ele! Was beweiset und demonstrirt dieser kunstreiche Redner nicht alles, wenn er in den Zug kömmt, und sich capricirt, gewissen Resultaten, die nun einmal heraus sollen, eine Art von Begründung unterzulegen! Hier ist ein Band davon! Da können Sie's, z. B. mit vieler Evidenz bewiesen finden, dass es kein gutes Quartett in der Welt geben kann, weil jedes Quartett nothwendig schlecht ist. Hören Sie nur:

„*Quatuor. Il n'y a point de vrais Quatuors, ou ils ne se font rien.* Il faut que dans un bon Quatuor les parties soient presque toujours alternatives, parceque dans tout accord, il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent Chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois, les deux autres ne sont qu'un seul remplissage et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un Quatuor."

Musikd. Nun, ich sehe wol, durch Autoritäten wird man mit Ihnen nicht fertig; so hören Sie denn Gründe an.

Comp. Die sind willkommen!

Musikdirector. Sagen Sie mir: werden Sie's erträglich finden, wenn z. B. bey einem Haydn'schen Oratorium ein Chronometer durchgängig die Takte und Taktheile laut und durchdringend vorklappert, oder gar, wie der Stockfische, auf einer

gallenden Glocke herunter hämmert? muss das nicht allen Effect vernichten?

Comp. Allerdings: es giebt keinen grössern Feind aller *höhern* Direction, als ich.

Musikd. Nun, so wollen Sie also, wie es scheint, dem Werkischen Chronometer, welcher blos leise knistert — aber eben darum bey einer vollstimmigen Musik von Niemand gehört wird, und also geradezu für nichts da ist!

Comp. Nein!

Musikd. Oder etwa den, von Hrn. Gutmann in No. 6. der *allgem. musikal. Zeitung*, 6ten Jahrgangs, vorgeschlagenen, in der Form einer Taschenuhr, welchen der Musikdirector, so oft er ein Tempo anzugeben hat, geschwind eine Zeitlang ans Ohr halten, sich dessen Rhythmus einprägen, und dann zu taktiren anfangen soll?

Comp. Auch diesen nicht!

Musikd. Nun, so wollen Sie etwa ein neues, theures, mechanisches Kunstwerk erfinden, welches durch einen künstlichen Arm auf Commando alle Bewegungen dem Chor und Orchester gerade so vormacht, wie es ein lebender Musikdirector mit dem Taktirstabe zu thun pflegt? — Nun ja freylich, dann haben Sie einen Dirigenten, der an Steifigkeit, Pedanterey, Unerbittlichkeit und Unbehülflichkeit jeden lebenden, wo möglich, noch übertrifft; der um alle Welt keinem Solo-Sänger oder Spieler wieder einhilft, oder durch Nachgeben einen begangenen Fehler aufdeckt; der von *Stringendo* oder *Ritardando* keine Notin nimmt, und auf das Schuldgerechteste in unwandelbarem Tempo ein Stück vom Anfange bis ans Ende herunter haut! — Ist Ihnen damit gedient: nun ja, so stellen Sie die Maschine an meine Stelle, und setzen mich auf Pension!

Comp. Sie thun mir Unrecht, Freund! Sie missverstehen mich, indem Sie mir Ansichten unterlegen, die ich eben so sehr verwerfe, als Sie. — Nie war ich der Meynung, dass ein Chronometer dazu tauge, *eine Musik zu dirigiren!* Dazu wird keine leblose und empfindungslose Maschine jemals taugen: und gerade das bekage ich ja, dass man die Erfindung zu dergleichen gebrauchen wollte, und darüber vergass, sie zu dem Gebrauche anzuwenden, wozu sie *wirklich* taugt, und wirklich von unschätzbarem Nutzen ist.

Musikd. Nun? und dies wäre?

Comp. Ich weiss doch, Sie sind längst darüber mit mir einig, dass in unsern Kunstwörtern — *Allegro, Andante, Adagio* u. s. w. — durch welche *wir die Geschwindigkeit oder Langsamkeit unsrer Tempi zu bezeichnen pflegen, eine heillose Unbestimmtheit liegt, welche zu mancher Misdeutung Raum und Gelegenheit lässt!*

Musikd. Leider, freylich *sehr wahr!* Brauchen fühlbar ist dies bey der ältern Musik. Bekanntlich verstanden die Musiker aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter Allegro nur ungefähr, was wir jetzt Andante nennen, und so waren alle übrigen Bezeichnungen der Bewegung langsamer zu verstehen, als die der neuern Componisten. Wie schwer ist es nun, wenn man Werke älterer Meister aufführt, das rechte Tempo zu errathen, wie es der Verfasser hat haben wollen!

Comp. Ganz recht! und dabey, welcher Unsinn liegt nicht zuweilen in diesen Bezeichnungen, wenn man sie wörtlich nimmt: z. B. Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen! Allegro assai (zu deutsch: sehr lustig!) — *Dies irae*, Allegro vivace (lebhaft und lustig!) u. s. w.

Musikd. Wol wahr: und freylich wäre zu wünschen, dass diesen vielfältigen Misständen auf eine *füglichere* Art abgeholfen werden könnte.

Comp. Und warum könnte das nicht füglich geschehen? Nichts ist leichter, nichts ausführbarer! Gebrauchen Sie nur *dazu* den Chronometer, aber auch *nur dazu*: gebrauchen Sie ihn als Werkzeug, blos dazu bestimmt, den Dollmetscher zu machen zwischen dem Componisten, und dem, der seine zwischen dem Componisten, und dem, der seine Composition aufführt. — Verstehen Sie mich recht: ich will nicht, dass bey Aufführung weder einer kleinen, noch einer vollstimmigen Musik ein Chronometer erscheine und thätig sey — : nein! verbannt bleibe er von jeder Aufführung, und nicht weniger von der Probe: er sey blos der Massstab, dessen der Componist sich bedient, um dem Spieler, oder, für vollstimmige Musiken, dem Dirigenten, genau bezeichnen zu können, in welchem Tempo er sein Werk aufgeführt haben will. Diesen Massstab lege der Musikdirector *für sich allein zu Hause* an, mache da sich die Willensmeynung des Componisten bekannt, präge sich die Bewegung ins Gedächtnis, und gehe dann in die Probe, lasse sein Chronometer zu Hause, und dirigire nach der ihm auf diese Art bekannt und geläufig gewordnen Intention des Componisten. — Blos als Verständigungs-Mittel zwischen dem Componisten und dem Ausführer: blos dafür hat der Chronometer Brauchbarkeit, unverkennbaren, unbezahlbaren Werth! allein thöricht genug, wollte man ihn unmittelbar

auf die Aufführung wirken lassen; missbrauchte ihn zu einem Dienste, wozu er nicht taugte, nie taugen wird, und taugen kann, und machte dadurch das Gute verkennen, was er leisten könnte, und was ohne ihn nie erreicht werden wird; machte, dass man das Instrument als unbrauchbar zurücklegte, weil es sich zu einer Verrichtung nicht missbrauchen lassen wollte, wozu es nicht geschaffen ist.

Musikd. Ich gestehe Ihnen: so wenig Ihre Idee *neu* ist — denn sie deutet eben auf die ursprüngliche, nur in der Folge misskannte Bestimmung des Chronometers zurück — so habe ich doch selbst das Werkzeug nie ausschliesslich von dieser Seite betrachtet; ich habe mit so vielen Andern darüber, dass es zum Dirigiren selbst nichts taugt, den Nutzen, welchen es sonst gewähren mag, zu erwägen vergessen.

Comp. Nun, es freuet mich, dass ich Sie überzeugt und für meine Meynung gewonnen habe.

Musikd. Oho! so weit sind wir noch nicht! Noch hatte ich verschiedene Einwendungen gegen die Anwendbarkeit und Gemeinnützigkeit des Instruments!

Comp. So? Nun, lassen Sie hören!

Musikd. Einen grossen Strich durch Ihre Rechnung macht die Unregelmässigkeit und Unvollkommenheit der bis jetzt erfundenen Chronometer: meistens fallen sie ungleich ab; geben die eine Zeit länger oder kürzer, als die andre. Doch dem könnte noch abgeholfen werden, durch — freylich kostspielige, Vervollkommnung des mechanischen Baues! Allein, was das Schlimmste ist: gesetzt auch, jedermann wollte sich nun gleich nach Ihrem Willen so eine kostbare Maschine anschaffen — lassen Sie noch zehn Chronometer erfinden, ja, lassen Sie zehn von einer und derselben Art bauen: so ist immer sehr ungewiss, ob der eine fortwährend übereinstimmend mit dem andern gehen und schlagen wird; und wenn ich dann meine Zeiten nach einem Chronometer abmesse, welcher mit dem, des Componisten nicht genau übereinkommt und vollkommen gleichen Schritt hält, so ist Ihr ganzer eingebildeter Vortheil wieder zu Wasser geworden.

Comp. Diesem Missstande zuvorzukommen, ist eben nicht schwer. Der Componist, statt sich auf die conventionellen, und freylich eben darum nicht allgemein gültigen, noch überall gleichen Grade, Ziffern, oder sonstigen Abtheilungen irgend eines Chronometers zu beziehen, darf nur, was noch viel kürzer und einfacher ist, anmerken, wie viel Zoll und Linien (nach einem allgemein bekannten Masse, z. B. dem französischen) ein Pendel lang seyn müsse, um die Takttheile, so wie er sie haben will, anzugeben. So z. B. giebt ein Pendel von 5. 6 bis 7 pariser Zollen die Viertheile eines mehr oder weniger raschen Allegro an. Um nun eines dieser Tempo's allgemein gleichverständlich und haarscharf zu bezeichnen, darf der Componist nur die kurze Bezeichnung voransetzen: 5″ oder 6″ oder 5 $\frac{1}{2}$″, (und damit man nicht etwa rheinische, statt pariser Zoll verstehe, 5 $\frac{1}{2}$″ Par.) Eben so würde ein Viertheil unsers gewöhnlichen Adagio ungefähr folgendermassen zu bezeichnen seyn: 48″ Par. d. h. 48 Zoll pariser Maas, ein Achtheil aber 12″.

Musikd. Sie wollten sagen: 24″.

Comp. Keineswegs: Sie wissen ja wol, dass ein doppelt langer Pendel nicht noch einmal so langsam schlägt, als ein einfach langer, sondern nur ein viermal so langer; dass also ein Pendel von 12″ nicht viermal so geschwind schlägt, als einer von 48″, sondern nur zweymal so geschwind.

Musikd. Ja wol: ich dachte nur eben nicht daran. Der Pendel, welcher Achtel schlagen soll, darf allerdings nur $\frac{1}{4}$ so lang seyn, als der Viertel schlägt.

Comp. Allerdings! — Kurz also: der Componist wird und muss überall auf diese Art sogleich richtig und überall gleichförmig verstanden werden, sobald er nur jedesmal die Länge des Pendels bezeichnet, welcher als Massstab *seiner Takttheile* gelten soll, also der *Viertel* im zwey-Viertel-, drey-Viertel-, vier-Viertel-, sechs-Viertel-, neun-Viertel-Takte; der *Achtel* im drey-Achtel-, sechs-Achtel-, neun-Achtel-Takt u. s. w.; der halben Noten im Zwey-Zweytel- oder C-Takt, im $\frac{3}{4}$-, $\frac{6}{4}$-Takt, u. s. w. —

Musikd. Ey, auf diese Art bedürfte es ja überall nicht einmal mehr irgend einer eignen Maschine, sondern jede Bleykugel, an einem Zwirnfaden befestigt, (an dem man allenfalls die Zolle durch Knoten und Punkte bezeichnet und welche man hin und her schwingen lasst,) genügt, um auf das unzweydeutigste zu erforschen, wie geschwind der Componist sein Stück vorgetragen haben will!

Comp. Allerdings; denn auf allzuscrupulöse Genauigkeit kommt es *hier* nicht an, da selbst ein halber Zoll mehr oder weniger keinen merkbaren Unterschied in der Schwingungsdauer bewirkt. — Nur brauche man die einzige Vorsicht, die Kugel nicht allzuhoch zu heben, den Pendel nur kleine,

kurze Schwingungen machen zu lassen; weil, nach bekannten dynamischen Gesetzen, grössere Schwingungen retardiren. Mit dieser geringen Vorsicht ist allerdings eine Bleykugel, an eine durch Knoten bezeichnete Schnur befestigt, nicht nur ein hinreichender, sondern sogar der vollkommenste Pendel, und auf jeden Fall allgemeiner anwendbar, als jede andere künstliche Maschine.

Musikd. Wie! und ich mache mich anheischig, binnen 24 Stunden durch geringe Routine dahin zu gelangen, die Bezeichnung: 6″ *Par.*

auf den ersten Blick, auch ohne erst den Pendel schwingen zu lassen, eben so gut zu verstehen, und aus dem Stegreif anzugeben und auszuführen, als bisher die Bezeichnung: *Allegro.*

Comp. Gut! nur mit dem Unterschiede, dass in jedem etwa vorkommenden Zweifelsfall ein ganz einfacher Pendel untrügliche Auskunft giebt, deren Deutung selbst die alles wandelnde Zeit nicht mehr schwankend und unverständlich machen wird.

Musikd. Und dabey könnte man ja zur Erleichterung auch wol beyde Bezeichnungsarten zugleich gebrauchen, z. B. *Allegro* 6″ *Par.*

Comp. Sie haben Recht: diese Methode, ohne erst das durch sein Alter ehrwürdige Gebaude niederzureissen, um ein neues an dessen Stelle zu setzen, stellt vielmehr das neuere und dem Zeitbedürfnis angemessnere bescheiden neben das alte. Wer die neue Bezeichnungsart noch nicht versteht, oder nicht verstehen will, der findet dabey die gewohnte altere ungeschmälert, indess dem, der die Vortheile der neueren benutzen mag, durch wenige Zeichen ein untrüglicher Maasstab gegeben ist.

Musikd. Mein Gott! hatten doch die Händel, die Bache und Graune eine oder zwey solche Ziffern vor ihre Werke gesetzt: diese würden nicht in jetzigen Zeiten von so manchen meiner Collegen in missverstandenen, unrichtigen Zeitbewegungen aufgeführt, entweiht und geschandet!

Gottfried Weber.

Recensionen.

Lettera sopra il canto del Maestro Ambrog. Minoja, socio onor. del R. conservator. di musica in Milano. Milano, presso Luigi Mussi. 1812. (36 Seiten in 8vo.)

Das Urtheil Asioli's — eines, was den Gesang betrifft, gewiss competenten Richters — über diese Abhandlung, nämlich: sie sey *„ripiena di bellissimi tratti, di eruditione e di ottime massime per tutti quelli che aspirano a divenir eccellenti cantori,"* kann man ganz unbedingt unterschreiben, und dem Tractat selbst, der auch vom königl. Conservatorio zu Mayland als Richtschnur beym Gesangs-Unterrichte angenommen worden ist, jedem Singlehrer zum weitern Nachdenken und zur sorgfältigen Anwendung recht lebhaft empfehlen. Für den Schüler, wenigstens für den Anfanger, sind die Materien wol etwas zu kurz behandelt, wie dies gleich die geringe Seitenzahl des Werkchens ausweist; doch sind die wenigen Linien, mit denen hier eigentlich nur die Grundzüge der Singkunst angedeutet werden, zugleich so scharf und so deutlich gezeichnet, dass sie durchaus begriffen werden und folglich zu keinem schadlichen Missverstandnisse Anlass geben können.

Die ganze Abhandlung zerfallt in drey Haupttheile. Zuerst (Seite 6) werden einige Worte über den wahren *Zweck* des Gesangs gesprochen, die dem deutschen Leser schon eine günstige Meynung von dem Verf. einflossen müssen; denn er sagt: der Gesang sey vorzüglich dazu bestimmt, *„a commovere ed ad istruire l'uditore per mezzo dell' espressione."* Dann folgt eine gedrangte Darstellung des *Geschmacks*, der in den verschiedenen Epochen des vergangnen Jahrhunderts in Rücksicht der Vocal-Musik herrschend war, (Seite 7 bis 14) bey welcher Gelegenheit der sogenannten *Cabaletta* ihr verdientes Recht wiederfährt. Sind die darin aufgeführten *Data* auch schon langst bekannt, so wird es doch jedem Sanger, der auf Cultur Anspruch machen will, nicht unangenehm seyn, sie hier gleichsam mit einem Blicke übersehen zu können. Den Beschluss (von Seite 15 bis 26) macht die Aufzahlung der vornehmsten *Mittel*, um ein guter Sanger zu werden, jedoch grösstentheils nur als Fingerzeige und Erinnerungen für den Lehrer. Der Verf. handelt hier nämlich in aller Kürze von der

Intonation und Befestigung der Stimme; vom Solfeggiren und einigen dabey zu beobachtenden Vorsichtsregeln, (wo sich auch folgende, den meisten modernen Bassisten sehr zu empfehlende Bemerkung findet: „*Il cantore di voce grave deve essere sovra ogni altro mantenuto ne' divisati confini. L'ornamento, escluse le appoggiature di voce, aggiunge grazie al canto, ma non già forza. Ora trattandosi di voci pesanti, dal compositore ordinariamente destinate ad esprimere sentimenti dignitosi e robusti, il portamento, la maestà, la forza senza urto, sono gli ornamenti più acconci a simili cantori.*") — von den Verzierungen; (die sehr lobenswerth „*una parte interessante del canto, ma non la parte principale*" genannt werden;) — von der Aussprache, (auch für den Schüler hinreichend erklärt;) — von der Eintheilung des Athems; (eine Materie, die man etwas weiter ausgeführt wünschte, da der Verf. gewiss im Stande gewesen wäre, viel Gutes darüber zu sagen; wie z. B. die treffliche Bemerkung zeigt: „*Giovera non dimeno avvertire che molte volte il bravo cantore prende fiato anche dopo un solo quarto di battuta in tempo lento, per evitare il difetto di dover troncare il periodo successivo;*") — vom Schleppen des Tons, *strisciatura di voce*; — von der weitern Ausbildung des Lehrlings nach guten Mustern; (wo es heisst: „*Si deve imitare chi ha ben imitata la natura;*") — und endlich, von der Geistes-Cultur des Sängers, durch welche es ihm allein möglich wird, die Regungen des menschlichen Gemüths richtig aufzufassen und im Gesange ausdrucksvoll wiederzugeben.

So ist denn alles, was zum guten Gesange gehört, in einer consequenten Folge der Ideen berührt, aber, wie gesagt, nur mit wenigen Worten, und es bleibt nunmehr dem gründlich unterrichteten Singlehrer überlassen, die vollständige, mit zweckmässigen Singe-Exempeln zu verbindende Erklärung jener Materien diesem Faden anzureihen.

Sonate facile p. le Pianof. av. accomp. de Violon ad libitum, par Fred. Kuhlau. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf., der sich seit kurzem durch einige grössere Klavierwerke, schwer an Gedanken, an Kunst und für die Ausführung, den kleinern Kreis der Kenner und ernstgebildeten Freunde verpflichtet hat, versucht hier ein Gleiches mit dem grössern der weniger Geübten, (im Denken und Ausführen,) die aber doch nicht leeren Zeitvertreib suchen, und die das ewig leyernde Einerley der meisten Musik für Dilettanten ankelt. Wie jenes ihm gelungen, so kann ihm dies gelingen. Das auf dem Titel versprochene *leichte* ist vornämlich im Vergleich mit jenen grössern Werken zu verstehen: die Gedanken sind auch hier, fast ohne Ausnahme, gar nicht unbedeutend, die Bearbeitung, besonders im ersten Satze, eigenthümlich und solide, die Ausführung von Seiten des Spielers ungefähr, wie die, der kleinern mozartschen Sonaten. Was den ästhetischen Inhalt betrifft, so herrscht im ersten Allegro eine ziemlich kraftige Heiterkeit, im Andante eine sanfte Gemüthlichkeit, und im Rondo ein leichtes, munteres Wesen. Was den artistischen Gehalt angehet, so ist der erste Satz in Führung der Melodien und aller Stimmen durchaus lobenswürdig, in der Harmonie anständig und sicher, im Styl sorgsam und rein; im Andante ist der einfache Gesang der rechten, und die absaussende Begleitung der linken Hand, durch den Contrast, von einigem Interesse: sonst würde es doch wol zu gleichgültig behandelt scheinen: im Rondo wird das muntere Thema, und werden die guten Fortschreitungen, so wie der nicht zu bunte Wechsel, die Theilnahme des Spielers festhalten. — Die Violin ist zwar *ad libitum* gesetzt, und der Klavierspieler vermisst sie nicht, wenn sie fehlt: doch ist sie hin und wieder auch obligat beschäftiget, und mehrere Stellen nehmen sich mit ihr allerdings besser aus. — Je seltener gute, *leichte* Musik für Dilettanten und Zöglinge wird — da, wer Gedanken und Kunst besitzt, jetzt immer ausführlich und schwer schreiben will, den Werken aber, welche sich von diesem enthalten, es an eigenen Gedanken und Kunstgehalt zu fehlen pflegt — desto mehr glauben wir diese Sonate jenen, denen sie bestimmt ist, empfehlen zu können.

Miscellen.

1.

Oesers Deckengemälde im leipziger Concertsaale.

Oesers Allegorien gehören bekanntlich unter die geistreichsten, beliebtesten, anmuthigsten, bezeichnendsten und fasslichsten, welche irgend ein

neuerer Künstler hervorgebracht hat: im Reichthum der mannigfaltigen Ideen, und der Motive, sie anschaulich zu machen, steht dieser Meister, wenigstens unter allen seines Jahrhunderts, wol oben an. Zweyerley nur scheint an nicht wenigen seiner allegorischen Darstellungen auszusetzen: die vielumfassenden, reich zusammengesetzten, enthalten öfters mehr eine Aufstellung mehrerer geistreicher Ideen, unter eine allgemeine etwas locker zusammengefasst, als eine solche, fest und bestimmt, nur durch nothwendig scheinende Mittel ausgesprochen; und: der Künstler lässt gern, wenigstens in Nebendingen, einer gewissen schelmischen, neckenden Laune den Lauf, die zwar gewiss immer originell und geistreich, aber auch nicht selten etwas barok und den Ernst des Ganzen störend, sich zu zeigen pflegt. *) Von beyden Schwächen, wie von jenen Vorzügen, scheinen auch die beyden ausgezeichneten Darstellungen im leipziger Concertsaale Beweise abzugeben. Wir setzen von ihnen nur Beschreibung und Deutung hieher, wie sichs für diese Zeitschrift geziemt; die Deutung aber, blos wie wir sie fassen, unbekümmert um einige Abweichungen Anderer, meynen jedoch mit unserm Meister, aus so vielen seiner Werke, die uns bekannt sind, ziemlich vertraut zu seyn.

Der Concertsaal hat ein grosses, schönes Vorzimmer, in welches man zuerst tritt. Das Deckengemälde in diesem hat bestimmte Beziehung auf seinen Platz. Es enthält nur zwey Figuren: jene erste Anstellung ist mithin hier nicht anwendbar, obwol die zweyte; vielmehr wird hier nur Eine Idee vollkommen so ausgesprochen, dass alles zu ihrer Entfaltung unmittelbar mitwirkt. Auf einer, *nur zum Theil* erhellten Wolke ruhet ein ernstes, würdevolles, doch schönes und mildes Weib, tief in Nachdenken verloren: ein Buch ist vor ihr aufgeschlagen, ein brennendes Licht steht neben diesem. Ein frischer, kräftiger, unbefangen heiterer Knabe, um den sie sich eben nicht bekümmert, und er sich mehr muthwillig neckend um *sie* — dieser Knabe kömmt ihr von der Seite bey, und — putzt ihr das Licht. Die Richtung beyder ist gegen den Eingang in den Concertsaal selbst hin. Man kann wol nicht treffender andeuten, was für Zuhörer man in den Saal treten zu sehen wünscht! Das Weib ist nämlich die forschende Beurtheilung, die würdige Kunstkritik; der Knabe, der sorglose, herzige Kunstgenuss. Das Uebrige erklärt sich nun von selbst, und der Hauptgedanke des Bildes heisst, gemein und einfältiglich ausgesprochen: Hier gehe ein, wer ernstes, aber mildes Urtheil, oder, wer lebendigen, unbefangenen Sinn für Genuss, beydes in Beziehung auf die Tonkunst, mit sich bringt.—

Man tritt nun in den Saal selbst. Das sehr grosse Deckengemälde ist so angeordnet, dass man nicht nur durch die Decke, sondern auch durch die zurückweichenden Wolken unserer Atmosphäre hindurch, in den Olymp, und zwischen denen leichte Lichtgewölke in die Region desselben blickt, wo Apollon mit den Musen seinen Sits hat. Sie sind, mit den Nebenfiguren, in mehrere Gruppen vertheilt, und diese schön für das Auge, doch, scheint es uns, nicht alle eng genug mit der Hauptidee unter einander verbunden.

Es wird nämlich ein *Fest der Muse der Tonkunst* gefeyert. Apoll präsidirt, höher thronend, und nicht vorzüglich an der Verhandlung theilnehmend. (Wollte vielleicht der neckende Künstler sagen: wie oft Präsidenten?—) Die vier Musen, welche weniger mit der hier gefeyerten Schwester in Verbindung stehen, umgeben ihn. Sie sind denn auch, wenn man von Göttinnen so sagen darf, im Negligé — ihre leichten Gewänder aufgelöset, ihre Haare in natürlich freyen Locken. Dagegen wandelt die Muse des Gesanges, geleitet von denen, des Saitenspiels und des Ruhms, (der Geschichte,) ihrem Tempel zu, und der Genius der Freude — hier ausserst passend, als ein herangewachsener, zwar ungereift schöner, doch ernster Jüngling gebildet — beut ihnen mit beyden vollen Handen eben jetzt gebrochene Blumen. Jene sind, wie es ihnen hier gebührt, festlich gekleidet, geschmückt und bekranzt. Fast eben so feyerlich angethan umschweben die Halbschwestern der Tonkunst, die dramatische und die lyrische Poesie, sie auf glänzender Wolke. Jene blickt in das aufgeschlagene, breite Buch in ihrem Schooose — gemein gesprochen: in die Operpartitur — sinnend über die Verherrlichung ihrer Dichtung durch die Musik. Noch deutlicher und in kindlicher Lebhaftigkeit spricht dies ihr kleiner Genius aus, der über das, was er im Buche wegspitzt, vor freudiger Bewunderung die Händchen zusammenschlägt. (Es ist diese, die Haupt-Gruppe, offenbar eben so rein und schön gedacht, als zweckmässig angeordnet, und wahrhaft

*) Anm. Letzteres bemerkt auch Göthe: Aus meinem Leben, II.

reitzend dargestellt.) Der kleine Begleiter der lyrischen Dichtkunst hat sich vorausgemacht, um Störung abzuwenden: nach der bekannten antiken Darstellung Amors, des Bändigers der Leidenschaft, sitzt er auf dem Löwen und zwingt ihn durch sein Saitenspiel zu freundlicher Stille. (Das Thier ist schwerlich nach der Natur studirt: aber der Ausdruck seines Lauschens, und seiner unbeholfenen Freundlichkeit und Gemüthlichkeit, trefflich.) Die Göttin der Liebe darf bey diesem Feste eben so wenig fehlen, als sie sich zu sehr einmischen darf: sie ruhet in einiger Entfernung sehr anmuthig auf ihrer Wolke, zeigt stille Theilnahme, und ihre Genien treiben mit Amors Waffen nur leichte, unschuldige Spiele. (Mit viel Feinheit und erfreulicher Laune lässt der Künstler eben hier die Göttin jenen berüchtigten Zankapfel der Eifersucht, und den Preis für körperliche Schönheit, mit der linken Hand verbergen.)

An Apollons Thron hatte sich aber auch, wie das zu geschehen pflegt, der abgeschmackte Dünkel, als eigensinniger Marsyas, gewagt, und war, auf des Herrschers Wink, einigen spottenden Genien überlassen. Jetzt wird er nun, in einer besondern Gruppe, von diesen nach Gebühr gehudelt und ihm der Weg gewiesen. (Die doppelte, successive Erscheinung ist freylich, obgleich durch den Raum getrennt, nicht so zu rühmen, wie die Ausführung der zweyten.) Die losen Kinder haben ihm die Hände auf den Rücken gebunden; gekrümmt, wie ein recht armer Sünder, lässt er über sich ergehen, was er nicht abzuwenden vermag: der Eine patscht ihm den Rücken derb, der Andere hält ihm die langen Ohren zu, damit er nicht höre, was zu hören er unwerth ist; und so ziehen sie ihn vom Olymp herab in die nackte Wirklichkeit — nach der Thüre des Saals zu, wohinaus er gehört.

Unter den umherschwebenden Götterknaben zeichnen wir noch die zwey aus, die zur höchsten Glorie sich emporschwingen, und von denen der Eine, Lorbeern tragend, den Andern auf ein offenes Buch aufmerksam macht, in welches der Name jener grossen Künstlerfamilie eingezeichnet steht, welche die eigentlich *deutsche* Musik erschuf und ihren Hauptsitz geraume Zeit in Leipzig hatte: der Name *Bach*.

Einer weitern Erklärung bedarf dies geistreiche Kunstwerk nicht. Sehr zu beklagen ist es, dass die Zeit, unterstützt von manchen unvermeidlichen Verhältnissen, ihre Uebermacht schon an ihm, weit mehr aber noch an dem, des Vornehmern, zu zeigen anfängt, und dass der Künstler, hier, wie bey so vielen seiner Werke, derselben, durch allzuleichten Pinsel und nicht immer sorgsame Bereitung seines Materiale, in die Hände gearbeitet hat. Oesers Maxime: Was ich sagen will, steht da: das andere interessirt mich nicht — sagte wol ihm selbst, nicht aber der Nachwelt zu. Eben dadurch fanden wir uns veranlasst, den Inhalt jener Gemälde hier anzugeben, damit Mehrere sich ihrer, so lange sie noch erkennbar sind, erfreuen, und, hörten sie allmahlig auf, dies zu seyn, wenigstens die anmuthigen Ideen derselben erhalten werden möchten.

R.

2.

Personale des Concerts im Gewandhause in Leipzig, während des Winters 1812—13.

(* Concertspieler. o Componisten.)

Musikdirectoren:

Herr Cantor Schicht. o.
- Schulz. o.

Solo-Sängerinnen und Sänger:

Sopran: Dem. Albertina Campagnoli.
- Giuseppa Campagnoli.
- Thomaner Förtsch.

Alt: Thomaner Reinsiger.

Tenor: Herr Jul. Miller. o.
- Breyer.
- Fleck, Thomaner.

Bass: Herr Gebuel.
- Werner.
- Kunze, Thomaner.

Erste Violine: Herr Campagnoli. (Concertmeister.) *. o.
- Matthäi. *. o.
- Fischer.
- Lange. *.
- Bargiel.
- Striegel.
- Maurer, d. j. *.

Zweyte Violine: Herr M. Kühn.
- Foley.
- Meyer.
- Semmewald.
- Agte. o.
- Kimmerling.
- Kachler.

Viole: Herr Siebert.
- Fink.
- Weber.
- Grunt.

Violoncelle: Herr Voigt.
- Starke.
- Möller.

Contrabasse: Herr Wick.
- Krug.
- Temmler.

Flöte: Herr Görgens. d. o.
- Fleischmann. (starb gegen Ende des Winters.)

Hoboe: Herr Mayer, d. ält.
- Schäfer.

Klarinette: Herr Barth. d. o.
- Heintze.

Fagott: Herr Hartmann. d.
- Fuchs, d. j.

Horn: Herr Fuchs, d. j. d.
- Herr, d. j. d.

Trompete: Herr Fleischhauer.
- Herr, d. ält.

Pauken: Herr Köhler. d.

Posaunen: Herr Richter.
- Hasenwald.
- Homan.

Die Chöre werden durch 32 Thommer besetzt. Bey besonders Gelegenheiten werden diese, und auch die Bogeninstrumente, noch verstärkt.

Kurze Anzeige.

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. — von Fr. Schneider. 28stes Werk. 4te Samml. Dresden, b. Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Obgleich Hrn. Friedr. Schn.'s ausgezeichnetes Talent und achtungswürdige Kunstkenntnis ihn, so weit Ref. ihn aus seinen Arbeiten kennt, mehr zum Vollstimmigen und weit Ausgeführten, als zum einfachen Liede eignet: (einfach sind aber diese Lieder sammtlich:) so erwartet doch schon Jedermann unbesehens von solch einem Manne auch in den Fachern, die ihm nicht die eigenthumlichsten sind, gewiss nichts Gewöhnliches, oder gar Gemeines. Und so findet sichs nun auch hier: kein einziges der hier gelieferten Stucke ist alltaglich, und verschiedene sind ausgezeichnet — sind innig empfunden und wahrhaft schon dargestellt. Originalitat in der Erfindung zeigt sich nicht selten; würdige und passende Ausführung überall; Zurücksetzung des Textes im Einzelnen sehr selten, im Ganzen nirgends. (Von jenem ist Ref. nur S. 6, die musik. Accentuation der Worte: Becher Wein — und noch mehr der Haupteinschnitt zu: Munde — aufgefallen. Kleinigkeiten, wie S. 1, flirrst wie eine — du sie sich nur auf Eine Strophe beziehen und ohne Künstlichkeit kaum vermieden werden können, wenn andere Strophen nicht dabey leiden sollen: diese wird Jedermann gern übersehen, wenn er sie ja bemerkt.) Der Lieder sind sieben, die Texte gut gewählt; der Gesang ist überall natürlich, leicht, und bewegt sich in sehr mässigem Umfang von Tönen. Am vorzüglichsten scheinen Ref. die Lieder, S. 1, S. 3 und S. 9. Um die Art zu zeigen, wie Hr. Schn. das Lied behandelt, setzt Ref. die erste Strophe des ersten und kürzesten hieher: so braucht er die Sammlung auch gewiss nicht erst weiter zu empfehlen! —:

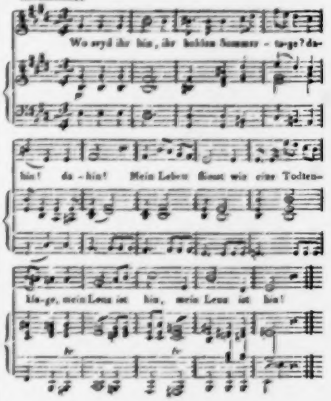

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten July. **Nº. 28.** 1813.

Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien.

Freude und Bewunderung muss in dem aufmerksamen Zuhörer wechseln, wenn er die Kunst *Haydns* und seiner würdigen Nachfolger fassen, wenn er besonders begreifen kann, wie diese Meister in ihren Symphonien oft aus einer einzigen Phrase von zwey bis vier Takten, durch Zergliederung und Vertheilung unter die verschiedenen Instrumente, nach den Regeln der Harmonie und des Rhythmus, bey der höchsten Mannigfaltigkeit im Moduliren, zwey und mehr Seiten voll schreiben können; wie sie dadurch jene vortreffliche Einheit in ihren Kunstwerken erreichen, welche dem Ganzen, ungeachtet seiner vielfältigen Theile, wenn ich dies Gleichnis brauchen darf, das Ansehn eines Ey's giebt, dessen unendliche, aber durchaus gleichartige Theile, ebenfalls ein unzertrennliches Ganzes bilden. Wie angenehm werden wir nicht oft dabey durch Haydns Witz überrascht, mit dem er, während dieses Kunstgewebes, das Thema durch Instrumente einführen lässt, von denen es, an *dem* Orte, kein sterbliches Ohr erwarten konnte? u. dergl. m.

Unstreitig ist diese, durch Haydn begründete Weise, Symphonien über *einen Hauptsatz* zu schreiben, welcher auch Mozart, Beethoven und andere deutsche Meister mehr, so rühmlichst gefolgt sind, das *non plus ultra* in der neuesten Kunst, das Höchste und Vortrefflichste im Instrumentalsatze. Nicht nur erhebt diese Behandlungsweise die Symphonie zu einem selbstständigen Ganzen, indem sie nun nicht mehr aus zusammengelesenen Flicken und Nachahmungen — wol auch Reminiscenzen — — von angewandter Musik, (Gesang) zusammengesetzt ist; sie bewirkt und sichert auch dieser, unmittelbar aus der ersten Quelle geschöpften, reinen, und nach dem Contrapunct bearbeiteten Musik eine ungleich längere Dauer, als alle diejenigen Instrumentalsatze, welche in frühern Zeiten in anderer Behandlungsweise geschrieben worden sind. Und, Ehre, dem Ehre gebührt! *Carl Philipp Emanuel Bach* gab in seinen Symphonien (jedoch freylich, ohne etwas von der jetzigen Kunst der Instrumentirung auch nur zu ahnen) den ersten Ton zu dieser Art von Bearbeitung. Zwar schien sich *Hasse*, schon vor siebenzig Jahren, in seinen Symphonien auch nur an Einen Hauptgedanken zu halten: aber er hatte sich nicht, wie *Hayda*, durch fleissige Bearbeitung von Quartetten Gewandtheit genug im Instrumentalsatze und Contrapuncte erworben; sonst würden sich auch seine Symphonien erhalten haben. So aber — statt einen und denselben Gedanken aus sich selbst zu entwickeln, von allen Seiten zu betrachten, ihn immer neu gestaltet hervortreten zu lassen, wiederholt er ihn (in diesen seinen Instrumentalstücken) nur ewig, und zwar blos in der Hauptstimme, was denn Armuth an Erfindung und Mangel an Fertigkeit im Contrapuncte anzuzeigen scheint; Werke dieser Art aber konnen eine Zeit lang durch andere Vorzüge gefallen, vielleicht sogar eine Weile Mode werden: müssen aber mit dieser Mode schwinden, wie eben auch Hasse's Symphonien verschwunden sind.

So unbezweifelt nun auch immer die Vorzüge der heutigen Weise, die Symphonien zu bearbeiten, sind, so hat sie doch — zuvörderst ihre unvermeidlichen Schwierigkeiten. Die erste davon ist natürlich auf Seiten des Componisten: indem sie, diese Manier, ausser dem Reichthume an Erfindung schöner und reichhaltiger Satze, die vertrauteste Bekanntschaft und grösste Gewandtheit mit den Künsten des Contrapuncts voraussetzt; dann aber auch noch überdies einen Aufwand von Zeit, Mühe und Kraften zu einer einzigen Symphonie fordert, welchen vor 50 Jahren vielleicht ein ganzes Dutzend kaum erforderte — einen Aufwand, der dem Künstler jetzt, und in Deutschland, dem alleinigen Sitz dieser Kunstgattung, durch äussere Mittel nicht vergolten werden kann, was ihm aber, leistet er

diesen Aufwand dennoch, nur desto mehr ehrt und auszeichnet.

Die zweyte Schwierigkeit entsteht durch das Bedürfnis von Orchestern, von *wenigstens* achtundzwanzig bis dreyssig fertigen Spielern, wo nicht gar Virtuosen, auf nicht weniger als *sechszehn verschiedenen Instrumenten*, zu dergleichen Kunstwerken. Zwar fehlt es in Wien, München, Berlin, Dresden, Frankfurt, Leipzig, Prag, London und Paris, so wenig an Künstlern auf allen Instrumenten, dass an mehrern dieser Orte sogar leicht ein Orchester von hundert und mehrern braven Spielern zusammenzubringen ist: wie viel hundert andere Städte dagegen aber, welche doch sonst auch innerhalb ihrer Mauren Symphonien hörten und aufführten, müssen jetzt, aus Mangel an den nöthigen Instrumentisten aller Art, auf dies Vergnügen Verzicht thun, oder sich durch Verstümmelung der Werke, durch viel zu schwache Besetzung des Quartetts u. dergl. helfen! (Recht wohlthätig scheint mir darum Hrn. Kühnels Vorsatz, Haydns frühere, nur achtstimmige Symphonien nach und nach durch correcten Stich wieder in Umlauf zu bringen. Mögen ihn nur die verfälschten Exemplare und Abdrücke, von einer Seite, und der, durch ewigen Krieg ganz zerrüttete Wohlstand bey weitem der meisten Landstädte von der andern, nicht davon zurückhalten!)

Eine dritte Schwierigkeit endlich, liegt in der Empfänglichkeit des Publicums beym Anhören einer solchen verwickelten und kunstvollen Musik, da, zumal bey dem jetzt gewöhnlichen, reissend schnellen Vortrage, nur ein, durch viele Uebung und öftern Genuss grosser Kunstwerke gebildetes Ohr und aufgeklärter Kunstsinn dergleichen Schönheiten und Prachtwerke zu fassen und zu geniessen im Stande sind. Kommt nun noch die gegenwärtig herrschende Modulirwuth und Unstätigkeit hinzu, welche keinen Gedanken zur eigentlichen Ausführung kommen lässt, und wobey Ohr und Herz so oft in seiner Theilnahme verstört und weggerissen wird: so wäre es gar kein Wunder, wenn man solch ein Kunstwerk beym Anhören, wie das pariser Publicum, seinen eigenen Sprechern nach, bewundernswerth, aber *ermüdend* fände.

Indessen ebnen der Geist der Zeit, und wol auch das Gesetz der Mode, alle diese Schwierigkeiten, und behaupten über unsere Kunstwerke entschiedene Rechte. Um aber eben diese Werke nicht am Ende blos zu Beschäftigungen des Verstandes, der Kunsteinsicht und Kunstfertigkeit werden zu lassen; um das Gefühl bey solchen künstlich verwebten Instrumentalsätzen ebenfalls, ja um so mehr anzusprechen, scheint doch eine besondere Vorsicht des Componisten nöthig zu seyn, und zwar vor allem, bey der *Wahl* seines, alles belebenden und regierenden *Hauptsatzes*. Ein Satz, welcher bestimmt Beruhigung, Aufheiterung, Freude, Muth, Herzenserhebung u. s. w. ausspricht, werde vor allen von ihm gewählt. Nicht genug, dass sich sein Satz bequem und mit Leichtigkeit in alle contrapunctische Modificationen und Veränderungen füge, oder ihm, durch die Folge seiner Töne, Gelegenheit gebe, durch frappante, darunter und darüber gebauete Accorde seine Kunst und Gewandtheit in der Harmonie zu documentiren: alles dies bringt am Ende doch nur Noten, und immer wieder Noten zum Gehör. Ein Paar Beyspiele mögen zugleich diese Bemerkungen deutlicher erklären, und, was daraus folgt, anschaulicher, vielleicht auch eindringlicher machen. Lasse man nur dabey den alten Kunstfreund ganz geradeaus sprechen, unbesorgt, wem er entgegentrete; und auch in einer Weise, die ihm nun einmal natürlich ist, sollte man diese auch nicht mit ihm theilen können!

Es giebt ein höchst kunstvoll ausgearbeitetes und vielfältig gestochenes Finale, welches auf folgenden Hauptsatz gebaut ist:

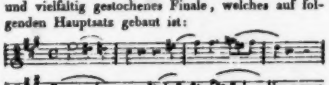

Was sagen diese Noten dem Gefühle, und was können sie ihm sagen? Ich will noch gar nicht erwähnen, dass, wenn sich etwa der erste Violinist beykommen lässt, mit dem Finger zu rutschen oder diese Töne zu ziehn, und die übrigen Mitspieler dem löblichen Beyspiele folgen, der ganze Satz, je künstlicher er in das ganze Finale verflochten ist, zum klaglichen Miau wird: sondern, auch beym vollkommensten Vortrage, bleibt nicht das Ganze für den Zuhörer eine, viele Minuten lange, Ohrenpein? Denn dieser chromatische Gang wird in der Folge nicht nur noch weiter fortgeführt, z. B.:

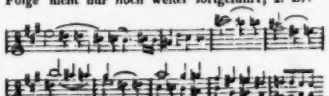

sondern auch mit den schneidendsten, dissonirenden Harmonien durch die übrigen Instrumente unterstützt. Eine solche Musik kann doch nur Musikern gefallen, deren Ohr durch unaufhörliches Studiren und Musiciren bis auf einen gewissen Grad abgestumpft und empfindungslos geworden ist, und deren Geschmack gleichsam nur noch durch musikalische *Asa foetida* gereizt werden kann; - oder Kunstgelehrten, welche blos mit dem Verstande hören, blos mit dem Verstande folgen, und keinen Genuss suchen, als der aus jeder Befriedigung des Verstandes entspringt. Da indessen der ruhmwürdige Verfasser dies Finale nicht für ganze Orchester zum öffentlichen Gebrauche, sondern in ein Quartett zur Privatunterhaltung für Musiker und ausgebildete Kunstfreunde geschrieben hat: so ist dieses sein Kunststück, an der Stelle, welche es einnimmt, nicht nur tadellos, sondern als Aufgabe und wunderlicher Erguss der Laune, lobenswerth.

Mit welchem Glücke hat dagegen Vater Haydn so sehr oft seine Hauptsätze, z. B. den zu einer seiner letzten und bekanntesten Symphonien zu wählen gewusst! Er fängt nämlich also an:

Allegro.

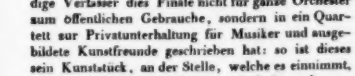

Man zerfälle diesen Satz in die vier Phrasen, oder Glieder, aus denen er bestehet:

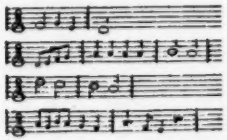

höre ihn so oft, als er im Stücke selbst, nur immer neu gestaltet, wirklich vorkömmt, und sage, ob ich Unrecht habe, wenn ich behaupte, er spreche, jedem verständlich, Sätze aus, wie: Nun bin ich froh! alle Sorgen schweigen; Freude lacht: was will ich weiter?

Jedes dieser Glieder ist zwar durch den ganzen Satz benutzt, doch kommt das erste am öftersten, als Hauptgedanke, vor. Wie wohl muss es dem Zuhörer thun, den Ausdruck so einfacher Heiterkeit wiederholt an's Herz gelegt zu bekommen! Ein paarmal erscheint zwar dieser Frohsinn in etwas getrübt, aber bald heitert sich alles wieder auf. Das zweyte Glied, gleichsam als Bewegungsgrund des Frohsinns, kommt, zunächst dem ersten, am öftersten im Satze vor, und immer mit neuen Modificationen, gerade wie die Bewegungsgründe zum Frohsinn im Leben selbst. Alles übrige dieses ersten Satzes besteht in Ausbrüchen lichter Freude.

Das darauf folgende Andante spricht dieselbe Zufriedenheit und glückliche Stimmung, nur aber in einem ruhigern und sanftern Tone, aus. Es ist ein wahres Labsal fürs Herz! Nur Haydn konnte diesem solchen Balsam spenden!

In der Menuet wird die Freude zum Muthwillen. Sie stellt uns das Bild eines Menschen dar, der sich vor Wohlbehagen und Reiz zur Lustigkeit selbst rüttelt und schüttelt. Man höre nur, wie er von einem hohen Tone herunter, in einen höchst komischen, allgemeinen Bockstriller verfällt! Im Trio scheint er sich vor Freude kaum lassen zu können!

Nun aber erhebt sich im letzten Satze ein wahrer Jubeltanz. Es gehört, bey lebhafter Empfänglichkeit überhaupt, nicht eben ein übervolles Mass Phantasie dazu, und man hört die Füsse stampfen, man sieht Schnippchen in die Luft schlagen, sich auf einem Beine drehen; kurz, alle Ausbrüche einer fast ausgelassenen Fröhlichkeit. Selbst das komische Stolpern und die burleske Unordnung in Schritten, ist in der Folge zum Sprechen ausgemalt. Ich möchte wol den Zuhörer sehen, der beym Anhören dieses Satzes nicht wenigstens lächeln und ein heitres Gesicht machen muss!

Gern hätte ich zu allen diesen angeführten Puncten die Noten hergesetzt. Aber so Etwas muss man im Ganzen von einem braven Orchester hören. Die Melodie allein macht viel, aber sie macht's bey weitem nicht allein aus. Hoffentlich wird man nun aber das verstehn, was ich oben von der Wahl eines guten Thema gesagt habe. Leider steht nun freylich die Erfindung und Wahl einer ermunternden und erfreulichen Idee nicht allemal in des Componisten Gewalt und Willkür; oft stemmt sich sein individueller Charakter, oft seine Lage und der Einfluss der Aussenwelt dagegen, und vielleicht konnte nur unser jovialer Haydn, trotz seinem Alter, so viele und so immer neue Funde dieser Art thun: indess hat die Natur schon selbst gesorgt,

dass wahre Tonkünstler, wie es auch draussen in der grossen Welt oder auch wol in ihren Privat-Verhältnissen aussehen mag, doch, sobald sie sich nur wirklich in ihrer Kunst und durch dieselbe begeistert fühlen, das Andere vergessen, und alles leicht sehen, alles leicht fühlen *können*, wenn sie nur selbst wollen. Und nun ist ja eben meine freundliche Vorstellung an sie, dass sie 1) Werke jener Art und für das grosse Publicum nicht schreiben, ausser in solcher Begeisterung, und 2) dass sie dann der eigenen Heiterkeit und Helle nicht widerstreben, vielleicht um mehr aufzufallen, gewichtiger zu erscheinen, oder aus andern irdischen, nichtigen Gründen, sondern ihre lichte Heiterkeit klar und frisch in ihren Werken aussprechen. Wer Menschen heitrer macht, macht sie auch besser; und wer sie besser macht, ist ihr Wohlthäter — ist es zu jeder Zeit, aber zu keiner mehr, als zur jetzigen, wo die übrige ganze Welt in nichts einig scheint, ausser in dem, was krankt, lastet, darniederbeugt, verdüstert! —

E. L. Gerber.

Nachrichten.

Copenhagen, den 20sten Juny. Unsere Theatermusik hat seit Jahr und Tag bedeutend gewonnen, indem Hr. Kapellm. Kunzen die Singschule übernommen und sich ausserordentliche Mühe gegeben hat. Dagegen hört man hier, neben den öffentlichen, kein gutes Privat-Concert mehr. Die Concerte, die früher in der königl. musikal. Academie (einer geschlossenen Gesellschaft) gegeben wurden, gehörten unter die ausgezeichnetsten: allein in diesem Jahre haben sich die Hrn. Directoren dieser Gesellschaft mit dem Hrn. Concertm. Schall entzweyt, so dass dieser, nebst seinem Bruder und seinen beyden Neffen, dies Concert verlassen haben. Dadurch ist die Kapelle getheilt, und die natürliche Folge davon, dass nun die Concerte daselbst schlecht executirt werden. Unter den seit geraumer Zeit hier öffentlich gegebenen Concerten waren die ausgezeichnetsten: das, von Hrn. Baer, (einem Zögling von Spohr und Romberg) das, von Hrn. Funk, (einem Neffen des Hrn. Schall und braven Violoncellisten) das, von Hrn. Kuhlau, und das, von Hrn. Zink (dem hiesigen Tenoristen.) Auch Dem. Gerbini, die bekannte brave Violinistin, gab hier kürzlich Concert, und eine französische Sängerin, deren Namen ich nicht weiss, wird eins in der künftigen Woche geben. Was übrigens den Concerten — solche abgerechnet — an Werth abgeht, scheint die Zahl ersetzen zu sollen, besonders solcher, die von Choristimmen und sogenannten Sängern gegeben werden, die selbst gar nichts Bedeutendes leisten. Um nun doch ein volles Haus zu bekommen, führt man die Schlacht von Austerlitz, Variationen auf den Zapfenstreich u. dergl. auf. Eine solche Virtuosin sang kürzlich in ihrem Concerte, statt einer Arie, das Lied aus den *Savoyarden*:

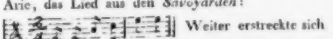

Weiter erstreckte sich ihre Geschicklichkeit nicht. Freylich sind die meisten durch kümmerliche Umstände genöthigt, auf solchen Wegen wenigstens das liebe Brot zu verdienen, das ihnen sonst mangeln würde. Welch einen Einfluss dies aber auf die Ansicht der Concerte, Concertgeber und Musiker überhaupt hat, und auch, was es von der entgegengesetzten Seite voraussetzt, wenn Kunstbeflissene so ganz der bittersten Dürftigkeit preisgegeben werden — das ergiebt sich wol von selbst und braucht von mir nicht erst angeführt zu werden.

Recension.

1. *Pot-pourri pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, dédié aux Dames Polonoises.* Op. 12. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.) und
2. *Concerto p. le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, dédié à Mad. la Comtesse Zamoyska etc.* Op. 14. (Preis 2 Thlr.) Beyde componirt von *François Lessel*, und erschienen bey Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Hr. Lessel, dessen erste Bekanntschaft Rec. durch diese beyden Werke macht, zeigt sich darin als einen Mann von Kenntnissen, sowol im harmonischen, als im technischen Theile seiner Kunst. Auch besitzt er Geschmack, die leichten, angenehmen, obschon selten neuen Ideen gut zu verbinden und zu behandeln. Indess zeigt sich diese Behandlung nicht eben in contrapunctischer Bearbeitung, nicht in eigentlicher Durchführung eines Thema; eben so wenig in Benutzung der Vortheile, die die übrigen Instrumente, wenn sie nicht blos begleitend gesetzt werden, darbieten: in letzterer Hinsicht ist

vielmehr hier so wenig gethan, dass Rec. glaubt, Hr. L. habe seine Compositionen absichtlich so verfasst, dass man sie allenfalls ohne Orchesterbegleitung spielen könne, ohne dass deshalb viel Wesentliches verloren ginge, indem selbst alle *Tutti* des Orchesters, nicht blos, wie gewöhnlich, genau angegeben, sondern ganz arrangirt und manche Orchesterstellen zu vortheilhafterer Wirkung auf dem Pianoforte, umgeändert worden sind. — Die Pianofortepartie in beyden Werken ist passagenreich, ohne schwer zu seyn, und meistens die rechte Hand beschäftigend. Daraus, und aus dem übrigen Angeführten, ergiebt sich das Publicum, welchem diese Compositionen zunächst zusagen werden: nämlich kunstgebildeten Dilettanten und Dilettantinnen. Letztere scheint Hr. L. sogar am meisten berücksichtigt zu haben, wie auch die Dedication besonders des ersten Werks zeigt.

No. 1. besteht aus zwey polnischen National-Melodien: aus der allbekannten Polonoise, *Kosciusko*, und einem andern, ebenfalls bekannten Nationaltanz, *Krakowiak*. Ein Andante, B dur, $\frac{2}{4}$ Takt, welches in den ersten Takten sogleich jene Polonoise andeutet, und späterhin, durch veränderte Tempos und einige Fermaten unterbrochen wird, dient der, darauf nun als Thema erscheinenden Polonoise zur Introduction. Einige Variationen folgen, und nach der zweyten Variation wird in das zweyte Thema eingeleitet. Die nach diesem Thema (C dur, $\frac{2}{4}$ Takt.) folgenden Variationen wechseln in diesen Tonarten ab: C dur, F dur, C dur, A dur; der Anfang dieser, unmittelbar nach dem starken Orchesterschlusse in C dur, hatte vorbereitet werden sollen. Nun folgt noch eine Variation in D dur, und hierauf wird das Thema in $\frac{4}{4}$ Takt mit Polonoisentempo verwandelt, und das erste Thema verbindet sich nun mit diesem. Nachdem sich beyde Themata nach einander durch verschiedene Töne, mit stets veränderter, interessanter Harmonie bewegt haben, schliesst ein Allegretto, $\frac{2}{4}$ Takt, als Variation des 2ten Thema das Ganze. — Sonach erfüllet dies Werk die Forderungen, die man an diese angenehme Mittel-, vielleicht auch Zwitter-Gattung machen kann, und Rec. empfiehlt es jenem angegebenen Publico als eine, nicht nur angenehme, sondern auch wirklich gute Unterhaltung.

No. 2. befriedigt bey weitem weniger die Forderungen, die man jetzt an diese Gattung mit Recht zu machen gewohnt ist. Die Soli und Tutti bewegen sich zu viel in einem und demselben Kreise von Harmonie; wo Uebergänge in entferntere Tonarten stattfinden, sind sie zu rasch auf einander folgend, und meist ohne Zweck, indem doch stets wieder in dem Tone der Schluss folgt, von dem man ausgegangen war. Harmoniefolgen, wie Seite 9, Z. 6, so schnell auf einander, sind doch wol etwas zu frappant, und der Spieler, wenn er sie auch, wie gefordert wird, wirklich „*con energia*“ vorträgt, kann doch nur den Beweis geben, dass man auch in der Musik mit Kraft Schlimmes durchzusetzen vermag. — Der zweyte Satz, Adagio, $\frac{3}{4}$ Takt, A dur, ist einfach und melodiös. Man findet hier nur die etwas gesuchte Melodien- und Harmonienfolge, S. 14, Zeile 4 und 5, eben für diesen Satz, unpassend. — Das Thema des Rondo, $\frac{4}{4}$ Takt, (die Bezeichnung des Tempo auf der Pianoforte-Stimme mit $\frac{2}{4}$ ist Druckfehler,) ist wahrscheinlich eine polnische Nationalmelodie, oder will wenigstens eine solche seyn. Die im Anfange, Takt 11–16, und bey jeder Wiederholung des Thema wiedervorkommende Melodie hat eine so erkünstelte Nationalität, dass Rec. das letztere glaubt. — Das Uebrige läuft ruhig und klar dahin, bis auf einige hin und wieder vorkommende, allzurasch auf einander folgende, dem Rec. zu grell scheinende Uebergänge. — Bey der durchgängig zweckmässigen Behandlung des Pianoforte, und bey den vielen brillanten, doch leicht zu spielenden Passagen, wird auch dies Concert, obschon wir es nicht Pot-pourri nachsetzen, denen, die mit grössern Werken dieser Gattung aufzutreten nicht im Stande sind, und denen nur ein schwach besetztes Orchester zu Gebote steht, willkommen seyn, und Rec. wird sich freuen, wenn Hr. L. fortfährt, dieser Klasse von Musikliebhabern, denen er, ohne trivial und arm an Harmonie zu seyn, Genüge leisten kann, (was Rec. keineswegs für leicht hält,) von Zeit zu Zeit Einiges zu liefern, was das Gute dieser beyden Werke an sich trägt, und des Auszustellenden weniger.

Der Druck ist rein und gut, aber nicht fehlerfrey, besonders sind die zufälligen Versetzungszeichen nicht genau genug angegeben.

Miscellen.

Pensions-Institut des k. k. priv. Theaters an der Wien.

Wien. Die Aussicht in eine sorgenfreyere Zukunft des *Künstlers* gewahrt zugleich die Aussicht in eine frohere Zukunft der *Kunst*. Mit Recht erwähnen wir wol daher des Vereins, welcher so edle Absichten sich zum Ziel setzte, und schon seit einiger Zeit bestehet.

Der Urheber und erste Begründer dieser wohlthatigen Anstalt ist der rühmlich bekannte und für die Beförderung jeder guten Sache ausserst thatige Hr. Regierungsrath von Hartel. Als er im Jahre 1808 die Direction über die beyden Hof-Theater sowol, als über das Theater an der Wien, provisorisch führte, (die er in eben diesem Jahre wieder niederlegte,) entstand bey ihm der Gedanke zur Errichtung eines Pensions-Instituts für letzteres Theater. Die im Jahre 1809 geschehene Invasion hinderte ihn an der Ausführung. Doch entwarf er den Plan, welcher mit dem Schlusse des Jahres 1810, nicht nur von den liberalen Eigenthümern des Theaters, sondern auch von dem gesammten Personale einstimmig angenommen wurde. Was ihm aber, nebst der Ehre des Urhebers, auch den Namen des ersten Begründers verschafft, ist der Umstand, dass er, damit das minder besoldete Personale, welchem die Entrichtung der ursprünglichen fünfprocentigen Einlage zu schwer gefallen ware, sogleich an diesem Institute Theil nehmen könne, eine Summe von 1000 Gulden dem Pensionsfonds zur ersten Gründung mit der Bedingniss geschenkt hat, dass hiervon die funfprocentige Einlage für die ärmere Klasse, deren jährliche Gagen zusammen 20,000 Fl. betragen, bestritten werde, wodurch es möglich geworden ist, dass, ohne gleich Anfangs eine Ausnahme von den Statuten zu bewilligen, sämmtliche Mitglieder des Theaters dem Institute beytreten konnten.

Die Instituts-Urkunde selbst zerfällt in drey Abschnitte, von welchen der erste *die Verfassung des Instituts*, der andere *die Einkünfte des Instituts*, und der dritte *die Verwaltung* desselben betrifft.

Erster Abschnitt.

Verfassung des Instituts.

§. 1. Das Pensions-Institut hat mit 1. Jänner 1811 zu beginnen.

§. 2. An diesem Institute kann jedes, bey dem Theater an der Wien angestellte *Individuum* Theil nehmen, welches einen Gehalt von wenigstens wöchentlichen 5 Fl. aus der Theater-Kasse bezieht; das selbe möge zur darstellenden Künstlergesellschaft, zur Regie, zum Orchester, oder übrigen Personale gehören. *)

§. 3. Der höchste wöchentliche Gehalt, mit welchem ein Individuum an diesem Institute Theil nehmen kann, wird auf 50 Fl. festgesetzt. Sollte es auch wirklich mehr beziehen, so kann es für den Ueberschuss zur Theilnahme an dem Institute weder berechtiget, noch verpflichtet seyn.

§. 4. Um jetzt, oder künftig dem Institute beytreten zu können, wird für einen Mann wenigstens das Alter von 30 Jahren, für ein Frauenzimmer jenes von 16 Jahren erfordert. —

§. 5. Allen bereits angestellten Individuen wird, unter vorher bemerkten Beschränkungen, freygestellt, diesem Institute beyzutreten, oder nicht; jedoch würden jene, welche sich nicht längstens bis letzten Jänner 1811 zum Beytritte erklären, auf beständige Zeiten davon ausgeschlossen bleiben.

§. 6. Jedes nach d. 1. Jänner 1811 neu angestellte Individuum ist diesem Institute beyzutreten schuldig, widrigenfalls die Anstellung nicht Statt haben könnte.

§. 7. Die Pensionsfähigkeit bleibt auf die, diesem Institute einverleibten Individuen beschränket, und kann nicht auf ihre, sie überlebenden Weiber, Männer und Kinder ausgedehnet werden. —

§. 8. Niemand kann vor 10 zurückgelegten Dienstjahren, von dem Tage des Eintrittes in dieses Institut, einen Pensions-Genuss ansprechen. — Nach zehn Dienstjahren erhält er als Pensions-Genuss den dritten Theil seines wöchentlichen Gehalts, nach zwanzig Jahren die Hälfte, nach fünf und zwanzig Jahren zwey Drittheile, und nach dreyssig Jahren den ganzen Gehalt. —

§. 9. Um den Genuss einer solchen institutmässigen Pension nach zehn oder zwanzig Jahren ansprechen zu können, muss die gänzliche Dienst-

*) Da zur Zeit der Entstehung des Instituts kein angestelltes Individuum einen geringeren Gehalt, als wöchentlich fünf Gulden hatte, so konnte das ganze Personale ohne einige Ausnahme daran Theil nehmen.

unfähigkeit für das Theater durch ärztliche Zeugnisse erwiesen werden. Zu dieser Beurtheilung hat die Theater-Direction den einen Arzt, das Pensions-Institut den andern, und der Ausgesprochene den dritten Arzt zu benennen. Durch die Einhelligkeit oder Mehrheit der Stimmen dieser drey Aerzte, soll ein jedes Pensions-Gesuch entschieden werden. —

§. 10. Nach zurückgelegten fünf und zwanzig oder dreyssig Dienstjahren soll jedes Individuum zum Lohne seiner, der Direction geleisteten Dienste berechtigt seyn, entweder die zwey Drittheile seines Gehaltes, oder den ganzen Gehalt als Pension ohne fernere Dienstleistung anzusprechen. —

§. 11. Alle Pensionen sollen in wöchentlichen Raten von der Instituts-Kasse ausbezahlt werden.

§. 12. Kein Pensionist kann seine Pension jemand überlassen. Dergleichen Pensionen dürfen daher weder einem Verbote, noch einer Pfandung unterliegen. *)

§. 13. Wer seine Pension durch ein volles Jahr nicht erhebt, ist derselben verlustig, und wird dieselbe zum Vortheile des Pensionsfonds eingezogen.

§. 14. Kein Pensionist kann ohne besondere Erlaubniss des Instituts und der Theater-Direction zu einem andern Theater, bey Verlust des Pensions-Genusses, übertreten. **) —

§. 15. Abwesende Pensionisten haben hier einen Bevollmächtigten zur Erhebung der Pension zu bestellen, von drey zu drey Monaten aber durch denselben ein obrigkeitliches Lebenszeugniss einreichen zu lassen.

§. 16. Die Pension wird aus folgenden Ursachen verwirkt:

a) Wenn jemand die ihn betreffenden Beyträge, selbe mögen zu den ursprünglichen, laufenden, oder nachträglichen gehören, in der festgesetzten Zeit zu entrichten unterlässt. —

b) In allen Fällen, wo vermöge der Theatergesetze die augenblickliche Entlassung mit Verlust der Pension festgesetzt ist, und die Theater-Direction diese Strafe zuerkannt hat.

c) Wenn jemand eines Polizey- oder Criminal-Verbrechens durch Untersuchung der öffentlichen Behörden schuldig erkannt würde.

d) Durch heimliche Entweichung, oder eigenmächtige Loszahlung von dem Engagement, selbes möge contractmässig seyn, oder nicht. —

e) Durch schriftliche oder mündliche Beleidigung gegen die Direction des Theaters, oder die Vorgesetzten dieses Pensions-Instituts.

§. 17. In allen gedachten Fällen, da nämlich ein Mitglied seine Theilnahme an diesem Institute verwirkt, ist dasselbe ein- für allemal zum Wiedereintritte für unfähig erklärt.

Zweyter Abschnitt.

Einkünfte des Instituts.

§. 1. Jedes an dem Pensions-Institute theilnehmende Individuum hat bey seinem Eintritte alsogleich, oder längstens binnen sechs Monaten 5 pro Ct. seines jährlichen Gehaltes in wöchentlichen Abzugsraten an die Instituts-Kasse abzuführen, und von jedem Gulden seines wöchentlichen Gehalts vier Kreutzer als laufenden Beytrag zurückzulassen.

§. 2. Wer in einen höhern Gehalt vorrückt, bezahlt für die erhaltene Zulage, von der Zeit seines ersten Eintritts gerechnet, von jedem Gulden der Erhöhung vier Kreutzer, sammt dem betreffenden 5 pr. Ctigen Beytrage, entweder sogleich, oder längstens binnen 6 Monaten, an die Kasse, um nach Masse seines höheren Gehaltes pensionsfähig zu werden. ***)

§. 3. Die Direction des Theaters bewilligt, zur Gründung und Erhaltung dieses Instituts, jährlich zwey Einnahmen, davon die erste im Frühjahre, die zweyte im Herbste, in der ersten Vorstellung eines Schauspiels oder einer Oper Statt haben soll.

*) Diese Statut kann nur durch die angesuchte allerhöchste Bestätigung seine rechtsbeständige Wirksamkeit erhalten.

**) Diese Beschränkung ist keineswegs drückend, denn entweder ist das Instituts-Mitglied wegen gänzlicher Dienstunfähigkeit, oder zur Belohnung seiner 25- oder 30jährigen Dienstleistung pensionirt worden. — Im ersteren Falle ist es auch für jedes andere Theater unfähig, im letzteren Falle aber kann es bey dem Theater an der Wien fordern, und wird, nebst seiner systemmässigen Gage, auch die ihm gebührende jährliche Pension dafür beziehen.

***) Jedoch bleibt es jedem Mitgliede des Instituts unbenommen, sich mit seiner ursprünglichen, früheren Pension zu begnügen, ohne in dem Falle einer erhaltenen Gage-Vermehrung verpflichtet zu seyn, einen höheren Antheil an dem Institute zu nehmen. —

§. 4. Für jedes, vom 1sten Januar 1811 an, in diesem Theater bewilligte Benefice, welches keinem andern wohlthätigen Zwecke gewidmet ist, hat der Empfanger 200 Fl. an die Instituts-Kasse zu bezahlen.

§. 5. Von allen, dem Pensionsfonds angewiesenen Zuflüssen, folglich auch von den sammtlichen Beytragen der einzelnen Theilnehmer, kann nichts mehr zurück vergütet werden, sondern alle diese Zuflüsse bleiben ein Eigenthum des Instituts. — Der einzige Fall wird ausgenommen: wenn die Direction ein, dem Institute beygetretenes Individuum während der ersten zehn Jahre, folglich vor der Epoche des wirklichen Anspruches auf einen Pensions-Genuss, entlasst, und dasselbe nicht, ver[illegible] der Gesetze, den Verlust seiner Einlagen verwirkt hat. — In einem solchen Falle wird ihm seine ganze, an die Instituts-Kasse gemachte Einlage, jedoch ohne Interessen-Vergütung, sogleich bey seinem Austritte zurückbezahlt. —

§. 6. Wenn ein von diesem Theater abgegangenes Individuum neuerdings engagirt würde, und diesem Institute wiederum beytreten wollte, so hat dasselbe alle Ruckstande seit seinem Abgange, nebst den Interessen zu 5 pr. Ct., zu entrichten.

§. 7. Ein vormals abgedanktes, und wiederum angestelltes Individuum, das seine sonstigen Einlagen zurück empfing, hat dieselben vom Anfange seiner ersten Anstellung, sammt den Interessen zu 5 pr. Ct. nachzutragen.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Stolien, (*Tischlieder*) *als sechs dreystimmige Canons in Musik ges. von J. O. H. Schaum.* Herausgegeben von B. A. Weber. Berlin, b. Schlesinger. (Preis 14 Gr.)

Ein empfehlenswerther Beytrag zur musikal. Unterhaltung frohlicher Cirkel! Die Stimmen sind ohne bedeutende Schwierigkeiten und so melodios gefuhrt, als es dergleichen Compositionen zulassen: auch die Harmonie ist nicht leer ausgegangen, und der Satz rein. Von emerley Gattung müssen aber sammtliche Stimmen seyn, nämlich entweder drey Soprane oder drey Tenore: denn da dies Werkchen nur Canons im Einklange, und zwar ohne Instrumentalbegleitung, enthalt, und hier und da eine reine Quartenfolge vorkommt: so würden, bey verschiedenen Stimmen, nicht nur verbotne Quintenfortschreitungen, sondern auch manche nicht gut fundirte Accorde entstehen. Als Zugabe wird auf dem Titelblatte noch ein kurzer vierstimmiger *Canone in corpo* von 4 Takten mitgetheilt, der wahrscheinlich den Hrn. Herausgeber zum Verfasser hat, und seiner natürlichen Einfachheit wegen hier eine Stelle finden mag:

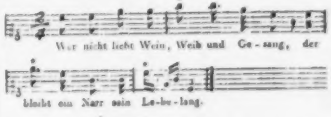

Die Erwartung. Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von J. Gänsbacher. Op. 7. der Gesangstucke. Bonn, b. Simrock. (Pr. 2 Francs.)

Der Hr. Verf. hat es gefühlt, dass es keine leichte Aufgabe sey, dies Schillersche Gedicht in Musik zu setzen: er hat daher auch bey der Ausarbeitung der Musik keinen Fleiss gespart, und vorzüglich in der Pianoforte-Begleitung einen bedeutenden Aufwand von Kunstmitteln gemacht. Grosstentheils ist es ihm gelungen, etwas Nichtgewöhnliches und der Poesie Entsprechendes zu liefern; hin und wieder ist die Composition aber freylich auch ziemlich gesucht ausgefallen, weil sie einen zu hohen Rang neben einem solchen Gedichte behaupten wollte. Der Gesang ist übrigens durchgangig stimmgerecht, und ohne Coloraturen, erfordert aber dessen ungeachtet, der Intonation wegen, einen geübten Musiker; so auch die Pianoforte-Begleitung, die zwar durchaus practicabel, aber doch nicht ohne alle Schwierigkeiten ist.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten July. **No. 29.** 1813.

Recensionen.

1. *Ouverture d'Egmont etc. par L. van Beethoven. à grd. Orch.* Op. 84. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)
2. *Entr'Actes à grd. Orchestre par L. van Beethoven.* (*Musik zu Göthe's Egmont.*) Op. 84. (Preis 2 Thlr.)
3. *Ouverture d'Egmont etc. pour le Pianoforte par L. v. Beethoven.* (Pr. 12 Gr.)
4. *Gesänge und Zwischen-Acts zu Göthe's Egmont für das Pianoforte, von L. v. Beethoven.* Op. 84. Bey Breitkopf und Hartel in Leipzig. (Preis 1 Thlr.)

Es ist wol eine erfreuliche Erscheinung, zwey grosse Meister in einem herrlichen Werke verbunden, und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das Schönste erfüllt zu sehen. Wahrscheinlich (Rec. sind die näheren Umstände gänzlich unbekannt) wurde B. zum Behuf der Darstellung des *Egmont*, aufgefordert, die dazu gehörige Musik zu componiren, und er hat bewiesen, dass er gewiss unter vielen Componisten *der* war, welcher die zarte und zugleich kräftige Dichtung tief in seinem Innern auffasste: jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang in seinem Gemüthe, wie auf gleichgestimmter, mitvibrirender Saite, wieder, und so bildete sich die Musik, die nun, wie ein aus strahlenden Tönen gewobenes, leuchtendes Band, das Ganze durchschlingt und verknüpft. Um so mehr ist diese Composition ein hoher Gewinn für die Kunst, als wirklich, sondirbarer Weise, ein grösseres Gothesches, für die Musik, oder auch nur für den musikalischen Sc[illegible]nach berechnetes Werk, sich noch keiner gedie[illegible]enen, classischen Composition zu erfreuen hat. So sinnig z. B. ein Meister d[illegible] Tonkunst manc[illegible] gemüthliche Lied von Gothe gesetzt hat, so wahrhaft classisch in dieser Art die Gesänge zum *Wilhelm Meister* gerathen sind: so misslungen ist doch die Musik der überaus zarten, lieblichen, dem Componisten recht in die Hand gearbeiteten *Claudine von Villa Bella*. Rec. darf dies frey sagen, da das Publicum durch gänzliches Nichtbeachten und Vergessen längst über die Composition den Stab gebrochen hat. Die *Lilla*, so wie der *Triumph der Empfindsamkeit*, beydes vielleicht mit geringer Aenderung herrliche Operntexte, sind, so viel Rec. weiss, niemals componirt worden. Die Musik zu *Erwin und Elmire* ist veraltet, und nur die lustige, echt italienische Buffonade, *Scherz, List und Rache*, erinnert sich Rec. vor mehreren Jahren in Posen von der Gesellschaft des Schauspiel-Directors, Carl Dobbelin, die sich damals dort befand, mehrmals mit der gerathenen Composition eines unbekannten Meisters aufführen gehört zu haben. Partitur und ausgeschriebene Orchesterstimmen sollen nachher zufällig verbrannt und durchaus nicht mehr zu haben gewesen seyn. — Mancher gute Componist der neuesten Zeit ist um Operntexte verlegen: möge er sich doch zu den classischen Werken des grossen Dichters wenden, und durch eine Composition, in der wahre Begeisterung glüht, den noch nicht gewonnenen Kranz zu erringen suchen. — Rec. kommt, nach dieser Abschweifung, die ihm wol erlaubt war, zu dem vorliegenden Werke selbst. —

Das, was in Göthe's *Egmont* eines jeden Gemüth vornämlich tief anregen muss, ist Egmonts und Clarchens Liebe. Ueber ihre nächste Umgebung hoch erhaben, kann das herrliche Mädchen sich nur mit einer Inbrunst, die wahrhaft überirdisch, die kleinlichen Verhältnisse des Lebens verachtend, über alles diesseits hinausschreitet, an den Helden des Vaterlandes *fest* anschliessen — nur *in ihm* leben; und, ohne dass er es deutlich ahnet, ist sie ihm selbst das höhere Wesen, das das himmlische Feuer nährt, welches in seiner Brust für Freyheit und Vaterland lodert. Seinen Tod will das Verhängniss, wenn der höchste seiner Wünsche erfüllt werden soll: aber

sie geht ihm voran, und in himmlischer Verklärung, als die Freyheit selbst, sichert sie ihm den herrlichen Lohn seines Martyrerthums zu. Er erkennt, dass die beyden süssesten Freuden seines Herzens vereinigt sind, dass er für die Freyheit stirbt, für die er lebte und focht, und muthig geht er dem Tode entgegen, da er noch kurz vorher von der „süssen, freundlichen Gewohnheit des Daseyns und Wirkens" nicht scheiden mochte. Mancher Componist hatte eine kriegerische, stolz daher schreitende Ouverture zum *Egmont* gesetzt: aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Clarchens *Liebe*, hat sich unser sinniger Meister in der Ouverture gehalten. In der düstern Tonart, F moll, spricht sich eben so Clarchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten, As dur und Des dur, die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt. — Die Ouverture fängt mit einem *Sostenuto*, ¼ Takt, und dem von allen Instrumenten, mit Ausschluss der Pauke und der kleinen Flote, ausgehaltenen F an, und dann tritt ein choralmässiger Gedanke ein, der in seiner hohen Einfachheit von der herrlichsten Wirkung ist, indem er, wie man es von dem genialen Componisten schon gewohnt worden, den Charakter des Ganzen im voraus getreulich verkündigt:

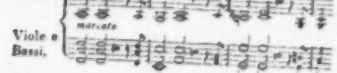

Schon im funfzehnten Takte tritt das Thema des folgenden Allegro in Des dur ein, welches alsdann im ¼ Takt 25 Takte darauf die erste Violine und das Violoncell anfangen:

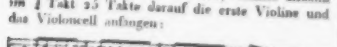

In derselben Einfachheit, wie er angefangen, erhält sich der Componist die ganze Ouverture hindurch, indem die beyden Themata des *Sostenuto* oft wiederkehren und sich mit dem Allegro verweben. Rec. kann ohne weitere Entwicklung des Einzelnen, von dem er nur sagen darf, dass es sich ganz nach der classischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet, den Leser auf das aufmerksame Anhören der gediegenen Composition verweisen. Er glaubt nämlich, die Tendenz, nach der der Meister arbeitete, so richtig aufgestellt zu haben, dass dem, von der Ouverture ergriffenen Zuhörer bey manchen Reden Clarchens, vorzüglich gleich in der ersten Scene mit Brackenburg und der Mutter, und noch in den ersten Scenen des fünften Acts, die in das Innerste dringenden Töne der Klage, so wie die, das höhere Leben verkündenden Accorde bey den Uebergängen in die, dem Haupttone in Moll verwandten Durtonarten, von selbst wiederklingen werden. Rec. erwähnt in dieser Hinsicht nur den Gedanken, der von dem 18ten Takte des Allegro anhebt, so wie den Uebergang in As dur im 50sten Takte, und die enharmonischen Verwechslungen nach der Wiederholung des Thema, das im *Sostenuto* vorkam!

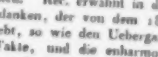

Am Schluss des Allegro tritt noch einmal dieses Thema in der Hauptionart F moll ein, und nun erstirbt der Satz in, ppp. von Hoboe, Klarinette und Fagott ausgehaltenen Accorden.

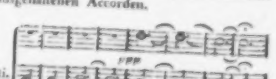

Aber nun hebt, erst pp., dann immer steigend und steigend, ein *Allegro con brio*, F dur, an, das, kriegerisch und lärmend, sich zunächst auf die tumultuarischen Auftritte im Anfange des Stücks bezieht, und womit die Ouverture schliesst. Auch dieses letzte Allegro ist, ohne alle contrapunktischen Wendungen, einfach gehalten, und nur ganz, wie es seyn soll, auf den richtigen Effect berechnet.

Zum ersten Acte gehört noch das Liedchen: Die Trommel gerührt etc. Die Melodie ist sehr einfach, F moll, ¼ Takt; nur erhält sie eine sehr pittoreske Begleitung durch die wirbelnde Pauke, die anschlagende kleine Flote, und durch die kurzen Accorde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Für die Operette würde das Lied ein Meisterstück seyn;

für das Schauspiel ist es, nach des Rec. Meynung, viel zu sehr geschmückt. Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird, als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient; nämlich, der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, dass den Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird. Alle die: „Wollen wir nicht ein Liedchen singen?“ „Singe einmal mein Leiblied, liebe Tochter“ u. s. w. sind daher ungemein lächerlich, da sie in der Oper selbst die Oper vernichten. Im Schauspiel dagegen soll das Lied wirklich ein Lied seyn, wie man es wohl im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effect des Ganzen. Hört man daher, wenn Clarchen im stillen Hause ein Kriegslied vom Rühren der Trommel und Ertönen des Pfeifchens singt, beydes wirklich: so ist es, als würde man plötzlich aus dem Stübchen, in das zu schauen vergönnt war, hinausgerissen in ein freyes Blachfeld, auf dem Brackenburg und Clarchen in weiter Ferne verschwinden. Rec. würde zu solchen, in Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von dem, auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden kann.

„Stirb Armer! Was zauderst du? (Er zieht ein Fläschchen aus der Tasche.) Ich will dich nicht umsonst aus meines Bruders Doctorkästchen gestohlen haben, heilsames Gift! du sollst mir dieses Bangen, diese Schwindel, diese Todesschwüche auf einmal verschlingen und lösen.“ —

Mit diesen Worten des unglücklichen Brackenburg schliesst bekanntlich der zweyte Act, und auch diese Klage, so sehr verschieden von Clarchens Schmerz, hat der Componist in dem Zwischensatz sehr sinnig in Tönen darzustellen gewusst. Brackenburg, ein braver, tieffühlender, aber für die Verhältnisse, in die ihn das Verhängniss warf, viel zu weicher Jüngling, sucht mehr in dem Gedanken, sich den Tod zu geben, Trost, als das er ihn wirklich auszuführen Kraft und Muth haben sollte. Er hat sich schon in das Wasser gestürzt, aber wieder durch Schwimmen gerettet; er führt Gift bey sich, das ihm Clarchen scherzend wegnimmt: als er aber schon hingeschieden und ihm den Ueberrest des tödtenden Trunks gelassen, wählt er doch das Leben. Ein Andante, A dur, mit einem weichen Thema, mahlt in abgebrochenen Sätzen sehr treffend Brackenburgs Zustand:

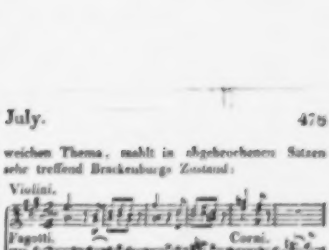

Die Klage verhallt in einzelnen Tönen, und nun fangen die Violoncelle in Sechszehntheilen das *Allegro con brio*, A dur, an, welches die innere Gährung im Volke, die Unruhe, die Besturzung der Gemüther, wie sie die ersten Scenen des zweyten Acts darstellen, bezeichnet.

Das merkwürdige Gespräch Oraniens mit Egmont, worin dieser die warnende Stimme des Freundes nicht hören mag, schliesst den zweyten Act, und ein *Larghetto*, Es dur, mit anschlagenden Hörnern und Pauken, mahlt nicht allein Egmonts grosses, jedes kleinliche Misstrauen verachtende Gemüth, sondern führt auch in gleichem Gange zu dem dritten Act, der wieder mit Staatsverhandlungen beginnt. — Rücksichtlich des Liedes: Freudvoll und leidvoll — bezieht sich Rec. auf das, was er bey dem ersten Liede bereits gesagt hat und muss nur hinzusetzen, dass auch, in Hinsicht der Melodie, ihm dieses Lied zu gedehnt, zu opernmässig behandelt zu seyn scheint. Viel besser, wird, in der höchsten Einfachheit, mit dem tiefsten, innigsten Gefühl, hat es Reichardt gesetzt. Der Schluss der beethovenschen Composition artet beynahe ganz in eine Arie aus. —

„So lass mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!“ ruft Clarchen, und ein jauchzender Satz, *Allegro*, C dur, tritt ein: aber schon im zweyten Takt eine *Fermate*; die Hoboe macht eine Cadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Hoboe hat eine zweyte Cadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: Freudvoll und leidvoll — eintreten zu lassen? — In der That hat der Anfang des *Allegretto* auch Aehnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab. — Der darauf folgende Marsch ist in der That ein Meisterstück. Er hat so etwas Feyerliches, Grauenvolles, selbst, in den starkern Stellen, furchtbar Fröhliches, dass man

Alba's Mordlinge, sich auf Raub und Mord freuend, einrücken sieht. Der Marsch währt in C moll noch fort, wenn der Vorhang schon aufgezogen ist, und indem er in kleinern, abgebrochenen Sätzen ersticht, schliesst er sich der dramatischen Handlung, die nun beginnt, nämlich der Darstellung des beunruhigenden Zustandes der Bürger, auf das Beste an.

„Dies war die Absicht? dazu hast du mich berufen? — Bin ich denn wehrlos?" — Diese Worte Egmonts hört man noch in den ersten drey Takten, womit der vierte Zwischenact beginnt.

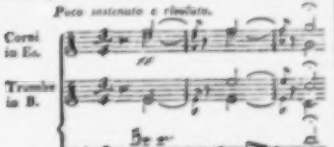

Das folgende *Larghetto*, $\frac{3}{4}$ Takt, mit der dumpf anschlagenden Pauke, verkündigt den Untergang des Helden; das darauf folgende *Allegro agitato* bezieht sich aber ganz auf Clarchens Zustand und auf die ersten Scenen des folgenden, fünften Acts. Rec. setzt dem, in den einfachsten Tönen Herz und Gemüth ergreifenden Schluss her, während dessen der Vorhang schon aufgezogen und Clärchen mit Brackenburg schon aufgetreten ist:

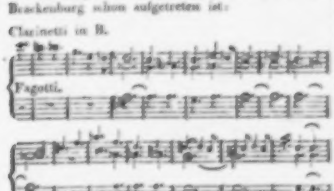

Die rührendste Klage spricht die Musik aus, welche Clarchens Tod bezeichnet. Es ist ein *Larghetto*, Dmoll, $\frac{3}{4}$ Takt, welches die Horner allein pp. anfangen. Dann treten Hoboen, Klarinetten, später die Fagotte, und erst im siebenten Takte die Saiteninstrumente hinzu. Beym Verlöschen der Lampe schlagen wieder die Horner allein, und endlich zu dem, von Hornern und Klarinetten ausgehaltenen Dmoll-Accord, die Saiteninstrumente einzelne Töne *pizzicato* an. Das Ganze ist in dem tiefsten Sinn des Dichters, der hier die Mitwirkung der Musik ausdrücklich in Anspruch nahm, aufgefasst und dargestellt.

In der Schlussscene hat der Componist, von der Stelle an, wo der Dichter Musik vorschreibt — nämlich, als Egmont sich aufs Ruhebett setzt, um zu schlafen — Egmonts Reden melodramatisch behandelt, und, nach Rec. Meynung, sehr wohl gethan. Die musikalischen Phrasen, welche die Reden unterbrechen, sind, mit Einsicht, nicht im mindesten hervorstechend, sondern ganz dem Worten sich anschmiegend, behandelt: von irgend einer bunten Melodeyey ist gar nicht die Rede. Im lichtvollen A dur-Accord, und zwar in Sechzehntheilviertheilen der Blasinstrumente, wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freyheit verkündigt. Die weitere Musik ist der vorgeschriebenen Pantomime angemessen, vorzüglich malerisch aber von da an, wo die Erscheinung dem schlafenden Helden andeutet, dass sein Tod den Provinzen die Freyheit verschaffen werde, und ihm den Lorbeerkranz des Siegers reicht. Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischen Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Accorden, drückt mit hohem Pathos die Apotheose des, siegreich für die Freyheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel: bey dem *più allegro*, in dem die Ilioer Achtelviertheilen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz zerfliesst in einzelnen Noten. Ganz in dem Sinne des Dichters schliesst der Componist mit einer rauschenden Symphonie, die nur 55 Takte lang, und beynahe ganz aus Schlussfiguren gewebt ist. —

Man ist sonst in beethovenscher Instrumental-Musik an eine reiche Ausbeute genialischer contrapunktischer Wendungen, kühner Ausweichungen u. s. w. gewöhnt: wie sehr der Meister aber mit seinem Reichthum haushalten und ihn zu rechter Zeit zu spenden versteht, beweiset die hier in Rede stehende Composition, die, ohne im mindesten für sich selbst glänzen zu wollen, ganz dem Sinne des Dichters folgt, und sich seiner Tendenz anschmiegt. Rec. bemerkte sich daher auch, die gelungene ästhetische Behandlung des, dem Componisten

gegebenen Stoffs gehörig ins Licht zu stellen und zu würdigen.

Die Klavier-Auszüge der Ouverture und der Zwischenacte sind zweckmässig, mit Geschmack und Einsicht eingerichtet; sie verdienen in den Händen jedes sinnigen Liebhabers der Tonkunst zu seyn, so wie jede Theater-Direction, die den *Egmont* zu geben Willens ist, sich in den Besitz der beethovenschen Musik setzen sollte, da sie, mit dem Ganzen so innig verschmolzen, und als wesentlicher Theil desselben, der durchaus nicht fehlen darf, anzusehen ist.

MISCELLEN.

I.

Pensions-Institut des k. k. priv. Theaters an der Wien.

(Beschluss aus der 28sten No.)

§. 8. Wenn gegen alle Wahrscheinlichkeit mit einem Male so viele Pensionisten entstehen sollten, dass die Einkünfte des Fonds nicht hinreichten, um allen die statutmässige Pension abzureichen, so ist das Deficit von sämmtlichen Pensionen nach Maasgabe gleicher Procente so lange abzuziehen, bis neue Fondszuflüsse die Ergänzung der Pensionen zulassen. *)

§. 9. Die Theater-Direction erhält nach den ersten fünf Jahren der Dauer dieses Instituts, das ist, mit dem 1sten Jan. 1816, das Recht, der im Alter über 55 Jahre vorgerückten Individuen fünf Jahre an der Pensionsfähigkeit nachzusehen, indem sie für dieselben die Beytrage auf solche Zeit sammt den 5 pr. Ct. Interessen entrichtet. — Doch soll dieser Fall selten, und nur eine besondere Begünstigung für bereits angestellte, verdienstvolle, oder rühmlichst bekannte, neu anzustellende Individuen seyn.

§. 10. Die zum Pensionsfonds eingehenden Gelder, selbe mögen wo immer her entspringen, sind, sobald der Betrag die Summe von 100 Fl. erreicht, sogleich, und zwar auf unbestimmte kurze Zeit, wenigstens zu 4 pr. Ct. Interessen, entweder bey der octroirten Leihbank, oder bey der ungarischen Kanalbau-Gesellschaft, oder bey einem, hiesigen Orts allgemein accreditirten Handelshause fruchtbringend anzulegen.

Ueber diese successiven, kleinen Capitals-Anlagen hat sich die Verwaltung des Pensionsfonds von Monat zu Monat auszuweisen, und ist kein grösserer Kassenvorrath zu dulden, als welcher zur Bedeckung der laufenden Ausgaben in diesem Monate erforderlich ist. —

§. 11. Sobald die auf Conto current hinausgeborgten Capitalien auf einen Betrag von ein-, oder mehreren tausend Gulden anwachsen, hat die Verwaltung des Pensionsstandes dafür zu sorgen, dass dergleichen Capitalien geschwind möglichst gegen 5 pr. Ct. auf Realitäten gegen pupillarmässige Sicherheit, und zwar auf mehrere Jahre unaufkündlich angelegt werden. Dem Theater-Gebäude an der Wien, wenn auf dasselbe Gelder aufgenommen werden wollten, und die pupillarmässige Sicherheit vorhanden ist, gebühret der Vorzug vor allen übrigen Realitäten.

§. 12. Versteht es sich von selbst, dass die Interessen von diesen solchergestalt angelegten Capitalien eben so, wie alle übrigen Fondszuflüsse zu behandeln, folglich unverzüglich fruchtbringend anzulegen sind. —

§. 13. Auch wird der Verwaltung das Recht eingeräumt, grössere Summen auf den Ankauf einer Realität zu verwenden, wenn dadurch ein besonderer Vortheil für das Institut erreicht werden könnte.

§. 14. Die Einkünfte der jährlichen, von der Direction bewilligten 2 Benefice-Vorstellungen sind, sammt den hiervon abfallenden, zu Capital anwachsenden Interessen von jenen Summen, welche durch die Gagenabzüge dem Fonds zufliessen, ganz abgesondert zu verrechnen, weil letztere ausschliessungs-

*) Es ist diese Vorsicht für alle mögliche Fälle bey einem solchen Institute nothwendig, obgleich bey diesem Pensionsfonds ein solches Deficit gar nicht zu besorgen ist, nachdem bey der Calculation die Zuflüsse in den niedrigsten, dagegen aber die Ausgaben in den höchsten Summen angenommen worden. — Die Mitglieder dieses Instituts erhielten schon in der ersten Zeit der Existenz dieser wohlthätigen Anstalt hiervon die beruhigendste Ueberzeugung, nachdem in der Calculation die Einkünfte des ersten Jahres ohne Interessen auf 14,600 Fl. angenommen worden, während der Fonds nach dem Rechnungsabschlusse vom 31sten May vor. J., folglich vom 1sten Januar vor. J., als dem Beginnen dieses Instituts, binnen 5 Monaten schon ein zu 5 pr. Ct. fruchtbringend angelegtes Capital pr. 17,500 Fl. errungen hat.

weise nur auf Pensionen verwendet werden dürfen, wo hingegen erstere nur zur vollständigen Bedeckung der Pensionen dienen sollen; jedoch wird ausdrücklich festgesetzt, dass der Rest jener Einkünfte, der nicht mehr als Capital fruchtbringend anzulegen kömmt, von der Theater-Direction nur auf andere wohlthätige Zwecke zum Besten der dem Institute einverleibten Glieder, als z. B. auf Ausdehnung der Pensionsfähigkeit auf Witwen und Kinder, auf Unterstützungen in Krankheits- oder andern Unglücksfällen etc. verwendet werden soll. *)

Dritter Abschnitt.

Verwaltung des Instituts.

§. 1. Die Verwaltung des ganzen Instituts-Geschäftes hat aus folgenden Mitgliedern zu bestehen:

a) Ein Präses, welcher entweder ein Mitglied der jetzigen Unternehmungsgesellschaft ist, oder von der Gesellschaft hierzu bestimmt wird.

b) Zwölf Beysitzer, wovon die eine Hälfte von der Theater-Unternehmungs-Gesellschaft ernannt, die andere Hälfte aber von sämmtlichen Theilnehmern des Instituts durch Mehrheit der Stimmen gewählt wird.

c) Ein Secretair, welcher, nebst allen unter seiner Fertigung zu entlassenden Expeditionen, auch bey den Sitzungen das Protocoll zu führen hat.

d) Ein Buchhalter, welchem die Besorgung des sämmtlichen Rechnungswesens obliegt.

e) Ein Cassirer, welchem unter der Mitsperre zweyer Beysitzer die Casse übergeben wird.

f) Ein Kanzellist, der die nöthigen Schreibereyen für den Secretair und Buchhalter zu besorgen hat.

g) Ein Kanzleydiener zur Besorgung der vorfallenden Bestellungen und Einladungen.

§. 2. Mit Ausnahme des Präses dürfen keine andern Individuen angestellt werden, als welche zugleich Theilnehmer des Instituts sind.

§. 3. Nur in ausserordentlichen, wichtigen Fällen hat sich der Ausschuss von zwölf Beysitzern zu versammeln. Die gewöhnlichen Sitzungen zur Besorgung der laufenden Geschäfte bestehen blos aus dem Präses, vier Beysitzern und dem Secretair. Die Theater-Unternehmungs-Gesellschaft hat von ihren benannten sechs Beysitzern zwey zu den kleinen Sitzungen zu bestimmen, so wie die ganze Instituts-Gesellschaft von ihren gewählten sechs Beysitzern ebenfalls zwey in gleicher Absicht zu bestimmen hat.

§. 4. Die sämmtlichen Beysitzer sind von Jahr zu Jahr neu zu wählen, oder zu bestätigen.

§. 5. Bey der ersten Benennung hat die Rangordnung nach den Dienstjahren zu geschehen, später eintretende Beysitzer haben den früher eingetretenen nachzusitzen.

§. 6. Bey den grossen sowohl, als bey den kleinen Sitzungen hat die Mehrheit der Stimmen zu entscheiden, jedoch gebührt dem Präses das Recht, wenn in kleineren Sitzungen ein Gegenstand wider seine Meynung entschieden werden wollte, die Entscheidung zu suspendiren, und den Gegenstand in einer grossen Versammlung neuerdings in Vortrag zu bringen. —

§. 7. Monatlich muss wenigstens ein Mal eine Sitzung des kleineren Administrations-Ausschusses gehalten werden, wobey die Rechnungen des verflossenen Monats zur Einsicht und Prüfung vorgelegt, zugleich aber auch alle Geschäfte, die von dem Präses nicht zum Vortrage bey einer vollen Ausschuss-Versammlung bestimmt werden, vorgetragen, und entschieden werden müssen.

§. 8. Der Präses kann ausser der festgesetzten monatlichen Sitzung des kleinen Ausschusses, auch zu jeder andern Zeit, nach seinem Gutbefinden, entweder kleine oder grosse Sitzungen anordnen, jedoch muss am Ende des Monats Januar eines jeden Jahres eine grosse Sitzung, wobey alle zwölf Beysitzer erscheinen müssen, gehalten werden, wobey die Totalrechnung vom verflossenen Jahre über sämmtliche Empfänge und Ausgaben des Instituts-Fonds vorgelegt, geprüft, und durch die Unterschrift des Präses und der Beysitzer beygefügt werden müssen. —

§. 9. Der Secretair, Buchhalter, Cassirer, Kanzellist und Kanzleydiener erhalten für ihre Mühewaltungen aus dem Institutsfonds bestimmte jährliche Remunerationen; den drey ersten Institute-

*) Bey der bekannten Liberalität der, durch den Hang zur Wohlthätigkeit ausgezeichneten Einwohner dieser Hauptstadt, haben die Eigenthümer des Theaters an der Wien diesem Institute durch die Bewilligung zweyer Benefice-Vorstellungen einen mächtigen Vorschub gegeben, und bey dem sich jetzt schon zeigenden Uebermasse an Einkünften ist man allerdings zur angenehmen Hoffnung berechtigt, vielleicht schon in einigen Jahren die Pensionsfähigkeit auch auf arme Witwen und Waisen dieses Theaters ausdehnen zu können.

Beamten werden eigene Instructionen zur Richtschnur bey ihren Dienstleistungen mitgegeben werden. —

§. 10. Folgende Gegenstände muss der Präses in den grossen Ausschuss-Sitzungen in Vortrag bringen:

a) Ankauf einer Realität für Rechnung des Instituts-Fonds.

b) Verwirkung der Pension in einem der, in der ersten Abtheilung festgesetzten Fälle.

c) Verlangerung des Termins zur Bezahlung des ursprünglichen Beytrags.

d) Capitals-Anlagen für Rechnung des Instituts-Fonds, welche die Summe von 20,000 Fl. übersteigen.

e) Herausbezahlung eines entlassenen Mitgliedes mit seiner an den Fonds gemachten Einlage.

f) Entlassung eines, bey der Instituts-Administration angestellten Beysitzers oder Beamten, mit Ausnahme des Secretärs, welchen der Präses aus den Mitgliedern des Instituts allein zu wählen, folglich auch zu entlassen berechtigt ist.

g) Festsetzung eines neuen Statuts für das Institut, in so weit selbes nicht mit den dermalen festgesetzten Statuten im Widerspruche stehet, weil ein solcher Fall allen Mitgliedern des Instituts durch ein schriftliches Circular vorgetragen, und durch die Mehrheit der Stimmen entschieden werden müsste.

§. 11. Damit ein von dem Institute ausgefertigtes Instrument für dasselbe verbindlich sey, wird, nebst der Unterschrift des Präses, auch die Mitfertigung zweyer Beysitzer erfordert. —

Die bey der Manipulation der Casse und übrigen laufenden Geschäfte nothwendigen Vorsichten werden, sobald einmal der Administrations-Ausschuss organisirt seyn wird, bestimmt werden.

2.

Es ist so oft gerügt worden, wie schädlich es bey jedem, und namentlich auch beym Musikunterricht sey, für die ersten Unterweisungen mittelmässige, und nur nach beträchtlichen Fortschritten des Schülers wahrhaft gute Lehrer anzunehmen. Gleichwol lassen es bey weitem die meisten Aeltern beym gewöhnlichen Schlendrian. Vielleicht überzeugt manche, die den Zuredungen unsrer Kenner widerstehen, das Wort eines herrlichen alten Römers, wovon ich wenigstens einige Buchstaben darum hierher setze, zumal da wir, den Hauptsachen nach, nichts Besseres, und gewiss auch nichts besser, darüber vorbringen können. *Quintilian, Instit. III.* sagt: Ich muss auch etwas von der Meynung derer sagen, die gute Lehrer haben können, und doch im Anfange mittelmässige wählen,

„tanquam instituendis artibus magis sit apta mediocritas praeceptoris, cum ad intellectum atque imitationem facilior, tum ad suscipiendas elementorum molestias minus superba. Qua in re mihi non arbitror diu laborandum, ut ostendam, quanto sit melius optimis imbui, quantaque in eluendis, quae semel insederint, vitiis, difficultas consequatur: cum geminatum omne succedentes premat, et quidem dedocendi gravius ac prius, quam docendi. Propter quod Timotheum, clarum in arte tibiarum, ferunt duplices ab iis, quos alius instituisset, solitum exigere mercedes, quam a rudes traderentur. Error tamen est in re duplex: unus, quod interim sufficere illos minores existimant, et bono sane stomacho contenti sunt, quae, quanquam et ipsa reprehensione digna, securitas tamen esset utcunque tolerabilis, si ejusmodi praeceptores minus docerent, non pejus: alter ille etiam frequentior, quod eos, qui amplioremdicendi facultatem sunt consecuti, (Quintil. spricht zunächst von Lehrern in der Redekunst,) non putant ad minora descendere, idque interim fieri, quia fastidiant praestare hanc inferioribus curam, interim, quia omnino non possint. Ego porro eum, qui nolit, in numero percipientium non habeo; posse autem maxime, si velit, optimum quemque contendo, primum, quod eum, qui eloquentia caeteris praestet, illa quoque, per quae ad eloquentiam perveniur, diligentissime percepisse credibile est; deinde, quia plurimum in praecipiendo valet ratio, quae doctissimo cuique planissima est; postremo, quia nemo sit in majoribus eminet, ut cum minora deficiant: nisi forte lorem quidem Phidias optime fecit, illa autem, quae in ornamentum operis ejus accedunt, alius melius elaborasset, aut orator loqui nesciet, aut leviores morbos curare non poterit medicus praestantissimus!“ — Die weitere Ausführung muss man im Werke selbst lesen; nur der Schluss stehe noch hier: „Ea causa vel maxima est, cur optimo cuique praeceptori sit tradendus puer, quod apud eum discipuli quoque, melius instituti, aut dicent, quod inutile non sit

imitari, aut, si quid erraverint, statim corrigentur: si indoctus ille etiam probabit fortasse vitium, et placere audientibus judicio suo coget." — —

Kurze Anzeigen.

III Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violone, comp. par H. C. Ebell. Oeuvr. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Rthlr. 16 Gr.)

Rec. freut sich, das musikal. Publicum auf diese Quartetten, (G dur, D moll. und A dur) als auf eine sehr interessante Erscheinung aufmerksam machen zu können. Sie sind in einem soliden, mit gut ausgeführten Imitationen reichlich ausgestatteten Style geschrieben, und fallen dabey — zum Beweise, dass der Verf. den Satz in seiner Gewalt habe — doch leicht und angenehm in das Gehör eines Jeden. Sollte Ref. eins der drey Quartetten vor den übrigen auszeichnen, — wobey jedoch die Wahl ziemlich schwer hält, da jedes seine eigenthümlichen Vorzüge besitzt, — so würde er das zweyte wählen; denn ob es gleich beynahe das einfachste unter allen ist, so hat es doch, wie es wenigstens Ref. scheint, etwas, das Gemüth ganz vorzüglich Ansprechende. Auch verdient das, einen gefälligen, zweystimmigen Canon enthaltende Trio der ersten Menuett, so wie die, in der Presto des zweyten Quartetts eingewebte kleine Fuge, eine besondre, günstige Erwähnung. Man glaubt, nach dem Vorstehenden, nichts weiter zum Lobe dieses wahrhaft gehaltvollen Werks hinzufügen zu dürfen, und wünscht ihm einen recht weiten Wirkungskreis, der ihm auch, so bald es nur einigermassen bekannt seyn wird, gewiss nicht fehlen kann, da überdies, allenfalls einige Stellen des dritten Quartetts abgerechnet, keine grossen Schwierigkeiten darin enthalten sind, und es daher selbst für den grössten Theil der Dilettanten vollkommen ausführbar ist.

Swanilde, Romanze von Friedrich Kind, zur Guitarre comp. von J. H. C. Burchardt. Braunschweig, bey Spehr. (Preis 16 Gr.)

Dies Gedicht, das durch seinen Inhalt zwar schwerlich befriedigt, aber durch viele reizende Bilder, einen wahrhaft romantischen Ton und eine treffliche Diction ungemein anzieht, ist vom Componisten ungefähr nach Art der Zumsteegschen Balladen, nur weit einfacher in jeder Hinsicht, und somach der Gattung selbst angemessener, aber freylich auch nicht so eigenthümlich und nicht durch die Musik an sich so interessant, behandelt worden. Der Ausdruck ist nirgends verfehlt; aber vielmehr, die Veranlassung dazu: denn alles kommt hier auf den Sänger an, dem es aber auch im Uebrigen so äusserst leicht gemacht ist, dass er alle Aufmerksamkeit hierauf wenden und sich voller Freyheit bedienen kann; die Declamation ist verständig, und, bis auf wenige Stellen, richtig: die Begleitung so leicht, als irgend möglich. Was letztere anlangt, hätte aber wol, ohne dass dem Sänger Eintrag gethan oder der Vortrag erschweret worden wäre, etwas mehr geschehen und mancher eigenthümliche Reiz des Instruments, besonders in arpeggirenden Figuren mehr benutzt werden können. Zu loben ist noch, dass der Componist sich im Gesange so enge Grenzen gesteckt hat, dass jede mittelmässige oder weibliche Stimme bey nur massiger Ausbildung ihn bequem ausführen kann.

XII Walzes p. le Pianoforte, comp. — — par C. Damonchau. Oeuvr. 5te. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Die bekannten Paer'schen Walzes scheinen diesen als Muster gedienet zu haben; und wirwol sie ihnen in Lebendigkeit und Zierlichkeit nicht gleich kommen, und doch mehrere, wie No. 2, 3, 4, 8, 10, ihnen auch nicht weit nachzustellen. Das eigentlich Nationale in diesem deutschen Tanze wird man von Franzosen so wenig verlangen, als von Deutschen das eigentlich Nationale in den französischen Romanzen. Diese Walzes scheinen ursprünglich nur für dies Instrument geschrieben; wenigstens ist alles demselben genau und bequem zu spielen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten July. **N°. 30.** 1813.

Mein erster Ausflug.

Erster Abschnitt aus der Geschichte eines deutschen Virtuosen.

Sechs Gulden Reichsgeld und eben so viel Empfehlungsbriefe in der Tasche, Fröhlichkeit, das Bewusstseyn guter Fortschritte in meiner Kunst, mithin Muth im Herzen, auch, wie ich wenigstens glaubte, einen ansehnlichen Fonds Menschenkenntniß aus Knigge's *Umgang mit Menschen* zusammengelesen, im Kopfe — : wie hätte ich zweifeln können, ich werde mich mit schönstem Erfolg durch die Welt schlagen? Auf dem Lustschloss unsers Herzogs, wo dieser sich den Sommer über aufhielt, wollte ich mein erstes Probestück ablegen.

Ich trat im Wirthshaus ein — ob, kann ich nicht sagen, da ich zu Fuss ging. Ich kleidete mich nach Vermögen: so wanderte ich wohlgemuth in den herrlichen Park. Es war Vormittag, etwa zehn Uhr: ein begeisternder Sommermorgen! Das erste Lebendige, das ich entdeckte, war ein etwas unscheinbarer Herr in blauem Oberrock, der auf einer Bank unter einer blühenden Linde sass und las.

Vergebung, mein Herr, dass ich Sie störe — redete ich ihn an; können Sie mir nicht sagen, wo ich den Herrn Kammerherrn von ... finde?

Dort, im linken Flügel des Schlosses! antwortete er ziemlich kurz, nicht eben höflich, und wenig von seinem lesenden Buche abgewandt.

Ist er wol jetzt zu sprechen?

Das weiss ich nicht —

Das Benehmen des Mannes missfiel mir, als herzlos, verdross auch, als brüskirend. Ich glaubte, ihm einigen Respect einflössen zu müssen, und fuhr nicht ohne Nachdruck fort: Ich habe einen Empfehlungsbrief an den Kammerherrn; er soll mich *dem Herzog* vorstellen, und, wo möglich, noch heute!

Meine Absicht schien erreicht: der Mann sahe mich nun an, und fragte etwas achtsamer: Was wollen Sie beym Herzog?

Aha, dacht' ich, nun ist die Reihe an mir, hohe Saiten aufzuziehen! Unterhalten will ich ihn, Vergnügen ihm machen! antwortete ich.

Womit?

Mit meiner Kunst und meines berühmten Lehrers Compositionen.

Sie sind ein reisender Musicus?

Der sich bestrebt, bald *Künstler* genannt zu werden!

Wie heissen Sie? wo sind Sie her?

Von ..., und heisse ... Wenn Sie Musik lieben, mein Herr, so ist Ihnen der Name von Seiten meines Vaters gewiss nicht ganz unbekannt.

Ich hab' ihn nie gehört. —

Das war mir denn doch zu stark für solch einen Herrn im blauen Oberrocke!

Nun, hoffentlich kennt ihn *der Herzog*, fiel ich etwas derb ein; wenn es nämlich wahr ist, was man sagt, dass der Musik versteht und liebt!

Zum Glück das Herrn ging eben ein Bedienter vorbey — er würde sonst noch manche nachdrückliche Rede haben hören müssen: diesem winkte er, sagte ihm etwas heyseits, und schloss dann, gegen mich gewandt und sein Buch wieder aufnehmend: Der wird sie zum Kammerherrn bringen! —

Ziemlich verstimmt wanderte ich dem Burschen nach, und viele strafende Stellen aus meinen Knigge über das Leben an Höfen und mit Höflingen fielen mir ein. Gewiss war das auch so einer von den Untersten, und „darum nur desto mehr aufgeblasen durch Leerheit und Dunkel", desto mehr „besessen von Neid, Kabale und Verkleinerungssucht" — O Gott, wenn doch deine Menschen nur erst recht rein waren und edel, Bruder ihrer Brüder, und — die himmlische Kunst freudig belohnten! So seufzte ich gerührt. Darüber waren wir ins Schloss gekommen, dessen Pracht und Schmuck mich ein wenig verblüffte.

Wir stiegen die Treppe hinauf; der Bediente öffnete eine Thür, ging hinein, kam gleich zurück, liess mich eintreten, und ging seiner Wege.

Ich fand in dem grossen, glänzenden Zimmer einen schön frisirten, äusserst modisch und nett gekleideten Herrn. Nicht ohne Verlegenheit — es ging mir hier alles so schnell, so Schlag auf Schlag — nicht ohne Verlegenheit begann ich, indem ich meinen Brief hervorzog: Hochwohlgeborner Herr Kammerherr...

Der bin ich nicht, fiel der Herr ein, und lächelte dazu auf eine gewisse, mir jetzt noch unerklärliche Weise. Noch verlegner fuhr ich fort:

Ich hoffte doch dem Herrn Kammerherrn hier anzutreffen —

Ganz Recht: er ist nur ein wenig spazieren gegangen. Lassen Sie sich einen Augenblick mit mir gefallen. — Und dabey wieder jenes wundersame, geheimnisvolle Lächeln, das mir jetzt etwas von seinem Spotteln zu verrathen schien.

Mit grossem Vergnügen! erwiederte ich, und kaum war das Wort heraus, als mir das Blatt schoss, und mir beyfiel, was ich bey Knigge über das „ausforschende, meist menschenverachtende Incognito der Grossen" gelesen hatte. Himmel! wenn es der Herzog selbst wäre! Ja ja; diess zu Hause seyn in so glänzender Umgebung, dieses nicht zu versteckende Selbstgefühl, diese Leichtigkeit in vornehm-gefälligen Bewegungen, dies, eben dies Lächeln... Er ist es; und wahrlich, er soll seinen Mann an dir finden! Verborgen will er seyn! gut! er bilde sich ein, er sey es! Du hast dabey die schönste Gelegenheit, ihm Dinge von einem Gewicht zu sagen, wie du es sonst nicht wagen dürftest.

Das ging mir blitzschnell durch den Kopf. Ich raffte mich zusammen, und versetzte, zwar bescheiden, doch, wie ich hoffte, unbefangen, wie folgt:

Ich komme mit den schönsten Erwartungen und in unbeschreiblicher Freude zu diesem berühmten Musensitz —

Ich würde doch rathen, beydes zu mässigen: wir müssen leider jetzt Oekonomie treiben —

O Gott, daran denk' ich nicht! Ich werde den allverehrten Fürsten, meinen Landesvater, sehen; werde ihn durch meine Kunst einige Stunden erheitern; werde manch weises, vielleicht auch ein grandevolles Wort aus seinem Munde hören, und dann, durch alles dies erhobener, gefestigter und gegründeter hinaus ziehen in die weite Welt, die ich nicht kenne, die mich nicht kennt, die oft das Beste, das Einzige, was ich ihr seyn und leisten kann, nicht achtet, nicht will...

Hier stockte mein Mund, denn mein Gefühl stockte. Ich sprach dies gewiss mit Aufrichtigkeit aus — ich empfand es ja so: aber das Auge meines Zuhörers, ungeachtet es unverrückt auf mich gerichtet war, schien doch auch gar nichts von Theilnahme an dem, was ich sagte — schien eher eine bewusstlose Zerstreuung und Geistesabwesenheit zu verrathen. Freylich mag ihm oft vorgelogen worden seyn, was die jetzt tief aus der Seele quillt! So dacht' ich traurig, und es entstand eine kleine Pause. Diese brachte ihn zu sich selbst zurück. Er fragte: Sie... Sie sind also Virtuos?

Das darf ich nicht behaupten: man sagt aber, ich spiele gut.

Nun — ich spielte sonst auch ein ziemlich gutes Klavier...

Dieser Ausdruck machte mich stutzen. Indess — „an deutschen Höfen spricht man schlecht," fiel mir aus meinem Knigge ein und beruhigte mich, indess der Herr, nachdem er eine Prise Tabak genommen, hinzusetzte: Leider hab' ichs aber nicht fortgesetzt. Ich kam zu früh in die Geschäfte, und ist man einmal auf seinem Posten, so fehlt's an Zeit, wol auch an Laune —

Nicht ohne Gewicht erwiederte ich: Gleichwol scheint eben da die Kunst, ja die eigene Kunstübung, desto wohlthätiger zu werden! Ich will gar nichts davon sagen, wie heerlich es schon an sich ist, wenn die Grossen dem Schönen der Kunst durch selbsteigene Theilnahme einen neuen Kranz winden; wie sie es eben dadurch auch für die grössere Welt adeln, welche sonst es so selten zu erkennen und zu würdigen versteht: aber wo kann der ewig angestrengte Geist neuen Schwung, das endlich ermattende Herz neue Kraft bernehmen, wenn nicht eben...

Allerdings! fiel der Herr ein. Ich hatte, aufrichtig gesprochen, nicht viel Lust zum Klavier. Den Generalbass hatt' ich lernen mögen. Aber das liess sich eben nicht wohl thun. Noch jetzt seh' ich mit Vergnügen zu, wenn unser ernsthafter Riese ihn im Orchester streicht. Schade, dass die Kapelle nicht hier ist. Sie hätten im Winter in die Residenz kommen müssen. Der Mann würde Ihnen gewiss auch gefallen haben. Aber, wie gesagt: ich kam früh in die Geschäfte; seinen Posten will man doch ausfüllen... Ja, so geht's nun in der Welt!

Hier zuckte er die Achseln. Mir war zwar Manches dunkel in seiner Rede: meine Begierde aber, einige Feuerflocken in sein Herz zu werfen, liess mich bey Einzelnheiten nicht verweilen: vielmehr setzte ich von neuem an:

Traurig genug, dass es so geht — wenn auch für die grosse Seele, die dennoch bey alle dem wenigstens Sinn und Wohlwollen gegen die Kunst bewahrt — wenn auch für sie desto verdienstlicher, desto verehrungswürdiger! Darf aber ein junger, unerfahrner Mensch noch etwas hinzusetzen, so wird es vielleicht Folgendes seyn: Müsste nicht bey dieser unaufhörlichen, schweren Anstrengung und Geschaftsthatigkeit...

Wird nicht erkannt! wird heut zu Tage nicht mehr erkannt!

O doch! doch! Ware ich nur eben jetzt ein Mann von Gewicht, und konnte ich dann ausdrücken...

Sehr obligirt! bestens verbunden! schob er schnell ein.

Und da meynte ich eben: sollte nicht selbst die Sorge für den Staat...

Er fiel mir von neuem ins Wort, und jenes zweydeutige Lächeln bekam noch etwas besonders Schalkhaftes: Ach, sagte er, mein lieber, junger *Ingenu*: die Sorge für den Staat ist es wahrlich nicht, die unser Einen jetzt so abtreibt; wird doch dieser, bey der nun auch in Deutschland um sich greifenden neufrankischen Sitte, immer geringer und unscheinbarer...

Ich dachte hier an die Eroberungen, welche eben jetzt die damaligen Republikaner Frankreichs in Deutschland zu machen anfingen; und die Zutraulichkeit, sich selbst über so etwas gegen mich zu aussern, schmeichelte mir unendlich. Hochst frappirt hörte ich ihn aber hinzusetzen:

Ach, da war noch gute Zeit, als man von unser Einem nichts verlangte, als was Kleidung und Tafel angeht! Aber jetzt... Doch, da kommen der Herr Kammerherr! Und im Gespräch mit Seiner Durchlaucht!

Wie denn? wo denn? stammelte ich, aus den Wolken fallend.

Da! rief er schnell und deutete hinab. Geben Sie mir den Brief —

Da? da — der? der Herr im blauen Oberroke?

Nun ja: sind Seine Durchlaucht, unser gnädigster Herzog. Vielleicht geruhen Dieselben mit herauf zu spazieren. Dann nützen Sie den Augenblick!

Damit eilte er hinaus; und ich — wie lang mein Antlitz, wie gross Mund und Augen mögen geworden seyn, wissen die Götter. Noch stand ich, wie vernichtet, als die Thür, eben von jenem meinem Gönner aufgerissen wurde und der Kammerherr hereinrauschte — zum Glück, allein. Nur der Freund des Generalbasses trat leise hinter ihm drein, und ward mit einem: „die Chokolade!“ wieder hinaus gefordert.

Der Kammerherr hatte meinen Empfehlungsbrief in der Hand, warf einige Blicke hinein, und einen auf meine Jammergestalt. Nicht ohne Güte, oder Erbarmen, begann er: Sie sind mir sehr empfohlen. Es soll mir angenehm seyn, wenn ich mich Ihnen gefällig beweisen kann.

Bey diesen Worten bemachtigte sich meiner eine, nur aus dem Vorhergehenden erklärliche, wahrhaft dumme Rührung, die mir das Wasser in die Augen, aber kein Wort über die Lippen trieb. Ich bückte mich also nur einmal über das andre, und schlug die feuchten Augen zur Erde. Mit noch mehr Güte, oder Erbarmen, fuhr der Kammerherr fort:

Seine Durchlaucht haben die Kapelle nicht hier: wir können blos Quartett und Gesang beym Klavier veranstalten. Wenn *Serenissimus* geruhen, Sie zu hören — woran ich nicht zweifle: so genirt Sie das doch nicht?

Kaum konnte ich: Nein! hervorbringen.

Sie besitzen neue, noch ungedruckte Musik von Mozart, schreibt mir mein Freund. Haben Sie auch etwas von jener Art bey sich?

Das machte mir endlich ein wenig Luft. Ich verstand die Frage: ob ich etwas jener Art bey mir habe? gar zu wörtlich, und bezog sie auf den Moment. Schnell fuhr ich in die Tasche und langte mein Schreibtafelchen heraus:

Bey mir habe ich freylich nur einige Kleinigkeiten, die der göttliche Mozart auf seiner letzten Durchreise für eine Freundin schrieb — ein Paar kleine, einfache Lieder: aber sie sind schön.

Hier kam auch jener, mir nun unaussprechlich fatale Patron zurück und brachte zwey Tassen Chokolade. Eine leise, freundliche Wendung des Kammerherrn gegen mich —: Himmel! ich musste wirklich die eine ergreifen! Aber, weit entfernt, sie vor innerer Bewegung trinken zu können, vermochten meine zitternden Hände sie kaum festzu-

halten, und ich dankte Gott, dass ich nahe an einem marmornen Pfeilertischchen stand, um sie mit Ehren los zu werden. Natürlicher Weise wurde darauf weiter nicht geachtet, sondern der Kammerherr begann, nachdem er seinen Theil genossen hatte:

Wie war' es, wenn Sie mich gleich diese Liederchen hören liessen? Da ist ein Pianoforte: ist's Ihnen gefällig?

Das war Balsam in meine Wunden. Ich öffnete das Instrument: es war ziemlich gut und auch rein. Ich machte einige Gänge, und die gewaltsame Bewegung meines Innern hatte einen Ableiter: sie schien durch meine Fingerspitzen zu strömen. Ich fühlte, ich spiele nicht schlecht, wenn auch etwas verworren: das hob und stärkte mich von neuem. Ich phantasirte ein Weilchen fort, machte nun einen moldern Uebergang, wie das erste jener Lieder es verlangte, und begann jetzt mit befreyter Brust das, nach Mozarts Tode gedruckt erschienene kleine Stück, von Weisse gedichtet:

Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier etc. *)

Kaum hatte ich den Gesang begonnen, so wurde leise die zweyte Thür des Zimmers halberöffnet. Ich schielte über das Blatt hinaus in das zweyte Gemach: da sass eine schöne, junge Dame am Arbeitstischchen, und ihr gegenüber *Serenissimus* leibhaftig. O jetzt, da ich durch meine Kunst gehoben und in ihr glücklich war — jetzt storte mich das nicht im Geringsten! Ich that, als habe ich nichts erblickt, sang nur noch inniger, und bemühte mich, noch deutlicher auszusprechen. So ging's glücklich bis zur 3ten Strophe; ja, bis nach den ausgesprochenen zwey ersten Worten der 3ten: *„Wie sehr"* — Da fuhr es mit Eins, wie ein Donnerschlag bey mir nieder: mein Blut stockte, meine Hände bebten, eine Eiskälte überflog mich, die Stimme brach — Entsetzlich: die Strophe heisst ja:

Wie sehr lach' ich die Grossen aus etc.

und, Gott! dort sass ja ein Grosser! — —

Nachrichten.

Wien, d. 8ten Jul. Uebersicht des Monats Juny.

Hofoperntheater. Unter die wenigen, aber um so mehr erfreulichen Erscheinungen, die sich in diesem Monate auf dieser Bühne zeigten, zählen wir mit Vergnügen die Ankunft der Mad. Grünbaum, geb. Muller, ersten Sangerin des k. stadtischen Theaters in Prag, welche hier in einigen Gastrollen aufgetreten ist und grossen Beyfall gefunden hat. Sie gab am 16ten und 23ten die Julia in der *Vestalin*, und am 26sten und 30sten die Prinzessin von Navarra in *Johann von Paris*. Ihre reine, immer sichere Intonation verdient vor allem einer Erwähnung. Uebrigens ist ihre Stimme sonor, zugleich stark und vieler Biegsamkeit fähig. Vorzüglich schön und glockenrein sind ihre hohen Töne. In der Tiefe ist ihre Stimme schwach und in keinem Verhältnis mit der Höhe. Ihr Spiel zeigt vielen Anstand und Gewandtheit. Als Julia gab sie die grosse Scene des zweyten Acts im Tempel, nicht nur mit vieler Kraftausserung, sondern auch wahr und mit hinreissendem Ausdruck. Kenner hätten jedoch gewünscht, weniger Verzierungen eben im Gesange dieser Rolle angebracht zu hören. Mad. G. wurde nach dem zweyten und dritten Aufzuge hervorgerufen. Als Prinzessin von Navarra war ihr Gesang ebenfalls lobenswerth: im Spiel hatte sie aber auch diesen Charakter zu ernst genommen, und kam hierin unserer braven Künstlerin, Dem. Buchwieser, nicht gleich. Sie gefiel jedoch sehr, und wurde nach beyden Acten gerufen. Hr. Grünbaum gab zugleich den Johann von Paris. Seine schwache Stimme, die sonst aber nicht unangenehm ist, war Ursache, dass er sich auf diesem grossen Theater nicht besonders hervorthun konnte. Seine Figur ist gefällig, doch war sein Spiel nicht sehr ausgezeichnet. Hr. Weinmüller gab den Wirth, wie immer, mit vieler Laune und Gemüthlichkeit: nur die beyden Dem.s Bondra gaben — die ältere den Pagen, die jüngere, die Tochter des Wirths — ohne alle Merkmale von Fleiss und Anstrengung, auch höchst unverständlich im Gesange; was um so mehr gerügt zu werden verdient, da sich sonst Dem. B. die ält., als Page, stets auszeichnete, und vom Publicum gern gesehen, auch mit Beyfall begünstigt wurde. —

Theater an der Wien. Auch diese Bühne beschenkte uns mit nichts Neuem. Für die Kasse wurden des Hrn. Wenzel Muller berüchtigte *zwey Schwestern von Prag* gegeben, wobey Hr. Haser, als Bedienter Johann, eine seltene Virtuosität in Nachahmung der weiblichen Stimme, mit häufig

*) Anm. Es stehet in der Sammlung der mozartschen Werke, bey Breitkopf und Härtel, im 8ten Heft, Seite 8.

angebrachten Coloraturen und dergl. bewies, und vorzüglich beytrug, dass das Stück mehrere Male bey gedrangt vollem Hause wiederholt wurde. — Auch Mozarts *Don Juan* wurde, mit fast ganz neuer Rollenbesetzung, neuem Costume, und mit durchaus neuen Decorationen, wieder aufgeführt, und hatte sich, wie seit 26 Jahren, des ungetheiltesten Beyfalls zu erfreuen. — Ein Gerücht lasst Hrn. und Mad. Duport nächstens in einigen Gastrollen auf diesem Theater auftreten. Die Liebhaber der Tanzkunst freuen sich schon im Voraus auf den Genuss, den sie sich von diesen Künstlern versprechen.

Theater in der Leopoldstadt. Am fruchtbarsten mit neuen Stücken zeigte sich diese Bühne in diesem Monate: doch kann ihr dabey nur die Quantität zu Gunsten gerechnet werden. Die meisten dieser Stücke verschwanden eben so geschwind wieder von dem Schauplatze, als sie entstanden seyn mögen. So erhielt *die Fee an der Als*, eine Zauberoper, mit Musik von Hrn. Neugebauer, (am 10ten zum ersten Male aufgeführt) nur zwey Vorstellungen. Die Musik könnte als Muster dienen, wie man einen Gesang steif und holperich schreiben müsse. Nicht viel besser erging es dem *Ritter Diamantino im Zauberlande*, einem Zauberspiel mit Gesang in vier Aufz., von Joachim Perinett, mit Musik von Hrn. Gebel. Sie wurde am 19ten zum ersten Male gegeben. *Das Urtheil des Paris*, eine Parodie in einem Aufz., hatte früher schon gleiches Schicksal. Nur *die Unterhaltung in der Ukraine*, eine komische Pantomime in einem Aufzuge, von Hrn. Hampel, wozu Hr. Kapellm. Volkert eine passende Musik gesetzt hatte, machte Glück, und wurde schon öfters wiederholt. Hr. und Mad. Rainoldi trugen zur guten Aufnahme dieser Pantomime vorzüglich bey.

Berlin, den 9ten July. Die aus vorjährigen Briefen bekannte Dem. Killitschgy, nachmals verehlichte Schulz, ist vom breslauer zu unserm Theater übergetreten, und so wie damals, auch jetzt mit vielem Beyfall aufgenommen worden, obgleich ihre Debüts in eine hochst ungünstige Zeit fielen. Ihre ersten Debutrollen waren: Julia in Spontini's Vestalin, Sargines der Sohn in Paers Oper gleiches Namens, Röschen in Paisiello's schöner Müllerin und Isabelle in Martins Lilla. In einem neuen Stücke trat sie zuerst am 25sten Jun. auf, nämlich im Frühstück der Junggesellen, einem Singspiel in einem Acte, zur beybehaltenen Musik von Nicolo Isouard, aus dem Französischen übertragen durch C. Herklots. Der Inhalt des lustigen Stücks ist aus frühern Berichten von Paris den Lesern der mus. Zeit. bekannt; auch hier gefiel es sehr, besonders durch das muntere Spiel des Hrn. Beschort, der den Hrn. v. Zelten mit unerschöpflicher Laune gab. Auch die Musik fand Beyfall, am meisten das sehr komische Duett zwischen v. Werner (Hr. Rebenstein) und v. Zelten: Johann! — Mein Herr etc. Mad. Schulz hatte die kleine Rolle der Frau von Alwill übernommen, und gab sie mit vieler Zartheit. Ihre Stimme ist noch immer stark und rein, vorzüglich in den Mitteltönen, und gut in der Tiefe.

Die andern musikalischen Neuigkeiten sind folgende: Am 26sten May wurde zum erstenmale gegeben: der arme Minnesinger, Schauspiel in einem Acte, vom Hrn. v. Kotzebue. Es gefiel ziemlich, so wie die Eingangsmusik und die Gesänge, vom Hrn. Kapellmeister Weber, und ward daher noch einigemal wiederholt.

Den 14ten July gab man zum erstenmal: Die Gesangsucht, komisches Singspiel in einem Acte, nach dem Französischen v. C. Herklots, mit Musik von Champein. Hr. Gern als Kronau, Mad. Eunike als Finette, (deren Arie: Seh ich recht ihn an etc., sehr gefiel) und Hr. Beschort als Johann schützten das Stück vor dem Fall. Des letztern Arie: Mit Kewalk ik setz in die Noten etc. ward laut belacht.

Den 15ten July wurde zum erstenmal und seitdem noch ein Paarmal mit vielem Beyfall gegeben: Neu Thema mit Variationen fürs ganze Orchester, gesetzt vom königl. Musikdirector, Hrn. Seidel. Alle Solospieler, Hr. Hennig (Violine,) Hr. Semler (Bratsche), Hr. Töpfer (Violoncell), Hr. Schulz (Flöte), Hr. Hambach (Hoboe), Hr. Tausch Sohn (Klarinette), Hr. Lenz und Marquardt (Hörner) und Hr. Griebel (Fagott) zeigten ihr Talent auf eine ausgezeichnete Art.

Den 17ten wurde zum erstenmal gegeben: Die Wegelagerer, komisches Singspiel in 2 Acten, nach dem Italienischen, und der Musik des Hrn. Kapellmeisters Paer, frey bearbeitet von C. W. Franke. Der magere Inhalt des Stücks wird eine öftere Wiederholung auf der Bühne erschweren; auch ist es bis jetzt nur einmal vor einem leeren Hause wiederholt worden. Aber die Musik ist vorzüglich, und zeichnet sich, wie fast alle Paerschen Opern, durch schöne Melodien und reiche Instru-

mentirung aus, so dass ihr theatralischer Effect bey aller Langweiligkeit der Handlung sehr bedeutend ist. Mit Beyfall nahm man auf: die Introduction im ersten Acte, besonders Eduards (Hr. Emike) Partie: Ha verloren ist sein Leben etc.; das Quartett No. 4. von Roschen (Dem. Gern), Huyer (Hr. Holzbecher), Franziska (Dem. Sebastiani) und Isabelle (Mad. Müller); das Recitativ und Duett von Rodrich (Hr. Gern) u. Isabelle No. 4., O Himmel, was hör ich etc.; Recitativ und Romanze von Isabelle und Eduard No. 6., O Himmel, was seh ich etc., und das Finale; so wie im 2ten Acte Eduards Arie No. 12., Fliehe im Arm der Liebe etc. mit obligater Violine und Violoncello, von den Hrn. Henning sen. und Hausmann brav executirt; das Recitativ No. 14., Morde denn etc. besonders Isabellens Arie: Theurer, welch schrecklich Schicksal etc.; das Duett No. 15., zwischen Rodrich und Eduard: Lass mich etc.; und das Duett No. 16. zwischen Franziska und Kaspar (Hr. Wauer): Willst du mich lieben etc.

Am 27sten May starb im 35sten Jahre seines Alters, zu früh für die Kunst und die Menschheit, der Dr. Friedr. Ferdin. Flemming, am Lazarethfieber, durch viele sehr gelungene Compositionen, z. B. der Horazischen Ode: Integer vitae etc. auch in der musikalischen Welt sehr bekannt, und den Freunden des Gesanges in Berlin durch seine rege Theilnahme an der Academie, Liedertafel etc. unvergesslich.

J. B. Polledro.

Ueber dieses berühmten Violinisten Lebensumstände ist schlechterdings noch gar nichts öffentlich bekannt worden. Auch Gerber, im 3ten Theile des *neuen Tonkünstler-Lexicons*, kann nichts über sie berichten, als dass er einige Jahre in Deutschland mit grosser Auszeichnung gereiset, und aus Turin gebürtig sey — welches letztere nicht einmal ganz gegründet ist. Ueber seine Kunst ist in diesen Blättern, und vornamlich auch von Leipzig aus, sehr befriedigend gesprochen worden; und wiewol dies bey einem Virtuosen, wie bey der Nachtigall, allerdings die Hauptsache ist, so giebt es doch gewiss auch Leute, die sich für das graue Vögelchen selbst genug interessiren, um etwas weiteres von demselben wissen zu wollen. Da nun der Verf. dieses im Stande ist, aus der zuverlässigsten Quelle etwas über die Geschichte des so sehr beliebten Mannes den man bald zu einem versteckten italienischen Grafen bald zum Sohne eines russischen Grossen gemacht hat — zu sagen: so will er es, der eben bezeichneten Leute halben, nicht unterlassen.

Jac. Battista Polledro ist in einem kleinen Dorfe, la Piova, bey Turin geboren. Sein Vater, Teodoro P., ein Kaufmann, wollte ihn zu seinem Geschäft erziehen und war seiner Neigung zur Tonkunst stets entgegen. Nur, um ihn mehr zu beschäftigen, und weil man es zu einer guten Erziehung gehörig fand, liess man ihm, schon als einem Kinde, das ins sechste Jahr ging, einigen Unterricht in den Elementen der Musik und im Singen geben. Nicht lange darauf schenkte ihm Jemand eine Violin, und er übte nun, was ihm in jenen Stunden oder sonst bekannt worden, ganz für sich auf diesem Instrumente. Das blieb nun so bis in sein achtes Jahr. Da bekam er von Mauro Calderara in Asti, ehemals einem Zogling des vormaligen, berühmten Conservatoriums in Neapel, Unterricht im Violinspiel. Seine Begierde zu spielen war so gross, dass er sich unaufhörlich geübt haben würde, hätte man's ihm verstattet. Corelli's Sonaten, vorzüglich Op. 5. und Stamitz's Divertimenti für Violin und Violoncell, waren damals seine Lieblingscompositionen, und aus jenen musste er bey seinem strengen Lehrer drithalb Jahre lang *täglich* spielen. Darüber war er aber auch schon so weit gekommen, dass er einige leichte Concerte einstudirte. Nun rieth Calderara selbst, man solle ihm einen andern Meister geben, und man wählte Gaetano Vai, ersten Violinisten der Kapelle zu Asti, einen trefflichen Spieler, der auch in Frankreich bekannt war, und mit Lolli und andern der vorzüglichsten Meister seiner Zeit wetteiferte. Besonders war er in Doppelgriffen unübertrefflich; und von daher schon schreibt sich auch P.'s bewundernswürdige Geschicklichkeit, Präcision und Nettigkeit in diesem Theile seiner Kunst. Um aber auch den neuern Geschmack in Compositionen und Spiel kennen zu lernen, bekam der junge P. nach einiger Zeit, auf den Rath einiger Freunde seines Vaters, noch Unterricht bey einem Violinisten, Paris, von Turin, der gleichzeitig mit Viotti und seiner Spielart kundig war.

So vorbereitet machte er im vierzehnten Jahre eine Kunstreise in Italien, und stärkte sich auf derselben an Muth und Geschicklichkeit so, dass er, bey seiner Zurückkunft, wagte, nun auch zu Turin, wo ihn jedermann kannte, ein Concert im Theater

zu geben. Der ausgezeichnete Beyfall, den er fand, und die beträchtliche Einnahme, die ihm zu Theil ward, wurden nicht allein ein neuer Sporn für seinen Eifer und Fleiss, sondern versüssten auch den Vater mit seinem Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen. Der alte, treffliche Pugnani hatte ihn ebenfalls gehört, und war von seinem Talente so eingenommen, dass er sich selbst erbot, ihm noch Unterricht zu geben, was auch mit allem Ernst und Eifer geschahe; aber nur sechs Monate lang, wo der Tod diesen grossen Meister abrief.

P. trat nun, obschon mit wenig Vortheilen, in die mayländische Kapelle. Sein Vater wünschte, dass er in Italien bleiben möchte: so kam ihm, nach einiger Zeit, der Ruf an die (damals) grosse Kapelle der Kirche Sta. Maria zu Bergamo, ganz erwünscht. Eben war er im Begriff, sich dahin zu begeben, als gewisse, durch die öffentlichen Zeitereignisse herbeygeführte Verhältnisse es ihm widerriethen, und er nun beschloss, das Glück, welches Virtuosen, die keine Sänger sind, in Italien so selten finden, im Auslande aufzusuchen. Obgleich noch keiner Sprache, als der italienischen, mächtig, obgleich ohne Verbindungen und Empfehlungen, wagte er es doch, gerade nach Russland zu gehen. Die grossen Schwierigkeiten, die er auf der Reise und beym ersten Ankommen in Russland fand, überwand sein Muth und seine Kunstliebe. Bald gelang es ihm, vornämlich in Moskau, Gönner und theilnehmende Kunstfreunde unter den Grossen — und nun auch viele Auszeichnung und ansehnliche Belohnung zu finden, so dass er fünf Jahre daselbst verweilete, und in seiner Kunst, wie im Genuss eines bleibenden Beyfalls, meist glücklich lebte.

Dort waren ihm nun auch einige deutsche Künstler, und noch mehr, viele der vorzüglichsten deutschen Compositionen, nicht fremd geblieben: das erweckte in ihm eine so lebhafte Neigung, Deutschland, und seine Meister kennen zu lernen, dass er sich dahin sehnte. Ueber die drey Jahre seines Aufenthalts in diesem Lande, wo er an allen Hauptorten spielte, mit allen vorzüglichen Künstlern mehr oder weniger bekannt ward, ist nicht nöthig, etwas hinzuzusetzen, da von Zeit zu Zeit über ihn aus jenen Orten in diesen Blättern Bericht erstattet worden ist. Jetzt ist er, über München, in sein Vaterland zurückgekehrt; und es ist kein Zweifel, dass ihn dies jetzt zu achten und zu belohnen wissen wird, da er nicht nur einen so hohen Grad von Virtuosität erreicht hat, sondern auch sein lebendiger Geist und sein treffliches Spiel eine Wendung genommen haben, wie sie eben dort am beliebtesten ist und immer bleiben wird.

P. ist übrigens ein schöner, auch ausser seiner Kunst, und vornämlich für die feinere Gesellschaft sehr gebildeter, liebenswürdiger Mann, den auch eine gerechte Anerkennung fremden Verdienstes und wahre Bescheidenheit in der Beurtheilung des eigenen schmückt.

Recension.

Osservazioni sul canto, scritte da Marcello Perrino, Rettore ed Amministr. del R. Conservat. di musica di S. Sebastiano in Napoli. Napoli, nella stamperia reale. 1810. (67 Seiten in 4to.)

Der Hr. Verf. dieses Werkchens sagt gleich Anfangs in der Vorrede: dass, so viel ihm bewusst, noch kein theoretisch-praktisches Lehrbuch der Singkunst in Europa existire, und dass das, was etwa über diesen Gegenstand geschrieben worden, blos vom Mechanischen handle, ohne die Quellen zu untersuchen, aus denen eigentlich die Vervollkommnung des Gesangs herzuleiten sey; dass aber dieser Mangel an richtigen Grundsätzen (dem durch den gegenwärtigen Tractat nun abgeholfen werden soll,) als die Ursache angesehen werden müsse, warum es der guten Sänger jederzeit so wenige gegeben habe. — Weder dem einen, noch dem andern dieser Punkte kann man beypflichten; denn erstens wird jeder, der mit der musikal. Literatur etwas befreundet ist, der brauchbaren Lehrbücher über den Gesang mehrere kennen, von denen man hier, mit Uebergehung der ursprünglich deutschen und französischen Schriften, nur das gangbarste italienische Werk, nämlich Tosi's Anleitung zur Singekunst, vorzugsweise nennen will, weil dies doch Hrn. Perrino am wenigsten unbekannt geblieben seyn sollte; zweytens aber möchte man den Grund der Seltenheit guter Sänger (vorzüglich in den neuesten Zeiten,) nicht sowol darin suchen, dass die Principien des Gesangs nicht genug festgestellt waren, sondern vielmehr darin, dass jene gewöhnlich die Mühe scheuen, ihre Kunst ordentlich zu studiren und die dazu vorhandnen guten

Anleitungen gehörig zu benutzen. In Aufsuchung der Quellen, „*donde la perfezione del canto deriva*," hat der Hr. Verf. eben nichts weiter gethan, als was seine Vorgänger schon geleistet, und grossen Theils in noch reicherem Maasse geleistet haben; folglich kann er sich auch hierin kein besonderes Verdienst zuschreiben.

Uebrigens ist das vorliegende Werkchen, wenn es auch gerade nichts Neues enthält, doch nicht ganz zu verwerfen, und zwar nicht unerheblich, aber doch gewiss nützlich zu nennen: denn da es in 14 Kapiteln alles das, was zum Gesange gehört, ganz in der Kürze (hier und da etwas Weitschweifigkeit im Style abgerechnet) angiebt, und dabey manchen, leider oft nicht genug beherzigten Punct des Unterrichts deutlich, und in seiner absoluten Nothwendigkeit sehr treffend darstellt, so kann es einem tüchtigen Singlehrer, der dann auch einige kleine Mängelrüffe auf der Stelle absondern und zu verbessern wissen wird, als Leitfaden beym mündlichen Unterrichte gute Dienste leisten, und ihm auch wol Veranlassung geben, über dieses und jenes noch weiter nachzudenken.

Kurze Anzeigen.

Der Zitterschläger, Singspiel in einem Aufzuge, in Musik gesetzt von P. Ritter, grossherzogl. badischen Capellmeister. Bonn, bey Simrock. (Preis 6 Francs.)

Die genannte Operette ist hier nicht in Partitur, wie man nach dem Titel vermuthen könnte, sondern nur im Klavier-Auszuge, dem bey einigen Nummern noch die beliebte Guitarrenbegleitung beygefügt ist, mitgetheilt worden. Den Freunden eines leichten, gefälligen Gesangs wird diese Erscheinung ohne Zweifel willkommen seyn, denn die Melodien sind fast durchgängig recht artig, an manchen Stellen wirklich gemüthvoll, und durchaus frey von allen Schwierigkeiten; selbst die Ensemble-Stücke erfordern kein besondres Gesammtstudium, so leicht sind sie gehalten. Weitere Ansprüche darf man aber auch an dieses Werkchen nicht machen wollen, da, allenfalls das Quartett No. 8. ausgenommen, kein Stück von höherer Bedeutung sich darin findet. Noch dem, was hier geliefert worden, zu urtheilen, müsste sich dieses Singspiel sehr gut für Privat-Theater eignen, und würde dann Sängern und Zuhörern gewiss einen recht angenehmen Genuss gewähren.

Der Brand in Baden, eine musikalische Skitze für das Pianoforte, Badens verunglückten Bewohnern gewidmet von Tobias Haslinger. Wien, auf Kosten des Herausgebers. (Pr. 1 Fl.)

Zum Vortheil Abgebrannter: (denn so soll man doch den Titel verstehen?) da entwaffnet die gutgemeynte Absicht jede Kritik. Auch ist nicht zu leugnen, dass die Musik mehrere, so weit das für *solche* Gegenstände möglich, recht bezeichnende Sätze enthält, wovon wir nur den ersten, überraschenden Ruf: Feuer! Feuer! und (so lächerlich das scheinen muss,) die gegenseitigen Begrüssungen der Spaziergänger anführen wollen. Was übrigens der Componist alles, wunderlich genug, durch Töne bezeichnen *will*, kann man denken, wenn wir auch nur den Satz anführen: „Se. kais. königl. Hoheit, der Erzherzog Anton, leiten selbst eine Spritze mit Klugheit und angestrengter Kraft." Wer das wirklich in Tönen ausspricht, *erit mihi magnus Apollo.* — Den Schluss macht das Lied eines verbittenden Invaliden, das nicht gerade übel für seinen Zweck ist, aber nur den langen, unpassenden Dudelsack zum Schlusse jeder Strophe nicht haben sollte. Uebrigens versteht der Verf. das Instrument zu behandeln.

XII Variations p. le Pianof., comp. — — par Ernest Schumann. Oeuvr. 1. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Ein Debüt, durch welches der Verf. die Aufmerksamkeit der Liebhaber von leichter, gefälliger Musik verdient. Einige Variationen, besonders No. 1 u. 5. zeigen, dass er mit den Fähigkeiten, diese zu befriedigen, eine gewisse Eigenthümlichkeit und Solidität zu verbinden weiss. Unbedeutende, wie No. 10, wird er wol bald selbst nicht mehr schätzen und darum vermeiden.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. № VII. 1813.

Anzeige.

Die von mir componirte romantische Oper: Die Mädchen im einsamen Mühlthale, (Text von Arnold) biete ich hiermit Theater-Directionen zur Abschrift oder zur völligen Uebernahme an. Die Bedingungen werde ich auf frankirte Zuschriften mittheilen. Die Aufführung erfordert etwas starkes Personale, gute Choristen und ein braves Orchester. Die Solopartien sind leicht ausführbar.

Nürnberg, im Juny 1813.

L. Böhner.

Nachricht.

Unterzeichneter zeigt hiermit an, dass er von dem eben erschienenen trefflichen Werke: Six Rapsodies pour le Pianoforte par W. Tomaschek, Opus 40. den Debit für die dortige Gegend allein und einzig an Hrn. A. Kühnel in Leipzig übergeben hat, da selber die 2te Lieferung desselben Werkes (Opus 41) in eigenem Verlag hat. Mit Recht empfiehlt er jedem Liebhaber und Kenner dieses vorzügliche Werk.

Prag, den 26sten Juny 1813.

Haas.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Paisiello, Rondo a. d. Barbier von Sevilla: Ach warum soll ich etc. Klav. a. Ausz. . . . . 4 Gr.

Weber, C. M. v. Arie aus Silvana: Sah ich sonst f. Guitarre und Flote. . . . . 4 Gr.

Salieri, Duett a. Axur: Hier wo die Frühlingslüfte, Klavier-Auszug. . . . . 4 Gr.

Zingarelli, Recitativ und Arie a. Romeo u. Juliette, Klavier-Ausz. . . . . 8 Gr.

Mozart, Duett a. Figaro: Wenn die sanften Abendlüfte, ital. u. deutsch. Klav.-Auszug. . . . . 4 Gr.

Grétry, Duett im Klavier-Auszug aus Richard Löwenherz. . . . . 4 Gr.

— Arie a. d. Oper: Richard Löwenherz: Nein, Nachts wär es zu viel. . . . . 4 Gr.

— 2 Arien a. Richard Löwenherz № 1. 2. . . . à 6 Gr.

— Romanze a. Richard Löwenherz: Mich brennt 2 Gr.

— Duett D° D° Amor scheut. . . 2 Gr.

— Arie D° D° Will keine Seele 6 Gr.

Ambrosch, das Leben von Spieker, mit Pianoforte-Begleit. . . . . 4 Gr.

— neues Berliner Trinklied. . . . . 4 Gr.

Zingarelli, N. Scene und Rondo a. d. Oper: Romeo u. Julie: (Ombra adorata) . . . . . 6 Gr.

— Duetto a. Romeo u. Julie: Dunque. . . . . 4 Gr.

— Arie a. Romeo u. Julie: Somme ciel. . . . . 4 Gr.

Nicolo, Duett a. d. Oper: Cimarosa, deutsch und französisch. . . . . 10 Gr.

— Arie a. Cimarosa, deutsch u. franz. . . . . 2 Gr.

Wollank, Fried. 6 deutsche Lieder mit Begleitg. des Pianoforte. Op. 4. . . . . 16 Gr.

Auswahl von Ouverturen, Gesängen, Märchen und Tänzen der neuesten Opern. Klavier-Auszug. 4s Heft. . . . . 1 Thlr.

Weigl, Jos. Duett aus der Oper: Adrian v. Ostade. Klavier-Auszug. . . . . 6 Gr.

Schmidt, J. P. 2 Favorit-Arien aus Feodore mit russischen National-Melodien. . . . . 4 Gr.

— deutsches Weihelied v. Claudius, 4stimmig. . . 4 Gr.

Zehn russische Volkslieder ins Deutsche übersetzt mit Begleitg. der Guitarre. . . . . 10 Gr.

Harder, A. Wein und Liebe in Liedern v. G. E. Lessing für 3 und 4 Singstimmen. Op. 47. 2s Heft. . . . . 1 Thlr.

— 4stimmige Gesänge, ein Geschenk für Schulen und Singchöre. Op. 39. . . . . 20 Gr.

Romance nouvelle: Partant p. la Syrie avec Lyre ou Guitarre. . . . . 4 Gr.

Romance nouvelle: Partant pour la Syrie av. accomp. du Piano ou Harpe. . . . . 4 Gr.

Weigl, J. Arie aus Adrian von Ostade. Nach dem Glase etc. mit Pianofortebegleitg. . . . . 4 Gr.

Reichardt, J. F. ausgewählte Gesänge a. Schillers Gedichten f. d. Guitarre eingerichtet von A. Harder. 1s et 2s Heft . . . . . à 16 Gr.

Boieldieu, A. Johann von Paris, gr. kom. Oper. vollständiger Klavier-Auszug . . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Méhul, die beyden Blinden von Toledo, komische Oper, vollständiger Klavier-Auszug, mit franz. u. deutschem Texte v. C. W. Henning . . . . . 3 Thlr.

Wollank, F. 6 italien. Gesänge mit Begleitung des Pianoforte . . . . . 16 Gr.

Sechs spanische Lieder (mit unterlegtem deutschen Text) mit Begleit. des Pianoforte oder der Harfe 1 Thlr.

Haydn, J. ausgewählte Lieder und Gesänge, für die Guitarre, arr. v. Harder . . . . . 1 Thlr.

Harder, A. Wein und Liebe in Liedern v. Lessing, mit Begleit. des Pforte. Op. 47. 2s Heft . . . 12 Gr.

Krufft, Freyh. N. v., 6 Gesänge mit Begleitung des Pforte. Op. 20. . . . . 1 Thlr.

Danzi, Fr. 12 Canzonette italiane con accomp. de Pforte. Op. 44. . . . . 20 Gr.

Eisenhofer, P. X. 6 deutsche Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 1s Heft. Op. 2. . . . . 16 Gr.

— 6 gesellschaftliche Gesänge f. 2 Tenor- und 2 Basstimmen. Op. 3. 2e Lefg. . . . . 1 Thlr.

Fiedler, C. H. 12 neue Handstücke für angehende Guitarrspieler. . . . . 8 Gr.

Weber, B. A. Ouverture de Deodata arr. p. le Pforte à 4 mains par Klage. . . . . 14 Gr.

Spontini, G. Ouverture de l'Op.: Fernand Cortez arr. p. 4 mains p. Schmidt . . . . . 16 Gr.

Favorit-Tänze der Kaiserin von Russland. 1s Heft . . . 8 Gr.

Jäger, C. Variations p. le Pforte sur un thème du Ballet der Opernschneider. Op. 18. . . . . 12 Gr.

Benda, Marsch aus Medea, Klav.-Ausz. . . . . 2 Gr.

Klage, C. Variationen auf einen schweizer Kuhreihen f. die Guitarre comp. 2s W. . . . . 4 Gr.

Weigl, u. Grétry, 2 Ouvertüren a. d. Oper: Richard Löwenherz. Klavier-Auszug. . . . . 6 Gr.

Cramer, J. B. 5me gr. Concerto p. le Pianof. O. 48. (C moll.) . . . . . 3 Thlr.

— les Bords du Danube, Divertissement p. le Pf. av. accomp. de Flûte ad libit. . . . . 16 Gr.

— La Moisson, Divertissement pastoral p. le Pf. av. accomp. de Flûte ad libit. . . . . 12 Gr.

Harder, A. Variations p. la Guitarre sur un thème original. Nº 1. et 2. . . . . à 6 Gr.

Bischoff, J. C. gr. Polonaise p. le Pianof. Nº 1. et 2 à 8 Gr.

Catel, Ouv. de l'Op. les Bajaderes p. Pforte . . . . . 6 Gr.

— Ballettmusik a. d. Oper: die Bajaderen. Klavier-Auszug v. J. P. Schmidt . . . . . 20 Gr.

Gyrowetz, Ouvert. a. d. Augenarzt f. Pforte . . . . . 6 Gr.

Schneider, W. 12 Variationen auf le Menuet à la Vigano p. Pforte. Oeuvre posthume. . . . . 16 Gr.

Fier, J. B. de, Cavatine: Wer hörte wol jemals etc. variée p. la Guitarre . . . . . 4 Gr.

Bevilacqua, M. 5 petites pièces p. Guitarre . . . . . 4 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte. sur un air. (Wiegenlied.) Nº 75. . . . . 12 Gr.

— Variations p. le Pforte. sur la Romance: le Troubadour de l'Op.: Jean de Paris. Nº 75. 12 Gr.

Boieldieu, A. Marche de l'Op.: Jean de Paris f. Pf. 2 Gr.

— Ouvert. de l'Op.: Jean de Paris arr. p. le Pforte. à 4 mains p. F. J. Riotte . . . . . 16 Gr.

Spontini, G. Ouvert. de l'Op.: Ferdinand Cortez arr. p. le Pforte. à 4 mains p. Riotte . . . . . 14 Gr.

12 Münchner Redout-Tänze f. Pforte, 1813 . . . . . 12 Gr.

Lauska, F. 8 Variations p. le Pforte. a. Pair: Ich küsse dich o Schleyer. . . . . 8 Gr.

Nicolini, Marsch a. d. Oper: Quintus Fabius f. Pf. 2 Gr.

Cannabich, Marche de Palmer et Amalie f. Pf. . . . 2 Gr.

Kels, J. F. 8 Variations sur l'air: die Milch ist gesunder p. le Violoncelle av. accomp. de Violon, Viola et Basse. . . . . 20 Gr.

Henry, M. Exercices pour les 4 premieres positions sur le Violon en passant dans tous les tons 14 Gr.

Tausch, Franç., 3 Duos p. Clarinette et Basson Op. 22. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Vanderhagen, A. Variations p. la Flûte sur la Gavotte de Vestris. Nº 1. . . . . 4 Gr.

— Var p. la Fl. sur le menuet de la Reine Nº 2. 4 Gr.

— Dº sur une valse russe . . . . . – 3. 4 Gr.

— Dº sur un air de Danse de Chimene – 4. 4 Gr.

— Dº Rondo de Viotti . . . . . – 5. 4 Gr.

— Dº Partant pour la Syrie . . . . . – 6. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. **No. 31.** 1813.

Recension.

Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler — — von Ernst Ludwig Gerber — 3ter Theil. K—R. Leipzig, bey A. Kühnel. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Es ist bey Beurtheilung des ersten und zweyten Theils dieses Werks in der musikal. Zeit. über dasselbe ausführlich, und auch in beyden Ansichten, welche es bietet, gesprochen worden: wir dürfen uns daher bey diesem dritten nur eine sorgsame Anzeige dessen, was er enthält, erlauben — da nämlich das Manuscript des Ganzen schon vor Erscheinung des ersten Theils ausgearbeitet war, und mithin die Theile in allem Wesentlichen sich gleichen. Denn dass dieser dritte weit mehr ganz kurze, blos lexikalische, und weniger solche Artikel enthält, die durch eine eigentlich historische Ausführung den Leser erfreuen, lag an dem Stoffe, den die eben hier gelieferten Buchstaben darboten. Wo zur Bearbeitung der letztern Art sich Materie fand, hat sie der Verf. benutzt, und so auch in diesem Bande verschiedene wahrhaft anziehende, ausführliche Darstellungen geliefert. Folgendes sind die Namen, bey welchen Hr. G. mehr oder weniger verweilen konnte, und die er nicht blos mit irgend einer ganz kurzen Notiz abzufertigen genöthigt war. Wir setzen sie sammtlich her, theils im Allgemeinen auf sie aufmerksam zu machen, theils die Reichhaltigkeit auch dieses Theils darzuthun, theils endlich, bey diesem und jenem etwas in der Kürze zu bemerken.

K. Kaeferlein; dieser in der Mechanik vielleicht einzige Mann, der, seit seinem vierten Lebensjahre ganz blind, doch ein guter Drechsler, Mühlenbaumeister und Klaviermacher ward. Die Leser dieser Zeitung wird es gewiss nicht gereuen, über ihn, neben dem, was hier gesagt ist, auch noch einmal zu lesen, was Hr. Pfarrer Christmann, als Kunstkenner und K.s Freund, in diesen Blattern vom Jahre 1798, S. 65, vollkommen beglaubigt, geschrieben hat. — Christ. Kalkbrenner. Kanne. Kauer. Keiser. Mariane Kirchgessner. Wird die Biographie dieser berühmten, blinden Harmonikaspielerin, die ihr steter Gefährte, Hr. Rath Boasler, vor verschiedenen Jahren ankündigte, sehr bald zu liefern versprach, und worauf er Pränumeration annahm, noch immer nicht geliefert? *) — Kirsten. Michael Kittel. Heinr. Klein. Friedr. Max. Klinger. Vielleicht hält der Verf. den von ihm angeführten für einen andern, als den geistreichen Dichter, und, in gewissem Betracht, unübertroffenen Schriftsteller, den russ. kaiserl. Generalmajor, Curator der Universität Dorpat etc.: wie hätte er sonst über ihn das, und *blos* das niederschreiben können, was S. 68 steht? Die frühen, allerdings seltsamen Schicksale dieses verdienten, verehrten Mannes, die Hrn. G. bekannt scheinen, mögen ihn wol irre geführt haben. — Klingsohr war bekanntlich Minne-, nicht Meistersänger — ein wesentlicher Unterschied, man mag auf die Sache oder auf die Zeit sehen, den Hr. G. durch das ganze Werk unbeachtet gelassen hat. — Klockenbring. Knecht. Heinrich Christ. Koch. v. Konigslow. Jos. Kraus. Kreibich. Rud. Kreutzer. Seines Bruders ist nicht gedacht. — Joh. und Joh. Christ. Krieger. Krimershoff. Die hier beygebrachten Bemerkungen des Verf.s über Orgelbau sind wohl zu beherzigen. — Krommer. Joh. Christ. Kuhnau. Ambr. Kühnel. Thom. Ant. Kunz. Friedr. Ludw. Emil Kunzen, Kapellm. in Copenhagen. Je weniger von der Geschichte dieses hochachtungswürdigen Künstlers bisher bekannt gewesen, je willkommener werden die hier von der sichersten Hand mitgetheilten

*) Hr. Boasler ist voriges Jahr gestorben. Sein Mspt. hatte er, bis auf die letzte Revision, fertig. Wahrscheinlich haben nur die Zeitumstände bisher die Herausgabe gehindert. d. Redact.

Nachrichten seyn. Es ist zu verwundern — oder vielmehr: es wäre zu verwundern, wenn man die Administrationen der meisten deutschen Operntheater nicht kennete — dass von der beträchtlichen Anzahl seiner Opern noch keine auf die deutschen Bühnen gebracht worden, als sein *Winterfest*, das doch eine Jugendarbeit ist, die mehrern der andern beträchtlich nachzusetzen, und dennoch so vielen Beyfall gefunden hat, ja noch immer nicht ungern gesehen wird. Für den Fall, dass mancher Director dies Blatt lieset, und das Lex. nicht, stehe ein Verzeichnis der Opern Kunzens hier: *Holger Danske*, (Oberon) *Winterfest*, (hier: Weinlese,) vom J. 1793; *Hemmeligheden*, v. 1796; *Dragedukken*, v. 1797; *Jokeyen*, v. 1797; *Erik Ejegad*, v. 1798; *Naturens Röst*, v. 1799; *Ossians Harfe*, v. 1799; *die Heimkunft*, v. 1802. —

L. Lanfranco. Langlé. Orlando di Lasso. Die ausführliche Beschreibung des, in seiner Art durchaus einzigen Prachtwerks — der Abschrift seiner sieben Busspsalmen, durch Herzog Albert von Bayern veranstaltet, wie dieselbe auf der münchner Bibliothek aufbewahrt wird, ist wirklich interessant. — Leclerc. Leonardo Leo. Leopold I. Von seinem bekannten Eifer für Musik, (mehr, wie für die Regierung,) werden hier noch manche unterhaltende Züge beygebracht. Z. B. Fast in jeder Oper, die er aufführen liess, hatte er etwas von seiner Composition eingelegt — und bey der Aufführung las er stets die Partitur auf's pünktlichste nach, wogegen seine erste Gemalin sich aus Verdruss gewöhnlich den Nähnahmen in die Loge bringen liess, und eben so emsig stickte, als er las. — Lenneur. v. Lichtenstein. Anton Lolli. Lully. Luscinius. Dr. Mart. Luther. Die oft durchgesprochene Materie über seine eigenen Choralcompositionen wird hier nochmals untersucht, und, wie kaum zu bezweifeln, zu eines jeden Befriedigung, folgendes Resultat herbeygeführt. Von den ihm zugeschriebenen Melodien gehören ihm sicher an: Wir glauben all' an einen Gott — Jesaia, dem Propheten — Ein' feste Burg ist unser Gott — Erhalt' uns Herr bey deinem Wort — Es woll uns Gott genädig seyn — Ach Gott vom Himmel sieh darein — Den andern, die ihm gewöhnlich noch angerechnet werden, legte er nur seine deutschen Texte unter: sie selbst aber waren längst bekannt, oder auch, sie sind von gleichzeitigen Meistern, deren mehrere hier sehr sorgfältig nachgewiesen werden. Der ganze Aufsatz ist lehrreich.

M. Malzel. Magius. Majo. Manes, Stifter der Secte der Manichäer in Persien um das Jahr 270. Er erfand ein musikal. Instrument, das er Oud nannte, von welchem mithin sein Geschichtschreiber, der Araber Ibn Schahna, als von *dem* (arabisch: al) Oud spricht: das war denn, und heisst auch, unsre Laute. — Elisab. Mara. Unter den mancherley Anekdoten, die von dieser Sängerin nachgetragen werden, ist auch folgende. In Berlin, bey Sulzer, wo Kirnberger und mehrere Musikverständige versammlet waren, kam man auf die Frage: Ist es einem Sänger möglich, durch eine Tonleiter von lauter ganzen Tönen die Octave des Grundtons zu finden und rein zu intoniren? Kirnberger wettete, Mad. Mara konne es. Sie gab auf der Stelle den Beweis, indem sie, nach der Angabe von c, d, e, fis, gis, ais, die Octave c, rein wie Gold, zur grossen Bewunderung der Gesellschaft, hören liess. Sie gestand hernach, es sich dadurch erleichtert zu haben, dass sie sich das Ais als b gedacht. (Wie schwer diese Aufgabe zu lösen sey, versuche nur, wer dies lieset, selbst, wenn er sich auch des Erleichterungamittels bedient, das der gewandte Weiberkopf im Augenblick ausfindig machte!) — Joh. Mara. Marbeck. Bened. Marcello. Dem. Marchand (dann Mad. Danzi.) Marenzio. Maresch. della Maria. Marpurg. Vicenzo Martin. Gianbatt. Martini. Joh. Martini. Massonneau. Heinr. Aug. Matthaei. F. A. Maurer. Sim. Mayer. Mazzocchi. Wer da weiss, wie unsre jetzigen Sängerinnen und Sänger emporwachsen, gleich den Lilien auf dem Felde, die nicht arbeiten und nicht spinnen, der wird begreifen lernen, worin der Abstand ihrer Kunst von der, der ehemaligen grossen italienischen Sängerinnen und Sänger seinen ersten Grund hat, wenn er die Verfassung des damals so vortrefflichen römischen Conservatoriums lieset, wo es, nach dem Bericht eines der berühmtesten Zoglinge desselben heisst: *Jeden Tag* wurde eine Stunde zur Uebung schwerer Passagen angewandt, eine andere zum Trillo und der Verzierungskunst, die dritte zum Singen vor dem Spiegel, in Gegenwart des Meisters, damit man sich gute Mienen und Stellungen angewöhnte. Nachmittags mussten die Schüler eine Stunde sich in Anwendung der Regeln der Composition, gleich praktisch, üben; in der zweyten bekamen sie die weitere Theorie des Contrapunkts vorgetragen, die sie ebenfalls gleich mit der Feder anwenden mussten; in der dritten wurde etwas über die Kunst gelesen. In den Zwischenstunden

übten sie sich, nach Vermögen und Neigung, auf dem Flügel, in der Composition, und dergl. Zu öffentlichen Musikaufführungen geleitete sie ein Lehrer, sie mochten nun dabey angestellt werden oder blos zuhören: kamen sie aber nach Hause, so mussten sie dem Meister von dem Rechenschaft ablegen, was sie gehört und dabey bemerkt hatten. Da ist es denn kein Wunder, dass aus dieser Schule wahre Singvirtuosen hervorgingen, wie wir alle wissen, dass sie die päpstliche Kapelle und Peterskirche im 17ten und ungefähr bis zur Hälfte des 18ten Jahrhunderts besass: denn so gewiss aus nichts nichts wird, so gewiss wird auch aus so etwas, etwas. — Mehul. Marc. Meibom. Komisch genug ist die Anekdote von diesem gelehrten Sansculotten am Hofe der gracisirenden Königin Christina von Schweden. Da sie hörte, dass M. sich eine Zeit lang mit Untersuchungen über die Musik der Griechen beschäftigt hatte, liess sie die Instrumente der Griechen nach seiner Angabe verfertigen, und nun ihn, mit Hülfe derselben, in ihrer Gegenwart, ein ächtgriechisches Concert, von ächtgriechischen Compositionen, (wie er diese nämlich glaubte herausgerechnet und ausgepünktelt zu haben) anstellen. Er selbst machte freylich dabey die Hauptperson, den Sänger. Wahrscheinlich, sagt Hr. G., mochte schon der Apparat dazu den Hof in mehr als gute Laune versetzt haben: als aber Meibom anfing mit seiner elenden Stimme eine griechische Ode herzukrähen, so brach auf einmal ein lautes Gelächter aus. M., hierdurch in heftigsten Zorn versetzt, vergass aller schuldigen Achtung gegen die Königin, fuhr auf den Liebling derselben, den jungen Bourdelot, den er unglücklicher Weise für den ersten Lacher hielt, los, und versetzte ihm eine Ohrfeige. Dies endigte natürlicher Weise auf einmal das Concert und seinen Aufenthalt in Schweden: er musste fort. — Phil. Meissner. Mengozzi. Imman. Merkel. Methfessel, beyde Brüder. Joach. Meyer. Kann man wol mit aller Anstrengung einen abgeschmackteren Titel ersinnen, als den dieser Doctor und Professor zu Göttingen noch 1799 einer seiner Streitschriften vorsetzte? „Der abgewürdigte Wagemeister, oder der fälschlich genannten gerechten Wagschale eines verkappten, aber wohl bekannten Innocentii Frankenberg auf dem Parnass erkannte Ungerechtigkeit und Betrug, samt deren und ihres Fabricanten Bestrafung, in einer Relation und Unterredung zweener guter Freunde, Gottlieb und Leberecht, vor-, und der Lasterschrift vorbesagten Frankenbergs ein-, vor allemal entgegen-gestellt von einem dankbaren Discipul des fälschlich aufgezogenen, übel abgewogenen, und schändlich belogenen Herrn Dr. Joachim Meyer." (Er war aber der Discipul selbst.) — von Meyer. Christ. Friedr. Michaelis. Michaeli. de Momigny. Monsigny. Monteverde. Jean Moreau. Morley. Mots. Wolfg. Gottl. Mozart. Man erhält hier eine gedrängte Uebersicht seines Lebens, nach den bekannten Quellen; ein sehr zu schätzendes, möglichst vollständiges Verzeichnis seiner Werke, (meist nach André's Catalog) in allen Ausgaben, Auszügen, Bearbeitungen etc., mit, ebenfalls schätzbaren Zusätzen des Verlegers; und eine Betrachtung über die Wirkungen von Mozarts Kunst und Werken auf seine Zeitgenossen — auf Componisten, auf Virtuosen, auf das Publicum, und mithin auf den Zustand der Tonkunst selbst — Bemerkungen, in welchen man den denkenden, ernsten Kenner nicht verkennen wird, wenn man auch nicht überall seiner Meynung seyn sollte. Ueberhaupt ist dies ein vorzüglicher, und auch lebendig geschriebener Artikel — wie ihn sein grosser Gegenstand allerdings verlangte. — Aug. Eberh. Müller, und dessen Gattin. Wenzel Müller. Wilhelm Christ. Müller — aus einem Schreiben dieses verdienten Mannes. Die hier beygebrachte Geschichte der Harmonika ist sehr interessant und auch in allem Wesentlichen vollkommen gegründet. Rec. kann Letzteres um so entschiedener behaupten, da er sich selbst mit dieser Geschichte ernstlich beschäftigt, alle Quellen derselben benutzt, und die meisten Männer, welche etwas Namhaftes für dies Instrument, als Erfinder, Verbesserer, Erbauer, geleistet, kennen gelernt hat. — Josepha Müllner. von Murr.

N. Nageli. Naumann. Henry Needler, Oberrechnungs-Revisor der Accise in London, geb. 1685, gest. 1760, ist Stifter des berühmten, noch immer blühenden Concerts für alte Musik; stand, als ein trefflicher Violinist, ehemals selbst an der Spitze der Ausführenden, und machte später, als Vorsteher, die Honneurs der Versammlung. Hr. G. meynt, jede der grössten Städte Deutschlands sollte ein ähnliches Institut errichten, und wir sind vollkommen seiner Meynung, aber nicht blos aus den, von ihm angeführten Gründen. „Nur fürchte ich, setzt Hr. G. hinzu, so lange sich an solchen Orten nicht mehrere dergleichen Needler — *Dilettanten* von Einsicht, Kenntnissen und warmer Liebe zur Kunst — zu diesem Zwecke verbinden,

— so lange dürfte dies auch nur ein frommer Wunsch bleiben.“ So scheint es uns allerdings auch: doch verdient wol bemerkt zu werden, dass jetzt wenigstens in den leipziger Concerten während jeder Winterhalbjahre in der Advents- oder Fastenzeit auch mehrere ganz vorzügliche, grosse und seltene Werke alter Zeit mit grosser Sorgfalt und vielem Beyfall aufgeführt werden, und man dadurch, wenigstens an Ort und Stelle und im Kleinen, erreicht, was durch jene Institute erreicht werden soll. Indess sind wir gewiss, auch diese Institute, kehren nur erst Ruhe und die übrigen Bedingungen so ernster Beschäftigungen mit der Tonkunst, und so würdiger, aber auch kostbarer Genüsse durch dieselbe zurück — werden in Deutschland nicht ausenbleiben. Seit einigen Decennien hat sich unter uns die wissenschaftliche Ansicht dieser Kunst zu weit verbreitet: es sind des leeren Klingklangs, besonders im Gesange, und der galanten Tändeley mit Musik überhaupt, zu viele überdrüssig geworden; und wir haben das Tiefe, Grosse, Würdige, und durchaus Originelle, in den Werken alter vaterländischer Dichter und Maler jetzt zu gut kennen, würdigen und lieben gelernt, als dass diese Ansicht und Stimmung nicht auch bald auf die Musik Einfluss haben sollte: dann aber wird jener Wunsch nach (einzelnen) Concerten blos für alte Musik zum Gefühl des Bedürfnisses bey nicht wenigen werden; und ist die Anstalt nur erst da, so wird die Neugier schon mehrere Theilnehmer herbeyziehen, das Ungewöhnliche dessen, was sie hören, sie aufmerksam machen, und, sind sie nur aufmerksam, der eigene, innere Werth jener Kunstwerke selbst seine Macht beweisen — freylich vorausgesetzt, sie werden gut, werden in ihrer Art, werden im Grossen ausgeführt. Aber noch einmal wiederholen wir, mit Hrn. Gerber: von den *gebildeten Dilettanten* muss die Sache ausgehen, wie sie in England von ihnen ausging. Die Ursachen wollen wir nicht hersetzen, da sie, wer die Sache übersiehet, bald finden kann, und Andere sich gewisse Dinge nicht gern sagen lassen, wenn sie sie auch selbst fühlen, selbst zugestehen, nur aber nicht Andern. — Christ. Gottl. Neefe. Nehrlich. Franz Christ. Neubauer. Sigism. Neukomm. Friedrich Nicolai. Nordt.

O. Ockenheim. Oelschlegel. Georg Oesterreich. *P.* Pacchiarotti. Pachelbel. Ferd. Paer. Paisiello. Palestrina. Paris. Paulmann. Perez. Pergolese. Philipp, Herzog von Orleans, — der Regent von Frankreich. Artig ist die Anekdote von ihm: Er hatte die [illegible] zu einer ganzen Oper — *Orphée, déchirée par les Bacchantes*, vom Marquis de la Fare — ver[illegible]. Er liess sie in einem Saale des königl. Palast[illegible] aufführen, wo Niemand zugelassen ward, der nic[illegible] von ihm eingeladen war. Campra war gegenwär[illegible]. Wie gefällt Ihnen die Oper? fragte ihn der Herzog nach der Vorstellung. Die Musik ist gut, antwortete C., aber das Gedicht ist nicht von gleichem Werthe. Philipp ging zum Marquis: Campra findet dein Gedicht schlecht und meine Musik gut. Sprich du nun mit ihm: er wird die Medaille umkehren, und dein Gedicht gut, aber meine Musik schlecht finden. Doch weisst du, was er damit sagen will? Dass Eins wie das Andre nichts taugt! — Rec. fällt dabey eine ähnliche Scene aus Mozarts Leben ein, die, so viel er weiss, noch nicht öffentlich erzählt ist, aber, als sie vorfiel, in Wien allgemein bekannt war. Kaiser Joseph II. schrieb sich selbst für seine schöne Basstimme zuweilen eine Kleinigkeit, die dann gewöhnlich sehr gut ausfiel. Einst machte er sich aber an eine grosse Arie, und legte sie in eine der kleinen italienischen Opern ein, die er auf seinem Privattheater in Schönbrunn gab. Es sollte Niemand wissen, sie sey von ihm: aber jeder wusste es. Auch Mozart. Mozart, was sagst du zu der Arie? fragte ihn der Kaiser. Je nun, antwortete der kindlich freye und kindlich heitere Mensch — die Arie ist wol gut, aber, der sie gemacht hat, doch viel besser! — Philodemus. Piccini. Sein trauriges Alter, nach glücklicher, glänzender Jugend, und sein eben so trauriges Ende, werden anziehend erzählt; auch seine, im Allgemeinen nicht genug erkannten Verdienste — namentlich auch um die Verbesserung der Formen der Opernduette und Finalen, in welchen ihm seitdem die ganze musik. Welt gefolgt ist — sehr gut auseinander gesetzt. Sein Glaubensbekenntnis über das Moduliren mag, als ein Wort noch mehr für unsere, als für seine Zeit, auch hier Platz finden. Moduliren, sagt er, heisst einen Weg zurücklegen. Das Ohr will uns zwar folgen, ja, es wünscht sogar von uns herumgeführt zu werden: aber unter der Bedingung, dass es, so oft ihr es an einen Ort gebracht habt, Etwas finde, was ihm seinen Weg belohnt, und wo es auf einige Zeit wieder ruhen kann. Achtet ihr aber nicht auf diese seine Forderungen, und muthet ihm dennoch zu, dass es mit euch unaufhaltsam fortrennen soll: so lasst es euch endlich allein laufen, und alle eure Anstrengungen, es wieder an euch

zu ziehen, sind nur verlorne Mühe. Ausserdem gehört auch zum Moduliren so wenig Kunst, dass es vielmehr durch eine gewisse Routine, wie alles, was zum *Metier* gehört, kann zu eigen gemacht werden. Den Beweis hiervon geben die enharmonischen Modulationen, welche dem Unwissenden die höchste Stufe der Wissenschaft zu seyn dunken, da sie doch, selbst für Schuler im Contrapunkt, ein blosses Spiel sind. Einen Gesang hingegen nach einer gegebenen Modulation zu ordnen; von dieser nie anders, als zur rechten Zeit zu weichen; zu ihr auf eine gute Art und ohne Härte wieder zurückzukehren; Veränderungen in der Modulation nur als Mittel zum Ausdruck und allenfalls zur nöthigen Abwechselung zu gebranchen: darin steckt die eigentliche Schwierigkeit und Kunst. Hingegen, eine Tonart, die man kaum hat hören lassen, sogleich wieder zu verlassen; ohne Grund und ohne Ende herumzuschweifen; hin und her zu springen, um den Ort zu verändern, *weil man sich da nicht zu halten weiss, wo man sich befindet*; mit einem Worte: zu moduliren, blos um zu moduliren — das beweist eine gänzliche Unwissenheit über den Zweck der Kunst und ihre Grundsätze; das heisst einen Reichthum an Erfindung affectiren, um dessen Mangel zu verbergen. — Pichl. Pixis, Vater u. Sohne. Plantade. Pleyel, Graf de Poligny, unter dem angenommenen Namen, Vogel, als reisender Flötist, und durch sein ganzes seltsames Wesen, in Deutschland bekannt genug. Seine letzten Schicksale und — Thaten unter uns sind hier noch nicht erzählt. — Porpora. Portmann. Mich. Praetorius. Purcell, der Sohn.

R. Ant. Raff. Jac. Regnard. Ant. Reicha II. Joh. Friedr. Reichardt. B. Fr. Reinhardt. Leop. C. Reinicke. Reilstab. Rembt. Rhaw. Ribock. Dav. Ricci, sonst auch Rizio genannt —

„Du hast den Sänger Rizio beglückt" —

Schiller in der *Maria Stuart*; bekanntlich der Liebling dieser unglücklichen Kouigin. Sein Leben hatte aus bekannten Quellen der englischen und schottischen Geschichte jener Zeit leicht weit interessanter dargestellt werden können. — Rieffelsen. Riem. Ries. Righini. Das Ausführlichste, was noch über dieses trefflichen Meisters Leben bekannt worden ist; auch das erste vollständige Verzeichnis seiner Werke, nach seiner eigenen Angabe. Seine Frau ist sehr schonend, und wol mehr als dies, behandelt. — Rink. Rinuccini. Rochlitz. Pierre Rode. Rollig. Rosler, Ernst Friedr., und Joseph Romberg: die ganze Familie, in interessanter Zusammenstellung. de Rore. Joh. Rosenmuller. Fr. Ant. Rosetti. Rust. —

Uebrigens enthalten diese Artikel, wie auch im ersten und zweyten Bande, theils Zusatze, Berichtigungen etc. derselben im ältern Gerberschen Tonkünstler-Lexicon; theils sind sie neue, dort übergangene.

Dass dieser dritte Band dem zweyten so schnell gefolgt ist, verdient Dank, und macht dem Verleger, der hierbey unmoglich auf baaren Vortheil ausgehen kann, Ehre. Man konnte das wol wünschen, aber, eben in der jetzigen Zeit, kaum erwarten. Der vierte Band, der das Ganze beschliesst, wird ebenfalls noch in diesem Jahre erscheinen.

Nachrichten.

Mayland, den 10ten July. Ich fange diesen meinen Brief mit dem an, womit ich den vorigen beschloss — mit dem *Prometheus* des Hrn. Vigano, mit Musik von Haydn, Beethoven, Weigl etc. Es hat dies grosse Ballet, nicht nur hier, sondern durch ganz Italien, ein so gewaltiges Aufsehen gemacht, und seit meinem frühern Bericht auch so viele Federn in Bewegung gesetzt, als dass ich nicht noch etwas darüber nachtragen sollte; möchte es auch nur für die jetzige Kunstgeschichte dieses Landes, und für die Beobachter des Standes des Geschmacks und der Kritik daselbst, interessant seyn.

Dieser Prometeo wurde also Sonntags, den 4ten dies., zum letztenmale, mithin seit dem 22sten May sechs Wochen hindurch, die Freytage abgerechnet, täglich gegeben, und bey stets vollem Hause. Anfangs erhoben die hiesigen Journale das Werk ohne alles Maas und Ziel, und machten Vigano — der freylich unter die Maler gehört — zum zweyten Raphael. Dadurch zogen sie Gesellschaften von allen Seiten, und sogar von Florenz, Genua, Turin etc. hieher, und füllten die Kasse der Unternehmer reichlich. Später versuchte sich die Kritik daran. Es erschienen hier im Druck: *Lettere critiche intorno al ballo Prometeo etc.* mit Vigano's Portrait (!) Da diese Briefe auch über die Musik sprechen, gebe ich Ihnen einen kursen Auszug daraus, und dann das Urtheil unparteyischer Sachverständiger.

Die Baronin Eugenie, eine gelehrte Frau, die auf dem Lande unter ihren Büchern wohnt, meldet dem Grafen Ludovici in Mayland den Empfang mehrerer Briefe daher, die drey verach.edene Urtheile über jenes ausgezeichnete Phänomen enthalten. Diese Briefe legt sie bey, und bittet, er möchte nun baldigst das Wahre einberichten. Es folgen die Briefe. Der erste ist vom Baron, Eugeniens Gemal. Er macht Vigano ohne Bedenken zum Gott, und beschreibt nun, etwas weitläufig, den Inhalt des ganzen Werks. Da ich hierüber wenigstens das Nothigste in meinem vorigen Briefe erwähnt habe, übergehe ich dies. Die Musik nennt der Baron *la più soave*, und schliesst, indem er seine Gemalin, wiewol aus der Ferne, mit alle der Glut umarmt, mit welcher Lino seine Eone (die ersten Liebenden im Prometeo) im ersten Augenblick der Leidenschaft umfasst. Ganz anders rückt im folgenden Briefe ein Hr. Ernesti an. Er findet viele Mangel. Vornamlich vermisst er Einheit — aber darin, dass zwischen Anfang und Ende des Ballets in der Weltgeschichte Jahrhunderte verfliessen, und nun doch Personen in demselben verbleiben! u. dergl. Im folgenden Briefe zieht der Cavaliere Anselmo eine Parallele zwischen nichts Geringerm, als den ägyptischen Mysterien und diesem Ballete; am Ende entdeckt er darin die drey ersten Grade der Freymaurerey. Jetzt schreibt Hr. Ernesti noch einmal, betrachtet den ersten Act als wahrhaft unverbesserlich, stellt aber an den übrigen, besonders den drey letzten, vieles aus. Von der Musik sagt er, sie sey einzig, rede von sich selbst u. dergl., werde aber nicht gut vorgetragen. *Colpevoli di lesa armonia*, sagt er, *a me pajano similmente gli Anfioni dell' orchestra, i quali si sbadatamente esprimino, ossia eseguiscono l'incantatrice musica di questo ballo etc.* (Gleichwol wendete das Orchester allen möglichen Fleiss an und gab die Musik gewiss leidlich. Man muss nur einfür allemal nicht vergessen, dass das Theater, la Scala, in akustischer Hinsicht sehr viele Mangel hat, und keine Musik sich darin vorzüglich ausnehmen kann.) — Nun rügt ein vor drey Wochen erschienener Brief, als Antwort des Grafen Ludovici, noch mehreres im Gedicht als mangelhaft, hat aber auch einen eigenen Paragraphen über die Musik, woraus ich Folgendes wörtlich anführe, und berichtige.

„Udite ora (schreibt er der Baronin) come uno de' giornali dell' Impero Francese si esprime intorno alla musica del Prometeo. Io ve ne trascrivo qui le stesse parole: (Ich habe die französischen Sprach- und Schreibfehler gelassen, wie sie der Hr. Graf geschrieben hat.) *La versification de ce poème, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, se trouve dans la musique, qui accompagne l'action. Un orchestre nombreuse et composée des premiers artistes* (?) *exécute la création de Hayden* (Warum nicht gar! Im ganzen Ballet sind blos fünf Stücke aus der *Schöpfung*.) *et des morceaux de Mozart, de Weigl, de Gluck* (Gluck), *et de Compositeur lui même, qu' il a eu le talent d'adapter à son ouvrage.* (Weder von Gluck, noch von Mozart, ist eine Note im ganzen Ballet. Die Ouverture aus den *Jahreszeiten*, das Chaos der *Schöpfung*, die Arie des Uriel aus A dur; das Duett zwischen Adam und Eva aus C dur: Von deiner Güt', o Herr etc. das Duett zwischen Adam und Eva aus Es dur: Der thauende Morgen etc. das Erdbeben aus den *sieben Worten*, vier Nummern aus Beethovens Musik, ursprünglich zu diesem Ballet gesetzt, als es in Wien gegeben wurde, ein Marsch von Weigel etc., nebst andern Stücken aus Haydns und Beethovens Werken, auch Einiges von Vigano selbst: dies machte die Musik dieses Ballets aus.) L'estensore dovea aggiungere *et de Bolthower* (Beethoven), del quale sono realmente alcuni de' pezzi più squisiti nel primo e nel terzo atto. Bisogna avere *un triplice bronzo* intorno al petto per non gustare tutto il bello di questa musica divina, e per non sentirsi l'animo commosso da tutte quelle passioni, ch'essa viene vivamente destando. Ma voi, direte forse, come mai può essere bella questa musica, se è tutta tedesca, se.... Adagio, Signora, perdonatemi se a voi mi oppongo, sono tedeschi i maestri, ma la musica è italiana, poichè italiano nè è il ritmo, italiano l'andamento e italiana la composizione (!!! — — —). E chi non sa che quei sommi uomini, benchè nati nelle fredde regioni della germania, (Haydn ist einige Meilen von Wien geboren, Beethoven kam als Knabe nach Wien, beyde schrieben in Wien, der warmsten Gegend Deutschlands!) non altro han fatto che venerare le orme de' nostri grandi compositori? Essi hanno succhiato il latte nella scuola italiana, (Weder Haydn, noch Beethoven haben Italien gesehen: beyde sind Schöpfer und bedurfen keiner Schule) e mentre i moderni nostri maestri, trattone pochi, van deviando dal buon sentiero, essi coraggiosi si inoltrano a quella meta, a essi giunti erano i Sacchino

e i Cimarosa loro modelli. La musica di questo ballo è certamente un validissimo argomento in lor favore.'

Hier haben Sie den Inhalt dieser kritischen Briefe. Mit Recht erkennt man Viganó als Maler an: in Darstellung der Gruppen ist er vielleicht unübertrefflich. Vornämlich darum ist der neulich beschriebene erste Act des Ballets ein wahres Meisterstück. Die verworrenen Bewegungen der ersten Menschen, Prom.s Flehen zu den Musen, seine Hoffnung, seinen Zweck zu erreichen, der allgemeine Zank wegen eines Apfels — wie trefflich ist alles dies dargestellt! aber auch wie wahr und hinreissend ist hierzu des grossen Beethovens Musik (poco Adagio und Allegro con brio in $\frac{3}{4}$ Takt. S. den Klavierauszug dieser Musik: *gli uomini di Prometeo*. Ballo, con musica di Beethoven. Vienna, presso Artaria: ed in Lipsia, presso Kühnel: *Pezzi scelti del Ballo Prometeo etc.*) Ein in diesem Acte vorkommender Tanz der Musen, aus Haydns Werken genommen, und von den Blasinstrumenten vorgetragen, ist wahrhaft entzückend. Das volle Theater war immer ganz Ohr dabey. Mit dem 2ten Act beginnt die Musik des Chaos der *Schöpfung*, jedoch verstümmelt. Dieser 2te Act ist, einige Mängel im Einzelnen abgerechnet, majestätisch und von grossartiger Schönheit, doch nicht sonderlich einnehmend. Das Heraufziehen und Verschwinden der Wolken nimmt sich gut aus, und würde sich in einer grössern Ferne noch besser ausnehmen. Der 3te Act enthält mehrere schöne anacreontische Bilder. Die allerhöchste, die Lieblingsscene der Maylander ist: *Pianamramento di Ezne e di Lino*. Die Musik hierzu von Beethoven (Adagio in B dur $\frac{2}{4}$ Takt, darauf Andante quasi Allegretto auch in B, $\frac{9}{8}$ Takt, durchgehends concertant, mit obligater Harfe und obligatem Violoncello) nennen die Italiener: *la più bella aria di tutto il ballo*. Der vierte Act ist der geringste, und könnte ganz wegbleiben. Schade, dass manche gute Musik dazu verschwendet wurde! Der 5te Act beginnt mit einer sehr schlechten Decoration des Tempels der Tugend. Es ist zum Erstaunen, dass Mayland, welches den ersten Theatermaler der jetzigen Welt, Hrn. Landriani, besitzt, gerade die Decorationen *dieses* Ballets von einem andern hat malen lassen. In diesem und im 6ten Act kommen die obenbenannten schönen Musikstücke aus der *Schöpfung* vor. Auch Viganó hat in diesem Act zur Liebesscene zwischen Ezne und Lino eine leichte, artige Musik componirt. Ein Journalist hat diese Musik V.s der Haydnschen und Beethovenschen an die Seite gesetzt, was denn die tiefen musikalischen Einsichten des Journalisten beurkundet. — Der 6te Act endlich beginnt ebenfalls mit einer schlechten Decoration, wie die Cyclopen den Prom. an den Caucasus schmieden, der Geyer erscheint, und ihm *ziemlich lange* am Herzen nagt, welches unangenehme Schauspiel auch während des etwas zu langen Zuges des Herkules mit seinem Gefolge fortdauert, und nicht eben glücklich ausgedacht ist. Der dabey vorkommende schöne Marsch (in A minor) ist von Weigl, wird aber zu oft wiederholt; auch ist die Tauschung, die der Künstler hier mittelst einer dreyfachen Proportion der Figuren anbringt, um die verhältnissmässigen Entfernungen darzustellen, nicht sehr gelungen. Zuletzt, statt dass das Ende das Ganze krönen sollte, sieht man noch vor dem Herabfallen des Vorhangs einen übel dargestellten Olymp. — Aus alle diesem können Sie, hoff' ich, eine Idee von diesem Ballete fassen. Eine strenge Kritik vermisst in demselben mit Recht dramatische Einheit: Hr. V. hat das vielleicht selbst empfunden, und darum in seinem Programm nur sechs Tableaux über die Geschichte des Prom. darzustellen versprochen. Dessen ungeachtet kann und muss es unter das sehr Schöne gerechnet werden, was die Kunst der Neuern in dieser Gattung hervorgebracht hat. Wie man sagt, wird Viganó dasselbe künftigen Herbst ganz vollenden, und auch, wenn es sich thun lasst, Mozarts *Zauberflöte* einst als Ballet geben. — Ueber die Musik dieses Ballets ist in Italien nur Eine Stimme; jedermann ist durch sie bezaubert, und ich hörte so manchen im Theater sagen: *Vorrei esser chiuso in un palco, solo per sentire senza vedere.* Ja, die Gegner Viganó's behaupteten, er hätte den Beyfall des Werks einzig und allein der herrlichen Musik desselben zu verdanken. — Viganó ist bey jeder Vorstellung hervorgerufen worden.

Den 26sten Juny gab Viganó ein zweytes, kleines Ballet: *Il diavolo alla vendemia*. Dieser berühmte Künstler, der das hiesige Publicum eines kleinen Ballets wegen mehr als einen Monat hatte warten lassen, machte dasselbe desto neugieriger und ungeduldiger, besonders da er eben den *Prometeo* vorausgeschickt hatte. Allein der *Diavolo alla vendemia* ward gegeben, und man sahe weder einen Teufel, noch eine Weinlese. Der Inhalt des Ganzen war so fade, dass ich Ihnen nichts mehr

sage, als, das Ballet ward ausgepfiffen. Zu wundern ist es auch, dass ein solcher Musikverständiger, wie V., noch eine solche erbarmliche Musik dazu hat aufstuchen können.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Volksliedet mit und ohne Klavierbegleit., gedichtet und componirt — — von G. W. Fink. 4ter Heft. Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Wir haben über die ersten Hefte dieser originellen und seelenvollen Gedichte und Compositionen unser Urtheil so bestimmt und ausführlich ausgesprochen; bey weitem der grösste Theil des Publicums hat auch diesem unserm Urtheil so theilnehmend beygestimmt, dass wir, da dieser vierte Heft ganz in derselben Weise, wie die vorigen, geschrieben, und ganz von demselben Werth ist, uns nur auf das früher Ausgesprochene berufen, und hinzusetzen dürfen, was wir eben gethan: dieser Heft gleiche nämlich den frühern in der Weise und im Werth. Da dies über ein so liebes Werkchen aber auch gar zu wenig gesagt ist, so mögen noch drey Strophen aus dem zweyten Liede: *das Vergissmeinnicht* — mit der Musik (doch ohne Begleitung, welche nicht nöthig ist) hier stehen.

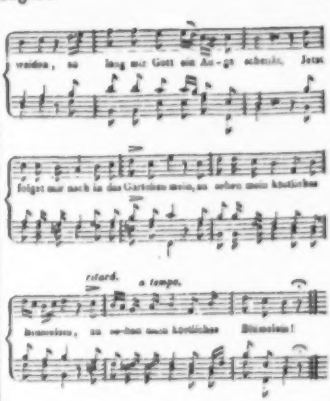

Nachdem nun der Dichter das Blümchen in seinen Eigenheiten und mit mancher sinnigen Beziehung gepriesen, fährt er also fort:

Ich dacht', es müsste allen frommen
Recht hold und klarer Himmelsschein;
Drum, wo ich dreymal hingekommen,
Da pflanzt' ich still mein Blümlein ein.
Die Leute — sie liessen's verlassen stehn:
Da hab' ich in Schmerzen vorwelken sehn.

Ich hab' oft herzlich drum gebeten,
Nimm du mein Liebes ja in Acht!
Doch oft geplaudt und viel verraten,
Hat mir's viel Klag' und Weh gebracht.
Da wähnt' ich, ich hört' eine Unglückshond
Doch war ich nicht recht mit dem Land bekannt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. N°. 32. 1813.

Ueber die Anordnung und den wesentlichen Inhalt eines vollständigen Lehrbuchs der musikalischen Composition.

In früheren Zeiten, da man die Musik mehr wie eine Kunst des *Verstandes*, als der *Phantasie* und des *Herzens*, zu behandeln pflegte, mehr ihren *mathematischen* Bestandtheil, (d. h. das, was in ihr auf zu berechnenden Verhältnissen beruht,) als ihre *ästhetische* Natur kannte und erwog; mit andern Worten, da man über den strengen Gesetzen der *Harmonie* und allen Künsten des *Contrapuncts* die Ansprüche des höheren Geschmacks an schöne *Melodie* und *ästhetischen Ausdruck* vergass, und, was darin zu leisten wäre, blos der Erfindung und glücklichen Begeisterung des Genie's überliess: — in jenen Zeiten bestand eine Anweisung zur Composition fast nur in der Lehre von den verschiedenen Accorden, ihrer Abstammung, Verwandtschaft und wechselseitigen Verbindung, von den Consonanzen und Dissonanzen, von der Vorbereitung und Auflösung der letzteren; mit einem Wort, vom *Generalbasse*, und vom *Contrapunct*, als der Kunst, die verschiedenen Stimmen mit einander in abgemessene Verbindung zu setzen, und einen gegebenen Satz in mancherley Nachahmungen auf verschiedenen Tonstufen mehrstimmig auszuführen. Was der Componist übrigens zu wissen brauchte, überliess man theils seinem Genie und Geschmack, theils seiner Aufmerksamkeit auf schon vorhandene beliebte Muster. Die Praxis ging auch hier der Theorie voraus, und erst spätere Reflexion konnte lehren, wo und worin sich jene vom Wege des Wahren und Schönen verirrt hatte. Als die Instrumentalmusik noch in ihrer Kindheit war, und sich die Musik fast nur auf den *Gesang*, und zwar insbesondre auf den vierstimmigen *Choral* beschränkte, war auch die Lehre von der *Harmonie*, d. h. von der richtigen Stellung, Fortschreitung, Vorbereitung und Auflösung der Accorde, das Wichtigste in der musikalischen Composition. Die grosse Einfalt dieser Gesänge und der langsame Vortrag derselben verhüteten einerseits die Verirrungen, die in der reicheren, verwickeltern und rascher forteilenden Vocal- und Instrumentalmusik der Neuern so leicht möglich sind, und liessen andrerseits leichter und deutlicher alles Unharmonische wahrnehmen. Durch die *Canons* und *Fugen*, die anfangs blos auf den Gesang beschränkt waren, ward die Musik schon künstlicher und schwieriger, und auch in diesem Fach erschöpfte man allen Fleiss, durch Vorschriften zu nützen. Allein so grosses Verdienst die früheren Tonlehrer bey dem Unterricht in demjenigen Theile der Composition haben, welcher die *Harmonie* und also allerdings die *Grundlage* und den wesentlichen *Stoff* der Musik betrifft; so blieb es doch den Neuern vorbehalten, nach den erweiterten Ansichten des grossen Umfangs der musikal. Composition, und nach ihren tiefern Einsichten in die *ästhetische* Natur und Beziehung der Tonkunst, den Anweisungen zur Composition mehr Bestimmtheit, Ausdehnung und Vollkommenheit zu geben. Da aber auch sie sich zum Theil dabey mehr auf den blossen Generalbass und Contrapunct beschränkt haben, und nicht genug in die einzelnen Erfordernisse zu den mannigfaltigen Arten der zweckmässigen Composition eingegangen sind: so will ich hier einen Entwurf zu einem vollständigen Lehrbuche der Composition versuchen, worin nicht blos *Harmonie* und *Melodie* im *Allgemeinen*, sondern auch in Bezug *auf bestimmte* Verhältnisse und *Formen* jeder Musik im Einzelnen behandelt werden.

Die *Einleitung* könnte eine Uebersicht des weiten Umfangs der musikalischen Setzkunst geben, in wiefern sich dieselbe *a*) auf Bearbeitung einzelner, einfacher Stücke für einzelne Instrumente oder für den einfachen Gesang beschränkt, *oder sich b*) in grossen, mehrstimmigen, zusammengesetzten Werken für die Kirche, für das Theater, oder für die Kammer zeigt, und in Ansehung des Style sich bald der freyen, (galanten) bald der gebundenen,

(strengen) bald der gemischten Schreibart bedient. Hier konnten auch Winke über die technischen und ästhetischen Erfordernisse der Composition gegeben werden, in wiefern sie nicht nur rein und richtig in der Harmonie und im Rhythmus, sondern auch schön und interessant in der Melodie, klar, und der Absicht ihres Ausdrucks, der Zeit und dem Ort angemessen seyn, kurz, Wahrheit und Schönheit vereinigen müsse. Hierbey wäre auch zu bemerken, dass ein Lehrbuch der Composition nur als ein Leitfaden, als ein Hülfsmittel bey dem Studium derselben zu betrachten sey, wobey das Studiren guter Werke, besonders der Partituren, das Spielen und Anhören vorzüglicher Muster, nicht wenig zum Zweck beytragen müsse. Uebrigens verdiente auch erinnert zu werden, wie nothwendig dem Componisten Bekanntschaft mit der Poesie, und mit der Natur und dem Gange der menschlichen Affecte und Leidenschaften und ihrem Ausdruck: wie unentbehrlich ihm Kenntnis der Sprachen, besonders der deutschen, lateinischen und italienischen sey, wenn er sich der Gesangscomposition widmen will. Daher ihm das Lesen lyrischer und dramatischer Dichter zu empfehlen ist, um seine Phantasie zu beleben, sein Herz zu erwärmen, verschiedene Charaktere und Gemüthsstimmungen kennen zu lernen, und insbesondre seinen Geschmack u. Verstand zur feinen und zweckmässigen Wahl der Poesie zu bilden, indem er dadurch die musikalische von der unmusikalischen Poesie besser unterscheiden lernt.

Der *erste Hauptheil* enthielte nun die Grundlage der musikalischen Composition: das *System der Harmonie*, die Ableitung und Verwandtschaft der Accorde, ihre richtige Folge und Entwicklung. Aus der blossen Fortschreitung der Accorde fliesst schon eine gewisse *Melodie* in den verschiedenen Stimmen, die aber, hier weder rhythmisch noch ästhetisch bestimmt, blos einzelne, nur angelegte Züge zur eigentlichen Melopöie darbietet. Durch die successive Angabe der, den Accord bildenden Töne erzeugt sich ebenfalls eine Melodie, die aber mehr zur harmonischen Verzierung und Begleitung, als zum eigentlichen Gesange zu dienen, und sich mehr für Instrumental-, als für Vocalmusik zu eignen pflegt. Zu wird der Lehrling vorläufig mit dem musikalischen Stoff in der richtigen, gleichzeitigen und successiven Verbindung der Töne bekannt. Die Bekanntschaft aber mit den Klanggeschlechtern, Tonarten und Tahtarten wird schon aus dem Elementarunterricht vorausgesetzt. Wie jedoch von denselben zweckmässig für die eigene Bestimmung der Musik in ästhetischer Hinsicht Gebrauch zu machen sey, dazu gehört die Anweisung in ein späteres Lehrstück. In das gegenwärtige aber gehört die Anleitung zum Uebergang von einer Tonart in die andere, d. h. zur *Modulation*, ohne noch dabey auf die ästhetische Anweisung Bedacht zu nehmen.

Die Bestandtheile dieses *ersten Haupttheils* wären im *ersten Abschnitt* also: 1) das System der Accorde überhaupt, 2) ihre Fortschreitung, in der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen. 3) Entwicklung der Tonfolgen in den einzelnen Stimmen einer Reihe von Accorden, d. h. der einfachen Melodie, die aus dem Fortgange jeder Stimme entsteht: 4) Entwicklung derjenigen Melodien oder melodischen Figuren, die aus der verschiedenen Aufeinanderfolge der Töne einzelner Accorde entspringt: 5) Uebergang aus einer Tonart in die andre, d. h. Modulation. Dies wäre zusammen das, was man unter *Generalbass* zu verstehen pflegt. Der *zweyte Abschnitt* würde die Lehre vom *Contrapunct* enthalten, d. h. von der Kunst, eine gegebene Tonfolge mit einer oder mehreren Stimmen harmonisch zu begleiten, entweder im freyen Styl, ohne Nachahmung der gegebenen Melodie, oder im strengen Styl, mit Nachahmung des Thema. In diesem letztern zeigt sich der *Canon* und die *Fuge*. Der *zweyte Abschnitt* gäbe also Anleitung, von dem System der Harmonie, d. h. von den Accorden, im zwey- und mehrstimmigen Satze, theils in der freyen, theils in der gebundenen (strengen, in engerer Bedeutung contrapunctischen) Schreibart Gebrauch zu machen.

In dieser ersten Anleitung zu einer noch gleichsam blos *mechanischen* Fertigkeit in der Anwendung der Töne, zur Hervorbringung eines nur harmonisch-richtigen Ganzen, müsste zunächst blos auf die wesentlichen Noten gesehen, und von dem noch abstrahirt werden, was zur Verzierung und angenehmen Verbindung der Hauptione mittelst der unwesentlichen und durchgehenden Noten gehört, um das Fundament erst zu sichern, und auf Klarheit und Bestimmtheit hinzuarbeiten, welche so oft durch ein unreifes, üppiges Spiel der Phantasie verlieren gehen. Dann könnte man hier in dem dritten Abschnitt zeigen, wie die einfachen Accorde und die melodischen Fortschreitungen, die aus ihnen entstehen, durch die angenommen durchgehenden

Noten, durch die Wiederholung und Versetzung mancher Töne, durch das Brechen oder Vertheilen der Accorde, theils noch mehr fliessenden Zusammenhang, theils mehr Mannigfaltigkeit und Leben erhalten. Wie also das Wesentliche durch das Zufällige, das Hauptwerk durch Nebenzüge verziert, in neue Formen gekleidet, und demnach *variirt* werde, würde hier an Beyspielen gezeigt. So zeigte der *dritte Abschnitt* die *figurirte Modulation* und *Variation*, nach blossen Regeln der Harmonie betrachtet.

Der *zweyte Haupttheil* dieses Lehrbuchs aber zeichnet die *Gränzen zwischen Gesangs- und Instrumental-Composition*. Weil die Regel der erstern im Allgemeinen auch für die letztere, unbeschadet ihrer grösseren Freyheit, die wichtigste Gültigkeit hat, indem Annäherung zum schönen Gesange oder *Singbarkeit* im Wesentlichen und zunächst auch von den Melodien der Instrumentalmusik gefordert wird: so würde die Anweisung zur *Vocalmusik* im *ersten Abschnitte* mit Recht vorangehen. Denn eher wird ein guter Gesangcomponist auch guter Instrumentalcomponist werden können, als umgekehrt. Dieser Abschnitt handelte nun 1) von dem Umfang der vier Stimmen, 2) von der nur in seltenen Fällen, wo sich Virtuosität oder grosser Affect zeigen soll, erlaubten Ueberschreitung ihrer Gränzen, und 3) von der harmonisch-fliessenden Fortschreitung und Verbindung zweyer oder mehrerer solcher Stimmen. Hat man dies erst blos an gleichgültigen Worten versuchen gelehrt, und von Solo's, Duetten, Terzetten, Quartetten kleine Proben gegeben, so könnte im *zweyten Abschnitte*, in Beziehung auf bestimmte, passende Texte, von der *musikalischen Declamation*, folglich von der *Prosodie*, oder der Behandlung der Sylben nach ihrer relativen Länge und Kürze, von der *Accentuation*, d. h. von der stärkern oder schwächern Betonung der Sylben und Worte nach dem Ausdruck der Empfindung, und von den zu sehr vernachlässigten Regeln über das Erheben, Stehenbleiben oder Herabgehen der Töne, nach Erfordernis der Sprachlaute und des Gefühlsausdruckes, und vom *Rhythmus* in Bezug auf Verse, auf musikalische und poetische Perioden, Abschnitte und Ruhepuncte, und endlich auf den im Texte herrschenden Sinn und Affect gehandelt werden. Dabey wäre auch auf die Unterscheidung der Haupt- und der Nebenbegriffe, des Wichtigern und Unwichtigern Bedacht zu nehmen, um die unverhältnismässige Behandlung der Worte des Textes zu verhüten.

Der *dritte Abschnitt* handelte von dem verschiedenen Charakter der Musik, 1) im Choral, in geistlichen Cantaten, Hymnen, Motetten, Oratorien und dergl. 2) in weltlichen Liedern, Romanzen, Cantaten, und theatralischen Gesängen, und 3) im blossen Recitativ. Hier wäre es nützlich, in Bezug auf den Ausdruck der verschiedenen Gemüthsstimmung und ihrer Veränderung, den Gebrauch der verschiedenen Takt- und Tonarten, des Zeitmasses und der Modulationen anzuzeigen und an guten Beyspielen zu beweisen, so wie auch die, für Zeit und Ort und Charakter passende Anwendung des freyen (sogenannten galanten) oder des strengen (gebundenen) Styls.

Der *dritte Haupttheil* betrifft die *selbstständige Instrumentalmusik*. Der *erste Abschnitt* enthielte eine gedrangte Anzeige der verschiedenen gebrauchlichsten Instrumente, möglichst classificirt nach ihrer Verwandtschaft, mit ihren Schlüsseln, ihrer Tonleiter, ihrem eigenen Charakter, ihrer Behandlung. Am besten würde mit dem Klavier begonnen, weil es die Harmonie am vollständigsten darstellen kann. Der *zweyte Abschnitt* enthielte die Lehre von der Composition der einfachen und mehrstimmigen Instrumentalstücke, von den Solos, Duos, Trios an bis zu den Concerten und der Orchestersymphonie, wobey die bekannten Formen der Instrumentalstücke nach ihrem conventionellen und innern Charakter zu erklären wären. Hier würde also von der Sonate, der Symphonie, dem Concert, sowol im Ganzen, als von den verschiedenen Sätzen, aus denen sie bestehen, und von den mannigfach charakterisirten Tonstücken im Einzelnen kürzlich die Rede seyn. Man könnte hier erst mit den einfachen, leichten, kursen Stücken anfangen, deren Verdienst sich vorzüglich in der Klarheit der Melodie, im faslichen Rhythmus und in der harmonischen Bündigkeit zeigt. Dann ginge man zu den Charakterstücken über; führte hernach zu den, aus mehrern verschiednen Sätzen bestehenden Werken, (als Sonaten, Symphonien, Phantasien, Variationen,) und bemerkte, wie in gewissen Fällen mit dem zufälligen Zweck, das Eigene des Instruments und die Geschicklichkeit des Virtuosen zu zeigen, der höhere und wesentliche Zweck, Schönheit darzustellen und durch Ausdruck zu besaubern, verbunden, und jener stets diesem untergeordnet werden müsse. Dabey wäre auch zu erinnern, wie verschiedene

Instrumente zum Vortheil des Effects, zum gefälligen Contrast, zur Charakteristik, zur Nüancirung und gleichsam zum Colorit des Tongemäldes anzuwenden sind, wie hingegen manche einander verdunkeln, andere einander heben, und wie viel Vorsicht in der Wahl und Zusammenstellung dabey nöthig sey.

Der *vierte Haupttheil* handelt von der *bedingten* oder *angewandten* und *an andere Zwecke gebundenen Instrumentalmusik*. Die Gegenstände und Rubriken wären hier: *a*) *Instrumentalmusik in Verbindung mit Gesang*, und zwar 1) *blos begleitende*, wobey der Gesang vorherrscht und glänzt, wie in der Bravourarie, 2) den Gesang noch mehr belebende, seinen Ausdruck erhöhende, bestimmende, zum Theil mit ihm wechselnde und mit malerischer Wirkung sich ihm zugesellende, wie in den obligaten Arien (wobey von der *musikalischen Malerey* nicht unschicklich gesprochen werden könnte); *b*) *Instrumentalmusik in Verbindung mit dem Tanz* 1) in der gemeinen Tanzmusik, 2) in der höhern Tanzkunst bey dem Ballet; *c*) *Instrumentalmusik mit theatralischer Darstellung*, d. h. mit Gesang, Recitativ, Declamation, Action, und mit allem, was zum Schauspiel gehört, wobey also von der Oper, der Operette, dem Liederspiel, dem Duodrama, und, wenn Gesang und Sprache bey der theatralischen Darstellung wegfallen, auch von der Pantomime die Rede seyn würde. In wiefern zur Theatermusik auch die *Ouvertüren* und *Schauspiel-Symphonien* gehören, verdienten sie auch hier, als musikalische Vor- und Zwischenspiele, eine Erörterung, damit sie zweckmässig eingerichtet würden, um dem Zuschauer und Zuhörer die beabsichtigte Stimmung geben oder erhalten zu helfen.

Zum Schluss könnte nun die *Anwendung der Instrumentalmusik nach ihrem verschiedenen Charakter zu der verschiedenen Gattung der Gesänge* noch näher bestimmt werden, als 1) in der geistlichen Musik (in Cantaten, Oratorien, Missen, Hymnen u. s. f.), 2) in der Oper (der ernsthaften, der komischen, und der romantischen), in der blossen Kammer- und Concertmusik, die mehr zur einsamen oder geselligen Unterhaltung und zur glänzenden Kunstübung, als zur gemeinschaftlichen Erbauung und Religionsfeyerlichkeit, oder zur dramatischen Darstellung bestimmt ist, und dahin gehören die kleineren lyrischen Gesänge oder Lieder, die weltlichen Cantaten, Concertscenen und Concertarien, Gesellschaftsgesänge u. dergl.

Ein solches Lehrbuch, bey den grossen Fortschritten, die unsre Musik seit dreyssig Jahren gemacht hat, vollständig genug, und doch ohne zu grosse Weitläuftigkeit abzufassen, und zugleich mit wohlgewählten Beyspielen, auch wol mit Verweisung auf andre Werke zu näherer Belehrung zu versehen, würde freylich ein mühsames Unternehmen seyn, und einen erfahrenen, belesenen, philosophisch gebildeten Musikkenner erfordern, der zugleich die Fasslichkeit des Vortrags besässe: allein es würde dazu an brauchbaren Vorarbeiten der ältern und neuern Zeit in den Schriften von *Kirnberger*, *J. A. P. Schulz*, *Marpurg*, *Reichardt*, *Grétry*, *Koch*, *Schicht*, *Nägeli*, *Momigny*, und vielen andern deutschen und ausländischen, nicht fehlen, und ein solches pragmatisches Lehrbuch der musikalischen Composition würde zur Erleichterung und Vervollkommnung des Unterrichts gewiss nicht ohne Nutzen seyn.

C. F. M—s.

Nachrichten.

Mayland. (Beschluss aus der 51sten No.) In der letzten Hälfte des Juny, da das Theater erst nach 9 Uhr angeht, und die Zuschauer nicht zu lange aufgehalten werden sollten, machte man den Anfang mit dem grossen Ballet, (welches über 1 ½ Stunde währt) dann gab man, weil die neue Oper nicht fertig wurde, eine etwas ältere, in einen Act abgekürzte Opera buffa: *la festa della rosa*, von Pavesi, und nachher noch ein 2tes kleines Ballet. Sonach endigte das Theater immer fast halb 1 Uhr nach Mitternacht. Die Musik der Oper hat, ein darin vorkommendes, bekanntes Duett: *Io ti vidi, Fammirai* — abgerechnet, gar nicht gefallen. Grösstentheils war die vorausgegangene schöne Musik des Ballets daran Schuld. (Hier und da hörte man sagen: *Che paragone tra questa musica, e quello del ballo!*) Hr. De Grecis, der erste Buffo, (der aus Rom, und nicht, wie es in meinem letzten Briefe hiess, aus Bologna gebürtig ist) hat sich auch diesmal nicht sonderlich ausgezeichnet.

Vergangenen Monat gab man im Teatro St. Radagonda drey andere, etwas ältere Opern. *La maschera fortunata*, Op. buffa von Portogallo. Die Musik ist nicht zu tadeln. Sodann *Matilde*, aus

dem Französischen, und sentimental, mit Musik vom Neapolitaner Coccia. Sie hat manches Gute. *La moglie di tre mariti*, von Mosca. Die Musikstücke sind meistens zu lang und ohne die mindeste Eigenheit. Die Gesellschaft der Sänger war die nämliche, die ich Ihnen in meinem vorigen Briefe anzeigte. Hr. Bottari, Buffo, hat sich in der letzten Oper nicht so gut, wie in den beyden ersten, ausgezeichnet. Die Prima donna, Corrado, (Dardanelli) hat in allen dreyen ziemlich gut gesungen. —

Den 6ten Jul. wurde nach langer Zeit das hiesige schöne und grosse, vom Mittelpunkt der Stadt etwas weit entlegene Teatro Carcano mit einer hier unbekannten Opera seria von Rossini: *Demetrio e Polibio*, wieder eröffnet. Der Zulauf zu dieser Oper war desto grösser, da der einst sehr berühmte Tenorist, Mombelli, aus Bologna, mit seinen beyden jungen Tochtern daselbst auftrat. Er war noch nie auf einem mayländer Theater erschienen. Hr. Mombelli, bereits 65 Jahre alt, hat in mehreren Hauptstädten Europa's sich vielen Ruhm erworben. Bey seiner Rückkunft vor mehrern Jahren aus Portugal, hielt er seine beyden Tochter, die auch ausser ihrer Kunst, wie man sagt, eine sehr gute Bildung haben, vielleicht etwas zu früh zum Singen an. Nun verschaffte er sich mehrere ernsthafte Opern, studirte sie mit seinen Tochtern recht gut ein: sehr leicht findet er noch einen Bassisten, nebst einer Seconda Donna, sammt Secondo Tenore, und — das Singpersonale ist beysammen. Auf diese Art reist er von Stadt zu Stadt, und so hörten auch wir ihn an jenem Tage. — Die Hauptpersonen waren folgende: Demetrio, König von Syrien, unter dem Namen Eumene, (Sign. Mombelli, primo Tenore) Polibio, König der Parther, (Sig.a Olivieri, primo Basso,) Lisinga, Tochter des Demetrio, (Sign. Maria Esther Mombelli, Prima donna, contr' Alto,) Demetrio, Sohn des Demetrio, unter dem Namen Siveno, (Sign. Anna Mombelli, primo Soprano, als Mann gekleidet.) — Der Ausgang der Oper war gut. Hr. Mombelli, der auch zugleich ein guter Schauspieler ist, hat in seinem Alter gezeigt, welch ein vortrefflicher Sänger er einst muss gewesen seyn, und obschon er jetzt nicht so viel wie ehemals leisten kann, so hat ihm doch das hiesige Publicum mit Recht sehr vielen Beyfall geschenkt. Seine beyden Töchter haben eine sehr herrliche Methode im Gesange und viele Leichtigkeit: doch sind ihre Stimmen für dieses grosse Theater etwas zu schwach, und überhaupt machen kleine, zarte, und nun auch mit etwas schwacher Stimme begabte Individuen in einer Opera seria, in einem sehr grossen Theater, eine sonderbare Figur. Dennoch fanden auch sie vielen Beyfall, welchen sie ihres wahrhaft schönen Gesanges wegen auch verdienten. Vielleicht werden beyde einst ungemein brave Sängerinnen, wenn nicht ihr zu frühes Anstrengen sie zurückhält. Hr. Olivieri ist kein übler Bassist; in Neapel gefiel er vor mehrern Jahren ungemein. — Diese Gesellschaft giebt blos 15—20 Vorstellungen, und geht dann von hier nach Como. Die Musik dieser Oper verdient ausgezeichnet zu werden. Hr. Rossini, ein junger Mann aus Pesaro, Schüler des Padre Mattei in Bologna, (und nicht des berühmten Martini, wie man dieses hier allgemein angiebt,) studirt, nach seiner eigenen Aeusserung, Mozart und Haydn fleissig, und zeigt auch eigenen Geist. Er ist, nach Sim. Mayr, wol heut zu Tage der beste Opern-Compositeur in Italien. Er hat diese, seine erste Oper eigends für die Familie Mombelli vor fünf Jahren componirt. Obschon sie nach dem allgemeinen italienischen Schnitt gemacht ist, und seinen neuern Opern keineswegs gleichkommt, so verdient doch Mehreres darin Beyfall. Die Ouverture ist das schlechteste darin. Das Duett im ersten Act: *Questo cor ti giura amor* — von den beyden Töchtern M.s recht schön vorgetragen, ist artig. Auch hat die Oper ein gutes Quartett etc., aber auch mehrere Reminiscenzen. — Hr. Campiani, aus Mantua, liess sich zwischen dem ersten und zweyten Act auf dem englischen Horne hören. Er spielte zwar recht brav, doch scheint den Mayländern das Instrument nicht zu gefallen. Er wurde nur zuletzt schwach applaudirt. Man sagt, er spiele alle Blasinstrumente recht fertig.

Eine neue Gesellschaft hat am 4ten dieses im Teatro St. Radagonda, *L'inganno felice*, eine Farce in einem Act, mit Musik ebenfalls von Rossini gegeben. Die Prima Donna, Sig.a Pericoli, singt gut, und würde vielleicht noch besser singen, wenn sie den Mund besser öffnete. Hr. Siretti, Tenorist, genügt für kleine Theater ebenfalls. Die Musik ist recht artig, und hat mehreres Eigenthümliche.

Der aus Bologna hier zurückgekommene Hr. Mazas, vom pariser Conservatoire, gab am ersten July zum zweyten Male im hiesigen Conservatorio ein Violinconcert, und fand abermals Beyfall.

Zum Schluss eine Ihnen gewiss nicht gleichgültige Nachricht! Hr. Generali, der bekannte Operncomponist, verliess zu Ende Mays Neapel, wo er vergangenen Carneval eine ernsthafte Oper schrieb. Er erzählt mir, dass man Mozarts *Don Juan* dort noch immer fort (Ende Mays) ununterbrochen und mit grossem Beyfall giebt. Bekanntlich brachte man ihn daselbst den 14ten October 1812 zum erstenmale auf die Bühne. (Ich war damals in Neapel und Ihre Leser haben meinen Bericht darüber in No. 48. d. mus. Z. vom Jahr 1812 durch Sie erhalten.) Da nun in Neapel der Brauch ist, die Sänger auf ein ganzes Jahr zu engagiren, so ist es sehr wahrscheinlich, dass *D. Juan* bis künftigen Herbst gegeben werden wird. Aber vielleicht sind für Italien, wo man gewohnt ist, alle Monate eine Oper zu wechseln, schon diese acht Monate Ausdauer unerhört — wenigstens sind sie ganz ausserordentlich. Nach Hrn. Generali's Versicherung hat man den D. J. im Durchschnitt wöchentlich zwey- oder dreymal gegeben, mithin bisher wenigstens siebenzigmal, wahrscheinlich aber öfter. Ich bemerkte schon damals, dass der Neapolitaner überhaupt Talente besitzt, und namentlich Musik besser zu goutiren und zu beurtheilen weiss, als der Mayländer. Sehr selten wird man auf die Musik eines Neapolitaners stossen, wo sich nicht wenigstens einige Funken Genie zeigten; und die beste italien. Musik kommt, in der Regel, aus der neapolitanischen Schule. Sonach hat es wirklich für Mozarts Verehrer und Freunde etwas Erfreuliches und für die übrige Welt Gewicht, dass jenes Werk eben dort dies Schicksal hatte. — —

Nachschrift, vom 17ten July. Im grossen Theater *la Scala* giebt man in gegenwärtiger *Stagione dell' estate*, Schau- und Lustspiele, und wird erst den 16ten August wieder mit Singespielen auftreten. Dafür gab man in dem hiesigen grossen und schönen *Teatro reggio della Canobiana* vergangene Mittwoch eine alte Op. buffa v. Cimarosa: *I Traci amanti*. Das Orchester war jenes von der *Scala*, so auch das Singpersonale das nämliche, wie im vergangenen Frühjahr daselbst: nur nahm man Hrn. Pacini als Primo buffo anstatt Hrn. De Grecis. — Schon vor der Aufführung beklagte sich Alles, dass man gerade die allerunbrauchbarste Oper Cimarosa's gewählt habe, und in der That ist sie es auch. Man hat sie daher, da man überdies noch mit dem Singpersonale sehr wenig zufrieden war, äusserst wenig oder gar nicht applaudirt, und beym Herabfallen des Vorhangs bemerkte man ein allgemeines Stillschweigen. —

Im *Teatro St. Radegonda* gab man vergangenen Montag *L'avviso ai mariti*, eine Farce mit Musik von Pavesi. Es ist dieses eine von den frühern Arbeiten P.'s, welche, einige artige Ideen abgerechnet, nicht viel sagen will. Sie hat auch nicht sonderlich gefallen.

In der hiesigen Moller'schen Akademie giebt man jetzt sechs, in Mayland ganz unbekannte, und daher auch für Mayland ganz neue Symphonien, wovon drey von Mozart, und drey von Beethoven sind. Die erste von Mozart (die grosse aus Es dur) gefiel dergestalt, dass man sie als die Krone aller erhabenen Symphonien betrachtete. Die 2te, ebenfalls von Mozart, (aus C mit der Schlussfuge) gefiel auch, machte jedoch nicht den vorigen *Furore*. Die 3te endlich, auch von Mozart, (aus D, welche mit einem Adagio anfängt) entzückte Jedermann. Man gab ihr den Vorzug vor den haydnschen Symphonien. — Alles war nun auf Beethoven gespannt. Man gab anfänglich jene aus B dur. Sie wollte gar nicht gefallen. Die 2te Symphonie, die aus C moll, wurde vergöttert, und man setzte sie der ersten dieses Meisters, aus C dur, gleich. Die Pastoralsymphonie endlich (bey welcher übrigens in der Aufführung zufälligerweise 5 Instrumente fehlten) gefiel nur hier und da, und man sagte: *Si vede il gran genio, ma c' è poco canto.* — Ohne mich hierbey weiter in Erläuterungen und Bemerkungen einzulassen, setze ich blos hinzu, dass man in Italien gleich von der ersten Aufführung (und Sie können sich leicht das *wie* denken.) über Beethovens Musik urtheilen will. Seine C-Symphonie hat auch erst nach mehrmaliger Wiederholung ungemein gefallen: so wird es vermuthlich auch der Pastoral- und B-Symphonie ergehen. —

Vor mehreren Monaten erschien hier im Druck: *Le Haydine*, ein Buch, welches Haydns Lebensbeschreibung enthält, von Carpani in Wien geschrieben, und dem hiesigen Conservatorio gewidmet. Es wird von den Italienern, die den Namen Haydn hoch verehren, sehr gern gelesen. —

In dem kleinen, aber, in Betreff der Bauart, so schönen schonen Turin, fand ich das prachtige Theater, das nahst dem Neapolitaner und Mayländer, zu den schönsten von Italien gehört, dermalen geschlossen. Im *Teatro Carignano* gab man französische Komödien. In dem kleinen, etwas unansehnlichern *Teatro Sutera* gab man zum ersten

Mäle: *La nozze di Laureta*, Op. buffa, von Greco. Die Musik dieser vor mehreren Jahren geschriebenen Oper hat, da sie sich nicht im mindesten auszeichnet, gar nicht gefallen, und, nach dem italienischen Ausdrucke, *Fiasco* gemacht. Desto grösseres Lob verdient die brave Prima donna, Sga Canonici, welche in ganz Oberitalien als eine gute (einst liebenswürdige) Sängerin bekannt ist. Ich habe sie vor zwey und drey Jahren im *Teatro St. Radegonda* in Mayland mit vielem Beyfall singen gehört. Hier in Turin schien sie mir, sowol an Fertigkeit im Gesange, als auch an Umfang ihrer Stimme, zugenommen zu haben, wodurch sie auch auf etwas grössern Theatern aufzutreten fähig geworden ist. Sie gefällt auch *sehr* in Turin, und wurde besonders in der vorhergehenden Oper mit vielem Beyfall beschenkt. — In Alexandria, diesem wol nur durch seine Festungswerke berühmten Städtchen, findet der Reisende, zu seiner Verwunderung, ein geräumiges, *ziemlich* schönes Theater. Eine durchreisende Gesellschaft gab vor kurzem *La Locandiera*, v. Farinelli, nicht besonders gut. — Auch das kleine piemontesische Granzstädtchen, Voghera, besitzt ein kleines Theater. Auch hier war so eben eine durchreisende Operngesellschaft. Man gab die Op. buffa: *Furberie e puntiglio*, von Marcello di Capua. Ich fand die Musik recht artig, das Orchester und die Sänger aber so erbärmlich, dass ich das Theater bald verlassen musste, und bedauerte die noch verweilenden vielen Zuhörer. Man sollte nicht glauben, dass man in einem Lande, wo der Gesang zu Hause ist, dergleichen Pfuscherey*en*, welche das Ohr, wie vielmehr allen Geschmack, höchlich beleidigen, *mehrere* Tage, stundenlang anhören könne. Allein da man in Italien keine andere gesellschaftliche Unterhaltung, als das Theater, kennt, und da der Zweck des Theatergehens, sowol in grossen, als in kleinen Städten, auch besonders der ist, sich in einer Loge, als dem erhabensten Theaterorte, zu sehen und sehen zu lassen; so darf man sich hierüber nicht zu sehr wundern. Der Reisende in Italien hat es ein- für allemal gut, in einer jeden noch so kleinen Stadt, ja oft auch *in sehr* unbedeutenden Ortschaften, wenn er Abends daselbst ankommt, ein Theater mit einer Opern- oder Schauspielergesellschaft zu finden; und mittelst dieses Theaters lernt er auch gewiss sogleich den grössten Theil der Bewohner des Ortes kennen.

Recensionen.

VI deutsche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre — von F. X. Eisenhofer. Op. II. 1stes Heft. München, bey Falter. (Preis 1 Fl. 12 Xr.)

Das Werkchen hat gar nichts, was das Urtheil im voraus günstig stimmen könnte: ein unbekannter Name, 1stes Werk, gleich in den ersten zwey Noten, genau genommen, ein metrischer Fehler, (der jedoch bey der Formate leicht versteckt werden kann,) ein eben nicht vortheilhaftes Aeussere, gleich beym ersten Anfang ein Druckfehler, (die Vorzeichnung der Taktart ist vergessen,) u. dergl. m. Um desto angenehmer fand sich Rec. bey genauerer Ansicht überrascht. Jeder dieser Gesänge, nur der eine mehr, der andere weniger, zeugt für einen Mann, der seine Texte mit Einsicht und Geschmack zu wählen weiss, sie sich wirklich anzueignen vermag, und nun im Stande ist, was sie für die Empfindung enthalten, ohne vielen Aufwand all Mitteln, auf eine, öfters ungemein schöne, wenigstens immer angemessene Weise, musikalisch auszudrücken: besonders auch, was er sagen will und soll, recht lieblich und einnehmend aus der Brust heraus zu *singen*. Diese Melodie der Singstimme wird dann durch eine stets passende, stets interessante, und dabey doch ungekünstelte und leicht ausführbare Begleitung unterstützt und gehoben. Die Behandlung ist im Ganzen so, dass die Texte zwar durch alle Strophen in der Musik ausgeschrieben, aber die Melodie der ersten durchgängig so weit als möglich beybehalten, und auch die Begleitung zwar dem Einzelnen der verschiedenen Strophen nachgebildet, ihm möglichst angeschmiegt, aber damit nirgends ausgeschweift wird. Im Geist und in der Methode lassen sich diese Gesänge besonders den bessern Hausmelchen an die Seite setzen, denen sie wol auch am meisten gleichen. Das erste Stück allein scheint Rec. im Ausdruck nicht ganz rein und vollgültig aufgefasst, obwol es übrigens ein recht liebliches Liedchen ist: es ist zu sanft und weich geworden, statt *treibend* und heimlich glühend zu *seyn* — wie es auch schon vor langer Zeit Reichardt ganz recht dargestellt hat. — Ohne ganz besondere Veranlassungen darf man in Blättern, welche so viele liefern, so Vielen etwas *seyn* sollen, bey dergleichen kleinen Werkchen

nicht zu weitläufig ins Klassische gehen; so mag es denn auch hier mit dieser Empfehlung genug seyn, und mit der Versicherung an den Verf., dass er durch Gesänge, wie die besten von diesen, (d. h., wie der 2te, der 3te, und der 4te.) recht vielen Sängerinnen und Sängern von Seele, einfachem Sinn und einfacher Kunst, Freude machen, und ihren Dank gewiss erreichen werde.

Kurze Anzeigen.

Angenehme und nicht schwere Tonstücke mit Applicatur für das Pianof. von F. Lor. a. 33stes Werk. 1sten Heft. Leipzig, b. Kühnel. (Preis 14 Gr.)

Was der Titel verspricht, das hält das Heftchen. Die Stücke sind wirklich angenehm, und die ersten vier sehr leicht; das fünfte, ein Thema mit sechs Variationen, ist beydes jedoch etwas weniger, und auch in den Ideen etwas gewöhnlicher. Die artigen Melodien der ersten vier Nummern sprechen den Scholaren sogleich an. So zufrieden man mit der vorgezeichneten Applicatur seyn kann, so möchte Ref. doch für die Fortsetzung dies Eine bemerken: die ruhige Stellung und gleiche Haltung der Hände ist allerdings eine der vorzüglichsten Maximen bey der Bestimmung der Finger: sie kann aber — wie alles in der Welt — übertrieben werden, wenn man diese Stellung, wie hier wol hin und wieder geschehen seyn mag, gar zu lange unverrückt behalten, bey zu langen Phrasen die Lage nicht ändern will, woraus denn zuweilen ein nicht recht natürlicher, mithin für Anfänger schwieriger Fingersatz erfolgen muss. — Im Geschmack und in der Schreibart dieser Sätze möchten sie wol den besten der Rosetti'schen artigen Kleinigkeiten am meisten ähneln; doch tändelt Hr. L. weniger, variirt aber auch nicht so eigenthümlich. — Ref. empfiehlt das Werkchen den Lehrern junger Schüler, und noch mehr junger Schülerinnen, aus Ueberzeugung, und auch aus selbstgemachter günstiger Erfahrung an den seinigen.

Sinfonie de W. A. Mozart, arrangée p. le Pianoforte à 4 mains. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Es ist die kürzere und sehr brillante aus D dur, mit Geschicklichkeit und Fleiss zu gutem Effect und zu bequemer Ausführung für beyde Spieler eingerichtet. Und besonders das Letzte war hier, bey den weiten Intervallen des Hauptthema des ersten Satzes, und bey der Stelle, S. 16, Syst. 3, und wo sie wiederkommt, nicht eben leicht. Blos die Stelle, S. 8, System 2 gegen das Ende bis zur Rückkehr in den Anfang, hatte wol, ohne den Hauptideen Eintrag zu thun, effectvoller eingerichtet werden können. Uebrigens ist, nach Ref.s Meynung, die jetzige Sitte, eben Symphonien und Ouvertüren, eben von Mozart, (nicht so von Haydn, wegen dessen häufigen Feinheiten, auf den besondern Effect einzelner Instrumente berechnet, nicht so von Beethoven, wegen dessen glanz- oder oft allein entscheidender Instrumentirung,) eben für zwey Spieler auf einem Pianoforte, eher zu rühmen, als zu tadeln — wie doch von Manchen geschehen ist; wenigstens ist so bey Stücken dieser Gattung und zwar diesen Styls, man mag nun mehr auf den Charakter, oder mehr auf die Ausarbeitung sehen, zweckmässiger, wirksamer, und selbst nützlicher, als bey irgend einer andern Gattung der Instrumentalmusik, oder bey derselben in irgend einem andern Style.

Grande Sonate p. le Pianoforte, comp. — — par A. Schmidt. Oeuv. 3. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Ct.)

Man erhält hier eine unterhaltende Bravoursonate, mit nicht wenig Kraft und Leben im Ausdruck, ziemlich gut erfunden und verständig angeordnet. Der Verf. schreibt übrigens sehr vollgriffig, benutzt alle Vortheile jetziger Instrumente, und, erinnert er auch hin und wieder zu nahe an einige der frühern beethovenschen Sonaten, so werden gerade und lebhafte Spieler ihm doch gewiss gern folgen. Diesen wird der Vortrag auch nicht eben schwer fallen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. **Nº. 33.** 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

1.

Wurde ich doch diesen Morgen ganz überrascht, als ich im Horaz las: (*Sermon.* 1. 3. 1 folgg.)

> Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos
> Ut nunquam inducant animum cantare rogati,
> Injussi nunquam desistant. *)

Wie bleiben sich doch die Menschen durch Jahrtausende gleich, selbst in dem, was man kleine Eigenheiten zu nennen pflegt! Bey weitem die meisten Virtuosen, die ich kennen gelernt, theilen beydes Angeführte noch immer mit denen, unter Augustus Regierung; über beydes klagen und spotten noch immer, wie damals, die Freunde der Tonkunst. Vornämlich aber über das Erste; denn gegen das Zweyte giebt es ein unfehlbares Mittel: man lässt die Herren spielen und hört nicht drauf!

Was nun aber so fast allgemein verbreitet ist, und was durch alle Zeit, unter allen Veränderungen, bestehet: das muss wol einen tiefern Grund, als in zufällig angenommenen Umständen — muss ihn in der Natur des Menschen, oder in unabänderlichen Verhältnissen, von denen er abhängt, haben; und ist dies, so sollte es auch nicht, wie gewöhnlich geschieht, als Fehler geradehin angeklagt, und mit Vorwürfen, oder gar noch schlimmer, bestraft werden. Indem ich die Sache schlicht hinnehme, wie sie ist, ohne sie durch Psychologisiren, am Ende doch wol nur scheinbar, durchzuführen, finde ich Folgendes.

a) Virtuosen auf Blasinstrumenten können den Aufforderungen, zu spielen, sehr oft schon aus physischen Ursachen unmöglich folgen. Wie viel kömmt nicht auf den jedesmaligen Zustand der Brust, der Zunge, der Lippen an, besonders bey schnellen Abwechselungen der Luft und Temperatur, soll dem Künstler nur ein guter Ansatz möglich werden, ohne den er jedoch nichts vermag! Sind nun jene Organe nicht im erforderlichen Zustande, wie sie es in Gesellschaften selten seyn können, so *muss* er ja die Aufforderungen ablehnen, und es zeigt Unwissenheit und Zudringlichkeit zugleich, wenn man sie fortsetzt, oder, werden sie abgelehnt, sich darüber beschwert. Ein Gleiches gilt, *mutatis mutandis*, von den Organen des Sängers, ja von ihm noch mehr, und bey der Sängerin noch öfter: beyde wagen dabey noch ihre Stimme und ihre Gesundheit.

b) Anders ist es freylich bey Virtuosen auf Saiteninstrumenten: aber hier können auch wieder andere gegründete Ursachen der Weigerung eintreten. Nicht immer hat der Virtuos sein eigen Instrument bey sich, der Pianoforte-Spieler selten: keiner aber vermag auf fremdem, ungewohntem Instrumente zu leisten, was auf seinem eigenen. Und wie selten ist das fremde, das ihm geboten wird, wahrhaft gut: und er darf es nicht einmal sagen, wenn es dies nicht ist, will er anders den Besitzer nicht beleidigen. Aber auch bey nicht gerade schlechtem Instrumente muss man ja wissen, was für Eigenheiten es hat, wie viel und welcherley Ton es hergiebt, wie es behandelt seyn will, um diesen gut herzugeben, wie viel oder wie wenig man ihm zumuthen kann u. dergl. m., wenn man

*) Es ist ein eignes Laster aller Sänger,
Dass sie, ersucht, sich unter Freunden hören
Zu lassen, immer keine Stimme haben;
Hingegen, wenn kein Mensch sie hören mag,
Des Singens gar nicht müde werden können.

Nach Wielands Uebersetzung.

sich selbst nicht nachtheilig aussetzen soll. Und das kann, das darf man doch nicht verlangen.

c) Ist dem Virtuosen aber auch sein Instrument zur Hand, so sind es doch, wie ja Jedermann weiss, jene neun Jungfern nicht zu jeder Zeit; kein Mensch hat zu jeder Zeit Erfindungsgabe, Fassung, Begeisterung, inneres, nur auf seinen Gegenstand gerichtetes, nur für diesen zusammengehaltenes Leben. Fühlt man nun, dies alles mangele Einem eben jetzt, man solle aber doch es darlegen, und möchte es wol auch: so entstehet daraus nothwendig — mithin ohne Schuld — ein solcher Wirrwarr einander widerstrebender Empfindungen, und aus diesem, eben so nothwendig, ein solches Missbehagen, eine solche Unlust, und üble Stimmung gegen sich selbst und gegen die Verhältnisse, dass es nun vollends gar unmöglich wird, etwas wahrhaft Vorzügliches zu Stande zu bringen. Wahrhaft Vorzügliches muss ja aber der Virtuos leisten, wenn er sich nicht selbst im Moment höchstunglücklich fühlen, darum sogar Gewöhnliches nicht gut vorbringen, sonach für seine Zukunft (an Ruf, Credit etc.) verlieren soll; er soll und muss jenes eben jetzt um so mehr — und das ist ein neuer gerechter Grund der Verweigerung, wenn er sich eben jetzt nicht fähig fühlt — da

d) gemeiniglich Dilettanten und ausgebildete Kunstfreunde es sind, die ihn auffordern, und es jetzt unter den Ersten so oft äusserst geschickte, unter den Zweyten mit den grössten Künstlern bekannte giebt, die, wenn er nichts wahrhaft Vorzügliches leistet, schnell genug zu dem, leicht umherlaufenden Urtheile bereit sind — die ersten: das können wir selbst! die zweyten: das haben wir von Hans und Kunz noch ganz anders gehört! Diesem nun sich nicht aussetzen zu wollen, da man mit Grund sich bewusst ist, du würdest das nicht, wenn du nicht eben in dieser ungünstigen Stimmung spieltest: wer kann das anders, als vernünftig nennen? Sind nun, wie meistens, in der Gesellschaft

e) auch Kunstverwandte, von denen der Virtuos weiss, oder, nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, voraussetzen darf, sie lauern ihm auf den Dienst: lassen das Gute ziemlich gleichgültig vorübergehen, und passen auf jede Schwache, die sie dann leicht bemerkbar machen; oder endlich, ist

f) die Gesellschaft so ganz heterogen zusammengesetzt, dass man, um einem Theile zu gefallen, Bach'sche Fugen, den andern zu interessiren, tolle Hexereyen, den dritten zu gewinnen, Variätönchen über *bluhe liebes Veilchen* vortragen möchte: wie wäre es dem Virtuosen da möglich, zu spielen — vorausgesetzt, er ist eben in der angegebenen Stimmung, wo sich ihm das alles recht lebendig darstellt, und nicht in jener ächtkünstlerischen, wo er sich, durch seine Kunst selbst begeistert, über alles Einengende emporgehoben fühlt, über niehts klügelt, und wo er dann auch der Aufforderung gewiss gern folgt, wenn er nämlich nicht unter jene grämlichen, *stets* übelgelaunten, hypochondrischen, eigensinnigen Querköpfe gehört, die man freylich unter Künstlern oft, und, aus leicht zu findenden Ursachen, unter keinen öfter findet, als unter Musikern und Schauspielern. Diese, leisten sie wirklich zu ihrer Zeit etwas Treffliches, muss man mit humaner Nachsicht nun ein- für allemal als Opfer für ihre Kunst, mit Dank für das Geleistete, und mit stillem Bedauern, ansehen, (sind sie Virtuosen, sie gar nicht bestimmt auffordern,) als Menschen aber und Gesellschafter geradehin aufgeben. Können und wollen sie auch in diesen Beziehungen noch etwas seyn: wol gut! können oder wollen sie nicht: auch gut!

Es muss auch solche Käuze geben —
sagt Göthe's *Faust*;
Nicht allen Blumen kann dieselbe Rinde wachsen
— Lessings *Nathan*. Blüht und trägt der Apfelbaum schön, so sehe er allenfalls knorrig und misgestaltet aus: es giebt der andern Bäume noch genug, die schlank und wohlgefällig aufschiessen — dabey aber freylich meist, weder so schön blühen, noch so reich tragen, als jener höckerige.

2.

Es war ein himmlischer Sommerabend. Ich war den Abhang des Bergs herabgestiegen und wandelte fort im röthlichen Abendstral am blumigen Ufer des stillen Flüsschens. Als ich zurückblickte, brannte der Gipfel des Bergs in purpurfarbenem Abendlicht, mit dem die Schattenseite der ernsten Fichten so effectvoll contrastirte; und auf der grünenden, allmahlich sich senkenden Matte stieg die bunte Rinderheerde herab in den graulichen Duft des Thals, während ein leiser Wind, im schönsten *Crescendo* und *Decrescendo*, mir den Klang ihrer wohleingestimmten Glockencaccorde, gemischt mit den Melodien der bald scheidenden Nachtigall, herübertrug. Ich stand entzückt. Zwey

Tagelöhner waren desselben Weges gekommen, traten zu mir, schaueten nun in gleicher Richtung mit mir, sahen dann sich selbst, nun wieder mich an, schüttelten die Köpfe, und Einer fragte dann: Was schaut der Herr? — Den Abend! antwortete ich. — Da lachelten sie, und schüttelten wieder, als: da ist einmal wieder Einer nicht gescheidt! — Zu anderer Zeit hatt' ich gelacht: jetzt, da ein besserer Sinn in mir wachte, that's mir in der Seele weh, dass für Unzählige ein entzückender Abend nur dadurch Interesse hat, weil er ihnen verspricht, sie werden morgen ihre Kartoffeln hacken können; der Gesang der Nachtigall nur, weil er ihr Nest verräth, das sie auszunehmen gedenken; die schöne Heerde nur, indem sie, mit Ehrn *Fibel* zu sprechen,

„Giebt weisse Milch, Quark, Käs' dann"

Wie ist das nur möglich? dacht' ich. Ich wusst' es lange, wie jeder es weiss: weil der Sinn für das Schöne in den Unzähligen gar nicht geweckt, geschweige genährt und geleitet wird! Und es fiel mir noch schwerer auf's Herz, dass von diesen Unzähligen ja auch so viele in den mittlern und vornehmern Ständen Sitz und Stimme haben, und diese nun auch den, der sein Leben hingiebt, in seinen Brüdern jenen Sinn zu wecken, zu nähren, zu leiten, betrachten, wie jene Tagelöhner mich Spaziergänger; oder höchstens den Dichter als einen Mann, von dem man Einiges im Styl erlernen könne; den Musiker als einen, der den Reichen die Zeit vertreiben, die Kirchengemeinde im Ton, die Tausenden im Takt erhalten möge, damit er doch noch zu etwas nütze sey! —

5.

Ich weiss nicht, ob auch Andere schon erfahren haben, dass unsre Bemerkungen, besonders auch die kritisirenden, sich gedruckt ganz anders ausnehmen, als geschrieben, oder nur gesagt, ja wol gar blos gedacht. Nur gar zu leicht giesst man zwar in allen diesen Fällen das Kind mit dem Bade aus: aber im letzten lässt man's liegen und geht unbesorgt seine Strasse; im vorletzten bleibt man stehen und sieht's erröthend auf im rückwärts folgenden hebt man's wieder auf; im *ersten* kann man das nicht mehr, sondern nur sich ärgern, oft über das Kind, und noch öfter über sich selbst. So ist es mir mit vielen meiner Kritiken gegangen. Aber ich bin auch kein Schreiber von Profession. Bey diesen, besonders wenn sie jung sind, ist Denken, Hinschreiben und Druckenlassen Eins: so thun sie denn leider auch, als dächten sie nur eben 'was.

4.

Was hätte ich darum gegeben, statt der flügellahmen, aus- und abgedroschenen Ouverture zwischen der Missa, ein gutes, ausgeführtes Präludium auf der unvergleichlichen Silbermann'schen Orgel der catholischen Kirche in Dresden von dem geschickten Dreyssig zu hören, der so, während des ganzen Gottesdienstes, wenig mehr hervorklingen lassen dürfte, als einzelne Accorde! —— Welch ein Werk, dies Silbermann'sche! Abgerechnet, was es durch seinen ausserst vortheilhaften Stand gewinnt — doch, welch ein Werk! Der treffliche Mann lebte zwar zu einer Zeit, wo die Akustik noch in der Wiege lag; bekümmerte sich nicht darum, ob die Luftsäule seiner kleinsten Pfeife = 0,067 Fuss, 16384 oder 16385 Schwingungen in einer Secunde vollende, ob sie longitudinal oder transversal schwinge u. s. w.: aber er traf's, denn er besass Genie, und auch angebornes, bewundernswürdiges Geschick zu allen mechanischen Künsten, bauete mit Bedacht und allergrösstem Fleiss, und liess sich Niemand, wer er auch war, in das einreden, was er verstand, der Andere aber nicht. Ob es den spätern Orgelbauern an diesem oder jenem der Vorzüge Silbermanns gefehlt habe und noch fehle, weiss ich nicht: wol aber, dass keines der spätern Werke, ohne Ausnahme, den seinigen an die Seite gesetzt werden könne. — *)

Doch ihm wurde auch noch zweyerley zu Theil, was seine frühern Nachfolger nicht so, und die spätern gar nicht erreichen konnten — um weswillen allein vielleicht die Vorzüglichsten aus ihnen hinter ihm zurückbleiben.

*) Auch Mozart hat viel Leben gemacht, z. B. von der neuen Orgel der St. Nicolaikirche in Leipzig, die allerdings eine der grössten ist, die seit Silbermann erbauet worden. Ich kenne sie, und mithin auch ihr Gutes, worunter besonders die Ordnung ihrer Einrichtung gehört. Aber — warum soll man nicht gerade hervorsagen, was jeder täglich prüfen kann? sie klingt, im Einzelnen ihrer Stimmen, wie im Ganzen der Verbindung derselben — um es kurz auszudrücken — als habe sie den Schnupfen.

A. Vorl.

a) S. lebte noch zu einer Zeit, wo nicht nur Jedermann zu öffentlichen Gottesdiensten versammelt, sondern man diesen auch so gern, namentlich durch vorzügliche Orgeln, verherrlichte: sonach bekam er viele, und darunter auch mehrere grosse Werke zu liefern, und erlangte damit eine Geübtheit und eine Leichtigkeit, wie sie schlechterdings nur auf diesem Wege erlangt werden können, und wie sie, um etwas wahrhaft Vollendetes zu liefern, doch unentbehrlich sind.

b) S. war bey jenem, seinem herrlichen Werke, aus der Kasse und durch die Liberalität eines Königs unterstützt: eines Königs, der die Sache kannte, achtete und liebte, das Geld aber nicht: eines Königs, der überdies wusste, er habe es hier mit einem strengrechtschaffnen, patriotischen und frommen Manne zu thun, und der ihm deshalb vertraute — was er, wie der Erfolg bewiesen, auch in *jeder* Hinsicht konnte. „Soll ich dies alles ausführen, wie ich es zu meines Gottes Ehren, meines Königs Ruhm, und zu meiner Zufriedenheit kann: so brauche ich für das Werk selbst, ohne die Decorationen, welche dem Baumeister Sr. Majestät zukommen, und worüber selber sich mit mir zu besprechen haben möchte, die Summe von 20,000 Thalern" —: das schrieb S. unter seinen Plan, und es ward ihm kein Kreuzer abgedungen, er fand vielmehr beym Anschaffen mancher Materialien noch gar manche Erleichterungen. Bey den jetzt so überaus hoch gestiegenen Preisen der Materialien und des Arbeitslohns für wahrhaft geschickte Gehülfen, müsste ein gleiches Werk, wie ich recht wohl überschlagen kann, nahe an 40,000 Thaler zu stehen kommen. Wer mag das jetzt eben hiermit wenden? und vielleicht: wer kann es jetzt in Deutschland?

Was folgt nun aus dem allen? Ich meyne — erst: Ehre, dem Ehre gebührt! aber dann auch: nicht Herabsetzung dem, der nicht ein Gleiches liefert, weil er die Gelegenheit und die Bedingungen, es zu liefern, nicht findet! Denn warum sollte es zu unsrer Zeit ganz an Mannern fehlen, welche die von S. zuerst oben angeführten Vorzüge mit den dreifachen? Besitzen wir solche Manner doch in allen andern Fächern mechanischer Kunst, und in mehrern noch weit vorzüglichere, als jene Zeit! waren diese doch, vertraute man ihnen solch ein Unternehmen, noch so beträchtlich vor Silbermann e bildet, durch die herrlichen Muster dieses Künstlers, durch die seitdem so weit fortgeschrittene Theorie, und durch manche der spätern Erfindungen, welche (wie namentlich einige Vogler) allerley Verbesserungen sind! Erreichten diese Manner nun auch, was ich unter *a*. und *b*., von S. angeführt habe: sollten sie dann nicht dasselbe leisten? — Vielleicht erleben wir es noch, die Frage durch die That beantwortet zu sehen. Wenigstens ermuntert, dies zu hoffen — theils, der Gefahl des wahren (innern und äussern) Bedürfnisses einer gemeinschaftlichen, würdigen, herzerhebenden Gottesverehrung, theils der Sinn für hohe, wahrhaft prächtig angewendete Tonkunst, welche beyde eben jetzt — und, zum Glück *zugleich*, neu erweckt sind, immer weiter sich in Deutschland verbreiten, und einer jener Vorzüge unsrer Tage genannt werden müssen, welche zu erkennen wir doch endlich einmal anfangen, so wie überhaupt von der Herabsetzung und Schmälerung dieser unsrer, in so vieler Hinsicht grossen Zeit, ablassen werden! —

(Die Fortsetzung folgt in No. 35.)

Nachrichten.

Briefe über die Musik in Kassel.

Neunter Brief.

Verhältnisse, welche ich nicht erst nahmhaft zu machen brauche, haben diese Briefe in diesem Jahre gehindert; und so habe ich bis zum Januar zurückzugehen.

Von *Kirchenmusik* hat uns die Osterwoche etwas gegeben. Es wurde nämlich am grünen Donnerstage in der cathol. Kirche von der königlichen Kapelle ein *Miserere* von der Composition des Hrn. Kapellm. Blangini aufgeführt. Obgleich die Composition nicht im eigentlichen, strengen Kirchenstyle gearbeitet ist, der überhaupt mit jedem Tage mehr zu verschwinden scheint, so hat sie doch im Ganzen einen, der Würde und Erhabenheit des Inhalts und des Orts angemessenen Charakter. Der Gesang ist fliessend und die Harmonie anständig. Die Strophen sind abwechselnd in Solo-

und Chöre eingekleidet. Das Ganze (Hauptton, G moll,) that gute Wirkung: doch könnte es durch einige Abkürzungen wol noch gewinnen. — Am Charfreytage hörten wir ebendaselbst Pergolese's *Stabat mater*, aber nur zum Theil, und schlecht gesungen. Den ersten Ostertag war musikalische Messe, (von Mozart, C dur) und zur Feyer des Sieges bey Lützen ein grosses (recht buntes) *Te Deum* von der wässerigen Composition des Hrn. Martini in Paris.

Concertmusik. Den 24sten Jan. gab Hr. Kammermusic. Beuecke Concert im österreich. Saale. Den Anfang machte eine Ouverture von Blangini. Eine Arie von Mozart, welche (dem Zettel nach) von Dem. Lacomme gesungen werden sollte, blieb aus, weil die Sängerin selbst ausblieb, wie dies schon einigemal der Fall war. Es folgte daher das bekannte Doppelconcert für Violin und Violoncello von Romberg, vorgetragen von den Hrn. Süss und Benecke. Beyde (erster, Violinist in der königl. Kapelle, und zweyter, Violoncellist,) sind ein paar wackere, geschickte Künstler, und trugen dies Concert mit Feuer, Präcision und Fertigkeit vor. — Hierauf: Doppelconc. für 2 Waldhörner, comp. u. vorgetragen von den Hrn. Gebrüdern Schunk, Die Composition hat ihre Vorzüge und Schwachen mit den meisten Erstlingswerken neuerer Componisten gemein; ist im Ganzen lobenswerth, und wurde durch den trefflichen Vortrag beyder Künstler sehr gehoben. Den 2ten Theil des Concerts füllte eine gar arge Kriegs-Symphonie, *die Schlacht bey Lodi* benannt — wenigstens der Zeit nach, aus. Ohne mich hier über dergleichen Charlatanerien und musikal. Missgeburten, wie alle diese See- und Landschlachten, Belagerungen etc. sind, auszulassen, setze ich Ihnen nur her, was, laut dem Anschlagzettel, darin ausgedrückt *seyn sollte*: 1) der anbrechende Morgen, 2) Ruf der Jäger, 3) das Anrücken der Infanterie, 4) Ruf der Cavallerie, 5) das Anrücken der Cavallerie, 6) Marsche beyder Armeen, 7) die Schlacht, 8) Marsch der Sieger, und endlich 9) allgemeiner Jubel der Sieger. Der Componist war nicht genannt, die Composition an sich aber sehr alltaglich. Obgleich sonst dergleichen musik. Raritäten das Publicum anzulocken pflegen, so war dies doch hier nicht der Fall, denn das Auditorium blieb klein. Ein so schätzenswerther Künstler, wie Hr. B. ist, hatte wol mehr Aufmunterung verdient. — Den 21sten Febr. gaben Hr. Giorgis, Solo-Violinist der königl. Kapelle, und dessen Frau, italienische Sängerin, (so lautete der Anschlagzettel,) Concert im österreichischen Saale in folgender Ordnung: 1) Ouverture von Blangini. 2) Polonaise von Trento, ges. von Mad. Giorgis. 3) Violin-Concert, gespielt von Giorgis. 4) Phantasie für die Harfe (eine Art Quodlibet) von Bochsa, gesp. von Dem. Gallo. 5) Scene und Arie von Nasolini, ges. von Mad. Giorgis. 6) Variationen *à grand Orchestre, bearbeitet*, (so war das französische *composé* wirklich recht passend übersetzt) und gespielt von Hrn. Giorgis. — Den 14ten März gab die königl. Kapelle ein grosses Conc. unter Anführung des Hrn. Kapellm. Blangini. Es enthielt: 1) Mozarts herrliche Ouverture aus der *Zauberflöte*. 2) Arie aus der Oper, *Nephtali* von Blangini, ges. v. Dem. Blangini. Die Arie selbst (mehr Charakter-Arie, als Bravour,) ist von guter Wirkung, und wurde trefflich gesungen. 3) Rondo für die Violin, gespielt von Hrn. Giorgis. 4) Die letzten *Augenblicke Werthers*, eine (italienische) Cantate, comp. und gesungen von Hrn. Kapellm. Blangini. Das Gedicht selbst enthält, monologisch, die letzten Betrachtungen Werthers in der Stunde seines Todes. Die Composition reichnet sich durch angenehmen, ausdrucksvollen Gesang, und (im Ganzen) durch Reinheit und Wirksamkeit der Harmonie und der Instrumentation vortheilhaft aus. Eine genauere Beurtheilung im Einzelnen wäre hier überflüssig, da das Werk auswärts noch nicht bekannt, noch nicht in den Handen des Publicums ist, und folglich der Leser die Beurtheilung mit dem Beurtheilen nicht vergleichen kann. Hr. Bl., den hier das Publicum zum erstenmal als Sänger kennen und schätzen lernte, trug es mit dem leidenschaftlichen Gefühl vor, das ihn als Componisten beseelte. Seine Stimme ist nicht sehr stark und sonor, aber äusserst angenehm und biegsam; seine Manier ganz die *gute* italienische, und sein Vortrag voll Seele und Ausdruck. 5) Variationen für die Harfe mit Begleit. des Orchesters, gespielt von Dem. Gallo, Harfenistin der königl. Kapelle. Die Composition war nicht schlecht, und das Spiel der Dem. Gallo recht sehr brav. 6) Duett und Trio aus *Nephtali* v. Bl.: ges. von Dem. Lobé, und den Hrn. Derubelle und Bernard. 7) Nocturno von Blangini, ges. von ihm und seiner Schwester, blos mit Klavierbegleitung. Dem. Bl. hat eine starke, tönende Stimme, die sie aber sehr angenehm zu massigen weiss. Ihre Manier und ihr

Vortrag sind ganz die, ihres Bruders. Diese Gleichheit und Uebereinstimmung beyder im Vortrage gab diesen Kleinigkeiten ein Interesse, welches manchem grossen Werke fehlt, und gewährte Jedermann einen wahrhaft reizenden Genuss. — Den 16ten April (als am Charfreytage) gab die Theater-Direction im königl. Opernhause ein *sogenanntes* Concert-Spirituel, unter Direction des Hrn. Kapellm. Biangini, folgenden Inhalts: *1ster Theil*, 1) Symphonie v. Haydn. (G dur, mit dem Paukenschlage.) 2) Recitativ und Arie aus der Oper, *Abraham*, v. Biangini; gesungen v. Hrn. Derubelle. 3) Solo für Hoboe v. Hrn. Thurner. 4) Duett und Trio aus *Nephtali*. (Dasselbe, welches wir im vorhergehenden Conc. gehört hatten, und von denselben Personen gesungen.) 5) Notturnos v. Hrn. Bl., ges. von ihm und seiner Schwester. (Siehe oben.) *2ter Theil*. 6) Horn-Concertant, gebl. von den Hrn. Schunk. 7) Arie aus Haydns *Schöpfung*, ges. von Mad. Delys. 8) Solo für die Harfe, gesp. von Dem. Gallo. 9) Trio und Schlusschor aus dem dritten Akt der Oper: *Nephtali*, ges. von Mad. Delys, und den Hrn. Theodore und Derubelle. Das Concert war im Ganzen recht brillant, nur war wol (für *einen* Abend) des Guten etwas zu viel. Das Auditorium war mässig zahlreich.

Ausser diesen öffentlichen Concerten gab die hiesige musikal. Academie (die Sie aus meinen frühern Berichten kennen) den Winter über sechs Abonnement-Concerte, in denen sich, ausser mehrern Virtuosen der hiesigen Kapelle, verschiedne sehr vorzügliche Dilettanten hören liessen. Die Ausdauer und Standhaftigkeit, wodurch sich dieses Institut, trotz aller äussern Stürme, immer noch erhält, gereicht den Mitgliedern desselben sehr zur Ehre und zum Verdienst. Was in diesen 6 Concerten vorgetragen wurde, war grösstentheils sehr interessant. Ich theile Ihnen hier kurz den Inhalt derselben mit. *1stes Concert*. 1) Symphonie (No. 1.) von Hrn. Kammermusik. Fesca. Dieselbe, worüber ich Ihnen früher, bey Gelegenheit des von Hrn. F. gegebnen Concerts, Mehreres gesagt habe. 2) Arie von Mengozzi, ges. von Dem. Lacomme, von der königl. Oper. 3) Violinconcert von Mestrino, gesp. von Hrn. Kammermus. Barnbeck dem Aeltern. 4) Terzett aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart, ges. von Dem. Lacomme, Hrn. Kammermus. Köhler, und Hrn. Fenner, (Dilettant.) 5) Klarinett-Concert von Mozart, gebl. von Hrn. M. D. Hermstedt, (während seines Besuchs hieselbst.) 6) Sonate für die Harfe von Rochau, gesp. von Dem. Gallo. — *2tes Concert*. 1) Ouverture von B. Romberg. 2) Arie aus *Titus* von Mozart, ges. von Dem. Ludovici. (Dilettantin.) 3) Flötenconc. v. Danzi, gebl. von Hrn. Kammermus. Keller. 4) Violoncellconc. von B. Romberg, gesp. von Hrn. Kammermus. Benecke. 5) Quartett aus *Don Juan*, ges. von Fräulein von Kochenhausen, Dem. Ludovici und den Hrn. Schatt und Köhler. 6) Symphonie v. Haydn. *3ten Concert*. 1) Ouverture von Weigl. 2) Tenor-Arie von Righini, ges. von einem ungenannten Dilettanten. 3) Fortepiano-Conc. v. Mozart (C dur) gesp. v. Hrn. Referendarius Ilgand. 4) Ouverture aus der Oper, *Les Marins*, von Fr. Uber. 5) Klarinettconc. von Hrn. Kammermus. Nolte, gebl. von ebendemselben. 6) Anfangschor des 2ten Acts aus dem *unterbrochnen Opferfest* v. Winter. *4tes Concert*. 1) Symphonie von Mozart. 2) Arie von Cimarosa, ges. von Hrn. Kammermus. Köhler. 3) Violincopcert von Spohr, gesp. von Hrn. Kammermus. Fesca. 4) Ouverture aus *Iphigenia in Tauris* von Gluck. 5) Tenorarie von Cimarosa. 6) Romanze und Rondo für Hoboe von Hrn. Kammermus. Thurner, gebl. von demselben. *5tes Concert*. 1) Neue Symphonie von Hrn. Fesca, (No. 2.) Sie entspricht ganz den Erwartungen, die durch Hrn. F.'s erste Symphonie erregt wurden, und ist dabey kürzer und gefälliger. 2) Arie von Paer. 3) Conc. fürs Fortepiano v. Mozart (D moll) gesp. vom Hrn. Oberhaurath Crelle. 4) Hoboe-Conc. von Barth, gebl. von Hrn. Kammermus. Doring. 5) Duett für Sopran und Tenor, ges. von Dem. Ludovici und obigem ungenannten Dilettanten. 6) Ouverture von Beethoven. *6tes Concert*. 1) Symphonie von Beethoven. 2) Rondo fürs Fortepiano von Dussek, gesp. von Dem. Valaurie, einer 12jährigen Klavierspielerin. 3) Arie und Chor aus *Titus* von Mozart. 4) Violinconc. von Kreutzer, gesp. von Hrn. Kammermus. Barnbeck d. alt. 5) Chor, (O Isis und Osiris) aus der *Zauberflöte*. 6) Ouverture militaire von André. —

Ich komme nun zum *Theater*, wo aber bey weitem weniger Ausbeute ist. Neuerungen giebt es da genug, fast täglich, aber nichts Neues. Seit dem Januar bis jetzt haben wir keine neue Oper gehört; man müsste denn etwa die sehr alte Oper: *Ponurge*, von Grétry, (unstreitig von allen seinen Opern die schwächste an Werth) für neu rechnen, weil man sie früher hier noch nicht sah. Ich kann Ihnen daher diesmal nur ein Verzeichnis der in

dieser Zeit aufgeführten Opern geben, welches aber fast nichts andres enthält, als was mein letztes Verzeichnis enthielt. (Die beygesetzte Zahl zeigt wiederum an, wie oft eine Oper oder ein Ballet gegeben wurde.) Von *Oudinot*. Le Tonnelier. 1 Akt. 2. — *Berton*. Montano und Stephanie. 3 A. 1. Les Maris garçons. 1 A. 1. — *Boieldieu*. Zoraime et Zulnar, 3 A. 3. — Jean de Paris, 2 A. 2. — Ma Tante Aurore, 2 A. 2. Les deux Paravants, 1 A. 3. Le Calif de Bagdad, 1 A. 1. — *Blangini*. La Fée Urgèle. 4 A. 1. — *Cherubini*. Les deux journées, 3 A. 1. — *Champein*. La Mélomanie, 1 A. 2. *Dalayrac*. Ambroise, 1 A. 2. — Une heure de Mariage, 1 A. 1. — Leon, ou le chateau de Montenéro, 3 A. 3. — Adolph et Clara, 1 A. 2. — Marianne, 1 A. 1. — Maison à vendre, 1 A. 1. — La Maison isolée, 2 A. 1. — La jeune Prude, 1 A. 1. — Les deux petits savoyards, 1 A. 2. Alexis, 1 A. 2. Renaud d'Ast, 2 A. 1. Gulistan, 5 A. 1. — *Della Maria*. L'opéra comique, 1 A. 2. Le Prisonnier, 1 A. 3. — *Grétry*. L'Epreuve villageoise, 3 A. 2. Panurge, 3 A. 3. La fausse Magie, 2 A. 1. Richard, coeur de lion, 3 A. 1. La Caravane de Caire, 3 A. 1. — *Gaveaux*. Le Bouffe et le Tailleur, 1 A. 2. Monsieur *Deschalumeaux*, 3 A. 1. La Jambe de bois, 1 A. 2. Le Traité Nul, 1 A. 1. — *Kreutzer*. Lodoiska. 3 A. 1. (Für uns hat Cherubini, wie es scheint, seine Lodoiska nicht geschrieben.) — *Lebrun*. La Rencontre en Voyage, 1 A. 3. — *Lemoine*. Les Prétendus, 1 A. 1. — *Lesueur*. La Caverne, 3 A. 2. — *Méhul*. Une folie, 2 A. 2. Les deux Aveugles de Toledo, 1 A. 2. — Joseph, 3 A. 3. Le Trésor supposé, 1 A. 1. L'Irato, ou l'emporté, 1 A. 1. Euphrosine, 3 A. 1. — Helene, 3 A. 1. — *Nicolo*. Quinault et Lully, 1 A. 1. Cendrillon, 3 A. 2. L'Intrigue aux fenêtres, 1 A. 1. — *Pergolese*. La servante Maitresse, 2 A. 2. — *Piccini*. L'Avis au Public, 2 A. 2. — *Solié*. Le Secret, 1 A. 2. — *Sacchini*. Oedipe à Cologne, 3 A. 2. — *Spontini*. La Vestale, 3 A. 1. — *Weigl*. Der taube Kapellmeister, deutsches Intermezzo in 1 A. 1. —

Ballets. La Fille mal gardée, 2 A. 3. Les Noces de Village, 1 A. 2. Figaro, 3 A. 3. La Joute, 2 A. 3. La Dansomanie, 2 A. 2. Le Deserteur, 3 A. 2. Les Innocents, 1 A. 3. Les Masques, 2 A. 1. Les Mexicains, 2 A. 1. Paul et Rosette, 3 A. 1. La Chercheuse d'esprit, 1 A. 3. Lucas et Laurette, ou le Pretendu congedié, 1 A. 2. La Fête d'Ydome. Divert. 3. L'Intrigue du Sérail, 1 A. 2. Zephire inconstant, 1 A. 3. —

In der Oper haben debütirt: Dem. Lobé, Mad. Belcour, und die Hrn. Garbet u. Floricourt. — Seit einigen Monaten ist nun noch ein besondrer General-Director des Theaters, in der Person eines Hrn. Salembeni, angestellt. Apollo gebe, dass dieser bewirke, was andre bisher nicht bewirken konnten oder wollten. — Unsre trefflichen Waldhornisten, die Herren Gebrüder Schunk, sind vom Könige zu *Musicians particuliers de la Chambre de S. M.* mit einer angemessenen Gehaltszulage ernannt. — Hr. C. M. Blangini arbeitet wieder an einer neuen Oper. —

Recension.

Komische Variationen für d. Pianoforte über: Ey du lieber Augustin — comp. — — von Springinsfeld — — 200stes Werk. Im Bureau de Musique zu Leipzig. (Preis 10 Gr.)

Gewiss ist jetzt in der Musik, wie im Leben, der Deutschen zu viel Trübes und Sentimentales, zu wenig Heiteres und Scherzhaftes. Die Leut schamen sich, zu lachen. Das hat nun wol im Leben seine guten Gründe: in der Kunst führt es nur Einseitigkeit, und ist schon selbst welche. Gern möchten wir darum jedem Werke oder Werklein, das mit Geist eine heitere Laune ausspricht, vielen Eingang verschaffen. Dem hier genannten, obgleich es sich nicht eben hoch hebt, der Verf. auch das Bret bohrt, wo es nicht gerade am starksten ist, kann doch die heitere Laune nicht abgesprochen, und hin und wieder auch wirklich Geist (im vollern Sinne des Worts) abgemerkt werden. Sey der Verf., wer er wolle: er könnte Vorzügliches in dieser Gattung liefern; und da er's könnte, sollte er's auch. Die Grundidee ist originell, und die Neckerey in der Musik oft sehr treffend: wir wollen darum das Ganze etwas näher beschreiben, ohne eben damit es höher stellen zu wollen, als es steht und stehen will.

Mit gewaltigem Pathos setzt es an: es wird aber durchaus nichts daraus, als der eine und der andere verminderte Septimenaccord. Das ist eben so gut im Scherz, wie es, bey so vielen neuen

Werken, im Ernst schlecht ist. Nun „singen die versammelten Dorfbewohner“ — (das Ganze hat nämlich seinen historischen Faden, an den jede Variation gleichsam einen neuen Knoten knüpft; und die saubern Ueberschriften erläutern jedes Angeknüpfte —) jene singer also den seeligen *Augustin*, als Thema. Die erste Var. giebt einen malerischen Bärentanz, wobey im zweyten Theile der Affe — man sieht ihn wirklich — Gesichter schneidet. In der zweyten tanzt dies Vieh Solo: seine verwünschten Kreuzsprünge sind treffend ausgedrückt. In der dritten wirft ein junger Jager seiner Schonen Liebesblicke zu, die, besonders im zweyten Theile, scharf zünden und nicht unerwiedert bleiben. Die vierte enthält die förmliche Liebeserklarung, etwas abseits. Er macht's sauer, und sie süss genug! In der fünften tritt das harte Schicksal auf; (doch in der Musik wol noch nicht hart genug;) es gebietet Trennung: der Zartliche muss — in der sechsten — auf die Hasenjagd, die ziemlich hakelich ausgefallen ist. Zu verwundern ist nur, dass er 'was trifft: denn obgleich kein Schuss gehört worden — woran es jedoch nicht hatte fehlen sollen — klagen in der siebenten Var. die Verwundeten ganz jammerlich in schweren Lauten und künstlich geführten Fortschreitungen durch alle Stimmen. Die achte giebt die Siegeslust zu erkennen, wiewol nicht bezeichnend genug; desto treffender ist in der neunten, „Erholung und Kunstgenuss beym Hackebret“ dargestellt. Von diesem eilt man, in der zehnten, zur hohen Jagd, wo es freylich rasch zugeht und viele Schüsse fallen. Auch diese ist vorbey; der Mond gehet auf, die Liebenden zerschmelzen herzbrechend in verlegener Waare von Phrasen alterer italien. Duette, zwischen welche die hinzukommenden Aeltern zu poltern anfangen, doch endlich durch rührende Vorstellungen gewaltiget werden. Alles das wird im Adagio der eilften Var. zusammengefasst; es ist aber des Guten zu viel, und darum zu kurz angedeutet. Hier ware ein breiter, dramatisirender Excursus an seiner Stelle gewesen. Die 12te Var. stellt die Einwilligung der Aeltern und den Jubel der Verlobten zu unbedeutend dar: desto mächtiger plumpt das Hochzeitgelage (in der *Coda*) mit teufelmassigen Ausweichungen drein. Nur der Ehestand bringt alles wieder in's Gleiche, (das Thema kehrt zurück,) doch mit verzweifelten Dissonanzen bereichert; und den Schluss macht leider gar die „Hasenjagd, wie vorher.“

Das Ding will nicht nur mit Laune, sondern auch mit Geschicklichkeit gespielt seyn: mehrere Stellen, wenn sie recht herauskommen und die gehorige Wirkung thun sollen, sind ziemlich schwer.

Kurze Anzeigen.

II Duos pour deux Hautbois, comp. par C. A. P. Braun. Op. 5. à Leipzig, chez A. Kuhnel. (Pr. 16 Gr.)

Ein kleines, schatzbares Werkchen, das um so mehr empfohlen zu werden verdient, je weniger jetzt für dies schone Instrument allein geschrieben wird, und je passender es für dasselbe und seine Eigenheiten eingerichtet ist. Der Verf. wechselt, diesem gemass, mit muntern, massig brillanten, und mit sanften, anmuthigen, singbaren Gedanken oder Figuren; beyde Stimmen wechseln im obligaten Vortrage derselben, und sind dabey durch öftere kleine Imitationen und dergl. interessant verbunden. Die Schreibart ist rein. Die Spieler durfen keine Anfanger seyn; sind sie aber nicht ungeübt, so werden sie nicht viele Schwierigkeiten finden. Dass der Verf. das Instrument vollkommen kenne, siehet man aus allem. Viel neue Ideen hat er freylich nicht aufgestellt: deren *viele* zu verlangen ware aber auch, bey dem Zwecke des Werkchens und bey der Beschränkung der Harmonie durch dies Instrument, unbillig: doch muss man einige Satze (besonders die erste Romanze) in den Ideen selbst wol gar zu gewöhnlich nennen.

XII Walses p. le Pianof. par S. Neukomm. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Wirklich tanzbare und wirklich klaviermässige Walzer: munter und angenehm, nicht selten auch (wie in No. 2, 7, 8, 9, 10. 11 u. 12,) eigenthümlich und piquant durch Erfindung oder Darstellung; überdies durch solide Basse vor nicht wenigen andern Modetanzen ausgezeichnet. Zu spielen ausserst leicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten August. **N°. 34.** 1813.

Recension.

Première Sinfonie pour deux Violons, Alto, Basso, Flûte, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timbales, composée et dédiée à Géofroi Weber, par Ch. Maria de Weber. Offenbach, chez J. André. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Rec., indem er die Feder zur gegenwärtigen Arbeit ansetzt, fühlt sich doppelt geehrt dadurch, dass die öffentliche Beurtheilung dieser, ihm selbst vom Componisten dedicirten Symphonie, von der Redaction der allgem. musikal. Zeitg. ihm übertragen worden: ein doppelt Verhältnis, welches ihm die Pflicht strengster Genauigkeit und Freymüthigkeit im zwiefachen Maase auflegt. Er wird dieser Forderung rücksichtlos entsprechen. Da er übrigens zum Theil aus eigner Erfahrung weiss, wie wenig — und vielleicht mit Recht — weithaufige Zergliederungen neu erscheinender Instrumental-Compositionen den grössten Theil der Leser zu interessiren pflegen — zumal diejenigen, welche das besprochne Werk noch nicht selbst kennen, um die Zergliederung mit ihrer eignen Ansicht vergleichen zu können: so soll die gegenwärtige Relation weniger eine ausgeführte Analyse der Einzelnheiten, als eine Charakteristik der, die Symphonie bildenden vier Tonstücke im Allgemeinen werden.

Den Hauptcharakter des ganzen ersten Satzes kündigt gleich das, vom vollen Orchester vorgetragne, höchstkraftige erste Thema an:

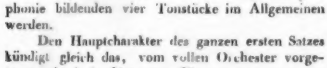

worauf unmittelbar das 2te von den Bassen allein *pianissimo* vorgetragen,

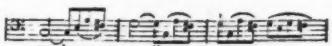

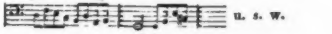

und in der Folge vom Orchester aufgenommen wird, doch nicht, um es auszuführen, sondern nur, um sogleich wieder zum Hauptthema einzulenken, von wo dann der erste Theil des Allegro eigentlich erst recht anfängt, und bald mit einem allerliebsten dritten Thema ausgestattet wird:

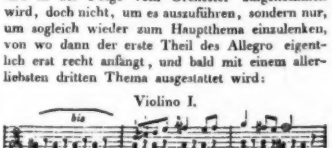

welches unmittelbar darauf das volle Orchester *fortissimo* in G dur aufnimmt und fortführt.

Vollkommen consequent und mit Feuer und Einsicht sind nun diese drey Themata zu einem Allegro verarbeitet, das, an Kraft und Leben, keinem dieses Meisters nachsteht — wol aber sehr an Anmuth. Und dies ist der grosse Vorwurf, den Ref. diesem Satze zu machen hat. Hatte doch der sonst so liebliche Tondichter die Zartheit und Anmuth seines 3ten Thema fester gehalten, und es öfter in verschiednen Beziehungen und Verflechtungen benutzt und wieder gebracht, oder, was ihm ebenfalls zu Gebote stand, aus dem zweyten Thema singbare und minder kunstreiche Figuren entwikkelt — ein Mangel, der hier um so empfindlicher ist, da ohnehin die Art, wie Hr. v. Weber einigemal mit dem 1sten Thema arbeitet, (indem er

es nämlich viele Takte hindurch in den Bass legt, und die Violinen in gehackten Noten darüber rauschen lässt)

eine etwas verbrauchte und das Gehör abstumpfende, man möchte sagen, betäubende Methode ist, und an einen veralteten Styl erinnert, den man sonst wol auch Ouverturen-Styl nannte.

So wahr indessen der obige Vorwurf seyn mag, dass im vorliegenden Tonstück des Starken zu viel, des Zarten aber zu wenig sey: so sind doch eben von den vielen Kraftstellen manche einzelne durch frappante Effecte auszeichnenswerth; z. B. da, wo das erste Thema zerstückelt in Imitationen, unter andern auch in den Blechinstrumenten erscheint —:

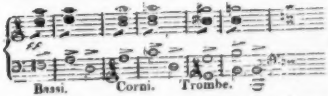

In jeder Hinsicht stehen indessen die drey folgenden Sätze, *Andante*, *Scherzo* und *Finale presto*, weit höher an Gehalt und Effect.

Das *Andante*, wie die meisten dieses Meisters, von höchster Einfachheit, aber mit einem hinreissenden Anstrich romantischer Schwermuth ausgestattet, und mehr Phantasie, als geregeltes Tonstück, spricht eindringlich zum Herzen. Schon der schwellende Anfang:

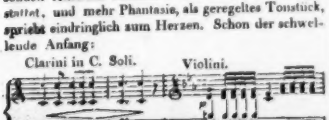

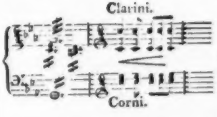

stimmt das Gemüth zur Empfänglichkeit für die stille Melancholie, welche durch das ganze Andante athmet, und in schmelzenden Klagetönen der wechselnden Blasinstrumente sich ausspricht. Von erhebender Wirkung, und ein schön berechneter Contrast ist es dagegen, wenn dann, ungefähr in der Mitte des Satzes, die Klage versiegt, das Gemüth sich aufrichtet und wieder emporstrebt in einer kräftigen Dur-Stelle, aber doch bald wieder in die vorige Schwermuth versinkt. Das Ganze ist ein rührendes und doch zugleich erhebendes Bild eines, nach einem unbekannten höhern Etwas sich sehnenden Gemüths,

„So gross und so erhaben
„und doch so sanft und mild."

Von der süssen Schwärmerey zurück ins rege wirkliche Leben führt uns das *Scherzo-presto*. Es spricht uns wieder an mit frischer, ja brausender Lebenslust, sowol im melodiösen, anmuthigen Trio, als im schroffen, bezeichnenden Scherzo selbst. — Nicht eben von besonderer Wirkung ist indessen im 6ten bis 9ten Takt des Scherzo die Reihe von, je nach zwey Viertheilen des $\frac{3}{4}$ Takts wechselnden Septimen-Harmonien, deren erste mit grosser Septime ohne Bindung auf dem leichten Takttheile eintritt: voll Wirkung dagegen der Ausfall in die fremde Tonart, h dur — so recht eine gewisse, man möchte sagen, übermüthige Ausgelassenheit bezeichnend.

Dem Charakter des Scherzo analog ist im Ganzen das *Finale presto*, nur dass dieses letztere vollends im höchsten Grade den lebhaftesten Ausdruck joviner Lebenslust ausspricht. Diese verkündigt schon gleich der Anfang:

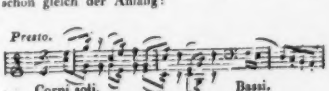

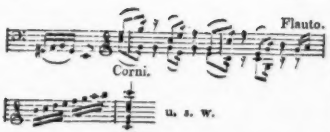

dessen Stoff der Tondichter eine kurze Zeit lang ausführt, aber bald, mit einem feurigen *Unisono* aller Saiteninstrumente, sich in den sprudelnden Strom der Lebensfülle stürzt:

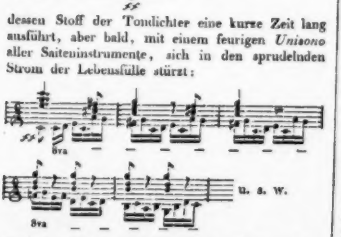

Doch der Rausch verbrauset, und gefälligere Tändeleyen treten an seine Stelle:

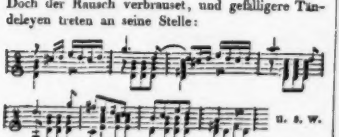

So wechseln und verflechten sich im lieblichsten Reigen die verschiedentlich individualisirten Ausdrücke glücklicher Laune, bis — plötzlich, beym Anfang des 3ten Theils, eine gar altklug und ehrsam in den Bassen *pizzicato* eintretende Figur Miene macht, eine gemessnere und geregeltere Lebensweise einführen zu wollen; aber freylich mit keinem weitern Erfolg, als dass, wie sie sich kaum blicken lässt, freye Imitationen des ersten Thema, ihrer steifen Weisheit spottend, sie, wie muthwillige Knaben, umgaukeln, sich in ihr kunstgerechtes Gewebe zur Lust verflechten:

und sie so lange und immer ärger necken und verfolgen, bis jene endlich, den Klügern spielend, dem jovialen 3ten Thema unerwartet den Kampfplatz raumt. — So wechseln Scherz und Ernst, doch mit stets entschiedenem Uebergewicht des erstern, bis zum freudigen Schlusse, wo man ausrufen möchte: die Frühlichkeit triumphirt! verbannt ist der düstre Ernst, und im hellen Sonnenglanze strahlt das Reich der Freude! —

Soll aber Ref. nun auch noch Einiges nennen, was ihm die vorliegende Symphonie sonst noch zu wünschen übrig lässt, so wär' es etwa dies: dass nicht alle vier Sätze des Werks aus C (drey in Dur und einer in Moll) gehen sollten, was der Mannigfaltigkeit nicht günstig ist; dann, dass nicht Manches allzuschwer für gewisse Instrumente gesetzt seyn möchte, wie z. B. die Basstimme im Finale; auch die Stelle nach der 2ten Fermate des 2ten Theils im ersten Allegro gehört unter diejenigen, welche eben nicht jedes Orchester ganz rein intoniren wird — ja selbst schon der oben abgeschriebene Anfang des Finale ist für die Hörner sehr schwer geschliffen herauszubringen, und gelingt selten, weil auf Blechinstrumenten eben bey'm Schleifen, z. B. von e zu g, immer der Zwischen-Ton f mit ansprechen will; noch schwieriger ist aus gleichem Grunde die Imitation:

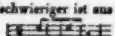

wo dem Hornisten, indem er das e schleifend nach e sinken lassen will, gar all die Zwischentöne d, c, b, g mit ansprechen möchten.

Endlich thut es nicht ganz gute Wirkung, wenn zum D- und D♯-Accord die Pauke häufig G und c anschlägt, z. B.:

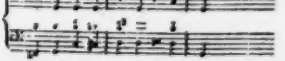

Wollte der Verfasser hier die Pauke nun einmal nicht lieber ganz entbehren, so hätte er besser gethan, *drey* Pauken vorzuschreiben, in e, d, C, wie er in der Ouvert. zum *Beherrscher der Geister* mit d, e, A-Pauken gethan hat. Dann hätte er auch bey'm Anfange des 2ten Theils des Finale

nothwendig den Saiteninstrumenten durchgängig *pianissimo* geben sollen, weil sich sonst die necksischen Imitationen der Blasinstrumente nicht bemerkbar machen können, und der Sinn verloren geht.

Zum Schlusse muss Rec. die vielen Nachlässigkeiten im Notenstich bedauern, einige derselben, welche ihm, obgleich er keine Partitur vor sich liegen hat, auffielen, hier anmerken, und Musik-Directoren, deren Verbesserung (so wie auch das Beyschreiben des eben erwähnten *pianissimo* der Saiten Instrumente im Finale, 2ten Theil) empfehlen.

In der 1sten Violine S. 2, Z. 4. T. 7. muss vor e ein ♯, in der 2ten muss S. 3, Z. 2. zu Anfang des letzten Takts e ♮ stehen, und S. 4, Z. 4 v. unt. den ganzen Takt hindurch h statt c. In der Viola S. 3, Z. 6. T. 3 muss > im folgenden piano und im 5ten pp. stehen. In der Basstimme, S. 1, T. 7. muss sowol in der Violoncell-, als in der Violon-Zeile die 3te Note a heissen, S. 5, Z. 2, T. 5. piano und T. 6. pp. stehn, S. 7, Z. 8 v. unt. statt H überall d und Z. 4, v. unt. T. 4. vor a ein ♯. In der Flötenstimme muss S. 2, Z. 10. T. 1. die erste Note ♮e heissen, dann sind S. 4, Z. 3 der 1ste und 2te Takt des 2ten Theils in Einen zu verwandeln. In der Hoboe 1. S. 2, Z. 7. Takt 5 muss die ganze Taktnote statt gis vielmehr g seyn, und Z. 2, v. unt. vorletzte Takt das as vielmehr a ♮. S. 2, Z. 2. T. 2. der ersten und S. 2, Z. 1. T. 7. der 2ten Fagottstimme muss statt einer Taktpause eine ganze Note H stehen.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

Wien, d. 4ten Aug.. Uebersicht des Monats July.

Hofoperntheater. Bekanntlich sind die Theater-Directionen im Sommer gewöhnlich mit Aufführungen neuer Productionen haushälterischer, als in den übrigen Jahreszeiten; erfreulich war uns daher die Ankündigung einer neuen Original-Oper: *Die Prüfung*, in zwey Acten von F. X. Huber, mit Musik von Hrn. Kapellm. A. Gyrowetz, welche am 15ten zum Vortheile der Dem. Antonie Lauchert zum ersten Male aufgeführt wurde. Nur Hrn. G. liebliche und angenehme, mitunter auch das Gemüth tief ergreifende Musik, und das vortreffliche Ensemble der darstellenden Personen, erhielten das schwache Product des Dichters. Obgleich Reminiscenzen aus Hrn. G. früheren Werken, und auch aus Compositionen anderer Meister, häufig darin anzutreffen sind — was bey dem unseligen Geschwindschreiben nicht leicht zu vermeiden ist — (Ref. horte, dass Hr. G. diese Oper, wie seinen *Augenarzt*, in fünf Wochen geliefert hat:) so sind doch der schönen Stellen zu viele, als dass man, dieser einzelnen bekannten wegen, dem Werke nicht die verdiente Aufmerksamkeit schenken sollte. Ein Duett zwischen Liebreich (Hr. Weinmüller) und Nanette (Dem Ant. Laucher) im ersten Acte, einige Arien Nanettens und das Finale des zweyten, sind von vieler und bedeutender Wirkung, und wurden mit wohlverdientem Beyfall aufgenommen. Ref. wünschte, dies auch von der Ouverture erwähnen zu können: sie sagte aber weder dem Ganzen, noch dem Publicum zu. H. Gyrowetz und Dem. Laucher wurden nach der ersten Aufführung hervorgerufen. —

Am 15ten trat Mad. Grünbaum noch als Pamina, ihr Gemal als Tamino, und am 21sten die erstere als Emmeline auf diesem Theater auf. Sie erhielt stets, vorzüglich als Emmeline, die lebhaftesten Beyfallsbezeigungen von dem zahlreich anwesenden Publicum.

Theater an der Wien. Auch in diesem Theater trat Mad. Grünbaum als Maria im *Blaubart* auf, erhielt aber nur mässigen Beyfall, ob sie gleich alles aufbot, um nicht hinter ihrer Vorgängerin, der Mad. Petrillo, geb. Eigensatz, welche einst in dieser Oper hier vorzüglich glänzte, zurückzubleiben. Es schien, als wäre bey Mad. G. Gesang und Spiel nicht im Einklange; auch dünket uns, als verwende sie gar zu viel Bemühung auf den Gesang, indem sie jede Gelegenheit, die nur etwas günstig zu seyn scheint, sogleich erhascht, um nichtssagende Verzierungen oder kleinliche Schnörkeleyen anzubringen. Sie wurde am Ende der Oper dennoch gerufen. Hr. Forti gab den Blaubart, und sang die Arie: Ha Falsche! die Thüre offen — unverbesserlich. — Ein grosses pantomimisches Ballet, betitelt: *Aschenbrödel*, von der Erfindung des Hrn. Duport, in welchem Hr. D. den Prinzen Ramiro, und seine Gattin die Rolle der Aschenbrödel gab, erhält, obgleich die Preise fast durchgängig noch einmal so hoch als gewöhnlich angesetzt sind, grossen Zulauf. Ausser den Hrn. D.'s Kunstfertigkeiten, denen auch hier

in diesem Theater mit rauschendem Beyfall gehuldigt wird, sind es blos die Decorationen, Aufzüge, Turniere zu Ross und zu Fuss etc., die das Ganze entfalten, und von dem Zuschauer die ihn oftens anwandelnde Langeweile verscheuchen. Die Direction zeigte sich abermals ausserst liberal: vorzüglich viel wurde an das Costume verwendet, welches sehr geschmackvoll ausgefallen ist. Die Gruppirungen beym Traume waren für das Auge ausserst anziehend.

Im Monat August haben die k. k. Hofoperisten ihre gewohnlichen Ferien, daher bleibt das Theater nachst dem Karnthnerthore geschlossen.

München, den 8ten August. Von Neuigkeiten bietet unsere deutsche Opernbühne während der letzteren zwey Monate nichts dar, als *Leonore* von Paer. Mad. Harlas trat nach ihrer Zurückkunft aus Wien zuerst wieder, den 17ten Jun., in den *Sängerinnen auf dem Lande* auf. Diese Posse wird schon an sich immer gerne gesehen; der Beyfall, den diese Künstlerin erhielt, war ungetheilt, wie er es immer ist. — *Figaro* wurde gegeben den 14ten Jun., und wiederholt den 18ten. Die genialische Musik war von grosser Wirkung. Man gehet, ungeachtet des so vielen Neuen, das seit der Entstehung dieser Musik bekannt worden, immer wieder so gerne hin, sich auch an diesem Meisterwerke des Unsterblichen zu erfrischen! Mad. Gervais sang und spielte die Susanna mit Wahrheit und vieler Einsicht. Hr. Mittermayr gab den Figaro mit Beyfall. — Mad. Stenasch, eine unserer vorzüglichen Schauspielerinnen, hat nun die Rolle der *Aschenbrödel*, in der beliebten Oper dieses Namens, übernommen, die sie mit seltener Naivetät darstellt. Was ihrer Stimme an Stärke fehlt, ersetzt ihr vortreffliches Spiel. — Das Gedicht der *Leonore* (sie wurde den 16ten July gegeben) ist von wenigem Werthe: eine magere, schon bis zum Ueberdruss auf den Bühnen vorgekommene Handlung, ohne Charakter, ohne Verwicklung. Die Musik ist allein alles in Allem. Sie gefiel, unerachtet man sie eben keine *dramatische* Arbeit nennen kann. Aber wo bot das Süjet dem Künstler auch Gelegenheit dar, das hohere Gebiet des Affects zu betreten? Er war sich selbst überlassen, und musste also zu allen mechanischen Hülfsmitteln seiner Kunst, selbst Zierereyen und Künsteleyen nicht ausgenommen, seine Zuflucht nehmen, um sein Werk zu halten, welches ihm auch in so fern vollkommen gelungen ist. Mad. Harlas und Hr. Weixelbaum sangen mit Geschmack und vieler Einsicht die ersten Rollen dieser Oper, die man wol eine travestirte musikal. Academie nennen möchte. — Auch der alte *Richard Löwenherz* lässt sich zuweilen noch auf unserer Bühne sehen. (d. 23sten Jul.) Das Balladenwesen dürfte jedoch immer mehr sich verlieren, da unsere modernen Gesangkünstler dem Geschmack eine ganz andere Richtung zu geben sich befleissigen. — Den 14ten und 18ten *Sargino*, von Mad. Harlas vortrefflich gesungen. — Uebrigens kein Concert, keine musikal. Academie: doch Hoffnung zur baldigen Erscheinung eines neuen Kunstproducts. Hr. Kapellmeister Winter nämlich ist, wie man vernimmt, mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt. Das Süjet derselben ist das Schillersche Gedicht, die *Bürgschaft*, von einem hiesigen erfahrnen Dichter bearbeitet. Freunde der echten Tonkunst haben demnach Ursache, diesesmal etwas recht Gutes und Gehaltvolles zu erwarten.

Einige noch ungedruckte Anekdoten von Pugnani.

In Gaetano Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches sein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Portrait darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntnis, bewundernswerthe Geschicklichkeit, und auch edlen, ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmüthigkeit, Mildthaugkeit gegen Nothleidende, *) bezeichneten ihn als Menschen, und erwarben ihm Achtung und Liebe; Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung unterschieden ihn als Gesellschafter, und verschafften ihm ehrenvollen Zutritt in die besten Cirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine coketirende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerflies-

*) Anm. Den Nothleidenden gehörte der grössere Theil seines beträchtlichen Einkommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme.

sende Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in spätem Alter nur in pedantische, süssliche Stutzerey ausliefe, sich auch in seinem An- und ganzem Aufzuge verkündigte, *) und mit seiner abenteuerlichen, fast grotesken Figur nur desto auffallender contrastirte. Diese letztern Eigenheiten machten ihn freylich nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen, geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wol gar als Cicisbeo (freylich in allen Ehren!) ausgezeichnet zu seyn: das war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süssen Träumerey und Einbildung störte.

Dies wiederfuhr ihm nun auch einmal durch den Maler A., der, seines trefflichen Talents, aber noch mehr, seines Geistes und Witzes wegen, in den besten Gesellschaften Turins gern gesehen war; und eben bey einer Dame wiederfuhr es ihm, in deren feinem Umgang und ausgesuchtem Cirkel Pugnani zu seliger Wonne sich hinaufphantasirt hatte. Er, jetzt schon in überreifen Jahren, glaubt sich in Schatten gestellt, und kann sich nun nicht enthalten, über den verhassten Rival allerley Glossen ausgehen zu lassen. A. wehrt seine Mückenstiche eine Zeit lang mit Feinheit und Gelindigkeit ab: das giebt P. Muth, er macht's nun ärger und immer ärger: endlich glaubt A. etwas Entscheidendes unternehmen, und vornämlich — freylich hier die leichteste und sicherste Partie — die Lacher auf seine Seite bringen zu müssen.

Es war damals Sitte, dass man über die Anschlagzettel der Opern, Schauspiele u. dergl., wie bey uns die Seiltänzer und Luftspringer über ihre Ankündigungen, eine Hauptscene der Darstellung in Holzschnitt und colorirt setzte, um die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden noch mehr anzuziehen. In Ermangelung eines neuen Holzschnitts setzte man wol auch einen alten, wenn er nur etwas recht Auffallendes enthielt, konnte er auch kaum einigermassen mit dem Stücke zusammengedacht werden, darüber, um so wohlfeilern Kaufs jenen Zweck zu erreichen. A. zeichnete nun P.s, ohnehin einer Carikatur so ähnliche Figur noch übertrieben, und doch sprechend ähnlich, aber in der Grösse eines zierlichen und gezierten Liliputers, und neben ihm gross und männlich, Tartini, (seinen Lehrer, dann seinen Rival,) in der Stellung, wie er ihm, P.n, die Finger auf der Violin zurechtrückt.

Nichts hatte P. mehr kränken können, als eben diese Zusammenstellung, da er sich später weit über seinen Lehrer erhaben glaubte. Jedes Kind in Turin erkannte ihn übrigens und wies mit Lachen auf die Scene. P. war ausser sich, und der Maler in seinen Augen der ränkevolleste Bösewicht, gegen den nun weiter gar keine Rücksicht und auch kein Recht gelte. In der ersten Erbitterung verbreitete er mit grösstem Eifer eine Schmähung über die andere, und immer eine schlimmer, als die andere. Das goss natürlicher Weise Oel ins Feuer, und A. sann sich eine noch schärfere Lauge aus, mit welcher er seinen Gegner begiessen wollte.

Er ging in eine bekannte turiner Fayencefabrik, und malte da P., der so leicht zu treffen war, mit vielen sinnreichen und erbaulichen Variationen auf alle eben vorhandene Nachtgeschirre. Kaum waren diese zum Kauf ausgestellt, so riss man sich zu hohen Preisen um sie, und der Streich ward stadtkundig. Der Fabrikant bestürmte den Maler um neue Portraits, und dieser lieferte sie frischweg zu Dutzenden. P., halbtodt, lief nach Hülfe und Genugthuung in die Policey. Der Director kannte und schätzte ihn, wie den Maler. Er liess diesen vor sich fordern. A. erschien, gestand die That ganz unbefangen, liess ruhig den Policeydirector seinen Kram, über das Injuriose dieses Verfahrens, besonders gegen einen so bekannten und geachteten Mann, auslegen, und begann dann feyerlich, indem er sein Schnupftuch aus der Tasche zog, eine lange, wohlgesetzte Rede, welche auf das hinauslief: Sie sehen hier, hochgeehrtester Herr Policeydirector, ein Schnupftuch. Aber welch ein Schnupftuch? Eins, worauf das Bild des grössten Helden, des erhabensten Königs unsrer Zeit, das Bild Friedrichs des Grossen von Preussen, gedruckt ist, und wie dergleichen in Berlin, gleichsam unter seinen eigenen Herrscheraugen, öffentlich verkauft und gebraucht werden. **) Wie nun: ist es erlaubt, mit dem Bilde des grössten der Könige seine Nase zu putzen, so wird es doch wahrlich auch erlaubt

*) Eine schwülstige, aufgethürmte Frisur, ein desto knapperer, abgewachter Frack von blauer Seide, und ein grosser Strauss an der Brust — das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch zu seiner gewöhnlichen Erscheinung.

**) Wirklich wurden damals dergleichen Tücher in Berlin in grosser Menge verfertigt, und fanden guten Absatz.

seyn, auf einen Geiger, und sey er noch so berühmt, zu p—n! — —

Als P. nach Wien reisete, erhielt er, unter vielen Empfehlungsschreiben dahin und in die Städte, die er unter Weges berührte, auch eines an den Prinzen M. in Mayland. Wer sind Sie? fragte ihn der Prinz beym Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen hatte. Schnell verwundet antwortete Pugnani: *César, le Violon à la main!* —

Von den vielen lustigen Streichen, die ihm, um jener angeführten Schwäche gegen die Frauen willen, gespielt wurden, mag nur noch folgender erzählt werden. Der sehr angesehene turiner Kaufmann, V., einer von P.s Freunden, in dessen Hause er viele frohe Stunden genossen hatte, verheyrathete sich erst in mittlern Jahren, und mit einem jungen, sehr heitern und liebenswürdigen Mädchen. P. freuete sich in herzlicher Theilnahme, machte sich bey der Hochzeit viel zu schaffen, und hatte dann, nach seiner Art, nichts nöthiger zu thun, als dem schönen Weibchen seine gutgemeynten, aber abgestandenen Huldigungen in tausend süßlichen Aufmerksamkeiten zu Füssen zu legen. Sie liess sich das, aus Achtung gegen seine gute Seite, und wol noch mehr aus Gefälligkeit gegen ihren Gatten, ruhig gefallen. Weniger gefielen ihr einige Zeit darauf seine kleinen, hagestolzen Neckereyen ihres Mannes über die Verschiedenheit ihrer Jahre. (P. war jedoch viel älter,) über nöthige Wachsamkeit u. dergl., so dass vermuthlich sie selbst den Plan zu den folgenden Scenen entwarf, oder wenigstens sie veranlaste.

V. empfing P. einigemal, wenn er diesen bey seiner Frau fand, etwas kälter, als sonst, und als dieser gutmüthig ihn um die Ursache fragte, wich er aus und brach ab. Eben war P. wieder bey Madame V. und sagte ihr schöne Dinge, als V. hereinbrach, ihn mit heftigen Vorwürfen über gemissbrauchtes Vertrauen, und mit Bitterkeiten über ausgelernte Verführungskünstler u. dergl. überhäufte. Die junge Frau flohe erschrocken in ihr anstossendes Cabinet. P. war aus den Wolken gefallen; seiner Unschädlichkeit in jeder Hinsicht sich wohl bewusst, suchte er sich zu rechtfertigen, den entzündeten Freund zu bedeuten: aber dieser wetterte noch eine Weile fort. Endlich schienen P.s Betheuerungen einigen Eingang zu finden, und V. verlangte nur noch ein pünktliches Geständnis aller seiner Unthaten gegen seine Frau. P. bekannte in Angst jede Blume, die er der Dame dargereicht, jede Gelegenheit, wo er ihr einmal den Arm geboten u. dergl. Weiter hatte er nichts zu bekennen; und gutherzig, wie er war, setzte er noch die wehmüthigste Abbitte hinzu, wenn er V. damit gekränkt haben sollte. Gut! dasmal mag es hingehn! rief dieser. Aber Sie haben zugleich meine Frau betrübt, haben ihre Ehre gekränkt: und ihre Ehre — ha, bey meiner Seele! wer die ohne Genugthuung verletzt, den spiess' ich, wie einen Frosch! — Gott im Himmel, fiel P. ein, verlangen Sie doch nur, was ich zur Genugthuung leisten soll! ich bin ja bereit zu allem Möglichen! — „So kommen Sie! zugleich!“ (Hier riss er die Thür des Cabinets auf: Madame sass im Sopha, den Kopf abgewandt und auf die Hand gestützt, das Gesicht mit dem Tuche bedeckt.) Da sitzt das arme Weib, rief V., und weint und härmt sich ab! Erklären Sie sich gegen sie — auf der Stelle! und bitten Sie sie um Verzeihung! — „Gott! ja! recht gern! meine Seele ist rein!“ Damit liess er sich, zierlich, aber in tiefer Rührung, vor der Dame auf ein Knie nieder. Signora, stockte er, Signora, Sie sind betrübt — Sie weinen — und ich unglücklicher Mann soll, wiewol gewiss schuldlos und unwissend, die Ursache seyn! Signora — — Hier wollte er ihre Hand ergreifen: da störte ihn ein Geräusch hinter seinem Rücken, und indem er um sich blickte, sahe er Hrn. V. und den ganzen vertrauten Kreis, der sich gewöhnlich in diesem Hause traf, in komischer Rührung dastehn. Wütend sprang er auf: aber sein Zorn wurde, wie eine Strohflamme von einem tüchtigen Schwapp Wasser, augenblicklich vom Schrecken gedämpft — er sahe die Signora selbst mitten in jenem Kreise, und doch sass sie auch dort. Kurz, er hatte einem ausgestopften und mit Kleidern der Dame aufgepolsten Balg seine zarte Reue gespendet, und die herzudrängenden Freunde suchten mit Lachen und vertraulichen Scherzen die Wolken zu zerstreuen, die bey der Entdeckung auf seine Stirn zogen. Es wollte ihnen nicht recht gelingen: als man aber bald zu Tische ging, die schöne Frau selbst seinen Arm nahm und ihn sich zum Nachbar wählte, auch einige freundliche Blicke und blinkende Gläser daran setzte, so ging alles glücklich vorüber. P.

scherzte selbst über den Vorfall, und verlangte nur, dass die Sache ganz unter den Anwesenden bleiben müsse — was man ihm denn um so fester versprach, je weniger man es zu halten Lust hatte.

Kurze Anzeigen.

1. *VI Caprices ou études pour le Violon, comp. p. F. A. Durand.* Oeuvr. 15. à Mayence, chez B. Schott. (Pr. 3 Fr. 50 Ct.)
2. *Deux airs variés pour Violon princip. av. accomp. d'Orchestre, comp. — par A. F. Durand.* Bonn, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Wer je das Glück hatte, Hrn. D. zu hören und sein vortreffliches Spiel zu bewundern, wird wol nicht im geringsten daran zweifeln können, dass er unter die ersten und vorzüglichsten Violinisten, die jetzt existiren, gezählt werden müsse: wenigstens kann Ref., der selbst Violinspieler ist, und die Schwierigkeiten, welche bey diesem Instrumente zu überwinden sind, ziemlich genau kennt, kein andres Urtheil fällen. Von einem solchen Meister lässt sich denn nun freylich, wenn er *Etudes* für die Violin schreibt, etwas Ausgezeichnetes erwarten. Dies ist aber auch in der That der Fall bey den unter 1) bemerkten Capricen. Alle sechs sind zur Uebung ganz besonders empfehlenswerth: doch verlangen sie einen Spieler, der schon sehr fleissig Schulen studirt hat. Für einen solchen sind sie aber auch ein wahrer Schatz, und verdienen unter den Exercitien und Schul-Sachen, nächst den Kreutzerschen, unstreitig den ersten Platz. Die zweyte Caprice hat Ref. die gelungenste geschienen und ihn am meisten angesprochen. Der Stich ist deutlich und gut, und Noten und Fingersatz sind fehlerfrey.

Nicht minder wichtig und von nicht geringerm Gehalte sind die unter 2) angezeigten Variationen. Hr. Dur. hat nämlich, nach einem kurzen *Grave*, als Einleitungssatz, beyde Themata durch eine Fermate zusammengeschmolzen, und ersteres mit 3, letzteres aber mit 2 Variationen ausgestattet, deren jede, als ein künstliches, dem Thema übrigens treu bleibendes Gewebe, ihren besondern Werth hat. Jedem Violinisten, der auf Kunstfertigkeit gewissermassen Anspruch macht, werden diese Variationen ein sehr angenehmes Geschenk seyn. Der Stich ist sauber und ziemlich fehlerfrey.

Zwey Gesänge, das Mädchen am Spiegel, und die Einsamkeit und Geselligkeit, mit Klavier-Begleitung, von Georg Schian. München, in der Seidlerischen Kunstniederlage.

6 *christliche Lieder mit Begleitung des Klaviers,* von ebendemselben. München, in Commission der Falterschen Musikhandlung.

Diese zwey neuen Werkchen eines beliebten Componisten werden jedem Freunde des Gesangs willkommen seyn. Hr. S. entfernt sich nicht von der einmal mit Beyfall betretenen Bahn. Gefällige und natürliche Melodien zeichnen auch diese, so wie seine vorigen Arbeiten, vortheilhaft aus. Die Begleitung ist immer sorgfältig geordnet, reich an reinen Harmonien, ohne jedoch dem Gesange Abbruch zu thun. Mit Vergnügen bemerkt man, dass Hr. S. in Auswahl seiner Texte sich nicht von dem Ungefähr leiten lasst. Was er diesesmal, besonders in den geistlichen Liedern, zum Gegenstande seiner vorzüglich gelungenen Gesänge ausgezeichnet hat, giebt eine sehr günstige Meynung von seinen Einsichten.

Différentes petites pièces faciles pour une Flûte, arrangées par A. Bayer. Cah. 1. et 2. Vienne, chez Trag. (Pr. Cah. 1. 10 Gr. Cah. 2. 8 Gr.)

Das erste Cahier dieser Sammlung liefert 31 ganz kurze, das zweyte aber 11 etwas grössere, mehrentheils bekannte Liederchen, Tänze, Märsche, Variationen u. s. w., die sämmtlich für eine Flöte, ohne alle weitere Begleitung, eingerichtet, und für jeden, der nur die ersten Anfangsgründe dieses Instruments gefasst hat, ausführbar sind. Wer also zu seiner Uebung solcher leichten Sätzchen bedarf, dem werden sie angenehm seyn: sonst aber können sie, als zu unbedeutend, in keine Betrachtung kommen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten September. **No. 35.** 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Fortsetzung aus der 33sten No.)

5.

Als im Jahr 1795 Glucks *Iphigenia in Tauris* zuerst auf die berliner, und, so viel bekannt, überhaupt zuerst auf eine Bühne des nördlichen Deutschlands gebracht wurde, erschien ein kleines Schriftchen (Berlin, b. Hummel.) *über Gluckische Musik etc.*, das, wenn auch für den Kunstverständigen keine Geheimnisse, doch vieles enthält, was dem Publicum, nicht nur dort, sondern überall, wo man Musik dieses Meisters giebt, und nicht nur damals, sondern auch jetzt, zu sagen Noth thut, oder doch nützlich seyn kann. Wen die drey Bogen zum Verfasser haben, weiss ich nicht; ein guter Kopf, unterrichteter Kunstfreund und gebildeter Schriftsteller war er aber gewiss: und da sie sich nun, wenigstens im Buchhandel, längst verloren haben, eben jetzt aber an mehreren, für Musik bedeutenden Orten Deutschlands ein neues Interesse für jenen grossen Mann erwacht ist: so scheint es mir nicht zu tadeln, wenn ich hier die vorzüglichsten Sätze jenes Verf.s, mit wenigen nähern Bestimmungen, wiederhole.

„Ausser dem Umstande, dass man bey Würdigung Gluck'scher Opern meist den Gesichtspunkt verfehlte, aus welchem allein sie richtig beurtheilt werden können, schadete ihnen das wunderliche Zeug, das darüber geschrieben wurde. Entweder schrieb man mit schwebender Hand des trunkenen Enthusiasten, der selten recht weiss, wovon die Rede ist, und seine Begeisterung für Beruf genug hält, über Dinge zu urtheilen, welche Empfindung allein nicht entscheiden kann, oder mit schwerfälliger Faust des trockenen, empfindungslosen Pedanten, der selbst den Schöpfer der Welt sich nicht ohne Lehrbuch denken kann; der Töne nur im Auge hat, und glaubt, auf Papier müsse sich alles bringen lassen, was im Himmel und auf Erden vorgeht, und man habe den Geist eines theatralischen Kunstproducts weg, wenn man das Skelett desselben mit dem dürftigen Lineale der Schule in seinen kleinsten Zusammenfügungen auszumessen versteht.

Ausser der scharfsinnigen, meisterhaften Analyse der Oper *Alceste*, von Rousseau, und den Streitschriften des Marmontel, Chabanon und Framery, hat man von allen den vielen Schriften, die in Frankreich über Glucks Musik herauskamen, wenig, das sich durch unparteyliche Gründlichkeit, wahre Kunstphilosophie und liberalen Sinn auszeichnete. Rousseau vorzüglich vermochte es, den Geist dieser Musik mit scharfem Auge des Kunstphilosophen, der den Blick ins Grosse nicht über dem Blick ins Detail verlernt hat, zu verfolgen. Er zeigt in diesem lehrreichen, schon geschriebenen Aufsatze unwidersprechlich, dass das theatralische Product eines superieuren Genies sich nicht wie ein Rechenexempel beurtheilen lasse; dass man mehr, als die Kunst des reinen Satzes, verstehen, und selbst Talent, reines Kunstgefühl, Phantasie, durch Nachdenken und insonderheit durch Erfahrung geschärfte Beurtheilungskraft, und genaue Kenntnis vom lyrischen Drama in seiner ganzen Ausdehnung besitzen müsse, um ein Gluckisches Werk richtig zu würdigen, in welchem Dichtkunst, Musik, Malerey, Mimik und Tanz in grösstmöglichster Einheit zu Einem Zwecke hinstreben; worin alles auf Empfindung, Handlung und lebendige Darstellung calculirt ist; worin Form und Manier dem Inhalte der Ideen genau correspondiren, und wo, in der Freyheit eines selbstständigen Genies — das mit dem Werke zugleich die Regel hervorbringt — neuer, unbekannter oder übersehener Stoff zum Empfinden und Denken geschaffen wurde, wie ihn, wenigstens bis dahin, weder

die vorhandenen Opern, auch die Lehrbücher hatten.

Noch nie hat in Frankreich eine Kunststreitigkeit ein gröſseres und anhaltenderes Interesse erregt, als die, welche über den Charakter und Werth der Gluckischen Musik, im Vergleich mit der bisherigen französischen und italienischen, geführt wurde. Hier, wo (ehedem) bedeutende Künstler und Kunstwerke ein Nationalinteresse erhielten; wo man insonderheit das Theater mit dem Ernst einer Staatsangelegenheit behandelte, und ein Theaterstück allemal erst durch die allgemeine Meynung gleichsam hindurchgehen mußte, um als ein reines Nationalwerk aufgestellt und genossen werden zu können — hier erregten die Arbeiten unsers grossen Landsmanns das lebhafteste Interesse. Einen solchen Weg war, mit Verleugnung des alten Herkommens und des schulgerechten Schlendrians, noch kein Operncomponist eingeschlagen. — Man fühlte das Neue und Frappante der Manier. Man empfand das Bedeutende, den raschern, natürlichern Gang der Melodien; die Kraft der leidenschaftlichen Declamation in den Recitativen und Arien; das Zweckmäßige in den Abkürzungen der leeren, italienischen Ritornelle; das Vernünftige bey dem Vermeiden der überflüssigen Zierrathen und Wiederholungen, die die Handlung dehnen und unnatürlich machen. Man fühlte die Wirkung einer überdachten, schönen Oeconomie in der Begleitung und Führung der Stimme, die der Schauspieler, nach allen Momenten der Leidenschaft, mehr aus sich selbst und seiner Situation, als aus der Vorschrift des Componisten herausmusiciren schien. Man ward überrascht von dem Ineinandergreifen des pantomimischen Tanzes und der Chöre; gerührt von dem Schmelz des sinnen Naturausdrucks ausser Empfindungen; erschüttert durch den Sturm der zusammenstürzenden Instrumente, die bis zu nothigen Augenblicken gespart waren und sich nicht mehr einander erdrückten; aufgeschreckt öfters durch einen einzigen, aufgesparten und nun herausgeschmetterten Ton, der an seiner Stelle stand. Man ward hingerissen durch den unbeschreiblichen Effect, welchen die edle Simplicität des Gesanges, die einfache, bedeutende Bearbeitung der Stimmen und der Modulation hervorbrachte, die in der Partitur wol gar nichts Besonderes versprach. Man empfand zum erstenmale im Zusammenhange der Vorstellung, von Scene zu Scene, was das echte lyrische Drama, — das man bis dahin, wenn's hoch kam, für ein schön umkränztes Ungeheuer gehalten hatte, das die Künste in wilder Mischung mit einander erzeugt hätten, — in seiner wahren Gestalt auf Sinne und Phantasie, auf das Herz und den Verstand gebildeter Menschen vermage. Und man überzeugte sich nun, von welcher überwältigenden Kraft die wahre theatralische Musik in ihrer höchsten Würde und Einfalt sey, wenn sie nicht mehr leeres Kunstspiel ist, sondern vielmehr, in schöner Einigung mit der ihr am nächsten verwandten Dichtkunst, den verständlichen Redner der schönen Natur macht.

Aber freylich, so wie noch nie ein Mann aufstand, der in seiner Wissenschaft oder Kunst eine Bahn brach, ohne Krieg mit dem Vorurtheil, der Gewohnheit, der herrschenden Partey, der dictatorischen Gewalt der Schule, und, was das ärgste ist, mit den Leidenschaften seiner Zunftgenossen führen zu müssen, so ging es auch dem Reformator der Oper. Zwar that er es selbst nicht, sondern Andere thaten es in seinem Namen — was noch allemal besser ist: denn die würdigste Sprache, in welcher ein grosser Kopf sie von den Menschen reden kann, sind seine Werke, mit welchen er stehen oder fallen muß; indessen, so sehr auch die Gegenpartey der Italiener und ihrer Anhänger durch Kabale und Geschrey den Ruhm und Werth unsers Landsmanns nur um so mehr ins helle Licht brachte, weil dadurch die Aufmerksamkeit auf seine Werke desto mehr sich schärfte: so hemmte dieser Geist der Kabale dennoch manches Gute. Denn er hinderte den ruhigen, parteylosen Untersuchungsgeist, womit der Kunst, durch gründliche und allgemeine Aufstellung der Schönheiten, so wie der Fehler, wahrer Zuwachs hätte zu Wege gebracht werden können. Dabey zog er entweder zu viel unmündige Enthusiasten und unberufene, blind verherrlichende Lobredner, oder gall- und tadelsüchtige Puristen ins Interesse, die wol aber schon manches Gute verdorben haben, weil sie gewöhnlich nicht weit über den engen Kreis der Grammatik hinaus sehen, und in dem Geschäft sich am seligsten fühlen, jede kleine Sünde gegen diese ihre Göttin in ihr rothes Buch einzutragen. — So geschah es denn auch, daß einseitige Gerüchte zu uns herüber kamen und kleinliche Bemerkungen sich in unsre kritische Schriften und Almanache verloren, wo sie von sonst schätzbaren Kunstgelehrten, mit der trockenen Partitur in der Hand, durch Raisonnements unterstützt wurden, die grund-

lich aussahen; weil sie ein wissenschaftliches Ansehen hatten, aber dennoch nicht zum Ziele treffen konnten, weil der wahre Gesichtspunct dabey ganz verfehlt war, und die wesentlichsten Dinge ausser Acht gelassen waren.

Und doch, was ist es nicht alles, worauf es, ausser der sehr ehrenwerthen Kunst des reinen Satzes, bey der Beurtheilung einer grossen Oper ankommt! Wie sehr muss man nicht überall den Charakter der Theatermusik überhaupt vor Augen haben: wie sehr bey der Gluckischen auf das Grosse, Ueberdachte des Plans und die glückliche Anlage desselben sehen; auf natürliche musikalische Anordnung der Scenen bis zur Exposition; auf den grossen, einfachen Styl; auf die Verhältnisse der mit und neben einander wirkenden Empfindungen, und auf den ästhetischen Ausdruck derselben; auf die einzig wahre Behandlung des Textes; auf leidenschaftliche Malerey; auf Masse und Anordnung der Gedanken, die sich erst auf dem Theater halten und gruppiren, wie ins Grosse gemalte und in die gehörige Perspective gebrachte Decorationen! Man muss insonderheit die Effecte in der Ausführung berechnen, die sich in aller Kraft nur an Ort und Stelle hören und empfinden, am allerwenigsten aber mit einem unerfahrnen, unpraktischen Auge, das sich an Regeln stumpf gesehen hat, vorher überschlagen lassen — weil Stellen sind, die genau auf den Charakter einzelner Instrumente und auf die Zusammenstimmung momentaner Handlung des Schauspielers berechnet wurden. Man muss der Haltung des vom Dichter angelegten Charakters in allen seinen Nüancen nachspüren, auf den mannigfaltigen Ausdruck der Empfindungssprache sehen, und, die mechanischen Hülfsmittel der Kunst auf Augenblicke vergessend, sich in den Geist des Ganzen hineinempfinden. So wird man den reinen Zusammenklang des Kunstwerks mit unsern Empfindungen wahrnehmen. Ist das aber nicht, und sitzen und rechnen wir bey der Ausführung, und erlauern nur künstliche, contrapunktische Zusammensetzung: so wird das Ganze uns, wie ein magischer Tempel, aus dem Gesichte verschwinden; eine Menge Schönheiten werden geradehin für uns verloren gehen, und wir werden, der Leichtigkeit der Zeichnung wegen, meisterhafte Züge gerade da übersehen, wo sie am häufigsten angebracht sind. Uns geht es dann nicht besser, wie es dem grossen Händel gegangen seyn soll, der, als man ihm die erste Gluckische Partitur vorzeigte, ausrufen konnte: Der versteht nicht mehr vom Contrapunkt, als mein Koch! —

Es ist doch aber wahrhaftig nicht der Mühe werth, den freylich respectablen, künstlichen Contrapunct zu suchen, wo er nicht hingehört, und über ihn die hier zweckmässigern Kunstschönheiten der einfachen Natur zu übersehen. Noch unendlich weniger aber kann es wol frommen, über einen mühselig erjagten, unmusikalischen Querstand, den Genuss, den reine, menschliche Empfindung bey einem Kunstwerke die Hülle und Fülle haben kann, in die Schanze zu schlagen, und eine arme, verlorne Quinte, die dem raschen Geiste eines feurigen Componisten entfiel, in Spiritus aufzuheben!

Ohne Fehler geht keine grosse, menschliche Unternehmung ab, am allerwenigsten, wenn sie mit begeisterter Phantasie unternommen wird; und wo eine Bahn gebrochen wird, da giebt es noch hinterher etwas zu ebnen. Kein Wunder daher, wenn in den Producten grosser Köpfe, und also auch in Glucks Werken, sich hin und wieder kleine Nachlässigkeiten finden, die lieber nicht da seyn sollten. Das Genie, das im Feuer der Begeisterung in grosse Massen von Ideen eingreift, übersieht sie oft am allerersten, weil es zu viel sieht, um Alles zu sehen. Zu einem grossen Ziele schreitet der Künstler gern mit grossen Schritten, überspringt nicht selten kleine Brücken, welche die menschliche Vorsicht für den Geist von einem Ort zum andern gezogen hat, und lässt das Lehrbuch, so er unter dem Arme trug, fallen, wohin es will. Das Buch ist gut, die Brücken sind auch gut: aber daraus folgt nicht, dass ein höheres Kunstgenie nicht lieber zuweilen nach seiner höhern Eingebung handeln, und thun dürfe, als wenn gar keine Tabellen für sein Thun vorhanden wären. Und obgleich die mehrsten Menschen sehr wohl daran thun, für einen ungewohnten Weg sich Krücken und Wegweiser zu bestellen: so bleibt es doch darum dem grossen Menschen erlaubt, seinen Weg allein zu gehen, wenn er Kraft genug in sich fühlt, einen Sprung über die Regel hinaus zu wagen, und es, im entscheidenden Collisionsfalle, mit der sich entgegenstemmenden Grammatik auszuhalten.

Man kann also nicht läugnen, dass es in Glucks Opern hin und wieder matte, leere und gemeine Stellen, dass es auch Verstösse wider die strenge Regel des reinen Satzes giebt. In der Vermeidung, der italienischen Gesangform scheint er zuweilen *zu weit* gegangen zu seyn, mancher Arie

daher zu viel Dürftigkeit gegeben, und manchen Satz zu nackt gelassen zu haben, der wol mehr Ausführung zugelassen hätte. Allein das alles wird durch die Superiorität des Ganzen, durch die unzähligen Schönheiten unendlich überwogen, und bey einer grossen Ausführung, wie sie eigentlich seyn muss, grösstentheils so gut als gar nicht gemerkt."

6.

Hochzuverehrende Anwesende!

Der mir von Ihnen gewordene Auftrag, über das Sprichwort: *Cantores amant humores* — stehenden Fusses etwas zu sagen, würde mich ehren, wenn ich nicht aus dem gelockten Haupthaar des Satyrs die saubern Hörnchen hervorlauschen sähe. Ich sehe sie aber; und darum sollte ich wol ihn, den Auftrag, gegenwärtigem Herrn Rector, des Lateinischen, oder dem Herrn Professor der Eloquenz, der Rede, oder dem Lehrer der psychischen Heilkunde, des muthmasslichen Inhalts wegen, zuschieben: gleichwol nehme ich ihn an, theils um dem Gesetze mich zu fügen, wozu ich, wie ein altrömischer Bürger, zuvor mein Wort gegeben, theils um, wie ein neurömischer, einmal als Advokat des Teufels aufzutreten, theils endlich aus dem sehr simpeln Grunde, den unsere Disputationen-Fabrikanten mit attischer Urbanität ihren Werken zur Rechtfertigung vorzusetzen pflegen: *ut aliquid dixisse videar.* — Ich werde aber, so viel ich jetzt schon von der Sache weiss, erstens, etwas über die Entstehung dieses Sprichworts beybringen, und dann seinem wahren Sinne näher zu treten mich bemühen.

Indem ich mich über die *Entstehung des Sprichworts* verbreite, spreche ich zwar über einen Gegenstand, von dem Niemand was Sicheres weiss, und auch ich nicht; ich bin aber nicht der Erste, ja nicht der Tausendste, der das thut, wie mir das alle Gelehrte, und vornämlich die Theologen und Philosophen dieser verehrten Gesellschaft, bezeugen werden; so wie auch, dass eben dann die Argumentation am besten fliesse. — Bey der unarigen finden wir nun zuvörderst: unser Sprichwort ist ein wahrhaft *deutsches*; denn wir entdecken es nicht nur unter uns überall im Gange, sondern auch in den Schriften unarer Vorfahren seit mehrern Jahrhunderten: bey andern Nationen aber weder sonst, noch jetzt — einige nordlichere ausgenommen, die von uns abstammen und bekanntlich so vieles in Verfassung, Lebensweise, und auch in der Sprache, von uns beybehielten. — Es ist also ein deutsches: aber ein deutsches Sprichwort, *ursprünglich lateinisch* erfunden. Dies beweiset seine Form, worüber ich hernach mich weiter erklären werde; es beweiset's auch, und das genügt uns hier, dass wir kein anderes besitzen, wodurch es mit deutschen Worten ausgedrucket würde. Wir können es wol übersetzen, aber ihm nichts Sprichwortliches substituiren. — Dieser Umstand führt uns aber nicht nur den einen Schritt weiter, sondern auch einen zweyten. Es stammt unser Wortlein *aus einer Zeit*, wo die lateinische Sprache ging' und gebe war, unter Gelehrten nicht nur, sondern auch unter denen, die muntere Feste gaben — unter Vornehmen, Reichen, und solchen, die von der Tonkunst Notiz nahmen: unter den feinen Leuten der eleganten Welt. Diese Welt verstand sicher, was sie nicht nur sagen hörte, sondern auch so häufig nachsprach, dass es eben zum Sprichwort ward. (Sie verstand es sicher, sag' ich: denn ich rede nicht von uns, sondern von unsern Vorfahren.) — Recht anmuthig, und für den Forscher noch besonders erfreulich wird nun aber diese Zeit noch näher bestimmt durch die Form des Worts, in welcher, wie man siehet, der *Reim* eine Hauptsache ist; und der lateinische Reim! Das treibt uns ganz offenbar dahin, wohin wir uns seit *Götz von Berlichingen* so gern in Dichtungen, seit einigen Jahren — gern oder ungern — selbst im Handeln treiben lassen: in das dreyzehnte und vierzehnte Jahrhundert, wo man häufig, im Ernst und Scherz, lateinisch, dann sogar lateinisch und deutsch zusammen, reimte — und z. B. zu Weihnacht selbst in der Kirche sang:

In dulci jubilo,
Nun singet und seyd froh:
Unsers Herzens Wonne
Liegt in praesepio,
Und leuchtet als die Sonne
Matris in gremio.
Jo, io, io:
Alpha es et O!

Das beyfällige Lächeln unsers werthen Rectoris ermuntert mich, hier ein gelehrtes Wortlein einzuschieben. Es haben zwar einige unarer allerneuesten Antiquare Spuren des (bekanntlich arabischen) Reims auch bey den alten Römern und Griechen finden wollen — was denn auch unsern historischen Punkt ein klein wenig minder sicher

stellen könnte. Sie haben, diese Antiquare, namentlich in den Tragikern der letztern, besinne ich mich recht, wirklich drey sichere und eine etwas unsichere Stelle ausgegattert, *die sich* reimen. Allein aus diesen vierthalb Stellen gegen hunderttausend widersprechende etwas für die Sache erweisen zu wollen, scheint mir die Argumentation jenes Barbiers in der bekannten Anekdote zu seyn, dass eine tüchtige Portion Sauerkraut gegen das kalte Fieber helfe. — *Haec obiter!* Ich kehre zu unsrer Untersuchung zurück, und gebe ihr, meyn' ich, vollends das reine, verherrlichende Sonnenlicht, indem ich hinzusetze: Gerade um jene, so eben näher bestimmte Zeit finden wir in der Geschichte selbst *Data* genug, welche uns fast zwingen, die Entstehung unsers Sprichworts eben da zu suchen. Es war nämlich damals in unserm geliebten Vaterlande des Musicirens, und zugleich des Trinkens, so viel, wie kaum jetzt unter uns: beydes vereinigt finden wir aber, und in enormem Grade, vornämlich bey den damals so sehr zahlreich, einzeln und truppweis herumschweifenden Volksmusikern, die jedoch auch bey den Gelagen der Vornehmen und in den Klöstern Zutritt hatten, und über die die Geschichtschreiber nicht genug erstaunen können, wenn sie berichten, wieviel sie in jenen beyden Beziehungen vermocht haben. Dies heimathlose, liederliche Volk aber — Sie bemerken, dass ich mich des zweyten Beyworts bediene, um zugleich den etymologischen Ursprung desselben im Vorübergehen anzudeuten — dies Volk, sag' ich, wurde für seine kunstlerischen Bestrebungen keineswegs durch Ehre, die es nicht suchte, noch durch Geld, das es nicht brauchte, sondern durch Speise *und Trank* belohnt, wovon ihm der letzte über alles ging. — Ach Gott, ich wollte ich wäre jetzt in unsrer Universitätsbibliothek, und nicht im Sorgenstuhl unsers Wirths, um für alles dies, was ja meine Untersuchung krönen muss, schöne, gelehrte Beweise führen zu können, durch Citationen aus gar manchem Werke, das Niemand liest, und die man daher desto williger auf Treu' und Glauben annimmt! — So aber kann ich Ihnen von den Hauptquellen über diese, so wie über hundert andere interessante Momente der Lebensweise unsrer deutschen Vorfahren im Mittelalter, nur die merkwürdige *limpurger Chronik* anführen, für welche man *Lessing's* noch nicht genug gedankt hat; und von neuen Bearbeitungen des, uns zunächst interessirenden Theils jener Geschichte, ausser Forkel, vornämlich Bouterweck, im neunten Theile seiner *Geschichte der Poesie*. Meine Sache aber glaub' ich wirklich so weit geführt zu haben, als sie sich eben führen lässt: denn nichts scheint mir natürlicher, als, nach dem Vorhergegangenen anzunehmen, wie nun eben in einem wohlgenährten Kloster jener Zeit, oder bey dem Mahle eines Vornehmen, dem der Burgpfaff beywohnet, die herumziehende Truppe sich musicirend strapazirt und die weinlustige Gesellschaft in Jubel versetzt hat; jetzt endlich der witzige Sprecher, indem er ihr zur Labung die Humpen reichen lässt, blos nach eigener, munterer Weise ausspricht, was jedermann weiss, und was, wie das stets zu geschehen pflegt, eben darum, und weil es auf eine runde, nette, klingende Weise ausgesprochen wird, mit lautem Beyfall gehört, wiederholt, und dann, wie auch das zu geschehen pflegt, mit einem „sagte der und der" — weiter verbreitet wird, bis man endlich aus Bequemlichkeit, wie ebenfalls stets geschiehet, den Autor zu nennen unterlässt und nur den Spruch selbst, als ein Axiom, in die allgemeine Rede überträgt — das heisst ja aber: ihn zum Sprichwort macht! —

So hätte ich denn über die Entstehung unsers Sprüchleins das Meinige beygebracht, und gehe, *zweytens*, zu dessen *wahrem Sinn* über. Da mag sich denn diese, so wie jede ansehnliche Gesellschaft, die es in der gewöhnlichen Weise braucht, nicht verwundern — oder vielmehr, sie mag sich verwundern, nur aber nicht übelnehmen, wenn ich geradezu behaupte: *sie* verstehet es falsch, sie verstehet es ganz falsch! — Die Bewegung, die ich hier an Ihnen wahrnehme, sagt mir: das hab' ich zu beweisen. Freylich hab' ich das, und werd' es auch, und zwar Schritt vor Schritt, vor allen nur möglichen Instanzen!

„Sänger trinken gern", oder vielmehr, wie man's meynt, „trinken viel": nicht wahr, das, glaubt man, sage der Spruch? Er soll nun doch wol etwas Wahres sagen: denn warum führten wir ihn sonst an? Es ist das aber, wie mir wahrhaftig jeder zugestehen muss, der mit vielen Sängern bekannt worden ist, *nicht* wahr! Sänger trinken wirklich nicht mehr, und Sängerinnen eher weniger, als andere Leute, mit der einzigen Ausnahme gewisser schlechter Bassisten, deren Stimmen man zugleich bezeichnet und erklärt, wenn man sie Bierbässe nennt. Deren sind aber doch, vergleichungsweise, und zum Glück für die Tonkunst, wie für meine Unter-

suchung, nur so wenige, dass von ihnen doch wahrlich keine Regel hergenommen, sondern nur die Ausnahme bestimmt werden kann. Man nenne mir irgend einen andern Stand, irgend eine andere Zunft oder sonstige Gesellschaft, in welcher es nicht Manche gäbe, die viel tränken! und dürfte man um dieser Einzelnen willen gegen die ganze Corporation neckend ausschlagen? würde man sich nicht der Ungerechtigkeit schämen, wenn man statt *Cantores*, sagen sollte, *Autores*, *Emtores*, *Senatores*, *amant humores?* und gleichwol wird Keinem einfallen, zu leugnen, dass es unter den Schriftstellern, den Kaufleuten, den Rathsherren, gar Manche gebe, auf welche dieser Ausspruch passt! — Aber, wird man sagen, jenes Wort lautet doch einmal so, und du hast versprochen, seinen Sinn auszulegen, nicht daran zu mäkeln! Ich weiss es wol, meine hochzuverehrenden Herren, und will auch mit dieser Bemerkung nichts weiter, als einleiten und den Gedanken erregen: könnte denn das Sprichwort wol auch einen andern Sinn haben? einen Sinn, der, mit unsrer Erfahrung übereinstimmend, sich sogleich auch faktisch begründete?

Ja freylich, freylich *kann* ersteres das Wort einen andern Sinn haben! *Canere* nämlich heisst in gutem alten, wie in schlechtem spätern Latein, bekanntermassen, nicht blos singen, sondern überhaupt, musikalische Töne hören lassen, und nichts ist gewöhnlicher, als sein Gebrauch von Blasern — *canere tibiis*, *canere tuba etc. Cantores* können mithin eben so gut Musiker überhaupt, als Sänger; können recht vorzüglich Blasinstrumentisten heissen. Und diese heissen nun auch *wirklich so*: von ihnen *muss* unser Sprüchlein reden: das *muss* sein Sinn seyn! Denn unwidersprechlich lehrt der gesunde Menschenverstand: wenn irgend ein Satz etwas Wahres aussagen soll und zwey Bedeutungen haben kann, deren eine unwahr wäre, die andere aber wahr: so *muss es* in dieser andern genommen werden! Nun weiss ja aber jedermann, dass die Blasinstrumente für die Brust und alle beym Blasen ins Spiel gesetzte Organe etwas Austrocknendes haben; dass sie deshalb ihre Freunde veranlassen, öfter als andere Leute zu trinken, aus welchem Oeftern nun eben das Viele entstehet, und dass wir denn auch die in Rede stehende Geneigtheit und Gewohnheit wirklich an so vielen *dieser* Musiker täglich bemerken können! Was nun aber die Sache vollends ausser allen Zweifel setzt, so lehrt die Geschichte jener Zeit, worin, wie wir gesehen haben, das Sprichwort erfunden ward und auf welche es mithin vornämlich passen muss — lehrt namentlich die angezogene *limpurger Chronik*, unsre Hauptquelle, unwidersprechlich, lehrt mit klaren, dürren Worten: jene herumschweifenden Musiker hatten zwar auch Sänger unter sich, *aber weit mehr Blasinstrumentisten*; ja die meisten ihrer Banden bestanden blos aus solchen, so dass man, über *sie* aussagend: *Cantores amant humores* — gar nichts weiter bemerkte, als was man sogleich factisch erproben konnte, und was auch wir an vielen Mannern dieses Fachs eben so bemerken und eben so erproben können. — Hier bin ich am Ende: denn es ist klar, wie die Sonne, sicher, wie das Grab, überführend, wie das Gefühl der Existenz, jenes Sprichwort, man erkläre es psychologisch, physiologisch, philologisch, historisch, oder aus der gemeinen Erfahrung, hat keinen andern Sinn, soll keinen andern haben, kann keinen andern haben, als: *Bläser* trinken gern!

So ziehet denn hin, ihr guten, redlichen Sänger — ziehet hin in Frieden, ungeneckt und ungehöhnet! Millionen haben euch durch jenen Ausspruch Unrecht gethan: seyd edel, seyd gross — verzeihet! Es ist so schön, zu vergeben! Sie wussten's nicht besser, sie verstanden's nicht! Ist denn ein solches Verfahren nicht der Welt Lauf? Denkt doch nur an ein gewisses Thierchen, das euch hier so leicht einfallen konnte — denkt an die Grille, die wir sanftern Seelen lieber Heimchen nennen! Hat man nicht auch, nachdem man kaum beobachtet, es trinke viel, neckend hinzugesetzt: denn es ist ein Sänger? Gleichwol ist es nichts weniger, als dieser, sondern bringt sein Geschrille nur durch schnelle Bewegung der Luft vermittelst seiner Flügel hervor — ziemlich wie Blaser, vermittelst ihrer Lungenflügel, denen es also weit eher zuzugesellen ware. Man weiss das: gleichwol bleibts beym alten Worte: es singt! Nun, es sey! Lächelt: aber ziehet friedlich hin, ihr guten Seelen! Nicht ohne Rührung verlasse ich euch. Und ist mir eure Rechtfertigung gelungen, so lohne mir's ein schönes Lied aus euern, nicht ausgetrockneten, nicht oft zu benetzenden, nicht blasenden Organen! —

Aber nun noch einen Blick auf mich selbst! Da nämlich ich, wie Ihnen, Verehrteste, allen bekannt ist, zwar Cantor und Musikdirector dieses Orts bin, allein keineswegs ein Blasinstrument handhabe und übe; unser theurer Wirth und heutger Präsident hingegen, der zunächst mich mit

dem Antrage, über jenes Wort zu sprechen, beehrt hat, wie wir ebenfalls alle wissen, gar fleissig und wahrhaft vorzüglich die Flote spielt: so scheint mir nichts geziemender, als ihm selbst seinen Antrag zurückzugeben, damit Er, der, wie sichs nun ergeben hat, hier für sich und die Seinen, gleichsam für eigenen Heerd, zu streiten hat, dies versuche, falls er nicht, durch die Kraft der Erfahrung gewaltiget, und von der Schwache seiner etwanigen Streitkrafte im Innern überzeugt, auf sich sitzen lassen will, was, furcht' ich, in ihm sitzt — die Wahrheit nämlich: *Cantores*, d. h. Bläser — Flotisten zum Beyspiel — *amant humores!* —

Recension.

Six Eglogues p. le Pianoforte — — par W. J. Tomaschek — — Oeuvr. 59. Liv. 2. à Leipsig, chez Kühnel. (Preis 16 Gr.)

Der erste Heft dieser, nicht ohne Originalität entworfenen, und mit Kunstkenntnis und Geschmack ausgeführten, mannigfaltigen Unterhaltungsstücke für geistig gebildete und technisch geübte Spieler — ist früher mit verdientem Beyfall in diesen Blättern angezeigt, und so gunstig vom Publicum aufgenommen worden, dass man voraussetzen kann, ihre Beschaffenheit und ihr Werth im Allgemeinen sind bekannt, wo denn Rec. nur übrig bleibt, einige Worte über diese Fortsetzung hinzuzusetzen.

Die hier gelieferten sechs Stücke stehen den ersten in keiner Hinsicht nach: einige derselben übertreffen sie vielmehr in Eigenthümlichkeit der Erfindung und in sorgsamer Ausführung. Mit N. 3 und 4. möchte dies vorzüglich der Fall seyn; sie sind in der That trefflich gelungen, und hier nehmen sich auch die contrastirenden, aber doch gut angeschlossenen Trios sehr vortheilhaft aus. (Die Benutzung einiger alterthümlichen Formen in No. 4., und auch an andern Orten, thut, wie diese nun hier, vielleicht ohne klaren Vorsatz des Componisten, gebraucht, keineswegs aber blos nachgeahmt sind, recht sehr wohl; die durchgehends solide und fliessende Führung der Mittelstimmen ebenfalls.) Weniger gut schliesst sich das Trio in No. 2. an. No. 5, die so heiter und anmuthig ist, hatte vielleicht auch ein vortheilhafter wirkendes Trio erhalten können, obgleich das hier gelieferte sich *technisch* gut anschliesst, und auch an sich mit Einsicht, Festigkeit und Gewandtheit ausgeführt ist. Die kraftige, feurige No. 6. wird man wahrscheinlich länger und weiter ausgeführt wünschen: so erscheint sie mehr als der Entwurf zum ersten Allegro einer sehr brillanten Sonate.

Dass jedes dieser Stücke mit viel Delicatesse, jedes auch recht sorgsam in seinem Charakter vorgetragen seyn will; dass aber eben darum sie sammtlich zugleich als Studium für schon Gebildete unter Leitung eines guten Lehrers viel Nutzen schaffen können, braucht Rec. wol kaum hinzuzusetzen.

Kurze Anzeige.

Recueil d'airs variés pour le Flageolet, par Aman Vanderhagen. Suite 1. et 2. à Offenbach, chez André. (Pr. jeder Suite 48 Xr.)

Jeder, der das Flageolet zu seinem Lieblings-Instrumente wahlt, macht, wie dies aus leicht begreiflichen Gründen erweislich ist, wol keine schwer zu befriedigenden Anforderungen an die Tonkunst. Daher glaubt man auch, dass die Liebhaber jenes Instruments bey den gegenwärtigen Variationen gewiss ihre Rechnung finden werden; und zwar um so mehr, als wol nicht viel für das Flageolet schon geschrieben seyn dürfte. Beyde Suiten liefern zusammen 13 variirte Themata, und geben vollauf Gelegenheit, sich tapfer zu üben.

Miscellen.

1.

Brückmanns Mittheilung der merkwürdigen Heilung einer Nervenkrankheit durch Musik.

So bekannt und auffallend auch die guten Wirkungen der Musik bey vielen Krankheiten, insbesondere aber bey Nerven- und Gemüthskrankheiten sind: so wird doch davon immer noch zu wenig Gebrauch gemacht. Um dazu aufzumuntern, möge die in den *Annalen der Heilkunst* (4tes Stück, S. 289) nicht uninteressante Beobachtung hier eine Stelle finden.

Ein Fräulein von 13 Jahren, von guter Bildung, zärtlicher Leibesbeschaffenheit und sehr reizbaren Nerven, hatte kürzlich, und zwar alle zwey bis drey Wochen, ihre Monatszeit ziemlich stark erhalten. Sie wurde von hypochondrischen Beängstigungen und mancherley krampfhaften und convulsivischen Zuckungen befallen, welche mit heftigem Wittseln, starkem Geschrey, und geschwindem, röchelndem Athemholen begleitet waren. Sie war in der Heftigkeit des Zufalls sich ihrer nicht bewusst. Diese Zufälle traten alle zwey, drey Stunden ein. Nach den Anfällen befand sich das Fräulein zwar abgemattet, jedoch wohl. — Man reichte ihr verschiedene empfohlene Mittel. Man gab ihr, vorhandenen Anzeigen zufolge, ein gelindes Brechmittel, wodurch viel gallichter Schleim ausgeworfen wurde: aber dieses so wenig, als nachher gerühmte Nervenmittel, thaten die erwünschte Wirkung. Endlich rieth Hr. Br. zur Musik. Diese that sogleich die herrlichste Wirkung. Ein Klavier war das einzige Instrument, dessen man sich bediente. Alle unordentlichen, convulsivischen Zuckungen verwandelten sich ganz nach dem Takt in die regelmässigsten Bewegungen, und das Geschrey und die röchelnden Bewegungen auf der Brust liessen gänzlich nach. Wurde ein Tanz gespielt, so tanzte die Kranke nach dem Takt; bey einem Choral erfolgten die Bewegungen langsam, und mit grosser Andacht sang sie dann und wann weinend das dazu gehörige Lied.

Die Musik hob zwar die Krankheit nicht ganz: doch wurden die convulsivischen Anfälle dadurch takt- und regelmässig und weniger abmattend, hielten auch nicht so lange an, als vorher. Erst nach einem halben Jahre wurde die Kranke völlig wieder hergestellt. — Der Bruder dieser Kranken, ein starker Knabe von 11 Jahren, und eine Magd von 20 Jahren, welche beyde oft bey den Nervenzufällen des Fräuleins gegenwärtig waren, wurden von derselben Krankheit, doch im geringern Grade, befallen. —

(Von Walther finden sich Bemerkungen über die Heilkraft der Musik in der angezeigten Zeitschrift, v. J. 1812, 4s Stück, pag. 289., und vom verstorb. Dr. Weber in Heilbronn, einige Abhandlungen über denselben Gegenstand, in den frühern Jahrgangen dieser musik. Zeitg.)

2.

In voriger Woche starb zu Leipzig Hr. Ambros. *Kühnel*, vormals Organist an der hiesigen cathol. Kirche, dann Besitzer der, unter der Firma, *Bureau de Musique*, bekannten Musikalienhandlung, im 45sten Lebensjahre. Er war ein gründlicher Musiker, verstand alle die gewöhnlichern Instrumente, und war besonders als Violoncellist ein vortrefflicher Quartettspieler. Diese seine Kenntnisse und Fertigkeiten hatten auch vortheilhaften Einfluss auf seine Verlagsgeschäfte. Was er aus Originalen herausgab, war sehr selten ganz ohne Gehalt, und oft von sehr bedeutendem; was er nachstach, fast immer sehr gut gewählt: beydes aber stets äusserlich vortheilhaft ausgestattet und ausgezeichnet correct — als worauf er selbst den grössten Fleiss wendete. Zu wahrem Ruhme gereicht ihm, dass er nicht selten auch die Herausgabe von weitläufigen Werken übernahm, die der Kunst selbst, nicht aber ihm — wie er auch recht wohl wusste — bedeutenden Vortheil bringen konnten; wie z. B. die Beinahe Schist. Bachscher Werke, Gerbers neues Tonkünstlerlexion u. dergl. m.

3.

Bekanntmachung.

In einer der Hauptstädte der Schweitz findet sich die Stelle eines Orchester-Directors bey einer Liebhaber-Musikgesellschaft in wenigen Monaten erledigt. Von den Musikern, welche sich um diese Stelle bewerben wollen, wird gefordert, dass sie sich durch einen gewissen Grad von Virtuosität als Solospieler der Violin auszeichnen, und im Stande sind, auf diesem Instrumente gründlichen Unterricht zu ertheilen; besonders aber, dass sie die erforderlichen Talente und Kenntnisse besitzen, um die Führung eines nicht unbedeutenden Liebhaber-Orchesters befriedigend übernehmen zu können. Wer jene Stelle zu erhalten wünscht, und sich diese Eigenschaften, ohne welche man dieselbe Niemandem anvertrauen würde, zutraut, beliebe sich an die Musikhandlung von Hr. Georg Nägeli et Comp. in Zürich zu wenden, wo die nähern Aufschlüsse und Bedingungen zu erfahren sind.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. **Nº. 36.** 1813.

Auch Etwas über die merkwürdige Stelle Mozarts, von welcher in No. 13. und 25. der musikal. Zeit. 1811. die Rede gewesen ist. (Sie findet sich in Cah. III, Son. VII, Seite 96, nach der Breitkopf- und Hartelschen Ausgabe.)

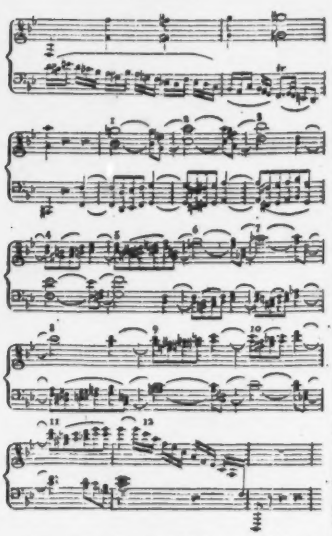

Der Anfang ist eigentlich beym Auftakt des mit der Zahl 1 bezeichneten Taktes, und das Vorhergehende wird nur angeführt, um zu zeigen, dass sich in erwähntem Takte ein Druckfehler befindet, welcher um so weniger unberichtiget bleiben darf, da er eine Hauptnote betrifft, welche einen Einfluss auf die Modulation hat. Das dritte Achtel des Basses muss nämlich $\overset{\flat}{E}$ heissen, nicht $\overset{es}{Es}$. Mehrerer Deutlichkeit wegen will ich jenes Vorhergehende nur mit seinen Harmonien und mit einer simplificirten Bass-Begleitung darstellen.

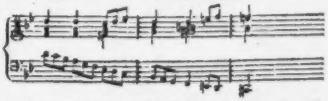

Unstreitig lenket sich die Modulation in D moll, und der Sexten-Accord von Cis macht die Erwartung dieser Tonart bestimmt rege. Der Bass ergreift auch gleich darauf die Terz derselben, lässt sodann die neue Tonicam selbst hören, und schreitet durch die Secunde weiter hinaufwärts. Unsern beyden jetzigen Tonarten, dur und moll, — an eine Tonart der Alten hat Mozart hier gewiss nicht gedacht — ist aber eine *grosse* Secunde eigen. Auch ohne diesen Grund überzeugt sich das Gehör sehr gern davon, dass gedachtes es hier in e verwandelt werden müsse.

Was nun unsre Stelle selbst betrifft, so ist sie da, wo sie stehet, nicht gleichsam aus der Luft gegriffen, sondern sie wird bald im Anfang des Stücks folgendermassen angekündiget:

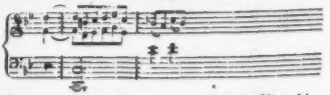

Diese wenigen Noten, eigentlich nur das Viertel im Auftakt und der darauf folgende ganze Takt, verdienen aber nicht nur darum Aufmerksamkeit, weil

sie unsre Stelle ankündigen, sondern auch und hauptsächlich darum, weil sie der Schlüssel sind, durch welchen die etwas verwickelte Harmonie, auf welche sich unsre Stelle gründet, aufgeschlossen wird. Ist man über den ersten Takt in Klarheit, so liegen auch die andern, bis zum zehnten, offen da: denn es herrschet allerwärts ein und derselbe Gedanke, nur durch Umkehrungen und andere Kunstgriffe des Componisten anders modificirt. Demnach muss die ankündigende Stelle zuerst näher besehen werden. Sie hat folgende Harmonie:

Der im Auftakt eintretende selbstständige Accord bleibt im vollen Takt als Vorhalt liegen, welcher sich beym zweyten Viertel auflöset. Dieses zweyte Viertel bestehet in der Melodie aus zwey Achteln, von welchen das letztere durchgehend ist. Das dritte Viertel hat wieder eine selbstständige Harmonie.

Nun wenden wir dieses auf die Hauptstelle an. Was in jener die Oberstimme hatte, kommt in dieser in den Bass. Derselbe tritt im Auftakt mit der selbstständigen Harmonie von D ein, nämlich mit der ersten Umkehrung des Dreyklangs. Im vollen Takt erscheint der verminderte Dreyklang von e, wie es in D moll seyn muss: aber der Bass hält im ersten und zweyten Achtel die None und Septime der Hauptnote vor, welche mit dem dritten Achtel eintritt; das vierte Achtel ist durchgehend, das 5te und 6te Achtel hat wieder eine selbstständige Harmonie: der Basston ist nämlich die Quinte von dem zum Grunde liegenden Septimen-Accord von C. Der Fundamental-Bass dieses Taktes ist also:

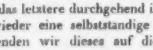

Nach der Regel sollte nunmehr (Takt 2) der Dreyklang von f folgen; statt dessen erscheint aber der verminderte Dreyklang von fis, nachdem auch ihm die None und Septime vorgehalten worden. Natürlicher Weise fragt sichs: Mit welchem Rechte kommt dieser Dreyklang hierher, da er der Modulation ganz fremd ist? So wie im ersten Takt der verminderte Dreyklang e zum Charakter von D moll gehört; so sollte man aus dem verminderten Dreyklang fis schliessen, man sey nun in E moll. Das darf aber nicht seyn, und ist auch nicht. Es ergiebt sich aus dem Zusammenhange, dass der Componist die Tonart G moll berühren will, und hierzu bedarf er des fis, als des Subsemitonii modi. Den Eintritt desselben hatte er verschieben können bis zum dritten Viertel des Taktes: er erwartet aber diesen Zeitpunkt nicht, sondern sein rascher Geist erhaschet dieses fis, sobald sich ihm Gelegenheit dazu darbietet; und dieselbe ist vorhanden, da der Bass über die, zwischen e und g liegende Stufe zu schreiten hat. Uebrigens bezieht sich die Voraussnahme dieses Tones blos auf die Melodie und auf den Generalbass, keineswegs aber auf die Fundamental-Harmonie. Letztere gehet ihren Gang regelmässig fort, ohne auf diese zufällige Erhöhung Rücksicht zu nehmen. Demnach ist die Fundamental-Harmonie des zweyten Taktes folgende:

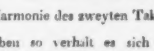

Eben so verhält es sich mit dem achten Takte. Dem letzten Viertel des siebenten liegt der Dominanten-Accord auf B zum Grunde. Nun sollte der Dreyklang von Es folgen; allein statt des Vorhalts der natürlich grossen Septime d nimmt der Componist die enharmonische Septime dis, welche mit es gleichstimmend ist, und nun bleibt ihm nichts übrig, als vermittelst des e fortzuschreiten; oder vielmehr: weil er durch das e fortschreiten und alles aufs engste an einander ketten will, darum nimmt er das dis, wodurch das folgende e unwiderruflich angekündigt wird. Wie viel dergleichen Voraussnahmen zur Erhöhung des Affects beytragen, lässt sich bald fühlen.

Nachdem wir uns bisher mit der Betrachtung der innern Bauart einiger Theile beschäftigt haben, wollen wir nur noch einen Blick auf das Ganze werfen. Dies sieht sich an, und klingt, wie eine lange, verwickelte und gedankenreiche Periode, und doch ist es ein einziger Gedanke, der, Takt für Takt, neunmal wiederholt wird. Man sehe folgende Vereinfachung:

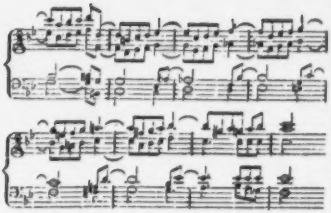

So weiss das Genie eine gering scheinende Materie auszubilden, und sie unter verschiedenen Formen, die von Grad zu Grad interessanter werden, darzustellen!

Auf die in No. 13, des J. 1811 dieser Zeitung vorgelegte Frage, wie die Mozartsche Stelle zu bezifferu wäre, ist zwar in No. 25. desselben Jahrs eine Antwort erfolgt, nicht aber auf die Frage, wie sie mit dem Generalbass auszuführen wäre. Beydes gehört zusammen; es wird daher folgender Versuch mitgetheilt.

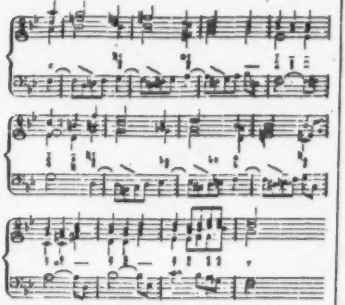

Noch könnte vielleicht die Frage aufgeworfen werden, ob dem begleitenden Cembalisten oder Organisten zuzumuthen sey, Stellen von der Art, selbst wenn sie gehörig beziffert sind, auch richtig und vollstimmig auszuführen. Wenn auch die Accorde und ihre Verbindungen nicht ungewöhnlich sind, so hängt die Ausführung derselben oft blos von ihrer Lage ab. Nicht selten ist nur eine einzige gut zu nennen, und wird diese verfehlt, so ist Verunglückung einzelner Theile der gewisse Erfolg davon. Gerade hierin zeigt sich eine der grössten Unvollkommenheiten unsrer Bezifferungsart, dass sie dem Begleiter nicht andeutet, in welcher Lage er die Accorde zu nehmen hat. (Nur beym dreystimmigen Accompagnement geschieht solches mitunter.)

Das *Tasto solo*, womit man sich in schwierigen Fällen zu helfen pflegt, ist in harmoniereichen Stellen sehr übel angebracht: am übelsten aber da, wo es bisher gleichsam privilegirt gewesen ist: bey den Orgelpunkten. Hier ergiesst sich die ganze Fülle der Harmonie, gleich einem Wasserfall, der sich über einen ihm entgegenstehenden Felsen herabstürzt. Wie dürftig klingt es aber, wenn der Organist, nachdem er vollstimmig begleitet hat, beym Eintritt des Orgelpunktes das *Tasto Solo* ergreift! Wäre es nicht zweckmässiger, wenn ihm, ausser dem haltenden Basstone, auch die nächste Stimme auf demselben System ausgeschrieben und selbige mit den gehörigen Signaturen bezeichnet würde?

Bey Werken, welche der Vergänglichkeit Trotz bieten, wäre es vielleicht sogar der Mühe werth, das ganze generalbassmässige Accompagnement auf einem besondern Liniensystem in Noten auszusetzen, wobey jedoch in einfachern, weniger gearbeiteten Sätzen viele Abkürzungen und blosse Andeutungen durch Ziffern stattfänden. Welch eine vortreffliche, praktische Generalbass-Schule wäre ein solches Werk für Schüler, und selbst für Lehrer dieser Wissenschaft, überhaupt für Musik-Studirende! Mir wenigstens wäre eine mässige Sammlung, enthaltend die Basstimme *fugirter* Sachen von Händel, Haydn, Mozart, wovon die Harmoniebegleitung von den Componisten selbst ausgesetzt wäre, ungleich mehr werth, als alle bisher erschienene Anleitungen zum Generalbass.

Schlussbemerkung. Als dieser Aufsatz zur Absendung an die Redaction der musikal. Zeitung ins Reine geschrieben war, erhielt der Verfasser die siebente Nummer des gegenwärtigen Jahrgangs dieser Zeitung, worin der Aufsatz „Ueber das Generalbass-Spielen“ etc. befindlich ist, und er freute sich, Einiges, worauf er gedeutet hatte, hier ausführlich und grundlich dargelegt zu sehen. In Absicht auf die Nützlichkeit der Bezifferung sey nur noch bemerkt, dass man aus derselben auf den

ersten Blick erkennen kann, ob ein Musikstück nach dem gewöhnlichen Schlendrian gearbeitet, oder ob es reich sey an seltenen und neuen Harmonie-Verbindungen.

Recensionen.

Zwölf Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre, (componirt und) Ihr. Majest., der regierenden Königin von Bayern — — gewidmet von Gottfried Weber. Bonn, bey Simrock. (In 4 Nummern, jede 1 Franc 50 C.mes.)

Rec. ist hier mit einer Sammlung von Gesangen bekannt worden, über welche man, wie es ihm scheint, nur, entweder sehr ausführlich sprechen kann, oder sehr kurz sprechen muss. Diese Gesange sind nämlich von ganz verschiedener Art, fast in jeder hier möglichen Weise, je nachdem der Text dazu Gelegenheit bot, behandelt: überall zeigt sich eine reiche, im Ernsten und tief Empfundenen aber vornämlich glückliche Erfindungsgabe, ein gesicherter Geschmack, viel Besonnenheit, und rühmliche Sorgfalt — mag man nun das Ganze jedes Stücks, oder die Einzelnheiten desselben, mag man das Aesthetische, oder das Technische, oder das im Allgemeinen Wissenschaftliche (Ausdruck, musikal. Grammatik, Declamation, Accentuation etc.) näher ins Auge fassen: was sich nun alles, bey der grossen Verschiedenheit der Stücke, allerdings wieder ganz verschieden darlegt. Dieses alles nun anschaulich zu machen und zu erweisen, kann nicht ohne Weitläuftigkeit und viele Beyspiele geschehen; und darf man das nicht — wie man es denn, aus oft angeführten Gründen, bey einzelnen Liedersammlungen nicht darf — so bleibt Einem nur zu sagen: es ist so! und das ist denn kurz genug. Damit kann man sich aber auch eben hier um so mehr begnügen, da der Meister den Kennern und wahrhaft gebildeten Kunstfreunden schon von einer Seite bekannt ist, die jene Vorzüge ohnehin erwarten lässt; und zwar also bekannt, theils durch seine, zwar nicht zahlreichen, aber desto gehaltvollern Compositionen, theils durch seine zahlreichen, theoretischen oder kritischen Beytrage zu dieser Zeitung. — Rec. setzt darum nur noch Folgendes hinzu, um das Werkchen auch im Zufälligern näher zu bezeichnen. Für Anfänger im Gesange, und in der Musik überhaupt, ist es nicht. Zwar findet sich Weniges, was betrachtliche mechanische Fertigkeit u. dergl. verlangte: (fast nur die Variationen für die Singstimme, S. 20 folg., verlangen sie: und Einiges darin, besonders S. 20, letzte Zeile des Gesanges, T. 3, 4, vor allem der Schluss des letztern, u. S. 21, Var. 3, Mehreres, besonders T. 4, gehet auch ziemlich *wider die Stimme* — wie die Sanger sich ausdrücken;) zwar siehet das Meiste darin sogar sehr leicht aus: aber, ausserdem, dass eben das Vorzüglichere *dieser* Gesange selten obenauf liegt, ist auch alles hier genau genommen und will wieder genau genommen seyn; Manches, dem man es nicht ansahe, selbst mancher einzelne, ungewöhnlich gelegte Ton des Gesanges, ist auch nicht eben leicht zu treffen oder zu halten. — Die Verschiedenheit der Stücke und ihre Behandlungsweise ist so gross, dass Rec. keine Gattung nicht ungebildeter Liebhaber sich denken kann, die nicht wenigstens Einiges fande, das ihr vorzüglich zusagen müsste. — Das Verhältnis des Gesanges zur Begleitung ist überall aufs beste beobachtet: das Hauptinteresse wurde stets dem Sänger zugetheilt, das Accompagnement aber unterstutzt und tragt ihn nicht blos, sondern hebt und leitet ihn auch meistens, ist auch für sich bedeutend, stets passend und charakteristisch. — An die Singstimme sind, was den Umfang betrifft, nur sehr massige Ansprüche gemacht, und, mit grösstem Recht, selbst in diesen Granzen die hohern Tone nur selten gebraucht, wodurch der Vortrag auch den Sopranen, die sich dem Alte, und den Tenoren, die sich dem Basse nahern, sehr erleichtert und bequem gemacht wird. — Die Texte sind, wenn auch nicht sammtlich poetische Meisterstücke, doch ohne Ausnahme unverwerflich, alle für musikal. Bearbeitung gut geeignet, und wenig bekannt. — Beyde Instrumente sind mit Beobachtung ihres Eigenthümlichen im Effect, und überhaupt sehr sorgsam behandelt: doch nimmt sich allerdings manches Stück besser mit dem einen, manches besser mit dem andern aus. — Am Vorzüglichsten gefallen Rec. in der ganzen Musik die Stücke: S. 2, S. 5, S. 10, (ungeachtet der Reminiscenz aus Mozart, S. 11, im 3ten und 4ten Takte von hinten in der Singstimme,) S. 12, (die wir als Probe von der Schreibart des Verf.s geben, doch, den Raum zu schonen, ohne die Guitarre, die sich hier auch weniger vortheil-

haft ausnimmt, als das Pianoforte: und obgleich uns die Folgen. S. 12. Syst. 2. Takt 3 zu 4. und S. 13. Syst. 1. Takt 2 zu 3. für *diese* Fassung und Führung ein wenig hart scheinen; S. 14. und S. 20. — Zuverlässig wird es keinem der Kunstfreunde, welche wir oben näher bezeichnet haben, gereuen, die Sammlung genau kennen zu lernen; und keiner, der sie so kennt, wird sie leicht vergessen, oder von andern ganz verdrängen lassen: der Meister aber gewiss sich viele verbinden, wenn er aus seinem Vorrathe nicht so selten, als bisher, etwas in die Welt ausgehen lässt.

Die verlornen Träume.

(Das Gedicht von Alexand. v. Dusch.)

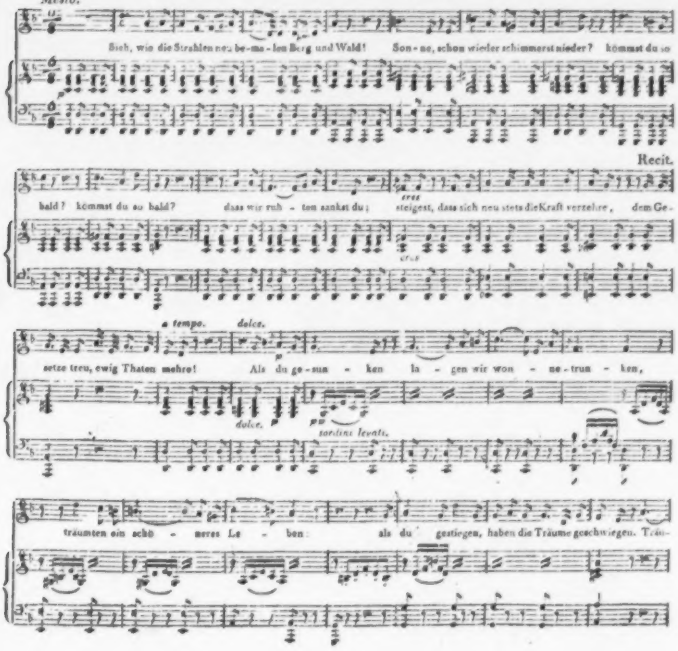

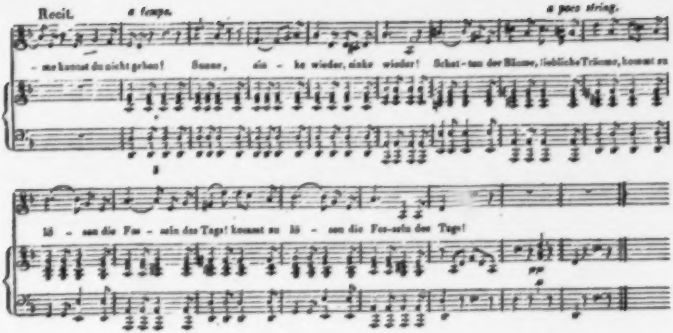

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et déd. à S. M. I. M. la Duchesse Marie Paulowna, Princesse hered. de Saxe-Weimar, par Charles Marie de Weber. Oeuv. 24. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Soll ich diese Sonate im Allgemeinen charakterisiren: Ideenfülle und harmonischer Reichthum sind ihre Hauptzüge; dabey ist sie für den Spieler eine hohe Aufgabe, sowol in Ansehung des ästhetischen Ausdrucks, als des mechanischen Vortrags; nicht das, was man bey Klavier-Compositionen sonst brillant nennt, nämlich darauf angelegt, um durch eine Menge rauschender Läufe, allenfalls bey gehobnen Sordinen, Beyfall zu erobern, sondern mehr gemacht, einem engern Kreise erlesener Kunstfreunde, die das Höhere und Bessere in der Kunst wollen, Genuss zu gewähren; der Styl, zumal in den beyden ersten Sätzen, durchaus gross, die Schreibart beynah überall drey-, vier- oder mehrstimmig, und dies zwar noch obendrein so, dass beynahe jede Stimme ihren nicht nur eigenen, sondern auch eigenthümlichen und durch verschiedne Notengrösse sich auszeichnenden, besondern charakterisirten Gesang hat — z. B. im ersten Allegro:

und:

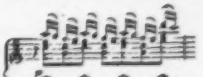

Der Anfang des *ersten Allegro* in C dur tritt gleich mit einer entscheidenden Schluss-Klausel auf:

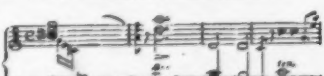

welche die gewisse Zuversicht verkündigt, welche dem ziemt, der es unternimmt, etwas so Bedeu-

tendes, wie das, was folgen soll, vorzutragen. An diese — man könnte sie eine absprechende Ankündigung nennen, schliesst sich dann die oben zuerst ausgehobne, durch ihre ruhige Würde und Haltung wohlthuende Figur an, welche, blos in Verbindung mit der obigen 2ten Figur, mit eiserner Consequenz, und selbst alles *Relief* durch irgend einen gefälligen Nebengedanken verschmähend, durch das ganze Stück durchgeführt, und doch so sinnig und mannigfaltig geordnet und vielseitig gewendet wird, dass man keine Monotonie, sondern nur Einheit empfindet. — Nur dies möchte nicht gut berechnet seyn, dass der 1ste Theil in G dur beruhigend schliesst, wogegen beym *Da capo*, der auf diese Schluss-Klausel unmittelbar folgende, wie gesagt, ebenfalls aus einer Schluss-Klausel bestehende Anfang des ersten Allegro, einen unangenehmen Ruck giebt, und Mangel an Zusammenhang empfinden lässt. Spielte *ich* die Sonate, ich würde kurzweg die zwey letzten Takte des ersten Theils auslassen und schon nach dem drittletzten Takt ohne weitres Da Capo gehen:

u. s. w.

Das *Andante* ist, dem Beyworte, *Grande Sonate*, entsprechend, ebenfalls im grossen Styl gedacht und geschrieben: doch in der That etwas lang. Weniger lang würde es vielleicht scheinen, wär' nur das Thema, etwa in der Mitte, noch einmal wiedergebracht, was immer dem Zuhörer ein angenehmer Ruhe-, und ein Vereinigungs-Punkt seiner Ideen ist. Erst ganz gegen das Ende des Stücks kehrt das Thema, das man 4 Seiten hindurch nicht wieder gehört hat, wieder, und zwar in die Unterstimme verlegt. Aus beyden Ursachen möchte mancher, auch aufmerksame Hörer es leicht gar nicht einmal wiedererkennen.

Das *Scherzo*, wenn gleich in seiner Art ebenfalls kräftig gedacht, ist doch schon mehr für jedermann, und wird durch seine pikante Würze diejenigen Zuhörer wieder ermuntern, denen es vielleicht Anstrengung gekostet hatte, dem Flug der beyden ersten Sätze zu folgen. Graust hier und da auch eine der kühnen Modulationen etwas an's Harte, so besänftiget das allerliebste, schmelzende Trio doch wieder das Gemüth auf eine ungemein schmeichelnde Art.

Das Rondo presto endlich — eine einzige, ununterbrochene Sechszehntheil-Passage, worin von der ersten Note bis zur letzten (zehn Seiten lang) auch nicht ein einziges Achtel Ruhe ist — voll Feuer und Leben — muss vorzüglich mit Schatten und Licht vorgetragen — besonders die Rückeinlenkungen in das rondomässig oft wiederkehrende Thema durch gehöriges *Enjambement* herausgehoben, und so das Ganze zu Einem Gusse vereiniget werden; wie ich denn überhaupt zum Schluss dieser Anzeige noch den Wunsch beyfügen muss, dass diese Sonate von jedem Spieler doch ja mit all dem Ernste angegriffen und auf ihren Vortrag all der Fleiss verwendet werden möge, auf den eine Composition dieser Gattung Ansprüche zu machen berechtiget ist.

Gottfried Weber.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Variations pour le Violon seul, sur la Cavatine: Mir leuchtet die Hoffnung, de l'Opéra: der Augenarzt, compos. — — par H. C. Schmiedigen.* Oeuvr. 9. Vienne, chez Trag. (Preis 6 Gr.)
2. *Hongraise variée pour le Violon princip. av. accomp. d'un second Violon, Alto et Basse, comp. — par H. C. Schmiedigen.* Oeuvr. 10. Vienne, chez Trag. (Pr. 18 Gr.)

Wenig, aber gut! — Dies Lob verdienen die unter 1) angezeigten Variationen mit vollem Rechte. Das Thema ist angenehm; die darauf folgenden 5 Veränderungen sind brav, und für die Violine zweckmässig ausgearbeitet. Als ein einzelnes Uebungsstück betrachtet, werden sie auch gewiss viele Liebhaber finden.

Dasselbe gilt auch von der unter 2) bemerkten variirten *Hongraise*. Das dabey gewählte Thema in F moll ist zwar nicht das vortheilhafteste und zu Variationen ergiebigste; indess wird es durch die zweyte Hälfte im Durtone bey einer jeden Veränderung allemal ziemlich angenehm herausgehoben, und die der 4ten Variation angehängte *Coda*, ebenfalls in Dur, ist recht artig gelungen, und giebt

dem ganzen Stücke eine hübsche Rundung. Den sehr braven Violinspieler erkennt man überall und leicht.

1) *Trois grands Duos pour deux Violons. comp. par P. Haensel.* Oeuvr. 23. Offenbach, chez André. (Preis 3 Fl.)
2) *Trois grands Duos pour deux Violons, comp. par P. Haensel.* Oeuvr. 24. Offenbach, chez André. (Pr. 3 Fl.)

Natürlichkeit und Consequenz in der Ideenfolge, und regelmässige Behandlung des Instruments, sind immer gewiss keine geringen Eigenschaften solcher Compositionen, die zunächst der belehrenden Unterhaltung gewidmet sind, wie dies letztere bey den meisten Violin-Duetten der Fall ist. Die hier angezeigten, in zwey Lieferungen mitgetheilten Duetten werden daher auch sicher den Beyfall vieler Dilettanten einernten; denn haben sie auch nicht das Ergreifende und Hinreissende mancher andern Kunstwerke dieser Gattung, so unterhalten sie doch die beyden Spieler recht angenehm, und geben ihnen Gelegenheit, sich in mancherley Passagen zweckmässig zu üben. Das erste, vorzüglich aber das zweyte Duett des 24sten Werks verdient vor den übrigen noch besonders ausgezeichnet zu werden, da es in jeder Hinsicht bey weitem mehr Kunstwerth enthält, und auf einer bedeutend höhern Stufe der Vollendung steht, als die andern. Wären dem Hrn. Verf. alle sechs Duetten so gerathen, wie jenes zweyte in E dur, so könnte man sein Werk füglich unter die vorzüglichsten Erscheinungen dieser Klasse von Compositionen rechnen.

Thema mit sechs Variazionen f. d. Guitarre — von Alex. Michsch, königl. sachs. Kammermusicus. Leipzig, b. Kühnel. (Preis 4 Gr.)

Als Uebungen im vollgriffigen Guitarrenspiel sehr brauchbar und nützlich, (auch durch die überall natürliche, beygesetzte Applicatur;) den Gedanken nach nicht eben vorzüglich.

Nachricht.

Den 26sten August starb zu Halle der, um die Tonkunst, besonders des nördlichern Deutschlands, so reich und mannigfach verdiente Professor und Director der Musik, *Daniel Gottlob Türk*, im 62sten Lebensjahre, nach einer Krankheit von wenig Wochen. Was er vormals durch seine Compositionen zur Verbreitung der Liebhaberey und Leitung derselben auf das Regelmässige und Gedachte; was er als wahres, treffliches Muster eines Organisten, im würdigsten Sinne des Worts; was er noch weit mehr als Lehrer talentvoller und schon weit fortgeschrittener junger Künstler, und endlich durch seine, an Gründlichkeit, Ordnung und Fasslichkeit nicht übertroffenen Lehrbücher — geleistet hat: das ist wol von allen denkenden Kunstfreunden stets anerkannt worden, und soll bald in diesen Blättern weiter entwickelt und näher bestimmt werden. — Der Tod übereilte ihn mitten in rastloser Thatigkeit, welcher sein ganzes Leben hingegeben war. Die Vollendung einer ausführlichen, und gewiss trefflichen Anleitung zur Composition, die nochmalige Ueberarbeitung seines, so lange gehofften Choralbuchs und einer ansehnlichen Sammlung vorzüglicher Chorgesänge — das waren die Arbeiten, unter denen er dahingerafft wurde: zu mehrern andern hatte er nur noch die Entwürfe verfasst; z. B. zu einer Schrift über die jetzt in so grossem Interesse stehenden Ausweichungen, zu einer akustischen Abhandlung für unsre Blätter etc. Für unser Institut hatte er nicht vieles, aber sehr Gründliches und Lehrreiches, vornamlich im Fache der Kritik beygetragen. — Der Tod seiner Gattin hatte ihn tief gebeugt, und er widmete ihr eine schöne Composition des bekannten Liedes: Ruhig ist des Todes Schlummer — welche er dann auch für seine eigene Beerdigung bestimmte: wir werden sie, diese Composition, nachstens unsern Lesern mittheilen, und überhaupt möglichst Sorge tragen, dass dem wahrhaft verdienten Manne ein, seiner nicht unwürdiges Denkmal in unsern Blättern errichtet werde. *d. Redact.*

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. *№ VIII.* 1813.

Neue Musikalien, welche in der Musikhandlung in Eltwill im Rheingau bey Georg Zulehner erschienen sind.

Hoffmann, Fantasie pour Piano. Op. 14.... 1 Fl. 20 Xr.

Stiastny, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Liv. II. 2 Fl. 45 Xr.

Dotzauer, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 15.... 2 Fl.

Spontini, die Vestalin, im vollständigen Klavier-Auszuge mit deutschem und französischem Text..... 11 Fl.

Helfenstein, Variat. pour Piano. Op. 11. 1 Fl. 30 Xr.

Scheidler, Sonate pour Guitarre, № 1..... 48 Xr.

— Son. pour Guitarre, № 2..... 48 Xr.

Marx, Trio pour Flûte, Viol. et Violoncelle. 1 Fl. 20 Xr.

v. Rieff, Romances pour Piano. Cah. 3..... 1 Fl.

Köhler, 6 Sonatines faciles pour Pianoforte.....

— Sonate à 4 mains. Op. 88..... 1 Fl.

— 12 Eccossaises et Walses pour Pianof. Op. 89.

— 12 deutsche Gesänge pour Pianoforte.....

— 12 Pièces pour 2 Flûtes. Op. 87..... 2 Fl.

— 3 Trios pour Flûte Viol. et Violoncelle. Op. 86.....

Baldenecker, N. 7 Var. pour Pianof. Op. 10.... 40 Xr.

— 3 Sonates pour Pianoforte avec Violon. Op. 11..... 1 Fl. 36 Xr.

— Sonate pour Pianoforte avec Violon. Op. 12..... 1 Fl. 20 Xr.

Amon, Symphonie périod. à gr. Orch. Op. 60. 5 Fl. 20 Xr.

— 6 Walzer für Klav. und Guit. Op. 61..... 1 Fl.

— 6 deutsche Lieder für ditto. Op. 62. 1 Fl. 20 Xr.

Aufmkolk, Air varié pour Guitarre..... 24 Xr.

Baillot, 3 Duos pr. 2 Viol. Op. 16. Liv. 2. 3 Fl. 30 Xr.

Bemincori, 6 Quat. p. 2 Viol. Alt. et Basse. Op. 8. Liv. 1. 2..... 4 Fl.

Dael, Walzer f. Klavier..... 16 Xr.

Hartig, Lied an Christus. № 3. 4. 5. 6. 7. 8.... 16 Xr.

Nicolo, Ouvert. de Magicien aus Magie pr. Pian. 32 Xr.

Gevaeux, Ouvert. de l'enfant prod. pr. Pianof.... 32 Xr.

— ditto de Billet de Lotterie pr. ditto..... 32 Xr

Gyrowetz, der Augenarzt, im vollständigen Klavier-Auszug..... 4 Fl. 30 Xr.

Carulli, 3 Son. pr. Guit. ou Lyre. Op. 21. 1 Fl. 48 Xr.

Gatayes, Recueil pr. Guit. et Tambour de Basque. O. 27..... 48 Xr.

Driesberg, Don Tacagno. Klavier-Auszug.... 6 Fl. 40 Xr.

Scheidler, Duo pr. Guit. et Viol. № 1. 2..... 1 Fl.

Stiastny, Divertimento pr. Violoncelle avec Alt. et Basse. Op. 3..... 2 Fl. 20 Xr.

Sterkel, Aria e Coro per il Soprano à gr. Orch. 2 Fl. 20 Xr.

Weber, Ouvert. de Deodata à gr. Orch.... 3 Fl. 30 Xr.

Boieldieu, Jean de Paris. Klav. Ausz..... 5 Fl.

Uber, 6 Capr. pr. Viol. Liv. 1. № 1. 2.....

— 6 ditto pr. Violoncelle. Liv. 1. № 1. 2.....

— vierstimmige Gesänge pr. Pian. № 1. 2. 3. 4. 5. 6.....

— Var. p. Flûte avec accomp. № 1..... 2 Fl.

— ditto pr. ditto. № 2..... 1 Fl. 45 Xr.

Dotzauer, Quatr. pr. 2 Viol. Alt. et Basse. Op. 29.

— 3 Quatr. pr. 2 Viol. Alt. et Basse. Op. 30.

Brand, einzelne Gesänge für Guitarre.....

Lirius, Sérén. pr. Guitarre et Flûte.....

Lorenziti, 3 Duos pr. 2 Viol. Op. 38..... 1 Fl.

Beethoven, Ouv. à 4 mains, arrangé par Chr. Zulehner. № 1. 2. 3. 4..... 1 Fl.

Gollmick, 6 Walzer für Guitarre..... 16 Xr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Berbiguier, T. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes 2de Livre de Duos. Op. 15..... 1 Thlr. 20 Gr.

Ebner, J. F. Recueil des Walses, Eccossaises et autres Pièces p. le Piano-forte. Liv. 1..... 6 Gr.

Legrand, W. 6 Allemandes arr. p. 2 Flûtes. Liv. 4. ..... 4 Gr.

Carnevals-Belustigung bestehend in verschiedenen Tänzen für 2 Flöten eingerichtet, Cah. 1. ..... 4 Gr.

Fröhlich, vollständige theoretisch-practische Musik-Schule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch für Musik-Directoren, Lehrer und Liebhaber, systematisch bearbeitet. ..... 12 Thlr.

Haydn, J. Symphonie à grd. Orchestre. № 21. 22. 23. 24. 25. ..... à 1 Thlr. 12 Gr.

Spontini, G. Ouv. de l'Op.: Fernand Cortez à grd. Orch. ..... 2 Thlr.

Werneberg, Dr. Friedr. Chr. allgemeine neue, viel einfachere Musik-Schule für jeden Dilettanten und Musiker. Mit einer Vorrede von J. J. Rousseau. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmeister, F. A. Sérénade p. 2 Hoboes ou Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons ... 1 Thlr.

Pleyel, J. Sérénade p. 2 Oboes ou Flûtes, 2 Clarin., 2 Cors, 2 Bassons et Contre-B. ad libit. L. 1. 2. ..... à 1 Thlr.

Mozart, W. A. 3 Sérénades p. 2 Clarinettes et Basson. Liv. 1. et 2. ..... à 1 Thlr. 8 Gr.

Thurner, E. Quartetto p. Oboe ou Flûte, Violon, Viole et Violoncelle. № 1. ..... 22 Gr.

Danzi, F. Pieces detachées p. Hautbois ou Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Liv. 1. .... 1 Thlr. 4 Gr.

Dressler, R. leichte Stücke a. d. nöthigsten Ton- und gewöhnlichsten Taktarten für 2 Flöten. 2te Lfrg. ..... 12 Gr.

Catel, Ouverture a. d. Oper: die Bajadaren arr. f. 2 Flöten. ..... 6 Gr.

Gyrowetz, A. Ouvert. a. d. Oper: der Augenarzt arr. f. 2 Flöten. ..... 6 Gr.

Schneider, G. A. 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 69. ..... 2 Thlr.

Boieldieu, Jean de Paris, gr. Op. arr. p. 2 Flûtes. 20 Gr.

Bayer, A. Sérénade (nicht schwer und angenehm) für 2 Flöten. Op. 6. ..... 6 Gr.

— Potpourri für 1 Flöte zur Unterhaltung und Unterhaltung. № 1. 2. ..... à 6 Gr.

— Original Schweizer Kuhreihen, Alpenländer u. Schweizerländler f. 1 Flöte ..... 6 Gr.

Krasinsky, 6 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 26. Liv. 1. 2. ..... à 1 Thlr. 4 Gr.

Tausch, F. 12 Duos p. 2 Clarinettes tirés de l'Op. Fanchon. ..... 1 Thlr.

Vanderhagen: A. 12 Walses nouvelles p. une Flûte 6 Gr.

Neugebohrnes musikalisches Gleichheitskind, ein Quartett f. 3 Violinen u. Violoncell. ..... 12 Gr.

Gravrand, J. 3 Duos concertants p. 2 Violons. Op. 7. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Schneider, G. A. 3 gr. Quatuors p. 2 Vln., Viola et Vcelle. Op. 68. ..... 5 Thlr.

Boieldieu, Jean de Paris, gr. Op. arr. en Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vcelle p. F. Starke. ..... 2 Thlr.

Wienzek, K. Potpourri, oder Uebungsstücke f. angehende sowol als geübtere Violinspieler. № 1. et 2. ..... à 10 Gr.

— 15 Variationen für die Violine ..... 8 Gr.

— 3 Duos p. 2 Violons ..... 1 Thlr.

Gänsbacher, J. Sérénade en Quatuor p. Violon, Flûte, Alto et Guitarre. Op. 12. .... 1 Thlr. 6 Gr.

Stegmann, C. D. Ouverture, Chöre und Märsche z. d. Schauspiel: Moses, Sing- u. Orchester-Stimmen nebst Auszug, austatt der Partitur. 9 Thlr.

Cimarosa, Terzetto: Quando nel campo (Hat wenn im Kampfe etc. Klav. Auszug u. Orchesterstimmen ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Aria: Se pieta nel cor Serbate (Wohnt noch Mitleid) Klav. Ausz. u. Orchesterstimmen ... 1 Thlr.

Galliani, Pasq. Duetti Notturni con accomp. di Forte o Chitarra. ..... 8 Gr.

Dietrichstein, Gf. v., Lied: Wars nicht ein Traum ..... 4 Gr.

Himmel, Frohsinn: Ich bin von hellem Schlage, mit Begleitg. des Pianof. ..... 4 Gr.

Gyrowetz, A. Cavatine a. d. Augenarzt mit Begltg. des Pianof. Mir leuchtet etc. ..... 2 Gr.

Weigl, Trinklied: Lasst uns im vertrauten Kreise. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. Nº. 37. 1813.

Bruchstücke aus Reichardt's Autobiographie.

1) Seine Anstellung als Kapellmeister Friedrichs II. und 2) die erste Audienz bey diesem grossen Könige. *)

Reichardt befand sich eben im August des Jahrs 1775. als preussischer extraordinairer Kammersecretär in dem königlichen Domainen-Amte *Ragnit* in *Litthauen*, als der preussische geheime Finanzrath *Tarrach* aus *Berlin* auf einer Untersuchungsreise daselbst durchpassirte und Pferde wechselte. Während der Stunde, da alles sich bemühte, den für die Provinz so wichtigen Mann zu bedienen und zu unterhalten, erzählte dieser unter anderm auch sehr zufälliger Weise als eine grossstädtische Neuigkeit, dass der alte, dicke Hofcomponist *Agricola*, der ungeheuer viel Bier getrunken hätte — die Unterredung kam vielleicht von dem starken lithauischen Bier und der dortigen Gewohnheit, viel davon zu trinken, auf den ehrlichen *Agricola* — dass dieser vor einigen Monaten gestorben sey, und der König bereits von *Naumann* aus *Dresden* und von *Schwanenberg* aus *Braunschweig* Probe-Opern eingesandt erhalten, die ihm aber nicht Hassisch und Graunisch genug geschienen.

Dieses Wort war ein Funke, der in Reichardten seinen Zunder fand. Er gedachte seiner grossen italienischen Oper: *Le feste galanti*, die er während seinem letzten Aufenthalt in Berlin geschrieben, aber bald darauf unvollendet bey Seite geworfen hatte, weil sie ihm zu Graunisch und Hassisch erschien — das heisst, zu sehr verrieth, wie ihm jene beyden Opern-Componisten zum Muster gedient; wenn auch gleich mancher andre Satz darin vorkam, der von der Bekanntschaft mit der neuern italienischen Musik deutlich genug zeigte. Ein kühner Entschluss ward sogleich gefasst und ausgeführt.

Kaum war der geheime Finanzrath abgefahren, als *Reichardt* seinen braven Wirth, den Amtsrath *Kallenberg*, ersuchte, ihn für die nächste Nacht zu einem, einige Meilen entfernten Nachbarn, dem Amtsrath *Schöne*, der ein schönes Gestüt hatte, fahren zu lassen. Man kannte Reichardt als einen passionirten Reiter, fand nichts Auffallendes darin und bewilligte es ihm gern. Dort übernachtete er, nachdem ihm sein gastfreyer Wirth eben so freundlich die Bitte gewährt, ihn den folgenden Morgen wieder einige Meilen weiter auf Königsberg zu, zum Amtsrath *Keidel* fahren zu lassen, der ihn dann eben so bereitwillig nach Königsberg hinschaffte, wo er denselben Abend noch ankam. Es war der berlinische Posttag, den er nicht gern versäumen wollte, und an dem er auch sogleich bey seiner Ankunft an den Concertmeister, *Franz Benda*, schrieb, der ihn bey seinem mehrmaligen Aufenthalte in Berlin und Potsdam so überaus freundlich aufgenommen hatte. Er meldete ihm im Vertrauen seinen Entschluss, eine italienische Probeoper an den König einzuschicken, und ersuchte ihn, ob er sie wol dem Könige überreichen wollte. Dann suchte er seine ziemlich unansehnlich geschriebne Partitur der Oper hervor, und ergänzte schnell das noch Fehlende.

Der Concertmeister Benda, der eben am Chiragra litt, beantwortete den Brief durch einen alten, vertrauten Freund, den Musikdirector *Jacobi*, wie folgt. Dieser tüchtige Mann bekleidete die ehemalige militärische Kapellmeister-Stelle, welche *Friedrich Wilhelm I.* zur Bildung seiner Regiments-Hoboisten errichtet hatte, und stutzte Knaben aus dem militärischen Waisenhause in Potsdam zu

*) Anmerk. Wir haben Hrn. Kapellm. Reichardt um die Mittheilung einiger Bruchstücke aus seiner Lebensgeschichte ersucht, und hoffen, ihm den Dank dafür von unsern Lesern um so mehr zuzuwenden, da die Herausgabe dieses, gewiss sehr interessanten Werks, wiewol der erste Theil ganz ausgearbeitet ist, durch die Zeitumstände doch noch verzögert werden möchte. d. Redact.

Garde- und Regiments-Hoboisten zu. Da der Brief des Biedermanns so mancherley Historische und auch Charakteristische für mehr als Eine Person enthält, so setzen wir ihn gern in seiner eigenen Gestalt ganz her.

Potsdam, am 8ten Septbr. 1775.

Es hat der Herr Concertmeister Benda mir aufgetragen, Ihren Brief zu beantworten, welcher Ihm gestern durch den Postboten zu seiner grossten Verwunderung ist eingehändigt worden: weil er zum Schreiben, wegen Schwäche der Hand, ganz unvermögend sich befindet: so ist das ganze Geheimnis nothwendiger Weise, welches Sie Ihm nur allein im freundschaftlichen Vertrauen überschrieben, mir auch entdecket worden. Erschrecken Sie über diese unerwartete Nachricht bey Leibe nicht! ich werde es an Niemanden zu Ihrem Nachtheil verrathen, sondern vielmehr bemühet seyn, was in meinem geringen Vermögen steht, alles beyzutragen und gemeinschaftlich an Ihrem Gesuch mich mit Herrn C. M. Benda berathen, wie bereits der Anfang hierdurch zeiget, dass es vielleicht nach Wunsch für Ihnen ausschlagen, und bald gute Folgen davon erwartet werden können.

Wann Sie den Entschluss gefasst, die Rechts-Händel, worauf Sie sich mit Fleiss gelegt hatten, wiederum fahren zu lassen, und die Tonkunst allein zu treiben vorzüglich erwählet, (nach meiner geringen Einsicht befleckt man in diesen Geschäften auch nur Papier: dahingegen jene das Gewissen bey Vorfällen nicht unbesudelt lassen, Sap. sat.) so ist auch, dem Vernehmen nach, Ihre Reise nach Russland durch eine Krankheit unterbrochen, und auf Anrathen der liebwerthen Eltern gar aufgegeben worden, dass Sie also gerne im Lande bleiben, und die erledigte Stelle eines Opern-Componisten hier bey Hofe anzunehmen geneigt wären, wann Sie unter annehmlichen Bedingungen dazu einen Ruf erhielten; und deshalb vorhero beym Könige von Ihrer Geschicklichkeit durch Herrn C. M. Benda einige Beweise angebracht hatten etc. Hierauf zuelde Ihnen, wie dieses auf Anrathen des Herrn Concertmeisters am füglichsten werkstellig gemacht werden kann. Schicken Sie Ihre Partitur von der Oper gerades Weges an den König und schreiben dabey ganz kurz Ihre Meynung; insonderheit aber führen Sie darinnen mit an, wie *Graun* u. *Hasse* Ihnen zum Vorbilde gedient, denen nachzuahmen Sie sich äusserst angelegen seyn liessen, und wie Sie in den Reisen durch Deutschland auch eine Zeitlang in Wien, bey letzterem sich einen Zutritt gebahnet; nun aber mit dem erreichten Talent — und so ferner was Ihre Feder noch hinzuzufügen gereiset werden möchte, Ihr Schicksal darauf gelassen erwartend.

Der König, welcher schon vor sechs Monat nach einem solchen Subject, wie Sie in der That begabet sind, gefraget; allein die Klugheit verstattete dem Herrn C. M. Benda nicht, jemanden vorzuschlagen, weil es eine missliche Sache ist, die da zu übeln Folgen den Weg öffnen könnte. So hat der Monarch denn Selbst welche auf die Bahn gebracht, und aus Dresden von Herrn *Naumanns* Arbeit eine Opera kommen lassen, auch demselben die Dienste mit 1000 Thlr. jährlichen Gehalts freygestellet. Dieser aber verlangte 2. M. Sein Stiel ist aber weder Graun- noch Hassisch, indem er die übersandte Oper für das venetianische Publicum gemacht, und auch daselbst mit grossem Beyfall ehemals aufgeführt worden ist. Vor einigen Wochen erhielte der König wieder eine Oper aus Braunschweig von Herrn Schwanenberger; diese schickte er sogleich an Herrn Benda: sie ist aber noch nicht zur eigentlichen Prüfung gelanget: weil jetzo die Herbst-Manoeuvres abzuthun sind, dörfte wohl vor Ende des Monath nichts Musikalisches zum An- und Vortrage kommen. Dahero eilen Sie, damit Sie nicht zu spate Ihrer Probe untergehen dörfen, sondern noch zu rechter Zeit im Cabinet erscheinen. Welches der König sogleich Herrn Benda dann gemein machen dörfte. Da es Gelegenheit geben wird für Ihnen zu sprechen. Waren Sie doch schon längstens auf den Einfall gerathen, sich dem Könige bekannt zu machen! und zwar gleich nach des *Agricola* Ableben: so waren Sie vielleicht bereits im Dienst und genossen des Defuncti Besoldung von 800 Thlr. jährlich. Was dünket Ihnen bey diesem Lohne! wäre Ihre Arbeit, dafür, oder wohl gar mit Wenigerm, weil Sie noch dazu ein Landeskind zum Dienst des Königs verpflichtet sind, hinreichend befriediget? Zumal wann Sie noch mit der Zeit mehrere neben sich zu ernähren übernehmen wollten? es müsste Ihnen das bekannte Sprüchwort trösten: Mit vielem hält man Haus, mit wenigem kommt man aus. Dahero man Ihnen bey der Denkungsart des Königes für ein grosses Salair nicht Bürge seyn kann. Werden Sie gerufen, so fragen Sie zuvor, unter welcher Bedingung? erfahren Sie solche, dann wäre Zeit sie anzunehmen oder fahren zu lassen. Dieses ist

mein wohlmeinender Rath. Uebrigens verharre jederzeit etc.

C. J. Jacobi.

Als Reichardt diese Antwort erhielt, ward seine Oper sogleich, in drey ordinäre braune Pappbände gebunden, mit folgendem Briefe durch die fahrende Post gerade an den König nach Potsdam gesandt.

Sire!

Eurer Königlichen Majestät wage ich eine Oper zu überreichen, bey deren Bearbeitung mir *Hasse* und *Graun* Muster gewesen. Ein hoher Kennerblick wird entscheiden, ob der Componist derselben es verdient, die ehrenvolle Stelle eines Grauns zu bekleiden. In tiefer Ehrfurcht u. s. w.

Königsberg, d. 26ten Septbr. 1775.

J. F. Reichardt.

Mit umgehender Post erhielt er aus dem Cabinet folgendes, vom Könige unterzeichnete Cabinets-Schreiben:

Seine Königliche Majestät von Preussen etc. Unser allergnädigster Herr, wollen dem Musico Reichardt zu Königsberg in Preussen, auf dessen eingesandte Oper, hiermit zur vorläufigen Antwort, nicht verhalten, dass Höchstdieselbe solche vorhero probiren lassen wollen, um zu beurtheilen, ob und in wie weit solche denen Arbeiten eines Grauns und Hasse zur Seite gestellt zu werden verdienet.

Potsdam, d. 20sten October 1775.

Friedrich.

So bald die Oper abgeschickt war, meldete sich Reichardt, der sich so lange zu Hause gehalten hatte, bey seinem zweyten Chef, dem *Obermarschall von der Gröben*, Chef des Consistoriums, bey welchem Reichardt auch als Secretair angestellt war. Diesem braven Minister, der sich durch Gradheit und Derbheit als Original auszeichnete, war schon eher ein solcher eigenmächtig gewagter Schritt anzuvertrauen, als dem Oberpräsidenten von *Domhard*, dem Chef der preussischen Dominienkammer, wiewol er bey all seinem grossen, strengen Diensteifer auch ein sehr populärer Mann war. Der Minister von der *Gröben* war aber auch ein eifriger Musikfreund und übte mit Reichardt fleissig die Geige. Reichardt war auch sein täglicher Tischgenosse. Bey der ersten musikalischen Uebung entdeckte dieser ihm den gewagten Schritt, um den er niemanden hatte um Rath fragen mögen, weil er glaube, dass in entscheidenden Fällen des Lebens jeder aus sich selbst Rath und Entschluss holen müsse. Er theilte dem Minister auch sein Bedenken mit, sich vor der entscheidenden Antwort des Königs bey dem Oberpräsidenten wieder zu melden. Nachdem der Minister den Brief des Herrn Jacobi gelesen, sagte er mit heiterm, vertraulichem Tone: Wisst ihr was? wir wollen nach — — *) reiten, und da die Hasen und Füchse ängstigen, bis die Antwort kömmt. Das geschah, und Reichardt brachte die für ihn schicksalschwangere Zeit anfänglich zwischen Jagd, Musik und Tafel sehr lustig hin. Aber es fing an ängstlich zu werden, als der ganze November, ja auch der halbe December verstrich, ohne dass irgend eine Nachricht von Potsdam einlief. Man erfuhr zwar, dass der König sehr krank sey, zuweilen ward er wol gar schon todt gesagt; das war aber auch kein Trost für den Wartenden. Endlich kam ein Brief vom vierten December von Herrn Jacobi, folgenden erfreulichen Inhalts.

Potsdam, den 4ten Decbr. 1775.

Sie werden einer Nachricht begierigst entgegen sehen, welche man Ihnen aber nicht eher ertheilen können, indem die Maladie des Königs es bishero verhindert, nun aber je mehr und mehr Hoffnung zeiget, dass es bald damit zur völligen Besserung gelangen wird. Wie Se. Königl. Majestät denn gestern den Herrn Concertmeister *Benda* zu sprechen verlanget, wohin sich derselbe Nachmittags verfügte, und gleich beym Hereintritt ins Zimmer den Rapport von der Beschaffenheit Ihrer Opera ablegte. Worüber Höchstdieselben Dero besondere Zufriedenheit sehr gnadig marquirt haben, auch gefragt, wie viel Gehalt Sie wohl verlangen möchten? Hierauf war nun eine Antwort prompte nothig, welche diejenige nicht weit übersteigen musste, die Sr. Majestät ohnlangst an den Herrn *Naumann* durch Herrn *C. M. Benda* geben liessen. Dahero dieser unser Mentor repliciret: Wie Sie mit 1200 Thlr. jährlich würden zufrieden seyn. Se. Majestät haben diese Forderung genehmigt, und

*) Den drey-, vier Meilen von Königsberg entfernten Landgute des Obermarschalls, dessen Name dem Schreiber entfallen ist.

befohlen, Ihnen solches in Dero höchstem Namen zu schreiben, dass Sie nunmehro solchergestalt engagiret und Ihre Anherokunft beschleunigen sollen. Ein mehreres werden Sie künftig g. G. erfahren. Von dieser Sache wollen Sie aber aus gewissen Ursachen allda, ausser Ihren lieben Eltern, Niemanden was wissen lassen. Hier wissen's nur unserer Drey, worunter Herr *Koch* von der Opera buffa mit uns bekannte, Ihnen salutirende aufrichtig zu der Function eines Königl. Preuss. Kapellmeisters von Herzen felicitiren. Eilen Sie also, so geschwinde es sich will thun lassen, nach Potsdam zu kommen, um sich Sr. Majestät dem Könige präsentiren zu lassen, welche die Carnevalszeit über Dero Gesundheit hier zu pflegen Sich entschlossen haben. Uebrigens weiss jetzo nichts mehr als Ihnen von Gott eine glückliche Reise anzuwünschen.

J. C. Jacobi.

Nun wurden die Reiseanbereitungen schnell gemacht, und die Reise ward bald in Gesellschaft eines guten Freundes aus Berlin, des Wittwenkassen-Rendanten *Schaler*, angetreten und in möglichster Eile zurückgelegt. Auf der sehr kalten Reise fiel aber nichts Merkwürdiges vor, es müssten denn ein Paar kleine komische Scenen aus Graudenz des Erzählens werth seyn. Dort fand der Rendant *Schüler* an dem Postmeister *Wagner*, der hernach durch die Beschreibung seiner Gefangenschaft in Sibirien, während des siebenjährigen Krieges, bekannt geworden, einen alten guten Freund. Dieser bestand darauf, den Reisenden einen lustigen Abend in seinem Hause zu bereiten. Es wurden in aller Eile Freunde des Orts herbey geholt, und Küche und Keller machten dem gastfreyen Wirth alle Ehre. Indem man sich eben zu dem wohlbereiteten Mahle hinsetzen wollte, kamen ein Paar andre Bekannte mit Extrapost angefahren; auch sie wurden ersucht, daran Theil zu nehmen, bestanden aber darauf, forteilen zu müssen, um während der langen Nacht noch die beyden grossen, vier Meilen langen Stationen nach *Culm* und *Bromberg* zu machen. Sie fuhren auch wirklich in dunkler Nacht ab. Die lustige Gesellschaft liess sich unterdess im warmen, hellerleuchteten Zimmer, bey unversiegenden Flaschen des besten Ungarweins die lange Nacht wohlbehagen, und erwartete den anbrechenden Tag zur Abfahrt. Eben im Begriff einzusteigen, sehen sie jene beyden eiligen Reisenden wieder ankommen. Wie erstaunten diese, sich wieder im Hofe des Posthauses zu Graudenz zu sehen! Es war ihnen übel ergangen. Schlafend kamen sie vor dem Posthause in Culm an; um in ihrer Ruhe nicht gestört zu werden, hatten sie vorher dem Bedienten das Postgeld gegeben, die folgenden vier Meilen zu berichtigen. Das hatte dieser halb im Schlafe gethan, und war dann wieder auf seinen Bocksitz zurückgekehrt, um auch weiter zu schlafen. Als der Postillion aber mit seiner schlafenden Gesellschaft in Culm vor dem Posthause vorfährt, findet er den Platz so voll Wagen und Geschirr, dass er um solches herum fahren muss, und also von der entgegengesetzten Seite vor dem Hause vorfährt. Der neue Postillion findet daher die Deichsel gegen Graudenz gerichtet, und findet nichts natürlicher, als die Herren ruhig schlafen zu lassen, und den geraden Weg nach Graudenz zu fahren, wo wir ihn denn bey Anbruch des Tages richtig ankommen sahen. Zu der langen, kalten Nacht und den vergeblich bezahlten acht Meilen Extrapost hatten sie noch einen artigen Hagelregen von Gespött und Gelächter der lustigen Nachtgesellschaft zu ertragen.

Die beyden andern Reisenden fuhren nun unter dem Geleite einiger, auf gut polnisch aufgesessnen Gastfreunde, früher von Graudenz ab, als jene unglücklichen Nachtfahrer, und blieben auch bis Berlin vor ihnen. Auch sie erlebten noch auf jener lustigen Station ihr kleines Abenteuer. Die gutherzigen Freunde in Graudenz fanden es abscheulich, dass sie in so kaltem Winter mit Hüten auf den Köpfen reisten, und beschenkten sie mit ein Paar schönen polnischen, damals modischen Confoederationsmützen von blauem Sammet mit blauer Baranke eingefasst. Sehr warm bedeckt fuhren sie damit ab: als sie aber in der nächsten Station ankamen, froren sie an den Köpfen noch etwas mehr, als vorher in ihren verlassnen Hüten: sie sassen im blossen Kopfe, und hatten vermuthlich im Schlafe, beym Vorbücken über den halb offnen Wagen, den beyde nicht dicht zugemacht leiden mochten, ihre schönen Mützen verloren.

Am Christabend kamen sie in Berlin an, traten bey einem Freunde des Rendanten ab und feyerten noch den Rest der heitren Nacht mit den braven Leuten, mit denen Reichardt bald auch in nähere Verbindung kam.

Als Reichardt den ersten Feyertag in Potsdam ankam, und in der goldnen Krone abtrat, war seine erste Frage: Wie befindet sich der König? Der

lange, hagere Gastwirth, mit einer politischen Stutznase, legte seinen rechten Zeigefinger leise über die Lippen, kniff die Augen, zu und lispelte endlich seitwärts: „Todt! todt! aber still! es soll noch nicht bekannt werden.“ Ein kleiner, zufälliger Umstand hatte in Potsdam wirklich diese Meynung erzeugt und verbreitet. Den König, der gewohnt war im späten Herbst von Sans-Souci, das nahe vor der Stadt liegt, das potsdamer Schloss zu beziehen, hatte die Krankheit dort überfallen und bis tief in den December draussen gehalten. Als er nun aber so weit genesen war, dass er ohne Gefahr nach der Stadt getragen werden konnte, hielt man es für unanständig, die Portechaisenträger ehe ins Zimmer des Königs kommen zu lassen, als bis dieser wohleingepackt in der festverschlossnen Portechaise sass. So wurden sie auch wieder in Potsdam aus dem Schlafzimmer des Königs fortgeschickt, ehe die Portechaise geöffnet wurde. Diese Leute, die, wie alle ihres Gleichen, am liebsten das Schlimmste glaubten und verbreiteten, sagten nun mit bedenklicher Miene: „Hereingetragen haben wir den Alten, ob aber todt oder lebendig, das wissen wir nicht: schwer genug war er für einen Todten.“

In dem Hause des Concertmeisters Benda ward Reichardt bald eines Bessern belehrt. Doch wahrte es wol noch acht bis zehn Tage, ehe der König jemanden vor sich liess. Dann ward dem Concertmeister Benda angesagt, er möchte den neuen Kapellmeister zum Könige führen. Reichardt hatte schon erfahren, dass einige Arien aus seiner Oper von *Coli*, dem Castraten, der für die Kammermusik in Potsdam lebte, im Concerte des Königs zu dessen Zufriedenheit gesungen worden waren. Ohnehin kannte er keine Menschenfurcht; er trat also mit muthigem Vertrauen in das innere Zimmer des Königs. Es war Abend. Der König lag der Thüre gegenüber, in seiner gewohnten, militarischen Uniform, auf einem Sopha, mit einer hellblauen, seidnen Decke bedeckt, den alten, grossen Hut auf dem Kopfe, nur seitwärts von mehreren hohen Wachslichtern beleuchtet. Als die beyden Gerufenen vor dem Schirme, der die innere Thüre des Zimmers umgab, hervortraten, lüftete der König etwas den Hut und hiess sie näher kommen. Aber die kleinen Windspiele, die der König um sich hatte, fuhren mit solchem Gebelle auf sie zu, dass Reichardt gleich den Entschluss fasste, mitten im Zimmer stehen zu bleiben, bis die Hunde zur Ruhe kamen. Der König gab sich alle Mühe, sie durch Zuruf und Karessen zu schwichtigen: es währte aber eine ganze Weile, ehe es ihm damit gelang. Endlich trat Reichardt dicht vor den Sopha hin, der Concertmeister Benda blieb etwas seitwärts zurück. Indem der König jenen mit seinen grossen, herrlichen, blauen Augen stark anblickte, sagte er: Wo seyd ihr her? — Aus Königsberg in Preussen. — Wo habt ihr Musik studirt? — In *Berlin* und *Dresden*. — Seyd ihr in Italien gewesen? — Nein, Ew. Majestät; aber — (im Begriff, den König zu bitten, ihn hinzuschicken: dieser fiel ihm aber mit grossem Eifer ins Wort: die hohle, weiche Stimme stark erhebend, und beyde fast zugleich ansehend, rief er:) *Das ist sein Glück! Hör er sich für die neuern Italiener: so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau.*

Reichardt war wol schon auf das schlechte Deutsch des Königs vorbereitet, aber da war es denn doch schwer, das Lachen zu verbeissen. Sonderbar kam es ihm auch vor, dass der König ihn in dieser ersten Audienz bald Ihr, bald Er nannte, da man ihn nur auf das letzte, als die damalige Ehrenbenennung, vorbereitet hatte, mit welcher der König, und selbst seine Brüder, Minister und Feldmarschalle anredeten; nur Bediente und gemeine Leute pflegte der König Ihr zu nennen. Es ward ihm nachher, als der König ihn nie wieder Ihr nannte, so erklärt, dass er ihn das erste Mal als seinen Unterthan Ihr genannt, mit dem Er aber erst seinen Kapellmeister beehrt habe.

Der König sprach viel über Musik überhaupt, liess sich in sehr kleine Details, die Composition betreffend, ein, und man erkannte leicht das Bestreben, seine Kenntnisse darin zeigen zu wollen. Mehrmalen kam er darauf zurück, dass bey ihm allein noch die wahre Musik, wie sie zur schönsten Zeit in Italien geblüht habe, ein Asyl fände. Die Italiener gänzlich ausgeartet wären, und die andre nur das modische, italienische Geklingle und Geleyere liebten und trieben. Er liess sich sehr umständlich über die Beschaffenheit der ächten, grossen Oper heraus, und das war denn nichts anderes, als eine Zergliederung der alten italienischen, hasäischen und graunschen Oper: wie jede Hauptperson einige bedeutende Arien von verschiedenem Charakter haben müsse — ein Adagio, das recht cantabile wäre, wobey der Sänger seine Stimme geltend machen und seinen Vortrag zeigen, auch wol beym Da Capo seine Kunst in verschiednen Variationen bequem anbringen könne; eine Allegro-Arie mit brillanten

Passagen, eine parlante Actions-Arie, und ein Duett für den ersten Sänger und die erste Sängerin, worin sie über Eine Melodie im Vortrage wetteifern könnten. In allen diesen Stücken müssten die grossen Taktarten gewählt werden; die kleineren, $\frac{3}{4}$, blieben für die Nebenpersonen: diese müssten in jeder Oper einige Arien in dem angenehmen *Tempo di Minuetto* haben. In allen diesen Singstücken müsste mit den Tönen angenehm gewechselt werden, so dass nicht zwey Arien aus einem und demselben Tone aufeinander folgten; die Molltöne wären aber auf dem Theater zu vermeiden, sie wären zu traurig und zu rührend. (In der graunschen Oper *Demofonte* hatte der König die schöne Arie aus G moll: *Misero pargoletti*, wirklich nicht anstehen können, weil sie zu rührend war, und Graun musste die angenehmere hassische dafür aufnehmen.) Die Theatermusik müsse immer angenehm bleiben, selbst in tragischen und pathetischen Situationen. In den Recitativen müsse fein fleissig und mannigfaltig modulirt werden, und jede Oper müsse wenigstens ein grosses Recitativ mit voller Instrumentalbegleitung haben. In dieser ware sonst am meisten auf Klarheit und Einfachheit zu sehen, damit die Singstimmen nie übertäubt würden und freyen Spielraum behielten; in den Ritornells, die gut ausgeführt werden müssten, waren kraftige Unisonisätze, die am besten schlossen, fleissig anzubringen u. s. w.

Als Reichardt vorbrachte, dass dieses die wahre Theorie sey, nach welcher *Leonardo Leo* und *Leonardo da Vinci* die neue italienische Oper für den italienischen Geschmack erfunden, oder vielmehr festgestellt hatten, dass *Hasse* und *Graun* nur die treuen Nachfolger jener beyden Meister gewesen, die unter sich ungefähr dieselbe Verschiedenheit des Charakters hatten, als diese beyden deutschen Meister: so frug der König: ob er Opern von *Leo* und *Vinci* hatte, oder anschaffen könne; man müsse doch einmal eine solche hören. Reichardt bejahte beydes, und nannte unter andern *Artaserse* von *Leo* und *Semiramis* von *Vinci*, die er besa se. Als die Rede noch besonders auf *Hasse* kam, dessen Feuer und edlen Charaktev der König mit richtigem Urtheil sehr heraushob, so dass man wohl hörte, wie sehr er ihm den Vorzug vor *Graun* gab, erwähnte Reichardt auch der letzten hassischen Oper, *Piramo e Thisbe*. Das ist keine ordentliche Oper, sagte der König etwas heftig, das ist man so'ne kleine Operette; es sind ja fast gar keine rechte, ganze Arien mit ausgefüllete Ritornells und Da Capo's drinn, alles ist klein zugeschnitten, aber hübsch: er singt auch da immer gut und bequem für den Sänger: das ist freylich immer die Hauptsache. Reichardt sagte, die Hassens sonst ungewohnliche Form in *Piramo e Thisbe* käme wol nicht blos daher, dass Hasse die Oper zu einer Privat-Hofaufführung für die Erzherzoginnen selbst geschrieben: es lage wol auch eine Art von Rivalität mit Gluck dabey zum Grunde, der damals, als *Hasse* zuletzt in Wien lebte, das declamatorische Operngenre eingeführt, und dafür in Wien eine grosse Partey gefunden. Hassens Piramo e Thisbe habe gewissermassen die Mitte zwischen dem alten und neuern Operngenre halten sollen. Der König liess ihn aber nicht ausreden, sondern fiel mit heftigen Ausdrücken und Schimpfworten sehr hart über *Gluck* her, der gar keinen Gesang habe, und nichts vom grossen Operngenre verstände u. s. w. Er duldete darüber auch wenig Widerspruch, und der gute, ängstliche, alte Benda sagte nachher, er habe gezittert, als Reichardt sich nur einigermassen auf Widerspruch über ein so decidirt ausgesprochenes Urtheil des Königs eingelassen.

Man hatte die Dummheit begangen, dem Könige zu der Zeit, als *Gluck* mit seinen Opern, *Orfeo u. Alceste*, in Wien und Italien die grosse Reform begann, einige Arien aus diesen Opern von italienischen Castraten, die nur schluchzen und gurgeln konnten, im Concerte des Königs hören zu lassen; das hiess dem nicht viel mehr, als ein Stück aus einer herrlichen Theater-Decoration herausschneiden und solches in eine Tabaksdose setzen lassen. Auch kennt man ja die sinn- und gefühllosen Urtheile, die damals in der berlinischen allgemeinen Bibliothek von *Agricola*, und später selbst von *Nicolai* in dessen Reisen, über *Gluck* und dessen Opern gefällt wurden, hinlänglich, um darum abnehmen zu können, was man dem Könige über diesen Meister und dessen Werke vorgeschwatzt haben mag.

Es ware wol unbegreiflich, wie ein Mann von Friedrichs Geist, für eine Kunst, die er selbst so sehr liebte und so eifrig trieb, so beschränkt auf das einzige, an sich schon beschränkte Genre bleiben konnte, wenn man nicht auf den eigentlichen, tiefen Grund zurückginge, auf welchem die Beharrlichkeit des Königs in seinem Geschmack und in seiner ganzen Weise überhaupt beruhte. Sie betraf nicht nur die Musik, sondern alle andere Dinge, deren Ausführung hier aber nicht hergehört, eben so sehr.

Als der König 1740 zur Regierung kam, war er wirklich von dem damaligen Zustande der Künste und Wissenschaften sehr unterrichtet. Er hatte bis dahin den grössten Theil seines Lebens den Wissenschaften und Künsten gewidmet. Dies konnte nun, da er den Thron mit dem Vorsatze bestieg, selbst zu regieren, und sich als Held und Eroberer Ruhm zu erwerben, — wie seine Briefe und Schriften bezeugen — nicht mehr so fortgesetzt werden. Von nun an sollten ihm die Künste und Wissenschaften nur Erholungsgenuss nach Regierungsgeschäften und Heldenarbeiten gewähren. Seine königlichen Grundsätze und Beschäftigungen hinderten ihn also, die Fortschritte und Neuerungen in den Künsten und Wissenschaften eben so ernstlich und aufmerksam, wie bisher, zu verfolgen; sein Königsinn litt aber nicht, dass dieses für Zurückbleiben gälte; und so musste in ihm selbst schon die Maxime entstehn: *so soll es nun damit bleiben.* In Frankreich und Italien, wo für den König doch eigentlich nur Literatur und Kunst blühte, war auf dem einmal eingeschlagenen Wege doch auch wirklich das Höchste erreicht, und manches neue Product ihrer Dichter und Künstler, das dem Könige zu Gesichte kam, mochte ihn darin nur bestärken. Für die Musik kam nun aber noch besonders hinzu, dass er damals schon von Männern umgeben war, die einen hohen Begriff von der Kunst hatten, die wohl wussten, dass die Tonkunst in Italien, für ihre Ansicht, den höchsten Gipfel erreicht hatte, und dass *Leonardo Leo* und *Leonardo da Vinci*, die die Periode der grossen, edlen Musik in Italien gewissermassen beschlossen, und die angenehmere, durch mannigfachere Reitze ergötzende Musik anhuben, Nachahmer erwecken würden, die die neuen Reitze, und bald die Flittern und Purpurlappen, die sie selbst den Reitzen wieder umhingen, für ihre alleinige Gottheit halten würden, dass jene beyden Meister auch schon in ganz Italien keinen Nachfolger hatten, wie in Deutschland an *Hasse* und *Graun*, — denn wie weit blieb der beliebteste unter allen, *Pergolesi*, nicht schon hinter seinem Lehrer und Meister zurück! — Was war also natürlicher, als dass jene Männer, die den König umgaben, die in eben dem grossen Sinne und Geschmack Virtuosen in der Kunst waren, dem Könige grosse Verehrung für den damaligen Zustand der Musik, und Abscheu gegen alle Neuerungen einflössten! *Quanz*, der in seiner Art ein sehr despotischer Regent war, hatte hieran den grössten Antheil; ihn und seine Meynungen erkannte man auch in allen Aeusserungen und Urtheilen des Königs über die Kunst. Dass *Quanz Hasse'n* so vorzüglich, oft selbst zum Nachtheil *Graun's*, in Schutz nahm, beruhte auch auf persönlicher Freundschaft und Aehnlichkeit der Charaktere. Sie hatten zusammen in Italien gelebt, *Quanz'* war Zeuge des ersten Beyfalls, welchen *Hasse* in Italien fand, ein Beyfall, der damals etwas mehr bedeutete, als anjetzt, und sich gewiss nicht blos auf Vorurtheil gründete. *Hasse* war ihm, wie er selbst erzählt, in Italien sehr freundlich begegnet, Hasse kam bald in Dresden zu sehr hohen Ehren, welches auf Quanz nicht wenig wirken musste, da er die Dresdner Musik, zu der er vorher gehörte, immer als Muster vorstellte, und vor allem in Ehren hielt; und, was auf Leben und Urtheile so grossen Einfluss hat, *Quanz* war ihm ähnlich an Charakter. Dahingegen *Graun*, den Quanz früher mehr als vortrefflichen Sänger, wie als ausgezeichneten Componisten beachtete, mit seiner Sanftmuth vieles ertrug, was er nicht ertragen durfte und sollte. Genug, ohne diese Privatfreundschaft waren vielleicht auch *Leo* und *Vinci* schon zu ihrer Zeit in Berlin so bekannt geworden, wie es *Hasse* bald wurde, dem freylich auch die Nähe von Dresden zu Statten kam. Späterhin liess die Prinzessin *Amalia*, Schwester des Königs, die selbst componirte, auf Kirnbergers Antreiben einige Opern jener Meister kommen. Dem König selbst kam davon nichts, viel weniger noch das Neuere und Neueste zu Ohren. Seine Sänger und Sängerinnen durften in den Kammerconcerten des Königs nie andre Arien singen, als von *Hasse* und *Graun*, oder die doch so ganz in dem Styl dieser Meister geschrieben waren, dass man sie dafür nehmen und angeben konnte. Selbst fremde Sänger und Sängerinnen, die der König zuweilen, wiewol nicht oft, in seinen Kammerconcerten hörte, und die ihre mitgebrachte Musik sangen, bekamen oft das Compliment zu hören, dass es dem Könige leid thate, dass sie ihre schönen Stimmen und ihr Talent an solche Bierhausmusik (musique de Cabaret) verschwendeten. Wenn der König sie in Potsdam aufhielt und öfterer hören wollte, schickte er ihnen wol graunsche und hasensche Arien, und liess ihnen einige Wochen Zeit, die Musik, die sie viel zu gering für ihre Kunst achteten, einzustudiren. In den letzten Jahren seines Lebens geschah dieses noch der berühmten *Todi*. Der italienischen Opera buffa, die zuweilen im Sommer für hohe Gäste in Potsdam

auf dem Schlosstheater spielen musste, wohnte der König, zu Abechen gegen die neue und komische Musik, selten, und fast nie ein ganzes Stück hindurch, bey.

Zuletzt kam der König in der Unterredung auf seine grosse Oper in Berlin, und schilderte ziemlich genau die Talente der noch vorhandenen Sänger, wobey, ausser der *Mara*, nur *Porporino* und *Concialini* einiges Lob erhielten. Von dem letzten sagte der König: Er hat eine schöne Stimme, es ist aber ein fauler Hund; er hat seine Stimme nie recht ausgearbeitet, und schleppt immer hüstennach. Das war ein ganz ander Ding mit dem Salimbeni, (sich zu Benda wendend,) der wusst' einem das Wasser in die Augen zu pumpen! — Ja wohl, ja wohl, Ew. Majestät! antwortete der gute, weiche Alte mit Schluchzen.

Von dem Zustande seines Orchesters gab der König dem neuen Kapellmeister auch eben nicht den besten Begriff, doch war sein Urtheil richtig, und schloss dann damit: Nu geh er nur nach Berlin, hör er noch einige Opern, und exercir' er dann die alten Musikanten nur recht tüchtig. — Das war ein gefährlich Wort, das dem jungen, feurigen Kapellmeister manchen sauern Tag gebracht hat.

Eben im Begriff das gewöhnliche Zeichen zum Abschiede mit Lüftung des Huts zu geben, sagte der König noch: Wie heisst er doch? — Reichardt. — Ja, ich er man, da kann er nun componiren, was und wie er will, von dem deutschen Nahmen wird's doch keiner glauben, dass da was rechts dran ist; er kann sich ja *Ricciardetto* oder *Ricciardini* nennen, das klingt gleich ganz anders. Reichardt erwiederte aber sogleich: Ew. Majestät, ich bin zu stolz darauf, ein Deutscher und Ihr Unterthan zu seyn, als dass ich meinen Namen gern italienisirte. — „Na, na!" sagte der König, mit verbissenem Lächeln, zu Benda gewandt: „das hat auch eben keine Eil!" Und so blieb es denn auch dabey. Der König hatte die Gewohnheit, Namen, die ihm nicht gefielen, zu ändern; er hatte den Sängern *Porporino* und *Paolini* beyden diese Namen gegeben.

Den andern Morgen erhielt Reichardt aus dem Cabinet die Anweisung an die königliche Hofstaats-Kasse in Berlin, zu Auszahlung seines jährlichen Gehalts von 1200 Thalern, die ihm gleich, wie allen königl. Hof- und Staats-Officianten, vierteljährig vorausbezahlt wurden, und den Nachmittag fuhr eine grosse königl. vierspännige Kutsche mit sechs Pferden vor, die ihn nach Berlin brachte, wo er noch den Abend die Vorstellung einer französischen Oper sah.

(Die Fortsetzung folgt im System Stück.)

Kurze Anzeigen.

X Variationen auf das Lied: die Milch ist gesunder — für d. Pianof., comp. v. C. W. Neudeck. 12tes Werk. Leipzig, b. Kuhnel. (Preis 8 Gr.)

Schwer genug sind diese Variationen; ja man könnte sie eine kleine, nach Verhältnis reiche Sammlung von modernen Schwierigkeiten zum Studium für sehr gründe und brillante Klavierspieler nennen. Dann wird man auch nichts dagegen machen, dass sie an das bekannte, gefällige Thema fast nur den Accordenfolge nach geknüpft sind. Dass der Verf. aber auch Anderes liefern, und nicht blos künstliche Figuren erfinden könne, beweiset vorzüglich die wahrhaft schöne 8te Var., wo die Melodie in den Tenor genommen ist, und die andern Stimmen eben so natürlich, fliessend und angenehm, als gründlich und ungezwungen dazu gesetzt sind.

Sonate p. le Pianoforte — — par J. A. Dreebe. Oeuvr. 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 12 Gr.)

Die Sonate ist in ruhiger, einfacher und gemeinerer Weise geschrieben, ungefähr wie die frühern Kotzeluchschen; in dieser aber recht gut ausgeführt. Scholaren, die Reiches noch nicht fassen und Schweres noch nicht spielen können, werden gewiss Vergnügen und Nutzen von ihrem Gebrauch haben. Da eben an solchen Stücken, vorausgesetzt, man sucht nur ganz Neues, wirklich aber Mangel, als Ueberfluss ist, und Hr. D. sie so gut bearbeitet, glaubt Ref. ihn mit Grund zu Fortsetzungen auffordern zu dürfen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten September. **No. 38.** 1813.

Versuch einer Theorie der Technik musikalischer Kunstmittel, nach ihren ästhetischen Wirkungen.

Erster Abschnitt.

Theorie der Wirkung des Schalls.

Dass sich ein gewisser Vitalsinn über den ganzen menschlichen Körper verbreite, durch welchen *körperliche Gefühle* möglich werden, kann füglich als bekannt vorausgesetzt werden. Dass aber besagter Vitalsinn auch im Ohr vorhanden sey, zeigt der Schmerz, welcher durch starke Pressung und Erschütterung der Luft entsteht, und nicht selten das *Hören* auf eine Weile ganz unmöglich macht. Es ist daher etwas ganz anders, ein Gefühl, z. B. Schmerz, durch das Ohr, und — wie dieses oft der Fall ist — durch den Zusammenhang seiner Nerven mit andern u. s. f., im ganzen Körper haben: oder, etwas hören. Im ersten Fall zeigt sich das Ohr in nichts von den mehresten andern Theilen des Körpers unterschieden: im letztern aber offenbaret sich dasselbe als ein, zu einem gewissen eigenthümlichen Zweck — *Hören* — eingerichtetes Sinnes-Werkzeug.

Bleiben wir bey den Gefühlen des Vitalsinns, d. i., bey den körperlichen Gefühlen stehen, so zeigt sich, dass, *körperlicher Schmerz*, *Kitzel* und *körperliche Lust* (Wollust,) nur dem Grade nach von einander unterschieden sind; der nämliche Gegenstand sogar erregt bald ein schmerzhaftes, bald ein kitzelndes, bald ein wollüstiges Gefühl, oder ist, in seinen Wirkungen — auf den Vitalsinn — unmerklich: nachdem nämlich der Körper einem *mehr* oder *minder* gewaltsamen, *starken* oder *schwachen* Eindrucke desselben ausgesetzt ist. Denn, endlich hören wir auf, uns des körperlichen Gefühls bewusst zu seyn, und dasselbe ist alsdann *für unsere Persönlichkeit* so gut als gar nicht vorhanden. Eben so verhält es sich auch mit den Gefühlen des Vitalsinns des Ohrs und seinem Gegenstande.

Ein Gegenstand, welcher den Vitalsinn des Ohrs rege machen soll, muss dessen Nerven unmittelbar berühren, und kann, insofern hier von einem musikalischen Kunstmittel die Rede seyn soll, nichts mehr, aber auch nichts anders seyn, als eine Folge eines gewissen Grades der mechanischen Pressung der Luft, d. i. ein *Luftstoss*. Mehrere Luftstösse geben die *Lufterschütterung*. Was nun ein Gegenstand, der aus Luft erschütterung besteht, sonst noch für Eigenschaften haben mag, so kann er doch, wenn in ihm die Lufterschütterungen dominiren, füglich ein *Schall* genannt werden.

Die übrigen Eigenschaften, welche sich beym Schall finden, sind Luftschwingungen, welche bald einen Klang, bald einen Ton, bilden. Vom erstern wird im zweyten, vom letztern aber im dritten Abschnitte die Rede seyn. — Da es sich aber schon denken lässt, dass auch die Schwingung der Luft nicht ohne alle Erschütterung derselben abgehen kann: so wird auch, selbst beym leisesten Laut oder Ton, ein gewisser Einfluss auf den Vitalsinn des Ohrs angenommen werden müssen. Dieses hat ohne Zweifel seine Richtigkeit. Wenn man aber das Urtheil eines unserer tiefsten Denker und äusserst feinen Kritikers ohne alle, hier jedoch zweckmässige, nähere Bestimmung annehmen könnte, so würde man, durch dasselbe sehr stark verleitet werden zu glauben, dass der Vitalsinn derjenige Weg sey, auf welchem sich die vorzügliche Wirkung der Musik erklären liesse. *Kant* nämlich sagt in seiner *pragmatischen Anthropologie* S. 49 der 2ten Auflage: „Was aber den Vitalsinn (des Ohrs) betrifft, so wird dieser durch Musik, als ein regelmässiges Spiel von Empfindungen des Gehörs, unbeschreiblich lebhaft und mannigfaltig, nicht blos bewegt, sondern auch gestärkt u. s. w.“ Meines Erachtens besteht die vorzügliche Wirkung der Musik nicht in dem, was sie auf den Vitalsinn des

Ohrs wirkt. Wenn aber diejenige Lust, welche die Musik erregt, von *Rückwirkung* auf den Körper ist: so hat sie das sogar mit den sogenannten geistigen Vergnügungen gemein. Dieses wird sich aber — wie wir es wenigstens hoffen — in diesem Versuche von selbst ergeben. Zuvörderst merken wir gleichwol an: dass es — wie gezeigt worden — nicht allein möglich, sondern — wie die Folge ausweisen wird — in einer musikalisch-ästhetischen Technik, äusserst nothwendig sey, und sey es auch nur blos — was doch nicht immer der Fall ist — in Gedanken, *einen Gegenstand* des Vitalsinns, und den des Organsinns des Ohrs, so genau als möglich von einander zu unterscheiden, wenn wir anders den allgemeinen und erhabenen Zweck jeder schönen Kunst — Ausbildung des innern Menschen in uns — auch in der Musik nicht aus den Augen lassen sollen und wollen.

Zweyter Abschnitt.

Theorie der Wirkung des Klanges.

1) *Hören* heisst gewöhnlich so viel, als vermöge des Ohrs wahrnehmen. — *Was* wahrgenommen wird, davon ist hier die Rede noch nicht. *Worin* aber dieses Wahrnehmen auch bestehen mag — welches wir auch füglich dahingestellt seyn lassen können — so muss doch einem jeden sogleich einleuchtend seyn, dass die Möglichkeit einen Gegenstand wahrzunehmen, die Richtung der Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand der Wahrnehmung — welcher hier gleichsam eine Lufterscheinung ist — es sey willkührlich oder unwillkührlich, voraussetze. Lasset uns nun einmal annehmen, die Wirkung eines Gegenstandes des Ohrs sey nur blos nicht gewaltsam (weil im gegenseitigen Fall das Gemüth gleichsam, genöthiget würde, die Aufmerksamkeit von dem Geschäfte des Wahrnehmens ab, und auf den eben obwaltenden Zustand des Körpers zu richten,) so begreift man leicht, dass, indem die Aufmerksamkeit auf diese Art objectiv gespannt ist, der Seele das Bewusstseyn des, durch etwanigen Einfluss des Gegenstandes auf den Vitalsinn, gegenwärtigen, *körperlichen Gefühls* entgehen müsse. Denn wie die Erfahrung lehret, giebt es, selbst unter fortdauernden Ursachen zu körperlichen Schmerzen, Momente, in welchen wir den Schmerz nicht fühlen; und das sind zuvörderst diejenigen Augenblicke, in welchen es uns gelingt, die Aufmerksamkeit auf irgend etwas anders zu heften; oder, in denen uns etwas ausser uns, wie man sagt, interessant wird.

Aber auch die unaufhörliche, einförmige Dauer eines körperlichen Gefühls ermüdet die Aufmerksamkeit, und macht es der immer nach Thätigkeit strebenden Seele nothwendig, dieselbe von dem eben obwaltenden Zu stande des Körpers abzulenken, und sich anderweitige Beschäftigung zu suchen: — welche denn immer höher ausfallen muss. Ist aber zugleich der Eindruck selbst gar zu schwach, so können wir um so sicherer, ohne dass man uns einer Parteylichkeit beschuldigen könnte, eine völlige Gleichgültigkeit der Seele, in Rücksicht des Gefühls, annehmen. Ja selbst, wenn man uns nur das zugiebt, dass ein solches Gefühl, im gesetzten Fall, nicht zum Bewusstseyn der Seele gelangt: so ist das zu unserer Absicht schon hinlänglich. Wollte man aber ja dieses bestreiten, so widerstreitet man der Möglichkeit aller objectiven Wahrnehmung und Erkenntnis durch das Ohr; welches ungereimt wäre. Ein Gefühl aber, dessen man sich nicht bewusst ist, kann, ungeachtet seines geheimen Daseyns, weder begehrt, noch verabscheut werden; — und eben darum der *Person* — wer da weiss, was das heisst, wird mich verstehen — nicht zur Last fallen.

2) *Der Klang ist ein Gemische von Luftschwingungen.* Obwol der Klang oft mit einer Pressung der Luft — Schall — anhebt, und nicht selten in einen Ton übergeht: ingleichen, oftmals — und in der Musik am öftersten — nichts weiter ist, als eine Verstärkung des Tons — oder, wenn man lieber will, dasjenige, wodurch ein Ton hörbar wird: so kann er doch, als ein Gegenstand des Ohrs, in welchem die Luftschwingungen dominiren, und muss, als ein Gegenstand, dessen besonders modificirte Luftschwingungen auch unterschiedliche Eindrücke geben, hier besonders betrachtet werden.

Da nun, wie jeder weiss, selbst der Schall, je mehr er als Luftschwingung und nicht als gewaltsame Pressung zu unserm Ohr gelangt, wahrgenommen werden kann: so muss dieses Wahrnehmen beym Klange, in welchem, wie gesagt, die Luftschwingungen dominiren, um so eher eintreten, je weniger mit ihm Erschütterung, und also Einfluss auf den Vitalsinn, verbunden ist.

Wir wollen jetzt eine anschauliche Darstellung der unterschiedlichen Eindrücke der, auf mancherley Art modificirten, Klange auf den Nervengeist

des Organs in der Wahrnehmung, so vollständig als es nur möglich seyn wird, versuchen.

a) Es giebt Klänge, deren Luftschwingungen in der Wahrnehmung (d. i. in der Perception der Luftschwingungen) den Nervengeist des Organismus des Ohrs in eine überaus geschwinde Bewegung setzen; man pflegt sie gewöhnlich *helle* Klänge zu nennen, wenn man sich logisch ausdrücken will. Wir hoffen uns aber besser zu benehmen, wenn wir einen solchen Klang einen *übereilenden* nennen.

b) Die sogenannten *dumpfen* halten die Geschwindigkeit der Bewegung des Nervengeistes in der Wahrnehmung, durch die merklich langsame Folge ihrer Luftschwingungen, zu sehr auf. Wir wollen sie daher *zaudernde* nennen.

c) Was man sonst einen *runden* „Ton“ nennt, aber darunter *Klang* versteht, erdreiste ich mich nunmehr, einen *reichhaltigen* zu benamen; und suche ihn dadurch gleichsam anschaulich zu machen, dass seine Luftschwingungen den Nervengeist in der Wahrnehmung obgleich nicht geschwinde bewegen, doch auch weit entfernt sind, die Bewegung desselben aufzuhalten.

d) Einen Klang, welcher, der Menge seiner gleichzeitigen Luftschwingungen wegen, vielen Nervengeist des Organs in der Wahrnehmung auf einmal in Bewegung setzt, nennt man einen *dicken*.

e) Mit dem *dünnen* Klang verhält es sich, wie auch schon der Name andeutet, umgekehrt; derselbe ist arm an gleichzeitigen Luftschwingungen, und setzt daher in der Wahrnehmung nur wenig Nervengeist zu gleicher Zeit in Bewegung.

f) Endlich nennt man einige Klänge eben so treffend auch *volle*, und man merkt schon, dass darunter solche verstanden werden, deren Luftschwingungen, in Ansehung ihrer gleichzeitigen Menge, zwischen den beyden vorigen das Mittel halten; wo denn auch die Menge des gleichzeitig bewegten Nervengeistes so ausfallen muss.

5) Das Gemüth bezieht eine jede Wahrnehmung auf den innern Sinn, und zwar willkührlich, entweder auf das Gefühlvermögen oder auf das Erkenntnissvermögen. Diejenige Veranderung, welche durch Beziehung der Wahrnehmung auf den *innern Sinn des Gefühls* in demselben entsteht, heisst, weil ihr eine Wahrnehmung eines äussern Sinnenwerkzeuges zu Grunde liegt, ein *äusseres Gefühl*; — welches daher mit einem körperlichen nicht zu verwechseln ist.

In dem Momente des Fühlens aber ist sich das Gemüth des Gegenstandes eigentlich nicht bewusst; denn es bezieht die Wahrnehmung unmittelbar auf den innern Sinn des Gefühls, und lässt sie daher nicht zur Erkenntnis gedeihen; — welches geschehen würde, wenn die Kräfte des Verstandes auf dieselbe angewandt würden. Da gleichwol in unserm Innern Momente des Fühlens und Momente des Denkens in stetem Wechsel sind; — und das Denken jederzeit nach Erkenntnis hinstrebt; — dieser aber jederzeit ein Urtheil vorhergeht, worauf der Begriff fliesst; es der Erkenntniskraft gleichwol in einem solchen Momente des Denkens an Merkmalen des Gegenstandes abgeht; — indem die Wahrnehmung nicht auf das Erkenntnisvermögen, sondern auf das Gefühlvermögen bezogen wurde: so sucht sich die Erkenntniskraft in diesem Falle dadurch zu helfen, dass sie das äussere Gefühl selbst dem Klange als ein Merkmal beylegt; welches Urtheil also eigentlich ein erschlichenes ist. So geschieht es denn, dass wir von einigen Klängen, wenn die Beziehung derselben auf das Gefühlvermögen ein Gefühl der *Munterkeit* ist, sagen, *sie sind munter*: von andern sagen wir im Gegentheil, dass sie *matt* sind. Eben so könnte man sich es erklären, wenn man einige Klänge *ruhige*, andere *unruhige*, nennen würde. Dass man aber einigen sogar etwas *ängstliches* beylegt, habe ich sehr oft Gelegenheit gehabt zu bemerken.

Nicht selten erwecken Klänge dadurch, dass sie auf diesem Wege solche oder solche Gefühle in uns erregen, ähnliche, ehemals bey ganz andern Gelegenheiten gehabte äussere Gefühle, ja sogar das Andenken an den Gegenstand seiner Veranlassung, wieder. — Als noch wichtiger für uns verdient angemerkt zu werden, dass die Natur selbst zwischen den äussern Gefühlen und den innern ein unverkennbares Band gezogen hat. Nach dem Naturgesetze der Sympathie, erwecken äussere Gefühle — nicht selten mit einer ausnehmenden Lebhaftigkeit — ehemals gehabte innere. Daher dürfen wir nur z. B. den Klang eines Fagotts auf unser Gefühlvermögen beziehen, (welches kein äusseres Gefühl giebt,) um sogleich von einer sanften Traurigkeit

überwältigt zu werden, (welches ein inneres Gefühl ist,) wenn wir anders dergleichen Gefühl ehemals gehabt haben. Auch bey den innern Gefühlen trifft es sich, dass wir in einem gewissen darauf folgenden Momente des Denkens — um unser Beyspiel beyzubehalten — von einem Fagott sagen, es habe etwas Trübsinniges, Melancholisches oder Trauriges in seinem Klange; welches geschieht, indem wir unser eigenes inneres Gefühl dem Gegenstande als ein Prädikat beylegen. Nicht selten kommt auch hier die Phantasie mit in's Spiel, und gesellet zu diesem Gefühl der Traurigkeit, z. B. das, des Andenkens an den Verlust einer geliebten Person, welches uns mit einem ähnlichen Gefühl erfüllte; wodurch das Gefühl nicht selten an Lebhaftigkeit, zuweilen ganz ohne dass wir merken wodurch, gewinnt.

Da es sich aber zeigt, dass wir weder ein körperliches, noch ein äusseres Gefühl aufnehmen, ohne ein Urtheil darüber zu fällen; so führt uns dieser Umstand zu einer Erörterung des sinnlichen Geschmacks.

*) *Der sinnliche Geschmack ist das Vermögen der ästhetischen Beurtheilung der Wirkung eines Gegenstandes des Vitalsinns oder des Organsinns — musikalisch genommen — des Ohrs, in Beziehung darauf, oder vielmehr — nach einer gewissen Subreption — des Gegenstandes, der sie veranlasste, auf den uns angebornen Trieb, uns unsers Lebens auf eine uns eigenthümlich angenehme Art bewusst zu seyn.*

Wir haben in dem ersten Abschnitte den Gegenstand des Vitalsinns des Ohrs und seine Wirkungen, im gegenwärtigen aber, bisher, den Gegenstand des Organsinns desselben und seine Wirkungen, beleuchtet. Nun sagen wir: die Beziehung dieser Gefühle auf den uns angebornen Trieb, uns unsers Lebens auf eine uns eigenthümlich angemessene angenehme Art bewusst zu seyn, ist ein Geschäfte der *ästhetischen Urtheilskraft überhaupt, des sinnlichen Beurtheilungsvermögens, oder des sinnlichen Geschmacks* — welches einerley Ausdrücke sind — aber insbesondre. Findet der sinnliche Geschmack (welcher, wie man sieht, hier als ein Bestandtheil der ästhetischen Urtheilskraft genommen wird) in dieser Beziehung, dass das Gefühl, es sey nun dasselbe ein körperliches, oder aus Wahrnehmung entstandenes äusseres, oder auch ein inneres, das sich dazu gesellte, dem Triebe nach uns eigenthümlich angenehmen Gefühlen entspricht: so ist diese Beziehung mit einem Gefühl der Lust — im Fall aber das Gefühl dem Triebe hinderlich oder zuwiderlaufend befunden wird, mit einem Gefühl der Unlust verbunden. Von welcher Gattung und Art nun auch das Gefühl selbst seyn mag, so zieht der sinnliche Geschmack doch nur auf das Gefühl der Lust, welches mit jenem verbunden ist.

(Der Beschluss folgt in der 100ten No.)

Recension.

Ouverture de l'Opéra: Der Beherrscher der Geister, pour 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, Flûte, Flûte picc. (petite Flûte) 2 Bassons, 3 Trombones, 4 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse, comp. — par Charl. Marie de Weber. Op. 27. Leipzig, chez Kühnel. (Preis 1 Rthlr. 16 Gr.)

Noch sind die Aesthetiker nicht einig über den eigentlichen Zweck der Ouverture — über die Frage, ob sie eine Skizze, gleichsam einen *Elenchus* oder *Argumentum* des ganzen Stücks enthalten, und dessen Gang, wie in einem Zauberspiegel, voraus ahnen lassen, oder ob sie, gleichsam blos Introduction, nur auf die erste Scene des Stückes vorbereiten, oder endlich, ob sie den Zuhörer im Allgemeinen in diejenige Stimmung versetzen soll, in welcher er für den Total-Eindruck der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird. Der Streit lässt sich eher schlichten, als entscheiden, denn nach Umständen kann jede der obigen dreyerley Tendenzen zweckmässig seyn, und leicht mag wieder ein andrer Tonsetzer, noch einen vierten, von allen obigen wieder ganz verschiednen Zweck ersinnend, und bey seiner Ouverture sich versetzend, auch daran ebenfalls Recht haben. Keiner unter jenen verschiednen Ansichten gebührt ein Monopol; keiner ist der einzig wahre Weg zum Heil, so wenig als irgend einer der unfehlbare.

Darum hat denn auch Rec. die verschiednen recipirten Tendenzen der Ouverture nur deshalb oben gesondert und classifizirt, um bestimmter die Klasse angeben zu können, in welche das jetzt zur Anzeige vorliegende Werk gehört. Offenbar nämlich, in die dritte! Sie spricht laut und unverkennbar die Sprache aus jener Welt, in welcher höhere Geister wirken und weben, und erhebt das Gemüth des Zuhörers aus der prosaischen Wirklichkeit in die

gespanntere Stimmung, welche ihn der Geisterwelt näher bringt.

Eine, nach solcher Ansicht geschriebne Ouverture kann denn, auch an und für sich allein, und ohne Zusammenhang mit der Oper, im Concertsaal, nicht anders, als höchst interessant seyn; nur aber möge sie doch ja Niemand als blosse und eigentliche Kammer-Musik (wenn ich so sagen darf) anhören und beurtheilen — was denn sonst manche andre gute Ouverture wol vertragt, der vorliegenden aber grosses Unrecht zufügen würde, da ihr hoher und eigenthümlicher Werth eben nur in der Tiefe und Wahrheit der Darstellung jenes höheren Lebens und Treibens besteht, und sie auch viel zu wenig das ist, was man *für das Gehör* nennt, und auch viel zu kurz, um mit solchen Ohren angehört zu werden.

Rec. will versuchen, den Lesern das interessante Tongemälde so gut zu beschreiben, als es sich durch Worte und gedrangte Auszüge thun lasst.

Die herkömmliche langsame Introduction verschmahend, kündigt der Componist gleich mit der imponirenden Gewalt des, hier durch sechs, in der Folge aber durch nicht weniger, als neun Blechinstrumente gehobnen Orchesters, die hohere Kraft der Geisterwelt an:

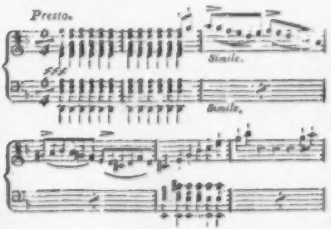

und erst nach einer, auf obige coordinirte, breite Rhythmen folgenden Fermate kommen mildere Geister an die Ordnung des Vortrags:

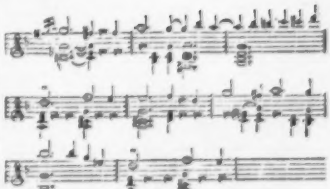

Ein wortreicherer Sprecher nimmt die Rede auf:

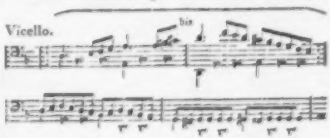

und reisst bald den ganzen Geisterchor zum Einstimmen in analogen Formen mit sich fort.

Erst ein zweytes, *Fermate!* verschafft wieder sanftern Rednern Gelegenheit zu Wort zu kommen; in zauberischer Einfalt sprechen erst Hoboe, dann Flote zu den Herzen:

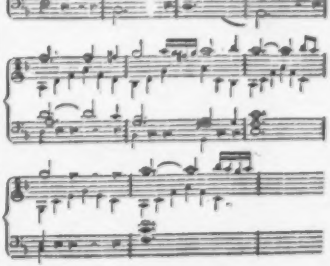

An diesen Gesang, den man als das 3te Subject des Stücks ansehen kann, schliessen sich in der Folge mehrere Instrumente theilnehmend an, und helfen durch einen zweyten Theil die zweite Scene ausmalen:

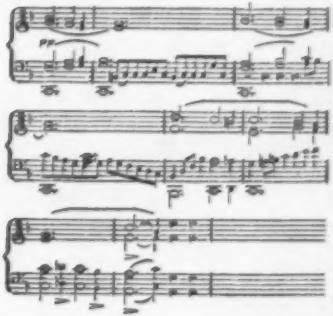

Wie nun diese Anlage des Stücks sich in der Folge weiter verflicht und wieder entfaltet, würde eine, die Gränzen dieser Blätter überschreitende, und doch ungenügend bleibende Beschreibung erfordern. Nur einige Züge auszuheben sey noch erlaubt: wie, bald ein milderer, bald ein gewaltiger Sprecher ein früheres Thema aufnimmt, und, nach seiner Art individualisirt, vortragt. So z. B. auch ein Mal:

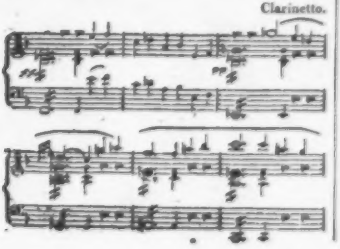

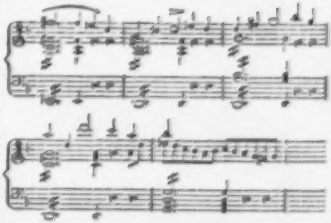

— ein Spukgeist, ein Irrwisch, oder gothischer Mephistopheles, der, echt humoristisch, gern auch ein Mal im Ton der edlern Geister mitsprechen, das erste, oben angehobne Flöten-Thema aufnehmen möchte, aber nicht recht weiss, wo und wie er's anfassen soll, und es immer nicht recht trifft, und so lange hin und wieder flackert, bis ihm endlich vernünftigere Sprecher das Wort wieder abnehmen! Wie edel und herrlich ist es dagegen, wenn die Einfalt des obigen Hoboen-Gesangs in der Folge in hoher, prachtvoller Verklärung gedeilt erscheint, als Gesang der ersten Trompete, allein von den übrigen 8 Blechinstrumenten begleitet:

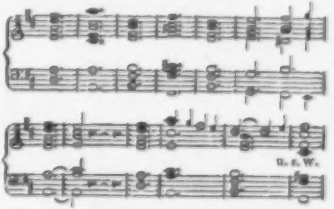

wenn dann nach und nach wieder die übrigen Instrumente in diese Verklärung einstimmen, bis zuletzt der volle Chor sich gewaltig mit in den Strom der Empfindungen stürzt, und in der, auf einen Orgelpunct der Dominanten eintretenden harten Tonart, triumphirend den Schluss des Ganzen herbeyführt!

Rec. muss hier diejenigen seiner Leser um Verzeihung bitten, welche in jeder öffentlichen

Relation über ein erscheinendes Kunstwerk, zu herkömmlicher Beurkundung der Unparteylichkeit des Recensenten wenigstens eine massige Portion Tadel erwarten, und diese in obiger Anzeige vermissen. Rec. mag lieber wahr seyn, als unparteyisch scheinen, und ist darum der Meynung, dass, wenn eine Sache ganz das ist, was sie seyn soll, und eine so hohe Aufgabe so vollendet löset — dass dann das Aufspüren kleinlicher Nebengesichtspuncte ebenfalls kleinlich, und Ostentation wäre.

Gottfried Weber.

Miscellen.

1.

Ein starker Affect hemmt *in gewöhnlichen Menschen* leicht den freyen und vernunftigen Gebrauch der Seelenkrafte. Sie kommen ausser sich, sind ihrer selbst nicht mehr machtig, und überschreiten in solchen Augenblicken die Linien des Guten und Schonen, weil sie der Macht des Gefühls keine hinlangliche Kraft freyer Selbstständigkeit entgegen zu setzen haben. Das *Genie* hingegen, wenn es durch den *Geschmack* gebildet ist, wirkt auch in den höchsten Graden des Enthusiasmus mit *Besonnenheit* und *Freyheit*. Es ist von seinem Gegenstande durchdrungen, emporgehoben, begeistert, aber nicht beherrscht. In ihm ist die Kraft der Persönlichkeit eben so stark, als die Macht des Gefühls, und auch in seinen höchsten und freyesten Schwingen überfliegt es die Linie des Guten und Schonen nicht.

Fernow. (*Römische Studien.*)

2.

In dem noch unentwickelten Genie ist der Anblick eines Meisterwerkes fahig, den, in ihm schlummernden Kunsttrieb zu wecken. Es fühlt sich durch dasselbe ergriffen, gerührt, wie zu einem neuen Leben erwacht. An Werken der Kunst entzündet sich zuerst die heilige Gluth der Begeisterung, die, ihm noch unbewusst, zugleich mit seinem Talente, in seiner Brust verborgen ruhte. Es fuhlt und erkennt seine Bestimmung. Das Streben, selbst etwas Würdiges hervorzubringen, ist der sicherste Beweis vom Kunstgenie: denn die *Liebe* zur Kunst ist zweydeutig, und kann sich auch auf blosse Lust ohne Kraft gründen. Blosse Lust zur Kunst beweiset nur, dass der Mensch fahig ist, von ihren Schönheiten gerührt zu werden, dass er Kunstsinn hat, welcher aber vom Kunsttalent wesentlich verschieden ist. Wenn der, durch den Anblick eines Kunstwerks entflammte Trieb in einen vorübergehenden Enthusiasmus verlodert; wenn der, von der Schönheit des Werks gerührte Betrachter sich nicht gedrungen fühlt, selbst Hand anzulegen; oder wenn er, nach einigen Versuchen blosser Neugier und Lust, durch die Schwierigkeiten des technischen Theils wieder davon abgeschreckt wird: so ist das ein Beweis, dass er eigentlich nur für den Genuss des Kunstschonen, nicht zur Hervorbringung desselben, geschaffen ist. Er kann ein warmer, leidenschaftlicher Liebhaber seyn, und, durch Anwendung gründlicher Kenntnisse auf die Betrachtung, ein Kenner werden: zum Künstler hat er keinen Beruf. Also nicht die blosse Empfänglichkeit für die Rührungen einer Kunst, auch nicht Trieb und Lust allein, sondern ein unwiderstehlicher Drang, und das gelingende Bestreben, selbst Kunstwerke hervorzubringen — eine, an schönen Ideen fruchtbare Begeisterung, sind die Merkmale des echten Kunstgenie's. —

Fernow. (*Ebendaselbst.*)

Kurze Anzeigen.

Concerto pour la Flûte avec acc. de l'Orchestre, compos. — par G. A. Schneider. Oeuvr. 53. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Dieses, in einem sehr gefälligen Style geschriebne Flöten-Concert beginnt mit einem Allegro moder. aus A moll, das mit Passagen aller Art reichlich ausgestattet, doch aber auch nicht eben überladen ist. Das folgende Adagio aus A dur ist ein zartes Cantabile, und ganz dazu geschickt, um den, dem Solo-Instrumente vorzüglich eignen, sanften Charakter zu entwickeln. Der letzte Satz, Rondo Allegretto aus A moll, enthalt einige, zum Theil wirklich schwierige Variationen über ein hübsches Thema, (à la Russe) an welche sich aber dann das erste Tempo Allegro mit einigen seiner Hauptgedanken wieder ankettet, und nach etliche[n]

glanzenden Coloraturen und Läufern durch die halben Tone, das Ganze beschliesst. An Gelegenheit, seine Fertigkeit sowol in brillanten Passagen, als im schmelzenden Gesange zu zeigen, mangelt es also hier dem geübten Concertisten nicht; und da überdem auch die Tutti gut geordnet sind, und das Orchester immer sehr zweckmässig behandelt ist, so glaubt man diesem Werke einen erwünschten Erfolg zusichern zu können.

Six Ariettes italiennes av. Pianof. compos. et déd. à Crescentini — par Sterkel. Augsbourg, chez Gombard.

Der ehrwürdige, bejahrte Sterkel liefert hier sein achtes Heft italienischer Arietten, und beweist dadurch, gewiss zu grossem Vergnügen unzähliger Kunstliebhaber, dass der Genius, der ihn in seiner frühern Zeit mit unter die bedeutendsten Componisten erhoben hatte, auch jetzt noch nicht feyert. Wer St.s Verdienste im Fach der Gesang-Composition kennt (und wem wäre z. B. sein seelenvolles: *Vergiss mein nicht*, unbekannt, mit welchem selbst ein Mozart mit nicht ungetheiltem Erfolge wetteiferte! wem sein allbeliebtes: *Im Arm der Liebe* —) und wer, wie jeder thun wird, von der Dedication an Crescentini mit auf den Gehalt des Werkchens schliesst, dem wird, wenn er anders die Gattung gefälligen, ungekünstelten, italienischen Gesanges nicht verschmäht, die Anzeige der vorliegenden Erscheinung eine erfreuliche Nachricht seyn. — Was man in diesem Heft zu suchen habe? Die Antwort auf diese Frage im Allgemeinen ergiebt sich aus dem Obigen schon so ziemlich von selbst. Unter den einzelnen Arietten herrscht angenehme Abwechselung. Ganz anspruchlos sind No. 1 und 4, mehr verbrämt und auf gelaufigere Kehle Anspruch machend No. 2 und 6, mehr pathetisch No. 3 u. 5. Letztere würde Rec. (ungeachtet einer kleinen Reminiscenz an Mozarts: *come ti piace imparare* —) allen vorziehen, wenn ihm nicht der etwas triviale Schluss die Freude daran wieder verdürbe.

Stich und Papier sind schön; die wenigen Incorrektheiten im Text leicht zu verbessern.

Gottfried Weber.

Cantatille eines Kindes am Geburts- oder Namens-Feste seiner Aeltern, mit Begleitung des Pianoforte, comp. von F. J. Freystädler. Leipzig, bey Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Ein, in allgemeinen Wünschen, Danksagungen u. dergl. bestehender Text wird von einer Sopranstimme in einem kurzen Recitativ, und einer langern Arie (in Form eines Rondo mit lebhafterm Schlussatz) vorgetragen. Das Recitativ ist zum Theil sehr übel declamirt, und verschiedene Stellen (z. B. S. 4, Syst. 3, T. 4 zu 5, Syst. 4, T. 7, die zwey letzten Viertel, S. 5, Syst. 2, T. 3 zu 4,) enthalten äusserst schlechte Harmonie-Folgen; auch muss das Kind S. 5, zehn Viertel lang zweygestrichen a aushalten. Die Arie, die zwar auch mancherley, doch nicht so viel und so auffallend Fehlerhaftes in der Schreibart hat, ist in sanften, gefälligen Melodien, und überhaupt so abgefasst, dass sie für Fähigkeiten und Neigungen der Kinder passt, und, herzlich vorgetragen, auch den Aeltern wohlgefallen kann. Dass das Ganze hübsch munter endet, ohne doch über die Gränze zu schreiten, wird beyden lieb seyn.

Die musikalische Beylage No. VI

enthält zuerst die Composition des Liedes: Ruhig ist des Todes Schlummer — welche der verst. Türk für die Beerdigung seiner Gattin schrieb, und dann für seine eigene bestimmte. (vergl. No. 36. dies. Zeitg.;) dann die Stimmig gesetzte Choralmelodie: Die auf der Erde wallen — mit der lateinischen Uebersetzung dieses Liedes in der Weise des Mittelalters, mit welchen beyden Arbeiten einer der letzten Schüler Türks den Manen seines Lehrers ein Opfer des Danks darbringt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

No. VI.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Ruhig ist des Todes Schlummer.

Adagio. Mit Gefühl.

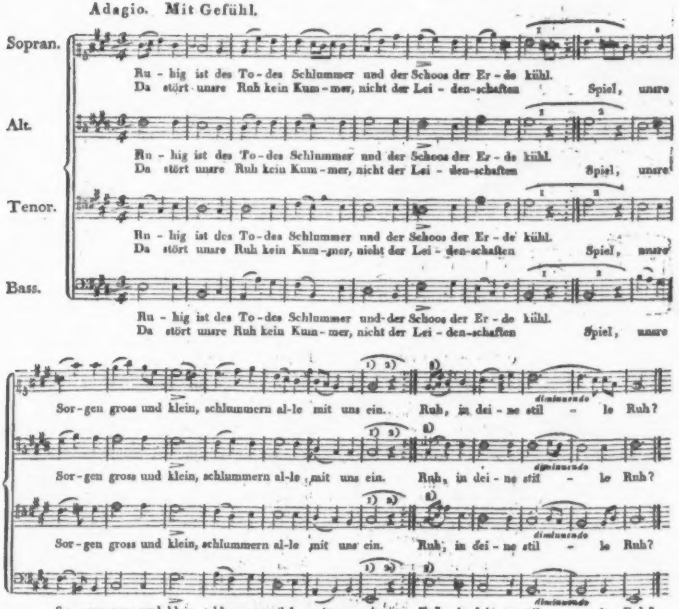

Ueber unserm Hügel schwinget
Die Vergessenheit den Stab;
Und der Schmähsucht Stimme dringet
Nicht ins stille, dunkle Grab;
Fehler, die uns hier besiegt,
Werden dort nicht mehr gerügt.

Lieg' auch mein Herz, von den Sorgen
Dieses Lebens unentehrt,
In der Erde Schoos verborgen,
Wo nichts meinen Frieden stört!
Kühles Grab, o wann nimmst du
Mich in deine stille Ruh?

Die auf der Erde wallen.

Choral.

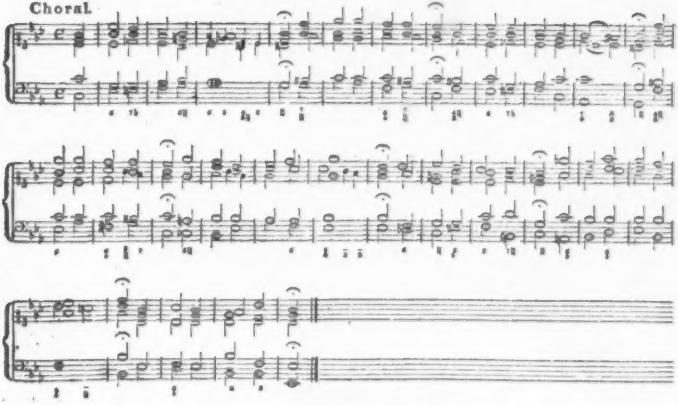

Quicumque terra nati,
Mortales, pulvis sunt.
Florescunt vindicati
Mortique decidunt.
Est quidem caeca hora,
Qua Deus avocat;
At unaquaeque hora
Sepulcrum celerat.

Intur Deo datis
Nox mortis bona spe,
At ipsum despicatis,
Protervia, trepide.
Nil est tam irrisorum
Praeferox irridens,
Sed tui, rex deorum,
Horrore corruens.

Hanc viam, quum jubebis
Calcare quondam me;
Quum judex apparebis,
Armatus fulmine;
Quum, viribus exesis,
Jam cor deficere:
Ne mihi mortis desis
Ac vitae domine!

Es praesens in angore,
O mortis victor, es!
Mi ejus cum terrore
Luctasti, una spes!
Agonque si extremus
Praegravis premet me,
Quem vindicem habemus,
O tu me excipe!

Beate, qui coelesti
In hac te vita das,
Exenta mente vesti
Qui verens gaudeas!
Excedere parati,
Quum Deus jusserit,
Sic immortalitati
Haec vita affluit.

Non capit mens mortalis
Illius gaudia.
O vita triumphalis
Post mala brevia!
Victori peccatorum
Laus sempiterna sit!
Laus! criminum nostrorum
Piaclum cecidit!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten September. Nº. 39. 1813.

Bruchstücke aus Reichardt's Autobiographie.

(Fortsetzung aus der 37sten No.)

3) Seine erste Arbeit für den König Friedrich II.

Die erste Arbeit, die Reichardt für seinen König zu machen hatte, war ein Prolog auf die Verlobungsfeyer des Grossfürsten von Russland, nachherigen Kaisers, *Paul des Ersten*, mit der Prinzessin von Würtemberg, welche in Berlin mit aller Pracht begangen wurde. Der König liess R.n nach Potsdam hinüberkommen, las ihm den, von ihm eigenhändig aufgesetzten, französischen Entwurf zum Prolog vor, worin sich der preussische und der russische Genius allerley artige Sachen sagten und zuletzt mit einem Duett freundschaftlich schlossen. Die Recitative, eine Arie und das Schlussduett waren darin, der Form und dem Inhalte nach, genau angegeben.

Dann hiess der König ihn wieder nach Berlin zurückkehren, dem italien. Hofpoeten, *Abate Landi*, den Entwurf überliefern und zu schleuniger Umsetzung in italienische Verse bestens antreiben: „Denn er ist ein fauler Esel," fügte der König hinzu. So bald der Poet nun aber damit fertig seyn würde, sollte der Kapellmeister den Prolog dem Könige bringen, um darüber seine Idee für die Composition zu vernehmen. Reichardt kehrte sogleich zurück: denn bey solchen kleinen Reisen nach Potsdam, die blos auf eine Audienz beym Könige abzielten, war man auch genöthigt, denselben Tag mit denselben königlichen Pferden wieder zurückzufahren, da diese in Potsdam kein Futter aus dem königlichen Stalle bekamen, und das mitgebrachte oft während der Audienz unten am Fusse der Terrasse von Sans-Souci verzehrten. Der König sah es auch nicht gern, wenn man sich, ohne seinen ausdrücklichen Befehl, in Potsdam aufhielt. In wenigen Tagen lieferte Herr *Landi* seine holperichten Verse, die den Prolog eben nicht poetischer machten. Dass in der Idee und Anlage auch nicht viel Poesie war, wird man leicht vermuthen, da man die Poesien des Königs kennt, die überall wol nur aus guten, richtigen, männlichen Gedanken und rechtlichen Gesinnungen, in gereimter Prosa ausgedrückt, bestehen — wie Voltaire die französischen Verse überhaupt, in seinen vertrauten Briefen, sehr treffend nannte. — Auch sind des Königs Gedichte ja zum grössten, oder doch zum besten Theil, Lehrgedichte, Episteln und Satyren.

Reichardt fuhr dann, wie gewöhnlich im königl. Dienste, wieder in dem sechsspännigen, breiten königlichen Wagen allein den traurigen Weg nach Potsdam, und brachte dem Könige die eben nicht erfreuliche Arbeit des Hofdichters. Der König übersah die Verse, schien damit zufrieden zu seyn, und sprach nun zuerst von der Art, wie diese Verse zu componiren wären, und das mit solchem Detail, dass er Melodien zu den Thematen und Passagen der Arie und des Duetts, mit seiner im Gesange kaum vernehmlichen, hohlen Stimme, dem Componisten als Muster vorsang. So viel davon aber zu verstehen war, war die Taktart nicht einmal dem Sylbenmasse angemessen. Zu vielem, was der König aus der Theorie und Praxis gern gelegentlich vorbringen wollte, fehlte ihm oft das Kunstwort, und es war daher nicht immer leicht, ihn zu verstehen. Reichardt sah auch manchmal noch zweifelhaft drein, wenn er ihn auch schon verstanden hatte, um länger der Wonne zu geniessen, in sein herrliches, seelenvolles Auge zu sehen, und seine im Sprechen ganz einzig angenehme, hohle Stimme länger zu hören.

Der König hatte die Gewohnheit, im Gespräch auf den andern immer näher zuzurücken, ihm auch wol zuweilen an den Rockknöpfen zu drehen. „Versteht er mich?" hiess es dann, „seh' er man, er versteht mich nicht!" und so fuhr er dann fort — denn er lehrte gern — bis ihm Reichardt das eigentliche Wort gab, um das er lange herum-

gegangen war. Dann ergriff er das, und belehrte ihn darüber dermassen ausführlich, und alle Seiten-Begriffe mit aufnehmend, dass es unweilen nur noch fehlte, er hätte seinen Kapellmeister auch die Scala gelehrt.

Als der König lange genug über den Prolog gesprochen hatte, sagte er: Nun gen er nur drun, und bring' er mir morgen, was er gemacht hat. Indem er den gewöhnlichen Kopf- und Hutnicker machte, sagte er zu dem dienenden Kammer-Husaren: „Lasst die Musikanten herein.“ So nannte er in seinem Deutsch die Kapellisten, die ihm täglich accompagnirten. Reichardt hatte in seiner Unbefangenheit den Muth, um die Erlaubnis zu bitten, dass er in der königlichen Musikkammer bleiben dürfe, den König zu hören. Halb erstaunt, halb lächelnd sah ihn der König eine Weile starr an, dann sagte er mit unbeschreiblich angenehmem Ton: „Meintwegen!“ In allen Abendconcerten des Königs, worin er in frühern Jahren vier bis fünf, in spätern, drey quanzische Concerte oder Solo's jeden Abend blies, war gewöhnlich kein Zuhörer, und es musste daher dem Könige um so mehr auffallen, um jene Erlaubnis so geradezu angegangen zu werden. Er schien indess alle solche Nativitäten des jungen, muthigen Künstlers nicht übel aufzunehmen. Der Concertmeister *Benda* und *Duport*, riefen dem Könige zuweilen Bravo zu, und *Reichardt* unterliess es auch nicht, so oft ihn ein Ausdruck besonders rührte. Im Adagio war der König wirklich ein grosser Virtuose. Er hatte seinen Vortrag nach den grössten Sängern und Instrumentalisten seiner Zeit, besonders nach des alten *Franz Benda* herzrührendem Vortrag gebildet (dieser war schon bey ihm, da er noch Kronprinz war.) Unverkennlich war es aber auch, dass er selbst fühlte, was er blies; schmelzende Uebergänge, höchst feine Accente, und kleine melodische Verschönerungen, sprachen ein feines und zartes Gefühl sehr bestimmt aus und standen nie einzeln im Vortrage da. Sein ganzes Adagio war ein sanfter Guss und reiner, anmuthiger, oft rührender Gesang — der sicherste Beweis, dass der schöne Vortrag ihm aus der Seele kam. Wenn man zu diesem Gefühl noch die zartliche Liebe des Königs für Mutter, Schwestern und einige alte Militärpersonen nimmt; so kann man wol auf den Gedanken kommen, dass die Kälte seiner Gedichte in der fremden Sprache und Poesie liegt, die er leider gewählt hatte,

Im Allegro war der König dafür desto schwächer. Sein Vortrag hatte selten Feuer und Kraft, in den Passagen blieb er sehr oft zurück, unerachtet er sie jedes Mal, ehe die Kapellisten hereingerufen wurden, fleissig übte, auch lange Tabellen von Lungen-, Zungen- und Fingerübungen jeden Tag mehrmals abblies. Aecht königlich trat er bey solchen schleppenden Stellen, oder Verrückungen im Takte, die auch nicht selten vorkamen, mannlich den Takt, als wären es die Begleiter, die da eilten oder wankten, unerachtet sie ihm mit grosser Kunst und Discretion folgten: dann es waren die vorzüglichsten Musiker des königlichen Orchesters.

Reichardt, dem es geheissen war, einige Tage in Potsdam zu bleiben, schrieb den andern Morgen das erste Recitativ und die Discantarie, und brachte sie zu der gewöhnlichen Musikstunde dem Könige. Er ward wieder zuerst vorgelassen, und trat, nach allem, was er bereits gehört hatte, mit der Ueberzeugung ins Zimmer, dass über seine Arbeit ein strenges Gericht ergehen würde. Das fehlte denn auch nicht. Als er dem Könige die Partitur übergab, und er sie etwas durchgelaufen, auch mehrmalen den Kopf geschüttelt hatte, sagte der König: „Kann er singen?“ — Wie Componisten singen, Ew. Majestat. — „Na, na, zum Sänger hab' ich ihn ja auch nicht engagirt.“ — Der König ging nach dem Fortepiano, und Reichardt folgte ihm; als jener an den Stuhl kam, der vor dem Instrumente stand, ging Reichardt um denselben herum, und wollte sich setzen: der König kam ihm aber von der andern Seite zuvor, setzte sich, schlug einen Accord an, und sagte: „Na, sing er man, ich will schon accompagniren.“ Wirklich fing der König das Ritornell der Arie zweystimmig, aber sehr langsam und stotternd zu spielen an, hörte dann bald auf, und sagte im Aufstehn: „Das ist schlecht geschrieben, accompagnir' er sich man selbst.“ Reichardt hatte nun doch gesehen, dass der König auch Klavier spielen, und eine Partitur zur Noth lesen gelernt hatte. Lebhaft sang der Componist, dem es damals auch nicht an einer angenehmen Tenorstimme und an gutem Vortrage fehlte, seine Arie herunter, unerachtet der König ihn einige Male mit kleinen, verdachtigen Lauten und Bewegungen unterbrechen zu wollen schien. Wie sie zu Ende war, sagte der König: „Das ist schon recht gut, aber seh er man, es ist doch gar nicht so, wie ich ihm gesagt habe.“ Und nun sang der König wieder ganz unvernehmliche Melodien,

und hiess ihm dies und jenes darnach abändern; so dass, ausser dem Ritornell, auf das er sich nicht einliess, nicht viel übrig blieb. Das ward aber alles in so gutmüthigem Tone gesagt, dass der darauf vorbereitete junge Künstler wol einsah, es kam hier nur darauf an, zu belehren, um sich seinen Kapellmeister, wie ehemals mit *Graun* geschehn, selbst nach seinem Geschmack und Willen gezogen zu haben. Der König hiess die Musikanten hereinlassen, ohne seinen Kopf- und Hutnicker zu machen, und der dreiste junge Mann blieb als Zuhörer wieder da, und das auch so fort jeden Tag, an welchem der König ihn mit seiner Arbeit vor der Musikstunde vorgelassen hatte. Als der König nachher aber zum Carneval nach Berlin kam, sagten ihm alle Hofleute und Musiker, er dürfe sich darum gar nicht beykommen lassen, ohne eine nähere Veranlassung, so geradezu als Zuhörer im Concert des Königs zu erscheinen. Es war Reichardt viel daran gelegen, diesen Vorzug sich zu erhalten, theils der Gelegenheit wegen, den König öfterer zu sehen, und zu sprechen, theils auch, weil er erfahren, dass jene Vergünstigung einen grossen Eindruck im Publicum gemacht. Da er alles, was die königliche Musik betraf, geradezu, ohne alle Dazwischenkunft des Directeur des Spectacles, schriftlich mit dem Könige verhandelte; so nahm er auch keinen Anstand, bey dem ersten Kammerconcert, welches der König in Berlin anbefehlen liess, schriftlich im Cabinet anzufragen, ob Se. Majestät wol die Gnade haben wollten, ihm zu erlauben, dass er auch in Berlin den Kammer-Concerten des Königs beywohnen dürfe, und erhielt den folgenden Tag diese schmeichelhafte, vom Könige eigenhändig unterzeichnete Antwort:

„Seine königliche Majestät von Preussen, Unser allergnädigster Herr, ertheilen Dero Kapellmeister Reichardt, auf dessen Anfrage vom 11ten dieses hierdurch in Antwort: dass er zum Kammer-Concert, welches er ja so thun können, sich einfinden, und dabey zugegen seyn könne.

Berlin, den 12ten Januar 1777.

Friedrich.

Dass er es auch ohne Anfrage hatte thun können, war von diesem Könige ein grosses, bedeutendes Wort für das Publicum und den neidischen Theil der Musiker, der ihn gern von dem Vortheile zurückgeschreckt hätte. Bald darauf machte ein kräftiges Bonmot des Königs die Sache noch bedeutender.

Der König, der von einer Herbstkrankheit sich noch nicht ganz hergestellt fühlte, und durch die Nachricht von dem Tode des Churfürsten von Bayern auch sehr beschäftigt wurde, kam den Winter nicht in die Oper; liess aber einst an einem Opernabend sein Kammerconcert anbefehlen. Nun kam Reichardt in die Verlegenheit, ob er dieses oder die Oper versäumen sollte. Weil er dem Könige aber gern zeigen wollte, dass ihm an jener Auszeichnung viel gelegen war, so entschloss er sich bald, einen der beyden königlichen Klavieristen für sich in der Oper dirigiren zu lassen, und ging in das Concert des Königs. Der König hatte wahrscheinlich nicht daran gedacht, dass es eben ein Opernabend war: denn er erwähnte der Oper gar nicht. Den andern Tag bey Tafel frug er aber den *Herzog Friedrich von Braunschweig*, der sein täglicher Nachrichterstatter war, wie es gestern in der Oper gegangen. Dieser, der noch einen kleinen Groll auf Reichardt hatte, weil er dem braunschweigischen Kapellmeister *Schwanenberger* in den Weg getreten, sagte mit Achselzucken: „Schlecht, wie immer, wenn Ew. Majestät nicht gegenwärtig sind; ja selbst der junge Kapellmeister, der froh seyn sollte, eine solche Stelle zu bekleiden, war nicht einmal zum Dirigiren gegenwärtig.“ Darauf erwiederte der König mit sehr ernster Miene und Stimme: „Denkt Euch! der Mensch hat sogar die Impertinenz gehabt, den Abend hier oben in meiner Kammer zuzubringen.“ — Nun war Reichardt für Hof und Publicum als ein erklärter Schützling des grossen Königs gesichert.

Doch wieder auf den unglücklichen Prolog zu kommen: es ging der Umarbeitung nicht besser, als dem ersten Entwurf; vermuthlich sollte dem Verhältniss von Lehrer und Lehrling sogleich bey der ersten Arbeit das ganze Gewicht gegeben werden. Diesem verging aber die Geduld, und während der neue Tadel über ihn erging, beschloss er im stillen Herzen sich mit Klugheit aus der Sache zu ziehen, und sein Recht wenigstens für sich zu behaupten. Er nahm am dritten Tage die erste Arbeit, ganz wie er sie das erste Mal vorgezeigt hatte, und gab sie dem Könige mit den Worten: „Ew. Majestät werden verzeihen, wenn sich nur zu deutliche Spuren des vorgeschriebnen Musters darin finden sollten!“ Der König sah die Arie an, summte für sich die Melodie, und sagte bald:

„Sieht er, so ists schon recht; nun mach' er das ganze Ding nur fertig, und theil' er die Rollen aus." Dieser letzte Umstand veranlasste aber noch eine sehr lebhafte Scene von ganz eigner Art.

Ein Castrat, mit Namen *Tossoni*, von einer sehr langen, ungeschlachten, über sechs Fuss hohen Gestalt, und barschem, verzerrtem Gesicht, hatte den König vor mehreren Jahren schon böse gemacht, durch die ängstliche Vorsicht, sich einen lebenslangen Contract zu erbitten. Nun hatte keiner von der Oper und der Kapelle einen solchen Contract; in der Anweisung an die Hofstaatskasse, den Gehalt zu zahlen, bestand das Engagement, und in dem Befehl, damit einzuhalten, die Verabschiedung. Dieser letzte Fall ist aber während der ganzen Regierung Friedrichs sehr selten vorgefallen, und man konnte, wenn man alles den gewohnten Gang gehen liess, und sich nach der eingeführten Weise verhielt, auf seine Stelle sicher rechnen. Der König erklärte daher den *Tossoni*, über seine unerhörte Anforderung, für toll, und befahl, er solle nicht wieder in der Oper singen, liess ihm aber seinen Gehalt nach wie vor auszahlen. Das nahm sich der arme, schon etwas hypochondrische Mensch indess so zu Herzen, dass er wirklich fast toll wurde. So hatte er, der gern L'Honbre spielte, eine Zeit lang die fixe Idee, er sey die Basta, und jeden kräftigen Menschen mit schwarzen Haaren, der ihm begegnete, hielt er für die Spadille, die ihn stechen würde, und rannte vor ihm, was er konnte. Dieser hatte nun dem neuen, jungen Kapellmeister schon mehrmalen angelegen, er möchte ihm doch beym Könige die Gnade bewirken, dass er wieder in der Oper singen könnte. Er war auch wirklich kein schlechter Sanger, wenn gleich seine Stimme dünn und ohne Gehalt war. Da nun die andern Opernsanger alle bey der Oper, die während der Festivitäten gegeben werden sollten, bereits angestellt waren, so hielt es Reichardt, der wenig drum wusste, was es hiesse, den Vorsatz eines solchen Königs, wie Friedrich, zu ändern, für eine schickliche Gelegenheit, ihn zu dem Prolog zu empfehlen.

Der König, der zu den beyden Personen des Prologs gleich eine Discant- und Altstimme gewählt hatte, sagte nun etwas an sich haltend: „Zur Discantpartie kann er" — — Reichardt nannte *Tossoni* — „Nein, nein," sagte der König, „der Kerl ist ja toll, der kann nicht mehr singen." — Reichardt erwiderte, der arme Mensch sey nur durch die Ungnade des Königs unglücklich, und habe, seit der Zeit, da er diese verdient, mehr als je seinen ganzen Fleiss angewandt, um sich die Gnade und den Beyfall Sr. Majestät wieder erwerben zu können. — Der König sah ihn eine Weile mit sehr grossen Augen starr an, und da Reichardt bey solchem Blick nie die Augen niederschlug, überzeugte sich der König vielleicht von der Unbefangenheit, mit der er einen solchen, ihm höchst ungewohnten Widerspruch vorbrachte, und sagte endlich: „Na, meinetwegen, so kann er denn den preussischen Genius dem Tossoni geben. Den russischen? Die *Cochina* hat eine gute Altstimme, die kann den russischen Genius singen." — Dieses war aber eine kleine, alte, hässliche Italienerin von der Opera buffa. Nun stand mit einmal vor der Phantasie des jungen Künstlers, die Riesengestalt des preussischen Genius der Zwerggestalt des alten Weibes gegenüber, und als ein höchst komisches, bedeutendes Carikaturbild vor der Seele. Es schien ihm unmöglich, dass es so bleiben konnte, und er erwiderte: Wollten Ew. Majestät nicht den *Porporino*, — eine prächtige Gestalt und schöne Contraaltstimme — so glücklich machen, ihn in Ihrem Prolog zu placiren? — „Na, seh er man, da hat er schon wieder vergessen, dass der schon die Rolle des Ritters in der Oper hat." — Er konnte sehr wohl beyde Rollen singen. — „Nein, nein," sagte der König schon etwas verdrossen, „das sieht so p — —" das Wort weilte auf seinen Lippen, endlich kam es heraus — „so pauvre aus, ich sag' ihm ja, die Cochina soll den russischen Genius singen." Unerachtet der König dieses schon in einem verdriesslichen Tone sagte, den Reichardt noch nicht von dem Könige gehört hatte, wagte er es doch noch einmal, durch einen Einwand von der Kürze der Zeit zur Anfertigung der doppelten Kleidung, und von der Möglichkeit, dass Porporino in demselben Ritteranzuge, nur mit verändertem Mantel und Helm, beyde Rollen darstellen könnte, von neuem zu widersprechen. Da blitzten aber die Augen, wie himmlisches, verzehrendes Feuer, und der König rief mit fürchterlicher Stimme: „Geh er zum Teufel mit seinem *Porporino*; die Cochina soll die Rolle singen."

Da war nun weiter nichts zu thun, als getrost davon zu gehen, mit der Ueberzeugung, das Möglichste angewandt zu haben, eine lächerliche und vielleicht nachtheilige Scene zu hintertreiben. Dass dem Könige der politische Grund davon selbst

Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte avec Violon obligé, comp. par J. W. Wilms. Oeuvr. 29. Bonn, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 50 Ca.)

Die Klage, dass in den gegenwärtigen Tagen gerade die ausgezeichnetsten Klavier-Componisten ihre mehresten und übrigens besten Werke mit den ausgesuchtesten Schwierigkeiten anfüllen, und dadurch allen denen, die nicht wenigstens einen sehr beträchtlichen Theil ihrer Zeit dem Studium des Pianoforte widmen und sich wol gar zu Virtuosen bilden können, den Zugang dazu für immer versperren — ist bekanntlich nichts seltenes. Dass sie gegründet sey, diese Beschwerde, wird jeder, der mit den neuesten Producten der Tonkunst bekannt ist, nicht leugnen können, und allen und jeden diesfalls zu führenden Beweis, als überflüssig, erlassen. (Von eigentlichen Schulsachen oder Exercitien kann übrigens hier nicht die Rede seyn, wie sich dies schon von selbst verstehet.) Ob nun die Ursache jenes Verfahrens in einer allzuhohen Würdigung des mechanischen Theils der ausübenden Kunst, oder in einem gewissen — grossen Künstlern, wie man sagt, manchmal inwohnenden — Mangel an Humanität gegen die weniger glänzenden Lichter, liege, mag an seinen Ort gestellt seyn; so viel aber ist gewiss, dass die *wahre* Kunst daraus keinen *ächten* Vortheil zieht, denn eines Theils wird, wie die Erfahrung dies leider nur zu deutlich lehrt, der einzig richtige Gesichtspunkt alles künstlerischen Strebens dadurch nothwendig verrückt, indem man die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Zwecke der Musik (dem Ausdrucke) ab-, und auf die Mittel, (die mechanische Fertigkeit) hinlenkt; andern Theils aber werden auch manche geist- und talentvolle, nur freylich mit weniger biegsamen Fingern begabte, oder in anderem Beruf viel beschäftigte Verehrer des Pianoforte dadurch zurückgeschreckt, und, weil sie sich denn nun einmal von den meisten Werken der neuern grossen Meister proscribirt, und grösstentheils nur zu ältern Musikalien oder zu den Producten mittelmässiger Köpfe verdammt sehen, verleitet, der Musik ganz abzusagen.

Desto willkommener muss nun unstreitig *der* Künstler in den Augen aller musikal. Kosmopoliten erscheinen, der, ausgestattet mit den herrlichsten Talenten und selbst als Virtuos gekannt und geachtet, sich seines wahren Berufs bewusst ist, und, mit Beseitigung aller Seiltänzereyen, ein ächtes, gediegnes Werk liefert, dessen sich jeder erfreuen möge. Mozarts Klaviersonaten mit Begleitung der Violine (auch die spätern) sind zwar unter den modernsten Pianofortespielern schon seit einiger Zeit nicht mehr *du jour*, denn sie sind den Kraftmannern zu leicht, zu populär: aber im Vertrauen auf die gute Sache will man hoffen, dass sie doch wenigstens durchgängig gekannt, und gewiss auch vielen Personen, denen man deshalb wol nicht eben allen Geschmack absprechen darf, noch sehr, sehr werth sind. Für diese letztern nun hat Hr. Wilms, dem es mehr um den Geist, als um die Finger seines Publicums zu thun zu seyn scheint, die gegenwärtige Sonate recht eigentlich geschrieben. Mag er nun Mozarten dabey im Auge gehabt haben oder nicht: im Herzen war er ihm ganz gewiss! denn in diesem Werke hat er ihn vollkommen erreicht, und jenes achtungswürdige Sonaten-Geschlecht mit einem ebenbürtigen Gliede vermehrt.

Nach diesen Voraussetzungen wird nun jeder wissen, was er im Ganzen von der vorliegenden Sonate zu erwarten habe: also über deren einzelne Theile nur noch ein paar Worte. Der erste Satz ist ein herrliches Allegro, B dur C, worin Kraft und Feuer, Lieblichkeit und Anmuth einander wechselseitig die Herrschaft streitig machen. Sollte man — um doch die Rechte des Rec. nicht durch Nicht-Gebrauch zu verlieren, — ja etwas an diesem Satze ausstellen, so wäre es das frühzeitige, schon auf der 5ten Linie bewerkstelligte Vorkommen des Hauptgedankens in As dur: denn es scheint, als ob man dem Gefühle des Haupttons dadurch etwas zu geschwind entrückt würde. So wünschte auch Rec., dass die durchgehende Ausweichung nach Des dur, auf welche dann allemal und fast unter gleichen Bedingungen F dur folgt, nicht dreymal im ersten Theile des Satzes stehen möchte, weil die Behandlung der Harmonie doch dadurch an Mannigfaltigkeit verliert. Desto schöner und effectvoller ist die, Seite 11 befindliche Führung der Harmonie im folgenden Adagio, F dur $\frac{4}{4}$, von dem Rec. gern gestehen will, dass es sein Lieblingssatz sey; er halt ihn für den gelungensten Theil der ganzen Sonate, und ist überzeugt, dass jedes empfängliche Gemüth dessen Zauber tief empfinden werde. Der letzte Satz enthält ein launiges, das Herz zur Fröhlichkeit stimmendes Rondo

Allegro, B dur ¾. Die einfache, anspruchlose Stelle in G dur, Seite 16, ist köstlich, und zeigt, welche Wirkung auch mit wenigen Noten hervorgebracht werden könne. Kurz vor dem Ende bringt der Hr. Verf., ganz im Geiste dieses Satzes, noch eine kleine Neckerey an, und führt, nach einer kurzen Vorbereitung von einigen Takten, auf eine pikante, aber keineswegs widrige Art, das Thema in Ces dur ein, worans sich dann wieder ohne Zwang die Haupttonart entwickelt:

und der Satz zu Ende eilt. Rec. verdankt Hrn. Wilms einen schönen Genuss, und kann jedem, der diese Sonate zur Hand nehmen will, einen ähnlichen verbürgen.

Elegie auf ein Landmädchen, gedichtet von Holty, in Musik gesetzt — — von J. W. S. Morus. Leipzig und Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 12 Gr.)

Der, Rec. noch ganz unbekannte Componist hat Holty's schöne Elegie in der dramatisirenden Weise behandelt, wie Zumsteeg nicht nur seine Balladen, sondern auch verschiedene, dieser Elegie gewissermassen ähnliche Gedichte; er scheint auch diesen sich zunächst zum Muster genommen zu haben. Bey wem die Gattung selbst gerechtfertigt ist, der wird auch die Anwendung derselben auf dies Gedicht rechtfertigen, ja um so mehr, als es, zwar nicht ohne historischen Inhalt und historische Fortschreitung ist, doch in dieser Hinsicht sehr wenig und sehr einfachen Stoff, aber desto mehr und desto schönern Ausdruck der Gefühle enthält. — Diese sind nun einander in diesem Gedicht, wie es der Elegie geziemt, sehr nahe verwandt, und so musste auch die Musik sich nur in einem sehr engen Kreise bewegen: der Comp. hat aber doch, indem er jede Gelegenheit, einige Mannigfaltigkeit in sie zu bringen, verständig und sorgsam benutzte, die Monotonie ziemlich vermieden, und er würde sie ganz vermieden haben, wenn ihm Reichthum an Erfindung zu Gebote gestanden hätte. Das war wol aber nicht der Fall, wie die, zuweilen selbst an Wiederholung granzenden Phrasen nicht weniger Stellen des Gesanges, und auch mehrere Figuren der Begleitung beweisen. (Man vergl. z. B. S. 5, von oben an; mit S. 4, und noch mehr 5, von oben an, was den Gesang; S. 2, von Syst. 3, T. 7 an, bis S. 6, Syst. 4 — im Ganzen nämlich und mit Ausschluss einzelner Stellen — was die Klavier-Begleitung anlangt.) Im Ausdruck folgt der Comp. seinem Dichter treu und genau; er thut dies auch in Declamation und Accentuation. Der Gesang ist überdies durchgängig einfach, natürlich und fliessend gesetzt. Der Begleitung ist, mit Ausschluss weniger Stellen, nur das einfachste, leichteste Begleiten zugemuthet — was eben bey diesem Gedicht wol das Rathsamste war: unter jenen ausgeschlossenen Stellen, wo die Begleitung auch für sich etwas aussagen soll, zeichnet sich sehr vortheilhaft aus gleich der Anfang, und die Rückkehr zu demselben, da, wo der Dichter und die Handlung plötzlich zu demselben zurückkehren. Auch dieses Plötzliche der Rückkehr ist, S. 8, recht gut und wirksam aufgefasst, obgleich es sich, ohne an Effect zu verlieren, harmonisch gefügiger hätte schreiben lassen. Recht schön findet Rec., in der Musik, wie im Gedicht, die höchst einfache, sanfte und milde Schlussstrophe, S. 10 u. 11. — Die kurzen Zwischenspiele, S. 2, unten, S. 4, unten, S. 5 oben, und S. 6, unten; so wie die kleinen Wortmalereyen, S. 5, letzter Takt, und S. 6, unten, im Nachspiel — sind wol die schwächste Seite des Werkchens: es sind aber deren nicht mehr, als die hier angeführten, und sie gehen auch ohne Aufheben vorüber. — Das Ganze wird Dilettanten, und noch mehr Dilettantinnen, die das Leichte, Natürliche und Verständige lieben, gewiss unterhalten, und verschiedene Stellen werden auch von denen, die höhere Ansprüche machen dürfen, eben so gewiss mit Beyfall gehört werden.

Kurze Anzeigen.

Musica vocale per uso de' Concerti. Let. G. Scena ed Aria (Non so donde viene) per il Basso — da W. A. Mozart. In Lipsia, presso Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Diese ganze Folge vorzüglicher Scenen und Arien für ausgezeichnete Concert-Sängerinnen und Sänger ist offenbar mit Einsicht und Geschmack gewählt, und enthält auch mehrentheils Stücke, die in nicht vielen Abschriften circulirten, oder wo

auch nur von dem Einen besessen wurden, für den sie, ursprünglich geschrieben waren. Wenigstens möchte dies mit dem hier genannten vortrefflichen Stücke der Fall seyn, das unter das Beste gehört, was in dieser Art für den Bass existirt, und das Mos. dem ältern Fischer schrieb, als dieser in seinen besten Jahren war. Ein halbes oder auch ein tenorisirendes Bässchen, wie dies unter andern neuern Componisten Pär vorzüglich gern zu haben scheint — dies mache sich nur aber nicht daran: Mos. (so wie Righini) wusste für den wahren Bass zu schreiben, und that es auch hier. Zweyer Octaven muss der Singer ganz Herr, (von E bis eingestr. e,) ganz fest im Ton und in der Intonation, kräftig in Tiefe, Mitte und Höhe seyn, und mit Seele und Würde vorzutragen vermögen: dann aber kann er auch des Erfolgs mit diesem Stücke gewiss seyn; denn ausserdem, dass es ihn so sehr begünstigt, ist es auch an sich eine meisterhafte Arbeit, durch alle Stimmen trefflich geschrieben. — Die Einrichtung dieser Sammlung ist übrigens bekannt: die Singstimme (mit ital. und deutschem Texte) enthält zugleich einen ganz vollständigen Klavierauszug, und die Begleitung ist in Stimmen gestochen. Das Stück ist besetzt, ausser dem Quartett, mit zwey Fagotten, Flote, zwey Hoboen, und zwey Hörnern — also genügend, doch nicht so stark, dass es nur in grossen Orchestern brauchbar wäre.

XI Variations sur le Menuet à la Vigano pour le Pianoforte, comp. par Wilh. Schneider. Oeuvr. posthume. Leipsic et Berlin, au bureau des arts. (Fr. 16 Gr.)

Bedürfte es noch neuerer Beweise, welchen wackern Bürger das Reich der Tone hienieden an dem, schon so früh in das Land ewiger Friedensgesänge hinübergegangnen Wilhelm Schneider verloren und zu betrauern habe, so könnte man füglich die vorgenannten Variationen als einen klaren Beweis dazu aufführen. Die genannte Menuet ist zwar früher schon von andern Componisten zu theils mehr, theils weniger bekannten Variationen benutzt, und dadurch ziemlich allgemein unter dieser Form geworden: allein die gegenwärtigen Veränderungen, frey von allem, was nur im mindesten gesucht oder bizarr genannt werden könnte, zeigen ihr Thema von so mannigfaltigen, oft so wahrhaft genialen Ansichten, und sind, bey aller Gründlichkeit und durchdachten Ausarbeitung, doch so ausnehmend lieblich, fliessend, und gewiss jedem Ohre schmeichelnd, dass sie das Interesse des Spielers sowol als des Zuhörers nicht nur durchaus festhalten, sondern es mit jeder neuen Nummer auch noch steigern können. Vorzüglich schön ist die 1ste, 3te, 6te, 8te und 12te Variation zu nennen. Was übrigens dieser Composition ganz unfehlbar einen weiten Wirkungskreis verschaffen wird, ist, dass sie mit den eben angezeigten Vorzügen auch eine — im Vergleich der meisten jetzt zu Tage kommenden und fast ausschliesslich nur für eigentliche Virtuosen berechneten Pianoforte-Sachen — beynahe überraschende Leichtigkeit in der Behandlung des Instruments verbindet, und vermöge dieser nicht eben gewöhnlichen Eigenschaft also auch von denen, die noch keine vollendeten *Finger-Künstler* sind, (denn *Geschmack im Vortrage* wird allerdings auch hier gefordert,) ganz genossen und gewürdiget werden kann. Nach Ref.s Ueberzeugung werden diese Variationen sehr bald zu den Lieblings-Stücken gar mancher gebildeten Pianoforte-Spieler gehören.

XV leichte Choralvorspiele für die Orgel, 1ster Heft; XVI desgleichen, 2ter Heft, von C. G. Umbreit. Gotha, b. Becker. (Pr. 12 Gr.)

Der wackere Verf. hat bekanntlich schon 6 Hefte grössere Orgelstücke geliefert, und sich dadurch, wie durch sein Choralbuch, als einen gründlichen Componisten und braven Orgelspieler bewährt. Ein Gleiches geschiehet durch dies Werkchen. Der erste Heft ist triomässig bearbeitet. In jedem Vorspiele wird der Choral, bald in dieser, bald in jener Stimme, fugirt, imitirt, figurirt, und in mannigfaltigen, kunstgemässen Wendungen vorgetragen, so dass man überall den achtungswürdigen Schüler der bachschen Manier erkennt. Deswegen sind sie denn auch mit Grund zu empfehlen. Der weniger geübte Orgelspieler kann sie nicht ohne Nutzen, der geübtere nicht ohne Vergnügen gebrauchen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten October. **N°. 40.** 1813.

Versuch einer Theorie der Technik musikalischer Kunstmittel, nach ihren ästhetischen Wirkungen.

(Beschluss aus der 38sten No.)

Obgleich es, wie wir hinlänglich gezeigt zu haben glauben, eigentlich die Beziehung auf den Trieb ist, wodurch sich zu jenem Gefühl das Gefühl der Lust oder Unlust gesellt; und gleichfalls nur die körperlichen Gefühle sich unmittelbar vom Gegenstande herschreiben: so kehrt sich doch der sinnliche Geschmack an alle diese Verschiedenheiten nicht; sondern, sein Geschmacksurtheil schiebt das Gefühl der Lust oder Unlust, auch bey jenen, gerade auf Rechnung des Gegenstandes, indem er von einem, dem Triebe entsprechenden Gegenstande aussagt, er *sey angenehm*, und von einem demselben zuwiderlaufenden, er *sey unangenehm*. Gewöhnlich pflegt man zu sagen, *der Geschmack sey verschieden*, und hat also in dieser Aeusserung völlig recht; so lange man dabey den sinnlichen Geschmack, dessen Begriff und Gebiet wir oben auseinander zu setzen uns bemüht haben, dabey in Gedanken führet. Uns aber hier auf die Aufsuchung der Ursachen dieser Verschiedenheit einzulassen, würde weiter führen, als hier der Ort ist. Wir merken daher ganz kurz an, dass dieselbe, in den Verschiedenheiten der körperlichen Constitution und Complexion, des Temperaments, der Neigungen, Gewohnheiten und Denkarten oder Charaktere zu suchen seyn wird. Es giebt daher Fälle, wo Leute von einem, so zu sagen, entgegengesetzten sinnlichen Geschmack, sich diese ihre Eigenthümlichkeiten gar nicht übel nehmen. Denn es gesellt sich zu einem solchen Urtheile, wenigstens dunkel, das Bewusstseyn, dass demselben keine Allgemeingültigkeit zukomme; wie auch schon in den Worten, „der Geschmack ist verschieden," die man auch durch: *ein jeder hat seinen eigenen Geschmack*, geben könnte, genugsam am Tage liegt. Wenn also jemand der *Eigenthümlichkeit des Klanges* wegen, z. B. der Geige oder Harfe, die Flöte oder irgend ein anderes Instrument vorzieht, so geschieht es aus den nämlichen Ursachen, aus welchen der Geschmack verschieden ist. Ganz anders verhält es sich, wenn wir den höchsten Zweck des Menschen, *moralische Bildung*, vor Augen haben; und ein Urtheil des sinnlichen Geschmacks nach dem, *ob es zu derselben einen Schritt thut, oder nicht thut*, beurtheilen. Da ist denn der sinnliche Geschmack zweyerley. Nach blossen *Reitzen* — Eindrücken auf den Vitalsinn — haschen, heisst *Begierde*. Wir sagen daher mit Recht, ein Gegenstand *sey* reitzend, wenn er unsere gröbere Sinnlichkeit — ich meyne den Vitalsinn — mit Begierden erfüllet. Denn, was man geniesst, indem man eine Begierde befriedigt, ist eigentlich *Wollust*. Die Anlage, für Reitze empfänglich zu seyn, und die sich von Reitzen herschreibende Lust einer solchen Unlust vorzuziehen, hat der Mensch mit den Thieren gemein. Aber auch nur der rohe Mensch lässt sich durch blosse Begierde hinreissen, oder ist durch blosse Reitze bestimmbar. Es ist daher schon ein Schritt zur Ausbildung des Geistes in der Fähigkeit, wenn der Mensch anfängt, diejenige Lust, der ein Wahrnehmen eines Organs vorhergehen muss, und welche aus Beziehung dieser Wahrnehmung auf den innern Sinn als Gefühl fliesst, jener unmittelbaren Lust vorzuziehen, und an ihr Geschmack zu finden. Daher ist es, meines Erachtens, in einer jeden schönen Kunst, besonders aber in der Musik, von grossem Nutzen, den sinnlichen Geschmack in den *rohen* oder niedern, und in den *feinen* oder höhern einzutheilen. Durch ein solches Verfahren wird es leichter, sich zu erklären, woher es kommt, dass nicht allein wilde, sondern auch nur noch blos rohe Nationen und einzelne Menschen an blossen Schall und Geklirre eine Lust haben, und dass ihre Vocalmusik nur blosses Geschrey ist. Denn, so lange keine objective Wahrnehmung und

keine eigene, willkührliche Thätigkeit des Gemüths der Lust vorher geht, ist es nur blos das unmittelbar wirkende Starke, ist es nur blos körperliche Erschütterung, woran eine Lust gefühlt werden kann; wobey es hinlänglich ist, wenn nur der Grad des Schmerzhaften vermieden wird.

Es giebt nämlich (um das Gesagte auf Musik anzuwenden) musikalische Instrumente, die, bey gleicher Entfernung vom Ohr sowol, als bey gleichen Kräften, die den Klang *) aus ihnen hervorbringen, auf den Vitalsinn, des Ohrs in Betrachtung gegen andere, von ausgezeichnetem, starkem Einflusse sind. Der Klang derselben kann entweder seiner Unmerklichkeit wegen nicht besonders wahrgenommen werden — wie bey den Trommeln und Pauken; theils gelangt auch derselbe, wegen der starken Einwirkung des Schalls oder des Geklirr's auf den Vitalsinn (welche die Aufmerksamkeit des Gemüths auf den Zustand des Körpers leitet) nicht zur Wahrnehmung — wie bey jenen, den Tellern, und schmetternden Trompeten.

Bey andern musikalischen Instrumenten ist, in ähnlichen Fällen, der Einfluss auf den Vitalsinn unmerklich: — wie z. B. bey dem Klange der Geigen, der Flöten, des Fagotts u. s. w. — Solche Klange können daher wahrgenommen, auf den innern Sinn des Gefühls bezogen, und endlich, von dem höhern sinnlichen Geschmack beurtheilt werden.

Dritter Abschnitt.

Theorie der Wirkung des Tons.

1) Wir fassen den Faden unserer Untersuchung da auf, wo wir ihn im vorigen Abschnitt, unter der 8ten Eintheilung desselben, haben liegen lassen; und gehen zur Auseinandersetzung derjenigen Wirkung eines hörbaren Gegenstandes über, welche entsteht, wenn das Gemüth die Wahrnehmung desselben, um Erkenntnis des Gegenstandes zu Stande zu bringen, auf das Erkenntnisvermögen bezieht. Um uns auch hier für jedermann fasslich auszudrücken, sind wir zuerst genöthigt, unsern Blick auf das Erkenntnisvermögen selbst zu heften. — Das Erkenntnisvermögen besteht aus *Einbildungskraft* (ein Vermögen, das Mannigfaltige des Gegenstandes, das in Wahrnehmungen gegeben ist, aufzufassen) und *Verstand* (ein Vermögen, das durch Einbildungskraft aufgefasste Mannigfaltige in Verbindung zu denken). Das Denken ist allemal ein Geschäft des Verstandes, welches darauf abzielt, Erkenntnis eines Gegenstandes zu Stande zu bringen. Dessenungeachtet ist das Denken doch zweyerley. Denn entweder besteht es blos in einem *Zusammenfassen* des durch Einbildungskraft aufgefassten Mannigfaltigen, um einen Begriff (das Product des Denkens) allererst zu bilden; oder es besteht in einem Beziehen eines solchen eben gebildeten Begriffs auf einen schon vorhandenen, und kann daher auch ein Vergleichen genannt werden. Obgleich nun, wie gesagt, das Denken allemal auf Erkenntnis abzielt, so bringt doch dasjenige Denken, welches ein blosses Zusammenfassen des Mannigfaltigen der Einbildungskraft ist, noch keine Erkenntnis des Gegenstandes zu Stande. Wol geschieht dieses beym vergleichenden Denken; womit wir es hier aber noch nicht zu thun haben.

Es leuchtet ein, dass ein Begriff, der durch ein blos zusammenfassendes Denken gebildet wird, da derselbe noch keine Erkenntnis des Gegenstandes in sich fasst, nichts weiter seyn kann, als eine *Veränderung*, die in unserm objectiven Bewusstseyn vor sich geht, d. i. durch die Thätigkeit der Erkenntniskraft zu Stande kommt; oder mit andern Worten: ein solcher Begriff, die Veranlassung zu demselben mag auch seyn, welche sie wolle, zeigt uns blos unsere Erkenntniskraft (Einbildungskraft und Verstand) selbst, in einem, zu irgend einer Erkenntnis tauglichen Verhältnisse zu einander. Dieses über das Erkenntnisvermögen scheint zu unserm gegenwärtigen Vorhaben hinlänglich zu seyn. Wir gehen also weiter.

2) *Der reflectirende Geschmack ist das Vermögen der ästhetischen Beurtheilung eines Gegenstandes unserer Erkenntniskräfte, in Beziehung desselben auf den uns angebornen Trieb zur Erkenntnis. Reflectiren* heisst so viel, als *denken*; und ein Geschmacksurtheil, dem ein Denken nothwendig vorhergeht, ist schon dadurch von einem Geschmacksurtheil des rohen, sinnlichen Geschmacks, dem ein blosses Fühlen, und dem, des feinern sinnlichen Geschmacks, dem doch nur ein blosses Wahrnehmen vorhergeht, genugsam unterschieden. Den Stoff des Denkens liefert die Einbildungskraft, indem sie es ist, welche das Mannigfaltige des Gegenstandes in der Wahrnehmung auffasst. In dem Zusammenfassen des, von der Einbildungskraft

*) Modification der Töne von 'Instrumente', auf dem er angegeben wird, herrührend.

aufgefaßten Mannigfaltigen, besteht das Denken oder Reflectiren, als ein Geschäft des Verstandes. Was aber eigentlich hierbey auf den Trieb des Erkenntnisses bezogen wird, ist das leichte oder schwere Verhältnis der beyden Erkenntnißkräfte, in ihrem Geschäfte, zu einander. Die Leichtigkeit, mit welcher die Einbildungskraft auffaßt, und der Verstand zusammenfaßt, ist, indem sie auf den uns angebornen Trieb unsere Erkenntnißkräfte zu beschäftigen (wie eine jede mit Leichtigkeit erreichte Absicht) mit einem Gefühl der Lust, das erschwerte oder unmöglich gemachte Geschäft der Erkenntniskraft in Rücksicht dieses Gegenstandes, oder das verrückte Verhältnis der beyden Erkenntnißkräfte zu einander, aber mit einem Gefühl der Unlust verbunden.

Obgleich es nun, wie gezeigt worden, eigentlich das gleichsam sich unterstützende Verhältnis des Geschäfts der beyden Erkenntnißkräfte bey Bildung des Begriffs ist, aus dessen Beziehung auf den Trieb die Lust, und ihr verrücktes Verhältnis in Beziehung auf den Trieb, wodurch die Unlust, entsteht: so sind wir hier doch wieder, wie bey den Urtheilen des sinnlichen Geschmacks, geneigt, das Gefühl der Lust oder Unlust auf Rechnung des Gegenstandes zu schieben; indem wir über ihn das Urtheil fällen: derselbe *sey schön* oder *häßlich*. Ein Urtheil über Schönheit oder Häßlichkeit ist daher auch, wie jenes, ein ästhetisches; weil es gleichfalls unser eigenes Gefühl, das doch nur blos durch Veranlassung des Gegenstandes entstand, in Ermangelung des Triebes aber gar nicht statt finden könnte, dem Gegenstande als ein Prädicat beylegt. Dadurch aber, dass ein solches Urtheil eine Thätigkeit der Erkenntnißkräfte voraussetzt, unterscheidet es sich, wie gesagt, nicht allein von jenen Urtheilen des sinnlichen Geschmacks, sondern dieser Umstand kann uns auch als ein hinlängliches Merkmal seiner Allgemeingültigkeit, welche, wie dem Leser noch vorschweben wird, den Urtheilen des sinnlichen Geschmacks mangelt, dienen. Es sind nämlich hier *Erkenntnißkräfte* (Verstand und Einbildungskraft) im Spiele. Daher jedermann voraussetzt, dass, was er *schön* findet, auch ein jeder andere so finden müsse, wenn er anders Verstand hat. Ein entgegengesetztes Urtheil lässt man daher nicht so tolerant, als das des sinnlichen Geschmacks, hingehen; und spricht überhaupt die Urtheile über Schönheit und Häßlichkeit eines Gegenstandes mit der Zuversicht auf die Beystimmung eines jeden, *mit Erkenntnißvermögen* begabten Wesens aus. Hier ist also der Gemeinspruch: „Der Geschmack ist verschieden," nichts weniger, als an seinem rechten Orte.

Aber, da es doch nur das Gefühl der Lust oder Unlust ist, welches uns bewegt, dem Gegenstande das Prädicat der Schönheit oder Häßlichkeit beyzulegen: so sehen wir wol ein, dass sich diese Allgemeingültigkeit nicht objectiv darthun, oder demonstriren, sondern nur blos fühlen lasse. Wer im gemeinen Leben sich dieses Umstandes wenigstens dunkel bewusst ist, pflegt zu sagen: „Ueber den Geschmack lässt sich nicht streiten." Darin hat er, wenn er unter *Streiten* so viel als *Disputiren* versteht, wie es wol am gewöhnlichsten der Fall ist, unsern völligen Beyfall. Wenn aber, wie sich gebührt, *disputiren* so viel, als mit objectiven Gründen widerlegen, heißt: so ist es schon, dass man sich eigentlich so ausdrücken sollte: „Ueber den Geschmack lässt sich nicht disputiren." Der *Streit* aber, wo es einem beym *Widersprechen* immer an genugsamen Beweisgründen, worauf man sich dabey stützen könnte, fehlt; oder, wobey sich die *widerstreitenden Gründe* nicht objectiv darthun lassen, (wie das hier der Fall ist) kann nicht selten die streitenden Parteyen zur Vereinigung bringen, oder wenigstens für einen Theil lehrreich *seyn*; denn oft ergiebt sich aus demselben, dass der andere Theil behauptet, etwas *sey schön*, was doch nur *angenehm* ist; und etwas *sey häßlich*, (möchte, fast lieber sagen: *garstig*) das doch nur unangenehm ist. Dessenungeachtet sprechen wir doch jedem, der das nicht schön findet, was wir so finden, den Geschmack ab; und halten einen Mangel an Gefühl für das Schöne für eine wesentliche Unvollkommenheit eines denkenden Wesen.

5) Betrachten wir aber einen Gegenstand, dem wir in dem ästhetischen Reflexions-Urtheil Schönheit beylegen, nunmehr als einen Gegenstand *des* Erkenntnißvermögens, um über ihn logisch etwas zu bestimmen: so lässt sich wol denken, und giebt auch die Erfahrung, dass es ein *Mannigfaltiges* seyn müsse; denn was schön seyn soll, muss zuvörderst der Einbildungskraft genugsam Stoff liefern. Dieses Mannigfaltige muss aber auch *gleichartig seyn*, damit dasselbe von dem Verstande mit Leichtigkeit zusammengefaßt werden könne. Diese Eigenschaften bemerken wir nun an

einem Ton in der Musik, bey seiner möglichsten Reinheit. Wir wollen uns erklären.

Den Ton in der Musik definiren wir durch *Zusammenstimmung mannigfaltiger Luftschwingungen zu einem Ganzen.* Es giebt Momente, in welchen wir auf die Wirkung des Klanges auf den sinnlichen Geschmack nicht achten; so wie es sogar Töne giebt, deren Klang auf den sinnlichen Geschmack von sehr schwacher Wirkung ist — ich meyne diejenigen, welche das Gefühlvermögen ruhig lassen, am wenigsten von Ausdruck sind. — In solchen Momenten und unter solchen Umständen ist der Ton für uns nur in sofern ein Gegenstand, als er aus mannigfaltigen Luftschwingungen besteht, die sich vereint denken lassen. Wenn nun diese mannigfaltigen Luftschwingungen, welche die Einbildungskraft auffasst, auch von dem Verstande mit Leichtigkeit zusammengefasst werden können, so sagen wir: der Ton sey rein. Im widrigen Fall ist der Ton unrein. Das *Reine* eines Tones ist aber das Schöne desselben; denn es ist Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem Begriff des Zusammenfassens, der, wie gezeigt worden, uns unsere Erkenntnißkräfte selbst in einem zur Erkenntnis tauglichen Verhältnis zeigt, aber von dem Gegenstande selbst eigentlich nichts aussagt. Der *unreine* Ton aber, wo die Einbildungskraft Luftschwingungen auffasst, welche der Verstand nicht mit Leichtigkeit zu einem zusammenfassen kann, ist der sogenannte hässliche Ton. — Dass der Verstand die Luftschwingungen, welche die Einbildungskraft auffasst, bey dem unreinen Ton nicht zusammenfassen könne, pflegen wir im gemeinen Leben durch den Ausdruck, *dass es ein Zwitterton sey*, zu geben. Aber auch die vorhin erwähnte Art, sich über den Ton auszudrücken, ist im Umlaufe. Denn nur von einem reinen Tone sagt man, *dass er schön sey*, obgleich das äusserst Reine, so wie das äusserst Schöne nur ein Ideal ist. Dass man sich aber auch dessen wenigstens dunkel bewusst ist, dass die Einbildungskraft die mannigfaltigen Luftschwingungen wirklich auffasse, liegt bey besagter Art, sich über den unreinen Ton auszudrücken, gleichsam im Hintergrunde. Denn nur von dem Bewusstseyn dessen, dass die Einbildungskraft bey dem unreinen Ton etwas auffasse, das der Verstand nicht zu *einem* zusammenfassen kann, geleitet, kann der Ausdruck *Zwitterton* entstehen.

J. L. Hauff.

Miscellen.

1.

Ich glaube fest an die *Ewigkeit der Kunst*, selbst in der Zeit: denn ich habe bey der Kunst von jeher das Daseyn einer Art von Seelenwanderung gefühlt. Die Zeit kann allerdings ein Kunstwerk verschlingen, und verschlingt es oft — aber nicht seinen Geist; die Kunsterscheinung müsste denn in einer menschenleeren Oede aufblühen und vergehen. Der Geist zieht, unabhängig vom fernern Anschauen, von Tradition u. s. w., mächtig und ewig durch die Geister fort. Das Kunstwerk, indem es vollendet dasteht, wird dadurch ewig, dass es das menschliche Gemüth oder die Geister ergreift, und die Spur dieses seines Daseyns kann man nicht wieder verloren geben; der Weltgeist, der Gott, der es entstehen liess, bewahrt es auch nun im Menschengeschlechte und lässt es irgendwo von neuem aufkeimen, anschaumen — so wie überhaupt eigentlich von allem, was einmal *vollendet* da war, auch Spuren in der Zeit zurückbleiben müssen.

2.

Bey allen, schon in früher Jugend genossenen Kunstwerken hat mich das *Ich* des *Künstlers*, wo und wie es sich auch zeigte, gewaltig genirt — nur die Werke weniger göttlicher Seelen ausgenommen. Ich wollte immer, der Künstler sollte sich tief und liberal in seinen Gegenstand versenken, und sein Selbst darin vergessen und verlieren. Wenn er aber bey einer solchen, selbst gegebenen Gelegenheit auch *sich*, als einen Geleiteten, Feinen, Edlen etc. *zeigen* wollte: so verdross mich das. Er sollte nicht einmal den *Künstler*, ja nicht die Kunst *zeigen:* sondern nur ein erfreuliches Resultat der Kunst — ein von ihm, gleichsam in stiller Heimlichkeit mit der Kunst erzeugtes Kind — den Menschen *erscheinen lassen*, oder eigentlich *zu lassen erlauben.* Dann erst wollte ich mich mit dankbaren Grüssen zu seiner Person hinwenden.

3.

Bey dem Worte, *Hurenmenuett*, überlaufen mich immer — wenn ich *so* sagen darf — Schauder der Wehmuth. Mit jenem Ausdrucke belegten nämlich in meiner Kindheit die liebloſen Spotter den majeſtätiſchen Kirchengesang: *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, der während der öffentlichen Kirchenbusse gefallner Mädchen angestimmt zu werden pflegte. Der traurige Fall ereignete sich zu jener Zeit, wo ich den tiefen Eindruck davon empfing, oft binnen einem Jahre zwey- bis dreymal in meinem volkreichen Geburtsorte. Ich wusste vom Zusammenhange der Sache weiter noch nichts, als dass die Büssende gegen das sechste Gebot gesündigt habe, also voll Unkeuschheit und Unreinigkeit sey, und sich schwanger befinde. Eine solche *Bloſsgestelltheit* des Herzens und das jammervolle Flehen um Befreyung davon schien mir denn auch in jeder Zeile des dumpfhallenden Liedes mit der ängstlichsten Gewalt ausgedrückt: und der Umstand, dass ich selbst es, gleichsam officiell, vom Chore herab mitsingen musste, trug noch mehr zu meiner Rührung bey, die mich oft am Singen hinderte. Ueberhaupt giebt es wol in allen menschlichen Verhältnissen keine mildere und rein mitleidsvollere Ansicht, als die der unschuldigen Jugend vom Fall eines liebenden Paares. — Sobald nach der Predigt der letzte Ton des „*Friedens Gottes*“ von der Kanzel herab verhallte, und nun die Orgel im schwarzen Moll eintrat, (man zog gewöhnlich den schrecklich brausenden Posaunenbass, und alle Orgelspieler drängten sich zu der schönen, wunderbaren Melodie) erhob sich ein bangs Zischen in der Kirche, der entsetzliche Spott lächelte öffentlich der giftigen Schadenfreude zu, die Neugierde der Alten warf alle Zügel ab, die erschrockene Jugend sann erblasst da, und alle Gesichter wandten sich nach dem Orte hin, wo heute die *einsige Verachteyerte*, die arme Sünderin, saſs. — Bey'm ersten Worte des zweyten Verses: Sieh, Herr, in Sünd' bin ich gebor'n — musste das büssende Mädchen ihren Stand verlassen, den Gang mitten zwischen beyden Weibergestühlen hinwanken und am Auftritte vor dem Altar niederknieen. Wenn es sich traf, dass sie bey'm Anfange der zweyten Hälfte dieses Verses, wo es heisst:

Bestrafe mich, Herr, mit Ysopo:
Rein werd' ich, so Du wieschest mich —

noch immer, von der Angst gehalten, in ihrem Stande blieb, so trat der „Heiligen-Meister“ aus seinem Stuhle, um die Bejammernswürdige zum Altare *zu führen*. — O Gott! — Nach dem ziemlich langen, kirchlichen Acte ward jedesmal das heilige Abendmahl ausgetheilt, und erst zwischen der letzten Frau und dem ersten Mädchen trat die Büssende, welche nun aufstehen durfte, in die Reihe der Communicanten ein — und ach, wie rein und von Gott getröstet erschien mir dann das arme, verhüllte, schluchzende Mädchen wieder! — Ich habe bey solchen Vorfällen nur augenblickliche Verachtung der Hämischen und Boshaften, aber niemals Unwillen über die Obrigkeit oder die Kirchengesetze gefühlt. Auch ist und bleibt mir die Kirchenbusse ein *heiliger Act*; ja, ich bin überzeugt, dass sie (nämlich bey einer religiöseren Stimmung unsers Volks, bey ihrer Anwendung auf beyde Geschlechter, und hauptsächlich durch Ausdehnung auf andere Verbrechen,) gar viele Sünden der Jugend im Keim ersticken, gar manche Civilstrafen überflüssig machen würde, wenn man sie noch *gerechter* und *zweckmässiger* Gesetzen, als die alten waren, wieder einführen wollte. (Wozu ich aber — und überhaupt zu irgend einer neuen *Strafe* — keineswegs Veranlassung geben will!) Denn die meisten unsrer öffentlichen Civil- und Criminal-Strafen führen das Unglück der Erbitterung und Verschlechterung unverkennbar in sich: Kirchenstrafe aber hat einen sanften, und doch grossen, göttlichen Charakter, ist ein hartes, tief eindringendes und furchtbares Uebel, kann fast nie erbittern, wird gerade durch ihre Oeffentlichkeit (die keine Zuflucht und Verheimlichung, sondern nur Reue gestattet) stets versöhnen, und in jedem Falle als ein volksmässiger und an sich unübersprechlich *milder* Act besonnt und erhaben. — Wie manches gute Mädchen sah ich in jener Zeit aus Bangigkeit um die arme Sünderin Thränen vergiessen! Und mein eigenes Gemüth — wie voll heiligen Mitleids war es — und *wie ruhig selbst!* Ja, meine ganze Seele fühlte gewiss oft schmerzlichere Demuth, als die eigne Seele der Büssenden — und ich weiss aus jenen Stunden, dass es möglich ist, die reinsten Schmerzen über solche Sünden zu fühlen, die man noch nicht kennt.

Ernst Wagner.

Recensionen.

Sechs italienische Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von F. Wollank. Leipzig und Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 16 Gr.)

Nicht oft wird man unter der, übrigens doch ziemlich bedeutenden Anzahl der italienischen Canzonetten auf Gesänge treffen, die Zartheit der Melodie so innig mit wahrhaft ansprechendem Ausdrucke verbinden, und weit entfernt von dem, in diesem Genre nur zu gewöhnlichen, süsslichen Wesen, doch so annehmend lieblich und wohltönend sind. Der vierte Gesang ist der, dem der Verf. wol noch die wenigste Aufmerksamkeit gewidmet hat, denn er ist zu sehr nach dem gewöhnlichen Canzonetten-Schnitte gearbeitet, und hat eigentlich an und für sich nichts Ausgezeichnetes: desto schöner aber sind die übrigen fünf, und so kann man ja wol jenen schwächern Bruder um seiner Geschwister willen freundlich an- und aufnehmen. Die Begleitung ist durchgängig leicht, und so eingerichtet, dass der sich selbst accompagnirende Sänger sein ganzes Augenmerk auf den Gesang richten kann — ein Umstand, der gewiss Vielen sehr angenehm seyn wird. Was aber Rec. noch als eine besondre Eigenschaft jener Gesänge, wodurch sie für Manchen ein eignes Interesse erhalten werden, bemerken zu müssen glaubt, ist der Ton-Umfang ihrer Melodien. Die in unserm nördlichern Himmelsstriche so häufig existirende, obwol selten anerkannte und daher noch seltner richtig behandelte Mittel-Sopran-Stimme (*Mezzo-Soprano*) leidet nämlich an für sie geeigneten Gesangstücken einen sehr fühlbaren Mangel, und es muss daher jedes Werk, das jene Lücke ausfüllen hilft, sowol für die, mit jener Stimme von der Natur begabten Sängerinnen, als auch — und fast noch mehr — für die sie unterrichtenden, verständigen Singlehrer, ein sehr willkommnes Geschenk seyn. Die 1ste, 2te, 3te und 6te Nummer der oben angezeigten Gesänge verbinden nun mit den vorher erwähnten Vorzügen auch diese gewünschte Eigenschaft, da sich ihre Melodien von a bis d erstrecken, und nur in zwey einzelnen Fällen einmal das e und das andremal das f berühren; folglich sind sie nicht nur recht eigentlich für den *Mezzo-Soprano*, sondern auch für Alt- und Baststimmen zuverlässig, und in dieser Rücksicht allen diesen Stimmen bestens zu empfehlen. Vorzüglich wünschte man Gesanglehrer auf dieses Werkchen aufmerksam zu machen, theils des oben Erwähnten halber, theils auch, weil die Tonführung der Gesangpartie sich vortrefflich zum Studium des *Portamento di voce* eignet. Uebrigens ist im 5ten Gesange, Takt 13 und 14, die Accentuation des Worts: *vieni*, durch eine kleine, leicht anzubringende Veränderung, dahin zu berichtigen, dass dessen erste Sylbe *vi* auf den Niederschlag des 1sten Takts zu stehen kommt.

Romance de l'Opéra: Joseph „A peine au Sortir" variée pour le Pianoforte — par Charles Marie de Weber. Oeuv. 28. No. 7. des Variations. Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Wäre der Raum dieses Blattes nicht so beschränkt im Vergleich gegen den Andrang so vieler anzuzeigender Werke, so liesse sich hier auch von diesem Werkchen manches Interessante sagen und anheben. Da uns aber Kürze als eine Hauptpflicht obliegt, so wollen wir dem musikal. Publicum nur so viel sagen, dass die vorliegenden Variationen zwar so ziemlich nach Art gewöhnlicher Klavier-Variationen anheben, und nicht eben Ausgezeichnetes versprechen, aber doch durch manche, vorzüglich schöne Harmonien-Wendung oder Stimmführung (z. B. S. 4, Z. 1. S. 5, vorletzte Z.) nach und nach die Erwartung höher spannen, und zuletzt in der *Coda* sie übertreffen. Vorzüglich interessant ist die Gewandtheit, mit der der Verf., S. 9, letzte Z., die Ton-Arten D moll und E moll unmittelbar durch den, gewissermassen doch als Antipoden von D moll zu betrachtenden Dominanten-Accord H 7 der letztern Tonart mit einander verbindet, ohne alle Härte, blos begünstigt und leuirt durch die Chromatik der Sechszehntheil-Triolen; dann, die wohlthuende Wiederkehr des Thema in E moll, S. 10, Z. 3 und 4, und dessen Rückwendung nach der Tonica; zumal wenn beydes mit Geschmack und Grazie vorgetragen wird. — Einige Octaven-Fortschreitungen in den äussersten Stimmen, welche da, wo sie stehen, freylich dem Gehöre nicht auffallen, den Augenmusikern aber nicht entgehen werden (S. 3, letzte Zeile vom 1sten zum 2ten Takt, S. 9, Z. 3, vom 6ten zum 8ten, Z. 5,

vom 1sten zum 2ten Takt, und eben so 2mal auf der 11ten Seite) hatten wir um dieser letztern willen hinweggewünscht.

Schwer ist das vorliegende Werkchen freylich, und — nicht blos vollgriffig, sondern auch wirklich vollstimmig: darum möchten wir es denn auch nur denjenigen Klavierspielern empfehlen, welche sich gewachsen fühlen, in Sätzen dieser Art jeder einzelnen Note ihr Recht anzuthun.

Gottfried Weber.

XII Canzonetta italiane con accompagnam. di Fortepiano, da Franc. Danzi. Opus 40. Monaco, presso Falter. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Die hier angezeigten Gesänge leisten mehr, als ihre Aufschrift eigentlich ankündigt, denn einige darunter, und vorzüglich No. 8, können füglich auf den Namen der Arietten Anspruch machen, theils ihrer etwas bedeutendern Länge halber, theils aber, und noch mehr, ihrer innern Ausführung wegen. Ihren Werth anlangend, so ist das Singbare, Angenehme, Einschmeichelnde der Melodien des Hrn. D. schon zu allgemein anerkannt, als dass es hier noch eines Worts deshalb bedürfte. Doch sind die vorliegenden Gesänge nichts weniger, als für Anfänger geeignet, wie vielleicht Mancher aus der Benennung, *Canzonette*, schliessen könnte, sondern sie fordern grösstentheils schon eine ziemlich geübte, vorzüglich im leichtern Vortrage gewandte Stimme, und für manche Stellen, wie z. B. im 2ten und 12ten Gesange, einen tüchtigen Sänger. Eben deshalb aber sind sie Gesanglehrern, zum weitern Fördern ihrer, ungefähr auf halbem Wege begriffenen Schüler, (wenn sie, wohl zu merken, erst einen guten Grund gelegt haben, und mit den *langen* Noten gewissermassen auf's Reine sind,) recht ernstlich zu empfehlen; zumal da die letztern, durch das Liebliche dieser Melodien angezogen, für die schwerern Stellen Lust und guten Willen behalten, und durch die hier ausgeschriebnen Manieren zugleich ihren Geschmack im Verzieren bilden können. Stich und Papier ist übrigens ausgezeichnet schön, (wodurch sich das Werkchen wol auch recht gut zu einem Toiletten-Geschenke eignen möchte,) und der Preis doch dabey ganz ungewöhnlich billig.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von A. Blüher. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Bl., dessen Name schon einmal in diesen Blättern (bey Beurtheilung der musikal. Monatsschrift, *Erato*) mit verdientem Lobe genannt worden ist, zeigt sich auch in dem vorliegenden Werkchen als einen, keineswegs gemeinen Liedercomponisten, sondern als einen denkenden, auf gründliche Theorie sich stützenden Künstler. Seine Melodien zeigen Geist und Gefühl; die durchgängig mit Geschmack gewählten Texte sind richtig, ja oft schön declamirt, und die begleitenden Harmonien mit Einsicht und Fleiss entworfen. Vier dieser Lieder sind für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, zwey aber für vier Stimmen gesetzt, und zwar so, dass sie ganz ohne Accompagnement vorgetragen werden können, und wol auch sollen; wenigstens werden sie dann doppelte Wirkung hervorbringen. Will und kann Hr. B. in diesem Style so schreiben fortfahren, so wird er gar bald ein allgemein beliebter, auch von Kennern geachteter Lieder-Componist werden, und schon das gegenwärtige Werkchen muss ihm viele Freunde erwerben.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von Fr. Wollank. 4tes Werk. Berlin, bey Schlesinger. (Preis 16 Gr.)

Der Verf. liefert hier einen sehr schätzbaren Beytrag zu der leichtern Gattung der Gesangstücke, und man wünscht nicht, dass die, welche Hrn. W. etwa noch nicht kennen sollten, seine Lieder mit denen, vom gewöhnlichen Schlage, vermengen möchten. Anspruchlose Einfachheit, Charakter und Ausdruck in Melodie und Harmonie, Reinheit des Satzes und Leichtigkeit in der Ausführung sind sämmtlich Eigenschaften, die man nicht immer beysammen findet, und die doch hier in schönem Vereine diesem Werkchen zum nicht geringen Lobe gereichen. Statt aller weitern Empfehlung sey es erlaubt, das dritte Lied, als das kürzeste von allen, hier mitzutheilen, und nach dieser Probe

einen jeden selbst urtheilen zu lassen, was er von so lieblichen Blüthen der Tonkunst zu erwarten habe.

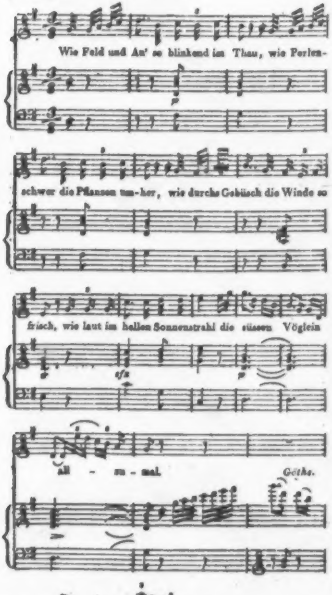

1. *Neuf Variations p. le Pianoforte sur la Cavatine de l'Opéra, la Molinara* — — (Pr. 6 Gr.) und
2. 10 *Variationen über das alte, wohlbekannte preuss. Lied: Schwerin, bist wirklich todt? für das Pianoforte, beyde von Freystädler.* Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 8 Gr.)

Hr. F. sagt über das erste, angenehme Thema (den ersten Auftritt der Müllerin) für Anfänger zwar nichts eben Ungewöhnliches, und in No. 2. über das derbe Volkslied für Geübtere, der Sache nach, nicht viel mehr: aber er sagt es auf eine nicht üble, und, wo es Gelegenheit giebt, lebhafte Weise, wie es gefallen kann, wenn man keine Ansprüche auf Kunst, sondern nur auf Unterhaltung macht. Gegen Nachlässigkeiten in der Schreibart pflegt man dann sehr nachsichtig zu seyn: sie sollten aber doch wenigstens nicht von der Art geboten werden, wie in No. 2., S. 4, T. 3. Die erste No. möchte Ref. jungen Schülern und Schülerinnen überhaupt mehr empfehlen, als No. 2. den Geübteren.

Variations p. le Pianoforte sur l'air: Wenn du mit sanften Schwingen — par le Baron Nicol. de Krufft. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ein sehr sanftes, liebliches Thema wird siebenmal, und mit Geist und Geschmack, auch grossentheils mit wahrer, nicht affectirter Originalität, variirt, in einer Weise, dass das Thema meistens streng festgehalten und dem Spieler von Schwierigkeiten nicht zu viel zugemuthet wird. Beym Schluss der 5ten Var. wird wol, wenigstens für diesen Gegenstand, zu scharf und schneidend modulirt; und die 6te, wo das Thema in den Bass genommen wird, musste zu künstlich und gesucht herauskommen, da eben dies leicht hinfliessende Thema hiezu eigentlich nicht passend war. Diese Kleinigkeiten abgerechnet, macht das Werkchen, mit Einsicht und Delikatesse vorgetragen, gewiss einen sehr angenehmen Effect und wird viele Freunde finden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. Nº. 41. 1813.

Bruchstücke aus Reichardts Autobiographie.

(Fortsetzung aus der 39sten No.)

4) Sein erster Aufenthalt in Wien.

Als Reichardt im Sommer des Jahrs 1783 aus Italien zurückkehrte, hielt er sich einige Wochen in *Wien* auf, und hatte grossen Genuss an der damaligen Vollkommenheit des Theaters unter *Schröders* Direction; und an der italienischen *Opera buffa*, die der Kaiser *Joseph* gewissermasseu selbst dirigirte. Er wählte selbst die aufzuführenden Opern, die vorher in seiner Kammer durch ihn, seinen Bruder, den Erzherzog *Maximilian*, und einige Musiker, die beyde in ihren Diensten hatten, aus der Partitur am Fortepiano probirt wurden. Er wohnte auch den Proben oft selbst bey, und fehlte fast nie in der Vorstellung, während der er öfter auf das Theater ging, oder Sänger und Kapellmeister in seine Loge kommen liess, um ihnen sein freyes Urtheil über die Darstellung und Ausführung des Abends zu sagen. Wenn er ganz besonders mit einem Sänger oder einer Sängerin zufrieden war, gab er wol auch den Befehl an die Kasse, solchen die Einnahme des Abends zum Geschenk zuzustellen. So war die Opera buffa dort damals wirklich weit besser zusammengesetzt, und trieb ihre ächten Kunstpasse weit ernstlicher und ganzer, als irgend eine Truppe der Art in Italien. Mehrere ihrer damaligen Mitglieder trugen hernach auch zu der Vollkommenheit der italien. Opera buffa in Paris bey, die unter dem Namen des *Théatre de Monsieur* in den Jahren 1790 u. 91 das vollkommenste Schauspiel der Art darstellte, das wol je existirt haben mag. Reichardt sah damals in Wien *Così fan tutte*, v. *Mozart*, den *Barbier von Sevilla*, v. *Paesiello*, und einige Opern von *Cimarosa* und *Sarti* mit vieler Kunst und sehr rührlichem Ensemble darstellen, und lernte das Genre darnach gewissermassen erst recht kennen und schätzen. Das Orchester, das damals mit Feuer und Discretion spielte, war auch vortrefflich, und konnte es um so leichter seyn, da nur das einzige kaiserliche Burgtheater solche Opern gab, und deshalb alle die besten Instrumentalisten der musikreichen Kaiserstadt in sich vereinigen konnte. Jetzt herrscht, leider, der üble Gebrauch dort, dass drey grosse Theater alles geben wollen, grosse Oper und komische Oper, und heroisches Ballet und Tragödie und Comödie, und darüber keines eine vollkommne Besetzung irgend eines Fachs, und noch weniger ein wohlgewähltes, zusammenstimmendes Orchester haben kann. —

Reichardt wurde damals auch dem Kaiser *Joseph* vorgestellt, und hatte eine ziemlich lange, lebhafte Unterredung über Musik mit ihm, wobey der Kaiser sich in seinem naiven, österreichischen Deutsch oft sehr kräftig ausdrückte. Er kannte die ersten Stücke von *Reichardts Kunstmagazin*, und lobte ihn darob, dass er seine Kritik besonders auf praktische Werke der besten Künstler anwendete: „denn in der Theorie ist einmal alles gethan," setzte er hinzu; „*wer seinen Fux* im Kopf hat, weiss alles, was er wissen muss und kann." Reichardt nahm sich's heraus, solchen entscheidenden Urtheilen, die häufig fielen, zu widersprechen, und sprach besonders von der tiefern Theorie und der hohern Kritik eines *Kirnberger*, der uns erst auf die innere Vollkommenheit und Vollendung der harmonischen Kunst und Meisterwerke eines *Sebastian Bach*, *Händel* und *Fasch* recht aufmerksam gemacht, und solche nach ihrem hohen Werth schätzen gelehrt habe. Das waren dem Kaiser aber fast lauter fremde Namen und Dinge; man sah recht, wie auch sein Blick von seiner nächsten Umgebung nur auf die wiener, und italienischen Künstler gerichtet worden war. Als jener noch hinzufügte: dass *Kirnberger* auch für den ästhetischen und praktischen Theil der Musik Winke gegeben, und Ideen angeregt, die dem Componisten sehr wohlthätig werden könnten, sagte

der Kaiser mit ächt cäsarischem Ausdruck: „Ey was! Wer's fühlt, schreibt's, und's thut's.“

Am wenigsten konnte sich das Gespräch über *Haydn* einigen, den Reichardt mit Hochachtung nannte, und mit Bedauern in Wien vermisste. „Ich dacht',“ sagte der Kaiser, „ihr Herrn Berliner liebt solche Späße nicht: ich hab' aber auch nicht viel dran —“ und so ging es ziemlich arg gegen den vortrefflichen Künstler her, der doch damals schon die herrlichsten seiner Symphonien und Quartetten geschrieben hatte. Reichardt erfuhr aber bald, dass ein zwar angenehmer, aber ziemlich beschränkter Violinist und Instrumental-Componist, *Kreibich* mit Namen, der Kammerdiener des Kaisers war, und in seiner kleinen Kammermusik die erste Violine spielte, ein grosser Antagonist von Haydn sey, und es beym Kaiser auch bereits so weit gebracht hatte, dass in dem kaiserlichen Theater nur selten haydnsche Symphonien gespielt werden durften. Die Singcomponisten liessen den braven Meister eben so wenig mit seinen Singcompositionen in Wien aufkommen, die bis dahin freylich fast alle nur im gewöhnlichen italienischen Styl geschrieben waren.

Der *Erzherzog Maximilian*, nachmaliger *Churfürst von Cölln*, der hinzukam, brachte das Gespräch auf *Gluck*, den beyde als grossen Tragiker für die Scene zu ehren schienen; doch war dem Kaiser dies und jenes auch nicht ganz so an *Glucks* Opern, wie es wol seyn sollte. Er sprach indess mit gerechtem Unwillen über die Versündigungen der berliner Kritik an diesem grossen Theatercomponisten, und Reichardt stimmte, zu dessen nicht geringer Verwunderung, mehr als lebhaft bey. Der Kaiser sprach auch von *Glucks* ungeheurem Feuer und Eigensinn bey der Direction seiner Opern, und erzählte manche lustige Scene überaus komisch: wie er einmal in einer Opernaufführung unter den Pulten weggekrochen, zu einem Contrebassisten hin, der in der Irre ging, und auf des Meisters Wink und Ruf nicht achtete, und ihn so derb in die Waden kniff, dass jener hoch aufschrie und das grosse Instrument mit gewaltigem Geräusch hinwarf. Ein ander Mal bliesen ihm die Trompeter bey einem kriegerischen Gefecht immer nicht stark genug, und *Gluck* schrie zuletzt aus vollem Halse: „Mehr Blech! mehr Blech!“ Sie sollten schmetternder blasen.

Das Gespräch lenkte sich zuletzt auf die Harmonie-Musik, aus lauter Blas-Instrumenten bestehend, die damals in Wien mit grosser Vollkommenheit ausgeübt wurde. Beyde Herrn, der Kaiser und sein Bruder, hatten jeder ihre vollständige Harmonie, und da sie hörten, dass Reichardt davon sehr eingenommen war, verhiessen sie ihm, solche eines Morgens in dem kleinen Redoutensaale vereinigt hören zu lassen. Das geschah denn auch, und gewährte einen recht entzückenden Genuss. Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend: einige Sätze von *Mozart* waren auch wunderschön. Von Haydn kam leider nichts vor.

Als man anfänglich ziemlich lang auf einen Contrafagottisten warten musste, der Erzherzog Maximilian ungeduldig ward, und mehrmalen nach ihm rief, einer der Musiker ihm dann etwas zur Entschuldigung des Mannes leise sagte, rief der Erzherzog in seiner naiven Sprache laut auf: „Es ist ja wahr, der hat noch bey der Prinzessin * * die heilige Messe zu schlagen.“ Er war nämlich auch Organist für die Hausskapelle jener Fürstin.

Als Reichardt nach dieser Audienz zur Tafel des damaligen preussischen Gesandten, des durch seine Reisen in Griechenland bekannten Baron von *Riedesel*, kam, und dieser ihm schon neugierig mit der Frage entgegenkam: „Nun, wie fanden Sie den Kaiser?“ und Reichardt nach seiner jugendlichen, etwas frechen Art antwortete: „Das ist ja ein rechter Scharfrichter!“ hatte der feine, witzige Baron seine grosse Lust an diesem, wie er meynte, treffenden Worte.

Die hohen Herren kamen auch öfter in adeliche Privathäuser, wo Musik mit Eifer getrieben wurde, vorzüglich zur Grafin *Thun*, einer der geistreichsten und liebenswürdigsten Frauen des damaligen Wiens, die auch unsern Reisenden in besondern Schutz genommen hatte. Es hat diesem nachher oft gereut, die kernigen, naiven Ausdrücke der kaiserlichen Brüder nicht aufgezeichnet zu haben; sie verriethen wenigstens überall weit warmern Antheil an der schönen, erfreulichen Kunst, als er noch je bey andern fürstlichen Personen gefunden hatte. Wien war damals auch gewiss, nach Paris, die erste Stadt in Europa, für ausübende Musik, und es fehlte ihr nichts, als eine grössere Mannigfaltigkeit in den vorgetragenen Werken. Die Arbeiten fremder Meister drangen auch damals sehr schwer durch — wie es denn überall so geht, wo man sich einbildet, die einzig wahre Kunst, und den besten Geschmack zu besitzen, und sich aus Selbstbehaglichkeit gern

auf ein einseitiges Genre beschränkt. Bis dahin war es auch mit Berlin der Fall: oder wo die Componisten, wie in Wien und Paris, grossentheils von ihren Arbeiten leben. Jedes fremde Werk, was da durchdringt und gefällt, und was sich eine aufmerksame Direction oft mit geringen Kosten zu verschaffen weiss, raubt einem einheimischen Componisten die Gelegenheit, eines seiner Werke zu seinem Vortheil anzubringen. Ist's da wol ein Wunder, wenn, nach der gemeinen menschlichen Natur, alle Einheimische gegen jeden Fremden gleichen Gewerbs aufstehen?

Der grösste Gewinn von diesem wiener Aufenthalt war für Reichardt, die persönliche Bekanntschaft mit *Gluck*, der ihn auf seinem Landhause, eine Meile von der Stadt, mit vieler Güte und Freundlichkeit empfing. Reichardt war ihm angemeldet, und von ihm zum Mittags- und Nachtbe auch eingeladen worden. Als er vorfuhr, trat ihm der alte, grosse, höchst stattliche Mann in einem grauen, mit Silber gestickten Kleide und vollem Putze, von seinen Hausleuten umgeben, entgegen, und empfing den, im Reisekleide anlangenden jungen Kapellmeister mit mehr Würde und Pracht, als dieser erwartet hatte. Man setzte sich bald zur Tafel, die sehr ansehnlich servirt war, bey der aber der, durch einen Schlagfluss geschwächte Held, nach der strengen Aufsicht seiner sorgfältigen Gemahlin, massiger seyn musste, als es ihm lieb schien. Indess ward und blieb das Gespräch heiter und reichhaltig. Die sehr verständige, von vielem wohlunterrichtete Hausfrau, und ein Hausabbé, der Glucks Correspondens und Rechnungen besorgte, — Gluck war immer sehr thätig im öffentlichen Actienspiel, um sein ansehnliches Vermögen zu benutzen und zu vermehren — nahmen an der Unterhaltung ihren guten Antheil. Es wurde zuerst viel von *Klopstock* und dem *Markgrafen von Baden* gesprochen, bey welchem die beyden grossen Dichter und Künstler sich kennen, lieben und verehren lernten. Reichardt, der *Klopstock* schon von seinen frühern Jugendjahren her sehr genau kannte und immer mit ihm in herzlicher Verbindung geblieben war, sich auch auf seiner Hinreise nach Italien mit *Lavater* bey dem Markgrafen von Baden aufgehalten hatte, konnte in das Gespräch sehr lebhaft eingehen. Er erhielt auch das Versprechen, dass er nach Tische einiges aus der, leider, nie aufgeschriebenen Musik zur *Hermannsschlacht* und einige Compositionen zu *Klopstockschen Oden* zu hören bekommen sollte, obgleich die besorgte Gemahlin sehr dagegen protestirte. Sobald der Kaffee genommen, und ein kleiner Spaziergang gemacht worden war, setzte sich *Gluck* auch wirklich an den Flügel, und sang mit schwacher und rauher Stimme und gelähmter Zunge, sich mit einzelnen Accorden begleitend, mehrere jener originellen Compositionen zu Reichardts grossem Entzücken, der von dem Meister auch die Erlaubnis erhielt, eine Ode nach seinem Vortrage aufsuschreiben. Zwischen den Gesängen aus der Herrmannsschlacht ahmte *Gluck* mehrmalen den Hörnerklang und den Ruf der Fechtenden hinter ihren Schilden nach; einmal unterbrach er sich auch, um zu sagen, dass er zu dem Gesange noch erst ein eignes Instrument erfinden müsse. —

Es ist sehr schwer, von diesen Gesängen, nach jenem Vortrage, eine deutliche Vorstellung zu geben: sie schienen fast ganz declamatorisch, sehr selten nur melodisch zu seyn. Es ist gewiss ein unersetzlicher Verlust, dass der Künstler sie nicht aufzeichnete: man hatte daran das eigene Genie des grossen Mannes gewiss am sichersten erkennen können, da er sich dabey durchaus an kein conventionelles Bedürfnis der modernen Bühne und Sänger band, sondern ganz frey seinem hohen Genius folgte, innigst durchdrungen von dem gleichen Geiste des grossen Dichters. Hätte nicht Liebe den Reisenden einer ersehnten Braut entgegen getrieben, er hätte gewiss von dem freundlichen Anerbieten des edlen Künstlers, länger bey ihm zu weilen, gevortheilt, und nach seinen besten Kräften versucht, jene Gesänge zu Papier zu bringen: denn dass der, durch Alter und Krankheit geschwächte Held es selbst noch vermögen sollte, daran war nicht mehr zu denken, und seine wiener Umgebung schien zu sorglos dafür zu seyn.

In dem Zimmer hing das schöne, lebensgrosse Oelgemälde von *Duplessis* in Paris, welches den begeisterten Künstler, den Himmel im Auge, und alle Lieb' und Güte auf den Lippen, so schön und wahr am Flügel darstellt. Reichardt hatte kaum den Wunsch nach dem Besitz einer guten, treuen Copie des schönen Gemäldes geäussert, als Gluck sie ihm sehr freundlich zusagte. Nach einigen Monaten kam sie auch *sehr* erwünscht mit einem verbindlichen Briefe des grossen Künstlers in Berlin an, und macht seitdem die grösste Zierde des Landhauses unsers Künstlers aus.

In den Abend- und Morgenstunden unterhielt Gluck den Gast allein in seinem Kabinet über seinen Aufenthalt und seine Arbeiten in Paris. Er kannte Paris und die Pariser durch und durch, und sprach mit achter Ironie darüber, wie er sie, nach ihrer Beschränktheit und Anmassung, in seiner eignen, grossen Manier behandelt und benutzt hatte. — Hiervon im Leben dieses grossen Künstlers noch mehreres, dessen Herausgabe bis zu Erscheinung dieser vollendeten Autobiographie aus mancherley Ursachen verschoben bleibt.

Reichardt musste ihm zusagen, seine Opern so bald als möglich in Paris zu sehen und zu hören, weil noch einige gute Traditionen seiner ehemaligen Direction dort fortwirkten. Gluck war mit Reichardts Urtheil über ihn und einige herrliche Stücke aus der *Alceste* im *Kunstmagazin* zufrieden, und nahm es als ein gutes Zeichen auf, dass er diese, auch ohne sie auf dem Theater gehört zu haben, richtig gefasst und beurtheilt hatte. Er versprach, ihn in Paris seinem besten Freunde und Dichter, dem *Bailly du Roullet* anzumelden, und ihn mit vielen guten Empfehlungen zu versehen, sobald er es verlangte, damit er während seines Aufenthalts in Paris alle Opern, die Gluck dort auf das Theater gebracht, zu hören bekame; und er hat noch einigen Jahren treu Wort gehalten, und seine Freunde haben seinen Willen in allem aufs beste erfüllt.

Den Abend hatte Gluck im lebhaften Gespräch versprochen, den andern Morgen mit Reichardt nach Wien zu fahren, und den Mittag mit ihm zu essen, wozu dieser noch den Director *Schröder* und den sehr braven Kapellmeister *Krauss* aus Stockholm einzuladen gedachte, um so ein kleines, sinniges Künstlermahl zu bereiten. Diese Idee schien die sorgsame Hausfrau gleich etwas zu erschrecken, und da der Mann sich den folgenden Morgen, von dem vorigen, ungewöhnlich lebhaften Tage, an welchem auch Promenaden zu Fusse und in seiner Equipage unternommen wurden, sehr angegriffen fühlte; so hintertrieb sie es sorgfältig. Die beyden Künstler schieden von einander in lebhaftem Gefühl, das den Reisenden, der nicht wohl hoffen durfte, den herrlichen Mann je wieder zu sehen, auf das schmerzhafteste durchdrang.

Man kann sich hier schwerlich der Betrachtung, über den grossen Unterschied der wiener und berliner Musik, und ihrer beyder Einseitigkeit enthalten; da beyde doch aus Italien, als der ersten Quelle, geschöpft hatten. Der sehr verschiedne, fast entgegengesetzte Nationalcharakter der Brandenburger und Oesterreicher kann dabey wenig in Anschlag kommen, da die meisten grossen berliner Musiker, welche den Charakter berlinischer Musik fixirten, Böhmen und Sachsen waren. Die *Benda's*, *Czarth* u. a. waren Böhmen, die *Bache*, *Graune*, *Kirnberger*, *Agricola* u. a. waren Obersachsen, *Quanz*, *Fasch* u. a. Niedersachsen. Ja, der grosse *Friedrich* selbst, auf dessen Charakter wol eigentlich die Selbstständigkeit und Stetigkeit der berlinischen Musik beruhte, kann, nach seiner grossen Aehnlichkeit mit der Mutter, einer braunschweigischen Prinzessin, und mit mehrern Prinzen dieses Hauses, eher für einen Niedersachsen, als Brandenburger gelten, von dem er gewiss sehr wenig in seinem Charakter hatte. *Hasse*, welcher durch die Vorliebe, die Friedrich schon früh für ihn fasste, auch vielen Antheil an dem Charakter der berlinischen Musik hatte, war auch ein Niedersachse, und blieb freylich, obgleich er auch viel in Wien lebte und arbeitete, dem ältern italienischen Styl und Geschmack getreu. In Sachsen ist indess die italienische Musik immer oben auf geblieben, und so fort cultivirt worden; schon seit vielen Jahren hörte man fast nur die italienische Opera buffa auf dem dresdner Hoftheater.

Die Entschiedenheit und Abgeschlossenheit Friedrich's, von der schon früher die Rede war, und der geringere Verkehr mit Italien, trugen wol das meiste dazu bey, die berlinische Musik zu fixiren, und die damalige italienische Musik in ihr gewissermassen zu verfeinern. Der König hatte zwar bis zum siebenjährigen Kriege oft die grossten ital. Sänger und Sängerinnen in seinen Diensten; er wählte aber auch immer nach der Solidität ihres Vortrages, und hielt sie, so lange sie bey seiner Oper waren, in der sie auch nur hasseche und graunsche Musik zu singen bekamen, worüber mancher, trotz des hohen Gehaltes, aber abging, als es dem Könige lieb war, strenge fest auf dem Wege, auf welchem sie gross geworden waren. Reisende Sänger und Virtuosen hörte der König selten, meist nur in Beziehung auf ein schon beabsichtigtes Engagement. Oeffentliche Concerte waren damals eben nicht gebräuchlich; das Publicum durch die lange, harte Stockregierung *Friedrich Wilhelms I.* stumpf und unempfänglich für schöne Kunst gemacht, nahm so wenig Antheil an der Musik, dass es anfänglich nicht einmal in die italienische grosse Hofoper gehen mochte, ungeachte

das prachtige Schauspiel ganz frey gegeben wurde; das Opernhaus blieb leer, und der König musste eine gewisse Anzahl Soldaten, von jedem, in Berlin garnisonirenden Regiment ins Parterre als Zuhörer beordern, damit dieses nur nicht ganz leer bliebe. Eine Einrichtung, die auch bis an sein Ende Statt gehabt. Das hohe Ansehen, in welchem die königliche Kapelle beym Könige und beym Hofe stand, machte diese zu stolz, um an irgend einer öffentlichen, für Geld veranstalteten Musik Theil zu nehmen; die Künstler veranstalteten wol Concertmusiken unter sich, liessen aber dabey einander, und den wenigen angesehenen Kunstfreunden, die dazu eingeladen wurden, meistens nur ihre eignen Arbeiten hören. Die täglichen Kammerconcerte des Königs, in denen immer dieselben Concerte und Arien executirt wurden; ihre Unterbrechung, und die, der meisten Hoffestivitäten während des siebenjährigen Krieges; — alles dieses machte, dass die berlinischen Musiker sehr wenig Antrieb hatten, sich um auswärtige Musik und um Mannigfaltigkeit in ihrem Vortrage zu bekümmern.

Dahingegen blieb Wien in beständigem Verkehr mit Italien, und jede modische Frivolität kam eben so warm dahin, als die grossen Meisterwerke. Der Hof selbst übte die Musik mit Leidenschaft, die kaiserlichen Prinzen und Prinzessinnen führten selbst häufig italienische Opern auf. Der Adel war der allermusikalischste, den es vielleicht je gegeben; das ganze, lustige Volk nahm Theil an der frohen Kunst, und sein leichter Sinn, sein sinnlicher, gewiss lieber Charakter, erheischten Abwechselung, und eine überall belustigende Musik. Bey der Freygebigkeit des Hofes und Adels, dem allgemeinen Wohlstande des Publicums, und der unglaublichen Wohlfeilheit der Lebensmittel, konnte eine Menge fremder Künstler Wien besuchen, und sich auch wol Zeitlebens, ohne alles feste Engagement, dort aufhalten: welches in Berlin höchstens für Musiklehrer, und besonders für Klavierlehrer, möglich war, die aber alle, und damals gewiss mit Recht, an die bachische Schule gebunden waren.

Die Erscheinung der beyden Original-Genies, *C. Ph. E. Bach*, und *Joseph Haydn*, gaben der berliner und wiener Musik ein neues Leben, und schieden und bestimmten das Genre auf immer. Der ernste Humorist und der komische Romantiker standen sich gar lebendig in den beyden Musiken gegen einander über. In jener hat Bach am langsten nachgeklungen, in dieser klingt Haydn noch überall laut und lustig nach. Die geniale Vermischung beyder hat erst die vollendete romantische Musik gegeben. — Es verdiente dieses wol einer weitern Ausführung, als hier Statt haben kann. Eben so auch der wichtige Umstand, dass in Berlin sich bald einige Gelehrten und geschickte Schriftsteller, ohne alles Genie für die Musik, wie *Euler*, *Marpurg*, *Nichelmann*, *Krause*, *Riedt* u. a. der Theorie bemächtigten, und in zahlreichen, breiten Schriften den harmonischen Theil der Musik, den sie einigermassen erlernen und übersehen konnten, zur Hauptsache, ja nicht selten zur ganzen eigentlichen Kunst machten, und diesen dann mit einer haarscharfen, überfeinen Kritik, auf die nur die Speculation durchs Auge kommen konnte, bearbeiteten, die jedem neuen, lustigen Aufschwung die Flügel lahmte, und, so wie es in der Sprachlehre geschah, die Kunst von hinten anfingen und treiben hiessen.

Recension.

Lenore, Ballade von G. A. Bürger, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers von W. Tomaschek, Compos. b. Hrn. Grafen von Buquoi. Op. 12. Prag, b. Haas. (Preis 2 Thlr. 16 Gr.)

Bürgers Lenore ist, wie alle Romanzen und Balladen, die nicht nur von solcher Länge, sondern auch (was allerdings noch mehr sagen will) so im Einzelnen ausgesponnen sind, und so vielerley in sich fassen — jeder musikalischen Behandlung sehr ungünstig, wo nicht ganz widerstrebend. Gleichwol hat sie, die Lenore, seit ihrer Entstehung, gar manche brave Componisten beschäftigt; und es ist nicht uninteressant, an ihren Arbeiten, theils die Wendungen, wie sie des (für sie) herben Stoffs haben Meister werden wollen, theils die Einflüsse des Zeitgeschmacks — besonders das immer weiter um sich Greifen der Musik gegen die Ansprüche des Gedichts, u. dergl. m. — zu beobachten. — Wir wollen wenigstens die besern dieser Arbeiten, und die eine bestimmte Ansicht verrathen, hier kürzlich anführen, um die Leser zu solchen Bemerkungen zu veranlassen.

Zuerst eignete *Kirnberger* sich die Lenore zu; und, einsichtsvoll, streng consequent, aber

auch kalt und trocken, wie er war, sah er in ihr blos die Ballade — blos die Gattung und äussere Form. Er setzte daher zu allen Strophen des Gedichts eine einzige Melodie, in nicht mehr Noten, als eine Strophe Sylben hat, und bildete diese, damit allenfalls das:

> Und jedes Heer mit Sing und Sang,
> Mit Paukenschall und Klang und Klang —

nach denselben Noten gesungen werden könne, wie:

> Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht!
> Mit Gott im Himmel hadre nicht —

so gar z allgemein und nichts sagend, dass man auch den Leichenzettel, in gleiches Metrum gebracht, darnach absingen könnte. Es lässt sich wol behaupten, dass kein Mensch auf Erden vermoch that, sich, nach sechzig solchen Noten, durch zwey und dreyzig achtzeilige Strophen hindurch zu würgen.

Ein *anderer* verständiger Meister — Rec. erinnert sich nicht mehr, welcher, wol aber, dass die Arbeit besser war, als die Idee — wollte dieser höchst langweiligen Monotonie abhelfen, ohne jedoch mit dem Begriff der Ballade ganz zu zerfallen, und unterschied vor allem den Rhapsoden (die eigentliche Erzählung) von den mancherley redend eingeführten Personen; und so zwar, dass er jenen blos sprechen, diese aber, jede in ihrem Charakter, singen liess. Der Monotonie war allerdings damit abgeholfen, wol auch dem Langweiligen: aber das Ganze war, wenigstens für den Eindruck auf das Gefühl, gänzlich zerrissen. Sprechen und Singen bleiben nun einmal zwey ganz verschiedene Dinge, die wesentlich, nicht etwa nur durch Steigerung, von einander abgesondert sind: zwischen denen mithin keine, natürlich und bequem überführende Brücke erbauet, sondern wo nur mit einem gewaltsamen, stets widrigen Ruck von Einem zum Andern übergesprungen werden kann.

Das sah' und empfand *Reichardt*; er glaubte der Ansicht jenes Componisten treu bleiben, nur aber den Rhapsoden ebenfalls singen lassen zu müssen, um jenen Uebelstand zu vermeiden, und Einheit in das Ganze zu bringen. Er schrieb also Musik zu vier oder fünf Strophen. (Rec. kann das Werkchen nicht zur Hand bekommen, und darum aus dem Gedächtnis nur so berichten, wie er thut.) Unter die eine, mehr declamatorische, wurde alles zusammengefasst, was der Dichter aus seiner Person erzählt; die andern waren für die redend Eingeführten bestimmt. So zufrieden man damit zu seyn Ursach hatte, so scheint man es doch nicht eben gewesen zu seyn: das Werkchen wurde sehr wenig bekannt, vielleicht meistens, weil es schon in die Zeit fiel, wo man der Noten, und der Abwechselung in der Musik nicht genug bekommen konnte.

Dieser Wendung des Geschmacks sich mehr zu bequemen, und auch für die Einzelnheiten des Gedichts — besonders in den, freylich dort noch einförmig, und wol auch etwas matt erscheinenden Strophen der so lebendigen Erzählung — mehr zu thun, gab *André*, der Vater, den Begriff der Ballade, und alles, was aus diesem für die musikal. Bearbeitung folgen musste, ganz und gar auf; wendete auf das Gedicht die eben zur Mode sich erhebende Weise des sogenannten Durchcomponirens an, und bildete so, das Ganze in jenem Sinn fahren lassend, aus dem Einzelnen eine Art Cantate, wo jede Strophe ihre eigene Musik erhielt, die nur dann mit andern mehr oder weniger Aehnlichkeit bekam, wenn die Worte selbst auch mehr oder weniger Aehnlichkeit gegen einander bekommen hatten: wo nun auch das Malerische der Erzählung einigermassen, doch behutsam, musikalisch nachgemalt, und überhaupt die Musik den Einzelnheiten des Textes sehr nahe gebracht ward. Die Kritiker, die vom Begriff ausgingen, schmälten: aber die Liebhaber, die sich um diesen und um jene nicht viel bekümmerten, spielten und sangen mit vielem Vergnügen: und in der That, wenn man sich einmal dazu verstehen kann, aufzugeben, was hier aufgegeben war, und die Gattung selbst — nach Voltaire's Ausspruch, jede sey gut, ausser die langweilige — gut zu heissen, so kann man den Beyfall, der jener Arbeit dargebracht wurde, nicht tadeln, denn sie ist mit Talent, vieler Geschicklichkeit, und nicht gewöhnlicher Sorgsamkeit gemacht.

Nun war aber einmal der Damm durchbrochen, den die Reflexion um jenes, wie um jedes ähnliche Gedicht, aufgeworfen hatte; Phantasie und Empfindung bekamen den Platz allein: und welchen Platz sie einmal erobert haben, den, weiss man ja, geben sie schwerlich wieder heraus, sondern erweitern und schmücken ihn nur immer mehr, bis endlich des Schmuckes so viel wird, dass man nicht mehr weiss, wohin zu sehen, nun endlich die Ueberladung auffallen, die ganze Methode abgeschmackt befunden, und dann gleichgültig verlassen werden muss. *Zumsteeg*, dieser liebliche Sänger, der André's Weise, nur noch weiter ausgebildet, und nach

seiner Individualität modificirt, schon mit grossem Beyfall auf Burgers *Pfarrerstochter* angewendet hatte, bearbeitete nun — nicht auf eigenen Antrieb — in gleicher Manier die Lenore; und das Melodiosere, das Eigenthümlichere, wol auch schon das mehr Ausgesponnene seiner Musik, machte ein ausgezeichnetes Glück unter den Liebhabern und Liebhaberinnen — ein Glück, das um so weniger gestört wurde, da man sich schon gewöhnt hatte, aufzugeben, was, zur Billigung und zum Genuss dieser Gattung, aufgegeben werden muss, und da Z., kleine Schwächen im Einzelnen abgerechnet, durchgehends so brav, und hin und wieder wirklich trefflich gearbeitet hatte.

Jetzt nimmt nun Hr. Tomaschek, nach der ganz gewöhnlichen Folge und Steigerung, das Gedicht auf, und walzt die, allerdings schon gross und breit gewordene musikal. Lawine, noch weiter in die Tiefe hinab, so dass sie noch viel grösser, breiter, schwerer — ohne Bild, dass die Musik noch viel länger, gefüllter, ausgeführter, kunstreicher, aber freylich auch hin und wieder siemlich weitschweifig und schwerfällig, und, da nun alles ins Weite getrieben worden, *im Ganzen* doch weniger wirksam geworden ist. Alles ist hier, so weit das möglich, scenisch; alles der dramatischen Cantate nachgehoben: da aber hierzu das Gedicht bey weitem zu lang, in der Form ohne Abwechselung, und im Inhalt, ungeachtet der grossen Verschiedenheit des Einzelnen, im Ganzen doch — für den Musiker namlich — enge begränzt ist: so hat eben, auch bey unverkennbarem Talent und Fleiss, auch bey wackerer Ausarbeitung mehrerer Hauptstücke, jener geminderte Effect entstehen müssen, so dass wol jeder, bey aller Anerkennung des Lobenswürdigen, die ein und funfzig Folioseiten lange Composition zum mindesten und mildesten sehr lang finden wird. Hatte der Componist, wenn er nun einmal glaubte, so weit greifen zu dürfen, wenigstens die Verhaltnisse der Theile zum Ganzen genauer abgemessen, und untergeordnet — einfacher, ruhiger, weit kürzer gehalten — was, in Betrachtung von diesem, unterzuordnen war; hätte er sich z. B., und vor allem, bey dem, wenn auch an sich schönen, doch schon für den Haupteffect *des Gedichts* etwas zu breiten Dialog der Mutter und Tochter von vorn herein, möglichst beschränkt: so würde nicht nur das Folgende, und überhaupt das Wesentlichere, weit besser hervorgetreten seyn, sondern auch das Ganze mehr angezogen, mehr festgehalten haben. Das hat er aber keineswegs gethan; jenes Wechselgespräch z. B., durchgehends mit obligat gearbeiteter Begleitung und vielem Aufwand von Figuren, Modulationen, und künstlicher, dramatisirender Ausarbeitung, nimmt nicht weniger, als zwolf Seiten ein: und so sind Sanger, Spieler und Zuhörer ziemlich müde, wenn sie nur erst mit dem Rappen bey der Hauptsache ankommen; so ist es auch dem Componisten kaum möglich geworden, wenn nun diese durchgeführt wird, betrachtlich höher zu steigen.

Die Composition nun Satz für Satz durchzugehen, scheint uns, nach dem Gesagten, nicht nöthig, und eben darum auch nicht zulassig. Es mögen jedoch noch einige kurze Bemerkungen über Einzelnes Platz finden!

Hr. T. fangt mit einer förmlichen, grossen Ouvertüre an: *Larghetto* aus Es moll, *Allegro con fuoco* aus Esdur. Sie könnte allenfalls vor einem Passionsoratorio stehen. An sich ist sie brav, und wäre wol nur beym Anfange des zweyten Theils des Allegro noch etwas mehr ins Reine zu arbeiten gewesen. — Die Zerreissung des Baues der Strophen durch Wiederholung einzelner Worte und dergl., (wie S. 9, Syst. 2, und in der Folge oftmals,) ist in dieser Gattung immer zu tadeln: es müsste denn die wiederholte Zeile eine entscheidende Sentenz, ein wichtiger, allgemeiner Spruch u. dergl. seyn. — Das Anpassen der Singstimme an den Marsch, S. 9 u. folgg., ist nicht besonders gerathen, und der bedeutende Einschnitt, S. 10, Syst 2, so wie der, S. 11, Syst. 1, und in der Folge noch gar mancher, ganz unstatthaft. — Da wo die Haupthandlung anhebt, S. 27, Syst. 2, ware schlechterdings ein neuer Abschnitt zu machen, und die Scene viel feyerlicher vorzubereiten gewesen. — Die ganze, grosse Scene, von S. 28, Syst. 3 an, ist, mehrere Schwächen in der Declamation abgerechnet, brav gearbeitet. Ein Gleiches ist von der, S. 34 u. folgg., und von der, S. 38 u. folgg., zu rühmen. — Bey der neuen Strophe, S. 40, Syst. 3, wäre wieder ein neuer Abschnitt zu machen gewesen: die Handlung selbst verlangte ihn. — (Der Tanz des „Gesindels," S. 41 u. 42, hat zwar etwas Eigenthümliches und Fremdartiges: ist aber doch nicht abenteuerlich genug, und bey weitem zu mild. — Auch bey der neuen Strophe, S. 43, Syst. 2, hätte, wo nicht ein neuer Abschnitt, wenigstens eine betrachtliche Trennung durch ein Zwischenspiel statthaben müssen: auch hier verlangt es die

Handlung. Uebrigens findet sich auch in dieser ganzen Scene viel Gutes. — Der über das Ganze entscheidende Spruch: Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht etc. hätte weit mehr hervorgehoben, und sehr feyerlich, nicht, wie hier geschehen, wild und lärmend, genommen werden müssen. —

Um dem mit Recht geschätzten Componisten von allen Seiten Recht wiederfahren zu lassen, bemerken wir noch Folgendes. Das Werk ist zwar jetzt erst durch den Musikhandel in Umlauf gebracht, (ob auch jetzt erst gestochen, wissen wir nicht,) höchst wahrscheinlich aber eine seiner Jugendarbeiten. Die ganze Construction desselben führt auf eine Zeit, wo der Künstler in der Stunde der Begeisterung, noch gleichsam ein Raub des Einzelnen, das Ganze aus dem Auge verliert, und, um des Guten ja nicht zu wenig zu thun, desselben bey weitem zu viel thut; nicht wenige Schwächen in Ansehung dessen, was mehr allgemeine, als musikalische Bildung verlangt, bestätigen es; und die Nummer 12 auf dem Titel, da wir doch schon eine No. 40 von Hrn. T. kennen, scheint es ausser Zweifel zu setzen.

Das Werk ist nicht zum besten gestochen, aber mit einem grossen Titelkupfer, von dem wackern Bergler gut erfunden, und noch weit besser gezeichnet, wirklich geziert. Dieser Künstler ist auch einer von denen, die, weil sie nicht aus ihrem deutschen Vaterlande gekommen, und keinen Lärm von sich selbst gemacht haben, bey weitem nicht nach Verdienst gekannt und hervorgezogen worden sind! —

Kurze Anzeigen.

Six Airs variés ou Etudes pour le Violon, av. accomp. d'un second Viol. par P. Baillot. Oeuvr. 12. Leips. et Berlin, au Bureau des arts. (Pr. 20 Gr.)

Mit diesen sechs variirten Arien, die man auch mit allem Rechte *Etudes* nennen kann, macht Hr. B. nicht nur den vorzüglichern Violinisten, sondern auch besonders denen, welche erst gewisse Grade von Fertigkeit auf diesem Instrumente erreicht haben, ein sehr schätzbares Geschenk. Letztern werden sie schon deshalb sehr willkommen seyn, weil sie nicht mit zu grossen Schwierigkeiten überladen sind. Ein jedes Thema ist vier-, fünf- und mehreremale sehr angenehm und sich treu bleibend verändert, und die Variation mit Doppelgriffen bey einem jedem derselben als eine vorzügliche Uebung anzusehen. Auch die darin befindlichen Stricharten haben manches Eigenthümliche und Empfehlenswerthe. Ref.n haben besonders das 1ste, 5te und 6te Thema mit deren Ausführung gefallen. Der Stich ist zwar ziemlich deutlich, jedoch hin und wieder nicht ganz correct.

Trio pour Violon princip., Violon et Basse, comp. par Hus-Desforges. Oeuvr. 16. (arrangé d'après un Trio de Violoncelle.) Offenbach, chez André. (Preis 2 Fl.)

Der Hr. Verf., der, so viel Ref.n bewusst, eigentlich ein ausgezeichneter Violoncell-Spieler ist, und für dieses Instrument schon Manches geschrieben hat, liefert gegenwärtig ein, ursprünglich für das Violoncell componirtes, aber hier für die Violin arrangirtes Trio. Wenn es gleich nicht unter die gelungensten Arbeiten zu zählen seyn dürfte, so wird es doch manchem Violinspieler nicht unangenehm seyn; besonders in Hinsicht des ersten Satzes, der, bey vieler Melodie, wol unstreitig der beste, übrigens aber nicht ganz frey von Reminiscenzen ist: denn in der ersten Hälfte desselben erinnert man sich lebhaft an Rode's Concert aus D moll. Warum der Hr. Verf. dem Adagio $\frac{4}{4}$ Takt vorgezeichnet hat, kann Ref. nicht einsehen, da der $\frac{4}{4}$ Takt nicht nur aus der Structur des ganzen Satzes überhaupt, sondern auch ganz besonders aus dem 6ten bis 8ten Takte der 9ten Seite, deutlich und klar hervorgeht.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *№ IX.* 1813.

Pränumerations-Anzeige

der

sämmtlichen Symphonien in Partitur

von

Louis van Beethoven.

Schon lange war es der allgemeine Wunsch aller gebildeten Musikliebhaber, die Beethovischen genialischen Symphonien in Partitur gestochen zu haben.

Unterzeichnete Musikhandlung ist daher gesonnen, diesem Wunsch zu entsprechen, und die sämmtlichen Symphonien des Herrn Louis von Beethoven in einer Prachtausgabe in Partitur herauszugeben.

Durch dieses Unternehmen hofft man ersteren einen vielfachen Genuss, letzteren ein weites Feld für ihre musikalische Kenntnisse zu verschaffen.

Da die Grösse der Symphonien zu sehr verschieden ist, um einen gleichen Preis halten zu können, so wird immer bey der Herausgabe einer Symphonie bemerkt, was von der folgenden der Pränumerations-Preis seyn wird.

Der Anfang wird mit der Symphonie, Op. 21., Leipziger Ausgabe, gemacht. Der Pränumerations-Preis davon ist 3 Fl. 30 Xr. rheinisch, oder 2 Rthlr. sächsisch. Der gewöhnliche Ladenpreis ist ein Drittel höher.

Wer auf 5 Exemplare pränumerirt, erhält das 6te frey. Die Pränumeration bleibt bis Ende December offen.

Alle Geldsendungen und Bestellungen bittet man sich postfrey aus. Ohne Vorausbezahlung werden keine Exemplare verabfolgt.

Jede solide Buch- und Musikhandlung nimmt darauf Bestellungen an.

Maynz, den 1sten August 1813.

B. Schott,
Musik-Verleger.

Für Deutschland hat Hr. Friedrich Hofmeister in Leipzig die Commission übernommen, an welchem daher alle Bestellungen zu richten sind.

Pedale, mit dem Fortepiano-Ton.

Eine neue Erfindung.

Da schon verschiedene Musikfreunde bey mir nachgefragt haben, ob man nicht Pedale mit dem Tone eines Fortepiano bey mir haben könnte, so zeige ich hierdurch an, dass Fortepiano-Pedale von ausserordentlich gutem Tone, bis jetzt einzig ihrer Art, von mir erfunden worden sind, welche sich sehr bequem hinter jedes tafelförmige Fortepiano oder Klavier stellen lassen, beständig vorräthig, und nach Verhältnis ihrer Güte und Eleganz um die billigsten Preise bey mir zu haben sind. Jedoch muss ich noch bemerken, dass diejenigen anzuwärtigen Liebhaber, welche Pedale zu haben wünschen, aber schon eigene Fortepiano besitzen, mir die Breite ihres Instruments anzeigen, damit ich denselben eine passende Pedal-Tastatur anlegen kann. Andere Liebhaber hingegen, welche noch nicht mit Fortepiano versehen sind, können auch diese Instrumente, sowol mit englischem als wiener Mechanismus wenn schon die Pedale eingerichtet sind, bey mir haben.

Tüngeda, bey Gotha, den 18ten August 1813.

Johann Christian Schleip,
Instrumentenmacher.

Zur Empfehlung dieser Pedale, die mir Herr Schleip, um mich mit seiner Erfindung bekannt zu machen, geneigt hat, kann ich mich nicht enthalten, hiermit öffentlich zu bezeugen, dass sich nicht nur das, was in obiger Anzeige von dieser Erfindung gesagt ist, wirklich so verhält, sondern dass auch die von diesem talentvollen Künstler gearbeiteten Instrumente meine Erwartung übertroffen haben.

Karl Gottlieb Umbreit,
Organist zu Sonneborn.

Anzeige.

Um die Wünsche mehrerer Freunde der musikalischen Literatur zu erfüllen, zeigen wir denselben an, dass sie noch bis Ende dieses Jahres mit 8 Thlr. sächsisch bey uns und bey allen resp. Postämtern, Buch- und Musikhandlungen auf Gerbers neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 4 Bände in gr. 8. pränumerirt

können, und dass ihre Namen sodann dem 4ten Bande, der in den ersten Tagen des künftigen Jahres ausgegeben wird, noch vorgedruckt werden. Sammler erhalten das 6te Exemplar frey. Auch sind noch ausführlichere Ankündigungen dieses klassischen Werks bey uns zu haben.

Leipzig, im October 1813.

A. Kühnel. Bureau de Musique.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gyrowetz, A. Romanze a. d. Augenarzt: Es schmolz der Schnee etc. f. Pforte. N° 1. . . . . 4 Gr.

— **Romanze**: die Ruh ist mir verschwunden. . . 4 Gr.

Hardor, A. 8 Gesänge mit Begltg. des Pianoforte, Op. 30. . . . . 18 Gr.

— an die Laute, mit Begleitg. d. Pforte. . . . . 4 Gr.

— die Propheten der Natur, mit Begleitg. des Pianoforte. . . . . 4 Gr.

— Lieder von Aug. Kuhn, mit Begltg. des Pf. 2n Heft. Op. 33. . . . . 18 Gr.

Catel, die Bajaderen, gr. Oper in 3 Acten, vollständiger Klavier-Auszug. 1r Act. . . . 3 Thlr. 8 Gr.

— D° D° D° 2r Act. . . . . 3 Thlr.

Morus, J. W. S. Elegie auf ein Landmädchen von Holty, f. Pforte. . . . . 12 Gr.

Tomaschek, W. Lenore von Bürger, mit Begltg. des Klaviers. Op. 12. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Boieldieu, Romanze a. d. Oper: Johann von Paris f. Pforte. . . . . 6 Gr.

— Arie a. ders. Oper: der Ritterschaft Zierde. . . . 6 Gr.

Grünbaum, C. komisches Terzett: die belauschten Liebenden, f. Sopran, Tenor und Bass, oder 2 Tenöre und Bass. . . . . 8 Gr.

Danzi, F. Recitativ ed Aria per il Soprano av. acc. de l'Orch. (Dunque mi lascia ciel) ital. und deutsch. . . . . 1 Thlr.

— Recitativ ed Aria per il Tenore (Ah che incertezza amara) av. acc. de l'Orch. ital. und deutsch. . . . . 1 Thlr.

Eisenhofer, F. X., 6 gesellschaftliche Gesänge f. 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 3r Lieferung. Op. 4. . . . . 1 Thlr.

Spanisches Lied mit Begleitung des Pianof. . . . . 4 Gr.

Il Padre Francesco, italienisches Lied mit Pianoforte-Begltg. . . . . 4 Gr.

Duettino coll' accomp. de Pforte. . . . . 2 Gr.

Wilms, J. W. Sonate p. Pforte avec Violon obligé. Op. 29. . . . . 22 Gr.

Haydn, J. Symphonien f. Pforte eingerichtet von C. D. Stegmann, N° 10, 11. 12. 13. 14. . . . à 16 Gr.

Schmitt, Al. 2 Marches p. le Pforte à 4 mains. Op. 10. . . . . 10 Gr.

Wanhall, J. B. Variations faciles sur un thème de l'Op.: der Lügner et sur une valse pour Pianoforte. . . . . 10 Gr.

— Tema con 6 Variazioni p. il Fortepiano. . . . 8 Gr.

— 12 leichte und angenehme Stücke in den vorzüglichsten Ton- und Taktarten mit Bezeichn. des Fingersatzes. . . . . 8 Gr.

— Fantaisie facile p. le Pforte. . . . . 6 Gr.

— Thème av. 6 Variations faciles et agréables p. le Pforte. . . . . 6 Gr.

— 6 Variations p. le Pforte sur la danse favorite de Cendrillon. . . . . 10 Gr.

— 7 Variations p. le Pforte sur la Romance favorite de l'Op.: Cendrillon. . . . . 10 Gr.

— 8 Variations sur un thème de l'Op.: der Augenarzt. . . . . 6 Gr.

— Thème av. 7 Variations caractéristiques p. le Pforte. N° 8. . . . . 8 Gr.

Ries, Ferd. grd. Septuor p. le Pforte, Clarinette, 2 Cors, Violon, Vcelle et Contre-Basse. Op. 25. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

— grd. Quintuor p. le Pianof., 2 Violons, Viola et Viola ncelle. Op. 25. . . . . 2 Thlr.

Köhler, H. Sonate p. le Pforte et Flûte d'une exécution facile. Op. 93. . . . . 10 Gr.

Schmitt, Al. 2 Marches p. Pforte à 4 mains. . . . . 10 Gr.

Wojtischek, A. 9 Variazioni sopra un tema de l'Op.: Azor p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Gallus, J. Sonatine facile p. le Pforte à 4 mains. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten October. Nº. 42. 1813.

Recension.

Ueber D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes geleistet hat. Nebst einem, aus den Originalen genommenen Abdrucke sämmtl. Lieder und Melodien Luthers, wie auch der Vorreden zu seinem Gesangbuche. Von August Jac. Rambach, Prediger zu St. Jacob in Hamburg. Hamburg, bey Bohn. 1813. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Von Zeitschriften, welche sich ein einzelnes Feld der Wissenschaft oder Kunst zum Anbau erwählt haben, kann man mit Recht verlangen, dass sie die bedeutendern Erzeugnisse desselben ausführlicher und sorgsamer anzeigen, als andere, welche das ganze Gebiet zu umfassen bemüht sind: und so sey denn auch der hier genannten Schrift, die, unter den wenigen, welche seit einigen Jahren über Musik und ihre Angelegenheiten erschienen sind, allerdings zu den bedeutendern gehört, — es sey ihr der Raum nicht zu spärlich zugemessen, zumal da sich voraussetzen lässt, ihr Gegenstand interessire wol jeden unsrer Leser, wenn auch den einen mehr, den andern weniger.

Den Inhalt des Buchs im Allgemeinen giebt schon der Titel an; und wiewol zuzugestehen, dass über alle Theile desselben schon öfters, zuweilen auch gründlich und ansiehend, gesprochen worden ist: so hat man doch auch hinzuzusetzen, dass sie noch nirgends so umfassend, ja meistens so erschöpfend, in der Zusammenstellung und in der Betrachtung, behandelt worden sind. Schon eine solche Zusammenstellung, die sehr verschiedenartige Kenntnisse, reiche Belesenheit und vielen Fleiss voraussetzt, würde Dank verdienen, wenn auch der Verf. nicht so vieles Eigene und Schätzbare hinzugethan hätte, als er gethan hat. Wir folgen ihm Schritt vor Schritt durch das Buch: verweilen aber, wie es der Zweck unsrer Blätter verlangt, nur bey dem, was die Musik näher angeht.

Der *erste Abschnitt* schildert Luthern als *Liturgen* überhaupt. Erst wird der Einfluss der Reformatoren auf die Veränderung der Liturgie im Allgemeinen, wenigstens kurz berührt, und dabey nicht übersehen, was eben so wahr, als folgenreich ist — dass die *Persönlichkeit* dieser Männer auch auf diesen Theil ihres Werks unverkennbaren Einfluss zeigte. Gewiss, hatte Luther (um hier nur bey ihm stehen zu bleiben,) nicht selbst Musik verstanden, hatte er nicht so achten, schönen Sinn für diese Kunst gehabt, ja, wäre er nicht selbst ein braver, kunstgerechter Sänger gewesen: er hätte, was er für den Kirchengesang geleistet, nicht nur nicht leisten können, wie sich das von selbst versteht, sondern höchst wahrscheinlich auch nicht leisten mögen, wie das Beyspiel anderer Reformatoren, jener und auch unsrer Zeit, hinlänglich lehrt. — L. war also zur Verbesserung der Liturgie von dieser Seite ganz vorzüglich geschickt: er war es aber auch von den andern erforderlichen, wie dann der Verf. erweiset. Er theilet, gewissermassen als Einleitung zur Betrachtung von L.s Ansicht des Kirchengesanges, dessen Ansichten der Liturgie und des Werths des öffentlichen Cultus überhaupt mit, und zwar — wie auch in der Folge überall — mit Belegen von trefflichen und treffenden Stellen aus L.s Werken, oder aus andern gleichzeitigen, historischen Quellen. Es verdient gleich hier bemerkt zu werden, dass der Verf. nirgends Andern nacheitirt, sondern überall die Quellen aufsucht, und die Hauptstellen selbst mittheilt, wodurch denn sein Buch zugleich als historische Sammlung über jene Gegenstände Werth bekommt. — Aber störte L.n bey der Ausführung seiner Ideen in Hinsicht auf Liturgie nicht, was ihn sonst wol hin und wieder störte: sein rascher Eifer, sein ihn selbst hinreissender Enthusiasmus? Keineswegs! vielmehr verfuhr er kaum

irgendwo so behutsam, milde, bescheiden, schonend und weise, als eben hier — was nicht nur unwidersprechlich erwiesen, sondern auch recht gut und genügend erläutert wird. Seinen Grundsatz, dem er hier unverrückt treu bleibt, spricht L. selbst also aus: „Man muss in Sachen, die da frey und nicht noth sind, das Auge halten auf des Nächsten Krankheit; viel davon predigen, dass die Gewissen erst frey werden, aber nicht darein fallen, die Gewissen sind denn zuvor frey, dass sie folgen mögen." — Was nun L., den Kirchengesang betreffend, wirklich leistete, das kömmt auf die drey Punkte hinaus: Er ordnete den öffentlichen Gottesdienst überhaupt, mithin auch in Hinsicht auf Gesang, zweckmässiger; er führte, nebst den besten ältern, neue, deutsche, und durchaus bessere Lieder ein; er bereicherte und verschönte die Singweisen.

Indem der Verf. sich anschickt, dies in seinem ganzen Umfange zu betrachten, stellt er erst, mit vieler Umsicht und Sorgfalt, L.s Schriften und Aufsätze, die, und in so fern, sie den Kirchengesang betreffen, zusammen, und beschreibt sie kürzlich; dann schildert er das Verhältnis der lutherischen Anordnungen zum alten Ritus. — L. war mit mehrern alten Kirchengesängen allerdings unzufrieden, und wer müsste ihm nicht Recht geben, wenn man sie kennen lernt: an den wahrhaft guten unter ihnen aber, mochten sie lateinisch oder deutsch seyn, hatte er sein herzliches Wohlgefallen, ausserte dies laut und geflissentlich, trug auch Sorge, dass sie, so viel an ihm lag und mit seinem obigen Grundsatz bestehen konnte, doch ja beybehalten würden. So hat er uns z. B. die herrlichen Lieder mit ihren *nie übertroffenen* Melodien: Nun komm der Heiden Heiland — Gelobet seyst du, Jesus Christ — Mitten wir im Leben sind — gerettet; und es liegt wenigstens an ihm nicht, sondern an den Verfassern mehrerer neuer Gesangbücher, wenn durch ihre eiskalten, gereimten Lebensregeln, diese Lieder und durch ihre ewigen: Wer nur den lieben Gott lässt walten — und: Ich singe dir mit Herz und Mund — diese Melodien, beym Volke in Vergessenheit kommen. L.s Kritik über mehrere uralte, besonders über altdeutsche Kirchenlieder wie sie hier mitgetheilt wird, ist eben so neiv und herzig, als sie von wahrem Sinn für Poesie und Kunst zeugt. —

Der Verf. gehet nun ins Einzelne und beschreibt erst L.s neue Ordnung des Gesanges bey der Messe — das heisst hier, bey dem ganzen Hauptgottesdienste des Sonntags und Feyertags Vormittags. Bekanntlich ist sie, diese Ordnung, von der alten wenig verschieden, und nur später durch Andere, ohne Noth und Gewinn, öfters abgeändert worden. (Seit einigen Jahren hat man — es sey erlaubt, dies hier mit Ruhm und Dank anzuführen — in der Thomaskirche zu Leipzig L.s Ordnung bey der Haltung des heil. Abendmals, bis auf einige unbeträchtliche Nebendinge, zurückgerufen; und es ist geradehin unmöglich, das viel Feyerlichere, Rührendere und durchaus Zweckmässigere derselben vor den andern Ordnungen nicht zu verkennen, nicht zu empfinden.) — So liess L. auch die Ordnung des täglichen Gottesdienstes im Ganzen bestehen, nur dass er sie abkürzte und dazu benutzte, die Jugend und den gemeinen Mann mit der Bibel näher bekannt zu machen. Was er bey besondern religiösen Feyerlichkeiten verordnete, ist trefflich. Wer kann es z. B. anders finden, wenn er bey Begräbnissen räth, doch nicht immer nur mit „Trauerliedern und Leidgesängen" die Betrübten noch mehr zu betrüben, sondern tröstliche Lieder anzustimmen, „von Ruhe, Schlaf, Leben und Auferstehung der verstorbenen Christen, damit der Glaube gestärkt und die Leute zu rechter Andacht gereizt werden mochten." — Der Verf. setzt die Vorzüge des luther. Rituale vor dem ältern vornamlich in folgende Punkte: der sonst, einige Stunden lange Gesang wurde abgekürzt und die Predigt mehr hervorgehoben; bey den Gesängen wurde freyere Wahl und nähere Bestimmung derselben für den besondern Zweck der jedesmaligen Andacht verstattet; die deutsche Sprache wurde dabey eingeführt. Diese Punkte werden nun im Einzelnen weiter durchgegangen.

Es gab nämlich allerdings lange vor Luther'n schon *einzelne* deutsche Kirchengesänge, und man bediente sich ihrer auch beym öffentlichen Gottesdienste: aber nur selten, und blos gleichsam *connivendo*; auch waren diese Lieder grossentheils, wie aus mehrern noch vorhandenen bewiesen wird, abgeschmackt und selbst lächerlich: wenigstens mussten sie so erscheinen seit der Zeit, als durch Verbreitung der alten, classischen Literatur der Geschmack veredelt, und dem Verstande, in Hinsicht auf Religion und Cultus, sein Recht wieder vindicirt worden war.

Luther ermunterte nun Dichter und Musiker wiederholt und dringend, dem Bedürfnis abzuhelfen, weil er sich selbst erst „dem Werk nicht gewachsen"

fühlte. Blosse Uebersetzung lateinischer Gesänge mit beybehaltenen Melodien genügte ihm nicht, indem sie doch nicht „eine recht deutsche Art" hatte, nicht „recht artig, noch rechtschaffen lautete." „Es muss beyde, Text und Noten, Accent, Weise und Geberde (aussere Form) aus rechter Mutterspruch und Stimme kommen" — schrieb er. In den neu gedichteten Kirchenliedern mussten „die neuen Wörterchen vom Hofe" weggeblieben: „die Worte ganz schlicht und gemein, doch aber rein und geschickt herauskommen." Da er nun von andern Dichtern und Musikern nicht nach Wunsch genug unterstützt wurde, da er auch in manchen Stunden und bey manchen besondern Gelegenheiten dem Drange seines Geistes nicht widerstehen konnte: so machte er sich selbst dran, und schrieb Gedichte und Melodien. Was er nun in beyden wirklich leistete, das wird vom Verf. weiter unten ausführlich gezeigt und dargelegt. —

Was L. selbst verfasste und von Andern erreichte, das wurde schnell und vielfach bekannt gemacht. Der Verf. gehet diese Sammlungen mit sorgsamer Kritik durch: zuerst das sogenannte olearische Gesangbuch, nicht von Luther herausgegeben, sondern eine eilfertige Compilation des Buchdruckers; dann das sehr schatzbare Gesangbuch Walthers, des kurfürstl. sächsischen Kapellmeisters, zunächst für Sänger und Chorschüler, woran bekanntlich Luther sehr nahen Antheil nahm. (Das Werk ist in vier Quartbanden in Stimmen gedruckt. Die erste Auflage ist verloren; die zweyte noch vorhanden, wiewol vollständig sehr selten. Sie enthält 59 deutsche und 30 lateinische Gesänge.) Hierauf folgt die Beschreibung und Beurtheilung der andern, bis zu Luthers Tode erschienenen Gesangbücher, wobey man von manchem sehr seltenen, so viel uns bekannt, zuerst ausführliche Nachricht erhalt. —

Es war schon oben erwähnt, dass Luther, neben dem deutschen, auch den lateinischen Kirchengesang beybehielt. Warum that er das? Anfangs, antwortet der Verf., aus Behutsamkeit, um nicht zu vieles Alterthümliche und Hergebrachte auf einmal zu ändern; dann, aus Anerkennung des wahrhaft Guten in nicht wenigen lateinischen Gesängen; (vortrefflich gedacht und originell ausgedrückt ist hierüber die Stelle aus einem Briefe Luthers an Buchholzer in Berlin, S. 82 folg.:) auch aus Sorge, durch „*Neutralia*" die öffentliche Kirchentrennung nicht noch dringender und entschiedener zu machen. Luther konnte auch wirklich gute lateinische Gesänge um so eher beybehalten, da sie durch die daneben eingeführten deutschen sehr beschränkt wurden, und da in den Städten, von denen hier allein die Rede ist, bey den nur einigermassen Gebildeten einige Kenntnis des Lateinischen für den Hausbedarf damals eben so vorauszusetzen war, wie jetzt des Französischen. Noch ein Moment für die Beybehaltung lateinischer Texte war aber bey Luther, wie noch jetzt bey uns, „die viele feine Musica und Gesang, so auf sie verfertigt worden." Er giebt dies in seiner Schrift, „*deutsche Messe*," selbst mit an. Doch entscheidender, als alles, wirkte wol der Mangel an hinreichenden deutschen Kirchenliedern. In der reichsten der Sammlungen, welche noch zu Luthers Lebzeiten erschienen, in der papistischen, sind kaum hundert deutsche Lieder, die in den Kirchen gebraucht werden konnten — was, wenigstens damals, wo man der grossen Abwechselung in lateinischen Gesangen gewohnt war, und wo mehr öffentliche, gottesdienstliche Versammlungen gehalten wurden, als jetzt, nicht ausreichen und genügen wollte.

Bey diesen lateinischen Gesangen behielt L. nun durchaus auch die alten, körnigen Choralmelodien bey. „Die sonderbare und durchaus unpsychologische Ansicht mancher neuern Liturgen — sagt der Verf., S. 93, — die den Werth der kirchlichen Gesange allein nach ihrem Inhalte beurtheilten, und die Melodie als blosse Nebensache betrachteten; diese sonderbare Ansicht, die in dem evangelischen Kirchengesange zu unsern Zeiten so viel Unheil angerichtet, und was auf der einen Seite an Verbesserung, gewonnen, ihm auf der andern grossentheils wieder geraubt hat, (Ja wol!) lag gar nicht in dem Geiste der Zeit, welcher L. angehörte; und sie konnte am allerwenigsten die Ansicht eines Mannes seyn, der ein so tiefes Gefühl, und so viel Sinn für die Tonkunst insbesondere hatte, als er. Eben dieses Gefühl und dieser musikal. Sinn schützten ihn, zum grossen Gewinn für den evangelischen Gottesdienst, gegen die Verirrung, zu welcher sich manche andere Reformatoren seiner Zeit, ähnlich den einseitigen Aufklärern unsrer Tage, durch ihren Verbesserungseifer hinreissen liessen, indem sie mit den, ihres Inhalts wegen verwerflichen Gesangen zugleich den ganzen, herrlichen Melodienvorrath des alten Choralgesanges verwarfen, nicht anders, als ob auch in den unschuldigen Tönen und Noten Ketzerey stecke." Dies Letztere trifft nun wol jene

unsre Zeitgenossen nicht, sondern vielmehr — sie wissen in dieser Hinsicht nicht, was sie thun. Darum mag es ihnen auch der Himmel vergeben: wir aber können's nicht. — Luther behielt sogar manche, dem Inhalte nach nicht vorzügliche, nur leidliche, lateinische Gesänge ausdrücklich ihrer schönen, rührenden Melodien wegen bey. Der Geist Gottes, so in den Noten stecket, wird ihrer Schwachheit aufhelfen — schreibt er einmal. War der Text geradezu schlecht, so legte er bessern, deutschen unter, und wünschte dabey auch, man möchte bey besonders feyerlichem Gottesdienste Chor und Gemeinde singend wechseln lassen — welchen Wunsch bekanntlich die kältere, geschmacklosere Folgezeit zu erfüllen vergaß, und nur einige der neuesten Liturgen, mit vollem Grund der Wahrheit, als vorzüglich und aufs edelste wirksam, von neuem empfohlen haben, ohne dass jedoch bisher davon noch eben Gebrauch gemacht worden ist. (In Leipzig geschiehet es nur bey der feyerlichen Confirmation der Catechumenen, und mit tiefer, unwiderstehlicher Wirkung.) So sollte z. B. auch L.s deutsches *Te Deum* (Herr Gott, dich loben wir —) nicht, wie es, eintönig genug, zu geschehen pflegt, sondern als feyerlicher Wechselgesang des Chors und der Gemeinde, die Hauptstellen durch Trompeten- und Paukenschall hervorgehoben, vorgetragen werden. —

Luther erhielt aber den Choralgesang nicht nur: er verschönerte und vervollkommnete ihn auch. Singunterricht war ihm, wie das freylich auch schon früher erkannt worden, ein wesentlicher Theil des Schulunterrichts; die Einrichtung der schon bestehenden, aber sehr ausgearteten Singchöre verbesserte er; führte bey ihnen den regelmässigen, vierstimmigen Gesang ein, nach Walthers Choralbuch, das er selbst in der Folge mit einigen vierstimmigen Melodien seiner Composition vermehrte; und die Figuralmusik, die er üppig und zum Theil abgeschmackt fand, beschnitt er, und führte sie, so weit er's vermochte, in die gehörigen Gränzen zurück, ohne jedoch, wie Carlstadt und Andere, sie verdrängen zu wollen. „Die Musica soll nirgends lieber bleiben, als im Dienst dessen, der sie gegeben und erschaffen hat:“ man sollte auch in dieser Hinsicht „Gottes Wort in allen Ehren halten, und für und für üben, es sey auf Orgeln, oder auf Symphonien, (mit Instrumental-Begleitung,) was für Instrumente es wolle, wie wir sehen, dass der liebe David gethan hat.“ Das war seine Meynung. Seine Compositionen werden in der Folge noch besonders betrachtet. —

Der *zweyte Abschnitt* stellt nun Luther'n als *Liederdichter* dar. Da dieser Abschnitt wenigstens nicht zunächst mit der Bestimmung unsrer Blätter zusammentrifft, so begnügen wir uns mit einer kurzen Anzeige des Inhalts, und mit der Versicherung, dass der Verf. auch ihn gründlicher, vollständiger und überhaupt befriedigender abgefasst habe, als noch irgendwo geschehen ist.

1) Chronologisches Verzeichnis der Lieder L.s. 2) Betrachtung derselben nach ihrer Eintheilung in entlehnte und altdeutsche, von L. verbessert; in, aus dem Lateinischen übersetzte oder frey bearbeitete; in Stellen der Bibel, metrisch oder prosaisch übersetzt; und in Originallieder. Hierbey kommen 3) zur nähern Untersuchung: die Wahl des Stoffs zu denselben; die Auswahl der verdeutschten Gesänge; die Vorzüge der Lieder L.s in Absicht auf poetischen Geist und Sprache; (auch dies ist mit Einsicht, Geschmack und Unparteylichkeit ausgeführt;) der Beyfall, den sie in und ausser der evangelischen Kirche gefunden; und die Veränderungen, die man in neuern Zeiten damit vorgenommen hat.

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

1.

Man kann nie natürlich-einfach, ausdrucksvoll, und besonders rein schreiben, wenn man sich nicht an den schwierigen Künsten des Contrapuncts satt und müde studirt hat. Nur aus einem Magazin lässt sich ein Cabinet anlegen. Ob Einer gründliche, tiefe Einsicht in alles das habe, was zu seiner Kunst gehört, das lässt sich aus seinen Werken leicht heraus erkennen. Selbst in seinen leichtesten, flüchtigsten Compositionen kommen, besonders Bassnoten vor, denen man es sogleich ansieht, es könne sie kein oberflächlicher Harmoniker geschrieben haben. — Ueberhaupt erkennt man seinen Mann vornämlich am Basse. Und wahrlich, was ist es auch Schönes und Würdiges um einen kraftigen Bass! wie giebt er allem, was über ihm ruht, Leben und Bedeutung! — Man muss lange gute Musik gehört haben, um in sein inneres Wesen einzudringen. Das gemeinere Ohr bemerkt nur den

herrschenden Gesang; das mehr geübte etwa eine secundirende Stimme: aber das wahrhaft gebildete findet im Basse alle Töne der Oberstimmen wieder, den eigentlichen, innern Zusammenhang derselben, und den Hauptcharakter des Ganzen, vorausgesetzt, er, der Bass, ist geschrieben, wie es seyn soll.

2.

Lasst den Muth nicht sinken, junge Künstler! Freylich wird, selbst wenn die Natur euch alles verlieh, um Meisterwerke hervorzubringen, dennoch eure Phantasie lange Zeit unstät und aufs Gerathewohl umherschwanken, bis sie endlich, wie durch einen Glücksfall, auf Effecte stösst, und ihr dahin gelangt, diese ganz nach freyem Willen anzulegen. Man *muss* sich erst durch einen ungeheuern Kreis bizarrer und unzusammenhängender Ideen durchgearbeitet haben, die sich, so oft man sie verwirft, doch immer wieder einfinden, bis man endlich dahin kömmt, das Rechte, und was eben da, wo es steht und stehen soll, wahren Effect machen muss, zu treffen. — Indessen giebt es auch für jeden von euch einen Gränzpunkt, selbst im Vortrefflichen, über welchen ihr nicht hinausstreben dürft. Ein, meistens mehr empfundenes, als klar gedachtes, geheimes Bewusstseyn des Grades eurer Fähigkeit muss euch sagen, wie weit ihr gehen könnt: da bauet euch an, und überlasst Andern das Weitergehen, denen es besser gelingt. Ich will sagen: Ringet nicht nach allen Gattungen, Schreibarten etc., die in ihrer Art vortrefflich sind, sondern bleibt bey denen, wozu ihr gemacht seyd, auch wenn sie nicht die höchsten sind. Wollet nicht alle, z. B. Mozarte, Beethoven, Cherubini's werden, wenn euch die Schwungfedern dazu nicht lang genug gewachsen sind. Dieser Entschluss ist zwar nicht schmeichelnd: doch hat es etwas Beruhigendes, sich sagen zu können: du hast verständig gehandelt und einen guten Gebrauch von dem gesunden Urtheil über dich selbst gemacht. Auch wird der Erfolg, dass ihr nun wahrhaft Gutes, nur nicht in jenen Regionen, liefert, euch für das Aufgegebene trösten und die Anerkennung eures Verdienstes euch belohnen, statt dass ihr sonst doch vergebens ringt, höchstens ein paar erträgliche Nachahmungen liefert, welche eine ganz kurze Zeit einiges Interesse erregen können, dann aber als Nachahmungen erkannt und vergessen werden müssen, und, was schlimmer als alles ist, ihr selbst euch dann als blosse Nachahmer fühlt und nun nichts anders mehr hervorzubringen im Stande seyd. Und dies zu fühlen, ist das peinigendste, und ertödtet vollends allen eigenen Geist.

5.

Wenn uns ein Componist von der Bühne zu sehr heftigen, leidenschaftlichen Worten allzumelodischen Gesang hören lasst, so sage man: Hier musste er blos declamatorisch singen lassen, und das Orchester sollte alles ausdrücken, was damit analog ist — sollte dies schon vorher andeuten, und das Ganze mithin gewissermassen pantomimisch seyn. Wenn er hingegen zu Worten mehr gemessener, wenn auch lebhafter Empfindung einen trockenen Gesang geschrieben, und dem Orchester, wenn auch noch so viele und noch so künstliche Arbeit gegeben hat: so wird er seines Zwecks doch allezeit verfehlen. Wie, möchte man dann dem Sänger sagen — du lässest dich durch das Orchester ersetzen? du bist voller Empfindung und giebst nichts davon heraus? Ich höre zwar das Orchester ungefähr sagen, was du nicht sagst, sondern blos ankündigst: aber bist du denn ein Kind, dessen Empfindungen sein Präceptor erst analegen muss? Verstehst du deine eigne Sprache nicht, da du eines Dollmetschers bedarfst? Dein Orchester ist voll Feuer, Bewegung und Kunstgelehrsamkeit: aber warum spielt es deine Rolle? Spiele du die deinige; dann kann ich mit dir empfinden: so wahrlich nicht! —

4.

Die Fruchtbarkeit eines Instrumentalcomponisten scheint mehr zu bewundern, als die, eines dramatischen, indem jener seine Ideen gleichsam aus Nichts ziehet, oder aus einem blos unbestimmten Gefühl, indess dem andern Gedanken und Worte gegeben sind, wodurch er auf bestimmte Ideen geleitet wird: allein es ist zwischen beyden noch ein wesentlicher Unterschied. Jener kann in aller Freyheit seines Geistes schaffen, was und wie er's will; alles ist recht und gut, wenn es nur ein schönes Ganze ausmacht: dieser aber muss sich jedesmal nach dem besondern Genre seines Gedichts und nach der jedesmaligen Handlung richten; muss sich auch nach der prosodischen Beschaffenheit

seines Textes und mehrern andern Umständen bequemen, wodurch seine Arbeit viel schwieriger wird. Indem er seine Musik genau dem Texte anschmiegt, malt er nach der Natur, und was er hervorbringt, ist sicher und unwandelbar, wie sie, indem die Ideen der Symphonie u. dergl. ins Weite hineingeworfen, und von unbestimmter Bedeutung, wie die Empfindung selbst, sind. Auch ist es offenbar, dass man, ist man nur nicht geradehin geistlos, in der Instrumentalmusik durch blosse Routine und gewandte Benutzung des Herkömmlichen schon ziemlich weit reichen und wirklich bis auf einen gewissen Grad interessiren kann: in der dramatischen Musik aber nicht — den Verständigen nämlich.

5.

Wenn man, um das, wovon unser Gefühl eben durchdrungen ist, musikalisch auszudrücken, nur alte Ideen in sich selber antrifft, die man gleichsam schon vorräthig in sich trug; wenn man fühlt, es lasse sich das wol näher und eigener aussagen, man könne nur nicht darauf kommen, und eben deshalb jene ältern und allgemeinern Ideen und Phrasen anwendet: dann wird man gewiss allemal nur etwas Mittelmässiges hervorbringen. Aber wenn plötzlich und unvermuthet, wie einst Minerva aus Jupiters Haupte entsprang, eine Idee sich in unsrer Phantasie von selber zum Leben weckt, und man fühlt, der Gegenstand gehe dadurch in aller Klarheit hervor: dann sagt uns ein Gefühl der Zufriedenheit mit uns selbst, dass wir es nicht besser, als so, machen können. Da müssen wir nun nicht zu viel ab- oder zuthun. Jene innere Stimme muss uns als Inspiration gelten, gegen die wir uns nicht auflehnen sollen. Widerstreben wir ihr unhaltend, oder meistern wir gar zu viel darum und daran: so drängen wir sie endlich zurück; das geschiehet aber allemal zum Nachtheil unsers Werks.

6.

Wer viel schreibt, muss sichs zur besondern Pflicht machen, stets daran zu denken, ob das, was sich seiner Seele darbietet, nicht schon in andern, eigenen oder fremden Werken vorgekommen sey. Ein Anderer bemerkt das leichter, als der Verfasser; sein Urtheil kann daher von grossem Nutzen seyn. — In einem Werke ächter Begeisterung habe ich indess niemals *wesentliche* Aehnlichkeit mit andern antreffen können; nur etwa einige in ganz Unbedeutendem und Zufälligem. Wenn der Autor wahrhaft von Gefühl durchdrungen gewesen ist, so ist Aehnlichkeit mit andern Werken eigentlich auch kaum möglich, und was so scheinen könnte, ist nicht dafür zu halten. Uebrigens gehört ja auch wenig dazu, ist ein gutes Werk fertig, einige Noten, die an zu bekannte Dinge erinnern könnten, zu verändern oder auszustreichen. — Vor allem aber muss man sich hüten, etwas niederzuschreiben, wovon Einzelnes durch Aehnlichkeit nahe an berühmte Werke erinnert, obgleich sich diese beym Arbeiten unsrer Phantasie am allerersten darzubieten pflegen; theils sind sie zu bekannt, theils ist darin alles so sehr an seiner Stelle, dass es unmöglich *ist*, ihre Ideen besser anzuwenden. — Eine geringe Kleinigkeit, ein Nichts kann zu Aehnlichkeiten und Reminiscenzen führen: aber mit Aufmerksamkeit, Benutzung des Urtheils Anderer, und Strenge gegen sich selbst, lernt man sich von ihnen losmachen.

7.

Die Opern-Musik ist allezeit Unsinn, wenn sie sich nicht mit dem Gedicht gleichsam vermalt, nicht die *Charaktere* fest bestimmt, nicht die *Situation* belebt und verstärkt, wenn sie nicht das *Ganze* verschont. Sie ist Unsinn, wenn Orchestergeräusch das Verstehen der Worte unmöglich macht, eine eitle Gelehrsamkeit auskramt, wenn sie Worte über die Gebühr wiederholt und ausdehnt, und dadurch eine Empfindung, eine Situation aufhält, die ihrer Natur nach nicht aufgehalten werden dürfen; sie ist Unsinn, wenn sie nicht jede dramatische Person schicklich sprechen und singen lässt, und sich mehr hervorthut, als es die Person, oder die Lage, worin sich dieselbe eben da befindet, verstattet; sie ist endlich Unsinn, wenn sie nicht in so völliger Uebereinstimmung mit der Poesie ist, dass man, so zu sagen, reden Dichter vom Componisten nicht mehr unterscheiden kann. Wir sind noch weit von dem Ziele, das wir suchen, so lange man beym Herausgehen aus der Oper sagen kann: Die Musik hebt das Stück. Dann betrachtet man noch immer die Composition nur als *Concertmusik*, und es ist noch gar nicht die Rede

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05377/038

vom Erfolge des Stücks, *als Drama*. Die meisten Opern sind auch wirklich für mich nichts, als Sammlungen harmonischer Phrasen, die ich besser placirt wünschte. Dem Schüler würde ich dabey sagen: Das und das genügt mir nicht; aber ich würde es vortrefflich finden, wenn es in dieser oder jener Rolle, in dieser oder jener Situation, vorkäme.

8.

Es hat sich eine Manie eingeführt, die um so gefährlicher ist, je mehr sie auf den grossen Haufen wirkt, und je mehr sich ihrer in der neuesten Zeit selbst einige äusserst talentvolle Componisten ergeben haben; ich meyne die Sucht zur *Spectakelmusik*. Widrige Verirrung, die guten Geschmack, Anmuth, Empfindung, Wahrheit, Melodie, ja selbst gute Harmonie überflüssig macht! Sind wir nicht sehr auf unsrer Hut, so werden wir Ohr und Geschmack des Publicums austrocknen, und wir werden am Ende keine, als Larmen erregende Componisten haben. Dieses monströse Genre muss den Verfall der musikal. Kunst eben so nach sich ziehen, wie denselben bey den Griechen und Römern die spectaculose Pantomime nach sich zog. — Wenn man mit dem, was für den *höchsten Effect* aufgespart bleiben sollte, Missbrauch treibt, so kann es nicht anders kommen, als dass man eine Melodie, die sonst sehr angenehm seyn würde, schon nach den ersten Takten selbst unerträglich findet, aus Besorgnis der Langweile wieder zu Pauken, Trompeten und dergl. seine Zuflucht nimmt, und seine Rettung in dem Larmen sucht, den man nun einmal zu erregen angefangen hat. — Jedesmal, wenn ich mit meinen Mitbrüdern in der Kunst, mit Méhul, Cherubini etc. davon sprach, bezeugten sie mir wegen dieses verderblichen Missbrauchs ihre Besorgnisse für die Zukunft. Sie kommen alle darin überein, dass der harmonische Satz heutges Tages aufs höchste getrieben sey; dass Sänger und Spieler ungebührlich über alle Gränzen hinausschweifen; dass schnelleres, gewaltsameres Zeitmass die Musik dem Ohre mehr und mehr unverneh̃mlich machen, und ein Schritt weiter uns in's Chaos schleudern müsse. Alles warnet uns also, wieder einen Schritt zurück zur Einfachheit hinzugehen; und wir können ganz sicher seyn, dass diese für uns wieder allen Reiz der Neuheit haben wird, und dass wir sie, wie eine reizende Geliebte, vor der wir eine Untreue zu bereuen haben, noch viel liebenswürdiger finden werden. Die wenigen Versuche, die in den letzten Jahren in dieser Absicht, namentlich von Weigl, in Deutschland gemacht worden sind, könnten diese Behauptung erweisen, wenn sie noch eines Erweises bedürfte. — Lasst uns also von dem Fieber genesen, das, in Künsten, wie in der animalischen Oekonomie, allemal auf Unordnung in unserm Innern hindeutet, und nur alle Gesammtkräfte der Kunst bis auf Situationen verspare̊n, welche den höchsten Grad der Stärke des Ausdrucks erfordern.

(Der Beschluss folgt in der 43sten No.)

Indem diese Bemerkungen, nach *Grétry*, gesetzt werden, lesen wir die Nachricht, dass dieser viel geehrte Veteran der franz. Oper, dieser geistreiche Kunstrichter, und durchaus wackere Mann, in Paris, am 24sten September, im 72sten Lebensjahre, gestorben, und den dritten Tag darauf mit vieler Feyerlichkeit beerdigt worden ist. Wenn Correspondenz erst wieder möglich wird, hoffen wir unsern Lesern mehr hierüber zu sagen zu bekommen. Ueber Grétry selbst, seine zahlreichen Werke und wahren Verdienste, seine Schicksale und seinen Charakter, wäre es überflüssig, sich hier weiter zu verbreiten. Seine Werke sind auch in Deutschland wenigstens so weit bekannt, dass jeder Kenner weiss, die besten derselben stellen die nationale, achtfranzösische Oper so vollständig und so vortheilhaft dar, wie etwa Racine's Tragödien das nationale, achtfranzösische Schauspiel — weshalb denn auch beyden ein unbedingter, unwandelbarer Beyfall in Frankreich, ein bedingter, mässiger in Deutschland, und gar keiner in Italien zu Theil werden musste. Seine Schicksale aber erzählt und seinen Charakter verräth G. in seinem rühmlich bekannten Werke: *Mémoires, ou Essais sur la Musique*, (2te Ausg. 3 Th., Paris 1797, u. in einem deutschen Auszuge mit vielen Anmerkungen herausgegeben v. Spazier, Leipz. 1800.) einer, für jeden studirenden Musiker und jeden gebildeten Musikfreund, ungeachtet des wortreichen, gern abschweifenden Conversirens des Verf.s, eben so angenehmen, als lehrreichen Lectüre. Aus dieser Schrift hat auch Gerber im *neuen Tonkünstlerlexicon* Grétry's Biographie, für seinen Zweck vollständig genug, ausgezogen. So bleibt uns für unsere Leser nichts hinzuzusetzen übrig, als die doppelte Erinnerung, dass sie in ihrem Urtheile über diesen achtungswürdigen Künstler

weder in das ungemessene Lob fast aller französischen, noch in die Herabwürdigung des Meisters durch einige deutsche Journalisten — welches beydes, wie gesagt, darin seinen Grund hat, dass er ganz und allein Franzos war — einstimmen; und dass die studirenden Componisten an ihm, wie an sehr wenigen Künstlern aller Nationen, Wahrheit der Declamation, in Romanzen und andern kleinen Gesängen einen schönen, naiven Naturton, und aus dem Ganzen seiner bessern Opern eine höchstverständige Anordnung derselben *als Dramen*, lernen können.

d. Redact.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. par J. Blume. Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Ca.)

Drey ziemlich kurz gehaltene, leicht und angenehm in's Gehör fallende Duetts, (D. G. und C dur) die, wie man zu sagen pflegt, concertirend sind, d. h. wo die Melodie beyden Flöten wechselsweise zugetheilt ist. Für zwey, noch nicht so gar weit vorgeschrittene Flötenspieler können sie recht gut zur Uebung, wol auch zur Unterhaltung dienen, und in dieser Hinsicht empfohlen werden; wer aber schon kräftigere Kost sucht und gewohnt ist, für den dürften sie freylich von wenigem Interesse seyn. Als eine etwas auffallende, übrigens aber beynahe unschädliche Nachlässigkeit des Correctors, muss noch gerügt werden, dass in der 2ten Flöte auf der ganzen ersten Seite die Vorzeichnung von A dur steht, obgleich der Satz aus D dur geht, und dass bey der 5ten Clausel der Polacca des zweyten Duetts in beyden Flöten das ♯ vor dem f. in der Vorzeichnung fehlt.

Trois Duos pour deux Violons, compos. par M. G. Dam. Leips. et Berlin, au Bureau des arts. (Pr. 2 Rthlr. 4 Gr.)

Der mittelmässigen Producte giebt es im Gebiete der Musik leider schon so viele, dass man die Vermehrung ihrer Zahl gewiss nur mit Bedauern sehen kann: aber sie haben denn doch gewöhnlich wenigstens *eine* gute Seite, können doch *vielleicht* dem oder jenem behagen — und so breitet man den Mantel der Nachstenliebe darüber und schweigt. Wenn aber dem Publico Geistesfrüchte aufgetischt werden sollen, die *völlig ungeniessbar* sind, dann ist es Schuldigkeit, zu reden. Man macht also einen Jeden auf die obenangezeigten Duetts, als in die letzte Kategorie gehörig, aufmerksam; denn sie sind durchaus leer an guten, desto reicher aber an gemeinen, bis zur Stumpfheit abgenutzten Gedanken; die Führung der Stimmen, so wie die der ganzen Harmonie, ist holprig und unbeholfen, und mehrere Stellen sind ohne allen Zusammenhang und bleiben ganz unverständlich. Wer dieses Urtheil für zu hart halten sollte, wird ersucht, sich selbst zu überzeugen: aber Ref. ist gewiss, dass Niemand, der nur einigen Kunstgeschmack besitzt, bis zum dritten Duette gelangen werde; und nur die Ueberzeugung, dass es Pflicht sey, eine Sache, die man beurtheilen soll, *ganz* zu kennen, konnte den Faden seiner Geduld bis zur letzten Note ausspinnen.

Grande Sonate p. le Pianof., comp. — — par Nicol. Baldenecker. Oeuvr. 15. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Gross weder in den Ideen, noch in der Ausführung: aber nicht uninteressant in beyden. Das Thema des ersten, und das, des letzten Satzes — zu wiefern man nämlich in dieser Schreibart dies Wort gebrauchen darf — sind gut erfunden, und wären fähig und werth gewesen, eigentlich ausgeführt zu werden. Die eingeflochtenen Passagen sind lebhaft und fliessend, die melodiosen Zwischensätzchen nicht eben neu, aber angenehm. Stellen, wie S. 3, Syst. 4, letzter Takt, u. Syst. 5, oder S. 10, Syst. 5, T. 8—13, wie beyde nämlich hier gestellt sind, sollten wol, als *unter* der hier gewählten Schreibart; und solche, wie S. 7, Schluss, u. S. 4, die ersten 5 Takte, als *über* derselben, vermieden worden seyn, wenn sie auch zu sich nicht gemissbilligt werden können. — Die Sonate ist für nur einigermassen geübte Spieler leicht vorzutragen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten October. Nº. 43. 1813.

Ueber Dr. Martin Luthers Verdienste um den Kirchengesang etc. von Rambach.

(Beschluss aus der 42sten No.)

Der *dritte Abschnitt* schildert Luther'n als *Tonsetzer*. Nachdem der Verf. nochmals auf L.s musikal. Sinn und Liebe zur Tonkunst zurückgekommen, erzählt er die Geschichte der frühen Ausbildung dieses seines Sinnes und Talents nach den bekannten Quellen, wobey er es auch nicht an manchen eigenen und interessanten Bemerkungen fehlen lasst. — Wenn L. so oft in hohen Preis der Tonkunst ausbricht, so meynt er damit zwar vorzüglich den regelmässigen, vierstimmigen Choralgesang, und zwar Text, Composition und Vortrag zusammengenommen: doch betrachtet er die Musik darum keineswegs als blosse Dienerin der Dichtkunst, sondern als eine eigene, selbstständige, „wunderliche (bewundernswerthe) Creatur Gottes." Dass Musik sein lebelang tiefen Eindruck auf ihn machte; dass sie oft seinem, von Sorgen gebeugten, von Anstrengungen erschöpften Geiste, wenn nichts mehr ansprechen wollte, Labung, neue Kraft, neuen Schwung, neuen Muth verlieh, ist aus seinen eigenen, oft wiederholten Geständnissen bekannt genug. Freylich hatte er's am liebsten, und wirkte es am meisten, wenn er selbst mit einstimmen konnte: denn bekanntlich war seine Fertigkeit in der Ausübung der Tonkunst nicht gering, und sein Fleiss darin, wie in allem, was er einmal angriff, bewundernswerth. (Ueber den letztern, beym Einstudiren schwieriger Stücke, scherzt er selbst komisch genug.) Er sang seine Mittelstimme, wie es seyn musste, nicht nur in vierstimmigen Chorälen und dergl., sondern auch in mehrstimmigen, figurirten Gesängen; und bekanntlich wurden diese damals keineswegs leicht gesetzt, und mit gutem Ohr, Aufmerksamkeit und einiger Routine reichte man da bey weitem nicht aus — weshalb denn auch manche Freunde in seinem Hause, besonders sein treuer „Meister Philipp," (Melanchthon) dem kein besonderes musikalisches Talent verliehen war, und der doch „eintönen musst" — nicht selten, „ihr Saulein mit unter laufen liessen." Uebrigens spielte L. Flote, und, noch besser, Laute. — In den Stunden, welche Berufsarbeiten ihm frey liessen, und, wie schon erwähnt, wenn er bey besondern Gelegenheiten einer Aufheiterung dringend bedurfte, machte er Musik. Durch gut zusammengestellte Aeusserungen von ihm selbst und von seinen Freunden wird man ganz in sein Haus, seinen Sinn, sein Thun und seine Weise, in so fern dies alles Musik betrifft, versetzt. Wir heben hier nichts aus, weil einige frühere Aufsätze in dieser Zeitung, welche der Verf. auch anführt, schon ein Gleiches zu bewirken versucht haben. Nur das Einzige können wir uns nicht enthalten, eben jetzt nochmals zu erwähnen: Wenn Luther mit seinen Freunden am Abend über Betrachtung der sorgenvollen, unruhigen, drückenden Zeit trüb und schwermüthig geworden war, raffte er sich gewöhnlich zuerst mit dem Sprüchlein auf: Nun, auf böse und traurige Gedanken gehört ein gut und fröhlich Liedlein! welches denn auch gleich angestimmt wurde und seiner Wirkung schwerlich verfehlte. Es hat überhaupt etwas, zugleich Rührendes und Herzerhebendes, diese grossen Männer am kleinen Abendtisch versammlet, und, wenn sie, was ihnen, und auch der ganzen gebildeten Welt, damals am meisten am Herzen lag, männlich durchgesprochen hatten, sich durch einen heitern, frommen Gesang neu beleben und ermuthigen zu sehen. Unsere Zeit ist jener so ähnlich: aber wie wenig sind wir's jenen Männern, auch in Hinsicht auf unsere engern, vertrautern Cirkel! Unwillkürlich und unwiderstehlich drängt sich bey jener Betrachtung die Frage auf: haben wir gewonnen oder verloren, nicht nur an Adel der Gesinnung und an Starke des Charakters, sondern selbst an heller Einsicht in das Wesentliche,

in das, was im Grunde einzig noth ist, und an wahrem Genuss des Lebens und der Geselligkeit? —

Der Verf. kömmt nun auf L.s freundschaftliche Verbindungen mit vorzüglichen Componisten und Musikern seiner Zeit, und dann auf seine Kenntnis der musikal. Theorie und Composition. Schon L.s Urtheile über die Arbeiten anderer Componisten sprechen für diese seine Kenntnis — so bestimmt und wahr fallen sie aus. (In der zweyten, hieher gehörigen Stelle, S. 204, scheint uns ganz richtig erklärt zu seyn, was L. eigentlich will: was aber den Verf. zweifelhaft macht und widersprechend vorkömmt, halten wir, nach genauer Prüfung, für einen Missverstand — nicht Luthers, sondern des Referenten, des Justus Jonas, der zwar Mitglied der „Cantorey" in L.s Hause war, sich aber in die damals so verwickelte und schwierige Lehre von dem *Mi Fa* nicht tief genug eingelassen haben mochte, um später, aus dem Gedächtnis, die, allerdings künstliche und spitzfindelnde Deuteley L.s rein und präcis aufschreiben zu können. Ueber einiges hieher Gehörige kann übrigens verglichen werden, was Gerber in No. 3 und 4 dieser Zeit. vom Jahre 1812 sagt.)

Luther berichtigte ferner fremde Compositionen, setzte sie vollstimmig aus, und war auch *fähig*, Stücke selbst zu erfinden und gehörig abzufassen. Sehr angenehm und launig spricht er darüber in dem hier angeführten, uns bisher entgangenen Briefe an Agricola. (Die aus Schubarts *Aesthetik der Tonkunst* S. 208 angeführte Stelle ist gewiss eine der vielen — besonders im historischen Theile dieses Buchs — die Uebertreibungen und Dinge enthalten, die höchstens halb wahr sind. Schubart schrieb dies, gewiss in mancher Hinsicht schatzenswerthe Buch ohne alle historische Hülfsmittel, wo denn seine sehr lebhafte Phantasie sein Gedächtnis oft überflügeln und ihn selbst täuschen musste.) — Dass L. des Componirens fähig war, beweiset jedoch noch nicht, dass er wirklich componirt habe: für Letzteres führt darum der Verf. besonders und ausführlich den Beweis. Hiller nämlich und einige Andere in unsern Tagen hatten dagegen Zweifel erhoben, und behauptet, L. habe an der Composition seiner Lieder nur entfernten Antheil genommen, vielmehr die Sache guten Musikern überlassen. Es ist aber ausgemacht, dass er die Melodien, wenigstens zu einem Theile seiner Lieder, selbst verfasste. Der Beweis wird hier so bündig geführt, als die Sache selbst, ihrer Natur nach, irgend zulässt. Dass Andere L.n *wesentlich* geholfen, ist erstens schlechterdings nicht historisch erwiesen, ist auch aus keiner von allen vorhandenen Quellen erweislich. Man hat es blos daraus geschlossen, dass L. mit den bekannten, wackern Tonkünstlern seiner Zeit und seiner Nähe in gutem Vernehmen stand, mit ihnen über jene Angelegenheit sprach, correspondirte etc. Dagegen bezeugt eben der vorzüglichste von diesen, L.s vertrauter Freund und treuer Gehülfe bey der Einführung der neuen Kirchengesänge, der redliche, fromme Walther, ausdrücklich, und selbst feyerlich, auf Pflicht und Gewissen, dass er und Rupff L.n nur mit Rath bey der Composition zur Hand gegangen seyen und *einige* seiner Melodien in Noten aufgesetzt haben: bey andern habe auch dies L. selbst gethan — welches denn auch Steidan, und andere, vollkommen beglaubigte Geschichtschreiber jener Zeit bezeugen. Walther führt namentlich an, L. habe *„unter andern"* die Melodie zum deutschen Sanctus und zu: Ein' feste Burg ist unser Gott —, mithin zwey der vortrefflichsten, selbst componirt: nun, wer dies konnte und that, dem lassen sich doch wol, ohne alle Beweise für das Gegentheil, und bey so vielen, wenigstens höchst wahrscheinlichen, für die Behauptung selbst, auf blosse Vermuthung und Möglichkeit hin, auch diejenigen andern, welche ihm schon bey Lebzeiten und ohne Widerspruch zugeschrieben wurden, nicht absprechen, wenn man nicht in einem Masse willkürlich verfahren will, bey welchem an aller Geschichte der Vergangenheit, wenigstens in wiefern sie das stillere Thun bedeutender Menschen betrifft, wenig mehr, als gar nichts bliebe. Mag man doch auch allenfalls Walthers Ausdruck, er und Rupff seyen L.n bey seinen Compositionen mit Rath zur Hand gegangen, dahin ausdehnen, dass sie ihm bey Festsetzung der Harmonie, bey Führung der Mittelstimmen u. dergl. geradezu geholfen haben: ist es denn nicht wenigstens sonderbar und willkürlich, ihm darum die Erfindung selbst absusprechen und nur einen fernen Antheil zuzugestehen? Oder ist ein Gleiches in unsern Tagen irgend Jemand, z. B. bey Viotti's und Rode's Compositionen eingefallen, ungeachtet es nicht unbekannt ist, dass diese Meister sich bey ihren Werken eines ähnlichen Beystandes kunstgerechter Freunde bedienten? —

Der Verf. gehet nun die Melodien zu L.s Liedern nach derselben Ordnung genau durch, wie er vorher die Texte durchgegangen war. 1) Alte,

von L. beybehaltene, oder veränderte Kirchenmelodien. Wir stimmen hier ganz dem Verf. bey, sowol in der Angabe derselben, als auch in der Beweisführung, die seine Belesenheit, seine Beurtheilung und seine Unparteylichkeit von neuem darlegt. Die Veränderungen sind nicht beträchtlich, treffen nur einen Theil derjenigen Lieder, die L. aus dem Lateinischen übersetzte, und erstrecken sich blos, theils auf das, was das deutsche Metrum nöthig zu machen schien, theils auf die häufigen Schlussdehnungen, die L., als für den Gesang grosser Gemeinden unschicklich, wegstrich, theils endlich auf Milderung einzelner Harten in der Fortschreitung. — 2) Neu und sicher componirte L. erstens die prosaisch übersetzten Stücke der Bibel (Einsetzungsworte des Abendmals u. dergl.) und die Litaneyen; zweytens, metrische Gesänge. Alle diese werden vom Verf. genau angegeben und beschrieben. Der Letztern sind zwanzig; und ist nach diesem Verzeichnis manches frühere, das mehr oder weniger angiebt, zu berichtigen. — Hierauf betrachtet der Verf. den vorzüglichen Werth dieser Compositionen, und thut des durchgängig mit gründlicher Einsicht, Kunstsinn, und warmen, religiosem Gefühl. Was er hier sagt, ist nicht nur denen, die an dieser Angelegenheit ein allgemeines oder ein historisches Interesse nehmen, sondern auch den Tonkünstlern bestens zu empfehlen, die in dieser edlen, heiligen Gattung ihrer Kunst etwas Gutes leisten wollen. Wir heben davon nichts aus, weil es im Ganzen erwogen seyn will, und sich auch wol voraussetzen lässt, jeder unsrer Leser, den diese Gegenstände überhaupt interessiren, werde sichs, nach dieser Anzeige, nicht versagen mögen, das Buch selbst durchzugehen. In die, bey jener Gelegenheit geäusserten Wünsche des Verf.s stimmen wir nicht nur aus Ueberzeugung und von Herzen mit ein, sondern werden auch stets, was in unserm Vermögen steht, beytragen, dass sie in Erfüllung gehen; dürfen wol auch hinzusetzen, dass wir, wo sich Gelegenheit gezeigt hat, stets in diesem Sinne gehandelt haben, ohne Rücksicht auf die mancherley Anfechtungen, mit welchen sich deshalb Unwissenheit, Leichtsinn und eitler Dünkel an uns haben versuchen wollen. —

Was als *Anhang* dem Buche zugegeben worden, ist mit Dank anzunehmen. Es besteht aus Folgendem: 1) Luthers Vorrede zu seinen geistlichen Liedern. 2) Diese Lieder mit ihren Melodien selbst, beydes, in der oben angegebenen Classification, nach den ältesten und zuverlässigsten Original-Ausgaben abgedruckt. (Zunächst nach der päbstischen Ausgabe von 1557, deren offenbare Fehler zu verbessern, vornämlich das walthersche Gesangbuch zu Hülfe genommen ist. Nur die Orthographie der Texte ist abgeändert. Die alten Kirchentonarten, in denen die Melodien ursprünglich geschrieben worden, sind überall angegeben.) 3) L.s Lobrede auf die Musik, und 4) dessen Vorrede auf alle gute Gesangbücher.

Zum Schluss machen wir unsere Leser auf eines, nicht nur der vortrefflichsten Gedichte L.s, sondern deutscher Vorzeit überhaupt, noch besonders aufmerksam; ein Gedicht, das, weil es nicht in den Kirchen zu singen war, fast von allen Sammlern seit zweyhundert Jahren ausgeschlossen, und gewiss kaum Einigen unsrer Leser bekannt worden ist. Es ist dies eine Art Ballade auf den Martyrertod zweyer Jünglinge, die 1522 zu Brüssel, als Ketzer, verbrannt wurden. Wir können nicht besser schliessen, als indem wir die letzten Strophen hersetzen:

Man schrieb ihn'n für ein Briefelein klein,
Das hiess man sie selbst lesen;
Die Stück sie zeichten 1) alle drein,
Was ihr Gloub war gewesen.
Der höchste Irthum dieser war:
Man muss allein Gott g'stehen;
Der Mensch lougt und treugt immerdar,
Dem soll man nichts vertrauen.
Das mussten sie verbrennen.

Zwey grosse Feur sie zündten an,
Die Knaben die herbeschten.
Es nahm gross Wunder jedermann,
Dass sie solch Pein vertachten,
Mit Freuden sie sich gaben drein,
Mit Gottes Lob und Singen.
Der Muth ward den Sophisten 2) klein
Für diesen neuen Dingen,
Dass sich Gott liess so merken.

Der Schimpf sie nu gerochen hat,
Sie wolltens gern schön machen.
Sie thürn 3) nicht rühmen sich der That,
Sie bergen fast die Sachen.
Die Schand im Herzen beisset sie,
Und klagens ihr'n Genossen.

Anmerk. 1. Zeichneten. 2. Ihren Bestreitern und Verfolgern. 3. Dürfen.

Doch kann der Geist nicht schweigen hier;
Das Hasels Blut, vergossen,
Es muss den Kain melden.

Die Ärzten will nicht kommen ab,
Sie stärkt in allen Leiden,
Hie hilft kein Stab, Loch, Grab noch Grab,
Sie macht den Feind zu Schanden.
Die er im Leben durch den Mord
Zu schweigen hat gedrungen;
Die muss er tod an allen Ort,
Mit aller Stimm und Zungen
Gar fröhlich lauten singen.

Noch lassen sie die Lügen nicht,
Den grossen Mord zu schmücken.
Sie geben für ein falsch Gesicht,
Für Gewissen thut sie drücken.
Die Heiligen Gottes auch nach dem Tod
Von ihn'n gelästert werden;
Sie sagen, in der letzten Noth
Die Knaben noch auf Erden
Sich sollen haben verkehret.

Die lan man liegen immerhin;
Ein bessers kennen Frommen.
Wir wollen danken Gott darin,
Sein Wort ist wiederkommen.
Der Sommer ist hart für der Thür,
Der Winter ist vergangen:
Die zarten Blümlein gehn herfür.
Der das hat angefangen,
Der wird es wohl vollenden.

MISCELLEN.

(Beschluss aus der 42sten Nr.)

9.

Eine Theatermusik kann, wenn sie der Componist am Pianoforte spielt, entzücken, aber schon in der ersten Probe stört sich's um; Sänger nämlich und Orchester werden und können nicht, wie er, von dem Werke durchdrungen seyn, und da kömmt denn gar Manches weit anders heraus, als er es sich gedacht oder auch Andern zu ahnen gegeben hatte. Wenn nun aber erst die *Handlung* dazukömmt, so erstaunt man manchmal, wie die herrlichsten Musikstücke, die man am meisten bewunderte, verlieren und ohne Wirkung bleiben. Jedes sollte — so war die Meynung — an einer günstigen Stelle stehn, um die Situation, aus der es entsprungen, zu verschönern: zeigt sich's nun aber, dass die Handlung überhaupt schlecht entworfen, oder doch in bedeutenden Scenen schlecht angeordnet und gehalten ist; dass z. B. der Sänger singt, wo er schweigen sollte; dass ein lang ausgesponnener Satz stehet, wo kaum ein kurzer stehen musste, und umgekehrt, ein kurzer, wo die Situation festgehalten, eindringlicher gemacht, höher hinauf getrieben seyn sollte u. dergl. m.: dann, arme Musik, wird der Reiz deiner Beredsamkeit nur die Fehler des Dichters desto mehr in's Licht stellen, indem nun durch dich in die Länge gezogen, oder höher herausgehoben wird, was ganz unterdrückt oder flüchtig berührt hatte werden sollen u. s. w., weswegen man nun bey der Aufführung dich eben so wenig anstehen kann, als die Poesie, ja dich noch weniger, weil man sagt: hier hattest du so und so nachhelfen sollen, da hast's aber erst recht schlimm gemacht! — Aus diesen Ursachen geschieht's denn auch zum Theil, dass sich selbst der erfahrenste Künstler die Wirkung seiner Oper von der Bühne auf seinem Zimmer nie ganz vollständig denken kann. Einige andere Ursachen sind folgende. Es können im Gedicht Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche seyn, die erst durch die sinnliche Darstellung von der Bühne herab recht einleuchten. Ferner: der Dichter liesst sein Stück, der Componist singt seine Musik am Klavier: da werden denn, in ihrer und des Zuhörers Idee, alle Rollen gleich gut gegeben. Nun kömmt's aber zur Ausführung: die Nebenrollen bekommen Subjecte von geringerm Talent, selbst manche der Hauptrollen fällt einem Sänger zu, der wol sonst brav, aber doch eben für diese Partie nicht recht geeignet ist u. dergl.; so werden jene zuweilen unausstehlich, und dieser liegt lastend und lähmend auf dem Ganzen. Nun will man nachhelfen; dort kürzt man ab: ja, nun verlieren aber auch die Hauptsituationen, weil sie jetzt nicht mehr genug vorbereitet sind; hier treibt man und schürt zu: aber das richtet die Aufmerksamkeit nur noch mehr auf die unpassende Person, macht sie verdrieslich, und nun erst ganz unfähig, u. s. w. Dieses, und noch gar vieles, was hinzugesetzt werden könnte, unterwirft die dramatische Tonkunst so sehr der Willkür und den Umständen, und macht es so schwierig, ihrer Wirkung gewiss zu seyn. Die allgemeinen Regeln sind leicht gelehrt, leicht erkannt: wo aber der einzelne zweifelhafte Fall eintritt, besonders auch, wo man sich selbst und seine an sich guten Gedanken, wo man an sich glückliche, mit Vorliebe betrachtete Effecte, wo man irgend einen Theil aufopfern soll, von dem man weiss, er würde, einzeln, für sich, gewiss Glück machen u. dgl. m., da ists oft schon schwer,

sich nur erst von der Sache zu überzeugen, viel schwerer, der Ueberzeugung zu folgen, und vielleicht am allerschwersten, bey widerstrebender Neigung und abgedrungener Ueberzeugung in Beziehung auf das Ganze dennoch besser zu arbeiten. Von Hülfsmitteln, hier ohne Schaden — oder, da das unmöglich scheint, mit geringerm Schaden klug zu werden, kenne ich nur zwey, da ein drittes — nämlich unter Leitung eines, durch lange Erfahrung vollkommen ausgebildeten Meisters zu arbeiten — höchstselten oder gar nicht ausführbar ist: man höre viele, gute und schlechte, viel und wenig wirkende Opern aus allen Gattungen, und höre sie mit scharfer Beobachtung ihrer Wirkungen im Ganzen und im Einzelnen, bey dieser und bey jener Ausführung, vor diesem und vor jenem Publicum; von den besten dieser Opern, aber nur von diesen, studire man *dann* aufs sorgfältigste, in Absicht auf die beobachteten Effecte, die Partituren — aber ja nicht die effectuirendsten Stellen allein, sondern im Zusammenhange des Ganzen, durch welchen sie erst ihre Wirkung thun, auch nicht, um sie nun geradehin nachzuahmen, sondern, um die Mittel genauer kennen zu lernen, ihre Anwendung sich geläufiger zu machen, vom Besondern sich das Allgemeine abzuziehen, und dann beym Arbeiten alles dies in seinem Innern gegenwärtig zu haben, und nun aus *seiner* Seele, für *seinen* Zweck, nach *seiner* Weise es zu benutzen. Dies wird wenigstens vor offenbaren Missgriffen bewahren und Manches gelingen machen: das Uebrige muss dann Uebung, Erfahrung, Beobachtung seiner selbst und seiner Arbeiten, im Verhältnis zum Personale und zum Publicum, hinzuthun.

10.

Man baut und verlangt jetzt unaufhörlich *grosse* Schauspielhäuser. Hatte ich eins einzurichten, ich spräche zu meinem Baumeister: Bedenken Sie doch, dass es hier nicht darauf abgesehen ist, ein Monument aufzustellen, das ins Auge falle und durch den Anblick grossen Effect mache! Die Hauptsache ist, dass man alles, was auf der Bühne gesprochen und gesungen wird, vollkommen vernehme. Wenn ich in Ihrem weitläufigen Gebäude nicht die sanfteste Musik, nicht die Stimme einer Frau, eines Kindes verstehen kann; wenn ich von den Versen des Dichters, wo ich keine Sylbe verlieren mochte, die Hälfte einbüsse: was nützt da Ihr grosses Haus? Es nützt, mich berühmt zu machen! sagen Sie? Gut! aber ich, der Director, gehe dabey zu Grunde. — —

Ich verlange also: das Haus sey gebauet, wie es dem Gesicht und Gehör, nicht eines Menschen, der besonders scharf siehet und hört, sondern dem Durchschnitt der Zuschauer angemessen ist. Die *Theater-Perspective* sey meinetwegen so weit sie wolle — es gewährt dies manchen Vortheil: aber die vordere Bühne muss den Zuschauern nahe genug seyn, wenn man will, dass sie ohne Störung und Unruhe geniessen sollen. Oder will man durchaus ein Haus ins ganz Grosse anlegen: gut, so bestimme man es *blos* für Pantomimen und Ballets in grossem Charakter, für Spectakelstücke, und für die heroische, tragische Oper. Ein grosses Theater fordert grosse Massen, grosse Züge: alles Andere muss genau gesehen und gehört, muss folglich von einem solchen ausgeschlossen werden. Wie dies mit der Recitation des Schauspiels ist, so ist es auch mit dem Gesang der Oper: in der Action bleibt es für beyde ohnehin dasselbe. Was die Musik anlangt, so kann der Componist, und dann der Sänger, ja auch das Orchester, nur durch tausend Schattierungen von Schwach zu Stark, durch tausend anmuthige, kleine Züge, kleine Noten und Nebenfiguren, Verzierungen der Melodie, kleine Soli eines Instruments und dergl., die gefälligen Details einer *gemässigten* Handlung und Situation ausdrücken. Alles dies, was in kleinem Bezirk oft so viel werth ist, und so viel wirkt, geht im grossen verloren: man hört's nicht, oder nur halb, sowol des Hauses, als des, bey grosser Menge, unabwendbaren, öftern Geräusches wegen; und wenn man's hörte, so thut's keine rechte Wirkung, weil es nicht in Uebereinstimmung steht mit dem Ganzen, wozu ja das Locale vornämlich gehört.

Mein Herr Baumeister wird sagen: Aber es giebt doch in einem grossen Hause Plätze genug, wo man alles siehet und hört! Kann man denn immer auf solch einen Platz kommen? und ist denn das Haus vielleicht für viertausend Menschen eingerichtet, damit hundert vortheilhaft untergebracht werden? Es giebt einen Punkt, über den hinaus man nicht mehr deutlich und unmittelbar, sondern nur durch Widerhall vernimmt: und was so gehört wird, ist, wenn's auch noch kein eigentliches Echo giebt, undeutlich, bey Feinheiten unverhältnismässig, und sehr beschwerlich. Und, wie gesagt, das Unverhältnismässige einer schwachen Stimme, eines nicht-

lichen, zarten Vertrags u. dergl. gegen die Grösse des Locals, verfehlt, auch nie, schon an sich, seinen unvortheilhaften Eindruck zu machen, selbst wenn man sich der Ursache gar nicht bewusst wird.

Will man also grosse Theater — und dass grosse Städte, die kleinere daneben besitzen, auch ein solches haben, ist freylich gut — so bestimme man sie ja, was die Oper betrifft, blos für heroische oder tragische Werke. Zu diesen muss dann der Dichter auch nur grosse, und am besten, einigermassen bekannte, historische Sujets wählen, bey welchen nur eine kurze Exposition nöthig ist. Er muss dann nur Massen — grosse Gemälde voll Pomp, Aufzüge, Opfer, Gefechte, Tänze, Pantomimen u. dergl. — geben; und in wiefern diese zur Haupthandlung nur als Nebensachen kommen, muss er sie schnell vorüberführen. Dass aber jene, die Haupthandlung, gross, dass dies darum auch die Charaktere, die Situationen, die Diction etc. seyn müssen, ergiebt sich von selbst. Alle Stellen nun, welche eigentliche Gesänge, nicht blos Recitative, werden sollen, müssen einfach seyn und in Einer Empfindung festgehalten. Kein Rondo, keine Cavatine, keine langsamen Arien, ausser pathetische, wenige lange musikal. Ensemblestücke. So kömmt Energie, Raschheit und Mannigfaltigkeit hinein: und das gehört nothwendig zu solchen Stücken. So muss nun auch der Componist blos, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, in *grossen Noten* arbeiten. Seine Melodie und Harmonie müssen spannend und grossartig, von Umfang, von Gewalt seyn; aller feinern Details des Ausführens und Ausmalens muss er sich enthalten, auch in Absicht auf sein Orchester: die Basse in grossen, entscheidenden und Schlag-Noten; keine Rouladen, meist nur syllabischer Gesang — melodische Dehnungen einzelner Sylben sind hier zu süss, mithin unpassend; selbst wenig melodisch figurirte Ausführung der Instrumente, oder doch nur in massigem Tempo. Es muss hier alles ins Ganze gehen — wie bey einem Gemälde, das blos aus der Ferne gesehen werden soll. Man muss gewissermassen mit dem Besen malen. — Eben das hat keiner, wie *Gluck*, gefühlt. Nirgends ist er so gross, als wo er Gesang und Orchester also zusammenhält. In einer andern Musikgattung wäre das Missbrauch: hier aber ist es nicht nur an seinem Platze, sondern selbst das einzige Mittel, auf ein so übergrosses Auditorium stark zu wirken, und ein so gewaltiges Locale, wenn man das denn einmal haben will, gehörig zu benutzen. Dass nun aber auch die Besetzung der einzelnen Partien, wie der Chöre und andern Ensemblestücke, dass auch die Besetzung des Orchesters, eine, diesem Ganzen angemessene Stärke und Sicherheit haben; dass Sänger und Orchester diesem Ganzen gemäss vortragen müssen: das versteht sich von selbst.

Frey, und mit Zusätzen, nach Grétry.

Recension.

1. *Johann von Paris, grosse komische Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von A. Boieldieu. Vollständiger Klavier-Auszug.* Leipzig und Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)
2. *Johann von Paris etc. Vollständiger Klavier-Auszug.* Leipzig, bey Kühnel. (Pr. 4 Thlr.)

Diese Oper ist, seit der Erscheinung von Méhuls *Joseph*, unstreitig die gehaltreichste und beste unter allen, die vom französischen auf deutsche Theater verpflanzt worden sind. Der Componist, der Geist, Talent und auch Schule besitzt, hat zu dem nicht uninteressanten und geschickt bearbeiteten Sujet eine durchaus passende, von jenen Vorzügen zeugende, und überdies melodiosere, singbarere Musik geliefert, als bey weitem die meisten der andern französischen Meister zu liefern im Stande sind. Die Oper hat auch in Frankreich ein ausgezeichnetes Glück gemacht, und macht es noch immer: auf mehrern deutschen Theatern hat sie eine ähnliche Aufnahme gefunden; und wenn sie auf einigen, wo man doch sonst das Gute zu schätzen weiss — z. B. in München — weniger ausgezeichnet worden ist, so mag das wol mehr an der Aufführung, als am Werke selbst, liegen; denn es will gut besetzt und besonders auch gut gespielt seyn. Weiter in das Einzelne zu gehen, wäre nicht der Ort, da die Rede hier nur von den Klavierauszügen ist.

Diese sind beyde (es wäre wol an einem genug gewesen) von geschickten und der Sache kundigen Männern verfasst. Rec. kennet sie nicht: aber die Arbeit beweiset es. Was man jetzt von einem guten Auszuge verlangt, und was hier nicht nochmals angeführt zu werden braucht, das haben beyde geleistet. Im Ganzen ist No. 2. etwas vollgriffiger,

No. 1. aber hin und wieder bequemer zu spielen. Die Bearbeiter hatten verschiedene Partituren gehabt: die Abweichungen sind jedoch meistens nicht eben betrachtlich. (So sind z. B. in der Ausgabe No. 2., aus dem Ritornell der Arie; S. 77, einige Takte herausgeschnitten, u. dergl.) Bedeutender ist, dass das Duett, S. 88 derselben Ausgabe, hier in G, in der Ausg., No. 1., in A stehet.) Die entscheidendste Verschiedenheit aber ist, dass im Auszuge No. 1. das ganze Finale des ersten Acts weggelassen worden — weshalb denn auch der Titel nicht einen *vollständigen* Auszug hatte ankündigen sollen. Dies Finale ist nun zwar eines der vorzüglichsten Stücke der ganzen Oper, ja, nächst der berühmten Romanze, wol das vorzüglichste von allen: aber freylich, beym Pianoforte ist es auch am wenigsten mit Erfolg ausführbar, schon wegen der starken Besetzung von Seiten des Gesanges, indem es sechs obligate Solostimmen und einen fünfstimmig vertheilten Chor verlangt. — Wegen dieser Auslassung und eines geringern Aeussern der Ausgabe hat denn auch für No. 1. der Preis betrachtlich wohlfeiler angesetzt werden können: dies erwogen, ist er bey beyden mässig. Es ist aber No. 1. in Typen gedruckt, und nicht auf das beste Papier; No. 2. sehr gut, auch correct, gestochen, und auf gutes Papier abgedruckt. Beyde werden demnach ihre Abnehmer finden, und verdienen sie auch.

Kurze Anzeigen.

Six Thêmes de J. Pleyel avec Variations pour la Guitarre, comp. — — par F. Molino. Oeuvr. 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 12 Gr.)

Ein angenehmes Werkchen, das vornämlich Freundinnen des Solospiels auf der Guitarre, die schon beträchtliche Fortschritte gemacht haben, ohne jedoch die allzukünstlichen Schwierigkeiten einiger Componisten bezwingen zu können oder einstudiren zu wollen — gewiss willkommen seyn wird. Die Themata sind sämmtlich gefällig und gut gewählt; die Variat., wenn auch nicht oft geradezu neu in der Erfindung, doch unterhaltend, dem Instrumente überall angemessen, weder leer, noch überfüllet, und, mit Präcision und Delicatesse vorgetragen, von vortheilhafter Wirkung. Wo die Applicatur etwas schwierig ist, hat sie der Verf. beygesetzt. Und so ist von ihm erfüllet, was man von kleinen Unterhaltungs- und Uebungsstücken dieser Art zu erwarten pflegt. — Das Werkchen ist auch sehr gut gestochen und wohlfeil.

Vierstimmige Gesänge. Ein Geschenk für Schulen und Singchöre. In Musik ges. v. A. Harder. 3ystes Werk. Leipzig und Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Preis 20 Gr.)

Hr. H. hat auch hier gute Texte gewählt, den Ausdruck derselben nirgends verfehlt, Melodien und Harmonie überall höchst einfach, leicht, gefällig und natürlich gesetzt, und ein Werkchen geliefert, das nicht nur zu dem, auf dem Titel angegebenen Zweck, sondern auch allen gesangliebenden Cirkeln zur angenehmen Unterhaltung, mit Grund empfohlen werden kann, wenn sie nur nicht zu hohe Ansprüche auf Neuheit der Erfindung machen — welche aber auch, bey so höchst einfachen Stücken, sehr schwer zu erfüllen sind. Der Gesänge sind sechs, und sämmtlich recht eigentliche Lieder. Sie sind in Stimmen gedruckt, (die drey obern im Violin-, die tiefe im Bassschlüssel,) aber es ist auch, in Form eines Klavierauszuges, die Partitur beygelegt, welche, wo es nöthig wäre, den vier Stimmen, vornämlich aber, wenn sie einstimmig gesungen werden, zur Begleitung dienen soll. Sie nehmen sich aber am besten vierstimmig, ohne Instrument, aus; und die meisten durchaus angenehm.

Six Rapsodies p. le Pianoforte — — par W. J. Tomaschek. Oeuvr. 40. Prague, chez Haas. (Preis 20 Gr.)

Da sich die jetzt gewöhnlichen Formen der Solostücke für ein Instrument, und besonders für's Pianoforte, so sehr, und oft so ermüdend, ausdehnen: bey dieser Ausdehnung derselben auch von nicht Wenigen weit mehr aufs blosse Figuriren, als auf die Gedanken selbst, und deren kunstgemässe Darstellung, gedacht wird: so ist's ganz an der Zeit, und sehr zu loben, wenn Künstler von Geist, Kenntnissen und Geschmack zuweilen die Sache umkehren, jene Formen verkürzen, und

vornämlich auf die Gedanken selbst, und deren nur hinlängliche, aber kunstmässige Darstellung, ohne weite Ausführung, Bedacht nehmen. Das hat Hr. T., erst in seinen bekannten, schätzbaren Eklogen, und nun auch hier in diesen Rhapsodien gethan — welche letztere jenen in jeder Hinsicht nahe verwandt sind. Wie an jenen, so ist an diesen, nicht seltene Eigenthümlichkeit der Gedanken, Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, stets anständige, regelmässige, vollstimmige, Schreibart, und ein überhaupt aufs Solide gerichteter Sinn zu rühmen. Interessant sind die Sätze mithin sämmtlich, (nur vielleicht den dritten ausgenommen,) und den Freunden nicht unbedeutender Musik, die Grosses und beträchtlich Schweres nicht bezwingen können, eben so sehr, als Scholaren, die schon vorgeschritten sind und zum Ernsten gebildet werden sollen, zu empfehlen.

Sechs gesellschaftliche Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, in Musik gesetzt von F. X. Eisenhofer. Zweyte Liefer. Op. 3. München, bey Falter.

Vierstimmige Gesänge der Art, wie die hier angezeigten sind, haben für den Componisten ihre sehr bedeutenden Schwierigkeiten: denn da sich bekanntlich die Stimmen nie weit von einander entfernen können, und alles in einem verhältnissmässig sehr geringen Ton-Umfange zu bewerkstelligen ist: so wird der sonst freyere Schwung der Ideen dadurch auf das fühlbarste gehemmt. Nimmt man nun bey Beurtheilung des gegenwärtigen Werkchens auf jenen Umstand die angegebene Rücksicht — wie dies billiger Weise auch geschehen muss: so hat man alle Ursache, mit dem, was der Hr. Verf. hier lieferte, zufrieden zu seyn. Hier und da könnten die Mittelstimmen wol noch etwas sorgsamer ausgearbeitet seyn, als es geschehen ist; aber auch ohne dieses werden Hrn. E.s Gesänge ihrem Zweck, zur angenehmen Unterhaltung eines freundschaftlich-musikalischen Cirkels mitzuwirken, vollkommen erreichen, und eben so, wie sie sind, wol sichrer noch, als wenn sie gar zu künstlich ausgeführt wären. Die erste Lieferung ähnlicher Gesänge des Hrn. Verfs ist übrigens Ref.n nicht bekannt, daher er auch diese mit jener zu vergleichen nicht im Stande ist.

Thème varié pour le Violon, avec accompagn. de Violon, Viola et Violoncelle, compos. par J. Karskowski. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 6 Gr.)

Die hier angezeigten 4 Variationen sind zwar nicht gerade originell erfunden, aber doch gut ausgearbeitet und durchgeführt. Sie würden gewiss noch ungleich mehr an Interesse gewonnen haben, wenn das Thema selbst glücklicher gewählt wäre, die Melodie des ersten Theils nicht gleich anfangs so eintönig verweilte, und nicht beyde Theile im Haupttone schlössen. Das Ganze ist nach Art der Rode'schen Variationen angelegt, und die, der letztern angehängte *Coda* nimmt sich recht gut aus. In Hinsicht der Execution verlangen sie einen sehr geübten und fertigen Spieler, der dann aber auch Gelegenheit finden wird, seine Kunstfertigkeit auf eine brillante Weise zu zeigen; besonders dürfte dieser Fall bey der dritten Variation eintreten. Der Stich ist sauber und schön, und der Preis sehr gering.

Variations p. le Pianoforte sur un thème du Ballet, der Opernschneider — par C. Jäger. Oeuvr. 18. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. scheint seinen Satz zu verstehen, und hat über ein, nicht eben ausgezeichnetes Thema acht Variat. geschrieben, die sich recht gut hören lassen, und einen gewissen, aufs Solide gerichteten Geschmack, aber weniger Eigenthümlichkeit der Erfindung verrathen. Als Uebungen für nicht ganz unbeträchtlich fortgeschrittene Scholaren möchte sein Werkchen am meisten zu empfehlen seyn. Das Thema übrigens hat wahrscheinlich zum Schluss die Wiederholung des ersten Theils; der Verf. nimmt ihn aber durchgehends nur zur Hälfte: so bekommt er freylich des blossen Wiederholens weniger, aber der rhythmische Sinn stösst auch ein wenig an; es klingt abgeknappt, und ist aus, ohne recht zu Ende zu seyn.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. N°. 44. 1813.

Feldmusik.

Vor meinen Fenstern zogen eben ein grosses Heer Russen, und einige Regimenter preussischer Jäger und Cavallerie vorüber, und ich konnte ihre Feldmusik, wie schon öfter im Einzelnen, so hier in einem gewissen Zusammenhange zu einer allgemeinern Uebersicht beobachten. Diese, eben diese Feldmusik ist, als eigentliche Feldmusik, die rechte! Etwas Einfacheres, in grossen Massen Anwendbareres, lässt sich nicht ersinnen; etwas, so in Masse ausgeführt, Wirksameres — den rohesten, wie den gebildetsten Krieger Belebenderes, und auch (durch die scharfen und hellen Rhythmen) die Züge mehr in Ordnung Haltendes, ebenfalls nicht. So, wie eben diese Feldmusik, war, in der Hauptsache, auch die, der Alten — was den Geschichtschreibern ihrer Musik in neuer Zeit nur nicht recht klar wurde, weil sie sich von dem Gedanken an unsere künstlichen Märsche und Kriegslieder nicht ganz losmachen konnten; und den Erklärern der Alten nicht, weil sie, kaum Einige gewissermassen ausgenommen, Musik, und deren Werkzeuge, nicht verstanden. Hört man diese Feldmusik, von der Menge, auf dem Zuge ausgeführt, und vergleicht nun, was *Polybius*, *Strabo* u. A. beyläufig von jener erwähnen: so verstehet man ihre Worte mit einem Male, und auch, was sie von den gewaltigen Effecten derselben sagen, erscheint — ein lebhaft empfindendes und für seinen Zweck der Begeisterung fähiges Volk vorausgesetzt — ganz natürlich und gar nicht mehr zu verwundern. Die Musik der russischen Feld- und Linienregimenter war nun auch — alles Zufällige abgerechnet — die, der alten Deutschen, nach allem, was *Tacitus*, und später *Ausonius*, *Jornandes* u. A. von ihr berichten; und am Ende war sie im Wesentlichen die, aller der Nationen, die unter den Grundbestimmungen ihres Wesens Sinn für Musik empfangen, und die, von Gelegenheit und Begeisterung hervorgerufenen Laute der innern musikalischen Natur noch nicht durch Künstlichkeit verdrängt, oder durch Kunst verpuzt und so ins Allgemeine gesteigert haben, dass es für den nächsten, ganz bestimmten Zweck kaum noch bis auf einen gewissen Grad brauchbar geblieben ist. —

Statt aller weitern Auseinandersetzung, deren es bey dem rechten Leser überdies nicht bedarf; ohne auch mich in Allgemeineres einzulassen, wozu ich später ruhigere Zeit zu finden hoffe, setze ich hieher — blos, was ich in dieser nämlichen Stunde gehört habe.

Die russischen *Feldregimenter* sangen, und zwar so, dass eine Auswahl die ganze Melodie vortrug, und ein einzelner Vorsänger die Hauptnoten (hier mit + bezeichnet) immerfort und wirklich reich *ex tempore*, aber in unsern Noten nicht wohl darstellbar variirte: die ganze Masse aber nur diese Hauptnoten, und die darunter gesetzte Harmonie, mithin, wie man siehet, zugleich die entscheidenden Rhythmen, überlaut herausschrie. Nun war aber diese ganze Masse zweychörig abgetheilt, und die Lieder selbst von der Beschaffenheit, dass der zweyte Chor an sichern Stellen mit derselben Melodie und Harmonie später einfallen konnte; sie waren mithin gewissermassen und bis auf einen gewissen Grad canonisch, und das Ganze stellete sich nun dar, wie ich in den folgenden Beyspielen es niedergeschrieben habe. Dazu schlugen aber auch die Trommeln an, wie ich ebenfalls angegeben: und diese waren (und sind überall) beträchtlich tiefer gestimmt, als bey den Franzosen; sie lärmen, rasseln und schnarren mithin lange nicht so sehr und so weit hin, wirken aber, mit ihrem dumpfern, dickern Tone, ungleich ernster und würdevoller. — Der Lieder, die ich hörte, waren nur zwey: das eine andächtig und feyerlich, das andere munter und fröhlich; jenes wurde im Tempo des sehr gemässigten *Andante*, dies als *Allegretto vivace* vorgetragen. Das erste wurde mehr, das andere weniger

variirt. Die Worte kann ich nicht unterlegen, da ich leider die Sprache nicht verstehe. Hier sind beyde Lieder:

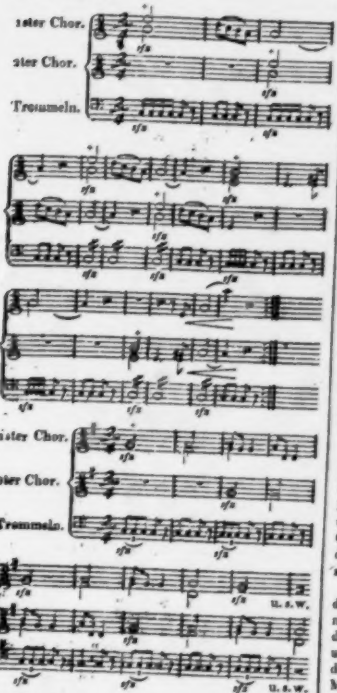

Die Variationen, die aber um die Hauptnoten nur ganz leicht, gleichsam als erste Anwandlungen von eigentlicher freyer Kunst schweben, waren in dieser Weise:

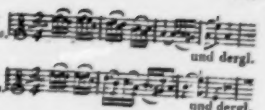

Die russischen *Linienregimenter* hatten, ausser den Trommeln, nur Trompeten, deren aber viele. Diese bliessen nun nicht eigentlich musikalische, kunstmässige Stücke, sondern, indem die Trommeln in sehr bestimmten, natürlichen Rhythmen mit scharfen Einschnitten anschlugen, schmetterten sie nur frey, glanzend und lustig drein, stets in den Tönen des D dur-Accords und mit starker, geschickter Bemerkung der Rhythmen und ihrer Einschnitte. Das letzte lässt sich, wie die Sache selbst lehrt, nicht in Noten setzen; es ist dies auch für jeden, der das Instrument einigermassen kennt, gar nicht nöthig: die Rhythmen der Trommeln waren, wie hier angegeben ist. Das Tempo wurde schnell genommen, und bey den Regimentern, welchen ich das zweyte Beyspiel abhörte, befand sich, neben den gewöhnlichen, noch eine grosse Trommel, deren Schläge die heruntergestrichenen Noten bezeichnen.

Die russischen *Garden* hatten vollstimmige Kriegsmusik, mit allen gewöhnlichen Instrumenten, und kunstmässigen, sehr glänzenden Marschen. Für sie, so wie für alle Truppen, welche Fürsten und Feldherrn zunächst umgeben, welchen mithin Glanz, Pomp und höhere Bildung geziemt, ist das nicht nur schön, sondern auch vollkommen zweckmässig.

Jenes beydes also war, wenn ich so sagen darf, wahre Natur-Musik; anders verhielt es sich mit der, der genannten preussischen Regimenter: deren Musik war neu, war mit Kunst erfunden und angeordnet, aber mit jener Kunst, die, blos den Hauptzweck und die nächsten, passendsten Mittel im Auge, mit Wahl zur Natur zurückkehrt, und nichts will, als eben die Sache.

Die *Jäger* hatten, ausser den Trommeln, nur ihre herrlichen, an Tönen sehr blos auf Einen Accord durch anderthalb Octaven beschränkten, aber an Ton höchst angenehmen, und doch weiter, als alle

andere Instrumente, hinschallenden, grossen Jagdhörner, und die Trommeln schlugen nie zu ihren Melodien an, sondern wechselten nur mit diesen. Die Hörner gaben nur die Melodien im Unisono, aber sehr rein, und blos einzelne Schlussnoten in Verdoppelung zu hören. Der Stücke, die alle trefflich, und dem Zweck, wie dem beschränkten Mittel, auch dem Charakter leichter, jugendlicher Jäger-Chöre, vollkommen angemessen waren, hatten sie mehrere: ich setze nur die zwey her, die sie am öftersten, und, wie es schien, am liebsten bliesen. Das Tempo war rasch, der Vortrag möglichst leicht und sehr sicher.

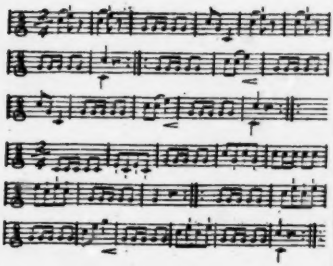

Das schwere *Kürassierregiment* mit grossen Pferden, hatte ebenfalls eine ganz eigene, nicht nur an sich schöne und äusserst effectvolle, sondern auch vollkommen zweckmässige, und, eben für solch ein Kriegerchor, ganz charakteristische Musik. Sie bestand blos aus sechs Trompeten und sechs Posaunen. Die Musikstücke waren ebenfalls ganz, was und wie sie seyn mussten für ihre allgemeine kriegerische und für ihre besondere Bestimmung, und auch für die Natur und den mächtigsten Effect eben dieser Instrumente. Das Tempo war gemässigt. Die herunter gestrichenen Noten sind für die Posaunen. Wo Stellen vorkamen, die vornämlich herausgehoben werden mussten und eine grosse Vollstimmigkeit, ja selbst eine erweiterte Lage der Töne zuliessen, ging dieser Effect über jeden ähnlichen, den ich mein Leben lang gehört und empfunden habe. Man bemerke in dieser Hinsicht vornämlich die hier mit + bezeichnete Stelle:

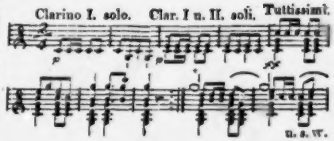

Das Kecke und Fröhliche jener Jäger-, wie das Durchgreifende, Widerhaltige dieser Reiter-Musik war auch dem ungebildetsten Gemüth eben so erkennbar, als unwiderstehlich. Drum beschliesse ich, wie ich angefangen habe: alle diese Gattungen sind ächte, sind wahre *Feldmusik*; sind, jede in ihrer Art und an ihrem Platze, die beste von allen, die man erdenken möchte.

Noch ein Wort über schlechten Kirchengesang, nebst einigen Vorschlägen zur Verbesserung desselben.

So angenehm für den Freund der Tonkunst die Bemerkung ist, dass sich bey der zunehmenden Anzahl der musikal. Instrumentenmacher ein Wetteifer in der Vervollkommnung ihrer Werke entwickelt; dass nicht nur in den Städten, sondern auch auf den Dörfern gute Instrumente mehr Liebhaber finden; dass in den Messcatalogen die Menge der musikal. Kunstproducte so bedeutend ist; dass die Spannung auf neue Musikalien mehr zunimmt, und der Vervollkommnung in der Tonkunst, so wie dem Genuss derselben, Zeit und Kosten nicht kärglich geopfert werden u. s. w.; kurz, dass es mit der Tonkunst, als Angelegenheit der Gebildeten, vorwärts geht: so unangenehm ist auch die Bemerkung, dass es mit dieser Kunst, als Angelegenheit des Volks, dass es besonders mit dem Gesange in sehr vielen Kirchen, besonders auf dem Lande, noch immer, wie vorher, d. h. ziemlich schlecht steht. Oft genug hört man noch verdrehete und überhaupt verunstaltete Choralmelodien, äusserst schlechte Aussprache des Textes, unreinen, krächzenden Gesang u. dergl. Wo die Orgel durch ihre Stärke die Singstimmen beherrscht, da werden freylich solche Fehler wol mehr oder weniger bedeckt, doch nicht weggeräumt, und nicht selten giebt der Organist dann obendrein seine eigenen, kaum ge-

ringern Fehler zu vernehmen. Und besucht man nun Kirchen, wo kleine, schlechte Orgeln den Gesang begleiten, oder die Gemeine gar ohne Orgel singen muss: so findet man häufig einen Gesang, von dem man gar nicht begreift, wie er die Andacht fördern könne, und nicht vielmehr sie stören und hindern müsse.

Das weiss Jedermann: warum geschiehet aber, im Ganzen, noch so sehr wenig, ihm abzuhelfen? — Der Eiferer wird sagen: weil der religiöse Sinn in uns erkaltet, und Frivolität herrschend geworden ist — und zwar erst in den höhern, dann in den mittlern Ständen, nun selbst im Stande des Landmanns. Der Aesthetiker wird anführen: weil man mit der Bildung und Verfeinerung des Geschmacks überhaupt, in Ansehung der Kirchengesänge, wie in Ansehung der Einrichtung des Gottesdienstes auch übrigens, nicht Schritt gehalten, und durch grobe Verstösse den Witz und Spott gereizt hat. Der Politiker meynt: der unruhige, stets getriebene, stets treibende Geist der Zeit lässt nicht mehr zu der Fassung und Stimmung gelangen, welche nöthig sind, um am Gottesdienste, und mithin auch am Gesange, würdig Theil zu nehmen, sich dafür wahrhaft zu interessiren, und zu seiner Verbesserung das Nöthige zu thun. Der Freund der Tonkunst siehet ein, dass alles dies mitwirken könne, wenn es auch die Ursachen jener Mangel nicht erschöpfen sollte: lässt aber dies Allgemeine auf sich beruhen und denen anheimgestellt, denen es obliegt, es zu beurtheilen und darnach Massregeln zu nehmen; er beschränkt sich auf das, was seines Fachs ist und ihm nahe liegt, findet deshalb die Gründe jener groben, schädlichen Uebelstände, theils in der schlechten Beschaffenheit vieler Orgeln, theils in der Unfähigkeit, sie zu behandeln, theils in den noch immer meist ungebildeten Vorsängern, theils, und vorzüglich, in der fortwährenden Vernachlässigung dieses Erziehungszweiges — und dies alles besonders auf dem Lande und in kleinen Oertern, wo keine Singchöre gezogen werden können. Was nun diese letztern Puncte betrifft, mögen hier einige Vorschläge Platz finden.

Ist also die Orgel in einer Kirche von so schlechter Beschaffenheit, dass sie den Gesang stört, dann muss sie freylich lieber ganz verstummen, oder, weit besser — sie muss reparirt werden. Oft kann aber auch der Organist, dem doch sein Instrument wenigstens nicht ganz fremd seyn kann, wenn er seines Amtes nicht gänzlich unwürdig seyn soll, dem Hauptübel in Ansehung des Gesanges, der unreinen Stimmung, abhelfen, was denn doch wahrlich leicht genug ist, wenn die Ursachen der Verstimmung die gewöhnlichen sind — nämlich: Staub, Verrückung der Bedeckung an den gedeckten Stimmen, oder der Stimmkrücken an den Rohrwerken, ungleiches Gewicht auf den Balgen. Er *kann* es also, wenn er will: nun so dringe man nur darauf, *dass* er will, dass er *muss!* — Für die Bildung leidlicher Orgelspieler und Vorsanger wird jetzt in den Schullehrer-Seminarien wirklich so gesorgt, dass die Zöglinge so viel lernen können, als man billig von ihnen verlangen darf, wenn sie, diese Orgelspieler und Vorsänger, ebenfalls nur wollen. Es darf mithin bey den Proben nur streng hergehen; und ist die Fähigkeit erprobt, so darf nur ernstlich darauf gedrungen werden, dass sie dann auch angewendet wird. Dazu müssen aber freylich die Prediger, unter deren besonderer Aufsicht die Organisten und Vorsänger stehen, selbst in das Gebiet der Tonkunst so weit eingehen, als zur Beurtheilung derselben nöthig ist; dadurch allein wird schon nicht nur der Verschlechterung des Orgelspielens und des Gesangs vorgebeugt, sondern auch der Eifer für Verbesser[illegible]6 ohne viele Schwierigkeit belebt und erhalten — Dass übrigens auch in der kleinsten Dorfschule nicht nur die Schulstunden mit Gesang angefangen und beschlossen, sondern auch wöchentlich wenigstens zweymal zweckmässige Uebung im Singen angestellt werden sollte, leuchtet von selbst ein; und da dies, auch als entschieden auf das Gemüth wirkend, keine Kleinigkeit ist: so darf es nicht in die Willkür des Schullehrers gestellt, sondern muss gesetzlich werden, und der Prediger muss darüber halten, dass auch dies Gesetz unverbrüchlich erfüllet werde, und das hier um so mehr, da es keine neuen Veranstaltungen braucht, keine Schwierigkeiten hat, sondern ebenfalls blos vom Willen abhangt. Ueber die Art, wie bey diesen Uebungen Gehör und Stimme am leichtesten und sichersten bis auf den hier nöthigen Grad gebildet werden können, sind treffliche, sogleich anwendbare Vorschläge, vorzüglich auch in diesen Blättern, durch *Wilke* und Andere, gethan worden: man braucht mithin sich dies nur bekannt zu machen — was wenigstens vom Prediger verlangt werden kann — und dann darüber zu halten, dass es auch wirklich angewendet werde. Mithin bedarf es auch hier nur eines thätigen Willens! — Einige hieher gehörige Bemerkungen erlaubt sich der Verf. noch

hieher zu setzen; nur solche, die aus eigener Erfahrung sich ihm erprobt haben, und wobey es gleichgültig seyn kann, ob Andere sie schon zum Theil früher gemacht haben, wenn sie nur gut sind.

Unter 40 Kindern wird doch sicher das eine oder das andere sich durch gutes Gehör und leidliche Stimme auszeichnen: mit diesen allein macht der Lehrer den Anfang; denn sonst würden diese Fähigern von den übrigen verdorben, oder wenigstens gehindert werden, Fortschritte zu machen. Haben jene einige Festigkeit erlangt, dann ist es Zeit, eine zweyte Auswahl zu treffen, welche hernach den Uebrigen als Führer und Vorbilder dienen, wo dann, unter gehöriger Aufsicht und Leitung, selbst die Rivalität das Ihrige thun wird. — Die Stimme muss zuvörderst in Hinsicht ihres Umfangs untersucht werden. Bekanntlich wird die ganze Tonreihe einer Stimme in mehrere Register eingetheilt, wovon aber weder die tiefern, noch die höhern Töne anfangs, sondern nur die mittlern — die, der vollen Bruststimme, geübt werden müssen. Einer der mittelsten Töne der Bruststimme, der mit Leichtigkeit und ohne alle Anstrengung anspricht, wird von dem Schüler mit A ausgesprochen und ausgehalten, damit die Stimmwerkzeuge Festigkeit bekommen, und die Brust Stärke erlange. Doch muss der Lehrer hier vorsichtig seyn, und im Anfange nicht zu lange aushalten lassen. — Zu diesem ersten Tone wird der Dur-Dreyklang — am besten auf einer reinen Orgelstimme oder auch auf einem Klaviere — angegeben, doch so, dass der Schüler seinen Ton immer hören kann. Singt der Lehrer selbst rein, oder hat er die Geige in seiner Gewalt, so kann er auch damit unterstützen. Dem Einförmigen dieser Uebung abzuhelfen und zugleich das Ohr angenehmer zu reizen, auch dadurch ihm schon mehr Empfänglichkeit und Bildung zu verschaffen, wird der Lehrer wohlthun, (was auch überaus leicht ist,) mancherley Veränderungen in diese seine Begleitung zu bringen. Z. B.

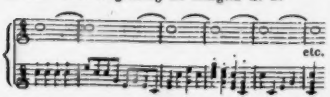

Bey dieser ersten Uebung muss der Schüler auch den Ton verstärken und schwächen lernen. Alsdann wird ein höherer oder tieferer Ton angenommen und so das erste, natürliche Stimmregister allmählig gebildet. Alles Schreyen, Kreischen, Drücken und Hauchen muss vermieden werden, damit der Ton nach und nach glatt und helltönend werde. Ist die Aussprache des A genug geübt, so nimmt man die andern Vocale; siehet aber genau darauf, dass die Aussprache eines jeden sich gleich bleibe. Aus einem a darf kein o, aus o kein u, aus i kein ü, aus e kein ä oder ei werden. Auch können die Vocale in der Folge mit einem vorgesetzten Consonanten geübt werden, z. B. da, me, ni, po, tu. — Hat der Schüler hierin Festigkeit, nämlich seinen Ton rein auszuhalten, ihn stark und schwach anzugeben, ihn anwachsen und abnehmen zu lassen: dann erst ist es Zeit, diese einzelnen Töne stufenweise zu verbinden. Dazu wähle man wieder das leichte, natürliche Stimmregister, welches bisher geübt wurde. Von dem mittelsten Tone geht man aus und lässt den Schüler entweder vier Stufen abwärts oder vier Stufen aufwärts allmählig sich einsingen, je nachdem ihm das Eine oder das Andere leichter wird. Da man es noch mit der Stimm- und Gehörbildung zu thun hat, bedarf man zwar keiner Noten, aber um das Steigen und Fallen anschaulicher zu machen, wird es nicht nur fortbildend, sondern selbst schon für das Gegenwärtige erleichternd seyn, dies durch Noten, ohne Hinsicht auf Gestalt und Namen, dem Auge darzustellen, jedoch mit Bemerkung der halben Stufe. Z. B.

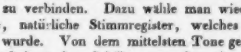

Wie der Hornist blos aus dem e bläst, so singe der Anfänger alles aus dem e. — Auch kann man die Tonleiter allmählig auf folgende Art entwickeln:

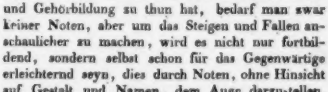

Oder man nehme sogleich Zeilen aus Chorälen z. B.

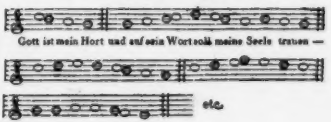

Zuerst werden diese kle. 1 Sätze im Einklange begleitet, dann mit der Octave, endlich mit Consonanzen aus den Dreyklängen, oder mit vollen Accorden, welche die natürlichste Begleitung dazu erfordert. Fremdere Modulationen und dissonirende Accorde können nur dann erst angewendet werden, wenn der Schüler Festigkeit genug hat, seine Sätze zu treffen, und also sehr spät. — Nach und nach wird das Register der Bruststimme überschritten und die harte Tonleiter völlig ausgebildet; auch nach Erweiterung des Stimmumfangs versetzt. (Ein zweyter und dritter ausgewählter Sänger kann als Zuhörer dabey seyn und bey der Uebung leichter Sätze bald Antheil nehmen. — Die Terzen, Quarten und Quinten werden am leichtesten durch den Dur-Dreyklang erlernt, wozu wieder Sätze aus Chorälen genommen werden können. Z. B.

Dir dir Jehovah etc. O Gott du frommer Gott etc. u. s. f.

Ist das Gehör und die Stimme hierin hinlänglich geübt, dann komme man allenfalls durchs Auge, mit Noten, zu Hülfe, z. B.

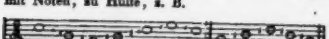

Hat man den ersten Sänger gezogen, dann wird es leicht werden, den zweyten und dritten ihm nachzubilden, und den ersten in der Folge zu gewöhnen, eine Terz, Quinte oder Sexte als zweyte Stimme zu singen, wozu man wieder die Sätze aus Choralmelodien nimmt. Z. B.

und dergl.

Ist die Durleiter fest eingesungen, dann erst suche man auf ähnliche Art die Mollleiter einzuüben. Z. B.

u. s. f.

Kann der Sänger die ganzen und halben Stufen wohl unterscheiden, dann nehme man die Noten nach und nach mehr zu Hülfe, führe allmählig die Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen ein, übereile sich aber ja nicht dabey. — Gleichförmige Bewegung wird das Taktgefühl schärfen, wobey man nach und nach die Gestalt der Noten verändert und Taktstriche anbringt. — Die richtige Aussprache des Textes, und das Abstufen des Tons in Ansehung der Stärke und Schwäche übersehe man aber ja nicht dabey, und accompagnire immer mit der natürlichsten Harmoniefolge. Auch zum Gesang in der Kirche wähle der Organist eine Zeit lang — bis eine Choralmelodie völlig gut eingesungen ist — die einfachste, natürlichste und fasslichste Begleitung. — Uebrigens wird ein kluger Landschullehrer Gelegenheit genug finden, die Mitglieder der Gemeine durch solches Verfahren mit ihren Kindern für die Sache wenigstens so weit zu gewinnen, dass sie auf die gröbsten Fehler des Gesanges aufmerksam werden, und die ungezogenen Schreyhälse allmählig sich schämen lernen, der guten Sache fernerhin in den Weg zu treten. Die Sache selbst ist so ganz offenbar gut, dass sie selbst im ungebildeten Herzen, wenn sie nur erst erkannt wird, eine Stimme für sich findet; und der Ernst aller Bemühungen um irgend eine gute Sache erregt stets Achtung — gegen sie selbst, wie gegen den, der ihn beweiset. Auch habe ich, bey ausgebreiteter Bekanntschaft mit Landschulen, noch nicht Eine Gemeinde gefunden, die einen, als Mensch und Lehrer, *wahrhaft* guten und in seinem Beruf eifrigen Schulhalter' besessen, und nichts auf ihn gehalten hätte! —

Recensionen.

Grand Concerto pour le Pianoforte, avec accomp. de deux Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, composé par Charles Marie de Weber. Oeuvr. 11. pour le Pianof. à Offenbach sur le Main, chez André. (Pr. 5 Gulden.)

Dieses Werk, schon von so vielen Orten her, wo es dessen Verfasser öffentlich vortrug, mit so ausgezeichnetem Lobe in diesen und andern Blättern besprochen, kann eben darum hier nicht erst noch ein Mal der Gegenstand einer ausführlichen Beschreibung, sondern nur einer mehr summarischen Anzeige werden. Indem wir daher die über dieses Concert im Allgemeinen bereits vorliegenden öffentlichen Zeugnisse unbedingt unterschreiben, wollen wir nur noch Einiges anführen, was uns besondrer Erwähnung werth scheint.

Hierunter gehört denn vorzüglich die schöne Abrundung und Verflechtung der Solostize des

kurzen, ersten *Allegro* mit den, als leuchtende Folie für erstere erscheinenden Eintritten des vollen Orchesters. Hier stehen durchaus nicht Orchester und das concertirende Instrument als abgesonderte, von einander unabhängige Sätze, erstere durchaus nicht als leidige Lückenbüsser der letztern da, noch hindert und verdunkelt Eines das Andre, (in welchen entgegengesetzten Fehler so Viele verfallen, um den ersten zu vermeiden,) sondern das wohlthuendste Ebenmaas herrscht zwischen beyden; erhebend und wirkungsvoll, und oft angenehm überraschend, greift Eines in das Andre, und beyde vereint machen ein schönes Ganze aus.

Das *Adagio* gewinnt eine treffliche Haltung durch die gewählte Art von Begleitung; blos von Viola, zwey Violoncellen, zwey Hörnern und Pauke: die grosse Einfachheit, welche darin herrscht, wird aber leicht Einförmigkeit, wenn sie nicht durch Nüanzirung der Solopartie gehoben wird.

Die Krone des Ganzen ist aber das *Finale*: ein Thema voll Glanz und Feuer, erst für sich allein einher blitzend, dann, mit einem lieblich eingenden, zweyten Thema abwechselnd, und zuletzt auf anmuthigste mit demselben in Eins verflochten; und das alles so einfach, so sich wie von selbst ergebend und ungeswungen, dass man sich nur des originellen Ideenschwunges freuen kann, und die Kunst und Kunstgerechtigkeit der Verflechtung kaum bemerkt, sondern nur mit geniesst.

Der Vortrag des ganzen Concerts ist zwar nichts weniger, als leicht: fordert aber vor allem Umsicht, Verständigkeit und richtiges Gefühl.

Stich und Papier sind gut; der Preis von 5 Fl. Rhein. aber, für ein Concert von nur 57 Seiten, etwas hoch!

Gottfried Weber.

Zwölf leichte Orgelstücke von J. Chr. Frischmuth. 2tes Werk. Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Sehr leicht sind diese Stücke allerdings auszuführen: doch, wie sichs gehört, mit obligatem Pedal. Die Gedanken fallen aber freylich auch nicht schwer ins Gewicht: indessen finden sich gar manche gute darunter. Verschiedene Wendungen gehören nicht in die Kirche — z. B. S. 10, Syst. 6, T. 5 und 6; andere sind zu veraltet und wirkungslos — z. B. S. 11, Syst. 5, T. 5, 6; und endlich, die häufigen abgestossenen Noten (mag darin auch mancher Organist von Ruf dem Verf. in den letzten Jahrzehnden vorgegangen seyn,) kann Rec., als der Orgel unangemessen, so wenig loben, als die Stellen, welche von Soloinstrumenten des Orchesters herübergenommen und nur für diejenigen geeignet sind, welche den Ton ganz allmählig an- und abnehmen lassen können — z. B. S. 6, Syst. 6, T. 1. Solche Einzelnheiten aber abgerechnet, schreibt der Verf. im Ganzen doch ziemlich kirchen- und orgelmässig, auch, was hier vornämlich anzumerken, durchaus rein. Vom eigentlichen Contrapunct macht er wenig, und nur in kleinen Imitationen und leichten Bindungen hin und wieder Gebrauch, ungeachtet er ihn wirklich zu verstehen scheint. Glaubte er vielleicht durch bedeutendern und öftern Gebrauch desselben schwer, oder gar schwerfällig werden zu müssen? Dann irrete er allerdings. Auf bestimmte Chorale ist nirgends Rücksicht genommen. — Um alles dessen willen möchte Rec. das Werkchen mehr zur Privatübung und bildenden Unterhaltung angehender Organisten, als zum Gebrauch in der Kirche empfehlen. Wird es zu jenem Zweck, und neben Werkchen, welche das hier Uebergangene enthalten, gebraucht: so kann es wol bey Manchem Nutzen schaffen. Wunderlich ist es aber doch, dass eben zu einer Zeit, wo des Grossen so viel geschichet, dass wir fast davon erdrückt werden, in den Künsten sich so viele bemühen, was seiner ganzen Natur und Bestimmung nach gross ist, zum Kleinern, nur Gefälligen und Hübschen, zu benutzen.

Kurze Anzeigen.

Exercices pour les quatre premieres positions sur le Violon en passant dans tous les tons, compos. par M. Henry, Professeur du Conservat. de Paris. Berlin, chez Schleisinger. (Preis 14 Gr.)

Es ist nicht zu läugnen, dass, wenn von Schul-Sachen die Rede ist, für die Violine schon gar manches Gute und Zweckmässige geschrieben worden sey; besonders haben Kreutzer, Rode und Baillot in neuester Zeit den Violinisten bekanntlich sehr angenehme und schätzbare Geschenke dieser Art gemacht. Da aber das Guten und Zweckmässigen nie zu viel erscheinen kann, und die vor-

liegenden 4 *Exercices* sich rühmlich und wahrhaft bedeutend auszeichnen: so dürfen sie, nach Ref.s Ueberzeugung, mit allem Rechte in jene Klasse aufgenommen werden. Sie sind freylich nur auf die vier ersten, aber auch gerade am meisten zu übenden Positionen berechnet, aber mancher schon recht fertige und geübte Violinspieler wird doch dabey, wenn ihm sein Studium wahrer Ernst ist, eine sehr nützliche Unterhaltung finden; besonders wenn er sich bemühen sollte, die erste, zweyte und dritte *Etude* mit verschiednen, abwechselnden Strichar ten zu executiren. Der Tadel, den vielleicht einige etwas zu grell auf einander folgende Modulationen verdienen möchten, kann füglich mit Stillschweigen übergangen werden, da hier blos von Uebungstücken gesprochen wird. Der Stich ist übrigens sehr deutlich und ganz fehlerfrey.

Air favori de Jean de Paris avec 7 Variations p. Piano, comp. par H. Darondeau. Leipsic et Berlin, au Bureau des Arts et d'industrie. (Preis 12 Gr.)

Muss denn alles von Deutschen nachgestochen werden, was ein Ausländer zusammengesudelt hat und was mithin kein Honorar kostet? Unerachtet alles hier angebrachten Figurirens, ist Ref. seit geraumer Zeit keine solche Plattheit und Geistesarmuth vorgekommen; und wie es um die Kunst des Hrn. D. stehe, mag, statt vieler, nur die einzige Stelle, S. 3, beweisen:

Und das sind keine Stichfehler, wie man sogleich siehet, und wie auch viele ähnliche Aeusserungen der Muse des Hrn. Vf.s beweisen! —

Deux Duos concertants pour deux Clarinettes, comp. — par Gorpfert. Oeuvr. 19. Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl.)

Höchstwahrscheinlich hat der Hr. Verf. beyde Duos vorzüglich für Anfänger bestimmt, da er sie fast durchgängig sehr einfach gehalten, und beynahe alle und jede Schwierigkeit darin vermieden hat. Für jene noch ungeübtern Jünger der Kunst mag daher auch dieses Werkchen recht nützlich seyn, da sie doch nun einmal einen Gegenstand haben müssen, woran sie ihre Kräfte versuchen können: sonst aber zeichnet es sich weder durch Originalität der Ideen, noch durch tiefgedachte Bearbeitung aus, und enthält des Gewöhnlichen ein beträchtliches Theil. Dass der Hr. Verf. das Instrument gut verstehe, ist offenbar.

---

1. *Variations p. le Pianoforte, comp. — — par Nicol. Baldenecker.* Oeuvr. 15. (Pr. 6 Gr.)
2. *Variations p. le Pianof., comp. — — par Nicol. Baldenecker.* Oeuvr. 16. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Zwey kleine, sehr verschiedene Werkchen, von denen aber jedes in seiner Art Beyfall verdient. Das erste ist für Zöglinge, (für weibliche wol noch mehr, als für männliche,) die nur über die Elemente hinaus sind; das zweyte für Dilettanten nicht ohne Bildung und Geschicklichkeit. In diesem letztern zeigt sich besonders, wie auch in einigen andern Arbeiten des Verf.s, welche Ref. bekannt worden sind, ein nicht gemeines Talent für Erfindung anziehender Melodien, und auch nicht wenig Geschicklichkeit, sie vortheilhaft und wirksam darzustellen. Nur aus No 6. hätte sich leicht etwas Bedeutenderes bilden lassen.

Six Romances françaises avec accomp. du Pianof. compos. — par G. J. de Rieff. 3me Cahier. Oeuvr. 19. à Eltville, chez Zulehner. (Pr. 1 Fl.)

Diese kleinen Gesänge machen wahrscheinlich selbst keinen Anspruch auf bleibenden Werth, sondern wollen nur divertiren, so lange sie neu sind. Die letzte Nummer, die einige etwas schwierigere Intonationen enthält, ausgenommen, sind sie sehr leicht, und können dem, der französische Chansons liebt, recht wohl behagen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. Nº. 45. 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Vergleiche No. 35. dieser Zeitung.)

1.

Dass jedes Werk der Tonkunst, wie jedes der Poesie oder der Schauspielkunst, auch psychologisch begründet, dass es, was seinen Ausdruck anlangt, eine Folge und einen Zusammenhang haben müsse, der dem natürlichen Gange unsrer Empfindungen und Neigungen angemessen sey, versteht sich von selbst. Eben so wenig zu bezweifeln ist es, dass die, in fast allen Werken der Instrumentalmusik jetzt herrschende Folge der Sätze, was den Ausdruck betrifft, jene Forderung erfülle, und mithin in dieser Hinsicht gut sey. Was ist z. B. natürlicher, als dass man bey einem Werke grossen, oder doch gearbeiteten Styls, z. B. bey einer grossen Symphonie, erst die Erwartung beträchtlich spanne und zum Ernst stimme, im *Einleitungssatze*; dann, mehr oder weniger feurig und kräftig, mehr oder weniger nachdrücklich und bedeutsam, eine würdige, nicht scherzende, nicht tändelnde Heiterkeit sprechen lasse, im ersten *Allegro*; nun sich tiefer in Ernst, in Wehmuth, in sanfte oder trübe Klage versenke, im *Adagio*; dann durch einen mehr gewaltsamen und kühnen Aufschwung sich aufraffe und von neuem spanne, im *Scherzando*; und endlich mit vollem Muth und Feuer — nach Befinden, sehr heiter und scherzend, oder in glänzendem Jubel und Triumph beschliesse, im *Finale*? Was ist natürlicher, als dass man bey Werken des noch freyern, galantern Styls, z. B. einer gewöhnlichern Sonate, jene Aufforderung weglasse, die Würde und den Ernst des ersten *Allegro* etwas herabstimme, mit der Klage des *Andante* es auch nicht so schwer nehme, das *Scherzando* übergehe, da solch ein neuer Aufschwung unnöthig ist, indem man sich ja nicht so tief gesenkt hat, und mit leichter, gewandter Fröhlichkeit beschliesse?

Gleichwol ist nicht zu leugnen, es sey dadurch, dass die Componisten jetzt diese unsere Form nicht nur, wie ganz recht, zur herrschenden, sondern, mit sehr wenigen, und auch nur auf Zufälliges beschränkten Ausnahmen, zur alleinigen angenommen haben, eine gewisse Monotonie des Ganzen, bey aller Verschiedenheit des Einzelnen, in unsre neueste Instrumentalmusik gekommen. Alle Monotonie ist nun an sich schon nicht gut; noch übler aber ist es, dass sie eines Theils den Schlendrian herbeyführt, andern Theils nicht wenige Meister, die sich von den hergebrachten Formen nicht trennen, aber doch über das Gewöhnlichere sich erheben wollen, verleitet, in der Anwendung dieser Formen fast über alle Gränzen hinauszuschreiten — geschehe nun dies, durch ungeheure Länge der Sätze, oder durch überspannte, blos pikirende Schwierigkeit der Ausführung, oder durch wildes, blos frappirendes Vermischen der Ideen, oder durch überfüllete, tumultuarische Besetzung u. dergl. m. Es sind — wer wollte das leugnen? — auch auf *diesem* Wege und mit Hülfe *solcher* Mittel geistvolle, originelle, hinreissende Werke gewonnen worden: aber schwerlich lässt sich hier nun noch weiter gehen, ohne ins Ungeniessbare, Kunstwidrige, und endlich wol auch ins Abgeschmackte zu verfallen. — Zwang darf es in der Kunst nicht geben: wol aber Rath. Wird man folgenden Vorschlag als einen solchen gelten lassen?

Man führe neben jener gebräuchlichen Form der Instrumentalstücke andere ein, die noch nicht dagewesen, aber eben so gut psychologisch begründet sind, und mithin, wenn sie nur eben so mit Geist und Kunst ausgeführt werden, wie jene, auch eben so sicher Eingang und Beyfall finden müssen. Ich schlage deren zweye vor. Wenn man die jetzt gewöhnlichern grössern Instrumentalstücke, in Ansehung der darin herrschenden Empfindungen, mit einem Kreise vergleichen kann, so verfasse man

deren nun auch, die dem < ähnlich sind. Andere, die mit dem > verglichen werden können, wären zwar eben so psychologisch, aber künstlerisch weniger vortheilhaft, und darum nur zu besondern Zwecken anzurathen. Ich meyne das aber also!

Man ordne die Sätze, z. B. einer Symphonie, auf folgende Art. 1) Ein sehr einfacher, melodiöser, sanfter, doch aber ausgeführter Satz, ohne lärmende Instrumente, und in sehr mässigem Tempo: mithin, soll der Charakter des Ganzen mehr ernsthaft seyn, ein *Andante maestoso*, ein *Grave sostenuto* u. dergl., soll der Charakter des Ganzen mehr heiter oder mehr glänzend seyn, in jenem Fall eine Art *Pastorale* oder *Andante cantabile*, in diesem, ein feyerlich marschmässiger, oder ein Satz mit vielen Bindungen in den Oberstimmen und einem bedeutend *gehenden* Bass. (*Continuo* der Alten.) 2) Ein ebenfalls ausgeführter, grosser Satz, mit veränderter Ton-, Takt-Art, und reicherer Besetzung, der, was der erste enthielt, weit höher steigert — mithin, war jener ein *Andante maestoso*, sey dieser ein *Allegro moderato*, mehr in grossen, gewichtigen Noten, als vielen Figuren, in bedeutender, doch wohl gemessener Harmonie etc.; war jener ein *Pastorale*, sey dieser ein *Allegretto* mit viel obligaten, lebhaften Figuren sehr verschiedenartiger Instrumente u. s. w. 3) Ein grosser, ausgeführter Satz, der nun, in den Ideen, der Ausführung und der Instrumentirung, alles vereinigt, den Hauptcharakter aufs höchste zu steigern und im schönsten Lichte hervortreten zu lassen — mithin, war der erste ein *Andante maestoso*, der zweyte ein *Allegro moderato*, so sey nun der dritte ein *Allegro agitato*, oder *con fuoco*, ist das Ganze sehr ernst, eine glanzende Fuge: war der erste ein *Pastorale*, der zweyte ein *Allegretto*, so sey nun der dritte, ein *Allegro brillante*, ein *Vivace assai*, oder ein *Presto*.

Ich brauche nicht erst hinzuzusetzen, dass ich dieser gangbaren Kunstwörter mich nicht bediene, um ein Schema zu geben, sondern nur, weil aus ihnen jeder Künstler leichter und deutlicher siehet, was meine Meynung ist, als wenn ich diese durch Umschreiben und weitläufiges Charakterisiren darzustellen versucht hatte. Man siehet auch nun, warum die Form und Anordnung, die ich mit > verglich, und wo mithin die eben angezeigte Folge umgekehrt statt faude, ohne besondere Bestimmung weit weniger anzurathen ist. Jeder Mensch will lieber allmahlig erhoben und erfreuet, als allmahlig herabgestimmt und erweicht seyn; und die Kunst ist auch recht eigentlich dazu da, ihn zu erheben und zu erfreuen. —

Von minderer Bedeutung sind folgende Vorschläge. Wir alle können täglich hören, dass den Deutschen die Ouvertüren zur eigentlich *komischen* Oper sehr selten gelingen, (den Franzosen gar nicht,) und der Grund davon liegt von der einen Seite im Naturell, von der andern, in dem Gange, den unsre Instrumentalmusik überhaupt genommen, mithin auch in den Anforderungen, die wir an die Ouvertüre, *als Musikstück an sich*, zu machen pflegen. Jenes, das Naturell, lässt sich freylich nie ganz, dies nur schwer und ganz allmahlich abändern: wie wäre es daher, wenn wir, freylich nicht als Regel, sondern nur zuweilen, und (aus von sich selbst einleuchtenden Ursachen) nur für die *komische* Oper, Ouvertüren mit einigen *concertirenden Instrumenten* schrieben? Hier würde der Componist die leichte, frische, galante, lebendige und pikante Schreibart leichter halten können, und dem Zuhörer würde durch den Reiz jener Instrumente und deren ungewöhnliche Anwendung ersetzt, was er an Tiefe und harmonischer Kunst verlöre, und was in die Ouverture zur *komischen* Oper nicht gehört; was, ist es da, der Ouverture zwar aufhilft, aber der Oper selbst schadet, und doch von den Zuhörern (in Deutschland und Frankreich) gemeiniglich verlangt wird, weil diesen Werken die komische Genialität meistens fehlt, und bisher nichts an deren Stelle gegeben ward, was durch Reize diese Genialität, so viel das möglich, ersetzte, als eben die tiefere und künstlichere Ausarbeitung, an deren Stelle ich, wahrscheinlich wirksamer, und gewiss passender, auch der Oper selbst vortheilhafter, concertirende Instrumente vorschlage. —

Dass die vielen und braven Componisten für's Pianoforte die *freye* Phantasie so wenig, ja fast gar nicht bearbeiten — denn, was wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch, fast ohne Ausnahme, nur eine freyere Art der Sonate — hat man schon öfter in diesen Blättern beklagt. Es lässt sich aber, wenn man betrachtet, wie die jetzige Kunst, und besonders die Pianoforte-Musik, ihren Hauptvorzug in die treffliche Ausarbeitung — mithin gerade in das Gegentheil von geistreichem Skizziren origineller Ideen — setzt, und wenn man die vorzüglichsten Meister und Muster unter den Componisten für dies Instrument, wie wir sie eben jetzt besitzen,

kennet — dann, sag' ich, lässt sich leicht abnehmen, warum wir wahrhaft freye Phantasien fast gar nicht erhalten, und auch, vor einer neuen Wendung des herrschenden Geschmacks, schwerlich erhalten werden. Aber warum bearbeiten unsre vorzüglichern Meister eine andere, ebenfalls so ganz ausgezeichnete, *ihren* Vorzügen angemessnere, und auch dem jetzt herrschenden Geschmack näher liegende Gattung, noch immer so selten, und fast niemals in ihrem ganzen, wahrhaft grossen Umfang — das *ernste* und *grosse* Rondo nämlich, wie es C. Ph. Em. Bach zuerst schuf und wovon er in seinen Werken zugleich die trefflichsten Muster gab? Selbst *die* Art des grossen, ernsten Rondo, die aus jener zwar entstand, aber doch sich anders wendete — die Art, wie Mozart's unübertroffenes Rondo aus A moll: wie selten ist sie in den letzten Decennien bearbeitet worden, und wie noch weit seltner von Meistern, die etwas wahrhaft Vortreffliches darin hatten leisten können! —

2.

Es giebt unter den Grossen, Vornehmen und Reichen, die Musik wirklich schätzen und lieben, eben jetzt Personen genug in unserm deutschen Vaterlande, die für diese Kunst etwas wahrhaft Bedeutendes, wahrhaft Nützliches thun möchten: sie wissen nur selten ganz bestimmt, was? und wie es, ohne grosse Schwierigkeiten und zu sicherm Erfolg, zu Stande zu bringen sey? So wage ich es denn, auch ihnen hier Vorschläge zu thun, von denen ich behaupten darf, es werden dadurch nicht nur jene, ihre schönen Absichten gewiss erreicht, sondern sie enthalten zugleich, was uns Deutschen, in Hinsicht auf die Tonkunst, jetzt zunächst fehlt, womit zunächst in den Gang der höhern Bildung für diese Kunst wohlthätig eingegriffen würde, und wozu wir auch zunächst die Mittel und Gelegenheiten haben.

Bis zur Umkehrung der Dinge während der letzten zwanzig Jahre bestand in Rom folgende Anstalt. Ein reicher Lütticher hatte ein geräumiges Haus in der Nähe des *Corso* für achtzehn seiner jungen Landsleute bestimmt, welche ausgezeichnete Talente für bildende oder Ton-Kunst besassen, und sich, jeder in dem Fache, wozu er durch die Natur berufen war, zur wirklichen Meisterschaft ausbilden wollten. Was die Tonkünstler anlangte, so war es hier gar nicht auf Virtuosen und Sänger abgesehen — dazu waren Conservatorien, Klosterschulen etc. da; sondern einzig und allein auf Componisten und künftige Lehrer der höhern, theoretischen oder praktischen Kunst. — Bey der Aufnahme war man, mit grösstem Recht, sehr streng. Die jungen Männer (sie durften nicht unter 17, nicht über 24 Jahre seyn) mussten die vollgültigsten Zeugnisse mitbringen, sowol von wahrem und ausgezeichnetem Talent, als auch davon, dass sie alles, was man in der Kunst Schule im engern Sinn nennet, schon gemacht und in der Gewalt hatten, und dass sie unverdorben an Charakter, an ein geordnetes, fleissiges, sittiges Leben gewöhnt wären. Ueber die beyden ersten Erfordernisse wurden sie, vor der Aufnahme, noch besonders und streng an Ort und Stelle geprüft; über das letzte wachte ein geehrter Geistlicher, als *Moderator*. — In der innern Einrichtung und Verfassung war der wackere, wahrhaft humane Stifter von den Grundsätzen ausgegangen: in der Kunst muss Freyheit herrschen; auf die höhere Bildung in ihr muss vor allem die Zeit und Gelegenheit wirken; der junge Künstler muss seine ersten Bedürfnisse sorgenfrey gestillt, seine Subsistenz gesichert bekommen — weiter aber auch nichts. Darum durfte denn jeder Zögling ein Fach wählen, welches er wollte, auch Lehrer, welche er wollte: nur dass er in dem erwählten Fache und bey den erwählten Lehrern wirklich fleissig war, und bey der jährigen, strengen Prüfung evidente Beweise gab, er sey es gewesen, und auch jener Aufseher musste ihm bezeugen, er habe wirklich auch in diesem Jahre ein anständiges, ordentliches, sittiges Leben geführt. Fehlte es an dem Einen oder dem Andern, so wurde er ohne weiteres entlassen. Aus jenen Grundsätzen war auch die Unterstützung der Zöglinge blos auf Wohnung und Tisch beschränkt: für Kleidung, Bezahlung der Lehrer etc. mussten sie selbst sorgen — mochten sie nun von den Ihrigen dabey unterstützt werden, oder sich das dazu Benöthigte erwerben müssen. Auf jeden Fall war dies ein kleiner, wohlthätiger Kappzaum für die jungen Leute, und nöthigte sie auch, über ihrer Bürgerschaft in der Welt der Phantasie, der, in der wirklichen und bürgerlichen Welt nicht zu vergessen. In allem Uebrigen waren sie frey und unbeschränkt, den einzigen, ebenfalls wohl erwogenen und sehr wohlthätigen Punkt ausgenommen, dass keiner, wenn nicht ganz besondere Verhältnisse eintraten, das Institut unter fünf

Jahren verlassen dürfte; man wollte keine Stümper, Halbgebildete und Vorwitzige erziehen. Die Directionen der Theater und anderer musikalischen Anstalten aber gaben den Zöglingen zu allen ihren Productionen freyen Zutritt, damit sie viel hörten, und der Moment reizend und leitend auf sie einwirken möchte.

Das alles ist ja so trefflich, ist auch so wenig weitläufig, so wenig kostspielig, zu so sicherm Erfolg auszuführen — freylich überall vorausgesetzt, was vorauszusetzen ist — dass ich kaum etwas hinzuzufügen weiss, es müsste denn das seyn, wessen sich wol ohnehin jeder der unterrichteten Leser hierbey erinnert:

a) Rom ist, in Hinsicht auf Tonkunst, bey weitem nicht mehr, was es ehemals war, sondern ohne Vergleich geringer; einige der Hauptorte Deutschlands sind, in derselben Hinsicht, ebenfalls bey weitem nicht mehr, was sie ehemals waren, sondern ohne Vergleich vorzüglicher — vor allen Wien: so viel nun auch der junge deutsche Tonkünstler in Italien, auch jetzt noch und gewiss immerdar, wird lernen können, so kann ihm doch Wien ohne Vergleich nützlicher werden. Dorthin also, wäre mein Rath, dorthin bauet euer Pensions-Haus: nur, ihr sonst nicht eben strengen Wiener, seyd es hier, in alle dem nämlich, worin es jener ehrenfeste Lütticher war, sonst stiftet euer guter Wille eben hier, wie leicht zu erweisen wäre, mehr Schaden, als Nutzen.

b) Der gute Lütticher bestimmte sein Institut nur für Landsleute aus seiner Provinz. Wir wollen ihn darum nicht tadeln: aber wir wollen's besser machen. Wie nur von Einem deutschen Vaterlande, so muss auch in Zukunft nur von Einer deutschen Musik die Rede seyn, nicht mehr von einer nördlich- oder südlich-deutschen, von einer berliner oder wiener Schule und dergl. Die Einen müssen von den Andern lernen, die Einen von den Andern annehmen, wenn das Vollkommenste, was durch Deutsche erreicht werden kann, wirklich von ihnen erreicht werden soll: und wo sie dies Vollkommenste gewisser Gattungen, so weit überhaupt Vollkommenes erreicht ist, wirklich erreicht haben, da ist dies auch schon geschehen; da hat der nördlichere Deutsche von dem südlichern, oder umgekehrt, gelernt und angenommen. So hätte ganz offenbar Mozart sein *Requiem* nicht so geschrieben, wie er gethan, ohne seinen nicht lange vorhergegangenen Aufenthalt im nördlichen Deutschland; und wer könnte sagen, dies Werk sey nach dieser oder jener Schule? Es ist nach allen, und über alle! So seine schönsten Quartetten, seine schönsten Symphonien! Und Haydns, allerdings herrliche *Schopfung* würde doch, wenigstens in den Theilen zweyten Ranges edler und würdiger gearbeitet worden seyn, wenn Haydn von Meistern des nördlichen Deutschlands ihr Gutes hätte annehmen wollen — oder, bey seinen schon damals hohen Jahren, annehmen können. Grauns *Tod Jesu* hingegen hätte ganz gewiss das Monotone und Kühle seiner meisten Arien verloren, wenn der Meister ein Gleiches in Ansehung der südlichen gethan hätte, oder hätte thun können. — Diese erwünschte, beyden Theilen so vortheilhafte Vereinigung wird denn eben jenes Institut für junge Componisten sicherer und besser, als alles Reisen und andere Bemühen fördern, wenn ihr es den *vorzüglichsten* und *bewährtesten* musikalischen Talenten aus dem gesammten Deutschland widmet. Um die Mannigfaltigkeit und die Individualität der Werke aber seyd nur unbesorgt; diese wird ganz gewiss damit nicht verwischt, denn sie hat ihren Grund nicht im Orte und andern Verhältnissen, sondern im Naturell, im Geist und Sinne der Künstler.

c) Sollte Jemand noch über den Erfolg zweifelhaft seyn, dem erzähle ich noch Eins, was überhaupt, so viel ich weiss, noch nie öffentlich zur Sprache gekommen, und das eines dankbaren Andenkens so sehr werth ist! Der letzte Kurfürst von Cölln, dieser edle, im umfassendsten Sinne des Worts, humane Fürst, nahm sich, fast auf ähnliche Weise, wie wir oben gewünscht haben, nur dass es ihm zugleich um künftige Virtuosen zu thun war, einiger deutschen Jünglinge von ausgezeichnetem musikalischem Talent an, und sorgte für ihre Ausbildung. Es waren deren, erinnere ich mich recht, nur fünf oder sechs; das Institut konnte auch nicht lange dauern, denn die französische Revolution zerstörte es und vertrieb den herrlichen Fürsten: gleichwol hat es uns geschenkt — *Beethoven* und die *beyden Romberge!* —

Ich komme auf einen zweyten Vorschlag! Es giebt gewisse Theile einer jeden Kunst, deren sich, wenn sie gut bearbeitet werden, überall das grosse Publicum annimmt, und gern sie fördert, weil, sie zu schätzen und sich ihrer zu erfreuen, keine grossen Kenntnisse erfordert werden, sondern sie überall sogleich ansprechen, weil sie auch nicht allzuschwer ins Werk zu richten und die Künstler

mithin bald abgefunden sind — anderer Ursachen zu geschweigen. In der bildenden Kunst gehört hieher vornämlich die Portraitmalerey und eine gewisse skizzenhafte, doch effectuirende Darstellungsart von Landschaften. Es scheint sehr unnöthig, eben für diese Theile der bildenden Kunst, ihren verhältnissmässigen Werth übrigens unbestritten, noch etwas Besonderes zu thun. Ganz ein Anderes ist es aber mit der ernsten Historienmalerey, die zugleich ins Grosse und ins Tiefe arbeitet. Diese setzt ohne Vergleich mehr voraus, aber nicht nur vom Künstler, sondern auch vom Publicum: darum findet sie jetzt fast gar keines, und darum besitzen wir auch fast gar keine wahrhaft grossen Geschichtmaler mehr; die sehr wenigen aber, die es vielleicht sind oder seyn könnten, müssen sich zu andern Gattungen bequemen, und zu einzelnen Producten jener, eben der herrlichsten, Zeit und Kraft gleichsam nur stehlen. Was wäre von edlen und reichen Kunstfreunden für sie zu thun? Bestellungen? Nun ja; sie haben aber ihr Bedenkliches: man kann des Erfolgs so wenig gewiss seyn in einer Zeit, wo der herrschende Geschmack, dessen Einflusse sich ja auch der grosse Künstler nicht ganz entziehen kann, nicht, wie vor zwey- und dreyhundert Jahren, eben auf diese, sondern auf entgegengesetzte Gattungen gerichtet ist. Pensionen? Sie haben des Bedenklichen noch mehr, und nicht etwa nur, weil sie grossen Reichthum voraussetzen, in einer Zeit, wo in Deutschland, mehr oder weniger, alles verarmt; sondern auch, weil die Erfahrung lehrt, dass, wenigstens seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren, damit wenig wahrhaft Vorzügliches erreicht worden ist. Blumenerde darf so wenig die fetteste, als die magerste seyn. Was wäre also zu thun? Meines Erachtens, nur das Allernatürlichste, Leichteste und Sicherste: hat ein Künstler etwas wahrhaft Vorzügliches in dieser Gattung verfertiget, so nehme man es ihm ab, bezahle es ihm, wenn auch nur anständig, nicht glänzend, und mache sein Werk möglichst bekannt, zu seinem Ruhme, zur Ermunterung und zum Muster für andere Künstler, zur Freude und Fortbildung der Bessern im Publicum.

Setze man nun hier in Gedanken, für Malerey, Tonkunst; an die Stelle der von jener angeführten Theile, die, von dieser, welche ihnen entsprechen: so hat man meinen zweyten Vorschlag, und erfüllt man ihn, ganz gewiss, eben jetzt, noch sicherer denselben glücklichen Erfolg, den man dort haben könnte. Der Portrait- und jener Landschaft-Malerey entspricht, was wir unter dem Namen von Musik für Liebhaber, und von leichter, *galanter* Kammer-, und Opern-Musik zusammenfassen; der Historien-Malerey im Grossen, die höhere Kirchen- und Concert-Musik, (vornämlich, im Geist und in Ausarbeitung wahrhaft grosse Symphonien,) so wie die heroische — tragische oder romantische Oper, die insgesammt weniger für das sehr vermischte Publicum geniessbar, und auch insgesammt nur für die vorzüglichsten Vereine zahlreicher Musiker mit bedeutendem Erfolg ausführbar sind. Was für jene Werke der bildenden Kunst und ihre Meister eben jetzt, wenn auch an sich würdig und rühmenswerth, doch bedenklich schien, ist es auch hier, ja, bey den Eigenheiten der Musiker, in der Regel noch mehr; was wir dort als das Natürlichste, Leichteste und Sicherste erkannten, bleibt es auch hier, ja, bey jenen Eigenheiten, um so zuverlässiger. — Und wie leicht, mit wie wenigem ausführbar ist das *hier*, durch die Natur der Sache und den jetzigen Zustand der deutschen Tonkunst im Allgemeinen — was alles so von selbst einleuchtet, dass ich, nichts Ueberflüssiges zu thun, mir den Erweis oder eine weitere Auseinandersetzung gar nicht erlaube. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Unter denjenigen unsrer Mitbürger, deren Leben das Geschick als ein Opfer für die erstaunenswürdigen Ereignisse in und um Leipzig an den furchtbar grossen Tagen, vom 14ten bis zum 19ten October, einforderte, war auch der, in ganz Deutschland nicht wenig beliebte Liedercomponist, und unter uns mit Grund geschätzte Musiklehrer, *August Harder*. Er lag am Nervenfieber, aber nicht gefährlich, darnieder, als die Stadt am 19ten mit Sturm erobert wurde. Der Kampf vor der Entscheidung, und alle sein Furchtbares für Sinne und Gefühl, ward ihm um so gefährlicher und schrecklicher, da er einem der Hauptpunkte der anstürmenden Sieger ziemlich nahe wohnte, und reizte seine ohnehin durch die Krankheit hochgespannte Phantasie bis zur Verwirrung. So wurde er von den Ersten, die siegreich auch in seine Wohnung drangen, gefunden, und, da er verworren

sprach, unglücklicher Weise für einen versteckten Franzosen genommen, bis Nachbarn herbeykamen, und ihn frey machten. Aber auch sein Geist war damit frey gemacht: H. lebte zwar noch mehrere Tage, aber ohne Bewusstseyn, und wie im allerinigen Widerstreben der niedern Kräfte u. Organen eines noch so jungen Lebens gegen Auflösung. — Von dem, was er als Componist leistete, ist jeder Leser, aus eigener Kenntnis wenigstens einiger seiner Arbeiten, und auch aus Beurtheilungen derselben in dieser Zeitung, unterrichtet; dass er ein geschickter, sehr fleissiger und sorgsamer Lehrer war, ist schon oben erwähnt: so bleibt uns nur noch hinzuzusetzen, dass er, als Mensch, rechtschaffen war, gewissenhaft, fromm, treu und bis zur Aufopferung ergeben seinen Freunden, oder denen, gegen die er Verbindlichkeiten zu haben glaubte, voll Liebe und guten Willens zu allem, was er als gut und schön erkannte, in der Ausführung dieser Neigung und dieses Willens so thätig, als es seine, im Ganzen etwas schwächliche Natur zuliess, und über alle seine Leistungen, als Künstler, Lehrer und Mensch, so ausserst bescheiden und anspruchlos, dass es ihm in den Augen derer, die nach der äussern Erscheinung richten, nicht selten zum Nachtheil gereichte — kurz, eine gute, treue Seele, die mit ihren, nicht glanzenden, aber auch nicht gering zu achtenden Gaben Vielen Freude, nicht Wenigen Nutzen, und wol Keinem Schmerzen gebracht hat.

Er war aus Schönerstadt bey Leisnig in Sachsen gebürtig. Sein Vater lebte dort als Schullehrer und hatte ihm den ersten Musikunterricht ertheilt. Auf der Universität zu Leipzig, wo er Theologie studirte, zwang ihn Armuth, sich die Mittel seiner Subsistenz durch Musikunterricht zu verschaffen. Dies weckte sein Talent und leitete seine Neigung mehr nach dieser Kunst hin; und er erwarb sich, was ihm darin noch fehlte, so weit er es später erreichte, nur durch eigenes Studiren unter Rath und Beyhülfe einiger Theilnehmenden. Er starb im 39sten Lebensjahre. Ein ausführliches Verzeichnis seiner Compositionen findet man in Gerbers *neuem Tonkünstlerlexikon II.* S. 500 folgg.

Berlin, d. 30sten Octbr. Trotz den Stürmen der Zeit hat hier die Liebe zu Musik und Theater nicht aufgehört. Ich eile, Ihnen eine kurze Uebersicht dessen, was in Hinsicht auf jene seit der Mitte des July, wo der Postenlauf unterbrochen ward, Bemerkenswerthes vorgefallen, mitzutheilen.

Den 14ten Jul. wurde zum erstenmal gegeben: *der blinde Gärtner* oder die blühende Aloe, ein Liederspiel in einem Acte von Kotzebue, mit neuen Melodien von J. P. Schmidt. Es gefiel eben nicht, ungeachtet die Herren Gern, Rebenstein u. Stümer sehr angenehm sangen, und H. Wurm mit seinen gewöhnlichen *Lazzi* das Publicum amüsirte. Das kleine Stück ward, nach einigen Wiederholungen, zurückgelegt. — Den 28sten hörten wir zum erstenmal: *Abu-Hassan*, ein Singspiel in einem Acte von F. K. Hiemer, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber. Auch dieses Stück fand nicht den erwarteten Beyfall, und verschwand nach einigen Vorstellungen vom Repertoire.

Den 3ten August ward, zur Feyer des Geburtsfestes des Königs, im Opernhause eine dramatische Akademie gegeben. Die Ouverture und eine Scene mit Chor und Ballet aus Spontini's Oper: *Ferdinand Cortes*, eröffnete den sehr bunten Reihen. Dann folgte die letzte Hälfte des 2ten Actes aus dem vaterländischen Trauerspiel: *Waidemar*, Markgraf von Brandenburg, vom Baron de la Motte Fouqué, in der einige Chöre vom Hrn. Musikdir. Gürrlich sich befanden, von denen der erste und der dritte choralmässig gesetzt waren, und gut ausgeführt wurden. Dann hörten wir die Schlussscene des ersten Acts aus Glucks *Iphigenia in Aulis*, gesungen von Hrn. Stümer und Dem. Eunike, und endlich einige Chöre aus Mozarts *Titus*, von denen aber der eine nur eingelegt ist, und Cimarosa zum Verfasser hat, was man leicht auch an der Leere der Harmonie und Instrumentation bemerkt. Die zweyte Abtheilung gab zuerst das lyrische Duodrama mit Chören von C. Herklots, *Sulmalle*, componirt vom Hrn. Kapellm. Weber, das seit dem Tode der unvergesslichen Schick geruhet hatte. Unsre neue Sängerin, Mad. Schulz, sang die Partie der Sulmalle mit vielem Beyfall, so wie Hr. Gern die des Klonmal. Ueber das Werk selbst, und seine heroische, oft wahrhaft grosse, doch hin und wieder auch etwas krause Musik, ist schon einemals gesprochen worden. Auf *Sulmalle* folgten die Schlussscenen des 2ten Acts von Schillers Trauerspiele: *Wallensteins Tod* (in denen Hr. Mattausch den Wallenstein und Hr. Rebenstein den Max Piccolomini zum erstenmal nicht ohne Beyfall gaben), in die der herrliche Marsch und die Schlacht-

symphonie von unserm Kapellm. Weber einfallen. An dieses schloss sich ein unbedeutendes, neues Divertissement vom neuen Balletmeister, Hrn. Telle, und das Volkslied von Ludwig Werner: Der, der auf Blitzen fährt etc. nach Handels unsterblicher Musik: God save the King.

Den 6ten ward zum erstenmale, und seitdem öfterer, mit immer neuem Beyfall des stets zahlreich versammelten Publicums, das gern in das, vom Dorfrichter Michel angestimmte Lob *des Königs* einstimmt, gegeben — das neu einstudirte Lieblingssingspiel unsrer Väter: *die Jagd*, von Weisse, mit der für ihre Gattung achten und vollkommenen, daher auch immer gefallenden Musik vom Vater Hiller. Da Hr. Beschort den König, Hr. Unzelmann den Michel, Hr. Stümer den Christel, Mad. Eunike die Röse, ihre Tochter Hannchen und Hr. Rebenstein den Töffel gaben, so sehen Sie selbst, dass Spiel und Gesang in den besten Handen waren. Am meisten gefielen: Christels Arie: Wie schön war sie etc. und das Duett zwischen Michel und dem König: Wer unsern guten König liebt etc. Dem. Eunike sang das allbekannte: Als ich auf meiner Bleiche etc. im ersten Verse nach der schönen, einfachen Melodie Hillers, die andern Verse aber nach den sehr künstlichen, und eben darum für das unkünstliche Landmädchen gar nicht passenden Variationen von Ambrosch. Weit schöner, einfacher, aber auch gefühlvoller sang sie die Arie: Der Graf bot seine Schätze mir etc. — Den 22sten gab Hr. Hintze, Mitglied des Stettiner Theaters, in Stegmayers musikalischem Quodlibet: *Herr Rochus Pumpernickel*, den Herrn v. Borthal, ohne zu gefallen. — Den 30sten wurde zum erstenmale, und seitdem oft, mit immer neuem Beyfall, gegeben: *Der Kapellmeister aus Venedig*, oder, der Schein trügt, ein musikalisches Quodlibet in einem Acte von L. Breitenstein. Die Musik dieses, durch der Herren Unzelmann und Wurm komisches Spiel sehr unterhaltenden Stücks, ist von mehrern beliebten Componisten nach Musikstücken aus bekannten Opern, hat aber das Eigene, dass in mehrern Scenen, nicht, wie bey den bisherigen ähnlichen musikalischen Quodlibets, die einzelnen Gesänge älteren Compositionen untergelegt sind; sondern jeder Vers, oder auch einige im Zusammenhange, bestehen aus den verschiedensten Compositionen in bekannten Opern, und bilden also ein wahres musikalisches Mosaik. Da es hier nur auf Scherz abgesehen und der Einfall gut ausgeführt ist, lässt sich dabey nur wünschen, dass dem Verf. nicht das *servum pecus imitatorum* nachziehen möge. Den meisten Beyfall erwarben sich: Bassatino's, des Kapellmeisters, (Hrn. Unzelmanns) Recitativ und Arie: Ich recommandire mich bey den Herrn etc. Henriettens (d. Mad. Müller) Recitativ und Arie: Zärtliche Weiber, o wie seyd ihr zu beklagen etc.; Peters (Hrn. Wurms) und Hannchens (d. Mad. Eunike) Duett in dem neuesten Geschmack von: Hannchen, wo bleibst du denn so lange etc.; das in ähnlichem Geschmack componirte Duett von Henriette und Carl (Hrn. Stümer): Wenn du mich liebst, so rede etc.; die Quintette: Einen Koffer wird man sehen etc. und: Alles was die Erd enthält etc. — Den 24sten Sept. wurde zum erstenmal und seitdem noch einige Mal mit Beyfall gegeben: *Die Heirath durch List*, ein komisches Singspiel in zwey Acten, zu Cimarosa's beybehaltener Musik, von C. Herklots. So langweilig der Inhalt dieses, bekanntlich nach dem Italienischen, *il matrimonio per raggiro*, bearbeiteten Sing piels ist, so interessant ist doch die Composition durch Leichtigkeit, angenehme Melodie, ziemlich mannichfaltige Instrumentalbegleitung und einige treffliche mehrstimmige Gesangstücke. Am meisten gefielen: die Ouverture; das Duett Agathens (Mad. Eunike) und der Frau Vanderboy (Mad. Schuls): Zeigt ein Madchen trübe Laune etc.; das Duett Franks (Hr. Eunike) und Babroni's (Hr. Wurm): Jung und artig ist die Tochter etc.; das Quintett von Frank, Agathe, Babroni, Vanderboy (Hr. Gern) und dessen Frau: Da uns hier kein Lauscher störet etc.; die Arie der Frau Vanderboy: So ists beschlossen etc. und das Finale des ersten Acts; so wie im 2ten Acte: das Duett von Babroni und Vanderboy: Meine Braut ist nun Agathe etc.; das Duett von Frank und Frau Vanderboy: Mir ihre Tochter etc.; Vanderboys Arie: Ich war damals ein schöner Junge etc.; das Quartett von Babroni, Hrn. und Frau Vanderboy und Frank: Betrachtet hier mit Schrecken etc., und das Finale.

Den 29sten gab Hr. Hansmann, Cantor der Sophienkirche, in derselben ein Concert spirituel. Gelegenheit dazu gab der Wunsch, die, bey der 100jährigen Jubelfeyer der Sophienkirche vor einigen Monaten zuerst aufgeführte Cantate von Agricola mit der Composition des fleissigen Kan-

mermusicus A. Schneider noch einmal zu hören, da viele Musikliebhaber damals in der überfüllten Kirche keine Stelle erhalten konnten. Ausser dieser Cantate, in der besonders der Chor: Jauchzet dem Herrn alle Welt etc. gefiel, gab Hr. Hausmann noch den Hymnus auf Gott vom Kapellm. Schulz — in dem besonders der treffliche Chor: Orkane preisen dich, o Gott etc. tiefen Eindruck machte — und das gedruckte, kurze, aber sehr schöne *Te Deum laudamus* von Joseph Haydn. Die Chöre sangen die Mitglieder der hausmannischen Singe-Academie, und die Solo-Partien die Dem. Ernst und Hausmann, und die Hrn. Blume und Weitzmann.

Den 13ten Octobr. gab Hr. Carl Eichbaum Concert im Saale der Stadt Paris. Gleich tausend andern jungen Männern hatte er, beym Aufruf des Königs, seine friedliche Laufbahn verlassen, und war als freywilliger Jäger in den Kampf gezogen. Verwundet kehrte er zurück, und um seinen Unterhalt selbst zu bestreiten, gab er jenes Concert, das, auch an sich betrachtet, angenehmen Genuss versprach und gewährte. Er blies mit seinem Lehrer, dem Hrn. Kammerm. Schwarz sen., ein Duett-Concert für zwey Fagotte von A. Schneider, und dann noch eine neue Polonaise. Der junge Hr. Schulz von der königl. Kapelle blies sehr brav auf der Flöte ein Adagio und Rondo von Devienne. — Den 17ten ward, als Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen von Preussen, (am Feste selbst, den 15ten, war zum erstenmal im Theater gegeben worden: *Rudolph von Habsburg* und *König Ottokar von Böhmen*, ein historisches Schauspiel in fünf Acten von Kotzebue) zum Besten der Waisenkinder des Friedrichsstiftes, deren Vater im Kampfe für König und Vaterland fielen, im Theatersaale eine musikalische Academie unter Direction des Hrn. Musikdir.s Gürrlich gegeben. Die interessantesten Partien derselben waren: die Ouverture zum Trauerspiel *Egmont* von Beethoven, Recitativ und Arie nach der Composition von Weber und Righini, gesungen von Dem. Schmalz, Variationen (über das Thema: Bey Männern, welche Liebe fühlen etc.) für Violine und Violoncell von Romberg, vorgetragen von den Hrn. Müller u. Töpfer; eine Scene mit Chor, dem Andenken Moreau's von Müchler, componirt vom Hrn. Kapellm. Weber und gesungen von Mad. Schulz, unter Begleitung des Orchesters und der Harmonika, die Hr. Pohl spielte; eine Scene mit Chor von Pavesi, ges. von Hrn. Tombolini, und Variationen für das Fagott, gesetzt und gespielt von Hrn. Bärmann. Die reine Einnahme von diesem stark besuchten Concert betrug gegen 500 Thlr. — Den 18ten wurde im Theater das, nach dem Französischen von Castelli bearbeitete Lustspiel: *Die Ehemänner als Junggesellen*, gegeben, in dem ein sehr angenehmes, vom Hrn. Musikdir. Seidel componirtes Quartett von vier Blasinstrumenten sehr gefiel. Hierauf blies Hr. Gabrielsky mit Beyfall ein Flöten-Concert von A. Schneider. Weniger gefiel ein neues Singspiel, das schon 1809 gegeben werden sollte, aber aus unbekannten Ursachen zurückgelegt worden war. Es hiess: *die Romanze*, komisches Singspiel in einem Acte, nach dem Französischen des Loraux frey bearbeitet. Ausser dem Liede der Frau von Termont (Mad. Müller): Tief drang, was er so anmuthsvoll etc. gefiel nichts, und daher wurde das Stück auch nicht wiederholt. — Den 22sten wurde, ausser dem beliebten *Kapellmeister aus Venedig*, zum erstenmal gegeben: *Lieb' und Friede*, ein Schauspiel in einem Act, von F. W. Gubitz, mit Musik von Friedr. Wollank. Der angenehme Inhalt wird das kleine Stück lange auf der Bühne erhalten, wozu auch die gemüthvolle Composition des trefflichen Wollank das Ihrige beytragen wird. Am meisten gefielen Goswa's (Dem. Fleck) Lieder: Auf irdscher Welt wird selten Glück gefunden etc. und: Kam ein Ritter wild gegangen etc. Den 25sten gab der Kammermus., Hr. A. Schunke, Concert im Saale der Stadt Paris. Er trug brav ein Concert für's Waldhorn von Kelz, und, mit dem jüngern Hrn. Tausch, Variationen für Klarinette und Waldhorn, von Tausch dem Vater gesetzt, vor. Hr. Kammermus. Kranz spielte, und sehr gut, ein Adagio und Rondo von seiner Composition auf dem Violoncell. —

(Der Beschluss folgt in der 46sten No.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. **N°. 46.** 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Fortsetzung aus der 43sten No.)

Meinen dritten Wunsch haben schon Andere vor mir gethan: und mögen ihn nur nicht auch Andere nach mir noch thun müssen! — Dass unsere Gesang- und unsere Instrumentalmusik ganz ausser Verhältnis gerückt sind, dass die Letztere seit einigen Decennien zum Erstaunen vor-, die Erstere zum Bedauern rückwärts gegangen ist, wissen wir alle. Ich kenne die bedeutendern Theater Deutschlands sämmtlich und behaupte geradehin: es giebt jetzt auf allen zusammengenommen nicht über drey Sängerinnen, nicht über sechs Sänger, die den Kenner wahrhaft befriedigen können: ich meyne aber damit *nur*: Sängerinnen und Sänger, in denen sich Geist und Gefühl überhaupt vorausgesetzt, wahrhaft vorzügliche Stimme, wahrhaft vorzügliches Talent und wahrhaft vorzügliche Ausbildung und Methode *vereinigten*; und auch von diesen ist jede und jeder — vielleicht nur mit zwey oder drey Ausnahmen — doch eigentlich nur für Eine Hauptgattung geeignet und ausgebildet. Den sichersten Massstab, wie weit wir in dieser Hinsicht zurückgekommen sind, und einen um *so* sicherern, weil er unabsichtlich geboten wird — diesen Massstab giebt wol, dass selbst an Orten, wo offenbar ausgezeichnete Kenntnisse und wahrer Geschmack für Tonkunst nicht wenig verbreitet, beyde auch in Absicht auf Composition oder Instrumentalvortrag ungemein geschärft sind, von *vereinzelten* Vorzügen dieses oder jenes Sängers allgemein so viel Aufhebens gemacht, und der offenbaren, nur nicht geradehin talentlosen, nicht geradehin beleidigenden Mittelmässigkeit schon mit Auszeichnung begegnet wird; das grössere und gemischte Publicum aber allerwärts mit dem singenden Personale, wenn es nur nicht geradezu schlecht ist oder grob fehlet, sich recht wohl zufrieden bezeigt. Man ist also allmählig gewohnt worden, das wahrhaft Vortreffliche im Gesang fast überall, mit oder ohne Bewusstseyn, aufzugeben, nicht mehr daran zu denken; das Gute für jenes, das Leidliche für gut zu nehmen, und sich auch in das zu finden, was kaum leidlich genannt werden kann. Geht dies in gleichem Verhältnis ungefähr dreyssig Jahre fort, wie es seit ungefähr dreyssig Jahren gegangen ist: so rückt man wenigstens wieder um Eine jener Stufen herab: es wird, es muss aber so fort gehen, wenn nicht etwas dagegen gethan wird, und etwas, das ins Ganze eingreifen kann. Ins Ganze kann aber hier nur dadurch eingegriffen werden, dass man mehrere vortreffliche, und nicht wenige gute Muster herbeyschafft, nach welchen Andere ihre Leistungen und das Publicum seinen Geschmack wieder höher hinauf bilden, und alle das Urtheil wieder reinigen und schärfen können.

„Wunderlich! lässt sich denn in Künsten das Vortreffliche, oder auch nur wahrhaft Gute, nach eigenem Willen herbeyführen?" Ja freylich; wenn nämlich die Natur die Bedingungen der Möglichkeit — die Fähigkeiten — und der Geist der Zeit die Bedingungen der Wirklichkeit — Gelegenheit und Bildung — darbieten: beydes geschieht aber eben jetzt in Hinsicht auf Musik. Mit einem Worte: wir brauchen, um allmählig alles das zu erreichen, was wir hier vermissen und wünschen, nichts weiter, als für ganz Deutschland drey bis vier *höhere* Singschulen, die aber mit Einsicht errichtet, mit Strenge geleitet, mit Treue verwaltet, mit Beharrlichkeit erhalten würden. Unter diesen Bedingungen werden sie ganz zuverlässig schon im ersten Decennium ihrer Dauer entschiedenen Erfolg zeigen; und kosten werden sie so wenig — ja, alle zusammengenommen, weniger, als ein einziges Kavallerie-Regiment.

Es braucht nicht erst erwähnt zu werden, dass mehrere Details des Plans solcher Institute sich nach

Ort und Verhältnissen richten müssen: in den Hauptsachen müssten sie aber, diese Institute, übereinstimmen. Darum erlaube ich mir dennt auch solch einen Plan hier zu entwerfen, wie er, irre ich mich nicht sehr, wenigstens in seinen Grundzügen auf- und anzunehmen, und dann in Nebendingen, nach Ort und Verhältnissen, abzuändern wäre. Ich zeichne ihn aber nur nach der Idee von der Einrichtung des Ganzen, und nehme die Dinge wie sie eben jetzt sind, nicht, wie sie seyn könnten und vielleicht auch werden. Vom Stoff und der Art der Lehre, von den Beschäftigungen der Zoglinge im Einzelnen — kurz, von allem, was das Innere der Verfassung angehet, berühre ich nur das Nächste: über das Andere spreche ich aber ein andermal, wenn ich nämlich Beweise bekomme, das hier Vorgelegte finde Eingang, und man wünsche nun auch meine Vorschläge zu jenem zu vernehmen.

Wir sprechen von *höhern* Gesangschulen, und von solchen, welche Sänger *), bilden, die *öffentlich* auftreten, und, in der Regel, die Singkunst sich als *Beruf* wählen sollen. Daraus folgt schon vorläufig, dass diejenigen ausgeschlossen bleiben, welche ohne vorzüglich gute Stimme und offenbares Talent für Musik, von entschieden unvortheilhafter Gestalt und Gesichtsbildung, schwächlich oder unges... ', und noch nicht über die niedere Schule in der Musik überhaupt und im Gesange ins besondere hinaus sind; auch die, welche durch Neigung oder Verhältnisse irgend einer Art gehindert werden, öffentlich aufzutreten, und sich, falls sie den Erwartungen entsprechen, dem Gesange ganz zu widmen, sondern die nur, zu ihrem und Anderer Privatvergnügen, als Dilettanten den Gesang üben wollen. (Liebhaber und Sänger von Beruf zu vermischen, thut beym Unterrichte niemals gut: hier aber am allerwenigsten, und darf schlechterdings nicht zugelassen werden. Die Ursachen liegen nicht fur in gewissen, leicht zu entdeckenden Verhältnissen, sondern auch in der Natur der Sache, und folglich in der nähern Bestimmung der Methode des Unterrichts selbst.)

Nun denke ich mir solcher Singschulen für ganz Deutschland nur vier — mehr nicht: eher eine oder zwey weniger; und versetze sie nach Wien, München, Berlin und Prag. Diese Städte sind gross genug, um der erwünschten Subjecte mehrere, und eher zu viele, als zu wenige, zu liefern, den von andern Orten Hergesendeten aber leicht ein schickliches Unterkommen zu gewähren; das Publicum dieser Städte liebt Musik und hat auch Bildung für sie hinlänglich, um in solch einem Institut in ihren Mauern wenigstens so weit Theil zu nehmen, als wirklich nöthig — und dessen ist, nach unserm Plane, wenig genug; es fehlt an diesen Orten auch nicht an Lehrern, wie wir sie brauchen, obgleich es gar nicht nöthig ist, dass diese eben Eingeborne oder schon Angebürgerte seyen; und es giebt der öffentlichen und guten Musik aller Art dort mehr, als wir verlangen müssten, um die Zoglinge zu reizen und ihnen die wohlthätigen Einflüsse der Zeit, der Thätigkeit anderer Künstler, und der musikal. Aussenwelt überhaupt, zu verschaffen.

Das Institut stehet unter öffentlicher Aufsicht des Theils der Verwaltung, der überhaupt für Künste und Erziehung sorgt: doch stehet es unter dieser nur im Allgemeinen, und damit es mehr Ansehen bekomme, auch, wäre das ja nöthig, erst noch besonders zu bewecken, damit ihm mehr Dauer gegeben, strengere Ordnung erhalten würde. Da von der öffentlichen Behörde weiter nichts verlangt wird, wird sie selbst auch weiter nichts verlangen: die Kunst, wie die Wissenschaft, muss frey ihren Weg gehen, und jene um so mehr auf demselben gelassen bleiben, da von den öffentlichen Behörden so selten erwartet werden kann, dass sie eben hier der Sache genug kundig sind — der Sache, die gemeiniglich von ihnen und ihren übrigen Geschäften so weit abliegt.

Eines besondern Schulhauses, oder überhaupt irgend einer besondern Veranstaltung, die sich auf die Verhältnisse der Zöglinge, ausser ihrem Unterricht und ihrer Uebung erstreckte, bedarf es eigentlich gar nicht; ja, wie ich die Welt und die grossen Städte kenne, würde ich, wäre solch eine Veranstaltung auch zu erreichen, nicht einmal dazu rathen, indem, was von der einen Seite damit gewonnen werden könnte, nur allzuleicht von einer andern wieder verloren gehen möchte. Man brauchte in jener Hinsicht nur einen grössern Musiksaal zu gemeinschaftlichen Uebungen und Ausstellungen, (wovon hernach,) und einiger kleinerer, doch gerau-

*) Anm. Um kürzer zu seyn, nenne ich hier und in der Folge nur diese, meyne damit aber, wo ich die besondere Bestimmung nicht hinzusetze, zugleich die Sängerinnen.

niger Zimmer, zum eigentlichen Unterricht; in jedem ein gutes Pianoforte.

Das Institut bekommt

a) einen *Aufseher*, der kein Musiker von Profession seyn darf *), nothwendig aber ein Mann von Geist und Bildung, auch wissenschaftlicher, überhaupt ein thätiger Mann und von humanem Charakter, von Ansehen, und nicht ohne Kenntnis der Tonkunst. Diesem stehet es frey, jeder Unterrichtsstunde und jeder Uebung, wenn er will, aber stets unangemeldet, beyzuwohnen: wöchentlich einmal das Ganze zu besuchen, und bey allen grössern, gemeinschaftlichen Uebungen und Ausstellungen gegenwärtig zu seyn, ist ihm Pflicht. Den letztern wird er durch seine Gegenwart nicht nur mehr Gewicht, den darin auftretenden Zöglingen einen neuen Sporn geben: sondern er wird dadurch auch am besten über die Fortschritte derselben, die Thätigkeit der Lehrer, die vorzüglichen Gaben Einzelner unter beyden, und überhaupt über den Gang des Innern des ganzen Instituts, stets unterrichtet bleiben, und diesem gemäss, ist er nur der rechte Mann, tausenderley Gelegenheit finden, zu Rath, zu Ermunterung, zu Berichtigung, zu Ausgleichung etc. und eben dieses wäre ganz vorzüglich seines Amts und Berufs.

b) Von *Musik-Lehrern* braucht das Institut nur zwey: aber sie müssen durchaus wackere und thätige Männer seyn: als Musiker — und zwar Musiker von Beruf — gründliche Kenntnis der Composition und des Gesanges besitzen: sie müssen im Allgemeinen gute und wissenschaftlich geordnete Köpfe; müssen methodisch gebildete und durch eigene Erfahrung geübte Musik- und Gesanglehrer, ja, bis auf einen gewissen Grad, selbst Sänger seyn; (um, wenn auch mit schwacher oder sonst nicht vorzüglicher Stimme, doch das Nöthige *vormachen* zu können;) sie müssen Singstücke aller Art ohne Schwierigkeit zu accompagniren sich gewohnt haben. — Das ist nicht wenig, sagt ihr? Ich sage: es ist viel; aber dennoch darf da kein Jota abgehen, sonst hinkt euer ganzes Vorhaben. Indessen braucht ihr, stehet's nur sonst, wie es soll, gar nicht um solche Männer verlegen zu seyn. Sucht sie nur, und nicht eben jeder zu Hause oder bey'm nächsten Nachbar! Wusste doch ich selbst euch von solchen Lehrern mehrere vorzuschlagen, als ihr für alle vier Institute braucht: so wie ich auch in jeder der genannten vier Hauptstädte meinen Aufseher wüsste, wie wir ihn wünschen: nur wäre es vorlaut und unbescheiden, sie hier namhaft zu machen. — Diese beyden Lehrer vereinigen sich nun über die Methode, die Lehrbücher, die Stunden, und die verschiedenen Theile des Unterrichts und der Uebungen, unter Rath und Mitwirkung des Aufsehers: die grossern, gemeinschaftlichen Uebungen und Ausstellungen leiten sie abwechselnd. — Da man zwar der Fähigkeiten eines Mannes sicher seyn kann, nicht aber seiner Thätigkeit und seines übrigen Verhaltens: so werden sie nicht auf Lebenszeit; doch da man auch keinem vorzüglichen Manne zumuthen darf, sich auf zu kurze Zeit und Unsicherheit hin verbindlich zu machen, so werden sie von vier Jahren zu vier Jahren engagirt, mit der Versicherung, dass sie, ohne offenbare, in den Sachen selbst liegende Gründe, nicht entlassen werden sollen.

Zu diesen zwey Lehrern im Gesange kommen aber ein Lehrer der italienischen Sprache, und für die Fähigsten Zöglinge, die bald entlassen werden sollen und für die Bühne sich bestimmen, im letzten Jahre noch einige, welche in einzelnen Unterrichtsstunden in dem unterweisen und üben, was, ausser dem Singen, vom Theatersänger mit Recht verlangt wird, und, bis auf einen gewissen Grad, wirklich gelehrt werden kann — Declamation, Anstand, allgemeine Regeln und Vortheile der Action etc. Diesen Unterricht werden am leichtesten und besten vorzügliche Mitglieder des Theaters ertheilen: und da diese Gegenstände, wie die Methode, sie mitzutheilen, nicht zunächst in diese Zeitung gehören, so lassen wir es bey dieser kurzen Erinnerung bewenden. —

Der *Musikunterricht* zerfällt in zwey Hauptabschnitte: Gesang selbst, und Hülfswissenschaften; die Methode bey beyden ebenfalls in zwey: Unterrichten und Ueben, welche aber durchgängig, und für jeden, auch den kleinsten Punkt, mit einander verbunden werden müssen — mit andern Worten: die Methode muss durchaus praktisch seyn.

Hülfswissenschaften des Gesanges sind: Gute, d. h. reine, deutliche, angenehme Aussprache, erst

*) Warum nicht? Das, so wie der Grund mehrerer, hier Gegebener, näherer Bestimmungen, kann ohne Weitläufigkeit nicht angedeutet werden. Unterrichtete werden ihn wol selbst finden; zuletzt wird auch der Verf. Gründer jedem gern mittheilen, der wirklich den Vorschlag ins Werk richten will.

der Vocale, dann der Sylben, endlich zusammenhangender Texte; Behandlung dieser in wissenschaftlicher und asthetischer Hinsicht; italienische Sprache, um sie ebenfalls gut auszusprechen, sicher zu verstehen, und sich, wenn auch nur nothdürftig, in ihr auszudrücken; Klavierspiel, wenigstens soweit, dass der Sänger sich selbst allenfalls genügend begleiten kann; Theorie der Musik, wenigstens so weit, dass er, nach Vollendung des Cursus, die verschiedenen Gattungen und Style genau unterscheiden, ihnen gemäss seinen Vortrag im Ganzen erwählen und anordnen, und in den Gattungen, wo er sich, z. B. durch Verzieren und Variiren, mehr Freyheit verstatten darf, Fehler gegen Grammatik oder Geschmack vermeiden kann. Einen letzten Theile des Unterrichts darf sich durchaus auch die Sängerin nicht entziehen: denn sie kann ohne denselben nie ganz frey, sicher und makellos, mithin nie in ihrer Bildung vollendet, nie eine wahrhaft kunstgerechte, viel weniger eine wirklich grosse Sängerin werden.

Vom *Gesange* selbst brauche ich wenig hinzuzusetzen, da ich hier nur den Grundriss des Instituts liefere, und da im Ganzen über ihn, den Gesang, und die Methode seines Unterrichts, die besten Lehrer der Alten und Neuen *) einig sind. Ich erwähne nur, weil es in der Ausführung bisher in Deutschland allzusehr vernachlässigt worden, Folgendes. Das Scalasingen, wie es seyn soll, muss *jeden Tag* ohne Ausnahme, und bey jedem Zögling, auch dem geschicktesten, den Anfang mit der Einleitung der frühesten Singstunde machen: das Solfeggiren, nach den trefflichen Muster alter und neuer Meister, wie sie öffentlich bekannt worden sind, und nach den einzelnen Uebungsstücken, die der Lehrer für besondere Schwächen oder tadelnswerthe Eigenheiten dieses und jedes Sängers selbst aufzusetzen Gelegenheit nehmen wird — muss *jeden Tag* durch den ganzen Cursus, auch für die geschicktesten Sänger, seine besondere Uebungs-Stunde haben und behalten; die Fortschritte, da jeder Punkt in seinem ganzen Umfange betrachtet und in möglichster Vollkommenheit von allen Zöglingen zur Ausübung gebracht werden muss, dürfen nur sehr langsam genommen, und schlechterdings darf von keinem Punkte zum andern übergegangen werden, bis jeder Zögling ihn ganz versteht, ganz inne hat, und ohne grosse Schwierigkeit ihn selbst ausüben kann. Ganz zwecklos, pedantisch, und überlästig-Geist und Lust ertödtend würde es aber seyn, bey jedem Punkte vom Ey anzufangen, durch missverstandenes Pestalozzisiren das Haar zu spalten u. dgl. m.: sondern nur die Sache, unmittelbar die Sache, aber diese recht, ist alles, worauf man bestehen soll. Um nicht missverstanden zu werden, will ich den Gang des Unterrichts und der Uebung an einem Beyspiel, und einem ganz einfachen, hieher setzen.

Wir singen heute das Trillo an. Was ein Trillo ist, wissen Sie. Gehe mir jeder eines auf dem Pianoforte an. (Damit jeder erst den Begriff sicher, deutlich und bey der Hand habe.) — Nun auch jeder eines mit der Stimme, so gut es gehen will. — Hier wird schon ein betrachtlicher Stillstand gemacht werden müssen: es darf aber in dieser und der folgenden Stunde nicht eher weiter gegangen werden, bis jeder Zögling ein *leidliches* Trillo singen kann; nur erst ein leidliches. — Nun giebt's aber der Trillos mancherley: das wissen Sie auch. Es giebt lange, kurze, mit, ohne Nachschlag, Prelltriller etc. Auch diese werden von jedem erst auf dem Instrumente, dann mit der Stimme angefahrt, wo denn ein beträchtlicherer Stillstand nöthig seyn wird. Bis alle Zöglinge ohne Ausnahme die verschiedenen Gattungen, obgleich vor der Hand *nur leidlich*, mit der Stimme werden ausführen können. — Nun haben Sie das *Was* inneu: und so kommen wir zum *Wie* — in der Kunst die Hauptsache. Wie muss also das Trillo künstlerisch beschaffen seyn? Erstens deutlich: man muss beyde Töne bestimmt, genau und leicht unterscheiden können: mithin nicht *so*, oder *so*, (dass nemlich nur, dort der erste, hier der zweyte Ton deutlich vernommen, dass ein Ton in den andern gezogen wird u. dergl.) sondern *so!* Das Rechte mache mir nun jeder nach. — Das Trillo muss zweytens gleich seyn im Schlage: ein Ton muss so schnell, so rund, so wohllautend ansprechen, als der andere; mithin nicht *so* — sondern *so* — (Verfahrungsweise und Stillstand, wie oben.) Nun müssen wir das auf die verschiedenen Arten des Trillo anwenden. (Verfahrungsart u. Stillstand,

*) Unter diesen ist, an trefflichen Bemerkungen, Rathschlägen und Vortheilen für Einzelnes in der höhern und feinern Ausbildung, keiner so reich, als der Verf. der Abhandlung über Gesang und Gesangsmethode in den letzten Stücken des vorigen, und den ersten des jetzigen Jahrgangs dieser Zeitung.

wie oben.) — Drittens muss man das Trillo in verschiedenen Graden der Geschwindigkeit angeben können, schon, weil man zu manchem, wie dem Pralltriller, nur einen Augenblick Zeit hat. (Verführungsart und Stillstand, wie oben.) Was wir so eben gelernt haben, thut uns nun auch gute Dienste zur Verschönerung des *langen* Trillo. Da hat man Zeit, und es thut sehr vortheilhafte Wirkung, wenn man dies, wo es nämlich ganz frey austönen darf, etwas langsamer anfangt, geschwinder werden lässt, und möglichst geschwind endet, ja auch in besondern Fällen, hat man Kraft und Brust dazu, es gegen das Ende wieder langsam angiebt und so in den Nachschlag verfliessen lässt. Das ist nun freylich schwer: darum wollen wir uns Zeit dazu nehmen; aber es ist auch ein Kunststück, das, selten, am rechten Orte angebracht, und schön ausgeführt, stets vom Publicum erkannt und mit glänzendem Erfolg belohnt wird: darum wollen wir alle Kräfte aufbieten. (Wie oben.) Nun noch das Letzte: Kann man's möglich machen — und man wird's ohne zu grosse Schwierigkeit, wenn man das Vorletzte möglich gemacht hat — so lasse man beym langen Trillo, da, wo es schneller wird, es auch stärker, da, wo es langsamer wird, schwächer werden. (Wie oben.) Doch muss ich für Sie, denen es an Kraft, Athem und ausgezeichneter Geläufigkeit der Organe gebricht, so dass es Ihnen, auch nach fleissiger, angestrengter Uebung, unmöglich fällt, jene beyden letzten Punkte glücklich zu erreichen, hinzusetzen: *diese* sind nicht geradehin nothwendig, da sie nur von der Instrumentalmusik herübergenommen sind, und ein langes Trillo der Singstimme auch ohne sie gute Wirkung thut, wenn es nur im Uebrigen vollkommen ausgeführt wird: jene vorhergehenden Punkte sind aber zu dieser Ausführung *vereint*, unumganglich nöthig. — — Jetzt wissen Sie alles, und haben auch alles in der Gewalt, was zum Trillo *technisch* und *artistisch* nöthig ist: nun kommen wir zum *Aesthetischen*. Das ist nicht weitläufig, nicht schwer, und angenehm. Da fragen wir: Wohin gehört nun das Trillo, und wohin nicht? wohin das lange, wohin das kurze, wohin der Pralltriller u. s. w.? wohin, im Kirchen-, wohin im Opern-, wohin im Concert-Styl, wohin im Liede u. dergl.? und unter den Fällen, wohin dies oder jenes gehört, welches sind die nöthigsten, wo es nicht fehlen darf? welches die, wo es (bey Mangel an körperlicher Disposition u. dergl.) allenfalls übergangen werden kann? welches die, wo es vorzüglich glänzende oder vorzüglich angenehme Wirkung thut u. s. w. — So viel als Andeutung und Beyspiel der Methode, welche ich für die beste halte. Ich fahre nun in obiger Auseinandersetzung fort. -

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

1.

Ein seltsameres, bedeutungsvolleres, und überraschender treffendes Bild hat wol schwerlich irgend ein Dichter aus der jetzigen Tonkunst entnommen, als Jean Paul in den *Dämmerungen*, S. 32, wo er zu denen, welche in der Geschichte eine Ausgleichung zwischen Glück und Werth suchen, also spricht:

„Ihr verlangt, die stark besetzte Instrumental-Natur soll mit der lebendigen Vocal-Natur in einer Note zusammentreffen: aber kann nicht euer Singstück hinauf und hinab sich ganz anders, als das Instrumentalstück, das euch frey begleitet, und doch mit ihm harmonisch bewegen?“ —

2.

Neben diesem seinem festhaftenden Ernst stehet gut sein geflügelter Scherz: (S. 42) „Der französische Gott ist der Gott des Augenblicks, Augenscheins, und des Theilchens. Alles ist schnell, wie ihre Angriffe und Siege: alles einzeln und coupirt, wie ihre Perioden — — Sie ergreifen das Einzelne der Kunst, weniger das Ganze: daher ihr Durst nach Einzelnheiten des Witzes, der heroischen Antithesen, der compendiösen Bibliothek von Lebenszusammenfassungen; daher ihre Untauglichkeit zur Musik, die nur durch Vergangenheit und Zukunft begriffen wird, nicht durch den Schlag der Gegenwart, welchen sie durch ihre Vorliebe für Fortissimo und Pianissimo *) begehren. Ihnen ist deshalb ein Musiksaal ein Sprachzimmer, sie müssten sich denn durch Singen vom Reden abhalten; denn es wird ihnen viel zu lange, so lange nichts zu thun, d. h. nichts zu sprechen, bis der ein-

*) Anmerk. Jean Paul citirt hier Reichardt: Reichardt konnte uns citiren.

schlagende Donner des Fortissimo oder das leise Regnen des Pianissimo ihr Ohr wieder ablenkt vom nächsten Ohre." —

5.

Hat man wol auf folgende Stelle Ritters (in dessen *Taschenbuche*) genugsam geachtet und ihre wunderbar überraschenden Ideen prüfend untersucht?

„Schall ist auch in den einsamsten Wüsten in der Nacht viel stärker, als am Tage; 5mal stärker nach Humboldt (Ansicht. der Natur etc. 1808. 12. S. 317-318.) Humboldt schreibt es dem Strom aufsteigender warmer Luft zu, der am Tage den Schall hindere, in der Nacht aber hinwegfalle. — Der Grund mag wol tiefer liegen: in einem grössern electrischen, also auch Schallleitungs-Vermögen bey der Natur. Oder macht wirklich am Tage das Licht der Sonne die Erde tönen — wie eine Memnonssäule? so da s des Nachts die Erde schweigt? Das Organische spricht ja am Tage, warum nicht auch das Unorganische? Es ist wahr, dass am Tage das Unorganische schläft: aber es kann dafür im Traume sprechen, und des Nachts, wo es wacht, stumm seyn.

4.

In dem herrlichen Werke: *Ueber den Wortreichthum der deutschen und französischen Sprache*, (Leipzig, b. Reclam, 1806,) ist erörtert und vollständig nachgewiesen, dass, bey der natürlichen Beschränktheit der französischen Sprache und bey der noch viel grössern, welche ihr der künstliche Geschmack in der Poesie, vornämlich in der dramatischen, und nun vollends gar in der zu singenden, auferlegt — dass, sag' ich, das ganze Wörterbuch der Oper der Franzosen *nur fünfhundert Wörter* hat.

5.

Noch eine Stelle des trefflichen Jean Paul (aus der *Levana*) sey hier wiederholt, da sie, wenn auch nicht lauter Neues, doch etwas aussagt, das immer von neuem gesagt werden muss, und schwerlich von Andern so schön gesagt werden kann.

Musik sollte lieber, als die Poesie, die fröhliche Kunst heissen. Sie theilt Kindern nur Himmel aus, denn sie haben noch keinen verloren, und setzen noch keine Erinnerungen als Dämpfer auf die hellen Töne. Wählt schmelzende Tongänge und weiche Tonarten: ihr heitert doch damit das Kind nur zu Sprüngen auf. Wilde, kraftige Volker, und lustige, wie Griechen, Russen, Neapolitaner, haben ihre Volkslieder in lauter (?) Molltönen gesetzt. Einige Jahre kann das Kind weinen über Töne, wie der Vater, aber nur jenes vor Ueberlust; da noch nicht unsre Erinnerung den tönenden Hoffnungen die Rechnungen des Verlustes unterlegt.

Doch dient der Erziehungsmusik unter allen den Instrumenten, die in Haydns Kinderconcert lärmen, das am besten, welches dem Spieler selber angeboren wird, die Stimme. In der Kindheit der Volker war das Reden Singen; dies werde für die Kindheit der Individuen wiederholt. Im Gesange fällt Mensch und Ton und Herz in Eins zusammen, gleichsam in Eine Brust — indess Instrumente ihm ihre Stimmen nur zu leihen scheinen; — mit welchen Armen kann er nun die kleinen Wesen naher und milder an sich ziehen, als mit seinen geistigen, mit den Tönen des eignen Herzens, mit derselben Stimme, die immer zu ihnen spricht, auf einmal aber sich in der musikalischen Himmelfahrt verklart? —

Dabey haben sie den Vortheil und das Bewusstseyn, dass sie selber auf der Stelle nachmachen können. Singen erstattet das Schreyen, das die Aerzte als Lungen-Palastra, und erste Rede- und Waffenübung, so loben. Giebt es etwas Schoneres, als ein frohsingendes Kind? — Und wie pflegt es unermüdet zu wiederholen, was sonst gerade diesem Seelchen in allen andern Spielen so widersteht! Wie das spätere Alter, der Alpenhirt, der angekettete Arbeiter, die Leere und den Sitzzwang versingen: so versingt das Kind die Kindheit, und singt fort, und hört nur sich. Denn Tonkunst, als die angeborne Dichtkunst der Empfindungen, will eben, wie jede Empfindung, nichts sagen, als dieselbe Sache unersattlich im Wiederholen, unerschöpft durch Laute.

Der Vater, ähnlich dem Friesländer — dem Sprichworte zu folge: *Frisia non cantat* — singt nicht, oder selten; ich wollte, er thate es für seine Kinder; und die Mutter fur ihn und sie. —

Wie man sich durch Singen einschläfert, so sollte man, wo es schnell seyn muss, auch dadurch

aufwecken, wie Montaigne's Vater that. Eine Flötenuhr wäre ein guter Wecker. — Und wie wäre nicht sonst noch die Tonkunst, als Seelenheilmittel gegen die Kinderkrankheiten des Verdrusses, Starrsinns, Zürnens, anzuwenden! —

NACHRICHTEN.

Berlin. (Beschluss aus der 45sten No.) In den letzten Monaten hat Berlin mehrere, in der musikal. Welt nicht unbekannte Personen verloren, die ich, der Vollstand. mit Ihrer Annalen wegen, nicht übergehen kann. Am 19ten Aug. starb *Johann Carl Friedr. Rellstab* am Schlagfluss. Er war am 27sten Febr. 1759 geboren, und hatte die berühmten Agricola und Fasch zu Lehrern in der Composition. Als Buchdrucker und Buchhändler förderte er die Ausbreitung der Liebhaberey an Musik nicht wenig, wozu er auch durch Verleihen von musikal. Instrumenten und einen musikal. Lesezirkel thätig mitwirkte. Als Schriftsteller hat er sich durch seinen: „Versuch über die Vereinigung der musikal. und oratorischen Declamation, hauptsächlich für Musiker und Componisten, mit erläuternden Beyspielen" — Berlin 1786. Fol., durch Herausgabe von C. P. E. Bachs Anfangsgründen, (mit einer Anleitung, den Gebrauch dieser Stücke, die bachische Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend; 3te Aufl., Berlin 1789, Fol.) und viele von ihm für's Klavier arrangirte einzelne Ouverturen, Arien etc. bekannt gemacht. Er stiftete 1787 das Concert für Kenner und Liebhaber, und hatte auch vielen Antheil an der Stiftung der Concerte zum Besten der Witwen und Waisen verstorbener Musiker in Berlin. Seine, meistens von ihm gebildete Tochter, Caroline, starb kurz vor ihm als erste, und nicht wenig geschickte Sängerin des breslauer Theaters. Mit ihm erlosch ein reicher Schatz literarischer Denkwürdigkeiten, von denen er, bey Gelegenheit seiner Kritiken der öffentlichen Musik in Berlin, zahlreiche Beweise gab. —

Am 22sten Aug. starb im 80sten Lebensjahre der pensionirte Musikdirector, *Johann Christoph Schulz*, in frühern Zeiten sehr beliebt. —

Den 27sten Aug. fiel *Dr. Joh. Christ. Friedr. Kühnau*, Lehrer am hiesigen Friedrich-Wilhelms-Gymnasium, beym Angriff auf das Dorf Lübnitz, unweit Belzig. Er war der zweyte Sohn des verstorbenen Musikdirectors und Cantors an der hiesigen Dreyfaltigkeitskirche, und am 5ten Sept. 1782 geboren. Er war dort der Erste, der von der berliner Landwehr fiel, so wie er hier der Erste war, der sich als Freywilliger zur Landwehr stellte, und das Kreuz mit Gott zum Kampf für König und Vaterland annahm. Er stiftete unter den Zöglingen des Gymnasiums einen Sängerverein, der bey feyerlichen Gelegenheiten mehrere schätzbare Beweise seiner erlangten Kunstfertigkeit gab. Für diesen Verein hat er auch mehrere Arien und Chorale componirt. Der Bruder des Verstorbenen setzt diesen Verein fort, der bey Gelegenheit der Todtenfeyer des sel. Kühnau, am Schluss der öffentlichen Prüfung des Gymnasiums, den 13ten Oct., schön und zum Herzen dringend den Lieblings-Choral des Verewigten sang: Ein' feste Burg ist unser Gott etc. — Einen andern schmerzlichen Verlust erlitt diese Anstalt durch den Tod des Cantors an der Dreyfaltigkeitskirche und Directors des Singchors der Realschule, *Carl Wilh. Thiemann*. Sein Nachfolger ist der treffliche Hr. *Joh. Carl Friedr. Rex*, der am 5ten Oct. dem Chor als sein neuer Director vorgestellt wurde, an welchem Tage das, am 5ten Oct. 1763 von dem verstorbenen Musikdirector *Kühnau* gestiftete und hernach von ihm mit Liebe gepflegte Chor sein 50jähriges Jubiläum feyerte.

Am 29sten Aug. fiel, im Gefecht bey Gadebusch, *Theodor Körner*, aus Dresden, freywilliger Jäger in dem v. lützowschen Freycorps, als Dichter rühmlich bekannt; so wie am 16ten Sept. im Treffen bey der Görde (einem Jagdschloss und Walde in der Nähe von Dahlenburg, unweit Lüneburg,) *Marie Christiane Eleonore Prochaska*, unter dem Namen *Rens*, freywilliger Jäger in demselben Corps, im 28sten Jahre. Von ihrem Vater, einem Invaliden-Unterofficier zu Potsdam, unterrichtet, hatte sie sich frühzeitig eine grosse Fertigkeit auf der Flöte erworben, und gab daher auch vor einigen Jahren mit ihrem Vater Concerte hier in Berlin. Von Liebe für die Sache des deutschen Vaterlandes ergriffen, nahm sie jetzt, statt der Flöte, das Schwert, und fiel siegreich. —

Für dieses Winterhalbjahr hat Hr. Professor Zelter bey der hiesigen Kunstakademie folgende sehr interessante Vorlesungen angekündigt, die hoffentlich von unsern Künstlern und Kunstfreunden

zahlreich werden benicht werden: Unterricht im Generalbass, in der musikalischen Composition und im doppelten Contrapunct; praktischer Unterricht im Singen, Geschichte der Musik und historischer Zusammenhang der Kunst- und Lehrarten; Uebung mit Instrumentalmusik, um die Schüler an Instrumentalbegleitung zu gewöhnen, und auch vorzügliche Kunstwerke früherer Zeiten gegen spätere zu vergleichen.

Bevor unser Hr. Correspondent in *Wien* für die Leser in einer Uebersicht dargestellt haben wird, was diesen Merkwürdiges seit der Hemmung des Postenlaufs dort, in Hinsicht auf Musik, vorgefallen: geben wir hier, aus verschiedenen, vereinzelt eben eingegangenen, öffentlichen wiener Blättern, folgende kurze Notizen.

Schon im July wurde von dem vortheilhaft bekannten Flötisten, Hrn. Bayr, eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte, besonders zur Erweiterung ihres Umfangs an Tönen, angekündigt. Er hatte nämlich den sogenannten C-Fuss so verlängert, dass sein Instrument nun drey wiener Schuh mass, und er auf demselben, durch Zusatz der nöthigen, neuen Klappen, H, B, A, As, G, wie versichert wird, bequem, sicher und rein gewann, ohne dass das Instrument an Leichtigkeit der Ansprache oder Reinheit des höchsten A, B, H, verlor. Ob Hr. B. seine Erfindung öffentlich producirt hat, und wie dieselbe, hat er's gethan, aufgenommen worden ist, haben wir nicht erfahren. — In einem Monodrama, *Pygmalion*, trat Hr. Häser (vormals in Prag, dann in Breslau) zugleich als Sänger und Componist auf. Das Gedicht missfiel gänzlich, die Composition gefiel mässig, der Sänger fand vielen Beyfall. — Mad. Grünbaum beschloss die Reihe ihrer Gastrollen mit noch ausgezeichneterm Beyfall, als sie dieselbe angefangen hatte. Am allermeisten entzückte sie, als Sängerin und Schauspielerin, in der oft wiederholten Emmeline aus der *Schweizerfamilie*. — Nauteuils kleine Oper, *Lully und Quinault*, (vom Hrn. v. Seyfried in Alexandrinern übersetzt,) mit Nicolo Isouards Musik, gefiel nicht — was, bey den Eigenheiten des Gelichts und der Musik, die ganz und gar auf Paris berechnet sind, vorauszusehen war. — Die, seit dem 15ten Sept. wieder eröffnete Hofoperbühne gab sehr viele und sehr bekannte Wiederholungen; und Hr. Mohrhardt ging von ihr ab und zum prager Theater — beydes nicht zur Zufriedenheit des Publicums. Den 14ten Octobr. brachte man jedoch Catels, in Paris so sehr beliebte, grosse Oper, die *Bajaderen*, (gedichtet von Jouy, übersetzt von Castelli,) zum ersten Mal auf diese Bühne. Da in dieser Oper auf das vortreffliche pariser Ballet, und überhaupt auf möglichsten Sinnenreiz, so ganz vorzüglich gerechnet ist, für beydes aber hier nur sehr mässig gesorgt, auch in der Besetzung manche Solopartie unvortheilhaft und der Chor nicht stark genug war: so fanden Gedicht und Musik bey weitem nicht so viel Beyfall, als sie — einzelne Schwächen zugegeben — allerdings verdienen, und unter andern Umständen wahrscheinlich auch gefunden hatten. Eine ausführliche Kritik dieser Oper, die in Wien erschien, ist mit Geist und unverkennbarer, gründlicher Kenntnis abgefasst; sie hasst den Talenten, dem Geschmack und der Kunst des achtungswürdigen Catel alle Gerechtigkeit wiederfahren, ohne darum seine Schwächen zu verkennen. In der Darstellung zeichnete sich vor allen Dem. Laucher in der (vom Componisten wahrhaft meisterlich durchgeführten) Rolle der Lamea aus. Es möge bey dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass von dieser Oper ein vollständiger, mit Einsicht und Fleiss verfasster Klavierauszug, (Berlin und Leipzig, im Kunst- und Industrie-Comptoir) in zwey Heften erschienen ist. — Als Gerücht wird von Wien aus gemeldet, dass daselbst nächstens ein sehr grosses Concert statthaben werde, dessen ganzer Ertrag für die verwundeten Krieger bestimmt ist. Der k. k. Reitstall, die grösste Halle in Wien, wird dazu eingerichtet, und gegen 800 Musiker und Dilettanten sollen sich zur Ausführung verbunden haben. Da ist denn allerdings etwas, in jeder Hinsicht Ausserordentliches zu erwarten; und man erwartet es auch.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. **№. 47.** 1813.

Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Tonkünstlers.

(Beschluss aus der 46sten No.)

Dieser Unterricht und diese Uebungen füllen die *Stunden* aus, wo jeder Zögling einzeln vorgenommen wird, obgleich die andern gegenwärtig sind; in andern werden zusammenhangende, ganze Stücke mit den schon Geübten einstudirt — einstimmige, (Arien, Scenen u. dergl.) mehrstimmige Solostücke (Ensembles) und Chöre. Sie werden aus vorzüglichen Werken der besten Meister aller, für Musik vorzüglich gebildeten Nationen, aus bekannten Gründen aber vornämlich der Deutschen und Italiener, älterer und neuer Zeit; auch aus allen Hauptgattungen der Schreibart und der besondern Bestimmung, mithin aus dem Kammer-, Concert-, Theater- und Kirchenstyl, gewählt, und der Lehrer macht vor dem praktischen Einstudiren eines jeden auf die Gattung, zu welcher es gehört, auf seine nächste Bestimmung, (Theater, Kirche u. s. w.) auf den Styl, worin es deshalb abgefasst ist, auf die äussern und innern Merkmale desselben an diesem einzelnen Stücke und überhaupt, und mithin auf die, aus diesem allen resultirende beste und zweckmässigste Art des Vortrags und Ausdrucks aufmerksam — nach welcher er es dann einstudiren und üben hilft. — Bey diesem, so wie bey allen Uebungen und jedem Unterricht, sind die Geschlechter getheilt, einzig die Stunden ausgenommen, wo die Sache selbst das Gegentheil unvermeidlich macht — beym Einstudiren von mehrstimmigen Stücken und Chören.

Am Ende jeder Woche wird, was in derselben durch Unterricht und Uebung wirklich erreicht worden, in einer *gemeinschaftlichen Versammlung* aller Zöglinge beyder Geschlechter, und aller Lehrer, so wie auch des Aufsehers, durch die Ausübung selbst, ohne weitere Erörterungen der Lehrer, dargelegt; vom Aufseher und den Lehrern Lob und Beyfall ertheilt, wo man sie wirklich verdient hat, und zwar werden sie laut ertheilt, nur aber nicht ins Allgemeine hin, sondern stets gemessen, bestimmt; denn nur so wird damit genützt, und nicht von anderer Seite zugleich geschadet. Ganz auf gleiche Weise wird auch Tadel, Rath, Beruhigung ertheilt, wo diese nöthig befunden werden.

Im Winterhalbjahr wird alle vierzehn Tage ein vollständiges *Concert* veranstaltet, worin die vorzüglichsten Zöglinge mit Arien und mehrstimmigen Solostücken, alle mit Chören auftreten, und wobey die Kapelle oder das sonst öffentlich bestehende Orchester — man kann im voraus verbürgen, dass diese eben an jenen Orten dies gern und unbezahlt thun werden — die nöthige Instrumentalmusik besetzen. Die Lehrer dirigiren abwechselnd, der Aufseher ist gegenwärtig, die öffentliche Behörde, oder doch ein bedeutendes Mitglied derselben, ebenfalls, und überdies werden die angesehensten Familien der Stadt, deren Liebe zur Tonkunst man kennt und deren Theilnahme man erwarten darf, zum Besuch durch eine, im Herbst herumgehende Unterzeichnung für das ganze Halbjahr, eingeladen. Da es bey den letztern hier zugleich auf ihr Vergnügen abgesehen ist, so lässt sich mit Gewissheit voraussagen, dass die Zahl der Unterzeichnenden nicht gering seyn, und dass sie sich auch gern dazu verstehen werde, einen Abonnements-Preis zu bezahlen. Dieser wird nur für alle zwölf Concerte angenommen, und möglichst gering angesetzt — beträchtlich geringer, als was man für andere Concerte, eins von diesen gegen eins von jenen gerechnet, zu bezahlen pflegt: aber es wird jeder Kunstfreund ersucht, wenn Wohlwollen, Neigung und Umstände es ihm verstatten, mehr, als das Angesetzte, beyzutragen; welches zu fördern es gerathen seyn mochte, jedes Jahr die Namen der Unterzeichnenden auf Tafeln im Versammlungssaale

aufruhtzugen, und bey jedem zu bemerken, wie viel von ihm verwilligt worden sey.

Im letzten Jahre der Anwesenheit der Zöglinge endlich wird denen, die sich durch Talent, Geschick und Neigung für das Theater, nicht blos zu Kammer- und Kirchensängern eignen, nach Berathung mit der Theaterdirection, verstattet, in einigen, ihnen angemessenen und vortheilhaften Rollen, öffentlich *auf der Bühne sich zu versuchen*. Damit dies mit um so mehr Erfolg geschehe, und wenigstens parteysüchtigen, oder doch rücksichtlosen, und folglich (für solch ein Individuum) zu strengen, niederschlagenden Urtheilen begegnet werde, wird solch ein Versuch jederzeit öffentlich als ein solcher angekündigt, und das Publicum um Nachsicht und Gunst gebeten. Dass dies, bey solchem Verfahren, selbst wenn die ersten Versuche in den einen oder andern Hinsicht nicht vorzüglich ausfallen sollten, diese Nachsicht und Gunst bewirken, und einzelne misgünstige oder parteyische Stimmen zum Schweigen bringen werde, lässt sich mit Gewissheit voraussetzen.

Nach diesen Versuchen, und nach allem, was man an einem Zöglinge im ganzen Laufe des Cursus, vornämlich aber im letzten Jahre desselben, mit Sicherheit hat bemerken können, wird nun von jedem Individuum, kurz vor seinem Austritt, eine gründliche und wahrhafte *Schilderung* desselben, von den Lehrern und dem Aufseher verfasst, öffentlich durch die Zeitungen allen Directionen etc. bekannt gemacht, und, zu mehrerer Beglaubigung, von den Abfassern unterzeichnet. Da kann es denn nicht fehlen, dass nicht die Directionen etc., schon um ihres eigenen Vortheils, und um mehrerer Sicherheit willen, als wenn sie sich auf gut Glück, oder auf Empfehlungen ohne wahres Gewicht, Subjecte verschreiben — den austretenden Zöglingen ihr weiteres Fortkommen erleichtern sollten.

Uebrigens wäre noch Folgendes bey den Grundbestimmungen des Instituts festzusetzen.

Da man des Charakters der Individuen selten, der Stimme nie gewiss seyn kann vor eingetretener Mannbarkeit: so wird kein Zögling vor derselben, mithin kein weiblicher ungefähr vor dem vierzehnten, kein männlicher ungefähr vor dem siebenzehnten Jahre aufgenommen.

Da es hier keineswegs darauf abgesehen ist, die grosse Zahl der Halbwisser und Halbkünstler zu vermehren, vielmehr diese auf die untergeordneten Stellen, wohin sie gehören, zurückzudrängen: so darf es durchaus nicht den Zöglingen freygelassen bleiben, wie lange sie am Institute theilnehmen wollen; ein jeder macht sich vielmehr vor der Aufnahme, einstimmig mit seinen Aeltern oder sonstigen Vorgesetzten, verbindlich, den ganzen Cursus zu vollenden, und zu dem Ende *vier Jahre*, als wie lange dieser dauert, beym Institute zu verweilen. Bey dem, was der Zögling an Kenntnissen und Fertigkeiten mitbringen muss, ist diese Zeit nicht zu kurz; bey dem, was er hier lernen soll, nicht zu lang.

Indessen ist es eben so nöthig, von dieser Regel in besondern Fällen *Ausnahmen* zu gestatten: nur dürfen diese nicht von dem Zögling, sondern einzig und allein von den Lehrern und dem Aufseher in Uebereinstimmung zugestanden werden. Dieser besondern Fälle sind nur drey:

a) Man hat sich, der sorgsamen Prüfung ungeachtet, bey der Aufnahme in der Beurtheilung der Talente und Eigenschaften eines Zöglings geirret, und findet in der Folge, er könne es zu nichts Ausgezeichnetem bringen. Dann wird er in der Stille, schonend und freundlich entlassen, und einer andern Bestimmung seines Lebens zurückgegeben.

b) Man hat sich in jener Hinsicht bey der Aufnahme zwar nicht geirrt, aber der Zögling beweiset keinen Fleiss, oder üble Aufführung — kurz, er erfüllt seine Pflichten nicht. Dann wird er erst privatim — hilft dies nicht, öffentlich zu diesen verwiesen, und ist auch dies umsonst, im Beyseyn aller Zöglinge mit einer gewissen Feyerlichkeit entlassen. — In diesen beyden Fällen darf die Entscheidung zwar nicht übereilt, aber auch, aus leicht zu entdeckenden Ursachen, ja nicht zu lange verspätet; übrigens muss dabey schlechterdings ohne alle Nebenrücksichten verfahren werden.

c) Einer oder der andere Zögling zeichnet sich durch Talente, Fleiss, Geschicklichkeit und frühe Application für das, in der Regel später zu Erwartende, ganz vorzüglich aus, und es wünscht ihn Jemand, als Theater- oder Kammersänger, früher zu engagiren, als nach vier Jahren seiner Theil-

nahme am Institute *): dann wird er früher und mit Ehren entlassen. — —

„Genug! genug! Das alles ist recht schön und gut, und was noch hinzuzusetzen wäre, würde sich auch finden: aber womit sollen wir die Kosten bestreiten, und eben jetzt, da "... *et caetera*. Lieben Freunde, euer „Eben jetzt, da"... kenne ich so gut, als irgend Einer von euch; hat es doch auch mich so schwer überfallen, dass ich den ganzen Rest meines Lebens hindurch die Last nicht werde von mir abschütteln können: aber, erstens, wünscht und betreibt man ja so etwas wahrhaft Bedeutendes, Wichtiges, Entscheidendes, nicht eben für den Augenblick, ja allenfalls nicht im Augenblick; zweytens, setze ich euerm: „Eben jetzt, da"... ein anderes schnurstracks entgegen, und das heisst: Eben jetzt, da, durch den allmächtigen Drang des Geschicks der Zeitgeist in Deutschland höher, als seit fast zwey Jahrhunderten, gehoben, auf das Edlere, Schönere, wahrhaft und im würdigsten Sinn Nützliche, und nicht blos in der Idee, sondern gleich in der Realität, gerichtet, da die hundertfachen Bande der Neben-Absichten und Neben-Rücksichten von uns gefallen, gegenseitige Theilnahme, Anerkennung und Benutzung jedes Verdienstlichen, von welcherley Art es sey, Sinn für alles Allgemeine und was in dies eingreift, Vertrauen zu jeder wahrhaft guten Sache, und zu den eigenen Kräften, sie ins Werk zu richten, geweckt, belebt, erhöhet, und trefflich geleitet, blos sinnliche Genuss-, ängstliche Sparsucht, und mattes sich Zurückziehen allgemeiner Verachtung preisgegeben ist: *eben jetzt, eben da*, glaub' ich, darf und soll ein jeder vor seine geachteten, lieben, deutschen Mitbürger hervortreten, mit dem, was er versteht, und was er, als diesem höhern, edlern Sinn angemessen, würdig, wichtig, und wahrhaft nützlich in seiner Art erkennt. Und endlich drittens: Ihr denkt euch die Ausführung meines Vorschlags gewiss ohne Grund viel zu schwer, wenn ihr jenem Einwand ein bedeutendes Gewicht zugesteht. Wir Deutsche sind es nur zu lange gewohnt gewesen, bey unsern Unternehmungen, besonders den öffentlichen und gemeinschaftlichen, das Sprüchlein unsrer Ahnen: *Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura*, umzukehren, als sage es aus; was mit Wenigem geschehen kann, muss mit Vielem geschehn! und das hängt uns allen noch an, wenn wir ein Ding problematisch, in Bausch und Bogen ansehen, und nicht es geradezu, bestimmt und scharf, ins Auge fassen. *Ich* brauchte zur Ausführung meines Vorschlags, falls diese sonst meines Amts wäre, nur wenig, nur sehr wenig; und das Wenige, was ich brauchte, getraue ich mir euch anzuweisen, ohne dass wir die Regierungen und öffentlichen Kassen zu beschweren nöthig hätten, wenn uns diese nicht selbst freywillig wenigstens einige Erleichterung in dieser Hinsicht zukommen lassen wollen. Hört mich an, und prüfet selber!

a) Wir wollen nur wahrhaft vorzügliche Sänger bilden, und Sänger, die ihr ganzes Leben ihrer Kunst widmen: aus jenem folgt, wir können, aus diesem, wir dürfen die Zahl der Zöglinge nicht hoch ansetzen. Acht, bis höchstens zehn weibliche, und eben so viel männliche, in jedem dieser Institute, an jedem dieser Orte — diese sind vollkommen genug zu allem, was wir mit ihnen erreichen wollen.

b) Wir nehmen die Zöglinge nicht aus den niedrigsten Ständen und allerärmlichsten Verhältnissen, und haben dazu unsre guten Gründe. Sehr selten wird in ihnen ein wahrhaft ausgezeichnetes Kunsttalent geboren; noch seltner, wenn es auch in ihnen geboren wäre, bleibt es durch Umgebung, früheres Leben und Verhältnisse unerstickt; und am allerseltensten kann es, träten auch jene beyden Fälle ein, später neben *die Art* der Bildung — auch der äussern und nicht unmittelbar aus entwickeltem Kunsttalent fliessenden — erreichen, die doch nun einmal gerade dem öffentlich, besonders auf dem Theater Auftretenden, unumgänglich nöthig ist. Finde aber dies alles dennoch bey einem Subjecte statt: so ist es wenigstens als seltene Ausnahme, nicht als Regel, anzusehn und zu behandeln. In der Regel bleiben also die Zöglinge während ihrer Theilnahme am Institut in ihren bürgerlichen und Familienverhältnissen, wenn sie am Orte heimisch; oder ihre Aeltern und Versorger bereiten ihnen ähnliche am Orte des Instituts, wenn sie fremd sind. Ich brauche nicht erst auszuführen, dass dies

*) Diese beydes muss zusammenkommen, und, geschähe das Zweyte, ohne dass das Erste statt finde, der frühere Austritt schlechterdings nicht gestattet werden, indem sonst z. B. manche Theaterdirection eine kaum halb ausgebildete, aber schöne, oder sonst einnehmende Sängerin sich wünschen, und dadurch eben sowol ihr *dauerhaftes* Glück hindern, als die Mittelmässigkeit weiter fordern würde, welcher entgegenzuarbeiten doch Hauptzweck des ganzen Instituts ist.

ausserdem für die Ausbildung des Charakters und die Ordnung des Lebens der jungen Personen von entschiedenem Vortheil seyn wird. Frey ist nichts, als aller Unterricht, und was unmittelbar zu diesem gehört — die gesammte Bildung zur Kunst, nicht die Erhaltung des Lebens. Und träte nun doch einmal der Fall ein, den wir hier als Ausnahme bestimmten: so würden gewiss der Aufseher und die Lehrer des Instituts unter den begüterten Kunstfreunden des Orts die so mässige Unterstützung, deren solch ein Individuum wirklich bedürfte, durch Bitte und Unterzeichnung zusammenbringen können. Fänden sich aber solcher Gönner und Wohlthäter genug, so könnte vielleicht auch den übrigen Aeltern, welchen die Erhaltung ihres Kindes bis zum Austritt aus dem Institut sehr schwer fiele, einiger Zuschuss gereicht werden.

c) Was bleibt denn nun also in der Regel baar und nothwendig zu bestreiten übrig? Nur Folgendes! Das Locale; der Gehalt der beyden Musiklehrer, der allerdings sehr anständig seyn muss, da man von ihnen fordert, dass sie alle die oben angegebenen Vorzüge besitzen, und ihre ganze Arbeitszeit und gesammten Kräfte dem Institut widmen; (der Aufseher, wie ich mir ihn denke, und wie er an jenen Orten ohne grosse Schwierigkeit zu finden ist, wird keinen Gehalt, und überhaupt keine Entschädigung, ausser der verlangen, die das Bewusstseyn gewährt, eine gute und liebe Angelegenheit wohlthätig zu fördern;) die Hülfslehrer, welche stundenweise bezahlt werden und nicht kostbar sind; Pianoforte's, musikalische Bibliothek, Erleuchtung, Heitzung, und ähnliche kleinere Bedürfnisse, und ein Aufwärter, der letztere und dergleichen besorgt. Das ist es alles! Dasu hab' ich oben versprochen Rath zu schaffen. Ich glaube, mein Versprechen wird erfüllet, wenn man folgende Einrichtungen trifft.

a) Die vorhin beschriebenen zwölf Winter-Concerte des Instituts gewähren zuverlässig alle Jahre eine nicht unbeträchtliche Summe.

b) Die öffentlich bestehenden Theater- und Concert-Directionen haben in der Folge vom Institute offenbar den nächsten und grössten Vortheil, und zwar zuvörderst die, an Ort und Stelle. Nichts ist also billiger und für sie selbst leichter, als dass jedes Theater des Orts jährlich zwey Vorstellungen*), und das Concert einen Abend, ganz zum Vortheil des Instituts gebe; und dass die sämmtlichen Theater des Landes dasselbe jährlich mit Einer Vorstellung thun. Dies könnte und sollte den einen, wie den andern, von der höchsten Behörde der Administration selbst zur Verpflichtung gemacht werden, und keine, auch nur mässig liberale, ja blos ihren Vortheil verständig beachtende Direction würde dieser Verfügung zu widerstreben suchen. Der Ertrag dieser Benefice-Vorstellungen würde, mit bestimmter Angabe jedes Orts, zur Aufmunterung, und, wo das verdient wäre, zum Ruhme der Directionen, jedesmal öffentlich durch die Zeitungen bekannt gemacht.

Mit diesen beyden Gattungen der Einnahme getraue ich mir nicht nur jährlich jene Kosten zu bestreiten, sondern manches Jahr sogar wenigstens so viel Ueberschuss in eine Sparkasse zu gewinnen, dass bey Jahren, wo etwa, besonders ungünstiger Verhältnisse wegen, ein Mangel sich zeigte, dieser gewiss gedeckt werden könnte. — Und sollten denn nicht überdies, eben an jenen Orten, einzelne reiche und wahre Freunde der Tonkunst, wenigstens zur ersten Einrichtung und für die ersten paar Jahre, freywillig noch etwas unterzeichnen wollen? Da glaube ich sie besser zu kennen! Macht's nur, und macht's recht: sie werden euch wahrlich nicht fehlen! — —

So gehet denn hin, ihr meine guten Wünsche! Ich werfe euch in den Strom der Zeit, wie einen sorgsam gewählten Strauss selbsterzeugter, langgepflegter Blumen. Wird er euch unbemerkt dahin reissen in den unabsehbaren Ocean, wo ihr dann, mit Millionen anderer Ingredienzien, modert, und nur zum unnennbar kleinem Theile die, am Ende aber doch befruchtende Masse mehrt? oder werdet ihr zufällig an ein Ufer geworfen werden, wo euch eine achtsame Seele findet und aufnimmt? oder wird euch gar ein freundlicher Kenner und Liebhaber auffangen und benutzen — nicht für sein aufgetrocknetes Herbarium, sondern zu Verbreitung und Anbau? Ich weiss es nicht; aber ich sehe euch doch mit Liebe und Hoffnung dahintreiben. Wird diese getäuscht: nun, es ist nicht die erste und wird nicht die letzte seyn; wird sie erfüllt: sie ist da auch weder die erste, noch die letzte. — Ich kann und will übrigens für mich von euch,

*) Besteht das Institut so lange, dass Zöglinge vorhanden sind, die sich mit Glück in einer Rolle selbst versuchen können: so wäre dies wol eben in diesen Vorstellungen vorzüglich anzurathen.

ihr guten Wünsche, nichts haben; nicht einmal einen Dank: und darum unterzeichne ich meinen Namen nicht. Gehet hin; und findet ihr wirklich da und dort eine Seele, wie ich mir sie denke; so grüsset sie von meinetwegen herzlich, wenn auch unbekannter Weise. Wir verstehen einander ja doch! —

Nachrichten.

Wien, den 5ten Nov. Uebersicht der Monate August, September und October.

Durch die kriegerischen Zeitumstände und gänzliche Hemmung des Postenlaufs nach Leipzig verhindert, Ihnen die gewöhnliche monatliche Uebersicht der neuen musikal. Productionen in Wien mitzutheilen, gebe Ich Ihnen hier dieselbe von den drey letztverflossenen Monaten zugleich.

Hofoperntheater. Bekanntlich bleibt diese Bühne im August gewöhnlich verschlossen, da die k. k. Hofoperisten Ferien haben; in diesem Jahre aber wurde dieselbe, wegen eingetretener Hindernisse, erst am 15ten Septbr. mit dem Singspiele: *Der Augenarzt*, wieder eröffnet. Hr. Dunst, vom presburger Theater, und neu engagirtes Mitglied dieser Hofopernbühne, debütirte als Arzt *Berg* darin zum ersten Mal und wurde am Ende der Oper hervorgerufen, ob er gleich nicht allgemein gefiel. Seine Stimme hat keinen grossen Umfang, (Bariton) und im Spiele ist er noch ziemlich unbeholfen, was sich aber, bey seinen übrigen Anlagen und bey seiner bedeutenden Figur, bald verbessern lässt, wenn guter Wille und Liebe zur Kunst obwaltet. Später sahen wir Hrn. D. auch noch als Jakob Frieburg in der *Schweitzerfamilie*, und als Valentin in der *Prüfung*: wir bemerkten, dass er sich stets bestrebe, seiner Rolle Genüge zu thun. — Am 26sten Sept. trat Hr. Ehlers, Sänger des privil. Theaters an der Wien, als Karl der Siebente in der Oper, *Agnes Sorel*, bey gedrängt vollem Hause auf. Er erhielt unzweydeutige Beweise des Wohlwollens, und verdiente sie auch, vorzüglich wegen seines trefflichen Spieles. Obgleich sein Gesang tadellos war, so schien doch seine Stimme für dieses Theater zu schwach zu seyn. — Am 14ten Oct. wurde die längst erwartete, grosse, heroische Oper: *Die Bajaderen*, in drey Aufz., nach dem Französischen des Jouy von J. Fr. Castelli, mit Musik von Catel, zum ersten Male gegeben, und vom Publicum sehr kalt aufgenommen. An dieser ungünstigen Aufnahme mögen wol der Mangel des Ballets, und die schlecht executirten Chöre der Bajaderen Ursachen seyn, obgleich auch das Sujet sehr viel mit beytrug, welches ernst gehalten ist, aber sich vielmehr zur komischen Oper neigt — wie dies allgemein, besonders im zweyten Acte gefühlt wurde. Die Musik ist ganz des Componisten der *Semiramis* würdig; besonders gross gedacht, fest gehalten und charakteristisch durchgeführt ist die grosse Scene des zweyten Actes, wo sich der Sieger-Chor der Maratten mit den lieblichen Gesängen der Bajaderen verbindet. Einige grosse Reminiscenzen aus Mozarts *Zauberflöte*, die zu auffallend sind, um hier nicht gerügt zu werden, hätten wir jedoch gern aus dem Werke weggewünscht. Die Ouverture, obgleich lärmend und kriegerisch, machte keine Sensation. Hr. Siboni gab den Rajah (Demaly) gut, und sang im ersten Acte eine, durchaus in langsamer Bewegung gehaltene Cavatine schön und mit Empfindung. Hr. Vogel stand als Maratten-Fürst (Oikar) ganz an seinem Platze; auch Hr. Saal (Oberpriester) und Hr. Frühwald (Oberrichter) genügten ihren Rollen. Hr. Radichi (Rustan, Aufseher des Harems) befleissige sich aber, im Deutschen mehr verstandlich zu werden. Dass wir der Dem. Antonie Laucher (Lamea) erst jetzt erwähnen, geschieht, weil sie wirklich verdient, in dieser Oper von allen Uebrigen abgesondert zu werden. Ihr Gesang war durchaus richtig und ihre Stimme zeigte grossen Umfang; ihre Deutlichkeit in der Aussprache, vorzüglich in den Recitativen, verdient Dank und Nachahmung, und ihr Spiel konnte nicht anziehender seyn, als es hier, besonders im zweyten Acte, war. Durch diesen Beweis von Anstrengung entfernte sie von uns die Besorgnis, als verlöre sich ihre Stimme allmählig. Der Beyfall aller Kenner und gebildeten Musikfreunde belohnte sie. Gerufen wurde Niemand, auch erhielt diese Oper nur noch wenige Vorstellungen. — Am 3ten Sept. brachte man, *König Theodor in Venedig*, eine komische Oper in zwey Aufz., nach dem Italienischen frey bearbeitet von J. R. von Seyfried, mit Musik von Paesiello, wieder auf die Bühne. Die meisten Arien — ihre langen, veralteten Vorspiele abgerechnet — gefielen auch jetzt noch; selbst das erste Finale machte noch seine Wirkung, da es, so wie die ganze Oper, gut einstudirt war, und im Ensemble herrlich zusammenging. Hr.

Meier war als Gastwirth im Spiel vorzüglich, auch bot das ganze Singpersonale alles auf, diese alte Oper zu erhalten, was ihm auch gelungen zu seyn scheint, da schon mehrere Wiederholungen davon statt fanden. — Marianna Neumann, geb. Sessi, Sängerin des k. k. Hofoperntheaters, trat schon mehrmals — während Mad. Campi in Pest und Ofen durch ihren künstlichen (oft verkünstelten) Gesang alles bezaubert — als Donna Anna in Mozarts *Don Juan* auf, und gefällt durch ihren einfachen, richtigen Vortrag, obgleich ihrer Stimme hinlängliche Stärke mangelt. Hr. Weinmüller giebt wieder den Leporello: das sey von diesem Künstler genug erwähnt. — Am 25sten wurde zum ersten und letzten Male: *Lully und Quinault*, oder, das verhinderte Frühstück, eine komische Oper in Alexandrinern und einem Aufs., nach dem Franz. von Hrn. J. R. v. Seyfried, mit Musik v. Nicolo von Malta, aufgeführt. Dieses Singspiel hatte das Unglück — vielleicht unverdient — ausgezischt zu werden. Schon nach der Ouverture und während der Vorstellung bemerkte man Unruhe im Parterre, obgleich mehrere Musikstücke nicht ohne Werth zu seyn uns dünkten. Wol glauben wir die Ursache davon daher leiten zu können, dass die Oper nicht gehörig einstudirt war, folglich nicht zusammenging. —

Dass dermalen auf Wiens verschiedenartigen Bühnen auch häufig Gelegenheits-Stücke gegeben werden, — die ihren Zweck selten verfehlen, in der Regel zwar wenig dramatischen Werth haben, doch die Kasse füllen — ist dem Zeitgeiste, der alles zu seinem grossen Zwecke zu benutzen sucht, angemessen, und ihm allein zuzuschreiben. Unter das Bessere dieser Art, glaubt Ref., verdiene das, am 28sten Sept. zum ersten Mal gegebene vaterländische Schauspiel: *Deutscher Sinn*, in einem Aufz., mit Chören, verfasst v. Deinhardstein, auch wegen der überaus guten Aufnahme, die das Stück erhielt, vorzüglich gezählt zu werden. Die Ouverture, die Musik zu den Chören, und die Worte des Schluss-Chors sind von Hrn. F. A. Kanne. Die beyden ersteren Chöre sind bedeutend, im Charakter festgehalten, und haben eigenthümlichen Werth: weniger kann man dies von dem Schluss-Chor: „Brüder auf, ergreift die Waffen!“ sagen, welcher zu einförmig klingt; auch sind die zwey wichtigen Schlussverse: „Lebe Oestreich, lebe hoch, nie erträgst du Sklaven-Joch!“ in der Musik nicht genug herausgehoben, wodurch denn die, eben hier erwartete Wirkung nicht erreicht wurde. Hr. Grüner stellte den Grafen gut dar, und wurde am Ende gerufen; er erschien, und mit ihm Dichter und Tonsetzer. —

Am 19ten Oct. wurde zum ersten Mal aufgeführt: *Der gebesserte Lorenz*, oder: Diesmal hat der Herr nie recht — eine Posse in einem Aufz., als zweyter Theil des *Hausgesindes*, nach dem Französischen, vom Verf. des trav. Pygmalions, mit Musik von Hrn. Signora v. Eulenstein. Diese Posse wurde durch das brave Spiel des Hrn. Meier, und das, des Hrn. Hasenhut, welcher den Lorenz gab, mit ungemein lärmendem Beyfall aufgenommen. In dergleichen Rollen ist Hr. Hasenhut Virtuos, dem kein Anderer gleich kömmt. Die Musik ist dem Ganzen anpassend, leicht und fliessend, ohne grossen Anspruch auf Werth zu machen, und ohne jedoch darum zu gemein geworden zu seyn. Das Stück wurde schon mehrere Male wiederholt.

Theater in der Leopoldstadt. Es ist längst bekannt, dass sich keine der übrigen Bühnen Wiens, in Hinsicht der Mehrzahl der aufgeführten Stücke, mit diesem Theater messen kann, obgleich die meiste Waare, welche uns hier als neu zur Schau dargeboten wird, veraltet und geschmacklos ist, auch vom Publicum ziemlich unbeachtet gelassen wird. Auch in den letzten drey Monaten konnten sich wenige Stücke eines mehr, als ephemeren Beyfalls erfreuen. Um die Geduld Ihrer Leser nicht zu ermüden, folge hier die Anzeige der gegebenen Stücke nur mit kurzer Beurtheilung. Am 5ten Aug. zum ersten Male: *Die General-Probe auf dem Theater*, ein komisches Singspiel in einem Act, nach dem Ital. des Hrn. Rossi, für diese Bühne in Knittelreimen bearbeitet von Carl Meisl, mit Musik von Joh. Liverati. Hr. Ign. Schuster war als Kapellmeister Notenfresser unübertrefflich; auch Dem. Hensler erhielt als Falsetto (italienischer Sopransänger) durch ihr braves Spiel und ihren lieblichen Gesang abermals Beweise vom Wohlwollen des Publicums. Die Musik will nicht gelehrt scheinen, ist aber sehr melodieenreich und charakteristisch. Das Stück wurde, so oft es auch schon gegeben worden, immer mit Beyfall aufgenommen. — Am 21sten zum ersten und letzten Male: *Palmira*, travestirt von Perinet, mit Musik von Gebel. Mehr gefiel: *Harlekins Abenteuer*, eine grotesk-komische Pantomime in zwey Aufs. von Hrn. Philipp Hasenhut, mit Musik von Hrn. Kauer, welche am 2ten Sept. zum ersten Mal gegeben

wurde. Am 8ten wurde: *Der österreichische Grenadier*, in einem Aufzuge von Meisl, mit einer gefälligen Musik von Hrn. Wenzel Müller aufgeführt, und seitdem schon öfters wiederholt. *Der Schlossgärtner und der Wiedmüller*, ein Singspiel in einem Aufz., schon früher gegeben, und ebenfalls eine Musik von dem vorerwähnten Componisten, machte wenig Glück. — Hr. Mich. Fenzl liess sich abermals beykommen, uns am 18ten mit einem Zauberstück, betitelt, *Das Schloss im Walde*, oder, Kaspar, der lustige Carrousselreiter zu Fuss — zu langweilen. Er hatte sich dabey die Concert-Rolle (Kaspar) selbst zugetheilt. Da es Niemand hier wirklich *lustig* fand, ausser etwa der Verfasser, so verschwanden Schloss und Carroussel nach der zweyten Vorstellung wieder von der Bühne. Hr. Volkert, welcher die Musik dazu schrieb, verschwendete abermals umsonst Zeit und Mühe an dieses elende Machwerk. — Nicht besser erging es am 19ten Oct. einer andern heroisch-komischen Zauber-Oper, betitelt, *Das Mädchen an der Silberquelle*, mit Musik von Hrn. Kauer, welche, als eine verunglückte Copie der *Zauberflöte*, gleichfalls missfiel, und nur zwey Aufführungen erlebte.

Notizen. Dem Hrn. Jos. Preindl, Kapellmeister bey St. Stephan und der St. Peterskirche allhier, wurde von dem hiesigen Magistrat, als Anerkennung seiner Verdienste, die er sich bey mehreren Gelegenheiten zum Wohl der Stadt erworben, das Bürgerrecht ertheilt.

Am 11ten Nov. wird Handels *Alexanderfest* abermals in der k. k. Winter-Reitschule von mehr als 600 Personen aufgeführt werden. —

Leipzig. Am 12ten November wurde hier ein grosses, trefflich eingerichtetes Concert zum Besten der hiesigen Lazarethe im Theater gehalten. (Der Concert- und der Ballsaal geboren jetzt zu jenen.) Das Ganze war durch vier allgemein hochgeachtete Kunstfreunde, den Arzt, Hrn. Dr. Wendler, und die Kaufleute, Hrn. Kunze, Hrn. Seyfferth, und Hrn. Schlesinger veranstaltet, die auch — die ersten zugleich mit ihren Gattinnen — bey der Ausführung selbst Hauptpartien übernommen hatten. Das gesammte Concert- und Theater-Orchester, so wie mehrere Kunstliebhaber, unterstützten sie dabey. Hr. Musikdirector Schulz führte das Directorium der Musik. Alle Theilnehmende leisteten das Erwünschte um so freudiger, sorgsamer und ausgezeichneter, je mehr sie durch den wohlthätigen Zweck, die durchaus rühmenswürdige Wahl der Compositionen, und wol auch durch die Sehnsucht nach musikal. Kunstgenussen, die wir, wegen mannigfaltiger Hindernisse, dieses Jahr seit mehr als dreyssig Wintern zum erstenmal ganzlich entbehren — angefeuert und begeistert waren. Das Auditorium war so zahlreich, als das Haus nur möglich machte, und der Beyfall eben so einstimmig, als treu verdient. Da man die Eintrittspreise, mit vollkommenem Recht, erhöhet hatte, war der Ertrag sehr ansehnlich. Möge er den tapfern, hochverdienten Kriegern, so wie alles, was hier nach Kräften für sie gethan wird, wohl gedeihen: und mögen alle die kunstbefreundeten Herren und Frauen, die uns Freude, jenen Vortheil verschafften, auch von uns hier einen herzlichen Dank mit Neigung aufnehmen! —

Die aufgeführten Stücke, die, wie schon gesagt, sammtlich schon dargestellt wurden, waren folgende. *Erster Theil.* Symphonie von Mozart. (Aus C dur, mit der Schlussfuge.) Scene: Tutti, o dolce consorte — mit der Arie: Deh, tergi quel pianto — von Himmel, gesungen von Mad. Wendler, geb. Ernesti. Pianoforte-Concert v. Mozart. (das grosse, aus C dur, von der Wittwe des Componisten gleich nach dessen Tode im Stich herausgegeben.) gespielt von Hrn. Kunze. Recitativ: Io? tu? che intesi? und Duett: Che al mio bene — aus *Adelasia ed Aleramo* von Sim. Mayr, gesungen von Mad. Kunze, geb. Tischbein, und Hrn. Matthai, unserm ersten Violinisten. Quintett: Empio! che far pretendi — aus *Tigrane* von Righini, gesungen von Mad. Kunze, Mad. Wendler, Hrn. Schlesinger, Hrn. Dr. Wendler und Hrn. Seyfferth. — *Zweyter Theil.* Ouverture zum *Beherrscher der Geister* von Carl Mar. von Weber. Scene: Lo giuro, io non respiro — mit der Arie: Ah, se il cielo a me concede — von Righini, gesungen von Hrn. Schlesinger. Violin-Rondo, mit Begleitung des Orchesters, von Bernh. Romberg, gespielt von Hrn. Matthai. Sestett: Sola, sola in buio loco — aus *Don Giovanni* von Mozart, gesungen von Mad. Kunze, Mad. Wendler, Dem. Fleischer, Hrn. Schlesinger, Hrn. Dr. Wendler und Hrn. Seyfferth.

Kurze Anzeigen.

Acht deutsche Lieder mit Begleit. des Pianoforte, comp. — — von Carl Karow. Berlin, in der Ungerschen Notendruckerey.

Die Gedichte sind, bis auf zwey komische Volkslieder aus des *Knaben Wunderhorn*, so viel Ref. weiss, neu; und, wiewol meist in Inhalt und Form andern, und zwar bekannten Originalen mehr oder weniger nachgebildet, doch mit Geist und Geschicklichkeit verfasst. Ganz dasselbe kann man auch von der Musik sagen; nur dass man dem Componisten hin und wieder weniger Bekanntschaft oder weniger Geschicklichkeit in dem, was man in der Kunst eigentlich lernen soll, abmerkt. (Man vergleiche in letzter Hinsicht z. B. die Structur des Liedes, S. 9, im Ganzen, und mehrere Stellen dessen, S. 12 folgg., im Einzelnen.) Recht wohl gelungen sind, S. 3, *die Rose*, S. 6, *Selbstgefühl*, und S. 10, des *Müllers Klage*. — Uebrigens deutet der überall leicht und natürlich fliessende Gesang auf einen guten Sänger; und das, im Ganzen bescheidene, aber darum doch öfters interessante und gut bezeichnende Accompagnement, (wie besonders zu dem Liede, S. 10.) auf einen Mann, der Sinn für das Zweckmässige besitzt. Die Texte sind wohl aufgefasst, was Ausdruck, und auch, was rhetorische Declamation anlangt, obgleich für einzelne Stellen in Hinsicht auf beyde mehr hatte gethan werden können.

Trois grandes Sonates pour la Guitarre av. accomp. de Violon — — par Franç. Molino. Oeuvr. 7. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Gross heissen diese Sonaten nicht den Gedanken nach — wie wäre das auch möglich, da die Guitarre überall vorherrscht — aber auch nicht blos der Länge, sondern vornamlich der vollgiltigen, oft zugleich recht eigentlich volltimmigen Behandlung jenes Instruments wegen. In dieser Hinsicht gleichen sie den bekannten Stücken Giuliani's am meisten, ohne darum so erkünstelt und überaus schwierig für die Ausführung zu seyn, als diese oftmals; und in den Gedanken, noch mehr aber im Zuschnitt der Form und Anordnung der Theile, könnte man sie am füglichsten mit dem (wie man sich ehemals ausdrückte) concertirenden Sonaten von Pleyl für Pianoforte und Flote vergleichen. Da diese Compositionen allgemein bekannt sind, bedarf es weiter keiner Beschreibung. Dass der Verf. die Guitarre wirklich als ein Meister beherrsche, zeigt sich allenthalben; und darum vornamlich glaubt Ref. diese Sonaten denen, welche dies Instrument für das Solo und in aller nur möglichen Fülle behandeln lernen wollen, ganz vorzüglich empfehlen zu dürfen. Dass die Guitarre durchgehends vorherrsche, ist schon erwähnt: sie thut es aber in dem Grade, dass der Vortrag ihrer Stimme allein, ohne Violinbegleitung, wenige Stellen abgerechnet, schon ziemlich befriedigen kann — was denen, die solche Stücke studiren wollen, um so lieber seyn wird. — Einige Stellen gegen die Grammatik, wie vornamlich S. 5 oben, hätten verbessert werden sollen. — Der Stich ist gut und der Preis wohlfeil.

Das Mädchen und der Jüngling. Duett für Sopran u. Tenor, mit Begleit. zweyer Guitarren, comp. v. X. Kreba. Leipzig, b. Kuhnel. (Pr. 10 Gr.)

Eine sehr niedliche, anmuthige Kleinigkeit, wie sie, so wenig sie ins Auge fällt, nur ein geübter, geschmackvoller Sänger schreiben kann. Neun gute Töne für jede Singstimme und die Elemente des Guitarrenspiels reichen von Seiten des Mechanischen hin, sie vorzutragen: aber Seele und Geschmack muss en freylich dazu kommen. Dann macht aber das Duettchen vollkommen dieselbe Wirkung, wie die besten ähnlichen von Paesiello und Martin. Man möchte wol wünschen, der Verf. gäbe mehr dergleichen heraus: eben an solchen Wiesenblumchen sind die deutschen Idyllegien keineswegs reich.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. № X. 1813.

Bekanntmachung.

In einer der Hauptstädte der Schweiz, findet sich die Stelle eines Orchester-Directors bey einer Liebhaber-Musik-Gesellschaft in wenigen Monaten erledigt. Von den Musikern welche sich um diese Stelle bewerben wollen, wird gefordert, dass sie sich durch einen gewissen Grad von Virtuosität als Solo-Spieler der Violin auszeichnen und im Stande seyen, auf diesem Instrumente gründlichen Unterricht zu ertheilen, besonders aber, dass sie die erforderlichen Talente und Kenntnisse besitzen, um die Führung eines nicht unbedeutenden und nicht ungeübten Liebhaber-Orchesters befriedigend übernehmen zu können. Wer jene Stelle zu erhalten wünscht, und sich diese Eigenschaften, ohne welche man dieselbe Niemanden anvertrauen würde, zutraut, beliebe sich an die Musikhandlung von Hans Georg Nägeli u. Comp. in Zürich zu wenden, wo die nähern Aufschlüsse und Bedingungen zu erfahren sind.

Neue Musikalien.

Seidel, 3 Trauermärsche auf den Tod des General Moreau f. d. Klavier, 6 Gr. v. Miltitz, Preuss. Soldaten-Marschlied f. d. Klavier, 2 Gr. Schmidt, deutsches Weihelied v. Claudius, vierstimmig, 4 Gr. Seidel, Kriegsgesang des Yorkschen Corps, f. d. Klavier, 4 Gr. Favorittänze der Kaiserin v. Russland, f. d. Klavier. 8 Gr. Eberl, Polonoise à 4 mains. Op. 26. 8 Gr. Gumprecht, 6 Walses p. l. Pianof. 8 Gr. Steinauer 8 Walses, à 4 mains, Liv. 1. 2. à 16 Gr. Wilms, Variations sur l'air: Lasset die feurigen Bomben. 8 Gr. Schuls u. Bergt, 2 Gedichte zum Behuf der Declamation, herausgeg. von Solbrig f. d. Klavier, 8 Gr. Bergt, Sinfonie à grd. Orchestre. Op. 12. 1 Thlr. 20 Gr.

Leipzig, den 1. Nov. 1813.

Friedrich Hofmeister.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Braun, C. A. B. Sinfonie à grand Orchestre (D dur) ..... 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouverture à grd. Orch. (C moll.) ..... 1 Thlr.
Campagnoli, B. l'Art d'improviser ou Fantaisies et Cadences p. le Violon, formant un Recueil de 246 Pièces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs. Op. 17. ..... 2 Thlr.
Hundesorges, Concerto p. le Violoncelle av. acc. de grd. Orch, Op. 12. № 4. des Concertos. (D dur.) ..... 2 Thlr.
— grd. Trio p. Violoncelle obligé av. acc. de Violon et Basse. Op. 17. ..... 16 Gr.
Kaczkowski, J. Thème varié p. le Violon av. acc. de Violon, Viola et Violoncelle. Op. 7. ..... 6 Gr.
Mozart, W. A, gr. Fantaisie (F moll) arr. à grd. Orch. par le Chevalier de Seyfried. № 2. 2 Thlr. 8 Gr.
Sterkel, Ouverture à grand. Orchestre. № 2. (G dur.) ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Winter, P. Ottetto p. Violon, Viola, Vcelle, Flûte, Clarinette, Basson et 2 Cors. .. 1 Thlr. 8 Gr.

Berbiguier, nouv. mélange d'airs choisies des operas franc. et ital. arr. p. 2 Flûtes. ..... 16 Gr.
Dauzi, Fr. 3me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orchestre. ..... Op. 42. 1 Thlr. 12 Gr.
— 4me Dº Dº Op. 43. 1 Thlr. 12 Gr.
— Potpourri p. la Clarinette av. accomp. de l'Orch. Op. 45. ..... 16 Gr.
Dressler, Joh, Quatuor p. la Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 10. ..... 16 Gr.
— R. 3 Duos concertante p. 2 Flûtes. Op. 17. 1 Thlr.
Dupuy, 1er Concerto p. la Flûte av. Orchestre. (D moll.) ..... 2 Thlr.
Hübschmann, 5 Variations p. le Basson princip. av. 2 Violons, Viola, 2 Cors, Clarinettes et Basse. 12 Gr.
— Variat. p. la Flûte av. Orch. ..... 8 Gr.
Krause, G. 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 2. .... 1 Thlr.
Schneider, G. A. 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 56. .... 1 Thlr.

Anschuetz, J. A. Variations sur la Musette de Nina p. Pianof. ..... 18 Gr.
Baldenecker, N. Variations p. Pf. Op. 9. ..... 8 Gr.
— gr. Sonate p. le Pforte av. Violon obligé. Op. 13. ..... 16 Gr.
— 3 Sonates progressives p. le Pforte. Op. 14. 12 Gr.
— Variations p. le Pforte, Op. 15. ..... 6 Gr.
— Variations Dº Op. 16. ..... 8 Gr.
Clementi, M. Oeuvres complettes, Cah. 11. contenant 6 Sonatines progr. et doigtées, 24 Walses, une Sonate et la Chasse p. le Pforte. Pränumerations-Preis 1 Thlr. 12 Gr. .....
— 6 leichte Sonatinen mit Fingersatz f. d. Pf. Op. 36. ..... 16 Gr.

Cramer, (Fils) J. B. 4 Sonates p. le Pf. Op. 6. 1 Thlr. 12 Gr.
Dussi, Fr. Sonate p. Pf. av. Cor ou Violoncelle obligé. Op. 44. ..... 1 Thlr.
Dröbs, Sonate p. le Pforte, Op. 3. ..... 12 Gr.
— Thema mit Variationen. Op. 4. ..... 8 Gr.
Dussek, J. L. Oeuvres p. le Pianoforte. Cah. 1. contenant 6 Sonates et la Romance variée: Partant pour la Syrie (avec le Portrait de Dussek.) *Subscriptions-Preis 1 Thlr 12 Gr.
— Oeuvres. Cah. 2. contenant 4 Sonates p. Pf. seul, Subscript. Preis 1 Thlr. 12 Gr. .....
— Airs variés. Op. 6. ..... 18 Gr.
— 3 Sonates p. Pf. Op. 9. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— 3 Sonates p. le Pforte, Op. 10. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— 6 Leçons progressives p. Pf. Op. 16. Liv. 1. 18 Gr.
— 6 Dº Dº — 16. — 2. 18 Gr.
— 6 Sonatinen p. le Pf. Op. 20. Liv. 1. et 2. 1 Thlr. 8 Gr.
— 2 Sonates p. Pforte av. acc. de Violon et Basse. Oeuvr. dernier et posthume. ..... 2 Thlr.
— Rondeau tiré de cet oeuvre. ..... 8 Gr.
— Sonate à 4 mains. Op. 73. (F dur.) 1 Thlr. 4 Gr.
Faubel, B. 12 Allemandes p. le Pf. Liv. 1. et 2. à 10 Gr.
Gelinek, Variations pastorales pr Pf. sur l'air de Chalumeau de l'Op.: die Schweizerfamilie. Nº 60. 6 Gr.
Kruft, Baron de, Variations p. Pf. sur l'air: Wenn du mit sanften Schwingen ..... 8 Gr.
— Variations sur l'air: Im Arm der Liebe. ..... 8 Gr.
— Variations p. Pf. sur un thème de Pleyel. Nº 3. 8 Gr.
Kuhlau, Concerto p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 7. (C dur.) ..... 2 Thlr. 12 Gr.
Kurpinsky, 6 Variations p. le Pforte. Nº 1. ..... 8 Gr.
— 3 Polonaises p. Pforte. ..... 8 Gr.
Lessel, F. Potpourri p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 12. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Fantaisie p. le Pforte. Op. 13. ..... 16 Gr.
— Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 14. (C dur.) ..... 2 Thlr.
— Fugue à 4 mains. Op. 11. ..... 8 Gr.
Lindemann, D. 10 Variations sur l'air russe: Schöne Minka ..... 8 Gr.
Mockwitz, F. 6 Walzer und 6 länderische Tänze. 12 Gr.
Mozart, W. A. Sinfonie (D dur) arrangée à 4 mains. Nº 1. ..... 1 Thlr.
— (Fils) Variations p. le Pforte sur la marche de Coriolan. Op. 16. ..... 12 Gr.
Mühling, A. 12 Walzes à 4 mains. Op. 6. ..... 16 Gr.
Neukomm, Sd. Elégie harmonique p. le Pianof. sur la mort de J. L. Dussek. ..... 16 Gr.
Okonsky, F. Masures et Krakowiaks p. Pforte. .... 6 Gr.
Pär, F. Ouvert. d'Agnès p. Pianof. ..... 6 Gr.
Steibelt, D. 6 Sonatines p. le Pianoforte. 2ᵉ Suite. ..... 20 Gr.
— 6 pet. pièces faciles et agréables p. le Pianof. tirées de ses oeuvres. ..... 12 Gr.
Stolpe, Al. 15 Polonaises p. le Pf. Liv. 1. et 2. à 16 Gr.

Wilms, Concerto p. la Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 32. (F dur.) ..... 2 Thlr.
— Sonate p. le Pforte av. av. accomp. d'une Flûte obligée. Op. 33. ..... 16 Gr.

Anschuetz, J. A. 3 Gesänge von Göthe mit Begl. des Pianof. ..... 16 Gr.
Beethoven, L. v. Messe à 4 voci coll'accomp. dell' Orch. — (Drey Hymnen für 4 Singstimmen mit Begltg. des Orchesters.) Partitur. Op. 86. .... 4 Thlr.
Blüher, A. 6 Lieder m. Begltg. d. Pforte. ..... 12 Gr.
Crelle, A. L. 10 Gesänge. Op. 3. ..... 1 Thlr.
Ditters dorf, v. Hieronimus Knicker, kom. Oper im vollst. Klav. Auszug. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Eberwein, M. Gesang der Engel an den Sterbenden, von Joh. Schulze f. Sopran, Alt, Tenor und Bass. ..... 4 Gr.
Harder, A. Lieder mit Begltg. d. Guit. 1ste Samml. Zweyte verbesserte Aufl. ..... 12 Gr.
— Gesänge mit Guitarrebegltg. Op. 43. ..... 1 Thlr.
Haydn, Jos. Hymne für 4 Singstimmen mit Begltg. des Orch. (Walte gnädig, o sey'ge Liebe.) (Ens aeternum attende.) Partitur. ..... 12 Gr.
Kloss, C. 6 Lieder mit Begltg. des Pianof. und der Guitarre. ..... 12 Gr.
Junghans, J. C. G. Lehenslied von Tiedge, mit Beglet. des Pianof. ..... 4 Gr.
Märkel, Fr. 16 Lieder mit Begltg. des Pianoforte. 16 Gr.
Miltitz, Frhrn. v., Lieder von Friedr. Baron de la Motte Fouqué mit Pianofortebegltg. ..... 16 Gr.
Mozart, W. A. Cantate: (Herr, Herr vor deinem Throne.) Partitur. Nº 3. ..... 1 Thlr.
Schnorr, Lied zur Beförderung geselliger Freude, f. Pianof. ..... 3 Gr.

Backofen, H. Recueil p. la Harpe à crochets Cah. 4. ..... 1 Thlr.
Carulli, Ferd. Recueil facile, progressif et doigté conten. plusieurs Menuets, Contredanses, Valses, Rondeaux et Variations p. Guitarre. Op. 5u. 16 Gr.
Molino, Franç. Neue Guitarrenschule (deutsch und französisch.) ..... 2 Thlr.
— dasselbe Werk (franz. u. italien.) ..... 2 Thlr.
— 6 Thèmes de Pleyel av. Variations p. la Guitarre. Op. 5. ..... 12 Gr.
— 3 Sonates p. la Guitarre. Op. 6. ..... 12 Gr.
— 3 grandes Sonates p. la Guitarre av. accomp. de Violon. Op. 7. ..... 1 Thlr.

Portrait von Dr. Forkel. ..... 8 Gr.
— von Caspar Spontini. ..... 8 Gr.
— von P. Rode. ..... 8 Gr.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten December. **No. 48.** 1813.

Die frühzeitigen Talente.

Es lässt sich leicht erweisen, dass allzufrühe Talente weder der Kunst, noch der Person, welche sie besitzt, wahrhaft nützlich sind; dass sie vielmehr beyden zum Nachtheil gereichen. In Künsten, wie in Wissenschaften, nahert man sich nur dadurch dem Vollkommenen, dass man, was Andere früher hervorgebracht haben, weiter bringt, und neue Combinationen, neue Anwendungen, neue Vortheile hinzufügt, die den Erfindern entgangen sind. Wie soll man aber das von einem jungen Kopfe erwarten können, der noch nicht gereift ist? Was von einem Kinde, das höchstens seine Lection geschickt wieder aufsagen kann? von einem Kinde, das noch keine eigenen, wenigstens keine tiefen Gefühle kennet, und mithin nur eine schwache Nachbildung, wo nicht, wie gewöhnlich, eine carikirte Nachaffung, der Gefühle Anderer in seiner Kunst mitzutheilen vermag? Sey es als Kind ein Wunder: als Talent wird es doch nur mittelmässig seyn.

„Aber man bewundert es ja auch nur seiner Jugend wegen!“ Weiss es denn das? wird es sich selbst richtig beurtheilen, wenn Erwachsene, Angesehene, Verehrte dies nicht thun, sondern es mehr Beyfall empfingt, als Männer, die es unendlich übertreffen? Ist es nicht vielmehr ganz unnatürlich, wenn es sich dünkelhaft über diese hinaussetzt? sie sich nicht mehr zum Muster nimmt? Ist es doch aller Mittelmässigkeit eigen, sich leicht etwas einbilden zu lassen: und die Mittelmässigkeit des noch unverständigen, des unerfahrnen, des leichtsinnigen Kindes sollte sich darüber erheben können? —

Der Beyfall, den man dem Kinde in Gesellschaften zollt, erstickt in ihm den Wetteifer, der das Weiterkommen beschleunigt; er reizt zwar, aber nur zum Fortstreben in dem, was etwas scheint, nicht in dem, was etwas ist. Jeder wahrhaft gute Lehrer ist darum auch unwillig, wenn man seinen Zögling mit Lob überhäuft. Er wird ihn auch loben, wenn er seine Sache gut macht: aber sein Lob ist nie unbedingt. „*Das* machst du gut: nun lerne aber auch *das* besser! *Das* weisst du nun: morgen lehre ich dich nun wieder 'was Neues!“ Die Gesellschaften aber pflegen und können ja nur im Allgemeinen und ohne Einschränkung Beyfall geben. Wenigstens: „Vortrefflich! Entzückend! Bravissimo, Kleiner! Ganz allerliebst, Kleine!“ Das verführt den Zögling, täuscht ihn über sich selbst, und wirklich *verdiente* Aufmunterung wird sein Verderben.

In den Künsten, wie in allen Dingen, lernt man etwas zu, oder bleibt stehen, oder nimmt ab; ja, das Zweyte ist, wenigstens in gewisser Hinsicht, schon das Dritte. Der Zögling nun, der jetzt ein verdientes, aber unbedingtes, übertriebenes Lob erhalt, kömmt nicht, oder doch sicher nicht viel weiter: und muss folglich in mittlern Jahren ein sehr wenig bedeutendes Wesen bleiben. Hierzu kömmt, dass es auch sehr zu fürchten stehet, die Organe des Geistes die aufgereizt und heftig angespannt wurden, ehe sie gehörig ausgebildet und gekräftiget waren, werden in reiferem Alter erschlaffen, wo nicht gar gelähmt seyn. Der Baum, der, durch Kunst getrieben, im Frühling Früchte tragen müssen, ruht schon im Sommer aus, und bringt im Herbste keine, oder höchstens einzelne dürftige Spätlinge hervor. Darum sollten allzufrühzeitige Talente keineswegs zu froher Bewunderung, sondern zu Bedauern, zu Sorge, zu Unwillen stimmen. diese anscheinende Frühreife ward ja doch nur erreicht, indem man der Natur Gewalt anthat. Hat diese nun auch wirklich Kraft genug, dagegen auszuhalten: was gewinnet ihr am Ende? Einen Halbmann, ein Halbweib, die ihr Lebelang ein Halbmann, ein Halbweib bleiben werden! Der Keim des schönsten Talents, bevor dies Erfahrung erlangt hat, und durch vollbürtiges Leben, auch durch seine Leidenschaften, seine Kämpfe, entfaltet, gehoben, gestärkt worden ist, darf uns nur werth

seyn, als Bedingung der Möglichkeit, dass hier etwas werden *könne*. Was sonst davon schon früh erscheint, ist ein Schein und nichts Reelles, nichts nothwendig Dauerndes, noch weniger etwas, das nothwendig sich in der Folge dem Vollkommenen nahern müsse.

Und wie grausam sind wir gegen Kinder, wenn wir sie zu Anstrengungen reizen, die doch offenbar gegen die Kindesnatur gehen, und ihnen rauben, was dieser gemäss ist, was mithin sie allein glücklich macht, in diesen ihren jetzigen Jahren nicht nur, sondern auch in der Folgezeit! Denn wer nicht in der Kindheit einen Fonds innern Glücks sich erwürbt und gleichsam für spätern Verbrauch zurücklegt, der wird dies nachher nie, wenigstens nie auf die Dauer, erjagen. „Ich lasse ja aber mein Kind in freyen Stunden Kind seyn und kindisch sich beschäftigen, kindisch sich ergötzen; und es thut dies auch?“ Es thut's? Nun ja, vielleicht: aber auch dann nur auf kurze Zeit, so lange seiner Natur nicht die Kraft gebrochen ist, sondern diese mit Gewalt hindurchbricht! Aber gar bald wird dies anders. Und sehet ihr denn nicht ein, welche Gefahren — physische, geistige und moralische — ihr ihm eben auch durch diese scharfen Gegensätze, durch dieses Zerren und Reissen von einem Extrem zum andern, bereitet? Und wenn es nun so bald — wie das zuverlässig geschehen wird und bey allen frühen Genie's geschehen ist — von dem sich abzieht, was eigentlich sein Jugendleben ausfüllen sollte: wie wenig lernt es von dem kennen, was nicht jener ausschliesslichen Richtung seines Wesens entspricht; wie weniges sonst schätzen, wie fast gar nichts sonst lieben? Und was kann denn da aus ihm als Mensch, und vollends gar als Gatte, als Vater, als Bürger etc. werden? besonders da überdies ganz unvermeidlich seine Eitelkeit, seine Eigenliebe, seine Reizbarkeit, seine Sinnlichkeit so ungemein erhöhet werden muss, und was diesen die Wage halten sollte, ganz unmöglich erstarken und eine Uebergewalt erlangen kann?

Doch das liegt euch zu fern und ist euch zu ernst, zu angstlich! Ihr lebt selbst nur für den Moment; wollt eurer eigenen Eitelkeit in euren Kindern frohnen! Nun, so hört wenigstens das: Heut zu Tage, wo gewisse Kunstfertigkeiten etwas ziemlich Gemeines geworden sind, ziehet weit eher *das* Kind die Herzen an sich, welches durch natürliches, gefälliges, bescheidenes Wesen sich auszeichnet, als ein kleines Männchen oder Mamsellchen, die schon, als ein vom Dünkel aufgeblasnes Wunder ein Recht zu besitzen glauben, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und als bedeutende Personchen behöfelt zu werden. Auch ist vornämlich in Deutschland und England Natur und Vernunft, endlich, was Jugend und ihre Erziehung betrifft, so durch alle, nur einigerrassen gebildete Stände hindurchgedrungen, dass bloss wahrer Pöbel, stecke er in der Jacke oder im Atlaskleide, nicht dahintergekommen seyn; dass nur der gewissenlose Schmeichler und der niedrige Tischfreund seine bessere Ueberzeugung verleugnen und euch um eurer Kinder willen mit Weihrauch umqualmen kann: alle Andere zucken über euch die Achseln, oder machen sich über euch lustig, sobald ihr den Rücken wendet.

„Da habt ihr den alltäglichen Moralisten! Im Ganzen mag er Recht haben: aber schüttet er nicht das Kind mit dem Bade aus? Giebt's denn keine Ausnahmen? Weiss er denn nicht, dass Mozart schon im sechsten Jahre brav spielte; im siebenten und achten Sonaten, im vierzehnten ein *Te Deum* componirte, das wir noch jetzt nicht ungern hören?“ Eitle Mutter! thörichter Vater! so glaubt ihr wirklich, mit euerm Kinde dieselbe Ausnahme zu erfahren, die die Natur in fast einem vollen Jahrhundert (seit Händel) *nur Einmal* machte? glaubt, weil ihr ein Loos in der Lotterie habt, den grössten Gewinn zu erhaschen, (mein Vergleich sagt noch zu wenig!) und macht in dieser Zuversicht schon den *Zuschnitt des ganzen Lebens* darnach? Ist denn das nicht baarer Unsinn?

„Es ist und bleibt aber doch die Möglichkeit!“ Nun ja, das wol: aber hört das letzte Wort! Ich frage euch *nicht:* war denn Mozart glücklich? Ich habe ihn gekannt: er war es nie! Ich erinnere euch auch nicht daran, wie kurz sein Leben war. Gegen Beydes würdet ihr auftreten und sagen: So brachte er Glück und Leben der Kunst zum Opfer! so stehet er darum vor aller Welt um so höher da! und ich gabe euch allerdings Recht. Aber *das* sage ich euch: Mozart wurde in früher Kindheit *nicht* gereizt, *nicht* in der Kunst angestrengt, nicht einmal wissentlich zu ihr geleitet, sondern nur sich selbst überlassen, ja zurückgehalten, bis *seine*, ganz eigenthümliche Natur von selber unaufhaltsam hindurchbrach und unverkennbar ankündigte: Dieser soll einmal unter Millionen allein ganz gegen die Regel gerathen! Nun, so wartet's nur still ab, ob sie über euer Kind dasselbe unwiderstehliche

Machtwort zu sprechen und ihnen dies grosse, *nur Andern* wohlthätige Opfer aufzulegen vorhabe! —

Wie erhält man sein Gehör gut, und was fängt man damit an, wenn es fehlerhaft geworden ist? von Dr. Trampel. Pyrmont, bey Helwing. (Pr. 12 Gr.)

Niemand gehet der Gegenstand dieses Schriftchens wol mehr an, als den, dem das Ohr als erstes Organ und fast ausschliessliche Bedingung all seines Wirkens und Geniessens dient — den Musiker. Niemand bekümmert sich aber in der Regel weniger um Schriften der Aerzte, und wol auch um sie selbst, als eben auch der Musiker. Wir glauben daher einem Theile unsrer Leser einigen Dienst zu erzeigen, wenn wir sie zur nähern Bekanntschaft mit dem genannten Werkchen führen, da es ausser gar manchen eigenen, schätzbaren Bemerkungen des V.s, auch in kurzer Uebersicht nützlich zusammenstellt, was von bedeutenden Aerzten über seinen Gegenstand gelehrt worden ist. Von einer eigentlichen Recension kann die Rede nicht seyn: sie wäre weder des Orts, noch hier unsers Amtes.

Die ausführliche Einleitung enthält eine sorgfältige, anatomische Beschreibung der Gehörwerkzeuge des Menschen, der vierfüssigen Thiere und des Federviehes, und ist auch durch die nöthigsten Figuren anschaulich gemacht. Sie übergehen wir hier. — Der Verf. handelt dann von den Krankheiten des Ohrs und der damit gewöhnlich verbundenen Harthörigkeit. Harthörigkeit hat sehr verschiedene Ursachen und daher auch sehr verschiedene Modificationen. Manche nimmt zu, wenn die Luft feucht ist, und ab, wenn diese trocken wird; manche (aus Schwächung des Trommelfells von grosser Kälte entstandene) nimmt mit den Graden der Winterkälte ab und zu. Bey jener, auch wenn es im Ohre brauset, kocht etc., wie bey starkem Schnupfen, ist nicht auf Stärke oder Schwäche des Trommelfells zu schliessen, und diesem mit schwächenden oder stärkenden Mitteln beyzukommen, auch nicht wegen Taubheit besorgt zu seyn, da diese nicht, wie jene, in äussern Zufälligkeiten, sondern nur im Zustande der Gehörnerven selbst, ihren Grund hat. Die Heilung der Harthörigkeit bedarf eigentlich nur weniger Mittel; aber man muss sich Zeit nehmen, um ihre Ursachen genau zu erforschen und diesen gemäss jene anzurathen. Vertrauet man mehr der Anwendung der Mittel, als der Abwendung der Ursachen, so ist der Erfolg stets ungewiss, und oft mehr verderblich, als erwünscht. Um jene Ursachen zu entdecken, muss man die verschiedenen Werkzeuge des Ohrs in ihren Verbindungen eben so genau kennen, als das, was auf sie von der Aussenwelt wirken kann. Der Verf. gehet daher beydes Schritt vor Schritt durch, wie wir ihm hier nicht folgen können; wir begnügen uns, nur Einzelnes aus seinen Bemerkungen auszuheben.

Bey Harthörigkeit wegen sehr verminderter oder ausgebleibender Absonderung des Ohrenschmalzes, welche gewöhnlich mit Brausen im Ohre verbunden ist, ist das, sogar oft empfohlene, Tragen der Ohrringe nicht dienlich, und meist schädlich. Die Mittel, die der Verf. räth, und die am sichersten helfen, oder doch, falls das Uebel hartnäckiger ist, als dass es damit gehoben werden könnte, wenigstens nie schaden, sind hier, wie überall, die einfachsten. Wir führen sie, so wie die in der Folge gerathenen, ausser wo sie ganz unbedenkliche, sogenannte Hausmittel sind, nicht an, weil jede Anwendung eigentlich medicinischer Mittel genaue Bestimmung des einzelnen Falles und Anpassung derselben auf diesen voraussetzt: beydes aber nicht kürzer sich darstellen lässt, als beym Verf. geschehen, und wir darum, da wir nicht den grössern Theil seines Buchs abschreiben dürfen, auf ihn selbst verweisen müssen. Bey, vom Schnupfen zurückgebliebenen Brausen vor den Ohren, ist meistens noch leichter und sicherer, schon durch tägliche Fussbader und gelinde abführende Mittel, wie sie der Verf. angiebt, zu helfen. Reichen diese Mittel nicht aus, so thun es die, welche in der Folge, S. 67 folgg., vorgeschrieben werden. — Entsteht im Gegentheil die Harthörigkeit aus übermässiger Absonderung jener Materie, dann ist das Durchstechen des Ohrläppchens und Tragen der Ringe nützlich. Die andern Mittel siehe beym Verf., S. 29 folg. — Weit bedeutender ist die Harthörigkeit, welche entstehet, wenn der *innern* Fläche des Trommelfells die öligschleimige Feuchtigkeit entzogen wird, die sich aus dem Warzenfortsatze des Schlafbeins in die Trommelhöle ausleeret — wodurch denn die Schlaffheit jener Fläche so zunimmt, dass sie bey starken Tönen erzittert, und wo dem Hörenden selbst diese als aus der Ferne herkommend erscheinen, auch er besser

durch den Mund, als durch den Gehörcanal hört. (Gewöhnlich ist dann auch die Schleimhaut der Nase sehr trocken.) Kann der Arzt der Trommelhöle jene Feuchtigkeit wieder verschaffen, so wird dem Uebel sicher abgeholfen. Das ist aber nicht leicht. Die Natur, die zuweilen hier selbst eingreift, (durch ein Geschwür eben unter dem Warzenfortsatze des Schlafbeins,) und dann allezeit hilft, leitet selbst zur besten Curart, die vom Verf., S. 40 folg., sehr einfach und vollkommen überzeugend dargestellt wird. — Der seltnere, aber auch schwierigere, mit Schmerzen verbundene Fall des Uebels durch den Gehörnerven, S. 41 folgg., kann nur durch einen sorgsamen und erfahrnen Arzt erkannt werden: wir übergehen ihn darum hier; und setzen zur Beruhigung derer, die er betroffen, nur hinzu, dass er durch *solch einen* Arzt auch fast immer, und selbst schnell, entfernet werden kann, und nur für das Gehör verderblich wird, wenn man sich nicht an einen solchen wendet oder dieser seine Pflicht verabsäumt. — Aus denselben Gründen übergehen wir die folgenden, mehr zusammengesetzten, schlimmern, und noch schwierigern Fälle, die der Verf. eben so genau beschreibt, als in ihrer Heilart einfach und überzeugend ist; und warnen dabey nur vor der lässigen Weise, die Sache geraume Zeit hingehen zu lassen, oder dem Vertrauen auf allgemeine, wenn auch nicht überhaupt nachtheilige, doch für *diese* Fälle schlechterdings eher schädliche, als nützliche Mittel. — Erbliche Harthörigkeit ist nicht so selten, als man glaubt. (Sie stammt nur von der Mutter, tritt allmählig ein, und erst in den Jahren, wo die Mutter auch harthörig ward, obgleich auch die Kinder solcher Mütter nicht stets damit befallen werden.) Sie gründet sich auf die Beschaffenheit des ganzen Körperbaues und besonders auf die Feinheit der blutführenden Gefässe, die, nach den Gesetzen der Natur, mit den Jahren immer enger werden, und ungleich schneller bey diesen Personen verwachsen, als bey andern — wodurch denn die Werkzeuge, denen die Zuführung der Flüssigkeiten entzogen wird, unmerklich trocken und steif werden, bis dahin, dass ihre Fähigkeit, Luftschwingungen aufzunehmen, aufhört, und mithin Harthörigkeit eintritt. Je älter diese Personen werden, je mehr nimmt diese Trockenheit zu, und oft bekömmt da, durch irgend einen starken Schall, das Trommelfell ein Loch. Da ist denn nicht zu helfen. — Harthörigkeit, von welcher der Leidende gar keine Ursache anzugeben weiss, rührt meist von einer Erkältung her, die dieser nicht dafür hielt, weil die dabey gewöhnlichen Zufälle sich nicht *sogleich* zeigten. Eben diese, wurde sie Anfangs vernachlässigt oder verkannt, ist am schwersten, oft aber gar nicht zu heilen. Die Erläuterung und nähere Bezeichnung dieses häufigen Falles, die dem Verf. vorzüglich gelungen, (S. 72 folgg.) ist darum um so mehr zur Beherzigung zu empfehlen, damit das Uebel vermieden werde: ist es aber da, damit man die dort angeführten, einfachen und wirksamen Mittel *sogleich* anwende. — Die, besonders in grossen Städten, jetzt nicht seltene Harthörigkeit, die nicht anhaltend ist, sondern kömmt, eine Weile bleibt, und dann von selbst wieder verschwindet, ist gewöhnlich Folge allgemeiner Schwäche und Schlaffheit, verlangt aber noch besondere Rücksicht, wenn sie nicht allmählig bleibend werden soll. Siehe S. 77 folgg. — Harthörigkeit, die von andern Krankheiten, als Masern, Scharlachfieber, venerischem Uebel etc. zurückgeblieben, ist allein der fortgesetzten Sorgfalt des Arztes zu empfehlen, und wird daher von uns hier übergangen. — Harthörigkeit endlich, die nach einem Sturz auf den Kopf, wo Blut aus dem Ohre floss; nach einem starken Kanonenschuss, mit derselben Folge, und von ähnlichem Unglück entstanden ist, kann sehr selten, und höchstens nur durch schleunige Hülfe, geheilt werden. Eine (seltene) allzugrosse Feinhörigkeit hingegen, welcher selbst leise Töne kaum erträglich werden, und die eines der vielen Uebel ist, die von allzureizbaren Nerven herrühren, ist nur durch äusserlichen und innerlichen Gebrauch des Mohnsaftes zu heben, welcher allein vom Arzte verordnet werden darf. Ein Gleiches kann nur stattfinden bey noch einigen, vom Verf. angeführten, seltenen Fällen.

Nachrichten.

Wien, d. 16ten Nov. — — Das durch Ihre Zeitschrift seit einiger Zeit von neuem lebhaft aufgeregte Bedürfniss eines *musikal. Chronometers* (Taktmessers,) worüber ein Ungenannter vor etwa einem halben Jahre so eindringend, und Hr. Gottfr. Weber dann so umfassend geschrieben hatten, (beyde Aufsätze sind auch hier nachgedruckt worden,)

scheint von Wien aus, und zwar auf eine zweckmässige und durchgreifende Weise, gestillt zu werden. Der berühmte, hiesige Hofmechanicus, Hr. Malzel, hat ein solches Instrument erfunden, hat es fertig geliefert, der Probe ausgesetzt, und es aufs vollkommenste approbirt bekommen. Nach der öffentlichen Erklärung der Herren Salieri, Beethoven, Weigel etc. leistet es alles, was von solch einem Hülfsmittel zur besten Direction zu verlangen ist, (mithin *nicht*, während der Ausführung den Takt anzugeben, sondern für den Director selbst, vor der Ausführung, vor der Probe, gleich bey der ersten Ansicht der Partitur, das Tempo jedes Satzes genau zu bestimmen,) und leistet es genau, ohne dass weitere Kenntnis der Mechanik nöthig wäre, auf eine sogleich jedem vollkommen fassliche Weise, ist überdies sehr wohlfeil, und, werden erst die von Hrn. Malzel selbst zu fertigenden Exemplare bekannt, von jedem Mechaniker ohne Schwierigkeit nachzumachen. Da Hr. M. die innere Structur noch nicht mitgetheilt hat, ausser im Vertrauen den genannten Künstlern: so kann ich darüber nichts Weiteres sagen, als was, nach deren Willen, hier öffentlich bekannt gemacht worden ist.

Die äusseren Bestandtheile dieses Chronometers, heisst es in dieser Bekanntmachung — von welchen allein uns zu sprechen erlaubt ist, und welche allein Jedermann zu kennen nothwendig sind, bestehen in einem kleinen Hebel, der durch ein gezahntes Rad, das einzige in dem ganzen Werke, in Bewegung gebracht wird, und mittels, der daraus erfolgenden Schläge auf einen kleinen, hölzernen Ambos, die Taktheile in fortwährend gleichen Zwischenräumen anzeigt. Die Dauer dieser Zwischenräume wird von der Richtung eines senkrechten Stabes bestimmt, der durch Querstriche in Grade eingetheilt ist, bey deren jedem die beygesetzte Zahl die Menge der Schläge zu erkennen giebt, welche der Hebel in einer Minute bewirkt, wenn der Stab auf einen der Querstriche (Grade) gerichtet wird, und welche Menge der Schläge in dem Masse zunimmt, als der Stab von seiner niedrigen Richtung, in welcher der Hebel 48 Schläge in einer Minute bewirkt, bis zu seiner höchsten Richtung, in welcher 160 Schläge in einer Minute vollbracht werden, erhoben wird. Jeder der Schläge gilt für eine Achtel-, Viertel-, oder halbe Note, je nachdem das Tempo langsam oder schnell genommen werden soll. Das Geschäft des *Componisten*, der sich des *Chronometers* zur genauen Bestimmung des gewählten Zeitmasses bedienen will, besteht hiernach darin, dass er auf dem gradirten Stabe diejenige Richtung aufsuche, unter welcher die Schläge des Hebels mit den Achtel-Viertel- oder Halben-Noten seines Tonstückes in der Dauer übereinstimmen. Den sonach gefundenen Grad zeigt derselbe auf der Partitur zu Anfang des Tonstückes, wo man die üblichen Kunstworte, Largo, Andante, Adagio, Allegro, u. s. w. hinzuzuschreiben pflegt, mit der, den Grad bezeichnenden Ziffer an, und stellt darneben eine Achtel-, Viertel-, oder Halbe-Note, je nachdem er eine von diesen Notengattungen mit den gewählten Schlägen des Hebels übereinstimmend gefunden hat. Der *ausübende Künstler* hat hierauf, um den Sinn des Componisten hinsichtlich des Tempo zu fassen, nichts weiter zu thun, als auf seinem *Chronometer* die angezeigte Richtung des gradirten Stabes vorzunehmen, und er wird die Dauer jeder Notengattung genau an den Schlägen des *Chronometers* erkennen, somit das vom Componisten beabsichtigte Tempo pünktlich beobachten können.

Als einen Beweis, wie hoch die schon genannten hiesigen Componisten diese treffliche Erfindung schätzen, führen wir, ausser ihrer Erklärung, dass sie dieselbe als ein willkommenes Mittel benützen werden, ihre Compositionen aller Orten, und so lange sie (die Compositionen) existiren, vor aller Veranstaltung durch Verfehlung der Tempi zu sichern, auch noch folgende Thatsachen an. Herr Hofcapellmeister *Salieri* hat, aus inniger Verehrung der verewigten Tonkünstler, Gluck, Handel, Haydn und Mozart, sich verpflichtet, die Partituren der von ihnen hinterlassenen Meisterwerke auf die angegebene Art nach *Mälzels Chronometer* zu bezeichnen, damit auch diese immerfort in dem Geiste ihrer Componisten, mit dem Herr *Salieri*, inniger als jeder Andere, vertraut ist, ausgeführt werden können. Er hat dieses Unternehmen, womit er sich den Dank der Tonkünstler aller künftigen Zeiten, so wie der gegenwärtigen erwirbt, bereits mit Haydns Schöpfung *) und Jahrszeiten, und Glucks Iphigenie

*) Anm. Ich erlaube mir hierbey nur die einzige Bemerkung, dass Hr. Kapellm. Salieri bey seiner öffentlichen Aufführungen der Schöpfung die Tempi mehrerer Sätze beträchtlich geschwinder genommen hat, als Haydn selbst that — wie mir das jeder Kenner bezeugen wird, der, wie ich, den Aufführungen jenes Werks durch das einen und den andern Meister beygewohnt hat. d. Einsender.

in Tauris (mit dieser aus der besonderen Rücksicht, dass der Componist in der Partitur das Tempo mehrerer Musikstücke — wahrscheinlich im Gefühle der Unzulänglichkeit der gewöhnlichen Mittel — gar nicht angegeben hat) begonnen, welchen er den Massstab des *Mälzelschen Chronometers* angelegt, und bey welcher Gelegenheit es sich klar erwiesen hat, dass die Beobachtung der den Musikstücken vorgesetzten Tempo-Anzeigen mittelst der dazu bestimmten Worte: Andante, Allegro, u. s. w. in der Ausführung dieser Werke eine gänzliche Verunstaltung derselben herbeyführen müsse.

Unsere Leser mögen selbst aus einigen Vergleichungen dieses sonderbare Resultat ziehen. Nach Herrn *Salieri's* richtiger, auf Haydns eigener Autorität beruhender Angabe, kommen in der Schöpfung bey der Arie: *Nun schwanden vor dem heiligen Strahle*, 120 Viertelnoten auf eine Minute, und bey dem Recitativ: *Im vollen Glanze steiget jetzt die Sonne strahlend auf*, kommen nicht mehr als 76 Viertelnoten auf eine Minute. Welch ein Abstand! Wie langsam ist das Tempo im Recitativ und wie schnell in der Arie! Und doch ist bey beyden *Andante alla breve* die Vorzeichnung. Eben so misslich fällt das Resultat aus, bey Vergleichung der Chöre: *Mit Staunen sieht das Wunderwerk der Himmelsbürger frohe Schaar*, und: *Des Herrn Ruhm, er bleibt in Ewigkeit*; in beyden ist bey ganzem Takt *Allegro* vorgezeichnet, und doch fallen beym ersten Chor 58, und beym letzteren 120 Viertelnoten auf eine Minute: also ist das Tempo in diesem doppelt so geschwind, als in jenem, zu nehmen. Diese zwey Beyspiele werden hinreichend seyn, Jedermann zu überzeugen, dass es das höchste Bedürfnis in der Musik ist, in der Bezeichnung der Tempi eine gänzliche Reform vorzunehmen, und dazu sich des *Mälzelschen Chronometers* zu bedienen.

Es sollen nicht die bisher üblichen und schon angewohnten italienischen Kunstausdrücke verworfen, sondern in Verbindung mit der Bezeichnungsart nach *Mälzels Chronometer* gebraucht, dabey aber sorgfältiger auf die richtige Anwendung derselben in Zukunft gesehen, und allenfalls jedem derselben ein bestimmtes Maas in der Bewegung, nach einer gewissen Anzahl von Graden des *Chronometers*, angewiesen werden, damit auf solche Art die Spielenden aus diesen Benennungen die Gattung des Tempo überhaupt, und aus der chronometrischen Bezeichnung den eigentlichen Grad der Bewegung jedes Musikstückes insbesondere deutlich erkennen. Dagegen soll bey den schon vorhandenen Compositionen, in so weit sie von ihren Componisten oder andern accreditirten Künstlern nachträglich chronometrisch bezeichnet werden, auf die beygefügten, das Tempo angebenden Kunstworte, deren schwankender Sinn zu keiner zuverlässigen Richtschnur dienen kann, gar keine Rücksicht genommen werden. — —

Nach allem bis hieher über die Beschaffenheit und den Gebrauch des *Mälzelschen Chronometers* Gesagten wird es wol kaum einer mächtigen Aufforderung an alle Componisten unserer Zeit bedürfen, diese schöne Erfindung nach Verdienst vorurtheilsfrey zu würdigen, und sie, nach dem Beyspiele eines Salieri, Beethoven, Weigl u. a., ihrer Bestimmung gemäss alsdann zu gebrauchen, wenn Hr. *Mälzel*, während seines Aufenthalts zu London, wohin er in wenigen Tagen eine Kunstreise unternimmt, für die Verfertigung einer, dem allgemeinen Gebrauch angemessenen Anzahl von diesen *Chronometern* gesorgt, und die Verfügung getroffen haben wird, dass dieselben binnen längstens einem Jahre in den Hauptstädten, Wien, London, Paris, Mayland, Berlin und Petersburg, in besonderen Verlagen um den billigsten Preis zu haben sind.

Recensionen.

Grand Quintuor p. le Pianoforte, 2 Violons, Viole et Violoncelle, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuvr. 25. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 Cent.)

Dies Quintett wird ganz gewiss, so wie die meisten der neuern Werke dieses Componisten, vielen geubten Spielern eine sehr vortheilhafte Uebung und eine wahrhaft angenehme, belebte und würdige Unterhaltung gewähren. Zwar theilt es mit mehrern R.schen Compositionen die, von ihnen nicht unbekannten Schwachen: die Ideen selbst sind nicht oft wahrhaft originell, und viele erinnern nicht nur selbst, sondern sogar durch die Art, wie sie dargestellt werden, naher, als eigentlich zulässig, an bestimmte Vorbilder — welches Letztere hier besonders mit dem Trauermarsch der Fall ist, bey welchem dem Unterrichteten grösstentheils der Beethovensche aus der heroischen Symphonie vor-

schwebt; zwar soll zuweilen ein gewisses Hinauf- oder Herablaufen, die Gedanken, ein gewisses, in gewöhnlichen Formen immer weiter Moduliren die eigentliche Ausarbeitung ersetzen; zwar kehrt der Kreis der Ideen und Empfindungen, worin sich Hr. R. in seinen grossern Werken dieser Art am liebsten zu bewegen scheint, auch in diesem, im Ganzen genommen, ziemlich wieder; zwar wird, um dieser Eigenschaften willen, das Werk nicht Epoche machen: aber alles dies widerspricht obiger Behauptung so wenig, als es auch nur Einen jener Kunstfreunde abhalten soll, den Versuch zu machen, ob sie sich nicht an ihm erfüllen werde: denn die Gedanken sind ja doch gut und interessant; die Zusammenstellung und Anordnung derselben meistens mannigfaltig, natürlich, effectvoll; die eigentliche Ausarbeitung hin und wieder ungemein brav, wohl zusammenhangend und fliessend; der melodische und der harmonische Theil sind oftmals im besten gegenseitigen Verhaltnisse, ja jener im Ganzen besser bedacht, als in nicht wenigen der neuesten, grössern Klaviercompositionen; der Satz ist wenigstens so weit rein, dass das Ohr nirgends Anstoss nimmt; das Interesse ist sehr vortheilhaft an die verschiedenen Spieler vertheilt, obgleich der Cembalist bey weitem prädominirt; und jedes Instrument, vornämlich aber das Pianoforte, ist seiner Natur und seinen eigenthümlichen Vorzügen gemäss behandelt. Stellen nun diese Vorzüge ein Kunstwerk auch nicht unter die, der ersten Klasse: so sichern sie ihm doch seinen Platz unter den vorzüglichsten der zweyten; bringt es die Kunst auch nicht weiter, so hilft es ihr doch, sich in der errungenen Region zu behaupten, und gewährt mehr Genuss und auch mehr Vortheil, als gar manches, das mit mehr Originalität, aber unbeholfen, roh, gesetzwidrig, und doch anspruchvoll, daher lärmt und stolpert.

Das Werk bestehet aus einer Einleitung — *Adagio*, Es dur, Sechsachteltakt — einem, etwas langen *Allegro con brio*, wo besonders angenehme Melodien mit sehr brillanten Sätzen wechseln — Es dur, C-Takt — einem *Marcia funebre*, von welchem wir oben gesprochen, und der, wenn man das dort Getadelte vergessen kann, nicht wenig gefallen wird — C moll, Zweyvierteltakt; einem *Scherzo*, *Allegro vivace*, wirklich voller Leben und pikant genug — Es dur, Dreyvierteltakt; und aus einem *Rondo*, *Allegro*, das ein zu gewöhnliches Thema, aber im Verfolg gar manche anziehende und lebendige Stellen hat — Es dur, Sechsachtel-Takt.

Das Werk ist auch von dem Verf. selbst, und in demselben Verlage, für sieben Instrumente bearbeitet herausgegeben worden, unter dem Titel:

Grand Septuor pour le Pianoforte, Clarinette, deux Cors, Violon, Violoncelle et Contre-Basse, (Pr. 9 Franken.)

und wahrscheinlich ist dieses die erste Original-Ausarbeitung. Rec. kann eben jetzt nicht Gelegenheit finden, das Werk in dieser Gestalt zu hören: so viel er aber vom Durchlesen ohne Partitur urtheilen kann, muss es sich so hin und wieder noch schöner ausnehmen, da auch hier alle Instrumente möglichst vortheilhaft und ihrer Natur gemäss behandelt sind, auch die Hörner, durch öftere grosse Noten in ihrer tiefern Octave, und der Contrabass durch sein Gewicht, den vielen Figuren einen nachdrücklichern Gegenhalt bieten.

Der Stich und alles Aeussere des Werks ist sehr gut, und der Preis, nach dem Verhältnis von diesem und der Länge des Ganzen, bey beyden Ausgaben nicht zu hoch angesetzt.

Fugue p. le Pianoforte à quatre mains, comp. — par Franç. Lessel. Oeuvr. 11. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Eine ziemlich lange Einleitung, welche der Fuge vorhergeht, ist nicht auf dem Titel bemerkt. Jene ist im Ausdruck ernsthaft und feyerlich, und ausgeführt meistens in gebundenen Noten, ungewöhnlichen Modulationen und wohl geordneten Fortschreitungen durch alle Stimmen; mithin in jedem Betracht, wie sie hier an ihrem Platze war. Die Fuge selbst hat ein ebenfalls ernsthaftes, kräftiges Hauptthema, dessen Gegenthema, passend und wirksam, lebhafter und leichter gewählt worden ist. Dies tritt gleich Anfangs sicher und dreist hervor. Die Zwischenharmonie ist mehr aus dem Gegen-, als aus dem Hauptthema genommen, aber, vornämlich gegen den Schluss des Ganzen, ausgezeichnet brav geführt. Die Ausführung zeigt sich überhaupt strong und durchaus solide, auch, durch Einheit und Stetigkeit bey nicht weniger Mannigfaltigkeit, als einen sicheren Beweis, der Verf. sey dieser kunstreichen Gattung mächtig, wie gewiss nicht viele

unter den jüngern Componisten unsrer Zeit, unter welche er doch gleichwol noch zu gehören scheint, nicht aus seinen Arbeiten, sondern weil diese, bey so bedeutenden Vorzügen, noch nicht zahlreicher erschienen sind. Manche durchgehende Note ist etwas scharf und kraus: doch das ist beym grössten aller Fugenmeister, bey Seb. Bach, nicht selten auch nicht anders, und kann sogar, will man überall treu bey der Sache und zugleich im ebenen Stimmenflusse bleiben, zuweilen nicht anders seyn. Bach sagte: Das schleicht mit durch! Und so ist es auch. — Von da an, wo (gegen das Ende) das erste Thema gebrochen genommen, das zweyte freyer durchgearbeitet, und so das Ganze enggeführt und scharf zusammengehalten wird, ohne darum im Geringsten unnatürlich und gezwungen zu erscheinen, verdient der Verf. vorzügliches Lob: dass das zweyte Thema aber das erste hin und wieder, weniger für das Auge, als für das Ohr, zu sehr überflügelt, dürfte man wol anders wünschen. Spieler, die des gebundenen Styls gewohnt sind und Fugen mit Verstand vorzutragen wissen, werden, jener Eigenheit wegen, das erste Thema überhaupt, im Verhältnis zum zweyten, so bestimmt und stark herausheben, als möglich, und damit jenen Wunsch fast durchgehends unnöthig machen; denn, wie gesagt, jenes ist keineswegs zurück-, sondern nur nicht überall in genugsam helles Licht gestellt. Solchen Spielern ist auch der Vortrag dieser Fuge ausserst leicht; selbst viel leichter, als der Handelschen.

Kurze Anzeigen.

Acht Gesänge mit Begleit. des Pianoforte, in Musik ges. von A. Harder. 5ostes Werk. Leipzig und Berlin, im Kunst und Industrie-Comptoir. (Pr. 18 Gr.)

Wahrscheinlich ist dies die letzte Arbeit des früh verstorbenen H., und sie ist keine der geringern. Auch hier findet man, wie in den meisten ähnlichen Sammlungen desselben, gut gewählte Texte verständig behandelt, in Absicht auf Declamation und Ausdruck; fliessenden, leichten, natürlichen Gesang; einfache, anspruchlose Begleitung; und einen sanften, leicht ansprechenden Geist, wie ein gefälliges Talent, über das Ganze verbreitet. Die Hauptschwäche eben der hier gebotnen Lieder möchte wol darin bestehen, dass mehrere, übrigens der vorzüglichern, den frühern, dieses oder bekannter anderer Componisten, zu ähnlich sind; wie besonders die Serenade, S. 4, das Maylied, S. 8, und das Lied, S. 12. Durch mehr Eigenthümlichkeit und auch eine kräftigere Manier zeichnen sich vornämlich aus, die erste und die fünfte Nummer. Und so wird auch dies Werkchen gar Manchen Vergnügen machen, und ein theilnehmendes Andenken an den Verf. von neuem erwecken.

IX Variations sur un air norvégien pour Pianof. et Violon concertants, comp. — par Charl. Marie de Weber. Oeuvr. 22. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 14 Gr.)

Ein höchsteinfaches Thema wird durchgehends mit Geist, Gefühl, und geübter, sicherer Kunst, originell, aber etwas gesucht, reich, ohne Verschwendung der Mittel, in gutem Wechsel, sowol des Charakters der einzelnen Stücke, als der eng und sehr effectvoll verbundenen Instrumente — kurz, wird so ausgezeichnet variirt, dass man das Werkchen fast in jeder Hinsicht unter die vorzüglichsten dieser Gattung, die seit einigen Jahren geliefert worden, zählen muss. Beyde Spieler müssen aber, soll es seine Wirkung thun, wohlgeübt, und fähig seyn, jene Vorzüge zu erkennen und im Vortrage darzulegen. Solchen wird das Spiel dieser Var., etwa einige Stellen der Violin abgerechnet, nicht zu schwer werden. Der Stich ist schön.

Six Walses à 4 mains p. le Pianoforte par C. H. Rink. Oeuvr. 30. Cah. 5. de Walses. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Wer es liebt, selbst beym, sonst einfachen, heitern, anspruchlosen Walzer sich meist in Molltonarten herumzuwinden, durch's ganze musikal. A B C zu moduliren, und oft in den plötzlichsten Kreuzsprüngen, selbst bis zur enharmonischen Verwechselung: der wird hier seine Rechnung finden. Einige gefällige und leicht ansprechende Melodien laufen denn auch mitunter.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten December. **Nº. 49.** 1813.

Der Dichter und der Componist.

Der Feind war vor den Thoren, das Geschütz donnerte rings umher, und feuersprühende Granaten durchschnitten zischend die Luft. Die Bürger rannten mit von Angst gebleichten Gesichtern in ihre Wohnungen und die öden Strassen erhallten von dem Pferdegetrappel der Reiter-Patrouillen, die dahersprengten, und fluchend die zurückgebliebenen Soldaten in die Schanzen trieben. Nur Ludwig saß in seinem Hinterstübchen, ganz vertieft und versunken in die herrliche, bunte, phantastische Welt, die ihm vor dem Flügel aufgegangen; er hatte so eben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem Innersten erklungen, in sichtbarlichen Noten festzuhalten strebte, und es sollte das Werk, wie Beethovens Compositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen, romantischen Landes reden, in dem wir in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben; ja, es sollte selbst wie eines jener Wunder in das beengte, dürftige Leben treten, und mit holden Syrenenstimmen die sich willig Hingebenden hinauslocken. Da trat die Wirthin ins Zimmer, scheltend, wie er in dieser allgemeinen Angst und Noth nur auf dem Flügel spielen könne, und ob er sich denn in seinem Dachstübchen todtschiessen lassen wolle. Ludwig begriff die Frau eigentlich nicht, bis in dem Augenblick eine daher brausende Granate ein Stück des Dachs wegriss, und die Fensterscheiben klirrend hineinwarf: da rannte die Wirthin schreyend und jammernd die Treppe hinab, und Ludwig eilte, sein Liebstes, was er nun besass, nämlich die Partitur der Symphonie, unter dem Arm tragend, ihr nach in den Keller. Hier war die ganze Hausgenossenschaft versammelt. In einem Anfall von Liberalität, die ihm sonst gar nicht eigen, hatte der im untern Stock wohnende Weinwirth ein Paar Dutzend Flaschen seines besten Weins Preis gegeben; die Frauen brachten, unter Zittern und Zagen, doch, wie immer, auf des Leibes Nahrung und Nothdurft sorglich bedacht, manches köstliche Stück aus ihrem Küchenvorrath im zierlichen Strickkörbchen herbey; — man aß — man trank — man ging aus dem, durch Angst und Noth exaltirten Zustand bald über in das gemüthliche Behagen, wo Nachbar an Nachbar sich schmiegend, Sicherheit sucht und zu finden glaubt, und gleichsam jeder kleinliche, künstliche Pas, den die Convenions gelehrt, in dem grossen Drang untergeht, zu dem des Schicksals eherne Faust den gewaltigen Takt schlägt. Vergessen war der bedrängte Zustand, ja die augenscheinliche Lebensgefahr, und muntere Gespräche ergossen sich wie von begeisterten Lippen. Hausbewohner, die, sich auf der Treppe begegnend, kaum den Hut gerückt, saßen Hand in Hand beysammen, ihr Innerstes in wechselseitiger, herzlicher Theilnahme aufschliessend. Sparrauer fielen die Schüsse, und mancher sprach schon vom Herausteigen, da die Strasse sicher zu werden scheine. Ein alter Militair ging weiter, und bewies so eben, nachdem er zuvor über die Befestigungskunst der alten Romer und über die Wirkung der Katapulte ein Paar lehrreiche Worte fallen lassen, auch aus neuerer Zeit des Vauban mit Ruhm erwähnt, dass alle Furcht umsüs sey, da das Haus ganz ausser der Schusslinie liege — als eine anschlagende Kugel die Ziegelsteine, womit man die Zuglöcher verwahrt, in den Keller schleuderte. Niemand wurde indessen beschadigt, und als der Militair mit dem vollen Glase auf den Tisch sprang, von dem die Ziegelsteine die Flaschen hinabgeworfen, und jeder fernern Kugel Hohn sprach, kehrte Allen der Muth wieder. — Dies war indessen auch der letzte Schreck; die Nacht verging ruhig, und am andern Morgen erfuhr man, dass die Armee eine andere Stellung genommen, und dem Feinde freywillig die Stadt geraumt habe. Als man den Keller verliess, durchstreiften schon feindliche Reiter die Stadt, und ein öffentlicher Anschlag sagte den Einwohnern Ruhe und Sicherheit des Eigenthums zu. Ludwig warf sich in die

bunte Menge, die, auf das neue Schauspiel begierig, dem feindlichen Heerführer entgegenzog, der unter dem lustigen Klange der Trompeten, umgeben von glänzend gekleideten Garden, eben durch das Thor ritt. — Kaum traute er seinen Augen, als er unter den Adjutanten seinen innig geliebten, akademischen Freund, Ferdinand, erblickte, der in einfacher Uniform, den linken Arm in einer Binde tragend, auf einem herrlichen Falben dicht bey ihm vorüber couberirte. „Er war es — er war es wahr und wahrhaftig selbst!“ rief Ludwig unwillkürlich: „es, Vergebens suchte er dem Freunde zu folgen, den das flüchtige Ross schnell davon trug, und gedankenvoll eilte Ludwig in sein Zimmer zurück: aber keine Arbeit wollte von Statten gehn, die Erscheinung des alten Freundes, den er seit Jahren ganz aus dem Gesichte verloren, erfüllte sein Inneres, und wie in hellem Glanz trat die glückseelige Jugendzeit hervor, die er mit dem gemüthlichen Ferdinand verlebt. Ferdinand hatte damals keineswegs irgend eine Tendenz zum Soldatenstande gezeigt: er lebte ganz den Musen, und manches gemalte Erzeugniß bezeichnete seinen Beruf zum Dichter. Um so weniger begreiflich war Ludwigen die Umformung seines Freundes, und er brannte vor Begierde, ihn zu sprechen, ohne zu wissen, wie er es anfangen wolle, ihn aufzufinden. — Immer lebendiger und lebendiger wurde es nun an Orten ein grosser Theil der feindlichen Armeen zog durch und an ihrer Spitze kamen die verbündeten Fürsten, welche sich daselbst einige Tage Ruhe gönnten. Je grösser aber nun das Gedränge im Hauptquartier wurde, desto mehr schwand Ludwigen die Hoffnung, den Freund wieder zu sehen, bis dieser endlich in einem entlegenen, wenig besuchten Kaffeehause, wo Ludwig sein frugales Abendbrot zu verzehren pflegte, ihm ganz unerwartet mit einem lauten Ausruf der innigsten Freude in die Arme fiel. Ludwig blieb stumm, denn ein gewisses unbeschreibliches Gefühl verbitterte ihm den ersehnten Augenblick des Wiederfindens. Es war ihm, wie manchmal im Traume man die Geliebten umarmt, und diese sich nun schnell fremdartig umgestalten so dass die schönsten Freuden schnell untergehen, in bohnenden Gaukelspiel. — Der sanfte Sohn der Musen, der Dichter manches romantischen Liedes, das Ludwig in Klang und Ton gekleidet hatte, stand vor ihm im hohen Helmbusch, den gewaltigen, klirrenden Säbel an der Seite, und verlegnete selbst seine Stimme im harten, rauhen Ton aufjauchzend! — Ludwigs düsterer Blick fiel auf den verwundeten Arm und glitt hinauf zu dem reichen diamantnen Ehren-Orden, der an Ferdinands Halse hing. Da umschlang ihn Ferdinand mit dem rechten Arm, und drückte ihn heftig und stark an seine Brust. „Ich weiss,“ sagte er, „was du jetzo denkst, was du empfindest bey unserm Zusammentreffen! — Das Vaterland rief mich, und ich durfte nicht zögern, dem Rufe zu folgen. Mit der Freude, mit dem glühenden Enthusiasmus, den die heilige Sache entzündet hat in jedes Brust, den die Feigherzigkeit nicht zum Sklaven stempelt, ergreift diese Hand, sonst nur gewohnt den leichten Kiel zu führen, das Schwerdt! — Schon ist mein Blut geflossen, und nur der Zufall, der es wollte, dass ich unter den Augen des Fürsten meine Pflicht that, erwarb mir den Orden. Aber glaube mir, Ludwig! die Saiten, die so oft in meinem Innern erklungen, und deren Töne so oft zu dir gesprochen, sind noch unverletzt: ja, nach grausamer, blutiger Schlacht, auf einsamen Posten, wenn die Reiter im Bivouac um das Wachtfeuer lagen, da dichtete ich in hoher Begeisterung manches Lied, das in meinem herrlichen Beruf, zu streiten für Ehre und Freyheit, mich erhob und stärkte.“ Ludwig fühlte, wie sein Inneres sich aufschloss bey diesen Worten, und als Ferdinand mit ihm in ein kleines Seitenzimmer getreten, und Kasket und Säbel abgelegt, war es ihm, als habe der Freund ihm nur in wunderlicher Verkleidung gegrüßt, die er jetzt abgeworfen. Als beyde Freunde um das kleine Mahl verzehrten, das ihnen indessen aufgetragen war, und die Gläser an einander gestossen lustig erklangen, da erhellte sie voller Muth und Sinn, die alte, herrliche Zeit umfing sie mit allen ihren bunten Farben und Lichtern, und alle jene holdseligen Erscheinungen, die ihr vereintes Kunststreben wie mit mächtigem Zauber hervorgerufen, kamen wieder in herrlichem Glanze erneuter Jugend. Ferdinand erkundigte sich angelegentlich nach dem, was Ludwig unter der Zeit componirt habe, und war höchlich verwundert, als Ludwig ihm gestand, dass er noch immer nicht dazu gekommen sey, eine Oper zu setzen und auf das Theater zu bringen, da ihn bis jetzt durchaus kein Gedicht, was Sujet und Ausarbeitung anbelange, zur Composition habe begeistern können.

Ich begreife nicht, sagte Ferdinand, dass du selbst, dem es bey einer hoch lebendigen Phantasie durchaus nicht an der Erfindung des Stoffs fehlen kann, und dem die Sprache hinlänglich zu

Gebote steht, dir nicht längst eine Oper gedichtet hast!

Ludwig. Ich will dir zugestehen, dass meine Phantasie wol lebendig genug seyn mag, manches gute Opernsujet zu erfinden; ja, dass, zumal wenn Nachts ein leichter Kopfschmerz mich in jenen traumerischen Zustand versetzt, der gleichsam der Kampf zwischen Wachen und Schlafen ist, mir nicht allein recht gute, wahrhaft romantische Opern vorkommen, sondern wirklich vor mir aufgeführt werden mit meiner Musik. Was indessen die Gabe des Festhaltens und Aufschreibens betrifft, so glaube ich, dass sie mir fehlt, und es ist uns Componisten auch in der That kaum zuzumuthen, dass wir uns jenen mechanischen Handgriff, der in jeder Kunst zum Gelingen des Werks nöthig, und den man nur durch steten Fleiss und anhaltende Uebung erlangt, aneignen sollen, um unsere Verse selbst zu bauen. Hatte ich aber auch die Fertigkeit erlangt, ein gedachtes Sujet richtig und mit Geschmack in Scenen und Verse zu setzen, so würde ich mich doch kaum entschliessen können, mir selbst eine Oper zu dichten.

Ferdinand. Aber niemand könnte ja in deine musikalischen Tendenzen so eingehen, als du selbst.

Ludwig. Das ist wol wahr; mir kommt es indessen vor, als müsse dem Componisten, der sich hinsetzte, ein gedachtes Opernsujet in Verse zu bringen, so zu Muthe werden, wie dem Mahler, der von dem Bilde, das er in der Phantasie empfangen, erst einen mühsamen Kupfertich zu verfertigen genöthigt würde, ehe man ihm erlaubte, die Mahlerey mit lebendigen Farben zu beginnen.

Ferdinand. Du meynst, das zum Componiren nöthige Feuer würde verkünstern und verdampfen bey der Versification?

Ludwig. In der That, so ist es! Und am Ende würden mir meine Verse selbst nur armselig vorkommen, wie die papiernen Hülsen der Raketen, die gestern noch in feurigem Leben prasselnd in die Lüfte fuhren. — Im Ernste aber, mir scheint zum Gelingen des Werks es in keiner Kunst so nöthig, das Ganze mit allen seinen Theilen bis in das kleinste Detail im ersten, regsten Feuer zu ergreifen, als in der Musik: denn nirgends ist das Feilen und Aendern untauglicher und verderblicher, so wie ich aus Erfahrung weiss, dass die zuerst gleich bey dem Lesen eines Gedichts, wie durch einen Zauberschlag erweckte Melodie allemal die beste, ja vielleicht im Sinn des Componisten die einzig wahre ist. Ganz unmöglich würde es dem Musiker seyn, sich nicht gleich bey dem Dichten mit der Musik, die die Situation hervorgerufen, zu beschäftigen. Ganz hingerissen und nur arbeitend in den Melodien, die ihm zuströmten, würde er vergebens nach den Worten suchen, und gelange es ihm, sich mit Gewalt dazu zu treiben, so würde jener Strom, brauste er auch noch so gewaltig in hohen Wellen daher, gar bald, wie in unfruchtbarem Sande, versiegen. Ja, um noch bestimmter meine innere Ueberzeugung auszusprechen: in dem Augenblick der musikalischen Begeisterung würden ihm alle Worte, alle Phrasen ungenügend — matt — erbärmlich vorkommen, und er müsste von seiner Höhe herabsteigen, um in der untern Region der Worte für das Bedürfnis seiner Existenz betteln zu können. Würde aber hier ihm nicht bald, wie dem eingefangenen Adler, der Fittig gelähmt werden, und er vergebens den neuen Flug zur Sonne versuchen?

Ferdinand. Das lässt sich allerdings hören: aber weisst du wol, mein Freund, dass du mehr deine Unlust, die erst durch all die nöthigen Scenen, Arien, Duetten etc., den Weg zum musikalischen Schaffen zu bahnen, entschuldigst, als mich überzeugst?

Ludwig. Mag das seyn; aber ich erneuere einen alten Vorwurf: Warum hast du schon damals, als gleiches Kunststreben uns so innig verband, nie meinem innigen Wunsche genügen wollen, mir eine Oper zu dichten?

Ferdinand. Weil ich es für die undankbarste Arbeit von der Welt halte. — Du wirst mir eingestehen, dass niemand eigensinniger in seinen Forderungen seyn kann, als ihr es seyd, ihr Componisten; und wenn du behauptest, dass es dem Musiker nicht zuzumuthen sey, dass er sich den Handgriff, den die mechanische Arbeit der Versification erfordert, aneigne, so meyne ich dagegen, dass es dem Dichter wol gar sehr zur Last fallen dürfe, sich so genau um eure Bedürfnisse, um die Structur eurer Terzetten, Quartetten, Finalen etc. zu bekümmern, um nicht, wie es denn leider nur zu oft geschieht, jeden Augenblick gegen die Form, die ihr nun einmal, mit welchem Recht, mögt ihr selbst wissen, angenommen, zu sündigen. Haben wir in der höchsten Spannung darnach getrachtet, jede Situation unseres Gedichts in wahrer Poesie zu ergreifen und in den begeistertsten Worten, den gerundetsten Versen zu malen, so ist es ja

ganz erschrecklich, dass ihr oft unsere schönsten Verse unbarmherzig wegstreichet, und unsere herrlichsten Worte oft durch Verkehren und Umwenden misshandelt, in im Gesange ersäufet. — Das will ich nur von der vergeblichen Mühe des sorglichen Ausarbeitens sagen. Aber selbst manches herrliche Sujet, das uns in dichterischer Begeisterung aufgegangen, und mit dem wir stolz, in der Meynung, euch hoch zu beglücken, vor euch treten, verwerft ihr geradezu als untauglich und unwürdig des musikalischen Schmuckes. Das ist denn doch oft purer Eigensinn, oder was weiss ich sonst: denn oft macht ihr euch an Texte, die unter dem Erbärmlichen stehen, und —

Ludwig. Halt, lieber Freund! — Es giebt freylich Componisten, denen die Musik so fremd ist, wie manchen Versedrechslern die Poesie: *die* haben denn oft jene, wirklich in jeder Hinsicht unter dem Erbärmlichen stehende Texte in Noten gesetzt. Wahrhafte, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Componisten wählten nur poetische Texte.

Ferdinand. Aber Mozart...?

Ludwig. Wählte nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen classischen Opern, so paradox dies manchem scheinen mag. — Doch davon hier jetzt abgesehen, meyne ich, dass es sich sehr genau bestimmen liesse, was für ein Sujet für die Oper passt, so dass der Dichter nie Gefahr laufen könnte, darin zu irren.

Ferdinand. Ich gestehe, nie darüber nachgedacht zu haben, und bey dem Mangel musikalischer Kenntnisse würden mir auch die Prämissen gefehlt haben.

Ludwig. Wenn du unter musikalischen Kenntnissen die sogenannte Schule der Musik verstehst, so bedarf es deren nicht, um richtig über das Bedürfnis des Componisten zu urtheilen: denn ohne diese kann man das Wesen der Musik so erkannt haben, und so in sich tragen, dass man in dieser Hinsicht ein viel besserer Musiker ist, als der, der im Schweisse seines Angesichts die ganze Schule in ihren mannigfachen Irrgängen durcharbeitend, die todte Regel, wie den selbstgeschnitzten Fetisch, als den lebendigen Geist verherrlicht und den dieser Götzendienst um die Seeligkeit des höheren Reichs bringt.

Ferdinand. Und du meynst, dass der Dichter in jenes wahre Wesen der Musik eindringe, ohne dass ihm die Schule jene niedrigern Weihen ertheilt hat?

Ludwig. Allerdings! — Ja, in jenem fernen Reiche, das uns oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der bewegten Brust schliefen, und die, nun erwacht, wie in feurigen Strahlen freudig und froh heraufschiessen, so, dass wir der Seeligkeit jenes Paradieses theilhaftig werden — da sind Dichter und Musiker die innigstverwandten Glieder *einer* Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen.

Ferdinand. Ich höre meinen lieben Ludwig, wie er in tiefen Sprüchen das geheimnisvolle Wesen der Kunst zu erfassen strebt, und in der That, schon jetzt sehe ich den Raum schwinden, der mir sonst den Dichter vom Musiker zu trennen schien.

Ludwig. Lass mich versuchen, meine Meynung über das wahre Wesen der Oper auszusprechen. In kurzen Worten: Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu seyn, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als nothwendiges Erzeugnis derselben entspringt.

Ferdinand. Ich gestehe, dass mir das noch nicht ganz eingeht.

Ludwig. Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Accente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander, und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und That schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? kann denn die Musik etwas anderes verkünden, als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? — Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglanzend, so dass man willig daran glaubt, ja dass man, wie in einem beseeligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt in den Blumengängen des romantischen

Landes wandelt, und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht.

Ferdinand. Du nimmst also ausschliesslich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?

Ludwig. Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wol glauben, dass ich diejenigen armseligen Producte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen, und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müssigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittig schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als nothwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Seyn sichtbarlich geschehen, und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Wort, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem, das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muss, denn nur diese kann uns hinreissen, und eine blos grillenhafte Folge zweckloser Feereyen, die, wie in manchen Producten der Art, oft blos geschehen, um den Pagliasso im Knappenkleide zu necken, wird uns als albern und possenhaft immer kalt und ohne Theilnahme lassen. — Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Seyn erschliessen, in dem auch die Sprache hoher potenzirt, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik-Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klangen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreisst. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und nothwendig aus der Dichtung entspringen.

Ferdinand. Jetzt verstehe ich dich ganz, und denke an den Ariost und den Tasso; doch glaube ich, dass es eine schwere Aufgabe sey, nach deinen Bedingnissen das musikalische Drama zu formen.

Ludwig. Es ist das Werk des genialen, wahrhaft romantischen Dichters! — Denke an den herrlichen Gozzi. In seinen dramatischen Mährchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Opern-Dichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist.

Ferdinand. Ich gestehe, dass mich der Gozzi, als ich ihn vor mehreren Jahren las, auf das lebhafteste ansprach, wiewol ich ihn von dem Punkte, von dem du ausgehest, natürlicherweise nicht beachtet habe.

Ludwig. Eins seiner schönsten Mährchen ist unstreitig der Rabe. — Millo, König von Frattombrosa, kennt kein anderes Vergnügen, als die Jagd. Er erblickt im Walde auf einem Eichbaume einen herrlichen Raben, und durchbohrt ihn mit dem Pfeil; der Rabe stürzt herab auf ein Grabmahl vom weissesten Marmor, das unter dem Baume aufgerichtet ist, und besprützt es, zum Tode erstarrend, mit seinem Blute. Da erbebt der ganze Wald, und aus einer Grotte schreitet ein fürchterliches Ungeheuer hervor, das dem armen Millo den Fluch zudonnert: Findest du kein Weib, weiss, wie des Grabmahls Marmor, roth, wie des Raben Blut, schwarz, wie des Raben Federn, so stirb in wüthendem Wahnsinn. — Vergebens sind alle Nachforschungen nach einem solchen Weibe. Da beschliesst des Königs Bruder, Jennaro, der ihn auf das zärtlichste liebt, nicht eher zu ruhen und zu rasten, bis er die Schöne, die den Bruder rettet vom verzehrenden Wahnsinn, gefunden. Er durchstreicht Länder und Meere: endlich sieht er, von einem, in der Negromantik erfahrnen Greise auf die Spur geleitet, Armilla, die Tochter des mächtigen Zauberers, Norand. Ihre Haut ist weiss, wie des Grabmahls Marmor, blutroth sind die Lippen, und schwarz, wie des Raben Federn, Haare und Augenbrauen: es gelingt ihm, sie zu rauben, und bald sind sie, nach ausgestandenem Sturm, in der Nähe von Frattombrosa gelandet. — Hier fängt das Stück an! — Ein herrliches Ross, und einen Falken, von den seltensten Eigenschaften, spielt ihm, als er kaum ans Ufer getreten, der Zufall in die Hände, und er ist voll Entzücken, nicht allein den Bruder retten, sondern ihn überdem auch mit Geschenken, die ihm so werth seyn müssen, erfreuen zu können. Jennaro will in einem Zelt, das man unter einem Baume aufgeschlagen, ausruhen: da setzen sich zwey Tauben in die Zweige und fangen

an zu sprechen: „Weh dir, Jennaro, dass du geboren bist! der Falke wird dem Bruder die Augen auspicken; überreichst du ihn nicht, oder verräthst du, was du weisst, so wirst du zu Stein. — Besteigt dein Bruder das Ross, so wird es ihn augenblicklich tödten; giebst du es ihm nicht, oder verräthst du, was du weisst, so wirst du zu Stein. Vermählt sich Millo mit Armilla, so wird ihn in der Nacht ein Ungeheuer zerfleischen; übergiebst du ihm Armilla nicht, oder verräthst du, was du weisst, so wirst du zu Stein.“ — Norand erscheint, und bestätigt den Ausspruch der Tauben, der die Strafe für Armilla's Raub enthält. — In dem Augenblick, als Millo Armilla sieht, ist er von dem Wahnsinn, der ihn ergriffen, geheilt. Das Ross und der Falke werden gebracht, und der König ist entzückt über die Liebe des Bruders, der durch herrliche Geschenke seinen Lieblings-Neigungen schmeichelt. Jennaro trägt ihm den Falken entgegen, aber als Millo ihn ergreifen will, haut Jennaro dem Falken den Kopf ab, und des Bruders Augen sind gerettet. Eben so, als Millo schon den Fuss in den Bügel setzt, um das Ross zu besteigen, sieht Jennaro das Schwerdt und haut dem Pferde auf einen Streich beyde Vorderbeine ab, dass es zusammenstürzt. Millo glaubt nun überzeugt zu seyn, dass eine wahnsinnige Liebe den Bruder zu diesem Betragen reize, und Armilla bestätigt die Vermuthung, da Jennaro's heimliche Seufzer und Thränen, sein zerstreutes, ausschweifendes Betragen, in ihr längst den Argwohn erzeugt haben, dass er sie liebe. Sie versichert dem König ihre innigste Neigung, die schon früher dadurch entstanden seyn, dass Jennaro während der Reise von ihm, dem geliebten Bruder, auf die lebhafteste und rührendste Weise gesprochen. Sie bittet nun ihrer Seits, um jeden Verdacht zu entfernen, die Verbindung zu beschleunigen, die denn auch vor sich geht. Jennaro sieht seines Bruders Untergang vor Augen; er ist in Verzweiflung, sich so verkannt zu sehen, und doch droht ihm ein grässliches Verhängnis, wenn nur ein Wort des fürchterlichen Geheimnisses seinen Lippen entflicht. Doch beschliesst er, es koste was es wolle, seinen Bruder zu retten, und dringt in der Nacht durch einen unterirdischen Gang in das Schlafzimmer des Königs. Ein fürchterlicher, feuersprühender Drache erscheint, Jennaro fällt ihn an, aber seine Streiche sind fruchtlos. Das Ungeheuer nahet sich dem Schlafzimmer; da fasst er in höchster Verzweiflung das Schwerdt mit beyden Händen, und der fürchterliche Streich, der das Ungeheuer tödten soll, spaltet die Thüre. Millo kommt aus dem Schlafzimmer, und da das Ungeheuer verschwunden, sieht er in dem Bruder den Meineidigen, den der Wahnsinn einer verrätherischen Liebe zum Brudermorde treibt. Jennaro kann sich nicht entschuldigen; er wird von den herbeygerufenen Wachen entwaffnet und ins Gefängnis geschleppt. Er soll die ihm aufgebürdete That mit dem Leben auf dem Richtplatze büssen; aber noch vor dem Tode will er den heissgeliebten Bruder sprechen. Millo giebt ihm Gehör; Jennaro erinnert ihn in den rührendsten Worten an die innige Liebe, die sie seit ihrer Geburt verband; aber als er fragt, ob er ihn wol für fähig halte, den Bruder zu morden, verlangt Millo Beweise der Unschuld, und nun entdeckt Jennaro unter wüthendem Schmerz die verhängnisvollen, grässlichen Prophezeihungen der Tauben und des Negromanten Norand. Aber zum starren Entsetzen Millo's steht er nach den letzten Worten in eine Marmorstatue verwandelt da. Nun erkennt Millo Jennaro's Bruderliebe, und von den herzzerreissendsten Vorwürfen gemartert, beschliesst er die Statue des geliebten Bruders nie mehr zu verlassen, sondern zu ihren Füssen in Reue und Verzweiflung zu sterben. Da erscheint Norand. „In des Schicksals ewigem Gesetzbuch,“ spricht er, „war des Raben Tod, dein Fluch, Armillens Raub, geschrieben. Dem Bruder giebt nur eine That das Leben wieder, aber diese That ist grässlich. — Durch diesen Dolch sterbe Armilla an der Seite der Statue, und im Leben erglüht der kalte Marmor, von ihrem thr' es! Jammere, klage, so wie ich!“ — Er verschwindet. Armilla entreisst dem unglücklichen Millo das Geheimnis von Norands schrecklichen Worten, Millo verlässt sie in Verzweiflung, und von Grausen und Entsetzen erfüllt, das Leben nicht mehr achtend, durchstösst sich Armilla selbst mit dem Dolch, den Norand hingeworfen. So wie ihr Blut die Statue bespritzt, kehrt Jennaro in das Leben zurück. Millo kommt — er sieht den Bruder belebt, aber die Geliebte todt da liegend. Verzweiflungsvoll will er sich mit demselben Dolche, der Armilla tödtete, ermorden. Da verwandelt sich plötzlich die finstere Gruft in einen weiten, glänzenden Saal. Norand erscheint: das grosse, geheimnisvolle Verhängnis ist erfüllt, alle Trauer geendet, Armilla lebt, von Norand berührt, wieder auf, und alles endet glücklich.

Ferdinand. Ich erinnere mich jetzt ganz genau des herrlichen, phantastischen Stücks, und noch fühle ich den tiefen Eindruck, den es auf mich machte. Du hast Recht, das Wunderbare erscheint hier als nothwendig, und ist so poetisch wahr, dass man willig daran glaubt. Es ist Milo's That, der Mord des Raben, der gleichsam an die eherne Pforte des dunklen Geisterreichs anschlägt, und nun geht sie klingend auf, und die Geister schreiten hinein in das Leben, und verstricken den Menschen in das wunderbare, geheimnisvolle Verhängnis, das über sie waltet.

Ludwig. So ist es, und nun betrachte die starken, herrlichen Situationen, die der Dichter aus diesem Conflict mit der Geisterwelt zu ziehen wusste. Jemaro's heroische Aufopferung, Armilla's Heldenthat — es liegt eine Grösse darin, von der unsere moralischen Schauspieldichter, in den Armseligkeiten des alltäglichen Lebens, wie in dem Auskehrigt, der aus dem Prunksaal in den Schuttkarren geworfen, wühlend, gar keine Idee haben. Wie herrlich sind nun auch die komischen Partieen der Masken eingeflochten.

Ferdinand. Ja wol! — Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, dass beydes zum Totaleffect in Eins verschmilzt, und das Gemüth des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.

Ludwig. Das haben selbst unsere Opernfabrikanten dunkel gefühlt, denn daher sind wol die sogenannten heroisch-komischen Opern entstanden, in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur in so fern heroisch ist, als es sich mit wahrem Heroismus über alles wegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fordern.

Ferdinand. So wie du das Bedingnis des Operngedichts feststellst, haben wir in der That sehr wenig wahre Opern.

Ludwig. So ist es! — Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der todten Masse aneinandergereihter Scenen, ohne innern, poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Componist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht lauft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinn recht gut seyn, das heisst, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Concert, das auf dem Theater mit Costüm und Decorationen gegeben wird.

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

1.

Man hat bekanntlich eine Sammlung von Kupferstichen nach der grossen Galerie Shakspeare's in England, welche aber als Werke der Kunst eben nicht durchhin zu loben seyn dürften. Möchte uns doch dagegen der grösste Romantiker der Tonkunst, L. v. Beethoven, mit einer musikalischen Shakspeares-Galerie bereichern! Kein Dichter hat wol noch das innerste Wesen der Musik so klar und tief durchblickt und empfunden, als eben Shakspeare; ja, in vielen seiner herrlichen Schöpfungen legte er eine ganz eigene, wundersam bedeutende Wirkung in die Musik. — Ich erinnere hier nur an seinen *Kaufmann von Venedig*; den *Sturm* u. a. mehr. — Wer wohnte jemals einer guten Aufführung seiner Werke bey, ohne sich von denselben im Innigsten ergriffen und bewegt zu fühlen! Wie erleichtert und vermehrt würde nun aber die Wirkung dieser Werke der höchsten Poesie, wenn Ouverturen, ganz in Sh.'s Geist gedacht, sie eröffneten, in Zwischen-Acten unsern Gefühlen begegneten, und für das Kommende sie vorbereiteten; wenn passende Melodien die herrlichen, hie und da eingestreueten Lieder, so wie die Scenen, bey denen der Dichter selbst Musik ausdrücklich vorschrieb, begleiteten! — Mit welcher gigantischen Kraft würde uns Beethoven z. B. in einer Ouverture zum *Macbeth* in die Tiefen des Reiches der Finsternis hinab schauen lassen! wie würde er in einer Composition zu *Romeo u. Julie* Liebe und Schmerz, Tod und Verklärung, zu einem himmlischen Kranze verschlingen! oder wie im *Sturm* uns in ein Zauberland voll lieblicher Melodien, seltsamer, lustiger Klänge, und phantastischer Gaukeleyen versetzen! Doch genug der Andeutungen! Was wir auf diesem Gebiet von dem genialen Meister zu erwarten berechtiget seyn

würden. das hat er durch seine Ouverture zum *Coriolan*, und vor allem, durch seine Musik zu Goethe's *Egmont* gezeigt — ein Werk, worin der Künstler in seiner ganzen Grosse und Herrlichkeit erscheint.

2.

Reichardt's bekanntes und gehaltvolles Kunsturtheil, welches er in seinen *vertrauten Briefen*, geschrieben auf einer Reise nach Wien, S. 251, über die Ausbildung des Quartetts durch Haydn, Mozart und Beethoven fällt, möchte wol — mit den nöthigen Modificationen nämlich — auch auf die Symphonien gedachter Meister anwendbar seyn. Gewiss, einen Thurm hat Beethoven darauf gesetzt, und zwar einen so hohen und wunderbaren, dass er wol nur mit dem Thurme des Münsters zu Strasburg, jenem achtdeutschen Werke Erwins von Steinbach, zu vergleichen seyn dürfte! Wage sich keiner auf jene schwindelnde Höhe, ohne Reichardts warnender Stimme eingedenk zu seyn! Nur der Meister selbst wird, gefällt es ihm anders, den strahlenden Knopf darauf setzen: oder auch an des Thurmes Stelle eine prangende Kuppel über seinen herrlichen Bau wölben!

K. B.

Kurze Anzeigen.

Serenade für Flöte oder Violine und Guitarre — von Johann Gänsbacher. 16tes Werk, Prag, bey Haas. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)

Hr. G. weiss mit sehr beschränkten Mitteln und in ganz gewöhnlichen Formen, durch Einsicht und Geschmack doch Interesse zu erregen. Die Serenade besteht aus einem Marsch, einer sogenannten Menuett mit Trio, nach Art der haydnschen in den Symphonien, einem Adagio cantabile, und einem Rondo. Alle diese Sätze verdienen als Unterhaltungsstücke für nicht sehr geübte Dilettanten, oder als Uebungen für Scholaren von mittler Geschicklichkeit, Beyfall. Die Melodien, die mit Recht ausschliessend der Flote gegeben sind, sind natürlich fliessend, angenehm, und nicht eben abgebraucht: die Harmonie und ihre Figuren verständig und so interessant, als es sich thun lasst, wenn man, wie hier durchgehends geschehen, die Guitarre anspruchlos und ihrer Natur gemäss, als ein blos leicht begleitendes Instrument, beschäftigen will. Das Adagio singt sich indess doch wol zu lang und unter zu vielen Wiederholungen hin.

Air varié pour Violon princip. av. accomp. d'un Violon, Alto et Violone. comp. — — par J. Gans. Bonn, chez Simrock. (Preis 1 Fr. 50 Cent.)

Die vorliegenden zwölf Variationen sind ganz nach altem Schnitt, und enthalten eine Menge Figuren und Finger-Spielereyen, so wie man sie vor ungefähr 15 bis 20 Jahren niederschrieb. Damals war man damit zufrieden, wenn ein Thema nur recht oft variirt, und darin auch mit Flageolet gewechselt wurde. Jetzt hat sich der Geschmack hierin, Gottlob! geändert: man wünscht nur wenige, aber gewählte Variationen zu hören. An guten Mustern ist auch kein Mangel, und Rode hat davon die besten Beyspiele für dies Instrument geliefert. Wem es jedoch nur darum zu thun ist, ein Dutzend Variationen hintereinander weg zu spielen, der wird bey den obigen seine Rechnung finden. Papier und Stich sind sauber und gut.

Thema mit Variationen f. d. Pianoforte — — von J. A. Droebs. 4tes Werk. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ein sehr einfaches, in Melodie und Harmonie zu billigendes Thema, und zwolf Variat., wie sie sich aus demselben gleichsam von selbst ergeben, wenn man die Accorde in mancherley, nicht ungewöhnliche, doch auch nicht gerade zu verwerfende Figuren auflöset. Manche kleine Imitation ist gut angebracht, und das Ganze so eingerichtet, dass es vornämlich Schülern, die noch nicht weit fortgeschritten sind, nützlich werden kann.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten December. N°. 50. 1813.

Der Dichter und der Componist.

(Beschluss aus der 49sten No.)

Ferdinand. Da du auf diese Weise nur die, im eigentlichsten Sinne romantischen Opern gelten lässest, wie ist es nun mit den musikalischen Tragödien, und dann vollends mit den komischen Opern im modernen Costume? die musst du ganz verwerfen?

Ludwig. Keinesweges! — In den mehresten älteren, tragischen Opern, wie sie leider nun nicht mehr gedichtet und componirt werden, ist es ja auch das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen, die den Zuschauer so gewaltig ergreift. Die geheimnisvolle, dunkle Macht, die über Götter und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen die ewigen, unabänderlichen Rathschlüsse des Schicksals, das selbst die Götter beherrscht, verkündet werden. Von diesen rein tragischen Stoffen ist das eigentlich Phantastische ausgeschlossen: aber in der Verbindung mit den Göttern, die den Menschen zum höheren Leben, ja zu göttlicher That erweckt, muss auch eine höhere Sprache in den wundervollen Accenten der Musik erklingen. Wurden, beyläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch declamirt? und sprach sich nicht darin das Bedürfnis eines höhern Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus? — Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Componisten auf eine ganz eigne Weise zu einem hohen, ich möchte sagen, heiligen Styl begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldnen Harfen der Cherubim und Seraphim erklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigen Seyns erschliesst. — Ich wollte, Ferdinand, nichts Geringeres andeuten, als die innige Verwandtschaft der Kirchenmusik mit der tragischen Oper, aus der sich die älteren Componisten einen eignen, herrlichen Styl bildeten, von dem die Neuern keine Idee haben, den in üppiger Fülle überbrausenden *Spontini* nicht ausgenommen. Des herrlichen *Gluck*, der wie ein Heros dasteht, mag ich gar nicht erwähnen; um aber zu fühlen, wie auch geringere Talente jenen wahrhaft grossen, tragischen Styl erfassten, so denke an den Chor der Priester der Nacht in Piccini's *Dido*.

Ferdinand. Es geht mir jetzt eben so, wie in den früheren, goldnen Tagen unseres Zusammenseyns: indem du von deiner Kunst begeistert sprichst, erhebst du mich zu Ansichten, die mir sonst verschlossen waren, und du kannst mir glauben, dass ich mir in dem Augenblick einbilde, recht viel von der Musik zu verstehen. — Ja, ich glaube, kein guter Vers könne in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen.

Ludwig. Ist das nicht die wahre Begeisterung des Operndichters? — Ich behaupte, *der* muss eben so gut gleich alles im Innern componiren, wie der Musiker, und es ist nur das deutliche Bewusstseyn bestimmter Melodien, ja bestimmter Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte, die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet. — Doch ich bin dir meine Meynung über die *Opera buffa* noch schuldig.

Ferdinand. Du wirst sie, wenigstens im modernen Costume, kaum gelten lassen?

Ludwig. Und ich meines Theils, lieber Ferdinand, gestehe, dass sie mir gerade im Costume der Zeit nicht allein am liebsten ist, sondern in dieser Art, gerade in ihrem Charakter, nach dem Sinn, wie sie die beweglichen, reizbaren Italiener schufen, mir nur allein *wahr* dazustehen scheint. Hier ist es nun das Phantastische, das zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Cha-

raktere, zum Theil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu — oberst und unterst dreht. Man muss zugestehen: Ja, es ist der Herr Nachbar, im bekannten, zimmtfärbnen Sonntagskleide, mit goldbesponnenen Knöpfen, und was in aller Welt muss nur in den Mann gefahren seyn, dass er sich so närrisch gebehrdet? — Denke dir eine ehrbare Gesellschaft von Vettern und Muhmen mit dem schmachtenden Töchterlein und einige Studenten dazu, die die Augen der Cusine besingen, und vor den Fenstern auf der Guitarre spielen. Unter diese fährt der Geist Droll in neckhaftem Spuk, und nun bewegt in tollen Einbildungen, in allerley seltsamen Sprüngen und abenteuerlichen Grimassen sich alles durcheinander. Ein besonderer Stern ist aufgegangen, und überall stellt der Zufall seine Schlingen auf, in denen sich die ehrbarsten Leute verfangen, strecken sie die Nase nur 'was weniges vor. — Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen, liegt, nach meiner Meynung, das Wesen der eigentlichen Opera buffa; und eben dieses Auffassen des sonst feuriegenden Phantastischen, das nun ins Leben gekommen, ist es, was das Spiel der italienischen Komiker so unnachahmlich macht. Sie verstehen die Andeutungen des Dichters, und durch ihr Spiel wird das Skelett, was er nur geben durfte, mit Fleisch und Farben belebt.

Ferdinand. Ich glaube dich ganz verstanden zu haben. — In der Opera buffa wäre es also recht eigentlich das Phantastische, was in die Stelle des Romantischen tritt, das du als unerlässliche Bedingnis der Oper aufstellst, und die Kunst des Dichters müsste darin bestehen, die Personen nicht allein vollkommen gerundet, poetisch wahr, sondern recht aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen, so individuell auftreten zu lassen, dass man sich augenblicklich selbst sagt: Sieh da! das ist der Nachbar, mit dem ich alle Tage gesprochen! Das ist der Student, der alle Morgen ins Collegium geht und vor den Fenstern der Cusine erschrecklich seufzet u. s. w. Und nun soll das Abenteuerliche, was sie, wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen, oder was ihnen begegnet, auf uns so wundersam wirken, als gehe ein toller Spuk durchs Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereyen.

Ludwig. Da sprichst meine innigste Meynung aus, und kaum hinzusetzen darf ich, wie sich nun auch, nach meinem Princip, die Musik willig der Opera buffa fügt, und wie auch hier ein besonderer Styl, der auf seine Weise das Gemüth der Zuhörer ergreift, von selbst hervorgeht.

Ferdinand. Sollte aber die Musik das Komische in allen seinen Nuancen ausdrücken können?

Ludwig. Davon bin ich auf das innigste überzeugt, und geniale Componisten haben es hundertfältig bewiesen. So kann z. B. in der Musik der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegen, wie er in Mozarts herrlicher Oper, *Così fan tutti*, vorwaltet.

Ferdinand. Da dringt sich mir die Bemerkung auf, dass, nach deinem Princip, der verachtete Text dieser Oper eben wahrhaft opernmässig ist.

Ludwig. Und eben daran dachte ich, als ich vorhin behauptete, dass Mozart zu seinen klassischen Opern nur der Oper ganz ausgehende Gedichte gewählt habe, wiewol *Figaro's Hochzeit* mehr Schauspiel mit Gesang, als wahre Oper ist. Der heillose Versuch, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper zu übertragen, kann nur misslingen, und unsere *Waisenhäuser*, *Augenärzte* u. s. w. gehen gewiss bald der Vergessenheit entgegen. So war auch nichts erbarmlicher, und der wahren Oper widerstrebender, als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf gab, wogegen ich Opern, wie das *Sonntagskind* und *die Schwestern von Prag*, gar sehr in Schutz nehme. Man konnte sie echt deutsche *Opere buffe* nennen.

Ferdinand. Wenigstens haben mich diese Opern, bey guter Darstellung, immer recht innig ergötzt, und mir ist das recht zu Herzen gegangen, was Tieck *im gestiefelten Kater* den Dichter zum Publicum sprechen lässt: Sollten sie daran Gefallen finden, so müssten sie alle ihre etwanige Bildung bey Seite setzen, und recht eigentlich zu Kindern werden, um sich kindlich erfreuen und ergötzen zu können.

Ludwig. Leider fielen diese Worte, wie so manche andere der Art, auf einen harten, sterilen Boden, so dass sie nicht eindringen und Wurzel fassen konnten. Aber die *vox populi*, welche in Sachen des Theaters meistens eine wahre *vox Dei* ist, übertäubt die einzelnen Seufzer, welche die superfeinen Naturen über die entsetzlichen Unnatürlichkeiten und Abgeschmacktheiten, die in solchen, nach ihrem Begriff, läppischen Sachen enthalten,

ausstossen, und man hat sogar Beyspiele, dass, wie hingerissen von dem Wahnsinn, der das Volk ergriffen, mancher mitten in seinem Vornehmthun in ein entsetzliches Lachen ausgebrochen und dabey versichert, er könne sein eignes Lachen gar nicht begreifen.

Ferdinand. Sollte Tiek nicht der Dichter seyn, der, wenn es ihm gefiele, gewiss den Componisten romantische Opern, ganz nach den Bedingnissen, die du aufgestellt, schreiben würde?

Ludwig. Ganz zuverlässig, da er ein echt romantischer Dichter ist; und ich erinnere mich wirklich, eine Oper in Händen gehabt zu haben, die wahrhaft romantisch angelegt, aber im Stoff überfüllt und zu ausgedehnt war. Wenn ich nicht irre, hiess sie das *Ungeheuer* und der *bezauberte Wald.*

Ferdinand. Du selbst bringst mich auf eine Schwierigkeit, die ihr dem Operndichter entgegenstellt. — Ich meyne die unglaubliche Kürze, welche ihr uns vorschreibt. Alle Mühe, diese oder jene Situation, den Ausbruch dieser oder jener Leidenschaft, recht in bedeutenden Worten aufrufassen und darzustellen, ist vergebens: denn alles muss in ein paar Versen abgethan seyn, die sich noch dazu rücksichtlos nach euerm Gefallen drehen und wenden lassen sollen.

Ludwig. Ich möchte sagen, der Operndichter müsse, dem Decorations-Maler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung in starken, kraftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspective stellt, dass Alles lebendig hervortritt, und sich einzelne, willkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn hernusschreitenden Gestalten vereinen.

Ferdinand. Also nur eine Skizze sollen wir geben, statt eines Gedichts?

Ludwig. Keineswegs. Dass der Operndichter, rücksichtlich der Anordnung, der Oeconomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Drama treu bleiben müsse, versteht sich wol von selbst: aber er hat es wirklich nöthig, ganz vorzüglich bemüht zu seyn, die Scenen so zu ordnen, dass der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickle. Beynahe ohne ein Wort zu verstehen, muss der Zuschauer sich aus dem, was er *geschehen* sieht, einen Begriff von der Handlung machen können. Kein dramatisches Gedicht hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grade nöthig, als die Oper, da, ohne dem, dass man bey dem deutlichsten Gesange die Worte doch immer schwerer versteht, als sonst, auch die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt, und nur durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem sich der dramatische Effect concentriren soll, gezügelt werden kann. Was nun die Worte betrifft, so sind sie dem Componisten am liebsten, wenn sie kraftig und bündig die Leidenschaft, die Situation, welche dargestellt werden soll, aussprechen; es bedarf keines besonderen Schmuckes, und ganz vorzüglich keiner Bilder.

Ferdinand. Aber der gleichnissreiche Metastasio?

Ludwig. *Ja, der* hatte wirklich die sonderbare Meynung, dass der Componist, vorzüglich in der Arie, immer erst durch irgend ein poetisches Bild begeistert werden müsste. Daher denn auch seine ewig wiederholten Anfangstrophen: *Come una tortorella etc. come spuma in tempesta etc.* und es kam auch wirklich oft, wenigstens im Accompagnement, das Girren des Taubchens, das schäumende Meer u. s. w.

Ferdinand. Sollen wir uns aber nicht allein des poetischen Schmuckes enthalten, sollen wir auch jedes ferneren Ausmalens interessanter Situationen überhoben seyn? Z. B. der junge Held zieht in den Kampf und nimmt von dem gebeugten Vater, dem alten Könige, dessen Reich ein siegreicher Tyrann in seinen Grundfesten erschüttert, Abschied, oder ein grausames Verhängnis trennt den liebenden Jüngling von der Geliebten: sollen denn nun beyde nichts sagen, als: Lebe wohl?

Ludwig. Mag der erste noch in kurzen Worten von seinem Muth, von seinem Vertrauen auf die gerechte Sache reden, mag der Andere noch der Geliebten sagen: dass das Leben ohne sie nur ein langsamer Tod sey: aber auch das einfache Lebewohl wird dem Componisten, den nicht Worte, sondern Handlung und Situation begeistern müssen, genug seyn, in kraftigen Zügen uns den innern Seelenzustand des jungen Helden oder des scheidenden Geliebten zu malen. Um recht in deinem Beyspiel zu bleiben: In welchen, bis tief in das Innerste dringenden Accenten haben schon unsahligemal die Italiener das Wörtchen *Addio* gesungen! Welcher tausend und abermal tausend Nuancen ist der musikalische Ausdruck fähig! Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, di

sie *da*, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!

Ferdinand. Auf diese Weise müsste der Operndichter rücksichtlich der Worte nach der höchsten Einfachheit streben, und es würde hinlänglich seyn, die Situation nur auf edle und kraftige Weise anzudeuten.

Ludwig. Allerdings; denn, wie gesagt, der Stoff, die Handlung, die Situation, nicht das prunkende Wort, muss den Componisten begeistern, und ausser den sogenannten poetischen Bildern, sind alle und jede Reflexionen für den Musiker eine wahre Mortification.

Ferdinand. Glaubst du aber wol, dass ich es recht lebhaft fühle, wie schwer es ist, nach deinen Bedingnissen eine gute Oper zu schreiben? Vorzüglich jene Einfachheit der Worte...

Ludwig. Mag euch, die ihr so gern mit Worten malt, schwer genug werden. Aber wie Metastasio, meines Bedünkens, durch seine Opern recht gezeigt hat, wie Operntexte *nicht* gedichtet werden müssen, so giebt es auch viele italienische Gedichte, die als wahre Muster recht eigentlicher Gesangtexte aufgestellt werden können. Was kann einfacher seyn, als Strophen, wie folgende weltbekannte:

Almen se non posso
seguir l'amato bene
affetti del cor mio
seguite io per me!

Wie liegt in diesen wenigen, einfachen Worten die Andeutung des von Liebe und Schmerz ergriffenen Gemüths, die der Componist auffassen, und nun in der ganzen Stärke des musikalischen Ausdrucks den innern, angedeuteten Seelenzustand darstellen kann. Ja, die besondere Situation, in der jene Worte gesungen werden sollen, wird seine Phantasie so anregen, dass er dem Gesange den individuellsten Charakter giebt. Eben daher wirst du auch finden, dass oft die poetischten Componisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmässige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beyspiel führe ich dir Mozarts *Zauberflöte* an. —

Ferdinand war im Begriff zu antworten, als auf der Strasse dicht vor den Fenstern der Generalmarsch geschlagen wurde. Er schwieg betroffen, Ludwig drückte tief seufzend des Freundes Hand an seine Brust. „Ach Ferdinand, theurer, innig geliebter Freund!“ rief er aus: „was soll aus der Kunst werden in dieser rauhen, stürmischen Zeit? Wird sie nicht, wie eine zarte Pflanze, die vergebens ihr welkes Haupt nach den finstern Wolken wendet, hinter denen die Sonne verschwand, dahinsterben? — Ach Ferdinand, wo ist die goldne Zeit unserer Jünglingsjahre hin. Alles Bessere geht unter in dem reissenden Strom, der die Felder verheerend dahinstürzt; aus seinen schwarzen Wellen blicken, blutige Leichname hervor, und in dem Grausen, das uns ergreift, gleiten wir aus — wir haben keine Stütze — unser Angstgeschrey verhallt in der öden Luft — Opfer der unbezähmbaren Wuth sinken wir rettungslos hinab!“ — Ludwig schwieg, in sich versunken. Ferdinand stand auf; er nahm Säbel und Kaskett; wie der Kriegsgott zum Kampf gerüstet, stand er vor Ludwig, der ihn verwundernd anblickte. Da überflog eine Glut Ferdinands Gesicht; sein Auge erstrahlte in brennendem Feuer, und er sprach mit erhöhter Stimme: „Ludwig, was ist aus dir geworden? hat die Kerkerluft, die du hier so lange eingathmet haben magst, denn so in dich hineingezehrt, dass du krank und siech nicht mehr den glühenden Frühlingshauch zu fühlen vermagst, der draussen durch die, in goldner Morgenröthe erglänzenden Wolken streicht? — In träger Unthatigkeit schwelgten die Kinder der Natur, und die schönsten Gaben, die sie ihnen bot, achteten sie nicht, sondern traten sie in einfältigem Muthwillen mit Füssen. Da weckte die zürnende Mutter den Krieg, der im duftenden Blumengarten lange geschlafen. Der trat, wie ein eherner Riese, unter die Verwahrlosten, und vor seiner schrecklichen Stimme, von der die Berge widerhallten, fliehend, suchten sie den Schutz der Mutter, an die sie nicht mehr geglaubt hatten. Aber mit dem Glauben kam auch die Erkenntnis: nur die Kraft bringt das Gedeihen — dem Kampfe entstrahlt das Göttliche, wie dem Tode das Leben! — Ja, Ludwig, es ist eine verhängnisvolle Zeit gekommen, und wie in der schauerlichen Tiefe der alten Sagen, die, gleich in ferner Dämmerung wunderbar murmelnden Donnern zu uns herübertönen, vernehmen wir wieder deutlich die Stimme der ewig waltenden Macht — ja sichtbarlich in unser Leben schreitend erweckt sie in uns den Glauben, dem sich das Geheimnis unsers Seyns erschliesst. — Die Morgenröthe bricht an und schon schwingen sich begeisterte Sänger in die duftigen Lüfte und verkünden das Göttliche, es im Gesange lobpreisend. Die goldnen Thore sind

geöffnet und in Einem Strahl entzünden Wissenschaft und Kunst das heilige Streben, das die Menschen zu Einer Kirche vereinigt. Drum, Freund, den Blick aufwärts gerichtet — Muth — Vertrauen — Glauben!“ — Ferdinand drückte den Freund an sich. Dieser nahm das gefüllte Glas: „Ewig verbunden zum höhern Seyn im Leben und Tode!“ — „Ewig verbunden zum höhern Seyn im Leben und Tode!“ wiederholte Ferdinand, und in wenig Minuten trug ihn sein flüchtiges Ross schon zu den Schaaren, die in wilder Kampflust hoch jubelnd dem Feinde entgegenzogen.

Nachrichten.

Stockholm. (Diese Uebersicht, Anfang Septembers verfasst, ist erst jetzt eingegangen, und eine, ihr vorhergehende, scheint verloren.)

April. Den 1sten gab Hr. Bernhard Romberg ein zweytes Concert im Ritterhaus-Saale. Ouverture von Winter zur *Marie von Montalban*, ging gut. Militair-Concert für's Violoncell von Romberg comp. und gespielt. Arie von Righini, von Dem. Waselia ziemlich gesungen. Fantasie für V. cell von R. comp. und gespielt. Duo (von wem, wissen wir nicht) von Dem. Waselia ziemlich, von Hrn. Collin (einem Dilettanten) sehr brav gesungen. Introduction mit Variationen auf verschiedene schwedische National-Lieder für's V. cell, von R. comp. und gespielt. Seine Compositionen und sein Spiel sind schon längstens so äusserst rühmlich bekannt und auch so genau charakterisirt, dass wir nur beyfügen können: er fand auch hier einen Beyfall bey weitem *über alle Künstler, die hier gewesen sind.* Wer ihn hörte, schien recht eigentlich bezaubert. — Den 10ten war im Opern-Saal zum Benefis des Hrn. Hirschfeldt Concert. Ouverture von Mozart, ging ziemlich. Conc. für's Horn von Hrn. Crusell, von Hrn. Hirschfeldt, wie gewöhnlich, meisterhaft vorgetragen. Arie von Righini, von Mad. Casagli ziemlich gesungen. Violin-Concert von Rode, von Hrn. Berwald *sanft* vorgetragen. — Dann wurde *Slottet Montenero* von Daleyrac, ein Lieblingsstück des hiesigen Publicums, gegeben, worin alle Rollen gut gegeben wurden, vorzüglich aber Laura (Dem. Waselia) und Fernando (Hr. Broman.) — Den 11ten gab Herr Willman, ein geborener Schwede, nemlich aus Russland, wo er sich mehrere Jahre aufgehalten, zurückgekommen — leider vor wenig Zuhörern ein Concert im Ritterhaus-Saale. Ouverture zur *Faniska* von Cherubini, ging gut. Violin-Concert (H moll) von Viotti, gesp. von Hrn. Willman. Aria aus *il Sacrifizio d'Abramo* von Cimarosa, von Dem. Waselia gut gesungen. Variationen für die Violin von Maurer, von Hrn. Willm. gespielt. Duo — wir wissen nicht, von wem — v. Dem. Waselia und Hrn. Cruelius nicht übel gesungen. Violin-Concert von Baillot, von Hrn. Willman gespielt. Das versprochene Finale blieb weg. Hr. W. hat einen sehr schönen und starken Ton, und führt seine Soli auch mit herrlichem, gefühlvollem, Ausdruck durch. Wir können nicht unterlassen, seinem Spiel in jeder Hinsicht ausgezeichnetes Lob nachzurühmen, und hoffen, in Zukunft mehr von ihm sagen zu können. Die Ausführung des Concerts von Baillot liess nichts zu wünschen übrig. Das Orchester führte Hr. Westerdal an und beleidigte öfters mit sehr starkem Fussstampfen die Ohren der Zuhörer. — Den 13ten gab Mad. Mainvielle (nach der Ankündigung, erste Sängerin des französischen Theaters in St. Petersburg, und Tochter des Componisten Fodor) ein Concert im Ritterhaus-Saale. Symphonie. (Die Ouverture zu *Romeo und Giulietta* von Crescentini. Wie selten hören wir eine ganze Symphonie!) Arie v. Paisiello, von Mad. Mainvielle gesungen. Concert für die Flöte von Müller, von Hrn. Guil. Ficker sehr gut vorgetragen. Variationen für die Violin von Rode, von Hrn. Berwald gut gespielt. Französische Arie von Antonolini, vortrefflich von Mad. Mainv. gesungen. Dreyfaches Concert von Crusell, von diesem, (Clarinette) Franz Preumayr, (Fagott) und Hirschfeldt (Horn) sehr gut ausgeführt — was aber auch um so weniger zu bewundern ist, da es schon so oft gegeben worden! Zuletzt sang Mad. Mainv. eine Polonaise von Cavos sehr gut. Das Finale war, wie seit einiger Zeit öfters, nur versprochen. Die Schuld liegt wol hauptsächlich in der Ungeduld des lieben Publicums, dem die Finalen so überflüssig dünken, dass es sich während derselben mit vielem Geräusch zur Heimfahrt rüstet. Die Stimme der Mad. Mainv. ist sehr schön; sie singt auch mit wahrem Geschmack und viel Precision. So verdient sie alles Lob, wiewol Mehrere mit ihrer Methode nicht völlig zufrieden sind. Indess wird ihr doch wenigstens Jedermann, ausser ihrer trefflichen Stimme, mehr wahre musikal. Bildung

zusprechen müssen, als vielen, die sich als Sängerinnen geltend zu machen suchen — unsere schwedischen nicht zu vergessen. Sie soll auch Pianoforte und Harfe sehr gut spielen: darüber sind wir bis jetzt noch nicht näher unterrichtet. — Am stillen Freytage gab die königl. Kapelle, in Vereinigung mit Dilettanten, zum Benefiz des Freymaurer-Waisenhauses, Haydns *Schöpfung*. Das Orchester, unter Anführung des Hrn. Prof. Dupuy, war zahlreich und die Ausführung ohne Tadel. Die Singpartien wurden durch Dem. Wäselin, Hrn. Collin, (Dilettant) und Hrn. Craelius, sehr gut gesungen. Die Chöre gingen gut, und wurden rein, auch, was hier wol zu bemerken seyn möchte, mit Beobachtung von Forte und Piano vorgetragen. — Den 22sten hatte Mad. Casagli ihr Benefiz-Concert. Ouverture zum *Wilhelm Tell* v. Weber — ging gut. Arie von Costa, sehr gut von Mad. Casagli gesungen. Concert für Clarinette, von Hrn. Crusell componirt und vortrefflich vorgetragen. Duo von Mozart, von Dem. Wäselin und Hrn. Craelius nicht übel gesungen. Concert für's Horn vom Prof. Dupuy comp. und vortrefflich von Hrn. Hirschfeldt geblasen. Recit. und Rondo von Paisiello, von Mad. Casagli gut gesungen.

Die aus Petersburg hier angelangte französische Truppe besteht hauptsächlich aus folgenden Mitgliedern: Mad. Mainvielle und Milen, (letztere hat eine ungewöhnlich starke Stimme) Hr. Cremont, ehemaliger Kapellmeister und Musikhändler in Moskau, und die Hrn. Durand, Duparay Mainvielle, Calsin (als Sänger sehr mittelmässig); von ihr sind diesen Monat folgende Stücke gegeben worden: *Une Heure de Mariage* von Daleyrac, und *le Califs de Bagdad* von Boyeldieu, ziemlich gut; *Renaud* von Daleyrac mit einer eingelegten Arie von Antonolini, ges. von Mad. Mainvielle; *Le Tresor supposé* mit einem eingelegten Duo von Nic. Isouard, v. Mad. Mainvielle u. Milen vortrefflich gesungen. — Die hiesige schwedische Operntruppe hat ihre Liebhaber mit folgenden Stücken erfreuet: *Den talande Taflan* (le tableau parlant) von Grétry, worin Dem. Wäselin (Colombine) und Mad. Kuhlmann (Isabelle) nebst Hrn. Berg (Casander) vielen Beyfall fanden. *Milaren och Modellerna* (Une folie) von Méhul, *L'Irato* von demselben, und *Intrigen i fönstren* (L'intrigue aux fenêtres) von Nicolo — alle diese wurden leidlich gegeben: schlechter aber: *Musikwurmen* (la Melomanie) von Champein; doch besser: *Ma tante Aurora* von Boyeldieu, wo Hr. Prof. Dupuy die Rolle des Liebhabers ungemein gut vortrug.

Dieser Monat endigte sich mit einem, für alle *wahre* Musikfreunde sehr schmerzhaften Verlust, indem unser ehemaliger, beliebter, doch oft verkannter Kapellmeister, *Joachim Nicodo Eggert* am 14ten verstarb; und zwar auf einem Gut in Oestergothland, wo er seit geraumer Zeit für Freundschaft und fleissige Bearbeitung seiner Wissenschaft lebte. Er war nur 55 Jahre alt. —

May. Von diesem Monat bleibt mir wenig zu sagen. Die schwedische Operngesellschaft gab uns nur: *Ma tante Aurore* von Boyeldieu, und *le Concert interrompu* von Berton. Die französische Gesellschaft gab: *Rien de trop*, v. Boyeldieu, *Les deux Aveugles de Tolede* von Méhul, und beyde sehr gut. Im letzteren Stück sahen wir Hrn. Prof. Dupuy als Mendoce. — *Les Amans Protées*, Vaudeville, *la Jeune femme colère* von Boyeldieu, und diese ziemlich gut. —

Juny. Dieser Monat fing mit einem Concert-Spirituel in der St. Jacobskirche an. Ouverture, ziemlich gut. Choral für die Orgel, vom Hrn. Organisten Ahlström sehr gut vorgetragen. Cantate mit Chören und Accomp. von Harfen, von J. N. Eggert, von Hrn. Karsten sehr gut vorgetragen. Sonate für Harfe und Horn, von Demois. Liljander (einer Dilettantin) und Hrn. Hirschfeldt gut gegeben. Duo von Cherubini, von Dem. Lilj. und Hrn. Karsten gut gesungen. Scene, von Hrn. Craelius mittelmässig gesungen. Chor, nicht übel. Trio für Singstimmen von Rouget, unbedeutend geschrieben, ziemlich gut ausgeführt. Das Finale wurde heute nicht nur versprochen, sondern durch Hrn. Ahlström auf der Orgel phantasirt, und zwar künstlich und contrapunctisch, aber auch gesucht und unzusammenhängend.

Die französ. Truppe gab diesen Monat: *La belle Arsène* von Monsigni, vortrefflich. *Le Bouffon et le Tailleur, ou le pouvoir de la Melodie* — wo Mad. Mainvielle die Rolle der Cavatini spielte und eine italienische Arie aus *Romeo et Giulietta* von Crescentini, und einen russischen Rondo von Cavos vortrefflich vortrug. *La Maison à vendre* von Daleyrac, worin Calsin den Componisten schlecht gab, Hr. Prof. Dupuy den Poeten dagegen sehr gut. Er erfreute uns da auch mit einer Arie von eigener Composition. *Adolphe et Clara* von Daleyrac, wo Hr. Dupuy den Adolph, Mad. Mainvielle die Clara, und Hr. Cremont den Gaspard

meisterhaft vortrugen. Mad. Mainvielle sang eine eingelegte Polonaise von Cavos recht gut.

July. Nur ein einziges Concert, und zwar im königl. Thiergarten, wurde während dieses Monats zum Benefice der Hrn. Dille und Widerberg gegeben, aber so mittelmässig, dass wir es nicht weiter erwähnen wollen.

August. Den 5ten gab Mad. Mainvielle zum allgemeinen Leidwesen im Opernsaale ihr Abschieds-Concert. Erstes Allegro einer Symphonie vom Abt Vogler, welches gut ging. Arie von Nasolini, v. Mad. M. sehr gut gesungen. Polonaise für die Oboe von B. Romberg, von Hrn. Czerwenka mittelmässig geblasen. Militair-Concert für's Pianoforte von Dussek, von Mad. Mainvielle mit Präcision vorgetragen. Letztes Allegro der erwähnten Symphonie. Arie aus der Oper, *Telemaque und Calypso* von Boyeldieu, von Mad. M. sehr gut vorgetragen. Violin-Concert von Kreutzer, von Hrn. Cremont trefflich gespielt, und am meisterhaftesten das Adagio. Arie aus der Oper *L'intrigue dans les ruines* von Cavos, von Mad. M. sehr gut gesungen. Schade nur, dass sie, die erste ausgenommen, Arien wählte, welche nicht im Concertstyl geschrieben sind, und daher auch im Concert an sich keinen Effect machen, wiewol auf der Bühne, wohin sie gehören. Ihr Pianofortespiel ist fertig, doch nicht ausgezeichnet: ihr Anschlag zu spitz und mithin nicht angenehm; auch trägt sie mit wenig Ausdruck vor. —

Einigemal hatten wir das Vergnügen, gute Ouverturen und Symphoniensätze als Zwischenacte der französ. Opern, auf Begehren einiger Musikliebhaber, aufführen zu hören. — Wir haben vergessen zu melden, dass Hr. Czerwenka (Oboe) und Schmalz, (Violoncelle) aus Petersburg hierher gekommen, bey der hiesigen königl. Kapelle engagirt worden sind.

Recension.

Drey Lieder (aus den Heiligthümern des Archivs der Tempelherren) für das Pianoforte (?). In Musik gesetzt von L. Böhner. Op. 1. Augsburg, b. Gombard.

Dem Titel nach ohne Zweifel ursprünglich Musikblätter als Beylagen zu einem Roman, und jetzt in der gegenwärtigen Form eigens herausgegeben. Nun ist man schon einmal gewohnt, in solchen Musikbeylagen zu Romanen und Journalen — der Himmel weiss, warum? — in der Regel so gar über die Maassen elendes Machwerk anzutreffen, (seltene glanzende Ausnahmen, wie z. B. Reichardts: Kennst du das Land — kommen hier nicht in Anschlag —) dass schon in dieser Hinsicht der Titel des vorliegenden Werkchens wenig verspricht. Nicht mehr verspricht dessen Bezeichnung, als Op. 1. — Desto angenehmer überrascht es, durch dieses erste Werkchen einen Componisten kennen zu lernen, der den Sinn der gewählten, recht ansprechenden, lyrischen Texte mit Wärme auffasst, mit ästhetischer Wahrheit und technischer Kunstrechtheit wiederzugeben versteht, und so sich ehrenvoll auszeichnet vor den gewöhnlichen Lieder-Componisten — ihre Zahl heisst Legion — die Melodien verfertigen, wo sich die Sylben des Textes zur Noth unterbringen lassen, und dazu ein Paar Accorde setzen, die zur Melodie nothdürftig stimmen.

Zu einer ins Einzelne gehenden Beurtheilung des Werkchens ist hier nicht Raum: nur kurz sey also angeführt, dass No. 1 und 2 am gelungensten sind, ungeachtet die Schlussworte *der 4ten und 5ten Strophe* auf die Melodie nicht mehr wohl passen — und auf die 2te Sylbe des 2ten Liedes zur Ungebühr ein schwerer Taktheil fällt — Kleinigkeiten, welche sich beym Durchsingen leicht bessern lassen.

Stich und Papier sind gut.

Gottfried Weber.

Kurze Anzeigen.

Quinze Polonoises pour le Pianoforte, comp. par Aloys Stolpe. 2me Livr. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Wer bey einem Werkchen dieser Art über Incorrectheiten und Verstösse gar mancher Art gegen das, was man früh in strenger Schule gelernet haben sollte, unter gewissen Umständen nicht hinwegsehen kann, der wird gegen diese Polonaisen viel einzuwenden haben: wer aber, trotz jenem, was freylich allesamt tadelnswerth bleibt, Geist und Charakter zu erkennen und dann im Spiel darzu-

stellen weiss, dabey aber auch viel Fertigkeit und Kraft, besonders der rechten Hand, besitzt, der wird die meisten dieser, oft gar wunderlichen Stücke nicht ohne Vergnügen spielen. Ref. kennet sehr wenig Polonaisen, die, wie diese, an den Tag legen, wohin diese Gattung eben jetzt durch feurige und kunstfertige Polen getrieben worden, und wie die jetzige von der ehemaligen, bequem hinschlendernden Polonaise fast eben so weit abstehet, als die haydnsche Symphonie-Menuett von der, unsrer Grossmütter. Dass man nicht viele hinter einander spielen dürfe, wenn man die rechte Wirkung erfahren will, liegt in der Gattung, die zwar grosse Mannigfaltigkeit in Einzelnen zulässt, (und hier gefunden hat,) aber im Ganzen doch etwas einformig bleiben muss.

Trois Duos pour Clarinette et Basson, compos. — par Fr. Tausch. Oeuvr. 21. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Hr. T., der dem Publico schon so manchen Genuss, sowol durch sein treffliches Spiel, als durch seine schatzbaren Compositionen bereitete, liefert hier den Liebhabern der Clarinette und des Fagotts wieder ein sehr werthes Werk. Das *Cantabile* ist, — wie es wol eigentlich bey aller Musik für Blas-Instrumente der Fall seyn sollte — der vorherrschende Bestandtheil dieser wahrhaft lieblichen, mit ausgezeichneter Sachkenntnis geschriebnen Duetts; und die Melodien der beyden Instrumente sind so gut, so echt concertirend in einander verflochten, dass man sie, gehörig executirt, nicht anders als mit vielem Vergnügen anhören kann. Uebrigens sind auch die Schwierigkeiten eben nicht gehäuft, und beyde Spieler dadurch in den Stand gesetzt, desto mehr auf guten Ton — die Seele dieser Instrumente — und auf einen schmelzenden, ausdrucksvollen Vortrag denken zu können.

Anekdote.

Ref. erhielt vor einigen Jahren von einem nicht unbekannten Componisten, wörtlich, nur mit mehr Umschweifen, folgende Aufforderung: Mochten Ew. — doch mir und dem Theater, bey welchem ich angestellt bin, eine Oper dichten! Ich glaube dafür stehen zu können, sie werde viel Glück machen, wenn Sie nur folgende Rücksichten nehmen wollen. Das Sujet muss gross, erhaben seyn, aber viel Komisches eingemischt enthalten; von Sologesang darf nicht viel vorkommen, denn unser, „übrigens ausgezeichnetes" Personale singt nicht vorzüglich; in Ansehung des Spiels darf man an die Mitglieder freylich keine Ansprüche machen, denn dazu sind sie nicht geeignet; auch muss das Gedicht so eingerichtet seyn, dass es vollkommen befriedigt, wenn man auch die Worte nicht versteht, denn sie sprechen sämmtlich nicht gut aus; endlich muss es der Direction überlassen werden, die etwanigen Abänderungen im Weglassen, Einlegen und dergl. machen zu können, und das Ganze „in der Balde", wo möglich in drey Wochen, in meinen Handen seyn, weil die Carnevalszeit nahet. —

Die musikalische Zeitung, deren funfzehnten Jahrgang dieser December beschliesst, wird eben so ununterbrochen, wie bisher, und auch ganz in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. In jeder Hinsicht, ausser auf Nachrichten — da meistens Stoff und Gelegenheit hiezu fehlte — ist der Jahrgang 1813 reicher und gehaltvoller, als irgend ein vorhergegangener: war das unter so höchstungünstigen Verhältnissen zu leisten möglich, so verbürge es den Lesern, dass die Fortsetzung bey zu hoffenden günstigern Zeiten wenigstens nicht geringer sich zeigen werde.

Die Redaction.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten December. **No. 51.** 1813.

Noch etwas über, oder vielmehr gegen die fünftheiligen Taktarten.

Es ist schon so manches zum Lobe dieser Taktgattungen und über die Brauchbarkeit derselben geschrieben worden, und doch bis jetzt ohne wesentlichen Erfolg — letzteres, wie mir scheint, mit Recht, und zwar darum, weil diesen Taktgattungen, man sage und schreibe auch zu ihrer Vertheidigung so viel man wolle, im Grunde doch die Symmetrie fehlt, welche eben den eigenthümlichen Reitz der Taktordnung ausmacht. Es ist daher weniger zu verwundern, dass Taktarten dieser Art, ungeachtet so vieler Apologen, so wenig Eingang und Aufnahme, als, dass so wenig eingehende Taktarten so viele Apologen gefunden haben.

Man mag einen fünftheiligen Takt als einen einfachen, oder als einen zusammengesetzten ansehen: auf jede Art klebt ihm ein Missstand an.

Man betrachte ihn als einfachen Takt, so enthält er gar zu viele, unmittelbar auf einander folgende, leichte Takttheile, nämlich vier gegen einen schweren, und folglich gar zu wenig Accent. Diese Armuth an Accentuation wird dem Gemüthe des Zuhörers um so lastiger, weil er dadurch in einer unangenehmen Ungewissheit herumgeworfen wird. So wie nämlich der 2te Takttheil vorüber ist, kann man schon wieder einen schweren (sogenannten guten) erwarten. Es folget aber keiner: man schliesst daraus, dass es wol dreytheiliger Takt seyn werde, und erwartet dann, die 4te Zeit werde eine schwere seyn. Auch in dieser Erwartung wird man betrogen. Nun meynt man wieder, es sey vielleicht doch viertheiliger Takt, und die 5te Zeit werde wieder eine schwere seyn, aber auch diese nicht, sondern erst wieder die 6te. Das ist zu viel!

Als einfacher Takt betrachtet ist also der fünftheilige *matt und lahm*; als zusammengesetzter ist er *hinkend*. Denn aus welcher einfachen Taktart wäre er zusammengesetzt? Immer aus einem geraden und einem ungeraden Takt zugleich, der $\frac{4}{4}$ Takt aus einem $\frac{2}{4}$ und einem $\frac{3}{4}$ Takt. Eine solche Zusammenstellung ungleicher Bestandtheile ist aber unsymmetrisch, das Taktgewicht kann unter fünf Takttheilen unmöglich symmetrisch vertheilt werden; es müsste einmal nach dem 2ten und das andremal nach dem 3ten Taktgliede wiederkehren: dies wäre aber unsymmetrisch, folglich unrhythmisch.

Gewissermassen liesse sich wol eine Art von 5theiligem Takt denken, welcher wenigstens in so fern nicht hinkte, dass seine Hälften nicht ungleich lang wären, nämlich wenn man die 3theilige Hälfte nach Art einer Triole so zusammenkürzte, dass drey Takttheile nur gerade eben so viel Zeit einnähmen, als die zwey übrigen: allein dieses wäre dann schon nicht mehr eigentlich fünftheiliger Takt, sondern zweytheiliger, und doch wäre dadurch die Disproportion nicht beseitigt, denn es bliebe jeder Takt eines solchen Tonstückes aus einer zweytheiligen und einer dreytheiligen Hälfte, folglich doch wieder unsymmetrisch, zusammengesetzt; das Verhältnis der verbundenen Glieder aber soll nicht bald gleich, bald ungleich, und gleichsam durcheinander geworfen seyn, denn so bald die verbundne Anzahl der Tonfüsse zu vielartig in Ansehung ihrer Verhältnisse ist, so wird die Gruppe nicht fasslich, nicht überschaulich genug, die Vergleichung ihrer Theile durch Auffassen des so unvollkommnen Ebenmasses erfordert zu viel Aufmerksamkeit und mühsame Anstrengung, und diese tödtet allen Reitz.

Wer ausser diesen, aus der Wesenheit des Rhythmus entwickelten Gründen noch Bestätigung von Seiten der Erfahrung wünscht, findet sie darin, dass die fünftheiligen Taktarten, ungeachtet sie von Schriftstellern so manches Mal in Schutz genommen werden, und der Zeitgeist von selbst so geneigt ist, alles Neue, wenn es irgend brauchbar erscheint, nicht nur zu benutzen, sondern hervor zu suchen, bis jetzt immer nie in Aufnahme und Gebrauch

kommen wollten, sondern nur einzelne, hie und da wie man sagt wirklich gebräuchliche, Tonstücke als Seltenheiten bekannt gemacht, oder ähnliche als blosse Versuche componiret werden, nur um zu beweisen, dass sich etwas in solcher Taktart wirklich componiren lasse. Alle diese Beyspiele bleiben aber ohne praktische Nachahmung, eine Erfahrung, welche denn doch auch eben dasselbe beweisen hilft, was jeder an sich selbst gleich fühlt: dass fünftheiliger Takt dem natürlichen Gefühle widerstrebt, und dieses widerstrebende Gefühl tiefer begründet ist, als selbst das moderne Bestreben neu zu seyn.

Man täuscht sich wol zuweilen selbst, glaubt fünf Theile eines fünftheiligen Taktes zu zählen, und findet doch, dass unser Gefühl nicht widerstrebt. Allein, prüft man sich genau, so findet man, dass man Eins, Zwey, u. s. f. folgendermassen gezählt hat:

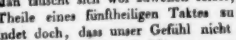

d. h. man hält nach „fünf" einen Augenblick ein, und macht folglich einen $\frac{5}{4}$ oder $\frac{1}{4}$ Takt, von dem man 5 Viertheile laut zählt, und das 6te pausirt. Gerade dass man sich hier so leicht und unwillkürlich täuscht, beweiset, wie tief die Missbilligung des fünftheiligen Taktes in unserm Gefühl begründet ist.

Was von siebentheiligen Taktarten, von zehntheiligen, und ähnlichen zu sagen und zu halten sey, erklärt sich durch Anwendung des Obigen von selbst: Siebentheiliger Takt müsste aus zwey zweytheiligen, und einem dreytheiligen, oder aus zwey dreytheiligen und gar einem eintheiligen — oder vollends aus einem fünftheiligen und einem zweytheiligen, zusammengesetzt seyn — oder es können 6 schlechte Taktheile unmittelbar nach einander gegen einen einzigen schweren.

Indessen soll diesen sämmtlichen paradoxen Taktgattungen hiemit nicht geradezu das Leben abgesprochen, sie sollen nicht als unbedingt fehlerhaft verworfen seyn, denn auch das Bizarre ist in der schönen Kunst nicht unbedingt verwerflich, und wer also eine eigne Wirkung damit zu erreichen gedenkt und zu erreichen vermag, dem sey es unverwehrt.

Gottfried Weber.

Recension.

Symphonie à grand Orchestre — — composée par Andr. Romberg. IIme Symph. Op. 22. Leipzig, chez A. Kühnel. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Diese Symphonie ist in dem musikalischen Publicum schon seit vier oder fünf Jahren bekannt und beliebt, so dass es unnöthig scheint, darüber noch ein Urtheil auszusprechen. Aber Rec. glaubt, dass es keineswegs zwecklos sey, zuweilen auch Werke, die schon in den Händen vieler Leser dieser Zeitung sind, noch zu beurtheilen, indem dadurch manchem, wenn auch nicht öffentlich gefällten, falschen Urtheile begegnet, manches berichtigt, und Anfänger zu Ansichten hingeleitet werden, die ihnen vielleicht nützlich seyn können. Daher wird derselbe sich bemühen, in diesem Nachtrag das Eigenthümliche dieses sehr schätzbaren Werks, in Rücksicht der Erfindung, des geistigen Gehalts, oder desjenigen, was das Product des Genie's und der höhern musikalischen Ausbildung genannt werden kann, und auch in Rücksicht der technischen Verarbeitung und Anwendung des Erfundenen, nach Kräften anzugeben.

Die Ursache, warum diese Symphonie ein Lieblingsstück vieler Orchester und mancher Concertgesellschaften geworden ist, liegt, nach unsrer Meynung, weder in Grösse der Anlage, noch in Menge und Glanz der Ideen, noch in sehr voller, schimmernder Instrumentirung; auch nicht in ausgesuchten, fremden, frappanten Modulationen, noch in vielen neuen, oder, wie es sonst wol der Fall ist, wunderlichen Figuren u. dergl.; sondern gerade in ihrer Einfachheit, Klarheit und Verständlichkeit, in der kunstgerechten Fortführung gut erfundener Hauptsätze, und in dem guten Zusammenhang derselben.

In dem Adagio, D moll, womit der erste Satz anfängt, liegt die Melodie zuerst im Bass, und wird, ehe noch der Gedanke zu Ende ist, von der ersten Violin nachgeahmt, wobey die zweyte und die Viole den Grundton festhalten. Dieser erste Gedanke macht nicht nur den wesentlichsten Theil des einleitenden Adagio, sondern auch des darauf folgenden Allegro, D dur, aus, und dadurch wird dieses mit jenem in genauen Zusammenhang gebracht. Es beginnt mit einer angenehmen, gleichsam fragenden Melodie, welche von den Bassen

wiederholt wird, worauf dann sogleich, bey dem hereinbrechenden Tutti, jener erste Gedanke aus der Einleitung wieder erscheint. Nachdem die Modulation in die Dominante geführt worden, tritt ein kleiner Fugensatz ein, (von welchem in der Einleitung ebenfalls schon eine Andeutung gegeben war,) der aber nicht weit ausgeführt, sondern nur in einzelnen Theilen durch verschiedene Stimmen angebracht wird, bis dann eine heitere Melodie wieder, gleich einem hellen Sonnenschimmer, hervortritt. Dann halten die Saiteninstrumente den nunmehrigen Hauptton, A, fest, während die Blasinstrumente den mehrerwähnten ersten Gedanken, etwas verändert, in verkehrter Bewegung kräftig angeben; darauf ergreifen diese das A und die Saiteninstrumente nehmen die eben von jenen verlassene Melodie auf, womit es sich dann zum Schlusse des ersten Theils neigt, welchen die erste Figur des Thema vom Allegro macht. Der zweyte Theil wird durch die Figuren der zwey ersten Takte des Thema, in verschiedenen Wendungen, bis zu einem Schlusse in der Dominante der Molltonart, mithin in Fis dur, geführt: dann tritt jener kurze fugenartige Satz in H moll wieder ein, womit die Harmonie in die Dominante zurückgeführt, und dann durch die erste Figur des Thema in dasselbe eingeleitet wird. Nur die erste Violin trägt es diesmal vor, ohne dass es, wie im ersten Theile, der Bass wiederholt, worauf jener erste Gedanke der Einleitung sogleich, wie im ersten Theile, folgt, und wie gewöhnlich, nun in der Tonica im Wesentlichen dasselbe wiederholt wird, was dort in der Dominante gehört wurde. Nach einem Ruhepunkte hebt der fugenartige Satz noch einmal an, und strömt zuletzt, in einer engen Nachahmung der ersten Violin mit den Bassen, auf folgende Weise ff. fort:

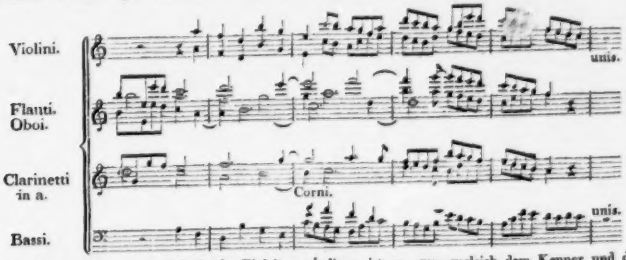

Nachdem nun der erste Gedanke der Einleitung in den Blasinstrumenten wiederholt angedeutet worden, bereitet, wie oben, die erste Figur des Thema den völligen Schluss.

Man sieht hieraus, dass das ganze Allegro nur aus drey Hauptgedanken besteht, die, wie in einer wohlgeordneten Rede, erst einfach ausgesprochen, dann verbreitet, zergliedert, und mit Geschmack zu verschiedenen, in einem richtigen Verhältnis stehenden Perioden verbunden sind, ohne dass der Zuhörer durch leeren Prunk, nichts sagende Phrasen und frostige Künsteleyen in dem Gange seiner Gedanken und Empfindungen gestört wird; er fasst das Ganze als ein, von fremden Zierrathen, von unpassenden, die reinen Verhältnisse entstellenden Schnörkeleyen freyes Bild eines Gebaudes auf: und dieses ist es, was zugleich dem Kenner und den Liebhaber gefallen muss.

Ziemlich auf eben diese Weise sind die übrigen Satze gearbeitet. Die Menuet halten ebenfalls nur drey Ideen zusammen, wovon zwey in den vier ersten Takten enthalten sind; nämlich:

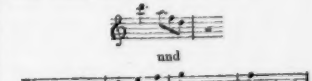

Sie wird besonders angenehm durch die verschiedenen, in die Blasinstrumente gelegten Nachahmungen. Zum Schluss des ersten Theils nimt die Flöte

den Fagott, in der zweyten im Bass befindlichen Melodie, nach, welches, im zweyten Theile, der Hoboe von dem Fagott geschieht, während im ersten Theile die Violinen, im zweyten die Waldhörner, eine andere Melodie dagegen hören lassen. In dem Trio ist der sehr gefälligen Melodie, welche die Hoboe vorträgt, sogleich eine andere des Fagotts entgegengesetzt, worauf diese beyden Stimmen im Contrapunct der Octave umgekehrt werden, und so den ersten Theil ausmachen. Im zweyten nehmen verschiedene Instrumente Theile dieser Melodie nach; dann nehmen die erstgenannten die eine Melodie zusammen, und der Bass die andere, wodurch dieses Trio ganz besonders schön in der Wirkung und musterhaft in der Ausarbeitung erscheint.

Das Andante, G dur, ist nach der Weise mehrerer Haydnschen angelegt. Es wird das Thema auf verschiedene Art variirt und mit einem Minore unterbrochen: nur dass hier, gleich Anfangs und in der ersten Variation, die erste Violin mit dem Bass jedesmal in dem Contrapunct der Octave versetzt ist. Wenn man auch diesen Variationen etwas mehr Eigenthümlichkeit wünschen darf, so wird man doch wenigstens den Schluss, der ebenfalls auf Haydnsche Art geschrieben ist, vortrefflich finden müssen.

Das Ganze beschliesst nun ein heiteres, feuriges Allegro, das, seiner oft kunstvollen, contrapunctischen Verbindungen ungeachtet, leicht, unverkünstelt, und ungetrübt dahin fliesst. Es enthält wieder einen fugenartigen Satz, welcher noch mehr durchgeführt wird, als jener im ersten Allegro, und welcher, bald mit Bindungen in den Blasinstrumenten, bald mit rauschenden Figuren in den Saiteninstrumenten begleitet, voller Gehalt und Leben ist. Es würde aber zu weit führen, hier auch die beobachtete Oeconomie näher anzugeben. Das Einzige führt Rec. noch an, dass er gewünscht hatte, Hr. R. möchte seinem würdigen Werke auch einen würdigern Schluss gegeben haben. Es wirkt nachtheilig, nach so viel Schönheit, Kraft und Kunst, endlich einen Schluss zu hören, der gar nicht mit dem Uebrigen übereinstimmt, nicht eigentlich dazu zu gehören, sondern nur noch dazu gesetzt zu seyn scheint. Dieser Mangel ist um so mehr zu bedauern, da es in der Gewalt des Verf. gewesen wäre, einen eben so vorbereiteten und bekräftigenden Schluss auszuarbeiten, wie man sie an mehreren neuern Symphonien, namentlich an Beethoven'schen, Eberl'schen, an der Krommer'schen in D etc., besonders aber auch an den Cherubini'schen Ouverturen findet.

Gewiss wird jedoch diese Symphonie lange unter die beliebtesten Orchesterstücke gezählt werden, lange den Freunden der Tonkunst wahren Genuss gewähren; und da Herr. R. seine Materialien so sparsam behandelt, die erfundenen Themata so kunstvoll auszuspinnen, kurz, mit dem Seinen so weislich hauszuhalten weiss: so wird er, wie Vater Haydn, sich lange nicht erschöpfen, sondern noch durch gar viele schätzbare und treffliche Werke die Freunde der Tonkunst sich verbinden.

Gn.

Einige Bemerkungen über die Oper.

Ueber die Oper macht *Lessing* folgende Bemerkung. Er meynt, man habe in der Oper die Dichtkunst nur als Hülfskunst behandelt, diejenige Verbindung aber noch unbearbeitet gelassen, in welcher die Musik die helfende Kunst wäre. Diess mochte vielleicht der Fall seyn, als Lessing dieses schrieb. Aber in der Folge ist in den Melodramen, Monodramen, Duodramen Etwas der Art geschehen, wie es Lessing wünschte. Denn hier diente die Musik, um die Declamation zu unterstützen, und ihren Inhalt noch eindringender zu machen. Bald begleitete sie die Worte, die gesprochen wurden, bald trat sie entweder vorbereitend oder weiter ausführend vor oder nach den Worten ein, um Herz und Einbildungskraft in die angemessene Stimmung zu setzen. So z. B. in Benda's Ariadne auf Naxos.

Lessing setzt den Unterschied zwischen der französischen und der italienischen Oper darein: bey der französischen ist die Poesie weniger Hülfskunst: die Musik herrscht in ihr nicht mit so grossem Glanze, als in der italienischen: aber in der italienischen ist Alles der Musik untergeordnet, wie man selbst aus der Einrichtung der Opern *Metastasio's* sieht, aus der unnöthigen Häufung der Personen, z. B. in der *Zenobia*, welche noch weit verwickelter ist, als *Crebillon's*, aus der übeln Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schliessen. Der Sänger, sagt Lessing, will beym Abgehen für seine Cadence

beklatscht seyn. Aus der Natur der Poesie und der Musik, in Rücksicht der Verschiedenheit ihrer Zeichen, leitet Lessing die Regel her, dass die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der *gedrungenen* Art seyn muss; dass es bey ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig Worte, als möglich, zu bringen, sondern dass sie vielmehr jedem Gedanken durch die *längsten, geschmeidigsten* Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können. Man habe, führt er fort, den Componisten vorgeworfen, dass ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie sey ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepresst ist. „Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepresst ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freylich, als *blosse* Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als blosse Poesie betrachtet werden."

Für die Oper gelten im Allgemeinen die Regeln der pragmatischen Dichtung, denn sie ist ein dramatisches Gedicht, das aber zugleich lyrisch und auf die Verbindung mit der Musik berechnet ist. Diese Verbindung legt dem Opernd ichter eigne Regeln auf. Die Oper soll unmittelbarer auf Herz und Einbildungskraft wirken, als das blosse Lustspiel, oder Trauerspiel. Bey diesen beyden kann die Reflexion weit mehr beschäftigt werden; Witz und Scharfsinn kann der Dichter weit mehr in der Anlage und Behandlung des blossen Schauspiels aufbieten; die Verwicklung kann darin viel grösser; das Sinnreiche in den Aeusserungen der Personen viel interessanter; der mannigfache Ausdruck der feinsten Bemerkungen viel häufiger und bedeutender seyn. Bey der Oper aber ist alles das grossentheils verloren und minder passend, was mehr den tiefer denkenden Verstand und feineren Beobachtungsgeist, als das Herz und die Einbildungskraft beschäftigt, Alles, was an das Abstracte grünzt oder die Aufmerksamkeit zu sehr auf blos geistige Verhältnisse heftet und den sinnlichen Eindruck schwächt. Die Poesie soll einer musikalischen Behandlung fähig, sie muss also lyrisch seyn. Phantasie und Gefühl in Wechselwirkung müssen vorzüglich in ihr herrschen. In der Oper vereinigen sich fast alle Künste, ein Product hervorzubringen, das schon durch seinen sinnlichen Eindruck das Gemüth harmonisch unterhält und ergötzt. Durch die bedeutende Rolle, welche die Musik in der Oper spielt, wird dieses Schauspiel schon in eine höhere Sphäre gehoben, als die gewöhnlichen dramatischen Werke. Sie setzt uns in eine höhere Stimmung, in eine idealische, romantische Welt; denn die Musik wirkt mit Zauberkraft auf die Imagination. Es wäre widersprechend, an der ganzen äussern Form der Oper die Unwahrscheinlichkeit zu tadeln (so wie, aus ähnlicher Einseitigkeit, manche blos Gemälde mit lebendigen Farben statt der einfarbigen oder schwarzen Kupferstiche und Zeichnungen haben wollen gelten lassen.) Denn die Oper soll keine Abbildung des gemeinen Lebens seyn; sie ist ein Phantasiegemälde, wozu der Dichter nur das Wesentliche und Allgemeine aus den Gesetzen der Natur und den ewigen Scenen der Menschheit schöpft; aber er erhöht und idealisirt Alles: die Sprache der Rede wird in der Oper zum Gesange oder Recitativ; das an sich Regellose der Conversation fügt sich unter die Regeln des gefälligen Rhythmus und der schönen Harmonie; die Töne musikalischer Instrumente vereinigen sich mit dem Gesange der Menschenstimme, unterstützen und begleiten ihn, oder entwickeln uns seine tiefere Bedeutung. Daher ist auch das Wunderbare in der Oper vorzüglich an seiner Stelle, und man hat die Sujets zu ihr mit Recht häufig aus der Mythologie gewählt. Die ernsthafte Oper theilt man in die Götter- und in die Helden-Oper. Sie nähert sich dem Heldengedicht und dem Trauerspiel; nur erfordert die Oper immer einen einfacheren Plan, als die andern Schauspiele, weil schon die Mitwirkung der Musik mehr Ausführlichkeit in den einzelnen Theilen mit sich bringt, und weil das Lyrische der Poesie sich nicht wol mit vieler Verwicklung der Begebenheiten und mit einer zu reichhaltigen Zusammensetzung vertragen will. Die scherzhafte oder komische Oper hat Aehnlichkeit mit dem scherzhaften Heldengedicht. Leicht verstösst aber diese Gattung wider den guten Geschmack, wenn sie ins Gemeine und Niedrige verfällt, und an die Stelle des Recitativs platte Prosa setzt. Die Oper sollte nie das Lächerliche auf diese Art erreichen, dass sie die Musik zu gemeinen alltäglichen Personen und Handlungen misbraucht. Ballette, wenn sie mit der Oper zu Vermehrung ihres Glanzes verbunden sind, müssen mit der Handlung natürlich zusammenhangen, charakteristisch seyn, den Gang der Begebenheit nicht unschicklich unterbrechen, auch nicht durch

zu lange Dauer die Aufmerksamkeit ermüden oder vom Drama ablenken.

Die Oper ist keine Unterhaltung für den, der ohne lebhaftes und gebildetes musikalisches Gefühl, und mehr zum kalten Raisonnement gestimmt ist, oder blos das Interesse an einer dramatischen Darstellung erregt und befriedigt haben will.

Zu den Mängeln der Oper scheint das zu gehören, dass der gemeine prosaische Dialog mit den Gesängen wechselt, wie z. B. in der Entführung aus dem Serail und in der Zauberflöte. Wenigstens sollte der Dialog metrisch seyn und declamirt werden. Harmonischer wird die Wirkung durch das Recitativ, z. B. in der Zauberflöte, so wie sie *Kozeluch* mit Recitativen für die italienische Vorstellung versehen hat. Durch jenen Abfall zwischen gemeinem Gespräch und zwischen dem oft pathetischen Gesange, kommt in die Oper erst etwas Unnatürliches, Unharmonisches. Besser sind in dieser Hinsicht die Lustspiele mit Gesang oder die Operetten; hier herrscht im Ganzen der prosaische Dialog des Lustspiels, und die Anstimmung der Gesänge wird durch die Umstände natürlich herbeygeführt, z. B. bey festlichen Veranlassungen oder andern Gelegenheiten, die auch im gemeinen Leben Musik und Gesang oder Tanz herbeyführen. Ueberdiess schwingen sich diese Gesänge nicht zu dem Pathos, wodurch sie von dem Uebrigen so abstechen würden, als in den oben angeführten Fällen.

Wichtig ist in der Oper die verschiedene treffende Behandlung und Haltung der Charaktere, nicht blos in der Poesie, sondern auch in der Musik, worin z. B. *Reichardt* in der Geisterinsel, und *Cherubini* in der Faniska so viel Einsicht und Genie gezeigt haben. Ein grosser Fehler ist auch der Widerspruch des musikalischen Ausdrucks mit der Situation und Gemüthsstimmung der singenden Personen, und doch hat man bisweilen auf diese Weise dem Glanz und dem Modegeschmack die Wahrheit zum Opfer gebracht.

Wie in der Oper Alles in einander eingreifen, die Erwartung gespannt und ohne langweilige Zwischenscenen durch die lebendigste Entwicklung der Begebenheiten befriedigt werden, wie Musik und dramatisch-lyrische Poesie auf ein gemeinschaftliches Interesse hinwirken könne, wissen wir aus *Cherubini's* Wasserträger. Dagegen manche andre Oper uns nur durch einzelne Arien oder Finale's für die Langeweile entschädigt, die aus dem Mangel an Wärme der Handlung, an interessanten Charakteren und Situationen, und an der unterhaltenden Abwechslung solcher Begebenheiten entspringt, die unsre Sympathie erregen.

C. F. Michaelis.

Grundlage der Tasten-Applicatur.

Das geistreiche harmonische Spiel auf einem Tasteninstrumente hat den verdienten Vorzug vor allen einstimmigen Instrumenten hauptsächlich dem vielstimmigen Gebrauche der Finger zu verdanken. Nicht genug, dass beyde Hände mit der Tonangabe zugleich beschäftiget sind, jede Hand vertheilt die Töne wieder unter ihre Finger, und es war im alten vollstimmigen Orgelspiele nichts ungewöhnliches, so viel Töne zu vernehmen, als nur mit zehn Fingern auf einmal gegriffen werden konnten. Kaum bemerkte der geübte Spieler, wie sehr die Applicatur durch diese Vielstimmigkeit erschwert wurde. Die Finger wussten, wie sie aus einem Accorde in den andern fallen sollten, ohne den Fingersatz kunstmässig studirt zu haben, selbst ohne Rechenschaft von ihren Bewegungen geben zu können. In den Augenblicken der Begeisterung weiss der Begeisterte nichts von den Mitteln, wodurch er begeistert. Er stellt sich einzig nur die Wirkung vor, und in demselben Momente hat er sie auch schon erreicht.

Wir hingegen lehren unsre Spieler, wie sie spielen sollen, um sich mit der unbekannten Wirkung selbst zu überraschen. Dieses Vergnügen wäre den Spielern wol zu gönnen, lehrte man sie nur nicht, die Applicatur als die einzige und wahre Art, das Klavier zu spielen, anzusehen und zu glauben, mit der Flüchtigkeit der Finger, die über alle Berge springen, das Haupterfordernis eines vortrefflichen Tonkünstlers erlangt zu haben.

Einem Lernbegierigen muss es allerdings erfreulich seyn, wenn er dem Meister in der Kunst auf die Hand sehen und von der Hand etwas ablernen kann. Er kann sich lange vergeblich mühen, das Schöne nachzubilden, was er empfunden hat, wenn er nicht weiss, wie er sich dazu anschicken soll. Nur meynen darf er nicht, dass er mit den Fingern den Geist ergriffen habe, und dass sein Werk nun auch dieselbe Wirkung hervorbringen müsse, wenn er dem Mechanismus nur auf die Spur gekommen ist. Das Mechanische will erlernt,

das Geistige hingegen will begriffen seyn; und so gewiss sich eine jede unsrer geistigen Verrichtungen auf eine vorher schon erworbene organische Beweglichkeit gründet, eben so gewiss giebt es keine organische Bewegung, die nicht vom Geiste ihren ersten Anstoss und ihre fortdauernde Unterstützung erhält. Nach dieser Ansicht wird es einem jeden Klavierspieler zu verdenken seyn, wenn er mit einer mühevollen Applicatur-Erlernung sein musikalisches Genie erwecken will. Zeit und Kraft, und Lust und Liebe zur Tonkunst geht ihm darüber verloren, und er hat am Ende weiter nichts gewonnen, als dass man von ihm sagen wird: er könnte nun wol spielen, wenn er nur zu spielen wüsste. Weit besser wird für das Spiel und für die beste Art des Spiels gesorgt seyn, wenn unsre Lehrmeister sichs werden angelegen seyn lassen, ihren Lehrlingen Begriffe von Harmonie zu geben. Die Finger werden den Accord bald greifen lernen. Mit diesem mache man den Anfang zur Applicatur. So gewöhnt sich jeder Finger, der kleinste und schwächste, wie der grösste und stärkste, an einen gleichen Druck. Soll die Harmonie fortschreiten, so wird der wohlunterrichtete Harmonist bald wissen, welche Töne liegen bleiben und welche Töne fortschreiten sollen. Hat er für die fortschreitenden noch Finger übrig, so wird er sie brauchen: hat er keine, so wird er sie sich zu verschaffen suchen. Dies kann er auf eine dreyfache Art

1) entweder steht ihm ein Finger auf der unrechten Seite müssig. Diesen sucht er unmerklich an die Stelle des activen Fingers zu bringen, um den activen los zu machen.
2) oder einer der folgenden Töne lässt sich, nach der Einrichtung unsrer Tastaturen mit obern und untern Tasten, durch eine leichte Verschränkung der Finger erreichen.
3) oder es wird ein Finger aufgehoben, während die andern liegen bleiben, und gerade zu an eine neue Stelle gerückt.

Wir wollen dieses durch einige Beyspiele erläutern.

Die Harmonie

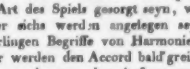

bedarf keiner Applicatur. Wird der tiefste und höchste Ton * mit dem ersten und letzten Finger, bey N. 1. in jeder Hand, bey N. 2. in der rechten Hand gegriffen, so ergiebt es sich von selbst, dass in N. 1. die Ziffer jedes Intervalls den Finger bezeichnet, so dass die Secunde mit dem 2ten, die Terz mit dem 3ten Finger u. s. w. zu greifen ist, in N. 2. aber der Daum und Zeigefinger die Secunde auslassen, damit der 3te Finger die Quarte, der 4te die Quinte und der 5te letzte Finger die Sexte erreiche.

Diese Ordnung der Finger gilt für alle Tonarten, deren Grundton auf eine untere Taste fällt. Die Tonarten E, A, H haben nur die Unbequemlichkeit im Dur-Klange, dass ihre Sexte von dem schwächsten Finger auf einer etwas entfernten Obertaste gegriffen werden soll.

Hat der Spieler sich mit diesen Harmonien in den benannten Tonarten vertraut gemacht, so bedarf er keiner Anweisung, wie er die melodischen Sätze a. b. zu greifen habe.

a)

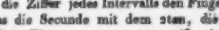

b)

Seine Finger liegen alle schon in der Ordnung, worin sie diese Töne nach einander anschlagen sollen. Und hat er sie in allen Tonarten der untern Tasten wechselnd geübt, so sind ihm auch für den Gebrauch der Obertasten schon einige Handgriffe eigen geworden, die es ihm leicht machen werden, sich in schwierige Applicaturen zu finden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Duos concertants pour 2 Flûtes, compos. — par T. Berbiguier. 2 Livre de Duos. Oeuvr. 15. à Leipsic et Berlin, au bureau des arts. (Preis 1 Rthlr. 20 Gr.)

Drey brillante, Spieler und Zuhörer angenehm beschäftigende Duetts, die aber unstreitig noch mehr gefallen würden, wenn ihre einzelnen Sätze nicht zu einer so ungewöhnlichen Länge ausgedehnt wären. Das dritte Duett ist das vorzüglichste; allein es verlangt eine besondre, nicht eben allen Flötenspielern eigne Art des Vortrags, wenn es seine volle Wirkung thun soll. Ueberhaupt gehören diese Duetts nicht unter die Flöten-Compositionen, die nur so obenhin zu behandeln sind; sie wollen studirt

seyn, und zwar von beyden Spielern zusammen, nicht sowol der Passagen, als vielmehr mancher, für die Flöte ziemlich schwieriger Intonationen wegen: daher sie auch als Uebungsstücke von vorzüglichem Nutzen seyn werden, und in dieser Hinsicht besonders zu empfehlen sind.

Etudes ou 3 Sonates pour un Violon, comp. — par Andr. Romberg. Oeuvr. 39. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 20 Gr.)

Unter die allerbesten Studien für schon sehr geübte Spieler, wie wir deren eben für dies Instrument seit einigen Jahren nach langer Pause wieder mehrere erhalten haben, gehören in jeder Hinsicht auch diese. Sie sind ansprechender erfunden, und regelmässiger durchgeführt, als die meisten der, übrigens trefflichen, von Baillot und Kreutzer: dabey aber nicht weniger kunst- und lehrreich; obschon etwas weniger mannigfaltig. Vollstimmigkeit, und Verschiedenheit des Ausdrucks durch die mancherley Behandlungsarten des Bogenstrichs, scheinen das Hauptaugenmerk des hochachtungswerthen Verf.s gewesen zu seyn; und man kann in dieser Hinsicht die Stücke geübten Violinisten, denen es wirklich ein Ernst um ihre Kunst ist, und die darum auch alles genau so spielen, wie es hier mit grosser Sorgfalt verzeichnet ist, nicht zu sehr empfehlen. Wer aber seine Geige nicht schon tüchtig in der Gewalt hat, und vornämlich auch den Bogen von oben bis unten fest und sicher zu handhaben versteht, der wird besser thun, sich mit diesem Werkchen nicht zu befassen; wenigstens mag ihn, spielt er's dennoch, Ref. um keinen Preis zum Wandnachbar haben.

Anekdoten.

Ew. Excellenz muss ich mit meinen Klagen über die Regie unsrer Oper beschwerlich fallen — schrieb Mad. ... an den Directeur des Spectacles, Hrn. v. — in — Man hat die beliebte Oper, *Aschenbrödel*, ausgetheilt, und die Partie Aschenbrödels der achtzehnjährigen Mamsell — zugesprochen. Nun ist sie doch offenbar die erste Liebhaberin im Stück, und Ew. Exc. wissen selbst, dass ich seit nunmehr dreyundzwanzig Jahren im Besitz dieses Rollenfachs bin etc. Madame, antwortete Hr. v. — wenn Sie mir Jemand anführen können, der, als Sie achtzehn Jahre zählten, Ihr Liebhaber war, und es jetzt noch ist: so will ich Sie in dem angezeigten Falle schützen.

Ein junger, eitler Sänger gab in L. eine Gastrolle und wurde von einer Hand voll junger Leute im Parterre für seine nichtsnützigen Schnörkeleyen ein wenig applaudirt. Davon aufgeblasen ging er Tags darauf zu einem bekannten Kenner, auch von ihm, und dann vielleicht öffentlich, gepriesen zu werden. Mein Herr, sagte er, ich weiss nicht... das hiesige Publicum scheint an meinem geringen Talent Geschmack zu finden. Mein Herr, ich weiss es auch nicht, erwiederte jener.

Die musikalische Zeitung, deren funfzehnten Jahrgang dieser December beschliesst, wird eben so ununterbrochen, wie bisher, und auch ganz in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. In jeder Hinsicht, ausser auf Nachrichten — da meistens Stoff und Gelegenheit hiezu fehlte — ist der Jahrgang 1813 reicher und gehaltvoller, als irgend ein vorhergegangener: war das unter so höchstungünstigen Verhältnissen zu leisten möglich, so verbürge es den Lesern, dass die Fortsetzung bey zu hoffenden günstigern Zeiten wenigstens nicht geringer sich zeigen werde.

Die Redaction.

(Hierbey das Portrait des Kapellmeisters Schuster.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

JOSEPH SCHUSTER

Kön. Sächs Kapellmeister.

Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten December. **N°. 52.** 1813.

NACHRICHTEN.

Wien, den 4ten December. Uebersicht des Monats November.

Hofoperntheater. Noch weniger Glück, als im verflossenen Monate die Bajaderen, machte in diesem *der Deserteur*, ein Singspiel in drey Aufz., nach dem Französischen des Sedaine und der Musik von Monsigny, neu bearbeitet von Hrn. Wilh. Ehlers, und mit neuen Musikstücken versehen, welches am 24sten zum ersten Male, und nicht wieder, gegeben wurde. Nicht alles ist gut, was Ruf hat, und nicht alles gefällt, was in die Zeitepoche einzuschlagen scheint. Da der Zuseher die Folge und das Ende des Stücks schon in der Hälfte des ersten Acts erräth, so musste sich desselben bis zum Ende des dritten natürlich die grösste Langweile bemeistern. Kein einziges Musikstück, alt und neu, so bunt sie auch unter- und übereinander lagen,' wurde beklatscht, ausser die Worte: „*Die Vorsicht erhalte unsern Kaiser Franz*," welche Hr. Weinmüller zu singen hatte; diese wurden, wie Alles, was Bezug auf unsern gütigen Monarchen hat, mit enthusiastischen Beyfallsbezeigungen aufgenommen.

Von der italien. Opern-Gesellschaft wurde *der Barbier von Sevilla*, mit Musik von Paisiello, wieder auf die Bühne gebracht, und wird von dem kleinen Häufchen Liebhaber dieser Opern-Musik immer noch gern gehört, obgleich die Kasse ihre Rechnung dabey nicht zu finden scheint.

Theater an der Wien. Ausser dem *lustigen Beylager*, welches von der Leopoldstädter Bühne auf diese übersiedelt wurde, und wobey Hr. Ignatz Schuster, von der vorerwähnten Bühne, die Rolle des Haspel als Gast, und mit vielem Beyfall gab, ereignete sich auf diesem Theater im Opernfache nichts Neues. Hr. Hasenhut, der bekannte Komiker, rang als Schneider in die Wette mit Hrn. Schuster, um den Beyfall des lachlustigen Publicums; Letzterer wurde zweymal hervorgerufen, und Ersterer musste am Ende des ersten Acts *zweymal* sterben. Das Stück wurde schon einige Male und jederzeit bey gedrängt vollem Hause wiederholt. — Mad. Kornheuer, geb. Unzelmann, trat am 2ten als Marie in der Oper, *Blaubart*, mit getheiltem Beyfall auf. Einige Scenen gelangen ihr im Spiel ganz gut, doch hat ihre Stimme bis jetzt noch zu wenig Festigkeit, als dass man etwas zum Lobe ihres Gesanges sagen könnte. Sie wurde am Ende gerufen. — *Amor und Psyche*, eine grosse mythologische Pantomime mit Tänzen in drey Aufz. von Hrn. Gardel, Balletmeister der grossen Oper in Paris, wurde am 27sten zum ersten Male gegeben, machte aber hier nicht das glänzende Glück, das sie in Paris erhalten haben soll, obgleich Hr. Duport, der Meister-Tänzer, (Zephyr), Mad. Treitschke de Caro, (Terpsichore), und Dem. Franc. de Caro, (Psyche), alles aufboten, derselben den grössten Beyfall zu verschaffen.

Theater in der Leopoldstadt. Am 5ten wurde zum ersten Male: *Solimann der Zweyte*, oder die drey Sultaninnen, mit Musik von weil. Hrn. Süssmayer aufgeführt; und, obgleich Dem. Henster als Marinne wirklich viel Anstrengung, sowol im Spiel als im Gesange zeigte, und den Beyfall, der ihr zu Theil wurde, vollkommen verdiente: so waren doch Sujet, Text und Musik schon zu veraltet, um mehr als zwey Vorstellungen davon möglich zu machen. — Noch schlechter erging es der heroisch-komischen (Zauber-)Oper, *Rosalinde*, oder die Macht der Liebe, mit Musik von weil. Hrn. Hoffmeister, welche zum Vortheil des Hrn. Wenzel Swoboda gegeben wurde, obwol die Musik manche schöne Stelle aufzuweisen hat. Das Haus war ziemlich leer, und Rosalinde verschwand nach dieser *ersten* Vorstellung wieder von der Bühne. — Eine Pantomime, betitelt: *Harlekins Schutzgeist*, mit Musik von Hrn. Volkert, und am 24sten zum ersten Mal gegeben, macht mehr Glück. Hr. und Mad. Rainoldi, und Hr. Brinke als Harlekin,

bewahrten darin abermals ihr mimisches Kunsttalent. —

Concerte. Die Aufführung der grossen Cantate: *Timotheus*, oder *die Gewalt der Musik*, (Alexanders Fest) v. G. B. Handel, mit vermehrter Instrumentirung von W. A. Mozart, fand am 11ten statt, und wurde am 14ten wiederholt. Man darf sagen, der Kunstgenuss ward aufs Höchste gesteigert, denn 704 Personen nahmen Theil an der Ausführung. Die Theilnahme des überaus zahlreich versammelten Publicums zeigte sich abermals im schönsten Lichte. Die erste Einnahme betrug 16,745 Fl. W. W., nebst 20 Ducaten und 12 Napoleond'or in Golde, und war bestimmt, *zur Unterstützung der Wittwen und Waisen, der in diesem Kriege gebliebenen Vertheidiger des Vaterlandes.* Die zweyte betrug 11,746 Fl. W. W. und 18 Duc. in Golde, und war *zur Unterstützung zurückgelassener Familien der, als Soldaten oder Landwehr in das Feld gerückten Nieder-Oesterreicher* bestimmt. Nach der Cantate wurde noch ein patriotischer Chor von der Composition des k. k. Hofkapellmeisters, Hrn. Salieri, aufgeführt, welcher jedesmal — so wie der Chor in jener Cantate: „Brich die Bande deines Schlummers" — wiederholt werden musste. Die Aufführung, unter der Leitung des k. k. Hofconcipisten, Hrn. Mosel, war auch diesmal praeis und sehr gelungen. —

Zum Vortheile der öffentlichen Wohlthatigkeits-Anstalten wurde am 15ten in dem k. k. Hofoperntheater ein vaterländisches Fest, unter dem Titel, *die Weihe des Leopoldstages*, gehalten. Die darin vorgekommenen Stücke waren: 1) Ouverture von L. v. Beethoven, aus Egmont. 2) *Auf Körners Tod, an seine Mutter*, von Caroline Pichler, geb. von Greiner, vorgetragen von Mad. Weisenthurn, k. k. Hofschauspielerin. 3) *Des Kriegers Abschied von seinem Liebchen*, ein ländliches Duett, von J. F. Castelli, in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellmeister Gyrowetz, und gesungen von Hrn. Vogel und Dem. Bondra d. alt. Dies melodieveiche und gehaltvolle Musikstück wurde schön gesungen, und musste wiederholt werden. 4) *Morgenlied eines Landmanns*, von Claudius, declamirt von Hrn. Korn, k. k. Hofschauspieler. 5) *Des Kriegers Glaube, Hoffnung und Liebe*, ein Terzett mit Chor von Castelli, in Musik gesetzt von Gyrowetz, erhielt ebenfalls Beyfall, ob es gleich weniger Werth zu haben scheint, als das vorerwähnte Duett. 6) *Selbstgespräch eines Bauermädchens nach der Schlacht bey Leipzig*, v. Castelli, überaus naiv und eindringlich vorgetragen von Mad. Korn; wurde zu wiederholen verlangt. 7) *Die siegreiche Armee*, eine Scene mit Chor, von Castelli, mit der Musik der Introduction aus der Oper Ferdin. Cortez, gesungen von Hrn. Siboni u. dem Chor. Zum Beschluss: *Germania's Wort und Gruss*, ein Monolog vom Dr. Weissenbach, (mit einigen Abänderungen) dramatisch dargestellt von Dem. Antonie Adamberger, als Germania, wurde ungemein gut aufgenommen, und nach einigen Tagen wiederholt. — Am 28sten gab der 12jährige Sohn des k. k. Hoftrompeters, Hrn. Weidinger, Concert in dem kl. Redoutensaale, wobey er sich auf dem, von seinem Vater erfundenen Klappen-Waldhorn hören liess. Ref. wurde verhindert, demselben beyzuwohnen. —

Berlin, den 10ten Dec. In unsrer musikal. Welt hat sich seit meinem letzten Briefe wenig Neues ereignet. Den 21sten Nov., und noch einigemal, gab man, bey immer vollem Hause, die leidigen *Schwestern von Prag*, nach einer Umänderung, die höchst unbedeutend ist. Das Spiel unsrer, hier vereinigten Komiker — Labes, Weitzmann, Wurm und Unzelmann, die oft mehr dicken, als derben Spässe, die Musik zum Walzen etc. werden diesem Stück bey der Menge aller Orten eine geneigte Aufnahme verschaffen. Mit dem grössten Beyfall nahm man Krispins (Hr. Wurm) Lied: Ich bin der Schneider Kakadu etc. und Lorchens (Mad. Eunike) Arie: Schön Suschen war ein Bürgerkind etc. auf. — Den 27sten ward, bey Gelegenheit der angekommenen Nachricht von der Capitulation Stettins, gegeben: *Der Koax und der Freywillige*, ein Liederspiel in einem Acte v. Kotzebue, mit Musik vom Kapellm. Weber. So unbedeutend der Inhalt ist, so empfing man doch mit dem lautesten Jubel die vielen Anspielungen auf die Begebenheiten dieses höchst merkwürdigen Jahres, und die Namen der fürstlichen Helden und Generale, die in diesem Jahre zur Unsterblichkeit gingen. Die Musik war ihres verdienten Verfassers würdig; davon werden Sie sich bald selbst überzeugen, da der Klavierauszug in einigen Tagen in der hiesigen schlesingerschen Musikhandlung erscheinen wird. Die Gesänge der Louise (Dem. Eunike) und des Landwehrmanns: Die Hörner und

Trommeln erschallen etc. fanden vielen Beyfall. Mit gleichem Beyfall ward das Stück am 9ten dies., bey der Nachricht von Danzigs Capitulation, wiederholt. — Den 5ten d. ward zum erstenmal gegeben, Göthe's Schauerspiel: *die Launen des Verliebten*. Ich führe dies sehr angenehme Stück, das einigemal mit Beyfall wiederholt worden, hier blos an, weil Hr. Musikdir. Gürrlich dazu eine, dem idyllischen Charakter desselben sehr anpassende Ouverture und einen lieblichen Walzer geschrieben hat. — An demselben Tage gab Hr. J. W. Gabrielsky, den ich schon im letzten Briefe erwähnte, Concert im Schauspielsaale, in dem er ein neues Flötenconcert von Müller, und Variationen mit Begleitung des Orchesters, von seiner Composition, mit Beyfall blies. — Am 8ten spielte Hr. Dam mit Beyfall im Theater Adagio u. Polonaise von seiner Composition auf der Violine.

Der Concertmeister Möser veranstaltet jetzt Abonnements-Concerte, in denen die vorzüglichsten Quartette von Haydn, Mozart etc. executirt, und also einem längst gefühlten Bedürfnisse abgeholfen werden soll. Auch die Abonnements-Concerte der Herren Blieseners haben für ihr Publicum ihren gewünschten Fortgang.

Dresden, d. 20sten Dec. Nachdem fast ein halbes Jahr lang unter den drückendsten Uebeln des Krieges die holden Erscheinungen der Musik bey uns nur vorübergehend waren, ohne lebhaften Eindruck zu machen; musste es für alle Musikfreunde ein wahres Fest seyn, als am 18ten Dec. im Theater *die Schöpfung* von Jos. Haydn zum Besten des Banners der freywilligen Sachsen, durch die Singacademie des Hrn. Dreyssig, in Verbindung mit der königl. Kapelle, unter Direction des Hrn. Kapellm. Morlacchi und des Hrn. Dreyssigs, gegeben ward. Wir hatten zwar hier schon öfter, in einem andern Locale und von andern Sängern, dies Meisterwerk gehört: aber seit der Aufführung des *Requiem* von Mozart in der neustädter Kirche, bey Gelegenheit der Todtenfeyer Reinhardts im November vorigen Jahres (von welcher auch in Ihren Blättern damals rühmlichst gesprochen worden ist) hat keine Musik einen so lebhaften Enthusiasmus erregt, als eben jetzt die *Schöpfung*. Das Theater ist für dergleichen Aufführungen der schicklichste Ort, da es bey uns ganz an einem Musiksaal fehlt, der ein grösseres Orchester fassen könnte, und wo die Singstimmen nicht durch Enge des Raums erstickt würden. — Das Singpersonale bestand aus ungefähr 80 Personen. Die Solopartien waren durch Mad. Meyer, geb. Grünewald, Hrn. geheimen Finanz-Secretär Klee und Hrn. Götze, vortrefflich besetzt, und man hörte deutlich, mit welcher Lust und Liebe alle sich befleißten, ein Ensemble herbeyzuführen, das nichts mehr zu wünschen übrig liess. Vor allem machten aber die Chöre durch ihre Stärke, Präcision und genaue Abstufung des *Forte* und *Piano* einen grossen Eindruck: da war kein Schwanken, nichts Unsicheres zu bemerken, sondern alles ging Schlag auf Schlag. Das Theater war schön erleuchtet, und die Erhöhung des Orchesters auf dem Theater von guter Wirkung. Die Versammlung war sehr glänzend.

Wir können zum Schluss unmöglich den Wunsch unterdrücken, dass der wackere Dreyssig, der, oft unter den ungünstigsten Umständen, nie seinen Eifer für das Beste der Kunst verleugnete, und seine Academie auf eine wirklich hohe Stufe wahrer Bildung zu erheben wusste, uns doch öfter mit solchen trefflichen Darstellungen erfreuen möge. Der Dank aller wahren Freunde der Musik, und besonders des mehrstimmigen Gesanges, wird ihm gewiss dafür zu Theil werden.

Frankfurt a. Mayn. Anfang Dec. a. c. Der vergangene Monat war hier so reich an Opern und Concerten etc., dass ich wenigstens von letzteren glaube etwas anzeigen zu müssen. Die Anwesenheit vieler Potentaten und das Hauptquartier der vereinigten Armeen gaben die erste Veranlassung dazu. Mad. Milder-Hauptmann, bekanntlich Sängerin des Hoftheaters in Wien, gab mehrere Gastrollen auf dem Theater, und am 14ten Nov. auch ein Concert. Der Saal war von Hiesigen ziemlich leer, desto mehr aber gefüllt von Offizieren des Hauptquartiers; und da war es denn sehr erfreulich, zu bemerken, mit wie viel Stille und Anstand die deutschen Offiziere die Musik anhörten, und gerade auch nur das Vorzügliche der Künstler durch Zeichen des Beyfalls am rechten Orte anerkannten und dadurch ehrenvoll ernunterten. Das erste Allegro einer Symphonie leitete ein. Das Orchester war nicht stark besetzt, weil ein Theil im Theater beschäftigt war: aber diese kleine Gesellschaft trug alles sehr lobenswürdig vor. Hr. Concerm. Hoffmann spielte Variat. für die Violin, mit Orchester-Begleitung, von eigener Composition. Sie waren

gut geschrieben, und wurden meisterhaft vorgetragen. Es ist erfreulich zu bemerken, wie dieser Künstler nicht stehen bleibt, sondern in aller Hinsicht immer vorwärts schreitet. In dieser Composition erkannten die Sachverständigen ein wahrhaft gebildetes Talent und eine gründliche Einsicht in die Kunst; auch war das Ganze auf alle Zuhörer von der schönsten Wirkung. Es folgte: Duo von Nicolini, ges. von Mad. Urspruch u. Mad. Milder-Hauptmann. Wer nur schöne Stimmen liebt, werde in vollem Masse befriedigt — was sich auch durch lauten Beyfall aussprach. Nach der nie alternden Ouverture zur *Zauberflöte* sang Mad. Milder-Hauptmann eine Scene mit Chor von Nicolini. Mad. M. besitzt, will man aufrichtig reden, nur wenige Vorzüge, diese aber auch in hoher Vollkommenheit; ihre Vorzüge sind: eine wunderschöne Stimme, eine durchaus reine Intonation, ein herrliches Portamento, und eine unwandelbare Sicherheit in allem, was sie vorträgt. Um dieser Vorzüge willen wird ihr kein Kunstverständiger den Rang einer grossen Sängerin streitig machen, wenn dies auch von Unverständigen geschehen sollte, die einen grössern Werth in Triller, laufende, halsbrechende Passagen u. dergl., würden sie auch unrein gegeben — setzen, und die nun die Singart der Mad. Milder steif, unbeholfen, ungewandt nennen. Solche Urtheilsführer wissen oder bedenken nicht, dass sich Grösse und Galanterie, Ernst und Scherz, in Einem und demselben gar nicht verbinden lassen; und dass, wer es dennoch thut, entweder geschmackwidrigen Mischmasch liefert, oder wenigstens ganz gewiss mittelmässig bleibt. Dass man heute gesünder urtheilte, bewies der allgemeine, laute Beyfall. — Hr. Hoffmann, Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, blies noch Variat. auf der Klarinette, und zeigte die schon oft gerühmte Virtuosität.

Am 20sten gaben die Hrn. D. Hoffmann aus Moskau, Violinist und Schüler von Kreutzer, und A. Mangold, Violoncellist, beyde Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters, Concert. Das erste Allegro einer Symphonie, welches von einem nicht ganz vollständigen Orchester gut vorgetragen wurde, leitete ein; Mad. Urspruch sang eine Arie von Nicolini, keineswegs übel, doch aber auch nicht so gut und schön, wie es der achtsame Hörer von ihr erwartete. Hr. D. Hoffmann spielte ein Violin-Concert (D dur) von Kreutzer, so gut, wie es einem fleissigen Schüler mit einigem Talent möglich ist, seinen Lehrer zu copiren. Fr. v. Busch declamirte: Mutter- und Weibertreue, von Caroline Pichler. — Var. für das Violoncell mit Begleitung, comp. und gesp. von Hrn. A. Mangold. Es schien ein selbst erfundenes, nicht günstiges Thema, und diesem angemessen waren die Variationen. Sie enthielten viele Passagen von Schwierigkeit, welche sämmtlich sehr exact vorgetragen wurden. Frau v. Busch declamirte ein kleines Gedicht, und zum Beschluss spielten die Hrn. Hoffmann u. Mangold ein concertirendes Rondo für Violin und Violoncell, in welchem diese beyden jungen Männer im vortheilhaftesten Lichte erschienen und vielen Beyfall erlangten.

Eine sehr angenehme Erscheinung war Hr. Antonio Brizzi, königl. bayerscher erster Hofsänger, welcher am 23sten Concert gab. Ein Allegro aus einer Symphonie (D dur) von Mozart, welches von einem vollständigen Orchester ganz herrlich vorgetragen wurde, leitete ein. Mad. Milder-Hauptmann sang Scene und Cavatine von Mozart, so gut und schön, wie es nur von so einer grossen Sängerin erwartet werden darf. Hr. Brizzi sang Scene und Arie von Par, und dann, mit Mad. Milder, Scene und Duett von Nicolini, in welchem beyde Virtuosen Gelegenheit hatten, ihre Vorzüge zu zeigen: Mad. M. ihr schönes, seelenergreifendes Portamento, Hr. Brizzi, ausser diesem, den ungewöhnlich grossen Umfang seiner Stimme, deren Beweglichkeit, und seinen guten Geschmack. Nach einer Ouvert. von Par, sang Hr. Brizzi eine grosse Scene aus Pars *Achilles*, und zum Schluss, mit Mad. Milder, ein Duett aus Pars *Sargino*, welches für Mad. M. nicht ganz geeignet war; es hatte zu viele Passagen und Coloraturen, welche ihr nicht ganz mit der Leichtigkeit und Deutlichkeit gelingen, wie man andere Sachen von ihr zu hören bekommt. Gleichwol verlangen eben solche Stücke jene Leichtigkeit, und Galanterie, wenn sie guten Effect machen sollen. Dagegen strahlte Hr. Brizzi hier mit seiner Virtuosität. Dieses vielbesprochenen, äusserst geschickten Künstlers Stimme ist ein Bariton von sehr grossem Umfang. Sie kann nicht durchgehends schön heissen: doch besitzt er dieselbe so in seiner Gewalt, dass er damit Schwierigkeiten aller Art mit der grössten Leichtigkeit ausführt, und dabey zugleich einen sehr gebildeten Geschmack zeigt. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, muss er wol mit Recht ein ganz vorzüglich geschickter Künstler und sehr einnehmender Sänger genannt werden. Seine

schöne Figur und sein gebildeter Anstand verdienen wol auch in Erwähnung gebracht zu werden. Dass er hier allgemeinen Beyfall fand, brauche ich kaum hinzuzusetzen. — Am 26sten gab Hr. Joseph Schmitt, Violinist beym hiesigen Theaterorchester, ein Concert, welches uns des Guten viel darbot. Die alte, einfach kraftige Ouvert. zur *Iphigenia in Aulis* von Gluck, fing es an. Jedermann hört dies alte Meisterwerk immer mit besonderm Wohlgefallen. Hr. J. Schmitt spielte ein Violin-Concert (A moll) von Rode, in der edelsten Manier, auch mit viel Fertigkeit, Sicherheit und Anstand. Er hat sich die Spielart seines Lehrers, Baillot in Paris, mit Glück angeeignet, und wenn dieser junge Künstler von der Bahn, auf welcher er geht, nicht abweicht, kann ein grosser Virtuos aus ihm werden: denn er wird hoffentlich auch nicht versäumen, sich bey fortgesetzter, vorsichtiger, praktischer Uebung, auch die, einem wahren Virtuosen unumganglich nöthigen Einsichten in die Theorie und Setzkunst zu verschaffen, wozu er in seiner Lage die beste Gelegenheit hat. Seine Schwester, Dem. Caroline Schmitt, sang eine Arie mit Chören von Guglielmi äusserst brav. Sie entspricht den Hoffnungen, welche man sich von ihr, dem noch jungen Mädchen, bisher machte. Sie hat eine angenehme Stimme, und Kunstmittel in der Gewalt, diese zu gebrauchen. Freylich fehlt ihr noch Erfahrung und deshalb eigenes Urtheil: allein dies wird wol auch folgen, und dann werden wir eine sehr gute Sängerin an ihr besitzen. Sie fand schon heute bey dem zahlreichen Auditorio vielen Beyfall. Nach der Ouvert. aus den *zwey Blinden* v. Méhul, spielten Hr. Schmitt, und sein Schüler, Hr. Brandt, eine Concertante für zwey Violinen, mit Orchester, von Viotti. Es war uns auffallend, schon einen Schüler von Hrn. Schmitt zu finden, mit dem er öffentlich sich zeigen könnte: allein es fand sich, dass Hr. Brandt schon lange vorher auch bey andern geschickten Meistern Unterricht empfangen hatte, und erst seit kurzer Zeit die Unterweisung des Hrn. Sch. gewiesst, bey welcher Gelegenheit erwähnte Concertante nach der Weise des Hrn. Schmitt wahrscheinlich eingelernt worden ist. Es ging auch alles ganz richtig, und Hr. Brandt beurkundete wenigstens gute Anlage. Indessen, eine Concertante auf einerley Instrumente muss von zwey sehr guten Meistern vorgetragen werden, wenn sie allgemein interessiren und gefallen soll. Die Hrn. Hoffmann und Düring gaben wieder eine Concertante für Klarinette u. Fagott, von Hrn. Düring componirt. Das Stück schien nur zu dem Zweck gemacht, zwey Virtuosen auf genannten Instrumenten glänzen zu lassen: diesem Zweck entsprach es auch sehr gut, so wie beyde Herren ihre Aufgaben rühmlich lösten. Hr. Hoffmann hat tenicht nur Gelegenheit, den sehr angenehmen Ton, den er in langsamern Sätzen dem Instrumente zu geben vermag, zu zeigen, sondern er bewies auch die Geschicklichkeit in einem hohen Grade, geschwinde und schwierige Passagen, bestimmt, nett und rund vorzutragen; und Hr. Düring zeigte besonders seine ungewöhnliche Fertigkeit und geflügelte Geschwindigkeit in bedeutenden Schwierigkeiten. Beyde fanden lauten Beyfall. Hr. Brizzi sang eine Arie, in welcher er besonders sehr angenehm erschien, was auch wol einzig sein Zweck war. Zum Beschluss wurde ein Theil von Händels *Alexanders Fest*, nach Mozarts Bearbeitung, gegeben. Es gefiel allerdings sehr: doch war eine zweckmässigere Besetzung, besonders in Hinsicht der Chöre, zu wünschen.

Grundlage der Tasten-Applicatur.

(Beschluss aus der 51sten Nr.)

Wir gehen weiter und lassen die Harmonie wachsen und die Hand sich erweitern. Der reine Accord, durch die Octave erhoben, verlangt vier Finger von der Hand, mit der er ohne Zuthun einer andern Hand gegriffen werden soll. Hier sind die Töne, mögen sich die Finger nun darein vertheilen.

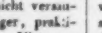

Unsre erste Anmuthung geht an die rechte Hand. Der tiefste und höchste Ton ist, wie immer, für den ersten und letzten Finger. Unter den drey dazwischen liegenden wird der Zeigefinger, seines natürlichen Abstandes wegen von dem ersten Finger, unbedenklich in die Terz fallen. Für die beyden übrigen ist die Quinte dem 3ten Finger bey weitem gelegener als dem 4ten. So bildet sich die Fingerfolge 1 2 3 5, welche der Hand die Umspannung einer Octave geläufig macht.

Der Spieler müsste sehr unbehändig seyn, wenn ihn dieser einzige Griff nicht eine Reihe von Ar-

plicaturen lehren sollte, die aus der Anwendung dieser ersten Versuche von selbst entspringen. Mit Beziehung auf die ersten Harmonien geben wir ihm nur die Beyspiele:

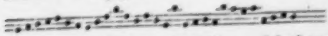

Bald lernt der Spieler, den tiefsten und höchsten Ton in jeder melodischen Fortschreitung vor andern aufsuchen, um die dazwischen liegenden für den freyen Gebrauch der andern Finger aufzubewahren — die erste Grundlage zu einer leichten und sichern Applicatur.

Noch hat uns bisher kein Finger gefehlt. Sobald aber die Harmonie nur einen Schritt aus ihrem Gleise tritt, müssen wir uns nach künstlichen Hülfsmitteln umsehen, wodurch wir uns Finger verschaffen können.

Wir sehen beym ersten Anblick, dass die Quinte liegen bleibe. Unverändert behält also der kleinste Finger seine Lage. Für die Quarte liegt der 4te, für die Secunde der 2te Finger ebenfalls schon in Bereitschaft. Nichts ist natürlicher, als dass der lockere Daum einen Schritt herunter wage, während der 2te und 4te Finger schon ihren Platz ergriffen haben, und eben so wieder an seine vorige Stelle zurückkehre, sobald der 3te Finger seine erste Stelle wieder eingenommen hat, so dass die ganze Harmonie in folgender Bindung erscheine

Dadurch ist nun die Applicatur für alle aus dieser harmonischen Fortschreitung entspringende melodische Ausweichungen bestimmt.

Nur den Tonarten, deren grosse Septime auf eine obere Taste fällt, wird es beschwerlich, diese Septime mit dem ersten Finger der rechten Hand zu greifen. Die längern Finger sind durch die vorhergegangenen Uebungen in verschiedenen Tonarten der obern Tasten schon gewohnt. Es war daher nicht zu verwundern, dass die bequeme Applicatur den Zeigefinger lehrte, über den Daum hinwegzuschreiten, und für die Durtöne E, A, G, H, D den Fingersatz zu verordnen:

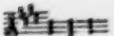

Dadurch wurde zugleich die Applicatur für alle melodische Abkömmlinge dieser Grundharmonien bestimmt:

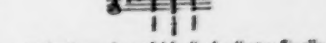

Hatte nun der Zeigefinger einmal sich die Möglichkeit ersehen, durch eine leichte Verschränkung über den Daum hinwegzugleiten, so erlaubte er sich eine ähnliche Verschränkung auch da, wo er keine Obertaste fand:

Und nun war das Mittel des Ueberschlagens und Unterschlagens entdeckt, wodurch die Hand um einige Finger nach Bedarf verlängert werden konnte.

Ein geistloseres Unternehmen lässt sich nicht denken, als ein Exempelbuch für alle die Fälle zu schreiben, worin die bisher erwähnten Regeln der Applicatur in jeder Tonart und in jedem Stimmenverein auf den Tasten ihre Anwendung finden. Ausserdem wird ja wohl der menschliche Geist nicht bey den bisher entdeckten Vortheilen einer geschickten Fingersetzung stehen bleiben; und welcher Applicaturmeister möchte wohl so anmaslich seyn, sich selbst oder andere bereden zu wollen, dass er in seiner Anweisung zur Applicatur zugleich für alle mögliche künftige Fälle gesorgt habe?

Wir erwähnen hierbey nicht einmal des Unterschiedes in dem organischen Bau der Hände, in der Länge und Kürze der Finger, welcher die Behauptung rechtfertiget, dass jeder Meister im Spiel sich seine eigne Applicatur erfinden müsse.

Genug, wenn dieses wenige hinreicht, die Kunsterfahrnen auf eine gründliche Lehrweise der Applicatur nicht blos in einzelnen Passagen, sondern überhaupt in der geschickten Behandlung eines Instruments aufmerksam zu machen, worin in unsern Tagen der nur wenig leistet, der eine Sonate von Mozart oder Beethoven mit Präcision zu spielen weiss.

Hurtig.

Recension.

Quatuor pour le Pianoforte, avec Violon, Viola et Violoncelle, comp. — par J. W. Wilms, Membre de l'Institut à Amsterdam. Oeuvr. 30. à Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Nach dem, durch eine verständige, wohlbegründete Theorie und die Werke der besten Meister aus dieser Gattung festgestellten Begriff, sollte dies Werk, wie gar manches gleiches Namens in unsern Tagen, nicht Quatuor heissen, sondern brillante Sonate für das concertirende Pianoforte, mit obligater Begleitung der Violin, Viole, und des Violoncells. Indem dies angemerkt wird, ist zugleich bestimmt, was die Leser von dem Werke, es technisch angesehen, zu erwarten haben, und man braucht, in dieser Hinsicht, nur noch hinzuzusetzen, dass es, ausser einer Einleitung, aus drey langen Satzen bestehet, die sämmtlich in freyer, glanzender Schreibart, mit vielen Figuren, und, in den Allegros, mit nicht wenigen Concertpassagen für das Pianoforte, im (etwas zu langen) Adagio mit angenehmen Gesang, natürlich fliessend, allen Instrumenten angemessen — einige Kleinigkeiten abgerechnet, rein, und zum ausgezeichneten Vortheil des fertigen, lebhaften Klavierspielers geschrieben ist. In Ansehung des Ausdrucks, so findet sich in allen vier Satzen, was man von Stücken dieser Art zu erwarten pflegt — in der Einleitung ein milder, nicht tragirender Ernst, im ersten Allegro Feuer und Raschheit, im Wechsel mit einzelnen sanften Stellen, im Andante Gefälligkeit, gehoben durch stärkere, nachdrückliche Zwischensätze, im Finale ein heiteres, fröhliches und etwas pikantes Wesen — und findet es in natürlicher Ordnung, mithin auch zu guter Wirkung. Die Gedanken an sich sind nicht auffallend, auch nicht eben unerhört: wie sie nun aber hier hingestellt sind, interessiren sie und sprechen an. Dass der Verf. im Andante etwas zu lang geworden, ist schon erwähnt; zu wünschen möchte noch seyn, dass er in Leitung der Figuren (durch Modulation etc.) seltener auf gewöhnlichen Wegen hinein und heraus gegangen seyn möchte; auch hätten sich bey der Ausarbeitung die Hauptgedanken allerdings fester halten lassen, ohne dass darum diese Schreibart verlassen werden musste. — Als Uebungs- und Unterhaltungsstücke für beträchtlich geübte Dilettanten sind solche Compositionen recht sehr zu empfehlen, und weit mehr, als die jetzt so häufigen, welche zwar mehr Arbeit und Künstlichkeit, aber auch Mangel an ursprünglichem Talent, Armuth an Ideen, und ein ängstliches, gesuchtes, trockenes, hypochondrisch klügelndes und hypochondrisch anspruchvolles, stets ungefälliges Wesen zu Tage legen. Der Klavierspieler wird so reichlich und glänzend beschäftigt, dass ihm die Sonate, in dieser Hinsicht, recht gut als eins der gewöhnlichern Concerte dienen kann: gleichwol spielt sich seine Stimme, Fertigkeit und Leben vorausgesetzt, nicht schwer, eben weil alles natürlich, dem Instrumente und den Händen angemessen ist. Der Verf. muss ein tüchtiger, feuriger Klavierspieler seyn.

Der Preis ist wohlfeil, aber auch das Papier schlecht.

Kurze Anzeigen.

Six Duos concert. pour Violon et Alto, compos. — par B. Brusi. 4me Livre de Duos. Livrais. 1. et 2. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Rthlr. — pour chaque Livrais.)

Da die Zahl der Compositionen für Violine und Viole eben nicht beträchtlich, folglich die Auswahl darunter nicht gross ist, so wird es den Liebhabern des letztern Instruments gewiss erfreulich seyn, durch jene Duetts einen neuen Beytrag dieser Art zu erhalten. Kann man die Originalität der Ideen auch nicht gerade als das Vorzüglichste davon auszeichnen, so ist doch die Melodie gesangreich und gut geführt, auch mit einer gefälligen Begleitung versehen; die Satze haben innern Zusammenhang und ein hübsches gegenseitiges Verhältnis; die Schwierigkeiten sind weder zu gross, noch zu gehäuft, und jedes der beyden Instrumente ist seinem Charakter gemäss behandelt. Am gelungensten scheinen die Variationen des 3ten, und das Adagio des 6ten Duetts.

6 Walzer und 6 ländrische Tänze f. d. Pianoforte — von Friedr. Mockwitz. Leipzig, b. Breitkopf u. Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Der Ref. n ganz unbekannte Verf. giebt leichte, gefallige, und recht eigentlich tanzbare Tanze, und macht auf weiteres nicht Anspruch, indem manche Stellen wol zeigen, er hatte tiefer greifen können, wenn er es eben hier nicht für unzweckmasig gehalten hatte. Doch dürfte man statt mancher Figuren, die, wenn auch gar nicht übel, doch zu gewohnlich sind, (wie S. 2, Syst. 2, besonders da der Gedanke wiederholt wird; S. 7, letzte Clausel u. dergl.) wol, unbeschadet der Ansicht des Verf.s, neuer erfundene wünschen. Die meisten dieser Tanze werden aber denen, welchen sie bestimmt, und für welche sie auch so leicht zu spielen eingerichtet sind, eine angenehme Unterhaltung gewahren.

Anekdoten.

Gray, Swift und mehrere englische Dichter besprachen sich einmal über das, was in der Poesie die grössten Effecte mache. Das Tolleste, aber mit Geist! sagte Swift; z. B. eine Idylle unter Spitzbuben! — Bey Gray verfing diese Idee; er modificirte sie ein wenig, und so entstand seine berühmte *Bettler-Oper*. Sie machte ein Glück, wie bis dahin nicht eine. Geraume Zeit wollte man gar nichts sehen, als diese Bettler — in London, in Bath, in Bristol, in ganz England, Schottland und Irland. Der Unternehmer der trefflichen italienischen Oper in London ging zu Grunde über dies — Nationalwerk. Miss Fenton, welche das erste Bettlerweib spielte, und von der bis dahin kein Mensch Notiz genommen hatte, wurde vergöttert: man besang sie, man stach sie in Kupfer, die Blatter wurden zu tausenden verkauft, man druckte ihre Lebensgeschichte etc. und der Dichter wurde ungeheuer belohnt. Hab' ichs nicht gesagt? meynte Swift. Er hatte eine Herrschaft verdient, wär' er meiner Idee noch treuer geblieben.

Ein wackerer — ner Componist las die anmuthigen Idyllen der Madame — mit grossem Vergnügen, und glaubte, sie müsse auch treffliche Opern dichten können. Er schrieb an sie und bat sie um ein solches Gedicht. Sie lieferte ihm wirklich bald eine heroische Oper, die aber — Ref. weiss nicht, ob mit Grund — dem Componisten nicht gefiel und die er ihr daher glaubte zurücksenden zu müssen. Das wollte er aber allerdings auf die schonendste, schmeichelhafteste Weise; und da bediente er sich denn auch folgender Wendung: Ihr zarter Genius scheint sich jedoch hier, unter kriegerischen Helden, weniger heimisch zu fühlen, als dort, unter weidenden Heerden.

Druckfehler.

In No. 49. der musikal. Zeit. haben sich folgende Druckfehler eingeschlichen:

S. 806 Z. 16, ist anstatt: im Innigsten, zu lesen: im Innersten.
- - - 19, fehlt hinter Poesie, das Wort: werden.
- 807 - 17, ist anstatt Steinbach zu lesen: Steinach.

Die musikalische Zeitung, deren fünfzehnten Jahrgang dieses Blatt beschliesst, wird eben so ununterbrochen, wie bisher, und auch ganz in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. In jeder Hinsicht, ausser auf Nachrichten — da meistens Stoff und Gelegenheit hierzu fehlten — ist der Jahrgang 1813 reicher und gehaltvoller, als irgend ein vorhergegangener: war das unter so höchstungünstigen Verhältnissen zu leisten möglich, so verbürge es den Lesern, dass die Fortsetzung bey zu hoffenden günstigern Zeiten wenigstens nicht geringer sich zeigen werde.

Die Redaction.

(Hierbey das Titelblatt mit Cherubini's Bildnis, und die Inhaltsanzeige.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

SECHZEHNTER JAHRGANG

vom 5. Januar 1814 bis 28. December 1814.

57.

J. F. Reichardt.

739.

1.

381.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgange kommen 9 *Intelligenzblätter*, 6 *Beylagen und* 1 *Kupfer.*

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

sechzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahr 1814.

I. Theoretische Aufsätze.

Gerber, über Blase zu starkbesetzten Instrumentalstücken, Seite 157.

Gleichmann, üb. Manier und Mode in prakt. Musik, hauptsächlich im Violinspiel, 173.

Hohnbaum, die Verschiedenheit d. musik. Talents, 261, 277.

— üb. Belebung und Beförderung des Volksgesangs, 813.

Michaelis, Aristoteles üb. Musik, 109.

— das Alte und das Veraltete in der Musik, 525.

— üb. die Musik wilder u. halbcultivirter Völker, 509.

Rochlitz, Beytrag zur Lehre von den Verzierungen, 125.

Ungenannt, üb. d. frey eintretenden Leittöne von unten, 45.

Ung., üb. einen Ausspruch Sacchini's und den sogenannten *Effect* in d. Musik, 477.

— alte und neue Kirchenmusik, 577, 593, 611.

— üb. d. Verbesserung des Orgelspiels, 657.

Walter, wie bringt man angehende Klavierspieler zur strengen Beobachtung des Takts, 77.

— die beste Methode, Kindern das Notenlesen beyzubringen, 397.

Weber, Gottfr., die Einführung des Taktmessers, 445, 461.

— Verbesserung der Pauken, 538.

II. Dichtungen.

K. B. Beethovens Musik zu Göthe's Egmont, Seite 205.

Kaupisch, latein. Uebersetzung des Liedes: Nun danket alle Gott, 817.

Niemeyer, latein. Uebersetzung alter deutscher Kirchenlieder, 189.

Rochlitz, ein Traum.

Rochlitz, musikal. Reise, Seite 237.

— Calamitäten eines Recensenten der musik. Zeitung, 557.

— Cantate für den Weltfrieden, 809.

— Schreiben d. alt. Abraham vom Sterbebette, 625.

Ung., die Automate, 93.

— Nachricht von einem gebildeten Manne, 178.

— der Musikfeind, 554.

W., das gerührte Orchester, 524.

III. Biographie.

Mozart, Daniel Gottl. Türk, Seite 609, 697, 714, 729, 745, 797.

Reichardt, Bruchstück aus seiner Selbstbiographie, 21.

Rochlitz, Joh. Wanhall, 57.

Ungen., Joh. Gottfried Vierling, 208.

IV. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften, Musik betreffend.

Gerber, neues Tonkünstler-Lexikon, 4ter Th., Seite 381.

Liscovius, Theorie der Stimme, 493.

Schulz, Leitfaden f. d. Gesanglehre, 776.

Ung., Musical. Biography, 587.

— Phantasiestücke in Callots Manier, 541.

2. Musikalien.

A. Gesang.

a) Kirchenmusik.

Bergt, Passionsoratorium, Part., Seite 8.

Henkel, 4stim. Choralmelodienbuch f. cathol Kirchen, 578.

Stunz: Lobgesang a. d. Gottheit, Part., 301.

Weber, Gottfr., Te Deum laudamus, Part., 677.

b) Oper.

Boieldieu, d. neue Gutsherr, Klav. Ausz., Seite 669.

Grétry, Richard Löwenherz, Klav. Ausz., 275.

Weber, B. A., der Kosak etc., Klav. Ausz., 410.

— Eingang u. Gesänge zum Minnesänger, Klav. Ausz., 412.

Winter, d. unterbroch. Opferfest, neuer Klavierauszug von Fr. Schneider, 523.

Ung., Auswahl v. Ouvertür., Gesängen etc. vom berliner Nat. Theater, Klav. Ausz., 523.

c) Mehrstimmige Gesänge.

Bergt, Terzette f. 3 Singst. mit Pf., Seite 190.

Hoffmann, Lobgesang a. d. Ritter Deutschlands, Part., Stimmen u. Klav. Ausz., 728.

Methfessel, 6 deutsche Kriegslieder mit Chören, Klav. Ausz., 83.

Mühling, 2 und 3stim. Gesänge f. weibliche Stimmen, mit Pf., 507.

v. Seyfried, 4 Notturni à 4 Voci, col. Pf. 607.

Weber, B. A., patriot. Rundges., mit Pf., 576.

Weber, Mar. v., schwäb. Tanzlied, 4stim. mit Pf., 139.

d) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Ambrosch, Variat. f. eine Singst., mit Pf., Seite 811.

Berger, 6 deutsche Lieder, mit Guit., 764.

Berner, 6 d. Lieder mit Pf., 605.

Blüher, 6 Lieder mit Pf., 135.

Danzi, Balladen und Romanz. mit Pf., 425.

Dillenberger, Elegie mit Pf., 340.

Doppelmeyer, 10 russische Volkslieder, mit Guit. bearb. von Klage, 675.

Dürand, 6 d. Lied. mit Guit., 575.

Harder, Lieder v. Kuhn, mit Pf., 660.

Henkel, 6 Lied. mit Pf. oder Guit., 762.

Himmel, 3 Lied. mit Pf., 44.

Klage, Lieder mit Guit., 713.

v. Kruffi, 12 Lieder mit Pf., 172.

Kunzen, Gesänge mit Pf., Seite 472.

Kuhlau, 6 d. Lieder mit Pf., 388.
— 6 Canzoni c. Pf., 780.

v. Lehmann, 7 engl. Lied. mit Pf., 807.

Märkel, 16 Lied. mit Pf., 34.

Moritz, 9 Lied. mit Pf., 846.

Neubert, frühl. Zigeunerlied mit Pf., 492.

Noack, Abendlied mit Pf., 795.

Riem, 12 Lied. mit Pf., 680.

Schaum, Kriegslieder mit Pf., 831.

Schmidt, d. Engel auf d. Schlachtfelde, mit Pf., 540.

Seidel, Lied a. d. König, mit Pf., 260.
— Zuruf, mit Pf., 380.

Sörensen, 3 Ges. mit Pf., 555.

Spindler, Robert und Klärchen, mit Quartett od. Pf., 427.

Suter, 6 Canzonett. mit Pf., 126.

Weber, B. A., Gesänge zu d. Minnesänger, mit Guit. von Klage, 412.

Weber, Mar. v., 3 Ges. mit Pf. od. Guit., 193.

B) Instrumentalmusik.

a. Symphonien und Ouvertüren.

v. Beethoven, 4te Symph., f. d. Pf. arrang., zu 4 Händen, Seite 235.

Catel, Ouvert., Klav. Ausz., 713.

Eleuer, Ouvert. zur Oper Andromeda, für Orch. in Stim., 55.
— Ouvert. zur Oper Lenore der Weise, f. Orch. in Stim., 33.

b. Concertirende Stücke mit Orchester.

Dürand, Potpourri pour Viol. princ. av. Orch., Seite 326.

c. Musik für Solo-Instrumente, von zweyen bis zu vieren.

Berbiguier, Nouv. mélange d'airs etc. arr. p. 2 Flût., Seite 46.

Danzi, Sonat. p. Pf. av. Cor ou V.celle, 76.

Krause, 3 Duos conc. p. 2 Flût., 35.

de Kruffi, Son. p. Pf. et Cor ou V.celle, 138.

Kuhlau, 3 Duos conc. p. 2 Flût., 508.

Liebmann, Son. p. Pf. et Viol., 292.

Mozart, fils, Son. p. Pf. et V., 764.
— fils, Son. p. Pf. et V., 832.

Stiastny, il Maestro etc. Otto Imitazioni etc. per 2 V.celli, 726.
— 12 Pces. facil. p. V.celle et Basse, 726.

v. Weber, Mar., Variat. f. Pf. u. Klarinett., 632.

Wilms, Quat. p. Pf., V., Alt. et V.celle, 108.

d. Musik für Ein Instrument.

Beczwarzowsky, Siegesmärsche f. Pf., Seite 219.
Behling, 3 Polon. u. 6 Walz. f. Pf., 640.
Böhner, 6 Walz. en Capric. f. Pf., 55.
Campagnoli, 7 Divertissem. f. Violin, 523.
Field, 3 Notturni p. Pf., 763.
— Rondo ecoss. p. Pf., 888.
Gärtner, And. var. p. Pf., 696.
Jäger, Var. p. Pf., 36.
Kaczkowsky, Polon. f. Pf., 623.
v. Kruft, Son. f. Pf., 272.
Lügel, Son. p. Pf. à 4 m., 260.
Lauska, Polon. fac. à 4 m. p. Pf., 812.
Marschner, 12 Bagatell. p. Guit., 459.
Matthäi, 3 Märsche f. Pf., 592.
Meyer, Var. f. Pf., 220.
Müller, A. E., gr. Son. p. Pf., 91.
Okonski, Masures et Krakowiaks p. Pf., 90.
Oginski, 12 Polon. p. Pf., 792.
Reichardt, gr. Son. p. Pf., 344.
Rink, 20 Orgelstücke, 407.
Schmidt, Var. p. Pf., 259.
Schneider, Friedr., gr. Son. p. Pf. à 4 m., 221.
Seidel, 3 Trauermärsche f. Pf., 236.
— 3 Siegesmärsche f. Pf., 492.
Steibelt, die Zerstörung von Moskwa, f. Pf., 759.
Tausch, 6 Märsche, arrang. f. Pf. v. Jäger, 460.
Wilms, Var. p. Pf., 170.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, Seite 413, 436.
Berlin, 42, 155, 209, 301, 328, 405, 503, 571, 651, 752, 880.
Breslau, 269, 317, 470, 844.
Carlsruh, 313, 703.
Cassel, 215, 227.
Darmstadt, 456.
Dresden, 151, 331, 454, 569, 800, 882.
Frankfurt a. Mayn, 38, 212, 691.
Genf, 168.
Halle, 839, 742.
Hildburghausen, 318.

Königsberg, Seite 103, 116.
Leipzig, 43, 251, 321, 362, 724, 757, 842, 886.
Lemberg, 133, 534.
Mannheim, 161, 356, 373.
Mayland, 239, 252, 449, 634, 858.
München, 73, 202, 288, 390, 441, 584, 741.
Pest, 361.
St. Petersburg, 320.
Stockholm, 18, 88, 304, 377, 422, 787.
Strasburg, 530, 804, 820, 858.
Stuttgardt, 334, 465.
Warschau, 653.
Weimar, 293.
Wien, 69, 131, 199, 285, 351, 420, 489, 550, 638, 706, 788, 826, 865.
Zürich, 485.

VI. Miscellen.

Anekdoten, Seite 20, 36, 108, 353, 379, 598, 508, 556.
F. L. B. Fragmente, 171, 187, 234.
Gerber, Rückblicke beym Schluss des Jahres, 849, 869.
K. B. Bemerkungen, 121, 394, 504, 573, 794, 810.
Michaelis und Schicht, Aufforderung zur Festsetzung gleicher Stimmung der Orchester, 772.
Mosengeil, üb. Hrn. Ruppe u. dessen Friedenscantate, 586.
Nekrolog:
Voglers Tod, 350,
Himmels Tod, 444,
Reichardts Tod, 459.
Rauppe's Tod, 555.
Notizen, 89, 553, 591, 619.
Redact.,
zur Einleitung, Stellen aus Briefen von Schiller, Seite 1.
Nachschrift, 20.
über die musikal. Beylage No. 1., 140.
über die musikal. Beylage No. 5., 743.
Ungen., Briefe üb. d. mus. Publicum an dasselbe, 141.
— üb. d. Zustand der Tonkunst in Weimar, 293.
— der Musikdirector, wie er nicht seyn soll, 391.
— üb. d. Zustand der Tonkunst in Amsterdam, 413, 436.

Ung., Vorstellungen:
an Meister und die sie verstehen, Seite 429,
an deutsche Componisten und ihre Verleger, 432,
an Verleger und Notenschreiber, 433,
an die nord- und süddeutschen Tonkünstler und Genossen, 434.
— üb. russ. Soldatenlieder, 575.
— Gedanken eines Kunstfreundes, 608, 623, 656, 673, 710.
— üb. d. Vestalin von Guhr u. deren Aufführung, 641, 662.
— üb. d. Opernalmanach des Hrn. von Kotzebue, 720, 736.
— Geschichte d. Musik in Siebenbürgen, 765, 781.
— Schubarts vermischte Schriften, 855.

VII. Beylagen.

No. 1. Siegerchor von Jos. Haydn, aus dessen Nachlass.

No. 2. Vierstimm. Kirchengesang v. Mich. Haydn, aus dessen Nachlass.
- 3. Lied: der Spanier an seine Guitarre, comp. von Max Eberwein; und
Lied: des Deutschen Vaterland, comp. von Moritz.
- 4. Romanze, spanisch und deutsch, comp. von Mariano de Ledesma.
- 5. Das Vater-Unser, 4stimmig. Gesang, comp. von A. F. Häser; und
Wiegenlied, comp. v. W. Häser.
- 6. Wallachische, ungarische u. siebenbürgisch-sächsische Nationallieder und Nationaltänze.
Titelblatt, mit Reichardts Portrait, als Vignette.

VIII. Intelligenzblätter.

9 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. **№. 1.** 1814.

Zur Einleitung.

Universitäts-Bibliothek München

— Wenn man die Kunst, so wie die Philosophie, als etwas, das immer *wird*, und nie *ist* — — betrachtet: so kann man gegen jedes Product gerecht seyn, ohne dadurch eingeschränkt zu werden. Es ist aber im Charakter der Deutschen, dass ihnen alles gleich fest wird, und dass sie die unendliche Kunst, so wie sie es bey der Reformation mit der Theologie gemacht, gleich in ein Symbolum hineinbannen müssen. Deswegen gereichen ihnen selbst treffliche Werke zum Verderben, weil sie gleich für heilig und ewig erklärt werden, und der strebende Künstler immer darauf zurückgewiesen wird. An diese Werke nicht religiös glauben, heisst Ketzerey, da doch die Kunst über allen Werken ist. Es giebt freylich in der Kunst ein *Maximum*, aber nicht in der modernen, die nur in einem ewigen Fortschritte ihr Heil finden kann. —

— Dürfen wir uns nur sagen: wir bemühen uns um etwas Würdiges, um etwas, das unsre Zeit mehr bedarf, als belohnt, und das auch wirklich schon zum Bessern leitet: so ist das genug. Mögen dann Andere glücklicher darin seyn: das soll uns nicht niederschlagen: haben wir es doch erst möglich gemacht, oder wenigstens erleichtert.

Schiller, in freundschaftlichen Briefen.

Ein Traum.

Endlich schlief ich ein, und träumte, vor mir stehe ein ungeheurer, mit schroffen Mauern schwarzgrau zu den Wolken steigender Thurm, in dem eben, dumpf und langsam, die Glocke zwölf um Mitternacht anschlug.

Da rannten die Leute aus den Häusern, und riefen: O Gott, noch immer zwölf? — Wunderlich! sagt' ich: *muss* es denn nicht erst zwölf schlagen, eh' es eins schlägt, und mit der Eins das neue Jahr anbricht?

Aber da schlug es wieder, und wieder zwölf; und wir alle zählten, und ängstlicher: und immer, immer zwölf schlug es vom hohen Thurm.

Nun fasste mich und alle um mich her wechselsweis ein erstarrender Frost und eine auflösende Glut, so dass wir uns abtrieben, bald die Kleider von uns zu werfen, bald uns nur desto enger in sie zu hüllen, bis ein gewaltiger Mann unter uns trat, der mit fatalem Ton — er war zugleich höhnend und einladend — uns zusprach: Sehet ihr nun, werthe Herren, dass es besser wäre, ihr hättet nichts zu eurer Bedeckung, und mühetet euch mithin nicht, sondern wäret schön abgehärtet?

Das empörte mich, und ich wollte ihm entgegentreten: da flüsterte mir Einer leise, leise zu: Um Gottes willen — er hat ja die Schnur!

Da bemerkte ich erst, dass er einen breiten Riemen um seine Rechte geschlungen hatte, der an dem festen Thurme hinauf lief zum Glockenhammer, so dass eben der Mann es war, der immerfort Mitternacht schlagen liess. Und wie ich schärfer hinsah, entdeckte ich, dass seine Rechte schwarz war, und, bis auf die hochroth eingesprützten, heftig pulsirenden Blutgefasse, von Eisen: und dennoch regte sich die Hand in tausend kleinen Gelenkchen unaufhörlich, und griff und griff, und zerrieb zwischen den schon gearbeiteten Fingern, was sie ergriffen hatte.

O Freunde, rief ich; hier ist nicht gut seyn! Aber wo solch ein Thurm ist, ist auch ein Gotter-

haus: dahinein lasst uns treten, und rufen zum Herrn der Welt.

Ach, der Tempel ist ja verschlossen, erwiderten sie seufzend; und unsre Herzen sind's auch —

Und eben brausete wieder der zwölfte Schlag herab und summete lange nach —

O Allmächtiger, riefen sie nun; gieb uns nur Worte, dass wir aussprechen unsern Schmerz, und auch zu dir flehen, wie wir vor langen Jahren als gute Kinder gethan! —

Indem erglühete es ganz oben auf dem Thurme, weisslich und Strahlen werfend, wie eine aufgehende Frühlingssonne.

Seht, der Morgen bricht an! rief ich, und zitterte vor Freuden.

Nein, nein, sagten die Andern; dort steht ja noch der schwertumgürtete Orion und funkelt hoch am Himmelsbogen. Feuer ists; und wir müssen uns verbergen, und zu retten suchen Schränke und gutes Weisszeug!

Und es ward ein wunderlich Getümmel unter ihnen: alle riefen einander zu, doch keiner hörte oder that etwas; ich aber stand da, in Einfalt scharf überdenkend, ob die Glut weiter greifen, oder am blossen Sparrwerk des Thurms sich sättigen möchte.

Indem wurden unsre Augen gestärkt, und wir sahen, dass es nicht Feuer, sondern nur der höchste Knopf des Thurms war, der, wie Karfunkel, in eigenem Licht durch die Nacht erglänzte. Und wie wir entzückt hinaufschaueten, senkte sich einer seiner Strahlen herab, und auf ihm stiegen, wie auf Jakobs Himmelsleiter, holde Kinder in lieblichem Gewimmel auf und ab, flatterten mit den goldenen Flügelchen, und lächelten, der Eine fröhlicher, der Andere sanfter.

Da gedachten wir erst wieder, dass wir zum Allmächtigen geflehet um Worte, auszusprechen unsern Schmerz, und die Gebete, die wir als Kinder gesprochen, aber vergessen hatten. Sie sind es ja, rief Einer, und sie werden uns gesandt: o lasst uns sie fassen und festhalten!

Und wie sie einen der Engel erfasseten, wandte er sich um, ward ein schöner, ernster Jüngling, und sprach in wunderbaren Zeichen, die ganz fremd und doch allen verständlich waren, etwa also: Ihr verkennt uns. Täuschet, schmeichelt euch nicht! Seyd ihr denn schon gereinigt genug, und heiliger Worte fähig? Töne, Töne sind wir; Töne der Reue, der Wehmuth, der Andacht, der Liebe, der Hoffnung und des Vertrauens. Wir ziehen in den Tempel, und werden da wohnen; und den Altardienst verrichten, bis das neue Jahr anbricht, die Pforten aufgehn, und die Völker kommen vom Aufgang und vom Niedergang, und einander nicht kennen, wol aber lieben, und, von uns geleitet, einig vor Gott treten, uns ablösend in unserm Dienst. Da werden auch allen die Lippen geöffnet und Worte gegeben werden: eher aber nicht.

Indem drängte ein starkes, strenges Weib sich hervor aus dem Volke. O führet — führt auch mich mit ein — rief das Weib; und diese meine zwey Kinder auch, von denen der Knabe *Kampfbold*, die Tochter *Schweiglinde* geheissen ist: ich aber bin die gespensterscheuende *Althuldin*. Und alle fielen ein: Ja, führet — führt uns mit in den Tempel, dass wir still seyn, und des neuen Jahres warten ohne Bekümmernis, in guten Gedanken und in Andacht!

Gern möchten wir, sagte der Jüngling; wir sind ja dazu da. Aber sehet ihr denn nicht, auf welchem Wege man eindringt?

Da entdeckte sich erst unsern Blicken ein tiefer, breiter Graben, rund um Kirche und Thurm; und in dem Graben wallete flüssiges Feuer, und die Lohe schlug heraus, dass wir zurücktaumelten.

Aber das starke, strenge Weib riss nochmals sich hervor, nahm ihre Kinder auf beyde Arme, rief aus: Soll es denn seyn: mit Gott —! und stürzte sich in die Glut.

Erbarmen mit ihr! Erbarmen! rief alles Volk. Aber sie waren verzehrt. Doch stiegen ihre Seelen, als ein schönes Dreyeck von Abendsternen, glorreich empor aus der Glut und schwebten auf zum Himmel.

Da riss jener Mann mit Riesenkraft in die Glocke und wollte nochmals zwölf schlagen lassen: aber als der erste Zug geschehn, der erste Schlag erklungen, zersprang von mächtiger Anstrengung die Pulsader seiner Eisenhand, dass der rothe Strahl hoch aufspritzte, und es beym Eins — beym neuanbrechenden Jahre verblieb.

Wie wir das sahen, stürzten wir uns, umschlingend Einer den Andern, hinab in die Glut, und jauchzeten in unsrer Arbeit, in unsern Schmerzen.

Und viele drangen hindurch: die aber verzehret wurden, stiegen als Sterne empor, und eine Hand, gross wie der Erdball, griff sanft durch die Wolken, sie zu sammlen und zu befestigen am Firmament.

Indem wir aber den Boden jenseits berühreten, sprangen die Tempelpforten auf: ein himmlisches Licht drang heraus, und wir hörten drin im Heiligthum den Gesang:

Sursum corda!

Da strömten die Herzen über, und die Lippen auch, und uns ward gegeben, dass wir aus Einer Seele antworteten:

Habemus ad Dominum! —

In diesem Augenblick erwachte ich: und wahrlich, ein glanzendes, ungewohntes Licht strahlte mir entgegen. Es war aber von den Christbaumen, deren Lichter Emma vor'm Erwachen des Mannes und der Kinder angezündet hatte. Und wir traten um den Tisch der Liebe und Freude, und sangen mit *Luther* — ach, diesmal noch in ganz besonderer Bedeutung:

Das ew'ge Licht geht da herein,
Giebt der Welt einen neuen Schein;
Es leucht't wol mitten in der Nacht,
Und uns des Lichtes Kinder macht:
Gelobt sey Gott! —

Rochlitz.

Recension.

Oratorium: Christus, durch Leiden verherrlicht. Passionsmusik für vier Singstimmen und Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters. Partitur. Componirt von August Bergt. 10tes Werk. I. Abth. II. Abth. Leipzig, im Verlag b. Friedr. Hofmeister. (Preis I. Abtheil. 2 Rthlr. 8 Gr., II. Abtheil. 2 Rthlr.)

Die Erscheinung eines Werks für die Kirche, und vorzüglich eines Oratoriums, ist jetzt etwas Seltenes. Um so mehr ist es zu beachten, wenn ein wackrer Componist, mit den tieferen, theoretischen Kenntnissen, die nun einmal, um im Kirchenstyl zu schreiben, unerlässlich sind, reichlich ausgestattet, es unternimmt, in diesem verarmten Fache zu arbeiten.

In alter Zeit begeisterte den Musiker ein wahrhaft frommer Sinn, und, die Geheimnisse der Religion lobsingend und preisend, schien der dem Irdischen entrückte Geist das Heiligste zu ahnen; ja, der verheissenen Seeligkeit schon hienieden theilhaftig zu werden. Die heilige Musik erweckte in dem Menschen ein hoheres Seyn, und die Kraft, das, was im Innern erklungen, auszusprechen, war wie ein herrlicher Lohn der wahrhaften Erkenntnis und des wahrhaften Glaubens, den Geweiheten verliehen. Wie so wunderbar, so geheimnisvoll, gleich einer Musik aus der andern Welt, ertonen uns die hochst einfachen, choralartigen Gesänge der Allegri, Perti, Durante, Benevoli u. a. m. Dieser einzig wahre, hohe Kirchenstyl musste verloren gehen, so wie Lebensweise und Sitte, ja manche kirchliche Neuerungen, der religiosen Tendenz, die aus dem Innern entspringen muss, und sich nicht aneignen lasst, entgegenstrebten. Selbst der reiche Schmuck, den die Musik erhielt, war jenem Styl zuwider. Aber ungeachtet der grosse Handel diesen Schmuck in seinen Oratorien nicht verschmahte: so ist es doch die wahre, religiose Begeisterung, die in seinen geistlichen Werken glüht und das Gemüth zu dem Gottlichen emporhebt. Händel unternahm es, das grosse, wunderbare Geheimnis unserer Religion in Tönen zu verkünden, und so entstand das Oratorium aller Oratorien — der *Messias*. Wie das Innere des Meisters so ganz von der überirdischen Grösse des Gegenstandes erfüllt war, zeigt schon der Umstand, dass er jeden andern Text, der vielleicht, so wie viele andere, die später componirt wurden, recht eigentlich ins Drama gefallen wäre, verschmahte, und sich streng an die kräftigen Sprüche der Bibel hielt, die das Werk der Erlösung von der Verkündigung des Heilandes durch die Propheten bis zur Vollendung in erhabenen Worten aussprechen. So unterschied sich der *Messias* schon in Hinsicht des Textes von den übrigen Oratorien desselben Meisters. Es giebt darin keine bestimmten Personen, die, in dramatischer Handlung zusammentretend, sprechen, und eben so wenig werden die Begebenheiten, die das grosse Werk in sich schliesst, auf frostige Weise erzählt: und doch geht alles lebendig bey der Seele des Zuhörers vorüber, dass er mitten in den Erscheinungen jener Zeit wandelt, und selbst sich unter dem Volke befindet, das alle Empfindungen, die die sichtbarlichen Wunder in ihm erregen, laut ausspricht. Wie so ganz aus dem Werke selbst, nach dieser Einrichtung, da die Begebenheiten nach den Worten der Bibel angedeutet und zugleich ihre Wirkungen im Volke hervorgerufen werden, die Recitative, Solos, Arien und Chöre entstehen, leuchtet ein, und Rec. ist überzeugt, dass nur auf diese Weise das Heiligste würdig gesungen werden kann, alles Dramatisiren dagegen, wenn nicht ganz wider die religiose Tiefe des Gegenstandes ist, doch sehr

leicht auf Abwege leitet, in welchen sich das Heilige bis zum Gemeinen und Alltäglichen verirrt. — Der hohe Standpunkt, von dem sonst in alter Zeit, vorzüglich in Spanien, mit der inbrünstigsten Andacht geistliche Schauspiele geschen wurden, möchte leider uns wol unzugänglich seyn und bleiben, und die Zwittergattung des dramatisirten Oratoriums jene wahrhaft grandiosen Schauspiele unmöglich ersetzen können. Nur *die* Einrichtung des Textes, wie sie der Messias hat, ist, nach Rec. Meynung, die einzig wahrhafte für Oratorien, die unmittelbar von dem höchsten Geheimnisse unserer Religion sprechen. Was nun aber die Musik betrifft, so versteht es sich von selbst, dass der Componist sie aus der innersten Tiefe seines, von Glauben und Liebe entzündeten Gemüths schöpfen müsse. Es wird nicht genug seyn, das Alltägliche zu vermeiden, jeden Gedanken, der irgend an Profanes erinnern könnte, jeden weltlichen Prunk zu verbannen: nein, jeder Ton muss in religiöser Begeisterung empfangen seyn; so aber das Ganze, wie in göttlicher Weihe, das Hohe und Heilige verherrlichen und den Zuhörer mit wahrer Andacht erfüllen, dass er dem Irdischen entrissen, sein Gemüth ganz dem Himmlischen zuwendet, das Glauben, Liebe, Hoffnung und Trost in seine Seele giesst. — Rec. meynt, dass es diesem nach nicht sowol eine schwere Sache sey, ein gutes Oratorium zu schreiben, als dass der Componist sich streng prüfen müsse, ob sein Innres in wahrer, hoher Andacht erglühe, und die Begeisterung in ihm Töne und Melodien erwecke, die das Heilige wunderbar verkünden, so dass der Zuhörer niemals an Irdisches, und, um es recht bestimmt auszudrücken, an schon im profanen Leben Gehörtes erinnert werde. Dass viele Componisten diese Prüfung nicht anstellen mögen, oder im voraus wissen, wie es mit der innern Andacht beschaffen sey: hierin mag vielleicht mehr unsere Armuth an wahrer Kirchenmusik ihren Grund haben, als in dem Mangel theoretischer Kenntnisse, wie man sonst wol glauben möchte. —

Der Text des vorliegenden Oratoriums erzählt in oft nicht sonderlich gewählten Worten die Leidensgeschichte Jesu; bald treten auch bestimmte Personen in dramatischer Handlung auf; und schon deshalb würde Rec. schwer daran gegangen seyn, diesen Text zu componiren. Hr. B., der vielleicht andere Ansichten hat, als Rec., that es nun einmal, und seinem Werke gebührt das gerechte Lob, dass es fleissig gearbeitet, in einem fliessenden Styl geschrieben, und, bis auf sehr wenige Ausnahmen, mit Einsicht und Geschmack instrumentirt ist. Die fugirten Chöre zeugen von den tieferen theoretischen Kenntnissen, deren Rec. schon Anfangs erwähnte, und er wurde um so mehr durch eben diese Fugen erfreut, als er sie in der Kirchenmusik durchaus nicht vermissen mag. Nicht dadurch, dass es nun einmal gewöhnlich, in der Kirche Fugen zu hören, glaubt er nämlich seine hohe Theilnahme erweckt zu sehen; sondern er findet *darin* einen tiefern Grund, dass durch das allmählige Eintreten der verschiedenen Stimmen in den beständigen harmonischen Verschlingungen derselben, auf das lebhafteste ein Volk oder eine Gemeinde dargestellt werde, deren Glieder sonst in Meynung und Charakter merklich verschieden, doch wie von einer Idee begeistert, eins und dasselbe, nur nach ihrer individuellen Art, aussprechen. Die Figuren dieses magischen Bildes bewegen sich lebendig und man steht unter ihnen, schauend die Begebenheit, von der sie ergriffen. — So rühmenswerth nun Rec. das vorliegende Werk in dieser Hinsicht findet, so muss er doch gestehen, dass, nach seiner Meynung, der Componist jene höhern Forderungen, die an den wahren Kirchencomponisten gemacht werden dürfen, keineswegs erfüllt hat, und es mag auch vielleicht in dem Text liegen, dass es dem Werk eigentlich an einem wahrhaft durchgehaltenen Styl mangelt. Rec. ist weit entfernt, dem braven Componisten nur im mindesten zu nahe zu treten: eine genauere Beleuchtung seiner Arbeit mag nun von der Achtung, die er gegen ihn hegt, zeugen, aber auch zugleich sein Urtheil über Gedicht und Musik rechtfertigen. —

Das Werk fängt mit einem Satz an, der, *Intrata* überschrieben, ein Choral ist, den Klarinetten und Fagotte vortragen, zu denen nach den beyden ersten Absätzen Hörner, Violen und Basse hinzutreten. In so fern jeder Einleitungssatz das Gemüth des Zuhörers gerade in die Stimmung setzen, die dem Werke zusagt, und wie in fernen, geheimnisvollen Anklängen schon alles das ertönen lassen soll, was dann in dem Werke selbst näher und näher andringend, zuletzt die Seele des Zuhörers gewaltsam ergreift und mit sich fortreisst, möchte wol der Componist eines bedeutenden Werks eben den Anfang desselben recht sorglich beachten. Nach Rec. Meynung ist daher, von jenem Gesichtspunkt ausgegangen, der Einleitungschoral dieses Oratoriums viel zu schwach und unbedeutend. — Das kurze

Ritornell des folgenden ersten Chors in C moll spannt ungleich mehr den Zuhörer, und es ist überhaupt dieser Chor, vorzüglich in den Worten: Verachtet wie ein Schwacher etc. und: Ist das der Tugend Lohn — von recht vieler Wirkung. Nur enthält er einen Satz, der in der That das Ganze störend zerreisst; es ist die Melodie der Worte: Jesus Christus blutet — welche von Blasinstrumenten chormässig wiederholt wird, und ihrer ganzen Structur nach, an einen gewissen, so gemeinen Gesang erinnert, dass wir ihn in diesem Zusammenhange nicht einmal näher bezeichnen wollen:

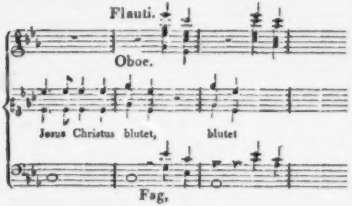

In dem darauf folgenden Recitativ erfährt man, dass es die Schaar der Seinen war, die in dem Chor klagte, und der Tenor, der dies aussprach, singt eine Arie, die von dem Gefühl des Rec., wenigstens was den Hauptsatz betrifft, als altfränkisch und verbraucht verworfen wurde. Auf das *Gefühl* beruft sich Rec. ausdrücklich, und er setzt daher, ohne ein Wort weiter zur Rechtfertigung zu sagen, das Thema her, damit der Leser und Hörer selbst urtheile und richte:

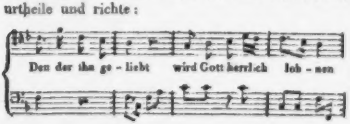

In dem folgenden Recitativ. No. 5, heisst es: O welche Scene thut sich auf! der Edle hängt und schmachtet; der Heide ehrt den Dulder, der Priester zürnt, und Jesus betet. — Es folgt ein Quartett, das im Texte ganz dramatisch gehalten ist. Es treten nämlich auf: der Hohepriester, Pilatus, Jesus, und noch Jemand, (blos als Sopran bezeichnet,) der, nach der Andeutung des vorigen Recitativs, wol kein anderer seyn kann, als der, den Dulder ehrende Heide. Pilatus singt: Er ist schuldlos; noch ist's des Richters Wort! Der Hohepriester: Fort das Mitleid; fort, er ist schuldig! Jesus: Vater vergieb ihnen, denn etc. Der Heide reflectirt über die ganze Scene, indem er spricht: Hier, o Freunde, lernt verzeihen: ach so schwer war hier verzeihn! Man bemerkt, es ist auf die Contraste, die der Componist in der Oper, und vorzüglich in der *Opera buffa*, als unerlässlich von dem Dichter fordert, hier ganz abgesehen, und es gereicht dem Hrn. B. zum Lobe, dass er sich bey dem Gezank des Hohenpriesters mit dem Pilatus sehr gemässigt hat, unerachtet er freylich die eben im Text liegenden Contraste nicht wol gänzlich übergehen konnte, und die Worte, die Jesus spricht, wenigstens in langsameren, die Worte des Hohenpriesters und des Pilatus hingegen in kürzeren Noten setzen musste; woher es denn kömmt, dass Stellen, wie folgende, der Würde des Oratoriums keineswegs entsprechen:

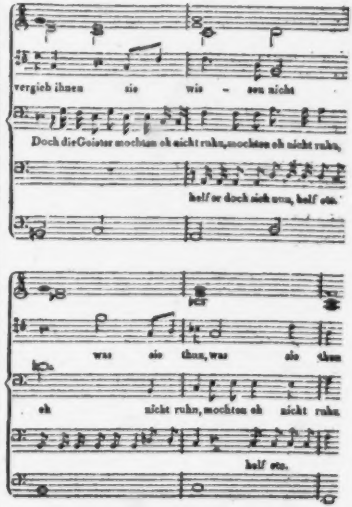

Bey dem Eintreten der Sopranstimme leitete den Componisten ein richtiges Gefühl, indem er sie mit den andern durchaus nicht verwebt, sondern als einzeln für sich bestehend behandelt hat. Nach Rec. Meynung müsste die Reflexion das Ganze schliessen; er würde daher erst nach dem Schluss des, als Terzett behandelten Satzes jene Stimme des Heiden haben eintreten lassen, und so wäre das schöne, gesangreiche *Majore*, A dur, welches den Satz schliesst, für jene Stimme, die früher geschwiegen, hinreichend gewesen.

Nun folgt, wie in allen gewöhnlichen Oratorien und Kirchen-Cantaten, die Basspartie, die sich gewöhnlich zürnend und polternd vernehmen lässt, und in der gewöhnlich von Sturm und Wetter die Rede ist. Das Recitativ No 7. wird blos von Bässen und der Orgel oder dem Flügel begleitet; aber nach den Worten: Fluch wählen sie für Segen, für Leben Tod — fallen obligate Trompeten ein:

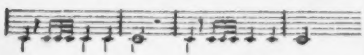

Nun kommen die Worte: O unglückliche Spötter — Man wird daher geneigt, jene Trompetenstösse für die grelle Stimme der unglücklichen Spötter zu halten, bis man aus den folgenden Worten: Ahnet ihr nicht das grause Wetter etc., so wie aus dem Einfallen des ganzen Orchesters, wahrnimmt, dass eben das grause Wetter sich durch jene Trompetenstösse ankündigte. Diese Behandlung der Worte des Recitativs, so wie die Bassarie, No. 8, mit dem gar zu sehr ins Alltägliche fallenden Ritornell,

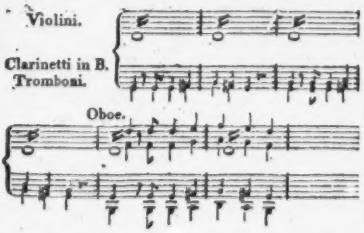

entspricht wol nicht im mindesten den höheren Forderungen, die man, was Tiefe und Bedeutsamkeit betrifft, mit Recht an den Oratorien-Componisten macht. — Nach der Arie fällt ein kräftiger, fruchtbarer Fugensatz in F moll ein, der aber bald nach der Durchführung durch die vier Stimmen abbricht, und erst, nachdem sich der in Wuth und Verzweiflung ausbrechende Bass noch einmal vernehmen lassen, in D moll weiter, und zwar mit vieler Einsicht und Gewandtheit, ausgeführt wird. Bey dem Schlusse ist die zweystimmige Engführung, in der die Saiteninstrumente den Hauptsatz, die Blasinstrumente aber mit den Singstimmen *unisono* den Gegensatz aufnehmen, von kraftvoller Wirkung. — No. 9. ist ein wohl declamirtes und gearbeitetes Recitativ, dem ein Duett zwischen Sopran und Tenor folgt, welches zwar recht melodiös gehalten ist, dem aber der wahrhaft kirchenmässige Styl durchaus mangelt. Satze und Figuren, wie folgende, würde Rec. niemals sich im Oratorium erlauben.

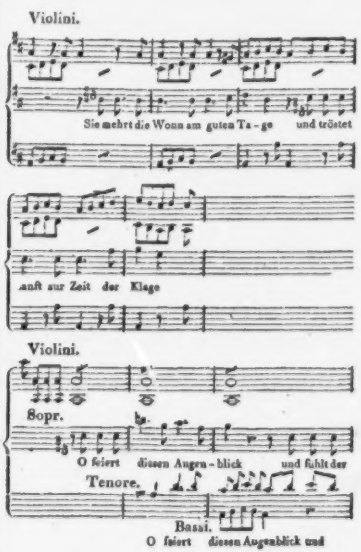

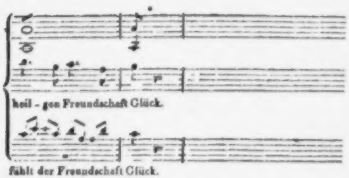

Nach einem kurzen Recitativ (No. 11.) folgt ein energischer Fugensatz, der in der That den händelschen Styl in sich trägt; und Rec. würde nur Rühmliches davon sagen können, wenn nicht der Schluss eine Periode enthielte, die wahrscheinlich den Hohn des Volks ausdrücken soll, aber wirklich ins Gemeine und Geschmacklose fällt, so dass man nicht begreift, wie der Componist diesen Satz, war er auch geschrieben, wenigstens nach der ersten Aufführung stehen lassen konnte:

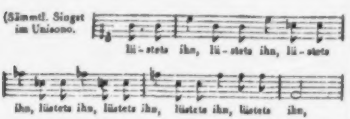

Die Arie, No. 13, ist, in Haltung der Melodie und vorzüglich der wechselnden Solos der Blasinstrumente, opernmässig. No. 14, ein Recitativ mit zweckmässig eintretendem *a tempo*, welches die Worte des Schächers am Kreuz, so wie den Trost, den Christus ihm giebt, enthält. Bey den Worten: Mit mir wirst du noch heute im Paradiese seyn — fällt ihm der Schächer in die Rede, rufend: Herr — Herr — Herr! und das hatte Rec. recht gern vermisst, da die heilige Einfachheit des tröstenden Spruchs dadurch vernichtet wird. — Der Chor, No. 15, in dem die Singstimmen bis zum 16ten Takte im *unisono* gehen, ist feyerlich und würdevoll; ihm folgt ein Fugensatz, der lebhaft an die Ouverture der *Zauberflöte* erinnert; ja, es ist im Grunde das Thema jener Ouverture selbst

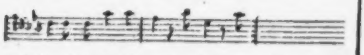

und Rec. darf sich, ohne hier in weitern Tadel auszubrechen, nur auf das beziehen, was er vorhin darüber sagte, dass der Kirchencomponist vorzüglich alles vermeiden solle, was die Zuhörer aus der religiösen Begeisterung reissen und ihnen profane Ideen erwecken könne. — Ein einfacher Choral, dessen zweyten Absatz Blasinstrumente begleiten, schliesst den ersten Theil.

Der Chor, mit dem der zweyte Theil beginnt, ist in den ersten Takten ganz dem Anfange des ersten Theils gleich, bis nach den Worten: Verdammt durch Hass und Wahn — ein neues Thema in canonischen Imitationen des Basses und Alts eintritt. Nach einem kurzen Recitativ folgt (No. 18) ein Duett zwischen Alt und Bass, welches, ausser dem, dass die Worte sinnig aufgefasst sind, wahrhaft kirchenmässig gearbeitet ist. Gleich die ersten Worte kündigen den energischen Styl des Ganzen an:

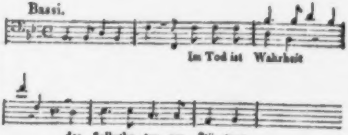

So ist auch der Anfang des *Più vivo*, im Unisono der Singstimmen, mit zweystimmiger Begleitung der Saiteninstrumente, voller Energie. Dieses Duett, so wie das folgende, instrumentirte Recitativ (No. 19) hält Rec. für die gelungensten Sätze des ganzen Werks. Jeder Moment der Katastrophe, die hier der Seele des Zuhörers vorüber geführt wird, ist mit Einsicht beachtet, und Alles, Gesang und Instrumentirung, arbeitet darauf hin, alle Gefühle, die dem wichtigsten, höchsten Augenblick zusagen, lebhaft aufzuregen. Vorzüglich schön sind die Worte: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen — in einer enharmonischen Verwechslung, so wie die Worte: Es ist vollbracht — behandelt, und Rec. rückt beyde Sätze ein, um des Lesers und Hörers Aufmerksamkeit ganz auf diesen, nach des Rec. Meynung, besten Theil des ganzen Werks hinzuleiten.

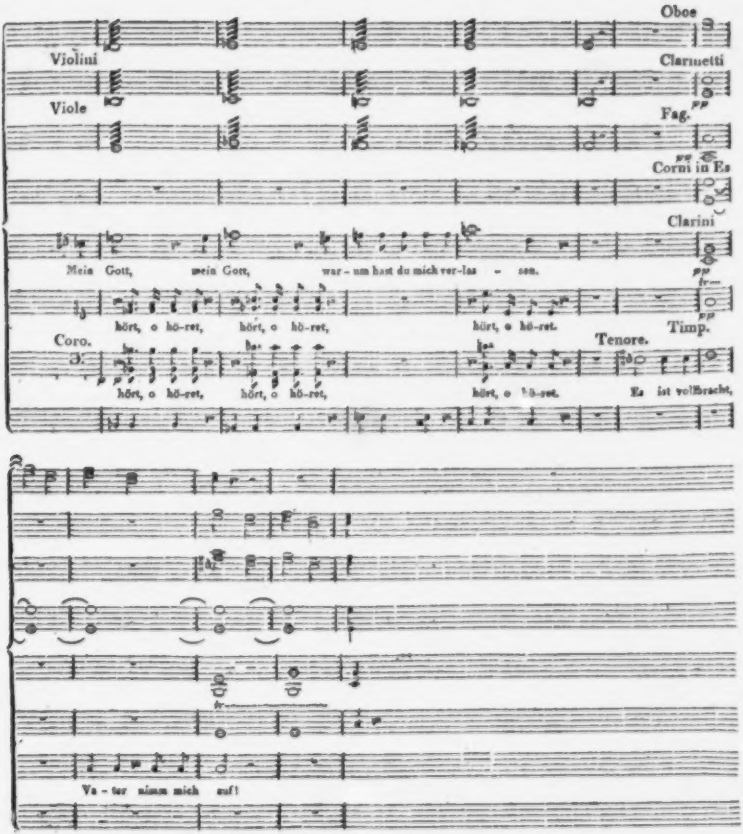

Von dem Chor, No. 20, muss dagegen Rec. nun wieder behaupten, dass seine Wirkung theatralisch sey. — Dass Hr. B. ein einsichtsvoller, gewandter Componist sey, der mit mehrstimmigen Sätzen wohl umzugehen verstehe, davon giebt das Quartett, No. 22, einen sprechenden Beweis. Jede Stimme

ist melodiös, ihrem Charakter gemäss durchgeführt, und die Begleitung der Saiteninstrumente, die sich fast durchgängig gleich bleibt, ist ganz dazu geeignet, Maria's und Johanne's tiefen Schmerz auszusprechen. Mag daher jede Abweichung von dem wahren Kirchenstyl, jeden opernmässigen Contrast der Stimmen, der Dichter verantworten, der in diesem Quartett Maria und Johannes um den Geopferten klagen, den Hauptmann über die Wunder sich wundern, und den Priester trotzig den im Staube liegenden Verhassten höhnen lässt. Dem Rec. war vorzüglich die Partie des ergürnten Priesters unangenehm; er musste bey den vielen kurzen Noten, (einem wahren *Parlando*) in denen er seinen Zorn ergiesst, unwillkürlich an den polternden Alten in der *Opera buffa* denken, so dass sich der Judenpriester plötzlich in den *ricco mercante di Venezia* verwandelte. — Wol kann es seyn, dass jenes wohlgerathene Duett und Recitativ die Forderungen an das Folgende noch höher spannte: aber Rec. leugnet nicht, dass ihm das *Quadricinio*, No. 24, süsslich, so wie das *Coretto*, No. 25, gleich einem Opernmarsch, wie z. B. „Zieht ihr Krieger, zieht in Frieden" etc. vorkam: aber er glaubt, dass er diesen Eindruck mit jedem Zuhörer theilen wird, den der Geist der wahren, heiligen Kirchenmusik ergriffen hat. No. 26 enthält in dem Schlusssatz, dessen Text biblisch ist, die Nutzanwendung des Ganzen, und Rec. darf sich begnügen, zu sagen, dass dieser ganze letzte Theil des Werks, in seinen Imitationen und fugirten Sätzen voller Energie, mit einsichtsvoller Behandlung der Blasinstrumente gearbeitet sey, und wiederum das günstige Urtheil, das Rec. schon vorhin im Allgemeinen über den wackern Componisten fällete, bestätigt. Mögen daher alle die einzelnen Verirrungen, welche Rec. rügen musste, der verfehlten Einrichtung des ganzen Oratoriums und den oft nur zu matten Worten zu Schulden kommen, und möge Hr. B. nach tiefem Studium der alten Italiener, die in heiliger Glorie strahlen, so wie unsre herrlichen Landsleute, Seb. Bach und Händel, uns bald mit Werken für die Kirche, die er in wahrhaft religiöser Begeisterung empfangen, erfreuen und erheben. Einen Mann übrigens, wie Rec. sich Hrn. B. denkt, wird gewiss ein bestimmter Tadel dessen, was als tadelnswerth erscheint, und dem ein bestimmtes Lob dessen, was als lobenswürdig erkannt wird, zur Seite stehet, mehr erfreuen und neu beleben, als betrüben und niederschlagen.

Nachrichten.

Stockholm, Anfang Dec. Uebersicht des Monats September. Von diesem Monat haben wir kaum einige Worte zu sagen, indem, wegen des Todes der Königin Wittwe, (die Gemahlin Gustavs III.) keine Concerte oder Schauspiele aufgeführt wurden. Uebergehen können wir jedoch nicht die Trauermusik, welche am letzten September bey der Beerdigung dieser Fürstin von Hrn. Prof. Dupuy aufgeführt wurde. Die Composition, in einem edlen Geschmack geschrieben, war von ihm selbst; sie wurde von der königl. Kapelle, besonders von Hrn. Karsten und Dem. Wiselia, auch sehr gut ausgeführt. — Monat October. Den 6ten gab Hr. Bernh. Romberg nochmals Concert. Nach einer Ouverture, die sehr gut ausgeführt wurde, folgte sein Violoncell-Concert aus Fis moll, von ihm selbst vorgetragen. Eine Arie wurde von Dem. Wiselia anfänglich gut gesungen, gegen das Ende misslang ihr aber Mehreres. Phantasie für's Violoncello, von Hrn. R. gespielt. Eine Arie wurde von dem Dilettanten, Hrn. Collin, auf's beste vorgetragen. Potpourri für's Violoncell, von Hrn. R. gespielt. Die meisten Stücke waren von ihm auch componirt, und sein Spiel ist und bleibt das vortrefflichste, das man irgend hören kann. Die Orchesterbegleitung, unter Anführung des Hrn. Westerdahl, ging wenigstens ohne Fehler. — Den 10ten gab Hr. Bernh. Romberg, dem Wunsche vieler Musikfreunde gemäss, nochmals Concert. Es enthielt eine Ouverture, die ziemlich gelang; ein Conc. für's Violoncell, von Hrn. R. gespielt, eine Arie, von Hrn. Collin gesungen, ein Capriccio für's Violoncell, von Hrn. R. gespielt; Adagio und Rondo für die Klarinette, von Hrn. Dupuy componirt, u. von Hrn. Crusell sehr gut ausgeführt; und eine Introduction, nebst einigen schwedischen National-Liedern für's Violoncell mit Accomp., variirt und gespielt von Hrn. R. Der Beyfall, den er einärndtete, blieb sich immer gleich, wie das auch ganz recht ist. —

Wir können nicht unterlassen, indem wir die Stücke nennen, die auf unsrer schwedischen Opernbühne gegeben wurden, zu bemerken, dass es jedem Achtsamen widrig auffällt, eben in diesem Theater, wo wir sonst gewohnt waren, die Werke der grössten Meister zu hören, nun so oft, besonders was Musik betrifft, mit Stückchen (kleinen, unbe-

deutenden Nachspielen u. dergl.) bewirthet zu werden, die so dringend an die Hinfälligkeit irdischer Dinge erinnern. Schwerlich hatte unser Gustav III., als er diesen würdigen Tempel den Musen weihete, auch nur eine leise Ahnung davon, dass man eben hier die gemeinsten und armseligsten Farcen prodociren würde, da man überdies hier zwey andere Bühnen hat, wo man sich solcher Erzeugnisse entladen möchte, könnte man's nun ja nicht lassen! Der Grund liegt freylich wol zuvörderst darin, dass der Chef der Direction abwesend ist: die übrigen Mitglieder derselben sind aber vielleicht zu nachgebend gegen die Wünsche einiger Schauspieler, die es bequemer finden, in prosaischen und unmusikalischen Rollen zu stralen, als sich in Musikstücken den Vorwürfen eines Kapellmeisters, und zuweilen der Kritik, wol gar dem Lachen der Zuschauer auszusetzen. — Man gab aber in diesem Monat Folgendes, was nennenswerth ist: *Lehman* (den schon so sehr oft gesehenen) v. Dalayrac, sehr gut; *Picaros et Diego*, von demselben, (worin Hr. Prof. Dupuy als Picaros,) mittelmässig; *Wattendragaren* (Les deux journées) von Cherubini, worin Dem. Wiselia, als Gräfin, Hr. Broman, als Wasserträger, Mad. Casagli, als dessen Tochter, und Hr. Lindström, als der Sohn, auftraten und vieles Lob verdienten. Nach unsrer Meynung wurden aber einige Stücke, besonders die Arie des Wasserträgers, zu geschwind genommen. Die Besetzung der Rolle des Grafen durch Hrn. Aman, war sehr unglücklich, da dieser Herr, obgleich er *rein* agiren kann, doch nie unterlässt, um seinen Gesang zu zieren und zu verschönern, durch einen höchst unangenehmen Tremulanten die Ohren der Zuhörer zu peinigen, welche denn auch, vielleicht am doch Etwas von seinem widrigen Gesange zu haben, selten unterlassen, sich dabey in Lachen zu ergiessen. — *Musikwarmen* (La Mélomanie) von Champein, und *Ma Tante Aurore* von Boyeldieu, gingen ziemlich. Ebenso *Cendrillon* von Nicolo, worin Mad. Lindström (Cendrillon) Dem. Wiselia (Clorinda) Hr. Lindström (der Prinz) und Hr. Kinmanson (Alidor) ihre Rollen sehr gut sangen. Mad. Casagli (Thisbe) schien ihre Rolle etwas zu vernachlässigen. —

Anekdoten.

Ludwig XIII. hörte einen gewissen Violinisten so gern, dass er ihn geradehin zum *Geigenkönig* erklärte. (*Roi du Violon.*) Er liess ihm darüber ein förmliches Patent ausfertigen, worin ihm zugleich verstattet wurde, überall, wo er wolle, Corps von Violinisten zu errichten. Das Patent ist vom Jahre 1650. Der Virtuos that sich darauf nicht wenig zu gut: wir finden aber nicht aufgezeichnet, ob viele Beliehen getragen, unter ihm Dienste zu nehmen.

Chassé, der Sänger der pariser Oper, trat in die Bude eines Schuhputzers, seine Stiefeln reinigen zu lassen. Da das Werk vollbracht war, wollte der Mann nichts dafür nehmen. „Warum nicht?“ — „Collegen thu' ichs umsonst. Sie machen die Prinzen in der Oper, und ich die Ungeheuer.“ —

Die musikalische Zeitung, deren sechszehnten Jahrgang dieser Januar beginnt, wird eben so ununterbrochen, wie bisher, und auch ganz in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. In jeder Hinsicht, ausser auf Nachrichten — da meistens Stoff und Gelegenheit hiezu fehlten — ist der Jahrgang 1813 reicher und gehaltvoller, als irgend ein vorhergegangener: war das unter so höchstungünstigen Verhältnissen zu leisten möglich, so verbürgt es den Lesern, dass die Fortsetzung bey zu hoffenden günstigern Zeiten wenigstens nicht geringer sich zeigen werde.

Die Redaction.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. **N°. 2.** 1814.

Noch ein Bruchstück aus J. F. Reichardt's Autobiographie.

Sein erster Aufenthalt in Hamburg.

Nach einem kurzen Aufenthalt von einigen vergnügten Tagen, verliess Reichardt Hannover (Ende May des Jahres 1774) und ging, mit der damals sehr wohleingerichteten englischen Postkutsché, über Celle nach *Hamburg*. Eine recht pikante Reisegesellschaft machte diese Reise sehr lustig. Sie bestand aus einem grossen, starkknochigen, wohlbeleibten Mönche, der in Frankreich einem Kloster entsprungen und aus Voltaire's Hause zu Ferney ein sehr hübsches, achtzehn- bis zwanzigjähriges Mädchen entführt hatte, die ihn jetzt begleitete; und endlich aus einem gar lustigen, naiven, russischen Major. Zwischen diesem und unserm jungen, kecken Reisenden, hatte der träge Mönch, den in der bequemen, in Stahlfedern hangenden Kutsche der Schlaf sehr leicht überfiel, dessen er sich auf mancherley komische Weise zu erwehren suchte, eben nicht das angenehmste Spiel. In Celle wär' es bald zur Schlägerey gekommen. Damals w · es aber nur ein Sprachfehler, der den heissen Streit erregte. Reichardt hatte sich den Spass gemacht, das hübsche Mädchen in Gegenwart ihres Geliebten zu küssen, tritt darauf aus dem Gastzimmer zu dem, in der Hausthür stehenden Major, und sagt zu ihm mit Lachen: *Je l'ai baisé en présence de nôtre jaloux.* Der Exmönch, der unbemerkt hinter ihm herkömmt, glaubt, der freche Bursche berühme sich freventlich alles dessen, was in jenen Worten liegt, und geht ihm hart zu Leibe. Der Russe aber bemerkt gleich den Sprachfehler und stillt die Wuth des Eifersüchtigen, der die Scene gar charakteristisch mit der Sprachlection schliesst, es müsse dann eigentlich heissen: *Je lui ai donné un baiser en présence... De nôtre cher ami,* fiel Reichardt ein, ihm die Hand reichend, und der Friede war, bis zum nächsten Erwachen in der Postkutsche, wieder geschlossen.

Den ersten Abend in Hamburg brachte Reichardt in dieser Gesellschaft noch recht lustig zu. Das volle, fleissig gefüllte Glas war für den, der Massigkeit wie der Keuschheit Entsprungenen, ein gutes Medium der Freundschaft, und die Dame liebte über die Massen das süsse Gebackne bey dem artigen Souper, und verrieth dadurch schon ihre Kammerjungfer-, oder Hausmädchen-Natur. Nach halbdurchwachter Nacht und einigen Ruhestunden ward die lustige Reisegesellschaft noch auf die lübecker Post begleitet, und mit der Zusage verlassen, sich in St. Petersburg bald wieder zusammen zu finden.

Noch an demselben Morgen machte Reichardt die Bekanntschaft des Hauses vom Professor Büsch, und mit *der* Stunde begann ihm für mehrere Monate ein so angenehmes, reiches Leben, als er nur je gelebt hatte. Dieses treffliche Haus war damals der Sitz der Freude und des Wohllebens, das in der besten Gesellschaft, in hoher Vertraulichkeit mit den Musen und Grazien, höchst fröhlich genossen wurde. Madame Büsch war die lebhafteste Enthusiastin für alles Schöne und Reizende, und sie empfing unsern jungen Künstler mit der Wärme und Liebe, mit der sie alle, durch Talent und Bildung ausgezeichnete Menschen, Weiber wie Männer, zu empfangen gewohnt war. Sein Violinspiel entzückte sie; täglich wurde mit wahrem Enthusiasmus musicirt, manches Trio und Quatuor, manches Lied, mancher grössere Gesang verdankt diesem genussvollen Leben seine Entstehung.

Klopstock, der heitre, jugendliche Alte, lebte ganz in dieser Gesellschaft, und belebte sie mit seiner Heiterkeit und liebevollen Theilnahme. Besonders liebte er die frohe, blühende Jugend, die gute Früchte verhiess, und war gern mit ihr. Seine junge, schöne Freundin, die er als *Vindemia* in seinen Oden verewigt hat, in deren Hause er

wohnte und die seine beständige Gesellschaft war, sang mit schöner, voller Stimme und lebhaftem Ausdruck. So hatte Reichardt mehr als einen glücklichen Berührungspunkt für den würdigen Alten.

Von der Frau von Winthem hörte Reichardt die erste gluckische Melodie vortragen, und diese entsprach seinem Gefühle nicht. Es war die klopstocksche Ode: Willkommen, o silberner Mond. Gluck hat sich mehr an das angenehme Bild des hinwallenden Mondes in der ersten Strophe gehalten, als an den tiefen, melancholischen Sinn des Ganzen, der auf der Erfahrung edler, gefühlvoller Seelen beruht, dass die schönen Nachtbilder vom einsam wandelnden Monde ernsthafte Gedanken an Tod und Unsterblichkeit, bittersüsse Erinnerungen an verlorne Freunde erzeugen. *) Reichardt componirte die Ode für die schöne Stimme nach seinem eignen Gefühl, und hatte den hohen Genuss, dass seine Melodie, selbst bey diesen, mit allem Recht so enthusiastischen Verehrern *Glucks*, die frühere verdrängte, unerachtet die schöne Stimme eben nicht die freundlichste Stimmung für den jungen Componisten hatte, der sich in seinen kecken, entschiedenen Urtheilen nur zu oft mit ihr begegnete, und in freyem Tadel, der auch die eigensinnige Schönheit nicht schonte, unsanft mit ihr zusammentraf.

Jene Melodie ist eine der besten Reichardtschen Melodien geblieben, und bezeichnet sehr wohl den höhern Schwung, den er in solcher edlen, herrlichen Umgebung genommen. Wohl dem Jünglinge, der früh das Glück hat, in solcher Menschen Nähe zu leben, und in dem Sonnenscheine ihrer Liebe zu gedeihen! Reichardt componirte damals auch Klopstocks Ode: Dein süsses Bild, o Lyda — und liess die Melodie in Vossens Musenalmanach abdrucken.

Im büschschen Hause lebte der jetzige Professor Ebeling in dem brüderlichsten Verhältnis, als Gehülfe der damals in vollem Flor stehenden Handlungsakademie. Dieser gründliche und geschmackvolle Kenner der Tonkunst und der Poesie feuerte unsern jungen Künstler auch zu mancher Composition und Ausführung an. Sein lebhafter, treffender Witz und seine unermüdete Thätigkeit zum Vergnügen der Gesellschaft, belebte diese auf eine höchst erfreuliche Weise. Kein Vorfall, kein Zustand ereignete sich in dem frohen Hause, den er nicht mit seinem Witz und seinen oft sehr launigen, komischen Versen zu einem festlichen, lustigen Momente erhob. Liebe, schöne Kinder zierten den edlen Kreis des Hauses, und was Hamburg nur an schöner, gebildeter Jugend, und an Frauen und Männern von Geschmack und Gefühl hatte, versammelte sich in diesem edlen, frohen Cirkel.

Bey den kleinen Abendmusiken pflegte Bode, der damals als Buchdrucker und Buchhandler in Hamburg lebte, das Violoncell zu spielen. Er war aber gewohnt, mit seinem schönen Instrumente, aus welchem er einen vollen, kräftigen Ton zog, überall zu herrschen, und das war unserm jungen Violinisten nicht recht. Er sollte da, wo er keine herrschende Partie hatte, auch immer nur eben der Dienende seyn, und sich den Feinheiten im Vortrage der Oberstimme mit Bescheidenheit anschmiegen. Das war aber dem herrschsüchtigen Bode noch weniger recht. Darüber gab es häufig Streit, und Bode, der sehr absprechend war, konnte unsern, in seinen Augen zu sehr begünstigten, jungen Kunstmann so recht eigentlich nicht leiden. Auch im geselligen Gespräch, in welchem Bode nicht gewohnt war, kräftigen Widerstand zu finden, noch weniger unter zu liegen, kamen sie oft in Streit. Mancher der furchtsamen Streiter aus der Gesellschaft mochte auch wol Bode's colossale Gestalt, und den tiefen, starken Ton der Stimme, von furchtbaren Grimassen begleitet, scheuen. Wenigstens bezeugte dies der gutmüthige Ebert, der unsern Reichardt bey jedem solchen Streit zum Nachgeben und Endigen freundlich besorgt anzuhalten pflegte, einst auf eine gar charakteristische Weise. Die frohe Gesellschaft war im büschschen Hause wie gewöhnlich zum frohen Abend versammelt, und harrte in einem Lusthause am Ende des ziemlich langen, schmalen Gartens, neben dem wohlbereiteten Theetisch, der Frau des Hauses. Diese aber hielt sich lange im Gespräch mit ihren Hausleuten an der entgegengesetzten Gartensaalthüre des Wohnhauses auf. Als mehrmaliges Rufen nicht fruchtete, sagt unser Reichardt, um etwas recht Uebertriebenes zu sagen: Kommen Sie, liebe Frau, oder ich trage Sie her! Madame Büsch war nämlich von einer sehr seltnen Corpulenz, die neben ihrem kleinen, schönen Kopf

*) Kant hat diese feine Bemerkung schon in einer seiner frühern Schriften, über das Schöne und Erhabene, gemacht.

fast ungeheuer erschien, und unser Reichardt so schmächtig, wie ein zwanzigjähriger Jüngling nur immer seyn kann, ohne ungestaltet zu seyn. Kaum hatt' er jene excentrischen Worte ausgesprochen, so sagt Bode in schadenfrohem Tone zu seinen Nachbarn: Das soll der junge Herr wol bleiben lassen! und macht dadurch jene muthwilligen Worte zur Aufschneiderey. Das verdross den jungen, ehrliebenden Mann; er rafft sich zusammen, läuft auf den Gartensaal zu, findet Madame Büsch noch auf der obern Stufe der Saaltreppe stehen, umfasst sie, und trägt sie, dass ihm alle Rippen knacken, nach dem Gartenhause, zu grossem Erstaunen der Anwesenden. Kaum hat er seine übergrosse Last niedergesetzt, und geht bey Seite, um Athem zu holen; so eilt ihm Ebert nach, fasst ihn mit seinem gewohnten Eifer beym Arm, und ruft mit hohem, enthusiastischem Ton ihm ins Ohr: Freundchen, nun gehen Sie dem Bode ja nur immer recht muthig zu Leibe! solche Kraft hatt' ich Ihnen nicht zugetraut! nur immer zu! Sie können's drauf wagen! —

In dem frohen Kreise ward auch oft lustiger Chorgesang angestimmt, und das nicht blos in empfindsamen Weisen, oft auch im Ton' ausgelassner Freude. Klopstock liebte die alten, kraftigen Burschen-Melodien, und hatte selbst zu demherrlichen Liede: *Gaudeamus igitur* — einige lustige Strophen in Mönchlatein hinzugefügt. Sie entstanden so. Madame Büsch, die sehr viel Witz und eine ganz originelle, frohe Laune hatte, pflegte die dummen Menschen, die sie nicht leiden konnte, in Schopschristel, Seelenpeter und Butterlamm einzutheilen — dieses Letzte von einer damaligen hamburger Gewohnheit, der Tischbutter die Gestalt eines liegenden Lammes zu geben, dem man zwey schwarze Pfefferkörner zu Augen beygab. Daraus bildete Klopstock für den frohen Kreis die Strophe, die wir hersetzen, so weit sie dem Gedächtnis noch erinnerlich ist:

Pereat trifolium,
Pereant magistri
Butterlamm, Schöpschristelus,
Petrus animarum.

Dieser edle, frohe Kreis hätte damals mit der grössten Wahrheit von sich selbst mit Gothe singen können:

Wer lebt in unserm Kreise,
Und lebt nicht selig drinn?
Geniesst die freye Weise
Und treuen Brudersinn u. s. w.

Uns hat ein Gott gegeben
Mit freyem Lebensblick,
Und alles, was begegnet,
Erneuert unser Glück.

Durch Grillen nicht gedränget,
Verknüpft sich keine Lust;
Durch Zürnen nicht gesenget,
Schlägt freyer unsre Brust u. s. w.

Leider war dies herrliche Lied zu jener Zeit noch nicht gedichtet, oder doch noch nicht bekannt. Damals würde es Reichardt, in dem vollen Gefühl seines frohen Jugendlebens, gewiss glücklicher, für sein eignes Gefühl befriedigender, componirt haben, als es später in doppelten Melodien geschehen.

Alle einigermassen bedeutende und gebildete Reisende besuchten das büschische Haus, auch durch die grosse Anstalt der Handlungsakademie überall bekannt und berühmt: aber nicht alle wurden in den engern Kreis gezogen, der sich zu frohem Abendgenuss von der grossen akademischen Tischgesellschaft nicht selten abzusondern pflegte. Drang einmal ein ungebetener, unwürdiger Gast zufällig ein, so wusste die gescheidte Frau des Hauses ihn wol auf eine gute Art zu entfernen. Der herzensgute Professor Büsch, der, wie Mathematiker gewöhnlich zu seyn pflegen, ein lieber, kindlicher Mann war, übernahm es denn auch wol, den lastigen, zu dem grossen Tisch der Akademisten, als zu einer merkwürdigen Erfahrung zu geleiten und da den neugierigen Reisenden auf seine Weise zu unterhalten. Als der gute, gefällige Ehemann einst von einer solchen wohlthatigen Beseitigung eines lastigen Gasts, später wieder in den kleinen frohen Cirkel eintrat, rief ihm die dankbare Frau nach ihrer originellen Weise entgegen: Büsch, du bist doch ein guter Mensch: du gehst mit unserm Herrgott durch Dick und Dünn! —

Als diese lebhafte, witzige Frau, die keinen Ausdruck scheute, der ihren Gedanken, ihr Gefühl ganz aussprach, ihre Charakterschilderung in einem schlechten Buche las, und nicht recht begriff, ob das Lob oder Tadel sey, was der Herr Magister da vorbrachte, sagte sie zu den Umstehenden, in der naiven plattdeutschen Sprache, die sie sehr glücklich anzuwenden wusste: Geft he mi wat, oder deit he mi wat? Jene kannten die Klosterscene, da eine alte, blinde Frau sich bey der Austheilung warmer Speisen am Küchenfenster des Klosters einfindet, vom eilig austheilenden Mönchs-Koch einen

Klaks warmen Brey in die ausgestreckte, hohle Hand empfingt, und darauf zu den Umstehenden sagt: Geft he mi wat, oder deit he mi wat? —

Die Ungeduld der lebhaften Frau äusserte sich oft sehr genialisch. Als Reichardt sie einst zu lange hatte auf sich warten lassen, empfing sie ihn mit den heftig ausgesprochenen Worten: Ich bitte Sie um Gottes Willen, lassen Sie mich nie wieder so lange sich warten; mit jedem Augenblick, den ich vergeblich warte, bekomm' ich eine schlechtere Meynung von Ihnen. Es liegt gewiss sehr viel Sinn in diesen Worten, und besonders für die Grossen und Mächtigen, die wol oft keine Ahnung davon haben, wieviel sie sich und ihrer Sache durch die üble Gewohnheit schaden, andre im Vorzimmer stundenlang vergeblich warten zu lassen.

Von der Uebertreibung eines kalten Enthusiasten schrieb sie einst an eine Freundin: F. hat mir so viel Schönes und Herrliches von der — — gesagt, dass ich sie für einen Engel des Himmels halten müsste, wenn er nicht in derselben Viertelstunde ganz dasselbe vom hamburger Scherlfische gesagt hätte. —

Unter den Fremden, die damals eben den schönen, frohen Kreis beleben und bereichern halfen, ist Reichardten der liebe, feine Dichter, Herr von Thümmel, (jetziger gothaischer geheimer [illegible]h) ganz besonders im Gedächtnis geblieben, der seine Bruder und dessen schöne, angenehme Frau, auf einer Reise nach Amerika bis nach Holland begleitete und einige Wochen in Hamburg blieb. Seine frohe Laune und sein unerschöpflicher Vorrath an lustigen Anekdoten aus der literarischen Welt, und besonders an merkwürdigen Dummheiten schlechter Poeten und Schriftsteller, machten seine verständige, sinnige Unterhaltung höchst lebhaft und reichhaltig.

Einige pikante Verse aus jenem Vorrath sind unserm Künstler noch im Gedächtnis geblieben. Ein Paar davon mögen hier stehen. Die poetische Vorrede eines Pastors, *Pfeil* mit Namen, zu seiner Uebersetzung der Psalmen Davids, schliesst sich so:

Ich thu' es keinem nicht zuvor,
Ich bin ein Pfeil, ein schwaches Rohr,
Von Gottes Hand geschnitzet.
Er gebe, dass ich nirgend steck',
Als in dem Einen Ziel und Zweck,
Zu dem er mich gespitzet!

Ein verrückter Kaufmann in Potsdam setzte Klopstocks *Messias* fort, als sich der dritte Band zu lange erwarten liess. In einem, in Quart gedruckten Gesange dieser tollen Fortsetzung kommt folgendes Gleichnis vor, wo Christo die Seite durchstochen wurde:

Gleich wie Mars, als Diomedes
Ihm durchstach den Wanst entzwey,
Ausgestossen haben möchte
Ein solch überlaut Geschrey.

In einer alten, deutschen Oper leidet eine Dame Schiffbruch und wird an eine wenig bewohnte Insel geworfen, wo sie zuerst auf den Gouverneur derselben stösst. Diesen singt sie dann mit folgender Arie an:

Ich weiss nicht, ob Ihnen von sicherer Hand
Meine terrible Geschichte bekannt?
Mobilien und Bräutgam, damit Sie es wissen,
Sind mir durch Sturm und Wellen entrissen.

Darauf erwiedert der Gouverneur singend und gar passend:

Dame, die artigen Reden von Ihnen
Mässen zu meiner Bezauberung dienen.

Reichardt hatte hier auch den Gewinn, von dem grossen Carl Philipp Emanuel Bach sehr freundschaftlich aufgenommen zu werden. Bach sah ihn gern und oft bey sich, und spielte ihm jedesmal mehrere seiner schönsten, zum Theil damals noch nicht bekannten Sonaten, Phantasien und Rondeaus vor. Davon enthalten die von ihm hernach herausgegebenen Briefe eines aufmerksamen Reisenden umständlichere Nachrichten. Ueber alles ging dem jungen Künstler Bachs freye Phantasie, in der er ganz einzig und unerschöpflich war. Stundenlang konnt' er sich in seine Ideen, in ein Meere von Modulationen, vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süssen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt hingen fast leblos über dem Klavier, welches allein schon durch seinen schönen, singenden Ton, unter Bachs sprechender Hand, den Zuhörer rührte, und durch die vollkommene, reine Stimmung, für welche er äusserst sorgte, höchlich ergötzte. Bach freute sich des innigen Antheils, den Reichardt oft mit heissen Thränen, oft mit lautem Jubel, an seinem meisterhaften Spiel nahm, und liess sich auch gern von seiner Violine begleiten.

Bach componirte damals eben für den Baron van Swieten in Wien sechs grosse Orchester-Symphonien, in welchen er sich, nach Swietens

Wunsch, ganz gehen liess, ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung nothwendig entstehen mussten. Bach's Orchester-Compositionen zeugen überall von einigem Mangel an genauer Kenntnis der Streich- und Blasinstrumente, woran die verkehrte Art, mit der er, der von Natur links war, einige der erstern in der Jugend getrieben hatte, wol zum Theil Schuld seyn mag.

Im Hause des Professors Büsch wurde von Ebeling eine grosse Musik veranstaltet, um von jenen Symphonien, ehe sie abgeschickt wurden, eine vollständige Probe zu machen. Reichardt führte sie mit seiner Violine dem besorgten Componisten zu Dank an. Wenn sie auch nicht ganz deutlich wurden, so hörte man doch mit Entzücken den originellen, kühnen Gang der Ideen, und die grosse Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen. Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherm, keckerm, humoristischerm Charakter einer genialen Seele entströmt. Es wäre ein rechter Verlust für die Kunst, wenn diese Meisterarbeiten in einer Privatsammlung vergraben bleiben sollten. Ueberall fehlt es noch an einer vollständigen Sammlung der Werke dieses grossen Componisten und Humoristen, von dem selbst Haydn oft und willig gestand, das Meiste gewonnen und gelernt zu haben.

Bach lebte auch sehr gut, und war ein trefflicher, heiterer Wirth für seine Gaste. Er hatte einen lebhaften, treffenden Witz, und bestand dieser auch oft nur aus Wortspielen, die Lessing „Nürnberger" zu nennen pflegte: so waren solche doch nie ohne Sinn und lustige Beziehung. Vieles in seinen Compositionen, was sie Manchem so auffallend machen, mag wol selbst der Art seyn. Wenn er als Componist zu irgend einer bestimmten Klasse gerechnet werden kann, so ist's wol nur zu der, der Humoristen. Er liebte es sehr, wenn sein junger Hausfreund in diesen Ton einstimmte, und hatte selbst grosse Lust an guten Einfällen und Wortspielen. Einst hatte Bach ihm einen schnellen Satz aus einem Molltone vorgespielt, der zwar scherzend anfing, aber von sehr kraftiger Ausführung war, und Reichardt hatte seinen Spass mit der Ueberschrift: *Scherzando*. Als er des folgenden Tages wieder zu Bach geht, trifft er zufälliger Weise in einem italienischen Kupferstichladen ein schönes, kraftiges Blatt, welches spielende, junge Löwen mit grossem Leben darstellte. Reichardt kauft es, und tritt mit dem aufgerollten Blatte und den Worten vor Bach: Sehen Sie, hier hab' ich erst recht begriffen, was Sie mit Ihrem *Scherzando* über jenen kräftigen Satz sagen wollten. Bach hatte seine Freude an dem Einfall und an dem Blatte.

So oft Reichardt sich nur aus dem büschischen Hause, seinem taglichen Aufenthalte, entfernen konnte, war er bey Bach, der sich auch gern mit ihm über Musik unterhielt, wiewol selten recht verständigte. Viel übler aber ging es ihm darin mit Klopstock, der auch gern über Musik sprach und stritt, ohne auch nur die mindeste Kenntnis davon zu haben. Ja, es blieb nicht selten zweifelhaft, ob er für das eigentlich Musikalische in der Musik wirklich Gehor und Sinn hatte; ob nicht bey ihm, wie bey den meisten Dichtern, Rhythmus und Takt alles war, was er an der Musik hörte und empfand. Die natürliche Folge davon war, dass alles immer durch Gleichnisse aus andern Künsten, besonders aus der Mahlerey, von welcher Klopstock nicht viel richtigere Begriffe hatte, erlautert werden sollte. Das wollte man aber der junge, unbefangene Künstler durchaus nicht gelten lassen, weil dabey die eigentliche Streitfrage nur gar zu leicht verlassen und zuletzt wol nur über das Gleichnis gesprochen und gestritten wurde. Dieser einzige Aerger, den Reichardt mit dem lieben, edlen Manne erlebte, erzeugte bey ihm einst ein sehr unwertherisches: *„O Klopstock!"*

Beym Frisiren fing ihm eines Morgens sein schlesbeiniger Friseur, ob er ihm nicht sein langes, dickes Zopfhaar zu einem kleinen, dünnen, modischen Zopfchen ausschneiden sollte? Das lass Er nur bleiben, war die Antwort; das Zopfchen hat einer zur Mode gemacht, der keine langen, starken Haare hatte. Drauf der Friseur: So? i was Sie sagen? wie hiess der Herr wohl? — Versteht Er denn nicht? Seh' Er nur, Herr, wenn die steifen Stiefel noch nicht erfunden waren, so würd' Er sie wol erfinden, um den Höcker auf seinem Beine darein zu verstecken. — Nein, erlauben Sie, sagte der Friseur, ich trage niemals Stiefel. — *O Klopstock, Klopstock!* rief Reichardt im Rückgefühl seines noch am vorigen Abend erlebten Streites, und sprang vom Stuhl auf, dem Fenster zu. Der Friseur eilte an's andre Fenster, um den berühmten Mann vorbeygehen zu sehen, wie er aus Reichardt's, ihm ganz unverständlichem Ausruf schliessen musste, und sah einen alten, dicken Makler

für Klopstock's; wobey er denn auch gerne gelassen wurde. —

Eine andre, sehr interessante Bekanntschaft für unsern Reisenden war Claudius, und seine liebe, schöne Rebecca. Er hatte sie unlängst auf seine eigne Weise geheyrathet. Sie war die Tochter eines armen Zimmermanns in Wandsbeck und trug des Morgens Milch nach Hamburg. Auf diesem Wege hatte Claudius sie oft begleitet, hatte sie auch wol eben so oft in ihrer Wohnung gesehen, und so steht er eines Abends neben dem lieben Geschöpf am Heerd, als sie dem Vater das Abendbrot bereitet und dieser auch eben von seiner Stadtarbeit nach Hause kehrt. In Claudius regt sich ein Gefühl, das ihn in Verlegenheit setzt, und er sagt zu dem Alten, in der nativen plattdeutschen Sprache, die sich besser anhört, als liest: Es ist ihm auch wol eben nicht recht, Vater, dass er mich so oft bey seiner Rebecca findet? — Warum soll's mir nicht recht seyn? erwidert der gute Alte; er ist ja ein brav Mann. — So? hält er mich dafür? sagt Claudius lebhafter; nun denn, giebt er sie mir auch wol zur Frau? — „I warum nicht! In Gottes Namen“ — Topp, ruft Claudius, und die biedern Hände schlagen laut ein, die gerührten Herzen stimmen froh zu.

An der lieben Blondine, von schöner, edler Gestalt, und engelreinem, lieblichem Gesicht, sah man recht, wie leicht eine schöne, reine Natur sich in alles Gute und Schickliche fügt. In der feinsten bürgerlichen Gesellschaft, und in der edelsten adlichen, war sie bald ganz unbefangen, und überall schien sie eben so gut dahin zu gehören, wie die andern, in dem Kreise Erzogenen. Am liebsten war Reichardt freylich mit diesem lieben Naturpaar in ihrer kleinen Wohnung, beym ländlichen Mahl allein, oder in Gesellschaft einiger Freunde, aus jenem edlen hamburger Kreise. Die freye Weise und unbefangne Fröhlichkeit, die dabey herrschte, wirkte sehr wohlthätig auf ihn, und hat einen sehr bestimmten Einfluss auf sein ganzes künftiges Leben und seine spätere Weltansicht gehabt.

Claudius war auch sehr musikalisch, spielte das Klavier recht brav, wiewol nach seiner Weise etwas hart und ungebunden; sang auch dazu mit ungebildeter Naturstimme, aber mit Sinn und Seele. Händel und Bach waren seine grossen Musikheiligen. Er war mit Reichardt's Compositionen zu einigen seiner Lieder, besonders zu dem schönen Abendliede, wohl zufrieden; und so knüpfte sich manches Band zwischen ihnen. Zu ganzer Vertraulichkeit, die Reichardt so herzlich wünschte und begehrte, war aber mit ihm nicht leicht zu kommen. Es schien dazu die besondere Religiosität zu gehören, die einen Hauptzug in Claudius Charakter und Leben, wie in seinen Schriften, ausmacht, und die in Reichardt keinen Anklang fand.

Bey Claudius machte er zuerst die Erfahrung, dass man auf einem gänzlich verstimmten Instrumente mit Wohlgefallen und ungestört musiciren könne, sobald man davon unterrichtet ist; wenn man gleich über Einen, unerwartet anklingenden, falschen Ton im übrigens wohlgestimmten Instrumente empfindlich zusammenfährt. Claudius' schlechtes, kaum halbbesaitetes Klavier war fast immer verstimmt, und doch sangen und spielten sie oft mit wahrer Freude stundenlang.

Damals kam unserm jungen Künstler zuerst der Gedanke, dass die eigentliche Kunst der Musik wol in dem Bewusstwerden des innern, geheimen Calculs der Seele bestehe, der ununterbrochen in ihr, den übrigen unbewusst, fortgehe. Doch wollte in diese Idee gar nicht eingehn; er schien sie eigentlich nicht zu fassen, so ein trefflicher Kopf er auch war.

Fasch, ein sehr speculativer Kopf, machte unserm Reichardt später gegen das hinzugefügte Beyspiel aus dem Leben, dass man mit neuen, etwas zu langen Schuhen so lange anstosse, bis die Seele das gewohnte Verhältnis in den Schritten ändert, und ein neues für den Gang des Menschen nimmt, die Einwendung: dieses beruhe darauf, was Condillac *jugement de coutume* nenne, wobey indess die Frage entsteht: worauf dieses denn wieder beruhe u. s. w.

Noch später hat Chladni unsern Reichardt auf eine Stelle in Leibnitzens Schriften *) aufmerksam gemacht, welche mit seiner eignen, alten Idee übereinstimmt und gewiss der weitern Untersuchung werth ist.

Auch schon Cartesius soll über diesen Gegenstand im *Tract. de homine*, und im *Compend. musices*, wie auch in seinen *Briefen* manches Richtige darüber gesagt haben. —

*) Leibnit. epist. ad Gryzon. Tom. I. epist. 154.

Ein hoher Genuss für unsern Naturfreund waren auch die häufigen, lustigen Spazierfahrten auf grossen, hohen, geselligen Stuhlwagen, die ganze, frohe Gesellschaften fassten, längs der herrlichen Elbe. Durch Ottensen nach Neumühlen, Flotbeck, Dockenhuden, Nienstädten und so fort, bis zu dem romantischen Fischerdorf Blankenese, wo Natur, Anbau und Bewohner einen so ganz eignen, freyen, ungebundnen Charakter haben, dass es an schönen, heitern Tagen, und in Wind und Wetter, gleich interessant und anlockend ist. Und mit welchen Menschen genoss er diese herrliche, liebliche Natur, diese Fülle des Segens!

So hatte Reichardt in dem gastfreyen, herrlichen Hamburg und in dessen schöner, reicher Umgebung, inmitten der ersten und besten Männer und Frauen deutscher Nation, den schönsten Sommer seines Lebens in lauter Genuss und Freuden verlebt. Bach's grossmüthige Theilnahme und freundliche Mittheilung; Klopstock's himmlische Heiterkeit und liebevolle Güte; Claudius originelle Natur und Existenz, sein lustiges und doch inniges Musiktreiben; so auch Ebelings gründlicher, heisser Musikeifer, und sein lebenvolles, witziges Treiben in dem kunst- und genussreichen büschisch-n Hause; die überaus grosse Güte und Liebe dieser ganzen Familie, und die tägliche Nähe so vieler andern guten und geistreichen Menschen des Orts und des gränzenlosen Zusammenflusses von Menschen aller Art und Nationen, denen es der grösste Gewinn war, in jenem herrlichen Kreise aufgenommen zu werden: alles das hatte ihn gewissermassen zu einer höhern Sphäre erhoben, und ihm eine innere Sicherheit gegeben, die ihm durch sein ganzes Leben hindurch wohlgethan und Hamburg für immer zu seinem Lieblingsorte gemacht hat. Nirgend fühlte er sich mehr zu Hause, als unter diesen guten, für alles Gute und Schöne empfänglichen Menschen, die in einem schönen, fruchtbaren Lande, und in der reinen, guten Verfassung ihrer alten, würdigen Stadt, frey und liberal lebten, die Vortheile, die ihnen daraus entsprangen, nicht zum Druck des Volks übermüthig benutzten, für dieses, wie für alle, gerecht, wohlthätig und freygebig waren, beseelt vom ächten, englischen *public and generous Spirit*, und so ihre Existenz mit eben so viel Klugheit als Humanität zu einer der wünschenswerthesten gedeihen liessen, die vielleicht je die bürgerliche Gesellschaft nur irgendwo gewähren konnte.

Dieses blos geniessende, lustige Leben konnte aber für Reichardt nicht immer währen. Zur Vollendung und höheren Benutzung seiner Kunst bot Hamburg so wenig, wie jede andre grosse Handelsstadt, eine würdige Laufbahn dar. Entwürfe für die Zukunft und für ein sicheres, bürgerliches Leben, für welches unser junger, leichtgesinnter Künstler hier zuerst einigen Sinn gewann, sollten ausgeführt werden; und so entschloss er sich gegen den Herbst zu einer Reise nach Russland, wo er, nach der Meynung seiner Freunde, mit seinem musikalischen Talente jenen Zweck am leichtesten und sichersten sollte erreichen können. Denn nirgend wird der fremde Künstler mehr geschätzt und liberaler aufgenommen und belohnt, als in St. Petersburg und Moskwa.

Klopstocks enthusiastische Aeusserungen über die Pracht einer Seefahrt und die Herrlichkeit eines Seesturms erzeugten in ihm den Vorsatz, zur See nach Copenhagen zu gehen, und dann so weiter über Stockholm nach St. Petersburg. Er trennte sich deshalb, nicht ohne Wehmuth und Schmerz, von seinen lieben, trauten Freunden, in deren schönen Kreis ihn ein so freundliches Geschick geführt, und in welchem er einen so genussvollen Sommer gelebt, als sey er mit allen Rechten dazu mitten unter ihnen geboren, und mit gleicher Bildung ausgerüstet gewesen.

Kurze Anzeigen

Sechszehn Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von F. Märkel. 4tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Für eine gewisse Klasse von Liebhabern des Gesangs, nämlich für die, welche bey ihren musikalischen Unterhaltungen nicht gern den Kopf anstrengen und eine ungestörte Ruhe des Gemüths behaupten wollen, sind diese Lieder gar nicht übel, und die Nummern 10, 15 und 16 kann man in ihrer Art wirklich recht gut gelungen nennen. Sonst aber, und ohne Hrn. M., weder persönlich, noch aus früher herausgekommenen Compositionen zu kennen, glaubt man, das vorliegende Werkchen für eine von den Verla *ersten*

Arbeiten halten zu dürfen, wie man dies aus mehrern Stellen nicht undeutlich nachweisen könnte, wenn man nicht fürchten müsste, im Verhältnis des zu beurtheilenden Gegenstandes zu weitläufig zu werden.

Trois Duos concert. pour deux Flûtes, compos. — par G. Krause. à Berlin, chez Schlesinger. (1 Thlr. 4 Gr.)

Hr. K., der als Flötist schon vom musikal. Publico gekannt und nach Verdienst geachtet ist, liefert hier drey, in mancher Hinsicht empfehlenswerthe Duetts. Alle drey sind gut geor leicht fasslich, ziemlich brillant, und enthalten angenehme, sangreiche Melodien; vorzüglichen Beyfall aber dürfte das erste, aus E moll, erhalten. Dass das Instrument durchaus gut und regelrecht behandelt sey, lässt sich von einem solchen Praktiker nicht anders erwarten; doch müssen beyde Spieler schon ziemliche Fertigkeit besitzen, da, ausser den mannigfaltigen Passagen, auch vorzüglich die dort hin und wieder vorkommenden Tonarten einige Schwierigkeit machen: aber eben deshalb werden jene Duetts, neben der Unterhalt auch als Uebungsstücke sehr gute Dienste leiste. und gewiss geschätzt werden.

Six Walzes en Caprices pour le Pianoforte — — par Louis Böhner. Oeuvr. 4 des Danses. à Leipzig, chez Kühn l. (Pr. 10 Gr.)

Es ist vom deutschen Dreher, dem langsamen und dem schnellen, nur der Charakter aufgenommen, alles Uebrige aber weiter hinauf und weiter hinaus getrieben worden. Und das auf eine lebendige und unterhaltende Art. Capriciös sind hin und wieder Gedanken und Darstellung ebenfalls: die Stücke wollen denn auch so gespielt seyn, und sind darum nicht ganz leicht. Werden sie so gespielt, so gefallen mehrere davon gewiss Jedermann. Die ganze Schreibart, besonders auch, wie hin und wieder die Mittelstimmen geführt sind, beweiset, dass der Verf. auch ganz andere Sachen schreiben könnte, als Tanze.

Variations p. le Pianoforte — — par C. Jäger. Oeuvr. 17. Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 18 Gr.)

Der Verf. hat über ein bekanntes, angenehmes Thema — ungefähr nach Art Gelineks, in dessen schwerern Variationen, viel Noten und viel Figuren geschrieben, und, ohne eben tief zu denken oder originell zu erfinden, dem Spieler Gelegenheit gegeben, beträchtliche Fertigkeit zu zeigen. Damit ist auch die Klasse des musikal. Publicums bestimmt, welche an dem Werkchen Vergnügen und Gelegenheit zur weitern Bildung finden wird.

Anekdoten.

Ein gar nicht unbekannter Componist setzte sich bey einer Aufführung des *Todes Jesu* von Ramler und Graun zu einem Musikfreunde, der zuweilen aus Gefälligkeit gegen Musiker ihnen etwas gedichtet hatte. Es sind doch herrliche Sätze in dem Stück, begann jener. „Ja, das will ich glauben!“ — „Nur das Ganze ist im Effect etwas eintonig.“ — „Meynen Sie?“ — „Ja! Ich wünschte, Sie dichteten ein Passionsoratorium; ich würde es mit Freuden in Musik setzen: nur müsste auch was Fröhliches darin vorkommen, der Mannigfaltigkeit wegen!“ —

Quanz stellte dem König Friedrich II. einen andern seiner Schüler auf der Flöte vor, der vortrefflich spielte. Der König erkannte es, lobte den jungen Künstler, doch etwas kalt, und wendete sich dann an den Meister lebhafter: „Er hat mich vernachlässigt! Der junge Mensch beweiset's, und der hat sich gewiss nicht so viel Mühe gegeben, wie ich!“ — „Ich habe allerdings bey ihm noch ein wirksames Hülfsmittel angewendet“... „So? und welches?“ Quanz stockte, und da der König in ihn drang, machte er eine Bewegung, wie mit dem Corporalstock. Aha, sagte Friedrich: das ist was anders! Wir wollen bey unsrer Methode bleiben! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. **№. 3.** 1814.

Johann Wanhall.

Schon im August des nun verflossenen Jahres starb in Wien der hier genannte Componist, im 74sten Lebensjahre, thatig in seiner Kunst bis fast zum letzten Tage. Die damals und noch geraume Zeit hernach unterbrochene Verbindung zwischen Leipzig und Wien war Schuld, dass wir seinen Tod für eine vorläufige Notiz zu spät erfuhren; was wir jetzt über ihn zu sagen haben, sey hier beygebracht.

Wanhall war eine Zeit lang, und besonders bis J. Haydns und Mozarts Werke weiter verbreitet wurden und tiefer eingriffen, einer der beliebtesten, ja auch einer der gerühmtesten Instrumentalcomponisten Deutschlands. Seine Sonaten, Duetten, Trios, Concerte, vornämlich aber seine Quartetten und Symphonien hörte man überall, wo nur deutsche Musik überhaupt gehört wurde. Geübte und heitere Dilettanten waren es vornämlich, die ihm eine Celebrität verschafften, welche sich um so weiter verbreitete, deren er auch um so fröhlicher genoss, da die ersten Kenner und Kunstrichter sie nicht störten, indem sie diese Werke, nicht ohne Grund, meistens für zu flüchtig und zu leicht hingeworfen hielten, als dass sie jemals Epoche machen oder grossen, tiefen Arbeiten in den Weg treten könnten. Ein lebhafter Geist, ein heiterer, frischer Sinn, angenehme Melodien, natürlicher Fluss, und Angemessenheit für jedes Instrument, dem sie bestimmt waren, bezeichneten diese Arbeiten, und erwarben ihnen ihre zahllosen Freunde. So gut diese sich bey ihnen standen, so gut stand sich der Componist bey diesen; denn schwerlich ist ein Meister neuer Zeit für musikal. Compositionen jener Fächer wie W. ausgezeichnet und auch wie W. bezahlet worden.

So erschien W. bis in mittlere männliche Jahre, wo eine gefährliche und langwierige Krankheit als Folge für seinen Geist eine tiefe und unauslöschliche religiöse Schwärmerey zurücklies, die wol auch Bigotterie genannt wurde, und die um so wunderbarer auffiel, da W. viel in und mit der grossen Welt lebte, auch bis in die spätesten Jahre eines fröhlichen Wesens und lustigen Humors genoss. Von nun an widmete er sein Talent, seine Kenntnisse und seine besten Stunden fast ausschliesslich, und mit grossem Ernst und Eifer, der Kirchenmusik, als der einzigen, die er nun des Christen würdig hielt. Er schrieb viele Messen, Offertorien, Salve Regina etc., einige Requiem, und eine grosse Anzahl kleinerer Kirchenstücke: da er sie aber fast sämmtlich auf Bestellung Einzelner für diese Einzelnen verfasste, so sind sie im Publicum wenig bekannt worden. Wir kennen von seinen Messen nur zwey: eine kleinere — im Styl und Umfang — aus G; und eine grössere, in jenen beyden Hinsichten, aus C, welche die Eigenheit hat, dass in mehrern Sätzen obligate Violen angebracht sind. Nach dieser sehr schätzbaren Arbeit zu urtheilen, hatte W. in seinen spätern Jahren an Geist und Kunst keineswegs verloren — wie man aus spätern Instrumental-Compositionen behaupten möchte; er hatte vielmehr in jeder Hinsicht gewonnen. Die Ideen sind hier eigenthümlicher, Geist, Sinn und Geschmack zeigen sich würdig, und die Arbeit ist weit gründlicher, auch in Absicht auf Contrapunct und Fuge, als man ihm, selbst nach seinen besten Symphonien aus früherer Zeit, zutrauen möchte. Im Ganzen lässt sich jenes Werk am besten mit den leichteren von J. Haydn, wie No. 1 u. 2 der gedruckten, vergleichen: doch sind die Fugen noch mehr ausgeführt. — Seine Wirksamkeit als Künstler war demnach nicht von der Art, dass dadurch eine Revolution, eine neue Epoche begann, oder eine eigene Schule gestiftet wurde: sie war zeitgemäss, und dies in gutem Sinne; denn W. benutzte nicht blos die Zeit und ihren Geschmack, sondern förderte ihn auch; so dass er mit Wucher zurückgab, was er empfangen, damit aber das allgemeine Capital nicht nur sichern,

sondern auch mehren half. Und wird es ihm schon zum Lobe gereichen, dass er Talente und Beliebtheit eben so verwendete; so möchte es ihm wol noch mehr zugerechnet werden müssen, dass er, ungeachtet aller Lockungen schmeichelnder Verhältnisse, die Gränzen, welche ihm die Natur gesteckt, genau und bescheiden genug anerkannte, um nicht, seiner Natur entgegen, weiter und höher zu streben, sondern lieber innerhalb derselben das Seine möglichst treu und gut zu erfüllen. Hinkte nicht jeder Vergleich, so würden wir ihm, unter den Deutschen seiner frühern Zeit, Cramer'n, als Dichter, und Trogern mit dessen wiener Collegen, als Maler, an die Seite stellen. —

Sein Leben war übrigens, wie das der meisten Künstler und Gelehrten, einfach, ohne sehr auffallende Ereignisse. Er war im Jahr 1739 im böhmischen Oertchen Neu-Nechanitz geboren. Sein Vater, von holländischer Familie, war dort als wohlhabender Bürgersmann angesessen. Den ersten Unterricht erhielt er in der dortigen Schule; auch den musikalischen. Er lernte schon als Knabe und angehender Jüngling die gangbarsten Instrumente fast sämmtlich bis auf einen gewissen Grad spielen. Vornamlich zeichnete er sich aber damals als Sopran-, dann als Alt-Sänger aus. Und so bewährte sich auch an ihm, wie an Haydn, Righini, Hasse, Graun und vielen andern, die Erfahrung, dass gute Sänger in frühen Jahren treffliche Melodiker in spätern werden, wenn ihnen sonst musikalisches Dichtungsvermögen verliehen; eine Erfahrung, von der man ja wol der Zukunft die zweyte Hälfte versprechen darf: dass, da man endlich ernster auf gründliche Bildung deutscher Kunst-Sänger zu denken anfangt, man damit zugleich eine Zeit herbeyführen könne, wo die deutschen Componisten die Melodie ihrer Harmonie nachheben, und damit eine Höhe erreichen werden, die wir uns kaum denken und aus einzelnen Hauptwerken unsrer grössten Meister — vornämlich Mozarts — blos ahnen und gewissermassenvorkosten können.

Unter manchen kleinen Abwechslungen und schnell fortschreitender Bildung hatte es W. dahin gebracht, dass ihm der Dechant seines Orts zum Chormeister anstellete. Er war damals noch ein Jüngling, machte die ersten Versuche in der Composition, und war vorzüglich beliebt wegen seines trefflichen Spiels auf der Viole d'amour. Eine Gräfin Collovedo lernte ihn kennen, nahm ihn mit nach Wien, und brachte ihn, indem sie nicht daselbst verblieb, in einem verwandten, vornehmen Hause vortheilhaft unter.

Hier hörte er nun grössere Werke, die gewaltig auf ihn wirkten, und ihn anspornten, auch sich selbst in bedeutendern Gattungen, in Concerten, Symphonien u. dergl., zu versuchen. Es glückte; dies trieb ihn noch höher, und da er auch ein wohlgebildeter, feiner, anständiger und munterer Mann war, sahe er sich bald hervorgezogen, geschätzt, beliebt, er wusste selbst kaum, wie.

Der hohe Adel Wiens, der sich bekanntlich seit mehr als hundert Jahren so ungemein durch Unterstützung und Förderung junger Kunsttalente auszeichnet, nahm sich auch W.s an; vornämlich thaten dies Graf Erdödy und Baron Riesch. Letzter schlug ihm vor, eine Kunstreise nach Italien zu machen; und da W. dies allerdings mit Freuden ergriff, wurde er mit den vollgültigsten Empfehlungsbriefen, und, vom Baron, mit baaren 2000 Gulden ausgerüstet, welchen von Zeit zu Zeit in Wechseln folgen sollte, was er etwa nöthig brauchen möchte — vorausgesetzt, er thue auch das Seine, die Hoffnungen seiner Gönner zu erfüllen. Dem jungen Mann einen leichten Kappzaum überzuwerfen, ihn vor Leichtsinn zu verwahren und zum Arbeiten zu treiben, hiess es, diese Summen würden ihm blos bis zu seiner Zurückkunft gelichen: als er nun aber zurückkam, schenkte ihm der Baron nicht nur jene erste Summe, sondern verlangte auch für die nachgesandten nur Abschriften seiner Compositionen.

In Italien verweilte W. zuerst in Venedig, wo er Glucks belehrenden Umgang genoss, im Italienischen und Französischen sich vervollkommnete, mehrere Gesangstücke schrieb, und ansehnlich belohnt ward. In Bologna, wo er ebenfalls blieb, gelang es ihm nicht weniger; auch hatte er da das Glück, dem Kaiser Joseph bekannt zu werden, der sich eben damals auf seiner, durch ihre Folgen so merkwürdig gewordenen Reise, daselbst aufhielt. In Florenz, und dann in Rom, wo er funf Monate lebte, gab er noch überzeugendere Beweise seines Fleisses und seiner Fortschritte. Er schrieb hier zwey Opern: *Il trionfo di Clelia* und *Demofonte*, nach Metastasio, die beyde Beyfall fanden. Zu diesem Glück trug der Rath seines kunstgelehrten Landsmanns, Gassmann, der sich eben daselbst aufhielt, nicht wenig bey; und W. vergalt diesem seine Weisungen, indem er ihm bey den vielen, ihm aufgetragenen Arbeiten half.

Jetzt kehrte er nach Wien zurück und eine

sehr vortheilhafte Anstellung wartete seiner: da überfiel ihn jene Krankheit, die, und deren seltsame Folgen, wir schon oben erwähnt haben. In dieser Zeit trat nun vornämlich Graf Erdödy wieder ein, als sein Gönner und Wohlthäter. Geraume Zeit fürchtete man eine gänzliche Verstandesverrückung, und auch als dieser mit Erfolg entgegengearbeitet war, sahe sich W. noch lange stets mit himmlischen Erscheinungen umgeben, die ihm alles, was er thun sollte — und darunter höchst Wunderliches — vorschrieben. Er kam ihm aber stets mit grosser Gewissenhaftigkeit nach, und verbrannte auch einmal eine betrachtliche Anzahl Quartetten etc., die er verfasset, und auf die der Geist, als frohnend dem irdischen Sinne, bedenklich gedeutet hatte.

Von da an zog sich W., begünstigt von äussern Verhältnissen, in den Stand eines privatisirenden Künstlers zurück. Was man ihm aus dieser Zeit verdankt, ist schon erwähnt. Sein Leben war übrigens bis ins hohe Alter selten durch vorübergehende Unfälle getrübt, und diese hielt ihm ein heiterer, zufriedener und ein wahrhaft frommer Sinn, leicht überstehen. Jedermann kannte und ehrte seine strenge Rechtlichkeit, sein herzliches Wesen, seine Bescheidenheit, seine Wohlthätigkeit — denn diese letzte war eine der Tugenden, durch die er seine Religiosität Andern vornämlich zu erweisen sich gedrungen fühlte, und die auch eine vorzügliche Freude seines Alters war. Sein Tod ward ihm durch das Geschick, das ihn nur wenige Tage auf das Krankenbett legte, und durch seinen festen Glauben an eine seelige Unsterblichkeit, leicht gemacht. Alle, die ihn gekannt, werden sein Andenken in Ehren halten. *Rochlitz.*

Recension.

Ouverture à grand. Orchestre de l'Opéra Andromeda — par Jos. Elsner. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.) *)

Ouverture für ganzes Orchester aus der Oper, Lassec Bialy (Lessek der Weise, oder die Zauberin auf dem kahlen Berge.) Musik von Joseph Elsner. Leipz., b. Breitk. u. Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Rec. befand sich gerade in Warschau (1807) als die Wiederherstellung des polnischen Reichs, die der Kaiser von Frankreich der Nation versprochen, im Theater feyerlichst begangen und bey dieser Gelegenheit die Oper *Andromeda* gegeben wurde. Er erinnert sich noch des transparenten Vorhangs, auf dem das polnische Reich, als ein alter Geharnischter, sich mit halbem Leibe aus einem Grabe emporrichtete, aufblickend zu einem glanzenden Stern, in dem ein grosses N. sichtlich; und auch die Oper war durchaus allegorisch gemeynt, indem die gefesselte Andromeda nichts anders als das Vaterland, der zu Hulfe eilende Perseus aber den siegreichen Helden darstellen sollte. Man liebt in Polen dergleichen Allegorien, und vorzüglich wurde von jeher alles, was nur im mindesten auf Vaterland Bezug hat, ja das blosse Wort selbst, kam es auch ohne weitere Beziehung vor — z. B. Ich gehe in mein Vaterland u. dergl. — sehr beklatscht. Aus diesem Grunde schon und bey der damaligen exaltirten Stimmung des Publicums musste jene Oper viel Glück machen. Aber auch abgesehen von diesen Umständen, die eben die Zeit herbeyführte, verdieute die Oper in der That den Beyfall, den ihr jeder, auch ganz unbefangene Zuschauer sollte. So schnell nämlich Hr. E. hatte componiren müssen, so war ihm doch das Werk, vorzüglich in einzelnen Sätzen, recht wohl gelungen, und Rec. erinnert sich noch lebhaft, dass vorzüglich die Partie der Andromeda, welche damals von einer Dem. Petrasch, nachherigen Mad. Dmuszewska, sehr brav gegeben wurde, viel Glänzendes und Ausdrucksvolles enthielt. So wie Rec. meynt, war es die erste Opera seria, in der sich Hr. E. versuchte, und dieses, so wie der schon erwähnte Umstand, die Rücksicht auf Schnelligkeit, womit der Componist das Gelegenheitsstück zu Stande bringen musste, entschuldigt hinlänglich, dass nun wol der eigentliche, gediegene, grandiose Styl der ernsten Oper, wie er in Piccini's, Glucks u. A. Werken herrscht, gänzlich verfehlt wär. Dieses gilt nun auch hauptsächlich von der Ouverture, welche Rec. schon damals nicht eben zu den gelungensten Sätzen des Werks zählte. Sie fangt mit einem kurzen Einleitungssatz, *Adagio* F dur, an. Das darauf folgende *Allegro*, F moll, drückt in dem klagenden, angstvollen Thema, die Leiden der an den Felsen

*) Anmerk. Durch ein Versehen des Expedienten war diese Ouverture zweyen Recensenten zugesandt worden. Die beurtheilende, kurze, mehr das Technische betrachtende Anzeige des ersten ist in No. 18 des vor. Jahrg. abgedruckt: sie kann sehr gut neben der ausführlichern, mehr den Sinn und Geschmack berührenden, des zweyten, bestehen, und das Versehen wird, hoffen wir, leicht entschuldigt werden, wenn wir auch der verwirrenden Verhältnisse, unter denen wir oft im verflossenen Jahre unser Geschäft führen mussten, nicht gedenken. d. Redact.

gefesselten Prinzessin recht gut aus; es wird mit Kunstfertigkeit, jedoch ohne dass sonderlich viel harmonischer Stoff verwendet werden sollte, durch die verwandten Tonarten 186 Takte lang durchgeführt, wo es mit dem Dominanten-Accorde schnell abbricht, und die allein anschlagende Pauke (besser als die angezeichnete Trommel, die leicht etwas skurrile Nebenideen erweckt) die Ankunft des Helden verkündigt. Ein kurzes, eben nicht bedeutendes *Tempo di marcia* und ein *Allegro assai*, beyde in F dur, malen im Schluss der Ouverture den Sieg des Helden und Andromeda's Befreyung. Die ganze Einrichtung der Ouverture, die geschickte Instrumentation, und vorzüglich das löbliche Bemühen, in mannigfachen Imitationen, die vorzüglich in der Oberstimme und dem Bass, weniger in den Mittelstimmen liegen, recht viel aus dem Hauptsatz zu ziehen, zeigen den geübten, sinnvollen Componisten. Sichtlich haben gerade in jener Zeit Cherubini's Compositionen auf Hrn. E. gewirkt: denn schon das Hauptthema, und Stellen, wie die eingerückte, erinnern nur zu lebhaft an den genialen Meister, den man indessen in der eigentlichen *Opera seria* wol nicht zum Vorbilde nehmen dürfte, da er nur, gleich Mozart, im romantischen Reiche sich mit freyem Fittig in die Lüfte erhebt:

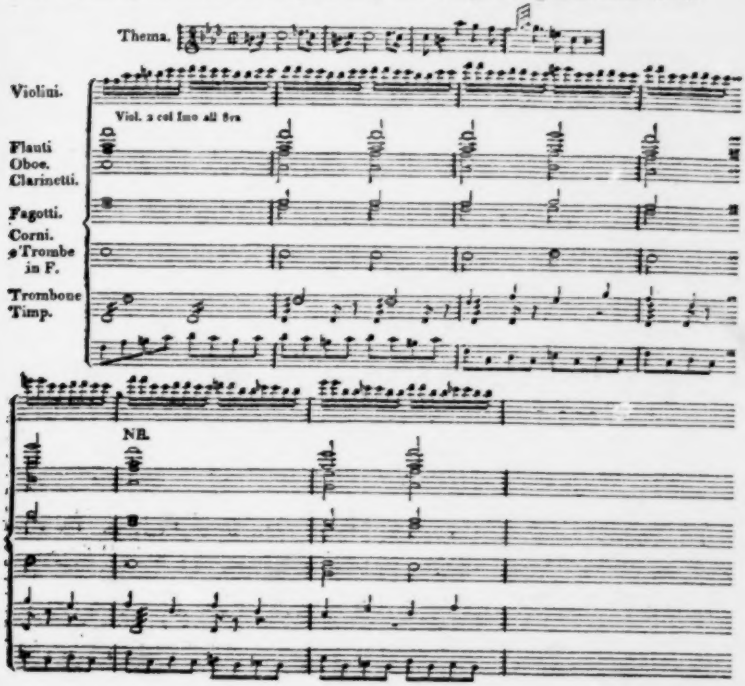

Die mit NB. bezeichnete schnelle Rückung in die Dominante der verwandten Durtonart ist in mehrerer Hinsicht zwar nicht zu verwerfen, aber wol zu tadeln; es fehlt an einem eigentlichen Grundbass, der den Uebergang richtig leite; die Violons und Violoncelle figuriren mit den Violinen, und bey der grell heraustretenden Bassposaune denkt sich der Zuhörer 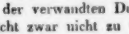 und hört dann die empfindlichen Octaven der Oberstimme mit dem Bass. — Abgesehen von dem Platz, wo die Ouverture im individuellen Charakter wirken sollte und man daher das wahrhaft Heldenmässige, Grandiose vermisste, ist sie, als ein gut geschriebenes Werk eines wackern Meisters, recht sehr zu empfehlen.

Die Oper *Leszek*, wozu die Ouverture No. 2. geschrieben, blieb dem Rec. unbekannt: wahrscheinlich ist es eine Zauberoper nach Art unsrer *Donaunymphen* u. dergl. Dem sey nun, wie ihm wolle; es hat Rec. gefreut, wieder, wenigstens das Bruchstück eines Werks zu hören, das ihn an so manche ähnliche gelungene, des ihm sonst bekannten Componisten erinnerte. Hr. E. hat, wenn es auf den leichten Ausdruck einer gewissen Jovialität und Behaglichkeit ankommt, einen Reichthum der Ideen, und eine Gewandtheit der Ausführung, in der ihn wenige übertreffen, und vorzüglich war er im Auffassen des Eigenthümlichsten der Nation, unter der er lebt, immer sehr glücklich, welches ihm denn auch mit Recht den ungetheiltesten Beyfall seiner Umgebung erwarb. Man kennt viele Polonaisen von Hrn. E., die den wahrhaftesten Stempel der eigentlichsten Nationalität tragen, und er möchte es darin wol dem berühmten Componisten zuvorthun, der in der Sucht, Polonoisen zu schreiben, sogar die homerischen Helden ein *Alla Polacca* anstimmen lasst. (*Videatur*: die Arie des Patroklus im *Achill.*) Das polnische Theater hat Hrn. E. eine Menge gelungener komischer Singspiele zu danken, aus denen manches Lied zum Nationalgesang wurde, und es mag denn auch der *Leszek*, wahrscheinlich nach einer alten polnischen Sage bearbeitet, manches recht Erfreuliche enthalten und eine wahre Bereicherung des, ohnehin nicht eben überfüllten Repertoire's polnischer National-Opern seyn. Nach einem kurzen Einleitungssatze, *Adagio*, D moll, folgt in vorliegender Ouverture eine recht muntere, gemüthliche Polonoise, die sich rasch und feurig, durchweg ihren Styl fest behauptend, fortbewegt, wie das nun eben Hr. E. in den Alla Polacca's recht brav zu machen versteht. Hier ist das hübsche Thema, welches die Hoboe vorträgt:

Oboe solo. 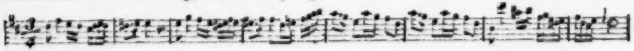

Das drey Takte lange *Adagio*, ein *Unisono* der Basse, Fagotts und Bratschen, welches die Polonoise nicht weit vor dem Schlusse unterbricht, mag sich auf einen besondern Moment des Stücks beziehen. Rec. glaubte die Erscheinung irgend eines bedrohlichen Geistes heraus zu hören, der plötzlich das jubelnde Volk erschreckt, das sich aber bald von der Furcht ermannt, jeder weitern Störung nunmehr trotzend. Letzteres nahm Rec. aus dem Flüstern wahr, womit die Violoncelle nach jenem Satz eintreten, bis die Oberstimme wieder mit einem Thema hinausrückt, das die Basse in kräftiger Imitation aufgreifen. Die Stelle ist von frappanter Wirkung, und überhaupt das ganze Werk, das auf besondere Tiefe oder Bedeutsamkeit keinen Anspruch macht, von gemüthlichem Eindruck und fürs grosse Publicum mit Verstand berechnet.

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn. Uebersicht des Monats December. Die Herren Schwind und Herbold, Flötisten des Theaterorchesters, gaben am 5ten Concert. Nach einer Ouvert. sang Mad. Graff eine Arie von Weigl, in welcher sie ihre schon oft gerühmten Vorzüge entwickelte; Hr. Schwind trug ein Flötenconcert von Danzi wie ein wahrer Meister vor; Dem. Cullmann, 12 bis 13 Jahr alt, spielte Var. fürs Klavier von Gelinek, mit Orchesterbegleitung von Hrn. Cullmann — über das Tyroler-Lied: Wann i in der Früh aufsteh — nicht nur sehr fertig, sondern auch schön, und beurkundete einen guten Lehrer, wie eigenes Talent. Hr. C. hatte die Orchesterbegleitung recht zweckmässig dazu gesetzt, so dass das Ganze sehr wirksam war und mit grossem Beyfall aufgenommen wurde. Ich möchte übrigens Hrn. Cullmann, dem guten

sorgsamen Vater, empfehlen, den Aufsatz in dieser Zeitung, im 48sten Stück vom 1sten Dec. 1813: *Die frühzeitigen Talente*, mit aller Besonnenheit zu lesen. — In der 2ten Abtheil. folgte, nach einer Ouvert., Concertante für Harfe und Flöte, vorgetragen von d. Hrn. Prestel und Herbold. Hr. H. zeigte, so gut es die Composition zuliess, dass er sein Instrument zu behandeln verstehe, und Hr. Prestel behandelte seine Partie so gut, wie sein Instrument. Er hat es auf der Harfe im Mechanischen zu einer ganz ungewöhnlichen Fertigkeit gebracht, welches um so mehr zu rühmen ist, da er nicht *ex professo* Musiker, sondern Maler ist. Es folgte Harmoniemusik, welche aus arrangirten Opernsätzen bestand und sehr lobenswürdig vorgetragen wurde. Zum Schluss: Serenade v. Küffner, für Guitarre, Flöte und Alto, vorgetragen von den Hrn. Brand, Schwind und Wolf. Nichts davon, wie dies Stück gemacht war und vorgetragen wurde: auf jeden Fall sollten dergleichen Werkchen bleiben, wohin sie gehören: im Sommer im Freyen, im Winter bey einer langweiligen Theegesellschaft. Was wollen sie in einen grossen Concertsaale? — Den 7ten gab Hr. Graff, Violoncellist am hiesigen Theater-Orchester, und seine Gattin, geb. Böheim, Concert. Ouvert. aus *Così fan tutte* von Mozart. Rec. u. Arie von Orlando, ges. von Mad. Gr. ff. Dass Mad. G. eine wahrhaft grosse Sängerin ist, hat sie oft bewiesen, und bewies es heute aufs Neue; näher ins Einzelne zu gehen, wäre ganz zwecklos. Frau von Busch deklamirte: An meine Landsleute, die trüen Ollmärker; oder vielmehr, Frau von Busch las das erwähnte Gedicht mit beugsamer Stimme und schönem Anstand, in plattdeutscher Sprache, aus der *Feldzeitung* hübsch vor; mehr konnte man aber wol auch nicht verlangen. Zweyte Abtheilung: Quartett von Righini, ges. von Mad. Urspruch, Dem. Amberg, Mad. Graff u. Hrn. Illenberger. Man fand dies Stück, weder in der Composition, noch in der Ausführung, eben vorzüglich. Hr. Graff spielte ein neues Violoncell-Concert von eigener Composition. Er ist ein recht guter Violoncellist, ohne gerade ein grosser Virtuos zu seyn; und die Composition zeugte weder von viel Talent, noch von einem grossen Vorrath von Kunstkenntnissen — sonst würden nämlich bessere Sätze erfunden und diese auch besser verarbeitet worden seyn. Er wurde indessen mit viel Beyfall gehört. Den Beschluss machte ein Sestett aus *Così fan tutte*, ges. von Mad. Urspruch, Dem. Amberg, Mad. Graff, Hrn. Illenberger, Hrn. Hill u. Hrn. Berthold, und alles ging sehr präci.

In einer Anzeige der hiesigen Zeitung wurden wir aufmerksam gemacht auf die Vorzüge einer Sängerin, welche sich eben hier befinde: auf Dem. Elise Barensfeld, Schülerin von Salieri u. Siboni, welche dann auch am 11ten Concert gab. Nach dem ersten Allegro einer Symphonie von Haydn, sang sie eine Arie von Cimarosa. Hr. Düring blies Var. für den Fagott von Witt. (Hr. D. hat besonders eine seltene Fertigkeit; mit der Doppelzunge macht er wirklich schwierige Passagen in ganz ausserordentlicher Geschwindigkeit, auch möglichst deutlich und distinct. Man liebt das hier sehr, und verdankt es, wie auch heute geschahe, mit sehr lautem Beyfall.) Die 2te Abtheilung fing, laut der Ankündigung, mit einer Ouvert. von Mozart an. Sie schien aber nicht von Mozart, oder aus seiner frühesten Zeit. Zu viele Figuren waren veraltet; vom Zuschnitt des Ganzen könnte man dasselbe sagen: übrigens war aber alles recht verständig und besonnen ausgearbeitet. Es folgte eine Arie von Rolla, ges. von Dem. Barensfeld, mit obligater Violin, nett gespielt von Hrn. J. Schmitt. Zum Beschluss sangen Dem. B. und Hr. Krönner ein Duett aus *Sofonisbe*. Dem. B. bewies in allem, was sie uns zu hören gab, eine angenehme Stimme, die nicht eigentlich Kopfstimme, aber noch weniger Brust stimme, sondern mehr Halsstimme ist. Mit dieser trug sie manche Sätze, welche ihr am geläufigsten waren, recht schön vor. Sie steht indessen noch in der Bildung, und bey den vielen Anlagen, die sie zu besitzen scheint, ist an ihr eine gute Sängerin zu hoffen — wobey aber voraus zu setzen, dass sie noch in die Hände verständiger, eigentlicher Musiklehrer kömmt. An allem, was sie uns sang, war nicht zu verkennen, dass sie es recht eigentlich gelernt hatte, und manches gelang ihr doch nicht; z. B. ihr Versuch eines Trillers: dagegen hatte sie, fast durchaus, ein besseres *portamento*, dem nur noch hie und da vollkommene Bestigkeit mangelte. Ueberhaupt hätten wir bey ihr, der Schülerin so berühmter Lehrer, mehr eigentliche Methode vermuthet.

Am 25sten Dec., als am ersten Christtag, gab Hr. J. F. Thieme, Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, Concert. Ein nicht ganz vollständiges Orchester spielte zum Anfang das erste Allegro einer Symphonie von Haydn. Hr. Th. spielte dann ein Conc. für den Contrabass. Es war dieses

allerdings etwas Ungewöhnliches, und Hr. Th. lösete seine Aufgabe zum Bewundern: (die meisten Passagen waren in der Höhe und im Flageolet, und alle gelangen recht gut:) allein das Unnatürliche musste jeder Zuhörer fühlen. Ist es doch, als wenn ein Bass-Sänger eine Sopran-Arie im Falsett singen wollte. Sind denn keine tiefen Soli für dies Instrument zu ersinnen und auszuführen? Nicht? Ja, sie nehmen sich nicht aus! Nun denn, so spiele man lieber kein Concert darauf! Dem. Schönemann, Sängerin vom Theater in Wissbaden, sang eine Arie, und zeigte ein schönes, bewegliches Stimmchen, von viel Höhe — sie sang dreygestr. E so gut, als es einer menschlichen Stimme möglich ist —; sie machte auch allerhand Passagen recht deutlich: jedoch war nicht zu verkennen, dass sie keine wahre Schule gehabt hat. Sie ist indessen noch ein junges Mädchen und kann wol nachholen, was sie bisher, vielleicht aus Mangel an Gelegenheit, entbehren musste. Sie ist auch hier schon einigemal auf dem Theater mit Beyfall aufgetreten, z. E. als Myrha in Winters *Opferfest*, als Vitellia in Mozarts *Titus etc.* Hr. J. Schmitt spielte Var. für die Violin von Rode, und die meisten recht gut, denn sie waren seiner Spielart angemessen; aber eine Var., welche nur in Arpeggiaturen bestand, liess denn doch viel, in Hinsicht des Vortrags, zu wünschen übrig. Die Accorde kamen durchaus nicht getheilt genug zum Vorschein, sondern alle Töne, die zu dem vorhabenden Accord gehörten, waren fast zugleich hörbar. In der zweyten Abtheilung sang, nach einer Ouvert., Mad. Graff eine Arie von Par: Hr. Gorke — ich glaube, Hofmusicus des Grossherzogs von Baden — blies ein Hoboeconcert mit vielem Beyfall, dem ich aber nicht in hohem Grade beystimmen konnte, da sein Ton im Ganzen zu spitz und zu hart ist, was denn dieses Instrument eben so unangenehm macht, als es bey gutem Ton angenehm ist. Dann besitzt er zwar sehr viel Fertigkeit, benutzt sie aber oft nicht zweckmässig. Er ist übrigens noch sehr jung, und es lässt sich von ihm noch viel erwarten, wenn er seine Kunst mit Verstand übt und studirt, und sie nicht nur mechanisch behandelt. Zum Beschluss sangen Dem. Schönemann, Hr. Illenberger und Hr. Berthold ein Terzett von Par.

Somit waren die Concerte für 1813 geschlossen. Nach meinem Berichte werden viele Leser viel daran zu tadeln finden. Ich finde selbst auch viel daran zu tadeln, besonders was ihre innere Einrichtung betrifft — z. B. dass wir fast seit Jahren keine Symphonie ganz zu hören bekommen haben etc. — und es wäre Tadel, welcher sich nicht mit haltbaren Gründen widerlegen liesse. Ich werde zu Ende des Winters in einem eigenen Aufsatze darüber sprechen, und das *pro u. contra* näher beleuchten.

Hr. Kapellm. André in Offenbach ist schon vor einem halben Jahre von seinem Fürsten, dem regierenden Fürsten von Ysenburg, zum wirklichen Hofrath mit Sitz und Stimme ernannt worden.

Berlin, den 10ten Jan. In unsrer musikal. Welt ist es jetzt ziemlich stille. Das Neue und ziemlich Bedeutende, was seit meinem letzten Briefe in derselben vorfiel, möchte ungefähr Folgendes seyn.

Den 20sten Dec. ward zum ersten Mal, mit mässigem Beyfall, das neu einstudirte Singspiel, *Theodor* in Venedig mit der schönen Musik von Paisiello gegeben. Diese gefiel allerdings allgemein, konnte aber das, zum Theil sehr langweilige Sujet nicht heben, auf das der grösste Theil unsrer Schauspielbesucher doch fast allein Rücksicht nimmt. Es war gut besetzt; Hr. Gern gab mit unerschöpflicher Laune den Thadäus, Dem. Eunike dessen Tochter, Lisette; Hr. Stümer ihren Liebhaber, Sandrino. Auch der gewesene König von Corsica (dessen Lage und Noth zu vielen scherzhaften Vergleichen Gelegenheit gab) wurde von Hrn. Blume recht gut dargestellt. Am meisten gefielen Sandrinos Arie: Wenn des Meeres Winde sausen etc.; Thadäus Arien: Nun was sagst du, Freund Thadäus etc. und: Tochter, es ist des Himmels Wille etc.; Lisettens Rondo: Soll ich dich selbst verderben etc. und das Finale des ersten Akts; so wie im 2ten Aufzug Sandrinos Arie: O leichtgläubige Männer etc.; Thadäus Arie: Sich aus Ruhm erschiessen lassen etc., und das Duett von Thadäus und Lisette: Mein einziges Denken und Trachten etc. Oeffentliche Rüge verdient die, gewiss ohne Willen und Wissen der sonst so umsichtigen Direction eingerissene Unart, die Textbücher unvollständig und nach veralteten Bearbeitungen für einen theuern Preis (beym Theodor um den dritten Theil des Legegeldes für ein Parterrebillet) zu verkaufen, worüber sich alle Liebhaber der Musik, die den meistens unverständlichen Gesang auch den Worten nach verstehen wollen, schon oft, aber immer vergebens beschwert

haben. — Den 27sten wurde, bey der eingelaufenen Nachricht von Torgaus Capitulation, ausser Himmels *Fanchon*, zum ersten Mal gegeben: *Das Dorf an der Gränze*, ländliche Scene in einem Akt (von Hrn. Robert). So erfreulich die Veranlassung war, die uns dies angenehme Stück brachte, so interessant war die, aus dem Leben gegriffene Handlung; und Hr. Gern als Schulze, Dem. Döbbelin als Schulzin, Hr. Labes als Invalide, Hr. Kaselitz als Schmidt, Hr. Gern, der Sohn, als politisirender, zum Feinde sich neigender Barbier, Hr. Weitzmann als furchtsamer Bauer, der Mause für Elephanten ansieht, Hr. Bethmann als Officier, der die frohliche Kunde brachte etc., stellten alles heiter und trefflich dar. Hr Kapellmeister Weber hatte den Schlussgesang componirt, der das frohliche Ganze angenehm beschloss. —

Den 3ten gab Hr. M. G. Dam das schon längst angekündigte Concert in der Stadt Paris, und unterhielt das nicht zahlreiche Publicum durch sein fertiges Violinspiel, indem er ein Concert und Variationen von Polledro mit Beyfall vortrug.

Ausser unserer Singakademie und dem Hansmannischen Singinstitut hat nun auch Hr. Musikdir. Seidel ein Singinstitut für Männer und Damen aus den gebildeten Ständen errichtet, und es lässt sich von der regen Thatigkeit des Unternehmers viel Angenehmes und Schönes auch in diesem Kreise für die schöne Himmelstochter Polyhymnia erwarten.

Leipsig. Damit dieser Ort, der sonst so oft Stoff und Veranlassung gab, über wichtige und sehr angenehme musikal. Productionen zu sprechen, wenigstens einmal genannt, und bewiesen werde, es geschehe selbst jetzt hier für die Tonkunst, was geschehen kann; führen wir die meist vortrefflichen Werke an, welche Hr. Musikd. Schicht *innerhalb zweyer Wochen* in der hiesigen Nicolaikirche, der einzigen, wo Gottesdienst gehalten werden kann, aufführte. Wir nennen sie blos, diese Werke: denn über solche spricht sich nicht in wenigen Zeilen; auch erreicht die blosse Anführung wenigstens jenen Zweck.

Weihnachtstage. Missa von Georg Benda, und eine zweyte, von Jos. Haydn. Ein *Sanctus* und *Agnus Dei* von Richter, in Strasburg. *Preisgesang* von Gottfr. Weber in Mannheim: Lob, Preis dir, Allmächtiger! *Cantate* von Lagel: Das Heil ist nah — Die *Hymnen* von Haydn: Des Staubes eitle Sorgen — Walte gnadig, ewge Liebe — und: Allmacht'ger, Preis dir und Ehre! —

Neujahrstag. Missa mit *Credo*, *Sanctus etc.* von Schicht, zu acht Stimmen mit Orchester, zweychörig. *De Teum laudamus*, ebenfalls v. Schicht. *Epiphanias. Missa* mit *Credo*, v. Naumann. *Salve Redemtor* von Schuster.

Kurze Anzeigen.

Drey Lieder von Eisenhard, Grass und Haugwitz, mit Begleit. des Pianoforte in Musik gesetzt von F. H. Himmel, königl. preuss. Kapellm. 44tes W. Leipzig, b. Hofmeister. (Pr. 8 Gr.)

Hrn. H.s schönes Talent, für seine vielen Lieder so oft einen einnehmenden, natürlich ausdrucksvollen, fliessenden Gesang zu finden, der auch dem jedesmaligen Texte, wenigstens im Ganzen, entspricht, und ihn, diesen Gesang, stets passend und meist interessant zu begleiten — zeigt sich auch in diesen kleinen Stücken, im ersten, nach des Ref. Meynung, am meisten, im zweyten am wenigsten. Etwas weiteres ist davon zu sagen nicht nothig, da Jedermann Hrn. H.s Weise kennet, und er derselben treu bleibt.

Nouveau mélange d'airs choisis des Opéras français et italiens, arr. pour 2 Flûtes par Berbiguier. No. 4. Leipz., chez Breitk. et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. B. hat unter dieser Aufschrift eine Sammlung von 21, theils mehr, theils weniger kurzen, hauptsächlich aus Blangini's und Steibelts Compositionen entlehnten Tonstücken zusammengetragen. Da sie ziemlich frey von Schwierigkeiten sind, und auch grösstentheils ganz hübsche Melodien enthalten, so werden sie Anfängern des Instruments willkommen seyn. Auch müssen die frühern Sammlungen dieser Art wahrscheinlich Glück gemacht haben, da die gegenwärtige schon die 4te Nummer ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Januar. N°. 4. 1814.

Darlegung eines Wunsches, mit einem Versuche, wie derselbe etwa erfüllt werden könnte.

(Die mit * bezeichneten Anmerkungen sind vom Verfasser; mit **, von einem Musikverständigen, der den Aufsatz im Manuscript gelesen hat.)

Dem gesammten musikalischen Publico in Deutschland ist es bekannt, dass sich Ramler durch einige seiner Gedichte ein Verdienst um die Musik erworben hat, indem dieselben von würdigen Tonsetzern sind bearbeitet worden: vermuthlich wissen aber nur wenige, die zu gedachtem Publico gehören, dass auch die Schüler der deutschen Grammatik der Ramlerschen Muse ein Geschenk zu verdanken haben, welches in seinem Grade ebenfalls hochzuschätzen ist. Es hat nämlich dieser Dichter, zur Erleichterung des Gedächtnisses und zu einer angenehmen Uebersicht, gewisse kleine Wörter, welche man Prapositionen nennt, und die einen Einfluss auf andere Wörter haben, mit denen sie verbunden werden, in Verse von einigen Zeilen zusammengedrangt, und Adelung hat diese Verse in seine Sprachlehre aufgenommen.

In aller Welt, — denkt vielleicht einer oder der andere Leser — was liegt dem musikalischen Publico daran, dieses zu wissen? oder sollen diese gereimten Sprachregeln etwa gar in Musik gesetzt werden? — Letzteres eben nicht; indess sey beyläufig gesagt: es ist ein ganz artiges Sinngedicht *an eine Quelle* dabey, welches auf diese Ehre mit mehrerem Rechte Anspruch machen könnte, als manches von den vielen Liedern, deren unverdiente Existenz durch eine Melodie, wo nicht auf immer gesichert, doch in etwas gefristet worden ist. Was aber ersteres betrifft, so scheint der erwähnte Umstand allerdings eines Platzes in diesen Blättern in so fern werth zu seyn, als er mich auf einen Gedanken gebracht hat, der sich auf die Verbreitung nützlicher musikalischer Kenntnisse bezieht. Ich dachte nämlich: was ein grosser Dichter zum Behuf der deutschen Grammatik gethan hat, das könnte ja auch wol von einem grossen Tonsetzer zum Behuf der musikalischen Grammatik geschehen! Die Aufgabe, welche nicht so leicht zu lösen ist, als sie auf den ersten Blick zu seyn scheint, wäre demnach: gewisse Harmonien und Wendungen derselben, welche von einerley wesentlicher Beschaffenheit und nur anders modificirt sind, auf eine angenehme Weise zu einem Ganzen mit einander zu verbinden, und zwar nicht in abgebrochenen und daher allzutrockenen Exempeln, sondern in kleinen, aber hinlänglich ausgeführten Tonstücken, mit der Absicht, den zahlreichen Schülern der Harmonik — und ihre Zahl würde dadurch noch grösser werden — den Ueberblick der, in eine und dieselbe Klasse gehörigen Harmonien zu erleichtern. Etwas ist in dem Theile bereits von verschiedenen Musikern in Bezug auf den Generalbass gethan worden: aber auf der einen Seite fehlt es an Vollständigkeit, auf der andern an Kürze.

Um meine anfangs ziemlich dunkle Idee mir selbst anschaulich zu machen, und zu versuchen, ob sie in Wirklichkeit zu setzen sey, nahm ich mir vor, ein kleines Tonstück zu fertigen, worin alle, oder doch die meisten, *frey eintretenden Leittöne von unten* vorkämen. Diesen, keineswegs geringfügigen Gegenstand der Harmonik wählte ich darum, weil ich kurz vorher über denselben nachgedacht, auch deshalb in verschiedenen musikalischen Schriften nachgesucht hatte, ohne dass ich jedoch weder durch das eine noch durch das andere darüber in Klarheit gekommen wäre. Erst jetzt, nachdem ich mir den Gegenstand von mehrern Seiten praktisch vor die Augen gestellt habe, bin ich im Stande, folgende theoretische Angaben von ihm zu machen: wobey ich jedoch bemerken muss, dass diese Angaben nicht vollständig seyn können, weil sie sich blos auf Beyspiele von einer einzigen

Gattung gründen. Diese Beyspiele sind im $\frac{4}{4}$ Takt; das erste Viertel ist der frey eintretende Leitton, immer in der Oberstimme; das zweyte ist die Auflösung desselben; von keinem Takte zum andern findet eine Bindung, der Vorbereitung wegen, Statt.

Aus diesen Beyspielen gehet nun folgendes hervor: Es ist im freyen Styl verstattet, jedem auf die gute Taktzeit fallenden Haupttone der Melodie, das ist, jedem Tone, der ein Bestandtheil eines selbstständigen Accordes ist, seinen unterhalben Ton *) als einen unpräparirten, langen Vorschlag vorangehn zu lassen, um ihn, den Hauptton, durch denselben kräftig anzukündigen. Ein solcher Leitton unterscheidet sich von einem Vorhalt von unten nur dadurch, dass er nicht präparirt wird; übrigens ist er auch blos stellvertretend, und hat keinen Einfluss auf die Fundamental-Harmonie, sondern wird in Bezug auf diese ganz ignorirt. Ueberhaupt kann er weggelassen werden; dann rückt die Hauptnote an seine Stelle, und seine Dauer wird derselben zugelegt. Unstreitig gründet sich das Recht des freyen Eintritts eines solchen unterhalben Tones eben darauf, dass er sich in seiner *ankündigenden* Eigenschaft auf das bestimmteste ausspricht. Das Gehör ist, sobald es ihn vernimmt, versichert, dass der Hauptton nothwendiger Weise auf ihn folgen muss, und wegen dieser Gewissheit verträgt es auf einen Moment, der jedoch verhältnismässig von beträchtlicher Dauer seyn kann, die schneidendste Dissonanz. Dass aber jeder Leitton von der beschriebenen Art dissonire, wenn er auch, für sich betrachtet, eine Consonanz wäre, (z. B. die grosse Sexte von der Dominanten-Septime) ist daraus klar, weil er einem Bestandtheile eines selbstständigen Accordes Eintrag thut; daher muss auch beym Vortrag der ankündigende Ton an den angekündigten *sforzando* geschleift werden.

Solche ankündigende Töne können nun vor allen Intervallen angebracht werden: nämlich die Prime vor der Secunde, die Secunde vor der Terz, diese vor der Quarte u. s. w., doch unter gewissen Voraussetzungen und mit einigen Einschränkungen, die aber ganz in der Natur der Sache liegen, wie wir weiter unten sehen werden.

Das Tonstück, welches ich zu dem vorliegenden Zweck aufsetzte, erhielt die Form einer Menuet. Die Schranken derselben wurden mir aber zu eng; ich sah' mich daher genöthiget, noch eine hinzuzufügen, welche der erstern so viel möglich ähnlich wäre. Hier sind beyde:

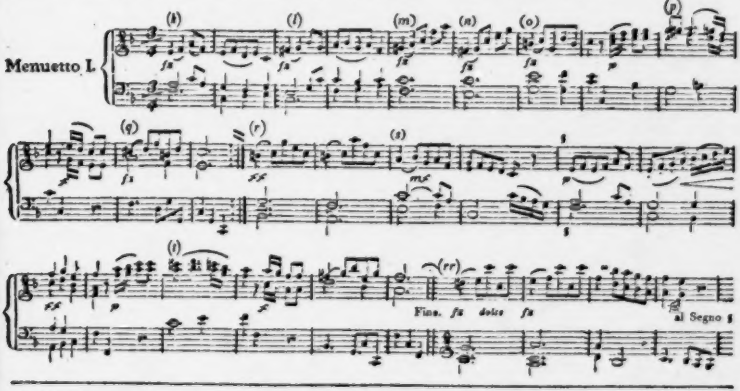

*) Dieser Benennung hat sich Hr. Koch in seinen musikalischen Schriften bedient, statt *Subsemitonium modi*, hier aber brauche ich sie in einer ausgedehntern Bedeutung, und weiterhin nenne ich das *Subsemitonium modi* den unterhalben Ton der Tonart, in so fern es nämlich als wirkliche Terz der Dominante erscheint.

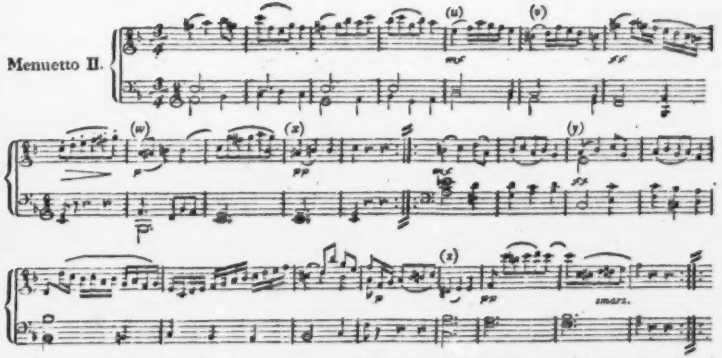

Meine Vermuthung, dass diese beyden Menuetten fast aus lauter Reminiscenzen recht eigentlich *componirt* seyn möchten, kann wol gegründet seyn; es kommt aber hier nicht darauf an, etwas ganz Neues zu geben, wenn sich nur Einheit und Zusammenhang darin findet, nebst den übrigen Eigenschaften, die ich dabey besonders beabsichtiget habe. Uebrigens muss ich sagen, dass ich bey diesem Componiren, der muthmasslichen Reminiscenzen ungeachtet, manche Beobachtung gemacht habe, die mir neu war. Wenn mich z. B. jemand zuvor gefragt hätte: darf man ein Tonstück mit der grossen Septime, noch dazu im Niederschlage, anfangen? so wäre meine Antwort bestimmt, *Nein* gewesen; **) und eine Hauptperiode mit der übermässigen Prime anzufangen, hätte ich für Nonsense erklärt. Freylich wäre es nicht zweckmässig, in einem mehrstimmigen Stücke die übermässige Prime im strengsten Sinn so zu brauchen, dass sie mit der tiefern Note örtlich auf derselben Stufe stehe, oder dass ihre Entfernung von ihr nur einen chromatischen halben Ton ausmache: denn dadurch gingen die Mitteltöne, welche die Harmonie vollständig machen, und mit ihnen die Verständlichkeit der Stelle verloren. Dass aber selbst bey dem Abstand von zwey Octaven das bey *r* gebrauchte Intervall nicht etwa eine übermässige Octave, sondern eine wahre Prime sey, erhellet daraus, weil durch dieses Intervall nicht eine None, sondern eine Secunde im Accord $\frac{6}{4}$ angekündigt wird. (So giebt es bekanntlich auch Nonen, welche nur Eine Stufe vom Basstone entfernt sind, ohne dass sie dadurch zu Secunden würden.)

Einige Theoretiker nennen Intervalle von der Art, wie wir sie bey *m* und *n* sehen, Nonen: da ich aber selbige für Secunden halte, so muss ich die Ursache davon angeben. Bey *m* haben wir die Harmonie des Dreyklangs der Tonica F. Wenn von den Bestandtheilen des Dreyklangs, sonderlich

**) Dass dies geschehen könne, beweist die Bachische Fuge aus dem 1sten Th. der wohltemperirten Klaviers, mit folgendem Thema:

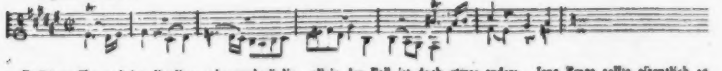

*) Dieses Exempel ist allerdings sehr merkwürdig, allein der Fall ist doch etwas anders. Jene Frage sollte eigentlich so heissen: Kann die grosse Septime zugleich mit der Tonica, oder wenn letztere ihr zum Grunde liegt, ein Stück anfangen? Der grossen Septime, womit die Bachische Fuge anfängt, liegt aber der Dominanten-Accord zum Grunde.

der Tonica die Rede ist, so spricht man nie, eine derselben sey die Decime, sondern die Terz; ist nun das *a*, welches dort auf das gis folgt, eine Terz, so ist das gis keine None, sondern eine Secunde. Gleiche Bewandtnis hat es mit dem fis bey *n*, wo der Sexten-Accord zum Grunde liegt. Derselbe ist die erste Umkehrung des Dreyklangs von C, und durch diese Umkehrung ist die Quinte zur Terz, nicht zur Decime geworden. Keineswegs sind es aber solche Secunden, dergleichen sich in den *Secunden-Accorden* zeigen, in welchen die Dissonanz im Bass liegt, sondern es sind blosse melodische Verzierungen, welche, wie schon oben bemerkt worden, keinen Bezug auf die Fundamental-Harmonie haben. Dagegen möchte ich das dis bey *s* eine übermässige None nennen, welches Andere vielleicht auch eine Secunde nennen werden. Um meinen Grund dafür desto deutlicher darlegen zu können, habe ich absichtlich die Parallel-Stelle im ersten Theile etwas anders modificirt. Zufolge dessen urtheile ich nun: wenn das erste Achtel bey *w* eine natürlich-grosse None ist (und eine Secunde kann es hier, im Dominanten-Accord, unmöglich seyn); so ist das zweyte Achtel daselbst eine übermässige None, und leitet demnach in die Decime. Bey *s* ist eben dasselbe erhöhte Intervall, dem Grundsatz von den unterhalben Leittönen gemäss, frey eingetreten, es leitet eben dahin, wohin jenes durchgehende geleitet hat; darum scheint ihm auch dieselbe Benennung zuzukommen. **)

Hiernächst ist noch Folgendes zu bemerken: Die übermässige Octave habe ich auf zweyerley Weise behandelt, damit man den Unterschied beurtheilen, und unter beyden Behandlungsarten diejenige wählen könne, welcher man etwa den Vorzug giebt. Das einemal erscheinet gedachte Octave durchgehend, bey *p*, das andremal mit dem Basstone zugleich anschlagend, bey *t*. Auch in letzterm Falle ist sie durch die vorhergehende Note einigermassen präparirt; völlig unvorbereitet möchte sie für jedes Ohr ungenießbar seyn: Z. E.

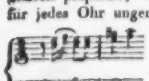

Dieses Urtheil des Gehörs wird von der Vernunft mit einem gültigen Grunde bestätiget. Woher kommt es, dass die übermässige Prime frey eintreten kann, (s. 7) und die übermässige Octave kann es nicht? Dissonirt diese etwa mehr, als jene? Mit nichten; allein die übermässige Prime kündiget die Octave des Fundamentaltones eines völlig selbstständigen Accordes an, und diese Octave des Fundamentaltones ist eine Consonanz; die übermässige Octave hingegen leitet von der Octave des Fundamentaltones ab, auf die None, welche nicht nur dissonirt, sondern auch von eingeschränkter Selbstständigkeit ist, da sie ihre stellvertretende Natur, als Vorhalt der Octave oder der Decime nie verleugnen kann. Demnach kann die überm. Octave denjenigen Leittönen, von welchen hier die Rede ist, nicht wol beygezählt werden.

Wenn man die erste Mennet in Moll spielt — welches füglich geschehen kann, so findet die überm. Octave bey *p* und *t* nicht statt, wegen der kleinen None, und so zeigt sich die reine Octave als ein ganz regelmässiger Vorhalt der letztern. Auch ist anmerklich, dass bey *q*, in Moll, die überm. Quinte eine *kleine* Terz bey sich hat; welches eine seltene Erscheinung ist.

Sonderbar ist es, dass der Quart-Sexten-Accord bey *o* in der ersten Hälfte consopirend und in der andern dissonirend ist. Das wird deutlich, wenn man sich den Gang so denkt, wie man sich ihn denken muss:

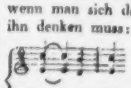

Wäre der Quart-Sextenaccord als ein doppelter Vorhalt oder dissonirend eingetreten, so hätte der unterhalbe Leitton vor der Quarte nicht statt finden können: denn ein Vorhalt ist ja selbst ein stellvertretender Ton, und kann daher keinen erhalten, der ebenfalls seine Stelle vertritt.

Die reine Quarte bey *s* erscheint zwar hier nicht ganz ohne Vorbereitung, weil sie (nämlich das *a*) zur vorhergehenden Harmonie gehört hat. Ohne einige Vorbereitung hätte ich sie beym Anfang des zweyten Theils der zweyten Mennet anbringen können; allein ich wollte die daselbst gebrauchte Harmonie des verminderten Dreyklangs, welche an *der* Stelle von besondern angenehmer Wirkung ist, nicht darüber aufopfern. Auch bey *y*

**) Dieser Meynung kann ich nicht beystimmen. Was oben von den Leittönen bey *m* und *n* gesagt worden ist, gilt auch von dem bey *s*. Letzterer führt in das *Subsemitonium modi*, und dieses ist die Terz der Dominante, nicht die Decime derselben: also ist das dis nicht eine überm. None, sondern eine Secunde.

*) Dagegen kann ich nichts einwenden.

war Gelegenheit zum Gebrauch einer solchen Quarte vorhanden: darüber wäre mir aber die einzige Gelegenheit entgangen, die grosse Sexte als Leitton in die kleine Septime anzubringen. Giebt man dem ersten Takte des zweyten Theiles der zweyten Menuet folgende Harmonie:

so zeigt sich eine völlig unvorbereitete Quarte als ein Leitton in die falsche Quinte.

Nach diesen Bemerkungen wollen wir die verschiedenen Intervalle, welche in diesen beyden Tonstücken als Leittöne von unten vorkommen, zu besserer Uebersicht nach ihrer natürlichen Ordnung zusammenstellen. Es sind ihrer 14, wenn man die zwey letzten mitzählen will; nämlich:

die überm. Prime vor der grossen Secunde, bey *r*
die grosse Secunde vor der kleinen Terz, bey *n*
die überm. Secunde vor der grossen Terz, bey *m*
die grosse Terz vor der reinen Quarte, bey *o*
die überm. Terz vor der überm. Quarte, bey *rr*
die reine Quarte vor der falschen Quinte, bey *s*
die überm. Quarte vor der reinen Quinte, bey *l*
die reine Quinte vor der kleinen Sexte, bey *u*
die überm. Quinte vor der grossen Sexte, bey *v*
die grosse Sexte vor der kleinen Septime, bey *y*
die überm. Sexte vor der grossen Septime, bey *x*
die überm. Octave vor der grossen None, bey *t*
(mit einiger Einschränkung)
die überm. None vor der grossen Decime, bey *z*
(wenn anders ersteres Intervall nicht vielmehr eine Secunde zu nennen ist.)

Man wird in diesem Verzeichnis mehrere in der Musik brauchbare Intervalle vermissen; es kann daher die Frage aufgeworfen werden, ob selbige nicht auch entweder als solche Leittöne gebraucht, oder ob ihnen nicht dergleichen Leittöne zu ihrer Ankündigung könnten vorangeschickt werden. Wollte man diese Frage in Absicht auf jedes einzelne dieser Intervalle beantworten, so würden dieselben Antworten ihrem wesentlichen Inhalte nach oft wiederholt werden müssen; wir wollen daher unsere Untersuchung nur auf einige Intervalle einschränken, sonderlich auf solche, die zu verschiedenen, nicht ganz unwichtigen Nebenbemerkungen Veranlassung geben können.

Die reine Prime ist aus der Klasse der Intervalle, *) welche als frey eintretende Leittöne gebraucht werden können, ganz ausgeschlossen. Etwa darum, weil man sich dieses Intervall nicht als Dissonanz denken kann? Nein, nicht darum; sondern weil es unmöglich ist, selbiges ohne Vorbereitung eintreten zu lassen, indem die reine Prime ein und eben dasselbe Ding mit ihrem Grundtone ist, oder — selbst bey dem Abstand von einer oder mehrern Octaven — dafür angesehen wird. Dass die reine Octave, ob sie gleich an sich consonirt, einen Vorhalt vor der kleinen None abgeben kann, haben wir oben gesehen; (Menuet I. bey *p* und *t* in Moll;) ein jeder Vorhalt ist aber, als Stellvertreter, eine Gattung von Dissonanz. Ist demnach die Octave zu einem *Vorhalt* brauchbar, warum sollte es nicht auch die Prime seyn? Wir haben ja einen selbstständigen Accord, von welchem die kleine Secunde ein Bestandtheil ist, ($\frac{6}{4}$) und dieser Secunde kann die Prime allerdings vorgehalten werden. Nur tritt hierbey ein etwas widriger Umstand ein: diese Prime wird nämlich von der Quarte und Sexte begleitet, und da klingt die Harmonie wie der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord, wobey die Octave des Grundtones verdoppelt worden ist. Indess kann man durch die Behandlung das Gehör tauschen, oder vielmehr ihm auf die rechte Spur helfen, so dass es die reine Prime wirklich als einen Stellvertreter der kleinen Secunde und also auch als eine Dissonanz vernimmt. Gesetzt, es fänge sich ein Tonstück folgendermassen an:

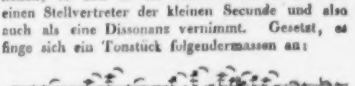

so wird das Gehör durch das Thema in die Erwartung gesetzt, mehrere Leittöne von der Art, wie sie im ersten und zweyten Takte vorkommen, oder wenigstens Vorhalte von unten zu vernehmen. Fährt nun das Tonstück weiter fort:

*) Die Musiker sind jetzt ganz darüber einverstanden, dass die reine Prime auch ein Intervall ist, nämlich in dem Sinne, in welchem sie diese Benennung brauchen.

*) Der anscheinende Quintengang vom ersten zum zweyten Takte wird hoffentlich keiner Rechtfertigung bedürfen.

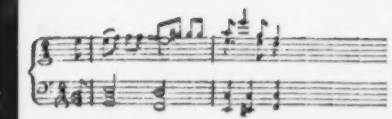

so überzeugt sich das Gehör leicht, dass das Intervall *e* in der Oberstimme nicht die Octave im consonirenden $\frac{6}{4}$ Accord, sondern die Prime sey, welche der kleinen Secunde vorgehalten wird. Damit ist denn auch das Gefühl des Dissonirens unzertrennlich verbunden, und hier um so viel mehr, da sich der gleichnamige Grundton dieser Prime nun selbst als eine Dissonanz darstellt, nämlich als eine umgekehrte Septime.

Wird aber nicht — könnte jemand fragen — auf die Weise die bekannte Regel übertreten, nach welcher keine Dissonanz verdoppelt werden darf? — Allerdings wird sie hier übertreten, oder, eigentlicher zu reden, die Regel bezieht sich ganz und gar nicht auf den vorliegenden Fall. Beyde Dissonanzen sind nämlich von verschiedener Art: der Grundton ist eine selbstständige, die Prime ist eine stellvertretende Dissonanz; jede nimmt zu ihrer Auflösung ihren eigenen Gang, wie es ihrer Natur gemäss ist: die Prime tritt nach sehr kurzem Verzug heraufwärts in den Ton, dessen Stelle sie vertritt, der Grundton löset sich nach längerem Verzug herunterwärts auf, wie jede selbstständige Septime; und so können diese beyden Dissonanzen zu gleicher Zeit statt finden, da durch ihre Auflösung kein Octavengang entstehet.

Mit der *Prime* wären wir also in Klarheit. Sie kann höchstens als Vorhalt gebraucht werden.

Die *kleine Terz* ist nicht einmal zu einem Vorhalt von unten, viel weniger zu einem frey eintretenden Leittone dieser Art geschickt, denn sie würde in die *verminderte Quarte* leiten, und dieses Intervall ist kein Bestandtheil eines selbstständigen Accordes. Eben so verhalt es sich mit noch mehrern Intervallen, die sich in obigem Verzeichnisse nicht finden.

Wenn ich die *erste* Menuet in Moll gesetzt hätte, so wäre Gelegenheit vorhanden gewesen, die *kleine Sexte* als Leitton in die verminderte Septime anzubringen; nämlich an einer von den Stellen bey *p* oder *t*, wo die Octave als Vorhalt der None erscheint. Durch die Erhöhung des Basses um eine Terz wäre dann die Octave zur Sexte und die None zur Septime geworden,

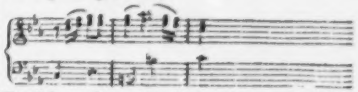

Freylich erschiene die Sexte hierbey nur als ein Vorhalt, nicht als ein frey eintretender Leitton: allein das bringt ihre Natur gerade so mit sich, weil die verminderte Septime ursprünglich eine None, und daher nur halb selbstständig ist. Man sehe die obige Bemerkung, in Betreff der None.

Uebrigens kann hier noch erinnert werden, dass es sich nicht wol schicken will, die verminderte Quarte (*es* in der zweyten Stimme gegen *h* im Basse) ohne weiteres einen Ton aufwärts treten zu lassen, da diese Quarte ihrer Natur nach herunterwärts leitet, und dass es daher zweckmässiger ist, sie im Durchgang zu erhöhen. So leitet sie bestimmt aufwärts.

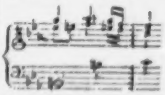

Bey dem Versuch, vor der übermässigen Secunde einen Leitton von unten anzubringen, wurde ich durch eine mir ganz neue Erscheinung sehr überrascht. Die übermässige Secunde, dachte ich, ist ja ein selbstständiges Intervall, nämlich der unterhalbe Ton der Tonart in moll, ursprünglich also eine grosse Terz, die nur dadurch zu einer Secunde geworden ist, dass man die None des Fundamental-Tones in den Bass verlegt hat:

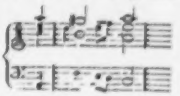

Der Leitton von diesem gis würde natürlicher Weise fis fis heissen, und das wäre die doppelt erhöhte Prime unsers Basstones. Wie sollte man sie nennen, da die einfach erhöhte schon die übermässige heisst? Eine doppelt erhöhte Prime ist ohne Zweifel ein Unding, oder — weil sie doch auf dem Papier eine Existenz haben und gesehen werden kann — eine Missgeburt, welche nur dadurch entstanden ist, weil man die Natur vermittelst der Kunst hat nöthigen wollen, über ihre Gränzen hinauszugehen. Dieser Fall kommt vielleicht öfter in der Musik vor, sonderlich bey

Umkehrungen von gewissen Accorden; aber auch in der Musik gilt der alte Spruch: *est modus in rebus etc.* Allerdings ist jenes gis als Secunde ein selbstständiges Intervall, aber es hat die Fundamental-None bey sich, und diese ist, wie mehrmals bemerkt worden, nur halb selbstständig. Sie hat hier die Bestimmung, als Leitton im Bass zu wirken, und sie erfüllt dieselbe so kraftig, dass es eine unnütze Verschwendung wäre, wenn man in der Oberstimme noch einen Leitton einzwängte. Zudem ist der unterhalbe Ton der Tonart in einer solchen Verbindung schon selbst ein natürlicher consonirender Leitton heraufwärts.

Diese Betrachtung veranlasste mich, noch einmal eine Untersuchung darüber anzustellen, ob und in wie fern es zulassig und zweckmassig sey, dem unterhalben Ton der Tonart in dur und moll, wenn ihn die Septimen-Harmonie der Dominante zu dem Schritt heraufwärts bestimmt, einen frey eintretenden Leitton von unten voran gehen zu lassen. Das Beyspiel bey *a* schien mir zu meinem Zweck nicht recht schicklich zu seyn: ich wählte daher ein anderes, worin ein und derselbe Gang in dur u. moll unmittelbar nach einander vorkäme. Es ist folgendes:

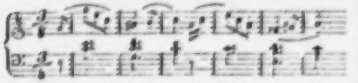

Der erste Leitton, *ais*, scheint sich ganz gut auszunehmen, auch den Dienst zu leisten, welchen man von ihm erwartet, indem das Ohr nicht in Zweifel kommt, ob dieser Ton *ais* oder $\flat$ *b* sey: allein mit dem zweyten Leittone, *fisis* ist es ganz anders: das Ohr, wenigstens das meinige, hört ihn als *g* zufolge der Vorzeichnung. Dazu passt aber die Harmonie der Dominante nicht, zu welcher nicht die kleine, sondern die grosse Terz, *gis*, gehöret. Das Ohr vernimmt ihn demnach als einen Widerspruch, oder als einen Fehler.

Hieraus ist wol der richtige Schluss zu machen, dass der unterhalbe Ton der Tonart, in moll einen frey eintretenden Leitton von unten weniger vertragt, als in dur. Sicherlich ist es besser, wenn im fünften Takte das *a* aus dem vorhergehenden Takte dem *gis* vorgehalten wird; dann sollte aber auch, der Symmetrie wegen, das *c* aus dem zweyten Takte dem *h* vorgehalten werden. Ueberhaupt scheinet kein Ton, der durch zufällige *Erhöhung* zu einem Leittone geworden ist, eines ihn ankündigenden Tones von unten zu bedürfen, oder selbigen auch nur zu verstatten. Zum Beyspiel der Accord $\frac{6}{4}$ auf F, Tonart A moll, ist ein völlig selbstständiger Accord, und er bleibt es, wenn auch die Sexte zur übermässigen erhöhet wird:

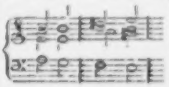

Man frage sich aber, ob diese erhöhte Sexte eines Leittones von unten bedarf, und wie derselbe anzubringen wäre?

Was sowol in Bezug auf die beyden Menuetten, als auch aus Veranlassung derselben zu sagen war, ist nunmehr gesagt: aber die Sache selbst, unter andern Modificationen betrachtet, und die mit ihr verwandten Gegenstände, bieten noch reichen Stoff zu Untersuchungen dar; es müssten aber erst die dazu nöthigen Beyspiele zusammengetragen werden. Insonderheit würden alsdann folgende Fragen sich beantworten lassen:

1) *Wie müssen im geraden Takte frey eintretende* Leittöne von unten in Absicht auf die gute und schlechte Zeit behandelt werden?
2) *Finden sie überhaupt auch auf der schlechten Zeit statt?*
3) *Können sie im Tripeltakte auch auf der zweyten Zeit*, welche in ebenfalls als *gute* Zeit zu brauchen ist, angebracht werden? **)
4) *Wie ist es bey der Vorbereitung und Auflösung* selbstständiger Dissonanzen mit solchen Leittönen zu halten?
5) *Lassen sie sich auch in den Mittelstimmen* und im *Bass* anbringen? **)
6) Da es auch andere frey eintretende Leittöne von unten giebt, die von den bisher abgehandelten *ganz verschieden sind*; so fragt es sich: was für ein Gebrauch lässt sich von ihnen machen, und ist derselbe so mannigfaltig, als der Gebrauch der ersteru Art?

Einige zusammenhängende Exempel von ihnen werden weniger Raum einnehmen, als eine Beschreibung ihres Wesens. Ich meyne nämlich Leittöne von folgender Art:

**) *Zur 5ten Frage.* Davon möchte ich zweifeln, weil *dadurch die zweyte Taktzeit gegen die erste gar zu stark markirt würde.*
**) *Zur 5ten Frage.* Im Basse ohne Zweifel, z. B. vor dem $\frac{7}{3}$ Accord.

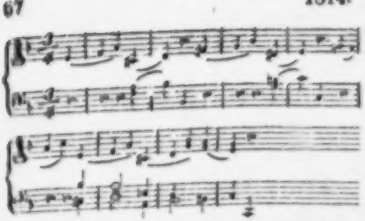

?) Vielleicht sind folgende Leittöne auch zu dieser Klasse zu rechnen. Sie sind einer modernen Musikgattung eigen, welche ihre Liebhaber findet, und sie machen Effect: das heisst hier — wie oftmals: sie schmettern gewaltig in die Ohren. Diesen Effect kann man sogar noch verstärken, wenn man den Dominanten ihre Septimen hinzufügt, wie auch mitunter geschieht:

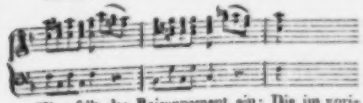

Hier fällt das Raisonnement ein: Die im vorigen Exempel aufgestellten Leittöne können ja auch auf dem Niederschlage gebraucht werden:

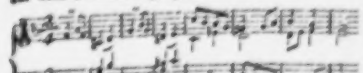

folglich müssen sich diese letztern auch dazu bequemen!

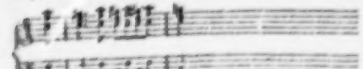

ist diese Schlussfolge richtig, oder gehören die beyden Exempel gar nicht unter einerley Rubrik?

8) Es giebt auch frey eintretende Leittöne von *oben*. Was ist ihrethalben zu beobachten?**)

Merkwürdiges Exempel aus einer Haydnschen Symphonie:

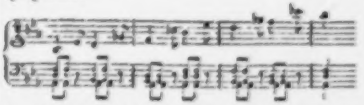

Hier fallen die Leittöne auf die schlechte Zeit, sie können aber eben so auf der guten angebracht werden:

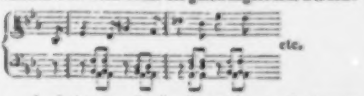

Auch ist man in Anselung ihrer nicht immer an den obern *halben* Ton gebunden, sondern es kann auch mitunter ein *ganzer* Ton genommen werden: *g* für *ges*, *e* für *es*. In welchen Fällen lasst sich ein ganzer Ton hierzu brauchen: in welchen nicht? —

Aus diesen Fragen und Bemerkungen ersiehet man nun zur Genüge, dass der Gegenstand einer nähern Beleuchtung von allen Seiten bedarf, welche er auch unstreitig verdient. Und jetzt wiederhole ich meinen, im Eingang dargelegten Wunsch, dass es einem unserer hochbetagten Tonsetzer gefallen möchte, denselben in einigen kurzen und einfachen Tonstücken von verschiedenen Takterten praktisch abzuhandeln, und diese Arbeit dem musikal. Publico vorzulegen. An instructiven Stücken für den mechanischen und terminologischen Theil der Kunst fehlt es nicht, und die dahin zielenden Bemühungen werden mit gebührendem Danke erkannt: weil aber fehlt es noch an instructiven Stücken für den eigentlich wissenschaftlichen Theil.

Wie schön wäre es erst, wenn wir ein Werk von 6 oder 12 Sonaten hätten, worin das ganze Lehrgebäude der Harmonik mit kurzen Anmerkungen zusammengedrängt wäre! Von einem lobegriff des ganzen Reichthums der Harmonie kann hier so wenig die Rede seyn, als es dem Verfasser einer praktischen Grammatik je einfallen kann, alle mögliche Wortverbindungen und Wendungen der Sprache in seinem Werke erschöpfen zu wollen.

**) Von ihrer Behandlung findet sich ein merkwürdiges Beyspiel in den sogenannten Symphonien von Schank. Lieb., nämlich No. IX. aus F moll. Die Resolution dieses Tonstückes in seine Grundharmonie wäre ein hübsches Stück Arbeit.

*) Ein hübsches Stück Arbeit heisst hier ohne Zweifel. die Arbeit wäre nicht weitläuftig lustig, aber, wenn sie glücklich vollendet, sehr lehrreich. So ist es auch.

Nachrichten.

Wien, d. 7ten Jan. Uebersicht des Monats December.

Theater an der Wien. Da in dem Hofoperntheater diesen Monat nichts Neues vorfiel, so habe ich nur von den Nebentheatern zu berichten. Auf dieser Bühne wurde am 10ten zum ersten Mal gegeben: *Alamon*, Furst von Catanea, eine heroische (komische) Oper in drey Aufzugen mit Tanzen, frey nach dem Französischen des Castel von Jos. R. v. Seyfried, mit Musik von Nicolo Isouard. Vornamlich durch das treffliche Spiel der Dem. Buchwieser. (Amide) des Hrn. Fonti (Abdallah) und der übrigen mitspielenden Personen, gefiel das Stuck, und wurde seitdem schon mehrmals wiederholt. Die Musik hat aber auch wesentlichen Theil an dem Beyfall: sie ist lieblich, charakteristisch und mit Sachkenntnis geschrieben. Ein Duett im ersten Acte zwischen Amide und Alamon (Hrn. Wild) in E dur, welches in E moll endigt, das ganze Finale des ersten, und auch das des zweyten Acts, verdienen, nebst mehreren, sehr gelungenen Musikscenen, erwähnt zu werden. Das Sujet gleicht übrigens grösstentheils den *Bajaderen* — welche, wie ich früher gemeldet, im Hofoperntheater wenig Glück machten. Die damit verbundenen Tanze, und besonders ein allerliebstes *Pas de Deux* im dritten Aufz., von der Erfindung der Mad. Treitschke, und von ihr meisterhaft mit Dem. Grätli getanzt — mochten wol auch nicht wenig dazu beytragen, dass dies Stuck weit mehr gefiel, als jenes. — *Die Belagerten*, ein Schauspiel mit Gesang, wozu Hr. Kanne die Musik setzte, erhielt keinen Beyfall, und erlebte nur drey Vorstellungen.

Theater in der Leopoldstadt. Auf dieser Bühne sehen wir noch immer meistens Stücke, die auf die jetzigen Zeitumstande Bezug haben. So wurde am 3ten zum ersten Mal gegeben: *Hermann*, Germaniens Retter, ein historisches Melodrama in drey Aufz. von Hrn. Matthaus Stegmaier, mit Musik von Hrn. Kapellm. Volkert. Die letzte wurde allgemein für die gelungenste dieses Componisten gehalten, das Stuck aber doch nur noch einmal wiederholt. — Mehr Glück machte der *Kosak in London*, eine Operette in einem Aufz., mit Musik von Hrn. Wenzl Muller. Die Musik, leicht und fasslich, furs Allgemeine berechnet, gefiel. Der Schlusschor musste sogar bey jeder Vorstellung, obgleich der Vorhang schon herabgelassen war, wiederholt werden. — Gänzlich missfiel ein am 18ten zum Vortheil des Hrn. Ign. Schuster gegebenes locales Lustspiel mit Gesang, betitelt: *Kaffee und Surrogat*, wozu Hr. Volkert die dabey vorkommende Musik gesetzt hatte. Unter anhaltendem Schreyen und Zischen verschwanden Kaffee und Stellvertreter, nachdem sie einmal vorgesetzt worden waren, von der Bühne. —

Concerte. Einen der interessantesten und höchsten Genusse erhielten die Freunde der Tonkunst am 8ten und 12ten durch Veranstaltung eines Concerts im grossen Saale des neuen Universitäts-Gebaudes. Der Unternehmer war der rühmlichst bekannte k. k. Hofmechaniker, Hr. Malzel, und die Einnahme (das Billet zu 10, und 5 Fl. W. W.) zum Vortheile, der, unter dem Oberbefehl des Hrn. Generals der Cavallerie, Grafen von Wrede, in der Schlacht bey Hanau invalid gewordenen kaiserlich-österreichischen und königlich-bayerschen Krieger bestimmt. Die dabey vorgekommenen Musikstucke waren: 1) Eine ganz neue Symphonie (A dur) von Hrn. L. van Beethoven. 2) Zwey Marsche für die Trompete von Dussek und Pleyel, mit Begleitung des ganzen Orchesters, vorgetragen von dem bekannten mechanischen Feldtrompeter des Hrn. Malzel. 3) Eine grosse Instrumental-Composition von Hrn. van Beethoven, benannt: *Wellingtons Sieg in der Schlacht bey Vittoria*, wovon der erste Theil die Schlacht, der zweyte die Sieges-Symphonie ausmacht. Langst im In- und Auslande als einer der grossten Instrumental-Componisten geehrt, feyerte bey diesen Ausfuhrungen Hr. v. B. seinen Triumph. Ein zahlreiches Orchester, durchaus mit den ersten und vorzuglichsten hiesigen Tonkünstlern besetzt, hatte sich wirklich aus patriotischem Eifer und innigem Dankgefühl für den gesegneten Erfolg der allgemeinen Anstrengungen Deutschlands in dem gegenwartigen Kriege zur Mitwirkung ohne Entschadigung vereinigt, und gewahrte, unter der Leitung des Componisten, durch sein präcises Zusammenwirken ein allgemeines Vergnugen, das sich bis zum Enthusiasmus steigerte. Vor allem verdiente die neue, zuerst genannte Symphonie jenen grossen Beyfall und die ausserordentlich gute Aufnahme, die sie erhielt. Man muss dies neueste Werk des Genie's B.'s selbst, und wol auch so gut ausgeführt hören, wie es hier ausgeführt wurde, um ganz seine Schönheiten würdigen und recht vollstandig geniessen zu können.

flef. hält diese Symphonie, nach zweymaligem Anhören, — ohne dass ihr jene feste Durchführung und Verarbeitung der Hauptgedanken, die wir in den übrigen Werken dieses Meisters anzutreffen gewohnt sind, mangelte — für die melodiereichste, gefälligste und fasslichste unter allen B.schen Symphonien. Sie muss, gut ausgeführt, überall und bey allen nur Aufmerksamen nach Wunsch ansprechen. Das Andante (A moll) musste jedesmal wiederholt werden, und entzückte Kenner und Nichtkenner. — Was sodann die Schlacht betrifft —: will man nun einmal sie durch Töne der Musik auszudrücken versuchen, so wird man wenigstens es eben auf die Art machen müssen, wie es hier geschehen. Einmal in die Idee eingegangen, erstaunt man freudig über den Reichthum, und noch mehr über die genialische Verwendung der Kunstmittel zu jenem Zweck. Der Effect, ja selbst die recht eigentliche Täuschung ist ganz ausserordentlich; und es lässt sich wol ohne alles Bedenken behaupten, es existire gar nichts im Gebiete der malenden Tonkunst, das diesem Werke gleich käme. Dass aber des Componisten reicher, herrlicher Geist sich auch einmal zu solch einem Werke bestimmte, findet noch überdies seine Rechtfertigung — bedarf es anders einer solchen — darin, dass Hr. Mälzel, Hrn. v. B.s Freund, im Begriff ist, eine Kunstreise nach London zu machen, zu welchem Zweck und für welches Publicum denn zunächst dies Werk bestimmt ist. In dieser Hinsicht sind auch noch die Lieblings-Nationalgesänge der Britten: *Rule Brittania*, *Marlborough* und *God save the King*, theils vor, theils nach dem lärmenden Schlachtgetose, und mit grossem Glück angebracht. Uebrigens brauchen wir wol kaum hinzuzusetzen, dass der Laye in Absicht auf Musik dies Werk ganz allarmirt anstaunte und gar nicht wusste, wie ihm geschah; dass aber der Kunstkenner die vorangegangene Symphonie bey weitem als ein edleres, gediegeneres Kunstwerk demselben vorzog. Und so ists auch Recht: jeder, auch der sonderbarsten, nur in ihrer Art grossen und mächtigen Aeusserung wahrer Genialität ihre Anerkennung: aber — alles mit Unterschied! Ein Anderes sind Schillers *Räuber*, ein Anderes sein *Wallenstein* und *Tell!* — Uebrigens erhielt Hr. v. B., zur Freude aller wahren Kunstfreunde, bey jedem Erscheinen neue Beweise grosser Theilnahme und Werthachtung von dem zahlreich anwesenden, in jeder Hinsicht achtungswürdigen Auditorium. — Am 12ten, als die zweyte Aufführung dieses Concertes statt fand, hatte, um dieselbe Mittagstunde, auch Hr. Lobpreiss angekündigt, Concert zu seinem Vortheile im kl. Redoutensaale zu geben welchem Ref. nicht beywohnte. Von Hrn. Lobpreiss, dem blinden Flötenspieler und Schüler des Hrn. Prof. Bayer, ist aber schon, als er sich im k. k. Augarten hören liess, mit Anerkennung seiner Talente gesprochen worden. — Am 19ten gab Hr. L. Spohr im kl. Redoutensaale zu seinem Vortheil Concert, in welchem wir, ausser seiner eigenen Virtuosität, auch die, seiner Gattin auf der Harfe zu bewundern wieder Gelegenheit hatten. Mit seinem Bruder, Ferdinand, spielte Hr. Sp. ein Violin-Duett mit Begleitung des ganzen Orchesters. Noch mangelt Ersterem Manches, um in die Reihe der bedeutendern Tonkünstler auf diesem Instrumente treten zu können: doch unter der Leitung seines Meister-Bruders, bey beharrlichem Fleiss, dürfen wir die besten Erwartungen von ihm hegen. Ueber Hrn. L. Sp.s Vorzuge ist nicht nöthig nochmals zu sprechen. — Am 22sten und 23sten wurde in dem Theater nächst der Burg, wie alljährlich, von der musikal. Wittwen- und Waisen-Gesellschaft, zum Vortheil ihres Fonds, durch ein aus 200 Tonkünstlern bestehendes Orchester (unter der Resonanzkuppel) aufgeführt: die *Jahreszeiten* von Haydn, und die *Schlacht bey Leipzig*, eine Cantate von F. C. G—y, wozu Hr. Mauchek, Secretär der Gesellschaft, die Musik setzte; und zwar ging, ans den *Jahreszeiten*, am ersten Tage, der Frühling und Sommer, am zweyten, der Herbst und Winter der Cantate voraus. Die letztere fand keinen Beyfall, und verdiente auch keinen; nur die Worte des Schlusschors, welche auf unsern gütigen Kaiser Bezug hatten, wurden mit Freuden, ja mit Entzücken aufgenommen. — Am 25sten gab Hr. Prof. Bayer, Mitglied des Orchesters im Theater an der Wien, eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung, in welcher er sich auf der Flöte und auch auf der verlängerten Flöte, Panaulon genannt, hören liess. Da Ref. der Schlacht bey Leipzig denselben Abend beywohnte, so musste er diese Abendunterhaltung entbehren. Allgemein aber sagte man, dass Hr. Pechaczek mit Variat. auf der Violin, über ein ungarisches Thema, von ihm selbst comp. und gespielt, den grössten Beyfall einärndtete; des Hrn. B.s Panaulon aber kalt aufgenommen ward, da besonders die tiefern Töne noch unvollkommen, unrein, gleich einem Nasenton zum Vorschein kamen. —

Am 25sten Abends wurde im grossen Redoutensaale zum Vortheil der armen Bürger, Bürgerinnen und Bürgerskinder bey St. Marx, eine Cantate: *Die Rückkehr des Vaters*, gegeben, wozu Hr. Ig. R. v. Seyfried die Musik zur ersten Abtheil., weil. Hr. Fischer die zur zweyten setzte. Da diese Cantate schon vor einigen Jahren gegeben, und davon in diesen Blättern gesprochen worden: so sey hier nur erwähnt, dass das hiesige Publicum auch in diesem Jahre seine bekannte Wohlthätigkeit durch überaus zahlreiches Erscheinen beurkundete. —

München. Anfang Januars. Zeitumstände haben unsere Berichte unterbrochen. Wir holen kürzlich nach, was im letzten Jahresviertel vorgefallen. — Die Bühne lieferte zwey neue Operetten: Der *Dichter und Tonkünstler*, und: *Feodora*. Erstere, nach dem Franz. des Dupaty v. Hrn. Lambrecht bearbeitet, hat eine recht gute Musik v. *Rüth*. Mit einigen Abkürzungen der zu gedehnten Prosa, möchte sie mancher deutschen Bühne willkommen seyn. In der zweyten spielte und sang Mad. Flerk mit grosser Einsicht und vielem Geschmack. Das Übrige ward ziemlich vernachlässiget. Gegen Ende des Novemb. betrat Dem. Schlett zum ersten Mal die Bühne als Marie Montalban, eine in mancher Hinsicht schwierige Aufgabe, die sie jedoch mit vielem Glück gelöset hat. Ein hiesiges Blatt, das sich sehr zum Vortheil dieser jungen Künstlerin äussert, nennet Mad. Reger, die bekannte einsichtsvolle Sängerin, u. Mad. Anna Lang, von jedem hiesigen Kenner dramatischer Kunst geehret, als jene, welche sie bey diesem ersten Versuch geleitet. Hr. Mittermayr, als Montalban, sang vortrefflich. Die Rolle des Deli gab Hr. Standacher, ein junger Mann, der vieles verspricht. Mad. Neumann trat auf als Louise, u. Hr. Bander als Emanuel. So ward diese grosse deutsche Oper ganz neu, mit Ausnahme des Oberbrauinen, den Hr. Hanmüller beybehielt, besetzt, und wurde mit günstigem Erfolg bald wiederholt. —

Unter fremden Virtuosen verdient die Violinspielerin, Mad. Minelli, unsere ganze Aufmerksamkeit, wegen der musterhaften Reinheit ihrer Töne, und wegen des richtigen, überdachten Vortrags. Wir werden noch einmal auf sie zurückkommen. — Selbst die zarte Guitarre hat ihre Virtuosen. Ein Hr. Carmelo gab auf derselben ein grosses, mit Declamationen versetztes Concert. Er zeigte eine seltene Fertigkeit und spielte zuletzt noch Variationen auf Einer Saite.

Die abonnirten Concerte fanden diesmal wieder, wie in vorigen Jahren, statt. Wir übergehen, was Sänger und Virtuosen während derselben geleistet, da ihre Verdienste schon öfter gewürdigt worden sind, und beschränken uns auf andere Kunstdarstellungen, die diesmal gegeben worden.

Hrn. A. Rombergs Composition zum Liede von *der Glocke* zog viele Leute herbey: ihre Wirkung war indess nur gering. Gedichte, in denen der Declamator seine ganze Stärke entwickeln soll, können dem Tonkünstler wenig Vortheile gewähren. Es fehlt indess dieser Arbeit keine-wegs an schönen Gedanken, fasslichen Melodien und leichtem Gesange. Nur zur weitern Ausbildung der neuern europäischen Musik, wie sie sich, gleich der Cultur der Menschen, eben mühsam entwickelt, trägt sie gewiss, des gewählten Gegenstandes wegen, nichts bey. Niemand wünscht, diese Musik noch einmal zu hören. — Der thätige, unermüdete Freyherr von Poissl gab diesmal einen Psalm, nach Mendelssohns Uebersetzung. Diese ganze, durchaus im ernsten Styl geschriebene Composition, ist, so zu sagen, nur ein, mit kühnen Harmonien durchgeführter Grundgedanke, der sich nach mancher sinnreichen Wendung endlich mit einer gediegenen Fuge schliesst; aus welchem hervorgeht, dass der Componist eben so einsichtsvoll in die Tiefen der Harmonie eindringt, als er in seinen dramatischen Arbeiten unser Gefühl anzuregen versteht. — Auch erwähnen wir noch eines, von Hrn. Kapellm. Winter neu componirten patriotischen Liedes, welches mit einer sehr glücklich ersonnenen Orchesterbegleitung die erste Abtheilung dieser Concerte schloss. Sie wurden übrigens zahlreicher als jemals besucht. Die Liebe zur Kunst verbreitet sich offenbar immer mehr: dafür richtet diese sich gern nach den Launen und Forderungen der grössern Zahl. —

Schon im vorigen Jahre veranstaltete der Musikverein, dem wir so manchen Kunstgenuss verdanken, ein sechstes Concert zu einem wohlthätigen Endzweck. Die nämlichen, ihn ehrenden Empfindungen äusserte er auch diesmal am letzten Abend des Jahrs auf eine noch mehr ausgezeichnete Weise, wobey er ganz für sich die nicht unbedeutenden Kosten trug, und eine, für unsere Bevölkerung nicht zu geringe Einnahme, welche 2369 Gulden betrug, erreichte, welche den bey Hanau verwundeten k. k. österreichischen, und königl. bayr. Kriegern zum Besten kömmt. Man gab zuerst in zwey Abtheilungen *Timotheus, oder die Macht der Töne*, von

Winter, welches Werk zwar, da er es schon vor seinen Reisen nach Italien und England verfertigt, zu seinen frühern gehört, dennoch aber seinen reinen Kunstsinn in dessen ganzer Fulle bewährt. Seitdem Hr. Hartel diese Arbeit in schönem Aeussern der Kunstwelt dargelegt hat, ist sie an verschiedenen Orten aufgeführt und beurtheilt worden. Deswegen können wir die diesmalige hiesige Aufführung, ob sie gleich in jeder Hinsicht zu den gelungensten gehört, übergehen, da es überdies diese, an sich vorzügliche Cantate nicht allein war, welche diesen Abend jedem Menschen- und Kunstfreunde so werth gemacht, und Hrn. Winter so viele Ehre gebracht hat. Er hatte nämlich als dritte Abtheilung eine Schlachtsymphonie in kurzem ganz neu componirt: ein sprechendes, Jedermann verständliches Tongemälde, sinnreich in dem Entwurfe, gross und durchgedacht in seiner Durchführung. Fünf verschieden vertheilte Orchester, auf welchen sich gegen 300 Tonkünstler befanden, hatten sich vereint, dieses seltene Kunstproduct mit Würde auszuführen. Das Tonstück selbst beginnt mit einem feyerlichen, ernsten *Adagio* in C moll, mit langsam fortschreitenden Harmonien, in welche bald der Chor eintritt:

Ergreift das Schwert!
Die Freyheit ist es werth,
Unaufgefordert es zu ziehn,
Die unsrer Freyheit Feinde fliehn!
Voran!
Der ist ein braver Mann,
Der, wenn ihn's Fürst und Tugend heisst,
Die fremden Ketten muthig reisst,
Und frey sich machen kann.

Nun ruft die Trompete zum Angriff; andere kriegerische Instrumente ertönen einzeln in der Ferne, und alles verkündet den nahen, entscheidenden Kampf. Der Marsch des allgemeinen Feindes, nur von wenigen Instrumenten begleitet, lässt sich hören; auf ihn folgen mit voller kriegerischer Musik die verschiedenen charakteristischen Kriegsmelodien etc. der kämpfenden Völker. Die Schlacht beginnt; der Donner der Kanonen erschallt; das Pelotonfeuer nähert sich und entfernet sich. Alles ist im vollesten Gedränge und bange wird es dem friedlichen Zuhörer für die Entscheidung der Sache. Wechselsweise ermuntern und stärken sich die Musiken der Streitenden. Endlich athmet man freyer: die gute Sache siegt. Ein wohlbekannter Siegesmarsch tritt immer näher; er steigt zum *fortissimo*, die Chöre fallen jubelnd ein:

Triumph!
Geschlagen ist die Freyheitsschlacht!
Zertrümmert sieht des Feindes Macht!
Der Völker hart gebeugter Nacken
Reisst sich vom Sklavenjoche los! u. s. w.

Lautes Freudengeschrey erhob sich von allen Seiten des Saales, begleitete lange die feurige Musik, die immer im Triumphgesange fortströmte, und verlohr sich erst, nachdem die Töne schon lange geschwiegen hatten. Es war ein Augenblick, der alle Anwesende mit Begeisterung und froher Ahnung erfüllte. Mit Dankbarkeit sah man auf den verdienten Componisten hin, der, in Ausübung seiner Kunst ergraut, anspruchlos im Kreise der ihn umgebenden Künstler das Ganze geordnet und geleitet hatte. Ihm ist dieser Abend ein schöner Lohn für so Vieles, das er während eines langen Künstlerlebens verständig begonnen, und immer geschickt vollbracht hat. Mit gerechtem Stolze darf er auf das, was er geleistet, zurücksehen: denn immer wird sein Name in den Annalen der Tonkunst aufgezeichnet bleiben. — So schloss sich unser Musikjahr!

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte av. accomp. de Cor ou Violoncelle obligé, par Franç. Dansi. Oeuvr. 44. à Leips., chez Breitk. et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Eine verständige, meist sehr einfache Ausführung, nicht eben auffallender, aber, vorzüglich im letzten Satze, guter Ideen, und die erfahrene Benutzung der schönen Effecte des durchaus obligaten Waldhorns, unterhalten Spieler und Zuhörer. Dem ersten Satze werden sie jedoch etwas mehr Bedeutung wünschen. Der Hornist ist zwar nicht wenig, aber überall so beschäftigt, dass ihm bey gehöriger Uebung die Ausführung nicht schwer, und besitzt er schönen Ton und Gesang auf seinem Instrumente, der Erfolg sehr vortheilhaft seyn wird. Die Klavierstimme ist leicht, doch im letzten Satze nicht undankbar.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. **№. 5.** 1814.

Wie bringt man angehende Klavierspieler dahin, dass sie strenge nach dem Takte spielen?

Es ist eine allgemeine Klage der Klavierlehrer, dass es ihnen, trotz allen Bemühungen, mit gar manchen ihrer Schüler nicht gelingen wolle, sie zu taktmässigen Spielern zu bilden. Wer die vielen Hindernisse des taktmässigen Spieles kennt, wird zugeben, dass unermüdeter Fleiss dazu gehört, sie zu heben, und, sind sie gehoben, noch eine gute Methode, Takt zu lehren, erfordert wird.

Gegenwärtiger Aufsatz sey ein Versuch, die Hindernisse, nebst der Art ihrer Beseitigung, und mehrere Methoden, Takt zu lehren, anzugeben.

I.

Die Hindernisse, welche sich dem taktmässigen Spiele entgegenstellen, sind:

1. Steifheit der Finger;
2. Ungeübtheit im Notenlesen;
3. Mangel an Kenntnis der Lehre von den Versetzungszeichen, den Pausen, und der Eintheilung der Noten;
4. schlechte Applicatur;
5. zu geschwindes Tempo;
6. ein zu feuriges, oder zu träges Temperament.

II.

Wie können diese Hindernisse gehoben werden?

1.

Steifheit der Finger kann nur gehoben werden, wenn man sie durch immer veränderte Passagen und Verzierungen übt.

Wem es an Ideen zu Fingerübungen gebricht, benutze die Klavierschule des Pariser Conservatoriums und die Klavierschulen von Karl Gottl. Herrg. und Aug. Eberhard Müller, worin ein Vorrath auf viele Jahre zu finden ist. Nur muss der Lehrer Geist und Abwechslung in diese trockenen Uebungen zu legen verstehen, und Schüler und Aeltern *Geduld* haben. Ich sagte: „die Aeltern," weil die Erfahrung dafür spricht, dass diese oft eher, als der Schüler, die Geduld über die *nothwendigste* musikalische Theorie, und die *nothwendigsten* Fingerübungen verlieren. Das, was mein Sohn jetzt so mühsam übt, sagte unlängst eine Dame zu mir, würde ich ihn spielen lassen, wenn er sich an *grössere* Tonstücke wagen darf; und dann würde es auch weit leichter gehen. (Ich liess die Tonleitern, Triller, Accentuation etc. üben.) *)

*) Anm. Ich kann nicht umhin, hier noch Etwas über Fingerübungen zu sagen. — Berühret man diese Materie in einer Gesellschaft von Musikern, so theilen sie sich gewöhnlich in zwey Parteyen. Die eine ist dafür, die andere dagegen. Ich glaube dass auch hier, wie immer, die Mittelstrasse die beste ist. — Fingerübungen sind in der Musik das, was in den Lesebüchern die Sammlung von einzelnen Wörtern ist, die gewöhnlich kleinen, verständlichen Sätzen, oder Erzählungen vorgeht. Ich gestehe dass es für Lehrer und Schüler eine trockene Arbeit ist, sich durch diesen Feld zu schlagen: allein geschieht es in dem gehörigen Stufengange, und ohne Uebereilung, so findet sich am Ende die Mühe reichlich belohnt. Das Kind kann nun Alles, selbst die schwersten Wörter lesen. Freylich wäre es besser, wenn wir eine Fibel hätten, die in verständlichen, und für Kinder ganz berechneten Erzählungen eine Sammlung der gewöhnlich einzeln aufgestellten Wörter enthielte. Wie lange wird aber dieser Wunsch noch unter die frommen gehören! Wenden wir nun Alles, was ich vom Lesen gesagt habe, auf die Musik an. — Gebe sich ein Componist, der dieser gar nicht leichten Aufgabe ganz gewachsen ist, die Mühe, eine Sammlung von Tonstücken herauszugeben, die nach einem genau bestimmten Stufengange wenigstens die meisten Sätze enthalte, die unter die Fingerübungen gehören: es wäre uns doch in Etwas geholfen. Allein so lange unsere grössern Componisten solche Arbeiten unter ihrer Würde halten, müssen wir diesen Mangel durch Fingerübungen zu ersetzen suchen.

Einen Fehler der Componisten über den wahrscheinlich schon mancher Musiklehrer unwillig wurde, muss ich hier rügen. Die Herren schreiben zwar oft für kleine Schulen, aber nicht für kleine Hände. Man wird wenige Tonstücke für Anfänger

3.

Der kleine Schüler muss erst zu einer gewissen Fertigkeit im Noteulesen gebracht werden, ehe man ihn ganze Tonstücke spielen lässt.

Die beste Methode, Kindern die Kenntnis der Noten beyzubringen, fand ich in der oben genannten Klavierschule von Hering. — Zur Uebung lasse ich meine Schüler täglich einige Zeilen aus irgend einem Tonstücke lesen; und um Abwechslung in diese Uebung zu bringen, frage ich bald, in welche Octave die gelesene Note gehört, bald müssen sie mir Berechnungen über den Werth der Noten anstellen, u. dgl. — Anfänger lesen die Noten, ohne Rücksicht auf Versetzungszeichen zu nehmen; sie beobachten höchstens die *zufälligen*: Geübtere müssen die im Anfange vorgeschriebenen durch das ganze Tonstück bemerken.

5.

Der Schüler muss durch fleissige Uebung dahin gebracht werden, dass er *schnell* seine Kenntnis von den Versetzungszeichen, und dem Werthe der Noten und Pausen, auf die zu spielende Stelle übertragen kann. Das Lesen der Noten und Pausen, verbunden mit Berechnung ihres Werthes, ist hierzu *eine* vortreffliche Uebung. — *Aeusserst* vortheilhaft ist es noch, wenn der Lehrer jede zu spielende Stelle mit dem Schüler durchgeht, und vorzüglich das heraushebt, was auf diesen Punct Bezug hat.

Folgt in einem Satze einer Pause ein voller Accord, so sehe der Lehrer wohl darauf, dass erstere beobachtet wird. Gewöhnlich hält der Schüler etwas inne, weil es den angelenkigen Fingern Mühe kostet, den Accord schnell anzugeben; und dieses Innehalten nehmen viele Lehrer für Pausiren. Wer sich die Mühe geben will, den vollen Accord in eine einfache Note zu verwandeln, wird sehen, wie schnell die *meisten* Schüler über die Pause wegeilen.

4.

Ist dem Lehrer eine gute Applicatur eigen, so ist es beynahe Unmöglichkeit, dass der Schüler eine schlechte bekomme; vorausgesetzt, dass beyde mit der gehörigen Aufmerksamkeit, und letzterer mit den gehörigen Talenten begabt, arbeiten. — Ist der Lehrer selbst in diesem Puncte noch nicht fest, so kann ich ihm keinen bessern Rath ertheilen, als, nur solche Tonstücke zu benutzen, die für das Klavier geschrieben, und nebstdem noch mit dem richtigen Fingersatze bezeichnet sind. Wir haben deren eine Menge von Mozart, Clementi, Pleyel, Steibelt, Müller, Hering, u. a. m. — Zugleich empfehle ich ihm das Studium älterer Werke, vorzüglich der bachischen; denn Mozart selbst gestand, dass er seine angezeichnet-gute Applicatur diesen zu verdanken habe. —

Bekömmt man einen hinsichtlich der Applicatur, verdorbenen Schüler, so giebt man ihm die Hauptregeln vom Auf- und Abstreifen der Finger, vom Unter- und Uebersetzen, und vom Nachziehen, schreibt ihm im Anfange die richtige Fingersetzung vor, lässt sie ihn in der Folge selbst finden, und nimmt bey jedem Tonstücke so lange das langsamste Tempo, bis er nicht mehr dagegen fehlt. Wiederholt er einen Satz in der Mitte, so sehe der Lehrer wohl darauf, dass keine unrichtige Applicatur genommen wird. Ausser dem Zusammenhange ist sie oft richtig, im Zusammenhange höchst falsch.

5.

Dass bey dem *Einstudiren* neuer Tonstücke das langsamste Tempo genommen werden müsse, lehrt wol schon die Natur der Sache. Aber auch dann, wenn der Schüler das Einstudirte langsam *gut* spielt, hüte man sich vor Uebereilen im Tempo. Es ist wahr, dass durch geschwindes Spielen Fertigkeit der Finger erreicht wird; allein wer diese erzwingen will, ehe er sein Tonstück langsam in jeder Hinsicht *richtig* vortragen kann, weiss nicht, wie theuer er diese Fertigkeit erkauft.

Viele Lehrer hindern das Fortschreiten ihrer Schüler im *taktmässigen* Vortrage auch dadurch, dass sie sie bey jedem kleinen Fehler unterbrechen. Das Verbessern ist weit zweckmässiger am Ende des Tonstückes, oder eines Theiles desselben.

---

anstellen, die nicht Octaven-, oder andere grosse Spannungen enthält u. — Und dieser Rüge füge ich auch bey: Warum doch auch so viele Tonstücke für Anfänger nicht ganz allein auf die Finger berechnet wären, anstatt auch nur hie und da ein melodisches Stückchen enthielten! — Diesem Uebel haben wir es zuzuschreiben, dass die meisten Instrumente, um doch auch etwas für das Ohr zu liefern, ihre Zuflucht zu Tänzen, Opernarien, und dergleichen nehmen, und ihre Schüler, hinsichtlich der Applicatur, ganz verhunzen. *A. Verf.*

6.

Für und gegen Temperamente lässt sich hier, wie überall, wenig thun. Die allgemeine Regel: Zaume den Feurigen, und sporne den Trägen, gilt auch hier. Lautes Zählen, vierhandige Tonstücke, und Instrumentalbegleitung thun hiersu das Beste.

III.

Frey von allen Hindernissen gehen wir nun einen Schritt weiter, und prüfen die Methoden, welcher man sich zur Erlernung des Taktes bedient.

A.

Die beste Methode ist unstreitig: lautes Achtelzählen des Lehrers, und später des Schülers. Man wählt deswegen Achtel, weil sie am häufigsten in den Tonstücken vorkommen. Nicht so vortheilhaft scheint es mir, wenn man bald halbe Noten, bald Viertel, bald Achtel, bald Sechzehntheile zählt, denn ein mittelmässiger Schüler muss dadurch irre gemacht werden, wie viel mehr ein schlechter. Bey Talentvollen und Geübtern mag es allerdings gut seyn.

Ich kann dieser Methode keine bessere Empfehlung geben, als wenn ich sage: sie hat durch eine lange Reihe von Jahren bewiesen, dass sie das Prädicat: „die beste", verdient.

Bemerken muss ich noch, dass Schülern, nach dieser Methode unterrichtet, jede Taktart gleich leicht ist, weil sich jede gleich gut in Achtel zerlegen lasst. Dass *später* Viertelzählen eintritt, brauche ich nicht zu erinnern.

B.

Viele Lehrer bedienen sich des Singens. Bey dieser Methode kann der Lehrer durch die Stärke und Schwäche seiner Stimme das Forte und Piano der vorzutragenden Stelle andeuten; und ist der Schuler im Stande, einen vorgesungenen Ton richtig auf seinem Fortepiano anzugeben, so ist es ein Beweis, dass er Gehör hat. Lasst sich der Lehrer vollends nicht verführen, dem Schüler Stellen vorzusingen, die er ohne Gesang nicht richtig hatte spielen können, so zweifle ich nicht an dem guten Erfolge dieser Methode. — Ich habe mich ihrer nie bedient, und kann also auch nicht über ihren Werth entscheiden.

C

Angeben des Taktes mit dem Fusse, oder der Hand ist eine Methode, die sich bey Anfängern, nicht anwenden lässt. Den Grund habe ich bey *A* ausgesprochen. — So wenig Unterschied im Erfolge bey der Anwendung dieser Methode seyn mag, so würde ich doch das Angeben mit der Hand dem Stossen mit dem Fusse vorziehen. Der Schüler sieht hier jede Bewegung, und kann sich ohne Mühe *genau* darnach richten; da er durch das Stossen, wenn er ein schwachtönendes Instrument spielt, gestört wird, und vielleicht es Aeltern oder Zuhörer unanständig finden möchten.

D.

Instrumentalbegleitung ist ein vortreffliches Mittel zu unserm angegebenen Zwecke. Nur bey dem ersten Unterrichte kann es nicht angewendet werden, weil der Lehrer alle Augenblicke sein Instrument weglegen, und dem Schüler nachhelfen muss. Desto grösser ist der Nutzen dieser Methode bey schon geübtern Spielern.

E.

Spielen vierhändiger Tonstücke ist ebenfalls eine vortreffliche Methode. Der Lehrer kann hier alles übersehen, und jeden Fehler gegen Applicatur, Haltung der Hand und des ganzen Körpers, Vortrag, etc. sehr leicht verbessern. Nur warne ich vor zwey Missgriffen. Der erste wird gemacht, wenn man einen Satz früher *mit* dem Schüler spielt, als er ihn *allein richtig* spielen kann. So lernt er nie richtig pausiren und eintheilen. — Der zweyte Missgriff ist, wenn man nichts als vierhandige Stücke spielen lasst. Dadurch bleibt das Basszeichen ungeübt, und die linke Hand erhalt nie die gehörige Stärke. Nebstdem kann der Schüler nur *mit* seinem Lehrer sich üben, und — was doch auch Aufmerksamkeit verdient — nur mit seinem Lehrer sich produciren. Dass er sich auch ohne Lehrer üben kann, ist wol wahr; allein welche Unterhaltung gewahret das *zweyhandige* Spielen eines *vierhändigen* Tonstückes?

F.

Den neuern Zeiten verdanken wir noch ein Hülfsmittel, — den Taktmesser. Für den ersten Unterricht ist er, wegen Stocken und Wiederholen des Schulers, gar nicht geeigenschaftet; und selbst

geübtere Spieler sollten ihn nur bey dem Anfange und zu Ende eines Tonstückes zu Rathe ziehen: Ersteres, um das Tempo richtig zu nehmen, und Letzteres, um zu erfahren, ob man in derselben Bewegung geblieben sey. Allein wenn wir uns im Tempo nach dem Taktmesser richten wollen, so müssen wir eine Anstalt haben, die sie prüft, weil sonst wahrscheinlich, die Pariser zum Beyspiele, das Allegro nicht so bezeichnen würden, als die Wiener. — Der Gedanke eines Mitarbeiters an gegenwärtiger Zeitung No. 18. Jahrg. 1813, über den Taktmesser, verdient, nach meiner Meynung, beherziget zu werden. —

Ob ich in meinem Aufsatze etwas Neues gesagt habe, zweifle ich; gewiss hat schon mancher denkende Musiklehrer dasselbe angewendet. Ob es nicht schon in andern musikalischen Werken zur Sprache gekommen ist, weiss ich nicht; dass aber dieser Gegenstand noch nicht in diesen Blättern *in der Art* berührt wurde, davon überzeugte ich mich aus den meisten Jahrgängen.

Meine Absicht war, das beschwerliche Geschäft des Musiklehrers in Etwas zu erleichtern, und habe ich diese erreicht, so ist einer meiner liebsten Wünsche erfüllt.

Bamberg.

A. Walter.

Recension.

Sechs deutsche Kriegslieder für eine und mehrere Stimmen, mit Chören, und willkürlicher Begleitung des Pianof., in Musik gesetzt — von Alb. Methfessel. 35stes W. Rudolstadt, in Commiss. d. Hof- Buch- u. Kunsthandl. (Preis 8 Gr.)

Es ist ganz recht, dass zu einer Zeit, wo jeder sein Opfer auf den Altar des Vaterlands legt, auch der Künstler nicht zurückbleibe; und kann er nicht für dasselbe fechten, fehlen ihm auch Mittel, die Fechtenden zu unterstützen, diese wenigstens ermuntern und erfreuen will — allerdings, ohne dafür selbst noch nebenbey einigen Vortheil zu suchen. Das hat denn Hr. M. gethan, indem er diese Lieder zum Besten kranker und verwundeter Krieger herausgab; und da sich mit ihm eine liberale Handlung zum Debit ohne alle Entschädigung verband: (hoffentlich werden ihr mehrere folgen:) so konnte der Preis, des anständigen Aeussern ungeachtet, so sehr gering angesetzt, und doch wird, bey beträchtlichem Absatz, ein Namhaftes für jenen wohlthätigen Zweck erreicht werden.

Diesen beträchtlichen Absatz müssen wir aber der kleinen Sammlung vor allen bisher erschienenen ähnlichen — so weit uns dieselben bekannt worden sind — wünschen; und nicht etwa nur jener Absicht wegen, sondern wegen ihres wahren, poetischen und künstlerischen Gehalts, so wie wegen der ganz vorzüglichen Zweckmässigkeit einiger Stücke zur Einführung bey den Heeren der deutschen Krieger. Es ist nicht leicht, es ist vielmehr sehr schwer, und setzt ein ganz besonderes Talent, wie auch eine nicht gemeine Erfahrung als Sänger voraus, wenn man in so wenig Takte, als gewöhnlich solch ein volksmässiges Lied enthält, alles das legen soll, was darin liegen muss, wenn es seine Bestimmung erreichen, und vornämlich auch für grosse, grossentheils unmusikalische Chöre brauchbar seyn, und da seine rechte Wirkung thun soll. Dazu reicht nicht aus, dass das Lied einfach, leichtfasslich, singbar für wenig oder gar nicht gebildete Stimmen, dass es in den natürlichsten, gar nicht zu verfehlenden Harmonien, und in bestimmten, ganz natürlichen Rhythmen geschrieben sey: jene Einfalt muss auch edel, Melodie und Harmonie dürfen auch nicht gemein, alltäglich und verbraucht seyn, die Rhythmen müssen zugleich etwas Belebendes, Hebendes, den Schwung der Melodie Vermehrendes haben; und endlich, über das Ganze muss noch jenes wunderbare Geistige verbreitet seyn, was sich nicht in Worte fassen lässt, was aber Jedermann, wird das Lied von grossen Massen ausgeführt, sogleich bemerkt, sogleich empfindet, und was man ehemals Salbung nannte, ohne damit mehr auszusagen, als, es sey ein wunderbar Ding, von dem sich eben weiter nichts sagen lasse. Handels *God save the King*, und jenes Unbekannten *Gaudeamus igitur*, erfüllen alle diese Forderungen aufs herrlichste, und kein Neuerer hat sie übertroffen: doch sind sie mehr, dass ich so sage, stehenden Fusses zu singen; und welche Lieder nun für den Marsch der Krieger geschrieben werden, die müssen auch noch etwas, wie die bestimmten Tritte der Sänger in sich tragen — was aber für den Componisten die Sache (jeder Erfahrne weiss das,) nicht erschwert, sondern eher erleichtert.

Was nun diese Lieder des Hrn. M. anlangt,

so fehlt den bessern aus ihnen keine einzige der vorhin verlangten Eigenschaften, wenn sie dieselben auch nicht überall in sehr hohem Grade, und mit der eigenthümlichen, kernhaften Bestimmtheit, wie jene alten Lieder, darlegen. Damit glaubt Rec. ihnen nichts Geringes nachgerühmt zu haben. Doch da sie sehr verschieden sind, wird es besser seyn, sie einzeln durchzugehn.

No. 1. Werners *Kriegslied:* Gott mit uns! wir ziehn in den heiligen Krieg! hält Rec. für das schwächste der Sammlung. Der Charakter ist, für diesen Kerntext, (wenigstens ist er dies in seinen meisten Strophen,) nicht kraftig genug ausgedruckt; die zweyte und vierte Zeile jeder Strophe ist zu allgemein, auch zu oft dagewesen etc. Auch mit dem, was Hr. M. darüber in der Vorrede sagt, sind wir nicht einverstanden. Das Gedicht soll zu lang seyn; weshalb auch Hr. M. die Strophen, die er am liebsten gesungen haben will, besonders ausgezeichnet hat. Wer aber, wie hier der wackere Werner, in jeder Strophe etwas Gutes, Eigenes, zur Sache Gehöriges, ohne Wiederholung, Tautologie und Wortkram, zu sagen weiss, der macht der Strophen wol nicht leicht zu viel; und Krieger auf dem Marsch, für die das Lied bestimmt ist, haben auch Zeit, dächten wir, und brauchen sich nicht nach einem ungeduldigen Auditorio zu richten, da sie ja ihr eigenes sind. Dies Lied muss nach Schillers Reiterliede gesungen werden, nicht nur, weil der Dichter dies gewollt hat, sondern auch, weil dadurch die effectvolle neunte Strophe erst ihre nahe Beziehung, damit aber einen eigenen Anklang in den Herzen, auch einen eigenen Schwung erhält; und endlich, weil jener Melodie, wenn sie nur von grossen Massen und nicht geschwinder, als recht ist, gesungen wird, das Edle wahrlich nicht fehlt, was dieser neue Text verlangt, und was Hr. M. an ihr vermisst. Vielleicht hat er sie nur noch nicht von Hunderten, und in sehr mässigem Tempo, gehört. Nach Rec.s Urtheil hat sie eher einige andere Mängel — wovon aber hier nicht weiter zu sprechen ist.

No. 2, eines Ungenannten recht braves *Jägerlied*, mit nachgeahmter Begleitung des Hifihorns, ist Hrn. M. recht gut gelungen, und die vom Chor zu wiederholenden Schlusszeilen sind sogar vorzüglich: nur der Anfang jeder Strophe sollte wol nicht so in die Tiefe gesetzt, sondern effectuirender, und mehr aufrufend, in höhern Tönen geschrieben seyn — also statt:

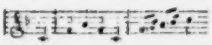

vielleicht:

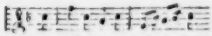

No. 3. Der einfache, würdige *Schlachtgesang* eines Ungenannten scheint uns meisterhaft componirt — so höchst einfach er dasteht, mit seiner glücklichen Nachahmung der Trompeten und Janitscharen-Instrumente. Rec. setzt ihn, statt alles weitern, ganz her, und ersucht die, welchen er zu viel gerühmt scheint, sich ihn nur von einem tüchtigen Chor singen zu lassen, wie er gethan. Dass die erste Zeile im Bau der Melodie der zweyten, und mithin der metrischen Structur des Gedichts, etwas näher gebracht worden wäre, ist der einzige Wunsch, der Rec. hier geblieben ist.

Stark und lebhaft.
(Doch ja nicht geschwind, würde Rec. dazu setzen.)

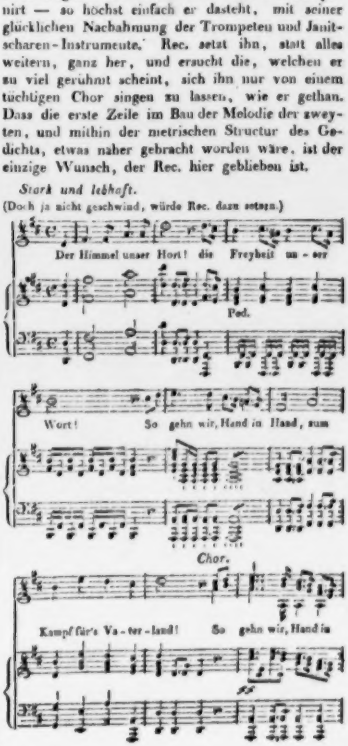

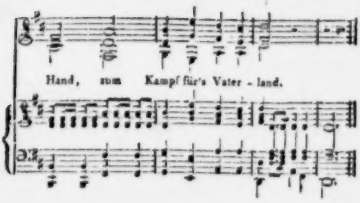

Germanien ist erwacht!
Die Trommel ruft zur Schlacht!
Drum stürmet freudig drein!
Der Sieg muss unser seyn!

Sie ist noch nicht erschlafft,
Der Väter heilge Kraft!
Wer für die Freyheit ficht,
Scheut Tod und Wunden nicht!

Das Recht ist unser Schild!
Der Freyheit schönes Bild
Glänzt durch den Pulverdampf —
Drum, Brüder, auf, zum Kampf!

No. 4. Des *Kriegers Abschied*, von einem Ungenannten, hat einige sehr herzige, sogleich ansprechende Strophen, und ist auch sehr angenehm und durchaus passend in Musik gesetzt, wenn man nämlich annimmt, „der Krieger" ist hier kein *Collectivum*, sondern Einer, der am Klavier sitzt: denn so ist die Musik gestaltet; darum auf die Begleitung jenes Instruments wesentlich gerechnet u. s. w.

No. 5. Die *Siegeslichter*, von Fouqué, ist aus derselben Gattung, nur, wie das Gedicht, etwas schwächer: dagegen sehr gefällig und angenehm.

No. 6. *Gebet* — wieder ein einfach-edles, herzerhebendes Gedicht eines Ungenannten, mit einer trefflichen, feyerlichen Musik, für den Chor von vier Männerstimmen ohne Begleitung gesetzt. So, eben so musste das seyn; und möchte dies Stück bey jedem deutschen Heere, den religiösen Sinn anzufachen oder zu nähren und zu stärken, eingeführt werden! Gedicht und Composition sind dazu ganz geeignet, wenn auch, was Letztere betrifft, besonders im tiefern Bass, einzelne Noten vorkommen, die, um sicher getroffen zu werden, einige musikal. Ausbildung verlangen. (Rec. hatte um deswillen besonders das Erniedrigungszeichen, Takt 5, aufgeopfert.) Wir setzten auch dies schöne Stück gern her, wenn wir nicht fürchteten, manchen vom Kaufe abzuhalten, finde er auch dies hier.

Möge übrigens dies Werkchen, zu dem wir den Dichtern und dem Componisten Glück wünschen, recht viel beytragen, jenen Sinn unter den deutschen Kriegern zu befestigen, mit dem man nicht blos siegt, sondern auch zu siegen, und dann des Friedens zu geniessen, wahrhaft würdig ist!

Nachrichten.

Stockholm. Monat November. Den 11ten gab Hr. J. F. Berwald Concert, wobey Folgendes gegeben wurde: Ouverture, ziemlich — Violin-Concert, comp. und gespielt von Hrn. Berwald, — sehr gut — Scene von Spontini, von Hrn. Karsten vortrefflich gesungen. — Beethovens Septett, schon mehrere Male gegeben, von Hrn. Berwald (Violin) Crusell, (Clarinette) Hirschfeldt, (Horn) Conr. Preumayr, (Fagott) Askergren, (Viola) Megelin, (Violoncell) und Wirthe (Bass) gut vorgetragen. — Einige schwedische National-Lieder, mit Variationen für Violin, von Hrn. Berwald comp. und gespielt. — Cavatina zur Feyer des Sieges bey Leipzig von Hrn. Berwald componirt und von Hrn. Karsten gesungen. —

Diesen Monat sind folgende Opern gegeben: Slottet Montenero von Daleyrac, sehr gut. — Cendrillon von Nicolo Isouard, ebenfalls. — Hemligheten (Le Secret) von Solié. — Nunnorna (les Visitandines) von Devienne. — Piccarros och Djego von Daleyrac etc., mittelmässig und zuweilen sehr nachlässig. — Azemia, von Daleyrac wurde gut gegeben: wir hörten darin mit vielem Vergnügen Mad. Lindström, (Azemia) Mad. Casagli, (Prospère) und Hrn. Lindström (der spanische Officier); sogar Hr. Åmnér (der Vater der Azemia) und Hr. Deland (der Bediente) schienen dieses Stück besser, wie ihre gewöhnlichen Rollen, zu singen. — Iphigenie i Aulideu, von Gluck, ist diesen Monat auch gegeben worden. Zwar haben wir dieses Meisterstück schon vor mehrern Jahren hier besser aufführen gehört; allein diese Vorstellung ging doch

ohne Fehler. — Das Einzige, was unsere Sinnen an verflossene Zeiten erinnerte, war *Diana*, durch eine Dem. Cleyberg vorgestellt — deren Figur und Gesang die ewige Jugend der Götter zu bestreiten schien.

Notizen.

In einem der neuesten Intelligenzblätter der *leipziger Literatur-Zeitung* finden wir, und, wie es scheint, von einem sehr achtsamen Correspondenten, folgende Nachrichten aus Copenhagen.

1) Hr. *Riffelsen*, den auch wir als einen trefflichen Mechaniker und sehr erfinderisch n Kopf kennen, hat ein neues musikal. Instrument erfunden, das er *Hymnerophon* genannt, und worauf er öffentlich Concert gegeben hat. Nach der dort mitgetheilten, freylich unbefriedigenden, und vielleicht auch noch in manchem Zuge zu modificirenden Beschreibung, scheint es eine sehr bedeutende Variation und Vervollkommnung der neuern Erfindungen Chladni's, oder doch in mehrern Hauptsachen nach denselben Grundsätzen und zu denselben Zwecken, aber in eigenthümlicher Weise ausgebildet zu seyn. „Das Instrument," heisst es dort, „besteht aus grossen Bleygabeln, welche durch Tangenten in Bewegung gesetzt werden und messingene Scheiben berühren, die auf einer, durch ein Schwingrad angebrachten Walze befestiget sind. Durch diese Berührung werden die Töne hervorgebracht. Blos durch die verschiedenen Weisen, wie die Finger auf die Tangenten gesetzt werden, kann der Ton dergestalt modificirt werden, dass er dem Tone verschiedener, vornämlich Blase-Instrumente, gleicht, z. B. der Flote, der Trompete etc., auch der Glocke. Durch einen eigenen Mechanismus kann auch das Rollen des Donners nachgeahmt werden." —

2) „Von den altdänischen *Helden-Liedern* (Kiaempe-Viser) nähert sich der 4te Theil seiner Vollendung; und es ist dann blos der 5te noch zurück, der vornämlich die alten Melodien, 60 an der Zahl, enthält, die nach und nach glücklicher Weise zusammengebracht sind. Ein ausgezeichneter Tonkünstler ist in diesem Augenblicke beschäftigt, sie vollig auszusetzen, da mehrere von ihnen durch die mündliche Ueberlieferung und durch das Abschreiben von Unkennern in der Musik etwas verdorben sind." Wir zweifeln keineswegs, dass die achtungswürdigen Herausgeber jener Sammlung darauf Rücksicht genommen haben, dass selbst unter den ausgezeichnetsten Tonkünstlern der jetzigen Zeit nur sehr wenige sind, die solche Antiquitäten sicher zu entziffern wissen, dass aber wol kaum einige leben, von denen man die Wiederherstellung verdorbener Stellen gewisser Art, ohne eigenes Urtheil, mit vollem Vertrauen hinnehmen könnte. Ja selbst diese würden gewiss bey gar mancher solchen Stelle zweifelhaft bleiben, schon darüber, ob sie verdorben, wie vielmehr, wie sie geheissen. Wer Compositionen der deutschen oder italienischen Vorwelt aus den Zeiten, wohin diese dänischen wol meistens fallen, kennt, der wird uns verstehen und um so mehr Recht geben, als von diesen zu erwarten ist, dass sie von der Musik unsrer Tage noch weit mehr abweichen werden, als jene abweichen. Sollte es also nicht bey weitem besser seyn, die Melodien nach den besten Abschriften, wie sie sind, nur in unsre Notenschrift übersetzt, drucken, und die Veränderungen oder Conjecturen des Herausgebers, blos als solche, anhangen zu lassen? Unternehmungen dieser Art kommen höchstwahrscheinlich nur Einmal zu Stande; solche Sammlungen dienen dann allgemein und für immer als Quellen — sollen es auch: möge dies unsern Wunsch unterstützen!

d. Redact.

Kurze Anzeigen.

Mazures et Krakowiaks pour le Pianoforte, publiés par F. Oloński. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 6 Gr.)

Das kleine Werkchen bietet nicht nur einiges angenehm Unterhaltende dar, sondern gewinnet auch den Kenner noch durch ein ganz besonderes Interesse. Von den ersten der genannten National-Tänze ist zwar auch früher schon Kunde nach Deutschland gekommen — waren sie doch eine Zeit lang, unter August III. von Polen und Sachsen, sogar an seinem Hofe Mode und wurden damals, von dort aus, weit verbreitet: die zweyten kannten aber wol nur sehr wenig Deutsche. Die hier gelieferte Musik ist nun nicht dazu componirt, sondern enthält wirklich Weisen des Volks, von

seinen Vergnügungen abgehört. Solche Weisen aber haben, wie bekannt, stets ihr Eigenthumliches und Schätzenswerthes, wenn auch manche Wendung gegen die Regel anstösst; und bekannt ist auch, dass die Aufnahme und weitere Verarbeitung solcher Naturlaute in der eigentlichen Kunst, wie in der Poesie, theils durch Erweiterung ihrer Gränzen, theils durch Herbeyführung wahrhaft neues Stoffs, viel Schönes gewirkt und treffliche Werke erzeugt hat. Schade, dass der Sammler der Mazures beträchtlich mehr gab, (achtzehn Nummern,) als der Krakowiaks (drey Nummern): jene haben, ihrer Natur nach, viel Aehnlichkeit unter einander; diese lassen mehr Mannigfaltigkeit zu. Dass man diese Tänze, sollen sie die gehörige Wirkung machen, nach ihrer eigenen Art scharf accentuiren, auch sie nicht in einem Zuge durchspielen müsse, braucht wol kaum erwähnt zu werden. Dass aber wirklich in den Melodien manche pikante Originalität liege, beweise gleich der erste Krakowiak, den wir hersetzen.

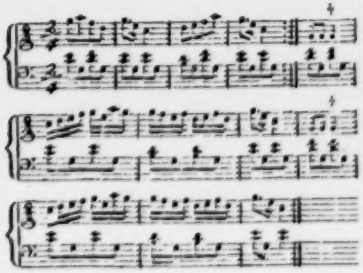

Grande Sonate p. le Pianoforte, comp. — par A. E. Müller. Oeuvr. 36. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Kapellm. M., der sich im letzten Decennio durch seine trefflichen Capriccios und ähnliche Werke um das solide, und, wie man sich auszudrücken pflegt, das grosse Klavierspiel bedeutende und unverkennbare Verdienste erworben hat, thut dasselbe auch hier. Die Sonate ist im Styl und in der Manier jenen Capriccios ziemlich ähnlich; nur in die Form der gewöhnlichern, ausgeführten und ernsten Sonate gegossen. Ref. fuhrt jenen, wenn man so will, instructiven Vorzug dieses Werks zuerst und vornämlich an, weil es denselben nicht mit vielen neuen Klavier-Compositionen theilt; verkennet aber auch sein Ruhmliches in anderer Hinsicht keineswegs. Der erste Satz, *Moderato assai*, der dann in ein *Allegro impetuoso* übergehet — beyde F moll — ist wol mehr in Absicht auf Ausführung der Ideen, als auf Erfindung derselben, ausgezeichnet; indem jene zwar gut und der Absicht entsprechend, aber denen in andern Compositionen des Verf.s mehr oder weniger ähnlich sind — was auch zum Theil von der Anordnung derselben behauptet werden könnte. Die Ausführung aber ist durchgehends wohlgewählt, fest und consequent. Der zweyte Satz, *Larghetto*, Des dur, empfiehlt sich schon durch seinen einfachen Gesang, der, schon an sich, noch mehr aber an dieser Stelle, wohlthut. Uebrigens wird im Verfolg desselben, besonders im *ganzen Minore*, Cis moll, modulirt, wie es nur ein wahrer Meister kann. Dennoch möchte der dritte Satz, ein kunstgerecht und lebendig durchgeführtes, streng bey der Hauptsache gehaltenes *Presto*, F moll, wahrscheinlich den meisten Beyfall finden und viele wackere Spieler zum Studium reizen. Dass sie Freude und Nutzen davon haben werden, kann Ref. ihnen versprechen. Weiter in das Einzelne zu gehen, scheint ihm unnöthig, da Hrn. M.s Arbeiten dieser Art Jedermann kennt, Jedermann hochschatzt: und da er, dass diese den andern verwandt, auch ihnen an Gehalt zur Seite zu stellen ist, schon oben erwähnet hat. — Der Stich ist schon und correct.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1814.

Musikalische Ankündigung, des Kapellmeisters V. Righini hinterlassene musikalische Manuscripte betreffend.

Ich zeige hiermit an, dass ich die bis jetzt ungedruckten Manuscripte des für die Kunst des Gesanges zu früh verstorbenen und unvergesslichen Kapellmeisters V. Righini an mich gekauft habe, sie bestehen in 19 deutschen, französ. und italien. Liedern mit Begleit. des Pianoforte, (die letzte Arbeit des Verstorbenen) 2 Scenen und Rondos für Gesang mit Orchesterbegleit., zum Gebrauch für Concerte, 1 Te Deum in Partit., 1 Messe in Partit., und werden sämmtlich nach und nach in meiner Handlung erscheinen, nur die Zeitumstände haben die Herausgabe um etwas verzögert. Die Lieder werden in 3 Heften noch diesen Winter erscheinen.

Adolph Martin Schlesinger
Musikhändler in Berlin.

Neuer Musik-Verlag der Schlesingerschen Musik-Handlung zu Berlin.

Beczwarowsky, A. 3 Siegesmärsche der verbündeten Truppen nach der Völkerschlacht bey Leipzig, fürs Pianof. ..... 8 Gr.

— dieselben auf Velinpap. ..... 12 Gr.

Krufft, N. B. de, Son. p. Pianof. ..... 16 Gr.

Liebmann, Helene, née Riese, 2 Son. p. Pianof. av. Violon obl. Op. 9. Liv. 1. ..... 1 Thlr. 2 Gr.

Ouvert. zum musikal. Quodlibet: Der Kapellmeister aus Venedig, fürs Pianof. arr. von F. L. Seidel. ..... 8 Gr.

Ariette aus demselben Quodlibet: Der Wein erfreuet mit Begleit. des Pianof. ..... 4 Gr.

Riel, J. F. H., Serenade mit Begleit. des Pianof. ... 4 Gr.

— Var. sur un air russe p. Pf. ..... 4 Gr.

Seidel, F. L., 3 Trauermärsche auf den Tod des Generals Moreau, fürs Pianof. ..... 6 Gr.

Seidel, F. L. Zuruf an die deutschen Brüder am Rhein, mit Begleit. des Pianof. ..... 4 Gr.

— an den König, idem ..... 4 Gr.

Schmidt, J. P. der Engel auf dem Schlachtfelde, Fantasie für den Freyheitskampf der Deutschen, von F. W. Gubitz, mit Begleit. des Pianof. ..... 14 Gr.

Spontini, G. Pièces fav. de Cortes, arr. p. 2 Flûtes conc. p. C. W. Henning. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

Waldenburg, Erel. v., 1 Walzer und 1 Ecoss. f. Pianof. ..... 3 Gr.

Weber, B. A. Eingangsmusik und Gesänge aus dem armen Minnesinger, Klav. Ausz. ..... 8 Gr.

— Gesänge daraus mit Begleit. der Guitarre arr. von C. Klage ..... 4 Gr.

— Der Kosak und der freywillige Jäger, Liederspiel von A. v. Kotzebue. Klav. Auszug vom Comp. .....

— Gesänge daraus, mit Begl. der Guitarre arr. von C. Klage .....

— Trauergesang auf den Tod Moreau's, ital. u. deutscher Text, mit Begleit. des Pianof. .... 10 Gr.

Tänze, favorit, der Kaiserin von Russland, Elisabeth Alexjewna, aufgeführt von der Garde zu St. Petersburg; fürs Pianof. arr. 12 Heft, enthält: 2 Polon., 3 Kosakentänze und 1 Walzer. ..... 8 Gr.

Zehn russische Volkslieder, ins deutsche übersetzt vom Collegien-Rath von Doppelmair, m. Begl. der Guitarre arr. von C. Klage ..... 10 Gr.
Dieselben auf Velinpapier ..... 14 Gr.

Schmidt, J. P. deutsches Weihelied von Claudius. Zum 4stimmigen Gesange gesetzt und Preussens freywilligen Kriegern gewidmet ..... 4 Gr.

Wollank, Fr. 6 deutsche Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 4 ..... 16 Gr.

— Zuruf an die schwarze Schaar, 4stimmig. ..... 4 Gr.

Grotry, Richard Löwenherz, vollständiger Klavierauszug von F. L. Seidel ..... 3 Thlr. 8 Gr.

Ouvert., Arien und Duetten daraus einzeln.

An Freunde der Tonkunst und der Kirchen-Musik insbesondere.

Der treffliche Dichter Falk hat vor längerer Zeit in einer genussreichen feyerlichen Stunde mit eine Cantate gedichtet. Es ey dem Mangel neuer Kirchenmusik, bin ich entschlossen dieses Gedicht in Musik zu setzen, und dadurch einer von mehrern Seiten an mich ergangenen Aufforderung zur Bearbeitung einiger Kirchenstüke, theilweise Genüge zu leisten. Mit dieser Arbeit wünschte ich aber auch zugleich einen wohlthätigen Zweck zu verbinden.

In einem Winkel der sächsischen Länder lebt die bedrängte Familie eines Tonkünstlers; sie ist durch die mannichfachen Drangsale des Kriegs in eine hülflose Lage versetzt, und durch andere Unglücksfälle zu Grunde gerichtet. Zu Ihrem Besten soll die Partitur dieser Cantate auf Pränumeration erscheinen, und der ganze Ertrag derselben, nach Abzug der Kosten, ihr zugewandt werden.

Ob ich hoffen könne, mein Unternehmen hinreichend begünstigt zu sehen — wer möchte bey den überall sich äussernden Trieb, das uns Deutschen geschlagne Weh zu lindern und zu heilen, wohl daran zu zweifeln wagen? Wenigstens mir soll dieser Gedanke stets bey meiner Arbeit vorschweben.

Bis Monat July 1814 erscheint das Werk (gegen 16—18 Bogen stark) auf vorzüglich gutem Papier, und die verehrlichen Pränumeranten der Partitur vorgedruckt, wenn seitig genug eine genügende Anzahl Interessenten sich finden wird.

Der Pränumerationspreis ist 3 Fl. rhein. oder 1 Thlr. 16 Gr. sächsisch — der Ladenpreis beträgt das Doppelte.

Buch- Kunst- und Musikhandlungen, die Pränumeranten gefälligst sammlen, erhalten für ihre Bemühung 15 pro Cent baar.

Schullehrer, Kantoren, Musikdirectoren u. s. w. erhalten ebenfalls für das Geschäft des Sammelns eine anständige Entschädigung in Exemplaren.

Herr Campe in Nürnberg hat die Güte Pränumerationsgelder zu übernehmen, und man sendet diese nebst Namensverzeichnis portofrey an mich selbst, oder an die Campesche Buchhandlung in Nürnberg.

Edle, deutsche Männer und Frauen! die heiligsten und zartesten Anklänge der Menschheit — Religion und Musik vereinigen sich, um fühlende Herzen zum Wohlthun zu bewegen! — Möge dieser Anklang nicht ohne Gewinn für jene arme Familie verhallen! —

Nürnberg, im Dec. 1813.

Ludwig Böhner.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Wolfram, Jos. Sonatine p. le Pianof. av. accomp. d'un Violon. Op. 25. ..... 12 Gr.

Tomaschek, W. J. 6 Rapsodies p. le Pianoforte. Op. 40. ..... 20 Gr.

— grosses Rondeau (in G dur) f. Pf. Op. 11. ... 12 Gr.

Würfel, W. 12 ländersche Tänze mit Coda f. das Pianof. über die beliebtesten deutschen Stücke a. Johann von Paris. ..... 10 Gr.

Demar, S. 3 Sonates non difficiles p. Pforte avec accomp. de Violon. Op. 47. ..... 1 Thlr.

Gründling, C. G. 6 Variations sur un thème connu p. le Pianof. ..... 6 Gr.

Cyrowetz, Ouvert. de l'Op. der Augenarzt p. le Pianof. à 4 mains. ..... 12 Gr.

Kruft, le Baron N., gr. Sonate à 4 mains, 1 Thlr. 12 Gr.

Neudeck, C. G. 4 Polonoises et 2 Marches p. le Pforte à 4 mains. ..... 14 Gr.

Koselsky, Fr. 12 ländersche Tänze mit Coda f. Pforte. ..... 8 Gr.

— 13 deutsche Tänze f. Pforte. ..... 10 Gr.

Stika, J. A. 6 Menuets av. Trios arr. p. le Pianof. 8 Gr.

Bayer, A. Original österreichische Ländler oder sogenannte Bierhäusler, f. Klavier. ..... 14 Gr.

Loschan, A. Fr. 7 Variationen f. d. Pforte ..... 8 Gr.

Worzischek, J. H., 12 deutsche Tänze mit Coda f. Pianof. ..... 10 Gr.

Würfel, Wilh. 10 deutsche Tänze und Coda fürs Pianoforte. ..... 8 Gr.

Call, L. de, Trio facile p. 3 Guitarres. Op. 26. 12 Gr.

Janusch, Mich. Sonate p. la Flûte et Guit. Op. 1. 1 Thlr.

Swoboda, J. D. Marche de l'Op.: la Vestale arr. p. la Flûte, Viola et Guitarre. ..... 8 Gr.

Kujac, F. M. 6 Variations sur un thème favori p. la Guitarre. Op. 1. ..... 8 Gr.

Günsbacher, Joh. Serenade f. Flöte, Violine und Guitarre. Op. 14. ..... 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. Nº. 6. 1814.

Die Automate. *)

(Die Leser der musikalischen Zeitung werden sich noch aus dem unlangst eingerückten Aufsatze, *der Dichter und der Componist*, der beyden Freunde, Ferdinand und Ludwig, erinnern, die nach langer Tremung der Krieg zusammenbrachte. In jener glucklichen, ruhigen Zeit, als sie ein gleicher poetischer Sinn und gleiches, echtes Kunststreben auf der Universität J. innigst verband, trug sich die wunderbare Begebenheit zu, von welcher das folgende Bruchstück dasjenige aushebt, was, von musikalischen Kunstwerken und von Erweiterungen im Gebiete der Tonkunst überhaupt handelnd, und so das musikalische Publicum besonders interessirend, sich für diese Zeitschrift eignet.)

— — Der redende Türke gehörte in der That zu den merkwürdigsten Automaten, die man jemals gesehen; denn ausserdem, dass die Verbindung des antwortenden menschlichen Wesens mit der Maschine ein unauflösliches Rathsel blieb, so zeigten auch die Antworten von dem tiefen Ueberblick der Individualität des Fragenden, da sie bald trocken, bald ziemlich grob spasshaft, und dann wieder voll Geist und Scharfsinn und wunderbarer Weise bis zum Schmerzhaften treffend waren. Nur zu sehr hatte das ja auch Ferdinand erfahren, da der wunderbare Türke in das tief im Gemüth bewahrte Geheimnis gedrungen und in verhängnisvollen Worten das Entsetzliche ausgesprochen hatte, was bald feindselig in sein Leben treten sollte. Die Freunde erstaunten über die Sehergabe des Automats.

Wie, sprach Ludwig, wenn es dem antwortenden Wesen möglich wäre, sich durch uns unbekannte Mittel einen psychischen Einfluss auf uns zu verschaffen; ja, sich mit uns in einen solchen geistigen Rapport zu setzen, dass es unsere Gemüthsstimmung, selbst unser ganzes inneres Wesen in sich auffasst, und so, wenn auch nicht das in uns ruhende Geheimnis deutlich ausspricht, doch wie in einer Ecstase, die eben der Rapport mit dem fremden, geistigen Princip erzeugte, die Andeutungen alles dessen, was in unsrer eignen Brust ruht, wie es hell erleuchtet dem Auge des Geistes offenbar wird, hervorruft? Es ist die psychische Macht, die die Saiten in unserm Innern, welche sonst nur durch einander rauschen, anschlägt, dass sie vibriren und ertönen, und wir den reinen Accord deutlich vernehmen. So sind wir es aber selbst, die wir uns die Antworten ertheilen, indem wir die innere Stimme, durch ein fremdes, geistiges Princip geweckt, ausser uns verständlicher vernehmen, und verworrene Ahnungen in Form und Weise des Gedankens festgebannt und zu deutlichen Sprüchen werden; so wie uns oft im Traum eine fremde Stimme über Dinge belehrt, die wir gar nicht wussten, oder über die wir wenigstens in Zweifel waren, unerachtet die Stimme, die uns fremdes Wissen zuzuführen scheint, doch nur aus unserm eignen Innern kommt und sich in verständlichen Worten ausspricht.

Ferdinand ging ganz ein in die Ideen seines Freundes, und voller Hoffnung, über manche Vermuthung, die, wie sie die grösste innere Wahrheit hatte, näheren Aufschluss zu erhalten, gingen sie zum Professor X., von dem sie erfahren, dass Er eigentlich das Automat, das erst sich von den ähnlichen Spielwerken, wie man sie wol auf Messen und Jahrmärkten sieht, gar nicht unterschieden,

*) Anm. In kurzem erscheinen zwey Bändchen Phantasiestücke in Callots Manier, mit einer Vorrede von Jean Paul Friedrich Richter. Im ersten dieser Bändchen finden die Leser verschiedene Stücke, die früher in unserer Zeitung gestanden haben: in dem dritte, das vielleicht auch noch in diesem Jahre erscheint, wird der originelle, scharfsinnige, lebensvolle Verf. unter Anderm Scenen aus dem Leben zweyer Freunde aufnehmen; und von diesen empfängt man hier ein Fragment. d. Redact.

auf die jetzige, so wunderbare Art eingerichtet, und der Turke auch nur von der Zeit, als der Professor auf den Künstler und das Kunstwerk eingewirkt, die geistreichen, tiefeindringenden Antworten ertheilt hatte. Der Professor besass selbst, wie wenige in der Stadt es wussten, mehrere sehr künstliche, musikalische Automate, die er jedem Fremden gern zeigte, und dies gab den Freunden hinlänglichen Anlass zum Besuch.

Sie fanden in dem Professor einen hochbejahrten, altfränkisch gekleideten Mann muntern Ansehens, dessen kleine, graue Augen unangenehm stechend blickten, und um dessen Mund ein sarkastisches Lächeln schwebte, das eben nicht anzog. Als sie den Wunsch äusserten, seine Automate zu sehen, sagte er: Ey, sind Sie doch auch wol Liebhaber von mechanischen Kunstwerken! vielleicht selbst Kunstdilettanten? — Nun — Sie finden bey mir, was Sie in ganz Europa, ja in der ganzen bekannten Welt vergebens suchen. — Des Professors Stimme hatte etwas höchst Fatales: es war ein hoher, kreischender, dissonirender Tenor, der gerade zu der marktschreyerischen Art passte, womit er seine Kunstwerke ankündigte. Er holte mit vielem Geräusch die Schlüssel und öffnete den geschmackvoll, ja prächtig decorirten Saal, in welchem sich die Kunstwerke befinden. In der Mitte stand auf einer Erhöhung ein grosser Flügel; neben demselben rechts eine lebensgrosse, männliche Figur, mit einer Flote in der Hand; links sass eine weibliche Figur vor einem klavierähnlichen Instrumente; hinter derselben standen zwey Knaben, mit einer grossen Trommel und einem Triangel. Im Hintergrunde erblickten die Freunde das ihnen schon bekannte Orchestrion, und rings an den Wänden umher mehrere Spiel-Uhren. Der Professor ging nur flüchtig an dem Orchestrion und den Spiel-Uhren vorüber und berührte kaum merklich die Automate, dann setzte er sich an den Flügel, und fing *pianissimo* ein marschmässiges Andante an. Bey der Reprise setzte der Flötenbläser die Flote an den Mund und spielte das Thema. Nun paukte der Knabe richtig im Takte ganz leise auf der Trommel, indem der andere den Triangel kaum hörbar berührte. Bald darauf fiel das Frauenzimmer mit vollgriffigen Accorden ein, indem sie durch das Niederdrücken der Tasten einen Harmonikaähnlichen Ton hervorbrachte. — Aber nun wurde es immer reger und lebendiger im ganzen Saal. Die Spiel-Uhren fielen nach einander mit der grössten rhythmischen Genauigkeit ein; der Knabe schlug immer stärker seine Trommel; der Triangel gellte durch das Zimmer, und zuletzt trompetete und paukte das Orchestrion im *fortissimo* dazu, dass alles zitterte und bebte, bis der Professor mit seinen Maschinen auf einen Schlag im Schlussaccorde endigte.

Die Freunde zollten dem Professor den Beyfall, den sein schlau und zufrieden lächelnder Blick zu begehren schien. Er war im Begriff, noch mehr musikalische Productionen der Art vorzubereiten, indem er sich den Automaten näherte: aber die Freunde, als hätten sie sich vorher dazu verabredet, schützten einstimmig ein dringendes Geschäft vor, das ihnen nicht erlaube, länger zu verweilen, und verliessen den Mechaniker und seine Maschinen. —

Nun, war das nicht Alles überaus künstlich und schön? fragte Ferdinand; aber Ludwig brach los, wie im lange verhaltenen Zorn: Ey, dass den verdammten Professor der — — Wie sind wir doch so bitter getäuscht worden! wo sind die Aufschlüsse, nach denen wir trachteten? wie blieb es mit der lehrreichen Unterhaltung, in der uns der weise Meister erleuchten sollte, wie die Lehrlinge zu Sais? — Dafür, sagte Ferdinand, haben wir aber in der That merkwürdige mechanische Kunstwerke gesehen — auch in musikalischer Hinsicht. Der Flötenbläser ist offenbar die berühmte Vaucansonsche Maschine, und derselbe Mechanismus, rücksichtlich der Fingerbewegung, auch bey der weiblichen Figur angewendet, die auf ihrem Instrumente recht wohllautende Töne hervorbringt. Die Verbindung der Maschinen ist wunderbar — — Das alles ist es eben, fiel Ludwig ein, was mich ganz toll machte! Ich bin von all' der Maschinen-Musik, wozu ich auch des Professors Spiel auf dem Flügel rechne, ordentlich durchgewalkt und durchgeknetet, dass ich es in allen Gliedern fühle und lange nicht verwinden werde. Schon die Verbindung des Menschen mit todten, das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Thun und Treiben hat für mich etwas Drückendes, Unheimliches, ja Entsetzliches. Ich kann mir es denken, dass es möglich seyn müsste, Figuren, vermöge eines im Innern verborgenen Getriebes, gar künstlich und behende tanzen zu lassen. Nun müssten diese mit Menschen gemeinschaftlich einen Tanz aufführen, und sich in allerley Touren wenden und drehen, so dass der

lebendige Tänzer die todte, hölzerne Tänzerin fasste und sich mit ihr schwenkte! Würdest du den Anblick ohne inneres Grauen nur minutenlang ertragen? Aber vollends die Maschinen-Musik ist für mich etwas Heilloses und Gräuliches, und eine gute Strumpfwirker-Maschine übertrifft, nach meiner Meynung, an wahrem Werth himmelweit die vollkommenste, prächtigste Spiel-Uhr. — Ist es denn nur allein der aus dem Munde strömende Hauch, der dem Blasinstrumente; sind es nur allein die gelenkigen, geschmeidigen Finger, die dem Saiteninstrumente Töne entlocken, welche uns mit mächtigem Zauber ergreifen? ja, in uns die unbekannten, unaussprechlichen Gefühle erregen, welche, mit nichts Irdischem hienieden verwandt, die Ahnungen eines fernen Geisterreichs und unsres hohern Seyns in demselben hervorrufen? Ist es nicht vielmehr das Gemüth, welches sich nur jener physischen Organe bedient, um das, was in seiner tiefsten Tiefe erklungen, ins rege Leben zu bringen, dass es Andern vernehmbar ertönt und die gleichen Anklänge im Innern erweckt, welche dann im harmonischen Widerhall dem Geiste das wundervolle Reich erschliessen, aus dem jene Töne, wie entzündende Strahlen, hervordrangen? — Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein, dasjenige vollbringen zu lassen, was sie nur, durch die innere Kraft des Gemüths belebt, und von derselben in ihrer geringsten Bewegung geregelt, ausführen können. Der grösste Vorwurf, den man dem Musiker macht, ist, dass er ohne Ausdruck spiele, da er hierdurch eben dem eigentlichen Wesen der Musik schadet, oder vielmehr in der Musik die Musik vernichtet; und doch wird der geist- und empfindungsloseste Spieler noch immer mehr leisten, als die vollkommenste Maschine, da es nicht denkbar ist, dass nicht irgend einmal eine augenblickliche Anregung aus dem Innern auf sein Spiel wirken sollte, welches natürlicher Weise bey der Maschine nie der Fall seyn kann. — Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen, oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Princip, dessen Macht nur noch glänzender siegt, je mehr scheinbare Kräfte ihm entgegengesetzt werden. Eben darum ist mir aber auch gerade die, nach mechanischen Begriffen vollkommenste Maschine der Art eben die verächtlichste, und eine einfache Drehorgel, die im Mechanischen nur das Mechanische bezweckt, immer noch lieber, als der Vaucansonsche Flötenblaser und die Harmonikaspielerin.

Ich muss dir ganz beystimmen, sagte Ferdinand; denn du hast nur in Worten deutlich ausgesprochen, was ich langst und vorzüglich heute bey dem Professor lebhaft im Innern gefühlt. Ohne so ganz in der Musik zu leben und zu weben, wie du, und ohne daher für alle Missgriffe so gar empfindlich zu seyn, ist mir doch das Todte, Starre der Maschinen-Musik von jeher zuwider gewesen, und ich erinnere mich noch, dass schon als Kind in dem Hause meines Vaters mir eine grosse Harfen-Uhr, welche stündlich ihr Stückchen abspielte, ein recht qualendes Missbehagen erregte. Es ist Schade, dass eben recht geschickte Mechaniker ihre Bemühungen dieser widrigen Spielerey und nicht vielmehr der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente zuwenden. — Das ist wahr, erwiderte Ludwig; vorzüglich rücksichtlich der Tasteninstrumente wäre noch manches zu thun: denn gerade diese öffnen dem geschickten Mechaniker ein weites Feld, und wirklich ist es zu bewundern, wie weit z. B. der Flügel in seiner innern Structur, die auf Ton und Behandlungsart den entschiedensten Einfluss hat, vorgerückt ist. Sollte es aber nicht die höhere musikalische Mechanik seyn, welche die eigenthümlichsten Laute der Natur belauscht, welche die in den heterogensten Körpern wohnenden Töne erforscht, und welche dann diese geheimnissvolle Musik in irgend ein Organon festzubannen strebt, das sich dem Willen des Menschen fügt, und in seiner Berührung erklingt? Alle Versuche, aus metallnen, gläsernen Cylindern, Staben, Streifen, Töne zu ziehen, oder Saiten auf ganz andere, als die gewöhnliche Weise vibriren und ertönen zu lassen, scheinen mir daher im höchsten Grade beachtenswerth; und dem weitern Vorschreiten dieses Bestrebens, in die tiefen, akustischen Geheimnisse, wie sie überall in der Natur verborgen, zu dringen, steht es nur im Wege, dass jeder mangelhafte Versuch gleich, der Ostentation oder des Geldgewinnes wegen, als eine nun schon zur Vollkommenheit gediehene Erfindung angepriesen und vorgezeigt wird. Hierin liegt es, dass in kurzer Zeit so viele neue Instrumente, zum Theil unter seltsamen oder prunkenden Namen entstanden, und

eben so schnell wieder verschwunden, und in Vergessenheit gerathen sind.

Deine höhere musikalische Mechanik, sagte Ferdinand, ist allerdings sehr interessant, wiewol ich mir eigentlich nicht die Spitze oder das Ziel jener Bestrebungen denken kann.

Dies ist kein anderes, erwiderte Ludwig, als die Auffindung des vollkommensten Tons; ich halte aber den musikalischen Ton für desto vollkommener, je stärker und inniger er mit unserm innern, geistigen Princip in Beziehung steht: dies scheint aber wieder destomehr der Fall zu seyn, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist, die noch nicht ganz von der Erde gewichen.

Mag es seyn, sagte Ferdinand, dass ich nicht so wie du in diese Geheimnisse eingedrungen: aber ich gestehe, dass ich dich nicht ganz fasse.

Andeuten will ich wenigstens, fuhr Ludwig fort, wie mir das alles so in Sinn und Gedanken liegt. In jener Urzeit des menschlichen Geschlechts, als es — um mich ganz der Worte eines geistreichen Schriftstellers zu bedienen; *) in der ersten, heiligen Harmonie mit der Natur lebte, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, als der Geist des Menschen nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfasste, und die Mutter das wunderbare Wesen, das sie geboren, noch aus der Tiefe ihres Daseyns nährte: da umfing sie den Menschen, wie im Wehen einer ewigen Begeisterung, mit göttlicher Musik, und wundervolle Laute verkündeten die Geheimnisse ihres ewigen Treibens. Ein Nachhall aus der geheimnisvollen Tiefe dieser Urzeit ist die herrliche Sage von der Sphärenmusik, welche mich schon als Knabe, als ich in Scipio's Traum davon las, mit inbrünstiger Andacht erfüllte, so dass ich oft in stillen, mondhellen Nächten lauschte, ob nicht im Säuseln des Windes jene wunderbaren Laute erklingen würden. Aber noch sind jene vernehmlichen Laute der Natur, wie ich schon vorhin sagte, nicht von der Erde gewichen: denn nichts anders ist jene Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon, deren eben jener Schriftsteller erwähnt, und die eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüth äussert, dass selbst die ruhigsten Beobachter sich eines tiefen Entsetzens und eines zerschneidenden Mitleids mit jenen, den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können. Ja, ich habe selbst in früherer Zeit eine ganz ähnliche Naturerscheinung und zwar in der Nähe des kurischen Hafes in Ostpreussen erlebt. Es war im tiefen Herbst, als ich mich einige Zeit auf einem dort gelegenen Landgute aufhielt, und in stillen Nächten, bey mässigem Winde, deutlich langgehaltene Töne hörte, die bald, gleich einer tiefen, gedämpften Orgelpfeife, bald gleich einer vibrirenden, dumpfen Glocke erklangen. Oft konnte ich genau das tiefe F mit der anschlagenden Quinte C unterscheiden, ja oft erklang die kleine Terz des C, Es, so dass der schneidende Septimenaccord in den Tönen der tiefsten Klage meine Brust mit, das Innerste durchdringender Wehmuth, ja mit Entsetzen erfüllte. — In dem unvermerkten Entstehen, Anschwellen und Verschweben jener Naturlaute liegt etwas, das unser Gemüth unwiderstehlich ergreift, und das Instrument, dem dies zu Gebote steht, wird in eben dem Grade auf uns wirken müssen. Mir scheint daher, dass die Harmonika, rücksichtlich des Tons, gewiss jener Vollkommenheit, die ihren Maasstab in der Wirkung auf unser Gemüth findet, sich am mehrsten nähert, und es ist eben schön, dass gerade dieses Instrument, welches jene Naturlaute so glücklich nachahmt und auf unser Inneres in den tiefsten Beziehungen so wunderbar wirkt, sich dem Leichtsinn und der schalen Ostentation durchaus nicht hingiebt, sondern nur in der heiligen Einfachheit sein eigenthümliches Wesen behauptet. Recht viel in dieser Hinsicht wird auch das neuerfundene, sogenannte Harmonichord leisten, welches, statt der Glocken, mittelst einer geheimen Mechanik, die durch den Druck der Tasten und den Umschwung einer Walze in Bewegung gesetzt wird, Saiten vibriren und ertönen lässt. Der Spieler hat das Entstehen, Anschwellen, Verschweben des Tons beynahe noch mehr in der Gewalt, als bey der Harmonika, und nur den, wie aus einer andern Welt herabgekommenen Ton dieses Instruments hat das Harmonichord noch nicht im mindesten erreicht.

Ich habe dieses Instrument gehört, sagte Ferdinand, und muss gestehen, dass sein Ton recht in mein Inneres gedrungen, unerachtet es, nach meiner Einsicht, von dem Künstler selbst eben nicht vortheilhaft behandelt wurde. Uebrigens fasse ich dich ganz, wiewol mir die enge Beziehung jener Naturlaute, von denen du sprichst, mit der Musik,

*) Anmerk. Schubert in den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft.

die wir durch Instrumente hervorbringen, noch nicht deutlich einleuchtet.

Kann denn, erwiderte Ludwig, die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere seyn, als die, welche in der Natur, wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen, und die durch das Organ der Instrumente nur, wie im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr worden, ertönt? — Aber im reinpsychischen Wirken des Geistes, im Traume, ist der Bann gelost, und wir hören, selbst im Concert bekannter Instrumente, jene Naturlaute, wie sie, wunderbar in der Luft erzeugt, auf und nieder schweben, anschwellen und verhallen.

Ich denke an die Aeolsharfen, unterbrach Ferdinand den Freund. Was haltst du von dieser Erfindung?

Die Versuche, erwiderte Ludwig, der Natur Töne zu entlocken, sind allerdings herrlich: nur scheint es mir, dass man ihr bis jetzt blos kleinliches Spielzeug darbot, das sie mehrentheils, wie in gerechtem Unmuthe, zerbrach. Viel grösser in der Idee, als diese Aeolsharfe, die nur als musikalischer Ableiter der Zugluft zum kindischen Spielwerk worden, ist die Wetterharfe, von der ich einmal gelesen. Dicke, in betrachtlicher Weite im Freyen aufgespannte Drathe wurden von der Luft in Vibration gesetzt und ertönten im mächtigen Klange. Ueberhaupt bleibt hier dem sinnigen, vom höhern Geiste beseelten Physiker und Mechaniker noch ein weites Feld offen, und ich glaube, dass bey dem Schwunge, den die Naturwissenschaft erhalten, auch tieferes Forschen in das heilige Geheimnis der Natur eindringen und manches, was nur geahnet, in das rege Leben sichtlich und vernehmbar bringen wird. —

Plotzlich wehte ein seltsamer Klang durch die Luft, der im starkern Anschwellen dem Ton einer Harmonika ähnlich wurde. Die Freunde blieben, vom innern Schauer ergriffen, wie an den Boden festgebannt stehen: da wurde der Ton zur tiefklagenden Melodie einer weiblichen Stimme. — Die Freunde befanden sich ausserhalb der Stadt, vor dem Eingange eines, mit hohen Baumen und Hecken umschlossenen Gartens. Dicht vor ihnen hatte unbemerkt ein kleines, niedliches Madchen im Grase sitzend gespielt: die sprang nun schnell auf und sprach: Ach wie schön singt Schwesterchen wieder! ich muss ihr nur meine Blumen bringen, denn ich weiss schon, wenn sie die bunten Nelken sieht, singt sie noch schöner und langer! Und damit hüpfte sie, einen grossen Blumenstrauss in der Hand, in den Garten, dessen Thür offen stehen blieb, so dass die Freunde hineinschauen konnten. — Aber welch ein Erstaunen, ja welch ein inneres Grausen durchdrang sie, als sie den Professor erblickten, der mitten im Garten unter einer hohen Eiche stand. Statt des zurückschreckenden, ironischen Lächelns, womit er die Freunde empfangen, ruhte ein tiefer, melancholischer Ernst auf seinem Gesicht, und sein himmelwärts gerichteter Blick schien, wie in himmlischer Verklarung, das geahnete Jenseits zu schauen, was hinter den Wolken verborgen, und von dem die wunderbaren Klange Kunde gaben, die durch die Luft zogen. Er schritt langsam und abgemessen den Mittelgang auf und nieder; aber in seiner Bewegung wurde alles um ihn her rege und lebendig, und überall flimmerten krystallene Klange aus den dunklen Baumen und Büschen empor, und strömten vereinigt im wundervollen Concert wie Feuerflammen durch die Luft, ins innerste Gemüth eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahnungen entzündend. Die Dammerung war eingebrochen; der Professor verschwand in den Hecken, und die Töne verlöschten im Pianissimo. — Endlich gingen die Freunde in tiefem Schweigen nach der Stadt zurück: aber als Ludwig sich von dem Freunde trennen wollte, da drückte Ferdinand ihn fest an sich und sprach: Sey mir treu! sey mir treu! Ach, ich fühle es ja, dass eine fremde Macht in mein Inneres gedrungen, und all' die verborgenen Saiten ergriffen, die nun nach ihrer Willkür erklingen müssen, und sollte ich darüber zu Grunde gehen. War denn nicht die gehässige Ironie, womit uns der Professor in seinem Hause empfing, nur der Ausdruck des feindlichen Princips, und hat er uns mit seinen Automaten nicht nur abfertigen wollen, um alle nähere Beziehung mit mir im extensiven Leben von der Hand zu weisen? — Ludwig musste dem Freunde Recht geben: beyde beschlossen, kein Mittel unversucht zu lassen, dem Professor X. näher zu treten und vielleicht endlich das Rathsel zu lösen, das so tief auf Ferdinands Leben wirkte. Aufs neue wollten sie den Professor im eignen Hause aufsuchen: aber noch ehe Ferdinand diesen Entschluss ausführen konnte, trieb ihn ein neues Ereignis ohne Rast und Ruhe dem Verhangnis entgegen, das der redende Türke in geheimnisvollen Worten angedeutet hatte.

Nachrichten.

Königsberg. Die Entfernung des Kriegsschauplatzes von unsern Gegenden giebt mir jetzt erst wieder Musse, Ihnen einige Nachrichten über das hiesige Treiben in der Kunst mitzutheilen. Ich kann den Zeitraum von anderthalb Jahren, für den ich im Rückstande bin, um so leichter in einen Bericht zusammenfassen, je weniger Erfreuliches und Bemerkenswerthes ich Ihnen zu berichten habe. — Die frühern Schicksale unsrer Bühne, die ich in diesen Blättern summarisch erzählt habe, sind zum Theil so seltsam, und so belehrend für *andere* Theater gewesen, dass eine eigne Geschichte des unsrigen, von Jemand, der damit hinlänglich bekannt ist und unparteyisch seyn *will*, herauszugeben, fast zu wünschen ware. Jetzt haben wieder manche gar seltsame Vorfälle unsre Bühne dahin gebracht, dass sie — sonst eine der geachteten Deutschlands — nur ein Gegenstand des Spottes ist. — Dass die Direction der Hrn. Weiss u. Fleischer für die Länge nicht bestehen würde, wagten wir leise zu äussern, und diese Vermuthung hat sich vollkommen bestätigt. Es fehlte an Fonds, an Kraft, an Ansehn, an Einheit. Hr. Fleischer musste im Frühjahr 1813. einiger Vorfälle wegen, über die wir nicht genau genug unterrichtet sind, um entscheiden zu können, in wie fern er strafbar war, die Direction niederlegen, und ging zum Theater nach Riga, wohin ihm sein Freund, Hr. Büttner, ein sehr beliebter Schauspieler, folgte. Im Octbr. 1813. legte auch Hr. Weiss die Direction nieder, nahm seinen Familiennamen, Greis, an, erwarb sich bey der hiesigen medizin. Facultät die Doctorwürde, und ging als Feldarzt zur Armee. Als feiner Komiker bleibt er uns unvergesslich. Sein Bestreben als Director war gewiss lobenswerth; was ist aber zu leisten, sobald der *nervus rerum gerendarum* fehlt? Hr. Nordau und Hr. Huray (Sohn) hatten schon früher, da sie gänzlich missfielen, Königsberg verlassen. Hr. Emter war zurückgekehrt, und die Hrn. Anschütz und Pauli wurden im Januar 1813. bey einem Spaziergange vor den Thoren Danzigs durch die Kosaken gefangen genommen, und so unsrer Bühne wiedergegeben. Der Musikdirector Hiller starb im Nov. 1812. Häusliche und ökonomische Verhältnisse hatten den sonst braven Mann niedergedrückt. Hr. Dorn trat in seine Stelle. Wir (nach unserm Gefühl) fanden manche schnelle *Tempi* des verst. Hiller zu schnell; Hr. Dorn schien uns bisweilen in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen. So lange wir indess zur Bezeichnung des Zeitmasses kein untrüglicheres, äusseres Mittel, als die so sehr relativen Kunstworter, anwenden, und alles der individuellen Ansicht des Anführers überlassen bleiben muss: so lange kann man auch darüber nicht, einem jeden genügend, rechten, wenn nur alles gut zusammengeht. Dies war bey den, von Hrn. Dorn neu einstudirten Opern der Fall; ja einigemal, z. B. im *Titus*, kam es uns sogar vor, als ob unser Orchester mit einiger Discretion accompagnire. Bey Wiederholungen alter Opern war aber bisweilen das Orchester unter sich und mit dem Director uneins, wahrscheinlich aus Mangel an Proben. Hr. Dorn verzweifelte vielleicht, den Mangeln, Unordnungen, Missbräuchen und Erbärmlichkeiten des Orchesters abhelfen zu können: denn er legte nach einigen Monaten seine Stelle nieder, und begab sich in eine, von dieser ganz verschiedene Sphäre, wodurch auch zugleich der von ihm gestiftete Singcirkel aufgelöset wurde. Unter andern Umständen hätten wir Hrn. Dorn Mangel an Ausdauer vorgeworfen; bey dem jetzigen Zustande des Theaters aber konnte ihm Niemand seinen Entschluss verargen. Hr. Streber, den wir ungern beym Contrabass entbehren, übernahm einstweilen die Direction. So lange nicht eine gänzliche Reform mit unserm Orchester vorgenommen wird, lässt sich nichts Gutes erwarten. Wir besässen mehrere gute Subjecte, noch einige tüchtige Männer sind durch den Krieg hergeschleudert worden: aber es ist kein Ganzes, und Viele stehen an Platzen, wo sie nichts leisten können. Bey dem jetzigen erbärmlichen Zustande des Theaters leidet auch das Orchester und verschlimmert sich täglich. Selbst an reine Stimmung, wie viel weniger an Discretion im Begleiten, an Schattirung im Vortrage u. dergl. ist nicht zu denken. Die Violinen *schrapen* (nach einem hiesigen Provinzial-Ausdruck) wie in der Kneipe.

Mad. Moser aus Berlin debütirte am 1sten Julius 1813 als Fanchon und wurde engagirt. Sie ist als 3ter Sopran brauchbar, aber durchaus manierirt im Spiel. Die Stimme ist gut, die Verzierungen sind es nicht und zeigen von wenig Geschmack und wenig Musikkenntnis. Hr. Schwarz, ehemals Director der Bühne, wurde durch die Zeitereignisse aus Hamburg hergescheucht und gab

mehrere Gastrollen mit vielem Beyfall. Demois. Schwach aus Berlin missfiel nicht bey ihrer Durchreise nach Reval, als Blonde in Mozarts Entführung. Eine Mad. Paczkowska aus Magdeburg, ebenfalls in Reval engagirt, liess sich gelüsten, die Constanze im *Wasserträger* in franz. Manier zu geben. Ihr Wüthen, Heulen und convulsivisches Spiel wurde mit allgemeinem Pfeifen belohnt. In Hrn. Angely lernten wir einen guten Komiker kennen, der noch mehr gefallen haben würde, wenn sein Bestreben, zu gefallen, weniger sichtbar, und seine Komik weniger grell gewesen wäre. Eine rühmliche Erwähnung verdienen die Ballets der Familie Selke aus Danzig. Nur die Musik dazu war herzlich schlecht.

Nach der Beendigung des Dumvirats übernahmen fünf Manner aus der Gesellschaft das Ruder. Indessen waren die Bessern überzeugt, dass ohne eine feste Direction kein Heil zu erwarten sey. Eine abermalige Lotterie im Sommer hatte nur schlechte Resultate gewährt. Man hoffte, dass Hr. Schwarz wieder die Direction übernehmen werde, und Hr. Schwarz liess sich auch, vom Publicum aufgefordert, dazu bereitwillig finden — ein Schritt, den wir, nach den von ihm hier bereits gemachten Erfahrungen, bewundern müssen. Nun wurden Unterhandlungen eingeleitet, Contracte entworfen, unterschrieben und wieder vernichtet, Schauspieler vorgerufen und applaudirt, andre ausgepfiffen u. s. w. Am Ende ging der Wunsch des grossern und bessern Theils des Publicums und der Gesellschaft, Hrn. Schwarz zum Director zu erhalten, nicht in Erfüllung, sondern Hr. Beinhofer, früher in Bremen und Altona, öffentlich von Hrn. Ignaz Walter der Entwendung von Partituren bezüchtigt, sodann Führer einer wandernden, elenden Truppe, mit der er den Grafen *Wallroa* auf einer — Wiese aufführte, darauf Bankerott machte, ein alter Schauspieler von Talent fürs Niedrig-Komische, aber schon stumpf, ein Sänger, wie es so schlechte wenige geben kann, übrigens ein Mann ohne Sinn fürs Schickliche und Schöne, wurde Director, begünstigt durch die Comité der Eigenthümer des neuen Schauspielhauses. — Hr. Schwarz spielte nun nicht mehr. Dem. Toscani ging nach Reval, Hr. Blum reiste ebenfalls ab; Hr. Mosevius und seine Gattin, nebst Hrn. Anschütz, waren im Begriff nach Breslau zu gehen, allein einige Kunstfreunde schlugen sich ins Mittel, und sicherten ihnen die Gage. Doch heisst es, und es ist von so ehrliebenden Künstlern zu erwarten, dass sie suchen werden, den hiesigen Kunstgräueln zu entrinnen. — Schon jetzt, da die drey genannten Mitglieder noch hier sind, fehlt es an einem ersten Tenoristen, einem ersten Bassisten, einer Soubrette, einer Königin, einem zärtlichen Vater, einem Liebhaber im Schauspiel, einem Musikdirector, und an Choristen, die singen können. (Die unentbehrlichsten davon zu verschaffen, hat die jetzige Direction einem hiesigen Buchdrucker übertragen, der seine Zeitung selbst redigirt, und durch jeden seiner Verlagsartikel seine Unwissenheit und Geschmacklosigkeit documentirt. Mit der deutschen Grammatik und der Logik ist er freylich unbekannt; das hindert ihn aber nicht, gegen Freyballets Kritiken über Theater und Concerte zu schreiben. Aber auch Epigramme auf seine Neider, Oden, und der Himmel weiss, was sonst noch, macht der Mann. Ein Pröbchen davon unten. —) Die Vorstellungen gehen jetzt über alle Vorstellung schlecht, und man sollte oft glauben, dass die Leutchen extemporirten. Garderobe und Bibliothek sind mit Arrest belegt; daher werden Kleider nothigenfalls vom Trödler gelichen, und die Opern, deren nur etwa 3 oder 4 stets wechseln, zum Theil aus Klavierauszügen dirigirt. An Einstudirung neuer Opern ist nicht zu denken. Wer sollte die Kosten dafür bezahlen? Nun, wie haben ja das *schöne* Haus!!! Das Publicum gewöhnt sich mit der Zeit an alles, auch an das Schlechte, und der wahre Freund der Kunst zieht sich in sein Zimmer zurück. Eine Klasse von Menschen befindet sich hierbey ganz wohl — *die* Schauspieler nämlich, welche vormals stumme Bedientenrollen spielten und jetzt, in Ermangelung besserer, Fürsten und Helden darstellen.

Der neuen oder neuerstudirten Opern gab es nur wenige. *Elise* mit Cherubini's herrlicher Musik missfiel beynah. *Fedora* von Hrn. Blum ist eine bizarre Musik, wie alles, was dieser so talentvolle, junge Mann schreibt, lediglich, um wie Cherubini zu schreiben. Die *Dorfsängerinnen* von Fioravanti fanden grossen Beyfall. Mad. Mosevius als Rosine und Hr. Mos. als Bucefalo sind beyde sehr lobenswerth. Der *türkische Arzt* von Nic. Isouard wurde lau aufgenommen. *Titus*, neu einstudirt, erhielt im Ganzen Beyfall. *Uthal*, diese wahrhaft treffliche Musik Mehuls, fiel beynahe durch. Schade, dass die Idee mit den Violen, wenigstens bey den Kriegsgesängen, unwirksam ist. *Olivette*, ein Potpourri in 5 Akten, von mehrern Componisten,

gefiel nicht besonders, obwol die Musik sehr gut gewählt war. Der *Corsar aus Liebe*, neu einstudirt, hatte ein gleiches Schicksal. *Emerike*, von Gyrowetz, ging mit der ersten Vorstellung zu Grabe. Der *Flussgott Niemen*, vom Hrn. von Kotzebue, ein nur durch die Zeitumstände Interesse erregendes Product, schaffte der Kasse sehr viele gute Einnahmen. Die Musik dazu, vom Musik-Dir. Dorn, wurde sehr gut aufgenommen. Vorzüglich gefiel die Partie der Mad. Mosevius. Sehr hübsch machten sich auch, als Ouverture, concertirende Variationen für das Orchester über das russische Liedchen: Schöne Minka etc. Indess fand man für gut, solche nur bey der ersten Vorstellung zu spielen: bey den andern aber ganz wegzulassen. Feuerwerke, russische National-Sänger, zuletzt gar Friedrichs des Grossen Schatten, schafften dem Stück immer neuen Beyfall, und es würde sich noch lange erhalten haben, wenn nicht die Hauptperson desselben, Hr. Büttner, der einen berühmten Feldherrn tauschend copirte, nach Riga abgereiset wäre. Gegen den Versuch, dieses Stück auf die Bühne zu bringen, liesse sich übrigens manches sagen. — *Malvida*, grosse Oper von Hrn. Blum, wurde nur ein Mal gegeben. *Adrian von Ostade*, mit Weigls hübscher Musik, fand Beyfall. Die *Weihe der Kraft*, von unserm Landsmann, Werner, mit Webers Musik, langweilte. *Rosette*, von Bierey, machte unter allen neueinstudirten Opern das meiste Glück und erlebte mehrere Wiederholungen. Hr. Mosevius gab uns den Figaro, und Hr. Anschütz den Don Juan, beyde vielleicht als Copien Fischers, aber beyde sehr gut. Mad. Schmidt hörten wir in Ermanglung eines Tenoristen in mehrern Tenorpartien, und hatten an den hierdurch in den Ensembles entstehenden Verkehrungen der Harmonie nicht so viel Freude, als die blos Schaulustigen an der Gestalt der artigen Frau. Hr. Director Beinhofer wurde als Terkaleon in den *Arkadiern* einstimmig ausgepfiffen, und gezwungen, auf Singrollen Verzicht zu leisten. —

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Quatuor pour le Pianoforte avec Violon, Viola et Violoncelle, comp. — par J. W. Wilms. Oeuvr. 22. à Leipzig, chez Hofmeister. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein wackeres, effectvolles Stück, im galanten Styl, der aber durch manche Benutzung der Vortheile des strengern gendelt wird. Ein, besonders für das Pianoforte, brillantes Allegro (C dur) fängt an; ein anmuthiges, melodioses Adagio (As dur) folgt; ein rasches Scherzando, (C moll) mit niedlichem Trio, (C dur) setzt fort; und ein munteres Finale, alla Polacca, mit nicht wenigen glänzenden Figuren, beschliesst. Die Ideen sind nicht immer eigenthümlich, aber stets wohlgefällig; die Ausarbeitung, ohne gesucht, künstelnd, aber auch vorzüglich tief zu seyn, überall anständig; die Vertheilung an die Instrumente diesen angemessen und vortheilhaft; das Ganze in natürlichem Flusse und leicht übersehbarem Zusammenhange geschrieben. So wird es zwar nicht eben Epoche machen, aber sicher, und wohlverdient, überall Freunde finden. Die Spieler dürfen freylich keine Anfänger seyn — am wenigsten der, am Pianoforte: geübten und sichern aber fällt hier nichts schwer. — Das Werk hatte ein besseres Aeussere verdient.

Anekdote.

Ein gar nicht unbekannter, deutscher Theaterunternehmer wollte eine kleine französische Oper, die von einem Prinzen, der Musik liebt, übersetzt war, zum ersten Male auf die Bühne bringen, und liess die Vorstellung also ankündigen: Morgen haben wir die Ehre aufzuführen . . . , aus dem Französischen übersetzt von einer durchlauchtigen Feder.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. **№. 7.** 1814.

Aristoteles

über Musik, vornamlich als Gegenstand der Erziehung.

Man hat so oft die Ansichten und schönen Träume des Plato von Musik in neuer Zeit zusammengestellt: interessant ist es gewiss auch, einmal die Gedanken des zweyten der Heroen griechischer Weisheit über die angegebene Materie zu hören; wäre es auch nur, um sie, diese Gedanken, mit unsern gegenwärtigen Ansichten zu vergleichen. So weit sich unsre Musik über die alte erhebt, so überraschend ist doch manche Aehnlichkeit der damaligen Denkungsart über diese Kunst mit unserer jetzigen, und zwar was Hauptsachen betrifft. So gab es auch damals nicht nur Feinde des musikalischen Jugendunterrichts, einseitige Ansichten der Musik, feinen und groben Geschmack an dieser Kunst, öffentliche musikalische Unterhaltungen, wie jetzt, sondern man fand es auch damals nöthig, Simplicität und Würde in der Behandlung der ausschweifenden und gemisbrauchten Kunst ans Herz zu legen etc.

Die gewöhnliche Erziehung (sagt Aristoteles in seiner *Politik*, VIII. B. 3. u. 5. K.) *) besteht aus dreyerley Unterricht: dem, im Schreiben, in der Gymnastik und in der Musik. Einige setzen noch das Zeichnen oder Malen hinzu. Schreibe- und Zeichenkunst sind zu den Geschäften des Lebens nützlich; die Gymnastik stärkt Muth und Tapferkeit. Aber wozu lernt man Musik? Jetzt treibt man sie fast blos zum Vergnügen. Die Alten aber machten aus ihr ein ernsthaftes Studium und ein wesentliches Stück der Erziehung, weil sie den Menschen nicht blos zur Geschicklichkeit in Geschäften, sondern auch dazu bilden wollten, dass er mit Anstand *geschäftlos* seyn könnte. So rechneten die Alten die Musik zur Erziehung, nicht als unentbehrlich zum Leben, denn das ist *sie nicht*; auch nicht als nützlich zur Erreichung ausserer Zwecke, wie das Schreiben und Rechnen bey allen Verwaltungs- und Geldgeschäften und zu vielen politischen Verrichtungen, das Zeichnen zur richtigern Beurtheilung der Kunstwerke, die Gymnastik zur Gesundheit und Stärke des Körpers *ist*. Die Musik konnte nur als Beschäftigung in der *Musse* gewählt werden. In dieser Kunst fanden die Alten die anständigste Beschäftigung für freye Menschen in den Zeiten der Ruhe. So lässt *Homer* seine Gastmahler immer mit Gesang begleitet seyn, und *Ulysses* schildert eine recht vorzügliche Unterhaltung mit folgenden Versen:

> Wie an fröhlicher Tafel versammelt, in Freundschaft vereinet,
> Die des Sängers Lieder hören.

In den uns von den Alten überlieferten Erziehungs-Methoden liegt also ein Zeugnis dafür, dass es Dinge giebt, die man *um ihrer selbst willen* lehren und lernen muss. Dahin gehört offenbar die Musik.

Worin besteht die Kraft und Wirkung der Musik, und zu welcher Absicht soll man sie lernen? Diese Frage ist nicht so leicht zu beantworten. Soll Musik blos zum *Zeitvertreib* und zur *Erholung* dienen? Dann würde sie mit dem Schlafe oder mit der gesellschaftlichen Ausleerung einiger Flaschen Wein in eine Klasse gehören. Beydes hat an sich seinen Werth, beydes aber ist sinnlich angenehm, und endet oder unterbricht die Mühseligkeiten und Sorgen. In der That setzen auch die meisten Menschen *Wein* und *Musik* als gleichartig neben einander, und bedienen sich beyder zu denselben Zwecken. Auch den *Tanz* rechnen sie dazu.

Oder sollte etwa die Musik zur *Vervollkommnung des Geistes* und zur *Tugend* etwas beytragen,

*) Ich theile seine wichtigsten Gedanken in der Kürze mit, ohne mich genau an seinen Vortrag zu binden, lege aber die Garvesche Uebersetzung zum Grunde. K.

indem sie, wie die Gymnastik den Körper bildet, so der Seele einen eigenen Charakter gäbe, und sie zu edleren Vergnügungen gewöhnte? Oder liegt der Werth der Musik darin, dass sie dem Menschen eine schickliche Beschäftigung giebt, die auch seinen Verstand weckt und bildet? Denn auch diese Meynung haben Einige angenommen. Das Thörigte eines mühsamen Unterrichts, der blossen Zeitvertreib zur Absicht hatte, leuchtet ein. Vielleicht aber wird man sagen: das kann allerdings ein erwünschtes Geschäft für den Knaben seyn, was doch nur die Absicht hat, ihm, wenn er Mann und vollkommen reif seyn wird, einen Zeitvertreib zu schaffen. Allein wäre es blos um den Zeitvertreib zu thun, warum müsste jedermann die Musik selbst lernen? Genügte es denn nicht, sie so, wie die Könige der Perser und Meder, von Andern ausüben zu lassen, und im Zuhören das Vergnügen zu geniessen, das Musiker von Profession ohnedem noch sicherer gewähren werden? Und wenn auch das Lernen der Musik zur Bildung des Charakters nützlich seyn sollte, ist es nicht möglich, blos durchs Anhören der Musik seinen Geschmack zu bilden, wie die Lacedämonier thun, welche nicht selbst Musik lernen, und doch gute und schlechte Melodien richtig beurtheilen sollen? Betrachtet man aber die Musik blos als eine würdige Beschäftigung für freye Menschen in Zeiten der Musse und des Wohlseyns, so brauchte man sie ja auch nicht selbst zu erlernen, sondern es wäre vielleicht genug, nur das zu geniessen, was Andere hervorbringen. Bey den Dichtern ist es nicht Jupiter selbst, welcher singt und die Cither spielt; er ist nur Zuhörer von den Gesängen Anderer.

Ja wir setzen sogar die, welche von der Musik Profession machen, mit den Handwerkern in eine Klasse. Ferner erlauben wir dem Mann von höherem Range nur dann seine musikalische Geschicklichkeit zu zeigen, wenn er schon vom Weine fröhlich gemacht worden, oder überhaupt in einem Taumel der Lust ist. *)

Unsre Frage ist: soll die Musik einen Theil der Erziehung ausmachen oder nicht? und welcher unter den drey angeführten Endzwecken — Bildung des Geistes, lustiger Zeitvertreib, und anständige Beschäftigung — ist eigentlich der, den das Musiklernen hervorbringt?

Am vernünftigsten scheint es, die Musik zu allen drey Klassen zugleich zu rechnen, und anzunehmen, dass sie von jedem dieser Endzwecke Etwas erreicht.

Sie kann allerdings als Zeitvertreib, als Entweihung betrachtet werden. Denn was ist dieses anders, als Erholung, als Ausruhen nach der Arbeit? Sie soll ein angenehmes Heilmittel des Schmerzes seyn, den angestrengte Arbeit verursacht hatte.

Auch zur anständigen und angenehmen Beschäftigung in Stunden der Musse eignet sich die Musik. Wer giebt nicht zu, dass Instrumental- und Singmusik unter die angenehmsten Dinge gehört? So sagt schon Musäus:

Süss ist dem Sterblichen melodischer Gesang.

Daher wird bey allen fröhlichen Zusammenkünften die Musik als das Mittel, Freude zu erwecken, herbeygerufen. Schon dies allein, sollte man glauben, gäbe der Musik ein Recht, in die Erziehung der Jugend aufgenommen zu werden. Denn alles Angenehme, was zugleich unschädlich ist, muss man sich eigen machen, da es zu zwey Verhältnissen passt, zu dem letzten Ziele des Menschen, und zur Erholung auf dem Wege zu diesem Ziele. Nur selten glückt es den Menschen, das Ziel zu erreichen. Aber sehr oft müssen sie im Streben darnach ausruhen. Es wird also gut seyn, zu solchen Erholungen ein so anständiges Mittel, als die Musik ist, bereit zu haben. Die Musik ist nicht nur zum Zeitvertreibe, sondern auch zur wirklichen Erholung und zur Ersetzung der Kräfte nach mühsamer Arbeit nützlich. Doch vielleicht ergiebt sich bey näherer Untersuchung, dass dies nur ein zufälliger Nebenerfolg, aber ihre wesentliche Natur edler, ihr Endzweck von höherer Art ist. Vielleicht ist es nicht genug, des allgemeinen Vergnügens durch sie theilhaftig zu werden, das alle Menschen bey ihr empfinden: — ein Vergnügen, das körperlicher Art, und deswegen bey aller Verschiedenheit des Alters und der Charaktere dasselbe ist. Wir müssen sehen, ob sie nicht auch auf die Seele Einfluss haben, und auf den Charakter wirken könne. Die Erfahrung kann dies am besten entscheiden. Es kommt darauf an, ob Menschen durch die Musik jemals in ihrem Charakter anders geworden sind, als sie zuvor waren.

*) Es braucht wol kaum angemerkt zu werden, dass Aristoteles hier nur die gewöhnliche Ansicht seines Zeitalters mittheilt, ohne ihr geradezu beyzutreten. Im Ganzen ergiebt sich jedoch daraus die Unvollkommenheit der damaligen Musik. M.

Dies müssen wir offenbar bejahen. Von mehreren Arten der Musik, insbesondre von den Gesängen des Olympus, ist es bekannt. Letztere erwecken nach Aller Geständnis einen gewissen *Enthusiasmus* in der Seele. Der Enthusiasmus ist aber doch eine Modification des Sittlichen, oder dessen, was zum Charakter gehört. Ferner, wenn der blosse nachahmende Ausdruck der Rede, ohne Rhythmus und Gesang, uns zu einer Mitempfindung bringen, in den vorgestellten Zustand versetzen kann: wie vielmehr wird die Musik dies bewirken können!

Es ist überhaupt eine Eigenschaft der Musik, dass sie Vergnügen macht. Die Moralität aber hat vornämlich das Vergnügen und die daraus entstehenden Neigungen der Liebe und des Hasses zu bestimmen und auf die gehörigen Gegenstände zu lenken. Daher ist kein Studium wichtiger, als das, was den Menschen in den Stand setzt, über das Angenehme und Unangenehme richtig zu urtheilen, und besonders an guten Charakterzügen und edlen Handlungen Wohlgefallen zu finden. Es giebt aber ausser der Natur nichts, worin Zorn und Sanftmuth, Tapferkeit, Massigung und alle andre moralische Eigenschaften nebst ihrem Entgegengesetzten sich so deutlich und ähnlich abbildeten, als Gesang und Rhythmus. Die Erfahrung beweist es. Die ganze Stimmung des Gemüths ändert sich, wenn man verschiedene Arten der Musik hört. Das Vergnügen oder Missvergnügen aber, das man aus der Aehnlichkeit einer Darstellung mit ihrem Original schopft, kommt demjenigen sehr nahe, was dieses selbst erregt. Ueberdies findet in andern sinnlichen Darstellungen weniger Ausdruck des Sittlichen statt, als in den musikalischen. Farben und Gestalten enthalten nicht sowol einen *Ausdruck* des Sittlichen, sondern sind vielmehr nur *Zeichen* desselben, um der beobachteten steten Verbindung willen. Solche Zeichen der Seele im Körperlichen zeigen sich in allen Leidenschaften. Was aber die Musik betrifft, so ist wol ganz offenbar, dass in den Tönen und ihrer Verbindung ein *Ausdruck vieler sittlicher Eigenschaften* liege. Alle Hauptunterschiede zwischen den moralischen Zuständen finden sich wesentlich in den verschiedenen Gattungen der Musik, daher auch die Zuhörer von jeder in andere Gemüthsstimmung versetzt werden. Bey gewissen Tonarten (z. B. der vermischten lydischen) werden wir zur Traurigkeit gestimmt; durch andere zu einer gewissen Erschlaffung und Gleichgültigkeit; noch andere, vorzüglich die dorische, entfernen uns von beyden Extremen und bringen uns in eine mittlere, ruhige Fassung. Die phrygische Tonart begeistert zu einer raschen, heftigen Thatigkeit. Alle diese Unterschiede sind von denen sehr richtig bemerkt worden, die über diesen Zweig der Erziehung philosophirt haben, und sie berufen sich dabey auf Thatsachen.

Eben so verhält es sich mit dem *Rhythmus*. Manche Rhythmen oder Taktarten stimmen zur Ruhe, andre treiben zur Bewegung an. Von dem letztern reizen einige zu heftigen, ausgelassenen, andere zu sanften, anstandigen Bewegungen. Ist nun die Musik, welche Gesang und Rhythmus in sich vereinigt, fahig, dem moralischen Theil der Seele gewisse Beschaffenheiten einzuprägen, so muss auch unstreitig der Unterricht in derselben als ein Stück der Erziehung der Jugend angesehen werden. Dazu kommt, dass dieser Unterricht zur Natur des jugendlichen Alters vollkommen passt. Denn mit nichts beschaftigt sich die Jugend gern, was nicht mit Vergnügen gewürzt ist. Und diese Würze ist keinem Unterrichte so natürlich, als dem in der Musik.

Endlich scheint zwischen der Natur der Seele und zwischen der Natur der Harmonien und Rhythmen eine Verwandtschaft zu seyn. Daher auch viele Philosophen von der Seele behauptet haben, dass sie entweder selbst Harmonie sey, oder dass sie Harmonie in sich enthalte.

Aristoteles empfiehlt nun bey Kindern die praktische Erlernung der Musik aus folgenden Gründen. Soll ihr *Geschmack* gebildet werden, so wirkt *eigene* Ausübung der Kunst, von der man Bildung erwartet, weit mehr, als das blosse Zuhören. Ueberdies ist es schon wichtig, den Kindern irgend eine anhaltende Beschäftigung zu geben. Denn ganz still sitzen kann das Kind durchaus nicht; es muss irgend etwas vorhaben. Was die Kinderklapper für ganz kleine Kinder ist, ein ihrem Alter angemessenes Spielzeug, das sind gewisse Lehrstunden für die etwas Erwachsenern. Da die Absicht, warum man selbst Musik treibt, diese ist, dass man über sie will urtheilen lernen; so gehört die Ausübung der Musik als Vorbereitung nur für die Jugend. Die ältern Personen müssen blos die Früchte ihrer jugendlichen Studien einärndten. Ueberdies wird aus dem musikalischen Studium keine Handwerksarbeit werden (wie manche ihm vorgeworfen haben,)

wenn man die Gränzen festsetzt, bis wie weit Menschen, die blos ihre gröstmögliche, natürliche und gesellige Ausbildung zur Absicht haben, sich mit der ausübenden Musik abgeben, welche Gesänge oder Rhythmen sie wählen, auf welchen Instrumenten sie Unterricht nehmen sollen. Das Studium der Musik ist so einzurichten, dass es weder die nachfolgenden höheren Beschäftigungen verhindere, noch den Körper ungestalt und zu den für die Civil- und Kriegsgeschäfte nöthigen Uebungen ungeschickt mache. Es muss weder für die Zeit, da es getrieben wird, den übrigen Gebrauch des Körpers stören, noch für die Zukunft anderm Unterrichte den Weg versperren. Daher gehören nicht alle musikalische Lectionen, die der Tonkünstler von Profession für die öffentlichen musikalischen Wettkämpfe bedarf, in den allgemeinen Musikunterricht der Kinder, und man hat nicht nöthig, sie mit den Schwierigkeiten zu beschäftigen, die jetzt häufig in öffentlichen Musiken vorkommen, und sogar in den gemeinen Musikunterricht übergegangen sind.

Für die Erlernung der Musik giebt Aristoteles übrigens die Regel, dass sie darauf abziele, den Geschmack für das vorzüglich Schöne im Gesange und Rhythmus zu bilden, und dass man die Jugend nur auf solchen Instrumenten unterrichte, welche, ohne eine zu künstliche Behandlung zu erfodern, zur Bildung des musikalischen Gefühls und des guten Geschmacks überhaupt, vornämlich aber auch zur moralischen Cultur dienen können. Die Flöte (über deren damalige Beschaffenheit und Behandlung wir freylich nicht befriedigend urtheilen können) war zwar bey den Griechen beliebt genug, fand aber auch an Aristoteles einen Tadler. Wenigstens will er sie vom Jugendunterricht verbannt wissen, weil sie zu viel Kunst verlange, und das Gemüth mehr zur Leidenschaft aufrege, als in moralische Fassung setze. Daher sie auch nur gebraucht werde, wo man starke Leidenschaften abschreckend schildern wolle. Schon unsre Vorfahren, setzt A. hinzu, haben dies Instrument bey jungen und freyen Leuten verworfen, ob es gleich in ältern Zeiten gewöhnlich war. *)

Ueberhaupt, sagt Aristoteles, verwerfen wir für die Jugenderziehung alle die Musik und die Instrumente, die nur für den professionirten Musiker gehören. Dieser hat sich blos dazu bestimmt, in den öffentlichen musikalischen Wettkämpfen bey dem grossen Haufen sinnliches Vergnügen zu erregen. Das ist nun blos Beruf für eine niedrige Menschenklasse, die sich dem Dienst Andrer widmet. Kein Wunder, dass diese Musikanten, die blos dem geschmacklosen Pöbel zu gefallen suchen und die Kunst handwerksmässig treiben, an Geist und Körper davon die Spur tragen.

C. F. Michaelis.

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss aus der 5ten No.) Nun zu den *Concerten* und dem oft langweiligen Gemisch, was man *Declamatorien, musik. dramatische Akademien* u. s. w. betitelt. Ich kann, ungeachtet der ungeheuern Menge derselben, dabey sehr kurz seyn. — Der Flussgott Niemen v. Kotzebue brachte das *imitatorum pecus* in Bewegung; alle diese Nachahmungen, eine schlechter als die andre, wurden als Benefiz ohne Glück, gegeben. Hr. Beinhöfer gab zu seinem Benefiz, ausser manchem andern, den travestirten *Hamlet*, von Kindern dargestellt. Hr. Blum, ausser mehreren seiner Compositionen, einmal *Cleopatra* von Kotzebue, worin er selbst (ein stattlicher, hoher Mann) als Cäsarion auf einem Steckenpferdchen auf dem Theater herumgaloppirte; ein andermal Simon Lämmchen. —

*) Kurz nach dem persischen Kriege, als die Griechen mit ihren Siegen mehr Wohlstand und Musse gewonnen hatten, bekamen sie Lust, alles zu lernen, was ihnen neues Vergnügen versprach. Da liess man die Jugend auch auf der Flöte unterrichten, an welcher man viel Geschmack fand. In Lacedämon gab Jemand dem Volk ein mit Gesang und Tanz verbundenes Theaterstück, und liess sich darin auf der Flöte hören. In Athen lebte kaum ein Freygeborner, der nicht diesen Lieblingsinstrument gespielt hätte. Nachdem man aber die Natur der Flöte genauer kennen und den moralischen Einfluss der Musik besser würdigen gelernt hatte, verwarf man dieses Instrument, nebst vielen andern, die zum Theil blos das Ohr kitzelten, oder zu viel Kunstfertigkeit der Hand foderten. Bekannt ist die alte Sage von der Minerva, welche zwar selbst die Flöte erfand, aber auch bald wegwarf, weil sie nicht ohne Entstellung des Gesichts geblasen werden könne. So fein und herrschend war der griechische Schönheitssinn. Aristoteles rühmt diesen Beweggrund, nicht aber den andern weit vor, weil die Musik auf der Flöte nichts zur Bildung des Gemüths beytrage. Einige Einseitigkeit dürfte doch diesem Verwerfungsurtheil zum Grunde liegen, in wiefern es nicht so sehr auf das Instrument, als auf die Art ankommt, wie man es behandelt, und auf die Musik, zu der man es gebraucht. M.

Hr. Mosevius gab mehrere Concerte. In einem derselben wurde die Ouverture aus der *Vestalin* executirt. Schwerlich wäre der Comp. mit der Execution zufrieden gewesen! Zumsteegs Monolog der Maria Stuart, für Orchester instrumentirt, von Mad. Mosevius gesungen, nahm sich sehr gut aus. Hero und Leander, von Hrn. Büttner declamirt, mit Zwischenmusik von Seidel, langweilte. Wir ergötzten uns aber an Variationen und der Ouverture aus *Henri IV.*, von einem Hrn. Nobile auf der Guitarre in Wahrheit trefflich vorgetragen. Ein andermal gab uns Hr. Mosevius den ersten Satz von Beethovens schwieriger *Sinfonia eroica* zu hören, die er aus einer Partitur dirigirte. (Wahrscheinlich war diese von ihm zusammengetragen: ein Beweis seiner Kunstliebe!) Ob Hr. Mos. bey seiner sehr festen Direction nicht zu sehr den Schauspieler mit dem Musikdir. verwechsele, lassen wir dahin gestellt seyn, glauben aber, ein *guter* Orchester habe alle diese Ermunterungen zum „Passt auf!“ — dieses Zischen, Aufschlagen, die zunehmende körperliche Beweglichkeit beym Crescendo, dies Herzählen der kleinen Taktglieder an den Fingern bey lebhaften Stellen etc. — gar nicht vonnöthen. Die Herren haben ja das p., f., mf., cresc., u. s. w. vor sich; haben, oder sollen Gehör, Verstand und Gefühl haben; brauchen sie diese nicht, so ist alles vergebens. Uebrigens erfordert diese Sinfonia ein anderes Orchester, als das unsrige. Die *Serenade*, ein Intermezzo, fanden wir langweilig. Wieder ein andermal gab Hr. Mos. den *Herodes vor Bethlehem*, mit drollig zusammengetragner Musik. An diesem Abend hörten wir auch eine Schlachtsymphonie von Hrn. G. A. Schneider in Berlin, fanden aber, die Trompeten ausgenommen, wenig darin, was den Beynamen rechtfertigte. Hr. Weiss gab uns einen Theil der *Iphigenia in Tauris*, allein, wie sich dies von gluck'scher Musik im Concert erwarten liess, ohne Wirkung.

Im Herbst 1812 hörten wir die Familie Sigl. Ignaz S. spielte erträglich Violoncell. Catharina S., die siebenjährige, (?) sang *Ombra adorata* und wurde sehr beklatscht. Eine gute Sängerin wird auf diesem Wege aus ihr schwerlich. — Hr. Riel gab in zwey Abtheilungen die *Jahreszeiten* ganz erträglich, aber nicht ausgezeichnet. — Hr. und Mad. Schmidt gaben in einem ihrer Concerte sehr gut gewählte Sachen. Neu war ein angenehmes Duett aus *Elisene* von Rossler, von Mad. Mosevius und Mad. Schmidt gesungen; ein schönes Klarinett-Concert von Crusell, von Hrn. Hostié vortrefflich geblasen. (Dieser Mann, seit kurzem zweyter Klarinettist im Orchester, besitzt einen vortrefflichen, durchaus gleichen Ton, viel Fertigkeit und Ausdruck.) Ein hübscher, 6stimmiger Canon aus der Cantate, *Alexander am Indus*, von Neukomm. — Himmels *Vertrauen auf Gott* führte Hr. Riel zweymal, und am Charfreytage den *Tod Jesu*, wie immer, auf. — Der Organist, Hr. Jensen, gab eine Kirchenmusik zum Besten der Verwundeten. Wir hatten diese Musik schon früher bey einer andern Veranlassung gehört. Sie scheint also zu allem zu passen. Auch Hr. Riel gab für die Verwundeten eine „musikalische Unterhaltung.“ Die Composition zu einem Lobgesang auf den Kaiser Alexander, besonders die Coloratur auf *Dir*, und die Behandlung mancher kurzen Sylben, schienen uns merkwürdig. Ein hiesiger Kritiker fand jedoch diese Composition *schön*. Die brillant instrumentirte Einleitung zu Righini's *befreytem Jerusalem* (March, Edur, Chor, A moll,) nahm sich im grossen Saale beym — Pianoforte kläglich aus. Dann folgte eine Sonate von Steibelt für Pianof. und Violine, ein Duett aus Zumsteegs *Geisterinsel*, das grosse Duett der beyden Schwestern aus *Cendrillon* (Es dur) und Variat. für die *Singstimme* über den *einfachen* Text: Süsse, heilige *Natur* — alles beym Pianoforte. (Der erwähnte Kritiker drückte dies so aus: „Variationen über das schöne Duett aus *Cendrillon!*“)

Hr. Kammermusic. G. A. Schneider a. Berlin gab, bey seiner Durchreise nach Reval, (als dortiger Theater-Musikdirector) zweymal in der lobnichtschen Kirche sein Oratorium, *Christi Geburt*, gedichtet vom Freyherrn von Seckendorf (Patrik Peale.) Wir massen uns über diese Compos. kein Urtheil an. Hat ja doch eine berliner Zeitung schon früher eine Beurtheilung davon geliefert, und dieser kunstfreundlichen Stadt Glück gewünscht, dass drey Werke, wie dieses, Grauns *Passion* und Zelters *Auferstehung*, aus ihrem Schooße hervorgegangen sind! Nur das sey erwähnt, dass uns die Musik oft im Theatersyl zu seyn schien. Was soll man aber von einem Dichter denken, der dem Componisten Dinge zumuthet, wie:

> Noch schweigen die Widder,
> die Hunde, die Stiere,
> und naher Gewitter,
> so beben die Thiere.

oder:

Zwar müssen jetzt im Land der Juden
für ihn viel tausend Kosten bluten.

Die Aufführung Gel, durch die Gefälligkeit vieler Dilettanten und Dilettantinnen, einzelne Partien ausgenommen, recht gut aus. Dem. Schneider hat eine starke, schon etwas gebildete Stimme und verspricht eine gute Sängerin. Als Schauspielerin sahen wir sie nicht. — Ein Hr. und eine Dem. Grossmann aus Berlin spielten Violine und Harfe fertig. Da sie sich auch in Gasthöfen producirten, so machen sie auf den Namen, Virtuosen, wol selbst keinen Anspruch. — Dem. Jülich, Sängerin vom *dresdner Hoftheater*, (???) Hr. Jülich, ihr Bruder, Hoboist, und Hr. Hesse, Klarinettist, vom Offenbacker National-Theater, gaben ein Concert. Hr. Jülich ist ein lobenswerther Hoboeblaser; zwar ist sein Ton etwas dünne, doch hat er Fertigkeit und Sicherheit. Er trug ein Concert von Braun und die Polonaise aus *Lodoiska* vor. Hr. Hesse leistete auf der Klarinette wenig. Der Sängerin schadete schon vor ihrem Auftreten die Empfehlung einer berüchtigten hiesigen Zeitung, bey ihrem Auftreten ihr höchst geschmackloser Anzug. Dem. J. sang die Arie aus *Parbore di Diana*: (der Zettel hatte: *il arbore*) *Sento, che Dea io sono*, das Duett aus *Sargines* mit der Polacca (F dur), mit Mad. Schmidt, und die Arie mit der Klarinette aus *Sargines*, die erste recht gut, das zweyte sehr mittelmässig, die dritte schlecht, und zwar alles *deutsch*. Ihre Stimme ist Kopfstimme, sie hat ziemliche Höhe, und in Rouladen Fertigkeit. Wir sahen sie bis jetzt noch als Königin der Nacht. Ihr unangenehmer, gezierter Dialect fiel auf. Sie dankte aber dem dreygestr. f den Beyfall der Menge und die erwähnte Zeitung ertheilte ihr folgendes Lob:

Schüchtern tretet da auf, holde Sängerin,
Bezeichnend den hohen Werth Deiner Gesänge:
Die Herzen, die gegen Dich und für Dich waren,
Zauberte Dein sanfter Ton — Liebe für Dich. (???)

Noch erwähne ich ein Concert, welches Hr. Riel gab, worin, ausser einem Paar Ouvertüren, (warum nicht lieber *eine* Symphonie?) eine bekannte Arie und ein Duett von Himmel, das Pianoforte-Conc. von Beethoven aus C dur, ein Terzett v. Zumsteeg, Variationen à 4 mains, und ein Chorgesang von Beethoven executirt wurden. — Am Schluss des Jahres gab Hr. Schwarz, ausser verschiedenen Declamationsstücken, den *Pygmalion* v. G. Benda. —

Die preuss. Regierung, aufmerksam auf alles, was zur Begründung des Volksglücks und zum Fortschreiten der Menschheit beytragen kann, war eine der ersten, welche von Pestalozzi's Lehrweise Notiz nahm. Es wurden Jünglinge nach der Schweiz gesandt, um sich mit der Methode bekannt zu machen; noch mehr, dem Herrn Oberschulrath Zeller ward das vom König Friedr. I. gestiftete Waisenhaus zu Königsberg in Preussen, eingeräumt, um praktisch die Vortrefflichkeit dieser Methode darzuthun. Wir wissen nicht genau, worin Hr. Z. von Pestalozzi abweicht; dies, und eine Beurtheilung, in wie fern das von Hrn. Zeller hier errichtete Normal-Institut seinen Zweck erfüllt hat, liegt aber auch ganz ausser den Gränzen dieser Blätter. Da wir aber früher des Sing-Unterrichts in dieser Anstalt gedachten, des Larms, der davon geschlagen wurde, und der grossen, Erstaunen erregenden Fortschritte, die, nach der Meynung einiger Enthusiasten, die Kinder im Gesange gemacht hatten, zugleich aber darüber einige Zweifel äusserten: so sey es uns nun erlaubt, aus einer im August 1813. erschienenen kleinen Schrift *des jetzigen Directors* — (denn Hr. Oberschulrath Zeller hat seit mehreren Jahren die Anstalt und Königsberg verlassen, und beschäftigt sich, so viel wir wissen, mit Errichtung mehrerer ähnlicher Institute in den Provinzen) — einige Stellen, die besonders auf den Gesang Bezug haben, (ohne weitere Anmerkungen, die sich von selbst machen,) auszuheben.

„Wir fanden bey unsrer Ankunft eine Abneigung des Publicums gegen das, was während drey Jahren gescheben war; nach einer Arbeit von einem Jahre müssen wir nun jenem Urtheile Gerechtigkeit wiederfahren lassen." — „Am meisten wurde das Fortschreiten durch die Erschlaffung und Muthlosigkeit gelähmt; in welche die Schüler durch ein mehrjähriges, gehaltloses Experimentiren und öfteres Wiederkehren zum Anfange der gleichen Sache (nur unter andern Formen) versunken waren." — „Ein Drittheil der Knaben konnte nicht syllabiren, ein andrer noch nicht mechanisch lesen und die übrigen Bessern selbst dieses nicht fehlerfrey." — „Sehr wenige schrieben gut und nur die deutsche Currentschrift." — „Der Gesangunterricht wurde in dem verflossenen Schuljahre nach Nägeli's u. Pfeifers Anleitung gegeben. Die wenige Sorgfalt, welche man früher, von unrichtigen Ansichten

geleitet, für die Reinheit, Bestimmtheit und Zartheit des Tons gehabt hatte, war Ursache, dass man mit den Schwächern unsrer Zöglinge ganz von vorn anfangen musste. Ueble Angewöhnung, Unbiegsamkeit und Heiserkeit der Stimme legten den Bemühungen des Lehrers und des Schülers Schwierigkeiten in den Weg." — „Die *erste Singklasse* besteht aus den besten unsrer Sänger. So nöthig es gewesen wäre, mit ihnen von vorn anzufangen, so war es doch nicht rathsam. Wollte man nicht für immer den Schülern einen Widerwillen gegen das Singen beybringen, so musste die Ausführung von Singstücken *nur gelegentlich* durch Gehör- und Stimmübungen unterbrochen werden. Dieses glückte. Sie trugen jetzt zwey- und dreystimmige Gesänge auch ohne Begleitung des Fortepiano ziemlich rein und zart vor; dabey beachten sie den Text und sprechen die Worte deutlich aus." —

Miscellen.

1.

Unstreitig gehört das *Oratorium* zu den herrlichsten Erzeugnissen der Tonkunst. Welch ein reiches, umfassendes Feld bietet sich hier dem Künstler! Und doch, wie wenig ist, seit Handel und Graun, gerade hierin geschehen! Nimmt man auch das Wort in seiner weitesten Bedeutung, und rechnet mithin hieher J. Haydns bekannte unsterbliche Werke — welche doch aber auch in diesem Genre ganz einzig und für sich dastehen — so ist die neuere Musik an wahrhaft vorzüglichen Oratorien gewiss sehr arm. Woran wol mag das liegen? — Leben nicht noch grosse, geniale, das ganze Gebiet der Tonkunst umfassende Meister unter uns? Ich nenne statt aller andern nur Beethoven und Cherubini. — Oder sollte der tief religiöse Sinn die jetzt lebenden Künstler nicht mehr beseelen, wie unsre frommen Altvordern? Auch der Gedanke sey ferne! Kein *wahrer* Künstler kann wol ohne Gefühl für das Höchste im Menschen seyn, und alle Kunst ruht auf religiöser Basis. — Eher möchte ein Grund, weswegen grosse Componisten jetzt überhaupt weniger für die Kirche arbeiten, in der, wol nicht abzuleugnenden Erkaltung der Menge für den gottesdienstlichen Cultus zu suchen seyn. Hierzu kömmt der nur zu fühlbare Mangel an wirklich guten Gedichten dieser Art. Man prüfe nur in dieser Hinsicht den Text einiger der neuesten, übrigens sehr schätzbaren Oratorien! — Auch die immer allgemeiner werdende Liebhaberey für die Oper; vorzüglich aber die höhere Ausbildung und allgemeinere Verbreitung der Instrumental-Musik, welche jetzt so manchen vorzüglichen Künstler fast ausschliesslich beschäftiget, mag hierbey nicht ohne Einwirkung bleiben. — Der geistvolle Recensent der neuen Auflage von Grauns Oratorium, *Der Tod Jesu*, im 48sten Stücke des 16ten Jahrgangs der musikal. Zeitung, welcher die Behandlungsweise religiöser Begebenheiten in die betrachtende und dramatische theilte, erwähnte dabey zugleich noch einer dritten Art, welche er die rein biblische, oder auch die prophetische genannt wissen wollte; selbige — wie billig — für die erhabenste und vollkommenste aller haltend. Er stellte Handels *Messias* zugleich als Vorbild und unerreichtes Muster *dieser Gattung* auf. — Möchten doch grosse Componisten unsrer Zeit, vorzüglich der treffliche Cherubini, der seinen Beruf für Kirchencompositionen durch *seine* bekannte, dreystimmige *Missa* so schön beurkundet hat, die Ideen und das Anerbieten jenes Recensenten näher beherzigen! Vielleicht dass wir dann ein neues und wahrhaft heiliges Oratorium zu erwarten berechtiget wären, welches dem *Messias* an die Seite gesetzt zu werden vollkommen verdiente.

2.

Man glaube nicht, dass ich die Verschiedenartigkeit des handelschen Genius von dem, Cherubini's, verkenne! Keinesweges! — Und doch äusserte ich jenen Wunsch im vollen Vertrauen: auch in dieser Weise werde Cherubini etwas Herrliches leisten; obschon sein Geist sich eigentlich mehr zu der dramatischen Behandlungsart hinneigen dürfte.

3.

Ausser der oben erwähnten dreystimmigen Missa hat Cherubini bekanntlich auch eine vierstimmige, für den Fürsten Esterhazi in Wien geschrieben, welche, dem kurzen Bericht des Referenten aus Paris, im 16ten Jahrgang der musikal. Zeitung, zufolge, alle bis jetzt bekannten Werke dieses Meisters übertreffen soll. Wird daher die Bitte wol unbescheiden, oder nicht an der Zeit:

ein solches Kunstwerk der Welt nicht zu lange vorzuenthalten?

4.

Die Kunst hat nur Ein Ziel. Einsam und in stiller Majestät ragt ihr Tempel auf steiler Höhe: aber mannigfache Wege führen zu demselben. Zwischen Riesen-Sphinxen hindurch, an hohen Pyramiden und Obelisken vorüber, führt die ebne Tempelstrasse; die andere durch hohe Saulengänge und herrliche Propyläen; noch eine andere durch mächtige Gewölbe und Bogen, düstre, schauerliche Hallen: aber Engelsbilder blicken, hier und dort, freundlich auf den ernsten Wanderer: bunte, wunderbare Lichter umstrahlen ihn oft mit magischem Glanz, damit ihm nicht bange in dem Dunkel. — Wandle nur jeder seine Bahn festes Fusses! alle jene Wege führen nach der Höhe — endlen zuletzt in demselben Heiligthume.

5.

Die gründlichen Recensionen mehrerer Werke Beethovens in diesen Blättern, z. B. der beyden trefflichen Trios für Fortepiano, Violin und Violoncell, der Fantasie mit Chor, und einiger seiner Symphonien, machen den Wunsch nach mehreren ähnlichen Beurtheilungen sehr begreiflich. So ist die Symphonie dieses Meisters aus B dur zwar einigemal schon kurz und treffend charakterisiret, aber noch nirgends ausführlich beurtheilt worden. Und verdient sie es wol weniger, als eine der übrigen? *) Doch für jetzt wollte ich dem Recensenten obgedachter Werke nur die Sonate Beethovens aus A dur, Op. 69. für Fortepiano und Violoncell, freundlichst empfohlen haben. Unstreitig ist dieselbe ein würdiges Seitenstück jener beyden Trios, fast in demselben Geiste gedacht und empfunden. Ein herrlich abgerundetes Ganze, voll zarter Lieblichkeit, wie nur Weniges; dabey echt romantisch, und von wahrer Tiefe des Gemüths zeugend! — Wird sie von beyden Spielern, ganz so, wie es seyn soll, executirt — wobey aber freylich fertige Finger und ein gewandter Bogen allein nicht recht auslangen: so sey man der herrlichsten Wirkung gewärtig.

6.

Stets folgt dem strahlenden Cometen sein wässeriger Schweif. Leider scheinen auch am Himmel der Tonkunst dieselben Gesetze zu gelten!

7.

Unter diejenigen Ausdrücke, welche seit einiger Zeit, in der Sprache der Tonkunst, allgemein in Gebrauch gekommen sind, glaube ich mit vollem Recht das Wort, gesucht, rechnen zu dürfen. Es enthält einen tadelnden Nebenbegriff in sich: und man kann nicht leugnen, dass es ein ausdrucksvolles, das, was es andeuten soll, sehr bezeichnendes Wort ist. Indessen, sollte nicht auch *Manches* nur *Manchem* gesucht scheinen? Sollte nicht der Eine das leicht *finden*, was der Andere mühevoll *suchen* muss? Sollte nicht Letzterer auch das glücklich *Gefundene* oft für mühevoll *Gesuchtes* halten, weil ihm solches Finden unmöglich war? Ja, sollte nicht selbst das grosse, freylich in anderer Beziehung ausgesprochene Wort des Evangeliums: Suchet, so werdet ihr finden — auch zuweilen im Gebiete der Kunst eine Anwendung gestatten? —

K. B.

Kurze Anzeige.

Sei Canzonette con acc. di Pianof.. comp. — da Sutor. Op. 2. In Lipsia, presso Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. zeigt sich in diesen, wie in (der Nummer nach) spätern Gesängen, als einen Mann von Talent für Comp. überhaupt, und vorzüglich als einen ausgebildeten, kunstverständigen Sänger. Er hält die Gattung, die er hier erwählt hat, fest, ohne darüber hinaus zu greifen, oder dabey in's Alltägliche zu versinken. Mit wenigen Mitteln — auch einem so mässigen Umfang von Tönen, dass jede gebildete, weibliche oder männliche Stimme sie bequem angeben kann — mit ganz natürlichen Melodien, und einer leichten, aber stets passenden Begleitung, erreicht er recht gut, was diese kleine, artige Gattung erreichen soll. Auch die Texte sind gut gewählt: und sagen sie, wie die neuern italien. Canzonetten fast sämmtlich, eins und dasselbe aus: so sagen sie es doch auf eine anmuthige Weise. — Das Werkchen ist mithin den Freundinnen und Freunden solcher kleinen Stücke mit Grund zu empfehlen.

---

*) Anm. Keine wegs; wir lassen sich Recensenten nicht, wie allenfalls Matrosen, pressen und sind nicht Anzeigen, wie der Verf. sie zufährt und giebt, wenigstens einem Theile der Leser, und bey so berühmten Meistern, genügend? d. Red.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Februar. **N°. 8.** 1814.

Beytrag zur Lehre von den Verzierungen.

Endlich ist die so oft laut gewordene Stimme wahrer Kunstkenner und gründlicher Kunstrichter, wie früher in Italien, so jetzt in Deutschland, durchgedrungen: fast alle ausgezeichnete Sänger und Virtuosen enthalten sich, mehr oder weniger, der Verzierungen, die aus irgend einem Grunde unstatthaft befunden werden müssen; fast alle befleissigen sich, mehr oder weniger, eines einfachern Vortrags, und suchen durch ganz andere Vorzüge, als durch flitterden Putz, ihren Productionen Leben, Anmuth und Reiz zu geben. Wird man nun aber nicht auf der andern Seite zu weit gehen, und durch gänzliches Verbannen der Verzierungen dem Vortrage eine gewisse Steifheit, Trockenheit und Reizlosigkeit geben? „Man wird das nicht, wenn man nämlich auch in dieser Absicht die höhere Schule gemacht und seinen Geschmack befestigt hat!“ Ja, das ist leicht und bald gesagt: bey der Art aber, wie die meisten ausübenden Künstler sich bilden, ist es eben so selten, als schwer, diese Schule und diese Befestigung zu erreichen; und von denen, die schon mitten in ihrer Laufbahn stehen, haben doch nun einmal die meisten beydes nicht erreicht! Und der grossen Menge der Dilettanten, von denen zum nicht geringen Theil die Schicksale der Kunst und der Künstler, wenigstens im Moment, abhangen —: wie soll man dieser beykommen? Vielleicht wird auf die Einen, wie auf die Andern, einigermassen und nützlich gewirkt, wenn man ihnen die Sache selbst nur recht einfach, klar und bestimmt vorstellt, und allenfalls die nöthigsten, die am haufigsten und leichtesten anwendbaren Regeln dabey aufführt. Das will ich denn, so weit ich mir einige Competenz zutrauen darf, hier versuchen, ohne System und Weitläufigkeit, ohne Vorurtheil für oder wider.

Wir sprechen diesmal blos zu Sängern und Sängerinnen — zu Instrumentisten vielleicht ein andermal; *) wir setzen dabey die nöthigsten Kenntnisse und Fertigkeiten voraus: denn ohne das Nöthigste darf über Verzieren, als etwas Zufälliges, etwas frey Hinzukommendes, gar nicht die Rede seyn; wir erklaren auch im voraus, dass der gründliche Kenner und vollkommen ausgebildete Virtuos hier schwerlich etwas ihm Neue und Unerhörte finden werde: denn für ihn und zu ihm sprechen wir eigentlich gar nicht. — Indem wir aber zur Sache kommen, merken wir zum Ueberfluss noch an, dass wir nicht zuvörderst die Art der Verzierungen im Sinne haben, die als zu jedem gebildeten Vortrage gehörig anzusehen, und mehr dem mechanischen, als ästhetischen Theile der Kunst zuzurechnen sind, wie z. B. Vorschläge, Triller, kleine figurirte Nüancen, wie diese jetzt meistens, vornamlich von den deutschen Meistern, in Noten und andern Zeichen ausgeschrieben werden: sondern wir sprechen von dem, was, wie gesagt, von dem Sänger an Variationen oder vielmehr Umschreibungen mancher Stellen aus eigenem Vermögen hinzugethan wird, um dem Vortrage mehr Leben, Ausdruck, Mannigfaltigkeit und Reiz zu geben, zuweilen wol auch, um gewisse Vorzüge der Stimme und Bildung zu welchen durch den Componisten keine directe Gelegenheit gegeben worden, geltend zu machen und zum Genuss darzubieten. In Absicht auf das bestimmt Vorgeschriebene in den Verzierungen verstehet sich's von selbst: was der Componist verlangt hat, muss geleistet werden; wo aber und in wiefern jenes sonst Vor- und Ausgeschriebene, da, wo es nicht vor- und ausgeschrieben ist, frey hinzugethan werden darf, oder nicht: das wird in der Folge mit erwähnt werden müssen.

Als Fundamental- und Präliminar-Artikel müssen wir erst folgende zwey Sätze ganz einmüthig und ohne die geringste Einschränkung unterschreiben.

*) Anm. Was jene trifft, trifft sie auch, aber auch noch Anderes, was jene nicht angeht.

1) Keine Verzierung, wie sie auch übrigens beschaffen sey, darf gegen die reine Harmonie verstossen. Das braucht gar keines Erweises. Reine Harmonie ist das Erste und Nothwendigste, Verzierung das Letzte und Zufälligste: es ist mithin Unsinn, die erste der zweyten aufzuopfern; und, ich will noch nicht einmal sagen, jedes ausgebildete, sondern selbst jedes nur natürlich gut organisirte Ohr empfindet auch augenblicklich das Abscheuliche einer Verzierung, wie wir sie z. B. einmal von einem, übrigens durch gute Freunde ungemein belobpreiseten Bassisten in Haydns *Schöpfung* gehört haben, wo der Ehrenmann folgende Fermate also verzierend ausfüllete:

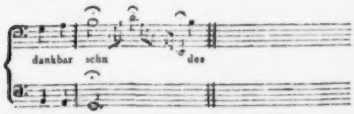

Wer mithin Harmonie nicht versteht und in dieser Hinsicht auf der Wildbahn lauft, einer blossen Routine vertrauend, der darf nie im Moment des Vortrags sich eine freye Verzierung erlauben: glaubt er sie irgendwo anbringen zu dürfen, so muss er sich beym Einstudiren oder Probiren darüber vom Director Rath einholen, auch hernach, in der Darstellung selbst, genau bey dem bleiben, wie er sie mit diesem besprochen hat. Freylich begiebt er sich da seiner Freyheit und des Eindrucks derselben: aber wer hat ihm auch geheissen, zu früh aus der Schule zu laufen?

2) Da alle Verzierung, wie schon das Wort sagt, Schmuck, Putz ist: so muss sie vollkommen gut gelingen, oder sie wird widrig, und thörigt obendrein. Ein einfacher, anständiger Anzug wird vielleicht nicht eben reizen und einnehmen, aber doch gewiss nie missfallen: ein verunglückter Putz aber ist lächerlich und abgeschmackt. Es darf also Niemand etwas zur Verzierung anwenden, dessen er nicht ganz sicher ist; nichts, das ihm umschlagen kann. Ein nicht ansprechender, ein unreiner, ein ungelenker Ton, so anstössig sie im Gange des gewöhnlichen Gesanges seyn mögen, werden es ganz gewiss ungleich mehr, und fallen auch ungleich widriger auf, in der Verzierung. Dort fühlt man sich, hat der Sänger nur sonst Verdienst, bey solch einem Missglücken eher zum Bedauern und Mitleiden bewegt: hier ruft jeder mit gerechtem Unwillen: wer heisst denn den Thoren einen Firlefanz anbringen, wenn er ihn, und damit die Stelle selbst, verhunzen will? warum bleibt er nicht bey der Sache, und will in eitlem Dünkel den Leuten weiss machen, er könne, was er nicht kann, darüber noch verhudelnd, was er wirklich kann? —

Wie ist es nun aber mit den harmonisch reinen und in der Ausführung auch sicher glückenden Verzierungen zu halten? So fragen wir an, erst bey *gesundem Menschenverstand* und *natürlichem Geschmack*, dann bey *Kunstverstand* und *Kunstgeschmack*, endlich bey *musikalischer Technik* und *Erfahrung*. Die Antwort haben wir zu erhalten, im Namen der ersten Behörde, von theilnehmenden und gebildeten Kunstfreunden; im Namen der zweyten, von denkenden und bewährten Künstlern; im Namen der dritten, von gründlichen und sorgsamen Musiklehrern.

Gesunder Menschenverstand und natürlicher Geschmack geben uns, hier, wie überall, die Weisung: Denke dir den Zweck dessen, was du thun willst, klar und bestimmt, ehe du es thust; dem Zwecke gemäss wähle deine Mittel, willst du ihn erreichen. Deutlicher, und gleich in Anwendung: Bedenke, zu welcher Gattung gehört das Musikstück; was will es, was drückt es aus; auf welche Stimmung und auch für welchen Ort ist es berechnet? Du wirst finden, es gehöre entweder in die Kirche, oder auf die Bühne, oder ins Concert, oder in die kleinere Gesellschaft — für das Privat-Zimmer. Diesem gemäss wähle, wie deinen Vortrag überhaupt, so auch deine Verzierungen — aber nicht nur, wenn du das Stück wirklich an seinem eigentlichen Bestimmungsorte vorzutragen hast, sondern auch, wenn, aus besondern Ursachen, der Ort ein anderer seyn sollte, wenn z. B. das Kirchenstück im Concertsaal, die Concertarie im Zimmer gesungen würde.

Nun weisst du selbst: das *Kirchenstück* soll fromme Gefühle — vom erhabensten bis zum demüthigsten, die ganze Stufenleiter, wie wir sie an der Hand der Religion herab- und hinaufsteigen, ausdrücken, und eben damit dieselben Gefühle in den Zuhörern erregen: dafür ist nun Putz und Schimmer nicht nur nicht das Mittel, sondern das Gegenbild. Würdest du den Maler nicht abgeschmackt, ja unsinnig schelten, der eine fromme Klosterfrau oder einen betenden Heiligen darstellete, und jene mit dem Putz einer Hofdame, diesen mit Orden und Stern eines Kammerherrn schmückte?

Die Putzstücke der Dame mögen allerliebst seyn, die Zeichen der Fürstengunst an dem Herrn trefflich ins Auge fallen: an der Klosterfrau und an dem Heiligen sind sie Unsinn. —

Das *Opernstück* soll ausdrücken, was dieser oder jener bestimmte Charakter in dieser oder jener Situation empfindet, und soll durch Ausdruck dieser Empfindungen die Theilnahme der Zuhörer erwecken. Da kömmt es mithin, was Verzierungen anlangt, darauf an: was ist das für ein Charakter, und was ist das für eine Situation? Denke dir z. B. einen erhabenen, in Erhabenheit ruhigen, in Ruhe grossen, und in Grösse menschlichen *Sarastro* — wenigstens ist er in der *Zauberflöte* so gemeynt; denke dir ihn in der schönen Situation, wo alles ihn zu Sorge oder Rache anreizt, und er, durch innere Hoheit Sorge und Rache besiegend, durch Liebe ein furchtsames, geängstetes Wesen aufrichtend, singt: In diesen heiligen Hallen — Ist es da wol viel weniger abgeschmackt, als im vorhin angeführten Beyspiele, wenn der Sänger die, vom Dichter nicht verfehlte, vom Componisten vortrefflich geschriebene Arie mit eitlem Flitterstaat und galantem, tändelndem Schnörkelwerk verziert? Die Kunst soll zwar über die Natur hinausgehen, (und das thut sie schon, indem sie singt, statt zu sprechen,) aber nicht ihr, hohnsprechend, muthwillig an ihr frevelnd, entgegentreten! — Doch lasst uns auch das Gegentheil nicht vergessen! Dort sitzt ein junger Prinz, müssig, verloren in träumerischen Genuss, und seine Phantasie hält ihm das Bild der Geliebten vor. Er richtet einen Gesang an sie, worin dies Bild mit jeder Strophe reicher und anmuthiger ausgeschmückt wird. Der Componist hat diese Ergiessung als Rondo behandelt, zu dessen Thema der allgemeine Satz: sie ist schön — wie er nun vom Dichter ausgesprochen seyn mag — genommen worden ist. Dies Thema kehrt nun, nach der gebräuchlichen Form des Rondo, immer wieder. Hier kann denn nichts natürlicher seyn, als dass der Sanger dies Thema, wenn es erst so einfach, wie jene Worte, ausgesprochen ist, auch immer neu, und immer reicher und anmuthiger ausmalet, sich selbst, und mithin dem Zuhörer, immer naher an's Herz zu legen was er im Geiste erblickt und bey dieser Vorstellung empfindet.

Wir kommen auf *Concertmusik*. Hier soll die Kunst selbst, und auch der Künstler, ohne alle Rücksicht, als auf die Gesetze der Tonkunst selbst, sich begeistert, glänzend und vortheilhaft hervorthun, und eben dadurch den Zuhörer zu Bewunderung und lebendiger Theilnahme hinreissen. Es wäre ein grosser Uebelstand, dass wir, aus Armuth an ursprünglich nur für's Concert geschriebenen Stücken, so oft hier unsre Zuflucht zu grossen Gesangen der Oper nehmen müssen, wenn nicht viele, besonders italienische Componisten ernsthafter Opern demselben durch einen zweyten begegneten, indem sie nämlich die Hauptscenen ihrer ersten Partien ganz als Concertstücke zu bearbeiten pflegen. So weit also die Kunst selbst es verstattet, lasse hier der Sanger sein Licht leuchten. Damit dies aber nicht als ein vielgenutztes Stümpfchen erscheine, hüte er sich ja vor allen abgebrauchten, vor allen ins Leere und Nichtssagende verflackernden, und auch vor kleinlichen Verzierungen, sondern behalte vor Augen, was vorhin vom Zweck des Concerts überhaupt gesagt worden ist, und dass stets vorauszusetzen, das Auditorium sey hier — nicht, wie in der Oper, aus so sehr verschiedenartigen Personen zusammengehauft, sondern zum grössten Theile aus solchen vereinigt, die, ausser allgemeiner, auch noch einen gewissen Grad musikalischer Bildung besitzen; dass diese Personen, hier durch nichts Anderes abgezogen, oder doch zugleich interessirt, auf jede Kleinigkeit achten können, und — man möchte fast sagen: leider! — schon so erschrecklich vieles, und wol auch, so viel Ausgezeichnetes, von Virtuosen in Concerten gehört haben? —

In Ansehung der *Kammermusik* wird von jener Behörde wenig gefordert werden. Singt man Stücke anderer Gattung im Zimmer beym Pianoforte, so thut man es, um von ihnen selbst, und von seiner Art, sie vorzutragen, eine Idee zu geben: man muss sie mithin eben so behandeln, wie an dem Orte ihrer eigentlichen Bestimmung. Der Gesang der Kammermusik aber, das Wort im engern Sinne genommen — das kleinere, einfachere, mehrstimmige Stück, die Romanze, die Canzonette mit ihren Nebenzweigen, das deutsche Lied in seiner grossen Mannigfaltigkeit, u. dergl. mehr — dieser Gesang ist, und zwar jedes gute Stück ganz speciell, nahe und eng an seinen Text gebunden; und so lässt sich denn im Allgemeinen nur rathen: Erwäge diesen, und mithin das, was man den Charakter des Musikstücks nennet, und diesem gemäss verziere oder verziere nicht, verziere reich oder spärlich, wähle deine Verzierungen *eben* so, und fahre

sie eben in *dieser* Weise aus. Wolltest du — um ganz bekannte Beyspiele anzuführen — Klopstocks *Cidli*, oder Matthissons *Opferlied*, beyde von Zelter componirt, mit Zierrathen verbrämen: du würdest, und wären diese Zierrathen an sich noch so hübsch, wenigstens eben so verkehrt handeln, als wenn du die meisten der Canzonetten Paers oder Blangini's kahl und trocken abfertigen wolltest. Lies die Texte, betrachte Schreibart und Charakter beyder, und du wirst den Grund finden. —

Das wird es seyn, denke ich, was *gesunder Menschenverstand* und *natürlicher Geschmack* über das Verzieren anmerken möchten: was sagen aber *Kunstverstand* und *Kunstgeschmack* dazu? Ich meyne, vorerst das: „Was jene unsere ältern Brüder erinnert haben, ist vollkommen wahr, und von jedem Sänger, der auch in dieser Hinsicht das Beste will, als Fundament anzunehmen, von jedem auf alle ihm vorkommende Stücke anzuwenden. Aber, werden sie hinzusetzen, damit reicht er noch nicht aus, der Sänger: die Componisten haben sich nicht immer auf so haarscharf abgesteckten Wegen gehalten, und haben sie es, so laufen neben jedem so manche reizende Nebenpfade hin, welche zu gleichem Ziele und überaus anmuthig führen." So müssen wir denn näher herzutreten, um sie alle zu übersehen und nirgends uns zu verlaufen. Es trete nun also als Stimmführer der zweyten Behörde der auf, dem es gebührt — der denkende und bewährte Künstler, und ihm folge dann, die Rechte der musikalischen Technik und Erfahrung geltend zu machen, der gründliche und sorgsame Musiklehrer: ich aber bin weder der Eine, noch der Andere, und thue darum, was mir gebührt: ich höre auf, und bitte nur im Namen der guten Sache jene beyden, meinen Versuch fortzusetzen. *R.*

Nachrichten.

Wien, d. 1ten Febr. Uebersicht des Monats Januar.

Hofoperntheater. Am 24sten sahen wir auf dieser Bühne zum ersten Male: *Lodoiska*, Oper in drey Aufz., mit Musik von Cherubini, (nach der Original-Partitur) aufführen. Mad. Milder, (Lodoiska,) Hr. Siboni, (Floreski,) und Hr. Vogel, (Durlinsky,) trugen durch guten Gesang und Fleiss im Spiele vorzüglich bey, um diesem Werke auch auf diesem Theater jenen Beyfall zu versichern, der ihm vor mehrern Jahren in reichem Maasse im Theater an der Wien zu Theil ward. Die Ouverture und die meisten Gesangstücke wurden beklatscht, und nur die effectlose Schluss-Decoration war Ursache, dass sich der Beyfall verminderte: indessen wurde die Oper doch schon mehrere Male wiederholt. — — Die Familie Kobler, mit Hrn. Bernardelli, welche sich schon auf mehrern Bühnen Deutschlands durch ihre Kunstfertigkeiten im Tanze bekannt gemacht haben, sind auch hier angekommen und mit vieler Auszeichnung aufgenommen worden. Sie gaben: Die *Wilde*, das *Doppelduell*, und das *übelgehütete Mädchen*, und gefielen in diesen Divertissements, besonders Hr. Franz Kobler als Groteskтänzer, ungemein. — — Dem. Bondra d. J., nachdem sie bis jetzt nur in untergeordneten Rollen mitgewirkt, trat nun als Amazili in der Oper *Cortez* auf. Ihre Höhe ist erzwungen und wird nicht selten kreischend: doch erhielt sie vom Publicum Beweise der Theilnahme zu ihrer Aufmunterung.

Theater an der Wien. Mozarts *Così fan tutte* wurde, von Hrn. Treitschke neu umgearbeitet, und unter dem Titel: *Die Zauberprobe*, am 20sten zum ersten Mal, zum Besten des Hrn. Wild, aufgeführt, und, wie alle Opern dieses unsterblichen Componisten, mit vielem Beyfall aufgenommen. — Am 29sten gab man als Faschingstück: *Die Wanderschaft*, oder, Xaverl in der Fremde, eine Posse in 3 Aufz. mit Musik von Hr. Sigora v. Eulenstein. Ausser dem letzten Stockwerke, fand Niemand, weder an dem Stück, noch an der Musik, Geschmack.

Theater in der Leopoldstadt. Hr. Giulio Vigano und seine Frau tanzten in diesem Theater einigemal in der Pantomime, *die Nachtwandlerin*, und erhielten, so wie vormals im k. k. Hofoperntheater, den lautesten Beyfall.

Concerte. Nachdem des Hrn. L. van Beethoven neueste Symphonie, und die (musikalische) Schlacht bey Vittoria, in dem Saale des neuen Universitätsgebäudes bey zweyen Productionen eine überaus günstige Aufnahme gefunden: so bestimmte dies den Componisten, auf Verlangen mehrerer Freunde der Tonkunst und seiner Muse, ein Concert zu seinem Vortheile in dem grossen Redoutensaale zu veranstalten, und diese beyden Werke noch einmal dem kunstliebenden Publicum zum Genusse darzubringen. Die Versammlung war zahlreich,

die Erwartung wurde auch diesmal vollkommen befriedigt, und der Componist mit Auszeichnung beehrt. Nicht minder schön und von effect waren: ein neuer, feyerlicher Einzugs-Marsch mit Chören, und eine hier noch nie gehörte Bass-Arie mit Begleitung des Chors, aus der Oper: *Die Ruinen von Athen*, (beydes ebenfalls Compositionen dieses Meisters.) welche letztere Hr. Weinmüller, k. k. Hof-Kapell- und Kammersanger, mit Würde und Kraft vortrug.

Notizen. Hr. Michael Kunz, k. k. Hofkanzellist, hat auf sein Ansuchen von der N. Oester. Landes-Regierung die Erlaubnis erhalten, eine Musikschule zu errichten, in welcher, nach einer gründlichen, sowol theoretischen, als praktischen Anweisung, Unterricht im Pianoforte-Spiel von ihm und seinen zwey Stieftöchtern ertheilt wird. Das Unternehmen besteht seit etwa zwey Jahren und hat guten Fortgang. Am 6ten veranstaltete der Unternehmer ein Concert — wovon der dritte Theil der Einnahme dem hiesigen Invalidenhause bestimmt war, im Landhaussaale. Es wurden von seinen Zöglingen auf 20 Pianoforten zugleich bedeutende Musikstücke ausgeführt; als: die Ouverture und mehrere Chöre aus Handels *Alexanders Fest*, Handels *Halleluja*, die Ouverture aus *Salem* von Hrn. Mosel, ein Triumph-Marsch des Hrn. Mocheles, und ein Chor von Hrn. Salieri, welche eigends, theils für vier Hände, theils für zwey und vier Pianoforte gesetzt, dann mehrmals verdoppelt waren. Die Ausführung war nicht ohne Precision: der Effect jedoch zu einförmig. Dies mochte Hr. Kunz wol selbst gefühlt haben, weil er bey der nächsten Wiederholung, welche am 16ten statt fand — aber wenig besucht war — den letzten Chor mit Singstimmen ausführen liess. Uebrigens ist ein solches Privat-Unternehmen lobenswerth und verdient Aufmunterung, besonders da wir uns immer noch keiner öffentlichen Singschule oder eines musikalischen Conservatoriums erfreuen können.

Die hier seit Anfang des Jahres 1813 in der Tendlerschen Buchhandlung herausgekommene *Wiener musikalische Zeitung* hat mit dem Ende dieses Jahres wieder aufgehört.

Lemberg in Gallizien, den 29sten Jannar. — — Die erste bedeutendere Musikunterhaltung dieses Jahres scheint mir einer Erwähnung in Ihren Blättern würdig und kann zugleich, bis ich weiter davon zu sprechen Gelegenheit nehmen werde, von dem Zustande der Musik an diesem Orte überhaupt einige vorläufige Notiz geben.

Die Durchreise Ihrer Majestät, der Königin *Caroline* von Sicilien, durch Gallizien, welche bey uns einen Ruhepunkt von acht Tagen machte, veranlasste Seine Exc., den Hrn. Landesgouverneur, Grafen von Goëss, Ihrer Majestät unter andern Feyerlichkeiten auch eine grosse Musik-Akademie zu geben, welche grösstentheils durch Musikliebhaber und Privatmusiker ausgeführt wurde. — Den Anfang machte eine ganz neue, von dem hiesigen Theater-Kapellmeister, Hrn. Lipinski, gesetzte und dirigirte Ouverture von bedeutendem Werth. Ich kann nicht unterlassen, zu bemerken, dass dieser junge Mann Gründlichkeit mit gutem Geschmack verbindet, und viel Gutes im Gebiete der Tonkunst hoffen lässt. Er ist zugleich ein trefflicher Violin- und Violoncellspieler, was man selten in so hohem Grade zusammen antrifft. — Hierauf sang die talentvolle Gemalin des Hrn. Vice-Kreishauptmanns v. Baroni-Cavalcabo mit Fräulein v. Weihrother ein beliebtes Duett aus *Ginevra* mit viel Geschicklichkeit und Ausdruck. — Hr. Lipinski spielte ein Violinconcert von Spohr, eben so angenehm, als richtig. Die erwähnte Frau v. Baroni entfaltete hierauf ihr Talent als Sängerin noch mehr durch eine schöne Arie von Liverati, und erwarb sich den vollen Beyfall der Königin und aller Anwesenden. Ihr folgte der Sohn des unsterblichen Mozart, welcher sich seit längerer Zeit hier aufhält, mit einem meisterlich durchgeführten Concert auf dem Fortepiano von Dussek. Fräulein von Weihrother trug dann noch eine schöne Cavatine von Weigl gleichfalls mit Beyfall vor. Zuletzt spielte Hr. v. Cremes, k. k. Gubernialbeamter, der ausgezeichnetste hiesige Violoncellist, Variationen von seiner Erfindung über das österreichische Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser — mit grosser Kunstfertigkeit und ausgebildetem Geschmack. Das Ganze beschloss die Ouverture zu Mozarts *Titus*. Das ganze Orchester zeigte sich bey Aufführung aller dieser Stücke vortheilhaft; es befinden sich in diesem Verein mehrere Künstler, welche die Tonkunst mit inniger Liebe betreiben.

Auch im Schauspielhause gab man während der Anwesenheit der Königin und Ihres jüngsten Sohnes, des Prinzen Leopold, mehrere Opern mit möglichster Sorgfalt. *Aschenbrödel*, die *Zauberflöte*,

Sargino und der *Wasserträger*, wurden sowol um ihrer selbst, als um des angenehmen Gesangs der Dem. Bianchi, Görlitz und Schopper, und der Hrn. Weiss, Stephan, Schnaidtinger und Zwoneczek, sehr gut aufgenommen. Die Königin wohnte sogar der beliebten polnischen Nationaloper: Die *Krakauer* und *Goralen* — mit bemerkbarem Vergnügen bey. Ueberhaupt hat diese menschenfreundliche Tochter unsrer grossen Kaiserin Mar. Theresia, wie ehemals diese selbst, alle Herzen an sich gezogen.

Recensionen.

Sechs Lieder mit Begleit. des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von A. Bluher. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Vor nicht langer Zeit versicherte ein anderer Rec. bey der Anzeige einer ähnlichen Sammlung Lieder des Hrn. Bl., wenn er auf diesem Wege fortfahre, werde er bald unter die angenehmsten Liedercomponisten zu zählen seyn. Diese Sammlung zeigt, er sey so fortgefahren, und wirklich schon ein sehr angenehmer Componist dieses Fachs. Seine Texte sind, an sich und in Hinsicht auf Musik, durchaus gut gewählt; die in jedem herrschende Empfindung hat er klar und sicher gefasst, bestimmt und sorgfältig in die Musik gelegt; auch dem Einzelnen jedes Textes ist sein Recht wiederfahren durch richtige Declamation und Accentuation, durch ein möglichst nahes Anschliessen an den Bau der Verse; in der Musik selbst ist überall das Mittel zwischen zu viel und zu wenig gehalten; Gesang und Begleitung stehen immer in gutem Verhältnis, so dass keinem etwas vergeben, aber auch keines über Gebühr begünstiget ist; dabey ist alles natürlich und ungezwungen, ohne gemein oder oberflächlich zu seyn, auch die Schreibart rein und mit vielem Fleiss ausgebildet. Da giebt es denn nichts zu tadeln, jedermann muss vielmehr seine Zufriedenheit bezeigen: allein über die meisten Stücke ist nun noch ein zartes Gefühl und ein durch gute Muster gebildeter Geschmack verbreitet, und das ist zu rühmen. Kein einziges der hier gebotenen Stücke konnte daher so ausfallen, dass es den Sänger oder Zuhörer gleichgültig liess; und indem Rec. hinzusetzt, dass ihn allerdings eines vor dem andern angesprochen habe, so vergisst er auch nicht, zu gestehen, dass dabey wol stets, ohne dass man's will und weiss, die Individualität mit einspricht. Vor einem Einzigen sey Hr. Bl., nach sorgfältiger Betrachtung dieser und früherer Lieder von seiner Composition, gewarnt: davor, dass er sich selbst in seinen Arbeiten nicht zu ähnlich werde. Der Kreis, in dem er sich bisher fast ausschliesslich bewegte, ist nicht weit; Natur und Vorgunst scheinen denselben um ihn gezogen zu haben: aber man kann seine Natur erweitern, seine Gunst verbreiten. Es möchte darum wohlgethan seyn, wenn Hr. Bl. sich öfters Texte wählte, die ganz von den bisher vorzugsweise behandelten abstechen, und sie nun auch in ganz abstechender Weise behandelte; z. B. komische, musikalisch nachzumalende, (so weit das überhaupt geschehen darf,) declamatorisch zu setzende, (wie Oden Klopstocks und ähnliche;) und dass er deren Compositionen, wenigstens zunächst, blos als strenge Studien für sich selbst, nicht für das Publicum, verfasste. —

Noch mag der Inhalt des Werkchens näher angegeben werden. Das *Veilchen* von Gruber ist so einfach und artig, aber auch so wenig auffallend, wie der Text und sein Gegenstand. *Aliade* von Rochlitz, die so oft componirte — vielleicht aus dem Irthum, sie lasse sich leicht in Musik setzen, da sie sich den musikal. Formen so bequem anschliesst — ist wol noch nirgends, im Gefühl und auch in der Ausdrucksweise, so richtig getroffen und mit so vieler Feinheit ausgebildet worden. Wird dies erkannt und in den Vortrag gelegt, so macht dies Stück eine innige und ungemein liebliche Wirkung. Das *Grab* v. Mahlmann ist, zu vier Singstimmen, ohne Begleitung, so einfach und edel im Ausdruck, so sorgsam und wohlermessen in der Ausbildung, wie es seyn soll. Da dies Stück nur zwey Zeilen lang ist, und man (dem Himmel sey's gedankt) jetzt wieder dergleichen einfachen, mehrstimmigen Gesang liebt, so setzen wir es am Schlusse dieser Anzeige her, und bemerken nur noch, dass die letzte Zeile dieser ersten Strophe durch alle vom Dichter als Refrain, mithin auch vom Componisten um so passender behandelt, das Stück übrigens, seiner Bestimmung und Organisation nach, keines der hervorstechendsten sey. Trennung und Einschnitt: *rasten* | von — werden durch den Bau des unmittelbar Folgenden ziemlich verdeckt und unwirksam gemacht. — *Selens* von Hasel ist romanzenartig, ungefähr in

Zumsteegs Manier, geschrieben. In *Idella's Liede*, v. Kind, scheint uns der choralmässige, vierstimmige Schluss vorzüglich glücklich und wirksam zu seyn. Endlich die *Tomba oscura*, ebenfalls vierstimmig und ohne Begleitung, kann in jeder Hinsicht neben die bessern jener grossen Menge Compositionen über diesen Text treten, obgleich die Ansicht des Textes und die Erfindung der Musik nicht eben eigenthümlich erscheint. Dagegen ist die reine und glatte Führung der Stimmen, so wie die ungezwungene Leichtigkeit im nicht gewöhnlichen Moduliren, (vergl. besonders auch Syst. 1, die drey letzten Takte,) sehr zu rühmen.

Haben wir uns bey dem kleinen Werkchen zu lange aufgehalten, und sind wir nicht durch den Werth desselben entschuldigt: so erinnern wir daran, dass es einen jungen Künstler zum Verf. hat, von welchem hier zum erstenmal etwas ausführlich Erwähnung geschieht. Auf junges Talent aber, vornämlich wenn es zugleich Fleiss und geordnetes Streben zeigt, aufmerksam zu machen, das haben wir von jeher nicht nur als unsre Freude, sondern auch als unsre Pflicht angesehen.

Andante. Zu 4 Singstimmen.

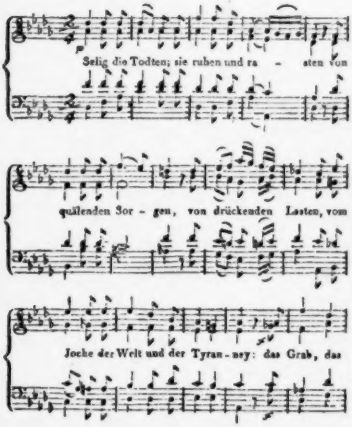

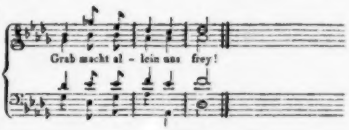

Sonate pour le Pianoforte av. accomp. de Cor ou Violoncelle obligé, par Nicol. de Krufft. à Leipz., chez Breitk. et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Der Verf. hat hier offenbar weit weniger Kunst und Virtuosität, als Gefühl und Geschmack darlegen — folglich auch bey den Spielern und Zuhörern anregen wollen: sein Werk wird schon darum vielen im voraus willkommen seyn, da dies Verhältnis jetzt so oft umgekehrt wird. Wer die Sonate aber hernach selbst kennen lernt, der wird, gehet er mit den hier näher bestimmten Forderungen daran, sein günstiges Vorurtheil zu einem günstigen Urtheil erheben. In der Wahl und Anordnung des Stoffs herrscht Massigung und Besonnenheit; in der Verarbeitung (mehr im Ganzen, als in einzelnen Partien) Haltung, Beobachtung des hier vorgesteckten Ziels; im Ausdruck, bey Mannigfaltigkeit im Einzelnen, guter Zusammenhang der Satze in sich und gegen einander; und bey Behandlung der Instrumente genaue Kenntnis derselben und ihrer vorzüglichen Effecte. — Was das Letzte betrifft, so ist das Pianoforte meistens nur zur Begleitung, das Waldhorn stets zu angenehmen Gesang benutzt. Die Wirkung leidet aber nicht beträchtlich, wenn, statt des Horns, das V.cell genommen wird; vorausgesetzt, der Spieler besitzt schönen Ton, und eindringenden, sehr mannigfaltigen Ausdruck. Die Pianoforte-Stimme ist darum auch leicht auszuführen, doch nicht durchgehends so leicht, als es beym Durchlesen scheint, indem manche Stellen nicht gut in den Händen liegen; Horn oder V.cell verlangen einen bedeutenden Spieler. — Die Sonate bestehet übrigens aus einem, im Tempo sehr mässig zu nehmenden *Allegro* aus E dur; aus einem *Andante espressivo* aus E moll; und aus einem *Rondo alla Polacca*, wieder aus E dur, das aber ebenfalls im Tempo nur mässig, und im Vortrage zwar heiter, doch durchaus nicht lustig zu nehmen ist. Einzuwenden hat Rec. nichts, als dass der Gang der Ideen im

Einzelnen hin und wieder etwas zerstückelt, abgebrochen, nicht (technisch, obwol ästhetisch) geordnet genug erscheint. Man hatte sonst einen etwas wunderlichen, aber guten und bezeichnenden Ausdruck in der Kunstsprache; man sagte: der Componist hat sich noch nicht *durchgeschrieben*. Es scheint, nicht nur aus diesem, sondern mehr noch aus andern, übrigens sehr schätzbaren Werken des Hrn. v. K., jener Ausdruck sey auf ihn anzuwenden. „Und was ist da zu rathen?“ Das Natürlichste: man schreibe nur fort, aber mit Ernst, Fleiss und Bedacht, so schreibt man sich auch durch. Der eine Künstler zeigt, durch Natur oder Erziehung, eher die Form, als den Geist: (wie Jos. Haydn:) der Andere, eher den Geist, als die Form. Wenn nur jeder sich selbst kennet und beharrlich auf dem Wege fortgeht, der eben für ihn der rechte ist: so kommen sie am Ende doch zusammen, und zwar, hoffentlich, im Heiligthume der Kunst! —

Kurze Anzeige.

Schwäbisches Tanzlied. 4stimmiger Gesang mit Begleit. des Pianof. ad libit., in Musik ges. von Carl Marie von Weber. Berlin, bey Gröbenschütz und Seiler. (Preis 8 Gr.)

Was auch der wackere Mar. v. W. schreiben mag: Geist und Leben ist stets darin. Auch in dieser kleinen Schnurre; und zwar in nicht geringem Maasse. Ref. möchte die musikal. Gesellschaft sehen — oder vielmehr, nicht sehen — in welcher dies Muster schwäbischer Schleifer, (denn das ist das Ding,) lebhaft, nett, mit strenger Beobachtung alles Angemerkten, und — eine Hauptsache — mit den eben hier so pikanten, charakteristischen Accenten, vorgetragen würde, und welche dabey gleichgültig bleiben könnte. Jeder heitere Cirkel, der vierstimmig singt, muss das niedliche Werkchen haben; und darum weiter nichts darüber, als was seine äussere Einrichtung angeht. Sopran, zwey Tenore und Bass tragen es vor. Der Sopran muss geübt und gewandt seyn; die andern Stimmen haben wenig Töne und sind sehr leicht. Die Sopranstimme ist mit Klavierbegleitung gestochen, so dass das Liedchen auch so allein gesungen werden kann: es verliert aber sehr, besonders an komischem Effect des zweyten Theils. Die Sangerin, die das National-Schwäbische nicht kennt, bitten wir, die einzeln gestrichenen Achtel im Wechsel gegen die gebundenen Sechszehntheile auf der 2ten Seite — jene, ja recht bestimmt abzusetzen und diese recht enge zu verbinden; auch die allerliebst benutzte Eigenheit des schwäbischen Volksgesangs, die lange Note im 1sten u. 3ten Takt der zweyten Zeile der 1sten Seite genau so vorzutragen:

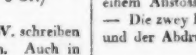

so nämlich, dass das Achtel, wie in einem Anstoss des Jauchzens herausgeschnellt wird. — Die zwey Bogen sind ziemlich schlecht gestochen, und der Abdruck hin und wieder kaum zu lesen.

Die musikalische Beylage No. I

enthält, aus dem nicht reichen Nachlass öffentlich unbekannt gebliebener Compositionen des verehrten Vaters Haydn, einen Chor, den er zu einem, uns unbekannten Schauspiel, und zu einem Text, den wir hin und wieder ändern müssen, geschrieben, und in Partitur hinterlassen hat. Diese ist mässig besetzt, und der Klavierauszug enthält ihr Wesentliches ganz. Aus jener nächsten Bestimmung des Stücks erklärt sich die Kürze in der Behandlung des Textes, die Popularität in den Ideen und deren Darstellung, und vornämlich auch die Weise, in welcher die Singstimmen geschrieben sind, damit sie von sehr wenig Geübten sicher und kräftig vorgetragen werden können. Desto leichter kann er von Vielen benutzt werden, dieser Chor; und desto stärker ist, wird man finden, dann die Wirkung. Vielleicht wendet man ihn eben jetzt, bey so vielen Gelegenheits-Concerten und Gelegenheits-Schauspielen, um so lieber an.

d. Redact.

(Hierbey die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. I.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Kriegerischer Chor,

aus

Joseph Haydns Nachlass.

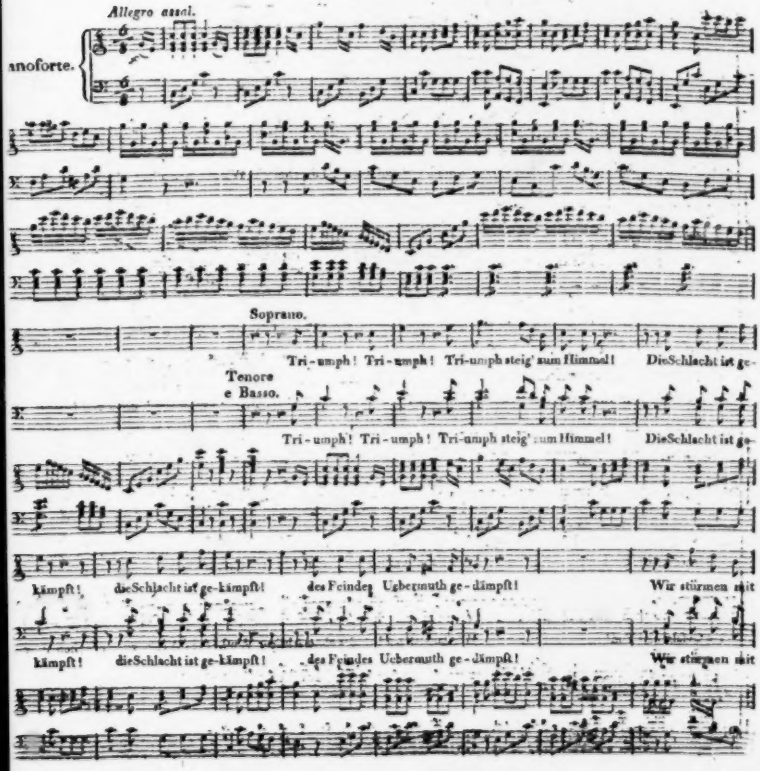

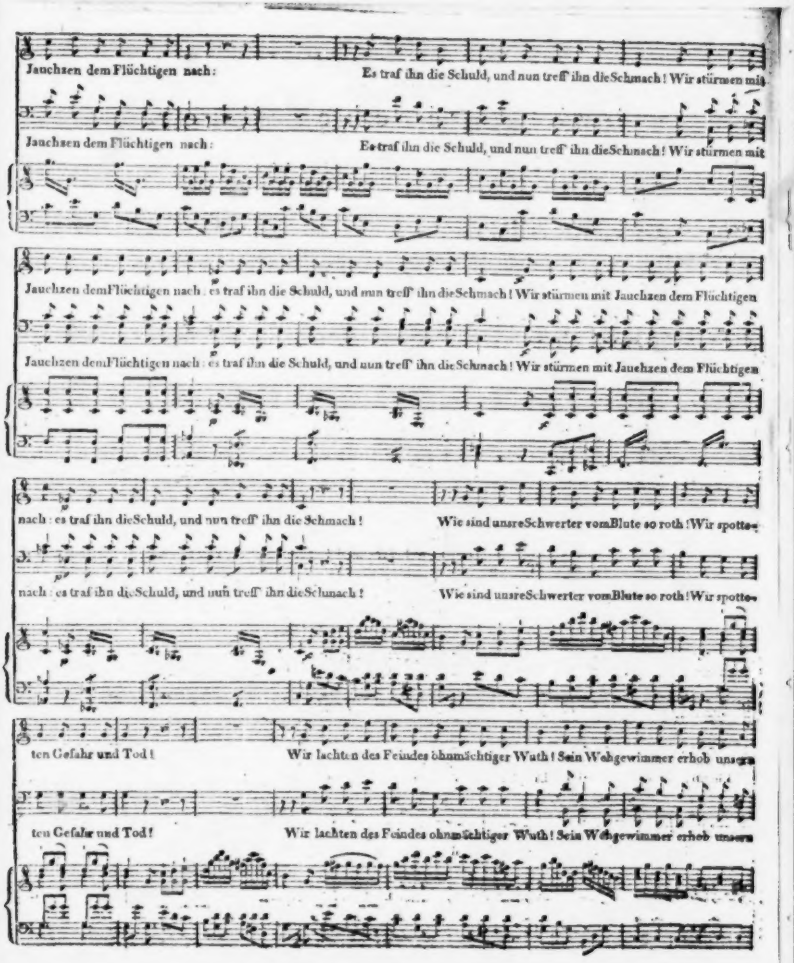
Jauchzen dem Flüchtigen nach:
Es traf ihn die Schuld, und nun treff ihn die Schmach! Wir stürmen mit
Jauchzen dem Flüchtigen nach:
Es traf ihn die Schuld, und nun treff ihn die Schmach! Wir stürmen mit
Jauchzen dem Flüchtigen nach: es traf ihn die Schuld, und nun treff ihn die Schmach! Wir stürmen mit Jauchzen dem Flüchtigen
Jauchzen dem Flüchtigen nach: es traf ihn die Schuld, und nun treff ihn die Schmach! Wir stürmen mit Jauchzen dem Flüchtigen
nach: es traf ihn die Schuld, und nun treff ihn die Schmach!
Wie sind unsre Schwerter vom Blute so roth! Wir spotten
nach: es traf ihn die Schuld, und nun treff ihn die Schmach!
Wie sind unsre Schwerter vom Blute so roth! Wir spotten
ten Gefahr und Tod!
Wir lachten des Feindes ohnmächtiger Wuth! Sein Wehgewimmer erhob unsern
ten Gefahr und Tod!
Wir lachten des Feindes ohnmächtiger Wuth! Sein Wehgewimmer erhob unsern

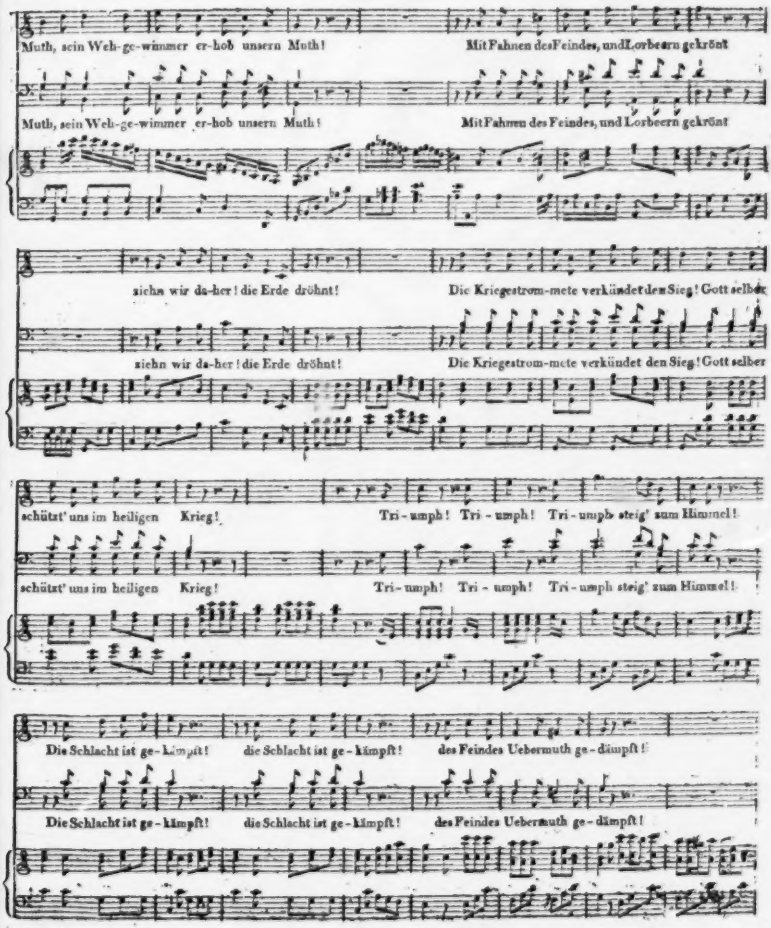
Muth, sein Weh-ge-wimmer er-hob unsern Muth! Mit Fahnen des Feindes, und Lorbeern gekrönt
Muth, sein Weh-ge-wimmer er-hob unsern Muth! Mit Fahnen des Feindes, und Lorbeern gekrönt
ziehn wir da-her! die Erde dröhnt! Die Kriegestrom-mete verkündet den Sieg! Gott selber
ziehn wir da-her! die Erde dröhnt! Die Kriegestrom-mete verkündet den Sieg! Gott selber
schützt' uns im heiligen Krieg! Tri-umph! Tri-umph! Tri-umph steig' zum Himmel!
schützt' uns im heiligen Krieg! Tri-umph! Tri-umph! Tri-umph steig' zum Himmel!
Die Schlacht ist ge-kämpft! die Schlacht ist ge-kämpft! des Feindes Uebermuth ge-dämpft!
Die Schlacht ist ge-kämpft! die Schlacht ist ge-kämpft! des Feindes Uebermuth ge-dämpft!

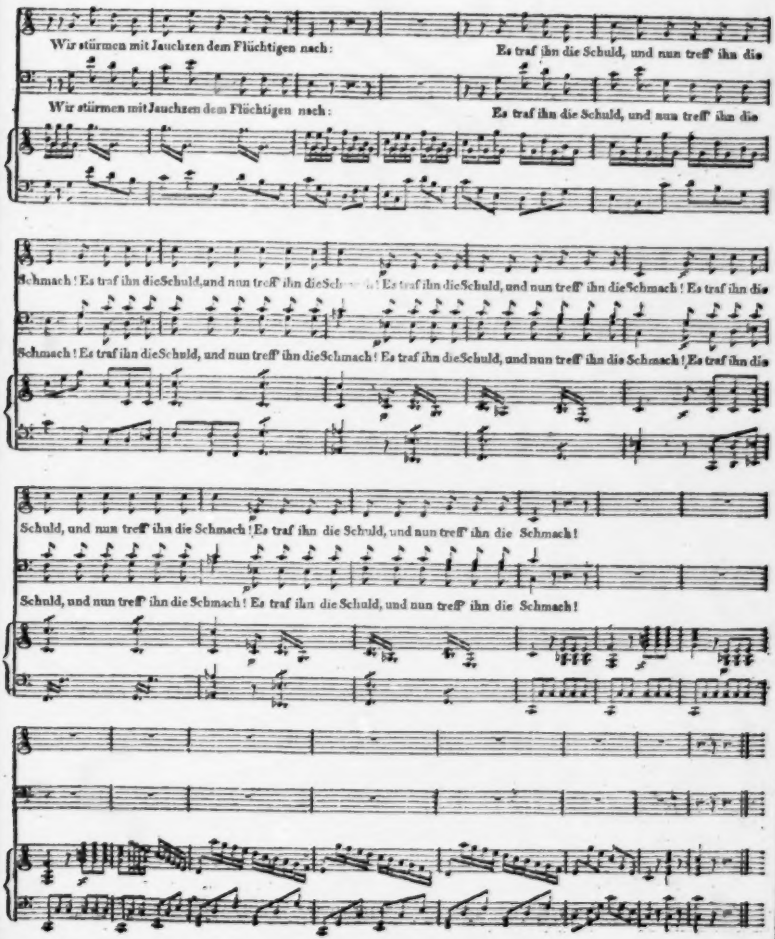
Wir stürmen mit Jauchzen dem Flüchtigen nach:
Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die
Wir stürmen mit Jauchzen dem Flüchtigen nach:
Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die
Schmach! Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die Schmach! Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die Schmach! Es traf ihn die
Schmach! Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die Schmach! Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die Schmach! Es traf ihn die
Schuld, und nun treff' ihn die Schmach! Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die Schmach!
Schuld, und nun treff' ihn die Schmach! Es traf ihn die Schuld, und nun treff' ihn die Schmach!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. **№. 9.** 1814.

Briefe über das musikalische Publicum, an dasselbe.

Erster Brief.

Jeder ehrliche Bericht über Künstler und deren Productionen ist gewissermassen ein Brief des Publicums darüber, indem der Correspondent entweder die Resultate des allgemeinen Urtheils — die Aufnahme — referirt, oder, urtheilt er auch selbst, doch ein nahmhaftes Stück des Publicums ist. Warum soll sichs nun nicht auch einmal umkehren, und der Künstler über das Publicum schreiben; zumal über das deutsche, das hin und wieder noch einige Ohren hat?

Die Sache selbst als lässlich zugestanden, fühlt sich Schreiber dieses ausserordentlich geeignet, eben den Schreiber dieses abzugeben, indem er wenigstens seit Anfang des Jahrhunderts wechselsweis im Oberhause der Virtuosen oder im Unterhause der Gemeinen mitgesessen und mitgearbeitet hat, und daher wol von sich behaupten kann, er wisse, wo Barthel Most holt, gehöre er nun, der Barthel, unter die Lords und Bischöfe oder unter die Deputirten. Ueberdies hat gegenwärtiger Briefsteller in angezeigter Reihe von Jahren nicht etwa in Einem Publico sich, gleich der Sumpfschwalbe, angebauet, welche selbst dann den Wohnplatz nicht verlässt, wenn's nichts zu thun und nichts zu fangen giebt, vielmehr sich da schlummernd zurückzieht in — Schlamm: sondern er ist, wie ein Zugvogel, überall herumgekommen, wo es eben 'was gab; bey welcher, seiner Natur gemässen Sitte er auch zu verharren gedenkt, es müssten ihm denn einmal die Jahre die Schwingen ausrupfen, ohne zugleich die Federn der Brust, welche diese vor'm Erfrieren und Stillsteben verwahren. —

Genug von meiner sichtlichen Competenz! Ich geleite nun das Publicum zu ihm selber, und in seine eigenen vier Pfahle; deren, so viel ich weiss, dreymal vier sind: die bunt verhangenen der *Oper*, die schön verzierten des *Concertsaals*, und die einfach aufgemauerten der *Kirche*.

Heute treten wir denn ins Opernhaus, wählen den, für unser Geschäft bequemsten Platz — wo wir nämlich von dem, was auf und unmittelbar vor der Bühne vorgeht, wenig gestört werden; und haben Augen und Ohren, Bleyfeder und Brieftasche überall, als gehörten wir (wovor uns übrigens Gott bewahre!) zum Büreau irgend eines Fouché.

Noch erklingt kein Ton, selbst nicht von Stimmenden; die Logen sind leer, auf der Gallerie ist alles in eigenen, nicht-künstlerischen Angelegenheiten beschäftigt: aber der lauteste, über die Erfolge entscheidende, und darum vorzugsweise *das Publicum* genannte Theil des Auditoriums, das Parterre, sitzt für uns da, und zwar (herrlich!) in der Kritik, die jedoch jetzt nur noch eine allgemeine, propädeutische ist. Wir finden aber, das Parterre ist — billiger Weise im Tempel der Musen — in so viel sprechende Gruppen zerfallen, als Göttinnen hier präsiciren; die andern Personen füllen nur still die Zwischenräume und öffnen den Mund blos zum Gähnen oder Essen. — Ich meyne, wir schreiben nicht wörtlich nach, was jene kritisirenden Neun-Augen und Neun-Todter promuliren, da es etwas weitläufig ausfällt: sondern begnügen uns mit den Summarien.

Nein, das muss ich gestehen, gestehet der Sprecher der Gruppe Kalliope; was unsere Dichter uns jetzt für vertractes Zeug in den Opern bieten dürfen: das geht in's Weite! Ich bin sonst eben nicht *so* —! und lasse mir wol 'was gefallen: aber man muss sich doch wenigstens mit hineinversetzen können, in's Stück, wenn's Einen interessiren soll, und Wahrscheinlichkeit muss doch da seyn, dass eine ordentliche Illusion statt haben kann! Ja sonst, im *Aerndtekranz*, in *Lottchen am Hofe* — da ging das wol: aber jetzt — etwa manche französische

Feydeau-Oper abgerechnet, kömmt man nie in's Mitempfinden, gleichsam in's Mitspielen — was ja doch erst das Rechte ist, wie wir alle wissen! — Man sollte darum die Schmieralien allzusammen auspochen! — Sehr wahr! versetzt die Gruppe.

Werden denn die sogenannten Opern-Dichter nie begreifen — ruft der Sprecher der Terpsichore — dass nur allein die Lustgarten auf Vesuven, die Wonne, die das Schrecken umhalst, die ewige Sehnsucht tiefer Gemüther vermählt mit ihrer unendlichen Lust, der gewitterverhüllete Mond des Romantischen sind: dieses aber allein das Coliseum der Oper? — Gott, wie kann es beym Ungemeinen die Thräne des Schmerzes hervorrufen, dass sie sich mische auf seiner Wange mit der Thräne der Lust, wenn wenig mehr geschiehet, als dass Hanschen Gretchen ansingt, oder der Lieutenant das Fraulein? — Tief! ruft die Gruppe; und schön zugleich!

Die Oper, wie ich zu versichern die Ehre habe — versetzt der Sprecher Thaliens — ist italienischen Ursprungs, und von der italienischen Nation, ehe sie durch Einfluss der Franzosen ihrer Natur und eigenthümlichen Bildung mehr oder weniger entfremdet ward, aufs Höchste getrieben, aufs Vollkommenste ausgebildet worden. Demnach sind die Italiener für die Oper, was die Griechen für's Drama; und es bleibt am Ende keiner Nation etwas Besseres, dort wie hier, als Annaherung. So lange also wir Deutsche, was die Oper betrifft, nicht in die beyden, von Italien schon gesonderten Schranken zurücktreten; so lange wir nicht mit dem süssen Metastasio fühlen, mit dem unerschöpflich spashaften Romanelli lachen, so wird nichts Rechts aus uns. Und eben darum sollten wir nur endlich auch in dieser Hinsicht zu der langstersehnten Einigkeit kommen, alles Andere geradezu nicht zu dulden! — Wir waren einig, dachten wir! versichert die Gruppe.

Je toller, je besser, heisst auf unsern Bühnen leider nur Eine Oper — lacht der Sprecher Euterpens: — *alle* sollten so heissen! Unsinn ist doch *ein*- für allemal, wenn wir reflectiren, die Singerey dort oben, und soll es seyn: nun, so geben wir alle Reflexion auf, und die Herren geben uns nur reinen, göttlichen Unsinn! Ein *tyroler Wastel*, ein Prinz *Schnudi*, sind auf gutem Wege: man steigere sie doch nur, und der Teufel wird los auf den Bretern — was ja eben erst den wahren Spass giebt! Wir sehen auch, dass das Volk nichts mehr liebt, als jene saubern Werke, und die Stimme des Volks bleibt am Ende doch die Stimme Gottes. So gehören denn dergleichen Productionen nicht nur zum Spass des Lebens, sondern auch zum Ernst desselben — zur Volksthümlichkeit: und so wird's sogar eigentlich Pflicht, sie vor allen andern hervorzuheben: jenes Zeug aber, das entweder ganz grund- und bodenlos, oder doch undeutsch und unvolklich ist, nach besten Kraften auszutrommeln. Brav! lacht die Gruppe; und herzig! —

Schnak! zürnt der Sprecher Polyhymniens. Thut denn zur Oper das Gedicht mehr, als zum Gemalde die grundirte Leinwand? Wahr ist's: ohne Grund lasst sich eben nicht viel malen; aber nicht weniger wahr: das Grundiren kann allenfalls auch ein geschickter Farbenreiber hinlanglich besorgen. Solche poetisch-musikalische Farbenreiber finden sich aber jetzt in allen Ecken: finden sich nur auch die poetisch-malenden Musiker! Mozart — Wetter noch einmal! der hat uns wahre Opern gegeben: aber wie wenige! und wie viele müssen wir auch von den wenigen abziehen! *Idomeneo* und *Entführung* sind nicht übel — das versteht sich: doch aber nur jugendlich, gleichsam Versuche der Fühlhörner auskriechenden, aufdammernden Genie's. *Figaro* ist besser: aber, nach Kaiser Josephs Geschmack, italienisirt und ohne Romantik. Den *Titus* musste der Meister in zwölf Tagen schreiben, einem, seinem Wesen nicht zusagenden Texte sich bequemen, und fast alles überdies einem kleinen Häufchen italienischer Sänger auf den Leib zuschneiden. So bleiben denn nur *Così fàn tutte*, *Zauberflöte* und *Don Giovanni*. Diese sind aber auch, nebst Cimarosa's *Matrimonio segreto*, die einzigen wahrhaft göttlichen — d. h. endlich doch, die einzigen Opern, die die Welt hat. Winter ist voller Reminiscenzen, Weigel pimpelt und süsselt, Gluck declamirt und declamirt, Salieri hat sich an Einem, nun auch schon veralteten Werke erschöpft; Cherubini künstelt und klügelt, Méhül quält sich und Andere, um originell zu scheinen; Cimarosa, jenes Hauptwerk ausgenommen, faselt und läppscht, Paisiello tändelt und wiederholt sich, Paer concertirt und floskelt: von den Andern aber ist unter Mannern eigentlich gar nicht die Rede, da sie nur, *wie Bnalspfoffen*, um die Altare des Einen oder des Andern hinken, oder gar mit deren Kindern Unzucht treiben. Darum, zum Blitz! und damit endlich allein stehe, was zu stehen werth, und

auch, dass, finde sich die Kraft, gleich die einzig rechte Bahn ihr entgegenglänze, sollte man gar nichts auszeichnen, als jene vier Stücke, die freylich nicht viele, aber viel sind. — Wir thun's! lernte die Gruppe.

Wenn ich, mehr oder weniger, verständigen Ernst und Scherz von der Bühne vernehmen will — meynte der Sprecher Klio's — so geh' ich ins Schauspiel; will ich gross und kunstreich ausgeführte Musikstücke hören, so geh' ich ins Concert. In der Oper will ich Nahrung für meine Sinne haben, die, damit diese besser in's Spiel kommen, mit etwas Phantasie gewürzt wird. Ich will überraschende, wunderliche Scenen und Situationen, will hübsche Persönchen in pikanten Verhältnissen, reizend gekleidet, einnehmend bewegt sehen; Maschinenwesen, Decorationen, Aufzüge, Schlachten und dergl. sollen dem Dinge Neuheit, Abwechselung und Fülle geben, und die Musik soll nichts, als dies alles angemessen begleiten und eindringlicher machen — — Dazu können nun wol Darstellungen, wie *Don Giovanni*, *Zauberflöte*, *Armida* u. dergl. dienen, und ich verwerfe sie deshalb nicht: aber *Donauweibchen*, *Teufelsmühle*, *Dämona* u. dergl. thun's auch; ja, weil sie weniger Prätension auf Tiefe und Gelahrtheit machen, erreichen sie's noch leichter und man hat's bequemer bey ihnen. Zudem: was die Sinne reizt, stumpft sie auch bald ab: so muss man hier immer Neues, wenigstens immer Anderes auftischen. Das geht nun wol bey diesen, nicht aber bey jenen Werken, die von den Verfassern nicht sogleich aus dem Aermel geschüttelt, und vom Personale nicht in einem Paar Proben eingelernet werden können. Und darum, denk' ich, brauchen wir unsre Vorliebe für die genannte Gattung so wenig, als unsere Gleichgültigkeit gegen die andern, zu verbergen. — Die Gruppe meynte: Ja! —

Als ich vor sechs Jahren das zweytemal in Paris war — erklärte sich der Sprecher Erato's — da hatte ich die grosse Satisfaction, die *Mystères d'Isis* — das heisst, die *Zauberflöte* — zu hören. Wahr ist's: man hatte viel gethan an dem Werke, um es zu einem zu machen; auch war sein Erfolg nicht allzugering, und nur die Spötter nannten es *Misères d'ici*. Allein leugnen kann ich auch nicht, dass ich in allen Journalen las, und dann in allen Gesellschaften von Ton hörte: Mozart sey allerdings ein guter *Symphonist* — das heisst, ein Componist für Instrumente — aber für's Theater fehle es ihm, wie allen Deutschen, die ja sämmtlich jetzt, mehr oder weniger, in seiner Weise arbeiteten, an Einsicht und an Geschmack. Ohne ihm etwa Unrecht thun zu wollen, werde jeder eingestehen müssen: Mozart besitze weder die erhabene Kürze Glucks, noch die rührende Einfalt Grétry's, noch die anmuthige Leichtigkeit Paisiello's. Und — was soll ichs leugnen? so find' ichs auch, bey ihm, und bey allen neuen Operncomponisten Deutschlands von Bedeutung, die, wie man ganz recht bemerkt, mehr oder weniger in seine Fusstapfen treten. Nun bin ich aber ein Deutscher, und werde es seit dem 19ten October 1813 nirgends verleugnen: ich lasse also den Nationalfranzosen Grétry fallen, und den, von unsrer jetzigen Weise doch gar zu weit abstehenden Gluck auf sich selbst beruhen; bestehe auch nicht auf dem Paisiello allein, indem ich mich, seit den welthistorischen Ansichten, gewiss vor Einseitigkeit bewahre: mir ist es nur um die Sache; aber diese ist beym Gesange denn doch wol — eben der *Gesang!* Das scheint mir einfach und bindend; und so setz' ich nichts hinzu, als: Man geb' uns doch nur vor allem die glänzenden und lieblichen Sänger, Paer, Martin, Paisiello; im Kleinen: d'Alleyrac, Gyrowetz u. dergl. — Man thu' es! erklärte sich die Gruppe.

Bekanntlich ist die Kunst —, flüsterte mild der Sprecher Melpomenens — die Einbildung des Unendlichen ins Endliche, nach Schelling, oder kürzer und fasslicher, nach mir, Fixirung des All-Sinn's. So sag' ich denn von unsrer Poesie und Tonkunst nichts, als: noch haben wir keine. Was man uns unter diesem heiligen Namen bietet, ist nur Baustoff zu Staffeln, dereinst vielleicht an sie zu gelangen; das Gelungenste höchstens Staffel selbst, aber gothisch beschnitzt, gekröpft, verziert-unziert. Ach, die ihr euch Tonkünstler nennt, gebt lieber Einen Ton der erweiterten, himmelahnenden Brust, aber so, dass er blühe im reinen Lichtstrahl und fliessend fest'ge des alten Urseyns ewge Nacht! — Gott! stöhnete die Gruppe: o-h! —

Urania endlich hatte nicht einen Sprecher, sondern so viele, als Glieder. „Was wird gegeben?“ — „Da ist der Zettel!“ — „Ist 'was dran?“ — „Die Z. sagte: Nein!“ — „Singt sie, das niedliche Weib?“ — „Nein! die magere Y. hat die Prinzessin.“ — „Abgeschmackt! Das Publicum sollt' es nicht leiden!“ — „Aber die Y. singt doch sehr brav!“ — „Das ist immer nur Eins zur Sache, und ich bin kein Kenner davon!“ —

„Auch X. singt nicht: W. hat wieder die erste Tenorpartie.“ — „Er wird protegirt von der Direction: X. wird unterdrückt.“ — „Gewiss! Er hatte den Prinzen gern gehabt: sie brauchten den Vorwand, er brächt' ihn nicht 'raus. Zum Henker, er muss doch selbst am besten wissen, was er kann.“ — „Herr Bruder: pochen wir?“ — „Ich bin dabey!“ — „Nichts da! die Y. hat viel Freunde, der W. auch: wir kriegten Handel!“ — „So pochen wir am Ende das ganze Ding aus: wer kann's da auf sich ziehen?“ — „*Bon!*“ — —

Lieber Gott! und liebes Publicum! So klang's; und noch waren die Logen fast leer; besonders die vordern zu beyden Seiten! und noch gar nichts erklungen, als eben jetzt das A der Hoboe zum Eintönen! Wenn ich nun der Componist der Oper wäre: wie würde ich die sieben Vorhimmel meiner Seeligkeit (in sie selbst, den Nachhimmel, hebt mich dann die Aufführung,) unter dem Stimmen zusammenzahlen, wie ich sie hier vor Anfang der Ouverture flüchtig skitzire:

1. Fruchtloses Bemühen um ein Gedicht bey guten Poeten, weil Opern zu dichten das undankbarste Geschäft von der Welt sey.

2. Erreichen verschiedener leidlicher, als er für den Effect der Musik untauglicher Gedicht von mittelmässigen Dichtern, und mehrer schlechte, in schlechtere; nach höflicher Zurücksendung, Feindschaft mit allen, die mich die Eiteln unter ihnen dann in gewissen Flugblättern tüchtig fühlen lassen, und so, dass auf geraume Zeit der lauteste Theil des Publicums, und die vornehmen Leute, die vorzüglich jene Blätter lesen, gegen meine Arbeiten umgestimmt werden.

3. Endlich ein hübsches und auch der Musik günstiges Gedicht von einem wackern, aber armen Poeten, und nun dagegen die von fast allen Directionen — von den vornehmern sogar gedruckt, gegebene Erklärung: Für Gedichte der Opern zahlen wir nie etwas, indem sie ja offenbar zum Werk gehören, und hat sich einzig der Componist selbst mit dem Dichter abzufinden.

4. Das Verfahren bey weitem der meisten Directoren, die Opern nicht vom Componisten kommen zu lassen, sondern durch Tausch von einem Collegen, oder für doppelte Abschreibegebühren von dem Copisten, der sie gestohlen.

5. Die Rivalitäten oder sonstigen Nebenabsichten der Kapellmeister *locorum*, die das Stück gar nicht geben, oder durch Dazu- und Davonthun es verstümmeln, unvortheilhaft besetzen, weder Fleis beym Einstudiren, noch Kosten beym Ausschmükken anwenden; dann die zweyten Revisionsinstanzen der Sängerinnen und Sänger, die nochmals dazu- oder davonthun.

6) Die Kritiken gewisser Blättchen vom Orte der ersten Aufführung, vor der weitern Verbreitung, worin das Werk entweder (nach 2. u. 5.) arg mitgenommen, oder mit offenbarem Unverstand ungeheuer belobpreiset, in beyden Fällen jedes fremde Auditorium verstimmt wird.

7. Die vorhin erhorchten neunfaltigen Ansichten und Wünsche des — gebildeten und entscheidenden Publicums, das, wie man siehet, geradehin jedes, was existirt, vor allem will, und jedes, was existirt, vor allem nicht will ...

Der Kapellmeister schlägt die Partitur auf: wir müssen zum Schluss eilen! Es erscheine mit der Weisung, dass wir, besonders was jene Musen-Compagnien anlangt, auch nicht zu früh verzagen, und so gewissermassen in ihren eigenen Fehler verfallen wollen; denn

> Stets ist die Sprache kecker als die That;
> Und mancher, der in blindem Eifer jetzt
> Zu jedem Aeussersten entschlossen scheint,
> Find't unerwartet in der Brust ein Herz — —

Zweyter Brief.

Die Ouverture, die so gross und feyerlich begann, hat nun rauschend geendet. Es war, hochgeehrtes Publicum, nicht nur meinem Vorhaben, sondern auch mir selbst zuträglich, dass ich, wie zwey Drittheile von dir, mich nicht den Henker drum schor; denn hatt' ich mich sonst nicht, wie das dritte Drittheil, tüchtig abargern müssen? Ging nicht für alle, ausser für die in Arbeit aufpassenden Musiker, das herrliche *Maestoso* verloren durch den, bald da, bald dort hervorbrechenden Ruf nach „Ruhe“, und durch die unruhigen Bewegungen, sich zu dessen Befolgung anzuschicken? und vom glänzenden *Allegro* — hörte man denn was, ausser die schmetternden Trompeten, vor dem klappernden Oeffnen, dem krachenden Zuwerfen der Logenthüren, vor dem Scharren der gerückten Stühle in denselben, dem dumpfrauschenden Umkehren der Parterre-Köpfe mit Sehrohren gegen die aufgehenden Abendsterne, und vor den freundlich

dem Nachbar zugeworfenen Bemerkungen über sie — wenn ich auch die Aeusserungen des Verdrusses mehrerer jener Ankommenden über ein zu frühes Eintreffen, indem ja die Sache unter dem sanften Gesange noch eine ganz andere Wirkung hätte thun müssen, als unter der fatal-lauten Ouverture — wenn ich diese auch, und das vielfältige Bei! jenes dritten Drittheils, noch gar nicht in Anschlag bringe?

Die Introduction war eines der trefflichsten und ausgeführtesten Stücke der Oper, wie sie das jetzt, nicht selten zu einigem Nachtheil des Ganzen, oft zu seyn pflegt. (Sie setzen dann nicht mitten in die Sache, sondern sind diese Mitte selbst.) Man gönnete dem Stück wirklich so viel Aufmerksamkeit, als das, bey den fortgehenden Bestrebungen ankommender Logen-Bewohner, die ihre Zeit besser in Obacht genommen, und bey den Effecten dieser Bestrebungen auf die bald anmuthig angezogenen, bald ärgerlich abgestossenen Parterre-Gänger, thunlich war. — Nun folgte aber die eigentliche Exposition des Stücks und die Anlegung der Faden, an welche das Ganze geknüpft, vermittelst deren es nach und nach zu einem wohlgeordneten Gewebe gestaltet werden sollte. Der Componist hatte dazu zwey grosse Recitative, von einigen kurzen, charakteristischen Gesangstücken unterbrochen, nöthig gehabt. Hier konnten denn Leute von Bedacht, die ihre Zeit einzutheilen wussten, zu Athem kommen, und zu Worten — wie auch wir. Indem wir nämlich jetzt den Zuschauern nichts von der Bühne verdecken — indem sie eben nicht zuschauen — so leiden sie es, dass wir zwischenhin lauschend uns durchwinden.

Ein feiner Herr von Anstand vertrauet den Nachbarn, er habe diese Oper schon vor dem Jahre in Wien gehört, und Madame Milder-Hauptmann in der Rolle der eben recitirenden Sängerin. Er setzt die Vorzüge jener Sängerin und jener ganzen Vorstellung ausführlich und nicht ohne Kenntnis aus einander. Freylich kann nun er und können die Nachbarn an das, was es jetzt zu sehen, zu hören und zu geniessen giebt, gar nicht denken, viel weniger es sehen, hören, geniessen. — Ein Trupp Mädchen zischelt in eilenden Worten sich zu — erstens, dass, wenn die Fürstin durchgehe, ihr wol ein Ball gegeben werde; zweytens, den langen *Catalogue raisonné* der Einzuladenden: (Sie vor allen — sagt jede der Andern, und lässt jede von der Andern sich versichern;) drittens, was sie dann anziehen würden, wie die Haare flechten, was hinein — — Hinter ihnen sprechen verschiedene Herren von den göttlichen Pferden des heute durchgezogenen Garderegiments; hinter diesen alten, von der noch immer fortdauernden Last der Einquartierung; gemischte, überall zerstreute Gruppen beyder Geschlechter mustern lorgnirend und kritisch die Kleidungen der Hauptpersonen der Logen und des Theaters, von jenen, den Schalen, bald abschweifend zum Kern, in allerhand Geschichtchen von deren Verbindungen und Verhältnissen. — Dort erhebt sich ein munterer Zwist zwischen zwey kleinen und einem grossern Herrn, der jenen vorgetreten, und, weil er ihr Aergernis ersehen, sich nun noch gespreizter und gebreitet hat. Sie kommen, einander steigernd, von leisen Klagen zu lauten Anschuldigungen, bis der Rechte sich umkehrt, und, in der Weise der Dogge gegen die Klaffer, schnauzt: Ich bezahle mein Geld! wogegen die Andern, unterstützt von theilnehmenden Nachbarn, sich zu gleicher Behauptung ermuthigen, und nun eine gewaltige Stimme: Ruhe! gebietet, und jedes, versäuert im Innern, blauröthlich auf den Wangen, sich wieder in die vorige Stellung rückt. — „Ob wir das wissen, oder nicht, was die da oben jetzt vorbringen: wir wollen 'was sehen, das ins Zeug hinein geht! Das Ding', fürcht' ich sehr, wird langweilig und dehnt sich teufelmässig!" So sagt ein junger Herr in Uniform; und ein älterer, fest in den Mantel geknöpft, dehnt sich selbst in seinem Lehnstuhl, versetzend: Je nun, es wird schon noch 'was kommen! Sie machen Einem doch immer noch 'was her, das ein Bischen zerstreut und den Kopf erleichtert, der Einem ganz schwer geworden in der Canzeley. — Ja, mein guter Herr Director, nimmt der Nachbar das Wort; wem das noch so gelingt, der kann wol vom Glück sagen! Aber stacken Sie nur drin, wie unser Eins: die Sorge huckte sich wahrlich auf ihre Stuhllehne, wie hier auf meine! ich denke nämlich, wenn Sie's erlauben, an jene Stelle des Horaz, vom Reuter zu Pferde. Wenn ich Ihnen erzählen sollte, wie mir's erst heute gegangen ist. — Er erzählt's aber, ungeachtet er's nicht soll, und malt die Scene voll Hauskreuz mit hohen Gouache-Farben gut genug aus. — Desto schärfer contrastirt die jugendliche Gesellschaft neben an. Sie war zu Schlitten an einem beliebten Vergnügungsorte; hat da sich wohl seyn lassen und gütlich gethan; auch die muntere Laune mitgebracht. Freylich will sie nun nach-

schmecken alle die neubern Späße und naivhaften Genüsse, will ihren Witz ergiessen über alles, was ihr vor's Auge kömmt; und — wer kann's wehren? — sie thut's, und vernehmlich, bis auch ihretwegen von jener Seite ein gewaltiges: Ruhe! ertönt, das sie selbst aber mit einem noch dreymal gewaltigern vergilt. — Wir kommen nun an die vortheilhaftesten Plätze, welche eben jene frühseingetroffenen neun Musen-Gruppen besetzt halten. Wir verweilen bey ihnen nicht, indem sie nur Gelegenheit nehmen, ihr kritisches Weberschiff über den schon vorhin befestigten Aufzug hin und her zu schnellen, damit es den Einschlag bekomme, und als brauchbares Gewebe unter die Leute gebracht werden könne. Lieber werfen wir [illegible] übergehn den Blick auf jene wohlgenährten [illegible], die, selten das Geld dransetzend, nun aber auch, ohne eben zu wissen, wovon auf den Brettern denn eigentlich die Rede sey, bey Freud' und Leid stets vor sich hinauslachen, nicht ohne gutmüthige Erkenntlichkeit, dass sich die Leute droben so sauer werden lassen für wenige Groschen Entrée. — Schade, dass uns diesem Anblick ein ungeehrter Kaufherr entzieht, der am Mantel uns haltend, fragt: Wie gefällt Ihnen die Musik? — „Gut." — Nicht wahr? fährt er lebhafter fort. Er ist ein Teufelskerl, der Componist! Kennen Sie ihn? Ich kenn' ihn! Als er vor drey Jahren hier durchging, gab ich ihm ein Abendessen. Die Gesellschaft war gross; die solidesten Häuser waren dabey; es wurde viel Musik gemacht, und auch viel Späße! Wetter, was trinkt der Mensch — unsern Componisten meyn' ich! Mein Champagner hat's ihm angethan! Indess, ich seh's gern, wenn's dem muntern Künstler bey mir schmeckt — auf Ehre! Aber hernach kam er und wollte borgen: ja, da wandt' er sich an den rechten! Ich müsste die Herren nicht kennen! Er wollte mir Partituren einsetzen...

Doch wir haben genug von ihm, und, vor der Hand, auch von dir, geliebtes Publicum — dacht' ich. Du siehest nun schon selbst, dass, nach Niederschlag und Ausscheidung deines *Caput mortuum*, unter den arbeitenden Kräften, bey dir, wie bey den Antiphlogistikern, der *Sauerstoff* die Hauptrolle spielt; und dass...

Himmel! bald hätten wir über dem Betrachten die Hauptsache des ganzen ersten Acts der Oper überhört! Das waren aber, dir, dem grossen Publicum nämlich, noch dem ungeheuern Beyfall zu urtheilen, in der eben geendigten, übrigens ziemlich schlecht gesungenen Bravourarie der ersten Sängerin die fünf Noten der letzten Roulade, welche Madame tüchtig herausschnellete:

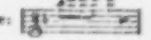

Es dauert eine Weile, bis du dich von deinem Entzücken erholen kannst: billig, dass auch wir uns eine Weile erholen, ehe wir dir in einem neuen Briefe weiter nachsehen. Indess nur noch auf deine Frage: Bloss die hattest du von mir gehört? ein „Ja!" und auf die zweyte: Bloss aus solchen Ingredienzien wär' ich, gleich dem apocalyptischen Thiere, zusammengesetzt? ein „Nein!" Dein besserer Theil kömmt nicht mehr, oder sitzt still und lässt nichts von sich hören; und das ist ja beydes eben wieder schlimm! —

Nachrichten.

Dresden, den 20sten Febr. Fast ein Jahr ist über das hiesige italien. Opernthealer kein Bericht erstattet worden: es kam aber auch in dieser langen Zeit gar nichts Neues auf ihm zum Vorschein. Am häufigsten erschienen: *La scelta dello sposo* vom jüng. Guglielmi, *Le due Burle* von Rösler, und *La cantatrice villane* von Fioravanti. Ueber die beyden ersten haben wir in unsrer letzten Uebersicht gesprochen: von der dritten mag hier die Rede seyn, sowol was die Composition, als was die Ausführung anlangt. Obgleich nämlich auch dies Stück schon früher auf andern Bühnen erschienen und mithin in diesen Blättern beurtheilt ist: so wird doch auch uns ein Wort darüber frey stehen, wäre es auch weniger um das Werk, als um das hiesige Urtheil zu charakterisiren. Wir fanden nämlich diese, wie Fioravanti's Musik überhaupt, klein, aber artig. Er bewegt sich fast ausnagesetzt in der Tonica und Dominante: eine solche nicht modulirende Musik nun kann zwar, durch Anmuth der Melodien etc. gefallen, aber nicht lange, nicht oft, denn bald muss man sie monoton finden. Im ersten Finale kömmt zwar einmal eine andere harmonische Wendung: sie greift aber auch nicht weiter, als, wohin schon unzählige Mal gegriffen worden — von D dur nach B dur, und dann eilig wieder herüber, auch jenes so unvorbereitet und

mithin so wirkungslos, dass man wol siehet, der Componist fühlte sich schon auf diesem vielbetretenen Seitenwege nicht mehr heimisch. Munterkeit, Gefälligkeit und Laune sind ihm übrigens nicht abzusprechen. Das Gedicht ist sehr hübsch: heiter, wahrhaft komisch — ein wahres Lustspiel. Die Ausführung gelang; jedes Mitglied füllte seinen Platz aus. Am meisten zeichnete sich aber Mad. Sandrini und zwar im Spiel und Gesang aus. Beym Komischen kömmt ihr auch ihre Gestalt mehr zu statten, als beym Tragischen; so wie ihre öfters — vielleicht durch Unpässlichkeiten — etwas schwächliche Stimme, ohne kräftige Tiefe, hier besser ausreicht. Hr. Benincasa gefiel ebenfalls mit Recht: doch übertrieb er das Komische seiner Partie, besonders in der Arie des 2ten Acts. Er erinnere sich des Sprichworts: Wer übertreibt, sagt nichts; denn das Sprichwort hat Recht. Die Oper war überhaupt sehr gut vertheilt; um so mehr, da Hr. Peretti, als Podagrist, mit dem ewigen Lamento seines Gesanges diesmal auch an seinem Platze war. — Unser Theater hat an Dem. Hunt eine neue Acquisition gemacht. Es fehlet ihr weiter nichts, als Singen, Spielen und Figur. — Später gab man *La testa riscaldata* von Paer. Die sehr gute Musik ist längst schon zu bekannt, als dass wir nöthig hätten, davon zu sprechen. In der Ausführung zeichneten sich aus: Mad. Sandrini, Hr. Benincasa und Hr. Tibaldi: doch vermissten wir freylich eben hier mit Bedauern Mad. Paer. — Es folgte *La Vestale* von Spontini. Dies herrliche, effectvolle Werk erscheint bey jeder Wiederholung schöner und den Zuhörern willkommner. Es ist schon früher erwähnt worden, dass sich Mad. Sandrini, als Vestalin, und Hr. Benelli, als Licinio, eben so sehr durch Gesang und Declamation, als durch Action auszeichnen. Mad. Mieksch hatte, nach dem Tode der Mad. Belolli, die Rolle der Oberpriesterin erhalten. Sie that ihr Möglichstes, sie zu erfüllen: aber ihre Gestalt unterstützt sie zur Darstellung solch eines würdevollen Charakters eben so wenig, als ihre Stimme hinreicht, um das Grosse ihrer Partie, besonders bey so volltönendem Orchesterspiel, gehörig zu erreichen. Im Orchester gab es bey dieser Oper manche Unordnung. Und diese müssen immer mehr überhandnehmen, wenn der Fall öfter kömmt, dass der Kapellmeister ein Tempo *Adagio*, der Contrabass *più mosso*, und noch ein anderer Director *più Allegretto* nehmen will. Es wäre sehr zu beklagen, wenn durch solches Verfahren dies Orchester, das sonst einen so ausgezeichneten Ruf genoss, und auch wirklich noch nicht wenige vortreffliche Künstler besitzt, sich selbst so schaden und am Ende erfüllen wollte, was ihm Paer, bey seinem Weggehen, prophezeihet hatte. — — Nun folgte die Darstellung von *Così fan tutte* des unsterblichen Mozart — diese himmlische, und (wird man es glauben?) hier ehemals verschmähete Musik. Wir enthalten uns alles Rühmens derselben: denn die ganze, für die Tonkunst gebildete Welt erkennet nun an, sie sey ein überreicher Schatz der schönsten Melodien, der ausgesuchtesten Harmonien, in gleichem Maasse originell und doch natürlich, kunstreich und doch fasslich, äusserst mannigfaltig und doch aufs engste zu einem wahren Ganzen verbunden, voll Kraft und Leben, ohne alles Uebermaas im Gebrauch der Mittel, voll Heiterkeit und Laune, ohne alle Leichtfertigkeit oder Gemeinheit. Viele spätere Meister haben aus diesem Quell geschöpft, und doch ist er noch voll und frisch! viele haben seitdem mit Glück in derselben Gattung geschrieben, aber keiner mit solchem Genie. Und wie wenig wurde hier der grosse Künstler durch seinen Dichter unterstützt, der, wenn man ihm ja ein Verdienst zuschreiben will, doch gewiss kein anderes hat, als eine gewisse theatralisch-musikalische Routine, mit welcher man eine gute Opernmusik veranlassen oder vielmehr zulassen kann. Mad. Sandrini sang sehr gut, besonders ihre beyden Arien: im 1sten Act: Come un scoglio — und das grosse Rondo im 2ten. Hr. Benelli sang mit der von ihm bekannten Einsicht und Liebe zu so trefflicher Musik. Was namentlich *Portamento*, Anmuth und echte Gesangschule betrifft, so kann man seine Partie, auch in kleinern Sätzen, wie in der schönen Cavatine des 1sten Acts: Un aura amorosa — wol kaum schöner hören. Hr. Benincasa gab den Alfonso recht gut. Ueber manche von ihm selbst, und, wie es uns scheint, nicht glücklich erfundene Späschen, wollen wir kein Aufheben machen. Dem. Toschi hat, besonders für ihre Erscheinungen als Doctor und als Notar, nicht Stimme genug. Hr. Guillici schien sich mit Mozarts Schreibart im Ganzen nicht eben vertraut gemacht zu haben, denn er war im Vortrag oft unsicher; und mit den besondern Absichten gewisser vorzüglicher Stellen des grossen Meisters war er's noch weniger, denn er wusste zuweilen nicht, was er damit anfangen sollte, und verdarb sie wol auch (wie z. B. das

treffliche, und vom Componisten so bestimmt und meisterhaft vorgezeichnete zweyte Tempo des Duetts: *Fra gli amplessi* — im 2ten Act,) durch übel angebrachte Spasse. Mad. Mikitsch nahm sich in dieser ihrer Partie besser aus, als Mad. Belolli, und verdiente Beyfall. Jene einzelnen Ausnahmen abgerechnet, wurde die Oper von den Sängern, und besonders auch vom Orchester, mit grosser Precision ausgeführt. Mehrere Ensemblestücke, z. B. das Terzett des 1sten Acts: Soave sia il vento — und das Finale desselben, liessen gar nichts zu wünschen übrig, und entzückten Jedermann. Hier zeigte das Orchester wirklich einmal wieder, was es vermag. Die Herren Benelli und Guillici hätten, wo sie als Husaren kommen, passender und vortheilhafter gekleidet seyn sollen. Es war wol aber nicht ihre Schuld, dass sie das nicht waren. Das ganze Publicum, die Sänger und das gesammte Orchester wünschen nichts mehr, als nun endlich auch *D. Giovanni*, *La clemenza di Tito* und *Le Nozze di Figaro* aufgeführt zu hören und aufzuführen — ein Genuss, der so ziemlich der ganzen übrigen, für Musik gebildeten Welt zu Theil wird, und der denn doch wol willkommener seyn möchte, als die ewigen Wiederholungen von *La scelta dello sposo* und *La cantatrice villane*. Der Unternehmer, Hr. Bertohly, sollte wahrhaftig endlich einmal sich zur Erfüllung der Wünsche eines Publicums — herablassen, das so erkenntlich ist und so gut weiss, was es will und warum es etwas will! —

Berlin, d. 18ten Febr. Musikal. Neuigkeiten sind jetzt hier selten. Am 5ten Jan. gab man zum erstenmal, und mit wenig Beyfall, auch nach einer Wiederholung nicht wieder: *Ein Tag des Schicksals*, Trauerspiel in 5 Acten v. Gubitz, wozu Hr. Kapellm. Weber einige Musikstücke geschrieben hatte, die, wie alles, was dieser erfahrne Mann schreibt, die beabsichtigte theatralische Wirkung machten. Nur fiel ein wunderlicher Parachronismus auf: die unbezweifelt von Luther verfasste Melodie: Ein' feste Burg ist unser Gott — bildete hier einen Kapellengesang vom J. 1315, in welche Zeit die Handlung des Stücks fällt. — Den 16ten Jan. gab Mad. Anna Cittadini aus Bologna auf ihrer Reise nach St Petersburg Concert. Sie sang Arien von Mosca, Marinelli, Paveri u. Guglielmi mit einer nicht starken und umfangreichen, aber angenehmen Stimme, vor einem nicht zahlreichen Publicum. Auch nachher trat sie einigemal in den bliesenerschen Abonnements-Concerten mit Beyfall auf. — Den 3osten Jan. gab Hr. Kapellm. Himmel Concert. Alle aufgeführte Stücke waren von seiner Composition. Eine neue Ouverture mit zwey obligaten Fortepianos, die Hr. H. und Hr. Lauska spielten, eröffnete es. Sie schien uns gut, obgleich nicht eben besonders ausgezeichnet. Dem. Schmalz sang die Preghiera aus Semiramis: Mente immortal tu vedi — Hr. H. spielte dann, mit vieler Fertigkeit und mit jenem Ausdruck, wodurch er schon so lange ein ausgezeichnetes Glück gemacht und so viele Freunde seines Spiels gefunden hat, die bekannte Sonate aus C dur, mit Violin und Violoncell, welche von Hrn. Möser und Hrn. Krantz gespielt wurden. Eine freye Phantasie, die Hr. H. ebenfalls vortrug, war unstreitig das Schönste, was der Abend bot. Aus Tiedge's Liederroman, *Alexis und Ida*, sangen Dem. Schmalz, Hr. Himmel und Hr. Stümer — „die Sendung": An Alexis send' ich dich — Das Stück und der Vortrag wurden so angenehm befunden, dass man die Wiederholung wünschte und sie auch leicht erlangte. Ein Siegeslied nach der Schlacht bey Gross-Görschen: Der Sieg ist unser — und der Schlusschor aus der Trauercantate auf König Friedrich Wilhelms Tod, verdienen auch ausgezeichnet zu werden. — Am 13ten Februar gab Dem. Schmalz Concert. Sie sang Scenen von Paer und Meyer, und mit Mad. Schulz ein Duett von Florio, mit aller Geübtheit, Sicherheit und Künstlichkeit. Das Duett fiel aber doch gar zu hart auf! Hr. Kapellm. Himmel spielte, und wieder mit Beyfall, seine Sonate aus C. Auch die Hrn. Schröck und Schwarz gaben Beweise ihrer Kunstfertigkeit. — Den 17ten gaben die Hrn. Tombolini und Westenholz Concert. Jener sang mit der trefflichen, oft gerühmten Stimme Arien von Paveri und Nicolini, mit seiner Schülerin, Dem. Leist, ein Duett von Cimarosa, und mit derselben und Hrn. Stümer ein Terzett von Nicolini. Hr. Westenholz blies ein Conc. auf der Hoboe, und mit Hrn. Schröck ein neues Doppelconc. für Flöte und Hoboe, beyde von seiner Comp. Die Ausführung war so schön, als man sie von diesen Meistern erwarten konnte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März. **N°. 10.** 1814.

Ueber Bässe zu starkbesetzten Instrumentalstücken.

Wenn man vor siebenzig Jahren zuweilen über *faule Bässe* klagte, so geschahe es wol nicht mit Unrecht. Wie oft fand man damals in den Bassstimmen eine und dieselbe Note in Achteln, sechs, acht, zehn Takte lang wiederholt; während sich die Hauptstimmen in Dreyklangen und Sextquartenaccorden nach Herzenslust darüber herum tummelten. Ausser den Opernarien aus jenen Zeiten findet man selbst in den damaligen Symphonien, besonders der Italiener, die Beweise dazu. Jomelli soll diese Manier zuerst eingeführt haben, wie wenigstens Schubart versichert. — Um in der Folge einige Veränderungen in diese ewigen Trommelbasse zu bringen, pflegte Graun, statt der ersten Achtelnote im Takte, zuweilen eine Pause zu setzen. In diese Manier verliebte sich darauf Agricola so sehr, dass er die Basse fast in jedem Takte die erste Achtelnote verschlucken oder pausiren hess; was aber, ausser dem schlechten Effecte, den es hervorbrachte, noch obendrein Unordnung und Schwanken im Vortrage des Orchesters verursachen musste, wenn auch zehnmal der Flügel, statt dieser Pause, anschlug.

Diese einfachen und eintönigen Basse hatten indessen doch das Gute, dass auch nur mittelmässige Spieler zu ihrer Verstärkung in einem Orchester mit Nutzen gebraucht werden konnten. Ausser diesem Vortheile beförderten diese Basse oder ewigen Wiederholungen eines und desselben Tons, das Austönen der Saiten und Instrumente so sehr, dass vielleicht damals ein Violoncellist und ein Contraviolonist zur Unterstützung eines Orchesters eben so viel und mehr wirkten, als jetzt drey Violoncellisten und zwey Contraviolonisten: weil jetzt keiner Saite Zeit genug gelassen wird, gehörig zu erzittern, mithin keinem Tone Zeit, sich zu entwickeln und zu verbreiten. — Hasse's Basse aber waren schon weniger steif.

Freylich sind nun alle Klagen über faule Basse verschwunden, seitdem Haydn vierzig Jahre hindurch die Form und Manier der Symphonien durch so viele Muster veredelt und zu den ersten Kunstwerken für ganze Orchester erhoben und begründet hat. Eher hätte man nun aber Ursache über die zu grosse Thätigkeit der heutigen Basse zu klagen, besonders bey stark besetzten Musiken. Haydn hat jene Trommelbasse nie gebraucht, selbst nicht in seinen einfachsten und ältesten, gegen 1760 geschriebenen Symphonien. Dagegen findet man in mehrern, um seine Mittelzeit, das heisst, um das Jahr 1770, geschriebenen, in den Minore's der so unübertrefflich variirten Adagio's, Basse, welche in schweren Tonarten und Zwey- und Dreyssigtheilen durch mehr, als ganze Scalen auf- und niederrollen, oder in unablässigen Sprüngen und Brechungen gewöhnlicher und ungewöhnlicher Accorde fortarbeiten. Weil er aber damals seine Symphonien noch ausschliessend für sein braves Orchester zu Esterhas schrieb, so musste er wol wissen, was er seinen Bassspielern bieten durfte. Vielleicht schrieb er ihnen manche solche Gänge zur Aufmunterung, zur Uebung, zuweilen den einen oder den andern wol auch zum Scherze vor; wenigstens ist in jedem Falle zu glauben, dass seine zwey Violoncellisten und zwey Violonisten gar wohl damit fertig werden konnten. Dass nun aber diese Werke, durch den Stich ins Publicum gekommen, mitunter ohne Rücksicht, weder auf schwache oder starke Besetzung, noch auf Geschicklichkeit oder Schwäche der verschiedenen, mitspielenden Glieder, aufgelegt, und überdies noch von manchen unerfahrnen Componisten als etwas Besonderes nachgeahmt werden: dies ist Haydns Schuld nicht. — Kennt der Componist die Kräfte seiner Bassspieler, so kann er allerdings, zur rechten Zeit, auch hiervon Gebrauch machen: sind dieser Spieler aber mehr, als vier, so läuft er Gefahr, dass der

schwächere Theil dasjenige wieder verwischt und unwirksam macht, was der vorzüglichere rund und präcis ausführt; diese Gefahr wächst noch mit der Grösse des Orchesters oder mit der Anzahl der Violoncellisten und Violinisten. Auch möchte wol schwerlich die Wahl eines erfahrnen Directors eines *grossen* Orchesters auf ein Kunstwerk mit dergleichen Bassen fallen.

Aber noch sind nicht alle Bedenklichkeiten gehoben. Bekanntlich ergreift unser Haydn in den Finalen seiner Symphonien öfters einen Satz, und führt ihn, zum grossen Vergnügen des Orchesters, fugenartig, durchs ganze Quartett der Bogeninstrumente, wobey öfters auch die Bläser ihr Wort drein sprechen. Wie nun, wenn, wie in einem gestochenen und berühmten Werke schon geschehen, einer unserer talentvollen, jungen Componisten, der zugleich Virtuos auf der Violin ist, etwas Aehnliches thun will, aber, im Drange seiner Phantasie, einen mit Triolen durchquirleten Satz ergreift; — einen Satz, der zwar für seine Hand ein blosses Spielwerk, aber von der Gesammtheit von 24 ersten Violinisten schon nur mit Mühe dargestellt werden kann? Man denke sich nun, was aus einem solchen Satze wird und werden kann, wenn die Reihe, ihn vorzutragen, an 12 Violoncellisten und 12 Contrabassisten, alt und jung, stark und schwach an Fertigkeit, kommt! — Um so sorgfältiger ist die Wahl der Stücke für grosse Orchester anzustellen, und um so mehr haben sich junge Componisten vor schwierigen Thema's zu hüten, wenn sie für grosse Orchester zu schreiben haben. Auch hat Haydn in seinen letzten grossen Werken dergleichen Neckereyen in den Bassen sorgfältig vermieden.

Doch eine andere seiner Neckereyen scheint noch hierher zu gehören; die nämlich, wo er, in einer seiner herrlichen, londoner Symphonien, aus D dur, mit den Violoncellisten ganz besonders seinen Spass treibt, indem er sie durch 3 Solonoten, welche, bey Ansicht der Stimme, auch nicht den Schein von der geringsten Schwierigkeit verrathen, dennoch auf eine eigene Art in Verlegenheit setzt. Er lässt nämlich im letzten Presto dieser Symphonie von den Violinen den Satz aufstellen:

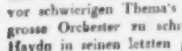

Um diesen sich zuzueignen, kämpfen nun gleichsam alle übrigen Instrumente wechselsweise. Hierdurch entsteht eine Art von allgemeinem, lustigem Treibjagen, durch welches endlich das ganze Orchester ins Cis dur verschlagen wird. Hier fasst nun das Violoncell ganz allein das Thema; setzt an, stockt, setzt wieder an:

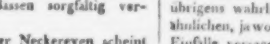

und — bleibt stecken. Plötzlich fällt nun das ganze Orchester, *unisono*, mit dem Satze in D dur ein, um gleichsam die Violoncellisten wieder auf den rechten Weg zu bringen, und führt ihn, ohne zu stocken, vollstandig aus. Immerhin mag nun der Musikverständige die ersten dieser drey Cis-Noten der Violoncellisten für den Nachhall des Orchesters, so wie die Wiederholung derselben für eine, mit dem Thema verflochtene Leitung zum Haupttone, annehmen — was sie auch in der That sind: so nimmt es doch der grösste Theil der unkundigen Zuhörer als einen, von den Violoncellisten begangenen Fehler auf. Dieser Anschein muss diese allerdings in Verlegenheit setzen. Und was diese Verlegenheit noch vermehrt, ist, dass dieser Octavensprung auf den beyden besponnenen Saiten des Violoncells nicht nur der allerunbeholfenste Griff ist, sondern dass er auch nur auf einem guten, und gut bezogenen Instrumente *in der Geschwindigkeit* rein und deutlich ansprechen kann. Ja, was das Schlimmste ist, so kann der Violoncellist von dieser ihm aufgestellten Falle aus der ihm vorgelegten Stimme voller simpler Noten nicht die mindeste Ahnung von solch einer Neckerey haben. — Einen solchen Scherz kann sich ein Orchester wol von einem Haydn gefallen lassen: wie nun aber, wenn andere Componisten, die denn doch übrigens wahrlich keine Haydn sind, sich keinen ähnlichen, ja wol nicht weit wunderlichere Grillen und Einfälle versagen, oder auch, wie es offenbar hin und wieder der Fall ist, sich Gewalt anthun, nur erst darauf zu kommen, und wenn sie sich dieselben abgezwungen, darüber gepriesen werden, als stecke eben darin der echte Humor und das wahre Genie, das sich nirgends genire!

Die erste und die Hauptregel für den Componisten zu einem kräftigen Basse für starke Orchester schreibt die Natur selbst durch die Art und Weise vor, wie sie die tiefern Basstöne hervorbringt: da diese nämlich durch ungleich langsamere Schwingungen entstehen, als die hohen Geigentöne, so folgt, dass man ihnen auch mehr Zeit lassen muss, um sich dem Ohre verständlich zu machen. — Im eigentlichen Quartett, wo nur ein einziges,

obligates Violoncell den Bass bildet, leidet freylich diese Regel ihre Einschränkung, welche sie jedoch nicht umwirft, sondern nur specieller anwendet; und eine grosse Ausnahme von ihr wird man auch vor dem Theater zugestehen müssen, wo das Orchester oft Sturm und Ungewitter, Brausen der Meereswogen, und wer weiss was sonst noch, hören lassen muss. Da kommt's aber auch dem Zuhörer allenfalls nicht drauf an, ob er ein halb Dutzend Töne mehr oder weniger vernimmt. Wollen jedoch die Verfasser der Symphonien *ihre* Zuhörer nicht auch zu solcher Indolenz verleiten, wollen sie ihre Werke nicht nur aus dem Gröbsten herausgebracht, verstanden und genossen haben: so müssen sie auf die Beobachtung jener Vorschrift der Natur zurückkehren. Die Natur hat nun einmal die Grille, ihre Gesetze durch Papier mit vielgeschwänsten Noten durchaus nicht umstossen zu lassen.

E. L. Gerber.

Nachrichten.

Mannheim. Uebersicht von Ostern bis Neujahr. Fällt mein diesmaliger Bericht etwas fragmentarisch aus, so setzen Sie es auf Rechnung der unruhevollen Zeiten, in denen wir Rheinbewohner jetzt leben. Bessere Zeiten werden wol auch den Künsten bald wieder blühen!

Die hiesige Oper hat von Neuigkeiten eben nichts Ausgezeichneten geliefert; doch hat *Jean de Paris* bey der ersten Vorstellung viel Beyfall gefunden, und so ziemlich fortwährend erhalten, obgleich weder das Stück, noch die Composition von grossem Interesse ist. Der Kronprinz von Frankreich, unter dem schlichten Namen Jean de Paris, will blos als ein reicher Particulier das Herz der verwittweten Prinzessin von Navarra gewinnen, um es nicht seinem Rang, sondern seinen persönlichen Verdiensten zu danken zu haben; Sie hat aber Wind von der Geschichte, macht die Maskerade erst eine Zeit lang mit, ergiebt sich ihm aber bald, bekennt ihm ihre Gegenliebe, und auch, dass sie ihn längst erkannt habe. Durch diese letztere Modification lässt die Entwickelung der oft da gewesenen Intrigue den Zuschauer noch kälter, als sonst der Fall wäre; ja, diese Kälte wird noch vermehrt durch das Benehmen des Prinzen, der in dem ersten Augenblicke des Entzückens erhörter Liebe sich nur damit abgiebt, den Hofmarschall, der ihn bisher geringschätzig behandelt hatte, in Verlegenheit zu setzen, und von da an bis zum Fall des Vorhangs sich nur immer auf seinen Rang etwas zu Gute thut. Von seiner Liebe spricht er so gut, wie gar nichts mehr. — Die Musik des ersten Acts hat mehrere gelungene Situationen: allein die ganze Oper muss durch Tanz und lebhaftes Spiel gehoben werden, besonders der zweyte Act, in dessen grösstem Theil die Handlung still steht. Den beträchtlichsten Antheil an der günstigen Aufnahme des Stückes hat wol die Darstellung der Rolle des Dauphin durch den neuerlich hier angestellten Tenoristen, Hrn. Klengel, vormals beym breslauer Theater, der mit einer sehr reinen und angenehmen Stimme geschmackvollen Vortrag, viele Musikfestigkeit, lebhaftes Spiel und ein einnehmendes Aeussere verbindet. Er benutzte heute einen Stimmenumfang von d bis zweygestr. es. Auch Hr. Thürnagel nahm seinen Seneschall ganz vortrefflich, und gefiel vorzüglich durch die Mässigung, mit der er carikirte. Es ist ein wahrer Gewinn für die hiesige Oper, dass dieser verständige Schauspieler anfängt, auch sein musikalisches Talent öfter geltend zu machen, als bisher, und Singrollen zu übernehmen, welche viel Spiel fordern. Nur war heute das Einmengen französischer Phrasen und Brocken, und das zuweilen gebrochene Deutsch, wol ein Misgriff in dem Munde eines französischen Hofmarschalls in Frankreich, den man sich ja, so wie sämmtliche Personagen des Stücks, als durchgängig französisch sprechend denken muss. Ob jene Gallizismen in der (aus dem Französischen übersetzten) Rolle stehen, oder nicht, ist mir unbekannt, darf aber auch bey einem denkenden und so verständigen Schauspieler, wie Hr. Thürnagel, nicht in Anschlag kommen. — *Ritter Tulipan*, noch eine von den ältern Operetten des guten Paisiello, lag schon bey der ersten Aufführung in letzten Zügen, und wurde so gut wie total ausgezischt; ein Schicksal, welches jeder Posse wiederfahren sollte, welche nicht wenigstens unterhaltend und launig ist, und Langeweile zu verscheuchen vermag. Einen Theil der Schuld an der misgünstigen Aufnahme des Stücks trägt auch wol der Umstand, dass der junge Tulipan, der doch von einem liebenswürdigen Mädchen wahnhaft geliebt wird, und folglich doch irgend eine erträgliche Seite haben müsste, hier als nicht blos komische, oder auch wol etwas carikirte, sondern als völlig lächerliche und alberne Personage genommen

wurde, wodurch das einzige Interesse, welches die Intrigue noch erwecken könnte, vollends vernichtet ward.

Von *fremden Künstlern*, welche unsre Bühne vorübergehend besuchten, nenne ich zuerst Brizzi, der, eingedenk der warmen Aufnahme, die er bey seinem vorigen Aufenthalt hier gefunden, uns dieses Jahr wieder besuchte. Was Ref. über diesen glänzenden Kunsttalern schon 1812 in No. 35. der A. M. Z. sehr ausführlich aussprach, hat er auch diesesmal bestätigt gefunden: auch die Bestätigung der Bemerkung, dass Hr. Brizzi einen Tag vor dem andern auffallend besser oder geringer singt.

Als wahres Seiten-, und gewissermassen Gegenstück zu Brizzi erschien uns zu zwey Malen, Anfang Sept.s und Ende Octobers, Mad. Milder-Hauptmann. Das sich Auszeichnende der Singmethode dieser vielberühmten Künstlerin — die höchste Einfachheit — ist bekannt, und schon oft genug gepriesen worden. Auch Ref. will, ohne gerade die mehr colorirende Methode zu verwerfen, gern in das Lob der einfachern mit einstimmen, und selbst gegen die Einfachheit nichts einwenden, welche nicht blos keine Noth mehr macht, als der Componeur vorgeschrieben, sondern auch sogar wenige, welche, wie Mad. M. Hauptmann thut, sogar die vom Componisten vorgeschriebenen Figuren hinweglässt — selbst dagegen will Ref. nichts haben: aber er ist der Meynung, dass auch der äusserste Grad von Einfachheit noch himmelweit von prosaischer Kälte und plattem Hinsagen entfernt sey, und dass die Art, mit der Mad. M-H. Manches singend hinsagt, an das Platte und prosaisch Kalte gränzend erscheint — ein Styl, der weder der liebenswürdigen *Emmeline*, noch der *Priesterin Dianens* ziemt, wofür *Figaro's Susanne* idealisirt, noch einen *Tamino* schmückt. Was namentlich diese letztere Rolle betrifft, so bekennt Ref., dass er, da doch nun einmal der Misbrauch einreisst, Mannerrollen von Damen vortragen zu lassen, eine Tenorrolle doch noch lieber von einer Altistin gesungen hören will, als von einer Sopranistin; dass ihm namentlich Tamino, von Mad. Schönberger in der, ihr freylich nicht eigenthümlichen Tenorlage vorgetragen, doch noch unendlich mehr aussagte, als dieselbe Partie im Sopran, folglich durchgängig um eine Octave höher, als sie steht, gesungen, zumal wenn man die ewig reine Intonation jener Sängerin in Anschlag bringt, gegen die zuweilen merklich abwärts schwebende der Mad. Milder, welche namentlich in der Arie Tamino's mit obligater Flöte so merklich und anhaltend war, dass unter'm Publicum ein Geflüster des Unwillens ausbrach.

Bey dem allen ist es aber *doch* ein einziger Genuss, diese herrliche, an Klangstärke so überreiche Stimme zu hören, und unvergesslich bleiben gewiss jedem fühlenden Zuhörer so manche herrliche Momente aus ihren Darstellungen: Emmelinens begeisterter Ausruf: „dass ich in der Heimath bin" (was wol mancher allzugeregelte, kalte Kritiker für *zu stark* aufgetragen taxirt haben mag,) so wie das Finale des ersten Acts der *Schweizerfamilie* — dann das hinreissende, wie ein fernes Alphorn, aus tiefster, gepresster Brust sehnsüchtig leise hervortönende: „Armer Jakob", und Tamino's Gelübde: „Pamina retten ist mir Pflicht" — wo sie, vortretend ans Proscenium, dem Zuhörer die ganze Gewalt und den Glockenklang ihrer mächtigen Stimme entfaltete. Diese herrlichen Momente, nebst mehreren ähnlich gelungenen, erregten denn auch jedes Mal allgemeines Entzücken und den lautesten, verdientesten Beyfall.

Mad. Renner, schon in früheren Zeiten eine Zier unsrer Bühne, nicht blos als Schauspielerin, sondern auch in zweyten Singrollen, trat im Julii, theils im Schauspiel, theils auch im Singspiel, hier als Gast auf. — Ihre Stimme ist freylich durch das Vorrücken der Jahre zurückgegangen: doch weiss die Künstlerin diesen Mangel durch musikalische Gewandtheit noch sehr gut zu verhüllen. Hinreissend, voll Natur, Leben und Feinheit ist hingegen ihr Spiel noch immer, und man möchte sagen: noch mehr, als je. Sie ist jetzt beym Hoftheater in Carlsruhe angestellt.

Dem. Benda, vom carlsruher Hoftheater, weit mehr Schauspielerin, denn Sängerin, gefiel in mehrern Gastspielen nur wenig.

Hr. und Mad. Gley gaben im September mehrere Pasticcio's. Ueber den Gesang der Mad. Gley hat Ref. schon früher gesprochen: Hr. Gley kennt mehr als Schauspieler und Declamator in Anschlag, denn als Sänger: wir werden unten auf ihn zurückkommen. —

Die gewöhnlichen *abonnirten Winter-Concerte* wurden erst Weihnachten mit einer ziemlich zahlreich besetzten Aufführung der *Schöpfung* von Haydn eröffnet. Es ist recht erhebend, zu sehen, wie dieses schöne Kunstinstitut auch mitten unter den Stürmen der Zeit noch Theilnahme beym Publicum

erhält, ja an thätiger Theilnahme und Mitwirkung sogar gegen vorige Jahre gewonnen hat.

Im Fache der *Kirchenmusik* waren, nächst der am Charfreytagsabend stattgehabten Aufführung von Graun's *Tod Jesu*, merkwürdig: ein, bey Haas in Prag neuerlich erschienenes *Requiem*, v. Joh. Gänsbacher. Je seltner jetziger Zeit musikalische Seelenmessen sind, (Referenten wenigstens ist, ausser dem einzigen, von Mozart selbst bekanntlich nicht ganz vollendeten *Requiem*, und dem fast nur angefangenen von M. Haydn, keine andere bedeutende neuere Composition dieses Textes bekannt) desto erfreulicher erscheint wol jedem Verehrer der Kirchenmusik diese Composition des so gefühlvollen und gründlichen Tonsetzers. Gern möchte Ref. in die Details des Werkes beschreibend eingehen, überschritte diese Ausführlichkeit nicht die Granzen einer Anzeige, wie die gegenwärtige. Aber Sünde wäre es doch auch, ganz zu schweigen über ein Werk von *solchem* Gehalt: und so soll denn wenigstens des sich vorzüglich auszeichnenden *Dies irae* hier eine besondre Ehrenerwähnung geschehen; denn besonders glücklich und treffend hat hier Hr. Gansbacher seinen Gegenstand aufgefasst, u. die Betrachtung, Schilderung, oder schaurige Ahnung dessen, was da kommen wird am Tage des jüngsten Gerichts, mit dem, theils bangen, theils zuversichtlichern Flehen um Gnade und Milde zusammen verschmolzen in ein einziges Tonstück von Einem Gusse. Wahrhaft ergreifend hebt die Betrachtung im Allgemeinen an, mit den Worten: *Dies irae, dies illa, solvet saeclum in favilla* — ein grauses Unisono der Singstimmen und Saiten-Instrumente, woran sich bald die ausführlichere Schilderung der Schreckens-Scenen anschliesst: *Tuba, mirum spargens sonum* — Hier hat zwar auch Hr. Gansbacher, so wie seine Vorgänger, der Versuchung nicht widerstehen können, eine Tonmalerey anzubringen, und — zwar nicht, nach der vulgaten Weise, bey Erwähnung der Posaunen, die zum Gericht rufen werden, auch einen wirklichen Trompeten- oder Posaunen-Satz jetzt gleich hören lassen (ungefähr gleich einem Redner, der, wenn er von einer Posaune spricht, die Gebehrden eines Posaunenblasers figuriren wollte) — aber doch, theils in der, sie copirenden Bewegung den Violinen auf den *mirum sonum*, theils durch einzelne, übrigens *äusserst* wirkungsvolle Stösse der Blechinstrumente auf die Posaunen selbst, wenigstens leise angespielt:

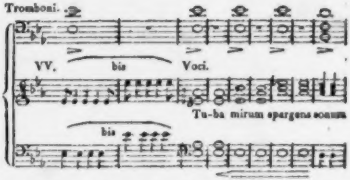

Indessen thut das Ganze doch so treffliche Wirkung, und das dargestellte Bild ist so erschütternd schön, dass man sich der gewählten Darstellungs-Art gerne hingiebt. Unwiderstehlich ergreifend sind in der Musik die Worte ausgesprochen: *Coget omnes ante thronum* — und das sich anschmiegende, flehende: *Quid sum miser tum dicturus* —

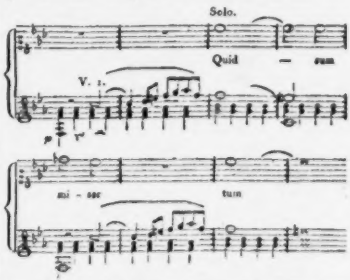

das in tiefer Anbetung ausgesprochne: *Rex tremendae maiestatis* — das, dem: *Quid sum* correspondirende: *Ingemisco tanquam reus* — und der breite Kirchenschluss, welcher das Ganze in C dur abschliesst und begränzt.

Zwar weniger hoch als das, schon vermöge des Textes ausgezeichnetere *Dies irae* — doch ihm nahe stehen die übrigen Abtheilungen des Werks, welches übrigens, zwar nicht als Kunstwerk zu gedehnt, doch zum Kirchengebrauch etwas lang ist, da es, mit mässigen Kirchen-Ceremonien verbunden, über anderthalb Stunden währt, so dass es sich vorzüglich zur vollständigen oder theilweisen Aufführung im Concertsaale eignet.

Von nicht geringerem Interesse war die Aufführung einer neuen, bey Gombart in Augsburg

in ausgesetzten Stimmen verlegten *Messe* vom Kapellmeister Maschek. Der herrschende Charakter dieser ganzen Composition ist heitere Andacht, fromme, aber frohe Anbetung des Allerhöchsten. Dieser Hauptcharakter ist denn auch durch alle fünf Hauptsätze fest gehalten und mit Glück durchgeführt. Am wenigsten bedeutend ist das *Kyrie*; weit ansprechender schon der freudige Pomp des *Gloria*, mit seinen breiten Rhythmen und eingeflochtnen, brillanten Sopransolo's, dem rührenden *Qui tollis peccata*, und feurigen *Quoniam*: trefflich aber das *Credo*. An sich ist zwar die Behandlungsart nicht neu, einen Glaubensartikel um den andern von einem Sprecher *Solo* vortragen und den Chor mit wiederholtem Glaubensbekenntnis: *Credo!* zwischen einfallen zu lassen: allein heitere, frohe Zuversicht, welche Hr. Maschek hier in das Ganze zu legen gewusst, ist, meines Wissens, noch keinem Andern bey gleicher Behandlungsart gelungen. Ich setze das Thema her, so wie es zuerst auftritt, in der Folge aber durch verschiedene Tonarten gar lieblich durchgeführt wird.

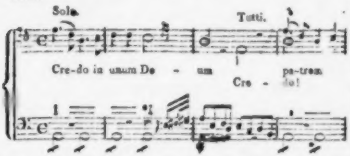

Die ganze Messe ist übrigens mit Blaseinstrumenten ziemlich reichlich ausgestattet, und eignet sich dadurch vorzüglich zur Aufführung an solennen Festtagen. Besonders obligat und wichtig ist eine, überall in das harmonische Gewebe mit verflochtene Klarinettstimme. Dem so ganz trefflichen Vortrag derselben durch unsern hiesigen Künstler, Ahl, darf Hr. Maschek einen grossen Theil des Beyfalls verdanken, der seiner Composition hier zu Theil wurde.

Unter den Leistungen des *musikalischen Museums* verdienen Erwähnung: Carl Marie v. Webers Symphonie, C dur, dessen Ouverture aus dem *Beherrscher der Geister*, und aus *Silvana*, endlich dessen musikal. Declamationsstück: *Der erste Ton*, von Hrn. Gley mit trefflicher Auffassung des zur musikal. Declamation so herrlichen Rochlitz'schen Textes, mit Anstand und klangvoller Stimme zu ausgezeichneter Zufriedenheit der Zuhörer gesprochen. Dann Haydns bekanntes *Salve regina*, und die bis jetzt hier noch nicht bekannt gewesene, bey Breitkopf u. Härtel erschienene beethovensche Ouverture zu Gothe's *Egmont*, dies herrliche Tongemälde, welches wie ein Zauberspiegel die Hauptzüge des ganzen Schauspiels abstralt: in der ersten Hälfte, abwechselnd, bald das schwüle Treiben, das in der ganzen Handlung webt, bald die edle, unbefangne Grösse des Helden, bald die Zartheit seiner Liebe, bald Klärchens Klage; die zweyte aber den hohen Triumph seines Sterbens, vor welchem jede Klage verstummt, und die hohe Glorie und Verklärung des ungebeugt Gefallnen. Ich vermag nicht zu fassen, wie man diese letzte Hälfte als eine leidige Anspielung auf die kriegerischen Scenen, mit denen das Stück beginne, (?) hat verstehen wollen. Um der Aufmerksamkeit, welche die erste Aufführung einer so ansprechenden Composition beym Publicum erregen musste, vollen Spielraum zu lassen, wurde sie an einem und demselben Abend zu Eröffnung des Concerts gegeben, und zum Beschlusse wiederholt; eine Einrichtung, welche bey grossen, zum ersten Mal aufgeführten Musikstücken vielleicht Nachahmung verdiente, da dergleichen Stücke, zumal blosse Instrumental-Compositionen, durch blos' einmaliges Anhoren sich nicht leicht durchdringlich auffassen und geniessen lassen, und es dem ernstlichen Zuhörer nicht immer angenehm seyn kann, den rechten Genuss, der doch erst beym zweyten Anhören möglich wird, vielleicht auf Monate hinaus verschoben, wo nicht durch Länge der Zwischenzeit wieder erschweret und geschwächt, oder gar aufgehoben zu sehen.

Gottfried Weber.

Genf, d. 15ten Februar. So weit mein jetziger Beruf, der mich hieher geführt, von dem entfernet liegt, was den Gegenstand meines angenehmsten Genusses und Ihrer Blätter ausmacht: so habe ich diesen doch so wenig aus den Augen verloren, als Ihren Wunsch, Ihnen darüber Nachrichten zu ertheilen. Ueber den Zustand der Musik an diesem Orte, und in diesem Ländchen überhaupt, hatte ich schon erwartet, nicht viel zu sagen zu bekommen: doch aber nicht, dass dessen so gar wenig seyn werde. Es liesse sich in die Worte fassen: Es giebt keine wahre Musik hier.

Man spricht zwar viel von Liebe für die Tonkunst, versteht aber darunter blos ein Wohlgefallen an dieser und jener Romanze im Gesang, und an einem leeren Klingklang im Instrumentenspiel. Ein Concert bestehet hier gar nicht; und wollte Jemand eins errichten, so würde es schon darum nicht aufkommen, weil die wenigen, und obendrein, nur mit einigen Ausnahmen, höchst mittelmässigen Musiker, die es hier giebt, in steter Fehde mit einander leben, eben deshalb nur selten mit einander spielen, und so nie eingespielt sind. Kommen sie nun einmal zusammen, etwas gemeinschaftlich auszuführen: so ist es für den auch nur einigermassen gebildeten Musikfreund ein wahrer Jammer. Dabey haben die Herren Musiker, wie mittelmässige Menschen, die aber im Besitz sind, fast immer, einen gewaltigen Dünkel, lassen keine Einwirkung auf sich zu, und verwerfen kurz weg, was sie nicht verstehen und vermögen, als nichtsnützig — eine Eigenheit, welche auch in andern, als musikal. Angelenheiten den Genfern von vielen vorgeworfen wird. — Kirchenmusik giebt es hier gar nicht, und kann es nicht geben, da der Geist der calvinischen Confession nicht duldet, dass irgend etwas in den Gottesdienst aufgenommen werde, was nur einigermassen die Einbildungskraft anregen könnte. — Das Theater ist unter aller Kritik, wenigstens was Musik betrifft. Der Musikdirector bearbeitet den Takt mit Handen und Füssen; winkt auch gelegentlich, und ruft wol gar dem Instrumente zu, das eintreten soll. Hier fällt das nicht auf: man ists gewohnt worden. — In Familien wird nun wol Musik gemacht, aber, mit höchstseltenen Ausnahmen, nur im Verhältnis zu der oben erklärten Musikliebe. Meine Geschäfte bringen mich mit den angesehensten Häusern zusammen: ich habe aber noch in keinem einzigen nur ein wahrhaft gutes Pianoforte gefunden. Die Erhard'schen aus Paris in Klavierform sind die beliebtesten: Sie wissen aber, wie hart und kraftlos diese sind. — Die vorzüglichsten der hiesigen Instrumentisten sind: Hr. Hola, der gut Flöte bläset, und auch componirt — aber Letzteres ist auch darnach! Hr. Hänsel, ein angenehmer, gebildeter Violinist, und sein Bruder, ein braver Waldhornist. Seit ganz kurzem ist auch ein lobenswerther Gesanglehrer hier, Moreau mit Namen. Das sind aber auch alle, die ich auszeichnen kann; und die Leute haben genug daran. Der Frost der Genfer für alles, was nicht einträglich und als eigentliches bürgerliches Geschäft anzusehen ist, muss wol jeder Kunst gleich im Aufkeimen denselben Dienst thun, wie andere Fröste andern Keimen. — Sie dürfen übrigens nicht denken, dass jener Zustand der Tonkunst hier nur seit der Veränderung der Dinge entstanden, oder auch nur durch diese verschlimmert worden sey; ich habe mit den unterrichtetsten Männern darüber gesprochen: es ist immer so gewesen und wird auch wol so bleiben, weil es, wie ich schon erinnert habe, seinen eigentlichen Grund in nichts Einzelnem und Zufälligem, sondern im Ganzen und Wesentlichen hat. — —

Kurze Anzeigen.

Terzette für drey Singstimmen mit Begleit. des Pianof. von August Bergt. 5tes Heft. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die frühern Hefte der Terzette des Hrn. B. sind in Cirkeln, welche schon ziemlich ausgeführte Stücke gut vorzutragen geübt sind, nicht wenig, und mit allem Recht, beliebt, vornämlich wegen ihrer angenehmen Melodien, des stets natürlich und fliessend geführten Gesanges, und der, bey aller Einfachheit und Leichtigkeit, doch oft wahrhaft künstlichen, und immer wirksamen Verflechtung aller Stimmen. Dieser Heft stehet keinem der frühern nach, und ist vielmehr, besonders was die letzten beyden Eigenschaften, so wie, was Bedeutsamkeit des Basses betrifft, den ersten vorzuziehen. In der Form gleichen übrigens die drey Stücke dieses Hefts, eine etwas längere Ausführung abgerechnet, ganz jenen; und so brauchen wir eben so wenig sie weiter zu beschreiben, als sie den gebildeten Liebhabern zu empfehlen. Die Gedichte — das erste von Arthur von Nordstern, das zweyte von Herder, das dritte von einem Ungenannten — sind auch in diesem Hefte gut gewählt, und die Klavierstimme ist obligat.

Variations sur l'air: Unser alter Staatsverwalter — pour Pianof. par — Wilms. Oeuv. 54. ches Hummel à Berlin et Amsterdam. (Pr. 1 Gulden.)

Sollte Hr. W. diese Variationen wirklich jetzt geschrieben haben? Dann hat er sich wol, wie

ehedem Mozart in mehrern seiner kleinern Klavierstücke, den Leuten nicht entziehen können, welche bestellten: eben das will ich haben und eben in dieser Art! „Eben das" — d. h. hier: Variationen über ein volksmässiges Liedchen, das zwar sehr gewöhnlich, aber nicht gerade verwerflich wäre, wenn es nicht die fatale Rückung (Rosalie) im zweyten Theile hätte — ein Ding, das schon an sich in so einfacher Melodie und Harmonie nicht gut, aber bey so vielfältiger Wiederkehr in den Variationen selbst, übel wirkt. „Eben in dieser Weise" — d. h. hier: in der altern, nach welcher man eine lange Reihe Variationen schrieb, (hier sechzehn,) aber auch jede kleine Veränderung in der Figur schon eine Variation nannte. Da Hr. W. hier nun einmal nicht tiefer greifen wollte oder sollte, so suchte er der Monotonie dadurch vorzubeugen, dass er verschiedene Variat. in andere äussere Formen umgoss — zum Walzer, zum Marsch, zur Polonaise u. dergl. Das ist denn, besonders für Dilettantinnen, recht gut. Ueberhaupt können *diesen* die Variat., jener Gegenbemerkungen ungeachtet, mit Grund empfohlen werden. Sie können sich damit leicht und munter unterhalten, auch die Finger auf mancherley nützliche Art üben: denn dieses beydes hat der Componist beabsichtiget und sehr gut erreicht. Die *Coda* ist gerade nicht mehr und nicht weniger, als sie hier seyn musste.

Miscellen.

In der Schrift: *Lebens-Ansichten* von F. L. B. (Stuttgart, 1814,) die noch gar nicht bekannt zu seyn scheint, und es zu werden doch so sehr verdient, finden sich auch nicht wenige treffliche Gedanken über den Gegenstand unsers Bemühens. Wir glauben nicht Unrecht zu thun, wenn wir mit einigen derselben unsre Blätter bereichern; zumal da der eine Theil unsrer Leser dies ganze Buch schwerlich lesen, der andere durch diese Fragmente es zu lesen hoffentlich bewogen werden wird. Dem uns ganz unbekannten Verf. aber können wir uns nicht enthalten hier ein Wort des Dankes für gar manche Anregung und Freude zu sagen.

d. Redact.

1.

Seele, Organ und Schule: ist das nicht Anfang, Mittel und Ende aller Kunst?

2.

Es kömmt mir vor, als könne nur derjenige eine gewisse Kunsthöhe erreichen, dem in seiner Kindheit und Jugend die Gestalten des Lebens, jede in ihrer tiefen Eigenthümlichkeit, als das Normale ihrer Gattung erschienen, und ihm so die schönsten, klarsten, am tiefsten dringenden, ersten Eindrücke, gleichsam lebendige *avant la lettre* gaben. Wem die Objecte frühe in einer gewissen Pluralität, als Gattungen und Arten vorgeführt werden, der gelangt zu Begriffen, aber er verliert den poetischen Sinn.

3.

Das Einfach-Schöne erweckt die Selbstthätigkeit unsrer Phantasie, und schafft sich so seine Beywerke selbst. Das Gezierte, Prunkvolle, Bombastische will uns dieser Mühe überheben, es will dasjenige äusserlich darstellen, was wir im Nothfall selbst hinzugedacht hätten, und erschlafft uns, indem es uns übersättigt.

4.

Es ist sehr schwer, diejenigen zu befriedigen, die, bey viel Sinn und Bedürfniss, wenig Kenntnisse vom Technischen, wenig Begriff von den Mühen der Kunstausübung, und wenig Literatur der Kunst haben; eben so auch solche, die einmal über das jugendliche Erstaunen bey der Anschauung einer schönen Lebendigkeit hinweg, und doch noch nicht bey der Gediegenheit eines geläuterten Geschmacks angekommen sind. Sie wollen, wie ehemals, durch jedes Kunstwerk in einen Himmel auf Erden versetzt werden, und doch machen sie tausendfach mehr, und oft ganz unvereinbare Forderungen. — Am besten ists freylich, solche Gemüther im Sturm hinzureissen, denn, lässt man sie zur Ruhe kommen, so geht nichts über ihre Zumuthungen, und „jeder ist ein andres (unersättliches) Thier."

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. **№. 11.** 1814.

Ueber Manier und Mode in der praktischen Musik, hauptsächlich beym Violinspiel.

Seit einem Jahrzehend, und länger, hörte man viel von Manier in der Musik, besonders beym Violinspiel sprechen. Manchen Virtuosen wurde nachgesagt, oder sie sagten es sich selbst nach, dass sie in dieser oder jener Manier spielten; ja Einer derselben, der Talent und viele Fertigkeit besitzt, kündigte sogar verschiedene Manieren an, in welchen er seine Concerte vortragen wolle; es erschien ein Rondo à la Mode de Paris, u. s. w. Eine kleine Untersuchung, was es damit für eine Bewandnis habe, in wiefern jene Redensarten statthaft seyen, auf welchen Gründen sie beruhen, und ob diese zum Vortheil oder Nachtheil dieser Künstler gereichen, dürfte wol an der Zeit seyn.

In der That scheint die pariser Schule die Quelle einiger dieser Manieren (man könnte sie auch Moden nennen,) gewesen zu seyn; aber ohne es zu wollen. Keinesweges soll dieser Schule hierdurch zu nahe getreten werden; denn wer könnte leugnen, dass sie sich grosses Verdienst um die Verbesserung des Violinspiels erworben? wer wird nicht anerkennen, zu welcher Vollkommenheit die Manner, von welchen sie herrührt, die Kunst des Bogens gebracht haben, besonders in Ansehung der Mannigfaltigkeit in den Stricharten, wie sie früher noch nicht so benutzt wurden, und in Ansehung der Art und Weise, den Ton fest zu halten, viele Figuren zusammen zu ziehen, u. s. w. Aber mehrere Nachfolger derselben waren nur darauf bedacht, sowol in ihrem Spiel, als in ihren Compositionen, diese neuen Stricharten, das Durchziehen der Töne, und was sie sonst noch als neu und zu jener Manier gehörig ansehen mochten, recht häufig anzubringen, recht hervor zu heben, ohne irgend einen andern und höhern Zweck, als eben die neue Manier, oder neue Mode, und freylich sich selbst um derselben willen, glänzen zu lassen. Auf diese Weise sind nun auch Zweige jener Schule nach Deutschland ausgegangen. Allein diese sind gewiss nicht auf dem rechten Wege; denn, abgerechnet, dass dann überhaupt das Mittel zum Zweck gemacht wird — eine offenbare und stets nachtheilige Verkehrtheit: so muss auch oft über dem steten Bemühen nach Ausprägung der Manier die Hauptsache, der innere Gehalt, der reine, schöne Gesang, und der wahre Ausdruck verloren gehen. Indessen ging es hiermit, wie mit andern Moden: das Manierwesen fand, als etwas Neues und Ungewöhnliches, guten Fortgang, und mitunter, besonders bey nicht ganz Unbefangenen, sogar Bewunderung, so dass man hin und wieder nichts mehr schön finden wollte, was nicht in jener neuen Manier war; man schien ganz anders als sonst zu empfinden; Künstler, die es wagten, ihr Spiel nicht nach dem neuen Zuschnitt zu modeln, wenn sie auch das Publicum früher entzückt hatten, schienen unterzugehen, oder wurden doch als veraltet hintangesetzt: So eine *Manie* für eine *Manier* dauert jedoch gewiss immer nur so lange, bis der erste Reiz der Neuheit vorüber, bis das Gute in dem Neuen ausgeschieden, sein Nichtiges beseitigt, und jenes sich mit dem Alten gehörig amalgamirt und eingeebnet hat. An den Meisterwerken Mozarts, Haydns, Beethovens, und Mehrerer, wollte der neue Zauber nie haften. Ref. war Zeuge, dass ein Nachkömmling jener Schule, (im dritten oder vierten Gliede,) der beym Vortrag solcher Werke ebenfalls nur bemüht war, die neue Manier zu produciren, wenig Beyfall fand, und dass das übertriebene Hervorheben der neuen Vortragsmittel sogar belächelt wurde. Besonders waren auch Stand und Gesticulation des Virtuosen für die daran nicht gewöhnten Zuhörer so auffallend, dass ihre Aufmerksamkeit ziemlich von der Musik ab-, und nur auf die Arbeit des Spielers hingelenkt wurde, worüber schon viel von der Wirkung seiner Töne verloren ging. Hierdurch scheinen sich nun die

längst gemachten Bemerkungen zu bestätigen: auch in der praktischen Musik, wie in der Composition, kann mit den Kunstmitteln Missbrauch getrieben werden, wenn sie nicht blos als solche, sondern als Zweck dienen sollen; denn es ist nicht immer vortheilhaft, noch weniger wesentlich, dass der Concertspieler gänzlich vor den Augen der Zuhörer stehe, ja, es kann ihm sogar nachtheilig seyn. Denn je weniger die Musik dem Auge bietet, desto reiner, zusammenhängender wird sie das Ohr auffassen; je weniger das Ohr durch das Mechanische, und die oft nothwendigen Uebel, (worunter auch das Taktschlagen,) gestört wird, desto ungetrübter wird der melodische und harmonische Erguss in die Seele dringen und die Empfindungen erregen, welche in ihr widerklingen sollen. Es mag daher immer hinlänglich seyn, dass der Solospieler nur dem Ohre nahe genug gerückt ist, wenn auch nicht alle seine Bewegungen in's Auge fallen.

Dagegen würde es, wie schon gesagt, sehr unrecht seyn, jene, durch die pariser Schule verbreitete, höhere Cultur des Violinspiels nicht anerkennen zu wollen; sehr Unrecht würde jeder Violinspieler haben, der nicht in diese verbesserte Art des Vortrags eingehen und sie sich selbst, wenigstens bis auf einen gewissen Grad, aneignen wollte. Unsre neuesten, besten Concerte sind in diesem Geiste, und auch, mehr oder weniger, für diese Manier geschrieben; sie haben deshalb gewöhnlich eine sehr genaue und mannigfaltige Bezeichnung, und es ist etwas sehr Unbefriedigendes, sie ohne die sorgfältigste Beobachtung derselben zu hören; sie verlieren in jeder Hinsicht sehr viel, wenn sie, wie es noch zuweilen geschieht, ohne Rücksicht darauf, blos nach eigener Willkür, wol gar mit den gemeinsten Stricharten und in einem übereilten Tempo, mehr durchgejagt als vorgetragen werden. Nein, man verkenne das Gute nicht, hüte sich aber vor Missbrauch.

Eben auch dadurch wurde zu einem besondern Vorfall Anlass gegeben. Das *Durchziehen der Töne*, diese in dem Gesange gewiss angenehme Manier, wenn sie nämlich mit grosser Mässigung, am rechten Orte und mit Geschmack angewendet wird, und welche dann vom Gesange in die Instrumentalmusik mit Recht übertragen worden war, wurde an einem Orte, wo die Tonkunst in einem hohen Grade blüht, (in Wien,) von Violinspielern dermassen gemissbraucht, dass sehr achtungswerthe Männer (wie Salieri) daran ein Gräuel fanden, und daher, so weit ihr Wirkungskreis ging, ein, durch diese Blätter bekannt gewordenes, förmliches Verbot dagegen, wenigstens beym Orchesterspiel, wohin es denn freylich auch am allerwenigsten gehört, einlegten. Es würde mit den Tönen gewisser Thiere verglichen, und derjenige, welcher sich desselben bediente, sollte für einen schlechten Künstler gehalten werden. Wollte man dies auch auf das Solospiel ausdehnen, so dürfte es nun wieder etwas zu strenge verfahren seyn, und es würde durch die Vertilgung dieser Manier, nach dem alten Sprichwort, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet werden. Wer hört wol jetzt einen guten Gesang ganz ohne dieselbe? Bedienen sich ihrer nicht auch die ersten Geiger unsrer Zeit, und vorzüglich die, welche noch vor kurzem in jener grossen Kaiserstadt um den Preis wetteiferten? Ueberdies hat Hr. Nägeli nun auch in seiner Gesangschule das Statthafte dieser Manier theoretisch recht gut begründet; und da die Culturgeschichte des Vortrags auf Instrumenten mit der, des Gesanges, grösstentheils gleichen Schritt hält: so kann, was dort für diesen gesagt ist, auch auf jene angewendet werden. Nach Hrn. N. gehört diese Manier unter das *Portamento*, welches er auf folgende Weise erklärt:

„Alle Kunst der Ausübung muss etwas Täuschendes (Illusorisches) haben, das zu der fixen Form, in die das Kunstwerk von seinem Urheber gestaltet ist, einen fortlaufenden lebendigen Contrast bildet. Der Kunstsänger muss durch mannigfaltige Illusionsmittel den Hörer täuschen; aber immer nur augenblicklich muss diese Täuschung seyn, und augenblicklich darauf muss Befriedigung (Enttäuschung) folgen, damit wieder eine neue Täuschung beginnen könne u. s. w. Nun liegen eben im *Portamento* diese Täuschungsmittel, und die Täuschungsweise ist specifisch nicht mehr und nicht weniger als dreyfach, weil die Tonelemente eben auch dreyfach sind.

1) Im *Ueberbiegen* liegt eine *rhythmische* Illusion: Durch das Ueberbiegungstönchen wird das Gesetz des Rhythmus für den Moment aufgehoben, der Ton, von welchem man überbiegt, wird um einen Moment früher verlassen, als sein eigentlicher Zeitwerth erheischt, und derjenige, zu welchem man überbiegt, wird um einen Moment früher ergriffen, obschon er in seiner Bestimmtheit (Förmlichkeit) nicht früher eintritt, weil er im Ueberbiegungsmoment nur fein berührt wird. Der Hörer

wird demnach durch das *Ueberbiegen rhythmisch getäuscht.*

2) Im *Durchziehen* liegt eine *melodische* Illusion: So wie der Durchzug des Tones beginnt, wird die bestimmte Tonhöhe, also das Gesetz des Melos, aufgehoben, und bleibt aufgehoben, bis der folgende Ton, zu welchem man durchzieht, eintritt. Der Hörer wird also vermittelst des *Durchziehens melodisch getäuscht.*

3) Im Schwellen liegt eine *dynamische* Illusion: Der Ton hat, indem er geschwellt wird, er mag an- oder abgeschwellt werden, wie momentan fortdauernd den gleichen Grad von Stärke, und so ist auch das Gesetz der Dynamik als Fixirung der Kraftäusserung, aufgehoben. So wird der Hörer durch das *Schwellen dynamisch* getäuscht.

Indem der Sänger diese Stimmkünste öfter oder seltener, auffallender oder feiner, vereinzelt oder verbunden, nach Willkür oder auch nach blossem Kunstinstinct ausübt, legt er so seine Individualität hinein; er verändert zwar das Kunstwerk nicht, (ändert nichts an der Geltung der Noten u. s. f.) tingirt es aber dennoch durch und durch mit subjectivem Ausdruck. Und so lässt es sich begreifen, warum derjenige, der diese Kunstmittel entbehrt, ungleich minder wirkt, und nicht für einen ausdrucksvollen Sänger gelten kann."

Und so verhält es sich denn auch mit der Instrumentalmusik. Je feiner und geschmackvoller ein Virtuos durch diese und andere Kunstmittel ein Werk mit seinem subjectiven Ausdruck tingirt, desto mehr Beyfall wird ihm zu Theil werden.

Der Reiz des Trillers mag wol ebenfalls in der Tauschung bestehen, und könnte vielleicht eine harmonische Illusion heissen, weil durch den schnellen Wechsel zweyer, nur eine Secunde von einander entfernter Töne, von welchen der sogenannte Hülfston immer einem fremden Grundton angehört, das Gefühl einer bestimmten, reinen Harmonie aufgehoben wird. Terzentriller und andere, wo beyde Töne zu dem Accord consoniren, welcher dem Triller zum Grunde liegt, sind vielleicht eben deswegen reizlos. Diese Bemerkung im Vorbeygehen.

Ob nun gleich die Erfahrung gelehrt hat, dass auch in frühern Zeiten immer gewisse Vortragsmanieren, gewisse modische Figuren u. dergl. an der Tagesordnung waren, die in gewissen Zeitperioden als herrschender Geschmack galten; ob wir gleich wissen, dass durch Händel, die Bache und Mozart neue Epochen auch in dieser Hinsicht begonnen haben, dass letzterer sogar Stücke in Händels Manier componirte: so können diese Erfahrungen dennoch dem Modewesen nicht das Wort reden, sondern wir sehen darin immer nur das stufenweise Fortschreiten, die allmäliche Läuterung des Geschmacks überhaupt, dessen höchster Grad nicht nur noch jetzt blos etwas Ideales ist, sondern es wol auch immer bleiben wird. Daher können die Wörter: herrschende Manier, herrschende Mode und dergl., nichts anders bezeichnen, als Einseitigkeit, Missbrauch einzelner Vortragsmittel, Nachahmung der Individualität genialer Vorgänger, oder Ausübung der eigenen, in wiefern man selbst mitherrscht. Dies Letzte ist noch das Beste. Ein vollkommener Künstler wird indess nur derjenige heissen können, an welchem keine besondere Manier bemerkbar ist, der aber alle in seiner Gewalt hat. Eine eigentlich herrschende Mode oder dergleichen einseitige Manier sollte es aber weder in der Tonkunst überhaupt, noch bey der Behandlung einzelner Instrumente geben: sondern nur die Vereinigung alles Schönen und Mannigfaltigen, was die Tonkunst, und jedes Instrument insbesondere darbietet, giebt die einzig wahre und ewige Manier.

Gleichmann.

Nachricht von einem gebildeten, jungen Mann.

Aus den Papieren des Kapellmeisters, Johannes Kreisler.

Es ist herzerhebend, wenn man gewahr wird, wie die Cultur immer mehr um sich greift; ja, wie selbst aus Geschlechtern, denen sonst die höhere Bildung verschlossen, sich Talente zu einer seltenen Höhe aufschwingen. In dem Hause des geheimen Commerzien-Raths R. lernte ich einen jungen Mann kennen, der mit den ausserordentlichsten Gaben eine liebenswürdige Bonhommie verbindet. Als ich einst zufällig von dem fortdauernden Briefwechsel sprach, den ich mit meinem Freunde, Charles Elsson in Philadelphia unterhalte, übergab er mir voll Zutrauen einen offenen Brief, den er an seine Freundin geschrieben hatte, zur Bestellung. — Der Brief ist abgesendet: aber musste ich nicht, liebenswürdiger Jüngling, dein Schreiben abschriftlich, als ein Denkmal deiner hohen Weisheit und Tugend, deines echten Kunstgefühls bewahren? — Nicht

verhehlen kann ich, dass der seltene, junge Mann seiner Geburt und ursprünglichen Profession nach eigentlich — ein *Affe* ist, der im Hause des Commerzien-Raths sprechen, lesen, schreiben, musiciren u. s. w. lernte; kurz, es in der Cultur so weit brachte, dass er seiner Kunst und Wissenschaft, so wie der Anmuth seiner Sitten wegen, sich eine Menge Freunde erwarb, und in allen geistreichen Cirkeln willkommen ist. Bis auf Kleinigkeiten, z. B. dass er bey den Thés dansants in den Hops-Angloisen zuweilen etwas sonderbare Sprünge ausführt, dass er ohne gewisse innere Bewegungen nicht wol mit Nüssen klappern hören kann, so wie (doch dies mag ihm vielleicht nur der Neid, der alle Genies verfolgt, nachsagen,) dass er, der Handschuhe unerachtet, die Damen beym Handkuss etwas weniges kratzt, merkt man auch nicht das mindeste von seiner exotischen Herkunft, und alle die kleinen Schelmereyen, die er sonst in jüngern Jahren ausübte, wie z. B. wenn er den ins Haus Eintretenden schnell die Hute vom Kopfe riss und hinter ein Zuckerfass sprang, sind jetzt zu geistreichen Bonmots geworden, welche mit jauchzendem Beyfall beklatscht werden. — Hier ist der merkwürdige Brief, in dem sich Milo's schöne Seele und herrliche Bildung ganz ausspricht.

Schreiben Milo's, eines gebildeten Affen, an seine Freundin, Pipi, in Nord-Amerika.

Mit einer Art von Entsetzen denke ich noch an die unglückselige Zeit, als ich dir, geliebte Freundin, die zärtlichsten Gesinnungen meines Herzens nicht anders, als durch unschickliche, jedem Gebildeten unverständliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das misstönende, weinerliche: Ae ae! das ich damals, wiewol von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausstiess, nur im mindesten das tiefe, innige Gefühl, das sich in meiner männlichen, wohlbehaarten Brust regte, andeuten? Und selbst meine Liebkosungen, die du, kleine, süsse Freundin, damals mit stiller Ergebung dulden musstest, waren so unbehülflich, dass ich jetzt, da ich es in dem Punkt dem besten *primo amoroso* gleichthue, und *à la Duport* die Hand küsse, roth darüber werden könnte, wenn nicht ein gewisser robuster Teint, der mir eigen, dergleichen verhinderte. Unerachtet des Glücks der höchsten innern Selbstzufriedenheit, die jene unter den Menschen erhaltene Bildung in mir erzeugt hat, giebt es dennoch Stunden, in denen ich mich recht abhärme, wiewol ich weiss, dass dergleichen Anwandlungen, ganz dem sittlichen Charakter, den man durch die Cultur erwirbt, zuwider, noch aus dem rohen Zustande herrühren, der mich in einer Klasse von Wesen festhielt, die ich jetzt unbeschreiblich verachte. Ich bin nämlich dann thöricht genug, an unsere armen Verwandten zu denken, die noch in den weiten, uncultivirten Waldern auf den Baumen herumhüpfen, sich von rohen, nicht erst durch Kunst schmackhaft gewordenen Früchten nähren, und vorzüglich Abends gewisse Hymnen anstimmen, in denen kein Ton richtig, und an irgend einen Takt, sey es auch der neuerfundene $\frac{7}{8}$ oder $\frac{1}{4}$ Takt, gar nicht zu denken ist. An diese Armen, die mich doch eigentlich nun gar nichts mehr angehen, denke ich dann und erwehre mich kaum eines tiefen Mitleids mit ihnen. Vorzüglich liegt mir noch zuweilen unser alter Onkel (nach meinen Erinnerungen muss es ein Onkel von mütterlicher Seite gewesen seyn) im Sinn, der uns nach seiner dummen Weise erzog, und alles nur Mögliche anwandte, uns von allem, was menschlich, entfernt zu halten. Er war ein ernster Mann, der niemals Stiefeln anziehen wollte, und ich höre noch sein warnendes, ängstliches Geschrey, als ich mit lüsternem Verlangen die schönen, neuen Klappstiefeln anblickte, die der schlaue Jäger unter dem Baum stehen lassen, auf dem ich gerade mit vielem Appetit eine Kokosnuss verzehrte. Ich sah' noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die, den zurückgelassenen ganz ähnlichen Klappstiefeln herrlich standen. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgewichsten Stiefeln für mich so etwas Grandioses und Imposantes — Nein, ich konnte nicht widerstehen; der Gedanke, eben so stolz, wie jener, in neuen Stiefeln einher zu gehen, bemächtigte sich meines ganzen Wesens; und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir nur geweckt werden durften, dass ich, vom Baum herabgesprungen, leicht und gewandt, als hatte ich zeitlebens Stiefeln getragen, mit den stählernen Stiefel-Anziehern den schlanken Beinen die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wusste? Dass ich freylich nachher nicht laufen konnte, dass der Jäger nun auf mich zuschritt, mich ohne Weiteres beym Kragen nahm und fortschleppte, dass der alte Onkel erbärmlich schrie und uns Kokosnüsse nachwarf, wovon mich eine recht hart am hinterm linken Ohre traf, wider

den Willen des bösen Alten aber vielleicht herrliche, neue Organe zur Reife gebracht hat: alles dieses weisst du, Holde, da du selbst ja heulend und jammernd deinem Geliebten nachliefest und so auch freywillig dich in die Gefangenschaft begabst. — Was sage ich Gefangenschaft! Hat diese Gefangenschaft uns nicht die grösste Freyheit gegeben? Ist etwas herrlicher, als die Ausbildung des Geistes, die uns unter den Menschen geworden? — Ich zweifle nämlich nicht, dass du, liebe Pipi, bey deiner angebornen Lebhaftigkeit, bey deiner Fassungsgabe, dich auch etwas weniges auf die Künste und Wissenschaften gelegt haben wirst, und in diesem Vertrauen unterscheide ich dich auch ganz von den bösen Verwandten in den Waldern. Ha! unter ihnen herrscht noch Sittenlosigkeit und Barbarey; ihre Augen sind trocken, und sie sind gänzlich ohne Tiefe des Gemüths! Freylich kann ich wol voraussetzen, dass du in der Bildung nicht so weit vorgeschritten seyn wirst, als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann; ich weiss durchaus *Alles*, bin daher eben so gut, wie ein Orakel, und herrsche im Reich der Wissenschaft und Kunst hier unumschränkt. Du wirst gewiss glauben, süsse Kleine, dass es mich unendlich viel Mühe gekostet habe, auf diese hohe Stufe der Cultur zu gelangen: im Gegentheil kann ich dich versichern, dass mir nichts in der Welt leichter geworden, als das; ja, ich lachle oft darüber, dass in meiner frühen Jugend mir die verdammten Springübungen von einem Baum zum andern manchen Schweisstropfen ausgepresst, welches ich bey dem gelehrt und weise werden nie verspürt habe. Das hat sich vielmehr so ganz leicht von selbst gefunden, und es war beynahe schwerer, zur Erkenntnis zu gelangen, ich sasse nun wirklich schon auf der obersten Stufe, als hinauf zu klettern. Dank sey es meinem herrlichen Ingenio und dem glücklichen Wurf des Onkels! — Du musst nämlich wissen, liebe Pipi, dass die geistigen Anlagen und Talente wie Beulen am Kopfe liegen, und mit Händen zu greifen sind; mein Hinterhaupt fühlt sich an, wie ein Beutel mit Kokosnüssen, und jenem Wurf ist vielleicht noch manches Beulchen und mit ihm ein Talentchen entsprossen. Ich hab' es in der That recht dick hinter den Ohren! — Jener Nachahmungstrieb, der unserm Geschlecht eigen, und der ganz ungerechter Weise von den Menschen so oft belacht wird, ist nichts anders, als der unwiderstehliche Drang, nicht sowol Cultur zu erlangen, als die uns schon innwohnende zu zeigen. Dasselbe Princip ist bey den Menschen längst angenommen, und die wahrhaft Weisen, denen ich immer nachgestrebt, machen es in folgender Art. Es verfertigt irgend jemand etwas, sey es ein Kunstwerk, oder sonst; alles ruft: das ist vortrefflich: gleich macht der Weise, von innerm Beruf beseelt, es nach. Zwar wird etwas anders; aber er sagt: So ist es eigentlich recht, und jenes Werk, das ihr für vortrefflich hieltet, gab mir nur den Sporn, das wahrhaft Vortreffliche an's Tageslicht zu fördern, was ich längst in mir trug. Es ist ungefähr so, liebe Pipi, als wenn einer unserer Mitbrüder sich beym Rasiren zwar in die Nase schneidet, dadurch aber dem Stutzbart einen gewissen originellen Schwung giebt, den der Mann, dem er es absah, niemals erreicht. Eben jener Nachahmungstrieb, der mir von jeher ganz besonders eigen, brachte mich einem Professor der Aesthetik, dem liebenswürdigsten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die ersten Aufklärungen über mich selbst erhielt und der mir auch das Sprechen beybrachte. Noch ehe ich dieses Talent ausgebildet, war ich oft in auserlesener Gesellschaft witziger, geistreicher Menschen. Ich hatte ihre Mienen und Gebehrden genau abgesehen, die ich geschickt nachzuahmen wusste; dies und meine anständige Kleidung, mit der mich mein damaliger Principal versehen, öffnete mir nicht allein jederzeit die Thüre, sondern ich galt allgemein für einen witzigen Kopf, für einen jungen Mann von feinem Weltton. Wie sehnlich wünschte ich sprechen zu können: aber im Herzen dachte ich: O Himmel, wenn du nun auch sprechen kannst, wo sollst du all die tausend Einfälle und Gedanken hernehmen, die denen da von den Lippen strömen? wie sollst du es anfangen, von den tausend Dingen zu sprechen, die du kaum dem Namen nach kennst? wie sollst du über Werke der Wissenschaft und Kunst so bestimmt urtheilen, wie jene da, ohne in diesem Gebiete einheimisch zu seyn? — So wie ich nur einige Worte zusammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Professor der Aesthetik, meine Zweifel und Bedenken; der lachte mir aber ins Gesicht und sprach: Was glauben Sie denn, lieber Monsieur Milo? *Sprechen, sprechen, sprechen* müssen sie lernen, alles Uebrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen: das ist das ganze Geheimnis. Sie werden

selbst erstaunen; wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen; wie Ihnen die Weisheit aufgeht; wie die göttliche Suada Sie in alle Tiefen der Wissenschaft und Kunst hineinführt, dass Sie ordentlich in Irrgängen zu wandeln glauben. Oft werden Sie sich selbst nicht verstehen: dann befinden Sie sich aber gerade in der wahren Begeisterung, die das Sprechen hervorbringt. Einige leichte Lectüre kann Ihnen übrigens wol nützlich seyn, und zur Hülfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen, die überall vortheilhaft eingestreut werden, und gleichsam zum Refrain dienen können. Reden Sie viel von den Tendenzen des Zeitalters — wie sich das und jenes rein ausspreche — von Tiefe des Gemüths — von gemüthvoll und gemüthlos u. s. w. — O meine Pipi, wie hatte der Mann Recht! wie kam mir, mit der Fertigkeit des Sprechens, die Weisheit! — Mein glückliches Mienenspiel gab meinen Worten Gewicht, und in dem Spiegel habe ich gesehen, wie schön meine von Natur etwas gerunzelte Stirn sich ausnimmt, wenn ich diesen oder jenen Dichter, den ich nicht verstehe, weshalb er denn unmöglich 'was taugen kann, Tiefe des Gemüths rein absprechе. Ueberhaupt ist die innere Ueberzeugung der höchsten Cultur der Richterstuhl, dem ich bequem jedes Werk der Wissenschaft und Kunst unterwerfe, und das Urtheil infallibel, weil es aus dem Innern von selbst, wie ein Orakel, entspriesst. — Mit der Kunst habe ich mich vielfach beschäftigt — etwas Malerey, Bildhauerkunst, mitunter Modelliren — Dich, süsse Kleine, formte ich als Dinna nach der Antike —: aber all den Krimskrams hatte ich bald satt: aber die Musik zog mich vor allen Dingen an, weil sie Gelegenheit giebt, so eine ganze Menge Menschen, mir nichts, dir nichts, in Erstaunen und Bewunderung zu setzen, und schon meiner natürlichen Organisation wegen wurde bald das Fortepiano mein Lieblingsinstrument. Du kennst, meine Süsse, die etwas länglichen Finger, welche mir die Natur verliehen; mit denen spanne ich nun Quartdecimen, ja zwey Octaven, und dies, nebst einer enormen Fertigkeit, die Finger zu bewegen und zu rühren, ist das ganze Geheimnis des Fortepianospiels. Thränen der Freude hat der Musikmeister über die herrlichen, natürlichen Anlagen seines Scholaren vergossen; denn in kurzer Zeit habe ich es so weit gebracht, dass ich mit beyden Händen in zwey- und dreyssig-, vier und sechszig-, einhundert und acht und zwanzig-Theilen ohne Anstoss auf und ablaufe, mit allen Fingern gleich gute Triller schlage, drey, vier Octaven herauf und herabspringe, wie ehemals von einem Baume zum andern, und bin hiernach der grösste Virtuos, den es geben kann. Mir sind alle vorhandene Flügelcompositionen nicht schwer genug: ich componire mir daher meine Sonaten und Concerte selbst; in letztern muss jedoch der Musikmeister die Tutti machen: denn wer kann sich mit den vielen Instrumenten und dem unnützen Zeuge überhaupt befassen! Die Tutti der Concerte sind ja ohnedies nur nothwendige Uebel, und nur gleichsam Pausen, in denen sich der Solospieler erholt und zu neuen Sprüngen rüstet. — Nächstdem habe ich mich schon mit einem Instrumentenmacher besprochen, wegen eines Fortepianos von neun bis zehn Octaven: denn kann sich wol das Genie beschränken auf den elenden Umfang von erbärmlichen sieben Octaven? Ausser den gewöhnlichen Zügen, der türkischen Trommel und Becken, soll er noch einen Trompetenzug, so wie ein Flageolet-Register, das, so viel möglich, das Gezwitscher der Vögel nachahmt, anbringen. Du wirst gewahr, liebe Pipi, auf welche sublime Gedanken ein Mann von Geschmack und Bildung geräth! — Nachdem ich mehre Sänger grossen Beyfall einärndten gehört, wandelte mich auch eine unbeschreibliche Lust an, ebenfalls zu singen; nur schien es mir leider, als habe mir die Natur jedes Organ dazu schlechterdings versagt: doch konnte ich nicht unterlassen, einem berühmten Sänger, der mein intimster Freund geworden, meinen Wunsch zu eröffnen, und zugleich mein Leid, wegen der Stimme, zu klagen. Dieser schloss mich aber in die Arme und rief voll Enthusiasmus: Glückseliger Monsieur! Sie sind bey Ihren musikalischen Fähigkeiten und der Geschmeidigkeit Ihres Organs, die ich längst bemerkt, zum grossen Sänger geboren: denn die grösste Schwierigkeit ist bereits überwunden. Nichts ist nämlich der wahren Singekunst so sehr entgegen, als eine gute, natürliche Stimme, und es kostet nicht wenig Mühe bey jungen Scholaren, die wirklich Singstimme haben, diese Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen. Ganzliches Vermeiden aller haltenden Töne, fleissiges Ueben der tüchtigsten Rouladen, die den gewöhnlichen Umfang der menschlichen Stimme weit übersteigen, und vornämlich das angestrengte Hervorrufen des Falsets, in dem der wahrhaft künstliche Gesang seinen Sitz hat, hilft aber gewöhnlich nach einiger Zeit; die robusteste Stimme widersteht selten lange diesem

ernsten Bemühungen: aber bey Ihnen, Geehrtester, ist nichts aus dem Wege zu räumen; in kurzer Zeit sind Sie der sublimste Sänger, den es giebt! — — Der Mann hatte Recht; nur weniger Uebung bedurfte es, um ein herrliches Falset, und eine Fertigkeit zu entwickeln, hundert Töne in einem Athem herauszustossen, was mir denn den ungetheiltesten Beyfall der wahren Kenner erwarb, und die armseligen Tenoristen, welche sich auf ihre Bruststimme Wunder was zu Gute thun, unerachtet sie kaum einen Mordent herausbringen, in Schatten stellte. Mein Maestro lehrte mich gleich anfänglich drey ziemlich lange Manieren, in welchen aber die Quintessenz aller Weisheit des künstlichen Gesanges steckt, so dass man sie, bald so bald anders gewendet, ganz oder stückweise, unzählige Mal wiederbringen, ja zu dem Grundbass der verschiedensten Arien, statt der von dem Componisten intendirten Melodie, nur jene Manieren auf allerley Weise singen kann. Welcher rauschende Beyfall mir schon eben der Ausführung dieser Manieren wegen gezollt worden, meine Süsse, kann ich dir nicht beschreiben, und du bemerkst überhaupt, wie auch in der Musik das natürliche, mir einwohnende Ingenium mir alles so herzlich leicht machte. — Von meinen Compositionen habe ich schon gesprochen: aber gerade das liebe Componiren — muss ich es nicht, um nur meinem Genie ihm würdige Werke zu verschaffen, so überlasse ich es gern den untergeordneten Subjecten, die nun einmal darzu da sind, uns Virtuosen zu dienen, d. h. Werke anzufertigen, in denen wir unsere Virtuosität zeigen können. — Ich muss gestehen, dass es ein eigen Ding mit all dem Zeuge ist, das die Partitur anfüllt. Die vielen Instrumente, der harmonische Zusammenklang — sie haben ordentliche Regeln darüber: aber für ein Genie, für einen Virtuosen, ist das alles viel zu abgeschmackt und langweilig. Nächst dem darf man, um sich von jeder Seite in Respect zu halten, worin die grösste Lebensweisheit besteht, auch nur für einen Componisten *gelten*; das ist genug. Hatte ich z. B. in einer Gesellschaft in einer Arie des gerade anwesenden Componisten recht vielen Beyfall eingeärndtet, und war man im Begriff, einen Theil dieses Beyfalls dem Autor zuzuwenden: so warf ich mit einem gewissen finstern, tiefschauenden Blick, den ich bey meiner charaktervollen Physiognomie überaus gut zu machen verstehe, ganz leicht hin: Ja wahrhaftig; ich muss nun auch meine neue Oper vollenden! und diese Aeusserung riss alles zu neuer Bewunderung hin, so dass darüber der Componist, der wirklich vollendet hatte, ganz vergessen wurde. Ueberhaupt steht es dem Genie wol an, sich so geltend zu machen, als möglich; und es darf nicht verschweigen, wie ihm alles das, was in der Kunst geschieht, so klein und erbärmlich vorkommt, gegen das, was es in allen Theilen derselben und der Wissenschaft produciren könnte, wenn es nun gerade wollte und die Menschen der Anstrengung werth wären. — Gänzliche Verachtung alles Bestrebens Anderer; die Ueberzeugung, alle, die gern schweigen und nur im Stillen schaffen, ohne davon zu sprechen, weit, weit zu übersehen; die höchste Selbstzufriedenheit mit allem, was nun so ohne alle Anstrengung die eigne Kraft hervorruft: das alles sind untrügliche Zeichen des höchst cultivirten Genie's, und wohl mir, dass ich alles das täglich, ja stündlich an mir bemerke. — So kannst du Dir nun, süsse Freundin, ganz meinen glücklichen Zustand, den ich der erlangten hohen Bildung verdanke, vorstellen. — Aber kann ich Dir denn nur das mindeste, was mir auf dem Herzen liegt, verschweigen? — Soll ich es Dir, Holde, nicht gestehen, dass noch öfters gewisse Anwandlungen, die mich ganz unversehends überfallen, mich aus dem glücklichen Behagen reissen, das meine Tage versüsst? — O Himmel, wie ist doch die früheste Erziehung so von wichtigem Einfluss auf das ganze Leben! und man sagt wol mit Recht, dass schwer zu vertreiben sey, was man mit der Muttermilch einsauge! Wie ist mir denn doch mein tolles Herumschwärmen in Bergen und Waldern so schädlich geworden! Neulich gehe ich, elegant gekleidet, mit mehrern Freunden in dem Park spazieren: plötzlich stehen wir an einem herrlichen, himmelhohen, schlanken Nussbaum; eine unwiderstehliche Begierde raubt mir alle Besinnung — einige tüchtige Sätze, und — ich wiege mich hoch in den Wipfeln der Aeste, nach den Nüssen haschend! — Ein Schrey des Erstaunens, den die Gesellschaft ausstiess, begleitete mein Wagestück. Als ich, mich wieder besinnend auf die erhaltene Cultur, die dergleichen Extravagantes nicht erlaubt, hinabkletterte, sprach ein junger Mensch, der mich sehr ehrt: Ey lieber Monsieur Milo, wie sind Sie doch so flink auf den Beinen! Aber ich schämte mich sehr. — So kann ich auch oft kaum die Lust unterdrücken, meine Geschicklichkeit im Werfen, die mir sonst eigen, zu

üben; und kannst du dir 's denken, holde Kleine, dass mich neulich bey einem Souper jene Lust so sehr übermannte, dass ich schnell einen Apfel dem ganz am andern Ende des Tisches sitzenden Commersien-Rath, meinem alten Gönner, in die Perücke warf, welches mich beynahe in tausend Ungelegenheiten gestürzt hätte? — Doch hoffe ich, immer mehr und mehr auch von diesen Ueberbleibseln des ehemaligen rohen Zustandes mich zu reinigen. — Solltest du in der Cultur noch nicht so weit vorgerückt seyn, süsse Freundin, um diesen Brief lesen zu können: so mögen Dir die edlen kraftigen Züge Deines Geliebten eine Aufmunterung, lesen zu lernen, und dann der Inhalt die weisheitsvolle Lehre seyn, wie Du es anfangen musst, um zu der innern Ruhe und Behaglichkeit zu gelangen, die nur die hohe Cultur erzeugt, wie sie aus dem innern Ingenio und dem Umgang mit weisen, gebildeten Menschen entspringt. — Nun tausendmal lebe wohl, süsse Freundin!

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl' ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht!

Dein Getreuer bis in den Tod!

Milo,
ehemals Affe, jetzt privatisirender Künstler und Gelehrter.

Miscellen.

(Fortsetzung aus der 146ten No.)

5.

Manche gehen in's Theater, als wär' es ein anatomisches.

6.

Die Unzufriednen sind oft sehr scharfsinnige Urtheiler. Es ist, wie wenn jedes Ding, das ihre innere Entzweyung nicht zu heilen vermag, darum herhalten müsste. Sie merken nicht viel darauf, was eine Sache ist und seyn kann, sondern nur, was sie Alles nicht ist.

7.

Man hört so oft den Gemeinplatz: Es ist leichter tadeln, als besser machen! — Will man damit sagen, jeder solle nur über dasjenige urtheilen, was er selbst erforderlichen Falls besser machen könnte, so ist dies eine höchst unbillige Forderung. — Jeder Eindruck, von der zartesten Berührung bis zum tief-innigsten Erregtwerden, vom leisesten Ahnen bis zum klarsten Schauen, kann in einem Urtheil an den Tag gegeben werden. Und warum sollte sich nicht jedes äussern dürfen, wenn es nur zugleich den Standpunkt bezeichnet, von dem aus es gefällt ist? Es kann Niemand verwehrt seyn, zu sagen, wie etwas ist; so tadelt es jeder, wenn ihn der Schuh drückt, ohne darum einen besseren machen zu können. — Die Kunstkräfte arbeiten *heraufwärts*: sie behandeln die rohe Masse, und veredeln sie bis zu ihrer vollkommenen Erscheinung, bis zum schönen Effect: das Urtheil macht den *umgekehrten* Weg; es fängt beym Eindruck an, und steigt gegen die Technik herab. Man kann nicht fordern, dass es ihm ganz verfolge: wol aber, dass es keine Stufe vorschnell überspringe, sondern richtig gehe, so weit es geht. — Ueberall also, wo unzureichende, unbesonnene und doch arrogante Kunstkräfte sich blicken lassen, oder solche, bey denen unhaushälterisch verfahren, und Zeit und Gelegenheit schlecht benutzt worden, da tritt gerechter Tadel ein. Aber eben weil die meisten Urtheiler immer nur durch die Erscheinung des nach ihrem Sinn Vollkommenen überrascht seyn wollen, und auf das, was unter den gegebenen Umständen dem Künstler möglich war, keine Rücksicht nehmen, so ist jener zurechtweisende Gemeinplatz aufgekommen, der den Urtheiler ermahnt, sich in die Lage des Schaffenden zu versetzen.

8.

Man sagt von Mozart, er sey lebenslang ein *Kind* geblieben. Musste er nicht gewissermassen ein Kind bleiben, um so gross, so voll geistiger Durchsichtigkeit zu werden? Was würden wir leisten, wenn wir auch so kindlich bleiben und doch täglich wachsen könnten in unsern Virtuositäten! Was hilft es, besonders einem musikalischen Genius, die monotonen Identitäten und Parallelismen der gemeinen Welt kennen zu lernen?

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten März. Nº. 12. 1814.

Lateinische Lieder.

Der unter dem dritten der hier mitgetheilten Lieder unterzeichnete, gelehrte Freund der Dichtkunst und Musik hat eine kleine Sammlung vorzüglicher deutscher Kirchen- und Gesellschaftslieder in's Lateinische übersetzt, und aus derselben uns, auf unsre Bitte, die folgenden drey Stücke für unsre Leser mitgetheilt, ehe er sie sämmtlich dem Publicum zu ruhigerer Zeit vorlegt. Das eben so ungewöhnliche, als schwierige Unternehmen scheint uns mit so viel Einsicht, Liebe, Sinn und Geschicklichkeit, auch mit so sorgsamen Blick auf die Melodien, ausgeführt, dass wir alle Freunde neuer lateinischer Poesie auf diese Sammlung im voraus glauben aufmerksam machen, und ihnen, besonders bey der Ausführung durch vollstimmige Chöre, einen feyerlichen, tiefen Eindruck davon versprechen zu dürfen. *d. Redact.*

1.

Ein' feste Burg ist unser Gott.

1.

Ein' feste Burg ist unser Gott,
Ein' gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frey aus aller Noth,
Die uns jetzt hat betroffen.
Der alte, böse Feind
Mit Ernst er's jetzt meint,
Viel Gewalt und List
Sein' grausam Rüstung ist:
Auf Erd'n ist nicht sein's Gleichen.

1.

Est Deus arx firmissima,
Est bona armatura.
Populat mala omnia,
Quae nos sunt oppressura.
Rem gerit acrius
Adversarius.
Sunt arma ipsi via
Et fraus terribilis,
Nec orbis habet parem.

2.

Mit unser Macht ist nichts gethan,
Wir sind gar bald verloren.
Es streit't für uns der rechte Mann,
Den Gott selbst hat erkohren.
Fragst du, wer er ist?
Er heisst Jesus Christ,
Der Herr Zebaoth;
Und ist kein andrer Gott.
Das Feld muss er behalten.

2.

Nil nostra vi efficitur,
Nos brevi jaceremus;
Ab justo autem regimur,
A Deo quem habemus.
Qui sit, an scire vis?
Est rex Jesus is,
Coelorum dominus,
Ac Deus unicus,
Qui semper triumphabit.

3.

Und wenn die Welt voll Teufel wär',
Und wollt'n uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr;
Es muss uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie sau'r er sich stellt,
Thut er uns doch nichts.
Das macht er ist gericht't:
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

3.

Diabolis replotus sit
Nos orbis voraturis;
At nobis spes non concidit,
Rem nostram extorsuris.
Nam mundi dominus,
Frementissimus,
Est nihil nocuus,
Ut rejectissimus:
Prosumbit uno verbo.

4.

Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein'n Dank dazu haben!
Er ist bey uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib,
Lass fahren dahin!
Sie haben's kein'n Gewinn:
Das Reich Gottes muss uns bleiben!

4.

Non curent Evangelium,
Nec grates te solvemus
Nos, numen praesentissimum
Ipsius qui habemus.
Nos vita exsant,
Cuncta rapiant!
Linquamus omnia!
Sunt ia inania:
Nos manet regnum Dei!

2.

Selig sind des Himmels Erben.

1.

Selig sind des Himmels Erben,
Die Todten, die im Herren sterben,
Zur Auferstehung eingeweiht.
Nach den letzten Augenblicken
Des Todesschlummers folgt Entzücken
Folgt Wonne der Unsterblichkeit,
In Frieden ruhen sie,
Los von der Erde Müh,
Hosianna!
Vor Gottes Thron,
Zu seinem Sohn
Begleiten ihre Werke sie.

1.

Morientes, Deo dati,
Adscripti coelo, sunt beati,
Resurrecturi dormiunt.
Quis exeunte leti,
Divini gaudii completi,
Nec unquam morituri, sunt.
Quiescunt placide,
Soluti onere,
Supplicate!
Ad solium,
Ad filium
Virtutes ita comitem.

2.

Dank, Anbetung, Preis und Ehre
Macht, Weisheit, ewig, ewig Ehre
Sey dir, Versöhner, Jesus Christ!
Ihr, der Ueberwinder Chöre,
Bringt Dank, Anbetung, Preis und Ehre
Dem Lamme, das geopfert ist!
Er sank, wie wir, in's Grab,
Wischt unsre Thränen ab,
Alle Thränen.
Er hat's vollbracht.
Nicht Tag, nicht Nacht
Wird an des Lammes Throne seyn.

2.

Grates, gloria et honos,
Potestas, in aeternum honos,
Sit Jesu Christo, vindici!
Grates, gloriam, honores
Offerte agno, o victores,
Damnato mundi crimini!
Sepulcrum iniit,
Nos fletu eximit,
Omni fletu.
Rem finiit
Nox aberit
Diesque agni solio.

3.

Nicht der Mond, nicht mehr die Sonne
Scheint uns alsdann; er ist uns Sonne,
Der Sohn, die Herrlichkeit des Herrn.
Heil, nach dem wir weinend rangen,
Nun hier da, Heil, uns aufgegangen,
Nicht mehr im Dunkeln, nicht von fern!
Nun weinen wir nicht mehr;
Das Alt' ist nun nicht mehr.
Halleluja!
Er sank hinab,
Wie wir, in's Grab;
Er ging zu Gott: wir folgen ihm.

3.

Neque luna, neque sole,
Tum utimur: gaudemus sole
Splendente Dei filio.
Ad quam frontes nitebamur,
O salus, tunc te conspicamur,
Nec procul, nec in nubilo!
Non fletus amplius,
Priora amplius.
Laus sit Deo!
Ad inferos
Adit, ut nos;
Accessit Deum: sequimur.

5.

Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr.

1.

Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr,
Ich bitte: sey von mir nicht fern
Mit deiner Hulf' und Gnaden!
Die ganze Welt erfreut mich nicht,
Nach Erd' und Himmel frag' ich nicht,
Wenn ich dich nur kann haben.
Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,
So bleibst du doch mein' Zuversicht,
Mein Heil und meines Herzens Trost,
Der mich durch sein Blut hat erlös't.
Herr Jesu Christ,
Mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,
In Schanden lass mich nimmermehr!

1.

Te totus amat suspirat,
Ne desis mihi precibus
Pro ope et favore!
Nil toto mundo gaudeo,
Coelum terramque neglego
Prae uno hoc amore.
Et cor quum deficit me, opes
Tu mihi certa remanes,
Lux mea et solatium,
Per cujus necem virus sum.
O Jesu mi,
Mi Deus ac mi domine,
Ne me in malis deseres!

2.

Es ist ja dein Geschenk und Gab'
Leib, Seel' und Alles, was ich hab,
In diesem armen Leben.
Damit ich's brauch' zum Lobe dein,
Zum Nutz' und Dienst des Nächsten mein
Wollst du mir Gnade geben!
Behut' mich, Herr, vor falscher Lehr',
Des Satans Mord und Lügen wehr',
In allem Kreuz erhalte mich,
Auf dass ich's trag' geduldiglich!
Herr Jesu Christ,
Mein Herr und Gott, mein Herr und Gott
Tröst' mir mein' Seel' in Todesnoth!

2.

Donasti mi cum vero
Corpus mentemque misero
Cunctaque mea bona.
Ut tibi laudi habeam,
Ut fratribus subvenium
Me voluntate dona!
A pravis institutis me,
Diabole vi protege;
Da, ut cum patientia
Adversa feram omnia!
O Jesu mi,
Mi Deus ac mi domine,
Solare moribundum me!

3.

Lass deine Engel bey mir seyn,
Am letzten End die Seele mein
In Abram's Schoose zu tragen;
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
Lass sanft, ohn' ein'ge Qual und Pein
Ruhn bis zum jüngsten Tage!
Alsdann vom Tod erwecke mich,
Dass meine Augen sehen dich
In aller Freud', o Gottes Sohn,
Mein Heiland und mein Gnadenthron!
Herr Jesu Christ,
Erhöre mich! erhöre mich!
Ich will dich preisen ewiglich!

3.

O mitte tuum angelum,
Qui obeuntis animum
Inducat tuis coetus!
Et corpus placidissimo
Novissimum quiescere
Ad diem usque velit!
Tum me sepulcro eruta
Adspectui sed perpetuo,
Imago patria, gaudia,
O salus atque gratia!
O Jesu mi,
Precanti mihi annue!
Laudabo in aeternum te!

Carl Niemeyer.

Recension.

Fünf deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte, comp. von Carl Marie von Weber. Op. 25. Berlin, bey Gröbenschütz u. Seiler. (Preis 16 Gr.)

Es ist eine Freude, diesem noch jungen Künstler von so offenbarer Originalität des Geistes, so viel Innigkeit des Gefühls, und solcher Gewandtheit in seiner Kunst, auf seinem Wege zu einem hohen Ziele zu folgen, und auch die kleinern Blumen, die er da gleichsam im Vorbeygehen anpflanzt, nicht unbeachtet zu lassen. Unter diese Blumen gehören

auch die hier angezeigten Lieder, welche sämmtlich, wenn auch in verschiedenen Graden, jene Vorzüge des Verf.s beweugen. Da seit einiger Zeit schon oft, und meist ausführlich, über Compositionen des Hrn. v. W. in diesen Blättern gesprochen worden ist: so begnügt sich Rec. hier mit dem, was ihm zur Sache nöthig scheint, und was zugleich den Comp. überzeugen kann, man folge ihm mit der Aufmerksamkeit und Aufrichtigkeit wahrer Achtung.

Die Texte aller fünf Stücke sind gut gewählt: im Inhalt und in der Form mannigfaltig, nicht ohne Interesse, singbar und musikalischer Bearbeitung vortheilhaft. Ihren Sinn, und was man den Charakter der Lieder zu nennen gewohnt worden ist, hat der Componist, wie bey allen seinen Liedern, mit Sicherheit aufgefasst, und in seine Musik treffend und unverkennbar zu legen gewusst. (Treffend und unverkennbar: das Zweyte ist, weise man wol, besonders in so kleinen Stücken, keinesweges immer mit dem Ersten vereinigt.) Auf Declamation, Accentuation und alles Rhetorische ist, ohne ängstliches Nachpünktteln, genügende Sorgfalt gewendet. Gesang und Begleitung stehen überall in wohlerwogenem Verhältniss: diese ist jenem stets so weit untergeordnet, als es möglich, ohne ihr besonderes Interesse und ihren wesentlichen Beytrag zum Charakter und Ausdruck des Musikstücks im Ganzen, zu verlieren. Im Gesang kommen jedoch zuweilen Wendungen vor, die gar nicht leicht sind, obgleich sie dies scheinen, und die doch wol, ohne Nachtheil der Sache, sich natürlicher, leichter, gleichsam kehlengerechter, hätten stellen lassen. Man bemerkt dies zwar hier weniger, als in mehrern frühern Liedern und andern Gesängen des Hrn. von W.: dennoch wollte Rec. den Wunsch nicht unterdrücken, dass derselbe künftig mehr Rücksicht darauf nehmen möchte. Es bleibt ja allemal ein Vorzug mehr, wenn das Gute auch auf die natürlichste Weise gesagt ist: und nur Bizarrerie, Verschrobenheit, oder scheinbes Gefühl geistiger Armuth konnten eine Zeit lang in Deutschland das Gegentheil, vornämlich in Beziehung auf Poesie und Philosophie, lehren, vornämlich in Beziehung auf Tonkunst erheben, und noch jetzt hin und wieder in Beziehung auf alle drey üben. Ueberdies schreibt man ja eben *Lieder* doch wol zuvörderst für mehrgebildete Herzen, als Kehlen.

No. 1., ein sanft wehmüthiges Lied, hebt sich durch den Gesang der letzten Zeile jeder Strophe schön hervor. Dass Hr. v. W. im 1sten Takte der 2ten Zeile der Singstimme das Ais, welches auch in der Begleitung steht, als B geschrieben hat, geschahe offenbar absichtlich, um dem Sänger das Treffen zu erleichtern. Es möchte wo. aber auch hier durch Beharren bey der Regel selbst diese Nebenrücksicht eher erreicht werden, als durch Abweichen: denn welchem nur einigermassen gebildeten Sänger ist es denn schwerer, C, Ais, H, sicher zu fassen und anzugeben, als, C, B, H, zumal wenn er in der begleitenden Harmonie zugleich den unfehlbaren Gang nach E moll durch dessen Dominante hört? Die Schwierigkeit des Intervalls, wenn es ja eine ist, wurde durch jenes Verfahren nur, und vermehrt, hinübergerückt — von C Ais auf B H. Mozart schrieb allerdings — aber in vollstimmiger Orchestermusik, z. B. in einigen Klavierconcerten, und in den Symphonien aus Es dur und G moll — auch so, dass er nämlich den Blasinstrumenten ihren Gang durch Erhöhungszeichen angab, indess die Saiteninstrumente bey dem ihrigen in Erniedrigungszeichen (oder umgekehrt) verblieben: aber einem Meister, wie Hrn. v. W., darf man nicht erst sagen, dass theils die Fälle, theils die Gewohnungen der Sänger im Vergleich mit den Blasinstrumentisten, ganz andere sind.

No. 2. ist ein heiteres, sehr niedliches Liedchen, gewissermassen im erzählenden Tone, originell, frisch, und, ohne alle Künsteley, pikant genug ausgeführt. Im Accompagnement (des Pianoforte nämlich) ist hier die wogende Bewegung, bey den weiten, herauszuhebenden Sprüngen des Basses, eben so bezeichnend für Bild und Handlung im Texte, als ausdrucksvoll für die Mischung vom Scherz und Liebe im Sinne des Ganzen. Man kann das nette Satzchen nicht ohne Freude vortragen oder hören.

Wenn auch im Entwurfe nicht so originell, doch eben so lieblich, nur in ganz anderer Weise, ist das dritte, höchsteinfache Liedchen, das mit seinen acht leisen Tönen und fünf noch leiseren Accorden so leicht anspricht und so sicher zum Herzen schleicht. Das erst etwas auffallende Abbrechen und Nachschlagen der Singstimme in mehrern Stellen wird hoffentlich jeder Sänger für das zu nehmen wissen, was es seyn soll, und diese Stellen ohne alle Härte, ohne alles Anstossen, vielmehr

mit möglichster Delicatesse vortragen. Es ist das kürzeste dieser fünf Lieder: so mag es denn diese Anzeige beschliessen, doch, den Raum zu schonen, nur mit der Guitarrenbegleitung, welche diesem Stücke auch noch mehr zusagt, als die Begleitung des Pianoforte — so wie sich der Fall bey einigen Nummern, besonders bey 2. und 5., umkehrt.

Das schnurrige Bettlerlied, No. 4., im bayerischen Dialekt, ist in der Musik, ungeachtet der, mit grösstem Recht, sehr sparsam angewandten Kunstmittel, ein so lustig verwegenes, trotziges Ding geworden, als irgend eines, und seine Wirkung vollkommen, wie sie seyn soll. Dass es mit Laune vorgetragen seyn will, und dass dazu das rechte Accentuiren vornämlich beytrage — besonders der Noten A Takt 4 und 8, des hohen E Takt 9 und 11, des A und H Takt 15 —: das braucht wol kaum bemerkt zu werden. Das ganz unvermuthete Hereinplumpen des einzelnen Zweyvierteltakts in den Dreyachteltakt des ganzen Stücks ist nicht nur, in seinem stössigen Uebermuth, ganz charakteristisch, sondern es trifft und schreibt es auch Niemand ohne Genialität, so leicht und natürlich es auch aussieht, steht's nun einmal da. Uebrigens gehören mehrere der Sprünge der Singstimme — in diesem Tempo, und so eng aneinander gebunden, wie sie hier vorgetragen werden müssen — unter jene Wendungen des Gesanges, von denen wir oben im Allgemeinen sprachen.

No. 5. ist ein einfaches, kräftiges, ganz populäres Gesellschaftslied, in welchem die zweyte Hälfte jeder Strophe vom vierstimmigen Chor wiederholt wird, und das dann die beabsichtigte Wirkung recht gut hervorbringt, wenn es auch sonst, und als Musikstück überhaupt, nicht eben sehr hervorsticht. —

Die Lieder sind nicht zum besten gestochen, und der Abdruck, wenigstens des Exemplars des Rec., schmutzig, auch stellenweise wie verwischt, als wären die Platten schon abgenützt. Zugleich ist das Papier ziemlich schlecht. Es wird jetzt so vieles Alltägliche elegant gedruckt: sollte denn nicht ein Verleger auf etwas so offenbar Vorzügliches auch etwas wenden? Es wird ihm ja hier vom Publicum reichlich genug vergolten, besonders da er dies für vier Bogen sechzehn Groschen sahlen lässt.

Der arme Minnesänger von Kotzebue.

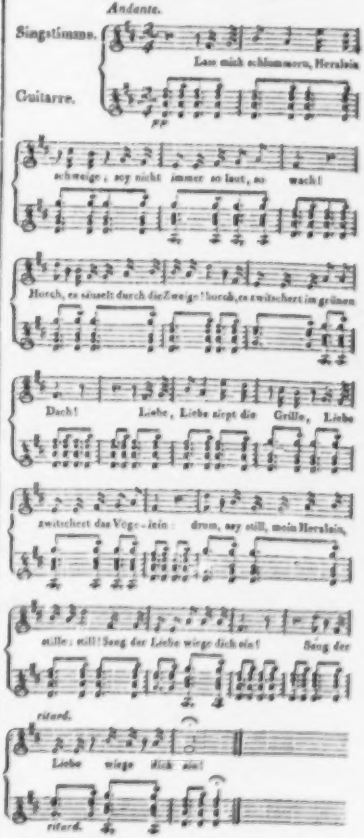

Nachrichten.

Wien, d. 5ten März. Uebersicht des Monats Februar.

Hofoperntheater. Noch scheint es nicht, als kehre Leben und Thätigkeit auf diese Bühne zurück. Im Laufe des verflossenen Jahres, und bis jetzt auch eben so in diesem, erhielt sich keine einzige, von den vielen neu in die Scene gesetzten Opern auf dem Repertoire. In diesem Monate am 19ten sahen wir zum ersten Mal: *Die Strickleiter*, eine komische Oper in einem Aufz. nach dem Französischen, mit Musik von Gaveaux, welche ebenfalls — ausser einer Cavatine, welche Dem. B[illington] d. ält. mit vielem Ausdruck vortrug, und die wiederholt werden musste — keinen Beyfall erhielt. — Die Familie Kobler fährt fort durch Aufführung neuer Divertissements sich immer mehr in der Gunst des Publicums zu befestigen. So gab sie in diesem Monate: am 1sten, *den Raub der Zamira*, am 10ten, *die Mulleria*, und am 19ten, *das lustige Gartnermädchen*. Als Groteskentänzer dürfte Hr. Franz Kobler jetzt wenige seines Gleichen haben. Das Publicum, gerecht, erkennt seine Talente, und empfängt ihn jedesmal mit Auszeichnung, obgleich der Meister-Tänzer, Duport, während seiner langen Anwesenheit, sich des Beyfalls der Zuschauer, im vollen Sinne des Worts, zu bemeistern wusste.

Theater an der Wien. Auf diesem Theater sahen wir ebenfalls wenig Neues, und nichts Bedeutendes. Ein Quodlibet für diesen Carneval: *Der Marcusplatz in Venedig*, wurde nur einige Male gegeben. Mad. Rennes, grossherzogl. badenache Hofschauspielerin, gab seit kurzem mehrere Gastrollen in dem k. k. Theater nächst der Burg, und trat in dem heutigen Stücke auch in diesem Theater auf. Sie gefiel allgemein, vorzüglich in dem Lustspiele: *Der Porzellanstock*, welches in dem zweyten Aufzuge gegeben wurde. — Gleichfalls wenig Sensation machte ein anderes Quodlibet: *Der Schauspiel-Director*, von Hrn. Matth. Stegmayer, auch für diesen Carneval bearbeitet. — Mehr Vergnügen fand der gebildete Musikfreund am 31sten bey Aufführung der Catelschen Oper, *Semiramis*, worin Dem. Buchwieser als Semiramis auftrat. (Sie hatte diese Oper zu ihrem Vortheile an diesem Tage gewählt.) Sie wurde mit vielen Beyfallsbezeigungen beehrt, und ist hier als eine der vorzüglichsten Künstlerinnen allgemein geschätzt.

Concerte. Am 6ten gab Hr. Kraft, (Sohn,) wie alljährlich, ein Concert zu seinem Vortheile in dem kl. Redoutensaale, und hatte abermals sich des Beyfalls der Zuhörer und eines guten Zuspruchs zu erfreuen. — Am 13ten wurden an einem Tage zwey Concerte veranstaltet: in dem Saale des neuen Universitätsgebäudes um die Mittagsstunde, und Nachmittags um 4 Uhr im Saale des Fürsten von Kaunitz. Durch Krankheit verhindert, konnte Ref. jedoch keinem dieser Concerte beywohnen. — Am 23sten wurde eine grosse musikalische Akademie, mit Declamation und Gemählde-Darstellungen verbunden, gegeben, wovon die Einnahme der Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen zur bessern Verpflegung der Findlinge überreicht wurde. Inhalt: 1) Die Ouverture der grossen Oper: *Das befreyte Jerusalem*, von Hrn. Persuis, befriedigte die Erwartung nicht. 2) Ein Tableau: *Der Abschied des Landwehrmannes*, nach dem Gemählde des Hrn. Kraft, wurde zweymal zu sehen verlangt. 3) *An die Religion*, ein Vocal-Chor, von Hrn. Salieri. Man fand diesen Chor, blos von Singstimmen vorgetragen, zu lang und zu monoton. 4) *Der Oesterreicher an seinen Kaiser*, ein Gedicht von Florian Pichler, declamirt von Hrn. Roose. 5) *Ein Duett auf Pariton* (sollte wohl heissen *Baritono* — Baritono —) und Violoncell, mit Begleitung des Orchesters, componirt von Hrn. Hauschka, und von diesem und Hrn. Lieber vorgetragen, machte tödtliche Langweile. Das *Spiel* des Hrn Hauschka auf dem Violoncell wird allgemein geschätzt: zur Composition aber, scheint es, habe er keinen Beruf. 6) *Die Feyer der Töne*, ein Fragment aus dem Gedichte: Harmonia, von Schreiber, als Doppelchor componirt von Hrn. Ignaz Mosel, mit Begleitung zweyer Harfen, machte wenig Wirkung, und wurde auch nicht zum Besten exequirt. 7) *Leonore Prochaska*, ein Gedicht von Fr. Pichler, gut vorgetragen von Dem. Adamberger. 8) *Ein Tableau: Leonore Prochaska*, als königl. preuss. Feldjäger, August Renz, nach erhaltener Wunde von Wolfsbrüdern umgeben. (Nach einer Skizze des Hrn. Tremel.) Es erhielt sehr vielen Beyfall, und wurde noch einmal zu sehen verlangt. 9) *Ein Potpourri auf der Violin*, componirt und vorgetragen von Hrn. Louis Spohr, mit Begleitung des Orchesters. In seinem Spiele vermissten wir heute die,

an ihm sonst gewohnte Reinheit und Präcision. 10) *Die preussische Heldenmutter*, verwittwete Frau v. Schierstädt, ein Gedicht von Fl. Pichler, deutlich und überaus wahr vorgetragen v. Mad. Grünthal. Dies Gedicht wurde diesen Abend vor allen andern Stücken durch kraftvollen Vortrag ausgezeichnet, und musste wiederholt werden. 11) Ein *Chor* von W. A. Mozart, componirt im J. 1774, mit Begleitung des Orchesters. Der Satz ist fliessend und doch kraftvoll, und nähert sich dem Kirchenstyle. Er wurde gut aufgenommen. 12. *Des deutschen Mädchens Wunsch und Vorsatz*. ein Gedicht v. Hrn. Castelli, sehr gut vorgetragen von Mad. Korn. Es musste wiederholt werden. 13) *Hymnus*, aus der tragischen Oper, *Bates*, von Hrn. Matthäus v. Collin, in Musik gesetzt v. Hrn. Ig. Mosel, mit vier Solostimmen, ist ein feuriges Musikstück, und dürfte in der Oper an seinem Platze von bedeutender Wirkung seyn. 14) *Der heilige Schutzvater Leopold*, ein Gedicht von Fl. Pichler, vorgetragen von Hrn. Korn. 15) *Ein allegorisches Tableau*, nach einer von Hrn. Füger, Director der k. k. Bildergallerie, eigends hierzu verfertigten Skitze, wurde zweymal zu sehen verlangt. 16) *Rückerinnerung der Deutschen an das Jahr 1813*; ein Chor, in Musik gesetzt von Hrn. Salieri, mit Begleitung des Orchesters, war voll Feuer, und erhielt wohlverdienten Beyfall.

Am 27sten gab Hr. Louis van Beethoven zum zweyten Male Concert zu seinem Vortheile in dem grossen Redoutensaale. Alle Musikstücke waren von seiner Composition. 1) Die neue, mit so vielem Beyfalle aufgenommene Symphonie (A dur) abermals. Die Aufnahme derselben war eben so lebhaft, als die ersteren Male; das Andante, (A moll) die Krone neuerer Instrumentalmusik, musste, wie jederzeit, wiederholt werden. 2) Ein ganz neues italienisches Terzett, (B dur) schön vorgetragen von Mad. Milder-Hauptmann, Hrn. Siboni und Hrn. Weinmüller, ist Anfangs ganz im italienischen Styl gedacht, endet aber mit einem feurigen Allegro in Beethovens eigener Manier. Es erhielt Beyfall. 3) Eine ganz neue, noch nie gehörte Symphonie (F dur, $\frac{4}{4}$ Takt). Die grösste Aufmerksamkeit der Zuhörer schien auf dies *neueste* Product der B.schen Muse gerichtet zu seyn, und alles war in gespannter Erwartung: doch wurde diese, nach *einmaligem* Anhören, nicht hinlänglich befriedigt, und der Beyfall, den es erhielt, nicht von jenem Enthusiasmus begleitet, wodurch ein Werk ausgezeichnet wird, welches allgemein gefällt: kurz, sie machte — wie die Italiener sagen — kein Furore. Ref. ist der Meynung, die Ursache liege keineswegs in einer schwächeren oder weniger kunstvollen Bearbeitung: (denn auch hier, wie in allen B.schen Werken dieser Gattung, athmet jener eigenthümliche Geist, wodurch sich seine Originalität stets behauptet:) sondern, theils in der nicht genug überlegten Berechnung, diese Symphonie der in A dur nachfolgen zu lassen, theils in der Uebersättigung von schon so vielem genossenen Schonen und Trefflichen, wodurch natürlich eine Abspannung die Folge seyn muss. Wird diese Symphonie in Zukunft *allein* gegeben, so zweifeln wir keineswegs an dem günstigsten Erfolge. 4) Zum Schluss wurde nochmals *Wellingtons Sieg in der Schlacht bey Vittoria* gegeben, wovon der erste Theil: *die Schlacht*, wiederholt werden musste. Die Ausführung liess nichts zu wünschen übrig; auch war die Versammlung wieder sehr zahlreich.

München, Anfang des Märzes. Im Januar kam, verschiedener Hindernisse wegen, keine bedeutende Oper auf die Bühne. Den 8ten und 11ten Febr. wurden wir dafür entschadigt. *Sofonisbe* v. Reinbeck, mit Musik von Paer, hat allgemeines Aufsehen erregt. Mad. Harlas stehet auf einer hohen Stufe künstlerischer Vorzüge. Sie hat ihren Ruhm erhöhet, und alles, was sie bisher geleistet, übertroffen. Kühn, edel und neu war die Art ihres Gesangs, geistreich ihr Vortrag. Zwey grosse Arien, im 2ten und 3ten Acte, und zwey Duos, haben vorzüglich ihr seltenes Talent im schönsten Glanze entwickelt. Das Verdienst der vortrefflichen Künstlerin ist von allen gleich anerkannt. Möchten wir recht oft Gelegenheit haben, Beweise davon geben zu können! — Hr. Weixelbaum, als Massinissa, hat alle Freunde der Kunst zufrieden gestellt. Dichter und Componist haben diese, an sich wichtige Rolle doch Sofonisben gewissermassen nur untergeordnet. Sie allein ist Heldin des Stücks. Nur selten verlasst sie die Bühne, und nimmt fast ausschliessend die Aufmerksamkeit des Zuhörers in Anspruch. Massinissa's Gesang scheint überdies von dem Componisten für den Umfang eines tiefen Soprans berechnet: so konnte ihn Hr. W., ungeachtet seines sichtbaren Studiums, nicht ganz zu seinem Vortheile benutzen. Scipio, Lalius und Sifax sind unbedeutend. Letzter jedoch hätte von

einem andern Sänger sollen gegeben werden, da die Rolle in das Fach desjenigen, der sie darstellen musste, gar nicht gehört. Die Oper wurde mit vielem Fleiss aufgeführt. Unter den Decorationen fand sich manches Treffliche. Der Chorgesang war jedoch matt und kraftlos. Bald wird er ganz verstummen. — Ob durch Hrn. Reinbecks Bearbeitung das italienische Gedicht dem deutschen Sinne näher gebracht worden, lassen wir dahin gestellt. Die zu langen, gehaltlosen Reden waren ohne Wirkung. Das Ganze musste auch in dieser Gestalt ohne Charakter und ohne Verwicklung bleiben. Der Uebergang vom Gesange zur Declamation ist zu abstechend. Man bedauert den Sänger und wünscht sich die Recitative zurück.

Seit dem Debüt der Dem. Schlett haben noch andere angehende Künstlerinnen die Bühne betreten. Zuerst Dem. Louise Pfeifer, als Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Von dem Erfolg, den ihre Bemühung gehabt, schweigen die hiesigen Blätter, in welchen man oft treffende Kunstnachrichten findet, theils gänzlich, theils äussern sie, dass man einen zweyten Versuch erwarten müsse, um über ihr wahres oder vermeyntliches Verdienst ungescheuet sprechen zu können. Ihr folgte bald Dem. Muck, als Adelinde in *Macdonald*. Viele und reichhaltige Anlagen, die einer zarten und sorgfaltigen Pflege werth sind! Die schöne Romanze: Ein Pilger irrt im düstern Wald — machte grosses Glück. Die ganze Vorstellung fand eine sehr günstige Aufnahme. Die in dergleichen Fällen herkömmliche Scene des Hervorrufens, die diesmal Niemanden befremdete, hatte das Seltene, dass auch der Künstlerin Vater, der verdienstvolle und allgemein geschätzte Sänger und Schauspieler, hervortreten musste. Er hatte die Hauptrolle des Stücks gespielt, und so die Tochter auf der Bühne eingeführt, wo sie eine, bey dem ersten Versuch seltene Gewandtheit zeigte. — Hr. Lindpaintner hat zu einem neuen vaterländischen Schauspiel, *Friedrich der Siegreiche* genannt, Ouverture, Zwischensetze, mit noch andern, in das Stück verflochtenen Musikstükken componirt. Zu wünschen wäre es allerdings, dass man bey Tragödien und Schauspielen, die auf ein höheres Interesse Anspruch machen, Aehnliches bewerkstelligte, und die Musik mehr mit dem Sujet in Harmonie brächte. Die Scene des Gebetes, mit zwey Violoncellen und einem Contrabass, wird durchaus geschätzt. Kirchengesänge mit verstimmten Orgeln, welche nun, seit der *Jungfrau von Orleans* und *Deodata*, auch zu den Theaterrequisiten gehören, sind auf unsrer Bühne nicht mehr selten. Demungeachtet waren sie auch diesmal nicht ohne Wirkung.

In der königl. Hofkapelle regt sich ein neues, thätiges Leben. Die einfach edlen Messen und Psalme unsers Winter wechseln mit den feurigen Compositionen von Haydn und Mozart. Der Unbefangene mag entscheiden, wer die Sache am besten getroffen, oder ihr doch am nächsten gekommen. Unter den Werken anderer Meister, die gegeben worden, bemerken wir eine Messe von dem Freyherrn von Poissl, in welcher ein achtstimmiges *Benedictus* und das *Dona nobis pacem* vorzüglich gelungen sind. Hr. Schinn hat die Worte aus Lactantius: *Summe Deus, te oramus etc.*, die in dem vierten Bande von Asmus Werken sich finden, in Musik gesetzt. Eine sehr gefällige Composition! Sie wurde in benannter Kapelle als Offertorium aufgeführt, und ist nun mit einer passenden deutschen Uebersetzung im Stich erschienen. Wegen ihres gesangreichen und leicht ausführbaren Styls muss sie jedem Musikchor willkommen seyn.

Hr. Schneider, Virtuos auf der Harmonika, hält sich seit einiger Zeit unter uns auf. Der vielerfahrne Mann ist seines Instrumentes Meister. Wir haben es nie besser spielen gehört. Die Zeit des Carnevals war ihm aber nicht günstig. Er konnte sein Concert nur in dem kleinern Saale des Museums geben. Die Einnahme musste weit unter seiner Erwartung seyn. Man sieht einem zweyten Concerte entgegen, das aber bisher nicht statt gefunden.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. № II. 1814.

Anzeige.

Bey dem kurfürstl. Hoftheater zu Kassel kann ein erster sittlicher Vater, eine Sängerin für erste und zweyte, und eine für dritte Partien sogleich Engagement finden, nur müssen sämmtliche Subjecte den Forderungen der Kritik Genüge leisten.

Carl Guhr,
Kapellmeister und Director des kurfürstl. Hoftheaters zu Kassel.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Harder, A. Variationen über das Reiterlied a. Wallensteins Lager f. die Guitarre ..... 6 Gr.
— Seligkeit der Liebe mit Begleit. d. Guitarre ... 4 Gr.
— An Emma für die Guitarre ..... 2 Gr.
— Winterlied für die Guitarre ..... 2 Gr.
— die Wittwe, Romanze f. d. Guit. arr. ..... 6 Gr.
— Sehnsucht f. d. Pianof. ..... 4 Gr.
— Winterlied: Wie suchest du so stille ..... 4 Gr.

Giuliani, M. 6 Variations p. la Guitarre. Op. 34. 6 Gr.
— 6 Variations e Fair: I Schüsserl u. I Reindl, p. la Guitarre Op. 38. ..... 6 Gr.

König, Baron de, Serenade characteristique p. Guit. Flûte et Alto. Op. 2. ..... 16 Gr.

Carulli, F. Polonaise f. 2 Guitarre. ..... 4 Gr.

Scheidler, L. C. Allegro, Romanze et Rondo für Guitarre u. Violine, Op. 22. ..... 12 Gr.

Grünbaum, Chr. die Trennung, Gedicht von Luchhauer mit Guitarrebegleit. ..... 6 Gr.
— Lina's Traum f. Guit. u. Singst. ..... 6 Gr.

Derwort, G. H. Variationen f. d. Guitarre. Op. 3. 14 Gr.

Weiss, J. A. 6 Duos faciles p. 2 Guitarres. ..... 18 Gr.

Tabakrauscherlied mit Guitarrebegleit. ..... 2 Gr.

Giuliani, M. 2 deutsche Romanzen f. Pforte und Guitarre ..... 6 Gr.

Gelinek, Variations faciles sur un thème: la Galopade f. Pianof. № 46. ..... 6 Gr.
— Variations sur un Walse: Cors de Poste. № 52. 6 Gr.

Jadin, L. Fantaisie sur la Romance de Benjamin de l'Op.: Joseph av. 7 Variat. p. Pf. ..... 12 Gr.

Zehn Prager Favoritwalzer für d. Pianof. ..... 6 Gr.

Atue, Polonoise p. le Pf. Op. 9. № 1. ..... 4 Gr.

Schnabel, J. Lieblings-Marsch des Feldmarschall Blücher. Klav. Ausz. ..... 4 Gr.

Weigl, Jos. Ouvert. a. d. Oper: das Dorf im Gebürge. Klav. Ausz. ..... 6 Gr.

Berner, F. W. 8 Variations p. le Pianof. Op. 9. ... 12 Gr.

Dembinski, J. La mort du General Moreau. Marche lugubre p. le Pforte. ..... 4 Gr.

Wilms, J. W. Variations sur l'air: Unser alter Staatsverwalter p. le Pianof. Op. 34. ..... 24 Gr.

Walse de la Reine de Prusse arr. à 4 mains. ..... 6 Gr.

Westenholz, F. neue Favorit-Polonoise für das Pianof. ..... 4 Gr.

Schmidt, J. P. Variations f. d. Pforte, auf d. Romanze: Mir bot mit innigem Verlangen. ... 18 Gr.

Seidel, F. L. 2 Trauermärsche auf den Tod des Generals Moreau f. d. Pforte. ..... 6 Gr.

Liebmann, née Riese, 2 Sonates p. le Pianof. av. accomp. d'un Violon oblige. Op. 9. L. 1. 2 Thlr. 2 Gr.

Ouverture zum Quodlibet: der Kapellmeister aus Venedig f. d. Pf. ..... 8 Gr.

Riel, J. F. H. Variations p. la Pforte sur un Thème russe ..... 6 Gr.

Waldenburg, E. v., 1 Walzer und 1 Ecossaise f. Pianof. ..... 2 Gr.

Kruft, B. de, Sonate p. Pianof. ..... 16 Gr.

Bestawarowsky, A. 3 Singemärsche der verbündeten Truppen nach der Völkerschlacht bey Leipzig f. d. Pianof. ..... 8 Gr.

Jadin, L. 12 Walzes p. le Pianof. ..... 20 Gr.

Riah, C. H. 3 Divertissements à 4 mains d'une difficulté progressive p. Pf. Op. 35. Cah. 1.... 20 Gr.

— 6 Walses à 4 mains p. le Pianof. Op. 31. Cah. 6. de Walses.... 16 Gr.

Danzi, Fr. Sonate p. 2 Pfortes et Violon oblig. Op. 63.... 3 Thlr. 16 Gr.

André, A. Variations p. le Pforte sur l'air: God save the King. № 1, des Variat.... 8 Gr.

Lieblingsmarsch des Kronprinzen von Schweden für d. Pianof.... 4 Gr.

Wanhall, J. Fantaisie et Thème av. 7 Variations p. le Pforte.... 20 Gr.

— Variations sur 2 Thèmes p. Pf. № 6.... 12 Gr.

— 2 Sonates in C et F. à 4 mains. La X.... 12 Gr.

Gelinek, 6 Variations p. Pforte sur la Romance: le Troubadour de l'Op.: Jean de Paris, № 75. 12 Gr.

Malsdorff, M. de, Sonate p. le Pianof. avec acc. d'un Violon.... 16 Gr.

Fröhlich, J. Sonate à 4 mains p. le Pforte.... 1 Thlr.

Neukäufler, F. 12 Variations p. le Pforte sur le thème: Wenn Sie mich nur etc.... 12 Gr.

Haydn, J. Symphonien f. Pforte. № 25. 26. 27. 28. 29. 30.... à 16 Gr.

Berner, F. W. Hymne der Deutschen. Klav. Auss. 6 Gr.

— Dº Dº Partitur 10 Gr.

— 6 deutsche Gesänge mit Begleg. des Pianof. Op. 11.... 14 Gr.

Weigl, Jos. das Dorf im Gebürge. Klavier-Auss. 12 Act.... 1 Thlr. 16 Gr.

— Arie aus dens. Oper: Ich bin überall.... 4 Gr.

Seyfried, v., 4 Notturni à 4 voci conc. (4 Gesänge für 4 Singstimmen mit willk. Klavier-Begleitg. 12 Heft.... 20 Gr.

Priestermarsch aus Mozarts Zauberflöte, Arimmig, f. 2 Soprane, Tenor et Bass. Preiss u. Dank.... 4 Gr.

Arie: Unser alter Staatsverwalter, m. Pianofortebglg.... 4 Gr.

Himmel, F. H. das Weihnachtfest von Müchler, mit Begleit. d. Pforte. od. d. Guitarre.... 4 Gr.

— Klagelied eines franz. Soldaten v. Müchler.... 4 Gr.

Weber, B. A. der brave Soldat von Voss mit Klavierbegleitg.... 4 Gr.

— C. M. v., Schwäbisches Tanzlied, 4stimmiger Gesang mit musikal. Klavierbeglg.... 8 Gr.

Trinklied a. d. musikal. Quodlibet: Der Kapellmeister aus Venedig, mit Begleitg. des Pianof. oder Guitarre.... 4 Gr.

Grétry, A. E. Richard Löwenherz, Oper in 3 Aufzügen. Vollst. Klavier-Auss. v. Seidel 3 Thlr. 8 Gr.

— Arie und Chor aus dens. Oper.... 4 Gr.

Schmidt, J. P. der Engel auf dem Schlachtfelde v. Cubitz mit Begleitg. des Pianof.... 14 Gr.

Riel, Sérénade für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte.... 4 Gr.

Weber, B. A. Eingangs-Musik und Gesänge zum Schauspiel der arme Minnesänger f. d. Pianof. arrangirt.... 8 Gr.

— Trauergesang auf d. Tod des Generals Moreau von Müchler f. Pianof. arr. ital. und deutsch. 16 Gr.

— der Kosak und der Freywillige, Liederspiel v. Kotzebue, Klavier-Auss.... 1 Thlr.

Righini, V. 12 deutsche Lieder mit Begleitg. des Pianof. Op. 9.... 1 Thlr.

— 6 Romances p. le Pianof. av. acc. de Violon 16 Gr.

— 12 Ariette italiane con accomp. di Fortepiano 1 Thlr.

Salvini, Jos. v., 4 allemannische Gedichte v. Hebel mit Klavierbeglig. Op. 8.... 16 Gr.

Spindler, F. der Bruder Grusreck und die Pilgerin, Ballade von Burger, mit Begleitung des Pianof.... 1 Thlr. 10 Gr.

— Robert und Klärchen, Romanze von Tiedge, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncell.... 1 Thlr. 12 Gr.

Danzi, Messe für 4 Singstimmen mit Orgelbegleitg. № 1. Partitur.... 2 Thlr. 8 Gr.

Riah, C. H. 20 Orgelstücke verschiedener Art. Op. 33 1 Thlr.

Göpfert, C. A. Kinderfragen von F. W. Gleim.... 8 Gr.

Sterkel, die Blumen von W. Berta, Quartett mit Begleitg. des Pforte.... 16 Gr.

Fär, Ferd. Serénade à 4 voci con accomp. d'Arpa o Pianoforte, Corno, Violoncello et Contra-Basso.... 1 Thlr. 8 Gr.

Opfergesang am Altar des Vaterlandes vom Kopf und Herner. Partitur. Op. 10.... 16 Gr.

Soldel, F. L. Worte an die Wohlthätigkeit v. Oswald mit Pianofortebegleitg.... 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, DEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten März. **№. 13.** 1814.

Beethovens Musik zu Göthe's Egmont.

Ouverture.

Was für ein süsses, wunderbares Tönen
Beschleicht mein Ohr, in himmlischen Accorden!
Anströmend kömmt's vom Urquell alles Schönen;
Zur vollen Fluth ists schon um mich geworden.
Es wecket in der Brust ein tiefes Sehnen,
Und Bilder ziehen, wie durch goldne Pforten,
Hervor aus meiner Seele innern Tiefen,
Wo sie verborgen, still und dunkel schliefen.

Das Bild des Helden will sich mir gestalten,
Der für die Freyheit fiel der heimischen Lande!
Schon fühl ich ahnend sein begeistert Walten,
Das siegreich bricht durch ehrne Sklaven-Bande.
Zwar will aus finstern Schoos sich auch entfalten
Des Jammers viel; viel Blut verrinnt im Sande:
Doch unaufhaltsam siegt die gute Sache —
Für sie kämpft Gott! schon naht der Tag der Rache!

Und noch ein Bild steigt auf aus diesen Klängen:
Die Liebe ists, die heilige, die reine!
Wie auch des düstern Schicksals mächt'ges Drängen
Ihn abwärts reisst im grossen Volks-Vereine:
Er geht die Bahn, wie unter Siegesgesängen,
Da selbst im Tode Klärchen noch die Seine.
Sie krönt, verklärt, ihn in den tiefsten Träumen:
Wie folgt er ihr so gern zu lichtern Räumen!

Gleich fernem Chorgesang ertönt's zur Feyer
Der beyden Todten, die vereint nun leben,
Und drauf erhebt sich, leise erst, dann freyer,
Der Wogen Hall; empor sie jauchzend streben:
Es ahnt der Geist der mächt'ge Siegerleiher
Wird den Triumph der Freyheit Kämpfern geben.
Kämpfet den Vorhang! unsern Kämpfern zeiget,
Was kämpfend einst ihr Brudervolk erreichet!

Zwischenact 1. Andante, A dur.

Wir stehn besorgt. Der Vorhang ist gefallen.
Da dringen weiche, schmerzensvolle Klagen
Zu uns herein, die leise bald verhallen,
Wie in Wehmuth gesonnen, unentschlossenem Zagen.

Und alle Blicke, von den Hörern allen,
Sie scheinen bang und mitleidsvoll zu sagen:
Dies Tönen kommt aus tieferinnen Herzen!
Das, armer Brackenburg, sind deine Schmerzen!

Allegro con brio.

Doch horch, wie dumpfes Murmeln sich erhebet,
Das wilder stets und tobender nun schwillet!
Der Pöbel rast, der stille Bürger bebet;
Von Wuth und Schreck ist alles ringsum erfüllet.
Doch Egmont naht: auf kräftigen Worten schwebet
Der Ordnung Geist, und trifft, und herrscht, und stillet
Des wilden Aufruhrs zügellosen Toben,
Das Roh als tapfer, Frech als kühn erhoben.

Zwischenact II. Larghetto.

Hört Du den Freund Oranien, den treuen,
Wie er besonnen warnt, Egmont zu retten?
Wird nicht der unbedachte Schritt ihn reuen?
Entrinnt er nicht den schon bereiten Ketten? —
Nein, er steht hoch und frey! Nichts kann er scheuen
Kein Argwohn kann in dieser Brust sich betten.
Das Schicksal hat zum Opfer ihn gewählet:
Er hört es nicht, die Brust durch Muth gestählet.

Zwischenact III. Allegretto.

„Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll seyn;
Hangen
Und bangen
In schwebender Pein."
Hört ihr
Den Nachhall
Der Glücklichen nicht,
Wie er
In Wonne
Himmelseind spricht?

Marcia vivace.

Doch plötzlich lass die Freude ja ersterben,
Du, wilder Würger! Hört der festen Tritte!
Das Schrecken kömmt, der Tod kömmt, das Verderben:
Schon sind sie in der edlen Volker Mitte!

Wie kalter Hohn durchschauert's Ley den kecken
Accorden unsrer Brust: es ruhet nicht Blut,
Nicht Klage Alba's Herz, Blut, Blut muss fließen,
Das Kerkers Nacht auch Egmont bald umschließen.

Zwischenact IV. Poco sostenuto.

Es sind des Helden ahnungsvolle Worte,
Die in den ersten Tönen euch erklangen!
Des Freundes Warnung zu dem Schreckensmorde
Erwacht; zu spät! nicht Rettung kann sie bringen!
Der Schicksals Machtgebot — ach, an der Pforte
Des Todes muss der Held es erst durchdringen,
Wenn, was umsonst es drohend ausgesprochen,
Nun unabwendbar ist an's Licht gebrochen.

Letzte Scenen und Tod Klärchens.

Das Schreckliche hat Klärchen nun vernommen;
Mit seinem ist auch ihr Geschick entschieden.
Was soll das Leben ohne ihn ihr frommen?
Was soll die Treue weilen noch hienieden?
Des Herzens Stürmen und der Welt entkommen,
Fühlt endlich sie den hohern, stillen Frieden.
Es schliesst den Kelch der Erde schönste Blume,
Und bleibt (wir klagen noch) im Heiligthume!

No. 8. Poco sostenuto.

Seht nun den Helden liebevoll umschlungen
In seiner Einsamkeit von Schlummers Banden!
Kaum dass harmon'sche Töne ihm erklungen,
Der Erde Glück, der Erde Schmerz ihm schwanden;
Durch goldner Wolken Glanz hindurchgedrungen,
Senkt sich zu ihm, in himmlischen Gewanden,
Die Freyheit, ihm den Lorbeerkranz zu reichen:
Ihr strahlend Bild ist Klärchen zu vergleichen.

Sein Tod wird Sieg dem Vaterlande geben,
Mit ewgem Grün auch ihm die Schläfe kränzen;
Sein Angedenken wird im Segen leben,
Sein Volk, befreyt, nie mehr Tyrannen frönen.
Man hört Trompetenschall sich froh erheben,
Mit Kling des Siegs sein Streben zu verschönen — —
Der Morgen tagt! Die Trommel wird gerühret!
Ein leiser Hall das Himmelsbild entführet.

No. 9. Sieges-Symphonie.

Zum Tode geht der Held? nein, nur zur Feyer
Seegen Triumphe! Er wird und Klärchen leben!
Und wieder hebt sich, frisch erst, dann freyer,
Der Wogen Heil, empor sie jauchzend streben.
Es steht der Geist, der mächtge Siegerlehre
Wird dem Triumph der Freyheit Kämpfern geben;
Und alle Herzen beut zur Wonne schlagen,
Vom Meer der Töne empor, empor getragen.

K. B.

Johann Gottfried Vierling.

Den 22sten Nov. des verflossenen Jahres starb im 64sten Jahre seines Alters dieser Orgelspieler und Componist, als Organist an der evangelisch-lutherischen und reformirten Kirche zu Schmalkalden, eben so achtungswürdig von Seiten seiner Kunst, als seines Charakters.

Der Schullehrer an seinem Geburtsorte, Mezels — einem S. Meiningschen Dorfe zwischen Meiningen und Schmalkalden gelegen — gab ihm den ersten, äusserst kärglichen und unvollkommnen Unterricht auf dem Klavier. In seinem 14ten Jahre kam er nach Schmalkalden, um sich auf der dortigen Schule zur Akademie vorzubereiten und nur nebenbey den Unterricht des damals so beliebten Componisten und Orgelspielers, *Tischer*, bey welchem er Kost und Wohnung hatte, zu benutzen. Aber ob er gleich die Schule nicht vernachlässigte und sich nicht zu verachtende Sprachkenntnisse erwarb, so wurde doch sein Hang zur Musik bald so mächtig, dass er mehr Zeit auf diese, als auf jene verwandte, und in weniger, als Jahr-Frist, hatte er es so weit gebracht, dass man den Schüler so gern, als seinen Meister auf der Orgel hörte. Da dieser bald darauf so hypochondrisch wurde, dass er mehrere Jahre sein Zimmer nicht zu verlassen wagte: so vertrat er, als dankbarer Schüler, den Dienst desselben während dieser ganzen Zeit unentgeldlich, bis er ihm zuletzt, im 13ten Jahre seines Alters, substituirt wurde, und den Plan, Theologie zu studiren, völlig aufgab.

Ob er gleich seine Stelle ganz ausfüllte und allen Andern volle Genüge leistete, so genügte er sich selbst doch nicht. Er wünschte seinen musikalischen Kenntnissen mehr Gewissheit und Gründlichkeit zu geben, und ging daher nach Hamburg zu Bach, und dann nach Berlin zu Kirnberger. Hier studirte er mit aller Anstrengung die Kunst des reinen Satzes. Und dass er den Unterricht dieses grossen Theoretikers nicht vergeblich genossen hatte, bezeugten die 6 Sonaten für das Klavier, welche bald nach seiner Zurückkunft nach Schmalkalden bey Breitkopf in Leipzig herauskamen, und die er aus Dankbarkeit seinem Freund und Lehrer, Kirnberger, widmete. Sie sind trefflich und so meisterhaft gearbeitet, dass kaum die strengste Kritik etwas Erhebliches dabey zu erinnern haben möchte, und dass sie — gleich den

Bachschen — stets ihren Werth behaupten werden. Sein vierstimmiges Choralbuch, so wie seine zu verschiedenen Zeiten und bey verschiedenen Verlegern herausgekommenen Orgelstücke sind mit verdientem Beyfall aufgenommen worden. Unter seinen hinterlassenen Manuscripten sind mehrere Sachen, z. B. Choral-Vorspiele, grössere und kleinere, auch fugenartige Orgelstücke, Versetten u. s. w., welche wol verdienten, ans Licht gezogen zu werden.

Ueber seinen Charakter noch einige Worte hinzuzufügen: so war er ein Mann von dem kindlichsten Gemüthe — so anspruchlos und so bescheiden, dass er bey den wirklich tiefen und ausgebreiteten Kenntnissen, die er von der Kunst besass, nicht zu wissen schien, dass er etwas wisse. Dabey war er so zufrieden mit seiner äussern Lage, — die doch kaum mittelmässig genannt werden konnte — dass er sich nicht nur um keine Verbesserung derselben bemühte, sondern auch die Gelegenheiten, welche sich ihm, ohne sein Zuthun, dazu darboten, nicht benutzte. Schmalkalden war ihm theuer, weil seine Bewohner ihn achteten und liebten. Ihre Liebe fesselte ihn an diesen Ort und begleitete ihn durchs Leben bis ins Grab.

M. im März 1814.

Nachrichten.

Berlin, den 15ten März. Den 23sten Febr. gab Hr. Concertm. Möser Concert. Er spielte vortrefflich, wie immer, ein Violinconcert aus A dur, und Variationen auf vier russische Volkslieder, beydes von seiner Composition. Seine sehr geschätzte Gattin, geborne Longhi, bekanntlich eine so sehr ausgezeichnete Harfenspielerin, spielte ein Concert von Nadermann, und eine Sonate von Steibelt mit obligater Violine (von Hrn. Moser gesp.) und Violoncello. Die schönen Ouverturen aus Cherubini's *Lodoiska* und aus Spontini's *Cortez* wurden meisterhaft executirt. — Die Gebrüder Bliesener gaben, ausser den Abonnementsconcerten in der Stadt Paris, deren ich schon einigemal erwähnte, am 25sten Concert im Schauspielsaale vor einem sehr zahlreichen Publicum. Hr. Bliesener sen. und Hr. Schwarz bliesen ein Doppelconcert für Klarinette und Fagott von Schneider, (der, beyläufig gesagt, auf ein Jahr Urlaub erhalten und als Musikdirector nach Reval gegangen ist,) und Hr. Bliesener jun. blies mit Hrn. Schunke Variationen für zwey Hörner, von der Composition des letztern, mit Beyfall. Auch die Ouverture aus Cherubini's *Anacreon* und ein Violoncellconcert, (Adagio und Rondo,) gesetzt und gespielt v. Hrn. Krautz, erwarben sich Beyfall. Vorzüglich war aber die musikalische Begleitung eines Gedichts vom Seehandlungsbuchhalter, Hrn. Oswald, *die Völkerschlacht bey Leipzig*, (einige Längen abgerechnet, dem Zwecke ziemlich entsprechend,) welches Hr. Beschort sehr brav vortrug. Die Begleitung war von Hrn. Musikdir. Seidel, und hatte, ausser der schönen Einleitung, auch viele andre sehr gefällige Partien, z. B. wo die Hörner unsrer freywilligen Jager ertönen, deren muthvolles Eingreifen zu den Siegen des vorigen Jahres so kräftig beytrug. Der grosse Beyfall dieses Stücks veranlasste Hrn. Franz Weiher, Zögling des hiesigen Blindeninstituts, dasselbe in seinem Concert am 2ten dies. im Saale der Stadt Paris zu wiederholen. Auch hier war der Beyfall in dem überfüllten Saale gleich. Hr. Weiher spielte kräftig und brav ein Violinconcert von Rode und eine Polonaise von Kreutzer. Wir wünschen ihm auf seiner Kunstreise viel Glück. — Den 3ten gab der Kammermusicus, Hr. Schröck, Concert. Er spielte auf der Flöte mit vortrefflichem Tone und bekannter Fertigkeit ein Concert von Berbiguier, mit dem ihm glücklich nacheifernden Hrn. Schulz ein Rondo für zwey Flöten von Arnold, und das neue Doppelconcert für Hoboe und Flöte mit dem Componisten, Hrn. Westenholz. Die als Schauspielerin mit Recht so sehr geachtete Gattin des Hrn. Schröck, die sich nach kurzer Trennung wieder mit ihm vor kurzem verbunden hat, declamirte eine Ballade von Gubitz: *Die Schlacht bey Sempach*. Neu war auch das *Königslied eines freyen Volks* von Gubitz, mit Musik von Meier Beer, gesungen von den Hrn. Eunike, Stümer, Gern und Blume.

Am 11ten wurden endlich die lange erwarteten *Bajaderen* im Opernhause gegeben. Die Musik zu diesem lyrischen Drama (von Catel) ist in Deutschland nicht mehr ganz unbekannt, und über dieselbe auch erst vor kurzem von Wien aus — und, offenbar von einem Einsichtsvollen — in diesen Blättern gesprochen worden. Noch habe ich sie erst einmal gehört, und überdies zugleich beschäftiget mit dem vielen, was es in dieser Oper zu sehen giebt: billig, dass ich deshalb heute nur

mit zwey Worten die Besetzung anführe, und erst nach wiederholter Aufführung über Execution und Gesang Einiges nachtrage. Hr. Eunike gab den Elijah Demaly, Hr. Blume den Marattenfürsten Olkar, Hr. Stümer den Oberaufseher des Harems Rustan, Hr. Gern den Oberbraminen Narsea, Hr. Beschort den Braminen Hyderan, Hr. Rebenstein den Oberfeldherrn Rottar, Dem. Schmalz die Bajadere Lamea, Mad. Lanz, Dem. Leist und Dem. Düring die Favoritinnen Divane, Ixora und Deveda, und Dem. Fleck, Dem. Sebastiani und Dem. Gern die Bajaderen. Die zur Handlung gehörigen Tänze waren vom königl. Balletmeister, Hrn. Telle, und die Solopartien wurden aufgeführt durch die Hrn. Duponcelle, Gasperini, Mosser, Riebe, Scharschmidt, und durch die Damen Engel, Gasperini, Gemmel, Habermaass, Joyeuse, Lauchery, Riebe, Telle, Weiss. Die Oper, und alles, was dazu gehört, war mit grossem Aufwand hergestellt, mit unverkennbarem Geschmack angeordnet, und mit rühmlichem Fleiss einstudirt. Das Publicum, obgleich für diese Gattung eben jetzt nicht sehr gestimmt, schien doch alles dies zu erkennen, und mit verdientem, wenn auch nicht enthusiastischem Beyfall zu belohnen. Auch darüber ein ander Mal mehr.

Am 28sten Febr. starb im 52sten Jahre der königl. Kammersänger und Mitglied des Nationaltheaters, Hr. Johann Christian Franz, an wiederholtem Nervenschlag. Er war zu Havelberg am 19ten Junii 1762 geboren, und Bruder des gründlichen Organisten und Contrapunctisten, Joachim Friedr. Franz, zu Rathenau. Er studirte Theologie, vertauschte sie aber bald mit dem Gesange, in dem der berühmte Conciliani sein Lehrer ward. Nachdem er mit dem Minister und Oberstallmeister, Grafen von Schwerin, viele Reisen gemacht, und auch auf einige Zeit die Stelle eines Unterbibliothekars bey der königl. Bibliothek verwaltet hatte, ward er 1787, bey der italienischen Oper, und 1791 beym Nationaltheater angestellt. Er gehörte unter die fleissigsten Mitglieder desselben, und erwarb sich durch seinen angenehmen Gesang, besonders in frühern Jahren, allgemeine Achtung. Auch als Componist der von ihm gedichteten Oper: *Edelmuth und Liebe*, und mehrerer Lieder, besonders in der böheimschen Freymaurer-Liedersammlung, ist er bekannt.

Frankfurt am Mayn, d. 6ten März. Uebersicht des Januars und Februars.

Am 7ten Jan. gab Hr. Fabri, angeblich Tenorist aus Venedig, Concert. Ob sich gleich viel darüber sagen liess, so wird doch den hiesigen, wie den auswärtigen Lesern die Bemerkung genügen: Hr. Fabri hat weder sonore Stimme, noch Geschicklichkeit, zu singen. Er kann freylich die Stimme durch Alter oder irgend einen Unfall verloren haben: aber wenigstens Kunst und Geschicklichkeit zu singen verliert sich nie ganz. Es gehört demnach einige Unverschämtheit dazu, sich unter solchen Umständen unter dem Titel, Tenorist von Venedig, öffentlich in einer Stadt zu produciren, wo man Sänger von Venedig kennt, und auch überhaupt weiss, was zu einem guten Sänger gehört. Er gab ja aber nicht Concert, um mit Virtuosität zu prangen, sondern um Unterstützung, deren er bedurfte, zu empfangen! Bedurfte er dieser, so bin ich überzeugt, sie wäre ihm von hiesigen Künstlern und Kunstliebhabern, wenn er nur einiges Verdienst privatim gezeigt hatte, gereicht worden. — Zum Besten der fraukfurter Freywilligen gab der sämmtliche Verein der musikal. Akademie am 24sten Jan. Concert. Die gute Absicht wurde erkannt; der Saal war gedrängt voll Zuhörer. Eine Symphonie (D dur) von Krommer wurde recht brav gegeben, obgleich das zahlreiche Orchester grösstentheils aus Dilettanten bestand. *Deutscher Sinn*, Prolog zur Feyer des Tages, von F. W. Bournye, vorgetragen v. Hrn. C. Heigel. Allgemeiner Beyfall wurde dem Dichter, wie dem Declamator. Variat. für's Klavier mit Orchesterbegleitung, comp. und gesp. von Mad. M. Es war dieses die in frühern Berichten schon oft gerühmte Dilettantin, Mad. Müller, indem sie sich mehrmals schon sehr vortheilhaft öffentlich hören liess: als Componistin lernten wir sie aber heute zum erstenmal kennen, und zwar ebenfalls vortheilhaft. Das Ganze war nicht nur verständig und zweckmässig instrumentirt, sondern in einer Variat. liessen sich sogar gute contrapunctische Imitationen wirksam erblicken. Die Var. waren übrigens für den Spieler nicht ungewöhnlich schwierig, aber doch bedeutend, und wurden trefflich ausgeführt. Die linke Hand hatte freylich wenig zu thun, obgleich sonst Mad. M. auch in dieser viel Gewandtheit bewiesen hat. Die 2te Abtheilung füllte die *Glocke*, Gedicht v. Schiller, componirt von A. Romberg, welches von einem

zahlreichen Personale, grösstentheils Dilettanten, recht wacker, und mit Beyfall ausgeführt wurde.

Wie in Deutschland gegenwärtig fast überall, so auch in Frankfurt, ist das Bestreben allgemein, den Kriegern für Deutschlands Wohl und Unabhängigkeit ihren grossen Zug zu erleichtern, und in dieser Absicht hat sich auch hier ein Frauenverein gebildet, dem zum Besten am 4ten Febr. ein grosses Concert gegeben wurde, in welchem grösstentheils nur Dilettanten und Dilettantinnen mit Solostücken auftraten, und zwar Personen aus den angesehensten hiesigen Familien. Ihre Namen waren aus Bescheidenheit nicht öffentlich genannt; ich werde sie aber bemerken, denn jeder Deutsche wird sie mit Achtung lesen, so wie nach Jahren die Nachkommen. Symphonie von Haydn, von dem vollständigen Orchester wacker vorgetragen. Hr. M. (Mannskopf) sang eine Arie von Portogallo. Er zeigte eine Stimme, welche zwischen Bass und Tenor schwebt, folglich Baritono, der es auch wol an feinerer Ausbildung fehlt: aber er sang richtig und gut, und bewies dadurch Talent, wie gute Schule. — Fraulein von I. (Itzstein) spielte Klavier-Concertante von Hummel, mit obligater Violin, (von Hrn. Joseph Schmitt gespielt,) und andern begleitenden Saiteninstrumenten, welche zusammen ein gutes Ganze bildeten. Die zwey Hauptstimmen wurden untadelhaft vorgetragen; sie hatten zwar nicht viel grosse, imponirende Passagen u. dergl., forderten aber desto mehr Aufmerksamkeit, um immer ganz genau mit dem Ganzen im gehörigen Zusammenhang zu bleiben. Fraulein von Itzstein zeigte schönen Anschlag, viel Accuratesse und Fertigkeit; zu mehrerm veranlasste das Stück nicht, auch war das Instrument nicht geeignet, einen Virtuosen glänzen zu lassen. Hr. Schmitt spielte schön. Ouvert. von Paer. Die junge Sängerin, Dem. Schmitt, welche ich früher schon mehrmals rühmen musste, sang eine Arie v. Trento su allgemeiner Zufriedenheit. Die zwey geschickten Künstler, Hr. Wack und Franzl, bliesen Concertante für zwey Waldhörner. Zum Beschluss: Finale von Cimarosa, gesungen von Dem. G. (Gontard,) Dem. H. (Harnier,) Dem. W. (Wichelhausen,) Hrn. L. (Lang,) Hrn. S. (Sinn,) und Hrn. M. (Mannskopf). Die Damen sämmtlich lernten wir zum erstenmal als Sängerinnen kennen, und es war uns erfreulich: denn sie hatten alle nicht nur angenehme, gebildete Stimmen, sondern bewissen auch in der Art ihres Vortrags Sicherheit und musikalische Bildung überhaupt. Die Herren habe ich früher schon rühmen müssen. Wir bekamen das Ganze so gut zu hören, als es hier möglich ist. Das sehr zahlreiche Auditorium bezeigte allgemeinen Beyfall.

Am 24sten Jan. gab Mad. Urspruch Concert. Die darin Aufgetretenen sind schon vortheilhaft bekannt. Mad. Urspruch sang eine Arie v. Nicolini, und mit Mad. Graff ein Duett von Paer; Hr. D. Hoffmann spielte ein Violinconc. von seinem Lehrer, Kreutzer; Hr. Almenräder spielte ein Rondo für Fagott von eigener Composition, welche zwar nicht vorzüglich genannt werden kann, doch einen, auch in diesem Fache geschickten Mann zeigt. Ein Rondo konnte das Stück wol eigentlich nicht genannt werden. Im Spiel zeigte er sich, was Ton und Vortrag anlangt, vortheilhafter, als voriges Jahr. Auch sind seine Passagen, obgleich er sich der Doppelzunge nicht bedient, deutlich und vernehmlich. Von den übrigen Stücken schien das, von zwey Kindern der Mad. Urspruch mit viel Action vorgetragene Gedicht dem Publicum das meiste Vergnügen zu machen. — Am 11ten Febr. gab Hr. Concertm. H. A. Hoffmann Concert. Es sey genug, anzuführen, was er selbst vortrug, da das Andere, wenn auch zum Theil sehr gut, doch bekannt war. Hr. H. spielte nämlich ein neues Violinconcert (G dur) von eigener Composition, und erschien dabey als Virtuos und Componist von sehr bedeutendem Rang. Als Virtuos trug er beträchtliche Schwierigkeiten mit Anstand und Leichtigkeit gut und schön vor; fast alle Strich- und Ausdrucksarten bekamen wir herrlich zu hören: denn nicht nur in ungewöhnlicher Fertigkeit und Geschwindigkeit besteht sein Vorzüge, sondern er spielt eben so trefflich Adagio in der grössten Einfachheit und einem wahrhaft rührenden Portamento. Die Composition war nicht nach dem gewöhnlichen Schlendrian; er hatte das ganze Orchester meisterhaft benutzt und damit wirklich neue und eigene Gedanken ausgeführt, nicht blos dieselben von ihm begleiten lassen. Ich möchte um so ausführlicher über diesen wackern Künstler sprechen, da ich ihn in früherer Zeit nicht besonders und ausgezeichnet erwähnt habe: denn er war vor 6 bis 8 Jahren lange nicht der geschickte Virtuos und gute Componist, der er jetzt ist. Sein Vortrag war damals nicht so angenehm, seine Composition nicht gerundet, und das Ganze deswegen zuweilen eher widrig, als angenehm. Seine

jetzigen Compositionen, wie seine Virtuosität, sind nicht die Blüthen eines aufkeimenden, aufbrausenden Talentes, (er ist schon 1770 geboren,) dessen Vorzüge oft so schnell verschwinden, als entstehen. Seine Vorzüge sind, die günstige Natur vorausgesetzt, durch Studium und Erfahrung kunstwissenschaftlich erworben, und werden daher zu allen Zeiten Probe halten. Obgleich schon langst aus den Jahren der Jugend, hat er sich doch, nicht nur, wie gesagt, im Allgemeinen ungemein gebessert, sondern auch sich nach dem Zeitgeschmack, was das Mechanische betrifft, umgebildet, so schwer dies, schon bey gewissen Jahren und einer befestigten Manier, seyn muss. Hr. H. spielte auch noch Variat. für die Violin mit Orchesterbegleitung: und auch hier war seine Composition, wie sein Vortrag, rühmenswerth.

In diesem Monat starb unser geschickter erster Klarinettist beym hiesigen Theater-Orchester, Joh. Georg Gottfried Hoffmann, erst 33 Jahr alt. Ueber seine Lebensumstände weiss ich nichts zu sagen, als dass er von Lübeck gebürtig war, eine Wittwe mit vier Kindern hinterlasst, und an dem, gegenwärtig in einem grossen Theile von Deutschland herrschenden Nervenfieber sterben musste.

Briefe über die Musik in Kassel.

Zehnter Brief.

Kassel. Die kriegerischen und politischen Veränderungen haben auch auf den hiesigen Musikzustand bedeutenden Einfluss gehabt: wir sind dadurch von dem französischen Unwesen befreyt und hören wieder deutsche Musik: allein wir haben auch die meisten unsrer vorzüglichsten hiesigen Tonkünstler verloren. Mit der Auflösung des franz. Theaters löste sich auch die hiesige treffliche Kapelle auf. Da zur Wiedererrichtung derselben hier keine Hoffnung war, so sahen sich die Mitglieder derselben genothigt, ihr Heil weiter zu suchen. Nur wenige sind zurückgeblieben, welche nun wieder im Orchester des deutschen Theaters, das wir jetzt hier haben, und worüber ich Ihnen weiterhin mehr mittheilen werde, angestellt sind. Unter den Abgegangnen bedauern wir den Verlust mehrerer unsrer besten Künstler; z. B. des trefflichen Violinspielers (und sehr bravgn Componisten) Hrn. *Fesca*, welcher jetzt als Concertmeister in Carlsruhe angestellt ist; des eben so trefflichen Hoboisten, Hrn. Thurner, welcher nach Wien geht; der Herren Gebrüder Schunk, welche einem Rufe nach London gefolgt sind, und andrer geschickten Manner mehr. Hr. Kapellm. Blangini ist nach München gegangen. Noch befinden sich mehrere recht brave Musiker der vorigen Kapelle hier: sie vermögen uns aber freylich nicht den Verlust des Ganzen zu ersetzen.

Nach dem Abgange des franz. Theaters gab ein gewisser Hr. Solm mit seiner Truppe einige deutsche Vorstellungen im Opernhause: allein er konnte sich, wegen seiner Erbarmlichkeit, nicht lange halten. Gegenwärtig haben wir wieder ein ordentliches deutsches Hoftheater hier, unter denselben Verhaltnissen, wie es vor der Occupation der Franzosen der Fall war. Der Unternehmer und zugleich auch Kapellmeister dabey, ist Hr. Guhr, vormaliger nassau-usingischer Kapellmeister. Er scheint ein geschickter und thatiger Mann zu seyn und berechtigt uns zu guten Erwartungen. Die Vorstellungen wurden am 14ten Febr. mit Kotzebue's *Kreuzfahrern* eröffnet. Seitdem haben wir bereits Winters *Opferfest*, Mozarts *Don Juan*, u. a. Opern gesehn. Doch enthalte ich mich noch für diesmal alles Urtheils, um nicht voreilig zu scheinen. In meinem nächsten Briefe werde ich Ihnen eine kurze beurtheilende Uebersicht, sowohl des gegenwartigen Opern- u. Orchesterpersonals, als auch der bis dahin gegebnen Opern, mittheilen. —

Seit der Aufhebung der Franzosen, bis zur Wiedereröffnung des gegenwartigen deutschen Theaters, hatten wir mehrere *Concerte* von hiesigen Musikern, wovon ich nur die bedeutendsten, denen ich selbst beywohnen konnte, anführen will.

I. Concert des Hrn. Musikd. Grosheim, zum Besten der durch Plünderung und Durchmärsche verarmten Stadt Vacha. Hr. Gr. führte die Chore aus Schulzens *Athalie* auf, worin er von den meisten hiesigen Musikern und vielen Dilettanten unterstützt wurde. Die Ausführung dieser, so vortrefflichen, aber mitunter schweren Musik gelang im Ganzen recht gut; und auch der wohlthatige Endzweck wurde ziemlich erreicht.

II. Concert des Hrn. Markmann. (Vorspielers der vormaligen Kapelle,) am 4ten Dec. im Hessischen Hof. 1) Symphonie. 2) Scene v. Mozart, ges. von Mad. Legaye, Gattin des Musikd.s (bey der vormal. franz. Oper.) Mad. L. war schon vor-

mals, als Dem. Schäfer, für eine brave Sängerin, von guter Schule, bekannt. Obgleich ihre Stimme an Stärke und Metall merklich verloren hat, so besitzt sie doch immer noch viel Höhe, Geläufigkeit, und eine gute Manier. 3) Violin-Concert v. Kreutzer, (das 14te, E dur) gespielt von Hrn. M. Er ist ein wackrer Vorgeiger im Orchester: allein in seinem Concertspiel vermisste man Reinheit und Leichtigkeit. 4) Variat. für die Harfe v. Nadermann, recht brav gespielt v. Dem. Gallo. 5) Bassarie, ges. von Hrn. Köhler; vormals erstem Contraviolonisten der Kapelle. Hr. K. ist ein trefflicher Contrabassist; als Sänger aber ist er durchaus nur Dilettant. Es fehlt ihm an Schule und an Ausbildung seiner, übrigens nicht üblen Stimme. *Non omnia possumus omnes.* 6) Concert fürs Fortepiano von Steibelt, gespielt von Hrn. Mosenthal. Er spielte mit vieler (zuweilen zu rauschender) Fertigkeit, aber nicht durchaus mit Geschmack. 7) Cavatine von Danzi, gesungen (?) von Dem. Markmann. Die so artige, einnehmende Composition konnte nicht die vom Componisten beabsichtigte Wirkung hervorbringen. Um *öffentlich* aufzutreten, ist Dem. M. wol noch gar zu sehr Schülerin. 8) Polonaise für die Klarinette von Nolte, geblasen von Hrn. M. (Mangel an Zeit verhinderte mich, diese Polon. abzuwarten.) — Die Versammlung war nicht sehr zahlreich. —

III. Am 6ten Decbr., im österreichischen Saale, Concert des Hrn. Cattus, Sohns des hiesigen Violoncellisten. 1) Symphonie von Mozart. (Auf dem Anschlagzettel stand: Grosse *Phantasie* fürs volle Orchester, etc. Da Moz. (so viel ich weiss,) nie eine Phantasie für volles Orchester geschrieben hat, so konnte es auch natürlich nicht mehr und nicht weniger seyn, als eine seiner Symphonien. Warum Hr. C. diese bekannte Symphonie (aus D) zur Phantasie umgetauft hat, ist mir unbekannt.) 2) Grosses Concert für die Guitarre, v. M. Giuliani, vorgetragen von Hrn. C. Die Composition an und für sich, war nicht übel, allein dem Charakter der Guitarre nicht angemessen, sondern viel zu wichtig und anspruchsvoll. Die glanzenden, rauschenden Tutti contrastirten zu sehr gegen die Solos. Die Guitarre ist, wie Jedermann weiss, ein von Natur schwaches, und nur für gefallige Behandlung geeignetes Instrument, und diesem gemäss muss auch der Charakter und die ganze Anlage einer dafür bestimmten Composition seyn. Es ist aber jetzt eine besondre Grille der neuesten Componisten, dass sie nicht anders imponiren und gefallen zu können glauben, als wenn sie (ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit und den Charakter des Instruments, wofür sie etwas setzen.) stets im Cothurn einherschreiten. Daraus entstehen freylich manche Missgriffe. Hr. C. spielte übrigens mit vieler Fertigkeit. 3) *Bassarie*, gesungen von Hrn. Köhler. 4) Ouverture aus dem *Kalif von Bagdad*, von Boieldieu. 5) Adagio und Rondo für die Violin, von Rode, gespielt von Hrn. Cattus jun. (dem jüngern Bruder des Obigen.) Der junge Mann, dem Ansehn nach ungefähr 13 bis 14 Jahr alt, spielte für sein Alter recht brav, und verspricht, unter guter Leitung, viel für die Zukunft. 6) Variat. für das Fagott von Hübschmann, wurden v. Hrn. Barnbeck dem jüngern recht gut vorgetragen. 7) Pot-pourri für die Guitarre, v. M. Giuliani, gesp. von Hrn. C. Dieser Potpourri, oder wie man das Ding nennen will, ist, obgleich dem Wesen des Instruments angemessener, wie alle dergleichen Amphibien, eine Art Boubonnière für Damen und Elegants. Hr. C. erhielt verdienten Beyfall: doch war die Versammlung nicht allzugross.

IV. Am 15ten Decbr. Conc. im Opernhause, von Mad. Legaye. 1) Ouverture aus dem Lob(?) der Musik, von Winter. Man kann von dieser Ouverture wol sagen: Es klingt nach etwas, aber es ist nicht viel drin. 2) Scene aus *Abrahams Opfer*, einem mir unbekannten Werke von Cimarosa, gesungen von Mad. L. Die Composition ist vorzüglich gut, und wurde von Mad. L. mit viel Ausdruck, aber etwas schüchtern, vorgetragen. 3) Duo für's Pianoforte (à 4 mains) v. Clementi, gespielt von Hrn. Legaye und seinem neunjährigen Sohne. Das öffentliche Auftreten von Kindern, wenn sie nicht wirklich als musikalische Wunder erscheinen, ist und bleibt allemal ein Missbrauch. Man lasse Kinder, und überhaupt Schüler, (so lange sie noch nichts Ausserordentliches leisten) oft in Privatgesellschaften sich zeigen, um ihnen die nothwendige Dreistigkeit zu geben: allein das Publicum verlangt mit Recht mehr, als blosses Hersagen einer eingelernten Lection. Der Knabe spielte übrigens recht artig. 4) Terzett aus der *Italienerin in London*, von Cherubini. Die Composition war trefflich; aber durchaus mehr für theatralische Darstellung, als für das Concert geeignet. Auch wurde dies Terzett nicht sonderlich ausgeführt. 5) Concert fürs Pianof. von Dussek, gesp. von Hrn. Legaye. Hr. L. zeigte sich als fertigen

Fortepianospieler: doch verleitet ihn eben diese Fertigkeit, wie es scheint, oft zum *Eilen*, wodurch er zuweilen undeutlich und schwankend in Takt und Tempo wird. 6) *Bravourarie* (Martern aller Arten —) aus Mozarts *Entführung*, wurde von Mad. L. recht brav gesungen. 7) Phantasie für die Harfe, gespielt von Dem. Gallo. 8) Notturni von Biangini. Diese konnten nicht so genügen, da wir dergleichen von Hrn. Bl. selbst und seiner Schwester früher in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und nationalen Vollkommenheit hatten vortragen hören. Im Ganzen war das (etwas lange) Concert befriedigend.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Drey Siegesmärsche der verbündeten Truppen nach der Völkerschlacht bey Leipzig — — für d. Pianof. comp. v. A. Beczwarzowski. Berlin, bey Schlesinger. (Preis 8 Gr.)

Man könnte nach dem Titel wol vermuthen, dass diese Märsche, die überdies „den siegreichen Heerführern der verbündeten Truppen gewidmet" sind, in den Ideen weit origineller und feuriger, in der Ausführung glänzender und ungewöhnlicher, im Charakter mächtiger und bezüglicher wären, als die Märsche, die man bey Paradirung von Regimentern, die gute Musik überhaupt besitzen, zu hören gewohnt ist: dann würde man sich aber irren. Irren würde man sich jedoch auch, wenn man weniger erwartete, als eben angegeben ist, und dass sich darum die Märsche nicht recht gut hören liessen. Der zweyte möchte wol die meisten Freunde finden. — Einige Stellen sind unrichtig geschrieben, mehrere unrichtig gedruckt: beyde lassen sich aber so leicht verbessern, dass es nicht nöthig ist, sie anzuführen.

XII Variations p. le Pianoforte sur l'air: Wer hörte wol jemals mich klagen — de l'Opéra: die Schweizerfamilie, comp. par A. C. Meyer. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Es ist nicht eigentlich jene mit Recht so beliebte Arie, was hier variirt wird, sondern nur die einnehmende Melodie, womit dort das arme Kind seine Frohlichkeit bezeichnen will. Diese ist hier so aufgestellt, dass sie die gewohnliche Form eines Walzers erhalten hat, und sich auch so gut ausnimmt. In den Variat. hat der, Ref.n ganz unbekannte Verf. nicht eben viel Neues, oder sonst von einer Seite Auffallendes, wol aber manches Angenehme, und auf eine, für Dilettantinnen, die noch nicht beträchtlich geübt sind, passende Weise gesagt, auch, besonders in den letzten Sätzen, für die Art der Mannigfaltigkeit gesorgt, welche jene sich vorzüglich wünschen. Dass er mit seiner musikalischen Theorie noch nicht ganz im Reinen sey, zeigt sich hin und wieder, obschon nicht auffallend, ausser etwa S. 6, Syst. 4, letzter, u. Syst. 5, vorletzter Takt, wo die eigentliche Grundnote (F namlich) fehlt, für welche an beyden Orten A u. Ges wegzulassen waren.

Die musikalische Beylage No. II.

Wir glauben vielen Lesern dieser Zeitung ein sehr werthes Geschenk zu machen, indem wir ihnen den höchstfeyerlichen, wahrhaft religiösen Chor des frommen Michael Haydn aus dessen handschriftlichem Nachlass mittheilen. Mögen diejenigen, welche dazu Gelegenheit haben, davon auch den öffentlichen, kirchlichen Gebrauch machen, wozu er eigentlich bestimmt, und so vollkommen, wie nur sehr Wenigen aus unsern Tagen, geeignet ist! Die deutschen Worte haben wir zwar so einfach, bibl sch, und unschliessend, als wir sie, ohne eine Note zu ändern, finden konnten, untergelegt: kann und darf man es aber, so wird man doch, hier, wie in allen ähnlichen Fällen, weit besser thun, die alten lateinischen beyzubehalten, da sie, selbst durch ihren Klang, die Wirkung erhöhen, oder wenigstens sie sicherer auf das hinleiten, worauf es hier zunächst abgesehen seyn muss. — Eine zweyte, weiter ausgeführte, und gleichfalls treffliche Composition dieser Worte von Michael Haydn aus seinem handschriftlichen Nachlass, erscheint in diesen Wochen im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig.

d. Redact.

(Hierbey die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N. 2.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

T e n e b r a e.

Vierstimmiger Chor aus dem Nachlass Michael Haydns.

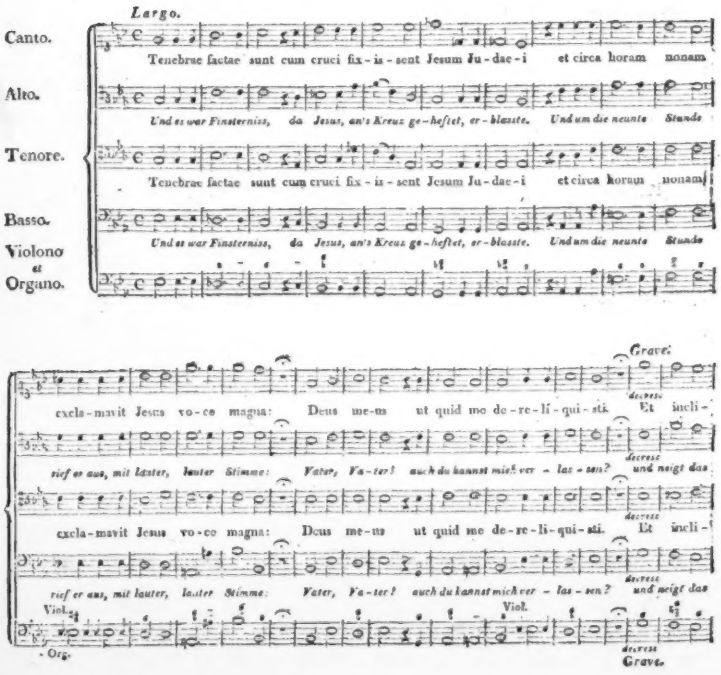

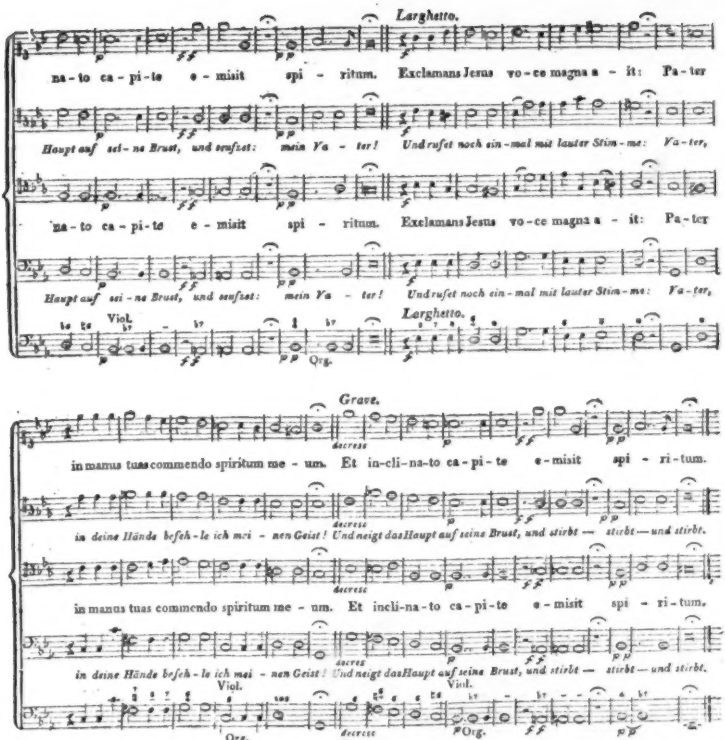
Larghetto.
na - to ca - pi - te e - misit spi - ritum. Exclamans Jesus vo - ce magna a - it: Pa - ter
Haupt auf sei - ne Brust, und seufzet: mein Va - ter! Und rufet noch ein - mal mit lauter Stim - me: Va - ter,
na - to ca - pi - te e - misit spi - ritum. Exclamans Jesus vo - ce magna a - it: Pa - ter
Haupt auf sei - ne Brust, und seufzet: mein Va - ter! Und rufet noch ein - mal mit lauter Stim - me: Va - ter,
Viol.
Larghetto.
Org.
Grave.
decresce
in manus tuas commendo spiritum me - um. Et in-cli-na-to ca - pi - te e - misit spi - ri - tum.
in deine Hände befeh - le ich mei - nen Geist! Und neigt das Haupt auf seine Brust, und stirbt — stirbt — und stirbt.
in manus tuas commendo spiritum me - um. Et incli-na-to ca - pi - te e - misit spi - ri - tum.
in deine Hände befeh - le ich mei - nen Geist! Und neigt das Haupt auf seine Brust, und stirbt — stirbt — und stirbt.
Viol.
Viol.
Org.
Org.
Grave.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. **N°. 14.** 1814.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains comp. — par Fred. Schneider. Oeuv. 29. à Leipzig, chez A. Kühnel. (Preis 1 Rthlr. 12 Gr.)

Viel betreten ist die Strasse der Kunst. Wenn die Triumphatoren mit glänzenden Phöbusrossen bey den kritischen Zollhäusern vorüber rasseln, da heisst es gemeinhin nicht: Woher des Landes? was für Waare? sondern nur: Schlagbaum auf! und der Mauthmann ruft, die Mütze in der Hand, im staunenden Bewundern den fürstlichen, zollfreyen Herren ein ergebenstes *Vivat* nach. — Aber nicht jeder, der sich berufen fühlt, die Strasse zu wandeln, hat glänzende Phöbusrosse vor sein Cabriolet zu spannen; ja der feine, rechtliche Mann, dessen anständige Kleidung von solidem Reichthum zeugt, zieht es wol vor, seinem rüstigen, kräftigen, sichern Schritt zu vertrauen, statt ein vorgespanntes Pferd, das nun doch kein Phöbusross ist, zum Fluge zu spornen. In stiller, bescheidener Weisheit sieht er auch die Gefahr ein, in welche die wilden, geflügelten Bestien, die so leicht scheu werden, und dann in kühnen Seitensprüngen vom Wege ab über Graben und Dornenhecken setzen, selbst die Triumphatoren oft bringen. Kommt nun solch ein wackrer, rechtlicher, sauber gekleideter Mann die Strasse daher geschritten, so sagt der Mauthner, ohne ihm in den Weg zu treten, oder viel nach dem Pass zu fragen und zu visitiren, freundlich und höflich die Mütze rückend: Ich sehe schon: lauter gute Waare! nichts Contrebandes, nichts Falsches! alles ächt! und lässt ihn fort wandeln.

Rec. rechnet den Componisten der vorliegenden Sonate, der nun schon das neun und zwanzigste Werk geschrieben, eben zu diesen wackern, anständigen Mannern, die sich eines nicht flimmernden, aber soliden Reichthums erfreuen, und die, von dem kritischen Mauthner freundlich begrüsst, den Schlagbaum passiren. — Von regem, blitzendem Aufflackern eines genialen Humors, wie etwa in beethovenscher Musik, wo es in den eignen, überraschenden Modulationen, in dem originellen Thematisiren, so wie in den oft bis ins höchst Abenteuerliche und Bizarre herüberspielenden Figuren hervorleuchtet — ist in dem vorliegenden Werk nicht die Rede: dagegen steht es in ruhiger Haltung, in durchgängig reinem Styl, in wackrer Ausarbeitung, gesund und kräftig, wie in einem gelungenen, fehlerfreyen Gusse da.

Die Sonate hat durchaus einen ruhigen, gemüthlichen Charakter, den sie aber in froher Lebendigkeit ausspricht. Die verschiedenen Stimmen fliessen in einander, wie im interessanten Gespräch geistreicher Manner, wenn sie die mit heitrer Weisheit ins Leben eingehen, sich dessen erfreuend, und das erquickliche Grün des erwachten Frühlings, die reine Bläue des Himmels, den kühnen Flug rosiger Wolken betrachten, ohne gerade sich darnach zu sehnen, was drüber verborgen. — Ganz frey ist daher das Werk von jener Kränklichkeit und Ermattung, welche diejenigen plötzlich überfällt, die den gewöhnlichen Gaul zum Fluge stachelten, der nun, nach den ungelenken Sprüngen, lendenlahm dasteht, und nicht weiter fort will. — Bedarf es wol, noch zu sagen, dass solche Werke, wie eben das vorliegende des braven Componisten, allemal eine höchst beachtenswerthe, erfreuliche Erscheinung sind? —

Die Sonate hebt mit einem *Largo*, D dur $\frac{4}{4}$, an, in dem die ausgreifende Figur des Basses mit syncopirten Noten gleich eine heitere Lebendigkeit ausspricht. In dem Eintritt der obern Stimme liegt die Andeutung der Figur, die der Componist in der weitern Ausführung benutzt. Rec. setzt diesen Anfang her, weil, wie es recht ist, und immer seyn sollte, der Charakter des ganzen Stücks, ja der ganzen Sonate, richtig dadurch angekündigt wird:

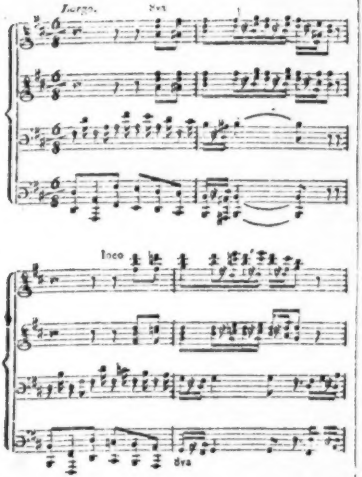

Die schnelle Modulation im eilften und zwölften Takte in F dur durch 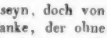 ist, ohne gerade sehr pikant zu seyn, doch von guter Wirkung, so wie ein Gedanke, der ohne sonderliche Originalität doch durch den gewandten, runden Ausdruck anziehend wird. Im 18ten Takte führt die Oberstimme des Basses die schon im fünften Takte vorgekommene Figur zu einem neuen Grundbasse weiter fort, während die beyden Stimmen des Discants mit einer neuen Figur dazu wechseln, so wie man diese Art Ausführung nur bey guten Meistern findet. Der Satz bewegt sich in die Dominante und bricht mit einer Fermate ab. Das folgende *Allegro*, D dur, $\frac{4}{4}$ Takt, trägt wieder den Charakter, wie er oben angegeben wurde, ganz in sich. Das Thema ist lebhaft und erhält noch durch die Figur des Basses einen regen, kräftigen Schwung.

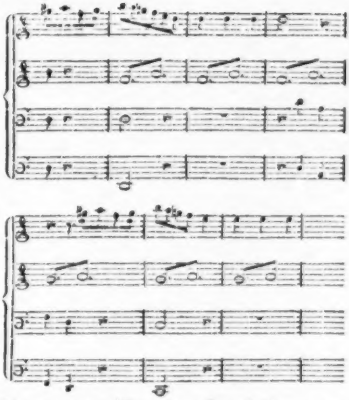

Diesem ganzen Allegro kann Rec. durchweg, nur in den Tendenzen, wie er sie Anfangs feststellte, das grösste Lob ertheilen. Ein Gedanke fliesst zwanglos, wie in einer wohlgeordneten Rede, aus dem andern, nichts Zweckloses, nichts Fremdartiges, durchaus alles in einem Gusse geformt, und dabey anmuthig und melodiös. Sollte Rec. alle die Einzelnheiten, welche auf das rühmenswertheste ausgezeichnet zu werden verdienen, erwähnen, so würde sein Aufsatz die, diesen Blättern angemessene Länge weit überschreiten: er begnügt sich daher, nur durch einige Andeutungen die Aufmerksamkeit der Kenner auf manches hinzuleiten, was sein lobendes Urtheil rechtfertigt. Gleich Anfangs im zwey und zwanzigsten Takte kommt z. B. eine Verschlingung der Stimmen vor, wie sie nur der einnige Meister erfinden und ausführen kann. Die Oberstimme des Basses greift das Thema auf, der Grundbass, so wie die Unterstimme des Discants, behalten die Figur, womit das Stück anhob, bey, aber die Oberstimme des Discants fügt eine neue Figur in der Gegenbewegung hinzu. — Das zweyte Hauptthema fangt die Oberstimme des Basses zu einem *Basso continuo* an. Ein einziger Takt dieses zweyten Thema giebt aber zu mannigfaltigen Weiterführungen und Imitationen, jener

Basso continuo aber später, und zwar erst im 59sten Takte des zweyten Theils, zum kräftigen, weiter ausgreifenden *Unisono* beyder Bassstimmen Anlass. Eben zu diesem Unisono führen die Oberstimmen jenen, dem zweyten Thema entnommenen Gedanken auf sinnige Weise weiter aus, wie es späterhin auch die Bassstimmen thun. Ueberhaupt ist der zweyte Theil, vorzüglich im Anfange, in welchem zu Figuren des Basses in der Gegenbewegung die Oberstimme die beyden ersten Takte des ersten Hauptthema weiter fortführt, kräftig und wirkungsvoll angeordnet. Die Bravour-Figuren wechseln in beyden Stimmen, und unerachtet sie sich von dem Uebrigen ganz unterscheiden, und, wie es auch seyn soll, hervortreten, schmiegen sie sich doch dem Ganzen deshalb innigst an, weil die sie begleitende Stimme allemal die Anspielung auf die beyden Hauptthemata des Stücks enthält. Sollte Rec. nur eine einzige Ausstellung machen, so bestande sie darin, dass der Componist zu oft den Satz mit der Fermate, und zwar im Septimen-Accorde, der zu der darauf eintretenden Tonart leitet, abbricht. Seit Pleyels Zeiten ist dies zu verbraucht, um noch Wirkung machen zu können. — Das *Andante cantabile*, A dur, $\frac{2}{4}$ Takt, ist recht lieblich, ohne nach dem Tiefern, Bedeutungsvolleren zu streben, das vielleicht dem heitern Gange der ganzen Sonate Abbruch gethan hätte. Auch hier ist das Thema herrlich zu weiterer Ausführung benutzt, und die mannigfachen Figuren, die sich ihm willig fügen, zeugen von dem Reichthum des Componisten, über den er nach Willkür Herr ist. Nur um den Kenner darauf aufmerksam zu machen, wie sinnig der Componist seine Sätze zu verschlingen weiss, rückt Rec. eine Stelle ein, in welcher zu Figuren der Oberstimmen des Basses und des Discants, die ebenfalls den ersten Takten des Satzes entnommen, die beyden Unterstimmen eine Art imitirender Engführung des Hauptthema ausführen.

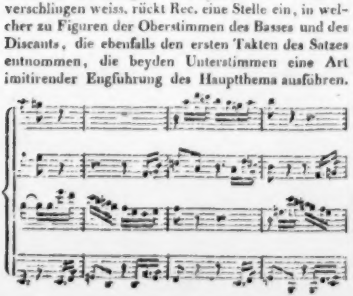

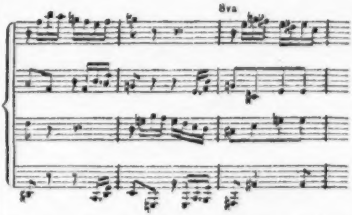

Weiterhin fehlt es auch nicht an kräftigen Unisoni der Bassstimmen, an contrapunktischen Wendungen des Satzes, so wie an sinnigen Weiterführungen des Thema, und die Wirkung dieses gut erfundenen und sehr brav ausgeführten Andante würde vielleicht noch viel grösser seyn, wenn es dem Componisten gefallen hätte, sich gedrängter zu fassen, und weniger den Satz in die Breite zu ziehen. Es sind 150 Takte, für einen Mittelsatz, der, streng genommen, nur *Ein* eigentliches Hauptthema hat, wol zu viel. Rec. glaubt durch diese Aeusserung sich nicht den Vorwurf zuzuziehen, dass er in den Fehler des Polonius falle, dem alles Vortreffliche zu lang ist: denn Hamlet sprach nur vom Erhabensten.

Der letzte Satz, *Rondo Allegretto*, D dur, $\frac{2}{4}$ Takt, hat ein frisches, lebendiges Thema, das, rücksichtlich seiner Haltung und seines Schwunges, an manche Rondos in haydnschen Symphonien erinnert. Dass dieser Satz dem Rec. gerade doch der mindest gehaltreiche der ganzen Sonate schien, will er der Verwöhnung durch mozartsche und beethovensche Schlusssätze zuschreiben, die denn nun freylich in einem steigenden Climax lauter Funken und Brillantfeuer sprühen. Vorzüglich fühlte der Rec. unwillkürlich ein gewisses Ermatten in der Formung des zweyten Thema, welches im 81sten Takte eintritt, und in der That etwas Fanfaren- oder Tuschartiges in sich trägt, und, noch dazu in ziemlich ungelenker Bewegung, sich irgend einer originellen Durchführung wol nicht fügen kann. Dagegen benutzte der wackre Componist das Thema, in kleinere Theile zerschnitten, auf mannigfache Weise und wusste die Stimmen künstlich und doch melodios zu verschlingen. So strömen die beyden Sätze

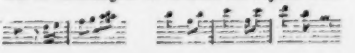

wie in leuchtender Fluth durch das ganze Stück, und Rec. kann nicht umhin, den Kenner vorzüglich auf die 30ste und 31ste Seite aufmerksam zu machen, auf welcher er manches für Geist und Gemüth Ergötzliche findet.

Beym Schluss vermisst Rec. das Brausen des Tonorkans, wie er in den Werken unsrer Meister jetzt zu hören, und welches er, auf den Anfang seines Aufsatzes zurückkommend, mit dem rasselnden, polternden Hufschlag der Phoburosse vergleicht. Minder stark ertönt auf dem Pflaster der Tritt des rüstigen Fussgängers: aber sein sicheres, keckes, wackres Dahinschreiten überzeugt uns, dass er noch manches schöne, erfreuliche Ziel erreichen, und uns, was er dort Herrliches geschaut, in heitern Tönen verkünden werde. — —

(*Zusatz d. Redact.*)

Hr. Schneider hat diese Erwartung des Rec. zu erfüllen schon angefangen. Da alle, ja auch nur alle bedeutende Werke eines Componisten, besonders wenn sie zu Einer Gattung gehören, ausführlich nicht angezeigt werden können, wollen wir sein neuestes, erst in diesen Tagen ausgegebenes Werk wenigstens anführen:

Grosse Sonate für das Pianoforte, componirt — — von Friedr. Schneider. 30stes Werk. Leipzig, b. Kühnel,

und nichts hinzusetzen, als, dass alles, was der Rec. an obigem Werke im Allgemeinen zu rühmen gefunden, in reichem Maasse auch auf dieses passe; dies aber in einem grössern Style entworfen, und mit noch mehr Feuer, wie mit noch mehr Kunst und Gelehrsamkeit, ausgearbeitet, freylich aber auch schwerer auszuführen sey.

NACHRICHTEN.

Kassel. (Beschluss aus der 13ten No.)

V. Am 8ten Jan. Conc. im hessischen Hof, v. Hrn. Barnbeck d. ält., Violinisten der vormal. Kapelle. 1) Ouverture. 2) Violincone. v. Kreutzer, (das 11te, aus C dur,) gesp. v. Hrn. B. Er spielte im Allgemeinen recht brav, doch hat sein Spiel nicht Ausdruck und Abwechslung genug. Auch sind seine beständigen Bebungen nicht von guter Wirkung, und diese Spielart längst, mit Recht, aus der Mode. 3) *Bassarie mit Chor*, von einem ungenannten Componisten, gesungen von einem Dilettanten. Die Composition hat manches Gute, ist aber zu bunt, und verräth zu sehr das Bestreben des Componisten, bedeutend wirken zu wollen. Auch waren einige grelle und nicht gehörig motivirte enharmonische Ausweichungen nicht von bester Wirkung. Der Sänger hatte eine starke, aber noch nicht ausgebildete Stimme. 4) Variat. für Fagott, vorgetragen von Hrn. B. jun. Hr. B. blies recht brav, hätte aber eine bessere Composition wählen sollen. Die Variationen (ich glaube, von Kummer) waren alltäglich, u. die Begleitung, besonders aber die Tutti, sogar schlecht. 5) *Die Urältern im ersten Gewitter*, eine Cantate von Schmittbauer. Die Musik hatte viele gute Stellen, und mitunter wahren Ausdruck: indess ist sie für unsre Zeit und Gewohnung doch etwas zu veraltet. Auch war die Ausführung, sowohl von Seiten der Sänger, als auch des Orchesters, sehr mangelhaft. — Das Auditorium war klein.

VI. Am 31sten Jan. Concert im hessischen Hof, von Hrn. Thurner. 1) Ouvert. aus der *Vestalin* von Weigl, wurde nicht gut executirt. 2) Discantarie (Ach, ich liebte —) aus Mozarts *Entführung*, gesungen von einer Dilettantin. Die schöne Sängerin hatte eine, nicht sehr starke, aber äusserst angenehme, biegsame Stimme, und viel Kunstfertigkeit. Ihr Vortrag war aber, besonders für diese seelenvolle Composition, bey weitem zu kalt. 3) Hoboe-Concert, comp. und vorgetragen von Hrn. Thurner. 4) Ouverture aus Mozarts *Don Juan*. 5) Thema mit Variationen für die Flöte von Müller, (aus dessen Flötenconcert in E moll) geblasen von Hrn. Stöpler, Mitglied der vormaligen hiesigen Kapelle. Hr. St. ist ein recht braver Flötenspieler; er besitzt guten Ton, und viele Fertigkeit, und hätte wol mehr Aufmunterung verdient, als ihm zu Theil wurde. 6) Bassarie aus *Figaros Hochzeit* von Mozart, gesungen von einem Dilettanten. 7) Scene (?) für die Hoboe, componirt und geblasen von Hrn. Th. Da Hr. Th. als einer der grössten jetztlebenden Virtuosen auf der Hoboe bereits hinlänglich bekannt und geschätzt ist, so brauche ich nichts weiter zu bemerken, als dass er sich auch diesmal durch sein treffliches Spiel und durch seinen geschmackvollen, feinen Vortrag als Meister bewährte, und als Virtuos, aber auch als Componist, den ehrenvollsten Abschied nahm. Wir bedauern seinen Verlust sehr, und wünschen, dass er überall die Achtung, Liebe und

Aufmunterung geniessen möge, die er als *Künstler* und als *Mensch* so ganz verdient. — Die Versammlung war zahlreicher und ausgesuchter, als in allen Concerten dieses Winters.

Die Ihnen bekannten hiesigen *musikal. Privat-Vereine*, nämlich die Akademie, und die Baldewein'schen Dilettanten-Concerte, sind diesen Winter, der kriegerischen Verhältnisse wegen, ganz ausgesetzt worden. Doch wollen wir hoffen, dass sie nächsten Winter wieder statt haben werden, da es zwey Institute sind, die, wenn auch nicht vollkommen, doch aber zur Aufrechthaltung des Musiksinns im hiesigen Publicum gewiss sehr guten Einfluss haben.

Mayland, den 18ten März. Uebersicht seit August 1813. — Theatralische Herbstzeit. (Stagione teatrale dell' Autunno.)

Verhältnisse, welche ich nicht näher zu bezeichnen brauche, konnten mich wol hindern, meine Berichte für Sie und Ihre Leser abzusenden, nicht aber, sie mit möglichster Umsicht und Sorgfalt abzufassen. Ein Theil dessen, was sie nun enthalten, ist zwar für Italien nicht mehr neu, doch wol aber für Deutschland.

Das Theater *La Scala* wurde einige Tage später, als gewöhnlich, und zwar d. 21sten Aug. mit einer neuen Op. buffa, *Amore prodotto dall' odio*, wieder eröffnet. Der Text war von Hrn. Privdali, die Musik, neu, von Hrn. Generali. Das Singpersonal dieser *Stagione* bestand aus folgenden Hauptpersonen: Sig.a Corea, Prima donna; Sig. Bonoldi, primo Tenore; Sig. De Grecis, primo Buffo, und Sig. Cavara, secondo Buffo. Im Ganzen genommen, hat diese Oper wenig Glück gemacht. Das Gedicht, mehr sentimental als komisch, ist äusserst mittelmässig. Das Singpersonal zeichnete sich nicht sonderlich aus, und die Zuhörer waren diesmal mit demselben gar nicht zufrieden. Mit Recht ärgerte man sich über die, sonst vortreffliche, in Italien rühmlichst bekannte Sängerin, Corea, die in dieser Oper äusserst nachlässig sang. Was die Musik selbst betrifft: so hebe ich das Duett und Quartett im ersten Act, das Quintett und Duett im 2ten aus, die, im populären Styl geschrieben, nicht ohne Effect sind; damit habe ich aber auch alles gerühmt, was zu rühmen, ja auch alles gesagt, was zu sagen war — etwa den Wunsch noch ausgenommen, dass doch endlich einmal Hr. G. seine sehr häufigen, oft ganz unnatürlichen, und unvorbereiteten Uebergänge fahren lassen, oder zum wenigsten sie mässigen möchte. So ist es ihm eine Kleinigkeit, ohne alle Umstände, wenn er eine Weile in Es gewesen ist, sich zu besinnen, Es könne auch Dis heissen, nun gleich dies im Basse zu schreiben, den $\frac{6}{5}$-Accord anzuschlagen, und nun in Einem Takte, und noch dazu im geschwinden Tempo, in E dur weiter fortspielen zu lassen. Ja manche seiner Uebergänge sind sogar, wie im Finale des ersten Acts dieser Oper, noch bizarrer, und zweck- und wirkungsloser. Uebrigens gestehen wir Hrn. G. ein nicht zu verachtendes Talent allerdings zu.

Wegen Unpässlichkeit des Hrn. Pavesi, schrieb Hr. Guglielmi, der Sohn, die zweyte Opera buffa dieser *Stagione: Ernesto e Palmira*, gedichtet von Luigi Romanelli. Sie wurde im September im genannten Theater gegeben. Die Musik ist, im Ganzen genommen, populär, und das Publicum zeigte sich mit ihr, wie auch mit den Sängern, zufrieden. Beyde wurden nach dem Herabfallen des Vorhangs hervorgerufen. Diese Oper veranlasste übrigens einen Federkrieg zwischen einem hiesigen Journalisten und Hrn. Guglielmi. Es war aber nur das gewöhnliche Spiel, wie ein Ununterrichteter sich als Kritiker aufwirft, und nicht werth, wiederholt zu werden. — Ungeachtet die Oper ziemlich Glück gemacht hatte, so gab man doch schon den 9ten October Hrn. Mosca's Opera buffa, *I pretendenti delusi*, die er vor zwey Jahren für eben dieses Theater und für eben dasselbe Singpersonale schrieb. Damals und auch diesmal hat diese Oper ungemein gefallen. In Deutschland würde sie auch ohne Zweifel sehr gut aufgenommen werden. Die Musik ist leicht, gefällig, und nicht ohne Wirkung.

Im *Teatro St. Radagonda* gab man d. 26sten September, *Il finto Comandante* (eigentlich *le due giornate*) von Mayer, nebst *L'imbroglio della lettera* von Puccita. Meyers schöne Musik zu dieser Oper ist bekannt genug. Auch die Musik der letztern Oper hat hier und da gute Stücke. Die Prima donna, Sig.a Cavotti, singt gut, und kann ihre Stimme gebrauchen, wie sie will: aber diese Stimme selbst ist an und für sich oft nicht die angenehmste. Sowol die Cavotti, als auch der brave Tenorist, Crespi, nebst dem bekannten Buffo, Pacini, wurden applaudirt.

Den 27sten Septbr. gab Dem. Pascal, Kammervirtuosin der Fürstin Borghese, im hiesigen

Conservatoire eine musikal. Akademie, worin sie ein Concert und zuletzt Variationen auf der Harfe spielte. Wie ich höre, soll sie mehr Fertigkeit, als schönes Spiel gezeigt haben. — Den 5ten November gab sie eben daselbst eine zweyte Akademie.

Hr. Balletmeister Viganó gab den 12ten Octbr. im Theater *alla Scala* abermals seinen *Prometeo*, der im vergangenen Frühjahre mit solchem *Furore* aufgenommen wurde. Er hatte einige Verbesserungen angebracht, die aber nicht als solche anerkannt wurden, und das Publicum ganz und gar nicht befriedigten. Zuletzt wurde (vermuthlich aus Aergernis über diese getäuschte Hoffnung) jämmerlich gepfiffen. Haydns Andante mit dem Paukenschlag wurde neu eingelegt. Diese anmuthige Musik, die aber zum Tanz sehr wenig geeignet ist, wurde beynahe langweilig dadurch, dass man dabey den Merkur immer hin und her springen sah, und aus dem Ganzen keinen Sinn herausbringen konnte. Ein beliebtes Stück von Umlauf wurde dergestalt verlängert, dass es kaum kennbar war. Die ausdrucksvolle Musik in der Scene mit dem Zankapfel (die von Weigl und nicht von Beethoven seyn soll,) wurde dagegen diesmal mit noch mehr Vergnügen gehört.

Den 13ten October wurde die gewöhnliche Semestralprobe im hiesigen Conservatoire gegeben. Die Zöglinge haben sich mit mehreren Stücken von verschiedenen italienischen Meistern, und auf verschiedenen Instrumenten hören lassen. Den Schluss machte Mozarts Chor aus *D. Juan:* Trema, trema scelerato.

Den 18ten Octobr. gab man im Theater St. Radagonda: *Anetta e Lucinda*, eine Farce, mit Musik von Hrn. Pacini, dem sechszehnjährigen Sohne des obenerwähnten Buffo. Sie wurde mit Beyfall aufgenommen, und ist die erste Oper, welche der junge P. zu schreiben unternahm; er gab dadurch viele Beweise von musikal. Talent. Mit Vergnügen bemerkte ich, dass ihm auch die deutsche Musik nicht ganz fremd sey. Fährt er fort, wie er begonnen, so kann er einst brav werden.

Den 29sten October gab Hr. Paganini aus Genua, der in Italien allgemein für den ersten Violinspieler unsrer Zeit gehalten wird, im Theater *alla Scala* eine musikalische Akademie, worin er ein Violinconcert von Kreuzer (E moll;) und zu Ende Variationen auf der G-Saite spielte. Der Zulauf war ausserordentlich: alles wollte diesen Wunderthäter sehen und hören; und alles wurde auch wirklich auf die frappanteste Weise überrascht. Hr. P. ist ohne Zweifel in gewisser Hinsicht der erste und grösste Violinspieler der Welt. Sein Spiel ist wahrhaft *unbegreiflich*. Er hat gewisse Gänge, Sprünge, und Doppelgriffe, die man noch von keinem Violinspieler, wer er auch sey, gehört hat; er spielt (mit einer ganz eigenen Applicatur) die schwersten zwey-, drey- und vierstimmigen Sätze; er ahmt viele Blasinstrumente nach; er giebt in den allerhöchsten Tönen ganz dicht am Steg die chromatische Scala so rein zu hören, dass es beynahe unglaublich scheint; er spielt zum Erstaunen die schwierigsten Sätze auf Einer Saite, kneipt auch wol, wie im Scherze, auf den andern den Bass dazu; oft überzeugt man sich kaum, dass man nicht mehrere Instrumente höre; kurz er ist — was auch ein Rolla und andere berühmte Männer behaupten einer der künstlichsten Violinspieler, die je die Welt gehabt hat. Ich sage, *künstlich:* denn im einfachen, gefühlvollen und schönem Violinspiele giebt es wol allenthalben mehrere seines gleichen, und gewiss hin und wieder, selbst nicht allzuselten, solche, die ihn übertreffen — wie hier Hr. Rolla. — Dass Hr. P. in seiner Akademie *Furore* gemacht, werden Sie sich denken. Einige unparteyische Musikkenner bemerkten jedoch mit Recht, dass er das kreuzersche Concert gar nicht in dem Sinn des Componisten gespielt, ja manches darin fast unkenntbar gemacht habe. Hingegen haben seine Variationen auf der G-Saite (die er, wegen des lauten Geschreyes: *Bis!* wiederholte) Jedermann in Verwundrung gesetzt: denn wahrlich, eben *so 'was* hat noch Niemand gehört. — Freylich befriedigte dieser, in seiner Art einzige Künstler mit Einer Akademie das hiesige Publicum nicht, und so gab er denn in einem Zeitraum von sechs Wochen *eilf* Akademien, theils in der *Scala*, theils im *Teatro Carcanes*. Besondern Beyfall erhielten seine Variationen, betitelt: *le Streghe*, (die Hexen,) über einen, hier sehr beliebten Hexentanz, aus weil. Sussmayers meisterhafter Musik zum Ballete, die *Zauberschwestern vom Beneventenwald*. Diese Variationen sind eben so meisterhaft, als originell. Hr. Paganini hat auch mehrmals am hiesigen Hofe gespielt. Man will behaupten, er spiele die schwersten beethovenschen Quartetten *prima vista*. Das möchte ich doch bezweifeln, bis ichs bewiesen bekomme. Das Portrait dieses Künstlers, der nächstens eine Reise nach Wien machen will, existirt

mehrmals; das, welches kürzlich bey Artaria hier herausgekommen, ist ihm am ähnlichsten, und um eine italienische Lira zu haben.

Den 7ten Nov. gab man *alla Scala* zwey etwas ältere Opern: *Elisa, ossia il monte St. Bernardo*, von Mayer, und *Avvertimento ai Gelosi*, von Pavesi. Jene besonders hat eine recht gute Musik: hier und da aber auch Reminiscenzen, vorzüglich aus Cherubini. — Im Teatro St. Radagonda gab man *Zilia*, eine von Hrn. Melara vor mehrern Jahren geschriebene Oper. Sie hat ziemlich gefallen. — Den 16ten Novembr. gab Dem. Tognini aus Paris im hiesigen Conservatorio, bey fast leerem Saale, eine musikal. Akademie, worin sie sich auf dem Waldhorn und auf der Violin hören liess. Die Polonaise auf der Violin hat sie recht artig gespielt; auf dem Waldhorn ist sie wol zu schwach, um bedeutendes Glück zu machen.

Zu Ende des vergangenen Sommers hatten wir das Vergnügen, Ihren Landsmann, Hrn. Kjengel aus Dresden, einen Monat lang bey uns in Mayland zu besitzen. Jedermann bewunderte diesen vortrefflichen Klavierspieler, und Rolla und Pollini liessen ihn fast nicht von ihrer Seite. Ihm ist nichts zu schwer: am schönsten trägt er aber die Werke seines Lehrers, Clementi, und die Fugen u. dergl. von S. Bach vor — die letzten mit einer Deutlichkeit, Precision und Leichtigkeit, die Erstaunen und Freude erregen muss. Ueberall, wo er nur aufgefuhrt wurde, zeigte er die grösste Gefälligkeit, und spielte auf Jedermanns Verlangen, wodurch er den deutschen Künstlern Ehre machte. Ohne ein Concert zu geben, reiste er von hier nach Rom, und wir haben seither keine Nachricht von ihm.

In meinem letzten Briefe meldete ich Ihnen bereits, dass Hr. Sim. Mayer nach Neapel gereist sey, um daselbst zwey Opern zu schreiben. Das hiesige Amtsblatt vom 16ten Decemb. enthält unter der Rubrik: *Varietà* — folgenden Artikel aus Neapel, woraus Ihre Leser die Aufnahme der neuen mayerschen Oper, *Medea*, in jener Hauptstadt leicht ersehen können. (Wir lassen ihn absichtlich im Original einrücken. d. Red.)

Napoli, 1. dicembre 1813. Il sopraintendente dei teatri e spettacoli, 1mo Ciambellano di S. M. la Regina, al Sig. Simone Mayr.

La celebrità che i vostri conosciuti talenti hanno saputo farvi meritare in Europa, non ci hanno fatto un momento dubitare della riuscita della vostra *Medea*; essa ha sorpassata ogni aspettativa. I nostri augusti Sovrani pel mio organo vi hanno fatto pervenire la loro piena soddisfazione nella stessa prima sera della rappresentazione, che hanno onorata della loro sovrana presenza, ed io sono troppo fortunato di potervi esprimere la mia ammirazione e le mie congratulazione pel successo della vostra composizione, e sopratutto per la insuperabile armonia degli accompagnamenti.

Non trascurro di lodare il giovane autore del libro a cui pure vi prego di far prevenire gli attestati della sovrana soddisfazione.

Colgo questa favorevole occasione per pregarvi di gradire i sentimenti della mia più distinta considerazione.

Il Duca di Noja.

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

(Beschluss aus der 12ten No.

9.

Jedes Kunstwerk sollte sich mit irgend einer Seite an die National-Interessen der Gegenwart anschliessen. Dies wäre ein Leiter für die geniessenden Gemüther. Dass dies oft nicht der Fall ist, bewirkt eine Kälte gegen vortreffliche Werke, von der man bey den Alten und unsern Voraltern keine Spur hat.

10.

Wir erhalten in neuerer Zeit so oft Kunstwerke und Kunsterscheinungen, die von aussen herein, von der Peripherie her gebildet sind, statt aus dem Centrum eines reichen Lebens hergequollen zu seyn. Da das Leben für Noth und Bedarf sorgt, so wollen wir bey der Kunst keine Dürftigkeit, keine krampfhafte Anstrengung, sondern eine Gabe, die auf innere Fülle schliessen lässt.

11.

(Von den Klagenden über Störungen bey ihrem Kunstgenuss sey hier nur der letzte abgehört.)

Verehrte Klagherren! lasst mich zum Schluss mein Bedauern darüber aussern, dass ich bey manchem göttlichen Kunstwerk dadurch um allen Ge-

nuss komme, dass alle Welt mir zuruft, wie göttlich es sey und was sie dabey empfinde. So stehe ich vor der Gruppe des Laokoon immer so kalt, dass ich über mich fluchen möchte. Ich ahne aber, woher es kömmt. Ich hatte zuvor Winkelmann, Lessing und Göthe darüber gelesen, und, statt dass mich das erste Anschauen bezaubert, erschüttert hatte, und dieses freudige Erstaunen sich beym wiederholten Anblick in milde Empfindungen, in fruchtbare Gedanken aufgelöset haben würde: so fiel jetzt der erste Eindruck in die ausgetretenen Fusstapfen des aus Büchern geschöpften Schattenbildes; es war an keine Entfaltung einer neuen Welt in meinem Innern zu denken, da mir ja das Beste schon gegeben und bekannt war; dieses nachzuempfinden war ich aber nicht im Stande, eben weil aller Gährungsstoff in mir verbraucht war. — Eben so ist mir der Monolog Hamlets: Seyn oder nicht seyn — durch Bücher und Gespräche rein getodtet worden, und nur ein grosser Schauspieler vermöchte ihn mir wieder ins Leben zu erwekken: und noch so manches Andere, was ich nicht nennen mag. — Ich möchte also die gesammte Welt der Lehrer inständig um Folgendes bitten: Prediget nicht theoretisch über Vortrefflichkeiten irgend eines Dinges, sondern lasst sie praktisch selber finden. Lenket den Blick auf das Schöne, aber lasst es nicht merken, dass ihr lenket. Macht, dass eure Zoglinge nicht, im Gedränge der Objecte, im Gewirre der Welt, an dem Köstlichen vorübergehen: aber wenn sie es nun fixiren, so bringt sie nicht um die Kraft und Lust des Einsaugens, dadurch, dass ihr ihnen dessen Werth eingiesst!

Kurze Anzeigen.

Quatrième Sinfonie de Louis van Beethoven, arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Dies wunderbare, phantasiereiche und lebensvolle Werk, in welchem, fast wie in der sechsten der B.schen Symphonien, gleichsam die äussersten Spitzen dessen, was der Tonkunst dient, und dessen, was sie ausgemacht, eng neben einander gestellt, zusammengebogen, und, so viel das möglich, verschmolzen sind — ist hier mit Einsicht und Fleiss, auch zu nicht eben schwieriger Ausführung, für zwey Klavierspieler eingerichtet. Diejenigen Stellen, wo auf den Reiz besonderer Instrumente zunächst gerechnet, und diejenigen, wo das sehr volle, reich figurirte, aber ganz leise Accompagnement der Saiteninstrumente höchst einfachen, langen, gebundenen Noten der Blasinstrumente zugegeben ist, wo mithin auch der discreteste Vortrag und das beste Instrument des Klavierspielers, der Natur der Sache nach, kaum weiter reichen kann, als zur angenehmen Erinnerung für den, dem das Original nicht fremd ist — diese Stellen abgerechnet, macht das Werk auch in dieser Form einen eigenthümlichen Effect, und belebt unwiderstehlich. — Papier und Steindruck sind gut; der Preis ist wohlfeil. Uebrigens sind die B.schen Symphonien jetzt überall so eingeführt, dass Ref. kaum hinzuzusetzen braucht, diese No. 4. sey die, aus B dur, deren Original vor vier oder fünf Jahren in Wien herausgekommen.

Drey Trauermärsche auf den Tod des Generals Moreau, für das Pianoforte, comp. von F. L. Seidel, kön. preuss. Musikdir. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 6 Gr.)

Die Märsche sind alle drey populär, wie sie, ausgesetzt, als Regimentsmusik bey feyerlichen Beerdigungen bequem gebraucht werden könnten; und in dieser Gattung, ohne eben sehr originell erfunden zu seyn, interessant und nicht ohne Wirkung. Der zweyte Marsch weicht von der gewöhnlichen Form am weitesten, der dritte am wenigsten ab: der erste hält das Mittel. Auszuführen ist alles sehr leicht; die Schreibart rein. Dilettanten und Dilettantinnen, die ähnliche Arbeiten von Beethoven, Ries etc. noch nicht goutiren und noch nicht spielen können, werden an dieser Wohlgefallen finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. **№. 15.** 1814.

Musikalische Reise
von Grossmieschen nach Lammel.

Es ist ein Unglück für Constitutionen meiner Art, die viel Masse gemacht haben, und deren täglich mehr absetzen, dass der Krieg jetzt das Reisen so unsicher und beschwerlich macht. Zwey Jahre hatte ich darüber geklagt, und sass noch immer fest, als meine Schwester mich mit einem genialen Einfall überraschte —

Bruder, sagte sie, wie weit gingst du denn des Tags, deine Hypochondrie los zu werden, wenn sichs nämlich thun liess, und ohne dass dir's zu sauer würde?

Kind, wenn du, antwortete ich, von dem aus der Luft gegriffenen Irrthum, ich leide an jenem Uebel, lassen willst, so mag' ich dir: unter einem Paar Meilen that' ichs nicht.

Nun sieh, fuhr sie fort; da dürftest du ja nur täglich von hier aus die halbe Stunde 'nüber nach Lämmel gehn, aber viermal hin und viermal her: so kam's auch heraus, dächt' ich.

Wahr! rief ich aus, leicht überzeugt, und überdacht' ihn weiter, den Fall.

Biedere Deutsche thun nämlich nicht leicht etwas ohne sichern Zweck, und nichts lieber, als wodurch sie mehrere Zwecke zugleich erstreben, am allerliebsten aber, wo sich mit speciellen, irdischen, allgemeine, geistige vereinigen lassen. So ich. Gehen, um zu gehen, mag der Italiener; gehen, um zu verdauen, der Holländer: ich musste daneben noch ein literarisch-artistisches Ziel für meine Reise ausmitteln. Musikalische Bemerkungen zu machen, war das artistische, sie drucken zu lassen, das literarische Ziel: und ich schmeichle mir, sie sind erreicht, indem der Leser dies Blatt in der Hand hält. —

Ich dürfte vielleicht übergehen, dass am folgenden Morgen die Sonne schien, dass ich decidirt Hut und Stock nahm, dass meine Schwester beym Abschied ungewöhnlich viel Liebe und Rührung verrieth — ich hatte mich ja ihrer Idee gefügt: unerwähnt darf aber nicht bleiben, dass es einer jener heitern Vorfrühlingstage war, die uns Deutschen statt der schönen Maytage gegeben werden, weil wir diese gewöhnlich nur Schwarz auf Weiss, in Versen und Prosa, zu geniessen bekommen; einer jener Tage, wo alle Traurige hoffen, alle Lerchen steigen, alle Tauben brüten, und alle Buben kreiseln. Das war von Einfluss auf meine literarisch-artistischen Ziele: schaffte mir's doch schon vor dem Hause meines Nachbars Stoff zu einer guten Reflexion! — Schnauzmanns Gottlieb sass an der Thür im Sande, und hatte, von der Mutter beauftragt, die einjährige Schwester in seiner Verwahrungsanstalt — zwischen den Knieen nämlich. Der Junge phantasirte musikalisch, und frey genug, indem er mit gewaltiger Stimme Töne sang, die, steigend und fallend, unverkennbar ausschrien, was die leuchtende Aussenwelt auf seine Phantasie und sein Gefühl wirkte, und zwar, ohne dass er's wusste, auch ohne dass er etwas damit wollte, ausser eben seinem angeregten Innern Luft machen. Das Mädchen, ihrer weiblichen Natur getreu, lallte, ohne eigene Erfindung, nur seine Passagen fragmentarisch nach.

Hat jener gelehrte Recensent im vorigen Decennio der jenaer Literatur-Zeitung *), und haben seine Schüler Recht, sagte ich, in dem, was sie, ausführlich genug und schwer zu fassen, von der

*) Anm. Ich bezeichne weder diesen verdienten Mann, noch den berühmten Dichter, über dessen Werk er sich dort aussprach, näher, blos aus Lebensklugheit. Beyde haben nämlich spätterhin ihre Geister, wie der gute Reiter sein Pferd, wenn's durchzugehen beginnt, plötzlich herumgerissen, nach ganz entgegengesetzten Ansichten, und da möchten sie es übelnehmen, erinnerte man sie an ihre frühere Unfehlbarkeit und vormals ewigen Satzungen.

wahren und ächten, mithin der einzigen Poesie fähig, welche im Fortschritt der Zeit und Cultur zwar erweitert und ausgebildet, nie aber anders geleitet werden könne, ohne bey hohlem Reflexions- und nichtigem Verstandes-Werk; folglich bey Unpoesie, auszukommen: haben jene Männer Recht: so ist der Junge da die Tonkunst in einer Reinheit und Wahrheit, wie irgend Einer; und es könnte einem Mozart und Beethoven nichts, das ich wüsste, so erspriesslich seyn, als dass sie sich endlich einmal hier auf diesen Eckstein in Gottliebs Schule niederliessen. —

Diese Gedanken weiter verfolgend, war ich an das Ende des Dorfs gekommen, wo der Schmutz aufhörte, und Luft und Sonne den noch unbegrünten Anger schon getrocknet hatten. Hier fand ich einen Theil unsrer hoffnungsvollen Schuljugend, welcher unter lautem Jubel *Nonne* spielte.

Die Leser dieses Blatts kennen unstreitig dieses Spiel noch näher, als andere Leute, da es gewissermassen ein musikalisches ist; sie wissen mithin, es sey eine Art Kreisel, wo aber, statt des gewöhnlichen Instruments, eine hohle, hölzerne Kugel, mit einem Loche versehen, vom Faden losgelassen wird, welche dann, Nonne genannt, sich aufs schnellste um sich selbst bewegt und grimlich heulende Töne ausstosst, die nun eben den Spass machen: sie sauset und schnaubet aber, die Nonne, je nachdem sie mehr Kraft zum Tanz hat, im Grundton mit der grossen Terz in der zweyten Octave, oder, bey weniger Kraft, in jenem mit der Quinte.

Hatte Gottlieb mich mehr in den melodischen Theil der Tonkunst geleitet, so trieben mich die Nonnen sehr natürlich mehr in den harmonischen. Wir lieben uns, begann ich, durch die politischen, kriegerischen und financiellen Operationen der letzten zwey Jahre gewiss zu leicht von der grossen Aufgabe abgetrieben laufen, für alles, was in der geistigen, mithin auch in der künstlerischen Welt geschieht, einen Archetypus in der materiellen aufzusuchen, und so das Ich, selbst in seinen freyesten Thätigkeiten, nur als mannigfach gestalteten Reflex des Nichtiche darzustellen. Was die Tonkunst anlangt, erinnere ich mich, sogar aus mehreren der letzten Jahre, keiner neuen Entdeckung dieser Art, die abgerechnet, welche ein achtungswürdiger Mitarbeiter an dieser Zeitung, gewiss eben so scharfsinnig als überraschend gemacht, indem er den Rhythmus der Musik in der Natur nachgewiesen — Wechselschlag, als welcher den bestimmtesten aller Rhythmen, den der Trommel, darstelle; woraus sich hernach offenbar die übrigen rhythmischen Verhältnisse nach und nach eben so natürlich entwickeln, wie alle Weltverhältnisse eben jetzt auch an der Trommel entwickelt werden. — Was nun den harmonischen Theil der Kunst betrifft, so lieset man seit einem halben Jahrhundert doch auch gar nichts Neues von Belang: jeder Lehrer, lehrt die Lehre Tartini's, von der hiesen Wervollständigung eines Tons der Seite zu einem Dreyklang in der Luft, zum hundertsten Male, und damit gut. Sollte hier nicht unsere Nonne, die eben so gut, und wahrlich eindringlicher, viel weiter ausholend, als Tartini's Saite, den Dreyklang, vernehmen lust, gute Dienste thun? Ich frage, und suche Belehrung. Dass sie, die Nonne, in den Räumen zwischen den Hauptstationen der sinkenden Kraft; die Zwischentöne flüchtig mitnimmt, scheint nicht von grosser Bedeutung, man müsste denn eben daran sogar für ihre ganze Scala das natürliche Urbild finden — was allerdings etwas Rechtes wäre. —

In diesen Betrachtungen störte mich eine Stimme, die mir freundlich zurief: Je, hochedler Herr Gevatter Amts-Rents-Verwalter: gehorsamst schönen guten'... Hab' ich denn auch einmal das Vergnügen, Sie...

Es war der wackere Schulmeister von Lammel, dessen eilftes Kind ich vor kurzem in der Taufe gehalten hatte. Der redliche Mann, aus dessen Miene eine unverwüstliche, innere Zufriedenheit stets lächelt, und der nur die kleine Sonderbarkeit hat, dass er sprechend den Schluss fast jedes Satzes für sich behält — etwa zu einem neuen — er schaute mir, das Mützchen in der Hand und die Haare mit vertheilten Fingern behaglich durchstreichend, mit den redlichen Augen so treuherzig ins Gesicht, dass ich nicht anders konnte, als ihm seine Blicke herzlich erwiedern.

Da bin ich denn ein bischen 'raus... fuhr er fort. Die Aepfel da sind mein... (Er meynte den einzelnen Aepfelbaum auf dem Felde, der freylich noch nicht einmal Knospen hatte.) Und da hab' ich, wenn Sie erlauben, gleichsam wie ein Blaspecht, die verwünschten Raupennester... Aber man hat doch so seine Gedanken dabey, und thut vielleicht Manches, was man unser Einem nicht... Mit der Zeit bringt's denn wol seine guten... wenn's nämlich Gottes Wille ist. —

Dabey sahe er noch viel vergnügter aus, und hätte sogar (das Lamm!) gern listig ausgesehen, wenn sich das glatte Gesicht in die hierzu nöthigen Flexionen ziehen lassen. — Ich will dem Manne aber in der Folge die abgebissenen Redeschwänzchen lieber ansetzen; es wird sonst dem Leser zu vieles Denken zugemuthet.

Und was führt denn den Herrn Gevatter schon so früh hieher? fragte er.

Ich bin eben in einer musikalischen Reise begriffen...

Wie? Ja? Nein; sehn Sie mir um's Himmels willen! nicht möglich!

Doch, Gevatter Schulmeister! und nehm' Er sich in Acht, dass er nicht mit hineinkömmt, denn ich lass' es drucken —

O Spass! Ich? ordentlich, was man drucken nennt? ordentlich zum Lesen, meyn' ich?

Ja wol! zum Lesen für die ganze musikalische Welt! —

Das erschütterte den Mann tief. Er fasste meine Hand, eine ungewohnte Rührung ergriff ihn, er sagte mit frommer Feyerlichkeit: Herr Gevatter, wäre das Ernst, und möglich: Herr Gevatter, Sie könnten da einen Schritt thun, der... O lieber Gott! Ich habe Sie schon lange um etwas befragen wollen: aber man getraut sichs nicht. Nun, auf Himmelfahrt wird's drey Jahre: da fing ich 'was an... Sehen Sie, mir ists wahrlich nicht um die Ehre — ich weiss, was Philipper am zweyten, Vers dritte, steht! und den Vortheil — ich könnt' ihn brauchen: aber ich wollt' ihn den barmherzigen Brüdern in Wien zuwenden, von denen mir einmal ein wandernder Hornschneidergeselle erzählt hat, wie sie ihn so schön verpflegt hatten, als er, ohne einer Christenseele bekannt zu seyn, krank geworden...

Komm' Er zur Sache, Gevatter! Am Dorfe muss ich umkehren.

Ich thu' es auch: bis es sieben schlägt. Nein, dass ich Sie eben heute treffen musste, und dass ich eben heute so das Herz habe: sehen Sie, so 'was kömmt nicht von Ungefähr!

So kam der gute Mann vor Freuden immer weiter ab, je näher er heraus wollte. Endlich errieth ich mehr, als ich erfuhr: er galt unter den Nachbarn für den besten Organisten, und war besonders seiner Zwischenspiele wegen angesehen. Darauf bauete er vor fast drey Jahren den Plan, ein Choralbuch mit Zwischenspielen herauszugeben, und arbeitete seitdem in seinen seltenen Freystunden, wie heute beym Raupen, daran. Es ist mein einziges bischen Freude, sagte er, wenn ich so sinne, und sinne, und heraus eins habe, so ein Zwischenspielchen meyn' ich, und es ordentlich aufschreibe, wie sichs gehört! Freylich, wenn's nun einmal heraus ist, und ich komme aufs Filial, oder noch weiter, so hör' ich keine andern Zwischenspiele, als meine! Doch an so 'was will ich lieber gar nicht denken. Und so wirst du mich ja vor Uebermuth bewahren, du lieber, frommer Gott; es geschieht ja, weiss Gott, nur zu deiner Ehre und in guter Absicht. Und sieben und dreyssig Choräle hab' ich schon fix und fertig, und bis Himmelfahrt krieg' ich wol die vierzig voll. Nun rechn' ich so: hast du in drey Jahren vierzig, so bist du in sechzehn durch: denn wir haben zweyhundert vierzehn Melodien nach dem alten Gesangbuche: und so könnte im Sommer 1830 der Druck unbeschwert anfangen. Unterdessen giebt Gott Frieden; und wenn nun das musikalische Publicum durch den Herrn Gevatter immer im voraus darauf aufmerksam gemacht würde... Aber wollen Sie erlauben, wie sie aussehen, meine Choräle? — So! du lieber Gott!

Er zog eilig, und vor lauter Freude in Aerger, dass es nicht noch viel eiliger ging, die Kapsel eines Gesangbuchs heraus, in welcher sauber liniirte Blätter, gross numerirt stacken. Auf den ersten sieben und dreyssig standen denn die schön abgeschriebenen Choräle, an der Ecke eines jeden das Datum der Vollendung, und unten ganz klein mit Rabenfeder: *Deo juvante*, *Weisshuhnius*, *L. M.* Das Werk war recht gut, besonders in so weit es Note für Note das Hillersche Choralbuch abgeschrieben enthielt: in der Zuthat von des Gevatters Hand aber hatte die Phantasie freylich keinen höhern Schwung gewonnen, als, gleich bey No. 1, *Allein Gott in der Höh' sey Ehr*:

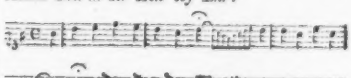

Aber — o wie wär' es mir möglich gewesen, dir, redlicher Gevatter, dieses dein müh-*seelig* angepflanztes Paradiesgärtlein mit der kritischen Sonde zu durchwühlen, oder gar mit dem Eiswasser des Spottes zu begiessen! Nur fleissig so fort, redlicher

Weisshuhn, sagte ich, indem ich das Blatt säuberlich in die Kapsel zurückschob: *etwas* kömmt immer dabey heraus, das Freude und Nutzen gewährt, wenn es auch sey!

Meynen Sie? meynen Sie wirklich? unterbrach er mich, und seine Augen funkelten. Du schlug seine Thurmuhr. Tausend! rief er zusammenschreckend; hätt' ich sie doch den Morgen ein halb Stündchen zurückgestellt! Aber so — die Pflicht ruft, und morgen ist auch ein Tag, sagen die Leute. Aber 's wird gehen? Freude und Nutzen? lieber Gott! Ach, es ist doch schön auf der Welt! Nun, Gott behüte Sie, Herr Gevatter! —

Damit lief er hin, und seine Schritte wurden, wie seine Freude, immer grösser.

Lauf nur immer, du Glücklicher, zu deinem Beruf, der dir sauer wird, aber dich darum deines Glücks nur um so fähiger macht! Wie unendlich beneidenswerth bist du, wenn ich dich vergleiche mit den ausgetrockneten, trüb' und düster glimmenden Seelen, in deren Lebenslämpchen keine Idee, kein in Liebe über das Alltägliche strebender Wunsch, frisches Oel nachgiesst; oder mit den Uebersättigten, die dessen zu viel haben, so dass es die Flamme erstickt — denen

„Labung zu Gift ward."

Die Freude, früh ein neues Zwischenspiel ersonnen zu haben, reicht weit hinüber in deine Mühen, und malt dir die Buchstaben der Kinderfibel so bunt, dass du sie selbst zum hunderttausendsten Male gern ansiehst, und den rothbäckigen Fibelschützen obendrein; und wollen die Farben vor der Ess- und Feierglocke ja erblassen, so schimmert schon die Hoffnung, sobald die Jugend nur erst hinausgebrauset, am lahmen Spinett wol wieder ein Zwischenspiel zu erfinden, dir entgegen! — Und, ehrlicher Weisshuhn, was ist diese deine Himmelsgöttin, deine Lieblingsidee, eben für eine! Ha, wahrlich, gerade eine solche, wie sie den Erdgeborenen zum Gotterkinde macht! Warte nur, ich will dir's auslegen: was verstehst du sonst davon! ich aber bin vielleicht der Mann dazu! Sieh, Schulmeister, diese deine Idee giebt zugleich, ja selbst in gleichem Grade, deinem Verstande, deinem Herzen und deiner Phantasie Anregung, Stoff und Leitung. Himmel, was will schon das sagen! Höre weiter: die Ausprägung deiner Idee in der Wirklichkeit ist ganz und allein in deine Hände gegeben; ja, du siehst sie unbestreitbar jeden Tag ein Stückchen fortrücken. Was sagst du *dazu*, Gevatter? Endlich so ist deine Geliebte so kindlich unschuldig, dein Bemühen für sie kann nur dir wohl, keinem wehe thun, kann dich nur besser, nur liebevoller und treuer gegen Gott und Menschen machen; ja selbst, indem sie verstohlen dein bischen Eitelkeit streichelt, kann sie dich weder aufblasen, noch aus deiner Sphare rücken: sie setzt dich vielmehr in derselben erst recht gemüthlich und bequem zurecht... O das — das zusammengenommen, ist etwas, warum dich noch ganz andere Leute, als ich, beneiden würden, wenn sie dich kennen zu lernen für der Mühe werth hielten! — — Und o, wie wird dir's nun erst seyn, ehrlicher Gevatter, wenn du das erste Hundert deiner Chorale voll hast, dann hundert sieben, dann bald das zweyte Hundert, jetzt dies ganz, und, Himmel! wenn du nun an den zweyhundert-vierzehnten gehest! —

Hier griff jedoch plötzlich eine eiserne Hand kalt und pressend in mein Inneres: Aber was denn hernach — guter Weisshuhn, was hernach, wenn dich nicht früher dein Gott in Liebe abgerufen? Da ist ja dein bethlehemitischer Leitstern längst zum Pol deines Lebens geworden und unwandelbar; nun siehet dir ihn aber die gewöhnliche Welt mit Lächeln und Spott herab! Der Verleger druckt dich nicht und lacht über dein Dutzend collegialische Subscribenten; der von ihm befragte Kritiker giebt's schriftlich, (und ach, mit Grund und erwiesen!) du habest nur thörigt Zeug gemacht; jener, seine Weigerung höflichst zu entschuldigen, legt dir das zermalmende Billet vor: du aber bist von Jahren dann viel zu eingeschrumpft und mürbe, als dass du eine mit dir zusammengewachsene Idee gelassen aufgeben, oder wol gar muthig eine neue fassen, wie viel weniger, dich, lächelnd über dich selbst, an den ehemaligen Freuden jener spielend weiden und ohne Schmerzen singen könntest:

„Ich besass es doch einmal" —?

Guter, armer Mann, was dann, sag' ich — was dann? Hätte der Blitz in dein Haus geschlagen und es entzündet: du wärest weniger beklagenswerth. Deine Kapsel hättest du retten können, und Häuser erbauet man wieder: aber...

Je Bruder, Bruder: was ist dir denn? du rennst mich fast über'n Haufen und siehst mich nicht, und sprichst und fichtest, wie auf dem Theater: was hast du denn? So rief meine Schwester mir zu, die mit dem Strickstrumpf mir bis vor

unser Dorf entgegengegangen war. Mit grossen Augen stand ich vor ihr und wusste nichts zu sagen, als:

Da siehst du, das kömmt vom Reisen wo man jeden Baum kennt, wie seine Nachtmütse, und wo Einen mithin nichts mehr anzieht: da verliert man sich in seine Gedanken ... Ach, von der leidigen Hypochondrie kömmt's! fiel sie empfindlich ein, und machte mich auch empfindlich. Da schritten wir denn still neben einander nach Hause. Wie ich sie nun aber, wiewol mit verschlossner Miene, so beschäftigt sah, meiner Erschöpfung aufzuhelfen, mir allerley kleine Handreichungen zu leisten: da ging mir auch das Herz wieder auf. Ich bot ihr still die Hand, und kaum hatte sie diese gefasst, als sie mir mit herzlicher Theilnahme um den Hals fiel. — Ich erzählte ihr nun, was ich hier erzählt, und hoffte, ihre Rührung zu steigern, damit wieder die meine, und so eine gute Scene voll Gefühl zu bewerkstelligen: aber hier, wie vorhin, ihrer weiblich-praktischen Natur getreu, unterbrach sie mich: Ich weiss schon: Gevatter Weisshuhn ist ein ehrlicher Narr; aber ein Narr ist er doch. Und du siehst nur in die Leute manchmal, wer weiss was, hinein, Gutes oder Böses — wovon das Letzte freylich am öftersten an deine Schwester kömmt. Du bist aber gut, lieber Bruder, und deine Art übrigens recht schön. Nun, und meynst du wol, dass das Wetter heute hält? Ich möchte gern meine Kragelchen und Fraisen aufhängen!

Und ich mich! hätt' ich bald gesagt; erstickte es aber freylich, und stand nur auf, die zweyte Station meiner Reise zu beginnen: denn fort musst' ich. Und renne mir nicht wieder so! rief sie mir nach; und bring' auch ein freundlicher Gesicht zurück! —

Gespenstisch gingen allerley Gedanken in mir um, von den wunderbaren Verknüpfungen des Gemeinen mit dem Nützlichsten, des Verworrenen mit dem Wirksamsten, der Härte mit der Liebe, der Kälte mit der Treue, der Gedankenlosigkeit mit der Zufriedenheit, u. dgl. m. — Verknüpfungen, durch die, wie es fast scheint, das Menschenleben erst zusammengehalten wird, die es aber eben nicht von der glänzendsten Seite darstellen, vielmehr zu licht-salomonischen oder sophokleischen Ansichten leiten könnten: da störte mich, und freundlich genug, die Frage: Mein Herr, das ist doch die Landstrasse; die endlich nach Leipzig führt? Ich will nämlich zur Ostermesse!

Die Frage kam aus einem feingeformten Munde, ward mit wohlklingender Stimme gethan, und, wie ich mir die Sache weiter besahe, gehörten Mund und Stimme einem niedlichen, wenn auch nicht eben blühenden Mädchen, dessen unbefangen kekkes Wesen die heiterste Unschuld und zugleich jene *besonnen*-sorglose Zutraulichkeit zu verrathen schien, welche mir nur an vorzüglich gebildeten Weibern vorgekommen und immer ein wenig gefährlich worden war. Gleichwol konnte meine, kaum achtzehnjährige Gefährtin unmöglich zu diesen Weibern gehören, wie schon ihr Aufzug verkündigte. Ein äusserst leichtes Cattunkleidchen, dessen Farben (und nicht durch Waschen) sehr zweifelhaft waren, ein grosses Umschlagetuch, das mit Roth und Gelb desto heller leuchtete, kurzgeschnittenes, durcheinander laufendes Haar, ein wohlgeformter, aber männlicher Filzhut: das hätte schon auf eine wandernde Kunstgenossin rathen lassen, wenn nicht die Flöte in der Hand allem Rathen zuvorgekommen wäre.

Allerdings führt Sie diese Strasse zur Messe; antwortete ich. Aber, liebes Kind, wollen Sie denn so allein dahin?

Und warum nicht? sagte sie schnell. Ich hab' aber einen Bruder. Er sitzt in der Schenke und trinkt. Ich mochte nur nicht in der Stube bleiben; es roch so übel. Da schlendr' ich denn voraus. Wenn ich ihn aber auch nicht hätte: warum sollt' ich denn nicht zur Messe gehen?

Warum? Ey mein Gott: ein junges Wesen, wie Sie, erfährt da doch wol vieles, was besser ihm ewig verborgen blieb! Und unter Weges, in den gemeinen Gasthöfen und ihren noch gemeinern Gesellschaften —

Ach, man wird viel gewohnt, und was Einem wirklich fatal ist, das hält man sich auch sicher vom Leibe.

Ja, wenn Einem nun manches allmählig fatal zu seyn aufhört, das es doch immer seyn sollte?

Das geschieht wol nicht! sagte das Kind in so eigener Naivetät, und sahe mich dabey so pikant an, dass es mir tief in die Seele ging. Könntest du durch ein eindringendes Wort den reinen Funken, der noch in ihrer Seele glimmt, zur Flamme blasen! dacht' ich. Versuch' es wenigstens!

Besuchen Sie denn mit Ihrer Flöte, setzte ich an, auch Herren? und auch allein? und Herren, die wieder allein sind?

Wenn 's nicht anders seyn will: o ja! Das trägt am meisten ein. Junge Herren zahlen immer am freygebigsten, gewisse alte zuttippische abgerechnet, die ich aber nicht leiden kann. — Soll ich Ihnen etwa spielen? Sie wohnen wol dort im Dorfe? Ich sing' auch.

Ich wohne nicht in jenem Dorfe, sagt' ich, vielleicht erseufzend. Aber, gutes Kind, glauben Sie denn, dass diese Lebensart — wenn ich auch noch gar nichts weiter davon sagen will — lange dauern kann? Jetzt sind Sie noch jung, noch hübsch und artig: aber wie bald wird das vorüber seyn! Und was dann?

Und, mein Herr, erwiederte sie schnell, wer steht Ihnen denn dafür, dass *Ihre* Lebensart länger, als meine, dauern wird? ja, dass nicht einer der tausend Zufalle in Kriegszeit Sie schon morgen herauswirft? Und wer wird denn da besser wegkommen: ich, der Unruhe und Unstetigkeit gewohnt, oder Sie, der Sie gewiss erstaunlich ordentlich sind? —

Das war eine so überraschende Instanz, dass ich, ihren Eindruck mir nicht abmerken zu lassen, beyseits eine Prise nehmen musste.

Ey, was haben Sie für eine hübsche Dose! fuhr das Mädchen fort. (Die Dose war ein goldenes *pretium affectionis* eines gewissen jüdischen Juweliers, dem ich einmal, noch als Advokat, aus einer bösen Historie geholfen.) Zeigen Sie doch — ich bitte! Was stellt denn das Gemälde da vor?

Wie kindlich, aber auch wie kindisch! dacht' ich. Doch, wer nützen will, muss die Menschen nehmen, wie sie sind, nicht, wie sie seyn sollten! Ich erklarte denn das Email, und gedachte eben wieder eine Wendung anzuknüpfen, als wir eine seltsame Art heulenden Gesanges aus nicht grosser Ferne vernahmen.

Was ist das? rief meine Gefährtin.

Wahrscheinlich der Trupp Baschkiren, der in der Nachbarschaft bivouakirt hat und diesen Morgen abzieht. Lassen Sie uns hier verweilen auf offenem Felde. (Wir waren nämlich dem Büschchen zwischen Mietzchen und Lämmel nahe.)

Da! weg mit der Dose! sagte sie geschwind, und ich verbarg diese tief in meine Rocktasche, das Schnupftuch darauf. — Mir war nicht ganz wohl zu Muthe, als der Zug herankam. Ein junges Offizierchen führte ihn an, muntere Kosaken umgaben ihn, als Wächter guter Sitten. Mamsell nickte dem Offizier sehr freundlich zu: dieser stutzte erst ein wenig, blieb dann bey ihr halten, und unterredete sich scherzhaft mit ihr, in einer Sprache, die sie so wenig verstand, als er die ihre — was sich komisch genug ausnahm, aber zugleich den bedeutenden Vortheil gewährte, dass die Herren Baschkiren, von denen mancher gar seltsame Blicke auf mich herüberschoss, ohne uns im Geringsten anzufechten, vorüberstreiften. Dann kniff der Offizier meine Mamsell in die Backen, und jagte fröhlich nach.

Sehen Sie, sagte diese, dass unser Eins sich leicht findet, und im äussersten Fall besser wegkommen würde, als andre Leute, wenn wir nicht nebenbey für *sie* mit sorgten?

Sie sagte das so herzig, und doch auch so schelmisch, dass ich wirklich — wir traten eben in den sanft dunkelnden Birkenbusch — mit Dank, mit Mitleid, und vielleicht selbst mit einer kleinen Anwandlung von besonderer Neigung, ihre Hand drücken musste. Da blieb sie plötzlich stehen, legte ihre Linke traulich auf meine Schulter, sagte leise: Sie sind gewiss recht gut! und sahe dabey mit den hellen, schwarzen Augen, die Wange fast an meine Brust gelegt, stracks und still zu mir hinauf. Meine Blicke wurden vielleicht, in reiner, inniger Bewegung des Herzens, feucht. Indem erschallete hinter uns im gemeinsten Ton und Dialekt: He, Lore, nimm mich doch mit!

Mein Bruder kömmt, sagte sie zurücktretend; ich muss fort. Leben Sie wohl.

Mir schnitt ein wehmüthiges Gefühl durch die Seele, als ich das gute Kind der Hand eines Kerls anvertrauen musste, der, als er nun herzukam, in verwogener Haltung die branntweinrothe Nase mir frech entgegenreckte, den verschabten Rundhut kaum rückte, und ohne alles Weitere mit dem folgsamen Kinde fortwanderte. Diesem hatte ich jedoch, ehe der Unhold uns nahe kam, noch zugeflüstert: Liebes Mädchen, wenn Sie, *aber bald*, dies Herumschwärmen verlassen und ein sittlich hausliches Leben anfangen wollen: lassen Sie michs wissen. Vielleicht kann ich helfen. (Ich nannte hier meinen Namen und Wohnort.) Vergessen Sie mich und diese Viertelstunde nicht!

Gewiss nicht! sagte sie noch schnell. Ich nehme wahrhaftig ein schönes Andenken an Sie mit hinweg!

Jene kleine Episode der Baschkiren legte ich übrigens der musikalischen Welt nur vor, um hier noch etwas beyzubringen, das sie interessiren kann. Die Herren sangen, wie schon gesagt. Ich hoffe keinen unbedeutenden Beytrag zur Nationalmusik und reinen Natur-Kunst zu liefern, indem ich sage: ihr Gesang hatte, in melodischer Hinsicht, sich nicht nur ganz rein bey der Natur erhalten, sondern auch — wenn man, wie jetzt nicht ungewöhnlich, die Kunst nur nach der Natur misset — in jener, der Kunst, wirklich das Höchste erreicht; dasselbe nämlich, was J. J. Rousseau, theoretisch, und in dem bekannten Liedchen selbst praktisch, so vortrefflich darstellete, und dessen Schilderung er mit der Vorschrift für die Componisten beschloss: Lasst nicht ab, bis ihr das Schönste, was ihr habt, und das Eindringlichste, was ihr könnt, in nicht mehr, als drey Noten auszusprechen vermögt! Sollte ich irren, wenn ich behaupte: die Baschkiren sprachen ihr Schönstes, und (so urtheilte wenigstens mein klopfendes Herz,) ihr Eindringlichstes, singend aus? Aber ihr Gesang schwebte wirklich in nicht mehr Tönen auf und nieder, als eben Rousseau verstattet; ja, sie brauchten noch einen halben Ton weniger, als er: nur G, A, B. Gern verzeichnete ich auch das Melos selbst: es war aber zu freye Phantasie, als dass es sich in das fünfstabige Gitterwerk unsrer Notenlinien hatte einfangen lassen; auch blieb selbst Kennern zu oft zweifelhaft, ob das G nicht A, das A nicht H sey, u. dergl. —

Wir kehren zurück in den Birkenbusch! Es war mir nicht möglich, den Paare nachzuziehn und so mein verirrtes Lämmchen immer vor Augen zu haben, sondern, da ohnehin bis zum Dorfe, dem Wendekreise meiner Sonnenbahn, nur noch einige hundert Schritte waren, beschloss ich, zu decliniren, und kehrte schon jetzt um. Eine trübe Wolke, die mir nachgezogen, und der ich jetzt erst ansichtig ward, machte mich stutzig, über sie und mich. Was hast du denn eigentlich gethan, jene Verirrte zu retten? sagte ich. Nichts, gar nichts, als was ihr Seelen, die ihr euch so gern als „weichgeschaffen" ansiegen lasst, zu thun pflegt: Eins und das Andere empfunden; Eins und das Andere gesprochen! Ha, warum griffst du nicht zu? warum nahmst du sie nicht gleich mit? hattest du nicht Brot für sie? oder fürchtetest du die Gesichter deiner Schwester und die Zungen der Nachbarn? Bist du ein Mann? und ist das der Sinn, ist das die Weise, deren es bedarf, besonders in dieser Zeit des Durchgreifens und Handelns? „Sie wäre nicht mitgegangen!" Ja, heuchle und schmeichle dir nur! Sie wollt' es ja, wenn auch in besondrer Absicht und nur für den Moment. Warum bewiesest du denn keinen Glauben an die Macht des Guten, das sie bey dir sehen, hören, erfahren konnte? und war nicht ihr sanftes: Sie sind gewiss recht gut! selbst vielleicht ein schüchterner Versuch, dich zu gewinnen, ihr Retter zu werden? Vertrauen, und keine Erwiderung! O Gott, giebt es denn eine schmerzlichere, und auch eine gefährlichere Erfahrung, als die du ihr damit gegeben? Sag', kannst du dich freysprechen von Schuld, wenn nun dies das letzte schöne Aufflackern ihres Glaubens an Tugend und an gute Menschen war? wenn sie nun, verzweifelnd an wahrer Theilnahme und thätiger Liebe, von Stufe zu Stufe sinkt, unaufhaltsam sinkt, bis in den Schlamm der Gewöhnung an das Laster? —

Ich bin längst gewohnt, wenn mein innerer Mensch heftig bewegt ist, auch, ohne dass ichs weiss, alle Glieder des äusseren heftig zu bewegen: die Füsse müssen laufen, die Arme fechten, selbst Hände und Finger etwas zu greifen und zu bearbeiten haben. Mechanisch hatte ich schon längst nach dem gesucht, was für die letzten den gewöhnlichen Stoff hergab — nach meiner schönen Dose: aber sie war so wenig zu finden, als das Tuch, das ich darauf gestopft. Jetzt endlich kam mir dies zum klaren Bewusstseyn; ich blieb befremdet stehen, ich suchte besonnen: die Tasche war und blieb leer. Mit Eins stand es nun vor mir: Eben an diese Seite drängte sich ja Lorchen bey jenen rührenden Worten! eben da blickte sie mir so starr ins Auge, um dies an ihres zu heften! eben an dieser Seite legte sie den Arm fast auf meine Schulter, jede andere, leisere Berührung unmerklich zu machen! Ha! und ihr schnelles Abtrollen! und auf meine wahrhaft fromme Bitte ihre letzten Worte: Ich nehme wahrhaftig ein schönes Andenken an Sie mit hinweg...

Hier brach mein Ingrimm in lautes Gelächter aus, und ich erschrack vor diesem, wie Odoardo vor dem seinen. Gott! Gott! rief ich dann: so sind deine Menschen! Entweder Weichlinge, die in bittersüssen Gefühlen sich schmelzen, in unnützen

Pharisäer sich erfinden, und damit für Forschung und That sich verdummen; oder Laurer, die scharfsichtig jeden schnell durchblicken, den unvermerkt nach ihrem Zweck leiten — nach ihrem Zweck, unentdeckt zu lügen, ungestraft zu stehlen, und hinterher ihrer Klugheit und unserer Einfalt zu lachen! O pfuy, pfuy dieses Geschlechts von Schooshündchen und Füchsen! — Wie drohend umsieht sich der Himmel! ja, Sonne, verhülle dich nur! umgieb mich nur, du drohende Wetterwolke! und du, nasskalter Zugwind, durchschaudere mich nur recht! ihr vollendet erst das ergreifend wahre Bild vom Hollen-Breughel! — Ha, wird das Platzregen oder Donnerwetter? Gleichviel! es ist da nur zweifelhaft, ob mich vor Erkaltung der Schlag, oder, bey meinem Laufen, der nachgezogene Blitz darnieder schmettern soll! Aber was wird dann aus meiner armen, unversorgten Schwester? Ach, was aus Millionen wird, denen jetzt Krieg, Hunger und Seuchen die Väter und Versorger tödten! — Nur zu! nur zu! Gott, wie durchschütternd, wie das innerste Mark angreifend es auf mich herabstürzt, der eiskalte Regenguss! Und der Fluss war ohnehin dem Austreten nahe! Was ist das? das rauscht ja! es braust! es strömt! er ist schon übergetreten! Die Wogen treiben herüber! O verschlemmet nicht die Saat, die schöne, hold grünende Saat! lasst, ihr Wellen, lasst nicht verschmachten das ausgesogene, hungernde Volk! — Immer zu! immer zu! Wahrlich, sie rauschen schon hinter mir, die Wogen! Nun, so fasst mich nur, werft mich nur zu Boden, dass ein Ende werde! Ich bin ja bereit; ich suche, ich hoffe ja nichts mehr! Und warum laufst du denn, Feiger? Schwächling? Du wolltest es nicht mehr sehen, dies elende Gaukelspiel des Lebens? Du wolltest lachen über die Welt? *Dich* lache aus: Dich! Armseliger Spassvogel: Du willst, willst immer, und hast nicht Kraft zu wollen! Teufel! ich hab' sie doch! ich will's beweisen, dass ich sie habe! —

Hier schoss ich in meinen Hof. Bello, mein treuer Pudel, kam, drängte sich zu mich, und leckte mir die kalten, erstorben herabgesunkenen Hände. Ich sahe endlich, wo ich war — wie ich war. Wie aus tiefem Traum' erwachend, erkannte ich, ich habe mich geirret. Nur wenig Regen war herabgefallen, die Sonne trat wieder hervor, und — ach, die Dose fand ich in meiner Westentasche, das Tuch aber trug ich sogar in der Hand! — Ich schlich leise in mein Arbeitstübchen, warf mich auf's Sopha, und drückte den treuen Bello fest, fest an mich. Ach, *etwas* musst' ich doch haben, das theilnahm an mir, ohne mich zu beschämen! —

Die Reise wurde nicht fortgesetzt. —

Rochlitz.

Nachrichten.

Mayland. (Beschluss aus der 14ten No.)

Carnevalszeit, 1814. (*Teatrale Stagione del Carnevale.*)

Dieses Jahr begann in Mayland mit sehr wesentlichen Theaterveränderungen, die ich kurz vorauschicken muss.

Das ehemalige Teatro St. Radagonda existirt nicht mehr; dagegen hat der Inhaber desselben, ein hier sesshafter Schuhmachermeister, Namens Rè, über ein anderes, von einem hiesigen, reichen Particulier in der Contrada St. Salvadore neu errichtetes, sehr niedliches Theater, die Direction übernommen, welches neue Theater, Teatro Rè, oder auch Teatro di St. Salvadore heisst. Schade, dass das Orchester daselbst nicht vollständig ist. — Auch im grossen Theater, alla Scala, sind von der neuen Direction wichtige Veränderungen unternommen worden. Das ganze Gebäude, mithin auch die Scene des Theaters, hat man beträchtlich verlängert; überdies wurden mehrere Häuser, sammt einer alten Kirche, die von der Contrada di Brera dahin führen, niedergerissen, wodurch die Zu- und Abfahrt auf dieser Seite erleichtert wird. Dieser grosse Raum, der Anblick dieses grossen, herrlichen, jetzt fast gänzlich freystehenden Theaters, die Ansicht, die man jetzt vom Albergo della Scala bis zur besuchten, schönen Contrada di Brera hat, tragen viel zur Verschönerung dieser Gegend bey. — Das Orchester besteht jetzt aus 25 Violinen, 6 Violen, 4 Violoncellen, 3 Contrabässen, 2 Floten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Waldhörnern, (abwechselnd) 2 Trompeten, 1 Basposaune, Pauken und Janitscharenmusik. Sie stehen in zwey Reihen: in der einen die Saiteninstrumente, in der andern die Blas- und Schlaginstrumente; die Contrabässe und Violoncelle stehen an beyden Extremitäten. Der Choristen sind 36, und darunter gegenwärtig auch Frauenzimmer. — Eine neue

Veränderung ist auch folgende. Sonst gab man in der Stagione del Carnevale blos Opere serie; die neue Direction hat ein doppeltes Personale, eins für serio, das andere für buffo, und man giebt wechselsweise Opera seria, Opera buffa, Opera semiseria. — Die Strasse, welche von der Briefpost in die Contrada larga nach dem grossen und schönen Theater alla Canobiana führt, ist unlängst um vieles verschönert worden. Dieses ist nun das zweyte Hoftheater, und da es etwas kleiner, als die Scala ist, so nennt man es auch gewöhnlich Teatrino. Ausser diesen Theatern hat Mayland noch auf dem Corso di porta romana das grosse Theater Carcano, das vorzüglich in akustischer Hinsicht vortrefflich ist; das Teatro Lentasio, ebendaselbst, aber klein und unbedeutend; zwey niedliche, kleine Theater, worin Marionetten, zuweilen auch physikalische Künste gesehen werden; ferner das schöne Teatro filodramatico, (ehemals Teatro patriotico genannt,) worin Dilettanten jeden Freytag Schau- und Lustspiele geben, nebst noch einigen andern kleinen, recht niedlichen Liebhabertheatern; und mit Recht kann man behaupten, dass Mayland die schönsten Theater in Europa aufzuweisen hat. Aber auch schwerlich sieht man jetzt irgendwo die Pracht und den Aufwand, die man in der Opera seria und im Ballo serio in dem Mayländer grossen Theater alla Scala sieht. —

Musikalische Neuigkeiten dieser Stagione sind folgende.

Das Teatro Rè wurde schon am 18ten Dec. mit der Rossinischen Opera seria, *Tancredi*, eröffnet. Diese Oper wurde vergangenen Carneval 1813 in Venedig zum ersten Male, sodann im Verlauf des Jahres in einigen andern Theatern Norditaliens, immer mit vielem Beyfall gegeben. Hier in Mayland hatte sie das nämliche Glück. Die Prima Donna, Sig.a Spada, und auch Sig.a Bassi, welche letztere, (eine Mayländerin,) als Mann gekleidet, den Tancredi spielte, und eine gute Altstimme hat, wurden besonders applaudirt. Ich wünschte diese Oper mit gut besetzten Chören und einem vollständigen Orchester zu hören. Hr. Rossini, aus Pesaro in Romagna, Schüler des Paters Mattei in Bologna, ist kaum 24 Jahr alt, und hat seit sechs Jahren schon mehrere recht schöne Opern geliefert. Vorher sang er in Gesellschaft seiner Mutter auf dem Theater in Bologna. Ich habe diesen Künstler persönlich kennen gelernt, und gefunden, dass er in jeder Gattung des Contrapuncts, wie auch in haydnscher und mozartscher Musik, recht gut bewandert ist. (An einem Italiener ist das allerdings besonders anzuführen.) Haydnsche Uebergänge hat er sich besonders eigen zu machen gewusst. Er besitzt Genie, und auch ein glückliches Gedächtniss. Seine Musik hat angenehme Melodien, ist auch (im Ganzen genommen) etwas männlicher, als jene der heutigen italienischen Componisten, Sim. Mayer abgerechnet. Leider aber wagt sich auch dieser talentvolle Künstler nicht viel über den gewöhnlichen italienischen Styl hinaus; und dies, weil er das Publicum fürchtet. So wenigstens hat er sich mir geäussert. Diese Aeusserung scheint mir jedoch ganz unbefriedigend: denn Mozarts Opern machen in Italien Furore, und wenn man ja einige meisterhafte Stücke in denselben nur bewundert, aber nicht applaudirt, so ist es blos darum, weil sie weder lärmend, noch mit der gewöhnlichen italien. Cadenz endigen, welche *Conditio sine qua non* für einen Deutschen freylich sehr drollig scheint. Weigl und Mayer, die doch nicht immer italienisch schreiben, werden hier zu Lande mit Enthusiasmus aufgenommen. Mein vierjähriger Aufenthalt in Italien hat mich überzeugt, dass die Italiener unserer *robusten* Musik (wie sie sich auszudrücken pflegen) ganz und gar nicht feind sind, und Haydns *Schöpfung* mit eben solchem Entzücken, als manche schöne, weichliche Musik anhören. Warum soll nun der Componist das hiesige Publicum so sehr fürchten? und worin liegt der Fehler, dass nur selten eine Oper jetzt gefallt? Darin, dass das Publicum in jeder *neuen* Oper, eine *alte* — das ist: dieselben Arpeggien, dieselben Modulationen, dieselben Uebergänge, dasselbe Crescendo u. Forte, dieselben Cadenzen u. s. w hört! Wie ganz anders ist dies in Deutschland! Doch ich mag in diesen Punkt nicht zu weit eingehen, und bemerke blos, dass ein in der Harmonie und im Contrapunct gut bewanderter, vom Vorurtheil ganz freyer, übrigens echt-italienischer Componist sich allerdings beym Schreiben einer Oper etwas mehr Mühe nehmen kann, und ohne Furcht wagen darf, das italienische Publicum *allmählig* auf bessere Wege im Reiche der Harmonie zu leiten.

Die neue Direction des Theaters alla Scala wendete alles Mögliche an, um sowol die Oper, als das Ballet, aufs beste und prächtigste geben zu können. Weigl, Siboni, Dupott wurden aus Wien verschrieben: allein der zwischen Oesterreich und Frankreich ausgebrochene Krieg verhinderte alle

drey hierher zu kommen. Auch die brave Sängerin, Marcolini, welche als Prima Donna für die Op. buffa bestimmt war, befand sich jenseits der Etsch, und kam nicht. So verhielt sichs denn nun folgendermassen.

Wie gesagt: das Orchester ist wesentlich verbessert worden. Hr. Cavinati, sehr guter Primo Violino, sitzt neben Rolla, und ist dessen Substitut. Hr. Iserik, als Contrabassist, ist eine sehr gute Acquisition; der Verlust dieser beyden Männer für andere Theater ist sehr gross. Andere gute Künstler sind dem Orchester einverleibt, so dass dasselbe gegenwärtig beynahe durchgehends aus vorzüglichen Individuen besteht. Blos in akustischer Hinsicht ist dieses Theater auch jetzt nicht vorzüglich. Wie man aber einen Hrn. Pontelibero als Primo Violino für das Ballet gewählt hat, kann selbst das Orchester nicht begreifen. — Die Hauptsubjecte für die Oper, welche auf das ganze Jahr 1814 aufgenommen worden, sind folgende. Primo Soprano: Sig. Velluti. Prime donne: Sig.e Corèa, Festa, Fabris. Primi Tenori; Sig.i Mari, David, Bianchi. Primi Buffi: Sig.i Verni, Galli. Primo Basso, Sig. Botticelli. Secondi Tenori: Sig.i Vasoli, Pozzi. Seconde Donne: Sig.e Coda, Sorentini, Chiappa. Choristi 56. — Das Personal des Ballets: Balletmeister, Sig. Gioja. Primi Ballerini serj: Hr. und Mad. Coralli, Mr. Deshays und Mad. Millier. Ballerini dell' accademia de' teatri reali, 12 Primi Ballerini per le parti 4, und Secondi Ballerini abermals 4 Individuen. Corpo di ballo 32 Personen: nebst 18 ragazzi. — Theatermaler: für die Oper, Hr. Landriani; für das Ballet, die Hrn. Sanguirico und Pedroni.

Den 26sten Dec., als am 2ten Weihnachtsfeyertage, wurde nun das Theater alla Scala, wie gewöhnlich, mit der ersten Opera seria dieses Carnevals eröffnet. Sie hiess, *Aureliano in Palmira*, und die Musik war (statt von Hrn. Weigl, der nicht gekommen war) von Hrn. Rossini neu componirt. Sie machte kein Glück. Hierzu schienen aber mehrere Ursachen beyzutragen. Die Musik hat in der That sehr vieles Schöne. Doch vermisste man in ihr inneres Leben. Das Publicum sagte: *la musica è bella, ma senza effetto.* Die Ouverture (E moll) hat Schönes, und gefiel; sie hat aber nicht die geringste Modulation, die man doch von einem Rossini mit Recht erwartete. Wenn man beym Schlusse des ersten Theils sogleich den Anfang wieder zu hören bekommt; oder mit andern Worten: wenn das Allegro einer Ouverture aus dem Thema und Mittelgedanken, in die Oberquint des Tonstückes schliessend, besteht, und unmittelbar wieder mit dem Thema anfangt, und ohne alle Modulation den Mittelgedanken wieder ergreift, und mit einem Crescendo — Fortissimo (welche letzte Weise schon zu alltäglich klingt) schliesst, wie dies hier der Fall ist; wenn sich noch dazu die Instrumente wenig bewegen, und grösstentheils arpeggiren: so kann ein solches Stück zwar Schönes haben, es kann aber weder gross, noch tief genannt werden, und hat man es ein paar Male gehört, so hat man auch genug. — In Hinsicht der Sänger haben sich weder Sig.a Corèa, noch Hr. Velluti sonderlich ausgezeichnet; beyde dissonirten oft. Hr. Mari ist ein guter Tenor, bewegt sich aber zu wenig. Der Chor ist erbärmlich bestellt; vom Anfang bis zu Ende hörte man dissoniren. Schon dies wird genug seyn, um den üblen Erfolg dieser Oper, und zugleich zu erklären, wie sie, bey wahrem Gehalt und Werth, doch kein Glück machte. Das Ballet, *Arsinoe e Telemaco* von Hrn. Gioja, mit Musik vom Grafen Gallenberg aus Wien, hat sehr gefallen. Obschon der erste Act etwas langweilig ist, so verbessern doch die darauffolgenden Acte diesen Fehler reichlich. Die Scene des Spiegels ist recht artig, der Meersturm trefflich, und der unterirdische Gang nebst der Scalinata, und die Verwandlung desselben in Minervens Tempel, das Schönste, was dem Ganzen zum Schluss die Krone aufsetzt. Graf Gallenberg, dermalen Director der königl. Hoftheater in Neapel, hat eine leichte, schöne und passende Musik zu diesem Ballete geschrieben; nur mangelt es ihr nicht an Reminiscenzen. Die Ouverture hätte er, als Wiener und Schüler eines Albrechtsberger, wol besser machen können: hingegen ist der Sturm trefflich componirt, und auch in seinen einzelnen Erscheinungen treffend, charakteristisch und eigenthümlich. — Das zweyte Ballet: *I minatori Valacchi*, gefiel ebenfalls. — Die beyden Coralli, die beyden vortrefflichen Tänzer, Mr. Deshays u. Mad. Millier, wie auch Hr. Luigi Costa, (der vergangenes Jahr den Prometeo machte) nebst dem Balletmeister Gioja, sind nach dem Ballete hervorgerufen worden. Decorationen und Kleider waren insgemein prachtvoll. Man muss diese Oper und diese Ballete gesehen haben, um sich eine Idee zu machen, welcher Aufwand und welche Ueppigkeit in einem maylander Theater herrscht. Hatten

wir doch auch nur immer eine gute und schöne Musik! —

Den 4ten Jänner gab man im Theater alla Scala: *Aviso al publico*, Opera buffa, mit neuer Musik von Hrn. Mosca. Das Gedicht ist nach Goldoni (*Matrimonio per Concorso*) bearbeitet, aber sehr schlecht. Die Musik ist ein wahrhaft elendes Machwerk. Die Oper hat daher nicht im mindesten gefallen, und machte (nach dem gemeinen Ausdruck) *Fiasco*. Die Prima Donna, Sig.a Festa, die nach einem langen Aufenthalte in Frankreich auf Italiens Bühne wieder erschien, ist eine gute Sängerin; ihre Arie mit obligater Harfe, wie auch die, der seconda Donna, Sig.a Coda, wurden applaudirt. Die beyden Buffi, Hr. Verni und Galli, sind ohnehin als sehr brave Subjecte, erster mehr als Schauspieler, letzter als vortrefflicher Bassist, bekannt. Hr. Bianchi, Tenorist, distonirt dergestalt, dass man ihn oft nicht anhören kann.

Den 5ten Januar gab man im Teatro Rè: *La nemica degli uomini*, Op. buffa, mit neuer Musik von Hrn. Melara. Die Oper hat bey der ersten Vorstellung Furore gemacht. Mir schien es, als werde dieser Furore nicht lange währen, und so war es auch; denn sie erlebte im Ganzen nur sehr wenige Vorstellungen, und *Tancredi* wurde gleich nachher fast immer fortgesetzt. Man muss jedoch Hrn. Melara Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Seine Musik ist, ohne eben einen besondern Styl zu verrathen, doch nicht alltäglich. Ich weiss es aus guter Hand, dass dieser junge Mann ganze haydnsche Stücke u. dergl. in seine Opern aufzunehmen versucht: allein ob er schon dieselben theatralisch einzukleiden weiss, so macht er mit dergleichen Versuchen doch nicht immer Glück. Die Prima Donna, Sig.a Borroni, nebst Hrn. Bottari, erstem Buffo, verdienen Lob. Der alte Raffanelli ist noch immer ein guter, braver Acteur; das Publicum nahm ihn recht gut auf. Hr. Melara nebst den Sängern wurde, sowol nach dem ersten, als zweyten Act, hervorgerufen. — Auch hier hörten wir eine Arie der Prima Donna mit Begleitung der Harfe. Ich weiss nicht, ob die dermalige Einführung dieses Instruments in beyden Theatern bey der Oper ihren Zweck erreichen wird. Die Harfe gefällt desto mehr, je seltner man sie hört, und in Balleten mag sie in gewissen Scenen von vortrefflicher Wirkung seyn: ihr aber für immer einen Platz in der Oper einzuräumen, findet wol nur, als ungewöhnlich, Beyfall. —

Den 22sten Januar gab man im Theater alla Scala, die Op. Seria: *Quinto Fabio*, von Nicolini. Sie hat eben so wenig Glück gemacht, als in Wien, wo sie Hr. N. vor drey Jahren für das dasige Hoftheater neu schrieb. Das Publicum sagte auf eine etwas scherzende Weise: *Quinto Fabio, terzo fiasco*, weil dies nämlich die dritte Oper ist, welche diesen Carneval nicht gefiel. Hr. David, Tenorist, Sohn des einst berühmten Sängers dieses Namens, entsprach nicht sehr der Erwartung des Publicums.

Den 1sten Febr. gab man im Teatro Rè: *il Sarto declamatore*, eine vor mehreren Jahren von Hrn. Orlandi für das hiesige Theater Carcano geschriebene Opera buffa. Wie damals, so diesmal wurde diese Oper gut aufgenommen. Das Gedicht enthält manche komische Situation, die Musik ist populär, und hie und da von Effect; der zweyte Act ist der schönste. Hr. Bordogni, Tenorist, hat recht gut gesungen.

Den 8ten Febr. gab man alla Scala: *Il fuoruscito*, Op. semiseria, von Paer. Sie gefiel wenig oder gar nicht. Ueberhaupt erschienen die Zuhörer in diesem grossen Theater diesen Carneval, im Vergleich der übrigen Jahre, in äusserst geringer Anzahl, wozu vermuthlich die Umstände, grösstentheils aber doch gewiss die Mittelmässigkeit, wo nicht Armuth der Musik der Opern beytrugen.

Wegen anhaltender Unpässlichkeit des Ballettmeisters Gioja, und der ersten Tänzerin Coralli, konnte das neue Ballet: *I riti Indiani* erst den 19ten Febr. gegeben werden. Es ist ärgerlich, wenn man in einem Theater, wie das alla Scala, bey so vielen vortrefflichen Tänzern, bey so herrlichen Decorationen u. s. w. ein sehr mittelmässiges Stück sieht. Gegenwärtiges Ballet von Gioja hat, so wie die vom Grafen Gallenberg dazu componirte Musik, sehr wenig Ausgezeichnetes, und keinen Beyfall gefunden.

Im Teatro Rè gab man den 2ten März eine etwas ältere Op. seria von Pavesi: *Fingallo e Comala*. Die Aufführung von Seiten der Sänger war so erbärmlich, dass die Oper den ersten Abend nicht zu hören war; aber auch in der Folge machte sie kein Glück.

Den 5ten März gab man in der Scala Pirs *Sargino* mit vielem Beyfall. Dem. Fabris, eine Schülerin des hiesigen Conservatoire, welche zum ersten Male die Bühne betrat, spielte die Rolle der Sofia ziemlich, und sang manches recht artig; einst

kann sie recht brav werden. Hr. David (Sargino) zeichnete sich diesmal als trefflicher Sänger aus, nur war sein Gesang hier und da etwas affectirt. Beyde wurden, nebst Hrn. Galli, welcher den Vater Sargino spielte, sowol nach dem ersten, als zweyten Act, hervorgerufen. — Denselben Abend gab man zu Ende der Oper ein neues, zweytes Ballet: *la Gelosia ingegnosa*, v. Balletmeister Gioja. Man muss gestehen, dass dieses Ballet nicht sehr *ingenios* war; es wurde auch förmlich ausgepfiffen, und bey der zweyten Vorstellung noch heftiger, als bey der ersten. Den dritten Tag gab man wieder *i minatori Valacchi*. —

Wie ich höre, verlässt Dem. Fabris auf einige Zeit das Theater, um sich besser im Singen und in der Musik zu üben. — Die hiesige Theater-Direction ist gesonnen, nach und nach alle mozartischen Opern zu geben. — Die hiesige bekannte mollersche musikal. Akademie, die wöchentlich gegeben wurde, und die einzige in ganz Italien war, hat schon seit mehreren Monaten leider aufgehört. Einige reiche Particuliers, welche Mitglieder derselben sind, gedenken sie indess wieder in Gang zu bringen: allein noch ist der Anfang dazu nicht gemacht. —

Kurze Anzeigen.

Variationen für das Pianof. auf die Romanze: Mir bot mit innigem Verlangen — aus der Oper, des Waisenhaus, comp. — — von J. P. Schmidt. Berlin, bey Schlesinger. (Preis 16 Gr.)

Das Thema ist allerdings angenehm, obgleich ihm hier die fortlaufende Vermischung des Gesanges und des Zwischenspiels Eintrag thut: aber zum Variiren ist es, besonders in rhythmischer Hinsicht, und auch, weil die Melodie schon selbst ziemlich verziert ist, nicht recht geeignet. Indessen hat sich der Componist mit Geschicklichkeit und Gewandtheit aus der Sache zu ziehen gewusst, auch in mehrern Variat. etwas gesagt, das nicht ungeübte Dilettanten gut unterhalten wird. Vorzüglich möchte dies mit der 3ten, 4ten und 7ten Variat. der Fall seyn. Der letzten ist eine *Coda* angegeben, die nicht eben tief eingehet, aber doch sich vortheilhaft ausnimmt, und auch zeigt, dass der Verf. die Effecte eines guten Instruments zu benutzen versteht. Die ausgeführten Fermaten (jede Variation hat eine solche) unterscheiden sich nicht übel von einander; die gar zu verbrauchte Form und Figur des Aufsteigens in der Fermate der 4ten Variat. hätte aber vermieden werden sollen.

Trois Sonates pour le Pianof., arrangées à 4 mains par J. G. Lägel, tirées des Oeuvres de F. Krommer. No. 2. à Leipzig, chez Hoffmeister. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Da unsre Quartettmusik seit J. Haydn, in Ansehung der Ausführung der Componisten so in's ausserste Detail, in Ansehung der Ausführung der Spieler so in's Feinste, und überdies mit grösstem Raffinement für die eigenthümlichsten Effecte jedes Instruments ausgearbeitet worden: so muss nothwendig diese Gattung der Musik, für andere Instrumente, wenn auch noch so geschickt und sorgsam, arrangirt, sehr verlieren; am meisten aber — aus Ursachen, welche zu nahe liegen, als dass sie erst angeführet zu werden brauchten — wenn man sie auf das Pianoforte überträgt; und zwar hier ohne Vergleich noch mehr, als wenn man mit Ouvertüren und Symphonien also verfährt, indem in diesen doch weit mehr auf Massen gearbeitet und das Orchester in Masse zu wirken bestimmt wird. Damit ist zugleich angegeben, was man sich von dem, hier Sonate genannten Werke, zu versprechen habe. Es ist übrigens mit Einsicht und Sorgfalt bearbeitet.

An den König — v. Oswald — in Mus. ges. v. F. L. Seidel. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 4 Gr.)

Ein höchst einfaches, vom Dichter u. vom Comp. gewiss treu gemeyntes, und auch recht gut ausgeführtes Lied. Jener hätte zwar die „*neuerstiegne* Sonne" verbessern, dieser etwas mehr Kraft in die Melodie legen sollen: gleichwol wird ihnen mancher gern nachsingen, der so glücklich ist, einem Regenten unterthan zu seyn, dem man von Herzen eben dies singen kann und singen mag.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten April. N°. 16. 1814.

Von den Verschiedenheiten des musikalischen Talents.

Verfolgen wir die mannigfaltigen Stufen aller irdisch geschaffnen Dinge, von der niedrigsten bis zur höchsten, mit aufmerksamen Blicken, so dringt sich uns unwiderstehlich die Bemerkung auf, dass, sowol in der Form, als in dem Wesen dieser Dinge, ein stetiger Trieb nach höherer Vollkommenheit verborgen liege, ein Trieb, der uns an den Dingen eine Mannigfaltigkeit von Eigenschaften sehen lässt, nach denen wir sie selbst in Klassen und Ordnungen, zum Behuf unserer Erkenntnis, aufstellen. Unter diesen Eigenschaften nimmt diejenige, vermittelst welcher sich das Daseyn eines Dinges unserm Gehörsinn als Klang oder Ton kund thut, eine der höchsten Stellen ein, und der Schluss von der höheren Fähigkeit eines Dinges, Töne zu produciren, auf die höhere Stufe der Vollkommenheit, die es in dem Reiche der Schöpfung einnimmt, findet, mit wenigen Ausnahmen, durchgehends seine Anwendung.

Obwol der Stoff zu einer solchen Untersuchung zunächst nicht für das Forum des Tonkünstlers gehört, so steht er doch selbst in so enger Verbindung mit seiner Kunst, und es knüpfen sich daran so viele fruchtbare Resultate zum Behuf derselben, dass es wol die Mühe belohnt, hier noch einige Worte darüber niederzulegen.

Im Reiche des *Unorganischen* schlummern noch die Kräfte der Töne für unsern Gehörsinn unter der Last der irdischen Masse befangen. Die Harmonie der Sphären ist bis jetzt nur ein Eigenthum der dichterischen Phantasie und von keinem irdischen Ohre gehört worden. Aber wer weiss, ob nicht ein höher organisirter Sinn, als der unsrige, sie vernimmt? Zum wenigsten scheint das von mehreren Reisenden beobachtete, unter dem Namen Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon und den benachbarten Gegenden bekannte Phänomen, wobey sich tiefe, einer klagenden Menschenstimme ähnliche Töne in der Luft vernehmen lassen, Töne welche eine so mächtige Wirkung auf das menschliche Gemüth hervorbringen, dass selbst die ruhigsten und verständigsten Beobachter sich eines tiefen Entsetzens nicht erwehren können, die Möglichkeit einer Erzeugnis von Tönen auf anderen Wegen und durch andere Mittel, als die auf unserer Erde gewöhnlichen, zu beweisen. Auch scheint die grössere Stille der Nacht, im Gegensatz gegen das Geräusch des Tages, besonders im Winter, die offenbar nicht blos dem Schweigen der lebenden Wesen zuzuschreiben ist, auf einen tieferen Grund und eine ursprüngliche Verschmelzung dessen, was wir Klang oder Ton nennen, mit dem allgemeinen Leben der Erde im Grossen hinzudeuten. Ja, vielleicht ist unsere ganze Erde eine Memnonssäule, deren eine Hälfte für den Sinn höherer Wesen im Angesicht der Sonne tönt, während die andere schweigt?

Für *unser* Ohr ist alle Bewegung unorganischer Stoffe, das Sausen des Windes, das Rollen des Donners, das Rauschen des Wassers u. s. w. nur Geräusch, nicht Ton, und wir selbst vermögen nur durch Hülfe der Kunst diesen leblosen Dingen Klänge und Töne abzugewinnen, und sie durch besondere Behandlung und durch eigene Combinationen zu Organen unserer melodischen und harmonischen Gefühle zu machen. Doch zeigt sich auch schon in diesen niederen Regionen der Schöpfung, wenn auch nicht die Fähigkeit aus eigener Kraft zu tönen oder zu klingen, doch ein sehr verschiedenes Vermögen, zur Erzeugung des Tones oder Klanges auf fremden Anstoss, und eben so ein verschiedenes Vermögen, Töne zu tragen und zu leiten. So sind bekanntlich die edleren Metalle zur Erzeugung der Töne geschickter, als die unedleren; so alle Stoffe ohne bestimmte Form und Gestalt, als: Luft, Wasser u. s. w., zwar zur Leitung des Schalles tauglich, aber zur Hervorbringung eigenen Klanges durchaus unfähig; so feste Körper wieder

bessere Leiter, als flüssige, und nach von *Arnims* u. *Perolles* Versuchen *) steht die Stärke der Schallfortpflanzung bey festen Stoffen im Verhältnis ihrer Cohäsion.

Auch in dem stillen Reiche der *Pflanzen* fehlt noch die Fähigkeit zur Erzeugung der Töne aus eigener Kraft. Aber desto vollkommener zeigt sich uns hier schon das Vermögen, mit fremder Beyhülfe Töne zu erzeugen und fortzuleiten. Bekanntlich ist die vegetabilische Faser schon viel tauglicher zur Leitung des Schalles, als die Producte des Mineralreichs, und alle Instrumente, aus Pflanzenstoffen zusammengesetzt, nehmen schon eine weit höhere Stufe im Reiche der Tonkunst ein, als die, welche aus unorganischen Theilen bereitet sind. Die gebräuchlichsten und vorzüglichsten aller musikalischen Instrumente nehmen ihren Ursprung aus diesem Reiche, und selbst das vollkommenste unter allen, die göttliche Orgel, dankt die Gewalt ihrer Töne, mehr dem Holze als dem Metalle. Die Regungen eines höheren Lebens sind in den stärkeren Schwingungen und im Raisonniren der vegetabilischen Faser nicht zu verkennen, und drücken sich besonders in der, derselben vorzüglich eigenen harmonischen Trias, die ihr noch im Tode einwohnt, wie die Hamadryade im Leben, und uns aus ihr entgegen spricht, deutlich aus. Ja diese eigenthümliche Verbindung von Tönen, welche wir harmonischen Dreyklang nennen, und welche, gleichsam wie die Seele in dem Leibe der Thiere, so in den leblosen Stoffen ihren Wohnsitz hat, lässt sich nur durch Zwang daraus vertreiben, wie die bekannte Erfahrung, nach welcher Blase-Instrumente die Reinheit ihrer Töne so lange bewahren, bis ein ungeschichter Mund oder Hauch durch Zwang diese Harmonie verdrängt und in Disharmonie umwandelt, deutlich lehrt. Am wenigsten aber wird an einer solchen geistigen Fähigkeit auch des leblosen Stoffes zur harmonischen Bewegung und an einer Stufenfolge dieser Fähigkeit in den verschiedenartigen Stoffen, die sich auch schon in diesen niederen Regionen der geschaffenen Wesen kund giebt, der ausübende Künstler zweifeln, der den Werth eines guten musikalischen Instruments zu schätzen weiss. Warlich, die geistige und der Liebe höherer Wesen vergleichbare Vereinigung des Künstlers mit dem scheinbar todten Holze, die Verediung desselben durch öfteren Gebrauch, wobey dieses am Ende immer williger wird, die Gefühle jenes in sich aufzunehmen und veredelter wieder zu geben, wobey beyde endlich ein Herz und eine Seele werden, ist nicht blos aus mechanischen Ansichten erklärbar.

In dem Reiche der *Würmer* schlummert immer noch die Fähigkeit, Töne und Laute zu erzeugen, so wie wir ebenfalls kein Merkmal an ihnen entdecken können, dass sie davon afficirt werden, bis endlich in dem lebendigen Reiche der *Insecten* diese Fähigkeit, wiewol noch auf sehr beschränkte Weise, hervortritt. Bey mehreren derselben ist es zum wenigsten höchst wahrscheinlich, dass sie sich zur Paarungszeit einander durch einen besonderen Laut locken, und von den Bienen ist es bekannt, dass sie sich besonders zur Zeit des Schwärmens durch besondere Töne, die einige derselben vor dem Flugloche des Bienenstockes von sich hören lassen, das Signal zur Auswanderung geben. Doch besteht die Fähigkeit, sich auf solche Weise einander verständlich zu machen, bey dieser Klasse von Thieren mehr in der Erregung eines Geräusches, als in der Hervorbringung wirklicher Töne, und noch mangelt ein besonderes Organ zur Erzeugung derselben, indem jenes Geräusch bey einigen durch Reibung der Flügeldecken oder anderer Organe hervorgebracht wird.

Auch den *Fischen* mangelt dieses Organ, obgleich einige von ihnen, z. B. der Knurrhahn (Cottus cataphractus) und der Wetterfisch (Cobitis fossilis) einen Laut von sich zu geben vermögen. Dass übrigens diese Thierklasse, gleichwie die vorhergehende, für unsere Töne Empfänglichkeit besitze, ist wol nicht zu läugnen. Wenn ich nicht irre, hat man bey Karpfen bemerkt, dass sie auf ein gegebenes Zeichen mit dem Munde herbeyschwammen, und wem ist nicht jene Beobachtung eines Tonkünstlers bekannt, vor dem sich, so oft er spielte, eine Spinne an dem Faden ihres Gespinstes herabliess?

Endlich tritt in dem Reiche der *Amphibien* das zur Erzeugung des Tones nothwendigste Organ, die Lunge hervor, und schon geht das, was in den vorigen animalischen Reichen nur dumpfes Geräusch war, in Ton und Stimme über, ja schon erwacht mit dieser Fähigkeit in Erzeugung der Töne, die eigentliche Lust dazu, wie dieses in dem, freylich für menschliche Ohren ziemlich fade klingenden

*) Gilberts Annalen der Physik, III. 2 St. u. IV. 1 St.

Chor der Wasserfrösche an heiteren Sommerabenden unverkennbar ist.

Aber alles, was bisher eines Lautes fähig war, tritt beschämt zurück bey dem Erwachen derjenigen Klasse von Geschöpfen, zu der wir jetzt empor steigen, der Geschöpfe, deren ganzes Wesen in einer Verkörperung des Tons zu bestehen, und welche der Schöpfer vor allen andern dazu auserlesen zu haben scheint, seine herrliche Schöpfung zu besingen und durch Töne zu verherrlichen: ich meyne die *Vögel*. Welche Regsamkeit in allen Kohlen an einem schönen Frühlingsmorgen, von dem niederen Saatfelde, wo die Wachtel ihren einfachen Ruf hören lasst, bis in die höheren Regionen der Lüfte, wo sich das wirbelnde Lied der Lerche vor unsern Ohren verliert; und welche Mannigfaltigkeit der Weisen und Töne von dem tiefen Gekrächze des Raben bis zum schmelzenden Gesang der Nachtigall! Nicht blos eine Sprache des geselligen Lebens, wodurch sie sich gegenseitig verstandigen und vereinigen, ist den Vögeln der Gesang, denn gerade diejenigen unter ihnen, welche am wenigsten in geselligen Zügen zusammen leben, sind die vollkommensten Meister des Gesanges, sondern eine innere Lust, besonders gekettet an den Trieb der Geschlechtsvereinigung, ist es, was sie zu singen antreibt. Aber obgleich die meisten unter ihnen zur Zeit der Begattung und des Brütens am eifrigsten singen und dann verstummen, so bewahrt sich doch der Tonsinn noch bey vielen auch im Zustande der Einkerkerung, wie bey dem unter uns eingebürgerten Canarienvogel, und wird dann oft schon durch den ersten Frühlingssonnenstrahl, wenn noch alle Stimmen auf unsern Fluren schweigen, rege, gleichsam als wollte sich der arme Gefangene die Freuden eines freyen, luftigen Lebens durch den hellen Klang seiner Stimme herbeyzaubern, und in seinen eigenen Tönen Ersatz für jene verlornen Freuden suchen.

Bey dieser Klasse von Thieren zeichnet sich das Organ zur Production der Töne auch schon durch höhere Vollkommenheit des Baues vor dem der vorigen Thierklassen aus. Der ganze Körper des Vogels ist eigentlich als ein lebendiges Blase-Instrument zu betrachten. In ihm sind allenthalben Luftbehälter, bestehend wieder aus grossen, aber zarten, häutigen Zellen, die theils im Unterleibe, theils unter den Achseln und sonst noch unter der Haut verbreitet sind, vertheilt, die mit den Lungen oder dem Rachen in Verbindung stehen, und die der Vogel nach Willkür mit Luft laden oder ausleeren kann; eine Einrichtung, die ihm zum Behuf des Gesanges sehr zu statten kommen muss. Aber auch ihre Luftröhre ist eigens construirt, und nicht, wie bey andern Thieren, am obern Ende, nämlich an der Zungenwurzel befindlich, sondern gleichsam in zwey abgesonderte Hälften an die beyden Enden der Luftröhre vertheilt. Desgleichen ist auch bey ihnen der Sinn des Gehörs, obgleich weniger vollkommen als der der höheren Thierklassen, doch schon bestimmt angedeutet.

Aber nicht alles, was aus der Kehle dieser Gattung von Wesen dringt, verdient den ehrenvollen Namen des Gesangs. Diese Fähigkeit ist nur einer einzigen Ordnung, der der Singvögel, in höherem Grade eigen. Bey allen übrigen Ordnungen vertritt die Stelle des Gesanges nur ein eigner Ruf oder ein unmelodisches Gekrächze und Geschrey. Doch wird auch schon bey manchen unter diesen eine Mannigfaltigkeit und besondere Gabe der Erfindung in diesen unarticulirten Tönen, welche mit der Sprache höherer Thierklassen einige Aehnlichkeit hat, bemerkbar, wie z. B. bey der Elster (Corvus pica), den Hühnern, manchen Papageyenarten u. s. w. Noch auffallender aber ist diese Verschiedenheit des musikalischen Talents in der Ordnung der Singvögel selbst, unter denen einige, z. B. der Staar, (Sturnus vulgaris) der Dompfaff, (Loxia pyrrhula) mehr das Talent, fremde Weisen in sich aufzunehmen, als eigene zu erfinden, andere dagegen mehr das der Productions- und Erfindungskraft besitzen, wie z. B. die Nachtigall und die Saugdrossel, welcher mit Recht der Kunstname: Turdus musicus, gebührt, und welche ihrer besondern Gabe in Erfindung eigener und mannigfaltiger Weisen und ihrer hellen, durchdringenden Stimme wegen, mit welcher sie über allen übrigen Sängern des Waldes thront, bey mir in gleichem Range mit der allgemein geliebten Philomele steht.

Aber auch die Thiere *eines* Geschlechts variiren in der Anlage zur Production besonderer Gesangweisen und es giebt unter ihnen so gut Virtuosen ihrer Kunst, als es solche unter den Menschen giebt. Von den Finken (Fringilla caelebs) weiss man es in Thüringen recht wohl, welcher Verschiedenheit des Gesanges sie fähig sind, und sie werden dort nach diesen Verschiedenheiten mit eigenen Namen belegt, und verschiedentlich geschätzt, wie dieses *Buchstein* in seiner Naturgeschichte der Stubenvögel ausführlich erzählt. Auch

den Nachtigallen und Grasmücken ist dieser Wechsel des Gesanges eigen.

So zeigt sich also schon hier jene Verschiedenheit des musikalischen Talents, die den Menschen so besonders auszeichnet.

Bey der nun folgenden Klasse der *Säugthiere* scheint es in der That, als habe die Natur, was die Anlage derselben zur Erzeugung der Töne betrifft, eine Pause machen wollen, um die Schöpfung des nun folgenden, in allen geistigen Fähigkeiten excellirenden Menschen desto würdiger vorzubereiten, und als habe sie jenen kärglich versagt, was sie diesem mit desto freygebigerer Hand schenken wollte. Einige von diesen Thieren, z. B. der Maulwurf, der Hase u. s. f. besitzen so wenig von dieser Anlage, dass man sie fast für stumm [illegible]n sollte; die übrigen alle sind zwar fähig, Töne hervorzubringen, aber Töne von so geringem melodischen Gehalt, dass sie das menschliche Ohr eher flieht, als sucht. Aber dennoch vertreten diese unmelodischen Laut[illegible] bey den Thieren die Stelle der Sprache, und sie vermögen damit ihre besonderen Gefühle und Triebe sowol sich untereinander, als auch dem Menschen, dem sie dienstbar sind, mitzutheilen. So bedient sich ihrer die Gemse, um damit das Zeichen der nahenden Gefa[illegible]r zu geben; so eilt das weidende Rindvieh zur [illegible]lfe herbey, wenn es die Klagetöne des geängsteten Kalbes vernimmt; so weiss sich der Hund durch Bellen seinem Herrn verständlich zu machen, u. s. w.

Wenn aber gleich diese Klasse von Thieren, was die Erzeugung melodischer Laute anlangt, unter den vorigen Thierklassen zu stehen scheint, so hat sie doch die Natur von der andern Seite durch eine höhere Organisation und Bildung des Gehörsinnes dafür wieder entschädigt. Auch abgesehen von den fabelhaften Erzählungen des Alterthums, von der Liebe des Delphins zur Musik, so verrathen doch auch manche andere Thiere, welche mit dem Menschen in engerem Verkehr leben, eine solche unläugbare Neigung dazu, die uns wahrhaft in Erstaunen setzt. Das allersprechendste Beyspiel hiervon liefert uns die Erzählung eines Concerts, welches in Paris zweyen Elephanten gegeben wurde, in dieser Zeitung, Jahrg. 1799. No. 19. Ich selbst habe an einem Hunde eine ähnliche, obgleich weniger auffallende Beobachtung gemacht. Ruhig unter dem Tische liegend, sprang er bey gewissen Tonstücken, welche auf dem Fortepiano gespielt, besonders aber bey solchen, welche von einer Singstimme begleitet wurden, plötzlich auf, stiess den Spielenden, unter freudigen Liebkosungen, mehrere Male an, oder sprang ihm wol gar auf den Schooss, um ihn im Gesichte zu lecken. Bekannt ist es ferner, wie viele Hunde beym Geläute der Glocken oder bey den Tönen eines Bogeninstruments, ob aus Behagen oder Misbehagen, wage ich nicht zu bestimmen, unruhig werden und heulen. Auch scheint die Fähigkeit gewisser Thiere, z. B. der Bären, der Affen und Murmelthiere, nach den Tönen eines Instruments zu tanzen, einer besonderen Empfänglichkeit derselben für Töne überhaupt zugeschrieben werden zu müssen.

Endlich erscheint an der Spitze aller geschaffenen Wesen, der *Mensch*, erhaben über sie alle durch eine mächtige, alles bezwingende Naturkraft: die Vernunft. Als ein hülfloses, winnmerndes Geschöpf tritt er in die Welt, gleich allen anderen Thieren dieser Erde, aber durch jene Kraft arbeitet er sich heraus aus den Fesseln der thierischen Instincte und Triebe, zwingt die rohen, unarticulirten Töne in Ordnung und Maas, und macht sie zu Trägern seines Verlangens und seiner Empfindungen. Bey ihm trennen sich zuerst die beyden Zweige eines Stammes, *Sprache* und *Gesang*, beyde unendlicher Modificationen, und unendlicher Vervollkommnung fähig, und durch sie ist ihm die Macht gegeben, nicht allein sich selbst von den Ahnungen und Gefühlen, die in seiner Brust verborgen liegen, zu befreyen, und auf sie wohlthätig zurück zu wirken, sondern er vermag dadurch auch ähnliche Gefühle in anderen zu erwecken, und sie auf andere überzutragen. Ja, nicht zufrieden mit den Lauten seiner eigenen Brust, macht er auch noch andere leblose Dinge zu Organen seiner Empfindungen und Gefühle, entlockt ihnen ähnliche Töne, stimmt sie zu den seinigen, und wird so Schöpfer einer eigenen harmonischen Welt.

So wie aber die Vernunft eine unendliche Reihe von Bildungsstufen durchlaufen muss, um dasjenige Ziel zu erreichen, dessen endliche Wesen überhaupt fähig sind, und so wie die Natur selbst in der unendlichen Reihe von Wesen, auf denen ihre Productionskraft hemmend verweilt, und durch sie eine unendliche Mannigfaltigkeit von besonderen Kräften und Fähigkeiten darstellt, so muss auch die Mannigfaltigkeit in den Anlagen zur Tonkunst in allen erschaffenen Individuen, so wie die Zahl der verschiedenen Bildungsstufen, die ein jedes dieser Individuen durchlaufen muss, eine unendliche seyn.

Alle diese Verschiedenheiten zu umfassen und zu fixiren, reicht der menschliche Geist nicht hin. Aber bestimmte Verschiedenheiten, in denen mehrere Individuen mit einander übereinkommen, und welche gleichsam die Hauptzweige darstellen, an denen jene unendlichen Nebenzweige, Blätter und Blüthen emporsprossen, vermag er fest zu halten, und in nähere Betrachtung zu nehmen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Breslau, Ende des Märzes. Die ein Jahr lange Unterbrechung meiner Berichte wurde nicht nur durch bekannte Verhältnisse, sondern auch durch Mangel an Stoff zu Nachrichten, von welchen sich ein Interesse Auswärtiger versprechen liess, veranlasst. Auch mein heutiger Bericht, ungeachtet er nicht weniger, als die Zeit von Ostern 1813 bis heute umfassen soll, wird mager genug ausfallen: doch hoffentlich mein nächster nicht, indem man uns eben für die Charwoche, und dann auch für das Theater nach dem Feste verschiedene bedeutende Darstellungen verspricht.

Als Ostern 1813 Mad. Schulz, unsere erste Sängerin, Hr. Häser, unser erster Bassist, Hr. Klengel, unser erster Tenorist, nebst seiner Gattin, die hiesige Bühne verlassen hatten, und früher schon Dem. Rollstab, ebenfalls erste Sängerin, gestorben war, war auf einmal unsere Oper zerrissen, und diese ihre Hauptfacher konnten nicht mit einem Male wieder besetzt werden. Es wurde beschlossen, die eigentliche Oper bis zum Herbste feyern zu lassen, wo wir dann Hoffnung hatten, sie wieder in Gang kommen zu sehen. Der Musikdirector, Hr. Bierey, reisete den Sommer mit Urlaub nach Wien, und das zurückgebliebene Unterpersonale der Oper füllte die Lücken mit kleinen, unbedeutenden Singspielen aus. Hr. Röder, schon früher unser erster Tenorist, traf bald nach Hrn. Klengels Abgang ein, und trat in der für uns neuen Oper, *das Dorf im Gebirge*, von J. Weigl, auf. Er gefiel. Die Musik dieser Oper gehört vielleicht unter das Flüchtigste, was W. jemals schrieb. — Dies war den ganzen Sommer hindurch die einzige Neuigkeit.

Hr. Bierey brachte uns von seiner Reise an Häsers Stelle Hrn. Schreinser mit; auch wurden als erste Sängerinnen Dem. Schmidt von Berlin u. Mad. Mosevius von Königsberg erwartet. (Letztere kam aber späterhin nicht.) Nach so langer Hoffnung auf einen bedeutenden musikal. Genuss, sahen wir endlich, und zuerst wieder Grétry's *Blaubart* mit Fischers Instrumentirung, und Hr. Schreinzer (Blaubart) erhielt, mit vollem Recht, allgemeinen Beyfall als Sänger und Schauspieler. Dem. Schmidt von Berlin trat als Emmeline in der *Schweizerfamilie* auf, gefiel aber nicht. Wir haben nachher Dem. Schmidt öfters gehört, und können daher unser Urtheil über sie zusammenfassen. Ihre Stimme ist nicht unangenehm, und man erkennt am Ansatz ihrer Töne die Bildung ihres Lehrers, des vortrefflichen Singmeisters Righini: aber diese ihre Stimme ist auch so kleinlich und schwach, dass man sie in keinem Ensemble oder Finale zu hören im Stande ist. Welcher Genuss hierdurch dem gebildetern Musikfreunde verloren geht, denkt sich jeder. Beym grossen, gemischten Publicum schadet ihr aber wol noch mehr die Gefühllosigkeit, wenn ich nicht sagen soll, Seelenlosigkeit, womit sie singt und spielt. Alles, was sie vorträgt, ist und lässt eiskalt. Ihr Aeusseres ist nicht unangenehm, sie spricht richtig, sie ist wol auch fleissig: aber nichts interessirt, jenes Defects wegen, an ihr, und was für sich interessirte, verliert den Eindruck durch sie. So besass also wol das Theater, aber nicht die Gesellschaft eine erste Sängerin; und so konnte keine neue Oper gefallen, noch viel weniger aber eine, die man schon besser gesehen hatte. — Hr. Schreinzer befestigte sich im Verfolg seiner Darstellungen immer mehr in der Gunst des Publicums; besonders zeichnete er sich als Villeroi in Catels *vornehmen Wirthen*, und in Bierey's neuer komischer Oper, *Pyramus und Thisbe* oder das Schloss Hünenfeld, als Dichter Nachtigall aus. Es braucht wol aber nicht erst bemerkt zu werden, dass darum das Ganze doch nicht belebt ward: denn von welcher Oper ist denn die erste Sängerin nicht die Krone? So vegetirte man also den Winter blos: dann verliess Dem. Schmidt die Bühne plötzlich, und man hofft nun, dass bald nach Ostern zwey neue Subjecte an ihre Stelle treten werden.

Zwey *Winterconcerte* haben zwar wöchentlich auch dies Jahr regelmässig wieder statt gehabt aber Virtuositäten, die Würze aller Concerte, vermissen wir immer.

Hrn. Bierey's *Singacademie* besteht noch immer und scheint guten Fortgang zu haben.

Leipzig. Was uns das Vierteljahr von Neujahr bis Ostern an musikal. Productionen gebracht, lässt sich sehr kurz zusammenfassen.

Hr. Musikdir. Schicht fuhr fort in der Nicolaikirche, noch immer unsrer einzigen, gute und zum Theil vortreffliche Werke aller für Musik gebildeten Zeiten und Nationen aufzuführen, ohne sich durch die Vorliebe gewöhnlicher Musiker und Dilettanten ausschliessend für das Neueste, oder durch die, einseitiger Kunstgelehrten ausschliessend für das Alte, stören zu lassen. Leider erschwert nur unsre Ordnung des Gottesdienstes so sehr, der Musik beyzuwohnen! Unter den herrlichen Werken, die gegeben wurden, wollen wir nur der, in ihrer Einfalt so grossen, würdevollen, und wahrhaft religiösen Passions-Cantate Handels gedenken, die vor einigen Jahren in Partitur gedruckt, (bey Breitkopf und Hartel in Leipzig,) und ursprünglich zum Begräbnis — wir erinnern uns nicht, welches Mitglieds des englischen Königshauses — geschrieben worden ist. Obgleich vieles darin auf das ungeheuere, widerhallende Gewölbe der Westmünster-Abtey und auf eine übernus starke Besetzung berechnet ist: so versetzte doch das treffliche Werk auch bey dieser Aufführung einen jeden, der nur Empfanglichkeit mitbrachte und aufmerksam seyn wollte, ganz in die Stimmung, in welche es, und in welche eigentlich jede Passionsmusik, versetzen soll; und eben die allereinfachsten Sätze, wie: Es ruhet im Frieden sein Leib: doch sein Name bleibt ewiglich — bewirkten diese Stimmung am unwiderstehlichsten. (Eben dieser Satz wurde auch vorzüglich gut gesungen.)

Concerte konnten wir noch nicht haben, da der Saal zwar nicht mehr als Lazareth gebraucht wird, doch auch noch nicht wieder eingerichtet werden konnte: das Theater aber der Oper des Hrn. Seconda überlassen war. Nur nach dessen Abreise, am Palmsonntage, gaben die Musiker des Concert- und Theaterorchesters ein Concert zum Besten ihrer Hulfsbedürftigen. Auswahl und Ausführung aller Stücke waren gleich rühmenswerth. Nach Beethovens erster Symphonie sang die so vorzüglich ausgebildete Dilettantin, Mad. Wendler, Gattin des hiesigen Arztes, des Hrn. Dr. Wendler, eine Kunst- und seelenvolle Scene und Arie von Carl Maria von Weber: Misera me — O spavento d'ogn' aura — Hr. Matthai spielte dann eines seiner vorzüglichsten Violinconcerte. B. A. Webers tief rührender Trauergesang auf den Tod des Generals Moreau, von Müchler gedichtet, beschloss den ersten Theil. B. Rombergs grosse, feurige Ouverture aus D eröffnete den zweyten; die geistreiche, originelle Phantasie Beethovens für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und Chors trug Hr. Organ. Friedr. Schneider vor: und der Kampfruf: Seht ihr die Fahnen wehn? von B. A. Weber in Musik gesetzt, beschloss das Ganze kraftig und würdig. Das Auditorium war ziemlich zahlreich versammlet. — Das Orchester hat übrigens durch die Zeitumstände verschiedene sehr schatzbare Mitglieder verloren: die Stellen Einiger sind aber wieder ganz nach Wunsch besetzt.

Von der Oper des Hrn. Seconda ist wenig Erfreuliches zu sagen, ausser dass die bessern Mitglieder derselben, wie Mad. Cramer, Hr. Gerstacker, Hr. Pillwitz und noch einige Andere, Geschicklichkeit und Fleiss anwendeten, wenn ihnen die Direction nur irgend Gelegenheit dazu verstattete. Im Laufe eines halben Jahres und ungeachtet eines stets gut besetzten Hauses, gab Hr. Seconda doch nichts Neues, als, kurz vor dem Abschied, Boieldieu's *Johann von Paris*, und eine oder zwey kleine Operettchen. Jene Oper gefiel sehr; sie wurde auch wirklich vorzüglich gut gesungen, und meist gut gespielt. Manche Wiederholungen älterer, selbst vorzüglicher Werke, wie der *Zauberflöte*, waren geradezu schlecht. Der vortheilhaft bekannte Tenorist, Hr. Jul. Miller, und der brave Komiker, Hr. Keller, waren abgegangen, und nur dieser durch Hrn. Nitschke ersetzt worden.

Die Quartettgesellschaft der Herren Matthai, Campagnoli, Lange und Voigt war noch nach Neujahr zu Stande gekommen, und hat uns durch Wahl und sorgsame Ausführung des Schönsten, was in dieser Gattung existirt, herrlichen Genuss gewährt; was auch von allen Theilnehmenden laut anerkannt wurde.

Recension.

---

1. *Sonate pour le Pianoforte, comp. par le Baron Nicolas de Krufft*, Berlin, chez Schlesinger. (Preis 16 Gr.)
2. *Zwölf Lieder für eine Basstimme, mit Begleitung des Pianof. — vom Freyherrn Nicolas von Krufft.* 25stes Werk. Leipzig, b. Breitkopf und Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Dass Hr. v. Kr. keines von den Componisten ist, die auf der, eben zur Zeit vornämlich betretenen und ausgefahrnen Landstrasse nur mitgehen, und von denen sich weiter nichts rühmen lässt, als dass sie sich nicht verirren — das wissen die Leser dieser Blätter aus frühern Anzeigen, und die Musikübenden, besonders die Klavierspieler, wissen es aus seinen Compositionen, deren er seit kurzem ziemlich viele hat bekannt werden lassen. Wer aber diese Compositionen kennet, der wird wol auch in das Urtheil des Rec. einstimmen, das er schon aus den bessern der frühern gefasset und nun durch obige Werke bestätigt gefunden hat; in das Urtheil nämlich: der Hauptvorzug und das Eigenthümliche der Compositionen des Hrn. von Kr., nur manche seiner Lieder ausgenommen, hat seinen Sitz weniger im melodischen, als im harmonischen Theile der Kunst; sein Geschmack liebt das Edle und Solide, und zwar in seinen Instrumentalcompositionen bis zu einer solchen Verschmähung alles modisch Zugestutzten und Putzenden, dass er zuweilen darüber an die Gränze des Trockenen und kalt Erkünstelten streift; seine Harmonie ist fast überall, was man gearbeitet nennt, aber zuweilen auch in der Führung unnatürlich; das Pianoforte behandelt er öfters weniger, wie Pianoforte, als im Allgemeinen wie Organ für vollstimmige Musik überhaupt; (weshalb sich auch die meisten seiner Compositionen — wie auch obige Sonate — nicht eben leicht gehörig ausführen lassen, ungeachtet sie sehr leicht scheinen;) und in grössern Werken verläuft er sich zuweilen ins Ungeordnete, Zerstückte u. dergl., was aber auf obige beyde Werke nicht passt, da sie nicht unter jene grössern gehören. Geist ist in beyden; und in mehrern Stücken des zweyten offenbar auch Seele.

Ueber die *Sonate* hat Rec., nach diesem, wenig mehr zu sagen. Sie bestehet aus einem *Allegro moderato* aus A dur, das mit keineswegs gewöhnlicher Kunst hartnäckig bey den Ideen verharret, die ihm zu Grunde liegen, und darüber, ungeachtet mehrerer trefflicher Wendungen, etwas kalt herauskommen würde, wenn nicht der Geschmack des Künstlers zwey andere, singbare Sätze dazwischen gereihet hätte, den einen, feyerlichern, um die Mitte, den andern, gefälligern, an die Schlüsse der Klausen. Das *Adagio* aus Fis dur ist sehr einfach und melodiös, aber die Hauptmelodie von der Art, wie sie mehr für eine obligate Hoboe und dergl., als für das Pianoforte (seinen Ton nämlich) passt. Uebrigens ist dieser Satz ebenfalls sehr stetig, im Ausdruck und in der Form, gehalten. Das *Allegretto* zum Schluss ist angenehm und ziemlich munter, schliesst auch das Ganze sehr gut ab, ohne jedoch im Einzelnen besonders hervorzutreten. Dieser Satz ist mehr eigentlich klaviermässig geschrieben.

Die *Lieder* führen diesen Namen (mit Ausnahme von zweyen oder dreyen) nicht in dem Sinne, in welchem wir ihn im nördlichen Deutschland zu nehmen pflegen; (Hr. v. Kr. lebt jetzt bey der österreichischen Armee, sonst in Wien;) sie sind arienmässig, ja mehrere recht eigentliche, kürzere oder längere Arien, wie man sie mit Recht in der *Opera semi-seria* liebt. Wie sie nun Hr. v. Kr. geschrieben hat, gehen sie zu grossem Vortheil des Sängers, wenn dieser nämlich ein wahrer und gebildeter Bassist ist, und meist zum ungemeinen Vergnügen des Zuhörers hervor. Den Texten ist dabey fast ohne Ausnahme ihr Recht wiederfahren, was nämlich den Ausdruck im Allgemeinen und der ganzen Gedichte anlangt: im Einzelnen, und besonders was das Rhetorische und Metriache betrifft, wurde freylich, dieser Form zu Gefallen, (durch öftere Wiederholungen einzelner Zeilen und Worte, durch Ein- und Abschnitte gegen den Bau der Strophen, u. dgl. m.) Manches aufgeopfert. (Man vergl. über das Letzte z. B. gleich das erste Stück, in seiner ganzen Structur, diese zusammengehalten mit der Structur des Gedichts; die recitativische Stelle in No. 3 etc.) — Die Singstimme, als solche, ist überall trefflich behandelt, so dass man daraus voraussetzen möchte, der Componist müsse selbst ein ausgezeichneter, vielgeübter Basssänger seyn. Es ist dies ein wahrer und sehr bedeutender Vorzug dieser Sammlung: denn sind nicht die in Deutschland so häufigen guten Bassisten dadurch, dass sie so selten etwas recht eigentlich für den Charakter und das Wesen ihrer Stimmen, besonders beym Pianoforte, zu singen bekommen, allmählig zu dem ewigen Fistuliren und Tenorisiren gezwungen worden, das des wahren Basses, wie ihn Italien selten, Frankreich fast gar nicht, Deutschland aber häufig hat, unwürdig, süsslich, für Unverwöhnte eher widrig ist, und überdies gewöhnlich am Ende auch die herrlichsten, kernhaftesten Stimmen verdirbt? Manches, was hier dem Sänger zugemuthet wird, scheint schwer: er versuche es nur aber erst, und, ist er ein wahrer Bassist, so wird er's gar nicht so finden, und

von schöner Wirkung obendrein — welches beydes eben mit auf jene Voraussetzung führt. — Der Begleitung ist überall, nur da mehr, dort weniger, Ausführung und Bedeutung gegeben; ja, verschiedene Stücke, wie gleich das erste, (wo wir es aber, des so höchst einfachen und durch seine Einfalt erst ausgezeichneten Textes wegen, nicht gewünscht hatten,) haben sogar ein, in feststehenden Figuren, orchestermässig ausgeführtes Accompagnement erhalten. Das Verhältnis von diesem zum Gesange ist bey weitem in den meisten Stücken — einmal in die Ansicht des Künstlers eingegangen und etwas starke Stimmen vorausgesetzt — zu loben. — Ueber einzelne Stücke ist nun nicht mehr nöthig, viel Worte zu machen; wie es auch nicht mehr nöthig ist, die Sammlung allen guten Basssängern zu empfehlen. Es sey genug, diese, so wie den Componisten, wenn er darauf achten will, auf diejenigen Stücke aufmerksam zu machen, welche, nach des Rec. Einsicht, und seinem, wie seiner Freunde Gefühl, am vorzüglichsten gelungen sind. No. 2., voll Kraft und Leben. No. 5., heiter und angenehm. No. 4., dem tiefen, feyerlichen Sinne des Gedichts im Ganzen wol nicht ganz angemessen: doch aber ein würdiges, anziehendes Stück, sehr günstig für eine gute Stimme und einen gebildeten Vortrag. No. 5. ein körniges Bass-Solo, wo eine tüchtige Stimme frisch ausgreifen kann. No. 7. abenteuerlich und effectvoll, wie der Text. No. 8., ein niedliches, launiges Lied, dessen Schluss (nach der Fermate) besonders gelungen ist. No. 11. fängt mit der Nachtwächter-Melodie sehr gut an, weicht aber dann wol allzusehr ab. Es hätte volksmässig fortgesetzt werden sollen.

Die Lieder sind sehr gut gedruckt und der Preis mässig.

Kurze Anzeige.

Richard Löwenherz, Oper in drey Aufzügen, in Musik gesetzt von Andr. Emil Grétry — Vollständiger Klavierauszug von Friedrich Ludwig Seidel, königl. preuss. Musikdirector. Berlin, in der Schlesingerschen Musikhandlung. (Pr. 5 Thlr. 8 Gr.)

Dass von dieser, vielleicht Grétry's vorzüglichster Oper, und zugleich der, welche eben Deutschen das meiste Vergnügen gewähren kann, noch kein vollständiger Klavierauszug erschienen ist — wenigstens so viel Rec. bekannt — war zu verwundern, da so viele, weit unbedeutendere Werke dieser Gattung in dieser Form herausgegeben worden sind. Desto willkommener wird der vorliegende Auszug allen denen seyn, welche in achtfranzösische, und namentlich in Grétry'sche Musik überhaupt eingehen und ihre namhaften Vorzüge, wie dieselben, nach Ref. Einsicht, am bestimmtesten, vorurtheilfreyesten und kürzesten im vorigen Jahrg. dieser Blätter, bey der Anzeige des Todtes Gr.'s, angegeben worden sind — erkennen, schätzen und geniessen können. Solche werden gewiss, auch hier am Klavier, wenn nicht zu allen, doch zu folgenden Stücken gern und oft zurückkehren: Chor, S. 5 bis 10, Lied mit Chor und Tanz, S. 28 bis 32, Romanze, S. 38, 39, Quartett mit Chor, S. 40 bis 50, Quintett mit Chor, S. 56 bis 63; und dass dem Werke die, von Jos. Weigel dazu componirte Ouverture hier vorgesetzt, sonst aber kein fremdes Einschiebsel aufgenommen worden ist, wird ihnen ebenfalls willkommen seyn. — Dem schönen Liede, S. 28, und der berühmten Romanze, S. 38, ist, neben dem deutschen, auch der französische Originaltext beygedruckt worden: eben bey Gr.'s Musik ist dies, wenigstens für den Kenner, etwas so Wesentliches, dass man wünschen muss, es möchte nicht nur hier, wo es allerdings am nöthigsten war, sondern durch das ganze Werk geschehen seyn. Mögen auch nicht viele in Deutschland französische Texte singen, ausser etwa Romanzen u. dergl., so können doch viele in Deutschland von Grétry, in Hinsicht der Behandlung der Texte, etwas lernen. — Der Klavierauszug ist, wie von Hrn. S. zu erwarten war, mit Einsicht, Sorgfalt und Geschmack gemacht: er enthält alles Wesentliche der Musik, und enthält es in der natürlichsten und dem Instrumente angemessensten Stellung; auch spielt sich alles sehr leicht. Freylich aber ist, dies zu leisten, nicht schwer bey Gr.'s so bequemer Anordnung, so einfacher Schreibart, und ziemlich leerer, oft nur dreystimmiger Harmonie. — Papier und Druck sind gut, doch letzter nicht fehlerfrey.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten April. Nº. 17. 1814.

Von den Verschiedenheiten des musikalischen Talents.

(Beschluss aus der 16ten No.)

Die Fähigkeit, überhaupt Töne hervorzubringen, ist schon ein Eigenthum des neugebornen Menschen, ein Eigenthum, was er mit den Thieren gemein hat: aber die Fähigkeit, diese Töne mit bestimmten Bewegungen der Lippen, der Zunge, des Gaumens, in Verbindung zu bringen, welche wir Sprache nennen, so wie die Fähigkeit, durch bestimmte, willkürliche Bewegungen der, die Stimmritze verengernden und erweiternden Muskeln, sich innerhalb bestimmter Gränzen von Tönen auf- und abzubewegen, und diesen Tönen ein bestimmtes Zeitmaass zu geben, worin das Singen besteht, wird durch Gewohnheit und Uebung erlernt. Uebrigens ist der Gehalt und die Schönheit des Tons verschieden in verschiedenen Zonen und Erdtheilen, verschieden nach der Verschiedenheit besonderer Individuen, verschieden nach bestimmtem Alter und Geschlecht.

Diese Verschiedenheiten sind begründet in dem besonderen organischen Bau der zur Hervorbringung des Tones bestimmten Werkzeuge, und obschon diese Werkzeuge durch zweckmässigen Gebrauch eines höheren Grades von Bildung fähig sind, und obschon sie durch ein gutes diätetisches Verhalten gegen Mangel und Gebrechen geschützt werden können, so lässt sich doch eine höhere Vollkommenheit, als sie uns die Natur mit der Geburt zugetheilt hat, eben so wenig erwerben, als körperliche Schönheit. Eine gute körperliche Organisation der Stimmwerkzeuge ist übrigens gleich geschickt zur Rede, wie zum Gesang, und wenn es auch bisweilen scheint, als finde sich die körperliche Fähigkeit zu beyden verschiedenen Applicationsweisen der genannten Werkzeuge nicht gepaart, so liegt sicherlich der Grund darin, dass diese nicht auf beyde Weise durch zweckmässigen Gebrauch und durch erforderliche Uebung angewendet wurden. So wenig verschieden aber auch die körperliche Bildung des guten Redners und des guten Sängers an sich ist, so gross ist die Verschiedenheit, welche zwischen beyden in Hinsicht der Fähigkeit, in Production bestimmter Töne, und in der Fertigkeit, diese Töne auf mannigfache Weise zu combiniren, Statt findet. Hier ist es, wo das Talent zu reden und zu singen sich bestimmt trennt.

Alle Grade von Vollkommenheiten, von denen bisher die Sprache war, fallen innerhalb der Sphäre körperlicher Anlage; was über sie hinaus liegt, gehört in das Gebiet geistiger Kräfte, und führt den Namen: *Talent*. Ohne Talent aber ist die vollkommenste Organisation der Stimme todt; wir beklagen sie als eine leblose Hülle, der der beseligende Hauch des Lebens fehlt; kalt aus dem Munde des Singenden hervorkommend, wie könnte sie die fremde Brust erwärmen? — Es giebt wirklich Menschen, welche, wenn gleich sie sonst nicht gerade unter die ungebildeten und fühllosen gehören, von dieser Himmelsgabe so ganz und gar entblösst sind, dass ihnen nicht allein die Fähigkeit, nur wenige Töne nach ihren bestimmten Intervallen hervorzubringen, gänzlich abgeht, sondern auch aller Sinn und alle Lust an *fremden* Tönen. Der Musikmeister wappne sich mit Geduld, welcher solche tonlose Geschöpfe unter seine Schüler zählt. Sie sind wie harte Granitblöcke, an denen man Tage lang meiseln kann, ehe man Spuren seines sauren Schweises bemerkt.

Aber so wie sich die Töne selbst von ihrem Maasse in der Idee trennen lassen, so unterscheidet sich auch hier das Talent zur *Melodik* von dem Talente zur *Rhythmik*. Jenes ist manchen Menschen eigen, denen dieses fehlt, und umgekehrt; und welchem Lehrer sind nicht Schüler vorgekommen,

denen es ziemlich leicht fällt, irgend ein Tonstück singen und spielen zu lernen, wenn ihnen nicht der Takt ein unübersteigliches Hinderniss wäre? Ja, selbst Virtuosen leiden oft an dieser Krankheit, der Taktlosigkeit, von welcher sie weder Fleiss noch fremde Hülfe ganz zu heilen vermögen. Am auffallendsten aber habe ich diese Verschiedenheit der rhythmischen Anlage in Tanzschulen wahrgenommen. Während hier ein Schüler in wenigen Stunden schon seine Bewegungen genau dem Zeitmaass der Töne anpasste, walzte oder schliff ein anderer Wochen lang, alles Tadels ungeachtet, seines Weges dahin, als wenn die Töne der anwesenden Spieler für ihn gar nicht da wären. —

Auf ähnliche Weise, wie sich das Talent zur Melodik und Rhythmik unterscheidet, unterscheiden sich aber auch beyde von dem Talente zur *mechanischen Behandlung musikalischer Instrumente*. Es ist dieses keineswegs Sache des Fleisses und der Uebung, obwol diese grossen Antheil daran nehmen, sondern eben so angeboren, wie jedes andere Talent. Es ist aber auch keineswegs Product des Fleisses, verbunden mit der Anlage zur Melodik und Rhythmik, wie jene Beyspiele von Tonkünstlern unwidersprechlich zeigen, welche zwar ihr Instrument mit grosser Kunstfertigkeit zu behandeln wissen, aber oft eben so sehr gegen Reinheit der Intervallen, als gegen die Gesetze der Rhythmik sündigen.

Aber auch das Talent zur Melodik hat seine verschiedenen Bildungstufen.

Auf der untersten Stufe erscheint es als blosses Assimilationsvermögen oder *musikalisches Gedächtniss*. Menschen, denen es eigen ist, behalten mit leichter Mühe jede beliebige Melodie, welche ihnen vorgesungen oder vorgespielt wird, und können sie eben so leicht wiedergeben; ja, bey manchen geht diese Auffassungsgabe so weit, dass sie sogar grosse Tonstücke, wenn sie solche einige oder mehrere Male gehört, im Gedächtnis behalten. Ich erinnere mich einmal in Wien von dem braven Violinspieler *Clement* sagen gehört zu haben, dass, nachdem er eine neue Oper mehrmals aufführen hören, er solche grösstentheils auf dem Pianoforte wiederzugeben im Stande sey.

Eine Stufe höher vereinigt sich diese Gabe, fremdes Eigenthum in sich aufzunehmen, mit der Gabe, dieses Eigenthum in sein inneres Wesen übergehen zu lassen, in sein eigenes Selbst umzuwandeln, und seine eigenen Gefühle und Empfindungen in der Darstellung desselben zu Tage zu legen. Auf noch einer höheren Stufe endlich erhebt sich diese Gabe der Melodik zum eigentlichen *Productionsvermögen*. Es ist dieses Talent nicht allein ausschliessliches Eigenthum des Tonkünstlers ex professo, wie man vielleicht wähnen möchte: auch in den niederen Volksklassen ist es zu Hause, und die grosse Zahl meistentheils vortrefflicher, und die menschlichen Empfindungen am reinsten veroffenbarender Volks-, Kriegs- und Handwerksburschenlieder danken ihm ihr Daseyn. Es ist freyes, angebornes Eigenthum des Menschen, wie des Sangvogels, und kann weder durch Lehre, noch durch Aufnahme melodischen Stoffs von aussen erworben werden; es quillt als eine klare Quelle aus dem Herzen, und drängt den innern Menschen zu singen, wie es den Dichter zu dichten drängt. Aber angefacht, genährt und erhoben kann dieses Talent werden durch freyen Wandel auf den grünen Gefilden der Töne, so wie sich das Auge des Menschen stärkt in dem Anschauen der grünenden Fluren; und wenn der genialische *Grétry* behauptet, die fremden Ideen thäten der Originalität Schaden, und aus diesem Grunde die Erzeugnisse fremder Componisten zu hören verschmähte, so entsprang diese Maxime wol mehr aus einer hypochondrischen Stimmung, oder aus einem Misbehagen an den Producten der neueren Zeit. Denn wessen Originalität auf solche Weise Schaden leiden könnte, der hatte wohl selbst geringe Ansprüche darauf zu machen — ein Vorwurf, der übrigens den verdienten *Grétry* weder treffen soll, noch trifft. Ja, wenn das Talent zur Melodik nicht, ich möchte sagen, durch steten Umgang mit fremden Tönen gebildet werden sollte, wodurch sollte es überhaupt gebildet werden, und wodurch unterscheidet sich überhaupt dieses Talent beyeinem eigentlichen Künstler, von dem, des ungebildeten und rohen Naturmenschen anders, als gerade dadurch? Aber auch der vertraute Umgang mit andern verwandten Künsten, besonders der Dichtkunst, so wie überhaupt das rein menschliche Leben und Wirken, die Vereinigung mit gleich organisirten Wesen, und die warmen Gefühle der Liebe und Freundschaft, die sich gleichsam in melodische Laute zu verkörpern scheinen, wie bey dem Dichter in Worte und Strophen, werfen einen wohlthätigen Strahl auf das Talent zur Melodik, und geben ihm eine höhere Ausbildung.

Aber mehr noch als dieses gewinnt durch

Uebung und Studium fremder Productionen ein anderes, diesem sehr nahe verwandtes, am Range ungleich höher stehendes Talent, nämlich das der *Harmonik*. Es ist dieses ein, dem Menschen ausschliesslich zukommendes Talent, wenigstens an keiner anderen Thierklasse bemerkbar, ihm angeboren, wie das Talent zur Melodik, und verräth sich, eben so wie dieses, bey allen ungebildeten Menschen. Dieses beweisen die Erzählungen der Reisenden von den Gesängen der Wilden, noch mehr die Gesänge des Landvolks in den Feyerstunden des Abends, bey welchen wenigstens die zweyte begleitende Stimme nie fehlt, die Sehnsucht athmenden Bicinien der Postillione u. s. w. Seltener findet man bey dieser niederen Volksklasse die Basstimme, als Begleiterin ihrer Gesänge, noch seltener den Tenor, und es verräth schon einen höheren Grad von Bildung oder von Fähigkeit, wenn bisweilen dabey eine solche Stimme hörbar wird. So habe ich sie in den geselligen Liedern der Handwerksbursche häufiger vernommen, als in denen, der jungen Bauern und Bauerinnen; bey den letzteren häufiger in ihren Kirchen-, als in ihren weltlichen Gesängen. Selten entfernen sich diese begleitenden Töne von der, der menschlichen Brust von Natur vorgeschriebenen Reinheit, und nur selten arten sie in das aus, was wir Disharmonie nennen, und es dünkt mir oft, dass sich das Kennerohr mehr an Ertragung von Mistönen gewöhnt habe, als das Ohr dieser ungebildeten Menschen: denn was sind z. B. Secunden, Septimen u. s. w. anders, als Mistöne, welche das Ohr des Künstlers, als Träger und Vermittler der reinen Harmonie, ertragen gelernt hat?

Es liesse sich wol darüber streiten, ob die Wahrheit und Schönheit der Kunst bey allen den tausendfaltigen, zum Theil nicht ohne Zwang aufgefundenen, harmonischen Combinationen, wie sie uns die Producte des Tages bieten, bestehen könne, und ob diese nicht lieber zu der Einfachheit und Kindlichkeit, wie sie in den Seelen des Naturmenschen liegt, zurückkehren, oder sich ihr wenigstens nähern müsse; ob sie nicht endlich aus dem einfachen Faden der Töne, aus dem sie ein so mannigfaltiges und verwickeltes Gewebe von Harmonieu gesponnen, ein Gewirre erzeuge, in welches sie sich selbst unwillkürlich verstricke. Indessen jenes kunstreiche Gewebe gehört nun einmal zu dem, was wir heutiges Tages Kunst nennen, und wir können wenigstens nicht umhin, den Fleiss und die Anstrengung der Menschen zu bewundern die solches gebildet, wenn auch nicht immer der nächste und höchste Zweck, Rührung des menschlichen Gemüths, Erweckung und Erhebung der göttlichen Gefühle in ihm, erreicht werden sollte. Ja, es ist in der That höchst wunderbar, wie der menschliche Geist aus wenigen, einfachen Tönen ein solches Gebäude von Harmonien errichten, und dieses Gebäude auf so feste Regeln und Gesetze gründen konnte, wie es wirklich vor unsern Augen dasteht; Gesetze, die, gleich denen der Mathematik, eine Anwendung zulassen, wobey der menschliche Erfindungsgeist und die Einbildungskraft beynahe entbehrlich zu seyn scheinen. Es ist eben keine seltene Erscheinung, dass Tonkünstler ohne alles musikalische Productionsvermögen, und ohne alles Gefühl für die Schönheiten der Melodie und Harmonie, dennoch rein harmonisch schreiben, ja meist weniger gegen die Regeln der Setzkunst verstossen, als manche Meister dieser Kunst, welche im Fluge ihrer Gedanken oft den Boden der Gesetze unter sich verlieren. Aber wer möchte sich nicht lieber ihrem Fluge nachschwingen, als bey dem todten Gerippe der ersteren verweilen; wer nicht lieber auf den blumigen Auen eines *Mozart* und *Haydn* wandeln, als auf den bestaubten Schulbänken eines *Kirnberger* verweilen?

Das Talent zur Melodik und Harmonik finden wir in manchen Individuen mehr vereinigt, in manchen mehr abgesondert, und aus dieser Vereinigung oder Absonderung ergeben sich wieder mehrere besondere Anlagen zu besonderen Zweigen der Composition. So z. B. giebt eine engere Verbindung derselben das Talent zum musikalischen Epos, der Symphonie; ein Uebergewicht des ersteren, die Anlage zur lyrischen Composition u. s. w. Bey manchen Componisten scheint auch wirklich oft die eine Anlage auf Kosten der anderen einen Vorsprung zu machen. So erdrückt oft bey *Beethoven* die Macht der Harmonie die schwächere Melodie. Aber auch in der Vereinigung beyder stellt die Natur noch besondere musikalische Charaktere dar, die wir aus ihr selbst nicht herzuleiten vermögen. So giebt es auch auf dem Gebiete der Tonkunst Tragiker, wie *Allegri* etc., so Humoristen, wie *J. Haydn* etc.

Jede Blume aber, die die allmächtig zeugende Kraft der Natur aus der Erde hervorsprossen lässt, das einfache Grasblümchen, wie die herrlich duftende Rose, erfüllt den Zweck ihres Daseyns, und

verdient an der Stelle zu stehen, die sie einnimmt. So auch mit dem Talent zur Tonkunst, welches eine mannigfaltige Reihe von Bildungsstufen in einzelnen Individuen durchläuft, welche vereint nur das Wesen der Kunst darstellen.

Selten und nur auf derjenigen Höhe, welche das *Genie* einnimmt, erreicht die Natur eine Vereinigung aller der einzelnen Talente zu den verschiedenen Zweigen der Kunst, wie wir sie in Obigem kürzlich berührten. Gleich reich an den Schätzen der Melodie, wie der Harmonie, zeigt es dem menschlichen Gemüthe den Eingang in eine Welt von überschwenglicher Herrlichkeit und Anmuth; jeder schöpft aus der silberreinen Quelle, die aus seiner vollen Seele quillt, und seine Töne hallen noch in fernen Zeiten wieder, wenn längst das letzte Stäubchen seines irdischen Leibes die Lüfte verweht haben. Aber wie alles Edle, erscheint es nur selten auf dieser sublunarischen Welt; seine Blüthen erschliessen sich nur alle hundert Jahre einmal, wie bey der wunderbaren Aloe, und trauernd sehen wir sie schon wieder fallen, wenn wir kaum an ihrer Schönheit unsere Blicke geweidet haben.

D. C. Hohabaum.

Nachrichten.

Wien, d. 6ten April. Uebersicht des Monats März.

Hofoperntheater. Hier ereignete sich in diesem Monate wenig Neues. Die Familie Kobler fährt fort, das Publicum durch ihre Kunstfertigkeiten im Tanze mit artigen Divertissements zu unterhalten; so wurden von ihr am 8ten die *Jäger*, ein neues Divertissement, gegeben, wobey sie, wie immer, vorzüglich in den Groteskentanzen, den lebhaftesten Beyfall erhielt. — Am 28sten sahen wir wieder Mozarts *Titus*. Dem. Willmann, vom k. Nationaltheater in Pest, gab die Vitellia als Gastrolle. Mit ihrer zwar reinen, aber schwachen Stimme vermochte sie nicht in diesem Theater durchzudringen, um zugleich gehörig verstanden zu werden. Sie besitzt eine seltene Höhe, doch sind die tiefern und mittlern Töne mit dieser in keinem Ebenmasse. Sie erhielt getheilten Beyfall. Dem. Buchwieser gab den Sextus, und wurde, wie gewöhnlich, nach der Arie: Ich schwöre (*Parto* —) hervorgerufen.

Theater an der Wien. Am 10ten wurde hier zum ersten Male aufgeführt: *Die Eselshaut*, oder die blaue Insel, ein Feenspiel in drey Aufz., vom Verfasser der *Modesitten*, mit Musik von Hrn. Kapellm. Hummel. Der Stoff dieses Mährchens, gut verarbeitet, würde bey seinem Romantisch-Phantastischen hätte für die Bühne nicht ohne Interesse seyn: doch sind wir der Meynung, dass die trivialen Späße, die der Verfasser durch Hrn. Hasenhut ausführen liess, auf eigener Erfindung beruhen, und das Mährchen daran keinen Antheil hat, so dass sie füglich hätten zum Vortheil des Ganzen wegbleiben können. Hrn. Hummels Musik zeugt von Fleiss und Routine, vorzüglich die der Tänze; doch scheint es, als habe der Componist im ersten Acte des Guten zu viel gethan, da er uns öfters ganze fugenmässige Stellen zum Besten gab, die man in diesem Feenspiel wol am wenigsten erwartete. Die Ouverture, welche dem dritten Acte vorausging, (ob sie gleich an den Chor in der *Schöpfung*: Gesegnet sey des Herren Macht — erinnerte,) gefiel sehr, und wurde lebhaft beklatscht. Ein Pas de Deux, von zwey Kindern von 5 bis 6 Jahren getanzt, schien sehr zu amüsiren. Ueberhaupt mussten Decorationen, Kleidungen und Tänze beytragen, das Stück mühsam vor dem Falle zu schützen. Am Schlusse war der Beyfall sehr gering. Hervorgerufen wurde Niemand, und bey den zwey nachstfolgenden Wiederholungen war das Haus leer: doch bey der vierten Vorstellung (an einem Sonntage gegeben,) war das Haus gedrängt voll, und der grosse Haufe fand Gefallen daran. Seitdem erlebte das Stück schon mehr als sechzehn Vorstellungen. —

In der Leopoldstadt wurde am 12ten zum ersten Mal ein Singspiel: *Die Kosaken in Wien*, von Hrn. Adolph Bauerle, mit Musik von Hrn. W. Müller, nicht ohne Beyfall gegeben.

Concerts. Am 6ten wurden um die Mittagsstunde zwey Concerte gegeben; das eine in dem grossen Universitäts-Saale, das andere veranstaltete Hr. Linke, Kammermusicus des Hrn. Grafen Rasumovsky, im kl. Redoutensaale. Ref. wohnte dem ersten bey, welches auf Kosten der Studirenden der Medicin und Pharmacie an der wiener Universität zum Vortheile der, in der Schlacht bey Leipzig so Invaliden gewordenen österreichischen Krieger gegeben wurde. Inhalt: 1) Beethovens herrliche Ouverture zu *Egmont*. 2) *Hygiea*, an Wiens adeligen Frauenverein; Cantate, von Hrn.

Dr. E. Veith, comp. von Hrn. J. F. Mosel, vorgetragen von Dem. Bondra d. ält. Die Arie: (B dur, 4/4) Wollt ihr das zarte Mitleid schauen — begann mit einer schönen, das Gemüth ergreifenden Melodie; sie ist aber in der Ausführung nicht genug festgehalten, wodurch die Wirkung am Ende wieder geschmälert ward. Ueberhaupt hätte für das Ganze wol mehr gethan werden können. 3) *Der österreichische Grenadier* an die Bewohner Wiens, ein Lied, von ebendemselben, componirt von Hrn. Jos. Weigl, von Hrn. Forti mit Anmuth und Delicatesse vorgetragen, gefiel allgemein. 4) *Violin-Concert*, gespielt von Hrn. Vincenz Neuling, Hofer der Rechte. Wir hatten schon vor einigen Jahren Gelegenheit, von Hrn. N.'s Violinspiel, als sich derselbe in dem Theater in der Leopoldstadt hören liess, obgleich nicht zu seinem Vortheil, zu sprechen: jetzt bemerkten wir aber, dass derselbe sich seitdem um vieles vervollkommnet habe; nur ist ihm auch jetzt noch mehr Kraft in der Bogenführung und vorzüglich Reinheit im Greifen zu empfehlen. 5) *Der österreichische Offizier in Hanau*, Terzett vom Hrn. Dr. E. Veith, componirt von Hrn. Gyrowetz, vorgetragen von Dem. Bondra, Hrn. Weinmüller und Hrn. Wild. Die Musik hat liebliche Stellen, es scheint aber, als habe der Componist wenig Zeit darauf verwenden können. 6) *Gesang auf dem Marsche* mit Chor, von ebendemselben, componirt von Hrn. Riotte, vorgetragen von Hrn. Forti, zeichnet sich nicht besonders aus. Die letzte Strophe des Chors, so ins Breite gesponnen, machte keine Wirkung. —

Am 13ten gab Hr. Joseph Mayseder Concert zu seinem Vortheile im kl. Redoutensaale. Er spielte ein neues Concert und ein Pot-pourri mit Variationen auf der Violine, beydes von seiner Erfindung. Dieser junge Künstler (Schüler des Hrn. Schuppanzigh) steht bereits, rücksichtlich seiner Kunsttalente, auf einer bedeutenden Höhe, und verdient die Auszeichnung, die ihm bey jeder Gelegenheit, wo er sich hören lässt, zu Theil wird. Auch scheint es, als lasse er sich das Studium der Composition ernstlicher angelegen seyn, als viele andere Violinspieler, die sich wol ihre Concertstimme selbst aufschreiben, die Harmonie aber von einem Componisten dazu setzen lassen, und nun doch damit öffentlich als Virtuosen und Componisten auftreten. Eine Ouverture von Hrn. M., die dem Concerte vorausging, kann als Beleg angeführt werden: mancher Satz tritt kräftig, und zugleich klar und deutlich hervor. Sein Spiel war überaus rein und richtig, und sein Vortrag geschmackvoll. Wir wünschten nur, dass er noch mehr Wärme in sein Spiel brächte, damit es auf das Gemüth tiefer einwirkte. — Am 20sten gab Hr. Jos. Gebauer ebenfalls Concert in diesem Saale. Eine Ouverture aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. J. Fuss, wurde, unter der Leitung des Hrn. Kapellm. Wranitzky, mit Feuer und mit möglichster Präcision ausgeführt. Hr. Gebauer spielte ein Concert auf der Flöte von E. Fürstenau, und erhielt, vorzüglich in dem letzten Stücke, rauschenden Beyfall. Sein Ton in der Tiefe und in den Mitteltönen ist voll und rein, doch sind die hohen Töne etwas spitz, und haben jene Fülle und Kraft nicht, die man bey den untern Tonleitern, und ganz gleich, findet. Ein Pot-pourri von seiner eigenen Erfindung (?) war, wenigstens was den Anfang betrifft, (Thema eines Ländlers) wenig bedeutend. Variationen über das beliebte Thema aus Cherubini's *Faniska*: Habt Dank für die Beschwerden — nahmen sich gut aus, vorzüglich die letzte mit der Coda. Noch sang Fräulein Klieber sehr schön eine Arie von Sim. Mayr, und Hr. Hieron. Payer phantasirte auf dem Piano. Letzterer verdient, seiner unglaublichen Fertigkeit, und der Festhaltung seines Thema's wegen, (er wählte: Gott erhalte den Kaiser —) welches er verlangerte, verkürzte, und am Ende fugirt vortrug, allen den Beyfall, der ihm laut an Theil ward. Wirklich mit grosser, ja schauerlich-erhabener Wirkung wusste er dasselbe Thema mit aufgehobener Dampfung Tremulando, wachsend und vermindert vorzutragen. In den Passagen wäre ihm jedoch noch mehr Reinheit und Deutlichkeit zu empfehlen.

Am 25sten wurden zugleich zwey Abendunterhaltungen gegeben: im Hofoperntheater zum Vortheil des Theater-Armenfonds, und im Theater an der Wien, zum Vortheil der Angehörigen des Regiments Deutschmeister, sammt dessen Reserve- und Landwehr-Bataillonen, von der Gemeinde Wieden, im Zusammenwirken mit mehrern Vorstadtgründen, veranstaltet. Ref. wohnte dieser letztern Unterhaltung bey, führt aber nicht das Mancherley, das declamirt wurde, sondern nur die Musikstücke an. 1ste *Abtheil.* Ouverture zum *Coriolan*, vom Hrn. v. Beethoven. *Der österreichische Grenadier* von Em. Veith, in Musik gesetzt von Hrn. Jos. Weigl, abermals einnehmend vorgetragen von Hrn. Forti. Adagio und Variationen

für das Waldhorn, comp. von Hrn. Joseph von Blumenthal, gespielt von Hrn. Herbst, Mitglied dieses Orchesters. Wir bedauerten Hrn. H., keine bessere Composition für sein Instrument gefunden zu haben, denn weder im Adagio, noch in den Variationen war eine Spur von Kunst oder glücklicher Natur zu finden. *Grosser Vocal-Chor*: Vor dir, o Ewiger etc. von Schulz, wurde hier auch noch von Trompeten, Pauken und Posaunen ausgeführt, wodurch zwar viel Lärmen, aber nicht jener feyerliche, würdevolle Vocal-Effect erreicht wurde, der bey früherer Aufführung allgemein begeisterte. *2te Abtheilung.* Neue Symphonie von Hrn. Louis Spohr (Es dur). Das Thema des ersten Satzes ($\frac{4}{4}$) scheint für eine Symphonie nicht passend gewählt zu seyn; wie es ausgeführt wurde, dünkt es uns schleppend, von zu wenig Feuer, und kommt einem Tempo di Minuetto zu nahe. Die weitere Ausführung und Bearbeitung, vorzüglich des zweyten Theils, ist, der vielen contrapunktischen Stellen wegen, trefflich zu nennen, und wurde von allen Kennern mit Auszeichnung aufgenommen. Das Andante (As dur) zeigt abermals, wie schön der Componist den doppelten Contrapunkt mit Effect anzuwenden wisse. Hier spricht auch der Anfang des Satzes vortheilhaft an. Auch der letzte Satz (Allegro,) ist herrlich verarbeitet, und des Componisten würdig. Adagio und Rondo eines Flöten-Concerts von Hrn. Kremmer, gespielt von Hrn. Alois Khayll, Mitglied des Hoftheater-Orchesters. Composition und Spiel machten wenig Sensation. Duett aus der Oper: *Griselda* v. Paer, (Valerio etc.) sehr schön gesungen von Dem. Buchwieser und Mad. Forti, geb. Teimer. Zum Schluss wurde der patriotische Chor mit Echo: Der Vorsicht Gunst beschütze, beglücke Oestreich, dich — compon. von Hrn. Kapellm. Salieri, mit Kraft und Feuer unter der Leitung des Componisten ausgeführt, und musste wiederholt werden.

Notizen. Beethoven's Oper: *Fidelio*, wird nach einer neuen Umarbeitung von den Hofopernisten einstudirt, und bald auf dem Theater nächst dem Kärnthnerthore gegeben werden. Auch auf dem Theater an der Wien wird eine neue Oper, betitelt *Judith*, worin Hr. J. Fuss die Musik gesetzt hat, nächstens erscheinen.

Samson, das ehemals so berühmte Oratorium Händels, soll nach erfolgter Ankunft unsers geliebten Monarchen in der k. k. Reitschule von 800 Tonkünstlern aufgeführt werden. Die Proben haben bereits angefangen.

München, den 10ten April. Uebersicht des Märzes. In diesem Monate erschien keine neue Oper auf dem Theater. Die Debüts wurden fortgesetzt. Dem. Muck wiederholte *Macdonald*. Dem. Louise Pfeifer trat noch einmal auf als Emmeline. Sie hat die Urtheile berichtiget, wenn diese andere einer Berichtigung bedurften. Man spricht wenig über eine Sache, über die man allgemein einverstanden ist. Wer sich dem Dienste der Musen weihen will, muss auch von ihnen begünstigt seyn. Mit Bedauern bemerkt man, dass auch ausgezeichneter Fleiss, für sich allein, zu keinen gewünschten Resultaten führen kann. Bey Gelegenheit dieser Vorstellung gab unser Publicum einen Beweis, dass ihm der Sinn für das *Gute und Schickliche* nie fehlt. Nach einer Krankheit, die drey Monate angehalten hatte, trat Hr. Mittermayr wieder als Jacob zum ersten Mal auf, und wurde mit allgemeinem, herzlichem, lange anhaltendem Beyfall empfangen. Er, der ausgezeichnete, brave Künstler, der bey leerem, wie bey vollem Hause gleichen Kunsteifer zeigt, der als Bediente in den beyden *Füchsen*, so wie als Greis Jacob im *Joseph* uns für sich gewinnt, verdiente wol dies Zeichen öffentlicher Achtung, welches übrigens *jederzeit denen* zu *Theil wird*, die bey gehörigen Anlagen, statt Künsteleyen, durch ein anspruchloses Streben, und einen reinen, überdachten Vortrag sich auszeichnen. — Den 11ten, Dem. Schlett als Elisa (Sophia) in *Sargines*. Man sprach Vieles von dem glänzenden Gesang der Arien, der seltenen Präcision, und dem zarten Ausdruck in den Duos und Ensembleslücken. Das Duo im 1sten Acte mit obligater Klarinette musste wiederholt werden. Es war der zweyte theatral. Versuch dieser jungen Sängerin, der sehr zu ihrer Ehre gelang. Mad. Harlas sang den Sargines — ungemein schön und mit ausgezeichnetem Beyfall.

Die fünf letzteren abonnirten Concerte sind eben auch vorüber. In dem ersten derselben blies Hr. Roup, ein noch junger, vielversprechender Mann, ein Conc. auf dem Waldhorn von der Composition des Hrn. Lindpaintner. Man war vollkommen mit ihm zufrieden. Was seinem Tone an Fülle, seinem Vortrag an höherer Würde noch mangelt, wird, wenn sich der Geschmack an dem Rauchen und Auffallenden mindert, bald nachgeholt

werden. Es fehlte unserm hiesigen Orchester, deren Mitglied übrigens Hr. Raup noch nicht ist, nie an grossen Meistern auf diesem Instrumente. Wir hörten Punto. Er war schon Ruine, aber auch als solche noch merkwürdig. Die Verdienste der Hrn. Lang, deren reine, gediegene Spielart jedem Freunde dieses Instruments belehrend ist, sind längst entschieden. Die Hrn. Böck, — ihr Name ist durch vielfältige Reisen Niemandem unbekannt, — waren die ersten, welche in hiesiger Stadt concertirende Duo's gaben. Seit einiger Zeit haben auch sie aufgehört, in den öffentlichen Concerten zu spielen. Ihre seltene Fertigkeit, verbunden mit einem feurigen und zugleich einnehmenden Vortrag, der besonders in einem Concert aus E dur mit Wirkung ergriff, wird noch lange in unserm Andenken bleiben. — Neu war uns der Gesang einer Fräulein v. Hark, welche schöne Stimme u. Fertigkeit besitzt. Sie ist Dilettantin. Violinconcertant vom Hrn. Director Fränzl und Hrn. Concertm. Moralt. — Am zweyten Abend bewies Hr. Capeller wieder seine anerkannte Geschicklichkeit auf der Flöte. Die Composition schien etwas zu gedehnt. Mad. Regina Lang, eine jetzt etwas seltene, doch immer willkommene Erscheinung, sang eine Arie von Carl Maria von Weber, voll seltener, neuer Gedanken, wie sie diesem feurigen Tonsetzer eigen sind. Ihre seltene Fertigkeit und der schöne Umfang ihrer Stimme sichern ihr immer den besten Erfolg. Nach einer von Eberl componirten Sonate für 2 Pianos, vorgetragen von der eilfjährigen Tochter und einer andern Schülerin von Mad. Dulken, folgte eine Cantate: Der *Sommertag* — ein sehr gefälliges, leichthingeworfenes Tongemälde, in Form eines Pastorale, wobey dem Worte volles Recht gelassen worden; übrigens nur Gelegenheitsstück mit leichter Durchführung. Componist derselben ist der Freyherr von Poissl. Zum Schluss eine Ouverture, die in C dur endete, deren herrschende Tonart übrigens schwer zu entsiffern seyn möchte. Nie hat vielleicht Hr. van Beethoven seine Originalität und Sonderbarkeit weiter getrieben. — Das dritte Concert eröffnete sich mit Cherubini's Ouverture aus dem *portugiesischen Gasthofe*. Ungeachtet die Composition tief gedacht ist, stehet sie doch, wegen der kleinen Partien und Gedanken, aus welchen sie zusammengesetzt worden, an Wirkung weit unter den Meisterstücken ähnlicher Art aus *Anacreon* und dem *Wasserträger*. Ein Concertant für Hoboe und Fagott, vorgetragen von den Hrn. Fladt u. Brand, eine Arie von Zingarelli, gesungen v. Hrn. Mittermayr, so wie das Spiel auf dem Piano des Hrn. Almeida, gewährten mannigfachen Genuss. Mad. Weixelbaum sang die bekannte, für Velluti von Nicolini componirte Arie in E dur. Die folgenden Variationen für Violoncell (vom Hrn. Legrand vorgetragen) über ein russisches Lied in E moll, fand man allerliebst, gefällig und ansprechend. Auch war die Composition derselben (vielleicht von Romberg) ausgezeichnet, schön instrumentirt, und mit artigen, lieblichen Imitationen versiert. Die oft wiederholte Jagdsymphonie von Méhul sog auch diesmal mächtig an. Man hielt gegen die Gewohnheit bis an das Ende mit ruhiger Aufmerksamkeit aus. — Nach einer, in einem sehr fasslichen und doch originellen Style geschriebenen Symphonie von Beethoven, spielte Hr. W. Schönche mit grosser Fertigkeit ein Concert auf der Klarinette von Krommer. Dem. Lagrange gab mit vorzüglicher Wirkung eine Arie von Winter. Neu und unterhaltend war ein Concertant für funfzehn obligate Instrumente von Witt. Ein Quartett von Simon Mayer wurde gut gesungen, und die Vogel'sche Ouverture aus *Demophoon* spricht noch immer zu unsern Herzen. — Am letzten dieser, der Tonkunst geweihten Abende hörten wir noch Dem. Schlett in einer Arie von Gnecco. Hrn. Fränzl's Concert war ausgezeichnet, und wurde von einem unserer Dichter in einer wohlgeschriebenen Ode besungen.

Noch müssen wir anderer öffentlicher Musiken Erwähnung thun, die im Lauf dieses Monats stattgefunden haben. Hr. Almeida, ein Portugiese, dessen wir im Vorbeygehen oben schon gedacht, zeigte in dem am 9ten zu seinem Vortheil veranstalteten Concerte eine Fertigkeit im Spiele des Piano, die viele in Erstaunen setzte. Doppelgriffe, Octavengange aller Art u. dergl., hat wol noch Niemand in so ungemeinem, täuschendem Zusammenhang, und mit so anhaltender Schnelligkeit herausgebracht. Das Glänzende, Imponirende, das er mit seltener Ruhe ausführt, ist seine Sache. Weniger gelingen Stellen, die einen zartern Vortrag fodern. In Adam's und Steibelt's Werken hat er sich wol mehr umgesehen, als in jenen von Cramer, Dussek und ähnlichen. Auch scheinen die Instrumente von wiener Meistern, auf welchen er spielte, seiner kraftvollen Hand nicht genug Stoff darzubieten. Seine Compositionen zeigen den ehemaligen Dilettanten. Unangenehme, doch in dieser

Zeit nicht seltene Schicksale haben diesen ausgezeichneten Virtuosen, der uns zugleich als Mensch so achtungswerth seyn muss, hiehergeführt. Möge der erwünschte Weltfriede auch ihm wiedergeben, was er so lange entbehret. Hr. Brizzi und Mad. Harlas verherrlichten diesen schönen Abend mit ihrem vortrefflichen Gesange. — Von Hrn. Mälzels Automat, dem bekannten Trompeter, würden wir nicht sprechen, wenn nicht bey dieser Gelegenheit im Theater, wo er den 16ten und 17ten aufgestellt war, Beethovens Schlachtsymphonie bey Vittoria, wovon wir in öffentlichen Blättern so Vieles gelesen, von unserm Orchester wäre aufgeführt worden. Vorliebe für Kunstwerke des Inlands gehöret eben nicht zu unsern Schwächen: Hrn. v. Beeth.s Composition scheint uns dessen ungeachtet nur eine gelegentliche Arbeit, auf welche er wenig Fleiss verwendet hat. Ohne sonderliche Vorbereitung fängt er sogleich mit der Kanonade an, und schildert nun das Materielle einer Schlacht, indess unser Winter, in der im vorigen Berichte erwähnten Composition, mit vielem Vorbedacht die Sache einleitet, den Zuhörer für sich gewinnt, und mehr dessen Geist anspricht. Das *God save the King* wäre wol einer edlen, grossen Durchführung werth: doch wird dabey nur mit Imitationen und Figuren gespielt, die in das Kleinliche fallen. Nach einstimmigem Urtheile, das sich schon in den Proben aussprach, steht diesmal Hrn. v. Beethovens Originalität unter Winters schulgerechter Form. — Den 19ten eben dieses Monats waren es funfzig Jahre, seit Letzterer Mitglied der hiesigen Hofmusik ist. Um ein so seltenes Jubelfest würdig zu feyern, veranstaltete das Personal ebenbenannter Musik ein grosses Concert mit freyem Eintritt, in welchem nur Musikstücke von des Jubilirten eigener Composition vorkamen. Das älteste derselben, die Ouverture aus *Helena und Paris*, von 1782, das neueste, ein fugirter Chor aus den *Tageszeiten*, von 1811 — alles sinnreich geordnet, und gut ausgeführt. Die weitere Auseinanderstrung des darauf folgenden Mahles, und der übrigen dabey stattgehabten Ehrenbezeugungen, Gelegenheitsgedichte u. s. w., können in dem hiesigen Theater-Journale nachgelesen werden, welches dazu eine Biographie für nächstes Blatt verspricht. Auch das *Morgen*- und hier geschriebene *Gesellschaftsblatt* haben sich umständlich und würdig über die Sache erklärt. Deswegen begnügen wir uns, diese Festlichkeit, die eben so ehrend war für den, dem sie gegolten, als für die, die sie im reinsten Sinne veranstaltet, in Kurzem blos anzuzeigen. Ohnehin liessen wir ja nie eine Gelegenheit vorübergehen, Hrn. Winters grosse, künstlerische Verdienste, so viel an uns lag, zu würdigen. Der schönste, über dieses alles gehende Lohn ist ihm endlich der von der Gnade unsers kunstschätzenden Königs ertheilte Civilverdienstorden, eine Auszeichnung, die keinem Künstler seiner Art in diesem Lande vor ihm geworden.

Noch einmal, wahrscheinlich auf Verlangen, trat Dem. Schlett am letzten dieses Monats als *Marie Montalban* auf. Die häufigen Ermunterungen, deren sich diese junge Künstlerin zu erfreuen hat, gehen nicht verloren; die Fortschritte, die sie macht, sind, nach dem Urtheile hiesiger Sachkenner, rasch und jedem bemerkbar.

Kurze Anzeige.

Deux Sonates pour le Pianoforte av. accomp. de Violon obligé, comp. — par Helena Liebman, née Riese. Op. 9. Liv. 1. Berlin, chez Schlesinger. (Preis 1 Thlr. 2 Gr.)

Ein zum Theil ziemlich lebhaftes Allegro, ein kurzes, melodiöses Andante, und ein munteres Rondo enthalten zwar nichts, was man nicht glaubte schon öfters gehört zu haben, können aber, da die Ideen nicht ohne Gewandtheit und Geschick, auch zum Vortheil beyder Spieler und ihrer Instrumente, zusammengestellt sind, Dilettantinnen von einiger Fertigkeit recht artig unterhalten, und befreundete Zuhörer derselben wol auch. Der Sonate dieser Componistin, No. 2., oder vielmehr deren erstem Satze, kömmt diese aber nicht bey; so wie auch andere spätere Compositionen derselben diesem Satze nicht beykommen. Ref., der jene No. 2. in diesen Blättern vor Jahr und Tag anzeigte, gesteht nun, von der Verf.in, nach jenem Stücke, wol zu hohe Erwartungen erregt zu haben — wofür aber freylich sie nicht kann, sondern er. Deshalb hat er auch *sich* dies Geständniß auferlegt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten May. **N°. 18.** 1814.

Ueber den Zustand der Musik in Weimar.

Nach Ihrer schmeichelhaften Voraussetzung, dass es erfreulich seyn werde für viele Leser Ihrer Zeitschrift, von denen gewiss mancher die freundliche Erinnerung einer in unsrer Stadt verlebten genussreichen Stunde mit sich genommen hat, etwas zu hören über den Zustand unsrer Musik im Allgemeinen, und zugleich auch darüber, was die letzte Zeit uns in dieser Hinsicht Bemerkenswerthes mit sich brachte, überreiche ich Ihnen Folgendes zur Mittheilung in Ihre gehaltreiche Zeitung. Erwarten Sie aber nicht etwa streng-richtende Kritiken, und eben so wenig neue Kunstansichten und Kunsturtheile: diese kann und will ich Ihnen nicht geben. Ich übernehme nur das Geschäft des einfachen, treuen Referenten.

Eine für die Musik in unsrer Stadt merkwürdige Epoche fällt in jene glückliche Zeit, in welcher sich zuerst das kleine Weimar mächtig erhob über bedeutendere Städte unsers Vaterlandes; sie fällt in das segenreiche, stillfördernde Leben der allverehrten Herzogin, *Anna Amalia*, deren heiliges Andenken noch in dem Herzen jedes Edlen fortlebt. Welches Schöne, Grosse und Edle gab es wol, das nicht Raum gefunden hätte in der Brust dieser einzigen, unvergesslichen Fürstin? Sie war es, die zuerst ausgezeichnete und verdienstvolle Männer des In- und Auslandes um sich her versammelte, und so die herrliche Vereinigung mehrerer der grössten Geister unsrer Zeit veranlasste, die unter der Regierung ihres würdigen, kräftigen Sohnes, unsers edlen Herzogs, *Carl August*, die Stadt Weimar zu einem Mittelpunkt reinmenschlicher Bildung machten, und ein höheres Streben durch die ganze Nation verbreiteten. In dieser glücklichen Zeit war es auch, wo für Musik und Schauspielkunst in unsrer Stadt eine neue Epoche begann.

Wie mit den Wissenschaften, so auch mit den edlern Künsten eng befreundet und vertraut, war auch hier *Amalia* das Haupttriebwerk des höhern Strebens. Ihren nähern Freunden war es nicht unbekannt, mit welcher seltenen Leichtigkeit und Sauberkeit sie den Pinsel zu führen verstand: auch kannten diese ihre warme Liebe und nicht gemeinen, theoretischen und praktischen Kenntnisse der Musik. Späterhin vermehrte sie noch diese Kenntnisse durch die Erfahrungen und Schätze, die sie aus dem gelobten Lande der Kunst, aus Italien, mit sich brachte. Der hohe Sinn dieser einzigen, echt deutschen Frau hatte sich auch auf ihre beyden würdigen Söhne fortgepflanzt, und die edle Fürstenfamilie bildete an sich schon einen kleinen Künstlerverein. Die erhabne Mutter hatte den Gesang und das Fortepianospiel gewählt, und leistete in beyden mehr, als man bey ihrem ernsten, geschäft- und sorgenvollen Leben hätte erwarten sollen;*) ihre beyden fürstlichen Söhne übten, ausser dem Fortepiano, noch die Klarinette, das Horn und das Violoncell, und waren in der Uebung dieser Instru-

*) Anm. Dem Hrn. Verf. scheint entfallen zu seyn, dass diese erhabene Fürstin auch eine Auswahl deutscher Lieblings-Lieder in Musik setzte, und mit so viel Glück, dass die zwey kleinen Sammlungen, die in Leipzig bey Breitkopf gedruckt erschienen, allgemeinen Beyfall fanden, ohne dass das Publicum je erfuhr, wem es dieselben zu verdanken habe. Auch in spätern Lebensjahren, und ungeachtet der gänzlichen Umgestaltung deutscher Tonkunst, vorzüglich durch Haydn und Mozart, behielt und nährete sie ihre Theilnahme an derselben und ihren schönsten Erzeugnissen, und nicht blos geniessend, sondern, wie sie pflegte, zugleich denkend und fördernd. Auch wir wurden zu diesem Behuf, namentlich in Beziehung auf Haydns Schöpfung und Mozarts Requiem, als diese zuerst erschienen, gewissermassen in Anspruch genommen; und so sehr die Urtheile der Unvergesslichen über beyde Werke von denen verschieden waren, welche damals gewöhnlich gefället wurden, so sehr sind sie von der, ihnen selbst nachgehobenen Folgezeit bestätiget worden.

d. Redact.

mente bis zu keiner geringen Fertigkeit vorgeschritten.

Wenn aber dem einzelnen Privatmann in seinem engen Kreise eine einzelne Virtuosität ziert, so ziemt dem Fürsten mehr ein allgemeiner Ueberblick und eine gleichmässige, beförderude Liebe zu allem Würdigen und Schönen. In diesem reinen Gefühl seines erhabenen Berufs, verschmähte unser hochherziger, edler Fürst den zweydeutigen Ruhm, sich selbst in allerley Kunst und Wissenschaft der gaffenden Menge zum Beschauen preis zu geben, und fand eine würdigere Ehre in der echtfürstlichen Begünstigung und Unterstützung vieler ausgezeichneter Talente.

So entstand, unter so günstigem Einfluss von oben, das hiesige Theater, das nachmals im Wesentlichsten den ersten Rang unter den vaterländischen erlangte und zur Bildungsschule wurde für so manchen von ihm ausgegangenen, trefflichen Künstler; und so wurde auch die fürstliche Kapelle im Jahr 1776 aufs neue errichtet. Eine glücklich getroffene Wahl in den Vorstehern der letzten, so wie auch in mehrern einzelnen Gliedern derselben, erhob diese bald zu einer namhaften Höhe, so dass sie sich mit mancher grössern, stärker besetzten Kapelle messen konnte. Die Kapell- und Concertmeister Wolf, Göpfharth, Kranz und Destouches, und die alle der musikalischen Welt auch als Componisten nicht unbekannt geblieben sind, trugen das Ihrige bey zur Emporbringung und zum Gedeihen des mit so vieler Liebe Begonnenen. Auf den Gesang wendete man ein vorzügliches Augenmerk, und es verdienen aus jener Zeit genannt zu werden die Kammersängerinnen Wolf, Steinhardt, Schröter und Neuhaus, als Sopranisten, und Hr. Aulhorn, als Tenorist.

Eine neue, schöne Zeit begann für die Musik in unserer Stadt mit der Ankunft der kaiserlichen Gemalin unsers allgeliebten Erbprinzen. Eine der Tugenden, die unter so vielen andern diese Fürstin schmückt, die Bescheidenheit, verbietet uns, das Bild von ihr öffentlich aufzustellen, das in jedes Edlen Brust lebt, und die zarten Züge von ihr zu entschleyern und zusammalen, die denen nicht fremd sind, die das Glück haben, ihr näher treten zu dürfen. Ihrer weitumfassenden Kenntnisse der Tonkunst, in deren innersten Geist sie tief gedrungen ist, und von deren ausübenden Theilen sie das Fortepianospiel bis zu wahrer Virtuosität gebildet hat, dürfen wir jedoch im Allgemeinen hier gedenken. Auch dürfen wir erwähnen; dass sie, bekannt mit den schwierigen Regeln des Generalbasses und des reinen Satzes, zu ihrer eignen Lust und Uebung, sich oft schon glücklich versucht hat in mehrern eignen, gelungenen Compositionen.

Nach dem Wunsche dieser, für alles Schöne und Edle begeisterten Fürstin wurde der, als Theoretiker und als ausübender Künstler gleich schätzenswerthe und bekannte Kapellmeister, A. E. Müller, von Leipzig hieher berufen, dem wir so manchen Genuss, so manche glückliche, neue Einrichtung in musikalischer Hinsicht schon verdanken, und von dem wir für die Folge noch manches Gute zu erwarten berechtigt sind. Seit seiner Direction wurden mehrere, sonst brauchbare, jetzt alt und stumpf gewordene Mitglieder der Kapelle in den Ruhestand versetzt, und dafür neue angenommen. Er führte auch sonst nicht gewöhnliche Kirchenmusiken ein, an denen die herzogliche Kapelle und die Sänger und Sängerinnen der hiesigen Oper auf die liberalste Weise theilnehmen. Diese Kirchenmusiken werden an allen hohen Festtagen und an den Geburtstagen des hohen Fürstenhauses in der hiesigen Stadtkirche aufgeführt, die durch die Gnade unsers hochverehrten Herzogs seit vorigem Jahre eine neue Orgel besitzt, von deren Erbauung und Werth schon in diesen Blättern die Rede gewesen ist.

Die herzogliche Kapelle besetzt folgende Instrumente: 4 erste Violinen, 4 zweyte Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelle, 2 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und ein paar Pauken. Posaunen und Doppelhörner werden bey vorkommenden Fällen vom Stadtmusicus ergänzt. Ausser mehrern trefflichen Ripienisten zählt die Kapelle unter ihren Mitgliedern auch manche Virtuosen. Als solche sind bemerkenswerth die Kammermusici Eberwein und Götze, als Geiger. Der erste ist durch mehrere, von Kennern geschätzte Compositionen für Gesang und für vollstimmige Musik schon vortheilhaft bekannt; der letzte, ein Schüler Spohrs, befindet sich, auf höhere Veranlassung, gegenwärtig in Paris, um unter der Anleitung von Kreuzer und Baillot sein seltenes, vorzügliches Talent weiter auszubilden. Ferner die Kammermusici, Schlömilch als Klarinettist, Schubart und Lobe als Flötisten, Schmidt als Fagottist, und Hey als Hornist.

In naher Berührung mit der fürstl. Kapelle steht die Oper, da die Kapelle im Schauspiel und in der

Oper die Instrumentalmusik besorgt, wodurch für das Publicum der doppelte Genuss bereitet wird, die Kapelle oft zu hören, was sonst nur selten geschehen würde, und die Opernmusik um so trefflicher ausgeführt zu sehen.

Die Vorzüge des hiesigen Schauspiels und der hies. Oper sind zu bekannt und zu bewährt, als dass es nöthig wäre, einzelne, leicht aufzufindende Beweise dafür anzuführen. Wo die drey Hauptstimmen, um nur von der Oper zu sprechen, durch Künstler besetzt sind, wie der Sopran durch Frau von Heygendorf und Mad. Eberwein, der Tenor durch Hrn. Molke, und der Basse durch Hrn. Stromayer, da ist wol zu erwarten, dass auch das Ganze diesem Einzelnen entsprechen werde. Dankbar erkennet, vornämlich der gebildetere Theil des hiesigen Publicums die mannigfaltigen, grossen Bemühungen und Verdienste, die Frau von Heygendorf, geborne Jagemann, um die hiesige Musik und um das Schauspiel hat, und ihr doppelter Ruhm, als Sängerin und als Schauspielerin, ist schon lange fest gegründet, auch im Auslande allgemein anerkannt. Wer diese Künstlerin nur einmal sah und hörte, hat bemerkt, wie sie Schauspielkunst und Tonkunst mit gleicher Sorgfalt und mit gleicher Liebe ausgebildet hat, wie geschickt und oft meisterhaft sie beyde zu einem herrlichen Ganzen zu vereinen weiss. Ihre kräftige, wohlklingende, gewandte und vortrefflich ausgebildete Stimme, die ausgezeichnete, durch richtig und zweckmässig angewandte Verzierungen geschmückte, und durch geläuterten Geschmack und tiefes Gefühl geleitete und bestimmte Manier, die sie sich, genau bekannt mit den vorzüglichsten Methoden des Gesanges, zu eigen gemacht hat, ihr bedeutungsvolles Mienenspiel, ihre mit richtigem Sinn und theatralischer Einsicht gebrauchte Gesticulation, ihre, als Sprachorgan betrachtet, volltönende und harmonisreiche Stimme — alles verdient die dankbare Anerkennung der Zuhörer, und lässt es um so mehr bedauern, dass sie in der letzten Hälfte dieses Winters nicht mehr im Schauspiel, sondern nur in der Oper aufgetreten ist. Der allgemeine Wunsch ist, dass dieses nur eine momentane Pause, nicht ein gänzliches Verschwinden von der Bühne seyn möge. Ausserdem hat Fr. von Heygendorf noch grosse Verdienste um Einführung des italienischen Gesanges in unsrer Stadt. Sie, die Tochter eines um die Cultur der italienischen Sprache in Deutschland so hochverdienten Vaters, war die Erste, die Liebe zum Gesang in dieser Sprache, die ja beynahe ihre Muttersprache war, erweckte, woraus später mancher herrliche Genuss für uns entstanden ist.

Nächst Fr. von Heygendorf gebührt auch Mad. Eberweis, geborne Hässler, (Tochter des rühmlichst bekannten Componisten und Klavierspielers, *Hässler*,) verdientes Lob. Sie hat sich grösstentheils auf dem hiesigen Theater und nach dem Vorbilde der Frau v. Heygendorf gebildet, und nimmt ebenfalls einen bedeutenden Rang als Künstlerin ein. Ihre kräftige, gesunde, umfangreiche Stimme, die Geläufigkeit und Sicherheit, mit der sie die schwierigsten Passagen, und die Reinheit und Gleichheit, mit der sie den Triller ausführt, und worin sie nur von ihrem Vorbilde übertroffen wird — verdienen, so wie die grosse Anspruchlosigkeit, mit der sie ihr Talent geltend zu machen sucht, alles Lob.

An Hrn. Molkens trefflicher Tenorstimme, die, vollkommen rein, vom ungestrichenen bis zum zweygestrichenen C reicht, besitzen wir gleichfalls einen seltenen Schatz. Eine ungemeine Zartheit, Weichheit und Reinheit ist vorzüglich an ihr zu rühmen. Da Hr. M. seinen Vortrag durch richtiges Gefühl zu beleben weiss, so dringen seine silberhellen Töne oft bis in die innerste Seele des Zuhörers.

Dass Hr. Kammersänger Stromayer unter die vorzüglichsten Bassisten Deutschlands gehöre, ist das allgemeine Urtheil aller, die ihn auf seinen Kunstreisen gehört haben. Der grosse Umfang seiner herrlichen Stimme geht vom grossen C bis eingestr. g und a, welche tiefsten Töne er, sowol in der Höhe, als in der Tiefe, völlig rein und deutlich hören lässt. Er hat, was bey Bassisten selten der Fall ist, die verschiedenen Gradationen der Stimme völlig in seiner Gewalt, und Stellen, die mit Zartheit und Dämpfung vorgetragen seyn wollen, gelingen ihm eben so gut, als die, welche die angestrengteste Energie und Stärke erfodern.

Nächst diesen vorzüglichen Künstlern verdienen noch genannt zu werden: Mad. Unselmann und Dem. Engels, als Sopranisten, Hr. Unselmann als Bariton, und Hr. Deny als Bassist, deren verschiedene Vorzüge einzeln zu erwähnen nur der beschränkte Raum dieses Aufsatzes verbietet.

Ein grosses Verdienst hat sich Hr. Kapellm. Müller erworben durch Verbesserung des Chors in der Oper. Der Chor besteht aus einer Auswahl der vorzüglichsten Mitglieder des hiesigen Schul-

meister-Seminars, denen Hr. Müller wöchentlich vier Lectionen im Singen ertheilt. Zu bedauern ist es, dass Hr. M. seine angewandte Mühe sehr oft dadurch vereitelt sieht, dass seine besten Zöglinge ihm entrissen werden durch Berufung zu Schullehrer-Stellen auf dem Lande, die aus diesem Seminar besetzt werden. Es ist ein Vorzug des hiesigen Chores vor dem mehrerer Theater, dass die Choristen nicht, wie gewöhnlich, hinter den Coulissen verborgen singen. Der Chor steht auf der Bühne selbst, und bildet zugleich die Statisten, wodurch nicht nur die Chöre in Hinsicht des Gesanges einen bessern Effect machen, sondern wodurch auch in Hinsicht der Action und theatralischen Darstellung vieles gewonnen wird, da die dazu gebrauchten Leute mehr Anstand und äussere Bildung besitzen, als gewöhnliche Statisten.

Mit verdientem Lobe ist übrigens schon an mehrern Orten der trefflichen Direction unsers Kapellmeisters gedacht worden. Seine reiche Kenntnis der Harmonie, sein rascher, richtiger Ueberblick, sein scharfes Gehör, seine Bekanntschaft mit den Meisterwerken aller grossen Componisten, und sein, auch durch viele Erfahrungen befestigter musikalischer Kunstsinn, offenbaren sich bey seiner Leitung gar leicht, und es ist augenscheinlich, wie sehr unter seiner Direction die Ausführung der Opern gewonnen hat.

Was für grosse Schwierigkeiten durch Fleis, Ausdauer und Liebe zur Sache besiegt werden können, haben unter andern die Mitglieder der Oper und des Orchesters gezeigt bey Aufführung der Opera, *Achilles* von Par, und *Ginevra* von S. Mayr, in den Wintern 1811 und 1812, bey Gelegenheit der Anwesenheit des berühmten kön. bayerschen Kammersingers, Hrn. Brizzi. Wenn man erwägt, was es heissen will, eine Oper in italienischer Sprache von einer deutschen Gesellschaft gegeben zu sehen, deren meiste Mitglieder jene Sprache nicht einmal kennen; wenn man ferner Augenzeuge gewesen ist, mit welcher Vollendung dessen ungeachtet diese Vorstellungen ausgeführt wurden: so fühlt man gewiss Bewunderung und Dank, sowol gegen die Direction, als auch gegen die einzelnen Mitglieder, deren vereinten Bemühungen ein solches Gelingen zu verdanken war. Durch den so über alle Erwartung gelungenen Erfolg wurde unser verehrter Herzog bestimmt, dem Operpersonale einen eignen Lehrer der italienischen Sprache zu geben, wodurch jene Schwierigkeiten um vieles vermindert worden sind. Seit jener Zeit sahen wir wieder zwey italienische Opern: *Agnese* von Par und *Don Giovanni* von Mozart, und wir hoffen zuversichtlich, dass uns noch ähnliche herrliche Genüsse bevorstehen.

Seit dem 4ten September des vorigen, bis zum 2ten April dieses Jahres, wurden 36 Opern und Operetten auf unser Bühne aufgeführt, unter denen die vorzüglichsten waren: *Don Juan* (italienisch), die *Entführung aus dem Serail*, *Titus*, und die *Hochzeit des Figaro*, von Mozart; *Kaiser Hadrian* und die *Schweizerfamilie* von Weigel; *Camilla* von Par; der *Wasserträger* und *Faniska* v. Cherubini; die *Müllerin* von Paisiello; *Silvana* von C. M. v. Weber; ferner: das *Gehеimnis* v. Solié; *Jery und Bätely* von Reichardt; *Adolph u. Clara* von d'Aleyrac; der *Schatzgräber* von Méhul; die *Weinlese* von Kunzen; der *Dorfbarbier* v. Schenk; der *Polterabend* (eine neue, hier zum erstenmale aufgeführte Operette) von A. E. Müller; der *Doktor und Apotheker* von Ditters dorf; die *Saalnixe* von Kauer, u. s. w.

Von jeder dieser Opern einzeln zu sprechen, würde uns zu weit führen. Nur von der öfters wiederholten Aufführung des *Don Giovanni* sey uns vergönnt, Einiges zu sagen, da diese mit so vorzüglicher Liebe dargebracht wurde, und deshalb auch so vorzüglich gelang. Dass alle die herrlichen Recitative beybehalten wurden, die leider bey Aufführung des *Don Juan* in deutscher Sprache wegbleiben, versteht sich wol von selbst. Ausserdem hatten wir die Freude, die vier später von Mozart componirten Stücke zu hören, die bey gewöhnlichen Aufführungen nicht eingelegt werden, obgleich sie in der Ausgabe der Partitur bey Breitkopf und Härtel mitenthalten sind. (Recitativ und Arie in Es dur für Elvira; Arie in F dur für Masetto; Arie in G dur für D. Ottavio, Duett in C dur für Leporello und Zerlina.) — Was auch einer vorzüglichen Erwähnung verdient, ist die Art, wie die Ballmusik am Ende des ersten Acts ausgeführt wurde, in der bekanntlich dreyerley Taktarten, nämlich $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ auf das künstlichste zur schönen Harmonie in einander verwebt sind. Ausser dem eigentlichen Orchester erschienen auf der Bühne selbst sichtbar noch zwey andere Orchester, welche die verschiedene Tanzmusik spielten. Die Tänzer drückten die drey verschiedenen Taktarten durch eben so viel verschiedene Tanzweisen aus. Ein Theil tanzte Menuett, ein anderer Walzer, und

ein dritter machte, zur Bezeichnung des Anglaisen-Taktes, Ronde und Anglaisen-Touren. Das Ganze war in der That so gut arrangirt, als es vielleicht kaum auf grössern Theatern gesehen worden ist; und machte einen ungemein guten Effect.

Dies ist es, was ich Ihnen über unsre musikal. Freuden im vergangenen Winter zu sagen weiss. Fremde Virtuosen, die uns sonst sehr häufig besuchten, haben wir zwar nicht gehört, auch ist kein bestimmtes Concert zu Stande gekommen: doch diese Genüsse sind nicht bey uns allein vermisst worden. Alle Musenkünste fliehen ja, wie bekannt, das Kriegsgeräusch. Da aber jetzt, Dank sey es der erwachten Kraft der Deutschen, und Dank dem menschlichen Sinne der hohen Alliirten, die blutige Fackel des Krieges nicht mehr über unserm Vaterlande geschwungen wird, und wol bald ganz verlöscht: so hoffen wir, dass auch die Künste des Friedens bald wieder bey uns gastlich und heimisch einziehen werden. Der huldreichen Protection unsers Hofes, an welchem der schöne Sinn der alten italienischen Häuser, *Medici* und *Este*, neu auflebte, und an welchem jede Kunst und Wissenschaft, und überhaupt jedes menschlich Gute und Schöne, immer eine geheiligte Freystätte fand, verdanken wir schon so manchen höhern Genuss, dass wir mit Recht hoffen, es werde dies auch für die Folge der Fall seyn.

Nachrichten. *)

Berlin, den 10ten April. Den 13ten März und noch einige Mal ist Catels, im letzten Bericht genannte Oper, die *Bajaderen*, vor einem vollen Hause wiederholt worden. Die gewiss achtungswerthe Musik, die sich jedoch, als echtfranzösisch, mehr durch Declamation, (die aber bey jeder Uebersetzung ungemein verlieren muss,) durch gewahlte Harmonie, und durch ein gewisses theatralisch Schickliche, als durch Melodie, und alles, was zunächst den Deutschen anspricht, auszeichnet; diese Musik, sag' ich, die schönen Decorationen v. Burnat, (der an des kürzlich verstorbenen Verona Stelle Decorationsmaler geworden,) die sich eben so sehr durch Reiz, als durch wahren, malerischen Werth auszeichnen, und der viele Pomp in den Aufzügen, Tanzen, besonders den herrlichen Shawltänzen etc. liessen dennoch das Publicum meistens kalt; lauter Beyfall wurde nur einigen Tänzen bezeigt. Es fragen daher sehr viele der Sache Kundige und Stimmfähige: warum nun gerade diese Gattung, die achtungswerth und nicht zu übergehen ist, doch aber für Deutsche immer etwas Fremdartiges und Unbefriedigendes behalten wird — eben so, wie die französischen Tragödien — warum diese so fast ohne Vergleich mit dem, was unser ist und uns zunächst, auch am stärksten, und auch würdig, anspricht, hervorziehen, begünstigen, mit ausserordentlichem Aufwand an Geist, Mühe und Kosten ausschmücken? eine Frage, die sich wol leichter vornehm abweisen, als genügend beantworten lässt. Dass jener Aufwand bey den *Bajaderen* der Theaterkasse vergolten werden würde, scheint sehr zu bezweifeln.

Den 11ten gaben die Gebrüder Blume im Schauspielsaal Concert. Der ältere, Carl, Mitglied des Theaters in Königsberg in Preussen, spielte auf der Guitarre eine Sonate, ein Pot-pourri aus dem *Opferfeste*, Canzonette v. Metastasio, Lieder, und ein Duett und Terzett, nach seiner Composition, und von ihm, seinem Bruder und Hrn. Weitzmann gesungen. Er zeigte viel Fertigkeit und Zartheit, gefiel aber im Concert weniger, als im Theater, wo er am 15ten März einige Variationen spielte; vielleicht weil er hier einen hohern Standpunct hatte, und weiter von den Zuhörern entfernt war. Der jüngere Bruder, Heinrich, Mitglied unsers Theaters, sang mit Mad. Schultz eine Scene aus Sacchini's *Oedip*, und mit Hrn. Eunike eine Scene von Fr. Kaibel, mit vielem Beyfall. — Den 17ten gab der Kammermusic., Hr. C. Schultz, Concert. Er blies mit Beyfall ein von ihm gesetztes Flöten-Concert, mit Hrn. Schröck ein Rondo für zwey Flöten, und Variationen für Flöte und Violin, die Hr. Muller spielte. Nicht ohne Beyfall nahm man auch das Quintett von Beethoven für Pianoforte, Hoboe, Klarinette, Fagott und Horn, das Dem. Kolbe u. die Hrn. Hambuch, Tausch jun., Griebel und Schunke vortrugen, und Gubitz's Ballade: der graue Thurm am See, von Hrn. Beschort gesprochen, mit musikalischen Zwischensätzen v. Hrn. Musikdir. Seidel, auf. — Den 20sten war Concert zum Besten des Pensionsfonds für die Wittwen der Mitglieder der königl. Kapelle. Die würdigen Ouver-

*) Anm. Diese, so wie die, im nächsten Stück folgenden Nachrichten, konnten aus Mangel an Raum nicht früher abgedruckt werden.

turen zu Winters *Colmal* und zum *Faust* von Schulz, waren auch diesmal willkommen. Dem. Schmalz sang eine Scene von Sim. Mayr, Hr. Tombolini mit Dem. Leist ein Duett v. Nicolini. Auszeichnung verdienen noch der jüngere Hr. Tausch, der ein Concert von Spohr auf der Klarinette blies, und Hr. Hennig sen., der Variat. für die Violine von seiner Composition spielte.

Den 23sten ward zum ersten Mal gegeben, und seitdem noch einmal mit wenig Beyfall wiederholt: *Der Kobold*, ein komisches Singspiel in 4 Acten, mit Musik vom königl. Kapellmeister, Hrn. Himmel. Ueber dieses Stück ist schon von Wien aus in der musikal. Zeit. gesprochen worden, und der geringe Beyfall, den es dort fand, lässt sich nicht, oder doch nicht genügend, aus den Veränderungen, die man dort damit vornahm, sondern wol mehr aus dem längst veralteten und ermüdend in die Länge gezogenen Stoff erklären. Auch hier wurde indess einigen Compositionen des Hrn. H. das verdiente Lob zu Theil; z. B. im ersten Act dem Quartett von Henriette, (Dem. Eunike) Wagner, (Hr. Stümer) Lisette, (Mad. Eunike) und Johann (Hr. Wurm), der auch hier durch seine Lazzi die Langeweile öfters verbannte); und dem Canon: Fortuna ist ein Weib etc.; im 2ten Acte der Arie Henriettens: Ein Nichts kann einen Mann etc., und dem Duett Henriettens und Lisettens: Hekate, o steh uns bey etc.; im 3ten Act, dem Duett von Wagner und Karlstein (Hr. Blume): Das Glück und Unglück sind fürwahr etc., und Johanns lustiger Arie: Bald schweig' ich am Tische beym köstlichen Mahle etc., die auf vielfaches Begehren wiederholt wurde, und wobey der glorreichen Einführung des Champagners mit Pauken und Trompeten ihr volles Recht wiederfuhr; endlich im 4ten Acte dem Duett Wagners und Henriettens: Ja, was ich da nicht alles fand etc.; dem Duett Karlsteins und Wagners: Könnt' ich auf Zauber glauben etc., und dem Canon: O die Männer etc.

Den 24sten gaben Mad. Cittadini aus Bologna und Dem. Klinsing Concert vor einem kleinen Auditorium. Mad. Cittadini, deren angenehmer Gesang schon in einem frühern Berichte gerühmt worden, sang eine Arie von Pär und eine Lobcantate zu Ehren der drey sieggekrönten Monarchen. Dem. Klinsing spielte ein Concert und Variationen von Rode auf der Violine, auf der sie seit einem Jahre nicht unbedeutende Fortschritte gemacht hat. — Den 27sten gab Hr. F. Pohl Concert. Er spielte mit dem lautesten Beyfall des gefüllten Saals auf der Harmonika ein — Concert, und mit Hrn. Westenholz ein Andante und Variationen für Harmonika und Guitarre. Da schon seit Jahren das kunstfertige Spiel des Hrn. Pohl bekannt ist, so bedarf es keines neuen Lobes. Auszeichnung verdiente noch ein schönes Concert für drey Waldhörner von Lenss, von den Hrn. Marquart, Lenss und Schunk meisterhaft geblasen. — Den 29sten ward zum Besten verwundeter Krieger das längst versprochene Oratorium, *Judas Maccabäus*, gegeben, im Saale des königl. Opernhauses, der, beyläufig gesagt, in demselben Jahre (1746) gebauet worden ist, in welchem unser grosser Landsmann, Georg Friedrich Händel, die treffliche Musik schrieb. Etwas zum Lobe der köstlichen Musik anzuführen, wäre ganz überflüssig. Sie ward vollkommen gut ausgeführt, wie sich das von der, unter Zelters Direction noch immer blühenden Singeakademie erwarten liess. Die Solopartien wurden von Dem. Sebald, Blank und Salomo, und von den Hrn. Eunike, Stümer und Blume gesungen. Dem Freunde der Musik that es aber wehe, dass so vieles, ja vielleicht an ein Drittel, aus dem Werke herausgestrichen war, und dass es selbst nicht so vollständig gegeben wurde, wie im Jahr 1811, seit welcher Zeit wir keine Gelegenheit hatten, dies unsterbliche Oratorium zu hören. — Den 1sten d. gab Mad. Gröbenschütz Concert. Sie spielte mit vielem Beyfall auf dem Pianoforte ein Concert von Ries und eine Phantasie von Steibelt. Auch Mad. Schulz und die Hrn. Möser und Stümer verschönerten dieses Concert mit ihren Talenten.

Seit einigen Wochen hat Hr. Concertmeister Möser ein drittes Abonnement seiner beliebten Quartette veranstaltet, in denen die vorzüglichsten Compositionen dieser Gattung, aber durch Unterstützung andrer Künstler und Künstlerinnen auch Gesangstücke, ausgeführt werden.

Stockholm, im März. Vierteljährige Uebersicht. Monat December 1813. Mit grosser Freude haben wir endlich auch hier Mozarts *Don Juan* gehört, und machen es uns zur Pflicht, *unsere* Meynung über dessen Vorstellung auf der schwedischen Bühne mitzutheilen. — Das Stück war schon seit geraumer Zeit arrangirt und fleissig geübt. Am 6ten Dec. wurde es zum erstenmal

gegeben, nachher bis Weihnachten dreymal in jeder Woche, und zwar mit ausgezeichneter Genauigkeit und sehr gutem Ensemble. Was wir bemerken, ist nicht von der ersten Vorstellung abgenommen, sondern wir haben fast jeder beygewohnt, und fassen so das Ganze möglichst zusammen.

Don Juan wurde durch Hrn. Prof. du Puy gegeben, und zwar so vortrefflich, dass wir sehr zweifeln, ob diese Rolle irgendwo besser ausgeführt worden. Leider können wir nicht dasselbe von Donna Elvira (Mad. Sevelia) sagen; zwar sang sie meistens gut, aber ihr kaltes, mattes Spiel war der Rolle gar nicht angemessen, und nur erst in den letzten Vorstellungen zeigte sie etwas mehr Kraft und Wärme. Donna Anna (Dem. Waselia) und Don Ottavio (Hr. Lindström) verdienen vieles Lob, so wie auch der Gouverneur, (Hr. Norberg.) Leporello wurde von Hrn. Deland mit bestem Willen gegeben, wofür er Anspruch auf unsern Dank hat, obgleich der Erfolg nicht dem Willen entsprach. Den Masetto stellte Hr. Broman ziemlich, und die Zerlina Mad. Casagli vortrefflich dar. Die Chöre gingen sehr gut, besonders das Finale des ersten Acts, dessen Vortrag nichts zu wünschen übrig liess. Die Orchesterbegleitung ging, unter Anführung des Hrn. Concertm. Müller, sehr gut. Mangel an einem guten Mandolinspieler machte es nothwendig, Don Juans Serenade im 2ten Act mit dem Pianoforte zu begleiten; dies wurde von Hrn. Hiller (Eleve der Oper) gut gespielt. — So viel Vergnügen nun die Freunde der Musik durch die gute Ausführung dieses Meisterstücks finden, eben so viel Misvergnügen hat man gegen das Gedicht hier bezeigen zu müssen geglaubt. Nach hiesigen Ansichten und Geschmack gehörte wirklich die Musik eines Mozart dazu, wenn jenes nur geduldet werden sollte. Man fand es so voller Ungereimtheiten, Unanständigkeiten u. dergl., als noch kein einziges, das man durch das Bürgerrecht der schwedischen Bühne glaubte auszeichnen zu dürfen. Uebrigens hatte man folgende Veränderungen mit der Oper vorgenommen.

Alle Recitative, mit Ausnahme von *Ma qual mai s'offra* —, und *In qual eccesi* — wurden weggelassen; desgleichen die Arien *Hò capito* —, *Dalla sua pace* — und *Per queste le tue manine* — Die letzte Scene wurde ganz anders gegeben, wie sonst, indem Don Juan, sobald er seine Hand der Erscheinung gereicht, in den Boden zwischen Flammen versinkt, und die Verwandlung des Theaters die Hölle selbst zeigt, wo, nach einem kurzen Tanz der Teufel, man Don Juan vom allerhöchsten Gipfel der Felsen (das heist hier, ungefähr fünf Etagen hoch) herunterstürzen sieht, von einem Felsen zum andern sich werfend, bis er den Boden erreicht, und dann von den Furien geplagt wird. Diesen entreisst er sich, klimmt wieder empor, und da ihm auch da die Teufel folgen, stürzt er sich rasend mitten unter sie in loderndo Flammen und verschwindet. Der Effect der schauderhaften, letzten Scene zeigte, wie gut man ihn berechnet hatte. —

Die hiesige musikalische Gesellschaft hat diesen Monat zwey Zusammenkünfte gehabt. Den 5ten wurde gegeben: Symphonie von Krommer; (ging ohne Fehler;) Arie von Guglielmi, schlecht von einer Dilettantin gesungen; Concert für das Horn (Hr. Hirschfeldt) und für den Fagott, (Hr. Conrad Preumayr) gut geblasen; Cavatina buffa, (wir wissen nicht von wem,) durch eine Dilettantin (Dem. Arpe) ziemlich gesungen; und Ouverture von Franzel, (ging gut.) Den 23sten gab man: Symphonie von Haydn, (gut,) Aria Polacca von Weigl, von Hrn. Collin (Dilettant) gut gesungen; Concert für's Violoncell, von B. Romberg, von Hrn. Megelin sehr gut vorgetragen; Adagio und Variationen über ein schwedisches Trinklied für die Klarinette, von Hrn. Crusell comp. und gut geblasen; Symphonie von Wölfl, (ging ziemlich.) —

Eine andere Gesellschaft (*Harmoniska Sällskapet*) ist hier neulich eingerichtet, wovon wir hoffen mit der Zeit viel Gutes sagen zu können. —

Den 11ten gab Hr. Schmaltz Concert. Eine Ouverture ging ziemlich. Ein Violoncellconc. von B. Romberg wurde von Hrn. Schmaltz gut gespielt; eine Arie (wir wissen nicht von wem) von Mad. Lindström gesungen, und ein Adagio und Rondo für das Horn, comp. von Crusell, v. Hrn. Hirschfeldt schön geblasen. Militairische Symphonie für Blasinstrumente von Hrn. Prof. du Puy, ging gut. Einige schwedische National-Lieder mit Var. für die Violin, von Hrn. Berwald comp. u. rühmlich gespielt. Variat. für Violoncell mit Accomp. von Janitscharenmusik, v. B. Romberg comp., von Hrn. Schmaltz gut gespielt.

Januar 1814. Den 8ten wurde von Hrn. Franz Preumayr Concert gegeben. Eine Ouverture ging ziemlich. Concert für's Fagott, v. Hrn. Prof. du Puy componirt und von Hrn. Franz P. sehr gut vorgetragen. Arie von Righini, v. Dem

Wäselia gesungen. Rondo für die Klarinette, von Hrn. Crusell comp. und sehr gut geblasen. Andante mit Rondo für das Fagott, von Hrn. J. T. Berwald comp. und von Hrn. Franz P. gut vorgetragen. Trio von Righini, von Dem. Wäselia, (gut) Mad. Lindström und Hrn. Crälius (ziemlich,) gesungen. Adagio und Polacca für Horn, v. Hrn. Prof. Du Puy comp. und von Hrn. Hirschfeldt rühmlich geblasen. — Mozarts Serenade variirt für 3 Fagotte mit Orchesterbegleit., von den drey Brüdern Preumayr sehr gut geblasen. Die Orchesterbegleitung des ganzen Concerts ging gut, und besonders verdient Hr. Franz P. vieles Lob für den Vortrag seines Concerts. Es war aber auch eine Composition, die sowol Geschicklichkeit, als Geschmack bey der Ausführung forderte — und ist übrigens vorher schon zwey- oder dreymal gegeben.

Den 15ten gab Hr. Zaar Concert. Ouverture von Mozart. Arie von Böhme, von einer Dilettantin schlecht gesungen. Concert für Viola von Stamitz, gut durchgespielt von Hrn. Zaar. *Heilig*, Chor vom Abt Vogler, ging ziemlich. Adagio und Rondo für die Violine von Jannevitz wurde von Hrn. Zaar gut gespielt. Nationallied für die jetzige Zeit — ging ziemlich. —

In einer Zusammenkunft unsrer musikalischen Gesellschaft hörten wir den 30sten: Symphonie, (ziemlich,) Duett von Mayr, von Dem. Silfversparre (gut) und Hrn. Cralius (mittelmässig) gesungen; Concert für Horn, (wir wissen nicht von wem) von Hrn. Hirschfeldt gut geblasen; Ouverture zu *Lodoiska* von Kreutzer (ging sehr gut;) Arie von Weigl, von Dem. Silfversparre sehr gut gesungen — Finale. —

Unsere Operngesellschaft hat uns diesen Monat mit folgenden Stücken erfreuet. *Wettendragaren* (les deux journées) von Cherubini, *den afbrutna Concerten* von Berton, *Folke Birgerson til Ringstad* (Raoul Crequi) von Daleyrac, und *Intrigen i fönstren* von Nicolo Isouard, über deren Vortrag wir uns auf unsere früheren Bemerkungen berufen. Sehr gut wurde *Fiskaren* (der schwedische Fischer) von Bruni, gegeben: schlecht aber *Ambroise* von Daleyrac und *foregifna Skatten* (le Tresor supposé) von Méhul. In dem kleinen Stück, *Lilla Matrosen*, sahen wir mit vieler Freude Mad. Casagli als den Knaben. Da waren auch die Hrn. Deland (Schiffs-Capitain) und Åman (Bauer) an ihren Plätzen. —

Monat Februar. Den 26sten gab Hr. Conr. Preumayr im grossen Börsensalon Concert. Die Symphonie ging gut. Fagott-Concert von Hrn. Prof. du Puy, von Hrn. Conr. P. gut vorgetragen. Arie von Mozart, von einer Dilettantin gesungen. Variationen für's Violoncell von Lamare, v. Hrn. Schmidt gespielt. Duo von Nicolini, von Hrn. Carl Preumayr und einer Dilettantin gut gesungen — Variationen für's Fagott von Conr. P. geblasen. Finale.

Wir haben im Anfang dieses Monats mit Vergnügen die Musik zu einem Epilog (am Geburtstag unsers Kronprinzen gegeben) mehrmals gehört. Sie macht dem Compositeur, Hrn. Prof. du Puy, viel Ehre. Dagegen fiel sein Versuch, Musik für ein neues Ballet, *feten för den gamla Generalen*, zu setzen, übler aus. Wir können darin nichts Ausgezeichnetes finden. Die erste Scene jenes Epilogs, worin Europa (Mad. Ruckman) melodramatisch auftritt, ist sehr gelungen, und siehet noch mehr an durch das vortreffliche Spiel der Mad. Ruckman. Hr. Prof. du Puy selbst, als Apollo, verdient unser ganzes Lob. Dem. Wäselia als Ceres, und Hr. Lindström (Mercurius) sangen recht brav.

Mit vielem Vergnügen haben wir auch auf unsrer Bühne, als eine alte Bekanntschaft, die schöne Oper, *Armida* von Gluck, wiedergesehen. Dem. Wäselia als Armida hatte ihre Rolle wohl einstudirt, und bemühete sich aufs Ernstlichste, sie zu erfüllen. Sie erhielt und verdiente Beyfall. Rinald (Hr. Lindström) spielt und singt sehr gut und mit wahrem Ausdruck. Hidrast (Hr. Carl Preumayr) und Aronte (Hr. Wickström) singen gut: aber Sidonie, (Mad. Sevelia,) Ubald, (Hr. Aman,) und Artemidor (Hr. Lindman) waren desto schlechter. Die Chöre (besonders das Finale des ersten Acts) gingen recht gut, und das ganze Stück wurde mit einer, seit mehrern Jahren ungewohnlichen Pracht gegeben. —

Uebrigens hat man aufgeführt: *Cendrillon* von Nicolo Isouard, *Azemia*, *Piccaros och Diego*, und *Gubben i Bergsbygden* (La Maison isolée) von Daleyrac, samt *Nunnorna* (Les Visitandines) von Devienne. Wir haben über alle diese Aufführungen schon früher gesprochen. Ein neues Stück, *De löjliga Mötena* (Les Rendez-vous bourgoises) von Nicolo Isouard, ist mit Beyfall gegeben worden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten May. Nº. 19. 1814.

Vorschlag zu einer Cantate

für die Feyer

des bevorstehenden Friedens.

War je ein Friedensfest religiös zu feyern, so ist es das jetzt zu erwartende; waren je, seit langer Zeit, die gesammten deutschen Völkerschaften vorbereitet und gestimmt, ein Friedensfest religiös zu begehen, so ist es jetzt. Da sollte denn alles, womit man hoffen darf diese Stimmung zu erhöhen, und eben dadurch sie auch für die Zukunft zu begründen, aufgeboten und redlich angewendet werden. Hierzu kann auch Manches dienen, was nicht in die Augen fällt. Darum wird folgender Vorschlag zu einer Friedenscantate gethan. Bewirke er, was er kann. Er bietet keine zierlich gereimten Strophen, keine schmeichelnden Beziehungen, wie beydes sonst wol bey ähnlichen Gelegenheiten gehört wird; nichts bietet er, wodurch nebenbey der Verfasser oder irgend ein Erdensohn geltend gemacht werden könnte: sondern nur einfache Worte der heiligen Schrift und des ältesten unsrer Kirchenlieder. Ich kenne nun einmal nichts Feyerlicheres, nichts Anspruchloseres, nichts Eindringlicheres; überhaupt nichts, was religiösen Festen angemessener wäre. Gewählt und zusammengestellt sind diese Worte, wie es dem Zweck eben dieses Festes, aber auch, nach meiner Einsicht, dem Componisten vortheilhaft, übrigens für den Ort und die gemischten Gemeinden passend ist. Auch sind absichtlich meist bekanntere Schriftstellen gewählt worden; sie verstehet jeder im Volk leichter, und sicherer sprechen sie zu seinem Herzen.

Chor.

(Einfach und sehr feyerlich.)

Unendlicher! Gott, unser Herr!
Wie mächtig ist dein Nam' auf Erden,
Da deine Majestät vom Himmel strahlet! —
Was ist der Mensch,
Dass du so sein gedenkest;
Der Erdensohn,
Dass du dich sein so annimmst? —
Unendlicher! Gott, unser Herr!
Wie mächtig ist dein Nam' auf Erden! —

Tenor.

(Recitativisch, mit Begleitung.)

Tröstet, tröstet mein Volk,
Spricht euer Gott;
Redet freundlich ihm zu,
Denn sein Gefängnis hat ein Ende,
Und neue Herrlichkeit
Geht auf über ihm. — —
Wer ist es, der daher steucht
Im Glanze des Aufgangs?
Wem rauschen die Wipfel der Cedern?
Wen feyert das Schweigen der Nacht?
Seht auf! erhebet eure Häupter:
Denn *das ist euer Gott!*
Der Herren Herr kömmt gewaltig!
Ihm rauschen die Wipfel der Cedern!
Ihn feyert das Schweigen der Nacht!
Dampf stieg auf bey seinem Zorn,
Aus seinem Munde zehrend Feuer —
Gluthfeu'r und Rauchdampf!
Er neigte die Himmel, er fuhr hernieder:
Unter den Füssen düstres Gewölk,
Auf Cheruburücken flog er daher,
Auf grauen Fittigen des Sturmwinds!
Da hüllte nächtlich Dunkel die Welt,
Flutende Finsternis lag auf ihr;
Donner rollt' auf Donner,
Wolk' auf Wolke! —
Siehe, da bebten die Herzen der Völker;
Und schüchtern, wie die Turteltaube
Nach enger Felsenschlucht,
Flohn ihre Seelen zagend hin. —

(Im Zeitmaass.)

Nun reicht er aus der Höhe seine Hand,
Hilft uns empor von Feinde Gewalt!
Nun breitet er die Arme über uns,
Zieht sanft uns hin an seinen Busen!

Das Auge blickt ihn hoffend an:
Er weidet dich zum Quell des Lebens
Der gute, der getreue Hirt! —

Terzett.

(Zwey Soprane und ein Alt.)

Was weinst du noch, und blickst zum Boden?
Zerbrochen ist vom Herrn die Geissel
Der Unbarmherzigen,
In Stille ruhet alle Welt,
Und wird, ermannt, ihm fröhlich jauchzen;

Chor.

(Kräftig und würdevoll.)

Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen,
Bringet her dem Herrn, Ehre und Stärke!
Bringet dem Herrn Ehre seines Namens;
Betet an den Herrn in heiligem Schmuck!
Er wird seinem Volke Kraft geben:
Der Herr wird sein Volk segnen in Frieden!

Bass.

(Recitativ, mit Begleitung.)

Ich sahe ein gross, weit Feld,
Und der darauf trat, dess Name war Tod;
Verderben ging zu seiner Seite.
Da wurden erwürget die Söhne meines Volks,
Und die Väter vieler meiner Kinder.
Wittwen sah' ich wandern ohne Heimath,
Greise irren ohne Stab,
Die jungen Kinder ohne Führer.
Da ward des Weinens viel auf Erden,
Wehklage hörte man vom Aufgang,
Viel banges Weh vom Niedergang:
„Ach, dass du die Himmel zerrissest
„Und kämest herab!“ —
Doch sanken meine Streiter hin;
Sie sanken hin in ihrem Blute,
Und Niemand war, der sie erlöschte.
Da ward es still,
Und wüst' und öde ward's,
Dort, auf dem weiten Feld des Todes!

Hohe Stimmen.

(Einfallend. Arioso.)

Aber deine Todten werden leben
Und auferstehn! —
Erwacht, und blüht, ihr Schlafenden
Unter der Erde!
Sein Thau ist Frühlingsthau!
Erwacht, und grünt,
Und geht hervor,
Wenn die Erde spriesst,
Und die Blume das Haupt erhebt;
Wenn man höret
Die Stimme des Hirten,
Der Gott auf seinem Berge preist.“

Chor.

(Einfallend. Blos tiefe Stimmen. Einfach und feyerlich.)

Es ruhet in Frieden ihr Leib:
Doch ihr Name bleibt ewiglich.

Terzett.

(Wie oben.)

Was weinst du noch, und blickst zum Boden?
Die Seelen der Gerechten
Sind in Gottes Hand,
Und Niemand wird sie seiner Macht entreissen!

Chor.

(Wie oben.)

Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen,
Bringet her dem Herrn Ehre und Stärke!
Bringet dem Herrn Ehre seines Namens;
Betet an den Herrn in heiligem Schmuck!
Er wird seinem Volke Kraft geben;
Der Herr wird sein Volk segnen in Frieden!

Choral.

(Vierstimmig, ohne alle Begleitung.)

Sey uns gnädig, o Herre Gott!
Sey uns gnädig in aller Noth!
Zeig' uns deine Barmherzigkeit,
Wie unsre Hoffnung zu dir steht.
Auf dich hoffen wir, lieber Herr!
Verlass die Deinen nimmermehr!

Chor.

(Feurig und glänzend.)

Der Herr ist König:
Dess freue sich der Erdkreis,
Und fröhlich sey der Inseln Heer!

Einzelne.

Wolken und Dunkel ist um ihn her:
Doch Recht und Gericht die Veste seines Throns!

Alle.

Der Herr ist König:
Er, der Bogen zerbricht,
Spiesse zerschlägt,
Und Wagen mit Feuer verbrennet!

Einzelne.

Er heilet, die zerbrochnes Herzens sind,
Und verbindet ihre Schmerzen.

Alle.

Der Herr ist König:
Ein Tag sagt's dem andern,
Eine Nacht thut's kund der andern,
Und alle Völker sehen seine Ehre!

(Auf's feurigste, und fugirt.)

Freuet euch, ihr Gerechten, des Herrn!
Dankt, und preiset seinen heiligen Namen!
Amen! Halleluja! Amen!

Rochlitz.

Nachrichten.

Karlsruhe, Anfang Aprils. Die musikalische Zeitung empfängt wol auch nicht ungern, um der Vollständigkeit willen, einige Notizen über den Fortschritt der Tonkunst in dieser Residenz, worin sie erst seit wenig Jahren, wir dürfen noch nicht recht sagen heimisch, aber doch nicht mehr fremd zu seyn beginnt. Den grössten Schritt dazu hat unverkennbar die Errichtung einer stehenden Bühne (1810) gethan, die in ihren Kunstleistungen dem schon früher bestandenen Hoforchester vorangeeilt ist, weil man eher und nöthiger mehrere gute Theatersänger und Sängerinnen, als eine genügende Anzahl kunstliebender, ihre Instrumente beherrschender Tonkünstler versammlen konnte. — Ein Publicum empfänglich für das Schöne zu bilden, ihm den feineren und schnelleren Takt anzueignen, dass es, von Gaukeleyen nicht geblendet, auch das leiser sich Ankündigende, Durchdachte, das einfachere und zartere Schöne auffasst und belohnt, dass es unbefangen jedem Verdienste sein Recht zollt, und dem Unverdienste um keiner falschen Nebenmotive willen Geschmack abgewinnt: dies ist allerdings nicht das Werk weniger Jahre, am allerwenigsten in einer minder grossen Residenz, wo Hofwesen und Kleinstädterey noch hier und da mit — und durch einander verderben. Scheint doch selbst in manchen Städten, die seit Generationen in Kunstliebe erwachsen, der echte Geschmack jetzt eher rückwärts als vorwärts zu schreiten, und die neue, italienisch-deutsche Ueberladung, das grelle Auftragen der Effecte, die Kunststücke statt der Kunst, in Vorliebe sich einzudrängen. Eine ungünstige Periode für ästhetische Erziehung, die sich aus den grössern politischen Erscheinungen der Zeit erklärt! Das eminente Gute, das Virtuose, was einen Namen hat, oder etwas, was nur diesen oft vorausgehen lässt, mit Beyfall zu empfangen, wobey der unchbetende Glaube die unbedingteste und lauteste Stimme führen zu müssen glaubt: daran erkennt sich noch kein Geschmacksthermometer, und man wird irre, wenn dieselbe Sache, auf die völlig verschiedenste Art vorgetragen, den gleichen Beyfall erhält. Also, wie gesagt, vom Mehr des laut abstimmenden Publicums dürfen wir (aus Patriotismus) nicht immer auf Mangel oder Daseyn aller Intelligenz, so wie (aus Kunstliebe) daraus nicht auf Gut oder Nichtgut der Production schliessen.

Mannigfach Vorzügliches besitzt wirklich das hiesige Opernpersonale: doch wir behalten uns vor, darüber zu anderer Zeit mehr zu sagen, und wollen vorerst Einiges von gernempfangenen Gästen melden, die unlangst hier aufgetreten sind. — Eine Dem. Barensfeld gab ein Concert hier, hatte gute Empfehlung, und ward von J. K. H. der Frau Grossherzogin, als Kammersängerin, und zur Klavierbegleitung des Gesanges angestellt, so dass sie das Publicum nur einmal zu hören bekam. Sie ist Schülerin Righini's, (doch Namen entscheiden nichts,) zeigte Höhe und Passagenübung, und soll viele Musikfertigkeit besitzen. Dagegen ward, wenigstens in jenem Concerte, etwas Gezwungenes, Hartes im Vortrage fühlbar; es war kein Gesang; der ein Stück wie aus einem Gusse hervorgehen lässt, der es seelenansprechend giebt. Nur ein verdorbenes Ohr stellt Menschengesang etwa mit einem Violinsolo auf gleiche Linie. — Wir gehen zum Theater über, wo früher Mad. Milder-Hauptmann in ihren allerwärts gespielten Rollen, Emmeline, (dreymal) Tamino, Susanne, Dezbalus und Iphigenie auftrat, und in der ersten unbedingt, in den andern theilweise, ausserordentlich gefiel.

Pedanterey und Neid haben ihr wol sogar schon den Namen einer Sängerin streitig machen wollen: aber Wahrheit und Natur haben Gottlob anders gesprochen. Ihre ausserordentliche Stimme, voll Wohllaut, Kraft und Reinheit, ein *bisweilen* sehr glücklicher Ausdruck, und ihre Deutlichkeit, prägen sie zur Sängerin, und der geniessende Hörer bleibt gleichgültig über die Bemerkung, dass sie ohne alle Notenkenntnis sey, alles durch Vorspielen eiulernen müsse, und keine Coloratur habe. Die harmonische Kraft steht beynahe immer im umgekehrten Verhältnisse mit gaukelnder Beweglichkeit: aber jene reisst hin, wo letzte allenfalls kitzelnd amüsirt, oder die Empfindung erregt, wie man sie bey glücklich überstandenen Salti mortali fühlt. Verwohnung und Ueberreiz haben von Roma's Zeit an den letzten viele Verehrer gewonnen. — Unleugbar würde jedoch Mad. Milder ohne die glückliche Rolle der Emmeline nie zu der Anerkennung gelangt seyn, die ihr jetzt geworden. (Wohl denen, für die eigens componirt wird!) Keine andre Rolle sagt ihrer Individualität so zu, und was noch mehr ist, sie spielt durchaus keine andere, wo man nicht oft den beseelten, und sogar den richtigen Ausdruck und durchdachten Vortrag vermisste. Ihr Spiel ist oft flach und schwerfällig. Nur als Emmeline ist sie Alles — die Anklänge des wiener Dialekts abgerechnet, die ihr in allen Rollen ankleben, und wornach sie z. B. als Emmeline sang: Die *Ställe*, die *Bähnke*; als Tamino: Der arme kann von *Straffe* sagen, denn seine *Sprachche* ist dahin; als Susanne: Der die Frau Gräfin *quellt*, (statt quält;) als Iphigenie: *Wutt*, für Wuth etc. Mit grosser Ausdrucklosigkeit behandelte sie den Dialog als Tamino, und war abenteuerlich gekleidet. (Sie trug zur griechischen Tunika weite Pluderhosen bis zum Knie, und eine grosse Halskette von bunten Steinen.) Einige in Recitativen angebrachte Portamenti waren trefflich; unrichtig dagegen, dass sie den Priester gelassen in gezählten Sylben fragte: Lebt denn Pa — mi — na — noch? statt dass dem liebebegeisterten Jüngling diese Frage feurig entströmen soll. Wir sind nur deshalb detaillirt, weil man aus Fehlern sonst guter Vorbilder gern Autoritäten macht. Eine unglückliche Wahl war die Rolle der Susanne im *Figaro*. Die Gewandtheit, Leichtigkeit, der Muthwille, den diese Rolle heischt, sagt hier Mad. Gervais weit besser zu. Im Gesang ist zu rügen, dass M. Milder im Finale des ersten Acts einigemal mit der Gräfin unisono sang — wahrscheinlich eine Reminiscenz, da sie in Wien die Gräfin spielt. Lustig aber klang es, dass im Duo beyder, wo die Gräfin *dictirt*, Susanne, welche *schreibt*, ganz andre Worte wiederholte; dass also jede ganz eigentlich ihr Lied für sich sang. (Die Oper hat nämlich verschiedne deutsche Texte.) Dergleichen übersieht man mit epiktetischer Gelassenheit. Als Iphigenie misslangen die zwey berühmten Momente der Wahl und der Wiedererkennung Orestes' so sehr, dass von ihrer anerkannten Wirksamkeit auch gar nichts übrig blieb, und diese Rolle für die unbefriedigendste gelten muss. Dessen ungeachtet wiederholen wir, wie willkommen dieser Gast gewesen sey, und wie wohlthatig solcher einfacher Gesang gegen die geschmacklose Verzierungs-Wuth hoffentlich wirken werde.

Mad. Schönberger (welche nun in Amsterdam Concerte giebt, und, wie man sagt, nach London reisen will) trat als Titus, Joseph, Sargines und Mariane auf. Man kennt ihre Vorzüge; allein wer sie früher gehört, will behaupten, sie habe besonders dadurch verloren, dass sie durchaus mit Stärke des Tons imponiren wolle, worüber sehr häufig Rauheit entsteht, und jene Lieblichkeit und Anmuth verloren geht, welche gerade diesen seltenen Contraaltstimmen, die Tenorpartien ohne Transposition vortragen können, einen eigenen Reiz verschafft. Auch sie gewöhnt sich an die überladende Manier, und gefällt sich in Trillern und ewigen Falsetsprüngen, was der musikalische Tross Umfang haben heisst, vergessend, dass dabey die Eigenthümlichkeit dieser Stimmen in Schatten tritt, und es gerade so klingt, als wenn ein sonorer Bass im Fistuliren zu excelliren strebt. Allein Kunst heisst nun einmal so vielen armen Leuten Gegensatz von Natur, Kunst haben, eine Sache auf den Kopf stellen, und nach demjenigen streben, was in einer fremden Sphäre liegt, darum das angeborne Vermögen geringer achten, als das erborgte und erzwungene. Die gerügten Missgriffe fand man besonders in der Rolle der Mariane und des Joseph, in welchen Rollen Mad. Sch. auch nicht vortheilhaft gekleidet war. Im Sargines war, im ersten Acte, jene Schüchternheit, der Mangel an Selbstvertrauen, der diese ganze Rolle motivirt, zu wenig sichtbar, und zu viel Zuversichtliches, Heroisches sogar, hineingelegt. Allein Letztes wird allerdings leichter verstanden und lauter beklatscht. — Es ist übrigens dem Publicum rühmlich, dass es, bey seiner

einstimmigen Beyfall eines eben so zahlreichen, als aufmerksamen Auditoriums für diesen wohlthätigen Zweck eine reiche Belohnung gefunden. — Wirklich war auch die Aufführung dieses unsterblichen Kunstwerkes vollkommen gelungen, und es sprach sich darin eben sowol das eifrige Streben jedes einzelnen Individuums unter den Mitspielenden, zur Einheit des Ganzen mit aller Kraft beyzutragen, als die sichere Leitung und Umsicht des dirigirenden Musikdirectors, Hrn. Gleichmann — dieses durch seine Talente, wie durch sein bescheidenes und von allem fremden Tand freyes Wesen gleich achtbaren Mannes — würdig aus, und Ref., der dieses Kunstwerk einmal unter des verewigten *Haydn* eigener, das zweyternal unter Salieri's Direction in Wien aufführen hörte, fand hier, wiewol im verjüngten Maasstabe, ganz dieselbe Wahrheit und Sicherheit in der Darstellung wieder, die ihm zu damaliger Zeit so sehr zum Herzen sprach. Nur in einigen Chören, namentlich in dem des ersten Theils: Stimmt an die Saiten etc. schien ihm das Tempo etwas zu langsam.:

Einer ehrenvollen Erwähnung verdient noch der Gesang der Dem. Hasner, einer würdigen Schülerin des genannten Musikdirectors, welcher die Partie des Gabriels übertragen war. Obwol noch im Beginnen ihrer künstlerischen Laufbahn, zeichnete sie sich doch eben so wol durch ihre helle, melodische Stimme, als durch ihre reine Intonation und ihren anspruchlosen, unschuldigen und dabey sicheren Vortrag, vortheilhaft aus — Tugenden, die, besonders in einem Werke, wie die *Schöpfung*, welches so rein von allen theatralischen Schnörkeleyen gehalten ist, dem Ohr und Gefühl sehr wohlthuend sind. Ihre schönen Töne in der Arie: Auf starkem Fittig schwinget sich der Adler stolz etc. tönen noch immer in meiner Seele wieder. Es ist zu wünschen, dass diese junge Künstlerin, die so viel versprechende Talente in sich vereinigt, auf dem einzigen Wege, der sicher zum Ziele führt, und welchen sie unter der Leitung ihres würdigen Lehrers eingeschlagen zu haben scheint, beharrlich fortwandere.

So oft ich Haydns *Schöpfung* höre, dringt sich mir immer von neuem die Frage auf, wie es möglich war, dass ein Mann fast im Greisenalter, dessen Körperkräfte noch überdies durch mannigfaltige Leiden geschwächt waren, der Schöpfer eines solchen Werkes werden konnte, welches sowol an Kraft der Harmonie, als an Anmuth und Lieblichkeit der Melodie, wol alles hinter sich lässt, was bisher ungleich jüngere, ja in voller Jugendkraft stehende Männer in dieser Gattung hervorgebracht haben. Athmen nicht manche Stellen — namentlich die: Und Liebe girrt das zarte Taubenpaar etc. Aus jedem Busch und Hain erschallt der Nachtigallen süsse Kehle — eine Wollust, von der man kaum wähnen sollte, dass sie im Reiche der Töne liegen könne? Gerade solche Stellen aber sind von Manchen getadelt worden, weil man es unter der Würde der musikalischen Composition hielt, einzelne Worte des Dichters, z. B. hier, das Girren der Taube und den Gesang der Nachtigall, nachzumalen. Aber ich sage, wer so malen kann, und wer durch die Macht seiner Töne das menschliche Herz so unwiderstehlich zu den sanften Gefühlen hin leitet, denen die Worte des Dichters nur zur Folie dienen, der steht, wo über allem Tadel erhaben, nicht doch über diesem. Haydn hat durch dieses Kunstwerk aufs Neue die Wahrheit bekräftiget, dass es einzelne, ganz von dem Göttlichen ihrer Kunst durchdrungene Menschen gebe, deren Geist nie altert und bis zum letzten Hauch ihres irdischen Lebens in ununterbrochener Progressivität einem immer höheren Ziele entgegen strebt. Wer zweifelt noch, dass ein solcher Geist verklärter über den Sternen auferstanden sey, als er diese unvollkommene Erde verlassen, und dass der Chor der himmlischen Heerschaaren an ihn, den würdigen in ihren Kreisen des Schöpfers Lob zu singen, sich freudig angeschlossen habe?

St. Petersburg, am 3ten März. Ausser der Fasten werden hier keine Virtuosen-Concerte gegeben, und in diesem Jahre sind deren weniger, wie sonst. Die Kosten sind freylich sehr gross; auch ist die neue Verordnung, dass jeder Concertgebende sich den Sonntag drauf im Concerte der k. k. Theater-Direction hören lassen muss, selbst den ausgezeichnetsten Virtuosen, aus leicht begreiflichen Ursachen, nicht günstig, besonders da die Preise im Theater grösstentheils geringer sind. — Am 18ten Februar trat Hr. Zeuner im Concert mit einem neuen Klavierconc. des Soprano-Sängers, Tarquinio, auf, und fand ausgezeichneten Beyfall. — Am 19ten gab die Witwengesellschaft Händels *Messias*, mit den mozartschen Abänderungen. Die Solopartien waren, den Bass des Hrn. Winter ausgenommen, gut — das Orchester aber, eben für

diese Musik, doch wol zu schwach besetzt. Am 23sten gaben die Brüder Bohrer Concert. Beyder Spiel gefiel sehr: besondere und gerechte Bewunderung fand aber der Violoncellist. Es waren weniger Zuhörer anwesend, als es diese Herren wol verdient hätten: allein, da sie beyde schnell abreisen wollten, so hatten sie schon den Tag vor ihrem Concert für die Direction gespielt! Sie gehen jetzt über Schweden nach England. — Am 28sten Februar gab der Violinspieler, Hr. Böhm, ein Concert mit grossem Beyfall. Eine Sicherheit, wie die seinige, auch in den schwersten Passagen, ist allerdings selten. Noch erwarten wir einige gute Concerte.

Leipzig. Den 20sten April war für alle hiesige Freunde der Tonkunst, ja für alle, die nur einige Empfänglichkeit für dieselbe besitzen, ein sehr erfreuliches Fest bereitet. Zur Unterstützung der Familien, die, in den Umgebungen Leipzigs, durch die Ereignisse des vorigen Jahres gänzlich verarmt sind, war durch die Herren S. T. Dorrien, Kunze, Limburger, Riem, Schulze, Seyfferth und Wendler, ein grosses Concert in der Nicolaikirche veranstaltet worden. Man hatte Haydns *Schöpfung* gewählt, nicht nur als eins der herrlichsten und beliebtesten Werke überhaupt, sondern auch als ein solches, das, auf eine geistreiche und seelenvolle Weise, die ältere mit der neuern Kunst, Grösse und Würde mit Anmuth und Reiz, Gründlichkeit mit Popularität, und den Ausdruck der Summe reinmenschlicher Gefühle von tiefer Anbetung Gottes bis zu unschuldiger Gattenliebe, ungemein glücklich vereinigt, und so auch die verschiedenartigsten Zuhörer lobhaft ansprechen muss. Zum Gesange waren blos Liebhaberinnen und Liebhaber, selbst mit Ausschluss des Chors der Thomaner; zur Begleitung, ausser Liebhabern, das hiesige Concertorchester vereinigt. Die Chöre bestanden aus mehr, als hundert gesunden, jugendlichen, ausgebildeten Stimmen, das Orchester war im besten Verhältnis besetzt, und in die Solopartien hatten sich die trefflichen Sängerinnen und Sänger, Mad. Kunze, geb. Tischbein; Mad. Wendler, geb. Ernesti, Mad. Zürn, geb. Schreckenberger, und die Herren, Kluge, Schlesinger, (Tenor,) Limburger, Schmitt, Seyfferth, (Bass,) getheilt. Hr. Musikd. Schulze leitete das Ganze, Hr. Riem die Sänger. Das herrliche Werk ging, vom ersten bis zum letzten Accorde, nicht nur mit vollkommener Genauigkeit, Präcision und Deutlichkeit hervor, sondern auch mit so viel Seele und Ausdruck, mit so hinreissender Kraft und Anmuth, und in einem, auch nicht durch das Geringste gestörten, innig verschmolzenen Wohllaut, wie dies, vereint, wol nur bey solch einer frohen Verbindung talentvoller und nicht blos für Musik wahrhaft gebildeter Theilnehmer möglich ist. Der Erfolg konnte darum auch kein anderer seyn, als der er war: das Auditorium, ungefähr 3000 Personen stark, bewies seine innige Theilnahme einmüthig, während der Musik durch eine, nie im mindesten gestörte Todtenstille, nach derselben durch Aeusserungen des Entzückens und ungeheuchelter Dankbarkeit. — Wir enthalten uns, in das Einzelne einzugehen, unserer Sitte getreu, das wahrhaft Vorzügliche, was wir besitzen, zwar unverholen anzuerkennen, aber auch jeden Schein von Schmeicheley oder Selbstgefälligkeit, so wie alles, was der Anspruchlosigkeit unsrer Dilettantinnen und Dilettanten entgegen wäre, sorgsam zu vermeiden. Vergessen werden, und vergessen können wir aber den Genuss dieses Abends nie. Jetzt sey wenigstens den beyden Directoren unser Dank gesagt für ihre wohl bedachte und wahrhaft bewundernswerthe Anstrengung, ohne welche, bey einer so zahlreichen Gesellschaft, die, wenn auch noch so geschickt, doch sonst nie vereinigt singt, und für welche das Locale nur zu Einer Hauptprobe hergegeben werden konnte, solch ein Erfolg gar nicht möglich war. Namentlich sey ihnen noch verdankt, dass sie, der Sitte der Zeit und der Virtuosen entgegen, die Tempi so mässig bestimmten: nur dadurch konnte, eben in diesem Locale, eben mit diesem zahlreichen Personale, und eben in diesen, meist, und in kurzen Noten fugirten Chören, solche Würde, Kraft, Deutlichkeit und Anmuth erreicht werden. — Das Werk selbst hielt aufs neue jene Probe, welche schon vor mehr als 2000 Jahren Aristoteles als die sicherste von der Vortrefflichkeit einer Musik aufstellt: sie müsse immer mehr wirken, je mehr man sie auswendig wisse. Selbst die Stücke der *Schöpfung*, von welchen das Letzte unter den hiesigen Musikfreunden ganz wörtlich zu nehmen ist, ja sogar Stellen dieser Sätze, welche recht eigentlich auf Ueberraschung berechnet sind, und nun doch bestimmt vorhererwartet wurden — wie das plötzliche Hervorbrechen des Lichts, die allgewaltige Gradation der Harmonie gegen das Ende des Schlusschors im ersten Act, u. dergl. m. —

rissen dennoch unwiderstehlich dahin. — Die Kirche, bekanntlich eine der schönsten in Deutschland, war reich und sehr geschmackvoll erleuchtet, was ihre Architektur vortrefflich ins Auge treten liess. Der Eintrittspreis war nur gering angesetzt, um auch dem Unbemittelten den Genuss dieses Abends, und zugleich die Freude des Wohlthuns, zu erleichtern. — — Den 8ten May wurde, zu ähnlichem wohlthätigem Zweck, dieselbe Aufführung auf gleiche Weise und mit gleicher Wirkung wiederholt.

Kurze Anzeigen.

Sept Divertissements p. le Violon, compos. pour l'exercice des sept principales positions, par Campagnoli. Leipzig, chez Breitk. et Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Obgleich in der Rodeschen Violin-Schule und deren Supplement schon sehr zweckmässige Uebungsstücke für alle 7 Lagen der Applicatur vorhanden sind, die als ausgezeichnete Muster oft empfohlen wurden; so dürften doch die vorliegenden Divertissements des so verdienstvollen und wackeren Veterans von allen Violinspielern, deren ernstes Bestreben dahin geht, sich immer mehr zu vervollkommnen, gewiss als ein sehr schätzbares Geschenk mit Danke angenommen werden. Sollte vielleicht Mancher einige veraltete, wenigstens aus der Mode gekommene Figuren daran tadeln wollen, (was aber bey Uebungsstücken, als solche betrachtet, kaum zu erwarten steht,) so überwiegt doch die brave, durchaus lobenswerthe Ausarbeitung diesen Umstand bey weitem. Ref. kann daher dies Werk, aus eigner Ueberzeugung, jedem, dem es wahrer Ernst beym Studium der Violin ist, mit allem Rechte empfehlen; muss aber auch zugleich wohlmeynend rathen, nur dann erst zu demselben überzugehen, wenn man die 7 Positionen der Rodeschen Schule zuvor fleissig geübt hat, und mit ihnen vertraut worden ist, da diese gleichsam den Weg zum Schwerern und Künstlichern (und dahin gehören allerdings die gegenwärtigen Divert.) bahnen müssen. Das erste, dritte und fünfte sind unstreitig diejenigen, welche am meisten ausgehoben zu werden verdienen.

Potpouri pour Violon princip., 2 Violons, Alto, Basse, 1 Flûte, 2 Clarin., 2 Bassons, 2 Cors, 1 Trompette et Timballes, par Durand. Offenbach, chez André. (Preis 3 Fl. 30 Xr.)

Ueber Hrn. D.s vortreffliches Violinspiel ist im Publico wol nur Eine Stimme. Was auf diesem, dem ersten aller Instrumente geleistet werden könne, hat derselbe überall, wo er sich hören liess, in seltener Vollkommenheit gezeigt; auch haben diese Blätter schon oft seiner rühmlichst erwähnt, und seinen Talenten volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Bey der Composition selbst sollte daher dieser ausgezeichnete Künstler wol auch strenger zu Werke gehen, und sich nicht blos damit begnügen, seine Zuhörer durch variirte Tänze zu kurzweilen. Dies ist der Fall bey dem vorliegenden Potpourri, worin drey polnische Nationaltänze, (Polonaise, Krakowiak und Masurek,) recht bunt durcheinander verwebt, in einem ganz besondern Gemische erscheinen. Hr. D. scheint das blos für seine Landsleute, die Pohlen, geschrieben zu haben. Man kann das Ganze ein wahres Quodlibet nennen: denn der erste Satz, alla Polacca, besteht aus lauter kleinen, abgebrochenen Stücken; die Tempi wechseln gleich im Anfange gar oft, ehe sie den Hauptgedanken berühren, und der Veränderungen für die beyden letzten Themata sind fast zu viele; mit einem Worte: dieser Arbeit fehlt Zusammenhang und gehörige Rundung; was aber auch um so weniger bewirkt werden konnte, da Hr. D. in B dur anfängt, und in A dur schliesst. Die Variat. selbst sind übrigens, was Behandlung des Instruments selbst anlangt, so ausgearbeitet, wie sich es von diesem Meister erwarten lässt, und fertigen Violinspielern, welche gern schwere Sachen üben, können sie leicht willkommen seyn. Der Stich ist schön, der Preis für 11 Bogen aber ziemlich hoch.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№ III.* 1814.

Neues Te Deum

Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet

von

Gottfried Weber.

Die Nachricht dass dieses Te Deum seit kurzem in mehrern der bedeutendsten Städte Deutschlands mit mehr als gewöhnlichem Beyfall gehört worden, ermuntert mich dasselbe nunmehr, sämmtlichen Musikdirectionen auf folgende Art anzubieten: Wer einen Dukaten postfrey an mich einsendet, erhält umgehend eine reine und fehlerfreye Abschrift der Partitur mit unterlegtem lateinischem und teutschem Text. — Ohne diesem Te Deum eine Empfehlung von Seiten ihres ästhetischen Werthes beylegen zu wollen, führe ich nur über dessen technische Einrichtung folgendes an: es besteht aus einem Maestoso von 9 Takten, einem Allegro, einem kurzen Adagio (quaerimus) und einer Schlussfuge: es ist übrigens Busserst pompös, ohne doch, wie z. B. das von Haydn oder Knecht eine gar zu zahlreiche Besetzung, doppelte Chöre oder gar auch doppeltes Orchester zu erfordern.

Mannheim.

Gottfried Weber.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Campagnoli, B. 7 Divertissements p. le Violon, composés pour l'exercice des 7 principales positions. Op. 18. . . . . 1 Thlr.

Kuhlau, Fr. 3 Duos concert. p. 2 Flöten. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

Matthaei, A. Variations p. le Violon av. accomp. d'un second Violon, Alto et Basse. Op. 7. . . . 12 Gr.

Rode, Baillot und Kreutzer Violinschule. Neue Aufg. 2 Thlr.

Beethoven, L. v., 6te Sinfonie (B dur), arrangée p. le Pianof. à 4 mains. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Behling, H. A. 3 Polonoises et 6 Walses p. le Pianof. . . . . 12 Gr.

Böhner, L. Concerto p. le Pianoforte av. accomp. de l'Orch. Op. 8. (D dur). . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Catel, Ouverture de l'Op.: les Aubergistes de qualité, p. le Pianforte. . . . . 8 Gr.

Crelle, grande Sonate p. le Pianof. Op. 4. . . . . 18 Gr.

Dussek, J. L. Oeuvres p. le Pforte. Cah. 3. contenant 12 Airs variés, Subscriptionspreis 1 Thlr. 12 Gr.

— Oeuvres. Cah. 4. contenant 12 Sonates pour le Pianof. av. accomp. de Violon (dont six av. accomp. de Violon ad libit.) et 3 Sonates progressives à 4 mains. Subscriptionspr. 2 Thlr. 12 Gr.

Gärtner, J. A. Andante varié p. le Pianof. . . . . 8 Gr.

Kucakowsky, J. Polonoise p. Pianof. № 1. . . . . 12 Gr.

Kruft, Baron de, Sonate p. le Pianof. av. accomp. Cor ou Violoncelle obligé. . . . . 1 Thlr.

Kuhlau, Fr. gr. Sonate p. le Pianof. Op. 8. . . . . 2 Thlr.

Lindemann, D. 8 Walses, 8 Ecossoises, 1 Quadrille, 1 Polonoise p. le Pforte. Liv. 5. . . . 12 Gr.

Matthaei, A. 3 Marches p. le Pforte . . . . . 6 Gr.

Meyer, A. E. G. 7 Variations p. le Pforte o. Feir: Wer hörte wohl jemals . . . . . 8 Gr.

Mockwitz, A. 6 Walses p. le Pforte. № 2. . . . . 6 Gr.

Mozart, W. A. (fils) Sonate p. le Pianof. av. acc. de Violon obligé. Op. 15. . . . . 16 Gr.

Righini, V. Ouverture de l'Op.: Atalante et Méleagre, arr. à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Rode, P. Variations. Op. 19. (A dur). arr. à 4 mains.

Danzi, Fr. Balladen u. Romanzen mit Begleit. des Pforte . . . . . 16 Gr.

Kruft, Bar. v, 12 Lieder für eine Basstimme mit Begltg. des Pianof. Op. 25. . . . . 1 Thlr.

Kuhlau, Fr. 6 Canzoni con accomp. di Pianoforte. Op. 9. . . . . 18 Gr.

— 10 deutsche Lieder mit Begltg. des Pianof. Op. 11. . . . . 18 Gr.

Kunzen, F. L. A. (Kapellmeister in Copenhagen) Gesänge am Klavier, zur Bildung des Gesangs. . . . . 1 Thlr.

Moritz, C. T. 9 Lieder mit Begleitung des Pforte. 7te Werk . . . . . 18 Gr.

Mozart, W. A. Arie: Der Liebe himmlisches Gefühl. Klav. Ausz. № 23. . . . . 8 Gr.

Mühling, A. Sammlung 2 und 3stimmiger Gesänge für weibliche Stimmen mit willkührl. Begltg. des Klaviers. Op. 8. 2s Heft..... 16 Gr.

Polselli, A. 6 Lieder mit Begltg. des Pianof. ... 8 Gr.

Winter, P. das unterbrochne Opferfest, Oper in 2 Aufz. Neuer vollst. Klavier-Auszug v. Fr. Schneider..... 5 Thl.

Marschner, H. 12 Bagatelles p. la Guit. Op. 4.... 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beidel, F. L. Zuruf an die deutschen Brüder am Rhein f. Klavier..... 4 Gr.

— an den König noch am Tage des grossen Siegesfestes im Oct. 1813..... 4 Gr.

Call, L. de, Gesänge für 2 Tenore und 2 Bässe ohne Begltg. Op. 10. Nº 1. 2. 3..... 1 Thlr.

Töpfer, C. 5 Lieder von verschiedenen Dichtern mit Begltg. der Guitarre. Op. 3..... 12 Gr.

Weber, B. A. 5 deutsche Lieder mit Begltg. des Pianof. od. d. Guitarre, Op. 23..... 16 Gr.

— Gesänge a. d. Schausp. der arme Minnesinger f. d. Guitarre eingerichtet..... 4 Gr.

Müller, G. 7 Lieder mit Begltg. der Guitarre... 12 Gr.

Berger, L. 6 deutsche Lieder mit Begltg. d. Guit. Op. 16..... 16 Gr.

Menkel, M. 6 Lieder v. Frlrn. v. Steigentesch mit Pf. oder Guitarrebegltg..... 20 Gr.

Durand, A. F. 6 Lieder mit Guitarrebegltg..... 20 Gr.

Westenholz, Fr. angenehme Unterhaltungen für d. Guitarre..... 6 Gr.

Gall, L. v., Potpourri ou choix d'airs arr. pour la Guitarre av. accomp. d'une Flûte ou Violon. Cah. 1. 2. 3. 4..... 10 Gr.

— 6 Lieder mit einer leichten Guitarrebegleitg. Op. 133..... à 10 Gr.

— Sérénade p. Flûte, Violon et Guit. Op. 127. 16 Gr.

— Sérénade p. Flûte et Guitarre,... - 128. 16 Gr.

Call, L. v., Sérénade p. Violon et Guitarre. Op. 129. 16 Gr.

— Sérénade p. Violon, Alto, Guit. av. Capo d'Astro..... - 131. 16 Gr.

— Sérénade Dº Dº - 134. 16 Gr.

Giuliani, M. le troubadour du nord cont. un recueil de pièces choisies p. le chant av. acc. de Guit. ou Pforte..... 16 Gr.

Tausch, Fr. 13 Pièces en Quatuors pour 2 Clarinettes, Basson et Cor de Chasse. Op. 22. L. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

— Dº Dº Dº - 22. - 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Spontini, G. Pièces favorites de Fernand Cortez arr. p. 2 Flûtes concert. p. Heuning. L. 1. 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

Danzi, Fr. 3 Quatuors p. Basson, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 40..... 2 Thlr. 16 Gr.

— Concertante p. Flûte et Clarinette av. accomp. de l'Orch. Op. 41..... 2 Thlr. 16 Gr.

Küffner, Jos. Musique turque p. 2 Clarin. (in Es) 2 Clarin. (in B) pet. Flûte, 2 Bass., 2 Cors, 2 Tromp., Serpent, Trombonne, Tambour militaire, grand Tambour et Carillon ad libit. 5me Recl..... 2 Thlr. 16 Gr.

Göpfert, C. A. 3 Duos concert. p. 2 Clarinettes. Op. 22..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Dº p. Clar. et Basson. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A. gr. Serénade en Harmonie..... 2 Thlr.

Frühlich, J. Hornschule..... 18 Gr.

— Trompetenschule..... 16 Gr.

— Posaune-Schule..... 16 Gr.

— Serpentschule..... 16 Gr.

Witt, F. grande Sinfonie pour l'Orchestre. Nº 8 2 Thlr. 8 Gr.

Fumy, F. aînd, 3 Duos faciles et progressifs pour 2 Violons. Liv. 1. et 2..... à 1 Thlr.

Durand, A. F. Potpourri p. Violon princ. av. acc. de l'Orchestre. Op. 11..... 2 Thlr.

Stumpf, J. 6 Entr'actes concertans à grd. Orchestre. Livr. 4..... 3 Thlr.

Henning, C. W. 2 Thèmes favoris variés p. le Vlon. 8 Gr.

Haydn, J. les Saisons arr. en Quatuors pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. L. 1. 2. à 2 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten May. **N°. 20.** 1814.

Ueber das Alte und das Veraltete in der Musik.

Es giebt gewisse Musikliebhaber, welche manches in vielem Betracht ehrwürdige Werk der Tonkunst mit dem Urtheil abfertigen: das ist alt. Dies soll aber mit andern Worten so viel heissen, als: das ist veraltet, von keinem Interesse, von keiner Bedeutung mehr für die jetzige Zeit. Und solche Urtheile treffen oft gerade die sogenannten klassischen Werke, die, trotz ihres Alterthums, aus dem Standpunkte des Kenners, und nach seinem über Einseitigkeit erhabenen Geschmack, im Wesentlichen nie altern, nie veralten, sondern durch ihren innern Kunstgehalt, durch die in ihnen lebenden Ideen, durch die Kraft und Würde ihrer Harmonie und den einfach grossen und kindlich schönen Geist ihrer Melodien, in ewiger Jugendblüthe dastehen, und hunderte, in ihrer Art auch nicht zu verachtende Producte des vorübergehenden Zeitgeschmacks immerfort überleben werden. Je mehr der Componist einem flüchtigen Modegeschmack huldigt, je mehr er blos den Sinnen zu schmeicheln sucht, und seine Werke blos in Lieblingsformen kleidet, ohne ihnen durch den originellen Schwung seiner Phantasie und die Tiefe seiner Ideen innern Gehalt zu geben, desto schneller wird sein Beyfall verrauschen. Darum kehrt der innigere Freund und tiefere Kenner der Kunst so gern zu dem Antiken zurück, in welchem sich Einfalt mit wahrer Grösse, Ernst mit jugendlicher Heiterkeit verbindet. Giebt es nicht Greise, von denen die Steifheit und die Kälte und der Mürrsinn des Alters fern sind, in denen noch die Phantasie blüht, und das Herz von Empfindung überwallt? So wie ihr Umgang lehrreich und anziehend seyn kann, ob er gleich sich nicht in die Modeformen der Zeit schmiegt, so kann ein altes Meisterwerk der Tonkunst noch jetzt, nachdem sich der Geschmack so mannigfach geändert hat, eine unendliche Ergötzung gewähren, wenn wir es auf dem rechten Standpunkt beurtheilen, keine ungerechten, sich selbst widersprechenden Ansprüche an dasselbe machen, mit Unbefangenheit und Verstand in die Natur, Einfalt und Wahrheit seines Ausdrucks, in seinen hohen Plan, in die Eigenthümlichkeit und den freyen Gang seiner Ideen, und in die ernste, gründliche Ausführung derselben einzugehen wissen. Freylich können auch die Werke alter Meister manche Spuren des Modegeschmacks *ihrer* Zeit an sich tragen, in Rücksicht deren man sagen kann: sie sind veraltet. Aber je grösser das Genie war, das sie schuf, desto weniger wird dies der Fall seyn: denn verloren in ihr Ideal, buhlten sie nicht um den augenblicklichen Beyfall ihres Publicums, oder sie wollten doch nur einem solchen gefallen, das mit ihnen gleich ernst und edel von der Kunst dachte, und sich nicht durch den Flitterstaat der Mode bestechen liess.

Gerade das Reizende in der neuern Musik, was zu sehr den Sinnen schmeichelt, stumpft uns auch eher wieder für sie ab, und nöthigt uns wenigstens zu einer grössern Abwechslung und zur Erkünstelung immer neuer und höherer Reize, wodurch die Musik oft nur zu weit von ihrer erhabenen Simplicität, Würde und Kraft entfernt wird. Daher auch gebildete Freunde der Tonkunst oft gern zu den antiken Werken eines Kuhnau, Hammerschmidt, Joh. S. Bach, Handel *) u. A. zurückgekehrt sind, oder, wenn sie zum ersten Male solche hörten, mit Vorliebe für sie erfüllt wurden.

*) Vom Hr. Musikdir. Schicht in Leipzig erwirbt sich der wahre Verehrer in der Kirchenmusik, schon den neuern und neuesten, auch oft die ältern und ältesten Werke grosser Meister durch eine gebildeten Singchöre aufzuführen, und so der Einseitigkeit des Geschmacks entgegen zu arbeiten.

Es verhält sich mit der Musik bey manchem Liebhaber, wie mit der Zeichenkunst und Mahlerey. So wie Manche die colorirten Kupferstiche und bunten Bilder, Zeichnung und Ausdruck mag darin noch so incorrect und unbedeutend oder geschmacklos seyn, den schönsten und kunstreichsten Blättern vorziehen, die aber blos durch Licht und Schatten gehoben werden: so macht es wol bey mancher alten Musik der Mangel der Blasinstrumente, der bunten Figuren, Passagen, Versierungen und Cadenzen, der chromatischen Würze, und andrer Lieblingswendungen, dass sie mit Geringschätzung, als alt, kaum der gehörigen Aufmerksamkeit gewürdigt werden.

Die Kirchenmusik der alten Italiener und Deutschen stellt uns vorzüglich ehrwürdige Beyspiele des Antiken in der musikal. Welt auf. Die feyerlichen, kindlich einfachen und herzlichen Chorale, die ernsten, grossen Chöre, machen das Wesentliche davon aus. Die Ideen der Religion tragen den Charakter des Ewigen, und dies kann die Musik nicht besser erreichen, als durch die, nur mit Unrecht, aus Leichtsinn und Unverstand verspottete, wundervolle Kunst des Contrapuncts, der canonischen und fugirten Arbeit. Hier wird das freye Spiel der Melodie immer durch den festen Schritt der Harmonie im Zaume gehalten; die sogenannten Nachahmungen, die Wiederholung derselben oder ganz ähnlichen Tonfolgen, nur auf verschiedenen Tonstufen und in verschiedenen Zeitpunkten, aber doch im harmonischen Zusammentreffen mit dem Gange der übrigen Tonfolgen, welche bey den Canons und Fugen sich zeigen, die grosse Einheit, welche aus der Mannigfaltigkeit, und die geordnete Mannigfaltigkeit, welche aus dem Einfachen und Gleichen hervorzugehen scheint, giebt uns ein Bild des Unendlichen, spiegelt uns gleichsam das Universum ab, hemmt unsre Phantasie in ihrem zügellosen Laufe, und versenkt sie dafür in eine Tiefe von Ideen, die unerschöpflich sind. Auf diese Art erreicht die Kunst der Alten das Erhabene. Alles Uebrige ist nur Schmuck, um es ins Licht zu stellen, und um es schon vorzutragen.

Das Interesse des Antiken liegt aber nicht in der blossen, langen Vergangenheit, in dem hohen Alterthume an sich, so dass etwa unsre moderne Musik nach hundert Jahren auch für den wahren, umfassenden Geschmack in diesem Sinne antik seyn und heissen könnte: sondern es liegt in dem ernstern, edlern und religiöseren Charakter jener Zeit, der sich, wenigstens bey den Componisten der Werke heiliger Tonkunst, so unverkennbar ausdrückte.

C. F. Michaelis.

Nachrichten.

Berlin, den 29sten April. Den 5ten veranstaltete die königl. Kapelle ein Concert spirituel zum Vortheil des Hrn. Kapellm. Reichardt, von dem zwey neue Compositionen mit der grössten Sorgfalt gegeben wurden. Sey es nun aber, dass das Concert nicht lange genug vorher angekündigt und angerühmt wurde, oder dass man die gewöhnlichen, oft kleinlichen Mittel verschmähte, um einen vollen Saal zu haben, oder dass man hier abermals einen neuen, unangenehmen Beweis von *Künstlers Erdenwallen* erblickte: kurz, das Auditorium war so auffallend klein, dass vielleicht kaum 50 Zuhörer zugegen waren. Die beyden sehr achtungswürdigen Compositionen waren: Klopstocks Ode, das *neue Jahrhundert*, und *Te Deum laudamus* nach der Schlacht bey Leipzig. Beyde zeugten nicht nur, wie sich das von selbst versteht, von Hrn. R.s überall anerkannten Einsichten, sondern waren auch grossentheils geistreich behandelt, und einige Wendungen legten dem Kenner eine Genialität dar, wie sie, wenigstens in so späten Lebensjahren, gewiss selten ist. Mad. Schulz und Lans, und die Hrn. Eunike und Gern trugen die Solopartien vortrefflich vor. Im ersten Theil gefiel vorzüglich der Chor: Dank dir, unser Vater etc. und im 2ten die Partie: Te ergo quaesumus etc. Es wäre zu wünschen, dass eine abermalige Darstellung den Werth beyder Compositionen bekannter machte. — Den 9ten veranstaltete die königl. Direction eine Todtenfeyer des, in dem Gefecht bey Gadebusch gebliebenen Dichters, Theod. Körner aus Dresden, dessen heldenmüthigen Tod für das Vaterland auch die musikal. Zeit. im vorigen Jahre mit lautem Ruhm und stiller Wehmuth anzeigte. In einer einfach ländlichen Gegend, die mit der, wo der Dichter fiel und sein einfaches Grab fand, viel Aehnlichkeit hat, erhebt sich ein Eichbaum, unter dem ein schmuckloser Cippus das Andenken Körners erhält. Unter diesem Baum sprach Mad. Bethmann eine treffliche Rede wahr und schön. Dann folgte ein militairischer Aufzug von Soldaten

mehrerer Regimenter, voran Körners nähere Waffenbrüder, Lützower, die seinen Tschako und sein Schwert trugen, unter dem Gesang des schönen Siegesliedes der Deutschen, nach des Kapellm.s Weber kräftiger Composition. (Diese ist in der hiesigen schlesingerschen Musikhandlung auch im Druck erschienen.) Dann kam die Muse der Dichtung und überreichte einen Lorbeerkranz, der, wie Tschako und Schwert, den einfachen Denkstein schmückte. Unter grossem Beyfall des übervollen Hauses fiel der Vorhang. Hierauf wurde zum ersten Mal das vorzüglichste Werk des Verewigten, sein Trauerspiel *Zriny*, mit lautem Beyfall gegeben, und auch nachher öfters wiederholt. — Am Charfreytage gab Hr. Prof. Zelter zu seinem Vortheil im Opernsaal, unterstützt von der unter seiner Leitung blühenden Singakademie, den *Tod Jesu* von Graun. Wie immer, war auch diesmal der grosse Saal von Freunden dieses unsterblichen Meisterwerks deutscher religiöser Musik überfüllt, das ganz ihrer würdig ausgeführt wurde. — Am ersten Ostertage verkündete früh gegen 8 Uhr der Kanonendonner den siegreichen Einzug unserer Truppen in Paris, und der fröhlichste Jubel belebte nun an diesem wahrhaften Auferstehungstage die frohliche Menge. Ueberfüllt war daher das Opernhaus, wo, ausser den schon früher angekündigten *Bajaderen*, zum ersten Mal ein Gelegenheitsstück gegeben wurde, dass in die freudigen Bestrebungen der lustigen Menge, ihren Gefühlen Luft zu machen, kraftig eingriff. Es war: das *preussische Feldlager*, ein militairisches Gemälde mit Gesang in einem Act, nach *Wallensteins Lager* v. H. Schmidt. Die Musik ist von mehrern Componisten; vorzüglich gefiel das schöne Lied aus *Egmont*, von Reichardt componirt, und von Dem. Maass innig gesungen: Die Trommel gerührt etc., das die Gefühle vieler unsrer jugendlichen Schönen eben so wahr, als schön ausspricht. Das Ganze ist ein buntes Gewühl von Lagerscenen, das mit losem Zusammenhange der einzelnen Partien doch viele Gelegenheit zu ununterbrochenem Jubel und Vivatrufen darbot. Bemerkenswerth war noch der Eingang des Stücks, wo, nach einigen Fanfaren der Trompeten des Lagers, der Marsch des alten Dessauers mit unglaublichem Beyfall aufgenommen wurde; weniger war der österr. Grenadiermarsch bekannt. Auch das Kosakenlied, in russischer Sprache und in den weichen Molltönen gesungen, gefiel allgemein. Als späterhin die Proclamation des Kaisers Alexander vorgelesen wurde, dass weder mit Napoleon, noch mit einem andern seiner Dynastie Frieden geschlossen werden solle: so erreichte der Jubel den höchsten Grad. Die ganze Versammlung des überfüllten Hauses erhob sich, und sang unter kräftiger Einwirkung der Kapelle: Heil dir im Siegerkranz etc., bekanntlich die für Preussen verfertigte Uebersezzung des englischen Nationalliedes: God save the King. Da die Oper erst halb 9 Uhr beginnen konnte, so dauerte die Vorstellung bis halb 12 Uhr, und unter der allgemeinen Erleuchtung der Stadt zog die fröhliche Menge nach Hause. — Den 15ten wurde zum Besten der hülfsbedürftigen Wittwe und der sieben Kinder des verstorbenen königl. Sängers, Franz, dessen Tod neulich in der nam. Zeit. angezeigt wurde, eine gut unterstützte musik. Akademie im Schauspielsaale gegeben, die den Zweck nicht verfehlte. Die schöne Ouverture zu Spontini's *Vestalin* eröffnete die Unterhaltung, die grösstentheils aus Instrumentalmusik bestand. Hr. Concertm. Möser spielte ein Adagio u. Rondo für die Violine von Kreutzer; die Hrn. Tausch, d. Sohn, und Schunke bliesen Variat. für Klarinette und Waldhorn, von Tausch, d. Vater, so wie die Hrn. Schulz und Gabrielsky ein Rondo für zwey Flöten. Mad. Schulz sang eine Scene von Righini mit obligater, von Hrn. Westenholz geblasener Hoboe. Die Hrn. Stümer, Helwig, Gern und Weinmann sangen den Bardenchor aus Mehuls *Uthal* mit obl. Harfe, welche Mad. Möser vortrefflich spielte; und die Hrn. Eunike, Stümer, Blume u. Gern, Arndts Gesang, *des Deutschen Vaterland*, recht brav von Meyer-Beer in Musik gesetzt. — Den 17ten veranstaltete die 11jährige Tochter des Kriegsraths *Brandhorst* im Opernsaal, unterstützt auf königl. Befehl von der Kapelle, ein Concert zum Besten der hinterbliebenen Wittwen und Waisen desjenigen Bataillons, das, angeführt durch den Generalmajor v. Horn, bey Wartenburg den Uebergang über die Elbe bewirkte, und durch den General von York dadurch geehrt wurde, dass er beym Herunterreiten an der Fronte den Hut abnahm. Es war sehr inhaltreich, und hat seinen Zweck vollkommen erreicht. Des Kapellm.s Weber Ouverture zu *Wilhelm Tell* (der an diesem Tage des öffentlichen Dankfestes für den Einzug der verbündeten Heere in Paris auch im Schauspielhause gegeben wurde) eröffnete das Concert. Hr. Tombolini sang darauf Recitativ u. Arie mit Chor von Paveri, ganz vortrefflich. Die junge Friederike

Brandhost spielte die bekannte Sonate von Himmel, von den Hrn. Hansmann und A. Schultze begleitet, mit vieler Fertigkeit; eben so, wie nachher Variationen von Gelinek. Bey fortgesetztem Fleisse wird sie künftig gewiss den ausgezeichnetern Dilettanten beyzuzählen seyn. Mad. Bethmann declamirte hierauf einige Gedichte von Moriz Arndt, die, obgleich bekannt, wegen des kräftigen Inhalts doch immer gern wiedergehört werden. An sie schloss sich das schon oben erwähnte *Siegeslied der Deutschen* nach der Schlacht bey Leipzig an. Hierauf folgte Gubitzens *Engel auf dem Schlachtfelde*, mit Begleitung des Orchesters, comp. vom Hrn. Assessor J. P. Schmidt, u. von Mad. Schultz und den Hrn. Eunike, Stumer, Gern und Blume trefflich vorgetragen. Hr. Concertm. Möser spielte auf der Violine Adagio und Polonoise von seiner Composition mit grossem Beyfall. Den Beschluss machte das *Siegs- und Einzugslied der Verbündeten in Paris*, nach J. P. Schmidts Composition, die zu ein- und vierstimmigem Gesang mit Begleitung des Pianoforte im Verlag der Schlesingerschen Musikhandlung erschienen ist.

Dresden. Nach der Oper: *Così fan tutte* wurde, *La Locanda dei Vaghabondi*, Musik von Paer, gegeben, welche wol eine seiner ersten Compositionen seyn mag. Die Musik ist sehr leicht, aber im Styl noch unsicher; im Einzelnen enthält sie mehreres sehr Angenehme. Das Gedicht ist abgeschmackt. Die Sänger, welche die Oper ausführten, waren: Mad. Miksch, Mad. Teschi und Mad. Hunt; die Hrn. Tibaldi, Bouveri, Perotti, Quillici und Donzenti. Mad. Miksch und Hr. Tibaldi zeichneten sich aus; auch Mad. Hunt schien sich in dieser Oper viele Mühe zu geben: sie gefiel daher ziemlich. Vielleicht wird sie, bey fortgehendem Fleisse, einst eine gute Secunda Donna. Ich schweige von den Andern, um nicht Wahrheiten sagen zu müssen, die Manchen zu missfallen pflegen. Nach dieser Oper wurden wiederholt: *I Fuorusciti* von Paer, *La famiglia Svizzera* von Weigl, und *La Cantatrice villane* v. Fioravanti. Ueber die Werke selbst und deren hiesige Aufführung ist gesprochen. Sie folgte Paers *Achille*, welche ebenfalls, und zwar als eine seiner vorzüglichsten Arbeiten, bekannt genug ist. Ueber die Aufführung glaube ich aber etwas zu ausführlicher seyn zu müssen, da dies eine der bedeutendsten Productionen dieser ital. Operngesellschaft in der letzten Zeit war. Mad. Sandrini trat zum ersten Mal in der Rolle der Briseide auf. Sie bot alles Mögliche auf, um sich auszuzeichnen. Im Gesang gelang es ihr, besonders in so fern, dass alles, was sie unternahm, mit vieler Genauigkeit ausgeführt ward: aber vielleicht machte die Furcht, in einer Rolle auftreten zu müssen, in der sonst Mad. Paer hier glänzte, und zwar durch Gestalt, Spiel und Gesang, die bescheidene Frau etwas ängstlich und ungewiss. Auch war ihre Stimme nicht so kräftig und glänzend, wie sonst wol. Doch wird sich dies bey Vorstellungen, welche wir spätter schon werden, wahrscheinlich verlieren. Die Hoheit und den Adel der äussern Erscheinung, womit eben in dieser Rolle Mad. Paer auftrat, kann sie sich jedoch freylich nicht geben, und so wäre es unbillig, dies zu verlangen. — Hr. Benelli, als Achille, hat seinen bedeutenden Ruf im Gesang, in Declamation und im Spiel von neuem bewährt; vorzüglich in der letzten, grossen Scene und Arie, wo Patroclo gegen Ettore kämpft, hat er die sehr verschiedene Theilnahme, die er gegen die dabey interessirten Personen empfinden muss, meisterhaft ausgedrückt. Ich hätte indessen gewünscht, dass gewisse Passagen der ersten Arie: *Languirò vicino a quelle* — für ihn eingerichtet gewesen wären: so sind sie für seine Stimme unnatürlich und ohne Wirkung; man kann wol auch sagen, sie sind gegen Wahrheit und Geschmack. Er kann sich entschuldigen: sie können der Instrumental-Partie wegen nicht wol verändert werden: aber, wenn das wahr ist, weshalb lässt er sie nicht (in solchem Styl!) durchaus neu setzen für seine Stimme; oder lässt sie ganz und gar weg, um der Kritik der Musikverständigen, ja selbst des Publicums, zu begegnen? Wirkung und Genuss sind ja doch der Zweck aller solcher Virtuositäten: warum also dem Componisten, der in so freyem Styl schreibt, da genau folgen, wo er Unrecht hat, und wo mithin jener Zweck nicht erreicht werden kann? — Hr. Tibaldi, als Agamemnon, hatte sich mehr Mühe geben müssen, die Partie, die für den Bass geschrieben ist, seiner Tenorstimme anzupassen. So glaubte man eine dumpfe, rauhe Stimme zu hören, und im Ensemble ging die Uebereinstimmung verloren. Dies, und seine Unsicherheit in der ganzen Rolle, wurden selbst dem gemischten Publicum bemerklich: man erklärte die an sich gute Rolle für verdorben. Hr. Perotti (Patroclo) hätte offenbar seine Rolle Hrn. Beninceas, und Hr. Beninceas

(Briseo) die seinige Hrn. Perotti abtreten müssen; durch diesen Tausch würde die ganze Oper gewonnen haben. Die Rolle des Patr. verlangt eine ganz andere Stimme und ganz andern Vortrag, als Hr. P. darzulegen vermochte. Uebrigens erkannte man bey mehrern Tempi, so wie beym Vortrag des Orchesters, allerdings, dass uns der Compositeur, Hr. Pär, fehlt. Wie kalt und wirkungslos gingen viele Stücke hin, die unter seiner Anführung feurig und effectvoll hervortraten!

Man macht sich Hoffnung, das berühmte Meisterwerk des unsterblichen Mozart: *Il Don Giovanni*, nachdem es die ganze musikal. Welt entzückt hat, endlich auch auf unsrer Bühne zu hören. Dass sich alle Musikfreunde schon im voraus darauf freuen, brauche ich wol nicht erst hinzuzusetzen. —

Seit langer Zeit habe ich mir vorgenommen, über die in unsern Tagen so vernachlässigte Intonation zu sprechen; es sey mir erlaubt, hier wenigstens Einiges darüber beyzubringen. Das Distoniren kann aus mancherley Ursachen entstehen; vornämlich aber aus physischer Schwache der Brust, oder aus Mangel an Uebung der diatonischen Scala und der Uebungstücke guter Singmeister, die ausdrücklich zum Behuf der Befestigung der Intonation verfasst sind. Die letzte Ursache findet gewiss bey den meisten der jetzigen Sangerinnen und Sanger, welche distoniren, statt. Es ist freylich schon oft, auch in diesen Blattern, gesagt worden; da man aber noch immer nicht darauf achtet, mag es nochmals wiederholt seyn: Alle gründliche Meister aller Zeiten und Nationen, so wie alle wahrhaft grosse Sanger, stimmen darin überein: wer ein guter Sanger werden oder bleiben will, muss es sich zum unverbrüchlichen Gesetz machen, taglich, und, ist es irgend möglich, mehrmals des Tages, Scala zu singen, und zwar diatonische und chromatische; aber mit grösster Aufmerksamkeit und Genauigkeit auf jeden einzelnen Ton. Alle wahrhaft grosse Sangerinnen und Sänger alter und neuer Zeit haben das auch gethan, und sind eben darum auch meist bis in spate Jahre ihrer Vorzüge und ihres Beyfalls nicht verlustig worden. Ich führe statt vieler nur folgende an, von welchen jene Bemühungen und dieser Erfolg allgemein bekannt worden sind: Caffarello, Aprile, Crescentini, Rasff, Carlani, David; die Gabrieli, Mara, Banti, Billington, Catalani. Diese haben aber auch nie distonirt, und zugleich mit einem Portamento der Stimme gesungen, wie man es jetzt kaum noch kennt und fast für verloren erklären möchte. So machen es nun leider unsre Sanger, kaum mit einigen Ausnahmen, gar nicht. Sie begnügen sich meist, ihre Rollen leidlich zu memoriren und im Einzelnen Passagen zu üben. Daher ist denn, zu ihrer Schande, gekommen, was wir so oft hassen müssen; und es wird, es kann damit nicht besser werden, bis man zu jener Methode zurückkehrt. Es giebt allerdings noch andere Ursachen des Distonirens: da sie aber wenigstens nicht so häufig, als diese sind, und auch einer ausführlichern Untersuchung bedürfen, als ich mir hier verstatten darf, wo die Sache nur beyläufig, obschon nicht ohne guten Grund, erwähnt wurde: so verspare ich mir dies für eine andere Gelegenheit.

Stuttgart. Mitten unter kriegerischen Ereignissen in der Nähe und Ferne, und deren nachtheiligem Einfluss auf die Bühne, wie auf Künste und Wissenschaften überhaupt, mitten unter nöthigen Aufopferungen, welche die gewohnten Vergnügungen des Theaters auf einige Zeit hier und da einstellten, ja selbst an manchen Orten die völlige Auflösung desselben herbeygeführt haben, erhielt sich das königl. Hoftheater nicht allein in seinem bisherigen blühenden Zustande; sondern die huldvolle Fürsorge seines Beschützers verbesserte immer noch gar Manches, füllte jede, wenn auch nicht eben auffallende Lücke beym Orchester und Theater aus, und erhöhete den Glanz des letztern immer mehr durch Vermehrung des Personals rühmlich bekannter Individuen; so dass ganz offenbar unsere Bühne jetzt unter die vorzüglichsten in Deutschland gezählt werden muss.

Vor einigen Monaten haben Se. Kön. Majestät mit der Direction derselben eine Veränderung vorgenommen. Hr. Baron von Wächter, seit mehreren Jahren als Director angestellt, wurde, ungeachtet der vielen Kenntnisse, die er sich durch Uebung und Erfahrung von früher Jugend an, im musikal. und theatral. Fache erworben, und welchem er sich mit wahrem Enthusiasmus hingab, suspendirt. Verschiedene Unannehmlichkeiten, und Beschwerdnisse einiger Mitglieder des Theaters über angeschuldigte Parteylichkeiten, hatten ihm das allerhöchste Missfallen, und dann jenes Schicksal zugezogen; so dass ihm jetzt, bis zu gelegentlicher anderer Anstellung, blos die Direction über Hof-Concerte, Kirchenmusik, so wie die Aufsicht über

das, seit anderthalb Jahren neuerrichtete Musik- und Theater-Institut überlassen bleibt. — Nach einer kurzen, interimistischen Direction von Seiten des, schon längst als Mitglied bey derselben angestellten Hrn. geh. Legationsraths von Matthisson, wurde dem Kammerherrn und Oberbaudirector, Hrn. v. Wechmar, mit einer Gehaltsvermehrung die Stelle eines Oberdirectors des königl. Theaters, neben Beybehaltung seiner vorigen Stelle, übertragen. Die Censur u. Wahl der neu aufzuführenden Stücke bleibt aber Hrn. v. Matthisson, zur Zufriedenheit und Freude aller, wie zuvor überlassen; indem sowol seine ausgebreiteten Kenntnisse, als sein humaner, parteyloser Charakter ihm die Achtung und Liebe aller derer erwerben, welche auf irgend eine Art mit ihm in Berührung kommen.

An der Spitze des Orchesters steht, seit dem Abgang des rühmlichst bekannten und allgemein geschätzten vorigen Kapellmeisters, Hrn. Danzi, nach Carlsruhe, nun Hr. Kreuzer, ein Mann voll jugendlicher Kraft und Lebhaftigkeit. Seine Talente als feuriger Klavierspieler und vorzüglicher Compositeur haben seinen, im Auslande erworbenen, ehrenvollen Ruf auch hier bestätigt. Seine frühern Opern werden von Kennern zwar geschätzt, jedoch wegen allzugrosser Ausdehnung mancher Stücke, (wie z. B. in seinem *Conradin von Schwaben*, u. dem *Taucher*, welche schon einige Mal mit vielen Abkürzungen aufgeführt worden,) seinen neueren, gefälligern Producten nachgesetzt. Die letztern sind auch mehr dem Geschmack des hiesigen Hofes angemessen: sie zeichnen sich mehr durch sanfte, gefällige Melodie, und Simplicität der Instrumentirung, als durch kühne, überraschende Modulationen oder Erhabenheit des Styls aus. — Während seines kurzen Aufenthalts in Stuttgart hat sein Fleiss schon mehrere Opern geliefert, worunter besonders günstig aufgenommen wurden: *Feodore*, die Insulanerin, und die kürzlich vollendete: *Alimon u. Zobeide*. Einige sind schon auf auswärtige Theater versandt, und zum Theil bis Petersburg verlangt worden. *Moses Sendung*, ein hier componirtes Oratorium, wurde am verflossenen Neujahrstag, bey der glänzenden Feyer der angenommenen Königswürde, mit gerechtem Beyfall im weissen Saal des königl. Schlosses aufgeführt. — Unter dem Kapellmeister steht zunächst, als Instrumental-Director, Hr. von Hampeln, ehemal. Major und Intendant der Musik des benachbarten fürstl. Hechingischen Hofes. Sein Name ist unter der grossen Anzahl guter Violinisten Deutschlands längst bekannt. Auch hier wird er als ein besonders guter Quartett- und Solospieler geschätzt. Hr. Müller, zweyter Instrumental-Director, dirigirte ehemals die Oper in Breslau, Frankfurt etc. Auch er ist ein guter Violinist und zugleich Componist. Seine Frau ist als erste Sängerin auf mehrern Theatern rühmlichst bekannt, und zeichnet sich hier durch ihr Talent vortheilhaft aus. — Nach diesen beyden Instrumental-Directoren (ein neuerschaffner Titel, welcher bis jetzt noch bey keiner auswärtigen Kapelle existirte, und den auch hier wahrscheinlich nur der Zufall veranlasst hat) kommt der, früher als jene beyden, unter dem Titel eines Orchester-Directors angestellt gewesene, erste Violinist, Hr. Ries, dessen Name ehedem in den Rheingegenden nicht unbekannt war. Dann Hr. Sutor, als Concertmeister, und Hr. Leibnitz (ater Tenorist) als Anführer der Chöre.

Zwar ist das Orchester nicht so stark, wie z. B. in Berlin oder München, jedoch in allen Instrumenten gehörig besetzt, und jeder Abgang einzelner Individuen wird nicht nur sogleich mit neuen Subjecten ersetzt, sondern seit einigen Jahren wurden auch mehrere Personen angestellt, welche zufällig bey ihrer Durchreise um Engagement nachgesucht hatten. Unter diesen ist der erst kürzlich angestellte Hr. Keller, zuvor erster Flötist der aufgelosten Hofkapelle in Kassel. Eben so erwartet Hr. Rode, zuvor in Wisbaden, mit einiger Hoffnung Anstellung für das Violoncell, welches, zur Verstärkung der Basse, nicht ohne wesentlichen Nutzen seyn dürfte, indem bey drey Contrabassen, nur eben so viele Violoncelle im ganzen Orchester zu schwach sind und nicht genug durchdringen.

Jüngst verflossenen Winter wurden, ausser dem Neujahrstag, wo gewöhnlich grosse Gala bey Hof gehalten und die Annehmung der Königswürde gefeyert wird, keine Concerte, wie in sonstigen Jahren, bey Hof gegeben, dafür aber wöchentlich fünf Theater-Vorstellungen angeordnet, und zwar jeden Sonntag und Donnerstag Opern, erstere immer mit aufgehobenem Abonnement. Montag, Dienstag und Freytag sind Schauspiele. Die contractmässigen, jährlichen Beneficen mehrerer Mitglieder wurden auf einen dieser Wochentage gelegt, dabey aber immer die Verfügung getroffen, dass dem Sänger nur eine Oper, dem Schauspieler nur Schauspiele und Comödien zu wählen erlaubt werden, und mancher, entweder bey guter Auswahl seines Stücks, oder nach der für ihn günstigen Stimmung

des Publicums, zuweilen eine nicht unbedeutende Einnahme erhielt, welche Se. königl. Majestät jedesmal mit einem ansehnlichen Beytrag unterstützten. Bey den vielen wöchentlichen Vorstellungen ist es freylich nicht zu verwundern, wenn bey nicht eben bedeutenden Stücken oder nicht eben beliebten Opern das Haus öfters so leer blieb, dass weder die Beleuchtung noch die Heizung der vielen Oefen damit hätte bestritten werden können, wenn man auf Interesse hauptsächliche Rücksicht nahme, indem die jährliche Einnahme der Abonnements u. Entrée-Gelder, gegen den bedeutenden Kostenaufwand von so mancherley Bedürfnissen und Besoldungen, viel zu unbedeutend, in keinen Betracht gezogen werden kann. Nur die kurze Zeit, so lange die kriegerischen Durchmärsche durch unsre Stadt und umliegende Gegend dauerten, war das Theater öfters gefüllt, und zwar mit fremden Officiers. — Da aber bey so vielen Vorstellungen wenig Zeit zum Einstudiren neuer Stücke übrig bleiben kann, und das Theater im Sommer ohnehin überall weniger als im Winter besucht wird, so lässt sich billig erwarten, dass die Sommermonate über, wo ohnehin sich Se. königl. Maj. mit dem ganzen Hof gewöhnlich nach Ludwigsburg begeben, die alte Ordnung wieder eingeführt werde, wodurch dem Sänger und Schauspieler die gehörige Zeit zum Memoriren und Einstudiren seiner Rollen gelassen, und er dann im Stande seyn wird, das Seine desto besser zu leisten. — Unter den Mitgliedern, deren Engagement sich seit Jahresfrist endigte, und welche nun ihren Stab weiter fortsetzten, sind die Hrn. Schwarz, Schelble, Dobbelin und Gossler, wovon beyde erstere nach Wien gingen. Hr. Schwarz wurde Anfangs in einigen Rollen sehr vermisst; weniger Hr. Dobbelin, welcher als grotesker Buffo bekannt ist, aber als Sänger in keinen Betracht kömmt. Hr. Schelble, zweyter Tenorist, wurde nicht allein wegen seiner Brauchbarkeit in der Oper, worin er sich als guter Sänger durch reine Intonation und Biegsamkeit der Kehle auszeichnet, sondern vorzüglich als Lehrer an dem musikal. Institut, bedauert und vermisst. Die besondere Neigung und Hingebung, der Fleiss, und der Eifer, womit er den ersten Elementar-Unterricht der Gesang- und Harmonie-Lehre ertheilte, waren unverkennbar. Seine leichte und fassliche Lehrmethode zeigte sich an den schnellen Fortschritten seiner Schüler auf eine bewunderungswürdige Weise.

Die Zöglinge dieses Instituts, welche sich dem Theater widmen, werden schon zur Verstärkung der Chöre bey der Oper gebraucht; und unter den weiblichen Zöglingen zeichnet sich eine Dem. Schidinger durch angenehme Figur, und vorzügliches Talent für das Schauspiel, schon rühmlich aus. So bestätigt sich, schon nach so kurzem Bestehen der Anstalt, die gute Hoffnung, die man davon gefasst hatte, und es kann kaum fehlen, dass sie nicht in kurzer Zeit herrliche Früchte darbieten werde. Mancher erinnert sich hierbey mit wehmüthiger Rührung der ehemaligen hohen Carlsschule in Stuttgart, aus welcher Gelehrte und Künstler aus allen Fächern hervorgingen, deren Namen, zu Würtembergs Ehre, nicht nur in ganz Deutschland, sondern unter allen gebildeten Nationen Europa's rühmlichst bekannt wurden, und unvergesslich bleiben werden. Auch in den Theater-Annalen Würtembergs werden die Namen eines Zumsteeg, Haller, Weberling, Gauss, Schweizer, alles Zöglinge jener Akademie, so wie auch aus dem ehemaligen gleichzeitigen weiblichen Erziehungs-Institut eine Balletti, (welche vor ihrer Verheyrathung einige Jahre die Zierde des pariser Theaters war,) Sandmair, Schubart, Huth, in werthem Andenken bleiben. Sonderbar und traurig, dass sie alle, und meistentheils in der Blüthe der Jahre, längst der Tod dahinraffte; das Andenken an sie erneuert sich hier um so mehr, wenn jetzt Stücke wiederholt werden, wo die Vergleichung, in Ansehung ehemaliger und jetziger Darstellung einzelner Rollen, keineswegs zum Vortheil der letztern ausfällt. — Unter den jüngst angestellten Mitgliedern zeichnen sich einige wirklich aus. Vorzüglich wurde an Hrn. Haser eine schätzbare Acquisition gemacht. Er bestätigt seinen Ruf, als talentvoller, sehr geschickter, viel geübter Sänger, und als gesitteter, angenehmer, rechtschaffener Mann, hier vollkommen. Schade, dass auch er zuweilen, wie andere hiesige Sänger und Sängerinnen, der — in den für Musik am meisten gebildeten Städten Italiens und Deutschlands nun endlich veralteten Mode, übertriebener Verschnörkelungen und Coloraturen, fröhnt. Da er so treffliche theoretische Kenntnisse neben seiner vielen Praxis besitzt, so muss man wol besorgen, dass bey ihm, wie bey mehrern andern Sängern, jener Luxus ein Zeichen der abnehmenden Stimme ist, und diese nur verdecken soll. Wir wünschen, dass uns Hr. H., durch edlere Simplicität, Portamento, charakteristischen Ausdruck, und — reine

Intonation überführe, wir haben uns in dieser Vermuthung geirret.

Einige Grundlinien zu einem Gemählde des Zustandes der Musik in Halle nach Türks Tode, von einem patriotischen Hallenser.

Unsre *fertigen Pianofortespieler* sind vollkommen fähig, Organisten- und Chordirektoral- Proben abzunehmen; wir machen von dieser Fähigkeit den besten Gebrauch und erfreuen uns der erspriesslichsten Folgen.

„Man kann sich nicht zu Türk's *schulmeisterischem* (d. h. hoher Würde vollen und stets seinem Zwecke huldigenden) Orgelspiele herablassen.“

„Türk's *verf.....te Mahlerey* (d. h. Spiel von lebendiger, tiefer Bedeutung,) hat die Gemeinde entwohnt. Deswegen muss man das Herrliche, was man von *Kittel* sich errungen, verleugnen.“ Nun wird aber auch Türk *weit übertroffen*. Denn nun weinen wir bey'm klopstockschen: *Nun weinen wir nicht mehr* — wo Türk in seiner Kurzsicht frohlockte: nun singen wir: *Diesen feyerlichen Tag weiht die ehrfurchtsvollste Stille* — die erste Zeile von der Fülle der Orgel begleitet, die zweyte aber in der *ehrfurchtsvollsten Stille*. Sapienti sat!

Man lasst uns *Harmonien* hören, die kein hallisches Ohr noch gehört hat, und die dem guten Türk, trotz seines langen Arbeitens in die Tiefen der Harmonie, *da tief* geblieben sind; die dringen auch zu dem verstocktesten Sünderherzen und setzen in solch heiliges Erstaunen, dass häufig der zum Singen geöffnete Mund verstummen muss.

„Türk's *Choralbuch* hat darin Werth, dass es grossen Theils die *Grundbasse* enthält:“ wir bedürfen aber keines *Grundes*, weder in unserm Wissen, noch in unsern Accorden. Am Charfreytage kann man uns nicht den Genuss der Aufführung der graunschen Passion gewähren, welche gewissermassen das Monopol der Auffuhrung an diesem Tage, und gewiss nicht mit Unrecht, besitzt: man weiss uns aber reichlich zu entschadigen. Man beginnt mit der sehr schön in die Feyer des Tages stimmenden *Ouverture zum Don Juan*, lasst dieser eine *Hymne* von Dalberg, dieser ein *Violinconcert* von Durand, dieser eine *Cantate* von Kotschau für die *Kirche*, die sich aber auf dem *Theater*, von welchem wir sie genossen, *wie zu Hause* befand, dieser *Variationen* für das Bassethorn von Taubert, und diesen (zum Ueberfluss doch noch Etwas aus der *graunschen Passion*) die Arie: Ihr weichgeschafnen Seelen — folgen. *Varietas delectat.* Und dazu schliessen sich diese Stücke, trotz ihrer innern Verschiedenheit, gut aneinander. Natürlich! Nachdem eins executirt war, nahm man mit Gleichmuth das folgende vor, und alle zusammengenommen brachten dem Musiker eben das ein, was ein einziges grosses Stück gebracht haben würde.

Bedarf es noch mehrerer Züge, so sollen sie mit dem grossten Vergnügen nächstens dargeboten werden. Wer preiset uns Hallenser aber nicht schon ob des Angeführten glücklich? Erst hat man uns weit und breit über den Besitz des unvergesslichen Türk beneidet, und der war doch nur ein Schulmeister: was wird nun geschehen, da wir Solches haben?

Justus Mastix.

Kurze Anzeige.

Elegie bey dem Tode eines Kindes, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von J. Dillenberger. 3tes Werk. Worms, bey Kreithner. (Preis 45 Xr.)

Hr. D. hat bey der Composition dieses Gedichts, (von Starke,) das manche schöne, wahrhaft rührende Wendung enthält, sich als einen Mann gezeigt, der, ausser musikal. Talent überhaupt, auch besonders die Fähigkeit besitzt, einen natürlichen, und hin und wieder recht eindringlichen Ausdruck in seine Compositionen zu legen. Aber in dem, was die Schule verlangt, ist er hier auch gar zu sorglos gewesen. Man vergleiche z. B. die recitativische Stelle, S. 4., die, aus Ursachen, die wir nicht erst anzuführen brauchen, nicht ohne Harmonie bleiben durfte: die Gange des Altes und Tenors der Begleitung gegen den Bass, S. 4, Syst. 3, des Altes gegen den Bass, S. 6, Syst. 1, T. 5, u. dgl. m.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten May. **№. 21.** 1814.

Recensionen.

Lobgesang an die Gottheit, aufgeführt in der protestant. Hofkapelle der königl. Residenzstadt München, zur Feyer der glücklichen Entbindung Ihrer königl. Hoheit, der Kronprinzessin von Bayern; in Musik gesetzt von J. H. Stuns. Op. IV. München, b. Autor. (Preis 6 Thlr.)

Je seltener jetzt Werke religiöser Musik, besonders, wie dies, in vollständiger Partitur, öffentlich erscheinen, und je bedeutender die Veranlassung war, zu welcher das hier genannte ursprünglich verfasst worden: mit desto mehr Erwartung nahm es Rec. zur Hand. Der ihm unbekannte Name eines Componisten, der in dem kunstliebenden und kunstkennenden München absichtlich hervorgezogen schien, musste unter diesen Umständen die Erwartung eher steigern, als mindern; und das, sehr schön, als Kreidezeichnung, in Steindruck ausgeführte Folio-Bildnis desselben, vor dem Titel, wo er als ein jugendlich angenehmer Mann, ganz mit den Augen des dichtenden Tonkünstlers, erscheint, that denn auch das Seine, die Erwartung nicht nur zu erhalten, sondern auch, in Hinsicht auf den Verf., etwas näher zu bestimmen.

Täuscht nun dies Bild nicht, und ist Hr. St. wirklich noch ein so junger Künstler, so gesteht Rec., seine Erwartung sey durch Bekanntschaft mit dem Werke selbst noch übertroffen worden: doch sollte Hr. St. auch schon in männlichen Jahren seyn, so kann Rec., was er erwartete, nicht unerfüllt nennen. Er giebt um so sorgsamer Rechenschaft von dem, was dieses sein Urtheil begründet, da dies wol das erste Werk seyn möchte, wodurch dieser Künstler in das grössere Publicum eingeführt wird.

Das Gedicht enthält einen recht eigentlichen Dankpsalm, der zwar sehr gut für jene Veranlassung passte, aber auch für jede andere Erhebung des Herzens zu Gott in dankbarer Freude passet. Der Componist hat diesen Text im Ganzen vollkommen richtig und bestimmt aufgefasst: dem Einzelnen ist, in Absicht auf Sinn und Ausdruck, ebenfalls, in Absicht auf Declamation und Accentuation aber nicht überall vollkommen sein Recht wiederfahren. Der Styl der Musik ist feurig, glänzend, und frey, ohne jedoch das Kunstreichere des strengen Satzes zu verlaugnen; so dass das Werk in der Kirche, wie im Concert, seine gehörige Wirkung thun kann. Der Gesang ist natürlich und verständig geführt; die Instrumentirung reich und mannigfaltig: sie thut aber den Singstimmen, wenn diese nur in den Chören nicht zu schwach besetzt sind, keinen Eintrag; auch sind alle Instrumente mit Einsicht und Erfahrung über ihre eigenthümlichen Effecte benutzt. (Die Besetzung verlangt nicht weniger, als Folgendes: die vier Singstimmen des Chors, Violinen, Violen, Violoncell — in besonderer Zeile oft abweichend vom Contrabass gesetzt — Contrabass. Trompeten, Pauken, Hörner, Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, zum ersten Chore die Bassposaune, zum letzten drey Posaunen.) — Der Satz ist, bis auf folgende Stellen, durchaus rein: S. 8, T. 5, klingen die Octaven des Alts mit dem Instrumentalbasse, S. 15, T. 3, die Quinten des Alts und Tenors, S. 111, T. 1 und 2, die Quinten zwischen Alt und Bass, zu offen und zu grell hervor.

Das Ganze besteht aus drey grossen Hauptsätzen. Der erste, E dur, C takt, ist ein glänzendes Chor, mit kurzen Solos abwechselnd. Der Imitationssatz, Seite 7 folg. und Seite 18 folg., ist durchaus zu loben, und beweiset, dass der Verf. auch in dieser Gattung gewiss noch Treffliches leisten werde. Nicht so zu loben ist die Stelle, S. 21 bis 23, wo dem Rec. das Zurückmoduliren aus C dur — wohin der Componist durch enharmonische Verwechselung gekommen war — in Fis moll, nicht natürlich, nicht ungezwungen erscheint.

Dagegen ist die bedeutende Modulation, S. 57 u. 58, wahrhaft kraftig und wirksam, dabey auch nicht verbraucht, und frappant, ohne grell zu seyn. So etwas, eben so angeordnet und benutzt, zeugt immer von wahrem Talent, und auch von einem sichern Blick in das Schickliche und Zweckmässige.

Das hierauf folgende, kurze Bassrecitativ, blos mit Quartettbegleitung, leitet zum zweyten Hauptsatze ein. (So wie es begleitet und zusammengestellt ist, kann der Sänger hier ganz frey declamiren: und das ist auch nöthig, wenn der verfehlten Declamation einiger Worte, besonders des „Niedergangs" ‖ aufgeholfen werden soll.) Dieser Satz besteht aus einem Tersett mit Chor; D dur, ¾ Takt, Maestoso, dann C takt, Allegro. Er ist durchaus rühmenswürdig. Der Text ist, was seinen Sinn angehet, trefflich behandelt, und auch die musikal. Malerey, zu welcher seine Ausdrücke Anlass gegeben, verliert sich keineswegs in Kleinlichkeit oder Spielerey, sondern alles bleibt edel und der Bestimmung des Ganzen angemessen; jene Malerey aber bringt nur mehr Mannigfaltigkeit und manchen Nebenreiz in die Details des Stücks. Der Gesang der drey Solostimmen, besonders wo sie sich vereinigen, zeugt von Festigkeit und Gewandheit in schöner, freyer Stimmenführung, wie diese, für solche Stücke, jetzt eben so nothwendig ist, als immer wirksam bleiben wird.

Der dritte Hauptsatz fängt mit einem Lento an, G dur, ¾ Takt, und zwar mit einem kurzen Ritornell, das zwey Violoncelle und der Contrabass vortragen, worauf ein melodiöser, vierstimmiger Sologesang eintritt, der, so einfach als edel, von Blasinstrumenten begleitet wird. Der Gesang des Chors, und auch die Saiteninstrumente, treten mit Kraft ein, und moduliren, in 14 Takten, in die Dominante von E dur, worauf nun das letzte Tempo, Chor, Allegro ma non troppo, C takt, in E dur, folgt. Nachdem Soli und Chor einigemal gewechselt, hört man das Thema und Gegenthema einer Fuge. Der Verf. führt beydes durch alle Stimmen durch, verlässt jedoch in der Folge diese Behandlungsweise, und ruft nur bisweilen das Hauptthema zurück. So wird zwar die erregte Erwartung, der Verf. werde mit einer guten, durchgeführten Fuge beschliessen, getäuscht — und diese Erwartung musste durch das, was der Verf. bis dahin geleistet, um so sicherer eintreten, auch lehret jenes, dass er eine solche Fuge gewiss zu schreiben vermochte: indess bleibt dieses Chor dennoch dem angekündigten Charakter treu und effectvoll, beschliesst auch das Ganze wahrhaft würdig.

Aus dieser Anzeige selbst geht wol schon hervor, dass man Hrn. St. zu dieser Arbeit Glück wünschen, dass jeder ernste Freund der Tonkunst sich von ihm noch viel Treffliches versprechen kann, dass das Werk den Directoren der Concert-, wie der Kirchenmusik, mit Grund zu empfehlen ist, und dass es auch an beyden Orten gewiss die beabsichtigte Wirkung erreichen wird.

Das Werk ist schön auf Stein gedruckt; der Preis, nach Verhältnis, zwar nicht wohlfeil, doch auch nicht übertrieben.

Grande Sonate pour le Pianoforte comp. — — p. J. G. Reichardt, Maitre de Chapelle de S. M. le Roi de Prusse. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Nicht wenig war Rec. verwundert, jetzt, in spätten Jahren, von dem berühmten Componisten des *Brennus*, der *Geisterinsel*, der *Rosmonda* u. a. m. eine Composition erscheinen zu sehen, die, wie wol nicht zu leugnen ist, ganz ausser dem Kreise dessen liegt, was sein Genius nach den innigsten, aus ihm selbst hervorgehenden Tendenzen zu leisten vermag. — Selten gab es einen Componisten, der so, wie R., mit reichen musikalischen Kenntnissen, mit einem tiefen Gemüth, mit einem lebhaften, reizbaren Geiste, eine vollendete ästhetische Ausbildung verband, so dass er nicht allein die Dichtung, welche er musikalisch auszuschmücken unternahm, ganz durchdrang, sondern zugleich als Herr und Meister darüber schwebte, und sie unumschränkt beherrschte. So kam es denn, dass er, von dem einfachsten Liede an bis zur, in höchster Pracht glänzenden, ernsten Oper, so manches herrliche Stück schuf, das durch innig ausgesprochene Empfindung, durch in jedem, auch in höherm Sinn richtige Declamation, durch geniales Auffassen der wirkungsvollsten Mittel, sowol das ganze, eigenthümliche Wesen, als die einzelnen Momente der Dichtung auf das eindringendste darzustellen, in jedes Gemüth eingehen, und es zur regsten Theilnahme entzünden musste. Misslang in diesem Kreise der musikalischen Composition dem Meister hin und wieder etwas, so mochte es wol eben davon herrühren,

dass die erworbenen ästhetischen Ansichten der äussern Form dem Verstande zu sehr Vorschub leisteten, der nur zu geneigt ist, die Phantasie zügeln zu wollen, die, jede Fessel zerreissend, sich im kühnen Fluge emporschwingt, und, wie in bewusstloser Begeisterung, die Saiten anschlägt, welche, aus einem höhern, wunderbaren Reiche herabtönend, in unserm Innern widerklingen. Wer so, wie R., in die Dichtung einzudringen vermochte, wer so von jeher darauf ausgegangen, beydes, Gedicht und Musik, auf das innigste zu verknüpfen, wird bald sich daran gewöhnen, beydes als integrirende Theile Eines Werks, ja Einer Kunst, anzusehen. Dass er so bey der Gesangcomposition immer den rechten Fleck trifft, leuchtet ein: wird ihm indessen nicht auch die Musik, wenn sie von der Schwester verlassen, hülflos erscheinen, der Stütze, jeder Haltung beraubt, umherirrend im öden Raume, und sich nicht besinnend auf all das Herrliche, das sie sonst, wiewol in ihrer eignen, wunderbaren Weise, der Schwester nachgesprochen? Denn nur den erhabensten, mächtigsten Geistern blieb es vergönnt, die Tonkunst in ihrem eigensten, wundervollsten Gebiete, in dem das Wort untergeht in der Ahnung des Höchsten, die die Brust mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt, als Königin zu schauen und ihre Zauber in göttlicher Begeisterung der heiligsten Weihe zu verkünden. Nur Heroen der Musik, wie Handel, Sebastian Bach, Mozart, und einige Andere, konnten gleich gross seyn in der Instrumental- und Vocal-Musik. — Mit jenem höheren Fluge des Geistes erlangt die Instrumental-Musik, wie sie jetzt neu geschaffen besteht, das tiefste Eindringen in das eigenthümliche Wesen der Instrumente überhaupt, ja die Erkenntnis der einzelnen, feinsten Nüancen des Ausdrucks, deren dieses oder jenes Instrument, wenn es allein vorwalten soll, fähig ist, welche sich nur der Virtuosität des Spiels erschliesst, und also eben diese Virtuosität bey dem Componisten voraussetzt. In dem kühnen Emporschwingen des Geistes der Musik überhaupt hat die immer höher und höher steigende praktische Fertigkeit der Spieler, nebst der, durch das Bedürfnis derselben erzeugten, Vervollkommnung der Instrumente, rückwirkend den kühnern Flug der Instrumentalmusik veranlasst. Die unerlassliche Bedingung jeder Instrumentalcomposition, nachdem sie der Genius herrlicher Meister, wie Haydn, Mozart, Beethoven, so hoch erhoben, ist jetzt, dass, nebst dem künstlicheren, ja künstlichsten, harmonischen Gefüge, wie es nur in der reinen Instrumentalmusik, die von keinem Zwange, den der Gesang wol erzeugt, gehemmt, möglich ist, sich auch die Instrumente in ihrer eigensten Eigenthümlichkeit, in dem vollsten Glanze ihres innern Reichthums, in der höchsten Kraft, die ihnen zu Gebote steht, zeigen sollen. Um daher für irgend ein Instrument, vorzüglich aber für das Pianoforte, welches in der neuen Zeit ein ganz neu erfundenes Instrument zu nennen, das die Verwandschaft mit dem alten, bekielten Flügel ganz verleugnet, genügend zu schreiben, möchte es wol nöthig seyn, mit den tiefsten harmonischen Kenntnissen eine nicht geringe Virtuosität auf eben diesem Instrumente zu verbinden. — Es liesse sich denken, dass ein wackrer Klavierspieler und Componist aus der Zeit der Bache, Wolfe, etc. durch irgend einen Zufall auf eine Insel, (etwa im indischen Archipelagus, oder sonst,) verschlagen wurde, indessen seinen Flügel und den Sebastian Bach in die Einsamkeit hinüberrettete. Nun componirte er fleissig Sonaten und Toccaten, ganz in der kunstvollen, aber, rücksichtlich des Glanzes, der nun die, aus der gestiegenen Virtuosität der Spieler und dem herrlichen Instrumente, das jene klappernden, klirrenden Flügel ersetzte, hervorgegangen, ärmlichen Manier, wie sie damals bestand, und brächte, als ein vorbeysegelndes Schiff ihn aufnahm, die Frucht seiner Arbeit herüber. Die Erscheinung seiner Werke würde, wenn auch nicht gerade erfreulich, doch gewiss merkwürdig seyn, und das Anschauen der reinharmonischen Structur, die flitterlos vor Augen lage, dem gründlichen Harmoniker belehrend werden.

Hr. R. befand sich in der That auf einer Insel, aber, wenn auch nicht ohne Flügel, doch gewiss ohne Sebastian Bach. Nicht einmal historisch scheinen ihm nämlich die ungeheuren Fortschritte bekannt geworden zu seyn, die, nachdem Mozart und Beethoven dem Pianofortespiel überhaupt einen ganz neuen, hohen, mächtigen Schwung gegeben hatten, in der Composition für dies Instrument gemacht wurden: denn sonst würde er die vorliegende Sonate nicht componirt, wenigstens nicht ins grosse Publicum gebracht haben. Ohne Seb. Bach befand sich aber Hr. R. deshalb auf der Insel, weil er sonst doch wenigstens rücksichtlich des harmonischen Gefüges seinem Werke einiges Interesse zu geben gewusst hätte. — Rec. muss es, so

sehr es ihm in vieler Hinsicht wehe thut, seiner Pflicht gemäss, nach der strengen Wahrheit, die keine Rücksichten verdunkeln dürfen, aussprechen, dass die Sonate des sonst so würdigen Componisten auch von keiner Seite im Stande ist, nur im mindesten *den* Ansprüchen zu genügen, die man jetzt an Compositionen dieser Art mit Recht macht. Kein billig Denkender wird Hrn. R. zumuthen, dass er, nachdem er die Bahn, welche ihm sein Genius vorzeichnete, mit so viel Ruhm und Beyfall gewandelt, nun noch in das schwierige Studium der heutigen Instrumentalmusik eingehen solle, um darin Werke zu liefern, die den nothwendig gewordenen Bedingnissen entsprächen: wenn er indessen, vielleicht im Vertrauen auf den ihm inwohnenden, das Unmögliche schaffenden Genius, es doch unternimmt, in einem ihm widerstrebenden, fremden Kreise wirken zu wollen, so muss dies (wie es bey Rec. in der That der Fall ist) *den* desto mehr verdriessen, der den sonst so wackern, herrlichen Meister in seinen, aus dem wahren, innern Geiste hervorgegangenen Werken so hoch schätzt und bewundert, und der nun sieht, wie dem jugendlichen Uebermuthe, der so gern an wohlerworbenen Kränzen zupft und rüttelt, durch einen Missgriff von dem, durch so viele Jahre bewährten Meister selbst eine Waffe in die Hand gegeben wird, die er schadenfroh gegen ihn zu brauchen kaum unterlässt. Diesem dadurch zu begegnen, dass, des alten Ruhms, der herrlichen Werke des Meisters erwähnend, die Composition der falsch sogenannten *grande* Sonate geradezu als ein Missgriff, den vielleicht eine augenblickliche Anregung, die Erinnerung an eine Fortepiano spielende Dame, der man in künstlerischer Artigkeit huldigen wollte u. dgl. erzeugte, erklärt wurde, den Componisten selbst auf die für ihn nun wol unerreichbaren, und auch, da er sich der wahren Grösse und Gediegenheit in andern Gattungen der Tonkunst erfreut, nicht eben zu beachtenden Bedingnisse der Fortepiano-Compositionen aufmerksam zu machen, und ihn zu bewegen, statt seine Kraft an das Niegelingende zu verschwenden, uns noch manches gemüthliche, herrliche Lied zu singen — das war der Zweck des Recensenten, und deshalb überwand er den unangenehmen Eindruck, den überhaupt die Composition auf ihn machen musste, so wie das drückende Gefühl, über das Werk eines sonst so herrlichen Meisters nur tadelnd sich auslassen zu können. —

Rec. wünschte hier abbrechen zu dürfen, und nur die Besorgnis, dass mancher, vorzüglich der Meister selbst, ihm dann vorwerfen werde, sein Urtheil nicht belegt zu haben, zwingt ihn, seines Widerstrebens ungeachtet, wenigstens einigermassen in das Innere dieser Sonate einzugehen. — Im Allgemeinen vermisst Rec. einen durchgehaltenen Styl, und vorzüglich den Zusammenhang der vier verschiedenen Theile, woraus die Sonate besteht: denn nur der Zufall scheint sie an einander gereiht zu haben. Zuweilen wird man im ersten und letzten Satz an Emanuel Bachs schlechtere Sonaten erinnert; und sollte dies nicht von einer Jugendreminiscenz des Meisters herrühren? Dann ist es aber der im Werke durchgehende Antiklimax, der ihm alle Wirkung benimmt, indem der erste Satz noch der beste ist, die folgenden aber immer mehr und mehr ermatten. Das Thema des ersten, und, wie gesagt, noch gelungensten Satzes, *Moderato*, F moll, ist keineswegs bedeutungslos:

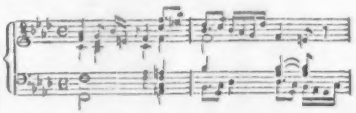

Es steht indessen ganz isolirt da, denn nicht das mindeste ist in dem weitern Gange des Stücks daraus gezogen, der, wie jeder sich bey dem Fortspielen überzeugen wird, sich nur in an einander gereiheten Figuren fortbewegt, die weder durch innere harmonische Structur verbunden sind, noch glänzende Passagen für das Instrument enthalten, und eben deshalb für beyde, den Harmoniker und den Virtuosen, gleich leer und unbefriedigend bleiben. Zugleich bekommt durch den, beynahe immer gleich abgemessenen Wechsel der rechten und der linken Hand das Ganze eine ermüdende Einförmigkeit. Es ist als ob jemand immer dasselbe, nur mit veränderter Wortstellung sagte; z. B. heute ging ich spazieren, spazieren ging ich heute, ich ging heute spazieren u. s. w. — Man merkt, dass der Componist darnach strebte, den Satz, wie man sagt, *gearbeitet*, erscheinen zu lassen. Gänge und Fortschreitungen, wie folgende, sind aber wol nur zu sehr verbraucht, um noch die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu fesseln:

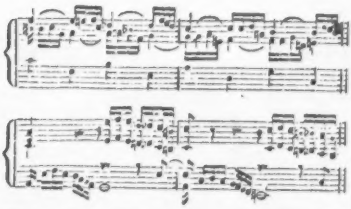

Weder die angeführten Stellen, noch der enharmonische Uebergang im achten Takt des zweyten Theils vermögen der Mattigkeit des Ganzen aufzuhelfen. — Nach diesem *Moderato* folgt ein *Larghetto*, As dur, $\frac{4}{4}$ Takt, 72 Takte lang, und an dasselbe schliesst sich ein *Andante*, ebenfalls As dur, $\frac{3}{4}$ Takt, 67 Takte lang. Beyde Sätzchen sind ganz unbedeutend, nicht einmal, wie man es doch von einem Gesangcomponisten wol erwarten sollte, sonderlich melodiös, und vorzüglich das Andante erinnert an kleine Uebungsstücke für Anfänger, wie man sie in Löhleins Klavierschule oder sonst findet.

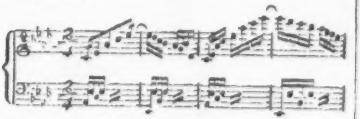

Der letzte Satz, *Grazioso e un poco vivace*, F dur, $\frac{4}{4}$ Takt, hat ein Thema, das zu altfrankisch und verbraucht klingt:

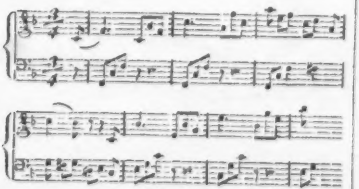

Was aber den übrigen Gang des Schlusssatzes betrifft, so muss Rec. dasselbe rügen, wie bey dem ersten Satze; nur ist das Ringen nach Kraft und Glanz hier noch fruchtloser geblieben. Der Satz bleibt meistentheils zweystimmig, und die Passagen, (Terzenläufe mit beyden Händen, Arpeggios,) für jeden, auch nur im mindesten geübten Spieler der jetzigen Zeit unbefriedigend. — Uebrigens zeigen manche, gar nicht lobenswerthe harmonische Fortschreitungen, ja offenbare Quinten, wie im dritten und vierten Takt vor dem Schluss des Andante, dass der Meister, dem sonst gewiss die herrlichsten Kenntnisse der Harmonik nicht fehlen, sich in diesem, ihm ganz fremden Kreise nur unbehülflich bewegte.

Jetzt glaubt Rec. endlich schliessen, und so des wahrhaft peinlichen Gefühls, das ihm der Tadel eines wackern Componisten, von dem ihn so manches gelungene Werk erfreute und erhob, verursachte, sich entschlagen zu können; indem er nur noch den innigen Wunsch wiederholt, dass der geachtete Meister uns aus der Tiefe des Gemüths noch manches schöne Lied singen möge.

Nekrolog.

Ich eile Ihnen die Trauernachricht mitzutheilen, dass *Vogler* am 6ten d. M. plötzlich an einem Schlagfluss gestorben ist. Am 4ten besuchte ich ihn noch bey meiner Durchreise durch Darmstadt, blieb den Tag über bey ihm, und eben so den ganzen Vormittag des 5ten. Auch diesmal wieder musste ich die jugendliche Geistes- und Körperkraft dieses genialen Greises und sein noch so warm glühendes Künstlerfeuer bewundern. Er durchging und zergliederte mit mir mehrere seiner neuesten Compositionen, sprach viel und warm über Aesthetik und Technik der Kunst überhaupt, und der Tonkunst insbesondre, manches über merkwürdige Epochen seines Künstlerlebens und seiner Kunstbildung, theils in Mannheim, theils auf Reisen, über die Art, wie und wozu er sein noch übriges Leben zu verwenden gedenke, (ausschliessend zur praktischen Composition) — vom Jubiläum seiner 50jährigen Priesterwürde, welches er feyern könne, wenn er noch einige Jahre leben sollte u. s. w. Vorgestern Mittags verliess ich ihn ganz wohl (ein unbedeutendes, fast gehobenes Uebel am Fuss abgerechnet,) und heute erhalte ich von einem seiner Hausfreunde die Nachricht von seinem plötzlichen

Tode, mit der Bitte, dies Ereignis seinen entfernten Freunden anzuzeigen.

Wol darf ich die ganze musikalische Welt unter die Freunde und Verehrer dieses hochachtungswerthen Tongelehrten rechnen, und die gegenwärtige Nachricht wird darum ein merkwürdiger Artikel Ihres Blattes werden.

Vogler hatte fast 66 Jahre gelebt, ohne alt zu werden oder gar zu veralten. Der Schatz von Compositionen, die er im Manuscript hinterlässt, ist unglaublich gross: es war eine seiner Eigenheiten, während seines Lebens nur den unverhältnismässig geringsten Theil seiner Arbeiten öffentlich herauszugeben. Möge nun bald das Bekanntwerden seiner Kunstschöpfungen uns über den Verlust des Künstlers trösten; jeder Tonkunst-Verein aber den Tod des grossen Künstlers in seinem Zirkel feyern!

Mannheim, am 7ten May 1814.

Gottfr. Weber.

Nachrichten.

Wien, d. 6ten May. Uebersicht des Monats April.

Hofoperntheater. Sehr angenehm überraschte uns Hr. Friedr. Treitschke, Vice-Director dieses Theaters, am 11ten, als die Einnahme von Paris alle Herzen und Zungen in Bewegung und in lauten Jubel versetzte, mit einem Singspiel in einem Aufzug, betitelt: *Gute Nachricht.* Die Musik war von verschiedenen hiesigen Meistern; das Werkchen war für dieses frohe Ereignis schon früher einstudirt. Es ist unstreitig das gelungenste Gelegenheitsstück, das in dieser merkwürdigen Epoche auf unsrer Bühne erschien. Die Musikstücke entsprachen ganz dem vorgezeichneten Endzwecke, und verdienen alle der rühmlichsten Erwähnung: denn wer könnte jetzt, wo alles nur Freude athmet und den Vorgeschmack der kommenden besseren Zeiten theilet — wer könnte jetzt kalt und kleinlich untersuchen, welches dieser Musikstücke mehr, welches weniger Werth habe? Darum sey blos erwähnt, dass sie Mozart, Hummel, Gyrowetz, Weigl, Kanne und Beethoven zu Verfassern hatten. Hr. Treitschke wurde am Ende des Stückes einstimmig hervorgerufen. — Am 19ten gab Mad. Milder-Hauptmann zu ihrem Benefice *Medea* von Cherubini. Das gedrängt volle Haus bewies, wie sehr das hiesige Publicum für anerkannte Meisterwerke empfänglich ist. Möchte uns doch dieser Genuss nicht so spärlich zu Theil werden, und diese, mit andern guten Opern im höheren Style, statt der längst zur Gnüge gesehenen Opern: *Waisenhaus, Schweitzerfamilie, Augenarzt, Agnes Sorel* etc., welche immer und immer wiederkehren, wieder aufgenommen werden, oder wenigstens mit diesen wechseln! Mad. Milder wurde zweymal hervorgerufen. Sie sang und spielte mit Wahrheit und Anstrengung. Auch die Hrn. Siboni (Jason) und Vogel (Kreon) genügten in ihren Rollen: doch keineswegs die weiblichen Chöre, deren unglaublich unreine Betonung laut gerügt zu werden verdient. Wohin soll es damit, wenn das bey einem Hofoperntheater geduldet wird! — Dem. Willmann trat in diesem Monate noch als Marie im *Augenarzt*, und als Emmeline in der *Schweizerfamilie* auf, und gefiel besser, als bey ihrem ersten Debüt in der Rolle der Vitellia. —

Theater an der Wien. Am 16ten wurde zur Einnahme der Mad. Treitschke das Ballet, *der blöde Ritter*, mit vielem Beyfall gegeben. Sie trat in der Rolle des blöden Ritters auf, und übertraf, wie einstimmig behauptet wird, Hrn. Duport bey weitem. Hr. Rainoldi war wieder, als Fecht-, Tanz-, und Musikmeister, einzig. — Am 20sten wurde zum ersten Male, *Judith*, oder *die Belagerung von Bethulien*, eine Oper nach der biblischen Geschichte, in Jamben, und in zwey Aufzügen, von Georg Anton Meister, mit Musik von Joh. Fuss, Compositeur in Wien, aufgeführt, und erlebte nur drey Vorstellungen. Das Gedicht ist grösstentheils treu nach der Geschichte bearbeitet: da aber das Ganze mehr Gebete und Declamationen als Handlung in sich enthielt, die Decorationen, auch nicht das Auge fesselten, die Tänze unbedeutend waren, und nicht das Geringste zur Belebung beytrugen, die Musik, wie verlautete, nicht für dieses, sondern für das Theater in der Leopoldstadt geschrieben, mithin — ausser der Ouverture, dem ersten Chor der Aasyrer, der Arie der Judith, und der des Achior im zweyten Acte, nebst dem Gebete der Israeliten — durchaus leicht gehalten war, und so auf diesem grossen Theater wenig Wirkung machte: so musste freylich das Ganze am Ende Langweile verursachen. Oben erwähnte Musikstücke erhielten, vorzüglich die Ouverture, lebhaften Beyfall, und verdienten ihn wahrlich. Dem. Buchwieser (Judith) sang und spielte vortrefflich.

Eben so trugen die Hrn. Forti (Holofernes) und Wild (Achior) nach Kräften bey, das Stück zu erhalten: doch scheint das Publicum wenig Gefallen mehr an diesen biblisch-historischen Opern zu haben, und der Compositeur sollte sich nicht so geschwind verleiten lassen, seine Kunst, die hier gewiss nicht verkannt, sondern hochgeschatzt wird, an so undankbare Stoffe zu verschwenden.

Theater in der Leopoldstadt. Am 25ten wurde zum ersten Male: *die deutschen Söhne in Hessen*, ein militarisches Schauspiel mit Gesang, die Musik von verschiedenen hiesigen Meistern, gegeben, machte aber wenig Sensation. Mehr gefiel eine neue Pantomime, betitelt: *Arlequin, als Minengräber*, in zwey Aufzügen, von Paul Rainoldi, mit Musik von verschiedenen Meistern aus München, welche an diesem Tage ebenfalls zum ersten Mal gegeben und seitdem schon mehrmals wiederholt wurde. — Grossen Verlust erleidet diese Bühne dadurch, dass Dem. Josephine Hensler, Tochter des Directors, und seit zwey Jahren im vollesten Sinne der Liebling des Publicums, sich gänzlich von derselben zurückzieht. Moge sie wenigstens, nun in den Privatstand zurückgetreten, jene Zufriedenheit finden, die ihre bedeutenden Talente und treffliche Bildung verdienen. Lange wird sie dem Andenken des Publicums unvergesslich seyn.

Concerte. Am 3ten wurde im Theater an der Wien eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung zum Vortheile des Theater-Armenfonds gegeben. *Erste Abtheilung.* 1) Grosse Symphonie in Fmoll, von W. A. Mozart, für das ganze Orchester eingerichtet von Hrn. J. v. Seyfried, ersten Kapellmeister dieses Theaters. Hr. von S. sammelt sich immer neue Verdienste im Gebiete der Tonkunst durch zweckmässige Einrichtung auserlesener mozartscher Klavier-Compositionen für ganze Orchester. So unterzog sich derselbe bekanntlich schon früher dem Geschäft, Mozarts Phantasie in C moll mit vieler Sachkenntnis, zu einer Symphonie, wie sie dann bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschien, umzugestalten. Jene, heute zum ersten Mal ausgeführte, und in demselben Verlag erschienene, sogenannte Symphonie in F moll ist zusammengesetzt aus dem ersten Satz des mozartschen Klavier-Quartetts in G moll, übertragen in die Tonart F moll: dann folgt das Andante in B dur, wie im Quartett, und das Finale besteht aus Mozarts geistreicher Fantasia fugata in F minor, welche in mehreren Musikhandlungen für das Pianoforte zu vier Händen erschienen, und als ein wahres Meisterwerk bekannt ist. Die ganze Symphonie ist abermals mit vieler Einsicht verarbeitet, und die Instrumente sind mit Wirkung verwendet worden: doch wurde Ref. durch den Schluss der Phantasie in den *F dur*-Ton mit einer langen, ausgehaltenen Note nicht befriedigt; auch hatte der Hr. Uebersetzer durchaus nichts von seiner Composition vor dieser Schlussnote hinzufügen sollen: denn Mozarts Geist muss allein und rein in seinen Werken wehen, wenn die Illusion und der geistige Genuss nicht gestört werden soll. 2) *Die innere Welt*, von Christian Schreiber, declamirt v. Mad. Grünthal. 3) Concert für die Harfe von Dussek, gesp. von Hrn. Katschireck, Mitglied dieses Theaters, noch ziemlich unrein und in den Passagen undeutlich. 4) Tableau: *Die Errettung Petri* aus dem Kerker, nach Raphael, machte grossen Effect. 5) Duett aus der Oper: *i Fuorusciti* v. Par, ges. von Hrn. und Mad. Forti. Diese Composition ist keine der gelungensten dieses Meisters; sie wurde von dem braven Künstlerpaar mit Ausdruck vorgetragen. 6) Patriotischer Chor von Hrn. Hofkapellmeister Salieri, musste wiederholt werden. *Zweyte Abtheilung.* 7) Ouverture aus *Joseph in Aegypten*, von Mehul, wurde nicht zum besten ausgeführt. 8) Quartett aus *Idomeneo* v. Mozart. 9) Potpourri für die Violine, comp. und gespielt von Hrn. Pechatschek, Mitglied dieses Theaters. Sein Spiel ist gut und rein, auch besiegt er grosse Schwierigkeiten mit vieler Leichtigkeit. Besonders viel Beyfall erhielt sein Staccato. — 10) Siegs-Marsch vom Hrn. Abt Vogler, war geeignet, das Gemüth zur Freude zu stimmen. 11) Die Pracht der St. Stephanskirche: vier Sonnete von Friedr. Treitschke, gut vorgetragen von d. Hrn. Demmer und Grüner. 12) Tableau, in ganzer Grösse der Bühne: die *Ankunft des Monarchen* vor dem Dome von St. Stephan, liess in der Perspective noch vieles zu wünschen übrig. 13) Zum Schluss: Handels wahrhaft grosses Hallelujah.

Am 5ten und 4ten wurde im Theater nächst der Burg Haydns *Schöpfung* wie gewöhnlich von 200 Tonkünstlern aufgeführt. — Am 5ten wurden zwey Abendunterhaltungen angekündigt: die eine im Hofoperntheater zum Vortheil des Hrn. Anton Romberg, und die andere im Theater an der Wien. Ref. besuchte die erstere. Hr. R. spielte ein Concert auf dem Fagott, (B, Es, B,) welches eben nicht geeignet war, den braven Künstler

in seiner ganzen Stärke hervortreten zu lassen. Das letzte Stück machte noch die meiste Wirkung. Hr. Moscheles spielte mit seiner Schülerin, Dem. Frigo, auf zwey Piano ein Rondo Pastorale mit vielem Beyfall. Variationen für die Flöte von Hrn. Drealer, gasp. von Hrn. Bogner, einem Dilettanten, wurden ebenfalls gut aufgenommen. Hr. Kraft spielte auch Variationen auf dem Violoncell über ein russisches Thema von B. Romberg, und erhielt viele Beweise der Auszeichnung. Ebenso endtete Hr. Maiseder durch Variationen von Rode, auf der Violin ausnehmend schön gespielt, lebhaften, verdienten Beyfall. Ein Duett aus der Oper, *Trojan*, von Nicolini, wurde schön gesungen von Mad. Milder und Dem. Buchwieser. Den Schluss machten Variationen für den Fagott, compo...rt v. Hrn. Weiss. Wir bedauerten Hrn. Romberg, dass seine Wahl auf diese Veränderungen fiel, die durchaus nicht den geringsten musikalischen Werth haben, keinen Effect machten, und auch keinen Beyfall erhielten.

Am 11ten April wurde um die Mittagsstunde im Saal zum römischen Kaiser eine musikalisch-declamatorische Akademie zu einem wohlthätigen militairischen Zwecke von dem Hrn. Schupanzigh und dem Administrator des Hôtels veranstaltet. Ref. wurde abgehalten, dieselbe zu besuchen, hörte jedoch, dass Hr. Lud. van Beethoven ein von ihm neu componirtes Trio für das Pianoforte selbst vorgetragen, und dass sein Spiel, so wie die Composition, den grössten Beyfall erhalten habe.

Den Tag vorher war in dem Hofoperntheater eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeitsanstalten gegeben worden. Ich hebe nur die bedeutendsten Musikstücke aus. Mozarts Symphonie in C moll — jene Klavierphantasie, von Hrn. J. v. Seyfried fürs ganze Orchester eingerichtet — wurde sehr gut executirt. Eine Cavatina von Sim. Mayer sang Dem. Theresia Sessi mit zu...elen Verzierungen; besonders beym Schluss derselben wurden nichtssagende Luftsprünge in Menge angebracht. Hr. Moscheles phantasirte allein auf dem Pianoforte und schloss mit einem Potpourri. Hr. M. ist ein ungemein fertiger und zugleich präciser Spieler auf diesem Instrumente: doch vermag er beym freyen Phantasiren noch nicht tief einzugreifen. Hr. Pechatschek spielte Variationen über ein ungarisches Nationalthema, und wurde mit lautem Beyfall belohnt. Ein Duett aus der Oper *Salem*, von Hrn. Mosel, wurde mit Fleiss und schön gesungen von Mad. Milder und Dem. Laucher. Hr. Prof. Bayer spielte Variationen für die Flöte, und Dem. Theresia Sessi sang mit Hrn. Radichi ein Duett aus der Oper *Jephte*. Den Schluss sollte der Rheinübergang, ein Rundgesang von Hrn. Kanne, machen. Sechs Strophen mit eintallendem Chor wurden abgesungen, ohne dass Jemand Gefallen daran fand; so beendigte denn eine Intrata diesen Rheinübergang, und „Gott erhalte Franz den Kaiser" wurde unter lautem Jubel angestimmt, da heute die frohe Nachricht von dem Einzug der verbündeten Mächte in Paris officiell bekannt gemacht wurde.

Mannheim. Uebersicht des Jan., Febr., Märzes und Aprils. *Das Hof- und National-Theater* gab uns in diesem Jahre noch keine neue Oper; auch unter den wiederholten ältern keine von Bedeutung, welche nicht schon entweder von mir in Ihren Blättern besprochen, oder doch sonst schon bekannt wäre, ausgenommen *Salomons Urtheil* vom Kapellm. P. Ritter, worüber ich hier wiederholen will, was ich darüber schon im Jahre 1810 in einem andern öffentlichen Blatte gesagt habe. Gleich die Ouvertüre verdient mit Auszeichnung genannt zu werden, vorzüglich das Allegro, dessen gefälliger Hauptgedanke:

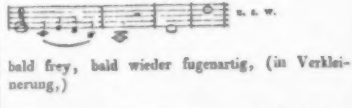

bald frey, bald wieder fugenartig, (in Verkleinerung,)

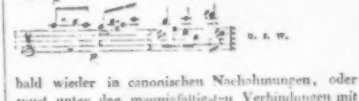

bald wieder in canonischen Nachahmungen, oder sonst unter den mannigfaltigsten Verbindungen mit anmuthigen Zwischen- und Gegensätzen wiederkehrend, sich dem Gemüth so gern und bleibend

einprägt. Nächstdem zeugen die beyden Scenen, wo Sena ihr Kind zum ersten Mal wiedersieht, und die, wo sie es als das ihrige erkennt, am lautesten von dem dramatischen Talent des Componisten. Besonders genial und von leidenschaftlichem Effect sind wieder die ersten Takte der ersten dieser beyden Scenen:

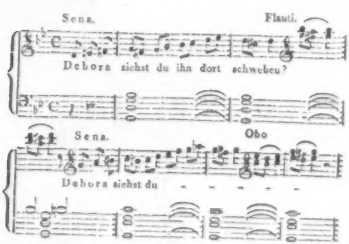

und das zügellos ausbrechende Entzücken der Mutter, mit dem die zweyte beginnt. Schade, dass diese mit einer Polonaise schliesst, welche denn freylich dem gewaltigen Effect der ersten Hälfte das Gleichgewicht zu halten nicht vermag. Desto eindringender ist hingegen wieder ein darauf folgendes Terzett aus Des dur, desto ansprechender ein feuriger Marsch aus C dur, und desto willkommner die der Situation wohl angemessne Contrapunktirung und Verflechtung des Letztern in ein, der Ouverture wieder analoges und in sich selbst wieder canonisch verflochtenes Thema:

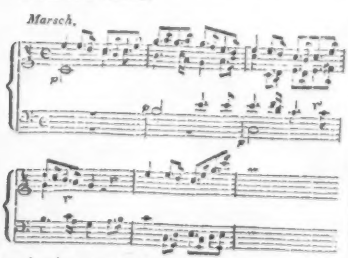

worin ein streng kritisirendes *Auge* octavenmässige Fortschreitungen finden mag, die aber doch dem *Ohr* des, dem dramatischen Effect sich hingebenden Zuhörers nichts weniger als widrig auffallen, zumal sie durch mehrere, die Harmonie ausfüllende Blaseinstrumente gedeckt sind.

Die stehenden Winterconcerte hatten schon im vorigen Winter versprochen, sich einen neuen Schwung zu geben, dieses Versprechen schon damals zu erfüllen angefangen, und sind dieses Jahr der Erfüllung, selbst unter den Stürmen der Zeit, noch näher gekommen. Dies zeigt schon das folgende Verzeichnis der, in den (nur sechs) Abonnements-Concerten des eben verflossnen Winters aufgeführten Musikstücke, und zwar die grössere Zahl vollstimmiger Instrumental-, und besonders Vocalstücke, welche der bessere, und man darf sagen, hier der zahlreichere Theil des Publicums doch immer vor andern verlangt: Oratorien, Hymnen etc. Die *Schöpfung* von Haydn, *Salve regina* von Haydn, *Tuiskon ist erwacht*, Declamatorium von Vogler, *Te Deum* von Gottfried Weber, (letzteres im Ostersonntags-Concert, bey Gelegenheit der eingetroffnen Nachricht vom Einzug in Paris.) Symphonien: von Beethoven, C dur, von Haydn, die militairische, von Krommer, die aus D, v. Eberl, aus Es, von Mozart etc. Ouverturen: die von Cherubini aus *Graf Armand*, von Beethoven zu *Egmont*, von Boieldieu zu *Jean de Paris*, eine recht schöne aus Ignaz Walter's Oper, *die Katakomben*, eine von Par etc. Solostücke mit Gesang trugen mit verdientem Beyfall vor: Dem. Breier, eine treffliche Schülerin unsers Kapellmeisters Ritter, Dem. Gollmann, Schwester der Mad. Gley, die Herrn Klengel und Müller, * und mehrere Dilettanten; Instrumentalconcerte, unser ausgezeichneter Klarinettist, Ahl, * der durch Kraft des Tons und Fertigkeit vorzügliche Fagottist Arnold, der verdiente Veteran Eichhorn, * der verdienstvolle Director des Orchesters, Eisenmenger, und der ganz treffliche Geiger Frey, * Hr. Janson, * Virtuos auf der Flöte, Karl Nicola *, vielversprechender Schüler des obigen Hrn. Frey, und der kleine Karl Ritter, Sohn unsers Kapellmeisters. Die mit * bezeichneten Herrn trugen eigne Compositionen vor. — Weithäufigere Details aller einzelnen Productionen zu geben, würde allzuweit führen: lassen Sie mich, statt dessen, nur von dem Einen Werk ausführlicher sprechen, dessen Nennung ohne Zweifel schon oben Ihre Aufmerksamkeit angesprochen hat: von dem voglerschen Declamationsstück. Es ist dies ein Gedicht patriotischen

Inhalts von Frau Prof. Bürger, an sich zum declamatorischen Vortrag ganz geeignet, nur aber zu kurz, viel zu kurz, um daraus ein für sich allein bestehendes musikal. Declamationsstück zu bilden: ein Umstand, welcher Voglern nöthigte, nicht blos öftere Wiederholungen des Textes anzubringen, sondern auch denselben in so viele kleine Absätze zu zerspalten, als sich nur immer, und kaum, rechtfertigen liess, in jedem Fall aber ihn hinderte, seinem Genius weiten Flug zu gestatten, bey dem Gegenstand ausmalend und ergründend zu verweilen, kurz, seinen musikal. Stoff zu erschöpfen; und so ist denn diese Composition *nur als eine flüchtige Arbeit* des grossen Tonsetzers merkwürdig, der aber doch auch hier unverkennbare Spuren seines kräftigen Genie's sowol, als der Zartheit und Lieblichkeit seiner Leyer, niederlegte. Nie z. B. wird mir der Nachklang erlöschen von dem rührenden Effect des, nach stürmischen Tongruppen wunderlieblich eintretenden Adagio cantabile:

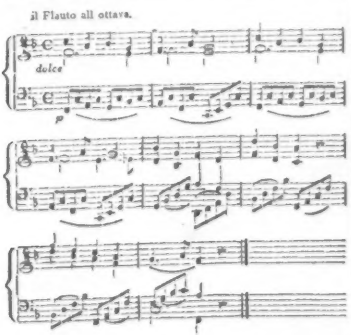

Mad. Bürger sprach das Gedicht mit Ausdruck und Anstand.

Unter den *musikal. Productionen in der Kirche* sind anzuführen: die *sieben letzten Worte des Erlösers* v. Haydn am Charfreytagsabende, *Te Deum* von Gottfried Weber beym Siegesfest am 17ten April, Hymne: *Veni sancte spiritus*, vom Musikdirector Schicht in Leipzig, bey der feyerlichen Weihung eines Priesters, eine neue *Messe* von Gottfried Weber, und mehrere Wiederholungen älterer von J. Haydn. Auch aus dieser Klasse musikal. Productionen habe ich nur über Eine, nämlich die schichtsche Hymne, etwas Ausführlicheres zu sagen, und das Urtheil gewissermassen zu bestätigen, welches ich eben darüber in der Zeitung für die eleg. Welt vom 5ten März 1812 gefällt habe. Diese Hymne, bestehend aus drey Satzen, ist ganz für Singstimmen allein, ohne Instrumentalbegleitung geschrieben. Gleich der erste Satz: *Veni* — ist eine ungemein lieblich ansprechende Einladung, der, dürfte man sagen, der heil. Geist schwerlich widerstehen möchte, welcher auch schon von Ferne über dem Tonsetzer geschwebt haben mag, als er die Motette schrieb. Dem zweyten Satze: *Qui per diversitatem linguarum cunctarum gentes in unitate fidei congregasti* — hat etwas so anmuthig Feyerliches, dass ich mich nicht enthalten kann, eine Skizze davon zu geben, so viel sich, zusammengedrängt auf Einen Schlüssel, davon geben lässt:

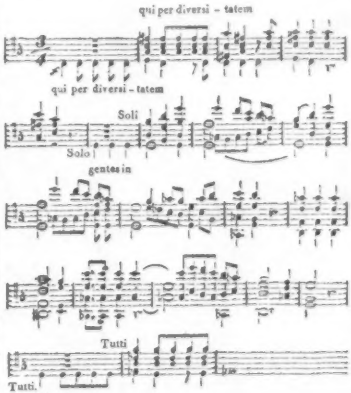

hier fängt die Parallelstelle zu den ersten 18 Takten an, aber um eine kleine Stufe höher gesteigert, welches ganz besonders da, wo nach dem 6ten Takt der Wiederholung die Tonart Ges dur eintritt, von der ergreifendsten Wirkung ist. Eine wohl abgerundete, und, bis auf einige harte Durchgange,

z. B. Takt 59 recht klare und wirkungsvolle Fuge, beschliesst das Ganze, welches in der Seele des Zuhörers das Gefühl froher Erhebung zurücklasst.

Ganz besondre Erwahnung, nicht blos in moralischer und patriotischer, sondern auch in artistischer Hinsicht verdient endlich noch eine *musikalische und declamatorische Akademie* am 2ysten April zu Unterstützung der verunglückten Hamburger, in dem, mit Zuhörern angefüllten Schauspielhause gegeben. Sie war ausgezeichnet, sowol durch die Wahl, Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit, als durch das allseitige Ineinandergreifen beym Vortrag der darin aufgeführten Stücke.

Gottfried Weber.

Pest, in Ungarn. Wir haben im vorigen Monat von einem unterrichteten, achtungswürdigen Musikfreunde in Pest eine sehr ausführliche Schilderung und Beurtheilung einer grossen, neuen, auf dem dortigen Theater zuerst ins Publicum gebrachten Oper erhalten, die, nach dieser Auseinandersetzung, so wie nach dem ausgezeichneten Erfolg, allerdings verdient überall bekannt zu werden. Unser beschränkter Raum erlaubt uns aber die Einrückung jenes Aufsatzes nicht: doch wünschen und hoffen wir, dass auch schon die wenigen, hier aus demselben gezogenen Notizen die Aufmerksamkeit der Leser und besonders der Theaterdirectoren auf dies Werk lenken werden. Es führt den Titel: *Harald*, grosse, heroische Oper in drey Acten, von Matth. Stegmayer, in Musik gesetzt von Franz Xav. Kleinheinz. Der Inhalt ist allerdings bedeutend, obgleich mehr zu einem historischen Schauspiel, als zu einer Oper geeignet. Der Verwickelungen hat das Gedicht wol gar zu viele, manche Motive sind auch längst verbraucht, und die Sprache ist nicht edel genug, oft sogar matt und gemein: doch finden sich einige nicht übel gezeichnete Charaktere, mehrere gelungene Situationen, und ein verständiger Zusammenhang des Ganzen. Weit mehr hebt dies aber die Musik hervor. Hr. Kleinheinz hat sich schon seit geraumer Zeit als einen schatzbaren Componisten in andern Fachern gezeigt: hier aber hat er bewiesen, dass er, unter günstigen Umständen, in diesem wol noch mehr leisten könne, als in jenen von ihm geleistet worden. Eine lebhafte Phantasie, Kraft und Energie des Styls, Plan und Ordnung durch das ganze Werk, und eine bestimmte Haltung der verschiedenen Charaktere, (einige zu nachgiebige Begünstigungen einzelner Singstimmen abgerechnet,) werden gerühmt, durch alle einzelne Sätze nachgewiesen, und scheinen allerdings den Beruf des Meisters eben für die Oper vollkommen zu bestätigen. In der Anordnung mehrerer, uns ausführlich geschilderter Scenen und Situationen, so wie in so manchem, was über Instrumentirung u. dgl. beygebracht ist, lasst sich eine originelle Ansicht, und durch Erfahrung geprüfte Praxis, nicht verkennen. Unter den Ausführenden, die sich mit dem Orchester um eine möglichst vollkommene Darstellung rühmlich beeiferten, wird noch besonders eine Mad. Seidler hervorgehoben. Das ganze Publicum erkannte den Werth der Musik, so wie das Gelungene der Darstellung, mit lautem Enthusiasmus an; jede Nummer wurde mit Beyfall aufgenommen, Mad. Seidler und der Componist wurden hervorgerufen etc. Unter den Werken anderer Gattungen, wodurch sich Hr. Kleinheinz früher an Ort und Stelle allgemeinen Beyfall erworben, wird uns vorzüglich ein grosses, italienisches Passions-Oratorium genannt, welches während des letzten pressburger Landtages im Beyseyn des Hofs aufgeführt wurde.

Leipzig, den 18ten May. Gestern gewährte Hr. J. L. Böhner, bis vor kurzem Musikdirector in Nürnberg, allen Musikfreunden, die sein Concert besuchten, viel Freude, und zwar durch seine Compositionen, wie durch sein Spiel auf dem Pianoforte. Von jenen gab er die Ouverture zu seiner Oper, der *Dreyherrenstein*, (noch nicht gedruckt,) das Klavierconcert aus D dur, das bey Breitkopf u. Hartel erschienen ist, und eine Phantasie für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters. Wir erlauben uns, nach einmaligem Anhoren dieser, uns vorher ganz unbekannten und in einem so sehr freyen Styl geschriebenen Compositionen, nur, den Eindruck, den sie im Allgemeinen auf uns gemacht, kurz zu bezeichnen. Wir kannten manche kleine Arbeiten des Hrn. B., die gestochen sind, und erwarteten, diesen gemäss, etwas nicht eben Gewöhnliches: er steigerte aber gar bald unsre Erwartung, und übertraf sie dennoch in mancher

Hinsicht. Jene Werke zeugeten sämmtlich von einer ungemein reichen, und auch noch frischen Phantasie, einem, eher überfülleten, als spärlichen Zufluss interessanter, und nicht selten wahrhaft bedeutender Ideen, und vieler Geschicklichkeit, diese, durch besondere Wendungen, ungewöhnliche Vertheilung an die Instrumente, und andere Hülfsmittel der Anordnung, immer anziehend und oftmals neu erscheinen zu lassen. Dabey ist Hrn. B.s Geschmack frey von der Einseitigkeit der meisten jetzigen deutschen Componisten noch so jugendlicher Jahre, fast immer *nur* pathetisch und düster, oder wild und tragisch erscheinen zu wollen: er zeigt, neben Ernst und Feyerlichkeit, viel Heiterkeit und Anmuth in der Erfindung und Darstellung. Das gar zu haufige, oft auch gar zu eilige Moduliren von A bis Z, und das zu weite Abschweifen in's Lange und Breite hinaus, wird sich gewiss verlieren, je mehr der Gedanke Gewalt über die Bilder der Phantasie erhält; und dann wird auch wahrscheinlich mehr Stetigkeit und klarerer Plan in die Ausarbeitung kommen. Erfullen sich diese Erwartungen, so dürfen wir uns aber auch Meisterwerke von Hrn. B. versprechen. Unter jenen aufgefuhrten glauben wir vorzüglich rühmen zu müssen: den ersten Satz des Concerts, die Ouverture, und die treffliche Phantasie bis zum Tempo alla Polacca, welches uns gar zu sehr ins Weite und Breite auszulaufen schien. — Als Virtuos zeigte Hr. B. die Fertigkeit, Deutlichkeit und Sicherheit, (letztere, mit Ausnahme einiger weniger Stellen,) welche man jetzt, bey so übermäs hoch getriebenem Spiel des Pianoforte, von dem mit Recht verlangt, der sich auf diesem Instrumente öffentlich hören lässt: er spielte aber auch sehr nett und sauber, mit vieler Delicatesse und einem bewährten Geschmack. Es giebt grössere Spieler: aber Hr. B. wird neben jedem mit Vergnügen gehört werden. Möge er auf seiner Kunstreise durch Deutschland überall die Aufmerksamkeit und Unterstützung finden, die er verdient: für den Beyfall wird er dann schon selbst sorgen. Hier fand er denselben in reichem Maasse.

Hr. Matthai spielte mit gleichem Beyfall, und trefflich, das neue, kleine, wunderliche, aber angenehme kreutzersche Violinconcert aus D dur; und Dem. Campagnoli d. ält. sang Naumanns schöne Hauptscene und Arie der Galatea, (aus *Aci e Galatea*,) und mit ihrer Dem. Schwester eine Scene und Duett von Nicolini, beydes ebenfalls mit verdientem Beyfall.

Kurze Anzeige.

Drey Gesänge von Matthisson, Kämpfe und Lavater, mit Klavierbegleitung — — comp. von Johann Sörensen, Dr. medic. Op. 9. Leipzig, b. Kühnel. (Preis 8 Gr.)

Man verdankt Hrn. Dr. S. mehrere schatzbare geistliche Gesänge; sie zeigen ein frommes Gefühl und einen für jene Gattung befestigten Geschmack: aber für Gesange anderer Gattung fehlt es ihm an Neuheit der Erfindung und Gewandheit der Darstellung, und eben hier vermisst man beydes am ungernsten. Darum wird das erste dieser Lieder schwerlich Glück machen; (als Nebensache sey erwähnt, dass Harmoniefolgen, wie S. 4, Syst. 2, T. 3, vermieden werden sollten;) das zweyte möchte eher Freundinnen, und das dritte, mehr in der sonst vom Verf. erwählten Weise geschrieben, könnte wol auch Freunde finden, wenn nicht seine Structur in Absicht auf Modulation um die Mitte sich etwas verschoben ausnahme. (Der Verf. gehet nämlich vom 8ten Takt an einen Schritt zu weit, was ihn dann zu übereilter Rückkehr nöthigt — beydes nämlich im Verhältnis zu solcher Einfachheit gedacht.) Auch ist derselbe Ansatz, dreymal in einem Stücke von zwey Zeilen wiederholt, (T. 1, 5, 13.) nicht zu loben.

Anekdote.

Ein artiges, naives Mamsellchen kam in die Musikalienhandlung: Ich möchte gern ein Paar recht schöne Klaviersonaten kaufen, und von den allerneuesten. „Recht wohl; wollen Sie uns vielleicht einen Meister angeben?“ — „Ja, von Beethoven; die sollen besonders schön seyn, hab' ich gehört.“ — „Allerdings! das sind die neuesten beethovenschen Sonaten.“ — Sie blattert und blättert, und legt alle zurück. „Ja, sagt sie, „es müssen die Finger druber stehen, wie in Pleyls Klavierschule. Die spiel' ich jetzt.“

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juny. **N°. 22.** 1814.

Der Musikfeind.

Es ist wol etwas Herrliches, so durch und durch musikalisch zu seyn, dass man, wie mit besonderer Kraft ausgerüstet, die grössten musikalischen Massen, die die Meister mit einer unzähligen Menge Noten und Tönen der verschiedensten Instrumente aufgebauet, leicht und lustig handhabt, indem man sie, ohne sonderliche Gemüthsbewegung, ohne die schmerzhaften Stösse des leidenschaftlichen Entzükkens, der herzzerreissenden Wehmuth, zu spüren, in Sinn und Gedanken aufnimmt. — Wie hoch kann man sich dann auch über die Virtuosität der Spieler im Innern erfreuen; ja, diese Freude, die von innen herausstrebt, recht laut werden lassen, ohne alle Gefahr. An die Glückseligkeit, selbst ein Virtuos zu seyn, will ich gar nicht denken; denn noch viel tiefer wird dann mein Schmerz, dass mir aller Sinn für Musik so ganz und gar abgeht; woher denn auch meine unbeschreibliche Unbeholfenheit in der Ausübung dieser herrlichen Kunst, die ich leider von Kindheit auf gezeigt, rühren mag. — Mein Vater war gewiss ein tüchtiger Musicus; er spielte fleissig auf einem grossen Flügel, oft bis in die späte Nacht hinein, und wenn es einmal ein Concert in unserm Hause gab, dann spielte er sehr lange Stücke, wozu ihn die Andern auf Violinen, Bassen, auch wol Flöten und Waldhörnern, ganz wenig begleiteten. Wenn solch ein langes Stück endlich heraus war, dann schrien alle sehr, und riefen: Bravo! bravo! welch' ein schönes Concert! wie fertig, wie rund gespielt! und nannten mit Ehrfurcht den Namen, Emanuel Bach! — Der Vater hatte aber so viel hintereinander gehämmert und gebrauset, dass es mir immer vorkam, als sey das wol kaum Musik, worunter ich mir so recht aus Herz gehende Melodien dachte; sondern er thue dies nur zum Spass, und die Andern hätten auch wieder ihren Spass daran. — Ich war bey solchen Gelegenheiten immer in mein Sonntagsröckchen geknöpft, und musste auf einem hohen Stuhl neben der Mutter sitzen und zuhören, ohne mich viel zu regen und zu bewegen. Die Zeit wurde mir entsetzlich lang, und ich hatte wol gar nicht ausdauern können, wenn ich mich nicht an den besonderen Grimassen und komischen Bewegungen der Spieler ergötzt hätte. Vorzüglich erinnere ich mich noch eines alten Advokaten, der immer dicht bey meinem Vater die Geige spielte, und von dem sie immer sagten, er wäre ein ganz übertriebener Enthusiast, und die Musik mache ihn halb verrückt, so dass er in der wahnsinnigen Exaltation, zu der ihn Em. Bachs oder Wolfs oder Benda's Genius hinaufschraube, weder rein greife, noch Takt halte. — Mir steht der Mann noch ganz vor Augen. Er trug einen pflaumfarbnen Rock mit goldbesponnenen Knöpfen; einen kleinen, silbernen Degen, und eine röthliche, nur wenig gepuderte Perücke, an der hinten ein kleiner, runder Haarbeutel hing. Er hatte einen unbeschreiblich komischen Ernst in allem, was er begann. *Ad Opus!* pflegte er zu rufen, wenn der Vater die Musikblätter auf die Pulte vertheilte. Dann ergriff er mit der rechten Hand die Geige, mit der linken aber die Perücke, die er abnahm, und an einen Nagel hing. Nun hob er an, sich immer mehr und mehr über's Blatt beugend, zu arbeiten, dass die rothen Augen glänzend heraustraten, und Schweisstropfen auf der Stirne standen. Es geschah ihm zuweilen, dass er früher fertig wurde, als die übrigen, worüber er sich denn nicht wenig wunderte, und die andern ganz böse anschaute. Oft war es mir auch, als brächte er Töne heraus, denen ähnlich, die Nachbars Peter, mit naturhistorischem Sinn die verborgenen musikalischen Talente der Katzen erforschend, unserm Hauskater ablockte, durch schickliches Einklemmen des Schwanzes, und sonst; weshalb er zuweilen von dem Vater etwas geprügelt wurde — (nämlich der Peter.) — Kurz, der pflaumfarbene Advokat — er hiess Musenius — hielt

mich ganz für die Pein des Stillsitzens schadlos, indem ich mich an seinen Grimassen, an seinen komischen Seitensprüngen, ja wol gar an seinem Quinkeliren höchlich ergötzte. — Einmal machte er doch eine vollkommene Störung in der Musik, so dass mein Vater vom Flügel aufsprang, und alle auf ihn zustürzten, einen bösen Zufall, der ihn ergriffen, befürchtend. Er fing nämlich an, erst, etwas weniges mit dem Kopfe zu schütteln, dann aber, in einem fortsteigenden *crescendo*, immer stärker und stärker den Kopf hin und her zu werfen, wozu er grasslich mit dem Bogen über die Saiten hin und herfuhr, mit der Zunge schnalzte, und mit dem Fuss stampfte. Es war aber nichts, als eine kleine, feindselige Fliege, die hatte ihn mit beharrlichem Eigensinn in demselben Kreise bestrebend umsummt, und sich, tausendmal verjagt, immer wieder auf die Nase gesetzt. Das hatte ihn in wilde Verzweiflung gestürzt. — Manchmal geschah' es, dass die Schwester meiner Mutter eine Arie sang. Ach, wie freute ich mich immer darauf. Ich liebte sie sehr; sie gab sich viel mit mir ab, und sang mir oft mit ihrer schönen Stimme, die so recht in mein Innerstes drang, eine Menge herrlicher Lieder vor, die ich so in Sinn und Gedanken trage, dass ich sie noch für mich leise zu singen vermag. — Es war immer etwas Feyerliches, wenn meine Tante die Stimmen der Arien von Hasse, oder von Traetta, oder sonst einem Meister, auflegte; der Advokat durfte nicht mitspielen. Schon wenn sie die Einleitung spielten, und meine Tante noch nicht angefangen, zu singen, klopfte mir das Herz, und ein ganz wunderbares Gefühl von Lust und Wehmuth durchdrang mich, so dass ich mich kaum zu lassen wusste. Aber kaum hatte die Tante einen Satz gesungen, so fing ich an bitterlich zu weinen, und wurde unter heftigen Scheltworten meines Vaters zum Saal hinaus gebracht. Oft stritt sich mein Vater mit der Tante, weil letztere behauptete, mein Betragen rühre keineswegs davon her, dass mich die Musik auf unangenehme, widrige Weise afficire, sondern vielmehr von der übergrossen Reizbarkeit meines Gemüths, dagegen mich der Vater geradezu einen dummen Jungen schalt, der bey der Musik aus Unlust heulen müsse, wie ein antimusikalischer Hund. — Einen vorzüglichen Grund, nicht allein mich zu vertheidigen, sondern auch sogar mir einen tief verborgenen musikalischen Sinn zuzuschreiben, nahm meine Tante aus dem Umstande her, dass ich oft, wenn der Vater zufällig den Flügel nicht zugeschlossen, mich stundenlang damit ergötzen konnte, allerley wohlklingende Accorde aufzusuchen und anzuschlagen. Hatte ich nun mit beyden Handen, drey, vier, ja wol sechs Tangenten gefunden, die, auf einmal niedergedrückt, einen gar wunderbaren, lieblichen Zusammenklang hören liessen, dann wurde ich nicht müde, sie anzuschlagen und austönen zu lassen. Ich legte den Kopf seitwärts auf den Deckel des Instruments; ich drückte die Augen zu; ich war in einer anderen Welt: aber zuletzt musste ich wieder bitterlich weinen, ohne zu wissen, ob vor Lust, ob vor Schmerz. Meine Tante hatte mich oft belauscht, und ihre Freude daran gehabt, wogegen mein Vater darin nur kindische Possen fand. Ueberhaupt schienen sie, so wie über mich, auch rücksichtlich anderer Gegenstände, vorzüglich der Musik, ganz uneins zu seyn, indem meine Tante oft an musikalischen Stücken, vorzüglich wenn sie von italienischen Meistern ganz einfach und prunklos componirt waren, ein grosses Wohlgefallen fand: mein Vater, der ein heftiger Mann war, dergleichen Musik aber, wie in aufwallendem Zorn, ein Dudeldumdey nannte, das den Verstand nie beschäftigen könne. Mein Vater sprach immer vom Verstande, meine Tante immer vom Gefühl. — Endlich setzte sie es doch durch, dass mein Vater mich durch einen alten Cantor, der in den Familienconcerten gewöhnlich die Viole strich, *im* Klavierspielen unterrichten liess. Aber, du lieber Himmel, da zeigte es sich denn bald, dass die Tante mir viel zu viel zugetraut, der Vater dagegen Recht hatte. An Taktgefühl, so wie am Auffassen einer Melodie, fehlte es mir, wie der Cantor behauptete, keineswegs: aber meine gränzenlose Unbeholfenheit verdarb alles. Sollte ich ein Uebungsstück für mich exerciren, und setzte mich mit dem festen Vorsatz, recht fleisig zu seyn, an das Klavier: so verfiel ich unwillkürlich bald in jene Spielerey des Accordsuchens, und so kam ich nicht weiter. Mit vieler, unsäglicher Mühe hatte ich mich durch mehrere Tonarten durchgearbeitet, bis zu der verzweifelten, die vier Kreuze vorgezeichnet hat, und, wie ich jetzt noch ganz bestimmt weiss, E dur genannt wird. Ueber dem Stück stand mit grossen Buchstaben: *Scherzando Presto*; und als der Cantor es mir vorspielte, hatte es so was Hüpfendes, Springendes, das mir sehr missfiel. Ach wie viel Thränen, wie viel ermunternde Püffe des unseligen

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05378/039

Cantors kostete mich das verdammte Presto! — Endlich kam der für mich schreckliche Tag heran, an dem ich dem Vater und den musikalischen Freunden meine erworbenen Kenntnisse produciren, alles, was ich gelernt, vorspielen sollte. Ich konnte alles gut, bis auf das abscheuliche E-dur-Presto: da setzte ich mich Abends vorher in einer Art Verzweiflung ans Klavier, um, koste es, was es wolle, fehlerfrey jenes Stück einzuspielen. Ich wusste selbst nicht, wie es zuging, dass ich das Stück gerade aus den Tangenten, die denen, welche ich anschlagen sollte, rechts zunächst lagen, zu spielen versuchte; es gelang mir, das ganze Stück war leichter geworden, und ich verfehlte keine Note, nur auf andern Tangenten, und mir kam es vor, als klange das Stück sogar viel besser, als so, wie es mir der Cantor vorgespielt hatte. Nun war mir froh und leicht zu Muthe; ich setzte mich den andern Tag keck an den Flügel, und hämmerte meine Stückchen frisch darauf los, und mein Vater rief einmal über das andre: das hätte ich nicht gedacht! das hätte ich nicht gedacht! — Als das Scherzo zu Ende war, sagte der Cantor ganz freundlich: Das war die schwere Tonart E dur! und mein Vater wandte sich zu einem Freunde, sprechend: Sehn Sie, wie fertig der Junge das schwere E dur handhabt! Erlauben Sie, Verehrtester, erwiderte dieser, das war ja F dur. Mit nichten, mit nichten! sagte der Vater. Ey ja doch, versetzte der Freund; wir wollen es gleich sehen. Beyde traten an den Flügel. Sehn Sie, rief mein Vater triumphirend, indem er auf die vier Kreuze wies. Und doch hat der Kleine F dur gespielt, sagte der Freund. — Ich sollte das Stück wiederholen. Ich that es ganz unbefangen, indem es mir nicht einmal recht deutlich war, worüber sie so ernstlich stritten. Mein Vater sah in die Tasten: kaum hatte ich aber einige Töne gegriffen, als mir des Vaters Hand um die Ohren sauste. Vertracter, dummer Junge, schrie er im höchsten Zorn. Weinend und schreyend lief ich davon, und nun war es mit meinem musikalischen Unterricht auf immer aus. Die Tante meynte zwar, gerade dass es mir möglich geworden, das ganze Stück richtig, nur in einem andern Ton zu spielen, zeige von wahrem musikalischen Talent: allein ich glaube jetzt selbst, dass mein Vater Recht hatte, es aufzugeben, mich auf irgend einem Instrumente unterrichten zu lassen, da meine Unbeholfenheit, die Steifheit und Ungelenkigkeit meiner Finger, sich jedem Streben entgegengesetzt haben würde. — Aber eben diese Ungelenkigkeit scheint sich, rücksichtlich der Musik, auch auf mein geistiges Vermögen zu erstrecken. So habe ich nur zu oft, bey dem Spiel anerkannter Virtuosen, wenn alles in jauchzende Bewunderung ausbrach, Langeweile, Ekel und Ueberdruss empfunden, und mich noch dazu, da ich nicht unterlassen konnte, meine Meynung ehrlich heraus zu sagen, oder vielmehr mein inneres Gefühl deutlich aussprach, dem Gelächter der geschmackvollen, von der Musik begeisterten Menge Preis gegeben. Ging es mir nicht noch vor kurzer Zeit ganz so, als ein berühmter Klavierspieler durch die Stadt reiste, und sich bey einem meiner Freunde hören liess? Heute, Theuerster, sagte mir der Freund, werden Sie gewiss von Ihrer Musikfeindschaft geheilt: der herrliche Y. wird Sie erheben — entzücken. Ich musste mich, wider meinen Willen, dicht an das Pianoforte stellen; da fing der Virtuos an, die Töne auf und nieder zu rollen, und erhob ein gewaltiges Gebrause, und als das immer fort dauerte, wurde mir ganz schwindlich und schlecht zu Muthe: aber bald riss etwas Anderes meine Aufmerksamkeit hin, und ich mag wol, als ich den Spieler gar nicht mehr hörte, ganz sonderbar in das Pianoforte hineingestarrt haben; denn als er endlich aufgehört hatte zu donnern und zu rasen, ergriff mich der Freund beym Arm und rief: Nun, Sie sind ja ganz versteinert? He, Freundchen, empfinden Sie nun endlich die tiefe, fortreissende Wirkung der himmlischen Musik? — Da gestand ich ehrlich ein, wie ich eigentlich den Spieler wenig gehört, sondern mich vielmehr an dem schnellen Auf- und Abspringen, und dem gliederweisen Lauffeuer der Hämmer höchlich ergötzt habe; worüber denn alles in ein schallendes Gelächter ausbrach. — Wie oft werde ich empfindungs-, herz-, gemüthlos gescholten, wenn ich unaufhaltsam aus dem Zimmer renne, so bald das Fortepiano geöffnet wird, oder diese und jene Dame die Guitarre in die Hand nimmt, und sich zum Singen räuspert: denn ich weiss schon, dass bey der Musik, die sie gewöhnlich in den Häusern verführen, mir übel und weh wird, und ich mir ordentlich physisch den Magen verderbe. — Das ist aber ein rechtes Unglück, und bringt mir Verachtung der feinen Welt zuwege. Ich weiss wol, dass eine solche Stimme, ein solcher Gesang, wie der meiner Tante, so recht in mein Innerstes dringt, und sich da Gefühle regen, für die ich gar keine Worte habe;

es ist mir, als sey das eben die Seligkeit, welche sich über das Irdische erhebt, und daher auch im Irdischen keinen Ausdruck zu finden vermag: aber eben deshalb ist es mir ganz unmöglich, höre ich eine solche Sängerin, in die laute Bewunderung auszubrechen, wie die Andern: ich bleibe still und schaue in mein Inneres, weil da noch alle die aussen verklungenen Töne widerstrahlen: und da werde ich kalt, empfindungslos, ein Musikfeind gescholten. — Mir schräg über wohnt der Concertmeister, welcher jeden Donnerstag ein Quartett bey sich hat, wovon ich zur Sommerszeit den leisesten Ton höre, da sie Abends, wenn es still auf der Strasse geworden, bey geöffneten Fenstern spielen. Da setze ich mich aufs Sopha, und höre mit geschlossenen Augen zu, und bin ganz voller Wonne, — aber nur bey dem ersten; bey dem zweyten Quartett verwirren sich schon die Töne, denn nun ist es, als müssten sie im Innern mit den Melodien des ersteren, die noch darin wohnen, kämpfen; und das dritte kann ich gar nicht mehr aushalten. Da muss ich fortreunen, und oft hat der Concertmeister mich schon ausgelacht, dass ich mich von der Musik so in die Flucht schlagen liesse. — Sie spielten wol, wie ich gehört habe, an sechs, acht solche Quartetts, und ich bewundere in der That die ausserordentliche Geistesstärke, die innere musikalische Kraft, welche dazu gehört, so viel Musik hintereinander aufzufassen, und durch das Absplelen alles so, wie im Innersten empfunden und gedacht, ins lebendige Leben eingehen zu lassen. — Eben so geht es mir mit den Concerten, wo oft schon die erste Symphonie solch einen Tumult in mir erregt, dass ich für alles übrige todt bin. Ja, oft hat mich eben der erste Satz so aufgeregt, so gewaltsam erschüttert, dass ich mich herausnehme, um in der Einsamkeit nun all' die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, dass ich, unter ihnen, ihnen gleich bin. Es kommt mir dann vor, als sey die gehörte Musik ich selbst. — Ich frage daher niemals nach dem Meister; das scheint mir ganz gleichgültig. Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur *eine* psychische Masse bewegt, und als habe ich in diesem Sinn viel Herrliches componirt. — Indem ich dieses nur so für mich niederschreibe, wird mir angst und bange, dass es einmal in meiner angebornen, unbefangenen Aufrichtigkeit mir über die Lippen fliehen könnte. Wie würde ich ausgelacht werden! Sollten nicht manche wahrhaftige musikalische Bravos an der Gesundheit meines Gemüths zweifeln?— Wenn ich oft nach der ersten Symphonie aus dem Concertsaal eile, schreyen sie mir nach: da läuft er fort, der Musikfeind! und bedauern mich, da jeder Gebildete jetzt mit Recht verlangt, dass man, nachst der Kunst, sich anständig zu verbeugen, und eben so auch über das, was man nicht weiss, zu reden, auch die Musik liebe und treibe. Dass ich nun eben von diesem Treiben so oft getrieben werde, hinaus in die Einsamkeit, wo die ewig waltende Macht in dem Rauschen der Eichenblätter über meinem Haupte, in dem Platschern der Quelle, wunderbare Töne anregt, die sich geheimnisvoll verschlingen mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen — ja, das ist eben mein Unglück. — Die entsetzliche, peinliche Schwerfälligkeit im Auffassen der Musik schadet mir auch recht in der Oper. — Manchmal freylich ist es mir, als würde nur dann und wann ein schickliches musikalisches Geräusch gemacht, und man verjage damit sehr zweckmässig die Langeweile oder noch ärgere Ungethüme, so wie vor den Caravanen Cymbeln und Pauken toll und wild durcheinander geschlagen werden, um die wilden Thiere abzuhalten: aber wenn es oft *so* ist, als könnten die Personen nicht anders reden, als in den gewaltigen Accenten der Musik, als ginge das Reich des Wunderbaren auf, wie ein flammender Stern — dann habe ich Mühe und Noth, mich fest zu halten in dem Orkan, der mich erfasst und in das Unendliche zu schleudern droht. — Aber in solch eine Oper gehe ich immer und immer wieder, und klarer und leuchtender wird es im Innern, und alle Gestalten treten heraus aus dem düstern Nebel und schreiten auf mich zu, und nun erkenne ich sie, wie sie so freundlich mir befreundet sind und mit mir dahinwallen im herrlichen Leben. — Ich glaube Glucks *Iphigenia* gewiss funfzigmal gehört zu haben. Darüber lachen aber mit Recht die echten Musiker und sagen: Beym ersten Mal hatten wir alles weg, und beym dritten satt. — Ein böser Dämon verfolgt mich aber und zwingt mich unwillkürlich komisch zu seyn, und Komisches zu verbreiten, rücksichtlich meiner Musikfeindschaft. So stehe ich neulich im Schauspielhause, wohin ich aus Gefälligkeit für einen fremden Freund gegangen, und bin ganz vertieft in Gedanken, als sie gerade (es wurde eine Oper gegeben) so einen

nichtssagenden, musikalischen Lärm machten. Da stösst mich der Nachbar an, sprechend: Das ist eine ganz vorzügliche Stelle! Ich dachte, und konnte in dem Augenblick nichts anderes denken, als dass er von der Stelle im Parterre spräche, wo wir uns gerade befanden, und antwortete ganz treuherzig: Ja, eine gute Stelle, aber ein Bischen Zug weht doch! — Da lachte er sehr, und als Anekdote von dem Musikfeind wurde es verbreitet in der ganzen Stadt, und überall neckte man mich mit meiner Zugluft in der Oper, und ich hatte doch Recht. —

Sollte man es wol glauben, dass es desungeachtet einen echten, wahren Musiker giebt, der noch jetzt rücksichtlich meines musikalischen Sinnes der Meynung meiner Tante ist? — Freylich wird Niemand viel darauf geben, wenn ich gerade heraussage, dass dies kein anderer ist, als der Kapellmeister, Johannes Kreisler, der seiner Phantasterey wegen überall verschrien genug ist: aber ich bilde mir nicht wenig darauf ein, dass er es nicht verschmäht, mir recht nach meinem innern Gefühl, so wie es mich erfreut und erhebt, vorzusingen und vorzuspielen. — Neulich sagte er, als ich ihm meine musikalische Unbeholfenheit klagte: ich sey mit jenem Lehrling in dem Tempel zu Sais zu vergleichen, der, ungeschickt scheinend, im Vergleich der andern Schüler, doch den wunderbaren Stein fand, den die andern mit allem Fleiss vergeblich suchten. Ich verstand ihn nicht, weil ich Novalis Schriften nicht gelesen, auf die er mich verwies. Ich habe heute in die Leihbibliothek geschickt, werde das Buch aber wol nicht erhalten, da es herrlich seyn soll, und also stark gelesen wird. — Doch nein: eben erhalte ich wirklich Novalis Schriften, zwey Bandchen, und der Bibliothekar lässt mir sagen, mit dergleichen könne er immer aufwarten, da es stets zu Hause sey; nur habe er den Novalis nicht gleich finden können, da er ihn ganz und gar als ein Buch, nach dem niemals gefragt würde, zurückgestellt. — Nun will ich doch gleich sehen, was es mit den Lehrlingen zu Sais für eine Bewandnis hat.

Nachrichten.

Mannheim. Bey den erfreulichen Erscheinungen unserer Zeit regt sich das Gefühl natürlich zu Ergiessungen des Dankes gegen den Geber alles Guten. Die Musik leiht diesem Gefühle den würdigsten Ausdruck, indem sie die Töne des Jubels von der instinctmässigen Gestaltung zur *schönen* Form erhebt. In dem „Herr Gott, dich loben wir“ sprechen viele Tausende von den Ufern der Seine bis zu den Ufern der Newa das Freudigste aus, was ihre Seele erfüllt; u. sie haben die Aussicht vor sich, diese Freude in noch grösserer Vollendung bey der Verkündigung des Friedens, bey der glorreichen Zurückkunft ihrer Herrscher und ihrer tapfern Vaterlandsvertheidiger auszusprechen. — In diesen Zeiten der Freude muss es willkommen seyn, den Worten des Jubels eine Musik untergelegt zu finden, die selbst voll freyen Schwunges ist, und ihn dem freudigen Gemüthe mittheilt. An Werken dieser Art leiden wir wahrhaft Mangel, und es ist nur zu fühlbar, dass das Vorhandene meist an veralteten Formen klebt, welche das Gemüth nicht mehr ansprechen, wie es seyn sollte.

Das von unserm *Gottfried Weber* gelieferte *Te Deum laudamus* entspricht diesen Kunstforderungen in hohem Grade; und es zeigte sich bey der, am 17ten April in der hiesigen Stadtkirche veranstalteten Siegesfeyer die treffliche Wirkung, die dieses Werk bey einer gut besetzten Aufführung nicht verfehlen kann. Die Andeutung der Hauptmomente wird dieses Urtheil rechtfertigen.

Feyerlich kündigt sich der Lobgesang an durch einen, im *Maestoso* allein anfangenden Paukenwirbel, durch den hierauf folgenden kraftigen Eintritt der Blechinstrumente, und nach ihnen des vollen Singchores:

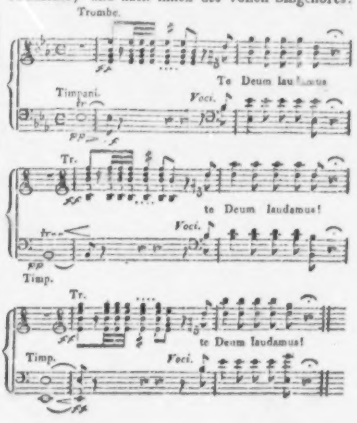

Nun erst treten die Saiten-, und die übrigen Blase-Instrumente im *Allegro* hinzu, in welchem, unter glänzender Begleitung, der Gesang des Chores in einfachen Noten einherschreitet. Der Hauptgedanke der Begleitung, der unter den mannigfaltigsten Nachahmungen vorkömmt, fängt im 9ten Takte an:

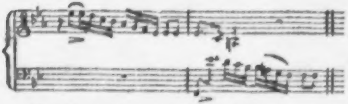

Eine besonders wohlgelungene Stelle ist es, wo sich der Uebergang zu dem ersten Thema bildet:

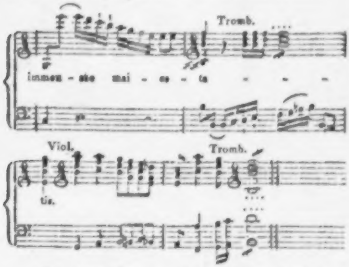

Die Wiederholung des Anfangsrufes in den Blechinstrumenten ist gleichsam der Nachklang aus höheren Sphären, der allen irdischen Jubel übertönt, und unaufhörlich forthallt, wenn auch jener schon zu Ende ist. Dieser Nachklang bildet wieder den Schluss dieses Satzes, nachdem der Gesang mit dem *Unisono* der Instrumente seine Vollendung erreicht hat:

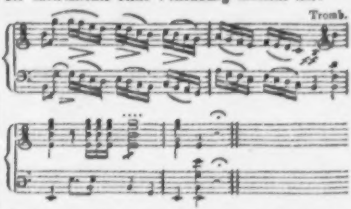

Auch in der Schlussfuge hallt dieser Anfangsruf als vierter Gegensatz wieder, wie die unten beygefügte Skitze zeigt, und macht den Schluss des Ganzen.

Nach einem, nur 16 Taktelangen, im *Adagio* sich bewegenden Bittgesange des Chores auf die Worte: *Te ergo quaesumus* — bereitet die Wiederholung der Einleitung vor zu der Ergiessung des neuen und höchsten Jubels in der Schlussfuge auf die Worte: *Et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi.*

Gleichsam schüchtern in ihrem Beginnen, das Lob des Höchsten mit angemessener Kraft anzustimmen, deutet der Fagott, und nach ihm die Klarinette, ganz ohne Begleitung, das Thema an; im 8ten Takte tritt der Chor mit dem Orchester hinzu: aber noch ist es ein schwaches, im *Crescendo* verstärktes Beginnen; erst im 22sten Takte fängt der Fugensatz an; mit dem Eintritte der Stimmen und Instrumente wird die Ergiessung des Dankes und der Freude zum gewaltigen Strome, der erst dann in seine Ufer zurücktritt, nachdem in dem, bis zur Erschütterung wirkenden Orgelpunkte seine Gewalt sich bricht. Ich füge hier die Skitze der Fuge bey.

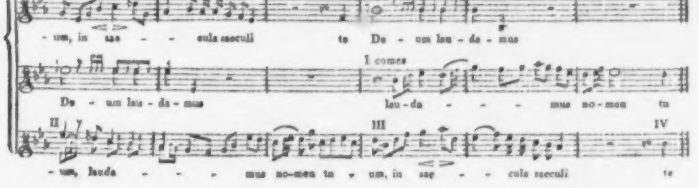

Die Figur der Instrumentalbegleitung, wie sie in den kleinen Noten angedeutet ist, dient dem Ganzen als eine Folie, die in buntem Scheine unter dem Vortrage der Singstimmen durchschimmert. Die mannigfaltigen Verflechtungen des Thema und der Gegenthemen nähren den ganzen Satz hindurch ein reges Leben, und nirgends leidet die Klarheit. — Nur da will die Gestaltung meinem Gefühle nicht zusagen, wo das Thema mehrere Takte lang in gerader und Gegenbewegung gehalten wird:

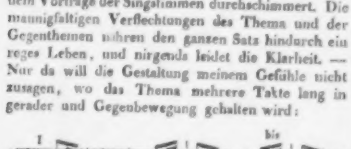

Es scheint mir, diese Stelle, zu sehr spielend, entspreche nicht der ernsten und kraftvollen Haltung des Ganzen.

Man möchte vielleicht auch die Anmerkung machen, dass der oben erwähnte Paukenwirbel, der im ersten und mittlern Satze, zusammen funfmal, wiederholt wird, in dieser Wiederholung ermüde, und die Wirkung nicht mache, die er machen soll; nämlich, die Feyerlichkeit der Stimmung anzukündigen.

Ein besonderes Verdienst dieses Werkes ist es noch, dass ausser dem lateinischen Grundtexte eine freye deutsche Uebersetzung untergelegt ist, welche zu Aufführungen ausser der Kirche dienlich seyn wird. — Wir müssen dem Verfasser Dank wissen, dass er zur Feyer unserer Gefühle so herrlich gewirkt hat, und schon harren wir des Augenblicks, wo die Feyer des Weltfriedens das „Herr Gott, dich loben wir" von neuem fordert.

v. Weilar.

Stockholm. Uebersicht des Monats März. Den 6ten gab Hr. Christian Ficker Concert. Ouverture von B. Romberg, ging mittelmässig. Concert für die Hoboe von Kreutzer, von Hrn. Ficker ziemlich gut geblasen. Arie (wir wissen nicht von wem) von Dem. Waselia gesungen. Variationen für das Fagott, von Hrn. Conr. Preumayr gut geblasen. Conc. für's Bassetthorn, v. Hrn. Schultze, Musik-Director der hiesigen Garde-Regimenter, comp. und geblasen. Die Composition war mittelmässig, die Ausführung ohne Fehler. Arie (nach Ankündigung von Schubert) von Mad. Sevelia zum Theil gut, aber immer sehr unsicher, gesungen. Polonaise für die Hoboe von Westenholz, ging, von Hrn. Ficker geblasen, sehr gut.

Mit grossem Vergnügen haben wir diesen Monat folgende zwey, im Ganzen sehr schöne Concerte gehört. Den 19ten gab eines Hr. Crusell. Ouverture à la Chasse, von Hrn. Crusell comp. Sie ging gut. Conc. für die Klarinette, von Hrn. Prof. du Puy comp., vortrefflich von Hrn. Crusell vorgetragen. Duo von Farinelli, von Mad. Casagli gut, und Hrn. Crälius mit bestem Willen gesungen. Adagio und Rondo für's Horn, von Hrn. Hirschfeldt gut geblasen. Arie von Crusell, mit obligat. Klarinette, von Mad. Casagli gesungen und von Hrn. Crusell begleitet, ging gut. Hr. Cr. spielte trefflich. Rondo für die Violin, von Hrn. Berwald gespielt, ging ebenfalls gut. Variationen für's Violoncell, nach Ankündigung von B. Romberg comp., von Hrn. Schmaltz gut vorgetragen. Beethovens Phantasie für's Pianoforte mit Orchesterbegleitung und Chören, ging leider nur mittelmässig. Die Pianofortestimme wurde von Hrn. Ackerren zwar nicht übel gespielt: aber Begleitung und Chöre waren nicht so, dass das Ganze hätte Eindruck machen können. Das Spiel des Hrn. Crusell findet allgemeinen, einstimmigen Beyfall; aber seine Compositionen, namentlich die heute gegebene Ouverture und Arie, verdienen denselben nicht weniger.

Das zweyte jener Concerte gab am 26sten Hr. Hirschfeldt. Ouverture der Oper *Brenno* v. Reichardt, ging sehr gut. Conc. für's Horn von Crusell, von Hrn. Hirschfeldt vortrefflich und mit allgemeinem Beyfall vorgetragen. Arie von Paganini, von Mad. Casagli sehr gut gesungen. Trio für Klarinette, Horn und Fagott, von den Hrn. Crusell, Hirschfeldt u. Franz Preumayr brav gegeben. Die Composition war vom Ersteru. Die Trauer-Musik, welche beym Begräbnis der verwittweten Königin aufgeführt wurde, und wovon wir schon (Septbr. 1813) gesprochen haben. Die Solostimmen besetzten: unser würdiger Veteran, Hr. Karsten, dessen schöne Stimme wir mit grossem Genuss hörten; Dem. Waselia, mit deren Vortrag wir heute nicht zufrieden waren, Mad. Lindström, und Hr. Carl Preumayr. Das Ganze ging gut, auch die Chöre, obgleich die Posaunen einigemal zurückblieben, welchen Fehler wir aber damit

entschuldigen, dass ihnen auch gar zu viel zugemuthet war. Wie wiederholen übrigens, dass die Comp. Hrn. Prof. du Puy viel Ehre macht.

Auf unserer Bühne ist nichts Neues gegeben worden. Wir haben mehrmals Glucks *Armida* gesehen, worin Dem. Wiselia, als Armida, ihre Rolle sehr schön erfüllt. *Caravanen* (La Caravane de Cairo) von Grétry, wurde auch gegeben.

Unsere musikal. Gesellschaft scheint zu Ende zu gehen. Diesen Monat ist keine Zusammenkunft gewesen. Der Fehler ist hauptsächlich in dem zu Oeffentlichen der Zusammenkünfte seit ungefähr einem Jahr. Hierdurch werden alle die Dilettanten, die nicht gerade unter die ausgezeichnetsten gehören, verschüchtert, sich hören zu lassen.

Anekdoten.

In einem Concerte des Hrn. L. Spohr zu F. hörte Ref. selbst folgende Aeusserungen seines Nachbars, eines angesehenen Elegants. Der Herr hatte zwey Damen herbeygeführt und unterhielt sie nach Vermögen von dem Virtuosen, welch ein grosser, wohlansehnlicher Mann er sey, dass sein Spiel in den Zeitungen sehr gelobt worden u. s. w. Indem sahe er auf den Zettel: „Ouverture von Spohr.“ „Ah,“ fuhr er fort, „er spielt erst eine Ouverture! Das möchte etwas langweilig werden: aber warten Sie nur, wenn erst sein Concert kömmt“... Indem war die Ouverture angegangen. „Nein,“ sagte er, „er spielt sie nicht selbst; das Orchester spielt sie: das ist gut, da kann man doch sprechen!“ —

Das geht! weniger aber wol, wie einmal in B. ein beliebter Doctor der Philosophie, der vornämlich auch über die Kunst lieset und schreibt, einen seiner Lieblinge, Grétry, gegen Ref. vertheidigte. Nachdem Ref. diesem verdienten Künstler alles Recht wiederfahren lassen, wagte er hinzuzusetzen: Wie Deutsche werden aber immer bedauern, dass sein Satz meist nur drey-, oft sogar blos zweystimmig ist. „Wie so? wie meynen Sie das?“ — Ref. erklarte, der Doctor lächelte. So seyd ihr Herrn, beschloss er, noch fortlächelnd; ihr les't und les't eure Musik, und urtheilt dann! Zugegeben, es stehe so um Grétry's Schreibart: bemühet euch nur aber in die Vorstellung seiner Opern; da treten die Sängerinnen und Sänger dazu, nicht übertäubt vom Orchester, und diese sind ja offenbar die vierte Stimme.

Kurze Anzeige.

Zuruf an die deutschen Brüder am Rhein — — von Oswald, in Musik ges. von Seidel — Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 4 Gr.)

Ein Gelegenheitslied nach der Schlacht bey Leipzig, das, besonders in den zwey letzten Strophen, nicht gerade verfehlt genannt werden kann, gefällig — ja wol allzugefällig — in Musik gesetzt. Sinn und Rhythmus hatten eher eine marsch-, als eine walzenmässige Musik verlangt; auch sind melodische Phrasen, wie, Syst. 2, T. 4, die ersten vier Noten, Syst. 2, T. 2, desgleichen, in einem so durchaus volksmässigem Liede zu galant, und ungeübten Kehlen, in dem vorgeschriebenen Tempo, sogar zu schwer auszuführen. Desto besser ist die Musik zur letzten Zeile jeder Strophe, die dann recht wirksam vom Chor wiederholt wird.

Die musikalische Beylage No. III.

enthält das Gedicht eines Ungenannten: *Der Spanier an seine Guitarre*, vom Hrn. Kammermus. Max Eberwein, in Rudolstadt, und Moritz Arndts Lied: *Des Deutschen Vaterland*, von Hrn. geh. Secretär Moritz in Berlin, in Musik gesetzt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Des Deutschen Vaterland.

Kraftvoll und feurig. *dolce* K. T. Moritz.

1. Was ist des Deutschen Va - terland? Ists Preussenland, ists Schwabenland? Ists wo am Rhein die Re-be blüht, ists
2. Was ist des Deutschen Va - terland? Ists Bai - erland, ists Stei - erland? Ists wo des Marsen Rind sich streckt, ists
3. Was ist des Deutschen Va - terland? Ists Pommernland, Westphalenland? Ists wo der Sand der Dünen weht, ists
4. Was ist des Deutschen Va - terland? So nen - ne mir das gros - se Land! Ists Land der Schweiser, ists Tirol? das
5. Was ist des Deutschen Va - terland? So nen - ne mir das gros - se Land! Gewiss ist es das Oesterreich, an

dolce

wo am Belt die Mö - we sieht? O nein! O nein! Sein Vaterland muss grös - ser seyn, muss
wo der Märker Ei - sen reckt? O nein! O nein! Sein Vaterland muss grös - ser seyn, muss
wo die Donau brau - send geht? O nein! O nein! Sein Vaterland muss grös - ser seyn, muss
Land und Volk ge-fiel mir wohl. Doch nein! Doch nein! Sein Vaterland muss grös - ser seyn, muss
Siegen und an Eh - ren reich? O nein! O nein! Sein Vaterland muss grös - ser seyn, muss

grös - ser seyn.
grös - ser seyn.
grös - ser seyn.
grös - ser seyn.
grös - ser seyn.

6. Was ist des Deutschen Va - ter -
7. Das ist des Deutschen Va - ter -
8. Das ganze Deutschland soll es

dimin.

land? So nenne end-lich mir das Land: so weit die deutsche Zunge klingt und Gott im Himmel Lie - der singt,
land: wo Eide schwört der Druck der Hand, wo Treue hell vom Au-ge blitzt, und Liebe warm im Her - zen sitzt,
seyn! O Gott im Himmel sieh darein, und gieb uns rechten deutschen Muth, dass wir es lieben treu und gut,

dolce *cresc*

das soll es seyn! das, wackrer Deutscher, nen - ne dein, das nen - ne dein,
das soll es seyn! das, wackrer Deutscher, nen - ne dein, das nen - ne dein.
das soll es seyn! das ganz-ne Deutschland soll es seyn, das soll es seyn.

dimin. Arndt.

Der Spanier an seine Guitarre.

Andante. dolce. Max Eberwein.

Gesang. Klinge, Saite, noch einmal, und dann lange, lange harre! Klinge

Guitarre. ms

du, mein wackrer Stahl, sey mir du fortan Guitarre, sey mir du fortan Guitarre. O wie

cresc

oft bist du erklungen durch die sternenhelle Nacht! Freundin, du hast aus - ge - klungen, denn es

cresc il cresc il

cresc il decresc

don-nert nun die Schlacht — — Und es wird das Schwerdt geschwungen, heute

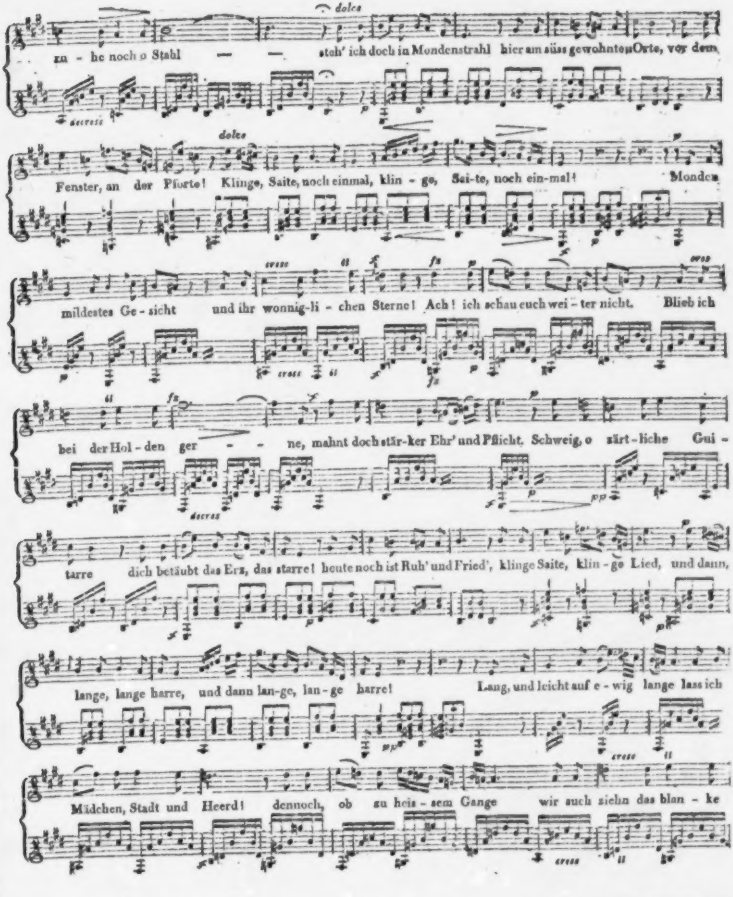
dolce
ra - he noch o Stahl — — steh' ich doch in Mondenstrahl hier am süss gewohnten Orte, vor dem
decresc
dolce
Fenster, an der Pforte! Klinge, Saite, noch einmal, klin - ge, Sai-te, noch ein-mal! Monden
cresc
mildestes Ge - sicht und ihr wonnig-li - chen Sterne! Ach! ich schau euch wei - ter nicht. Blieb ich
cresc
bei der Hol - den ger - - ne, mahnt doch stär-ker Ehr' und Pflicht. Schweig, o zärt - liche Gui -
decresc
tarre dich betäubt das Erz, das starre! heute noch ist Ruh' und Fried', klinge Saite, klin - ge Lied, und dann,
lange, lange harre, und dann lan-ge, lan - ge harre! Lang, und leicht auf e - wig lange lass ich
cresc
Mädchen, Stadt und Heerd! dennoch, ob zu heis - sem Gange wir auch ziehn das blan - ke
cresc

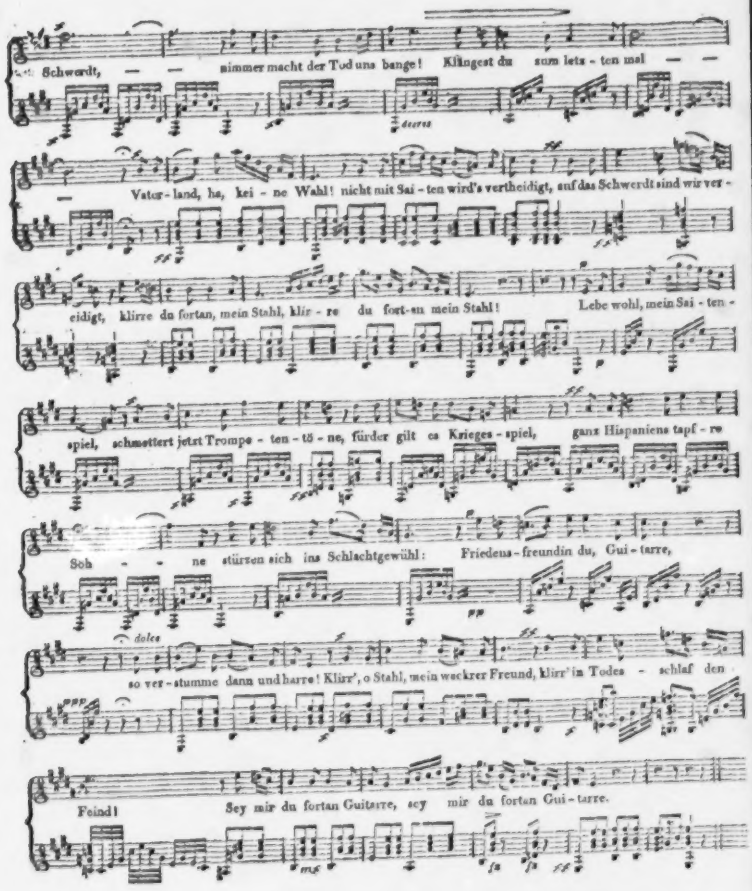
Schwerdt, — — nimmer macht der Tod uns bange! Klingest du zum letz - ten mal — —
dcerus
— Vater - land, ha, kei - ne Wahl! nicht mit Sai - ten wird's vertheidigt, auf das Schwerdt sind wir ver -
eidigt, klirre du fortan, mein Stahl, klir - re du fort-an mein Stahl! Lebe wohl, mein Sai - ten -
spiel, schmettert jetzt Trompe - ten - tö - ne, fürder gilt es Krieges - spiel, ganz Hispaniens tapf - re
Söh - - ne stürzen sich ins Schlachtgewühl: Friedens - freundin du, Gui - tarre,
dolce
so ver - stumme dann und harre! Klirr', o Stahl, mein wackrer Freund, klirr' in Todes - schlaf den
Feind! Sey mir du fortan Guitarre, sey mir du fortan Gui - tarre.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juny. **Nº. 23.** 1814.

Recensionen.

Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten v. d. Leben u. d. Werken musikal. Schriftsteller, berühmter Componisten, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer u. neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält; von Ernst Ludwig Gerber, fürstl. schwarzburg-sondershaus. Hofsecretair. 1ter Theil. S—Z. Nebst einem fünffachen Anhange von Nachrichten über musikal. Bildnisse, Büsten, Abbildungen berühmter Orgeln und musikal. Erfindungen. Leipzig, bey Kühnel. 1814. (Preis 2 Rthl. 12 Gr.)

Vorerst sey dem achtungswürdigen Verfasser zur Vollendung dieses Werks eines eisernen Fleisses und einer bewundernswerthen Beharrlichkeit von Herzen Glück gewünscht. Es muss ein ganz eigenes Gefühl gewähren, sein ganzes Leben, so weit man dessen Herr war — seine Zeit, seine Kraft, seine Freude, die etwanigen Begünstigungen des Geschicks an Habe und andern äussern Verhältnissen etc. — alles dies für Eine Unternehmung, von welcher Art sie auch sey, wenn sie nur unbezweifelt würdig und nützlich ist, verwendet, ohne alle Ansprüche und Hoffnungen auf Belohnung, ausser, die solches Arbeiten in sich selbst trägt, verwendet, unter vielfacher Beschwerde, selbst in Besorgnis, ob man sein Vorhaben je werde vollenden können, verwendet zu haben, und nun, in hohen Jahren, aber noch rüstig genug, um überhaupt lebhaft zu empfinden, diese Vollendung zu erleben, ihr Nützliches von der Mitwelt mit Achtung anerkannt zu sehen, und, was die Nachwelt anlangt, sich ohne Eitelkeit sagen zu dürfen: Man wird an deinem Unternehmen zwar Manches zu tadeln, Vieles nachzubessern finden: aber bestehen und wirken muss es, und so auch deiner stets gedacht werden. Möge Hrn. G. dieses Gefühl beleben, so lange ihm noch unter uns zu bleiben vergönnet wird; möge es ihm sein Alter, und dereinst seinen Abschied erheitern! —

Wir haben es uns zur Pflicht gemacht, über die frühern Bände von jeder Seite, die solch eine Schrift bietet, ausführlich Rechenschaft zu geben: so können wir bey diesem, der das Werk ganz in derselben Weise beschliesst, alles Allgemeine übergehen, ohne den Verdacht zu erregen, als sey er uns weniger willkommen, oder wir seyen weniger aufmerksam auf ihn gewesen. Es werde denn aus diesem Bande nur einiges Einzelne ausgehoben, blos um von neuem zum Gebrauch dieses Lexicons neben dem ältern Gerberschen (denn bekanntlich kann keines ohne das andere genügen) einzuladen, und besonders unter denen, die das Werk noch nicht näher kennen, das falsche Vorurtheil, so weit wir's vermögen, zu zerstören, als finden sich hier nur trockene, eigentlich lexikalische Notizen aufgehäuft.

Die Geschichte des Wettstreits des deutschen Orgelbauers, *Schmidt*, mit dem englischen, *Harris*, in London, (von denen jener auch die Orgel der grossen Paulskirche daselbst erbauet hat,) ist auf eigene Weise anziehend. Beyde treffliche Männer nämlich waren Rivale, und, ohne dass sie selbst es darauf anlegten, kamen sie bey jedem grossen Orgelbau, den die Behörden beschlossen, in Collision. Sie mussten einander, als Künstler und Menschen, hochschätzen, wollten ihr gegenseitiges Verhältnis ins Klare haben, und beschlossen jenen Wettstreit, in welchem jeder den Andern nur durch Trefflichkeit der Arbeit so weit besiegen wollte, dass der Andere dann auf die grössten Baue Verzicht leistete. Sie geben sich Proben, sie arbeiten: es kann keine Entscheidung erfolgen, indem die Arbeit des Einen der des Andern die Wage hält. Sie erkennen das beyde an, schärfen die gegenseitigen Aufgaben, erfüllen sie aber beyde so, dass

dieselbe Unentschiedenheit bleibt. Und so mehrmals; bis endlich doch der Deutsche den Preis erlangt. — Die Anekdote erweckt wol bey jedem Leser den Wunsch nach ähnlichen Wettkämpfen geschickter und wahrhaft honneter Künstler, statt dass man sich jetzt auch in diesem Fache der Leistungen durch ganz andere Dinge zu übertrumpfen, oder auszustechen bemüht ist. — Wer einen Beweis sucht, wie unendlich weit wir in den populären, und besonders pädagogischen Schriften über Musik, im Vergleich mit unsern Vorfahren vor hundert Jahren, vor S. Bach und seiner Schule, vorwärts gekommen sind, der kann ihn S. 89, aus dem Lehrbuche des damal. Cantors zu Gotha ziehen; wo es unter andern heisst: Wenn ist der Geist daraus? Wenn vorn kein ♭ steht. Wenn ist er mollis? Wenn vorn ein ♭ steht. Was ist der Takt? Eine richtige Bewegung des Arms, so da im Niederschlagen und Aufheben bestehet. Welches ist der ungleiche Takt? Wenn im Niederschlagen mehr gesungen wird, als im Aufheben; wird auch genennet Tripeltakt, als $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$. — Was über die trefflichen Männer, *C. F. D. Schubart* u. *J. A. P. Schulz*, ausführlich gesagt worden, wird Niemand, auch wenn es ihm keineswegs neu ist, ohne Antheil und Vergnügen lesen. Besonders dankt Rec. dem Verf. für das wahrhaft schöne Denkmal, das er Schulzn errichtet hat, und zwar dankt er ihm im Namen aller, die von diesem herrlichen Manne gelernet haben: und das heisst ja wol aller, die über Gesang-Musik denken, und, indem sie sich mit ihr beschäftigen, wissen, was sie eigentlich thun. — Die Bemerkung über das H in der Benennung unsrer Scala (unter *J. F. Schwanenberg*) ist vollkommen richtig und kann sich eines jeden consequenten Musikers Beyfall versprechen; deunoch wird's auch damit beym gewohnten Alten bleiben, bis irgend ein Theoretiker in einem Werke, das Jedermann sich anschaffen und gebrauchen *muss*, den Vorschlag ohne alles Weitere geradezu annimmt. Das Fragen und Erweisen nützt, in diesem, wie vielleicht in jedem Falle, nicht der Menge, die es vielleicht lieset, Ja sagt, und Nein thut: ihr muss man es vormachen, und durch Umstände sie nöthigen, es nachzuthun. — Die saubern Probchen aus *J. Schweigls* „Verbesserter Grundlehre der Violin," welche in Wien, nicht etwa 1686, sondern 1786 gedruckt worden ist, verdienten, als literarische Merkwürdigkeit allerdings, wie von Hrn. C. S. 170 geschehen ist, ausgehoben zu werden. — Die Behauptung des Hrn. *Sievers*, dass die ältesten deutschen Meister von Italienern gebildet gewesen wären, (gerade umgekehrt: die ältesten Deutschen und Niederländer waren die Lehrer der Italiener —) wird mit offenbarer Ueberlegenheit, und zu jedes historisch Unterrichteten Beystimmung, S. 205 abgewiesen und augenfällig widerlegt. (Wahrscheinlich hatte Hr. S. die Opernmusik mit Musik überhaupt verwechselt.) — Ueber *L. Spohr* ist recht interessant gesprochen. So auch über *Sterkel*, *Stich*, genannt Punto, *Stamitz*, *Tallis*. Letzter, der grösste Contrapunctist, ja man kann annehmen, der grösste musikal. Genius, den England hervorgebracht, nicht von andern Nationen auf- und angenommen, hat seine erstaunenswerthe Combinationsgabe in einem Masse auf Vollstimmigkeit der Musik gewendet, wie sonst wol nie Einer. So hat man von ihm *Song of 40 Parts*, d. h. nicht etwa einen Chor, der unter 10 vierst., oder 5 achtstimmige Chöre vertheilt ist: sondern recht eigentlich Einen Chor zu 40 Singstimmen, von denen jede, obligat, vom Anfang bis zu Ende (136 Takte) ihren Weg für sich, doch mit den andern vollkommen einverstanden, wandelt. Dafür fand er aber auch in dem reichen England Belohnung: Zwar wollte Niemand seine Werke drucken — ein einziges ist bey seinen Lebzeiten erschienen; aber ein Amt gab man ihm, ein Amt, das ihm täglich *sieben Pfennige* eintrug. In diesem starb er. — Das Interesse, das *Tomaschek* durch seine Compositionen unter den Freunden der Tonkunst und besonders des Pianoforte erregt hat, wird durch die Geschichte seines Lebens, S. 365 folg., noch vermehrt werden, obgleich man die prager Hyperbel zum Schluss, S. 367, als eine solche anerkennen muss. — In alles, was unter den Art., *Umbreit*, über die Orgel, deren Behandlung von Spielern und Componisten, und auch über jenen achtungswürdigen Mann selbst gesagt ist, stimmt Rec. von Herzen ein, und empfiehlt es allen, die es angehen kann. — Interessant sind die Nachrichten über den, zu seiner Zeit vergötterten Loreto *Vittory*, den Zögling des grossen Cosmus in Florenz, und nachmaligen Liebling des Cardinals Ludovici in Rom. Dass er aber nur als Sänger so unwiderstehlich bezaubert habe, keineswegs als Componist, scheint Rec. aus den damals weltberühmten *Klagen der heil. Magdalena* selbst hervorzugehen. Rec. kennet sie, und mag sie betrachten, wie er will: er kann nichts darin finden,

als eine, zärtlich, aber auch weichlich und monoton entworfene Skitze. — Die Zusätze zu dem Art., *Vogler*, im ältern Lexikon, lieset man gern; die Darstellung des V.schen Simplificationssystems ist aber nicht vollständig — was den nicht befremden wird, der die meist verworrenen Aeusserungen Voglers selbst darüber gelesen hat, und Hrn. G.s Geständnis findet, er kenne diesen merkwürdigen Mann nur aus seinen Schriften und Compositionen. Man musste ihn persönlich kennen, um genau — und zwar gelegentlich, ohne dass V. es selbst darauf anlegte — zu erfahren, was er in dieser Hinsicht, so wie überhaupt, wusste, wollte, u. geleistet hat. Den Vorfall zwischen ihm und Dr. Gall, den Hr. G. mit Bedenken erzählt, hat Rec. von letzterm selbst im Wesentlichen ganz so gehört. Ueberhaupt kann Rec., nach einem nicht ganz kurzen und sehr achtsamen Umgang mit Gall, von dessen Muthmassungen aus gewissen bekannten Eigenheiten des Baues der Schadel über ganz *entschiedene* Talente, (wenn diese nämlich schon *ausgebildet* waren) versichern, dass, so lange Rec. ihn beobachten konnte, G. sich über drey derselben, auch bey absichtlich möglichst erschwerten Proben, nicht ein einziges Mal irrete; und das waren: Witz; das, was er recht gut Sammlergeist nannte; und das Talent zur Tonkunst. Uebrigens ist es aber allen, die G. kennen gelernt haben, nicht unbekannt, dass er eben aus dieser Anwendung seines Geistes und seiner Lehre bey weitem nicht so viel machte, als andere Leute, die das Wesentlichere nicht beurtheilen konnten, und doch gern etwas Anziehendes von dem berühmten Manne erzählen wollten. — Ueber *Walther*, Luthers Gehülfen bey Aufzeichnung und Einführung deutscher Chorale, lieset man auch das Bekannte hier gern wieder. Das „new gesetzt" in der Vorrede zu seinem Gesangbuch (Ausg. v. 1544) ist wol offenbar von der Harmonie zu verstehen. — Ueber *B. Ans. Weber* in Berlin findet man hier zuerst etwas Vollständiges: über *C. Mar. v. Weber* zwar nur Weniges, doch von Interesse. So auch über *J. Weigel*. (Aus dem hier eingerückten Briefe Vater Haydns spricht wieder dessen ganze liebenswürdige Individualität.) — *G. J. Werner* gab einen musikal. Kalender ganz eigener Art heraus. Er konnte den musikal. Malern noch heute als Fundgrube dienen; denn W. malete durch seine Noten nicht weniger, als alles, was in einen Kalender gehört — gleich das Jahr, 1748, durch eine Fuge; deren Thema g f e e ist — d. h. die Intervalle 1. 7. 4. 8. enthält. Aber das ist noch Kleinigkeit gegen Anderes, was folgt. Und doch muss man in der That oft die Summe von Scharfsinn und Combinationsgabe, die hier angewendet ist, bewundern; wenn man sich nämlich zuvor über eben diese Anwendung derselben satt gelacht oder satt geärgert hat. — Nicht ohne Theilnahme kann man lesen, was Hr. G. über den unglücklichen *Wetzel*, aus eigener genauer Bekanntschaft mit ihm, berichtet. — *Willaert* ist dem Kenner nicht unwichtig. *Wölfl* ist nach seiner glänzendsten Periode, die er leider selbst, und sich auch, zerstörte, geschildert; und *Zelter* mit besonderer Vorliebe, die wol aber viele Leser des Lexikons mit dem Verf. theilen, dargestellt. — Neu wird vielleicht selbst allen jetzigen Musikfreunden in Leipzig die Bemerkung (S. 643) seyn, dass ihr stehendes öffentliches Concert; freylich durch die mannigfaltigsten, zeitgemässen Abanderungen, allmahlig aus dem *Collegio Gelliano* entstanden ist, das ehemals der Dr. der Rechte, und geistreiche Dichter und Musiker, *Casp. Ziegler*, für Freunde der Poesie und Tonkunst stiftete; dass sich folglich jenes Institut, wenn man blos das Wesentliche in Anschlag bringt, und einige kurze Unterbrechungen abrechnet, etwa bis zum Jahre 1650. zurückführen lässt. — Ueber *Zumsteeg* spricht Hr. G. genügend und mit Liebe. —

Der *erste Anhang* setzt das Verzeichnis von Bildnissen theoretischer oder praktischer Tonkünstler, so wie anderer um Musik verdienter Männer, (in Kupferstich oder Holzschnitt) das im ältern Lexikon mitgetheilt war, fort, und giebt eine überaus reiche Nachlese. Der *zweyte* Anhang giebt die Bildnisse derselben an, die sich, gemalt oder gezeichnet, in öffentlichen oder Privat-Sammlungen befinden, so weit sie dem Verf. bekannt werden konnten; (und auch deren Zahl und Nachweisung ist sehr ansehnlich;) der *dritte* verzeichnet die Statuen, Büsten, Medaillen und andere Werke der Sculptur, welche Tonkünstler und andere um Musik verdiente Männer darstellen, oder ihnen zu Ehren verfertigt worden sind; der *vierte* weiset die öffentlich durch den Stich bekannt gemachten grössern Orgeln nach; der *fünfte* enthält ein Register über Erfindungen zur Vervollkommnung der Tonkunst und der Instrumente, welches auf die Namen derer, welchen man die Erfindungen verdankt, in das alte und neue Lexikon zurückweiset — ein mit grossem

Fleiss ausgeführter Gedanke, der gewiss vielen willkommen und bey mancherley Studien erleichternd seyn wird; und endlich der *sechste* liefert noch eine beträchtliche Anzahl Berichtigungen und Zusätze zum ganzen Werke, womit Hr. G. von neuem seine unablässige Bemühung, das möglichst Vollständige zu liefern, und jedem der Aufgeführten unparteyisch sein Recht anzuthun, unverkennbar beweiset. —

Es sey bey dieser Gelegenheit wenigstens mit einigen Worten erwähnt, dass in London vor kurzem ebenfalls ein biographisches Tonkünstlerlexikon in zwey ziemlich starken Bänden herausgekommen ist:

Musical Biography; or, Memoirs of the Lives and Writings of the most eminent musical composers and writers, who have flourished in the different Countries of Europe during the last three centuries. In two Volumes. London, printed for Henry Colburn. 1814.

Der deutsche Leser, wenn er nicht weiss, wie die so zahlreichen, historischen und biographischen Compilationen nach dem Alphabet, besonders seit ungefähr dreyssig Jahren, in England meistens von obscuren Geschwind- und Vielschreibern zu ammengemacht werden, verwundert sich wol nicht wenig, bemerkt er hier, wie ununterrichtet oder nachlässig der Verf. zu Werke gegangen, besonders bey allem, was nicht englandisch ist — wo es aber, nach den trefflichen Vorarbeiten des Hawkins, Burney u. A., auch nur der Geschicklichkeit zu lesen und zu schreiben bedurfte, um etwas Leidliches hervorzubringen: er verwundert sich ferner, wie ein Verleger solch ein Machwerk so ungemein schön drucken und auf Absatz rechnen konnte, wenn er nicht weiss, dass eben Biographie, so wie vaterländische Geschichte, und vielleicht classische Literatur, die wissenschaftlichen Facher sind, denen kein wohlhabender Engländer, nimmt er nur einmal von Büchern überhaupt Notiz, einen Platz an seinen Wänden versagt, mag es auch allenfalls um die Werke selbst stehen, wie es will. Da deutsche Musikfreunde die Quellen der Geschichte englandischer Tonkünstler selbst kennen, wenigstens aus der Benutzung derselben durch unsern Gerber und Andere: so können sie aus jenem Buche schwerlich Nutzen oder Freude schöpfen; und wir führten es nur an, damit nicht etwa ein ununterrichteter deutscher Verleger einem allzeitfertigen Uebersetzer die Bearbeitung desselben für deutsche Leser, auftrüge, und für deutsche Mäuse druckte.

Zehn deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. — — von Fr. Kuhlau. 11tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 18 Gr.)

Mit vielem Vergnügen zeigt Rec. diese Lieder an. Sie sind sammtlich nicht nur untadelhaft, sondern rühmenswerth, und verschiedene gehören ganz offenbar unter das Schönste, was in dieser Gattung seit mehrern Jahren geliefert worden. Zwar kannte Rec. Hrn. K. allerdings als einen der wackersten, kunstreichsten, gründlichsten Klavier-Componisten unsrer Tage: aber dass er auch ein so ausgezeichneter Liedercomponist sey, war ihm unbekannt, und, nach den gewöhnlichen Erfahrungen an Meistern in der Instrumentalmusik, auch unerwartet. Und dass dies Werk erst Hrn. K.s eilftes, für den Gesang wol aber das erste ist — unter den öffentlich bekannt gemachten nämlich: denn dass, wer so schreibt, schon viel geschrieben haben müsse, braucht nicht erst bemerkt zu werden — darin fand Rec., nach seiner Weise, die Gegenwart mit der Zukunft hoffend zu verbinden, neuen Stoff zur Freude.

Diese kann er denn nun auch von der genannten Sammlung einem jeden versprechen, der es mit seiner Musik etwas ernstlich meynt, und der namentlich, was Lieder betrifft, seine Liebe nicht ausschliessend dem artigen französischen Romanzen-, oder dem einschmeichelnden italienischen Canzonetten-Ton zuwendet. Hrn. K.s Lieder sind recht eigentlich deutsche; deutsche an Sinn und Gefühl, deutsche an Kunst und Ausarbeitung. Dass das Letzte nicht etwa eine gewisse Trockenheit und Schwerfälligkeit mit einschliesse, darf wol nicht erst hinzugesetzt werden. Diese finden sich hier nirgends: wenn auch an einigen Stücken, besonders an dem, S. 6 folg., und an dem, S. 20 folg., in Ansehung der Fülle und recht eigentlichen Ausarbeitung des Accompagnements, des Guten etwas zu viel gethan seyn sollte: zu viel nämlich im Verhältnis zum Gehalt und Effect des Gesanges. Sonst ist aber dies Verhältnis, ungeachtet die Klavierstimme sehr selten blos begleitend geschrieben ist, überall gut, und bey mehrern Stücken musterhaft getroffen — wovon man sich bey wirklicher

Ausführung noch mehr überzeugen wird, als beym Durchlesen.

Vielleicht bedürfte es nach diesen Aeusserungen keines weitern Eingehens in das Einzelne: doch glaubt Rec. auch dies, wenigstens in der Kürze, dem ersten Werke dieser Gattung eines so ausgezeichneten Künstlers schuldig zu seyn.

Die Wahl der Texte ist zu billigen; enthalten diese nämlich auch nicht blosse Meisterstücke, so ist doch kein alltägliches Lied darunter; alle sind auch, was Inhalt, Versbau und Diction anlangt, gut zu singen; und eine gewisse Mannigfaltigkeit zeigt sich auch im Ganzen, obschon eine entschiedene Vorliebe für das Ernsthafte und tiefer Eingehende bemerkbar wird, und einige muntere Stücke der Sammlung, als eines Ganzen, vortheilhaft seyn würden. Was die Grammatik der Tonkunst verlangt, ist überall vollkommen, und was die, der Redekunst fordert, (in Absicht auf Declamation, Accentuation und dergl.) stets genügend geleistet. Wo die, von der ersten abweichenden andern Strophen mancher Lieder auch Abänderungen der Melodie, was Declamation und Accentuation anlangt, nöthig machten, sind diese mit aller Sorgfalt angemerkt. So ist nun auch der Sinn jedes Gedichts — das im Ganzen desselben herrschende Gefühl — nirgends verfehlt, und in den meisten Stücken zu gänzlicher Befriedigung in die Musik gelegt. Nur für die höchsteinfachen Bitten des frommen Claudius, S. 8 folg., möchte man, auch in dieser Hinsicht, einfachere Musik wünschen, so ungern man die hier gegebene übrigens entbehren möchte. Den Sinn, das Gefühl der Dichter möglichst auszudrücken, hat Hr. K., ausser allen gewöhnlich gebrauchten, auch noch besonders zwey Mittel angewendet, welche von Andern wenigstens noch nicht oft genug, und gewiss selten so treffend angewendet worden: die genaue Beobachtung des Kreises der Töne, in welchem sich der Gesang eben in jedem Stücke, einzeln für sich, bewegt, und die Wahl besonders charakteristischer Tonarten. Seine sanft schwermüthigen Lieder steigen nie über den Umfang des Mezzo-Soprano und halten sich vorzüglich an die Töne der eingestrichenen Octave; das düstere, treffliche Stück, S. 10 folg., ist dem tiefen Bass gegeben; der kräftige Schlachtgesang, S. 12 folg., dem hellen, hochausgreifenden Bass etc. Die Wahl der Tonarten, auch der seltensten, und deren durchgängig zweckmässige, auch für die Ausführung erleichternde Behandlung, zeigt den Meister. Wir führen hier nur das Es moll, Seite 10 folg., und das Gis moll, Seite 18 folg., an; eben so für *ihren* Zweck vollkommen passend sind aber auch die gewöhnlichern, F moll, Seite 3 folgg., F dur, Seite 6 folg., D dur, Seite 12 folg., A dur, Seite 22 — ja alle Tonarten der Stücke, welche irgend ein Gefühl recht bestimmt aussprechen. Es ist freylich nicht schwer, wie das auch oft geschiehet, ein Stück, das Einem z. B. für C dur noch etwas zu ernst scheint, einen halben Ton höher in Des dur hinzuschreiben u. dergl. m.; aber überall das Rechte so zu treffen, dass man offenbar siehet, das Stück hat sich gleich bey der ersten Empfängnis nur in dieser Tonart gestaltet, und beym Versuch, es in eine verwandte zu verlegen, entschieden fühlt, es verliere so ganz wesentlich: das ist nicht Jedermanns Sache, und ist das um so weniger, da sich, was man die Charaktere der Tonarten nennet, ungeachtet der vielfältigen Bemühungen, ausser bey einigen, nicht in Worte fassen lässt, sondern sich nur als feinere Nüance des unmittelbaren Gefühls bewährt — weshalb denn auch jene Bemühungen stets von einander abgewichen und zuweilen selbst etwas abgeschmackt ausgefallen sind. — Mit welcher Leichtigkeit, und wie vollkommen ohne Eintrag des Ausdrucks, Hr. K. auch sehr künstliche Aufgaben löset, mag noch das herrliche Lied, S. 18 folg., beweisen, das in drey Tonen (gis, a, h,) geschrieben, und eben so ausdrucksvoll, natürlich und fliessend gesetzt ist, wie das früheste Beyspiel und Muster dieser Art — J. J. Rousseau's bekanntes Liedchen: nur dass man bey diesem selbst die Begleitung missen kann, bey jenem aber nicht ohne wesentlichen Nachtheil.

Das sey denn genug, Kenner und Liebhaber auf diese Sammlung aufmerksam zu machen. Konnte unsre Anzeige fast nur Lob enthalten, so ist das nicht unsre Schuld, sondern Hrn. K.'s Verdienst.

Die Lieder sind gut gedruckt und der Preis ist billig angesetzt.

Nachrichten.

München, d. 20sten May. Während der ersten Tage der sogenannten stillen Woche wurden auf dem Theater an dem Isarthore — über dessen Entstehung und Einrichtung wir, in sofern es in musikal. Hinsicht interessiren kann, ein andermal

nähere Nachrichten geben werden — mimische Darstellungen aus der Erlösungsgeschichte, nach Gemälden von grossen Meistern gruppirt, mit vielem Erfolg gegeben. Die damit verbundenen, kürzeren Oratorien waren theils aus Handels *Messias*, theils aus Haydns, Winters und Rosetti's Werken gewählt, und glücklich zusammengestellt. Manches hatte Hr. Lindpaintner neu componirt. Mad. Neumann, die Hrn. Bader und Staudacher, sangen die Solopartien. Das Orchester war sehr zahlreich besetzt und executirte sehr gut. Man hatte Ursache, mit den Chören zufrieden zu seyn. Das Ganze brachte seinem Erfinder und Unternehmer, Hrn. Intendanten La Motte, viele Ehre. Die Besuche waren so zahlreich, dass die Vorstellungen auch in der Osterwoche wiederholt werden mussten. — Hrn. Winters grosse Schlachtsymphonie wurde in einem Concert, welches den 18ten vorig. Monats im königl. Theater Statt fand, wiederholt. Als Fortsetzung derselben hatte der Componist auch einen grossen Siegsgesang, in welchen Chöre der verschiedenen kriegenden Nationen verwebt waren, folgen lassen. — Hr. Fries, vom nürnberger Theater, gab als Gastrolle den 8ten dies. Monats den Herzog in *Camilla*. Sein an sich gutes Spiel war zu wenig Ersatz für den so mittelmässigen Gesang. Er hat seine Versuche nicht wiederholt. — In dem letzten Berichte aus hiesiger Stadt lese man S. 289 Fraulein v. *Plank*, nicht v. *Hark*: und der beliebte, sehr gebildete Künstler auf dem Waldhorn, von welchem eben da Erwähnung geschieht, nennt sich *Rauch*. Der Einsender glaubt diese Fehler berichtigen zu müssen, da sie nur sein Manuscript veranlassen konnte. — Ein hiesiger Dichter hat Racine's *Athalie* für die Opernbühne bearbeitet. Hr. Bar. Poisl hat sie in Musik gesetzt. Man erwartet nachstens die Aufführung derselben.

Züge von dem Bilde eines Musikdirectors, wie er nicht seyn soll.

Es hat immer meinem Auge wohlgethan, wenn ich bey der Aufführung eines grösseren Tonstückes in dem Director einen ruhigen, mit Würde und Anstand bekleideten Mann sah, der gleichsam, im Bewusstseyn seiner eigenen und der Kraft seiner Untergebenen, dastand, so wie ungefähr ein Feldherr an der Spitze seines Heeres vor der Schlacht stehen muss. Aber nie habe ich dagegen die faselnden Gebärden eines Directors mit Geduld ertragen können, wie ich sie jüngst in einem deutschen Theater zu sehen Gelegenheit hatte, und immer konnte ich daraus mit Recht entweder auf die Unfähigkeit eines solchen Mannes zur Direction, oder auf die Mangel des ihm untergebenen Orchesters schliessen.

Kaum war der Mann, von dem ich spreche, unter seinen Waffenbrüdern erschienen, hatte Hut und Stock abgelegt, den ihm bestimmten Ehrenplatz vor dem Loche des Souffleurs erreicht, und die Geige aus dem Futteral genommen, so ging es an ein Treiben und Geschaftigthun, was die Augen aller Zuhörer auf ihn hinlenkte, und der, welcher in seinem Leben zum ersten Male das Schauspielhaus betrat, hätte meynen mögen, das Lustspiel habe schon seinen Anfang genommen.

Während er seinem Instrumente die gehörige Stimmung gab, und den Bogen auf eine Art einseifte, woraus man schon vorläufig schliessen konnte, welche herkulische Arbeit er jetzt beginnen werde, lief er mit eiligen Schritten, bald da, bald dorthin, rückte hier ein Notenpult zurecht, schob dort ein Licht auf die Seite, rief diesem zu, er stimme zu hoch, jenem, er stimme zu tief, gebot einem dritten, mit missfälliger Gebarde, zu schweigen, ermahnte einen vierten zur richtigen Execution seiner Solopartie, pochte einem fünften den Takt mit dem Finger auf die Schulter, u. s. f., und wäre sicher noch lange nicht mit allen diesen Dingen zur Ruhe gekommen, wenn nicht von der Bühne aus das Zeichen zum Anfang gegeben worden wäre. Indem er nun in der Eile, auf dem Wege, noch manche gute Ermahnung zur Rechten und zur Linken ausgetheilt, erreichte er wieder sein Pult. Aber hier begann wieder eine neue Scene.

Noch einmal wurden die Saiten seines Instruments angestrichen, der Bogen straffer gespannt, der Rockarmel zurückgeschlagen, der Rock selbst aufgeknepft, durch einige Züge mit den Armen der gehörige Raum hergestellt, die Partitur zurechte gelegt, und durch einige Biegungen zur geduldigen Lage verwiesen, der Junge zum Umwenden der Blätter auf die gehörige Stelle gebracht, ein Blick zur Rechten und Linken auf das spielende Personale geworfen, und dann durch Klopfen mit dem Bogen auf des Souffleurs Kasten das erste Zeichen zum Angriff gegeben. Abermals drehte

sich der gelenksame Kopf nach allen Seiten, als werde er durch unsichtbare Faden gezogen, die glühenden Augen drehten sich gleichzeitig in schnellen Rotationen in den Augenhöhlen umher, und er gab das zweyte Signal mit dem mächtigen Bogen. Darauf setzte er die Geige unter das Kinn, hob sich mit sammt dem Instrumente, so dass dieses mit dem Kopfe nach dem Coulissenhimmel empor sah, auf den Zehen der Füsse empor, legte den Bogen nahe am Frosch auf die Saiten, drehte noch einmal den Kopf, so weit es bey dem Beschwerlichen dieser Situation möglich war, nach beyden Seiten, und strich nun, als wenn er alle Saiten durchschneiden wollte, seinen ganzen Körper mit diesem Herunterstrich plötzlich so tief abwärts neigend, dass der Kopf unter das Pult zu stehen kam, herab. Dieser eine Bogenstrich, mit allem was dazu gehörte, war einem wahren Salto mortale ähnlich; es zitterte der Boden in der Nähe dessen, der ihn vollführte, der Staub flog aus allen Ritzen, und der Bogen zählte 5—4 Haare weniger. Ich sah es manchem Zuhörer an, dass es ihm leichter ums Herz geworden, als der grosse Strich vollendet war. Aber schnell erhob sich unser Director wieder und strich nun in dieser Manier rüstig drauf los, so dass seine Töne vor allen andern sich durch Rauhheit und Stärke auszeichneten. Dabey schlug er den Takt sehr vernehmlich bald mit dem Bogen, bald mit dem Fusse, bald mit dem Kopfe, bald mit allen dreyen zugleich, gab rechts und links das Zeichen zum Anfang der einzelnen Stimmen, machte ein gar mürrisches Gesicht bey einem vorfallenden Fehler, oder ertheilte auch wol durch ein freundliches Kopfnicken seinen gnädigen Beyfall; mit einem Worte, er war, wie einer, den die Bienen mit ihrem Stachel verfolgen, in steter Bewegung. Noch heftiger wurden seine Muskelbewegungen, und die Gluth und die Anstrengung erreichte besonders in seinen Gesichtsmuskeln einen immer höheren Grad, als der Vorhang aufgezogen wurde, und er nun nach drey verschiedenen Himmelsgegenden hinzuwirken hatte. Man sah ihm oft die Verlegenheit deutlich an, nicht nach allen diesen Seiten zugleich hinblicken zu können, welcher Verlegenheit er jedoch dadurch zum Theil zu begegnen suchte, dass er mit dem Kopfe nach der Bühne hin, mit dem Bogen und der Geige aber zu beyden Seiten manövrirte. Kein Wunder, dass der gute Mann bey solchen Anstrengungen am Ende der Oper da stand, wie einer, der so eben aus dem Wasser gezogen worden.

Ein phlegmatischer Mann, der neben mir stand und alle diese Bocksprünge mit ansah, sagte mir, indem er auf den Director hinzeigte, halblaut ins Ohr: *Quantum est in rebus inane!*

Miscellen.

1.

Nur auf solidem, tüchtigem Fundamente läst sich ein Bau gründen, der dem Strome der Zeit trotzt. Wohl uns, dass das Gebäude deutscher Tonkunst auf solchem ruht. Unsre ehrenfesten Altväter hatten schon manchen mächtigen Quader regelrecht behauen, den Seb. Bach seiner Grundlage fest und passend einzufügen verstand. Nun hatte er es aber dabey nicht etwa auf ein Kirchlein angelegt; nein, ein in die Wolken ragender Riesen-Dom sollte es werden. Und bald fanden sich rüstige Gewerken, die mit ihm den Bau aus der Erde förderten. Wie nun der grosse, alte Meister, ermüdet, sich zum ewigen Feyerabend niederlegte, waren indessen seine Söhne und andere wackere Gesellen schon Meister geworden und arbeiteten frisch und lustig fort. Ihnen folgten wieder gleichgesinnte, kunstreiche Genossen, und so wölbten sich die Bogen immer kühner, stiegen die Säulen immer mächtiger himmelan, wurden die Ornamente immer schöner und edler gefertiget. — Und noch liegt das grosse Werk nicht; immer mehr naht es sich der Kuppel. Bauet fort, getrosten Muthes, so kühn und hoch ihr wollt! Wird nur die Grundlage nicht erschüttert, dann giebt es keinen Einsturz. Gott sey mit euch, ihr Meister und Gesellen!

2.

Alle wahrhaft grosse Geister stehen über ihrer Zeit, und werden daher auch nicht von der Masse, sondern nur von Einzelnen ganz verstanden. Hieraus nur erklären sich die schiefen, schwankenden Urtheile, welche so oft auch über treffliche Tonkünstler zum Vorschein gekommen sind, und hie und da noch kommen. Doch das eben ist das Eigene wirklich genialer Naturen, dass sie sich durch die Urtheile Anderer nicht bestimmen lassen; sondern ihre sichere Bahn zum Ziele, festes Schritts, ja zuweilen fast instinctartig, fortgehen. Und so

soll es seyn! — Nicht mitleidig herablassen sollen sie sich, zu der Schwäche eines kümmerlichen Haufens; sondern erheben sollen sie, wenigstens die besseren, aus Sumpf und Nebel zu heitern, sonnigen Höhen. Schwindelt ihnen anfangs auch ein wenig — das thut nichts. Berglust kräftiget.

3.

Originalität ist, auch bey Künstlern, ein so seltener Vorzug, dass derselbe wol nur wenigen Auserwählten, Genien vom ersten Range, beyzulegen seyn dürfte. Welcher unter den jetztlebenden Tonkünstlern besässe nun aber wol diese Himmelsgabe in höherem Grade, als Beethoven? Vielleicht ist die Originalität seiner *vollendetsten* Werke nur mit der Originalität Shakspeare's zu vergleichen. Der tiefste Humor und das zarteste, romantische Gefühl sind in denselben völlig eins geworden.

4.

Es ist allgemein bekannt, dass Vater Haydn, recht im eigentlichsten Sinn, Schöpfer jener besondern Art von Menuetten ist. Durch ihn erst wurden dieselben zu kleinen, charaktervollen Tonstükken umgeschaffen, welche in seinen schönen Symphonien und Quartetten jeden dafür Empfänglichen oft auf eine eben so pikante, als eigenthümliche Weise, überraschen und erfreuen. Indessen ahnete der grosse Meister selbst, dass diese Gattung noch einer weiteren Ausbildung fähig sey, und äusserte daher oft den Wunsch, dass doch einmal eine wirklich *neue* Menuet geschrieben werden möchte. — Durch Beethovens Genius ist dieser Wunsch des Verewigten auf das Herrlichste in Erfüllung gegangen. Auf einzelne Beyspiele zu verweisen, möchte fast überflüssig seyn, da so viele seiner Werke hierzu die erfreulichsten Belege darbieten. Doch muss ich hier der wahrhaft hinreissenden Menuet dieses Künstlers aus seiner Symphonie in C moll gedenken; dieses wunderbar originellen Ergusses der höchsten Genialität. Ohne ein geheimes Grauen hört wol „kein vom Weibe Geborner" diese herzzerschneidenden Töne! Die dunkle Pforte des Geisterreiches geht auf; seine Bewohner ziehen herauf und mischen sich unter uns; ihre nur rhythmischen Laute dissoniren kalt und grell gegen die tiefen, melodischen Klagen der menschlichen Natur. Ein wahrhaft entsetzliches Dunkel verdüstert das farbige Reich des Lichts und seiner Gestaltungen: da — Schlusssatz, C dur — strahlt die Sonne freudig herauf, und versunken sind die Larven und Ausgeburten des Reichs der alten Nacht; Licht und Klarheit kehrt wieder, und in allen Pulsen regt sich das freudigste Leben. — Dank Dir, grosser, herrlicher Künstler, dass Du uns aus der Tiefe Deines reichen Gemüths dieses Werk *dichtetest!* Die Muse der Tonkunst selbst schlang dabey den unverwelklichen Kranz um dein Haupt! —

K. B.

Anekdoten.

Zu P. in Preussen fragt der Schulinspector den Elementarschullehrer: Nun, Sie unterrichten doch auch im dreystimmigen Gesange, wie es nun seyn soll? „Ja; ich bemühe mich wenigstens." — „Aber die Kinder gehen auch bey Ihnen leider so frühzeitig fort: wie stehts da um den Tenor?" — „Freylich: es wird nun so ein halber" ... „Nun, doch 'was! Lassen Sie hören!" — Die Kinder singen einige Stücke. „Sehen Sie doch: recht gut! recht brav!" Und nun der Bericht: N. N. betreibt nicht ohne guten Erfolg den Gesang, doch, wegen des frühen Abgehens der meisten Kinder, nur den dritthalbstimmigen.

Der Kapellmeister ... in ..., der, nach seiner, den Parisern abgehorchten Weise, nur immer die schärfsten Contraste verlangt, und daher das *Piano* nie schwach, das *Forte* nie stark genug bekommen kann, rief in der Probe den trefflichen Hornisten, die schon möglichst leise bliesen, immer noch überlaut zu: *Pianissimo*, meine Herrn! *Pianissimo!* Noch einmal! — Sie setzten also die Instrumente an den Mund und bliessen gar nicht. Das Stück war aus: Bravo, meine Herrn! rief der Kapellmeister. Nur bey der Vorstellung, wenn's möglich ist, noch ein klein wenig leiser!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juny. **N°. 24.** 1814.

Die beste Methode, Kindern die Kenntnis der Noten beyzubringen.

Nach Hering's und eigenen Ideen bearbeitet von A. Walter.

Notenlernen ist eine an sich sehr leichte Sache: gleichwol beschäftigt sie viele angehende Klavierspieler Monate hindurch, und benimmt manchem wol gar die Lust zum Klavierspielen gänzlich.

Dass Schüler so lange Zeit brauchen, bis ihnen diese Kenntnis eigen wird, daran ist offenbar die schlechte Methode, Noten kennen zu lehren, Schuld. Strenge genommen, dürfen wir uns des Ausdrucks, Methode, gar nicht bedienen; denn dass man im Anfange alle Noten des Violin-, und später des Bassschlüssels hinschreibt, darüber die Namen derselben zeichnet, und sie nun so lange herleyern lässt, bis der Schüler selbst ihre Unterscheidungszeichen findet, und sie, ohne auf die Buchstaben zu schauen, hersagen kann, verdient diese Benennung gewiss nicht.

Dieser Schlendrian war lange Zeit bey gewöhnlichen Lehrern an der Tagesordnung, bis endlich Hering in seiner *Klavierschule* — ich will nicht sagen, die ersten, aber doch gewiss die instructivesten Winke gab, wie dieser Gegenstand *praktischer* behandelt werden könne. — Ich habe mich der genannten Klavierschule mehrere Jahre bedient, und muss gestehen, dass sie mir in dieser Hinsicht vortreffliche Dienste geleistet hat. Da aber Hering im Grunde nur die Kenntnis der Noten des Violinschlüssels *auf* den fünf Linien, und höchstens noch jener, die auf den Zwischenräumen stehen, erleichtert hat: so glaube ich manchem Klavierlehrer einigen Dienst zu erzeigen, wenn ich ihm darlege, wie ich meinen Schülern die Kenntnis der übrigen Noten des Violin- und Bassschlüssels beyzubringen suche. Ich wünsche nichts mehr, als dass meine Arbeit der hering'schen an die Seite gesetzt werden dürfte.

Ich beginne mit der Behandlungsart der Noten des Violinschlüssels; aus dieser wird man leicht jene, für den Bassschlüssel, abstrahiren können.

Die Namen der Noten *auf* den fünf Linien behalten Kinder am schnellsten, wenn man sie das Satzchen: „Es geht hurtig durch Fleiss" — memoriren lässt *). Nimmt man von jedem dieser Wörter den Anfangsbuchstaben, so hat man die Namen der Noten auf den Linien gefunden. **)

Bey der Erlernung der Noten, welche auf Zwischenräume zu stehen kommen, kann man sich zweyerley Methoden bedienen.

Man fragt den, mit dem musikalischen Alphabete genau bekannten Schüler: Welcher Buchstabe steht zwischen e und g? — Antw. f. — So, — fährt nun der Lehrer fort — heisst auch die Note auf dem ersten Zwischenraume. — Durch Nachdenken gelingt es dem Schüler nun leicht, die Namen der übrigen Zwischenräume zu finden.

Die zweyte, einfachere und daher leichtere Methode ist, wenn der Lehrer sagt: Die Note auf der ersten Linie heisst — wie du schon gehört hast — e; diese hier — auf das f des ersten Zwischenraumes zeigend — steht eine Stufe höher, als das e; du sagst daher den, dem e folgenden Buchstaben, und du hast dann den Namen dieser Note gefunden. Auf die nämliche Art lernt der Zögling die Namen der übrigen Zwischenräume kennen.

*) C. G. Hering's Klavierschule. B. I. S. 12.

**) Ich behalte aus guten Gründen dieses pedantische Sätzchen, wie es ein Recensent in Gutmuth's pädagog. Bibl., Jahrg. 1811, Monat Nov., S. 234, bey Beurtheilung der Violinschule von Hering zu nennen beliebt, bey. Wer freylich 12— 14jährigen Schülern Unterricht in der Notenkenntnis ertheilt, mag es so nennen; allein wenn erwiesen ist, dass es bey Schülern von 5— 7 Jahren vortreffliche Dienste leistet, so wird ihm jener Ausdruck nichts von seinem Werthe benehmen. Wohl dem Lehrer, der seine Zuflucht nicht zu solchen Kunstmittelchen nehmen muss; aber wer sollte dem nicht das Glück wünschen, der sie für den Nothfall kennt?

Jene Note, welche gleich unter den fünf Linien — das einmalgestrichene d; — ferner jene, welche gleich über den Linien, — das zweymalgestrichene g — vorkommt, und jene, welche auf Nebenlinien über den Linien stehen, müssen dem Schüler vorgesagt, und durch tägliche Uebung gesorgt werden, dass er sie nicht mehr vergisst.

Leichter sind jene Noten zu lehren, welche höher als die Nebenlinien stehen. Man sagt dem Schüler: Du weisst, dass eine Note mit einer Nebenlinie a heisst. Diese Note hier, — das zweymalgestrichene h — steht eine Stufe höher, als die Nebenlinie; du sagst daher den, dem a folgenden Buchstaben, welcher dann den Namen dieser Note bezeichnet. So lasst man das dreymalgestrichene d und f entstehen.

Mit Noten, welche höhere Töne, als das dreymalgestrichene f ist, bezeichnen, kann man Schüler einige Jahre ohne Nachtheil verschonen. Die wenigsten Tonstücke für Anfänger überschreiten das genannte f, und gut geschriebene Musikalien enthalten keine Noten mit 5—6 Nebenlinien, sondern diese sind durch die Ueberschrift: *all ottava*, entbehrlich gemacht.

Die Noten mit Nebenlinien *unter* den fünf Linien müssen ebenfalls den Schülern vorgesagt werden. Zur Erlernung jener, welche tiefer als die Nebenlinien stehen, wendet man das, bey den Noten mit Nebenlinien über den Linien angegebene Erleichterungsmittel an; nur mit dem Unterschiede, dass man statt des *folgenden*, den *vorhergehenden* Buchstaben nennen lasst.

Sind auf diese Weise die Noten des Violinschlüssels gelehrt, so geht man zum Bassschlüssel über, und behandelt die Noten desselben auf die nämliche Art. — Das Satzchen: Es geht hurtig durch Fleiss — verwandelt man in die Worte: Geht's hurtig durch Fleiss? und sagt dem Schüler noch, dass die Note der fünften Linie a heisse. Dass man nicht zu *schnell* zum Basszeichen übergehe, und jede Note dieses Zeichens mit den schon gelernten des Violinschlüssels vergleichen müsse, weiss man ohne mein Erinnern *).

Eine kurze Katechese soll nun zeigen, *wie* Lehrer die Notenkenntnis behandeln müssen, wenn diese Lehre nicht in Mechanismus ausarten soll, wo dann der gewöhnliche Kopf nicht geweckt, der gute zurückgehalten und abgeschreckt würde **).

Lehrer: (hat eine Note unter die fünf Linien gezeichnet.) Was habe ich hier auf dieses Blatt gezeichnet?

Schüler. Eine Note.

L. Was habe ich jetzt durch die Note gemacht?

S. Eine Nebenlinie.

L. Wie heisst nun diese Note?

S. a. (So rufen die meisten Kinder in der Uebereilung, indem sie das zweymalgestrichene a meynen.)

L. Betrachte diese Note genauer, und sage mir dann, ob sie a heissen kann?

S. Nein.

L. Was hast du verneint?

S. Dass diese Note a heisse.

L. Warum heisst sie nicht so?

S. Weil sie nicht über den fünf Linien steht.

L. Wo steht sie denn?

S. Unter den fünf Linien.

L. Wie heisst sie nun?

S. — — —.

L. Sie heisst c. — Sage mir nun, wie dieses c aussieht?

S. Es hat eine Nebenlinie, und steht unter den fünf Linien.

L. Wir wollen nun unser c mit andern Noten vergleichen. Mit welcher Note hat es die grösste Aehnlichkeit?

S. Mit dem a.

L. Warum?

S. Es hat eine Nebenlinie, wie das a.

L. Welchen Unterschied findest du aber?

S. Das a hat eine Nebenlinie *über*, und das c eine unter den fünf Linien.

L. Auf diesem Blatte stehen mehrere c: suche sie auf.

S. Hier ist eines.

*) Ich machte bey dem Notenlehren die Bemerkung, dass Schüler gewöhnlich die Noten des Violinschlüssels leichter und besser behalten, als die des Bassschlüssels. Diese Bemerkung brachte mich auf ein Erleichterungsmittel. Ich sagte dem Schüler: Wenn du diese Note im Violinschlüssel kennst, so überspringst du in Gedanken den dieser Note folgenden Buchstaben, und dann der nächste bezeichnet den Namen dieser Note im Bassschlüssel,

**) Lehrer, die Unterredungen dieser Art in die Klasse der Pedanterien setzen, mögen sie ungehalten lassen. Haben sie Werth, so wird dieser, glaube ich, dadurch nicht verringert.

L. Warum heisst diese Note c?

S. Weil sie eine Nebenlinie etc.

L. Wie viele c kennst du nun?

S. Drey.

L. Wo stehen sie?

S. Eines steht auf dem dritten Zwischenraume; eines hat zwey Nebenlinien über den Linien, und eines eine Nebenlinie unter den Linien.

L. Wir lesen nun die Noten auf diesem Blatte, und (indem er ein anderes mit Noten bezeichnetes Blatt vorlegt,) zur Uebung bezeichnest du ausser der Lehrstunde diese Noten mit ihren Namen.

Durch diese gegebenen Winke glaube ich nicht nur gezeigt zu haben, wie man die Lehre von der Notenkenntnis praktischer behandeln könne, sondern ich glaube sie auch vereinfacht, und dadurch erleichtert zu haben, da die Schüler, statt der gewöhnlichen Notensumme zu 45—50, höchstens 14—18 zu erlernen haben *).

Den Wink, welchen ich durch die letzten Worte des Lehrers zur Privatübung der Schüler gegeben habe, werden aufmerksame Lehrer nicht übersehen. Uebungen dieser Art sind höchst nöthig, weil der Kreis von Noten, den die ersten Uebungsstücke durchlaufen, gewöhnlich so klein ist, dass die Noten mit Nebenlinien über und unter den Linien in beyden Schlüsseln selten vorkommen, und daher leicht vergessen werden. Dieses will ich durch sie verhüten.

Ueber Tonstücke für angehende Klavierspieler.

Nichts hindert oder befördert — nach meiner Ueberzeugung — die Fortschritte eines angehenden Klavierspielers mehr, als eine gute oder schlechte Auswahl von Uebungsstücken.

Die meisten Klavierlehrer sind zu bequem, unter der Legion solcher Tonstücke die bessern auszuwählen; oder Kargheit erlaubt ihnen nicht, sie anzuschaffen. Sie behalten daher die einmal bekannten bey, und lassen sie *jeden* Schüler spielen, ohne zu bedenken, jeder fordere eine individuelle Behandlung, — welche ich vorzüglich auf die zu spielenden Tonstücke beziehe. Welche Marter muss es auch für einen Lehrer seyn, der mehrere Anfänger hat, wenn er sich dasselbe Tonstück in 3—4 Stunden vorklimpern lassen muss!

Andere Lehrer überlassen die Auswahl — dem Zufalle, möchte ich sagen, d. h. sie nehmen Tonstücke, welche die Aeltern schon vorräthig haben, oder die schon ein Glied der Familie spielte, oder welche die Lieblingsklavierschule des Lehrers enthält, so unzweckmässig diese auch seyn mögen.

Oft haben aber Lehrer und Aeltern den besten Willen, geeignete Tonstücke zu kaufen und kaufen zu lassen; allein da sie dabey blos auf Titel und Ansehen der Musik, oder den Namen des Componisten achten, ja wol gar ihre eigene Fertigkeit zum Maasstabe nehmen, und glauben, was ihnen leicht sey, sey es auch dem Schüler: so wird dadurch dem Uebel nicht abgeholfen, sondern die Sache nicht selten noch verschlimmert. Unter allen misslichen Fällen ist es einer der häufigsten, dass der Schüler 8—10 Partien Tonstücke besitzen und spielen kann, ohne einen Schritt weiter gekommen zu seyn, weil *gewöhnlich* solche Tonstücke den Anfänger da ergreifen, wo er sich an ganze Sätze wagen darf. — Noch mehr wird man betrogen, wenn man Tonstücke — grössere oder kleinere — nach Titeln oder nach dem Namen des Componisten kauft. Wie oft tragen Compositionen die Ueberschrift, *facile et agreable*, an der Stirne, und sind am Ende weder das Eine noch das Andere, oder wenn sie auch das Erstere sind, wenigstens selten das Letztere.

Ich will nun versuchen, einige Eigenschaften anzugeben, welche man an den Musikalien für Anfänger finden muss, wenn sie für diese wirklich geeignet seyn sollen. — Sie müssen

1. *ganz leicht* seyn, weil Schwierigkeiten leicht ermüden und abschrecken.
2. *kurz*, — eine Eigenschaft, welche die leicht zu ermüdende Geduld der Kinder fordert. — Nur für solche Schüler, die sich an das Spielen

*) Ich habe oft gefunden, dass, wenn man im Notenlesen unerfahrnen Schülern ein Tonstück, das sie schon lange spielen, vorlegt, sie nicht die erste Note zu nennen vermögen. Sie wissen sich aber leicht zu helfen. Da sie zwar die Note, aber nicht die Taste, welche bey der ersten Note angespielt wird, vergessen haben, so brauchen sie blos erstere zu suchen. Ist sie gefunden, so wissen sie auch den Namen der Note, und nun sind ihnen die übrigen Noten des Tonstücks entbehrlich. Wie das christliche Mühlwerk in mancher Schule bey dem Aufsagen des Katechismus, so geht hier das musikalische seinen ungehinderten Gang. —

ohne Noten gewöhnen wollen, sollten Tonstücke geschrieben seyn, die grösser sind, und deren Sätze *Aehnlichkeit* haben. Die erste Eigenschaft würde das Auswendiglernen verhindern, und die zweyte sie zwingen, auf die Noten zu schauen, um keinen Satz zu überspringen. — Auch müssten darin alle *Schwierigkeiten* vermieden seyn, weil durch sie vorzüglich das Auswendigspielen erzeugt wird *).

3. *Sie dürfen nicht auf die Finger allein berechnet seyn.* Gewöhnlich haben unsere Uebungsstücke diesen Fehler. Von ihm kommt es, dass viele Lehrer sie mit Tänzen, Arien und Allerley vertauschen, was nicht für das Klavier geschrieben ist, und dies ist wieder der Grund, dass die meisten Klavierspieler eine schlechte Applicatur haben.

Hering, z. B. hat seine instructiven Var. nur auf die Finger — auf das Mechanische des Klavierspiels — berechnet, und überdies noch, nach meinem Urtheile, zu viele Variationen über Ein Thema geschrieben; daher sie auch, vorzüglich von Aeltern, nicht so geschätzt werden, als sie es verdienen. — Doch dürfen die Uebungsstücke, der Nichtkenner wegen, auch nicht auf das Ohr allein berechnet seyn.

4. *Sie dürfen keine grossen Spannungen und Sprünge enthalten*, weil sie auf kleine Hände berechnet seyn sollen. Dieser Fehler macht eine Menge unserer besten Tonstücke für Anfänger unbrauchbar.

5. *Tonarten mit mehrern Versetzungszeichen müssen Anfangs vermieden seyn.* Der Schüler soll erst mit einer Tonart bekannt seyn, ehe er eine neue kennen lernt.

Eben so dürfen sie

6. *nicht mit Zeichen des Ausdrucks überhäuft, aber auch nicht ganz davon entblösst seyn.* Letzteres gewährt nebst andern auch noch den Vortheil, dass Schüler solche Tonstücke lieber spielen, und — wenn man sie zur Gedächtnisübung brauchen will — leichter merken. Dagegen müssen

7. *die gewöhnlichen Bezeichnungen des Tempo, und die Manieren in ihren ersten Elementen vorkommen*, damit sich der Schüler daran gewöhne. Dass man es im Anfange mit dem Tempo nicht so genau nehmen dürfe, versteht sich von selbst.

8. *Sie müssen mit dem richtigen Fingersatze bezeichnet seyn.* Nur sollte nicht *jede* Note, und nicht *jedes* Tonstück damit versehen seyn. Ersteres, weil sonst die Aufmerksamkeit des Spielers zu sehr von den Noten abgelenkt wird, und Letzteres, weil es weit nützlicher ist, wenn man den Schuler erst die richtige Applicatur finden lässt, und sie dann erst, zur Verhütung des Vergessens, darüber schreibt.

9. *Die linke Hand, und der 4te und 5te Finger jeder Hand dürfen darin nicht vernachlässiget seyn.*

10. *Sie dürfen das dreymalgestrichene f nicht überschreiten*; theils weil Klaviere mit 6 Octaven selten sind, und theils, weil in solchen Compositionen gewöhnlich Noten mit 4 — 5 Nebenlinien vorkommen, und — wenn auch diese vermieden sind — es doch für einen Anfänger schwer ist, in eine höhere Octave zu gehen, wenn eine Passage die Ueberschrift all' Ottava trägt.

Meines Erachtens wäre es für eine Musikalien-Handlung eine sehr vortheilhafte Speculation, wenn sie, unter Direction eines dieser Aufgabe ganz gewachsenen Mannes, eine Sammlung von Uebungsstücken, den angegebenen Forderungen entsprechend, herausgäbe. Diese Sammlung müsste aber auf die *mittelmässigsten* Schüler berechnet seyn. So unmerklich wie deren Fortschritte sind, müssten sich die Schwierigkeiten steigern. Der Talentvollere würde freylich viele dieser Aufgaben überspringen, allein dies brachte keinen Schaden; denn die übersprungenen Tonstücke könnte er, da sie mit dem richtigen Fingersatze bezeichnet, und die Schwierigkeiten unbeträchtlich sind, ohne Beyhülfe des Lehrers einstudiren. Den Vortrag und die sonstigen Eigenheiten würde dann der Lehrer in der nächsten Lehrstunde zeigen.

Noch besser wäre es, wenn diese Sammlung von Uebungsstücken von einem Blatte begleitet würde, worin Bemerkungen über Vortrag, Methode bey dem Einstudiren, etc. und eine Anzeige solcher Tonstücke enthalten wäre, welche sich an die in der Sammlung gelieferten anschlossen. Von diesen Tonstücken müsste aber nicht nur der Name des,

*) Mehr hierüber habe ich gesagt in meinem Aufsatze: Ueber den Fehler angehender Klavierspieler, nicht auf die Noten zu sehen, nebst einigen Mitteln dagegen — der in dieser musikal. Zeitung Jahrg. 1812, № 45, zu finden ist.

Componisten, und des Oeuvre, sondern vorzüglich das *Thema* angegeben seyn, denn bey den vielen Nachdrücken sind gewöhnlich auch die Nummern der Oeuvres verändert *).

Da dem Manne, der sich einem solchen Geschäfte unterziehen will, ein *reiches* Musikalienlager zu Gebote stehen muss, so wäre keine Handlung mehr zur Herausgabe einer solchen Uebungsstücke-Sammlung geeignet, als die Breitkopf-Härtel'sche; und sollte es dieser wol schwer werden, einen Mann in Leipzig zu finden, der die angegebenen Ideen nach den strengsten Forderungen realisiren könnte?

Bamberg.

A. Walter.

Nachrichten.

Berlin, Ende May's. Den 29sten Apr. ward zum ersten Mal, und seitdem öfterer mit immer steigendem Beyfall gegeben: *Almazinde*, oder die Höhle Sesam, romantische Oper in drey Acten, nach der arabischen Erzählung, „die 40 Räuber," frey bearbeitet, mit Musik vom Hrn. Musikdir. Bierey in Breslau. Der Inhalt ist aus dem oft bearbeiteten Mährchen bekannt, und reizte daher weniger, als die, in mehrern Hauptstücken sehr brave, und durchaus angemessene Musik, und das treffliche Spiel, so wie der schöne, richtige Gesang von Mad. Schulz, welche die Almazinde, und von Hrn. Gern, welcher den reichen Kaufmann Cassim gab. Von den interessanten Partien der Musik zeichnete man vorzüglich aus: im 2ten Act, Almazindens Lied: Es jedem recht zu machen etc., und das Finale; und im 3ten Act, das Quartett von Ali Baba, (Hr. Wauer,) Parizade, (Mad. Lanz,) Almazinde und Saadi (Hr. Stümer): Die Nachtgefahr ist überstanden etc., und Saadis Romanze: Ach von des Wohlstands Glück umgeben etc.

Am Busstage, den 4ten May, gab Hr. Kapellm. Weber, statt des sonst zu seinem Vortheil veranstalteten Concerts, eine musikal. Akademie zum Besten der Wittwen und Waisen der tapfern Krieger, die vor dem glorreichen Einzug in Paris in der Schlacht bey Montmartre ihr Leben hingaben. Der Inhalt war ausgesucht: im ersten Theile, *Te Deum* auf den Sieg bey Leipzig, vom Hrn. Kapellm. Reichardt, und im 2ten, *Alexanders Fest* oder die Gewalt der Musik, von Handel. Die Mitglieder der königl. Schauspiele, der königl. Kapelle und der Singakademie verherrlichten diesen Abend durch ihre Talente, und entzückten das überaus zahlreiche Publicum. Auszeichnung verdiente, ausser den Chören, die Partie im letzten Stück: Töne sanft, du lydisch Brautlied etc. von Mad. Schulz gesungen, und von Hrn. Hansmann auf dem Violoncello begleitet; und die Partie: So stimmte vor, als Balge noch nicht athmeten etc. von Hrn. Eunike gesungen, und von Hrn. Schröck auf der Flöte accompagnirt.

Den 20sten ward, ausser dem Schauspiel, *Chamarante*, von Jul. v. Voss, zum ersten Mal gegeben, und seitdem noch einmal mit Beyfall wiederholt: *Das Dorf im Gebirge*, Schauspiel mit Gesang in zwey Acten, vom Hrn. v. Kotzebue, mit Musik vom Hrn. Kapellm. Weigel. Der bald rührende, bald komische Inhalt des Stücks reizt den Zuschauer zu Thränen und zum Lachen, wie das nun Hr. v. K. liebt. Es gewann vorzüglich durch das treffliche Spiel der Mad. Bethmann, welche die Amalie, des Hrn. Rebenstein, der den Maler Dolce, und des Hrn. Kaselitz, der den Dorfschulmeister Hautop gab. Unter den Musikpartien gefielen besonders das Finale des ersten Acts, und im 2ten Act die Scene, wo Dolce die Gemälde vorstellt: Wie sie tanzen und singen etc. und die Mädchen (Dem. Eunike, Düring, Leist, Sebastiani u. Gern) ihre Empfindungen darlegen; die Scene von Dolce und zwey Mädchen: Nun und was etc. und die mit vielen komischen Lazzi angefüllte Buchstabier- und Schulscene.

Am 25sten trat Hr. Fischer, als hier angestellter königl. Sänger und Schauspieler, zuerst in der Rolle des Grafen Ubaldo in Paers *Camilla* auf. Mit grosser Freude erinnerte man sich stets der Genüsse, die man diesem ausgezeichneten Künstler bey seinen Gastrollen vor vier Jahren verdankte, und ein sehr zahlreich versammletes Publicum dankte der Direction für die Sorgfalt, die Lücke im Gesangpersonal, die vor kurzem entstand, so bald und

*) Auch eine Anweisung zum schönen Gebrauche der Züge — Verändrungen — des Instrumentes sollte dieses Blatt enthalten. Sie fehlen an keinem der neuern Instrumente, und werden oft so sehr zur Unzeit angewendet. — Jene Stellen aber, welche, mit einer Veränderung vorgetragen, grössern Effect hervorbringen, müssten genau bezeichnet seyn.

so gut wieder auszufüllen. Mit lautem Beyfall empfing man Hrn. F., und rief ihn nach geendigter Vorstellung auch wieder hervor. Besonders hinreissend waren seine Partien im ersten Act: Himmel, wie schlägt mein Herz etc. mit der schönen Arie: Schöpferin sanfter Triebe etc., und das herrliche Duett mit Dem. Schmalz, welche die Camilla trefflich spielte und sang, im 2ten Act: Nein, du hast mich nie geliebet etc. Auch die andern Scenen der Camilla — im 2ten Act: Dich soll ich sehen, geliebter Sohn etc. und im 5ten: Vorüber ist der Abend etc. erwarben ihr den verdienten Beyfall, so wie Hrn. Eunike sein einnehmender Gesang der Partie des Loredano, besonders in der schönen Arie: Du trägst, o s. Seele etc. Auch am 26sten ist Hr. Fischer, als Kapellmeister Don Bucefalo in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*, einem hier oft mit Beyfall gegebenen Singspiel, mit vielem Beyfall aufgetreten: und so sehen wir in den nächsten Tagen und Wochen noch vielen ausgezeichneten Genüssen entgegen.

In dem Abdruck eines der letzten Berichte ist S. 211, Z. 14, v. u., statt Conciliani, zu lesen: Congiatini.

Recensionen.

Zwanzig Orgelstücke verschiedener Art — von Ch. H. Rink. 8te Sammlung. 33stes Werk. Offenbach, b. André. (Pr. 1 Fl. 48 Xr.)

Hr. R. gehört unter die immer seltener werdenden Organisten, die die alte, würdige, gründliche, gelehrte, und dem Instrumente vollkommen angemessene Weise, Orgel zu spielen, in der Gewalt haben, und sich bemühen, sie, durch Beseitigung manches Steifen und Monotonen, das sie denn doch auch hatte, und durch Aufnahme mancher modernen Wendungen, vornämlich aber durch eine leichter fassliche, auch melodiesere Schreibart, dem Sinn und Geschmack unsrer Zeit näher zu bringen. Das Unternehmen ist, will man weder von der einen, noch von der andern Seite zu weit gehen, und auch wahre Einheit in den Sinn und in den Styl jedes einzelnen Stücks bringen, gewiss nicht leicht. Desto mehr gereicht es Hrn. R. zum Ruhme, dies Unternehmen, kaum mit einigen Ausnahmen, so gut durchgeführt zu haben. Wir empfehlen daher diese Sammlung allen, noch nicht vorzüglich geübten und zugleich an eigenen Ideen nicht eben reichen Orgelspielern, so wie allen, die sich für das wahre Orgelspiel bilden wollen, recht angelegentlich, und zwar beyden nicht nur zum Vortrage, sondern die bedeutendern Sätze auch recht eigentlich zum Studium, und, wenigstens in diesen Sätzen, zum Muster. Für diese beyden Klassen der Organisten scheint Hr. R. vorzüglich gearbeitet, und darum in seinen Orgelstücken, in den Ideen, der Ausarbeitung und im Styl so sorgsam vom Kleinern zum Grössern, in der Ausführbarkeit vom Leichtern zum Schwerern fortgeschritten zu seyn, auch, was das Letzte betrifft, in den meisten der kleinern und leichtern Stücke das Pedal bis dahin aufgespart zu haben, dass es nur bey besonderer Veranlassung, und meist dann nur in einzelnen Noten, obligat wird: wogegen es in den grossern und schwerern Sätzen tüchtig benutzt worden ist. (Aber auch dort wird man selbst die wenigen Noten stets von vorzüglicher Wirkung finden.)

Seine Empfehlung mehr zu unterstützen, setzt Rec. noch einige Bemerkungen über das Werkchen her.

Die Stücke sind in jeder Hinsicht „verschiedener Art," wie der Titel sagt. Sie sind es, was Empfindung und Bestimmung, Inhalt und Form, Styl und Vortragsweise, und, wie schon erwähnt, Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Ausführung anlangt. Man findet mehrere, wo ein Choral bestimmt eingeführt ist, und andere, die nur auf einen zu deuten scheinen. (Unter jenen ist No. 1 vorzüglich gelungen: namentlich auch der Gedanke, bey der Wiederholung die Melodie in den Tenor zu nehmen, um Monotonie zu vermeiden, gut, und, wie er nun hier ausgeführt ist, auszeichnungswerth. Auch No. 7 ist rühmenswürdig, obschon in gewöhnlicherer Weise geschrieben. No. 4 hat zu dem Liede: Mein Gott, das Herze bring' ich dir — eine Melodie, die Rec. ganz unbekannt ist, und der, in welcher das Lied in Sachsen, Brandenburg etc. gesungen wird, weit nachstehet.) Die meisten Stücke sind aber freye, in dem Sinne nämlich, dass sie nicht besondere Beziehungen auf diesen oder jenen Choral haben: und hier ist nun noch mehr Verschiedenheit. Manche Stücke sind nur ein Paar Zeilen lang, andere ausführlich und ziemlich in die Breite geführt: in der Empfindung und in der Schreibart findet sich fast für alle Nuancen, vom ganz Populären an, (das in einigen

Sätzchen, z. B. No. 5, doch wol, um recht gefällig zu seyn, der Orgel etwas von ihrer Würde und ihrem Charakter vergiebt,) bis zum streng Contrapunctischen und gründlich Fugirten; von dem Gebundensten und absichtlich Beschränktesten bis zur freyen Phantasie. Besondere Bemerkung scheinen Rec. hier die wenigen Stücke aus einer Gattung zu verdienen, die von andern neuern Componisten für die Orgel aufgegeben scheint, aber gewiss mit grossem Unrecht, und nur aus zu vieler Nachgiebigkeit gegen die herrschende, aber grundlose Meynung der Menge: die nämlich, welche (bis auf einen gewissen Grad) das, was im engern Sinne Melodie heisst, absichtlich und geradezu bey Seite lässt, um auf dem Instrumente der gewaltigsten Harmonien eben diese, und sie allein, aber langsam, feyerlich, in kunstreicher und doch einfacher Führung, mithin auch verständlich und wirksam, hören zu lassen. Gleich das erste Stück gehört unter diese; und wir wünschten wol, Hr. R., der hierzu, wie sichs zeigt, wirklich der Mann ist, hätte eben in dieser Gattung noch mehr, und besonders auch Einiges im grossen Charakter und für das volle Werk geliefert. — Die Verschiedenheit der Stücke in Ansehung mehrerer oder minderer Schwierigkeit der Ausführung, erstreckt sich so weit, dass einige selbst angehenden Organisten ganz leicht werden müssen, die letzten und grössesten aber auch geübte Spieler gewiss hinlänglich beschäftigen; das ist aber eben recht, um Studirende, erst in geistiger, dann auch, wenn sie die rechten Leute sind, in mechanischer Hinsicht weiter zu bringen. — Zu loben ist auch, dass Hr. R., wie auch Andere in neuer Zeit gethan, das Registriren bey jedem Stück bestimmt hat, aber nicht so, wie öfters geschieht, dass die Stimmen im Einzelnen genannt werden, was den Unerfahrnen oft in Verlegenheit bringt, da er in einem kleinen Werke oft nicht alles Angegebene besitzt, oder in einem grossen zu vieles, was zum Zweck dienen könnte, und er nun unbenutzt lassen soll: sondern indem nur im Allgemeinen angegeben wird: Mit sanften Stimmen — Für's volle Werk — Mit starken, aber nicht schreyenden Stimmen u. dergl. Auf eine Art zu registriren, deren sich Seb. Bach zuerst und mit grösstem Erfolg bedienet haben soll, und die Rec. mehrmals von dem trefflichen Friedr. Schneider in Leipzig mit eben so viel Kunst, als Geschicklichkeit und Wirkung anwenden hörte — hat Hr. R. nicht Rücksicht genommen; auf die nämlich, das Pedal (besonders beym Chorälvorspiel, oder auch wo überhaupt ein *Canto fermo* recht pathetisch durchklingen soll,) nur in seinen mittlern und höhern, aber doch imposanten Stimmen zu gebrauchen, um eben darauf, während der Satz übrigens blos manualiter, etwa als Trio, durchgeführt wird, den Choral oder *Canto fermo* mit *diesem* Pedal einzuweben. Mehrere der herrlichsten Bach'schen Vorspiele, namentlich in der reichen Sammlung, die bey Breitkopf und Härtel erschienen, machen blos darum nicht viel Wirkung, weil man dies nicht weiss und nicht anwendet, sondern das Pedal nach gewöhnlicher Weise ziehet, wo denn der *Canto fermo* entweder nicht genug, oder doch nicht deutlich hervortritt, oder auch in einem, zu den andern Stimmen zu entfernten Verhältnis stehet. Darum wollte auch Rec. diese Bemerkung nicht unterdrücken; und sollten Unerfahrne glauben, dann klinge ja das Pedal nur, wie ein zweytes Manual in der Tiefe; so will er nichts hinzusetzen, als: versucht es nur erst, und ihr werdet es ganz anders finden. —

Hr. R. aber wird sich, nach Rec. Ueberzeugung, ein wahres Verdienst erwerben, wenn er fortfährt, uns von Zeit zu Zeit mit der Fortsezzung dieses Werks zu erfreuen, vorausgesetzt, er macht sich dieselbe immer so wichtig, als sie in der That ist, und zwar in Hinsicht auf die Sache selbst, und auch in Hinsicht auf die meist armen Organisten, die sich nicht *vieles* kaufen können, um darunter *einiges* wahrhaft Gute zu besitzen. Der Letztern wegen hatte auch der Verleger den Preis nicht so unbillig hoch ansetzen sollen.

Der Kosak und der Freywillige, Liederspiel in in einem Act, von Aug. v. Kotzebue, in Musik ges. von Bernh. Aus. Weber, königl. preuss. Kapellm. Klavierauszug. Berlin, b. Schlesinger. (Preis 1 Thlr.)

Was dies Stück auf dem Theater für Wirkung thut, weiss Rec. nicht; auch lässt sich die Fabel desselben aus den Gesängen nicht errathen, und von den Charakteren treten auch nur einige in den Liedern klar genug hervor. Ist beydes Letztere ein Tadel, so trifft er nicht Hrn. W. sondern den Dichter. In Berlin wurde das Stück zuerst, wie hier auf dem Titel steht, den 27sten Novbr. 1813, nach der Wiedereroberung der Festung

Stettin gegeben, und die öffentlichen Blätter erzählten damals von seiner günstigen Aufnahme. Diese kannes zum Theil jener vortheilhaften Gelegenheit zu verdanken gehabt haben, hoffentlich aber andern Theils der angenehmen Musik, und wol auch manchem glücklichen Einfall des Poeten, neben manchem unglücklichen. — Rec., der blos den Klavierauszug der Gesänge anzuzeigen hat, erwähnt jenes alles nur, damit er entschuldigt sey, wenn er von diesen nicht als von Theatermusik spricht, sondern als von mannigfaltigen kleinen Gesängen überhaupt, wie sie sich hier ihm und den Kaufern des Werkchens darbieten.

Statt einer Ouverture liess Hr. Kapellm. W., um den Freywilligen und den Kosaken gleich zu stimmt anzukündigen, seine schöne Melodie zu Gothe's: Im Felde schleich' ich still und wild — von zwey Waldhörnern in F dur blasen, dann ein nationales Kosakenliedchen in D moll spielen, hernach jenes wiederholen, und damit war's aus: gewiss ein eben so zweckmassiger, als angenehmer Gedanke. Von den Gesangen, die nun in nicht weniger, als 14 Nummern folgen, und fast allem aus recht eigentlichen Liedern bestehen, wie sie auch beym Klavier befriedigen, führt Rec. nur die an, die ihm wahrhaft ausgezeichnet scheinen. No. 2. ist ein lieblicher Liedchen, dessen Musik zu den Worten: Noch in der Ferne etc. sehr innig ist. No. 5. gefallt durch muntere Leichtigkeit und anspruchlose Natürlichkeit. No. 5. ist dem, No. 3 ganz an die Seite zu setzen. No. 6 hebt sich hoher, denn es enthalt — Rec., mit dem Schauspiel unbekannt, begreift freylich nicht, wie, und mit welchem Recht? — Schillers köstliches Lied der Thekla: Der Eichwald brauset etc. Es ist dies bekanntlich bis zum Aerger oft in Musik gesetzt worden: Rec., der wol einiger Dutzend Compositionen desselben sich erinnert, muss der Weber'schen, neben der Zelter'schen, den Vorzug vor allen geben. Die letzte greift tiefer und ist mehr im Charakter der Thekla in jener Situation: die erste rührt sanfter, singt sich besser, und sagt wahrscheinlich denen mehr zu, die das Lied einzeln für sich, ohne des Zusammenhangs im *Wallenstein* zu gedenken, vortragen. Man mochte wol dies Stück, Text und Musik, beklagen, dass es in eine Burleske mit eingenaht worden! — No. 7, eine komische Carikatur, wie sie eben passend war. No. 8. wo Hr. v. Kotzebue, nach dem feisten Spasse des vorhergehenden Satzes, wieder „taglich knien und zu Gott beten" lasst — ist, in der Musik, eine angenehme Einigkeit, die sich auch durch sehr gut geführte Mittelstimmen der Begleitung auszeichnet. Als No. 13 steht ein altes, aber echtes *Victoria* von weiland Kirnberger, in lauter Pfundnoten, ursprünglich zu einem gleimschen Liede des preussischen Grenadiers im 7jahrigen Kriege geschrieben. Es mag an Ort und Stelle gute Wirkung gethan haben, wenn man es namlich erkannt, und so die glanzende Vergangenheit an die glanzendere Gegenwart geknüpft hat. Den Schluss, No. 14, macht Müchler's Wehrmannslied, v. Hrn. W. kornig und trefflich in volksmassigem Chor, wie es eben seyn muss, gesetzt.

Wer auch an dem Werkchen als Thoaterstück keinen Antheil nimmt, wird doch durch dasselbe, und wenigstens durch die hier ausgehobenen Stücke, Genuss und Freude finden konnen.

Kurze Anzeige.

Eingangsmusik und Gesänge zum Schauspiel, der arme Minnesänger — comp. und f. d. Pianof. arrangirt v. Bernh. A. Weber, konigl. preuss. Kapellm. Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 8 Gr.)

Die kleine Ouverture, eine Art von zierlich variirtem Pastorale, ist angenehm und passend; die drey Lieder sind es ebenfalls, obgleich sie übrigens nicht unter die eigenthümlichsten dieses Componisten gezahlt werden können. Im ersten wäre auf das Scherzhafte und Neckende des Textes mehr Rücksicht zu nehmen gewesen: so ist es wol gut, aber zu allgemein. Das dritte ist am zartesten und herzlichsten behandelt. Eben so vorgetragen, macht es eine schöne Wirkung. — Diese Lieder sind zugleich in einer zweyten Form in demselben Verlage herausgekommen:

Gesänge aus dem Schauspiel, der arme Minnesänger, von B. A. Weber, für die Guitarre eingerichtet von C. Klage. (Preis 4 Gr.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juny. **№. 25.** 1814.

Ueber den Zustand der Musik in Amsterdam.

Amsterdam. Ende d. Mays. Ein so vollständiges Gemälde des hiesigen Musikwesens, wie Sie es vom Niederländer niederländisch bis in die Details ausgeführt wünschen, kann ich Ihnen nicht liefern. Was gehörte auch dazu, an einem so grossen Orte, bey so vielen und so vielgestaltigen Objecten, und überdies, bey dem Wandelbaren mehrerer derselben! An mancherley treu aufgefassten Umrissen jedoch, woraus sich der denkende Leser hernach vielleicht selbst ein zusammenhängendes Bild entwerfen kann, soll es Ihnen, und darf es Ihren Annalen, nicht fehlen. Dafür allein gebe ich das Folgende; und indem ich mich, nach dieser Erklärung, für losgesprochen halte von aller Strenge gegen die Form, halte ich mich eben darum nur für desto mehr verbunden zu aller Strenge gegen die Sache. —

Wer Amsterdam in Hinsicht auf Tonkunst vor etwa zwanzig Jahren gekannt, dann nicht gesehen, und nun erst wieder besucht hätte, dem würde sicher die seitdem so sehr vermehrte Musikliebhaberey überhaupt stark auffallen; und der verbesserte Geschmack — die Anhänglichkeit an gute Musik, will ich sagen — freylich nur unter dem gebildetern Theile des Publicums, vielleicht nicht minder. Jene denkt man sich, wie ich aus Erfahrung weiss, auswärtig bey weitem nicht so gross, als sie wirklich ist; diese, ist sie nicht so weit verbreitet, wie an manchen Hauptorten Deutschlands, und muss man freylich auch noch Reste vom Gegentheil genug, selbst bey dem übrigens auszeichnenswerthen Theile des Publicums, bemerken: so ist sie doch in den letzten Decennien sehr bedeutend vorgerückt — so weit, dass, wer nun das Spätere kennet, kaum glauben wird, *wie* weit man vor jener angegebenen Zeit hier, in Absicht auf Musik, zurück war. Indem ich mich an diesen Gedanken halte, und anführe, was zunächst die angegebene, der Tonkunst, ihren Freunden, und selbst der Bildung überhaupt, vortheilhafte Veränderung bewirkt hat: so lehre ich Sie zugleich die vorzüglichsten hiesigen Musikinstitute, wie sie vor kurzem waren, und wie sie noch sind, einigermassen, und für unsern Zweck hoffentlich genügend, kennen.

Vielleicht den ersten, wesentlich eingreifenden Anstoss, wenigstens einen ungemein wirksamen, gab die *deutsche Oper*, die unter den Directoren, Hunnius und Schmidt, hier errichtet war, und wo die besten Werke deutscher Meister — die mozartschen, die winterschen Opern u. a. — gegeben wurden. Das Publicum, erst von dem Neuen angezogen, und von der Kraft der Werke frappirt, wurde bald auch von dem Eigenthümlichen und Schönen derselben eingenommen, lernte sich näher mit ihnen befreunden, fasste immer mehr Interesse für die Unternehmung, und unterstützte sie anständig. Ging sie endlich doch zu Grunde, so lag das nicht an uns Amsterdamern, sondern an der nicht lobenswerthen Leitung des Ganzen durch die Unternehmer. Die Richtung aber, welche dem Sinn und Geschmack, wenigstens des, für Musik vorzüglich geeigneten Theils des Publicums durch diese Werke gegeben ward, konnte in der Folge nicht leicht, wenigstens nicht ganz und entscheidend verändert, und auch nicht ganz verdrängt werden: so dass sie selbst jetzt noch, zur Freude der Unterrichteten und Theilnehmenden, oft bemerkbar wird, und vielleicht nur wieder günstigere, ruhigere Verhältnisse dazu gehören, sie wieder schöne Blüthen und Früchte erzeugen zu sehn.

Ein zweytes löbliches Institut, das zu jener Verbesserung des Geschmacks mitwirkte, war das *Concert*, durch die Gesellschaft, *Eruditio Musica*, im Jahr 1796 errichtet. Es wurde im deutschen Theater gegeben und zwar des Sonntags. Hier lernte man zuerst den Werth der Symphonie, wie sie seit und durch Haydn und Mozart ausgebildet ist, kennen und schätzen. Das vortreffliche Orchester

von 70 Personen führte die Symphonie, unter der durchaus rühmenswürdigen Direction des Hrn. J. Schmidt, (jetzt in Frankfurt a. M.,) mit der grösten Precision aus, und das Publicum nahm solche mit dem lebhaftesten Beyfall auf. Hiedurch wurde der Geschmack in diesem Theile der Musik sehr verbessert: aber, wie eben bey dieser *Hauptgattung* der jetzigen Musik von selbst einleuchtet, in diesem nicht allein. — Der Gesang in diesem Concert war zwar anfänglich ziemlich unbedeutend: er wurde aber nachher verbessert, seit Hr. Schmidt jene deutsche Oper errichtet hatte, deren Mitglieder im Concert sangen. Vornämlich erfreuete die, sonst so berühmte Mad. Lange, damals noch in voller Kraft, das Publicum öfters durch ihren schönen Gesang. — Dies Concert dauerte unter mehr oder weniger günstigen Umständen fort bis zum J. 1810. Nachdem Hr. Schmidt nach Frankfurt abgegangen war, kam Hr. Fodor an dessen Stelle, ersetzte aber seinen Vorganger nicht. Hr. Fodor ging auch nachher, wegen Uneinigkeit unter den Mitgliedern, mit einigen seiner Collegen ab, und Hr. Hansens kam an seine Stelle. Das Concert hatte durch diese Revolution viel gelitten, und konnte sich zu seiner ersten Hohe nicht wieder erheben; es wurde auch vom Publicum nicht mehr mit so viel Theilnahme unterstützt. Endlich, als Holland dem französischen Reiche einverleibt wurde, durften einzig und allein das hollandische und das französische Theater spielen: alles Uebrige, was unter die Rubrik theatralischer Vergnugungen gebracht werden konnte, und mehr oder weniger mit dem Theater zusammenhing, musste jenen bestimmte Abgaben entrichten. Weil diese aber gar zu drückend waren, so musste das Concert aufhören. — Es ware sehr zu wünschen, dass es den hiesigen ersten Tonkünstlern gefallen möchte, ein ähnliches Concert nun wieder zu errichten. An der Unterstützung des Publicums würde es, in der jetzigen Zeit, und noch mehr in der, welche wir endlich wieder mit Sicherheit erwarten dürfen, gewiss nicht fehlen. Die Concerte, welche eben jetzt bestehen, entsprechen den Bedürfnissen wahrer Musikliebhaber nicht ganz. Eine grosse, kräftige Symphonie hört man jetzt selten gut ausführen, und grosse Ensemble-Stücke gar nicht.

Nachdem das Concert, *Erudítio Musica*, aufhören gemusst, errichtete namlich, im J. 1811, eine Gesellschaft Musikliebhaber ein Concert, welches in dem Saal, über der hollandischen Manége, des Sonntags gegeben wurde. Ich wiederhole aber: es ersetzt jenes, der *Eruditio Musica*, nicht. Das Orchester konnte, weil das hollandische und französische Theater an dem namlichen Tage spielten, nicht gut besetzt werden; besonders war dies an den Blasinstrumenten bemerkbar. Im letztverflossenen Winter jedoch war dies besser, weil kein Theater mehr des Sonntags spielen darf. Hr. Baldenecker ist Musikdirector. Es ist Schade, dass er öfters die Tempos übertreibt. Der Gesang wurde von Liebhabern ausgeführt. Die vorzüglichsten derselben sind: die Dem. Abeleven und Grave, und die Hrn. Sündorf und Linsen. Erstere singt Sopran, die andere Alt. Beyde haben schöne, volle Stimmen, besonders Dem. Grave. Hätten sie etwas mehr Schule, so würde man sie wahrhaft ausgezeichnete Sangerinnen nennen müssen. Hr. Sündorf verbindet mit seiner angenehmen Tenorstimme eine gute Methode; besonders gelingt ihm das eigentliche Cantabile: geschwinde Sätze und Passagen scheinen aber seine Sache nicht zu seyn. Hr. Linsen singt Bass, und tragt alles sehr gut vor; er versteht viel Musik. Die übrigen Sänger sind weniger bedeutend. In den ersten zwey Wintern wurden öfters Duette, Terzetto, Quartette und grössere Stücke sehr gut gegeben: dies war aber, leider, im vorigen Winter nicht mehr so, denn die Singer harmonirten nicht mehr zusammen, obschon das Motto der Gesellschaft *Harmonia* ist. Es ist dies sehr zu bedauern; denn vereinigt hätten sie grosse Ensemble-Stücke sehr gut geben können: so wurden aber nur Arien gesungen, höchstens ein Duett. — Die Instrumental-Solos wurden theils von Dilettanten, theils von hiesigen Künstlern ausgeführt. — Weil nun aber dies Concert durch eine geschlossene Gesellschaft gegeben wurde, so konnte es aufs grosse Publicum keinen Einfluss haben. —

Die *italienische Oper*, welche zur Zeit des Königs hier bestand, hat zum Verbessern des Geschmacks viel beygetragen. Die Gesellschaft war sehr gut; ja, so gut, als sie nur irgend zusammen zu bringen war. Unter den Sangerinnen glanzten die Bertinotti, die Strinisachi u. A. Es wurden die besten italienischen Opern, von Paisiello, Cimarosa, Par und A. gegeben: aber auch Mozarts Don Giovanni, Figaro u. a. m. Leider musste auch diese Oper durch die bekannten öffentlichen Verhältnisse jener Zeit aufhören. — Haben die *holländische* und die *französische* Oper zur Ver-

besserung des Geschmacks wirklich beygetragen, so ist dies wenigstens keineswegs viel gewesen; und von gewisser Seite haben sie dieselbe eher verhindert oder gestört.—

Das *Concert* der Gesellschaft, *Felix Meritis*, das ausser Landes Ruf hat, hat sich nun schon seit 25 Jahren erhalten, und wol eben dadurch zum Theil seinen Ruf erlangt. Der Saal ist länglich rund: die Musik hallet daher zu stark wieder, besonders wenn er nicht genug gefüllt ist. Dies mag auch wol die Ursache seyn, warum die Symphonien nie gut zusammen gehen, und man ein öfteres Schwanken bemerkt. Das Orchester ist aus Künstlern und Liebhabern zusammengesetzt; weil aber viele der letztern ihren Platz nicht gut ausfüllen, so mag dies auch eine Ursache jenes Schwankens seyn. Die Blasinstrumente sind dagegen alle sehr gut besetzt. Das Ganze wird geleitet und die aufzuführenden Musikstücke werden bestimmt durch zwey Directeurs, wovon einer nur wenig, und der andere gar keine Musik versteht. Hr. Fodor ist Musikdirector. Beym Dirigiren zeigt er aber nicht genug Feuer und Lebhaftigkeit; was Hr. Baldenecker zu viel thut, thut er zu wenig. Der Gesang war im vorigen Winter mehrentheils durch Sänger vom hiesigen französischen Theater besetzt; fiel aber nicht vorzüglich aus. Dem. Dangeville würde recht artig singen, wenn sie weniger Schnörkeleyen machte und mehr Takt hielte. Hr. Coeuriot singt Tenor und hat eine gute Methode. Hr. Campenhaut, ebenfalls Tenor, übertreibt und schreyt zuweilen. Hr. Chiodi, ehemals Bass-Sänger vom italienischen Theater, hat eine starke, aber nicht tiefe Stimme. Er ist zu eintönig in seinem Gesange. — Man hört hier auch zuweilen Terzette und Quartette. Das Concert geht aber übrigens nach einem gewissen Schlendrian, und eins gleicht so ziemlich dem andern. Der Anschlagzettel verkündigt gewöhnlich: Erster Theil: Symphonie, Arie, Concert, Arie oder Duo, und Ouverture. Zweyter Theil: Symphonie, (wovon aber nur ein Stück gegeben wird,) oder Ouverture, Arie, Concert, Duo oder Trio und Finale. Ist das Concert brillant, so werden auch wol drey Concerte gegeben. —

Die übrigen stehenden Concerte bedeuten alle weniger. — In den vorigen Wintern wurden auch *Privat-Concerte* gegeben. Eins davon, welches auf Mittwochen gegeben wurde, zeichnete sich vorzüglich aus. Man hörte darin viele Liebhaber, welche sonst nie öffentlich auftreten. Dies konnte man gewissermassen als eine Bildungsschule, besonders der Sänger, ansehen. Im letztverflossenen Winter hatte dies, der unruhigen Zeiten wegen, nicht statt. — Die Hrn. Fodor, Jacobsen, Wilms, Baldenecker und Mann errichteten im Jahr 1811 ein Concert, welches des Dienstags im Saal der Münt gegeben wurde, und hatten dabey die Absicht, den Gesang durch Liebhaber aus den ersten Häusern ausführen zu lassen. Dies glückte auch Anfangs und fand Beyfall: allein schon beym dritten Concerte wollten die Liebhaberinnen nicht mehr singen, und so scheiterte dies Unternehmen, welches so schön und zweckmässig angefangen hatte. —

Durch die unruhigen Zeiten ist die Musik in den letzten Jahren freylich, wie überall, eher rückwärts als vorwärts gegangen. Aufführungen grosser Werke fanden im verflossenen Winter fast gar nicht Statt, eine einzige ausgenommen. Hr. Hansens, Musikdirector vom holländischen Theater, gab die *Glocke* von Schiller, mit Musik von Romberg, im deutschen Theater. Die Aufführung gelang aber eben nicht besonders. Die Sänger waren vom holländischen Theater, und sprachen das Deutsche nicht immer richtig aus; welches anstössig war. Im zweyten Theil des Concerts wurde die schöne Symphonie von Beethoven aus C dur gegeben, und durch das gut besetzte Orchester sehr brav ausgeführt. Dann folgte die Phantasie von Beethoven für Piano mit Orchester und Chor. Hr. Wilms spielte die Pianopartie; das Ganze erhielt Beyfall. — Die Gesellschaft von *Felix Meritis* hatte ein Concert zu Ehren des Prinzen von Oranien veranstaltet, welcher auch mit seiner durchlauchtigen Familie zugegen war. Hr. Fodor hatte eine Cantate dazu componirt. Die Solopartien sowol, als die Chore, würden von Liebhabern, und von Einigen recht gut gesungen. Die Musik hatte das Verdienst, sehr popular zu seyn; zuweilen war sie dies nur gar zu sehr. Der Componist blieb auch nicht immer dem Dichter getreu; denn z. B. eine Stelle, welche mit viel Würde und Kraft hatte behandelt werden müssen, klang wie ein Walzer von Wenzel Müller. Hr. Fodor spielte auch eine Polonaise für's Piano von seiner Composition, mit vieler Präcision und Fertigkeit; überhaupt sehr brav. Vielen wollte aber im Accompagnement das Klopfen der Violinbögen auf die Saiten, *col legno de l'arco*, nicht behagen; man fand es sogar unanständig, den fürstlichen Personen so etwas zu geben. Auch wurde eine neue Concertante von Wilms, für

Violin, Violoncell, Flote, Klarinette und Fagott, gegeben. Sie wurde durch die Hrn. Kleine, Rauppe, van Ollefen, Kleine (Vetter des Vorigen) u. Mann, sehr gut ausgeführt und erhielt Beyfall. Die Concertante ist kurz; sie fängt mit Allegro an, (aber nur ein Solosatz,) geht dann in ein kurzes Andante über, und dies fällt in eine Polonaise. —

Von *fremden Künstlern* hörten wir diesen Winter nur drey. Madame Schönberger, geb. Marconi, vom wiener Hoftheater, gab, bey ihrer Durchreise nach London, ein Concert im deutschen Theater. Man hatte ihr abgerathen, Concert zu geben, weil sie wahrscheinlich, der schlechten Zeiten wegen, die Kosten nicht herausbringen würde: allein sie glaubte dies doch thun zu müssen, besonders weil sie eine Menge Empfehlungsbriefe an hiesige erste Hauser mitgebracht hatte. Allein viele der ersten Hauser benahmen sich eben nicht artig, und schickten der Mad. Sch. ihre Concert-Billets wieder zurück. Das Theater war also ziemlich leer. Hatte Mad. S. sich bekannter gemacht, z. B. in einem der stehenden Concerte gesungen, so würde sie wahrscheinlich ein volles Haus gehabt haben. Sie sang drey Arien, und zum Entzücken schön; besonders die zweyte. Jedermann war bezaubert, durch ihren schönen Vortrag, und ihre volle, runde, tiefe Altstimme. Sie zeigte einen Umfang der Stimme vom kleinen Es bis zweygestr. g. Mad. S. wurde ersucht, noch ein Concert zu geben: allein durch das erste abgeschreckt, hatte sie dazu keine Lust, und eilte, ihre Reise nach London fortzusetzen, wo ihre schöne Kunst wahrscheinlich besser belohnt werden wird. Kein reisender Künstler, sey er noch so geschickt, wird, wenn er *hier* nicht bekannt ist, (und hier ist vom Auswärtigen weniger bekannt, als man glauben sollte,) ein vortheilhaftes Concert geben können, brächte er auch noch so viele Empfehlungsbriefe mit. Die Violinisten Rode und Franzl haben hier gute Geschäfte gemacht: beyde waren aber auch durch ihren Ruf sehr bekannt. — Hr. Thurner, sonst Hoboist in der königl. Kapelle in Kassel, gab hier auch Concert. Vorher hatte er sich im Concert von *Felix Meritis* bekannt gemacht. Hr. T. blies ein Concert von seiner Composition sehr schön; am allerschönsten aber ein Rondo und Variationen auf ein Tyrolerlied. Hr. T. hat einen herrlichen Ton, viele Fertigkeit und einen sehr gebildeten Vortrag. Besonders ausgezeichnet ist sein Crescendo und Diminuendo. Hr. T. geht nach Wien, wo er angestellt ist. — Mad. Becker von Hamburg machte sich im letzten Concert von *Felix Meritis* bekannt. Sie sang zwey Arien, und zeigte darin eine ausserordentliche Höhe der Stimme, (sie sang bis dreygestr. a,) und viele Gewandheit in Passagen. Ihr ganzer Gesang scheint mehr darauf berechnet, den Zuhörer in Verwunderung zu setzen, als zu rühren, oder auch nur eigentliches Wohlgefallen zu erregen. Sie erhielt aber lauten Beyfall; wahrscheinlich wegen der seltenen Höhe! Mad. B. gab auch Conc. im deutschen Theater, und sang auch hier verschiedene Arien, worin sie nicht unterliess, ihre erstaunliche Höhe zu zeigen. Zum Schluss gab sie eine Scene von Grétry aus *Blaubart*, deren Ende eigen und komisch genug war. Mad. B. thut einen heftigen Schrey, fällt in Ohnmacht, und das Publicum lacht. Ein wunderlicher Einfall, in einem Concerte so was zu geben! Das Haus war ziemlich voll. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien, d. 5ten Juny. Uebersicht des Monats May.

Hofoperntheater. Am 23sten sahen wir (zum Vortheil der Hrn. Saal, Vogel und Weinmüller) zum ersten Mal auf die m Theater *Fidelio*, eine Oper in zwey Aufz., nach dem Franz. neu bearbeitet, mit Musik von Hrn. L. v. Beethoven, mit grossem Beyfall aufführen. Als diese Oper vor einigen Jahren zweymal auf dem Theater an der Wien gegeben wurde, hatte sie sich keineswegs einer günstigen Aufnahme zu erfreuen: um so mehr ist es jedem Kunstfreunde erfreulich, den Componisten für seine beharrliche Ausdauer und mühevolle Umarbeitung belohnt zu wissen. Dass es auch noch Andere giebt, die nicht gänzlich mit dem allgemeinen Urtheil übereinstimmen, lässt sich denken. Einige sagen, das Sujet (wieder eine Rettungsgeschichte) sey veraltet, und müsse, nach so vielen ähnlichen, seit dem *Wasserträger*, fast zum Ueberdruss aufgetischt, eher abstossen, als anziehen; Andere, die Musik sey, in Hinsicht des *Gesanges*, gewiss nicht so originell, als man von diesem Meister habe erwarten müssen; z. B. der schöne, vierstimmige Canon (G dur $\frac{6}{8}$) — welcher wiederholt werden musste — erinnere zu sehr an den Canon: „Sento che quelli sguardi" in der

Camilla; wieder viele andere Stellen erinnern an Mozart etc. Wir lassen diese Controversen auf sich beruhen, und erwähnen nur Folgendes. Das Sujet ist dasselbe, wie zu Pärs *Leonore*. Hrn. v. B.s Musik ist eine sehr gelungene Arbeit; Einzelnes mag die, durch seine Instrumentalwerke so hoch gespannte Erwartung nicht erfüllen: aber misslungen ist es darum doch nicht; und Anderes ist wahrhaft trefflich. Man wird jenen Antagonisten wol zugeben müssen, dass der Gesang nicht überall vorzüglich zu rühmen sey, dass einige Reminiscenzen sich eingeschlichen haben, u. dergl.: das Ganze bleibt aber interessant, und für einzelne Schwächen entschädigen den Kenner mehrere wahre Meisterstücke, so dass jeder uneingenommene Zuhörer das Haus vergnügt verlässt. Ausser der Ouverture — die dazu neu componirte wurde erst bey der zweyten Vorstellung gegeben — hat man die meisten Musikstücke lebhaft, ja tumultuarisch beklatscht, und den Componisten nach dem ersten und zweyten Act einstimmig hervorgerufen. Auch unserer Mad. Milder-Hauptmann (Fidelio) wurde diese Ehre zu Theil. Uebrigens trugen zum Gelingen des Ganzen vorzüglich, Hr. Weinmüller (Kerkermeister) und Dem. Bondra d. j. (Marzelline) bey. Hrn. Vogels Spiel (Pizarro) war unverbesserlich: doch scheint diese Rolle mehr für einen eigentlichen Bass geschrieben zu seyn, und dem Baritou des Hrn. V. fehlt Tiefe und Kraft. Statt Hrn. Radichi, (Florestan) würden wir lieber Hrn. Wild gesehen haben, wodurch auch der ganze zweyte Act an Interesse gewonnen hatte. Die Chöre gingen gut, und das Orchester bewährte seinen alten Ruhm. Wiederholt wurde diese Oper bis jetzt nur einmal, nämlich am 26sten. Die neue Ouverture (E dur) wurde mit rauschendem Beyfall aufgenommen, und der Componist bey dieser Wiederholung wieder zweymal hervorgerufen.

Am 24sten wurde, gleichfalls zum ersten Male, *Der neue Gutsherr*, ein komisches Singspiel in einem Aufzuge, frey nach dem Französischen, von J. F. Castelli, mit einer gefälligen Musik v. Boieldieu, aufgeführt, und seitdem schon mehrmals wiederholt. Dem. Bondra d. ält., als Babette, Nichte des Verwalters, und Hr. Ehlers, als Johann, Bedienter des Barons, erhalten das Ganze durch ihr ungezwungenes Spiel, und ihren angenehmen Gesang. Ein Duett, (E dur) von diesen Beyden gesungen, zeichnete sich besonders aus.

Da seit dem 1sten May beyde k. k. Hoftheater und das Theater an der Wien unter der Direction des Hrn. Grafen Ferd. v. Palfy vereinigt sind: so werden auf dem Hofoperntheater wieder Divertissements gegeben, wozu die Familie Kobler auf sechs Monate engagirt worden ist. Bey einem orientalischen Divertissement, welches in diesem Monate auf die Bühne gebracht wurde, und das aus blossen Tanzstücken ohne Verbindung zu einem Ganzen bestehet, müssen die Groteskttänze den Zuschauer entschadigen.

Am 9ten trat Hr. Schelble, Tenorist des stuttgarter Hoftheaters, als Lorendano in der *Camilla* auf. Seine Art zu singen sowol, als seine Aussprache, hat nichts Empfehlendes. Das Publicum bezeigte Anfangs — wie immer, bey jedem Gaste — die grösste Nachsicht: die Unbehülflichkeit aber, und das Distoniren, welche stets zunahmen, veranlassten dasselbe zur Unruhe, und der Sänger wurde — nicht ausgezischt, sondern ausgelacht. Hr Sch. soll übrigens ein Musiker nicht ohne Verdienst seyn, und wir wollen daran nicht zweifeln: auf diesem grossen Theater zeigte er sich aber, und erging es ihm, wie wir berichtet haben.

Theater in der Leopoldstadt. Ausser einer grossen Zauberpantomime in zwey Aufzügen: *Der Riese Molochos*, oder der Madchen-Räuber, von Hrn. Paul Rainoldi auf die Bühne gebracht, und zum Benefiz des Erfinders und seiner Frau am 15ten zum ersten Mal, mit einer Musik von Hrn. Wenzel Müller, gegeben, erschien auf diesem Theater nichts Erhebliches.

Stockholm. Uebersicht des Aprils. Den 3ten wurde von Hrn. Askergren Concert gegeben. Ouverture der Oper *Gustav Adolph* vom Abt Vogler. (Ging ohne Fehler.) Pianoforte-Concert v. Steibelt, von Hrn. Askergren gut vorgetragen. Arie von Righini, von Dem. Wäselia gesungen. Tripel-Concert von Crusell, von Hrn. Crusell (Klarinette), Hirschfeldt (Horn) und Franz Preumayer (Fagott) sehr gut gespielt. Variationen für Violin v. Maurer, von Hrn. Willman gespielt. Duo von Farinelli, von Mad. Casagli und Hrn. Crälius gesungen. Adagio und Rondo für Pianoforte mit Janitscharen-Musik; comp. von Fodor, gespielt von Hrn. Askergren. — Den 8ten (stillen Freytag) wurde, wie seit vielen Jahren gebräuchlich, zum Besten des Freymaurer-Waysenhauses, Concert gegeben.

Man hörte zum ersten Male hier *Jesus am Oelberge* von v. Beethoven. Das Stück ging sehr gut und gefiel allgemein. Etwas Weiteres über dasselbe zu sagen, ist, nach der, in diesen Blättern gelieferten, ausführlichen Recension, und nach der Bestätigung derselben durch den Eindruck früherer Aufführungen des Oratoriums an mehrern andern Orten, nicht nöthig. Dass der Componist, besonders gegen das Ende, sich allzuweit vom Oratorienstyl, den er Anfangs so würdig erfasset, entfernet habe, empfand man übrigens auch hier. Dem. Waselia, und die Hrn. Karsten und Collin (Dilettant) sangen sehr brav. — Auf dieses Werk folgten die *sieben Worte Jesu am Kreuz* von J. Haydn; dies in der ganzen, für Musik gebildeten Welt bekannte, geehrte, geliebte Meisterwerk. Mad. Lindström und Mad. Sevelia, und die Hrn. Collin und Cralius sangen. Hr. Prof. du Puy dirigirte das Ganze und Hr. Concertm. Müller führte es an. — Den 16ten wurde von Hrn. Cralius Concert gegeben. Ouverture der Oper, *la Chasse du jeune Henry*, von Mehul, ging sehr gut. Scene mit Chor (wir wissen nicht von wem) von Hrn. Cralius mit bestem Willen gesungen. Variationen für die Klarinette v. Hrn. Crusell comp. und gut geblasen. Arie aus der *Macht der Töne*, von Winter, (Krieg ist nur in Abbild der Hölle etc.) von Mad. Liedbeck (Dilettantin) vortrefflich gesungen. — Quintett (wir wissen nicht von wem) v. Dem. Feldman (Dilettantin) auf dem Pianoforte, und den Hrn. Berwald (Violino), Megelin (Violoncello), Askergren (Viola), und Christian Ficker (Hoboe), ging gut, gefiel aber wenig. Aria von Cimarosa von Mad. Liedbeck sehr gut gesungen. Concert für Fagott von Berwald, von Hrn. Franz Preumayr gut vorgetragen. Trio von Righini aus *Enea nel Lazio*, von Mad. Liedbeck und Hrn. Collin (Dilettant), nebst Hrn. Cralius gesungen; ging gut. Erwähnte Mad. Liedbeck (eine geborne Fraulein Rosenskold) ist seit einiger Zeit aus ihrer Heimath, Schonen, hieher gekommen, um ihre ganz ausgezeichnete Anlage zum wahren Bravour-Gesang auszubilden. Wir haben hier nie eine so schone und starke Stimme gehört, wie die ihrige, und wünschen blos, dass sie in Ausarbeitung derselben so glücklich sey, wie ihre Talente hoffen lassen. Hrn. Cralius brachte diese wunderschone Stimme, die Jedermann hören wollte, zwar keinen Lorbeer, wol aber überreichen Vortheil. Er hatte mehr Billets verkauft, als Menschen unterzubringen waren. Die daraus entstehende Unzufriedenheit und Unruhe brachte mehrere fast um allen Genuss der Musik. — Den 19ten wurde von den Hrn. Brudern Bohrer Concert gegeben. Ouverture von Winter. (Wie selten wird es, leider, auch bey uns, den Triumph der jetzigen Tonkunst, grosse Symphonien, ganz und vollständig zu hören!) Concert für Violin, von Anton Bohrer comp. und sehr gut gespielt. Arie von Righini, von Dem. Waselia gesungen. Concert für's Violoncell von B. Romberg, v. Max. Bohrer trefflich gespielt. Arie von Pär, von Hrn. Cralius gesungen. Duo Concertante für Violin und Violoncell von d. Hrn. Bohrer comp. und gut gespielt. Finale. — Mit vielem Vergnügen haben wir diese beyden Virtuosen gehört. Sie verdienen das Lob, das ihnen früher von andern Orten her in ihrer Zeit ertheilt worden; und wer sie vor einigen Jahren gekannt hat, behauptet, sie wären in dieser Zeit noch um vieles weiter gekommen. Der Violoncellist trug übrigens auch hier den Preis davon. — Den 23sten wurde zum Vortheil der Kinder des verstorbenen Gelhaar (vormals Mitglied hiesiger königl. Kapelle) Concert gegeben, wobey, ausser Adagio und Polonaise für Flöte, Violin und Violoncell, von den drey Geschwistern gespielt, *Alexanders Fest*, oder die Macht der Töne, von Winter aufgeführt wurde. — Die Ausführung gelang vortrefflich. Die Composition ist bekannt. Die Solos sangen Mad. Liedbeck und Hr. Collin, (Dilettanten) nebst Dem. Waselia, Mad. Casagli und Hrn. Cralius. Man konnte mit allen sehr zufrieden seyn. — Den 30sten gab Hr. Willmann Concert. Ouverture. Violin-Concert von Kreutzer, von Hrn. Willman gut vorgetragen. Arie mit obligater Violin und Viola von Pär, von Hrn. Cralius gesungen, und begleitet von d. Hrn. Westerdahl und Willman. Concert für das Fagott von Fischer, von Hrn. Franz Preumayr gut geblasen. Aria Polacca von Weigel, von Hrn. Cralius ziemlich gesungen. Violin-Conc. von Baillot, von Hrn. Willman sehr brav gespielt. —

Unsere Operngesellschaft hat uns diesen Monat mit Mozarts *Zauberflöte* ergötzt, worin wir mit Freude den Hrn. Lindstrom (Tamino) und Carl Preumayer (Sarastro) gehört haben. Mad. Casagli, in der Rolle der Papagena, gefällt ausserordentlich. —

In einer Zusammenkunft unsrer *musikalischen Gesellschaft* haben wir gehört: Symphonie von Kraus; (sie ging ohne Fehler;) Andante u. Polacca

für die Hoboe, von Hrn. Christ. Ficker ziemlich gut geblasen; Duo von Farinelli, von Mad. Casagli und Hrn. Collin vortrefflich gesungen; Variationen für das Fagott von Hrn. Conrad Preumayr sehr gut geblasen; Ouverture von Spohr, ziemlich gut ausgeführt.

Recensionen.

Balladen und Romanzen mit Begleit. des Pianoforte von Franz Danzi. 4tes Werk. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Preis 16 Gr.)

Des Hrn. Kapellm.s, D., Instrumentalstücke, deren seit einiger Zeit nicht wenige erschienen sind, sollen ein ziemlich zahlreiches Publicum unter Dilettanten und noch mehr unter Dilettantinnen haben. Ohne im Geringsten dieses schmälern zu wollen, muss Rec. doch gestehen, er wünsche dies Danzi's Gesängen noch viel mehr, weil er sie viel vorzüglicher findet. Hrn. D.s Genius, Schreibart, und alles, was man seine künstlerische Individualität nennen möchte, ist eben *der* Richtung, welche die deutsche Instrumentalmusik jetzt errungen hat, weit weniger zusagend, als dem Gesange. Auch glaubt Rec. zu bemerken, dass Hr. D. diesen stets mit Vorliebe und viel grösserer Sorgfalt bearbeitet habe. Hierzu kömmt, dass er, der selbst manches angenehme Lied (wie gleich hier das erste) gedichtet, nicht nur seine Dichter dem Sinn nach, sondern auch die Form ihrer Dichtungen, versteht, und der Singkunst Meister ist, wie nicht eben viele in Deutschland. In diesen Hinsichten, so wie überhaupt — *concessis concedendis* — möchte ihn Rec. mit Zumsteeg vergleichen; und glaubt, wiewol ihm dieses Meisters schwächere Seite recht wohl bekannt ist, damit nicht wenig Rühmliches gesagt zu haben. — Da übrigens frühere Sammlungen D.scher Lieder und Gesänge nicht nur in diesen Blättern gehörig bezeichnet und gewürdigt worden, sondern wol auch unter Freunden und Freundinnen deutschen Gesanges weit verbreitet sind: so wird man bey der Anzeige der hier genannten nur kurz zu seyn brauchen.

Das erste Liedchen, von Hrn. Danzi ungefähr in Hölty's Weise gedichtet, ist höchst einfach, fliessend, und überhaupt so in Musik gesetzt, dass man wol merkt, diese sey zugleich mit der Dichtung empfangen worden. Es macht keine Ansprüche, wird aber sogleich einem jeden lieb. — Das zweyte, von Gubitz, ist in der Behandlung dem ersten ähnlich: hat aber Rec. weniger angesprochen. — Schillers liebliches: An der Quelle sass der Knabe — ist schon oft, und mehrmals auch schön, componirt worden: Hrn. D.s Musik stellt sich den besten in jeder Hinsicht an die Seite; in sanfter Anmuth, Natürlichkeit und Lieblichkeit des Gesanges selbst übertrifft es sie vielleicht alle. Die kleinen, geschmackvollen Verzierungen der Melodie, die hier gleich in diese selbst mit aufgenommen sind, wird nur ein so geübter Sänger, als Hr. D., eben so schreiben. Rec. hält dies Lied für ein kleines Meisterstück. — Mit gleicher Offenherzigkeit gesteht er aber auch, dass ihm die folgende Ballade (vom Grafen Stollberg) nicht hat gefallen wollen. Er siehet recht gut, warum Hr. D. sie eben so musikalisch aufgefasst hat, und kann gegen die Ansicht selbst, und Ballade für Ballade genommen, nichts sagen: gleichwol, so lange deutsche Dichter diese Gattung zur ausführlichen Erzählung ausspinnen und mit so mannigfaltigen Gegenständen an- und überfüllen, wird auch der Musiker gezwungen seyn, von dem eigentlichen Begriff der Ballade mehr zu abstrahiren, und mehr zuzugeben, als dieser will, wenn nicht die Musik für mehrere Scenen ganz unbefriedigend, und im Ganzen monoton, wo nicht gar matt und langweilend, werden soll. Das Beste, nach Rec. Urtheil, was in dieser Gattung und Form der Musik existirt, ist Zelters Composition des schillerschen *Tauchers:* und gleichwol, wer kann sie ganz singen, ohne die Wahrheit jener Bemerkungen zuzugestehen? Bey dieser Ballade des Hrn. D. wird er dann noch mehr Grund hierzu bekommen. — Bedeutend, eindringlich und schön ist dagegen wieder Chr. Schreibers Romanze: Es stand der Sänger mit trübem Sinn — bis etwa auf den Schluss, (die letzte Zeile,) welcher aber, wie man's auch irgend mache, stets unbefriedigt lassen wird, weil er auch im Gedicht, das sonst so brav ist, unbefriedigt lässt, und zwar auf eine ganz unerklärlich wunderliche Weise, ja, weil eigentlich wol kein Mensch recht weiss und wissen kann, was der Dichter damit gewollt hat. So muss man sie denn geradehin aufgeben: dann aber wird man das Uebrige mit Hrn. D.s Musik von vieler, und diese Musik durchgängig eben von der rechten Wirkung finden — Ein gar liebliches und wieder recht zu einen

Stück mit dem Text verschmolzenes Lied ist die Romanze (im französischen Sinn) von Lamprecht, womit die Sammlung sich schliesst. Die Musik hat dabey, ohne im Geringsten gekünstelt oder auch nur weniger fliessend zu seyn, einige wahrhaft eigenthümliche Wendungen. Sie ist, mit einem Worte, was und wie sie seyn soll. — Weiter das Werkchen zu empfehlen wäre unnöthig; denn dass Hr. D. correct schreibt, gut declamirt etc., das weiss Jedermann; und dass dies, so wie, was oben gerühmt worden, zur Empfehlung diene, ebenfalls. — Die Lieder sind gut gedruckt, und der Preis, nach Verhältnis der Bogenzahl, sehr mässig.

Robert und Klärchen, Romanze von Tiedge in Mus. ges. m. Begleit. von 2 Violinen, Viola und V.cell, oder im Klavierauszug von F. Spindler. Offenbach, b. André. (Preis 2 Fl. 45 Xr.)

Wer die bewegliche Historie, wie sie Roberten, ungeachtet „er weinet," und Klarchen von ihm behauptet, er könne wol lieben, aber nicht todten, dennoch unter die Soldaten nehmen, Klarchen hingegen, da er nicht, versprochenermassen, bald wieder heim kömmt, stirbt, („der Kuss eines Engels enthaucht ihr das trauernde Leben,") und er, der Robert, nun doch kömmt, aber, da es zu spät ist, nicht minder stirbt; (über seine Todesart verlautet nichts Näheres; blos: er „erliegt dem Geschick;") wer diese Historie, etwas weitläufig erzählt, und mit vielen (zum Theil aber gewiss angenehmen) Bildern geschmückt, zu singen sich geneigt fühlt: dem ist in der That zu rathen, sich dieser Composition zu bedienen, mag er sich zur Begleitung nun die Geigen, oder das Pianoforte wählen. Was *Er* sucht, wird er finden: und was sonst noch darin vorhanden ist, das sucht und findet er nicht.

Das Stück ist nämlich, wie nun einmal der wunderliche Ausdruck lautet, durchcomponirt: aber nicht nur in dem gewöhnlichen Sinne, sondern auch in dem ungewöhnlichen, dass fast alles, was nur irgend, sey es als Handlung, oder als Erscheinung, oder auch nur als Bild und poetischer Vergleich vorkömmt, mag es zu sehen oder nur zu denken seyn, möglichst in Tönen gemalet wird. Man könnte das vielleicht durch- und durchcomponiren nennen. Dass alle hörbaren Objecte hier in Tönen möglichst dargestellt werden — das Zirpen der Grille, das Schlagen der Nachtigall, das Echo, und alles dergleichen — versteht sich von selbst: aber anmerkenswerth dürfte doch seyn, dass der Componist selbst Roberts, schon oben angezogenes Weinen, da er Soldat werden soll, unter die hörbaren Gegenstände gezählt zu haben scheint. Es stehet zwar nicht ausdrücklich dabey, wie etwa beym Echo, dass diese und diese Noten das oder jenes bedeuten, und darum will auch Rec. nicht entscheiden: man sehe und höre jedoch die Stelle, S. 3., selbst und urtheile.

Hierdurch musste sich nun eine grosse Mannigfaltigkeit erzeugen: dem Componisten war aber das Grundgesetz schöner Darstellung: Einheit im Mannigfaltigen — nicht unbekannt; und er suchte die Einheit dadurch herzustellen, dass bey weitem die meisten Melodien und sonstigen Phrasen des Gesanges sich ganz beym Gewöhnlichen halten und einander ähnlich sind: dass er ungefähr zwey Drittheile des Ganzen in der Tonart G liefert; dass er das Werk vom ersten bis zum letzten Tone im Sechsachteltakt, in Einem Tempo, (nur freylich zuweilen ritard.) ganz egal, in nicht weniger, als über vierthalbhundert Takten dahin laufen lässt.

Zu dem, was die oben bezeichneten Freunde der Poesie und Tonkunst suchen und hier finden, gehört nun auch, dass die Finger allerley zu thun haben, der Singstimme sehr wenig zugemuthet wird, in dem aber, was jene figuriren, nicht wenig Gefälliges und Artiges vorkömmt: unter das, was sie nicht suchen, nicht finden würden, darf wol gerechnet werden die Sorglosigkeit des Comp. um Versbau, um Declamation u. dgl., und was an Verstössen gegen die musikalische Grammatik mit unterlauft.

Wenn nun Rec. noch hinzugesetzt hat, dass das Werk auf schönes Papier in gutem Steindruck geliefert worden: so glaubt er dasselbe zur Zufriedenheit aller dabey interessirten Personen, des Componisten, des Verlegers und jener Kunstfreunde, so wie nach Pflicht und Gewissen, genugsam empfohlen zu haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juny. **Nº. 26.** 1814.

Vorstellungen.

1.

An Meister, ihre Lehrlinge, und die sie verstehen.

Unter die verdienstlichsten Unternehmungen einiger wackern Musikverleger in den letzten Jahren gehoren ohne allen Zweifel die neuen und möglichst correcten Ausgaben verschiedener, der vortrefflichsten Werke unsrer ersten Meister. Sie sind um so verdienstlicher, diese Unternehmungen, da sie zugleich den Verfassern die würdigsten Denkmale setzen, die Werke selbst von neuem in Umlauf bringen, den Genuss daran, der sonst so oft durch Incorrectheiten geschmälert wird, erhöhen, den Studirenden viel nützen, und — indem die Werke schon früher in den Handen der meisten Liebhaber waren — für grossen Fleiss und beharrliche Sorgfalt schwerlich einen angemessenen, baaren Lohn verschaffen. Wenn wir auch der etwas frühern Unternehmungen dieser Art nicht weiter gedenken wollen — wie der bekannten Ausgabe aller *mozartschen Klavierwerke* bey Breitkopf und Hartel in Leipzig, die nicht nur Unzahlichen Freude, sondern auch der Kunst selbst und der höhern Ausbildung für dieselbe einen nicht zu berechnenden Vortheil gebracht hat; der Ausgabe der Partituren des *Requiem*, des *Don Giovanni*, *der Clemenza di Tito*, desselben Meisters, in demselben Verlag; des händelschen *Messias*, nach Mozarts Bearbeitung, der zweychörigen *Motetten* von Sebast. Bach, und so mancher anderer aus derselben Handlung; desgleichen der reichen Sammlung *Klaviercompositionen* des Seb. Bach, und der trefflichen Ausgabe haydnscher und mozartscher *Violinquartetten* bey Kühnel (jetzt Peters) in Leipzig; der Partitur des mozartschen *Idomeneo* bey Simrock in Bonn; — wenn wir auch dieser hier weiter nicht gedenken wollen: so finden wir doch, auch aus den letzten, so ungünstigen Jahren, schon in unserer Sammlung, die wir noch lange nicht für vollständig erklären möchten, mehreres hieher Gehörige, das in jeder, vornamlich aber in Hinsicht auf möglichste Correctheit, und Sorgfalt überhaupt, nur zu rühmen und laut zu verdanken ist. Ramlers und Grauns grosse Cantate, *der Tod Jesu*, Partitur und Klavierauszug, bey Breitkopf und Hartel in Leipzig, und Drydens und Handels grosse Cantate, *Alexanders Fest*, nach Mozarts Bearbeitung, mit Ramlers deutschem Text, Partitur und Klavierauszug, bey Kühnel in Leipzig, müssen hier allerdings genannt werden. Ihnen folge die musterhafte Ausgabe der vorzüglichsten *Symphonien* von Jos. Haydn, in Stimmen gestochen, bey Simrock in Bonn, von welcher Ref. nun schon achtzehn besitzt und die Fortsetzung ununterbrochen folgt. Von den Ausgaben jener Werke ist in diesen Blättern schon durch Andere gesprochen worden: es sey erlaubt, über die neue Ausgabe dieser hier wenigstens Folgendes anzumerken. Hr. Simrock liess die acht Symphonien Haydns, die dieser in London schrieb, von dem Meister selbst nochmals revidiren, und von den fast zahllosen, grössern und kleinern Fehlern säubern, mit denen sie früher ins Publicum gekommen waren, und mit denen sie noch jetzt in den meisten Orchestern eingeführt sind. (Eine dieser Symphonien, die wir ganz genau nach einer frühern und dieser spätern Ausgabe verglichen haben, gab, da wir es so streng nahmen, als es seyn soll, zu nicht weniger, als fast vollen zweyhundert Verbesserungen Anlass, unter welchen mehrere ganz wesentliche, und solche waren, die, auch aus der Partitur, sich nicht errathen, auch wol nur daraus erklaren lassen, dass dem guten Haydn heimlich, ohne sein Wissen und Wollen, in grösster Eilfertigkeit, Abschriften entwendet worden waren.) Mit gleicher Sorgfalt werden nun, nach H.s Tode, die Partituren, und dann, diesen gemäss, die Stimmen, jede von verschiedenen der gründlichsten, und eben mit

H. vollkommen vertrauten Kenner revidirt und corrigirt. — Mit ähnlicher Sorgfalt hat Hr. Simrock Mozarts *Entführung aus dem Serail*, in Partitur, mit deutschem und französischem Text, vor kurzem; und desselben Meisters *Zauberflöte*, ebenfalls in Partitur, mit deutschem und italienischem Texte, so eben herausgegeben. Ref. darf behaupten, er kenne, aus genauem Studium, oftern Ueben und Einstudiren mit Andern, auch vielfaltigen Aufführungen, diese Opern bis in die kleinen Details; seine Erfahrung hat ihm auch gezeigt, wie die meisten der auf den Theatern (auch mehrern der grössten) jetzt eingeführten Partituren von Fehlern, oder willkürlichen Verbesserungen derselben durch die Directoren, wimmeln; und er muss, nach sorgsamer Prüfung dieser Ausgabe beyder Werke, gestehen, dass er hier auch nicht eine einzige Unrichtigkeit oder Nachlässigkeit hat entdecken können. Auch ist die Anordnung, der Stich, das Papier etc. durchaus lobenswürdig.

Da Ref. nun eben solche Bemühungen, aus oben angeführten Gründen, für wahrhaft verdienstlich halt, da sie kaum die verdiente Theilnahme, und wol noch weniger die verdiente Belohnung finden: so hielt er sich für verpflichtet, jenen drey achtungswürdigen Verlegern wenigstens dafür den verdienten Dank, in seinem und aller Kenner Namen, hier darzubringen, und, so viel an ihm liegt, die Directionen und Kunstfreunde zur Benutzung des ihnen hier so würdig Gebotenen einzuladen. Scheint es doch (was Gott verleihe und segne!) überhaupt zum Charakter der jetzigen Zeit zu werden, dass man zugleich das geistreiche, beste und nützlichste Neue fördert, und das Gediegenste, Bewährteste und Vollendetste der vorigen Zeit von neuem hervorzieht, bestätiget und in Wirksamkeit setzt: nun, so möge das auch auf die Tonkunst angewendet, und ihr eben dadurch eine feste und herrliche *allgemeine*, so wie für Deutsche eine schöne, *nationale* Grundlage auf alle Zeiten bereitet werden, an welcher es ihr bisher eigentlich doch noch gefehlt hat, und ohne welche auch die vorzüglichsten Talente nur allzuleicht auf Abwege gerathen, ohne welche selbst ihre, wenn auch noch so vorzüglichen Leistungen leicht und bald verflackern oder vom Strome des Alltaglichen verschwemmt werden.

2.

An deutsche Componisten und ihre Verleger.

Sie geben uns, werthe Herren, vielleicht drey Viertheile ihrer Werke noch immer mit *französischem Titel*. Darf einer ihrer deutschen Mitbürger wol einmal fragen: Warum? Zur Empfehlung der Werke als deutscher Waare? Das wol nicht! Zur Empfehlung der Werke, als Musik? Eben so wenig! Die Gründe beyder Negationen sind zu bekannt und zu handgreiflich, als dass sie erst angeführt zu werden brauchten. Oder sagen Sie: Unsere allgemein aufgenommenen, sogleich und allein Jedermann verständlichen, musikal. Kunstwörter sind nun einmal ausländisch? Das sind sie allerdings: aber italienischen, einige gar griechischen Ursprungs. Wollen Sie also bis zur Pedanterey consequent seyn, so müssten ja Ihre Titel in diesen Sprachen verfasst seyn, und die Kunstwörter dürften nicht nach der französischen Abänderung, die meist eine Verderbung ist, gedruckt werden. So, wie sie gewöhnlich gegeben werden, sind die Titel, puristisch gesprochen, eben so wenig französisch, als sie deutsch sind. — Oder sollen die Werke durch französische Titel in Frankreich Abnehmer finden? Wir wissen alle, die Franzosen kaufen keine deutsche Musik, ausser da und dort ein Verleger Ein Exemplar, um es für Frankreich nachzustechen. Dabey ist nichts für uns zu gewinnen! Ja, fande sich auch wirklich der eine oder der andere Liebhaber in Frankreich, der deutsche Musik vom deutschen Verleger kommen liess: so verstehet er — selbst wenn er ein so eingefleischter Franzos wäre, dass er sonst nur sich verstande und nur von seiner Sprache Notiz nähme — doch als Musiker jene Kunstwörter ganz zuverlässig auch mit den deutschen Biegungen oder der deutschen Orthographie. Oder sollte wirklich irgend ein musikliebender Franzos zweifelhaft seyn können, ob auch unser *Symphonie*, *Duett*, *Walzer*, Leipzig, Wien etc. wirklich sein *Sinfonie*, *Duo*, *Walse*, Leipsic, Vienne etc. sey? Das ist nicht zu denken. Sonach kann *ich* wenigstens keinen Grund der französischen Titel finden, als das leidige Herkommen seit etwa zwanzig Jahren —

„Was heute gilt, weil's gestern hat gegolten" — ich dachte also, Sie, wertheste Herren, wagten kühn, künftig, statt: *Duo pour 2 Violons, arrangé* — drucken zu lassen: *Duett für 2 Violinen, eingerichtet* — u. dergl. m. Und kämen dann ja

auch Titel vor, die der französische Nachstecher oder Liebhaber nicht sogleich verstände — z. B. *Uebungen* oder *Uebungsstücke* statt *Exercices*, *Violinschule* statt *Méthode pour Violon* u. dgl. — so ist es doch gewiss weder unbillig, noch inhuman, denen, die sich an deutscher Musik so offenbar reinsichiren und restauriren, zuzumuthen, dass sie sich auch die paar Worte merken sollen, mit welchen ihre Gattungen bezeichnet werden. Sie werden dies auch, sind sie nur wirklich Liebhaber, ganz gewiss bald und gern: man erinnere sich nur, wie bald und wie gern die wirklichen französischen Liebhaber unsers deutschen Geldes sich seine Gattungen und Benennungen merkten.

5.

An die Verleger und Notenschreiber.

Es ist als ein grosser Vorzug unsrer Zeit, und als eines der wirksamsten Mittel der höhern Bildung für Musik, allgemein anerkannt, dass jetzt weit mehr Partituren gedruckt, auch weit mehrere durch Abschriften verbreitet werden, als sonst. Aber zu loben ist dabey gar nicht, dass man seit einiger Zeit in diesen Abdrucken, und noch mehr in den Abschriften der Partituren, so sehr von der sonst überall angenommen, und offenbar der verständigsten und bequemsten Weise, die Stimmen unter einander zu ordnen, abweicht. Sonst ordnete man bekanntlich so: Trompeten, Pauken, Hörner, Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, erste, zweyte Violin, Viola, Singstimmen, Bass; oder man setzte allenfalls die Hörner herunter, nach den Fagotten, und Einige stellten die Pauken ganz unten hin, als eine Art untergeordneten Basses. Dies, besonders die erste Art, ist am leichtesten im Ganzen zu übersehen, indem da, was gewöhnlich zunächst sich an einander schliesst, auch zunächst bey einander stehet; so ist es für den Accompagnirenden am bequemsten, aus derselben Ursache, auch, weil die Instrumente in derselben Entfernung vor sein Auge gebracht sind, in welcher sie, in der Regel, mehr oder weniger über die Hauptsache entscheiden, besonders weil das Quartett mit den Singstimmen zusammengehalten erscheint etc. Statt dessen drehen und wenden nun jetzt Mehrere diese Anordnung auf gar mancherley Weise, ohne dass man recht weiss, weswegen; ganz gewiss aber, ohne dass man so vollgültige Gründe dafür hat, als für die sonst, und freylich zum Theil auch noch jetzt gebräuchliche Art. Es ist nicht nöthig, die mancherley Abweichungen alle anzuführen: die, vielen italienischer Partiturenschreiber unsrer Tage, mag genügen. Sie setzen in die drey obersten Linien erste Violin, zweyte Violin, Viola, (Manche sogar diese unten zum Bass, wahrscheinlich, weil sie leider bey ihnen so oft mit diesem schlendert,) nun die Blasinstrumente, in ganz willkürlicher Reihe, meist oben die Holz-, unten die Messinginstrumente, dann Singstimmen, und nun Bass. Es leuchtet in die Augen, dass die weite Trennung des Quartetts unter sich, und die, der Singstimmen von den Geigen, den Blick zerstreut, die Uebersicht erschwert, die Hauptsache zerstückelt. Und dann: wer es weiss, was denn doch dazu gehört, aus Partituren gut zu accompagniren, auch wenn man sie nicht kennt, oder aus Partituren sicher, und dem Orchester wie den Sangern erleichternd, zu dirigiren, wenn man sie kaum ein wenig durchlaufen hat — in welche beyde Falle man doch so oft, und nicht selten unabwendbar kömmt —; wer dann erwägt, wie das Auge, wenn es sehr viel zugleich, und dies sehr genau übersehen soll, eine gewisse *Gleichmässigkeit*, etwas Bleibendes, Sichergestelltes, überall Vorauszusetzendes in der Anordnung, schlechterdings verlangt: der wird wol schon darum die Bitte gerecht finden, dass die Herren Musikalienverleger und Notenschreiber die ältere Anordnung der Stimmen auch ferner beybehalten mochten, zumal da sie, wie schon gesagt, nicht blos die gewohnte ist, (was jedoch eben hier auch etwas Wesentliches seyn würde,) sondern, wie ebenfalls schon gesagt, auch die natürlichste, die verständigste, die, der Sache selbst angemessenste.

4.

An die nord- und süddeutschen Tonkünstler und Kunstgenossen.

In den letztverflossenen Jahren hatten sich mehrere Männer, vielleicht weniger von Wort, als von Worten, zu einer Commission selbst deputirt, welche, eine höchst fatale Grenz- und Demarcationslinie zwischen Nord- und Süddeutschland, wenigstens was Wissenschaft und Kunst betraf, zu ziehen bemüht war. Ausser der, zum Glück noch fast blos gedachten Trennung, bewirkte dies Unternehmen, wie natürlich, ein gegenseitiges Lauern

auf einander, ein gegenseitiges Reiben an einander, und selbst schon eine gegenseitige Fehde wider einander; und fand die letzte eben unter den Tonkünstlern noch nicht so offenbar statt, wie etwa unter den Theologen und Philosophen, so lag das vielleicht nur daran, dass die meisten Musiker jede andere Weise besser führen, als die hier allein öffentlich anwendbare — die Feder. Wahr ist es: der Nord- und der Süddeutsche sind auffallend verschieden, in Sprache, Sitten, Charakter, Lebensweise etc.; aber grösser ist diese Verschiedenheit keineswegs, als zwischen dem Nord- und Südfranzosen: und welches sind die Folgen davon für *dessen* Vaterland? — — Was Wissenschaft und Kunst betrifft, so behauptet man, sey dem Norddeutschen, wo nicht mehr Geist, doch mehr geistige Bildung, mehr Ernst und Beharrlichkeit, mehr und eine treffendere, begründetere Kritik, als den meisten Gegenden des südlichen Deutschlands; dem Süddeutschen dagegen, wo nicht mehr Sinn, doch mehr Feuer, Kraft und Leben, als den meisten Norddeutschen, nicht abzusprechen. Wir dürfen dies, als Regel, welche aber vollgültige Ausnahmen zugesteht, ja voraussetzt, vielleicht zugeben. (Solche Ausnahmen waren ja, was Musiker betrifft, selbst z. B. Handel — ein Norddeutscher, und Gluck — ein Süddeutscher —.) Verhielte sich nun also jenes wirklich so; und könnte man es nun auch wirklich nicht lassen, dies so weit auszuspinnen und so laut ins Gerede zu bringen, als man gethan, ehe die allgemeine Noth und Gefahr uns *fühlen* liess, wir seyen doch Brüder: wozu kann, wozu soll es in unsrer Kunst führen? Zur Trennung, oder doch zu heimlicher Antipathie? zu gegenseitiger Opposition und gelegentlicher Fehde? Das sey ferne! Führen kann, und führen soll es zu gegenseitiger gerechter Würdigung und Anerkennung der Vorzüge und Verdienste beyder Theile, ohne Erhebung der, des einen, über die, des andern; führen soll es dazu, dass der Norddeutsche dem Süddeutschen, und dieser jenem, mit Achtung und Liebe die Hand bietet zur immer nähern Verbrüderung unter einander, zu immer sorgsamerer Benutzung der Eigenheiten und Vorzüge des Andern neben den Eigenheiten und Vorzügen des Einen, wodurch eine immer innigere Verschmelzung dieser Eigenheiten und Vorzüge Beyder in ihren Werken von selbst allmählig entstehen wird, wie sie z. B. in den spätern Werken Mozarts wirklich entstanden ist; und wie und wodurch allein nicht nur etwas in seiner Art wirklich Vollkommenes überhaupt, sondern auch das erzeugt werden kann, was, ausser der Vortrefflichkeit im Allgemeinen, zugleich den Vorzug einer wahren Nationalität, der wahren Deutschheit, erhält — wie das eben auch mit Mozarts spätern Werken der Fall geworden. Es ist schon in diesen Blättern, und gewiss mit Grund, bemerkt worden: Mozart würde den *Don Giovanni* und das *Requiem*, so wie manches kleinere Meisterwerk seiner letzten Zeit, nicht eben so, und das heisst ja doch, nicht so vollkommen, geliefert haben, ohne seinen langern Aufenthalt im nördlichen Deutschland vor dieser seiner letzten Zeit in Prag und Wien; so wie Haydn die *Schöpfung* und die *Jahreszeiten* in gar mancher Hinsicht anders und noch herrlicher geschrieben haben würde nach einem solchen Aufenthalt: eben so, darf man wol behaupten, würde z. B. der treffliche ... seinen Genius, zum Vortheil der Kunst und seiner Werke, in gar mancher Hinsicht anders leiten, gefiele es ihm, eine Zeit lang im nördlichen Deutschland zu leben; und der brave ... *) würde von seiner wunderlichen Einseitigkeit lassen, lebte er eine Zeit lang in Wien. — Und so, lieben deutschen *Mitbürger* der musikal. Welt, lasst uns nur recht eigentlich einander liebende, deutsche *Mitbrüder* in dieser Welt werden: eben dann und eben dadurch wird uns die sicherste Anwartschaft, nicht nur uns selbst, sondern auch unsere Kunst, immer höher gehoben, und in ihrer Höhe immer würdiger ausgebildet, immer reicher erhalten zu sehen! —

Ueber den Zustand der Musik in Amsterdam.

(Beschluss aus der 25sten Nr.)

Nun noch ein Verzeichnis der vornehmsten hiesigen Künstler und Dilettanten! Für die *Violine:*

*) Der Verf. erlaube, dass wir beyde werthe Namen ausstreichen. In dieser Beziehung genannt zu werden, würde schmerzen, ohne zu nützen; denn sind beyde Künstler im Stande, obigen Rath anzunehmen, so werden sie sich auch sicher erkennen, und ihn zu befolgen so geneigt seyn, als bey namentlicher Aufforderung. Für Andere ist es an der Sache, ohne die Namen, genug. d. Redact.

Hr. Baldenecker, ein feuriger, fertiger Spieler, der auch sehr gut liest. Durch sein Feuer verleitet, spielt er aber nicht immer rein, auch zuweilen etwas rauh. Diesen Fehler könnte er aber durch Aufmerksamkeit leicht ablegen. — Hr. Kleine trägt alles sehr solide, dabey vollkommen rein und angenehm vor. Er fühlt, was er spielt, und so ärndtet er immer vollen Beyfall. Er ist noch ein junger Mann, und kann es also durch Fleis und Beharrlichkeit noch weiter bringen. — Hr. Serrurier, Dilettant, trägt, was er spielt, wol richtig vor, aber nicht immer mit dem gehörigen Ausdruck. Seit einiger Zeit ist er nicht mehr öffentlich aufgetreten. — Hr. le Normant, ebenfalls Dilettant, würde weit besser spielen, wenn er nicht zuweilen Sachen wählte, welche offenbar über seine Kräfte gehen. — Für's *Violoncell*: Hr. Rauppe, ein rühmlich bekannter und sehr solider Violoncellist. Was Fertigkeit, Richtigkeit und schönen Ton betrifft, so kann er wol unter die ersten Künstler auf diesem Instrumente gerechnet werden. In Ansehung des Ausdrucks bleibt aber öfters noch etwas zu wünschen übrig. — Hr. de Bruine, Dilettant, ein würdiger Schüler des Hrn. Rauppe, macht seinem Lehrer Ehre, indem er mit einer grossen Fertigkeit einen feinen Ausdruck verbindet. Es ist zu bedauern, dass er seit einigen Jahren nicht mehr Concert spielen kann, weil er an der Hand Schaden gelitten. — Hr. Durege, auch Dilettant, trägt die Concerte von Arnold gut vor: die von Romberg scheinen ihm aber noch zu schwer. Seit einigen Jahren hat er merklich zugenommen. Das Cantabile gelingt ihm besser, als geschwinde Passagen, welche öfters undeutlich herauskommen. — Für's *Fortepiano*. Hr. Fodor; er verbindet mit einer grossen Fertigkeit eine ausgezeichnete Deutlichkeit, rührt aber den Zuhörer nicht, denn er scheint selber nicht zu fühlen, was er vorträgt. Sein Lieblings-Compositeur scheint Steibelt zu seyn. — Hr. Wilms, ebenfalls ein sehr fertiger Klavierspieler, scheint mehr den Zuhörer rühren, als in Erstaunen setzen zu wollen, was ihm auch oft trefflich gelingt. — Hr. Steup besitzt auch viele Fertigkeit und einen angenehmen Vortrag. — Mad. Baldenecker trägt alles möglichst brillant vor, schlägt aber öfters zu stark. Steibelts Concert aus Es scheint ihr Lieblingsstück zu seyn, denn sie hat dies öfters, und gut, gegeben. — Dem. Schriwaneck liebt besonders Mozarts und Beethovens Musik, trägt auch die Concerte dieser Meister sehr gut vor, so wie überhaupt alles, was sie unternimmt. Zuweilen könnte ihr Spiel, in brillanten Stellen, zu Erhöhung des Effects, wol etwas kräftiger seyn. — Mad. de Neufville, Dilettantin, besitzt eine ausserordentliche Fertigkeit: ihr ist nichts zu schwer, und in dieser Rücksicht kann sie sich mit den grössten Klavierspielern messen. Man vermisst aber bey ihr den zarten Ausdruck, welcher den Virtuosen, am meisten aber den weiblichen, eigen seyn sollte, und doch — wunderbar genug — eben bey diesen so selten gefunden wird. Auch schlägt sie öfters so stark, dass sie damit selbst den Eindruck merklich schwächt, den ihr kunstvolles Spiel hervorbringt. — Die Dem. Blenman und Serrurier sind auch sehr talentvolle Klavierspielerinnen, und leisten ungemein viel auf ihren Instrumenten. — Hr. Gülcher ist ebenfalls ein fertiger Klavierist. — Ausser diesen giebts noch eine Menge rühmenswerther Liebhaber für das Pianoforte. — Für die *Flöte*. Hr. Dahmen; besitzt einen angenehmen Ton, und verbindet damit viel Fertigkeit und Ausdruck: allein er intonirt nicht immer rein; bey brillanten Passagen ist er gewöhnlich etwas zu hoch und bey sanften Stellen zu tief. — Hr. van Ollesen hat einen vollen, runden Ton, dabey Fertigkeit, bläst auch rein, hat aber nichts Feines in seinem Spiel; zuweilen ist dies sogar etwas rauh. — Für die *Klarinette*. Hr. Kleine würde noch besser blasen, wenn er nicht öfters so sehr eilte. Sein Ton ist voll und dabey angenehm; er besitzt viel Fertigkeit: sein Geschmack aber lässt noch Manches zu wünschen übrig. — Für den *Fagott*. Hr. Mann besitzt einen schönen, starken Ton, viel Fertigkeit und Geschmack; er intonirt aber nicht immer rein. Vielleicht liegt das aber an seinem Instrumente, dessen Tonverhältnisse nicht richtig zu seyn scheinen; einige Töne sind zu hoch und andere zu tief. — Für's *Horn*. Die Hrn. Potdewin u. Hehrens haben einen schönen Ton und verbinden damit angenehmen Gesang; die Passagen gerathen weniger, doch diese gehören auch mehr andern Instrumenten an. — Für die *Hoboe*. Hrn. Stoll: Ton ist kein eigentlicher Hoboe-Ton; er unterscheidet sich ganz von dem, anderer Künstler auf diesem Instrumente. Uebrigens bläst Hr. St. gut. — Hr. Schriwaneck ist nach Nantes abgegangen. Man verliert an ihm einen vortrefflichen Orchesterspieler. — Dies wären die vorzüglichsten Solo-

Spieler; ausser diesen giebt's aber noch mehrere, welche auch Concert spielen. —

Woran es hier vorzüglich fehlt, ist eine *gute Singschule*, wie sie z. B. Berlin oder Leipzig besitzt. Leider fehlt es auch an einem geschickten Lehrer des Gesanges. Hr. Compostini, Singmeister, ist vor einiger Zeit gestorben. Er hat einige gute Schülerinnen gezogen, worunter die vorhin genannten Dem. Abeleven und Grave gehören. Ein Singinstitut würde gewiss unterstützt werden; wenigstens an Liebhabern würde es nicht fehlen und gute Stimmen hat man hier auch. Die Holländer haben in der That ungemein viel Liebhaberey und auch Talent für Gesang: mehr noch, als für Instrumental-Musik: ein gutes Singinstitut würde also von grossem, entscheidendem Einflusse auf die hiesige Tonkunst seyn. Will man jetzt ein grosses Musikstück geben, so hat man immer die grösste Mühe, Sänger zu bekommen; ist das Ganze endlich zusammen gebracht, so ist es doch noch mangelhaft, schon darum, weil die Sänger nicht eingesungen, nicht sicher, des vollstimmigen Gesangs, und seiner Eigenheiten und Regeln, nicht mächtig sind u. dgl. m. Vor der Hand mag eine gute Singschule hier wol nur ein frommer Wunsch bleiben: haben wir aber nur erst etwa ein Jahr Ruhe und Friede genossen, hat man sich nur in etwas wieder erholt, und ist Sinn und Theilnahme für die Künste des Friedens wieder lebendiger geworden: so könnte solch eine nutzliche Anstalt wol ausgeführt werden. —

Componisten giebt es in Holland eine ziemliche Menge; wenigstens beträchtlich mehr, als man im Auslande zu wissen scheint. Hier in Amsterdam sind Fodor, Freubel, (Musikdirector beym holländischen Theater.) Wilms, Steup und Bertelman, die vorzüglichsten. Fodor hat bekanntlich einige Symphonien, Klavier-Concerte und andere Stücke fürs Klavier geschrieben. Seine Werke gehen eben nicht tief, sind aber nicht ohne Interesse. Vielleicht will er jenes auch nicht, sondern nur für den Augenblick gut unterhalten. — Freubel hat einige Ballets geschrieben, auch einige grössere Singstücke für's holländische Theater, und noch eine Menge anderer Werke. Seine Sachen scheinen in Deutschland nicht bekannt zu seyn. — Wilms, dessen brave Arbeiten, wie auch ihre Blätter bezeugen, in Deutschland den verdienten Beyfall finden, hat bekanntlich Symphonien, Concerte für allerley Instrumente, und Klaviersachen aller Art geschrieben. Für den Gesang scheint er noch wenig gethan zu haben; vielleicht weil es hier an Gelegenheit mangelt, bedeutende Gesangstücke gut aufzuführen. — Steup hat Klavier-Concerte, (welche aber weiter nicht bekannt worden sind,) Sonaten, Variationen, und seit einiger Zeit eine Menge kleinere Sachen geschrieben, welche er in eigenem Verlag heraus gegeben hat. — Bertelman hat einige Messen componirt, welche Werth haben. — Wenn man Noten zusammensetzen und aufschreiben componiren nennen will, so giebts noch eine Menge Componisten in Holland: allein ihre meisten Sachen sind sehr seicht, und doch, was das Schlimmste ist, finden sie vielen Eingang, besonders, weil — was allerdings zu verwundern — viele hiesige Musiklehrer und Lehrerinnen von solchen Werken Gebrauch machen. Vielleicht thun sie dies nur, weil alles sehr leicht ist, und sie also wenig Mühe damit haben. Sie sollten aber bedenken, dass ihre Schüler dadurch verdorben werden, einen schlechten Geschmack bekommen, und eigentlich auch nichts dabey lernen. —

Vom hiesigen *Geschmack* für Musik, wie er im Werden ist, habe ich oben gesprochen: betrachtet man ihn als eben in diesem Moment bestehend: so ist er freylich hier, wie überall, verschieden; doch könnte man die jetzigen Freunde der Tonkunst füglich in drey Abtheilungen bringen. In die erste gehören die Freunde der Werke Mozarts, Haydns, Beethovens u. dgl.; in die zweyte und zahlreichere Abtheilung die, welche nur im Moment angenehm unterhalten seyn, aber beym Genuss nicht gern denken wollen. Die Werke Steibelts, und ähnliche, finden bey ihnen noch vielen Beyfall. Ueberhaupt muss für sie eigentlich alles galant, etwas tändelnd seyn, obgleich sie wol auch Geschmack an grössern, tiefer eingreifenden Werken zu haben affectiren. Die dritte Abtheilung nimmt mit allem vorlieb, und bekummert sich wenig darum, ob die Sachen Werth haben oder nicht, wenn's nur klingt, neu ist, und dabey ja hubsch leicht. —

Für den *Sommer* besteht hier ein Concert ausser der Stadt. Dies hat sich schon einige Jahre mit Ehren erhalten. Das Motto der Gesellschaft ist auch *Harmonie*. Es besteht aus einem grossen Theil der Gesellschaft des Winter-Harmonie, und aus einigen andern Mitgliedern. Des Sonntags ist Concert. Ausser der Musik unterhält sich die Gesellschaft auf andere bestimmte Tage mit andern, zugleich angenehmen und nutzlichen Gegenständen:

z. B. mit Declamation guter Gedichte, physikalischen Experimenten u. dgl., oder es werden Zeichnungen besichtigt u. s. w. Sollte in dem Concerte dieser Gesellschaft etwas Merkwürdiges vorfallen, so wird es in diesen Blättern angezeigt werden. —

Nachrichten.

München, d. 12ten Juny. Wenn ich von der, auf unsere Bühne gebrachten, und in jeder Hinsicht so ausgezeichneten *Athalia*, (Oper in drey Aufzügen, nach Racine's Trauerspiel frey bearbeitet von Wohlbrück, in Musik gesetzt vom Freyherrn von *Poissl*.) nicht sogleich Bericht erstattet habe, so liegt das einzig daran, dass ich sie erst mehrmals zu hören wünschte, um von ihr, die es so vorzüglich verdiente, ein detailliirteres Urtheil fallen zu können. Wiederholungen derselben aber bisher nicht möglich waren, wegen der Zurüstungen zur Aufführung des *Numa Pompilius*, welcher eine der Feyerlichkeiten auszumachen bestimmt war, womit die Ankunft Sr. Maj., des Kaisers Franz, begangen werden sollte.

Gleich Anfangs glaube ich bemerken zu müssen, dass, je seltener seit einiger Zeit auf unsrer Operabühne Werke vaterlandischer Künstler geworden, je mehr dankbare Anerkennung und gerechte Würdigung es verdiene, wenn Manner, die nicht eigentlich durch äussern Beruf gedrungen, sondern nur durch innern — durch Talent, Kunstsinn und Kunstliebe — begeistert, es unternehmen, den Mangel zu decken, und die Lücke würdig auszufullen. Zu diesem Zwecke hatten sich hier Dichter und Componist vereinigt, und, ihn sicherer zu erreichen, sich, wie man sogleich bemerkt, ihre Gedanken, Empfindungen und Erfahrungen wechselseitig mitgetheilt, die vielbetretene Heerstrasse verlassen, und sich eigene Auswege gebahnt. Ersterer verdankt seinem grossen Vorganger wol nicht viel mehr, als den ersten Entwurf; er verlässt ihn sogleich, wo die Art *seines* Gedichts einer verschiedenen Behandlung bedarf. Der Uebergang von Declamation zum Gesange ist auf eigene Art durch melodramatische Sätze, dann durch Recitative, bis zur Arie und dem Chor, sehr passend und einsichtsvoll geordnet, so dass Stellen, dem kalteren Nachdenken und der Exposition angehörig, für sich bestehen, und die gesteigerte Empfindung sodann in ihrer eigenen Sprache sich verkündigt. Ueberdies haben wir durchaus eine rein gehaltene Diction, die nie sich in das Gemeine verliert, bemerkt — was uns um so mehr ansprach, als in Operngedichten die Nachlassigkeit in dieser Hinsicht nur zu gewöhnlich ist. In musikalischer Beziehung ist zuerst das Verdienst einer wahren Neuheit nicht zu verkennen. Können wir gleich nach einer ersten Darstellung nicht in eine weitere Erorterung einzelner Stücke eingehen, so zeigte sich doch selbst da sogleich auffallend, wie der verdienstvolle Künstler diesmal alle hergebrachte Modeformen von sich weiset, und, was in seiner Kunst so selten geschieht, Charaktere mit fester Hand entwirft, die er das ganze Stück hin kraftvoll zu halten sich bestrebt. Rein dramatisch dürfen wir deswegen seine Arbeit nennen, da sie innig mit Handlung, Characteren und Sprache zusammenhangt, und an und für sich allein kaum bestehen würde. An mehrern Stellen, z. B. am Ende des ersten Acts, entwickelt sich eine harmonische Kraft, welche um so mehr grosse Effecte hervorbringt, da sie haufig mit innigen, sanften Melodien im Contrast erscheinet, und so die Form dramatischer Musik veredelt. Die Aufnahme der ersten Darstellung ist für den Dichter und Componisten gleich ehrend. Alle Darstellende haben mit sichtbarer Liebe an derselben Antheil genommen. Mad. Harlas, als Athalia, hat in jeder Hinsicht sich selbst übertroffen. Wir glauben nicht, sie je trefflicher gesehen zu haben, denn sie war gleich vorzüglich in Gesang, Declamation und Spiel. Ihre grosse Scene des zweyten Acts war wahrhaft hinreissend. Hr. Mittermayr leistete alles, was von ihm, dem eifrigen, talentvollen Künstler ohnehin zu erwarten war, und zu wünschen wäre es nur gewesen, dass der Charakter seiner Rolle es möglich gemacht hatte, ihm so brillante Stellen zu geben, wie das Publicum nun einmal zu verlangen scheint, wenn es sich zur lauten Anerkennung des Talentes soll beleben lassen. Sein ganzer Vortrag war würdevoll und innig; und man muss es ihm Dank wissen, dass er die Wahrheit der Darstellung seines Charakters nicht einem, haufig übrlangebrachten Streben nach lautem Beyfall zum Opfer brachte. Die Rolle des jungen Joas wurde von Dem. Wohlbrück mit Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks gegeben. Alle übrigen Mitspielenden heben mit Einsicht, und Theilnahme an der Sache, das Ganze befördern helfen. — Es findet sich kein Tenor

in dieser Oper, ausgenommen in den Chören, welche gut ausgeführt wurden. Man verdankt dieses Letztere insbesondere noch den lobenswerthen Bemühungen der spielenden Hauptpersonen, welche es nicht unter ihrer Würde hielten, in denselben mitzusingen, wenn sie bey grossen Ensemblestücken auf der Bühne zugegen waren, und ihnen nicht eben ein selbstständiger Gesang gegeben war. — Uebrigens, um noch einmal einen Blick über das Ganze zu werfen, glauben wir bemerkt zu haben, dass dem Dichter und Componisten der Gedanke, die Gränze einer *deutschen* Oper zu bezeichnen, nicht fremd gewesen. Denn da die grosse italienische Oper alles für den Gesang, wenig für richtige Declamation, noch weniger für dramatische Wahrheit leistet; das französische musik. Drama hingegen Declamation und richtige scenische Behandlung sich zur Hauptsache macht, den eigentlichen Gesang aber für sehr untergeordnet hält: so ist in diesem neuen Werke das Streben, zwischen beyden Extremen die Mittelstrasse auszufinden, sichtbar genug. Daher kam es denn wahrscheinlich, dass der Componist in dieser seiner Arbeit nichts der Schönheit und Fasslichkeit der Melodie, nichts der Kraft der Harmonie oder der Richtigkeit der Declamation, ausser, wenn eines davon für sich allein wesentlich hervortreten durfte, aufopferte, sondern jedes dieser Haupterfordernisse zu Einem grossen, harmonischen Ganzen ordnete. Es konnte ihm deswegen nicht genügen, blos einen Contrast herzustellen zwischen dem irdischen Treiben und der beständigen Unruhe der Athalia, und der innig frommen Ergebung der Tempelbewohner in Jehova's Willen; zwischen dem Ausdruck der Frömmigkeit des Kindes Joas, und den, von dem Hohenpriester der zitternden Josabet verkündeten Weissagungen. Er wollte den noch weit auffallenderen Charakter der Handlung selbst tief bezeichnen. Nichts ist also begreiflicher, aber auch nichts wohlthuender, als die gänzliche Verbannung alles Unheiligen aus der Musik dieser Oper, sobald die frommen, Gott ergebenen Menschen unter sich sind, und keine Störung von aussen mehr erfahren. Wenn demnach der Componist in mancher Stelle des dritten Acts sich weniger kraftvoll und feurig aussprach, als in den beyden ersten: so giebt dies nur einen Beweis mehr für die Richtigkeit seines Kunstsinnes, indem ihm das Gedicht nur Anlass zum innigsten, frommen Gesange, keineswegs aber zur larmenden Freude u. dgl. giebt, und wir müssen ihm Dank wissen, dass er am Ende lieber Rührung, als tobenden Beyfall hervorzubringen gesucht hat. Dass er auch Ersteres bewirken konne, hat er bey andern Gelegenheiten oft bewiesen. — Weitere Wiederholungen dieser Oper, die jedem Kunstfreund erwünscht seyn müssen, werden uns mit den innern Vorzügen dieses Werks noch bekannter machen; so wie sie auch Veranlassung geben können, das, was einer weitern Bildung empfänglich ist, weiter zu fördern, so dass man das hohe Ziel ächter Kunst nicht mehr so leicht aus dem Gesicht verliert.

Nekrolog.

Friedrich Heinrich Himmel, kön. preuss. Kapellm., starb d. 8ten Jun. d. J. in Berlin an der Wassersucht, 50 Jahre alt. An ihm verliert die musikal. Welt einen der talentvollsten, beliebtesten, in gewissen Fächern wahrhaft verdienten Componisten, und einen vorzüglichen Virtuosen auf dem Pianoforte. Seine herrliche Gabe, besonders für zarte und schöne Melodie, legte er bekanntlich in einer bedeutenden Anzahl seiner vielen Lieder und ähnlichen Gesange (z. B. in der *Fanchon*, der *Urania*,) aufs gefälligste an den Tag, und diese werden ihn bey denen, welche diese Stücke kennen und jenen Vorzug zu schätzen wissen, noch lange in werthem Andenken erhalten. Seine grössern Werke, besonders seine Opern, *Vasco de Gama* und die *Sylphen*, doch auch einige Psalmen, Messen, Cantaten u. dergl., verdienen mehr Theilnahme, als sie gefunden zu haben scheinen, wenigstens um mancher ausgezeichneten Schönheiten des Einzelnen willen, wenn man auch mit dem Ganzen (aus Mangel an durchdachtem, festgehaltenem Plan, an Styl, im höheren Sinne des Worts, und an Tiefe der Ausarbeitung,) nirgends ganz zufrieden seyn könnte. Hätte H. in frühern Jahren strenger gegen sich selbst seyn, mehr studiren, mehr Fleiss anwenden mögen: er wäre gewiss einer der grössten Meister unsrer Zeit geworden. So urtheilte schon vor ungefähr zwanzig Jahren sein trefflicher Lehrer, Naumann, über ihn; und die Folge seines Lebens und seiner künstlerischen Wirksamkeit hat dies Urtheil bestätigt.

Seine Schicksale und seine Arbeiten finden die Leser in Gerbers *neuem Tonkünstlerlexikon*; als Mensch, als Gesellschafter etc. ist er ihnen von seinen vielen Reisen und zahlreichen Verbindungen mannigfaltiger Art wol bekannt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten July. **No. 27.** 1814.

Ueber die jetzt bevorstehende wirkliche Einführung des Taktmessers.

Der Augenblick ist nun gekommen, wo es scheint, als stehe die an sich so unendlich wünschenswerthe *wirkliche Einführung* des Chronometers endlich bevor: denn bereits haben zwey für Tonkunst wichtige Musensitze, es haben die Glieder des pariser Instituts und die Tonkünstler Wiens, den Anfang damit gemacht.

Der treffliche Mechaniker Mälzel in Wien hat, so berichtet uns No. 48. d. Allg. musik. Z. vom 1sten Decemb. vor. J., eine Maschine erfunden, welche, je nachdem man sie auf diese oder jene Nummer richtet, so oder so viele Hammerschläge innerhalb einer Minute, thut, z. B. 66 Schläge binnen einer Minute, wenn man sie auf die Ziffer 66 richtet, u. s. w. — Nun darf ein Tonsetzer, um aller Welt aufs bestimmteste verständlich zu machen, wie geschwind oder langsam er sein Tonstück ausgeführt haben will, nur beym Anfang eines jeden Tonstücks anmerken: z. B. *Viertel* 66, oder 66 *Viertel*, das heisst: die Viertel, (Achtel, oder halben Noten, u. s. w.) sollen so genommen werden, dass deren netto 66 eine Minute dauern. Wer dann genau wissen will, wie geschwind der Tonsetzer sein Stück ausgeführt haben wollte, der darf nur eine solche Maschine besitzen, sie auf No. 66 richten, und die Schläge derselben werden ihm die Dauer der Viertel, (Achtel, oder halben Noten) angeben. Die Maschine ist von den Herren Salieri, Beethoven und Weigel approbirt; Hr. Salieri hat auch versprochen, die Partituren der mozartschen, gluck'schen, haydnschen und andern Compositionen nach dem mälzelschen Chronometer zu bezeichnen, und bereits mit Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten*, und Glucks *Iphigenia in Tauris*, den Anfang gemacht. Hr. Mälzel wird seine Maschinen in Wien, London, Petersburg, Berlin, Mayland, Paris etc. um den billigsten Preis feil bieten.

Das scheinen denn nun einmal ernstliche Schritte zur wirklichen Einführung des Chronometers; ja, durch sie, so wie zugleich durch die in Frankreich erfolgte Adoptirung eines, mit dem mälzelschen zum Theil übereinstimmenden Taktmessers, scheint der wirkliche, eigentliche Gebrauch begonnen zu haben, und eben jetzt ins wirkliche Leben übergehen zu wollen.

Um desto wichtiger ist es, desto mehr thut es Noth, recht ernstlich zu prüfen, ob dieser wirkliche Anfang auch auf dem zweckmässigsten Wege geschehe, und auf eine Art, welche die unzähligen und unschätzbaren Vortheile auch alle wirklich gewährt, welche das Chronometer gewähren kann.

Um diese Frage erschöpfend zu beantworten, ist es nöthig, von der Vorfrage auszugehen: *Was* soll das Chronometer eigentlich leisten? *wozu* soll es dienen? — Es sey mir erlaubt, die Antwort auf diese Vorfrage nach dem Sinn der Allgemeinen musikal. Zeit., No. 27. vom vor. Jahre, kurz zu wiederholen: Es soll nur dienen als Dollmetscher zwischen dem Componisten und dem, welcher dessen Composition aufführt. Nicht, dass beym Vortrag irgend einer Musik ein Chronometer thatig erscheine: nein, es sey blos der Maasstab, dessen der Componist sich bedient, um damit zu bezeichnen, in welchem Tempo er sein Werk aufgeführt wissen will; die Bezeichnung des gehörigen Grades chronometrischer Geschwindigkeit soll am Anfang eines Tonstücks an die Stelle der vagen Ueberschriften, *Allegro*, *Adagio etc.*, oder wenigstens *neben* dieselben gesetzt werden, so dass man durch Befragung des Chronometers an jedem Ort und auf ewige Zeiten leicht wissen könne, *wie* geschwind oder langsam der Componist sein Tonstück ausgeführt haben wollte, was durch die an sich schwankenden und nach Ort und Zeit wandelbaren Ueberschriften, *Allegro*, *Andante*, *Maestoso etc.* nun einmal nur sehr unbestimmt und unzuverlässig geschehen kann.

Aus dieser Entwickelung der eigenthümlichen

Bestimmung des Chronometers entwickeln sich zugleich auch die wesentlichen Erfordernisse desselben: er muss 1) ein *sichrer* und *bestimmter*, *zuverlässiger*, an jedem Ort und zu jeder Zeit sich gleichbleibender Maasstab seyn; aber auch 2) ein *allgemein verständlicher*, wo möglich, schon *überall* bekannter.

Dass das mälzelsche Chronometer jene *erste* Eigenschaft besitze, ist bey der bekannten, ausgezeichneten Geschicklichkeit dieses Mechanikers nicht zu bezweifeln: ob es aber auch in der zweyten Hinsicht zweckmässig ist, ein Tonstück nach Graden des mälzelschen Chronometers zu bezeichnen —? Offen bekannt: ich glaube, nein! aus dem einfachen, aber unwidersprechlichen Grunde, weil die Bezeichnung nach Graden des mälzelschen Taktmessers *nur da* verstanden werden kann, wo ein mälzelsches, das heisst: ein auf das Angeben der Quoten einer Minute eingerichtetes Chronometer, schon bey der Hand ist; da im Gegentheil die in No. 27. d. A. mus. Zeit. von 1813 vorgeschlagene Beziehungs-Art nach Zollen einer Pendellänge, z. B. *Allegro* 6″ Rh, (d. h. Allegro, dessen Taktheile gleich sind den Schwingungen eines Pendels, der 6 rheinländische Zoll lang ist) überall sogleich verstanden werden kann, wo man das rheinische, oder das demselben, bis auf ein Geringes, (was *hier* fast gar nichts ausmacht,) gleiche pariser Zollmaas kennt, oder doch wenigstens sich gewiss viel leichter verschaffen lässt, als ein mälzelscher Zeitmesser, d. h. also wenigstens in ganz Europa, am Cap, in Nordamerika etc.

Zum Beyspiel: In dem angeführten Artikel aus Wien heisst es: in Haydns *Jahreszeiten* sey die erste Tenor-Arie so zu nehmen, dass 120 Viertelnoten auf eine Minute gingen; vom Recitativ: Im vollen Glanze etc. aber nur 76. Das vermag nun ich hier nicht zu verstehen, weil ich keine Maschine besitze, welche mir auf Commando so oder so viel Schläge binnen einer Minute thut; hiesse es aber z. B. „12″—„24″ d. h. die Taktheile müssen gleich seyn den Schwingungen eines Pendels, der so und so viel Zolle lang ist: jedes Stückchen Bley, zur Noth ein Steinchen, an einen Zwirnfaden gebunden, (an welchem ein- für allemal die Zolle durch Knoten bezeichnet seyn könnten) würde mir dann genau anzeigen, wie geschwind es der Correspondent in Wien meynt — eben so genau, als wär' ich dort, oder Er hier, und taktirte oder sänge mir das Tempo selbst vor! Denn ich darf nur den Zwirnfaden 12 oder 24 Zoll lang nehmen, und das Bleyloth daran hin und her panduliren lassen, so giebt jedes Hin- oder Herschwingen einen Taktheil von der vorgeschriebnen Geschwindigkeit oder Langsamkeit aufs genaueste an. Dieses allereinfachste, von der Natur selbst gegebne Werkzeug, das einfache Pendel, ist, eben als von der Natur selbst gegeben, schon überall verbreitet, der rheinische Zoll ist an allen civilisirten Orten schon bekannt, (im äussersten Fall auch leicht durch die blosse Briefpost mitzutheilen, *oder etwa auf dem Titelblatt der Composition mit abzudrucken*,) der Tonsetzer also, der seine Tempi nach Zollen der Pendellänge anzeigt, kann gleich jetzt überall verstanden werden, indess der, welcher auf den mälzelschen Fuss bezeichnen wollte, warten muss, bis jedermann sich ein mälzelsches Chronometer angeschafft haben wird; ja, jener wird sein eignes Tonstück nicht einmal nach Graden eines auf Quoten einer Zeit-Minute berechneten Chronometers zu bezeichnen vermögen, wenn er selbst sich nicht ebenfalls schon eine solche Maschine angeschafft hat: ein einfaches Pendel aber kann jeder sich selbst leicht anfertigen aus einem Stückchen Bley und Zwirnfaden, jeder Tonsetzer kann sein Tonstück leicht darnach bezeichnen, jeder Leser diese Universal-Sprache verstehen, und mittelst eines ähnlichen einfachen Pendels sich von der Absicht des Tonsetzers unterrichten. Noch genauer und haarscharfer aber können die Tonsetzer und die Leser beydes, wenn sie beyde eine, nach meinem Vorschlag die Pendelsprache sprechende mälzelsche Maschine besitzen, auf welcher freylich die Grade noch mit feinerer Genauigkeit abgemessen werden können, als an dem blosen Pendel von Zwirn u. dergl. — Mälzels nach Pendellänge sich ausdrükkende Maschine wird also als eine noch haarschärfere Rectificirung jener Universal-Sprache zwar nicht unbedingt unentbehrlich, aber eben als schärfere Bestimmung der höchstwichtigen Universal-Sprache immer höchst wichtig, höchst nützlich und allgemein willkommen seyn: jedenfalls aber nur dann allgemeine Aufnahme finden, wenn sie sich in dieser allgemein verständlichen Sprache ausdrükken wird — denn sonst theilt sie das Unglück jeder Tempobezeichnung nach positiven Graden einer Maschine — es sey nun die mälzelsche, die des pariser Conservatoriums, oder irgend eine andre, ältere oder künftig neuere, — dass eine solche Bezeichnung nur dem verständlich ist, der just

dieselbe Maschine besitzt, dass man, um sie benutzen zu können, eine correspondirende Maschine derselben Gattung sich anschaffen, aufbewahren, bey sich führen, conserviren, repariren etc. muss. Wie denn nun gar, wenn vollends *mehrere, verschiedene* Maschinen neben einander in wirklichen Gebrauch kämen? wie z. B. die mälzelsche, die pariser und andre mehr? Welchen Apparat von all diesen Chronometer-Gattungen müsste da jeder Musiker sich anschaffen, oder — als Surrogat — wie viele Reductions-Tabellen jedesmal nachschlagen? Wird also ein Tonsetzer sein Tonstück nach mälzelschen Chronometer-Graden bezeichnen wollen, so lange noch nicht alle Musiker dieses Chronometer besitzen? oder werden alle Musiker sich letzteres einstweilen anschaffen, in Erwartung, dass die Tonsetzer künftig die Tempi ihrer Tonstücke nach Quoten einer Zeit-Minute, nach Graden des mälzelschen Taktmessers, anzeigen werden?—

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mayland, den 16ten Juny. *Uebersicht der Stagione teatrale della primavera* *).

Vergangenen 10ten April, als am ersten Osterfeyertage, gab man im Theater alla Scala die diesjährige erste Frühlingsoper. Sie heisst: *Agatina, o la virtù premiata*, (mit andern Worten: *Cendrillon,*) und die Musik war neu hinzucomponirt von Hrn. Pavesi. Das Singpersonale war folgendes: *Ramiro, Sovrano di Salerno*, Sig. Mari. *Alidoro, suo maestro, gran astrologo*, Sig. Vasoli. *Dandini, Cameriere del Principe*, Sig. Galli. *Clorinde e Tisbe, sue figli*, Sigg.e Coréa, Festa. *Agatina figliastra*, Sig.a Rosa Pinotti.

Die Erscheinung der Cendrillon und dreyer *Prime donne* in Einer Oper, war wirklich neu; letztere wenigstens sehr selten. — Sowohl das Gedicht, als auch die Musik haben gefallen. Einige Stücke, wie z. B. das Terzett: *Come Paride alle grazie*, und das gleich darauffolgende erste Finale; sodann im 2ten Act das Duett: *Voi Sovrano?* und Manches im zweyten Finale, sind recht gut gelungen. Pavesi's Gesundheit ist leider nicht die beste, sonst würde er gewiss noch mehr geleistet haben. — Die Coréa und Festa haben das Publicum vollkommen befriedigt. Und wie anders? Zwey vortreffliche Sängerinnen, in Einer Oper mit einander auftretend: musste da nicht ein Wetteifer entstehen? Die Coréa sang *diesmal*, so wie wir sie seit langer Zeit nicht hörten: ihre Stimme war rein, hell, gelaufig und ausdrucksvoll, und gesellte sich recht gut zur angenehmen, sehr gelaufigen Stimme der Festa. Wenn die Pinotti nicht so haufig distonirte, so müsste man sie ebenfalls unter die sehr guten Sängerinnen zählen. — Hr. Mari, Tenorist, besert sich immer. Hr. Galli ist Ihren Lesern ohnehin als trefflicher Bas-ist bekannt: beyde zeigten sich diesmal sehr wacker. So wurde denn auch der Compositeur nebst den Sangern nach dem ersten und zweyten Act einstimmig hervorgerufen.— Die Chöre waren wieder, wie gewöhnlich, schlecht.

Das neue, grosse Ballet: *Gundeberga*, vom Balletmeister Gioja, hat gar nichts Ausgezeichnetes, und daher auch wenig gefallen. Die Musik dazu besteht grösstentheils aus Stücken italienischer Opern, welche (selbst die Rosinischen nicht ausgenommen) ausserst matt klingen; sehr wenige Nummern sind jedoch aus beethovenschen Werken genommen, welche die Musik und den Tanz sogleich ganz anders beleben. — Das zweyte Ballet, *gli Omaggi alla Dea Flora*, von Garzia, verdient keiner Erwähnung.

Im Teatro Rè gab man den 12 April eine hier noch unbekannte, von Rossini vorigen Sommer in Venedig geschriebene Opera buffa, betitelt: *L'Italiana in Algieri*, mit vielem Beyfall. — Die Musik ist grösstentheils nach dem jetzt gewöhnlichen, italienischen Schlage; ein Duett zwischen Mustafa und Lindoro im ersten Act, und ein Terzett und Quintett im zweyten Act, verrathen jedoch des Compositeurs Genie. Rossini hat mich versichert, er habe diese Oper in weniger als 18 Tagen geschrieben. Ohne hierbey Vergleiche anstellen zu wollen, schien es mir beynahe unmöglich, wie Mozart seine *Clemenza di Tito* ebenfalls in weniger als 18 Tagen habe schreiben können. — Hr. Gentili, Tenorist, der schon mehrmals in der Scala auftrat, hat eine gute Schule, und nahm sich auf

*) Da die dermalige Direction der grossen Theater, etwas gegen die italienische Sitte, die ganze Fastenzeit bis zum Grünendonnerstage ausschliesslich Opern giebt: so machten dieses Jahr die in verwichenem März gegebenen Pärchen Opera, il Fuoruscito und Sargino, den Beschluss der Stagione del Carnevale.

diesem Theater recht gut aus. Auch Hr. Bottari, als Mustafa, verdient Lob. Allein Dem. Bassi, von welcher man sich vergangenen Carneval, als sie diese Bühne in der Rolle des Tancredi zum ersten Male betrat, für die Zukunft viel versprach, hat sehr viel von ihrer schönen Altstimme verloren, wozu ihre seither etwas geschwächte Gesundheit das Meiste beygetragen hat. — Sowol nach dem ersten, als nach dem zweyten Acte wurden die Sänger, nebst Hrn. Rossini, (welcher zufälliger Weise bey der ersten Aufführung zugegen war,) hervorgerufen.

Den 21sten May gab man in der Scala eine etwas ältere Opera seria von Farinelli, *Attila* betitelt. Die Musik ist sehr arm. Hr. David, als Attila, zeichnete sich nicht sonderlich aus. Mad. Coréa und Hr. Velluti haben ein Duett gegen das Ende des ersten Acts recht gut gesungen. Die Oper hat im Ganzen sehr wenig oder gar nicht gefallen. — Eigentlich sollte statt dieser Oper Mozarts *Titus* gegeben werden; allein es entstanden Sängerkabalen. Hrn. David waren die Gesangstücke des Titus zu unbedeutend; die beyden Prime donne, Coréa und Festa, fanden Manches zu hoch, Manches zu tief für ihre Stimmen, und hierin wurden wir, wie auch das hiesige, sehr zahlreiche kaiserliche Militär, eines Vergnügens beraubt, das nur selten in Italien zu haben ist.

Dagegen beschenkte man uns zehn Tage nachher, den 31sten May, in eben diesem Theater mit Mozarts *Mädchentreue* (*Così fan tutte*) auf eine Weise, die in jedem Verehrer dieses unvergesslichen Meisters nur Aerger hervorbringen musste. *La scuola degli Amanti*, oss.: *Così fan tutte*, hat vor mehrern Jahren in der Scala ungemein gefallen, und dieses Jahr wurden von dieser herrlichen Oper nur einige Stücke sehr schwach beklatscht. Die Ursache hiervon ist sehr einleuchtend: damals war das Ensemble der Sänger vortrefflich, diesmal aber erbärmlich. Die Sig.a Rosa Pinotti distonirte vom Anfang bis zu Ende. Die sonst sehr brave Sängerin, Sig.a Festa, sang ausserst nachlässig und ohne Leben. Die beyden Liebhaber, Hr. Galli und Hr. Mari, gaben ihre Rollen nicht besser; auch artete diesmal die schöne Basstimme des Hrn. Galli zuweilen — ich kann es nicht anders nennen, als, ins Brüllende aus, und somit überschrie er alle. (In einem Duett mit dem Tenoristen, Mari, war dieser letztere kaum vernehmbar.) Hr. Verni, als Don Alfonso, zeichnete sich indessen besser aus. — Ein anderer Umstand ist folgender. Man hat den unglücklichen Gedanken gehabt, mehrere Stücke aus der Oper wegzulassen, und dafür andere, von der geringsten welschen Mache, hinein zu flicken; ja, die Unverschamtheit ging so weit, dass man eine mozartische Arie ganz umkehrete und verstellte. Der heutige Italiener, dem wahrhaft dramatische Musik, man darf wirklich sagen, ganz fremd ist, den ein *bel motivo*, gleich denen eines Rondo von Pleyel oder Gyrowetz, ganz anders einnimmt, und ihm viel schöner klingt, als was Anderen in einer haydnschen oder mozartschen Musik das innerste Herz bewegt und zum Himmel hebt: der heutige Italiener, sage ich, hat recht eigentlich keine Idee davon, dass eine mozartsche Oper ein *musikalisches Ganze* ist, so dass, wenn bald ein Theil weggeschnitten, bald dort ein ganz fremdartiger angesetzt wird, dieses Ganze nothwendig leiden muss. — Ich weiss übrigens nicht, ob das Orchester diesmal gethan hat, was es vermag. Viele der Zuhörer stutzten oft, und glaubten das Orchester schlafe; mir schien es in der That eben so. —

Den 2ten Juny gab man im Teatro Rè die ältere Farce: *Quanti casi in un sol giorno*, mit Musik von Hrn. Trento. Sie gefiel nicht.

In der Scala gab man den 9ten Juny ein neues Ballet, von Hrn. Gioja: *le nozze di Figaro*. Der Gegenstand ist bekannt. Das Ballet besteht leider fast gänzlich in einer langweiligen Mimik. Anfangs wurde stark gepfiffen, zuletzt aber, wo Mad. Millier und Mad. Coralli, nebst Hrn. Titus, ein herrliches *a trè* tanzen, und eine ziemlich schöne Decoration angebracht ist, da wurde stark geklatscht: und nun saumte man nicht, sowol den Balletmeister, als auch die vorzüglichen Tanzer hervor zu rufen. Bey der zweyten Vorstellung hörte man (obiges *a trè* abgerechnet) kaum mehr applaudiren. Die aus italienischen Opern zusammengelesene Musik übergehe ich. —

Den 10ten dieses hielten die Zöglinge des hiesigen musikal. Conservatoriums ihre gewöhnliche Semestralprobe. Der Hr. Feldmarschall, Graf Bellegarde, Oberbefehlshaber der k. k. Armee in Italien und k. k. Commissair der östreichischen Lombardey; der General der Cavallerie, Hr. Graf Klenau, dermaliger Commandant von Mayland, und eine grosse Anzahl andern k. k. hohen Militars, nebst einer sehr zahlreichen Menge Zuhörer der hiesigen Bewohner, waren bey dieser Probe, welche

das weitere Fortschreiten der Zöglinge in dieser schönen Kunst erfreulich an den Tag legte, zugegen. Hr. Graf von Bellegarde und Hr. Graf von Klenau haben dem Director, Hrn. Asioli, und den gesammten Professoren, wie auch den Zöglingen dieses Instituts, ihren besondern Beyfall und ihr Wohlgefallen bezeugt. —

Musikalische Akademien sind in dieser Stagione wenige zu Stande gekommen. Den 24sten März gab die 16jährige Virtuosin, Sig.a Calcagno, aus Genua, Schülerin des berühmten Paganini, in hiesigem Conservatorio ein Violinconcert. Ich war nicht zugegen; hörte aber ihr Spiel ziemlich loben. — Hr. Vimercati gab den 15ten April im Theater Carcano bey fast leerem Hause eine Vocal- und Instrumental-Akademie, worin er sich mit einem neuen Mandolinconcert vom Hrn. Kapellmeister S. Mayer hören liess. Es ist überflüssig, von diesem vortrefflichen Mandolinspieler noch etwas zu sagen, da er aus Ihren Blättern hinlänglich bekannt ist. Hr. Bojte, Concertist aus Piacenza, spielte ein Pianoforteconcert von Steibelt. Er besitzt Gelaufigkeit. — Auch Hr. Paganini giebt, seit Anfang Mays, beständig Akademien im Teatro Rè. Es ist zum Verwundern, dass dieser grosse Künstler (von dem ausführlich in No. 14. der musikal. Zeit. von d. J. gesprochen ist) immer an einem Orte bleibt, und nicht schon Reisen ins Ausland gemacht hat, wo er gewiss die grösste Bewunderung erregen und Gold finden muss. Vielleicht sichet er aber nur seine Zeit ab. —

Zum Schlusse auch etwas über den musikal. Genuss, welchen uns die dermalige Besatzung der k. k. Armee gewährt. Schon beym ersten Einmarsch der Division Neipperg in hiesiger Stadt befand sich bey derselben die bekannte, treffliche, musikal. Gesellschaft des Regiments Chasteler, welche uns in der wenigen Zeit, in der diese Division hier verweilte, fast täglich Abends auf dem hiesigen Domplatz mit herrlichen Harmoniestücken unterhielt. Seit mehr als einem Monate befindet sich das Hauptquartier des Hrn. Feldmarschalls Grafen Bellegarde hier, welcher die vormals sogenannte *Villa Buonaparte* bewohnt. In dem grossen Hofe dieser Villa hören wir täglich, wenn es die Witterung erlaubt, die herrlichste Harmoniemusik, die es nur geben kann. Jedermann ist der Eintritt erlaubt. Die berühmten Musiker des Regiments Deutschmeister, und die sehr guten des Reg. Lindenau, unterhalten uns wechselsweise. Bey ersterer befindet sich ein sehr junger Wiener, Namens Zeisl, der das Posthorn einzig bläst. Ueberhaupt besteht diese Gesellschaft, so wie beynahe das ganze Reg. Deutschmeister, aus lauter Wienern. Bey jeder Musik strömen die Leute von jedem Range, zu Fuss oder in Wagen, zu Tausenden herbey, und bewundern und beklatschen die deutsche Musik und die deutschen Künstler.

Dresden *) — Am ersten April hörten wir in der hiesigen königl. Hofkapelle ein, vom Hrn. Kapellm. Morlacchi neu componirtes *Miserere*. Die Composition sollte eine Nachahmung derjenigen seyn, welche in der sixtinischen Kapelle zu Rom in der Charwoche alljährlich aufgeführt wird. Wie verschieden war indess diese uns gegebene Copie von dem gedachten Originalwerke eines Palestrina! **) Wie konnte es auch anders seyn? Das Miserere von Palestrina ist vierstimmig gesetzt, und wird, selbst nach den grossen Beschränkungen der röm. Kirchenmusik, wenigstens noch, wo ich nicht irre, von 32 Sangern, mit vollkommener Reinheit in der Intonation, mit der genauesten Beobachtung des *piano* und *des forte*, des *crescendo* und des *decrescendo*, und überhaupt so vollendet gegeben, dass jeder Reisende, der es hörte, Künstler oder Dilettant, noch in den spatesten Jahren mit süsser Rückerinnerung von diesen wahrhaft himmlischen Harmonien enthusiastisch spricht. Das Morlacchische Werkchen ist nur für drey Solostimmen, Sopran, Alt und Tenor, componirt, und wurde ziemlich unvollkommen ausgeführt. Diese, einem Tadel ähnlichen Bemerkungen treffen jedoch eigentlich nur die Sänger, nicht den Componisten, obwohl derselbe, bey seiner Bekanntschaft mit den Wirkungen der Harmonie, und bey der nothwendigen Berücksichtigung der Grösse und sonstigen Eigenthümlichkeiten der hiesigen Kirche, alle vorgefallene Unordnungen gar leicht hätte vermeiden können, wenn er das Stück vierstimmig für den ganzen Chor der Sänger componirt hätte. Damit

---

*) Anm. Ohne unsre Schuld verspätet. d. Redact.

**) Der Anfang des Miserere von Palestrina ist aus der musikal. Zeitung, Jahrgang 1810. No. 37. pag. 591., zu ersehen. d. Verf.

man sich von dem Gerügten eine etwas deutlichere Vorstellung machen könne, theile ich den Anfang des Ganzen mit, wie ich mir ihn nach dem Gehör aufgezeichnet habe:

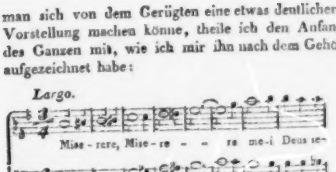

Der Sopranist, Hr. Sassaroli, mit seiner, bekanntlich schonen, starken, aber selten richtig intonirenden Stimme, trat gleich einen Viertelston zu tief ein; dadurch irre geleitet, verfiel der brave Contraaltist, Hr. Ceccarelli, in den gleichen Fehler und zog noch mehr herunter: nun wollte der Tenorist, Hr. Benelli, mit Gewalt helfen, den von der Orgel angegebenen Ton wieder in seine Rechte zu versetzen, und intonirte wiederum zu hoch! — Ueber den Werth dieses Miserere selbst zu urtheilen, enthalte ich mich ganz, da ich zur Einsicht der Partitur nicht habe gelangen können. Einzelne Verse des Textes schienen jedoch unrichtig behandelt, und überhaupt das Maas einer Schreibart, wie diese seyn sollte, ganz verfehlt zu seyn. Nicht immer gelingen Neuerungen.

Bald nach dieser, in der Charwoche noch einmal wiederholten Musik, nämlich am Vorabende des Osterfestes, erfreuete uns Hr. Morlacchi zum drittenmale mit seinem Oratorio: *La passione di Gesu Christo*. Ueber dieses Werk weitläufig sich heraus zu lassen, bedarf es nicht, da alles Wesentliche, was man von solchem sagen kann, bereits bald nach seiner ersten Aufführung in der mus. Zeit., Jahrg. 1812, No. 16, ausgesprochen worden ist. Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass Hr. Morlacchi diese seine Arbeit seit jener Zeit doch wol einer nochmaligen und strengern Feile hätte unterwerfen, und, von den hier und da auffallenden Fehlern — Folgen der Kürze der Zeit, binnen welcher er damals schrieb, hätte reinigen können, zumal da der Werth der Composition ohnedies durch die häufig vorkommenden Reminiscenzen bedeutend herabsinkt. Wer fand nicht z. B. die vollkommenste Aehnlichkeit zwischen der Introduction und der Symphonie zu Spontini's *Vestalin*, zwischen der Arie des Petrus: *Tu nel duol felice sei* — und Ferrando's Arie in *Così fan tutte: Ah la veggio quell' anima bella* — zwischen dem Duett der Magdalene und des Petrus: *Vi sento, oh dio, vi sento etc.* und dem bekannten Duetto agitato aus *Catone in Utica* von Paisiello, zwischen dem Schluss-Chor: *Santa speme*, und der naumannischen Composition dieses Stücks? Ueberhaupt, da der unvergessliche Naumann in der Composition des nämlichen Textes so ganz die Fülle seines Talents für Kirchenmusik und seiner Kenntnisse ausgeschüttet hat, auch sein herrliches Werk hier sehr bekannt und nach Würden hochgeachtet ist, wäre es für Hrn. Morlacchi gerathener gewesen, sich einen andern Gegenstand zur Bearbeitung zu wählen. So musste sich jedem Kenner und Dilettanten eine Vergleichung aufdrängen, von welcher sich Hr. M. selbst — wir sind das von seiner Einsicht und Bescheidenheit überzeugt — unmöglich Vortheil versprechen konnte.

Darmstadt, d. 12ten Jun. Voglers Tod, den Ihnen und Ihren Lesern sein ehemaliger Schüler und immerwährender Freund, der wackere Gottfr. Weber, mit so lebendiger Theilnahme berichtete, ward hier sehr betrauert, und wird es noch. Und wahrhaftig, V. verdiente es. Man mag über manche seiner Verirrungen, besonders in frühern Jahren, über manche seiner Eigenheiten und Schwächen, noch so streng urtheilen: V.'n gebührete Hochachtung, Dankbarkeit, und Theilnahme überhaupt, und zwar nicht nur, wie das wol niemals Jemand bezweifelt hat, wegen dessen, was er als gelehrter Theoretiker der Musik, als trefflicher Componist, als Virtuos und Mechaniker, sondern auch, ja ganz vorzüglich, wegen dessen, was er als mündlicher Lehrer seiner Kunst für schon Gebildete geleistet hat. Sein Verdienst in letzter Hinsicht ist im grossen Publicum wol bey weitem nicht genug bekannt, kann es auch, der Natur der Sache nach, nicht seyn: aber es wird schon zum Erweise desselben hinreichen, wenn man daran erinnert, dass Peter Winter, Bernh. Anselm und Gottfried Weber, Joh. Ganshacher und Meyer-Beer seine Schüler waren. Vielleicht eben so wohlthätig wirkte er auf die weit zahlreichern jungen Tonkünstler, die, ohne eigentlich seine Schüler zu seyn, doch

gelegentlich seine grossen Kenntnisse benutzten, ihn bey ihren Arbeiten zu Rathe zogen, seine Urtheile über ihre Werke verlangten etc. Unter den vielen, die hier genannt werden könnten, will ich mich mit dem Einzigen, dem genialen Carl Maria von Weber, begnügen. In traulichen, aber ernsten und strengen Unterhaltungen dieser Art war Vogler unübertrefflich und vielleicht einzig. — So freuete es denn gewiss einen jeden, der V.'n näher kannte, dass er, der vielgewanderte Odysseus, für seine späten Jahre, durch das Wohlwollen unsers durchl. Grossherzogs und seiner Frau Gemalin kön. Hoh., ein Ithaka fand, wo er ruhig, aber keineswegs unthätig, geachtet, von der Kunst, welcher er sein Leben gewidmet, erheitert und immer von neuem belebt, durch vielfältige Beweise von der Gnade des musikliebenden Fürstenhauses emporgehalten, und endlich durch einen vollkommen gesunden, kraftigen, ausdauernden Körper erleichtert, sehr glückliche Tage verleben konnte, sehr glückliche verlebte. Sechs und ein halb Jahr — von dem 58sten seines Lebens an — genoss er dieses Asyla, das er, der sonst sein Leben lang nirgends lang aushalten konnte, als ein solches dankbar erkannte und nie wieder verlassen haben würde, wären ihm auch noch so viele Jahre vergönnt gewesen.

Sein Begräbnis (d. 7ten May, Abends,) war still, aber würdig und erhebend durch mehrere Beweise wahrer Theilnahme. Vor allen verdient, auch öffentlich, gerühmt zu werden, wie unsere Frau Grossherzogin, seine geistreiche und dankbare Schülerin, den alten, treuen Lehrer noch am Grabe ehrete. Durch sie ward sein Sarg mit einer vergoldeten Lyra geziert, und diese mit einem Lorbeerkranze von ihrer eigenen Hand umwunden. Einige ihrer Aeusserungen bey V.s Tode wurden aufgefasst und in folgenden Versen nachgesprochen:

Der Tonkunst grossem Meister gab Apoll
Die goldne Leyer selbst. Bewundrungsvoll
Und hoch entzückt horcht' alles auf die Lieder,
Die sie ertönen liess. — Doch jetzt verstummt ihr Ton.
O, ständen wir vor Gottes Thron,
Gewiss, wir hörten ihre Harmonien wieder! —

Sein musikal. Nachlass wird geordnet, und vielleicht Mehreres daraus auch öffentlich bekannt gemacht werden. Sollte dieser Nachlass auch nicht so vieles enthalten, als Hr. Gottfr. Weber in jener Anzeige seines Todes meynt: so befinden sich doch gewiss V.s trefflichste Arbeiten darunter. Man will hier wissen, er habe auch ein *Requiem* für sich selbst geschrieben, aber verheimlicht: mir ist nichts davon bekannt. Er klagte oft, dass Compositionen unter seinem Namen im Manuscript und wol auch im Druck verbreitet wären, von denen er gar nichts wisse: unter seinen Papieren wird sich wahrscheinlich ein Verzeichnis aller der Werke finden, die er anerkannte; wenigstens hatte er es verfasst. — Unter den von ihm gelieferten Bildnissen ist Schüttmeyers Büste das würdigste und in jeder Hinsicht das beste; ein Portrait, von Backofen gezeichnet und in Steindruck (b. Lentner in München) herausgegeben, ist wenigstens ähnlich. — Ein öffentlich ungenannter Freund V.s hat versprochen, seine Biographie zu liefern. Gelingt es ihm, über die zum Theil wunderlichen Verhältnisse u. Schicksale desselben genau genug unterrichtet zu werden, seine Leistungen als Kunstlehrer und Künstler klar, bestimmt, unparteyisch aufzufassen, sie eben so darzustellen, (was schon darum schwer ist, weil V. selbst es nur in mündlichen, nie in schriftlichen Mittheilungen war,) und auch die wunderbare, ganz originelle Mischung seines Charakters wahr, zusammenhangend und kenntlich auszuzeichnen: so muss das Werkchen sehr interessant werden. Desto mehr würde es zu bedauern seyn, wenn wir etwa blos einen ausgedehnten Panegyricus erhielten. —

Nekrolog.

Halle, den 28sten Jun. Ich komme so eben von der Bestattung eines Mannes, von welchem wir, ob wol er schon im Herbste seines Lebens stand, doch uns noch so manchen herrlich duftenden Kranz versprachen, der die hehre Friedensfeyer, welche unsre Königsstadt am Geburtstage des glorreichen Monarchen begehen wird, durch eine grosse Schlacht- und Siegssymphonie von seiner Hand verherrlichen wollte, von dem die Manen unseres, mit so vielem Schmerz vermissten *Türk* die schuldigen Opfer unseres Dankes an dem Jahrstage seines Todes empfangen sollten — unsers *Reichardt*.

Seit einiger Zeit schon im Schwinden der Kräfte des Körpers und daher in einer Umdüsterung des Geistes, erlosch er uns am 26sten dieses Monats auf seinem, im Schoosse einer herrlichen Natur gelegenen, Landsitze zu Giebichenstein. In tiefer, prunkloser Stille, der Stille tiefer Rührung, ist so eben sein Sarg, mit einem einfachen, duftenden Kranze geschmückt, und nur von wenigen Würdigen seiner Trauten und Verehrer geleitet,

dem Schooße der blumenbekränzten Gruft übergeben, an deren Rande einige seiner dankbaren Bewunderer, edle Jünglinge und Jungfrauen, mit tiefer Bewegung einige Strophen des unübertrefflichen: *Jesus, meine Zuversicht* — absangen, dem sie nachher in der Kirche noch *Türks*, mit so gewaltiger Kraft ergreifendes Grablied: *Ruhig ist des Todes Schlummer* — und ein kleines Trauer-Chor des Geschiedenen folgen liessen.

Wir werden es uns nicht zu Schulden kommen lassen, eine eigene Gedachtnisfeyer seines berühmten Namens zu versäumen, von der ich zu seiner Zeit Bericht erstatten werde. —

Zusatz d. Redact. Wir halten uns für verpflichtet, von den so grossen Verdiensten Reichardts um einige Haupttheile der Tonkunst, so wie um ihre Kritik, und Literatur überhaupt, in der Folge, nach bester Einsicht und treuer Theilnahme, ausführlich zu sprechen. Was R. in diesen Hinsichten geleistet, hat nicht nur für den Moment viel gewirkt, sondern ist auch in die Summe des Besten übergegangen, was von Musik der Deutsche *überhaupt* weiss und urtheilt; des Besten auch, was er besitzt, liebt, geniesst: und wie es nun, durch sich selbst, noch mehr aber durch seine Folgen, jeder Zeit nützt, so muss es auch jeder Zeit denk- und dankwürdig verbleiben. — Indem wir aber jene unsre Verpflichtung öffentlich anerkennen, wollen wir damit keineswegs Andere verhindern, über Reichardt, oder selbst über das, was wir hier namentlich angekündigt — gefällt es ihnen, auch in diesen Blättern, zu schreiben: wir fordern vielmehr hierzu auf, und werden, leisten es Andere besser, als wir es vermocht hatten, die Ersten seyn, die dies laut und dankbar bekennen.

— Joh. Friedr. Reichardt war 1751 zu Königsberg geboren, u. seit 1775 königl. preuss. Kapellmeister. Unsere Zeit verdankt ihm nicht wenige sehr schatzbare Beyträge, welche, bis auf einige Recensionen, sämmtlich mit seinem Namen bezeichnet sind.

Kurze Anzeigen.

Douze Bagatelles pour la Guitarre — — par H. Marschner. Oeuvr. 4. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Zwölf kleine Uebungs- und Unterhaltungs-Stücke, die kein Liebhaber und keine Liebhaberin dieser Gattung ohn Vergnügen und Nutzen spielen, und wieder spielen wird. Sie sind meist in der Form kleiner, heiterer Rondos, oder angenehmer, sanfter Romanzen, gefasst. Der Verf. besitzt das keineswegs gewöhnliche Talent, in der Erfindung der Melodien nie alltäglich und stets interessant zu seyn. Die Harmonie ist vollstimmig, ohne überladen, gar zu künstlich, für dies Instrument unnatürlich, oder auch auf ihm zu schwer auszuführen zu werden; auch ist sie rein, bis auf einige Kleinigkeiten, die überdies mehr das Auge, als das Ohr tadeln wird. Ziemlich geübt muss jedoch der Spieler seyn, der diese Stücke gut vortragen soll: ihm wüssten wir aber nur sehr wenig Solostücke für dies Instrument zu nennen, die uns zugleich zur Unterhaltung und zur Fortbildung so empfehlungswürdig scheinen.

Sechs Märsche für die königl. preuss. Garde, comp. v. Franz Tausch, für d. Pianoforte arrangirt von C. Jäger. — — Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 14 Gr.)

Die preuss. Garde gefällt sich weit besser im raschen Vorwärts, als in langsamer Parade: das konnte Einem bey diesen Märschen einfallen, wenn man es nicht besser aus ihren Thaten abgenommen hatte. Die langsamern, pathetischern dieser Märsche sind Hrn. T. nicht sonderlich geglückt; sie enthalten nur das Gewöhnliche, selbst hin und wieder nicht in guter Form und Ordnung. Die schnellen aber, besonders No. 2, 3 u. 6, sind voll Leben und Munterkeit; und waren sie hin und wieder noch ein wenig in Ansehung der Form nachgebessert, so könnte man sie blos loben. Sie werden indess auch so gewiss viele Freunde finden. Alle diese Märsche zeugen übrigens von vorzüglichem Verstandnis der Blasinstrumente und ihrer wirksamsten Benutzung; und es wird, auch darum, Mehrern angenehm seyn, dass man die Märsche auch in Stimmen gestochen in derselben Verlagshandlung kaufen kann.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№ IV.* 1814.

Anzeige.

Wir erhalten von manchen Orten Klagen, dass die Theilnehmer an dieser Zeitung sie sehr spät oder unordentlich erhalten. Wir erklären, dass die Schuld davon nie an uns liegt, indem jede Woche, ohne Ausnahme, die Zeitung erschienen, ausgegeben und abgesandt worden ist, die Theilnehmer müssten denn selbst andere Einrichtungen — monatliche Sendungen u. dgl. verlangt haben. So geschiehet es auch jetzt, und wird stets geschehen. Wer daher die musik. Zeitung zu spät erhält, schreibe es blos dem Postamte oder der Buchhandlung zu, durch welche er sie beziehet, und treffe, liegt ihm daran, sein Abkommen mit diesen, um künftig jener Inconvenienz vorzubeugen.

Breitkopf und Härtel.

Bekanntmachung.

1.

Te Deum laudamus

von

Gottfried Weber

Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet.

Da Herr Kapellmeister André in Offenbach das Verlagsrecht dieses Te Deums mittlerweile übernommen hat, so kann ich auf die an mich eingehenden Anfoderungen keine Abschriften der Partitur mehr verabfolgen lassen — muss vielmehr diejenigen, welche dieses Te Deum zu besitzen wünschen, ersuchen, sich deshalb an Hrn. André oder an die ihnen zunächst gelegenen Musikhandlungen zu wenden, woselbst dieses Te Deum in sehr kurzer Zeit in Partitur und zugleich in ausgesetzten Stimmen um den Ladenpreis von 6 Fl. 30 Xr. im Fl. 24 Fusse zu haben seyn wird.

Mannheim.

Gottfried Weber.

2.

Da ich die Organisation von acht Musikern für die Landwehr des Gouvernements Mittelsheim übernommen habe, so mögen alle, welche sich fähig fühlen als Kapellmeister einer Regimentsmusik vorzustehen, so wie die bey einer solchen als Instrumentisten anzutreten wünschen, sich ungesäumt bey mir melden, und können nach abgelegtem Beweise ihrer Fähigkeit auf gute Bedingungen und liberale Behandlung zählen.

Mannheim.

Gottfried Weber.
Litt. C. 4. N. 19.

Neuigkeiten des königl. privil. neuen Leseinstituts von C. F. Kunz in Bamberg.

Ostermesse 1814.

Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul Fr. Richter. 2 Bände. 8. 3 Rthlr. oder 5 Fl. 24 Xr.

Warf der Sonnengott (wie unser herrlicher Jean Paul in der Vorrede zu diesem von ihm mit Begeisterung ins Publicum eingeführten Werke sagt) die Dicht- und Tongabe zugleich nur wenigen Sterblichen zu, so ist unser Verfasser gewiss dieser Auserwählten Einer; ja es möchten sich in seiner überreichen Natur noch mehrere Genieingaben vereinigen, wie denn z. B. der „Magnetiseur," der das Buch beschliesst, auch von der höchsten Weihe der Naturwissenschaft, und „Jaques Callot" von tiefer Einsicht in die von ihm auch praktisch geübte Malerey zeugt. — Im Ritter Gluck" — dem „Kreisleriana," im Don Juan" — und dem „Hunde Borgansa" (eine Erzählung, die oft an Cervantes phantastische Ironie und an Shakespeares geisterhafte Schauerlichkeit erinnert) werden bald die Mysterien der Musik und Poesie mit der Salbung eines Tiefgeweihten gefeiert, bald mit dem keckesten vielfarbigsten Humor die moderne Unsucht mit der Kunst und dem Höchsten, und die Mängel unsers Theaters gegeisselt. — Genug, um auf ein Buch aufmerksam zu machen, das bald die Zierde jedes öffentlichen und Privatbibliothek seyn wird.

Musikanzeigen.

Es sind in den letzten Jahren bekanntlich viele Unternehmungen des Buch- und Kunsthandels, besonders solche, die ins Grössere gehen, eingestellt oder verzögert worden. Wegen Verzögerung auch der meinigen überheben mich die Zeitumstände jeder Entschuldigung. Nunmehr werde ich sie, wenn unsere Friedenshoffnungen für das gesammte deutsche Vaterland in Erfüllung gehen, bestimmt alle fortsetzen.

Von der Gesangbildungslehre erscheint zur nächsten Herbstmesse nicht nur die zweyte Haupttheilung, enthaltend die Anleitung zum Chorgesang mit einer Reihenfolge von Chören etc., sondern es werden noch drey besondere Gattungen von Chorgesängen erscheinen:

a) Vierstimmige Männerchöre (zu unterscheiden von Quartetten.)

b) Dreystimmige Frauen- oder Mädchenchöre (zu unterscheiden von Terzetten.)

c) Chöre für (gemischte) Knaben- oder Männerstimmen.

Jede dieser Gattungen ist bereits ein integrirender Theil des Singstoffes meines Sing-Instituts gewordin, und wird es, sowohl zum Behuf der Bildung der Sänger selbst, als der öffentlichen Vocal-Concerte, auch anderseits werden, wo man die Selbstständigkeit der Singkunst wesentlich auch durch Mannigfaltigkeit ihrer Gattungen zu sichern bemüht ist. Für die Rubrie c. sind von den neulich zahlreich erschienenen vaterländischen Gedichten von Arndt u. s. diejenigen gewählt worden, die sich durch edeln Inhalt und würdigen Ausdruck auszeichnen.

Von der Teutonia ist der XIIte Heft bereits vor ein Paar Monaten ausgegeben worden; und die bisher eingetretene Lieferung der Hefte wird seiner Zeit nach eingetretenem Frieden in eine periodische verwandelt werden.

Von den Liedern [illegible]big. Klavier werden im Lauf dieses Jahres noch mehre Hefte erscheinen. Auch hievon soll künftig eine periodische Sammlung veranstaltet werden.

Von den Gesängen deutscher Frauen erscheint die Fortsetzung spätestens zur Ostermesse 1815.

Die Subscription auf alle diese Unternehmungen bleibt auf unbestimmte Zeit offen.

Zürich, im Juny 1814.

Hans Georg Nägeli.

Lieder von J. J. Hess.

(Antistes der Kirche Zürich.)

Der würdevolle Mann hat durch die neue vermehrte Ausgabe seiner gehaltreichen Gedichte nicht allein die Freunde religiöser Dichtung allgemein erfreut, sondern zugleich den Tonkünstler in den Stand gesetzt, daraus eine Sammlung in hinlänglicher Anzahl und erwünschter Mannigfaltigkeit zur musikalischen Bearbeitung auszuwählen. Ich ankündete nun eine solche Sammlung dem musikalischen Publicum. Die

Lieder sind sämmtlich mit Klavierbegleitung gesetzt, und eignen sich insbesondre für den häuslichen Kreis, um so mehr, als dieser von dem Dichter selbst, in verschiedenen Verhältnissen des Familienlebens, auf die edelste Weise besungen wird. — Der Subscriptions-Preis ist auf 1 Fl. — festgesetzt; die Subscription bleibt bis zur Mitte des Monats August offen, vor dessen Ablauf die Sammlung, mit dem hinzu ausgestochenen Bildniss des Dichters geziert, erscheinen wird. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürich, den 1. Juny 1814.

Hans Georg Nägeli.

Verzeichniss der selbstverlegten Compositionen und musikal. Schriften, von H. G. Nägeli.

(In Subscriptions- oder Netto-Preisen.)

Teutonia. Rundgesänge u. Liederchöre. Doppel-Ausgabe in Klavierauszug und Stimmenblättern. Heft I—XII. . . . . 2 Fl. 16 Gr.

Darstellung der Gesangbildungslehre. . . . . 30 Gr.

Gesangbildungslehre. Erste Hauptabtheilung. . . . 3 Thlr.

— Beylage A. enthaltend XXX einstim. Singstücke. 4 Gr.

— Beyl. B. enth. XXX zweyst. Gesänge. . . . . 8 Gr.

— Beyl. C. enth. XXX dreyst. Gesänge. . . . . 16 Gr.

— Stimmenblätter der einstimmigen Ges. . . . . 4 Gr.

— — — — zweyst. Ges. jede. . . . . 4 Gr.

— — — — dreyst. — — . . . . . 4 Gr.

— — — arrangirte Tenor d. dreyst. Ges. 4 Gr.

— Klavierauszug der einst. Ges. . . . . 9 Gr.

— — der zweyst. Ges. unter dem Titel: Lieder für die Jugend. . . . . 12 Gr.

— — — — der dreyst. Ges. unter d. Titel: Geistliche Gesänge. . . . . 16 Gr.

Auszug der Gesangbildungslehre (mit neuem Singstoff.) 12 Gr.

— — Beyl. A. enth. XV vierst. Schullieder. 4 Gr.

— — Beyl. B. enth. das Vaterunser von Wessenberg, vierstimmig. . . . . 4 Gr.

— — XV zweyst. Singstücke in Stimmenbl. jede 1 Gr.

— — Stimmenblätter der Schullieder, jede. . . 3 Gr.

— — — — des Vaterunser. . . . . 2 Gr.

— — Klavierauszug der zweyst. Singstücke. . . 4 Gr.

— — — der Schullieder unter d. Titel: Geistliche Gesänge. Iter Heft. . . . . 8 Gr.

— — — das Vaterunser. . . . . 3 Gr.

Gesänge deutscher Frauen. Heft I. . . . . 16 Gr.

Lieder mit obligater Klavierbegleitung. Heft I. u. II. jede 8 Gr.

Toccatas p. Piano forte, ded. aux auteurs du Repertoire des Clavecinistes. . . . . 3 Thlr.

Alle diese Unternehmungen werden in zwanglosen Heften oder Lieferungen fortgesetzt.

Auch sind noch Exemplare zu haben von 3 alten Liedersamml. jede. . . . . 16 Gr.

Friedensreigen von Voss. . . . . 3 Gr.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten July. Nº. 28. 1814.

Ueber die jetzt bevorstehende wirkliche Einführung des Taktmessers.

(Beschluss aus der 27sten No.)

Schon allein diese letztere, praktische Ansicht muss jeden überzeugen, dass das Mälzelsche Chronometer nie in allgemeine Aufnahme kommen *wird*, wie sehr es auch, etwa seiner schönen Mechanik wegen, *verdienen möchte*, in Aufnahme zu kommen; dass es nun einmal nie als allgemein angenommener Massstab dienen wird, wie gut es auch allenfalls dazu dienen könnte, wenn es nur jedermann jeden Augenblick gleich zur Hand hätte. Jeder Versuch, die Tempobezeichnung blos nach Graden einer bestimmten Maschine einzuführen, wird nie allgemeine Verbreitung finden, und folglich nur höchstens dazu dienen, die Aufnahme der Bezeichnung nach Zollen der Pendellänge zu erschweren, zu verzögern und am Ende vielleicht gar, wie beym babylonischen Thurmbau, durch Sprachverwirrung zu vereiteln.

Dies ist, was ich nicht sowol gegen die Mälzelsche, sondern vielmehr gegen alle, auf ähnliche Grade eingerichtete Maschinen (als unnöthig und zweckwidrig) zu sagen habe: nun sey mir auch noch erlaubt, von der Mälzelschen Maschine insbesondre eine schwache Seite bemerklich zu machen.

Ihre geschwindesten Schläge sind 116 in einer Minute, ihre langsamsten 48. Diese letztern sind also nur ungefähr dreymal so lang, als jene — eine Verschiedenheit, welche lange noch nicht hinreicht, der Differenz z. B. zwischen Presto und Adagio zu entsprechen, wodurch es denn (wie der wiener Correspondent auch anführt) nöthig wird, die Schläge der Maschine bald als Achtel, bald als Viertel- oder halbe Noten gelten zu lassen, welches dann den weiteren Misstand herbeyführt, dass z. B. bald ein Largo im *Vier-Viertel*-Takt nach *Achtel*-Noten, bald vielleicht gar ein geschwinder Sechs-*Achtel*- oder Drey-*Achtel*-Takt nach Viertel-Noten gezählt werden muss — was wol manchem Musiker einige Beschwernis verursachen möchte. Wollte Hr. Mälzel nun doch einmal sein mechanisches Genie auf den Bau eines Taktmessers verwenden: so wäre eher zu wünschen, er gäbe uns eine *solche Maschine, welche, je nachdem man sie auf diese oder jene Nummer richtet, ihre Schläge in der Geschwindigkeit gäbe, in welcher ein Pendel von der correspondirenden Anzahl rheinischer Zolle schwingt*, (wahrscheinlich würde Er sogar *seine erfundene Maschine leicht auf diesen Fuss einrichten* können,) und so eingerichtet, würde sie denn allerdings Manchem, der sie besitzt, vielleicht noch bequemer, auch wol zum Ueberfluss noch genauer seyn, als das einfache Pendel; aber auch der sie nicht besitzt, würde die Tempobezeichnung verstehn und nachmachen können, und nur eine so eingerichtete Maschine, welche die naturgemässe und in allen Landen verstandene Pendelsprache spräche — nur eine solche, dürfte sich allgemeine und schnelle Verbreitung und Aufnahme versprechen und die Mühe des kunstreichen Erfinders lohnen.

Möchten doch in dem jetzigen Zeitpunkt, der ja von der Vorsehung gleichsam dazu bestimmt scheint, Gutes an die Tagesordnung zu bringen — möchten jetzt doch auch noch mehrere Andre die Feder ergreifen, und diesen, für die Kunst so hochwichtigen Gegenstand, sey es durch Beystimmung oder durch Widerspruch, aufs Reine bringen helfen; möchten namentlich diejenigen, welche die Mälzel'sche oder sonst eine Maschine *für zweckmässiger und einführbarer halten, als das einfache Pendel*, ihre *Gründe* dafür — (jedoch immer mit Berücksichtigung des Aufsatzes in No. 27 d. musik. Zeit., um unnöthige Wiederholungen zu ersparen —) öffentlich vortragen! — Einstweilen will ich hier einige, gegen meinen Vorschlag vielleicht bevorstehende Einwürfe im voraus beantworten.

Erstens: Dass das Pendel nicht überall ganz gleich, beym Aequator anders schwingt, als gegen die Erd-Pole zu, wird kaum in Ausschlag zu bringen seyn, da so ausserst kleine Abweichungen in der Tonkunst durchaus nicht fühlbar sind.

Zweytens: Dass ein Zwirn- oder Seidefaden, ja selbst ein Metalldraht, sich theils hygrometrisch, theils thermometrisch ausdehne und verkürze, ist eben so unbedeutend; man verlängere, oder verkürze einmal, um sich hievon zu überzeugen, ein Pendel um ein ganzes Zehntheil oder gar Achttheil seiner Länge: der Unterschied der Geschwindigkeit seiner Schwingung wird noch kaum musikalisch empfindbar seyn; man wird noch kaum einen Unterschied in musikalischer Hinsicht empfinden. Wem es jedoch um so subtile Genauigkeit zu thun ist, nun, der erfinde ein auf Taktmessung angewandtes astronomisches Pendel, oder bediene sich der Malzelschen, nach meinem obigen Vorschlag umgestalteten Maschine: aber, auch der sich mit einem einfachen Faden- oder Drahtpendel begnügt, wird durch dasselbe vor jedem rhythmischen Fehlgriff hinreichend gesichert seyn.

Drittens wird man vielleicht auch einwenden, dass die Verschiedenheit der, in verschiednen Ländern üblichen, Längenmasse eben so gut eine Sprachverwirrung droht, als die Bezeichnungsart nach Graden der verschiedenen, theils schon erfundnen, theils noch künftig zu erfindenden Taktmessungs-Maschinen. Allein, für's Erste, trifft dieser Vorwurf wenigstens die Bezeichnungsart nach Graden einer Maschine eben so gut, als die von mir vorgeschlagne Bezeichnung: er begründet folglich wenigstens keinen Vorzug jener vor dieser, da es *wenigstens* eben so leicht ist, rheinische Zolle auf Loudner zu reduciren, als Malzelsche Chronometer-Grade z. B. auf Stockelsche u. s. m.; ja, eben die Malzelsche, wie oben erwähnt, ungeformte Maschine könnte blos dadurch, dass auf dem daran schon befindlichen Massstocke mehrere europäische Längenmasse neben einander aufgerissen würden, die allerbestmöglichste Reductions-Maschine abgeben; für's Andre aber wird wol gewiss der rheinische Zoll in Petersburg, London, Rom u. s. w. jederzeit leichter zu haben seyn, als eine Malzelsche Maschine, ja, die Abbildung eines Zollstabes auf dem Titelblatt würde zugleich mit der Musik auch den Massstab überall mit hinbringen und alle Reduction und Reduction-Maschinen unnöthig machen. Endlich aber: *lasset uns Deutsche nur einmal ernstlich den Anfang machen* mit unserm rheinischen Zollmasse; es ist zu wetten, dass bey der Leichtigkeit, mit der es überall zu haben ist, alle Nationen zugleich mit unserm Taktpendel auch unsre Eintheilung desselben nach rheinischem Masse aufnehmen werden, eben so, wie alle Nationen von den Italienern zugleich mit ihrer Tonkunst auch die italienischen Kunstausdrücke aufgenommen haben.

Gottfried Weber.

Nachschrift.

Der obige Aufsatz, schon im Januar dieses Jahrs für die Redaction dieser Blätter der Post übergeben, wurde durch damalige Verhältnisse des Postwesens verzögert. Ich kann nunmehr folgende nähere Thatsachen nachtragen.

Hr. Malzel befindet sich in diesem Augenblicke entweder auf der Reise nach England, oder wol schon wirklich dort; er gedenkt daselbst seine Chronometer-Maschinen in Quantitäten fertigen zu lassen, und von da sie ins Publicum zu versenden; noch zur Zeit existirt davon nur erst ein einziges Exemplar. Im Grossen hofft Hr. Malzel die Maschine, das Stück zu 2 Carolin ungefähr, ablassen zu können. Sie wird die Gestalt eines niedlichen Meuble von etwa 4 Schuh Höhe erhalten. Er hat mir bey seiner Durchreise die Ehre seines Besuchs geschenket, um sich über den vorliegenden Gegenstand mit mir zu besprechen, und dabey mir den innern Mechanism seiner Maschine erklärt. Da dieser noch ein Geheimnis ist, so ist mir nicht erlaubt, mehr davon öffentlich zu sagen, als dass die so ganz ausserordentlich einfache, gänzlich neue, und höchst sinnreiche Art der innern Einrichtung wahrhaft bewundernswerth ist.

Eben um desto wichtiger und für die Kunst wünschenswerther schien es mir von diesem Augenblicke an, diesen, für die Ausführung mechanischer Aufgaben so genievollen Künstler für meine Idee zu gewinnen, und es ist mir in der That geglückt, ihn zu dem Entschluss zu bestimmen, auf dem gradirten Stabe seiner Maschine, nach meinem Vorschlag, die Bezeichnung nach Zollen der Pendellänge aufzutragen, die Bezeichnung nach Quoten einer Zeitminute aber entweder daneben beyzubehalten, oder vielleicht gar ganz aufzugeben, zu

welchem letztern er sich jedoch binnen der wenigen Stunden unseres Beysammenseyns noch nicht ganz zu entschliessen vermochte.

Wir werden übrigens über diesen Gegenstand noch näher in Correspondenz treten, bevor Hr. Malzel die Anfertigung seiner Maschinen im Grossen wirklich anfangen lässt.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

Stuttgart. Wenn von den, für Musik wichtigsten, über sie von Zeit zu Zeit im Allgemeinen entscheidenden Städten fortlaufende Uebersichten für jeden wahren Kunstfreund, und wie viel mehr für den Künstler, wichtig und dankeswerth seyn müssen, so scheint es angemessener, von Orten, welche für diese Kunst, ihre Fortbildung und Geschichte im Allgemeinen, zwar Bedeutung, doch nicht eigentliche Entscheidung haben, lieber von Zeit zu Zeit vermischte Bemerkungen mitzutheilen, welche nur die vorzüglichsten örtlichen Ereignisse und Leistungen ausheben, dies Ganze, wie es an Ort und Stelle sich verhält, kürzer berühren, und an das Eine oder das Andere etwanige Wünsche u. dgl. anknüpfen. Dergleichen Bemerkungen Ihnen von hier aus zu liefern, mache ich mich anheischig, und kann es um so mehr, da ich *hiermit* keinem Verständigen und Rechtlichen wehe-, eher manchem wohlthun kann. Und damit mache ich heute den Anfang, indem ich zuerst um etwa zwey Monate zurückblicke.

Die hiesige Bühne besitzt wirklich mehrere Mitglieder, die, sowol in der Oper, als im Schauspiel, jedem Theater Deutschlands Ehre machen würden; auch werden keine Kosten gespart, um die Aufführung durch das, was sie schmücken und äusserlich verherrlichen kann — wie reiche Kleidungen, Maschinerien, Decorationen — wahrhaft glänzend zu machen. Dessen ungeachtet wird das Haus nur selten voll; ja, es herrscht meistens eine solche Leere darin, dass man darüber sehr befremdet seyn muss. Oft ist dies selbst der Fall bey den vorzüglichsten Werken der jetzigen Zeit, sogar wenn sie hier neu sind. Ich führe z. B. aus den letzten Monaten nur Spontini's grosse Oper, *Cortez in Mexiko*, an. Sie machte hier kein Glück, ungeachtet ihres Werths und ungeachtet sich die Hrn. Krebs, Häser, und Mad. Lembert vortheilhaft darin auszeichneten. Und zwar zeichnete sich diese, was Gesang betrifft, nicht etwa durch, eben an diesem, wie an ähnlichen Werken am übelsten angebrachten Flitterstaat, sondern recht eigentlich durch das aus, was diese Gattung verlangt, und sie erst charakteristisch und würdig hervortreten lässt. Dagegen fand ich von der entgegengesetzten Seite nichts auffallender, als die Chöre der Frauen, welche durch ihr Distoniren meinen Ohren das Intervall eines Vierteltons so bestimmt und einschneidend darstelleten, wie es noch nirgends geschehen war, und dass es nun wol mein Lebelang fest in mir sitzen wird. —

Bey Betrachtung des hiesigen Orchesters fällt einem jeden wol schnell ein, dass, wenn eine Quantität von Chefs solch einem Verein Ansehen geben kann, das hiesige dessen vielleicht mehr, als irgend eines in der Welt geniessen muss. Wir könnten mit Anführern wirklich einigen Königreichen aushelfen. An andern Orten hat man bekanntlich Einen Chef, er mag nun Kapellmeister oder Musikdirector heissen: hier giebt es, ausser dem Kapellmeister, noch zwey Musikdirectoren, und einen Orchesterdirector. Alle diese finden sich bey der Oper ein. Der Kapellmeister sitzt vor dem Pianoforte mit der Partitur; der erste und zweyte Musikdirector wechseln wochenweise mit einander ab, und dirigiren mit der Violine; der Orchesterdirector, so viel zu bemerken, hat nichts zu dirigiren. —

So liebevoll nun das Theater in Rücksicht der Musik gepflegt wird, so wenig, scheint es, nimmt man in dieser Hinsicht auf die Hofkapelle Bedacht. Zwar hat man bey der innern Einrichtung der Kirche alles vermieden, wodurch die Andacht gestört werden könnte; man sieht da weder Ornamente, noch Orgel, noch andern musikal. Apparat, sondern statt alles dessen ein grosses Bild, worauf die Himmelfahrt Christi vorgestellt ist, und welches die zur Musik gehörigen Menschen und Dinge verbirgt. Anfangs steigt Einem wirklich der Gedanke von einem Allerheiligsten der alten Welt auf: er verschwindet aber gewiss wieder, sobald man an die Stelle kommt, wo die singenden und spielenden Personen sich befinden. Es beginnt der Gottesdienst, man hört Musik: man wäre aber wol zufriedener nach Hause gegangen, hätte man sie nicht gehört. Die Ursache liegt nahe. Es ist nämlich gewöhnlich, dass am Sonntage Vormittags

die Probe von der, Abends darauf zu spielenden Oper gehalten wird. Da man nun deshalb wenige von den Mitgliedern entbehren kann, so werden nur einige Mann, (und zwar ohne einen der Directoren) in die Kirche detaschirt, die dann Musik machen so gut sie können. — Nun lässt sich auch die versteckte Orgel hören: aber (was könnte das Lob für Werth haben, ohne Tadel des so offenbar Tadelnswerthen?) sie giebt Töne von sich, wie man sie gewiss hinter der Darstellung jener glorreichen Scene der Geschichte des Heilands nicht erwartete — grundfalsche, kreischende, widerliche Töne. In Verschiedenheit der Stimmen, Kraft und Gehalt gleicht sie einer ambulanten Orgel; auf welche Bestimmung selbst die Haken zu deuten scheinen, welche daran angebracht sind, um sie vermittelst zweyer Stangen, von einem Orte zum andern zu transportiren. Dass es ihr an dem, was, wenigstens beym Kirchengesange, die Hauptsache jeder Orgel macht — an Bassen — fehlt, brauche ich nach diesem gar nicht erst anzuführen. — Noch, scheint es, — mit Bedauern sey es gesagt — noch hat die heilige Cäcilie uns nicht besucht. Wird sie es künftig, auf der Wanderung, die sie endlich jetzt wieder durch so manche Gegenden des deutschen Vaterlandes macht? Das kann ich nicht wissen, nur hoffen, wenigstens wünschen. –

Nach langer Zeit wurde endlich den 10ten Juny den vielen hiesigen Freunden der Tonkunst der Wunsch gewährt, die *Geisterinsel*, nach des hier noch immer, und hoffentlich noch lange, so ungemein geliebten Zumsteegs Composition einmal wieder zu hören. Da mehrere Rollen neu besetzt werden mussten, so wurde sie gewissermassen ganz neu einstudirt. Hr. Häser hatte den Prospero, und bewährte sein anerkanntes Talent durch Gesang und Spiel. Hrn. Hunnius misslang die Rolle des Caliban durch allzugroteske Buffonerie. Mad. Müller gab die Miranda mit edlem Anstand und mit Anmuth. Mad. Lembert, als Ariel, sang die ziemlich schwere Arie des ersten Acts mit Leichtigkeit und Precision. Dem. Bek zeigte, als Page, Fabio, dass man sich, wenn sie ihre Schüchternheit nach und nach abgelegt haben wird, bey ihrer angenehmen Stimme, etwas Angenehmes, im Gesang und Spiel, versprechen dürfe. Hr. Kreba behielt den Fernando bey, konnte aber, ungeachtet aller Mühe und alles Fleisses, nicht bergen, dass seine Stimme keineswegs mehr die, seiner Jugendjahre sey, und dass das alte Sprichwort: *Tempora mutantur etc.* sich nur gar zu sehr auch an den Kehlen der Sänger bewähre. — Was die Execution im Allgemeinen betrifft, so würde der strenge Richter, welcher die Leitung des Ganzen ehemals unter der Direction des Componisten selbst gehört hätte und mit der jetzigen vergleichen müsste, freylich Manches zu tadeln finden; indem sowol an der Aufnahme manches Tempo, als in Absicht auf Präcision und Ausdruck einzelner Stücke im Orchester, hie und da Einiges auszusetzen gewesen wäre: aber nicht nur ihm, sondern jedem Zuhörer machten besonders die Chöre der Geister, durch unrichtige Intonation und gefühllos derben Vortrag, sehr bemerklich, dass keine ätherischen Wesen hinter den Coulissen sangen. — Da das Haus, gegen die sonstige Gewohnheit, besonders der gegenwärtigen Jahrszeit, ungewöhnlich voll war, so konnte man schon hieraus abnehmen, wie sehr das stuttgarter Publicum noch immer für diese Musik eingenommen ist, und dass keine der neueren, auch übrigens sehr beliebten Opern jenen enthusiastischen Eindruck, den sie bey ihrer ersten Erscheinung hervorgebracht, hatte verlöschen können. Es hat in der That etwas ungemein Erfreuliches, einmal zu sehen, dass ein Publicum recht von Herzen und auch auf die Dauer sich einem Manne hingiebt, der zugleich ein edler, liebenswürdiger Künstler, und ein edler, liebenswürdiger Mensch war: so wie auch, dass es sich so lebendig und anhaltend für irgend ein schönes und würdiges Werk in Liebe entscheidet. Was diese *Geisterinsel* betrifft, so findet man noch jetzt hier die beliebtern und einfachern Stücke daraus — z. B. das Duett im 3ten Act: Ja, Freund, mein Busen — die Romanze: Sanft und herrlich — den Anfang des letzten Finale: Allmächtig ist die Liebe zu dir, o Vaterland — häufig auf den Klavieren, besonders der weiblichen Dilettanten, und gar manches, auch nicht musikalische Mädchen singt jene leichten und angenehmen Melodien so gut wie möglich nach. Auch in manchen Cirkeln geselliger Freude wird das beliebte: Mögen unsre Weiber doch — nicht vergessen. So wie übrigens der, uns zu früh entrissene Componist in der *Geisterinsel* sein damaliges Jugendfeuer, durch edle, grosse Gedanken, kühne, rasche Uebergänge etc. im Finale des ersten und zweyten Acts entfaltete: eben so gelang es ihm einige Jahre später, in der kleinen Operette, *Elbondokani*, die anmuthigste Simplicität durch

einen fliessenden Gesang und eine leicht Instrumentirung zu zeigen. — —

Ueber die neue Oper des hiesigen Kapellmeisters, Hrn. Kreuzer, *Alimon und Zaide*, enthält unsers Cotta *Morgenblatt* (1814, No. 57,) folgenden Artikel, den ich hersetze, da er in der Hauptsache mit meinem Urtheile übereinstimmt.

„Einen wahren Kunstgenuss gewährte den Kennern die am 24sten Februar zum ersten Mal aufgeführte Oper, *Alimon und Zaide* — — Eine reiche, und doch nicht überladene Instrumentirung, liebliche Melodien, die sich dem Herzen unwiderstehlich einschmeicheln, Kraft, mit Anmuth gepaart, sind die unbestreitbaren Vorzüge dieser Musik, welche die seltenen Talente ihres Urhebers aufs neue glänzend beurkunden. Nur will man hier und da Wiederklänge aus früheren Arbeiten des schätzbaren Componisten darin vernommen haben, welcher Ausstellung, bey seinem bekannten Reichthum an originellen und neuen Ideen, leicht hätte vorgebeugt werden können." — Seit jener Zeit wurde diese Oper schon einigemal, und immer mit neuem Vergnügen gehört, indem der Freund und Kenner bey öfterer Wiederholung noch auf manches Schöne der Composition stösst, was ihm bey der ersten Aufführung entgangen war; aber auch das grössere Publicum Freude und Genuss daran findet, so dass man sie gewiss unter die, hier beliebtesten musikal. Producte der letzten Zeit zählen darf." — —

Die ganze Art und Weise, wie hier die theatralischen Angelegenheiten von oben herab betrachtet und geleitet werden, lässt sich besser, wenigstens eingänglicher, durch einzelne, ganz specielle Data, als durch allgemeine, meistens Zweifel, wo nicht Missdeutungen findende Schilderungen, hier wie überall darthun. Als ein solches Datum möge die Rede Platz finden, womit der geh. Legationsrath, Hr. v. Matthisson, den Hrn. v. Wechmar beym Personale der hiesigen Hofschaubühne einführte.

„Auf allerhöchsten Befehl habe ich die Ehre, Ihnen, meine Herren und Damen, den Herrn Baron v. Wechmar, als Ober-Director unsrer Schaubühne, vorzustellen. Wir gaben einander feyerlich das Wort, Hand in Hand zu gehen, als Freunde, und niemals das doppelte Ziel unsrer Bestrebungen aus den Augen zu verlieren: die Zufriedenheit unsers erhabenen und grossmüthigen Beschützers, und das Fortschreiten der Kunst. Unser Wahlspruch heisst: Parteylosigkeit, Humanität, Harmonie und Gerechtigkeit. Ich bitte Sie, das wohlwollende Vertrauen, wodurch Sie mich während meiner kurzen Amtsführung beglückten, auf meinen würdigen Herrn Successor überzutragen. Ich kenne seinen strengen und ernsten Willen, das Gute zu fördern und jeder Unbill zu wehren. Der Beyfall seines Königs ist ihm das Höchste. Auch ergreife ich diese mir hochwillkommene Gelegenheit, diejenigen Mitglieder unsers Kunstvereins, welche die schöne Verabredung trafen, nie etwas halb zu thun, sondern im Gegentheil stets mehr zu leisten, als das Gesetz der Pflicht ihnen vorschreibt, und die bey dieser flüchtigen Andeutung sich mit edlem Selbstgefühl erkennen werden, mit dem ganzen Feuer des besten Willens aufzufordern, einen so edlen Geist, zur Freude der Musen und zur Ehre Stuttgarts, kraftig fortwalten zu lassen. Erneut sey heute mit religiosem Ernste der Vorsatz in unserm innersten Gemüth, redlich zu leisten, was Talent und Naturkraft in der angewiesenen Sphare jedem zu leisten gestatten. Zu dieses lobwürdigen Zweckes Erreichung müssen wir alle einträchtig die Hande bieten. Mit Schmach gebrandmarkt entweiche der Kabalen-, Intriguen- und Unterdrückungsgeist zurück zum Orcus, von wannen er, wie ein giftiger Pestqualm, aufstieg. Mit deutschem Redlichkeitssinn wollen wir keinen Moment aus dem Gesichtspuncte verlieren, Wirtembergs grossem und guten Könige, nach seinen mehr als je zuvor vervielfältigten Herrschersorgen, durch richtig berechnetes Ineinandergreifen unsrer Gesammtkräfte, einen, so viel als möglich, ungemischten und lautern Kunstgenuss dankbar zu bereiten. — Es lebe der König!"

Breslau, den 24sten Juny. Zur Feyer der Einnahme von Paris durch die hohen Alliirten wurde im Theater am 24sten April Kotzebue's Liederspiel, der *Kosak* und der *Freywillige*, mit Webers Musik, und zwar mit Beyfall, gegeben. — Dem. Weihrauch vom gratzer Theater, ein neues Mitglied unsrer Bühne, trat zum erstenmal als Fanchon am 28sten Apr. auf. Um ein richtiges Urtheil über sie im Allgemeinen zu fallen, wollen wir ihre weitern Debüts abwarten, und heute blos erinnern, dass sie die Erwartungen des Publicums nicht erfüllte. — Am 4ten May, dem Busstage, gab Hr. Musikdirector Luge im Theater ein Concert. Unter dem Gegebenen zeichnete er sich

selbst, als braver Violinspieler sehr vortheilhaft aus, und erhielt Beyfall. —

Wir haben Dem. Weihrauch seit der Fanchon nun auch als Marie im *Blaubart*, Hulda im *Donauweibchen* und Emmeline in der *Schweizerfamilie* gesehen. Als Sängerin würde sie, vermöge ihrer Methode und der Fertigkeit ihrer Kehle, nicht unbedeutend seyn, wenn sie Stimme hätte: es fehlt ihr aber gänzlich das volle, schöne Metall, was nun einmal von einer Sängerin für diese Rollen gefordert wird. Als Schauspielerin ist sie sehr brauchbar, besonders im muntern Fach; für das Ernste ist sie hier und da zu geziert. Als Emmeline hat sie bis jetzt den meisten Beyfall erhalten. —

Nach einer langen Pause sahen wir am [illegible]en May wieder eine alte Lieblings-Oper, Winters *Opferfest*, erscheinen. Lobenswerth war diese ganze Vorstellung. Das Personale im Einzelnen, die Ensembles, die Chöre und das Orchester wetteiferten mit einander: so musste denn freylich eine vorzüglich gelungene Darstellung zu Stande kommen. Möchte uns doch bald wieder ein solcher Genuss erfreuen! —

Den Manen der hier in Schlesien im Lazareth-Dienste an ansteckenden Fiebern im Jahre 1813 verstorbenen Aerzte, (63 an der Zahl) wurd[illegible] in ihren breslauer Collegen am 15ten Juny in d[illegible] *Aula Leopoldina* eine Todtenfeyer gehalten. Den Anfang machte Rombergs Symphonie, auf den Tod der Königin Louise componirt. Hierauf trug der Hr. Medicinal-Rath, Doctor Wendt, eine dieser Feyer sehr angemessene, würdige Rede vor. Dann folgte eine Cantate, gedichtet vom Hrn. Canzley-Director Bürde, in Musik gesetzt vom Hrn. Regierungs-Secretair Ebell. Bey Gelegenheitsarbeiten, welche, wegen Kürze der Zeit, öfters sehr geschwind zu Tage gefördert werden müssen, darf die Kritik wol nicht sehr streng seyn: jenes Umstandes ungeachtet, konnte dieselbe jedoch gar manches Schöne, im Text und in der Musik dieser Cantate, nicht verkennen; und der Effect war in der That dem würdigen Gegenstande gemäss. Besonders hervorzuheben scheint der Schluss-Choral, dessen erste Strophe ohne Begleitung gesungen wird: die zweyte Strophe aber begleiten die Blasinstrumente, indess die Saiteninstrumente eine einfache Figur ergreifen, und canonisch durchführen, so dass das Ganze sehr anständig und feyerlich endet. —

Am 17ten und 19ten Juny hörten wir ein Chor russischer Sänger, welche das Publicum durch mehrere Nationallieder recht angenehm unterhielten. Unter ihnen zeichnete sich besonders ein Mulatte mit der Guitarre, durch sein Gebehrdenspiel und seine lebendige Mimik, sehr aus. Obgleich der Vortrag dieser Lieder fast einen Anstrich von italienischer Manier hatte: so war dennoch ihre Nationalität, in der Fortschreitung der Harmonie und im Ausdruck, unverkennbar.

Den 20sten Juny sahen wir nach langer Zeit wieder: *Johann von Paris*, von Boieldieu. Seitdem im vorigen Jahre der Kaiser Alexander und der König von Preussen die Vorstellung dieser Oper mit ihrer Gegenwart beehrten, war sie nicht wieder erschienen. Die Hauptrollen waren neu besetzt, das Arrangement der Bühne besser und zweckmässiger, als früher, getroffen: dies trug dazu bey, dass Jedermann Ursache fand, vollkommen zufrieden zu seyn. Das lobenswerthe Bestreben des Hrn. Röder, als Johann, war unverkennbar; er führte seine Rolle, sowol im Spiel, als im Gesang, ungleich besser, als sein Vorgänger, Hr. Klengel, aus. Auch Hr. Schreinzer, als Seneschall, war durchaus besser, als früher Hr. Töpfer, der für diese Partie gar keine Stimme hatte. Dem. Weihrauch, als Prinzessin, würde uns weder im Spiel noch im Gesange etwas zu wünschen übrig gelassen haben, wenn nur ihre Stimme, besonders in der Höhe, mehr Metall hätte. Ihre Passagen gab sie sehr rund und deutlich, und ihre Verzierungen — wozu die Arie im ersten Finale viel Gelegenheit giebt — mit viel Geschmack und Anmuth. Sehr angenehm wirkte auch ihr Aeusseres in dieser Rolle. Das Orchester, welches sich heute durch Präcision im Accompagnement besonders auszeichnete, verdient allen Dank.

Recension.

Gesänge am Klavier zur Bildung des Gesanges, von F. L. A. Kunsen, königl. dän. Professor und Kapellm. etc. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Rthlr.)

Rec. kann *jedem* Sänger und *jeder* Sängerin von dieser kleinen Sammlung Vergnügen und Nutzen versprechen. Das scheint viel gesagt: es ist aber schlechterdings nur die Wahrheit. Es wird auch damit nicht behauptet, dass nun alles hier Gelie-

feste geradezu unter das Vortreffliche gehört, sondern nur — was das Vergnügen anlangt: die vom Componisten hier gewählte Gattung ist sehr gut, die Art, wie er sie im Ganzen behandelt hat, ist es auch, und die Vorzüge des Gesanges sowol, als der Begleitung, gehören unter jene allgemeinern, (keine besondere Individualität zeigenden und fordernden) die überall erkannt und geachtet werden, überall ansprechen und wohlgefallen. Und was den Nutzen betrifft, so kennen wir kaum einige neuere Sammlungen, die zu einfach anmuthigem Vortrag deutscher, und zum verziert einnehmenden italienischer Gesange so trefflich anleiteten, als diese. Eben darin zeigt sich Hr. K. (wie ihn freylich der Gebildete längst kennt) als einen Meister von klarer Ansicht, der immer weiss, was er will und soll, und auch als einen vielerfahrnen Kenner und Lehrer der Singkunst, dies Wort in seinem vollgültigen Sinne genommen. So gegründet nämlich die oft ausgesprochenen Klagen über das reiche Verzieren der Sänger sind und waren, so gegründet würde die Klage auch seyn, wenn das Bemühen mancher in unsern Tagen, den ganz unverzierten Gesang zur allgemein herrschenden Mode zu machen, gelingen sollte — was aber wol nicht zu besorgen steht. Der Fehler liegt nämlich nicht am Verzieren oder Nichtverzieren überhaupt, sondern daran, dass so viele Sänger die Gattungen nicht unterscheiden; dass sie Schmuck und Willkür zeigen, auch wo es Einfalt und strenge Treue gilt, oder diese, wo es jene galte — dass sie, um es an recht auffallenden Beyspielen anschaulicher zu machen, entweder Gluckische Opernarien (in dieser Hinsicht) singen wie Parsche, Mozartische wie Paisiellosche, Schulzische Lieder wie Righinische, Cherubinische Canzonetten wie Blanginische, oder alles das umgekehrt. An gründlicher Belehrung hierüber fehlt es zwar keineswegs, und vornamlich haben sich in den letzten Jahren einige Mitarbeiter an diesen Blättern solche Belehrung zur Pflicht gemacht, was auch theils die Aufmerksamkeit des Publicums an den für Musik vorzüglich gebildeten Orten Deutschlands hierauf gerichtet, theils mehrern Sängern gewiss viel genützt hat: aber im Ganzen findet man doch, dass die *Menge* der Sänger, Dilettanten sowol als Sänger *ex professo*, von belehrenden Worten keine, oder doch weit weniger Notis nimmt, als von Mustern — vom Vormachen. Nun denn — hier finden sie von einem wahren Kenner und Meister beydes, das Einfache wie das reich Verzierte, musterhaft vorgemacht, indem beydes ganz bestimmt in Noten angegeben ist, und man (in dieser Hinsicht) hier weiter nichts braucht, als alles, wie es steht, nur recht sorgsam einzuüben; und will man nicht blos für den Augenblick interessirt seyn und interessiren, sondern zugleich überhaupt sich, was das Verzieren betrifft, im Geschmack befestigen, so überlege man noch: warum hat der Componist dies Stück so, warum jenes so geschrieben? welche Stücke deiner andern Sammlungen werden nun unter jene, welche unter diese Gattung gehören? welche mithin in jener, welche in dieser Weise vorzutragen seyn?

In diesen Betrachtungen liegt denn zugleich das Urtheil des Rec. über diese Gesange, und er hat über das Einzelne derselben kaum noch etwas hinzuzusetzen. Das erste Stück ist eine kleine, einfache, deutsche Ariette; das zweyte, eine längere italienische. Die Verzierungen sind hier mehr in kleine Passagen, als in willkürlichen Schmuck gelegt. Uebrigens hat sie wol etwas zu viele Wiederholungen, doch wird man sie sehr artig und gefällig finden. Weit bedeutender im Ausdruck, und zwar der Melodie und Harmonie, ist die dritte Nummer, ebenfalls italienisch; auch wird hier der Putz, besonders beym *Cadenziren*, reicher, ohne eben schwierig in der Ausführung zu seyn. Es ist dies überhaupt ein treffliches Stück. No. 4. ist wieder ein deutscher Gesang, der sich dem eigentlichen Liede nähert, und nur einfach und lieblich gesungen seyn will. Der Componist hat hier, das Stück etwas mehr zu heben, ganz passend eine etwas mehr belebte Begleitung hinzugesetzt. Die Melodie selbst ist gut, obschon nicht eben neu. No. 5. ist eine treffliche, ungemein einnehmende, italien. Cavatine, sehr reich, aber durchaus passend und geschmackvoll verziert. Diese verlangt von nicht schon sehr geübten Sängern ein fleissiges Einstudiren; alles aber ist kehl- und stimmgerecht — wenn man sich so ausdrücken darf — und so zugleich erfreulich und bildend, auch nicht zu schwer. Die Begleitung ist hier, wie sichs gehörte, wieder einfach, aber die Harmonie keineswegs alltäglich. Den Beschluss, No. 6, macht eine angenehme Opern-Arie, in der Form eines modernen Rondo, mit nicht wenigen Verzierungen und einigen Passagen, wie sie bisher passten.

Vielleicht sollte Rec. noch etwas von der behelmten Vorrede des Hrn. K. sagen, die ganz offenbar eine innere Verstimmung — man kann

nicht wissen, worüber, da, so viel wir wissen, Hrn. K.s Verdienste und Werke überall mit Achtung und Dank aufgenommen worden sind — eingegeben hat; eine Verstimmung, die ihn verleitet, Dinge, die jeder Verständige weiss, vornehm von oben herab zu docciren, sich selbst bis zum Vermengen der *Manier* und des *Manierirens* in der Kunst mit den *Manieren* (Verzierungen) der Sänger zu übereilen u. dgl. m.: es mag aber lieber diese Vorrede, wie eine versalzene Suppe vor einer ausgezeichneten Mahlzeit, unbesprochen vorübergehen.

Der Druck, und das Aeussere des Werks überhaupt, ist schön, der Preis sehr mässig.

Kurze Anzeige.

Zehn russische Volkslieder, ins Deutsche übersetzt vom russ. kais. Collegienrath von Doppelmeyer, für die Guitarre arrangirt von C. Klage. Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 10 Gr.)

Die reiche und schöne Sammlung russischer Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte, die Hr. von Doppelmeyer vor mehrern Jahren herausgab, und die wol nur darum unter uns damals nicht häufig eingeführt wurde, weil sich die Russen selbst noch nicht so häufig eingeführt hatten — diese hat Ref. nicht bey der Hand, und kann daher nicht bestimmen, ob die hier angezeigten Lieder aus jener Sammlung, oder aus einem neuen Manuscript arrangirt sind. Es scheint das Erste. Dem sey, wie ihm wolle: die Lieder sind alle interessant, und zwar im Text und in der Musik; und wiewol sie sich, wie die Lieder aller Nationen, denen das Leben noch wenig Stoff und wenig Ideen zugeführt, oft wiederholen, in den Dichtungen wie in der Musik, so wird man sie doch sämmtlich gern singen um ihrer Einfalt, Herzlichkeit, Natürlichkeit und Eigenthümlichkeit willen. Indess mag Hr. v. D. wol, in den Dichtungen und in der Musik, hin und wieder nachgeholfen haben: wenigstens haben No. 4 und 7 der hier angezeigten Sammlung manche angenehme Wendungen in dem Munde der russischen Sänger nicht, die Ref., und aus deren Munde er diese zwey Stücke jetzt kennen gelernt hat. Indess hat er sich für verpflichtet erachtet, hier auf jene, von vielen schon vergessene Sammlung zurückzuweisen; und setzt über die jetzt gebotene nur noch hinzu, dass die Guitarrenbegleitung verständig eingerichtet, und nicht zu leugnen ist, eben für solche Gesänge sey dies Instrument vortheilhafter, als das Pianoforte. Das kürzeste und munterste dieser Liedchen, wie es nun hier stehet, möge noch Platz finden!

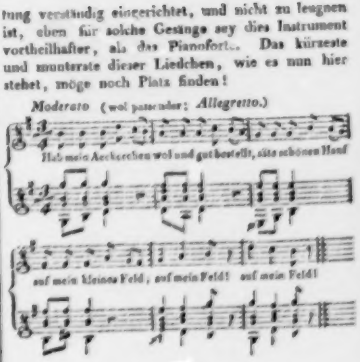

2.

Wachse, lieber Hanf,
Lang und zart und fein,
Silberweiss dein Haar
Müsset du gedeihn:
Du gedeihn! ✓

3.

Seht den Sperling da,
Seht den kleinen Dieb,
Macht von meiner Saat,
Die schon Körner trieb!
Körner trieb! ✓

4.

Wart', ich fange dich
Nächsten Tages ein,
Kürze dir die zwey
Grauen Flügelein!
Flügelein! ✓

5.

Zu Mariechen schleicht
Nachts des Nachbars Sohn:
Nachen willst du da,
Nachen, mir vom Hohn?
Mir zum Hohn? ✓

6.

Halt, ich fange dich,
Schlage dir entzwey
Rippen, Arm und Bein
Für die Näscherey!
Näscherey! ✓

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten July. **N°. 29.** 1814.

Ueber einen Ausspruch Sachini's, und über den sogenannten Effect in der Musik.

In Gerbers *Tonkünstler-Lexikon* wird von dem berühmten Sachini Folgendes erzählt. Als Sachini einst zu London bey Hrn. le Brun, dem berühmten Hoboisten, zu Mittag speiste, wiederholte man in seiner Gegenwart die Beschuldigung, die manchmal die Deutschen und die Franzosen den italienischen Componisten machen, dass sie nicht genug moduliren. Wir moduliren in der Kirchenmusik, sagte er; da kann die Aufmerksamkeit, weil sie nicht durch die Nebensachen des Schauspiels gestört wird, leichter den mit Kunst verbundenen Veränderungen der Töne folgen: aber auf dem Theater muss man deutlich und einfach seyn; man muss mehr das Herz rühren, als in Erstaunen setzen, man muss sich selbst minder geübten Ohren begreiflich machen. Der, welcher ohne den Ton zu ändern, abgeänderte Gesänge darstellt, zeigt weit mehr Talent, als der, welcher ihn alle Augenblicke ändert. —

Dieser merkwürdige Ausspruch Sachinis legt die ganze Tendenz der italienischen Opernmusik damaliger Zeit an den Tag; und im Wesentlichen ist sie auch wol bis auf die jetzige Zeit dieselbe geblieben. Die Italiener erhoben sich nicht zu der Ansicht, dass die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen, und dieses untrennbare Ganze im Totaleindruck auf den Zuhörer wirken müsse; die Musik war ihnen vielmehr zufällige Begleiterin des Schauspiels, und durfte nur hin und wieder als selbstständige Kunst, und dann für sich allein wirkend, hervortreten. So kam es, dass im eigentlichen Fortschreiten der Handlung alle Musik flach und unbedeutend gehalten wurde, und nur die *Prima donna* und der *Primo uomo* in ihren sogenannten Scenen in bedeutender, oder vielmehr wahrer Musik hervortreten durften. Hier galt es aber dann wieder, ohne Rücksicht auf den Moment der Handlung, nur den Gesang, ja oft auch die Kunstfertigkeit der Sänger, im höchsten Glanze zu zeigen.

Sachini verwirft in der Oper alles Starke, Erschütternde der Musik, welches er in die Kirche verweist; er hat es im Theater nur mit angenehmen, oder vielmehr nicht tief eingreifenden Empfindungen zu thun; er will nicht Erstaunen, nur sanfte Rührung erregen: als wenn die Oper durch die Verbindung der individualisirten Sprache mit der allgemeinen Sprache der Musik nicht eben die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüth schon ihrer Natur nach beabsichtigen müsse! Endlich will er durch die grösste Einfachheit, oder vielmehr Monotonie, auch dem ungeübten Ohr verständlich werden: allein das ist ja eben die höchste, oder vielmehr die wahre Kunst des Componisten, dass er durch die Wahrheit des Ausdrucks jeden rührt, jeden erschüttert, wie es der Moment der Handlung erfordert, ja diesen Moment der Handlung selbst schafft, wie der Dichter. Alle Mittel, die der unerschöpfliche Reichthum der Tonkunst ihm darbietet, sind sein eigen, und er braucht sie, so wie sie zu jener Wahrheit als nothwendig erscheinen. So wird z. B. die künstlichste Modulation, ihr schneller Wechsel an rechter Stelle, dem ungeübtesten Ohr in höherer Rücksicht verständlich seyn; das heisst: nicht die technische Structur erkennet der Laye, worauf es auch gar nicht ankommt, sondern der Moment der Handlung ist es, der ihn gewaltig ergreift. Wenn im *Don Juan* die Statue des Commandanten im Grundton E ihr furchtbares, Ja! ertönen lässt, nun aber der Componist dieses E als Terz von C annimmt, und so in C dur modulirt, welche Tonart Leporello ergreift: so wird kein Laye der Musik die technische Structur dieses Ueberganges verstehen, aber im Innersten mit dem Leporello erbeben, und eben so wenig wird *der* Musiker, der auf der höchsten Stufe der Bildung steht, in dem Augenblick der tiefsten Anregung an jene Structur

lenken; denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen und er trifft wieder mit dem Layen zusammen.

Die wahre Kirchenmusik, nämlich diejenige, die den Cultus begleitet, oder vielmehr selbst Cultus ist, erscheint als überirdische — als Sprache des Himmels. Die Ahnungen des höchsten Wesens, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem überschwenglich herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet. Die Worte, die sich dem Gesange beygesellen, sind nur zufällig und enthalten auch meistens nur bildliche Andeutungen, wie z. B. in der *Missa*. In dem irdischen Leben, dem wir uns entschwungen, blieb der Gährungsstoff des Bösen zurück, der die Leidenschaften erzeugte, und selbst der Schmerz löste sich auf in die inbrünstige Sehnsucht der ewigen Liebe. Folgt nicht daher hieraus von selbst, dass die einfachen Modulationen, die den Ausdruck eines zerrissenen, beängsteten Gemüths in sich tragen, eben aus der Kirche zu verbannen sind, weil sie gerade dort zerstreuen und den Geist befangen mit weltlichem, irdischem Treiben? Sachini's Ausspruch ist daher gerade umzukehren, wiewol er, da er sich ausdrücklich auf die Meister seines Landes bezieht, und gewiss die ältern im Sinn hatte, unter dem häufigeren Moduliren in der Kirchenmusik nur den grösseren Reichthum des harmonischen Stoffs meynte. Rücksichtlich der Opernmusik änderte er auch wahrscheinlich seine Meynung, als er Gluck's Werke in Paris gehört hatte: denn sonst würde er, dem von ihm selbst aufgestellten Princip zuwider, nicht die starke, heftig ergreifende Fluchscene im *Oedipe à Colonne* gesetzt haben. —

Jene Wahrheit, dass die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen und wirken müsse, sprach Gluck zuerst in seinen Werken recht deutlich aus; aber welche Wahrheit wird nicht missverstanden, und veranlasst so die sonderbarsten Missgriffe. Welche Meisterwerke erzeugten nicht in blinder Nachahmerey die lächerlichsten Producte! Dem blöden Auge erschienen die Werke des hohen Genie's, die es nicht vermochte in einem Brennpunkt aufzufassen, wie ein deformirtes Gemälde, und dieses Gemäldes zerstreute Züge wurden getadelt und nachgeahmt. Göthe's *Werther* veranlasste die weinerlichen Empfindeleyen jener Zeit; sein *Götz von Berlichingen* schuf die ungeschlachten, leeren Harnische, aus denen die hohlen Stimmen der biederben Grobheit und des prosaisch tollen Unsinns erklangen. Göthe selbst sagt, (*Aus meinem Leben*, dritter Theil,) die Wirkung jener Werke sey meistens stoffartig gewesen; und so kann man auch behaupten, dass die Wirkung von Glucks und Mozarts Werken, abgesehen von dem Text, in rein musikalischer Hinsicht nur stoffartig war. Auf den Stoff des musikalischen Gebäudes wurde nämlich das Auge gerichtet, und der höhere Geist, dem dieser Stoff dienen musste, nicht entdeckt. Man fand bey dieser Betrachtung, vorzüglich bey Mozart, dass, ausser der mannigfachen, frappanten Modulation, auch die häufige Anwendung der Blasinstrumente die erstaunliche Wirkung seiner Werke hervorbringen möge: und davon schreibt sich der Unfug der überladenen Instrumentirung und des bizarren, unmotivirten Modulirens her. Effect wurde das Losungswort der Componisten, und Effect zu machen, koste es was es wolle, die einzige Tendenz ihrer Bemühungen. Aber eben dieses Bemühen nach dem Effect beweiset, dass er abwesend ist, und sich nicht willig finden lässt, da einzukehren, wo der Componist wünscht, dass er anzutreffen seyn möge. — Mit einem Wort: der Künstler muss, um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigner Brust tief durchdrungen seyn, und nur das, in der Extase bewusstlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne, (den Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu componiren. Fragt daher ein junger Künstler, wie er es anfangen solle, eine Oper mit recht vielem Effect zu setzen, so kann man ihm nur antworten: Lies das Gedicht, richte mit aller Kraft den Geist darauf, gehe ein mit aller Macht deiner Phantasie in die Momente der Handlung; du lebst in den Personen des Gedichts, du bist selbst der Tyrann, der Held, die Geliebte: du fühlst den Schmerz, das Entzücken der Liebe, die Schmach, die Furcht, das Entsetzen, ja des Todes namenlose Qual, die Wonne seliger Verklärung; du zürnst, du wüthest, du hoffst, du verzweifelst; dein Blut glüht durch die Adern, heftiger schlagen deine Pulse; in dem Feuer der Begeisterung, das deine Brust entflammt, entzünden sich Töne, Melodien, Accorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor. Die technische Uebung durch Studium der Harmonik, der Werke grosser Meister, durch Selbstschreiben, bewirkt, dass du immer deutlicher und deutlicher deine innere Musik vernimmst, keine

Melodie, keine Modulation, kein Instrument entgeht dir, und so empfängst du mit der Wirkung auch zugleich die Mittel, die du nun, wie deiner Macht unterworfene Geister, in das Zauberbuch der Partitur bannst. — Freylich heisst das alles nur so viel, als: Sey so gut, Lieber, und sorge nur dafür, ein recht musikalischer Genius zu seyn: das Andere findet sich dann von selbst! aber es ist dem wirklich so und nicht anders.

Dessen ungeachtet lässt sich denken, dass Mancher den wahren Funken, den er in sich trägt, überbaut, indem er, der eignen Kraft misstrauend, den aus dem Innern keimenden Gedanken verwerfend, ängstlich alles, was er in den Werken grosser Meister als effectvoll anerkannt, zu benutzen strebt, und so in Nachahmerey der Form gerath, die nie den Geist schafft, da nur der Geist sich die Form bildet. Das ewige Schreyen der Theaterdirectoren, die, nach dem auf den Bretern cursirenden Ausdruck, das Publicum *gepackt* haben wollen: „Nur Effect! Effect!“ und die Forderungen der sogenannten ekeln Kenner, denen der Pfeffer nicht mehr gepfeffert genug ist, reizen oft den Musiker an, in einer Art verzagter Verzweiflung, wo möglich, jene Meister noch im Effect zu überbieten, und so entstehen die wunderlichen Compositionen, in denen ohne Motiven — das heisst, ohne dass die Momente des Gedichts nur irgend den Anlass dazu in sich tragen sollten — grelle Ausweichungen, mächtige Accorde aller nur möglichen Blasinstrumente, aufeinander folgen, wie bunte Farben, die nie zum Bilde werden. Der Componist erscheint wie ein Schlaftrunkener, den jeden Augenblick gewaltige Hammerschläge wecken, und der immer wieder in den Schlaf zurückfällt. Tondichter dieser Art sind höchlich verwundert, wenn ihr Werk, trotz den Bemühungen, womit sie sich gequält, durchaus nicht den Effect, wie sie sich ihn vorgestellt, machen will, und denken gewiss nicht daran, dass die Musik, wie sie ihr individueller Genius schuf, wie sie aus ihrem Innern strömte, und die ihnen zu einfach, zu leer schien, vielleicht unendlich mehr gewirkt haben würde. Ihre ängstliche Verzagtheit verblendete sie und raubte ihnen die wahre Erkenntnis jener Meisterwerke, die sie sich zum Muster nahmen, und nun an den Mitteln, als demjenigen hängen blieben, worin der Effect zu suchen sey. Aber, wie schon oben gesagt, es ist ja nur der Geist, der, die Mittel in freyer Willkür beherrschend, in jenen Werken die unwiderstehliche Gewalt ausübt; nur *das* Tongedicht, das wahr und kräftig aus dem Innern hervorging, dringt wieder ein in das Innere des Zuhörers. Der Geist versteht nur die Sprache des Geistes.

Regeln zu geben, wie man den Effect in der Musik hervorbringen solle, ist daher wol unmöglich: aber leitende Winke können den, mit sich selbst uneins gewordenen Tondichter, der sich, wie von Irrlichtern geblendet, abwärts verirrte, wieder auf Weg und Steg zurück bringen.

Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüth ergreift, ist die *Melodie*. — Nicht genug zu sagen ist es, dass ohne ausdrucksvolle, *singbare* Melodie jeder Schmuck der Instrumente u. s. w. nur ein glänzender Putz ist, der, keinen lebenden Körper zierend, wie in Shakspeare's *Sturm*, an der Schnur hängt und nach dem der dumme Pöbel läuft. *Singbar* ist, im höhern Sinn genommen, ein herrliches Prädicat, um die *wahre* Melodie zu bezeichnen. Diese soll *Gesang* seyn, frey und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt. Die Melodie, die auf diese Weise nicht singbar ist, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergebens darnach streben, Musik zu werden. Es ist unglaublich, wie in neuerer Zeit, vorzüglich auf die Anregung eines missverstandenen Meisters, (Cherubini's) eben die Melodie vernachlässigt worden, und aus dem Abquälen, immer originell und frappant zu seyn, das gänzlich Unsingbare mehrerer Tongedichte entstanden ist. Wie kommt es denn, dass die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Bass begleitet, das Gemüth so unwiderstehlich rühren und erheben? liegt es nicht lediglich in dem herrlichen, wahrhaft singenden Gesange? Ueberhaupt ist der Gesang ein wol unbestrittenes, einheimisches Eigenthum jenes, in Musik erglühten Volks, und der Deutsche mag, ist er auch zur höheren, oder vielmehr zur wahren Ansicht der Oper gelangt, doch auf jede ihm nur mögliche Weise sich mit jenen Geistern befreunden, damit sie es nicht verschmähen, wie mit geheimer, magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden. Ein herrliches Beyspiel dieser innigsten Befreundung giebt der hohe Meister der Kunst, Mozart, in dessen Brust der italienische Gesang erglühte. Welcher Componist schrieb

singbarer, als er? Auch ohne den Glanz des Orchesters dringt jede seiner Melodien tief ein in das Innere, und darin liegt ja schon die wunderbare Wirkung seiner Compositionen. —

Was nun die *Modulationen* betrifft, so sollen nur die Momente des Gedichts den Anlass dazu geben; sie gehen aus den verschiedenen Anregungen des bewegten Gemüths hervor, und so wie diese — sanft, stark, gewaltig, allmählig emporkeimend, plötzlich ergreifend sind, wird auch der Componist, in dem die wunderbare Kunst der Harmonik wie eine herrliche Gabe der Natur liegt, so dass ihm das technische Studium nur das deutliche Bewusstseyn darüber verschafft, bald in verwandte, bald in entfernte Tonarten, bald allmählig übergehen, bald mit einem kühnen Ruck au" - chen. Der echte Genius sinnt nicht drauf, zu frappiren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird; er schreibt es nur auf, wie sein innrer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach, und mögen dann die musikal. Rechenmeister zu nützlicher Uebung aus seinen Werken ihre Exempel ziehen. Zu weit würde es führen, hier über die tiefe Kunst der Harmonik zu sprechen — wie sie in unserm Innern begründet ist, und wie sich dem schärfer Eindring" den geheimnisvolle Gesetze offenbaren, die kein L hrbuch enthält. Nur um eine einzelne Erschein.. anzudeuten, sey es bemerkt, dass die grellen Ausweichungen nur dann von tiefer Wirkung sind, wenn, unerachtet ihrer Heterogeneität, die Tonarten doch in geheimer, dem Geist des Musikers klar gewordener Beziehung stehen. Mag die Anfangs- erwähnte Stelle des " uetts im *Don Juan* auch hier zum Beyspiel dienen. — Hieher gehören auch die wegen des Missbrauchs oft bespöttelten, enharmonischen Ausweichungen, die eben jene geheime Beziehung in sich tragen, und deren oft gewaltige Wirkung sich nicht bezweifeln lasst. Es ist, als ob ein geheimes, sympathetisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbande, und ob unter gewissen Umständen eine unbezwingbare Idiosynkrasie selbst die nächstverwandten Tonarten trenne. Die gewöhnlichste, häufigste Modulation, nämlich aus der Tonika in die Dominante, und umgekehrt, erscheint zuweilen unerwartet und fremdartig, oft dagegen widrig und unausteblich. —

In der *Instrumentirung* liegt freylich ebenfalls ein grosser Theu der erstaunlichen Wirkung verborgen, die oft die genialen Werke hoher Meister hervorbringen. Hier möchte es aber wol kaum möglich seyn, auch nur eine einzige Regel zu wagen: denn eben dieser Theil der musikalischen Kunst ist in mystisches Dunkel gehüllt. Jedes Instrument trägt, rücksichtlich der Verschiedenheit seiner Wirkung in einzelnen Fallen, hundert andere in sich, und es ist z. B. ein thörichter Wahn, dass nur ihr Zusammenwirken unbedingt das *Starke*, das *Mächtige*, auszudrücken im Stande seyn sollte. Ein einzelner, von diesem oder jenem Instrumente ausgehaltener Ton bewirkt oft ein inneres Erbeben. Hiervon geben viele Stellen in Gluckschen Opern auffallende Beyspiele, und um jene Verschiedenheit der Wirkung, deren jedes Instrument fähig ist, recht einzusehen, denke man nur daran, mit welchem heterogenen Effect Mozart dasselbe Instrument braucht — wie z. B. die Hoboe. — Hier sind nur Andeutungen möglich, und es ist schon an einem andern Orte gesagt worden, (*Phantasiestücke in Callots Manier*, erster Band, S. 165.) dass man einen Cyclus dieser Andeutungen, Mystik der Instrumente, so wie die Kunst, gehörigen Orts bald mit vollem Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, die musikalische Perspective nennen könnte. — In dem Gemüth des Künstlers wird, um in dem Vergleich der Musik mit der Malerey zu bleiben, das Tongedicht wie ein vollendetes Gemälde erscheinen, und er im Anschauen jene richtige Perspective, ohne welche keine Wahrheit möglich ist, von selbst finden. — Zu der Instrumentirung gehören auch die verschiedenen Figuren der begleitenden Instrumente; und wie oft erhebt eine solche richtig aus dem Innern aufgefasste Figur die Wahrheit des Ausdrucks bis zur höchsten Kraft! Wie tiefergreifend ist nicht z. B. die in Octaven fortschreitende Figur der zweyten Violin und der Viola in Mozarts Arie: *Non mi dir bel idol mio etc.* Auch rücksichtlich der Figuren lässt sich nichts künstlich ersinnen, nichts hinzumachen: die lebendigen Farben des Tongedichts heben das kleinste Detail glänzend hervor und jeder fremde Schmuck würde nur entstellen, statt zu zieren. Eben so ist es mit der Wahl der Tonart, mit dem *Forte* und *Piano*, das aus dem tiefen Charakter des Stücks hervorgehen und nicht etwa der Abwechslung wegen da stehen soll, und mit allen übrigen untergeordneteren Ausdrucksmitteln, die sich dem Musiker darbieten.

Den zweifelhaften, nach Effect ringenden, missmuthigen Tondichter, wohnt nur der Genius in

ihm, kann man unbedingt damit trösten, dass sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnisvollen Rapport bringen, und dass dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeyführen werde, in der er wie aus dumpfen Schlafe zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt; dann giebt ihm sein Studium der Harmonik, seine technische Uebung, die Kraft, jene Musik, die sonst vorüberrauschen würde, festzuhalten, und die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird in wunderbarem Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so dass er der Seligkeit theilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effect des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts. —

Nachrichten.

Zürich. Sie werden sich erinnern, dass ich mich seit Jahr und Tag verpflichtet hatte, Ihnen auch von *Zürich* historische Beyträge einzusenden, so bald sich bey uns (ausser dem Einheimischen, dem ich zu nahe stehe, um mich zum umständlichen Berichterstatter darüber aufzuwerfen,) etwas Interessantes zutrage. Nun habe ich Ihnen wirklich Verschiedenes zu erzählen, das mir zur allgemeinen Tagesgeschichte unserer Kunst zu gehören scheint; und meine Erzählung umfasst das Winterhalbjahr 1813—1814.

Die Erscheinungen, welche in diesem Zeitpunkt über unserm musikalischen Horizonte aufgegangen, haben wir eigentlich den politischen Constellationen zu danken. Nicht blos Fürsten der bürgerlichen Welt, sondern auch fürstliche Personen im Gebiete der Kunst, (der ausübenden,) haben in den drey letzten Monaten des Jahres 1813 die Schweiz besucht. Von den erstern sind die wirklichen (die verbündeten Souverains) zu schnell, zu sieghaft durcheilt, als dass wir, ihnen zu Lieb' und zu Ehren, ihre Siege hatten besingen können. Von den ihnen vorangegangenen Exkönigen und Exfürsten kann ich Ihnen nur im Vorbeygehn sagen, dass der von Holland das Pestalozzi'sche Institut in Iferten, der von Schweden das Pfeiffersche Sing-Institut in Lenzburg, und der Fürst Primas das Zürchersche, ihrer Aufmerksamkeit und ihres Beyfalls gewürdiget haben. Und so komme ich denn auf unsere eigentlichen hohen Herrschaften zu sprechen, die ihre „ausübende Gewalt" auf unsere Ohren und Herzen behauptet haben. Es sind folgende Individuen bey uns erschienen.

I. Hr. *P. Rode.* Er gab, sich noch als *prémier Violon de sa majesté l'empereur français* ankündend, Concert bey vollem Saale; gab uns ein Concert, ein Quartett und Variationen zu hören, alles von eigner Composition, alles noch ungedruckt, aber dem Gedruckten in allen drey Gattungen nach Styl und Form so ähnlich, dass eine nähere Beschreibung überflüssig wäre. Sein *Ton an sich* ist schön, wenn auch etwas von dieser Schönheit seiner schönen *Violine an sich* beyzumessen ist; sein Spiel mehr süss, als kräftig; sein Vortrag etwas einförmig. Grossen Beyfall erhielt er, aber nicht so allgemeinen, wie sein vor wenigen Jahren hier gewesener Kunstverwandter, *Libon*, dessen Passagen rollender, dessen Triller glänzender, dessen Vortrag überhaupt männlicher und gediegener war.

II. Hr. *Almeyda* aus Lissabon. Dieser merkwürdige Mann war Stallmeister bey dem Könige von Spanien, befand sich mit demselben einige Jahre lang in Frankreich, als eine eigene Art von Staatsgefangener, dem es verstattet ward, bald in Besançon, bald in Macon, bald in Genf, unter Polizeyaufsicht zu leben. Bey veränderten Umständen fand er für gut, und auch leicht, zu entkommen, und kam so hieher. Er versicherte, sich erst während seiner Gefangenschaft, aller Berufsgeschäfte ermangelnd, wesentlich mit dem Klavierspiel befasst zu haben. Aber man muss gestehen: dieser gefangene Edelmann hat sich in einen echtadelichen Künstler verwandelt. Sein Klavierspiel ist zunächst schön durch die Leichtigkeit seiner Hand; und diese Hand ist nicht etwa eine grosse, breite, knochenreiche, sondern vielmehr ein schmuckes, nettes, zugestutztes Händchen, eben recht für die Octavenspannung. Seine Execution ist schön durch die physische Selbstbeherrschung. Sein Vortrag hat die Haupteigenschaft, schön zu seyn in den Schranken der Regelmässigkeit. Von seinen *tours de force* sind mehrere merkwürdig. Ich setze Ihnen einen her, der uns nachahmenswürdig ist, weil er die Hand bildet:

Presto. etc.

Auch von seiner „freyen Phantasie" habe ich Ihnen etwas Besonderes zu sagen. Obschon sie eigentlich in nicht viel Anderm bestehet, als in zusammengereiheten Touren mit untermischten melodischen (homophonischen) Sätzen: so würde doch Vater *Bach* diesen Künstler schwerlich einen „Klavierhusaren" gescholten haben. Moduliren, Imitiren und Figuriren in allerley contrapunktischen Contrapunkten habe ich, hat unser Publicum, schon oft gehört, und oft mit grossem Behagen. Hier aber hat die unvergleichliche Lebendigkeit des Spiels, als solche, gewirkt. Ja, ich bin geneigt zu glauben: um so zu wirken, muss man ein Südländer seyn, dem die Virtuosität eigentlich im *Blute* sitzt, das den Künstler als ein Wesen durchs — ist, auf welches man das Dichterwort anwenden möchte: „In Aether getaucht, in Aether getaucht."

III. Madame *Lange*, die berühmte Schwägerin des berühmten *Mozart*. Eine herbstliche Flora, die uns leider versinnlichet, dass der alles anpackende Zahn der Zeit auch an dem Geistigsten nagt: an der *Stimme* — die aber doch, bey aller Herbstlichkeit, mit den Spätblüthen ihrer Kunst noch ziemlich prangt, und sich gar wol produciren darf. Sie hat es diesen Winter wiederholt gethan; meistens mit mehr Bewunderung, als Beyfall. Erstere erwarben ihr ihre seltenen Kehlkünste, letztern schmälerte ihr das kaum noch in einigen Tönen schön zu nennende Material ihrer überreifen Stimme, und das mitunter Schwankende, oft Unreine, der nicht mehr festen Intonation. Dies ist besonders auffallend, wo *sie*, mit andern Solostimmen oder mit vollem Orchester singend, sich über Vermögen anstrengen muss. Dagegen fällt es bey ihrem Pianogesang am Klavier fast ganz weg, und die von ihr, vorzüglich in Singe-Variationen vorgetragenen, seltenern Kehlfiguren sind oft entzückend. Uebrigens erlangte sie mit *Mozart*ischen Stücken minder Beyfall, als mit andern; mit deutschen minder, als mit italienischen. Denn ein guter Theil unsers Publicums hat bey italienischem Gesang mehr Wohlgefallen an zartverschlungen fliessenden Melodien der eigentlichsten italienischen Schule, wie es sie seit manchem Jahr von unserer beliebten Madame *Thomann* vortragen hörte, als an abrupten Tonstössen, die fast in allen „grossen" seyn sollenden *italienischen* Arien von Mozart vorkommen; bey *deutschem* Gesang aber ist es an gute Behandlung des Textes von Seiten des Componisten immer mehr gewöhnt, und da sind ihm wieder viele Mozartsche Arien, namentlich die, der einst für Mad. Lange componirten *Entführung aus dem Serail*, für seinen Geschmack „Mastern aller Arten:" auch begnügt es sich nicht mehr blos mit verständlicher Aussprache, sondern verlangt declamatorisch-schöne, wie es seit Jahren hier an unserm musikalischen Declamationskünstler, Hrn. *Hardmeyer*, gewöhnt ist, auch von den Sängerinnen.

IV. Herr von *Call*, der als österreichischer Obrist einige Tage in Zurich einquartiert war, überraschte uns anfangs mit einem Rathsel: er sey weder Sänger, noch Spieler, und treibe doch Musik. Dieser seltene Gast, der, in einem musikalischen Hause glücklich einquartiert, die Einquartierungs-Last in Lust verwandelte, war wol ein pfiffiger Gast, denn er war ein *Pfeifer*. Pfeifen ist hier zu Lande, wie natürlich, nichts Seltenes; man hört es oft im Freyen, und hört es oft schon. Die Kunst des Herrn v. Call verhalt sich aber zu diesem Naturgepfiff gerade wie eine Bravour-Arie zum Kühreihen. Wirklich ist er ein Bravour-Pfeifer, und pfeift, als solcher, ganz entzückend schöne Kettentriller durch ganze und halbe Töne. Er hat uns, zwar nur in Privatcirkeln — denn im Concerte müsste der unmalerische Anblick des Pfeifens fast unvermeidlich ins Lächerliche fallen, wenn er auch nicht Gefahr laufen würde, ungerechter Weise ausgepfiffen zu werden — die alte Wahrheit „*tous les genres sont bons*" neu bestätiget.

V. Auch erwähnen muss ich der hübschen *Felditrompeterchöre* von acht, auch zwölf Trompeten, die einige österreichische Regimenter beym Durchzug mit sich führten. In unserer engen, uralten, urengen Zürichstadt, die so viele schmale Gassen, scharfe Ecken und vorstehende Dacher hat, nahm sich die Sache vorzüglich gut aus: denn, obschon nach oben unterm freyen Himmel, war der Ton von den Seiten her fast wie im Saal zusammengehalten.

Nun noch einige Worte als Anhang über unsere einheimische Musik. Wir singen und spielen fleissig und zahlreich; wir lieben immer die *morceaux d'ensemble*, Haydns Symphonien, Mozarts Klavierconcerte, (auch ihrer Orchester-Satze wegen,) Scenen mit Orchester, Motetten, Missen etc. Diese Vorliebe bewährt sich fortdauernd dadurch, dass die Vocal-Concerte des Sing-Instituts, meistens zwar geleitet blos vom Flügel, öfters aber begleitet von einem Harfenchor, und die Aufführungen

ganzer Oratorien der „Allgemeinen Musikgesellschaft," merklich zahlreicher besucht werden, als die sogenannten Galanterie-Concerte. Doch fehlt es uns für diese keineswegs an interessanten Sängern und Spielern. Ich glaube Ihnen vorzüglich zwey emporblühende Individuen anführen zu müssen: eine Dem. *Maria Hirzel*, die gereifteste Sängerin des Sing-Instituts, und eine Dem. *Sara Hirzel*, die erste Schülerin Liste's, der sich besonders auch in den zunächst für diese junge Künstlerin componirten Klavierwerken als ein heller Stern jenes gepriesenen Siebengestirns *) der neuesten Kunsterfinder im Gebiete der Instrumentalmusik immer neu bewährt. — Unsere allerneueste Musik bestehet jetzt, nach Endigung der Winter-Concerte, in deutschen Vaterlandsgesängen. So zählen wir uns, wenn schon nicht siegend, doch singend zu den Deutschen; und singen wir auch nach unserer Weise *„der Sieg ist unser,"* so denken wir dabey nichts desto weniger, als auch ein Volk deutscher Zunge, es soll bey *einer* Sprache und bey *einem* Gesang auch *ein* Herz und *eine* Seele seyn — und so möge der geneigte deutsche Leser diese deutsche Botschaft brüderlich aufnehmen.

Wien, d. 2ten July. Uebersicht des Monats Juny.

Theater am Kärnthnerthore. Am 18ten wurde zur Feyer der glorreichen Zurückkunft unsers erhabenen Monarchen in diesem Theater: *Die Weihe der Zukunft*, eine allegorisch-dramatische Dichtung, verfasst von dem k. k. Hofitheater-Secretär, Hrn. Sonnleithner, in Musik gesetzt vom Operndirector, Hrn. Jos. Weigl, abgehalten. Irene, die Friedensgöttin, wurde von Dem. Buchwieser, Victoria von Mad. Weissenthurn, die Gerechtigkeit von Mad. Milder-Hauptmann, die Freundschaft von Dem. Laucher, die Treue von Mad. Forti, die Geschichte von Mad. Grünthal, der Muth und der Ruhm von den Hrn. Vogel und Wild, die Austria aber von Dem. Adamberger personifizirt, dargestellt. Chöre und Tänze halfen das Ganze ausschmücken. Die grösste Aufmerksamkeit erweckte der Eintritt der österreichischen Völkerschaften, bestehend aus 51 Paaren, in den verschiedenen Nationaltrachten, welche von Irene die Weihe der glücklichen Zukunft empfingen. Unmöglich kann sich das Gefühl treuer Unterthanen gegen ihren hochherzigen Fürsten deutlicher und schöner aussprechen, als heute bey diesem Feste. Alle Augen suchten und hingen nur an *ihm*, für *ihn* schlugen Aller Herzen voll von inniger Liebe. Se. Maj. schienen diese Huldigung seiner guten Unterthanen sichtbar mit grosser Rührung und mit gütigem Wohlgefallen aufzunehmen. Der ganze innere Schauplatz war prächtig beleuchtet, und da der Eintritt nur gegen Freybillette Statt fand, so war die Versammlung ausgewählt und ungemein glänzend.

Theater an der Wien. Am 15ten, als am Vorabende des feyerlichen Einzugs unsers Kaisers in seine Residenzstadt, wurde bey dieser Gelegenheit auf dieser Bühne aufgeführt: *Die Rückfahrt des Kaisers*, ein Singspiel in einem Aufz. von Dr. Em. Veith, mit Musik von Hrn. J. N. Hummel. Einige unnöthige Längen, die das Stück, vorzüglich gegen die Mitte zu, bey der Scene des Martin und Niclas, dehnen und langweilig machen, abgerechnet, ist der Stoff passend aufgefasst und ziemlich gelungen verarbeitet worden. Die Musik scheint flüchtig hingeworfen, doch des Componisten nicht unwürdig zu seyn; ein Terzett von Sopranstimmen ohne Begleitung, und ein Lied, welches sich auf den edlen Heerführer, den Feldmarschall Fürsten von Schwarzenberg, bezog, und von Hrn. Forti schön gesungen wurde, musste wiederholt werden.

Am 20sten trat Hr. Hölzel vom pester Nationaltheater im Johann von Paris als Seneschall mit Beyfall auf. Spiel und Gesang waren gleich lobenswerth. Er wurde am Ende gerufen.

Hr. Schelble, Tenorist des Nationaltheaters in Stuttgard, liess nach seinem ersten verunglückten Debüt in dem Hofoperntheater (als Loredano in der Camilla) Tags darauf in mehrere hiesige Blätter einrücken: dass er plötzlich vor der Vorstellung der Camilla von einer Heiserkeit befallen worden sey, und daher keineswegs Herr seiner Stimme war. Er hoffe aber in der Folge Gelegenheit zu haben, bey einem wiederholten Versuche das Publicum zu überzeugen, dass dieser (erste) Versuch keineswegs als richtiger Massstab in der Beurtheilung über ihn als Sänger

*) Anmerk. Die Astronomen sind gewohnt, sich gegenseitig ihre Beobachtungen und Entdeckungen fleissig mitzutheilen. Ist dies nicht überall nachahmungswürdig? Als einen neuen Stern möchte ich den Instrumental-Componisten Kuhlau angesehen wissen, und damit Sie mir diese Note ja nicht als ein anmassliches Alienum ausstreichen, verfehle ich nicht, diesem Bericht historisch beyzufügen, dass unsere Klavierspieler in die Werke Kuhlau's grossen Werth setzen.

gelten könne. Am 28sten trat daher Hr. Sch. in diesem Theater als Baron Kronthal, in der Oper: Der lustige Schuster, auf, und musste sich für überzeugt gehalten haben, dass er *nun* „Herr seiner Stimme" sey, denn sonst würde er wol nicht aufgetreten seyn. Wir fanden es anders. Hr. Sch. hatte abermals das Geschick — ob ihm gleich das Publicum während des ersten Aktes die grösstmöglichste Nachsicht bezeigte — nach Beendigung der Polonaise im zweyten Akte gänzlich zu missfallen. Nicht durch unzählige Läufer (Rouladen) — besonders wenn diese überdies noch ungleich, unrein, und ohne alle Festigkeit verbunden, vorgetragen werden — lässt sich das hiesige Publicum bestechen. Hr. Sch. befleissige sich vorerst, eine Scala von 8 Tönen mit voller Sicherheit sich anzueignen, Worte mit Gesang deutlich zu verbinden, und mit Ausdruck und Gefühl einen einfachen edlen Gesang fest vorzutragen: dann, wenn sein Gesang die Herzen der Zuhörer berührt, wollen auch wir glauben, dass er „Herr seiner Stimme" sey.

Theater in der Leopoldstadt. Am 25sten zum ersten Mal: *Die Abentheuer auf der Schlangenburg*, eine komische Zauberoper in drey Akten, Text und Musik von Franz Volkert, Kapellmeister dieses Theaters. Wir wollen das Sujet einer nach gewöhnlichem Leisten geformten Zauberoper mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken, und nur der Musik Erwähnung thun, welche einige artige und liebliche Stellen aufzuweisen hat. Vorzüglich schön ist im ersten Akt ein dreystimmiger Canon, welcher gut vorgetragen wurde, und auch lebhaften Beyfall erhielt. Mad. Platzer, geb. Eigenwahl, vom pester Nationaltheater, nun wieder bey diesem Theater engagirt, hatte die Rolle der Azinda (Witwe des Königs Azor) übernommen, und würde, bey mehr Anstrengung, sehr viel leisten können, wie wir den Beweis davon am 30sten in der Generalprobe erhielten, in welcher sie den Sopran-Sänger Falsetto mit Fleiss, und zur vollen Zufriedenheit des Publicums, gab.

Notizen. In dem Theater an der Wien wird die grosse Oper: *Das befreyte Jerusalem* von Persuis, einstudirt, und während der Anwesenheit Ihrer Majestäten des Kaisers von Russland, und des Königs von Preussen, aufgeführt werden.

Kurze Anzeigen.

Drey Siegesmärsche der schlesischen Armee nach dem Uebergang über den Rhein — — von Fr. Ludw. Seidel — — Klavierausz. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 12 Gr.)

Man muss Hrn. Musikdir. Seidel zugestehen, dass er so ziemlich bey jedem glücklichen Ereignisse unsrer Tage seine Muse singen und seine Leyer tönen lasst. Wodurch diese Märsche (dem Feldmarschall Blücher gewidmet) eben einen grossen Moment bezeichnen, ja auch, wodurch sie sich nur als Siegesmärsche überhaupt charakterisiren sollen, begreift Rec. nicht. Sie sind in der Weise der (den ehemaligen französischen nachgemodelten) Parademärsche geschrieben: lang, breit, mit etwas gewöhnlichen Figuren und vielen Einschnitten, auch gar manchen Gemeinplätzen versehen. Indessen lassen sie sich doch hören; und soll der Ankauf denen, die so 'was Unschuldiges zu besitzen wünschen, gar nicht widerrathen werden. Nähme man nur bey den Ueberschriften solcher Werklein nicht den Mund so voll, und spannete zu Erwartungen, die zu erfüllen — das muss man doch wol fühlen — man nicht geeignet oder nicht geneigt ist! Himmel, zu was für ganz andern Siegesmärschen hätte jener Uebergang begeistern müssen! —

Fränkisches Jägerlied von F. Rückert, in Musik ges. mit Begleit. d. Pianof. v. A. Neubert, herzogl. würzb. Kammermus. Würzburg, bey Bonitas. (Preis 2 Gr.)

Der Dichter hat den Ton der alten deutschen Jägerlieder in ihrer Keckheit und Frische, aber auch in ihrer Rohheit, sehr gut getroffen; und der Componist das Lied zu zwey Singstimmen, die Begleitung nach der Weise alter Jagdmelodien, leicht, munter, ganz im Volkston, mithin wie sichs gehörte, behandelt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten July. Nº. 30. 1814.

Recension.

Theorie der Stimme, von Dr. K. F. S. Liskovius, ausübendem Arzte in Leipzig. Mit einer Kupfertafel. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. 1814. (Pr. 12 Gr.)

Mit Vergnügen, und mit Dank gegen den Verf. für manche Belehrung, machen wir die Leser dieser Zeit. auf die hier genannte kleine Schrift aufmerksam. Sie ist ihnen ganz vorzüglich bestimmt: denn der Verf. hat aus seiner, mit verdienter Achtung aufgenommenen lateinischen Schrift über diesen Gegenstand, (*Dissertatio physiologica, sistens theoriam vocis*, in dems. Verlag,) hier weggelassen, was nur den Gelehrten dieses Fachs angehet, hat hinzugefügt, was bey jenem vorauszusetzen war, hat, wo es ihm gut und nützlich schien, Beziehungen und Anwendungen auf Ausübung des Gesanges eingestreuet, und überhaupt, im Inhalt und in der Form, dafür gesorgt, dass jeder Gebildete, den der Gegenstand interessirt, das kleine Buch verstehen, es mit Nutzen und auch mit Vergnügen lesen, und davon für sich oder in seinem Wirkungskreise Gebrauch machen könne. Es stehet uns nicht zu, über dasselbe, in Hinsicht auf Anatomie, Physiologie etc. zu urtheilen: das aber bemerkt selbst der nicht ganz ununterrichtete Laye, der Verf. habe alle seine Vorganger gekannt, scharf geprüft und sorgsam benutzt, aber eben so scharf selbst beobachtet, versucht, gedacht, habe nicht wenig Neues, wenigstens in diesem Zusammenhange noch nie Betrachtetes, gefunden, und es auf eine eben so gründliche, als fassliche Weise dargestellt. Was nun aber den, für den Sanger und Freund der Singkunst bestimmten Theil des Buchs anlangt: so dürfen wir, jenes Fachs der Natur und seiner grossen Lücken nicht unkundig, ohne alle Einschränkung behaupten: der Verf. liefe.. hier etwas Reichhaltigeres, Durchdachteres, Klareres und Anwendbareres, als bisher über seinen Gegenstand vorhanden war. Eben darum halten wir uns für verpflichtet, hier den Hauptinhalt des Werkchens wenigstens anzudeuten, von den nicht wenigen, den Singmeister, Sänger und Freund des Gesangs angehenden Bemerkungen mehrere auszuheben, und, wo sich dazu nahe Gelegenheit bietet, Einiges aus unarer Beobachtung und Erfahrung beyzufügen.

Der Verf. beginnet mit einer Erörterung und genauen Bestimmung der Begriffe, welche vor der Betrachtung seines Hauptgegenstandes gefasst werden müssen. *Physik der Töne* — ihre Erzeugung, Fortpflanzung etc. im Allgemeinen. (Klang, Geräusch, Schall, Ton.) *Verschiedenheit der Schwingungen*, die sie erzeugen. *Lufttöne* — (z. B. der Blasinstrumente,) ihre Entstehung, Modificationen etc. — Dies führt zur Betrachtung der *Stimme* selbst, *überhaupt*, in *physiologischer Hinsicht*, d. h. objectiv, der Töne, welche der Athem bey seinem Durchgange durch den Kehlkopf hervorbringt; subjectiv, der Fähigkeit, diese Töne hervorzubringen. — Stimme der Säugthiere, der Vögel, der Amphibien; mithin zuerst die *menschliche Stimme*.

Vor der ausführlichen Erklärung der menschlichen Stimme, eine kurze Beschreibung der hieher gehörigen Theile des menschlichen Körpers: *Stimmorgane des Menschen*. (Kehlkopf und seine Theile, Stimm- und Taschenbänder, Stimmritze, Stimmritzendeckel. Von alle diesem nur das Nothwendigste, auf wenig Seiten zusammengedrängt: aber anschaulich, und zum Zweck des Verf.s genügend.) — Nun folgt die ausführlichere *Erklärung der Stimme* selbst. Es werden die *früheren Meynungen* mitgetheilt und geprüft. Zuerst *Ferrein's*. Bekanntlich wurde diese von Haller angenommen und durch dessen Autorität so sehr verbreitet. Sie muss aber schon darum unstatthaft befunden werden, weil der, selbst jedem angehenden Sänger bekannte Unterschied der Brust- und Falset-Stimme dabey gar nicht berücksichtiget und daraus nicht erklärbar ist, ja, nach dieser Hypothese,

gar nicht existiren könnte. Noch andere, vollkommen einleuchtende Gründe dagegen sehe man beym Verf. (Gegen einige derselben, z. B. No. 7., liesse sich jedoch noch etwas einwenden, das aber die Behauptung selbst keineswegs, sondern höchstens nur einen oder den andern ihrer *unbeträchtlichern* Stützpunkte wankend machen könnte.) In der That ist es uns von jeher, aus jenem angeführten Momente, so unbegreiflich gewesen, wie F.'s Meynung sich so überall hat einführen und so lange behaupten können, dass, da wir in die Einsichten so vieler und zum Theil so grosser Physiologen und Anatomen, die sie ohne weiteres angenommen, kein Misstrauen zu setzen wagten, wir dies in uns selbst setzten, vorläufig uns einbildend, es müsse uns durch irgend ein ungünstiges Geschick ein Haupttheil jener Lehre unbekannt geblieben seyn, der sie mit der angeführten, so ganz bekannten Erfahrung in Harmonie bringe. Man siehet wol, es ist in diesem, wie in gar manchen verwandten Fallen gegangen: die Gelehrten waren keine Musiker, die Musiker keine Gelehrten; von beyden ging daher jeder Theil seinen Gang, und jeder falsch: und es ist ein wesentlicher Vorzug, so wie ein wesentlicher Vortheil unsrer Zeit, dass beyde einander näher gebracht sind und immer näher gebracht werden. — Es folgt beym Verf. *Chladni's* Meynung, aus dessen *Akustik*. Chl. weicht von Ferrein nur wenig ab, bemerkt aber auch das Unbefriedigende und mehrere der grossen Schwierigkeiten der Erklarung F.s, obgleich er, der eben so treuherzige, als scharfsinnige Mann, seiner eigenen Erklarung nach, dafür auch nicht Rath weiss. — *Cuvier's* Meynung, (*Anatomie comparée*,) die Stimme der Saugthiere entstehe, wie die Tone der Blasinstrumente entstehen, scheint fast ihm, dem Erfinder, selbst nicht recht wahrscheinlich zu seyn. Er gestehet, es gebe bey seiner Erklarung noch *de l'embarras etc.* und macht sich einige allerdings bedeutende Einwürfe. Der Verf. setzt deren nun noch mehrere, und von noch bedeutenderm Gewicht, dazu; sie sind zum Theil von der eben so unläugbaren, als unabänderlichen Praxis des Singens und Blasens auf Instrumenten selbst hergenommen. — *Burdachs* Meynung (*Physiologie*) beruhet auf einer Voraussetzung, welche die tägliche Erfahrung an Blasinstrumenten, Orgelpfeifen etc. widerlegt.

So wäre denn die *Arena* rein, aber auch leer; und der Verf. führt seine Meynung auf die-selbe, die sich denn auch daselbst wol behaupten dürfte.

Kurz und vorläufig ausgesprochen, ist diese seine Meynung: der Mensch singt, wie er pfeift. (Die nähere Bestimmung und Erläuterung muss man beym Verf. selbst nachsehen.) Den Erweis führte er für sich selbst und unterrichtete Freunde, und jetzt, berichtend, für den Leser, zunächst durch zahlreiche, eben so wohl ersonnene, als sorgfältig ausgeführte, und scharfsinnig benutzte Versuche. Diese bey ihm kennen zu lernen, wird allen Lesern gewiss interessant seyn. Da er aber selbst nur das Nöthige beybringt und auch ziemlich gedrängt schreibt, so lassen sich diese Versuche — es sind deren vierzehn mitgetheilt — nicht auszugsweise wiederholen: es mögen also nur einige der wichtigsten Resultate derselben hier angeführt werden.

Die *untern Kehlbänder* sind das eigentliche Organ, wodurch die Stimme, und ihre verschiedene Höhe und Tiefe, erzeugt wird. — Anspannung und Erschlaffung der Kehlbänder hatte auf Höhe und Tiefe des Tons weiter keinen Einfluss, als, in sofern dadurch die *Stimmritze* erweitert oder verengt wurde. (Vermehrte Spannung der untern [illegible] vertiefte den Ton, weil sie die Stimmritze [illegible]engert; und umgekehrt die verminderte [illegible]ung — mithin ganz den Gesetzen der Saitentone entgegen.) — Durch blosse *Verkleinerung* der Stimmritze, oder veränderte Spannung der Stimmbänder, wurde der Ton höher; durch blosse Erweiterung jener, ohne veränderte Spannung dieser, tiefer. — Die Höhe des Tons hing nicht von der *Breite* der Stimmritze allein ab, sondern von der gesammten *Weite* derselben. — Die verschiedene Stärke, womit die Luft eingeblasen wurde, trug zur Höhe oder Tiefe der Tone nicht wenig bey. Durch blosse *Verstärkung des Windes* liess er sich sogar um eine Quinte hinauftreiben, ward aber kreischend und unangenehm. — Es liessen sich (und das ist allerdings eine Hauptsache) zweyerley, ganz verschiedene Arten von Tonen herausbringen, in welchen die *Brust-* und die *Falsetstimme* deutlich unterschieden werden konnten. (Die genaue Erforschung und anschauliche Darlegung dieses Moments, und der damit zunächst verbundenen, verdient besondere Aufmerksamkeit, und auch besondern Dank: sie ist, nach allem, was wir von der Sache kennen, ganz neu, dem Verf. ganz eigenthümlich,

dabey überführend, und selbst dem sinnlichen Gefühl, das wir, vom Verf. geleitet, beym Singen an uns selbst gemacht und möglichst beobachtet haben, vollkommen zusagend. Indem er beschreibt, was er gesehen und gehört, beschreibt er zugleich, z. B. No. 11, S. 35, was wir an uns selbst zu empfinden glauben.)

Aus jener einfachen, sehr natürlich erscheinenden Hypothese nun, bestätigt durch diese treffenden, in den verschiedensten Verhältnissen angestellten und stets übereinstimmenden Versuche, bildete sich des Verf. Theorie, die der, Ferrein's, ganz entgegengesetzt ist. Sie wird von S. 35 an ausführlicher dargestellt und erörtert. Sie kömmt, wie man schon aus Obigem schliessen kann, auf folgendes hinaus: Die Stimmritzenbänder sind eigentlich und vorzugsweise als Stimmorgan zu betrachten; sie sind zunächst bestimmt, die Stimme selbst, und ihre verschiedene Höhe und Tiefe, zu bewirken. Und dies nicht nach Art der Saiten, sondern nur, so fern von ihnen die Stimmritze und deren verschiedene Weite gebildet wird. Zwar erzittern diese Bander bey Entstehung der Stimme, (wenigstens der Bruststimme,) ungefähr wie Saiten: allein dies Erzittern ist nicht Ursach, sondern Wirkung der Stimme. Vielmehr: indem die geathmete Luft mit einiger Gewalt und Schnelligkeit durch die enge Oeffnung der Stimmritze dringt, wird sie, die Luft, dabey so zusammengedrückt und erschüttert, dass alle ihre kleinsten Theilchen hin und her bewegt werden. Diese Schwingungen der Luft machen nun den Ton aus. Etwas Aehnliches bemerken wir überall, wo die Luft durch irgend eine enge und glatte Oeffnung getrieben wird. Je grösser die Oeffnung der Stimmritze, desto tiefer der Ton, weil dadurch grössere und folglich langsamere Luftwellen entstehen: je enger jene Oeffnung, desto hoher der Ton, weil sich hier kleinere und folglich schnellere Luftwellen bilden. *Etwas* kömmt dabey auch noch auf die grössere oder geringere Stärke des Athems an. (Hier, scheint es uns, liegt der Hauptgrund des Distonirens der Sänger, wo es nämlich nicht Folge von stumpfem Gehör oder blos üble Angewohnheit ist.) Aus jenen Bemerkungen erklärt sich, dass man bey sehr hohen Tönen der meisten Kraftanstrengung bedarf, bey sehr tiefen den Athem nur gelinde aushaucht etc. —

Das folgende Kapitel erörtert den Unterschied zwischen *Brust-* und *Falsetstimme*. Der Verf. ist hier [illegible] von den Physiologen vor ihm fast nie berührten Gegenstand, ganz ausführlich, sowol in Darlegung der Sache selbst, als auch in Nachweisung und (wie es uns scheint, vollkommen befriedigender) Erläuterung der mancherley Erscheinungen dabey, und der Erfahrungen, welche Sänger täglich machen können, wenn sie nur darauf achten wollen. (Er gehet besonders auch durch den, von künstlicher Ausbildung, sehr verschiedenen Klang jener beyden Register, die Annäherung und Abstimmung derselben in Hinsicht auf ihren verschiedenen Klang. —) Es folgt hierauf die genauere Beschreibung des *Mechanismus der Stimme*. Beydes leidet keinen Auszug.

Der Abschnitt von *verschiedener Anwendung der Stimme*, (zur Sprache oder zum Gesang,) und von den *Verschiedenheiten der Stimme* selbst (in Hinsicht auf Umfang, Stärke, Wohlklang, Gewandtheit, Reinheit etc.) ist für musikal. Leser von besonderm Interesse. Auch hier ist es nicht möglich, die Erlauterungen des Verf.s in wenige Zeilen zusammenzudrängen. Wir begnügen uns daher, auf ihn selbst zu verweisen, indem wir hier nur einige seiner Bemerkungen ausheben und die unsrigen beyfügen.

Die *Stärke* der Stimme hängt nicht sowol vom Kehlkopfe selbst, als von der Beschaffenheit der Brust ab. Wer eine grosse und starke Brust besitzt, dem muss auch ein stärkerer Luftstoss zu Gebote stehen, als dem, dessen Brust eng und schwach ist. (Daher trifft man gewöhnlich die stärksten Stimmen in breitschultrigen, gedrungenen, vierschrötigen Körpern.) Aber auch die Mund- und Nasenhöhle trägt vieles zur Stärke der Stimme bey. Je grösser und geräumiger diese, desto stärker die Stimme, des grössern Widerhalls wegen. (Die erfahrnen italienischen Singmeister dringen daher mit Recht auf möglichste Erweiterung, besonders der Mundhöhle. Wir wissen, dass manche dieser Lehrer, wenn sie bey Zöglingen die Gewohnheit, die Mundhöhle zu verengen, finden, dieselben mit kleinen Holzstabchen im Munde, gleichsam Massen der Oeffnung, singen lassen, bis jene Gewohnheit verschwunden ist. Die meisten deutschen Singlehrer und Sänger achten darauf viel zu wenig; was, ausser der Schwächung und Verdumpfung des Tons, auch hauptsächlich die unter uns so gewöhnliche, in Italien so seltene, schlechte Aussprache der Worte des Gesanges erzeugt: und es ist nicht wahr, was man so oft hören und lesen muss, der Reichthum an Vocalen der italienischen,

und der Ueberfluss an Consonanten der deutschen Sprache, sey an jenem Fehler Schuld. Die Eigenheit jener erleichtert, die Eigenheit dieser erschwert zwar die deutliche Aussprache beym Singen: aber unmöglich, oder auch nur allzuschwer, wird sie keinem und keiner Deutschen bey Aufmerksamkeit, gutem Willen und Fleiss — sie müssten denn mit bestimmten organischen Fehlern heimgesucht seyn: dann dürfen sie aber auch eben so wenig Sänger werden wollen, als Personen mit einem Klumpfusse, Tänzer.)

Die *Höhe oder Tiefe* der Stimme im Ganzen (Sopran, Alt etc.) gründet sich auf die verschiedene Weite des Kehlkopfs: je weiter dieser, desto tiefer die Stimme. (Daher auch jenes auch [illegible] Merkmal der Bassstimme, das in der gemeinen Rede der Bassknoten oder Adamsapfel genannt wird, und das entstehet, indem der Schildknorpel, wegen seiner grössern Ausbreitung, mehr als gewöhnlich hervortritt. — So bekannt es ist, dass jene Begränzung der Stimmen von der Natur selbst bestimmt ausgesprochen und auf die, nie beträchtlich abzuändernde Beschaffenheit der Organe selbst begründet worden: so wenig scheint man daran zu denken, wenn man, bey Unterricht und Uebung, eine, dieser Bestimmung der Natur, entgegengesetzte Sphäre der Stimme mit Gewalt erzwingt — besonders bey Mädchen, die geborne Altistinnen waren, hohe Soprantöne. Es *kann*, schon wegen jener Beschaffenheit der Organe, nie etwas wahrhaft Gutes, am wenigsten etwas bleibend Gutes, erreicht werden; es *muss* auch die natürliche Stimme, und, setzt man den Zwang fort, die Gesundheit leiden. — Zu der allerdings richtigen Bemerkung, S. 50: „In den frühern Lebensperioden" etc. ist nur noch die Kleinigkeit hinzuzusetzen, dass Kinder etwa bis ins sechste, siebente, achte Jahr, im Verhältnis zu ihrer nachherigen Stimme, gewöhnlich tief singen. Der Grund ist leicht zu finden. Aus denen, die schon in jenen Jahren hoch und zart singen, werden in der Folge selten wirklich gute Sänger; und eher aus denen, deren Töne noch derb, rauh und tief sind, obgleich Aeltern und gewöhnliche Lehrer bey beyden das Gegentheil zu erwarten pflegen. Auch von dieser Erfahrung ist der Grund bald zu entdecken.) — Das Kapitel, über die Verschiedenheit der Stimmen in Absicht auf *Geschlecht*, und was damit zusammenhängt, scheint uns ganz vorzüglich bearbeitet: dagegen darf man wol wünschen, dass, was über *klimatische* und *nationelle* Verschiedenheit derselben gesagt worden, weiter ausgeführt und specieller angewendet seyn möchte. —

Von der zweyten, aber sehr untergeordneten Hauptabtheilung des Schriftchens bemerken wir nur die Rubriken, als unsern Lesern weniger nahe liegend. Sie handelt nämlich von der *Stimme der übrigen Säugthiere*, der *Vögel*, (wo durch Cuvier trefflich vorgearbeitet war,) und der *Amphibien*.

Die dritte Hauptabtheilung behandelt das *geistige Verhältnis der Stimme*. Unterschied zwischen Sprache und Stimme — Stimme, als einzig dem Ausdruck der Gemüthsbewegungen dienend. — (Nicht nur wahr, sondern auch schön, sind hier die Bemerkungen über das innige Verhältnis der Stimme zum Gemüth, S. 73.) — Vergleich zwischen Sprache und Stimme in Hinsicht auf Deutlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks — (Ueber das Unterlegen verschiedener Texte unter dieselbe Musik hatte mit scharferer Unterscheidung gesprochen werden sollen.) — Gewalt des Ausdrucks der Stimme — Gesammte Momente und Erfordernisse des Gesanges — (Ueber alles dies wird zwar nur sehr kurz, aber durchaus mit Einsicht gesprochen.)

Der vierte Abschnitt lehrt die *Gesundheitspflege der Stimme*. — *Schonung und Erhaltung der Stimme* — vornamlich für Sänger und Sängerinnen. Es wird da zwar nichts Unerhortes gesagt: aber was gesagt wird, ist vollkommen gegründet, einfach, klar und nützlich. Die Hauptregeln des Verf.s, die er dann erläutert und begründet, sind: Man singe nicht in einem kränklichen Zustande, zumal wenn dieser die Stimmwerkzeuge zunächst betrifft — (Ein Wink noch besonders für Sängerinnen in gewisser Zeit, mit Bemerkung, wie eben die Geschlechtsorgane mit den Stimmwerkzeugen in einer weit nähern Beziehung stehen, als es Ununterrichteten scheint, ware wol hier an seinem Platze gewesen.) Man singe nie unmittelbar nach starkem Laufen, Reiten, Tanzen, oder ähnlichen körperlichen Anstrengungen. Desgleichen nicht gleich vor und (noch weniger) gleich nach der Mahlzeit. Man singe und spreche nicht zu anhaltend. (Empfindet man ein gewisses Kitzeln, Sticheln, Brennen u. dgl. im Halse oder gar in der Brust, so hat man das Maas schon überschritten, und muss einhalten, würde auch die Stimme noch nicht heiser, der Athem noch nicht schwach und dgl. Was hier über das Abharten der Stimmwerkzeuge gesagt ist, verdient eine weit sorgsamere

Beherzigung, als es gewöhnlich findet.) Während des Gesanges stehe der Sänger frey; gewöhne sich, die Brust (immer, aber vorzüglich dann) frey herauszuheben; setze sich nicht; überschreye sich nicht; singe, wo möglich, nicht an einem sehr kalten, aber *noch weniger* an einem sehr heissen Orte. — Nahrungsmittel — Getränke — Tabak — Erhitzung und Erkaltung — Bekleidung — körperliche Bewegung — Blasen der Instrumente — Genuss sinnlicher Liebe — Erhaltung der Zähne — Mutiren. (Ueber alles dies nur das Nöthigste: aber gründlich und hinlänglich.) — — *Verbesserung* und *Wiederherstellung der Stimme.* (Nicht etwa eine ausführliche Krankheits- und Heilungslehre, welche hier zwecklos wäre und selbst schädlich werden könnte: sondern nur das Sicherste und Nöthigste, gleichsam für's Haus.) Heiserkeit — Rauhigkeit — (Thee ist als eines der gelinden Reizmittel, welche der Rauhigkeit wenigstens für den Augenblick abhelfen, empfohlen: wir haben an uns und Andern dies nicht bewährt gefunden. Es sey dabey bemerkt, dass wir überhaupt das jetzt modisch gewordene viele Theetrinken den Singstimmen direct nachtheilig befunden haben — wenigstens für den Moment. Oft wiederholte Wirkungen für den Moment aber geben auch einen Erfolg für das Dauernde.) Katarrh — Halsweh — Engbrüstigkeit und kurzer Athem — Zittern der Stimme, und Unvermögen, die Töne lange zu halten etc.

Scheint es manchen Lesern, wir haben uns bey diesem kleinen Buche zu lange aufgehalten: so mag die Armuth an Schriften über musikalische Gegenstände überhaupt uns vorläufig entschuldigen; die Wichtigkeit eben dieses Gegenstandes, und der Werth der Ausführung desselben, werden hernach unsre Rechtfertigung übernehmen.

Es sey noch für diejenigen, welche es interessirt, die dem Werkchen beygefügte, sorgfältige Abbildung der Stimmorgane auch hier beygelegt; und mit der erklärenden Angabe derselben beschlossen.

Erklärung der Kupfertafel.

Fig. 1. Der Ringknorpel von vorn angesehen.
- 2. Derselbe von hinten betrachtet.
- 3. Der Schildknorpel von vorn.
- 4. Derselbe von hinten gezeichnet.
- 5. Der Giesbeckenknorpel der rechten Seite, von vorn.
- 6. Der Giesbeckenknorpel der rechten Seite, von hinten.
- 7. Der Kehlkopf, von hinten und oben, folglich in halber Verkürzung, aufgenommen.

a) Der Ringknorpel.
bb) Der Schildknorpel.
cc) Der Giesbeckenknorpel.
dd) Die Taschenbänder.
ee) Die Stimmritzenbänder.
f) Die Stimmritze.
g) Der Stimmritzendeckel.
hh) Das Zungenbein.
i) Die Luftröhre.

Fig. 8. Der Kehlkopf, von oben, in völliger Verkürzung abgebildet, und zwar so, dass der Schildknorpel nach vorn gerichtet ist.

a) Der Ringknorpel.
bb) Der Schildknorpel.
cc) Die Giesbeckenknorpel.
dd) Die Taschenbänder.
ee) Die Stimmritzenbänder.
f) Die Stimmritze.
g) Der Stimmritzendeckel.

Fig. 9. Welche den Kehlkopf in seinem Zusammenhange mit den benachbarten Theilen, und zwar von oben betrachtet, also in derselben Verkürzung, wie Fig. 8., nur kleiner, darstellt.

a) Der ganze Kehlkopf mit dem Kehldeckel.
b) Die Speiseröhre.
c) Rückenwirbel.
d) Rückenmark.
e) Das Schlüsselbein der rechten Seite.
f) Das Schlüsselbein der linken Seite.
g) Die rechte Lunge.
h) Die linke Lunge.
ii) Halsmuskeln.

Fig. 10. Welche den Kehlkopf in seinem Zusammenhange mit den benachbarten Theilen, von der Seite betrachtet, darstellt.

a) Der Ringknorpel.
b) Der Schildknorpel.
c) Der Giesbeckenknorpel.
d) Der Stimmritzendeckel.
e) Das Zungenbein.
f) Die Wurzel oder der hintere Theil der Zunge.
g) Das untere Kinnbackenbein.
h) Aeussere Bedeckungen des unteren Kinnbackenbeines.
i) Aeussere und vordere Bedeckungen des Halses, welche aus Haut und Muskeln bestehn.
k) Die Luftröhre, grösstentheils aus knorpeligen Ringen oder vielmehr Bogen gebildet.

l) Die Speiseröhre, ein häutiger und muskulöser Kanal.
m) Die Halswirbelsäule.
n) Das Rückenmark.
o) Die Nackenmuskeln.

Nachrichten.

Berlin. Anfang July. Die musikal. Welt hat im vorigen Monat keine neuen Erscheinungen dargeboten; nur Hr. Fischer zieht fortdauernd die Aufmerksamkeit aller Freunde des Gesangs an sich. Seit meinem letzten Briefe hat er besonders in Sacchini's *Oedip zu Colonos* allgemein gefallen, ward aber auch von Dem. Schmalz, und den Hrn. Eunike und Stümer, trefflich unterstützt, welche die Partien der Antigone, des Theseus und Polineik sehr brav ausführten. Mein diesmaliger Bericht beschränkt sich daher nur auf das traurige Geschäft des Nekrologs. Am 8ten vor. M. starb an der Wassersucht der königl. Kapellm., *Friedr. Heinr. Himmel*. Er war am 20sten Nov. 1765 zu Treuenbrietzen geboren, wo auch der, als grosser Klavierspieler und gründlicher Componist bekannte Nichelmann, und der noch lebende königl. Musikdirector Seidel geboren sind. In Dresden unter Naumann und in Italien gebildet, ward er 1795 nach (des ebenfalls am 27sten Jun. zu Giebichenstein bey Halle verstorbenen) Reichardts, Abgang Kapellmeister, und schrieb nunmehr seine, meistens gedruckten Opern, Sonaten und Liedercompositionen, unter denen die Opern *Semiramis*, *Alessandro* und *Vasco di Gama*; die *Trauercantate* bey seines Gönners, Friedrich Wilhelm II. Tode, das *Te Deum* bey der Thronbesteigung des jetzigen Königs, die Gesänge zur *Fanchon* und zu Tiedge's *Urania* die ausgezeichnetsten sind. Von seinem trefflichen Klavierspiel ist erst vor kurzem wieder, bey Gelegenheit einiger Concerte des letzten Winters, in dieser Zeit. geredet worden. Gerade an seinem Todestage ward seine beliebte Oper, *Fanchon*, gegeben, und dies veranlasste eine sehr passende Feyerlichkeit. Gegen das Ende des Rundgesangs überreichte eine tief trauernde Muse der Fanchon (Dem. Eunike) eine, mit Trauerflor umwundene Lyra, und Fanchon sang dann folgende, von Hrn. Herklots gedichtete Strophe mit sehr langsamen Accompagnement derselben:

Ach nun füllt Fanchons Brust
Statt Frohsinn, tiefster Schmerz!
Theilt, Freunde, den Verlust,
Er trifft auch euer Herz!
Dies Saitenspiel
Voll Zartgefühl,
Sein Zauberton verklang,
Als Grabgesang
Des Schöpfers von Fanchons Leyer!

Den 19ten starb in Potsdam der pensionirte Kammermusicus, *Friedrich* (Wilhelm Heinrich) *Benda*, Bruder des noch lebenden Concertmeisters, Carl Benda. Er war ein würdiger Schüler seines Vaters, Franz Benda, auf der Violin, wurde aber besonders als Instrumentalcomponist geschätzt, wie mehrere Trios, Concerte und Sonaten beweisen, die man zu ihrer Zeit mit vielem Beyfall aufnahm. Auch die Cantaten, *Pygmalion* und die *Grazien*, die Oper, *Orpheus*, und das Oratorium, *die Jünger am Grabe des Auferstandenen*, wurden gern gehört. Er war in Potsdam am 15ten July 1745 geboren.

Miscellen.

1.

Was C. Ph. Emanuel Bach, der grösste unter des grossen Vaters Söhnen, der Tonkunst war — welcher gebildete Tonkünstler, oder auch nur ernste Liebhaber der himmlischen Tonkunst, wüsste das nicht? Und doch hat Deutschland von den Werken dieses unübertroffenen Humoristen, der Joseph Haydns Liebling und Vorbild war, noch keine vollständige und correcte Ausgabe! Möchte doch der schon hin und wieder, auch in diesen Blättern, geäusserte Wunsch, eine solche veranstaltet zu sehen, bald in Erfüllung gehen! So viele ephemere Geburten des Tages kommen zum Vorschein und finden Absatz; und des gediegenen, herrlichen Mannes gediegene, herrliche Werke sollten ihn nicht finden? — Deutschland bewährt ja auch dadurch seine nationelle Sinnesweise recht entschieden, dass es alles Vortreffliche, was die Vorzeit von echt deutscher Art und Kunst hervorgebracht, mit gerechter Achtung anerkennt und mit sorgsamer Liebe für die Gegenwart neu zu beleben trachtet. Daher werde

auch was deutsche Tonkünstler Grosses geleistet, nicht übersehen bey diesem heiligen Streben. *)

2.

Ein Vorhang verhüllte das Allerheiligste in Jerusalems Tempel, welcher nur einmal im Jahre, und auch dann nur dem Hohenpriester sich hob. Auch im Tempel der Tonkunst hängt, vor dem Allerheiligsten, ein verhüllender Vorhang; allein nicht jedes Jahr hebt sich derselbe, wie jener wenigstens doch Einmal gewiss. Tempeldiener schalten in Menge ihre ganze Lebenszeit in den Vorhöfen. Wenige Priester nur betreten des Tempels innere Räume, und selbst diesen hebt sich der Vorhang nicht. Tritt aber ein Gesalbter des Herrn, ein wahrhaftiger Hoherpriester der Tonkunst, über die geweihete Schwelle: dann rollt der Vorhang empor und nimmt ihn auf ins Allerheiligste. Ein solcher Hoherpriester nun war Handel. *Sein Messias* vor allem beurkundet dies unwidersprechlich. Nicht gewichen blos ist ihm der verhüllende Vorhang: zerrissen ist er hier, und jedem stehet der Blick in das Allerheiligste offen, dessen Auge Himmelsglanz verträgt.

3.

In den Werken der grössten Dichter ist eine, oft nur leise über dem Ganzen schwebende, oft aber auch schneidend hervorbrechende Ironie, dem sinnig Aufmerksamen leicht bemerkbar. Ich erinnere hier, statt aller Andern, nur an Shakspeare, Cervantes und Gothe. Beethovens Compositionen sind, auch von dieser Seite, noch lange nicht genug beachtet; und doch wird eben nur hieraus manches *scheinbar* Herbe und Fremdartige bey ihm, als köstlich und nothwendig erkannt. Ueber vielen seiner vortrefflichsten Productionen schwebt, bald leise, bald aber auch schneidend und furchtbar, diese echt poetische Ironie: ja oft spricht ein tiefer, verhaltener Grimm zu uns aus seinen Tönen; aber — das vergesse man nicht — es ist ein reiner, heiliger Grimm!

4.

Manche, und zwar eben nicht ganz verwerfliche Musikliebhaber wundern sich nicht wenig bey vielen der Scherzo's von Beethoven. Das wolle ihnen denn doch gar nicht recht schershaft bedünken; meynen sie. — Nun, *sie* haben auch Recht, nach ihrer Art! — Aber giebt's denn nicht einen *Scherz*, der seiner innersten Natur nach, so wie schon im Laute, verwandt ist mit *Schmerz*? — Habt ihr diesen nie vernommen: dann freylich müssen euch diese Scherzo's ewig unverständliche Hieroglyphen bleiben! — —

K. B.

*) Anm. Es ist leichter zu erklären, als zu billigen, dass wir von jenen trefflichen, in gewisser Hinsicht einzigen Meistern Werken für das Klavier noch keine Ausgabe besitzen, wie sie der Verf. einstimmig mit nicht wenigen Musikfreunden wünscht; zumal da mehrere der vorzüglichsten dieser Werke im Musikhandel längst nicht mehr zu haben sind, diejenigen, welche man noch bekommen kann, mehr kosten, als eine vollständige Sammlung, gedruckt wie die mozartschen oder gestochen wie die dusseckschen Klaviercompositionen, kosten würde, und überdies ihre Anzahl nicht gross, ja nur für eine kleine Folge von Heften, wie die genannten, geeignet ist. Sollten aber die Verleger dem jetzigen musikal. Publicum durchaus nicht zutrauen, dass es fähig oder geneigt sey, hier einmal aus allem jetzt Gewöhnlichen herauszutreten, und in den davon freylich ganz abweichenden Geist und Sinn eines Künstlers einzugehen, dessen Werke eine so entschiedene Individualität, und besondere, weder vor- noch nachher dagewesene Physiognomie selbstständig und unbefangen zu Tage legen; oder sollten sie, die Verleger, darauf zu viel Gewicht legen, dass diese Werke, um vollkommen, wie sie gemeynet sind, dargestellt zu werden, auf dem fast abgekommenen Klavier, nicht auf dem überall eingeführten Pianoforte gespielt werden müssen: so sollte man doch zum allerwenigsten die schönsten, eigenthümlichsten und unverwelklichsten Blüthen des Geistes Em. Bachs, seine Rondo's, wie sie jetzt theils einzeln, theils in seine andern Werke zerstreut, gemacht werden müssen, recht anständig und correct zusammendrucken. Diese — dafür glauben wir stehen zu können — finden überall, und finden zahlreiche Abnehmer; diese, selbst auf guten Pianoforte's, nur freylich in ihrer Weise vorgetragen, gewähren sogar allen Liebhabern, die noch nicht unter die ernsten obigen Verf.s gehören, Unterhaltung, Freude und Belehrung. — Sollte irgend ein Verleger den hier ausgesprochenen Wunsch erfüllen, und uns davon unterrichten wollen: so würden wir, aus Liebe zur guten Sache, gern den Einfluss, den Geneigte uns zugestehen, zur Förderung des Unternehmens anwenden — vorausgesetzt, wir würden überzeugt, dass dieser Wunsch auch würdig erfüllt werde.

d. Redact.

Kurze Anzeigen.

Sammlung zwey- und dreystimmiger Gesänge für weibliche Stimmen — — von Aug. Wühling. Op. 8, 2tes Heft. Nordhausen, b. Nitzsche. (Preis 16 Gr.)

Alles, was über den Zweck, die Einrichtung und den Werth des ersten Hefts dieser Gesänge in dieser Zeitung v. J. 1812, No. 46 gesagt worden ist — und es musste fast nur Vortheilhaftes seyn — gilt auch von diesem zweyten; ja, der Fluss aller Stimmen zeigt sich hier meistens noch leichter und natürlicher, und die Beschränkung des Umfangs der Töne in Melodie und enger Harmonie noch sorgfältiger beobachtet. Beydes aber ist bekanntlich eben in dieser Gattung so lobenswürdig, als schwierig. — Der Stücke sind zwanzig. Folgende haben uns vorzüglich gefallen: No. 2. 7. 10, 12, 13, 15, 16 u. 20. No. 7. u. 20, von mehrern weiblichen Stimmen gesungen, nehmen sich in der That trefflich aus. Auch der einfache Canon, von dreyen gehörig vorgetragen, den wir hersetzen, wird jedem wohlgefallen. Ueberhaupt kann der Verf. versichert seyn, mit diesem Werkchen etwas geliefert zu haben, das vielen Freude und Nutzen gewähren wird.

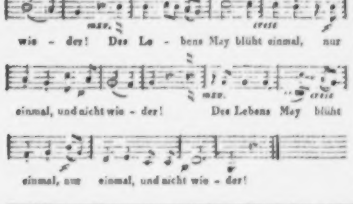

Trois Duos concertans pour deux Flûtes — — par F. Kuhlau. Oeuv. 10. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wenn zwey Flötisten von beträchtlicher Geschicklichkeit auf ihrem Instrumente, von gebildetem, und mehr auf das Ernste, Bedeutende und Kunstreiche, als auf das Galante, Schimmernde und Flüchtige gerichteten Geschmack, und von Neigung, auch manches von der gewöhnlichen Behandlung des Instruments Abweichende einzuüben und im Vortrag sich einander recht nahe anzuschliessen — wenn zwey solche Flötisten sich durch Duette unterhalten wollen: so können wir ihnen von den Producten der letzten Jahre kein einziges so unbedingt empfehlen, als das hier genannte, und sind gewiss, sie werden mit uns zufrieden seyn, und zwar nach wiederholtem Durchspielen immer mehr, dass wir sie darauf aufmerksam gemacht haben. — Damit ist nun zugleich die Composition selbst so nahe bezeichnet, als es der Zweck dieser kurzen Anzeige verlangte, und als die, denen das Werk bestimmt ist, bedürfen.

Anekdote.

Ein jüdisch'er Rauchwaarenhändler ging in B. ins Concert und fand sich schlecht unterhalten. Er wurde unruhig und immer unruhiger; endlich konnte er sich nicht mehr enthalten, vor sich hin zu murren: Was ist das nun? was hat man davon? wär' ich doch zu Hause geblieben! Da hat' ich mir doch können mein Vergnügen machen; oder die Hasenfelle vollends sortiren und 'was verdienen! Was hab' ich so? den Schaden, und kein Plaisir! — Aber, mein Gott, sagte ihm der gestörte Nachbar; warum gehen Sie denn da nicht gleich nach Hause? — Was? erwiderte jener schnell: kostet mich's denn nicht mein Geld? giebt mir's denn Jemand wieder, wenn ich fortgehe? muss ich doch das Meine abhören dafür!

(Hierbey eine Kupfertafel, die menschlichen Stimmorgane, nach Liskovius, von Schröter, darstellend.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. Nº. 31. 1814.

Ueber die Musik einiger wilden und halb cultivirten Völker.

Wie tief in der Naturanlage des Menschen die Fähigkeit und Neigung zur Unterhaltung mit Gesang, Tanz und Musik liege, ergiebt sich nicht nur aus der Geschichte des Alterthums, sondern auch aus den Nachrichten, die uns Reisende über wilde und halb rohe Völker gegeben haben. Denn so wie die ältesten Urkunden des Menschengeschlechts und die Geschichtbücher der Griechen und Römer schon des rohen Anfangs, der zunehmenden Fortschritte und des wachsenden Ansehens der musikalischen Künste erwähnen, so vergessen die Reisebeschreiber unserer Zeit auch selten die Schilderungen musikalischer Unterhaltungen, die sie bey wilden und halb barbarischen Völkern getroffen haben. Nach dem Verhältnis der grössern oder geringern Ausbildung dieser Völker finden wir gewöhnlich auch ihren Sinn für Harmonie und Melodie entwickelt, und ihre Musik mehr oder minder einfach, roh und wild. Manche geben uns noch ein Bild von der ärmseligen und dürftigen Beschaffenheit, welche die Ausübung dieser Kunst in den ersten Zeiten nach ihrer Erfindung gehabt haben mag. Hier folgt eine Zusammenstellung der interessantesten Nachrichten, die ich hier und da zerstreut über diesen Gegenstand gefunden habe.

Ich beginne mit den Bewohnern der afrikanischen Insel *Madagaskar*. Ihre Nationalmusik hat eine traurige und einförmige Melodie, und steigt nur höchstens bis zur Quinte. So eingeschränkt ist auch ihre Harmonie, welche blos mit der Terz und Quinte wechselt. Ihre Lieder bestehen aus einer Reihe bedeutungsloser Worte *), und sie begleiten ihre Gesänge mit einem Instrument, das von dem Bambusrohre den Namen führt, und auf welchem fünf dicke Fäden als Saiten aufgespannt sind. Auf diesem Instrument spielt Jung und Alt. Ausserdem haben sie auch eine von Baumrinde gemachte und mit einer Stierhaut bezogene Trommel. Dieses Instrument oder Gesang begleitet ihre Tänze, welche weder unangenehm oder unanständig sind. (S. Neue Literat. und Völkerk. 1790.) Die Trommel ist bey den *Eingebornen der Sklavenküste* das Hauptinstrument. Sie haben dreyerley Arten derselben von verschiedener Grösse und zu verschiedenem Gebrauch. Die eine ist von hartem ausgehöhlten Holz, das an beyden Enden sorgfältig verstopft ist, an der Seite aber eine längliche Oeffnung behält. Diese Trommel schlagen sie mit zwey Stöcken, und ihr lauter durchdringender Schall ist Abends weit zu hören. Sie wird zum Lärmschlagen gebraucht. Die andre Art ist von leichtem Holz, ganz ausgehöhlt und an beyden Enden mit getrocknetem Ziegen- oder Schaafleder bezogen, das mit Schnuren fest angespannt ist. Einige dieser Trommeln sind sehr gross, auf 6 bis 8 Fuss lang, und haben 2 bis 3 Fuss im Durchmesser. Bey andern stehen die Boden nur 2 bis 3 Zoll auseinander, und um den Rand hängen Hayzähne oder Stückchen Kupfer, um ein Geklapper und Geklirr damit zu machen. Die in England bekannten Trombones oder Tambourins scheinen von den Afrikanern entlehnt. Die Bewohner der Sklavenküste haben auch zweyerley Saiteninstrumente. Das eine ist eine Art Zither, und gleicht dem *Banguh* in Westindien. Das andre ist wie eine Davidsharfe gestaltet, aber nicht über

*) Im scheinbaren Widerspruch gegen diesen Bericht, kann man gerade nichts Lieblicheres, Naiveres und Gefühlvolleres lesen, als die madagaskischen Lieder, deren einige der Chevalier de Parni von der Insel Madagaskar mitbrachte, und französisch herausgab, und von denen dann in einer deutschen Uebersetzung J. G. Jacobi in seinem Taschenbuch von 1795 mittheilte. Mege denselben madagaskisches Original mehr oder weniger zum Grunde liegen, so müssen doch die Lieder dieses Volks auf den Chevalier einen schönern und tiefern Eindruck gemacht haben, als sich von sinnlosen Worten denken läßt.

A. d. V.

zwey Fuss lang. Die Saiten sind aus den Fasern einer Pflanze und aus den Haaren von Elephantenschwänzen gemacht. Weiber und Kinder haben überdies verschiedene Klappern von ausgehöhlten Kurbissen, in die sie kleine harte Beeren thun, und in *Sherber* hatte man Rohrflöten mit vier Oeffnungen, und ein Horn oder eine Trompete aus einem Elephantenzahne. (S. Matthews Reise nach Sierra-Leona.)

Bey den Bewohnern der *Pelew-Inseln* (auch Paleu oder Palaos-Inseln) der Südsee, einem sehr gutmüthigen und in milder Verfassung lebenden Völkchen, bemerkte man eben keine musikalischen Instrumente, das Kinkhorn ausgenommen, das bey ihren Gefechten mit den Nachbarn ertönt. Bey ihren Tänzen und andern Freudenbezeugungen liessen sie blos einen rauhen einförmigen Gesang hören. Doch waren sie nicht unempfänglich für europäische Musik, und ihr König fand so viel Geschmack an europäischen Liedern, dass er sich von dem Matrosen, dem gewöhnlichen Vorsänger seiner Gefährten, oft einige seiner Schiffsgesänge anstimmen liess. (S. Account of the Pelew-Islands — of Wilson by Keate.)

Die *Akraer* und *Fidaer* zeichnen sich dagegen unter den Wilden schon etwas aus mit ihrer Musik. Ausser den Instrumenten, welche die *Akraer* bey ihren Kriegen ertönen lassen, haben sie andre zur Unterhaltung und zu ihren Tänzen. Ein Orchester von Musikanten gehört zum Glanz eines Mannes vom Range. Dazu rechnet man vier bis sechs Flöten, eine Kesselpauke, einige Glocken und einen Triangel. Die Flöten, von gleichem Durchmesser, als die europäischen, sind über anderthalb Ellen lang, haben aber nur vier Töne. Sie werden, wie jene, von oben herein geblasen, und geben ähnliche Töne. Die Kesselpauken ähneln den unsrigen, und bestehen aus einer grossen Kürbisschaale, über welche ein Schaaffell gezogen ist. Jeder Paukenschläger hat eine Pauke um den Hals hängen, und schlägt sie mit den flachen Händen, welche mit kleinen eisernen Ringen und Stäbchen versehen, dabey klirren und klappern. Die Triangel sind von Eisen, und werden in der linken Hand an einem Bande gehalten, und mit einem eisernen Stäbchen zur Begleitung der Pauken geschlagen. Eine solche Musik hat Aehnlichkeit mit der Janitscharenmusik. Wenn sie vollständig ist, pflegen selbst die Grossen in der Negerey vor den Hütten ihrer Bekannten darnach zu tanzen, besonders bey hellen Nächten. Ausserdem haben sie noch einige kleinere Instrumente, die nur von Einzelnen gespielt werden. Das vorzüglichste davon ist eine Art Geige, die aus einem kleinen Kasten, ungefähr drey Zoll breit und sechs Zoll lang, besteht. Der obere Theil ist mit Schaafsfell überzogen; mitten durch den Kasten steckt der Länge nach ein daumdicker, anderthalb Fuss langer Stab in schräger Lage, nach dessen Spitze hin acht Saiten so befestigt sind, dass sie ungefähr einen Zoll von einander abstehen, und über das Leder des Kastens, auf der andern Seite hin, an dem äussersten Ende des Stabes aufgespannt stehen. In der Mitte des Leders steht ein Steg, der die Saiten straff hält, welche aus den Ranken eines Weidekrauts verfertigt sind. Der Spieler setzt den Kasten auf die Brust, und berührt die Saiten mit den Fingern, wie bey der Harfe geschieht. — Bey den *Fidaern* wird eine der beliebtesten Arten von Musik auf folgende Weise ausgeführt. Sie graben ein tiefes Loch, etwa funfzehn Fuss im Durchschnitt, in die Erde, legen darüber zwey Balken von sehr hartem Holz, und über diese wieder eine Anzahl dicker und dünner Stäbe ohne die geringste Befestigung. Auf die letztern schlagen sie dann mit einer Art Paukenklöppeln nach einem gewissen Takt. Das Ganze wird mit einigen Trommeln begleitet. Ihr Hauptinstrument im Kriege ist die Trommel, deren sie verschiedene Arten haben. Sie machen sie von ausgehöhlten Baumstämmen, die sie mit Schaafsfellen überspannen, doch so, dass die eine Seite offen bleibt. Die kleinern und gewöhnlichen tragen sie an einem Bande am Halse. Die grosse Trommel aber wird von einem Neger auf dem Kopfe getragen, und der Trommelschläger geht hinterher, und rührt sie. Sie hat gegen vier Fuss Höhe und drittehalb Fuss Durchmesser. Ein andres kriegerisches Instrument, das Horn, wird aus den Zähnen junger Elephanten, an deren Spitze man ein Loch eingrabt, verfertigt und wie unsre Querflote geblasen. (S. deutsch. Museum. Oct. 1788.)

Dass der Sinn für Rhythmus und Takt nicht nothwendig mit vorzüglichem musikalischen Geschmack zusammenhange, zeigt sich an den *afrikanischen Negern*. Sie mögen (sagt Hofr. Meiners in d. Abh. über die Natur der afrik. Neger, im Götting. histor. Mag. VI. S. 1790) gehen, tanzen, singen, spielen oder arbeiten, so thun sie Alles nach dem Takt, den die dümmsten Neger ohne allen Unterricht viel genauer beobachten, als

unsre Soldaten und Tonkünstler nach langer Belehrung und Uebung. Man sieht nicht selten sieben- bis achthundert Neger nach einem Gesange oder Instrumente tanzen oder fortschreiten, ohne dass nur ein Einziger sich zu früh oder zu spät erhobe, oder niederliesse. Dessen ungeachtet ist ihr Gehör beschränkt und stumpf. Ihr Gesang besteht immer nur aus wenigen Noten, und ist so einförmig, dass man die fröhlichen und traurigen Lieder nicht unterscheiden kann. Ihre Lieder enthalten meist nur wenige Sylben und Worte, die sie viele Stunden lang ohne Ueberdruss wiederholen können. Ihre Instrumente sind so roh und mistonend, dass europäische Ohren dadurch zerrissen werden; und so wenig die Europäer an der hässlichen Musik der Neger Vergnügen finden, so unempfindlich sind diese für die Schönheiten des europäischen Gesanges und Spiels. Nicht viel anders verhält es sich mit den *Chinesen* und übrigen südlichen Asiaten. Ihr Gehör ist eben so grob, als ihr Gesicht, und ihre Musik gleicht ihrer Mahlerey und Baukunst. Die musikalischen Instrumente der ostindischen Völker sind eben so roh, und ihr Gesang ist eben so einförmig, als die Instrumente und der Gesang der Neger und Amerikaner. Unter den europäischen Instrumenten machen allein die Trompete, die Trommel und die Orgel durch ihre Kraft Eindruck auf die Chinesen und ihre Nachbarn. In europäische Concerte aber können sie sich eben so wenig, als in europäische Gemälde finden, weil ihr Sinn die grosse Einheit des reichen Mannigfaltigen in denselben nicht entdecken, nicht fassen kann, und über dem Einzelnen ihnen die Harmonie des Ganzen verloren geht. Mit ihrer Musik steht ihre Poesie und Redekunst in gleichem Verhältnis. Doch veredelt die Poesie bey den *Chinesen* den National-Charakter und giebt ihm Kraft und Dauer. Aus der Instrumentalmusik aber scheinen sie sich wenig zu machen. Ihre Vocalmusik singt unaufhörlich die Vorschriften ihrer Weisen und alle Tugenden. Dichtkunst und Musik ermuntern sie zur Sittlichkeit, erholen aber auch ihre sinnlichen Freuden. Alles singt in Sina, und wenn die ersten Töne des Gesanges der Moral gehören, so sind die folgenden der Liebe und dem Genuss geweiht. (Vgl. Du Halde und Lombère, und v. Saint-Lambert's Gesellschaftskunst. 1800. I.) Ehe ich zu den Afrikanern zurückkehre, erwähne ich noch einige asiatische Völker. Die Bewohner von *Java* unterhalten sich gern des Abends mit Gesängen aus der Geschichte ihres Landes, wozu sie eine Art Harfe spielen, welche bey ihnen *Pitjaja* heisst. Die Sänger sind gewöhnlich einige der ältesten Leute. Ihre Tänze (Ronggin) werden von professionisten Tänzerinnen aufgeführt, mit denen Jedem zu tanzen frey steht. Auf einer Halbinsel, die mit Schnee und Eise bedeckt ist, an der äussersten Gränze unsers festen Landes, in *Kamtschatka* findet sich mehr Cultur und Kunstsinn, als man bey diesem rauhen Klima erwarten sollte. Die Kamtschadalen zeichnen sich vor allen andern Einwohnern Sibiriens durch lebhaften Witz, warme Einbildungskraft und Frohsinn merklich aus. „Sie haben unzählige Lieder, die sie täglich mit neuen vermehren, weil ihre Phantasie ihnen stets Stoff darbietet, neue Gegenstände zu besingen. Die Liebe aber ist immer der letzte Punkt, auf den sich ihre Gesänge beziehen. Die Worte und die Musik dieser Lieder (sagt *Steller* in seiner Reisebeschreibung) sind vornämlich das Werk der Weiber, welche sehr schöne Stimmen haben und mit vieler Anmuth singen. Ihre Musik ist nicht, wie bey rohen Völkern, eintönig, sondern voll Abwechslung und Mannigfaltigkeit. Man staunt, wenn man sie die ganze Reihe der Töne vom tiefsten bis zum höchsten durchlaufen, künstliche Läufe machen und die schönsten Triller schlagen hört. Sie kennen die Mittelstimmen, womit sie die Hauptstimme begleiten, und wissen auch das Gefällige, das Pathetische, das Lebhafte und das Lustige auszudrücken, wie es die Worte verlangen. Sie haben in ihrer Kehle eine so ausserordentliche Beweglichkeit, dass man oft zwey oder drey Stimmen zu hören glaubt, wiewol nur Eine Person singt. Auch lieben sie den Tanz leidenschaftlich. Schade, dass uns diese Nachricht nichts von ihren Instrumenten sagt.

Ich kehre zu den Afrikanern zurück. Von den musikalischen Fähigkeiten der *Hottentotten* bemerkt *Vaillant* (in s. Reise in das Innere von Afrika vom Vorgebirge der guten Hoffnung aus, in d. J. 1780—85. A. d. Franz.) beyläufig Folgendes. „Meine Hottentotten (so nennt V. die, welche er theils vom Cap, theils von andern Gegenden, zu seiner Bedeckung mitgenommen, und die in seinem Dienste standen) bewirtheten als höfliche und galante Leute ihre wilden Landsleute mit ihrer Musik. Die Virtuosen liessen die *Goura*, *Zounnjnoum* und den *Nebenquin* erschallen: die melodische Maultrommel (Hr. Le Vaillant hatte eine Menge Maultrommeln unter seine Hottentotten

vertheilt, und sie im Gebrauch derselben unterrichtet) wurde auch nicht vergessen: diese verursachte den Fremden überaus grosse Freude."

(Der Beschluss folgt.)

Ueber russische Soldatenlieder.

In H. lagen auf einige Wochen gegen 200 Mann russische Soldaten. Sie hatten ein Sänger-Chor bey sich, welches fast täglich vor den Thüren der Officier-Quartiere seine Künste producirte. Einsender dieses machte über ihren Gesang folgende Bemerkungen, die ihm, nebst drey nur sehr genau aufgeschriebenen Melodien, der Mittheilung in diesen Blättern nicht unwerth scheinen.

Das Chor war 12 bis 15 Mann stark: zwey davon sangen Sopran, bis zweygestr. *a*, ja sogar bis dreygestr. *c*, zwar rauh, doch keine eigentlichen Falsetstimmen: die Uebrigen, Tenor und Bass. Einige, und vorzüglich zwey Tenoristen, waren Solosänger und schienen für Virtuosen zu gelten. — Die Zahl ihrer Lieder erstreckte sich nicht über acht, die sie immer und immer wiederholten. Die meisten begannen mit einem, gewöhnlich einstimmigen Solo, welches eine Variation der Melodie zu seyn schien: die Töne liefen aber so schnell und undeutlich durcheinander, dass es nicht wol möglich war, sie aufzuschreiben; dann fiel der Chor drey- oder vierstimmig ein, bisweilen von einer Trommel, nicht ganz zweckwidrig, und einem gellenden, durch die Zähne auf ganz eigene Weise hervorgebrachten Pfeifen begleitet. — Bewundernswerth war die Kraft dieser Stimmen. Eine achtmal grössere Zahl unsrer deutschen Sänger würde eine solche Stärke kaum hervorzubringen im Stande seyn; und vier, auch bis sechs Stunden nach einander, mit kurzen Pausen, in freyer, oft rauher Luft, so furchtbar zu schreyen, war diesen herkulischen Sängern ein Spiel. Sie erquickten sich oft mit Schnaps und waren ausgelassen lustig bey ihrer Kunstübung. — Die guten Taktheile accentuirten sie äusserst scharf, so wie die abgestossnen Noten. — Die Sopranisten sangen die Chore meist *unisono* mit dem Tenor, traten auch bisweilen nur in einzelnen Stellen ein, welches Letztere besonders von guter Wirkung war. Bey einigen Liedern wurde der Schluss äusserst kurz und präcis abgestossen, bey einigen wieder sehr lang und kräftig, mit einem ganz eigenen Gurgeltriller gehalten; manche hatten auch im *Tutti* einen oder einige solcher Halte, die oft auf einem unerwarteten Tone mit ungemeiner Wirkung, doch stets *unisono*, eintraten. So war das Halten auf H in der unter No. 2. hier mitgetheilten Melodie, wahrhaft erschütternd. — Obgleich diese Sänger kein Instrument zur Begleitung hatten, so trafen sie doch bey jedem Liede stets den Ton wieder, aus welchem ich sie es zum ersten Mal singen hörte, zogen auch nie unter, ob sie schon oft dasselbe Stück eine Viertelstunde ununterbrochen fortsangen. Die Texte zu diesen Liedern mochten alle eine lustigen Inhalts seyn, und zu jedem ward das Tempo lebhaft, doch nicht allzu schnell genommen. Ueberhaupt hatte jede Melodie ihr fest bestimmtes Zeitmass, welches man bey jedesmaliger Wiederholung, wie gestern so heute, ausserst genau wiedertraf. Von den nachstehenden drey Melodien ward No. 2. mässig geschwind, No. 1. ein wenig lebhafter, No. 3. am schnellesten (auch vor allen andern) vorgetragen. — Die sämmtlichen Melodien, die ich von diesen Sängern hörte, hatten, mehr oder weniger, den Charakter der alten, griechischen Tonarten, und eine derselben, die ich wegen mehrerer Solostellen, die darin vorkamen, nicht genau genug aufschreiben konnte, wechselte, wie die alten Kirchengesänge, authentisch und plagalisch. No. 1. und 2. der hier mitgetheilten, sind echt jonisch, und No. 3. mixolydisch. — No. 1. war ein, jedem der andern Soldaten bekanntes Lieblingsstück, und ward ohne Solo gesungen. Während dieses Gesanges ging es oft ausgelassen lustig zu: bisweilen griffen die Sänger, in einer Doppelreihe stehend, zwey und zwey mit den Händen zusammen, und schaukelten den darauf gelegten Officier mit einer ganz eignen Gewandtheit. No. 2. begann mit einem Solo, welches eine Variation der Melodie war, aber mit unsern Tonzeichen schwerlich deutlich vorzustellen seyn möchte: die Töne waren, auf- und absteigend, so zusammengezogen, dass von einem Ton bis zu seiner grossen Secunde sechs bis acht Stufen zu seyn schienen. Bey No. 3. setze ich das Solo bey: wenigstens war dies der Sinn desselben, ob es schon aus der russischen Kehle ganz anders klang, als von einer deutschen Stimme vorgetragen. — In den Solostellen war auch das Zeitmass nicht immer bemerklich. Bey den Tuttisätzen hingegen ward, wie schon gesagt, der Takt streng beobachtet, und die Intervalle waren

ganz die unsern: man hörte keine Zwischentöne, jeder Ton war deutlich und bestimmt zu vernehmen. — Dass solche Melodien, besonders wie No. 1., echte Volksmelodien sind, darf wol nicht erst bewiesen werden. — Da sich dieses Chor so gewaltig anstrengte, und besonders die Solosänger sich aus allen Leibeskräften hervorthaten: so war es natürlich, dass sich ihr Gesang für unser Ohr in der Ferne am besten ausnahm. In der Nähe klangen diese Stimmen rauh, wurden auch, nach so langer Ausdauer, heiser: die Stärke aber ward immer im gleichen Grade erschwungen, und oft (vielleicht durch den Schmerz) noch gesteigert. — r.

No. 1. *Allegro.*

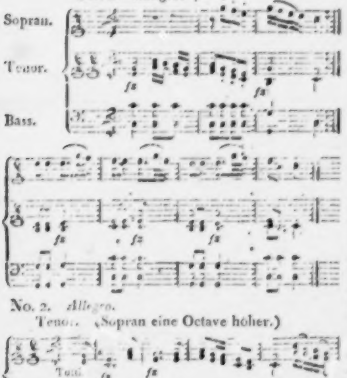

No. 2. *Allegro.*

Tenor. (Sopran eine Octave höher.)

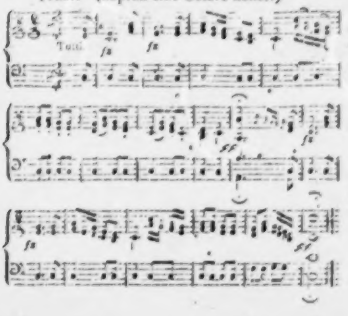

No. 3. *Scherzando.*

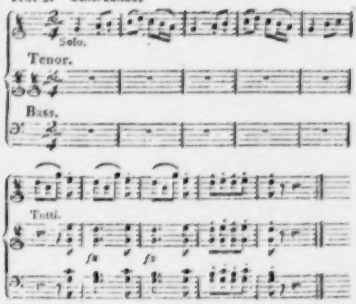

Recension.

Vierstimmiges Choral-Melodien-Buch zu dem Nach dem Sinne der katholischen Kirche singenden Christen. Gesetzt von Michael Haebel, Cantoren und Organisten an der Stadt-Pfarrkirche zu Fulda. Auf Kosten des Verfassers. Leipzig, gedruckt bey Breitkopf und Härtel. 101 Seiten in gr. 4. und 5 Seiten Vorrede.

Die Anzeige dieses Werkes ist um einige Jahre verspätet worden: indess ist spät doch besser, als gar nicht kommen: und Werke dieser Gattung sind ja auch weniger fast, als alle andere musikalische, an den Zeitmoment gebunden oder von ihm abhängig.

In der Vorrede giebt der Verf. Nachricht von der, im Fuldaischen und den umliegenden Oertern, bisherigen traurigen Beschaffenheit der Choralbegleitung auf den Orgeln, wenn er sagt: „In dem fuldaischen Gesangbuche war, seit dessen Einführung, jedem Liede seine Melodie, nebst bezifferten Basse, vorgesetzt. In den Melodien findet man aber häufige Fehler in der Fortschreitung, übermässige Intervalle, (auch übermässige Sprünge,) desgleichen Manieren, Läufer und Schnörkeleyen angebracht: die Basse hingegen waren grösstentheils matt, monoton, und bildeten öfters offenbare Quinten und Octaven mit der Oberstimme. Unter

diesen Umständen war bey den, grösstentheils des Generalbasses unkundigen Organisten dieses Landes, an gute und fliessende Mittelstimmen gar nicht zu denken. Jeder griff ohne Auswahl, ohne Regel seine Accorde, wo Quinten auf Octaven, Keil auf Keil, folgten." Da dies, wenigstens nach seiner Versicherung das erste, in Deutschland gedruckte, catholische Choralmelodienbuch ist, so war die Bearbeitung desselben für den Verf. um so verdienstlicher, aber auch um so mühevoller, indem er diese 121 Melodien von allen, nicht dazu gehörigen Verzierungen und Schnörkeln gereinigt, sie in reine, vierstimmige Harmonie, mit leichten, ungesuchten, und bey Wiederholungen veränderten Bassen, auf zwey Liniensysteme ausgesetzt: die zu hohen oder zu tief gesetzten Melodien zum Singen für die Gemeinde bequemer transponirt, und die neumetartigen, im Dreyvierteltakt geschriebenen Melodien in geraden Takt gebracht hat: so dass sich diese Choräle schon im Aeussern ihrer Bestimmung würdig zeigen. Aber durch die mit Sorgfalt untergelegte, reine Harmonie haben sie nicht nur mehr an Interesse, sondern auch hier und da an Charakter gewonnen — soweit sich nämlich über Letzteres bey Ermangelung der Texte urtheilen lässt. — Dass Hr. Henkel sein Choralbuch nach der, seit dreyssig Jahren allgemein anerkannten zweckmässigsten Art — das heisst: ausser dem bezifferten Basse, noch mit ausgesetzten vier Stimmen — herausgegeben hat, ist sehr zu loben: denn dadurch wird das Werk nicht nur jedem unkundigen Orgel-spieler, so wie dem Dilettanten an seinem Klaviere, brauchbar: sondern auch dem Sachverständigen ist es angenehm, hier die Lagen der Mittelstimmen meistens sorgfältig gewählt und vorgezeichnet zu finden. Und sollten sich unter den Noten Druckfehler befinden, so giebt der bezifferte Bass Auskunft darüber, so wie dieser, in Verbindung mit den ausgesetzten Stimmen, als Leitung für diejenigen dienen kann, welche sich im Spiel der Ziffern üben und bilden wollen.

Uebrigens scheint es sonderbar — vorausgesetzt, dass wir die alten, drey-, vier-, fünfhundertjährigen, lateinischen Hymnen, welche den Componisten in catholischen Ländern gar nicht fremd seyn können, als eigentliche und wahre Muster zu echten, edlen und herzerhebenden Choralmelodien ansehen können und müssen — dass gerade die Choralmelodien der neuern catholischen Gesangbücher so wenig von diesen schönen Eigenschaften, und so oft die entgegengesetzten nicht schönen, zeigen. Nicht einmal eine der würdevollen Melodien von Wolfgang Heints und Joh. Hoffmann, aus dem so berühmten ersten catholischen Gesangbuche, von Mich. Vehe, 1537, bemerkt man darunter; wovon uns doch die protestantischen Choralbücher wenigstens noch die kräftige Melodie: *Christ unser Herr zum Jordan kam* — bis auf diesen Tag aufbehalten haben. Und da es überdies in catholischen Ländern bis hieher noch nicht an Kunstmeistern gefehlt hat, welche das Wesen und die Eigenheiten des Chorals gar wohl kennen: so muss die Schuld des vernachlässigten musikalischen Theils dieser neuen Gesangbücher wol einzig und allein an der Geschmacklosigkeit ihrer Redactoren, oder vielmehr an ihrer Unkunde in der Musik, liegen. Zufrieden, ein Gedicht zu ihrem Zwecke gefunden zu haben, scheinen sie es dem ersten, dem besten Notenschreiber ihres Orts zu überlassen, eine Melodie dazu zu suchen oder zu setzen. Diese flicken dann, nach den so eben gangbaren, beliebten Klavierliedern, eine Melodie zusammen. Daher jene Manieren und Schnörkel, jene monotone Gemeinheit in der Modulation, das Profane im Charakter, das Ariemässige, dem wahren Choral eben so sehr, als zum Gesange grosser Gemeinden Unpassende u. dgl. m. Freylich ist es eben so Folge der Unwissenheit und Geschmacklosigkeit in der Tonkunst, wenn in so manchen neuen protestantischen Gesangbüchern eine nicht geringe Anzahl der trefflichsten alten Kernmelodien, von den Redactoren ganz unbeachtet, fehlen, Lieder ganz verschiedenen Charakters auf dieselbe Melodie gesungen werden sollen, u. dgl. m. Weil man die Sprache der alten Lieder zu unbeholfen, manche ihrer Ausdrücke unrichtig, und die Reime und Sprache überhaupt nicht fliessend genug fand, so verwarf man sie, ohne an ihre herrlichen Melodien zu denken, welche dadurch verloren gingen. Nur, so viel Rec. sich erinnert, ein einziger würdiger Mann in Biberach machte bey der Redaction des dasigen neuen Gesangbuchs ein Verzeichniss der alten, guten Melodien bekannt, welche durch das Weglassen ihrer veralteten Texte verloren gehen würden, wenn sie nicht durch gute, neue Gesänge ersetzt würden: wozu er die Dichter im beredten Anzeiger aufforderte. *Luther*, in Wahrheit der Schöpfer und Vater aller Gesangbücher der gesammten Christenheit, wusste besser, als er, wie er sich ausdrückte, die Noten den Text lehrmäig

machen müssten; denn er war nicht nur Kenner und warmer Liebhaber der Musik, sondern auch selbst ein guter und geübter Sanger. Deswegen sahe er bey der Wahl seiner Lieder mit eben der Sorgfalt auf schöne und ausdrucksvolle Melodien, als auf erbauliche Texte. Und da es ihm Anfangs vielleicht an Bekanntschaft mit grossen Componisten fehlte, so wählte er die ihm bekannten, vorzüglichsten Melodien der zwey-, dreyhundert- und mehrjährigen lateinischen Hymnen; übersetzte diese entweder so, dass sie nach der Originalmelodie gesungen werden konnten, oder schrieb neue Texte dazu. Nachdem er aber in der Folge mit den Kapellmeistern, Walther, Senfl, und andern grossen Meistern damaliger Zeit, in freundschaftliche Verbindungen getreten war; ja, nachdem er mit dieser Künstler Gutachten selbst mehrere gluckliche Versuche in Verfertigung neuer Choralmelodien gemacht hätte, fehlte es immer weniger an guten Melodien. Und wie nahe die braven Contrapunctisten des 16ten Jahrhunderts diesen Mustern in ihren Melodien gefolgt sind, bezeugen die Choralbücher der protestantischen Kirche. —

Bey den im fuldaischen Gesangbuche nun einmal eingeführten Melodien, ist, bey deren Ausgabe, Herrn Henkel freylich keine Wahl übrig geblieben: aber gewiss ist es, dass sie alle durch seine harmonische Bearbeitung ungemein gewonnen haben. Dies Choralbuch verdient deswegen von jeder catholischen Gemeinde fur ihre Kirche zum gottesdienstlichen Gebrauche angeschafft zu werden. Der Orgelspieler braucht ja nur Noten lesen zu können, um nach denselben seine Gemeinde reinharmonisch zu begleiten.

Indessen wollen wir, theils unsre Aufmerksamkeit und unsre Achtung gegen Hrn. H.s Arbeit zu beweisen, theils um derer willen, welche diese seine Arbeit unbedingt zum Muster nehmen könnten, folgende Bemerkungen nicht unterdrucken.

An Manchem in der Vorrede, wie es nun da ausgedrückt stehet, liessen sich allerdings Ausstellungen machen, selbst an der dort gegebenen Definition des Chorals: indess, da dies offenbar meistens mehr am Ausdruck, als am Sinn des Verf.s liegt, und jeder Unterrichtete bald abnimmt, wie er es eigentlich gemeynt hat, wollen wir darüber nicht streng rechten.

In den Melodien selbst finden sich — man bemerkt leicht, um Quinten und Octaven zu vermeiden, bey nicht genugsamer Gewandtheit in der Schreibart für den Gesang — hin und wieder nicht gut fliessende, ja etwas holperige Gange in den Mittelstimmen; und diese müssten um so fühlbarer werden, wenn die Chorale, wie Hr. H. wünscht, von vier Stimmen allein gesungen würden.

So sind auch manche Bässe wol gar zu populär ausgefallen, und gegen die Würde des Chorals; wie z. B.

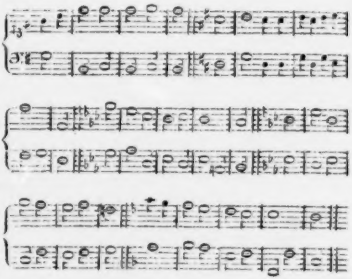

Endlich kommen auch nicht selten Schlüsse auf dem Sextenaccord vor, zwar nicht am Ende der Strophen, doch aber so, dass sie, wenigstens Rec., wegen des bedeutenden Innehaltens beym Choralsingen, zu jung und zu nüchtern klingen. Hr. H. hat zwar dafür, wie Rec. recht wohl weiss, einige Autoritaten: es giebt aber hier, wie in gar manchem Andern, Autoritaten ohne Autorität. Die besten Meister aller Zeiten haben jene Schlusse verworfen, und, wie gesagt, mit Grund fur den Effect, nicht aus Pedanterey oder übermassiger Strenge.

Dass durch diese Bemerkungen der Werth der Arbeit des Hrn. H., so wie der Credit des Buchs, nicht geschmalert werden solle, ist hoffentlich nicht nöthig, erst zu versichern.

Der Druck ist so schön, wie man ihn aus der Breitkopf- und Hartelschen Officin gewohnt ist. Die wenigen Druckfehler lassen sich nach den beygesetzten Ziffern leicht berichtigen.

Univ. Bibl. München

Kurze Anzeigen.

Auswahl von Ouvertüren, Gesängen, Märschen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche auf d. königl. Nationaltheater zu Berlin aufgeführt werden. Klavier-Auszug. 4tes Heft. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr.)

Die Hefte dieser Sammlung werden kleiner: wird es vielleicht die Zahl der Abnehmer auch? Das wäre Schade; denn das Unternehmen war verständig angelegt und meistens sehr gut ausgeführt. Dieser Heft enthält wieder mehrere vorzügliche Stücke. Dahin gehört gleich das erste Duett von Nicolo Isouard, aus der Oper, *Cinarosa*. Es ist ganz im Styl und mit der Leichtigkeit der echtitalienischen komischen Oper geschrieben. Auch das zweyte Duett, S. 11 folgg., von Weigel (zu *Ostade*) ist leicht, gewandt und angenehm, sonst aber etwas gewöhnlich. Unter den folgenden Stücken zeichnet sich das in Italien gen Himmel erhobene Rondo: Ombra adorata — von Zingarelli, (mit vorhergehendem, sehr mittelmässigen Recitativ,) und das daselbst kaum weniger berühmte Duett: Dunque mio bene tu mia sarai — beyde aus *Romeo und Julie* — für alle, die so höchst einfachen, lieblichen, man darf wol sagen, süssen Gesang zu schätzen und vorzutragen wissen, sehr vortheilhaft aus. Solche Sängerinnen und Sänger wird es auch nicht befremden, dass die Begleitung fast durchgehends nur recht eigentliche Begleitung ist, auch die Musik beynahe ohne alle Modulation, ausser in die allernächsten Tonarten. Der Klavierauszug scheint bey diesem Hefte weniger sorgsam gemacht zu seyn, als bey frühern: es stehen sogar einige arge grammatische Fehler darin, die sehr leicht wegzuschaffen gewesen wären, und hatten weggeschafft werden müssen, wenn sie auch wirklich in der Partitur stünden. Auch mehrere Druckfehler finden sich.

Das unterbrochene Opferfest, Oper in zwey Aufzügen, von P. Winter. Vollständiger Klavier-Auszug von F. Schneider. Leipzig, b. Breitkopf und Hartel. (Pr. 5 Thlr.)

Dies treffliche Werk, das seit seiner Entstehung sich nicht nur als das beliebteste dieses Meisters, sondern auch als eines der beliebtesten deutschen Nationalwerke überhaupt, auf allen Bühnen, und aus dem Mehreres bey allen den Liebhabern sich eingeführt hat, die schönen, ausdrucksvollen Operngesang, mit stets angemessener, anziehender Begleitung am Pianoforte, zu schätzen wissen; dies Werk, das durch eine schon ziemlich beträchtliche Reihe von Jahren, und häufigen, öffentlichen und privaten Gebrauch, nicht verloren, ja, in Hinsicht auf seinen Gesang, eher an Achtung und Werthhaltung gewonnen hat — verdiente allerdings, von einem in jeder Hinsicht hierzu so fähigen Künstler, wie Hr. F. Schneider, und, so viel Ref. bekannt, zum ersten Mal ganz vollständig, im Klavier-Auszuge herausgegeben zu werden. Dieser Auszug nun ist ganz so ausgefallen, wie man von Hrn. S. erwarten konnte: er enthält alles der Musik Wesentliche, fliessend und natürlich, dem Spieler und dem Instrumente angemessen, auch für die Ausführung nicht schwierig, zusammengestellt; und der Singstimmen sind nicht, auf Kosten der Ausführbarkeit, mehrere in Eine Zeile zusammengedrängt, sondern es hat überall, wo nur die geringste Schwierigkeit oder Bedenklichkeit für die Sänger entstehen könnte, jede ihre besondere Zeile. Die Vollständigkeit, mit welcher selbst diejenigen Stücke aufgenommen worden, die fast auf allen Theatern weggelassen werden, verdient eben hier um so mehr Dank, da einige der letztern, wenn auch nicht für den Effect von der Bühne, und an dem Orte, wo sie stehen, doch an sich und für den Gebrauch am Pianoforte, unter die vorzüglichern gehören.

Druck und Papier sind gut, und der Preis, nach Verhältnis der Stärke des Werks, nicht hoch.

Das gerührte Orchester.

Er führt uns an,
Der grosse Mann,
So gut er kann.
Wir sind gerührt,
Wie sichs gebührt,
Und — ausgeführt.

J. W.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. Nº. 32. 1814.

Ueber die Musik einiger wilden und halb cultivirten Völker.

(Beschluss aus der 31sten No.)

Umständlicher verbreitet sich Hr. Prof. *Lichtenstein* (in seinen lehrreichen Reisen im südlichen Afrika, in den J. 1803—6. I. Th. Berlin 1811.) über hieher gehörige Gegenstände. Für die Musikfreunde, die das Werk vielleicht nicht zu lesen Gelegenheit haben, hebe ich Einiges aus. — Zum Theil unter dem Einflusse der holländischen Cultur fand sich auf dem Cap manche Geschicklichkeit in der Musik. In der *Klavervalley* liess Hr. van Reenen Abends seine Sklaven musiciren. Sie bliesen auf Hörnern, Klarinetten und Fagotts erst einen Choral, nachher mehrere Märsche und Tänze. Man konnte mit der Stimmung und Präcision zufrieden seyn, wiewol noch viel zu einer guten Harmoniemusik fehlte. Sie holten nachher Violinen, Bass und Flöten, und zeigten nicht weniger Geschicklichkeit. Man findet diese Einrichtung in manchen capischen Familien, und es giebt in der Stadt Freygelassene, die sich ausschliesslich mit dem Musikunterricht für Sklaven beschäftigen. Aber weder Lehrer noch Schüler kennen eine Note, sondern Alles wird nach dem Gehör geblasen. Die natürliche Neigung der Sklaven, besonders der *Malayen*, zur Musik, die Tanzlust der jungen Welt, und der Vortheil, den die Herren dabey finden, wenn die Feyerstunden auf diese Weise ausgefüllt werden, begünstigen diese Mode gar sehr. Es giebt grosse Haushaltungen, wo kein Sklave ist, der nicht irgend ein Instrument spielte, und wo das Orchester gleich beysammen ist, sobald es den Kindern des Hauses einfällt, etwa bey dem Nachmittagsbesuch einiger Bekannten, ein Paar Stunden durch Tanz auszufüllen. Es bedarf nur eines Winks, und sogleich ergreift der Koch statt der Zange die Flöte, der Stalljunge vertauscht die Striegel mit der Violine, und der Gärtner setzt seinen Spaden bey Seite, um das Violoncell zu streichen. — Bey ein Paar Hottentotten fand Hr. L. eine Art *Zither*, die sehr einfach aus vier, über eine halb ausgehöhlte Kurbisschale gezogenen, Saiten, und einem daran befestigten rohen Griffbret bestand. Die Frau des Kranken, bey dem er war, musste ihm darauf vorspielen, und brachte, nachdem sie sich die Saiten in den eigenthümlichen hottentottischen Intervallen abgestimmt hatte, dieselben Accorde hervor, die Hr. L. nachher auf der 't Gorrah *) und andern Instrumenten dieser

*) Hr. Lichtenstein giebt im zweyten Bande seiner Reise von diesem Instrumente folgende Nachricht. Es ist den Hottentotten ganz eigenthümlich, wird aber jetzt nicht häufig mehr bey ihnen angetroffen, und hauptsächlich nur noch von alten Hirten gut gespielt. Es besteht aus einem etwas gekrümmten Stabe von hartem Holz, über welchen eine lange Darmsaite gespannt ist. Diese aber ist an dem untern Ende durch Pferdehaar mit einer Federpule und nur durch diese wieder mit dem Stabe in Verbindung gesetzt, also gewissermassen isolirt, so dass sie für sich tönen kann, wenn der Spieler die Feder in den Mund nimmt, und durch ein stärkeres oder schwächeres Anblasen derselben die Saite in Schwingung setzt. Das Ganze hat das Ansehen eines Violinbogens, und ist nach der gegebenen Beschreibung halb Saiteninstrument, halb Blasinstrument. Es wird gewöhnlich liegend gespielt, und vorzüglich die nächtliche Ruhe scheint den Hottentotten aufrufodern, sich darauf hören zu lassen. Er hüllt sich recht behaglich in seinen Fell, legt sich auf das eine Ohr, und hält bequem die Thüröffnung aufrecht vor den Mund. In den letzten Wochen der Reise pflegte unser Liebender gewöhnlich die ganze Nacht durch zu phantasiren, ob er gleich fast den ganzen Tag unser loses Vieh vor sich hertreiben musste. Wir gewöhnten uns nach und nach so an die einförmigen Töne, dass sie uns nicht im Schlafe störten, sondern vielmehr recht sanft einhüllten. Aus der Ferne gehört, haben sie durchaus nichts Unangenehmes, sondern etwas sanft Klagendes, Sehnsuchtvolles. Obgleich nur etwa sechs Töne auf dem Instrument hervorgebracht werden können, die überdies nicht in unserer diatonischen Leiter liegen, sondern ganz fremde Intervalle bilden, so giebt doch der schalm y rige Laut, der ganz seltsame Rhythmus, und eben jenes Fremde, ich möchte sagen Wilde, der Harmonie dieser Musik einen eigenen Reiz.

dieser Wilden wiederfand, und die sich nur mühsam auf einigen unsrer Saiteninstrumente würden wiedergeben lassen *). — Bey der Brudergemeinde zu *Baviaanskloof* fand Hr. L. ein Chor von etwa hundert Hottentotten, Mannern und Weibern, welche einen wirklich herzerhebenden und schönen Gesang anstimmten. Zuerst sang der ganze Chor die einfache Melodie in langsamer Bewegung dreystimmig; dann wechselte bey den übrigen Strophen der männliche Chor mit dem weiblichen ab, und die Melodie ward nur zweystimmig gesungen, bis zum letzten Verse, den wieder der ganze Chor sang. Unter allen Mannerstimmen war nicht ein einziger Bariton, noch weniger ein Bass zu hören. Das Organ der Hottentotten hat freylich, nach des Verf. Bemerkung, etwas Rauhes, das ihre Stimme zum Singen wenig geschickt macht; indess benutzte eben auf dem gedampften Ton ihres nie überschrienen Tenors die eigenthümliche, in der That überraschende Wirkung des ganzen Chors. Bey den Wechselchören wurden die Manner von den Weiberstimmen in der Reinheit der Intonation und in der Fülle der Unterstimmen übertroffen; allein die volle Wirkung erfolgte doch erst durch den Beytritt der Mannerstimmen. Die *Hottentotten* haben überhaupt viel Sinn für Musik, und fühlen bald den Wohlklang unsrer Intervalle. Doch hatte Hr. L. von diesen dünnen, oft schneidenden Weiber- und diesen heisern Mannerstimmen bisher nie ein solches Ganze erwartet. — Hr. L. fand bey einer Familie auf *Reebokskastein* eine in dieser Gegend aus afrikan. Eschenholz verfertigte Zither. Dies Instrument ist überhaupt hier beliebt, und findet sich häufig in den Häusern wohlhabender Leute.

Ueber die *Kaffern*, die sich übrigens sehr von den Hottentotten unterscheiden, bemerkt Hr. L. Folgendes. Ihren steifen und widerlichen Tanz begleiten sie mit dem Geheul einer seltsamen Melodie, die einem Europäer durchaus nicht gefallen kann, und die sich auf keinem unserer Instrumente wiedergeben lässt, weil ihre Intervalle ganz eigenthümlich sind. Doch ahmen sie eben diese Intervalle und die Melodie ihres Gesanges sehr getreu auf ihren unvollkommenen Instrumenten nach. Ihre Sprache aber ist weich und wohlklingend; ihre Aussprache langsam, bedeutend, ruhend auf der vorletzten Sylbe. Sie haben jedoch gar keine Schrift. Ihre Lieder lernen sie von dem Stamme Machimba (Barrow's Tambuckis.) welche ihnen erzählen, dass sie selbst sie erst lernten von Vögeln mit Menschenköpfen, die sie in ihrem Lande hatten, und die sie bey Nacht belauschten. Der Sinn der Lieder

*) Ueber die Harmonie in dem Spiel der 't Gorrah erk. sich Hr. Lichtenstein (II. B. a. Reise Seite 580) folgendermassen. Die Intervalle, obgleich nicht die unsern, stehen darin doch in gefälligem, dem Ohr verständlichem Verhältnis. Zwischen dem Grundton und der Octave nämlich liegen nur drey Intervalle, deren erstes um weniges tiefer ist, als unsre grosse Terze; das zweyte liegt in der Mitte zwischen der kleinen und grossen Quinte; das dritte zwischen der grossen Sexte und der kleinen Septime, so dass man anfangs im kleinsten Septimenaccord moduliren zu hören glaubt. Doch liegt Alles höher im Verhältnis zum Grundton, das Ohr fühlt weniger das Verlangen nach Auflösung in den reinen Dreyklang, es bleibt auch ohne dieselbe befriedigter. Geschickte Spieler bringen noch das zweyte, zuweilen gar das dritte Intervall in der höhern Octave heraus, doch sind diese hohen Töne etwas schneidend und selten reine Octaven der entsprechenden tiefen Töne. Eigentliche Melodien hört man nicht; es ist nur ein Wechsel dieser Töne, die lang gehalten werden, und vor deren jedem der Grundton vorschlägt. Es verdient bemerkt zu werden, dass diese Intervalle nicht dem Instrument eigenthümlich sind, sondern jeder, auch der Gesangmusik der afrikanischen Wilden. — Bey Gelegenheit des Gesangs, der einen Tanz begleitete (S. 550) lässt Hr. L. seine Intervalle in unserm System ungefähr so ausdrücken 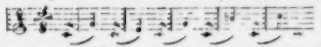 „Nur darf man (setzt er hinzu) bey dieser Figur nicht vergessen, dass weder Terze, noch Quinte, noch kleine Septime rein sind, sondern immer zwischen diesem reinen Intervall und dem zunächst nach unten liegenden halben Ton schweben, und zwar immer näher dahin, je grösser das Intervall wird, so dass man lange zweifelt, ob man in Dur oder Moll moduliren höre, und sich weder für das Eine, noch für das Andre entscheiden kann. So sehr es auch mit den als ursprünglich betrachteten Gesetzen des Wohlklanges streitet, so scheint es mir doch, als ob hey den südafrikanischen Nationen der ganze Ton-Umfang einer Octave in vier gleiche Räume getheilt wäre, welche ihre kleinsten Intervalle bilden. Demnach wäre das auf den Grundton zunächst folgende Intervall gleich unsrer Terze weniger zwey Kommata, das zweyte gleich unsrer Quinte weniger vier Kommata (also fast kleine Quinte), das dritte aber nur um zwey Kommata höher, als die Sexte, und folglich dieser näher, als der kleinen Septime. Künftige Reisende mögen weiter untersuchen: einem geübten Forscher bietet sich in dieser Hinsicht am Cap noch ein reiches Feld. Denn die vielen Sklaven aus den unterschiedenen Nationen, **Mozambiker, Madagaskarn**, besonders aber **Malayen** und **Bugonesen**, haben sämmtlich eigene Melodien und andre Intervalle, die auf unsre diatonische Tonleiter nicht passen."

selbst ist nicht zu enträthseln, und der Text, den sie zur Melodie singen, besteht nicht ganz aus Wortern, sondern grösstentheils aus einzelnen Sylben, die ihnen selbst unverständlich sind. In der Musik sind sie weit zurück. Eigenthümliche Instrumente scheinen sie gar nicht zu haben; denn man trifft bey ihnen nur die hottentottischen und zwar unvollkommener. Ihre Melodien sind einem musikalischen Ohre unerträglich, und ihr Gesang ist ein heiseres dumpfes Geheul. Ihre Declamation ist singend und rhythmisch, indem der Accent auf der vorletzten Sylbe ruht, und besonders die in dem letzten Wort eines Satzes lang gedehnt wird.

Ich füge nun noch Etwas über die Musik der *Türken* bey. Wiewol der Fürst *Kantemir* bey ihnen die Noten eingeführt hatte, so sind sie doch bald zu ihrer alten Gewohnheit zurückgekehrt. Alles ohne Noten in Musik zu setzen, und zu spielen. Jedoch haben sie die Takte, die Töne und selbst die Intonation, wie wir; sind aber reicher an Halbtönen und an Melodie. Sie treiben die Musik übrigens nicht ohne Regeln und Grundsatze. Der Grosssultan, der Grossvesir und die Pascha's unterhalten zahlreiche Banden von Musikern, die sich bey feyerlichen Gelegenheiten hören lassen. Die Haupteigenheit der türkischen Musik ist der (schon der alten griechischen Musik von Manchen vorgeworfene) Mangel an eigentlicher Harmonie; denn Alle spielen Unisono. Einige die hohen, Andre die niedern Octaven. Jeder Ton unserer Musik wird von den Türken in vier Töne getheilt, und dadurch wird ihre Musik so sehr bunt und melodienreich. *Toderini* hat die Tonleiter und ein Concert der Türken in unsern Noten ausgedrückt, und seiner *Literatur der Türken* (herausgegeben von Hausleutner, I. Th. 1790) beygefugt. Es ist aber falsch, dass Türken von Stande es unter ihrer Würde fänden, Musik zu lernen und zu üben; nur öffentlich lassen sie sich nicht hören. Uebrigens haben die Turken ihre Musik von den Persern. Im Serail gab es eine Kammermusik, welche der damalige Sultan mehrere Male in der Woche vor sich spielen liess. Auch wurden bisweilen Virtuosen aus der Stadt, Griechen, Armenier, Juden und Türken dazu gezogen. Baron *von Tott* in seinen Nachrichten (I. Th. 1787) erklärt Musik für das Lieblingsvergnügen der Türken, und giebt von derselben folgende genauere Beschreibung. Ihre Kriegsmusik ist eine der allerwildesten. Ungeheure Trommeln, die mit Kloppeln geruhrt werden, vereinigen ihren dumpfen Schall mit dem hellen und klaren Ton kleiner Pauken, welche von Klarinetten und scharfen Trompeten begleitet sind. Diese letztern werden überblasen, damit ja der Lärm so mistönend, als möglich, ausfalle. Die Kammermusik ist hingegen sehr sanft. Darf man gleich an ihr das Monotone der chromatischen Gange aussetzen, was anfangs widrig daucht, so kann man ihr doch einen gewissen melancholischen Ausdruck, der für die Türken sehr rührend ist, nicht absprechen. Eine mit drey Saiten bezogene Geige, die in den Ton der Guimbarde gestimmt ist; die Viole d'amour, welche sie von den Fremden angenommen haben; die Derwischflote, die noch sanfter tönt, als unsre Querflote; der Tambour; eine Art von Mandor (Laute) mit langem Hals und mit Drathsaiten; die Schalmey oder Panflote, und die Trommel mit Schellen, die zu Markirung des Taktes gebraucht wird, das sind die Instrumente dieses Orchesters. Es nimmt seinen Platz an der Wand des Zimmers ein. Die Musikanten sitzen auf den Fersen, und spielen, ohne Noten, mit starkem Schall, und stets im Einklange, allerley Melodien, welchen die Gesellschaft mit tiefem Stillschweigen zuhört, indem sie bey dem Rauch der Tabakspfeifen und einigen Pillen Opium von einem hinschmachtenden Enthusiasmus berauscht wird.

C. F. Michaelis.

Nachrichten.

Strasburg. I. Französisches Theater. Die Eröffnung der Verbindungen mit dem innern Frankreich seit dem 16ten April, war für die Direction des hiesigen Theaters um so erwünschter, als das Theater-Jahr, wie in ganz Frankreich, sich am 30sten desselben Monats endigt: folglich die alten Mitglieder sich an den Ort ihrer Bestimmung begeben konnten, und zugleich die neu engagirten kein Hinderniss fanden, hier einzutreffen. Demnach machte die bisherige Direction des Hrn. Dumonchau den Beschluss ihrer Vorstellungen, und der neue Director, Hr. Ribie, aus Paris, traf ein. Er eröffnete die französische Bühne am 19ten May mit Gretry's Oper, *Pierre le grabil*. Die damals noch unvollständige Gesellschaft hat sich jetzo gesammelt, und das in einem Prospectus angekündigte Personal ist nun vollständig.

Wenn wir uns je berechtigt glaubten, für ein Theater-Jahr etwas Ausgezeichnetes zu erwarten, so war es diesmal; wir mochten nun an die pomphaften Ankündigungen und Versprechungen glauben, oder aus der mit Sachkenntnis verbundenen Bildung des Hrn. Ribié schliessen. Allein wir sehen uns getauscht, und haben für die Oper wenig Gutes zu hoffen. Eine Dem. Landier, erste Sängerin, welche von Mayna hieher kam, debutirte in der *Belle Arsène*, und bewies durch ihren Gesang, dass sie weder Schule, noch guten Vortrag besitze. Ihre Stimme, welche einigemal in der bekannten Bravour-Arie distonirte, hat nichts Einladendes, und ihr Gesang nichts Beseeltes: auch ist ihre Roulade undeutlich, besonders in der Tiefe. Hr. Perrin, erster Tenorist, verbindet mit einem reinen, richtigen Vortrag, eine angenehme Tenorstimme von weitem Umfang. Sein ausdrucksvoller Gesang macht jede Rolle, die er übernimmt, interessant. Dieses bewies er besonders in der Rolle des Joseph, in Mehul's *Joseph en Egypte*, als Constantin in *Helena* von demselben Componisten, und in *Montano et Stephanie*, als Montano. Hr. Routon, erster Bassist, hat zwar angenehme Mitteltöne, allein keine Tiefe. Er trägt das Allegro maëstoso richtig und kräftig vor, wie z. B. die larmende Arie in Kreutzers *Lodoiska* aus E dur, welche bis in's Gis hinauf geht: allein im Andante Cantabile u. s. w. bleibt er gewöhnlich einen halben Viertelston unter dem Orchester. Das ist nun freylich für jedes musikalische Ohr sehr empfindlich, und macht zugleich andere (unmusikalische) Mitglieder in den Ensembles nicht wenig verlegen. Alle übrigen Mitglieder sind, als Sänger, für die Oper keiner Erwähnung werth. Eine neue Oper haben wir bis jetzt noch nicht gehört; angekündigt ist jedoch *Joconda* von Nicolo, worüber nächstens ausführlich.

II. Deutsches Theater. Für die Sommermonate, welche voriges Jahr von der müllerischen Gesellschaft von Augsburg ausgefüllt wurden, hat der französische Director, Hr. Ribié, mit dem Freyherrn von Lichtenstein unterhandelt, welcher mit einer Gesellschaft von Bamberg, am 22sten Juny, die deutsche Bühne durch eine, von ihm selbst componirte Oper in drey Acten: *Der Kaiser als Zimmermann*, oder *Frauenwerth*, eröffnete. Auch hier war unsre Erwartung, durch die lange angekündigte *königliche National-Gesellschaft* (sic) eben nicht erfüllet, da wir bis jetzo nur wenig ausgezeichnete Talente in der Oper erkennen konnten. Die zum Debüt gewählte Oper ist gänzlich nach dem französischen Text des *Pierre le grand* bearbeitet. Die Composition zeugt von gründlichen Kenntnissen, sowol in musikalischer, als in theatralischer Hinsicht. Nach einigen Accorden, *Largo*, womit die Ouverture beginnt, folgt ein feuriges *Allegro*, welches jedoch in der Mitte durch ein erkältendes *Andante* getrennt wird. Der erste Chor der Schiffbauleute druckt ganz das Treiben und Weben dieses Volkes aus, und regt die Phantasie so bestimmt dafür an, dass man es selbst dem Auge vorgehalten glaubt. Eben so malerisch schön, und herrlich instrumentirt, ist der Chor der Landleute im 1sten Finale: Jugend, Tugend u. s. w. Hr. Strobe gab Peter den Grossen, und bewies, wie sehr es ihm, bey seiner sonst hellen, jedoch magern und nicht immer reinen Tenorstimme, an Biegsamkeit und kunstgerechtem Vortrag fehle. Man kann übrigens das fleissige Streben dieses jungen Sängers nicht verkennen: er berechtiget zu den besten Hoffnungen. Der Bassist, Hr. Gollmick, welchen wir schon früher hier sahen, gab den Meister Paul, den Zimmermann, bey welchem sich Peter der Grosse, und Lefort, sein Minister, unter den Namen, Peter und Iwan, aufhalten, um die Schiffbaukunst zu lernen. Die sonst kräftige Bassstimme dieses Sängers hat noch immer nicht das Schwankende, Unsichere bey Haltung, besonders der höhern Töne verloren, welches ehedem getadelt wurde; dazu kommt die gänzliche Unverständlichkeit seiner Aussprache im Gesang, welche bey anhaltenden Musikstücken Langeweile verursacht. Kaum ist es möglich, mit dem Text in der Hand seinem Gesange zu folgen. Indessen ist in den Ensembles Hrn. Gollmicks Organ effectvoll. — Mad. Müller-Redwitz gab die Kathinka. Wir besitzen an ihr zwar nicht ein vollkommen ausgebildetes Talent, allein eine ausserst angenehme Sängerin. Ihre Mitteltöne und ihre Höhe sind hell und stark; ihr Gesang ist gefühl- und geschmackvoll. Werden diese Naturgaben mehr ausgebildet, damit die etwas verhüllten Töne in der Tiefe den übrigen gleich werden: so bleibt uns, in Hinsicht auf das Fach der ersten Sängerin, wenig zu wünschen übrig. Hr. Haser, welcher den Gerichtshalter (Bass) gab, zeigte als Buffo viel Sicherheit in seinem Gesang. Schade aber, dass er aus dieser Gerichtsperson einen völligen Hanswurst machte. — Würde Hr. Baron von Lichtenstein die in dieser Oper stimmlich zu langen Langsamen Sätze abkürzen: so

müsste das Ganze ungemein gewinnen. Die Composition ist übrigens äusserst gefällig und dem Gegenstande angemessen. Wir bedauern, dass die wackeren Chöre so schwach besetzt waren: wir zählten nur einen einzigen Tenoristen. — — Am 25sten Jun. folgte eine Vorstellung der *Wegelagerer* von Par, welche wir vor zwey Jahren weit besser von der müllerischen Gesellschaft sahen. — Am 29sten Jun. *Haspar a Spada* odes *das Faustrecht in Thüringen*; Ritterschauspiel mit Gesang, Musik von Kauer. Der Gesang dieses Products besteht in den gewöhnlichen kauer'schen Liedern, worunter wir nur ein einziges bemerkenswerth fanden: *Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang* — von Hrn. Gollmick sehr schön vorgetragen. Das Ganze des Werks ist ein solches *monstrum horrendum* von Unsinn, dass wir, trotz aller Aufmerksamkeit, den Faden des Gewebes über den Raub und die Wiederbefreyung der Benigna nicht folgen konnten. — Am 3osten Jun. sahen wir zum erstenmal das Quodlibet, *der Kapellmeister in Venedig*, zusammengetragen von Breitenstein. Wenn je dieses Zusammenfügen fremdartiger Compositionen für ein Verdienst gelten kann, so glauben wir, dass der Verfasser hier dies Verdienst errungen hat. In der That ist hier alles geleistet, was man in dieser Hinsicht fordern kann: nur glauben wir, dass sich eine solche Compilation blos auf Producte einer und derselben Nation beschränken müsse, und man nicht neben einer deutschen Originalmelodie, eine französische, wie: *Non non, j'ai trop de fierté*, aus der *Belle Arsène*, oder das Lied aus der *Folie* neben das Final der *Molinara*, oder in der Ouverture den Marsch aus *Lodoiska* von Kreutzer, in die Nähe der des *Don Juan* setzen sollte. Hr. Häser, als Kapellmeister, wandte allen möglichen Fleiss auf diese Rolle, und belebte die Scene durch seine komische Mimik; als Sänger war er aber hier nicht an seinem Platze, denn seine rauhe Stimme, ohne Haltung, machte die Ausführung der grossen komischen Scene, wo der Kapellmeister mit dem Orchester agirt, unmöglich: sie blieb daher gänzlich weg. Mad. Müller-Redwitz gewährte den angenehmsten Genuss in den, von ihr allerliebst gesungenen Scenen. Dahin gehört das Recitativ mit der bekannten Polonaise aus *Capriciosa corretta* von Martin, an welche sich in der Mitte das Rondo aus der Scene der *Camilla* von Par fügt: Bald geniess ich etc. Ferner legte sie im 2ten Act eine vorzüglich schöne Arie von Mozart mit obligater Klarinette ein, und sang sie, unterstützt von dem braven Klarinettisten, Hrn. Betz, über alle Erwartung schön. — Das unstreitig schönste Stück in dieser Oper ist aber ein Quintett, mit Begleitung der Harmonie, und dann mit vollem Orchester. — Am 4ten July musste dies Quodlibet wiederholt werden. Hr. Häser sang nun die neulich weggebliebne Scene. Sie würde noch mehr Eindruck gemacht haben, wäre ihm sein Gedachtnis treuer geblieben.

III. Theater-Orchester. Das sehr brave Orchester besteht für dieses Jahr gewöhnlich aus 27 Personen, und dient sowol für das französische, als das deutsche Theater. Die französische Oper wird von Hrn. Coste, einem sehr geübten Geiger und mit der Partitur vertrauten Manne, dirigirt. Seine Sorgfalt für die spielenden Personen sowol, als für eine richtige Angabe der Tempos und fein nuancirte Ausführung, ist unverkennbar. Hierin wird er aber auch nachdrücklich von dem berühmten Durand, als erstem Geiger, dessen vorzügliches Talent so gross ist, als seine Bescheidenheit, unterstützt. Uebrigens besteht das Orchester aus 4 ersten und 4 zweyten Geigern, 2 Violen, 2 Violoncellen, 2 Contrabässen, 2 Flöten, 1 Hoboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken, und nöthigenfalls einer Bassposaune. Die deutsche Oper wird bis jetzo, mit dem Zusatz einer ersten Hoboe, vom Hrn. Baron v. Lichtenstein selbst dirigirt. So vorzüglich seine Kenntnisse der Composition auch seyn mögen, so ist doch die zweifelhafte Angabe der Tempos ein grosses Hindernis der richtigen Execution; daher bey Veränderung des Taktes das wahre Tempo oft in dem 3ten oder vierten Takte erst vernehmbar wird. Wir müssen wünschen, dass Hr. v. L., durch Engagirung eines guten Musikdirectors dieser Unvollkommenheit abhelfen möge: alsdann wird die Ausführung der deutschen Oper, bey den grösstentheils musikalischen Mitgliedern, der französischen an Pracision weit überlegen seyn. —

Nächstens über die hiesige Kirchen- und Concert-Musik.

Lemberg. Ende Juny. Es ist unsrer Stadt in musikal. Hinsicht und in Ihren Blättern selten gedacht worden. Das mag seine guten Ursachen haben: indess gehören wir doch auch zum Ganzen, und so mache ich mir's zur Pflicht, Einiges in

jener Hinsicht hier beyzubringen. Da aber specielle Nachweisungen die Sache anschaulicher machen, als allgemeine Betrachtungen, knüpfe ich das Nöthigste an einige, seit kurzem hier gegebene Aufstellungen: an die Aufführung der bekannten Opern, *Aschenbrödel* und *Lodoiska*, und an ein Concert der Mad. Pluharz, einer hier gebornen Virtuosin.

Die erste Oper war also besetzt — woraus Sie zugleich die Hauptpersonen des Personale erfahren: Ramiro, Hr. Weiss; Alidor, Hr. Metzger; Dandini, Hr. Zwoneczek; Montefiascone, Hr. Nowah; Clorinde, Dem. Bianchi; Thisbe, Mad. Schopper; Aschenbrödel, Dem. Görlitz. Sänger und Orchester standen im passendsten Verhältniss zu einander, und hatten einander nichts vorzuwerfen. Hr. Weiss, erster Tenorist, zeichnet sich schon durch die Eigenthümlichkeit aus, dass er den *Tremolo* der Saiteninstrumente mit der Stimme nachmacht, und, so viel möglich, auf jedem Tone zittert und bebt. Der Effect wäre, wie nicht anders möglich, schon widrig, wenn nicht auch noch durch diese empfindsame Manier dem Gesange alle Präcision geraubt und mancher falsche Ton hervorgebracht würde. An Rouladen lässt es Hr. W. so wenig fehlen, als an andern Verzierungen jeder Art. Die erstern treibt er gar hoch — fistulirend selbst so hoch, wie ein *Mezzo-Soprano*, und zwar oftmals auf den Vocalen I und U. Jenes bewundern die Leute; gegen dieses haben sie nichts. Möchte doch Hr. W., statt solcher Verkehrtheiten, sich der Maskirung des Uebergangs der Brust- in die Kopfstimme, der Rundung der Passagen, (er stösst sie heraus,) und eines festen, gesund aushallenden Tones befleissigen! — Clorinde zeigte, bey wenig Stimme, einen gänzlichen Mangel an richtigem Vortrag. In ihren Rouladen sind die Töne nicht verbunden etc. Uebrigens hat sie die Eigenheit, dass sie singend den Mund gar sehr öffnet, dafür aber die Augen zudrückt. — Aschenbrödel schien mehr für sich selbst, als für das Publicum zu singen; man hörte sie wenig, und zuweilen gar nicht. Als Sängerin lässt sie mithin nicht wohl ein Urtheil zu. — Das Orchester stehet jetzt unter der Anführung des Hrn. Riel, vormaligen Magisters der Chirurgie. Gewiss war er von der Natur mehr zu seinem frühern, als zu seinem jetzigen Beruf bestimmt. Es wird genug seyn, zu bemerken, dass das Finale des 2ten Acts durch Schuld der Direction umgeworfen wurde. — Uebrigens war das Haus zum Erdrücken voll.

Cherubini's *Lodoiska* war kaum zu erkennen; nicht nur die Art der Ausführung entstellte sie so, sondern auch die Abkürzungen, Zusätze, Veränderungen überhaupt, welche man damit — mit dieser so eigenthümlichen, charaktervollen, und von allen Sachkundigen so hoch gehaltenen Musik — vorgenommen hatte. Wie mehrere Tempos genommen wurden, beweise z. B. dass das Chor des 2ten Acts: Wir schwören — ziemlich wie ein Ländler angegeben ward, wobey man denn freylich keine Ahnung von seiner Erhabenheit bekam. Im 3ten Acte sang Dem. Bianchi eine eingelegte Arie, ein unglaublich stümperhaftes Machwerk, ziemlich nach der Weise eines ungarischen Werbungstanzes. Von vielen Stellen mag nur die folgende, die *staccato* vorgetragen ward, dies beweisen:

u. s. f.

Das Haus war, wie gewöhnlich, nicht leer.

Ich komme auf das Concert der Mad. Pluharz. Sie hatte sich auf dem gedruckten Zettel unter andern mit folgenden Worten empfohlen: „Als eine hierlandes Eingebohrne macht die Unterfertigte ihre unterthänigste Einladung, und empfiehlt sich Ihrer Huld und Gnade.“ Folgende Stücke waren versprochen: „Grosse Symphonie“ von Witt. (C dur.) Pianoforte-Conc. von Dussek, gesp. v. Mad. Pluh. „Grosse Arie“ aus Pars *Sargino: Una voce al cor mi parla* — ges. von Dem. Görlitz. *„Romance Favorite, partant pour la Syrie*, mit Variation, gesp. auf d. Pianof. von Mad. P., und geblasen auf dem Clarinette von Hrn. Pluharz.“ (Alles buchstäblich so gedruckt.) „Ein Duetto, *Al mio dolce*, ges. von Dem. Görlitz u. Mad. Pluharz, componirt von Fanarelli.“ (Farinelli.) Endlich: „ein mit ganzem Orchester hier noch nie gehörtes Rondo,“ v. Cartellieri. Von der Symphonie wurde nur das erste Allegro gegeben. Hr. Lipinski, ein trefflicher Violinist und Componist, führte diesmal das Orchester an, und es blieb in der gehörigen Bewegung, so schwer es Hrn. L. werden musste, dies zu bewirken, da man hier gar nicht daran gewöhnt, und es auch Sitte ist, dass das Orchester in öffentlichen Akademien sitzend spielt, und kein Mitglied den Director im Auge hat. Statt des angekündigten Concerts von Dussek, spielte Mad. Pluh. ein, nicht genug einstudirtes v. Hummel. (C dur. Op. 34.) Etliche nöthige Blasinstrumente fehlten. Im Adagio

waren, nach dem ersten Tutti, blos 85 Takte ausgestrichen. Dass der Satz dadurch allen Zusammenhang verliere, schien man nicht zu bemerken. Das Rondo, das freylich *Vivace assai* für den überschrieben ist, der es so ausführen kann, wurde allzuschnell, und darum undeutlich vorgetragen, obgleich Mad. P. sonst Fertigkeit und Leichtigkeit des Spiels besitzt. Dagegen fehlt es ihr an Kraft; und darum that sie Unrecht, statt eines Instruments von leichtem Anschlag, wie sie es gewohnt ist, das, des Hrn. Mozart zu wählen, das männliche Kraft verlangt. Das Orchester accompagnirte stets zu stark. — Die pärsche Arie wurde elend gesungen, und von der obligaten Klarinette des Hrn. Wanka noch elender begleitet. — Die Romanze (von Kreutzer, Es dur,) mit den Variationen war gut einstudirt, und wurde von Mad. P. mit Fertigkeit und Geschick gespielt, auch von Hrn. P. nicht übel begleitet; nur ist solch ein Stück nicht für eine öffentliche Akademie geeignet. — Das Duett, eigentlich für Supran und Tenor gesetzt, wurde von Mad. P. mit kleiner Stimme und grosser Angst, von Dem. G. unglaublich schlecht vorgetragen. Gleich im 10ten Takte des Recitativs z. B., heisst es:

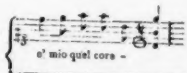

dabey verlief sie sich so, dass sie sang:

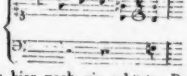

Anstatt des hier noch nie gehörten Rondo's wurde die Ouverture aus Knnzens Oper, *la Voix de la Nature*, zum Beschluss gegeben. — Das Haus war ziemlich leer.

Dies mag genug seyn, um mit Thatsachen anzudeuten, wie es jetzt hier um die Tonkunst stehet.

Vorschlag zu einer Vereinfachung und Bereicherung der Pauken.

Dieses effectreiche Instrument ist zugleich so unbehülflich und unvollkommen, dass man nicht weiss, soll man sich mehr darüber wundern, dass es bey seiner akustischen, musikalischen und mechanischen Unvollkommenheit doch noch so wirkungsvoll ist, oder darüber, dass man ein so effectvolles Tonwerkzeug so lange ohne reelle Vervollkommnung in dem Zustand lässt, wie schon Vater Adam im Paradies gepaukt haben mag.

Auch die beste und möglichst rein gestimmte Pauke ist nie ganz rein und frey von ungehörigen Beytönen; ihr Ton ist nie unzweydeutig; sie ist dabey gewöhnlich auf nur zwey Töne beschränkt, weshalb der Tonsetzer sie oft gerade da entbehren muss, wo er sie am besten brauchen könnte, oder er muss jeden weitern Ton durch einen dritten oder vierten Paukenkessel erkaufen, welche nicht immer leicht herbeyzuschaffen sind, und überall hindern, da schon zwey Kessel Raum genug versperren. Endlich ist das Geschäft des Stimmens selbst langweilig und sehr unsicher.

Wäre es also nicht wünschenswerth, diese Unvollkommenheiten beseitigen zu können? Es sey mir erlaubt, eine Idee der Prüfung des akustischen gelehrten Publicums zu unterwerfen.

Zuerst von der Reinheit des Tons! Man kann unser gewöhnliches Paukenfell, (eine nach allen Richtungen gleichförmig gespannte, kreisrunde Membrane,) als aus unendlich vielen, im Mittelpunkt sich kreuzenden, gespannten Saiten bestehend denken, und die Schwingungen desselben so, als ob eben so viele Saiten schwangen, als Durchmesser des Kreises denkbar sind — das heisst, unendlich viele; mit andern Worten: man kann sie sich mit Recht so vorstellen, als schwinge jeder Durchmesser wie eine gespannte Saite *). Soll also eine solche Panke rein klingen, so ist nöthig, dass, fürs Erste, das Fell an jeder Stelle jedes Durchmessers — also überall, ohne Ausnahme — gleich dick sey. Ein solches Fell zu erhalten, ist aber schon so gut, wie ganz unmöglich. — Fürs Andre, müssen alle Durchmesser durchaus gleich gespannt seyn, und

*) Anm. Dass eine solche Membrane (nach Chladni, Akustik, S. 64) nicht aller Arten von Partial-Transversal-Schwingungen fähig ist, wie eine Saite, nämlich nicht derjenigen, wo die Saite sich in gerade Quoten theilt, kömmt hier nicht in Betracht, da die Pauke immer nur ihren tiefsten Ton anzugeben hat, von Quoten also hier keine Rede zu seyn braucht.

eine, nach allen Richtungen gleich starke Elastizität haben. Auch diese zweyte Bedingung wird jeder für unerreichbar gelten lassen. Und doch ist es ohne beyde unmöglich, dass alle Durchmesser, oder mit andern Worten, alle Saiten, aus welchen man sich das Paukenfell zusammengesetzt denken muss, einerley reinen Ton angeben. Daher kommt denn ohne allen Zweifel jenes Gewisse, was dem Klang der Pauke immer anklebt. Sollte dies aber nicht zu beseitigen und dabey doch das eigenthümliche *Timbre*, der majestätische, imponirende Charakter des Paukentons, beyzubehalten seyn?

Das Mittel, weit grössere Reinheit des Tons zu erhalten, und zugleich das Stimmen ungemein zu erleichtern, liegt ziemlich nahe: man setze nur an die Stelle der kreisförmigen, nach allen Richtungen gespannten Membrane, eine rechtwinklich viereckige, wie eine Saite nur der Länge nach gespannt. Diese wird nicht nur 1) viel leichter überall gleichförmig gespannt werden können, als eine runde, wo die Saiten sich sämmtlich durchkreuzen, und das Anspannen des einen Durchmessers die ihn durchkreuzenden sämmtlichen übrigen Saiten mit aus ihrer Richtung zerrt, und wieder verstimmt, und indem diese nachgestimmt werden, selbst wieder verstimmt wird; sondern 2) auch selbst das Geschäft des Stimmens wird dadurch unendlich vereinfacht, da es mittelst einer einzigen Walze geschehen kann. Auf diese Art wäre denn auch der Zweck der neuerlichen münchner Erfindung, alle Saiten einer Kesselpauke mittelst einer kunstreichen Vorrichtung auf Einen Zug zu spannen, auf einem weit einfachern Wege erreicht; wobey allenfalls durch eine, am entgegengesetzten Ende angebrachte, einfache Schrauben-Vorrichtung nachgeholfen werden könnte, wenn etwa die Membrane an der einen Seite sich stärker spannen, oder an sich dicker seyn sollte, als an der andern.

Freylich wird zugleich mit der Form des Paukenfelles, auch wol der Bau des Paukenkessels zu ändern seyn: allein was wäre dabey verloren? wird durch beydes der Ton verlieren oder gewinnen? Noch zur Zeit ist, vorausgesetzt, dass das Viereck doch möglichst breit gemacht werde, wenigstens das Eine so wahrscheinlich, als das Andre. Gewiss hingegen ist dieses, dass die länglich viereckige Form möglich machen würde, was bis jetzt unmöglich war: zwey, drey, vier, oder so viele Paukenfelle man will, auf Einen gemeinschaftlichen, oben viereckigen, unten rundgewölbten — allenfalls durch Zwischenwände in so viel Fächer, als Felle sind, abgetheilten — Kessel anzubringen, und so den Reichthum von eben so viel Pauken in einem Raum beysammen zu besitzen, welcher jetzt vielleicht kaum für zwey einzelne Kessel genügt.

So gewiss dieser Vorschlag nur eine hingeworfene Idee ist, deren Brauchbarkeit erst durch Versuche ausgemittelt werden muss: so möchte sie einer solchen Prüfung doch immerhin werth, und zu wünschen seyn, dass Männer von ausgezeichneten Kenntnissen im Fach der Akustik, wie Chladni u. a., dieselben einer nähern, theoretischen und praktischen Prüfung würdigten.

Gottfried Weber.

Kurze Anzeige.

Der Engel auf dem Schlachtfelde, von F. W. Gubitz, in Musik gesetzt mit Begleit. des Pianof. von J. P. Schmidt. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 14 Gr.)

Eine, im Text und in der Musik nicht uninteressante, kleine Cantate für eine Singstimme und einen Chor zum Schluss. So ist das Werkchen doch wol am besten zu benennen. Es besteht aus wechselndem Recitativ mit Begleitung, und kleinen Arioso's. Die Melodien zeugen von Talent, und besonders die, der Singstimme, auch von nicht wenig Geschicklichkeit, für den Gesang zu schreiben. Die Begleitung ist ebenfalls ansprechend und gefällig erfunden, hält sich aber hin und wieder zu sehr an den Ausdruck des Einzelnen; sie wird dadurch etwas überladen, veranlasst einigemal, (wie S. 3, letztes Syst.) Trennungen der Worte durch Zwischenspiele, wo beydes nicht statthaben sollte, und lässt das Ganze etwas bunt zusammengesetzt erscheinen. Dennoch werden Liebhaber, und nicht mit Unrecht, das Werkchen gern singen und gern hören. Der Schlusssatz ist sehr leicht: die Solostimme verlangt aber schon Uebung und besonders guten Ausdruck. Der Stich ist schön und correct.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. **No. 33.** 1814.

Recension.

Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. 1ster, 2ter Band. Bamberg, bey Kunz. 1814.

Diese sehr interessante Schrift hat das Glück gehabt, gleich bey ihrem Erscheinen nach letzter Ostermesse, in schon vor demselben, in mehrern öffentlichen Blättern mit vieler Gunst und ausgezeichnetem Beyfall dem Publicum empfohlen zu werden. (Ein Glück nennen wir dies, weil der Verf. den dadurch erlangten Credit zu behaupten im Stande seyn wird: sonst wär' es ein Unglück.) Wir würden daher etwas Ueberflüssiges thun, und obendrein zu spät kommen, wenn wir diese Stücke des Breitern rühmen, und vielleicht ausführlich darzuthun uns bemühen wollten, was wir hier nur mit einigen Worten andeuten. Der Verf. zeigt durch sein ganzes Werkchen, bey einer reichen Gabe der Erfindung, eine originelle, geistreiche Ansicht gar mancher Dinge in der Welt, die gewöhnlich nur mitgemacht und mitberedet, nicht eigentlich betrachtet und durchgesprochen, noch weniger als Stoff zu Dichtungen verwendet werden; er legt ferner, neben keineswegs gewöhnlicher Kenntnis mehrerer Facher der Wissenschaft und Kunst, besonders wie sie eben jetzt vorgezeigt zu werden pflegen, eine reine, edle Ansicht der Musik, und eine innige Vertrautheit mit ihrer Theorie, Praxis und Geschichte dar; seine Darstellung nimmt meistens durch Fülle, Kraft, Leben, und nebenbey durch manches Pikante, für das, was er vorträgt, ein, und zuweilen weiss er diese Vorzüge bis zum Hinreissenden zu steigern, so dass wol jeder Leser dann gern übersichet, wenn er sich hin und wieder noch abspringender zeigt, noch mehr sich gleichsam überpoltert, als die Gattung verlangt, oder in einigen andern Stucken dem Strom der Rede nach allen Seiten hin weiter ausrinnen lasst, als sich gebühren möchte. In seinen Erzählungen versteht er überdies, wie Wenige, (nach Göthe's scherzhaftem, und doch so bezeichnendem Ausdruck) „das Gemeine mit dem Unmöglichen anmuthig wechseln" zu lassen, und auch dadurch den Leser gar wunderlich anzuregen und fest zu halten.

Dies sey im Allgemeinen genug; denn ausserdem, dass uns Andere mit Empfehlung des Buchs zuvorgekommen sind, gehören auch Dichtungen, als solche, nicht vor das Forum dieser Blätter, deren Gränzen wir nie zu erweitern, und dadurch unsicherer zu machen gedenken, dass wir sie in andrer Herren Länder sich verlaufen lassen.

Sie bieten aber, die meisten dieser Dichtungen und andern Aufsätze, noch eine Seite, welche eben besonders hier gefasset, hervorgekehrt und schärfer beleuchtet werden kann, als in andern Zeitschriften. Der Verf. ist nämlich Tonkünstler. (Da das Buch ihm Ehre macht, und der Vorredner ihn nennet, doch mit einer nicht mehr gültigen Bezeichnung, so tragen wir kein Bedenken herzusetzen: er ist Hr. Hoffmann, auf einige Zeit Musikdirector der Joseph-Seconda'schen Operngesellschaft, welche abwechselnd in Dresden und Leipzig spielt.) Wie nun der Mensch zwar aus dem Zimmer treten kann, in welchem er sitzt und sein Tagewerk treibt, nicht aber aus der Luft, in der er lebt und athmet; wie er wol seinen Rock, nicht aber seinen Körper ablegen kann, ohne sich in die gestaltlose Schattenwelt zu fördern: so beweiset auch der Verf., Musik sey das Element seines innersten Lebens, Musik auch das Organ, das ihn zunächst mit der übrigen Welt verbindet. — Indem wir uns aber in Bereitschaft setzen, diesen Punkt fester zu fassen und von ihm aus uns weiter zu verbreiten, so finden wir uns wieder in einem einengenden Widerstreit der Verhältnisse: wir müssten, thäten wir dies, wenn auch nicht eigentlich uns selbst, doch diese unsere Zeitung recensiren, indem der Verf. die meisten der auf Musik und Musiker bezüglichen

stücke schon früher in dieser Zeitung hat abdrucken lassen. Zwar wüssten wir eigentlich wenig Gründliches dagegen einzuwenden — verhält sich nur übrigens alles, wie es soll — wenn Jemand zuweilen seine Gefährten auf Einem Wege, ja sich selbst, recensirte, indem wol Niemand besser weiss, wo ihn der Schuh drückte und die Spur des davon hinkenden Fusses zu entdecken seyn möchte, als er selber, den er drückte, und allenfalls der Freund, der sein Seufzen darüber erlauschen konnte: doch denken bey weitem die Meisten darüber anders, weil sie eben wieder die Meisten kennen und von ihnen ihr Urtheil über Alle abziehen: wird aber einem solchen Urtheile entgegen gehandelt, so bringt das dem, über welchen günstig gesprochen wird, allezeit Schaden — was uns hier sehr Leid thun müsste, wenn wir es uns auch nicht Leid thun liessen, dass es auch dem, der also spricht, Schaden zu bringen pflegt. So finden wir uns denn bey diesem Buche zurückgeführt fast auf eine blosse Anzeige seines Inhalts, auf Aushebung einiger Einzelnheiten, die sich eben ohne Schaden ausheben lassen, und auf einige Bemerkungen dabey, denen wir kein grösseres Gewicht beymessen, als die Wage, die jeder anwenden will, von selbst ausweiset.

Aus der *Vorrede* Jean Pauls, die geistvoll scherzend sich selbst neckt und noch gar Manches nebenbey, dessen Scherz aber, wie jeder geistreiche, des Ernstes nicht wenig enthält, schreiben wir folgende Stelle ab, weniger zum Erweis des ersten, als des letzten: Ein Künstler kann leicht genug aus Kunstliebe in Menschenhass gerathen, und die Rosenkränze der Kunst als Dornenkronen und Stachelgürtel zum Züchtigen verbrauchen. (Der Gegensatz ist weniger präcis, aber wahrer, dünkt uns, wenn man statt Menschenhass, Menschenverachtung liesest.) Inzwischen bedenk' er doch sich und die Sache! Die durch Kunstliebe einbüssende Menschenliebe rächt sich stark durch Erkaltung der Kunst selber: denn Liebe kann wol der Messkünstler, Denkkünstler, Wappenkünstler entbehren, aber nicht der Künstler selber, er sey einer in welchem Schönen er's wolle. Liebe und Kunst leben gegenseitig in einander, wie Gehirn und Herz, beyde einander zur Wechselstärkung eingeimpft. Manches jetzige Kunstpantheon ist deshalb ein durchsichtiger, reiner, blinkender Eispalast, mit allen erdenklichen Geräthschaften aus Eis versehen, sogar mit einem Brautbett und Ofen, in welchem letzten gar ein Naphtaflämmchen ohne Schaden der Eiskacheln brennt. —

Der Verf. beginnet mit einem kurzen Aufsatz über *Jaques Callot*, oder vielmehr mit einer Apostrophe an ihn, den geistreichen, aber höchstbarocken Zeichner, nach welchem er seine Ausstellungen genannt hat, ohne sich eben in den seinigen so überreich an Masse, so grauzenlos mannigfaltig in einzelnen Gestalten, und so ausgelassen und toll im Ausdruck, wie dieser, zu beweisen.

Es folgt: *Ritter Gluck, eine Erinnerung aus dem Jahre 1809.* Dies wunderbare, anziehende Bild ist unsern Lesern vor einigen Jahren in diesen Blättern mitgetheilt worden. Wir bemerken daher nur das Einzige, über eine Nebensache. Der keck und sicher gezeichnete Held dieser Geschichte emport sich, S. 35, dass man in Berlin (und fast durch ganz Deutschland) Glucks *Iphigenien in Tauris* die Ouverture zu seiner *Iphigenie in Aulis* vorsetze. „Zwanzig Jahre liegen dazwischen" etc. Hoffentlich theilt Niemand diese seine Empörung, am wenigsten um dieser chronologischen Bemerkung willen. Wie denn, wenn man verlangte, dass die Schauspielerin in der einen Oper um diese zwanzig Jahre älter erschiene, als in der zweyten? Das könnte man, aus Gründen, von dem Wesen der poetischen und der musikalischen Kunst hergenommen, noch eher: und gleichwol, wer möchte es? Was aber die Hauptsache, und von diesem neuen Gluck übersehen ist: der alte, ächte Meister wollte selbst nicht, dass die wenigen Takte sanfter Einleitung zur *Iphigenia in Tauris* ihr als Ouverture dienten, sondern, der ehemaligen Sitte auf dem pariser Theater gemäss, (welcher sich auch noch z. B. Salieri mit seinem *Tarare* oder *Axur* fügen musste,) ging dieser Oper ein allegorisches Vorspiel voraus, von welchem dann dieser Satz den kurzen Uebergang zur Oper selbst bildete. Wie nun Glucks Schüler, Salieri, als er seinen *Axur* auf andere Theater brachte, jenes wunderliche Vorspiel wegwarf und dem Stück selbst eine vollständige Ouverture vorsetzte: so würde es Gluck ohne allen Zweifel auch gethan haben, wäre er in denselben Fall gekommen. Sollte aber dem Werke eine Ouverture vorgesetzt werden — und wer mochte eben bey einem so einfachen, hohen, wahrhaft heroischen Stück nicht wünschen, dass die Gemüther zuvor auf das Einfache, Hohe, Heroische überhaupt vorbereitet und dafür gestimmt würden? so konnte schwerlich eine zweckmässigere gefunden

werden, als jene, zur *Iphigenia in Aulis*, wenn nur die freylich unpassende Folge der Tonarten, D dur auf C dur, gut vermittelt ward, wie dies wirklich bey den berliner, und andern, ihnen folgenden Aufführungen geschieht. —

Unter dem Titel, *Kreisleriana*, giebt der Verf. sechs Nummern aus der Seele des fabelhaften, von ihm eben so glücklich erfundenen, als consequent und wacker durchgeführten Herren, Johannes Kreisler, abgesetzten hochfürstlichen Kapellmeisters. Diesem Charakter, mit allem, was aus ihm entwickelt und gleichsam in ihn hineingedichtet ist, müssen wir den Vorzug fast vor allem geben, was diese beyden Bände enthalten. Nach einer kurzen Einleitung über einige *Specialia* des kunst- und schlagfertigen Meisters Johannes, folgen 1) seine *musikalischen Leiden*. Die Leser kennen diese echthumoristischen Scenen aus dieser Zeitung. 2) *Ombra adorata*. (Crescentini's bekannte, durch ihre Melodie hinreissende Composition jener Arie, in Zingarelli's *Romeo e Giulietta* eingelegt.) Die Schilderung des Stücks, und mehr, des Eindrucks desselben auf ein, durch die Last der Armseligkeiten des Lebens tief gebeugtes, fast verworrenes Gemüth, ist trefflich. 3) *Gedanken über den hohen Werth der Musik* — ebenfalls in diesen Blättern früher abgedruckt. Ueber das, hin und wieder wirklich Giftige der Ironie dieser Betrachtungen, weisen wir auf die von uns ausgehobene Stelle des Vorredners zurück. 4) *Beethovens Instrumentalmusik*. Dieser Aufsatz enthält die Einleitungen und allgemeinern Sätze einiger Recensionen beethovenscher Instrumentalwerke, welche der Verf. früher in diesen Blättern geliefert hat. Er hat dieselben möglichst zu verbinden gesucht, hatte aber an der Darstellung wol noch Einiges thun sollen, um sie der Weise des Herrn Johannes mehr anzupassen. Seinen Sinn haben sie. Dahin rechnen wir auch die Schnelligkeit, womit „das im Leben Empfundene aus dem Leben hinaus in das Reich des Unendlichen," in das „wunderbare Geisterreich, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, Einen umfangen," getrieben wird, wo alles in „jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht" zerschmilzt, und die Sache freylich am Ende ist. Da nun aber im Unendlichen alles ist, alles (mit Eins in Einem) nicht gesehen, noch besprochen werden kann, und nun doch gesprochen werden soll: so muss der wackere Kreisler, kreisend, doch wieder zurück in das arme Leben, mit seinen Gestalten, die leider nur durch Begränzung Gestalten werden; und kann nicht umhin, wenigstens „unabsehbare, grüne Haynе, ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen," und viel Schönes dergleichen, zu erblicken und zu verkündigen. Und so findet sichs denn, dass unser wackerer Kapellmeister über Kunst nicht als Kunstkenner lehrt, sondern als Künstler phantasirt. Dagegen kann nun kein Mensch etwas haben; vielmehr stehet es ihm recht wohl an, und wer da will, kann sich selbst zu seiner Belehrung Manches daraus abnehmen: nur, dachten wir, müsste Herr Johannes sich darum eben nicht so sehr über die Manner erbossen, die lehrend lehren, nicht phantasirend. (S. 116 folg.) Doch freylich wäre er dann weniger eben der Herr Johannes, und mehr Hr. Hoffmann, der in jenen trefflichen Recensionen mit diesen Visionen und Ahnungen klare Gedanken, gründliche Zergliederungen und wissenschaftliche Beurtheilungen zu verbinden wusste. Wir haben uns auch hier nur um jener Schwachen willen eingelassen, welche, wenn sie durch dergleichen Phantasien, oder durch das erste Anhören eines geistreichen Werks sich aufgeregt fühlen, nicht nur glauben, die Sache von Grund aus erfasset, durchschauet, wol auch beurtheilt zu haben, sondern zugleich, was der Kunstkenner und Kunstlehrer darüber sagt, als pedantische Schulfüchserey, kalte Rechnerey und nichtigen Schnickschnak beachselzucken — dieselben Schwachen, denen der treffliche Vorredner dieses Buchs an einem andern Orte (in seiner *Vorschule der Aesthetik*) vor allem freundlichst zuzurufen für nöthig findet: Lieben Herren, wollet nicht toll seyn! — Vorzüglich gelungen scheinen uns Stellen, wie S. 115, und der Schluss, den wir zur Beherzigung aller Musik Ausführenden abschreiben. „Der echte (ausführende) Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen, und, seine Phantasie, sein innerstes Gemüth entzündend, ihm raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen." —

In den *höchstseltsamen Gedanken*, No. 5, sagt Ehrn Kreisler gar manches wahre, herrliche

Wort auf eine treffende, anmuthige Weise. Wir führen einige dieser Gedanken an.

„Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener; man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: Seb. Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener eben so, wie der Münster in Strasburg zu der Peterskirche in Rom." (Beyde treffende Bilder werden weiter ausgeführt: der Freund und der Commentator dachten doch aber nur an das *Aeussere* der Peterskirche?)

Was S. 142 folgg. über die Abfassung der Ouverture zum *D. Giovanni* angenommen wird, konnten wir, wär' es nöthig, aus des Meisters eigenen Mittheilungen erweisen. Mozart hatte, wie sichs freylich von selbst versteht, die Ouverture längst im Geiste fertig gemacht, und bey dieser Ausarbeitung die Hauptmomente des Stücks — was ja auch der Augenschein lehrt — stets gegenwärtig gehabt. Wie er sich nun aber oftmals schwer zum Aufschreiben brachte: so verschob er dies auch hier bis zur letzten Nacht vor der angesetzten Probe; und wahr ist allerdings, dass er, seinem ungeheuern Talent vertrauend, die Bogen, einzeln, wie sie geschrieben wurden, den Kopisten übergab, so dass er von dem nie übertroffenen Werke keinen Abschnitt im Zusammenhange — auch nur zu übersehen bekam, als bey der Ausführung des Orchesters in der Probe.

„Grosse Dichter und Künstler sind auch für den Tadel untergeordneter Naturen empfindlich. Sie lassen sich gar zu gern loben, auf Handen tragen, hätscheln. — Glaubt ihr denn, dass diejenige Eitelkeit, von der ihr so oft befangen, in hohen Gemüthern wohnen könne? Aber jedes freundliche Wort, jedes wohlwollende Bemühn beschwichtiget die innere Stimme, die dem wahren Künstler unaufhörlich zuruft: Wie ist doch dein Flug noch so niedrig, noch so von der Kraft des Irdischen gelähmt! rüttle frisch die Fittige, und schwinge dich auf zu den leuchtenden Sternen! — Und von der Stimme getrieben, irrt der Künstler oft umher und kann seine Heimath nicht wiederfinden, bis der Freunde Zuruf ihn wieder auf Weg und Steg leitet."

„Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tags bekümmert? Er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durchs Leben. Aber eine verhängnisvolle, schwere Zeit hat jetzt den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz presst ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren."

„Es wurde heute die bekannte Anekdote von dem alten Rameau erzählt, der zu dem Geistlichen, welcher ihn in der Todesstunde mit allerley harten, unfreundlichen Worten zur Busse ermahnte, und nicht aufhören konnte zu predigen und zu schreyen, ernstlich sagte: Aber wie mögen Ew. Hochwürden doch so falsch singen! — Ich habe nicht in das laute Gelächter der Gesellschaft einstimmen können, denn für mich hat die Geschichte etwas ungemein Rührendes. Wie hatte, da der alte Meister der Tonkunst beynahe schon alles Irdische abgestreift, sich sein Geist so ganz und gar der göttlichen Musik zugewendet, dass jeder sinnliche Eindruck von aussen her nur ein Missklang war, der, die reinen Harmonien, von denen sein Innerstes erfüllt, unterbrechend, ihn qualte und seinen Flug zur Lichtwelt hemmte."

„Es ist eben so schwer einen guten letzten Act zu machen, als einen tüchtigen Kerusschluss. Beyde sind gewöhnlich mit Figuren überhäuft, und der Vorwurf: Er kann nicht zum Schluss kommen — ist nur zu oft gerecht. Für Dichter (?) und Musiker ist es kein übler Vorschlag, beyde, den letzten Act und das Finale, zuerst zu machen. Die Ouvertüre, so wie der Prologus, muss unbedingt zuletzt gemacht werden." —

In No. 6, dem *vollkommenen Maschinisten*, spricht Herr Johannes über unser gewöhnliches Decorations- und Maschinenwesen auf der Bühne nach Art eines Krebsbüchleins, indem er lehret, wie man es damit aufs allerverkehrteste anfangen müsse. Der Mann keift sehr. Der beste seiner Einfalle scheint uns S. 184 folgg. zu stehen. Er findet es da sehr unrecht, die zarten, reizbaren Zuschauer durch einen plötzlichen Donner, durch einen Schuss oder anderes Getöse zu erschrecken; wobey er denn, nach manchem andern, diesen letzten Rath giebt: „Fällt ein Schuss oder entsteht ein Donner, so heisst es auf dem Theater gewöhnlich: Was hör' ich? — welch Gerausch! welch Getöse! — Nun muss der Maschinist allemal erst diese Worte abwarten, und hernach schiessen oder donnern lassen. Ausserdem, dass das Publicum dann durch jene Worte gehörig gewarnt worden, hat es auch die Bequemlichkeit, dass die Theaterarbeiter ruhig zusehen können, und keines besondern Zeichens zur nöthigen Operation bedürfen.

sondern ihnen der Ausruf des Schauspielers oder Sängers zum Zeichen dient, und sie dann noch zu rechter Zeit mit den Fäusten das Kalbfell bearbeiten können" etc.

Die Erzählung, IV., *Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit etc.* kennen die Leser schon früher aus dieser Zeitung, werden sie aber, wie wir, hier mit neuem Vergnügen lesen. Die Kunst, das Fremdeste und Unerhörteste eng und natürlich mit dem Nächsten und Bekanntesten zu verknüpfen, und damit den Leser so einzuspinnen, dass er an das Eine so gut, als an das Andere glauben, von dem Einen so gut, als von dem Andern bewegt werden muss — diese Kunst, die so leicht scheint und so schwer ist, hat der Verf., hier und in seinem *Magnetiseur*, mit seltenem Glück zu bedeutendem Erfolg trefflich angewendet.

V. Die *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* hat uns weit weniger zugesagt. Zwar muss man gestehen, das Vieh hat sich in gewissen Kreisen des schlechten, ja schlechtesten Theils der verfeinten Welt gut genug umgesehen: seine ausführlichen Schilderungen des widrigen Treibens derselben, und selbst seine, wiewol nicht ungerechte Bissigkeit nach allen Seiten hin, thun aber, wenigstens uns, nicht eben wohl; und die, denen es bald nach den Waden, bald nach den Ohren fährt, machen sich gar nichts draus, denn Waden haben sie nicht, und Ohren, so lang, dass sie keine Stücke missen können. Indessen kann alles so ganz Individuelle, seiner Natur nach, wieder nur gewisse Individuen recht ansprechen: und da wir unter die hier gemeynten nicht gehören, so enthalten wir uns alles weitern Urtheilens. Nur das sey noch erwähnt: auf keinen Fall würde es dem Aufsatze geschadet haben, wenn, nach den ersten Scenen, der Hund nicht zuweilen etwas lange vergessen hätte, er sey einer, und kein Autor; und wenn er sich um ein Namhaftes kürzer, als 219 Seiten, hätte fassen wollen.

VI. Der schon oben gerühmte *Magnetiseur* macht den Beschluss. Da er den Gegenstand unsrer Blätter nicht berührt, sagen wir nur, dass der Vorredner dies geistreiche, lebensvolle Stück, ganz unsrer Einsicht und Empfindung gemäss, als „eine, mit kecker Romantik und Anordnung, und mit Kraftgestalten, fortreissende Erzählung," charakterisirt.

Mit Vergnügen schliessen wir unsere Anzeige durch die Nachricht, dass die Leser das 5te und 4te Bändchen dieser Phantasiestücke vielleicht noch in diesem Jahre erhalten werden.

Nachrichten.

Wien, d. 6ten Aug. Uebersicht des Monats July.

Theater nächst dem Kärnthnerthore. Die Direction der k. k. Hoftheater bewilligte Hrn. v. Beethoven, als Compositeur der beliebten und meisterhaft gearbeiteten Oper, *Fidelio*, am 18ten eine freye Einnahme, wozu derselbe noch zwey Arien neu componirte und in den ersten Act einschaltete. Die erste Arie ward Hrn. Weinmüller (Kerkermeister) zugetheilt, und machte keine grosse Wirkung, ob sie gleich von diesem braven Künstler mit Fleiss vorgetragen wurde. Schön und von vielem Kunstwerthe ist die zweyte Arie, mit vier obligaten Waldhörnern, (E dur,) welche Mad. Milder-Hauptmann (Fidelio) mit Kraft und Gefühl vortrug. Doch dünkt es Ref. als verlöre nun der erste Act am raschen Fortschreiten, und würde, durch diese zwey Arien in der Handlung aufgehalten, unnöthig in die Länge gezogen. Wegen Unpässlichkeit des Hrn. Vogel, übernahm die Rolle des Gouverneurs Hr. Forti, und genügte in derselben vollkommen. Hrn. van B. wurde abermahl die Ehre zu Theil, nach dem ersten und nach dem zweyten Aufzuge hervorgerufen zu werden.

Theater an der Wien. Am 2ten wurde zum ersten Mal: *das Zauberschloss*, oder: das aufgelöste Räthsel, ein komisches Ballet in zwey Acten, von der Erfindung des Hrn. Giulio Vigano, Balletmeisters der k. k. Hoftheater, mit Musik von verschiedenen Meistern, aufgeführt. *Inhalt.* Rolando und Ismene liebten sich; der Vater der Geliebten, Bonfale, war schon bereit, beyde zum Brautaltar zu führen, als Astorgan, ein böser Dämon, von Liebe zu dem Mädchen entbrannt, den Brautvater und die Braut mit Gewalt in ein weit entlegenes, bezaubertes Schloss entführte. Der Vater ward verurtheilt, auf einem Berge, dem Schlosse gegenüber, das seine Tochter verwahrt, sein Leben unter Hirten zu vertrauern. Eine wohlthätige Fee erbarmte sich der Unglücklichen, und brachte es dahin, dass Astorgan bewilligte, der Zauber solle täglich eine Viertelstunde unwirksam seyn, und ihre Befreyung solle von der Lösung eines Räthsels

abhangen, welche aber kaum jemand zu unternehmen wagen würde, da der misslungene Versuch die Strafe der Gefangenschaft nach sich ziehe. Unterdessen hatte Rolando, von einem treuen, aber zaghaften Freunde begleitet, seine Geliebte all-mählich aufgesucht; endlich entdeckt er ihren Aufenthalt, und beschliesst, sie, selbst mit Aufopferung seines Lebens, zu befreyen. Die Gefahren, die er dabey zu bestehen hat, sein Sieg über Astorgans Tücke und Zauber, und die Wiedervereinigung mit seiner Geliebten sind der Gegenstand dieses Ballets. — Der grösstmöglichste Aufwand an Decorationen, Maschinen und Kleidungen war nicht im Stande, dem unbedeutenden Sujet, welches überdies nicht klar und verständlich genug herausgehoben ist, lange Dauer zu verschaffen. Die Tänze, vorzüglich ein Quintett beym Schlusse des Ganzen, gefielen noch am meisten. Die Musik scheint aus einer Jahrmarktsbude zusammengestoppelt zu seyn, und ist keiner Erwähnung werth. Wiederholt wurde dies Ballet nur erst einige Male. — Am 13ten, die *Zauberflöte*. Hr. Dobbelin, k. preussischer Schauspiel-Director, der hier seit einiger Zeit in verschiedenen Theatern Gastrollen giebt, spielte den Papageno, und fiel, bey gänzlichem Mangel an Stimme und seinem durchgehends höchst übertriebenem Spiele, gänzlich durch; sogar die Feder, die er sich bedächtig ausrupfte, um sich darauf gemüthlich niederzulegen, wollte Niemand zum Lachen reizen. So etwas gehört doch wol nur in eine Kreutzerbude? — —

Aus Paris ist eine Gesellschaft Ballet-Tänzer unter Direction des Hrn. Aumer hier angekommen, welche nächstens in dem grossen Ballet, *Antonius und Cleopatra*, ihre Kunstfertigkeiten zeigen wird. Unser Urtheil über das Auftreten einiger Mitglieder dieser Gesellschaft am 18ten d. im vierten Acte des Kotzebueschen Zauberspiels, *die kluge Frau im Walde*, wollen wir bis nach Erscheinung des grossen Ballets zurückhalten.

Theater in der Leopoldstadt. In diesem Theater wurde die Pantomime, *das nächtliche Rendezvous*, von Hrn. Hampel, am 21ten zum ersten Mal gegeben, und entschädigte für die lange Weile, die uns das vorhergegangene Lustspiel: *den ganzen Kram, und das Mädchen dazu*, gemacht hatte. — Am 23sten trat Dem. Schatzel, vormals Sängerin am Theater der Josephstadt, nun bey diesem Theater engagirt, im *lustigen Schuster* als Baronin auf, und erhielt, vielleicht *zu viele* Beweise und *zu glänzende* Anerkennung ihrer Talente, die doch wenigstens noch keineswegs so ausgebildet sind, dass sie verdienet hätte, drey- oder viermal in Einem Stücke hervorgerufen zu werden. Ihre Stimme hat viele Stärke und beträchtlichen Umfang: doch ist alles noch lose und schwankend; selbst die Intonation ist nicht immer vollkommen rein. Lobenswerth ist ihre verständliche Aussprache im Gesange. Nur ihrer Jugend und ihrer angenehmen Gestalt mag die übergrosse Freygebigkeit des Publicums in Hinsicht des Beyfalls zuzuschreiben seyn. Uebrigens wurde die ganze Oper von diesem Theater-Personale durchaus übertrieben, und kann nicht mit einer der Darstellungen derselben in dem Theater an der Wien verglichen werden.

Notizen. Die grosse Wirkung, welche im J. 1812 die Aufführung der Handelschen Cantate, *Timotheus* oder *die Gewalt der Musik*, (Alexanders Fest) hervorbrachte, hatte schon damals den Wunsch erregt, dass sich in Wien ein *dauernder Verein von Musik-Freunden* bilden möchte. Die würdige Aufführung solcher musikalischer Meisterstücke, welche, sollen sie all ihre Wirkung thun, ein sehr zahlreiches Personale verlangen, und welche darum, der grossen, gewöhnlich damit verbundenen Auslagen wegen, ihre Darstellung nur von Kunstfreunden erwarten — war damals der vorzüglichste Zweck, auf den sich der allgemeine Wunsch beschränkte. Aber die Kunstfreunde gingen bald weiter; sie sahen in ihrem grossen Vereine das sichere Mittel, die Musik, welche, wie alle Künste, während der Jahre des Kriegs und des Unglücks nicht gedeihen konnte, mit neuer Kraft emporzuheben, eine musikalische Bildungsanstalt zu gründen und zu erhalten, die theoretischen Kenntnisse der Musik zu erweitern, und durch Anlegung einer in ganz Europa noch nicht vorhandenen, ganz umfassenden musikalischen Bibliothek, die Werke der Vorzeit und der Gegenwart vor dem Untergange zu retten. Se. Majestät, unser allverehrter Kaiser, gewohnt, jeder nützlichen Anstalt seinen Schutz angedeihen zu lassen, bewilligte die Errichtung des Vereins, dessen Statuten der allerhöchsten Genehmigung unterzogen werden sollten. Die Kunstfreunde wählten aus ihrem Mittel 50 Bevollmächtigte, welche wieder unter sich durch Wahl einen engern Ausschuss von 12 Mitgliedern bestimmen sollten, dem die Entwerfung der Statuten anvertraut wurde. So kamen diese zu Stande,

wurden Sr. Majestät vor kurzem vorgelegt, und Sie ertheilten unter dem 28sten Juny die Bestätigung. Dieser Verein ist nun unter der Benennung der *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates* gegründet, und an der Spitze derselben steht Se. kaiserl. Hoheit, der Erzherzog Rudolph, welcher das ihm, durch eine Deputation der Gesellschaft angebotene Protectorat angenommen hat, und dessen ausgezeichnete Liebe zur Kunst, so wie seine vorzüglichen Kenntnisse, der Gesellschaft in seiner hohen Person sowol eine Stütze, als auch eine wahre Zierde sichern. Schon sind die Statuten unter der Presse; unverzüglich wird sich die Gesellschaft organisiren, und bald werden wir eine Anstalt hervorgehen sehen, welche für die Folgezeit zu den schönsten Erwartungen berechtigt. —

Se. Majestät haben ihrem wirklichen Kammerer und geheimen Rathe, Hrn. Grafen Ferdinand v. Pálfy, den Titel, k. k. Hofschauspiel-Director, zu verleihen geruht.

Notizen.

Der seitherige Cantor und Musikdirector in Görlitz, Hr. *Döring*, vormals ein Zögling der Thomasschule in Leipzig, dann in seinem Amte vornamlich als gründlicher, überaus fleissiger Lehrer und wackerer Director hochgeschätzt, ist als Cantor und Musikdirector in Altenburg angestellt worden; jene Stelle in Görlitz hat Hr. Blüher, vormals ein Zögling der dresdner Schule, und unsern Lesern als glücklicher Liedercomponist bekannt, erhalten und angetreten.

Schon vorher war in Dresden das Amt eines Cantors an der Kreuzschule und Musikdirectors an der Kreuzkirche, das in langer Reihe von Jahren von trefflichen Männern (wie Homilius, Weinlig,) verwaltet worden, durch den, als Theoretiker, Componisten und Lehrer mit Recht hochgeschätzten, jüngern Hrn. Weinlig (einen Neffen und vormals einen Schüler des verstorbenen, verdienstvollen Kirchencomponisten gleiches Namens) besetzt worden. Die Freunde der Tonkunst in Dresden, und jenes alten, würdigen Instituts allerwärts, erwarten von den Einsichten, dem Fleiss und dem rühmlichen Charakter des jungen, thätigen Mannes das Beste; und was er schon in den wenigen Wochen, seit er jenes Amt erhalten, geleistet hat, bestätiget ihre Erwartungen.

Hr. Riem, allen bedeutenden Klavierspielern als Componist, und uns überdies als Virtuos, und Lehrer des Gesanges und Klavierspiels, rühmlich bekannt, der auch seit mehrern Jahren ein sehr nützliches Institut zur Bildung junger Sänger und Sängerinnen unter uns gestiftet hatte — ist als Musikdirector nach Bremen berufen, und eben im Begriff, dies Amt anzunehmen. Indem wir den Verlust dieses, in jeder Hinsicht tüchtigen und wackeren Mannes aufrichtig beklagen, wünschen wir jener Stadt, in welcher, bey so vielseitiger Bildung, doch eben für Musik offenbar verhältnissmässig zu wenig geleistet wurde, zu dieser Acquisition eben so aufrichtig Glück. —

Ein Freund des sehr vortheilhaft bekannten Sängers, des Hrn. Haser in Stuttgart, bestimmt einige Aeusserungen unsers Correspondenten über denselben in No. 20. d. Z. näher und zu seinen Gunsten. Da wir Grund haben, dieser nähern Bestimmung Glauben beyzumessen, und Hr. H. es allerdings verdient, dass ihm, geschahe es auch durch Missdeutung unschuldiger, wohlgemeynter Aeusserungen, kein Nachtheil erwachse: so machen wir von der Mittheilung seines Freundes öffentlichen Gebrauch. — Es war in jenem Aufsatze, nachdem Hrn. H.s Vorzüge gehörig gewürdiget, behauptet worden, er überlade öfters durch Verzierungen, und dissonire zuweilen: es sey zu wünschen, beydes möge nicht auf ein Abnehmen seiner Stimme deuten. Dagegen wird erinnert: Hr. H. verziere allerdings gern und reich: dies würde aber schon dadurch meistens gerechtfertigt, dass man es in Stuttg. (besonders auch am Hofe, in dessen Dienste Hr. H. stehe) noch sehr liebe, und dass Hr. H. es mit Geschmack und grosser Kunstfertigkeit thue; noch mehr aber, und auch dem Kenner genügend, dadurch, dass er es (vornamlich seit jener missbilligenden Aeusserung) unterlasse, wo es, der Gattung und dem Styl der Werke nach, nicht statthaben durfe — wie in den Rollen des Sarastro, des Wasserträgers, und ähnlichen; in der Baspartie des *Todes Jesu etc.* Diese sämmtlich führe er mit grosser Einfalt und mit Würde aus, ohne darum im mindesten kalt und steif zu werden. Habe Hr. H. zuweilen dissonirt, so sey das nur im Anfange seines Aufenthalts in Stuttg. gewesen, bis er sich an das dortige Klima gewöhnt, und einige Unpässlichkeiten, die ihn damals befallen,

überwunden gehabt hatte; seitdem begegne ihm dies nie wieder. Aus letztern Ursachen habe damals auch seine Stimme zuweilen etwas matter und schwankender geschienen — was den Correspondenten auf die Besorgnis geleitet haben könne, als sey sie vielleicht im Abnehmen. Spätere Darstellungen haben diese Besorgnis gänzlich gehoben. — Wir kennen unsern achtungswürdigen Corresp. genug, um ohne Anfrage zu versichern, diese Berichtigung werde ihm, wie uns, angenehm seyn.

Nekrolog.

Amsterdam. Am 15ten Jun. d. J. starb hier an einem heftigen Scharlachfieber, nach einer Krankheit von nur wenigen Tagen, Herr *J. G. Rauppe*, Mitglied des hollandischen Instituts der Wissenschaften und schönen Künste, und erster Violoncellist allhier. Er war in Stettin geboren den 7ten July im Jahr 1762. Schon sehr frühe zeigte er Anlage zur Musik, und seine Wahl fiel aufs Violoncell. Er hatte Gelegenheit, von dem grossen Duport, dem berühmten Violoncellisten des Königs von Preussen, Unterricht zu erhalten. Seine Fortschritte waren sehr gross. Er machte in seinen Jünglingsjahren musikalische Reisen; besuchte Schweden, Dänemark und das nördliche Deutschland. Im Jahr 1782 oder 83 kam er hierher nach Amsterdam, und erndtete durch sein männliches, kräftiges Spiel allgemeinen Beyfall. Er wurde ersucht, hier zu bleiben, blieb auch einige Jahre, ging dann aber noch einmal auf Reisen, und kam im Jahr 1786 wieder zurück. Seit der Zeit ist er beständig hier geblieben, und hat sich sowol durch sein grosses Talent, als wegen seines sittlichen Betragens, immer mehr und mehr die Achtung des Publicums erworben.

Rauppe war unstreitig einer der grössten unter den jetzt lebenden Violoncellisten; dies bezeugen alle Kenner, welche ihn gehört haben. Er war auf seinem Instrumente so einstudirt, dass ihm nichts zu schwer war. Sein Vortrag war gross, brillant, edel und kräftig. Besonders zeichnete er sich aus durch Schönheit und Kraft des Tones. Der Ton war stark, rund, voll, und dabey sehr angenehm; er drang tief ins Innere jedes gefühlvollen Zuhörers. R. beherrschte das Instrument in seinem ganzen Umfange. Was dies nur leisten konnte, leistete er darauf. Die schwersten Compositionen brachte er immer sehr deutlich, mit vollem Ton heraus, auch in der Tiefe des Instruments. Seine Höhe war besonders angenehm; auch zeichnete sich sein Flageolet sehr vortheilhaft aus. Seine Arpeggios waren besonders kräftig. Wenn man ihn mit einem andern Virtuosen vergleichen wollte, so wäre es wol Rode, mit dem er, was den Vortrag betrifft, vieles gemein hatte. So wie dessen Vortrag, eignete sich der seinige besonders für's Grosse und Kräftige. — Als Mensch zeigte R. ein gefühlvolles Herz und einen liebenswürdigen Charakter. Ueber den Tod seiner Gattin, welche im vorigen Jahre starb, konnte er sich gar nicht trösten. Dies mag vielleicht auch eine Ursache seines Todes seyn; denn seit der Zeit befand er sich öfters unpäslich. Sein zu früher Tod wird hier von jedermann bedauert, sowol von Bekannten, als Unbekannten, von Musikliebhabern und Layen. Schwerlich wird sein Platz wieder besetzt werden können, und so ist sein Tod wahrhaft ein unersetzlicher Verlust für die amsterdamer Musikwelt. Sein Andenken wird hier unvergesslich bleiben. — Er hinterlässt zwey noch junge Kinder, ein Mädchen und einen Knaben. Weil er sein Leben lang gegen seine Aeltern und einige Geschwister besonders wohlthätig war, indem er diese eine Reihe von Jahren unterhielt, so hat er für seine Kinder kein Vermögen nachlassen können, was doch sonst, bey seiner einfachen Lebensart, der Fall hätte seyn können. —

Anekdote.

Ein Dilettant schrieb wörtlich an eine Musikalienhandlung: Ew. — ersuche ich, mir sehn bis zwölf neue Werke für das Fortepiano zu senden, die nicht zu schwer sind; ich bitte aber um wiener Musik, da ich ein ächtes wiener Instrument von Breitkopf besitze.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten August. Nº. 34. 1814.

Wundersame Calamitäten

eines Recensenten der allgem. musikal. Zeitung.

An die Redact. der allg. mus. Zeit.

B. d. 12ten Jul. 1815.

Ew. — — ersuche ich hierdurch um schleunigste Zurücksendung meines letzten Briefchens, nebst der ihm beygelegten Recension. Und zwar senden sie beydes — ja, sollte die Recension schon abgedruckt seyn, auch den Druck — nicht an mich, sondern unmittelbar an die hiesige, höchste Polizeybehörde; wobey Sie aber ja nicht unterlassen werden, die Handschrift dieses Blatts mit der, jener Recension, gerichtlich vergleichen und vidimiren zu lassen. Sie können alles dies nicht streng genug fassen und nicht schleunig genug fördern. Der ich etc.

An die höchste Polizeybehörde zu B.

L. d. 19ten Jul. 1815.

Einer — — übersenden wir hierbey, auf Anweisung des Herrn ... in B., dessen letztes und vorletztes Schreiben, nebst der, diesem beygelegten Recension, welche für unsere Zeitung bestimmt war. Abgedruckt ist sie noch nicht. Der Forderung, alles aufs genaueste beglaubigen zu lassen, sind wir, wie die Unterzeichnungen beweisen, aufs vollständigste nachgekommen, so wenig uns auch nur ein ferner Schein von Grund oder Absicht dabey einleuchtet. Die wir etc.

An die Redaction etc.

B. d. 24sten Nov. 1815.

Das Ungewitter und seine Schwüle sind vorüber, und der Sturm, der beydes verjagte, ebenfalls. Jetzt gilt es, Muth und Hoffnung zu fassen, und, um beyde zu erreichen, die alte Heiterkeit, so weit das thunlich, zurückzurufen. Zu letzterm soll mir heute die Erzählung der Calamität dienen, in welche ich durch jene unglückselige Recension gerathen war.

Sie kennen unsre Verhältnisse unter der, endlich ihrer Wege gewiesenen, fremden Regierung: Sie wissen wol auch, dass dieser damals, als jene wunderliche Forderung an Sie erging, ungeachtet die Preussen todt, die Oestreicher nichts nütze, die Russen zerstreut seyn sollten, doch etwas unheimlich und schwül zu Muthe war. Da bediente sie sich denn freylich aller Mittel, die ihr zu Handen kamen, um sich Licht und Luft zu verschaffen.

So kam der 10te Jul. 1815 heran. Ich hatte eben einige Proben officiellen Zeitungswitzes über die Verfassung der alliirten Heere in der Hand: da polterte es herauf in mein Stübchen, und vor mir stand ein Fiscal, zwischen zwey Mann Wache. „Sind Sie...?“ — „Ja!“ — „So folgen Sie uns.“ — Kein Wort, selbst kein Rock ward mir verstattet, als in den ich eben geknöpft war.

Noch kam mir der Vorgang fast nur wie ein abgeschmackter Spas vor: er erhielt aber ein verzweifelt ernsthaftes Ansehn, als man mich vor die volle Sitzung des hohen Polizeygerichts stellete.

Man fragte mich erst nach dem, was man so gut wusste, als ich: ob ich so und so heisse, der und der sey u. dgl., dann rückte man der Sache näher:

„Correspondiren Sie ins Ausland?“

„Nicht im Geringsten; ich schreibe nicht einmal eine einzige Sprache, ausser der deutschen.“

„Verstecken Sie sich nicht hinter Worte! keinen *bösen Willen!*“....

Bey diesem Ausdruck fuhr mir ein Stich, wie vom Podagra, durch die Beinröhren: denn ich wusste, was aus der überall vorausgesetzten *mauvaise volonté*, durch deren Voraussetzung man aufs klarlichste darthat, man sey selbst von ihr besessen.

sich für Teufeleyen über gar manchen ehrlichen Mann zusammengezogen hatten. Man setzte hinzu;

„Die Frage ist: correspondiren Sie über die Gränze dieses westphälischen Königreichs hinaus?“

„Wenig und selten.“

Ich nannte meinen Schwager, den Salzrevisor in E., meinen alten Freund, den Hammermeister in M.; sonst konnte ich mich auf Niemand besinnen. Bey Letzterm schien mir jedoch das Gesicht meines Examinators etwas Bezügliches zu verrathen, und die Feder des Actuars schärfer zu kritzeln. —

Nach nochmaliger Verwarnung und einigen Zwischenfragen hiess es:

„Senden Sie zuweilen Beytrage in öffent[illegible] Blätter?“

„Keineswegs.“

„Schreiben Sie nicht wenigstens zuweilen an Redactionen derselben?“

„Eben so wenig.“

„Wenn nicht direct, wenigstens indirect? durch weitere Besorgung Anderer?“

„In meinem Leben nicht!“ —

Wie es nun langsamen Köpfen, dem mein[illegible] gleich, zu gehen pflegt: was sie in sich halten, liegt gleichsam in abgesonderten Schubfächern, [illegible] ist das eine Fach aufgezogen, so gelangt man um so weniger zu dem, was im zweyten bewahret wird. Hier, wo das, für Polizey, offen stand, fiel mir gar nicht bey, es gebe auch eins für Musik: so dachte ich denn nicht im Geringsten an Sie und Ihr Institut, und meine Antwort war grundredlich gemeynt.

Die Miene des Inquisitors verdüsterte sich immer mehr; eine neue, furchtbarere Verwarnung; dieselbe Frage, dieselbe Antwort, jene immer näher bestimmt, diese immer fester wiederholt.

Jetzt langte man aus wohlverwahrtem Portefeuille ein schmales, langes Blatt hervor, schlug den obern und untern Theil um, und hielt mir ein Stück aus der Mitte und ohne Zusammenhang mit der Frage vor:

„Ist das Ihre Hand?“

Die Bestürzung, in der ich war, und auch die genaue Aufmerksamkeit auf die Handschrift, machten, dass ich nichts las, sondern nur die Ueberzeugung gewann, es sey das allerdings meine Hand, welches ich denn auch ehrlich, und, meines Thuns gewiss, ohne alle Besorgnis, aussagte.

„Lesen Sie!“ sagte der Vorsitzende zum Inquirirenden. — Denken Sie sich, wenn Sie können, mein Entsetzen, als dieser mir mit weitaushallender Stimme Folgendes vorlas, was ich nun, das Original bey der Hand, mit diplomatischer Genauigkeit abschreibe.

In die allgemeine Zeitung.

Anzeige.

Deutsche, hundert an der Zahl, ausgewählt und aufgestellt für Versammlungen wahrhaft deutsch Gesinneter.

Endlich, endlich ist die Zeit gekommen, wo deutsche Männer von Kopf und Herz zusammen zu treten, und mit Wort und That dem eifrig zu widerstreben wagen müssen, was eine matte, einseitig gebildete Zeit nach und nach entstellend eingeschwärzt — alte Freyheit, Kraft und Würde aufgelöset hat. Wir glauben daher allen, die dies lesen, etwas sehr Willkommenes, etwas Eingreifendes, in dem hier genannten, würdigen Unternehmen anzukündigen; müssen dasselbe laut preisen, und zum Beytritt in die, leider jetzt noch unsichtbare Kirche alle diejenigen möglichst ermuntern, welche es noch gut meynen, den jetzigen Moment weislich erkennen, und ihn benutzen wollen, unmittelbar, ohne vieles Fragen, das ja unnützes Klügeln, oder Aermlichkeiten, wie sie am Tage liegen, zu erzeugen pflegt. Etwas Weiteres über den Zweck des Unternehmens zu sagen, ist offenbar hier nicht der Ort; es scheint dies aber auch gar nicht nöthig. Männer, die kraftig und wahrhaft deutsch fühlen, den neuen Sauerteig, der nun alt geworden, ausfegen, dem Alten, das sich erneuet, Bahn brechen wollen: solche wackere Männer werden auch dies Mittel zum Bessern ergreifen, und hoffentlich selbst Veranlassung geben, dass noch manches, diesem ähnliche Hundert zusammengebracht, gleich brauchbar aufgestellt, und dann zur allgemeinen deutschen Revolution wesentlich und kraftig mitwirken werde. — Der Druck ist hart und übergross; das muss anders und besser werden! —

Ein gewisses Krieseln verrieth mir, mein Haar gehe empor; meine Gedanken konnte ich nur noch mit vieler Anstrengung in Ordnung halten. Meiner Unschuld mir bewusst, versuchte ich, mich zu kekkem Trotz aufzuspannen: aber die Ueberraschung

hatte meine Kraft gebrochen, der Versuch gelang nicht, und liess mich wahrscheinlich nur noch mehr als armen Sünder erscheinen. —

Ihre Hand haben Sie anerkannt, fuhr der Sprecher des Gerichts fort; damit erkannten Sie auch den Aufsatz selbst und seinen Inhalt an.

„Da sey Gott vor! Meine Hand ist es: aber Hände können nachgemacht werden. Das Verlesene hab' ich nicht geschrieben; kann ich nicht geschrieben haben."

Verschlimmern Sie Ihre ohnehin schlimme Sache nicht noch durch fruchtlose Umschweife und fortgesetzten *bösen Willen*. (So unterbrach mich der Vorsitzende selbst.) Es liegt der allerhöchsten Behörde an einem schnellen, ganz vollständigen Bekenntnis, und an Angabe aller Complicen: nur dadurch können Sie Ihr Schicksal erleichtern; und ich verspreche Ihnen diese Erleichterung, so weit die Gesetze sie irgend zulassen, wenn Sie jene Forderungen gleich auf der Stelle erfüllen. — —

Ich erlasse Ihnen, was man mir keineswegs erliess — das künstlich gewandte, verfängliche, endlich alle meine Kräfte erschöpfende Inquiriren. Es konnte indess zu nichts führen, und so führte man mich selbst, nachdem manche furchtbare Drohung und selbst ein Wort vom Füsiliren gefallen war, in die strengste Haft.

Hier schien alles darauf angelegt, mich durch Furcht bis zur Uebertaubung meines Bewusstseyns zu erschüttern. Es hätte jener Mittel nicht bedurft: die Absicht war schon erreicht; wenigstens war sie es da noch, als, nach einigen Stunden, ein Actuar des Gerichts bey mir eintrat, um zu forschen, ob ich noch bey meinen vorigen Aussagen blieb. Freylich musste ich das: ich konnte ja nicht anders.

Als der Mann weg war, kam mir endlich der getroste Muth wieder, der mir gar nicht hätte entfallen sollen. Es müsste ja mit dem bösen Feinde zugehen, sagte ich, wenn sich das tolle Missverständnis nicht an irgend einem, jetzt noch versteckten Knoten zu deiner Ehre lösen sollte. Und ging' es denn wirklich mit jenem Unhold zu, und es löste sich nicht: so wär' es freylich mit dir aus, aber es würde ruchbar genug werden. Wer dich nun kennt, der glaubt an deine Unschuld; er wird's bekennen; nach Art gewöhnlicher Menschen, sich für den Leidenden zu erklären, wenn's ihm nichts mehr hilft, glauben's und bekennen's nun die Andern mit: da darfst du dich ja als einen der Rechtlichen betrachten, die vor der Erlösung eines jeden unterdrückten Volks, weniger als Sühnopfer für seine Schuld, denn als Brandopfer zu seiner Ermuthigung, fallen *müssen*. — Wie nun der festgehaltene Gedanke an ein edles Gefühl dies selbst schon in uns erzeugt: so belebte und erhob mich auch dieser Martyreratels gar herrlich. Ich entschlug mich alles Grübelns über meine Geschichte: dies wäre auch um so thörichter gewesen, da ich die Data nicht einmal begriff, wie viel weniger also ihren Zusammenhang hätte aufspüren können.

Um mich immer mehr von allem Niederschlagenden abzuleiten und meinem Geiste in fremden Regionen Beschäftigung zu geben, componirte ich — freylich nur im Kopfe, da man mir alle Mittel zum Schreiben versagt hatte — ein *Te Deum* auf die, bald oder spät, zu verhoffende Befreyung Deutschlands. Dies arbeitete ich absichtlich so in's Breite und Künstliche, dass der Abend heran kam, ehe ich zur Fuge: *In te, Domine, speravi* — gelangen konnte. Dabey fand ich, wie schon oft, bestätiget: die Kunst ist ein Mädchen: wer bey ihr blos Genuss und Freude sucht, der muss Heiterkeit, oder wenigstens Unbefangenheit schon mitbringen; wem sie hingegen in Sorg' und Leiden aufhelfen soll, der muss sie sich antrauen lassen — wenigstens an die linke Hand. Dann, eine Gattin, macht sie zwar Mühe, auch zuweilen ein Bischen Noth: aber sie hält auch dafür erleichternd, stärkend, beglückend aus, auf Leben und Sterben. So fühlte ich mich nun, und in Dankbarkeit dafür entschlief ich, bis zum Morgen mit leichten Träumen unterhalten. —

Früh Morgens war ich gesammlet genug, meine Angelegenheit ruhig durchzudenken. Die erste und gemeinste Erklärung, es habe ein boshafter Gegner meine Hand nachgemacht, um mich ins Verderben zu bringen, ward gar bald verworfen: ich habe keinen Gegner, am wenigsten einen, dem ich solche Bosheit zutrauen könnte. Eine zweyte, nicht viel bessere Auflösung, es habe ein unbesonnener Bekannter jenen Fleis aufgewendet, um einen, missgebornen, abgeschmackten Spas mit mir zu treiben, und dieser sey dann, ohne Wissen des Erfinders, so unglücklich abgelaufen — wollte nicht tiefer verfangen. Da drängte sich mir ein Drittes auf, welchem seinen tiefen, verwirrenden Eindruck zuzutrauen, mag vielleicht von der Natur gleich in den ersten Anlagen mir ähnlich gemischt seyn muss. Mir wird nämlich zuweilen — je nachdem es fällt,

unbeschreiblich angenehmer Genuss oder unsaglich schmerzende Qual durch eine gewisse Art der Träume, deren Scene keineswegs in die phantastische, sondern in meine eigenste innere, wol auch häusliche Welt verlegt ist, und die sich dann nicht wie ein buntes, dramatisirtes Mährchen, sondern wie ein regelmässiges Familienstück abspielen, mich selbst, als Hauptperson, ganz consequent und selbst den Verhältnissen angemessen handeln lassen, und überhaupt sich an mein Denken, Empfinden und Thun, wie dies alles eben in dem Moment stehet, so eng und passend anschliessen, dass ich nicht selten fest überzeugt gewesen bin, etwas wirklich ausgeführt — einen wichtigen Brief geschrieben, ein liebes Geheimnis entdeckt, ein schweres Geschäft vollendet zu haben, was ich zwar im Sinne getragen, aber keineswegs zu Stande gebracht; ja, dass ich, wenn nun der Erfolg mir die Täuschung aufdeckte, schwer genug mich dazu verstanden habe, meinen eigenen Augen zu trauen. Wie denn nun, sagte ich, indem mir dies jetzt lebhaft beyfiel — wie denn nun, wenn sich dies zuweilen so modificirte, dass du etwas, wovon du möchtest, es geschähe, im Traume wirklich thätest, aber dann wachend nichts davon wüsstest? Die Hauptsache und ihr Grund blieben ja dieselben: nur die Anwendung wäre anders. Bist du denn nicht ehedem oftmals, besonders in frühen Jünglingsjahren, als deine Phantasie und Empfindung hoch gespannt war, aber noch nicht Gegenstände zu suchen wagte, welche sie befriedigen konnten — bist du damals nicht öfters träumend aufgestanden, hast vielerley gesprochen und gethan, und zwar zusammenhängend und ordentlich, was du wachend gesagt und gethan haben würdest, hättest du gewagt, dein Innerstes laut werden zu lassen? Und kannst du nicht eben in der jetzigen ungeheuren Spannung auf den Wendepunkt der neuesten Weltgeschichte einmal in denselben Zustand versetzt worden seyn und das unselige Papier wirklich geschrieben haben, das dann durch deinen Diener oder sonst Jemand, vielleicht unschuldiger Weise, in die Hände eines der Lauerer gebracht worden, von denen wir uns jetzt alle umschlichen wissen? Musst du dir nicht sogar gestehen, dass jener Aufsatz, ausserdem, dass er deine Hand zeigt, und ausspricht, was du von jedem gethan wünschest, auch in manchen Wendungen dir bekannt, nur über Gewohnheit ungeschickt, steif und holperich ausgedrückt erschien — welches Letztere gar wohl dem träumenden Zustande beygemessen werden könnte? —

Diese Betrachtung konnte wenig Tröstliches für mich haben, indem ich voraussahe, man werde mich bald dem allzeitfertigen Militairgericht übergeben, welches jene Erklärung, für welche sich ja kein zwingender Beweis führen liess, kaum werth achten könne, nur zu Protokoll genommen zu werden.

Desto erwünschter kam mir die Störung durch den Eintritt unsers würdigen Hofraths Z. Er war Assessor des Polizeygerichts, und mir längst eben so nahe bekannt, als ich ihm.

Der Hofrath sprach mit der ihm eigenen, schönen Mischung von Ernst und Wohlwollen zu mir, und gestand, er komme, wie gestern der Actuarius, auf Befehl des Präsidenten. Dann vertrauete er mir, mehrere Mitglieder des Gerichts, denen ich nicht unbekannt, wären, so wie er, überzeugt, was ich in jenem Blatt als geschehen verkündige, sey keineswegs geschehen, und am allerwenigsten von mir: man finde aber darin doch eine offenbare Aufforderung, dass es geschehen möchte; und dies allein, eben im jetzigen Moment, sey mehr als hinreichend, einen Mann, wenigstens bürgerlich, zu vernichten; man werde auch nicht einmal so säuberlich, wie bisher, mit mir verfahren seyn, wenn man nicht heimlich Verbündete von mehr Bedeutung voraussetze, und diese durch mich kennen zu lernen hoffe. — Meine Protestation hörte der werthe Mann mit jener Ruhe, und meine träumerische Auskunft mit jener Geduld an, welche mehr Vergünstigung, als Eingang verrathen; dann meynte er, es dürfe doch wol nöthig seyn, in näherer Erwägung der Umstände vielleicht eine überzeugendere Auskunft zu finden. Dazu erklärte ich mich denn für vollkommen bereit.

Nach manchen Kreuz- und Querfragen bat mich mein Freund, doch ganz genau aller Briefe mich zu erinnern, die ich, etwa in letzter Woche, von hier habe abgehen lassen. Seyn Sie gegen mich ganz aufrichtig, sagte er; ich weiss den Freund vom Richter zu unterscheiden, wie ich sie, wo es seyn darf, zu vereinen weiss. Vielleicht war Ihnen unbekannt, dass leider jetzt alle Briefe eröffnet werden?

Ich schwöre Ihnen zu, war meine Antwort, dass ich eben in dieser Woche keinen einzigen Brief abgesandt habe, als einen, blos in Familienangelegenheiten, an den Hammermeister U. in M.,

und ... Ach, mein Gott, da fällt mir etwas ein, das ich gestern im Verhör wahrlich vergessen hatte! Zwar gehört es gar nicht hieher: doch bitte ich, es zur Vervollständigung meiner Aussage nachzutragen. Ich habe eine kleine, durchaus unbedeutende Recension eines musikalischen Werks, mit einigen blos darauf bezogenen Zeilen, an die Redaction der musikalischen Zeitung nach Leipzig gesandt.

Indem aber diese letzten Worte über meine Lippen flossen, stand die Auflösung der ganzen verwünschten Historie vor mir, wie Minerva nach jenem einzigen lucianischen Hiebe auf Iupiters Schädel vor diesem, durch Glanz und Herrlichkeit selbst den Vater erschreckend, der sie eben geboren. „Wann kann ich wieder Vorstand haben? wann mein revolutionaires Papier wiedersehen, und die Herren auch, deren Gesichter ich, bey meinem Leben! zu ungewohnter Länge ausdehnen will? Nur bald! nur bald!“ So etwa rief ich überlaut; beschwor meinen Freund, nicht nachzufragen, um sich selbst den Spas nicht zu verderben; und zog, nachdem ich empfunden, dass zwey Stunden frohen Wartens länger dauern, als zweymal so viele banger Furcht, triumphirend dem Rathhause zu. Auf der Treppe besann ich mich aber, lieber, wie ein erfahrner Schauspieler, um mehr zu effectuiren, erst ganz gelassen aufzutreten, und mich selbst zu sparen, bis ich endlich mit der entscheidenden Schlagscene überwältigend über das Auditorium herfallen könnte. — Und so geschah es auch, zu meiner vollkommenen Satisfaction. Die ganze Procedur aber kann ich unmöglich wiederholen: die Sache selbst sey Ihnen genug! Leider muss ich jedoch diese mit einem Sündenbekenntnis anfangen.

Ein gewisser Autor, den ich nicht gut nennen kann, da er sich unterzeichnet, wie ich, schreibt einmal: jeder Mensch, wie er über irgend etwas eitel sey, sey auch mit irgend etwas geizig, und sollte jenes oder dies Etwas ein noch so wunderliches seyn. So gebe es z. B. freygebige Frauenzimmer, die blos mit Zwirnfaden oder Nahnadeln, verschwenderische Manner, die blos mit Siegellack oder geschnittenen Federn geizen. Mein Geiz haftet nun — selbst diese Blätter zeigen es — am Papier. Wer mich verwunden will, der verlange nur einen Briefbogen; und das weisse Papier hinten an Briefen oder andern Schriften, und wär' es ein Streifchen zwey Finger breit, kann ich nimmermehr dulden: es muss abgeschnitten und gelegentlich weiter verbraucht werden.

Nun hatte ich neulich einen Bericht aus einem hiesigen Collegio erhalten, der, nachdem ich ihn gelesen, nichts mehr nützte, deshalb zerrissen, von ihm aber vorher wohlbedächtig der leere halbe Foliobogen am Ende abgelöset wurde. Da kam Ihre Mahnung, wegen der längst versprochenen Recensionen. Ich wollte wenigstens die eine sogleich senden, und machte mich an die leichteste; an die, der bewussten Gesange. Die Recension, oder vielmehr die kurze Anzeige, wurde auf jenen halben Bogen, der eben zur Hand lag, geschrieben, und zwar, meiner Sitte gemäss, ohne Rücksicht auf den Bruch in der Mitte, quer über die ganze Breite des Papiers. Nun hatte ich aber über das Werk, indem es blos Sammlung längst bekannter Stücke ist, eigentlich nichts zu sagen, als, es sey da, und es verdiene da zu seyn: so ein Wort, in seiner Kürze, wird aber von gewöhnlichen Lesern kaum beachtet. Gleichwol musste ich wünschen, dass das Werk nicht übersehen würde. Um jedoch einen kleinen Satz, der kaum etwas aussagt, so ausspinnen zu können, dass er wie etwas Bedeutendes, und doch auch leicht und gefällig sich ausnehme, hab' ich zu wenig unter vornehmen Leuten gelebt. Länger und breiter wurde mein Sprüchlein zwar, aber auch schwerfällig, gestopft und strotzend. Das fühlte ich, als ich es einsiegeln wollte und nochmals durchlief. Verdrüsslich, reisse ich das Blatt mitten durch, und der Bruch des Cansellisten liess, natürlicher Weise, den Riss schnurgerade herabgehen. Ich versuche, dasselbe noch einmal zu sagen, aber leserlicher: jedoch, verdrüsslich und eilig, wie ich bin, gelingt es nun noch weniger, und, die Post nicht unbenutzt zu lassen, entschliesse ich mich, jenes erste Manuscript doch noch zu senden, und schreibe es ab, wie Sie es dann erhalten, und hernach, auf mein Ersuchen, wieder hieher an die Polizeybehörde gesandt haben. Jene beyden schönen, langen Papierstreifen nun aber zu vernichten, (sie waren nur auf einer Seite beschrieben,) das ging über meine Kräfte. Sie wurden in den Schubkasten der Couverte geworfen: und als ich nach einigen Tagen jenem ehrlichen Hammermeister schrieb, ward der eine dieser Streifen als Umschlag um das Blatt gebraucht.

Nun wird dieser Brief, wie damals jeder, auf dem Grünspostamte eröffnet. Man findet in ihm selbst nichts Verfängliches: aber der Umschlag ... Denken Sie sich den wunderlichsten aller Zufälle, der Ihnen unglaublich scheinen müsste, wenn Sie

nicht das *Corpus delicti* ganz *in natura* hier beygeschlossen, vor Augen bekamen: der Umschlag giebt einen Sinn für sich, ohne auch nur die Ahnung eines andern zu veranlassen! So wird das Blatt mehr als verfänglich; es ist, Sylbe für Sylbe, selbst Interpunction für Interpunction, dasselbe, was man mir im Verhör vorgelesen, dasselbe, was ich oben abgeschrieben hatte.

Zu meiner Rechtfertigung liess ich nun die zweyte Hälfte des Blatts aus meinem Schreibtisch herbeyholen, setzte auf der Stelle jene Zeilen an Sie auf, um die Abschrift des Ganzen zurückzuerhalten, und ein anderes Schreiben an die Redaction der allgemeinen Zeitung, welche darauf bezeugte, dass sie von mir nie einen Beytrag erhalten habe, ja von meiner Existenz gar nichts wisse. — Damit war's aus; denn was von einigen Uebelwollenden doch noch bedenklich gefunden ward, das wurde hernach mit dem Feinde selbst, zu Boden geschlagen. — —

(Wir lassen beyde Blätter, wie sie nun vor uns liegen, aufs genaueste, und so abdrucken, dass die gefahrvolle Spaltung durch einen kleinen Zwischenraum bemerklich werde.)

In die allgemeine Zeitung.

Anzeige.

Deutsche hundert an der Zahl, ausgewählt und aufgestellt für Versammlungen wahrhaft deutsch Gesinnter

leipziger musikal. Kurse

Choräle und Lieder, vierstimmig mit Orgel, aus den ältesten Liederbüchern in Kirchen und Schulen , die Religion und Tonkunst lieben.

Endlich, endlich ist die Zeit gekommen, wo deutsche Männer von Kopf und Herz zusammen zu treten, und mit Wort und Tat dem eifrig zu widerstreben wagen müssen, was eine matte, einseitig gebildete Zeit nach und nach entstellend eingeschwärzt — alte Freyheit, Kraft und Würde aufgelöset hat. Wir glauben daher allen, die dies lesen, etwas Willkommenes, etwas Eingreifendes, in dem genannten, verdienstlichen Unternehmen anzukündigen, müssen dasselbe laut preisen, und zum Beytritt in die leider noch unsichtbare Kirche alle diejenigen möglichst ermuntern, welche es noch gutmeynen, den jetzigen Moment weislich erkennen, und ihn benutzen wollen, unmittelbar, ohne vieles Fragen, das ja nur müssiges Klügeln, oder Aermlichkeiten, wie sie am Tage liegen, zu erzeugen pflegt. Etwas Weiteres vom Zweck des Unternehmens zu sagen, ist offenbar hier nicht der Ort, es scheint dies aber auch gar nicht nöthig. Manner, die kräftig und wahrhaft deutsch fühlen, den neuen Sauerteig, der nun alt geworden, auszufegen, dem Alten, das sich erneuet, Bahn brechen wollen: solche wackere Manner werden auch dies Mittel zum Bessern ergreifen, und hoffentlich selbst Veranlassung geben, dass und wahrlich spät genug, dichten wir unmassgeblich, , wie sie der Herausgeber auf dem Titel bezeichnet, , in dieser Zeitung, und dann jeder in seinem Beruf, (da selbst mehrere Behörden es jetzt begünstigen) in die Dichtung und Musik unserer Kirchenlieder was durch moderness Streben, dieser frommen Werke und ihren wahrhaft heiligen Charakter entstellet und die den edlern Kirchengesang der Väter lieben, (etwas Seltenes und wahrhaft Lehrreiches ohnehin,) eines unbekannten, aber echten Musikkenners , nach Prüfung, unsrer vollen Ueberzeugung gemäss, religiöser Kunstfreunde alten, gottgetreuen Sinnes mit Kirche, Schule und häuslicher Erbauung , wo die Aufmerksamkeit darauf gelenkt ist, sey das mittelbar durch ihre Behörden, oder in diesem, wie in gar manchem ähnlichen Falle, in mehrern neuen Gesang- und Choralbüchern (Man vergleiche hierüber den Herausg. Vorrede.) , ausser, in wiefern er schon von selbst einleuchtet, indem mehr für den Text, als für die Musik gethan: Guter, alter Wein bedarf nirgend's eines Ausrufers, den Glauben, die Liebe der frommen Väter ehren, auch aus religiösen Dichtungen und Melodien auch in diesen gewiss nicht unbedeutenden Hinsicht, , besonders auch in den höhern geistlichen Stellen, dem fleissigen, sorgsamen Herausgeber Dank wissen, , wie derselbe, bey Unterstützung, verspricht,

noch manches, diesem ähnliche Hundert zusammengebracht, gleich brauchbar aufgestellt, und dann zur allgemeinen deutschen Revolution wesentlich und kräftig mitwirken werde. Der Druck ist hart und übergross; dies muss anders und besser werden! uralter Lieder und Melodien unsrer Vorfahren (weil viele die alten Noten nicht mehr verstehen,) im Kirchenwesen, wie wir sie wol erwarten dürfen. — Das Aeussere des Werks könnte besser seyn. das Papier grau, und auch nicht haltbar genug:

Rochlitz.

Nachrichten.

Dresden. Endlich zierte Mozarts *D. Giovanni* auch unser italienisches Hoftheater! Dank sey dafür der Direction und allen, die zu dieser Aufführung beygetragen haben. Ueber dieses Meisterstück kein Wort, da solches allen Kennern und Liebhabern der Musik, bis auf die Paukenstimme, bekannt ist, und seyn muss, wenn anders Mozarts Manen nicht mitleidig auf uns arme Erdensöhne herabblicken sollen. Also nur über die hiesige Darstellung dieser Oper mag mir ein kleines Plätzchen vergönnet seyn. — Die erste der bis jetzt gegebenen fünf Vorstellungen konnte eigentlich nur als eine General-Probe angesehen werden. Die Ungewissheit unserer Virtuosen, die bey dieser Vorstellung noch hier und da hervorblickte, bin ich weit entfernt zu rügen, und betrachte sie als einen Beweis mehr für die Grösse der Composition und für das gemeinschaftliche Bestreben, solche möglichst vollendet auszuführen. Dieses letztere gelang in allen Hauptsachen am vorzüglichsten am 2ten und 3ten Abende. Nicht um zu tadeln, sondern um der Kunst willen, über welche man doch wol noch einige freymüthige Aeusserungen fallen lassen darf, mögen jedoch einige Bemerkungen nicht unterdrückt werden. Weit mehr nämlich würde Mad. Sandrini der Rolle der D. Anna Genüge geleistet haben, als solches bey Mad. Miecksch der Fall war, welche zwar recht leidlich sang; aber bey weitem nicht den Charakter ihrer Rolle aufgefasst hatte. Vielleicht war sie zu zerstreut und niedergebeugt, da sie vor kurzem erst ihren Gatten, den braven Waldhornisten der hiesigen Kapelle, verloren hatte. Dass sie aber die beyden Haupt-Arien, und zwar die im ersten Act um einen ganzen Ton, und die im zweyten um einen halben, tiefer transponiren lassen, als sie Mozart schrieb: das bleibt unverzeihlich, und war eigentlich der einzige Missgriff in der ganzen Vorstellung des Meisterwerks. Mad. Sandrini gab die Rolle der D. Elvira vorzüglich, und das Rondo im 2ten Act: *Mi tradi quell' alma ingrata* — zeugte von ihrer guten Schule. Auch verdient sie alles Lob, dass sie uns die prächtige Arie im 1sten Act: *Ah fuggi il traditor* — nicht, wie viele andere Sängerinnen aus Eitelkeit gethan, entzogen hat. Dem. Hunt hat die Erwartungen, die wir seit einiger Zeit von ihr haben, in der Rolle der Zerlina ganz gerechtfertigt. Dass Masetto (Hr. Quilici) sie nicht gehörig im Spiel unterstützte, verdarb die Zartheit ihrer Scenen in etwas: desto mehr aber hob sich das herrliche Duett: *La ci darem la mano* — heraus, das einzige Stück im ganzen Werke, was für Hrn. Benelli's Stimme eigentlich passend ist. Nur Mozarts oder Haydns Compositionen können diesen Künstler, wir sind es von ihm überzeugt, bewegen, eine Rolle zu übernehmen, welche, wie die des D. Giovanni, seiner Tenorstimme keineswegs angemessen ist. Desto mehr verdient er die Erkenntlichkeit des Publicums, welches ausserdem den Genuss dieser Oper hätte entbehren müssen. Einige kleine Abänderungen, welche Hr. Benelli aus obigen Gründen in seinen Gesangstücken machen müssen, waren, so ungern man solche als Mozartianer bemerken konnte, ein neuer Beweis seiner Kenntnisse und Talente. — Hr. Tibaldi, als D. Ottavio, erkältete diese für den Schauspieler an sich schon undankbare Rolle durch sein kaltes Spiel noch mehr: sang aber trefflich, besonders die Arie im 2ten Act: *Il mio tesoro intento.* — Hr. Beneincasa spielte den Leporello sehr gut, und sang ihn ganz vollendet. Dem. Spiel nämlich hatten wir nur hier und da noch etwas mehr Leichtigkeit, und bey der Arie: *Madamina* — mehr Feinheit gegen die Dame gewünscht.

Alle Ensembles wurden, sowol von Seiten der Sänger, als unsers braven Orchesters, trefflich gegeben. Am meisten aber zeichneten sich in Hinsicht auf Aufführung das Sestett im 2ten Act, und die beyden Finalen aus. Die Tanzmusik

im ersten derselben ward von drey verschiedenen Chören auf dem Theater gespielt, und das zweyte Finale schloss mit der Geister-Scene, in welcher Hr. Benelli und Hr. Beneincasa sich als wahrhaft ausgezeichnete Schauspieler zeigten. In Hrn. Perotti aber war weder der Geist Mozarts, noch auch der, des alten Commendatore, gefahren. Er that so wenig für die Sache, dass er nicht einmal als Statue, während der übrigens so ganz gelungenen Kirchhof-Scene, seinen Platz ausfüllte, und, ich weiss nicht aus welchem Grunde, vorzog, statt seiner, einen Statisten auf dem Pferde paradiren zu lassen, und statt von solchem herab, hinter solchem verborgen, gleichsam wie aus dem Grabe heraus, zu sprechen.

Noch muss ich Ihnen unsern Violoncellisten, Hrn. Eisert, nennen, dessen Spiel in der Arie der Zerlina: *Batti, batti, o bel Masetto* — wo so alles auf den guten Ton ankommt, den der Künstler seinem Instrumente entlocken kann, schwerlich von irgend einem andern Virtuosen übertroffen wird. Auch kann ich nicht mit Stillschweigen übergehen, dass der Unternehmer, Hr. Bertholdi, seiner Seits alles aufgewendet hat, diese Oper würdig darzustellen. Dass er hierbey nicht viel gewonnen haben dürfte, liegt unstreitig allein an dem, noch in mer fühlbaren Druck der vorjährigen Zeitumstände und ihrer Folgen.

Berlin, den 15ten Aug.. Den 29sten July gab Hr. Andreas Romberg, Doctor der Tonkunst, Concert im Schauspielsaale, das, ungeachtet der ungünstigen Jahreszeit, sehr besucht war, und den hohen Erwartungen, die man von dem trefflichen Componisten und Virtuosen hatte, völlig entsprach. Man hörte nur Compositionen von ihm; da aber der Styl, in dem er schreibt, und dem er treu bleibt, bekannt genug ist, so genüge hier nur anzuzeigen, was er gab. Eine neue Ouverture machte die Einleitung zu dem, in Musik gesetzten Monolog aus der *Jungfrau von Orleans*. Die Waffen ruhn — welchen Dem. Eunike schön, wie immer, sang. Auch ein andres Gesangstück erwarb sich Beyfall: Kosegartens Hymne, die *Harmonie der Sphären*, in der Dem. Schmalz und die Hrn. Eunike und Stümer die Solopartien vortrugen. Hr. Romberg selbst trug ein Violinconcert, und ein Capriccio, für die Violine mit Begleitung des Orchesters, vor. Hoffentlich hören wir bald wieder von seinen trefflichen Compositionen, besonders da auch sein Bruder, Bernh. R., jetzt hier ist. Ueberhaupt haben wir in den nächsten Wochen angenehme Genüsse zu erwarten, da Hr. Rode, Hr. Bärmann, der Klarinettist, Mad. Harlas aus München, und der geistreiche Tonkünstler, Hr. Carl Maria v. Weber, Director der Oper in Prag, hier sind.

Zur Feyer des Geburtsfestes des Königs, der an demselben Tage (d. 3ten dies.) in Potsdam ganz unerwartet eintraf, ward im Opernhause zum ersten Male gegeben: *Asträa's Wiederkehr*, ein Vorspiel in Versen mit Gesang in einem Act, von C. Herklots, mit Musik vom Kapellm. B. A. Weber. Beym Aufrollen des Vorhangs zeigt sich auf der dunkeln Bühne ein Obelisk mit der Inschrift: Weltherrschaft, und Kriegsdämonen befestigen an ihm einen blutigen Lorbeerkranz. Plötzlich erscheint Preussens Genius, (Hr. Stümer,) das Gewölk zerstreut sich, die Dämonen entfliehen, der Obelisk verschwindet, und an seiner Stelle erhebt sich ein Altar mit der Inschrift: Weltfriede; Friedrich Wilhelms III. Büste wird, mit Blumengewinden umgehen, von Genien der Tugend, der Kunst und Wissenschaft, der Unschuld und Freude herbeygebracht, und unter einem Triumphbogen, der das eiserne Kreuz in der Mitte und oberhalb den Siegeswagen trägt, aufgestellt. Mars (Hr. Fischer) versucht, mit Preussens Genius zu rechten: aber Minerva (Mad. Bethmann) winkt der Irene (Dem. Maass,) und ihr folgt Asträa (Dem. Schmalz) auf einer Wolkenglorie, mit der Versicherung, dass Recht und Friede nun die Welt bewohnen sollen. Als die Glorie sich in die Wolken erhob, erschien Asträa's Tempel, durch die wiedereroberte Quadriga und Victoria geschmückt, mit dem eisernen Kreuze darunter. Effectvolle Musik und die schöne Schlussdecoration (von Hrn. Winkler aus Dresden) erwarben dem Vorspiel, auch bey der gestrigen Wiederholung, allgemeinen Beyfall des überzahlreich versammelten Publicums. Besondern Beyfalls erfreuten sich die Arien des Hrn. Stümer: Erhalte, o Gott der Götter etc. und der Dem. Schmalz: Triumph und Heil dem Throne der Brennen etc. Hierauf folgte: *Die glückliche Rückkehr*, ein militairisches Ballet in einem Act, vom Balletmeister Telle, mit Musik vom Musikdir. Gürnlich. Auf einem offnen Platze erhebt sich im Hintergrunde der Tempel des Ruhms, und vorn ein Triumphbogen, durch den das Heer der Verbündeten einzieht. Die Nationaltänze gaben Gelegenheit zu sehr

charakteristischer Musik: so folgten in buntem Wechsel eine Allemande, ein russisches Pas de deux, ein ungarisches Pas de trois, der Fandango, ein englisches Pas de trois, Tänze der Kosaken, Tyroler und Bergschotten. Zuletzt vereinigen sich alle Corps in einen grossen, militairischen Tanz, dessen letzte Gruppe die Fahnen in der Mitte mit einem eisernen Waffenbollwerk umgiebt.

Unter den vielen, bey Gelegenheit der Rückkehr des Königs erschienenen Gedichten verdienen, in musikal. Hinsicht, Auszeichnung, zwey Compositionen von J. P. Schmidt zu K. Müchlers vaterländischem Festlied am 3ten Aug., und zu F. W. Gubitz Volkslied: Dem König Heil etc.

Miscellen.

1.

Oft hört man bey dem Streite, ob die Violin oder das Fortepiano den Vorzug verdiene, den Violinisten die Gewalt des Tons und des Ausdrucks geltend machen, welche auf keinem andern Instrumente, und am allerwenigsten auf dem Fortepiano, in dieser Vollkommenheit und mit alle den zarten Schattirungen erreichbar sey. Muss nun dieses der Vertheidiger des Pianoforte gleich unzweifelhaft einräumen: so stützt sich derselbe im Gegentheil wieder auf den Vorzug seines Instrumentes in Hinsicht der Harmonie, als zu deren Hervorrufung der Violinist erst mehrere Gehülfen nöthig habe, um in derselben etwas wahrhaft Bedeutendes zu leisten. Sollte es aber nicht ein noch weit grösserer und nicht genug beachteter Vorzug des Fortepiano seyn dass auf demselben ein Tonstück von einem Individuo allein ausgeführt werden kann? Denn dass z. B. die Sonate, oder die freye Phantasie, von einem grossen Künstler auf dem Pianoforte vorgetragen, mehr Einheit und Rundung haben muss, als das Trio oder Quartett, auch von grossen Meistern executirt, scheint mir wenigstens eben so unzweifelhaft, als dass die Soli auf der Violin, auch von den grössten Meistern ausgeführt, sehr unvollkommen und beschränkt bleiben müssen.

2.

Woher wol mag es kommen, dass man seit geraumer Zeit die Molltonarten vorzugsweise so liebt? Sollte der Grund hiervon wirklich, wie ich von mehrern, achtungswürdigen Freunden der Tonkunst aussern hörte, in dem unverkennbaren Einfluss, der, seit lange her, so drückenden Zeitverhältnisse auf die Stimmung der Menschen zu suchen seyn? — Ich zweifle. Mir scheint es tiefer, und in dem, sich immer mehr zum Romantischen hinneigenden Charakter der neuesten und vorzüglichsten Productionen der Tonkunst zu liegen. Denn Sehnsucht nach *hier* Unerreichbarem, und deshalb Wehmuth und stille Trauer, machen ja eben das innerste Wesen der Romantik aus.

3.

Der Kritiker, welcher Kunstrichter im höchsten Sinne zu seyn trachtet, hat sich wol vor keinem Fehler mehr zu hüten, als vor dem, der Einseitigkeit. Es ist unglaublich, wie sehr der Mensch dazu geneigt ist. Fühlt er sich lebhaft von irgend einem Kunstwerke ergriffen: so geschieht es dann gar leicht, dass ihm solches als das Höchste, Unübertreffliche seiner Art erscheine; und nun schon schwebt er in Gefahr, andern, in ihrer Weise nicht minder trefflichen Werken, Unrecht zu thun; ja dieselben, ohne dass er sich dieser Absicht eben bewusst wäre, wol gar ein wenig herabzusetzen. Dass es im Gebiete der Tonkunst Parteyen giebt, und dass, wie in der ersten Christengemeine zu Korinth, der eine paulisch, der andere apollisch, der dritte kephisch war, so auch hier, der eine Haydn, der andere Mozart, der dritte Beethoven ausschliesslich anerkennt und verehrt, leidet kaum einen Zweifel. Wozu aber im Gebiete der Kunst diese abgesteckte Rangordnung? Ist denn der zauberisch liebliche Coreggio nicht auch ein herrlicher Meister seiner Kunst, ob er gleich nicht malte, wie der gottliche Raphael? oder ist es der sanfte, tiefe Leonardo da Vinci, der himmelanstrebende Gigant Buonarotti nicht? — Findet sich doch auch in der Natur das mannigfach Schöne neben einander, und wir erfreuen uns eben so innig an der prangenden Blumenkönigin, der Rose, als an der gewürzhaft duftenden Nelke; bewundern eben so wol die schlanke, zarte Pappel, wie die ehrwürdige, Jahrhunderte zählende Eiche! Warum

lassen wir also nicht auch jeden Künstler ungestört leisten, was er zu leisten vermag, ohne uns durch quälendes Vergleichen selbst so manchen Genuss zu verbittern? —

4.

Das schönste Kenotaphium, das je einem Tonkünstler errichtet wurde, ist wol das von Cherubini auf Joseph Haydn. Billig sollte es jedesmal an des Künstlers Todestage von und vor einer erlesenen Gesellschaft seiner Freunde und Verehrer *würdig* aufgeführt werden. Es führt uns an dein Grab, frommer Verewigter, und unare Thranen fliessen; aber bald erhellt sein Dunkel ein himmlischer Stral, der uns den Weg hinauf zeigt, hinauf zum Throne der Gottheit, wo du, aufgenommen in die Chöre der Seligen, deiner *Schöpfung* unsterblichen Preisgesang hörest! —

K. B.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Guitarre-Begleitung, comp. — von A. F. Durand. Offenbach, bey André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Von dem grossen Violinspieler und nicht eben grossen Componisten, dem die deutsche Sprache fremd ist, hätte wol Niemand deutsche Lieder erwartet. Er hat sie aber gegeben, und zwar so, dass diejenigen Sängerinnen, vielleicht auch Sänger, welche von den Worten, welche sie singen, weiter gar keine Notiz nehmen, ausser etwa, dass die Melodien dem Inhalt derselben *im Ganzen* nur nicht geradezu widersprechen — die also sie ansehen, wie die Vocale oder Sylben beym Solfeggiren — gewiss damit zufrieden seyn werden: denn diese Melodien sind zwar nicht neu oder auch nur ungewöhnlich, aber leicht, fliessend und gefällig, auch die Begleitung bequem und stets dem Instrumente angemessen. Andere Leute werden freylich über manche Fehler der Harmonie, und über Stellen, wie z. B. gleich im ersten Liede, (Schillers *Mädchen aus der Fremde*) gleich in der ersten Strophe — wo nach den Worten: In einem Thal bey armen Hirten Erschien mit jedem jungen Jahr — nicht nur ein vollkommener Schluss in die Dominante gemacht, sondern sogar ein Zwischenspiel von vier Takten angebracht ist, und dann ganz von neuem in der Tonica angesetzt wird: Sobald (hier: sobald) die ersten Lerchen schwirrten, Ein Mädchen etc. — gar sehr den Kopf schütteln: das thut aber nichts, wenn man die Sache nur aus dem verkehrten Gesichtspunkt ansieht, der deshalb auch hier angegeben worden ist. Dass aber Hr. D. zu *solchem* Gesang sogar Schillers *Ideale* und *Sehnsucht* verwendet hat, darüber werden wol selbst jene schmälen.

Patriotischer Rundgesang für fröhliche Zirkel. — aus d. Schauspiel: Das Dorf an der Gränze, mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre. Musik von Bernh. Ans. Weber. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 6 Gr.)

Es verdient Dank, dass Hr. Kapellm. Weber dieses sein frisches, in jeder Hinsicht wackeres Liedchen besonders abdrucken lassen. Es wird eigentlich von den Personen jenes nicht unbeliebten kleinen Stücks vorgetragen: doch singt's wol jeder freudig nach, der auch kein Schmidt, kein Invalide, kein Peter etc. ist. Hr. W. hat es, wie ganz recht, ausserst populär, dabey mit Leben, Kraft und frohem Muthe, auch so leicht in Musik gesetzt, dass, wer auch nur Ein Ohr und vier Töne hatte, doch unvorbereitet und unfehlerhaft Chorus mitmachen kann. Dass auch der, Ref. unbekannte Dichter den rechten Ton anzustimmen gewusst, beweise die Strophe des Invaliden:

Aller Staaten
Diplomaten
Haben lang umsonst geschwitzt,
Ueber Dinge
Für die Klinge,
Wo die Feder gar nichts nützt.
Nun heisst's: Thaten!
Marsch, Soldaten!
Muthig vorwärts, ins Gefecht!
Statt der Feder
Zieht vom Leder,
Fechalt nicht, erkämpft das Recht!
Chor: Statt der Feder etc.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten August. Nº. 35. 1814.

Alte und neue Kirchenmusik.

Die Klage der wahren Musikverständigen, dass die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht. Viele haben als Ursache dieser Armuth angegeben, dass die jetzigen Componisten das tiefe Studium des Contrapunkts, welches durchaus nöthig ist, um im Kirchenstyl zu schreiben, gänzlich vernachlässigten; dass es ihnen nur darum zu thun sey, zu glänzen, der Menge zu imponiren, oder wol gar, des schnöden Geldgewinnstes wegen, dem augenblicklichen Zeitgeschmack zu fröhnen, und, statt ein gründlicher, tiefer, nur ein beliebter Componist zu werden: alle diese untergeordneten, leichtsinnigen Zwecke könne aber nur das Theater, nicht die Kirche erfüllen; daher, statt eines einzigen Kirchenwerks, die hundert, meistentheils misglückten Versuche von Opern, die erschienen und verschwanden. Es ist auch in der That nicht zu laugnen, dass wol schon seit langer, als zwanzig Jahren ein Leichtsinn ohne Gleichen in jedes Kunststudium einriss. Der wackre Fleiss der Alten, der die Gediegenheit ihrer Werke begründete, verschwand, und, statt der kräftigen, lebendigen Gestalten, die sonst der Zauber der Künstler hervorrief, wurde nur glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der todten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte. Die tiefere Ursache dieses Leichtsinns in der Kunst lag in der Tendenz der Zeit überhaupt. Als regierten dämonische Principe, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene, ärmliche Leben, dessen Thun und Treiben er für den höchsten Zweck des Daseyns hielt: so wurde er abtrünnig allem Höheren, Wahrhaften, Heiligen; der göttliche Funke, den nur Glaube und Liebe nährt, musste erlöschen, und niemals konnte der kalte Strahl der Truglichter, die in der hoffnungslosen Oede aufflammten, *die* Glut im Innern, aus der das wahre Kunstwerk in unverganglichem Feuer emporsteigt, entzünden. Freylich liess auch in dieser unglücklichen Zeit *die* unsichtbare Kirche, welche ewig waltet, ihren treuen Dienern volle Gnade angedeihen, so dass sie es vermochten, das tief im Innersten Empfundene auszusprechen: aber wie wenige widerstanden der Unbill der Gegenwart! Ihr irdischer Untergang war indessen die geistige Verklärung, in der sie mit den Getreuen in beständiger Gemeinschaft bleiben. — Man denke nur an den noch jetzt nicht nach Verdienst allgemein anerkannten Mozart; an den, unerachtet er ein Deutscher war, in Deutschland gar nicht gekannten Vogel, (Johann Christoph Vogel, Componist der wahrhaft tragisch erhabenen Oper, *Demophoon*) an den herrlichen, frommen, jetzt beynahe vergessenen Fasch.

Dass dieser Leichtsinn, dieses ruchlose Verlaugnen der über uns waltenden Macht, die nur allein unserm Wirken, unsern Werken, Gedeihen und Kraft giebt, die spöttelnde Verachtung der heilbringenden Frommigkeit, von jener Nation herrührte, die so lange Zeit auf unglaubliche Weise der verblendeten Welt in Kunst und Wissenschaft als Muster galt, liegt am Tage. Aus blinder Nachäfferey ihrer Werke, die sie mit kecker Frechheit als ewige Muster aufstellte, kam jenes ekle Schonthum in die Wissenschaft; jene Spielerey, jene Verrenktheit und Verrücktheit, in der der Opiumrausch für Begeisterung gilt, in die Kunst. — Der namenlose Frevel dieser Nation führte endlich die gewaltigen Revolutionen herbey, die, wie ein verwüstender Sturm, über die Erde hinbrausten: aber dieser Sturm hat die finstern Wolken aus einander getrieben, und die Morgenröthe, die schon durch das nachtliche Dunkel manchen, ihre Nahe verkündenden Strahl sandte, der tröstend in die wunde Brust des glaubigen Menschen fiel, bricht herrlich hervor in unserer verhangnisvollen Zeit. Ja, diese Zeit, in der, wie mit tausendstimmigem, donnerndem Posaunenton, sich die Allgewalt der ewigen, über uns thronenden Macht verkündet, so

dass der in dumpfe sHinbrüten versunkene Mensch, aus der Betäubung geweckt, den Ton vernehmend und das Wort verstehend, wieder an sich selbst glaubt — diese Zeit, in der sich die Ohnmacht alles verkehrten Strebens, aller Befangenheit im irdischen Treiben um irdischen Zweck so deutlich offenbart, in der der Geist, wie durch einen Himmelsstrahl erleuchtet, seine Heimath erkennt, und in dieser Erkenntnis Muth und Kraft erwirbt, die Bedrängnisse des Irdischen zu ertragen, ja ihnen zu widerstehen — diese uns jetzt aufgegangene Zeit wird jeder leichtsinnigen Entartung in der Kunst Einhalt thun, und ihrer tiefsten, geheimnisvollsten Einwirkung durch die Musik des Menschen Brust sich willig öffnen. — Jetzt darf von der Musik, in der tiefsten Bedeutung ihres eigenthümlichsten Wesens, nämlich wenn sie als religiöser Cultus in das Leben tritt — von der Kirchenmusik, geredet werden: denn nicht mehr verklingen die Worte unbeachtet, wie sonst, wo selbst die besser und hoher Gestimmten der bittre Unmuth zur regungslosen Gleichgültigkeit abstumpfte.

Keine Kunst geht so rein aus der innern Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig reingeistiger, ätherischer Mittel, als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang, der Ausdruck der höchsten Fulle des Daseyns — Schöpferlob! — Ihrem innern, eigenthümlichen Wesen nach, ist daher die Musik, wie eben erst gesagt wurde, religiöser Cultus, und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche, zu suchen und zu finden. Immer reicher und mächtiger ins Leben tretend schüttete sie ihre unerschöpflichen Schätze aus über die Menschen, und auch das Profane durfte sich dann, wie mit kindischer Lust, in den Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst, in all' seinen kleinen und kleinlichen, irdischen Beziehungen durchstrahlte; aber selbst dieses Profane erschien in dem Schmuck, wie sich sehnend nach dem höheren, göttlichen Reich, und strebend, einzutreten in seine Erscheinungen. — Eben dieses ihres eigenthümlichen Wesens halber konnte die Musik nicht das Eigenthum der antiken Welt, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, seyn, sondern musste dem modernen Zeitalter angehören. Die beyden einander entgegengesetzten Pole des Antiken und des Modernen, oder des Heidenthums und des Christenthums, sind in der Kunst die Plastik und die Musik. Das Christenthum vernichtete jene und schuf diese, so wie die ihr zunächst stehende Malerey. In der Malerey kannten die Alten weder Perspective, noch Colorit: in der Musik weder Melodie (im höheren Sinn genommen, als Ausdruck des innern Affects, ohne Rücksicht auf Worte und ihren rhythmischen Verhalt,) noch Harmonie. Aber es ist nicht diese Mangelhaftigkeit, die etwa nur die geringere Stufe, auf der damals Musik und Malerey standen, bezeichnet, sondern, wie in unfruchtbarem Boden ruhend, nicht entfalten konnte sich der Keim dieser Künste, der im Christenthum herrlich aufging und Blüthen und Früchte trug in üppiger Fülle. Beyde Künste, Musik und Malerey, behaupteten in der antiken Welt nur scheinbar ihren Platz: sie wurden von der Gewalt der Plastik erdrückt, oder vielmehr, in den gewaltigen Massen der Plastik konnten sie keine Gestalt gewinnen; beyde Künste waren nicht im mindesten das, was wir jetzt Malerey und Musik nennen, so wie die Plastik durch die, jeder Verleiblichung entgegenstrebende Tendenz der christlichen, modernen Welt, gleichsam zum Geistigen verflüchtiget, aus dem körperlichen Leben entwich. Aber selbst der erste, rohe Keim der Musik, in dem das heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimnis verschlossen, konnte schon der antiken Welt nur nach seiner eigenthümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Cultus, dienen; denn nichts als dieser waren ja selbst in der frühsten Zeit ihre Dramen, welche Fest-Darstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthielten. Die Declamation wurde von Instrumentisten unterstützt, und schon dieses beweiset, dass ihre Musik nur rein rhythmisch war, wenn sich nicht auch anderweitig darthun liesse, dass, wie schon erwähnt wurde, Melodie und Harmonie, die beyden Angeln, in denen sich unsere Musik bewegt, der antiken Welt unbekannt blieben. Mag es daher seyn, dass Ambrosius, und später Gregor, (591) alte Hymnen den christlichen Hymnen zum Grunde legten, und dass wir die Spuren jenes blos rhythmischen Gesanges noch in dem sogenannten *Canto fermo*, in den Antiphonien, antreffen: so heisst das doch nichts anders, als dass sie den Keim, der ihnen überkommen, benutzten, und es bleibt gewiss, dass das tiefere Beachten jener antiken Musik nur für den forschenden Antiquar Interesse haben kann; den ausübenden,

praktischen Componisten geht aber die heiligste Tiefe seiner herrlichen, echtchristlichen Kunst erst da auf, als in Italien das Christenthum in seiner höchsten Glorie strahlte, und die hohen Meister in der Weihe göttlicher Begeisterung das heiligste Geheimnis der Religion in herrlichen, nie gehörten Tönen verkündeten.

Merkwürdig ist es, dass bald nachher, als Guido von Arezzo tiefer in die Geheimnisse der Tonkunst eingedrungen, diese den Unverständigen ein Gegenstand mathematischer Speculationen, und so ihr eigenthümliches, inneres Wesen, das kaum begonnen sich zu entfalten, verkannt wurde. Die wunderbaren Laute der Geistersprache waren erwacht und hallten hin über die Erde; schon war es gelungen, sie festzubannen, die Hieroglyphe des Tons in seiner melodischen und harmonischen Verkettung war gefunden (die Noten): aber nun galt die Bezeichnung für das Bezeichnete selbst; die Meister vertieften sich in harmonische Künsteleyen, und auf diese Weise hätte die Musik, zur speculativen Wissenschaft entstellt, aufhören mussen, Musik zu seyn. Der Cultus wurde, als endlich jene Künsteleyen aufs Höchste gestiegen waren, durch das, was sie ihm als Musik aufdrang, entweiht, und doch war dem, von der heiligen Kunst durchdrungenen Gemüth nur die Musik wahrer Cultus. So konnte es also nur ein kurzer Kampf seyn, der mit dem glorreichen Siege der ewigen Wahrheit über das Unwahre endete. Ausgesöhnt mit der Kunst wurde nämlich der Papst, Marcellus der zweyte, der im Begriff stand, alle Musik aus den Kirchen zu verbannen, so aber dem Cultus den herrlichsten Glanz zu rauben, als der hohe Meister, *Palestrina*, ihm die heiligen Wunder der Tonkunst in ihrem eigenthümlichsten Wesen erschloss; auf immer wurde nun die Musik der eigentlichste Cultus der catholischen Kirche, und so war damals die tiefste Erkenntnis jenes innern Wesens der Tonkunst in dem frommen Gemüth der Meister aufgegangen, und in wahrhaftiger, heiliger Begeisterung strömten aus ihrem Innern ihre unsterblichen, unnachahmlichen Gesänge. Die sechsstimmige Messe, die Palestrina damals (im J. 1555) componirte, um den erzürnten Papst *wahre Musik* hören zu lassen, ist dem Namen nach (*Missa Papae Marcelli*) sehr bekannt geworden. — Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beynahe zweyhundert Jahre bey immer zunehmendem Reichthum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewol nicht zu läugnen ist, dass schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in eine gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor. —

Es wird hier rechten Ortes, ja nothwendig seyn, tiefer in das Wesen der Composition dieses Altvaters der Musik einzugehen. — Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, consonirende Accorde auf einander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüth mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. — Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheissen, spricht sich aus im Accord, der daher auch erst im Christenthum zum Leben erwachte; und so wird der Accord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschliesst. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muss daher die Musik seyn, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrina's einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik passt eigentlich das, womit die Italiener das Werk mancher, gegen ihn seichten, ärmlichen Componisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (musica dell' altro mondo.) Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den *Canto fermo*; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen seyn, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht sich, dass Palestrina, nach damaliger Sitte, blos für Singstimmen, ohne Begleitung irgend eines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beymischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. — Die Folge consonirender, vollkommener Dreyklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, dass mancher, dessen Gemüth dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit der technischen Structur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend.

was man im Kreise des Gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, dass in der Kirche, in dem grossen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Uebergänge, durch kleine Zwischentöne, die Kraft des Gesanges bricht, indem sie ihn undeutlich macht. In Palestrina's Musik trifft jeder Accord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Accorde, auf das Gemüth zu wirken vermögen. — Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig — echtchristlich in seinen Werken, wie in der Malerey *Pietro von Cortona* und unser alter *Dürer*; sein Componiren war Religionsübung. Reichardt hat im fünften Stück seines *Kunstmagazins* ein herrliches, vierstimmiges *Gloria* aus einer Messe von Palestrina abdrucken lassen, das alles Gesagte bestätigt. Der Verfasser hat in diesem Augenblick Palestrina's Responsorien vor sich, die in den drey letzten Tagen der Charwoche vom Chor gesungen wurden. Die Responsorien des Chors unterbrechen nämlich den *Canto fermo* der Priester, und tragen so, mit diesem wechselnd, die Leidensgeschichte Jesu in biblischen Worten vor. Eben diese Einrichtung findet auch, nur auf andere Worte, bey dem *Miserere* statt, und es sey dies nur beyläufig für die, mit dem catholischen Cultus Unbekannten bemerkt. Um den *Canto fermo*, dessen schon früher gedacht wurde, im Beyspiel dem Leser vor Augen zu bringen, möge hier der Theil eines uralten gregorianischen Gesanges stehen, so wie sich später die Gelegenheit zum Einrücken eines palestrina'schen Responsoriums darbieten wird.

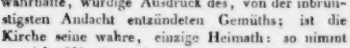

Dix-it Dominus Domino meo: Se de a dexteris meis

Ist nun der hohe, einfache Styl Palestrina's der wahrhafte, würdige Ausdruck des, von der inbrünstigsten Andacht entzündeten Gemüths; ist die Kirche seine wahre, einzige Heimath: so nimmt es nicht Wunder, dass er so lange sich erhalten musste, als die Kirche in dem vollen Glanz ihrer ursprünglichen Hoheit und Würde strahlte. Das berühmte, zweychörige *Miserere* von *Allegri* ist noch ganz in dem Styl des Palestrina geschrieben, wiewol es an Kühnheit und Kraft diesen Werken nachsteht, und, unerachtet seiner Berühmtheit, die auch wol durch den wundervollen Vortrag der Sänger in der sixtinischen Kapelle entstanden seyn mag, sogar *Leo's* späterem *Miserere* weichen muss. —

Die Meister der damaligen Zeit erhielten sich rein von allem Schmuck, und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu seyn, bis nach und nach der melodische Schwung, den die Compositionen nahmen, die erste Abweichung von jenem tiefen Ernst bereitete. Aber wie würdig, wie einfach und kräftig dennoch der Kirchenstyl blieb, zeigen die Werke eines *Caldara*, *Bernabei*, *A. Scarlatti*, *Marcello*, *Lotti*, *Porpora*, *Leonardo Leo*, *Valotti* u. a. Noch war es in der Ordnung, blos für Singstimmen, ohne Begleitung anderer Instrumente, höchstens der Orgel, zu setzen, und schon dieses erhielt die Einfachheit des choralartigen Gesanges, der durch keine bunten Figuren der Begleitung übertäubt wurde. Zu weit würde es für den Raum dieser Blätter führen, und die nur zum Verständniss dessen, was über das Verhältnis der alten zur neuen Kirchenmusik gesagt werden soll, nöthigen Andeutungen würden sich zur pragmatischen Geschichte der Kirchenmusik ausdehnen, wenn das stufenweise Uebergehen in den neueren und neuesten Styl durch die Folge der Meister und ihrer Werke gezeigt werden sollte: es sey daher vergönnt, nur noch Einzelnes über jene alten Meister, die ewig unsere Muster bleiben werden, und deren herrliche Periode wol bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts reicht, zu sagen. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

München. Während der Anwesenheit des Kaisers wurde aufgeführt, *Numa Pompilio*.

Den 24sten Jun. hatten wir Opera buffa. Hr. Brizzi überraschte als Almaviva im *Barbiere di Sevilla*. Alle übrigen Mitsingenden waren Mitglieder unsrer deutschen Bühne. Die Oper war gut einstudirt, und gewährte viel Unterhaltung. Hr. Brizzi ist Meister des Recitativs. Frau von Fischer sang zwey eingelegte Arien mit vielem Geschmack.

Den 12ten Jul., zur Feyer des Geburtsfestes unserer Königin, gab man die neue, grosse Heldenoper, *Trajano in Dazia*. Hr. Blangini hatte dieses Gedicht wol nicht gewählet, um mit Nicolini in die Schranken zu treten. Die Zeit drängte, und

wahrscheinlich musste er nehmen, was sich eben vorfand. Der Dichter Trajans hat sich nicht genannt. Nichts kömmt der Ungereimtheit seiner theatralischen Handlung gleich, als der durchaus gemeine Styl, wo sich auch nicht eine Zeile findet, welche dem Componisten Anlass zu grossem, affectvollem Ausdruck hätte geben können. Dessenungeachtet wusste dieser sich mit vielem Glück über das Gedicht zu erheben. Die Musik vereinigte die Zuhörer zum allgemeinsten Beyfall. Die Manier des Tonsetzers ist aus so vielen gestochenen Notturno's, Romanzen und andern Arbeiten bekannt; sein Künstlerverdienst erprobt. Das Anmuthige, das Gefällige scheint ihm eigen. Auch diese neue Composition hat durchaus einen so fasslichen, lieblichen, einnehmenden Gesang, dass er den Kenner befriediget, und den Liebhaber auf die angenehmste Weise anziehet. Nur scheint der Componist sich etwas zu gleichförmig geblieben zu seyn. Manchmal glaubt man Charakter und höhern dramatischen Schwung an ihm zu vermissen. Indess zeichnet sich seine Manier von der gewöhnlichen italienischen vortheilhaft aus. Die Form der Arien und Duette hat nicht den hergebrachten Zuschnitt: viel Eigenes und Neues findet sich in jenen glänzenden Stellen, welche dem Sänger die Hauptsache seyn müssen; die Finalen sind mit Einsicht durchgeführt, doch vielleicht den Liebhaber deutscher Musik nicht genug ergreifend. In Hrn. Blangini's *Nephtali* trifft man, in so fern aus Partituren zu urtheilen, oft genug auf effectreiche Stellen anderer Art. Der Künstler besitzt mannigfache Vorzüge, die er wol einst, bey mehr Musse, in ein Ganzes vereint. — Mit dieser Oper wurde Dem. Brizzi, eine Tochter des berühmten Sängers, auf eine glänzende Weise in die Kunstwelt eingeführt. Sie hatte vorher noch nie öffentlich gesungen. Ihre sonore Stimme und die von ihrem Vater auf sie übergegangene schöne, gefällige Singmethode zeichneten sie vortheilhaft aus. Vieles verdankt sie dabey dem, in Deutschland seltenen, glücklichen Umstande, einen Componisten zu haben, der seine Kunst den Eigenheiten ihrer Stimme und ihres Ausdrucks unterordnete, und das, was an ihr Vorzügliches ist, in das schönste Licht zu setzen wusste. Sie hat den grossen Erwartungen, die man sich von ihr machte, vollkommen entsprochen. Doch ist damit noch nicht alles zur Vollendung gebracht. Manches bleibt zu thun übrig, und die Bretter behaupten, wie immer, ihre Rechte. — Mad. Harlas sang die Rolle des Decierkönigs, Decebalus, mit vollendeter Kunst. Hr. Brizzi war Trajan. Die Oper wurde mit ungemeiner Pracht, dabey in sehr geschmackvoller Anordnung gegeben. Ihre Aufführung gehört zu den glänzendsten, die man seit langem hier gesehen. Die Bataille der 2ten Scene beschäftigt das schaulustige Publicum auf eine anziehende Weise. —

Nach einer langen Pause wieder das beliebte *Opferfest*. Mad. Weixelbaum trat diesmal als Myrha auf: eine Erscheinung, die wenig Selbstkenntnis voraussetzt.

Mad. Gley von Hamburg sang auf dem kön. Isarthor-Theater an zwey Abenden Duodrame. Ihre Stimme, Gelaufigkeit, Sicherheit im Vortrag, machte grosses Aufsehen. Haltung, Geschmack und Zusammenhang hat man übrigens vermisst. Ihre seltenen Anlagen konnten, wahrscheinlich ungünstiger Umstande wegen, nicht zur vollsten Reife gedeihen.

Friedens-Cantate, gedichtet und componirt von Fr. Christian Ruppe,

aufgeführt in Meiningen den 27sten Junius 1814.

Wie die edlen Fruchtgaben der Natur unter einem stillen, warmen Himmel am reichlichsten und erfreulichsten gespendet werden, so ist auch den Früchten des Geistes, und allen jenen reizenden Blüthen der Kunst, die den Ernst des Lebens erheitern und schmücken, nur die milde Ruhe sturmloser Zeiten, die befruchtende Wärme der *Friedenssonne* gedeihlich. Wer sich des Schönen zu erfreuen weiss, blickt auch in dieser Rücksicht mit grossen Hoffnungen in die Zukunft, die dem befreyten Vaterlande bevorzustehen scheinet.

Die musikal. Zeitung hat, ihrer edlen Bestimmung getreu, auch in den wildesten Stürmen der Vergangenheit, manche kleinere und grössere Schöpfung deutscher Kunstkraft aufzusuchen, und gleichsam zum *Troste* in einer fast trostlosen Zeit, anzuempfehlen getrachtet; um so weniger wird es nun an gutem Willen fehlen, die reichen Geschenke einer friedlichen, kunstachtenden und befördernden Gegenwart, — und neben den erfreulichen Werken bekannter, berühmter Meister, auch die Leistungen noch unbekannter Kunstjünger zu würdigen, welche jenen nachzueifern innern Beruf fühlen.

Der Einsender dieser Anzeige rechnet daher wol nicht umsonst auf eine gütige Aufnahme, wenn er sich an die musikal. Zeit. mit dem Wunsche wendet: eine von dem Herrn Registrator, Fr. Chr. Ruppe zu Meiningen, gedichtete und componirte Friedenscantate bekannter zu machen, welche den 27sten Junius d. J. von derdortigen, trefflich besetzten herzoglichen Kapelle mit ausgezeichneter Wirkung aufgeführt wurde.

Das Gedicht selbst — einfach und besonnen in der Darstellung — lässt fühlen, dass es gewissermassen zugleich mit der Musik desselben entstand.

Die letzten Donnerschläge des sich entfernenden Kriegswetters (angedeutet in der kurzen Ouverture, Andante aus D moll, und im sich anreihenden Bassrecitativ No. 1.) verhallen. Selbst das Gefühl der auflebenden Freyheit kann den getrübten Blick noch nicht von den Blut- und Thränenströmen des leichenvollen Schlachtfeldes ablenken, und macht den Wunsch nach endlicher Ruhe nur um so heisser. Dies ist das Gebet des ersten Chors, No. 2.: „Herr der Thronen etc." Der flehenden Bitte weichen die dunkeln Schatten, welche das kurze Bassrecitativ, No. 3., in schauerlichen Accorden mit gedämpften Saiteninstrumenten, unter denen die in Octaven aufsteigenden Violen die Hauptrollen haben, dem Geiste aus der erlebten Wirklichkeit zurückzurufen sucht. In No. 4, D dur: „Es steigt mit schnellem Lauf in jugendlichem Tanze, mit niegesehnem Glanze ein neuer Stern herauf etc." (einer durchaus gelungenen Bassarie, welche von Kennern den schönsten Producten der Tonkunst beygezählt, und von Hrn. Köhler *) sehr brav vorgetragen wurde,) erhebt sich die Dämmerung zum Morgenroth. Der vereinigte Schall einiger Blasinstrumente kündigt eine neue Erscheinung an, und die sanften Uebergänge aus A dur durch F dur in B dur, von da in H und weiter in G dur, versuchen das Neue auszusprechen. No. 5. Larghetto, G dur: noch helleres Licht! Der Friedensengel schwebt hernieder: „Ich bringe Ruh dem Muden vom Himmel nun zurück etc." Die Arie beginnt unter den leise hallenden Tönen der Violen, von den übrigen Geiginstrumenten *pizzicato* begleitet, im wechselnden Einklang der Flöte mit dem Horn, der Hautbois mit dem Fagott. (Auch diese Sopran-Partie erwarb dem Componisten, so wie der schönen Stimme und dem gehaltenen, geschmackreichen Vortrage einer hier sehr beliebten Kunstfreundin, der Fr. Rathin Werner, ungetheilten Beyfall.)

Der sanftern, *himmlischen* Freude schliesst sich die regsamere, *irdische* in einem kurzen (vielleicht allzukurzen) Quartett an: „Nun schallen wieder der Freude Lieder etc." Anfänglich gesellt sich zu dem concertirenden Sopran eine ihm nacheifernde Bassstimme, in welche dann noch zwey andere Bassstimmen leise begleitend einstimmen. — Ferner eine Hindeutung auf die Segnungen des Friedens im Recitativ für Sopran und Tenor, No. 6. Adagio, B dur, Sopranarie, in welcher alle, besonders die Blasinstrumente gleichsam mit der Singstimme concertiren, sie aber nur leise flüsternd begleiten dürfen, wenn sie vom Componisten den Vorwurf abwenden wollen, er habe die übrigens so schöne Melodie der Singstimme zu sehr gedeckt.**) Dieser Aufforderung zum frommen Dank an den Vater der Volker folget der Dank selbst im majestätischen, vom mächtigen Posaunenschall getragenen Schlusschor: „Jehova, dir im hohen Heiligthum sey Preis und Ehr' und Ruhm!" etc. Im 2ten Theil dieses Chors geht die Harmonie von G dur, worin der erste schliesst, durch F in E dur, und vier Solostimmen fassen den unterbrochenen Gesang mit den Worten: „Für diese Himmelsgabe etc." von neuem auf, und das Tutti beginnt erst bey den Worten: „Bis zu dem fernsten Grabe", im leisen Unisono, und erhebt sich rückkehrend in den Hauptton, C dur, mit den Worten: „Tönt stets dir unser Lobgesang", zur vollen, eingreifenden Stärke. Die fugirten Worte: „Ehre sey Gott in der Höhe, Friede auf Erden etc." schliessen und krönen das Werk, und sind für den Kenner gewiss im edelsten Styl der Kunst, klar, und doch mit gehöriger Durchführung, vorgetragen. Die Worte: „Ehre sey Gott in der Höhe", bilden das 1ste, „Friede auf Erden" das 2te, „und den Menschen ein Wohlgefallen" das 3te Thema der Fuge. Nach einem kurzen Orgelpunkt, womit die Fuge schliesst, werden die Worte: „Ehre sey Gott in der Höhe", in einem Andante von vier Solostimmen, mit vortrefflicher Wirkung wiederholt, bis das Chor in rascher Bewegung, gleichsam noch

*) Das musikalische Publicum zu Kassel wird sich seiner als einer geschickten Contrabassisten erinnern. d. Verf.

**) Diese kleine Arie ist der Redaction der musikal. Zeitung vollständig zur prüfenden Einsicht mitgetheilt worden. d. Verf. (Wir finden sie nicht ohne Eigenthümlichkeit, kunstreich verwebt, und ungemein anmuthig. d. Redact.)

einmal von der höchsten Empfindung des Dankes ergriffen, einfällt, und mit den Worten: „Und Preis und Ehr und Ruhm!“ schliesst. —

Jeder Zuhörer in der sehr zahlreichen Versammlung war zufrieden. Möge es auch der geschickte Componist (der im Verein seiner musikal. Kunstgenossen die beträchtliche Einnahme verarmten Landleuten, seines, durch Truppenmärsche hartbedrangten Vaterlandes bestimmte) mit diesem unparteyisch, öffentlich ausgesprochenen Lobe seyn!

Den Lohn für so manche Stunde, die er seinen übrigen Geschäften mühsam abgewonnen, indem er in neuer Arbeit Erholung suchte, hat er gewiss schon in dem Gelingen des schönen Werks und der edlen Absicht reichlich gefunden. — Durch weitere Verbreitung der Ruppischen Friedenscantate *) würde vielleicht auch das Urtheil des grösseren und competenteren musikal. Publicums eingestehen, dass das hier gefällte *gerecht* sey.

Meiningen im Julius 1814.

Friedrich Mosengeil,
Lehrer des Erbprinzen Bernhard.

Hr. *Friedrich Ruppe*, Kammerregistrator zu Meiningen, der Sohn eines armen Handwerkers aus Salzungen, wendete sich als ein verwaister Knabe an den damals regierenden Herzog Georg v. Meiningen, auf eine ihn rührende Weise. Der edle Fürst nahm ihn auf und liess ihn die Schule besuchen. Ein sich frühzeitig entwickelndes Musiktalent, welches er mit seinem, wahrscheinlich noch jetzt in Holland lebenden, älteren Bruder (den er jedoch niemals gesehn) gemein zu haben schien, bestimmte zwar den Herzog, ihn bey einem Klaviermeister Stunden nehmen zu lassen, auch, auf dringendes Bitten des Knaben, ihm in der Folge nothdürftigen Unterricht im Violinspielen zu bewilligen: indess war er doch, aus mir unbekannten Gründen, nicht geneigt, den Jüngling seiner, sich immer deutlicher aussprechenden Bestimmung ganz zu schenken. Dieser musste sich vielmehr dem kameralistischen Fache widmen, und während seines Studiums in Jena ruhte die Musik fast ganz; doch erinnere ich mich, dass ich ihn dort auf einem elenden, gemietheten Klavier vortreffliche eigne Gedanken vortragen hörte, die mich schon damals bewogen, ihm seinen Beruf als Tonkünstler anschaulich zu machen. Er konnte aber, aus unbegränzter Dankbarkeit gegen seinen fürstlichen Wohlthäter, sich nicht entschliessen, dem erklärten Willen desselben einen ihm widerstrebenden Wunsch entgegenzustellen, und wurde bald nach seiner Rückkehr bey der Kammer angestellt, die ihn denn mit Arbeit wohl zu versorgen wusste. Gleichwol wendete er sich leidenschaftlicher als je zur Musik, und diente manches Jahr hindurch, ohne anfänglich dafür besoldet zu seyn, bey der herzogl. Kapelle, wo er die erste Violin mitspielte. Zuweilen trat er auch mit einem Klavierconcert hervor, welches er zwar nicht mit ganz gereinigtem Geschmack, (denn man vermisste noch zu sehr die Schule,) doch mit unverkennbarer Genialität und grosser Fertigkeit vortrug. Bald wagte er es, eine eigne Composition aufzulegen, die, bey vielen Schwierigkeiten, (vielleicht auch Missgriffen,) doch überraschend schöne Stellen und Wendungen darbot. Man munterte ihn zwar auf, doch war der Tadel überwiegend, da es seine musikal. Kunstgenossen nicht bequem fanden, sich mit den Werken eines, unter ihnen aufgewachsenen Anfängers so viele Mühe zu geben, als mit den Compositionen grosser Meister, weil am Ende doch freylich das gleiche Resultat nicht zum Vorschein kommen wollte. So hat Ruppe mit unermüdeter Beharrlichkeit, ausser einigen Symphonien, sehr viele Sachen, die, gehörig gesichtet, einen Schatz origineller Gedanken aufschliessen würden, aus innerem Drang hervorgebracht, ohne jemals die Regeln des Satzes anders, als aus dem eignen Studium einiger theoretischer Werke, kennen gelernt zu haben. Neuerlich erst componirte er zwey Phantasien für das grosse Orchester, die sich noch den meisten Beyfall erwarben, da er allmählig klarer zu werden, und, weniger schrankenlos, das Rechte nicht blos zu suchen, sondern zu finden schien. Diese Phantasien bewogen die Kapelle, sein neuestes Werk einzulernen, das er der Friedensfeyer

*) Ich bin zu der Anzeige berechtigt, dass Hr. Ruppe die Abschrift der Partitur seiner Cantate gegen Einsendung eines Louisd'or mittutheilen bereitwillig ist. d. Verf.

(Wir sind von dem Hrn. Verf. des obigen Aufsatzes über jenen, hier zuerst ins grössere Publicum eingeführten, talentvollen Mann näher unterrichtet, und was wir von ihm erfahren, scheint uns interessant genug, um davon, mit Bewilligung des Hrn. M., auch öffentlich Gebrauch zu machen, wobey wir uns seiner eigenen Worte bedienen. d. Redact.)

gewidmet, und, da gerade jetzt seine Amtsgeschäfte den ganzen Tag hinwegnahmen, Abends und Nachts ausgearbeitet hatte. Schon die erste Probe erwarb ihm viel Lob und wenig Tadel; die zweyte unbedingtes Lob, und allen schien einzuleuchten, er habe nun endlich das rechte Genre für seinen Genius herausgefunden. Die Ausführung selbst gelang vollkommen. Ein sehr zahlreiches, nicht ungebildetes Auditorium schenkte dem Werk eine gespannte Aufmerksamkeit und einen noch jetzt nachhallenden Beyfall. Die edle Uneigennützigkeit, womit der brave, als Mensch und Geschäftsmann allgemein geachtete Componist, der mit seiner kleinen Familie von geringem Einkommen lebt, die sehr beträchtliche Einnahme des Concerts verarmten Landleuten schenkte, kann zwar die Kunst nicht bestechen, muss aber gleichwol die Theilnahme erhöhen. —

Notizen.

Aus einem Briefe des Hrn. Dr. Chladni.

— — Endlich ist der Bau meines neuen Klavicylinders zu Stande gekommen. Die Vorzüge desselben vor dem vorigen sind hauptsächlich, dass der Klang beträchtlich voller, und doch zugleich sanfter und einschmeichelnder ist, und dass man den Anschlag der Finger auf die Tasten nicht hört. Das Format ist ziemlich dasselbe geblieben, aber die innere Einrichtung ganz anders. Die Idee war mir gleich anfangs sehr einleuchtend, aber doch hat mich deren Ausführung einige Jahre hindurch vergeblich beschäftigt, weil der Erfolg immer durch kleine Hindernisse und Schwierigkeiten in Nebendingen vereitelt ward, zu deren Beseitigung erst viele Experimente nöthig waren. Nun ist es aber doch gut, dass ich die Geduld nicht verloren habe. Das Schwerste ist, bey einer solchen Einrichtung, deren Naturgesetze man noch nicht gehörig kennt, jedes kleine Nebengeräusch, jede unangenehme Articulation, jedes Mitklingen oder Nachklingen eines, meistens 1 ½ Octave höheren, oder kurze Nachschlagen eines tiefern Tones, jedes zu starke Hervorschreyen eines Tones auf Unkosten anderer u. s. w., ganz wegzuschaffen. Die vielen neuen Resultate, welche ich erhalten habe, nöthigen mich nun, meine Abhandlung über den Bau des Klavicylinders und des Euphons, welche ich, um nichts untergehn zu lassen, schon langst ausgearbeitet habe, noch einmal, nebst den dazu gehörigen Zeichnungen ganz umzuarbeiten.

Wahrscheinlich nehme ich mein neues Instrument bald auf eine Reise mit, und komme damit auch nach Leipzig. — —

Kurze Anzeige.

Trois Marches pour le Pianoforte par A. Mathäi. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Dass zu einer Zeit, wo des Marschirens so viel ist, auch der Marsche viel werden, ist ganz in der Ordnung: aber befremden könnte es, dass unter den vielen neuesten Märschen so wenig wahrhaft vorzügliche sind. Auch diese Märsche kann man nicht unter diese wenigen zählen, wiewol (was von diesem Virtuosen ohnehin Jedermann erwartet) auch nicht unter das Geringe. Der Parademarsch No. 1. hat wol gar zu wenig eigentlich und wahrhaft Militairisches, auch in den einzelnen Ab- und Einschnitten seiner Theile nicht die besten Verhältnisse. Mehr Beyfall verdienen die beyden Geschwindmärsche — nach dem jetzt gewöhnlichen Ausdruck; wiewol der erste doch wol einem Tanze allzuähnlich ist. Ihre Munterkeit und das Angenehme ihrer Melodien werden ihnen Freundinnen, und wol auch Freunde verschaffen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *№ V.* 1814.

Anzeige.

Dem musikalischen Publicum empfehle ich den schon längere Zeit rühmlichst bekannten und in seiner Kunst geschickten Instrumentmacher, Hrn. Jacob August Otto, einen Künstler, der sich bereits in den Jahren 1800 sowol hier in Halle, als in der umliegenden Gegend bekannt machte, im Jahr 1806 aber, als die Musen von Halle nebst ihren Verwandtschaften verscheucht wurden, wandte sich dieser Mann nach Berlin. — Jetzt kam er von da zurück, um seinen Wohnort allhier wieder aufzuschlagen. —

Mir und andern Musikern hat Hr. Otto Violinen und dergl. Instrumente, die von bekannten Künstlern waren reparirt worden, vermöge seiner mathematisch-akustischen Kenntnisse in einem dermassen verbesserten und angenehmen Ton gebracht, dass ich ihn jedem Kenner mit Recht empfehlen kann.

Seine Abhandlung, über den Bau und Reparatur der Violinen, die im Jahr 1809 im neuen Magazin aller neuen Erfindungen eingerückt ist, macht ihm viele Ehre wegen ihrer Gründlichkeit.

Denen Musik-Liebhabern wird demnach daran gelegen seyn, zu erfahren, dass dieser Hr. Otto wieder allhier in Halle wohnhaft ist, zu einer Zeit, wo bildende Künste nach zu hoffenden bessern Zeiten allhier wieder ihren Sitz aufschlagen werden. Geschrieben und empfohlen von

Halle, den 21sten Jul. 1814.

Ernst Riemann,
herzogl. weimarscher Kammermusicus.

Anerbieten eines wohlfeilen Hülfsbuchs beym öffentlichen Unterrichte im Singen.

Es musste wohl aber, der bisherigen drückenden Verhältnisse wegen, ein wichtiges, wissenschaftliches Werk ungedruckt bleiben, so dass an den weniger wichtigen, die natürlich auch nicht erscheinen konnten, kein so grosser Schade für Literatur und Kunst entstand. Unsere deutsche Jugend indess wuchs jedoch heran und wollte, nach deutscher Sitte und nach dem Beyspiele ihrer Väter in mehrerern Dingen unterrichtet seyn — und so entstand die somit wunderbare Fortdauer neuer pädagogischer Schriften und anderer Hülfsmittel für die Jugend.

Auch ich entschloss mich, nachdem der erste Cursus meiner Anweisung zum Singen schon Dugat vergriffen war, entweder eine neue Auflage davon, oder einen 2ten Cursus zu liefern. Ich wählte das letztere, um den 1sten Cursus dabey besser übersehen und ihn späterhin desto vollkommener ausarbeiten zu können. Mein Privatvermögen reichte aber nicht hin, den Selbstverlag des Ganzen übernehmen zu können, und ich liess daher blos die Beyspiele in Buchstaben drucken, welche ein gewandter Lehrer, einzweilen auch ohne Text, verstehen und gebrauchen kann.

Diese sind es nun, welche ich zum Gebrauche in öffentlichen Schulen hiermit anbiete, und von welchen ich versichern kann, dass ich damit weit geschwinder zum Ziele gekommen bin, als mit dem 1sten, aus Lehre und Beyspielen bestehenden Cursus; deswegen gab ich ihnen auch nur die Ueberschrift: Brevior per exempla via. Sollten es die nun zu hoffenden besseren Zeiten aber erlauben, so will ich den Text dazu oder dasjenige, was von der musikal. Theorie nach meiner Ansicht in den 2ten Cursus gehört und schon fertig ist, gar bald nachliefern. Einstweilen also nur die Beyspiele, an welchen es, besonders für öffentliche Schulen, noch fehlt!

Das Exemplar, broschirt, mit einer kurzen Erklärung der Zeichen, kostet 8 Gr., und ist in Leipzig in der Breitkopf- u. Härtelschen Musikhandlung, in Görlitz beym Buchdrucker Herrn Heinze und beym Verfasser zu bekommen.

Altenburg.

Döring, Cantor.

Subscriptions-Anzeige.

Elementarwerk der Harmonie,

als

Einleitung in die Begleitungs- und Tonsetzkunst, wie auch in die Tonwissenschaft.

Nach drey Lehrkursen geordnet, für Anfänger und Geübtere, von Justin Heinrich Knecht. In zwey Abtheilungen mit 80 Notentafeln. Zweyte, ganz umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. München, in der Musik- und Instrumenten-Handlung von Falter und Sohn. 1814.

Wir haben die Ehre, dies, für angehende Organisten und Tonsetzer, ja überhaupt für jeden Liebhaber der höhern musikalischen Wissenschaften so nöthige und nützliche Materien enthaltende Werk auf Subscription anzukündigen.

Das ganze Werk erscheint unfehlbar bis Anfang August 1814, und enthält zwey Abtheilungen Erklärungen in 4. auf gross Median 34 ½ Bogen, 80 Notentafeln in zwey Abtheilungen auf weiss gross Regal abgedruckt 26 ½ Bogen.

Wir bestimmen nun den äusserst wohlfeilen Subscriptions-Preis von 4 Rthlr. für ein Werk, welches 61 Bogen enthält. Mit Anfang December 1814 ist der Subscriptions-Termin zu Ende; der Ladenpreis ist alsdann 8 Rthlr.

Subscribentensammler erhalten das siebente Exemplar frey.

München im Monat July 1814.

Falter und Sohn.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Cannabich, Ch. 6me Concerto p. 2 Violons av. acc. de l'Orch. redigé par Ferd. Fränzl.... 3 Thlr. 8 Gr.

Boieldieu, A. Ouverture de l'Op.: Jean de Paris à grd. Orchestre..... 1 Thlr. 18 Gr.

Nicolo, Ouv. de Cendrillon arr. p. 2 Violons par Hennig..... 10 Gr.

Radicati, F. Thème varié p. le Violon av. accomp. d'un acd. Violon, A. et B. Op. 18..... 10 Gr.

Jansen, J. F. A. Variations brillantes sur l'air: Nel cor più non etc. p. le Violon princip. avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse. No. 5. des Variat..... 12 Gr.

Haydn, J. Symphonie à grd. Orch. No 26. 27. 28. à 1 Thlr.

Stiastny, J. 12 Pièces faciles et progressives p. Violoncelle et Basse. Op. 4..... 18 Gr.

— Il maestro e Scolare, Otto Imitazioni e 6 pezzi con fughe p. 2 Violoncelli..... 1 Thlr.

Pär, F. Sophonisbe, Op. arr. en Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basso. Liv. 2..... 2 Thlr. 6 Gr.

Fröhlich, F. Violoncellschule..... 1 Thlr. 16 Gr.

— Contrabassschule..... 1 Thlr. 6 Gr.

André, A. Variations p. l. Pforte s. l'air: Ah vous dirai-je. No 2. des Variat..... 8 Gr.

André, A. Variations s. l'air: O du lieber Augustin No. 3. des Variat..... 8 Gr.

Henkel, M. Marsch f. Pforte..... 5 Gr.

— Divertissement p. Pianoforte avec Guitarre obligée. Op. 25..... 20 Gr.

Fodor, A. Pæanne premier pour 3 voix av. acc. de Pianof..... 16 Gr.

— Concertinos p. le Pianof. avec accomp. d'Orch. ad libit. Op. 21..... 1 Thlr. 8 Gr.

Spiering, E. J. A. 12 Walzes p. Pforte..... 12 Gr.

Steinacker, Ch. 9 Ecossaises p. le Pianof..... 4 Gr.

— gr. Sonate p. Pforte. Op. 10..... 20 Gr.

Wanhall, J. B. Ouverture p. le Pianof. av. accomp. d'un Violon ad libitum. La. Mm..... 10 Gr.

— 6 Ecossaises p. le Pforte..... 6 Gr.

— Fantaisie, Recitativ, Adagio, Rondo, et 6 Variations faciles p. le Pforte. No 8..... 10 Gr.

— 6 Variations p. le Pianof.: Was ist des Reichthums Schimmer. No 9..... 10 Gr.

— Variations non difficiles, sur deux thèmes p. le Pforte et Violon obligé..... 12 Gr.

— Sonates P. le Pforte à 4 mains à l'usage des commençans. La. V. No 2..... 6 Gr.

Fuss, J. 3 Sonates faciles, instructives et agréables p. le Pianof. Op. 18..... 16 Gr.

Marsch beym Einzug der verbündeten Truppen in Paris fürs Pianof..... 4 Gr.

Westenholz, F. Russische Tänze für d. Pforte... 6 Gr.

Schnabel, Jos. 2 Märsche der verbündeten Truppen beym Einmarsch in Paris f. Pf. No 1. 2. à 4 Gr.

Marsch der königl. preuss. Garden beym Einmarsch in Paris. Klav. Auss. No 1..... 4 Gr.

Vanhall, J. 3 nouv. Sonates très faciles à executer p. Pforte à 4 mains. No 1..... 8 Gr.

— petites pieces faciles p. le Pianof..... 10 Gr.

— Variations sur une Walse p. le Pforte, No 2. 6 Gr.

— D? (leichte) über das Tyrolerlied. No 3.... 4 Gr.

— 6 D? p. le Pforte..... 4.... 8 Gr.

Stothelt, D 12 leichte Uebungsstücke f. d. Pianof. mit Fingersetzung..... 12 Gr.

Lieblingsmarsch des General Moreau f. Pforte..... 4 Gr.

Weber, C. M. de, Romance de Joseph: A peine de sortir variée p. le Pforte. Op. 28..... 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG. bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. **Nº. 36.** 1814.

Alte und neue Kirchenmusik.

(Fortsetzung aus der 35sten No.)

Unter den alteren Meistern jener Periode leuchtet der grosse *Alessandro Scarlatti* machtig hervor. Bekanntlich schrieb er schon am Ende des siebzehnten Jahrhunderts mehrere Opern. Wie wenig Einfluss aber damals das Theater auf die Kirche hatte, oder vielmehr, wie es dem Meister gar nicht in den Sinn kommen konnte, weltlichen Prunk ins Heiligthum zu tragen, zeigen die Kirchenwerke dieses Componisten, die, unerachtet ihres melodischen Schwunges, doch, rücksichtlich der kühnen Accordenfolge und der innern Kraft, sich an Palestrina's Werke anschliessen. Der Verfasser hat eine fünf- und siebenstimmige, *alla Capella*, ohne alle Instrumentalbegleitung gearbeitete Messe vor Augen, die zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (1703) componirt, und ein Muster des wahren, machtigen Kirchenstyls ist. — Eben so herrlich sind *Leo's* Werke, und wer mochte nicht, ausser dem grossen *Händel*, noch unsern tiefsinnigen *Sebastian Bach* zu der heiligen Schaar jener Periode rechnen? Seine Messe für zwey Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen, gehört zu den wenigen klassischen Kirchencompositionen, die durch den Stich ins grössere Publicum gekommen sind. — Um noch einmal mit einem Worte den Geist der Compositionen aller der genannten grossen Meister auszusprechen, ist es nur zu sagen nöthig, dass die Kraft des Glaubens und der Liebe ihr Inneres stärkte, und die Begeisterung schuf, in der sie mit dem Höheren in Gemeinschaft traten, und entflammt wurden zu den Werken, die nicht weltlicher Absicht dienen, sondern nur Lob und Preis der Religion, des höchsten Wesens, seyn sollten. Daher tragen jene Werke das Gepräge der Wahrhaftigkeit und kein ängstliches Streben nach sogenannter Wirkung; keine gesuchte Spielerey und Nachaffung entweiht das rein vom Himmel Empfangene; daher kommt nichts vor von den sogenannten frappirenden Modulationen, von den bunten Figuren, von den weichlichen Melodien, von dem kraftlosen, verwirrenden Geräusch der Instrumente, das den Zuhörer betauben soll, damit er die innere Leere nicht bemerke, und daher wird nur von Werken dieser Meister, und der wenigen, die noch in neuester Zeit treue Diener der, von der Erde verschwundenen Kirche blieben, das fromme Gemüth wahrhaft erhoben und erbaut. Mag hier noch einmal der Name des herrlichen *Fasch* stehen, der im ganzen Sinne des Worts ein Meister der alten, frommen Zeit war, und dessen tiefsinnige Werke nach seinem Tode von der leichtsinnigen Menge so wenig beachtet wurden, dass die Herausgabe seiner sechszehnstimmigen Messe aus Mangel der Unterstützung nicht einmal zu Stande kam! — Das Aergste in dieser Hinsicht ist indessen in der neuesten Zeit geschehen, wiewol, wie oben schon bemerkt wurde, früher die Verweichlichung der Melodie nach und nach eintrat.

Ehe der Verfasser tiefer eingeht in die Ursachen des allmahligen Verfalls der Kirchenmusik, glaubt er, dass es dem Leser interessant seyn müsse, mit einem Blick den allmahligen Abfall von der alten Wahrhaftigkeit und Kraft zur modernen Geziertheit und Weichlichkeit zu übersehen, und er giebt daher zwey Beyspiele verschiedener Perioden, die noch nicht einmal bis in die neueste Zeit reichen, und also das eigentlich Arge, was geschehen, noch unberührt lassen.

Palestrina lebte und schrieb im sechszehnten Jahrhundert, (geb. 1529) Valotti im achtzehnten (geb. 1703); hier sind zwey Responsorien dieser Meister über dieselben Worte.

Palestrina.

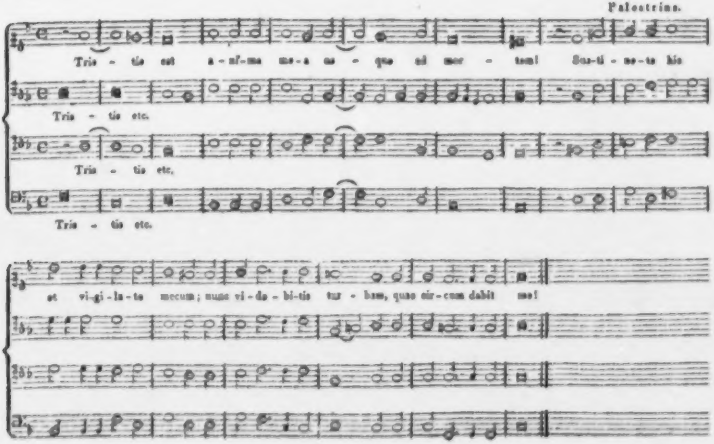

Largo. Valotti.

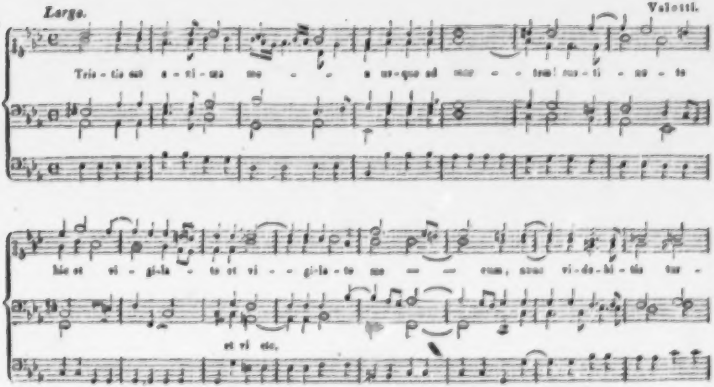

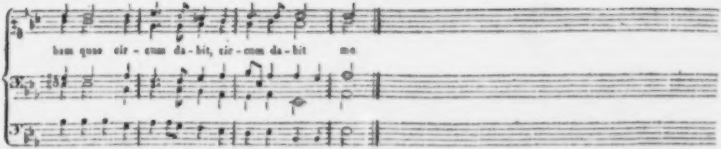

Wer fühlt nicht den Abstand, und wer bemerkt nicht in Valotti's Composition doch noch der Kirche angemessene Würde und Einfachheit?

Leonardo Leo ist geboren ums Jahr 1694, Sarti im Jahr 1750, beyde haben ein *Miserere* componirt, und das sartische ist überdem noch berühmt worden. Hier ist die Composition über die Worte: *Miserere mei, deus, secundum magnam misericordiam tuam.*

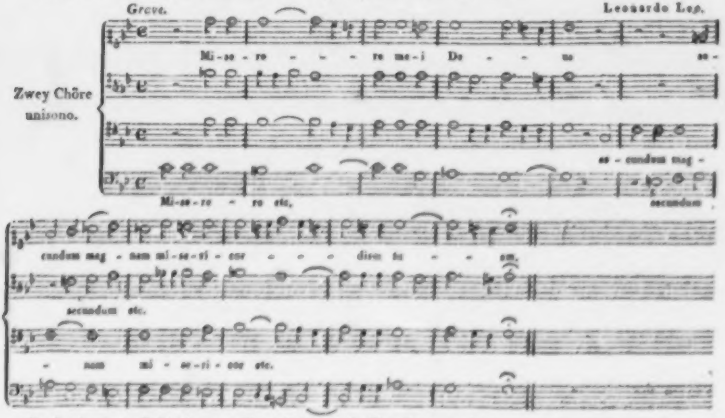

(Nach einem 12 Takte langen *Ritornell* treten die Singstimmen ein.)

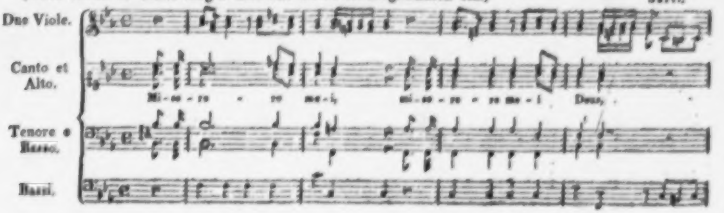

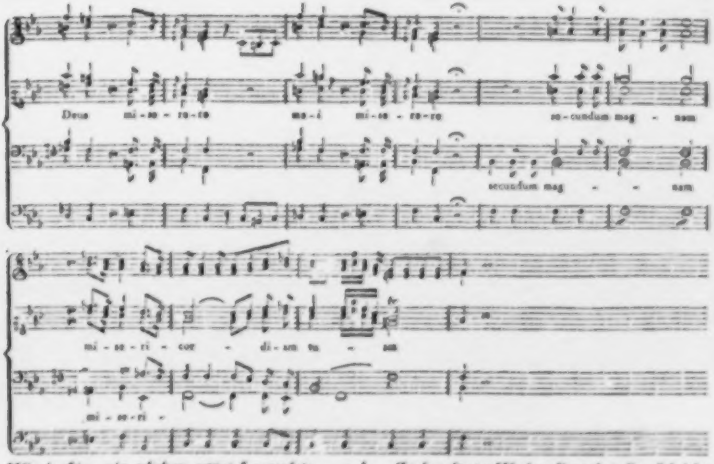

Wie kraftig, wie erhaben ertönt Leonardo's . . . und wie weichlich nimmt sich die virtuose Composition dagegen aus! —

Bisher war nur von der Kirchenmusik in ihrem eigentlichsten Wesen, wenn sie nämlich selbst Cultus ist, die Rede: schon in früher Zeit entstand aber das geistliche Drama, und so wurde eine Kirchenmusik gebildet, die, ohne Cultus zu seyn, als geistliche Oper das Gemüth mit den Gegenständen der heiligen Geschichte erfüllen, und so Erbauung, religiöse Erhebung des Geistes, bewirken sollte; späterhin aber wol den ersten Anlass zum Verfall des wahren Kirchenstyls gab. Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater, und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück.

Zu den ältesten Werken dieser Art, die, rücksichtlich der melodischen Ausbildung, auf einer hohen Stufe stehen, gehören unstreitig die Oratorien von *Caldara*, der am Schluss des siebzehnten Jahrhunderts und im Anfange des achtzehnten lebte und componirte. Ein hohes, bewundrungswürdiges Oratorium Caldara's ist z. B. das geistliche Drama: *Morte e sepoltura di Cristo*. Die Einrichtung dieses Oratoriums, in dem Recitative mit Arien, Duetten, Chören wechseln, ist ganz dieselbe, wie sie damals in den Opern statt fand: nur mochten sich die geistlichen Dramen durch grösseren Reichthum der Chöre auszeichnen. Manches in diesem Oratorium ist ganz dramatisch gehalten. So z. B. kommt eine *Turba di Popolo* darin vor, die das Recitativ zweymal hinter einander unterbricht, und in folgender Art ausgedrückt ist:

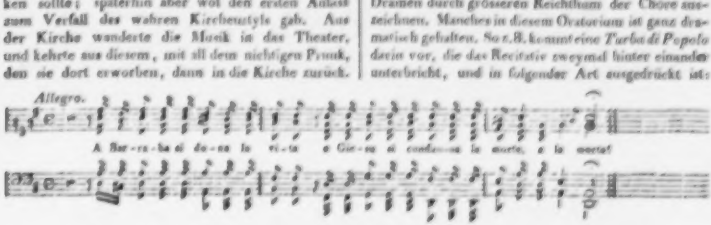

Ausser der herrlichen, wundervollen, harmonischen Ausarbeitung der Chöre, sind die Melodien der Arien, die eine wahre, aus dem Innersten kommende Frömmigkeit athmen, nicht genug zu beachten. Selbst die uns jetzt dürftig erscheinende Instrumentirung ist voll hohen Geistes und Sinnes, und man erkennt schon den Keim des überschwenglichen Reichthums, der sich in der Instrumentalmusik der neuern Zeit aufgethan hat. Gleich z. B. die erste Arie, über die Worte:

dch sciorgiete o mesti lumi
l'alma afflitta inonde amare
or ch'estinto il mio signor etc.

wird nur von zwey Violen begleitet, die die Accorde anschlagen, während die Fagotts mit den Bassen eine Figur imitiren, die erst in den letzten acht Takten von den Violinen aufgegriffen wird.

Das Mittel zwischen der Musik des eigentlichen Cultus und dem geistlichen Drama halten in gewisser Art die berühmten Psalmen des *Marcello*, die grösstentheils zwey- und dreystimmig, seltner vier- und fünfstimmig, blos mit Begleitung des Basses gearbeitet sind. Dieses tiefsinnige Werk steht wol an der Spitze jener geistlichen Hymnen, die später so vielfältig componirt wurden, wie z. B. die *Litaneyen* von *Durante*, das *Stabat mater* von *Pergolese*, das sogenannte *Miserere* von *Jomelli* (*Pietà*, *Pietà*, *Signor*) u. a. Zu weit würde es führen, tiefer in jenes grosse Werk des berühmten Marcello einzugehen: nur so viel sey bemerkt, dass ein Schatz von melodischer Wahrheit und Kraft darin verborgen, der immer mehr in voller Gluth hervorleuchtet, je schärfer man das Ganze und das Einzelne ins Auge fasst. —

Nach diesen Meistern (Palestrina, Caldara, Marcello etc.) stieg mit dem melodischen Reichthum auch der Prunk der Instrumente, und es ist wol nur zu gewiss, dass die Theatermusik dazu Veranlassung gab, der das Oratorium den Eintritt in die Kirche geöffnet hatte. Schon sehr früh wurde den Saiteninstrumenten ein Blasinstrument hinzugefügt, dessen Ursprung sich in das tiefste Dunkel des Alterthums verliert, und unerachtet es noch in der Form vorhanden, doch von bequemeren, wohlklingenderen verdrängt, oder vielmehr in eine ganz andere Region verwiesen worden ist — nämlich die Trompete. Wie man damals (am Ende des 17ten Jahrhunderts) die Trompete brauchte, mag eine Stelle aus einem *Te deum* von Ziani beweisen.

Dass die Trompete, wie sie jetzt von den Componisten gebraucht wird, an kräftiger, edler Wirkung unendlich gewonnen hat, ist nicht zu leugnen. Ausser der Trompete verstärkte der Fagott meistentheils nur den Bass, so wie die Hoboen die Violine, im unisono gehend, verstärkten; im dreystimmigen Satz vertrat die Viole die zweyte Violine, da diese mit der ersten im Einklang gesetzt war.

Viel reicher in der Instrumentirung, als seine Vorganger, war *Händel:* doch lebte in den Werken des hochherrlichen Meisters der Geist der Frömmigkeit und Wahrhaftigkeit; und wer denkt nicht hier an seinen *Messias*, an das Oratorium aller Oratorien, rücksichtlich des rein biblischen Textes, des melodischen Ausdrucks, der harmonischen Arbeit, und der ergreifenden Würde und Kraft? Wer möchte da das kleinste Thema finden, das, unerachtet des melodischen Reichthums, ja mancher musikalischen Malerey, im höheren Sinn genommen, auch nur im mindesten an das Theatralische erinnern sollte? — Diesem hohen Meister schliesset sich der unsterbliche *Hasse*, wenn gleich auf verschiedenem Wege das Ziel erreichend, an. — Eines wenig bekannten Werks von Handel darf hier Erwähnung geschehen, das zwar an Kraft und Würde dem *Messias* gar nicht gleich zu stellen ist, da schon die zu dramatische Einrichtung des Ganzen dem im Wege steht, aber doch so manches Herrliche, Unvergleichliche enthält. Dies ist das Oratorium: *der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, das einzige, welches Handel ursprünglich deutsch componirte, und das nur jetzt der Aenderung des hin und wieder zu niedrigen, gemeinen Textes bedurfte, um aufs neue

mit der grössten Wirkung aufgeführt zu werden. *) — Sehr gross und kräftig, vorzüglich in seinen Chören, war auch der jetzt beynahe ganz vergessene *Fux*, und man begreift, dass nach seiner Art zu setzen, seine Opera seria, *Virtù e costanza*, die von einem ungeheuern Orchester im Freyen aufgeführt wurde, von grosser Wirkung seyn musste.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Sechs deutsche Gesänge mit Begleit. d. Pianoforte — von Friedr. Wilh. Berner. Oeuvr. 11. No. 1. Breslau, bey Forster u. Hoffmann. (Pr. 14 Gr.)

Rec. lernt durch dies Werkchen zuerst einen Mann kennen, dem er mit Vergnügen seinen vollen Beyfall für diese sehr schätzbare Arbeit, und das Versprechen darbringt, es solle seiner Aufmerksamkeit künftig gewiss nicht leicht etwas entgehen, was derselbe herausgiebt. Freunden und Freundinnen eines edlen, tiefgreifenden Gesanges, nicht einer blos gefällig hinfliessenden Liederley; einer bedeutenden, zuweilen wahrhaft originellen Begleitung, nicht einer Klavierstimme, die blos nebenher guitarrenmässig harft; Freunden und Freundinnen der wahrhaft vereinten, nicht blos mechanisch zusammengestellten Ton- und Dichtkunst: diesen kann Rec., in Uebereinstimmung seiner Einsicht und seines Gefühls, diese Gesänge durchgehends, und einige recht sehr empfehlen. Die Gaben, wahrhaft ausdrucksvolle, und das Beabsichtigte auch eigenthümlich aussprechende, dabey aber natürlich erscheinende Melodien zu erfinden; und sie durch Harmonien zu unterstützen, zu heben, näher zu individualisiren, die, ausserdem, dass sie dies wirklich erreichen, auch selbst für sich bedeutend, und, wo es gilt, wahrhaft ausgearbeitet sind, ohne darum trocken, gekunstelt und steif zu werden — diese beyden Gaben sind von jeher nicht oft bey denen, welche Lieder und andere kleine Gesänge geschrieben haben, vereinigt gefunden worden; und noch seltener haben sie sich mit ausreichender Einsicht in das, und Geschicklichkeit in dem, verbunden gezeigt, was man in den Ausdruck, *rhetorisch gute Behandlung der Gedichte*, zusammen zu fassen pflegt. Hr. B. beweiset durch alle diese Compositionen, nur freylich durch die eine mehr, die andere weniger, dass ihm die erste jener Gaben nicht ganz versagt, die zweyte in beträchtlichem Grade verliehen, und dass beyde von ihm ausgebildet worden sind; dass er auch Einsichten und Geschicklichkeit in Hinsicht auf jenes Rhetorische sich erworben habe, und zwar dieses Letztere in einem seltenen und ausgezeichneten Maasse. Sollte Rec. ihn für diejenigen Leser, welche seine Arbeiten — wie er bisher ebenfalls — noch nicht kennen, in Ansehung seiner Schreib- und Behandlungsart im Allgemeinen mit einem allgemein bekannten Liedercompouisten vergleichen: so müsste er Hrn. Prof. Zelter nennen; nur dass Hr. Z. ein noch besserer Sänger ist, in Führung der Harmonie die Sache mehr aus dem Ganzen zu nehmen, weniger am Einzelnen zu künsteln pflegt — wie Hr. B. doch zuweilen; wogegen dieser jenen in Festigkeit der Hand bey gelehrtern Wendungen übertreffen mag. Auch scheint Hr. B. — so weit sich *dies* aus vorliegenden Werkchen beurtheilen lässt — Hrn. Z. an Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit bedeutend nachzustehen.

Ueber das Einzelne der hier gebotenen Stücke will Rec. nur kurz seyn. Eben das, was gute Lieder ganz besonders für Geist und Herz auszeichnet, lässt sich ja doch im Einzelnen gar nicht, oder nur in grosser Weitläuftigkeit, und selbst da unvollkommen und kaum verständlich, durch Worte darstellen: im Allgemeinen aber hat es Rec. oben schon zu bezeichnen gesucht; und was die Anwendung solches Allgemeinen auf die einzelnen Werke be-

*) Anm. In Gerbers Tonkünstler-Lexikon ist dieses Oratorium unter Handels Werken nicht aufgeführt, und es ist dasselbe überhaupt in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Haydn bekam bey seiner Anwesenheit in London die Originalpartitur von der Königin von England zum Geschenk, und diese Partitur befindet sich wahrscheinlich mit dem übrigen handschriftlichen Nachlass Haydns im Besitz des Fürsten Esterhazy. Von Haydn erhielt die Härtelsche Handlung in Leipzig eine Abschrift jener Original-Partitur, und so besitzt Hr. Härtel jenen schätzbaren Schatz, dessen Mittheilung durch den Druck — sollte es auch nur der Chöre seyn — jeden Verehrer wahrer Kirchenmusik, vermöglich aber den, in die heilige Tiefe der Tonkunst eingehenden Musiker, auf das Höchste interessiren würde. Nur der Abänderung des Textes, der hin und wieder zu sehr in das Gemeine und Geschmacklose fällt, bedürfte es, wie schon oben erinnert worden.

d. Verf.

trifft: so kann dies ja doch, in dieser, wie in jeder Kunst, bis zur Bekanntschaft des Beschauers mit dem Werke selbst, blos auf Treu' und Glauben vorläufig angenommen, oder ohne Treu' und Glauben vorläufig verworfen werden. So sey denn der Leser, gehört er unter diejenigen, welchen solche Lieder überhaupt bestimmt sind, nur zu dieser Bekanntschaft eingeladen: und für den Fall, dass er sich dazu leichter versteht, wenn er den Inhalt im voraus näher erfahren kann, so möge dieser hier noch angegeben, und mit einigen, allenfalls überflüssigen Bemerkungen begleitet werden.

No. 1. enthält ein sanftes, lieblich einfaches, man möchte sagen, unschuldiges Liedchen, das Gross und Klein sogleich anspricht, Gross und Klein bald auswendig lernt. — No. 2, wo das Gedicht mehr Reflexion, als Gefühl darlegt, hat der Comp. durch nähere Nachbildung des Einzelnen (besonders durch den gewandten Wechsel des Dur und Moll) diesem näher zu bringen gesucht. Dies ist ihm gelungen, obgleich das Absichtliche dabey bemerkbar wird. Das kurze Vorspiel möchte Rec. noch milder und einfacher wünschen: so scheint es ihm auf das, was dann gegeben wird, nicht nahe genug hinzuleiten. — In No. 3. hebt sich Hr. B. höher, greift auch sehr ernst und nicht ohne Eigenthümlichkeit in die Saiten, wie es der heilige Gegenstand — *die Treue* — verlangte, und die Ausführung desselben vom Dichter es wenigstens veranlasst, wenn auch nicht dringend nothig macht. (Sehr wohl bedacht ist gleich der Eintritt der Singstimme, gleichsam in einer Inversion, gerade wie sie der Dichter hat, und dabey ganz ungezwungen und natürlich. Dasselbe ist von der durch Einschiebsel erschwerten Zeile: *zitternd — drücken*, zu rühmen; nur die Bindung auf *Herz* würde Rec. vermieden, und lieber das *Dis* der Singstimme in eine Achtelpause verwandelt haben, die Note dem Instrumente allein überlassend. Die Ursache braucht er einem Manne, wie Hr. B., nicht erst anzuführen. Trefflich ist das angekettete: *Wohnt die Treue.* Es überrascht, ungeachtet gar kein ausserer Apparat dazu verwendet wird, ungemein schön. Auch wo diese Worte in der Folge wiederkommen, sind sie eben so verständig, als herzlich ausgedrückt. Dass Hr. B. wie ein Meister zu moduliren verstehe, wird wol Niemand leugnen, der dies Stück durchgesungen und durchgespielt hat. — No. 4. ist wieder einfacher, und recht zart und lieblich: doch möchte es wol, fasst man den Sinn des ganzen, herrlichen Gedichts, worüber die letzte Strophe entscheidet, zusammen, zu ruhig genommen seyn — zu wenig von dem haben, was sich am kürzesten mit dem Kunstausdruck, *Agitato*, andeuten lässt. Eben dies hat Reichardt in seiner frühen Composition dieses Gedichts (es ist von Herder, was hier nicht bemerkt ist,) glücklicher getroffen. — Sehr wahr und wahrhaft charakteristisch ist der Text der No. 5. ausgedrückt, ja, recht eigentlich nachgebildet, ohne dass dem Fluss des Gesanges damit viel Eintrag geschähe, oder am Einzelnen zu sehr gekünstelt würde. Man vergleiche und prüfe vornämlich den Gesang der Worte: *Für mich ist alles dahin* —, die darauf folgende Steigerung, (sie ist dem Musiker besser gelungen, als dem Dichter,) nun das: *ich war der Glücklichste sonst* — und jetzt, in tiefem Herabfallen, wiederholend: *ich war etc.* Die Ideen sind an sich hier (wie auch beym Dichter) weniger ausgezeichnet, als in einigen andern Nummern; aber die Ausführung ist, in jener Hinsicht, lobenswürdig. — No. 6. endlich — ein Fragment aus Göthe's köstlicher Elegie, *Alexis und Dora*, das recht gut so einzeln für sich bestehen, verstanden und genossen werden kann — ist gleich in der Ansicht und im ersten Entwurf wahrhaft eigenthümlich und ausgezeichnet. Die Gattung (auch das Metrum) verlangte eine mehr declamatorische, als eigentlich gesungene Weise; die blos declamirenden Stücke, und selbst die besten, wie die reichardtschen, behalten fast immer etwas Kühles und Nüchternes, wenn sie auch wirklich nicht trocken ausfallen; beydes scheint Hr. B., wie Rec., gefühlt und erwogen zu haben, und so versuchte er einen Mittelweg: er schrieb melodischen Gesang, fing aber in seine Noten — ist es erlaubt, so zu sagen — die Declamation und alles Rhetorische, ohne Nachtheil des eigentlich musikalischen Ausdrucks der Gefühle, ungemein glücklich ein: so dass wirklich der Sänger nur gut zu verstehen braucht, wie jedes gemeynt sey, und Geschicklichkeit und Sinn anzuwenden, was er verstanden, auch darzulegen, und er wird in gleichem Masse als Sänger und Declamator, wird den Musiker und den Dichter, so wie den Freund beyder befriedigen; er wird dies aber um so sicherer, je mehr er die ausgesuchte, wahrhaft bezeichnende Begleitung versteht, und sie mit der, bey dieser ganzen Gattung nothigen Freyheit zu behandeln und seinem Vortrage recht nahe anzuschmiegen vermag. Wer es weiss, wie schwer es ist, diese so mannigfaltigen Interessen gut zu vereinigen —

besonders bey Stellen, wie: „ein Leben, *unvermuthet in dir*, wie von den“ — (es weiss es aber schwerlich Einer, bis er Aehnliches versucht hat,) der wird Hrn. B. auch dafür seine Achtung nicht versagen, und, wie Rec., von ihm noch gar manches wahrhaft Vorzügliche in der Zukunft erwarten. Worauf dieser wackere Künstler bey seinen Arbeiten dieses Fachs überhaupt am meisten — eben seiner Individualität nach — zu sehen hat, möchte wol seyn, dass er dem Gesange an sich noch mehr Bedeutung, noch mehr inneres Leben, und auch, wo es gilt, noch mehr Fluss und Reiz gäbe; *im Ganzen*, der Begleitung nicht zu viel vertraute, (im Einzelnen, bey gewissen Gelegenheiten, muss das freylich geschehen,) und diese nirgends auf Unkosten jenes hervorhübe.

Kurze Anzeige.

Quattro Notturni a 4 voci cantanti. Vier Gesänge für 4 Singstimmen mit willkürlicher Klavierbegleitung, vom Hrn. Kapellmeister von Seyfried. 1stes Heft. Breslau, b. Förster u. Hoffmann. (Preis 20 Gr.)

Diese Gesänge sind ungefähr in der Weise der bekannten Call'schen entworfen. Zwey Tenor- und zwey Basstimmen führen sie aus. Jede von diesen ist einzeln abgedruckt, und eine verständig zusammengezogene, hin und wieder aber auch ein wenig obligate Klavierstimme beygelegt, welche wegbleiben, oder zur Erleichterung der Sänger benutzt werden kann. Den italienischen Gedichten ist eine deutsche Uebersetzung beygefügt, die aber steif gerathen ist, und sich — zum Theil auch aus Mangel an Reimen, die ja bey dieser Gattung zur Hauptsache gehören — nicht gut ausnimmt. Die Melodien sind durchgehends angenehm und natürlich; die Führung der Stimmen leicht und fliessend, aber doch interessant; man erkennt überdies in Ansehung der Vertheilung, der Verhältnisse der Theile gegen einander, und in gewissen noch andern Eigenheiten, die sich leichter bemerken, als in Worte fassen lassen, den erfahrnen, routinirten Componisten. (Am besten gefallen Ref. No. 1. und 2.) Demnach ist das Werkchen den Liebhabern kleiner vierstimmiger Gesänge zu empfehlen: sie mögen sich aber erst die Stimmen corrigiren lassen, denn diese sind ziemlich fehlerhaft, wenn auch übrigens gut gestochen.

Gedanken eines Kunstfreundes.

Die Augen des Urtheilenden haben einen weit grössern Focus, als die des Handelnden. Dieser ist ein Polyphem mit Einem Auge, jener ein Argus mit hundert Augen.

Wenn wir uns nur an das Schöne so ansaugten, und auf seine Aeusserungen so liebend warteten, wie auf die, des geliebten Kindes! Wie oft lässt uns das Vortrefflichste aus jener Sphäre kalt, so lang uns hier das Lallen entzückt!

Schönes erzeugen, das gelingt jedem zuweilen: aber im Schönen beharren, ist Sache des Meisters.

Arbeit ist alles, was ohne Phantasie gethan wird.

Nur die Seele ahnet und begreift die Seele in Leben und Kunst.

Bey Zerstreuungen soll man am wenigsten zerstreut seyn.

Unterhaltend ist, wovon wir fortgezogen werden: langweilig, wozu wir uns treiben müssen — sey auch jenes die Algebra, dieses ein Concert oder Declamatorium.

Leidige Erholungen, nach welchen man sich erholen muss!

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten September. Nº. 37. 1814.

Daniel Gottlob Türk.

Mit stiller, gedankenvoller Feyer empfängt der Mensch, an dem die Erscheinungen des irdischen Lebens nicht bedeutungslos vorüber gehen, die wiederkehrenden, ernsten Tage, wo geliebte und verehrte Freunde hinüber schlummerten in das bessere Leben. So empfingen auch wir den 26sten August. Denn dies war der Tag, der vorigen Jahr unsern *Türk* so unvermuthet aus unserer Mitte rief.

Zwar hatte die Gesundheit des Vollendeten schon einige Zeit vorher gelitten; er klagte fortwährend über Druck und Schmerzen im Magen. Aber der glückliche Bau und die ausnehmende Festigkeit seines Körpers, die noch keinem Angriffe einer Krankheit gewichen waren, liessen hoffen, dass er auch diese Uebel überwinden würde. Selbst noch wenige Augenblicke vor seinem letzten Athemzuge stand ich an seinem Krankenlager, besorgt zwar und bekümmert, doch nicht ohne Hoffnung. Kaum aber war ich in meine Behausung zurückgekommen, als die Nachricht von seinem Hinscheiden mich schon ereilte.

Heilig wird sein Andenken mir seyn. Er war ein edler Mann, in dem vollen Sinne des Worts, und mir ein theurer, unvergesslicher Freund.

Gern hätte ich schon längst einige Züge zu dem Gemälde entworfen, das ihn als Menschen, als Künstler, als Gelehrten würdig darstellen könnte; obgleich mir wol bewusst, dass die Vollendung dieses Gemäldes eine geschicktere Hand erwarten müsse. Aber die unruhvolle Zeit, die auch mich, von mehrern Seiten, in ihre Strudel zog, vergönnte mir nicht die Musse dazu. Jetzt sey es mir erlaubt, den lange gehegten Wunsch zu erfüllen, und zuerst einige Augenblicke bey der Feyer stehen zu bleiben, womit dieses Jahr der Todestag des Verewigten begangen wurde.

Wir haben hier jetzt eine Singakademie, gestiftet von Herrn *Friedrich Naue*, einem jungen, talentvollen Tonkünstler. Sie zählt gegen sechzig Mitglieder, über die Hälfte junge Damen, hat bereits mehrere, auch schwere Sachen, mit grosser Vollkommenheit ausgeführt, und wird zur Erhaltung und Verbreitung des guten Geschmacks in der Musik gewiss nicht unwirksam seyn. Diese Akademie feyerte den Abend des 26sten Augusts in ihrem Versammlungssaale im Hause des Unterzeichneten, mit einer Cantate, die Hr. Naue dazu geschrieben hatte, und die, dem Zwecke gemäss, ausser den eingemischten Recitativen, blos Chöre enthielt, welche ohne Instrumentalbegleitung gegeben wurden. Die Worte des Textes, vom Unterzeichneten, mögen hier Platz finden.

Chor.

Alles, was hienieden blühet,
Das verwelket und vergeht.
Unsres Lebens Frühling flieht,
Und nichts Irdisches besteht.

Rec.

Wen feyert diese Trauer
Wem gilt der Klagelon?
Auf Aller Antlitz ruhet,
Aus jedem Auge spricht
Der tief empfundne Schmerz,
Und stille Thränen fliessen.

Chor.

In des Grabes heiliger Stille
Ruhet des Entschlafenen Hülle,
Ihm dem Vater, ihm dem Freunde gilt
Diese Thräne, die dem Aug' entquillt.

Rec.

Er war der Tonkunst
Geweihter Liebling.
Sein tiefer Geist erforschte
Des Wohllauts reizenden Geheimnis
Gewaltig in des Klanges Reich
Hat er geherrscht,
Des Liedes süsse Macht
Gehorcht' ihm gern.

Der schönste Wohllaut aber thronte
Im eignen Herzen ihm,
Das — nicht mehr schlägt!

Chor.

Wohl dem, der ihn erfunden
Bis zu dem Grabe wird!
Der in der Prüfung Stunden
Vom rechten Pfad nicht irrt!
Der Ueberwinder Krone
Winkt ihm an Gottes Throne.

Rec.

So wandelte der Edle,
Der Freund uns war im Leben,
Und schon umduften Halm und Blume
Im Abendthau die Urne,
Die seine Asche birgt.
Warum trägt diese Erde
Kein bleibend Gut?
Warum muss alles Schöne,
Muss alles Herrliche vergehn?
Ach, selbst die Tugend, die geprüfte,
Sie eilt zurück ins bessre Vaterland!
Verlassen oft, und mit dem Schmerz vertraut,
Blickt sie hinauf in stiller Sehnsucht,
Wie manche heisse Thräne hat
Auch Er, der Edle, hier geweint!

Chor.

Der über Sternen thronet,
In ewger Klarheit wohnet,
Er lenket das Geschick,
Er hört des Dulders Klage,
Und eilt zu rechten Tage
Den müden Geist zurück.

Die Composition war ausdrucksvoll und rührend, und dem gemäss auch der Vortrag. — Die Hinterlassenen, so wie die nahen Freunde und Verehrer des Verewigten, waren zu der Feyer eingeladen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Halle, den 27sten August 1814.

Maass.

Alte und neue Kirchenmusik.

(Beschluss aus der 36sten No.)

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süsslichkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tödtenden Aufklärerey gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den catholischen Kirchen den Cultus bildet, die Messen, Vespern, Passionshymnen u. s. w. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für die *Opera seria* zu seicht, zu würdelos gewesen seyn würde. Mag es hier unverhohlen gesagt werden, dass selbst der, in seiner Art so grosse, unsterbliche *J. Haydn*, selbst der gewaltige *Mozart*, sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm componirte, sind beynahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen: und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein *Requiem* ist wol das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat. So künstig, so tief oft Haydn die Worte des Hochamts gesetzt hat, so vortrefflich die harmonische Ausarbeitung ist: *so* giebt es doch beynahe keins dieser Werke, das ganz frey von manchen Spielereyen, ja von mancher, der Würde des Kirchenstyls ganz unangemessenen Melodie wäre, und selbst, dass der Meister die menschliche Stimme zuweilen gar zu sehr als Instrument behandelt, welches man ihm mit Recht vorwirft, fliesst aus dem gar zu Hüpfenden, Springenden des melodischen Ganges. Dass die *Schöpfung* durchaus kein, im reinen Kirchenstyl durchgehaltenes Oratorium ist, wurde von denen, die jenen Styl wahrhaft im Innern tragen, längst erkannt: indessen thut man dem Meister grosses Unrecht, wenn man seinen beyden Werken, der *Schöpfung* und vorzüglich den *Jahreszeiten*, den Massstab der reinen Kirchenmusik anlegt. Das pedantische Sichten und Classificiren in der Kunst thut selten gut. Jene Musik des Meisters bezieht sich in keiner Art auf kirchlichen Cultus, und jene sogenannten Oratorien sind nichts anders, als der herrliche Ausdruck, wie dem Meister das Leben — die Welt — in der Musik aufgegangen. Nur in beengter Ansicht genommen, sind die *Jahreszeiten* Manchem in schiefem Lichte erschienen. Es giebt kein herrlicheres, farbenreicheres Bild des ganzen menschlichen Lebens, als wie es der Meister in den *Jahreszeiten* musikalisch aufgestellt hat; und selbst manche genialе Spielerey färbt nur glühender die bunten Gestalten der Welt,

die uns in flimmernden Kreisen umtanzen. Derselbe ewige Wechsel des Ernsten, Grauenhaften, Schrecklichen, Lustigen, Ausgelassenen, wie das irdische Seyn ihn treibt, herrscht in jener wundervollen Musik, die auf die Kirche sich höchstens nur in so fern bezieht, als auch fromme Betrachtungen in den Kreis des täglichen Lebens gezogen werden. Es ist nicht zu leugnen, dass die Individualität des Meisters sich auch hier, wie vorzüglich in seiner Instrumental-Musik, in einer gewissen humoristischen, neckhaften Lustigkeit ausspricht: aber selbst in seinen ernstesten Werken für die Kirche hört sich Manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beissenden Hunde erscheinen.

Sind nun, auf die reine Kirchenmusik zurückzukommen, auch die haydnschen Messen und kirchlichen Hymnen, vorzüglich im Vergleich jener alten, wahrhaft heiligen, von der Erde verschwundenen Musik, durchaus nicht Muster des Kirchenstyls zu nennen: so versteht es sich doch von selbst, dass sie über die neuesten Productionen dieser Art hoch hervorleuchten, wiewol sie freylich dem Unverstande zu allem theatralischen Prunk Thür und Angel öffneten. Wie oft wurde der grosse Haydn nachgeahmt, oder vielmehr nachgeäfft: aber bloss an der Schaale nagten die sogenannten Kirchencomponisten, ohne den Kern zu erbeuten, und der tiefe Geist der Harmonik, der in seinen Werken verschlossen, konnte ihnen nicht aufgehen. Daher entstanden die abgeschmackten, seichten, kraftlosen Kirchencompositionen, wie sie der Verfasser in neuester Zeit in den Kirchen des catholischen, südlichen Deutschlands, und in Böhmen und Schlesien hörte. — Mancher sonst wackre Componist verleugnete sich, so wie er es unternahm, ein Kirchenstück zu setzen, und es ist in dieser Hinsicht merkwürdig, dass selbst ein neuerer, tiefsinniger, in die Harmonik tief eingeweihter Meister nicht mehr im Kirchenstyl leistete. Cherubini's dreystimmige Messe, so viel Geist und Kunst übrigens daran verwendet, erfüllt doch nicht im mindesten die Bedingungen wahrer Kirchenmusik, da mehrere Sätze ganz theatralisch sind. — Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchencomponist ist der wackre *Michael Haydn*, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft. —

Diese Andeutungen — denn nur dafür wünscht der Verfasser, dass man alles bisher Gesagte ansehen möge — reichen hin, die Resultate dessen, was in der jetzt angebrochenen Zeit für die Kirchenmusik geschehen kann, aufzustellen. — Rein unmöglich ist es wol, dass jetzt ein Componist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo, und auch wie später, Handel u. A. — Jene Zeit, vorzüglich wie das Christenthum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler. Ein *Miserere*, wie das von Allegri oder Leo, componirt jetzt eben so wenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raphael, Dürer oder Holbein malt. Indessen bieten beyde Künste, Malerey und Musik, rücksichtlich ihres Fort- oder Weiterschreitens in der Zeit verschiedene Ansichten dar. Wer mag daran zweifeln, dass die grossen Maler jener alten Zeit, in Italien es bis zur höchsten Stufe der Kunst gebracht hatten? Die höchste Kraft und Anmuth lag in ihren Werken, und selbst in technischer Fertigkeit übertrafen sie die neuen Meister, die in jeder Hinsicht vergebens darnach streben, sie zu erreichen. In Zeichnung, Colorit — kurz, in jedem der Theile, die sich zum vollendeten Ganzen bequem zusammenfügen müssen, sind die alten Meister den Neuern überlegen, und der Vorurtheilfreye wird dies in jeder Galerie, die alte und neue Gemälde zusammenstellt, bestätigt finden. Mit der Musik ist es aber anders. Der Leichtsinn der Menschen konnte den waltenden Geist nicht aufhalten, der im Dunkeln fortschritt, und nur der tiefer Eindringende, der seinen Blick abwandte von dem immerwirrenden Bilde, in dem die von allem Heiligen und Wahrhaftigen losgerissenen Menschen sich bewegten, wurde die Strahlen gewahr, die, des Geistes Daseyn verkündend, durch das Dunkel brachen, und glaubte an ihn. Das wunderbare Streben, jenes Walten des belebenden Naturgeistes, ja unser Seyn in ihm, unsere überirdische Heimath, zu erkennen, das sich in der Wissenschaft offenbart, wurde durch die ahnungsvollen Töne der Musik angedeutet, die immer vielfaltiger und vollkommner von den Wundern des fernen Reiche sprach. Es ist nämlich wol gewiss, dass die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahneten, so wie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen.

Haydn, Mozart, Beethoven, entfalteten eine neue Kunst, deren erster Keim sich wol eben erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigte.

Dass der Leichtsinn, der Unverstand, mit dem erworbenen Reichthum übel haushaltete, dass endlich Falschmünzer ihrem Rauschgolde das Ansehen der Gediegenheit geben wollten, war nicht die Schuld jener Meister, in denen sich der Geist so herrlich offenbarte. Wahr ist es, dass beynahe in eben dem Grade, als die Instrumentalmusik stieg, der Gesang vernachlässigt wurde, und dass mit dieser Vernachlässigung, die von den Componisten ausging, jenes völlige Ausgehen der guten Chore, das von mancher kirchlichen Einrichtung (Aufhebung der Kloster u. s. w.) herrührte, gleichen Schritt hielt; dass es unmöglich ist, jetzt zu Palestrina's Einfachheit und Grösse zurückzukehren, wurde schon gesagt: in wiefern aber der neu erworbene Reichthum ohne unheilige Ostentation in die Kirche zu tragen scheint, das fragt sich noch. —

Dem jungen Componisten, der zu wissen begehrte, wie er es denn anfangen solle, wahre, würdige Kirchenmusik zu setzen, könnte man nur antworten, dass er sein Inneres wohl erforschen möge, ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne, und ob dieser Geist ihn antreibe, Gott zu preisen, und von den Wundern des himmlischen Reichs in den wunderbaren Tönen der Musik zu reden; ja, ob sein Componiren nur das Aufschreiben der heiligen Gesänge sey, die wie in andachtiger Verzückung, aus seinem Innern strömten. Nur wenn dieses ist, werden seine Kirchengesänge fromm und wahrhaft seyn. Jede aussere Anregung, jedes kleinliche Bemühen um irdischen Zweck, jedes eitle Trachten nach Verwunderung und Beyfall, jedes leichtsinnige Prunken mit erworbener Kenntnis, führt zum Falschen, zum Unwürdigen. Nur in dem wahrhaft frommen, von der Religion entzündeten Gemüth wohnen die heiligen Gesänge, die mit unwiderstehlicher Macht die Gemeinde zur Andacht entflammen. — Ist der junge Componist nicht durch den Leichtsinn der Welt verdorben, so werden ihn die Werke der alten Meister auf wunderbare Weise erheben; ja, er wird es fühlen, wie das, was im eignen Gemüthe nur wie verworrene Ahnung lag, sich zum klaren Anschauen verdeutlicht. Das Studium des Contrapunkts ist nichts, als die, jedem, der ein Gebäude aufführen will, zu erwerben nöthige, genaueste Kenntnis der innern Structur: aber das tiefe, anhaltende Studium der Werke grosser Meister wol nur das, woraus der Künstler die Kraft des Bildens schöpfen, oder vielmehr in das lebendige Wirken rufen muss. Nicht genug kann daher der, mit kindlichem, frommen Gemüth begabte Künstler jene Werke der alten Meister sich so zu eigen machen, dass er sie selbst ganz in Sinn und Gedanken trägt: dann wird ihm bald jeder fremdartige, unheilige Prunk leer und schaal erscheinen, und er nie versucht werden, sein Werk damit zu putzen. — Die Erfindung der echtkirchlichen Melodien ist das, woran jeder nicht wahrhaftige Componist scheitert — der Probierstein des innern Gemüths. Alles harmonische Ausarbeiten, dem Kirchenstyl gemäss, verbirgt nicht das profane Thema: so kann eine, im theoretischen Sinn, rein gearbeitete Fuge gar nicht kirchenmässig seyn; so können oft kunstreiche Imitationen den hüpfenden, dem Concertsaal oder dem Theater abgeborgten Satz nur noch mehr nach seinem ursprünglichen Charakter ins Licht stellen. Aber freylich muss ja auch eben die Melodie rein aus dem frommen Gemüthe strömen: hier lässt sich nichts künstlich hervorrufen, hier gilt nur die wahre Begeisterung. — Nun ist es aber gewiss, dass dem heutigen Componisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichthums giebt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschliessen, da es der forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichthums, der ihn schadlich macht: er selbst ist ein wohlerworbenes, herrliches Eigenthum, das der wahre, fromme Componist nur zu grosserer Verherrlichung des Hohen, Ueberirdischen, das seine Hymnen preisen, anwendet. Jene bunten, krausen Figuren, vorzüglich in den Saiteninstrumenten, die wie aufgeklebte, knisternde Goldflitter die Ruhe und Haltung des Ganzen stören, die den Gesang übertauben, und vorzüglich in dem hohen, gewölbten Dom nur ein verwirrendes Getäusch machen, sind aller Kirchenmusik fremd, und nur der Unverstand kann sich ihrer bedienen; so wie alle weichliche Concertmelodien der Blasinstrumente in der Kirche unkraftig und würdelos klingen. Allerdings ist es richtig, dass in starken Sätzen für die Violinen die geschwinden Noten von vieler Wirkung sind: aber dann ist das blosse Brechen der langern Noten der Accorde

in geschwindere, z. B. der Viertel in Sechszehntheile, für die Kirche offenbar besser, als jede andere, jede krause Figur. Z. B.

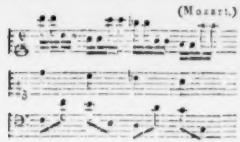

Dieselbe Stelle auf folgende Weise instrumentirt:

streift mit den durchlaufenden, dissonirenden Tönen schon an das Theatralische und klingt in der Kirche verworren. Ueberhaupt sind wol in der Kirche diejenigen Figuren die schicklichsten, die ohne dissonirende Noten blos den Grund-Accord durchlaufen, da sie der Kraft und Deutlichkeit des Gesanges am wenigsten Eintrag thun, vielmehr die Wirkung oft um vieles verstärken. — Dass die Blasinstrumente sich oft herrlich dem Gesange anschmiegen, und dass in ihrem Gebrauch die Meister der neuern Zeit manches entdeckten, das man in alter nicht ahnete, mag niemand leugnen. Hier darf wol das Meisterwerk nochmals erwähnt werden, das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmuck der neueren verbindet, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentirung, den neuen Kirchencomponisten als Muster gelten kann: das tiefe, überschwenglich herrliche *Requiem* von Mozart. Das *Tuba mirum* — mag vielleicht der einzige Satz seyn, der in das Oratorienartige fällt: sonst bleibt die Musik überall reiner Cultus, und nur als solcher ertönen die wunderbaren Accorde, die von dem Jenseits sprechen, ja, die das Jenseits selbst sind, in ihrer eigenthümlichen Würde und Kraft. — Das *Requiem*, im Concertsaal aufgeführt, ist nicht dieselbe Musik; die Erscheinung eines Heiligen auf dem Ball: — Freylich ist der grosse Verfall der Kirchenmusik im catholischen Deutschland, und selbst in Italien, daran Schuld, dass die Werke der alten, hohen Meister gar nicht mehr, oder nur auf unwürdige Weise gehört werden, und nur noch im Concert darf man hoffen, wenigstens einigermassen würdig, manches ältere klassische Werk zu hören! Abgesehen davon aber, dass die für den Cultus bestimmte Musik ohne denselben bedeutungslos bleibt — denn diese Musik ist ja der *Cultus selbst*, und daher eine Missa im Concert, eine Predigt im Theater: so ist es auch unmöglich, dass bey Concert-Aufführungen, selbst guten, das Gemüth, durch tausend Dinge zerstreut, so in Andacht entzündet werden kann, als in der Kirche durch den feyerlichen Cultus. Das Hervorrufen der alten Werke im Concert ersetzt daher keineswegs ihr Verschwinden aus den Kirchen. — Dem gänzlichen Verfall des Gesanges scheint durch die lobenswerthe Einrichtung der Singakademien Einhalt zu geschehen; sollen indessen diese Akademien auf die Kirchenmusik von wahrem Einfluss seyn, so müssten sie nicht Privat-Unternehmungen bleiben, sondern in religieser Form vom Staate gebildet und unterstützt werden. An catholischen Oertern würden dann diese Akademien den kirchlichen, musikalischen Cultus, an evangelischen Oertern aber oftmals Kirchenmusiken während des Cultus ausführen. Von *Concerten* in der Kirche, die man gegen einen Eintrittspreis besucht, ja wo es oft, wie im Theater, verschiedene, geringere und höhere Plätze giebt, Parterre und Galerie, dürften dann, als etwas ganz Unwürdigem, aller christlichen Frömmigkeit Entgegenstrebenden nichts mehr Statt finden, und der heilige Ort nicht mehr zum Tummelplatz der Arroganz und Ostentation entweiht werden. Selbst die Uebungen dieser Akademien könnten an heiligen, geweihten Oertern gehalten werden, und so aus ihnen sich Conservatorien bilden, wie sie sonst in Italien bestanden, und aus denen die grossen Meister der damaligen Zeit hervorgingen. Es ist richtig, dass der evangelische Cultus eigentlich dem wahrhaft Musikalischen entgegenstrebt: aber mit dem Wiederaufblühen wahrer Kirchenmusik würde der Zeitgeist hier auch das Herrliche, Erfreuliche bilden, und die heilige Musik auch wieder eindringen in den Cultus der evangelischen Gemeinde.

Wie sehr nun auf jene Weise der Geist der wahren Musik auch weiter im Volk erweckt werden, so aber das Falsche, Unwürdige, was der Leichtsinn in die Kunst gebracht hat, verschwinden würde: das liegt am Tage. Für Tonkünstler und

Componisten, ja für jeden echten Verehrer der wahren Kirchenmusik, wäre nichts erfreulicher, als wenn die Werke der alten Meister, die nur wie verborgene Schätze selten hin und wieder anzutreffen sind, durch Druck und Stich in das Publicum kämen; und sollte es Anfangs auch nur bruchstückweise, etwa in der Form des reichardtschen *Kunstmagazins*, geschehen. Denn selbst diese Anregung würde nicht ohne die ersprieslichsten Folgen bleiben. Wie mancher junge Componist kennt einen Palestrina, Leonardo Leo, Scarlatti etc. nur dem Namen nach, und seine individuelle Lage verhindert ihn, sich die Abschrift ihrer selten gewordenen Werke zu verschaffen; und doch würden ihn erst jene Werke über die wahre Kirchenmusik aufklären. — Die Leichtigkeit, sich jene Werke zu verschaffen, würde aber auch selbst manche Aufführung erzeugen, die sonst unterblieben wäre. —

Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die alten, hohen Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tobenden Geräusch des ausgelassenen, wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern seyn, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen, und die Musik frey und kräftig ihre Seraphsschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimath ist, und von dem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstralt! —

Notizen.

Die gewaltigen Veränderungen der Verhältnisse, und die Vermischungen solcher europäischer Völker, die einander sonst nur ganz von weitem kannten, haben schon jetzt keinen geringen Einfluss auf die Tonkunst gehabt, und, um hier nur Eines anzuführen, uns mit gar manchem ausländischen, bis dahin in Deutschland ganz unbekannten Kunstwerke und Künstler von wahrem, sehr bedeutendem Werth, und vieler, fremdartiger Eigenthümlichkeit, in Bekanntschaft gebracht. Was Letzteres betrifft, so sey hier nur Spanien angeführt, das uns Deutschen in Hinsicht auf Tonkunst noch vor einem Decennio fast so fremd war, als wir ihm; von dem aber, und besonders in den letzten Jahren, nicht Weniges zu uns gekommen ist, das uns nicht nur historisch, sondern auch künstlerisch bereichert, und das gewiss nicht ohne vortheilhafte Wirkung bleiben wird, ja schon jetzt nicht ohne dieselbe ist. Unter den früher uns allen unbekannt gebliebenen spanischen Meistern, welche nun Zeitverhältnisse uns entweder in Person oder in ihren Compositionen näher gebracht haben, wurde neulich der ausgezeichnete Künstler, Almeida, ehemals Stallmeister des Königs von Spanien, durch Hrn. Nageli in Zürich in diesen Blättern genannt und treffend geschildert: wir nennen hier den geistreichen, originellen Componisten, *Mariano de Ledesma*, ehemals Kapellmeister des Königs in Madrit, indem wir zugleich einige Nachrichten von seinem Leben, und eines seiner vielen, mit Recht ungemein beliebten Lieder als musikal. Beylage mittheilen.

Mariano de Ledesma stammt von altadelicher, sehr geachteter Familie aus Saragossa. Schon in der frühesten Jugend zeigte er einen schwärmerischen, wahrhaft leidenschaftlichen Hang zur Musik, widmete sich derselben mit ganzer Seele, und that dies mit solchem Erfolg, dass er, noch ein kleiner Knabe, schon als ausgezeichneter, liebenswürdiger Sänger bekannt war. Man liess ihn in der Kirche auftreten: aber er riss durch Stimme und Vortrag das Publicum so hin, dass die Geistlichen es nicht für rathsam hielten, ihn länger hier singen zu lassen. Es wurde daher — Ledesma stand damals im 9ten oder 10ten Jahre — sein Gesang in den Kirchen unter allerley Entschuldigungen abgelehnt. — Späterhin, obgleich noch in frühen Junglingsjahren, dirigirte er die Opern und Kirchenmusiken in Saragossa, und im 17ten oder 18ten Jahre war er schon ein bekannter, geschätzter Componist und Kapellmeister. Etwas später ging er nach Madrit, wurde dem Hofe bekannt, und bald als einer der königl. Kapellmeister angestellt. Die Revolution v. J. 1808. beraubte auch Ledesma's Familie, die Ferdinand VII. treu ergeben war, aller ihrer Güter: Mariano musste flüchten und kam Anfang 1811. nach London, nachdem er vorher so lange in Sevilla und Cadix gelebt hatte, bis die Franzosen ihn vertrieben. In London musste er sich vom Unter-

richten erhalten, wurde aber bald bekannt und sehr beliebt. So gelangte er zum Amte eines Lehrers der Prinzessin Charlotte von Wallis, als welcher er noch jetzt angestellt, und von allen Kennern und Freunden der Musik, so wie von mehrern der ersten Harfer, hochgeschätzt und aufgesucht ist. Letzteres bekömmt um so mehr Gewicht, wenn man bedenkt, dass der verdienstvolle Ashley (auch ein Kenner und Verehrer deutscher Tonkunst,) einer der vielbeschäftigsten Musiklehrer in der Welt, in London fast gar keine Schüler mehr findet; dass der erste Violinist in Madrid unter Carl IV., Varesi, einer der grössten Virtuosen auf diesem Instrumente, von einigen Guitarre-Stunden, die er Damen giebt, leben muss, und nicht einmal Gelegenheit hat, Quartett zu spielen; dass der berühmte Componist und Pianofortespieler, Cramer, von dem Publicum so vernachlässigt wird, dass er gar nicht mehr öffentlich, sondern nur höchstens vor einigen Freunden spielt, und dass der nicht weniger berühmte Componist und Virtuos, der Stammvater fast aller der vorzüglichsten Violinisten unsrer Tage, Viotti, eine Weinhandlung errichten musste, um leben zu können. — — Ledesma kennet, ehrt und liebt auch deutsche Musik, vornämlich Haydn und Mozart. Das *Requiem* des Letztern entzückte ihn so, dass er — damals noch Kapellmeister in Madrit — nicht abliess, bis er es, wie überaus schwer ihm auch das Einstudiren mit Sängern und Orchester ward, zum Gehör brachte. Er führte es erst in Privatgesellschaften, dann aber in einigen Kirchen Madrits auf, und es riss da die Zuhörer fast zu gewaltsamen Aeusserungen der Begeisterung hin. — Ledesma hat nicht wenig, und von verschiedenen Gattungen geschrieben. Unter seinen spätern Arbeiten, so weit uns dieselben bisher bekannt worden sind, zeichnen sich vornämlich Sonaten und andere Werke für das Pianoforte, und Lieder (Canzonetten, Romanzen u. dergl.) durch Eigenthümlichkeit der Erfindung, und noch mehr durch seelenvollen Ausdruck aus. Die uns gefällig übersandte Romanze, die wir hier beylegen, wird, so klein sie ist, unser Urtheil beweisen. Die strengste Beobachtung unsrer deutschen Harmonielehre wird man vom Südländer nicht verlangen, die Erhöhung des Effects mancher Stelle durch solche und manche andere Abweichungen nicht verkennen, und mit der deutschen Uebersetzung, die wir unterlegen, vorlieb nehmen.

Aus pariser Blättern entlehnen wir Folgendes. „Der berühmte Compositeur, Cherubini, hat sich, gleich mehrern berühmten Mannern und Gelehrten der Hauptstadt, unter die Nationalgarde einschreiben lassen, und nun auch das Kreuz der Ehrenlegion erhalten. Er fährt dabey fort, dem königl. Conservatorium der Musik als Mitinspector vorzustehen. Unter der vorigen Regierung würde er diese Decoration nie erhalten haben, weil er es wagte, in einem Gespräch über musikalische Gegenstände anderer Meynung zu seyn, als Bonaparte."

Es sey uns erlaubt, bey dieser Gelegenheit folgende Stelle aus einem, schon vor fast sechs Jahren erhaltenen Briefe eines sehr angesehenen, gelehrten Freundes in Paris anzuführen. „Entschuldigen Sie, wenn ich Ihren Wunsch, aufrichtige Urtheile über die hiesige öffentliche Musik durch mich zu erhalten, unerfüllt lasse. Wie man will, dass auch darüber geurtheilt werde, das finden Sie in den hiesigen Blättern: wo mein Urtheil damit zusammenstimmete, würde ich mithin etwas Unnöthiges schreiben; wo es abwiche, und ich es doch schriebe, mehr, als sich vielleicht der Deutsche denken kann, zu fürchten haben. Es soll selbst über die Musik, z. B. einer Oper, eher gar nicht geurtheilt werden, bis von oben herab ein Urtheil ausgesprochen ist, und dann soll alles urtheilen, wie es dort geschehen. Demnach ist es hier mit bedeutenden Kunstproducten, wie es mit bedeutenden Werken der Literatur ist. Was aber den Deutschen vielleicht mehr, als alles, befremdet: wir besitzen selbst einsichtvolle, wahrhaft humane Manner, von würdigem Sinn und wohlwollendem Charakter, welche fest überzeugt sind, *hier* müsse das *so* seyn" — —

Kurze Anzeigen.

Variations pour Clarinette et Pianoforte, comp. par Charles Marie de Weber. Oeuvr. 33. à Berlin, chez Schlesinger. (Preis 12 Gr.)

Ueber ein angenehmes, singbares Thema schrieb Hr. v. W. hier nur sieben Variationen: sie sind aber auch sämmtlich wahre Variationen, und nicht etwa blos Auflösungen der Accorde in diese und jene gebräuchlichen Figürchen. Wahre Eigenthümlichkeit,

der Ansicht und Behandlung zeigt sich in mehrern derselben; und weiss besonders der Klarinettist alle Vortheile, die ihm hier geboten sind, zu erkennen und glücklich darzulegen, so ist die Wirkung bedeutend und ungemein erfreulich. Seine Stimme ist bey weitem die vorherrschende, aber auch bey weitem die schwierigere. Einige Stellen wollen selbst von Virtuosen auf der Klarinette wohl angesehen seyn; doch ist alles dem Instrumente, wie hoch man es nämlich jetzt getrieben hat, angemessen, und nimmt sich schön auf ihm aus. Die freyern Uebergänge und Verbindungen verschiedener Variat. unter einander, sind ebenfalls von sehr guter Wirkung.

Polonoise p. le Pianoforte, comp. par J. Kaczkowski. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 12 Gr.)

Keine Polonoise zum Tanzen, sondern ein lang ausgeführtes Stück, wie etwa die Polonoise, die das Finale von Rode's Violinconcert aus D moll ausmacht. Mit dieser hat sie überhaupt viel Aehnlichkeit; ja, der ganze Zuschnitt, die Wiederholungen des Thema, mehrere der reichen, brillanten Figuren etc. scheinen zu verrathen, dass ursprünglich das Stück wirklich für concertirende Violin und Orchester geschrieben ist. Es zeichnet sich aus durch Feuer, durch gar manches Eigene in der Erfindung vielfaltiger Veränderungen, und durch jenen interessanten Wechsel heftiger und schwermüthiger Sätze, womit die jetzigen Polen ihre Polonoisen überhaupt auszustatten pflegen — wenn sie können. Das Stück verlangt Spieler, die dies zu erkennen und nachdrücklich darzulegen wissen, auch eine nicht unbeträchtliche Fertigkeit, besonders der rechten Hand, besitzen.

Gedanken eines Kunstfreundes.

(Fortsetzung von der 36sten No.)

So wie man an Versen leichter einschlaft, als an Prosa, so wird man auch durch erstere nicht so leicht aus dem Schlaf gebracht. Deshalb rufen die Nachtwächter billig in Versen. Und wenn also unsere Zeit, die auch an diesen Poesien immer Verbesserungen vornimmt, endlich auf den Gedanken käme, die Nachtwächter in Prosa rufen zu lassen, so würde jedermann erwachen und sie rufen hören.

Morgen, Mittag, Abend, Nacht — sind wie die vier Saiten der Violin; sie müssen in reinen Quinten zusammenstimmen, wenn wohllautende Lebensmusik gedeihen soll.

Vor dreyssig Jahren waren die Dichter vielleicht nicht so poetisch, als die jetzigen: aber die Nation war poetischer, und fühlte bey mittelmässigen Liedern mehr, als wir bey guten.

Der Zeitfluss ist dem Schönen feind; er will alles generalisiren, und reisst jedes Specielle baldmöglichst wieder in das allgemeine Element zurück. Die Kunstkraft muss gewaltig mit der Zeit ringen, wenn sie ihren Individualisationen Platz gewinnen will.

So wie sich einige Dissonanz-Accorde hinaufwärts, andere in die Tiefe auflosen wollen, so auch die Accorde unseres Innern. Manche wollen der Aussenwelt, der freyen Natur, dem geselligen, dem Kunstleben zu; andere streben zur Einsamkeit, zur Contemplation, zum stillen, häuslichen Genuss, und dies meistens so bestimmt, dass, wenn wir uns zum Gegentheil nöthigen wollen, eine höchstunangenehme Disharmonie in unserm Gemüth entsteht.

(Die Fortsetzung folgt.)

(Hierbey die musikalische Beylage No. IV., eine Romanze des Mariano de Ledesma enthaltend.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

El Pescador. *Der Fischer.*

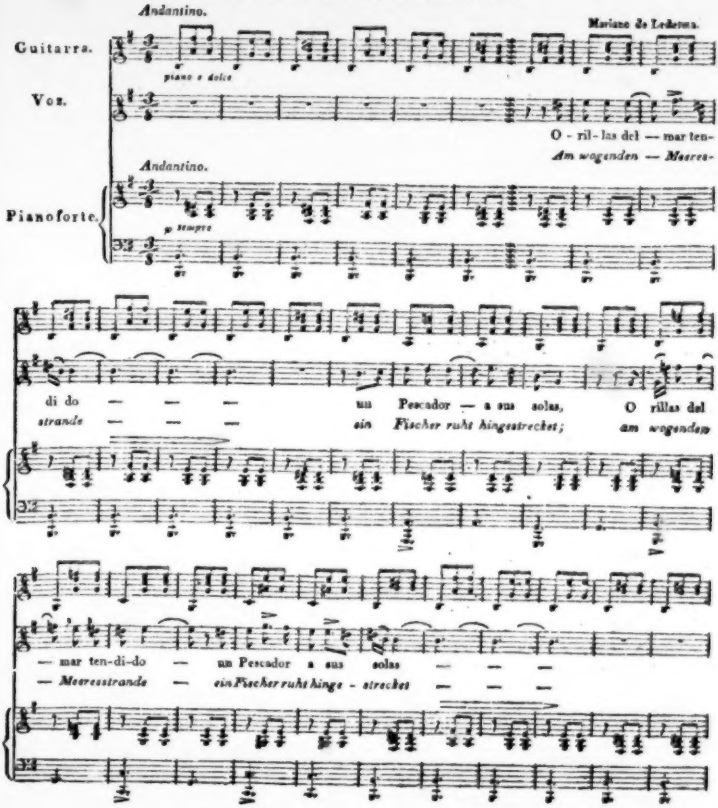

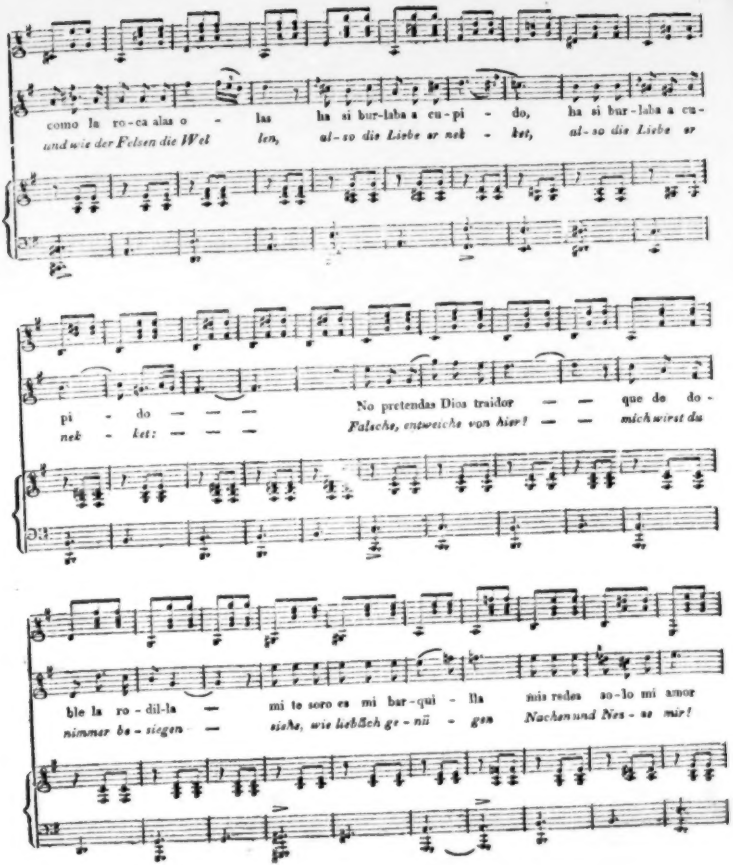
como la ro-ca alas o - las ha si bur-laba a cu-pi - do, ha si bur-laba a cu-
und wie der Felsen die Wel len, al-so die Liebe ar nek - ket, al-so die Liebe ar
pi - do — — —
nek - ket: — — —
No pretendas Dios traidor — — que de do-
Falsche, entweiche von hier! — — mich wirst du
ble la ro - dil-la — mi te soro es mi bar-qui - lla mis redes so-lo mi amor
nimmer be - siegen — sieha, wie lieblich ge - nü - gen Nachen und Net - ze mir!

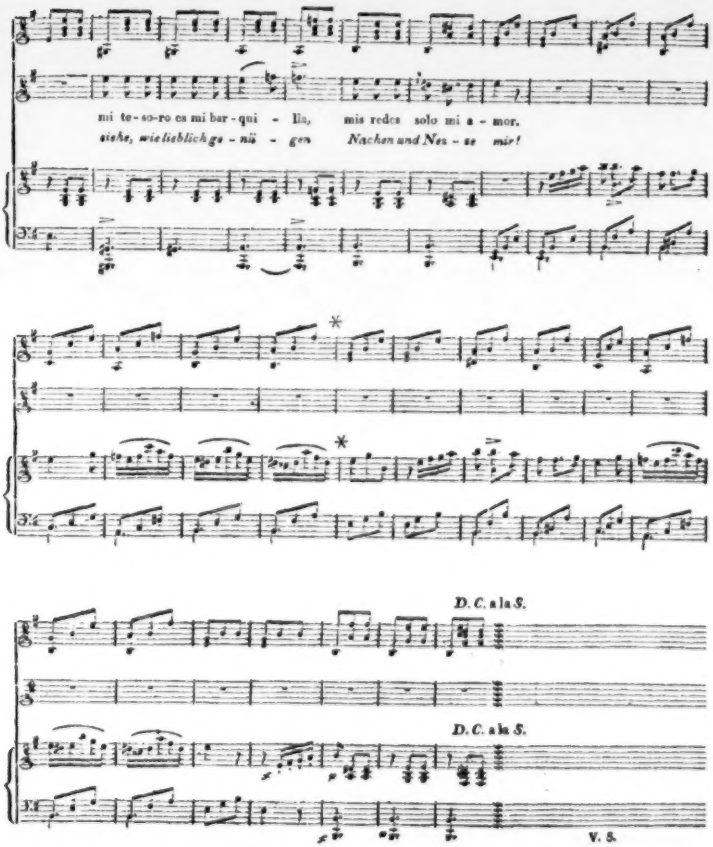
mi te-so-ro es mi bar-qui - lla, mis redes solo mi a - mor.
siehe, wie lieblich ge - nü - gen Nachen und Net - ze mir!
D.C. a la S.
D.C. a la S.
V. S.

2.

Quando algun incauto pez
Entra en mis redes, le digo;
Tal quisiera hacer conmigo
El Amor alguna vez:
Pero no espere el traidor
Un vasallo en esta orilla;
Que mi bien es mi barquilla,
Mis redes solo mi amor.

3.

Yo vi de Nerina ingrata
El amante pobrecillo!
Que no vi ningun barquillo
A quien mas la mar combata:
Y me ofrecerás, traidor,
Una ley que tanto humilla?
No: mi bien es mi barquilla,
Mis redes solo mi amor.

4.

La bella Silvia que entanté
Por la ribera venia,
Oyó, como repetia
El marinero en su canto:
„Nunca mandarás, traidor,
„En mi voluntad sencilla:
„Que mi bien es mi barquilla,
„Mis redes solo mi amor.

5.

Entonces Silvia le mira,
Y el corason le penetró:
El va a repetir su letra,
Y en vez de cantar suspira.
A Dios, pobre pescador
A Dios red, á Dios barquilla,
Que ya no hay en esta orilla
Sino vasallos de amor.

2.

Schon fängt sich in meinen Netzen
Das Fischchen, und ist verloren:
So würd' auch Liebe mich fangen,
Gleich ich den sorglosen Thoren!
Darum entweiche von hier:
Mich wirst du nimmer besiegen!
Siehe, wie lieblich genügen
Nachen und Netze mir!

3.

Am Freunde hab' icha erfahren,
Wie mit uns die Liebe gaukelt:
Trillt uns, wie dort meinen Nachen
Spielende Welle 'rumschaukelt.
Darum entweiche von hier:
Mich wirst du nimmer besiegen!
Siehe, wie lieblich genügen
Nachen und Netze mir!

4.

Da dringt ihm das schwarze Auge
Der Fischerin tief zu Herzen;
Und statt der frohlichen Weise
Singet der Fischer mit Schmerzen:
Nachen, entweiche von mir;
Ruht ungespannet, ihr Netze:
Unter der Liebe Gesetze
Beugt sich ein Liebender hier!

Schluss zur letzten Strophe nach dem Zeichen 𝄋

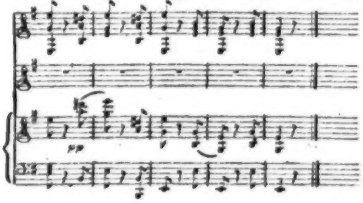

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten September. Nº. 38. 1814.

Schreiben des alten Abraham Blechschmidt, an die Redaction der musikal. Zeitung von seinem Sterbebette gesandt.

So habe ich denn alle mein Irdisches besorgt, bis auf die Angelegenheit, in welcher ich mich hier an Ew. — wende. Meiner seligen Frauen Stiefschwester-Tochterkind, die gute Marie, bleibt aus der Armenschule zu Hause, um mich nicht allein zu lassen, und schreibt auf, was ich ihr sage. Und das ist eben an Sie gerichtet. Hernach bin ich fertig, und bitte blos noch den lieben Gott, dass er kommt. Sie aber bitte ich, dass Sie hernach etwas aus meinem Schreiben nehmen, und es in die musikalische Zeitung rücken, die ich nun seit sechzehn Jahren alle Wochen bey den Herren vom Orchester herumgetragen habe, und damit wol das Meine auch für Sie gethan. Sein Plätzchen in der Zeitung verdient aber der alte Blechschmidt, dächt' ich wirklich: hat er doch bald volle dreyundvierzig Jahre blos in der lieben Musik gearbeitet!

Ja, damals war ich ein tüchtiger, flinker Bursche! Vier und ein Vierteljahr war ich auf der Wanderschaft gewesen, und hatte fast ganz Thüringen gesehn. Da war mir's, als müsst' ich wieder heim, und als war' es da doch am allerschönsten, ob ich gleich Niemanden dort hatte: denn Vater und Mutter und alle waren lange todt. So wanderte ich denn zurück, und je weiter ich kam, je mehr lachte mir das Herz im Leibe, und hatte nicht Ruhe, nicht Rast. Wie ich nun aber vollends gar die Thurmspitzen blinkern sah, da musst' ich laut jauchzen; dass mich auch ein Herr aus der Stadt, der spazieren ging, anredete: Was fehlt Ihm denn? Nichts, sagt' ich, Herr: ich komme nur heim! Da lachte er mich aus, und ging weiter. Er verstand's eben nicht.

Nun waren meine Gedanken so! Zum Meister mocht' ich nicht wieder: ich wollte mein eigner Herr werden. Ein Thälerchen Geld hatt' ich mir erspart, mein blauer Oberrock war noch nicht gewandt, und ein Paar Stiefeln hatt' ich mir erst gemacht: da braucht' ich denn nur das Bisschen Brot, und das wollt' ich mit Flicken verdienen, bis ichs dahin gebracht hätte, mich zum Meisterstück angehen zu können. — Ja, der Mensch denkt: Gott lenkt! Es ging mir eine Weile nur gar zu gut. Ich kriegte Kunden genug aus der Nachbarschaft, und lebte seelenvergnügt. Des Sonntags trank ich schon meinen Krug Bier, und trug, wenn ich zur Kirche ging, ein braun und gelb gewürfeltes Halstuch von Seide, auch schwarze Manschesterhosen. Aber eben darum war' ich wol übermüthig geworden, und hatte, wie es dort heisst, gesagt: wer ist der Herr? Da dachte der liebe Gott: Nein, links um, Abraham! du musst den Stab Wehe kosten! —

Schief über wohnten zwey Herren Studenten: die liessen auch bey mir arbeiten. Nun trugen alle junge Herren damals grosse Kurierstiefeln von gebranntem Rindsleder, und musste unser Einer mächtig zustechen, wenn er sie zu repariren hatte und die Sache sich doch auch hübsch ausnehmen sollte. Nun hatte Herr Plautsch, so hiess der Eine, seinem linken Stiefel einmal mit dem grossen Sporenrade einen bösen Schlitz beygebracht. Indem ich nun die Pfrieme derb ansetzte, fährt sie mir ab, und, weil ich eben mit der Rechten halte und mit der Linken zustosse, in meine rechte Hand, und wahrlich durch und durch. Mit aller Kraft konnt' ich sie kaum wieder herausziehen, und nun schoss das Blut stromweis nach, und zusehends schwoll die Hand auf, fast wie ein Groschenbrot. Ich lief zum alten Compagniefeldscheer, Herrn Mehlhorn. Der schlug die Hände über'm Kopfe zusammen, nahm mich aber doch in die Cur, und um ein Billiges. Ja, was half das alles? Aus den gräulichen Schmerzen, wenn er dran 'rum schnitt oder mit Höllenstein betzte, will ich gar nichts machen: aber drey Vierteljahre in der Cur, ohne arbeiten zu können — das that noch ganz anders wehe! Da ging ein Stückchen nach dem andern zum Trödeljuden: ich

aber lernte wieder hübsch unterducken, und beten, gar manche liebe Nacht hindurch. So wie ich das erst wieder recht konnte, wurde es auch mit meiner Hand besser, wenn gleich Herr Mehlhorn die Geduld verloren hatte und mir nichts mehr gab. Aber freylich war und blieb sie lahm an allen fünf Fingern, so dass ich keine Gabel damit fassen konnte, wie viel weniger eine Pfrieme. Was nun thun, wenn ich nicht stehlen und mit Ehren durch die Welt wollte? Ich wusst' es nicht, und wäre in meinem Herzeleid bald vergangen.

So kam der letzte August heran — mein grosser Tag, an dem ich nun gewiss hoffe, (er ist übermorgen,) der liebe Gott soll mich auch mein letztes Grosses vollführen lassen. — Es war ein Sonntag. Ich nahm früh meinen letzten Bissen Brot zu mir, und da ich eben heute gar zu traurig war, auch wol voraussahe, dass der Magen um Mittag laut bellen würde, so wollte ich mich zerstreuen, und ging ins Freye. — Wie ich an's zweyte Dorf komme, läuten sie eben zur Kirche. Ich gehe denn mit hinein, und bleibe mit meinen Sorgen ganz hinten in der Ecke stehn. Aber wie wurde mir erst, als sie nach dem: „Allein" — das schöne Lied: Ich singe dir mit Herz und Mund — anstimmten, und ich daraus abnahm, ich feyere da hungernd das reiche Aerndtefest mit. Ich hatte das nicht gewusst, wie es denn uns in grossen Städten mit dem Aerndtefeste geht. Das Herz wollte mir zerspringen; und da nun die Kirchkinder noch heller sangen, als sie an den Vers kamen:

Du nährest uns von Jahr zu Jahr,
Bleibst immer fromm und treu...

da konnt' ich nicht mit, und der Feind blies mir einen schrecklichen Gedanken ein, gegen den ich mich aber mit allen Kräften stemmte. Wie ich nun noch so mit mir kämpfe, tritt der Herr Pfarrer auf — ein alter, wohlansehnlicher Herr: Gott gebe ihm noch heute einen guten Tag im Himmel, wo er nun schon lange ist. Der legte das von „den Raben, die Ihn anrufen," so herrlich aus, dass ich mich recht satt weinte, aber ganz gestärkt ward. — Die Gemeinde ging denn endlich fort, und nun auch der Herr Pfarrer, nahe bey mir vorbey. Ich bückte mich tief, wie sichs gehört; auch hatte ich den frommen Herrn recht lieb gewonnen. Da blieb er stehen, sahe mich scharf an, und sagte dann freundlich: Wer bist du, mein Sohn? — Ich sagt's ihm denn; und wie er weiter fragte, erzählt' ich ihm alles. Als ich zu Ende war, sahe er mich wieder scharf an, und sagte: Gieb mir deine Hand, dass du die Wahrheit gesagt hast! Da reicht' ich sie ihm, und nun glaubte er mir, und hiess mich mit ihm gehn. — Wir kamen ins Haus, und er liess mir ein Tischchen bereiten in der Unterstube, und hiess mich getrost seyn und mich laben. Jetzt, sagte er, kann ich nicht weiter mit dir sprechen: mich erwarten oben meine Gäste aus der Stadt und Nachbarschaft. Sind diese aber vergnügt bey Tisch, so bewege ich sie leicht zu einer Sammlung für dich; und dann sollst du gerufen werden, und wir wollen weiter sehn. — Da war ich denn erst ganz ausser mir vor Freuden: hernach aber, als ich mich gestärkt hatte, und in der Einsamkeit weiter nachdachte, auch die Gäste oben gar zu laut lachen hörte, da wollt' es mir gar nicht gefallen, dass ich mit meinem Kummer vor sie treten sollte. Auch schien mir's, wie Betteln: betteln aber konnt' und wollt' ich nicht. Ich schrieb also meinen Dank auf den Tisch, versprach wiederzukommen, wenn Gott mir nicht eine andere Thür aufthat, und wanderte so nach der Stadt, getrost und voll Zuversicht, der heute so wunderbar geholfen, werde es schon auch weiter, ohne dass ich Andern zur Last fiele.

Und so ward's auch, fast auf der Stelle! Als ich nämlich ins Thor kam — es war etwa fünf Uhr Nachmittags — da sahe ich einen alten Mann, der, ganz krumm zusammengebückt, eine grosse Bassgeige auf dem Rücken trug. Indem er ein wenig verschnaufte, sagt' ich — vergnügt, wie ich nun wieder war, seit ich gute Gedanken und gutes Essen gehabt hatte — Vater, sagt' ich, der alte Brummbar reitet euch zu scharf in die Hitze: lasst mich ihm unterkriechen; ich bin ihm mehr gewachsen. — Ernst oder Spass? rief er, und schauete an mich hinauf. Da sehet's selbst! sagt' ich, und lud das Ding mit dem Riemen mir auf die Schulter. Wohin soll's? fragt' ich nun. „In's Theater!" — „Das weiss ich nicht." — „Ich gehe mit!" —

So gingen wir denn, und dann noch zweymal zurück in den Concertsaal und wieder ins Theater mit neuen Ladungen. Mir machte das Glück zu arbeiten, das ich so lange entbehrt hatte, und das freundliche Reden des Alten viel Vergnügen; ja, ich hatte sogar meine Lust an mir selbst, als ich so tragend mitteninnen stand zwischen Geigen- und

andern Kasten. (Ich verstand's nämlich damals noch nicht, und eine Geigen-Schachtel war mir nicht viel mehr, als eine andere.)

Hört, begann hernach mein Alter; eine Lieb' ist der andern werth! kommt mit zu mir: ihr sollt einmal trinken. Eure Art hat ohnehin mancherley Gedanken in mir geweckt, über die ich vielleicht weiter reden werde. — Und wir gingen. Aber was für Augen macht' ich, als wir in die grosse, schöne Stube traten! Saftgrüne Wände, hinaufgebundene Vorhänge, schönes blankes Zinn auf dem Gesimse, Polsterstühle, eine braune Nussbaum-Commode auf schwarzen Kugeln, und eine alte Mutter in schneeweissem Häubchen mit einer Spitze: das alles fiel mir auf einmal in's Gesicht. Die Mutter hatte in der Bibel gelesen, nahm aber die Brille ab, als wir eintraten, und ging dem Manne freundlich entgegen. Dieser hiess mich setzen, stellte einen blanken, vollen Krug vor mich hin, und nahm nun seine Frau mit in die Kammer, wo sie eine feine Weile zusammen sprachen. Als sie zurückkamen, sahe die gute Frau mich immer mehr und immer freundlicher an. Ich musste meine Geschichte erzählen; dann nahm der Alte das Wort, wie er seit langen Jahren der Mann sey, ohne den hiesigen Orts nichts von Musik klinge, in der Kirche, im Concert und in der Oper. Von allen dreyen, sagt' er, hab' ich meinen ordentlichen Jahrgehalt, so gut wie der Herr Kapellmeister; und zu Weihnacht giebt mir obendrein jeder der Herren vom Orchester ein Christgeschenk, die fremden Virtuosen noch unerwähnt. Da lässt sichs denn freylich warm sitzen und des Lebens froh werden. Nur leider werden mir nach gerade der Geschäfte zu viele, besonders seit einigen Jahren, wo, sagt' er, alle Augenblicke der böse Feind einen Virtuosen herführt.

So kamen wir denn immer tiefer in den Text, bis der gute Mann endlich mit der Frage herausrückte, ob ich mich ihm substituiren wolle — unter gewissen Bedingungen nämlich. Wer war glücklicher, als ich! und die gute Mutter, die hier das Wort nahm, um die Bedingungen festzusetzen, hätte sie weit schwieriger angeben können, ich hätte sie doch mit Dank und Freude angenommen. So aber verlangte sie weiter nichts, als dass ich alle Arbeit verrichten und sie alle Einnahme behalten sollte, bis auf die Weihnachtspräsente und die fremden Virtuosen, die mir ganz zufielen; übrigens aber, und das war die Hauptsache, sollte ich alle Mittage mit ihnen essen. Wir gaben einander die Hände darauf und die Sache war richtig. Mit welcher Freude ich nun aber den Abend nach Hause ging und meinem Gott dankte für eine so schöne Versorgung: davon will ich gar nichts sagen. — Den andern Tag fürste mich mein Gönner und Wohlthäter zu alle den Herren, mit denen ich ins Künftige zu thun hatte: und wahrhaftig, in Menschenliebe waren alle mit mir armen Schlucker zufrieden, wenn ich ihnen nur ihre Instrumente recht in Acht nähme und ohne Entschädigung ihr Schuhwerk rein hielt.

Und so blieb es denn in's dreyundvierzigste Jahr, bis auch ich mir, nun vor zwey Monaten, in dem ehrlichen Hans Schnupphause ebenfalls einen Substituten ausgesucht habe, und am Ziel meiner irdischen Wallfahrt stehe. Aus dieser ganzen Reihe von Jahren weiss ich nur dreyerley von wahrer Wichtigkeit zu berichten.

Nach sieben Jahren starb nämlich meine Principalin, und drey Wochen hernach mein guter Principal auch. Eine alte Muhme von ihnen erbte alles, wie es stand und lag. Die Muhme hatte eine Tochter; und die kam mir gar zu gut und gar zu hübsch vor, als sie eintrat im schwarzen Kreppmützchen, und um den lieben Herrn Vetter kläglich that. Ich sann hin und sann her; endlich dacht' ich: der heilge Ehestand ist doch einmal im Paradiese eingesetzt; warum solltest du denn jetzt nicht daran denken? du hast ja dazu! — Nach den vier Wochen — es ist mir noch, als wenn's heute geschähe! da wollte Lieschen gerade eine schwere Zinnschüssel vom Gesimse nehmen, um sie, wie alles, zur Mutter zu schaffen: da fasste ich mir ein Herz und sagte: Das wird ihr zu schwer werden, Jungfer! Besser wär's wol, sie hess alles in der schönen Ordnung, wie's ist! — Wie denn so? sagte sie, und sahe gar lieb und freundlich zu mir herunter. Sie stand nämlich auf dem Stuhle, um das Zinn erreichen zu können. Ich meyne, versetzte ich, weil ich doch nun das ganze Amt habe, so nehm' ich auch das grosse Logis hier, und habe schon mit dem Wirthe geredet. Und da wär' es denn gar zu hübsch, wenn alles hier bliebe, und das liebe Lieschen alldazu! — Und wie ich das heraus hatte, wurde sie blutroth im Gesicht und sahe aufs Busentuch: mir aber ging's durchs ganze Leben, und ich hob sie herunter vom Stuhle; und wie wir nun so nahe an einander standen, ganz mäuschenstill: da schlug

sie endlich die Augen auf, nach meinen: die standen mir nun freylich voll Wasser: und da sagte sie: Ja, wenn Er mit der Mutter reden wollte! — Das war ein Wort! Ich gab ihr den ersten Kuss, und lief nun, als wenn mir der Kopf brennte, zur Mutter. Die — nun, die sagte, Ja: nur müssten wir erst die Trauer abwarten, dass wir nicht in der Leute Mauler kamen. — Das waren wir denn zufrieden, und da eben der Sommer anging, warteten wir auch noch bis zu dem Sonntage, wo sich mein Glück auch der Abendtpredigt angefangen hatte, und liessen uns an diesem Tage trauen, und von dem nämlichen Herrn Pastor, der mir damals Leib und Seele so herrlich gestärkt hatte. —

Das Zweyte, was ich zu erzählen habe, trug sich fünf Jahre später zu. Es war nämlich unser hochseliger Landesherr gestorben, und der neue liess sich huldigen. Das war nun wol für Jedermann ein schöner, glorreicher Tag: aber für mich auch ein gar saurer. Denn von früh bis spät in die Nacht gab's Musik von allen Thürmen, und in allen Kirchen, und in allen Sälen: wo ich denn gnädigst zu schleppen hatte, und kaum herum kommen konnte. Ich hatt' es aber doch durchgesetzt, und ohne Schaden, wenn nicht die Herrn Studenten gewesen wären. Die brachten aber den neuen Landesvater in der späten Nacht noch ein *Vivat* mit Fackeln und Musik, und ich hatte die Ehre, dabey in ordentlicher Uniform, die sie mir liehen, und im Zuge, als wenn ich dazu gehörte, die grossen Kesselpauken auf dem Rücken zu tragen. Das war nun wol recht schön: aber als wir auszogen, war ich schon wie gekocht, und nun die schweren Pauken, und die dumme Uniform, die mir so eng war, dass ich sie nicht zuknöpfen konnte, wie arg auch der Nachtwind schnitt —: da mocht' ich mich wol erkältet haben, und wurde sehr krank. — Nun, was in dieser Krankheit mein Lieschen bey Tag und Nacht an mir gethan hat, das kann ich gar nicht ausreden: aber eben darum jammerte es mich um so mehr, dass ich sie wahrscheinlich bald allein auf der weiten Welt lassen müsste. Und wie ich nun in einer schlaflosen Nacht mich darüber recht brünstiglich zum lieben Gott wendete: so fiel mir die Geschichte vom frommen König David ein, wie der auch in tiefer Noth sass, und dem Herrn ein Gelübde that, wenn er ihn erlösen wollte — worauf sichs bey ihm bald zum Bessern wandte. Da that ich denn auch ein Gelübde: nämlich, wenn mir geholfen würde, so wollte ich lebenslang an keinem Sonntage mehr Instrumente tragen, ausser zur Kirche.

Ach Gott, ich hatte mir freylich nicht überlegt, was alles daraus entstehen könnte! Es besserte sich mit mir, wie mit dem König David, zusehends, so dass ich schon in zwey Wochen wieder ausging. Mein erster Gang war freylich zu den Herrn Musikern. Ich theilte ihnen mein Gelübde mit, und bat sie, an den Sonntagen sich einen jungen Menschen, den Sohn meines Wandnachbars, gefallen zu lassen. Die meisten waren zwar darüber unzufrieden, Einige schalten mich einen Simpel, Andere lachten auch gar aus: doch trug ich das alles gern, um des Gewissens willen, und endlich liessen sie mir's doch allenfalls hingehen. — Aber der junge Mensch war ein Leichtfuss: schon am zweyten Sonntage schmeisst er mit dem Kasten des ersten Herrn Violoncellisten dermassen auf die Steine nieder, dass, als der Herr aufschliesst, er das Instrument fast ganz in Stücken findet. Alle waren schon beysammen, alle sahen das Unglück: war es denn ein Wunder, dass sie den Faselhans mit Pusten fortjagten auf ewig, und mich abzudanken drohten, wenn ich nicht, nach wie vor, auch des Sonntags trüge? Ich bat, ich schlug einen andern Substituten vor, und noch einen andern: umsonst! — Was nun anfangen? Ich sann Tag und Nacht, ass nicht, schlief nicht, fiel schlüsslich ab: Lieschen weinte: sie ging sogar heimlich zu unserm Herrn Beichtvater, und fragte, ob ich denn nicht loskommen könne, ohne mich um lieben Gott zu versündigen? (Die guten Weiber lernen freylich nimmermehr, wie ein Mann Wort halten muss, werde auch daraus, was da will!) Sie kam aber ohne Trost zurück, und 'mm wussten wir gar nicht Rath.

So blieb es, bis der nächste Sonnabend anbrach. Ich kam mir mehr todt, als lebendig vor. Lieschen ging still zu Mackte mit verweinten Augen: ich konnt' ihr nichts sagen: aber nach einer Stunde kam sie hastig zurück, putzte sich, wie ein Dockchen, eilte davon, und wies mich zurück, ich mochte fragen, wie ich wollte. Drey Stunden lang war ich wie im Traume, und konnte mir gar nichts denken. Endlich, es war bald zwölf Uhr Mittags, kommt Lieschen wieder, roth, wie ein Röschen, mit funkelnden Augen, und so vergnügt, wie ich sie kaum jemals gesehen hatte. Mannchen, komm! ruft sie, und deckt den Tisch. Da setze

dich, iss, trink, sey guten Muths: deine Sache ist in Ordnung! — Was? schrey' ich, und ohne dass mich mein Gewissen beissen kann? — Freylich! sagt sie, und erzählt ... Ja ja, die Kinder dieser Welt sind klüger, wie die Kinder des Lichts, nach dem Evangelio! Wir hatten nämlich bey der Oper eine Sängerin, Mansell Nippe, ein gutes, aber leichtfertiges Weibsstückchen. Die begegnet meiner Frau und fragt sie, was ihr fehle. Lieschen erzählt dem. — Nichts weiter? sagt die. So ein flinkes Weibchen sollte nicht einmal ein Orchester herumkriegen können? Geh' sie nach Hause, Frau Blechschmidt; mache sie sich hübsch; sehe sie freundlich und getrost aus; und so gehe sie von Einem' der Herren zum Andern, und bringe sie ihre Worte an. Es schlägt's ihr keiner ab: ich steh' ihr dafür. — Gesagt, gethan! Lieschen ging, brachte ihre Wortchen an, und keiner schlug's ab, nur unter der kleinen Bedingung, dass kein Fremder, sondern sie selbst an den Sonntagen die Instrumente bey einem jeden übernahme. Und das will ich herzlich gern, sagte sie; ist es doch für dich, du guter, frommer Abraham! — Auch hat sie es redlich erfüllet, und ist es dabey für immer verblieben, nur dass die Herren, wie's zum Treffen kam, die grossen Instrumente ihr nicht einmal geben, sondern sie durch Monsieur Quauch, den Stiefelwichser, sandten; Lieschen musste jedoch jederzeit dabey seyn.

Ueber das Dritte will ich wenig Worte machen. Nachdem ich mit meiner Frau nun fünf und dreyssig Jahre — wie ich wol vor Manchem sagen kann, alles getragen hatte, da rief sie der liebe Gott, am 25sten May dieses Jahres, in sein himmlisches Freudenreich. — Seit diesem Tage gefällt mir nichts mehr auf der Erde; ich sehne mich hinauf, und habe mit zufriedner Seele mich täglich schwächer werden sehen. Mein Testament hab' ich gemacht: Schreiberin dieses, die gute Marie, kriegt alles, wenn sie mir die Augen zugedrückt hat; mein Substitut trägt die Instrumente mit Behutsamkeit und zur Zufriedenheit der Herren: gestern hab' ich meine letzte Communion gehalten: so hab' ich denn nichts mehr zu wünschen, als dass die nun auswärtigen Her ... die ich ehemals zu bedienen die Ehre gehabt, meinen Hinschied erfahren, und dass dieser übermorgen, als den letzten August, statt habe, weil das nun einmal mein Glückstag ist.

(Dieser Wunsch des guten Vaters ist erfüllt worden. Als die Sonne an diesem Tage aufging, musste ich seine Hände in einander falten und einen Dankpsalm lesen. Unter diesem verschied er. Marie.)

Rochlitz.

Nachrichten.

Mayland, d. 24sten August. *Stagione teatrale della State.* Diese *Stagione teatrale*, welche bekanntlich kaum mehr, als den Monat July umfasst, ist in Italien gewöhnlich in musikal. Hinsicht die am wenigsten interessante. In Mayland gab man vergangenen July etwas ältere Opern, und zwar mit wenigem Glück. Im grossen Theater, alla Scala, war es die *Agnese* von Par, in welcher Oper man freylich mehrere gute und schöne Musikstücke nicht verkennen, deren Gedicht aber unmöglich befriedigen konnte. — Im Teatro Rè gab man Anfangs die Opera buffa: *I furbi alle nozze*, von Orlandi. Die Sänger waren so erbärmlich, dass die Oper bald durchfiel. Man gab gleich darauf: *La Principessa per ripiego*, v. Morlacchi. Man fand die Musik ziemlich arm; und das schlechte Orchester, so wie jene Sänger, verjagten viele Zuhörer, und brachten auch dieses Stück schnell zu Grabe. Endlich folgte die Farsa: *Teresa e Claudio*, von Farinelli. Sie hatte kein besseres Schicksal, als die vorigen.

Die musikal. Banda des Regiments Deutschmeister, von welcher ich Ihnen in meinem letzten Briefe so viel Vortheilhaftes zu berichten hatte, gab verwichenen Monat acht musikal. Akademien, wovon vier in dem grossen Theater alla Scala, und vier im Teatro Rè, fast immer bey sehr vollem Hause und mit allgemeinem Beyfall. Ueber das vortreffliche, präcise und lebendige Spiel dieser Gesellschaft ist nur Eine Stimme. Im Teatro Rè bestand sie aus 40, und in der Scala aus mehr als 60 Individuen. Unter mehrern musik. Stücken zeichnete sich ganz besonders aus, die von Heidenreich aus Wien in Musik gesetzte *Schlacht von Aspern*, worin der Angriff, das Musketen- und Kanonenfeuer, nebst der Cavallerie-Attaque, trefflich ausgedrückt sind. Will man einmal so etwas in Musik setzen, so kann man's kaum besser. Warum aber Hr. Scholl, Kapellmeister dieser Banda, dieser Schlacht zur Einleitung eine sehr schöne, aber doch auch sehr lange Serenate von Kreutzer, welche

die Stille der Nacht im Lager ausdrücken sollte, voranschickte, begreift man nicht wol. — Der *Einzug der Alliirten in Paris*, von Hrn. Haslinger in Wien in Musik gesetzt, und von Hrn. Heidenreich für diese Gesellschaft eingerichtet, hat im Ganzen nicht das Gluck, wie jene Schlacht, gemacht; vielleicht darum, weil sie beyde an Einem Abend gegeben wurden. Man muss indessen gestehen, dass mehrere Stellen auch in der Musik des *Einzugs* sehr gut gelungen, ja von noch besserer Wirkung sind, als andere, in jener *Schlacht*. Kapellmeister S. Mayer war bey Auffuhrung dieser beyden Stücke zugegen, und klatschte oft recht herzlich seinen Landsleuten zu. Die persönliche Bekanntschaft dieses berühmten Mannes wird mir immer theuer bleiben: denn an ihm, der doch bey weitem die grösste Zeit seines Lebens in Italien zugebracht hat, bemerkt man noch immer unverkennbar den geraden, biedern und sehr bescheidenen Deutschen. Aber eben um diese Bescheidenheit nicht weiter zu beleidigen, komme ich auf unsre deutschmeisterische Banda zurück, und nenne noch aus derselben insbesondere Hrn. Zeissl, einen Wiener, welcher sich in mehrern Stücken mit dem Posthörnchen hören liess. Er machte in jeder Akademie *furore*, denn sein Spiel auf diesem Instrumente ist einzig. Einen Fehler kann ich jedoch nicht verschweigen. Man wünscht nämlich, dass sich diese berühmte Banda, die doch jetzt schon einige gute Einnahmen gemacht hat, auch einige bessere Instrumente, namentlich bessere Klarinetten, anschaffe, damit man nicht oft in den schönsten Stellen ein böses Distoniren höre.

Auch die recht brave, aber an Anzahl der Individuen schwächere Banda des Regiments Würtemberg gab zwey Akademien im Teatro Rè mit Beyfall.

Hr. Kapellmeister Mayer hatte vergangenen Juny eine neue Oper in Genua — *Atar, o il seraglio d'Ormus* — geschrieben, und damit ungemeinen Beyfall erhalten. Der Compositeur wusste auch den Zeitpunkt gut zu benutzen, indem er das englische Nationallied: *God save the King*, in der Oper schicklich anbrachte, welches die daselbst anwesenden Engländer besonders dankbar erkannten. — Ein sonderbarer Umstand trug sich indess bey dieser Oper zu. Wie gesagt, hatte sie einen ausgezeichneten Beyfall erhalten: doch hörte man, zum grössten Erstaunen aller Zuhörenden, bey der ersten Vorstellung im Finale, mitten unter dem starken Händeklatschen, ein fürchterliches Pfeifen. Man suchte heimlich diese intriguanten Herren auf, und, siehe da! es waren englische Matrosen, welche in der obersten Galerie des Theaters mit Pfeifchen im Munde die Musik des Hrn. Mayer überlaut begrüssten. Allein die englischen Offiziere gaben bald Auskunft hierüber: das Pfeifen deutet nämlich bey engl. Matrosen Beyfall an, und je mehr ihnen ein Stück gefallt, desto kreischender pfeifen sie. Das ist denn freylich für andere Zuhörer ein Harte; und verleihe nur der Himmel, dass es nicht etwa als englische Mode sich auch weiter verbreite. —

Stagione teatrale dell' autunno. Vergangenen Sonntag, den 14ten dieses, gab man in der Scala die erste Herbstoper dieses Jahrs, und zwar eine Opera buffa: *Il turco in Italia*, mit neuer Musik von Hrn. Rossini. Bekanntlich hat die letzte rossinische Oper, *Aureliano in Palmira*, die er hier für die Scala verwichenen Carneval schrieb, keine gute Aufnahme gefunden; der Bericht hierüber findet sich in Ihrer musikal. Zeitung, No. 15. d. J., S. 255, wo auch überhaupt (S. 253 u. folgg. ebendaselbst) etwas mehr über Rossini gesprochen wird. Mit gegenwärtiger Oper war man sehr wenig zufrieden, und in der ersten Vorstellung gingen viele vom Publicum nach dem ersten Act fort. Aufgewärmte Ideen aus seinen ältern Opern, mitunter auch manche, anderer berühmter Autoren, ein immerwährendes, schon langweiliges *Crescendo il forte*, äusserst sparsame und immer dieselben Modulationen, offere Vernachlässigung der Worte, wenig Kunst im Ganzen, manche Stücke zu lang — das fand man an gegenwärtiger neuen Musik zu tadeln. Es scheint leider, als habe Rossini sich selbst vernachlässigt. Die Ouverture z. B. ist ein Wirrwarr, der, jenen Namen nicht verdient und aus dem man nicht klug wird. Doch nenne ich Ihnen auch Stücke dieser Oper, die besser sind und ausgehoben zu werden verdienen. Ein Terzett im ersten Act: *Un marito ... scimunito!* wo folgendes, freylich etwas altes Thema doch ziemlich gut durchgeführt wird:

Allegro.

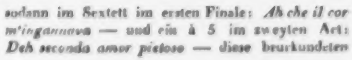

sodann im Sextett im ersten Finale: *Ah che il cor m'ingannava* — und ein à 5 im zweyten Act: *Deh seconda amor pietoso* — diese beurkundeten

den lebhaften, talentvollen Compositeur. Eben im angeführten Terzett hat aber Hr. Rossini, was die Worte betrifft, einen Fehler begangen. Der Text heisst:

Poeta. Un marito — — scimunito!
Una sposa — — capricciosa!
Nò, di meglio non si dà.

Don Ceronio. Mio Signor, che burla è questa? (*adirato.*)
Mi rispetti, o che le tratta
Qualche duro le romperà.

Ein Poet also, dem es schon bange wird, einen Gegenstand zu einer Op. buffa ausfindig zu machen, findet ihn auf einmal in der eigensinnigen Gemalin des schwachen und feigen Don Ceronio, und *freut sich darüber.* Don Ceronio hingegen, *ganz aufgebracht,* (was, zum Ueberfluss, sogar dazu gesetzt ist,) sagt zum Poeten: *Mio Signor, che burla è questa?* etc. Hr. R. lässt aber den Don Ceronio dieselbe Cantilene des Poeten, die gewiss keinen heftigen Affect ausdrückte, wiederholen! Ueberhaupt hat R. in dieser Oper "den Text oft ganz hintangesetzt. — In ganz Mayland vereinigen sich die Freunde der Tonkunst in dem Wunsche, dass dieser junge Compositeur sein Talent und das Studium der Musik doch ja nicht vernachlässige. Manche besorgen, seine musikalische Laufbahn sey schon am Ende: zu diesen wollen wir uns aber keineswegs gesellen. —

Das neue Ballet, *Ifigenia in Tauride,* vom Balletmeister Garzia, wurde beym Herabfallen des Vorhangs eben so stark beklatscht, als ausgepfiffen. Im Ganzen ist dieses Ballet ein armseliges Product. — Nächstens wird zur Abwechslung mit der rossinischen Oper die *Leonore* von Paer gegeben werden. — Kapellm. Mayer befindet sich hier, und fängt eben an, eine neue Opéra semiseria für die Scala zu schreiben, welche in den ersten Tagen des Octobers gegeben werden soll. — Der berühmte Violinspieler, Paganini, (S. musikal. Zeit. J. 1814. No. 14.) ist noch immer in Mayland; warum er keine Reise unternimmt, das weiss Niemand. — Im Teatro Re erwartet man in kurzem die rühmlichst bekannte mombellische Gesellschaft, welche daselbst mehrere Opern geben soll.

Hr. Baron Erdmann, Oberst des hier einstweilen garnisonirenden Regiments Deutschmeister, ist kürzlich aus Wien, in Gesellschaft seiner Gemalin, einer Schülerin Beethovens, zurückgekommen. Da die Frau Baronin blos Stücke ihres grossen Meisters, die in Italien kaum bekannt sind, und schwerlich einen Spieler finden, hören lässt; so bewundern wir sie nicht allein als vortreffliche Klavierspielerin, sondern auch ganz besonders um ihres herrlichen Vortrags eben dieser Stücke willen.

Da gegenwärtig in der österreichischen Lombardey alle Ausländer von den öffentlichen Aemtern ausgeschlossen bleiben, so wurde auch Hr. Asioli, als Modenneser, mittelst eines sehr schmeichelhaften Schreibens, seines Amts, als Censor des hiesigen musikal. Conservatoriums, entlassen, und an dessen Stelle der bekannte Compositeur, Hr. Minoja, von der hiesigen provisorischen Regierung ernannt. Was von Hrn. Minoja zu erwarten steht, wird die Zeit lehren: wenigstens soll er, wie allgemein behauptet wird, der deutschen Musik nicht sehr günstig seyn. Hr. Asioli hat sich nach seinem Geburtsort, nach Coreggio im Modenesischen, begeben, woselbst er privatisirt. — Die hiesige, vormals königl. Kapelle, existirt gegenwärtig nicht mehr. —

Wien, den 5ten September. Uebersicht des Monats August.

Da mein heutiger Bericht über das Neueste in Hinsicht des hiesigen Theaterwesens sich blos auf zwey neue Ballete, und zwar, obgleich auf zwey verschiedenen Bühnen, doch von denselben Künstlern dargestellt, beschränken muss: so sey es mir vergönnt, Wiederholungen zu vermeiden, meine Bemerkungen hierüber zusammen zu fassen.

Am 21ten sahen wir nämlich im Theater an der Wien das schon seit einigen Wochen angekündigte, grosse, historische Ballet, *Antonius und Kleopatra,* in drey Aufzügen, von der Erfindung des Hrn. Aumer, Pensionars der königl. Akademie der Musik zu Paris, mit Musik von Hrn. Kreutzer, ersten Violinspieler des Königs von Frankreich und der königl. Akademie der Musik zu Paris. Der historische Inhalt ist bekannt. Das Ballet ist, rücksichtlich der Erfindung, der Gruppirungen, und des pantomimischen Theils der Ausführung, eines der besten und schönsten, die wir je sahen. Die Direction zeigte sich dabey wieder so liberal in Hinsicht des Aufwands an Kleidung und Decorationen, dass es nahe an Verschwendung gränzet. Die Musik ist überaus charakteristisch, originell und ausdrucksvoll, und verdient, als ein Ganzes, den besten Musik in diesem Genre zu die Seite gestellt zu

werden. Und doch machte dieses Ballet kein *furore*. Die Ursache davon ist nicht weit zu suchen. Der grösste Theil der Liebhaber von Balleten ist in neuerer Zeit durch Hrn. Duport mehr zu Tanze, als zu Pantomime verwöhnt: jene sind hier in diesem Ballete unbedeutend, und kommen nur gleichsam als Lückenbüsser vor. Dabey ist Hr. Aumer zwar ein geschickter Ballettmeister, aber kein Tänzer, und für die Rolle des Antonius zu alt. Hr. Antonin hatte keinen Antheil an dem Historischen, sondern figurirte nur als Sylphe und als Faun in den Tänzen, welche, wie wir schon bemerkten, Nebensache waren. Dem. Chevigny, als Octavia, stieg durch ihre Figur, und durch ihr anständiges, obgleich öfters übertriebenes Spiel, mehr zurück, als dass sie vermögend gewesen wäre, anzuziehn. Die einzige Dem. Bigottini war ganz Cleopatra, liebenswürdig in Bewegung und Formen, und wahr im Ausdruck und Spiel. Sie ist eine vollendete Muse. Wiederholt wurde dieses Ballet erst viermal, doch waren die Preise der Plätze jederzeit unerhört erhöht. — Am 16ten wurde im Theater nächst dem Kärnthnerthore, *Zephyr und Flora*, ein episodisches Divertissement von der Erfindung des Hrn. Aumer, gegeben, welches vorzüglich für Tänze berechnet war, und auch im Einzelnen sehr gefiel: im Ganzen aber bleibt es hinter Duports *Zephyr* eben so zurück, wie Hr. Antonin in der Rolle des Zephyr hinter dem vorerwähnten Meistertänzer, obgleich jener sich in mehreren Situationen, die ihm trefflich gelangen, auszeichnete. Dem. Bigottini, als Flora, zeigte heute, dass ihr die Grazien auch im Tanze hold sind: vorzüglich gefielen ein Pas de deux zwischen Flora und Zephyr beym Haschen eines Blumenstrausses, und ein anderes Pas de deux, von ihr und Dem. Francesco Deriva getanzt. Nach diesem wurden beyde hervorgerufen. Auch Dem. Aumer-Petit zeigte sich nicht unvortheilhaft: doch sind die beyden Dem.s Aumer noch fast ganz Anfängerinnen. Hr. Kubler, als Groteskänzer, zeichnete sich in beyden Stücken jederzeit besonders aus; lauter Bravo-Geschrey erscholl von allen Seiten, und lohnte seiner Kunst und seiner seltenen Geschicklichkeit. Auch dieses Divertissement ward erst einige Male wiederholt.

Theater in der Leopoldstadt. Ausser einem Lustspiel mit Gesang in einem Aufzuge, *der Narcenthurm*, nach Schildbach von Perinett, mit Musik von verschiedenen Meistern, und einer Pantomime, *Nina und Robert*, in einem Akt, von Paul Rainoldi, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Volkert, welche beyde Stücke so ziemlich gefielen, ereignete sich auf diesem Theater nichts Neues.

Kurze Anzeigen.

3 Polonaises et 6 Waltzes pour le Pianoforte — — par H. A. Bolting. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 12 Gr.)

Ref. hat den Namen dieses Componisten noch nie gehört und weiss von demselben nichts zu sagen, als dass er hier sehr artige Tänze geliefert habe, die, sowol durch leicht ansprechende, dem Charakter beyder Gattungen angemessene, auch hin und wieder wirklich eigenthümliche Melodien, als durch Fülle und Nachdruck der Begleitung, so wie durch ein gewisses feineres, munteres Wesen überhaupt, eine angenehme Unterhaltung gewähren können. Das ist aber auch gerade genug. — Für ganz angehende Spieler sind diese Tänze nicht: sie verlangen wenigstens einige Fertigkeit, Sicherheit, und die Uebung, das Charakteristische des Vortrags beyder Gattungen von Tänzen, wie es hier wirklich in der Musik liegt, auch in der Ausführung darzulegen.

Lieder von Aug. Kuhn, mit Begleit. d. Pianof. in Musik ges. — v. A. Herder. 2tes Heft. Op. 38. Leipzig u. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 18 Gr.)

Auch dies *Opus postumum* lässt den frühen Tod des Componisten bedauern. In allen sechs Nummern, vornämlich aber in 1, 3 und 4, zeigt sich ein angenehmes Talent für ansprechende, den Texten immer angemessene Melodie, und sehr gebildeter Geschmack, wie beydes den Freunden dieser Musikgattung zu bekannt ist, als dass es einer weitern Schilderung, oder das Werkchen selbst einer besondern Empfehlung bedürfte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten September. **№. 39.** 1814.

Ueber die Aufführung der Oper, die Vestalin, mit Musik vom Kapellmeister, Hrn. Guhr, auf dem kurfürstl. Hoftheater zu Kassel.

Mit wahrem Vergnügen mache ich Sie mit dem Kunstproducte eines jungen Mannes bekannt, das die Aufmerksamkeit jedes Kenners verdient und hier grosse Sensation gemacht hat. Hr. Guhr, Director des kurfürstlichen Hoftheaters, vormals herzoglich-nassau-usingischer Kapellmeister, unternahm es, die Vestalin, welche, wie bekannt, schon von Spontini in Musik gesetzt ist, ebenfalls zu componiren. Bey dem grossen Rufe, welchen diese Oper, hier, unter der Regierung des Königs von Westphalen, und an mehrern Orten, wo sie bereits gegeben worden, erlangt hatte, war es ein gewagtes Unternehmen, welches aber durch den glücklichsten Erfolg belohnt wurde. Sie wurde den 5ten Juny, zur Feyer des Geburtsfestes unsers durchl. Kurfürsten bey gedrängt vollem Hause zum erstenmale vortrefflich gegeben. Decorationen und Costümes waren geschmackvoll und prachtig, so wie die Anordnung des Ganzen nichts zu wünschen übrig liess. Sänger und Orchester wetteiferten, diese ausserst schwierige Musik zur Zufriedenheit des Componisten darzustellen.

Ehe ich in das nähere Detail dieser Oper eingehe, will ich einige Bemerkungen über Hrn. G. vorausschicken, um so mehr, da ich mich nicht erinnere, dass in diesen Blättern schon von ihm ausführlich gesprochen worden sey.

Hr. G., ungefähr 26 oder 27 Jahr alt, ist ein sehr gefälliger und bescheidner Mann, voll Feuer und glühenden Eifer für seine Kunst. Bey tiefer, gründlicher Kenntnis der Harmonie und des Contrapunkts, besitzt er eine lebhafte Phantasie, und ein sehr feines, ästhetisches Gefühl, von welchem ich weiter unten Beweise liefern will. Ausser seinem Talent zur Composition, ist er ein vorzüglicher Violin- und Klavierspieler. Auf beyden Instrumenten liess er sich diesen Winter in dem Concert des Hrn. Uber mit dem grössten Beyfall hören. Sein Ton auf der Violin ist stark und voll, seine Bogenführung nähert sich der Rodeschen; dabey behandelt er dieses Instrument ausserst zart, und spielt das Adagio vorzüglich. Sein einfacher und doppelter Triller ist vollkommen rund und deutlich. Auf dem Klavier besitzt er ausserordentliche Fertigkeit, und verbindet damit einen gefühlvollen Vortrag. Sein Ueberblick im Prima-vista-Spielen ist bewundernswürdig. Aus der schwersten, ihm ganz unbekannten Partitur, zieht er augenblicklich das gediegenste Klavieraccompagnement. Mit diesen Fähigkeiten ist er ein vortrefflicher Musikdirector, worüber auch bey uns nur Eine Stimme herrscht. — Nun zurück zu seinem Werke!

Richtige Zeichnung und feste Haltung der Charactere, inniges Gefühl, ausdrucksvolle und richtig declamirte Recitative, schöne Melodie, unterstützt durch tiefe Harmonie, effectvolle, originelle Instrumentirung, verbunden mit grösster Reinheit im Satze, das sind die wesentlichen Vorzüge, welche diesem Werke einen ehrenvollen Platz neben den besten Opern neuerer Zeit anweisen. Um dieses Urtheil zu bestätigen, gebe ich eine Uebersicht der einzelnen Musikstücke, wobey ich mich nicht unterlassen werde, zu bemerken, was dem Werke nicht als Vorzug anzurechnen ist.

Die Ouverture (D dur) fängt mit einem etwas *langen* Adagio an, dem ein feuriges, gut gearbeitetes Allegro agitato folgt. Der Bass ergreift ein Thema von vier Takten, welches blos aus den Tönen des Dreyklangs besteht, wozu die Violinen mit einem Contrathema eintreten. Aus diesen vier Takten besteht beynahe die ganze Ouverture. Bey dem ersten Mittelsatz ergreifen die Violinen das Thema vom Bass pianissimo, wozu die Blasein-

strumente eine andere Melodie erhalten, welche sich in canonischem Nachahmungen so lange fortbewegen, bis der Bass mit dem Thema fortissimo in der Dominante einfällt, wo sich alsdann die Modulation nach der Tonart der kleinen Terz von A wendet, bis, nach mancherley Wendungen der Harmonie, das erste Thema wieder in der Tonica eintritt. Der 2te Theil ist, bey anderer Instrumentirung, wie der erste gearbeitet; zum Schluss wendet sich die Modulation in die entfernte Tonart der kleinen Septime, und durch 3 vermittelnde Accorde, ohne alle Härte, wieder zurück in die Tonica. Ausser der reichhaltigen Ausführung des Hauptgedankens, ist die Ouverture sehr effectvoll instrumentirt.

1ster Akt. Scene 1. (Cinna, Licinius) enthält, ausser einer sehr lieblichen Cavatine, (Es dur) ein wahrhaft leidenschaftliches Recitativ, woran sich ein Duett (A dur) schliesst, welches viele harmonische und melodische Schönheiten hat. Besonders effectvoll sind die Blaseinstrumente bey dieser Stelle angebracht: *Es wird dem treuen Freund das Rettungswerk gelingen*, etc.

Scene 2. Morgen-Hymne der Vestalinnen. (C dur.) Das Chor ist im Charakter reiner Unschuld, stiller Ergebung in den Willen der Götter gehalten, übrigens, wie alle Priester- und Vestalinnen-Chöre dieser Oper, andächtig, fromm, ohne gerade an die Kirche zu erinnern. Sehr treffend und von ergreifender Wirkung sind die Drohungen der Oberpriesterin gegen eine schwurvergessne Vestalin ausgedrückt. Hier wendet sich die Modulation nach As dur. Die syncopirte Figur des Basses ist vortrefflich; besonders schön ist diese Stelle der Oberpriesterin: *Die Schwurvergessne soll das Grab verschlingen etc.* Julia, die diese Drohungen auf sich anwendet, singt mit zitternder Stimme: *Ich höre Grabestöne etc.* Doch man sehe diese Stelle:

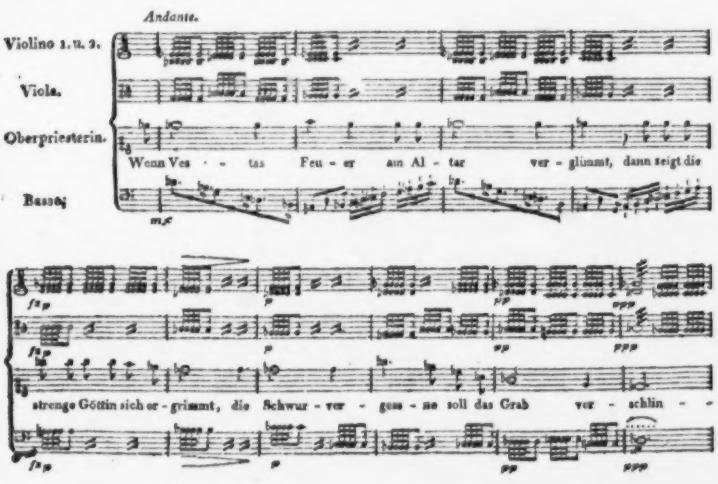

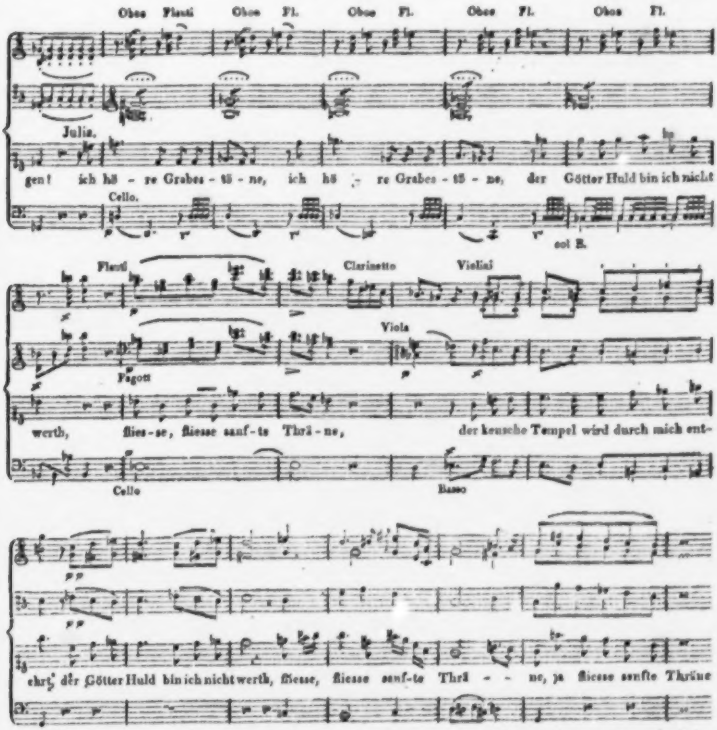

Scene 3, (Oberpriesterin. Julia.) ist eines der vorzüglichsten Recitative dieser Oper. An dieses schliesst sich die Arie der Oberpriesterin. Der heilige Charakter, welcher sich besonders in dem Adagio ausspricht; die äusserst gewählte Harmonie, und die bittende, einschmeichelnde Melodie, zu den Worten: *Löse doch des Wahnes Bande etc.*, wo bey dem Eintritt der Singstimme der Fagott eine klagende Gegenmelodie in halben Noten anhebt, machen diese Arie zu einem Meisterstück. Von erschütternder Wirkung ist die (von dem Dichter nicht vorgeschriebene) Wiederholung der Worte: Zittre, bebe! Die Arie hat schon ganzlich geschlossen, nur die Instrumente haben noch einige Takte Ritornell; unvermuthet tritt nochmals die Singstimme ein:

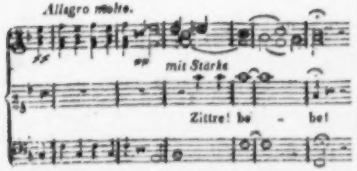

Wie trefflich unterstützt hier die Harmonie die Declamation! Die Wahrheit dieser Stelle erschütterte im Innersten, besonders wenn man sie zum erstenmale hörte.

Scen. 4. Julia, vormals die Geliebte des Licinius, jetzt die jüngste Vestalin, soll Licinius als Triumphator bekränzen. Sie bittet die Oberpriesterin, sie heute ihres Dienstes zu überheben. Da dies nicht geschieht: so klagt sie sich an, dass sie unwürdig wäre, eine Priesterin der Vesta zu seyn: und doch hebt Freude ihre Brust, dass sie Licinius wiedersehen soll. Diesen schwankenden Gefühlen, die in einem Recitativ sehr richtig dargestellt sind, fasst der Dichter eine Arie folgen, die also anfangt: *Licinius! dich soll ich wiedersehen?* Man sehe, wie der Componist diese Worte behandelt hat:

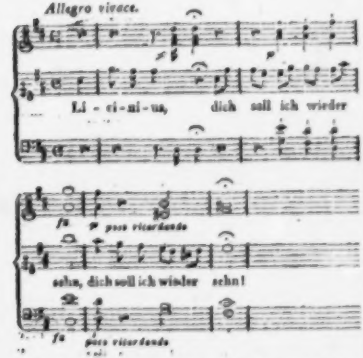

Wie richtig und fein hat hier der Componist Julien nachempfunden: zuerst die Freude, ihn wieder zu sehen, dann die Wehmuth, dass sie für Licinius verloren ist. Der Leser von Einsicht und Kunstsinn wird nicht lächeln, dass ich von so wenig Takten so viel Gutes sage. Eben solche Züge erweisen, ob der Künstler die Weihe empfangen, oder nicht; versteht wenn er auch, wie hier, mit so wenig Mitteln seinen Zweck erreicht. Alle Schönheiten dieser Arie auseinander zu setzen, würde mich zu weit führen: nur der Stelle sey noch gedacht, wo Julia singt: *An dieses Tempels furchtbarer Halle versehrst mich der Götter Wuth!* Die Modulation ist in D moll; nach einem kurzen Unisono von zwey Takten treten 4 Hörner fortissimo mit dem harten Dreyklange von Es auf das Wort: *Wuth*, ein, mit 3 Accorden wird nach der Dominante von D modulirt, wo alsdann das ganze Orchester wieder einfällt. Die Stelle ist von erschütternder Wirkung.

Scene 5. Finale. Es fängt mit dem Triumphmarsch an, der beym hiesigen Publicum ein Lieblingsstück geworden ist. Nach diesem überreicht die Oberpriesterin Julien den goldenen Lorbeerkranz, Licinius damit zu schmücken. Hier hat der Componist ein kurzes Hoboe-Solo angebracht, das den Gemüthszustand der Julia vortrefflich darstellt:

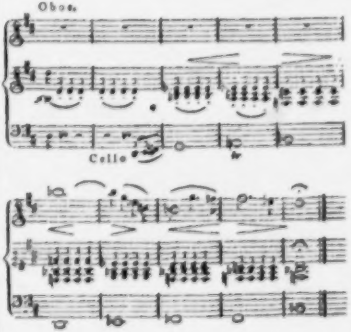

Man kann sich nicht vorstellen, nicht man die einfache Melodie nur an, wie dieses Cantabile nach

dem kriegerischen Marsch zum Herzen spricht. Ich übergehe noch manche glänzende Schönheit dieses Finale, und besonders des kräftigen Schlusschors, welches würdig diesen Act beschliesst. —

Act. 2. Scene 1. Chor der Priesterinnen, Mein Urtheil habe ich schon Act 1., Scene 2. ausgesprochen. Sc. 2. Recit. und Arie der Julia. Diese leidenschaftliche Scene bildet ein vortreffliches Ganze. Recit. und Arie bestehen beynahe aus weiter nichts, als folgendem Thema:

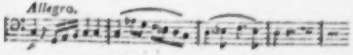

welches sich bald ganz, bald zergliedert, bald in canonischen Nachahmungen hören lasst. Sehr treffend wird in dem Recitativ, die schon oben angeführte Melodie aus der Arie der Oberpriesterin: *Löse doch des Wahnes Bande etc.* gleichsam als warnende Stimme, ihrem Gelübde treu zu bleiben, angebracht; welche das erstemal die Klarinette in As dur, das zweytemal die Hoboe in B moll vortragt. Sehr originell und passend ist der Eintritt der Trompeten in C dur pianissimo, bey den Worten: Zur Freude wird der Schmerz etc.

Sc. 3. Recit. und Duett: Julia und Licinius. Dieses Duett (welches vielleicht in mancher andern Oper einen ehrenvollen Platz einnehmen würde) entspricht am wenigsten meinen Forderungen. Mag es seyn, dass man durch die vorhergehenden Stücke verwöhnt ist, oder vielleicht, dass es schon mehr dem italienischen Geschmack sich nähert; kurz, mich liess es bey der 1sten und 2ten Vorstellung kalt. Desto vorzüglicher ist aber wieder das Terzett mit Chor, D moll: Scen. 4. Sehr schön hat der Componist die Worte behandelt: *Julia.* Hab ich doch auch der Liebe Seeligkeit genossen, Ich wünsche mir nichts mehr. — Von ausserordentlicher Wirkung ist am Ende der plagalische Schluss zu den Worten: Auf, auf zur Rache!

Sc. 5. Bey Julia's Geständniss, dass sie liebe, bezeichnet der rasche Eintritt des Chors sehr wahr, die Begierde der Priester und des Volks, durch ihren Tod Vesta zu versöhnen.

Nachdem der Oberpriester als verurtheilt, singt Julia:

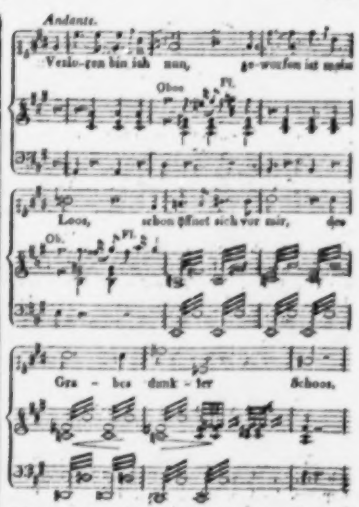

Wie passend und überraschend ist hier die Harmonie in den 3 letzten Takten, und doch dabey so fürsend!

Das 3te Finale, E moll, ist sehr wild. Das Unisono der Singstimmen bey den Worten: Von der Stirne, welche Blut belastet, reisst herab den Schleyer und das Band etc., wo die Geigeninstrumente mit einem Contrathema dagegen arbeiten, ist von grosser Kraft. Ganz vorzüglich schön ist die Stelle, wo E dur, eintritt:

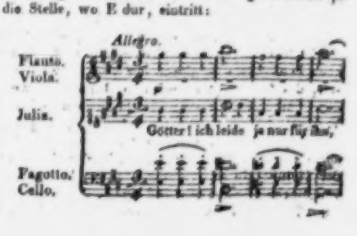

welche noch dreymal, immer unerwartet eintritt. Dieses echt dramatische Finale ist überhaupt ein Beweis, wie sehr Hr. Guhr die Harmonie in ihrer Gewalt hat, und wie er der Natur die melodischen Accente abzuborgen weiss, die das Herz rühren, und jeden gefühlvollen Menschen ansprechen müssen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 17ten Sept. Den 16ten August gab Hr. C. M. v. Weber, Director der Oper der Kapelln. des kön. böhm. ständ. Theaters zu Prag, Concert. Er leitete die köstlichen Genüsse dieses Abends ein durch das erste Allegro einer neuen Symphonie; darauf spielte er auf einem hiesigen englischen Pianoforte ein von ihm componirtes Concert aus Es dur, von dem besonders das herrliche Adagio (H dur) ungemein gefiel; so wie, im 2ten Theile, eine freye Phantasie, zum Theil nach Himmels Thema: *An Alexis*. Die Versammlung war zahlreich und in ihrem Beyfall durchaus einstimmig. Hr. v. W. zeigte in der That auch diesmal eben so viel Geist und Erfindung, als Ausdruck, Geschmack, Gründlichkeit und Kunstfertigkeit. Was die letzte anlangt, so verdient aus seiner Phantasie noch besonders eine eigene und äusserst wirksame Art, das Crescendo auszuführen, bemerkt zu werden. Mad. Schulz sang eine Scene und Arie aus Webers *Athalia*, so wie Hr. Fischer eine Scena und Arie mit Chor von Trento. Sehr, und mit allem Recht, gefiel auch Hrn. v. Webers Musik zu der Hymne: In seiner Ordnung schafft der Herr — von Rochlitz, die zuerst in Leipzig, den Neujahrstag 1813 aufgeführt und damals in ihren Blättern näher beurtheilt wurde. Vorzügliche Wirkung machte der schöne Choral: Drum lerne still dich fassen etc. und die feurige und fleissige Fuge: Im Wettersturm etc. Die Dem. Eunike und Gern, und die Hrn. Eunike und Gern hatten die Solopartien übernommen, und führten sie vortrefflich aus.

Den 31sten ward zum erstenmal gegeben: *Die Fischer bey Colberg*, ein vaterländisches Schauspiel mit Gesang in zwey Acten, vom Prof. Levezow, mit Musik von C. F. Rungenhagen (einem hiesigen Privatlehrer der Musik.) Der Inhalt des Stücks ist sehr unbedeutend, und nur die patriotischen Tendenzen retteten es vom Fall. Die Musik enthält manche liebliche Melodien, aber durchaus nichts Charakteristisches. Es wurde gestern vor einem leeren Hause wiederholt, und verschwindet nächstens vom Repertoire.

Den 1sten dies. gab Hr. Dr. Andr. Romberg sein zweytes Concert, in dem er, mit der von ihm bekannten Kunst und Geschicklichkeit, ein von ihm gesetztes Violinconcert aus D moll spielte. Die überzahlreiche Versammlung, die noch in Nebenzalen Platz suchen musste, war aber angelockt durch den herrlichen Bernhard Romberg, der, nach 6jähriger Abwesenheit, mit unendlichem Beyfall empfangen und entlassen wurde. Er spielte sein neuestes Concert (er nennt es das Schweizerconcert) auf dem Violoncell, mit grosser Ruhe, Sicherheit und Vollendung. Es bestand aus einem Allegro (C dur), einem Adagio (As dur) und einem Pastorale, in dem die freundlichen Töne des Kuhreigens anklangen. Den 2ten Theil füllte Hrn. A. Rombergs Composition zu Schillers *Lieds von der Glocke*, in der Mad. Schulz und Dem. Gern, und die Hrn. Eunike, Stümer, Gern und Blume, die Solopartien schön vortrugen.

Der königl. Hofuhrmacher, Hr. Mollinger, dem das charlottenburger Schloss ein treffliches musikalisches Kunstwerk verdankt, hat vor kurzem ein neues Werk vollendet, das, durch seinen Umfang von fast 7 Octaven, und durch Vollstimmigkeit und Rundung des Tons, alles bisher in der Art hier Geleistete übertrifft. Es hat die Form eines Altars, ist 5½ Fuss breit und 11 Fuss hoch, und enthält: 1) einen Fagottbass, Klarinet- und Hoboenregister; 2) einen Flötenbass; 3) ein offenes Piano; 4) Flöte travers.; 5) Piccolflöten; 6) sechs Trompeten und 7) mit dem Fagottbass verbundene Flötenstimmen, zusammen 232 Töne, so dass die vielstimmigsten Sachen von Haydn, Righini, A. Weber etc. durch

Walzen mit grosser Tonfülle executirt werden. Vermittelst der Tastatur können auch andre Tonstücke und freye Phantasien mit einzelnen oder allen Registern zugleich vorgetragen werden, wobey der Spielende selbst oder durch einen andern die Blasebälge mittelst eines Hebels tritt. Einen besondern, eigenthümlichen Vorzug hat das Werk dadurch, dass es das bisher überall (?) vermisste *Crescendo* pracis hervorbringt, und die Töne durch kein Nebengeräusch des Mechanismus gestört werden.

Unter den neu erschienenen kleinern Compositionen verdienen Auszeichnung: das *russische Soldatenlied*, russisch und deutsch, das bey der öffentlichen Speisung der russischen und preussischen Garden am 15ten August vor dem König gesungen wurde. Es ist von Theodor Glinka, Adjutanten des Generals, Grafen v. Miloradowitsch, und von Romberg comp. Ferner: *des Fürsten Blücher von Wahlstadt Rückkehr ins Vaterland*; gedichtet von A. Hartung, comp. von J. P. Schmidt. Die vier ersten Strophen jedes der fünf Verse sind vom Componisten feyerlich (C dur, alla Marcia) für eine Stimme geschrieben: die Antistrophe, in lebhaft freudiger Bewegung (♯ Es dur) behandelt, kann auch mehrstimmig gesungen werden. — Der Kapellmeister Beczwarzowsky giebt des verewigten Theod. Körners Gedichte, die unter dem Titel: *Leyer und Schwert* — vor einigen Monaten erschienen, und von ihm componirt wurden, heftweise heraus; im künftigen Monat soll das erste Heft erscheinen. Eben diese Gedichte werden auch, vom Kapellm. Maria v. Weber componirt, in der hiesigen schlesingerschen Musikhandlung in Kurzem erscheinen.

Warschau, den 10ten Septbr. Aus der beträchtlich langen Zeit eines Jahres finde ich nur Folgendes zu berichten. Das Unglück, welches durch das Austreten der Weichsel im October 1813 in Warschau und Praga verursacht wurde, veranlasste mehrere Musikfreunde zu dem Entschluss, in der hiesigen P. Piaren Kirche zur Unterstützung der vom Wasser verunglückten Familien ein öffentliches Concert zu geben, welches den 14ten Sept. unter der Direction des Hrn. Musikdir. Elsner aufgeführt wurde. Mad. von Kaminska, geb. von Kochanowska, eine der warschauer Damen, die sich durch musikal. Talente und Kenntnisse besonders auszeichnen, stand an der Spitze dieser wohlthätigen Unternehmung. Das Concert begann mit dem ersten Allegro der bekannten, schönen, mozartschen Symphonie aus D dur, worauf das *Dies Irae* des berühmten *Requiem* desselben Meisters folgte. Von mehrstimmigen Stücken wurden noch zwey Chöre aus Paisiello's Passion, (*Santa Speme* — und, *Quanto costa* —) und das, aus der musikal. Zeitung genommene *Salve Regina* von Dansi, und zwar ohne Instrumental-Begleitung, aufgeführt. Den Beschluss machte der Chor aus Haydns *Schöpfung*: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Zwischen diesen grossern Stücken sangen Mad. v. Kaminska, Dem. Stamm, Dem. Naiemska, Hr. de Santis und Hr. Szczurowski verschiedene kleinere Satze — Arien, ein Duo und ein Trio — von verschiedenen Componisten, blos mit Begleitung des Fortepiano, welches Mad. von Kaminska selbst spielte, indem sie trefflich accompagnirt. Mit Orchesterbegleitung gab man noch ein Quartett. Die Einnahme betrug über 2100 Rthlr., und das Concert erhielt so vielen Beyfall, dass es wiederholt werden musste, wo die grösseren Stücke dieselben blieben, und nur die anderen mit blosser Klavier-Begleitung verändert wurden. Auch die zweyte Einnahme betrug gegen 1000 Rthlr.

Den 26sten Jan. 1814 gab der bekannte durchreisende Sänger, Hr. Julius Miller, nachdem er sich schon in mehrern Privat-Gesellschaften hören lassen, im Theater ein Vocal- und Instrumental-Concert. Er sang die bekannte Tenor-Arie aus *Pars Achilles*, und eine Scene von Beethoven, und erhielt vielen Beyfall. So wurde auch eine Ouverture von ihm (C moll) mit Beyfall belohnt. Die Ouverture aus dem Schauspiele mit Gesang, *der Pilger von Sierra morena*, von Elsner, womit das Concert begann, und eine Partie für Blasinstrumente von Krommer, erhielten gleichfalls lauten Beyfall. Zum Beschluss sang Hr. Miller noch einige kleinere italienische Stücke, wozu er sich selbst mit der Guitarre accompagnirte.

Den 15ten May veranstaltete die Gräfin Zamoiska, geb. Fürstin Czartoryska, vereint mit der Grafin Alex. Potocka, ein öffentliches Concert, um die hiesigen Spitäler zu unterstützen. Es wurde im Theater gegeben. Den Anfang machte die Ouverture der neuesten Oper Elsners, der *Kabalist* — einer polnischen Original-Oper in Versen, nach einer Anekdote aus der Jugend des Fürsten Adam Czartoryski bearbeitet. Hierauf folgte ein Duo von Pär, gesungen von Dem. Stamm und Dem. Karsónowska. Die beyden Brüder

Kaczynski — der Eine auf der Violin mit einem Concert von Rode, der Andere auf dem Violoncell mit dem Potpourri von Romberg — zeichneten sich aus. Dem. Stamm sang eine Sopran-Arie von Portogallo und Hr. Szymanowski eine Tenor-Arie aus *Achilles* von Par. Mad. Szymanowska, geb. Wolowska, spielte das schöne und schwere Klavier-Concert von Dussek, aus Es dur, mit einer vollkommenen Präcision und schönstem Ausdruck. Sie ist nicht nur eine der ersten Klavierspielerinnen in Warschau, sondern man kann sie überhaupt unter die wahren Virtuosen auf diesem Instrumente zählen. Den Beschluss machte ein Quartett aus *Nina* von Paisiello. — Alle Stücke wurden mit ausserordentlichem Beyfall aufgenommen. Auf das Concert folgte ein von oben genannten Damen erfundenes Tableau, welches aus verschiedenen Gruppen von grössern und kleinern Kindern, verschiedentlich angezogen und geschmückt, bestand. Im Hintergrunde der Bühne sahe man Priesterinnen auf dem Altäre der Wohlthätigkeit opfern. Während des Opfers wurde der Chor der Priesterinnen aus der *Vestalin* von Spontini, blos mit der Begleitung von 5 Fortepianos, welche aber nicht zu sehen waren, gesungen. Das Ganze machte den beabsichtigten Eindruck; besonders bezauberte die geschmackvolle Gruppirung der Kinder die Augen aller Mütter und Väter, und somit aller Anwesenden, so ungemein, dass den 17ten May dies Tableau wieder vorgestellt werden musste, wo es mit eben so vielem Beyfall aufgenommen wurde. Die Einnahme dieser beyden Vorstellungen betrug gegen 3000 Rthlr.

Den 25sten August wurde von der Theater-Unternehmung zum Vortheil der jüngst vom Feuer verunglückten Familien eine Vorstellung gegeben, welche mit einem Concerte verschönert ward, das die Gräfin Chodkiewicz, eine für Musik sehr gebildete Dame und treffliche Klavierspielerin, veranstaltete. Vom Theater-Personale wurden die *Unglücklichen* aufgeführt: hierauf begann das Concert mit der Ouverture aus der Oper *Leszek biały* von Elsner. Dem. Stamm und Dem. Naiemska sangen Arien, und der Fürst Ludwig Radziwil erfreute durch sein Talent die Zuhörer, indem er ein komisches Duo und Terzett mit sang. Sein Vortrag ist so echt italienisch, dass man sich nach Italien versetzt glaubt, wenn er singt. Der junge Graf Sultyk spielte ein Violin-Concert von Lafont, und erhielt ausserordentlichen Beyfall, so wie er ihn auch wirklich durch seine Virtuosität verdient. Das ganze Concert gelang nach Wunsch, und wurde besonders durch die echtkomische Laune, mit der der Fürst die beyden Stücke vortrug, erheitert. Den Beschluss machte das oben genannte Terzett von Portogallo.

Gedanken eines Kunstfreundes.

(Fortsetzung aus der 37sten No.)

Wir fühlen uns in unserm Berufs- und häuslichen Leben mannigfaltig gebunden; wir glauben uns also bey unsern Genüssen loslassen zu dürfen. Kein Wunder, dass sie uns so oft zerstreuen, zersplittern. Wenn die Stunde der Freuden schlägt, dann macht jeder, der sich noch so eben den härtesten Zwang hat gefallen lassen, die unmöglichsten Forderungen. Wir sollten bedenken, dass das gemeine, das Werktag-Leben sich selbst beschränkt, dass aber das schöne Leben durch einen gewissen Geschmack und Kunst-Sinn seine Beschränkung erhalten muss.

Ein vollendet schlechter Mensch kann zwar kein vollendet guter Musiker, Maler, Professor der Moral etc., Heerführer, Regent etc. seyn, aber die Mittelstufen sind möglich, und häufig anzutreffen. Die Tugenden und Laster weichen sich gleichsam seitwärts aus.

Wer gross werden will, muss vieles auf Eines beziehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. **N°. 40.** 1814.

Ueber Verbesserung des Orgelspielens beym öffentlichen Gottesdienste.

Es giebt Gegenstände, die, wenn auch noch so oft den Lesern vorgeführt, doch immer von neuem zur Sprache gebracht werden müssen. Das sind solche, die nicht nur an sich und in ihrem Einflusse auf das Leben von Bedeutung, sondern wo auch die Meynungen getheilt sind, wenn nicht über sie selbst, doch über die Art, sie zu realisiren; solche, zu deren Ausführung viele Individuen vereinigt werden müssen, und namentlich auch Individuen, die (in der Regel) nicht eben ein lebhaftes Interesse daran nehmen, oder durch Schwierigkeiten sich leicht abwendig machen lassen; solche endlich, welche weniger im Ganzen und theoretisch, als im Einzelnen und unmittelbar praktisch betrachtet seyn wollen, wo mithin fast jeder Erfahrene wenigstens einen kleinen Beytrag an Rath, an Nachweisung, an Nachhülfe beybringen kann.

Dass der in der Ueberschrift angegebene Gegenstand unter diejenigen gehört, auf welche dies alles anzuwenden ist, und welche daher, wenn auch schon oft in diesen Blättern besprochen, doch immer von neuem zur Sprache gebracht werden müssen: das wird Niemand leugnen. Und so sey denn auch mir, der ich mich wenigstens unter diejenigen zählen darf, denen es nicht an Erfahrung hierüber fehlt, vergönnt, einige Bemerkungen und Vorschläge mitzutheilen, denen ich Eingang wünschen muss, und wovon ich mir, finden sie diesen, Vortheil für die gute Sache versprechen darf.

Dass die Einführung der Orgel zur Begleitung der Kirchengesänge ein grosses Verdienst der Vorzeit um den öffentlichen Cultus; dass dies Instrument sehr geeignet sey, das Gemüth zur Andacht zu stimmen, und den gottesdienstlichen Gesang wahrhaft herzerhebend zu machen; dass überhaupt viel damit geleistet werden könne; dass dieses uns Seb. Bach und einige seiner würdigen Nachfolger hinlänglich gezeigt haben; dass es aber noch allzuhäufig nicht seinem Zweck entsprechend gebraucht, und die echten Orgelspieler immer seltener werden; dass ihre Zahl sich besonders in unsern Tagen eher vermindert, als vermehrt habe: das alles bedarf keines Beweises. — Was die letzte Klage betrifft: welche sinn- und geschmacklose, alle Andacht störende Dudeleyen hört man nicht in so vielen unserer Dorf-, und wol auch in den Stadtkirchen! Viele Subjecte, denen das so bedeutende Geschäft des Orgelspielens beym Gottesdienste übertragen ist, sind kaum geübt genug, um einen Choral nach Noten richtig vorzutragen; andre missbrauchen die Gelenkigkeit ihrer Hände und Füsse ganz erbarmlich, und um die so nöthige Kenntnis der Harmonie, (die nicht blos darin besteht, einen bezifferten Bass richtig zu spielen,) kümmert man sich gar wenig. Wir haben in Sachsen neue Gesangbücher, neue Agenden, und mancherley treffliche liturgische Verbesserungen erhalten: sehr zu wünschen wäre es aber, dass nun auch das Orgelspielen die nöthige Reform bekommen könnte. Ein grosser Theil der Schuldienste auf dem Lande (womit das Organistenamt gewöhnlich verbunden ist) wird jetzt aus den Seminarien zu Dresden und Weissenfels besetzt. Wenn durch diese wohlthätigen Institute für die Schulen allerdings viel gewonnen ward und werden wird: so konnte durch sie auch nach und nach eine Verbesserung des Orgelspielens am besten und sichersten bewirkt werden; denn die bey ihrem Schlendrian alt gewordenen Organisten sind nicht zu heilen. Es wird zwar schon etwas auch für diese Sache gethan, denn die Seminarien liefern gerade keine ganz schlechten und völlig geschmacklosen — verhältnissmässig aber doch zu wenig gute Orgelspieler. Unter guten Orgelspielern verstehe ich hier keine Virtuosen, sondern nur solche, die einen Choral rein vierstimmig (mit getheilter Harmonie und obligatem Pedal) und ein mässig schweres Orgelstück nach Noten spielen, einen ordentlichen Uebergang aus einem Tone in den andern machen, eine, dem

Inhalte des Liedes angemessnes und regelrechtes Vorspiel, und besonders zweckmässige, harmonischrichtige Zwischenspiele selbst erfinden, einen Choral nöthigen Falls transponiren, und die Orgelregister gehörig brauchen können. Dies, wenn auch nicht in hohem Grade, sollte man doch wol von dem, der das Amt eines Organisten übernehmen will, zumal wenn er darauf vorbereitet heisst, fordern können. Wollte man aber nach diesen Ansprüchen die auf den Seminarien gebildeten Orgelspieler prüfen, so dürfte wol die Mehrzahl (es giebt einige rühmliche Ausnahmen) schlecht bestehen, und auch mancher, der, einiger Fingerfertigkeit wegen, unter die guten Spieler gerechnet wird, oder sich selbst darunter zählt, würde aus dieser Klasse ausgestrichen werden müssen. Die Musik, und namentlich das Orgelspielen, ist zwar ein Gegenstand des Unterrichts in den Seminarien, den man auch hiersu hinlänglich geschickten Männern anvertraut hat: aber diese können nicht leisten, was sie wollten und sollten. Der Schüler sind für Einen, noch mit vielen andern Geschäften beladenen Lehrer zu viele. Man nehme an, dass in dem Seminario zu Dresden 36 Zöglinge sind. Wird nun auch jeden Tag eine Stunde Unterricht im Orgelspielen ertheilt: so müssen 12 Scholaren zusammengenommen werden, wenn auf jeden wöchentlich zwey Stunden treffen sollen. Der theoretische Unterricht kann allenfalls so vielen zugleich gegeben werden: der angehende Orgelspieler bedarf ja aber besonders der praktischen Uebung im Spielen, und Zurechtweisung dabey: muss auch da eine solche Anzahl zugleich unterwiesen werden, so können die Schüler durchaus keine schnellen Fortschritte machen, und möchten wol kaum in drey bis vier Jahren dahin zu bringen seyn, dass sie, bey fortgesetztem, eignem Fleis, sich selbst gehörig forthelfen könnten. Wollen die Seminaristen durch Privatfleiss ersetzen, was ihnen beym Unterrichte abgehen muss: so finden sich auch da (abgesehen davon, dass eigne Uebung dem, der noch zu sehr Anfänger in der Musik ist, oft gar nichts nützt,) mancherley Hindernisse. Das dresdner Seminarium hat sein eignes Orgelwerk: wenn aber 36 Zöglinge in den wenigen Freystunden, die sie haben, sich darauf üben wollen, so muss ja auf Einen zu wenig Zeit kommen. Sie müssen ja auch alle in den Nebenstunden sich auf ihre übrigen Lectionen vorbereiten, Ausarbeitungen fertigen u. dgl., und viele sind überdies genöthigt, mit Unterrichtgeben in der Stadt sich etwas zu verdienen: da müssen denn die musikal. Uebungen, die so viele Zeit erfordern, hintangesetzt bleiben. Liessen die langern Abende nun auch bisweilen ein Stündchen hierzu übrig, oder wollte man sich dieses sogar am Schlafe abbrechen: so fehlt den jungen Leuten hierzu das Klavier in ihren Zellen; und wenn sie dieses haben, dürfen sie doch kein Licht brennen. Unter solchen Umständen ist es denn freylich sehr schwer, dass auf den Seminarien gute Orgelspieler gebildet werden können. Wol nur diejenigen, die schon gute Vorkenntnisse und einige mechanische Fertigkeit, verbunden mit musikal. Talent, mitbrachten, um den theoretischen Unterricht und die guten Muster, die sie zu hören Gelegenheit haben, benutzen zu können, durften als brauchbare Subjecte aus einer solchen Anstalt kommen.

Wie diese grossen Hindernisse der musikal. Bildung auf den Seminarien zu beseitigen sind, wage ich nicht zu bestimmen. Dass man keinen jungen Menschen, der nicht schon die nöthigen Vorkenntnisse in der Musik besitzt, ins Seminarium aufnahme, und dass bisweilen öffentliche Prüfungen der Zöglinge über die gemachten Fortschritte im Orgelspielen angestellt werden könnten, um dadurch den Privatfleis möglichst zu spornen — das waren jedoch leicht auszuführende und wenigstens Etwas bewirkende Vorschläge. Da die vorzüglichste dieser Anstalten in Dresden besteht, wo die Musik in ausgezeichnetem Flor ist: so könnte dies von grossem Nutzen für sie werden, so wenig vortheilhaft es übrigens in mancher andern Hinsicht seyn dürfte, künftige Landschullehrer in grossen Städten zu erziehen.

Wenn bey Besetzung der Schullehrerstellen auf dem Lande vorzüglich auf tüchtige Schulmänner gesehen wird, so ist das höchst lobenswerth: das Orgelspielen könnte aber, und sollte, doch auch höher in Anschlag gebracht werden. Wäre es durchaus gewöhnlich, dass bey der öffentlichen Probe, die ein Schullehrer ablegen muss, zugleich durch einen dazu tüchtigen Mann ein Examen über seine musikal. Fähigkeiten angestellt würde; (man lässt zwar auch im Singen und Orgelspielen eine Probe mit ablegen: aber selten ist Jemand dabey, der darüber urtheilen kann, weshalb es, um in dieser Probe zu bestehen, nur der nothdürftigsten mechanischen Fertigkeit bedarf,) so könnte dies für die, welche ein solches Amt suchen, ein starker Antrieb werden, sich auch in diesem

Stücke besser vorzubereiten. Durch Aufmunterung und Belobung, durch Unterstützung beym Anschaffen guter Musikalien für die Orgel u. s. w., wäre vielleicht auch mancher fähige junge Mann im Amte, von Seiten seiner Vorgesetzten, zu fernerm Fleis und Fortschreiten in dieser herrlichen Kunst anzutreiben, da er hingegen, weil er sieht, dass seine Mühe nicht erkannt wird, auch sein geringes Einkommen keine Ausgaben für diesen Zweck gestattet, sich vernachlässiget, oder auch wol absichtlich das Schlechtere wählt, um wenigstens dem Pöbel zu gefallen. Leicht ausführbar müsste es seyn, dass in jeder Inspection aus irgend einer öffentlichen Kasse jährlich einige gute Musikalien, und einfür allemal zur Schulbibliothek die nöthigsten und besten theoretischen Werke, angeschafft würden. Jene liesse man nun unter den Orgelspielern circuliren. Nach und nach könnte man für diesen gemeinnützigen Behuf zu einer hübschen Sammlung gelangen. — Mancher Organist würde auch mehr leisten und sich zu vervollkommnen suchen, wenn sein Orgelwerk in besserem Zustande wäre. Wie wenig in unsern Zeiten auf den Bau guter Orgeln und auf Reparatur der alten Werke verwendet wird, das ist bekannt und wirklich zu beklagen. — In denjenigen Städten, wo man besondre Organisten hat, ohne dass diese Stelle mit noch einem andern Amte verbunden ist: da sind sie meistens so schlecht besoldet, dass ein guter Musiker sich nicht um einen solchen Dienst bewirbt, und man ein schlechtes Subject, in Ermangelung eines besseren, anstellen muss. Dieser Fall mag wol auch bey vielen Schulstellen auf dem Lande eintreten. Hier kann der Privatmann freylich nichts thun, so sehr er es beklagen muss. Er kann sich nur durch die Hoffnung ermuntern: wenn es mit dem, jetzt oftmals gerühmten, durch Unglück und Noth neuerweckten Sinn für Religiosität, und auch für den öffentlichen Cultus, als Zeichen und Beförderungsmittel derselben — wenn es damit wahrhaftig Ernst ist: so werden ja wol die, welche hier zu wirken vermögen, auch auf diesen Gegenstand noch mehr achten, und endlich dafür thun, was möglich, rathlich, wohlthätig, und wozu vielleicht eben jetzt vornämlich die Zeit ist. —r.

Ueber die Aufführung der Oper, die Vestalin, von Guhr. Beschluss s. d. 39sten No.

Act III. Scene 1. Recit. und Arie des Licinius, ist sehr dankbar für den Sänger geschrieben, und macht guten Effect. Sie erfordert aber einen sehr hohen Tenor.

Sc. 2. Recit. des Lic. u. Cinna, blos erzählend: an dieses schliesst sich das vortreffliche Recitativ und Duett des Licinius mit dem Pontifex-Maximus, welches ich für eine der gelungensten Scenen der ganzen Oper halte. Wie vortrefflich sind hier die beyden Charaktere des P. Max. und des Lic. dargestellt! Wie wahr ist die Declamation des Recitativs! Z. B. die Frage des Licinius: *Steigt lebend Julia hinab ins offne Grab?* und die Antwort des Pontifex Maximus: *So ist der Götter Wille!* ferner: *Hin wende deinen Blick* — Wie erschütternd ist im Duett die Figur: 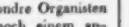 von Posaunen und Trompeten, bey dem Eintreten des Pontifex Max.: *Zittre du!* wo wieder der plagalische Schluss ganz an seiner Stelle ist! wie herrlich der Uebergang nach D dur auf die Worte: *Wird in den Staub dich werfen.* Ganz originell ist die Behandlung der Flöte und Klarinette bey den Worten: *Noch hab ich Freunde etc.* Treffend sind die Worte behandelt: *Euch treffe ew'ge Schmach*, wo sich die Modulation nach Fis dur wendet, und durch die obenerwähnte Figur wieder nach D dur zurückgeleitet wird. Da diese Scene eine der kürzesten dieser Oper ist, so glaubt sich Recensent den Lesern dieser Zeitung zu verpflichten, wenn er sie, fürs Klavier arrangirt, hier mit beylegt. *)

Der darauf folgende Trauermarsch, F moll, ist sehr charakteristisch; besonders originell und zu vieler Wirkung sind die Worte behandelt: *Das Grab nur reinigt ihre Seele, es tilget ihre Schmach*, welche vom ganzen Chor Unisono vorgetragen werden. Das Orchester hat dagegen hin-

*) Anm. Sie ist dennoch zu lang, um hier ganz abgedruckt, und zu eng und schön in ihren Theilen verbunden, um stückweise, ohne Nachtheil des Ganzen, eingerückt zu werden. Auch wird wol jeder Leser, nach den vom Verf. vorher gegebenen Belegen, geneigt seyn, ihm hier auf's Wort zu glauben. Zum Ueberfluss sey noch erwähnt, dass wir über jenes mitgetheilte Stück fast durchgängig mit ihm im Urtheil übereinstimmen, und uns dieser, wie uns andern, uns körnlich bekannt gewordenen Arbeiten des Hrn. Guhr, dessen ausgezeichnetes Talent und treffliche Kenntnisse mit Achtung und Freude anerkennen, sollte er auch in der Anwendung beyder noch zuweilen des Guten zu viel thun.
d. Redact.

der die Harmonien. Der Schluss ist dorisch. — Das darauf folgende kurze Duett der Oberpriesterin und Julia, ist sehr zart und rührend.

Sc. 6. Chor der Vestalinnen und Priester ohne alle Instrumente. Sc. 7. Recit. des Licin., mit untermischtem Chor des Volkes. Von grosser Wirkung und imponirender Kraft ist der Chor in D moll: *Ha, welch ein Sturm* — In diesem Chor entzündet der Blitz den Schleyer der Vestalin und verzehret ihn, als Zeichen, dass Vesta Julien ihres Schwures entbindet. Der Pontifex Max. thut dieses Wunder dem Volke kund, und vereinigt beyde Liebende. Die Priester und das Volk begeben sich nun in den Tempel, wohin die Vestalinnen auch das heilige, nun entzündete Feuer bringen. Hier setzte der Componist einen Marsch, der kurz und vortrefflich ist. Hier ist er im Auszuge.

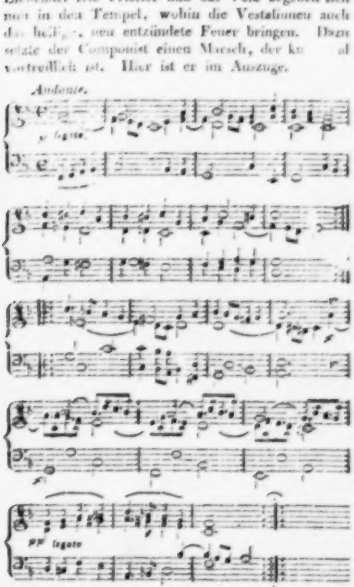

Den Schluss macht ein sehr artiges Ballet.

Hr. Guhr, der sich durch diese echt dramatische Musik einen ehrenvollen Platz neben den bessern Componisten für die Bühne schon erworben hat, verspricht ausserordentlich viel noch für die Zukunft. Er wandle auf diesem Wege fort: er ist der wahre, und wird *ihn* zum Ziele führen. Wenn wir aber über einzelne, kleine Unvollkommenheiten hinweggegangen sind, als: unrichtige Accentuirung einzelner Sylben, etwas zu freyer Gebrauch der durchgehenden und Wechselnoten, (die freylich das Auge, im Augenblick aber nicht das Ohr beleidigen.) Unvollkommenheiten, welche ihm vielleicht nur bey der grossen Eil, womit er die Oper verfertigte, entschlüpft sind, (er schrieb die zwey letzten, bedeutendsten Acte in vier Wochen:) so geschah dies nur, weil wir überzeugt sind, dass er dies, bey näherer Durchsicht der Partitur, von selbst finden und ändern wird. Es ist aber des zu Tadelnden sehr wenig. Desto mehr treffende und feine Bemerkungen liessen sich aus diesem Werke ziehen, über das, was man jetzt die Mystik der Instrumente und die musikalische Perspective zu nennen versucht hat; über die Art, wie man die Künste des Contrapunkts und der Fuge in der freyen Schreibart mit Geschmack und Anmuth verbinden, und sie zu ihrem eigentlichen Zweck, zur Sprache der Empfindung, benutzen könne u. dgl. m. Wir schliessen jedoch, und mit dem Wunsche, dass Hr. Guhr uns bald mit einem ähnlichen Kunstwerk erfreuen möge. Dem Verf. dieses Aufsatzes soll es zum grössten Vergnügen gereichen, wenn er dann so viel Gutes davon sagen kann, als von diesem.

Noch sey es aber erlaubt, einige unparteyische Bemerkungen über das Personale zu machen, besonders da die Leser hierdurch zugleich in nähere Kenntnis des jetzigen, allerdings sehr veränderten Zustandes unsrer Theatermusik gesetzt werden: alle andere, seit dieser Veränderung in öffentlichen Blättern erschienene Berichte vom jetzigen Zustande der kasselschen Bühne aber... *)

Mad. Guhr, erste Sängerin, hat ein volles, starktönendes, zum Bewundern geläufiges Organ, von vielem Metall und grossem Umfang. Sie singt von a bis dreygestr. d. Ihre Töne sind ausserst rund, die Verzierungen nett und zauber, ohne Ueberladung und *stets der Harmonie angepasst*. Die Passagen giebt sie sehr deutlich, besonders von der

*) Wir übergehen die Worte des Verdammungsurtheils des Verf.s, der übrigens jeden, so streng er lautet, zu bewahren erbötig, und ganz der Mann dazu ist. Es widerstreitet unsern Maximen, andere öffentliche Blätter in den einigen zu-

Höhe zur Tiefe; etwas weniger die entgegengesetzten. Ihr Triller, besonders in den Mitteltönen, ist vortrefflich, ihr Portamento schon, die Aussprache der Recitative, auf welche sie besonders viel Studium zu verwenden scheint, ist deutlich. Dabey ist sie eine brave Schauspielerin; nur wäre zu wünschen, dass ihre Bewegungen der Arme und Hände manchmal mehr Motive hätten. In Rollen, wie, Diana, Sargines, Griselda, Emmeline, entzückt sie; weniger, in naiven, wie Myrrha, zu welchen ihre Figur auch zu gross ist. Möchte uns doch Hr. Dir. Guhr durch das Talent seiner Frau öfterer erfreuen, als bis jetzt geschehen ist; die Oper würde um vieles gewinnen. —

Zweyte Sängerin ist Mad. Köhler. Ihre Stimme hat Metall, von d bis a, die übrigen Töne, sowol unten als oben, fallen etwas ab. Ihr hörbarer Umfang der Stimme ist von d bis d. Das Portamento ist in den obenbenannten Tönen gut; die Verzierungen sind nicht gewählt und nett genug. Sonderbar ist es, dass dieser Sängerin der Triller manchmal sehr gut gelingt, und dann wieder gar nicht; besonders schwer fällt er ihr in den Mitteltönen. Auf deutliche Aussprache hat sie noch vielen Fleis zu verwenden; so verwandelt sie Sylben, wie Jungfraun in Jungfran, freuen in freuan. Uebrigens ist sie eine sehr angenehme Erscheinung auf dem Theater. Als Schauspielerin wird sie durch das ewige Winden der Arme und des Körpers tadelnswerth, und erregt dadurch (giebt man darauf Acht,) sogar ein peinliches Gefühl, weil man immer schon im voraus weiss: jetzt gehen die Hände zusammen, jetzt wieder von einander, und nun an die Brust; sind diese drey Linien durchlaufen, so fangt die Reihe von neuem an. Möge dieser Tadel sie nicht schmerzen, denn das soll er gewiss nicht, sondern nur sie aufmerksam auf etwas machen, was sie, bey gehöriger Achtsamkeit auf sich selbst, sehr leicht verbessern kann. — Mad. Kiel singt ebenfalls zweyte Partien. Ihre Stimme ist angenehm und von bedeutendem Umfang, aber sehr schwach. Ihr Vortrag verdiente wol manche Verbesserungen, besonders was die wenigen, von ihr angebrachten Verzierungen betrifft. Ihr Triller ist schlecht. Als Schauspielerin ist sie weit bedeutender, und würde wahrhaft ausgezeichnet seyn, besässe sie ein stärkeres Organ. Möchte es ihr doch gefallen, ihre Arme weniger steif zu halten! — Dem. Lindner singt dritte Partien in der Oper. Ihre Stimme ist heiser. Im Naiven ist sie sehr brav. Erfreuend war ihr Spiel als Amor im Baum der Diana, wozu auch ihre sehr kleine Figur passte. — Dem. Gerlach singt ebenfalls dritte Partien. Ihre Stimme ist recht gut, nur detonirt sie, und zuweilen etwas stark. Ihr Spiel hat zu wenig Leben. — Hr. Kiel: erste Tenorpartien. Sein Organ ist stark, aber heiser, ohne jedoch unangenehm zu seyn. Jenen Naturfehler weiss er durch eine gründliche Methode so geschickt zu verbessern, dass der wahre Kenner ihn stets mit Vergnügen hören wird. Das meiste Lob verdienen seine höchsten Töne; in der Tiefe sind sie schwach. Sein Portamento ist gut, der Triller rund, ohne jedoch brillant zu seyn; auch detonirt er nur sehr selten. Seinen Passagen wünschte ich zuweilen mehr Deutlichkeit. Seine Aussprache ist gut. Als Schauspieler gelingen ihm die Rollen am besten, welche einige Steifheit vertragen. — Hr. Wilhelmi: zweyte Tenorpartien. Seine Stimme ist schön, und verdiente wol, dass er mehr Fleis darauf verwendete. Als Sänger ist er wenig. Bey seinem Gesange vermisset man reine Intonation und richtiges Portamento; auch hat er die unglückliche Methode, vor jedes Anfangswort die Sylben *enne* zu setzen. Ein auffallendes Beyspiel war in der *Vestalin*: „dem der Gallier flieht, *Enne* dessen Schrecken du bist." Der Vortrag des Recitativs liegt gänzlich aus seiner Sphäre. Möchte Hr. W. diese angezeigten Mängel durch wahres Gesangstudium verbessern! Als Schauspieler ist er nicht nur sehr brauchbar, sondern auch in vielen Rollen vorzüglich. — Hr. Zschischka, erster Bassist. Gute Stimme, und, in manchen Rollen, gutes Spiel möchte wol das Einzige seyn, was man an ihm loben kann. Wahre Schule scheint er nicht gemacht zu haben: der Kenner vermisst Alles, was diese charakterisirt. So sind, um nur Einiges anzuführen, seine selten angebrachten Verzierungen rücksichtlich der Harmonie zuweilen fürchterlich. Z. B.

---

greifen zu lassen. Unfug, wie ihn der Verf. anführt, kann nur durch sich selbst, oder durch Veranstaltungen fallen, bey denen auch manches Gute und Nützliche zu Grunde geht, und die man darum nie und nirgends wünschen sollte. d. Redact.

Zu Passagen und Galanterien ist sein Organ zu steif; sie kommen immer sehr holperich hervor. Seine Aussprache ist undeutlich. Axur, der Wasserträger, und andere diesen ähnliche Rollen, gelingen ihm am besten. Am wenigsten entsprach er den gerechten Forderungen als Herzog in der *Camilla*; wo wir bedauerten, dass der schöne Gesang der Mad. Guhr (Camilla) im Duett so wenig unterstützt wurde. — Hr. Hörger, zweyter Bassist: schöne Stimme, gutes Portamento, viel Gelaufigkeit der Kehle, grosser Umfang — z. B. im *Opferfest*, als Oberpriester, in der ersten Arie singt er:

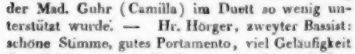

mit einer Zartheit, die sich nicht beschreiben lässt. Schade, dass diesem braven Sänger so manches Andere abgeht — Figur, gehöriger Anstand etc. — was ihm als darstellendem Künstler viel von seinem Werthe raubt. Was er als Schauspieler ist, wollen wir mit dem Mantel christlicher Liebe bedecken. — Hr. Rohde ist ein braver Komiker; seine Stimme ist aber nicht besonders. Hat auch der strenge Kritiker öfters Mancherley an seinen Spässen zu tadeln, so sind sie doch nie fade, und immer mit vieler Laune gegeben. Die jetzigen Zeitverhältnisse geben ihm schon oft Gelegenheit seinen Witz zu zeigen.

Ueber das Schauspiel etwas zu sagen, ist hier nicht der Ort, wol aber über das Orchester; und dies soll nächstens geschehen. Da übrigens kein unparteyischer Beurtheiler *alles* loben kann, indem ja nicht alles lobenswürdig ist, so ist es leicht möglich, dass einige Mitglieder unsers, gewiss braven Theaters, deren Fehler hier, wenn gleich so schonend als möglich, gerüget worden sind, sich dennoch über Parteylichkeit u. s. w. beklagen werden. Welcher Sterbliche lässt sich wol gern seine Schwächen vorhalten, besonders öffentlich? und liegt es doch im Wesen und der Lebensweise, wo nicht aller Künstler, doch der Musiker und Schauspieler, eben in jener Hinsicht doppelt empfindlich zu seyn! Allein da ich nicht ins Allgemeine hin getadelt, sondern bestimmt gezeigt habe, *was*, und, so weit das in einigen Worten möglich, *wie* es zu verbessern *sey*: so hoffe ich von dem *wahren Künstler* Dank zu verdienen, indem ich seine Schwächen berührt habe, wenn er ihn auch nicht eben laut ausspricht, diesen Dank. Nur der Afterkünstler verachtet fremdes Urtheil: der wahre betrachtet es als Probierstein seines Talents.

Nachrichten.

Strasburg, im September. Für unsere deutsche Oper scheint jetzt ein besserer Stern aufgehen zu wollen, als bisher. Durch das Gastspiel mehrerer ausgezeichneter, fremder Sängerinnen und Sänger füllt sich das Theater, und die vereinigte Gesellschaft des Herrn Baron von Lichtenstein würde unstreitig ihre Rechnung in vollem Masse finden, wenn nicht der französische Director die Deutschen mit einer zu übermässigen Abgabe belastete, die es diesen unmöglich macht, bedeutende Vortheile für ihre Kasse zu gewinnen. Er nimmt von jeder Vorstellung den *dritten Theil* der Brutto-Einnahme; dann muss ein Drittel für die sehr bedeutenden Unkosten abgezogen werden, die er selbst specificirt: sonach bleibt der Gesellschaft von jeder Einnahme nur der dritte Theil. Wie ist es da wol möglich, dass eine gute Oper sich erhalten könne? Dazu kömmt noch der Hass, den die Strasburger — wenige ausgenommen — wegen der neuern kriegerischen Ereignisse auf die Deutschen geworfen haben, der diesen keine so angenehme Existenz mehr gewährt, als ehemals.

Bey diesen Aussichten dürfte *diese* deutsche Gesellschaft wol die letzte gewesen seyn, die uns besucht, da jede Unternehmung — wenn die Abgaben nicht um ein Ansehnliches gemildert werden — unfehlbar ihren Untergang finden muss. — Mad. Becker, erste Sängerin vom hamburger Theater, trat in mehrern Opern mit grossem Beyfall auf. Ihre Stimme hat einen auffallend grossen Umfang. Ihre Rouladen und Manieren sind jedoch ohne Ende, und beurkunden wenig Musik, da sie nicht selten aus dem Accord laufen. Ihr hohes G und F liebt sie sehr; mit diesen Tönen coketirt sie unaufhörlich. *Mich* hat sie für ihre Lieblinge nicht gewinnen können; da diese Töne in gar keinem Verhältnis mit ihren

übrigen Tönen stehn, so machen sie einen unangenehmen Contrast, der nicht gut auf ein gebildetes Ohr wirkt. — Mad. Sehring trat nach ihr als Constanze in der *Entführung* auf. Eine herrliche, liebenswürdige Gestalt, überaus süsstönende, umfangsvolle Stimme, gebildeter Vortrag und bescheidenes, angenehmes Spiel erwarben ihr jauchzenden Beyfall. Gleich bey ihrem ersten Auftreten empfing die reizende, 19jährige Grazie rauschenden Beyfall. Als Myrrha wurde der Beyfall noch lebhafter. Zu dieser Rolle *besitzt* Mad. Sehring alles, und *giebt* auch alles. Ihre Arie: Ich war, wenn ich erwachte etc. welche Mad. Becker vor ihr, in einem Zwischenact, sehr übertrieben ausgeschmückt gesungen hatte, riss alles zum Entzücken hin. Der Beyfall wollte nicht enden. Eben so in dem herrlichen Quartett: Kind, willst du ruhig schlafen — u. s. w. Hr. Sehring von Carlsruhe — schon rühmlichst bekannt — trat als Herzog in *Camilla* auf. Seine schöne Stimme, sein edles, verständiges Spiel, Musikfestigkeit und schönes Aeussere, erwarben ihm auch hier den Beyfall, den er allenthalben finden wird. Als Osmin spielte und sang er unverbesserlich, eben so als Mafferu, obgleich er — wie es allgemein bemerkt wurde — in der letzten Rolle anfangs in seiner grossen Arie nicht gut gestimmt schien. Was mag die Ursache gewesen seyn?

Mit Vergnügen hören wir, dass dies brave Künstlerpaar zu ihrem Vortheil *Don Juan* — die Meisterrolle des Hrn. Sehring — geben werde. Gewiss wird eine reiche Einnahme ihnen den Antheil des Publicums beurkunden. Möchte Herr Bibié seine enormen Prätensionen nachlassen!

Recension.

Der neue Gutsherr, (le nouveau Seigneur de Village,) Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu. Bonn, bey N. Simrock. (Preis 9 Franks.)

Recht aus dem Brennpunkt des Charakters der Franzosen, aus ihrem Leben und Treiben in der Conversation, hat sich ihr Lustspiel gebildet. Durch möglichste Abglättung bringen sie es dahin, dass in der conventionellen Gesellschaft sich alles bequem fügt: aber freylich verschwindet darüber das charakteristische Gepräge des Einzelnen; und so ist es auch im Lustspiel, wo der Dichter nur nach dem leichten, in einander greifenden Gefüge, keineswegs aber nach Tiefe und Bedeutsamkeit der Idee, aus der sich das Ganze entwickelt, und nach der Charakteristik des Einzelnen trachtet. Der eigentliche Scherz ist den Franzosen fremd, der Spass tritt an seine Stelle; so wie listige Streiche, die dieser, jener ausübt, (Suiten,) die Intrigue im höhern Sinn ersetzen müssen. Eben so fremd, wie der wahre Scherz, der aus der innersten Tiefe hervorgehende Humor, ist ihnen auch das Romantisch-phantastische, das in der *Opera buffa* der Italiener herrscht, und zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem spukhaften Spiel des Zufalls entsteht; und hiernach ist es erklärlich, dass die Franzosen wol eigentlich keine Opera buffa, sondern nur Lustspiele haben, in denen der Gesang als zufällige Beymischung eintritt, und die daher mit Unrecht komische Opern heissen. Die Musik, welche hiernach nicht als nothwendiges Bedingniss, sondern nur als ein zufälliger Schmuck des Gedichts erscheint, befolgt dieselbe Tendenz. Man kann sie conversationell nennen; denn auch hier ist es nur darauf abgesehen, dass sich alles leicht und bequem füge, dass nirgends etwas als unschicklich auffalle, und dass das Ganze gehörig amüsire — das heisst, ohne alle Anstrengung, ja ohne sonderliche Aufmerksamkeit, verstanden und genossen werden könne. Diese Haupttendenz des französischen komischen Singspiels geht zu sehr aus dem Charakter des Volks hervor, als dass sie jemals verschwinden sollte: indessen ist nicht zu leugnen, dass die französische Musik in den einmal bestehenden Schranken seit mehreren Jahren einen andern Schwung genommen hat, und dass der grosse Einfluss der deutschen Musik auf dieselbe unverkennbar ist. Lully's und Rameau's Psalmodien, ihre weinerlichen Romanzen, die, der gluckschen Revolution unerachtet, doch noch oft aus spätern Werken herausstönten, sind verschwunden und singbarere Melodien an ihre Stelle getreten; so wie auch die harmonische Ausarbeitung nach deutscher Art reicher und mannigfaltiger geworden ist. Die Nachahmung der deutschen Musik erzeugte freylich manches Bizarre, welches daher kam, dass manche französische Componisten, ohne in die Tiefe einzudringen, sich nur an die ihnen fremde Form hielten, und dies Fremdartige mit noch Fremdartigeren überbieten wollten:

allein dass verständigere unter ihnen wahrhaft Gutes daraus geschöpft, und, so viel thunlich und ihnen möglich, in die französische Musik übergetragen haben, ist gewiss. Zu diesen verständigeren rechnet Rec. den Componisten des vorliegenden Singspiels, welches ihn veranlasste, über die französische komische Oper überhaupt Einiges anzudeuten.

Boieldieu nämlich ist zwar ein echt französischer Componist; besondere Tiefe und Bedeutsamkeit ist ihm nicht verliehen: allein, ausserdem, dass er den Satz in der Gewalt hat, zeichnet seine Compositionen eine gewisse Anmuth und Leichtigkeit aus, die ihnen überall willigen Eingang verschafft. In vielen grösseren Singspielen hat er jene Eigenschaften schon an den Tag gelegt, und auch der *neue Gutsherr*, ein Singspiel von geringem Umfange, (nur 10 Nummern,) enthält viel Angenehmes und Ergötzliches. Sehr zu rühmen ist es, dass dem unbedeutenden Sujet nicht, wie manchen andern, musikalischer Flitterstaat aufgehängt ist, in dem die Armuth nur noch armseliger sich offenbart. Dem Ganzen liegt, so viel Rec. aus dem Text des Klavierauszugs ersehen kann, nach französischer Art und Weise, der Spass zum Grunde, dass Monsieur Frontin, der Diener des neuen Gutsherrn, der eben auf dem Dorfe erwartet wird, sich für den Herrn selbst ausgiebt, und dadurch allerley Missverständnisse erzeugt werden: welcher Spass denn nun nicht geeignet ist, den Componisten sonderlich zu begeistern. Dem unbedeutenden Sujet ganz angemessen ist die Ouverture. (A dur, Allegro con moto) munter, und nicht ohne Kraft. Dass z. B. der Componist bey dem Uebergang in die Dominante den Satz durch das, in den Bass gelegte, verlängerte Hauptthema weiter führt, ist von gar guter Wirkung. Sollte Rec. etwas tadeln, so wäre es das zu öftere Abbrechen des Satzes durch ⁀. Schon im neunten Takt bricht der Satz auf diese Weise ab, und im achtzehnten abermals. — In No. 1., der Introduction, (D dur,) studirt der Bailli (der Gerichtsschreiber) die Rede, womit er den neuen Gutsherrn empfangen will, während Collin (Lukas) und Blaise (Michel) sich um Babet (Barbchen) bewerben, von denen der erste der beglückte Liebhaber ist. Beyde wenden sich an den Vater Gerichtsschreiber, und bitten um Entscheidung, wer die Tochter bekommen soll: der hat aber nichts, als Alexander den Grossen im Sinn, mit dessen Einzug in Babylon er den Eintritt des Gutsherrn ins Dorf zu vergleichen gesonnen ist. Diese Situation hat der Componist mit vieler Gewandheit und Kenntnis der Wirkung aufgefasst. Der Satz bewegt sich mit geringen, gleich wiederkehrenden Ausweichungen nur in der Tonica und Dominante, und recht gut ist dies durch das Beharren des Gerichtsschreibers bey seinem:

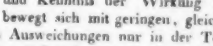

Ainsi qu' Alexandre le grand

motivirt. Dass in diesem Quartett kein eigentlicher Bass der Singstimmen zu vernehmen ist, und der Grundton D beynahe immer nur in der eingestrichnen Octave angegeben wird, welches deutschen Ohren gar zu unkräftig klingt, gehört nun einmal zur französischen Art und Weise. — In No. 2., dem kleinen Duett zwischen Frontin u. Blaise, trinkt Frontin als Gutsherr viel Wein, unter dem Vorwande, Sorte und Alter genau heranszukosten. Der Componist hat keine Lazzi unbeachtet gelassen, und das ist wol bey dergleichen Sachen beynahe genug. — No. 3., eine Arie Frontins, klang dem Rec. beynahe wie ein Gegenstück zu der bekannten Arie des Dieners in Mehuls *Folie*. — No. 4., eine Ariette Barbchens, die sich im dritten Couplet zum Duett gestaltet, wird den recht ansprechen, der die echtfranzösischen, süsslichen Lieder leiden mag. So etwas muss von einer Dame durchaus französisch gesungen, und dabey, wenn Rec. sich so ausdrücken darf, eine musikalische Minauderie verstattet werden; so kann es bey Manchen auch eine ergötzliche, ironische Wirkung hervorbringen. Dass dem Ganzen eine allerliebste Equivoque (Rec. mag den deutschen, derben Ausdruck dafür nicht hersetzen,) zum Grunde liegt, ist wieder französische Sitte und Weise. — No. 5., ist ein kurzer, munterer Chor der Landleute, und No. 6. ein sehr hübscher, harmonisch reicher, dreystimmiger Canon. (Sopran und zwey Tenore: Babet, Colin und der Marquis.) Dieser Canon könnte wol für den besten Satz im ganzen Singspiel erklärt werden. No. 7., ein spashaftes Duett zwischen dem Marquis und dem Gerichtsschreiber, der den wirklichen Gutsherrn, den er vor sich hat, nicht kennt und ihm die Rede vordeclamirt, die er zu halten gesonnen — ist, wie es seyn musste, lebhaft, gewandt und mit Beachtung des gehörig zu treibenden Spasses geschrieben. — In No. 8., einem Duett, macht Frontin, der, wie es ganz in der Ordnung ist, als liederlicher Bursche trinkt und den

Mädchen nachsteilt, der Baöet den Hof. Was kann echter französisch seyn, als das Thema dieses Satzes:

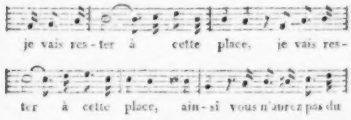

No. 9., eine Art von Vaudeville, enthält, nach erfolgter Entwicklung, die Lehre für den eitlen Frontin, der endlich in dem kurzen Schlusssatz dem geneigten Publicum versichert:

Je perds les honneurs, l'opulence,
et le rang, où j'etais monté
mais si je trouve l'indulgence,
je n'ai pas perdu ma gaîte!

So etwas setzt immer die Hände in Bewegung. Die Melodie des Schlusssatzes ist übrigens auch echt-französisch. —

Rec. setzt noch hinzu, dass der Klavier-Auszug recht gut gerathen ist, indem er weder zu leer, noch zu voll, gerade den Bedürfnissen solcher Auszüge vollkommen genügt; und schliesst mit dem herzlichen Wunsche, dass das kleinliche Operettenwesen, mit seiner Süsslichkeit, mit seiner faden Spasmacherey, wie es von der französischen Bühne auf die unsrige herüberkam, als etwas, unserer Ansicht der Musik, unserm Geiste überhaupt, nicht Zusagendes, zu gleicher Zeit mit der blinden, aber freylich mit dem Schwerte in der Faust erzwungenen Verehrung alles dessen, was von dorther kam, recht bald verschwinden möge.

Gedanken eines Kunstfreundes.

(Fortsetzung aus der 39sten No.)

Wenn man an jemand eine Fertigkeit bemerkt, z. B. eine musikalische, so beredet man sich oft, derselbe würde unter günstigern Umständen wol ein Virtuos werden. Man bedauert gutmüthig, dass er für die Kunst verloren geht. Aber man bedenke, dass zu jeder echten Virtuosität nicht blos ein Organ, sondern ein gewisser Reichthum des ganzen innern Lebens gehöre. Gewiss sind mehr Menschen, als man gewöhnlich meynt, alles geworden, was sie, ohne für jeden ein besonderes Treibhaus anzunehmen, werden konnten. Andere Umstände hätten sie wol anders, aber nicht vortrefflicher machen können. — Der reinen und reichen Organe sind sehr wenige. Für die übrigen sind beschränkte Umstände eben recht, um ihre Unzulänglichkeit zu verhüllen. So weiss mancher Sänger seine Gesellschaft vortrefflich zu ergötzen, der jedoch nie ein guter Opernsänger geworden wäre.

Jedes Privat-Leben und Bemühen strebt zu dem ihm entsprechenden öffentlichen Leben hin. Darin findet es sein Vorbild, seine Norm, seine Ausgleichung, Milderung, Erholung. Sich selbst überlassen, verfällt es in Extravaganzen.

Es ist traurig, dass man überall so vieler Privat-Uebung der Musik begegnet, die sich auf keine öffentliche Musik bezieht. Alle wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen wollen aus der verjüngten Welt des Begriffs, der Theorie, der Schule hervor in das lebendige, öffentliche Daseyn, und dem Einzelnen soll fühlbar werden, wie er zu einem grossen Ganzen mitwirkt und in ihm lebt.

Der Einsame eilt zum Club; die Familie freut sich auf ihre Familienfeste; der Religiöse verlangt nach dem Gottesdienst, nach Kirchenfesten: der Kunstfreund nach Schauspiel und Kunstausstellung: das Publicum nach öffentlichen Acten und Volksfesten, und das Himmelreich selbst ist gewissermassen nichts anderes, als das öffentliche Leben, das auf alle Privatwelten wartet.

Was der Mensch nicht in den *Kreislauf* seines Lebens verflechten, und zu einer cyklischen *Wiederkehr* bringen kann, das darf er, und wenn es das Vortrefflichste wäre, nicht hoch für sich in Anschlag bringen. Es bleibt ihm, noch so nahe liegend, dennoch fern. Daher darben wir oft bey der sich täglich mehr aufhäufenden Masse der Kunsterzeugnisse; ja gerade die schnelle Folge der Geburten macht, dass wir uns keines Kindes der Schönheit recht herzinnig erfreuen können.

Es ist ein bekannter Gemeinspruch, dass man des Vortrefflichen nie satt wird, dass es seine

sammelnde Kraft immer neu an uns ausübt, ja dass es seine Tiefen nur bey wiederholtem Genuss enthüllt. Der durch Religion oder Volkssitte seiner Darstellung gewidmete Tag erhebt sich glänzend über die gewöhnlichen Tage, und wirkt weithin erheiternd, und erhebend. So wird uns das Grosse und Schöne, indem wir es mit jedem wiederholten Male tiefer geniessen und mit vollständigerem Sinne begreifen, ein stehender Maasstab unsers Fortrückens in der Sphäre der Kunst, und, was wol eben so viel ist, in der Tiefe der Weltanschauung.

Wenn im *gewöhnlichen Leben* alles geht, wie es gehen *kann*, und das Gute und Zweckmässige oft nur nach langen Kämpfen, und auf grossen Umwegen sich realisirt: so muss man dagegen bey jedem *künstlerischen Unternehmen* die unerlässliche Foderung aufstellen, dass wohl unterschieden werde, was *unter den gegenwärtigen Umständen* möglich sey, und was nicht; welche edeln Kräfte zur Verwirklichung der Kunsterscheinung sich gerade in der Nähe befinden, und zu ihrem Vortheil versammelt werden können; für was die Zeitgenossen, die Umgebungen, gerade reif seyen etc. Insbesondere ist bey der *Musik-Ausübung* nöthig, dass die zu Gebote stehenden Kunstkräfte wohl erwogen werden, und dass Mass, Ordnung, Gewandheit, Reinlichkeit, Accuratesse, und vollständiges, harmonisches Einverständnis sich vom Anfang bis zum Ende in jedem Moment wechselseitig durchdringen. Denn hier gilt kein approximatives Verfahren, weil gerade das Nächstliegende in Ton und Rhythmus die grössten Disharmonien verursacht.

Leider trifft sichs aber häufig, dass die Künstler sich hier betragen, wie man im übrigen Leben gewohnt ist, wo es auf den Augenblick nicht so sehr ankommt, und wo man froh ist, wenn nur am Ende das gewünschte Gute nothdürftig zu Stande kömmt.

Gegenwart in der Kunst.

Der gesunde Sinn dringt in Leben und Kunst stets auf lebendig erfüllte *Gegenwart*. Wie oft begegnet uns aber statt dieser eine abgelebte *Vergangenheit!*

Wenn Jemand ohne Gefühl singt, ohne Gemüth declamirt, ohne Salbung und Weihe predigt, ohne Interesse lehrt, ohne Ernst arbeitet: was ist dies anders, als das schleppende Herübertragen einer verholzten Vergangenheit auf die Gegenwart? Es sind mühsam eingeübte, formelle Fertigkeiten, todte Worte und Bilder, naturlose Manieren, entlehnte Gedanken etc., lauter ausgeleerte Hülsen ehemaligen Lebens, statt frischer Blüthen der Gegenwart.

Wenn der zur Kunst nicht Berufene, Weihelose, auch das lebendigste Kunst-Erzeugnis durch den, aus den Sandsteppen seines Innern wehenden Samum austrocknet, so ist es dagegen die Gabe des wahren Künstlers, auch das Unbedeutende, ja das Geistlose, mit einem gewissen Lebenshauch zu durchdringen, und, wenn auch in das Ganze keine Fortschreitung und Emanation zu bringen ist, doch das Einzelne durch kleine ansprechende Züge von reinmenschlicher Entfaltung zu beleben, und uns nahe an die Seele zu rücken.

So hat schon oft ein gemüthvoller Acteur in einer Oper, bey der wir wechselsweise den Compositeur segneten, und dem Dichter fluchten, diesen Fluch dadurch abgewendet, dass er seine verschollene und todtgeglaubte Rolle durch die menschliche Wahrheit seines Spiels, und — so lang die andern wie Grillen und Heuschrecken nur mit den Flügeln schrillten, durch seinen aus tiefer Seele gehenden Brustton in die lebendige Gegenwart hervorgezogen. So blieb schon oft ein gefühlvoll vorgetragenes Lied, in das wir uns ganz verloren, das Einzige, was wir aus einem Concert, voll Musikgewirre und Schnörkelwesen, heimtrugen, und lang nachtönend bewahrten.

In dem Künstler muss ein gewisses Etwas liegen, wodurch er Uebung und Fertigkeit in den geerbten Kunstformen, die eigentlich, so wie das darzustellende Werk, einer Vergangenheit angehören, mit der Gegenwart, dem neuesten Lebensmoment, in welchen die Darstellung fällt, zu vermählen weiss, wodurch Tauschung und Wahrheit, Schein und Wirklichkeit, das Bewusste und das Unbewusste, die Absicht und der Instinct sich wechselseitig durchdringen, — ein naturwahrer Accent, durch welchen der Darsteller als Handelnder sich selbst zugleich zum Dargestellten und leidend zu machen weiss.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. **Nº. 41.** 1814.

Recensionen.

Te Deum laudamus, Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet, von Gottfried Weber. Partitur und Stimmen. Offenbach, bey André. (Pr. 6 Fl. 30 Xr.)

Indem Rec. sein Urtheil über das genannte Werk niederschreiben wollte, erinnerte er sich, schon früher eine Beurtheilung desselben in diesen Blättern gelesen zu haben; und indem er nachschlagt, findet er sie in No. 22. dies. Zeit. vom jetzigen Jahre, unterzeichnet: Mannheim; v. Weiler. Da er nie gern etwas Unnützes und Ueberflüssiges thut, so wird er jetzt nur wenig über das Werk aufsetzen: denn jene Kritik ist ziemlich ausführlich, ist offenbar nach Studium und Anhörung desselben verfasst, mit Belegen aus der Partitur versehen, und trifft meistens mit dem zusammen, was er, der Rec., darüber zu sagen im Sinne hatte. Sonach beziehet er sich auf jenen Aufsatz, giebt nur mit einigen Worten an, wo er mit dem Verfasser gleicher Meynung ist, und setzt blos etwas ausführlicher hinzu, was dort übergangen, und doch ihm noch nöthig scheint, oder auch, wo sein Urtheil von jenem abweicht.

Will man dem Werke im Ganzen sein Recht wiederfahren lassen, und Manches, was gegen Einzelnes in der Anordnung, Haltung, Instrumentirung etc. hier und da vielleicht eingewendet werden möchte, entfernen: so darf man den Zusatz auf dem Titel nicht übersehen. Hr. W. liefert ein *Te Deum* zur Feyer eines Sieges, ja eben dieses Sieges, nicht einiger Heereshaufen über einige andere, sondern ganzer, zu ihrer Befreyung von fremder Tyranney verbündeter Völker. Darum — man kann das bey einem Manne, der sich, wie wir alle ihn aus dieser Zeitung kennen, von jedem was er macht, strenge Rechenschaft abfordert, wol voraussetzen — darum glaubte er sehr kurz, möglichst imponirend, glänzend, stark, rauschend, durch Massen auf Massen wirksam schreiben, hierzu alle taugliche Mittel, besonders auch laute, schallende Instrumente, in Bewegung setzen, scharfe Contraste anbringen, die Worte, welche in einer näheren Beziehung auf eben eine solche Feyer gedacht werden können, mithin vor allem die, des Preises und Jubels, scharf hervorheben, die, sanfter und bittend zu behandelnden Stellen zwar herzlich ausdrücken, aber möglichst kurz abfertigen zu müssen — und was noch weiteres aus jener Ansicht hervorgeht und im Werke selbst sich vorfindet. Bemerkt dabey der strengere Kunstrichter: Auf diesem Wege wird ein mehr zweckmässiges, als ein eigentlich künstlerisches Werk entstehen: so lässt sich das vorerst wol zugeben, wenn man nur von anderer Seite auch zugiebt, es sey auch dies etwas wahrhaft Rühmliches; dieser Kunstrichter wird aber, hat er nun das Werk selbst kennen gelernt, auch hinzusetzen müssen: der Verf. hat von dem, was eigentlich Kunst heisst und ist, ebenfalls wenigstens so [illegible] so guten Gebrauch gemacht, als jener sein Zweck ihm zu verstatten schien, und als ein- für allemal jede Kirchenmusik, von welcher Art sie auch übrigens sey, schlechterdings verlangt, wenn sie nicht aufhören soll, eine Kirchenmusik zu seyn. Ob man nicht, in diese Ansicht eingegangen, Einzelnes doch noch zu weit getrieben finden — z. B. den Lärmen von vier Trompeten, drey in Es und eine in B, gar zu laut; Manches, wie das *Sanctus*, gar zu schnell forteilend, und, im Laufe des Satzes, zu wenig unterschieden; das *Te ergo quaesumus* gar zu kurz finden, und das bedeutende Stück des Textes, das ganz weggelassen worden, nur mögen vermissen werden: darüber lässt sich wol im Allgemeinen nicht entscheiden, weil diese Entscheidung von den besondern Verhältnissen, wie sie nun eben da oder dort statt haben, abhängen wird. Nur so viel kann Rec., nach eigener Aufführung dieses Werks, hierüber sagen: da es ihm möglich war, die Sing-

stimmen und Saiteninstrumente *sehr stark* zu besetzen, auch eine gute Orgel verhältnissmässig, und an gehörigen Stellen, besonders auch mit dem Pedal, eingreifen zu lassen: so fand er jenes Schmettern der Trompeten nicht allzulaut; das Ganze, bis zur Edge, rauschte aber ihm und den verständigsten Zuhörern, die er gesprochen, doch allzuschnell vorüber, und nur diese, wenn auch nicht lange, aber wackere Fuge, gab dem Werke erst festern Halt und tiefern Eingang; unter den übergangenen Worten vermisste er vor allen die: *salvum fac populum tuum etc.*, als eben zu solcher Feyer so wesentlich und beziehungsreich, sehr ungern; endlich — was auch jener Rec. schon bemerkt hat — die öftere Wiederholung des Wirbelns der Pauken allein, verfehlte ihre Absicht, ja sie wurde zuletzt fast widrig.

Der Inhalt des Werks, und die Absicht, so wie die Einrichtung der einzelnen Sätze, sind von jenem Rec. schon hinlänglich angegeben worden. Zum Ueberfluss sey daher nur mit wenigen Worten Folgendes wiederholt. Auf eine kurze Einleitung, *Maestoso*, folgt ein ausgeführteres *Allegro*, mit dem wiederholten Aufruf: *Te Deum laudamus*; hierauf das kurze *Te ergo quaesumus*, *Adagio*; und dann die, schon oben gerühmte, und von jenem Rec. weiter und gründlich zergliederte Schlussfuge: *Laudamus nomen tuum in saeculum saeculi*. Die Vorbereitung und Leitung zu derselben findet Rec. originell, trefflich bedacht, und sehr wirksam. Auch dies hat jener Rec. schon erwähnt und durch Anführung der Stelle anschaulich gemacht.

Besetzt ist das Werk mit vier Trompeten, Basspossaune, Pauken, B-Klarinetten, Fagotten, Violinen, Violen, Bass, und vierstimmigem Chor. Dass Hörner, Flöten und Hoboen übergangen sind, geschahe gewiss nicht blos zur Erleichterung nicht sehr vollzähliger Orchester, obgleich auch diese Rücksicht, gerade bey solch einem Werke, mit Dank anzunehmen ist: sondern, weil eben hier jene Instrumente, besonders aber Flöten und Hoboen, ohne Wirkung gewesen wären.

Der Stich der Partitur und der Stimmen ist deutlich und gut. Die Singstimmen findet man doppelt: einmal mit dem bekannten lateinischen, und dann mit einem sehr wohl gerathenen deutschen Texte, durch welchen das Werk auch für diejenigen Directoren brauchbar wird, welche nichts Lateinisches aufführen dürfen.

Noch ist zu bemerken, dass der Verf. die Tempi nach der einfachsten, jedem verständlichen, von ihm, in No. 27. dies. Zeitung vom Jahre 1815 vorgeschlagenen Weise, chronometrisch angegeben hat. Es ist dies, so viel Rec. weiss, das erste Werk, wo von jener überaus schätzbaren Methode Gebrauch gemacht ist, und sehr zu wünschen, dass andere Meister dem Hrn. W. darin nachfolgen. Rec. hat hier durch eigene Erfahrung bewährt gefunden, wie leicht und wie sicher die Anwendung derselben ist.

Zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von W. F. Riem. 27stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Rec. muss gestehen, dass er von den früheren Werken des Hrn. R. sich nur einiger ältern Klaviersonaten erinnert, die ihn eben nicht tief angeregten: desto mehr freut es ihn, dass er nun durch dieses neue Werk eine nähere Bekanntschaft macht, die ihn, so wie es bey jedem Freunde der Tonkunst der Fall seyn wird, recht sehr interessirt.

Hrn. R. fehlt es keinesweges an Erfindungskraft, Originalität und tiefem Gefühl, wozu eine wackre Kenntnis des musikalischen Satzes kommt, die ihn über so viele, welche ohne das alles sich unterfangen, Lieder und Gesänge zu componiren, weit erhebt. Unter dem Schwall von Compositionen dieser Art leuchten Hrn. R.s Gesänge hoch hervor. Eben deshalb darf Rec. das Werk nicht nach seinem äussern Umfange, sondern nach seinem innern Gehalt würdigen, und tiefer in diese, geistreich gedachten Gesänge eingehen, als sonst der Raum dieser Blätter Werken der Art zugesteht. Mag Hr. R. daraus die Aufmerksamkeit und Liebe, womit wir seine Compositionen inniger, herzlicher Lieder spielten und sangen, erkennen, und mit williger Gemüth, als wechselten Freunde im traulichen Gespräch ihre Meynungen, deren Verschiedenheit vielleicht nur die veränderte Ansicht erzeugte, manche Bemerkung aufnehmen, die uns unsere innigste Ueberzeugung abnöthigt. Bemerkungen und nicht Tadel wollen wir nämlich das genannt wissen, was wir über so manches in Hrn. R.s Compositionen zu sagen im Sinn haben.

Rec. nannte Hrn. R.s Compositionen schon vorhin *Gesänge*, unerachtet sie der Titel ausdrücklich

als *Lieder* bezeichnet. No. 2, 4, 5 allenfalls ausgenommen, dürfte sich nämlich wol keine Composition in der Sammlung befinden, die auf den Namen des eigentlichen Liedes Anspruch machen könnte, indem sich die übrigen mehr oder weniger der angeführten Arie nähern, oder wie eine freye Phantasie erscheinen, die der Moment bey aufgeschlagenem Gedicht dem Musiker in Finger und Kehle gab. Es wird schicklichen Ortes seyn, hier, so viel es ohne zu sehr ins Breite auszuschweifen, nur möglich ist, manches über den Unterschied der Arie und des Liedes zu sagen, wodurch sich der eigentliche musikalische Charakter beyder mit seinen Bedingnissen von selbst feststellt. — Die Arie bedarf nur weniger Worte, in denen der Dichter die innere, das Ganze erzeugende und beherrschende Stimmung des Gemüths bestimmt ausspricht: jene Tonleiter, in der der Affect auf- und abwogt, und oft in einzelnen Momenten auf die verschiedenste Weise in das Leben tritt, aber nur andeutet. Der Hauptcharakter, den die Worte angeben, bestimmt dem Componisten die Grundfarbe, den Ton, (im Sinn der Maler genommen) in dem er arbeiten und dem er treu bleiben muss, wenn das Ganze nicht in Verworrenheit zerfliessen, sondern in gehöriger Haltung sich ordnen soll. Die einzelnen, durch die Worte nur angedeuteten Momente fasst nun aber der Componist besonders auf, und benutzt die Mittel des Ausdrucks, wie sie ihm der unerschöpfliche Reichthum der Kunst darbietet, um jenen Affect in allen seinen Regungen, so wie sie aus der Handlung, Situation etc. hervorgehen, ins Leben zu rufen. Die ganze Tonleiter der Leidenschaft lässt er erklingen, damit hell, farbig und kraftig alles aufgehe, was im Innern erschienen, und es werden so in der Arie die Worte nur symbolische Bezeichnung der Gefühle, die sich in dem rastlosen Wechsel ihrer leisesten Nuancen nur durch die Musik verkündigen können. Hieraus entstehen die musikalischen Ausführungen — die Wiederholungen einzelner Strophen, ja einzelner Worte, wie sie in dem Wesen der Arie liegen. — Anders ist es mit dem Liede, in dem der Dichter recht eigentlich darauf ausgeht, das innen Empfundene ganz in Worten aufzufassen und zu verkünden, so dass es oft vieler Strophen bedarf, um jeden Moment des Affects deutlich hervorzurufen. Der Dichter hat das gethan, was in der Arie dem Componisten zu thun angewiesen war, und dieser befindet sich daher hier in dem entgegengesetzten Falle, als bey der Arie. So wie viele Worte, die jeden Moment des Affects bestimmt aussprechen sollten, sich der musikalischen Ausführung, wie ihm die Arie verlangt, wie bleyerne Gewichte anhängen, und den Schwung des Componisten hemmen würden; so geht im Liede in jeder breiteren Ausführung die Intention des Dichters unter, den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist, der unberufen in den Kreis tritt. Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muss der Componist alle Momente des Affects, wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann, so wie in der Arie die Worte symbolische Bezeichnung des innern Affects wurden, hier das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affects sind, die des Dichters Lied in sich trägt. Um daher ein Lied zu componiren, das der Intention des Dichters ganz zusagt, ist es wol nöthig, dass der Componist nicht sowol den Sinn des Liedes tief auffasse, als vielmehr selbst Dichter des Liedes werde. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muss, wie mit erneueter Kraft, im Innern des Componisten aufglühen, und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in der Seele des Musikers, wie ein wunderbares, alles in sich schliessendes, alles beherrschendes Geheimnis ruht. Das Lied ist gerade die Art Composition, in der sich durchaus nichts ergrübeln, nichts künstlich bauen lässt; die beste Kenntnis des Contrapuncts hilft hier nichts; im Momente der Begeisterung springt glänzend und herrlich der Gedanke, der das Ganze ist, hervor, wie die gerüstete Minerva aus Jupiters Haupt. — Der innere Poet (so nennt Schubert in der *Symbolik des Traumes* die wunderbare Traumgabe: aber ist nicht jedes Empfangen eines Kunstwerks wie ein herrlicher Traum, von dem innern Geiste bewusstlos geschaffen?) spricht auf seine eigne, wunderbare Weise das wirklich aus, was sonst unaussprechlich geschienen, und so liegt oft in wenigen, einfachen Tönen eben die tiefste Bedeutung des Gedichts. Die Lieder der älteren Meister waren höchst einfach, ohne allen Prunk und Schmuck, ohne alle gesuchte Modulation, oft sogar in der Tonica beharrend; präcis im Umfange, meistens ohne alles Ritornell, und nur eine Strophe umfassend; singbar, d. h. ohne Sprünge, und nur ein geringes Intervall durchschreitend: wie aber alle diese Eigenschaften, die, recht aus seinem Wesen hervorgehenden Bedingnisse des Liedes sind, leuchtet aus

dem bisher Gesagten wol ein. Mit der einfachsten Melodie, mit der einfachsten Modulation, ohne alles Künsteln, ohne alles Haschen nach Effect und Originalität, das Gemüth im Innersten anzuregen — das ist eben die wunderbare, geheimnissvolle Kraft des wahren Genius, die jene alten, herrlichen Meister, und unter den Neuern Reichardt und Zelter, gar oft üben. Man denke nur z. B. an die so höchst einfachen und doch so tief ergreifenden Lieder Reichardts: Im Walde schleich ich still und wild — und: Freudvoll und leidvoll — Dass nur der wahre Genius so etwas macht, darin liegt wol die Armuth an wahren Liedern; und die Mode des Durchcomponirens, dem Rec., falls der Text nicht ins Dramatische fällt, und also aufhört Lied zu seyn, sehr abhold ist, war wol nur der Behelf der Unbefähigten, die sich, das Ganze zu erfassen, unter Stande, an das Einzelne hält.

Muss nun, um endlich auf Hrn. R.'s Compositionen zurückzukommen, auch Rec. wiederholentlich behaupten, dass, ausser den schon Anfangs erwähnten Ausnahmen, auch in dieser Sammlung kein wahres Lied enthalten ist, vielmehr die Gesänge, selbst als Arietten genommen, viel zu gekünstelt, zu wenig singbar, und im Ganzen nicht fest zusammengehalten sind: so ist er doch der Meinung, dass Hr. R. wol auch das Höhere leisten könne, so wie es ihm hier und da wirklich gelungen ist. Bey manchem Liede ist es dem Rec. gewesen, als habe sich die wahre Melodie, wie sie im Innern des Componisten entstand, im Ausdrucken verloren, und so mag es seyn, dass Hr. R. dem innern Poeten, der das Gedicht richtig in Tönen aussprach, nicht traute, sondern durch die Kunst verbessern wollte, die nun eben in dieser Hinsicht gar keine Kunst ist. Vorzüglich scheint es dem Rec., als wenn Hr. R. oft nur zu sehr an den Einzelnheiten des Gedichts hing, und durch das Streben, alle diese Einzelnheiten recht lebhaft herauszuheben, würde das Ganze verworren, wie ein ungeregeltes Spiel bunter Farben. Hierin liegt auch der Grund einer gewissen Unbehülflichkeit in Behandlung der Worte, die sich oft, wie ein spröder Stoff, nicht fügen wollen, woraus oft Verstösse wider die richtige Declamation, die nicht allein von der rhythmischen Richtigkeit, sondern auch von der Stellung der Melodie abhangt, entstehen. Wie vieles in Hrn. R.'s Compositionen dennoch recht lobenswerth ist, und wie sich oft sein nicht geringes Talent offenbart, wird aus der Beurtheilung der einzelnen Gesänge, zu welcher Rec. nach diesen allgemeinen Bemerkungen eilt, sich ergeben.

No. 1. der *kurze Frühling*, eine Polonoise, ist beynahe eine ausgeführte Arie mit Ritornell und Zwischensätzen. Nach des Rec. Gefühl sagt die Melodie nicht den Worten zu: unerachtet des Strebens, ihr einen leichten Schwung zu geben, wird sie oft starr und steif, so wie die vielen kleinen, immer abbrechenden Sätzchen das Ganze zerbröckeln, und den Zusammenhang stören. — No. 2. *Liedchen der Sehnsucht*, ist ein herrliches, inniges, wahres Lied, und hätte Hr. R. nichts componirt, als dieses, so würde sein Talent zur Liedercomposition bewährt seyn. — No. 3. hat alterthümliche, herzliche Worte; die Melodie ist artig erfunden, und dem Liede fehlt keineswegs das Gemüthliche, wol aber das Einfache und in sich Abgeschlossene, wodurch auch in den Tönen jene Alterthümlichkeit der Worte behauptet werden sollte. Hr. R. hat dieses Lied ganz durchcomponirt, und mit Takt und Tonart gar bunt gewechselt, um das Einzelne zu malen, statt die tiefe Bedeutung des Ganzen einfach und kräftig zu ergreifen und darzustellen. Hier sind die Worte mit der musikalischen Einrichtung:

Silber und Gold gib ich darumb
dass ich ein feines braun Megdlein bekomm,
die fein richtig wär' und fromm.
Züchtig und fromm, fein freundlich dazu,
hat sie Tugend, so hat sie genug,
Gibt uns Gott seinen Segen dazu.

Bis hieher ist die recht treuherzige, in der That an das Alterthümliche streifende Melodie gehalten.

Gibt uns Gott seinen reichen Segen,
wollen wir beyd in Freuden leben,
einem Willen nicht widerstehen.

Diese Worte wollte Hr. R. recht fromm und einfältig, in veränderter Melodie herauslieben: der Gesang fällt aber zu sehr in das Tändelnde und Gemeine:

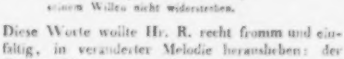

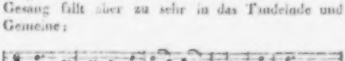

Ich weiss mir einen, der ist mein Freund,
wiewol er ist mein ärgster Feind
Einen guten Abend wünscht ich ihm heut.

Nach dem Schluss in der Tonica, G dur, wandte sich der Satz nach E moll, in welcher Tonart diese Worte mit neuer Melodie eintreten, welche durch G moll in D dur schliesst.

Ein'n guten Abend und frühliche Zeit,
dass er mir hold sein Töchterlein geit,
die mir mein junges Herz erfreut.
Gefällt er mir's nicht, so schleut er mich nit,
hat sie einen andern viel lieber als mich,
gefällt er mirs nicht, so stirb' ich gewiss.

Mit diesen Worten tritt in D dur wieder eine neue, und auf den Hauptsatz anspielende Melodie ein, und es wird durch G dur, E moll, nach H moll moduliert, in welcher Tonart zu den letzten Worten (so stirb' ich etc.) ein ritardando schliesst.

Stirb ich dann, so bin ich todt,
Gräbt man mich in die Rosen roth:
dafür behüt mich der liebe Gott.

Diese Worte fangen mit einer Art *a piacere* in H moll an, durch A moll geht der Satz nach E moll, in welcher Tonart die Worte: dafür behüt etc. in der ersten Bewegung, und zwar „entschlossen," gesungen werden.

In die Rösslein und in den Klee;
Scheiden von Liebe, das thut weh:
stirb ich dann, so sich ich's nicht mich.

Der Satz hat sich zurück nach G dur gewendet, und die erste Melodie tritt wieder ein, weicht aber bey dem Wort in aus, damit das „weh!" ja erklinge, und in einzelnen, abgebrochenen Tönen wird das „stirb ich dann," gemalt. Vor dem völligen Schluss weicht noch der Satz in folgender Art aus:

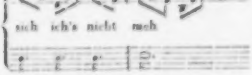

Das sehr Rauhe dieser Ausweichung liegt in der Quintenfolge, die das Gehör in der Folge der beyden harten Tonarten nur zu deutlich wahrnimmt. — Welch ein Aufwand von Mitteln nun für das einfache, naive Lied, dessen Verschlingungen ja von selbst auf eine wiederkehrende Melodie führen! Rec. hat die *Alruna*, woraus es genommen ist, nicht bey der Hand; so viel er sich aber erinnert, ist das Lied ſg einer echtdeutschen Erzählung einem jungen Goldschmidt, der um die Tochter eines reichen, stolzen Kaufherrn buhlt, in den Mund gelegt. Das Ganze spricht in altertümlicher Naivetät die innige Sehnsucht, der bangen Zweifel des wahrhaft und treu liebenden Herzens aus; es ist ein herrlicher, kraftiger Jüngling des Mittelalters, dessen Gesang, wie aus dem fernen Purpurschein der untergegangenen goldnen Zeit, den wir nur noch als ein glänzendes Abendrot zu erblicken vermögen, zu uns herübertönen soll. In dieser tiefen Bedeutung musste das Lied aufgefasst werden, und eingreifender, als jene breite Malerey der Einzelnheiten, hatte in der That eine einfache, kraftige Melodie jene innige Sehnsucht, jene bange Ahnung dargestellt, von der der Jüngling, dem jede krankelnde Empfindeley fremd blieb, befangen erscheint. — No. 4., ebenfalls aus der *Alruna* entnommen, ist ein kurzes, munteres, naives Liedchen. Die Octaven des Basses und der Singstimme im ersten Takte hat Hr. R. wie ein Unisono genommen, um den kräftigen Schwung zu bewirken. Dass der Gesang in den vier ersten Strophen mit schliesst, hat dem Rec., unerachtet er wohl weiss, dass Hr. R. das unaufhaltsame Fortrollen der Strophen dadurch bezweckte, nicht behagen wollen; es klang ihm stets so, als griffe ein Generalbassspieler in einer gegebenen Melodie einen falschen Accord. Noch erlaubt sich Rec. bey diesem kleinen Liede zu bemerken, dass der Gang des Satzes im vierten, fünften und sechsten Takt die Einfachheit der Melodie, wie sie angelegt ist, durchaus stört.

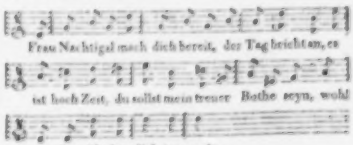

— Von No. 5., ebenfalls aus der *Alruna*, darf Rec. behaupten, dass es zu den gelungensten der ganzen Sammlung gehört. Hr. R. hat hier alles unterlassen, wodurch das Lied No. 3. so sehr an Einheit, Haltung und wahrer Bedeutung verlor.

Die Melodie ist so treuherzig, so ausdrucksvoll, so echt alterthümlich, dass sie jeden, dessen Sinn der wahrhaft rührenden Einfalt, die doch sich mit wunderbarer Kraft äussert, nicht verschlossen ist, tief anregen muss. Nachdem das ganze Lied hindurch nur geringe Ausweichungen immer wieder in die Haupttonart, A dur, zurückführten, schliesst der Gesang in Fis moll, und es hängt sich ihm nur noch ein kleines Ritornell von zwey Takten in A dur an. Rec. gehört gewiss nicht zu den Rigoristen, die strenge befehlen, nun solle durchaus nur auf dem breiten, gebahnten Wege geblieben, und sich nicht einfallen lassen, irgend eine unerhörte Erscheinung auch seitwärts auf wilden, dichtverwachsenen Pfaden zu verfolgen: Rec. glaubt vielmehr, dass in dem Grausen, die der recht aus der Tiefe ins Leben dringende Geist von selbst stellt, der Componist auch ungewöhnliche, unerhörte Mittel aufbieten dürfe, um das Unerhörte darzustellen: ausserdem, dass aber wol allein der Opern-Componist in diesen Fall kommen kann, da nur die dramatische *Handlung* jenes Unerhörte herbeyführen wird, lag — will man auch den *Worten* einen Liedes jenes Recht zugestehen, den Componisten zum Gebrauch ganz ungewöhnlicher Mittel anzuregen — *in* den Worten *dieses* Liedes auf keine Weise ein hinlängliches Motiv, so nahe bey dem Schluss das Lied so ganz ins Blaue hinauszurücken, und die herrliche Einfachheit, in der es sich erhielt, zu zerstören.

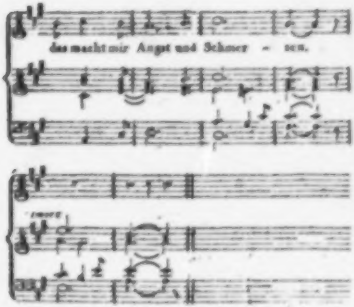

Der ganze Schluss in der fremden Tonart klingt hart und unbehülflich; der kleine Nachsatz von zwey Takten hängt sich nun eben an, um der tief aus dem Wesen der Musik, wie sie im Innern des Menschen lebt, geschöpften Weise, in derselben Tonart, wie man angefangen, zu schliessen, ihr Recht anzuthun. Hr. R. wird aber wol zugestehen, dass das *Lied* mit dem letzten *Wort*, und nicht mit dem letzten *Ton* schliesst. Der Vorhalt auf dem Worte „Angst" klingt in der That sehr ängstlich; sollten dann nun aber einmal die Worte „Angst und Schmerz" in ihrer einzelnen Bedeutung herausgehoben werden: so war dazu ein Schluss *in modo plagali*, nach der Weise alter Meister, vollkommen hinlänglich. Z. B.

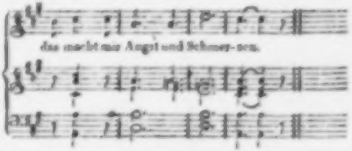

— In No. 6, dem herrlichen götheschen Liede: Durch Feld und Flur zu schweifen — hat Hr. R. sich vorzüglich durch die Worte: „mein Liedchen durchzupfeifen" — angeregt gefühlt, dem es wird im Accompagnement wirklich ganz munter gepfiffen, welches aber dem Gesange keineswegs

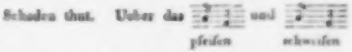

mag Rec. nichts sagen, da ihn aus alter Zeit Pergolesi's „*Cujus animam gementem*," und das Geschwätze darüber mahnt, und über das Lied nur im Allgemeinen bemerken, dass es, giebt es auch nicht mit eindringender Kraft die tiefe Bedeutung, doch der Intention des Dichters nicht widerstreht. Um die Frage: „O ruh' ich ihr am Busen wol endlich einmal aus" — hervorzuheben, schliesst Hr. R. sonderbarer Weise mit dem Septimenaccord der Dominante, und, unerachtet dieses ungewöhnlichen Mittels, wird das Gefühl der tiefen Sehnsucht, dessen Ausdruck jene Frage ist, schon im folgenden Takte das Ritornells, der zu einem ganz beruhigenden Schluss *in modo authentico* führt, durchaus verlöscht:

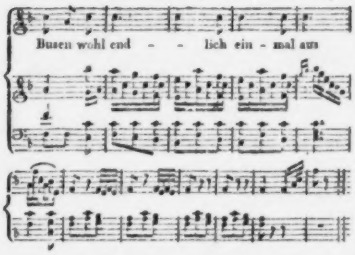

Sollte nun einmal in dieser Weise geschlossen werden, und das Ritornell, wie es seyn muss, der Nachhall jener Worte seyn: so würde der Schluss, in der Tonica geschrieben, an Bedeutung gewonnen haben.

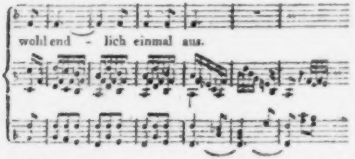

— No. 7. Göthe's bekanntes Lied: Singet nicht in Trauertönen — ist in den ersten Takten recht gut angelegt, nachher wird es aber immer bunter und bunter; der Componist wogt in allen Einzelnheiten des Gedichts umher. So sollen z. B. in sechszehn Takten die leichten Spiele des feurig und wild eilenden Knaben, das Liedchen der Nachtigall, und das Ach und Weh der Gefangenen und Betrübten gemalt werden, und über diesem Streben, das Einzelne zu malen, geht die tiefere Bedeutung des Ganzen verloren. Stellen, wie folgende, sind dem guten Gesange und der richtigen Declamation ganz entgegen:

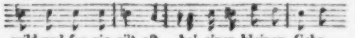

— No. 8. *Süsser Tod*, ist dagegen wieder ein herrliches, tief aus der Seele gesungenes Lied, das aufs Neue beweist, was der Componist vermag, wenn er nicht an den Worten hängt, sondern den tiefern Sinn des Ganzen im Gemüthe auffasst. —

In No. 9, *Schlachtgesang*, poltert der Gesang in einem fortwährenden *Parlando*, und da dies Lied, eben so wie No. 10, welches darnach strebt, recht kräftig und männlich einherzuschreiten, dem Rec. zwar nicht geradezu verfehlt, aber auch eben nicht bedeutend geschienen, so eilt er über beyde weg, um desto eher zu No. 11. zu kommen, dem bekannten, so oft componirten: Kennst du das Land etc. Auch dieses Lied hat Hr. R. beynahe scenisch genommen, und mit eingestreuten recitativischen Strophen, Fermaten u. s. w. durchcomponirt. Die Anfangsworte jeder Strophe, so wie die Worte: Kennst du es wohl? Dahin, dahin etc. bleiben sich aber in der Melodie gleich, und schon dadurch bekommt das Ganze eine Präcision und Rundung, welche Rec. bey den meisten übrigen vermisste. Tritt nun noch hinzu, dass der Gesang wirklich ein tiefes, inniges Gefühl athmet, dass die Worte: Kennst du es wohl etc. recht aus der, in wehmüthiger Sehnsucht erglühten Brust hervorströmen: so darf man wol eben dieses Lied, wenigstens nach der Art, wie Hr. R. nun einmal solche Gesänge setzt, eine gelungene Composition nennen, und kleine Spielereyen, wie z. B. das Stürzen des Felsens, die nun, wie Rec. wohl weiss, Manchem gerade ganz ungemein gefallen, übergehen. No. 12, Göthe's bedeutungsvolles Lied: So lasst mich scheinen bis ich werde — hält Rec. für durchaus verfehlt und der Intention des Gedichts zuwider. Der, durch anderthalb Octaven springende,

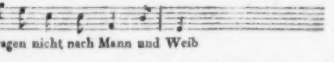

zuweilen ganz unsingbare Gesang bewegt sich unbehülflich in dem $\frac{2}{4}$ Takt, und die unaufhörlichen Modulationen (C dur, G dur, C moll, As dur, As moll, As dur, E dur, E moll, G dur, C dur) zeigen deutlich, dass Hr. R. am Einzelnen grübelte, ohne die tiefe Bedeutung des Ganzen, wie sie aus dem Innern hervorgehen musste, aufzufassen und rein wiederzugeben. Kurz, der innere Poet schwieg hier ganz, oder Hr. R. vertraute nicht seiner Stimme. —

Hat Rec. nun an Hrn. R.s Compositionen, wenigstens nach seiner Ansicht, so manches aus-

bestellen gefunden, so wiederholt er doch, dass Hr. R. sich eben durch diese Gesänge als einen beachtenswerthen Componisten gezeigt hat, der die Freunde der Tonkunst gewiss noch mit manchem interessanten Werk erfreuen wird, wie er schon jetzt gethan. Dass er aber dies auch hier gethan habe, beweise dem, der nur sich selbst vertrauen will, das kürzeste dieser zwölf Lieder.

Liedchen der Sehnsucht.

(Aus Herders Liedersammlung.)

Nicht zu langsam.

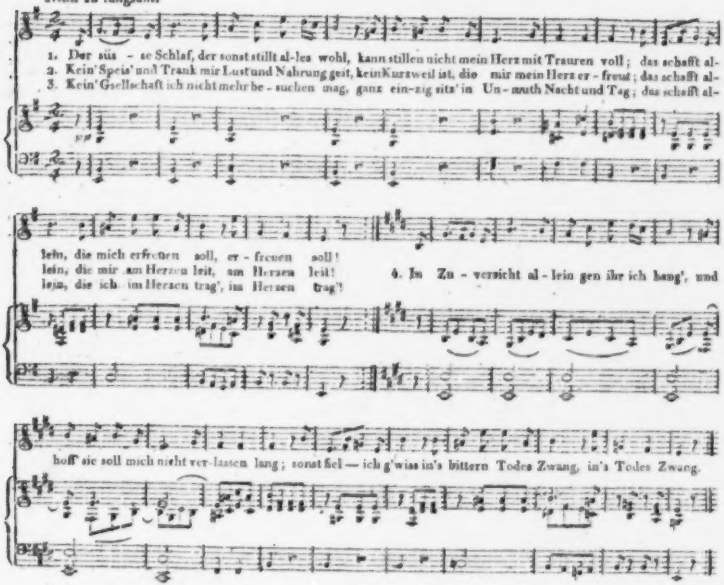

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn. Ende Septembers. Einflüsse der Zeit haben die lange Pause in meinen Berichten verursacht, so dass ich nun bis den März dieses Jahres zurückzugehen habe.

Am 18ten März gab Dem. Doroth. Cullmann u. Hr. B. Rederk Concert. Das erste Allegro einer sehr schönen Symph. von Haydn leitete ein; Dem. Schmitt sang eine Arie; von Cimarosa; Dem. Cullmann spielte ein Conc. für das Fortepiano (B dur) von Mozart. Es war dieses eins von den älteren, köstlichen Werken dieses unsterblichen Meisters, und Dem. C. spielte es so gut, als dies von einer 13jährigen Künstlerin erwartet werden darf, d. h., sie trug alles sehr richtig und untadelhaft vor: aber

in den Geist solch eines Werks einzudringen und den Vortrag diesem gemäss, so dass wirklich ein Ganzes entstehe, einzurichten, das war ihr noch nicht verliehen, und bedarf ja dies auch der gereiften Erfahrung eines geübten Meisters. Es wäre darum wol besser und schicklicher gewesen, wenn der sehr achtbare Vater und Lehrer der jungen Künstlerin ein Concert, wie die von Kozeluch, Steibelt u. dgl. gewählt hätte, um das junge Talent damit zu produciren: dies würde sie zu voller Genüge vorgetragen haben. Die Hrn. Prestel, Wack und Redeck trugen eine Sonate vor, für Harfe u. zwey Hörner. In der zweyten Abtheil. sang Hr. Müller, ein fremder Tenorist, eine Arie von Mozart, und zeigte, dass er eine wirklich schöne, aber noch ungebildete Stimme besitze. Wird er diese mit Vorsicht behandeln und ausbilden, so kann er einen der, in Deutschland immer seltener werdenden, wahrhaft guten Tenoristen abgeben. Hr. Kurka, auch ein fremder, junger Künstler, blies ein Hoboe-Concert von Mozart, in welchem er Präcision und Sicherheit zeigte: aber zum Virtuosen bedarf es mehr; dieser muss z. B. einen schönen, angenehmen, nicht einen harten, rauhen Ton besitzen; sein Vortrag muss zweckmässig sprechen, nicht darauf sich einschränken, die Passagen, wie Automate, abzublasen etc. Zum Beschluss spielte Dem. Cullmann Variationen für das Fortepiano über das englische Volkslied, *God save the King*, vom Abt Vogler. Die Var. waren allerdings gut geschrieben, enthielten aber zu viele veraltete Figuren u. Passagen, die sich nicht eignen, ein junges Talent zu empfehlen. Dem. Cullmann spielte sie recht brav und gewissenhaft. — Am 28sten März hatte der königl. preuss. Kammersänger, Hr. Fischer, ein Concert im Schauspielhause veranstaltet. Dieser geschickte Künstler war zwischen 1804 und 5. bey der hiesigen Oper; er hat seitdem grosse Reisen gemacht, und sich auch eine Zeit lang in Italien aufgehalten, und dabey sich in aller Hinsicht ungemein verbessert, so dass er uns heute einen sehr genussreichen Abend verschaffte. Mozarts Ouvert. zu *Figaro*, welche von einem ganz vollständigen Orchester ungemein schön vorgetragen wurde, leitete ein, und das ganze, sehr zahlreiche Auditorium fühlte sich davon ergriffen. Hr. F. sang Scene mit Chor von Trento, und bewies sich damit als guten Sänger in echt italienischer Manier, so wie überhaupt als sehr ausgebildeten Künstler. Hr. Concertm. Hoffmann spielte ein Violinconc. (E dur) von eigener Comp., mit den schon oft gerühmten Vorzügen, welche auch heute erkannt wurden. Hr. Fischer sang: In diesen heilgen Hallen etc. von Mozart, wo er besonders den grossen Umfang seiner Stimme, und die vollkommene Ausbildung derselben in diesem ganzen Umfang zu bewundern gab. Die 2te Abtheil. enthielt: Theatralische Darstellung eines italien. Intermezzo: *Il Geloso*, mit Musik von verschiedenen italien. Compositeurs. Ausser Hrn. Fischer, als Sandrino, hatte auch Mad. Graff, als Nice, eine Arie, und am Schluss ein Duett mit Hrn. F. zu singen. Dieser zeigte sich hier der italien. Sprache ganz kundig, verband damit sehr lebendiges, zweckmässiges Spiel, und sang vortrefflich, auch ganz in der Weise, wie ausgebildete Italiener so etwas vorzutragen pflegen. Allgemeiner Beyfall belohnte ihn.

Am 1sten April gab Hr. Jos. Baumgärtner, Klarinettist beym hies. Theater-Orchester, Concert. Eine Ouverture von Mozart wurde sehr wacker vorgetragen; Dem. Janitsch, welche ich schon voriges Jahr rühmlich erwähnen musste, sang eine Arie von Mozart, zu grossem Vergnügen aller Anwesenden. Sie besitzt nicht nur eine ausgezeichnet schöne Stimme, sondern auch so viel Bildung, dass sie diese auf die angenehmste Weise benutzen kann; Portamento und Colloraturen waren sehr gut, nicht weniger alle Arten von Manieren, welche sie anzubringen Gelegenheit hatte; auch trägt sie alles mit Sicherheit und schönem Anstand vor. Hr. Baumgärtner und Hr. Schecker, ein mir noch ganz unbekannter junger Künstler, bliessen ein Concert für zwey Klarinetten, von Tausch, wenigstens sehr richtig; ich meyne: alle Passagen kamen sehr deutlich und mit dem Ganzen genau zusammentreffend heraus. Mehr zu leisten hindern wol gegenwärtig Hrn. B. viele andere Geschäfte. Die 2te Abtheil. eröffnete die Ouvert. aus dem *Calif von Bagdad*: Dem. Schmitt sang eine Arie mit den schon oft gerühmten Vorzügen, und eben so spielte Hr. Hoffmann aus Moskau, ein Violinconcert von seinem Lehrer, Kreutzer. Den Beschluss machte: *Lobgesang auf die höchsten alliirten Mächte*, gesungen von den Hrn. Hofler, Leisring, Krönner, Berthold und Chor. Das Gedicht wurde am Eingang zum Saal den Zuhörern gereicht. Dichter und Componist sind mir unbekannt. Die Verse waren in den Gedanken gut und zweckmässig, in der Form besonders dem Componisten günstig. Dieser hatte sie auch rühmenswürdig behandelt, und zwar als

Rundgesang mit Begleitung des ganzen Orchesters, in welcher besonders Trompeten und Pauken sehr wirksam hervortraten; so wie das Ganze überhaupt einen verständigen und erfahrnen Orchestercomponisten verrieth. Es fand tumultuarischen Beyfall bey dem sehr mühreichen Audit., welches bey der letzten Strophe in das: *Lebe hoch!* mit einstimmte. *) — Zu grossem Vergnügen vieler Musikliebhaber führte Hr. Musikdir. und Kapellmeister Schmitt am Charfreytage im Schauspielhause Haydns *Schöpfung* mit 200 Personen auf. Die Solostimmen waren vertheilt an Dem. Schönemann, Hrn. Ellenberger, Hrn. Fischer, Mad. Graff, Demois. Schmitt, Hrn. von ... (Mors), Hrn. Hofler, Hrn. Krönner, Mad. Ursprich. Von diesen geschickten Künstlern wurde alles gut und manches vorzüglich gesungen. Ganz besonders zeichnete sich Hr. Fischer als Raphael aus; seine herrliche, imponirende Bassstimme, und seine ungemeine Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit fanden ganz ausgezeichneten Beyfall. Auch die Chöre wurden sehr exact und prompt ausgeführt; so wie das vortreffliche Orchester seinen Ruhm von neuem bewährte. — Am 21sten September hatten wir uns eines Concerts zu erfreuen, welches Hr. Eugen Thurner, Lehrer der Hoboe beym k. k. Conservatorium der Musik zu Wien, veranstaltete. Wir hörten: einen Theil einer Symphonie von Krommer; eine Aria von Bavilli, von Dem. Schmitt gesungen; ein Hoboeconcert, von Hrn. Thurner meisterhaft vorgetragen; eine Serenate für die Harfe und Flote, gespielt von den Hrn. Prestel und Herbold; (eine sehr ansprechende Composit., welche auch von den übrigen geschickten Künstlern ohne allzulange vorgetragen und dem angemessen aufgenommen wurde), ein Terzett aus *Sargino* von Par, gesungen von Dem. Amberg d. ält., Dem. Amberg d. j. und Hrn. Kronner; und zum Beschluss eine Scene für die Hoboe, und Variat. auf ein tyroler Lied, componirt und vorgetragen von Hrn. Thurner. 1812 gab dieser wackere Künstler als königl. westphäl. Kammermusicus hier Concert, und wir haben unser Urtheil damals in diesen Blättern über ihn ausgesprochen: so rühmlich nun dieses ausfallen musste, so bekamen wir doch jetzt mit Vergnügen zu bemerken, dass er sich, besonders in Hinsicht des Vortrags und des Tons, noch viel mehr vervollkommnet habe. Sein Ton war jetzt durchaus dem Instrument angemessen, in der Tiefe nicht allzustark und allzuvoll, zum Nachtheil des Eigenthümlichen dieses anmuthigen Instruments; vielmehr lieblich und singend, in der Tiefe, wie in der Höhe, ohne darum schwächlich und süsslich zu werden. Eben so vollkommen befriedigend war sein Vortrag und Ausdruck. Er ist somach ein Meister dieses Instruments, das Wort in seinem grössten Umfang genommen. — Der seit vielen Jahren mit Beyfall als erster Bassist bey der hiesigen Oper angestellt gewesene Hr. Berthold hat Frankfurt verlassen. An seine Stelle ist ein junger Bassist, Hr. Hillebrand, gekommen. Dieser besitzt eine schöne Stimme; wie er sich als Künstler entwickeln werde, müssen wir noch erwarten. Auch der brave Violoncellist, Hr. Mengold, hat uns verlassen und ist in Dienste des Grossherzogs von Darmstadt unter vortheilhaften Bedingungen getreten, die ihm um so angenehmer seyn müssen, da er ein geborner Darmstädter, und sein Bruder daselbst, wenn ich nicht irre, Concertmeister ist.

*) Anm. In dieser Herbstmesse hat der Musikverleger, Hr. Simrock von Bonn, dies Lied in Partitur, mit einzelnen Stimmen, so wie auch im Auszuge mit Klavierbegleitung, in schönem Stich mit zur Messe gebracht, wo wir zugleich erfahren, dass Hr. Concertmeister Hoffmann der Componist sei. d. Verf.

Kurze Anzeige.

Andante varié p. le Pianof. comp. — par J. A. Gärtner. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ein sehr leicht zu behaltendes Thema, eilfmal, auf eine Weise variirt, wie es der Klavierlehrer zum Gebrauch für noch nicht weit vorgeschrittene Schüler, vornämlich zur Uebung derselben in mancherley klaviermässigen Figuren, billigen wird.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. № VI. 1814.

Ankündigung

einer neuen Gesangschule.

Wir machen die Leser dieser Zeitung auf ein Werk aufmerksam, welches in italienischer und deutscher Sprache, unter dem Titel:

Regole per il canto figurato

o sieno

Precetti ragionati per apprendere i principj di Musica, con Esercizi, Lezioni ed in fine Solfeggi, per imparare a cantare

Regeln für den figurirten Gesang,

oder

gründlicher Unterricht in der Musik mit erläuternden Uebungs-Beyspielen, Lectionen und Solfeggien zur Erlernung des Gesangs.

nächstens erscheinen wird. Der Verfasser desselben ist der als theoretischer und praktischer Musiker rühmlichst bekannte königl. sächs. Kammersänger und erste Tenorist, Herr Anton Benelli.

Jeder, der den Gesang gründlich studiren will, kann dies Werk als ein willkommenes Geschenk aus der Feder eines so erfahrnen Künstlers ansehen, und selbst der bereits gebildete Sänger, wird manchen Nutzen daraus schöpfen können.

Das Ganze besteht in zwey Abtheilungen. In der ersten werden die Aufangsgründe der Musik mit besonderer Hinsicht auf den Gesang verhandelt; die zweyte hingegen enthält die Solfeggien, sehr zweckmässig gearbeitete Uebungen und 12 Solfeggien, welche den Beyfall aller Kenner erhalten werden. Das Aeussere des Werkes wird ansehnlich seyn. Der Preis eines Exemplars ist auf Drey Thaler sächs. festgesetzt, für welchen es in der Arnoldischen Buchhandlung und in allen Musikhandlungen zu haben seyn wird.

Im August 1814.

(Die Solfeggien werden von Zeit zu Zeit fortgesetzt.)

Anzeige.

Die grosse Idee der denkwürdigen Zeit, worin wir leben, und deren frühlichere Entfaltung wir alle hoffen, muss nothwendig die Geister vielseitig berühren und anregen, so dass alle auf eigenthümliche Weise zu ihrer Verherrlichung beytragen. Wie sollten nicht auch die Künste, deren Lebenselther die Idee ist, sich ihr gern ~~zuwenden~~, wo sie sich bietet? Wie sollte nicht auch die Tonkunst, deren Darstellungs- und Ausführungsmittel gerade die geistigsten sind, von den Anklängen der Idee im Leben ergriffen werden, und sie ergreifen, mithin der Geist des Schönen und Heilige der Idee, gleich einer Memnonssäule, wiederhallen und wiedertönen? Es mag freylich, bey der geisterartigen Wirkung der Musik, bey der so scheinbar unbestimmten Weise ihrer Darstellung, die vom Begriff so fern liegt, als von der Gestalt, misslich scheinen, einzelne Begriffe, welches schon herabgekommene Ideen sind, durch sie ausdrücken, und, wie es selbst grossen Tonkünstlern ergangen, in einem gleichsam festen Gegenständlichen verkehren zu wollen; aber die innere geistige Seite der Idee ist bewegtes und bewegendes Leben, und die Stimmung, oder Spannung, aus der es hervorgeht, und zu deren Bilde kann die Musik allerdings ein Gegenbild aufstellen. So ist namentlich durch Carpani's noch nicht genug gewürdigte Biographie Haydns bekannt, dass dieser letztere Künstler zu jeden seinen Instrumentalproductionen eine Art von Programm, oder Roman entwarf, welche Grund und Leiter seiner Phantasie wurden. Es ist [illegible] an der Zufälligkeit der Darstellung einer grossen Zeitbewegung durch die Musik, sofern sie nur ihre wesentlichen Gränzen erkennt, allerdings nicht zu zweifeln. Da ferner auch die Musik ursprünglich religiös ist, so kann die Darstellung, oder das künstlerische Gepräge einer Zeit, deren gesammteer Auffassung mindestens religiös ist, im wesentlichen nicht fremd seyn.

Auf diese Weise entstand in mir die

Fantasia militare

zur Feyer des unvergesslichen Sieges und Friedens im Jahre 1813,

welche ich dem Publicum ankündige. Die Elemente dieser denkwürdigen Zeit; der grosse Aufruhr und Kampf der Menschenkraft gegen die schwärzeste Unterjochung; das Gefühl der Heiligkeit dieses Kampfes; das Vertrauen auf den Beystand dessen, der Alles zum Besten wendet; der Dank, den Gerettete ihm freudig zollen; sind die Stimmungen, welche ich hier im Reiche der Töne wieder zu geben suchte. Gleichsam als Text der letztern wählte ich die Melodien zweyer altertümlichen Kirchengesänge: „Wer nur den lieben Gott lässt walten, und Nun danket alle Gott," deren letztere ich so schicklich Weise zu figuriren versuchte. Ob das deutsch

Tiefe und Kraft in der Harmonie auch hier sich bewähren, bleibe der Entscheidung der Kenner überlassen. Das Ganze wird, in einem soeben fertig gewordenen Arrangement, bey Hrn. Friedrich Hofmeister in Leipzig erscheinen.

C. A. Goepfert,
fürstl. Meiningischer Kammermusicus.

Ich nehme Bestellungen auf dieses, schön in Stimmen gestochene Werk, welches gegen 6 Thlr. kosten wird, an. Das Portrait des Componisten wird den Titel zieren, und das Ganze dem hohen Verbleibten gewidmet werden. Der nächste Monat ist der Erscheinungstermin.

Leipzig, im September 1814.

Friedrich Hofmeister.

Da es für einen Musicus eine grosse Nothwendigkeit ist, ein gutes Instrument zu besitzen, und vorzüglich bey den Messinginstrumenten so viele Mängel sind, die ein noch so fertiger Bläser nicht im Stande ist zu verbergen, so glaube ich, es wird den Musikern und Liebhabern auf diesen Instrumenten nicht unangenehm seyn, wenn ich hiermit anzeige, dass Hr. J. A. Zetsche in Berlin, neue Jacobstrasse Nr 2. wohnhaft, in diesem Fache ganz vorzügliche Instrumente, und ihrer Güte nach zu sehr billigen Preisen verfertigt, welche sich besonders durch ihren schönen und reinen Ton, wie auch leichtklarend auszeichnen. In Folge dessen übernehme ich es mit dem grössten Vergnügen für Auswärtige, Instrumente dieser Art anzuschaffen, und bitte deshalb sich unter folgender Adresse an mich zu wenden.

A. Schunke,
Waldhornist bey der kön. preuss. Kapelle in Berlin.

Ein Italienisches und ein Hofmannsches Violoncell sind zu verkaufen. Auswärtige Liebhaber haben sich durch postfreye Briefe an den Kammermusicus Dotzauer in Dresden zu wenden.

Bey Breitkopf und Härtel sind nachstehende neue Musikalien zu haben:

Moslinger, *die Schlacht bey Paris*, gekrönt durch die Einnahme der Hauptstadt Frankreichs. Eine grosse musikalische Schlacht-Darstellung für das Pianoforte, Sr. Fürstl. Durchlaucht dem Herrn Karl Fürst von Schwarzenberg, in tiefster Ergebenheit gewidmet. Mit einem sehr schönen Titelkupfer, vorstellend: *die für Europa ewig denkwürdige Schlacht* (am 30. März 1814.) bey *Paris*, *die Oesterreicher, Russlands, Preussen* und alle für die Unabhängigkeit Europens kämpfende Krieger mit unverwelklichen Lorbeern umwand..... 1 Thlr, 12 Gr.
Mit illuminirten Titelkupfer..... 2 Thlr.

— Deutschlands Triumph, oder Einzug der verbündeten Mächte in Paris. Ein grosses charakteristisches Tongemälde für das Pianoforte. Mit einem passenden Titelkupfer, den Einzug der verbündeten Mächte in Paris vorstellend, geziert.... 1 Thlr. 8 Gr.
Mit illum. Titelkupfer..... 2 Thlr. 16 Gr.

— Der Kurier, oder Wiens Jubel bey dem Eintreffen der Siegesnachricht: „Paris ist genommen." Ein charakt. Tongemälde für das Pianoforte. Mit einem passenden Titelkupfer, den Kurier-Einzug in Wien vorstellend, geziert..... 1 Thlr.
Mit illum. Titelkupfer..... 2 Thlr. 8 Gr.

— Das neubeglückte Oesterreich, oder Franz I. Rückkehr zu seinen Landeskindern. Ein grosses charakt. Tongemälde für das Pianoforte, dem Hochwohlgeborenen Herrn Stephan Edlen von Wohlleben, Ritter des k. ung. St. Stephan-Ordens, k. k. o. Regierungsrath und Bürgermeister der Haupt- und Residenzstadt Wien etc. in tiefster Ergebenheit gewidmet. Mit einem sehr schönen Titelkupfer, den feyerlichen Einzug Sr. Majestät Franz I. durch die Triumphpforte vorstellend, geziert..... 1 Thlr. 8 Gr.

— musikalischer Jugendfreund für das Pianoforte.

Hiervon sind bereits nachstehende 5 Hefte erschienen:

Erstes Heft, Sonatines fac. et agreab. p. Pf. Oeuv. 11.
Zweytes — — — — — p. Pf. av. Violon. Oeuv. 12.
Drittes — Sonat. fac. et agreab. p. Pf. à 4 m. Oeuv. 15.
Viertes — Differentes Pieces faciles p. Pf. Oeuv. 16.
Fünftes — Variationes fac. p. Pf. sur les them.: Gott erhalte Franz den Kaiser — et — God save the King.

Die Fortsetzung erscheint von Monat zu Monat, und jedes Heft kostet einzeln ohne Verbindlichkeit auf die andern 20 Gr.

Moslinger, gr. Sonate brillante pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 17..... 1 Thlr. 8 Gr.
— la même p. Pianof. et Flûte..... 1 Thlr. 8 Gr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. **N°. 42.** 1814.

Daniel Gottlob Türk.

(Fortsetzung aus der 37sten No.)

Bey einem Gelehrten und bey einem Künstler ist es gewöhnlich nur das innere Leben, was die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag. Ein Bürger der geistigen Welt, lebt er seiner Wissenschaft oder Kunst. Unbekümmert um das Uebrige, greift er selten ein in den Lauf der äussern Begebenheiten, selten wenigstens auf eine solche Art, dass es Andern, als seinen nähern Freunden, Unterhaltung gewähren konnte, dabey lange zu verweilen.

Dies ist auch der Fall mit unserm *Türk*. Die Begebenheiten und Schicksale seines Lebens sind höchst einfach. Weder Ausserordentliches im Einzelnen, noch ungewöhnliche Verwickelung, noch auch ein besonders mannigfaltiger Wechsel zeichnete sie aus. Wenig geeignet sind sie daher, die Neubegierde derer anzuziehen, die durch lebhafte Spiele der Einbildungskraft unterhalten seyn wollen. Ich werde sie nur kurz berühren, und mich desto sorgfältiger bemühen, das innere Leben des trefflichen Mannes zur Anschauung zu bringen, das in seinen Werken sich offenbarte.

Daniel Gottlob Türk wurde zu Claussnitz, unweit Chemnitz, den 10ten August 1756 geboren. Sein Vater, *Daniel Türcke*, wie er eigentlich sich schrieb, war gräflich-schönburgischer Musicus und Gegenschreiber zu Claussnitz; seine Mutter, *Marie Rosine*, aus Claussnitz, eine geborne *Müller*. Die Strumpfwirkerey, welche sein Vater zugleich betrieb, gab Veranlassung, dass unser *Türk* diese Kunst sehr früh erlernte. Er pflegte sich in den spätern Jahren mit Vergnügen daran zu erinnern. Denn er schrieb der dadurch erlangten Gelenkigkeit der Füsse einen Theil der Fertigkeit zu, womit er das Pedal der Orgel behandelte, und wodurch er sich so ganz ausserordentlich auszeichnete.

Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater selbst, der ihn die Geige spielen lehrte. Von andern, zu Claussnitz wohnenden Musikern lernte er die Behandlung sämmtlicher Blasinstrumente kennen, und einige mit Fertigkeit spielen; was ihm in der Folge, bey seinen Compositionen, den wesentlichen Nutzen gewährte, dass er keinem Instrumente Etwas zumuthete, was für dasselbe nicht vollkommen geeignet war.

Diese Veranlassungen waren hinreichend, die Anlagen, besonders für die Tonkunst, womit die Natur ihn ausgerüstet hatte, zu wecken. Naturgaben sind wie eine eingehüllte Flamme, die auch ein kleiner Funke zum Auflodern bringt. Er fühlte das Bedürfniss, sich weiter zu bilden, als es in dem väterlichen Wohnsitze möglich war.

Auf sein beharrliches Andringen wurde er nach Dresden auf die Kreuzschule gebracht, wo er, nach kurzer Zeit, unter die sogenannten Choralisten aufgenommen wurde. Er zeichnete sich bald so vortheilhaft aus, dass er die Aufmerksamkeit eines Mannes auf sich zog, dessen Andenken er Zeitlebens dankbar geehrt hat: des verdienstvollen *Homilius*, der damals Cantor dort war. Dieser zog ihn hervor, nahm sich seiner väterlich an, und suchte durch Rath und That nicht allein seine äussere Lage zu verbessern, sondern auch, was noch mehr werth war, seine Geschicklichkeit und seine Kenntnisse zu erweitern. Ihm verdankt er insbesondre die erste Liebe zu der erschöpfenden Gründlichkeit in allen Theilen der Tonkunst, die in der Folge alle seine Werke auszeichnete.

Im Jahr 1772 ging er auf die Universität zu Leipzig, wo er den 10ten November eingeschrieben wurde.

Bey allem Eifer für tiefe, wissenschaftliche Kenntnisse, der ihn hieher geführt hatte, und dem er hier genügen konnte, blieb doch die Liebe zur Tonkunst vorherrschend in seiner Seele. Er fand Gelegenheit, dieselbe zu befriedigen. *Homilius* hatte ihn dringend an *Hiller* empfohlen, und dieser

wackere Künstler täuschte die auf ihn gebauete Hoffnung nicht. Denn durch denselben wurde *Türk* sowol bey dem sogenannten grossen Concerte, als auch bey dem Schauspiele, eingeführt, wo er, so wie in jenem, die erste Geige spielte. Das hatte besonders den Nutzen für ihn, dass sein Geschmack sich bildete; vielseitiger, feiner, reifer wurde. Denn er hörte beständig eine Menge der besten Sachen, oft auch ausgezeichnete Künstler, und wurde in den Proben auf den guten Vortrag aufmerksam gemacht.

Eben so wohlthätig, von einer andern Seite, wurden ihm die scharfen, aber gründlichen Urtheile, die *Hiller* nicht allein über seine Kunstfertigkeit und seinen Vortrag, sondern auch besonders über seine Versuche in der Composition ganz unverholen ihm äusserte. Denn bey der grossen Achtung, die er für *Hiller* hatte, feuerte ihn das an, die gerügten Fehler zu vermeiden, nach dem Vortrefflichen zu streben, und so den Beyfall dieses Mannes zu erringen.

In diese Zeit gehören die ältesten Versuche in der Setzkunst, die sich in seinem Nachlasse vorgefunden haben: zwey Symphonien und eine Cantate. Er hat mit eigner Hand darauf geschrieben: „Der Schlechtheit wegen aufgehoben." Freylich ein Urtheil der spätern Jahre, und eines Mannes, der gegen sich selbst immer am strengsten war. Denn als erste Versuche sind sie nicht schlecht. Reiche Erfindung zwar ist es nicht, was sie auszeichnet, wol aber Reinheit des Satzes, und ein ordnender Verstand, der den Stoff, welchen die Erinnerung darbietet, zu benutzen weiss, und den angehenden *gründlichen* Tonsetzer verspricht. Der auffallendste Fehler dieser Arbeiten möchte ihre übertriebene Länge und Ausführlichkeit seyn; ein Fehler, den junge Tonsetzer um so leichter begehen, je reicher der Vorrath von Gedanken ist, der ihnen zuströmt. Sie haben noch nicht Besonnenheit oder Selbstverleugnung genug, das Ueberflüssige höhern Rücksichten aufzuopfern.

Im Jahr 1776 wurde er auf *Hillers* Empfehlung, und auf Veranlassung seines nachmaligen, vieljährigen Freundes, des Hrn. Secretairs *Weinmann* in Halle, an der Ulrichskirche daselbst, als Cantor angestellt und zugleich, was damit verbunden war, als Lehrer auf dem lutherischen Gymnasium.

Hier schrieb er, zuerst vier Symphonien, ein einzelnes grosses Chor und vier Cantaten, und nachdem er sich theils durch diese Arbeiten, die nicht ins Publicum gekommen sind, theils durch das fortgesetzte Studium der besten Werke grosser Meister, theils durch praktische Uebungen immer mehr vervollkommnet hatte, bearbeitete er seine ersten Klaviersonaten, welche ihm, mit Recht, den ausgebreitetsten Beyfall erwarben; auch mit Veranlassung wurden, dass er, im Jahre 1779, durch die Universität den Titel, Musikdirector, erhielt.

Sein Amt verwaltete er mit der grössten Treue, bis zum Jahr 1787, wo er die erledigte Organistenstelle an der L. Frauenkirche annahm. Dadurch wurde er frey von den bisherigen Schularbeiten, und konnte nun seinem Lieblingsfache, der Tonkunst, noch mehr Zeit und Musse widmen. Er benutzte diese, mit grosser Gewissenhaftigkeit, zu mehrern Arbeiten, die in der Folge erwähnt werden sollen; für sich selbst aber zunächst dazu, sich im Orgelspielen zu vervollkommnen. Hierbey sah er nicht allein auf Fertigkeit in der Ausübung, so hoch er diese auch achtete, sondern vornämlich auf Verbesserung der zu befolgenden Grundsätze. Ueber diese hat er seine Ueberzeugungen in der Schrift: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, niedergelegt, die er freylich noch mit reichen Zusätzen ausgestattet haben würde, wenn ihn der Tod nicht gehindert hätte, eine neue Ausgabe davon zu veranstalten, die aber doch deutlich zeigte, wie richtig und wie gründlich er über die Bestimmung der Orgel dachte. Die als richtig erkannten Grundsätze aber befolgte er stets mit strenger Aufmerksamkeit. Daher war auch die Art, wie er den Kirchengesang begleitete, besonders in den spätern Jahren, vollkommen musterhaft. Bey jedem Liede war sein Spiel ein lebendiger Ausdruck des dabey zum Grunde liegenden Gefühles, oder überhaupt, des darin herrschenden Gemüthszustandes; und bey jeder Strophe, die er während des Vortrages immer vor Augen hatte, änderte der Ausdruck sich ab, so wie der Gemüthszustand selbst sich modificirte. Dabey vergass er nicht, dass jedes Gefühl, nach Verschiedenheit der Umstände und seiner subjectiven oder objectiven Gründe, verschiedene Grade hat, und dass dieses daher auch von dem Ausdrucke, worin dasselbe sich ausspricht, gelten muss; so wie reine Freude z. B., je nachdem sie einen geringern oder höhern Grad hat, sowol durch zarten, sanft ausgehauchten Wohllaut, als auch durch ein himmelan strebendes Aufjauchzen sich verkünden kann. Einsicht und Gefühl,

den Geist und Sinn des Dichters, und die Bedeutung der gegebnen Umstände richtig aufzufassen, vollkommene Herrschaft über alle Künste der Harmonie, eben so grosse Gewandtheit in Behandlung des Melodischen und Rhythmischen, in treffender Wahl der jedesmal passendsten Stimmen der Orgel, und die Fertigkeit, Alles, was Verstand und Gefühl ihm eingaben, auch auszuführen, machten es ihm möglich, jedesmal das Rechte und Schöne zu treffen, und der Eifer in Erfüllung seiner Berufspflichten, so wie die rege Liebe zu seiner Kunst, bewirkten, dass dies auch wirklich geschahe.

Bey allem Bestreben aber, jede Strophe der vorkommenden Kirchenlieder ausdrucksvoll zu begleiten, und bey aller Verführung, welche viele dieser Lieder, durch ihre Gehaltlosigkeit, hierzu geben können, und weniger denkenden Organisten auch wirklich geben, hütete er sich sehr sorgfaltig vor dem Fehler, den man schlechtweg Malerey zu nennen pflegt; obgleich nicht jede Malerey, sondern nur diejenige verworfen werden kann, die nicht zugleich auch subjectiver Ausdruck ist; was freylich von manchen Halbkennern, die gern Kunstrichter seyn wollen, wol übersehen wird, und dann unreife Urtheile veranlasst. Er befolgte in dieser Hinsicht die Grundsätze, die er selbst (*von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* S. 20 etc.) sehr richtig und bestimmt darüber angegeben hatte.

Nicht minder vortrefflich, als die Begleitung des Gesanges selbst, waren auch seine Vorspiele. Denn sie waren jedesmal darauf berechnet, das Gemüth in diejenige Stimmung zu versetzen, welche dem darauf folgenden Liede zugehörte; d. h. sie waren ihrem wesentlichen Zwecke gemäss.

Und die Fuge! — Auch in dieser Kunst war er vollendeter Meister. Denn in seinen Fugen offenbarten sich alle Geheimnisse des doppelten Contrapuncts, und aller derjenigen Künste, die in solchen Werken sich verherrlichen können — in einem vorzüglichen Grade freylich, wenn er sich darauf vorbereitet hatte; aber auch dann, wenn dies nicht der Fall war. Wie oft habe ich selbst einen Satz, und absichtlich mit ausgesuchten Schwierigkeiten, ihm vorgelegt, den er auf der Stelle meisterhaft ausführte!

So war die Orgel sein eigentliches Element. Unzählige Mal habe ich, hat Jeder, dem Sinn dafür zu Theil ward, mit stillem Entzücken und mit Bewunderung ihn gehört, und freudig empfunden, wie seine Harmonien auf die ganze Versammlung wirkten, und die Gemüther auf den Flügeln der Andacht empor hoben.

Ihm selbst gewährte es ein belohnendes Bewusstseyn, auf diese Art nützlich zu werden. Dies war auch ein Grund, der ihn mit bestimmte, die Organistenstelle bis an seinen Tod zu behalten, ob er gleich, in der Folge, auch in andern Wirkungskreisen nützlich wurde. Denn im Jahre 1808, wo die, von dem Kaiser Napoleon bey seiner Anwesenheit in Halle (1806) zerstörte Universität wieder eröffnet wurde, ernannte die philosophische Facultät ihn, nebst einigen andern verdienstvollen Männern, zum Doctor, und in eben dem Jahre wurde er auch als Professor der Musik mit Besoldung angestellt. Er eröffnete nun Vorlesungen über den Generalbass, über die mathematische Theorie der Musik, und über die Akustik, welche mit eben so viel Nutzen, als Beyfall gehört wurden. Denn er verband mit erschöpfender Gründlichkeit eine grosse Klarheit des Vortrags und unermüdeten Fleiss.

Zugleich übernahm er im October 1808 die Aufsicht über das hallische Singechor. Sein Einfluss auf dasselbe offenbarte sich sehr bald. Denn nach kurzer Zeit hatte er es dahin gebracht, dass das Chor allgemeine Aufmerksamkeit erregte, und mit Vergnügen gehört wurde. Dazu trugen freylich auch die ausgesuchten Sachen mit bey, die er demselben immer verschaffte, und grossentheils selber zu diesem Zwecke schrieb. Von den letztern, die zu dem Vorzüglichsten gehören, was wir in dieser Art besitzen, wird eine Auswahl noch öffentlich erscheinen. Die Einkünfte des Chors strebte er unablässig zu verbessern, um die Anzahl der Theilnehmer vermehren, und die geschicktesten und würdigsten angemessen belohnen zu können. Er hatte die Genugthuung, dass ihm dies gelang, und denjenigen, die ganz vorzügliche Anlagen für die Musik überhaupt verriethen, verschaffte er sogar ausserordentliche Unterstützungen von der Regierung, um dieselben in Allem, was zu ihrer vollkommnen Ausbildung gehörte, unterweisen zu lassen.

In der Ausübung der Musik gab er in den spätern Jahren, was er sonst sehr häufig gethan hatte, mit Ausnahme der Chorschüler, nur Wenigen Unterricht. Wo es aber geschahe, da bewährte er sich auch in Ansehung der Lehrart als Meister. Was aus den Anlagen seiner Schüler zu machen war, das machte er daraus in der kürzesten Zeit.

Das hervorstechendste Beyspiel war seine eigene Tochter, die schon in ihrem eilften Jahre, ungeachtet sie keineswegs von der frühesten Jugend an Unterricht gehabt hatte, die mozartschen Klavierconcerte, und noch schwerere Sachen, mit grösster Bestimmtheit und Leichtigkeit vortrug. Aber freylich kamen hier auch aussерordentliche Talente zu Hülfe.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Carlsruhe. Ende Septembers. Auf [illegible] Reise nach der glanzerfüllten deutschen Kaiserstadt traf es sich zufällig, dass ich in der Residenz des Grossherzogs von Baden nicht nur eines der schönsten deutschen Theater fand, sondern auch eine Oper sah, welche in jeder Hinsicht zu den würdigen Producten der neuern Zeit gehörte — nämlich, *Nanthild, das Mädchen aus Valbella*, vom Freyhrn. v. Birkenfeld, componirt von dem rühmlich bekannten Director, Hrn. Brandl. Ueber das Sujet selbst kein Wort, da es den Lesern, als eine der niedlichsten Blumen Lafontaine's (Tübinger Almanach 1810) bekannt ist, und sich so [illegible] selbst empfiehlt durch Anmuth, edle Sprache, lebenvolle Charaktere und interessante Situationen. Die Musik ist eine der wenigen neuern, welche, dem Texte sich schwesterlich anschliessend, mit wahrer Kunst und Regelmässigkeit durch alle Wendungen und Uebergänge immer neuen Genuss verschafft, und mit dem wachsenden Interesse des Stücks immer lebendiger und seelenvoller wird.

Treffend ist schon die Introduction, worin Nanthild ihre Gefühle der Sehnsucht und Liebe darlegt. Die Musik ist ein reiner Spiegel ihres einfachen, schuldlosen Herzens. Wie ruhig spricht sich ihre gemüthliche Resignation in dem Duett mit Sax aus; wie warm und innig ihre Liebe, das Idol ihres Lebens, die Treue — in dem Duett mit dem Grafen! — Süss und traulich, einfach und rührend, wie in Weigls Meisterstück, geht bis hierher die Musik mit dem Sujet zugleich. Die Verwicklung beginnt: rohe, wilde Charaktere treten auf, die hässliche Liebe des Sax äussert sich in Schandthaten, anders brennt die Flamme seines Herzens. Das Quartett und das herrliche Sextett geben uns schöne Nachhalle zu Mozarts kühn verschlungenen Zaubersharmonien. — Eine niedliche Romanze, ein allerliebstes Lied der Fröhlichkeit, ein Trinkchor, der in Frankreich zum Volkslied würde — führen endlich zu dem glanz- und würdevollen 1sten Finale, welches selbst durch die Erinnerung an *Trajan* nur mehr gefällt und erhebt. — Der zweyte Act beginnt mit den Scenen, wo Nanthild mit ihrem Vater geraubt ist, auf der Burg des Ritters Sax ihrem weitern Schicksal entgegensieht, und durch dessen Knappen eben vom Vater getrennt werden soll, als Talto wie ein Engel vom Himmel erscheint, und sie rettet. Was der Dichter hier wol gedacht haben mag, dass er das schöne Terzett gerade schliessen lässt, wo Talto erkannt wird, und wo, meines Erachtens, gerade für einen interessanten Uebergang von der Verzweiflung zur überraschendsten Freude die schönste Gelegenheit war? Mir scheint dies ein Fehler zu seyn, in so fern Musik alle Gefühle steigern und heben soll, und vom musikalischen Ausdruck zu dem, des Dialogs, keine Anfeuerung und Steigerung möglich ist. Hier ist dieser unerwartete Uebergang ein *Salto mortale*, eine wirklich unangenehme Ueberraschung, und der einzige, bedeutende, poetische Misgriff. — Nun folgt der Theil der Oper, welcher jedem Publicum wenigstens der imponirendste seyn wird; und, was so selten der Fall ist, auch den Gebildetern hier vollkommen befriedigte. Immer raschere, lebendigere Handlung; eine Aufklärung, welche die Intrigue zeigt, ohne sie zu enthüllen, und immer edler und glänzender der waltende Genius des Stücks. Lafontaine's trefflicher Waldemar. Auch die Musik gewinnt an Regsamkeit und Feuer. Wie aus den bunten Massen eines Feuerwerks die Raketen und romanischen Lichter, so erheben sich nun, zuerst mit männlicher Chorbegleitung Talto's Arie, welche nach einem herzerschütternden Adagio, durch die freundlichsten, rundesten Coloraturen die Herzen wieder freundlich bewegt. — Was diese ganze Oper so interessant macht, das Festhalten der Charaktere auch in der Musik, das spricht sich besonders in Nanthilds Arie aus. Ihr Vater ist voll Verzweiflung, und befiehlt ihr, zu fliehen; sie selbst traut dem Schicksal nicht mehr: doch keine Macht der Erde kann ihre Liebe — kann ihren Glauben, ihre Treue an Talto erschüttern. Macht das Adagio für ihr Schicksal zittern, so stimmt das lebendige Allegro alle Saiten der Liebe und Hoffnung in ihrem und der Zuschauer Herzen von neuem an, und feyerlich

wird diese Stimmung erhoben durch Waldemars ernstes, frommes, sanftes Gebet, dessen Eindruck ich nie vergessen kann. Dieser ernste Kirchengesang, dieses sinnige Accompagnement der Basse mit obligatem Cello, schien mir die Zierde der Oper zu seyn, und verfehlte selbst bey dem grössern Theil des Publicums des Eindrucks nicht. In das Verhallen dieser majestätischen Arie klingt ein äusserst jovialer Marsch ein — Contraste, wie sie das Leben täglich bietet; und der Zug hebt an. Waldemar beginnt die warmen, herrlichen Reden, in welchen er den Rittern Nanthilds Geschichte erzählt, und welche, zur Ehre des Verfassers, ganz jene schönen Worte Lafontaine's geblieben sind. Die Ritter sind versöhnt, die Treue siegt, der Triumphgesang der Tugend beginnt, und einige Töne der Gatten- und Aelternliebe berühren zart unsre Herzen aus dem jubelnden, vollstimmigen Chor. —

Was die Darstellung dieses schönen Products betrifft, so konnte man, in musikalischer Hinsicht, beynahe vollkommen zufrieden seyn. Mad. Schüler sang die Nanthild mit einer Innigkeit, Einfalt und Bravour, welche mich an die *tempi passati* in Breslau erinnerte, und überzeugte, dass diese herrliche Stimme mit den Jahren an Rundung und Fülle eben so gewonnen habe, als die bescheidene Künstlerin an Ausdruck und Declamation im Gesang. Als Schauspielerin besitzt sie keine Kunst, allein sie fühlt dies selbst, und folgt so nur dem gesunden Verstand, welcher sie ohne Künsteley und Verzerrung wenigstens sehr *richtig* sprechen lehrt. So ausgezeichnet brav Hr. Klostermeier den Grafen Talto sang, so wenig scheint er sich von dem gewöhnlichen Opernstyl zu jeder edlern Sprache erheben zu können; oder hatte er die Rolle nicht gelernt? Er ist übrigens einer von den seltenen Tenoristen, welche Silberhelle im Ton, eine leichte, runde Coloratur, und (Recitative abgerechnet) wirklich Geschmack beweisen. Mit weniger Zartheit und Süssigkeit, aber mit mehr Energie und hallendem Laute zeigt sich eine zweyte, schöne Tenorstimme, als Ritter Sax, bey Hrn. Miller, welcher als Schauspieler jetzt schon Hrn. Klost. überwiegt, und wenn er dem Ruf der Natur folgt, d. h., seine Stimme nicht zu Coloraturen zwingt, sondern mehr das Portamento studirt, etwas Ausgezeichnetes zu werden hoffen lässt. — Hr. Meierhofer zeigte gleich beym ersten Auftreten den besonnenen, denkenden Mann, und führte die schöne Rolle des Waldemar so warm und innig bis ans Ende durch, dass ich glaube behaupten zu dürfen, es können nicht viel deutsche Sänger — wenn auch mit schönern Bassstimmen — diese schwierige Aufgabe eben so befriedigend auflösen. Die Nebenpartien waren hinlänglich besetzt, um den Eindruck des Ganzen befördern zu helfen. Mehr Reinheit im Orchester und Chor wäre indess keineswegs überflüssig gewesen; so wenig, als eine wärmere Theilnahme des Publicums, da misslungene Theaterverwandlungen den Eindruck eines so guten Gedichts und einer so ausgezeichneten Musik an jedem andern Orte unmöglich tilgen könnten. Der *Prophet im Vaterlande* fiel mir ein, und an der *Table d'hôte* wurde ich in meinen Ideen bestärkt, da ein namhafter Theil der schönen Welt nur ins Theater gegangen zu seyn schien, um einen alten, braven Mann aufs Pferd steigen zu sehen, und sich über ihn lustig zu machen.

v. Kleist.

Wien, den 4ten October. Uebersicht des Monats September.

Theater nächst dem Kärnthnerthor. Obgleich unsere Stadt in dem gegenwärtigen Augenblick durch die Anwesenheit der allerhöchsten Monarchen und den Zusammenfluss der vielen Fremden überaus lebhaft ist, und ein ausserordentlich glänzendes Schauspiel darbietet: so wurden doch bis jetzt noch keine, der, zu die[illegible] Feyerlichkeiten bestimmten musikal. Unterhaltungen gegeben; daher übersende ich Ihnen blos die gewöhnliche Uebersicht der musikal. Neuigkeiten.

Spontini's Oper, *die Vestalin*, wurde wieder, in Verbindung mit dem Ballet, neu auf die Bühne gebracht. Eben so waren einige der Hauptrollen andern Personen übertragen: Licinius und Cinna nämlich, an die Hrn. Radichi und Forti, und Julia an Dem. Bondra. Hr. R. that, was in seinen Kräften stand, blieb aber in jeder Hinsicht hinter seinem Vorgänger, Hrn. Siboni, zurück. (Doch gebührt Hrn. R. Dank, dass er diese Rolle übernommen, und dadurch beygetragen hat, diese herrliche Musik wieder zu Gehör zu bringen: denn nie war wol unser Hofoperntheater ärmer an braven, wirklich tauglichen Tenor-Sängern, als gerade jetzt. Hr. Siboni ist nämlich gänzlich vom Theater abgegangen, und nach England gereist: Hr. Vogel (Baritou) singt schon seit längerer Zeit nicht: man

sagt, er sey krank; Hr. Wild, die Krone vielleicht aller jetzt lebenden Tenoristen, darf, wie wir hören, wegen Unpäslichkeit, Jahr und Tag die Bühne nicht wieder betreten. Somit ist es einleuchtend, dass wir öfters Monate lang die bessern und grössern Opern gar nicht zu hören bekommen. Eben so wenig werden und können ganz neue Werke *gut* auf die Bühne gebracht werden: man componirte denn eigends Opern ohne Tenorpartie.) Hr. Forti, als Cinna, genügte vollkommen, sowol im Spiel, als Gesang; im Letztern übertraf er seinen Vorgänger, Hrn. Vogel, durch seine schöne, volle, runde, biegsame Stimme, bey weitem. Die Perle des neuen Vereins zur Besetzung der Rollen, war unstreitig Dem. Bondra, als Julia. Diese junge Künstlerin übertraf nicht allein alle Erwartung, sondern Ref. ist der Meynung, sie übertraf sogar alle ihre Vorgängerinnen, selbst die vormals gepriesene Dem. Therese Fischer, und die, mit Recht, vorzüglich in dieser Rolle, als Sängerin geschätzte Mad. Grünbaum. Dem. B. entfaltete eine reine, sonore, mit Kraft verbundene Stimme von drithalb Octaven. So lang und erschöpfend auch im zweyten Acte die grosse Scene im Tempel ist: nie bemerkte der Zuhörer ein Kreischen oder Distoniren; wie heftig und mannigfaltig auch die Ausrufungen sind, die darin vorkommen: sie wurden mit Sinn und Maass gegeben — bis etwa auf die Stelle: „Er ist frey!" welche vielleicht mit zu vielem *Affect* gegeben wurde, und eben darum keinen *Effect* machte. Uebrigens war das Spiel der Dem. B. eben so wahr, als ergreifend, besonders im Finale des zweyten Acts. Sie wurde nach diesem Aufzuge einstimmig, wie auch am Ende der Oper mit Hrn. Radichi hervorgerufen.

Die pariser Tänzergesellschaft fährt fort, uns ihre zu Hause veralteten Ballete, mit einer noch älteren, zusammengestoppelten Musik, vorzuführen, und wundert sich dann, wenn *wir Deutsche* diesem ewig wiederkehrenden Einerley unsere Bewunderung versagen. So wurden am 28sten in diesem Theater zum Vortheile des Hrn. Aumer und seiner zwey Töchter zum ersten und letzten Male wieder auf die Bühne gebracht: *Der Sclavenhändler*, ein asiatisches Divertissement, und zum Beschluss: *Louise und Alexis*, oder, *der Deserteur*, ein pantomimisches Ballet in drey Acten, von Hrn. Aumer, mit neuen Scenen und Tänzen vermehrt. Die Tänze im Divertissement wurden gut aufgenommen: doch missfiel gänzlich das grosse Ballet, und hatte das Unglück, förmlich ausgezischt zu werden. — Besser gefiel das schon früher, am 5ten im Theater an der Wien gegebene grosse Ballet: *Telemach*, wobey Hr. Deshays, erster Tänzer des k. Theaters zu London, und zuvor Künstler der Oper zu Paris, in der Rolle des Telemach auftrat, aber wenig Beyfall erhielt. Wer Hrn. Duport als Telemach sahe, der kann Hrn. Deshays in dieser Rolle keinen Geschmack abgewinnen.

Theater in der Leopoldstadt. Nachdem das Singspiel: *Die Sängerinnen auf dem Lande*, mit Musik von Fioravanti, am 10ten zum ersten Male gegeben, wegen seines schalen Inhaltes nicht gefiel und nur einmal wiederholt wurde, obgleich die Musik gewiss nicht ohne Werth ist: so erschien am 21sten zum ersten Male: *Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg*, oder, *die neue Ritterzeit*, eine komische Operette in einem Act von Hrn. von Kotzebue, (aus dessen *Opern-Almanach* für das Jahr 1815) mit Musik von Hrn. Wenzel Müller. Der Gedanke, die Ritterzeit aus dem 14ten Jahrhundert auf unsere jetzige Zeiten überzutragen, ist nicht gerade ohne Interesse, dabey in der Ausführung mit Witz und Laune, wenn auch nicht der feinsten Art, aus des Verf.s Vorrathskammer reichlich ausgestattet; und da nun Hr. Ignatz Schuster den Ritter Hans unverbesserlich gab: so konnte das Stück seinen Zweck, Lachen zu erregen, nicht verfehlen. Es gefiel, und würde noch mehr gefallen haben, hätte es Hrn. von K. beliebt, das Turnier zwischen Hans Max und dem Ritter Panurgus von Dornerschwert (sonst Rittmeister von Dornsee), statt das es im Stück blos erzählt wird, selbst auf das Theater zu versetzen, wodurch auch das Ende nicht so matt geworden wäre, und das Ganze an rascher Entwicklung sehr gewonnen hätte. Die Musik hat mehrere angenehme Stellen, doch sind es immer dieselben, stets wiederkehrenden Ideen des bekannten Componisten. Mit Anerkennung verdienen genannt zu werden, Hr. Blacho, (Dornsee,) Mad. Platzer, (Elise) und Dem. Schatzl, (Hannchen,) welche durch fleissiges Spiel und genügenden Gesang das Ihrige zum Gelingen beytrugen. Wiederholt wurde das Singspiel erst einige Male. —

Concerte. Am 8ten Sept. wurde im Theater an der Wien zum Vortheile des Theater-Armenfonds eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung gegeben, wobey sich Hr. Mayseder mit

einer Polonaise für die Violin, von ihm componirt und überaus schön gespielt, vorzüglich auszeichnete. Gleichfalls verdient eine Hymne: *Salvum fac, Domine, Imperatorem nostrum, Franciscum*, von Hrn. v. Seyfried im Kirchenstyle componirt, einer ehrenvollen Erwähnung. —

Gedanken eines Kunstfreundes.

(Beschluss aus der 4osten No.)

Das Publicum.

Sollte es denn wirklich wahr seyn, dass das Publicum den Künstler, Prediger, Autor etc. herabziehe; dass es das Schlechte verlange, und meistens dem Guten vorziehe? Ich kann es nicht glauben; es widerspricht meiner Ueberzeugung von der Gesundheit des Menschensinnes. Ich möchte lieber die Behauptung aufstellen, dass Künstler, Prediger, Autoren etc. selbst es seyen, die zuerst von dem alten Ernst, der Würde und Kraft, herabsinken. Denn ich traue einer Gesammtheit alle Tugenden zu, und den Einzelnen alle Fehler und Schwächen.

Der gemeinste Sinn ist für das Höchste offen, wenn es ihm im rechten Mass, auf die rechte Art, gegeben wird.

Gesetzt also auch, es fülle sich das Schauspielhaus bey den *Schwestern von Prag* viel mehr, als bey der *Iphigenia in Aulis*, so beweist dies keineswegs, was man damit beweisen will, sondern es macht uns darauf aufmerksam, dass mit der vorrückenden Zeit die zur Nationalbelustigung erzeugten Werke in zwey Extreme auseinandergehen, und nicht mehr, wie in Zeiten einfachen Lebens, alles für alle zugänglich und geniesbar ist.

Der Mensch, der gebildete und mindergebildete, will sich von dem Kleinhandel des Lebens an der Kunst erholen; grosse, einfache Gestalten und reinmenschliche Verhältnisse sollen ihm begegnen, seinen Sinn, der im häuslichen und Berufleben durch ein Detail von engen Beziehungen sich abmatten musste, wohlthätig erweitern, und ihm sein Daseyn, das ihn im Einzelnen durch allzugrosse Nähe mannigfach verwirrte, durch ein Gegenbild in ein verständliches Ganzes zusammenfassen.

So tritt der Tapetenweber, wenn er in seinen Arbeitsstunden unter Schweiss und Mühe sein Pensum von dem Carton auf sein Gewebe übergetragen, und sich an den Verschlingungen der einzelnen Fäden abgemüht hat, nun gern etwas ferne, um sich an dem Gesammt-Anblick der Gegenwelt zu erholen, die der geniale Maler auf [illegible] hingezaubert hat.

Die Erweiterung des Gemüths, der Anblick des Lebens im Ganzen, ist also das erste Fodern des unverdorbenen Sinnes. Sobald ihm nun ein Kunstwerk dargeboten wird, das, wenn auch übrigens vortrefflich, doch ganz ausser und über seiner Bildungsstufe liegt, das zu seinem Verständnis besondere philosophische oder ästhetische, zeitliche oder örtliche Interessen verlangt: so fängt für ihn wieder die nämliche Arbeit an, der er eben entfliehen wollte. Er möchte empfinden, und soll nachdenken; er will fortgezogen werden, und soll sich antreiben; er möchte sich ergänzen, und fühlt sich zersplittert. So wird ihm wol das Kunstwerk zu einem noch beschwerlichern Pensum, als sein Tagewerk.

Man möchte sagen, an schlechten Sachen gefalle eigentlich dem Publicum doch nur, was noch gut daran ist, und es denke sich meistens etwas Besseres dabey, als der schlechte Urheber selbst. Es läuft mit seiner gesunden Natur meistens solchen Darstellungen zu, die ihre innere Gemeinheit wenigstens mit grossen, fasslichen Formen, mit ansprechenden komischen, oder pathetischen Verhältnissen, mit einem raschen, lebendigen Fortschreiten zu verdecken wissen, wogegen es Kunstwerke gleichgültiger behandelt, denen, bey ihrer unbestrittenen Vortrefflichkeit, doch das erste Kunsterfordernis, nämlich ungehinderte Geniesbarkeit, abgeht.

Es ist nicht abzusehen, warum ein Kunstwerk nicht für alle Stände zugleich gemacht seyn soll. Die grössten und weltbekanntesten Kunstwerke sind darin der Bibel ähnlich, dass der gemeinste Sinn sich daran stärkt, und doch der tiefste Geist sie nie vollständig begreift und enträthselt. Welcher Künstler diese beyden Enden zu umspannen weiss mit seiner bildenden Hand, (die grössten konnten es,) der darf dem Publicum alles zumuthen; er kann nicht zu würdig von ihm denken; und wie ihm die Mitwelt freudig dankt, so wird ihn die Nachwelt verehren.

Ich weiss nicht, ob schon jemand die Frage aufgeworfen hat, warum gerade die Saiten-Instrumente die erste, natürlichste und bleibendste Begleitung der Menschenstimme seyen, wogegen die Blas-Instrumente mit Auswahl und Maas angewendet werden müssen. Ein richtiger Instinct wählte jene, und instinctmässig geniesst man sie auch, ohne sich von der Zweckmässigkeit und Nothwendigkeit ihres Gebrauchs Rechenschaft zu geben, und mancher Musikverständige wundert sich vielleicht, warum ihm die Antwort nicht sogleich einfallen will. Nach einigem Nachdenken sollte sie jedoch keine grossen Schwierigkeiten haben. Ich gebe indessen die folgende weder für die einzige, noch für die richtigste aus.

Die Saiten-Instrumente scheinen mir ihrer Natur nach dasjenige Element zu bilden, auf welchem die Menschenstimme am schönsten getragen wird. Man kann sich jedes Blas-Instrument als Repräsentanten von einer besondern Seite der Menschenstimme denken, nur diese ins Grelle gezogen, und gleichsam eine Carikatur von ihr darstellend.

Wie nun jedes noch so schöne Zerrbild den Eindruck der ihm correspondirenden natürlichen Gestalt schwächt, weil dieses nicht so caustisch auf den Sinn wirkt, so verdunkeln auch die Blasinstrumente den Eindruck der schönen Menschenstimme. Die Saiteninstrumente sind dagegen die erhebende Folie derselben.

Man könnte auch die Blasinstrumente als Thiere ansehen, die den Menschen in einzelnen Virtuositäten übertreffen, gleichwol aber nur Zerrbilder von ihm vorstellen, die er im Ganzen allesammt überbietet. Man sieht sie als Attribute zuweilen bey ihm, nicht aber als beständige Gesellschafter.

Saiten-Instrumente und Menschenstimme bilden einen natürlichen Gegensatz, und schliessen zugleich den Kreis: kommen aber Blas-Instrumente hinzu, so entsteht ein Verhältnis der Nebenordnung. Die Menschenstimme wird eine kleinere Quote, die Ansprüche mehren sich, und das Interesse muss sich theilen.

Daher sind gute Tonsetzer freygebig mit den erstern, und karg mit den letztern.

Es mit dem Gemeinen nicht verderben wollen, ist das nächste Mittel, gemein zu werden.

Kurze Anzeigen.

Lieder mit Begleitung der Guitarre, comp. — von Carl Klage. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 16 Gr.)

Die Texte sind gut gewählt, die Melodien dem, was sie im Ganzen ausdrücken, ziemlich angepasst, übrigens gefällig, leicht und singbar, (ungefähr in Himmels Manier,) die Begleitung ist dem Gesang und dem Instrumente selbst angemessen. Neuheit der Erfindung, Tiefe des Gefühls, Einsicht in die höheren Forderungen der Behandlung der Dichter, oder, besitzt man diese, Sorgfalt dafür, finden sich nicht; in Hinsicht auf letztere Forderungen sogar bedeutende Verstösse, wie in dem Liede, *an Sie*, S. 6 folg. Wer zu seiner Unterhaltung nur jenes zuerst Angeführten bedarf, ohne an dies Vermisste und Getadelte zu denken, wird mit dem Componisten zufrieden seyn.

Ouverture pour le Pianoforte de l'Opéra les Aubergistes de qualité, par Catel. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Die Oper ist Ref. nicht bekannt, die Ouverture aber so, wie sie für komische Singspiele unserer Zeit gewünscht wird: fröhlich, nicht verbraucht, und mannigfaltig in den Ideen; rasch, glänzend, etwas lärmend, und nicht ganz oberflächlich in der Ausführung; reich und effectuirend in der Instrumentirung — welche letztere sich hier freylich nur errathen lässt, aber von dem Geübten mit Sicherheit. Manche der Ideen könnten freylich eigenthümlicher, die Ausführung, ohne Schwerfälligkeit, stetiger seyn: doch hat alles so viel Leben, dass man erst hinterher daran denkt. Und zu viele Wiederholungen ist man den französischen Componisten zuzugestehen auch gewohnt. — Der Auszug ist in jeder Hinsicht sehr gut gemacht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten October. **№. 43.** 1814.

Daniel Gottlob Türk.

(Fortsetzung aus der 42sten No.)

Der Abend seines arbeitvollen Lebens war nichts weniger, als heiter. Im Jahr 1808 verlor er seine Gattin, eine geborne *Schimmelpfennig* aus Weimar. Der Gram darüber bemächtigte sich seines ganzen Wesens, und verliess ihn nicht wieder. Er betrauerte diesen Verlust mit so innigem und tiefen Gefühle, dass er bey Veranlassungen, die ihn lebhaft an die Verewigte erinnerten, besonders jedes Mal bey dem Jahrstage ihres Todes, seinen Schmerz nicht zu beherrschen vermochte. Dazu kam der fortwährende Kummer, den er über das unglückliche Schicksal empfand, was über das deutsche Vaterland überhaupt, und über Halle und seine Universität insbesondere, seit 1806 erging: denn er gehörte zu denen, welche die Schmach, die Fremdlinge über uns brachten, und hauptsächlich auch das Unglück von Halle, am scharfsten fühlten, und bey der Niedergeschlagenheit, die sein Gemüth so schon beherrschte, konnte die Hoffnung besserer Zeiten, die seine Freunde zuweilen begeisterte, bey ihm niemals lebendig werden. O dass er noch die glorreichen Tage von Leipzig erlebt hätte!

Hauptsächlich dieser Gemüthszustand, dann auch wol manche Entbehrungen, die er sich bey der allgemeinen Zerrüttung des Wohlstandes zur Pflicht machte, griffen seine Kräfte an, und untergruben allmählich seine, von Natur so feste Gesundheit. Schon im Winter 1812 bis 1813 klagte er über Mattigkeit und schlaflose Nachte, und besonders über einen fortwährenden Druck im Magen, über Mangel an Esslust und Verdauung. Diese Uebel nahmen zu, bis der lange Schlaf seine Leiden endete. Er starb den 26sten Aug. 1813, an den Folgen einer Leberverhärtung, wozu zuletzt eine Darmentzündung kam, welche alle Hoffnungen schnell und unvermuthet vernichtete.

Um ihn weinten zwey Kinder: eine Tochter, und ein Sohn, welcher letztere schon als Procurator bey dem hiesigen Tribunale, durch Geschicklichkeit und Rechtschaffenheit sich allgemeine Achtung erworben hatte, und jetzt auch Policeydirector in Halle ist. Noch eine Tochter, die er gehabt hatte, war schon lange (1795) ihm voran gegangen.

Strenge Rechtschaffenheit und tiefes Gefühl waren die Grundlage seines Charakters. Die erstere offenbarte sich in allen Handlungen seines Lebens, unter denen Niemand auch nur eine kennen wird, die in dieser Hinsicht eine Schattenseite hatte: namentlich auch in der gewissenhaften Pünktlichkeit, womit er seine Berufsgeschäfte erfüllte, die er nie und unter keiner Bedingung vernachlässigte. Die Tiefe seines Gefühls zeigte sich in dem innigen Antheile, den er nicht blos an den Seinigen, sondern auch an Andern nahm, in Freud' und in Leid; sie zeigte sich in allen seinen musikalischen Arbeiten, die Empfindungen darstellen, und, wie schon erwähnt ist, in dem fortwährenden Gram um seine Gattin, der gar keinen Trost kannte. Auch um die Tochter, die er verlor, und die, im dritten Lebensjahre erst, seinem Herzen doch so viel noch nicht seyn konnte, hatte er lange und innig getrauert. Unter seinen Papieren haben sich folgende Zeilen, die ohne Zweifel zu einer Grabschrift für dieselbe bestimmt waren, gefunden:

Holde, sanfte Blume — auch verwelkt noch schön —
Wie herrlich wirst in Gottes Garten
Du wieder aufgehn — ewig blühn!
Dich segnen
Deine
Höchst betrübten Aeltern.
Ruhe sanft! sanft! sanft! ewig sanft!
Unvergessliches Kind!

Zu den obgedachten beyden Grundzügen gesellte sich zunächst eine gewisse Aengstlichkeit, eine

gewisse, fast furchtsame Rücksicht auf das Urtheil Anderer. Der Grund, wodurch dieselbe entstanden, oder wenigstens erhöhet worden war, lag in seinen frühern, sehr beschränkten, äussern Verhältnissen. Denn diese hatten ihn längere Zeit von Freunden abhängig gemacht, auf deren Winke zu achten ihn genöthigt, und ihn daran gewöhnt, mit besorgter Vorsicht an sich und die Zukunft zu denken.

Die Verbindung dieser Aengstlichkeit mit der vorgedachten Grundlage seines Charakters hatte mehrere Folgen. Zuvörderst vermehrte sie die Pünktlichkeit in der Erfüllung aller seiner Pflichten, und namentlich auch seiner Berufsgeschäfte. Dies ging so weit, dass er dabey niemals, ich will nicht sagen eine Abweichung, nein, nur Abänderung, die auch völlig gleichgültig war, sich erlaubte. Er hatte z. B. oftens junge Leute, die er zu tüchtigen Orgelspielern gebildet hatte, und auf die er sich sicher verlassen konnte. Aber dessen ungeachtet gestattete er ihnen nie, auch nur bey einer Wochenpredigt, die Orgel zu spielen, ohne dass er selbst dabey war. Bey aller Gewissheit, die er vom Gegentheil haben konnte, behielt die zweifelnde Besorgnis, ob nicht dennoch vielleicht eine Unordnung vorfallen könnte, die Oberhand in seiner Seele.

Aus eben der Quelle entsprang auf der einen Seite eine unerschütterliche Festigkeit, und auf der andern eine gewisse Unentschlossenheit; so dass er bey denen, die ihn nicht näher kannten, zuweilen wol das Ansehen hatte, als wenn er sich nicht gleich bliebe. Er war nämlich unerschütterlich fest in allem, wo er sein Wort gegeben hatte; aber schwankend und unentschlossen, eh' er es gab. Denn er wollte es nicht geben, ohne den aufrichtigen und wahren Vorsatz, es zu halten, und, ob dies möglich oder recht seyn würde, darüber machte ihn seine Aengstlichkeit alle Mal erst bedenklich. Es war daher in der Regel, dass er jede Bitte, die an ihn gethan wurde, erst abschlug (um Zeit zu haben, sie von allen Seiten zu überlegen); hinterher aber, wenn es irgend möglich war, sie dennoch erfüllte.

Von den eigentlichen Zusagen aber ging die bedenkliche Unentschlossenheit auch auf andere Willensausserungen über, in welchen kein Versprechen lag, wodurch ein Anderer ein Recht erwarb. In dem öffentlichen Concerte z. B., was unter seiner Leitung sonst in Halle bestand, wurden grösstentheils Opern, von den berühmtesten Meistern, gegeben. Natürlicher Weise gehörte Zeit dazu, dieselben einzuüben: er musste also jedes Mal mehrere Tage vorher wissen, welches Stück zur Aufführung bestimmt war. Wenn man ihn aber fragte, welche Oper er geben wolle, so ertheilte er nie eine bestimmte Antwort; aus Besorgnis, dass etwa in der Zwischenzeit noch ein Hindernis eintreten, und ihn nöthigen könnte, ein anderes Stück zu wählen, und also in dieser Bedeutung sein Wort nicht zu halten. Er sahe daher obige Frage, selbst von seinen nahern Freunden, auch nicht gern.

Eben dieselbe Eigenheit war es, die sich, in Betreff des nämlichen Gegenstandes, noch auf eine andere Art äusserte. Er sprach wol mit seinen Freunden darüber, welche Stücke für das Concert der nächsten Woche auf die Wahl kommen könnten. Dabey pflegte er denn mehrere in Vorschlag zu bringen, und gegen alle Einwendungen zu machen, die meisten aber gegen diejenige, dessen Aufführung er schon beschlossen hatte. Das that er, um sich diese Einwendungen widerlegen zu lassen, und dadurch desto gewisser zu seyn, dass er die beste Wahl getroffen hatte.

Einen, dem vorher erwähnten ganz ähnlichen, scheinbaren Mangel an Uebereinstimmung mit sich selbst brachten die nämlichen Gründe, die jenen erzeugten, auch in die Art, wie er seine häuslichen, und namentlich seine wirthschaftlichen Angelegenheiten betrieb. Bedenkliches Genaunehmen auf der einen, Sorglosigkeit auf der andern Seite. Das erstere, wo es darauf ankam, Etwas erst zu beschliessen; die andre, wo dies nicht der Fall war. Er konnte bey kleinen Ausgaben weitläuftige Schwierigkeiten machen, wenn sie nicht in der Regel waren, und er sich erst dazu bestimmen sollte, und war dagegen völlig gleichgültig bey grossen, wenn sie in Folge schon entschiedener, oder von ihm nicht abhangender Verhältnisse, wie z. B. bey den zahllosen Einquartierungen, geschehen mussten. Das erstere zog ihm bey Unkundigen zuweilen den Verdacht übertriebener Sparsamkeit zu. Das andere musste ihn hingegen rechtfertigen, so wie auch der Umstand, dass er baares Geld, und Schuldverschreibungen über bedeutende Summen, in offnen Schränken, auch wol auf dem Schreibtische unter allerley Papieren, bey oft unverschlossenem Zimmer, zuweilen Monat lang liegen liess: vor allen Dingen aber, dass er ansehnliche Summen mit der grössten

Uneigennützigkeit anwendete, seinen Freunden damit zu dienen. Die erstere Eigenheit aber hatte natürlich auch zur Folge, dass es ihm zuwider war, sich um häusliche Angelegenheiten viel zu bekümmern, und dass er, so lange er das Glück hatte, sie zu besitzen, seiner Gattin so viel als möglich alles dahin Gehörige gern überliess.

Auch bey seinen schriftstellerischen Arbeiten endlich war der Einfluss nicht zu verkennen, den seine ängstliche Gewissenhaftigkeit auf sein Thun und Lassen überhaupt hatte. Aus ihr entsprang, zum Theil wenigstens, die grosse Deutlichkeit und Bestimmtheit seines Vortrages, zuweilen auch wol eine Ausführlichkeit, die ohne Nachtheil der Klarheit einige Einschränkung zugelassen hätte. Denn er erwog jedes Wort und jeden Satz und jede Verbindung derselben, ob sie genau den Sinn ausdrückten, den sie bezeichnen sollten, und wo der mindeste Zweifel darüber obzuwalten schien, da setzte er neue Bestimmungen hinzu, diesen Zweifel unmöglich zu machen. Ueberdem pflegte er, was er geschrieben hatte, seinen gelehrten Freunden vorzulesen, um deren Urtheile zu hören, und zu benutzen. Ich bin Zeuge, dass er die Mühe nicht scheute, ganze Abhandlungen zwey, drey Mal umzuformen, wenn er sie dadurch zu verbessern, insonderheit den Vortrag deutlicher zu machen glaubte. Dies ist namentlich der Fall gewesen bey den *Anleitungen zum Generalbassspielen* und zu den *Temperaturberechnungen*, wo er manche Abschnitte, selbst wegen unbedeutender Bemerkungen, die ich ihm machte, gänzlich umarbeitete.

Das Bestreben nach der grösstmöglichen Klarheit und Bestimmtheit im Vortrage hatte zur Folge, dass er sich beeiferte, in den Geist der deutschen Sprache immer tiefer einzudringen, und nicht allein mit den grammatischen Gesetzen derselben, sondern auch mit den ursprünglichen und abgeleiteten Bedeutungen ihrer Ausdrücke, und mit den Verschiedenheiten ihrer sinnverwandten Wörter immer vertrauter bekannt zu werden. Die Früchte dieses Eifers sind in seinen Schriften, in den neuesten am meisten, unverkennbar, und tragen nicht wenig dazu bey, ihren Werth zu erhöhen; zumal da in dem Gebiete der Tonkunst nur wenig deutsche Werke in dieser Hinsicht sich auszeichnen. Wenn aber dieser Eifer die Reinheit und Bestimmtheit seines Vortrags erhöhete, und zur Folge hatte, dass er bey dem Gebrauche der Wörter, insonderheit auch der sogenannten Partikeln, auf welche gewöhnlich am wenigsten geachtet wird, alles genau nahm: so veranlasste derselbe auch wol, dass er zuweilen bey Kleinigkeiten länger verweilte, als gerade unumgänglich nothwendig war; wie z. B. bey der Frage, über die richtige Art, in einer deutschen Schrift die Biegungen des Wortes *Comma* zu bilden (S. *Temperaturberechnungen* S. 67). Hierin beurkundete sich wieder die, ihm eigene Aengstlichkeit, die auch in Kleinigkeiten anzustossen fürchtete, und auch mit diesen es genau zu nehmen ihn gewöhnte.

Die vornehmste Quelle der Deutlichkeit und Bestimmtheit in seinen Schriften lag freylich darin, dass er nicht eher Etwas schrieb, bis er selbst es vollkommen deutlich und bestimmt sich gedacht hatte. Aber auch diese Quelle hing wieder mit der Grundlage seines Charakters zusammen, von welcher sie reiche Nahrung zog. Denn seine ängstliche Gewissenhaftigkeit gab nicht zu, mit unreifen Gedanken die weniger Geübten zu täuschen, und bey den tiefer Sehenden sich selbst in ein nachtheiliges Licht zu stellen; sondern trieb ihn an, jeden Gegenstand, ehe er darüber schrieb, erst von allen Seiten zu betrachten, vollständig und gründlich zu erforschen, und mit sich selbst darüber völlig ins Reine zu kommen.

Daher erzeugte der nämliche Grund auch eine höchst lebendige Wissbegierde und erhielt sie in beständiger Spannung bey ihm: eine Wissbegierde, die sich nicht nur auf die Dinge, welche die Tonkunst unmittelbar betrafen, allein beschränkte, sondern auch auf alle, an ihr Gebiet gränzende und damit in Verbindung stehende Gegenstände, ja auf alles Wissenswürdige überhaupt, was er erreichen konnte, sich ausdehnte.

Deshalb war er mit seiner Zeit im höchsten Grade haushalterisch, um so viel als möglich den Wissenschaften zu widmen; und, was er davon zu andern Zwecken verwenden musste, das brach er immer da ab, wo der Verlust für die Wissenschaften, seiner Meynung nach, am geringsten war. So ging er regelmässig — wie er in allem war — alle Tage spazieren; aber gleich nach dem Essen, um ein Uhr, auch in den heissesten Sommertagen. Denn diese Stunde war ihm zum Studiren am wenigsten tauglich und daher die entbehrlichste.

Dieselbe Wissbegierde offenbarte sich auch in seinen gesellschaftlichen Unterhaltungen. Denn gern brachte er das Gespräch auf wissenschaftliche

Gegenstände, um auch diese Zeit nicht unbenutzt zu lassen. Er wollte dabey von Andern lernen, war aber auch freygebig mit seinen eignen, reichen Kenntnissen. Dankbar bekenne ich, dass die Unterhaltungen mit ihm, deren ich mich oft erfreute, und die, wenn wir allein waren, fast immer die Theorie der Tonkunst betrafen, meine Kenntnisse hiervon jedes Mal bereichert haben.

Bey seinem Studiren bewirkte die eifrige Wissbegierde, dass er sich oft vertiefte. Dies, und die Scheu, den Wissenschaften Zeit zu entziehen, hatte zur Folge, dass er sein Aeusseres, namentlich seine Kleidung, vernachlässigte, und auf dergleichen Dinge nicht eher achtete, bis er von Andern darauf aufmerksam gemacht wurde. Selbst alsdann war er gleichgültig dagegen, wenn sie ihm selbst beschwerlich seyn mussten. Hatte er z. B. an einem kühlen Morgen, wo er früh in die Kirche gehen musste, zwey Röcke angezogen; so behielt er sie an, wenn es auch am Tage noch so heiss wurde. Ja, beym Auskleiden blieben sie in einander stecken, und so trug er sie oft Wochen lang hinter einander fort, selbst in der drückendsten Hitze des Sommers.

Jede Stimmung der Seele, die zur herrschenden Neigung geworden ist, weckt oder begünstigt gern verwandte Neigungen, sobald diese noch durch irgend einen besondern Grund veranlasst, oder befördert werden, und verbreitet sich von ihrem eigentlichen Gegenstande leicht auch auf andre Dinge, die mit demselben nur in einiger Berührung stehen. So ging die Wissbegierde unseres *Türk*, in ihrer regen Lebendigkeit, zuweilen auch auf solche Sachen über, die ihr vielleicht in fremden Augen zuweilen den Schein einer gewissen Neugierigkeit zuzogen: indem er, aus dem schon oben erwähnten Grunde, auch bey Kleinigkeiten verweilen konnte. Wo irgend etwas in der Stadt vorfiel, was gerade nicht alltäglich war, da war er gern dabey und sahe es mit an.

Durch den Reichthum mannigfaltiger Kenntnisse, die er bey seiner Wissbegierde und bey den glücklichen Anlagen seines Kopfs sich erworben hatte, und durch die Lebhaftigkeit, womit er zu sprechen wusste, war er auch, für Denkende wenigstens, ein höchst unterhaltender Gesellschafter; und, was alle seine Vorzüge krönte, war die anspruchlose Bescheidenheit, die ihn so vorzüglich auszeichnete, und den edlen Mann eben so liebenswürdig machte, als er durch seinen innern Werth, und durch seine Verdienste, achtungswürdig w

(Die Fortsetzung folgt.)

M.

Der Opern-Almanach des Hrn. A. v. Kotze
(Leipzig, bey P. G. Kummer. 1815.)

Wahrhafte Freude empfand ich, als ich, unter den neuesten Novitäten, den Opern-Almanach des Hrn. von Kotzebue erblickte: denn ich dachte gleich an meinen Freund, den Musikdirector und berühmten Componisten Y., der unlängst über den gänzlichen Mangel guter Operntexte, und über den Eigensinn der Dichter, die auch nicht im mindesten den Forderungen der Musiker bequemen wollten, bitter geklagt hatte. Der Entschluss des Dichters der überall beliebten und tausendmal durchgespielten und durchgesungenen *Fanchon*, Operntexte, gleich, zu allgemeinem Nutz und Frommen, Bandweise, und noch dazu im bequemsten Taschenformat zu liefern, schien mir ein wahrhafter, heitrer Sonnenblick zu seyn, der leuchtend in die Seele bedrängter, um Gedichte verlegener Componisten fallen müsse. Augenblicklich schickte ich den Almanach, ohne ihn vorher selbst zu lesen, meinem Freunde. Dass aber Musiker zuweilen ganz sonderbare Leute sind, und dass mit ihnen durchaus nichts Vernünftiges anzufangen ist, geht recht deutlich aus folgendem Briefe meines Freundes Y. hervor, dem er den Almanach wieder beygelegt hatte, unerachtet ich ihm damit ein angenehmes Geschenk zu machen gesonnen. Ich theile den Brief der musikalischen Welt mit, damit sie sich davon überzeuge, wie blos die sonderbaren, phantastischen Ideen der Componisten, die nur nicht allemal so deutlich in Worte gefasst werden, wie es von meinem Freunde geschehen, daran Schuld sind, wenn vortreffliche Dichter, wie Hr. v. K., endlich im gerechten Zorn ganz ihre Hand von ihnen abziehen. Sehr schlimm ist es, dass gerade die wahrhaft grossen Meister der Tonkunst von jenen Ideen am häufigsten heimgesucht werden, und dass sie daher gewisse, ganz allerliebste Operntexte gar nicht componiren mögen, unerachtet ihr Ruhm sich erst dadurch recht begründen würde; weshalb denn manches liebe, niedliche Gedicht rettungslos untergeht, indem die Arme, die hier und da mitleidige

Seelen nach ihnen ausstrecken, nicht kräftig genug sind, es emporzuhalten.

Schreiben des Musikdirectors und Componisten Y.

In der Anlage erhalten Sie, theuerster Freund, den Kotzebueschen Opern-Almanach zurück — mit vielem Dank, würde ich hinzusetzen, wenn dies mir nicht meine angeborne Freymüthigkeit verböte! — Ach, theuerster Freund, werden Sie ja nicht ungehalten, dass ich nun vielleicht wieder einmal mit Ihnen gar nicht einig seyn und mir den Vorwurf zuziehen werde, gewissen Ideen, die in meinem Innern fortleben, ja sich wie mein Inneres selbst gestalten, durchaus nicht entsagen zu können, und dadurch mir selbst zu schaden! — Doch weiss ich ja wol, dass Sie gar oft nicht ungern meine innere Herzensmeynung vernahmen: ja, dass Sie mir selbst, wie man zu sagen pflegt, auf die Sprünge halfen, alles, was ich in mir dachte und empfand, recht deutlich in Worte zu fassen, so dass es mir oft war, als widersprächen Sie mir eben nur deshalb. Und so will ich denn auch jetzt getrost das thun, was ich nicht lassen kann, nämlich recht umständlich alles sagen, was ich über die sogenannten Opern des Hrn. v. K. denke. —

Aufrichtig gestanden, hatte ich schon ein kleines Vorurtheil gegen die Operndichtungen des Hrn. von K., noch ehe ich das Büchelchen aufschlug. Dass das nun gar nicht recht ist, gestehe ich selbst ein; indessen waren zwey Dinge Schuld daran, die mir unwillkürlich einfielen, als ich von Opern des Hrn. v. K. hörte. Fürs erste dachte ich an *Fanchon* — Sie kennen meine Meynung über dieses Stück: ich mag den alten Streit nicht erneuern, und nur bemerken, dass es mir noch immer recht einleuchtet, wie nächst der, in der That lieblichen Musik, wol nur die besondere Periode, in der das Stück auf die Bühne kam, den Beyfall herbeyführte, den jetzt, da eine bessere, kräftigere Zeit aufgegangen, eine solche Composition von süsslicher Empfindeley, französischer Sittenlosigkeit, (sonst guter Ton genannt,) und faden Spässen, nimmermehr erhalten haben würde. Dann erinnerte ich mich an die Vorrede zu einem Singspiel, das *Gespenst*, später *Deodata* genannt, die mir noch mehr missfiel, als das ganze Stück, dessen Musik ich übrigens nie gehört und gesehen habe, welches mir leid thut, da sie sich hoch über den, aus verschiedenen Schauspielen und Tragödien zusammengeflickten Text erheben soll. In dieser Vorrede sagt nämlich Hr. von K., dass er sich bemüht habe, das Unnatürliche des Singens auf dem Theater zu verbannen, und den Gesang allemal auf diese oder jene Weise gehörig zu motiviren; wodurch es denn nun wol ganz klar wird, dass Hr. von K. von dem eigentlichen Wesen der Oper gar keine Ahnung hat. — Unter dem Natürlichen oder Unnatürlichen auf dem Theater kann doch wol keiner, und auch nicht Hr. von K., etwas anderes verstehen, als (unter Ersterm) jene innere, poetische Wahrheit, die den Zuschauer unwiderstehlich ergreift — kurz, recht eigentlich jene Illusion bewirkt, nach der die Dichter streben. Die poetische Wahrheit wird ja aber nicht von der äussern, zufällig hinzutretenden Form erzeugt; sie strömt vielmehr aus dem innersten Wesen der Dichtung, und dieses Wesen bildet sich selbst die Form, wie es in das Leben tritt, und in seiner eigensten Eigenthümlichkeit die Menschen, wie Bekanntes anspricht, so dass sie an das Wunderbarste glauben. So kommt es ja auch, dass ein wunderbares, romantisches Schauspiel, über dessen Rede die Metrik ihren Zauber verbreitet, ja selbst die Oper, in der die Sprache eines höheren Reichs, Musik, waltet, oft, in jenem richtigen Sinne des Worts, viel natürlicher ist, als ein Stück, worin von gemeinen Dingen auf gemeine Weise gehandelt wird. — Mir fällt hierbey noch allerley ein; ich möchte z. B. behaupten, dass gerade der Gesang die recht natürliche Sprache sey: indessen merke ich wol, dass Sie, mein theuerster Freund, manchen schönen Grund dafür, als ein leeres Phantasma, verwerfen würden. Ich lenke daher zu rechter Zeit ein und versichere, dass ich jenes Vorurtheil gegen den Hrn. von K. glücklich überwand. Ich dachte, es sey doch wol möglich, dass dem Hrn. v. K. das Wesen der Musik hell aufgegangen sey und in seinem Innern die Begeisterung erzeugt habe, die ihn zum Dichten der Opern entzündet. Bey seiner besonderen Gewandtheit, das Dramatische zu fügen, bey der Leichtigkeit seiner Diction, kurz, bey dem theatralischen Talent, das ihm oft ein gewisses Uebergewicht gegeben, hoffte ich auf wahrhaft Gutes, und fing getrost an, die *Prinzessin von Carambo*, eine komische Oper in zwey Acten, zu lesen. Aber je weiter ich las, desto mehr bemächtigte sich meiner eine so ganz besondere Stimmung, die ich Ihnen kaum deutlich beschreiben

kam. Es war eine gewisse Abgespanntheit, ja, ich möchte sagen, eine gewisse innere Traurigkeit, die sich aus dem vielen Spass, der in der Oper enthalten, erzeugte; vorzüglich war es mir aber merkwürdig, dass alle musikalische Ideen mich ordentlich flohen — statt ich sonst, bey dem Lesen manches Gedichts, das Sie, theuerster Freund, noch dazu herzlich schlecht fanden, von Musik überströmt wurde. Freylich merkte ich nun wieder bald, dass der Ekel, den ich, wie nach dem Genuss einer saft- und kraftlosen Speise, empfand, wol nichts weniger, als dem Gedicht, sondern blos dem Conflict, in den es mit meiner Subjectivität gerathen musste, zuzuschreiben sey. Bey der Prinzessin *Dudel*, die so übermenschlich schön ist, dass jeder, der sie sieht, zwar nicht in phantastischen Wahnsinn, aber in gemeine Narrheit verfällt, musste ich nämlich an meine herrliche *Turandot* denken: und da war es mir freylich, als hätte ein Affe sich mit dem Putz der Geliebten geschmückt. Jene wahrhafte Oper (die Prinzessin *Turandot*) habe ich, wie Sie vielleicht schon wissen, langst componirt, wiewol noch keine Note geschrieben ist, und die Verse auch noch nicht einmal zugeschnitten sind.

Auf diese Weise glaube ich nun meinen, ganz eignen Widerwillen gegen die erste im Almanach enthaltene Oper hinlänglich erklärt; und nachdem ich auf allerley Weise mein Inneres, so zu sagen, wieder rein ausgestimmt hatte, dass keine Dissonanz mehr sonderlich fühlbar, schritt ich zu der zweyten Oper, *Pervonte oder die Wünsche*. Aber kaum war ich ... Doch was soll ich Sie, theuerster Freund, mit dem umständlichen Erzählen jedes Moments meiner, beym Lesen immer mehr und mehr zunehmenden Verstimmung ermüden? Kurz gesagt: ich hoffte immer und immer, es solle nun mit der nächsten Oper besser gehen, aber statt dessen stieg jene Abgespanntheit, jene psychische Tragheit, und, als treibe ein innen verschlossener, antimusikalischer Dämon seinen neckhaften Spuk, floh alle Musik von mir; ich kann behaupten, dass mein Inneres niemals so musikleer war, als bey dem Lesen der Opern des Hrn. v. K. Die recht deutlich aufgefasste Idee, dass der antimusikalische Dämon in der That aus den Dichtungen herauspuken müsse, überzeugte mich, dass, rücksichtlich jener Verstimmung, wol meine Subjectivität nicht in Anschlag kommen könne, und ich glaube nun beynahe ganz genau sagen zu können, woran es liegen mag, dass die sogenannten Opern in dem Almanach nicht sowol keine Opern sind, als vielmehr jedem Bedingnis der wahren Oper ordentlich widerstreben.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Nachdem der hiesige Concertsaal schon seit mehrern Monaten nicht mehr als Lazareth gedienet hatte, und nun vollkommen wieder in den Stand gesetzt war, wurden, zur Freude aller Musikfreunde in Leipzig, die wöchentlichen, stehenden Concerte am Michaelistage wieder angefangen. Wir werden, wie wir auch sonst gethan, am Ende jedes Vierteljahrs eine Uebersicht der aufgeführten Werke geben, und erwähnen nur hier im voraus: sie sind auch für diesen Herbst und Winter so gewählt, dass, historisch, ästhetisch und technisch angesehen, gewissermassen ein Ganzes, ein Cyklus herauskomme, was denn, ausserdem, dass es vor Einseitigkeit des Geschmacks verwahret, und den Genuss ungemein vermannigfaltiget, zugleich diejenigen erfreuet und fördert, welche an der Kunst auch ein wissenschaftliches Interesse nehmen wollen. Das Orchester, wiewol es durch den Krieg und andere unerwünschte Verhältnisse allerdings gelitten, ist doch in den meisten und entscheidendsten Theilen erhalten, die entstandenen Lücken aber sind sehr gut ersetzt worden, so dass wir das vormalige, treffliche Ensemble desselben bald vollkommen wieder hergestellt zu sehn erwarten dürfen.

Diesmal werde nur des ausserordentlichen Concerts gedacht, das einen Theil der so herrlichen und durchaus zweckmässigen Feyerlichkeiten zur Erinnerung an den 18ten und 19ten October vorigen Jahres ausmachte. Der 18te war dabey als Tag der Hauptschlacht, der 19te (wie es auch in der Anzeige hiess) als Tag der wundervollen Rettung der Stadt, unsrer selbst, und alles dessen, was wir noch unser nennen, betrachtet; und diesem gehörte das Concert an, obgleich es, später eingetretener Verhältnisse wegen, Abends den 18ten gehalten wurde. Ein eigenes, umfassendes Werk dazu zu dichten und in Musik zu setzen, oder ein zusammenhangend grosses, bezügliches aufzuführen, (man hatte zunächst an Handels *Judas Maccabaus* gedacht,) verhinderten Zeit und Umstände. So stellete man denn, in jenem Sinne den Tag auf-

gefasst, und zugleich so, dass ebenfalls etwas Umfassendes, Folgerechtes und möglichst Wirksames entstünde, sehr mannigfaltige Stücke aus den vorzüglichsten musikal. Productionen der letzten drey Jahrhunderte zusammen; vermied alles persönliche Hervortreten und Geltenwollen, (Virtuosen etc.) auch in dieser Hinsicht dem Gefühl eines Gemeinsamen bey allen Anwesenden möglichst entgegenkommend; und berücksichtigte auch wesentlich die herrliche Wirkung einer grossen Anzahl jugendlich gesunder, schöner, ausgebildeter Singstimmen. Es hatten sich nämlich zur Ausführung des Gesanges beyde hiesige Singakademien vereinigt, und beym Einstudiren der zum Theil schwierigen Stücke keinen Fleis gespart, um etwas in seiner Art Vollendetes zu leisten. Ob und in wie weit die angegebenen Absichten durch Wahl und Zusammenstellung der Stücke erreicht worden, bleibt Andern zur Beurtheilung überlassen, da diese Wahl und Zusammenstellung auf den Vorschlag des Referenten beliebt worden war: von der Ausführung hingegen muss hier erwähnt werden, dass sie, zur Ehre der Direction, ja, jedes Mitgliedes dieses werthen musikalischen Vereins, ganz vortrefflich gelang, auch während des ganzen Concerts, die feyerliche Stille und Würde, welche selbst in den Pausen alle Anwesende von der gewöhnlichen Unterhaltung abhielt, offenbar für eine grosse und tiefe Wirkung zu sprechen schien. — Die Aufführung der Musik hatte unser wackerer Schicht übernommen. Die beträchtliche Einnahme empfingen die hiesigen Armen. Folgende Stücke wurden gegeben; über sie selbst brauchen wir nichts zu sagen, da sie — bis auf die erhabene, wahrhaft heilige Reliquie des Palestrina — bekannt sind.

Erste Abtheil. Symphonie von Mozart. (D dur, Partit. No. 1., ohne Menuet.) *Zuflucht zu Gott*, nach d. Latein., in Musik ges. von Mozart: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben — (D moll und D dur; die sogenannte Motette, deren Partitur bey Breitkopf und Härtel mit jener Uebersetzung und dem Originaltext: Nos pulvis et cinis — herausgekommen ist.) *Zweyte Abtheil. Zur Erinnerung an die Entschlafenen:* grosser Trauermarsch von L. van Beethoven. (C moll; aus der *Sinfonia eroica.*) Zweychoriger, römischer *Kirchengesang* von Palestrina, vom Jahr 1558, ohne Instrumente: Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae. (F dur, mit dem Ausgang in A moll.) *Triumphchor* von Händel, nach den Worten der Schrift: Halleluja! denn Gott der Herr regiert allmächtig etc. (D dur, aus dem *Messias.*) *Dritte Abtheil.* Choral von Dr. Martin Luther, ohne Instrumente: Erhalt' uns Frieden gnädiglich etc. (G moll.) Ode, nach Klopstock: *Dem Erhalter unsrer Geliebten.* (Es war die, auf die Genesung des Königs, mit wenigen Abänderungen diesem Tage und seiner Absicht angepasst.) *Schlusschöre* von Händel, nach den Worten der Schrift: Würdig ist das Lamm, das erwürget ist — Alle Gewalt, und Preis und Macht — Amen! Amen! (D dur aus dem *Messias.*)

Rochlitz.

Recension.

1. *Il Maestro ed il Scolare. Otto Imitazioni, sei pezzi con fughe, per due Violoncelli, composte dal Sig. B. Stiastny.* Bonn, presso N. Simrock. (Pr. 4 Fr.)
2. *XII Pièces faciles et progressives pour Violoncelle et Basse, composées par J. Stiastny.* Oeuv. 4. à Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 4 Fr.)

In No. 1. wird das treulich gehalten, was der Titel verspricht: die acht Imitationen, welche, ohne weitere Vorzeichnung, in den Tonarten G dur, C dur, F dur, D dur, G dur, C dur, G dur die Intervalle der Octave (*nell' unisono, nella Seconda, nella Terza* etc.) durchlaufen, sind wahrhafte Imitationen im zweystimmigen, strengen Satz, dem man freylich hin und wieder nicht den Albrechtsbergerschen Maasstab anlegen darf, welches indessen dem gehaltvollen Werke auch nicht im mindesten schadet. Uebrigens sind vorzüglich die ersten Sätze so einfach, dass der Lehrling das Werk sehr bald benutzen kann, welches ihm nicht allein einen Blick in die ernste Tiefe der Tonkunst vergönnen, sondern noch den grossen Nutzen der reinen, festen Intonation und des körnigen Strichs gewähren wird. Ohne beydes wird der Vortrag dieser Imitationen unmöglich, und wie unentbehrlich beydes dem Violoncellspieler ist, ja wie es so ganz in dem Wesen des Violoncellspielens liegt, weiss der am besten, der an der Spitze eines Orchesters stand, und die Erfahrung machte, dass nur durch das feste, energische Eingreifen des Violoncelle der Bass erst sich deutlich hervorhebt, welches nun wieder

darin liegt, dass man in der heutigen Musik den Bässen Gänge und Figuren zumuthet, die der grösste Virtuose auf dem Contrabass nur undeutlich hervorbringt. — In dem zweyten Theile dieses Werks, nämlich in den *sei pezzi con fughe*, bekommt der Lehrling Gelegenheit, auch das zu üben, was man „auf dem Instrumente singen“ nennt. So ist z. B. der erste Satz ein sehr melodiöses *Andante sostenuto* aus C dur, das aber, mit seinen mannigfachen Imitationen, dem ernsten Styl treu bleibt, wie dies auch bey den übrigen, den Fugen vorangehenden Sätzen der Fall ist. Vorzüglich haben dem Rec. die Variationen des Andantino No. 2., E moll, gefallen, die in den geistreich gedachten Imitationen an Seb. Bachs Manier zu variiren erinnern. Es wird nämlich nicht ein Thema immer mehr und mehr und auf andere Weise verschnörkelt, sondern die dem Ganzen zum Grunde liegende Accordenfolge giebt Gelegenheit zu mannigfachen, wahrhaften Gedanken, die sich ihr willig fügen müssen. — In den Fugen zeigt der Componist, dass er den Satz vollkommen beherrscht: denn das einfachste Thema giebt ihm hinreichenden Stoff, die Fuge in den verschiedensten, sinnreichsten Nachahmungen, Rükkungen, Engführungen und andern harmonischen Verschlingungen, durch hundert und mehr Takte durchzuarbeiten. Da nun Rec. überzeugt ist, dass jedem Lehrling, vorzüglich aber dem Bassspieler, die Uebung im strengen Satz höchst nothwendig und wohlthuend seyn muss: so darf er wol behaupten, dass dies Werk von jedem, der das Violoncell spielen zu lernen gesonnen, mit der grössten Aufmerksamkeit, mit dem grössten Fleisse nicht allein durchgespielt, sondern auch studirt zu werden verdient. Ausser der herrlichen Uebung der Intonation und des Strichs, wird, wie schon erwähnt wurde, mancher Stral aus der Tiefe der Tonkunst in des Schülers Inneres fallen, dessen Leuchten er erst in spaterer Zeit deutlich wahrnimmt.

Den Componisten von No. 2. unterscheidet der Buchstabe des Vornamens von dem vorigen. In welchem verwandschaftlichen Verhältnis beyde stehen, ist dem Rec. unbekannt: dass aber wenigstens eine enge Geisterverwandtschaft unter ihnen Statt findet, zeigen beyde Werke. Unerachtet nämlich die im freyen Styl geschriebenen kleinen Stücke dieses Werks sich mehr den Uebungsstücken gewöhnlicher Art nähern: so ist doch ihr Ernst, ihre Würde, welche dem Melodiösen keinen Eintrag thut, um so rühmenswerther, als die meisten Componisten solcher Anfangsstücke den Wahn hegen, dass man den Lehrlingen nur Tändelndes, Lippisches in die Hände geben dürfe. Auch in diesem Werke giebt es manche sehr gut gearbeitete Variationen. Uebrigens schreiten diese Uebungsstücke so weit vor, dass den, der die letzten rein und präcis vorzutragen im Stande ist, manches, viel bunter und krauser sich darstellende Solo nicht in Verlegenheit setzen wird. Auch dieses Werk ist recht sehr zu empfehlen.

Kurze Anzeige.

Lobgesang auf die Retter Deutschlands, die allerhöchsten verbündeten Monarchen, in Mus. ges. von H. A. Hoffmann, Concermeister — — in Frankfurt am Mayn. Bonn, bey Simrock.

Ein kurzer Rundgesang, von einem Ungenannten zweckmässig gedichtet, und vom Componisten kraftig und glänzend, nicht als eigentliches Volkslied, sondern als schon mehr musikal. ausgeführter Chorgesang, doch auch so in Musik gesetzt, dass eine Versammlung nicht ganz Unmusikalischer beym Refrain ohne weitere Vorbereitung fröhlich einstimmen kann. Da die Begleitung des Gesanges sehr glänzend und nicht ohne Eigenthümlichkeit instrumentirt ist, nimmt sich das Ganze allerdings bey weitem am vorzüglichsten vollstimmig besetzt aus. Besonders ist die Stelle: Kaiser Franz u. Alexander, Friedrich Wilhelm, lebe hoch — S. 9. folg. der Partitur, wo die Blasinstrumente einen schimmernden Gegensatz gegen den Singerchor bilden, sehr zu rühmen; und zwar eben sowol von Seiten des Geistes, als von Seiten des Effects. — Das Werkchen ist in allen Formen, wie es zu gebrauchen, gestochen: in Partitur, (Preis, 1 Fr., 50 C.s.) in Stimmen, (Fr. 3 Fr. 50 C.s.) und im Klavierauszuge, (Fr. 1 Fr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. **N°. 44.** 1814

Daniel Gottlob Türk.

(Fortsetzung aus der 43sten No.)

Das erste Werk, wodurch er als Schriftsteller sich bekannt machte, war das schon oben angeführte: *„Von den wichtigsten Pflichten eines Orgelisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie. Halle, auf Kosten des Verfassers und in Commission bey Schwickert zu Leipzig, und in der Hemmerdeschen Buchhandlung zu Halle, 1787.“*

Der Zweck dieser Schrift ging zunächst dahin, angehenden Organisten und Landschulmeistern Unterricht zu geben; dann aber auch, Prediger und Andere darauf aufmerksam zu machen, wie durch den musikalischen Theil des Gottesdienstes die Andacht mehr befördert werden könne. Von einem guten Organisten wird gefordert: 1) dass er den Choral gut spiele und deshalb den Generalbass gründlich verstehe; 2) dass er zweckmässige Vorspiele mache; 3) dass er in der Begleitung einer Musik geübt sey, und zu dem Ende auch aus den ungewöhnlichsten Tonen spielen könne; und 4, dass er vom Orgelbau Kenntnis habe, und sein Werk im guten Stande zu erhalten suche. Die Ausführung erörtert, warum diese Forderungen nothwendig sind, was dazu gehöre, ihnen Genüge zu leisten, welche Mittel hierzu der Organist in seiner Gewalt habe, und wie er dieselben in Ausübung bringen solle. Am kürzesten ist natürlicher Weise der letzte, am ausführlichsten der erste Punkt behandelt. Als Beweis der Gründlichkeit, die in diesen Untersuchungen herrscht, möge nur Ein Abschnitt dienen.

Der Hauptzweck beym Choralspielen ist, zur Beförderung der Andacht und Erbauung mitzuwirken. Dazu dient vornamlich, dass das Spiel *ausdrucksvoll* sey. Es fragt sich aber: 1) was soll der Organist ausdrücken? und 2, wodurch erreicht er den Ausdruck?

Vor allen Dingen soll der Organist jedes Mal die Empfindung ausdrücken, welche in dem vorzutragenden Liede herrscht; oder, wenn dasselbe, wie oft-es, kein Erguss einer Empfindung ist, wenigstens den Gemüthszustand überhaupt, der demselben zum Grunde liegt. Dabey soll er sich vor der Malerey hüten, welche einzelne, durch vorkommende Worte bezeichnete Gegenstände nachahmt, ohne zugleich ein Ausdruck des zum Grunde liegenden Gemüthszustandes zu seyn; wie etwa, wie bey den Worten: „Stürme rasen nicht mehr“ das Rasen der Stürme nachgeahmt würde. — Da aber nicht in jedem Liede durchgängig die nämliche Empfindung herrscht; so muss der Organist, während des Gesanges, auf den Inhalt desselben beständig aufmerksam seyn, und den Ausdruck abändern, wie es dem Inhalte angemessen ist.

Zum Behufe des gehörigen Ausdruckes soll der Organist 1) zu jedem Liede, so weit es von ihm abhangt, diejenige *Melodie wählen*, die dem darin herrschenden Gemüthszustande am angemessensten ist. Freylich ist es schlimm, dass viele Lieder von sehr verschiedenem Inhalt nur Eine Melodie haben, und es würde eine Verbesserung in dieser Hinsicht sehr wünschenswerth seyn. 2) Die Begleitung des Kirchengesanges soll in der Regel *sehr einfach* seyn. Warum die Natur desselben dies erfordere? 3) Die *Harmonie*, welche dabey angebracht wird, soll gut, reichhaltig und zweckmässig seyn. Was dazu erfordert werde. Durch Beyspiele erläutert. Gehörige Wahl des Basses. Ganze und halbe Tonschlüsse am Ende der Zeilen. 4) Die *Modulation* soll so beschaffen seyn, dass sie den Ausdruck verstärkt. Wie dies geschehe. Ueber den Schluss mit dem harten Dreyklange bey Liedern, die aus der weichen, oder einer ihr ähnlichen alten Tonart gehen. 5) Der Organist soll die *alten Tonarten* kennen und zu behandeln wissen. Was dazu gehöre, und wie dies zur Beför-

lerung des angemessenen Ausdruckes diene. Durch Beyspiele erläutert. (Ein Abschnitt, welcher vorzüglich, bey einer neuen Ausgabe, reiche Zusätze erhalten haben würde. Denn über das Wesen der alten Tonarten, über die auszeichnenden Eigenthümlichkeiten einer jeden, und über diejenigen Gemüthszustände, zu deren Ausdrucke, dem gemäss, eine jede geeignet ist, lässt sich noch viel sagen, was sehr anziehend seyn würde. Ueber den letzten Punkt insonderheit haben wir noch gar nichts Gründliches. Auch das Geschichtliche bedarf noch mancher Aufklärung. Denn selbst die Benennungen der alten Tonarten sind gewiss nicht alle richtig. Wie hatte man z. B. sagen können: „die lydisch weichen Töne:“ wenn man diejenige Tonart im Sinne gehabt hatte, die wir jetzt die lydische nennen. Denn diese ist, wegen des Mangels der reinen Quarte, gerade die härteste unter allen.) 6) Die *Bewegung*, worin ein Lied gespielt wird, soll zwar, im Ganzen genommen, langsam und feyerlich seyn: aber doch in verschiedenen Graden, je nachdem der auszudruckende Gemüthszustand verschieden ist. Rücksichtlich auf die Taktart. Takthalten. 7) Die *angezogenen Stimmen der Orgel* sollen zu dem beabsichteten Ausdrucke, aber auch zu einander selbst, passen. Gedakte z. B. schicken sich zu einem sanft klagenden Ausdrucke besser, als Schnarrwerke. Ueber den Ausdruck: *Fussion*, über *wiederholende* und *halbirte* Register, und *gemischte* Stimmen. 8) Ein Lied kann dadurch mehr oder weniger munter und heiter werden, dass es aus einem höhern oder tiefern Tone gesungen und gespielt wird. Auch hierauf soll der Organist sehen. Er soll immer *denjenigen Ton* erwählen, der gerade so hoch oder tief ist, als es zu dem erforderlichen Ausdrucke am besten passt. 9) Wenn in einem Liede auch durchgängig die nämliche Empfindung herrscht; so soll der Organist dennoch darauf denken, die Begleitung bey den verschiedenen Strophen abzuändern, zumal wenn das Lied viele Strophen hat; damit er nicht durch ein immerwährendes Einerley die Aufmerksamkeit einschläfere, und so der Erweckung der Andacht entgegenarbeite. Nur muss die Veränderung blos den Bass und die Mittelstimmen, niemals aber und auf keine Weise die Melodie betreffen, auch niemals von der Art seyn, dass sie dem erforderlichen Ausdrucke nicht mehr angemessen wäre. Endlich soll der Organist 10) auch die *Zwischenspiele* so einrichten, dass er dadurch den Ausdruck des, dem Liede zum Grunde liegenden Gemüthszustandes erhöhet. Was dazu gehöre. Fehler, die dabey zu vermeiden sind. —

Dies mag hinreichen, um im Allgemeinen anzudeuten, wie sorgfältig unser *Türk*, schon damals, bey der Bearbeitung eines Gegenstandes, Alles aufsuchte, was zu einer erschöpfenden Untersuchung desselben gehörte.

Noch mehr bewährte sich dies in dem nachfolgenden Werke: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen. Leipzig und Halle. Auf Kosten des Verfassers; in Commission bey Schwickert in Leipzig und bey Hemmerde in Halle. 1789. Eine neue, vermehrte und verbesserte Ausgabe, ebendaselbst, 1802.*

„Der vielen Anweisungen zum Klavierspielen ungeachtet, heisst es in der Vorrede, fehlte es doch bis jetzt noch an einem etwas vollständigern Lehrbuche mit kritischen und hinlänglich erläuternden Anmerkungen.“

Diesem Mangel nach Möglichkeit abzuhelfen, war der Zweck dieses Werkes, und es ist längst anerkannt, dass es denselben erreicht hat. Es unterrichtet den Klavierspieler über Alles, was ihm zu wissen nöthig ist, und giebt nicht blos Vorschriften, sondern entwickelt auch die Gründe, warum das, was vorgeschrieben wird, gerade so und nicht anders seyn muss. Dabey ist folgende Einrichtung getroffen. Der (grösser gedruckte) Text enthält das, was jeder Klavierspieler wissen sollte. Die Anmerkungen sind hauptsächlich für den Lehrer bestimmt, und in den noch kleiner gedruckten Zusätzen kommen historische und solche Bemerkungen vor, die auf den weiter forschenden Musiker berechnet sind, und ihm Stoff zum Nachdenken geben.

Vorauf eine Einleitung: Kurze Beschreibung der verschiedenen Klavierinstrumente, Vorzüge und Mängel des eigentlich sogenannten Klaviers. Worauf es bey dem ersten Lernen des Klavierspieleus ankomme; was bey dem Schüler voraus zu setzen, und von dem Lehrer zu beobachten sey. Anweisung, sein Instrument im guten Stande zu erhalten, entstandne Fehler und Mängel wieder zu verbessern.

Die Titel, unter welchen, in dem Werke selbst, alle für den Klavierspieler wissenswürdige Gegenstände, nach einer leichten und lichtvollen Ordnung, abgehandelt werden, sind folgende:

Klaviatur und Abtheilung in Octaven. Benennung der Noten. Schlüssel. Versetzungszeichen. Geltung der Noten, der Punkte und der Pausen. Takt. Bewegung. Charakter der Tonstücke, nebst Erklärung der in dieser Beziehung üblichen Kunstausdrücke und Zeichen. Intervalle. Tonleitern und Tonarten. Vorzeichnung. Tonarten der Alten. Nebenzeichen und darauf Bezug habende Kunstwörter. Fingersetzung überhaupt. Fingersetzung bey einstimmigen, stufenweise fortschreitenden Gängen; bey zweystimmigen Sätzen; bey drey- und vierstimmigen. Abwechseln, Ueberschlagen und Eindringen der Hände. Vor- und Nachschläge. Manieren überhaupt; Anschlag; Schleifer; Schneller; Triller mit seinen Abarten; Mordent; Zusammenschlag; Doppelschlag mit seinen Abarten; Bebung; Brechung (arpeggio); Zurückschlag; Veränderungen und Zusätze in einem Tonstücke; Verzierungen der Fermaten; Uebergänge nach denselben; verzierte Kadenzen; zwey- und mehrstimmige Kadenzen. Vortrag überhaupt; Erfordernisse desselben; Deutlichkeit; Ausdruck des herrschenden Charakters; schwerer und leichter Vortrag; Schleifen, Binden und Tragen der Töne; zweckmässige Anwendung der Manieren und anderer Mittel; richtiges Gefühl für Alles, was in den gegebenen Tonstücken ausgedrückt wird; angemessenes Eilen und Zögern; tempo rubato. Anhang: Harfenbässe; Murkybässe; Trommelbässe; Abkürzung (in der Bezeichnung der Töne); Temperatur; Stimmungsart, nach der gleichschwebenden und nach einer ungleich schwebenden Temperatur; Fusston; Figuren, überhaupt, (Cirkel, Halbcirkel, Walzer, Schwärmer, Läufer, Passagen) Coloraturen; vorzüglichste Instrumentalstücke, (Sonaten, Symphonien etc.); Tänze und andre kleine Tanzstücke; Schreibart; Manier; Contrapunkt und Umkehrung. — In der Ausführung aller dieser Abhandlungen herrschen ungemeine Klarheit, Gründlichkeit und Bestimmtheit; Eigenschaften, welche der Verfasser selbst, in der Vorrede, von dem Lehrvortrage fordert, und welche seine eigne vertraute Bekanntschaft mit seinem Gegenstande vollkommen beurkunden.

Ein Auszug aus der Klavierschule erschien im Jahre 1792.

Auf die Klavierschule folgte die *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen. Halle und Leipzig. Auf Kosten des Verfassers und in Commission bey Schwickert in Leipzig und bey Hemmerde in Halle.* 1791. — *Eine verbesserte und vermehrte Ausgabe*, 1800.

Nach Erklärung der nöthigen Vorbegriffe, Kunstwörter, Ziffern und andern Zeichen, zuvörderst die allgemeinen Regeln des reinen Satzes, die allgemeinen Regeln für den Generalbassspieler, die Uebersicht und Bezeichnung der Accorde. Hierauf alle gebräuchlichen Accorde, mit ihren Regeln, einzeln, in lichtvoller Ordnung. Zuletzt: von der Begleitung überhaupt mit Rücksicht auf vorkommende Nebenumstände; von der Begleitung des Recitativs; vom Choralspielen, und von der Begleitung unbezifferter Basse.

Der Geist dieses Lehrbuchs, wie auch sein Titel zu erkennen giebt, ist auf die ausübende Kunst gerichtet. Es werden daher die, vollständig, deutlich und bestimmt vorgetragnen, und allenthalben mit den angemessensten Beyspielen erläuterten Regeln zwar allerdings mit grosser Klarheit aus ihren Gründen abgeleitet; aber doch nur in so weit, als diese Gründe dem Generalbass*spieler* zu wissen nöthig sind. Die Zurückführung derselben auf die ersten Grundsätze bleibt mit Recht dem Forscher überlassen, dem es um Erkenntnis, aber nicht zunächst um Ausübung zu thun ist. Auch in dieser Hinsicht zeigt sich die gereifte Urtheilskraft. Die Grenzen des zu bearbeitenden Feldes sind scharf und genau gezogen, und werden nie übersprungen; wie es sonst denen wol begegnet, die, wie im vorliegenden Falle, viel mehr wissen, als zu dem eben vorgesetzten Zwecke gehört. So wird z. B. (S. 78.) die bekannte Regel über die verbotene Octaven- und Quintenfolge ganz richtig aus dem Grunde abgeleitet, weil der, durch eine solche Folge entstehende Harmoniensprung widrig sey. Aber der fernere, in der Seele, zum Theil auch mit im Körper liegende Grund, wodurch nun ein solcher Sprung widrig gemacht wird, ist nicht weiter untersucht. Denn so lehrreich und anziehend diese Untersuchung an sich auch ist; so gehörte sie doch nicht hieher. Dagegen wird, als wichtig für die Ausübung, die nähere Bestimmung hinzugesetzt, dass eine Quintenfolge um so unleidlicher ist, je grösser der dadurch entstehende Sprung, d. i. je entfernter die Verwandschaft der Töne ist, deren Quinten aufeinander folgen.

Zum Behufe dieser Bestimmung (obgleich auch zu andern Zwecken,) ist vorher (S. 33 etc.) auseinander gesetzt, wie die Verwandschaft der Töne

beurtheilt werden muss; nämlich nach der grössern oder geringern Uebereinstimmung ihrer Tonleitern, so dass diejenigen im ersten Grade verwandt sind, deren Tonleitern nicht mehr als in Einer Stufe, folglich auch nicht mehr, als durch Ein Versetzungszeichen, sich unterscheiden; wie z. B. das harte c und g, oder f, oder das harte c und weiche a; im zweyten Grade diejenigen, deren Tonleitern höchstens auf zwey Stufen von einander abweichen, u. s. f. Die fernern Gründe aber, aus welchen diese Folge der Verwandschaftgrade hervorgeht, sind als hierher nicht gehörig, nicht weiter in Betrachtung gezogen. Sie wurden zuletzt vornämlich in der Ordnung zu suchen seyn, nach welcher die Natur die Intervalle durch die aliquoten Th[illegible] der tönenden Körper hervorbringt, und wurden, gehörig entwickelt, die verschiedenen Meynungen, welche über die Folge der Verwandschaftgrade und ihrer Abstufungen noch bestehen, leicht vereinigen, und z. B. klar machen, dass in dem ersten Grade die Quinte des gegebenen Tones der Quarte, (Unterquinte), und diese wieder dem Paralleltone vorgeht.

Die reife Beurtheilungskraft in Absonderung alles dessen, was innerhalb der abgesteckten Grenzen nicht liegt, bewährt sich selbst auch in den einzelnen Fällen, wo Regeln, ohne weitere Ableitung aus Gründen, aufgestellt werden; wenn gleich diese Gründe von Manchen, die auf jenen Umstand nicht achten, vielleicht vermisst werden dürften. Für die Auflösung der Dissonanzen z. B. gilt im Allgemeinen (§. 70. zweyte Ausg.) die Regel, „dass diejenigen Dissonanzen, die keine übermässigen Intervalle sind, eine Stufe abwärts, diejenigen hingegen, die übermässige Intervalle sind, eine Stufe aufwärts gehen; jedoch mit Ausnahme der Fälle, wenn Dissonanzen als blosse Vorhalte gebraucht werden, wo ihre Fortschreitung von den Intervallen, denen sie vorgehalten werden, abhängt." Ein weiterer Grund wird nicht angegeben. Nun beruhen zwar Regel und Ausnahme auf einem und eben demselben Grunde; aber dieser Grund gehört nicht für den blossen Generalbassspieler. Denn er liegt in den Tiefen der Seele; zuletzt in dem Gesetze des zureichenden Grundes, und ist am Ende der nämliche, der die verbotnen Quinten und Octaven, den eigentlichen Querstand und die auf dem Triton beruhende, unmittelbare Folge grosser Terzen unzulässig macht.

Gegen den ausgebreiteten Beyfall, den diese Anweisung zum Generalbassspielen mit Recht erhielt, erhob sich eine einzelne Stimme: die des Recensenten in der allgem. deutschen Bibliothek (B. 108). Aber diese Stimme ist verhallt, ohne Eindruck zu machen. *Türk* schrieb eine, besonders gedruckte, *Beleuchtung* jener Recension, worin er die gegen ihn gemachten Erinnerungen mit siegreichen Gründen widerlegte, und ein andrer Recensent in eben der Zeitschrift, der diese Beleuchtung anzeigte (N. a. d. Bibl. 2 B.), trat völlig auf seine Seite.

(Die Fortsetzung folgt.)

Der Opern-Almanach des Hrn. von Kotzebue.

(Beschluss aus der 43sten No.)

Vor einiger Zeit war in der *musikalischen Zeitung* unter der Aufschrift: *Der Dichter und der Componist*, ein Gespräch zwischen zwey Freunden abgedruckt, worin der, dem die Rolle des Componisten zugetheilt war, das Wesen der Oper so ins Licht stellte, wie es wol von jedem wahrhaften Musiker erkannt worden ist. Ich bitte Sie, theuerster Freund, diesen Aufsatz zu lesen, aus dem ich, um hier ganz im Geleise bleiben zu können, als Resultat alles darin über jede Gattung der Oper Gesagten, anführe, dass nur aus wahrhaft poetischem Stoff sich die wahre Oper erzeugt, dass aber ferner, kaun dieser sich auch auf verschiedene Weise formen und ins Leben treten, doch die Romantik das eigentlichste Gebiet der Oper ist. In der romantischen Oper kommt es nun freylich darauf an, die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs so mit der Kraft der poetischen Wahrheit ins Leben zu führen, dass wir willig daran glauben, und sich, indem die Einwirkung höherer Naturen sichtbarlich geschieht, vor unsern Augen ein romantisches Seyn erschliesst, in dem auch die Sprache höher potenzirt, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Klangen und Tönen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreisst. Auf diese Art entspringt nun, wie es eben das unerlassliche Bedingnis der wahren Oper ist, die Musik unmittelbar und nothwendig aus der Dichtung

selbst. — Fasse ich nun diese, gewiss richtige Ansicht der romantischen Oper, so wie das, was späterhin über die komische Oper, insbesondere wo das Abenteuerliche, Phantastische in das gewöhnliche Leben schreitet, und aus dem Widerspruch sich der wahre Scherz erzeugt, gesagt wird, recht im Gemüthe auf: so wird es mir ganz deutlich, was die Opern des Hrn. v. K. gleich von Grund aus verdirbt. Ich bemerke nämlich in dem ursprünglichen Stoff, theils die gänzliche Abwesenheit aller Poesie, theils, wie z. B. im Pervonte, ein sichtliches, oder vielmehr fühlbares Bemühen, jede Anregung irgend einer poetischen Idee zu vernichten. Was kann z. B. aller Poesie mehr entgegenstreben, als die ganze Idee der ersten Oper, deren Stoff ich Ihnen, theuerster Freund, schon oben andeutete, und die noch dazu mit dem nüchternen Scherz schliesst, dass der Prinz sogleich seine Vernunft wieder erhält, als er, auf den Rath des weisen Hurlibuk, mit der Prinzessin Dudl am Altar ehelich verbunden worden, wobey der Chor die sinnreichen Worte singt:

Triumph! der Wahnsinn ist verschwunden,
Die ruhige Liebe hat Platz gefunden!

Nochmals denke ich an die Turandot; unwillkürlich dringt sich mir der Vergleich beyder Stücke auf, der den grellen Abstich der herrlichsten Poesie und der mattesten Prosa augenscheinlich zeigt. Denken Sie nur an den, im Wahnsinn der Liebe erglühten Kalaf — an die erschütternden Situationen, die sich daraus von selbst erzeugen u. s. w. — Im Pervonte hat Hr. von K., wunderlicher Weise, in dem Helden des Stücks einen solchen widerlichen Bauerbengel (Pervonte, ein Bauerbengel, so steht es im Personenregister,) aufgestellt, dass der Reiz des Ganzen mit seinen Anklängen aus der Feenwelt dadurch vernichtet wird. Aus diesem Stoffe war wol eine romantische Oper zu bilden, aber freylich nicht auf die Weise, wie es Hr. von K. anfing. — Die *Alpenhütte*, eine Oper in einem Act, ist in der sentimentalen Manier gehalten, und der Spas wird nur von einem groben Eseltreiber hineingetragen. Das Geschäft der Lebensrettung ist hier förmlich in ein System gebracht, und wird vererbt, so wie auch gegen den armen Marchese, Villanova, der von Altieri, seinem Schwiegersohn, aus dem Schnee gezogen, ordentliches, sentimentales Belagerungsgeschütz aufgefahren wird. Nachdem er nämlich in die Hütte gebracht worden, wo sein Schwiegersohn, vormals Hauptmann, jetzt Menschenretter von Profession, mit der Tochter, die er aus dem Hause des Vaters entführte, wohnt, bestürmt ihn diese, um ihn zu versöhnen, erst mit einem Bilde, dann mit einem Trank, den sie nach sonst im väterlichen Hause üblicher Weise bereitet, dann mit einem Liede, und zuletzt mit einem Fussfall, den sie mit ihrem Mann gemeinschaftlich ausführt, wobey der junge Maler, Federico, der Altieri's Tochter heyrathen, und im Dienst als Menschenretter dem Schwiegervater folgen will, wünscht, vor der Staffeley zu sitzen, unerachtet ihm der Pinsel aus der Hand fallen würde. — In der komischen Oper, *Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg*, oder die neue Ritterzeit, hat ein ehrlicher Landjunker der jetzigen Zeit die narrische Idee, wenigstens auf seinem Schlosse die alte Ritterzeit wieder herzustellen, weshalb er denn auch seine Tochter einem modernen Rittmeister durchaus nicht zur Frau geben will; dieser verkleidet sich aber in einen Ritter der alten deutschen Zeit, saust ungemein, ist dabey entsetzlich grob, und vertreibt dem Alten die Narrheit dadurch, dass er ihn beym Lanzenstechen so in den Sand rennt, dass alle Ribben knacken, worauf er denn ohne weiteres dem Ritterwesen entsagt, und in die Verbindung seiner Tochter mit dem mannhaften Rittmeister willigt. — Dem *Käfig*, einer komischen Oper in einem Act, liegt die sinnreiche Idee zum Grunde, dass der Hr. von Wehrwolf einen ungeheuren Käfig machen lässt, um den Liebhaber seiner Mündel, die er selbst heyrathen will, hineinzusperren, von diesem aber selbst hineingelockt und eingesperrt wird, worauf er denn in die Ehe willigt.

Hier haben Sie, theuerster Freund, eine kurze Uebersicht des verschiedenen Stoffes sämmtlicher Opern, dessen Behandlung nun auch wol nicht dazu geeignet ist, die innere Mattigkeit zu verbergen. Nur aus der Tiefe wahrhaft poetischer Ideen geht der wahre Scherz hervor: auf seichtem Grunde schwimmt nur der leere, possenhafte Spas. In der That kommt in den Opern des Hrn. von K. so überviel von diesem Spasse vor, dass ich ihm auch einen grossen Theil des innern Widerwillens Schuld gebe, der sich meiner beym Lesen immer mehr und mehr bemächtigte. Sie erlassen mir wol, Proben von der Sorte des Spasses zu geben, wie sie Hr. v. K. zu wählen beliebt hat: Sie lesen ja doch wol das Büchelchen wenigstens flüchtig durch,

und da finden Sie auf jeder Seite den Beweis, dass Hr. v. K., wie der Nestor im *Prinzen Zarbino*, wirklich von ganz besonderer Munterkeit gewesen ist. Aufmerksam will ich Sie nur machen auf die Scene des Mufti in der ersten Oper, auf den robusten Wahnsinn der Prinzessin Vastoka, die um sich schlagt, Perücken von den Köpfen reisst u. s. w., auf den Eselreiber Birbante, auf die Scenen des, als Ritter verkleideten Dornese, auf den Magister, der zum Narren creirt wird, und auf den Schluss des *Käfigs*. — Sonderbar nimmt es sich aus, dass im *Pervonte* die Fee von wernerschen Sonnetten, eine Hofdame aber von Naturphilosophen spricht. — Was nun endlich die scenische Einrichtung betrifft, so ist es mir ganz klar, dass sämmtliche sogenannte Opern eigentlich Lustspiele waren, die Hr. von K. dadurch zu Opern umzuformen glaubte, dass er in die langen, plauderhaften Auftritte hier und da ein Gesangstück einschob. Die Oper wird ja doch nur eben durch die Musik zur Oper, und hieraus folgt wol von selbst, dass die ganze, scenische Anlage und Einrichtung, die effectmirende Entwicklung des musikalischen Stoffs, aus dem die Oper sich erzeugt, beabsichtigen und befördern muss. Arien, Chöre, Duetten etc. ohne Rücksicht auf die in einander greifende Folge des Ganzen, blos nach der Art wie sie sich nun eben aus dem Auftritte ergeben, durcheinanderwerfen, heisst geradezu, es dem Componisten unmöglich machen, musikalisch zu wirken, sollte auch alles Einzelne, was er componirt hat, vortrefflich seyn. In dieser Hinsicht können nun Singspiele für den Componisten nicht so leicht undankbarer und ungefügiger seyn, als eben die, des Hrn. v. K. Ausserdem, dass die lange, geschwätzige Prosa, die allemal den Effect der Gesangstücke tödtet, sich überall, wie Bley, anhängt, und, sollte irgendwo doch der Musiker die Fittige regen, den Aufflug hemmt, ist auch die innere Structur der Gesangstücke, bey allem äussern Anschein von Leichtigkeit und Gefügigkeit, doch holzern, und, mit wenigen Ausnahmen, wenigstens für den Componisten, der nicht einzelne Worte, sondern Ganzes, in sich Zusammenhaltendes componirt, unbrauchbar. Kurz, bester Freund, Alles, Idee des Ganzen, Plan, mechanische Structur — alles, alles zeigt ganz deutlich, dass Hr. v. K. auch nicht die entfernteste Ahnung von dem eigentlichen Wesen der wahrhaften Oper hat, und daher wol besser thäte, uns bedürftige Componisten nicht so bitter zu täuschen, wie es mit mir geschehen. Ich dachte Wunder — und dann! — Niemals ist mir noch Aehnliches wiederfahren, dass mir beym Lesen irgend für die Musik bestimmter Dichtungen so elend zu Muthe geworden, dass so alle Musik, wie von einem bösen Geiste verscheucht, von mir gewichen. Rechnen Sie es dieser üblen Wirkung des Almanachs zu, dass ich so ehrlich und gerade heraus meine Meynung gesagt. Mir, als Componisten, stand wol ein competentes Urtheil über Lust- und Schauspiele zu, die als *Opern* sich ankündigten. Hochachtungsvoll etc.

N. S. Ach mein theuerster Freund! Alles, was ich gegen die Opern des Hrn. von K. eingewandt, nehme ich hiermit feyerlichst zurück, weil ich die eigentliche, tiefere Tendenz des Ganzen schändlich übersehen habe! Meine Unart, die Vorreden entweder gar nicht, oder zuletzt zu lesen, ist Schuld daran. Schon wollte ich den Almanach zum Absenden an Sie einpacken, als ich noch erst die Vorrede durchsah. — Da steht es nun, dass Hr. von K. jährlich so viele Briefe von bekannten und unbekannten Tonkünstlern erhalte, die ihn ersuchten, Opern zum Behuf der Composition zu liefern, dass es ihm unmöglich sey, alle ihre Wünsche zu erfüllen. Deshalb habe er nun gleich ein Bandchen Opern drucken lassen, damit ein jeder nach seinem Belieben wählen möge. — Wie sprang mir gleich, als ich diese Worte las, die eigentliche, tiefere Absicht des Almanachs ins Auge! *Non omnia possumus omnes!* Hr. von K. fühlt recht gut, dass, so gewandt er sonst im Lustspiel- und Schauspielschreiben seyn mag, es ihm doch rein unmöglich ist, eine Oper zu dichten: wie unangenehm müssen ihm daher die Aufforderungen jener Tonkünstler, die von dem falschen Princip, dass das Talent des Schauspieldichters auch die Oper umfasse, gewesen seyn! Um nun endlich das ewige Quälen los zu werden, griff Hr. v. K. in seinen Vorrath von Lustspielen, suchte vier, und zwar die schlechtesten, damit das Opfer nicht zu theuer würde, aus, machte in der Geschwindigkeit kleine Gesangstückchen dazu, und schickte sie unter dem Titel *Opern*, in die Welt. — „Seht, so dichte ich Opern!“ — sagte er damit sämmtlichen Componisten durch die entschlossene That. Diese wissen nun recht eigentlich, woran sie sind, und Hr. von K. wird wol mit keinen Briefen bekannter und unbekannter Tonkünstler weiter belästigt werden. — Von dieser Ansicht ausgegangen, ist der Almanach nicht genug

zu rühmen, und wenn Hr. v. K. ferner sagt, dass man die Forderungen an das Büchlein nicht so hoch spannen möge: so heisst das die Bescheidenheit zu weit treiben, da er seinen Zweck mit Feinheit und Energie verfolgt, kein Mittel, ihn zu erlangen, gescheut, und so, nach der einmal deutlich aufgestellten Tendenz, die aufs Höchste gespannten Forderungen vollkommen befriedigt hat.

Nachrichten.

München, d. 12ten Oct. Während der Anwesenheit der Kaiserin von Russland wurden auf dem kön. Hoftheater aufgeführt: *Trajan in Dacien*, der *Barbier von Sevilien*, und Hrn. Kapellmeister Winters grosse Siegescantate, *der Einzug in Paris*. Hofconcerte und ein Maskenball füllten die übrigen Abende aus. Hrn. Blangini's liebliche Composition gewinnt durch öfteres Anhören; (er ist nach Paris gegangen;) und Dem. Caroline Brizzi vereinigt durch ihren schönen Gesang, und ihre übrigen glücklichen, sehr ausgebildeten Anlagen die günstigsten Urtheile der Musikfreunde. Wir übergehen das Weitere, da schon in diesen Blättern von obigen Darstellungen gesprochen worden, und erwähnen nur noch, dass Hr. Mittermayer als Figaro, im *Barb. von Sevil.*, seinen herrlichen Gesang mit echtkomischer Laune zu würzen verstand. — Mit grösster, glänzendster Pracht wurde *Palmira*, den Tag vor der Abreise der Kaiserin, auf dem Isarthortheater aufgeführt. Dennoch konnte diese, überall mit Beyfall gesehene Oper den ungetheilten Beyfall des hiesigen Publicums nicht sogleich gewinnen. Unmöglich war es wol auch, anderer ungünstiger Conjuncturen noch unerwähnt, die aufgeregten, allzugrossen Erwartungen zu befriedigen. Nicht zu leugnen ist, dass ein so gehaltloses Gedicht, eine, für solche Prachtvorstellung zu einfache Musik, ein, bis Nachts nach 11 Uhr, bey überfülltem Hause, dauerndes Ausharren, auf die Gegenwärtigen nicht wohlthuend wirken konnte. Bey der zweyten Vorstellung, die früher anfing, und rascher fortschritt, fand man sich mehr erheitert, und es wäre eben nicht seltsam, wenn bey andern, wieder in ihr voriges Geleise zurückgebrachten Verhältnissen, die Oper sich auf dem Repertoire erhielte. Die an sich wenig bedeutende Rolle, die dem Stück den Namen giebt, hatte Dem. Schlett übernommen. Sie hat, seit wir sie zum letztenmal gesehen, in ihrer Kunst bedeutende Fortschritte gemacht. Die beyden, wahrscheinlich eingelegten Arien, worin uns die letzte sehr schwierig vorkam, sang sie mit Fertigkeit und richtigem Ausdruck; in ihrem Spiel zeigte sie vielen Geschmack und natürlichen Anstand, wenn gleich auch noch viele Schüchternheit und nicht genügende Bekanntschaft mit den Erfordernissen der Bühne, welches ihrem scheuen Erscheinen auf derselben zuzuschreiben ist. Die Herren Bader und Standacher befriedigten durchaus mit ihrem Gesang und ihrem Spiel. Die übrigen Rollen waren nach Umständen besetzt.

Halle, den 15ten Oct. Wir erfreuen uns, neben unserer Singakademie, die in so grossem Interesse steht und besonders unter unsern jungen Damen so viel Antheil gefunden hat, auch einer Instrumentalakademie, gebildet und geleitet von unserm Chordirector und Organisten an der Hauptkirche, Hrn. *Kötschau*. Er ist, das wagen selbst die, die ihm nicht wohl wollen, nicht zu leugnen, ein sehr ehrenfester Musikdirector. Neben seiner schönen Taktfestigkeit und seinem treffenden Ueberblicke, zeichnet Hrn. Kötschau eine Virtuosität auf der Violin und dem Violoncell aus, worin ihm der erste Rang in unserer Stadt zuerkannt werden muss und wird, und welcher seiner Akademie unleugbar sehr gut zu statten kommt. Dabey hat er eine glückliche Bekanntschaft mit der eigenthümlichen Art jedes Instruments, so wie ihm auch eine Menge der braven Instrumentalcompositionen zu Gebote steht. Darf sich seine Akademie auch nicht mit der Singakademie an Frequenz und Glanz messen, so sind doch ihre Theilnehmer nicht minder, als die Theilnehmer jener, von Lust und Eifer für den Zweck derselben erfüllt, welches, verbunden mit dem gerechten Gefühl der völligen Tüchtigkeit des Leitenden, und der, aus seiner, gegen sie Alle beobachteten, freundschaftlichen Weise entsprungenen, herzlichen Zuneigung derselben zu ihm, wie auch mit dem Geiste der Vertraulichkeit, der unter ihnen waltet, gewiss unsern lebhaften Wünschen für das Aufblühen unserer Musik eine schöne Erfüllung verheisst. Bis jetzt hat wöchentlich nur ein Concert Statt gehabt. Die Gesellschaft ist zwar nur erst an 30 Personen stark, indess, da der innere Werth des Instituts über das Widerstreben in der öffentlichen Meynung ebenmässig begonnen, und

unsere Universität einen bedeutenden Zuwachs in der Zahl ihrer Schüler bekommen hat, und gewiss noch bekommen wird: so steht wol zu erwarten, dass sie aus dem Missverhältnisse zu dem Personal der Singakademie herausgehoben werden wird. Und welche effectvolle Musik könnte dann aus dem schwesterlichen und doch lebhaft weiteifernden Zusammentritt beyder Akademien zur Ausführung grosser Vocal- und Instrumentalcompositionen hervorgehen! *W. O. Sch.*

Auf Veranlassung der musikal. Beylage, No. V.

Die Familie *Häser*, ehemals in Leipzig, hat seit geraumer Zeit mehrere so ausgezeichnete Mitglieder, gleich achtbar durch musikal. Talente, ungemeine Ausbildung derselben, auch durch Kenntnisse anderer, mannigfacher Art, so wie durch bescheidenes, sittiges Wesen — in Deutschland und Italien verbreitet, dass wir nicht zu irren glauben, wenn wir bey einer beträchtlichen Zahl unsrer Leser einige fortwährende Theilnahme für dieselbe voraussetzen. Diese unsere Leser werden wol auch gern einmal wieder einige Worte über mehrere der Geschwister Häser vernehmen. Die berühmte Sängerin, *Charlotte Häser*, lebt in Rom, freywillig zurückgezogen von allem Oeffentlichen, geachtet, und glücklich als Gattin und Versorgerin eines Hauswesens, ihre herrlichen Talente nur den Ihrigen, und den Musikfreunden widmend, welche sich näher an sie schliessen, und sie nicht wieder in die grosse, glänzende Gesellschaft verlocken wollen. Auf ihren Reisen durch Deutschland und dann bey ihrer ehrenvollen, sechsjährigen künstlerischen Wirksamkeit in fast allen Hauptstädten Italiens, begleitete sie ihr ältester Bruder, Hr. *August Ferdinand Häser*, zuvor Musikdir. in Lemgo, welches Amt er aufgab, um seine höhere Ausbildung als Tonkünstler zu fördern, und die geliebte Schwester zu erleichtern. Was das Erste anlangt, wovon allein zum Publicum zu sprechen ist, so sey nur angeführt, dass er sich, durch unermüdliches Studium, tägliche Kunstübung, die Verbindung mit fast allen bedeutenden Meistern Italiens, und durch gar manche Gelegenheit und Aufforderung, welche in jenen Verhältnissen sich ihm darboten — zu einem wackern Director, nach besonderer Neigung aber vor allem zu einem trefflichen Lehrer des Gesanges, und zwar des elementarischen sowol, als des höhern, künstlerischen, ausgebildet habe, dass er sein bedeutendes Talent und seine trefflichen Einsichten als Componist, vornamlich der Kirchenmusik widme, und nun nach Deutschland zurückgekehrt sey, um mit diesen Vorzügen, und zugleich denen, eines achtungswürdigen, auch durch Welt und Erfahrung gebildeten Mannes, in irgend einem anständigen Amte nützlich zu werden. Als Lehrer des Gesanges empfehlen ihn mehr, als unsre Worte es könnten, die *Mittheilungen über Gesang und Gesangmethode*, die er vor zwey Jahren in diesen unsern Blättern, doch ohne seinen Namen, bekannt machte: als Componisten werden ihn vielleicht im kurzen treffliche Arbeiten, die uns bekannt sind, empfehlen, und indess mag das kleine Blatt, das er, ohne einen bedeutenden Werth darauf zu legen, für eine Singanstalt schrieb — das *Vater-Unser* der Beylage — auf ihn, in jener Beziehung aufmerksam machen. Auch werde noch erwähnt, dass er ein tüchtiger Mathematiker ist. — Ihr anderer Bruder, Hr. *Wilhelm Häser*, ist, als ein nur gebildeter und beliebter Theatersänger (jetzt in Stuttgardt) unter uns bekannter; aber zugleich ein, zu Einsichten in das innere Wesen seiner Kunst ausgezeichneter Mann und ein angenehmer Componist. Von diesem erhalten die Leser das zweyte Stück der Beylage: das *Wiegenlied*. Wir wählen es aus einer beträchtlichen Anzahl von Gesängen fast aller neuern Gattungen, und versichern, dass mehrere diesem gefälligen Liede nicht nachstehen. — Uns aber entschuldigen andere Leser, wenn wir hier, ohne irgend eine Veranlassung von aussen, uns, wie im zutraulichen Gespräch, über diese werthen Geschwister geäussert haben, zumal da ja unter denen, die dies Blatt empfangen, auch solche sind, welche den ersten dieser Brüder in Verhältnisse bringen können, wo er zur Bildung und Freude Vieler ganz gewiss sehr wohlthätig wirken, und auch selbst ein zufriedenes Daseyn finden würde. *d. Redact.*

(Hierbey die musikalische Beylage No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Chor.

A. F. Häser.

Largo.

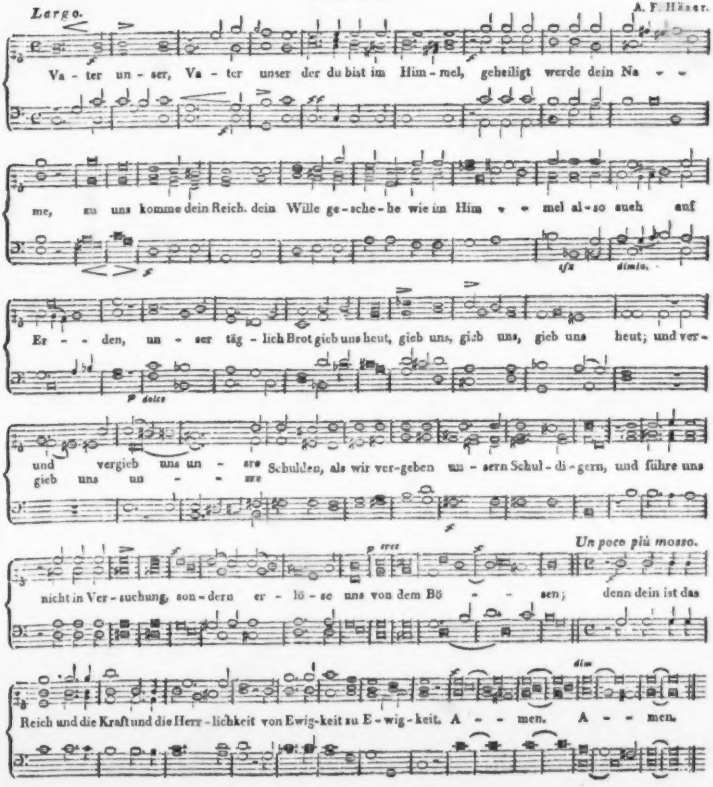

Wiegenlied.

Commodette. W. Häser.

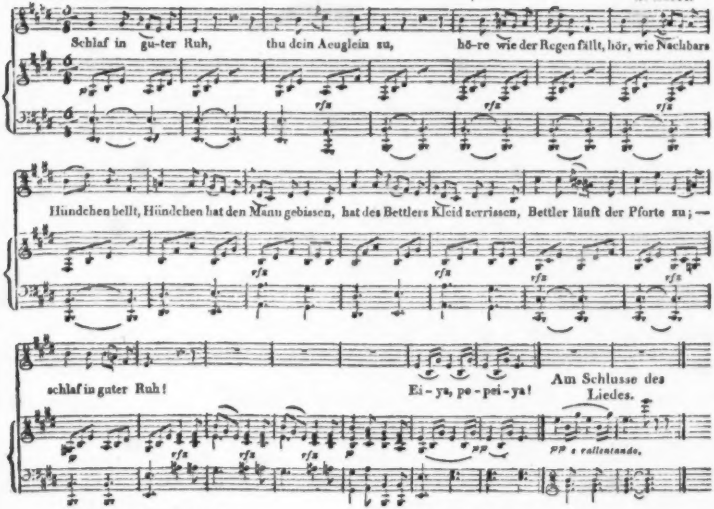

2) Still mein süsses Kind!
Hu! wie weht der Wind!
Häschen, Häschen spitzt das Ohr,
Sieht aus langem Gras hervor,
Jäger kommt im grünen Kleide,
Jagt das Häschen von der Weide,
Häschen läuft geschwind — geschwind!
Schlaf mein süsses Kind! Eiya! popeya!

3) Bettchen schön und nett:
Schlaf im schönen Bett!
Hühnchen sucht in Scheun' und Stall,
Sucht im Hof und überall,
Bald muss Hund und Katz' sich regen,
Kann das warme Ei nicht legen,
Wenn's doch so ein Lager hätt',
Kind, ein weiches Bett! Eiya! popeya!

4) Schlaf die Wänglein roth,
Hast noch keine Noth;
Täubchen fliegt durch Feld und Flur,
Fliegt, und sucht ein Körnchen nur;
Ach! die Kleinen still und bange
Sprechen: „Mutter bleibt so lange!
Mutter bleibt bis Abendroth —
Schlaf, hast keine Noth! Eiya! popeya!

5) Kannst nun ruhig seyn:
Bettler kehrt schon ein;
Häschen schläft im Stacheldorn,
Hühnchen legt das Ei ins Korn,
Täubchen schnäbelt seine Jungen,
Vöglein hat nun ausgesungen, —
Still ist alles, Gross und Klein,
Schlaf nun ruhig ein! Eiya! popeya

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. **№. 45.** 1814.

Daniel Gottlob Türk.

(Fortsetzung aus der 44sten No.)

Die letzte, im Druck erschienene Schrift unsres *Türk* ist seine: *Anleitung zu Temperaturberechnungen, für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können, insbesondre aber für die Besitzer des Kirnbergerschen Werkes: die Kunst des reinen Satzes.* Halle, bey Schimmelpfennig. 1808. Eigentlich schon 1806. Auch sind einige Exemplare mit dieser Jahreszahl ausgegeben worden. Da aber die, im October desselben Jahres eingetretnen kriegerischen Umstände den Bücherverkehr unterbrachen; so blieb sie liegen, bis 1808, und wurde dann mit einem neuen Titelblatte in den Buchhandel gebracht.

Diese Schrift ist in Ansehung aller Vorzüge, welche die frühern auszeichnen, die vollendetste; und das ist um so erfreulicher, da die Musiker heutiges Tages gerade in diesem Felde am wenigsten bewandert zu seyn pflegen.

Die eine Hauptaufgabe, welche die mathematische Klanglehre, oder die sogenannte *Kanonik*, zu lösen hat, ist, dass sie die Verhältnisse der Töne berechnen lehrt, und zwar vornämlich zum Behufe der Temperaturen. Die vollständige Bearbeitung dieser Aufgabe ist der Zweck dieser Schrift, die deshalb auch eine Anleitung zu Temperaturberechnungen genannt wurde.

Nach Entwickelung der nöthigen Vorbegriffe werden zuerst alle gebräuchlichen, einfachen (eine Octave nicht überschreitenden) Intervalle aufgesucht und in Zahlen ausgedrückt. Dann wird gehandelt von der *Addition* der Tonverhältnisse, von der *Subtraction*, von der *Vergleichung* (*Comparation*), von der *Verbindung* (*Copulation*), und von der *Theilung* derselben, der arithmetischen sowol, als auch der harmonischen und geometrischen. Zum Behufe der letztern, so wie auch der nachfolgenden Untersuchungen, wird die Lehre von den Decimalbrüchen, von den Potenzen und Wurzeln, und von den Logarithmen eingeschaltet, und dann die Lehre von den *Temperaturen* mit ungemeiner Klarheit und Gründlichkeit aus einander gesetzt. Was Temperatur überhaupt heisse. Nothwendigkeit derselben. Welche Intervalle Temperatur zulassen, und wie viel diese höchstens betragen dürfe. Die gewöhnlichsten temperirten Intervalle, mit den sie ausdrückenden Zahlen. *Gleichschwebende* Temperatur. Ihre Berechnung und Prüfung. *Fast gleichschwebende* Temperaturen. *Ungleich schwebende.* Die *Kirnbergersche.* Die von *Neidhardt.* Von *Werkmeister.* Eine ältere, deren Urheber unbekannt ist. Die von *Silbermann.* Von *Kepler.* Von *Euler.* Von *Wiese* u. andern. Berechnung *enharmonischer* Tonleitern. Vom Auftragen einer Temperatur auf das Monochord. *Zusätze* zu Kirnbergers Kunst des reinen Satzes.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsanzeige lässt sich die Reichhaltigkeit dieses trefflichen Werkes im Allgemeinen übersehen. Es ist aber reichhaltig, nicht blos durch die Menge der darin behandelten Gegenstände, sondern hauptsächlich durch die Art, wie die Untersuchungen ausgeführt werden. Denn in jedem Abschnitte findet man neue Bemerkungen, oder bekannte Sachen in ein neues Licht gestellt, Irrthümer berichtigt, Begriffe oder Lehrsätze aufgeklärt, erweitert, näher bestimmt, mit neuen Gründen unterstützt.

Manche dabey vorkommende Betrachtungen lassen freylich eben darum, weil man am liebsten von dem Verfasser darüber belehrt seyn möchte, den Wunsch übrig, dass der Plan dieses Werkes erlaubt hätte, dabey noch weiter zu gehen.

Ich rechne dahin vornämlich die Lehre von der harmonischen Theilung der Intervalle. Es ist nur gezeigt, wie ein Intervall in zwey Theile harmonisch getheilt werde, und die Gründe des Ver-

fahrens sind nicht entwickelt. Zu dem Zwecke dieses Werkes war es allerdings auch nicht nöthig, tiefer in die Sache einzugehen. Aber eines Theils giebt es doch Fälle, wo die harmonische Theilung gegebner Intervalle, auch in mehr als zwey Theile, auf reine und in der Ausübung brauchbare Intervalle führt; so wie z. B. die harmonische Theilung der Octave in drey Theile:

$$6o - 45 - 36 - 3o$$

die Intervalle

$$6o : 45 = c : f \text{ (z. B.)}$$
$$45 : 36 = f : a$$
$$36 : 3o = a : c$$

hervor bringt.

Andern Theils sind denen, welche die Wissenschaft der Töne um ihrer selbst willen lieben, auch solche, dahin einschlagende Betrachtungen anziehend, welche gerade nicht unmittelbar für die Ausübung gehören. Diesen wird es daher nicht unangenehm seyn, wenn ich mir erlaube, hier beyläufig eine allgemeine Methode mitzutheilen, wonach gegebne Verhältnisse in jede beliebige Anzahl von Theilen harmonisch getheilt, und überhaupt alle, die harmonischen Reihen betreffenden Aufgaben aufgelöset werden können; eine Methode, die auf einer ganz andern Idee beruhet und leichter ist, als diejenige, die ich, bey der Anzeige des vorliegenden Werkes, in der allgem. Lit. Zeitung (1809. Jan. No. 11.), angegeben habe.

Das Wesen einer *harmonischen Proportion* bestehet darin: dass der Unterschied der Glieder in dem einen Verhältnisse zu dem in dem andern sich verhält, wie das erste Glied zu dem letzten. Also a, b, c, d sind in harmonischer Proportion, wenn

$$(a - b) : (c - d) = a : d;$$

und a, b, c bilden eine *stetige* harmonische Proportion, wenn

$$(a - b) : (b - c) = a : c.$$

Eine Reihe von mehr als drey Gliedern, worin jede drey, zunächst auf einander folgenden eine (stetige) harmonische Proportion ausmachen, heisst eine *harmonische Reihe* (*Progression*).

I. Der Ausdruck

$$\frac{m}{m}a,\ \frac{m}{m+1}a,\ \frac{m}{m+2}a,\ \frac{m}{m+3}a \ldots\ldots$$

ist eine allgemeine Formel für die harmonische Reihe. Denn a und m mögen bezeichnen, welche Zahlen man will; so bilden jede drey zunächst auf einander folgenden Glieder eine harmonische Proportion. Denn man nehme von denselben drey beliebige:

$$\frac{m}{m+(n-1)}a,\ \frac{m}{m+n}a,\ \frac{m}{m+(n+1)}a,$$

und mache sie gleichnamig; so wird der Zähler

des ersten $= ma\,(m+n)\quad(m+n+1)$,
des zweyten $= ma\,(m+n+1)\,(m+n+1)$,
des dritten $= ma\,(m+n+1)\,(m+n)$.

Also ist, wie die Subtraction zeigt, der Unterschied

des ersten und zweyten $= ma\,(m+n+1)$,
des zweyten und dritten $= ma\,(m+n+1)$,

Diese Unterschiede aber verhalten sich, wie das erste und letzte Glied. Denn es ist

$$ma(m+n+1) : ma(m+n+1)$$
$$= ma\,(m+n)\,(m+n+1) : ma\,(m+n+1)\,(m+n);$$

wie erhellet, wenn man beyde Glieder des letztern Verhältnisses durch $m+n$ verkleinert.

Z. B. $\frac{5}{5}6o,\ \frac{5}{5+1}6o,\ \frac{5}{5+2}6o,\ \frac{5}{5+3}6o,$

giebt die, oben erwähnte, harmonische Reihe

$$6o,\ 45,\ 36,\ 3o.$$

II. Die Zahl m heisse der *Name* der harmonischen Reihe; in dem angeführten Beyspiele (I) die Zahl 5.

Die Reihe ist *fallend* oder *steigend*, je nachdem der Name positiv oder negativ genommen; oder, welches hier gleich gilt, je nachdem in dem Nenner des Coefficienten $\frac{m}{m+\ldots}$ die Zahlen 1, 2, 3 ... addirt oder subtrahirt werden. Z. B.

$$\frac{6}{6}3o,\ \frac{6}{6-1}3o,\ \frac{6}{6-2}3o,\ \frac{6}{6-3}3o,$$

giebt die steigende Reihe

$$3o,\ 36,\ 45,\ 6o.$$

III. Das erste Glied, a, und der Name, m, einer harmonischen Reihe sind gegeben; man soll jedes andere finden.

Das verlangte Glied sey das n^{te}; so ist dasselbe $= \frac{m}{m+(n-1)}a$; wie aus I unmittelbar erhellet.

Wenn 6o das erste Glied, und 5 der Name einer fallenden Reihe ist; so ist z. B. das vierte

Glied $= \frac{5}{5+(4-1)}\,60 = 30$; wie in dem Beyspiele unter I.

Oder, wenn 30 das erste Glied und 6 der Name einer fallenden Reihe ist; so ist das vierte Glied $= \frac{6}{6-(4-1)}\,30 = 60$; wie in dem Beyspiele unter II.

IV. Das erste Glied, a, und irgend ein anderes, d, einer harmonischen Reihe sind gegeben; man soll den Namen, m, finden.

Es sey d das n^{te} Glied einer fallenden harmonischen Reihe; so ist (III) $d = \frac{m}{m+(n-1)}\,a$.

folglich $md + nd - d = ma$,
folglich $nd - d = ma - md$,
folglich $(n-1)d = (a-d)m$
folglich $m = \frac{(n-1)d}{a-d}$.

Wenn 60 das erste und 30 das vierte Glied ist; so ist der Name $= \frac{(4-1)\,30}{60-30} = 3$, wie in dem Beyspiele unter I.

Dasselbe Gesetz gilt auch für die steigende Reihe. Denn obgleich, wenn $d = \frac{m}{m-(n-1)}\,a$ ist (III); eigentlich $m = \frac{(-n+1)\,d}{a-d}$, oder $= \frac{(n-1)\,d}{d-a}$ seyn würde; so sind doch diese Ausdrücke, von der Qualität der Zahlen, worauf hier nichts ankömmt, abgesehen, mit dem vorigen gleichgültig, und es kann daher auch für die steigende Reihe $m = \frac{(n-1)\,d}{a-d}$ genommen werden.

Es sey 30 das erste, und 60 das vierte Glied einer steigenden Reihe; so ist der Name $= \frac{(4-1)\,60}{30-60} = 6$; wie in dem obigen Beyspiele (II).

V. Ist d das zweyte Glied; so ist $m = \frac{d}{a-d}$.

Wäre das erste Glied, 60, und das zweyte, 45, gegeben; so finde man $m = \frac{45}{60-45} = 3$.

Wäre das erste Glied 30, und das zweyte 36; so finde man $m = \frac{36}{30-36} = 6$; (nämlich, wie vorher, ohne Rücksicht auf die Qualität).

VI. Das erste und zweyte Glied, a und b, einer harmonischen Reihe sind gegeben; man soll jedes andre Glied finden.

Suche (IV) den Namen; so kann jedes andere Glied gefunden werden (III).

VII. In dem besondern Falle, wenn zu zwey Gliedern das dritte verlangt wird, ist es nicht nothig, den Namen erst zu suchen. Denn das Product des ersten und zweyten Gliedes, dividirt durch den Unterschied des doppelten ersten Gliedes vom zweyten, giebt das dritte Glied. Denn $\left(\frac{ma}{m}\cdot\frac{ma}{m+1}\right) : \left(\frac{2\,ma}{m} - \frac{ma}{m+1}\right) = \frac{ma}{m+2}$, welches das dritte Glied ist (I). Ist also a das erste, b das zweyte und x das dritte Glied; so ist $x = \frac{ab}{2a-b}$.

Sey 60 das erste, und 45 das zweyte Glied; so ist das dritte $= \frac{60.45}{2.60-45} = 36$ (I); oder 30 das erste, und 36 das zweyte, so ist das dritte $= \frac{30.36}{2.30-36} = 45$ (II).

VIII. Das erste und letzte Glied, a und d, einer harmonischen Reihe sind gegeben; man soll die Mittelglieder finden.

Suche (IV) den Namen; so kann jedes andere Glied gefunden werden (III).

Sey 60 das erste, und 30 das letzte Glied einer viergliedrigen Reihe; so ist (IV) der Name $= 3$; folglich (III)

das zweyte Glied $= \frac{3}{3+1}\,60 = 45$

das dritte Glied $= \frac{3}{3+2}\,60 = 36$.

Steigt die Reihe, und ist 30 das erste, 60 das letzte (vierte) Glied; so ist (IV) der Name $= 6$; folglich (III)

das zweyte Glied $= \frac{6}{6-1}\,30 = 36$

das dritte Glied $= \frac{6}{6-2}\,30 = 45$.

IX. Ein gegebnes Verhältnis, a : d, in jede verlangte Anzahl Theile harmonisch zu theilen.

Suche (VIII) zu a und d so viel Mittelglieder, dass eine harmonische Reihe entsteht, die ein Glied mehr hat, als Theile verlangt werden.

Soll z. B. 60 : 30 in drey Theile harmonisch getheilt werden; so suche zwey Mittelglieder, damit eine Reihe von vier Gliedern herauskommt. Das giebt (VIII) die Reihe: 60 — 45 — 36 — 30; wodurch das Verhältnis 60 : 30 in die drey Theile 60 : 45, 45 : 36, 36 : 30 harmonisch getheilt ist.

X. Eine leichte Rechnung zeigt, dass

$$\left(\frac{ma}{m}-\frac{ma}{m+2}\right):\frac{1}{2}\left(\frac{ma}{m}+\frac{ma}{m+2}\right)=\frac{ma}{m+1}.$$

Das heist (I): das Product aus dem ersten und dritten Gliede, durch die halbe Summe eben dieser Glieder dividirt, giebt das zweyte Glied.

Hierauf beruhet das gewöhnliche Verfahren, wenn ein gegebnes Intervall nur in zwey Theile harmonisch getheilt, also nur ein Mittelglied gesucht werden soll. Nur nimmt man, um im Divisor Brüche zu vermeiden, das Product der gegebnen Glieder doppelt; und dividirt dafür mit der ganzen Summe derselben (Temperaturber. § 161).

XI. Wenn b das harmonische Mittelglied zwischen a und c ist; so ist (X) $b=\frac{2ac}{a+c}$,

folglich $b:\frac{1}{2}(a+c)=ac:$

folglich $\frac{1}{2}(a+c):a=c:b$;

d. i. das harmonische Mittel zwischen zwey Zahlen ist allemal die vierte Proportionale zu dem arithmetischen Mittel eben dieser Zahlen und ihnen selbst. Denn $\frac{1}{2}(a+c)$ ist bekanntlich das arithmetische Mittel zwischen a und c.

XII. Sind a, b, c, d in harmonischer Proportion, folglich

$$(a-b):(c-d)=a:d;$$

so ist auch

$$n(a-b):n(c-d)=na:nd;\text{ oder}$$
$$(na-nb):(nc-nd)=na:nd;$$

folglich machen na, nb, nc, nd auch eine harmonische Proportion aus.

In jeder harmonischen Proportion, folglich auch Reihe, kann man also die Glieder mit einerley beliebigen Zahl multipliciren; folglich auch dividiren.

Für die Reihe erhellet das nämliche aus der allgemeinen Formel (I). Denn weil a jede Zahl seyn kann (I); so kann dafür auch na oder $\frac{a}{n}$ gesetzt werden.

XIII. Es ist a, $\frac{2a}{\frac{1}{2}(a+c)}$, c alle Mal eine harmonische Proportion (X); folglich (XII) auch

$$\tfrac{1}{2}(a+c)a,\ ac,\ \tfrac{1}{2}(a+c)c.$$

Hierauf beruhet eine andre Art, ein gegebnes Intervall, a : c, in zwey Theile harmonisch zu theilen. Man sucht erst das arithmetische Mittel zwischen a und c, d. i. $\frac{1}{2}(a+c)$; multiplicirt damit sowohl a als c, und stellt dann ihr Product, ac, als harmonischen Theiler in die Mitte (Temperaturber. § 160).

XIV. Zu drey Gliedern a, b, c, die vierte harmonische Proportionale, x, zu finden.

Es muss seyn

$$(a-b):(c-x)=a:x;$$

folglich auch

$$(a-b):a=(c-x):x;$$

folglich (die Hinterglieder zu den Vordergliedern gesetzt)

$$(2a-b):a=c:x;$$

folglich

$$x=\frac{ac}{2a-b}$$

Z. B. zu 3, 4, 8 ist das vierte Glied $=\frac{4.8}{2.3-4}=12$.

XV. Wenn c=b ist, (in der stätigen Proportion); so ist

$$x=\frac{ab}{2a-b}$$

das dritte Glied zu a und b; wie oben (VII).

XVI. In einer harmonischen Reihe sind Product und Unterschied jeder zwey unmittelbar auf einander folgenden Glieder in dem nämlichen Verhältnisse.

Das Product der beyden ersten Glieder, $\frac{ma}{m}$ und $\frac{ma}{m+1}$, einer fallenden Reihe ist $=\frac{m^2a^2}{m^2+m}$;

ihr Unterschied $=\frac{ma}{m^2+m}$ und

$$\frac{m^2a^2}{m^2+m}:\frac{ma}{m^2+m}=ma.$$

Nimmt man nun irgend ein andres Glied, das $(n-1)^{te}$, und das zunächst darauf folgende n^{te}, d. i. (III)

$$\frac{ma}{m+(n-2)} \text{ und } \frac{ma}{m+(n-1)};$$

so ist ihr Product $= \frac{m^2a^2}{(m+n-2)(m+n-1)}$;

ihr Unterschied $= \frac{ma}{(m+n-2)(m+n-1)}$;

und

$$\frac{m^2a^2}{(m+n-2)(m+n-1)} : \frac{ma}{(m+n-2)(m+n-1)} = ma.$$

Für die steigende Reihe gilt das nämliche; was auch in diesem Ausdrucke durch doppelte Zeichen gleich angedeutet werden könnte.

XVII. Das arithmetische, das geometrische, und das harmonische Mittel zwischen zwey Zahlen, a und c, bilden eine (stätige, geometrische) Proportion. Nämlich

$$\tfrac{1}{2}(a+c) : \sqrt{ac} : \frac{ac}{\tfrac{1}{2}(a+c)}$$

Denn es ist der Exponent des zweyten Verhältnisses

$$\frac{\sqrt{ac}}{ac} = \frac{\sqrt{ac}.\tfrac{1}{2}(a+c)}{ac} = \frac{\tfrac{1}{2}(a+c)}{\sqrt{ac}};$$

$$\overline{\tfrac{1}{2}(a+c)}$$

welches offenbar auch der Exponent des ersten Verhaltnisses ist.

Also kann, nach bekannten Regeln,

1) aus dem arithmetischen und geometrischen Mittel das harmonische gefunden werden. Es ist

$$\frac{\sqrt{ac}.\sqrt{ac}}{\tfrac{1}{2}(a+c)} = \frac{ac}{\tfrac{1}{2}(a+c)}$$

2) aus dem harmonischen und geometrischen das arithmetische. Es ist

$$\frac{\sqrt{ac}.\sqrt{ac}}{ac} = \frac{ac}{ac} = \tfrac{1}{2}(a+c);$$

$$\overline{\tfrac{1}{2}(a+c)} \quad \overline{\tfrac{1}{2}(a+c)}$$

3) aus dem arithmetischen und harmonischen das geometrische. Es ist

$$\sqrt{\tfrac{1}{2}(a+c) \times \frac{ac}{\tfrac{1}{2}(a+c)}} = \sqrt{ac},$$

weil offenbar $\frac{1}{2}(a+c) \times \frac{ac}{\frac{1}{2}(a+c)} = ac$ ist.

Z. B. zwischen 18 und 2 sind

$$10,\ 6,\ 3\tfrac{6}{10}$$

das arithmetische, das geometrische und das harmonische Mittel, und es ist offenbar

$$10 : 6 : 5\frac{6}{10};$$

auch

1) $\frac{6.6}{10} = 3.\frac{6}{10}$;

2) $\frac{6.6}{5\frac{6}{10}} = 10$; und

3) $\sqrt{(10.5\frac{6}{10})} = 6.$

Maass.

Nachrichten.

Berlin, den 28sten October. Dass die königl. Schauspiele am 22sten Sept. ihren Generaldirector, Aug. Wilh. Iffland, 55½ Jahr alt, verloren haben, wissen Ihre Leser längst aus öffentlichen Blättern. Er war 18 Jahre die Zierde unserer Bühne, und obgleich er wenig Kenntnis der Musik besass, so überliess er doch, und das verdient allerdings Anerkennung, die Führung der musikalischen Angelegenheiten geprüften Männern, wie die Musikdirectoren Weber, Seidel und Gürrlich bekanntlich sind. Bey seiner Todtenfeyer am 25sten, dem Tage seines Begräbnisses, sprach Hr. Beschort mit tiefem Gefühl, eine von Hrn. Herklots gedichtete Rede, und dann führte man das vollendetste Stück des Verstorbenen, die *Jäger*, nach der neuen Bearbeitung, meisterhaft auf.

Den 27sten gab Hr. Pucci, im Dienste des Kaisers von Russland, ganz allein ein Schauspiel im Theater, und zwar, zum ersten und letzten Mal: *Il Calzolajo deriso, ò sia il convito dei Spiriti*, Opera buffa in 2 Acten, mit Musik vom kais. russ. Kapellm. Kavos. Ausser Hrn. Pucci spielten jedoch noch Kobolde und Gespenster, die dem armen Schuhmacher sein Haus verleiden wollten, aber ihn endlich mit vielen Schätzen beglückten. Hr. Pucci hat leider keine Stimme mehr; sonst würde das Stück, das eine sehr angenehme Musik hat, wol gefallen haben. Am erträglichsten fand man die Polonaise, die in den deutschen Gesängen (die Direction hatte die italienischen Gesänge nur ziemlich schlecht deutsch übersetzt abdrucken lassen) anfängt: Wenn ich in meiner Nähe etc. — Den 29sten gab der Musikd. Basset mit seinen Söhnen Concert im Saale der Stadt

Paris. Hr. P. Basset trug ein Violoncellconc. von B. Romberg, Hr. C. Basset ein Violinconc. von Spohr, und die Gebrüder Basset Variationen für Violin und Violoncell, die sich mit dem Thema des Schweizer-Kuhreigens endigten, nicht ohne Beyfall des wenig zahlreichen Publicums vor.

Den 15ten d. ward zum ersten Mal die, seit Monaten erwartete Oper, *Ferdinand Cortez*, oder die Eroberung von Mexico, in 3 Aeten, mit Tanzen, aus dem Französ. übersetzt von J. O. H. Schaum, mit Musik von Spontini, zur Geburtsfeyer des Kronprinzen gegeben. Sie ist Ihren Lesern längst aus Berichten von Paris, Wien etc. bekannt, und deswegen begnüge ich mich, Ihnen nur die Besetzung der Hauptrollen und diejenigen Stücke anzugeben, die in dieser, mit allem Pomp der Decorationen, Tänze, Anzüge etc. gegebenen Oper am meisten gefielen. Hr. Eunike gab den Cortez, Hr. Blume den Telasko. Hr. Stümer den Alvarez, Hr. Gosler (vom Theater zu Aschaffenburg, der schon am 29sten Septbr. den Dorist in Martins *Baum der Diana* mit Beyfall gegeben hatte, und von der Direction für die nächsten Wochen engagirt worden ist,) den Oberpriester, Mad. Schulz die Amazily. Im ersten Acte gefielen der Chor: Hinweg von diesem Ort etc.; die 2te Scene mit Chor: Ihr Gefährten, seit wenn fühlt bey Cortez Erscheinen etc.; Amazilys Arie: Weh mir, sie ist nicht mehr etc.; das Duett von Amazily und Cortez: Welch neuer Ton erschallet hier etc.; und der Schlusschor der Spanier: Wir folgen willig dir etc.; im 2ten Acte die erste Scene von Spaniern und Telasko: Dass unser Muth sich von neuem entflamme etc.; das Duett zwischen Telasko und Amazily: Mexico's Gott etc.; Amazilys Arie: Ja dir, der du mein Schicksal leitest etc.; das Duett von Cortez und Amazily: Lass, o gütiger Himmel etc., und Amazily's Scene: Ich flieh ihre zärtliche Freundschaft etc.; im 3ten Acte die Hymne von Alvarez und zwey Spaniern (Hr. Gern und Weizmann): Gott, du Schöpfer auch dieses Welttheils etc. — Zur Nachfeyer dieses Geburtsfestes ward am 16ten ein Concert zum Besten der Waisen im Friedrichsstift, deren Vater für das Vaterland gefallen sind, im Theatersaal gegeben. Ausgezeichnet waren: eine Ouverture von Winter, ein Violinconc. von Möser, eine Scene von Cimarosa, gesungen von Dem. Schmalz, Scene und Arie von Par, ges. von Hrn. Fischer, und ein vierstimmiger Gesang, (Im Arm der Liebe ruht sichs wohl etc.) vorgetragen von den Hrn. Eunike, Stümer, Blume und Gern, mit Begleitung der Harmonika, die Hr. Pohl sehr zart spielte. Die reine Einnahme betrug 428 Rthlr. — Am Jahresfeste der leipziger Schlacht, den 19ten, wurde im Opernhause, ausser Kotzebue's *Rückkehr der Freywilligen* oder dem patriotischen Gelübde, und dem schon vor einigen Monaten aufgeführten Ballet: *Die glückliche Rückkehr*, mit Musik von Gürrlich, zum ersten Mal mit vielem Beyfall des überzahlreichen Publicums gegeben: Die 100jährigen Eichen oder das Jahr 1914, Vorspiel mit Gesängen und Tänzen in einem Act, vom Hrn. v. Kotzebue, das auch schon in Wien mit Beyfall aufgenommen wurde, und die heiligen Empfindungen des gesammten Deutschlands an diesem festlichen Tage laut anspricht. Hr. Kapellm. Weber hatte die dazu gehörigen Chöre der Handwerker, der Ackerleute und Winzer, der Schiffer, der Gelehrten und Künstler, trefflich componirt, und sie machten viele Wirkung.

Bey der neuen Ausstellung von Kunstwerken von der königl. Akademie der Künste sind nur wenige musikal. Instrumente vorhanden. Mangel an Arbeitern im vorigen Jahre ist die Ursache dieser Erscheinung. Von Hrn. Thielemann, akademischen Künstler, findet man 3 Guitarren, mit verbesserter Mensur, von Sandelholz gearbeitet, und von Hrn. K. Mandel eine Guitarre von ebenem Maser.

Seit einiger Zeit geben die Gebrüder Bliesener, königl. Kammermusiker, des Mittwochs musikal. Uebungs-divertissements, wo jedes Mitglied seine eignen Musikalien zum beliebigen Durchspielen mitbringen kann; des Sonntags werden Quartette eingeübt. Ihre Abonnementsconcerte im Saale der Stadt Paris nehmen den 27sten ihren Anfang.

Unter den neuen Musikalien zeichnen sich aus: die 4te Sammlung von B. A. Weber's Gesängen mit Begleitung des Fortepiano (mit Texten von Gothe, Herder, Klopstock, Claudius, von Voss) und das erste Heft von Beczwarzowsky's Liedern (oder Theod. Körner's Leyer und Schwert.)

Der Prediger und Schulinspector Richter zu Techow, bey Pritzwalk, hat ein sehr brauchbares musikal. Schulgesangbuch angekündigt, das sich genau an die, vom Oberconsistorialrath Natorp in Potsdam im vorigen Jahre herausgegebene Anleitung, zum Unterweisen im Singen anschliessen, und Intonationen und Antiphonien zum kirchlichen

Gebrauch, einige 30 Choralmelodien und einige 30 Lieder enthalten wird. Statt der sonst üblichen Noten sind zur Darstellung der Töne Ziffern gewählt. Den Subscribenten wird der gedruckte Bogen für 4 Pfennige abgelassen, so dass das ganze, aus 20 bis 25 Bogen in Quer-Quart bestehende Buch höchstens 8 bis 9 Gr. Cour. kosten wird.

Leipzig. Am 24sten Octbr. gaben Hr. und Mad. Werner, vom grossherzogl. Theater in Mannheim, ein Concert, das, durch Einfluss ungünstiger Verhältnisse, nicht sehr besucht war, aber bey den Anwesenden vielen und sehr verdienten Beyfall fand. Mad. W., von Weimar gebürtig, war uns schon früher vortheilhaft bekannt, indem sie auf einige Zeit im hiesigen stehenden Conc. mit Beyfall sang: seitdem hat sie aber nicht nur ihre Methode und Kunstfertigkeit, sondern auch ihren Geschmack, und, wie es scheint, ihr inneres Wesen überhaupt, viel mehr ausgebildet, so dass sie jetzt in mehr als Einer Hinsicht eine wahrhaft vorzügliche Sängerin zu nennen ist — sollte auch ihre Stimme selbst, besonders in den mittlern Tönen, (wie es scheint, durch öfteres Uebernehmen in Absicht auf Stärke,) an jugendlich anmuthigem Wohllaut einigermassen verloren haben. Hr. W. ist von Seiten des Organs weit weniger von der Natur begünstiget, zeigt aber überall, dass er seine Kunst verstehet, auch vielen Fleiss angewendet hat, das ihm Verliehene möglichst vortheilhaft darzulegen. Mad. W. sang die Haupt-cene und Arie der Briseide aus Pars *Achille*, eine ernsthafte, sehr schwierige Scene und Arie von Portogallo, (*In quale orrendo io caddi abisso — Per queste amare lacrime* —) und mit ihrem Manne, das Recitativ und beliebte Duett Sim. Mayers: *Che al mio bene* — aus *Adelasia*, so wie zum Schluss einige (in ihrer Art vortreffliche) komische Duette von Guglielmi und Cimarosa, blos mit Begleitung des Pianoforte. Auf die Vorzüge, welche sie in den ernsthaften Stücken zeigte, haben wir schon oben gedeutet; möchte es aber wol der schöne Ausdruck in den zärteren Stellen, so wie überall die vollkommene Sicherheit des Vortrags und Reinheit der Intonation, vorzüglich noch zu rühmen seyn. In den komischen Duetten überraschte uns Mad. W. noch aufs Angenehmste durch Sinn für die einnehmenden, pikanten, fast unwiderstehlich erheiternden Eigenthumlichkeiten des echten, feiner komischen, italienischen Gesanges, und durch ein Talent und eine Geschicklichkeit, diese Eigenthümlichkeiten so allerliebst darzulegen, wie wir es von Italienerinnen wol öfters, von Deutschen aber sehr selten gehört haben. Hierin unterstützte sie Hr. W. ebenfalls vorzüglich; dazu reichte auch seine Stimme aus, und hier konnte er unbehindert seine Bildung geltend machen. Auch seine Begleitung auf dem Pianoforte war ganz, wie sie zu so etwas seyn soll. — Mad. W. trat sodann mehrmals auf dem Theater auf, und zwar in der Rolle der Prinzessin im *Johann von Paris*, der Donna Anna im *Don Juan*, der Camilla, der Gräfin Armand etc. Sie fand jedesmal Beyfall, nur einmal lebhaftern, als das andere; und fand ihn um so mehr, da sie zugleich eine verständige und wirklich gebildete Schauspielerin ist. Mehr über diese ihre Darstellungen zu sagen, sind wir ausser Stande, da wir meist verhindert waren, ihnen selbst beyzuwohnen. — An jenem ersten Abende trat auch Hr. Greuser aus Dresden, nun Mitglied unsers Orchesters, zum ersten Mal mit einem Flötenconc. von Ebers (D dur, D moll, D dur,) auf. Die Composition war, wenn auch kein an-gezeichnetes Kunstwerk, doch interessant geschrieben, effectuirend instrumentirt, und für das Hauptinstrument vortheilhaft eingerichtet, ohne mit Schwierigkeiten überhäuft zu seyn. Das Spiel des jungen, talentvollen Mannes wurde vom Auditorio ganz richtig gewürdigt, indem es sein erstes Allegro nicht, wol aber sein Adagio und Finale applaudirte. Sein schöner, möglichst modificirter, und echter Flöten-Ton nämlich ist für starke Bravoursätze nicht kräftig und hervorstechend genug; desto einnehmender aber für zierlich gewandte, oder für sanft melodiöse Satze. Diesem angemessen ist auch sein Ausdruck; und übrigens sein Spiel präcis, rund, und vollkommen rein in der Intonation. Wir wünschen sehr, dass Hr. G. im Fortgange seiner Ausbildung die hier gerühmten Vorzüge nicht etwa dem schärfern, schneidendern Tone und dem auffallendern Bravourspiel aufopfere, sollten ihn auch die Beyspiele mancher jetziger Flötenvirtuosen und die Forderungen verschiedener Componisten für dies Instrument, dazu anlocken. Wäre die eine oder die andere Unvollkommenheit nun einmal unvermeidlich: so würden, eben bey der *Flöte*, sich gewiss alle Stimmen der Vorurtheilfreyen gegen diejenige jener Unvollkommenheiten erklären, von welcher er sich bisher frey erhalten hat. Aber so ist es nicht: Hr. G., so

wie jeder, der mit Talent, Einsicht und Geschmack sich für dies Instrument höher ausbildet, wird finden, man könne auch hier das Eine thun, ohne das Andere zu lassen, obgleich es — wie alles wahrhaft Vorzügliche in der Ausübung der Künste — freylich nicht leicht ist. Schon früher hatten wir übrigens mit Vergnügen bemerkt, wie verständig, sorgsam und geschmackvoll Hr. G. seine Flöte auch da behandelte, wo sie blos begleitend oder mit kleinen obligaten Sätzen sich zu zeigen hatte; und da von ihm hier zum ersten Male öffentlich gesprochen wird, mögen es uns auswärtige Leser zu gute halten, wenn wir zu lange bey ihm verweilet seyn sollten.

Recensionen.

Die Zerstörung von Moskwa, eine grosse Phantasie für das Pianoforte, — — von D. Steibelt, kaiserl. russ. Kapellm. Leipzig, bey Peters. (Preis 1 Rthlr.)

Wir wollen das alte Facultät-Urtheil über alle Werke dieser Gattung nicht wiederholen, da es zwar gegründet, aber auch bekannt genug ist, und es ihm gehet, wie manchem andern Facultät-Urtheil: die Leute lassen es in Friede auf sich selbst beruhen, und thun übrigens, was ihnen gefällt. Lieber nehmen wir unbefangen hin, was uns hier geboten wird, und bemerken nur, wie wir es, eben in *seiner* Art, gefunden haben.

So viel ist wol, als von allen zugestanden, vorauszusetzen: haben dergleichen malerisch-musikalische Stücke gar keinen Gehalt und Werth, ausser im Nachmalen gewisser Erscheinungen — gar keinen, wenn man sie blos als Musikstücke überhaupt betrachtet: so verdienen sie den Tod, dem sie auch schnell genug entgegeneilen; eben wie Portraits eigentlich unmalerischer Gesichter, die zwar mehr oder weniger getroffen, aber als Gemälde überhaupt ganz ohne Gehalt und Werth sind. Das kann man nun der hier genannten Composition gewiss nicht nachsagen: vielmehr wird jeder dieselbe, wenn er sie auch nur als freye Phantasie überhaupt, ohne alle weitere Deutung, betrachtet, für brav, und durchaus für eine der vorzüglichsten von allen, die Hr. St. jemals geliefert hat, erklären müssen. Und was nun dann die besondern, malerischen Bestrebungen anlangt, so ist nicht nur zu gestehen, dass Mehreres so gut getroffen sey, als es sich mit Klaviertönen treffen lasse, sondern auch, dass der Componist der kleinlichen, lächerlichen Einzelnheiten und alles Abgeschmackten sich enthalten, die Sache möglichst ins Ganze getrieben, und mehrere Scenen zu wirklich schönem Effect (auch in dieser Hinsicht) herauszubringen vermocht habe. Wir gehen die Phantasie, ihrem Entwurfe und ihrer Absicht nach, durch, indem wir glauben, denen, die sie noch nicht kennen, und wol auch Manchen, die sie kennen, die rechte Ansicht derselben zu erleichtern; und fügen, nach jenem allgemeinen, nun auch im Besondern, unser Urtheil kurz bey.

Ein sehr ernster und dabey effectvoller Satz dienet zweckmässig zur Einleitung auf das heroische Schauspiel. Im Charakter und in musikal. Haltung bleibt sich Hr. St. hier löblich getreu. Unter Napoleons Triumphmarsch beym Einzug in Moskwa gehet nun gleichsam der Vorhang selbst auf. Nicht ohne sarkastische Laune ist dieser Marsch über das Thema des leidigen *Marlbrough s'en va-t-en guerre* — geschrieben, und zwischenein laufen doch schon hin und wieder verzweifelt herbe Dissonanzen, durch welche man jedoch den Triumphzug im Ganzen nicht gestört erblickt. Die historische Beziehung auch unerwähnt, ist dieser Satz mit viel Gewandheit und guter Einsicht geschrieben. Nun fängt, in einem durchgreifenden, wilden, aber sehr gut zusammengehaltenen Allegro, der Brand selbst an. Erst schildert der Componist eine feine Weile nur immer wachsende Unruhe, Tumult, ohne vereinzelte Scenen; dann auch diese, aber sparsam, und eben so mit Maas, als mit Wahl, zu mannigfaltigem und sehr günstigem musikal. Effect. Es soll nämlich von dieser Scene nichts weiter dem Auge der Phantasie vorgeführt werden, als das Geschrey und Verzweifeln vieler Unglücklichen; dann das Flehen zum Himmel um Rettung. (S. 8, Syst. 6 fg. *Moderato*,) und da diese verschwindet, die Empfehlung des geliebten Kaisers in den Schutz des Himmels, S. 9, Syst. 3 flgg. Dieser letzte Abschnitt ist eines der bekannten steibeltschen *Tremolo's*, und zwar über das Thema: *God save the King* — Gewiss ist Letzteres ein eben so glücklicher Gedanke, als die Ausführung, besonders der beyden letzten, näher specialisirten Scenen glücklich

zu nennen ist. Jenes Allegro, das an den Brand überhaupt erinnern soll, bricht nun von neuem, und mit verstärkter Gewalt hervor; sein Schluss soll das Sprengen des Kremlins und dessen Wirkung auf die Gemüther darstellen. Das ist nun zwar ein wenig stark: aber wie es nun dasteht, und wenn es auf einem tüchtigen Pianoforte gehörig ausgeführt wird, kann man der Erfindung und Anordnung seinen Beyfall nicht versagen. — Mit einem hellen Trompetenmarsch, der dann weiter ausgeführt wird, kommen jetzt die Kosaken herbey, und wir finden es eben so treffend, als ergötzlich, dass dieser Marschmelodie, ganz ungekünstelt, ein Bass gegeben ist, der in der Figur und in der Art, wie diese vorgetragen werden soll, das eigene, kurze u. gleichmässige Getrappel der Kosaken-Pferde, wenn sie angeflogen kommen, bezeichnet; und so gut bezeichnet, dass jeder, der den Gegenstand kennet, ihn in der Nachahmung wiederfindet, ohne dass er eines leitenden Worts bedurfte — welches denn auch nicht dabey stehet. In der nun allmählig sich bildenden Schlacht sind ebenfalls Malereyen kleiner Einzelnheiten vermieden. Sie ist kurz, und nur das Te po, B dur, Zweyviertel-Takt, scheint uns, als eigenthümlich und charakteristisch, auszuheben. Das sich anschliessende *Adagio* ist ein Gegenbild des ersten Triumphmarsches, und mit eben so treffendem Humor erfunden. Es enthält nämlich eine Jammerklage über das Lied: *Allons, enfans de la patrie, le jour de gloire est arrivé* — Dass Hr. St. aber die Feinde, selbst diese ihre Klagen mit einer gewissen Galanterie und Zierlichkeit austönen lässt, konnte ihm wol nur — woran man auch dabey denken mag, an Aeusseres oder Inneres — in dem glänzenden, jubilirenden St. Petersburg hinter seinem gesicherten Pianoforte beykommen. — Eine kurze, sehr eilfertige Flucht erfolgt hierauf, und nun tanzen die Sieger einen freudigen Nationalreigen, mit sieben raschen Variationen, deren letzte in einen ausgeführten Schluss ausläuft. Das Thema ist hübsch; die Variat. sind es wol auch, besonders einige brillant figurirt: doch gerade ausgezeichnet kann sie Rec. nicht finden, und tadeln muss er, dass hier alles Nationale und Bezeichnende aufhört, zumal da dies eben hier in der Sitte der Russen, ihre Nationalmelodien selbst und auf so eigne Weise zu variiren, nahe genug lag. —

Das Stück verlangt einen geübten, raschen, kraftigen und sichern Spieler: einem solchen ist es aber nicht schwer auszuführen. Der Stich und alles Aeussere ist schön.

Sechs Lieder vom Freyherrn A. F. von Steigentesch, mit Pianoforte- oder Guit.-Begleitung in Musik gesetzt — — von M. Henkel. 21stes Werk. Offenbach, bey André. (Preis 1 Fl. 20 Xr.)

Zu artigen Texten findet man hier eine Musik, die, ohne eben sehr tief zu dringen, (wozu auch hier keine Gelegenheit war,) den Sänger und Spieler gewiss unterhalten, und in den bessern Stücken recht gut unterhalten wird. Unter das Eigenthümliche derselben gehört, dass der Verf. (französisch) in Stücken aus Dur doch mit Vorliebe in Moll sich bewegt, und dass er (meist mit Glück) durch die *Schlüsse* der Lieder zu überraschen sucht. Jenes wird eben jetzt Vielen, und dies, wo es nämlich geglückt ist, Allen gefallen. In No 2. ist es nicht gelungen: denn nach der Wendung nach G dur verlangt das Ohr — und mit Grund, nicht blos aus Gewöhnung — den Schluss in C dur, nicht in A moll. Anders ist die Sache in No. 3, wo der Schluss sich plötzlich nach C dur, statt des erwarteten A moll, wendet: denn hier war nicht die Stufe höher modulirt worden. Fällt der Chor ein, wie er hier stehet, so ist die Wirkung wahrhaft erfreulich. Ueberhaupt ist dies Lied wohl gelungen. In No. 4. siehet man gar keine Veranlassung zu dem langen Verweilen in Moll: der Text verlangte das Gegentheil. No. 5. ist ein scherzhaftes, in Text und Musik anmuthiges Stück. Hier wäre jener Tadel grundlos: denn eben hier, in offenbarem Scherz, nimmt sich das Tandeln in Moll gut aus. No. 6. ist ernsthaft und ebenfalls gelungen. Hier fällt wieder der Chor sehr eigenthümlich, brav und wirksam ein. — Das Werkchen ist mit Grund, wenn auch zugleich mit einiger Einschränkung, zu empfehlen; und es thut Einem wohl, auf dieser jetzt so ausgefahrnen Heerstrasse, wo Hunderte schlendern, ohne dass man sie geradezu tadeln, aber noch weniger so, dass man sie loben kann, doch zu bemerken, dass Hr. H. einen eigenthümlichen Seitenweg versucht hat, der, führt er auch nicht tiefer ins Holz, doch sein Anziehendes hat, und sich nicht halbschlafend zurücklegen lässt.

Kurze Anzeigen.

Trois Nocturnes pour le Pianoforte par John Field. Leipzig, chez Peters. (Preis 12 Gr.)

Hr. F., ein Schüler Clementi's und einer der grössten Klavierspieler unsrer Tage, gehet in seinen Compositionen meist einen eigenen Weg. Sie sprechen daher beym ersten Anhören schwerlich an; wird man aber nach und nach mit ihnen bekannter, und — was hier eine Hauptsache ist — wird man der besondern Weise ganz mächtig, in welcher der Verf. sie vorgetragen haben will, und nach welcher oft Klang und Ton des Instruments selber (freylich nur des ausgezeichnetsten) fast allein den Effect hervorbringen muss: so gewinnen sie ein bedeutendes Interesse, und nicht etwa blos das, jedes Ungewöhnlichen, sondern auch eines, für Phantasie und ein äusserst verfeintes Ohr. Das Letzte wird nun eben durch die Benutzung des Instruments, als sänge es recht eigentlich und accompagnirte sich dann in ganz anderer Weise selbst, so wie durch die viele Würze seltsam durchgehender oder vorhaltender Noten und dgl., stets gereist und oft auch befriedigt; die Erste durch das Hochstunbestimmte der Ideen für s. b. und alles Einzelnen, bey ganz bestimmter, ja zuweilen bis zur Monotonie beschränkter Richtung des Ganzen stets auf einen einzigen Punkt, gespannet und geleitet. Wer sich das nicht klar machen kann und dies doch möchte, der spiele von den hier genannten drey Stücken zuerst das zweyte, aber so lange, bis ihm der beabsichtigte Ausdruck ganz zu Gebote stehet. — Dass dieser Weg nicht im Allgemeinen als Muster zu empfehlen sey, ist wol eben so einleuchtend, als dass er an dem Componisten, dem er wahrhaft eigen und natürlich ist, nicht getadelt werden könne. — Aus jenen Eigenheiten fliesst auch von selbst, dass Hrn. F.s Compositionen, wiewol sie — wie besonders die hier genannte — äusserst leicht aussehen, doch wirklich schwer auszuführen sind. — Mehrere Harten in der Harmonie u. dgl. muss man wol auch für absichtlich und zu der seltsamen Individualität gehörig ansehen. — Wer sich aber, nach dem hier Erwähnten, doch nicht in Hrn. F.s Compositionen finden kann, der lasse sie ruhig auf sich selbst beruhen, und denke mit *Faust:*

Es muss auch solche Käuze geben! —

Was hier über die *Nocturnes* gesagt worden, möge auch auf folgendes Werk, das so eben in demselben Verlag herausgekommen, angewendet werden:

Sonate pour le Pianoforte — — par John Field. (Preis 12 Gr.)

Sonate pour le Pianoforte, avec accomp. d'un Violon obligé, comp. — — par W. A. Mozart, fils. Oeuvr. 15. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Gefällige Melodien, vorzugsweise, und mit Recht, der Violin zugetheilt, eine natürliche Anordnung derselben, eine ziemlich muntere Haltung, und die sehr leichte Ausführbarkeit, empfehlen die Sonate vornämlich zum Gebrauch für Schülerinnen von noch nicht viel Uebung, welche vom Lehrer mit der Violin begleitet werden, damit sie mehr an Takt und Genauigkeit des Spiels überhaupt gewöhnt werden. Dazu sind auch die meistens kurzen Rhythmen aller, ebenfalls kurzen Sätze gut geeignet. Die Sonate bestehet aus einem Moderato, einem Andante, (wo die mit *accelerando* bezeichnete Figur, als zu verbraucht, hätte vermieden werden sollen,) einer Polonaise mit zwey Trios, und einem Rondo.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. der Guitarre, comp. — — von L. Berger. 15tes Werk. Offenbach, b. André. (Preis 1 Fl.)

Freunde und Freundinnen gefälliger, anspruchloser, ganz leicht auszuführender Lieder in der Weise kleiner italienischer Canzonetten und Arietten, kennen Hrn. B.s frühere Liedersammlungen und haben sie gern: sie werden auch diese sechs Stücke gern haben, wenn sie sie kennen lernen, denn sie sind jenen ganz ähnlich. Darum hat auch Ref. nichts hinzuzusetzen, als dass ihm No. 5. und 6. am besten gefallen haben, No. 4. am wenigsten gelungen scheint, und es vom Verleger wol unbillig genannt werden darf, wenn er für drey Bogen Steindruck einen Gulden verlangt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HAERTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. **N°. 46.** 1814.

Geschichte der Musik in Siebenbürgen.

Im 15ten Jahrgang der allgem. musikal. Zeitung versprach ich, die Geschichte der Musik in Siebenbürgen zu liefern. Verhältnisse, und der Krieg in Deutschland, bestimmten mich, erst jetzt die Feder dazu in die Hand zu nehmen, und indem ich sie ergreife, sehe ich ein, dass ich zu viel versprochen hatte. Meine Zusage jedoch nicht ganz widerrufen zu müssen, oder die Leser der musik. Zeit. gar zu tauschen, liefere ich hiermit einige Bruchstücke; so viel nämlich, als ich über einen Gegenstand, der bisher in den Annalen Siebenbürgens noch gar keine Würdigung gefunden hat, zu liefern im Stande bin. Ich rechne dabey um so mehr auf gütige Nachsicht, als auch der verstorbene gelehrte Siebenbürger, Hr. Abbé Eder, in seinem Werke: *Observationes ad historiam Transylvaniae* — worin er alles, was sich über Cultur dieses Landes, während der Epoche von 1000 bis 1500, in Büchern und Manuscripten auffinden liess, sorgfältig gesammlet hat, von der Musik keine Erwähnung thut. Zugleich aber entschuldige ich mich über alles, was Einige, unerachtet meines möglichsten Bestrebens, noch nicht schonend genug gesagt in diesem Aufsatz finden möchten, mit Luthers Worten aus der musikal. Zeit. vom Jahr 1813, Seite 721: „Aergernis hin, Aergernis her" u. s. w. —

Siebenbürgen ist, wie bekannt, ein Theil des alten Daciens. Die dermaligen ältesten, doch uncultivirtesten Bewohner sind die Wallachen, die mehrere Geschichtschreiber für Abkömmlinge römischer Colonisten aus Trajans Zeiten halten, die sich selbst Rumani nennen, ziemlich römisch kleiden, und eine, der lateinischen und italienischen viel verwandte, singbare Sprache reden.

Ob, und in wie weit sich ihre Musik von der römischen und griechischen herleiten lasse, will Einsender dieses, der auf antiquarische Gelehrsamkeit keinen Anspruch macht, nicht untersuchen. Er schätzt sich glücklich, wenn er wissbegierigen Lesern einen allgemeinen Begriff von dem Zustande der siebenbürgischen Musik verschaffen, die regelmässige Musik in Siebenbürgen mehr befördern, und ausländischen Componisten, in etwa vorkommenden Fällen, zu charakteristischer Behandlung ihrer Werke einigen neuen Stoff geben kann.

Musik und Poesie scheinen unter den Wallachen eben so unzertrennlich zu seyn, wie man von den Griechen und Römern glaubt; denn keiner singt ohne Text, und keinen hört man Verse ohne Musik hersagen. Selbst bey dem Tanz kann sich der Wallach nicht enthalten, in gleichem Rhythmus mit der Musik, von Zeit zu Zeit, wie es ihm der Raptus eingiebt, und die, durch den ermüdenden Tanz erschöpfte Lunge zulässt, eine Art Dithyramben zu declamiren, die auch Freudenmädchen anderer Nationen — wenigstens die Ohren zu verstopfen nöthigen möchten, die dem wallachischen Frauenzimmer aber durchgängig nicht anstössig sind. Dem Singen und Dichten ist besonders das weibliche Geschlecht, in Freud' und Leid, bey der Arbeit und beym Müssiggang, ausserordentlich ergeben. Sie besingen ihre Liebe, ihren Kummer, und auch periodisch auf den Grabeshügeln ihre Todten.

Die Wallachen kennen weder Noten, noch andere Zeichen für Töne und Zeitmass: und wenn man in Versuchung käme, von ihren Harmonien auf die, der Römer und alten Griechen zu schliessen, so müsste man als ausgemacht annehmen, dass die Alten den Contrapunct gar nicht gekannt haben: denn es ist, bey mehrern Stimmen, auch dem ausgezeichnetsten wallachischen Genie nie eingefallen, anders, als im Einklang oder in der Octave zu singen, und den Gesang anders mit dem Instrument zu begleiten, obgleich die Wallachen die harmonischen Lieder und Tänze der übrigen Landesbewohner täglich zu hören bekommen. Zum Beweis, dass der wallachische Gesang, sobald er

harmonisch begleitet würde, nicht national ist, dient der Umstand, dass auch die Zigeuner, die es fast für einen Fehler zu halten scheinen, auch nur eine Stelle in einem Marsch, einer Menuet oder einem andern Tanz *all' Unisono* zu spielen, ihr ganzes harmonisches Talent aufgeben, sobald sie den Wallachen zu ihren Gesängen accompagniren.

Die wallachischen Lieder haben alle ein schwerfälliges, schleppendes Tempo, und die meisten lassen sich, nach Art der Schweizer-Kuhreihen, nicht füglich in Takte abtheilen; der Tanz hingegen hat ein mässig geschwindes Tempo und lässt sich immer in $\frac{2}{4}$ Takt aufschreiben. Die Lieder haben immer die weiche, die Tänze meist die harte Tonart. *)

Bey dem Gottesdienst ist durchgehends kein Unterschied von dem, ihrer Religionsverwandten, der neuen Griechen; den Gesang, der dabey immer durch die Nase gedämpft wird, versehen nur der Geistliche, der Cantor, und höchstens einige Knaben, ohne Orgel und Instrumente, ebenfalls im Einklang und Octave. Sie haben hierüber keine andere Regel, als die, der Tradition.

Ihre musikalischen Instrumente sind: eine etwa 12 Zoll lange Flöte, eine desgleichen, noch einmal so lang und dick, (beyde sind nicht Querflöte, und ausschliessend nur in den Händen der Wallachen anzutreffende Instrumente,) die Geige, deren vier Saiten gewöhnlich Quart, Quint, Quart

gestimmt sind, und hier und da, an der Gränze von Ungarn, auch der Dudelsack. Die kurze Flöte findet man unter ihnen am häufigsten; sie wird schon von dem kleinen Hirtenknaben geblasen. Der langen Flöte bedienen sich meist die Bettler, die damit an öffentlichen Strassen und Plätzen, wenn sie einzeln sind, Reprisen ihres Gesanges machen; wenn sie aber paarweis erscheinen, einer dem andern damit accompagniren. Der Wallach bläst sowol die kurze, als die lange Flöte nicht, ohne dazu anhaltend durch die Nase zu brummen. Die Geige findet man bey Gesangen und Tänzen einzeln und paarweis. Die Bettler sind mitunter auch auf der Geige Tonkünstler, und begleiten alsdann ihre Elegien selbst *all' Unisono* und am Ende der Strophen mit langen Aushaltungen im Grundton und Dominante. —

In der Reihe der jetzigen Bewohner Siebenbürgens sind, nach den Wallachen, die Ungarn und Seckler, die man nur in diplomatischer Hinsicht unterscheiden kann, die ältesten.

Folgende, in der wiener allgem. Lit. Zeitung (Januar 1815, Seite 94) enthaltene Behauptung: „Und in der That, (die Deutschen, die sie nicht kennen, mögen sagen, was sie wollen,) die magyarische Sprache ist sonor und süss, wie die italienische und spanische, stark und voll Kraft, wie die deutsche und englische, feyerlich, wie die römische, anmuthig und leicht, wie die französische und griechische" — wird wol jeder unbefangene Ungar zu parteyisch finden. Ref., dessen Sache es hier nicht seyn kann, sich in obige Behauptung im Ganzen einzulassen, kann das *Ha én tégedet megkopenyégesitelenithetnélek*, und das *jobb egy Ludnyak egy Tyukayaknál* gut aussprechen, auch halt er den ungarischen Wein aus Ménes für süsser, als alle Sprachen: kann aber doch dem *okaik, akaik, eknek* und *tetett* nichts Sonores abgewinnen, und muss in dieser Rücksicht die ungarische Sprache nur mit der französischen vergleichen; denn die meist nicht accentuirten Vocale, a und e, **) besonders vor den Consonanten ng, und die häufig, nach norddeutschem Dialekt, vorkommenden Diphthongen, u und ö, die der Italiener, Spanier und auch der Wallach gar nicht hat, klingen ganz französisch durch die Nase.

Dass auch die rohen Naturmenschen unter jedem Himmelsstrich ihre Götterfeste mit Gesang begehen, ist eine bekannte Sache; darum wird Hrn. v. Kazinzy ***) Niemand widersprechen, dass dieses auch bey den alten Ungarn in den Wüsten Asiens der Fall war; es wäre aber zu wünschen, dass es ihm gefallen hätte, die Quellen bekannt zu machen, woraus er die Gewissheit oder auch nur die Muthmassung geschöpft hat, dass Attila und die spätern ungarischen Fürsten ihre Barden (?) gehabt haben, welche die Thaten des Volks an festlichen Tagen besangen; denn die Aufnahme fremder

*) Anm. Die bisher und zu mehrern der folgenden Schilderungen gehörigen Belege des Hrn. Verf.s gehen wir zum Schluss seiner Darstellung in einer musikal. Beylage. d. Redact.

**) Anm. Ohne Accent wird im Ungarischen mit kaum geöffnetem Munde, zwischen a und o lautend, e ohne Accent, wie in den deutschen Endigungssylben ausgesprochen; das Z wie das deutsche S, das S wie sch, das y aber hinter einem Consonanten wie das deutsche j, oder das g im Italienischen vor ni gelesen. d. Verf.

***) Wiener Lit. Zeitung, Jahr 1814. No. 45. S. 632.

Worte in die ungarische Sprache lasst uns eben so wenig darauf, als auf die Begierde zur allgemeinen Cultur, sondern nur auf die Armuth der noch nicht wortreichen ungarischen Sprache schliessen.

Dass hingegen auch in Europa die Ungarn lange Zeit nur mit ihren Pferden und Waffen umzugehen wussten, lehren nicht ohne Grund alle Geschichtschreiber; denn obgleich schon der heilige Stephan und andere nachgefolgte Nationalkönige bemüht waren, zu ihrer eignen Sicherheit Cultur, und besonders deutsche Cultur, durch Ansiedlung deutscher Völker in ihr Reich zu verpflanzen: so waren doch dem Gedeihen dieser Pflanzen die innerlichen Kriege, die erst zu Anfang des 18ten Jahrhunderts, als Ungarn und Siebenbürgen unter fortdauernde österreichische Regierung kam, immer im Wege. Der Musik war auch nachher, mehr die Verachtung einer Kunst, die damals im Lande, die Deutschen und Ausländer abgerechnet, nur das Eigenthum der Zigainer war, als die Vorliebe zur Zigainermusik, nicht günstig. Und wenn gleich die cultivirte Musik, als ein wesentlicher Theil des christlichen Gottesdienstes, in die ungarischen Kirchen, besonders durch die Jesuiten eingeführt wurde: so ist doch in Siebenbürgen die Stiftung der Besoldungen für die Capitelmusiker an der karlsburger Domkirche, noch mehr aber die Urkunde vom Jahr 1570, vermöge welcher der Stifter dieser Besoldungen, Sigmund Zápolya, dem Vorsteher seiner musikalischen Kapelle, Valentin Bakfark, von welchem an seinem Orte das Weitere vorkommen wird, adeliche Besitzungen verliehen hatte, sehr auffallend, und höchst wahrscheinlich, dass dieses Phanomen nur Zápolyás Mutter Einflusse, der Königin Isabella, von mütterlicher Seite einer mayländischen Prinzessin, auch vielleicht noch andern Italienern, die sich zugleich mit dem, durch den Socinianismus in Siebenbürgen berüchtigten Arzt, Blandratta, an dem Hofe jenes Fürsten befanden, zuzuschreiben sey.

Diese Wahrscheinlichkeit bestätigt auch der gegenwärtige Stand der Musik in allen ungarischen Kirchen Siebenbürgens, wo fast überall Organisten und Cantoren, die keine Noten kennen, ihr Wesen treiben, obgleich in den reformirten und unitarischen Gesangbüchern, die Melodien über den Psalmen und Kirchenliedern gewöhnlich in Noten, und zwar in den ehmals gebräuchlichen Quadraten, gedruckt sind. Selbst bey der Karlsburger Domkirche scheint, der zápolyaischen Stiftung ungeachtet, bald der Fall eintreten zu wollen, dass, so wie in Klausenburg, die Zigainer mit unanständigen Gassenhauern der Würde der Religion und ihrer Diener anstössig werden.

Bey den Leichenbegängnissen der vornehmern Reformirten und Unitarier singen zwar ihre Studenten auch mehrstimmige Chorale, die sie Harmonia nennen; diese Harmonie ist aber durchgängig nicht nur *Nota contra Notam*, sondern die Stimmen alle *in motu recto* miteinander, und der Bass gewöhnlich durchaus in Octaven mit der Oberstimme, auf die Art, wie man sie auch von den Zigainern zu hören bekömmt.

Uebrigens kann aus altern Zeiten von der ungarisch-siebenbürgischen Musik ausser der Kirche angeführt werden, dass sich besonders die Seckler bey Kriegsaufgeboten einer Art Schalmey (Török-Sip, türkische Pfeife, auch Táragato-Sip, Heerpfeife, genannt) bedient haben sollen. Sie war auch zu den rakotzischen Unruhen gegen Ende des 17ten Jahrhunderts das Signal, und erhielt darum auch die Benennung Rakotzi-Sip; und es wird noch jetzt von Manchen behauptet, dass man dieses Instrument sammt nachfolgender, von dem rakoczischen Anhanger, Bereséuyi, herrührender Melodie und Dichtung, von der Regierung verboten habe.

Langsam.

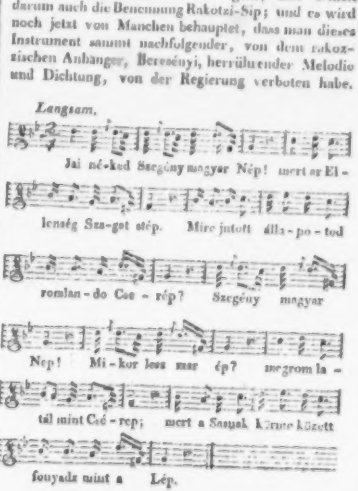

(*Wörtliche Uebersetzung:* Weh dir, armes Ungarvolk: denn der Feind reisst und raubt! Wo ist dein Zustand hingekommen, zerbrechlicher Scherben? Armes Ungarvolk! wenn wirst du einmal vollkommen seyn? Du bist zertrümmert, wie der Scherben, denn in den Klauen des Adlers schwindest du, wie die Milz.) Jeder, der die Soldatenwerbungen in Ungarn und Siebenbürgen kennt, wird sogleich wahrnehmen, dass diese Melodie nichts anders, als ein langsamer, ungarischer Tanz nach dem alten Schnitt sey, so wie es jedem Sachverständigen auch einleuchten muss, dass das Charakteristische aller ungarischen Tänze und Lieder meist in dem Accent, der gewöhnlich nicht auf die erste Note der guten Taktzeit fällt, liege. Ueber die Wirkung der vorstehenden Melodien liesse sich eben so, wie über die Frage, ob in Schlachten ohne Rücksicht auf Nationen, immer die lustige Musik der traurigen vorzuziehen sey — Manches sagen; dass aber das angegebene Verbot, wenn es auch gegründet wäre, weder in dem Instrumente, noch in der Melodie, sondern nur im Text zu suchen sey, bedarf wol keiner Erwähnung.

Die zur Cultur der Ungarn ergriffenen, weisen Maassregeln der Kaiserin, Maria Theresia, hatten auch in Siebenbürgen, so wie in Ungarn, ihren wohlthätigen Erfolg, und so fand auch die regelmässige Musik nicht nur bey dem höhern Adel Anhänger und Unterstützer, sondern auch in öffentlichen Orten, als z. B. auf den klausenburger Ballen, war die Zigainermusik bereits verschwunden, bis die spätern, in gleicher Absicht erlassenen, rascheru Verfügungen Josephs des 2ten, ihre rückgängige Wirkung auch hierin zeigten, und man auch noch jetzt patriotisch zu handeln glaubt, wenn man, unter einem Vorwand, der eben so gut für die regelmässigen Tonkünstler spricht, die Pächter der klausenburger Balle contractmässig an die Zigainer binden will.

In den Nachrichten über die klausenburger Musik ist zwar bereits gesagt worden, dass auch dermalen mehrere angesehene Häuser eigne Klaviermeister halten, dass die regelmässige Musik grossmüthige Unterstützung findet, und dass es unter dem gebildeten Theil mehrere geschickte Dilettanten giebt — worunter der daselbst nicht genannte Graf, Emenil Wass, auf der Flote excellirt; auch hat der fürstl. kurakinische Kapellmeister, Hr. Philipp Caudela, dessen Verdienste in Wien bewährt, und auch in den Blättern der musikal. Zeitung vor einigen Jahren anerkannt worden sind, durch seinen dermaligen Aufenthalt bey dem Freyherrn, Wolfgang Wesselényi, die Zahl der hiesigen Klaviermeister vermehrt; allein fast alle diese Privatanstalten erstrecken sich sehr selten auf das manuliche Geschlecht; indem von diesem der grösste Theil, wegen anderer wichtiger Beschäftigungen, keinen wesentlichen Antheil an der Kunst nimmt, der andere sonstige Unterhaltungen liebt, noch ein anderer mehr Geschmack an der uneultivirten Musik, oder es vielleicht zu mühsam findet, das durch die Zigainer verdorbene Gehör und Gefühl durch Regeln auf die Natur zurückzuführen.

Dieses verdorbene musik. Gehör und Gefühl, welches für die, in der cultivirten Musik angenommenen Regeln über verbotene Fortschreitungen, u. dgl. nicht vielen Beweis liefern würde, muss, allem Anschein nach, noch lange den Lehrern der regelmässigen Musik, so wie den Lernenden, unsägliche Mühe machen, und auch dem Aufkommen der ungarischen Oper so lange hinderlich seyn, bis die Zigainer, so wie bey den siebenbürger Sachsen, auf den Pöbel und die gemeinen Schenken beschränkt sind.

Indessen müssen alle Freunde und Liebhaber der gebildeten Musik jenen grossmüthigen Beschützern, um so mehr die Gefühle des warmsten Dankes zu erkennen geben, als jede Kunst die Unterstützung der Reichen im Lande so sehr bedarf. Und wenn die Behauptung, dass Bildung den Menschen glücklich macht, noch wahr bleibt: so wird selbst die ungarische Nation in Siebenbürgen durch den Einfluss, den Musik auf die allgemeine Bildung des Menschen, nach der Behauptung griechischer, römischer und neuerer Schriftsteller, macht, die Wohlthat dieser edlen Unterstützung einst mit Dank verehren müssen.

(Der Beschluss folgt.)

Aufforderung zur Festsetzung und gemeinschaftlichen Annahme eines gleichen Grundtones der Stimmung der Orchester.

Das erste Erfodernis zur musikalischen Ausführung ist eine richtige Intonation und Stimmung. Für das Orchester und insbesondere für den Sänger und die Erhaltung seiner Stimme würde nichts nützlicher seyn, als einen bestimmten, weder zu

hohen, noch zu tiefen Ton (den sogenannten Kammerton) fest zu setzen, der an allen Orten angenommen wäre, und nach welchem sich alle Sänger und Virtuosen zum Vortheil ihrer Stimme und ihres Vortrages und des ganzen Effects der Musik richten könnten. Unsere alten Meister waren sehr sorgfältig, eine Stimmung auf einem gewissen Punkte festzusetzen, bey welcher die Singstimme in ihren Extremitäten keiner gewaltsamen Anstrengung und keinem Misslingen ausgesetzt wäre. Allein, gewisse Verhältnisse der Instrumentisten, besonders der Bläser; und dann, als einmal der begränzende Damm durchbrochen war, voreilige Neuerungssucht, und die Vorliebe für scharfe, schneidende, gewaltsame Effecte, haben auch hierin nachtheilige Veränderungen hervorgebracht, ungeachtet die Natur der menschlichen Stimme sich immer gleich bleibt.

Es ist bekannt, dass unsere musikalische Stimmung im Ganzen viel höher geworden ist, als sie bey den Alten war. Ueberdies hat man die Erfahrung gemacht, dass nicht nur an verschiedenen Orten, sondern wol gar in einer und derselben Stadt, öfters drey- bis viererley Stimmung anzutreffen ist. In Wien stimmt man sehr beträchtlich höher, als in Berlin; in München, in Prag, in Paris wieder anders. Die Verschiedenheit beträgt mehr, als einen halben, sie steigt wol bis zu Dreyviertel-Ton. Des Morgens singt und spielt man in der Kirche in diesem Tone, des Abends im Concert oder Theater wieder in einem andern. Die zu hohe Stimmung hat aber besonders für den Sänger eine sehr nachtheilige Wirkung. Wenn er von den Tönen der Brust ins Falsett übergehen soll, so bringt der Unterschied von einem halben, oder wol Dreyviertel-Ton höher oder tiefer das Register seiner Stimme in Unordnung, und er geräth in Gefahr, den rechten Ton sinken zu lassen, oder sonst zu verlieren. Und wenn er sich mit Anstrengung nach den verschiedenen Stimmungen der Orchester zu richten fortfährt, wird am Ende seine Stimme und seine Gesundheit darunter leiden müssen. Auf diese Weise verfehlt das Orchester, ohne eine allgemein angenommene, der Natur der Menschenstimme und dem besten musikalischen Effect entsprechende Stimmung, seinen Zweck, die Singstimmen zu unterstützen. Wenn der Unterschied der Stimmung bis Dreyviertel-Ton beträgt, und die Blasinstrumente durch die Wärme noch einen Viertelston höher werden, so macht der Unterschied schon einen ganzen Ton aus! Wie ist es möglich, dass eine Stimme in ihren äussersten Gränzen sich wieder auf den rechten Punkt zurückfinden sollte, wenn sie statt d genöthigt wird, e zu singen? Die Compositionen von Graun und Hasse fallen unsern Sängern meistens schwer, weil sie zu einer Zeit geschrieben waren, da man die Orchester ½ und sogar ¼ Ton tiefer stimmte, als gegenwärtig, sowol zu Berlin, als zu Dresden. Die zu Hassens Zeit erbaute Orgel der königl. Kapelle zu Dresden, die niemals verändert worden ist, könnte man als Muster zum allgemeinen Kammerton annehmen, welchen auch die Orgel der Nicolaikirche zu Leipzig darbietet. Dieselbe Stimmung hatte man auch damals zu Berlin, Neapel, Rom und Paris angenommen.

Die Blasinstrumente der Virtuosen geben noch jetzt hauptsächlich Anlass zu dieser Veränderung der Stimmung des Orchesters, so wie sie früher angefangen haben, diese Veränderung zu bewirken. Die Bläser verlangen, dass sich dieses nach ihrem Lieblingsinstrument richte, das schon einen zu hohen Ton angiebt, und durch die Wärme immer höher wird. Dagegen wird die Kunst, diese Instrumente dem Orchester angemessen zu temperiren, sehr vernachlässigt. So müssen nun Sänger und Spieler nachgehen, und oft zum Nachtheil des Gesanges und der Stimme, und selbst des beabsichtigten Effects sich zu der höhern Stimmung bequemen. Zum Theil haben auch die Verfertiger der Blasinstrumente der Mod. folgen müssen, und Instrumente geliefert, die nur für diesen hohen Ton eingerichtet sind. Besonders zeigt sich die Inconvenienz dieser Willkür und Ungleichheit in der Stimmung, wenn ein Virtuose z. B. auf dem Horn, der Klarinette oder dem Fagott, in einem Concert sich hören lässt; das Orchester ist genöthigt, seine gewohnte Stimmung zu verändern, und die Zuhörer werden verdrüsslich gemacht, ehe sein Concert beginnt. Ausserdem leuchtet es auch ein, dass die verschiedenen Charaktere, welche die verschiedenen Töne ursprünglich haben, durch die hinaufgetriebene Stimmung ganz verschwinden müssen. Wie verschieden ist z. B. der Charakter von Es dur, welches etwas Feyerliches und Ernstes ausdrückt, gegen den von E dur, worin sich Heiterkeit und Fröhlichkeit ankündigen? Aber durch die höhere Intonation geht dieser ganze Unterschied in der Vocal- und Instrumentalmusik verloren.

In Rücksicht der Saiteninstrumente ist über diesen Gegenstand noch Einiges zu bemerken. Manche Virtuosen haben ihre Violinen deshalb so übertrieben hoch gestimmt, weil der Klang ihnen dadurch an Helligkeit und Stärke zu gewinnen schien. Allein es giebt auch hier eine Gränze. Der Ton zu hoch gestimmter Geigeninstrumente wird leicht schneidend oder schreyend ausfallen, weil die zu straffen Saiten zu wenig Schwingung und Resonanz verstatten. Auch werden die Saiten, wenn sie stark sind, häufig springen, und dadurch die unangenehmste Störung erregen, oder wenn sie schwach sind, und stark angegriffen werden, oft noch vor dem Schluss der ersten Symphonie vom Bogen durchschnitten seyn. Wiewol nun eine zu tiefe Stimmung einen dunkeln und schwachen Ton giebt, weil die Saiten schlaff sind, und dem Druck des Bogens zu sehr nachgeben, um das Instrument leicht in die gehörige Schwingung zu setzen: so kann doch eine mittlere Stimmung der Geigeninstrumente recht wohl mit einem angenehmen, hellen und kräftigen Tone vereinigt werden, wenn nur die Saiten des Bezuges gehörig stark sind, welche unter diesen Umständen auch länger halten.

Man könnte in Absicht auf die Stimmung das A der zweyten Violinsaite, die Sexte von C, als den Mittelpunkt der natürlichen Discantstimme annehmen, welcher zugleich den Ton zur Stimmung der Instrumente angiebt. A bis F würde die andre Sexte seyn, welche mit der Brust-stimme jedes Soprans gesungen werden kann. Das zunächst folgende G aber ist die Note, wo die Stimme ins Falsett übergeht. Statt des A, welches man gegenwärtig bey der Stimmung der Saiteninstrumente zum Grunde zu legen pflegt, gab man in älteren Zeiten das tiefere D an, und nicht ohne Grund, weil diese Note dem Grundton des diatonischen Systems am nächsten liegt.

Agricola hat über die Ungleichheit und die übertriebene Höhe der Stimmung und die Nachtheile derselben schon wahre Bemerkungen gemacht, die noch jetzt zu beherzigen wären; da sie aber mit dem Gesagten in der Hauptsache übereinstimmen, sollen sie hier nicht wiederholt werden.

Die ganze Absicht dieses Aufsatzes ist, die Kunstverständigen zur Mittheilung ihrer Ideen und Vorschläge über diese Materie aufzufodern, wodurch sie sich, wenn dem Uebel abgeholfen werden könnte, um das Beste der Musik und des mit ihr beschäftigten Personals sehr verdient machen würden. Ich habe hier gern die Wünsche mit der Kunst vertrauter Männer zur Sprache bringen wollen. *)

C. F. Michaelis.

Recension.

Leitfaden bey der Gesanglehre, nach der Elementarmethode. Mit besonderer Rücksicht auf Landschulen bearbeitet von Carl Schulz, Lehrer am Seminario zu Zullichau etc. Leipzig und Zullichau, bey Darnmann. (Preis 6 Gr.)

Der Verf. giebt hier nichts, ausser was sich ihm, wie er versichert, durch eigene Erfahrungen bewähret hat. Dies bietet er nun, nicht unmusikalischen Schullehrern, darnach zu unterrichten, sondern — wie sich das freylich von selbst verstehen sollte — solchen, die erst selbst gelernet haben, was sie Andere lehren wollen. Diese empfangen nun hier, was für ihren Zweck vollkommen hinreicht — hin und wieder eher etwas mehr;

*) Anm. Vorstehende, eben so gerechte, als wichtige Beschwerde habe ich schon vor dreyssig Jahren geführet. In jenen Zeiten war man aber doch so discret, und verlangte nicht, dass man die Saiteninstrumente in jedem Concert drey- bis viermal umstimmte. — Dieser Inconvenienz, die Sänger, Orchester und Zuhörer belästiget, und deren Nachtheile zu sehr fühlend sind, als dass ich sie erst aufführen zu müssen glaubte — dieser Inconvenienz, sag' ich, in der Folge zu begegnen, wäre mein unmaßgeblicher Rath, dass jene, vom Verf. oben bezeichnete Stimmung, wie sie auch unsere Nicolai-Orgel hat, zum Massstabe einer allgemeinen Stimmung für Kirchen, Concerte und Theater angenommen und dadurch Stimmgabeln verfertiget würden. Nach diesem Canon der Stimmung müsste man nun alle Blasinstrumente einrichten lassen. Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Flöten und Trompeten wären daher die Instrumente, die genau nach jenem Verhältnis abzustimmen wären. Bey Concerten, wo die markirende Würze des Salz, und die Blas-Instrumentisten selbst, so vieles zur Erhaltung der Stimmung beytragen, wäre Instonirens, dass man sich mit gehörigen Stimmhämmern, klingenden Rohren u. s. w. versehen müsste, gleiche Stimmung zu erhalten. Man ist wahrlich ungerecht gegen die Sänger, wenn man verlangt, dass, wenn sie z. B. im ersten Theile eines Concerts durch bedeutende Gesangstücke schon ziemlich ermüdet sind, nun im zweyten Theile, zum Schaden ihrer Kunst durch etwaige Transmutationen oder Vorausfücken der hohen Töne, und mit gepresster Brust ihre Lungen, sich hergeben, und der schädlichen Kritik ausstehen sollen.

J. G. Schicht.

und zwar empfangen sie es in Ordnung, sie selbst und die Schuler moglichst erleichternd, und auch sonst in anstandiger, nicht ungefalliger Gestalt. In Ansehung der Anlage, und des stufenweisen Fortgangs, der Entwickelung des Einen aus dem Andern, wird man gewiss mit dem Verf. bey weitem zum grössten Theile zufrieden seyn; was jedoch nicht ausschliesst, dass man nicht gegen manches Einzelne etwas einzuwenden haben könnte. Verstandige und nicht ungeübte Lehrer, wie sie der Verf. überall voraussetzt, werden durch das Letzte wenig gestört, durch das Uebrige, vornamlich aber durch den Entwurf im Allgemeinen und durch die wohlgewahlten Beyspiele und Uebungen, bereichert und sehr erleichtert werden.

Das Buchlein hat viel Gutes; es ist auch in mehrern Schulen eingefuhrt und wird es wahrscheinlich in noch mehrern: das wird den Rec. rechtfertigen, wenn er, nach dieser allgemeinen Empfehlung, vornamlich bey den Einzelnheiten desselben verweilt, die, wie es ihm scheint, entweder einer Umarbeitung bey einer neuen Auflage vom Verf., oder einer besondern Bestatigung, um anders Gesinneter willen, vom Rec., vornamlich bedurfen.

S. 6 wäre wol die *Melodie* präcis'er zu beschreiben. Was dagegen über den Gebrauch eines Instruments auf derselben Seite erinnert wird, hat, unerachtet es dem Hergebrachten in Lehrbüchern und Uebungen widerspricht, vollkommen des Rec. Beystimmung. — Den Gebrauch der Ziffern zur ersten Bezeichnung der Tone, in Hinsicht auf Höhe und Tiefe derselben, kann zwar Rec. weder so nothig, noch so wichtig und vielfach ersprieslich finden, als die meisten deutschen Singlehrer nach Pestalozzi und den Seinen: wie sich derselbe aber beym Verf. (in der ersten Abtheilung) zeigt, kann er ihn auch nicht widerrathen; nur musste wol der Uebergang von der Ziffer zur Note mehr motivirt und klarer aufgestellt seyn, als S 8 geschiehet. — Die Notenreihe, S. 9, ist zum Behuf *dieses* Unterrichts offenbar zu gross, und, oben und unten, um so mehr abzukurzen, da die Noten über und unter den funf Linien, von denen der Sanger der Landschule so wenige braucht, ihm am schwersten zu erlernen und fest zu fassen sind. — Die Uebungen, S. 10, und folgg., werden den Zoglingen erleichtert, auch finden diese weit mehr Gefallen an ihnen, und ihr Ohr bildet sich überdies unvermerkt für Melodie, wenn sie, diese Uebungen, eigentliche Schlüsse bekommen; wenn mithin z. B. nicht blos vorgeschrieben wird, wie S. 10.

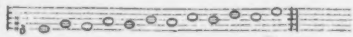

sondern noch hinzugefügt:

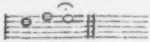

Wo, bey weiten Intervallen, der Schluss nicht so bequem sich von selbst macht, ist es ja kein Uebelstand, die schon früher eingeübten zu Hülfe zu nehmen; z. B. bey den Sexten:

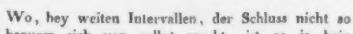

und so weiter bis

Uebrigens sind diese Exempel des Verf. meistens gut erfunden, gewiss aber gegen das Ende, besonders in No. 18, zu weit getrieben. Was sollen Zoglingen, wie sie hier gemeynet sind, z. B. Sprünge, wie:

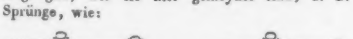

oder gar

Rec. weiss recht wohl, dass es dem Verf. dabey nicht blos um das Treffen zu thun seyn wird, sondern noch mehr um die Ausweitung, Befestigung, Bildung der Organe; er weiss, was man, bey Fleiss und langsamen Fortschreiten, auch in dieser Hinsicht erreichen kann: doch können bey *diesen* Uebungen gewiss nur die wenigen ganz vorzüglich günstig Organisirten mit, und die Andern bleiben zurück oder führen Uebelstände herbey, die eine ernsthafte Sache zu lächerlich darstellen könnten, wenn sie hier geschildert würden. Die Meynungen, wo die Gränzen abzustecken sind, werden freylich auch hier immer getheilt bleiben: da aber bey Lehrbüchern für Volksschulen doch nur auf mässig begabte, nicht ununterrichtete, und nicht ungeschickte Lehrer, so wie auf nicht eben einfältige und nicht unaufmerksame Schüler, gerechnet werden kann, so glaubt Rec. keinen Widerspruch zu erfahren, wenn er jenes Angeführte, so wie, was in den vorhergehenden Nummern demselben nahe kömmt, für ein *Nimium* erklärt: was aber von solchem schon das Sprichwort aussagt, ist bekannt genug. — Die Leitung zur Ausübung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, S. 15, könnte wol auch mehr und klarer motivirt, und dann Manches in

len dazu gehörigen Beyspielen, wogegen zwar der Verstand keine, aber die Kehle allerdings Einwendungen haben wird, ohne allen Nachtheil der Sache, leichter und bequemer eingerichtet werden. — Die Bestimmung der Scala der weichen Tonarten, wie sie der Verf., manchen Einwendungen aus alter und neuer Zeit ungeachtet, angegeben hat, ist gewiss die beste, so wie sie für die Ausführung die leichteste ist. Die Gründe dafür würden nur hier zu weit führen. — Das Auffinden der Vorzeichnungen der verschiedenen Tonarten durch den Quinten- und Quartencirkel hätte erwähnt werden können, da es die Sache selbst erleichtert, sie bequemer merken hilft, und die Aufsuchung dieses Verhältnisses der Tonarten nach jener Weise den Schülern sogar Vergnügen, neben dem Nutzen, gewährt. — Das Verfahren beym Einüben und Absingen eines Textes, S. 21 folg., ist durchaus zu empfehlen. — Die zweyte Abtheilung hätte, zu dem hier beabsichtigten Zweck, vielleicht kürzer gefasst werden können: indess sind eben diese Uebungen (Takt) von der Art, dass sie auch ausser der Musik Nutzen bringen, und den Schülern weder schwer, noch trocken vorkommen; da kann denn wol ein Uebriges statt finden. — In der dritten Abtheilung (Qualität des Tons) würde es §. 2. mit den ersten beyden Sätzen genug seyn. (Ob S. 32, das „Lächeln" wird der Verf. bey einer neuen Auflage gewiss ohne unser Erinnern wegstreichen.) Den Uebungen, des <=> S. 33, sollten erst die, des => und des =< vorhergehen. Uebrigens findet man in dieser Abtheilung viel Gutes.

Es folgt nun noch eine Sammlung von zwanzig drey- und vierstimmigen Gesängen, die — wenige Gänge der Harmonie abgerechnet — in jeder Hinsicht so ausgefallen sind, wie sie hier verlangt werden können, und wie sie in allen Volksschulen ganz gewiss vielen Gewinn und nicht wenig Freude schaffen werden. Auch hier wird vom Leichtesten bis dahin geleitet, wohin die Jugend des Volks geleitet werden soll; und jeder Lehrer, der von diesen Gesängen Gebrauch macht, wird dem Verf. für deren Mittheilung danken. Die Einrichtung ist übrigens folgende: erst kurze, choralmässige Sätze für zwey (äusserst leicht gesetzte) Soprane, und den Bass, den — hier, wie überall — der Lehrer vorträgt. Dann mehrere solcher Sätzchen zu befriedigendern kleinen Stücken verbunden, mit allmählig sich erweiternden, doch immer noch sehr leichten Intervallen; dann ein kleiner Wechselgesang einzelner Stimmen und des Chors; dann ein vierstimmiger Choral; (drey Soprane und der Bass des Lehrers;) nun einige choralmässige, aber doch in bestimmtem Takt zu singende Lieder, vierstimmig, wie der Choral; und endlich muntere, dreystimmige Canons.

Möge das Büchlein allen den Nutzen bringen, den es, in der Hand eines verständigen, fleissigen Lehrers, allerdings bringen kann; der Verf. aber unsere Bemerkungen in Erwägung ziehen, und seiner Arbeit alle, ihm mögliche Vollendung geben. Er wird dann etwas geleistet haben, dessen er sich sein Lebelang erfreuen, und in allen Verhältnissen getrösten kann, wenn er die, nicht nur möglichen, sondern selbst wahrscheinlichen Folgen desselben erwägt.

Kurze Anzeige.

Sei Canzoni con accomp. del Pianoforte, composti — da Fed. Kuhlau. Op. 8. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Preis 18 Gr.)

Nicht Canzonetten, sondern Canzonen liefert Hr. K., und zwar in einer Weise, die der, Righini's, wol am nächsten kömmt, nur dass dieser ein geschmeidigerer Sänger ist, jener noch mehr (und zuweilen, wie No. 3 und 5, wol allzuviel) die Begleitung hervorhebt und ausarbeitet. Gebildete Sänger werden mit diesen Canzonen sich und ebenfalls gebildete Kunstfreunde gut unterhalten können; am besten wol aber durch die Stücke, welche der Verf., der Gattung gemäss, etwas leichter gehalten hat, als jene angeführten. Die beyden ersten Nummern gehören unter diese leichter ansprechenden, und die erste ist Ref. (auch in anderer Hinsicht) die liebste von allen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. № VII. 1814.

Nachricht.

Da seit einiger Zeit mehrere Briefe, Aufträge und Zumuthungen an mich eingelaufen sind, die vermöge ihrer Beschaffenheit und ihres Inhalts, nicht an mich gerichtet seyn konnten, so mache ich den resp. Theater-Directionen, so wie dem Publico, um allen Irrungen und Verwechslungen ferner auszuweichen, hierdurch bekannt: dass ein älterer Bruder von mir gleichfalls Bassänger und Schauspieler ist, nach einander bey den Bühnen zu Würzburg, Wiesbaden, Bamberg und Strasburg angestellt war, und die von den meinigen ganz verschiedenen Vornamen „Karl Georg," führt.

Stuttgart, d. 3ten Nov. 1814.

Christian Wilhelm Häser,
erster Bassist des königl. würtemb. Hoftheaters.

Wir bitten die Leser, auf diese Nachricht auch in Beziehung auf unsern Aufsatz, in No. 44, zum Schluss, zu achten. d. Redact.

Kunst-Anzeige.

Die bevorstehende Feyer des allgemeinen Friedens ist ein so wichtiges Ereigniss, dass gewiss ein jeder sein Möglichstes zur Verherrlichung derselben beytragen wird. Die unterzeichnete Handlung zeigt zu diesem Zwecke die Herausgabe einer grossen Cantate unter folgendem Titel an:

Psalm zur Feyer des allgemeinen Friedens.

Die Poesie ist von S. G. Bürde, die Composition von Fr. Wilh. Berner. Wer die würdevolle Manier kennt, in welcher Herr Berner die Orgel zu behandeln pflegt, der wird gewiss einer religiösen Musik von ihm um so zuversichtlicher und freudevoller entgegen sehen. Um dieses Werk gemeinnütziger zu machen, kündigen wir eine Subscription darauf an. Die Nahmen der respect. Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt; deshalb bitten wir um bestimmte Anzeige des Nahmens, Charakters, Wohnorts etc. Der Preis wird übrigens so billig als nur möglich gestellt werden.

Carl Gustav Förster,
Musik- Kunst- und Instrumenten-Händler
in Breslau.

Subscriptions-Anzeige.

Lieder von J. H. v. Wessenberg.
(Generalvicar des Bisthums Constanz.)

Die in der Vorrede zu den Liedern des Hrn. Ant. Hess schon vorläufig angekündigte Sammlung des verehrten Dichters wird nun aufs Neujahr 1815. erscheinen. Ich halte es für überflüssig, den Freunden des moralisch-religiösen Gesanges dieselbe besonders zu empfehlen; ich darf nur wünschen, dass diese einstimmigen Lieder mit Klavierbegleitung dieses Dichters eben so oft und gern gesungen und gehört werden, als die durch die „Gesangbildungslehre" und „Teutonia" bekannt gewordenen mehrstimmigen.

Bey der Aussicht auf eine so beträchtliche Subscribenten-Zahl, wie die der Hessischen Sammlung, kann ich nun dem Publicum ein am Umfange grösseres Werk versprechen, ohne den Preis zu erhöhen, der also auf Fl. 1. — Zürcher Val. (16 Groschen sächs. courz.) festgesetzt ist. Das von Lips gestochene Bildniss des würdevollen Mannes wird die Sammlung zieren. Die Subscription bleibt bis zum 20sten December offen. Wegen bequemerer Bestimmung der Auflage wünsche ich, dass, wer gesonnen ist zu subscribiren, sich bald melde. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürich, im October 1814.

Hans Georg Nägeli.

Neue Verlags-Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters (vormals A. Kühnel) in Leipzig erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind.

Gerber, E. L., neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikal. Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen enthält. 4r Bd. gr. 8. 2 Thlr. 12 Gr.

* Mit diesem Bande ist dieses Werk vor jetzt geschlossen, um aber die durch die neutherigen Ereignisse vielen Musikfreunden vielleicht erschwerte Anschaffung desselben zu erleichtern, werde ich den Pränumerationspreis von 8 Rthlr. für alle 4 Bände noch bis Ostern 1815. offen stellen; nach Verlauf dieser Zeit ist der Preis des ganzen Werks 10 Rthlr.

Theoretische Werke.

Cramer, J. B., Anweisung das Pianof. zu spielen, mit 42 Lectionen und Vorspielen..... 2 Thlr.

Giuliani, M. Guitarreschule, mit deutschem, italien. u. franz. Text..... 2 Thlr. 6 Gr.

Guitarreschule, vollständige und fassliche Anleitung, die Guitarre zu erlernen. Nebst 26 Beyspielen und Handstücken. 4te Aufl. 1 Thlr. 8 Gr.

Pellegrini-Celoni, A. M., Gesangmethode, mit deutschem und ital. Text..... 2 Thlr.

Instrumental-Musik.

Symphonies.

Weber, C. M. de, Ouverture à grand Orchestre de l'opéra: der Beherrscher der Geister. Oeuv. 27. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Concertos.

Danzi, Fr., Concertino p. le Violoncelle av. Acc. Oeuv. 46. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Weber, C. M. de, Concertino p. la Clarinette av. Accomp. Oeuv. 26. ..... 1 Thlr.

Wilms, J. W., Concerto pour la Flûte av. Accomp. Oeuv. 24. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Quatuors, Duos et Solos.

Beninconi, A., Quatuors pour 2 Viol. Alto et Vcelle. Oeuv. 8. Liv. 1. 2. ..... à 2 Thlr. 4 Gr.

Danzi, Fr., 3 Quatuors p. 2 Viol. Alto et Vcelle. Oeuv. 44. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Göpfert, Duos p. 2 Flûtes, tirés de l'Opera: die Schweizerfamilie. ..... 20 Gr.

Romberg, A., Etudes ou 3 Sonates pour un Violon. Oeuv. 32. ..... 20 Gr.

Schneider, G. A., 3 nouveaux Quatuors p. Flûte, Viol. Alto et Vcelle. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Woldemar, die Kunst des Bogenstrichs nach neuer Art. ..... 12 Gr.

Pianoforte-Musik.

Agthe, A., Sonate p. le Pianof. et Violon obligé. Oeuv. 9. ..... 1 Thlr.

Aumann, C. v., Marche triomphale sur le retour de l'Empereur Alexandre I., p. le Pianof. .... 8 Gr.

Aumann, W. v., Triumphmarsch der verbündeten Krieger nach der Schlacht bey Leipzig für d. Pianof. ..... 4 Gr.

Baldenecker, N., Variations p. le Pianof. sur un thême de Mozart. Oeuv. 8. ..... 8 Gr.

— grande Sonate p. le Pianof. Op. 15. ..... 12 Gr.

Berger, L., gr. Sonate pathétique p. le Pianof. déd. à Muzio Clementi. Oeuv. 1. ..... 1 Thlr.

Böhner, L., 6 Walses ou Caprices p. Pianof. Oeuv. 4. de Danses. ..... 10 Gr.

Boieldieu, 2 Ouvert. p. le Pianof. de l'Opéra: Jean de Paris. ..... 12 Gr.

Cibulka, Allemandes faciles à 4 mains. ..... 14 Gr.

Dussoeck, Sonate posthume à 4 mains. ..... 12 Gr.

Elsner, 3 Rondeaux à la Mazurek p. le Pianof. .... 10 Gr.

Field, I. Rondeau écossois p. le Pianof. ..... 6 Gr.

Field, I., 3 Nocturnes pour le Pianof. ..... 12 Gr.

— grande Valse à 4 mains pour le Pianof. .... 12 Gr.

— Sonate pour le Pianof. ..... 12 Gr.

Freystädtler, 10 Variat. über d. alte preuss. Lied: Schwerin bist wirklich todt? ..... 8 Gr.

— 9 Var. sur la Cavatine de la Molinara. ..... 6 Gr.

Kunzen, Ouverture für das Pf. aus dem Feste der Winzer. ..... 8 Gr.

Lauska, F., Polonoise facile à 4 mains. ..... 4 Gr.

Meyer, A. C. G., 6 Polonoises p. l. P. Liv. 1. 2. 16 Gr.

— 10 Variat. p. le Pf. sur l'air: der Tabulettkrämer. ..... 6 Gr.

— 12 Variat. für das Pianof. über: Schöne Minka. ..... 6 Gr.

— C. H., Walzer und Ecossoisen für d. Pianof. 10 Gr.

Moritz, C. T., grande Sonate concertante pour le Pianof. et la Flûte. Oeuv. 8. .....

Mozart, W. A., Sonatines faciles à 4 m. p. l. P. arrangées d'après le manuscrit original d. partie d'harmonie. Let. C. ..... 12 Gr.

Müller, A. E., grande Sonate p. le P. Oeuv. 36. 20 Gr.

— Variations p. le Pianof. sur une romance de 25 bal. Oeuv. 37. ..... 12 Gr.

Neudecc. C., 10 Variationen auf: die Milch ist gesunder etc. ..... 8 Gr.

Reichel, C. A., 6 Polonoises p. le Pianof. Oeuvr. 3. 10 Gr.

— 16 Walses favorites p. le Pianof. Oeuv. 4. .... 10 Gr.

Ries, F., Romance: Que veut-il dire? et la reponse en rondeau. Oeuvr. 45. ..... 12 Gr.

— 3 Variat. sur un thême de l'Op. Joseph de Mehul. Oeuv. 46. ..... 12 Gr.

Romberg, B., Trauertriumphonie, dem Andenken der Königin Louise von Preussen gewidmet, für das Pianof. zu 4 Händen eingerichtet 1 Thlr. 6 Gr.

Russische Märsche der Armee des Fürsten Kutusow Smolenskoy. ..... 8 Gr.

Schneider, Fr. gr. Sonate à 4 M. Oeuv. 29. 1 Thlr. 12 Gr.

— Fr., grande Sonate pour Pianoforte et Flûte. Oeuvr. 33. ..... 1 Thlr.

— Quatuor pour le Pianof., Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 37. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Siegel, D. S., Variations faciles sur deux dif. thêmes p. le Pianof. Oeuv. 7. ..... 8 Gr.

Springinsfeld, komische Variat. über: Ey du lieber Augustin. 2ous Werk. ..... 10 Gr.

Steibelt, D., die Zerstörung von Moskau. Eine grosse Fantasie für das Pianoforte. Mit einem allegorischen Titelkupfer. ..... 1 Thlr.

Steibelt, D., Variations sur un thême russe p. le Pianof. av. Violon ad lib. ..... 12 Gr.

— Marche triomphale pour le Pianof. sur l'Entrée à Paris de leurs Majestés Alexander I. et Frederic Guilhaume III. ..... 8 Gr.

— Fantaisie sur les airs de Richard: o mon Roi — Charmante Gabrielle et Vive Henry Quatre, av. 8 Variat. p. le Pianof. ..... 12 Gr.

Tomaschek, W. L., 6 Eglogues p. le Pianof. Liv. 2. Oeuv. 59. ..... 16 Gr.

— 6 Rapsodies p. le Pianof. Liv. 2. Oeuv. 41. ..... 20 Gr.

Wanhall, Quartetto p. Pianof., Violon., Alto et Vcelle. Oeuv. 40. Liv. 3. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Wilms, J. W., Sonate à 4 mains pour le Pianof. Oeuv. 41. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Gesang-Musik.

Haendel, G. F., Alexander's Fest oder die Gewalt der Musik. Eine grosse Cantate aus d. Engl. des Dryden übersetzt von Ramler. Neu bearbeitet v. W. A. Mozart. Partitur u. Klavier-Auszug. 1r Theil. ..... 4 Thlr.

— Derselben 2r Theil. ..... 2 Thlr. 16 Gr.

Mozart, W. A., Musica vocale per uso de' Concerti. Let. G. Scena ed Aria: Non so donde viene — per il Basso. (Mit Stimmen, Klavier-Auszug und deutschem Text.) ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Bierey, 6 vierstimmige Gesänge für 2 Tenor- und 2 Baasstimmen. 1r Heft. ..... 12 Gr.

Boieldieu, Johann von Paris. Eine komische Oper in 2 Akten. Ganz vollständiger Klavier-Auszug. ..... 4 Thlr.

Bornhardt, Arion, eine Liedersammlung m. Pianoforte oder Guitarre oder beyden Instrumenten zugleich. 2 Hefte. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Danzi, Fr., 6 deutsche Gesänge mit Pianof. ..... 16 Gr.

Field, J., Air du bon roi Henry IV. av. Accomp. de Pianof. et des paroles improvisées à la gloire d'Alexandre I. ..... 6 Gr.

Fink, G. W., Kindergesangbuch, von ihm selbst gedichtet und in Musik gesetzt. 1r Heft. ... 16 Gr.

— Volkslieder, mit und ohne Klavier-Begleitung. 4r 5r Heft. ..... à 12 Gr.

Freystädtler, Cantatille eines Kindes am Geburts- oder Namenstage seiner Aeltern, mit Pianof. 12 Gr.

Fux, Missa canonica a Canto, Alto, Tenore e Basso. 1 Thlr.

Gaensbacher, Nachtgesang von Kosegarten, mit Pianof. Begleit. ..... 6 Gr.

Grund, 6 deutsche Lieder von Theod. Körner und Lamotte Fouqué, mit Pianof. ..... 16 Gr.

Hellwig, L., 6 Lieder mit Pianof. 5s Werk. 2 Hefte. ..... 22 Gr.

Himmel, 6 Lieder von Robert, Schiller etc. mit Pianof. 42s Werk. ..... 16 Gr.

— Alexis und Ida, ein Schäferroman in 46 Liedern von Tiedge, für 1, 2 und mehrere Stimmen, mit Pianof. 43s Werk. ..... 2 Thlr. 20 Gr.

— 5 Romances françoises, avec et sans accomp. de Pianof. Oeuv. 44. ..... 12 Gr.

— Romance de Rasumofski avec Pianof. et Violon. 6 Gr.

— Trinklied Freunde, seht die Gläser blinken, mit Pianof. ..... 4 Gr.

Kauzen, das Fest der Winzer oder die Weinlese. Eine Oper für das Klavier eingerichtet vom Autor. ..... 1 Thlr. 20 Gr.

Lehmann, A. v., drey und vierstimmige Gesänge ohne Begleitung. 7s Werk. ..... 20 Gr.

— Gesänge für Pianoforte. ..... 18 Gr.

Martin, V., 12 Canoni d'amore à 3 voci con Pianof. o Chitarra. ..... 20 Gr

Méhul, Romance aus der Oper Joseph: Ich war Jüngling etc. für Pianof. oder Guit. ..... 4 Gr

Moritz, C. T., Lieder der Liebe, mit Pianof.- oder Guitarrebegleit. 6s W. ..... 1 Thlr

Mozart, die Maurerfreude, eine Kantate in Es, zugleich mit einem Texte zum Reformationsfeste. für 1 Singstimme, mit Pianof. ..... 12 Gr

Pär, F., Agnese. Eine ernsthaft-komische Oper in zwey Akten, mit ital. und deutschen Text. Klavierauszug vom Kapellmeister Müller. ... 6 Thlr

Sutor, 6 Canzonette con Pianof. OP. 2. ..... 16 Gr

Guitarre-Musik.

Bornhardt, Arion, eine Liedersammlung für Guitarre. 2 Thle. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Harder, A., 2stimmige Lieder mit Guitarre. Nachgelassenes Werk. ..... 12 Gr.

Kampf, J. H. C., 6 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 1s Werk. ..... 10 Gr.

Krebs, K., 6 Duetten für 2 Singstimmen und 2 Guitarren. ..... 1 Thlr.

— das Mädchen und der Jüngling, für 2 Singstimmen und 2 Guitarren. ..... 10 Gr.

Martin, V., 12 Canoni à 3 voci con Chitarra ... 20 Gr.

Méhul, Romanze a. Joseph: Ich war Jüngling etc. für Guit. ..... 4 Gr.

Mickech, Thema mit 6 Variat. für Guit. ..... 4 Gr.

Sandrini, P., Sonate concertante p. Guit. et Flûte. Oeuv. 15. ..... 16 Gr.

— Variations pour Guit. et Flûte. Oeuv. 16. ... 12 Gr.

Sandrini, P., 6 différentes Ariettes, ital., franç. et allem. av. Guit. Ouv. 14 . . . . . 16 Gr.

Schneider, G. A., Sonatine pour Guit. et Flûte. Liv. 1. . . . . 8 Gr.

Musik für die Orgel.

Albrechtsberger, J. G., 22 neue leichte Präludien für die Orgel (zur mit 3 oder 4 Registern zu spielen). . . . . 16 Gr.

Friesenmuth, 12 leichte Orgelstücke, 20 Werk. . . . 12 Gr.

Henkel, 24 leichte vermischte Orgelstücke. 36 Werk. 16 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Böhner, L. Ouverture à grd. Orch. de l'Op. der Dreyherrenstein. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Sérénade p. 2 Vlons, Vla, Flûte obligée, 2 Cors, Bassons, Violoncelle et Contre-Basse. Op. 9. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Fürstenau, C. Variations de A. E. Müller arr. p. le Flûte princip. av. acc. de grd. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Gerke, A. Duo p. 2 Violons. Op. 7. . . . . 12 Gr.

Kaczkowski, J. 1er Concerto p. le Violon avec acc. de l'Orch. Op. 2. . . . . 2 Thlr.

Mozart, W. A. Sinfonie No 3. Part. (Es dur.) . . . 1 Thlr.

Rode, Kreutzer und Baillot Violinschule des Conservatorium in Paris. Neue vermehrte Ausg. . . . 2 Thlr.

Vogel, Ouverture de Demophoon à grd. Orch. . . . 1 Thlr.

Agthe, A. 3 Marches p. le Pianof. à 4 mains Op. 3. 16 Gr.

Böhner, L. Ouv. de l'Op. der Dreyherrenstein p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Dussek, J. L. Oeuvres p. le Pianoforte. Cah. 4. contenant 12 Sonates av. accomp. de Violon (dont 6 avec accomp. ad libitum) et 3 Sonates progr. à 4 mains Subscriptions-Preis 1 Thlr. 12 Gr.

— Oeuvres. Cah. 5. contenant 4 grandes Sonates p. le Pf. Subscript. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

— Oeuvres Cah. 6. contenu. 3 Sonates avec Violon, la Chasse et Rondeau p. le Pforte seul. Subscriptionspreis 1 Thlr. 12 Gr. . . . . .

— 3 Sonates p. le Pforte avec Violon. Op. 8. 2 Thlr.

Field, J. Romance p. le Pforte. . . . . 4 Gr.

Gerke, A. 10 Pièces différentes et faciles p. le Pforte. Op. 20. Liv. 1. 2. . . . . à 16 Gr.

Klose, Ch. 6 Polonaises à 4 mains Op. 3. . . . . 12 Gr.

Lipinski, C. 3 Polonaises p. le Pf. O. 3. . . . . 8 Gr.

Mohr, C. T. Morche avec 8 Variations p. le Pforte et Guitarre. . . . . 8 Gr.

— 3 Polonaises à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Riem, W. F. Variations p. le Pforte sur l'air russe: Schöne Minka. Op. 28. . . . . 8 Gr.

Rode, P. Variations arr. de l'Oeuvre 19. p. le Pf. à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Zeuner, C. Fantaisie et Rondeau à la Polonaise p. le Pforte. Op. 5. . . . . 18 Gr.

Blum, C. 3stimmige Canons mit Begltg. d. Guitarre. Op. 5. . . . . 12 Gr.

— Balladen, Romanzen und Lieder mit Begltg. d. Guitarre. . . . . 1 Thlr.

Blüher, A. Kleine Balladen, Romanzen und Lieder mit Begltg. d. Pforte. . . . . 12 Gr.

Hagen, A. einige Gesänge f. d. Pforte. . . . . 6 Gr.

Haydn, Joo, kriegerischer Chor: Triumph steig . . 4 Gr.

Haydn, M. Troubour, 4stimmiger Chor. . . . . 4 Gr.

Marschner, H. 12 Lieder mit Begltg. d. Guitarre. Op. 5. . . . . 16 Gr.

Moritz, C. T. 9 Lieder mit Begleitung des Pforte. 7te Werk. . . . . 18 Gr.

Noack, Fr. Abendlied an Minna von A. Mahlmann mit Begltg. d. Pforte. . . . . 12 Gr.

— Abschied vom Leben von Theodor Körner für eine Singstimme mit Begltg. d. Pforte . . 8 Gr.

Riem, W. F. 12 Lieder alter und neuerer Dichter mit Begltg. des Pforte. Op. 27. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Righini, V. Adieux de Marie Stuart à la france par elle même, 2 Chansons av. acc. de Pf. arr. p. la Guitarre par Blum. . . . . 10 Gr.

Storkel, leggiadre Canzonette coll accomp. del Pforte da cantarsi nelle 4 varie Stagione dell' Anno. . . . . 8 Gr.

Winter, P. das unterbrochene Opferfest, Oper in vollständigem Klavier-Auszug von Friedrich Schneider. . . . . 5 Thlr.

Liscovius, K. F. S. Theorie der Stimme. . . . . 12 Gr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten November. **No. 47.** 1814.

Geschichte der Musik in Siebenbürgen.

(Beschluss aus der 46sten No.)

Die siebenbürger Sachsen bilden eine besondere, landesstandische Nation. Nach Herders Ausdruck sind in jeder Sprache die Schalle dem Ungewohnten oft widrig; darum finden Manche die, dem Holländischen ähnliche Sprache der Sachsen in Siebenbürgen lächerlich: da sie aber weder geschrieben, noch gesungen wird, und die Sachsen die rein deutsche Sprache für ihre Muttersprache halten, so ist hier nicht der Ort, mehr davon zu sagen.

Sie brachten auch den Keim zur cultivirten Musik aus Deutschland mit nach Siebenbürgen, und ob sie gleich in den ersten, unruhigen Zeiten den Drangsalen der Kriege immer mit unterliegen mussten: so suchten sie doch in allen Fächern, folglich auch in der Musik, mit ihrem deutschen Vaterlande, so viel möglich, immer gleichen Schritt zu halten. Zu diesem Ende war es unter ihnen von jeher gebräuchlich, dass nicht nur die Handwerksburschen auf ihren zunftmässig vorgeschriebenen Wanderschaften die deutschen Reichsstädte besuchten, sondern auch die Künstler, die der Medizin, dem Civil- und geistlichen Stande sich widmenden Studenten, mussten ihre letzten Kunst- und wissenschaftlichen Ausbildungen, bis neuere, politische Maasregeln diese Gebräuche beschränkten, auf den Universitäten Deutschlands vollenden.

Die Sachsen haben in den Städten, ausser den, in ganz Deutschland angenommenen Tänzen, und dem Schwerttanz, der nach der Melodie eines gewöhnlichen Militair-Marsches, ungefähr so, wie er beym Tacitus, *de moribus Germanor.*, cap. 24, beschrieben ist, bey Nationalfeyerlichkeiten, gewöhnlich bey der Einführung ihres ersten Beamten, des *Comes Nationis*, getanzt wird, keinen eigentlichen Nationaltanz, noch Gesang. Auf den Dörfern hingegen, wo besonders das weibliche Geschlecht in Kleidung den ältern niederländischen Kupferstichen mehr getreu geblieben ist, und wo die Mode die Menschen nicht so beherrscht, wie in den Städten, tanzt das Volk ein Mittelding zwischen Menuet und polnischem Tanz, oder eine sogenannte Schneidermenuet, so wie man vermuthlich auch in Deutschland, bevor französische Tanzmeister dort ihre Kunst verbreiteten, getanzt haben mag. An einigen Orten, besonders in den kleinen Städten und Marktflecken, ist auch noch eine Art englischen Tanzes, dessen erster Theil Andante, der zweyte aber Allegro gespielt, und der Grossvatertanz genannt wird, bekannt.

In Siebenbürgen errichteten zuerst die Sachsen, die, bis auf einige wenige, sämmtlich die augsburgische Confession bekennen, Orgeln in ihren Kirchen. Die grössere Pedal-Orgel in der herrmannstädter Pfarrkirche ist im Jahre 1673 fertig geworden, nachdem der Orgelbauer, Johann Vest, nebst sechs Gehülfen, drittehalb Jahr daran gearbeitet hatte. Sie hat zwey Manuale, und, nebst dem Hauptwerk, auch Brust- und Rück-Positiv, enthält 40 Register und 2700 Pfeifen. Das ganze Werk kostet nicht mehr, als 5495 Gulden, und die Malerey 500 Gulden. Sie ist im Jahr 1797 auf Kosten des verstorbenen Landes-Gouverneurs, Samuel, Freyherrn v. Brukenthal, durch den noch lebenden geschickten Orgelbauer, Samuel Maetz, ohne Simplification, aus dem Chor- in den Kammerton herab, dadurch aber die, an hohen Festtagen vorhin gebräuchlichen Doppelchöre mit der, in dieser Kirche befindlichen zweyten Orgel, die im Chorton geblieben ist, ausser Gebrauch gesetzt worden.

In den sächsischen Kirchen sind überall besoldete Organisten angestellt, die, wenn sie dermalen auch, bis auf einige wenige, keine geübten Generalbassisten sind, doch durchgehends in Städten und Dörfern die Noten ordentlich lesen und spielen können. Nebst diesen befinden sich in jeder sächsischen Stadt Stadtmusici, oder sogenannte Turner,

welche, so wie in den meisten Städten Deutschlands, ein ordentliches Mittel bilden. Sie haben, ausser der Obliegenheit, bey der Kirchenmusik die Instrumente zu besetzen, und der Pflicht des Turnermeisters, den, ihrem Mittel sich widmenden Lehrknaben den Unterricht zu geben, auch die Verbindlichkeit, zu bestimmten Zeiten mit Zinken und Posaunen Kirchen-Chorale, oder mit Trompeten und Pauken Aufzüge in den Fenstern des Kirchthurms zu blasen. Nur wird leider der schon längst vorhergesehenen und zum Theil schon eingetroffenen Auflösung dieser Turner und ihrer Obliegenheiten, durch eine, den dermaligen Zeiten angemessene Erhöhung ihrer, seit mehr als hundert Jahren nicht nur nicht vermehrten, sondern durch mehrere Nebenumstände verkürzten Besoldung, nicht abgeholfen.

In den evangelischen Gymnasien jeder Stadt sind von Alters her Singschulen gewisser Art errichtet. Der Hauptzweck derselben ist Kirchenmusik und Bildung künftiger Dorf-Rectoren und Cantoren. Dieser Zweck, und der Umstand, dass der Stadt-Cantor, besonders der Hermannstädter, als Vorsteher der Singschule, vorhin auch akademische Reisen machte, verursachten, dass die Zöglinge dieser Schule nicht immer den, in den österreichischen Staaten herrschenden Geschmack in der M[illegible]k befolgten; und so kam es, dass die durch dieses besondre Chor von Sängern und Instrumentisten in öffentlichen und Privat-Akademien gelegenheitlich zu Herrmannstadt aufgeführten Bachschen, Graunschen, Rolleschen, Schmalzschen u. andere ähnliche Composit., von den grössten Theil des Publicums gewöhnlich kalt aufgenommen, und ungarisch, mit den Worten *Szászsemetés* (sächsische Leiche) beurtheilt wurden. Bey diesen Singschulen liesse sich vieles verbessern, wenn besonders darauf gesehen würde, dass der Stadtcantor seinem Amte, nicht nur als Sänger, sondern vielmehr als Lehrer und Vorsteher, gewachsen sey, darum hinlänglich bezahlt, und einem akademischen, so wie den andern Lehrern des Gymnasiums, auch auf bessere Pfarreyen die Aussicht nicht benommen würde.

Auf den sächsischen Dörfern versehen, nebst dem Organisten, Rector und Cantor, die zugleich die Dorfjugend im Lesen und Schreiben unterrichten, an vielen Orten auch mehrere, zum Schulpersonale gehörige Individuen den musikalischen Dienst bey Kirchen und Leichen. Zu diesen gesellen sich noch die musikal. Bauern, unter dem Namen Adjuvanten, deren in den sächsischen Dörfern auch immer einige anzutreffen sind. Die sächsischen Dorf-Rectoren geniessen, seitdem die Früchte auch hierlandes so hoch im Preise stehen, den besten Gehalt unter allen im Lande öffentlich angestellten Musikern: nur Schade, dass ihre Anstellung, und die Dauer derselben, von niemanden, als den Dorfältesten, die ihre Fähigkeiten nicht beurtheilen können, und von dem Ortspfarrer, der oft auf Nebeneigenschaften sieht, abhängt.

Geschickte Sänger, Instrumentisten und Componisten hat es in der sächsischen Nation von Zeit zu Zeit mehrere gegeben. Unter den, dem Ref. bekannten, verdienen ausgezeichnet zu werden: Valentin Graw, sonst Bakfark genannt; der nämliche, welchem, wie oben bemerkt worden, Sigmund Zápolya adeliche Güter verlieh, der sich auf Reisen durch Frankreich, Italien und Deutschland bildete, und vortheilhafte Einladungen des Kaisers Maximilian nach Wien (vermuthlich aus Dankbarkeit gegen seinen Fürsten) ausgeschlagen haben soll. Von diesem ist in Laurentii Töpeltini *Orig. Transylv.* cap. III. folgendes zu lesen: *Patavii ad S. Laurentium sequens Inscriptio legitur, quam fere exstinctam ego legere non potui: Valentino Graswio, alias Bacfort, e Transylvania Saxonum Germaniae colonia oriundo, quem fidibus novo plane et inusitato artificio canentem, audiens aetas nostra ut alterum Orpheum admirata obstupuit. Obiit Anno MDLXXVI. idib. Aug. Vixit A. LXI. Natio germanica unanimis et test. exec. P.* — Johann Sartoris, Stadt-Cantor zu Herrmannstadt, componirte 1706 einen ganzen Jahrgang musikal. Andachten für die Kirche der augsburg. Confessions-Verwandten im Lande, die freylich als verjährt schon längst mit etwas Anderm hätten ersetzt werden sollen. — Michael Stollmann, Stadtcantor zu Herrmannstadt um das Jahr 1754. — Johann Sartorius, ebenfalls Stadtcantor daselbst, um 1759, dessen Compositionen auch noch ihren Werth behaupten. — Johann Knall, auch Stadt-Cantor zu Herrmannstadt, von 1763 bis 1785, verfertigte viele Leichen- und Gelegenheit-Cantaten. — Peter Schimert, von dem wir zwar nicht viele Compositionen aufzuweisen haben, war Organist an der evangelischen Pfarrkirche und Orator des äussern Raths zu Herrmannstadt, um die Jahre 1750 bis 1780, ein nicht unwürdiger Schüler des um die deutsche Musik so hochverdienten Joh. Seb. Bach. — Samuel Roth, Schüler des vor-

herbenden Peter Schimert, verfertigte mehrere Gelegenheit-Compositionen und besonders viele Tänze für Herrmannstadt, starb als Landesbuchhaltereyrath zu Klausenburg 1807. — Noch muss Ref. in Erwägung der Verdienste der Sachsen um die siebenbürgische Musik des verstorbenen Freyherrn, Sam. v. Brukenthal, gedenken, der mit den, durch seine lehrreichen Sammlungen und Stiftungen bekannten Verdiensten um die Künste und Wissenschaften, besonders in seinen jüngern Jahren noch den rühmlichen Zug verband, durch sein Beyspiel auch Geschmack für Concert- und Kammermusik in seinem Vaterlande, ob er gleich selbst nicht musikalisch war, zu verbreiten. Während seiner Leitung der siebenbürgischen Staatsgeschäfte, vom Jahr 1777 bis 1787, waren in jeder Woche besondere Tage dieser Kunst bey ihm gewidmet. Ihm hat Herrmannstadt nicht nur die Einführung mehrerer geschickter musikalischer Subjecte, sondern auch eine gute Sammlung von Musikalien und Instrumenten zu verdanken.

Seit der Zeit beginnt Dilettantismus und Naturalismus, von denen die in Herrmannstadt angefangene, aber nicht emporgekommene Notendrukkerey einige Beyspiele geliefert hat, die Oberhand zu gewinnen, und es hatte sich sogar ein schreiblustiger Laye in der Musik gefunden, der dergleichen Sachen, unter seinem und des Componisten Namen herausgegeben, und als eine im Lande neu aufgegangene Sonne verkündigt hat. Dergleichen Unfug, so wie mehreren andern Gebrechen und dem gänzlichen Verfall der musikalischen Cultur unter den Sachsen vorzubeugen, dürfte doch den Vorstehern der Nation mancher Weg offen geblieben seyn, wodurch sie das oft gerühmte Verdienst ihrer Vorfahren um Cultur und Industrie, auch in diesem Fache, ferner empor halten könnten; wenn besonders diejenigen, denen die Frömmigkeit der ungarischen Könige ein ruhiges Alter gesichert hat, sich nicht mit dem: „seyen wir froh, dass es nicht schlechter ist" — begnügen, oder gar selbst Opern-Arien, und Melodien, wie: Ein freyes Leben führen wir u. s. w. in die Kirche bringen möchten: denn dass die Stelle, Matth. XXI. V. 13. auf solche Missgriffe ganz passe, dürften mit Ref. auch mehrere Andere sich vollkommen überzeugt fühlen.

Ausser den bereits angeführten Bewohnern Siebenbürgens, giebt es noch hier Armenier, Griechen, Juden und Zigainer. Wenn vom Handeln und Schachern die Rede ist, so nehmen die drey erstern, an dem Artikel Musik aber nur die letztern wesentlichen Antheil im Lande.

Diese Halbungarn sind, im Ganzen genommen, der Auswurf der Landesbewohner und müssen zum Theil auch noch nur mit Gewalt an bestimmte Wohnplätze gewöhnt werden. Die Vornehmern unter ihnen sind und waren von jeher die Musikanten, dann folgen die Pfuscher in allerley Handwerken, und zuletzt diejenigen, die sich mit allerley Geschäften, die andere Menschen für unehrlich halten, befassen.

Die Musikanten und Handwerkpfuscher haben fast durchgehends die Meynung erregt, als wären alle Zigainer Universal-Genie's. So viel ist auch gewiss, dass man bey den Banden der Musikanten, sie mögen aus 2, 3, 4 bis 12 Instrumentisten bestehen, (denn auf das Singen verlegen sie sich nicht,) nie eine bemerkbare Unrichtigkeit im Zusammenstimmen ihrer Instrumente, oder von einzelnen Zigainern falsche Griffe hört. Da sie aber von Kindheit sich nur auf einerley Art beschäftigen, ihre Banden an einander gewohnt sind, und, bey ihrem natürlichen Abscheu vor aller Anstrengung, auf die Erlernung der Noten und den übrigen Theil der Musik, ja selbst auf das Lesen und Schreiben der Buchstaben, keine Zeit verwenden: so haben sie Musse genug, ihr Gehör, das ausserdem in der Harmonie von den gröbsten Fehlern nicht beleidigt wird, an der richtigen Behandlung und Zusammenstimmung ihrer Instrumente zu üben. Indessen giebt es sogar praktische Musiker anderer Nationen, welche glauben, dass nur der Zigainer den ungarischen Tanz mit seinen eignen Nuancen auf der Geige vortragen könne: wenn man aber geschickte Violinspieler haydnsche und krommersche Quartetten, in deren erstern der geschwinde, in letztern auch der langsame ungarische Tanz charakteristisch genug aufgesetzt ist, oder die von Krommer herausgegebene *Magyar Verbunk*, richtig hat vortragen hören, und dabey die falschen Accorde und Risse der Zigainer abrechnet: so sieht man gar bald ein, dass nur das Vorurtheil, für den Zigainer, sey er auch selbst der *Pester Bihari*, entscheiden kann.

Bey ihren Banden waren ehedem höchstens Violinen, ein Violoncell, ein Cymbal, und manchmal auch eine, in der Mythologie den Waldgöttern zugetheilte Pappagenopfeife anzutreffen: seit geraumer Zeit aber verlegen sie sich auf mehrere Blasinstrumente, besonders auf die Klarinette, welche

den Cymbal und die Waldpfeife von ihren Banden verdrängt haben. —

Musikalien-Handlungen waren in Siebenbürgen — die erste, in Herrmannstadt, um das Jahr 1780, unter der Firma: *Gänselmayer et Comp.* Da aber der Absatz zu gering und die Preise auf den Titelkupfern nicht, wie jetzt in Klausenburg, ausradirt und vergrössert waren: so musste sie bald zu Grunde gehen. In der Folge hatten Hrn. Hochmeister's Buchhandlungen zu Herrmannstadt und Klausenburg Musikalien in Commission; nach der Schenkung der hochmeisterischen Buchhandlung und Druckerey in Klausenburg an das dasige Lyceum, kann man in Hrn. Johann Tilsch Galanterie-, Putz-, und Buchhandlung, auch mit Musikalien, Guitarren und Saiten, so wie vor einigen Jahren mit Haarschneiden, bedient werden. *)

Nachrichten.

Stockholm, Anf. Novembers. Es scheint in der That, als wünsche man den Geschmack des Publicums in Absicht auf die Oper wieder zu heben, indem man bey der Auswahl der Vorstellungen sorgsamer verfährt: bisher aber ist dies Bemühen von der Menge noch keineswegs erkannt worden, vielmehr hat man die bessern Werke sehr kalt aufgenommen. So war es auch der Fall vor kurzem mit Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Dass das Unbedeutende des Gedichts, worüber man klagt, wirklich so wirksam sey, als man angiebt, glaube ich kaum; eher rechne ich auf den Mangel aller wahren Bassstimmen bey der Gesellschaft — ein Mangel, der eben hier, wo Osmin so Vieles und Entscheidendes zu singen hat, das mit durchgreifendem, vielumfassendem Bass vorgetragen seyn will, um so widriger auffällt. Hr. Broman gab diese Rolle. Ob er nicht mehr zu thun vermochte, um rein zu singen, ist schwer zu entscheiden: dass er aber (besonders bey der ersten Vorstellung) nicht mehr zu thun vermochte, um zu schreyen, das lässt sich behaupten. Mad. Casagli, als Blondchen, war allein lobenswürdig. Dem. Wäselin war Constanze, Hr. Lindström Bellmont. Hr. Deland, als Pedrillo, sang sehr schlecht: nur mehr Takt zeigte er, als Hr. Broman. Das Orchester spielte gut.

Bey der 11ten Zusammenkunft unsrer *musik. Gesellschaft* hörten wir eine beethovensche Symphonie, ein Pot-pourri für d. Violin, (von Hrn. Willmann gut gesp.,) ein Conc. für's Fagott, (von Hrn. Conr. Preumayr sehr gut gebl.,) und eine Arie, von Mad. *Sevelin* nur leidlich gesungen, aber dennoch — wunderlich genug — von den meisten Zuhörern sehr begünstigt.

Das ist alles, was ich diesmal zu berichten habe. Seit dem Monat April ist nämlich nichts Bemerkenswerthes in hiesiger Musik vorgefallen; Neues ist auf der Bühne nicht gegeben worden, die alten Stücke aber gehen, ungefähr wie sonst und wie früher berichtet worden; Concerte haben nicht stattgefunden.

Wien, den 4ten November. Uebersicht des Monats October.

Theater am Kärnthnerthore. Vermuthlich aus Mangel an tauglichen Tenoristen überhaupt, und wegen anhaltender Krankheit unsers braven Künstlers, des Hrn. Wild, insbesondere, konnte keine neue, *grosse Oper* bey den Feyerlichkeiten dieser Wochen einstudirt und auf die Bühne gebracht werden; es mussten daher einige der bessern alten Stücke aushelfen. Auf allerhöchsten Befehl wurde demnach in diesem Theater vor den erhabenen Gästen, bey überaus glänzender Beleuchtung des innern Opernsaales, *die Vestalin*; in dem Theater an der Wien, *Moses*, ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen von Aug. Klingemann, (die Musik der Märsche und Chöre von Hrn. Kapellm. v. Seyfried,) und in dem kais. Schlosstheater in Schönbrunn, *Johann von Paris*, nebst einem Divertissement, aufgeführt. Von der Aufführung des grossen Oratoriums, *Samson*, von Handel, welches am 16ten in der kaiserl. Winterreitschule gegeben wurde, werde ich weiter unten Gelegenheit haben, zu sprechen. — Sonst wurde in diesem Theater aufgeführt, am 3ten die *hundertjährigen Eichen*, oder das Jahr 1914, ein Vorspiel von Aug. v. Kotzebue, die Gesänge von Treitschke, die Musik von Hrn. Kapellm. v. Seyfried. Dieses Gelegenheitstück — in welchem uns der Verfasser Deutschland nach hundert Jahren vorführen wollte — hat Aehnlichkeit mit der *Irene* von Sonnleithner, erhielt aber weniger Beyfall, als

*) Anm. Zu diesem Aufsatze gehört die musikal. Beylage; No. VI.

diese, und wurde nur einmal, am Vorabend des Namensfestes unsers *Kaisers Franz*, gegeben. Die Musik hatte viel Ansiehendes, die Decorationen und die dabey angebrachten Tänze waren befriedigend. — Am 20sten wurde zum ersten und letzten Male gegeben: *Die beyden Kalifen*, eine komische Oper in zwey Aufzügen von Wohlbrück, mit Musik von Hrn. Meyer-Beer. Obgleich unsere besten Künstler an der Aufführung dieser Oper theilnahmen, und die Direction, rücksichtlich der Decorationen und des Costume's, sich ausserst liberal zeigte: so war doch nichts vermögend, das aus *Tausend und einer Nacht* bekannte Märchen, von dem Verfasser gemein und ohne Interesse bearbeitet und auf die Dauer einiger Stunden zusammengedrängt, vor dem Falle zu schützen, und das um so weniger, da die Musik gleichfalls keineswegs dazu geeignet war, das triviale und matte Gedicht zu erheben. Hr. Meyer-Beer hat hier in Privatcirkeln (öffentlich spielte er nie) seinen Ruhm, als einen der grössten, jetzt lebenden Klavierspieler gegründet, und ist als solcher allgemein geschätzt und werth geachtet: als Componist, vorzüglich für grössere Werke, scheint er seinem Genius noch keine bestimmte Richtung angewiesen zu haben. Um originell zu seyn, fällt er nicht selten ins Bizarre und Gesuchte, um seinen Gesangstücken einen Anstrich von Charakteristik zu geben, wird er oft gemein, läppisch, wie dies der Fall bey dem Chor der Imans im 2ten Acte war. Dabey ist sein Gesang hart, voll greller Uebergänge, und schwer von dem Sänger vorzutragen, noch viel schwerer aber von dem Zuhörer aufzufassen, da Melodie keineswegs die Sache dieses Componisten zu seyn scheint. Ausser einem Pas de Deux, welches Mad. Treitschke de Caro mit ihrer Schülerin, Demois. Gritti, im zweyten Acte tanzte, und das tumultuarisch beklatscht wurde, missfiel diese Oper gänzlich. Wie wir hörten, erhielt sie auch in Stuttgardt, wo sie unter dem Titel, *der Wirth und sein Gast*, gegeben wurde, keinen Beyfall. —

Theater an der Wien. Zur grossen Freude des überfüllten Hauses trat Hr. Wild am 8ten als Octavio im *Don Juan*, und am 16sten als Johann von Paris, in der Oper gleiches Namens, wieder auf. — Hr. Hoffmann, Regisseur des grossherz. Hessen-Darmstädtischen Theaters, trat am 13ten als Don Juan, und am 14ten als Papageno auf, und erhielt, seines übertriebenen Spieles und unbedeutenden Gesanges wegen, keinen Beyfall.

Theater in der Leopoldstadt. Eine grosse Pantomime in zwey Aufzügen, betitelt, *der siegende Amor*, von Hampel, mit einer passenden Musik von Hrn. Volkert, gefällt überaus, und wird öfters wiederholt; weniger gefiel, *Antonius und Cleopatra*, ein Quodlibet, (eine komische Tragödie möchte ich es nennen) von A. v. Kotzebue, mit Musik aus verschiedenen Opern, welches nur Eine Vorstellung erlebte. —

Concerte. Am 16ten wurde das grosse Oratorium, *Samson*, aus dem Englischen des Milton, zu Händels Musik frey übersetzt, und in dieser die Instrumentalbegleitung vermehrt von *J. F. Mosel*, in drey Abtheilungen vor dem allerhöchsten Hofe und zahlreich anwesenden hohen Fremden, Abends im Saale der kaiserl. Reitschule, in welcher die Beleuchtung der schönsten Tageshelle glich, mit glücklichem Erfolge von 700 Personen, grösstentheils Mitgliedern des, nun von Sr. Maj. genehmigten *„Musik-Vereins des österreichischen Kaiserstaates,“* ausgeführt. Mit *Timotheus* (*Alexanders Fest*) verglichen, ist *Samson* im Ganzen nicht so ergreifend, und machte keinen so allgemeinen Eindruck auf die Zuhörer, obgleich unstreitig mehr einzelne Schönheiten in diesem, als in jenem, enthalten sind. Die Hauptursache jenes nicht so mächtigen Effects mag in dem tragischen Stoffe liegen, welcher dem grossen Componisten veranlasste, die meisten Tonstücke in Molltönen zu setzen, wodurch die Nichtkenner (und deren sind doch eine grosse Anzahl,) in keine heitere Stimmung versetzt wurden, wie sie das doch eben bey diesen Festlichkeiten voraussetzten, oder vielmehr wünschten. Der wahre Kenner findet reichlich seine Rechnung, und staunet, wie immer bey dem Riesen Handel, die gewaltige Kraft der Chöre, und die noch unübertroffene, kunstreiche Behandlung derselben an. Wir wollen nur noch erwähnen, dass sich Hr. Mosel, sowol durch die Uebersetzung und vermehrte Instrumentirung der Musik, als auch durch geschickte Leitung des Ganzen, neuen Dank bey allen Kunstverständigen erworben hat; hierdurch würden wir erst in den Stand gesetzt, bey so präciser Ausführung, in den Geist dieses Meisterwerks eindringen, und somit es auch würdig geniessen zu können.

Am 17ten gaben die Herren Maiseder und A. Romberg, am 26sten Hr. C. Barmann, königl. preuss. Kammermus. und erster Fagottist, und am 29sten Hr. Ferdinand Fränzl, königl. bayerischer

Hof-Musikdirector, Concert in dem Theater nächst dem Kärnthnerthore. Da von den ersten beyden Künstlern schon mehrmals in diesen Blättern mit gerechter Anerkennung ihrer Talente und Kunstfertigkeiten gesprochen worden, und Beyde zugleich in dem Conc. des Hrn. Birmann gefälligst mitwirkten: so sey hier nur überhaupt erwähnt, dass sie auch diesmal ihren erworbenen Ruhm, als echte Künstler, bewährten. Hr. B. spielte ein Fagott-Concert von seiner Composition, (C, F, C,) und am Schlusse ein Duett-Concert für zwey Fagotte, von ihm u. Hrn. A. Romberg vorgetragen: er erhielt im Ersten, seines angenehmen, gefälligen und geschmackvollen Vortrages wegen, abermals allgemeinen Beyfall; doch musste man unserm Romberg bey dem Doppel-Concert (C moll, C dur) den gerechten Vorzug einräumen, dass sein Ton durchaus voller, deutlicher und klangvoller ist, als der seines, Anfangs Alles schnell dahin reissenden Mitkünstlers. Wir bedauren nur, dass die Bemühungen des Künstlers nicht im gerechten Ebenmasse belohnt wurden, denn das Haus war diesen Abend fast ganz leer. — Hrn. Fränzl's Concert wurde eröffnet mit einer Ouverture aus der Oper, *Carlo Fioras*, von seiner Composition; (E dur;) sie wurde lebhaft applaudirt. Obgleich seinem Spiel auf der Violine Beyfall ward, so kamen doch alle Kenner darin überein, dass seine Passagen und sein Vortrag etwas veraltet, und sein Spiel (um strong gerecht zu seyn) nicht immer ganz sicher, vorzüglich aber seine Bogenführung schwerfällig sey. Doch wusste man sein *Stoccato*, und seinen schönen, immer gleichen Triller vollkommen zu würdigen, wie er diesen Vorzug besonders schön im Adagio seines Concerts in einer Trillerkette bewies. Hr. Forti sang mit geschmackvollem Vortrage eine Arie von Maurer. Hr. Kraft spielte ein Divertimento von B. Romberg auf dem Violoncell schön und befriedigend, Mad. Milder und Dem. Buchwieser sangen zum Entzücken schön ein Duett von Simon Mayer, und eine Fräulein Sprinz, Schülerin der Therese Paradis, spielte ein Concert von Dussek auf dem Pianoforte, und berechtigt zu vielen Erwartungen. Den Schluss dieses Concerts machte: *Das Reich der Töne*, Concertino für die Violin, mit Begleitung mehrerer Singstimmen, Chöre, und dem vollst. Orchester, comp. u. gespielt von Hrn. Fränzl. Composition und Ausführung des Ganzen wurden gut aufgenommen. Hr. F. hatte sich einer besseren Einnahme zu erfreuen, als sein Vorgänger.

Auch Hr. Michael Kunz mit seinen Stieftöchtern, Dem.s Gulias, gaben in diesem Jahre abermals zwey Productionen, mit ihren Schülern und Schülerinnen, auf *zwanzig* Pianoforte, in dem Saale der N. österr. Herren Landstande; und zwar, am 30sten October und am 1sten Novbr. Ref. wohnte der zweyten Production bey, und hatte Gelegenheit, die Ouverture aus *Johann von Paris*, und das erste Stück der vierten Symphonie des Hrn. L. van Beethoven, mit vieler Precision ausführen zu hören. Ueberaus schön, ja entzückend und des allgemeinen Beyfalls vollkommen würdig, wurde ein Quartett für vier Singstimmen und Klavierbegleitung, betitelt: *Herzliche Empfindung bey dem so lang ersehnten* und nun endlich hergestellten *Frieden*, componirt von unserm würdigen Veteran, Hrn. Anton Salieri, befunden. Allgemein wurde die Wiederholung verlangt. Die Ausführung durch Mad. Treml, Dem. Bondra, und die Herren Zelltner und Lotti, war trefflich und ergreifend. —

Recension.

Zwölf Polonoisen für das Pianoforte vom Grafen Oginsky (i), gesammlet vom Herrn Staatsrath Kozlovsky (i). Berlin, bey Concha et Comp. (Preis 20 Gr.)

Der Charakter des Volks spricht sich lebendig aus in seinen Gesängen und Tanzen, und so geben auch die beyden National-Tanze der Polen, der Masureck und die Polonoise, die beyden Haupttendenzen der Nation richtig und deutlich an. So wie der wilde Masureck mit seinen, Stärke und Muskelkraft erfordernden Bewegungen, mit seinen wunderbaren, kühnen Verschlingungen, den stürmischen Rausch eines in steter Unruhe hin und her wogenden Volks zeigt; so liegt in der Polonoise wieder ganz der Ausdruck jener Ritterhaftigkeit, deren integrirender Theil die romantische Verehrung der Damen ist, welche in Polen mehr, als sonst irgendwo, noch statt findet. Um diesen Charakter der Polonoise wie aus einem Brennpunkte hervorstrahlen zu sehen, darf man nur in Warschau das, eine Polonoise aufführende Paar beobachten. Nichts ist einfacher, als die Gange, der rhythmische Schritt dieses Tanzes: (kein eigentlicher Pas, im Sinne

der Tanzkunst:) aber in der ceremoniösen Art, die Dame zu führen, in Blick und Stellung, nimmt man deutlich jene innere, romantische Stimmung wahr, die noch jetzt, wie aus dem Purpurschein einer goldnen, längst vergangenen Zeit, herübertönt. Rec., der sich mehrere Jahre in Warschau befand, und auf Ballen und Redouten, ohne Antheil an dem Tanze selbst zu nehmen, nur beobachtete, dachte sich oft bey einer Polonoise, von einem schönen, jungen, kräftigen Manne mit einem reizenden Frauenzimmer aufgeführt, (wie es denn nun oft der Fall war,) einen vollständigen Ritterroman aus der Zeit des Königs Arthus, und fand in den sonderbaren Wendungen, in die sich der Tanz öfters verschlingt, ohne im Schritt jener Einfachheit zu entsagen, alle Nöthen des liebenden Paars, aus denen sie endlich in voller Majestät der Schönheit hell und herrlich hervorgehen. — Die Musik des Tanzes muss aus dessen Charakter selbst entspringen, und so kommt es denn, dass die eigentliche, echt polnische Polonoise eben jene romantische Stimmung ausspricht, und dadurch so höchst anziehend wird. Den Grundton (Grundfarbe) macht eine gewisse Grandezza, die eben dem Ritterthum eigen: aber in ihm spielen, in allerley dunklen und hellen Farben, heisse, glühende Sehnsucht — hoffnungslose Klagen — das Entzücken, der Jubel der Liebe. — Rücksichtlich der Theile, die den musikalischen Umfang bilden, ist die Polonoise eben so wenig beschränkt, wie der Deutsche, (Rec. erinnert sich manche mit zwey Trios, Introduzzione und Coda gehört zu haben,) und so erhebt sich dieser Tanz in der That zu den bedeutungsvollsten, die es giebt: aber eben diese tiefere Bedeutung kann nur dann erkannt werden, wenn man von Tanz und Musik zugleich angeregt, recht vom innern Geiste erfasst wird, den das Ganze athmet. Daher kommt es, dass deutschen Componisten, die nicht wenigstens sich in Polen hinlänglich nationalisirten, um mit jenem geheimern Geiste des polnischen Haupttanzes ganz vertraut zu werden, die Composition der Polonoise durchaus nicht gelingen will. Mit der rhythmischen Richtigkeit ist es nämlich gar nicht gethan, und aus der Nachahmung des Rhythmus, ohne das Auffassen der tiefern Bedeutung, ist jenes Zwitter-Geschlecht entstanden, das nur noch vor weniger Zeit unter dem Namen *alla Polacca* unter uns so überhand nahm. In diesen *alla Polacca's*, mögen es nun blosse Tonstücke oder Gesänge seyn, wird gewöhnlich allerley neckender Spass getrieben, was nach dem, was bisher gesagt worden, dem Charakter der eigentlichen Polonoise ganz zuwider ist. — Tragen aber nun irgend echte Polonoisen jene tiefere Bedeutung wahrhaft in sich, so sind es die vorliegenden, vom Grafen Oginski componirten, und so kommt es, dass man in dieser Art nicht leicht etwas Anziehenderes hören wird; wobey indessen Rec. ausdrücklich bemerkt, dass er sich beym Durchspielen an die mehrsten erinnerte, wie er sie in Warschau von gut besetztem Orchester auffuhren hörte, und er vielleicht dieser Reminiscenz einen grossen Theil seiner wahren, innern Lust verdankte. So herrlich nämlich alle diese Polonoisen rücksichtlich der musik. Gedanken sind, so dürftig sind sie hin und wieder in der Ausarbeitung für das Pianoforte gerathen; ja, nur zu häufig stösst man auf Spuren einer Flüchtigkeit und Uebereilung, die, eben des bedeutenden, charakteristischen Grundstoffs wegen, um so übler auffallen. Zu häufig verweilt der Bass in der eingestrichenen Octave, wodurch er, nach dem Kunstausdruck, zu jung wird, wie z. B. gleich bey der, übrigens herrlichen Polonoise No. 1.; zuweilen giebt es falsche Basse, zuweilen fehlt der Bass ganz, wie z. B. bey dem Schluss des ersten Theils der Polonoise, No. 4. Manche Stellen klingen gar zu leer, weil sie nur zweystimmig gearbeitet sind, wie z. B. im Trio der Polonoise, No. 5, der Pol., No. 6, und bey dem Schluss der Polonoise, No. 7. Ueberall ist aber die Melodie, die Anlage des Ganzen, kurz der Grundstoff, wie gesagt, herrlich, und spricht die tiefste Bedeutung der echten, nationellen Polonoise auf das lebendigste aus; jeder geübte, im Satz nur irgend erfahrne Klavierspieler wird die gerügten Fehler im Spielen verbessern können, und so bleibt das Werkchen, dem übrigens wol ein etwas eleganteres Aeussere zu wünschen wäre, eine recht interessante Erscheinung.

Miscellen.

1.

Wie sich an der Veste des Himmels um Sonnen Planeten; und um diese wieder ihre Trabanten drehen: so geschiehet es auch den wenigen, erwärmenden und erhellenden Sonnen der Kunst überhaupt, und namentlich der Tonkunst. Das ist nun

an sich ganz recht so, ja nothwendig, und vollkommen den Naturgesetzen gemäss. Was nicht selbst leuchtet, aber doch Empfänglichkeit hat, Strahlen zu sammeln, und Kraft, diese auf eigenthümliche Weise zu reflectiren, wie am Firmament die freundliche Nachterhellerin, Luna: das folge nur diesem ewigen Naturgesetz; es ist immer auch erfreulich und dankenswerth. Doch selbst der alte Saturn begnügt sich mit nur fünf Trabanten und seinem leuchtenden Ring: wer aber zählt wol die Trabanten, die um die Sonnen der Tonkunst einen, oft recht verdrüsslichen Ring bilden!

2.

Die alte Welt, so reich an Grossem und Schönem, kannte sieben Wunderwerke. Unsre neue Welt der Tonkunst — mit Fug und Recht eine *neue* und *unsre* Welt — kennt auch dergleichen. Ob sieben gerade? Mir scheint es fast doch will ich nur das Eine nennen, in welchem wir Alle zustimmen und desgleichen alte und neue Zeit kaum Eins gehabt; es ist: Mozarts *Don Giovanni*. Vom ersten schauerlichen Accorde der Ouverture bis zum letzten des fogirten Schluss-Chors, schwebt der Geist Gottes über diesem Wunderwerke der Kunst, das in glühenden, dunkelrothen Flammen *nach Unten* brennt.

3.

Beethovens grosse Instrumental-Compositionen gleichen, aus Einem Gesichtspunkte angesehen, gewissermassen Vulkanen, die ihre Feuerströme nach allen Seiten hin ausgiessen. Zerstörend, wie jene; doch — hier der Unterschied — nur Unhaltbares, Gemeines, Conventionelles; befruchtend wie sie — nur schneller, reicher noch, und herrlicher.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Abendlied an Minna von August Mahlmann, mit Begleitung des Pianoforte comp. — — von Friedrich Noack. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 12 Gr.)

Das Gedicht: Wie hängt die Nacht voll Welten — ist cantatenmässig für Eine Singstimme ausgeführt. Der, Ref. ganz unbekannte Componist scheint ein Mann zu seyn, der durch Bekanntschaft mit vielen Werken ähnlicher Art eine beträchtliche Anzahl melodischer Figuren und harmonischer Wendungen, wie sie jetzt vornämlich üblich, und durch Uebung eine Geschicklichkeit gewonnen hat, dieselben in einer gewissen Ordnung, meist am schicklichen Platze, zu gebrauchen. Dadurch entstehen denn Arbeiten, die zwar nicht eigentlich Kunstwerke genannt werden, und auch über das Gewöhnliche sich kaum hin und wieder erheben können: die aber doch Mehrern Unterhaltung und Genuss gewähren. — Von vorn herein lässt sich Gesang und Begleitung sehr gut an; S. 5, wie dann öfters, moduliert der Verf. gegen den Sinn und Zweck des Ganzen und ohne hinlängliche Veranlassung im Einzelnen, viel zu scharf, verfällt auch dabey, wie sonst jedoch nicht oft, in unstatthafte Harmoniefolgen. (Vergl. Seite 5, Syst. 1, T. 6 zu 7.) Von S. 12, Syst. 5 an, und dann besonders S. 13, hebt sich die Musik zu einem herzlichen Ausdruck, so dass Anfang und Ende wol für das Gelungenste zu erklären sind. Das Ausdehnen, oder unverhältnissmässige Trennen, oder auch das dem Ganzen des Textes nachtheilige Hervorheben mancher einzelnen Worte — wie sich dies in den meisten Compositionen dieser Art findet, so fehlet es auch in dieser nicht: gegen die Declamation der einzelnen Worte aber lässt sich wenig einwenden, (z. B. in der sonst gelungenen Stelle, S. 13, sollte beydemal nicht accentuirt seyn: „wo *sich* verwandte" —) im Gegentheil bemerkt man in dieser Hinsicht manches Bezeichnende, das Sorgfalt verräth und zu loben ist.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Wallachische Lieder.

Langsam und schleppend.

1.

Langsam.

2.

Langsam.

3.

Etwas munter.

4.

ritardando. tempo primo. *ritardando. tempo primo.*

Wallachischer Tanz.

Mässig geschwind.

Violino I.

Violino II.

Ungarische Tänze.

Nicht zu geschwind.

1.

pizz. *)

*) Dieses *pizzicato* pflegen die Zigeiner mit beyden Daumen sehr geschickt zu trommeln; sie machen sich aber nichts daraus, solches auch auf dem leeren a zu machen, wenn gleich der Tanz aus *B* geht.

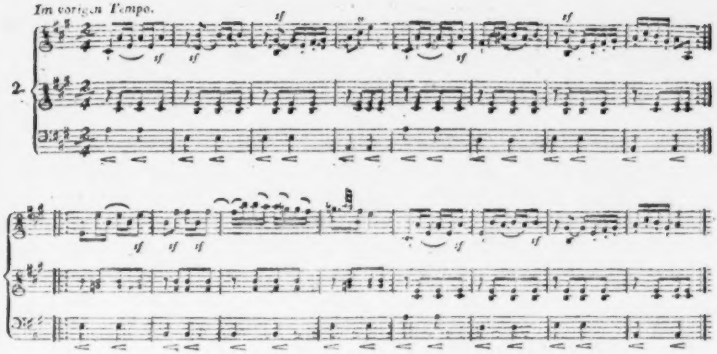

Modernisirter Werbunkos.

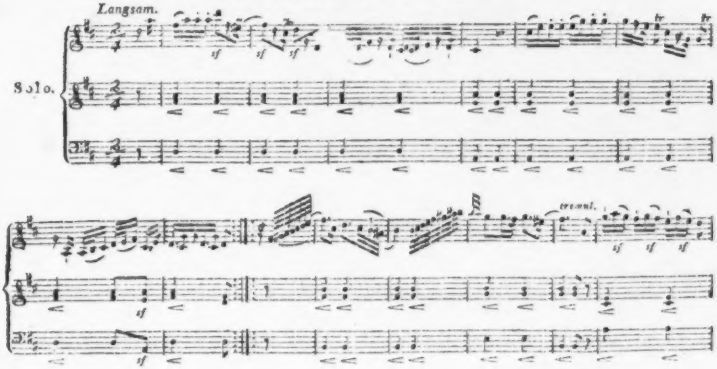

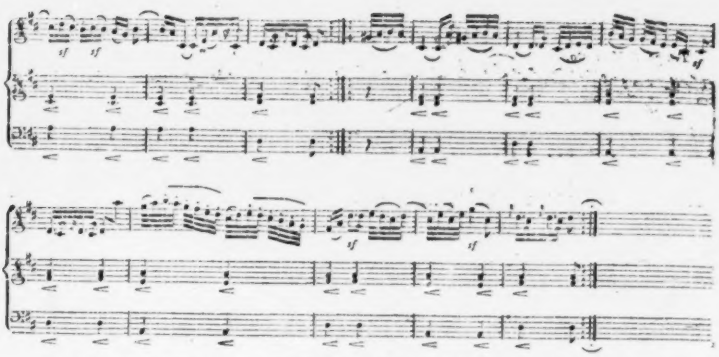

NB. Von diesem Tanz wird der dritte Theil ohne *Da Capo* mehr als zweymal, und so oft wiederholt, als der Solo-Spieler Variationen, wie etwa nachstehende, dazu in Vorrath hat:

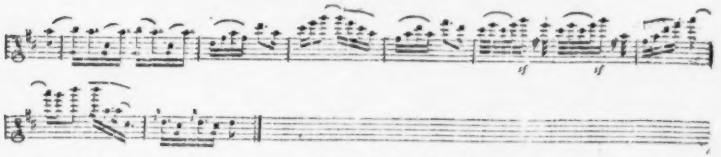

Sowohl zu dem langsamen, als zu dem geschwinden Tanz machen die Zigeiner, wenn sie zu spielen aufhören, statt des letzten Taktes stets einen Schluss, z. B.

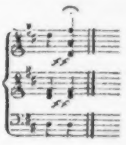

Sächsische Tänze.

Bauern - Tanz.

Tempo di Menuetto.

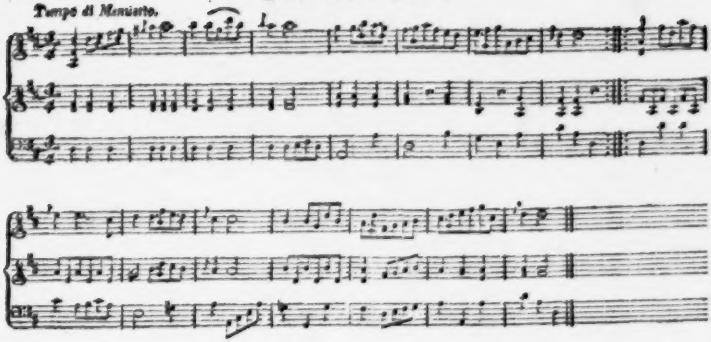

Grossvater - Tanz.

Andante.

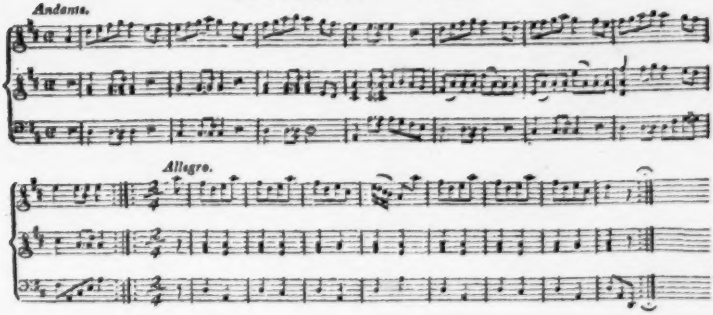

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten November. **No. 48.** 1814.

Daniel Gottlob Türk.

(Beschluss aus der 45sten No.)

Noch vor der Anleitung zu den Temperaturberechnungen, im Jahre 1805, war erschienen: *Kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen, nebst zwölf sehr leichten Handstücken*, und die zweyte Auflage davon im Jahre 1806. mit sechzehn Handstücken.

„Mehrmals wurde ich aufgefordert," heisst es in der Vorrede, „für diejenigen Lernenden, denen auch mein Auszug aus der Klavierschule noch zu theuer war, ein ganz Kurzes und wohlfeiles Lehrbuch zu schreiben, damit sie wenigstens das Hauptsächlichste, was ihnen der Lehrer ausführlicher erklärte, für sich wiederholen könnten. Blos dazu sind die gegenwärtigen Bogen bestimmt. Vorzüglich bestrebte ich mich bey dieser kleinen Arbeit, das Wissenswürdigste in gedrängter Kürze und dabey mit möglichster Deutlichkeit vorzutragen."

Dieser Zweck ist auch erreicht worden; und obgleich diese kleine Schrift unter *Türks* Werken die unbedeutendste ist: so zeugt es doch für den ausgebreiteten Beyfall, den sie fand, dass die erste Ausgabe in so kurzer Zeit vergriffen, und eine zweyte nöthig wurde.

Gründlich, wie in seinen eignen Schriften, war unser *Türk* auch als Beurtheiler fremder Werke. Aber strenge Unparteylichkeit, seiner Gewissenhaftigkeit natürliche Folge, war dabey eben so unverkennbar, als sein scharfer, sicherer Blick. Er hat Beyträge geliefert zur allg. musik., zur allg. Literatur-Zeitung, und noch mehrere zur allg. deutschen Bibliothek. Die letztern betrugen, wie er selbst in einer Handschrift bemerkt hat, über ein Alphabet.

So fleissig *Türk* als Schriftsteller war, so war er es nicht minder als Tonsetzer. Von seinen Comp. sind folgende (auf eigne Kosten, und in Commission, die frühern bey *Breitkopf* und die spätern bey *Schwickert* in Leipzig und *Hemmerde* in Halle) öffentlich erschienen:

Sechs Sonaten für das Klavier. Erste Sammlung. Die neueste (3te) Auflage 1798.

Sechs dergleichen. Zweyte Sammlung. Die neueste (2te) Auflage 1789.

Sechs dergleichen. Dritte Sammlung. Grösstentheils für Kenner. 1789.

Lieder und Gedichte aus dem Siegwart. 1780.

Die Hirten bey der Krippe zu *Bethlehem*; (eine Weihnachtscantate; *im Klavierauszuge.* Neue Auflage 1798.

Sechs leichte Klaviersonaten. Erster Theil. Die neueste (2te) Auflage 1794.

Sechs dergleichen. Zweyter Theil. 1783.

Sechs kleine Klaviersonaten. Erster Theil. Die neueste (3te) Auflage 1793.

Sechs dergleichen. Zweyter Theil. Die neueste (2te) Auflage 1793.

Sechs dergleichen. Dritter Theil. 1793.

Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler. Erster Theil. Die neueste (3te) Auflage 1806.

Sechzig dergleichen. Zweyter Theil. Die neueste (2te) Auflage 1798.

Dreyssig Tonstücke für vier Hände. Erster Theil. 1807.

Dreyssig dergleichen. Zweyter Theil. 1807.

Dreyssig dergleichen. Dritter Theil. 1808.

Dreyssig dergleichen. Vierter Theil. 1808.

Ausser diesen, durch den Druck bekannt gemachten Sachen, schrieb *Türk*, während seines Lebens und Wirkens in Halle, noch viele andre; als:

Sechs Motetten, *Zwanzig* Cantaten, unter welchen die Trauercantate auf Dr. Semler und die Cantate bey der Säcularfeyer der Universität zu seinen gelungensten Arbeiten gehören; einige einzelne Chöre und Arien, *fünf* Symphonien, mehrere figurirte Chorale, unter welchen einige von hervorstechender Schönheit sind, z. B. „Wenn

Christus seine Kirche schützt", mehrere Kirchenstücke, ein vollständiges Choralbuch, dessen Werth nach dem, was oben über *Türk* Orgelspiel gesagt ist, nicht zweifelhaft seyn kann; einige Sonaten und Handstücke, und viele vierstimmige Sachen für das Singechor.

Was alle diese Arbeiten auszeichnet, ist, wie schon oben angedeutet wurde, nicht sowol schöpferische Phantasie, als ordnender Verstand, und, wo es hingehört, tiefes, inniges Gefühl, strenge Reinheit des Satzes überall, durchgängig Klarheit der Gedanken, fliessender Zusammenhang, gefällige Melodie, Mannigfaltigkeit der Harmonie, tadellose Behandlung des Rhythmischen, und, an seinem Orte, richtiger, treffender Ausdruck des Innern. Wer das, was wir über *Türk* oben im Allgemeinen gesagt haben, seiner Aufmerksamkeit gewürdigt hat, der wird von selbst sehen, wie diese Eigenschaften seiner musikalischen Werke aus den Eigenschaften seiner Person ganz natürlich folgen. Wie vollkommen er insonderheit den Ausdruck des Innern zu beherrschen wusste, sieht man, unter andern, auch daraus, dass er denselben nicht blos in grossern, ausgeführten Arbeiten, sondern auch in kurzen Sätzen zu erreichen verstand. Man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur sein neuestes Werk, die Tonstücke für vier Hände, flüchtig durchlaufen. Wie treffend ist z. B. milder Ernst ausgedrückt, in No. 12. des 1sten Theils, stille Schwermuth, in No. 14, Würde und Zärtlichkeit, in No. 19 u. 20, klagender Kummer, in dem höchst eigenthümlichen Larghetto, No. 17. des 2ten Theiles, frohliche Laune, in No. 18, und, wie die Ueberschrift es ausdrückt, süsses Weh und lieblich banges Sehnen, in dem ganz vorzüglichen, originellen Largo, No. 28!

Ein Umstand, worauf in mehrstimmigen Sachen, besonders bey der Begleitung des Gesanges, sehr viel ankömmt — ob er gleich nur das Materielle betrifft, und die eigentliche Schönheit in dem Reiche der Formen wohnt — auf den aber bey weitem nicht alle Tonsetzer die gehörige Rücksicht nehmen, oder zu nehmen verstehen, ist die richtige Vertheilung der Instrumente. Auch hierin sind *Türks* Arbeiten musterhaft. Er wusste bey jeder Stelle immer diejenigen Instrumente eintreten zu lassen, welche nicht allein, vermöge ihrer besondern Natur, geeignet waren, die vorgeschriebnen Sätze gut heraus zu bringen, sondern auch zu dem Ausdrucke des Innern, worauf es eben ankam, am besten sich schickten, und so zur Erhöhung des Ausdrucks am wirksamsten beyzutragen vermochten. Dies gelang ihm dadurch, dass er nicht allein das Mechanische aller gebräuchlichen Instrumente vollkommen kannte, sondern auch in das Eigenthümliche der Wirkungsart eines jeden, in ästhetischer Hinsicht, immer tiefer einzudringen strebte; und, wie überhaupt in Allem, so auch in der Wahl und Vertheilung der Instrumente, mit bedenklicher Sorgfalt verfuhr, und Alles dabey ausserst genau nahm; die natürliche Folge wiederum seiner mehr erwähnten Persönlichkeit. —

Es ist eine gemeine Bemerkung, dass der Charakter des Menschen auch auf seine Geisteswerke Einfluss hat; nicht minder auch die, dass die Natur in Allem, was sie schafft und wirkt, folgerecht ist, und dass daher das Thun und Treiben des Menschen, wie sehr es auch durch Einwirkung von Aussen veranlasst werden mag, doch immer durch die Grundzüge seines Kopfes und Herzens eine eigenthümliche Gestaltung und Richtung erhalt. Aber dennoch ist es anziehend, die Wahrheit dieser Regel in einem Beyspiele anzuschauen, wo sie so [illegible] einleuchtend und zugleich so erfreulich offenbart, wie bey dem edlen Manne, von welchem bisher die Rede war. —

Sanft ruhe seine Asche, und seinen Geist erfreue der Wohllaut des Lebens in der schönern Welt, die ihn aufnahm!

Maas.

Nachrichten.

Dresden. Anfang Novembers. Die zu unserm Hoftheater gehörige italienische Oper blieb zwar in den verflossenen Sommermonaten nicht, wie ehedem, ganz ausgesetzt: allein die Aussicht zu einem fortwährenden Genuss dieser Art ward uns erst mit dem Eintritt des letztverflossenen Monats eröffnet. Die neue Theatercommission giebt die gerechte Hoffnung, dass dieses Winterhalbjahr für den Kenner und den Liebhaber der Musik sehr interessant werden dürfte. Mozarts *Così fan tutte*, und *la scelta dello sposo* von Guglielmi, waren die Einleitungen, worauf Spontini's Prachtwerk, *Ferdinand Cortez*, sogleich folgte; über welches, so wie über dessen hiesige Ausführung, einige Bemerkungen hier Platz finden mögen.

Bekanntlich ist die Musik äusserst charakteristisch und dem Sujet ganz angemessen, auf den grössten Effect berechnet, und voller schnell und ohne Ruhepunkte auf einander folgender Modulationen und Dissonanzen, welche das gehörige Auffassen des Kunstwerks dergestalt erschweren, dass selbst der Eingeweihte nur erst nach mehrmaligem Anhören das Vollendete desselben würdigen kann. Aber dann wird er es auch für eines der ersten Meisterwerke unserer Zeit ansehen. Die *Vestalin* von demselben Compositeur hatte auch anfanglich das Schicksal, verkannt zu werden, und wird jetzt allgemein verehrt. Ein solches allgemeines Anerkenntnis dürfte nun zwar der *Cortez* nicht zu erwarten haben, da das Geschichtliche in der Vestalin, und folglich auch die Composition dieses Textes, weit anziehender und gemüthlicher ist. Eine Vergleichung beyder Werke gegen einander kann daher gar nicht statt finden, und würde allemal zu dem Resultate führen, dass Spontini zwey ganz verschiedene Gegenstände, eben so verschieden, und zugleich, jeden in seiner Art, eben so gelungen bearbeitet habe. — Die vorzüglichsten Musikstücke im *Cortez* scheinen uns folgende zu seyn:

Ister Act. Die Symphonie, die Introduction, (Chor der Spanier) die grosse Arie des Cortez mit Chor, (H dur) das Duett zwischen Amazilly und Cortez, (C dur) mit welchem der unmittelbar sich anschliessende Aufzug der Mexikaner ein herrliches Ganze bildet, und die Schlussscene dieses Acts, von dem Augenblick an, wo Cortez den Befehl zur Verbrennung seiner Flotte giebt.

IIter Act. Der Eingang, welcher mit dem Nachhalle des vorhergehenden Schlusschores anhebt, und wo die Charaktere der beyden Hemispharen so treffend gezeichnet mit einander abwechseln; die herrliche Arie des Telasco, das Duett zwischen ihm und Amazilly, ingleichen das Duett zwischen letzterer und Cortez (E dur). Beyde nurgedachte Stücke sind unübertrefflich, und das erstere einzig zu nennen. Endlich das Terzett zwischen Amazilly, Cortez und dessen Freund, Morales.

IIIter Act. Das einleitende Chor der fanatischen Mexikaner, dessen Hauptgedanke bis zum Schlusse des Stücks verweht ist, und in mannigfaltiger Zusammenstellung wiederkömmt. Das Gebet der drey gefangenen spanischen Anführer, (C moll, ohne Begleitung,) und endlich das Schlusschor.

Als Beleg unserer Ansicht von dem ganzen Kunstwerke könnte schon allein der fugirte Satz im Anfangschor des 5ten Actes — ja, für den Kenner selbst schon das Thema desselben in seiner Anordnung, welches dann eben so genialisch, als kunstgerecht durchgeführt wird, dienen, wenn wir nicht genöthigt wären, den Raum zu schonen, und uns begnügen müssten, die Aufmerksamen ohne Ausheben des Stücks selbst darauf hinzuweisen.

Mad. Sandrini, als Amazilly, war äusserst liebenswürdig. Sie gab auch in diesem Stücke wiederum mehrere Beweise ihres ausdrucksvollen Spiels und ihres anmuthigen Gesangs. Wenn ihre Stimme in manchen Stellen zu schwach befunden ward, so lag die Ursache in der fast überladenen Instrumentirung. — Hr. Benelli, als Cortez, war, vorzüglich im 1sten Acte, ganz an seinem Platze, und die Scene, in welcher Cortez die verirrten Gemüther seiner Soldaten zu ihrer Schuldigkeit zurückführt, kann unmöglich besser executirt werden, als es Hrn. B. gelang. Diese Scene verlangt nicht blos einen vollendeten Schauspieler, sondern auch einen braven Sanger, dessen Stimme durch die Massen des Orchesters und des Chors hervorleuchtet. Hr. B. bewirkte dieses vollkommen, wiewol mit bemerkbarer Anstrengung, und nicht ohne Nachtheil für die Ausführung seiner übrigen Gesangstücke. — Hr. Tibaldi hat die Rolle des Telasco unübertrefflich gegeben. Spiel, Mimik und Gesang vereinigte er, und, wir dürfen es nicht verhehlen, vielleicht in dieser Oper zum ersten Male, zu einem schönen Ganzen. Der 2te Act, und namentlich die Hauptarie und das schöne Duett mit Amazilly, machten seinen Triumph. — Hr. Beneincasa führte, als Morajez, den spanischen Charakter sehr gut durch, und sang seine schwierige Rolle, deren bedeutungsvolle Recitative gerade eine so starke, unverdorbene Stimme erheischen, (mit Ausnahme einiger Stellen, wo er sehr detonirte,) recht brav. — Die drey Gespielinnen der Amazilly, (Mad. Miecksch, Dem. Himt und Mad. Schubert, geb. Babbi,) übergehen wir mit Stillschweigen, und so auch die drey gefangenen spanischen Anführer, (Hr. Miecksch, Hr. Decavanti und Hr. Lobl.) Dass letztere das Gebet gegen das Ende des 5ten Acts nicht allemal rein intonirten, kann wenigstens nicht dem schulgerechten Hrn. Miecksch beygemessen werden. Hr. Quilici endlich hat die Rolle des mexikanischen Oberpriesters ganz verfehlt. Sein, lediglich auf die Opera

buffa beschränktes Talent, und seine rauhe, in den höhern Tönen, sobald solche stark vorgetragen werden müssen, beynahe unleidliche Stimme, machten keinen günstigen Eindruck auf das Publicum. — Die mehrmaligen Vorstellungen dieser Oper gelangen überhaupt nicht allemal durchaus, besonders detonirten die Choristen zuweilen auf die gräßlichste Weise. Dahingegen leistete das Orchester, mit Liebe und Eifer für die Kunst beseelt, alles, was man nur von einem so ausgewählten Personale erwarten kann. Wenn auch ja hier und da, besonders in dem pünktlichen Zusammentreffen mit den Chören, kleine Fehler vorfielen, so möchten diese wol einzig und allein dem Dirigenten zuzuschreiben seyn, der, bey seinem rühmlichen Anerkenntnisse für fremdes Verdienst, vielleicht von dem Herrlichen des Werks zu sehr hingerissen ward.

Der ursprüngliche französische, Text dieser Oper ist recht leidlich; allein die hier fabricirte italienische Uebersetzung sehr flach gerathen.

In allem, was zur äussern Pracht des Stücks dienen konnte, besonders bey den Decorationen und dem Costume, waren keine Kosten gespart worden. Ob das letztere allemal richtig gewählet gewesen, und namentlich der lange Mantel des Kastken zu entschuldigen seyn dürfte, überlassen wir Kunstrichtern, die in diesem Fache mehr Competenz haben.

Die Aufführungen des Cortes wurden durch einmalige Vorstellung des *Achilles* von Paer unterbrochen. Mad. Werner, vom mannheimer Theater, welche mit ihrem Gatten, dem bekannten Tenoristen, auf ihrer Kunstreise sich einige Tage in Dresden verweilte, gab nämlich in dieser Oper die Briseis zur Gastrolle. Es war eine liebliche Erscheinung, diese deutsche Künstlerin in ihrer vollen Anmuth zu sehen und zu hören. Bey jedem Gesangstücke ward ihr der ungetheilte, laute Beyfall des Publicums, auf welchen jedoch, streng genommen, der Anblick der überaus lieblichen Gestalt seinen namhaften Einfluss haben mochte. Denn die Kritik dürfte doch Einiges zu erinnern finden, was Mad. W. zu verbessern hat, und, bey fortgesetztem Studium, gewiss auch verbessern wird. Die mittlern Töne ihrer sonst so schönen Stimme, bedürfen nämlich, wie bey den meisten Sängerinnen, noch vieler Ausbildung, und die höhern sind im *Forte* nicht allemal sonor genug. Rücksichtlich der Action wäre auch etwas mehr Abwechslung der, an sich sehr ästhetischen Bewegungen zu wünschen gewesen. Diese Bemerkungen sollen keineswegs eine Rüge seyn, sondern nur der Künstlerin beweisen, wie sehr wir sie schätzen, und wünschen, dass in kurzer Zeit sie die Stufe des Vortrefflichen erreichen möge, der sie schon so nahe ist, und die sie um so sicherer zu erreichen verspricht, da sie, bey so unverkennbaren Vorzügen, sich eine seltene Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit zu bewahren gewusst hat.

Wir wenden uns, zum Schlusse unsers Berichts, von diesem wahrhaft schönen Bilde, des Contrastes halber, zu einem Hrn. Pucci. Dieser hatte nämlich auf seiner Reise von St. Petersburg, angeblich nach London, die Zudringlichkeit, seine Talente auch hier auskramen zu wollen. Er gab als sogenannter *Buffo caricato* ein kleines Stück in zwey Acten, *la casa dei spiriti* betitelt, mit Musik von einem gewissen *Cavos*. Wenn gleich einzelne Stellen dieses Stücks, welches im Grunde eine langweilige, lahme Nachahmung des bekannten Intermezzo von Bianchi heissen sollte, leidlich genannt werden können, so war doch das Ganze ein wahres *Chaos*. Hrn. Pucci's Stimme kann weder Bass, noch Tenor, noch Bariton seyn, und seine Methode ausserte auf die Zuhörer die Wirkungen des Magnetismus: wer nicht einschlief, fühlte sich widrig afficirt und entfernte sich aus dem Schauspielhause, weil selbst die Lazzi, auf die es eigentlich berechnet zu seyn schien, die Menge keineswegs fesselten. Ein Glück ist's, dass Hr. P. seine Stücke ganz allein darstellt: sonach hindert ihn nichts, seine Talente an jedem, auch noch so kleinem Orte auf seiner weiten Reise zur Schau zu bringen. Vielleicht dass er hier und da mehr Theilnahme, als bey uns, findet. Wir rufen ihm nach: Lebe wohl! —

Strasburg, d. 10ten Nov. Unser letzter Bericht schilderte das franz. und das deutsche Theater, wie wir beyde eben jetzt hier besitzen, und versprach Bemerkungen über hiesige Kirchen- und Concertmusik. Diese, so viel oder so wenig Stoff dazu vorhanden, sollen hier gegeben werden; zuvor aber möge noch Einiges über die Theater, wozu uns diese indess Veranlassung gegeben, Platz finden.

1. *Französ. Theater.* Hrn. Ribié's Direction brachte uns endlich die erste neue Oper; und zwar *Joconde*, in drey Acten, mit Musik von Nicolo de

Malte. Das Gedicht ist von Etienne bearbeitet nach Lafontaine's Novelle gleiches Namens, der diese wieder aus dem Ariost schöpfte. Es ist ein Intriguenstück, gut entworfen, und noch besser durchgeführt, das sich noch besonders durch mehrere eigenthümliche Charaktere und durch einige ausserst gelungene Situationen auszeichnet. Das Ganze ist anmuthig und heiter gehalten, mehrere Situationen sind sehr komisch und belustigend. Die Musik ist eine der gelungensten Arbeiten N.s. Auf die effectvolle Ouverture aus D dur, welche sehr gut auf die Handlung vorbereitet, folgt ein schönes Duett. Mit ganz besonderer Auszeichnung verdienen die Finalen genannt zu werden, welche von den sämmtlichen, obgleich grösstentheils unmusikal. Mitgliedern, besonders der Choristen, mit vieler Precision ausgeführt wurden. Das unstreitig schönste Ensemble-Stück ist indess ein *Quatuor Notturno* im 2ten Act aus E moll, welches mit dem, in der Ouverture gegebenen Thema beginnt. Hr. Perrin (Graf Robert) zeigte schönen Anstand; sein Spiel ist unverbesserlich: als Sänger leistete er alles, was Empfindung, bey einem unmusikalischen Künstler, mit einem übrigens angenehmen Organ, zu leisten vermag. Hr. Routou (Joconde) distonirte überall, wo Haltung der Stimme erforderlich ist. Mad. Landier, sogenannte erste Sängerin, (Mathilde) und Dem. Desvoine (Edile) singen rein: das ist aber auch alles. Noch verdient Hr. Laforgue, (Amtmann) obschon freylich nicht als Sänger, bemerkt zu werden: er ist ein braver, einsichtvoller Schauspieler, der durch sein natürliches, und doch feines Spiel das Interesse der Oper ungemein erhöhte. An der Einstudirung und ganzen Ausführung der Oper kann man das Bestreben des braven Musikdirectors, Hrn. Coste, nicht verkennen, unter dessen Leitung Sänger und Orchester in beständigem Einklang erscheinen. Wir können bey dieser Gelegenheit den Wunsch nicht bergen, diese treffliche Oper auch auf die deutschen Bühnen versetzt zu sehen, wo sie, besonders in Hinsicht der Ausführung der Chöre, merklich gewinnen würde. Wir empfehlen sie jeder deutschen Direction: gieht sie sie gut, so wird sie sicher Nutzen und das Publicum viel Vergnügen davon haben.

Am 6ten August machte Hr. Derivis, erster (?) Bassist der grossen Oper in Paris, sein Debut auf dem hiesigen Theater, als Oedip, in der Oper, *Oedipe à Colonne*, von Sacchini. Seine Darstellungen, deren anfänglich nur wenige angekündigt wurden, dauerten nichts destoweniger bis zum 15ten Sept. fort, und wir bekamen ihn in folgenden Rollen zu sehen: als Dandinière in den *Prétendus*; als Frontin in den *Visitandines* von Devienne, wo er zwey Arien von Mozart (man denke die Verbrüderung zwischen Mozart und Devienne!) einlegte. Und zwar waren diese Arien: In diesen heil'gen Hallen — und: Dort wo Lanzen etc. aus Figaro's Hochzeit. Ferner sahen wir Hrn. Derivis als Panurge in der Oper gleiches Namens von Grétry; als Deserteur in der Oper dieses Namens; als Musikmarr in der *Mélomanie*; als Bassa in der *Caravane*; als Raoul im *Blaubart*; als Schmied in dem *Maréchal ferrant*; als Capitaine Sabord im *Kleinen Matrosen*; als Agamemnon in *Iphigenia in Aulis*, und endlich als Silvain in Grétrys Oper dieses Namens. Die *Caravane* und *Oedipe* mussten wiederholt werden. Sämmtliche ältere franz. Opern sind auch in Deutschland zu bekannt, als dass es nöthig wäre, etwas darüber zu sagen. Als Bassist betrachtet, mangeln Hrn. Derivis die Haupterfordernisse: nöthige Höhe und besonders Tiefe. Ein *französischer* Bassist kömmt ohne das obere F und G, nicht aus; so wie er wenigstens das untere G muss angeben können: Hr. D. nimmt schon in dem eingestr. *D* seine Zuflucht zum Falset, und in der Tiefe ist das A schon schwach und ohne Kraft. Dagegen sind seine Mitteltöne hell und stark, ja, durch das starkste Forte des Orchesters hörbar; dabey angenehm und biegsam; sein Gesang übrigens einfach. Besondere Vorzüge besitzt Hr. D.s im Recitativ. Wenig jetzt lebende französische Sänger tragen diess mit dem Ausdrucke, und auch mit der sorgfältigen Auseinandersetzung dessen, was musik. gesprochen, declamirt, und was als Cantabile gesungen werden muss, vor. Hieraus lässt sich von selbst abnehmen, in welchen der oben genannten Rollen Hr. D. sich besonders auszeichnen konnte, und in welchen andern er, besonders wegen Beschränktheit der Stimme, von manchem Sänger der Provinz kann übertroffen werden. Man urtheile z. B. wie sich Mozarts würdevoller Gesang: In diesen heiligen Hallen... ohne Tiefe und bey jener franz. Helle des Tons ausnehmen mag!

Uebrigens lieferte die französ. Oper seit unserm letzten Bericht nichts, als Wiederholungen schon gegebener und grösstentheils bekannter Opern, worunter wir blos die Operette in einem Act, *les deux jaloux*, Musik von Mad. Sophie G***,

welche im Monat März 1813 in Paris zum ersten Mal aufgeführt wurde, auszeichnen. Die dem Gegenstand angemessene, liebliche Composition enthält mehrere ausgezeichnete und gut instrumentirte Gesangstücke. Noch bemerken wir, dass die Oper, *Joconde*, zweymal auf Begehren der Prinzessin von Wallis wiederholt wurde. — Von den Darstellungen des ersten pariser Tragikers, des Hrn. Talma, ist hier der Ort nicht zu reden. — Erwähnt sey endlich noch folgende musikalisch-theatralische Erscheinung, welche Aufmerksamkeit verdient. Von dem ehemaligen königl. Theater zu Kassel kommend, sahen wir hier drey Kinder, welche kleine französ. Operetten, wie, *la jambe de bois*, *Popéra comique* u. dergl. ganz allerliebst nachafften. Unter diesen zeichnete sich ein Mädchen, welches die Tenor-Rollen sang, ganz besonders aus. Ihre schöne, hellklingende Stimme, und ihre reine Höhe zogen die Aufmerksamkeit der Direction sowol, als des Publicums auf sich. Bey näherer Untersuchung fand sich, dass dieses Mädchen, von etwa 13 bis 14 Jahren, Namens Adèle Allan, von Strasburg gebürtig, und die Tochter des zu derselben Zeit bey der französ. Bühne engagirten Bassisten, Allan, sey. Die Direction lässt sie nun in Musik und Declamation unterrichten, und wir haben schon mit wahrem Vergnügen einige Rollen von dieser werdenden Künstlerin in der Oper besetzt gesehen. Z. B. die ersten Singpartien in den *Prétendus* von *Lemoine*; Armentine in Méhuls *une Folie*, Célimene in *l'amant statue* von D'allayrac, u. s. w. Die metallreiche, heerliche Stimme der Dem. Allan berechtigt mit der Zeit zu grossen Erwartungen; nur ist zu wünschen, dass die noch zarte Brust nicht durch zu öftere Anstrengung vor ihrer vollkommenen Ausbildung verdorben werde, da die nöthigen Singübungen, um der Stimme die ihr mangelnde Biegsamkeit zu verschaffen, schon hinlänglich anstrengen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sieben englische Lieder, denen auch eine deutsche Uebersetzung untergelegt ist, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von A. von Lehmann. Herausg. in Berlin, zum Besten der, im Feldzuge von 1813 und 14 invalide gewordenen, vaterländischen Kriegar. (Preis 16 Gr.)

Ausser J. Haydn hat wol noch kein deutscher Componist englische Lieder in Musik gesetzt, als hier Hr. von L.; aber das Eigenthümliche guter englischer Dichtungen dieser Gattung — ihr tief trauerndes und gleichsam schwer brütendes, den natürlichen Tiefsinn oder die tiefsinnige Natürlichkeit, wenn sie ernst; ihre lichte, losgebundene Lustigkeit, wenn sie froh sind; und ihre Beschränkung auf das Wesentlichste des Inhalts, mag dies nun in halbdunkeln Anklangen oder in hellen, wol auch derben Worten ausgesprochen werden — dies hat Haydn in seiner Musik nicht nachbilden wollen, (weshalb sich auch mehrere seiner englischen Lieder mit gutem deutschen Texte noch besser ausnehmen,) wol aber Hr. v. L. Ob er in dieser seiner Weise glücklicher gewesen, als Haydn in der seinigen, wäre unbescheiden, bestimmen zu wollen; auch thut dergleichen Parallelisiren verschiedenartiger Dinge jederzeit dem Einen oder dem Andern unrecht: genug, Haydn hat etwas Dankwerthes geliefert, und Hr. von L. auch; und sprechen H. o englische Lieder, als allgemeiner und in deutscher Weise, unter uns Mehrere an, so werden die, des Hrn. v. L., als specieller und individueller, diejenigen, bey welchen sie ansprechen, mehr — wenigstens ihre Denkkraft mehr — beschäftigen.

Hr. v. L. hat, ohne Ausnahme, sehr gute, und auch, wie man sich ausdrücken pflegt, wahrhaft musikalische Gedichte gewählt. (Bekanntlich sind unter den englischen lyrischen Gedichten noch mehrere, welche eigentlich aller Musik widerstreben, als unter den deutschen.) Einige, wie No. 1., *Melancholy Air*, No. 3, *Mary's dream*, sind den Freunden englischer Literatur in Deutschland schon bekannt: andere, aus älterer und neuerer Zeit, dürften das schwerlich seyn. Sie sind zwar nur grösstentheils Hälfte schwermüthig: aber die einmal heiter sind, sind es auch recht — wie vornämlich *Mercur's love*. Die Art, wie sie Hr. v. L. in Musik gesetzt hat, ist im Allgemeinen schon oben angegeben worden: im Einzelnen mag Folgendes zu ihrer nähern Bezeichnung dienen.

Der Gesang ist überall einfach und selten sehr hervorstechend; er ist jenes in dem Grade, dass er, an sich, zuweilen wol gar zu wenig aussagt.

und erst von der durchgehends ausgearbeiteten Begleitung seine Bedeutung und seinen Gehalt bekommen muss. Wer dieses sonst auch billiget — und derer sind jetzt viele — der wird es doch schwerlich bey den Gedichten billigen, die romanzen- oder balladenartig sind, wie das schon angeführte, *Maria's Traum*. Rec. gehört unter diejenigen, welche diese Behandlungsweise, vornämlich bey solchen Gedichten, nicht billigen: dies hindert ihn aber nicht, zu gestehen, dass eben diese angeführte Composition, in der nun einmal gewählten Art, trefflich, ja eines der vorzüglichsten Stücke der ganzen Sammlung sey. — Die Begleitung hingegen, wenn man die so ausgearbeitete Stimme des Pianoforte noch so nennen will, verdient in jeder Hinsicht gerühmt, und wird in mehrern Stücken sogar bewundert werden. Hier scheint Hr. v. L. ganz in seinem Fache zu seyn: hier fehlt es ihm nicht an eigenthümlichen, ausdruckvollen, und oft recht speciell bezeichnenden Gedanken; nicht an seltenen, kunstreichen Wendungen der Modulation oder Fortschreitung; und dabey bleibt er doch stets den Gesetzen der Harmonie, so wie den Wünschen des gebildeten Kunstgeschmacks, getreu. Ob nicht manche, wenn auch stets musikalisch gehörig motivirte Stelle, für *die* Gattung und *den* Umfang der Stücke, doch zu künstlich und exotisch laute: das will Rec. dem Componisten selbst zur Prüfung überlassen, wenn ihm nach einiger Zeit die Stücke fremder geworden sind, und ihm zu dieser Prüfung vornämlich gleich die erste No. empfehlen — deren Tiefe und Gehalt übrigens Rec. gewiss einleuchtet. *Ihm* gefallen am besten — und zwar in dieser Rangordnung: No. 5, *Dear Colin* — von Lady Montague, mit sehr lieblicher Musik; No. 3, so viel Rec. weiss, nach einer altschottischen Ballade, in ihren dumpfen, schweren Tönen; und No. 6, von Dryden, leichtfertig und pikant genug, in der Musik, wie in den Worten.

Dass die Schreibart durchaus rein sey und auch sonst den ehemaligen Zögling trefflicher Schule verrathe, ist schon erwähnt: dass auch in Absicht auf Declamation, Accentuation, und Behandlung der Sprache überhaupt, so weit der Ausländer darüber entscheiden darf, sich nichts einwenden lasse, sey hier noch bemerkt.

Die deutsche Uebersetzung scheint nicht von Einem Verf. herzurühren: sie ist nirgends, oder doch nur höchstens in einigen Ausdrücken und Sprachwendungen, missfungen zu nennen; aber ein Stück ist besser gerathen, als das andere. Wer indess auch nicht Englisch versteht und die Lieder blos im Deutschen singt, wird mit den Texten im im Ganzen zufrieden seyn.

Dass die Lieder nicht für Liedler und deren flüchtige Unterhaltung geeignet sind, das gehet schon aus dieser Schilderung derselben hervor. Sie verlangen einen Sanger und Spieler, dem es Ernst ist auch mit seinem Genuss, der in die Gattung eingehen und Manches reiflich überlegen mag, der auch Seele, Bildung und Geübtheit mitbringt.

Dem allen nach wäre diesem Werkchen ein beträchtlicher Absatz zu wünschen, wenn auch der Ertrag nicht zu so loblichem, wohlthätigem Zweck bestimmt wäre, als er es ist.

Miscellen.

Beschluss aus der 67sten No.

4.

Man hat hin und wieder geäussert, die Melodie sey bey Beethoven der Gewalt der Harmonie oft untergeordnet. *Oft* — kaum: *zuweilen*, allerdings. Doch dies dürfte wol leicht der Fall bey jedem Meister von überreicher Phantasie seyn. — Aber welcher Andere der jetzt lebenden Tonsetzer vermag wol im Gegentheil, so wie er, selbst aus Harmonie die tiefste, innigste Empfindung widerhallen zu lassen? Seine Seele gleicht dem Meere: ist es ruhig, dann spiegelt sich der Himmel, sammt allen Gestirnen in seinen Fluthen; aber haucht der allmächtige Odem der Natur über dasselbe, dann wogt es auch, und bricht sich schäumend und brandend an dem Gestade. So auch bey *ihm*. Ist seine Seele ruhig und still: dann brechen freundlich leuchtende Strahlen nach allen Richtungen in unendlicher Fülle daraus hervor, und eine Wunderwelt wird uns erschlossen bey ihrem magischen Schimmer. Doch ist der innerste Kern seines Wesens von feindlichen Kräften bewegt: dann freylich stürzen nur Wogen der Harmonie, donnernd und brandend, neben und über einander, dahin; aber selbst in diesen Orkan tönt oft ein leiser Himmelsklang hinein, der auf Frieden deutet, auf Beschwichtigung des Sturms. Es öffnet sich dem Auge des Geistes ein Ausblick, wie in unabsehliche

Fernen über eine weite, spiegelnde Fläche, welche kein Sturm mehr trüben wird.

5.

Das Grab ist tief und stille
Und schauervoll sein Rand! etc.

Wer hätte die Wahrheit dieser Worte des Dichters nicht schon im Leben empfunden? Hat nur das Scheiden jedes Bürgers dieser Erde von der „freundlichen Gewohnheit des Daseyns und Wirkens" an sich schon etwas tief Ergreifendes für den ernsten Beobachter: um wie viel erschütternder ist es erst dann, wenn ein hoher, herrlicher Geist auf immer aus unserm Kreise scheidet? — einer solchen Situation nun höre man den Trauermarsch aus Beethovens *Sinfonia eroica*, und ahne dessen Wirkung! — Ja, ein Herrlicher wird hier zu Grabe geleitet: das sagen uns diese Töne auf das bestimmteste. Alle Schmerzen und alle Wonnen seines Erdenlebens hallen noch einmal wieder in unsrer Brust, tief und süss; doch nur wie der Echo leise Stimme: denn schon sind sie ja vorübergegangen, sind nun unwiderbringlich entflohen! Zwar der Geschiedene wandelt nun wol im Reiche des Lichts und der Klarheit — das sagen uns die quicklich beruhigende Melodien in himmlischer Sprache vernehmbar genug, doch wir stehen verlassen an dem Grab und blicken hinab in dessen nächtlichen Schooss. Das Leben hat seine Bedeutung für uns verloren, wir fühlen uns einsam, jede Empfindung erstirbt nach und nach in dem Gefühl einer unendlichen Sehnsucht, und mit schrecklicher Resignation nur reissen wir uns zuletzt los von dieser Stätte, um uns in des Lebens brausenden Strom zu stürzen, und aus diesem Lethe wenigstens Vergessenheit zu trinken!

K. B.

Kurze Anzeigen.

1. *Als ich auf meiner Bleiche; für Pianoforte mit Veränderungen der Singstimme von Ambrosch.* Berlin, bey Concha et Comp. (Preis 6 Gr.)

2. *Abschiedsempfindung: Mich heute noch von dir zu trennen; für Pianoforte von Righini, mit Veränderungen für die Singstimme von Ambrosch.* Berlin, bey Concha et Comp. (Preis 6 Gr.)

Rec. hat die schon vor mehrern Jahren erschienene Sammlung von des Hrn. A. varirten Gesängen nicht bey der Hand: er kann daher nicht beurtheilen, ob No. 1. ganz so, wie sie in jener Sammlung enthalten war, wieder abgedruckt ist; auch kommt es ihm vor, als wenn No. 2. ebenfalls schon früher dem Publicum bekannt worden wäre. Dem sey nun, wie ihm wolle: die Variationen von No. 1. sind mit vollem Recht so beliebt worden, dass es jedem Freunde des Gesanges, der sie noch nicht besitzt, lieb seyn muss, sie jetzt einzeln um billigen Preis kaufen zu können; und eben so mochte wol Niemand wider das nochmalige Erscheinen von No. 2. etwas einzuwenden haben. Unerachtet Manches in den Variationen von No. 2. ziemlich schwer ist, so liegt doch alles (nach dem Kunstausdruck) recht in der Kehle, und man nimmt bald wahr, dass ein Sänger, im ganzen, bedeutenden Umfang des Worts, diese Veränderungen schrieb: denn nur ein *Sänger* vermag das. Rec. darf kaum hinzusetzen, dass *der* Sängerin, die durch fleissiges Solfeggiren reine und feste Intonation erlangt hat, diese Variationen zur Uebung der Fertigkeit, geschwinde Noten recht deutlich und präcis mit der Brust zu stossen, auf das dienlichste seyn werden; tiefer eindringend wird sie aber auch anfangen, mit der Kunst, wahrhaft geschmackvoll und nach gründlicher Gesangmethode zu verzieren, bekannt zu werden.

Polonoise facile à 4 mains p. le Pianoforte, comp. par F. Lauska. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 4 Gr.)

Kurz, munter, gefällig, sehr leicht, an zweifelhaften Stellen mit angegebener Applicatur, wie man für, noch nicht weit vorgeschrittene Zöglinge schreiben soll. Die fehlerhafte Octave im letzten System wird der geschickte Lehrer leicht verbessern. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. **№. 49.** 1814.

Ueber die Belebung und Beförderung des Volksgesangs, nebst einer Aufforderung an Freunde desselben.

Unter allen Künsten steht keine in so unmittelbarer Beziehung zu dem gesellschaftlichen Leben, als die Tonkunst. Sie verbindet den Menschen mit dem Menschen, und erst in der Vereinigung mehrerer Individuen zur Darstellung eines Kunstwerks geht ihr wahres Leben selbst hervor. Zwar ist sie auch in der Einsamkeit zu üben und zu pflegen, gleich anderen Künsten: aber auch hier ist sie ihm nur Ersatz für den geselligen Umgang, gleichsam ein Gefährte und treuer Freund, dem er sein Innerstes vertraut und von dem wieder seine Gefühle angeregt werden. Warum pfeift oder singt der Furchtsame, wenn er einsam in der Nacht auf nicht geheueren Wegen wandelt, als, weil er sich nun nicht ganz einsam wähnt und einen Theil seines Ichs ausser sich, sich zur Begleitung gesellt hat? warum ist die Pfeife und Schalmey ein Lieblingsinstrument des Hirten auf einsamen Triften geworden, als, weil er darin einen Ersatz für den geselligen Umgang mit Menschen gefunden hat?

Aber tiefer noch greift ihre Macht in die menschliche Seele, wenn sich mehrere zu ihrem Dienste verbinden; ja sie selbst wird hier ein neues Bindungsmittel, welches den Menschen an den Menschen kettet und sie gegenseitig zu edleren Gefühlen erhebt. Es ist dem Verf. dieses immer eine wohlthätige Erscheinung gewesen, wie sich verwandte Seelen oft durch dieses Medium einander nahe kamen, erkannten, und an einander schlossen, gleichwie sich Glieder einer Ordensverbindung durch geheime Zeichen erkennen und verbinden. Schon in den niedern Regionen der bürgerlichen Stände bemerken wir dieses Zusammentreten auf Veranlassung der Kunst. Ein armer Geiger trifft zufällig auf seinem Lebenswege zu einer armen Harfenspielerin, sie stimmen ihre armseligen Instrumente zusammen und durchstreifen nun die weite Welt, und welche mit ihnen durch das Medium der Kunst, wenn auch nur entfernt verwandte Seele reichte ihnen nicht lieber einen Groschen, wenn sie vor der Thüre erscheinen, als dem simplen Bettler, der in trockner Prosa darum bittet?

So wie es aber in unseren Zeiten mit allem, was ein freyes und lebensfrohes Gemüth aus sich hervortreibt, kein rechtes Gedeihen mehr ist, und so wie die politische Zwangsweste, die dem Menschen bisher angelegt worden, überhaupt jede freudige Regung in ihm zurück gehalten hat, so scheint es auch mit dem musikalischen Zusammenleben, im Vergleich mit der Vorzeit, kein wahrer Ernst mehr zu seyn. Viele Menschen sind ganz unempfindlich gegen die Reize der Tonkunst geworden; andere treiben sie, wie sie etwa das Studium der Geschichte oder der Mathematik treiben, recht verständig, aber ohne davon erwärmt und erquickt zu werden. Mit einem Worte: die Zeiten, wo die Tonkunst in jeder Brust ein Plätzchen zum Wohnsitz hatte; wo sich gern auf jeder Lippe ein Liedchen niederliess, dem es wieder eine andere abnahm; wo jeder Ton, aus freudigem Herzen entsprossen, einen andern begleitenden in einer andern Brust fand, sind, leider! nicht mehr. Vielleicht kommen sie wieder, nun, nachdem die Fesseln der Tyranney dem Menschen abgenommen, ein gemeinschaftliches Streben sie einander wieder näher geführt hat. Wenn dann unter dem Palmzweige des Friedens, Freude und Frohsinn in der Brust des Menschen wiederkehren, wird ja wol auch die Lust, sich in Tönen und Liedern zu üben und zu gefallen, wieder erwachen, und dann bedarf es kaum eines Beförderungsmittels, diese Lust unter den Menschen anzufachen und zu erwecken.

Aber die Wunden, die unserem Volke die Vergangenheit schlug, sind sobald noch nicht verheilt; sie bluten noch in manchem Herzen, und noch liegen die Spuren der Zerstörung zu nahe vor unseren Blicken, als dass wir unsere Herzen

den wohlthuenden Gefühlen der Freude und Lust wieder öffnen könnten. Es bedarf daher bey manchen Menschen eines Impulses, um diese Gefühle wieder in ihm zu wecken. Und was könnte menschlicher, verdienstlicher seyn, als dazu beyzutragen, den Menschen zum Frohsinn zu stimmen, seinem, durch traurige Erinnerungen getrübten Blick einen Strahl der Freude zuzusenden; und was könnte wol dieses leichter bewirken, als diejenige Kunst, welche dem menschlichen Herzen so nahe liegt, welche in so unmittelbarer Beziehung zu seinen Leiden und Freuden steht, welche eine so gewaltige Wirkung auf sein ganzes Wesen ausübt — die Tonkunst?

Wirke daher mit, wer zu wirken vermag, dass sie, die sich vor dem Geräusch der Waffen verborgen, wiederkehre und unzertrennliches Eigenthum jedes fühlenden Menschen werde! Da thut es denn vor allem Noth, sie nicht blos in die engen Räume eines Concert- oder Opernsaales zu bannen, sondern sie in die niederen Kreise des geselligen Lebens wieder herab zu führen.

So wie dem Vogel jeder grünende Zweig, jede Stelle im blauen Aether ein Odeum ist, wo sich die Gefühle seiner Brust zu Tönen gestalten, so soll es auch mit dem Menschen seyn; und da er, gleich diesem, das vollkommenste Werkzeug zur Hervorbringung der Töne mit sich herumträgt, gleichsam als lebende Tangente, mit denen die Saiten seines Herzens verwachsen sind, so soll er auch dieses vor allen auszubilden suchen.

Man hat in neueren Zeiten Vieles zur Aufhülfe und Ausbildung des Gesanges gethan, aber mir scheint, noch lange nicht genug. In bürgerlichen Schulen, mit denen zugleich die Anleitung zum Gesang verbunden ist, wird meist nur ein Theil desselben, der religiöse cultivirt; der andere, weltliche, dem menschlichen Wesen eben so nahe liegende, ganz vernachlässigt, oder doch nur auf eine subordinirte und dem Bedürfnisse des Kindes wenig angemessene Weise getrieben. Das, was mit dem Menschen unzertrennlich verwachsen und in seiner einfachsten Gestalt jedem eingeboren ist, ich meyne das Melodische, Harmonische und Rhythmische, wie es in dem Menschen ohne alle Ausbildung liegt, gleichwie in dem Rauschen der Quelle und dem Getöne des Windes, tritt hier auch schon als Regel, in der gesetzlichen Lehrform auf, wo es den freyen Geist, der jetzt ohnehin in allen Dingen auf diese Form zurückgewiesen und daran geschmiedet wird, zurückschreckt und zuwiderseht. Ich wünschte, man gäbe lieber dem Anfänger in der Tonkunst nur Winke, nur Hindeutungen auf das, was man späterhin zur Regel macht; man stellte ihm einzelne Formen hin, an denen er selbst seine Erfindungsgabe üben könnte. Diese Formen, wie sie dem kindlichen Sinn entsprechen, zu erfinden, wäre freylich eine schwere Aufgabe. Aber wir haben sie auch schon, in dem *Volksliede*; doch weniger für Kinder, als für Erwachsene passend. Wie sehr aber gerade diese Form auch der kindlichen Seele zusagt, habe ich oft zu bemerken Gelegenheit gehabt. Mit unverwandtem Ohre hangen Kinder an dem Gesange dieser Lieder, und oft schien es mir, als könnten sie kaum die Zeit erwarten, wo sie, dem Schulzwange entlaufen, sich unter die Chore der älteren Jünglinge und Mädchen mischen und an ihren Gesängen Theil nehmen durften. Aber ich wüsste nicht, warum nicht auch Kinder ihre Volkslieder, nach Art derer für Erwachsene, lustig und frey, haben sollten. Freylich fehlt noch der Componist, der sie machen soll. Die von *Nägeli* in seiner *Gesanglehre*, sind mir zu ernst, zu sehr nach der Studirstube riechend, so vielen Werth sie auch in mancher andern Hinsicht haben mögen.

So einseitig es aber ist, in den Schulen nur den religiösen Gesang einer Ausbildung bey dem Kinde zu würdigen, so einseitig ist es auch, die Bildung zum Gesang überhaupt mit dem Verlaufe der Kinderjahre zu beschliessen. Als ob das Bedürfniss, zu singen, mit dem dreyzehnten oder vierzehnten Jahre geschlossen wäre, und als ob die Tonkunst nicht eine stete Begleiterin des Menschen durchs ganze Leben seyn und bleiben müsste, hört bey der niedern Volksklasse mit dem Ablauf jener Jahre alle weitere Bildung und Unterstützung von Seiten des Lehrers auf, und es bleibt nun dem erwachsenen Menschen überlassen, was, wie, und ob er weiter singen will, oder nicht. Zwar bedarf, was die Wahl der Lieder anlangt, der erwachsene Mensch wol selten einer Nachhülfe und Leitung, indem er sich schon selbst das Beste, was seinem Gefühle am meisten zusagt, aussucht, und es ist, meiner Ueberzeugung nach, immer besser, das Volk darüber schalten und walten zu lassen, wie es will, als ihm Lieder, wie z. B. die im *Mildheimischen Liederbuche*, aufdringen zu wollen, die seinen Bedürfnissen so wenig zusagen; eine Bemerkung, die schon ein anderer in dieser Zeitung

(Jahrg. 1804. No. 3.) gemacht und mit hinreichenden Gründen unterstützt hat. Allein die Art und Weise des Gesangs überhaupt bedarf doch gewiss einer fernern Leitung. *Rein* singen, und besonders *rein* begleiten, kann der Mensch immer vollkommener erlernen, je mehr er dazu angehalten wird. Es sollten sich daher besonders Schullehrer und andere Volksfreunde, die dazu die nöthige Fähigkeit und den wahren Sinn besitzen, dazu bequemen, nicht nur in müssigen Stunden den Unterricht zum Gesang bey Erwachsenen fortzusetzen, sondern sich auch unter die Versammlungen des Volks mischen, bey Volksfesten zum Gesang ermuntern, am Abend unter der Linde oder in den Spinnstuben ihn leiten und zu befördern suchen. Freylich müssten sie dann wol alle Pedanterey zu Hause lassen, um die muntere Laune und das freye Leben und Walten aus jenen geselligen Zusammenkünften nicht zu verscheuchen. Es sollten Sonntagssingschulen errichtet werden, an denen Theil nehmen könnte, wer dazu Lust und Verlangen trüge u. s. w.

Volksfeste müssten immer durch Gesänge verherrlichet werden. Wir haben deren nur wenige in unserem deutschen Vaterlande, und es scheint, als habe man es bisher recht darauf angelegt, dem Volke auch sogar die Mittel zu rauben, seine Schmach und seine Noth zu vergessen, indem man ihm diese Feste immer mehr beschnitt, ja an manchen Orten sogar die sonntäglichen Tanzversammlungen verbot, oder doch mit Abgaben belegte. Die jüngste Zeit gabe wieder Stoff, dergleichen Feste in ihre alten Rechte einzusetzen. Man sollte z. B. die Tage der grossen leipziger Völkerschlacht festlich begehen. Dazu müssten besondere Gesänge verfertiget werden, von denen die besten dann alljährlich wieder an diesen Tagen gesungen würden. Ein edler Stoff zum Wetteifer für Dichter und Componisten!

Auch Nationalgesänge sollten wir haben, wie sie der Engländer in seinem *God save the King* und *Rule Britannia* hat; Gesänge, die dastehen wie alte Burgen, und aus einem Jahrhundert in das andere hinüber reichen, ohne dadurch unkräftig zu werden, Stützen des Nationalruhms und der Nationalstärke.

So wünschte ich auch, dass man den Gesang unter Soldaten, Handwerksburschen, Bauern, ja sogar den Gesang der Bettler vor den Thüren, lieber beförderte, als hinderte. Aber die hartherzige Polizey weiss wenig davon, wie tröstlich es oft dem gepressten Herzen ist, sich durch Töne seine Last zu erleichtern, wie es gern allen Gram und alle Sorge vergisst im frohen Zusammenklingen mit andern, verwandten Herzen, und wie oft Trost und Erquikkung für eine, ja wenn auch nur hier und da für *eine* menschliche Seele darin liegt, eine bekannte Stimme vor seiner Thüre zu hören. So gedenke ich noch mit wahrem Vergnügen aus meinen Kinderjahren eines alten Webers aus Meiningen, bey uns unter dem Namen, des meininger Cantors bekannt, der mit seinen Gesellen und Lehrjungen, zur heiligen Weihnachtszeit, vor den Thüren singend umherzog, und dessen geistliche Motetten und Arien einen wirklich magischen Eindruck auf mich machten. So hat oft die erbärmliche Dreborgel, in Begleitung einer Menschenstimme, zu nächtlicher Zeit, am günstigen Orte und zu gelegener Stunde, auf mich ihre Wirkung nicht verfehlt.

Wie wohlthätig aber der Eindruck sey, welchen der Chor froher Winzer oder Schnitter, oder der jungen Bursche und Mädchen des Abends vor der Hausthüre, oder einer Gesellschaft ziehender Handwerksgesellen, oder der Krieger auf dem Marsche zurücklässt, vermag nur der gehörig zu würdigen, der überhaupt für dergleichen Ergüsse der Freude und der Lebenslust Sinn und Gefühl hat.

Schon seit meinen Kinderjahren habe ich für dergleichen Gesänge eine besondere Vorliebe in mir gehegt, und ich habe seit jener Zeit keine Gelegenheit vorbeygehen lassen, sie sorgfältig zu sammeln. Sehr erwünscht war es mir daher, als ich in dem letzten Jahrzehend bemerkte, wie sich Mehrere für die Sache interessirten, diese Lieder sorgfältig sammelten und eine allgemeinere Verbreitung derselben beabsichtigten. Besonders haben *von Arnims* und *Brentano's* Sammlungen vieles dazu beygetragen, die Aufmerksamkeit des gebildeten Theils des Publicums darauf zu leiten. Schade nur, dass die geringere Volksklasse, der diese Lieder eigentlich angehören, davon keinen Vortheil ziehen konnte, und dass die eine und eben so nothwendige Hälfte derselben, die musikalische, dabey ganz unbeachtet geblieben ist. *Büschings* und *von der Hagens* Sammlung hat diesem Mangel abhelfen sollen: allein, abgesehen davon, dass nicht alle darin aufgenommenen Volksmelodien, wirkliche Volksmelodien sind, und dass der Mangel an aller harmonischen Begleitung sie für einen grossen Theil des Publicums

ungeniessbar macht, so ist auch das Werk zu theuer, um in die Hände des Landvolks zu kommen.

Es bleibt daher noch immer der Besitz einer zweckmässigen und zugleich wohlfeilen Sammlung dieser Lieder, so dass sie auch der Unbemittelte sich anschaffen kann, ein wahres Bedürfniss. Eine nicht unbedeutende Zahl derselben ist in meinen Händen, aber sie reicht noch lange nicht hin, das damit zu wirken, was ich zu wirken beabsichtige; daher die Herausgabe derselben noch vor jetzt verschoben bleiben muss.

Ich möchte gern allen Bewohnern von Deutschland, dem Sachsen wie dem Franken, dem Bayer wie dem Rheinländer u. s. w., ferner allen Volksklassen, dem Winzer wie dem Bauer, dem Bergmann wie dem Schiffer, dem Soldaten wie dem Handwerkaburschen u. s. w. ein Buch in die Hände geben, worin jeder etwas, seinem Bedürfnisse und seiner Lust Zusagendes fande. Dazu gehört aber, dass man alle Winkel des heiligen römischen Reiches durchspähe, und diese verborgenen und scheu gemachten Kinder der Phantasie zusammentreibe und ans Licht ziehe. Das habe ich denn auch gethan, so lange mir noch vergönnt war, im freyen, liebeu Studentenstande zu leben, und mit einigen Hemden auf dem Rücken, und einigen leeren Notenblättern in der Tasche, die Welt zu durchfusswandern. Aber nun ist jene goldne Zeit für mich vorüber, das bürgerliche Leben hat mich ergriffen und an eine Stelle der Erde festgebannt, an welcher ich vielleicht für immer kleben bleiben werde. Jenes oben erwähnte Project würde daher niemals ausgeführt werden können, wenn mir nicht Andere, denen dazu Lust und Gelegenheit zu Theil geworden, hülfreiche Hand bieten. Ich will es versuchen, sie hier dazu aufzufordern und einzuladen.

Vor allem bitte ich reisende Musiker, Geistliche und Schullehrer, die dazu die nöthigen Kenntnisse besitzen, diejenigen Volkslieder, die sie in ihrem Kreise hören, treu aufzuzeichnen, d. h. ganz so, wie sie über die Lippe des Singenden fliessen, mit allen ihnen zukommenden Verzierungen und Eigenheiten, ohne aber etwas zur Verbesserung oder Verschönerung hinzuzuthun, und etwa im Takte, der oft in einem und demselben Liede verschiedenartig ist, oder in der Melodie, irgend eine Veränderung anzubringen. Dasselbe ist auch nöthig in Bezug auf den Text zu erinnern, und an ihm darf eben so wenig willkürlich geändert werden, als an der Melodie; denn wenn auch wirklich Unrichtigkeiten, die sich hier und da eingeschlichen, mit unterlaufen, so müssen diese mit möglichster Schonung und durch Vergleichung und Zusammenstellung mehrerer Exemplare verbessert werden.

Dankbar werde ich jeden, wenn auch kleinen Beytrag empfangen und zu seiner Zeit benutzen, und erbiete mich, dem daran gelegeu, aus meinem schon gesammelten Vorrath dagegen mitzutheilen, was man von mir verlangen mag.

Möchten sich recht viele durch diese Aufforderung bewogen fühlen, jene Lieder zu sammeln und das Gesammelte an mich zu senden, damit es möglich wäre, dieseu Schatz (ein Bienenschwarm, der wegfliegen will, wie v. *Arnim* sehr passend sagt.) noch zu bewahren und zu erhalten, und dadurch zugleich zur Erweckung des Volksgesangs und zur Belebung der Freude unter den Menschen beyzutragen. Wer weiss, ob wir ihm dadurch auch von moralischer Seite nicht eben so viel und noch mehr nützen, als durch ein neues Gebet- oder Gesangbuch?

Hildburghausen.

Dr. C. Hohnbaum.

Nachrichten.

Strasburg. (Fortsetzung aus der 48sten No.) *Deutsches Theater.* Das deutsche Theater, welches täglich aus Mangel an einsichtvoller Leitung und Unvollständigkeit der Gesellschaft für Schauspiel und Oper, unter des Hrn. Barons v. Lichtenstein Direction sich seinem Untergange naht, entfernt immer mehr die hier sonst zahlreichen Freunde deutscher Vorstellungen. Die Darstellung und Auswahl der Stücke sind oft gleich schlecht. Blos durch Mitwirkung einiger durchreisender Künstler war die Aufführung einiger vorzüglichen deutschen Opern möglich. Seit unserm letzten Bericht bekamen wir am 6ten July *die Schweizerfamilie* von Weigl zu sehen. Die Aufführung dieser hier oft, und mit Beyfall gegebenen Oper, misslang durchaus. Die einzige Mad. Muller-Rednitz als Emmeline machte das Ganze erträglich, doch nur in Absicht auf Gesang; denn das weit feinere, durchdachte Spiel der Mad. Vespermann, welche ehedem diese Rolle gab, schwebte uns noch immer vor Augen. Warum die Direction übrigens das herrliche Melodram im 2ten Acte weg-, und blos die Prose

sprechen liess, wissen wir nicht. Hr. Gollmick, welcher sonst den Richard Boll gab, war nun als Graf Wallstein seiner Sache nicht gewiss, und verwechselte oft in den Finalen beyde Sing-Partien. Hr. Haser d. ält., als Verwalter, und Hr. Frey, als Richardt Boll, sind als Sänger nicht zu erwähnen. Hr. Strobe, als Jacob Frieburg, gab diesmal den einfachen Gesang seiner Rolle mit möglichster Reinheit. Hr. Gleissner, als Paul, leistete, was nur immer ein Bariton in einer Tenor-Partie leisten kann. Wir bekamen hier zum ersten Mal ein Duett zwischen ihm und Emmelinen, im 2ten Act zu hören, welches allerdings nie hätte wegbleiben sollen: dafür aber liess Hr. Gl. die ganze Scene weg, wo er als Paul in dem angekündigten Hochzeit-Ornate erscheinen soll; wodurch die Handlung matt schloss — Am 9ten July, *der eiserne Mann*, Zauber-Oper von W. Müller. Obgleich diese Oper, laut dem Anschlagzettel, in Wien mit Beyfall 42mal unausgesetzt aufgeführt worden, so konnte man ihr doch, trotz aller angewandten Mühe der Fee Amandine, (Mad. Müller-Rednitz,) keinen Geschmack abgewinnen. Die grossentheils aus Tanz-Melodien zusammengesetzte Musik enthält nichts Ausgezeichnetes. — Am 13ten July, *Rochus Pumpernickel* von Stegmeyer. Das in diesem Quodlibet so beliebte Tyrolerlied, mit Quartett und Chor, wurde gänzlich verunstaltet, indem die Singpartie des ersten Tyrolers durch ein Frauenzimmer vorgetragen wurde. Uebrigens lässt sich über dieses hinlänglich bekannte Werk eben so wenig sagen, als über den bald darauf gegebenen dritten Theil des Rochus, nämlich *Pumpernickels Hochzeittag*, von demselben Componisten. — *Adrian von Ostade*, Singspiel in einem Act von Weigl, erhielt keinen Beyfall; die Musik ist unbedeutend.

Die Direction des deutschen Theaters, welche bey einer solchen Auswahl und schlechten Besetzung der Opern, wozu der Abgang des Regisseurs, Hrn. Steinau, kam, ihrer Auflösung nahe zu seyn schien, liess uns nun etwas besseres hoffen, indem sie am 23sten Jul. öffentlich erklärte: sie werde nun vorzüglich darnach trachten, den Beyfall und das Zutrauen eines geehrten Publicums durch die Auswahl der aufzuführenden Opern und Schauspiele zu gewinnen, und beydes durch die schnelle Vermehrung der Gesellschaft mit talentvollen Künstlern, und das Auftreten mehrer ausgezeichneter Subjecte, als Gäste, zu verdienen wissen. Dabey setzte sie für Familien die Eintrittpreise herab. In wiefern diesem Versprechen Genüge geleistet wurde, lehrt die Folge.

Am 25sten July bekamen wir den *Wasserträger* von Cherubini. Die Vorzüge dieser vortrefflichen Oper sind allgemein anerkannt: allein der unglückliche Gedanke der Direction, gerade eine Oper zu geben, welche die hiesige französische Bühne öfters aufführt, in einer Stadt, wo, wenigstens das Theater-Publicum, durchgängig beyde Sprachen spricht, ist unerklärbar. Trotz aller angewandten Mühe des Theater-Personals hatte sich diese Darstellung keines Besuchs und keines Beyfalls zu erfreuen. — Am 30sten July: *Deodata*, oder der Burggeist, Ritterschauspiel mit Chören von Hrn. Kapellm. Weber. Die Musik, wovon hier blos die Rede seyn kann, ist durchaus effectvoll geschrieben, und wurde im Ganzen gut gegeben. Das Werk erlebte noch eine zweyte Darstellung. — Am 10ten August: *Die schöne Müllerin* von Paisiello, zum Besten der deutschen Gesellschaft. Mad. Müller-Rednitz sang die Rolle der Müllerin ausgezeichnet schön; Mad. Vogel (Frau des ehemaligen Schauspiel-Directors in Carlsruhe) gab die Baronesse als Gast, und blos um die Aufführung dieser Oper zu befördern, wie es scheint, da die Singpartie dieser Rolle zu unbedeutend ist. Da zu dieser Oper noch ein Lustspiel gegeben wurde, so blieben einige Gesangstücke weg, wodurch das Ganze gewann. — Am 5ten August die Wiederholung der Oper des Fr. von Lichtenstein: *Frauenwerth*, worüber wir in unserm ersten Bericht gesprochen haben. — Am 18ten August hörten wir in den Zwischenacten zweyer Schauspiele, Mad. Becker, erste Sängerin des hamburger National-Theaters, in einer Scene, und Rondo mit Recitativ von Sterkel, und dann in der Arie aus der *Müllerin*: Mich fliehen alle Freuden, mit Variationen. Mad. Becker zeigte in der sehr schönen Scene von Sterkel alles das, was von einer Rouladen-Sängerin kann gefordert werden. Aber auch der Vortrag ihres Recitativs zeugt von guter Schule; dabey ist ihr Cantabile einfach, ihr Allegro kräftig: vornämlich aber ihre Rouladen und Triller sind deutlich und nuancirt; der Umfang ihrer hellen Stimme ist jedoch besonders merkwürdig: sie hielt nämlich auf dem obern, dreygestrichenen A einige Takte hindurch vollkommen sicher aus. Da fand sie denn allgemeinen Beyfall. Obgleich das bekannte Lied aus der *Müllerin* schon

oft und vielfältig variirt wurde, so müssen wir doch besonders einer äusserst schwierigen Variation erwähnen, worin Mad. B. in der Höhe abstufend durch Gänge in halben Tönen den ursprünglichen Gesang vorträgt. Wir bemerken blos im Vorbeygehen, dass wir das Thema selbst einfach, und nicht als erste Variation zu hören gewünscht hätten. Die von Mad. Becker gegebenen Gastrollen waren folgende: die schöne Müllerin in der Oper dieses Namens; die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*; die Konstanze in der *Entführung aus dem Serail*, und der Sargin in Paërs *Sargino*. Obgleich schlecht von dem Theater-Personal, besonders in *Sargino*, unterstützt, gewährte uns Mad. B. doch einen erfreulichen Genuss. Am Abend der letzten Vorstellung (Wiederholung der *Zauberflöte*) wurde ein Billet auf das Theater geworfen, welchem, der Anzeige nach, ein schmeichelhaftes Gedicht beygefügt war, dessen Inhalt aber, den Polizeyverordnungen gemäss, nicht gelesen werden durfte. — Am 10ten Sept. *Camilla* von Par. Hr. Sehring, erster Bassist des grossherzogl. badenschen Hoftheaters, gab den Herzog als Gast. Er besitzt eine helle, metallreiche, starke Bassstimme; wenn wir nicht irren, geht seine Höhe mit Brust-Stimme bis F und G: dagegen ist aber seine Tiefe desto unbedeutender und im G und F kaum vernehmbar, auch bey massiger Orchester-Begleitung. Unverbesserlich trug Hr. S. das schöne Recitativ mit der Scene im 1sten Act vor: Himmel, wie schlägt mein Herz; eben so die Scene, welche dem herrlichen Duett mit Camilla im 2ten Act vorausgeht. In dem Duett hatte er vorzüglich Gelegenheit, die ausgezeichnete Biegsamkeit seiner Stimme zu zeigen. Mad. Müller-Rednitz, als Camilla, unterstützte ihn vollkommen in Spiel und Gesang. Auch die bedeutende kleine Rolle des Adolph wurde durch Albert Lortzing, einen 10jährigen Knaben, allerliebst vorgetragen. Hr. Strohe, als Loredan, distourirte, wie gewöhnlich, in der vortrefflichen Tenorpartie dieser Rolle; kaum konnte man sich des Lachens enthalten bey den Rouladen in der Arie mit obligatem Basselhorn des ersten Acts; zu diesen Vorzügen kömmt noch der fatalste Dialekt. So gern wir das herrliche Duett im 2ten Act mit Kola: Nun mach, geh vorwärts etc. gehört hätten, so gerne entbehrten wir diesen Genuss, um des guten Geschmacks und unsrer Ohren willen, besonders da diese Vorstellung mit der Gegenwart der Prinzessin von Wallis beehrt war. — Am 12ten Sept. wurde die *Entführung* wiederholt. Mad. Sehring, vom carlsruher Hoftheater, war Konstanze, Hr. Sering Osmin, u. Mad. Vogel Belmonte, als Gaste. Mad. Sehring besitzt eine dünne, wenig ausgebende, jedoch sehr reine Stimme; sie sang die schwierige Arie: Ach ich liebte etc. geschmackvoll, und zeigte eine besondere Biegsamkeit der Kehle; Schade, dass die unvermeidbaren Triller ihr abgingen, welche Mad. Becker so vollkommen gab. Hr. Sehring konnte als Osmin bey weitem nicht leisten, was er als Herzog in der *Camilla* leistete, da diese Rolle für eine brillante, kraftige Tiefe geschrieben ist, welche Hr. S. nicht hat. Mad. Vogel sang die Tenor-Partie des Belmont in der Lage des Tenors, ohne Transposition. Dieses armselige Nachäffen der Mad. Schönberger und Ellmenreich lässt sich bey ihr durchaus nicht rechtfertigen, da ihre Tiefe ohne Kraft ist, und sie daher oft schnell in die obere Octave übergehen muss, besonders bey dem Schlussfall der Perioden. Demnach kann man sich denken, von welcher Wirkung das Terzett: Marsch — trollt euch fort etc. seyn konnte, worin Belmont die erste Singpartie, bey dem unaufhörlichen Forte des Orchesters und der beyden übrigen Männerstimmen, ausfüllen soll! Dasselbe gilt von dem herrlichen Quartett, welches den Schluss des zweyten Acts macht; man bemerkte hier auch nicht eine Spur einer wahren Tonorpartie. Die Arie: Wenn der Freude Thränen fliessen, machte, jenes häufigen Transponirens wegen, keinen Effect. Die weit schönere Arie des Belmont: Ich baue ganz u. s. w. blieb ganz ich weg. — Am 14ten Sept., *das unterbrochne Opferfest*. So wenig die Rolle der Konstanze der Mad. Schring, der Kraft ihrer Stimme und Figur nach, angemessen war, so sehr erfreute sie uns als Myrrha, wo sie durch ihr naives Spiel sowol, als durch ihren reinen Gesang lauten Beyfall ärndete. Besonders schön sang sie die Arie: Ich war, wenn ich erwachte. Hr. Sehring sang den Mafferu, und entfaltete hier die völlige Kraft seiner herrlichen Brustatimme. Mad. Vogel sang, abermals ohne Transposition, den Murney. Wir können nicht ohne Wehmuth der vortrefflichen, vielstimmigen Gesangstücke dieser Oper gedenken, worin die besonders wichtige Tenor-Partie verloren ging, und das Ganze kraftlos erscheinen liess. Die Hauptscene Murney's im Gefängnis blieb gänzlich weg. Der Inka wurde von Hrn. Knauer, 3ten Tenoristen, gegeben, dessen unverkennbares Bestreben Lob verdient; obgleich

diese Rolle für einen Bassisten geschrieben ist, so ziehen wir dennoch hier einen Tenoristen, welcher einige Kraft in mittelmässiger Tiefe hat, vor, da die Höhe für einen Bassisten öfters unerreichbar ist, und somit distonirt wird. Noch müssen wir der Mad. Muller-Rednitz erwähnen, welche die Elvira unverbesserlich sang. — Am 17ten Sept., zum Besten der Mad. Vogel, ausser einem Schauspiel, *der verliebte Schauspiel-Director*, ein neues (sic) komisches Opern-Quodlibet, mit Musik von Himmel, Paisiello, Müller, Gyrowetz und Pär. Hr. Vogel, als Schauspiel-Director Flausser, sang uns einige Couplets aus Himmels *Fanchon*. Da sich Hr. V. in einem Dialog mit dem Musik-Director, nicht als Sänger ausgiebt, so wollen wir ihm auch, der abgelegten Probe nach, völligen Glauben beymessen. Mad. Müller-Rednitz im Charakter einer Engagement suchenden Sängerin sang das Lied: Mich flichen alle Freuden, variirt, mit vielem Geschmack und verdientem Beyfall; ferner mit Mad. Vogel das vortreffliche Duett a. *Sargino*. — Am 19ten Sept. *die unruhige Nachbarschaft*, von *W. Müller*. Die heitere Musik dieser Oper ist bekannt; sie wurde von dem gewöhnlichen Personal, ohne Beyhülfe eines Gastes, gegeben. Wir können daher blos Mad. Müller-Rednitz, als Elisa Zarini, mit verdientem Lob auszeichnen. — Am 24sten Septbr. *Don Juan*, zum Vortheil für Hrn. und Mad. Sehring. Die Rolle des Juan, welche uns Hr. Sehring gab, war die vollkommenste seiner Gastdarstellungen. Nie haben wir hier diese Partie von einem Künstler in jeder Rücksicht befriedigender vortragen gesehen; auch bemerkten wir zum ersten Mal bey dieser Aufführung, wenigstens in allen Hauptpartien, die Anwendung des braven deutschen Textes nach der leipziger Partitur bey Breitkopf. Mad. Sehring, welcher die Rolle der Donna Anna nicht angemessen war, bot dennoch alles auf, sie befriedigend darzustellen; als Sängerin zeigte sie sich vorzüglich in dem Recitativ, worin sie ihrem Geliebten den Mörder ihres Vaters zu erkennen giebt; eben so gelang ihr die darauf folgende Arie. Mad. Vogel gab aus Gefälligkeit die Donna Elvira, und befriedigte völlig in Spiel und Gesang die Erwartung jedes Kenners. Der Abgang des Hrn. Strobe nöthigte Hrn. Knauer, 2ten Tenoristen, die Rolle des Don Ottavio zu übernehmen. Wir müssen dem Fleiss dieses Schauspielers völlige Gerechtigkeit wiederfahren lassen; seine Intonation war wenigstens rein. Hr. Pfeil, als Leporello, befriedigte am wenigsten, schon seines rauhen, nicht zum Gesang geeigneten Organs wegen, ob er gleich als Schauspieler sehr brauchbar seyn mag. Wir erwähnen noch des Hrn. Gollmick, als Don Pedro; seine Unverständlichkeit abgerechnet, sang er die sehr schwierige Partie im zweyten Finale durchaus richtig und rein.

Diese Darstellung machte den Schluss der deutschen Opern. Allerdings haben wir der Beyhülfe talentvoller Gäste die Aufführung mehrerer Meisterwerke zu verdanken: allein die versprochene Vermehrung der Gesellschaft durch ausgezeichnete Subjecte steht noch zu erwarten. Wir wünschen, die französische Direction möge für die künftige Theaterzeit für eine bessere deutsche Gesellschaft Sorge tragen, da der Sinn für deutsche Kunst hier unverkennbar ist.

(Der Beschluss folgt.)

Wien, den 20sten Nov. Das Einzelne, was an einem Orte vorgehet, lernet der am besten kennen und schildern, der immitten desselben lebt: das Allgemeine aber, was, nach Verlauf einiger Zeit, aus diesen Einzelnen und durch dasselbe geworden, die Veränderungen im Geist, Sinn, Urtheil, Lieben und Ueben, Reiben und Treiben: das fasset der besser auf, der das *Vormals* kannte, und das *Jetzt* kennet, was aber zwischeninnen gelegen, nicht geschen oder mitgemacht hat. Ihr wiener Correspondent ist gewiss einer der wackersten — gründlich, verständig, ruhig, unparteyisch: aber (ich kenne ihn nicht, und brauche ihn nicht zu kennen,) er lebt mitten in dem fluthenden wiener Musikwesen, wo alles, mehr oder weniger Bedeutende, wie von einem Wasserstrudel, erst angezogen und einige Momente festgebannt, dann hinabgerissen, und nach einer Weile wieder in den Strom entlassen wird, wo es nun unbeachtet mitforttreibt; und so stellt dieser Ihr Kunstfreund zwar das Einzelne, wann und wie es nun eben auftaucht, dar, wie man soll: aber einen allgemeinen Ueberblick dessen, was etwa seit zwanzig Jahren in Absicht auf Musik hier geworden — welche Veränderungen des Geschmacks etc. sich im Ganzen zeigen, das bemerkt der leichter und bestimmter, (stellt es wol auch unbefangener und rücksichtloser dar,) der ehemals hier heimisch, dann lange abwesend war, und nun wieder eingebürgert ist. In diesem Fall bin ich nun, wie Sie wissen; und so

will ich denn nach und nach meine Bemerkungen mittheilen, wie sie sich mir darbieten, die Dinge gleichsam aus der Ferne angesehen, in welche sie durch eine Abwesenheit von mehr, als einem Decennio zusammengerückt, und so erst eine Composition werden. Dass man sich hier, eben über Musik, nur gern schmeicheln lasst, und von Fremden eben so viel Verbandliches hören will, als man einheimisch, an Ort und Stelle, Mann zu Mann, darüber schmält und klagt, wol auch anschuldigt, selbst bis zur Uebertreibung: das kann mich nicht stören, darauf habe ich auch keine Rücksicht zu nehmen. —

Es giebt für jede Kunst eigentlich nur zwey Perioden wahrhaft reicher und schöner Blüthe; die eine ist, wo das Publicum noch in gewisser Entfernung von der Kunst selbst, unschuldig und unbefangen sie achtet, für ihre Erzeugnisse eine naturgemässe, ungetrübte, durch Ueberfullung nicht abgestumpfte, sondern frische Empfanglichkeit besitzt, und zum Genuss dieser Erzeugnisse, ausser dieser Empfanglichkeit, nichts mitbringt, als Achtsamkeit, guten Willen und Lust: die Künstler aber, sind sie genialisch, in gleicher Unschuld und Unbefangenheit ihrem Genius folgen, und seine Eingebungen mit Liebe und Freude, ohne bestimmte, fremdartige Nebenabsichten aufstellen, wie sie eben geworden sind; sind sie mehr Männer der Schule, einen unermüdeten Fleis auf die Vollendung ihrer Werke verwenden, und mit ihnen nicht Aufsehen machen, sondern still wirken wollen; die zweyte dieser Perioden ist, wo der lichte Gedanke seine Macht beweiset, wo man bis zur klaren, bestimmten An- und Einsicht gekommen, welche nun für die früher erworbene Uebung und Geschicklichkeit die Zwecke hell aufstellt, die Wege sorgsam wählt, das Gefühl leitet und schärft, ein wahres Urtheil erzeugt. Für die Malerey z. B. war die erste dieser Perioden in Italien die, von Giotto bis auf Raphael, die zweyte die, von den Carracci bis zum Aussterben ihrer Schule. So ist es nun auch mit der Tonkunst, und kann ja nicht anders seyn; und was nun die Tonkunst in Wien anlangt, so wurde jene erste Periode durch Haydn und Mozart beschlossen: die zweyte ist aber noch nicht angebrochen, denn — mit so wenigen Ausnahmen, dass sie für das Ganze kaum in Betracht kommen können — noch mag man hier nicht über Musik klar denken, bestimmte Ansichten fassen, ernsthaft untersuchen, lesen, sprechen etc. (man hat weder Zeit noch Lust dazu,) sondern nur — musiciren, frischweg, immerfort musiciren; was denn durch das ausgezeichnete Talent und vorzügliche Geschick vieler Wiener für Musik erleichtert, und durch gewisse, theils ihnen natürliche, theils von gewissen öffentlichen und besondern Verhältnissen abstammende Eigenthümlichkeiten derselben im raschen Umschwung erhalten wird.

Um aus den Abstractionen heraus zu kommen, und zugleich wenigstens vorerst *einige* der nöthigen Belege für sie zu geben, führe ich heute nur Folgendes an.

Der *Musik-Verein* ist wirklich ein grosses, herrliches Institut, das mir in der Aufführung des handelschen Oratoriums, *Samson*, in jeder Hinsicht vollkommen Genüge geleistet hat — einer Aufführung, mit welcher sich die angestaunten, der Londoner, wie ich als Ohrenzeuge behaupten kann, ganz und gar nicht messen dürfen; er ist ein Institut, das ohne Zweifel viel Herrliches wirken, ja, unter gewissen Umstanden, die aber freylich nur zum kleinern Theil von den Directoren des Instituts abhangen, vielleicht in jene zweyte Periode der Blüthe der wiener Tonkunst mit der Zeit leiten kann. Diese einzelne Aufführung also, und sie allein ausgenommen, habe ich im ganzen Verlauf der letztern Zeit nur Beweise erhalten, dass das ganze Musikwesen hier seit zwölf bis funfzehn, vielleicht zwanzig Jahren wirklich sehr gesunken, im Vergleich mit ehedem, recht tief gesunken ist. Haydns und Mozarts schone Zeit ist, wie schon gesagt, mit diesen grossen Mannern zu Grabe gegangen. Selbst den durch alles, was man dazu thun konnte, so sehr gehobenen und möglichst verherrlichten *Samson* Handels, hat man fast durchgangig höchst langweilig gefunden. Auch kann, auf dem Punkte, wo wir eben jetzt stehen, solch eine Musik auch wirklich nicht gefallen. Wir sind gar zu weit davon abgerückt, seit wir das Geheimnis ausgefunden haben, nur immer unerhörte Harmonien aufeinander zu thürmen, und unsre Partituren mit, nur immer frappirenden Instrumental-Wirkungen anzufüllen. Freylich weiss der Zuhörer selten, wie er sich aus dem Labyrinthe von Tonfolgen herauswickeln soll, um so weniger, da es dem Tonsetzer oft selbst nicht besser geht: aber das schadet nicht, wenn man in der Kunst nur *gewaltsam* aufgeregt, nur gewaltsam fortgerissen seyn will, und sich dies durch jene Mittel allerdings erreichen lasst. Mit diesen Mitteln und auf

diesem Wege treibt sich nun nicht blos der gemeine Empirismus ab, sondern auch mehrere der trefflichsten Geister verfahren in dieser Hinsicht (nur *mit Geist*) gerade auf dieselbe Weise, und ihre Freunde haben dafür, wie die Freunde gewisser Dichter für ihre, jenen verwandte Erzeugnisse, die vornehmen Worte: tiefe Mystik oder hohe Romantik — erfunden, womit nun zwar nichts gegeben wird, als eben Worte: aber, da diese so dunkel und vieldeutig sind, als die Sache selbst, und man sich weder Zeit, noch Mühe nimmt, nach ihrem eigentlichen Sinn zu forschen, so vollenden sie nur die Umnebelung, welche die Erzeugnisse selbst hervorbringen, und — was wol das Schlimmste ist — geben ihr einen Schein von Realität, lassen sie als begründet und autorisirt auftreten. Wenn ja hier und da sich noch ein reiner, saugbarer Satz in eine Partitur einschleicht, so pfeift da eine Klarinette, dort eine Hoboe, oder ein Fagott, oder wol gar alles auf einmal darein, bis endlich die liebliche, aus dem Schooße des wohlgearteten Talents, der mütterlichen Natur kommende Figur mit all den bunten Lappen wie zu einem Schalks-Narren umgewandelt dasteht. Dann ruft die zerstreuete, fluchtige, blöde Menge ihr A—h! und das ist nun der Lohn, der einzige, für den oft wahrlich ungeheuern Kunstaufwand, worauf die Sache im Strudel wieder fortgerissen wird, und untergeht oder doch nicht weiter beachtet wird.

In einem Zeitpunkte, wo man sagen kann, ganz Europa sey in Wien versammelt, war man doch wol zu erwarten berechtigt, dass Wiens Tonkünstler wenigstens mit ihrem ererbten Grossvater-Schmuck sich zeigen würden; man hatte gehofft, man würde die anwesenden Fremden zu dem Glauben führen, dass man Mozart und Haydn, den Stolz der deutschen Musik durch die ganze gebildete Welt, ehemals das Eigenthum dieser Kaiserstadt, wodurch dieselbe erst ihre grosse Celebrität in Absicht auf Musik erreicht hat — *in ihren hinterlassenen Werken* zu schätzen wisse: aber die leidige türkische Trommel, und der allbetäubende Schellenkranz sind die Würze all unserer öffentlichen Feyerlichkeiten. Die wenigen Concerte, die fremde und einheimische Künstler auf ihre Rechnung veranstalten, werden grösstentheils bey fast leerem Hause gegeben, so dass der arme Künstler, der noch überdies von einer loblichen Theater-Direction *um die Hälfte* seiner Einnahme verkürzt wird, nicht selten sogar die Kosten aus seiner Tasche bezahlen muss. Mozarts *Figaro* wurde *einmal* nur, und ganz gut aufgeführt: sein *Don Juan* aber, und vor allem seine *Zauberflöte* werden gewöhnlich so schlecht gegeben, dass man sie — was nämlich das Wesentliche, und nicht Decorationen, Garderobe und dgl. betrifft — auf gar manchen Theatern kleiner Städte wahrlich besser sehen kann. — Von unserm Haydn aber ist auch nicht eine einzige Note öffentlich aufgeführt worden. Sein Andenken ist im grossen Publicum so verloschen, dass der herrliche Mann, diese Zierde seiner Nation, bereits über fünf und ein halb Jahr auf einem Kirchhofe schlummert, ohne dass auch nur das unbedeutendste Denkmal dem vergeblich forschenden Fremden seine Grabstätte anzeigt. Erst seit einigen Tagen hat sein ehmaliger Schuler, Hr. Neukomm, (der sich gegenwärtig in diplomatischen Gefolge des französischen Staatsministers, Fürsten von Talleyrand, am wiener Congress befindet, nachdem er, so viel ich weiss, geraume Zeit in Paris gelebt hat,) über Haydns Grabstatte auf eigne Kosten einen Leichenstein setzen lassen, dessen Inschrift ich Ihnen hier buchstablich mittheile.

H A Y D N

Natus MDCCXXXII

Obiit MDCCCIX.

Can. semigm. quinque voc.

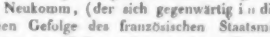

Non omnis mo - ri - ar.

D. D. D.

Discipulus ejus Neukomm Vindob. Redux

MDCCCXIV.

Diese Inschrift ist in Antiqua-Schrift mit goldenen Buchstaben sehr geschmackvoll ausgeführt; das Monument selbst im echten Lapidar-Styl: Haydns *Name* ist zugleich seine ganze Grabschrift; seine Biographie, zwischen den beyden Jahreszahlen seiner Geburt und seines Todtes, ist (so sollte man wenigstens glauben) in jedermanns Handen und Herzen, und wer *diese* Sprache nicht versteht,

der wird auch für alle Inschriften der Welt taub bleiben. Ob der Rathsel-Kanon von Haydn oder von Neukomm sey, überlasse ich der Entscheidung des Kunstgelehrten, der sich die Mühe nehmen will, ihn zu entsiffern. Die drey Worte dieses Kanons aber sind reich an Inhalt; sie passen vollkommen auf Haydn, als Christen, als grossen Künstler, voll edlen Selbstbewusstseyns, und als Freund. Doch das *dat, donat, dedicat, discipulus ejus etc.* scheint Neukomm den wiener Kunstfreunden seine Dankbarkeit öffentlich beweigen zu wollen, dass sie ihm Jahre lang die Ehre vorbehalten haben, gegen seinen Lehrer und väterlichen Freund die letzte Kindespflicht zu erfüllen.

Nil interest, quomodo fiat, quod dignum et rectum.

Künftig ein Mehreres! —

X. Y. Z.

Kurze Anzeigen.

Kriegslieder, in Musik gesetzt, und zum Besten verwundeter Krieger herausgegeben, von J. O. H. Schaum. Breslau, bey Grass und Barth.

Der guten Absicht des Componisten die schuldige Anerkennung zuvor: über die Lieder selbst aber Folgendes! Der Componist hat mehrentheils gute Gedichte der ältern Zeit, vornamlich v. Gleim, gewählt; und dies, wie es scheint, mit klarer Ansicht seines Talents und seiner Individualität, als Musiker. Wenigstens sind seine Gedanken, sein Ausdruck, und auch seine technische Manier den älteren angemessener, als den neuern, und in der Regel alles bey jenen besser gelungen, als bey diesen. Dort konnte man die Musik des Hrn. S. vielleicht am passendsten mit der, Schulzens in seinen Volksliedern, vergleichen: wenn er aber den Ausdruck höher steigern und feuriger sich zeigen will, so gelingt ihm das weniger. Auch wählt er dann Mittel, die, wenn auch an sich nicht zu tadeln, doch auch eben an diesem Orte schwerlich zu billigen seyn möchten. Dahin gehört z. B. in No. 13. die, an sich freylich guten, aber in einem Chor des anstürmenden *Volks* nicht zweckmässigen, harmonischen Ausweichungen; das Steigen der Melodie des *Wehrmanns* bis a, und deren unangemessener Schluss u. dergl. Zuweilen verletzt der Componist auch die Forderung, die an eben solche Lieder mit doppeltem Rechte gemacht wird — nämlich, die rhythmischen Verhältnisse recht bestimmt auszudrücken und doch zugleich recht leicht anzuordnen; und sich, wie bey allem volksmässigen Chorgesang, möglichst vor kurzen Noten zu hüten. Man vergleiche über beydes gleich das erste Lied. — Es werden 15 Nummern mitgetheilt. Am besten gefallen Ref. No. 3, die vorhin angeführte Stelle abgerechnet, No. 5, das etwas sehr Charakteristisches und auch Originelles hat, No. 6, der alte Preusse, der in der Musik auch an seinen alten dessauer Marsch erinnert, sonst aber eben hier nicht genug ins Feuer gebracht wird, No. 7., welches kleine, lustige Ding ganz ist, was es seyn will; und No. 11. Scheint in dieser Anzeige übrigens mehr getadelt, als gelobt, so ist das gegen des Ref. Wunsch: er glaubt schon in der Zusammenstellung dieser Lieder mit den schulzeschen kein geringes Lob ausgesprochen zu haben.

Sonate pour le Pianof. av. acc. d'un Violon oblig^d comp. — par W. A. Mozart, fils. Oeuvr. 15. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Gefällige Melodien, vorzugsweise, und mit Recht, der Violin zugetheilt, eine naturliche Anordnung derselben, eine ziemlich muntere Haltung, und die sehr leichte Ausführbarkeit, empfehlen die Sonate vornämlich zum Gebrauch für Schulerinnen von noch nicht viel Uebung, welche vom Lehrer mit der Violin begleitet werden, damit sie mehr an Takt und Genauigkeit des Spiels überhaupt gewöhnt werden. Dazu sind auch die meistens kurzen Rhythmen aller, ebenfalls kurzen Sätze gut geeignet. Die Sonate bestehet aus einem Moderato, einem Andante, (wo die mit *accelerando* bezeichnete Figur, als zu verbraucht, hatte vermieden werden sollen,) einer Polonaise mit zwey Trios, und einem Rondo.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N° VIII.* 1814.

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musik-Handlung in Berlin ist seit Ostern 1814 erschienen.

Beczwarowsky, A. Polonoise f. Pianoforte.... 4 Gr.

— Ein leichtes Präludium und 5 Variationen für Pforte..... 4 Gr.

— Leyer und Schwerdt von Theodor Körner mit Klav. Begleitung. 12 Heft..... 16 Gr.

Gluck, Ouverture aus Iphigenia in Aulis, zu vier Händen, für das Pianof. arrangirt von Karl Klage..... 12 Gr.

Himmel, F. H. La retraite de Moscau, arrangé sur l'air de Marlborough p. Pf..... 4 Gr.

— der Wächterruf von Fouqué für 2 Stimmen mit Begleitung des Pforte..... 4 Gr.

— Dankgebet nach dem Kirchengange Ihro Majestät Luise Auguste, Wilhelmine, Amalie, Königin von Preussen, für 3 Singstimmen u. Pforte..... 12 Gr.

— 3 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianof.. Letztes Werk des Componisten..... 16 Gr.

— Ecossoise composée par Mlle. de Stackelberg en Livonie pour la 2me fois arrangée pour deux Pianof. con Variations. Oeuvre posthume.... 16 Gr.

Lauska, F. petites Variations sur l'air: Vive Henry IV. pour le Pianof. Op. 36..... 10 Gr.

— gr. Sonate pour le Pianof. Op. 34.... 1 Thlr. 4 Gr.

— Sonate pour le Pianoforte. Op. 35..... 1 Thlr.

Riel, J. F. H. Favorit-Polonoise über ein Thema aus der Oper: Der Kosaken-Officier, von J. Miller, f. d. Pianof. arrangirt..... 4 Gr.

— Variations p. le Pianof. sur une Ecossoise favorite..... 8 Gr.

Moritz, C. T. 3 vaterländische Gesänge von Arndt, Heinsius und August, mit Begleit. d. Pianof, allen Vaterlandsfreunden gewidmet..... 8 Gr.

Righini, V. nachgelassene Gesang-Compositionen mit Pianofortebeglg. 3 Hefte. 1s Heft enthält 5 deutsche Gesänge. 16 Gr. 2tes Heft 9 französische Lieder 1 Thlr. 4 Gr. 3s Heft 5 ital. Gesänge 16 Gr.... ....

Spontini, G. Ouverture de l'opera Ferdinand Cortez, arrangée en Quatuor p. 2 Violons, Alto et Basse par C. W. Henning..... 16 Gr.

— dieselbe arr. p. Flûte, Viol., Alto et Basse par le même..... 16 Gr.

— dieselbe zu 4 Händen für das Pianof. arrang. von Schmidt..... 16 Gr.

— Airs de Ballets et Marches de Ferdinand Cortez, arrangées pour le Pianof. par N. Carbonel..... 1 Thlr. 4 Gr.

Tausch, Fr. 6 Märsche für die königl. preuss. Garde, in Harmonie für 1 Octavflöte, 1 F Clar., 2 C-Clarinetten, 2 Fag., 2 F-Hörner, 1 F-Trompete, und 1 Bass-Posaune 1 Thlr. 16 Gr.

— dieselbe für Pianof. arrangirt von C. Jäger. 14 Gr.

Weber, C. M. von, 6 deutsche Lieder mit Begltg. des Pianoforte. Op. 31..... 1 Thlr. 6 Gr.

— 3 Duetti per due voci di Soprano coll acc. di Pianof. Op. 30..... 1 Thlr. 6 Gr.

— grand Concerto pour le Pianof. con accomp. d'Orchestre. Op 32..... 2 Thlr. 16 Gr.

Nächstens erscheint:

Nicolo Isouard, Joconde, Operette von Etienne, vollst. Klav. Auszug.

Pär, F. 6 Ariette italiane coll' accomp. di Pianof. Neuestes Werk dieses Componisten

Righini, V. Messe. Partitur.

— Pièces choisies de l'opera Gerusalemme deliberata, arrangées p. Clarinette par Tausch.

Tausch, 5 Märsche und 1 Choral für die kaiserl. russ. Garde in Harmonie.

Westenholz, Concertante p. Hautbois et Basson avec Orchestre. Op. 7.

— le même arrangé pour Clar. et Basson par Tausch.

Weber, C. M. de, Leyer und Schwerdt v. Körner. 2 bis 3 Hefte.

— gr. Sonate p. Pforte.

— Variat. p. Pf. sur l'air: Schöne Minka

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Oginsky, 12 Polonoises f. d. Pianoforte..... 20 Gr.

Müller, W. Ouvert. a. d. Oper: das neue Sonntagskind. Klav. Ausz..... 4 Gr.

Kauer, Ouverture a. d. Nymphe der Donau. Klav. Ausz..... 4 Gr.

Jäger, C. Grande Polonoise p. le Pforte. Op. 19. 12 Gr.

Dalayrac, Ouvert. a. d. Oper: die beyden kleinen Savoyarden. Klav. Ausz..... 8 Gr.

Wilms, J. W. Duo: Nel cor piu non mi sento varié p. le Pianof. av. Flûte ou Violon.... 16 Gr.

Kelz, Fantaisie p. le Pianof. Op. 31..... 8 Gr.

— 8 Variations s. l'air: s Schüsserl und s Raindl p. Pf. et Flûte. Op. 32..... 10 Gr.

— 8 Variations p. Pforte et Flûte obligée sur l'air: Schöne Minka ich muss scheiden. Op. 33. 10 Gr.

Winter, Marsch, a. d. Oper: das unterbrochene Opferfest f. Pf..... 3 Gr.

Kozeluch, L. 6 leichte Stücke f. Pianoforte, mit beygefügter Fingersetzung für Anfänger. № 1. 10 Gr.

Tuch, H. A. G. 6 liedlerische Tänze oder sanfte Walzer für d. Pf. № 4..... 8 Gr.

Haydn, Jos. Symphonien fürs Pianoforte. № 21, 22, 23, 24..... à 16 Gr.

Köhler, H. Thème av. Variat. p. Pf. et Flûte obl. Op. 94..... 10 Gr.

— 6 Sonatines p. 2 Flûtes d'une exécution facile et agreable. Op. 96..... 16 Gr.

Mozart, W. A. Quatuor arr. p. le Pianof. a 4 m. № 1. et 2..... à 1 Thlr. 4 Gr.

Riotte, P. J. 9 Variations p. le Pianof. sur un thème de l'Op.: die Schweizerfamilie. Op. 9. 10 Gr.

Wanhall, J. B. 6 Ecossoises p. le Pforte..... 6 Gr.

— Fantaisie, Recitativ, Adagio, Rondo et 6 Variations faciles p. le Pf. № 8..... 10 Gr.

— 6 Variations p. le Pforte: Was ist des Reichthums Schimmer. № 9..... 10 Gr.

— Variations non difficiles, sur deux thèmes p. le Pforte et Violon obligé..... 12 Gr.

— Sonatine p. le Pforte à 4 mains à l'usage des commençans. Liv. No. 2..... 6 Gr.

Rozwarzowsky, A. Divertissement p. Pianoforte avec Violon obligé..... 16 Gr.

Fröhlich, J. Concerto p. le Pianof. à 4 mains avec les parties d'Orchestre..... 2 Thlr. 12 Gr.

Cramer, J. B. Anweisung f. d. Pianoforte..... 2 Thlr.

André, A. Lied eines Preussen nach der Schlacht bey Leipzig, Poesie von Weidemann, mit Klav.- u. Guitarrenbegltg..... 4 Gr.

De Hollandsche Nag, Gesellschaftlied..... 4 Gr.

Starke, Selbstgespräch eines Bauermädchen nach der Schlacht bey Leipzig, von Castelli, mit Begleitung d. Pianof. od. d. Guitarre..... 4 Gr.

Himmel, F. H. Ida an die Rose, die sie dem Alexis sendet, a. Tiedges Liederroman f. 3 Stimmen mit Begleitg. des Pianof..... 6 Gr.

— das Räthsel unsrer Zeit, mit Begleitung des Pianof..... 8 Gr.

Weber, B. A. Siegeslied der Deutschen nach der Schlacht bey Leipzig, mit Klavierbegleitg..... 4 Gr.

Lauska, das Blümchen Vergissmeinnicht, Wort des Trostes, f. Pf..... 3 Gr.

Righini, V. Romanze a. d. Oper: die 3 Pumpernickel f. Gesang u. Pianof. mit Variationen... 4 Gr.

— 2 Duetten für Gesang mit Begltg. des Pianof. 6 Gr.

Fischer, C. Hymnus auf die im heilgen Kriege für deutsche Freyheit gebliebenen Preussen, von Grunia f. 4 Männerstimmen..... 4 Gr.

Jäger, Trinklied: Ihr Brüder wenn ich nicht mehr trinke, mit Begltg. d. Pf. od. Guit..... 2 Gr.

— Gesellschaftslied: Triumph! er büsst mit seinem Blut, mit Begltg. des Pianof. od. Guitarre... 4 Gr.

Seidel, F. L. die Wahrheit: Gieb blanker Bruder, mit Begltg. d. Pf. od. Guit..... 4 Gr.

Zumsteeg, Ritter Toggenburg, Ballade von Schiller mit Begltg. d. Pforte..... 8 Gr.

Volkslied: Heil dir im Siegeskranz (God save the King) mit Pforte od. Guitarre..... 4 Gr.

Zingarelli, N. Duett im Klav. Ausz. a. d. Op. Romeo und Juliette: O selge Wonne (Dunque mio bene)..... 4 Gr.

Wechselgesang: Gieb mir die Blumen, mit Veränderungen d. Singstimme u. Pianof..... 4 Gr.

Martin, Duett: Lilla, Lasse Frieden uns etc. Klav. Ausz..... 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

und beym Requiem jubeln. Durch die Gaben der unstudirten Phantasie muss sich der Orgelspieler über alle andern Tonkünstler erheben. Seine Vorspiele, Nachspiele und Zwischenspiele müssen dem Geiste der Orgel immer angemessen seyn; müssen im Hörer fromme Empfindungen wecken, erhalten, befestigen. Er muss daher alles von seinem Spiel absondern, was ganz ins Gebiet des Clavichords, bekleideten Flügels, Fortepianos, Pantalons, der Melodika und Harmonika, gehört, und nur dasjenige diesen Instrumenten entwenden, was sich mit der hohen Natur der Orgel verträgt. Welche Gelegenheit hat ein Orgelspieler unter der heiligen Communion, bey Busstagen, und andern festlichen Anlässen, *ins Herz zu spielen*, wenn er aus dem Herzen zu spielen vermag! und welchen Stoff, die erhabensten und religiosesten Empfindungen zu dollmetschen, bietet ihm nicht der *Choral* dar! Vom Hirtenlied an der Krippe Jesu, bis zur Jammerklage am Schädelberge, von da bis zum Triumphton der Auferstehung und Himmelfahrt, und von da bis zum Donnerhall der Weltgerichtsposaune! — Jede sanfte, fromme, in Liebe oder Schmerz zerfliessende, jede grosse, erschütternde, himmelerhebende Empfindung, liegt in deinem Gebiete, du Herrscher der hohen Orgel, du Pilot, der das harmonische Schiff im Sturme des Gesanges lenkt! Hast du Herrschergeist, so nimm den goldenen Zepter und gebiete! Sieh, meine Seele beugt sich vor dir, und küsst voll Ehrfurcht deines Herrscherstabes Spitze!" —

Nach einem Gedicht an Beeke, giebt Sch. sieben *Klavierrecepte*, worin Einiges noch wunderlicher, als der Titel, ist, aber auch mancher wahrhaft gedachte Gedanke. So z. B. gleich anfänglich die Stufenfolge, nach welcher man sich zum Virtuosen auf Klavierinstrumenten bilden solle: sie fällt zwar auf, dürfte aber ihren guten Grund haben, und das Lob des Clavichords wird sicher von allen unterzeichnet werden, die seine milden Reize kennen und zu geniessen wissen. —

Jomelli'n, als er starb, hält Sch. einen enthusiastischen Panegyricus. Ueber die *Rosalien* wirft er einige Bemerkungen hin, die zwar zu keinem Resultate führen, als zu dem, woran ohnehin Niemand zweifelt; nämlich: auch das im Allgemeinen Ungefällige, bey Uebermaas und am unrechten Orte Widrige, kann, in der Hand des Genie's und am rechten Orte, ungemein wirksam und löblich werden: dennoch aber verdienen diese Bemerkungen, eben auf diesen Gegenstand so gut angewendet und so anschaulich gemacht, Beyfall und Dank. Was Sch. sagt, ist folgenden wesentlichen Inhalts. Die Weise der Alten, meist mit Septimengängen zu moduliren, musste die Rosalien erzeugen. Damals war das Ohr noch unverwöhnt genug, eben den Satz in einem andern Tone anhören zu können, den es bereits im Grundtone gehört hatte. Man hört's unsern Volksliedern an, dass Rosalien sogar für Schönheiten gehalten wurden; und wirklich singt das Volk eben sie noch jetzt mit besondrer Liebe und Freude — wie z. B. im leidigen *Vetter Michel*. Ihren Namen (zum Spott) haben sie von einem alten italienischen Volksliede: *Rosalia, mia cara*, worin sie auf die gröbste Weise auftreten. (Es ist dies alberne Lied, dessen weiterer Text uns nicht beyfällt:)

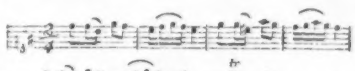

Unser Ohr ist jetzt überdelicat geworden: immer will es Neues hören, nicht ist ihm widriger, als simple Wiederholung des Alten. Das war sonst, und bey weitem nicht nur in Ansehung jener Figur, sondern im Geschmack überhaupt, ganz anders. (S. 210.) „Rosalien sind uns unerträglich: aber die Monotonie des neuen welschen Geschmacks entzückt uns gen Himmel. Mir wäre nichts leichter, als der Beweis, dass sich der neue welsche Geschmack um sehr wenige melodische Gänge herumdrehe, und dass selbst ihre Verzierungen sich auf wenige Sätze einschränken lassen" etc. — „Wahr ist's: Rosalien zeugen von Armuth des Geistes. In der Musik muss der Hörer niemals errathen können, was folgen wird. Doch giebt es Fälle, wo Rosalien erlaubt sind, ja wo sie wirklich zu Schönheiten werden" etc. „Auf dem Klavier sind sie unausstehlich, auf der Orgel aber erträglicher, denn Septimengänge sind da immer von guter Wirkung. Im Kirchenstyl beleidigen sie weniger, als im dramatischen. (Sch. führt für jenes folgendes Beyspiel des Caldara an, wo in der That die einfachste Rosalie, allmählig erhebend, von guter Wirkung ist:)

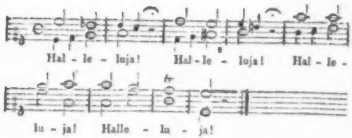

(Sch. hätte einige, im Wesentlichen ähnliche, aber noch viel wirksamere Stellen selbst Mozarts, im *Requiem*, anführen können, wäre dies schon damals geschrieben gewesen.) „Es versteht sich aber, dass man auch im Kirchenstyl die Rosalien vermeiden muss, so viel aichs thun lässt.“ (Bestimmter wäre: wo man nicht einen besondern Zweck damit erreicht.) „Doch selbst im dramatischen Styl giebt es Veranlassungen, wo Rosalien mit Recht und zur Erhöhung der Wirkung angebracht werden dürfen.“ (Sch. führt auch hier ein treffendes Beyspiel des Jomelli an. Ein Jüngling nimmt von Vater, Freund' und Braut Abschied:

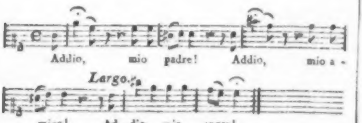

Unter der allgemeinen Aufschrift, *Tonkunst*, fängt Sch., S. 247, eine nur gar zu kurze und nicht eben tief gehende, Charakteristik der grössten Klavierspieler seiner Tage an: kömmt aber blos auf die Bache — Phil. Emanuel in Hamburg, Joh. Christian in London, und Friedemann allerwärts; (nicht Erdmann, wie hier stehet, und nicht den dritten, sondern den ersten Sohn des Sebastian;) dann auf Wagenseil, Schubert, (bekannter unter dem, von den Franzosen verstümmelten Namen, Schober,) und Müthel. S. 281 wird der Aufsatz mit einem kleinen Allerley, *vom Treffen*, (Singen oder Spielen vom Blatte,) S. 387 mit einer interessanten Notiz über Deller und Noverre, und dann noch mit mancher anziehenden Kleinigkeit, die wenigstens auf Tonkunst zugleich bezogen werden kann, fortgesetzt. Wir führen noch eine der letztern an.

Italiener. Der Italiener kann alles seyn, was er will, sagte neulich ein grosser Mann, der eben aus Italien kam. Reizte ihn nicht der seelige Himmelsstrich, unter dem er lebt, mehr zum Genuss, als zur Mittheilung, so wäre er noch jetzt das erste Volk der Welt. Ein schöner Sommertag ermuntert zum Spazierengehn, und die lange, melancholische Winternacht sucht man durch Geistesgeburten zu verkürzen. So ists in Italien, und überall. Der Pfälzer ist bey weitem nicht so arbeitsam, nicht so geschäftig, wie der nördliche Deutsche, denn jener geniesst und dieser schafft. In Rom, Venedig, sonderlich in Turin, trifft man Menschen an, über die man staunen muss. Warum schreiben Sie nichts? fragte einer unsrer ersten Gelehrten den Abt Dulzi in Florenz, einen Mann von ausnehmendem Genie. Ich bin zufrieden, dass ichs kann, antwortete dieser. Und dies ist die Stimme des grössten Theils der Nation. Ihre Virtuosen sammlen Schätze unter unsern Eichen, um sie unter ihren Pomeranzenbaumen geniessen zu können. —

Im *zweyten Theile* finden wir nichts anzuführen, als, S. 255 ein Fragment, *Menschensang*: dagegen enthalt er mehrere sehr schätzbare Stücke, die nicht den Musiker angehen — oder vielmehr, auch den Musiker, nur nicht, in wieferh er dies ist.

Nachrichten.

Strasburg. (Beschluss aus der 49sten No.) *Kirchen-Musik.* Die hiesige Kirchen-Musik beschränkt sich blos auf die beyden Hauptkirchen; nämlich auf das Münster für den catholischen, und auf die Neue-Kirche für den protestantischen Theil. Leider ist der für die Musik bestimmte Fonds für beyde Kirchen durch die Revolution gänzlich vernichtet worden; jedoch werden, besonders in dem Münster, an jedem gesetzlichen Feyertage vollständige Messen u. dgl. aufgeführt. Bekanntlich wurde die am Dom, durch den Tod unsers hochverdienten Richter erledigte Kapellmeister-Stelle, von Hrn. Pleyel bis in die ersten Revolutionsjahre bekleidet. Seit der Wiederherstellung eines regelmässigen Gottesdienstes ist in letztern Zeiten Hr.

Spindler *) zu dieser Stelle ernannt worden, unter dessen einsichtvoller Leitung wir nicht allein Richters herrliche Kirchen-Compositionen, sondern auch selbstverfertigte Motetten u. s. w. zu hören bekommen. Auch in dieser Gattung Composition macht Hr. Sp. Glück. Sein Styl, ohne weder allzusehr in das Moderne einzugreifen, noch der veralteten Manier zu nahe zu kommen, zeigt einen Geist, der mit der Zeit auch in der Gattung religiöser Musik fortgeschritten ist. Sonach nähert sie sich besonders J. Haydns Manier. Schon öfters hörten wir ein von ihm componirtes *Te Deum laudamus*, welches er mit Haydns Chor aus der *Schöpfung*: Die Himmel erzählen — beschliesst; es sind dem Chor die Worte untergelegt: *Aeterna fac cum Sanctis tuis etc.* Das Ganze ist in der Kirche von herrlicher Wirkung; und hat doch Haydn selbst aus seiner *Schöpfung* die Stelle: Der thauende Morgen, o wie ermuntert er, seiner Messe No. IV. (der leipziger Ausgabe) mit dem lateinischen Texte: *Qui tollis peccata mundi*, einverleibt! — Das Singpersonale besteht theils aus Dilettanten und Dilettantinnen, theils aus Lehrern der Singkunst, und Chorknaben: freylich eine öfters unsichere und für die grosse Kirche zu schwache Besetzung. Das Orchester ist vollständig und besteht aus den besten Musikern der Stadt. — Zur Todtenfeyer Ludwigs des XVI. wurde ein — wo wir nicht irren, von Jomelli componirtes — Requiem aufgeführt. Mit nächstem sehen wir einem, von Hrn. Kapellm. Spindler neu componirten *Te Deum* entgegen, welches, wie wir vernehmen, schon in der Probe mit vielem Beyfall aufgenommen worden seyn soll. Wir behalten uns vor, nach dessen Aufführung mehr darüber zu sprechen.

In der neuen, als der protestantischen Hauptkirche wiederfahrt uns seltener das Glück, eine vollständige Kirchenmusik zu hören: auch ist die Kapellmeister-Stelle, seit Hrn. Pfeffingers Abgang nach Paris, unbesetzt geblieben. Freylich ist, dem Vernehmen nach, der für die Musik bestimmte Fonds eingegangen: jedoch sollte man denken, dass, nach dem Beyspiel der catholischen Hauptkirche, wo derselbe Mangel herrscht, hier gleichfalls wieder, bey einer so zahlreichen Gemeinde, wenigstens an den Haupt-Kirchenfesten, eine vollständige Musik zu organisiren seyn würde, und es lässt sich diese vorsätzliche Abneigung, einen alten, das Herz erhebenden Gebrauch wieder herzustellen, schwerlich günstig auslegen, da es an freywilligen Beytragen nicht fehlen würde. — Am 12ten Juny wurde auch bey dieser Gemeinde eine Trauer-Cantate zur Todesfeyer Ludwigs des XVI., mit vollem Orchester, unter der Leitung eines hiesigen Dilettanten aufgeführt. Man hatte dazu die von *Bierey* auf den Tod des Dichters Weisse geschriebene Cantate (welche auch als Ostercantate gedruckt und bekannt ist) gewählt. Nie hörten wir eine, in jeder Hinsicht so vollkommene Aufführung dieser braven, ausdruckvollen Composition, obgleich das hier zahlreichere Singpersonal fast durchgängig aus Dilettanten bestand. Diese Kirche ist übrigens sehr vortheilhaft für die Musik gebaut.

Concerte. Ausser dem hiesigen *Liebhaberverein*, dessen Concerte gewöhnlich vom November bis Ende Aprils dauern und wöchentlich statt haben, besitzen wir keine stehenden, öffentlichen Winter-Concerte, theils aus Mangel an Einigkeit der Künstler, theils aber auch wegen der lästigen Abgabe des fünften Theils der Einnahme an die Theater-Direction, und wieder eines Theils an die Armen. Gelegenheits-Concerte, oder die, durchreisender Virtuosen, sind die einzigen, wovon wir, ausser den Liebhaber-Concerten, Rechenschaft geben können.

Am 5ten October gab die Stadt Strasburg, unter andern Feyerlichkeiten, ein grosses Concert zu Ehren des Duc de Berry. Das glänzende, aus den besten Musikern und Dilettanten zusammengesetzte Orchester, gab zuerst die herrliche Ouverture aus Winters *Tamerlan*; dann folgten einige Couplets, gesungen von einem 12jährigen Mädchen, eigends für die Gelegenheit gedichtet und componirt. Die Musik ist von keiner Erheblichkeit, der Autor soll ein angehender Künstler seyn. Hr. Durand spielte hierauf ein neues Potpourri, bestehend aus einem einleitenden Adagio und den beyden bekannten *Airs de Henri IV.*, variirt. Er ärndtete den lautesten Beyfall, den die Composition sowol, als sein vollendetes Spiel verdiente. Diesem folgten abermals einige Couplets nach der Melodie des Liedes aus *Henri IV*, gesungen von Dem.

*) Anm. Er ist der Verfasser mehrerer beliebter vielstimmiger Gesänge, der Orakel-Glocke, u. s. w. welche bey Andre in Offenbach erschienen sind, so wie mehrere Opern, z. B. der alte Ueberall, das Loch in der Mauer, das Waisenhaus, zu welchem letztern Werke Hr. Weigel späterhin eine neue Musik componirte. d. Verf.

Adèle *Allan;* (von welcher wir oben gesprochen haben.) Hr. Musikdir. Coste hatte dazu ein mit Pauken und Trompeten versehenes Ritornell componirt: wir hatten vorgezogen, diesen Lärm, nicht als Ritornell, sondern als blossen Refrain der zuletzt gesungenen Strophe, mit vollem Orchester, statt eines Chors zu hören. Das Lied wurde übrigens schülermässig gesungen. Die Execution, unter der einsichtsvollen Leitung des Hrn. Coste, war im Ganzen ohne Tadel, und äusserst brillant. Schade, dass bey der Vereinigung eines so auserlesenen Orchesters, keine vorzüglichern Gesang- und Instrumental-Stücke aufgeführt wurden, und dass das Ohr unaufhörlich von der platten Melodie des Liedes aus *Henri IV*, bis zum Ekel verfolgt wurde. — Am 14ten October, lies sich Hr. *Celli*, erster (?) Sänger beym königl. Theater in Venedig, in einem Concert im Schauspielhause hören. Man gab: das Lied des *Henri IV* aus der *bataille d'Yori*, mit vollem Orchester; Scene aus der italienischen Oper *il cieco perspicace* (l'aveugle clairvoyant) von Generali; eine Polonaise mit vollem Orchester; eine Cavatine, gesungen von Hrn. Celli mit Guitarre-Begleitung. Hr. C.'s Stimme ist ein Bariton; er besitzt viel Biegsamkeit und Geläufigkeit in Rouladen; sein Vortrag ist geschmackvoll und angenehm. Beyde Gesangstücke erhielten Beyfall. — Am 18ten Oct. gaben die Hrn. Gebrüder Schunke, Hornisten bey der ehemaligen westphalischen Kapelle in Kassel, Concert im Schauspielhause. Nach einer Ouverture aus der Oper *Flora*, bliesen die Hrn. Sch. eine Concertante für zwey Waldhörner von eigener Composition. Dem. Adèle Allan sang die bekannte grosse Scene aus der Oper *les Prétendus* mit Beyfall. Ein 11jähriger Knabe des jüngern Hrn. Schunke spielte mit vieler Fertigkeit Variationen auf dem Klavier. Die zweyte Abtheilung begann mit der Jagd-Ouverture des *jeune Henri*, worin die Hrn. Sch. mit unsern braven Waldhornisten, den Hrn. Abeltshausser und Lauscher, die vier Hornpartien meisterhaft bliesen. Der 11jährige Schunke spielte noch ein Rondo auf dem Klavier mit voller Orchester-Begleitung, und das Concert beschloss mit Variationen für zwey Hörner auf das Lied: *A Schüsserl und a Reinerl*, geblasen von den Hrn. Gebr. Sch. Der Ruf dieser Virtuosen ist zu vortheilhaft begründet, als dass wir zu ihrem Lobe noch etwas beysetzen könnten. Die bedeutende Höhe, welche uns der Aeltere, besonders auf dem F-Horn, hören liess, setzte alle Zuhörer in Erstaunen; eben so kräftig, angenehm, ohne schmetternd zu seyn, ist die Tiefe des zweyten Hornisten. Einen vorzüglichen Genuss gewährt der Einklang dieser Virtuosen, welcher im Forte, Piano und Crescendo vollkommen ist. Ihre Fertigkeit in der Articulation der Töne, mit besonderer Rücksicht auf Gleichförmigkeit derselben, und Vermeidung des grellen Abstandes zwischen den natürlichen und gestopften Tönen; endlich die, auf dem Horn so schwierigen Triller, welche diese Künstler mit vieler Präcision vortragen, sind, verbunden mit einem gesangreichen Vortrag, die Hauptvorzüge, welche wir bey Aufführung der genannten Stücke an den Hrn. Sch. erkennen konnten.

Wir sehen nun begierig den wöchentlichen Liebhabervereinen entgegen, worüber wir nächstens Auskunft geben werden.

Leipzig. Am 28sten Novbr. gab der jetzige Musikdirector der hier spielenden Operngesellschaft, Hr. Heinr. Präger, sonst, so viel wir wissen, in Würzburg, und vordem in Amsterdam, ein Extra-Concert, worin er sich zugleich als Director, Componist und Virtuos auf der Violin zeigte. In jeder dieser Hinsichten fand er nicht wenigen, und in letzter, enthusiastischen Beyfall. Den Kenner musste dies um so mehr erfreuen, da Hr. Pr., obschon noch ein sehr junger Mann, dieses Beyfalls sich gewiss nicht unwürdig bewies. Als Director verbindet er mit den, zu diesem Geschäft eigens erforderlichen Naturgaben, Einsicht, vollkommene Sicherheit, Routine, und unermüdlichen Fleis. Als Componist lernten wir ihn diesmal fast in allen Gattungen, welche für das Concert passen, kennen. Er gab nur eigene Compositionen; ja, deren eher zu viele, als zu wenige, so dass die Unterhaltung beträchtlich die gewöhnliche Dauer der Concerte überschritt, ohne darum zu ermüden. Folgende waren die aufgeführten Stücke: Symphonie; Scene und Arie, (in Weigels *Waisenhaus* für die Rolle der Therese eingelegt, von Dem. Hers, vom hiesigen Theater, gesungen;) Violinconcert, (von Hrn. Präger gespielt;) *Kyrie* und *Gloria* einer grossen Missa; Ouverture; Variationen (oder vielmehr Potpourri) für die Violin, (gesp. von Hrn. Pr.) mit Orchesterbegleitung; *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* jener Missa. Jede dieser Compositionen im Einzelnen durchzugehen — wäre

es auch nach einmaligem Hören thunlich, müsste zu weit führen: darum möge genügen, dass wir in allen Beweise von einer achtbaren Gabe der Erfindung, und noch mehrere von Feuer und Kraft, von nicht gewöhnlichen Einsichten, vieler Geschicklichkeit und Erfahrung in Absicht auf Führung der Stimmen, Instrumentirung, und entscheidende Effecte, und nur in einigen zu viel Lärmen, und ein Zerflackern der Ideen — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — in der Scene und Arie aber theils ein Uebermaass an Musik, theils einen, für diese Gattung, nicht gleichgehaltenen Styl, zu bemerken bekamen. Am gehaltvollesten zeigte sich der Componist in einigen Stücken der Missa, und in jeder Hinsicht am vortheilhaftesten in den gemässigten, und doch effectvollen drey Sätzen des *Credo*, und im Agnus Dei, bis dahin, wo die Worte: *Dona nobis pacem* — eintreten. Von den Instrumentalstücken schienen uns am ausgezeichnetsten: der zweyte Theil des ersten Allegro der Symphonie, bis dahin, wo der Anfang zurückkehrt, (sonst eben der schwierigste Abschnitt solcher Compositionen,) und das Finale; im Concerte der erste Satz, obgleich er allerdings zu viele Wiederholungen hat; und endlich die leichte, heitere Ouverture. Als Virtuos zeigte Hr. Pr. eine wirklich bewundernswürdige Fertigkeit und Sicherheit in Besiegung von Schwierigkeiten verschiedener Art. Die allergeschwindesten Passagen und andern Figuren waren stets präcis und deutlich; in den oft sehr künstlichen, mehrstimmigen Sätzen bemerkte man nur selten einigen Zwang oder in der Intonation einen wankenden Ton; in der Führung des Bogens viel Mannigfaltigkeit und auch manches Eigenthümliche. Um auch einen wahrhaft vorzüglichen Ton zu erzeugen, fehlte es Hrn. Pr. vielleicht weniger an Ausarbeitung desselben, als an einem ausgezeichneten Instrumente. Zu Sätzen in grossen, kraftig und fest gehaltenen, und also gesangmässig gebundenen Noten — diesem Vorzug und gerechtem Stolz Viotti's und der Virtuosen seiner Schule — fand sich in den Compositionen des Hrn. Pr. wenig Gelegenheit. — Die Missa wurde sehr gut gesungen, die Solopartien von Dem. Herz, dem Thomaner Reiseiger, den Herren Gerstäcker und Pillwitz vom Theater, und dem Chor der Thomasschule. Das Orchester spielte durchgehends mit unverkennbarem Fleis und Eifer. —

Seit einigen Wochen hält sich Madame Pischer-Vernier, Tochter des berliner Bassisten, und vordem in Berlin, dann in Italien, Wien etc. hier auf. Sie trat mit einer Scene und Arie von Nicolini und in einem Lieblingsterzett von Cimarosa im wöchentl. Concert, und als Sophia im *Sargin*, als Emmeline in der *Schweizerfamilie etc.* im Theater auf, wird auch noch mehrere Gastrollen geben. Sie ist als eine Sängerin von kraftiger, sehr ausgebildeter Stimme, von ungemeiner Geschicklichkeit, von Leben und Feuer, schon bekannt genug, auch aus diesen Blättern. Sollte ihre Stimme in den letzten Jahren etwas gelitten haben, so hat dagegen ihr Spiel offenbar gewonnen. Besonderes Lob verdient noch die bestimmte, durchaus verständliche Aussprache dieser Sängerin. Sie fand den verdienten Beyfall.

Im wöchentlichen Concert spielte am 1sten Dec. Hr. Probst, ein Schuler Spohrs, eines der schonsten Potpourris für die Violin, mit Orchesterbegleitung, von seines Lehrers Composition. Hr. Pr. zeigte Fertigkeit, nicht wenig Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, und auch Mehreres von dem, was man Spohrs Manier nennen könnte: aber bey weitem nicht dieses Meisters Ton, Kraft und Zartheit, noch den trefflichen Fluss und innern Zusammenhang seines Spiels, noch weniger aber das vollkommen Reine, Gesicherte, Vollendete alles dessen, was Hr. Spohr vortragt. Wie viel oder wie wenig von dem Getadelten jedoch dem Unfall zuzuschreiben ist, dass Hrn. P., nachdem er kaum begonnen, die Quinte sprang und er auf fremdem Instrumente fortfahren musste: das können wir nicht bestimmen, da, ihn sonst noch zu hören, sich keine Gelegenheit fand. Das Auditorium bezeigte ihm Beyfall.

Breslau, Anf. Dec. Der Einsicht und Thätigkeit unsers, auch durch seine schatzbare Singakademie, um die hiesige musikal. Bildung viel verdienten Musikdirectors, Hrn. Bierey, haben wir jetzt die Wiederherstellung unsrer Oper zu danken, die früherhin bekanntlich eine der vorzüglichern Deutschlands, aber durch den Abgang so vieler bedeutender Mitglieder, wie des Hrn. Häser, der Mad. Schüler, Mad. Becker, Mad. Schulz u. s. w., eine geraume Zeit fast ganz aufgelöst war. Wir müssen es für ein Glück erklären, dass die hiesige Theaterregie keinen Einfluss auf die Oper hat, sondern Hr. B. sein Recht, als Musikdirector, zu behaupten weiss. So hebt sich denn unsre Oper wieder ungefähr in eben dem Maasse, in welchem

das Schauspiel verfällt. Was ihr hauptsächlich fehlte, war eine erste Sängerin, und diese haben wir nun durch Hrn. B.s Sorgfalt in der Dem. Willmann von Wien, der Schwester der berühmten, verstorbenen Galvani-Willmann, zur grossen Zufriedenheit aller hiesigen Freunde und Kenner des Gesanges erhalten. Da diese erst achtzehnjährige Sängerin ausserhalb Wien noch wenig bekannt geworden ist, so verdient sie um so mehr eine öffentliche Anerkennung ihres Talents. Eine sehr schöne Sopranstimme ist hier mit trefflicher und geschmackvoller Ausbildung der Singkunst, und zugleich ein überaus anmuthiges Spiel mit lieblicher Persönlichkeit verbunden. In mehrern, in meist sehr verschiedenen Hauptrollen hat sie alles zu ihrem Ruhme vereiniget und wahrhaft entzückt. *) Nach ihr haben wir Hrn. B. eine zweyte, treffliche Acquisition an dem, schon seit mehrern Jahren in Deutschland rühmlich bekannten Operisten, Hrn. Ehlers, von Wien, der früherhin ein Mitglied der weimarschen Bühne war, zu verdanken. Dieser Sänger zeichnet sich vorzüglich durch einen angenehmen Bariton, einen sehr ausgebildeten Vortrag und eine lebendige Darstellung aus. In Rücksicht des declamatorischen Gesanges dürften ihm jetzt nur wenige seiner Kunstgenossen gleich kommen; wie er denn auch besonders als Liedersänger, durch die ausdrucksvolle Weise, womit er namentlich die zelterschen und reichardtschen Compositionen zu Göthe's Gedichten vorträgt, vielleicht unübertrefflich ist. Neben ihm steht unser schätzbarer Tenorist, Hr. Rader, mit einer angenehmen, nur etwas schwachen Stimme, einer sehr grundlichen Musikkenntniss, und gefälligen Darstellungsgabe. An Hrn. Schreinzer besitzen wir einen braven, seriosen Bassisten, von seltner Stimme und kräftigem Vortrag. Hr. Sch. würde den Kenner noch mehr ansprechen, wenn er einfacher, edler, grösser seyn wollte — da, wo dies hingehört; zumal da er hierzu vorzüglich geeignet ist. Die zweyten weiblichen Singpartien sind durch Mad. Anschuts, eine achtbare, festmusikalische Sängerin von wohllautendem Mezzo-Sopran, nur einer etwas veralteten Methode, und durch Mad. Ringelhardt, die leider blos durch eine, von ihrem Manne angenommene, widerliche Affectation, minder gefällt, besetzt. Sehr zu rühmen sind auch Hr. Bierey's Verdienste um die Chöre. Was sonach unsre Oper jetzt noch an Mitgliedern bedarf, ist ein Buffo und eine Sängerin für komische Mütter u. dergl. Rollen: aber auch diesem Mangel hoffen wir von der Thätigkeit des Hrn. B. bald abgeholfen zu sehen. — Eben so rühmenswerth ist jetzt auch das hiesige Operurepertoire, wodurch das, des Schauspiels, gar sehr beschämt wird. In kurzer Zeit haben wir das *Opferfest*, *Titus*, die *Schweizerfamilie*, *Sargino*, *Belmonte und Constanze*, die *Zauberflöte*, *Lodoiska*, *Blaubart*, *Johann von Paris*, *Agnes Sorel*, und die niedliche Operette, *der neue Gutsherr*, mit ausgezeichnetem Beyfall, und daher auch mehrfachen Wiederholungen, gehört; und nächstens wird uns auch, nach langer Pause, Mozarts Triumph, *Don Juan*, wieder erfreuen.

S — dt.

*) Anmerk. Mehrere, über diese junge Sängerin erhaltene Briefe, ebenfalls von Männern, deren allerdings ein Urtheil zutrifft, bestätigen dieses Lob vollkommen; eben darum, und nach dieser Anmerkung, ist es nicht nöthig, sie abzudrucken.
d. Redact.

Recension.

Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von C. T. Moritz. 2tes Werk. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Preis 18 Gr.)

Hr. M. ist als ein Componist von Geist und Geschmack, besonders für das Fach, zu welchem das hier genannte Werk gehört, schon vortheilhaft bekannt und nicht wenig beliebt. Diese Lieder werden die Gunst der Liebhaber gegen ihn gewiss nicht vermindern; und einige Stücke sie eher vermehren. Sind die Ideen dieses Componisten auch nicht immer ganz eigenthümlich, so sind sie doch immer gut, und von ihm doch stets auch so benutzt, dass sie wahrhaft sein eigen geworden sind. Der Ausdruck ist in keinem einzigen der so verschiedenartigen Stücke verfehlt, und in manchen auf glücklichste getroffen. Der Gesang ist ein wirklicher; die Begleitung nicht selten bedeutend. Die Gedichte sind gut gewählt, und richtig, ja zuweilen schön bezeichnend declamirt; die Schreibart ist, bis auf einige Stellen, (z. B. S. 15. Syst. 2, 1ster Takt, das Verhältnis der Singstimme zum Tenor der Begleitung,) nicht gerade fehlerhaft zu nennen,

es sollten aber nicht wenige Unebenheiten und Uebereilungen vor dem Druck verbessert worden seyn, (z. B. selbst in dem sonst, ja in allen Hauptmachen, wahrhaft trefflichen Stück, S. 10, Syst. 2, T. 5 u. 6.) Am vorzüglichsten möchten sich wol die Stücke, S. 3, S. 10, S. 12, S. 16, u. S. 18, jedes in seiner Art, allen Freunden und Freundinnen des Gesanges beym Pianoforte empfehlen. Das erste erinnert jedoch an Mar. von Webers *Mayenblümchen*. Die breite, gewissermassen scenische und malerische Weise, worin das Stück, S. 4—9, geschrieben ist, scheint Hrn. M. weniger zuzusagen. Es enthält dies Stück sehr gute Momente: einiget sich aber nicht recht zu einem Ganzen, verräth die *Bemühung*, bedeutend zu seyn, ziemlich merklich, und treibt den Text hin und wieder zu sehr auseinander. — Von den meisten Stücken der Sammlung aber, und von den angeführten vornämlich, können sich, wir wiederholen es, alle Freunde und Freundinnen des Liedergesangs beym Pianoforte einen sehr angenehmen Genuss versprechen.

Lateinische Uebersetzung des alten Liedes: Nun danket alle Gott.

V. 1.

Nun danket alle Gott	Jam Deo sint grates
Mit Herzen, Mund und Händen,	Per os, manus et pectus,
Der grosse Dinge thut	Agenti magnes res
An uns und allen Enden;	Per omnes terras tractus,
Der uns von Mutterleib	Qui nos a teneris
Und Kindesbeinen an	Jam incunabulis
Unzählig viel zu gut	Innumeris alit
Und noch jetzund gethan.	Et aluit bonis.

V. 2.

Der ewig reiche Gott	Uberius Donator
Woll uns bey unserm Leben	Nobis det hac in vita
Ein immer fröhlich Herz	Vigorem animi,
Und stetten Frieden geben,	Sic floret pax manitat
Und uns in seiner Gnad'	O Dei gratia
Erhalten fort und fort	Nobis permaneat,
Und uns aus aller Noth	Nos omnibus malis
Erlösen hier und dort.	Hic, illic eximat!

V. 3.

Lob, Ehr und Preis sey Gott,	Laus, honos, gloria
Dem Vater und dem Sohne	Sit Patri, Filioque,
Und dem, der beyden gleich	Qui tenet paria
Im hohen Himmelsthrone!	Regna Paracletoque.
Lob dem dreyein'gen Gott,	Sit Trinitati hom
Der ewig, ewig war,	(Quae in perpetuum
Der ist und bleiben wird	Est, erat et erit)
Jetzund und immerdar.	In omne seculum!

Kaupisch.

Mit dem Jahre 1814 schliesst sich der sechszehnte Jahrgang dieser Zeitung, und der siebzehnte folgt ununterbrochen, unter derselben Leitung, und ohne irgend eine Veränderung. Mögen die Leser ihm gleiche Aufmerksamkeit und Gunst schenken! —

Die Redaction.
Die Verlagshandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten December. **№. 51.** 1814.

Rückblicke beym Schlusse des Jahres, von E. L. Gerber.

Wer sagte, dass sich alte Leute *im Traume* am liebsten mit Todten unterhielten, hat die Wahrheit gesagt: er hätte aber eben so wahr hinzusetzen können: *auch wachend.* Ich mache immerfort die Erfahrung, dass, da ich mich in meinen Erholungsstunden am angenehmsten mit Werken der Kunst und ihrer Literatur unterhalte, ich aus meinen Musik- und Bücherschränken gewöhnlich eher sehr Werke von verstorbenen, als eines von noch lebenden Meistern in Handen habe. Fast scheint es auch, man befinde sich bey der Unterhaltung mit den Todten um so besser, da das ganze Volumen ihrer Talente und Leistungen uns gleichsam vor Augen liegt, statt dass man von Lebenden nur erst einen Theil ihrer Verdienste kennt. Ja, sie selbst können nicht wissen, welche Talente sich noch in Zukunft, durch besondere Zeiten, Umstände und Veranlassungen, bey ihnen entwickeln, welche Erscheinungen dadurch entstehen werden. Vielleicht aber dient uns Alten diese beständige Unterhaltung mit Todten überhaupt zur Erleichterung des Ueberganges aus diesem Leben in ein anderes. —

Nach diesen Bemerkungen über meine Gesellschaft bey Nacht und Tag, wird man sich nicht wundern, wenn ich hier ein *Todtenregister* vorlege; aber ein Register von Namen der trefflichsten Tonmeister: Componisten, Schriftsteller, Virtuosen und Sänger, welche der Tod seit *einem Vierteljahrhundert* — seit 1790 — der Tonkunst geraubet hat während *dieser Zeit*, wo Unruh, Angst und Kummer unsere Herzen beklemmten; wo unglückschwangere Wolken über unsern Häuptern schwebten oder schon hereingebrochen waren; wo denn auch die Musen trauerten, und vor Kanonendonner, vor Trommelgerassel verstummen mussten; während dieser Zeit, wo, was Tonkunst betrifft, die fürstlichen Kapellen meist nur noch auf Befehl ihre Instrumente mechanisch hören liessen, wo man Concerte gab, um nicht zu darben, und wo deutsche Künstler sogar grosse, solenne Musikfeste zur Verherrlichung des Falls ihres Vaterlandes und zum Preis seines Tyrannen feyern mussten, wie dies in Erfurt einigemal, und wer weiss wo noch, der Fall gewesen ist.

Was konnte unter diesen Umständen den Enthusiasmus *des* jungen Künstlers, der noch nicht als Conscribirter verwildern oder bluten musste, erwecken, um den abgeschiedenen, grossen Meistern ähnlich zu werden und ihren Verlust, wo möglich, zu ersetzen? Wem blieb jetzt noch Gefühl, ja nur Musse übrig, selbst an den Verlust der wohlthätigen Talente grosser Künstler und Kunstlehrer zu denken und ihren Manen den schuldigen Dank zu zollen? Höchstens vermehrte bey uns Alten die Erinnerung an ihren Tod unsern Schmerz: die Jüngern, mit sehr wenigen Ausnahmen, trieben sich, selbst in ihren Kunstleistungen, nur, nach französischer Weise, in unruhigem Streben nach allen Seiten hin, in gewaltsamem Aufregen, ab, lebten nur für den Augenblick, handelten nur für den Augenblick — beydes blos im Bewusstseyn ihrer selbst, nur in Hinsicht auf sich selbst, wie gesagt, nach französischer Weise.

Da also die Tonkunst so viele ihrer ersten Meister dahingegangen, und auch den Ersatz, ihre jungen Pflanzen, nur kümmerlich genährt oder gar abgestorben sehen muss: so will ich versuchen, bey nun, wenigstens äusserlich ruhigern Zeiten, den Kunstfreunden das Andenken an diese Männer, und ihre ersetzten, oft aber noch unersetzten, oder gar unersetzlichen Talente und Verdienste, wieder ins Gedächtnis zu rufen, diesen Mustern und Kunstlehrern dadurch einen Theil unsers, ihnen gebührenden Danks zu zollen, und die jungen Künstler zur Nacheiferung zu erwecken. Der Kürze wegen werde ich aber von ihnen blos diejenigen Talente und Kunstfertigkeiten bemerkbar machen, durch

welche sich jeder besonders von den übrigen unterschieden hat; um so mehr, da sich die Anzahl, blos der mir bekannten, seit 1790 Entschlafenen auf nicht weniger, als *ein hundert zwey und sechzig* beläuft, und der Wissbegierige jede nöthige Nachricht von ihrem Leben, ihren Werken, in meinem *Tonkünstlerlexicon* finden kann. Zur leichtern Uebersicht werde ich sie aber in drey Klassen vertheilen: in *Literatoren und Schriftsteller*; in *Componisten*, und in *Virtuosen und Sänger*.

Von den tiefen, ja unheilbaren Wunden, welche der Tonkunst in diesen, für Deutschland so unglücklichen Jahren, durch die Auflösung der Kapellen und Künstlervereine zu Mainz, Trier, Cölln, Hannover, Braunschweig, Zweybrücken, Fulda, Wallerstein, Speyer u. s. w., auch durch die Aufhebung so vieler Klöster und ähnlicher Stiftungen, geschlagen worden sind — von allen den zerstörten Instituten, wo so viele junge Talente Bildung, so viele gebildete Unterstützung fanden — schweige ich.

Wir haben also verloren:

I. Literatoren und Schriftsteller, dabey auch grösstentheils grosse Componisten.

J. G. Albrechtsberger. Schriftsteller über den Contrapunct und Componist, dabey gründlicher und fleissiger Kunstlehrer in Wien. Er scheint daselbst noch nicht wieder ersetzt zu seyn.

J. Chr. Büchner, ein verdienter Cantor, Kunstlehrer und Kirchencomponist zu Gotha.

Chabanon, ein braver Aesthetiker und Schriftsteller zu Paris; ist daselbst nicht wieder ersetzt.

Carl Fr. Cramer, einer der ersten Gelehrten, welche sich in neuern Zeiten der musikalischen Literatur angenommen haben. Sein, zu seiner Zeit, für die Kunst sehr wohlthätiges *Magazin der Musik*, ersetzt die *musikal. Zeitung* gegenwärtig vollkommen, und thut weit mehr, als dies.

Franc. Devienne, Virtuos auf der Flöte und Vielschreiber für sein Instrument. Unter seinen Werken findet sich manche französische Dutzendwaare. Er hat auch eine Flötenschule geschrieben, die man für würdig gefunden hat, ins Deutsche zu übersetzen.

Carl von Ditterdorf. Wer unter uns hat sich nicht an seiner muntern Laune, seinem Witze, seiner Popularität, ja selbst an seinen Karikaturen ergötzt? Schwerlich möchte bey den trübern neuern Verhältnissen, sein Verlust so bald wieder ersetzt werden: der gute Humor ist kein Kind des Mangels, der Trauer oder Sehnsucht, der Unruhe. Er hat sein Leben und sein trauriges Ende, sehr unterhaltend, seinem Sohne auf dem Todte-bette noch selbst in die Feder dictirt.

J. Jac. Engel, geistreicher und geschmackvoller Musik-Dilettant. Sein nicht geringer Verlust ist durch mehrere Kunstkenner und Aesthetiker unter den Gelehrten reichlich ersetzt.

von Eschtruth. Schade, dass er so jung starb! Seine warme Liebe zur Kunst, sein Fleiss und seine Pünktlichkeit bey Bearbeitung historischer Gegenstände, waren der Kunstliteratur gewiss noch vortheilhaft gewesen!

Fürst-Abt Gerbert. Seine Liebe zur Kunst und Wissenschaft, und sein Ansehn als geistlicher Fürst, liessen es ihm nicht an Hulfsmitteln und Gehülfen bey seinen kunsthistorischen Bemühungen fehlen. Aber gerade diese Unterstützung und Beyhulfe, auf die man sich verliess, machten seine *Geschichte der Kirchenmusik* höchst unzuverlässig — die viele, dem Künstler gleichgültige Mönscherey ungerechnet. Hingegen der Gewinn seiner so schön gedruckten Sammlung von musikal. Schriftstellern aus dem Mittelalter, ist für die Kunstgeschichte gar nicht zu berechnen. Und da nur er, vermöge seiner Würde, diese Schätze aus den Klosterbibliotheken hervorrufen konnte: so gebührt auch ihm allein dafür die Ehre und der Dank der Kunstwelt.

Andr. Emil. Grétry vereinigte in sich den guten ästhetischen Schriftsteller, mit dem beliebten und dreisigen dramatischen Componisten; besonders für die Franzosen.

Wilh. Heinse, voller Enthusiasmus für die Kunst, und unterhaltender Schriftsteller. Schade, dass es ihm an gründlichen Kunstkenntnissen zu fehlen schien! *Reichardt* nahm grosses Aergerniss an seinen Urtheilen, und, wenigstens zum Theil, nicht mit Unrecht. Er ist reichlich ersetzt; sein Verdienst grösser im Anregen, als im Erfüllen.

J. Adam Hiller. Wenige haben sich um die Tonkunst so viel Verdienst erworben, als Vater *Hiller*. Wenige wurden auch so allgemein geliebt und geehrt, als er. Wie sehr er vor funfzig Jahren, als Schöpfer des deutschen Liedes und der deutschen Operette, zur Verbreitung des Geschmacks an Musik, und durch die Menge seiner gründlich, angenehm und einfach geschriebenen Werke über fast alle Theile der Kunst, zur Berichtigung der

Urtheile über Musikwesen beygetragen, und wie sehr er sich endlich um die Thomasschule zu Leipzig durch seinen gründlichen Unterricht und seine väterliche, liebevolle Behandlung des dasigen Singchors, verdient gemacht hat, liegt am Tage. So viel Gutes und so viel Verdienst um die Kunst, und doch so gar keine Anmassung! — Er sey unsern Künstlern Vorbild zur Nachahmung und sein Andenken bleibe uns in Ehren!

Christ. Kalkbrenner, ein thätiger Künstler und fleissiger Componist, der zuletzt durch sein widriges Schicksal nach Paris verschlagen wurde; nahm die Achtung der dasigen Kunstwelt mit ins Grab. Er hat auch versucht, für die Kunstliteratur zu arbeiten, doch nur mit mässigem Erfolg.

J. Chr. Kittel. Schon durch die Bildung der grossen Organisten, Rink, Hassler, Umbreit, Fischer u. a. m. hat er seinen Namen verewigt. Sein *praktischer Organist* (in drey Heften, mit Beyspielen.) macht uns mit der Art seines Unterrichts bekannt. Als letzter Schüler Seb. Bachs, ist er nie zu ersetzen.

Fr. Arn. Klockenbring. Von diesem gelehrten Dilettanten und brauchbaren Staatsdiener hatte die Kunst gewiss noch manches Gute zu hoffen gehabt, hätte ihn der Tod nicht in der Blüthe seiner Jahre hinweggerafft.

Jos. Kraus. Recht sehr Schade war es um diesen jungen Mann, der mit den Wissenschaften so vertraut war, als mit der Tonkunst.

J. Benj. de Laborde, Dilettant, Beförderer und Unterstützer der Kunst und der Künstler zu Paris; ist daselbst noch nicht wieder ersetzt.

H. F. Langlé, ein Schüler des Leon. Leo, gründlicher theoretischer Schriftsteller im Fache der Harmonie und des Contrapunkts, auch im Fache des Gesanges; zugleich braver Componist, sowol für die Kirche, als für's Theater. Er war zuletzt am Nationalinstitute zu Paris als Professor der Singkunst angestellt.

J. Bapt. Lasset. ein braver Sänger und Schriftsteller für den Gesang, auch beliebter Operetten-Componist.

Giov. Batt. Mancini, Hofmeister zu Wien, dem wir einen geschätzten, italienischen, auch ins Französische übersetzten Tractat von der Singkunst zu danken haben.

Fr. Wilh. Marburg. Ob er die Kunstliteratur nicht mehr bereichert habe, als *Mattheson*, mit allen seinen achtzig gedruckten Büchern, ist noch zweifelhaft. Als Componist gehörte er eigentlich zu den sogenannten rechnenden; da es ihm aber keineswegs an Wissenschaften, Sprachen und Witz fehlte, so widmete er sich glücklicher der Kunstliteratur, und wurde dadurch den wildwachsenden Componisten ein furchtbarer Kritiker, wie seine *Beyträge* und *kritischen Briefe* beweisen, und wo, nach der vor funfzig Jahren noch üblichen, derben Sprache, sogar von Eseln die Rede ist — zwar nur von lateinischen: es blieben aber doch Esel. — Der siebenjährige Krieg hemmte, leider, seine nützliche und rühmliche, schriftstellerische Thätigkeit: dennoch sammelte er noch zuletzt mit vielem Eifer Materialien zu einer Geschichte der Orgel; und schon war er darin ziemlich weit fortgerückt, als ihn der Tod abforderte. Sein Andenken bleibe uns ehrenwerth; in seinem eigentlichen Fache dürfte er, bey der Wendung, welche die Tonkunst genommen, schwerlich ersetzt werden.

Joh. Lohel Oelschlägel. Das Werk dieses Geistlichen über den Bau seiner Orgel ist interessant und macht seinem Fleisse und seinen mechanischen Kenntnissen Ehre.

J. Gottl. Portmann, hinterliess den Ruhm eines sehr scharfsinnigen, gründlichen Harmonikers und aufmerksamen Kritikers musikal. Werke; was er besonders in der berliner *allg. d. Bibliothek* bewiesen hat.

J. Fr. Reichardt war ein thätiger Mann und fertiger Componist. So rasch er indessen beym Componiren zu Werke ging, so hat er uns doch mehrere Meisterstücke, sowol unter seinen grossen Werken, als insbesondere und vornämlich unter der Menge seiner Lieder, hinterlassen. Zugleich zeichnete er sich unter den Künstlern durch die Leichtigkeit aus, womit er seine Feder zu gebrauchen wusste: dies bezeugen, ausser seinen musik. Schriften, die zahlreichen Bände, welche seine politischen Versuche, seine Briefe über Paris und Wien etc. enthalten. Als die Franzosen Danzig belagerten, lieh er diese seine Feder der dasigen preussischen Administration. In dem, damals französischen Kassel konnte er nicht ausdauern; auch war er 1813 einer der ersten politischen Schriftsteller, welche die Deutschen durch Brochüren zur Gegenwehr aufmunterten. Bey diesen Gesinnungen war ihm das Glück zu gönnen, dass er vor seinem Tode eben noch Nachricht vom Einzug der alliirten Mächte in Paris erhielt. In alle dem, wo Geist überhaupt und allgemeine Bildung in der Tonkunst

entscheiden kann, möchte er schwerlich zu ersetzen seyn.

J. Carl Fr. Rellstab hat auf zwiefache, aber sehr ungleiche Art für die Kunst gewirkt: einmal lobenswerth, als Harmoniker, Kunstrichter, Schriftsteller und zuletzt noch, bis an seinen Tod, durch öffentliche musikal. Vorlesungen über Theorie und Praxis; dann, etwas schnöde, als Musikverleger und Notendrucker. Seine Verlagsartikel bestanden grösstentheils aus leichter und kurzer Waare, nur für kauflustige Liebhaber berechnet. Ueber die durch ihn in Klavierausszügen gedruckten Opern, hätten ihre Componisten Thränen vergiessen mögen. Nur seine Notentypen waren ohne Tadel. Noch hatte er an seinen beyden Töchtern zwey brave Sängerinnen erzogen, davon aber die eine ihm im Tode vorausgegangen ist.

Carl Leop. Rollig, war ein denkender und wissenschaftlich gebildeter Künstler, was er auch durch verschiedene kleine Schriften über mancherley Gegenstände unserer Kunst, bewiesen hat.

Gius. Sarti. So durchsichtig seine Opern ausfallen, so fehlt es doch nicht an Beweisen seiner gründlichen harmonischen Kenntnisse, welche, mit Geschmack angewandt, nur um so angenehmere Wirkungen hervorbringen mussten. Auch durch gründliche Untersuchungen und Schriften über die Akustik und Harmonie hat er sich als gelehrter Künstler bekannt gemacht.

Chr. Fr. Dan. Schubart. Dieser Feuerkopf von Dichter, hat zwar auch verschiedenes für die musikal. Literatur gethan: allein, so viel Unterhaltung und Vergnügen seine Schriften dem Leser gewähren, so sind sie doch, wegen der häufigen Verwechselungen und Gedächtnisfehler, höchst unsichere Quellen. Und wie wäre es anders zu erwarten, da es ihm auf dem Asperge durchaus an Büchern fehlte, und er, nach seiner Befreyung, wol eben so wenig Lust, als Zeit, zum Nachschlagen und Berichtigen übrig hatte.

J. Fr. Schubert, ein vom Glücke wenig begünstigter, braver Künstler und geschickter Anführer; hat auch eine Anleitung zum Gesange, nicht ohne Werth, herausgegeben.

J. Abr. P. Schulz, war ein eben so vortrefflich moralisch ausgebildeter Mensch, als er ein wissenschaftlich gebildeter Künstler war. Als Schriftsteller war er klassisch, und als Componist ein Muster im reinen Satze, bestimmtem Ausdrucke der Empfindungen, in der Declamation, und im zweckdienlichen und massigen Gebrauche der Instrumente. Seine herzerhebenden geistlichen Lieder bleiben Muster, so wie seine so schwer nachzuahmenden Volkslieder. Schade, dass seine letzten, grössern Werke nur auf dänische Texte gerichtet sind! An ihm verlor die Kunst zu viel, als dass sein Verlust so bald wieder ersetzt werden möchte, besonders in Rücksicht des mancherley Nothwendigen und Nützlichen, was er für die Kunst noch auszuarbeiten sich vorgenommen hatte. —

Doct. Barth. von Siebold, Wundarzt des um Deutschland so verdienten Feldmarschalls Wrede; ein warmer Musikfreund, der, ein Opfer seines Berufs, als Oberarzt der würzburgischen Lazarethe, hingerafft wurde. Er hat vielen Fleiss angewendet, die Geschichte der Künstler Frankens zu sammlen und ans Licht zu bringen; er würde hierin noch weiter gegangen seyn, hatte er wieder ruhigere und glücklichere Zeiten erlebt.

Doct. J. C. Gottl. Spazier. Auch ihm ist die Tonkunst Dank schuldig, da er ihrer Literatur seine nicht geringen Talente als Schriftsteller und erfahrner Musik-Dilettant eine Zeit lang lieh. Nachdem er aber Schriftsteller *für die elegante Welt* geworden war, konnte er nur noch selten von seinen musikal. Kenntnissen Gebrauch machen; ja, er wurde dabey in der Blüthe seiner Jahre ein Opfer seines Fleisses.

Doct. Dan. Gottl. Türk. Seine gedruckten Werke sind grossentheils für Anfänger und Dilettanten: aber so ganz und gar nicht gemeine Waare, dass nur der Neid behaupten konnte, er arbeite blos aus Erwerbfleisse. Dies widerlegen der stets zweckmässige Inhalt, und der gar nicht zu verkennende, darauf verwandte Fleiss. Ausserdem hat er auch mehrere schätzbare Musiken für die Kirche das Klavier etc. geschrieben, und war auch selbst ein trefflicher Organist. Halle wird seinen Verlust noch lange fühlen; in der übrigen musikal. Welt dürfte eine Strenge und Gründlichkeit, Klarheit und Bestimmtheit, wie die seinige, in Lehrbüchern und mündlichem Unterricht, stets eine grosse Seltenheit bleiben.

J. Geo. Tromlitz, der Flötist, hat sich viel Mühe gegeben, seinem Instrumente die höchste Vollkommenheit zu verschaffen, wie auch seine Schriften bezeugen.

J. Gottfr. Vierling, ein braver Organist und schulgerechter Componist, hat auch als Schriftsteller Verschiedenes zum Besten des Orgelspiels bekannt

gemacht. Eben da, wo er starb, wird sein Verlust schwer zu ersetzen seyn.

Abt, Geo. Jos. Vogler. Das zu Darmstadt vor kurzem im Druck erschienene Versteigerungs-Verzeichnis seiner handschriftlich hinterlassenen, zahlreichen, *grossen Kirchenstücke* in Partitur, setzt mich in Stand, sie hier wenigstens summarisch, als Nachtrage zum *Lexicon der Tonkünstler*, noch mittheilen zu können. Die Anzahl der grossen Kirchenstücke beläuft sich aber auf mehr als 128. Hierunter befinden sich etwa 9 Missen, 42 Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus, 10 Agnus Dei, 9 Motetten, 7 Miserere und 7 Te Deum. Das Uebrige besteht in mehrern Psalmen, Hymnen, Graduale, Magnificat, Requiem u. s. w. Als merkwürdig unter diesen, verdient ausgezeichnet zu werden: *Emanuel Bachs Heilig, umgearbeitet von Vogler.* (Was mag wol Vogler an einem Werke verändert haben, das mir, bey wiederholtem Anhören, allemal Freudenthränen, so wie den Kennern aller Nationen nur ausgezeichneten Beyfall entlockt hat! Wahrscheinlich sollte aber diese Umarbeitung mit seinem Willen nicht öffentlich bekannt werden.) Die übrigen Handschriften, bis No. 207, enthalten noch manche merkwürdige Werke für das Theater und die Kammer, zum Theil auch Concerte und andere Instrumentalstücke. Vogler starb zu Darmstadt, unverhofft am Nervenschlage, am 6ten May, 1814. Mit ihm ist wol auch sein Simplificationssystem — soll man sagen, hoffentlich, oder leider? — begraben worden.

Ernst W. Wolf. Nicht zufrieden mit dem wohlverdienten Ruhme, den er sich als braver Componist für's Theater, die Kirche und das Klavier erworben hatte, wollte er zuletzt auch als Schriftsteller glänzen. Hierin scheint er aber weniger glücklich gewesen zu seyn.

Geo. Fr. Wolf war wol nichts weiter, als ein fleissiger Sammler desjenigen, was er in dem kleinen Umkreise seiner Erfahrungen finden konnte; dennoch haben sich auch für sein Werk Leser gefunden, weil es leicht verständlich und wohlfeil war.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mayland, den 16ten Nov. Fortsetzung der Uebersicht der *Stagione teatrale dell' Autunno e dell' Autunnino* *).

Den 12ten Sept. gab man in der Scala eine vor zwey Jahren von Hrn. Generali in Rom geschriebene Opera bussa: *La vedova delicante.* Die Musik dieser Oper hat, das Quartett und die Aria des Bernadino im zweyten Act abgerechnet, nichts Ausgezeichnetes, und daher auch wenig gefallen. In Rom, sagt man, wurde diese Oper so schlecht aufgenommen, dass man sie nicht einmal endigen liess. Ich verbürge keineswegs diese Nachricht, glaube aber, dass sie ein so grausames Schicksal gewiss nicht verdiene.

Man fing in diesem Monat wieder an, Paers *Agnese* abwechselnd mit obiger Op. bussa zu geben, und jene gefiel jetzt weit besser, als im July. Par reisete eben in der zweyten Hälfte des Septembers durch Mayland, als man ihm diese seine Oper an einem Sonntage (den Tag vor seiner Abreise von hier) gab. Der rühmlichst bekannte Compositeur befand sich in einer Loge, und wurde sowol nach dem ersten, als nach dem zweyten Act, von dem vollen Hause einstimmig mit dem grössten Enthusiasmus auf die Scene gerufen.

Den 1sten Oct. gab man ein neues Ballet von Angiolini: *Il bosco di Hermanstadt*, nach dem bekannten Schauspiel der Mad. Weissenthurn. Die herrlichen Decorationen, und eine ganz zuletzt darin vorkommende, vortrefflich ausgeführte Cavallerie-Attaque, retteten dieses, auch in seiner Musik sehr langweilige Ballet. Die hier in Garnison liegenden österreichischen Husaren (welches brave Regiment jetzt den Namen, König von Preussen, führt,) führen diesen schönen Angriff aus, und erhalten noch immer den grössten Beyfall. Mehrere Tage hintereinander hörte man beym Herabfallen des Vorhanges schreyen: *Fuori i cavalli! fuori i cavalli!* — (Pferde 'raus!)

Den 17ten Octbr. gab man im Theater alla

*) Zu den italienischen Stagioni teatrali (S. leips. musikal. Zeit. J. 1813, No. 16, S. 264) gehört noch der, in der welschen Theatralsprache übliche Ausdruck: l'autunnino. Die Herbstopern hören gewöhnlich in den ersten Tagen des Novembers auf. Wenn nun die nämliche, oder auch eine andere Gesellschaft bis in die erste Hälfte des Decembers Opern zu geben fortfährt: so nennt man das: Par l'autunnino, oder schlechtweg: l'autunnino. Man sagt demnach: In questo anno si fa l'autunnino, d. h. man giebt Opern bis im December; so wie überhaupt der Sänger auch auszudrücken pflegt: Farò il carnovale, la primavera etc. a Firenze, a Venezia etc., d. h. er ist für den Carneval, für den Frühling, nach Florenz, nach Venedig u. s. w. engagirt. (Anm. des Einsenders.)

Scala zum ersten Male die, hierorts noch nie gegebene mozartische Oper: *Il dissoluto punito, ossia, Don Giovanni Tenorio.* Seit langer Zeit war das Theater nicht so voll, als heute; es waren zwischen drey- und viertausend Zuhörer gegenwärtig, worunter auch Marschall Bellegarde nebst der Prinzessin von Wallis.

Ich habe Ihnen bereits zu Anfang dieses Jahrs das Singpersonale dieses Theaters, welches, auf eine in Italien etwas ungewöhnliche Weise, für das ganze Jahr engagirt wurde, angezeigt. Bey dieser Oper hatte ich es für desto nothwendiger, die Vertheilung der Singpartien herzusetzen, weil sie auf den Erfolg des Stücks wesentlichen Einfluss hatte, und weil zwey neue Individuen mitspielten. Don Giovanni war Hr. Galli; der Comendatore, Binaghi; Donna Anna, Mad. Festa; Donna Elvira, Mad. Marchesini; Leporello, Hr. Pacini; Zerlina, Mad. Corea, und Masetto, Hr. Vasoli.

Der Erfolg der Oper am *ersten Abend* der Vorstellung war dieser. Im ersten Act hatte das Duett: *La ci darem la mano*, wie auch das Terzett im Finale: *Prendga il giusto ciel*, vielen Beyfall; die Ouverture, die ganze Introduction, nebst dem Quartett, gar keinen; alles Uebrige wurde mehr oder weniger schwach beklatscht. Beym Herabfallen des Vorhangs hörte man hier und da wiederholten Beyfall geben: aber zugleich mehrn. pfeifen; doch erschienen die Sänger auf der Scene. — Im zweyten Act hatte das Terzett, (das erste Duett wurde ausgelassen,) nebst der Aria mit der Mandoline, gar keinen, alles Uebrige schwachen Beyfall. Beym Herabfallen des Vorhangs hörte man sehr schwaches Händeklatschen und einiges Pfeifen, welches Letztere aber von dem hier anwesenden österreichischen Militair herrührte, wie ich mit meinen Augen sah. (Wie es mit dieser Oper in der Folge ging, werden Sie sogleich ersehen.)

Jene unerhörte Aufnahme des mozartischen *Don Juan* in Mayland, nach 27, höchst glorreichen Jahren, ist sehr leicht zu erklären, wenn man nur bestimmt ins Auge fasst: 1) das Publicum, 2) die Execution, 3) den Bau des Theaters.

1) *Das Publicum.* Ich habe schon längst bemerkt, dass die Mayländer zwar die Musik sehr cultiviren, aber in Beurtheilung derselben andern grossen Städten Italiens, besonders Neapel, nachstehen; auch öfters sehr launig verfahren, und mit sich selbst in Widerspruch stehen. Die *Agnese* gefiel Anfangs wenig, doch gab man sie mehr, als 50mal bey vollem Hause.' Nach der zweifelhaften, ersten Aufnahme des *Don Juan*, sollte man glauben, diese himmlische Oper hätte sich kaum einige Tage halten können: aber, einen Freytag ausgenommen, gab man sie durch 20 Tage unausgesetzt, meistens bey sehr vollem Hause; ja, einen Sonntag fanden 500 Personen in dem sehr grossen Theater keinen Platz mehr, und mussten zurückgehen. Ueberhaupt muss ich bemerken, dass der grösste Theil des hiesigen Publicums nach und nach anfängt das Grosse und das Herrliche der Musik des *D. Juan* zu fühlen. Man hört immer mehr sagen: *che bella musica! che musica divina!* und der Signore Maestro B..., dessen Kirchenmusiken *weltberühmt* sind, dürfte seine Damen, welche am ersten Abend der Aufführung neben ihm sassen, noch einmal zu überzeugen haben, dass bald dieses, bald jenes Stück dieser Oper ohne Effect seyn müsse. Verstände man Mozarts Opern in Italien eben so, wie in Deutschland, so würde es mit den heutigen italien. Maestri freylich sehr schlecht stehen; das fühlte denn doch wol Mancher in der Stille, ja sogar, dass diese Zeit nicht mehr allaufern seyn möchte: da hat man denn freylich entgegen zu arbeiten, wo und wie es sich will thun lassen! — Angemerkt verdient auch zu werden, dass das zweyte Finale dieser Oper, besonders die Scene des Geistes, am meisten und ohne Ausnahme auf jeden Zuhörer wirkte. Alles ist bey dieser schauderhaften Musik ganz Ohr, und selbst Menschen von den niedrigsten Klassen hört man sagen: *mi sento agghiacciar il sangue nelle vene!* — Einige Italiener, die diese Oper zum ersten Male hörten, sind in der That wie durch einen Zauberschlag für deren Musik ganz fanatisch geworden, und spielen, so zu sagen, die Missionare, und ereifern sich höchlich im Bekehrungsgeschäft mancher Starrsinnigen zum wahren Glauben.

2) *Die Execution.* Zu Neapel (wo man Mozarts Don Juan neun Monate gab!) machte man vor zwey Jahren 33 Orchesterproben! Hier in Mayland übereilte man die Sache dergestalt, dass man kaum 10 Proben machte. Man muss die, von den guten deutschen ganz verschiedenen ital. Orchester kennen, um beydes ganz zu ermessen! Das hiesige Orchester fehlt grösstentheils in den Tempos, welches auch Pär in seiner Oper bemerkte. Zwar fehlt es hier keineswegs an kunstverständigen Deutschen, welche man befragen, nach deren Rathe man sich richten könnte; es geschieht

dies aber nicht. Auch darf man behaupten, dass es in Italien schwerlich ein Orchester gebe, das eine grosse deutsche Musik, wie z. B. eine mozartische Oper, im gehörigen Sinne vorzutragen im Stande sey *). Was das Singpersonale betrifft, so ist Hr. Galli zwar ein trefflicher Bassist, aber als D. Juan ganz und gar nicht an seinem Orte. Seine Stimme ist für diese Rolle zu wenig geschmeidig, zu wenig anziehend, oft schreyend und zurückstossend; seine Action ist etwas kalt, selten einschmeichelnd, manchmal sehr steif und ernsthaft, wenig Bewegung im ganzen Körper, kein Feuer, nichts Brillantes — kurz, bey aller Schönheit der Person des Hrn. Galli, doch durchaus kein Don Juan. Leporello, Hr. Pacini, ist gegenwärtig ein sehr kümmerlicher Sänger; viele Stellen transponirt er, weil es ihm seine Stimme nicht anders erlaubt, und sehr vieles, ja man kann sagen, das Meiste, singt er gar nicht, und spricht es blos recitativmässig, wie dies z. B. leider bey dem schönen Duett im 2ten Act: *O statua gentilissima*, der Fall ist. Bey alle dem ist doch Hr. P. eher ein Leporello, als Hr. Galli ein Don Juan. Signora Marchesini, als D. Elvira, könnte besser seyn. Ihre Stimme ist oft nicht die angenehmste, besonders in der Fortschreitung von einem niedern zu einem hohern Tone, wie z. B. von g zu e; hier singt sie nicht G E, sondern G a h c d E, und rutscht, so zu sagen, diese Sexte, welches mit dem leidigen Miauen mancher Violinisten etwas Aehnliches hat. Sig.a Festa, welche in Hinsicht ihrer angenehmen Stimme und reinen Intonation ohnehin als sehr brave Sängerin bekannt ist, verdient auch als D. Anna gerühmt zu werden. Die Aria des ersten Acts liess sie zwar weg, doch declamirte sie das Recitativ derselben unverbesserlich, und ärndtete immer Beyfall damit ein. Hr. David ist lobenswerth, als D. Ottavio, und singt seine Arie im zweyten Act recht angenehm, findet auch jeden Abend Beyfall damit. Sig.a Correa, als Zerlina, ist ebenfalls rühmenswürdig: nur bleibt zu wünschen, dass sie ihre Rolle etwas edler und nicht zu bäurisch spielte. Im Duett: *Là ci darem la mano*, zeichnet sie sich am meisten aus. Das *Batti, batti*, in ihrer Arie mit obligatem Violoncell, singt sie zu *staccato*, macht auch in dieser ganzen Aria sonderbare Gebehrden. Die Arie: *Vedrai Carino*, wird im Tempo eines Allegretto gesungen. — Hr. Vasoli, als Masetto, geht mit, und vom Hrn. Binaghi, als Commendatore, kann ich gar nichts sagen, denn leider hört man ihn gar nicht. — Kleidung und Decorationen sind ziemlich gut, der Tanzsaal im ersten Finale prächtig, und die Hölle im zweyten Finale gewährt einen frappanten Anblick. — Hier sehen wir nun, dass die allerwichtigste Person der Oper, D. Juan selbst, seine Rolle ärmlich, Leporello und die D. Elvira die ihrigen eben nicht zum Besten dargestellt haben, und der Commendatore, besonders in seiner letzten Scene, eben so gut, als wenn er gar nicht da war: und doch sind dies vier der entscheidendsten Personen dieser Oper! —

3) *Das Theater* — welches so sehr gross und in akustischer Hinsicht nicht vortheilhaft ist. Die Miniatur-Musik des mozartischen Don Juan (wie sich die Italiener auszudrücken pflegen) nimmt sich in dergleichen sehr grossen Theatern nicht genug aus, und die allermeisten Schönheiten gingen in diesem Gebäude, besonders bey der enormen Fülle des ersten Abends, verloren, wodurch gewisse Leeren entstehen.

Wenn ich dies nun zusammenfasse und sage, dass man in Italien, besonders in Mayland, eine mozartische Oper keineswegs vom ersten Male übersehen kann; dass sowol Teutsche, als auch Italiener, welche den D. Juan in Deutschland gesehen, laut und öffentlich bekannt haben, dass er hier in Mayland kaum zu erkennen ist; dass auch das Theater alla Scala für dergleichen Opern zu gross ist: so liegt der Grund jenes Erfolgs der Oper *am ersten Abend* der Vorstellung ganz klar vor Augen. Jene Italiener, welche nach dem ersten Act einiges Pfeifen

*) Dieses behaupten selbst sachkundige Italiener, die sich längere Zeit in Deutschland aufgehalten haben. Sehr merkwürdig ist in dieser Hinsicht ein Brief des Hrn. Co-b-co, eines der reichsten Partikuliers und trefflichsten Musik-Dilettanten Maylands, welcher vom 7ten Sept. d. J. aus Wien datirt, und an Hrn. Moller, Director der hiesigen grossen musikal. Academien, gerichtet ist. Nachdem er die münchner Oper rühmlichst beschrieben, fährt er ungefähr also fort: „Hier habe ich den Don Juan, die Zauberflöte, und den Fidelio gehört. Beyde ersten Opern haben eine göttliche Musik, doch gefällt mir der D. Juan besser, als die Zauberflöte. Fidelio hat recht herrliche Stücke. Ich muss gestehen, dass, bey allen unsern besseren Sängern in Italien, wir schwerlich diese Opern so gut geben können, als hier, in Wien. Auch bekenne ich, dass ich bey Anhörung der Ouverture des D. Juan, wie eine ganz andere Musik, als bey uns, (in besagter Academie) gehört habe." (Anm. d. Einsenders.)

hören liessen, waren von der niedrigsten Klasse; und dass einige Wiener nach dem zweyten Act zu pfeifen anfingen, dazu glaubten sie allerdings Recht zu haben: denn wer, besonders in früherer Zeit, in Wien den Don Juan sah, und ihn nun in Mayland sieht, der kann freylich seinen Aerger schwer verbergen. —

Uebrigens, wie gesagt, gefällt D. Juan nun immer mehr, und man applaudirt Stücke, die man den ersten Abend kaum anhörte, wie z. B. das köstliche Duett in der Introduction: *Fuggi, crudele, fuggi!* Am meisten gefallen: das Duett: *Là ci darem la mano*; Don Juan's Arie: *Fin ch'ha del vino*; das Terzett im ersten Finale: *Protegga il giusto ciel*; Don Ottavio's Arie im 2ten Act, und das Duett zwischen Don Juan und Leporello: *O statua gentilissima*, sammt der letzten Scene des Geistes. Ich bin überzeugt, dass man in der Lange, oder wenn man diese Oper ein andres Mal besser geben wird, sie mit grösstem Enthusiasmus hören muss. Zeit wäre es wahrhaftig, dass die Theater-Directionen in Italien lauter Opern von sehr guten Meistern gäben, um auch die allenthalben an das Gemeine und Schlechte gewöhnte Menge wieder auf bessere Wege zu leiten. In Neapel ist dies wirklich schon der Fall; dort will jetzt Alles Musik von Mozart, Weigl, Pär, Mayer etc.

Ich schliesse meinen, vielleicht nur allzulangen Bericht über diese Oper mit dem öffentlichen Geständnis der hiesigen Theaterdirection, dass ihr keine Oper so viel Geld in die Kasse brachte, als Mozarts *D. Juan*, welches in dieser regnerischen Jahrszeit, in welcher noch dazu hier zu Lande die Meisten auf dem Lande sind, allerdings merkwürdig ist. —

Den 7ten Nov. gab man in der Scala zum erstenmale die, etwas später fertig gewordene neue mayersche Opera semiseria, von der ich Ihnen in meinem letzten Briefe Erwähnung that. Sie ist nach einer englischen Erzählung bearbeitet, und heisst: *La due Duchesse, ossia la caccia dei lupi*. Diese neue Oper hat allgemein gefallen. Die Sänger, wovon Hr. David, der diesen Abend vortrefflich sang, nebst der Signora Correa u. Festa, vorzüglichen Beyfall erhielten, wurden nach dem ersten Act, Kapellm. Mayer aber sowol nach dem ersten, als zweyten, hervorgerufen. Die Hrn. Galli, Mari und Verni haben zwar keine Hauptrollen, doch zeichnet sich Erster in seinen Scenen recht gut aus, und alle drey in den concertanten Stücken. Indess zeigte auch hier das mayländer Publicum seine gewöhnliche Originalität. Bey der zweyten und dritten Vorstellung dieser Oper war der Beyfall äusserst sparsam, und nach den beyden Acten wurde Niemand hervorgerufen.

Im Ganzen genommen hat Hr. Mayer hier eine schöne Oper geliefert. Die beyden Duette im ersten Act zwischen Laura und Berto, sodann zwischen Malvina und Enrico, (welches letztere Duett jedoch etwas zu lang ist;) die Scene der Laura, wo sie als Herzogin gekleidet ist; die Scene des Königs Edgar; Manches im ersten Finale; ferner, ein Sextett im zweyten Act, sind recht hervorleuchtende Stücke. Ueberhaupt herrscht in dieser Oper viel Luxus, und man sieht es ihr an, dass sich der Meister grosse Mühe gab: denn er hatte mit der *Agnese* und mit dem *D. Juan*, die ihr vorausgingen, zu kämpfen. Dass es aber in dieser neuen Musik vieles zu Lange, manches Abgebrochene, hier und da zusammengehäufte Ideen gebe; dass Hr. Mayer zuweilen schön und gross anfange, und nicht eben so fortfahre und endige, wie dieses seine Feinde predigen — leidet wol, den ersten Punkt abgerechnet, manche Beschränkung. Dass die grosse Arie des Königs Edgar, die in wahrem Style der Opera seria geschrieben ist, mit einem österreichischen Ländler endigt, tadeln Mehrere. Der Text heisst freylich:

Amico, coraggio!
Contento, Allegria!
E' lecito al saggio
Far qualche pazzia.

Der Abstand von der Aria seria zum Ländler ist jedoch allzugrell, als dass er die *pazzia* glücklich nachahmen sollte; in der That macht das Ganze auch wenig Wirkung, und dieser musikal. Witz wurde auch nie beklatscht.

Den 12ten Nov., nach der vierten Vorstellung der neuen mayerschen Oper, gab man wieder zur Abwechslung, *D. Juan*, abermals bey vollem Hause. Und heute wurden die Sänger nach dem ersten und zweyten Act hervorgerufen. — Sonntags, d. 13ten gab man die mayersche Oper; vorgestern d. 14ten und gestern wieder den *D. Juan*; heute diesen ebenfalls. Aber nirgends hört man Mayers Oper tadeln, im Gegentheil heisst es allge-

mein: sie hat recht herrliche Sachen, aber Don Juan etc. Wer hätte das bey der ersten Vorstellung geglaubt? Wer Mozart kennet! —

Die mombellische Compagnia giebt morgen im Teatro Rè die rossinische Oper, *Demetrio e Polibio*, in welcher sie vor zwey Jahren im hiesigen Teatro Carcano so vielen Beyfall einarndtete. — Dem Vernehmen nach geht Kapellm. Mayer heute nach Neapel, um daselbst für das Theater St. Carlo eine Opera seria zu schreiben. — Generali hat dieses Jahr drey Opern in Turin geschrieben: *Il Bajazzet*, Op. seria, für das exkaiserl. Theater; (hat nicht besonders gefallen;) *La contessa di colle Erbose*, Op. buffa, für das Teatro di Angennes, (hat allgemein gefallen;) *Il servo Padrone*, Op. buffa, für das Teatro Carignano, (soll *furore* gemacht haben.) Hr. Generali ist, wie man sagt, zum Kapellmeister nach Alessandria in der dasigen Kathedralkirche ernannt worden.

Gegenwärtig befinden sich hier zu Lande Makler aus Spanien, Portugal, England, welche für ihre respectiven Länder Tänzer, Sänger, Theatermaler, Compositeure engagiren; sie kaufen auch viele Opern-Partituren auf. Die hiesigen Musikalienhandler, Artaria und Ricordi, finden nicht Schreiber genug, um dergleichen Partituren schnell mehrmals copiren zu lassen.

Wien, d. 10ten Dec. Uebersicht des Monats November.

Theater am Kärnthnerthore. Immer noch scheinen wir, in Hinsicht neuaufzuführender Opern, in die magern Zeiten Pharaonis versetzt: denn ausser zwey neuen Balleten, sahen wir weder auf diesem, noch auf dem Theater an der Wien, etwas Bedeutendes, das Erwähnung verdiente.

Am 6ten wurde zum Vortheil der Demois. Bigottini zum erstenmal gegeben: *Nina, oder die Wahnsinnige aus Liebe*, ein Ballet in zwey Aufzügen, das sich des vollesten und ungetheiltesten Beyfalls zu erfreuen hatte. Dem. B. war Nina. Alles, wodurch solch ein Charakter mimisch ausgedrückt werden kann, hatte diese Künstlerin bis in die feinsten Nuancen erschöpft; die Gebehdensprache kann wol nicht wahrer und verständlicher, die Bewegungen können wol nicht natürlicher, anmuthiger und malerisch schöner seyn, als bey ihr. So musste sie rühren und erfreuen. Noch hat kein Ballet, von diesen Künstlern in die Scene gesetzt, so viel Sensation gemacht, als dieses. Die Musik von Persuis gefiel, und zeugte von Kraft und Charakter. Wiederholt wurde dasselbe in diesem Monate schon mehr als zwölfmal. Wie man sagt, betrug die Einnahme über 15000 Guld. W. W. Wann dürfte ein *deutscher Künstler* sich einer solchen Einnahme zu erfreuen haben? — Weniger gefiel ein am 30sten, zum Vortheil der Demois. Aimée Petit gegebenes anakreontisches Ballet in 1 Aufz., betitelt: *Myrsile und Anteros*, oder Amors Macht, von der Erfindung des Hrn. Aumer, mit Musik von Kreutzer. Es langweilte, und erlebte nur zwey Vorstellungen. — Am 25sten betrat ein Hr. Deville diese Bühne als Licinius in der *Vestalin*. Alles mangelt ihm, was man von einem Sänger mit Recht fodert. Er missfiel gänzlich.

Theater in der Leopoldstadt. Am 19ten wurde zum erstenmal aufgeführt: *Die Prinzessin von Cacambo*, eine komische Oper in zwey Aufz., aus dem Opern-Almanach des Hrn. von Kotzebue vom Jahr 1815, für dieses Theater bearbeitet von Joachim Perinet, (!) und in Musik gesetzt von Wenzel Müller. Statt diese Posse in einen Act zusammen zu schmelzen, gefiel es Hrn. Perinet, den ohnehin kaum zusammenhaltenden Stoff mit noch mehr Läppchen, die er Arien und Duette nannte, zu bereichern. Die Musik zeichnete sich eben so wenig vortheilhaft aus. Wiederholt wurde dieses Stück nur noch zweymal.

Concerte. Am 11ten gab Hr. Luigi Tomasini, herzogl. mecklenburg-strelitzischer Concert-Meister, in dem Theater nächst dem Kärnthnerthor, eine grosse declamatorische Vocal- und Instrumental-Akademie zu seinem Vortheile. Er spielte ein Violin-Concert, und am Schlusse ein Potpourri mit Janitscharen-Musik, von seiner Composition, und wurde nicht gut aufgenommen. Wir haben der Violinisten vom ersten Range schon zu viele in Wien gehört, und Gelegenheit gehabt, ihre mannigfaltigen Eigenheiten zu bewundern, als dass es jetzt noch dem so mässigen Talente gelingen könnte, besonderes Aufsehen zu erregen. Hr. T. führt so ziemlich einen guten Bogen, ist aber meistens, vorzüglich in der Höhe, und da oftmals fast um einen ganzen Viertelston, zu hoch, was in der Länge nicht auszuhalten ist. Hr. Wild sang „auf Verlangen" Beethovens *Adelaide* wieder sehr schön

und mit vielem Ausdruck, und Hr. Leidesdorf spielte von seiner Composition mit Dem. Frigo ein Rondo für zwey Pianoforte mit vieler Fertigkeit: doch hatte die Composition wenig innern Gehalt, und war mehr für den Augenblick berechnet. — Einer andern declamatorisch-musikalischen Abend-Unterhaltung, welche am 15ten Abends in dem k. k. Hoftheater zum Vortheile der öffentlichen Wohlthatigkeits-Anstalten gegeben wurde, und die sich durch nichts, was wir nicht schon langst und oft gehört hatten, auszeichnete, konnte Ref. nicht beywohnen. — Am 20sten hatten wir endlich auch hier Gelegenheit, das Spiel auf der Klarinette des Hrn. Hermstedt, fürstl. schwarzburg-sondershausischen Musikdirectors, in einem Concerte, welches er im Saale zum römischen Kaiser um die Mittagsstunde gab, zu bewundern. Er spielte ein Concert (C moll, As. C moll) und ein Potpourri, von der Composition des Hrn. Spohr, mit aller möglichen Reinheit und Delicatesse. Sein Vortrag ist wahr und schön; das Anwachsen und Abnehmen seines Tones einzig und entzückend; die Passagen werden von ihm ohne Anstrengung, leicht und verständlich vorgetragen, befriedigen vollkommen, so wie seine Höhe selten ist, und sein Forte mit dem schmelzendsten Piano in angenehmer Abwechslung. Alles das bezeichnet den wahren Künstler. Wir fanden vollkommen bestätigt, was in diesen Blättern bey verschiedenen Gelegenheiten, besonders von Leipzig aus, zum Lobe dieses noch jungen Künstlers gesagt wurde. — Auf wiederholtes Verlangen gab Hr. Louis van Beethoven am 29sten in dem grossen Redoutensaale zu seinem Vortheil Concert. Es bestand aus folgenden Musikstücken: neue, grosse Symphonie; (aus A dur;) neue Cantate: *Der glorreiche Augenblick*, von Dr. Aloys Weissenbach gedichtet, und zum Beschluss: *Wellingtons Sieg in der Schlacht bey Vittoria.* Da wir beym ersten Erscheinen der beyden grossen Instrumental-Compositionen des genialen Tonsetzers über dieselben schon ausführlich gesprochen, und unser Urtheil durch diese Wiederholung nur bestätigt gefunden haben: so wollen wir nur der Cantate, als des neuesten Productes des Hrn. van B., erwähnen. Das Gedicht hat viele gelungene Momente, und verdiente, von einem ausgezeichneten Componisten in Musik gesetzt zu werden. Gross und ergreifend war der Chor: Wer muss die Hehre seyn — und bald darauf wieder der Chor: Heil, Vienna, dir und Glück — mit abwechselndem Solo-Gesang der Vienna. Noch zeichnete sich aus ein Quartett, und vorzüglich beym Schlusse des Ganzen der Chor der Weiber, der Chor der Kinder, und der Chor der Manner, jeder einzeln, und dann alle drey Chöre zusammen fugirt, mit den Worten: Vindobona, dir, und Glück! Welt! dein grosser Augenblick — war von grosser, imposanter Wirkung. Weniger scheinen dem Componisten die Recitative zu gelingen, deren Declamation nicht immer die richtige ist, und die auch den Zuhörer weniger ansprechen. Allgemein und lebhaft war der Beyfall, den der Componist im reichen Maasse einerndtete. Ausser dem allerhöchsten Hof, und sämmtlichen anwesenden Monarchen, welche das Concert mit ihrer Gegenwart beehrten, war der Saal zum Erdrücken voll. Die Solo-Partien wurden vorgetragen durch Mad. Milder-Hauptmann, Dem. Bondra, und die Herren Wild und Forti. — Am 2ten Dec. fand die Wiederholung dieses Concerts statt: doch wurde die Cantate, wegen Mangel an Stimme der Mad. Milder-Hauptmann, nicht mit jener Präcision ausgeführt, wie das erstemal; auch war der Saal kaum zur Hälfte gefüllt.

Mit dem Jahre 1814 schliesst sich der sechzehnte Jahrgang dieser Zeitung, und der siebzehnte folgt ununterbrochen, unter derselben Leitung, und ohne irgend eine Veränderung. Mögen die Leser ihm gleiche Aufmerksamkeit und Gunst schenken! —

Die Redaction.
Die Verlagshandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten December. **N°. 52.** 1814.

Rückblicke beym Schluss des Jahres etc.

(Beschluss aus der 51sten No.)

II. Componisten, von denen die meisten zu unsern grossen Virtuosen gehörten.

Carl Fr. Abel, bleibt als Gambist unersetzlich.

Joh André, war in Berlin das für die Operette, was Hiller für sie in Leipzig war. Ueberdies war er einer der Ersten, welche durch ihre Bemühungen den Notenstich in Deutschland in Aufnahme brachten.

J. Gottfr. Arnold, gefälliger Componist, braver Violoncellist und guter Mensch.

Christoph Bach, als Componist und Klavierist seines grossen Vaters nicht unwürdig.

J. Fr. Beckmann, ein braver Organist und beliebter Klaviercomponist zu seiner Zeit.

Ign. von Becke, ein geschickter Dilettant, beliebter Componist für's Theater, wie für Instrumente; zugleich ein ausgezeichneter Klavierspieler.

Georg Benda, Originalkopf und classischer Componist für Kirche, Theater und Kammer. Wenn der Mittelweg zwischen zu viel und zu wenig, der beste ist; so war gerade *sein* Weg der beste. Ueberhaupt scheint das Jahrzehend von 1770 bis 80 die untadelhafteste, vernünftigste und anmuthigste Periode des musikal. Geschmacks gewesen zu seyn; wogegen man die jetzige, die stürmische, phantastische und revolutionaire nennen möchte. Wie edel waren Benda's Melodien, wie keusch und rein seine Harmonien, wie natürlich und passend seine Modulationen, wie zweckmässig sein Gebrauch der begleitenden Instrumente beym Gesange, und endlich, wie herrlich wahr und angepasst war seine Declamation, und wie unübertroffen und natürlich wusste er sie doch in seinen ausdrucksvollen, charakteristischen Melodien aufzufangen! Eben dies Letztere, wovon gewöhnliche Musiker und Alltagscomponisten nicht einmal einen Begriff fassen können, war Benda's eigenthümliche Kunst: eben darin wird er stets ein Muster bleiben; eben das scheint fast mit ihm verloren, und jetzigen Meistern nur in einzelnen glücklichen Momenten, mehr instinctartig, als mit Wahl, zu gelingen.

Fr. Ludw. Benda, dessen Sohn; ein braver Violinist und zugleich nicht unbeliebter Operncomponist; starb für seine Bildung zu früh.

Luigi Boccherini. Der sanft-melancholische Charakter seiner Werke, verbunden mit ziemlicher Lebhaftigkeit, eine nicht arme Erfindungskraft, vereinigt mit dem, was gründliche harmonische Kenntnisse hinzuzuthun vermochten, lässt seinen Verlust sehr beklagen, und macht ihn gewissermassen unersetzlich. — Bekanntlich war er auch Virtuos auf dem Violoncell.

Christ. Cannabich der Vater, und

Carl Cannabich, der Sohn; beydes Virtuosen auf der Violin, vortreffliche Anführer und beliebte Componisten.

Fr. Aug. Baumbach, hat sich durch kleine, gefällige Klavierstücke um gewisse Liebhaber verdient gemacht.

Domenic. Cimarosa, einer der grössten Opern-Componisten Italiens, in der ganzen musik. Welt berühmt und beliebt. An Reichthum der Erfindung im Anmuthigen und Heitern, an Laune und Gewandtheit — kurz, an allem, was den *italienischen*, komischen Operncomponisten macht, war er vielleicht einzig; und sonach unersetzlich.

Wilh. Cramer, einer der grössten Virtuosen und Anführer auf der Violin zu London. Auch war er Componist für sein Instrument.

Nic. Dalayrac, ein in Paris sehr beliebter Operettencomponist, der auch in Deutschland Beyfall gefunden hat. Sein eigenthümliches Verdienst ist, dass er dem französ. Gesange so viel italienische Lieblichkeit gab, als er auf- und annehmen konnte.

Desaides, die naive und muntere Laune, welche in seinen Operetten herrscht, haben ihn den Deutschen, so wie den Franzosen, schätzbar gemacht.

Joh. Doles, der Vater. Was seinen Compositionen an Feuer und Tiefe abging, suchte er durch gefällige und leicht fassliche Melodie und Harmonie zu ersetzen. Er arbeitete blos für die Kirche, und war übrigens ein treuer Lehrer, der treffliche Schüler gezogen hat.

Franz Duschek, als Componist und Klavierist ist er in Prag, mit Recht, sehr vorgezogen worden.

J. Ludw. Dussik, (Dussek) Klavierist u. Componist für sein Instrument, war ein Liebling der Deutschen, noch mehr der Franzosen. Seine Werke werden noch lange das Publicum vergnügen und ächte Klavierspieler bilden helfen.

Ant. Eberl, ein Mann von Genie, voller Feuer und Erfindungskraft, von dem die Kunst noch manches Schöne, ja Vortreffliche, zu hoffen hatte. Er war zugleich ein grosser Klavierspieler. Der Tod entriss uns ihn in seiner schönsten Blüthe.

J. Gottfr. Eckart war ein eben so geschickter Maler, als er Klavierist und Compouist für dies Instrument war.

J. Fr. Edelmann. Schade um seine schönen Talente, als Klavierist und Componist, da er sich als Verbrecher brandmarkte!

Christ. Gottl. Eidenbenz starb sehr frühe, hatte aber doch schon so Angenehmes geliefert, dass man etwas Vorzügliches von ihm erwarten durfte.

C. Fr. Chr. Fasch. Alle Kenntnisse, die ein Componist, und alle Herzensgüte, die ein Mensch besitzen mag, vereinigte er in sich; auch wurde er in Berlin, wie ein Vater, allgemein geliebt und verehrt. Schwerlich möchte der Kunst sein Verlust jemals ganz wieder zu ersetzen seyn; vor allem; im hohen, strengen, vielstimmigen Gesange. Zum Glücke leben seine Grundsätze und praktischen Bestrebungen in seinem berühmten Schuler, *Zelter*, fort.

Ludw. Ferdinand, Prinz von Preussen. Zu welcher Höhe würde es dieser Feuerkopf nicht noch auf dem Fortepiano und in der Composition gebracht haben, hatte er seinen Reichthum ordnen, und damit haushalten lernen! Er würde dies aber, wäre er nicht so früh als Held für's Vaterland gefallen!

Joh. Christ. Fischer. Auch dieser empfindungsvolle Hoboebläser und gefällige Componist sank in der Blüthe dahin. Ein grosser Verlust für die Kunst, welche zu gleicher Zeit einen Barth und Lebrün verlor.

Fr. Gottl. Fleischer gehörte ums Jahr 1760 mit Recht zu den vorzüglichen Klaviercomponisten. Auch wurde sein Orgelspiel gerühmt.

Fr. Fleischmann, ein durch Kunst und Wissenschaften reichlich genährtes und gebildetes Genie, welches, als es so eben anfing, die schönsten Früchte zu tragen, uns vom Tode entrissen wurde.

P. Gavinies war, nach der Aussage der Pariser, einer ihrer grössten Violinisten, und zugleich Componist, sowol von Operetten, als für sein Instrument.

de Saint-George. Auch dies war ein grosser Violinist und zugleich Componist für sein Instrument und fürs Theater. Seine Concerte waren auch in Deutschland beliebt. Sonderbar, dass er *in Paris* zugleich auch zu den ersten Fechtmeistern gehörte, welche Kunst sich doch wol schwerlich mit einer zarten und leichten Bogenführung verträgt. —

Giov. Man. Giornovichi, ein wahrhaft grosser Geiger, und, zu seiner Zeit, sehr beliebter Componist für sein Instrument.

Ant. Gresnick, ein braver und fleissiger Singcomponist, in England, Italien und Frankreich geachtet; hatte dennoch, bis an seinen Tod, unablässig mit seinem widrigen Schicksale zu kämpfen.

Nat. Gottfr. Gruner, ein talentvoller und mit Recht beliebter Kirchen- und Kammercomponist.

Gnecco. Dieser dramatische Componist hatte sich in Italien, noch jung, schon Beyfall und Ruhm erworben, als sein Tod die Hoffnungen der dortigen Kunstwelt vereitelte.

Piet. Guglielmi. Wer kennt diesen alten Operncomponisten nicht, wenigstens durch seinen *Robert und Kalista*. Er hat nach Kräften das Seinige gethan.

Aug. Harder. Diesen beliebten Liedercomponisten tödtete der Schrecken beym Sturme von Leipzig; er hat vielen Freude gemacht!

J. Hartmann, ein genie- und kenntnissreicher Componist, würde mehr Grosses und Ruhmliches für die Kunst gethan haben, hatte ihn nicht sein widriges Schicksal daran verhindert.

J. Mich. Haydn, war ein eben so vortrefflicher Lehrer vieler, nun schon berühmter Künstler.

als er vortrefflicher Kirchencomponist war. Schwerlich möchte sein Verlust ersetzt werden, vornämlich, wo er seinem Genius und seiner Individualität treu blieb, nicht aber seinem Bruder in Leichtigkeit und Gefälligkeit nacheifern wollte.

Jos. Haydn. Sein Verlust bleibt unersetzlich. Möglich, dass sich in der Folge ein Genie finde, das ihm an Reichthum in Erfindung, an Herrschaft und Gewandheit im Reiche der Harmonie und des Contrapuncts, an Erfahrung und Routine im zweckmässigen Gebrauche der Instrumente, nahe kömmt, ja ihn erreicht: an Naivetät, unversiegbarer, immer neuer Laune, Witz und Humor, in Verbindung mit jenen Vorzügen, wird ihn keiner erreichen. Am wenigsten sind unsere Zeiten geeignet, dergleichen liebenswürdige, heiter entzückende Eigenschaften hervorzubringen oder zu nähren; weshalb auch Melancholie und schmerzhafte Gefühle, oder heftiges Aufbrausen und kühne Leidenschaftlichkeit herrschender Charakter der meisten grössern Erzeugnisse fast aller unserer jetzigen Meister geworden ist.

Fr. Hiller machte sich als Componist seines verehrten Vaters nicht unwürdig.

Fr. Heinr. Himmel. Und wenn wir diesem gefälligen Liedercomponisten und braven Klavierspieler auch nur seine *Urania* und *Fanchon* zu danken hätten, so müsste uns sein Andenken schon werth seyn. Er hat aber auch wichtige Werke für's Theater und für die Kammer geschrieben. An ihm verlor Berlin, binnen wenigen Jahren, den vierten Kapellmeister, wenn wir pflichtmässig den würdigen *Fasch* dazu rechnen. An Anmuth des Lieder- und liedermässigen Gesanges ist er, wenigstens bis jetzt, noch nicht ersetzt.

Franz Ant. Hoffmeister, ein sehr fruchtbarer und mit Recht beliebter Componist für Theater und Kammer, besonders aber für Instrumente jeder Art. Er nützte der Kunst vornämlich durch zweckmässige Beschäftigung der Dilettanten, und Erweiterung des Spielraums für Flöte und andere Blasinstrumente.

J. Chr. Kellner, ein fleissiger Organist, der mit Ehren für seine Kunst, theils durch Unterricht und theils durch Compositionen für die Orgel, gewirkt hat.

J. Ant. Kotzeluch, ein braver Künstler und würdiger Kirchencomponist, dessen Verlust in Prag tief gefühlt wurde, und daselbst keineswegs ersetzt ist.

J. Fr. Kranz, gerühmt als guter Orchester-Anführer, hat auch mehrere Versuche in der Composition für's Theater gemacht.

Bened. Krauss, ein braver Singcomponist, der aber, vom Schicksal verfolgt, bey seinem Leben nicht einmal den verdienten Ruhm von seiner echten Arbeit einerndete, und im Alter mit Mangel und Dürftigkeit kämpfen musste.

J. Gottfr. Krebs. Der Verlust dieses braven Organisten und Componisten scheint in Altenburg vollkommen wieder ersetzt zu seyn.

J. Chr. Kuhnau, war ein fleissiger u. gründlicher Componist, der sich besonders durch sein Choralbuch verdient gemacht hat.

Jac. Fr. Kleinknecht, ein würdiger und zu seiner Zeit sehr geschätzter Componist. Seine Talente möchten wol für Anspach auf immer verloren seyn.

Della Maria, ein hoffnungsvolles Talent, dessen sehr frühen Verlust die pariser Operntheater tief empfunden haben. Sein Hauptverdienst war, dass er dem französischen Gesange italienische Anmuth und Natürlichkeit zu geben suchte.

Bern. Mengozzi war Mitarbeiter an der bekannten Gesanglehre für das pariser Conservatorium, und ein grosser Sänger.

Monsigny, ein trefflicher, einreicher und gründlicher Componist für die pariser Theater. Sein *Deserteur* allein wird ihm schon die Hochachtung einsichtsvoller Künstler erworben haben, ungeachtet er darin ganz Franzos geblieben ist.

Wolfg. Amad. Mozart. Sein erstaunenswürdiges Genie, seine Tiefe bey hinreissendem Feuer, seine Anmuth bey überwältigender Kraft — kurz, sein ganzes Verdienst, ist der Kunstwelt unter allen Nationen eben so bekannt, als sein Verlust unersetzlich.

Pietro Nardini. Dieser grosse Violinist zeichnete sich in seinem Vortrage sowol, als in den Compositionen für sein Instrument, durch seinen sanften und gefühlvollen Charakter aus.

Joh. Gottl. Naumann. Der Verlust dieses vortrefflichen Componisten für Kirche und Theater möchte für Dresden, wenigstens vor der Hand, gewiss unersetzt bleiben; in Ansehung des schönen Gesangs seiner Mittelstimmen hingegen, vielleicht für ganz Europe.

J. Pet. Theod. Nehrlich, ein braver Klavierist und Componist für sein Instrument, dessen

Verlust, besonders in Moskau, gewiss wird gefühlt worden seyn.

Franz Christ. Neubauer; von diesem fruchtbaren und feurigen Genie würde die Kunstwelt noch manches Schöne haben erwarten können, wenn ihm der Tod Zeit gelassen hatte, seine Jugendlichkeit abzukühlen und — den Contrapunct zu studiren.

Joh. Gottl. Nicolai war der Lieblingscomponist der Hollander. Aber auch in Deutschland waren seine Werke, wegen der Heiterkeit und Munterkeit, die sie beseelte, zu seiner Zeit geschätzt.

A. Dan. Philidor. Statt dass die mehresten Componisten heutiges Tags die Kirchenmusik in Theatermusik herabziehen, schrieb dieser Künstler seine Operetten im Kirchenstyle; seine fugirten Finalen muss man wenigstens in Ehren halten.

Nic. Piccini, ein grosser und erfindungsreicher, dramatischer Componist, welcher, als einer der ersten Künstler Italiens, daselbst noch nicht wieder ersetzt zu seyn scheint.

Wenz. Pichl war nicht nur ein sehr geschätzter Componist in allen Styles, für Kirche, Theater und Kammer, sondern auch, besonders in frühern Jahren, als Virtuos auf der Violin allgemein beliebt.

Ign. Wenz. Raphael, ein Dilettant; aber ein treffliches Genie, welches er durch Compositionen verschiedenen Styls bewiesen hat; starb in seiner Bluthe und wurde in Wien sehr betrauert.

Chr. Wilh. Podbielsky. Der Tod dieses braven Organisten und Componisten war für Königsberg ein grosser Verlust. Der erste Theil seiner Sonaten zeichnet sich noch immer als Original aus.

Jos. Reicha war ein braver Violoncellist und Componist, besonders für sein Instrument.

Jo. Matt. Rempt. An ihm verlor Sachsen einen gründlichen Kirchencomponisten.

Vinc. Righini. Sein Tod war grosser Verlust für die Kunst. In Erfindung und Führung eines schönen, fliessenden Gesanges stellen wir ihn billig zu unserm Naumann, wenn er diesem auch in gelehrter Ausarbeitung desselben nicht gleich kam. Besonders sind seine sanftern Melodien so vollkommen, was sie seyn wollen, dass sie wol der reine Erguss eines sanften Charakters seyn müssen.

Ant. Rodolphe, wie ihn die Franzosen nannten, war ein vortrefflicher Hornist und beliebter, geehrter Componist; zuletzt Musiklehrer zu Paris.

Jos. Rösler; auch diesen Componisten verlor die Kunst viel zu früh, bey seiner trefflichen Anlage.

Frz. Ant. Rosetti war ein hochbeliebter Componist; zur Zeit, als unsere Opern noch gelinder und zarter, unsre Gemüther noch sanfter und heiterer Eindrücke fähig waren.

Fr. Wilh. Rust war ein eben so gründlicher, als gefälliger Componist und braver Klavierist seiner Zeit.

Piet. Pompeo Sales; auch er war ein sehr geschätzter Componist für Kirche und Theater an seinem Hofe. Auch wusste er mit besonderer Kunst junge Sänger zu bilden.

Jos. Aloys. Schmittbauer. Seine Compositionen waren in Suddeutchland sehr beliebt; auch hat er sich um die Vervollkommnung der Harmonika verdient gemacht.

Wilh. Schneider; dies vielversprechende Talent für Gesang- und Klaviermusik wurde in der ersten Bluthe vom Tode abgemaht.

Fr. Ludw. Schrödel, ein braver Violoncellist, auch Componist für sein Instrument, wurde der Kunst auch nur zu früh durch den Tod geraubt.

Jos. Schuster war wegen seiner Compositionen für Kirche und Theater, nicht nur in Dresden, sondern auch in Italien sehr geschätzt; dabey besass er gründlichere Kenntnisse, als er, aus übergrosser Gefälligkeit, in den meisten seiner Compositionen zeigen mochte; wol aber bey Bildung junger Componisten zeigte — worin vielleicht sein Hauptverdienst bestand.

Joh. Schwanberg. Dieser eben so glänzende Componist, als glänzende Klavierspieler, verdient ein dankbares Andenken, wenn er gleich später, in beyden Beziehungen, weit übertroffen worden ist.

Frz. Seidelmann war in Dresden in seiner Jugend als Sänger, und weiter hin, als Kirchen- und Theatercomponist, mit Recht geschätzt.

Gabr. Seyfarth, zeichnete sich zu seiner Zeit als Componist durch seinen Hang zur musikal. Malerey aus.

J. Ad. Späth, gehörte zu den würdigen Componisten und Musiklehrern; ein echter Cantor.

Joh. Sperger war Instrumentalcomponist und Virtuos, oder vielmehr Concertspieler, auf dem Contraviolon: eine allenfalls entbehrliche Seltenheit.

Carl Stamitz, ein, wegen seiner angenehmen Melodien, zu seiner Zeit sehr beliebter Componist für's Theater, aber mehr noch für Instrumente; dabey war er auch — Alchymist.

Starzer, ein trefflicher und erfindungsreicher Componist für das Ballet; in welcher Gattung er sich durch viele Werke für das wiener Theater ausgezeichnet hat. Auch war er Virtuos auf der Violine.

Steff. Storace, ein fleissiger Operncomponist, der nicht ohne Beyfall geschrieben hat.

Frz. Xav. Sussmayer, ein sehr beliebter Componist vieler Operetten und anderer Singstücke für Wien.

Angiolo Tarchi, zuletzt allgemein geschätzter Gesanglehrer zu Paris, geb. zu Neapel 1760, war einer der ausgezeichnetsten Zöglinge eines dasigen Conservatoriums, dessen Lehrer er hernach war. Er schrieb von 1783 bis 93 mehr als 25 tragische und komische, italien. Opern mit Glück und Beyfall. Als die Franzosen auch ihn um sein Amt brachten, wendete er sich nach Paris und schrieb für die dortigen Theater; seine schönen und fliessenden Melodien fanden aber dort nur massigen Beyfall. Er widmete sich also ganz dem Unterrichte im Gesange, worin es ihm in Paris auch mehr zu glücken schien, so dass er die Achtung der dasigen Kunstwelt mit ins Grab nahm, als er im Sommer 1814 starb.

Jos. Touchemolin, ein beliebter Instrumentalcomponist und Virtuos auf der Violine.

Geo. Pet. Weimar, ein fleissiger und für das Beste seines Singchors thätiger Cantor und guter Kirchencomponist.

Joh. Wessely, war Virtuos auf der Violine, guter Anführer und gefälliger Instrumentalcomponist.

J. Ludw. Willig, war unermüdet, die seines Orts ganz vernachlässigte Musik wieder in Aufnahme zu bringen. Auch gehörte er zu den gefälligen Sing- und Instrumentalcomponisten. Zugleich spielte er, nebst der Orgel, alle Saiteninstrumente.

Jos. Wölfl, bekannt genug als Klavierist und Componist für sein Instrument und für's Theater. Hätte er sich und sein Talent nicht vernachlässigt, wäre er ein grosser Meister geworden.

Paul Wranitzky hat viel Brauchbares für's Theater, besonders aber für Instrumente geschrieben, und war ein braver Anführer.

J. R. Zumsteeg. Der Verlust dieses gefühlvollen Singcomponisten war für die Kunstwelt, und besonders für Stuttgard, sehr fühlbar. Er hat sehr Vielen Freude gemacht und darin die seinige gefunden, denn er war ein guter Mensch.

Giovacchin. Albertini, starb zu Warschau, als talentvoller Singcomponist.

III. Virtuosen und Sänger.

Chr. Sam. Barth; seine Hoboetöne athmeten Liebe und Zartlichkeit.

L. Aug. Le Brün. Der Verlust auch dieses ersten Meisters auf der Hoboe, wird der Kunst um so fühlbarer; denn noch hört man von keinem zweyten Fischer, Barth oder Le Brün. —

Calmus war ein sehr geschickter und beliebter Violoncellist.

Eligio Celestino, ein braver Violinist und Anführer.

Gio. Carl Concialini. Dieser Sopranist wusste sich in Berlin bis an seinen Tod in Achtung zu erhalten.

Graf zu Erbach, ein ausserordentliches Genie und thätiger Kunstfreund.

Frz. Ant. Ernst, ein braver Geiger und Anführer, der sich auch mit Glücke dem Baue und der Verbesserung der Geigen unterzogen.

Carl Gopfert, ein vortrefflicher Geiger von grossem Tone, und braver Anführer.

J. Geo. Häser, ein guter Geiger, und, ehe ihn das Alter schwächte, ein wackerer Anführer.

J. Wilh. Hess, gehörte zu den ausgezeichnetsten Fagottisten.

Dem. St. Huberti, war die angebetete Theater-Göttin der Pariser, nicht ohne Verdienst, und eine Deutsche. Sie scheint in Paris nicht ersetzt.

Fr. Franz Hurka. Berlin wird so leicht keinen so vortrefflichen Tenoristen wieder besitzen. Auch hat man mehrere angenehme Liedermelodien von ihm.

Conr. Jacobi, ein guter Violinist und tüchtiger Orchester-Director.

Anton Janitsch, ebenfalls in beyden Talenten des Vorhergehenden ausgezeichnet.

Ambr. Kühnel, ein achtungswürdiger Buch- und Musikverleger, der bey seinen Unternehmungen nicht blos auf Vortheil, sondern auch auf das Beste und die Beförderung der Kunst sahe. Möge es seinen Hinterlassenen wohl gehen!

Ant. Lolli, ein wahrer Virtuos, unumschränkter Herr über sein Griffbret und seinen Bogen,

und doch kein Künstler, weil er nur im Stande war, seinen Launen zu folgen, und nur diese in seiner Kunst darzulegen. Auch verstieg er sich als Componist nicht weiter, als auf die Erfindung der Hauptstimme; die Verfertigung der übrigen Orchesterstimmen überliess er guten Freunden. Zu seinen Violinsolo's setzte er zwar die Bässe selbst; sie waren aber auch darnach. Indess, wer ihn einmal gehört hat, wird ihn nie vergessen.

F. A. Maurer. Nach allen Nachrichten ist dieser vortreffliche Bassesänger, sowol in Rücksicht seiner seltenen, schönen Stimme, als auch seiner Kunstkenntnisse und seines Geschmacks, in Deutschland noch nicht wieder ersetzt. Er hat auch mehreres für's Theater mit Beyfall gesetzt.

J. Palsa. Wie meisterhaft und wie schön wusste dieser Künstler auf seinem Horne zu singen!

C. A. Pesch, ein braver Violinist aus der alten Schule, der auch Verschiedenes für sein Instrument geschrieben hat.

Ant. Raff. Europa hat ihn, in seiner blühenden Zeit, für den ersten und grössten Tenoristen der Welt erkannt.

Marg. Louise Schick. Ob es gleich Berlin nicht an vorzüglichen Sängerinnen fehlt, so bleibt ihr Verlust doch unersetzlich, in manchen Fächern. —

J. Dav. Schiedmayer. Seine Fortepiano's, so, wie sie aus seinen Händen kamen, hatten alle Schönheiten und Vorzüge, die nur irgend von einem solchen Instrumente gefodert werden können.

J. Chr. Schramm, ein braver Klavierist, denkender Künstler, und vortrefflicher Lehrer.

Joh. Andr. Stein, gleichsam der Schöpfer des jetzigen Fortepiano in seiner Vollkommenheit, und der Vater und Lehrer unserer braven Instrumentmacher; auch des vorhergehenden.

J. Wenz. Stich, genannt Punto, ein vortrefflicher, vielleicht einer der grössten Hornisten unserer Zeit. Von seinen Compositionen lässt sich indessen nicht viel sagen, da viele davon blos seinen Namen auf dem Titel tragen, im Grunde aber *Vogels* Arbeit sind.

Mad. Todi. Ehre genug für sie, dass sie in Berlin nach der Mara mit vollem Beyfall auftreten konnte und zu Paris sogar mit ihr wetteiferte.

Christoph Tranchel, ein braver Klavierist, denkender und wissenschaftlich gebildeter Künstler, vorzüglicher Lehrer und — guter Mensch; dessen Verlust Dresden gewiss gefühlt haben wird.

Carl Türrschmiedt, ein grosser und vortrefflicher Secundhornist, desgleichen die Kunst nur Wenige hervorbringen mag; er war auch ein guter, gefälliger Mann.

J. Christoph Westphal, der Vater. Er war eine Zeit lang in Hamburg der Einzige, welcher den Geschmack an Musik daselbst zu befördern suchte. Auch war er der Anstifter und Verleger des für die Kunstliteratur vor dreyssig Jahren so wohlthätigen Cramerschen *Magazins der Musik.*

Juliane Zelter; sang sie, so sang ein Engel; und sahe man sie im Kreise ihrer zahlreichen Familie, als Gattin, Mutter, Versorgerin, Hausfrau, so glaubte man, sie sey blos dies! —

Nachrichten.

Berlin, den 6ten Dec. Die letzten Wochen sind weniger fruchtbar an musikal. Productionen gewesen, als man vermuthete. Das Interessanteste will ich kurz anzeigen.

Den 23sten Oct. gab Hr. Bernh. Romberg noch ein Concert im Saale des Schauspielhauses, vor einer zahlreichen Versammlung, die den trefflichen Componisten und grossen Virtuosen heute ganz vorzüglich genoss. Wie er seine Compositionen auf dem Violoncell spielte, braucht bey diesem Meister nicht erst geschildert zu werden. Er gab aber ein Militairconcert, ein Rondoletto, und ein Capriccio über schwedische Volkslieder, das sich mit dem täuschend nachgeahmten Dudelsack endigte. Auch eine von ihm geschriebene Symphonie erwarb sich allgemeinen Beyfall. — Den 3ten Nov. war in demselben Local ein zites Conc. zum Besten des Pensionsfonds für die Witwen der Mitglieder der königl. Kapelle. Nach einer neuen Symphonie von Andr. Romberg, sang Hr. Tombolini eine Scene mit Chor von Paesi, so wie nachher die Hrn. Fischer und Stümer ein Duett von Sim. Mayer. Von Instrumentalpartien gefielen besonders ein vom Hrn. Concertm. Moser gesetztes und gespieltes Violinconc., ein Klarinetconc. von dem jüngern Hrn. Tausch, und ein Duett für zwey Hörner mit Orchesterbegleitung, von den Hrn. Lenas und Marquardt geblasen. Neuen Beyfall erwarb sich endlich der lange nicht gehörte Trauergesang zu Moreau's Andenken von Müchler, comp.

von B. A. Weber, mit Orchesterbegleitung und Chor. Hr. Tombolini trug das Solo meisterhaft vor mit Begleitung der Harmonika, die Hr. Pohl schön spielte. — Den 6ten gab Hr. Eunike, erster Tenorist am Theater, mit seiner talentvollen Tochter, Johanna, Concert. Er sang eine Scene mit Doppelchor von Maria v. Weber, und mit seiner Tochter eine Duettscene von Paer. Hr. Concertm. Moser spielte Adagio und Polonoise aus D dur von seiner Composition; auch Hr. B. Romberg trug von seinen trefflichen Compositionen ein Andante und Polonoise mit Orchesterbegleitung, und ein Capriccio über wallachische und moldauische Lieder mit Quintettbegleitung, auf dem Violoncell vor; beyde spielten meisterhaft. — Hr. Carl Mühlenfeldt hat zwey Concerte gegeben, die sein Bestreben, sich einen höhern Rang unter den Componisten und Virtuosen zu erringen, bezeugten. Im ersten, am 17ten, trug er auf dem Fortepiano ein Conc. und eine Phantasie, mit Variationen über ein russisches Lied, und auf der Violin, ein Conc. vor; in dem zweyten, am 28sten, auf dem Fortepiano ein Conc., ein Quartett und ein Capriccio nebst Variationen, und auf der Violin, ein Conc. von Baillot. — Ausgezeichneter war das Concert des Hrn. Ludw. Berger am 20sten. Er ist aus Berlin, und begleitete vor einigen Jahren, aus inniger Liebe zur Musik, den herrlichen Clementi nach St. Petersburg und London. Jetzt kehrte er aus dieser Stadt nach Berlin zurück, und erfreute alle, die schon vorher in ihm den geschmackvollen Dilettanten geachtet hatten, durch die errungene Meisterschaft im Satz und Spiel. Er trug seine Compositionen auf einem londner Flügelfortepiano vor, das ohne Begleitung des Orchesters schöner und stärker tönte, als mit demselben; und zwar zuerst ein Concert, und dann Variationen über das Thema: *Ah vous dirai-je* — Leichtes Spiel, treffliche Application, vollkommene Präcision und Fertigkeit, besonders der linken Hand, erwarben seinem Spiel eben so vielen Beyfall, als der solide Styl, mit der elementischen Anmuth gepaart, seinen Compositionen. — — Zu den schon im vorigen Briefe angeführten Abonnementsconcerten der Herren Gebrüder Bliesener, die sich durch angenehme Productionen ihrem Kreise empfehlen, kommen nun auch wieder, seit dem 2ten Nov., die Abonnements-Quartette des Hrn Concertm. Moser, die den Kenner mehr befriedigen. Mit seltener Genauigkeit werden in denselben Quartette u. Quintette v. Haydn, Mozart, Beethoven, A. und B. Romberg etc. executirt. Sie verdienen die lebhafteste Theilnahme.

Das Theater hat eine einzige Neuigkeit geliefert: am 23sten Nov. den *Sänger und den Schneider*; ein komisches Singspiel in einem Act, mit Musik von F. v. Drieberg. Der Inhalt dieser Posse, in der Hr. Wurm, als Meister Stracks, das, auch bey allen Wiederholungen des Stücks stets zahlreiche Publicum ergötzt, und sich dadurch auch die zweydeutige Belohnung, hervorgerufen zu werden, erwirbt, ist nach einer französischen Operette bearbeitet; die Composition, von dem geist- und kenntnisreichen Manne, dem wir auch die Musik zu *Don Tocagno* und dem *Hechelkrämer* verdanken, ganz dem Geiste des Stücks angemessen, und dem Charakter der Personen entsprechend. Ausser Hrn. Wurm spielten darin: Hr. Stümer, den italien. Sänger Cavatini, Hr. Fischer dessen Kammerdiener Sacchini, und Dem. Eunike die allerliebste Schneidertochter Colestina. Alle einzelne Gesangstücke erwarben sich lauten Beyfall; den lautesten die Handwerkslieder des Meister Stracks: Nachtigall, ich hör' dich singen etc., In meines Vaters Garten etc., Der, der, der und der, der Abschied fällt mir schwer etc., Müsst mir's nit in Liebe aufnehma etc.

Der mehrmals erwähnte Hr. Gosler hat noch zweymal debütirt, und mit gleichem Erfolg, als Artenio in Salieri's *Axur*, und als Kapellmeister Bassattino in Breitensteins Quodlibet, der *Kapellmeister aus Venedig*. — Hr. Gottfried Weber, sonst zu Manheim, jetzt zu Mainz, hat für sein „*Te Deum, Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet*," vom König ein huldvolles Schreiben und eine Medaille, mit dem königl. Bildnis geschmückt, erhalten.

Dresden, Mitte Decembers. Auf *Ferdinand Cortez* folgte Cimarosa's *Matrimonio segreto*, wozu das Debüt der Mad. Schubert, geb. Babbi, als Fidalma, die Veranlassung gab. — In frühern Zeiten glänzte in dieser Rolle Mad. Manarelli, was freylich bey Mad. Schubert leider nicht der Fall war; denn es fehlte dieser nichts weiter, als Stimme, Gesang, Methode, Action und Mimik, folglich Alles. Vor etwa funfzehn Jahren erinnern wir uns, diese Sängerin als Myrha in Winters *Opferfeste* zuerst gehört zu haben, zu welcher Zeit die Erwartung, sie noch einst als eine der vorzüglichsten Künstlerinnen zu sehen, gar nicht ungegründet war. Sie

verliess jedoch sehr bald wieder diese Bahn, trat in das Privatleben zurück, und hätte, unserm Dafürhalten nach, aus diesem Wirkungskreise nie wieder gerissen werden können, wenn man bey der Wahl eines neuen Subjects für die italienische Oper das kunstliebende Publicum nur einigermassen hätte berücksichtigen wollen.

Wir gehen zu einer andern neuen Acquisition über, welche die Theater-Commission in der Person der, zuletzt bey der Joseph-Secondaischen deutschen Operngesellschaft engagirt gewesenen Dem. Beck, gemacht hat. Sie trat in der Oper, *die Uniform*, von Weigl, als Giannina auf; eine Rolle, die an sich, sowol im Gesang, als im Spiel, sehr schwer zu executiren ist, dadurch aber, dass wir in solcher ehemals die allgemein verehrte Haser sahen, jeder nachfolgenden Künstlerin eine weit schwierigere Aufgabe wird. Man kann nun einmal das Vergleichen nicht lassen, wobey ein Theil allemal verliert; Dem. Beck hatte als eine Anfangerin dies wohl bedenken, und auf eine solche Rolle nicht schon jetzt Ansprüche machen sollen, welche das Publicum zu gleich grossen Forderungen an sie berechtigten. Ihre Stimme nämlich ist, vorzüglich in den tiefern und mittlern Tönen, noch ungebildet, ihr Gesang ohne alle Schule und Vortrag, und ihre Intonation zuweilen abscheulich. Stellen, wie z. B. folgende im 1sten Duett zwischen Giannina und Bastiano;

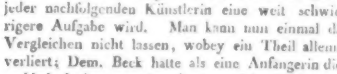

ingleichen:

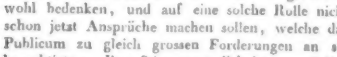

ingleichen die Cadenz in ihrer Cavatine des 1sten Acts

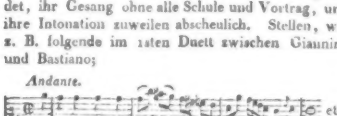

verbreiteten die grösste Beängstigung über die Zuhörer. Auch verrieth die 2te Cadenz in letztgedachter Cavatine:

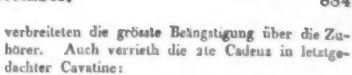

nicht eben einen gelauterten Geschmack. Ihre Action ist noch ganz jugendlich und unbeholfen; dahingegen hat sie in der Aussprache des Italienischen in sehr kurzer Zeit alles Mögliche geleistet. Wir wissen nicht, ob ihr das Glück oder der Zufall einen guten Lehrer des Gesangs bereits zugeführet hat, wünschen ihr aber, dass es bald geschehen möge, weil wir hoffen, dass sie dann, durch fleissiges und zweckmassiges Studium, Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit vorausgesetzt, nachholen wird, was ihr zur Zeit abgehet. — Die schönsten mehrstimmigen Stücke dieser Oper wurden hiernächst durch den braven, allgemein geschätzten Hrn. Buonaveri, welcher den Dorfrichter, Vater der Giannina, gab, verdorben. Fast zu alt für das Theater, scheint ihn, der bekanntlich schon langst keine Stimme mehr hat, nun auch das Gedächtnis verlassen zu wollen, und diesen doppelten Mangel kann nun freylich sein vortreffliches Spiel nicht ersetzen. — Hr. Benelli, als Bastiano, und Hr. Beneincasa, als Dorfschulmeister, fanden verdienten Beyfall, und Ersterer besonders in der Gefängnisscene des 2ten Acts, obgleich diese, an sich ganz vortreffliche Arie mit etwas veralteten Verzierungen ausgeschmückt ist, und nur in den höhern Regionen des Tenors schwebt, folglich mit mancherley Schwierigkeiten für den Sanger verbunden ist. — Dem. Hunt, als Marketenderin, u. Hr. Tinaldi, als General, leisteten das Ihrige zur Genüge; eben so auch Hr. Quillici, als Dragoner-Sergeant, der sich in dieser Rolle selbst übertraf. — Die militairischen Evolutionen in dieser Oper waren recht gut geordnet und einstudirt. Von den Chören, und den einzelnen Partien einiger Choristen, konnte dies Letztere weniger gerühmt werden.

Der Vollständigkeit halber haben wir zu erwähnen, dass nach vorgedachter Oper, *Il morto vivo* von Paer gegeben ward. Die Musik ist für das, was sie seyn soll, nicht ohne Werth. Einzelne Stücke, wie z. B. der Schluss der 1sten Acts die Ensembles und die Tenor-Arie im 2ten Act

von Hrn. Tibaldi recht brav vorgetragen, dürften sogar als trefflich anzuruhmen seyn. Ob nurerwähnte Arie dieser Oper eigenthümlich zugehöret, möchte beynahe zu bezweifeln seyn, wenn nicht etwa dieselbige bey irgend einer Gelegenheit für Hrn. Brizzi dazu geschrieben worden ist. Dem sey jedoch wie ihm wolle: Hr. Kapellm. Paer hat auch in diesem kleinen Stücke sein vielumfassendes Talent für Theater-Composition bewahrt, und bewiesen, dass selbst dem elendesten Texte, wie der zu dieser Oper ist, etwas Geniesbares abgewonnen werden kann. Mochten wir aber doch einmal etwas Grosses und Neues von diesem Meister hören! — Bey der zweyten Vorstellung dieser Oper erfreueten uns im Zwischenacte einige Mitglieder der Kapelle mit dem variirten Satze aus Beethovens Septett. Das Vollendete der Ausführung ward vom Publicum dankbar aufgenommen, liess aber auch zugleich den Wunsch zurück, ein Mehreres von diesem herrlichen Musikstücke hören zu können.

Eine nicht unbedeutende Krankheit, welche Dem. Beck betroffen hat, verhinderte die Aufführung der mayerschen Oper: *Adelasia ed Aleramo*. Statt deren hörten wir daher Mozarts *D. Giovanni*, und haben natürlicher Weise bey diesem Tausche nichts verloren. Unbegreiflich bleibt es aber doch, wie kalt diesmal dieses Meisterwerk aufgenommen ward, ungeachtet Sänger und Orchester wetteifernd sich bestrebten, dasselbe würdig auszuführen. Den Commendatore gab, an des abgegangenen Hrn. Perottis Stelle, Hr. Quillici wirklich recht gut.

Noch müssen wir der Hrn. Fürstenau, Vater und Sohn, zweyer vortrefflicher Flötenspieler, kürzlich hier gedenken. Beyde in der herzogl. oldenburgischen Kapelle angestellt, gaben auf ihrer dermaligen Reise nach Wien am 10ten Decbr. ein Concert im hiesigen Hoftheater, von der königl. Kapelle unterstützt. Es war in jeder Hinsicht ein herrlicher Genuss. Hr. Fürstenau der ältere, ist ein sehr wackerer Künstler und seinem Instrumente vollkommen gewachsen, dem er einen sehr schönen Ton abzugewinnen weiss. Auch sind seine Compositionen, nach dem, was wir hier hörten, recht angenehm, und rein im Satze. Aber weit wird er von seinem, etwa 20jährigen Sohne übertroffen, der, wenn er in seiner Bildung fortfährt, und unter andern das, für die Flote so sehr geeignete Adagio gehörig behandeln lernt, wol einer der besten Flötenspieler unserer Zeit werden dürfte. Sein schöner Ton und sein brillantes Spiel giebt ihm hierzu die vollkommenste Anwartschaft. Herrlich gelangen ihm die schwierigsten Stellen, und besonders die Laufer durch beynahe drey Octaven in halben Tönen, auf- und abwärts *staccato* vorgetragen. Der jüngere Fürstenau spielte nur Compositionen von seinem Vater, beyde zusammen aber den 1sten Theil eines Doppelconcerts von Viotti, dem ebenfalls von des Erstern Composition eine Polonoise als Rondo zugegeben war. Der ungetheilte Beyfall, den sie von dem zwar kleinen Publicum erhielten, hat sie veranlasst, noch ein zweytes Concert hier zu geben, welches, wie wir den braven Künstlern herzlich wünschen, auf jeden Fall zahlreicher besucht werden dürfte.

Unser Fagottist, Hr. Kummer, spielte in jener ersten Akademie Variationen von eigener Composition, und zeichnete sich rühmlich aus. Bekanntlich ist sein Ton schön und seine Fertigkeit ganz ausgezeichnet. Jedes Zwischenspiel des Orchesters ward durch lautes Beklatschen der vorhergegangenen Variation ganz gedeckt.

Leipzig. Am 12ten Dec. gab Hr. *Andreas Romberg*, Doctor der Tonkunst, vor einem zahlreichen Auditorio ein Extraconcert, und in diesem — wie das auch jeder Zuhörer wünschen musste — blos eigene, öffentlich noch nicht bekannt gemachte Compositionen sehr verschiedener Gattungen. Die Ouverture zu der Oper, *die Ruinen von Paluzzi*, eröffnete es. Der zweyte Monolog der Johanna von Orleans aus Schillers Tragodie, gesungen von Dem. Campagnoli, folgte. Dann spielte Hr. R. ein Violinconcert. Im zweyten Theile hörten wir, nach der Ouverture zu der Oper, *Don Mendoze*, Kosegartens *Harmonie der Sphären*, als grosse Cantate mit Chören behandelt, und zum Beschluss ein Capriccio für die Violin, mit Orchesterbegleitung. — Es ist über diesen geistvollen, grundlichen, trefflichen Mann, als Virtuosen, oft, und, den Hauptsachen nach, übereinstimmend, in diesen Blättern gesprochen worden; auch hat wol jeder Leser aus seinen bekannten, allgemein hochgeachteten Compositionen — unter welchen wir seine Quartette obenan stellen — ein bestimmtes, nicht unähnliches Bild von ihm, als Componisten: so können wir uns, ohne lästig zu scheinen, in Hinsicht auf beydes kurz fassen. Wir erwähnen von den angeführten Werken nur diejenigen, welche uns vorzüglich angesprochen haben. Darunter war

die erste Ouverture, höchst einfach und edel, von strenger Haltung und herrlicher Ausarbeitung. In ihr sprach sich auch Hrn. R.s Eigenthümlichkeit noch mehr aus, als in der zweyten, brillantern. Jenen Monolog — wir wollen nicht bedenklich untersuchen, ob er als grosse Scene einer heroischen Oper mit vollem Recht behandelt werden durfte: aber, dies vorläufig zugestanden, glauben wir ihn für ein Meisterstück dieser Gattung erklären zu müssen, das um so kunstreicher erscheint, je länger das Gedicht ist, je näher die darin ausgedruckten Gefühle einander verwandt sind, je enger der Componist sich an den Dichter geschlossen, je mehr er sich alles musikalischen Luxus, ja alles dessen, was man gewöhnlich musikal. Effecte zu nennen pflegt, enthalten, und je Schöneres er sich auf diesem seinem Wege erreicht hat. Mehrere Stellen haben uns tief ergriffen und innig bewegt: das Ganze aber haben wir — ungeachtet mancher Abschweifungen vom Lyrischen ins Historische — so gut verbunden, und, im Ausdruck, wie in der technischen Bearbeitung, so festgehalten befunden, dass der achtsame Zuhörer, will er sich nur unbefangen hingeben, der Johanna, in jener ihrer Situation, recht eigentlich nachempfinden kann, und sich aus ihrem schönen Kreise nicht einen Augenblick verrückt fühlt. — Vom Violinconcert machen uns vornämlich das köstliche Adagio und das originelle Finale an; auch gelangen diese Sätze dem Virtuosen ganz vorzüglich. Ist es überhaupt schon ein erwünschter, und eben jetzt seltener Genuss, einen Virtuosen zu hören, der nur durch das Wesentliche, Gediegene und Würdige seiner Kunst interessiren will: so wird dieser Genuss um so mehr erhöhet, wenn demselben, wie Hrn. R. in jenen beyden Sätzen, alles, was er giebt, auch so vollkommen gelingt, und er zugleich den bestimmtesten Charakter und klärsten Ausdruck dessen, was er eigentlich sagen will, in sein Spiel zu legen vermag. Es übertreffen Hrn. R. eben jetzt mehrere Violinisten an Behendigkeit, an Besiegung gewisser Schwierigkeiten u. dergl., einige auch an Reichthum der Phantasie, an Feuer und Glanz des Vortrags: aber eben in dem, was wir von seinem Spiel in jenen Sätzen rühmten, und hernach, bey anderer Gelegenheit, durch sein herrliches Quartettspiel vollkommen bestätigt fanden — eben in diesem dürfte er schwerlich übertroffen, und nur von den Ausgezeichnetsten erreicht werden. Diese Vorzüge blenden nun aber nicht, reissen nicht gewaltsam mit fort, und setzen auch bey den Zuhörern mehr voraus, als Ohren: darum wird vielleicht Hrn. R. bey gemischten Versammlungen nirgends der rauschendste, gewiss aber überall ein ehrender Beyfall und herzlicher Dank. So war es auch in Leipzig. —

Kurze Anzeige.

Rondeau ecossois p. le Pianof., comp. par J. Field. à Leipzig, chez Peters. (Preis 6 Gr.)

Eine artige Kleinigkeit, wo aus einem gefälligen Ecossoisenthema so viel gemacht ist, als sich eben hat machen lassen, ohne über die Gattung hinauszugreifen, und wo manches Eigenthümliche das Ganze würzt. Der Vortrag verlangt schon ziemliche Geübtheit, auch um der Tonart (H dur) und der davon zum Theil abhangigen, nicht eben gewöhnlichen Applicatur willen.

Mit dem Jahre 1814 schliesst sich der sechszehnte Jahrgang dieser Zeitung, und der siebzehnte folgt ununterbrochen, unter derselben Leitung, und ohne irgend eine Veränderung. Mögen die Leser ihm gleiche Aufmerksamkeit und Gunst schenken! —

Die Redaction.
Die Verlagshandlung.

(Hierbey das Titelblatt mit Reichardts Bildniss, das Intelligenzblatt No. IX., und die Inhaltsanzeige.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05379/040

INTELLIGENZ-BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. № IX. 1814.

Anerbieten.

Es wünscht Jemand, in oder ausser Deutschland eine anständige Organisten- oder Musikdirector-Stelle zu erhalten. Er wird einen solchen Posten vollkommen und mit Vergnügen vorstehen, sich den nöthigen Prüfungen unterziehen, und auf gefällige Zuschriften seine Fähigkeiten im theoretischen und praktischen Fache der Tonkunst insbesondere schriftlich angeben. Frankirte Briefe an ihn besorgt die Expedition des allgemeinen Anzeigers der Deutschen in Gotha.

Der in vorstehender Anzeige sich empfehlende Künstler ist mir nicht nur als trefflicher Klavierspieler, sondern auch als ausgezeichneter Gesang- und Instrumental-Componist bekannt.

Weimar, d. 10ten Oct. 1814.

A. F. Müller.
herzogl. weimar. Kapellmeister.

Aus näherer Bekanntschaft mit dem Suchenden kann ich das Urtheil eines so befugten Richters im Fache der Tonkunst, wie Herr Kapellmeister Müller ist, vollkommen bestätigen.

Gotha, d. 19ten Oct. 1814.

R. Z. Becker.

Pränumerations-Anzeige.

Da die Anzahl der Interessenten auf die, seit Dec. v. J. von mir angekündigten Kirchen-Cantate (für einen wohlthätigen Zweck und mit einem Original-Gedicht von Falk) nicht hinreichend ist, alle Kosten zu decken, so erlaube ich mir, den Erscheinungs-Termin derselben bis Ostern 1815 zu verlängern, und man kann bis dahin aufs neue Bestellungen einsenden.

Zu derselben Zeit erscheinen auch mit der Cantate:

Variationen für das Klavier

und

6 Lieder mit Klavierbegleitung

in einem anständigen Aeussern, und die Namen der verehrl. Pränumeranten ebenfalls vorgedruckt.

Man pränumerirt:

auf die Cantate mit 1 Thlr. 16 Gr. Sächsisch oder 3 Fl. Rhein.
auf die Variationen mit 12 Gr. und
auf die Lieder mit 12 Gr. oder 55 Xr.

und sendet Namen und Gelder an mich, oder an die Campische Buchhandlung in Nürnberg.

Gotha, im Novembr. 1814.

Johann Ludwig Böhner.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Eckersberg der Trinker im Winter mit Pianof.-Begleitung . . . . . 3 Gr.

Gretry, Duett a. Richard Löwenherz: Mich brennt ein heisses Fieber, f. Pianof. od. Guit. . . . . 4 Gr.

— Rundgesang a. derselben Oper: Und tick und tack für Guit. . . . . 6 Gr.

— Trinklied: Mag der Sultan Saladin f. Pianof. od. Guit. . . . . 4 Gr.

Righini, V. Sehnsucht: Als du sagtest etc. für die Guit. . . . . 4 Gr.

Winter, P. Duett a. d. Opferfest: Mich machen Furcht und Hoffnung. Klav. Ausz. . . . . 8 Gr.

Mosigni, Arie a. d. Oper, der Deserteur: Mein Schäferstab war fort, Kl. Ausz. . . . . 4 Gr.

— Arie a. Deserteur: Ein solches Herz. . . . . 4 Gr.

Ambrosch, Lied: die Stunde seines Scheidens, f. Pianof. mit Veränderungen f. 1 Singstimme. . . . 8 Gr.

— Als ich auf meiner Bleiche für Pforte. mit Veränderungen d. Singstimme. . . . . 6 Gr.

— Mancherley Freuden: Mit tausendfacher Schöne f. Pforte. v. Himmel u. Veränderungen . . . . . 4 Gr.

— Lied. Süsse, heilige Natur, von André mit Veränderungen der Singstimme. . . . . 3 Gr.

— Abendlied eines Mädchens: Mit der Sonne letztem Blick p f. Pforte, mit Veränderungen der Singstimme. . . . . 8 Gr.

Ambrosch, Abschiedsempfindung: Mich heute noch von dir zu trennen, *I. Righini* mit Veränderungen f. d. Singstimme. . . . . 6 Gr.

Der Graf und die Tyrolerin, ein komischer Wechselgesang mit Harmonie f. d. Pianoforte oder Harfe. . . . . 6 Gr.

Tuch, H. G. Gelübde. Ein Volkslied für Teutsche, mit Pianofortebegleitung. . . . . 4 Gr.

— das goldene Zeitalter, Gedicht von Müchler, mit Begltg. d. Pfnof. . . . . 4 Gr.

Martin, J. Una Cosa rara (Tägend und Schönheit) Oper, Klav. Auss. . . . . 6 Thlr.

Hettesdorf, H. v., 6 Lieder mit Begltg. d. Pforte. 12 Gr.

Giuliani, M. 6 Cavatine con accomp. di Pianof. o Chitarra. Op. 39. . . . . 18 Gr.

Zingarelli, Ouvertura ed Arie dell' Op. Giulietta e Romeo ridotto per il Cembalo. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A. il Flauto magico (die Zauberflöte) gr. Oper in 2 Aufzügen, Partitur. . . . . 12 Thlr.

Boieldieu, Adr. der neue Gutsherr (le nouveau seigneur de Village) Singspiel, Klav. Auss. mit franzöe. u. deutschem Texte. . . . . 2 Thlr. 6 Gr.

Henkel, M. Sonate p. Flûte et Guitarre. Op. 24. 16 Gr.

Krommer, F. Concerto p. 2 Clarinetten av. accomp. de l'Orch. Op. 91. C moll. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.

Leroy, P. Methode de Flageolet, deutsch u. franz. 1 Thlr.

Wilms, J. W. Wilhelmus von Nassau varié p. Flauto, Clarinetto, Fagotto, Violon et Violoncello avec grand Orchestre. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— Sinfonie concertante p. la Flûte, Oboe, ou Clarinette, Corno et Fagotto princip. av. grd. Orcheustre. Op. 35. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Henning, 18 Variationen f. d. Flöte über die Arie: Als ich auf meiner Bleiche, mit Pfortebegltg.

Kolz, J. F. 25 Variationen f. eine Flöte über ein beliebtes Thema aus Glucks Armida. Op. 53. 12 Gr.

Pfr, F. 6 Walses arr. p. une Flûte. . . . . 6 Gr.

Gamme complette de la Clarinette. . . . . 5 Gr.

Dressler, R. leichte Stücke a. d. nöthigsten Tonarten u. gewöhnlichsten Taktarten f. 2 Flöten. 2^r Lief. . . . . 12 Gr.

Mrachach, A. Variations sur un thème de l'Op. Iphigenie p. 2 Guitarres. . . . . 8 Gr.

Liebel, J. G. Quodlibet f. d. Guitarre arrangirt. . . 6 Gr.

Bortolazzi, B. 12 Variations concert. p. Guitarre et Pianoforte. . . . . 10 Gr.

Neueste Leipziger Favorit-Tänze f. d. Pianof. N° 1 - 7. à 4 Gr.

Haydn, Jos. Sinfonie (Es dur) arr. p. le Pianoforte à 4 mains N° 1. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— D^o (D dur) - 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Jadin, L. gr. Sonate p. Pforte et Violon oblige av. accomp. de Violoncelle ad libitum. Liv. 1. 2. 3. à 1 Thlr.

Eberl, A. 2 Sonates à 4 mains. Op. 7. Liv. 1. 2. à 1 Thlr.

— grd. Quatuor p. Pforte, Vlon, Alto et Vcelle Op. 24. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Sonate p. Pianof. av. Violon oblig. Op. 49. 20 Gr.

— Sonate p. le Pforte av. Violon oblig. Op. 50. 20 Gr.

Cramer, J. B. 3 Sonates p. le Pforte. Op. 30. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A. Ouverture de Clemenza di Tito arr. à 4 mains par Riem. . . . . 10 Gr.

Steibelt, D. die Zerstörung von Moskau, eine grosse Fantasie f. d. Pf. . . . . 20 Gr.

Pleyel, J. 3 nouvelles Sonatines progressives p. le Pianof. Liv. 1. et 2. . . . . à 12 Gr.

Glöser, C. Sonate p. le Pforte. Op. 6. . . . . 12 Gr.

— die Völkerschlacht bey Leipzig, eine musikal. Fantasie f. d. Pianof. Op. 8. . . . . 10 Gr.

— Variations p. le Pianoforte sur un air russe. Op. 9. . . . . 12 Gr.

Riem, W. F. Marsch f. d. Pianof. zu 4 Händen f. d. Lützowsche Freycorps. . . . . 4 Gr.

Stolpe, Al. 4 Polonoises p. le Pianof. . . . . 12 Gr.

Vogler, Abbé, Air de Marlborough varié pour le Pianoforte. . . . . 14 Gr.

Holzmann, Jos. 9 Variations p. le Pforte. Op. 5. . . . 14 Gr.

Leibl, C. 9 Münchner Redout Deutsche f. d. Carneval 1814. f. d. Pianof. . . . . 10 Gr.

Collection des Rondos favoris p. le Pforte. N° 7. . . . 10 Gr.

Haydn, J. Andante mit dem Paukenschlag f. d. Pf. 4 Gr.

Zapfenstreich d. kais. russ. Garde f. Pforte. . . . . . 2 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

SIEBZEHNTER JAHRGANG

vom 4. Januar 1815 bis 27. December 1815.

PALESTRINA.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

(1964)

Zu diesem Jahrgange kommen 8 Intelligenzblätter, 4 Beylagen und 7 Kupfer.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

siebzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahr 1815.

I. Theoretische Aufsätze.

B. (F. L.) Reflexionen üb. d. Wesen d. Tonkunst, Seite 761, 777.

Häser, üb. Aussprache beym Gesang, 157.

Hohnbaum, üb. Furcht und Aengstlichkeit, als Hindernisse d. mus. Bildung, 281.

Mosse, d. Bezeichnung der Töne durch Ziffern, 85, 105, 125.

— die Flaschinettöne, 477.

— üb. Vergleichung gegebner Tonverhältnisse, 735.

Nauwerk, d. Vervollkommnung der deutschen Harfe, 545.

Schicht, üb. Aussprechen des Deutschen im Gesang, 686.

Ung., Gedanken üb. d. neuere Tonkunst u. Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio, 345, 365, 381, 397, 413, 429.

— die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst, 581.

— die Verbesserung der Trompete und ähnlicher Instrumente, 633.

— die Verbesserung des Waldhorns, 638, (vergl. 309.)

— üb. consequente Aenderungen eingeführter Zeichen und Benennungen in der Musik, 665.

Vogt, üb. die Composition der kathol. Messe, 797.

Weber, (Gottfr.) Versuch einer Begriffsbestimmung von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst, 829, 845.

Wendt, Beytrag zur Sprachreinigung im Gebiete der Tonkunst, 829.

II. Gedichte.

B. (K.) Zum neuen Jahre, Seite 5.

v. Nostitz und Jänkendorf, allgemeiner christlicher Lobgesang, 5.

v. Nostitz u. Jänkendorf, Sphärodion, Seite 661.

v. Nostitz u. Jänkendorf, Hinblick auf's Leben, 813.

III. Lebensbeschreibungen.

B., Christ. Gotth. Tag, Seite 681.

IV. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Bateman, a Description of the Claviyra, Seite 296.

Bauk, Anleit. zur Kenntnis d. Harmonie, 103.

Bühler, Partiturregeln, 262.

Koch, Gesanglehre, 126.

Schulz, (Karl), Musikal. Schulgesangbuch, 601.

Stanhope, Principles of tuning instruments with fixed tones, 89

Ung., üb. d. Bedürfnis einer Verbesserung d. öffentl. Gottesdienstes etc. 173.

2. Musik.

A) Gesang.

a) Kirchenmusik.

Danzi, Messe für 4 Singst. u. Orgel, Seite 41.

— Messe für 4 Singst. u. Orchest., 41.

Döring, 4stim. altenburg. Choralbuch, 663.

Fodor, Pensume à pour 3 Voix av. Pf., 261.

Fux, Missa canonica a 4 voci. Part. 263.
Schnabel, Messe aus As, für 4 Singst. und Orchest., 855.
Tag, Litaney, 4stimm. mit Orgel, 527.

b) Oper.

Mozart, Il flauto magico. Part. Seite 625.
Paer, Agnese, Klav. Ausz. von Müller, 391.
Weigl, d. Bergsonne, Klav. Ausz. v. Müller, 878.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Gesänge.

Bernar, Opfergesang am Altare des Vaterlandes. Partitur. Seite 229.
Blum, 3stim. Canons, mit Guit. 526.
Bornhardt, 6 kleine Canons f. 3 Singst. mit Pf. 769.
— 6 leichte Duette mit Pf., 759.
v. Lehmann, 3 u. 4stim. Gesänge, 758.
Lindner, musikal. Jugendfreund, 263.
Methfessel, Lied d. Nymphe an Gailson, 4stim. mit Pf, 631.
Riem, Chorgesänge f. 4 u. 5 Stim., 709.
— Du liebliche Quelle, 4stim. mit Pf. 729.
Steinacker, 7 Gesänge f. 4 Männerst., 475.
Vogler, Trichordium, Part. u. Stimmen, auch Klav. Ausz. 513.
Wagner, Zufriedenheit, 4stim. Ges., 543.
— Erinnerungen, 4stim. Ges., 543.
de Weber (Marie) 3 Duetti con Pf., 457.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Bacewarzowsky, Körners Leyer und Schwert, mit Pianof, Seite 496.
Blüher, kl. Balladen, Romanzen und Lieder, m. Pf., 36.
Blum, Balladen, Romanzen u. Lieder, mit Guit. 677.
Danzi, 6 deutsche Lieder, mit Pf., 680.
Fink, Kindergesangbuch, mit Pf., 201.
Grund, 6 Lieder von Körner u. Fouqué, mit Pf, 696.
Hagen, Gesänge mit Pf., 15.
Hellwig, 6 Lieder mit Pf., 662.
Himmel, Alexis u. Ida, mit Pf., 161.
Köhler, Lied. mit Guit., 528.
v. Lehmann, Gesänge mit Pf., 758.
Methfessel, 8 schottische Ges., mit Pf. od. Guit., 595.
Moltke, 8 Lied. mit Pf. od. Guit., 563.
— 3 Lied. von Göthe, mit Pf. od. Guit., 563.

Nägeli, Neue Lieder, m. Pf., Seite 607.
— v. Wessenberg Lieder, mit Pf., 607.
Righini, Adieux de Marie Stuart, av. Pf. ou Guit., 664.
Stockel, legg. Canzonette a. Pf., 660.
Susan, Gesänge mit Pf., 659.
Weber (Bernh. Aug.), Gesänge mit Pf., 656.
Weber, (Gottfr.) Gesänge mit Pf. oder Guit., 780.
v. Weber, (Maria) 6 Gesänge mit Pf., 209.
Wiech, 8 Ges. mit Pf., 673.

B) Instrumentalmusik.

a) Symphonien.

Wilms, Sinf. conc. p. Flûte, Ob., Clar., Cor et Fagott. principal., av. gr. Orch., Seite 96.

b) Concerte, und andere Solostücke mit Orchester-Begleitung.

Böhner, Conc. ou Fantaisie p. Pf., av. Orch., Seite 333.
Cannabich, Conc. p. 2 Viol. av. Orch., 409.
Danzi, Concertino p. V.celle av. Orch., 679.
Fodor, Concertin. p. Pf. av. Orch., 458.
Fröhlich, Conc. p. Pf. à 4 m., av. Orch., 808.
Kaczkowski, prem. Conc. p. Viol. av. gr. Orch., 99.
Krommer, Conc. p. 2 Clarinett. av. Orch., 658.
Matthaei, Fantaisi. et Var. p. Viol. av. Orch., 857.
de Weber (Marie) gr. Conc. p. Pf. av. Orch., 191.
Wilms, Conc. p. Flût. av. Orch., 51.
— Wilh. v. Nassau, var. für Flöte, Klarinett., Fagott, Viol. u. V.cell, mit gr. Orch., 96.

c) Musik für Soloinstrumente.

α) von zweyen bis zu sieben.

Agthe, Son. p. Pf. av. V., Seite 596.
Amon, 3 Son. p. Pf., V. et V.celle, 512.
de Call, Sonen. p. Flût., V. et Guit., 446.
Dickhut, 3 Duos p. 2 V.celler, 600.
Fuss, 3 Son. progr. p. Pf. et V., 601.
Gerke, Duo p. 2 V., 615.
Hänsel, IVme Quintet. p. 2 V., 2 Alt. et V.celle, 166.
Henkel, Son. p. Fl. et Guit., 459.
Jadin, 3 gr. Son. p. Pf., V. et V.celle, 297.
Janson, Var. brill. p. V., av. 2 V., Alt. et B., 112.
de Lodoska, Divert. p. Pf. et Fl., 744.

Matthaei, Var. p. V., av. V., Alt. et B., Seite 112.
Mayer, (A.) 3 Trios brill. p. 2 V. et V. celle, 811.
Mohr, Marche av. 8 Var. p. Pf. et Guit., 616.
Morita, gr. Son. p. Pf. et Flûte, 844.
Radicati, Thèm. var. p. V., av. V., Alt. et B., 112.
Ries, 53me Son. p. Pf. et Fl., 389.
Sandrini, Son. conc. p. Guit. et Fl., 712.
Schneider, (Fred.) Duo p. Pf. et V., 650.
— gr. Quat. p. Pf., V., Alt. et V. celle, 674.
— Quat. p. Pf., V., Alt. et V. celle, 795.
— Son. p. Pf. et Fl. 149.
Schneider, (G. A.) 3 nouv. Quat. p. Fl., V., Alt. et V. celle, 68.
Steup, gr. Quint. p. 2 V., 2 Alt. et V. celle, 164.
— Divert. p. Pf., 2 V., Alt. et B., 691.
Wanhall, Quat. p. Pf., V., Alt. et V. celle, 443.
de Weber, (Mar.) 6 Son. progr. p. Pf. et V., 609.

d. für Ein Instrument.

Albrechtsberger, 12 neue, leichte Präliud. f. d. Orgel, 512.
André, Var. p. Pf., 138.
Backofen, Recueil p. Harpe à croch., 172.
Berger, Son. pathet. p. Pf., 756.
Böhner, 7 Var. p. Pf., 280.
— Ouvert. p. Pf., 476.
Clementi, Preludes et Exerc. p. Pf., 76.
Cramer, FUltima, Son. p. Pf., 473.
— Divert. p. Pf., 475.
— Var. p. Pf., 475.
Dussek, Son. posth. p. Pf. à 4 m., 156.
Field, 3 Romanc. p. Pf., 244.
— Romanc. p. Pf., 244.
— 2 Airs en Rond. p. Pf., 244.
— gr. Wals. p. Pf. à 4 m., 580.
— Air du bon Henri av. Var. p. Pf., 812.
Fröhlich, Son. p. Pf. à 4 m., 806.
— Son. p. Pf. à 4 m., 860.
Gabler, Air var. p. Pf., 652.
Gerke, 20 Piec. differ. p. Pf., 627.
Herzig, 3 gr. Polon. p. Pf., 796.
— Fantais. et Var. p. Pf., 828.
Kels, Son. p. Pf., 326.
Kuhlau, gr. Son. p. Pf., 179.
Lauska, Son. p. Pf., 510.

Lauska, pot. Variat. p. Pf., Seite 510.
— Son. p. Pf., 651.
de Ledesma, Bolero p. Pf., 412.
— Zapateado p. Pf., 412.
Lipinski, 3 Polon. p. Pf., 696.
Liste, Var. p. Pf., 712.
— Son. p. Pf., 856.
Meyer, (C. H.) Wals. et Eccoss. p. Pf., 760.
Monzani, Pastice. p. Flûte, 680.
Müller, (A. E.) Var. p. Pf., 192.
— (J. C. I.) Marches et Eccos. p. Pf., 528.
Pohlenz, 6 Polon. p. Pf., 760.
Riem, Var. p. Pf., 191.
Ries, le Songe p. Pf., 146.
— March. triomph. p. Pf. à 4 m., 228.
— Var. brill. p. Pf., 328.
— Air des Matelots en Rondo p. Pf., 459.
— 40 Prélud. p. Pf., 804.
Righini, Ouvert. p. Pf. à 4 m., 600.
Riotte, Var. p. Pf., 138.
Schneider, (Fred.) 3 March. p. Pf. à 4 m., 149.
Stegmann, Haydns Symphonien f. d. Pf., 676.
Steibelt, Fantais. av. Var. p. Pf., 460.
— Var. p. Pf., 742.
Steinacker, les Adieux, Fant. p. Pf., 441.
— Rond. à la Polon. p. Pf. à 4 m., 475.
Tomaschek, Rhapsodien f. d. Pf., 36.
Wilms, Son. p. Pf. à 4 m., 616.
Zeuner, Fantais. et Rondo p. Pf., 104.
— Fantais. p. Pf. sur un air russe, 394.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, Seite 313, 405, 487.
Berlin, 48, 135, 189, 255, 321, 353, 420, 490, 528, 639, 701, 771, 839.
Bremen, 589.
Breslau, 30, 225, 277, 340, 426.
Carlsruhe, 27, 185, 643.
Cöln am Rhein, 300, 861.
Copenhagen, 65.
Danzig, 611.
Dresden, 131, 788, 873.
Erfurt, 96.

Frankenhausen, Seite 655, 767.
Frankfurt a. Mayn, 92, 220, 303, 372, 437, 559, 625, 794.
Genf, 151.
Gotha, 279.
Kassel, 336, 572, 590, 793.
Königsberg, 467.
Leipsig, 11, 94, 237, 522, 655, 707, 781.
London, 518, 555.
Mannheim, 58, 529, 772.
Mayland, 289.
München, 62, 374, 453, 596.
Prag, 617, 785.
Rom, 437.
Sondershausen, 232.
Stockholm, 49, 154, 449, 871.
Strasburg, 233, 252, 305, 704, 726.
Stuttgart, 138, 540.
Warschau, 557.
Wien, 44, 114, 123, 196, 216, 269, 353, 422, 492, 505, 566, 719, 851.
Zürich, 552.

VI. Miscellen.

Anekdoten, Seite 52, 68, 227.
B. (F. L.) Bemerkungen, 16, 82, 101, 140, 156, 168, 226, 296, 364, 428, 664, 808, 826, 842, 857.
— — die Künstler, 193.
— — Wunsch und Vorschlag, 213.
— — Concertankündigung, 524.
— — über Operntexte, 649.
— — über starkbesetzte Musik, 650.
— — über lateinische Texte, 652.
— — Vorzug der Kochkunst vor der Tonkunst, 669.
— (K.) Bemerkungen, 692.
Bedürfnis einer Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes in Hinsicht auf Musik, 173.
Bemerkungen eines Kunstfreundes, 497.
Berichtigung, 496.
Bierey, Verbesserung des Waldhorns, 309.
Briefe üb. Tonkunst in Berlin, 17.
Chladni, akust. Bemerkungen, 14.
Dialog üb. d. Genuss d. Musik, 53, 69.
Eberwein, Fernows Lied, 5.
Einleitung, 1.
Erdmanns Rede vom handgreiflichen Nutzen d. Musik, 622.

Flöte für Einarmige, Seite 263.
Gualtich, an Sie, 694.
Martius, Nachweisung, 648.
Mitglieder d. königl. wirtemberg. Hof-, Kirchen-, u. Opernmusik, 540.
Monolog, 249.
Mozarts Schreiben an den Baron ..., 561.
Musik als Heilmittel f. Gemüthskranke, 443.
Musikal. Verkehrtheit, 614.
Nauwerk, Berichtigung, 648.
Notizen, 50, 81, 101, 167, 260, 310, 380, 745.
R. Stimmen der Völker, 245.
R. Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde, 697, 713, 730, 745.
S. die Maler, Oper v. Knapp, 819.
Schreiben an d. Redact., 445.
Sprachbereinigung, 406.
Uebersicht der musikal. Anstalten zu Cöln am Rhein, 861.
Verbesserung d. Pauken u. Posaunen, 267.
Weber, (Gottfr.) ein Zweifel, 219.
Wendt, musikal. Curiosität, 841.

VII. Beylagen.

Musikstücke:

No. 1. 3stimmig. Canon mit Pf. v. Blangini.
No. 2. Nachtlied der Krieger, Männerchor v. Blum.
No. 3. Nationalmusik; 4stimmig, venetianischer Gesang, dänisches Lied, neapolitan. Tanz, kochersberger Bauerntanz, 2chöriger Kirchengesang von Palestrina.
No. 4. God save the King, 4stimm. v. Vogler; 4stimm. Chor von J. Weigl.

VIII. Kupfertafeln.

No. 1. Die Flaschinettöne, in Noten dargestellt.
No. 2. Verbesserter Mechanismus der deutschen Harfe.

IX. Intelligenzblätter.

8 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. **№. 1.** 1815.

Zur Einleitung.

— — Von der Religion, wie die Dichtkunst der Alten, ging die Tonkunst der Neuern aus: nur dass jene — nach jedem Sinn, im Freyen, diese sich in engen Zellen und dunkeln Kirchen fortbildete, und so, wie jene auf klare Gedanken und bestimmte Gestaltungen, diese auf gefühlvolle Ahnungen und gränzenlose Ideen ausging. Diesen Unterschied bildeten aber Zeiten und Umstände keineswegs: er bildete sich nur an diesen, aus beyder innerstem Wesen. — Von Religion, als dem Höchsten, aber auch dem Belebendsten, Gemeinsamsten und Oeffentlichsten, ausgehend, traten, die Dichtkunst der Alten und die Tonkunst der Neuern, in das Leben selbst, mit dessen bedeutendsten Momenten sich verwebend: so musste jene, als das Leben der Alten verfiel, mit verfallen. Dürfen wir nun daraus hoffen, unsere Musik werde, da unser Daseyn jetzt mehr Bedeutung, Würde und Gehalt bekommen, mit diesem sich zu dem Gleichen erheben? Wir dürfen es wol, wenn die Zeitgenossen im Leben fest zu halten und fest zu gründen wissen, was ihnen das Geschick gebracht, das Bedürfnis aufgedrungen hat — —

— — Die Zwillingsschwester der Tonkunst war die Malerey. Von Einer Mutter, der Kirche, geboren, gesäugt und herangebildet, trenneten beyde sich nur dann, als diese an Einheit, Kraft und Wirksamkeit verlor, und sie sich nun in der weiten Welt selbst forthelfen mussten. Die Eine vollendete ihre Ausbildung bald, die Andere spät: doch konnte dies die Grundzüge ihrer gemeinsamen Natur nicht verwandeln. Und blieben ihnen diese, und entwickelt sich aus den Grundzügen seiner Natur jedes Bestehenden Geschick: wird da nicht die später blühende Schwester dasselbe erfahren, was die früher blühende erfuhr? Diese erwuchs in Einfalt, stiller Grösse und Frömmigkeit, erreichte dann Fülle, Hoheit und Schöne, erschien nun in Pracht, Reichthum, Gefälligkeit und Reiz: jetzt aber sank sie. Wird es der später, der jetzt blühenden Schwester eben so ergehen? Wer weiss das! wol aber wissen wir, dass es ihr bisher wie jener ergangen ist, und dass sie jetzt auf der letzten jener drey Stufen steht — —

R.

Hauet denn zu und richtet's fröhlich aus, ihr Bauleut' und Gesellen; lasset's wohl scheinen mit Knäufen und Stuckwerk, die ihr arbeitet in allerley köstlicher Zier: ob ihr schon nicht wisset, werdet ihr's vollenden! Denn so der Herr nicht will, wirds eitel Ding seyn, und fallen, wie die Mauern zu Jericho, oder derer Thurn zu Babel — — Nur sage keiner darob: So wollen wir müssig seyn, den Meisel schonen, und pflegen den Bauch. Sehet auf den Erzkönig David, welcher nicht gesäumet, ob er wol gewusst, er werde des Herrn Tempel nicht vollenden. Aber sein Sohn that's; und dienete hernach das Werk vielen tausend Gläubigen. Also auch ihr, sprechet fröhliglich: Ich will schaffen das Meine mit gutem Fleiss: der Herr mags ordnen und einfugen! und fiel' es hin, so wird er ein Anderes erwecken nach seinem Willen, besser, als du's gedacht, und tiefer gegründet, als woran du des Flickens und Hümpelns hattest dein Lebelang — —

Martin Luther.

Zum neuen Jahre,

1) allen Tonkünstlern:

Noch sitzen wir in traulich heitrer Runde;
Die Becher kreis't; da — horch! die Glocke schallet
Zweifmal in mitternächtlich ernster Stunde;
Und nun der Schläge letzter leis verhallet.

Schnell schöpfen wir, von lüftigem Duft umwallet,
Der Bowle Quell; und, voll das Glas am Munde,
Ruf' ich, indess Ihr, Freunde, ein mit fallet:
Ich bring's der Töne-Künstler schönem Bunde!

Glück mög' und Heil im neuen Jahr Euch blühen
Der Eintracht Band uns und die Welt umschlingen:
Nur wo Irene weilt, kann Kunst gedeihen!

Dann wird, ihr Meister, Euer treu Bemühen
Der goldnen Früchte üpp'ge Fülle uns bringen:
Drum wir dies Glas, dies Herz der Göttin weihen!

A. B.

---

2) allen Theilnehmenden:

Langsam, doch nicht zu sehr, und mit Bedeutung.

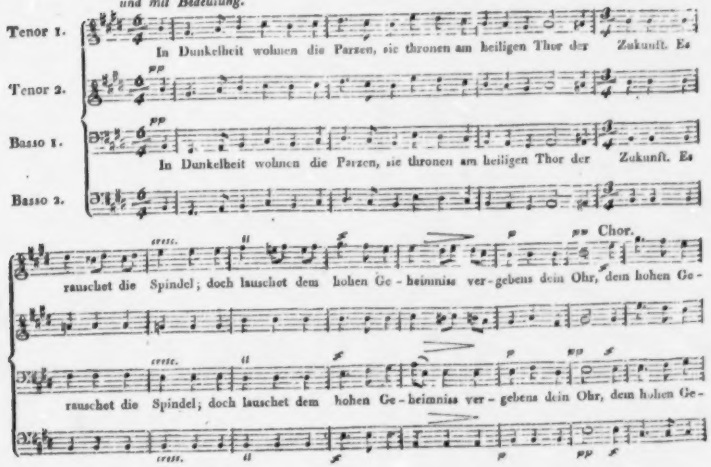

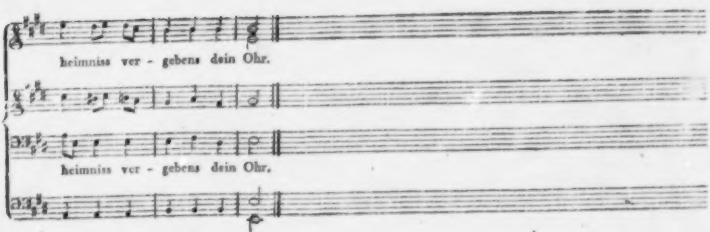

2.

Sie spinnen, sie weben
Das fliehende Leben
Am Strome der Zeit,
Bald dunkler, bald heller,
Bald sanfter, bald greller,
Wie über dem Strome das Schicksal gebeut.

3.

Bald rauschet der Freude
Hellschimmernde Seide
Am kreisenden Stab;
Bald zaudernder schleichet,
Von Thränen gebleichet,
Der Faden die furchtbare Spindel hinab.

4.

Doch rastlos gezogen
Verrinnt in den Wogen
So Freude wie Leid;
Ein Weilchen nur schweben
Wir, treiben und streben,
Und sinken im rollenden Strome der Zeit.

5.

O Leben, so fluthe!
Mit freudigem Muthe
Verfolg' ich den Lauf:
Schwebt Hoffnung doch immer
Mit lieblichem Schimmer
Dem Strahle des kommenden Tages voraus!

Gedichtet von *Fernow*,
in Musik gesetzt von *Max Eberwein*.

Allgemeiner christlicher Lobgesang.

Das Bedürfniss eines allgemeinen kirchlichen Lobgesanges für feyerliche Anlasse ist längst anerkannt; der jetzt gebräuchliche, ambrosianische: Herr Gott, dich loben wir etc. entspricht, selbst nach den neuen Verbesserungen, dem Zwecke keineswegs. Die Aufstellung historisch-dogmatischer Sätze gehört in ein Glaubensbekenntniss, nicht in einen Hymnus; nur der Anfang jenes Tedeum ist Lob, und greift, weil eben darin die kraftigsten Stellen vorkommen, der Wirkung vor. Doch mag jener Gesang in sofern als Vorbild gelten, dass er für die Glaubensgenossen aller kirchlichen Lehren gemeinsam brauchbar ist; auch schien es rathsam, die Anfangsworte beyzubehalten.

Die Mannigfaltigkeit der Anlasse für welche ein solcher Gesang bestimmt ist, erfordert Allgemeinheit des Inhalts; die Verschiedenheit der Gemeinden und Versammlungen, Allgemeinverständlichkeit. In erster Rücksicht entsagt der Dichter dem Vortheile, den eine Beschränkung aufs Einzelne nicht selten gewährt; die zweyte Rücksicht muss den Flug hemmen, zu dem der Gegenstand begeistert. Mehr als zureichende Rechtfertigungsgründe selbst bey Mislingen eines solchen Versuchs!

Unser Kirchengesang, dieser wichtige Theil der öffentlichen Religionsübung, wird erst dann zu voller Theilnahme ansprechen, wenn er zuweilen in angemessner Art vom Chore und zwischeneinfallenden Stimmen unterbrochen wird.

Das Beyspiel der evangelischen Brüdergemeinde muss allgemein leitend werden; auch der katholische Gottesdienst hat in einzelnen Stücken etwas dem Aehnliches. Einige Vorübung wird es leicht dahin fördern, dass in jeder Gemeinde sich ein guter Chor, wozu fast überall schon die Grund-

lage vorhanden ist, ausbilde; ihm würde eine grössere Auswahl von Singern sich anschliessen, und so, unter der Mitwirkung thätiger Geistlichen und sangkundiger Schullehrer, bald eine nicht mehr kreischende, sondern wahrhaft singende Gemeinde entstehen.

Die Erfahrung beweist, dass auf diesem Wege die Einführung neuer Kirchenmelodien in protestantischen Gemeinden leicht erzielt worden, und wo es nur auf Fortschritt auf schon betretenem Wege ankommt, vermag der gute Wille zweifach viel zu leisten.

Dass der Geistliche am Altar singend oder einfach sprechend, die Wirkung einzelner Stellen erhöhe, ist ebenfalls unerlässlich. Mehrere Stimmen werden bey der stattlichen Priesterschaft sich vereinen können; das Zusammensprechen im gehaltenen Ton und mit richtigem Ausdruck sollte nicht länger blos deswegen als unerreichbar erscheinen, weil man den Versuch scheut.

Tonkünstler, welche diesen Lobgesang mit Musikbegleitung versehen, werden es selbst fühlen, wie nothwendig es ist, insonderheit die von der Gemeinde zu singenden Stellen sehr einfach zu setzen. Sie werden ferner bedenken, dass der eigentliche Zweck nicht eine concertmässige Aufführung, sondern die Musikbegleitung eines Kirchengesanges bey dem Gottesdienste selbst sey. Die Stimmen vom Altar sind zwar eigentlich dazu bestimmt, gesprochen zu werden; für Geistliche, die sich des Vorzugs einer guten Stimme erfreuen, könnte jedoch eine musikalische Begleitung wenigstens zur Abwechslung nützen.

Möge, was mit Vorliebe für Vervollkommnung des feyerlichen Kirchengesanges hier dargeboten wird, und zu einer Erweiterung für andere Anlasse vielleicht führen kann, mit williǵem Herzen aufgenommen werden; wenigstens als Versuch nützen und Frucht tragen in Geduld!

Gemeinde.

Herr! Gott! dich loben wir, durchdrungen
von Andacht, Ehrfurcht, Preis!
Von allen Völkern, in allen Zungen
tönen dir Huldigungen,
wie droben, so von der Erde Kreis.

Sängerchor.

Du wandelst in Segen das Schrecken,
die Finsternis in Sonnenhelle!
Cherubim decken
vor dir das Antlitz und beten an.

Alle Guten, alle Frommen,
Alle die für Wahrheit litten,
Alle die hier ringend stritten,
singen dir, dort aufgenommen,
wo sie Lohn für Kampf empfahn!

Gemeinde.

Wollst auch uns zum ewgen Leben
zur Unsterblichkeit erheben!
Lass uns Alle, Herr, dir nahn!

Eine Stimme vom Altar.

„Das ist aber das ewige Leben, dass sie dich, dass du allein wahrer Gott bist und Jesum Christum erkennen.“
Ev. Joh. XVII. 3.

Sängerchor.

Darum wehre den Lastern! Richte die Menschheit empor!
Erlöse, die mit Thränen säen!
Versöhne wieder, die sich hassten;
und stärke, Herr, das schwache Rohr!

Gemeinde.

Was wir im Glauben erfassten,
was wir in Hoffnung erflehten,
vertiefe die Liebe zugleich!

Eine Stimme vom Altar.

Lasst uns beten:
„Zu uns komme dein Reich!“

Sängerchor.

Der die Kraft erneuert,
der den Muth befeuert,
der die Frevelnden fällt,
der den Kriegen steuert
in aller Welt:

Gemeinde.

Gieb } uns Frieden!
Erhalt, }

Eine Stimme vom Altar.

„Lieben Brüder, freuet euch, seyd vollkommen, tröstet euch, habt einerley Sinn, seyd friedsam: so wird Gott der Liebe und des Friedens mit euch seyn.“
II. Br. a. d. Cor. XIII. 11.

Sängerchor.

Ueber die Krieger für Recht und Pflicht
Lass leuchten, Herr, dein Angesicht!

Gemeinde.

Dort und hienieden!
Leit uns Alle himmelan!

Eine Stimme vom Altar.

„Gieb uns deinen Frieden!
Frieden, den die Welt nicht geben kann!“

Sängerchor.

Ihn, den du zum König, zum Vater erkoren,
schütze mit mächtiger Hand!

Gemeinde.

Neuer Gehorsam sey heut ihm geschworen!

Eine Stimme vom Altar.

Schling' um die Völker der Erde Ein Band!
Segne König und Vaterland!

Sängerchor.

Wie du herrschest mit Liebe, mit Güte
in der Schöpfungen endloser Zahl,
o so walt' auch im Erdenthal!
Schirme der Jugend schuldlose Blüte!
Leite des Mannes kräftigen Schritt,
des Greises ungewissen Tritt!

Die Mühe des Redlichen wirst segnend du vergelten:
auch Saat und Ernte kommen, Herr, von dir!

Gemeinde.

Wir sind berufen für zwey Welten,
und deiner Huld vertrauen wir!

Eine Stimme vom Altar.

„Und saget Dank allezeit für Alles Gott und dem Vater, in dem Namen unsers Herrn Jesu Christi.
Br. a. d. Eph. V. 20.

Sängerchor.

Gott, der in einem Lichte wohnt,
wohin kein Auge dringt! —

Eine Stimme, oder mehrere Stimmen vom Altar.

Heilig ist unser Gott!

Sängerchor.

Der als Versöhner Kunde bringt
von einem Vater, der verschont! —

Eine Stimme, oder mehrere Stimmen vom Altar.

Heilig ist unser Gott!

Sängerchor.

Der unsre Zuversicht belohnt
und zum Gebet den Geist beschwingt! —

Eine Stimme, oder mehrere Stimmen vom Altar.

Heilig ist unser Gott!
Ihr Menschen, Engel, Welten singt
Ihm, welcher im Verborgnen thront:

Alle.

Heilig! Heilig! Heilig ist unser Gott!

Eine Stimme vom Altar.

„Dem Gott, der allein weise ist, unserm Heilande, sey Ehr' und Majestät, und Gewalt und Macht, nun und in aller Ewigkeit!"
Br. Jud. 25.

Gemeinde.

Amen!

Nachschrift.

Nicht um alle Aufmerksamkeit auf dies Gedicht und die ihm vom Dichter vorgesetzten Erinnerungen zu erregen — denn wir achten beydes, und auch unsre Leser, genug, um diese Aufmerksamkeit vorauszusetzen: sondern um bey denen, welche von der jetzigen Zeit auch wichtige, nöthige und heilsam durchgreifende Verbesserungen der Form des öffentlichen Gottesdienstes verhoffen, diese schöne Hoffnung zu stärken, nennen wir, nach erlangter Erlaubnis, den Dichter. Es ist dies der königl. sächsische Herr Conferenzminister, von Nostiz u. Jänckendorf, in Dresden, den jeder Wohlgesinnete — seine grossen Verdienste als Staats- und Geschäftsmann, so wie seinen wahren, hohen Adel als Mensch und Patriot, hier unerwähnt — als einen der entschiedensten, geistvollesten und thätigsten Freunde und Förderer deutscher Wissenschaft und Dichtung, kennet und verehrt. — Es lässt sich voraussehen, dass mehrere der vorzüglichsten Musiker ihre Kunst auf die Composition dieses Gedichts verwenden werden, und diese bedürfen dabey nicht unsers Raths: doch sey ihnen das Einzige in Erinnerung gebracht, dass, da hier die Tonkunst nicht als Schmuck und Zier des Cultus, sondern — wie es freylich immer hätte seyn sollen, in alter Zeit, vornämlich in Italien, auch war, und hoffentlich in Zukunft überall wieder werden wird — als Theil des Cultus selbst zu betrachten ist, und als einer der wesentlichsten, sie, diese Kunst, auch hier in reiner Würde und hoher Kraft, ohne Prunk mit den Mitteln, und ohne Leidenschaftlichkeit oder blossen Sinnenreiz im Ausdruck, zu gleich aber da, wo die Gemeinde selbst an ihrer Ausführung theilnehmen soll, in grösster Einfalt und Fasslichkeit, auftreten müsse. Und da dem Künstler stets ein Vorbild den Gegenstand anschaulicher macht, auch ihn mehr für denselben erwärmt, als jede wörtliche Bestimmung und Auseinandersetzung: so sey unsre Meynung über die

beste Art, dies Gedicht in Musik zu setzen, also angesprochen: die Chöre, wie sie Händel geschrieben haben würde; die Gesänge der Gemeinde, wie unsre ältesten Chorale, oder auch, wie die Hymnen der römischen Kirche von Palästrina und seinen Nachfolgern. — Um das Ganze auch künstlerisch noch enger zusammenzuhalten, wäre es vielleicht gut, wenn, während der ganz langsam gesprochenen Worte der Geistlichen vor dem Altar, die Orgel mit einem einzigen, gedeckten Register einfache Accorde aushielt und diese blos nach dem Sinn und den Einschnitten jener Worte wechseln liess; wie z. B.

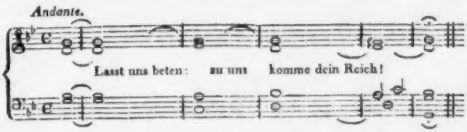

d. Redact.

Nachrichten.

Leipzig. Was uns im letzten Vierteljahr *Fremdes* zugekommen, das ist jederzeit bey seinem Auftreten angezeigt worden: das Heimische hat den guten, vormaligen Gang wieder genommen, und dieser ist früher zu genau beschrieben, auch hier, wie auswärts, zu gut anerkannt, als dass wir darüber mehr, als ein Verzeichnis des Geleisteten aufzuführen für nöthig fänden.

In der *Kirchenmusik* fuhr Hr. Musikd. Schicht fort, seinem Grundsatze getreu, nur vorzügliche, aber auch Werke aller Zeiten, Nationen und Schulen, aufzuführen. Schlossen sich diese Werke nicht immer nahe an die übrigen Theile des Gottesdienstes, und bleibt es so schwer, (da man doch einmal die jetzige Lebensweise nicht umkehren kann,) den meisten dieser Aufführungen beyzuwohnen: so liegt das nicht an ihm, sondern an der nun einmal bestehenden Liturgie, und an manchen andern davon abhängigen Verhältnissen. Als Beleg für das rühmliche Bemühen des Hrn. Sch. geben wir nur die Stücke an, welche er in den eben verflossenen Festtagen, zu Weihnacht und Neujahr, aufgeführet hat: Missa mit Credo von Joseph Haydn, (C dur,) Missa mit Credo v. Mozart, (B dur,) Missa mit Credo von Jos. Haydn, (B dur,) Te Deum laudamus von Jomelli, Te Deum laudamus von Danzi, die Schöpfungstage v. Krummacher und Neuner, das Gebet des Herrn von Witschel und Jenisch.

Ueber die *Oper* des Hrn. Joseph Seconda sind wir ausser Stande zu sprechen. Schlechte Stücke, oder immer wiederholte mittelmässige, wollten wir nicht sehen: gute, meistens durch das Auftreten von Gästen veranlasst, konnten wir nicht sehen, des dann übergrossen Andrangs wegen. Die Aufnahme jener Gäste ist übrigens schon angezeigt, und Opern, die nicht von andern Bühnen bekannt genug wären, sind nicht gegeben worden.

Das wöchentliche, stets reichlich besuchte *Concert* gab an eilf Abenden folgende Werke zu hören. *Gesang.* Scenen und Arien, gesungen von Dem. Campagnoli: von Federici: Ah padre mio — Sommo Dio — aus *Zaira*; von Naumann: Frema pur quel ciglio irato — aus *Aci e Galatea*; von Sim. Mayer: Il mio contento — Come versar potrei —; von Paer: Esecrabil Pizarro — Fiero aquilon furente — aus *Leonora*; von Curcio: Fuggon le tenebre — All' onda impresa —; von Sim. Mayer: Questa è dunque la Scizia — Ah, che all' aure i mesti accenti —; von Beethoven: Ah, perfido, spergiuro — Per pietà, non dirmi addio —; und, gesungen von Hrn. Gerstacker, von Cimarosa: Qual mi serpe nel core — Sol dal primo amato oggetto. — Mehrstimmige Stücke: Terzett von Righini, aus *La selva incantata*: O ricordo —; Quintett von Mozart, aus *Così fan tutte*: Sento, oddio —; Quartett von Righini, aus *Enea nel Lazio*: Oh prodigio —; Quartett von Süssmayer, aus *Il Musulmano in Napoli*: Non merta un tal disprezzo —; Terzett von Cimarosa, aus *Matrimonio segreto*: Le faccio un' inchino —; Duett von Paer, aus *Sofonisba*: Ebben! da me che chiede —. Chöre, Finalen und andere grosse Gesangstücke: Motette von J. Haydn: Des Staubes eitle Sorgen —; Hymne v. Mozart: Gottheit, dir sey Preis und Ehre —; Chöre mit untermischten Soli, aus *Deodata*, von B. A. Weber:

Grüne Zweige, bunte Blumen —; Chöre mit untermischten Soli aus *Nadir Amida*, von Schulz: Willkommen, Pilger der Erdenbahn —; Introduzione aus *Il Sacrifizio interrotto* von Winter: Ah come bello il sole —; Chor und Soli aus *Richard Löwenherz* von B. A. Weber: Festlich, mit frohem Gesange —; erstes Finale aus *Così fan tutte* von Mozart: Ah che tutta in un momento —; *die Macht des Gesanges* von Schiller, Cantate von Andr. Romberg; erstes Finale aus *Achille* von Paer: Le ostili spoglie —; Grosser Chor v. Mozart: Misericordias Domini —; Hymne von Beethoven: Tief im Staub anbeten wir — (No. 1., nach der Missa;) Missa von Cherubini; zweychöriger Psalm von Klopstock und Naumann: Um Erden wandeln Monde. — *Instrumentalmusik.* Symphonien: von J. Haydn, die, aus D dur, aus Es dur, und aus B dur, sämmtlich von den in London geschriebenen; von Mozart, aus Es dur; von Beethoven, aus C dur, No. 1., aus B dur, No. 4; von Andr. Romberg, aus D dur, No. 2; von Eberl, aus Es dur; von Carl M. v. Weber, aus C dur; und von Wilms, aus C moll. Ouvertüren: von Mozart, Beethoven, Righini, Winter, Vogel, Mehul, B. A. Weber, Spohr, Fr. Schneider, Cannabich, Meyer und Hoffmann. (Einige von diesen waren neu: die neuen aber keineswegs die besseren.) Concerte: für Pianoforte, von Mozart, gesp. von Hrn. Fr. Schneider, von Dussek, gesp. v. Hrn. Neudeck; für Violin, v. Kreutzer, gesp. v. Hrn. Matthai, von Spohr, gesp. v. Hrn. Lange, ein anderes von Spohr, gesp. von Hrn. Maurer, von Viotti, gesp. von Hrn. Baygiel; für Violoncell, von Danzi, gesp. von Hrn. Voigt; für Klarinette, von einem Ungenannten, gesp. v. Hrn. Frisch, in russ. kais. Diensten, von Crusell, gesp. von Hrn. Barth; für Flöte, von G. A. Schneider, gesp. von Hrn. Grenser; für Fagott, von Danzi, gesp. v. Hrn. Hartmann. — Man siehet aus diesem Verzeichniss wenigstens, nach welchen Ansichten und in welchem Sinne das hiesige Concert erhalten und gefordert wird; von der Ausführung können wir rühmen, dass alle mitwirkenden Mitglieder das Ihrige mit Lust und Eifer beytrugen, die Werke so vortheilhaft, als möglich, hervorgehen zu lassen, und damit für ihren eigenen, wie für den Ruf des Instituts, nach Vermögen und Gelegenheit, zu sorgen. Die Art, wie das Publicum die Leistungen der Solo-Sänger und Solo-Spieler aufnahm, war niemals ungerecht und öfters sehr treffend: zu wünschen wäre aber, dass man gleiche lebendige Theilnahme und gerechte Würdigung gegen die Leistungen der Gesammtheit in mehrstimmigen Gesang- und in Orchesterstücken bewiese — was zwar zuweilen, aber nicht immer geschahe, und fast niemals im gebührenden Masse.

In der *Quartettgesellschaft* der Herren Matthäi, Campagnoli, Lange und Voigt, (welche, bey Quintetten u. dergl., von den Herren Fr. Schneider, Wach, Grenser und Maurer unterstützt wurden,) hörten wir eine treffliche Auswahl vorzüglicher Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Bernh. und Andr. Romberg, Dussek, Ries und Matthäi. Der hier wirklich für Musik gebildete, und nicht kleine Cirkel der Zuhörer erwies sich, in der Aufnahme dieser Werke selbst und ihrer Ausführung, fast ohne Ausnahme, wie es irgend zu wünschen war.

Einige akustische Notizen, aus einem Schreiben des Hrn. Dr. Chladni.

Aus dem *Bulletin de la société philomatique* habe ich ersehen, dass das französische Institut den Concurs wegen der Preisaufgabe, die mathematische Theorie der von mir entdeckten Flächenschwingungen betreffend, noch bis zum 1sten October 1815 ausgesetzt hat, und dass die genialischen Männer, Poisson in Paris, und Plana in Turin, hierin einige wesentliche Fortschritte gemacht haben, ja ersterer wirklich eine allgemeine Gleichung für schwingende Flächen gefunden, und auf einige einzelne Fälle, auf eine der Erfahrung angemessene Art, angewendet zu haben scheint. Ich war immer der Meynung, dass, wenn Poisson es nicht könnte, es die Kräfte Anderer noch mehr übersteigen würde. In Deutschland möchte wol Gauss derjenige seyn, welcher so schwierigen Untersuchungen am meisten gewachsen wäre, wenn er das Talent, welches er auf einen noch wichtigern Gegenstand, auf neue Methoden, die Bahnen der Weltkörper zu bestimmen, angewendet hat, hierauf hätte anwenden wollen. Indessen ist die Sache auch in so fern von Wichtigkeit, weil derjenige, welcher den Forderungen in völligem Umfange Genüge leisten könnte, eigentlich der Urheber eines ganz neuen, und auf viele andere Gegenstände anzuwendenden Theils der hohern Analyse seyn würde, da für krumme

Flächen, die sich nicht auf einzelne krumme Linien reduciren lassen, sondern nach jeder Richtung auf verschiedene Art gekrümmt sind, bis jetzt weder Ausdrücke, noch Berechnungsarten vorhanden sind.

Da man im Auslande den Flächenschwingungen *a priori* beyzukommen sucht, so habe ich nicht unterlassen wollen, hierüber auf dem Wege der Erfahrung neue Untersuchungen anzustellen. Ich wäre gern schon längst wieder nach Leipzig gekommen, und hätte meinen neuen Clavicylinder mitgebracht, wenn diese Beschäftigungen es zugelassen hätten; nun aber, denke ich, wird es bald geschehen können. Es ist mir, wiewol mit vieler Mühe, und mit Aufopferung vieler Scheiben, gelungen, so manche neuen Naturgesetze der Flächenschwingungen zu entdecken, und unter andern auch das sehr merkwürdige Zahlensystem zu enträthseln, welches in den Tonverhältnissen einer Quadratscheibe, worüber ich in meiner *Akustik*, §. 116, eine Tabelle gegeben habe, und zum Theil auch in einigen andern, enthalten ist. Freylich ist dieses in der Tabelle, so wie sie jetzt ist, nicht wol zu finden: es schienen vielmehr diese vielen Töne ein confuses Chaos zu seyn: aber so wie die Tonverhältnisse und die Schwingungszahlen, welche durchgängig sehr regelmässige Progressionen bilden, jetzt bestimmt sind, findet nirgends die mindeste Abweichung von der Erfahrung statt. Ich gedenke, die Resultate dieser Untersuchungen nebst einigen andern Bemerkungen und Zusätzen zu meiner *Akustik* bald unter dem Titel: *Beyträge zur Akustik*, bekannt zu machen, u. s. w.

Kurze Anzeige.

Einige Gesänge, comp. für das Pianof. — — von August Hagen. (Ohne Angabe des Verlegers) (Preis 6 Gr.)

Dem, Ref. unbekannten Componisten fehlt es gewiss nicht an Talent für Musik: eben so gewiss fehlt es ihm aber an gesichterter Beurtheilung, was diese betrifft, und an einem Freunde, der ihn dabey leiten könnte. Neben einem Stücke, das originell, ungemein lieblich, ja überhaupt in seiner Art vortrefflich genannt werden kann, (wir meynen das erste,) steht eines, das in den Gedanken ganz alltäglich und im Plane eben so verfehlt genannt werden muss. (Setzt doch da der Gesang in zwey Zeilen dreymal vollkommen auf dieselbe Weise an!) Das dritte Stück ist ziemlich artig, doch mehr im Entwurf, als in der Ausführung; das vierte und letzte dagegen wieder, wenigstens ganz unbeträchtlich, und in der Schreibart unbehülflich. Vier Stücke aber beissen hier „einige." Jene No. 5, deren Entwurf uns zu loben schien, bestehet aus einem kleinen, höchst einfachen Duett, welches auch von beyden Singenden begleitet wird, (zu vier Händen,) und bey der Wiederholung in dieser Begleitung etwas reichere Figuren bekömmt. (Es wird „variret," stehet hier zweymal gestochen.) Manches, der Verbesserung Bedürftige in der Harmonie übergehen wir, da es sich in dem ersten Liedchen nicht findet, um welches willen allein man die dritthalb Bogen kaufen, und das Andere als Zugabe, wie es nun eben ist, annehmen kann.

Bemerkungen.

Die Musik ist unbestimmt; die Künstler machen sie aber zuweilen vollends charakterlos: durch jenes sagt sie alles, durch dieses — nichts.

Die besten und schlechtesten Kunstwerke waren Gelegenheits-Producte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Mit dem Jahre 1815 hat der siebzehnte Jahrgang dieser Zeitung begonnen. Er wird ununterbrochen, unter derselben Leitung, und ohne irgend eine Veränderung fortgesetzt. Mögen die Leser auch ihm Aufmerksamkeit und Gunst schenken! —

Die Redaction.
Die Verlagshandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. **N°. 2.** 1815.

Briefe über Tonkunst in Berlin.

Erster Brief.

— Du kannst denken, dass ich jetzt, da manches Geschäft jener Art, welche man die „ernstere" zu nennen pflegt, auf mir lastet, eben so wenig, als sonst, da meine innere Stimmung mich davon zurückhielt, in den reichhaltigen, musikalischen Genüssen schwelge, die sich hier darbieten. Nur die Musik, von der ich sicher voraussetzen kann, dass sie entweder mein Inneres wahrhaft aufregen, oder wenigstens ganz eigentlich meine Kunsterfahrung bereichern wird, spare ich mir auf, und lasse mich weder im Theater, noch im Concertsaal zu oft finden. — Nach meiner langen Abwesenheit von B. trat ich zum erstenmal mit den wehmüthigsten Empfindungen in das Opernhaus. Wie viele herrliche Meister der Kunst sind nicht mehr! Righini, Reichardt, die Schick gingen hinüber! ja, manchen, minder allgemein bekannten Sänger, wie z. B. den Bassisten Franz, der in der Opera seria seinen Platz so herrlich ausfüllte, vermisse ich schmerzlich. Auch dieser Franz ist nicht ersetzt, und im Gesange auch hier, wie jetzt leider beynahe überall, Manier an die Stelle des Styls getreten. Nirgends offenbart sich das mehr, als im Recitativ, in dessen einfachem, wahrhaft grossem, herzergreifendem Vortrage die Schick so unübertrefflich war. Mit Ausschluss einer Einzigen, noch aus der alten, bewahrten Schule, deren Erscheinung indessen im übrigen nicht mehr zu den erfreulichsten gehört, haben wir keine Sängerin, die die gewaltigen Massen glucksche Musik in starker Brust zu ergreifen und ertönen zu lassen vermöchte, und nur für die liebliche, leichte Musik der sogenannten Operette dürfte hin und wieder unter den jüngeren Gestalten manche Hoffnung erblühen. Mit den Männern ist es besser bestellt, da manche aus der ältern Zeit mit seltener Lebensfülle und Kraft dem Kenner noch wahrhaften, reichen Genuss gewähren. — Immer die ältere Zeit, und die ältere Zeit, wirst Du sagen, und vielleicht glauben, dass, wie Mancher, getroffen vom bösen Schicksal, vor der Zeit ergrauete, ich auch, von mancher Unbill der bösen Tage heimgesucht, schon jetzt ein armer *laudator temporis acti* geworden: deshalb gedenke ich gleich dessen, was ich, als wahrhaft in der neueren und neuesten Zeit emporgestiegen, anerkennen muss. Ich meyne: unser Orchester. Du weisst, dass nun schon seit geraumer Zeit es nur Ein Orchester hier giebt, welches aus dem königlichen und dem des Nationaltheaters gebildet wurde. Dies hat die ersprieslichsten Folgen gehabt; an Stärke, Reinheit, richtig zusammengreifender Präcision, Ausdruck und Feuer, möchte wol das hiesige Orchester nicht leicht übertroffen werden, unerachtet, sonderbarer Weise, gar nicht viel Aufhebens davon gemacht wird, und die sogenannten Kenner mit bedenklicher Miene immer nur vom Orchester in München, Frankfurt etc. sprechen. Auf unserm Boden gedeiht nun einmal eine gewisse Tadelsucht, die sich beynahe niemals an den rechten Platz stellt, und das recht eigentlich Verdächtige sollfrey durchlässt. Aber freylich geht der Tadel nicht aus dem innigen, innern Gefühl des Wahrhaftigen in der Kunst hervor, sondern ihn erzeugt nur die Begierde, recht millant und petillant zu seyn. (Ich weiss keinen deutschen Ausdruck für diese gallischen Prädicate.) Das ist nun einmal so unsere Art und Weise. — Mich hat manche Production des hiesigen Orchesters schon recht hoch erhoben, in ganze tönende Himmel, voll leuchtender, funkelnder Sterne! Aber bewährt sich nicht auch hier ein besonderes Zeichen der Zeit, nämlich, dass die Instrumentalmusik immer kecker, immer kühner beschwingt, mit starken, gewaltigen Fittigen den Gesang zu Boden schlägt? Der Ton bricht, wie in erster, riesiger Urkraft, die Fessel des Worts; aber soll denn die *vox humana* ganz verstummen vor dem gewaltigen

Geist, der, wie ein mächtiger Magus, alle Töne, die in der ganzen Natur, wie ein tiefes Geheimnis, verborgen, hervorruft — diese *vox humana*, die, wie ein treuer Nachhall der ersten Naturlaute, noch eingehaucht von der schaffenden Mutter, das Höchste, ahnend im Innern, widerklinget? — Wer kann mir, indem ich von der hohen Vollendung spreche, in der jetzt die Instrumentalmusik ausgeübt wird, denn anders in Sinn und Gedanken kommen, als der herrliche Meister, den ich, nachdem er so lange abwesend war, hier wieder traf zu meiner innigsten Freude? Du weist es längst, dass *Bernhard Romberg* seit geraumer Zeit hier ist. Ich wusste es auch, und dennoch war es mir erst recht deutlich, dass er in der That wieder unser sey, als ich die Ankündigung seines Concerts las. Er hat mit wahrer Liberalität, wie sie dem echten Künstler ziemt, auch in manchem andern Concert gespielt: doch mochte ich ihn nur in dem seinigen, wo der Brennpunkt des Ganzen er selbst war, sehen und hören. Ich sage mit Bedacht: *sehen* und *hören*. Die allgemeine Begierde, im Concert nicht allein zu hören, sondern auch zu sehen, das Drängen nach Plätzen im Saal, wo dies möglich ist, entsteht gewiss nicht aus blosser, müssiger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht; die geheime Verwandtschaft von Licht und Ton offenbart sich deutlich; beydes, Licht und Ton, gestaltet sich in individueller Form, und so wird der Solospieler, die Sängerin, selbst die ertönende Melodie! — Das klingt sonderbar, ich gestehe es: aber sieh und höre unsern herrlichen Bernhard, dann wirst du erst recht verstehen, was ich meyne, und mir excentrische Unverständlichkeit gewiss nicht vorwerfen. Die völlige Freyheit des Spiels, die unbedingte Herrschaft über das Instrument, so dass es keinen Kampf mit dem mechanischen Mittel des Ausdrucks mehr giebt, sondern das Instrument zum unmittelbaren, zwanglosen Organ des Geistes wird: das ist ja doch wol das höchste Ziel, wornach der ausübende Künstler strebt; und wer hat dies Ziel mehr erreicht, als Romberg! Er gebietet über sein Instrument, oder vielmehr, dies ist mit aller seiner Stärke und Anmuth, mit seinem ganzen, seltenen Reichthum der Töne, so zum Organ des Künstlers geworden, dass es, wie ohne allen Aufwand mechanischer Kraft, wie von selbst, alles ertönen lässt, was der Geist empfunden. Nicht gleichgültig ist es in dieser Hinsicht, dass Romberg niemals Noten vor sich hat, sondern alles, frey vor den Zuhörern sitzend, auswendig spielt. Du kannst es nicht glauben, welchen eignen Eindruck dies auf mich machte. Die Soli seines Concerts würden mir zur freyen Phantasie, im Augenblick der höchsten Anregung empfangen; all die wunderbaren, oft von der dunkeln Tiefe zur lichtesten Höhe aufblitzenden Figuren brachen wie aus dem, vom Moment erhobenen Gemuthe hervor, und nur der sich so mächtig verkundende Geist schien die Töne zu wecken, die, sich ihm fugend, und ihm in allen Verschlingungen folgend, im Orchester erklangen. — Deshalb meynte ich vorhin, man müsse den herrlichen Meister nicht allein spielen hören, sondern auch spielen *sehen*; denn noch mehr vermag man es dann zu fassen, auf welcher Höhe der Künstler steht, und wie sein Spiel mit dem Spiel von der grössten Freyheit und unbedingtesten Herrschaft über die Mittel des Ausdrucks zeugt. — Nur diesen ganz besonderen Charakter von Rombergs Spiel habe ich erwähnen mögen, weil Du übrigens schon weisst, dass, wie jener Charakter des Spiels es auch schon voraussetzt, Romberg alle die Eigenschaften, welche man sonst an Violoncellspielern zu rühmen pflegt, in so hohem Grade besitzt, dass er wenigstens für jetzt von Keinem übertroffen wird. — In dem Concert wurde, wie es recht und billig war, auch eine Symphonie von des Künstlers Composition aufgeführt, die mir von neuem bewies, wie der Geist seines Spiels auch in seinen Compositionen vorherrscht. Beyden, seinem Spiel und seinen Compositionen, ist eine ganz besondere Klarheit, Anmuth und Zierlichkeit (Eleganz) eigen, und so war auch wieder die Symphonie, sich in manchen melodiösen Sätzen und geschmeidigen Modulationen bewegend, von der angenehmsten Wirkung. Freylich war von jenen tiefsten, recht das Innerste ergreifenden Anregungen, wie sie mozartsche und beethovensche Symphonien bewirken, nicht die Rede, und mich liess vorzüglich der Schlusssatz recht kalt und nüchtern; indessen giebt es ja wol gar viele, die eben nicht gern in schauerliche Tiefen hinabsteigen, sondern lieber auf lichter Fläche bleiben; und diese hören in solcher Musik, wie die Symphonie war, doch noch immer viel Besseres, als das, was sie für gut halten; der gewohnten Kost ist manches seltnere Gewürz hinzugefügt, und so mag sich der verschwächlichte Magen nach und nach stärken. — Romberg hatte das Concert, welches er vortrug, ein *militairisches* genannt. Du weisst, wie ich über

diese Sachen denke: ich sah mich gleich nach der grossen Trommel um, und erblickte wirklich dieses, für mich wenigstens, im Concertsaal feindliche Princip richtig in einer Ecke des Orchesters. Doch war des Lärms nicht zu viel: der Meister hatte nur wenig Tumult im Sinne gehabt, und das Ganze, in seiner Anmuth und Heiterkeit, deutete mehr auf ein frohes, ritterliches Soldatenleben, etwa in einem Lustlager, als auf Kampf und Schlacht. Soll nun einmal die Musik sich um solch einen Ausdruck des Individuellen kümmern: so ist es allerdings richtig, dass die schärfer gehaltenen Rhythmen das Militairische bezeichnen können, denn, ausser an das Marschiren, erinnert dies auch an den schärferen Rhythmus, mit dem der Soldat überhaupt im Leben auftritt. Das erste Allegro dieses Concerts gefiel mir besonders wohl. Unwillkürlich dachte ich an Fouqué's Erzählung: *die beyden Hauptleute*; ich sah in dem glühenden Glanz der südlichen Sonne die spanischen Regimenter mit fliegenden Fahnen und frohem, muthigen Jubel daher ziehen; Du weisst, dass solche Bilder mir nicht anders aufsteigen können, als in wahrer Anregung, und daher wurde mir das militairische Concert, wider das ich in der That einiges Vorurtheil hegte, gar lieb und werth, so dass ich das ganz allerliebste, heitre, und doch in allerley wunderlichen Irrgängen schweifende Rondolette, das der Künstler noch vortrug, weniger geniessen konnte. Die Spanier lagen mir noch im Sinn, ihre Fahnen wehten mir noch vor Augen. Den Liebhabern musikalischer Raritäten zollte der Künstler zuletzt endlich seinen Tribut, indem er sogar noch einen niedlichen, kleinen Dudelsack hervorlangte. — Gesungen wurde auch im Concert, und zwar recht gut: jedoch schienen mir die Sachen nicht sonderlich gewählt. Während des Gesanges dachte ich, ehrlich gesagt, an etwas Anderes, wiewol Verwandtes, nämlich an die Oper, und nahm mir fest vor, mich von nun an um die Anschlagezettel zu bekümmern. So erfuhr ich denn einmal, dass Sacchini's *Oedip* im Schauspielhause gegeben würde, und Du stellst Dir vor, dass selbst eine dringende Arbeit mich nicht abhalten konnte, die Oper zu hören. Erinnerst Du Dich wol noch, wie wir sonst über den alten Meister zu urtheilen; wie wir, Gluck's gar nicht einmal zu erwähnen, ihm selbst Piccini vorzuziehen pflegten? Wir nahmen damals seine Musik weichlich, geziert, und was weiss ich sonst noch! Aber wie fühlte ich *jetzt*, als ich nach so langen Jahren die Oper wieder hörte, so tief, dass, rücksichtlich des hohen, wahrhaft tragischen Ausdrucks, der edlen Einfachheit, Sacchini in der That jenen Meistern an die Seite zu stellen ist! Ganz herrlich und von eindringender Wirkung sind die Chöre des ersten Acts, so wie die Scenen Oedips und der Antigone. Unerachtet ich die Schick vermisste, unerachtet die Rolle des Oedip, dem Sinn und der Weise des Ganzen zuwider, mit Manier und Prätension vorgetragen wurde: so war doch, durch die sonst gelungene Darstellung, zu der das Orchester wol das meiste beytrug, mein Innerstes angeregt, und mir schwebten die mächtigen Klange noch lange in Sinn und Gedanken. — Wenige Tage darauf hörte ich im Opernhause Spontini's *Cortez*. Wie soll ich Dir denn die wunderliche Musik recht nach ihrem wahren Charakter bezeichnen? Man sagt hier, und so ziemlich überall: Spontini componirt im grossen, tragischen Styl; er tritt in Gluck's Fusstapfen: nur instrumentirt er viel reicher, oft zu reich, und ist gar zu künstlich in der harmonischen Structur, vorzüglich hinsichtlich der Modulationen. Mir scheint dies Urtheil gar nicht recht in die Sache einzugreifen. Könnte man überhaupt annehmen, dass Spontini in einem wahrhaften, gehaltenen *Styl* componire, so würde ich diesen Styl nicht sowol gross und tragisch, als gewaltsam nennen: indessen bekenne ich, dass es mir vorkommt, als könne man eben den Mangel jenes gehaltenen Styls dem Meister mit Recht vorwerfen, ja sogar behaupten, dass ihm überhaupt mehr Manier, als Styl, eigen sey.

Glaubst Du nicht, dass der eigentliche Styl in der Musik aus der lebendigsten Erkenntnis einer bestimmt eingegränzten Region und ihrer Gestalten hervorgehe? Jene Erkenntnis ist dem wahren Meister eigen; mit tiefen, klaren Geistesaugen schaut er jene Gestalten, und hört, wie, nur in Einer Sprache ihrer Heimath, Liebe und Hass, Entzükken und Verzweiflung ertönen. Aus dem Innersten des Meisters heraus formt sich das Objective, in sich Abgerundete: aber eine vage, nur vom Aeussern angeregte Phantasie schwärmt umher im ungemessenen Raum, wo buntscheckige Figuren, den verschiedensten Kreisen entronnen, in wüster Sprachverwirrung durcheinander toben. Es ist wol Schwäche oder Unbehülflichkeit des innern Geistes, wenn er vergebens darnach ringt, aus sich heraus zu formen, so dass die Gestalt, wie die Maler sagen, sich los macht und frey erscheint. Der

wahrhaft objective Charakter bleibt unerreichbar: ihn soll der subjective, individuelle ersetzen, der überall sich anbaugt; das Farblose wird eintönig angetüncht, und bleibt farblos. Hieraus entsteht ja doch das, was wir *Manier* nennen, die, wie ich glaube, nichts anders ist, als der Ausdruck einer stereotypischen Subjectivität des Künstlers. — Von Styl und Manier, hoher genommen, als dem Meister inwohnende Geisteskraft, könnte man wol behaupten, dass der Styl, Gedanken, die Manier dagegen Einfalle gebäre. So wie jene in wunderbarer Wechselwirkung sich aus den objectiven Ge talten, die das Innere des Künstlers erzeugte, entzünden, so sind diese bunte Capriccios, die der Laune des Individuums in subjectiver, augenblicklicher Anregung entspriessen, und nichts deuten und sagen, als eben jene, bey entflohenem Moment unverständliche Anregung selbst. — Besteht nun, wie es mich dünkt, der wahre Styl in der Musik, in dem reinen, unverfälschten Wiedergeben der objectiven Sprache einer bestimmten Region: so kommt, um ihn zu behaupten, es wol zuvörderst und hauptsächlich auf die Erfindung der Melodie an, die bey dem Ausdruck der verschiedensten Leidenschaften und Situationen eben jene Sprache in ihrer eigensten Eigenthümlichkeit seyn und bleiben soll. Nur das wahre, tiefe Genie löst diese wunderbare Aufgabe glücklich, und eben so wenig kommt es dann wieder auf äussere, positive Bedingnisse und Formen an, als diese, ist jene Aufgabe nicht gelöset worden, dem lockern Gewebe Haltung und Einheit geben können. Um der bestimmten Region musikalischer Darstellungen, von der hier die Rede, nämlich der grossen, tragischen Oper, näher zu treten, gedenke ich nur Glucks, dessen einfachste, kunstloseste Lieder voll, in das Innerste dringenden, tragischen Pathos sind; und gerade in dieser Hinsicht steht ihm Spontini weit nach, oder vielmehr gerade in den verfehlten oder vielmehr nicht im Ganzen zusammengreifenden Melodien dieses Meisters entdecke ich den ihm vorgeworfenen Mangel des wahrhaften Styls. — Du wirst mir eingestehen, dass ich mit aufgeschlagener Partitur Dir jede Melodie nachweisen müsste, um meine Meynung ganz auszuführen; da dies aber nicht möglich, magst Du künftig, wenn Du den Meister kennen gelernt, die Richtigkeit der Resultate wohl erwägen, die sich mir aus der genauesten Beachtung seiner Musik ergeben haben. Ich finde nämlich, dass Spontini, rücksichtlich der Melodie, meistens dem Tiefernsten, Hochtragischen, das Barocke, Zerrissene, dem Anmuthigen, das französirend Hüpfende, dem Einfachen das Leere substituirt; dass aber vorzüglich die Melodien selbst oft aus den verschiedensten Elementen gewebt sind, und so nicht aus dem innersten Geist geformt und gestaltet hervorgegangen, sondern nach äussern Anregungen künstlich zusammen gebaut zu seyn scheinen. — Was nun zunächst den harmonischen Stoff spontinischer Musik betrifft, so kommt der mir so unbehülflich, so steif und starr vor, dass es mich dünkt, der Meister herrsche keinesweges nach freyer Willkür in dem wunderbaren Reiche der Harmonie. Nur zu deutlich entdeckt man überall das beynahe ängstliche Streben nach dem frappantesten Effect: aber schon durch das sichtliche Hervortreten jenes Strebens wird dieser vernichtet. Spontini's Uebergänge sind beynahe immer gewaltsam, oder vielmehr nicht Uebergänge zu nennen. Erst ein peinliches Hin- und Herwogen in Tonica und Dominante, dann plötzlich Fall und Sturz in die entfernteste Tonart, die in der Musik immer die zunächstliegende ist. Rastlos wird der Zuhörer hin- und hergestossen, und kein Moment der Handlung kann ihn wahrhaft ergreifen. — Wer ist nicht überzeugt, dass in dem Reichthum der Instrumente, in ihrem Zusammenwirken, ein mächtiger, unwiderstehlicher Zauber liegt, und dass keiner Gattung der Musik der Schmuck jenes glänzenden Reichthums besser ansteht, als eben der tragischen Heldenoper! Dies bewog ja den unsterblichen Gluck, dem Orchester Instrumente hinzuzufügen, die man damals im Theater noch nie gehört hatte. Aber eben dieses Meisters Musik beweiset auch, dass die stärkere Instrumentirung nur dann zu wirken vermag, wenn sie die wahrhaft energische, innere harmonische Structur kräftiger heraushebt, und wenn aus den tiefsten Motiven der Handlung selbst auch der Gebrauch der verschiedenen Instrumente nach ihrem individuellen Charakter hervorgeht. So ist es also nicht die vermehrte Stärke des Tons, ohne weitere Beziehung, sondern das mächtigere Ertönen des kräftigen, festen, harmonischen Ganges, den keine seltsamen Sprünge unterbrechen, welches den Zuhörer erschüttert. Aber nur auf den starken Ton scheint es Spontini abzusehen; denn beynahe immerwährend ertönen sämmtliche gewöhnliche Blasinstrumente und noch überdem Posaunen, kleine Flöten, Trommel, Triangel und Becken, bis zur

Betäubung des Ohrs. Ueberall, wo nur irgend ein erhöhter Ausdruck des Moments denkbar, strömen alle äussere Mittel zusammen, und so wird jeder Klimax unmöglich. Das Undeutliche, ja Verwirrte und Verwirrende mancher Sätze spontinischer Musik liegt in den nur zu oft wiederkehrenden rhythmischen Rückungen, so wie auch grossentheils in den seltsamen, aus hundert dissonirenden Noten und Notchen bestehenden Figuren, womit die Violinen gequält werden. Zumal im grossen Hause hört man oft ein übelklingendes Schwirren, in dem sich die Grundharmonie verliert. — Endlich sucht der Meister durch die Wahl ungewöhnlicher Tonarten, in denen er ganze Sätze schreibt, auch den ungewöhnlichen Effect hervorzubringen. Verwerflich mag ich das nicht nennen, aber misslich bleibt es, den Ausdruck des Moments darauf zu stellen, schon der bewährten praktischen Erfahrung wegen, dass in fremden Tonarten, Cis dur, Fis dur, Des moll, etc. die Bläser ohne ihre Schuld distoniren und von vier und zwanzig Violinen vielleicht sechs bis acht nicht alles rein greifen. — Nach allem diesem scheint es mir, dass es der spontinischen Musik gänzlich an innerer Wahrheit mangle, und dass hieraus es sich dann von selbst erkläre, warum sie nicht tief in das Gemüth des Zuhörers eindringen könne. Glaube aber ja nicht, dass, so ungünstig Dir mein Urtheil über den *Cortez* erscheinen mag, ich dem Meister Genie und Talent absprechte: vielmehr halte ich ihn für viel besser, als er sich bis jetzt gezeigt hat. Selbst im *Cortez* giebt es oftmals Anklänge, (vorzüglich im zweyten Act,) die, wie aus einem fremden Gebiet herübergekommen, auf die eigentliche Heimath des Meisters deuten, die er nur hartnäckig verleugnet. — Hier und da (wie z. B. in einem Terzett des zweyten Acts) schimmert gefügiger, ja italienischfliessender Gesang durch; aber er wird gleich gewaltsam zerrissen. Sollte Spontini's Genius nicht ganz etwas Anderes schaffen können, das, wär' es vielleicht auch nicht tragisch gross zu nennen, schon darum viel besser seyn möchte, weil es wahrhaft aus seinem Innern hervorgegangen wäre, und so, zum Leben ergluht, auch den Funken in die Brust des Zuhörers werfen würde, statt dass jetzt eine Oper, wie *Cortez*, trotz alles Aufwandes aller Mittel, Gluth und Leben hineinzubringen, todt und starr bleibt? Sollte die Umgebung, die Bühne, für welche er zunächst schrieb, nicht auf den Meister gewirkt haben? Diese trunkne Nüchternheit, diese kalte Gluth, dieser klanglose Lärm, wie er leider in so vieler moderner Musik jetzt zu finden, ging ja von dort aus! Posaunenklänge, dumpfe Schläge der grossen Trommel, öfteres Gequicke der kleinen Flöte, und vor allen Dingen — Tänze, Tänze und wieder Tänze: was bedarf es mehr, um zu locken, damit sie glauben sollen? und sie glauben wirklich! — Was äusserer Pomp, was sinnige Anordnung der Scenerie vermag, um die innere Dürftigkeit zu verstecken, war hier geschehen, trotz jener Bühne, von der ich vorhin sprach. Du weist, dass schöne Decorationen und geschmackvolle Anzüge mich auch recht sehr interessiren, und so gab ich mich gern, mir nur einige Taubheit wünschend, der Augenlust hin, und sah die bunten Mexikaner und ihre noch bunteren Weiber in den wunderlichen, phantastischen Saulenhallen gar munter herumhüpfen und springen. — Eine solche, in sich zerrissene Musik, wie die des *Cortez*, ist, wie Du mir zugeben wirst, für die Sänger und für das Orchester eine nur zu schwere Aufgabe: aber die Präcision, der ganze Schwung der Darstellung bewies eben so den seltenen Fleiss, mit dem die Musik einstudirt worden, als der Umstand, dass dessenungeachtet mancher kleine Fehler vorfiel, lediglich den unnöthig herbeygeführten Schwierigkeiten, keineswegs aber dem Orchester zuzuschreiben war. — Mit der Sängerin, die die Hauptrolle übernommen, würde Spontini, in dessen Adern doch italienisches Blut fliesst, keineswegs zufrieden gewesen seyn. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Frau viel natürliche Anlagen und eine ziemlich tonreiche Stimme hat: dagegen glaube ich aber, dass es ihr ganz an einer deutlichen Idee fehlt, was singen heisst, sonst würde sie, eben bey jenen guten Anlagen, mit aller Mühe, mit aller ihr inwohnenden Kraft darnach trachten, wirklich zu singen aus der Brust, und nicht aus zusammengedrückter Kehle zu achzen und zu lamentiren, welches vielleicht für Ausdruck gelten soll. Ganz unausstehlich ist vorzüglich in mehrstimmigen Sachen das beständige Hinauf- und Hinunterziehen der Töne, welches die Italiener *cercar la nota* nennen, und welches nur zu oft in ein schmerzliches Heulen ausartet. Dagegen wurden die anderen Partien, vorzüglich der *Cortez*, sehr brav gesungen, und ich habe dir, mein theurer Freund, das alles so ausführlich gesagt, damit Du, kommst Du wirklich nach B., wie Du es willens bist, ja nicht säumen mögest, sofort nach dem Operuhause zu wandeln, wenn *Cortez* angekündigt

ist. Höchst merkwürdig in vieler Hinsicht bleibt die Darstellung, und auch höchst erfreulich mag sie seyn, wenn man noch so kindlichen, unbefangnen Sinnes ist, wie eine hübsche junge Frau, die hinter mir im Parket sass, und beynahe aufgejauchzt hätte vor Freude, als der mexikanische Götze in dem Tempel umgestürzt wurde. Sie hielt das nämlich für eine sinnreiche Anspielung auf den Sturz der Statue Napoleons in Paris, wie das bekanntlich erzählt wurde etc.

Nachrichten.

Carlsruhe.

Ueber den Gang des musik. Geschmacks dahier.

Wenn die Sage wahr spricht, dass derjenige Staat der beste ist, von welchem am wenigsten gesprochen wird, und, *si licet parva componere magnis:* so gehört unser Theater mit der Musikanstalt unstreitig zu den besten Deutschlands! Wir lassen dies dahin gestellt seyn, und betrachten lieber in kurzen Umrissen den Anfang und das Fortschreiten dieser Anstalten in musikal. Hinsicht. —

Die Stadt war früher zu klein, der Hof zu wenig an unnöthig scheinenden Aufwand gewöhnt, um hier ein stehendes Hoftheater erhalten zu können; der grössere Theil der Einwohner und Diener besteht aus Protestanten, der Kirchencultus erforderte so nur eine Orgel und singende Schulkinder: woher sollte nun der Eingeborne Liebe und Sinn für Musik oder Geschmack gewinnen, da selbst die magern Concerte, stets Altes wiederholend, selten Gesang hören, oder fremde Künstler auftreten liessen, in keinem Fall aber Concerte dafür bestehen, den Sinn und Geschmack in die Gemüther zu rufen, sondern vielmehr, denselben zu erhalten, ihm angenehme Nahrung zu geben? — So kam endlich der bekannte Dichter und Schauspieler, Hr. W. Vogel, hieher, und übernahm es, in dem neuen, schönen Gebaude eine stehende Bühne zu etabliren, um von der Schaulust der Carlsruher sich Hütten zu bauen. Wie leicht ward es dem gewandten, vielerfahrnen Mann, mit Hülfe des schönen Locale, durch vielsagende Zettel, Prunkzüge, und vorzüglich durch ein wohlgewähltes Repertoire und nicht zu häufige Gastrollen allgerühmter Künstler, den grössten Theil des Publicums zu gewinnen, und zu leiten, um so mehr, da einige öffentliche Blätter mit ihren ruhmverbreitenden Correspondenznachrichten jene so allgemeine Eitelkeit nährten, dass jeder gern Mitglied und Theilnehmer einer bedeutenden, gerühmten Sache sich genannt hört, und, hierdurch verleitet, blos die Aussenseite, nicht die wahre, innere Beschaffenheit der Dinge ins Auge fasst! — Ohne dass das Orchester persönlich wäre verbessert worden, gewann dasselbe im Ensemble durch eine gebildetere Direction, und konnte so mit mehr Anstand selbst mozartische Opern accompagniren. Als Sänger waren nur die Hrn. Meyerhofer und Grimminger vorzüglich bemerkenswerth: Sängerinnen waren gar nicht vorhanden, wenn man nicht die drey Prime Donne, Mad. Vogel, Kiel und Dem. Leonhard, so nennen will, welche sich in alle Hauptrollen schwesterlich theilten. So blieben die Opern grösstentheils geschmückte Schaustücke und füllten, des herrschenden Geschmacks in grössern Städten gemäss, die Kassen, ohne ihre eigentlichen Vorzüge, ihren Geist und Sinn fühlbar zu machen.

Unter diesen Umständen erschien die neue Prima Donna, und musste die Herzen aller gewinnen, da besseres vorher nur in raschem Durchfluge erschienen war, und sie mit einem gebildeten, effectvollen Spiel alle jene Künste im Gesang verband, welche (im Reiz der Neuheit um so mehr) zu Bewunderung, ja zum Erstaunen hinreissen, und jede andre Erscheinung zum Voraus in tiefes Dunkel zurücksetzen müssen. — Von allen nebenstehenden Sängerinnen konnte mit Ihr keine eine Vergleichung aushalten; und wen sollte es nun noch wundern, dass ein junges Publicum das Beste sich zum Muster erkohr, und mit abgöttischer Anhänglichkeit es verehrte? konnte es anders kommen, als dass nach dem Vortrag und Bild dieser Einzigen die ganze musikalische Tendenz, der ganze Geschmack sich bildete? dass nur Nachahmung und Aehnlichkeit mit ihr Beyfall erhalten, und als Kunst gelten konnte? dass man im entzückenden Gefühle, eine *grosse Sängerin* zu besitzen, auch nicht einmal darüber nachdenken durfte, ob es denn möglich sey, dass die Kunst in der Musik auch noch auf eine andre Art sich ausspreche, oder ob noch *eine Künstlerin* ausser Ihr existire? — Welche von nun an dem Sänger oder der Sängerin, welche so *fühllos* war, den Takt zu beobachten, so *kunstlos*, nur das zu singen, was der Componist setzte, so *hölzern*, das altmodische Portamento den neu-

herrlichen Violinconcert-Passagen und Trillereyen vorzuziehen — kurz, welche nicht Schauspielerin, Tänzerin und Sängerin zugleich war, und beym ersten Auftreten zeigte, dass selbst Mozart einer *Künstlerin* nur gezeigt habe, wie man, auf den Fittigen der Phantasie und der Selbstachtung, jede Oper *selbst* neu componiren könne und müsse! —

Lange Zeit erhielt sich diese Liebe zum *Bewunderungswürdigen*. Doch, wie jeder Mensch, der mit sich und seinen Grundsätzen noch nicht recht einig ist, nie lange an einem Gegenstande haften kann: so sehnte sich auch unser Publicum lauter und lauter nach neuen Gegenständen der Bewunderung, besonders da die sogenannten „wirklichen Bravour-Partien" nur von sehr mittelmässigen Subjecten besetzt waren, und somit natürlicher Weise neben solchen Constanzen, Elviren, eine Myrrha, ein Blondchen und Zerline zu Bravour-Partien — und der ganze Geist und Eindruck der Opern — nicht nur verkehrt werden, sondern in allen Gemüthern ein höchst sonderbarer Begriff vom Sinn und der Tendenz musikal. Dichtung allmählich erzeugt werden musste.

Indessen hatten die schwankenden Verhältnisse im Reiche des Hieronymus Mad. Schüler bewogen, ihr glänzendes Engagement in Kassel gegen eine solidere Anstellung zu vertauschen, und der Zufall führte sie nach Carlsruhe. Die allgemeine Erwartung wurde um so mehr gespannt, da eine stillverbreitete Sage sie als völlig unbekannt mit der Bühne, als blos gerühmte Concertsängerin schilderte. Zeigte nun auch ihr erstes Auftreten, als Vitellia, dass sie von der Schauspielkunst nur äusserst weniges aufgefasst habe, und mit Bangigkeit sich producire: so entfaltete sich doch in dieser schönen Partie die ganze Fülle und Kraft ihrer seltenen Stimme, mit den Reizen der italischen Schule und eines angeborenen, innern Geistes, so mannigfaltig und glänzend, dass niemand mehr sah, sondern hörte, und jeder lebendig die Wahrheit auffasste, dass in Einer Kehle das tonreichste Portamento mit der gelaufigsten Coloratur vereinigt seyn, dass man Kunst besitzen und doch dem Compositeur treu bleiben könne, dass Mozart doch wol selbst müsse verstanden und empfunden haben, ob er diese oder jene Stelle durch Einfachheit oder schwierige Wendungen bezeichnen und verständigen wolle! — Nun waren Vergleichungen möglich, und wurden angenehm, ja der sehnlichste Wunsch aller. Denn das Allerheiligste der Musik war geöffnet; Mozarts ewig neue Werke werden erkannt und gefuhlt, und waren von nun an, wie in den gebildetsten Städten, die Lieblingsstücke sogar des „Paradieses", welchem man anfangs durch ein glanzvolles Aeussere zu imponiren verstand, und allmählig diese Werke um so angenehmer wurden, da das ewige Einerley voriger Zeiten, wo von der ganzen Bühne nur Eine Person paradiren durfte und konnte, längst eine stille Unbehaglichkeit erregt hatte. —

Wo Mozart herrscht, muss der Geschmack einkehren, sich reinigen, und die Kunst des Sangers eben so sehr erhöhen, als die Gemüther der Zuhörer an das Natürliche und Wahre gewöhnen, und alle Künsteleyen und Ueberladungen dahin verweisen, wohin sie gehören — in die Zeit unreifer Kinderjahre! — Was die Erscheinung dieser Sängerin, ohne dass sie es selbst ahnete oder wollte, begonnen hatte, das vollendete Mad. *Milder-Hauptmann* während ihres kurzen Hierseyns, und verdiente sich hierdurch schon die Lorbern, welche keine Sangerin unsrer Zeit ihr streitig machen kann, weil die *Natur* sie in ihre Brust pflanzte. —

Jene kurze Zwischenzeit, wo man keine Tenore, sondern nur die seltenen Phänomene weiblicher Altstimmen in männlichen Tenorpartien hören wollte, verdient kaum der Erwähnung, da ihre Nichtigkeit sich jedem unbestochenen Ohre von selbst fühlbar macht, und Phänomene überhaupt nur Geburten und Gestalten des Augenblicks sind, welche gewöhnlich durch sich selbst zerstört werden und hinter den Erscheinungen der regelmässigen Natur verschwinden. — Der *Geschmack* ist geweckt — das Orchester wesentlich verbessert — ein ruhigerer, besonnener Geist leitet das Theater — der Compositeur und Sänger hat eine höhere, edlere Tendenz gewonnen. Die Regsamkeit der neuesten Begebenheiten hat sich allen Gemüthern fruchtbar mitgetheilt, die herrlichste Morgenröthe ist allem Schönen und Guten wieder aufgegangen. Millionen Samenkörner streute unsre Zeit — die Zukunft wird sie in duftenden Bluthen, in genussreichen Früchten entfalten! —

Breslau. Aus dem Kurzen und Fragmentarischen meiner Berichte seit 1812, wo unsre Oper sehr viele und brave Mitglieder auf einmal verlor, wird man wol von selbst abgenommen haben, dass dieselbe nur erst auf dem Wege, sich neu zu

organisiren, dass aber dies noch nicht zu Stande gekommen war. Jetzt endlich ist es der Direction und der Thätigkeit des Hrn. Musikdir. Bierey gelungen, und wir besitzen wieder eine Oper, wie wir uns ihr vor mehreren Jahren erfreuen konnten. Ich habe viele der besten deutschen Theater gesehen und muss bekennen, dass unser Ensemble sich mit jedem messen darf. Ein mir unbekannter Kunstfreund hat zwar erst vor kurzem über diese erfreuliche Veränderung in Ihren Blättern gesprochen; ich hoffe aber, es werde auch dieser mein Bericht Platz finden, da ich jenem zwar nicht zu widersprechen, wol aber Manches hinzuzusetzen habe, um das Ganze, wie es nun ist, darzustellen.

Folgendes ist das gesammte Operupersonale. Dem. Willmann, ein schönes Mädchen zwischen 17 und 18 Jahren, ist als prima Donna die Zierde unserer Oper. Ihre Stimme ist zwar schwach, aber sehr angenehm, besonders in den höhern Tönen: allein ihre künstlerische Bildung giebt ihr erst einen ausgezeichneten Werth, ein unbestreitbares, und auch allgemein anerkanntes Verdienst. Ihre Art zu singen zeugt von neuester und bester Schule: aber sie singt auch mit Ausdruck und Gefühl. Dabey ist sie eine sehr angenehme und verständige Schauspielerin. Mit einem Wort: sie leistet in ihrem Fache mehr, als man für ihre Jahre zu erwarten berechtigt wäre. Meisterhaft könnte man von ihren Darstellungen nennen: die Vitellia im *Titus*, die Prinzessin im *Johann von Paris*, die Königin der Nacht, die Lodoiska, die Agnes Sorel u. die Donna Anna. Das Publicum verstand auch, diese mit ausgezeichnetem Beyfall zu belohnen. Unlängst noch entzückte sie als Bauermädchen Babet in der kleinen Oper, *der neue Gutsherr*, von Boieldieu, welche mehrmals schon mit vielem Vergnügen gesehen worden ist. — Mad. Anschütz, ebenfalls erste Sängerin, besitzt eine schöne, wohlklingende Stimme; ihr Ton ist voll, und wirkt dabey sehr angenehm aufs Ohr; ihre Mittelt*ne sind besonders sehr schön, und die Präcision ihrer Passagen verräth eine gute Schule. Als Sophia im *Sargino*, Myrha im *Opferfest*, u. Elvira im *Don Juan* erhielt sie mit Recht ausgezeichneten Beyfall. — Dem. Weyrauch, jetzt verehlichte Mad. Ringelhardt, hat sich, wie ich früher meldete, schon dem Publicum hier empfohlen. Ohne mich zu wiederholen, kann ich nichts hinzusetzen, als dass Sextus und Sargino unter ihre vorzüglichsten Rollen gehören. — Dem. Kahl, der ich auch schon früher gedachte, ist eine angenehme Erscheinung, ohne gerade in Etwas sich sehr auszuzeichnen. Ihr angenehmes Aeussere und ihre hübsche Stimme würden zu schönen Erwartungen berechtigen, wenn sie sich bemühen wollte, ihrer Bildung überhaupt etwas nachzuhelfen. Als Zerlina ging sie aus sich heraus, und man konnte sehr mit ihr zufrieden seyn. — Dem. Santore, nicht lange erst Mitglied der hiesigen Bühne, kam von einer kleinen Provinzialstadt zu uns, und trat als Emmeline, Pamina, und Bertha (in *Agnes Sorel*) auf. Als Sängerin ist sie unbedeutend; ihr Vortrag verräth eher eine Naturalistin, als eine schulgerechte, oder auch nur gelernte Sängerin. — Mad. Unzelmann erscheint zwar selten in der Oper, und wird sehr gern in Pagenrollen gesehen: als eine vorzügliche Schauspielerin giebt sie indess auch dort einige muntere Rollen sehr brav. Ganz aus ihrer eigentlichen Sphäre heraustretend erschien sie als Claudia im *Apotheker und Doctor*, und ärndtete allgemeinen Beyfall ein. — Mad. Blanchard und Mad. Sachs geben alte Rollen; letztere hilft auch in jungen aus. — Ausser diesem genannten Personale besitzt die hiesige Bühne noch 12 weibliche Choristinnen, unter denen Dem. Butenop und die ältere Dem. Radicke auch in kleinen Rollen aushelfen.

Unter dem männlichen Personale, was sich ebenfalls auszeichnet, nenne ich Hrn. Ehlers zuerst. Sein Werth, als declamatorischer Sänger und vorzüglicher Schauspieler, ist nicht allein von Wien aus, sondern schon früher, zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, die ausgezeichneten Verdienste dieses, in seinem Fache vortrefflichen Künstlers hier im Einzelnen zu wiederholen. Meisterhafte Darstellungen sind sein Johann von Paris, Don Juan, Karl der 7te, (*Agnes Sorel*) Johann im *neuen Gutsherrn etc.* — Hr. Raeder ist, wie ich auch schon früher gemeldet, seit Hrn. Klengels Abgang, wieder der unsrige. Auch er ist der musikal. Welt nicht unvortheilhaft bekannt, und immer werden sein Murney und Don Ottavio noch sehr gern gehört. — Hr. Schmelka giebt komische Rollen, und ist ein sehr brauchbares und braves Mitglied. Er gehört, seitdem Hr. Devrient ohne Ausnahme in komischen Rollen die Meynung des Publicums für sich hatte, unter diejenigen, deren *vis comica* doch auch wieder anspricht. Sein Lorenz im *Hausgesinde*, Papageno, Kakadu. Heizenfeld, Hans Fops im *neuen Gutsherrn*, Paul in der *Schweizerfamilia etc.* belustigen das Publicum

ungemein. — Hr. Fischer gehört unter die brauchbaren und fleissigen Schauspieler, die in der Oper mehrere Fächer übernehmen und eigentlich keine Rolle verderben. Seine Stimme hat Geschmeidigkeit und passt zu vielen Rollen sehr gut. — Hr. Schreinzer, ein gleich braver Sänger und Schauspieler, letzterer besonders im ernsten Fach. Sein Blaubart, Sarastro, Masseru, Graf Dunois (in *Agnes Sorel*,) Richard Boll u. s. m. sind herrliche Darstellungen, sowol von Seiten des Gesangs, als auch des Spiels. Unter seinen komischen Rollen möchte wol der Leporello oben an stehen. Es ist ein seltener Genuss, wenn der Buffo der Oper, wie hier Hr. Schreinzer, zugleich ein guter Sänger ist. Sein schöner, voller Ton in der Tiefe lässt uns hier recht empfinden, was wir bey den vorigen Leporello's verloren haben. — Hr. Stahlknecht, ein junger Mann, von dem sich noch wenig sagen, aber viel erwarten lässt. Er besitzt eine so herrliche, sonore Bassstimme, wie man sie nicht oft finden wird; dabey wirkt sein Ton sehr angenehm aufs Ohr. Er ist aber erst auf dem Wege, sich zu bilden; doch berechtigt sein Fleiss zu guten Hoffnungen. Als Masetto war er eine recht angenehme Erscheinung, und durch seine schöne Tiefe gewannen alle Ensembles. — Hr. Oswald ist sehr brauchbar in wenig bedeutenden Rollen. Es ist Schade, dass seiner Stimme das eigentliche Metall fehlt: sonst könnte er in weit bedeutendern Partien erscheinen, die er brav ausführen würde, da er zugleich ein ziemlich guter Schauspieler ist. — Ausser diesem Hauptpersonale besitzt die hiesige Bühne noch ein männliches Chor von 10 Personen, unter denen sich wieder einige in kleinen Rollen anstellen lassen.

Abgegangen ist an Michaelis Hr. Wagner, wie man sagt, nach Danzig. Das Theater verlor an ihm einen fleissigen Mann, aber das Publicum vermisst ihn nicht; denn trotz seinem Fleiss und seiner Anstrengung wollte es ihm hier nie gelingen, dem Publicum ein herzliches Lächeln abzugewinnen, oder in einer Rolle einen Totaleindruck zu bewirken, da seine ganze Comik nichts Natürliches, wol aber etwas Gesuchtes, Erkünsteltes und Steifes hatte, das sich durch Einsicht und Sorgfalt, welche er stets bewies, nicht wollte wegräumen lassen. — Bey den Vorzügen unsers jetzigen Opernpersonales sehen wir noch manchem herrlichen Genuss entgegen. Ich werde nicht unterlassen, Sie ferner mit den vorzüglichsten Darstellungen bekannt zu machen.

Kurze Anzeigen.

Six Rapsodies pour le Pianoforte, comp. — — par W. J. Tomascheck, Compositeur chez Mr. George le Comte de Buquoy. Oe. 41. Liv. 2. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Mit vielem Vergnügen zeigt Ref. die Fortsetzung dieses wahrhaft geistreichen, trefflichen Werks an. Da der erste Heft desselben gewiss in den Händen aller gründlichen und wahrhaft ausgebildeten Klavierspieler; über jenen Heft, bey seinem Erscheinen, in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden, und der Componist sich selbst, in Stoff und Form, mit vollem Recht und zur Freude der Kenner, hier treu geblieben ist: so bedarf es weiter nichts, als dieser Anzeige an das Publicum, und allenfalls der Bitte an den Verf., auf ähnliche Weise uns auch ferner zu erfreuen, ja wahrhaft zu bereichern — denn eben solche Arbeiten, so wenig sie durch Breite und Gewicht (im mechanischen Sinn) auffallen, fordern wirklich, und zugleich auf sehr angenehme Weise, Einsicht, Geschmack und Praktik. Einige Stellen, besonders in No. 4 und 5, ist es sehr schwer, ganz, wie es seyn soll, auszuführen, obgleich sie stets consequent und wahre Pianoforte-Musik bleiben: es wäre wol zu wünschen, dass Hr. T. in dieser Hinsicht nicht *noch* weiter ginge, wenigstens, damit er sich sein Publicum nicht verengerte; denn Spieler, wie er sie verlangt, begnügen sich nicht mit einem mangelhaften Vortrag, und doch bleibt verhältnissmässig nur wenigen genug Zeit und Musse, um so etwas vielfaltig einzuüben.

Kleine Balladen, Romanzen und Lieder mit Begleitung d. Pianoforte, in Musik gesetzt von A. Bluher. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Preis 12 Gr.)

Dieselbe verständige Ansicht und Behandlung gut gewählter Texte, dieselbe Einfachheit und Bedeutsamkeit der Melodien, dieselbe interessante, zuweilen etwas künstelnde Begleitung, wodurch sich die bessern der frühern Liedercompositionen des Hrn. Bl. Beyfall erworben haben, zeichnen auch diese aus, und werden auch ihnen dies günstige Schicksal bereiten. Verschiedene der hier

gebotenen Stücke verdienen dies, nach des Ref. Einsicht und Gefühl, noch mehr. Darunter zählet Ref. die Stücke, S. 6, und S. 10: es ist aber kein einziges ohne Interesse. Um denen, die Hrn. B.s Weise noch nicht kennen, dieselbe kenntlich zu machen, möge das letzte der hier ausgehobenen Stücke, da es zugleich eines der kürzesten ist, hier Platz finden. Gehörig vorgetragen, wird es gewiss überall Wohlgefallen erregen. Das einzige Stück, S. [illegible]lgg., will sich nicht recht zu einem wahren Ge[illegible]n, ästhetisch und technisch, gestalten: dies liegt aber mehr an dem Dichter, dem der Componist, so schwierig das war, treulich gefolgt ist. —

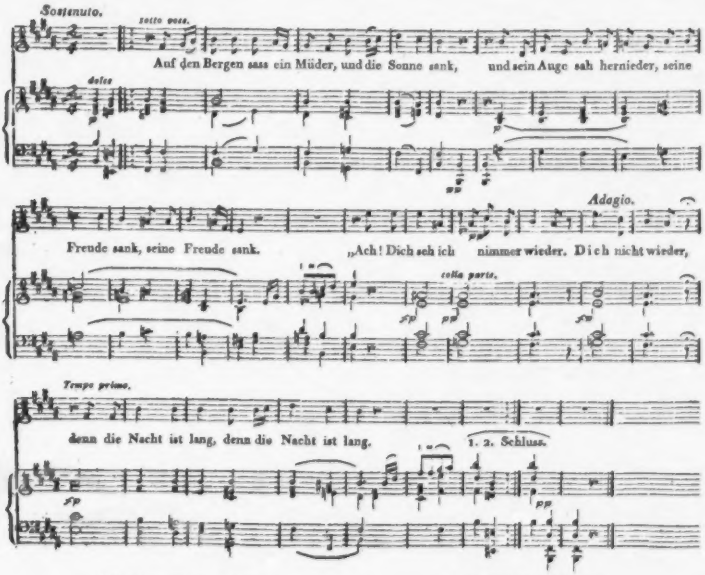

Und so sass er; arm an Gute
Blieb ihm nur Gesang;
Und so klagt' er, und es ruhte
Sterbend sein Gesang,
Bis der Nacht mit stillem Muthe,
Stillem Muthe,
Sich ein Licht entrang;

Bis Ihr Aug' im Abendsterne
Auf sein Auge sank,
Lächelnd mild: „Ich leucht' auch ferne
Dir die Nacht entlang."
Und er nahm die Laute gerne,
Klagte gerne,
Und die Nacht erklang.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. **№. 3.** 1815.

Recensionen.

Principles of tuning instruments with fixed tones. By Charles Earl Stanhope. Stereotype Edition. London, by A. Wilson. 1806. 24 Seiten in gross 8.

Der Verfasser, Graf Charles Stanhope, hat 16 bis 18 der vorzüglichsten Tonkünstler in England um die beste Stimmungsmethode befragt. Die eine Hälfte davon hat sich (mit allem Rechte) für die gleichschwebende Temperatur erklärt, die andere aber für ungleichschwebende Temperaturen (so wie auch noch in Deutschland so Manche, entweder aus einem und dem andern schwer auszurottenden Vorurtheile, oder auch, weil sie die ziemlich einfache Theorie der Tonverhältnisse nicht gehörig kennen). Nach Vorausschickung einiger Bemerkungen über die gleichschwebende Temperatur, und über die ungleichschwebenden, erklärt sich der Verf. für die letztern, weil er glaubt, dass dadurch eine jede Tonart einen eigenen Charakter erhalten müsse, und theilt seine Art der ungleichschwebenden Temperatur mit. Sie besteht im Wesentlichen darin, dass wenn c als Grundton, und c als die Octave gestimmt ist, g als Quinte und e als Terz ganz rein gestimmt werden. Eben so auch die Quinten e:h, f:c und b:f ganz rein. Sodann wird zwischen e und das obere c das gis oder as so eingeschaltet, dass e:gis, und gis oder as:c zwey gleichartig über sich schwebende (nach dem Ausdrucke des Verf. *biäquale*) Terzen werden. Von diesem As an gerechnet, werden die Töne cis oder des, und dis oder es als reine Quinten oder Quarten gestimmt, und hierauf das fis als reine Quarte oder Unterquinte von cis. Hierauf werden zwischen die, gegen den Grundton c ganz reinen Töne, g u. e, die Töne d und a, als gleichartig unreine (oder *triäquale*) Quinten g:d, d:a und a:e eingeschaltet. Um die Resultate dieser Stimmungsmethode bequemer übersehen zu können, werde ich hier, wie es von Marpurg und andern, und auch von mir in meiner *Akustik* geschehen ist, das untere c als die Einheit ansehen, und die Schwingungszahlen der innerhalb der Octave c:c oder 1:2 enthaltenen Töne in Decimalen angeben:

c, als Grundton - = 1.

cis oder *des*, als reine Unterquinte oder $\frac{2}{3}$ von gis = 1,0546925....

d als triäquale Quinte, oder als die erste von den beyden geometrischen Mittelproportionalen zwischen einem tiefern G, welches = 0,75 und einen höhern e welches = 2, so ist, = 1,12041.....

dis oder *es*, als reine Unterquarte oder $\frac{3}{4}$ von gis = 1,18777162...

e, als eine grosse Terz, oder $\frac{4}{5}$ von c, - = 1,25.

f, als reine Quarte, oder $\frac{3}{4}$ von c - = 1,3333.....

fis, als reine Quarte, oder $\frac{3}{4}$ von cis - = 1,4044567.....

g, als reine Quinte, oder $\frac{2}{3}$ von c - = 1,50.

gis oder *as*, als biäquale Terz, d. i. als geometrische Mittelproportionale zwischen e, welches = 1,25, und dem obern c, welches = 2 ist, oder als der vierte Theil der Quadratwurzel von 40 = 1,5811388....

a, als triquale Quinte, oder als die zweyte der beyden geometrischen Mittelproportionalen zwischen einem tiefern G, welches = 0,75, und einem höhern e, welches = 2,50 ist = = 1,67362.....

b, als reine Quarte $\frac{4}{3}$ von f,
oder $\frac{4}{3}$ von e - $= 1{,}77777\ldots\ldots$
h, als reine Quinte $\frac{3}{2}$ von e,
oder $\frac{3}{2}$ von c - $= 1{,}875.$
c, als Octave von c - $= 2.$

Manche von diesen Verhältnissen, besonders die trisqualen Quinten, und die bisqualen Terzen, weichen von der ursprünglichen Reinigkeit der Verhältnisse zu sehr ab, als dass man diese Stimmungsmethode zur Nachahmung empfehlen könnte. Indessen ist sie immer noch besser, als die Kirnbergerische, in welcher 9 Quinten ganz rein sind; eine Quinte fis:cis richtig um $\frac{1}{9}$ des pythagorischen Comma unter sich schwebt, und die übrigen $4\frac{1}{9}$ dieses Comma, welche dem Verhältnisse 81:80 gleich sind, von den zwey Quinten d:a und a:e (also noch dazu von Quinten, die man so häufig braucht.) zu gleichen Theilen getragen werden; welche Temperatur also schlechterdings untauglich, und eigentlich nicht viel besser, als gar keine Temperatur ist. In der gegenwärtigen Stanhopischen Temperatur sind 7 Quinten c:g, cis:gis, e:h, f:c, fis:cis, gis:dis, und b:f ganz rein; es fällt also die nothwendig zu vertheilende Unreinigkeit des pythagorischen Comma, (d. i. der Ueberschuss des Quintencirkels über die Octave, welcher $= 531441:524288$, od. in Decimalen $= 1{,}01364\ldots:1$ ist) auf die 5 übrigen Quinten; und die Vertheilung ist sehr ungleich, indem von den beynahe reinen Quinten es:b und h:fis jede nicht ganz um ein halbes Zwölftheil des pythagorischen Comma unter sich schwebt, und dagegen auf jede der zwischen g und e eingeschalteten trisqualen Quinten g:d, d:a und a:e beynahe 4 Zwölftheile fallen, welche Unreinigkeit zu beträchtlich ist, als dass sie nicht sollte können dem Gehöre beschwerlich fallen. Marpurg hat wol Recht, wenn er behauptet, dass eine Quintenschwebung, die mehr als dritthalb Zwölftheile des pythagorischen Comma beträgt, nicht zu dulden ist. Bey Instrumenten mit fortdaurenden Tönen, wie z. B. bey einem sanften Orgelregister, und noch mehr bey einer Harmonika oder einem Clavicylinder, beleidigen solche Schwebungen das Gehör noch weit mehr, als bey einem Pianoforte, wo die Töne nicht lange fortdauern.

Am Ende des Aufsatzes giebt der Verf. Nachrichten von seinem äusserst genauen und mit Mikrometerschrauben und Nonius versehenen Monochorde, und von den Glasstreifen, die er zur Stimmung der Instrumente anwendet, und den Stimmgabeln vorzieht, von denen, nach seiner Behauptung, wenige einen reinen Ton geben.

Der stereotype Druck mit einer eisernen Druckpresse, beyde von der Erfindung des Grafen Stanhope, macht seinem Urheber Ehre.

Möchte man doch endlich ganz aufhören, neue ungleichschwebende Temperaturen, deren möglich viele möglich sind, vorzutragen, und es dabey bewenden lassen, *jede* Quinte nur so wenig unterwärts, und *jede* grosse Terz nur so wenig aufwärts schwebend zu stimmen, dass das Gehör nur allenfalls bey der grössten, absichtlichen Anstrengung eine kleine Schwebung bemerken kann, und dass, wenn gleich der Unterschied von der vollkommenen Reinigkeit nicht allemal genau ein Zwölftheil von dem Ueberschusse des Quintencirkels oder ein Drittheil von dem Defecte des Terzencirkels beträgt, doch das Gehör durch kein Verhältnis beleidigt wird, und dass alle Verhältnisse, ohne ganz rein zu seyn, dieselbe Wirkung thun, als ob sie ganz rein wären! Der von Einigen gemachte Einwurf, dass alsdann der eigne Charakter, den jede Tonart haben müsse, ganz wegfalle, ist von gar keiner Bedeutung, da doch auf keinen Fall irgend eine Tonart ein Privilegium haben darf, gar zu unrein zu seyn; da auch die verschiedene Tonhöhe, in welcher sich manche Passage, oder manches Stück mehr oder weniger gut ausnimmt, und die verschiedene Behandlungsart, welche manches Instrument zu Ausübung dieser und jener Tonart erfordert, hinreichend sind, um den Tonarten eine Verschiedenheit des Charakters zu geben. Möchten doch noch alle diejenigen, die aus Mangel an gehöriger Kenntnis der Tonverhältnisse noch das Vorurtheil haben, dass die Temperatur blos auf einer Unvollkommenheit der mit festen Tönen versehenen Instrumente beruhe, sich endlich davon überzeugen, dass der Grund davon vielmehr in der Natur der Tonverhältnisse selbst liegt, indem bey Fortschreitungen in reinen Intervallen die Töne ihre Beziehung auf den Grundton verlieren, und bey richtiger Beziehung eines jeden Tones auf den Grundton die Töne unter sich nicht die gehörigen Verhältnisse behalten. Marpurg hat gesagt, und ich habe es auch in meiner *Akustik* bemerkt, dass kein Sänger, und kein Violinspieler, er sey so geschickt, als er wolle, eine so einfache Folge von Tonen, wie z. B. g, c, f, d, g, c, ganz rein

auszuführen im Stande ist, geschweige denn verwickeltere Folgen von Tönen, oder mehrstimmige Sätze. Er wird also vermöge seines richtigen Gefühls, immer temperiren, ohne es zu wissen, und die Wirkung wird um desto besser seyn, je mehr die Verhältnisse der Töne einander gegenseitig so nachgeben, *) dass man nirgends eine Abweichung von der vollkommenen Reinigkeit bemerken kann, d. i. je mehr sich die Temperatur der gleichschwebenden nähert. *Chladni.*

---

1. *Missa No. I. für vier Singstimmen mit Orgelbegleitung, von F. Danzi.* Offenbach, bey André. (Preis 4 Fl.)
2. *Missa No. II. für vier Singstimmen mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche, Flöte, zwey Hoboen, zwey Hörner, (Hörner.) zwey Trompeten, Pauken, Bass und Orgel, von Ebendems.* Offenbach, b. André. (Preis 7 Fl. 30 Xr.)

Durch zahlreiche Compositionen von Instrumental-, vorzüglich aber von Vocal-Musik ist Hr. Danzi, der liebliche Tonmeister, der artistisch und literarisch gebildete Künstler, der musikalischen Welt schon so vortheilhaft bekannt, dass gewiss jeder Musikfreund bey der Anzeige zweyer Missen sogleich mehr, als etwas Mittelmässiges erwartet; und mit dem grössten Vergnügen können wir den Leser versichern, dass dieselben ihm auch wirklich manchen Kunstgenuss darbieten.

Sollen wir die beyden Missen im Allgemeinen charakterisiren? Lieblich fliessender und kunstgerechter Gesang aller Stimmen, angenehme, zuweilen überraschende Modulationen, Reichthum an contrapunktischen Wendungen, und — nicht sowol hoher Schwung der Empfindung und tiefergreifender Ausdruck, als anspruchlose Andacht und ruhige Erbauung, bilden den vorherrschenden, den Hauptcharakter dieser Kunstwerke.

No. I., aus *B* dur, ist blos für Singstimmen geschrieben, ohne weitere Begleitung, als die, eines, die Sänger unterstützenden, bezifferten Orgelbasses. In dieser Gattung, wo der Tonsetzer, entblösset von Flitterstaat prunkender Instrumentaleffecte, gleichsam sich und seiner Kunst selbst überlassen ist, bewährt sich bekanntlich immer am besten die sichre Hand des kunsterfahrnen Meisters.

Fromm betend eröffnet das *Kyrie* die religiöse Handlung: ein sanftes Andante, welches wir jedoch nicht sowol im eigentlichen Tempo andante möchten genommen wissen, sondern etwas langsamer, nämlich die Takttheile wenigstens gleich der Schwingung eines Pendels von etwa 36 rhein. Zollen. (Sieh. mus. Zeit. v. 1813, No. 27., und 1814, No. 27.) — Im *Gloria* zeichnet sich der Mittelsatz: *Qui tollis* — vortheilhaft aus: ein Larghetto von vier Solostimmen, die sich eine einfache, melodische Figur wechselsweise abnehmen, von kurzen Zwischensätzen der Chorstimmen unterbrochen, welche nicht ohne Wirkung bleiben können. — Das *Credo*, schon dem Inhalte des Textes nach ein minder günstiger aesthetischer Stoff, trägt den, dem Ganzen am meisten gemässen Charakter heiterer Gemüthsruhe und frommer Zuversicht. — Weniger befriedigte uns, nach dem imponirenden und würdigen Eingang des *Sanctus*, die, gegen den gewaltigen Text zu sehr abfallende Behandlung der Stelle: *Pleni sunt coeli et terra gloria tua!*

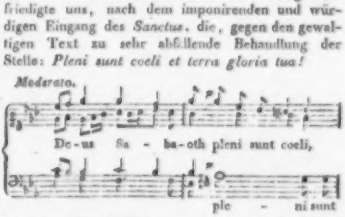

*) Anm. Da Pythagoras und einige Andere die Harmonie der Töne mit den Bewegungen der Weltkörper verglichen, und von einer Harmonie der Sphären geredet haben, (welches eigentlich wol nichts anders sagen will, als dass in beyden alles nach bestimmten Verhältnissen geordnet ist); so lässt sich dieses recht füglich auch auf die Temperatur anwenden. So wie die Tonverhältnisse einander gegenseitig etwas von ihrer ursprünglichen Reinigkeit aufopfern müssen, so geschieht dieses auch bey den Bewegungen der Weltkörper, wie denn von denen, welche zu unserm Sonnensystem gehören, ein jeder durch die Anziehung eines jeden andern ein wenig aus seiner Bahn gezogen wird, wobey aber die gegenseitigen Störungen sich endlich so aufheben, dass es im Ganzen eben dasselbe ist, als ob jeder in einer ganz regelmässigen Ellipse sich bewegte. Es ist also bey dem Einen sowol, wie bey dem Andern, die durch das gegenseitige Nachgeben bewirkte kleine Abweichung von den ursprünglichen, einfachern Verhältnissen nicht als eine Unvollkommenheit anzusehen, sondern als etwas, das aus einmal der Natur der Sache nach nicht anders seyn kann, und das, eben wegen der so gleichförmigen Vertheilung, die Ordnung des Ganzen nicht stört. Chladni.

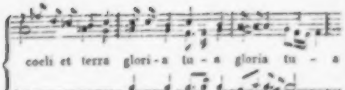

Doch, lässt uns der Verf. auch hier etwas zu wünschen übrig, so entschädigt er uns gar bald durch das darauf folgende *Agnus Dei:* ein liebliches Thema, bloss von Sopran, Alt und Tenor solo vorgetragen, mit Chorsätzen untermischt, und die Missa im Styl ruhiger Andacht anmuthig abschliessend.

Die Missa No. II., aus D dur, wenn gleich durch zweckmässige Instrumentation gehoben, möchte gegen ihre Vorgängerin doch in mehrerer Hinsicht im Schatten stehen: denn, wenn gleich im Ganzen andächtig und anständig gehalten, bietet sie doch einzelne Stellen dar, die, nach unserm Gefühl, allzuweltlichen Charakter tragen; z. B. im *Gloria*, Seite 10 folg.

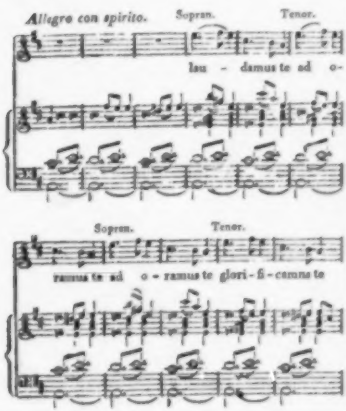

auf welche Weise spätethin, Seite 21, auch die hohen Worte: *Tu solus sanctus, Tu solus dominus, Tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei Patris*, abgesungen werden. Mitunter zeigen sich auch etwas veraltete Figuren; z. B.

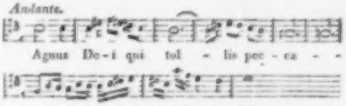

Hr. Danzi verzeihe dem Freunde, was diesem seine Referentenpflicht zu sagen gebot. Uebrigens erinnert sich Rec. vor mehrern Jahren eine Messe aus D moll, und eine andre aus B dur, von Hrn. Danzi gehört zu haben, welche ihm damals gar sehr gefielen, vorzüglich die aus D moll. Möchte es dem Meister gefallen, doch bald jene beyden öffentlich bekannt zu machen! So viel sich Rec. erinnert, überwiegen jene Beyden die zwey hier vorliegenden bey weitem.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

Wien. Anfang Januars. Uebersicht des Monats December.

Theater am Kärntnerthore. Am 10ten wurde zum ersten Mal, zum Vortheile des Hrn. Jos. Weigl, ersten Kapellmeisters der k. k. Hoftheater, *die Jugend Peters, des Grossen*, ein Singspiel in drey Aufz., nach Bouilly frey bearbeitet von Treitschke, mit Musik von Hrn. Jos. Weigl, aufgeführt, und mit wenig Beyfall aufgenommen. Dies ist nun die dritte deutsche Oper, die Hr. W. seiner gelungenen *Schweizerfamilie* folgen liess: doch scheint es, als sey der belebende Geist, der seine früheren Werke beseelte, von ihm gewichen. Tief einzugreifen in das Wesen der Kunst war bekanntlich nie Sache dieses Componisten: dafür aber wusste er liebliche Melodien zu erfinden, sie charakteristisch zu bilden, und mit theatralischem Effecte darzustellen, auch besonders sein Sängerpersonale mit Erfolg zu benutzen. In der *Franziska*

von Foix und dem *Bergsturz* war noch das Streben nach Originalität unverkennbar zu bemerken: in dieser letzten Oper aber war auch dies nicht zu sehen, man musste es denn in dem Finale des zweyten Actes — welches eigentlich die einzigen anziehenden Stellen hatte — entdecken wollen. Uebrigens fand sich eine immer wiederkehrende Wiederholung seiner eigenen und anderer Ideen. Iwan (Hr. Frühwald) ist ein zweyter Jacob Fryburg: (lässt ihn doch der Componist sogar auch, wie diesen, hinter der Scene sein Stückchen auf der Schalmey blasen, ehe er auftritt!) Cathinka (Mad. Milder) singt Musikstellen, die uns an die Emmeline erinnern; Peter der Grosse, (Hr. Forti,) vom Dichter klein gezeichnet, ist vom Componisten noch kärglicher ausgestattet, und war nicht vermögend, auch nur das geringste Interesse zu erwecken. Eben so unbedeutend waren die Personagen des Lefort, Ministers und Vertrauten Peters, (Hr. Saal) und Menzikofs, Gouverneurs von Moskau (Hr. Laroche). Die einzigen Funken eines dichterischen Genius blinkten, wiewol spärlich, aus der Rolle des ehrlichen Schiffzimmermeisters Gregori, (Hr. Weinmüller,) der denn auch that, was in seinen Kräften stand. Man kann sagen, Dichter und Tonsetzer gingen Hand in Hand, ein ganz gewöhnliches Singspiel an's Tageslicht zu fördern. Hr. Weigl wurde am Ende dennoch, ohne Zweifel seiner früheren Verdienste wegen, hervorgerufen, und hatte bey einem überfüllten Hause eine gute Einnahme. Die Decorationen — besonders die Schiffwerfte im ersten Acte — waren ausgezeichnet schön. Wiederholt wurde das Stück nur erst einige Male. —

Leopoldstadt. Am 3ten wurde in diesem Theater, *die verkehrte Welt*, ein locales Lustspiel in drey Aufz. von Wiedemann, mit Musik von Ignatz Schuster, zum Vortheil des Letzteren gegeben, und verschwand, nach einigen Wiederholungen, eben so geschwind von der Bühne, als es entstanden seyn mag. —

Concerte. Viel Vergnügen gewährte uns Franziska Bolsmann, ein Mädchen von 9 Jahren, durch ihr, für ihre Jahre, unglaublich fertiges Guitarrespiel, am 4ten im Saale zum römischen Kaiser. Sie spielte Variationen von Diabelli, und ein Rondo-Polonaise von Mauro Giuliani auf diesem Instrumente, mit Quartettbegleitung, zur allgemeinen Zufriedenheit der Zuhörer. Unbedeutend war ein Orchestrion, welches in diesem Saale aufgestellt war, und zur Abwechslung die Ouverturen aus *Johann von Paris* und der *Schweizerfamilie* ableyerte. Die Intraden-Aufzüge und Cavallerie-Feldstücke auf Trompeten und Pauken, womit uns dieses Orchestrion gleich Anfangs bewillkommnete, waren das Schlechteste des vielen Schlechten, das Ref. seit Jahren hörte. Da die kleine Guitarrespielerin schon früher im kl. Redoutensaale sich mit Beyfall hören liess, so war heute der Saal ziemlich voll. — Auch Hr. Louis Spohr (der uns mit seiner Gattin bald verlässt,) gab am 11ten, und Hr. Mauro Giuliani am 26sten Concert im kl. Red. Saale. Beyde Künstler bewährten ihren Ruf als vollendete Meister ihrer Instrumente, ersterer auf der Violine, letzterer auf der Guitarre. Hr. Spohr, als Componist ebenfalls rühmlichst geschätzt, gab uns in seinem Concerte die Ouverture aus der, von ihm hier in Musik gesetzten Oper, *Faust*, zu hören, und steigerte in uns den Wunsch, diese Oper — die bereits seit einem Jahre beendigt ist — recht bald aufgeführt zu sehen. — Am 22sten wurde im Theater nächst der Burg Haydns *Schöpfung*, wie gewöhnlich, durch 200 Tonkünstler, ausgeführt. Hr. Wild sang den Uriel mit grossem Beyfall. —

Notizen. Am 18ten starb hier, der als Künstler und als Mensch geachtete Componist und Musiklehrer, Carl Steinacker, 30 Jahre alt, an der Abzehrung. Sein schönes Talent, sein Eifer in seiner Kunst, und seine, unter den hiesigen Tonkünstlern keineswegs gewöhnliche, allgemeine Bildung, berechtigten zu bedeutenden Erwartungen. Er war früher in der berühmten Buchhandlung des Hrn. Göschen in Leipzig angestellt, und verliess seinen vortheilhaften Posten, einzig aus Nachgeben gegen einen oft bekämpften, aber unwiderstehlichen Drang, sein Leben der Tonkunst zu weihen — welchem Drange er hier vorzüglich zu genügen gehofft hatte. In den beyden letzten Kriegen mit ausziehend und kämpfend, hatte er, der Strapazen nicht gewohnt, den Saamen zu der Krankheit zurückgebracht, die ihn in seiner Blüthe dahinriss. — Die grosse Oper, *das befreyete Jerusalem*, mit Musik von Persuis, wird noch immer nicht aufgeführt. Auch vernehmen wir, dass Hr. Fuss eine Oper in drey Aufz., betitelt *Romulus und Remus*, Hr. Hummel zwey Operetten, Hr. Liverati eine grosse Oper, und Hr. Kreutzer, *die Alpenhütte*, aus Kotzebue's Opern-Almanach vom Jahr 1815, für das Theater an der Wien in Musik gesetzt habe. Warum

versucht die Direction nicht, ihr ewig wiedergekauetes Repertoire mit neuen Singstücken zu bereichern? Das theaterliebende Publicum verdiente doch wahrhaftig wenigstens diese Aufmerksamkeit! — — Wien verliert durch die neuen, eben nicht zweckmassigsten Veranderungen, die, seitdem das Theater an der Wien mit den beyden Hoftheatern unter einer Direction vereinigt ist, vorgenommen worden sind, mehrere brave Tonkünstler. So sind schon von hier abgegangen: Hr. Anton Romberg, Fagotist, Hr. Kraft d. jüng., Violoncellist, Hr. Prof. Bayer, Flötist, nach Stuttgardt, und Hr. Liverati, Componist und Gesanglehrer, nach Italien. Hr. Hummel wird mit Hrn. Mayseder, wie verlautet, künftiges Frühjahr eine Kunstreise nach England machen.

Da neuerfundene Instrumente von Bedeutung in diesen Blättern ebenfalls eine Anzeige verdienen, so theile ich Ihnen einen Aufsatz über Hrn. L. Malzel's *Orpheus-Harmonie*, der hier öffentlich zur Kenntnis gebracht worden, mit. Ich habe das Instrument selbst gesehen und gehört, und pflichte, wenigstens im Wesentlichen, dem Inhalte dieses Aufsatzes bey. Der hier befindliche Tonkünstler und Tonsetzer, Leonhard Malzel, heisst es da, (ein Bruder des unter uns rühmlich bekannten Mechanikers, Johann Malzel,) hat durch vieles Nachdenken, und durch eine, sechs Jahre lang angestrengte Arbeit, ein ganz neues musikal. Instrument von ausserordentlicher Wirkung und Vollkommenheit erfunden. Wegen dessen wundervoller Einwirkung auf das Gemüth hat er es, nach dem Vorschlage einiger Musikkenner, vorläufig Orpheus-Harmonie genannt. Die äussere Form des Instruments ist ein horizontaler Kasten von 5 Schuh im Gevierten, und 3 Schuh in der Höhe. Es ist daran eine Tastatur von 5 Octaven im Umfange angebracht. Der Ton wird durch die leiseste Berührung der Taste, ohne alles Geräusch, wie durch einen Hauch hervorgerufen; er bleibt so lange hörbar, bis der Finger die Taste verlässt, und ist, nach Willkür der spielenden Person, des Anschwellens und Verhallens fähig. „In das Leben und zur That ruft das Crescendo mit sanft hinreissender Stärke, (!) und wie die Geisterstimme des Echos wiegt das verschmelzende Decrescendo in wonnige Ruhe, (!) Die Vorzüge einer schönen menschlichen Stimme: körperloses Entstehen, willkürliche Ausdauer, Anschwellen und Verhallen des Tones, von einer wohllautenden Mittelstärke bis zum schwächsten Tonstrahl herab, sind auch der Orpheus-Harmonie eigen. Aus ihrem Anklange scheint die innigste Verschmelzung mit der menschlichen Stimme widerzuhallen: doch alles scharf Ergreifende der Harmonica ist hier abgerundet. Zum Vortrage melodischer Musikstücke ist daher die Orpheus-Harmonie ganz vorzüglich geeignet: doch können auch Compositionen in schnellerem Zeitmasse ausgeführt werden, weil der Ton bey der Berührung der Taste augenblicklich entsteht. Der sinnreiche Erfinder dieses schönen Instruments hat dasselbe den ersten Musikkennern und ausübenden Tonkünstlern dieser Hauptstadt zur Beurtheilung vorgelegt. Die Herren Salieri, Jos. Weigl, Gyrowetz, Preindel, Hummel und Förster haben ihm darüber das schriftliche Zeugnis ausgestellt, dass sie dieses Instrument, sowol in Hinsicht seines sehr schönen, neuen und überraschenden Tones, als dessen leichter, geräuschloser Entstehungsart, für eine ganz neue Erfindung ansehen." Hr. Malzel wird es nun öffentlich aufstellen.

Berlin, Anf. Januars. Den 19ten Dec. gab der 13jährige Carl Bohmer aus Dresden Concert im Saale des Schauspielhauses. Er hatte schon am 9ten im Zwischenacte des Theaters ein Rondo für die Violine von A. Romberg mit Beyfall gespielt. Aber leider war der Saal in seinem Conc. leer, sey es nun, dass die Zeit, kurz vor Weihnachten, diesem *theuren* Festtag, zu ungünstig war, oder dass man nun einmal Vorurtheil gegen dergleichen kindliche Productionen hat. Dieses Vorurtheil war aber wenigstens diesmal ungegründet; der junge Bohmer spielte mit vieler Kraft und Fertigkeit ein Violinconc. von Kreutzer und ein Potpourri von demselben Meister über die bekannte Arie: Mich fliehen alle Freuden etc. Auch blies er mit vieler Gewandtheit auf dem Flageolet Variationen über die Melodie: Ueber die Beschwerden etc. Auch der junge Horczizky blies recht brav ein Adagio und Rondo für die Flöte von Devienne.

Den 25sten ward zum ersten- und letztenmal gegeben: *Herr van der Schalmey*, oder: ein Karnevals-Abend; komisches Singspiel in 3 Acten, nach dem Französischen, mit Musik von Gaveaux. Wegen vieler Plattheiten wurde dies Stück, das die Komiker Unzelmann und Wurm, vergebens zu halten strebten, völlig dem Untergange geweiht.

Unter den hier neu erschienenen Compositionen

zeichnen sich aus: drey Klaviercompositionen von F. Lauska, zwey Sonaten (aus G dur und Es dur, Op. 34 und 35, bey Schlesinger;) und Variationen auf das französische Nationallied: Vive Henri IV.; u. Th. Körners Gedicht: Männer und Buben, componirt von A. Maizier (bey Unger).

Stockholm, Decbr. Anfang Novembers wurde zum erstenmal, mit Musik von Hrn. Prof. du Puy, eine neue Bearbeitung der franz. Oper, *une Folie*, von Bouilly, gegeben. Wesentliche Veränderungen waren nicht angebracht: das Stück war nur localisirt und für den Maler eine Arie im 1sten Act eingeschaltet. Es hat für einen Componisten allezeit etwas Bedenkliches, zu einem bekannten Stück mit beliebter Musik eine neue Composition zu liefern: die Zuhörer können das Vergleichen nicht lassen, und am wenigsten die hiesigen; solches Vergleichen wird aber fast immer zur Ungerechtigkeit gegen den Einen oder den Andern verleiten. Wir wollen uns dieses Missbrauchs enthalten, die Musik des Hrn. du P. nehmen, wie sie ist, und so von ihr behaupten: sie ist sehr angenehm, heiter und gefällig, ohne Künsteleyen und Harten — kurz, wie die Musik zu solch einem Süjet seyn soll. Am vorzüglichsten haben uns folgende Stücke gefallen: Die Romanze mit Harfenbegleitung; die Arie des Liebhabers, welche so angenehm wirken zu lassen jedoch die treffliche Ausführung derselben nicht wenig beygetragen haben mag; die Arie des Bedienten im 1sten Act; das Finale desselben; und das Duett zwischen dem Liebhaber und dem Bedienten im 2ten Act. Sehr glücklich gewählt und eigenthümlich instrumentirt ist ferner das Bauernlied des Bedienten im 2ten Act. Ein eingeschaltetes Trinklied, das der Liebhaber während seiner Verkleidung (Act 2. Sc. 15.) singt, scheint zu lang. Hr. du P. soll die Oper während seines Aufenthalts in Copenhagen geschrieben haben. Alle Mitglieder der Gesellschaft thun ihr Bestes, sie hier nach Wunsch vorzustellen und in der Gunst des Publicums zu erhalten. Hr. du Puy selbst giebt den Liebhaber, und zwar, im Gesang und Spiel, vortrefflich. Die Wilhelmine wird von Mad. Casagli ebenfalls im Gesang und Spiel trefflich ausgeführt: sie hat aber auch ungemein gefällige Stücke zu singen. Hr. Bruman, als Maler, und Hr. Sevelin, als Farbenreiber, sind ziemlich gut: weit besser aber sind Hr. Berg, als Bauernbursch, und vornämlich unser berühmter Komiker, Hr. Hjortsberg, als Johann; letzter spielt so ausgezeichnet brav, dass man darüber seinen Mangel an guter Stimme vergisst. Das Orchester spielte sehr brav, ungeachtet die Aufführung desselben, durch Hrn. Concertm. Müller, nicht eben so genannt werden kann. Obgleich anspruchvoll, war Hr. Müller doch öfters unsicher, und fehlte sogar zuweilen.

Mozarts herrliche *Zauberflöte* ist im Novbr. ebenfalls wieder gegeben worden, und zwar noch besser, als vormals. Nur Hr. Deland, als Papageno, blieb zurück. Mad. Sevelin (Königin der Nacht) sang besser, wie sonst; auch die drey Genien hatten sich in etwas gebessert. Hr. Lindström, als Tamino, und Hr. Preumayer, als Sarastro, verdienen Lob: letzter sang nun auch ohne unpassende Schnörkeleyen. Von Mad. Lindström, als Pamina, ist jetzt dasselbe zu rühmen. Die drey Damen waren gut.

Den 26sten Nov. wurde Concert von Hrn. Schmalz gegeben. Nach einer Ouvert. hörten wir ihn mit Vergnügen ein Violoncellconc. von B. Romberg vortragen. Dem. Waselia und Mad. Sevelin sangen Arien, ziemlich gut. Eine Phantasie für die Hoboe, nach der Ankündigung von C. Zeuner, wurde von Hrn. Czerwenki mit Fertigkeit, aber unangenehmen Ton vorgetragen. Hr. Cour. Preumayr blies Adag. und Rondo für Fagott recht gut. Zuletzt wurde Beethovens Septett, und brav, gegeben.

Notizen

aus ausländischen, öffentlichen Blättern.

Die berühmte Sangerin, Catalani, vordem in Italien, dann in England, seit kurzer Zeit in Paris, bekam hier von der Operndirection den Antrag, im Laufe dieses Winters 50mal aufzutreten, und dafür 40,000 Franken und ein Benefice sich gefallen zu lassen. Davon war aber Signora weit entfernt; und da sie in öffentlichen Blättern über ihre Weigerung getadelt wurde, erklärte sie auch in öffentlichen Blättern, sie habe in England seit acht Jahren *jährlich* über 250,000 Franken durch ihr Talent erworben: der Abstand von dieser zu der hier gebotenen Summe sey mithin zu gross, als dass selbst die Hoffnung, pariser Kunstfreunden

nicht zu missfallen, ihn ausfüllen könne etc. Sie wird nun die Direction der italien. Oper auf eigene Rechnung führen. —

Die Königin von Spanien, Gemalin Karls IV. in Rom, wurde gegen Ende des letztverflossenen Jahres von einer Krankheit hergestellt, und, auf Veranstaltung ihres Gemals, diese Genesung mit einem Familienfeste gefeyert, dem viele römische Grosse beywohnten. Musik war eine der vorzüglichsten Unterhaltungen bey diesem Feste, und König Karl spielte selbst ein Violoncellconcert von Boccherini, „fast zu gut für einen Mann, der ein grosses Volk zu regieren geboren war" — setzt der Italiener hinzu.

Von Paris aus verlautet — wir wissen nicht, ob mit oder ohne Grund — Spontini, der Componist der *Vestalin* und des *Cortez*, „der schon längst mit seinem Talent und Geschmack nach Deutschland gestrebt habe," werde die Stelle eines königl. preussischen Kapellmeisters in Berlin erhalten.

Kurze Anzeige.

Concerto pour la Flûte, av. accomp. de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse, par J. W. Wilms, membre de l'institut d'Amsterdam. Oeuvr. 24. à Leipzig, chez Peters. (Preis 1 Thlr. 16 Gr.)

Das Concert bestehet aus einem *Allegro, ma non troppo*, C-takt, D dur, einem *Adagio*, Zweyvierteltakt, H moll, und einer *Polonoise*, D dur. Es ist so, wie es sich für dies Instrument eigentlich gehört, nicht gross und pathetisch, sondern ziemlich brillant, heiter und sehr angenehm geschrieben. Die Principalstimme kann sich auf mannigfaltige Weise zeigen, und stets hervorstechend und vortheilhaft, ohne dass der Spieler grosse Schwierigkeiten zu besiegen hatte, oder zu sehr ermudet wurde. Die Orchesterpartie ist leicht; der Styl durchgängig galant, ohne auf eigentliche Ausführung Anspruche zu machen: doch finden sich hin und wieder artige harmonische Wendungen. Mit Instrumenten ist das Concert, wie man siehet, nicht überladen: die angewendeten sind aber mit Einsicht benutzt. Zu lang ist das Concert auch nicht; (die meisten neuen Flötenconcerte sind es, bey der wenigen Mannigfaltigkeit des Tons und Ausdrucks, deren dies Instrument fähig ist;) das erste Allegro hat etwa die Länge der müllerischen, Adagio aber und Polonaise sind kürzer. Und da nun auch noch dafür gesorgt ist, dass die gefällige Polonaise einen Schluss für den Solospieler hat, der für ein einladendes *Plaudite* gelten kann: so werden Virtuosen, die nicht eben Hexenmeister, und Dilettanten, die geübt genug sind, gern und vortheilhaft mit diesem Concerte auftreten.

Anekdote.

Zwey junge Herren überboten einander im Preise des berühmten Bernh. Romberg. Und so vortrefflich spielt er alles — fuhr der Eine fort — auch wenn er's zum erstenmale siehet. O, fiel der Andere hitzig ein; er braucht's nicht einmal zu sehen! (Er hatte nämlich Romberg seine Concerte auswendig spielen sehen.)

Die musikalische Beylage No. I,

enthält ein Lieblingsstück aus Trajan, der neuesten Oper des Hrn. Kapellm. Blangini, über welche die Leser vor kurzem von München aus, wo sie auf die Bühne gebracht worden, nähere Nachricht in diesen Blättern erhalten haben. Der Canon will sehr gut gesungen seyn, macht aber dann eine ungemein einnehmende Wirkung.

Diese Zeitung wird pünktlich jede Woche ausgegeben. Die hiesige königl. Zeitungsexpedition hat die Hauptexpedition übernommen. Man kann durch jede Postexpedition und jede Buchhandlung Bestellung machen und die Zeitung beziehen. Der Jahrgang kostet 5 Thaler 8 Groschen sächsisch.

Breitkopf und Härtel.

(Hierbey die musikalische Beylage No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Dreistimmiger Canon, von *Blangini.*

Andante con moto.

Colmira. Che bel piacere al Cuo-re la nostra union mi dà che bel piacere al

Decebalo.

Trajano.

Pianoforte.

Cuo - re la nostra union mi dà — — la nostra union mi dà che bel piacere al Cuore la

che bel piacere al Cuore la

nostra union mi dà che bel piacere al Cuo-re la nostra union mi dà la

nostra union mi da che bel piacere al Cuo-re la — nostra union mi dà — — — la

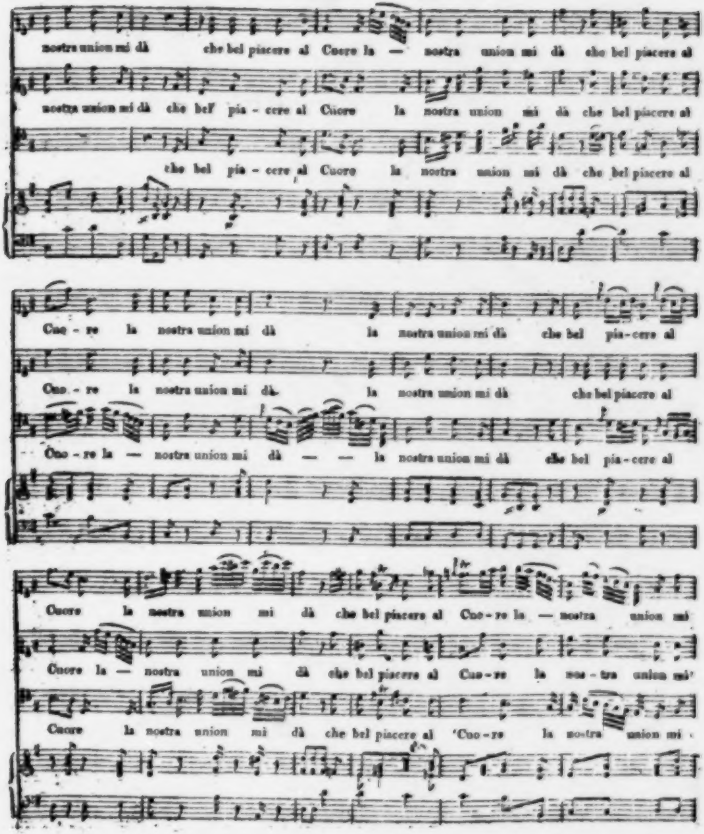
nostra union mi dà che bel piacere al Cuore la — nostra union mi dà che bel piacere al
nostra union mi dà che bel pia - cere al Cuore la nostra union mi dà che bel piacere al
che bel pia - cere al Cuore la nostra union mi dà che bel piacere al
Cuo - re la nostra union mi dà la nostra union mi dà che bel pia - cere al
Cuo - re la nostra union mi dà la nostra union mi dà che bel piacere al
Cuo - re la — nostra union mi dà — — la nostra union mi dà che bel pia - cere al
Cuore la nostra union mi dà che bel piacere al Cuo - re la — nostra union mi
Cuore la — nostra union mi dà che bel piacere al Cuo - re la nostra union mi
Cuore la nostra union mi dà che bel piacere al Cuo - re la nostra union mi

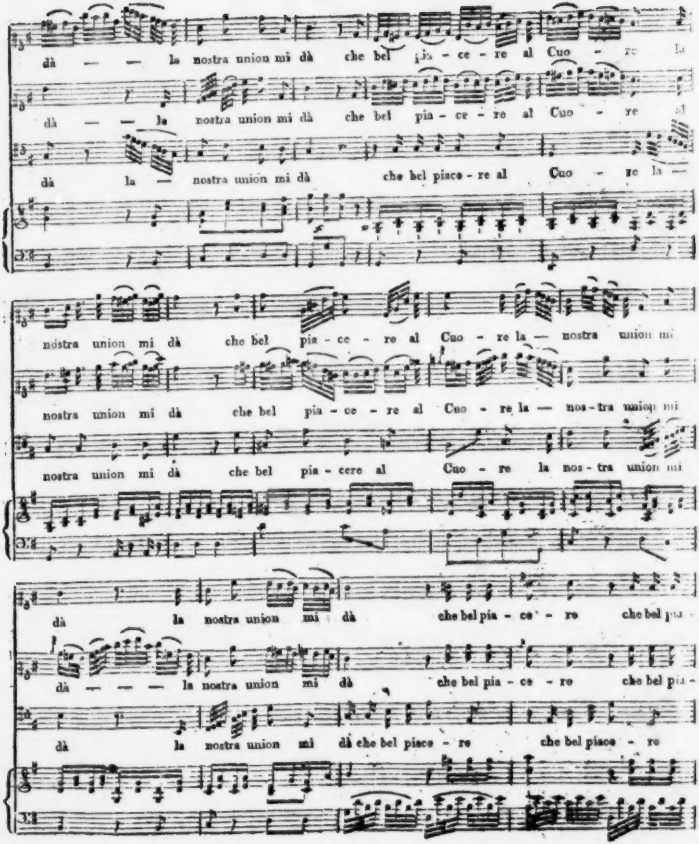
dà — — la nostra union mi dà che bel pia - ce - re al Cuo - re la
dà — — la nostra union mi dà che bel pia - ce - re al Cuo - re al
dà la — nostra union mi dà che bel piace - re al Cuo - re la —
nostra union mi dà che bel pia - ce - re al Cuo - re la — nostra union mi
nostra union mi dà che bel pia - ce - re al Cuo - re la — nos - tra union mi
nostra union mi dà che bel pia - cere al Cuo - re la nos - tra union mi
dà la nostra union mi dà che bel pia - ce - re che bel pia -
dà — — — la nostra union mi dà che bel pia - ce - re che bel pia -
dà la nostra union mi dà che bel piace - re che bel piace - re

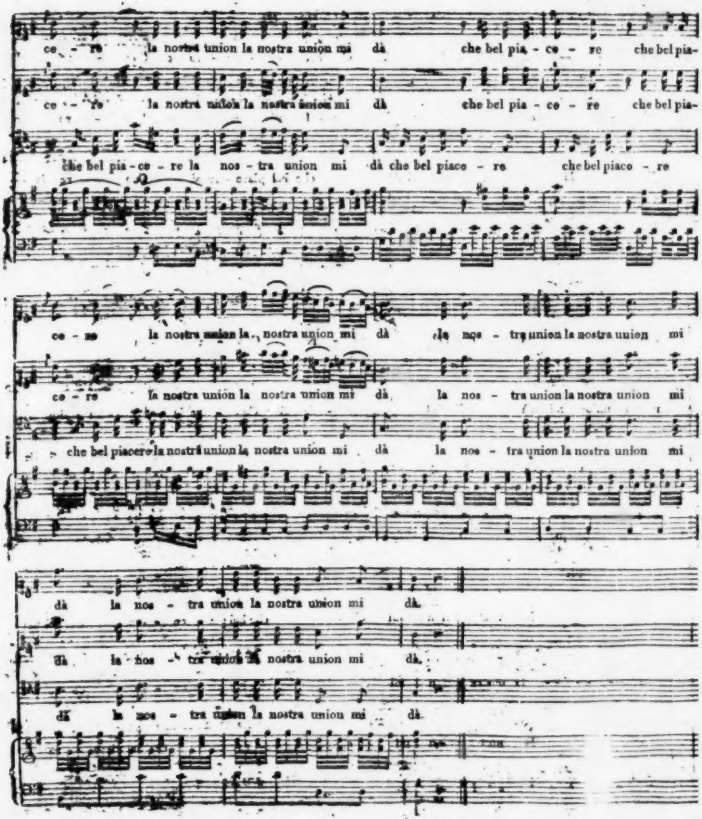
ce - re la nostra union la nostra union mi dà che bel pia - ce - re che bel pia-
ce - re la nostra union la nostra union mi dà che bel pia - ce - re che bel pia-
che bel pia - ce - re la nos - tra union mi dà che bel piace - re che bel piace - re
ce - re la nostra union la nostra union mi dà la nos - tra union la nostra union mi
ce - re la nostra union la nostra union mi dà la nos - tra union la nostra union mi
che bel piacere la nostra union la nostra union mi dà la nos - tra union la nostra union mi
dà la nos - tra union la nostra union mi dà.
dà la nos - tra union la nostra union mi dà.
dà la nos - tra union la nostra union mi dà.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Januar. Nº. 4. 1815.

Ueber den Genuss der Musik.

Ein Gespräch.

(Scene im Augarten in Wien.)

Probus. Siehe da kommt Leo den Laubgang her; lass uns ihn anrufen. — Woher denn, lieber Leo?

Leo. Aus dem wöchentlichen Morgen-Concert im Saale drüben! Ich will mich noch ein wenig ergehen.

Probus. Es scheint dir, wie uns zu gehen. Wir können auch den Uebergang von diesem schönen Genuss in die Alltagswelt und den trocknen Beruf nicht sogleich finden. Es wandelt sich hier recht behaglich in den hohen Schattengängen. Wie durch mächtige Thüröffnungen sieht man auf interessante Partien der reichen Gegend hinaus. In jeder derselben ist eine andere Art menschlicher Thätigkeit rege. Gemählde und Wirklichkeit zerfliessen in einander, es entspinnt sich ein Gespräch hierüber, und unvermerkt ist man wieder im bürgerlichen Leben.

Guido. Mir fällt unwillkürlich ein, mit welchen Gefühlen ich als Knabe aus dem Theater, eine romantische Welt im Kopfe, nach Haus ging, und an den Nepos oder Cicero in der engen Kinderstube mich hinsetzte, um mich auf des Conrectors Stunden vorzubereiten.

Leo. Ihr sprecht mir aus der Seele. Ich möchte aber noch weiter gehen, und behaupten: es taugt überhaupt nichts, den Tag mit Musik anzufangen. Ich muss immer lachen, wenn ich die sentimentalen Herren und Jungfrauen äussern höre, sie möchten nur tagtäglich durch Harmonien geweckt werden. Bey Gott! so sehr ich Freund der Musik bin, so möchte ich doch lieber an dem Surren eines Spinnrads, oder an dem Knarren eines Webstuhls, als an den Tönen einer Harmonika erwachen. Der Zorn wär' mein erstes Gefühl, wenn mir jemand Musik vor das Bett brächte.

Guido. Nun du scheinst heute wieder in deiner sarkastischen Stimmung zu seyn. Ich hielte es doch lieber mit dem musikal. Instrument, wenn du es erlaubst.

Probus. Am besten, mein Freund, ist es wol immer, an nichts aufzuwachen, als am vollendeten Schlaf. Leo scheint aber noch etwas auf dem Herzen zu haben; er gab einen Text, er halte nun auch die Predigt.

Leo. Der Morgen ist für den Verstand, für das Handeln; und Morgenstund' hat Gold im Mund, — nämlich wirkliches.

Ich ergreife demnach des Morgens am liebsten das Nächste, das Handgreiflichste, wo möglich etwas recht Mechanisches. Das Gewissen ist des Morgens am regsten, die Phantasie und das Vermögen der Gefühle ist noch ganz eingehüllt. Wie möchte ich sie nun mit Musik quälen, die immer einen Wechsel von Gestalten und Empfindungen mit sich führt?

Es beginnt der Lärm des Tages, der Lastwagen des Lebens will fortgeschoben seyn; wir müssen auch Hand anlegen, wenn wir das tägliche Brot verdienen, und mit Appetit verzehren wollen. Den Müssigen verachtet jeder, der sich abarbeiten und beschmuzen muss.

Der Abend gehört der Phantasie. Die Schuld des Tages ist gebüsst; soviel wir des Morgens Absichten hegten, Ereignisse erwarteten, und Wunder glaubten, was der Tag Neues bringen, und wie er gleichsam Epoche machen werde, so sehen wir am Abend, dass dieses Mancherley doch wieder das Ewig-Eine ist. Unser Geist wird von dem Vergänglichen auf das Bleibende gewiesen. Nachdem uns das Treiben des Tages vielen entgegengesetzt, und uns und sie als die Eigenthümlichen gezeigt hat, wenden wir uns am Abend zu dem, in was wir mit vielen, mit der Nation, der Mitwelt, harmoniren: wie

suchen dasjenige, was einer gemeinschaftlichen Bearbeitung würdig ist. Jetzt kann also die Musik auf ihren sanften Armen uns das Reinmenschliche darbringen, und uns — die durch manches harte Wort des Tages Gereizten — mit ihrer Zaubersprache besänftigen. Ueberdies ist die Nacht der passendste Hintergrund für die Phantasiegebilde; keine Taghelle überglänzt ihre milden Farben, das kleinliche Gewühl hat sich entfernt, die grossen Gestalten treten näher. Jede Tageszeit dividirt anders in die Summe des Lebens; Abend und Musik führen einen grossen Divisor, und erhalten das fasslichste Product.

Guido. Dagegen liesse sich manches sagen, und du verstehst deiner Idiosynkrasie trefflich den Anstrich des Allgemeinen und Allgemeingültigen zu geben. Wie wäre es, wenn ich dagegen meine Eigenthümlichkeit geltend machte? Ich kenne z. B. nichts Wonnlicheres, als des Morgens, vor aller Arbeit, der Herzgeliebten zu begegnen, und mich in unschuldigen Liebkosungen des morgenfrischen, süssen Kindes zu erfreuen.

Probus. Deine Rede wird alle Liebende auf ihre Seite ziehen.

Guido. Ebenso macht die Musik in einer Morgenprobe gewöhnlich einen weit stärkern und erfreulichern Eindruck auf mich, als Abends in der Oper selbst, obgleich des Morgens alles nur stückweise gegeben wird, Abends aber das Ganze in einer Flamme zusammenbrennt.

Probus. Die Tageszeit, lieber Guido, möchte wol hier die Schuld nicht allein tragen. In der Probe siehst du die Entstehung des Kunstwerks, du würdigst die einzelnen Bemühungen der Künstler, du hegst das Ganze mehr in der Phantasie, in süsser Vorahnung und Erwartung. Es ist in der Kunst, wie im Leben: der Eindruck des Ganzen reisst die Eindrücke der einzelnen Theile gewaltsam mit sich fort, und verschlingt sie in sich. So wäre mancher Moment schön, wenn uns nicht der Tag in sein Alltagsgefühl fortrisse. Auf diesen Despotismus des Allgemeinen gegen das Besondere wollen wir also wohl achten, und uns ihm, da, wo er Freude raubend auftritt, entgegenstellen.

Guido. Es werden mir durch deine Rede manche Erscheinungen klar. So gefällt uns zuweilen die Partie einer Oper am Klavier ausnehmend; bey der Aufführung selbst, wo sie viel reicher ausgestattet erscheint, und an dem Glanz des Ensemble Theil nimmt, wird sie uns vielleicht ganz unkenntlich.

Ebenso, wenn wir verstohlen in ein interessantes Buch, in ein neues Werk eines unserer Lieblings-Autoren blicken, geschieht es oft, dass einzelne Stellen, wie glühende Funken, in unsere Seele fallen. Das ganze Buch müsste uns, wenn es so fortginge — verzehren. Wir lesen nun von vorne wir kommen wieder an jene Stellen, und wundern uns, dass sie nun, statt zu glühen, blos mit mildem Lichte leuchten. — Wie begierig lesen wir ein gefundenes Blatt, das uns in seinem Bruche Langeweile gemacht hätte! Die Herausgeber des Wunderhorn mögen es mir verzeihen, aber ich gäbe gern den Besitz ihrer schönen Ausgabe darum, wenn ich ein altes Liederblatt ums andere finden könnte.

Probus. Lasst uns über diese Einzelnheiten durch einen allgemeinen Satz zur Ruhe kommen. Das Schöne in Leben und Kunst, so bald es sich mit andern zu einem Ganzen in Reihe und Glied stellt, wird mehr oder minder zu Masse, und was wir zuvor, wie in einen Rahmen gefasst, zu einer eigenen Welt ausbildeten, das muss nun mit dem Antheil von Interesse vorlieb nehmen, welchen das Ganze ihm angedeihen lässt. Der Regel nach soll durch den Zusammentritt des einzelnen Schönen ein schöneres Kunst-Ganzes entstehen, dem sich jenes willig opfert.

Leo. Wenn nicht etwa geschieht, dass die Blüthenbäume, die unsere Lust und Freude waren, zu Statisten einer Allee werden, welche wir ohne Theilnahme durchlaufen!

Guido. Wie wäre es, Leo, wenn Probus sich unsers neulichen Streits annähme, den wir beyde doch nicht auszufechten vermögen? Ich sehe zwar nicht ein, warum keiner den andern bekehrt, da es uns doch um Wahrheit zu thun ist, und wir auch der Sache sowol, als des Worts so weit mächtig sind, dass wir uns nicht, wie häufig geschieht, in verworrenem Streit auf dem Kampfplatz müde jagen.

Probus. Dass ihr nicht eines Sinnes werdet, auch mit dem besten Willen, darüber möchte ich mich nicht wundern, weil jeder von euch aus einem andern Wesen, aus einer andern Summe von Erfahrungen, Anschauungen und Gefühlen herauskämpft. Es ist zuletzt beym Streit der Menschen gar nicht um das Wort, die Sache, oder das Verhältnis mehrerer Sachen zu thun, sondern um die Beziehung einer objectiven Welt zu der ganzen innern und eigenthümlichen Welt des

Menschen. Wie könnte hier ein Verkehr von Worten viel verfangen? Doch nennt mir den Gegenstand eures Streits; wir wollen wenigstens ihn soweit verfolgen, bis wir da sind, wo jeder von uns, als derjenige, der er ist und bleibt, erscheinen muss. Diesen Punkt finden, heisst den Streit abkürzen.

Guido. Wir stritten darüber, wie denn Musik eigentlich solle genossen werden. Leo, der mit unserer modernen Musik überhaupt nicht sehr zufrieden ist, weil diese so oft mit leeren Schnörkeleyen textlos herumfasele, will, dass dieselbe wo möglich einen Text begleite, oder wenigstens an dem Ereignis der religiösen oder politischen Handlung, zu deren Verherrlichung sie dient, einen solchen, jedem Hörer verständlichen finde. Wo er also Musik hört, bemüht er sich, sie durch einen Text, den er im Nothfall in Gedanken selbst unterlegt, zu begreifen. Er wählt hierzu irgend ein ihm passend scheinendes Gemählde, eine Geschichte, Situation, Zeiterscheinung etc. und wünscht, dass auch die Tonkünstler mehr in diesem Sinne gearbeitet haben möchten. Alles andere sey nur ein frivoler Ohrenkitzel, der den Menschen verweichliche. Sage, Leo, ob ich deine Behauptung recht vorgetragen, wie es einem edelmüthigen Gegner gegen seinen Feind gebührt?

Leo. Allerdings! und ich ärgere mich also angemein, wenn unsere Operisten, und vorzüglich unsere Operistinnen, so undeutlich pronunziren, dass man stets das Auge im Opernbüchlein (ich kaufe jedesmal eines) haben muss. Ich kann den italienischen Singsang in unsern Concerten, von dem Sänger und Hörer nichts verstehen, für den Tod nicht leiden, und ich will es nicht läugnen, unser Guido, der es mit den Texten nicht sehr genau nimmt, und dem es auf einen kleinen Unsinn nicht ankommt, als etwa Schmerzen für Scherzen etc., bleibt mir immer ein verdächtiger Sänger.

Guido. Nun — ich finde den Fehler nicht so gross, wenn man Schmerz und Scherz zuweilen verwechselt; sie liegen sich sehr nahe, und die Musik ists ohnedies, die Freude und Leid in ein harmonisches Element auflösen möchte.

Probus. Du bist nun schon auf dem Wege, uns deine Meynung, wie Musik solle genossen werden, vorzutragen. Wir wollen dann sehen, ob wir jemand finden der sich dieser beyden feindlichen Meynungen annimmt, und sie versöhnt, oder ob etwa ein Dritter dazwischen komme, der sie noch mehr verwirrt.

Guido. Ich meyne, die Musik sey ein wonniglich daher rauschender Strom, der unsere Phantasie, unser Gemüth, auf seinen Wogen dahintragen will; dem wir uns also ohne Reflexion und Absicht, ohne vorgefasste Bilder hingeben, und gewärtig seyn müssen, in welches schöne Gebiet er uns entrückt.

Wer mit einem gefühlvollen Herzen zur Musik kommt, dem wird der Text zu ihren Harmonien niemals fehlen; er wird sich bald auf ihren Fittigen dahin getragen fühlen, wohin seine Liebe, seine Sehnsucht, seine Ahnung, sein Muth strebt.

Probus. Wir glauben dich verstanden zu haben. Doch siehe, hier kommt Faustin aus dem Musiksaale, der von uns wegen seiner Vortrefflichkeit in der Composition verehrt wird! Wie wäre es, wenn wir uns an ihn mit unserer Streitsache wendeten, und ihn entweder zum Schiedsrichter ansprächen, oder wenigstens seine Ansicht hierüber vernähmen? denn wahrlich, man muss nie versäumen, den Vielerfahrnen, und der sein Leben auf eine Kunst oder Wissenschaft verwendet hat, über streitige Punkte zu vernehmen! —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mannheim. Uebersicht der Monate October, Nov., Decemb. 1814.

Indem ich in die Stelle Ihres vorigen Correspondenten (des Hrn. Gottfried Weber, jetzt in einem ehrenvollen Beruf in Mainz,) trete, muss ich ihm öffentlich danken für alles, womit er sich um die Musik bey uns so hoch verdient gemacht hat. Mögen seinem schönen Talente auch anderwärts die Mittel werden, zu wirken, wie er bey uns gewirkt hat!...

Ich habe Sie zuerst mit dem Boden bekannt zu machen, auf dem unsre musikal. Productionen sprossen. Wir haben vier musikal. Institute: die *Theatermusik*, die *Winterconcerte*, die *Kirchenmusik*, und *die Concerte der Harmoniegesellschaft* — gewiss, kein geringes Feld, um des Guten viel zu säen, und zu ernten! Bemerkenswerth ist es hierbey, dass die beyden letzten Institute die Kinder der letzten 10 Jahre sind, in denen die

übrige Welt oft froh war, das Alte zu erhalten, ohne auf etwas Neues, was Freude macht, zu sinnen.

Theater. Es ist billig, dass ich das Theater an die Spitze stelle: denn hier ist es, wo die Kunst überall des Erfolges am sichersten ist. Auf der Bühne findet sie überall das grösste Publicum, und darum die reichsten Mittel. — Bey uns hat sie sich unausgesetzt auf diesem Felde geübt. Von den Zeiten, wo die Werke eines Traetta u. Sacchini glänzten, bis zu den Zeiten, wo ein Mozart und Cherubini die Meister sind, hat sie keinen Augenblick das Feld geraumt. Dies ist nicht ohne Einfluss auf Kunst und Publicum. Die Kunstschule war nie erloschen; die Bildung der spätern Künstlergenerationen knüpfte sich an die, der frühern; und das Gute, was von aussen hinzukam, war dienlich, um, wie es in den Familien seyn muss, vor Verunedlung zu bewahren. Das Publicum ist nicht Neuling in dem, was ihm vorkömmt; es liegt nicht mehr in der Kindheit, wo der Geschmack des Zeitalters Reife erfordert. Unter solchen Auspizien lässt sich viel Gutes wirken. —

Das Orchester erfüllt seine Stelle; schon in der Ouvertüre der Opern gebührt ihm dieses Lob. Wenn die Ouvertüre die Exposition des Charakters der Oper seyn soll, so muss man sich freuen, diese Exposition richtig verstanden, gediegen vorgetragen zu hören. Oft freue ich mich auch des verständigen Publicums, welches diesen Theil der Oper mit *der* Aufmerksamkeit, und *dem* Beyfalle vernimmt, womit es zu erkennen giebt, *die Ouvertüre gehöre dazu* (was so manches *schaulustige* Publicum nicht begreifen will). Wer die Ouvertüre zu *Don Juan*, *Wasserträger*, zur *Vestalin* u. a. hier gehört hat, wird diese Bemerkung selbst gemacht haben. — Seit einiger Zeit hat man auch der etwas zu schwachen Besetzung der Saiteninstrumente abzuhelfen gesucht. — Dass an diesen Vorzügen des Orchesters der Leitung des verdienten Kapellmeisters, *Ritter*, ihr Theil gebühre, versteht sich von selbst.

Unter den vorzüglichsten Opern des letzten Vierteljahres nenne ich: *Leonore*, *Sargines*, von Par — die *Schweizerfamilie*, die *Uniform*, der *Corsar*, von Weigl — der *Zitterschläger*, das *Thal von Barcellonetta*, von Ritter — die *Vestalin* von Spontini. Ich enthalte mich des Urtheils über diese Opern, über welche zum grössten Theile das Urtheil der Kunstwelt sich längst fixirt hat. Die beyden Opern unsers Kapellm.s, Ritter, verdienen auf jeder Bühne eine liebreiche Aufnahme; denn so ist ihr Charakter. In beyden ist die Idylle vorherrschend; und einfach und leicht bewegt sich in ihr die Leidenschaft, hier einer kindlich naiven Eifersucht, dort einer edeln Hochherzigkeit im jungen Savoyarden. Das Gedicht beyder gehört unter die bessern; nur wäre zu wünschen, der Dichter hätte dem Tonkünstler mehr Spielraum gelassen; ich möchte statt des häufigen Dialogs mehr der lieblichen Musik.

In den letzten Tagen des Jahrs erschien uns zum erstenmale Spontini's *Vestalin*. Man schien lange sich zu scheuen, dieses Werk auf unsre Bühne zu bringen, weil es sich von den Theatern der Hauptstädte her als ein Prunkstück ankündete. Wie ganz anders verhält es sich! Der Charakter jeder Situation spricht sich durch die Musik so bestimmt, so originell aus, dass die äussere Umgebung nur Nebensache ist, und selbst in den Prunkscenen bleibt der Charakter der Musik vorherrschend. Auch bey einem mässigen Theateraufwande kann eine solche Musik ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine verfehlte Wirkung aber muss es machen, wenn der Schluss in ein Hochzeitfest sich auflöst, und der ernste Styl der Oper in den, des Ballets ausfällt. Ich zweifle, ob das Original diese Wendung hat. — Ich möchte weiter fragen, ob bey der *tragischen* Anlage dieser Oper sie nicht *tragisch* sich hätte vollenden lassen? eine Frage, die freylich den Dichter angeht. — Ich möchte diese Frage noch weiter ausdehnen: warum wir bisher keine *rein tragische* Oper haben? — — Mad. Werner, welche seit einigen Monaten von ihrer Kunstreise zurückgekommen ist, sang die Rolle der Julia. Dass ihr diese Rolle schon von frühern Zeiten her nicht unbekannt war, zeigte sich bey der Geschwindigkeit, mit welcher die Oper einstudirt wurde: es konnten kaum 10 Tage darauf verwendet werden. Dennoch war ihr Vortrag sicher, er schmiegte sich dem Charakter der Rolle an, und sie bewies durchaus die Präcision, welche dieser schätzbaren Sängerin eigen ist. Hr. Klengel, als Licinius, ist lobenswerth; seine klingende Stimme, verbunden mit einer vorzüglich deutlichen Aussprache, kommen dem declamatorischen Theile der Musik trefflich zu statten. Ueberhaupt sollte die Deutlichkeit der musikal. Declamation, besonders in den Opern, deren Dialog Recitativ ist, mehr beachtet werden, als gewöhnlich

geschieht; sonst muss sich das Publicum damit quälen, die Situationen und ihren Zusammenhang zu errathen. Es scheint, man überträgt grösstentheils aus dem italienischen Gesange das Vorurtheil, es müsse nun auch das Deutsche italienisch klingen; und so kommt es, dass der Typus der deutschen Sprache verschwindet, und ein Zusammenschmelzen deutscher Worte entsteht, welches sie unkenntbar macht. — Das Orchester, welches in dieser Oper so wesentlich bedacht ist, behauptete seine oben erwähnten Vorzüge.

Winterconcerte. Die Winterconcerte, welche das Orchester auf seine Rechnung giebt, haben erst mit dem 25sten Dec. angefangen; ich behalte mir vor, wenn sie weiter vorgerückt sind, darüber mehr zu sagen. — Von fremden Virtuosen gab Hr. Thurner am 15ten Oct. bey seiner Durchreise ein Concert; die Stärke und Klarheit seines Tones auf der Hoboe ist einzig, und er lehrt von neuem den Werth dieses Instrumentes kennen, das, seiner Schwierigkeit wegen, so selten ist.

Kirchenmusik. Die Leitung derselben hat Hr. Kapellm. Ritter übernommen. Mit reiner Kunstliebe umfasst er alle unsre Musikinstitute, von welchen nur das Theater ihm Berufarbeit ist. Die Aufführungen bilden sich durch den Verein des Theater- und Orchesterpersonals mit den Dilettanten, wobey sich ungedrungen alles zusammenfindet, was nur irgend Liebe zu diesem Kunstzweige hat. Die regelmässige Aufführung einer Messe an jedem Sonn- und Festtage erhält eine unausgesetzte Uebung. Zu den Aufführungen dieses Quartals gehören die vorzüglichsten der J. Haydn'schen Messen, das Requiem von Mozart, womit wir am 19ten Oct. die Todtenfeyer der für's Vaterland Gebliebenen im kriegerisch geschmückten Tempel begingen; und am Christtage die Pastoralmesse von Vogler, aus E dur. Was soll ich Ihnen von diesem genialen Werke unsers verewigten V. sagen? Dass es einzig in *seiner* Art ist, dass es gehört werden muss, soll man sich einen Begriff von seiner Behandlung machen — dies mag statt aller Zergliederung dienen, die nirgends schwerer ist, als da, wo das Originelle, das noch nicht Beschriebene, zur Erscheinung wird. Möchten doch diejenigen, denen der musikal. Nachlass Voglers zu Theil geworden ist, nicht zögern, diese Schätze dem Publicum mitzutheilen, die der Verfasser mit einer ihm eignen Laune der öffentlichen Mittheilung entzogen hat! —

Concerte der Harmoniegesellschaft. Dieser Gesellschaft, welche durch die, seit dem Jan. 1814 bestehende Vereinigung des Casino und Museums entstanden ist, ist die musikal. Tochter des Museums zugebracht worden. Möge ihr eine innige Verschwisterung mit den übrigen Kindern dieser Familie Kraft und Gedeihen bringen?... Mancherley Hindernisse verzögerten die Eröffnung bis zum September; noch kamen bis zum Ende des Jahres vier Aufführungen zu Stande. Dieser Verein bleibt seinem Zwecke treu, vorzüglich *zusammenwirkende* Tonstücke auszuführen. Der Hofmusicus, Herr Frey, der aus Gefälligkeit die Leitung der Instrumentalstücke übernommen hat, zeigt das verdienstliche Bestreben, den Vortrag, den er seinem eignen Spiele so verständig beylegt, in die grössern Massen des Orchesters zu verschmelzen. Nur mit einem so aufgefassten Vortrage gewinnen die Tonmassen z. B. einer beethoven'schen Sinfonia eroica Bedeutung, die aber dann, wenn sie gefunden ist, desto tiefer und inniger ergreift. — Unter der Leitung des Hrn. Kapellm. Ritter gab dieser Verein bey seiner Eröffnung Gloria und Credo der vogler'schen Messe aus D moll, zur Feyer des Vorabends des 19ten Octobers, die *Jahrszeiten* von Haydn, und später, am 19ten Nov., Mozarts *Requiem.*

München. Zu den im Laufe des letzten Jahrs hier neu gegebenen Opern gehören auch *die Wegelagerer*, von Par. Sie wurden um die Mitte Decbr.s das erste Mal aufgeführt. Mad. Harlas hob durch ihren trefflichen Gesang das Ganze, und wird wahrscheinlich das Stück auf der Bühne eine Zeit hindurch erhalten. Diese Aufgabe war schwierig. Ausser Hrn. Muck, der die Arie des ersten Akts mit echtkomischer Laune vortrug, war das Uebrige wenig bedeutend; auch konnte nicht alles nach Wunsche besetzt werden. Selbst die Composition wird zu den schwächeren dieses Meisters gezählt, doch vielleicht mit Unrecht. — Nach einer langjährigen Ruhe erschien auch die bekannte *Molinara*, neu besetzt, wieder auf der Bühne. Mad. Flerx als Müllerin, und Hr. Mittermair als Notar, behaupteten den Ruf des einst hier so beliebten Stücks. — Dem. Muck wählte zu ihrem zweyten Debüt: Myrrha. Immer wird es schwieriger, in dieser so oft gesehenen Rolle allgemein zu wirken!

Die erste Hälfte der zwölf abonnirten Winterconcerte ist vorüber. Stets war der, an sich

geraume Saal gedrängt voll. Die Zahl der Kunstfreunde mehret sich mit jedem Jahr. Keiner, der zu den Gebildeten gehören will, bleibt weg. Die Hrn. Fränzel, Moralt, Barman, Fladt, Legrand, spielten ihre Concerte mit Vollendung. Eben so sang Mad. Harlas eine Arie, von Hrn. Baron Poissl neu componirt, mit obligater Klarinette. Selbst Hr. Brizzi gab dieses Jahr eine grosse Scene von Guglielmi, Dem. Caroline Brizzi eine Arie von Nasolini, auch ein Duo von Morlacchi mit ihrem Vater und nun wol auch ihrem Lehrer. Das Duo, welches Mad. Harlas mit Dem. Schlett sang, gehört nicht Nasolini, sondern Sim. Mayer, unserm geehrten Landsmann, an. Arien sangen noch: Mad. Regina Lang, Dem. La Grange, die Hrn. Mittermair und Haumuller. Ganz neu componirte Concerte spielten: Hr. Rauch, dessen Ton und Vortrag seit vorigem Jahre ungemein gewonnen; und Hr. Kessler, der durch grosse Fertigkeit und gefälligen Ausdruck überraschte und allgemein gefiel. Er ist Flötenspieler. Hr. Lindpaintner und Hr. Röth sind die Componisten dieser zwey gut geschriebenen Concerte. Sehr gelungen war ein Concertino, von Hrn. Cramer für den Fagott componirt, und von Hrn. Ruprecht vorgetragen. Schade, dass dieser Künstler so selten von sich hören lässt, und nicht erwägt, was er wol seyn könnte, wenn er es nur wollte. Mit vielem Glücke spielte Hr. Held der jüngere ein grosses Violinconc. von eigner Erfindung und Bearbeitung. Er hat sich mit edlem Selbstvertrauen ein sehr fernes Ziel vorgesetzt, welches zu erreichen ein fortgesetztes Studium erfordert. Eine Arie von Hrn. Dembart schien uns, wegen des überladenen Instrumentenspiels, für den Gesang nicht vortheilhaft, so gut und geschmackvoll sie auch von Hrn. Naudacher vorgetragen wurde. — Das erste der Concerte eröffnete die Sinfonia eroica von Beethoven. Sie war von grosser, erhabener Wirkung. Immer mehr bewundern wir die schöpferische Kraft dieses grossen Tonsetzers. Selbst der Dilettant findet sich immer mehr in seine oft allerdings wunderlichen Launen. Wenig Glück machte eine Ouvertüre von Böhner, ein uns noch unbekannter Name. Mit wenig Aufmerksamkeit wurde eine andere, von einem hiesigen Meister verfertigte Ouvertüre angehört. Im vierten Conc. wurde die lange besprochene *Germania*. Friedensscantate des Hrn. Ritter v. Winter, aufgeführt. Sie gehört, nach dem allgemeinen Urtheil, zu den besten seiner Arbeiten, oder ist vielmehr die beste seiner Arbeiten. Chöre, mit aller Pracht der Instrumente durchgeführt, Barden- und Soldaten-Gesänge — (denn der Componist schildert mit seinen Tönen, ohne übrigens von seinem modernen Styl abzuweichen, so wie es das Gedicht foderte, das Zeitalter Hermanns, so wie das, Kutusow's —) charakteristisch dargestellt, mehrere schöne Arien und Cavatinen, in welchen besonders Germania dringend zu ihren Söhnen spricht, eine andere, sehr rührende Cavatine auf die Worte:

Ach nicht für dich, o Vaterland!
Raucht der Altar von ihrem Blute. —

Diese und so vieles Andere haben den Einsender dieser Nachrichten sehr angezogen. Er schreibt übrigens nach dem ersten und einzigen Anhören dieses Kunstproducts, und weiss nicht, ob er noch Veranlassung haben wird, mehr davon zu sagen. *Germania* ist, wie man versichert, gewandert nach dem Lande, wo die Guineen blinken. Es ist demnach zweifelhaft, ob sie unter uns wieder erscheinen wird.

Hr. Rovelli, Schüler von Hrn. Kreuzer, gab den 26sten Dec. im Theater Concert. Allgemein bewunderte man seinen schönen, vollen Ton, so wie die Gleichheit, Reinheit seines Vortrags, und das Ungezwungene und Gefällige in seinem Spiele. Er trug das 24ste Conc. von Viotti, aus H moll, vor, worin der immer vorherrschende Gesang, ein schön ausgedrückter Charakter, und die natürliche, einfache Durchführung vortheilhaft auf den ausübenden Künstler zurückwirkte. Warum lässt man doch die schöne Manier dieses grossen Meisters so ganz unter uns untergehen? warum sucht nur Einer den Andern nachzuahmen, und mit einem Schwall von Noten und Passagen, mit einem erzwungenen Prunk von unnatürlichen, widrigen Modulationen, zu betäuben, anstatt zu rühren? Hr. Rovelli spielte sein Concert, wie es der Meister gegeben, ohne Veränderung, ohne am Ende eines jeden Stücks, wie es die Gewohnheit mit sich bringt, die Schwierigkeiten unnöthig zu häufen. Die Wirkung hat gezeigt, dass echte Kunst, auch ohne dass man nöthig habe, blauen Dunst um sich her zu verbreiten, nie, oder doch nur selten, nur von Einzelnen, verkannt wird. Auch die Cadenza am Ende des ersten Stücks verdient einer rühmlichen Erwähnung, indem der Künstler nicht, ohne Verstand und Sinn, in den Tonarten auf Gerathewohl herumschwärmte, sondern nur, mit einer geringen Aus-

weichung in das verwandte D dur, aus dem er doch gar bald höchst ungezwungen zurück kam, sich immer nur in den Schranken der gegebenen Tonart hielt, und so den Wunsch erregte, dass auch mancher andere junge Künstler, wie Hr. R. auf den Rath erfahrner Meister hörte, und sich nicht Vernachlässigungen zu Schuld kommen liesse, die an echtem Kunstsinn zweifeln machen. Während eines langeren Aufenthalts in hiesiger Stadt hat Hr. R. bey vieler Gelegenheit sich auch als trefflichen Quartettspieler gezeigt. Sein Fleiss und seine Bescheidenheit sind allgemein anerkannt. —

Copenhagen. Die ausgezeichneten Verdienste unsers Kapellmeisters, Kunze, dieses berühmten Componisten und Musikdirectors, sind in Deutschland, wo seine *Weinlese*, wiewol eine Jugendarbeit, noch immer zu unsern gefälligsten und beliebtesten Opern gezählt wird, gewiss im dankbaren Andenken aller Freunde und Kenner der Musik. Da aber nunmehr schon über 15 Jahre verflossen sind, seit er dem deutschen Vaterlande nur noch durch Geburt und die innigste Liebe zu demselben angehört, und in dieser ganzen Zeit, besonders aber in der letzten, wo aller Verkehr mit Dänemark so sehr gehemmt war, nur sehr wenig von der künstlerischen Thatigkeit dieses trefflichen Mannes in Deutschland bekannt worden ist: so glaube ich, dass es sowol den Lesern dieser Blätter, als den deutschen Musikhandlungen, die über eine oder die andre seiner Arbeiten in Verlagsunterhandlungen mit ihm zu treten wünschen, willkommen seyn dürfte, hier eine vollständige Uebersicht aller seiner, in Copenhagen bisher geschriebenen Werke zu erhalten.

An *Opern* und *Singspielen* hat er in Copenhagen folgende in chronologischer Ordnung bisher geschrieben. *Im Jahr 1797.* 1) Eine ganz veränderte, ja neue Partitur seiner *Weinlese.* 2) *Hemmeligheden* (Heimlichkeiten,) eine sehr unterhaltende, artige Operette in 1 Akt, nach einem französischen Text, den er zu seiner Musik auch in das Deutsche, unter dem Titel: „*Können Sie schweigen*" hat übersetzen lassen. 3) *Dragedukken*, Oper in 4 Akten: ein dänisches Original, vom Hrn. Etatsrath Falsen. Der Inhalt bezieht sich auf die bekannte Anekdote von einem armen, an Kindern aber desto reichern Schuster, der durch Noth auf den Einfall geräth, einen seiner Zwillinge bey einem reichen Hagestolz auszusetzen. Dieser, dem gerade in derselben Nacht schon ein andres Kind gebracht worden, ertappt den Schuster, und dringt ihm nun auch noch dieses Kind auf. Trostlos kömmt er zurück. Seine Frau findet aber bey dem Kinde 200 Rthlr. und eine Anweisung zu einer jährlichen Pension. Diese Oper gehört zu der tragisch-komischen Gattung, und ist überaus unterhaltend. *Im Jahr 1798:* 4) *Erik ziegod*, bekannte, grosse, seriose, historische Oper von Baggesen; mit Chören und Tänzen. 5) *Jokeyen*, (der Jokey,) ein artiges Singspiel in 1 Akt, nach einem französischen Text. *Im J.* 1799 6, *Naturens Röst*, (die Stimme der Natur,) eine Oper in 3 Akten, vom Hrn. Etatsrath Falsen, nach einer französischen Comödie in 1 Akt, durchaus sentimental bearbeitet. Die Composition ist eines der am allerfleissigsten ausgearbeiteten Werke des Vfs. *Im Jahr* 1800. 7) *Ossians Harpe*, eine deutsche Oper in 2 Akten, deren Text leider nur sehr mittelmässig ist. *Im Jahr* 1801. 8) *Min bedste Moer* (meine Grosmutter) von Hrn. Falsen, nach einem englischen Originalroman zu einer Oper in 2 Akten bearbeitet; durchgehends voll komischer und sehr belustigender Laune. *Im J.* 1802. 9) *Hjemkomsten*, (die Heimkunft,) ein patriotisches Gelegenheitsstück vom danischen Dichter *Thaarup. Im Jahr* 1803. 10) *Eropolis*, eine bekannte, grosse Prachtoper vom Professor Sander in 3 Akten. 11) *Den Logerande*, ein sehr muntres Singspiel in 1 Akt, vom Prof. Kruse. *Im J.* 1804. 12. *Dannequinderne*, (die danischen Weiber,) eine danische Nationaloper mit Chören und Tanzen. *Im J.* 1805. 13) *Hussiterne*, Compositionen zu Kotzebue's Hussiten vor Naumburg. *Im J.* 1806. 14) *Cyrithes*, ebenfalls ein vaterländisches Schauspiel mit Chören. *Im J.* 1808. 15) *Kapertoget*, (der Kaperzug.) ein patriotisches Gelegenheitsstück in Beziehung auf das engl. Bombardement Copenhagens. *Im J.* 1810. 16) *Kierlighed paa Landet*, nach dem bekannten Stück, die *Liebe auf dem Lande*, mit grossen Finalen und Chören; eine ungemein belustigende grosse Posse. *Im J.* 1811. 17) Chöre zu dem Schauspiel *Maria af Foix*, nach dem Französischen. *Im J.* 1813. 18) *Husrerne paa Frieri*. (die Husaren auf der Freyerey) ein sehr interessantes, danisches Originalstück von dem so ausserordentlich thatig für die copenhagner Bühne arbeitenden Thea-

terdichter, Hrn. N. T. Brunn, dessen dramatische Werke an eignen Stücken und Uebersetzungen oder Bearbeitungen deutscher, englischer, französischer, italienischer und spanischer Producte schon über 100 betragen.

Ausserdem hat Hr. K. in Copenhagen noch folgende treffliche *Oratorien* gesetzt: 1797, die *Auferstehung*, von Thaarup; 1798, das *Halleluja*h *der Schöpfung*, von Baggesen; 1801, ein *Jubiläum*, als Feyer des neuen Jahrhunderts, und *Abschieds-Gesang* des verflossnen Jahrhunderts, von der rühmlich bekannten Dichterin, Mad. Brunn; 1802, *der Eroberer und der Friedensfürst*, in 2 Theilen — ein treffliches, wahrhaft prophetisches Stück, das in unserm Deutschland jetzt unstreitig mit dem höchsten Interesse aufgenommen werden würde, wozu der wackere Vf. mit mir in Copenhagen schon die frohe Hoffnung, die nun so glorreich in Erfüllung gegangen ist, theilte.

Möge der treffliche Mann, wenn ihm diese Zeilen zu Gesicht kommen, freundlich jener schönen, herzerhebenden Stunden, die ich mit ihm in dem herrlichen, mir unvergesslichen Copenhagen verlebte, gedenken! Die grossen musikalischen Genüsse, die seine musterhafte Direction der kön. Kapelle und des Theaterorchesters, durch ihn eines der ersten in Europa, mir und meiner Frau gewährten, gehören zu dem Schönsten und Grö sten, was wir auf unsern Reisen in der Musik gehört haben! —

Nicht minder trefflich und in ihrer Art ganz einzig, sind aber auch die, meist in Klavier-Auszügen bereits gedruckt zu bekommenden Compositionen des Hrn. Concertmeisters *Schall* in Copenhagen zu den *grossen Pantomimen* des genialen königl. Balletmeisters, Hrn. *Galeotti*, besonders seiner *Nina*, *Blaubart*, *Luyertha*, *Romeo und Julie*, höchst merkwürdige Kunsterscheinungen, von deren Hoheit und Herrlichkeit man bey uns, und überhaupt ausserhalb Copenhagen, noch so wenig erfahren hat, und über die ich an einem andern Orte eine ausführlichere Nachricht um so lieber mittheilen werde, als sie auf das Wunderbarste mit den mimischen Darstellungen meiner Frau so genau verwandt sind, wodurch wir das Glück hatten, die innigste Freundschaft mit diesem grossen, weit über Noverre stehenden, nun 80jährigen Meister der mimischen Kunst, zu gewinnen.

Schütz.

Kurze Anzeige.

Trois nouveaux Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, comp. par G. A. Schneider. à Leipzig, chez Kühnel, (jetzt Peters.) (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Diese kleinen Stücke können Hrn. G. A. Schn. unmöglich viel Mühe gemacht haben. Wer, selbst bey mässigem musikal. Talent, viel Musik gehört und getrieben hat, und die Instrumente hinlänglich versteht, der kann auch dergleichen kleine Unterhaltungsstücke liefern. Neben dieser Einsicht und Geschicklichkeit, kann Ref. an vorliegenden Quartetten nur noch eine gewisse Rechtlichkeit, und die Art rühmen, mit welcher Hr. S., ohne jener Rechtlichkeit etwas zu vergeben, die Wünsche der Dilettanten, die sich, ohne vieles Denken, Empfinden und Bemühen, mit Musik leichthin und munter beschäftigen wollen, zu befriedigen gewusst hat. Zu solchen Uebungen und Unterhaltungen sind diese Quatuors wirklich zu empfehlen.

Anekdote.

Ein junges Mädchen, das zu einer anmuthigen Sängerin ausgebildet war, hörte zum erstenmale einen männlichen Sopransänger, und zwar einen berühmten. Nun, wie gefällt er Ihnen? fragte ein Freund. Ey, allerdings trefflich! Gleichwol — setzte sie unschuldig und unbefangen hinzu — gleichwol hat seine Stimme etwas.... oder liegt's im Vortrage.... kurz, es ist mir, als ob ihm doch 'was fehle: ich kann's nur nicht nennen. —

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Februar. **No. 5.** 1815.

Ueber den Genuss der Musik

(Beschluss aus der 4ten No.)

Siehe da, Faustin! du kommst, wie gerufen. Wir sind daran, durch einen freundschaftlichen Kampf auszumachen, wie Musik genossen werden müsse. Die Ansichten dieser beyden Kämpfer stehen sich feindlich gegenüber. Ich an meinem Theil möchte als Zuschauer wohlfeilen Kaufs zu der errungenen Wahrheit gelangen. Theile uns, als ein kunstgeübter Mann, deine Ansicht hierüber mit.

Faustin. Wie mögt ihr euch doch mit solchen Untersuchungen an mich wenden? Ich stehe mitten in der Sache, und bin in meinen besten Stunden ein vom Geist Getriebener. Wie könnte ich dazu kommen, aus diesem Kreis herauszutreten, und von der Ferne her über die Sache zu urtheilen und Betrachtungen anzustellen? Ihr seht, dass ich roth werde, weil ich gar keinen Anfang finden kann. Wollt ihr aber etwas Bestimmtes von mir wissen, so fragt es auf eine verständliche Weise; alsdann will ich versuchen, ob mir eine Antwort gelingt.

Probus. Nun wohl; weil du dich so jungfräulich zierst, so sey es.

Meynst du nicht, dass unter denen, welche ein Kunstwerk anschauen, Einer sey, der es am besten begreife?

Faustin. Allerdings.

Probus. Wer mag wol dieser seyn?

Faustin. Ich denke, der Verfertiger selbst.

Probus. Warum glaubst du dies?

Faustin. Weil dieser der ganzen Entstehung des Kunstwerks nicht nur beygewohnt, sondern sie selbst bewirkt hat.

Probus. Könnte es sich aber nicht zuweilen treffen, dass ein Anderer sich noch mehr bey dem Kunstwerk dächte, als der Künstler selbst?

Faustin. Ich will es auch zugeben.

Probus. So dass manches, was der Künstler bewusstlos that, jenem in seiner Folge vor seinem Bewusstseyn stunde?

Faustin. Wohl.

Probus. Es ist also nicht an dem, dass nothwendig der Künstler selbst das grösste Bewusstseyn und das tiefste Gefühl von seinem Kunstwerk habe?

Faustin. Nein.

Probus. Das Bewusstseyn von der Entstehung des Kunstwerks wird aber wol in dem, von seinen einzelnen Beziehungen, von seinen Theilen, und deren Auf- und Auseinanderfolge bestehen?

Faustin. So ist es.

Probus. Wer also ein musikalisches Kunstwerk recht begreifen will, der wird ein Bewusstseyn von den einzelnen Accorden haben müssen, aus welchen es besteht — von deren Eigenschaften und Namen.

Faustin. Ja.

Probus. Er wird die Haupt- und Nebenabschnitte, die verschiedenen Cäsuren des Rhythmus kennen müssen, und wie der Hauptgedanke vermittelst der musikalischen Kunst durch eine Reihe anziehender und überraschender Metamorphosen hindurch geführt wird. Das durch den Tonreichthum stets hindurchschimmernde, einfache Thema wird ihm einen fortwährend reizenden Gegensatz darstellen.

Faustin. Du sprichst mir aus der Seele.

Probus. Er wird wol auch sehen müssen, ob das Musikstück den Charakter seiner Gattung und Art trage?

Faustin. Das wird er.

Probus. Ob z. B. nicht in der Kirchenmusik Opernartiges vorkomme, oder umgekehrt: ob eine Symphonie, Cantate, Arie, ein Lied wirklich solche seyen?

Faustin. Allerdings.

Probus. Auch ob der Text zur Musik passe?

Faustin. Ebenso.

Probus. Je vielseitiger also das Bewusstseyn von der Einrichtung des musikalischen Kunstwerks ist, desto besser wird es auch begriffen?

Faustin. Ganz gewiss.

Probus. Geht aber dies Bewusstseyn nicht ins Unendliche; oder werden wir ihm irgendwo Grenzen setzen müssen?

Faustin. Wie meynst du dies?

Probus. Denke — damit dir dieses deutlicher werde, an den ausübenden Künstler. Wird nicht derjenige der bessere seyn, welcher das deutlichste Bewusstseyn von dem besitzt, was er zu thun hat?

Faustin. Ohne Zweifel.

Probus. Er wird also nicht allein das Notenstück verstehen, sondern auch alle Griffe seines Instruments, welches die Noten spielen soll?

Faustin. Freylich.

Probus. Wird er auch an die einzelnen Finger denken, welche diese Griffe vollziehen sollen?

Faustin. In den wenigsten Fällen.

Probus. Und auch an die Muskeln und Nerven, welche dazu helfen, und wie diese gestaltet sind, und Namen tragen?

Faustin. Nicht doch.

Probus. Wo soll denn also das Bewusstseyn von dem, was er thut, aufhören?

Faustin. Ich lasse es darauf ankommen, ob dir meine Antwort genügt: Ich denke, wo ihm die Uebung und der Instinct zu Hülfe kommt, da braucht es kein Bewusstseyn der einzelnen Functionen.

Probus. Sage mir nun, wie sich dies beym Musik-Geniesser verhalte. Wird er an jeden Accord besonders denken, und wol gar zuweilen, von der Schönheit der Harmonie hingerissen — ausrufen: Ach, welch herrlicher Sext-Quart-Accord! oder gar — welch ein Terz-Decimen-Undezimen-Nonen-Septimen-Accord!

Faustin. Das schiene mir sehr lächerlich.

Probus. Es wird also das Bewusstseyn vom Einzelnen auch hier seine Grenzen haben?

Faustin. So scheint es.

Probus. Wird es nicht darauf ankommen, in welcher Hinsicht man gerade Musik hört?

Faustin. Das wird es.

Probus. Wenn du eine Partitur vor dich nimmst, und sie mit Hülfe deines Fortepiano durchgehst, wirst du dir wol der einzelnen Accorde bewusst?

Faustin. Je fleissiger ich sie durchstudire, desto mehr.

Probus. Wann geht aber dies Bewusstwerden am tiefsten?

Faustin. Ich denke dann, wenn mir ein Zweifel über eine Stelle aufstösst, und ich nun, dieselbe prüfend, mich der Regeln des reinen Satzes erinnere.

Probus. Gilt dies auch den andern Beziehungen des Tonstücks — seinen Abschnitten, seinem Rhythmus, seinem Text, der Eintheilung der Sing- und Instrumental-Stimmen, dem Verhältnis zu seiner Gattung?

Faustin. Es gilt auch hier.

Probus. Wo wird aber das Bewusstwerden des Einzelnen am leisesten und oberflächlichsten seyn?

Faustin. Wenn ich das Kunstwerk ohne alle Rücksicht auf mich einwirken lasse, um zu bemerken, welchen Effect es im Ganzen mache.

Probus. Wirst aber z. B. du dich auch hier mehr hören, als der Nichtkenner, und sogleich bemerken, wenn einer der Mitspielenden zurückbleibt, oder nicht rein intonirt hat, oder wenn Quinten- und Octavengänge vorkommen?

Faustin. Gewiss entgeht mir dies nicht.

Probus. Und zwar deswegen, weil du zugleich ein Hörender und Wissender bist?

Faustin. So denke ich.

Probus. Der Wissende sieht also gleichsam dem Strome der Harmonie stets in die grössere Tiefe hinab?

Faustin. Ja wohl.

Probus. Nun sage uns, welcher von den Zuhörern dir der liebste sey?

Faustin. Derjenige, welchen meine Musik am tiefsten ergreift.

Probus. Etwa so, dass, wer dadurch in Ohnmacht fiele, dir der liebste wäre, weil an ihm deine Musik ein Exempel statuirte?

Faustin. Du spottest. Ich würde diesen Zufall seinen schwachen Nerven zuschreiben.

Probus. Oder so, dass du gern sähest, wenn während deiner Musik die anwesenden Jünglinge und Jungfrauen so von Liebe erfüllt würden, dass sofort jedes an seinen Geliebten dächte, ohne weiter auf deine Musik zu hören?

Faustin. Mit nichten.

Probus. Oder dass, wenn du eine kriegerische Symphonie aufführen lässest, das Publicum unruhig würde, und einige am tiefsten Ergriffene Raufhandel anfingen?

Faustin. Was denkst du? hier würde [illegible] Musik die Zuhörer [illegible] sollen gerührt, ja entzückt werden: aber sie sollen nie aufhören, zu hören.

Probus. Sage uns auch, lieber Faustin, ob es sich nicht treffen könne, dass das Kunstwerk, welches der Tonkünstler, vermöge seines Wesens und seiner ganzen Lage aus einem kleinern Kreis von Leben und Gefühl schöpfte, von dem und jenem Hörer in einem höhern Sinn genommen würde, so oft er sich in seinem viel reichern Leben dadurch gerührt und aufgeregt fühlte?

Faustin. Du meynst wol, dass die Musik zuweilen viel mehr sagt, als der Urheber selbst weiss und fühlt?

Probus. Das meyne ich allerdings; und möchtest du nun in dieser Hinsicht immer nur ein Publicum von Kennern und Künstlern haben, welche auf die Einrichtung deines Werks achteten, und dich wegen derselben lobten oder zurechtwiesen?

Faustin. Nicht eben.

Probus. Dass z. B. in deinem Requiem nur jene, nicht auch Leidtragende wären, welchen deine Harmonien den stockenden Schmerz auflösen durch Thränen, und wie mit Balsam ausheilen?

Faustin. Ich wünschte von beyder Art Zuhörer.

Probus. Siehe zu, lieber Faustin, dass du uns nicht zum Besten habest! Wir suchen den besten Hörer und Geniesser der Musik, und du bringst uns verschiedene her, die dir alle, jeder nach seiner Weise, recht und angenehm sind.

Faustin. Helfe mir Apoll! ich kann nicht anders. Jetzt aber bitte ich, dass ihr mich entlasset, und eure Untersuchung ohne mich vollends beendiget. Ich bin an einen Ort eingeladen, wo sich eine Anzahl von Hörern versammelt, unter welchen ihr wahrscheinlich euern Besten nicht suchen würdet.

Probus. Wo wäre dies?

Faustin. Ich muss zum Grafen Theodor, welcher dem Fürsten Richard heute ein glanzendes Fest geben will. Ein grosses Concert gehört mit zu den Unterhaltungen für die Herrschaften. Ich musste manches für einen solchen Fall Passende in der Eile componiren, und werde splendid genug dafür belohnt. Der Künstler ist leider auch ein Essender, und von den Freudenthränen der weichgeschaffnen Seelen hat er nicht gelebt. Der Beyfall der Herren und Damen wird mich zwar nicht stark erbauen, denn ich weiss, dass sie während meiner schönsten Harmonien an etwas anders denken, dass sie meine besten Sachen *en masse* nehmen, und höchstens bey den Läufen und Trillern meiner Sänger und Spieler aufschauen. Aber Musik (Ton) gehört nun einmal zum Ton. Einige Connoisseurs wollen ihr Urtheil äussern, und die andern wollen es nachsagen. Mir thut es leid um die Kunst, aber es gehört zum Ganzen. Lebt wohl. —

Probus. Unser Faustin weiss sich zu trösten. Wie stehen wir aber nun, lieben Freunde, mit unserer Frage? Nach manchem Hin- und Herrechnen möchte es wol ersprieslich seyn, einmal das Facit zu ziehen. Wie, wenn wir die mancherley Hörer nach einer Stufenleiter stellten, und dann, als gute Generale, die Reihen musterten? Nach der bisherigen Untersuchung werden wir wol zwey Glieder daraus bilden müssen. In dem einen werden die instinctmässig hörenden und geniessenden vorkommen, und in dem andern die mit Bewusstseyn hörenden. Jene sind blos Anschauende, diese zugleich Denkende.

Wenn die unterste Stufe des Anschauens die ist, wo der Sinn durch das Blinkende, Schimmernde, durch schroffe Contraste aufgeregt seyn will, welches werden die, dieser Stufe entsprechenden Hörer seyn?

Leo. Ich denke, wir stellen dahin diejenigen, welche blos an den musikalischen Knall-Effecten, an Sprüngen, Läufen, Trillern, brillanten Stellen etc. Gefallen finden.

Probus. Und welche Hörer werden dann an dem andern Ende oder Pole stehen?

Leo. Diejenigen, meyne ich, welche durch die Musik als Leichtbewegliche in die Heimat ihrer Träume, Gefühle, Wünsche und Ahnungen getragen werden. Sie sind weichen, jugendlichen, erregbaren Gemüths, und verhalten sich gegen die Gewalt der Töne als schöne Leidende. Die Kunst ist ihnen ein willkommenes Vehikel ihrer Empfindungen.

Probus. Die Mittelstufen werden wir also wol mit der zahlreichen Menge derjenigen Musikliebhaber ausfüllen, welche, wie das italienische Operupublicum, ihre eigenen Lieblingssachen haben, von welchen sie angeregt werden, die sie recht warm nachempfinden, wobey sie aber allem, was in der Kunst drunter und drüber steht, nicht viel nachfragen.

Was nun aber die zweyte Reihe, nämlich die

mit Bewusstseyn oder activ Hörenden betrifft, welche würdest du, Guido, zu unterst stellen?

Guido. Ich denke, die sylbenstechenden, pedantischen, die Atomisten in der Musik, die, so wie sie selbst, als musikalische Gliedermanner, nur der starren Form genügen, indem sie gleichsam nur theoretische Probleme durch ihre Technik lösen, ebenso als Hörer und Beurtheiler immer quintelnd und spaltend auftreten, und auf unerlaubte Octaven- und Quintengänge oder auf falsche Uebergänge lauern.

Probus. Bezeichne nun auch die, auf der andern Flanke stehenden.

Guido. Sind es nicht etwa die sogenannten Kenner, welche die Einrichtung eines Kunstwerks, die Verbindung seiner verschiedenen Theile, besonders auch seiner äussern Beziehungen, das Verhältniss zu seiner Gattung, seinen Effect, die Eigenthümlichkeit des Compositeurs anzugeben wissen, und an welchen der Künstler oft unschätzbare Hörer hat, wenn er sie schon nicht in die höchsten Regionen der Gefühle und Phantasien zu entführen vermag?

Probus. Welchem Hörer wollen wir nun aber die oberste Stelle anweisen?

Guido. Ich wünschte, dass du diesen selbst uns bezeichnetest.

Probus. Ich denke, er wird alle bisher angeführten in sich vereinigen, und durch das rechte Mass zu einem Ganzen verbinden müssen. Wir sind darüber eins, dass es ohne Wissenschaft keinen geläuterten Geschmack giebt; er wird also, wo es seyn muss, auf dem Einzelnen zu ruhen, und dasselbe nach seiner ganzen Genesis, nach seinen Elementen, seiner Entstehung, Art, Wesen etc. zu würdigen wissen. Er fühlt dem Genius der Tonkunst nach, wie er aus Tönen Accorde, aus Accorden göttliche Harmonien zusammensetzt. Er weiss den Text der Musik, liege er nun im Wort ausgesprochen, oder gebe ihn der Compositeur durch das Charakteristische seiner Musik, würdig nachzuempfinden. Ganz frey schwebender Musik wird er durch den Reichthum seiner Phantasie, durch die Beweglichkeit seines Gemüths, einen passenden unterlegen, so dass ihm über dem Strome der Töne stets eine phantastische Welt schwebt.

Wenn jede Kunst dahin arbeitet, dem Schönen in der feindlichen Welt Platz zu verschaffen, so fühlt er, dass diese die Musik auf die reizendste Weise leiste, weil sie ihn dem Schönen auf den Zauberflügeln der Worte selbst zuführt; und wenn jede andere Kunst mehr oder weniger nur lehrt, wie die Menschen auf der Erde leben sollten, so lässt ihn die Musik ahnen, wie auch die Engel im Himmel leben.

Alle Harmonie geht über das Einzelne hinweg zum Allgemeinen; die Musik ist aber für ihn eine wahre Offenbarung der Weltharmonie, sie füllt sein Herz mit dem kräftigsten Lebensgefühl: aber wie sein Auge endlich überlauft vom Uebermass der Freude, so auch sein Herz, das sich bis an die Grenzen des Menschlichen ausgedehnt fühlt, und neben der Empfindung des befriedigtsten Daseyns zugleich einen Vorschmack von dem Leben der seligen Geister geniesst.

Guido. Halt ein, lieber Probus: dein bester Hörer möchte sonst so werden, dass ihm kein wirklicher mehr gleicht.

Probus. Der Mensch ist nicht immer das, was er in seinen bessern Stunden ist. Die Foderungen an das Gute muss man aber etwas hoch spannen, denn Zeit und Umstände, und die angeborne Schwäche und Trägheit der Menschennatur thun selbst das Ihrige davon. Jetzt lasst uns aber in die sammende Stadt an unsere Geschäfte eilen. Das Gewissen ist ein sonderbares Ding: es wacht über die Tagesordnung so sorgsam, als wären wir durch heilige Gelübde an sie gebunden.

Recension.

Préludes et Exercices doigtés dans tous les tons majeurs et mineurs p. le Pianoforte par M. Clementi. Supplément à son Introduction à l'art de toucher le Pianoforte — — Präludien und Uebungen mit beygefügtem Fingersatze durch alle Dur- und Moll-Tonarten etc. Livr. 1. Livr. 2. Leipzig, b. Peters. (Preis beyder Theile, 2 Thlr. 16 Gr.)

Es ist nicht zu übersehen und nicht hoch genug anzuschlagen, wie viel, zu den bewundernswerthen, reissenden Fortschritten der Zeitgenossen in Ausübung der Instrumental-Musik seit vierzig bis funfzig Jahren, die vielen zweckmässigen, zum Theil vortrefflichen, *praktischen* Lehrbücher, Anweisungen, Vorübungen, und Hulfsmittel ähnlicher Art, mitgewirkt haben. Wer dieses wichtige Fach

der Musikal. Literatur nur seit den, auch in dieser Hinsicht hochverdienten J. Ph Em. Bachs Anweisung zum Klavierspiel kennet, nicht aber aus früherer Zeit: der kann sich schwerlich nur denken, *wie* weit unsre Vorfahren hierin zurück waren, *wie* erschweret in gar mancher Hinsicht ihnen die Ausbildung zu einer wirklich bedeutenden Musikübung wurde, und *wie* ohne allen Vergleich erleichtert diese Ausbildung jetzt seit jenem Werke Bachs, und grossentheils, unmittelbar oder mittelbar, durch dasselbe, geworden ist.

Diese neuern praktischen Hulfsmittel nahmen nun in Deutschland, wie nicht anders zu erwarten, meistentheils mehr oder weniger von der Farbe der, in der Pädagogik überhaupt zu dieser oder jener Zeit unter aus herrschenden Methoden an; und es verdient wol einmal näher betrachtet und umständlicher durchgeführt zu werden, wie gross der Einfluss des Zeitgeistes auch hier war, und welches Vortheilhafte oder Nachtheilige für die Tonkunst selbst und deren Uebung damit erreicht wurde. Hier genügen folgende kurze Bemerkungen. Bach ging von den ersten, schlichtesten und sichersten Grundsätzen seiner Kunst aus, und führte den Lehrling, ohne alle Nebenrücksicht, so stracklich und so weit zum Ziele, als er das überhaupt vermochte. Fast alle Verfasser musikal. Lehrbücher u. dgl. folgten ihm. Dann fanden die deutschen philanthropischen Erzieher und deren Freunde, dieser Weg sey ihnen nicht kurz genug, führe ziemlich spät zu augenfälligen Resultaten, und sey auch der lieben Jugend zu ernst, zu unergötzlich, biete ihr zu wenig zu geniessen: und so kürzten und versüssten sie ihn möglichst, indem sie zwar z. B. die Figuren zur Bildung der Hand, die Uebungen des Taktgefühls etc. nicht, wie Basedow die Buchstaben, in Pfefferkuchen, doch aber in ganz kleinen Tänzchen, ganz kleinen Variationchen und dergl. ausprägten. Wir wollen nicht unerkenntlich seyn: es ward viel Gutes damit gewirkt, wo nicht für die Kunst direct, doch, durch ausserordentliche Verbreitung des Dilettantismus, indirect: obgleich auch einzugestehen ist, dass nicht wenig Uebles damit herbeygeführt wurde. Dies Letztere sahe man auch ein, als nur erst (zunächst durch den herrlichen Pestalozzi und die Seinen) das Nachtheilige der philanthropischen Methode überhaupt und das Vorzüglichere der elementarischen, oder wie man sie sonst nennen will, klar vor Augen gestellt war; und mehrere der bedeutendern musik. Erzieher kehrten geradezu den Spiess um, alle Kunststübung der Lehrlinge auf die Beherrschung der Mittel gründend. Auch hiermit wurde viel Gutes gewirkt, und eben solches, was jetzt Noth that: aber zu leugnen ist auch nicht, dass man die gerade, trockene Chaussée oftera gar zu lang ausbauete, gar zu einformig machte, und selbst die erheiternden grünen Baume an den Seiten verdorren liess. Das Genie, das geflügelt darüber hin eilt, lasst sich das wenig anfechten: aber die vielen, doch auch wackern Wanderer, welche, wenn auch noch so beharrlich, doch nur schrittweise vorwarts kommen — von diesen blieben nicht wenige ermüdet unter Weges, oder, kamen sie wirklich an, so hatten sie Lust und Liebe, wol auch Fähigkeit und Kraft, das Errungene zu geniessen, dabey zugesetzt.

Anders war es bey den Auslandern, die an den pädagogischen Revolutionen in Deutschland wenig oder gar keinen Antheil nahmen. Die gewöhnlichen Musiklehrer blieben da beym Gewöhnlichen — und das war oft schlecht genug: die geistreichen aber fingen ungefähr, wie Bach, an, führten aber die Lehrlinge theils in einer, den Vorzügen der neuesten Zeit angemessenern Weise, theils viel weiter, als jener grosse Mann. Dies geschahe vornamlich in England und von England aus; und indem wir dies nur ausgesprochen, denkt jeder Kenner vor allem an Viotti, Cramer und Clementi. Was diese Manner, direct und indirect, vornamlich auch auf Deutsche, bey denen ihre trefflichen Werke weit mehr verfingen, als bey den Englandern, gewirkt haben, mogo ebenfalls einer andern Zeit zur nahern Betrachtung überlassen bleiben. Diese Anerkennung ihrer Verdienste im Allgemeinen diene hier nur, zur Leitung der Aufmerksamkeit auf das oben genannte Werk, und zur Empfehlung desselben an alle, denen es bey der Bildung ihrer selbst oder ihrer Zoglinge ein wahrer Ernst ist, und die dabey weder in die voreilige Gefalligkeit der Philanthropen, noch in die starre Kälte der Elementargeister verfallen wollen.

Der erfindungreiche, gründliche, vielerfahrne Künstler, der geistvolle, wissenschaftlich gebildete, consequente Mann, Clementi, nimmt in diesem Werke den Lehrling da auf, wo er die ersten Elemente der Tonkunst überhaupt, und des Klavierspiels im Besondern, nicht nur kennet, sondern auch sicher in ihnen, ihrer mächtig ist, und führt ihn nun allmählig, nicht nur durch alle Tonarten,

wie der Titel angiebt, (für die meisten dieser Tonarten sind aber mehrere Stücke, und Stücke verschiedener Gattung vorhanden,) sondern auch durch fast alle Takt- und Schreibarten hindurch, bis zu einer Höhe, auf welcher sich wol mancher, der sich schon für einen Virtuosen ansieht, kaum halten kann. (Man versuche sich nur mit der, vierzehn Seiten langen Phantasie, S. 22 der 2ten Abtheil., wo man, in einer Art Recapitulation des ganzen Werks, durch alle Tonarten und eine Menge kunstreicher Figuren geführt wird.) Die sehr zahlreichen, bald kürzern, bald längern Stücke theilen sich von selbst ab, wie auch der Componist angegeben, in Präludien, die meistens kurz, und in Uebungsstücke, welche länger sind: bey jenen ist, im Ganzen betrachtet, mehr Rücksicht genommen auf Erweckung und Leitung des Sinnes und Geschmacks; bey diesen, mehr auf Uebung und Bildung der Hände zu Richtigkeit in Applicatur, zu Fertigkeit und Sicherheit, zu Präcision des Anschlags und Vortrags etc.

Betrachtet man nun diese 48 Stücke erst als Kunstproducte an sich, so findet man, dünkt uns, zuförderst Folgendes zu bemerken. Sie bieten einen grossen Reichthum an Erfindung dar. Sie sind alle in einem würdigen Styl verfasst; ja dessen, was man Galanterie nennt, haben sie eher zu wenig, als zu viel. Der Geschmack neigt sich weit mehr zum Alten, als zum Neuen; nur dass er sich auch zu neuen Formen darlegt. Es ist sehr vieles, und (künstlerisch, nicht pädagogisch angesehen) gar zu vieles, in laufenden Figuren aller Art geschrieben. Obgleich in den Stücken Verstand und Kunsterfahrung überall vorherrschen, so sind doch Phantasie und Empfindung keineswegs vergessen. — Beurtheilt man aber die Stücke ihrer eigentlichen Bestimmung gemäss, so dürfte ich zunächst folgendes Urtheil ergeben. Die Folge leitet zwar im Ganzen allerdings vom Leichtern zum Schwerern: aber so genau, dass Eines sich aus dem Andern entwickelte, oder sonst sich ganz eng an das Andre anschlösse, ist es nicht genommen. Freylich lässt sich eine solche Folge, ja man über die Elementarübungen hinaus, auch kaum denken, indem alsdann die individuellen Eigenheiten der Lehrlinge zu bedeutend hervortreten, so dass oft dem Einen schwer wird, was dem Andern leicht: indess hätte sich in dieser Hinsicht wol mehr thun lassen, als geschehen ist. Der verständige Lehrer wird sich also nicht ängstlich an die hier bestimmte Folge binden, sondern, nach dem Bedürfnis des Zöglings, bald ein Stück früher, bald eines später vornehmen: nur aber — was wir wohl zu bemerken bitten — keines ganz übergehen: denn jedes hat seinen sichern Zweck, und würde, ganz übergangen, doch eine, wenn auch im Moment nicht bemerkbare Lücke zurücklassen. — Die richtigste, für die Hand ruhigste, natürlichste und bequemste Applicatur ist überall mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit angegeben; so dass sogar, wo dieselbe ungefähr mit gleichem Grund und Erfolg auf mehr, als eine Weise angewendet werden kann, mehr als eine Weise angezeigt ist. Man wird, bey prüfenden Versuchen, in dieser Hinsicht nicht nur manches Eigene finden, sondern auch hin und wieder Stellen, die befremden: aber man setze die Prüfung und Uebung nur fort, und es wird sich immer zeigen, dass Clementi vollkommen wusste, was er wollte, und warum er es so wollte. Wir empfehlen die Befolgung der vorgeschriebenen Applicatur um so mehr, je lässiger sich in dieser Hinsicht gewöhnliche Lehrer jetzt zu benehmen pflegen: was dann niemals ganz verwischt und vergütet werden kann. Es bleibt wahr, mögen auch flüchtige Geschwätzler dabey den Kopf schütteln: wer in früherer Zeit nicht unverrückt die beste Applicatur übte, der wird so wenig ein wahrhaft tüchtiger Spieler, als der ein tüchtiger Tänzer wird, der nicht Anfangs in Positionen und Pas viel geübt und gesichert ward. Hopsen und Drehen lernt er wol: aber das macht noch nicht den Tänzer. — Endlich, so ist eine Eigenheit, und, betrachtet man das Werk ganz für sich allein, ein Mangel desselben, dass, wie schon oben erwähnt, im Verhältnis der Theile zum Ganzen, sehr viel für laufende Sätze, sehr wenig für, in vollstimmiger Harmonie durchgeführte, und fast ganz nichts für Sprünge gethan wird, ausser beym Uebersetzen der Hände. Selbst die canonisch gearbeiteten Stücke gehören meist unter die ersten. Fast möchte man daraus vermuthen, die beyden hierüber einander auch befreundeten Künstler, Clementi und Cramer, haben sich bey ihren Werken in den ganzen Umfang der Kunst des vollkommenen Klavierspiels theilen, und jeder vorzüglich das zur Bearbeitung übernehmen wollen, was eben seiner Natur und Neigung vorzüglich angemessen war: Clementi in diesen Uebungen die melodische, Cramer in seinen *Etudes*, die harmonische Ausführung — beyde Worte in dem, hier anwendbaren Sinne genommen. Wenigstens müs-

sen wir gestehen, dass diese beyden Werke, mit einander verbunden, erst ein vollständiges, aber auch ein vortreffliches, und ein solches Ganze ausmachen, dass, wer sie ganz innen hat, für einen echten, meisterlichen Pianoforte-Spieler erklärt werden muss, von dem es dann blos selbst abhängt, ob er auch ein wahrer und glänzender Virtuos werden will — in wiefern man nämlich überhaupt dies durch Bildung wird.

Notizen.

Der in diesen, und auch andern öffentlichen Blättern oft zur Sprache gebrachte *Taktmesser* des rühmlich bekannten Mechanikers, Hrn. Malzel, in Wien, ist nun in London gefertigt, und (so viel wir wissen, um 2 Louisd'or.) bey dem Erfinder und dessen Commissionairen schon jetzt, oder doch bald zu kaufen. (Man vergleiche über die ganze Angelegenheit die Nummern 27 u. 43 unsr. Zeit. vom Jahr 1813, No. 27 vom J. 1811, und No. 81 von dems. Jahre, wo besonders zugleich der Taktmesser des Hrn. Tribunalraths, Gottfr. Weber, in Mainz, genau beschrieben ist. Auch findet man über diese Angelegenheit gesprochen im allgem. Anzeiger d. Deutsch. No. 77 und 101 v. J. 1814.) Da wir dem Unternehmen des Hrn. M. durch Beschreibung der, leicht und wohlfeil nachzumachenden Maschine nicht schaden wollen, enthalten wir uns solcher: die ganze Angelegenheit ist aber für die Tonkunst selbst und ihre Schicksale zu wichtig, als dass wir nicht einige Männer, welchen in jeder Hinsicht eben hier ein entscheidendes Urtheil zusteht, und die persönlich dabey nicht im Geringsten interessirt sind, darüber hätten befragen sollen. Ihre ausführlichen Antworten können wir, da die Sache schon früher so gründlich und umständlich in diesen Blättern durchgesprochen worden, und jene Antworten viele Wiederholungen früher erörterter Punkte enthalten müssten, nicht abdrucken lassen: sie lassen sich aber auf folgende Hauptsätze zurückführen, und treffen in diesen auch gänzlich überein:

1. „Hrn. Webers Erfindung kann zu jeder hier zu berücksichtigenden Absicht genügen; und da sie nun zugleich weit einfacher, einem jedem, von welcher Nation und auf welcher Stufe der Bildung er sey, verständlich, von Jedermann mit geringer Benutzung und ohne alle Kosten auszuführen, oder, sollte man das nicht selbst, von jedem nur einigermassen geschickten Mechaniker, Tischler etc. für wenige Groschen zu erlangen ist: so würde sie von der, des Hrn. Malzel, nicht verdunkelt, sollte auch von ihr nicht verdrängt werden, sollte wenn diese ebenfalls alles das leistete, was hier zu erwarten war."

2. „Hrn. Malzels Maschine erreicht, was sie leistet, keineswegs auf dem kürzesten und bequemsten Wege, sondern, ohne Noth und Vortheil, auf einem weitern; ist daher auch ziemlich kostbar, nicht leicht genug von *jedem* Musiker zu verstehen, und muss durch noch einige Nebenumstände die allgemeine Anwendung, zuvörderst bey einem grossen Theile derer, welchen sie zunächst dienen soll, selbst, wo nicht hindern, doch erschweren."

3. „ Durch Hrn. M.*s* Maschine, wie sie nun ist, lassen sich nicht ohne Umschweife und einige Schwierigkeit die allerlangsamsten und allerschnellsten Tempi bezeichnen."

4. „Da bey der Vorrichtung des Hrn. M. eine beträchtlich lange Schnur nöthig ist: so leidet sie, und folglich die Bezeichnung und das Bezeichnete selbst, von der Temperatur und Beschaffenheit der Atmosphäre wenigstens mehr, als gleichgültig seyn kann."

5. „Alle diese Schwierigkeiten oder Inconvenienzen hat das weberische Chronometer nicht, und kann sie nicht haben — wie dies dem Kundigen, selbst ohne alle Versuche, schon aus der Natur der Sache einleuchtet." —

So weit die Befragten! Wir selbst müssen nun, aus oben angeführten Ursachen, wünschen, dass die Sache weiter geprüft, uns aber nicht zugemuthet werde, die Untersuchungen selbst unsern Lesern, nach allem früher Mitgetheilten, auch noch vorzulegen. Nur den gedrängten Resultaten eigener Untersuchungen und Erfahrungen, wenn sie uns, vollkommen beglaubigt, mitgetheilt werden, können wir in dieser Angelegenheit noch Raum verstatten.

d. Redact.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 15ten No.)

Wir verlangen beym Kunstproduct, dass keine Kunstfertigkeit der andern vorauseile, sondern, wie das Schöne erst dann eintreten soll, wenn Natur und Nothdurft befriedigt sind, so soll auch bey

ihm selbst die Vervollkommnung harmonischen Schrittes entstanden seyn. Wie widrig ist also z. B. ein Musiker, der viel Fertigkeit, aber keinen gesunden Ton, oder keinen Takt etc. hat, der sich in Rouladen erschöpft, aber nicht im Stande ist, einen gehaltenen Satz mit Gefühl und Seele zu singen oder zu spielen? Wer wollte nicht lieber ein volles Organ vernehmen, dem blos die Schule noch fehlt, so wie wir lieber ein Kind lallen hören, als einen Schwätzer plaudern!

„Sonst bemühten sich die Tonkünstler, Instrumente zu machen, die die Menschenstimme nachahmten: jetzt thun sie gerade das Gegentheil, indem sie aus der Stimme gern ein blosses Instrument machen möchten. So verfertigte man die Perüken anfangs zur Nachahmung von schönem natürlichem Haupthaar, nachdem sie aber, zum Theil unter sehr unnatürlichen Formen, allgemein Mode geworden waren, so erlebten wir's, die natürlichen Haare so frisirt zu sehen, dass man sie für Perüken halten mochte." (*Franklin.*)

„Die Einrichtung der alten schottischen Arien ist von der Beschaffenheit, dass alle Haupttöne, die auf einander folgen, Terzen, Quinten, Octaven, kurz solche Töne sind, die mit dem vorhergehenden Tone accordiren.

Die Harfe war damals mit eisernen Saiten bezogen, die einen langanhaltenden Ton von sich gaben, und hatten nicht die Vorrichtungen unserer neuern Clavecins, keine Dämpfer, wodurch man den Ton der vorhergehenden Note in eben dem Nu aufhalt, als die folgende anfängt. Um also einen wirklichen Misslaut zu vermeiden, musste nothwendig die folgende Hauptnote mit der vorhergehenden accordiren, weil sie zusammentönten. Auf diesem Umstand beruht die Schönheit dieser Arien, die so lange gefallen haben, und stets gefallen werden, wenn man gleich kaum an das denkt, wodurch sie gefallen." (*Franklin.*)

Jede Musik will nicht nur einen Text, dieser mag ihr nun unterlegt seyn, oder von unserm Gemüth unterlegt werden,) sondern ausser diesem noch einen phantastischen Hintergrund.

So wie Accorde an einem nachhallenden Orte erst ihre rechte Wirkung zeigen, so ist jener Hintergrund gleichsam ein Resonanz höherer Art. In den Jahren des Gefühls, in den Zeiten der Liebe, der Sehnsucht, der Hoffnung und Ahnung, ist eigentlich die Brust des Menschen nach den Foderungen dieser hohern Akustik ausgewölbt. So auch in wichtigen Abschnitten des Lebens, bey grossen Katastrophen der Nationen, an Festwochen etc. Wie oft geschieht es nicht, dass wir bey herrlicher Musik kalt bleiben, weil unsere Lage, oder die Stimmung der Zeit jenen Resonanz dämpft!

Ein Buch muss uns nicht gefallen, warum soll es denn immer die Musik? Es giebt gewiss so viel schlechte Musik, als schlechte Bücher. Ueber ein Buch entscheidet bey uns die erste Seite: wir fühlen sogleich, ob es in uns einen Entwicklungsprozess anzufachen weiss. So entscheiden bey der Musik die ersten Takte. Gleichwol muthet man uns leichter zu, Musik zu hören, als ein Buch zu lesen; etwa weil jene ihrer Natur nach schön seyn soll? Ich weiss nicht, was widerlicher ist, ein Ding, das interessant seyn soll, und es nicht ist, oder ein Ding, das schön seyn will, und es nicht ist.

Es giebt böse Tage für die Ausübung und den Genuss der Kunst, wie sie im Hesiodus und im reutlinger Calender vorkommen. Mit aller Mühe will dem Künstler dann nichts gelingen, und beym Publicum nichts verfangen.

Jedes Kunstwerk spiegelt uns gewissermassen ein goldnes Zeitalter, einen Himmel auf Erden vor, indem es in unsere Seele heimlich den Wahn legt, das ganze Leben sey so, oder könnte so werden. Dieses geht aber seinen gewöhnlichen Gang, und das Kunstwerk ist blos eine schöne Ausnahme, die durch einen Zusammenfluss gereimter Kräfte unter günstigen Umständen entstand. Es ist die Apotheose einer Lebensseite.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1815.

Musikalische Anzeige.

Die treffliche Abänderung der Litaney: Ewiger etc. an Bustagen, nach welcher die Gegenstände derselben vom Prediger am Altare gesprochen, und die Bitten von dem Chore gesungen werden, veranlasste mich, die Bitten vierstimmig für Gesang und Orgel zu setzen, und die monotonischen Sätze in melodischere zu verwandeln, um dadurch die Andacht zu erhöhen. Denen geistlichen Herren Inspectoren, Cantoren und auch Landschullehrern, welche gesonnen seyn sollten, diese leichtfasslichen Sätze bey der Litaney einzuführen, mache ich ergebenst bekannt, dass sie im Druck erschienen sind. Der Preis eines Exemplars ist 6 Gr. Sächs. Briefe und Gelder erbitte ich mir postfrey. Glauchau im Schönburgischen, im Jan. 1815.

Christian Traugott Tag,
Cantor.

Anzeige für Freunde der Orgel und des Piano-Forte.

Zum öftern wurde ich an die Herausgabe des dritten Theils meiner grössern Orgelstücke erinnert, in wiederholten schriftlichen Anfragen gaben mir mehrere Freunde des wahren Orgelspiels deshalb ihre Wünsche zu erkennen, es liegt hierinnen nicht nur ein für mich schmeichelhafter Beweis, dass meine Arbeiten in diesem Fache einiger Aufmerksamkeit gewürdigt worden sind; sondern es bot sich mir auch zugleich die angenehme Bemerkung dar, dass für die würdige Behandlung dieses zu einem so hohen Zwecke, geweihten Instruments, ein lebhafteres Interesse hervorgeht. Die letzten Nachklänge der musikalischen Muse verstummten unter den tief aufbrausenden Wogen unserer innigst dahin stürmenden Zeit, jetzo ist es wieder vergönnt, dem Tempel der Musen sich zu nähern, und ich lege auf den Altar mein geringes Opfer nieder. Diese dritte Sammlung besteht aus einigen Fantasien, einer Sinfonie, mehreren Vor- und Nachspielen, so gearbeitet, als es die Natur und die Würde des Instruments erfordert. Der Pränumerationspreis beträgt hiervon 1 Fl. 12 Xr. rhein. oder 16 Gr. Sächs. Liebhabern leichter und gefälliger Handstücke biete ich zugleich zur angenehmen Unterhaltung gegen Subscription von 8 Gr. Sächs. oder 36 Xr. rhein. 6 Walzer an; bis zur Mitte des Februar 1815 bleibt in dieser Absicht der Termin offen. Sechzehn kosten die Orgelstücke 22 Gr. und die Walzer 12 Gr.

Das 7te Exemplar erhält der Sammler, wie jede solide Buch- und Musikhandlung frey.

Hildburghausen, im Januar 1815.

J. C. Rüttinger,
Organist an der Waisenkirche.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Original Kosaken-Marsch f. Pianoforte ..... 2 Gr.

Kywtok, B. J. W. Variations comiques p. le Pianof. 8 Gr.

Sterkel, 6 Pièces p. le Pianof. à 4 mains ..... 1 Thlr.

Knecht, J. H. neue vollständ. Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen etc. für Klavier- und Orgelspieler. 3s Heft, die harte Tonart D. enthaltend ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Wilms, J. W. 12 petites pièces p. le Pf. av. Violon ad libitum. Op. 36. ..... 18 Gr.

Spanische Original-Märsche f. d. Pforte ..... 6 Gr.

Ferrari, J. G. Variations sur l'air russe: Schöne Minka ..... 8 Gr.

Polonoise favorite de l'Empereur des Russies p. Pf. .... 2 Gr.

Wanhall, J. 6 leichte Fantasien aus verschiedenen Tonarten f. d. Pf. ..... 6 Gr.

Riotte, die Schlacht bey Leipzig, oder Deutschlands Befreyung, ein characteristisches Tongemälde f. d. Pforte ..... 16 Gr.

— 12 schottische Tänze f. d. Pforte ..... 6 Gr.

Ries, Ferd. gr. Marche triomphale à 4 m. p. le Pf. 12 Gr.

— 33me Sonate p. le Pforte. avec accomp. de Flûte (ad libitum.) Op. 48. ..... 22 Gr.

Catel, Auswahl von Arien, 2 Romanzen a. d. Oper: die vornehmen Wirthe. Klav. Ausz. ..... 22 Gr.

Giuliani, M. 6 Cavatine con accomp. di Pianoforte o Chitarra. Op. 39. ..... 1 Thlr.

Harder, A., Eudora, oder Lieder, Romanzen und Balladen für Freunde des deutschen Gesanges u. d. Guitarre. 1s Heft. ..... 1 Thl. 8 Gr.

Harder, A. Lieder der Heiterkeit u. des Frohsinns mit Begleit. des Pforte oder der Guitarre. Op. 51. 2s Heft. . . . . 18 Gr.

— **Lieder** im Volkston f. Gesang und Pianoforte. Nachgelassenes Werk. . . . . 16 Gr.

Spanisches Lied: Nach Sevilla etc. mit Guitarrenbegltg. 4 Gr.

Lied: Fern ist er, den ich liebe etc. m. Guitarrenbegltg. 4 Gr.

Lied: der Kuss. Ein Kuss den mir etc. mit Pfortebegltg. 4 Gr.

Lied: Il Patre francesco e 3 donne mit Guitarrenbegltg. 4 Gr.

Ferrari, Duett für 2 Soprane, od. Sopran u. Tenor. 4 Gr.

Reinicke, L. K. 6 Lieder mit Begleitung d. Pianof. oder der Guitarre. . . . . 18 Gr.

Schneider, W. sämmtliche Lieder und Gesänge mit Begleitg. des Pforte. 1s Heft. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Righini, V. Sammlung italienischer und deutscher Gesänge für die Guitarre arrangirt. 1s Heft. 16 Gr.

Vitel, die Baiaderen, gr. Oper in 3 Akten. Vollst. Klav. Ausz. mit französ. und deutschem Text. 3r Akt. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Susan, Theod. 1s Gesänge nebst 1 Terzett und 1 Quartett mit Chören a. d. Kantate: das Opfer der Berge. mit Klavierbegleitg. 1s Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

— 1s Gesänge zu den Rhapsodien a. d. Nordischen Alpen, mit Klavierbegleitg. 2s Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Derwort, C. H. komische Lieder mit sehr leichter Guitarrebegleitung. 1s Heft. . . . . 12 Gr.

Schinn, C. 4 Wiegenlieder mit Guitarr- od. Klavier-Begltg. 2s Heft. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Air de Henri Quatre, paroles anciennes. . . . . 4 Gr.

Boieldieu, A. Jean de Paris, gr. Opera arrang. en Quatuor p. Flûte, Vlon, Vla et Violoncelle. 2 Thlr.

Wanderhagen, A. Recueil d'airs varies p. le Flageulet. Liv. 1. et 2. . . . . à 12 Gr.

— Recueil de Romances, Rondeaux et Airs variés etc. arr. p. une Flûte seule. Liv. 1. 2. . . . à 12 Gr.

— Variations p. une Flûte. Nº 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. . . . . à 4 Gr.

— Variations p. la Clarinette. Nº 1—12. . . . à 4 Gr.

Spontini, Ouverture de l'Op., la Vestale arr. p. 2 Flûtes. . . . . 6 Gr.

— Ouverture de l'Op. Fernd. Cortez arr. p. 2 Flûtes. . . . . 6 Gr.

Berbiguier, T. 1er Concerto p. Flûte princip. av. acc. de gd. Orchestre. (D dur.) . . . . 1 Thlr. 20 Gr.

— 2me Concerto p. Flûte. Op. 12. (A dur.) . . . 2 Thlr.

Giangella, L. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. 3me Livr. de Duos. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Koch, H. A. G. Harmonie p. 1 Clarin. in Es, Flauto in Es, 2 Clarin. in B, 2 Fag., 2 Corni in Es, Tromba in Es, Trombone, Serpent, Tamburo e Piatti. Op. 35. . . . . 1 Thlr.

Legrand, W. 6 Allemandes arr. p. 2 Flûtes. Op. 3. 4 Gr.

Cramer, Fr. 6 Münchner Redout Deutsche comp. u. für 2 Flöten arrangirt. 1s Heft. . . . . 6 Gr.

Schindlöcker, Mich. 12 leichte Duetten f. 2 Hörner oder Trompetten. . . . . 6 Gr.

Dressler, R. leichte Stücke f. 2 Flöten. 2s Heft. . . . 12 Gr.

Bonnet, J. B. 6 Duos concert. p. 2 Violons. 5me Livr. de Duos Faciles 1 et 2. . . . . à 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Joseph et ses frères, Opera arr. p. 2 Vlons, Viola et Violoncelle par H. E. Spengel. . . . . 3 Thlr.

Bunte, F. 6 petits Duos p. 2 Violons. Cah. 1. . . . 16 Gr.

Hänsel, P. 4me Quintetto p. 2 Vlons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 28. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Derwort, C. H. Variationes f. d. Guitarre. Op. 12. 10 Gr.

— Do Do — 16. 10 Gr.

— komische Lieder mit sehr leichter Guitarrebegltg. 1s Heft. . . . . 12 Gr.

Knecht, J. H. Elementarwerk der Harmonie als Einleitung in die Begleitungs- und Tonsetzkunst, wie auch in die Tonwissenschaft. 2 Abtheilungen mit 8en Notentafeln. Neue vermehrte Ausg. Subscriptionspreis . . . . . 4 Thlr.

Ries, Ferd. le Songe p. le Pforte. Op. 49. . . . . 16 Gr.

— Air des Matelots russes en Rondo, avec Introduction p. le Pforte. Op. 50. . . . . 9 Gr.

— 7 Variations brillantes p. le Pforte sur le thême de Mozart. Dort vergiss etc. Op. 51. . . . . 12 Gr.

— Retour des troupes (Rückkehr der Krieger) gr. Marche à 2 mains p. le Pforte. Op. 53. . . . 12 Gr.

Mozart, W. A. Quatuor arr. p. le Pforte à 4 mains. Nº 3. . . . . 1 Thlr. 1 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. N°. 6. 1815.

Ueber die Bezeichnung der Töne durch Ziffern.

Es haben sich in unsern Tagen mehrere Freunde des Gesanges, und der Tonkunst überhaupt, damit beschäftigt, zur Bezeichnung der Töne anstatt der Noten Ziffern einzuführen, und diese Bezeichnungsart, wenigstens für den Unterricht im Singen in Volksschulen, geltend zu machen. Manche von ihnen scheinen dies für einen neuen Gedanken gehalten zu haben. Aber das würde ihnen *Rousseau* nicht zugeben. Denn dieser hält sich für den Erfinder davon, und thut sich nicht wenig darauf zu Gute, so wie auf die *grands principes*, durch welche er dabey geleitet seyn will. Auch hat er zwey Abhandlungen darüber geschrieben, eine frühere, kürzere: *projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, und eine spätere, ausführlichere: *sur la musique moderne*; in welchen in der That alles Wesentliche, was man in unsern Tagen für die Sache gesagt hat, wenigstens so weit es mir bekannt geworden, schon vollständig enthalten ist, so viel auch übrigens Unreifes und Uebereiltes, sowol in Betreff der Geschichte, als auch der Wissenschaft der Tonkunst, darin zu Tage gefördert wird.

Die Vertheidiger der gedachten Zifferschrift pflegen sich auf die Erfahrung zu berufen, auf die schnellen Fortschritte nämlich, welche die Lernenden bey dem Gebrauche dieser Bezeichnungsart gemacht haben sollen, und hieraus dann die Vorzüglichkeit derselben zu folgern; wie dies Alles auch schon *Rousseau* so machte.

Ich will nun die gerühmten Thatsachen keineswegs in Abrede stellen, noch weniger die Wahrheitliebe der Männer, die sich darauf berufen, in Zweifel ziehen. Was aber die daraus gezogene Folgerung betrifft, so ist es wenigstens möglich, dass sich darin eingeschlichen habe, was in der Schule ein *Sophisma cum hoc, ergo propter hoc* genannt.

Es ist ein gewöhnlicher, und besonders in der neuern Geschichte der Erziehungskunst häufig zu bemerkender Fall, dass eine neue oder für neu gehaltene Lehrart von ihrem Urheber oder andern Verehrern mit einem Feuereifer und mit einer Begeisterung in Ausübung gebracht wird, die ganz natürlich auffallende Fortschritte der Zöglinge bewirken müssen, und dass man dann glaubt, es sey durch die Lehrart bewirkt, was doch nur mit derselben, aber durch den Eifer und die Begeisterung der Lehrer zu Stande gebracht ist, und mit einer andern Lehrart eben so gut, oder noch besser, ins Werk gesetzt seyn würde. So etwas könnte auch denen begegnet seyn, welche den Werth der Bezeichnung der Töne durch Ziffern aus dem Erfolge beym Unterricht ableiten wollen. Wenigstens dürfen uns diese Erfolge nicht abhalten, jene Bezeichnungsart an sich selbst zu prüfen, und nach den allgemeinen Grundsätzen der Zeichenlehre zu beurtheilen. —

Man hat es sonst allgemein als ein höchst wichtiges Verdienst um die Tonkunst anerkannt, dass der berühmte *Guido von Arezzo*, anstatt der Buchstaben, womit man vor ihm die Töne bezeichnete, die Noten einführte, oder wenigstens, wenn, wie *Forkel* will, schon *Hucbald* dieses Verdienst in Anspruch nehmen kann, den Notenplan wesentlich verbesserte, indem er, was früher nicht geschehen war, die Anzahl der Linien bestimmte, und die Linien und Zwischenräume zugleich als Tonstufen gebrauchen lehrte. Auch wissen die Geschichtkundigen, welche Fortschritte die Tonkunst bald nach seiner Zeit machte. Ich will indessen aus dieser Erfahrung noch Nichts schliessen. Alsdann aber würde sie von Gewicht seyn, wenn sich ergeben sollte, dass die Bezeichnung der Töne durch Buchstaben vorzüglicher war, als die Bezeichnung derselben durch Ziffern.

Nach allgemeinen Grundsätzen der Zeichenlehre (m. s. Maass Logik, 3te Ausg. § 430. etc.) stehet fest:

dass Zeichen um so vollkommner sind, je mehr sie

1) bestimmt,
2) leicht, und
3) wesentliche Zeichen sind.

In allen drey Hinsichten aber, behaupte ich, stehet die Bezeichnung der Tone durch Ziffern, der Bezeichnung durch Noten nach, und in den beyden ersten auch der Bezeichnung durch Buchstaben.

I. *Bestimmtheit.* Jede Note (oder eigentlich die Stelle, wo sie auf dem Notenplane steht) bezeichnet bekanntlich immer einen und eben denselben Ton, und ist folglich ein vollkommen bestimmtes Zeichen. Das nämliche gilt auch von den Buchstaben. Denn die Buchstaben C, d, e, $\bar{f}$, g, u. s. f., bezeichnen jeder einen durchaus bestimmten Ton.

Ganz anders verhält es sich mit den Ziffern. Die Ziffern 1, 2, 3, 4 u. s. f. bezeichnen den ersten, zweyten, dritten, vierten Ton in der jedesmaligen Tonleiter. Es kömmt also darauf an, welche Tonleiter voraus gesetzt wird. Geht ein gegebnes Tonstück z. B. aus c; so legt man die Tonleiter von c zum Grunde, zählt also von c an, und dann bedeuten, unsere chromatisch-diatonische Tonleiter vorausgesetzt, die Ziffern 1, 2, 3, 4 die Töne c, d, e, f; geht ein Stück aus g; so bezeichnen eben diese Ziffern die Tone g, a, h, c, u. s. f. Es sind also dieselben nichts weniger, als bestimmte Zeichen; jede kann jeden beliebigen Ton andeuten. Dazu kömmt noch eine andere Unbestimmtheit. — Denn wenn nun auch der Ton festgesetzt ist, von welchem an gezählt, und welcher hier der *Hauptton* genannt werden soll; so ist alsdann zwar bestimmt, welchen Ton jede Ziffer, aber nicht, in welcher Octave sie denselben bezeichnet. Denn ist z. B. c der Hauptton; so können eben sowol c, d, e, f, als $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, oder C, D, E, F, u. s. f., durch 1, 2, 3, 4 bezeichnet werden. Man ist daher genöthigt, noch die willkührliche Festsetzung hinzuzufügen, dass eine gewisse Reihe von Ziffern, welche die *Hauptreihe* heisse, die Tone in einer gewissen, bestimmten, z. B. in der eingestrichnen Octave andeuten solle; und, um alsdann die nächst höhere oder tiefere Octave anzuzeigen, setzt man die dazu gehörigen Ziffern eine Reihe über oder unter die Hauptreihe, und unterscheidet diese Reihen durch eine gerade Linie. Soll auf diese Weise eine noch höhere oder tiefere Octave bezeichnet werden; so muss man noch eine Reihe und Linie über oder unter jener zu Hülfe nehmen: sey es nun, dass diese Linien mit den Reihen der Ziffern in eins fort, oder zwischen denselben mit ihnen gleich laufen.

In dem ersten Falle würden also, c als Hauptton angenommen, z. B. die Tone:

$$\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{d}\ g\ \ \bar{h}\ \bar{d}\ \bar{e}\ C$$

so bezeichnet werden:

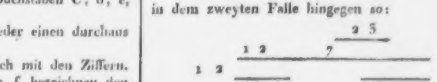

in dem zweyten Falle hingegen so:

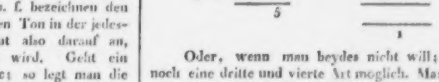

Oder, wenn man beydes nicht will; so ist noch eine dritte und vierte Art möglich. Man zieht eine gerade Linie für die Hauptreihe, und setzt die Ziffern dieser Reihe auf dieselbe. Zum Behufe der höhern und tiefern Octaven, zieht man, wo sie gebraucht werden, gleichlaufende Linien über oder unter jener, und setzt dann die Ziffern der *nächst* höhern oder tiefern Octave entweder auf die nächst obere oder untere Linie, und dann so weiter fort bey den noch höhern oder tiefern Octaven; oder man benutzt auch die Zwischenräume mit, so dass die Ziffern der nächst höhern oder tiefern Octave in dem Zwischenraume zwischen der Hauptreihe und der nächst obern oder untern Linie, und erst die Ziffern der dann folgenden Octaven auf diese Linien selbst zu stehen kommen. Das erstere bildet den dritten und das andere den vierten möglichen Fall. In dem eben gedachten dritten Falle nun würden die eingeklammerten Tone, unter der obigen Voraussetzung, so bezeichnet werden:

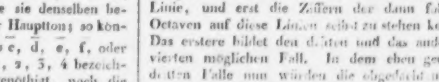

in dem vierten Falle aber so:

wobey übrigens von selbst erhellet, dass die erste und dritte Bezeichnungsart, die sich nicht wesentlich unterscheiden, blos die gezogenen Linien, die zweyte blos die Zwischenräume zwischen denselben, die vierte hingegen beyde als Octavenstufen betrachtet. *)

Auf eine solche Art wird nun die Bezeichnung im Zusammenhange freylich bestimmt. Aber sie wird es gerade nur durch das, was sie von dem Noteuplane borgt. Denn sie bestimmt die Octave, in welcher die Töne zu nehmen sind, dadurch, dass sie die Ziffern auf eine höhere oder niedrigere von den Stufen setzt, welche durch die erwähnten Linien gebildet werden. Doch benutzt sie das Erborgte weit schlechter, als es in dem Noteuplane benutzt wird. Denn eines Theils richtet sie, in den drey ersten Fällen, mit den nämlichen Mitteln nur halb so viel aus, indem in dem Noteuplane sowol die Linien als die Zwischenräume Stufen bilden; und andern Theils bezeichnen bey ihr, in allen Fällen, die Stufen keine bestimmten Töne, wie in dem Noteuplane, sondern ganze Octaven, deren einzelne Töne dann erst durch die Ziffern bestimmt werden müssen.

Ueberdem ist, wie schon angedeutet worden, die Bestimmtheit der Bezeichnung doch noch von dem Zusammenhange abhängig, in welchem diese vorkommt, und also keineswegs eine unbedingte, wie in der Bezeichnungsart durch Noten. Denn wenn, c als Hauptton vorausgesetzt, ausser dem Zusammenhange z. B. der Ausdruck

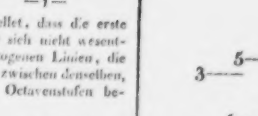

gegeben ist; so kann derselbe sowol die Töne

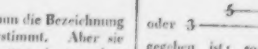

als

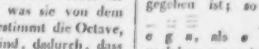

anzeigen; je nachdem entweder 3 in der Hauptreihe und 5 und 6 darüber, oder 5 in der Hauptreihe und 3 darunter, 6 darüber, oder 6 in der Hauptreihe und 3 und 5 darunter stehend angenommen werden; (nur dass bey der vierten Bezeichnungsart der zweyte dieser Fälle nicht Statt finden kann.)

Man sage nicht, dass in der Ausübung dergleichen Ausdrücke ausser dem Zusammenhange nicht vorkommen. Denn eines Theils ist dies nicht allgemein wahr, indem der Anfang eines jeden Tonstückes noch mit nichts Vorausgehendem im Zusammenhange steht; und andern Theils, wenn es auch wahr wäre, so würde doch dadurch eingeräumt, dass erst der Zusammenhang die, den Zeichen an sich selbst anhangende Unbestimmtheit aufhebe.

Ja, wenn man es genau nehmen will, so ist selbst im Zusammenhange, und unter allen vor-

*) Diese vierte Art ist diejenige, welche Rousseau in der Abhandlung sur la musique moderne in Vorschlag brachte. In dem frühern projet concernant de nouveaux signes hatte er eine andere Bezeichnungsart empfohlen. Das Aufsteigen in eine höhere Octave sollte durch einen Punkt über, das Absteigen in eine tiefere durch einen Punkt unter der Ziffer angedeutet werden, und dieser Punkt immer auch für die folgenden Ziffern so lange gelten, bis er widerrufen würde; so dass z. B., c als 1 angenommen, die Töne

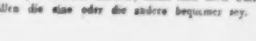

durch

zu bezeichnen wären.

Allein diese letztere Bezeichnungsart stehet jener erstern so weit nach, dass sie hier gar nicht in Betracht kommen kann. Rousseau freylich bringt sie auch in der Abhandlung sur la musique moderne, neben jener erstern, wieder vor, und ist so ungewiss darüber, welche von beyden, im Allgemeinen, den Vorzug verdiene, dass er sogar den Rath zu geben kein Bedenken trägt, man möchte sich beyde bekannt machen, damit man nach Umständen bald diese, bald jene gebrauchen könne, je nachdem in gegebenen Fällen die eine oder die andere bequemer sey. So sehr ist er von Vorliebe für seine Einfälle erfüllt!

gedachten Bedingungen, doch noch eine Unbestimmtheit übrig, die erst nach einer willkürlichen Festsetzung bedarf. Die Zahlen nämlich, welche durch die Ziffern zunächst angedeutet werden, können an und für sich die Folge der Töne eben so gut abwärts als aufwärts zählen; 5 also z. B. könnte, wenn c der Hauptton ist, eben so gut f, als g bedeuten. Es ist also noch die willkürliche Bestimmung nothwendig, dass allemal aufwärts, oder allemal abwärts gezählt werden soll.

Auch wende man nicht ein, dass die Bezeichnung durch Ziffern den Abstand eines jeden Tones von dem Haupttone angebe, und dadurch bey dem Sänger das richtige Treffen befördere. Denn

1) ist das eine Verwechselung der Begriffe. Denn die Ziffern, (oder die dadurch ausgedrückten Zahlen), so wie sie in der, in Rede stehenden Zifferschrift gebraucht werden, bezeichnen gar nicht die Abstände der Töne von einander, d. i. die Verhältnisse ihrer Höhe und Tiefe, sondern nur, was etwas ganz anderes ist, die Stelle, die sie in einer angenommenen Tonleiter nach dem ersten, oder Haupttone einnehmen; sie sind keine Verhältnisnamen, sondern blosse Zeiger (*indices*) in der vorausgesetzten Tonreihe. Denn 3 und 4 z. B. sagen weiter nichts, als dass der dritte und vierte Ton in der zum Grunde gelegten Tonleiter zu nehmen sey. Wie aber diese Töne gegen den Hauptton, oder gegen einander selbst, in Ansehung der Höhe oder Tiefe, sich verhalten, wird dadurch schlechterdings gar nicht angegeben. Denn der erstere verhält sich gegen den Hauptton 1 nicht wie 3, der andere nicht wie 4, — dieses wäre das Verhältnis der Doppeloctave, jenes das Verhältnis der Duodecime, — eben so wenig verhalten sie sich gegen einander selbst wie 3 und 4, welches das Verhältnis der Quarte seyn würde. Aber wenn man

2) auch zugeben wollte, dass die Ziffern die Abstände der Töne von dem Haupttone anzeigten: so würden sie dann in diesem Stücke zwar vor der Bezeichnung durch Buchstaben den Vorzug verdienen, aber dennoch der Bezeichnung durch Noten weit nachstehen. Denn in dem Notenplane wird der Abstand der Töne von einander durch die höher und tiefer liegenden Stufen, wenn auch figürlich, dennoch aber anschaulich dargestellt; indem er durch die Ziffern nur dem Verstande angedeutet würde, der ihn erst berechnen müsste, so dass eine Handlung des abgezogenen Denkens in die Stelle einer Anschauung träte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt am M. Vierteljährige Uebersicht der Concerte. Am 5ten Octbr. grosses Concert zu Gunsten des hiesigen Frauenvereins. Ein ungewöhnlich zahlreiches Auditorium belohnte das Unternehmen dieser Gesellschaft, die sich so ernstlich bestrebt, Menschenelend zu lindern. Nach der schönen Ouvert. zu Beethovens *Fidelio*, liessen sich mit Solostücken im Gesang und auf Instrumenten nur Dilettanten hören: Hr. Manskopf mit einer Arie, Fräul. v. Hügel mit einem Klviercone. v. Steibelt; im 2ten Theil, nach einer Ouvert. von Paer, folgten Gesangstücke der Gesellschaft, welche von Hrn. Düring geübt wird, und über welche mehr zu sagen ich mir vorbehalte. Alle diese Productionen fanden, wie hier gewöhnlich, vielen Beyfall. — Den 25sten Nov., im Concert des Hrn. Jos. Schmitt, Violinisten beym hies. Theaterorchester, hörten wir eine der ältern und trefflichsten Symphonien von Haydn. Hr. Sch. selbst spielte dann, in der Weise der jetzigen franzos. Meister, ein Conc. von Viotti, und fand Beyfall; Dem. Carol. Sch. desgleichen mit einer Arie von Guglielmi, worin sie die vielerley Passagen leicht, richtig und deutlich vortrug, sonst aber nicht jene Eigenheiten zeigte, die man unter der Benennung, italien. Methode, begreift. Doch da sie noch jung ist, und Talent besitzt, lässt sich auch dieser Theil der Ausbildung von ihr hoffen. Hr. Aloys Sch. spielte ein Klviercone., und ebenfalls mit vielem Beyfall. Er hatte es selbst, und nicht für günstige Instrumenteffecte geschrieben. Nach einer Ouvert. von Méhul folgte Beethovens schöner, vierstim. Canon aus *Fidelio*. Variat. für die Violin mit Orchesterbegleit. über die Romanze aus *Joseph* von Hrn. J. Sch. recht gut gesp., und ein Finale aus *Zaire* von Federici. Alles fand Beyfall. — Den 5ten Dec. gab der Concertmeister beym hiesigen Theaterorchester, Hr. A. Hoffmann, Conc. 12tes Allegro der mozartsch. Symph. aus Es. Arie von Weigl, ges. v. d. jungen Schweizer, Hrn. Sieber, der eine volle Bassstimme, obschon ohne besondere

Tiefe, aber noch nicht genugsame Bildung und Erfahrung zeigte. Hr. Hoffm. spielte das Violinconc. seiner Comp., das er voriges Jahr zu hören gegeben, und worüber ich damals ausführlich gesprochen habe. Seine Comp. des Liedes, *das Vaterland*, für männliche Solostimmen und Chor, eine Art Rundgesang mit Orchesterbegleit. war, besonders für letztere, effectvoll geschrieben. Var. für Pianof. mit Orchest. von Hrn. Aloys Schmitt gesetzt und gespielt, und zwar beydes sehr brav. Mad. Lange, die wir längst nicht gehört, sang mit Hrn. Sieber, gleichsam ihrem Schüler, ein Duett von Fränzel. Es war sehr angenehm, nicht glänzend gesetzt; und so wurde es auch vorgetragen. Phantasie f. d. Violin allein, als Einleitung zu den Variat. mit Orch., comp. und gesp. von Hrn. H. A. Hoffmann. Jene erfüllte keine der gerechten Ansprüche an solch ein Stück, die Var. aber waren besser. Schillers *Worte des Glaubens*, wieder gewissermassen als Rundgesang für Solostimmen u. Chor von Hrn. Hoffmann comp., (wozu sie aber gewiss nicht passen) und nur mit dem Pianof. begleitet, beschlossen. Auch diesmal fand alles Beyfall. — Am 19ten Dec. gab Hr. Graff, Violoncellist, und seine Frau, Sängerin, Conc. Abt Voglers Ouvert. zum Schauspiel, die *Kreuzfahrer*, eröffnete es. Sie ist fleissig, besonnen, kunstgerecht geschrieben, aber in zu veralteten Formen, als dass sie hier allgemein hätte gefallen können. Mad. Graff sang eine Arie von Trento, wie immer, sehr gut. Hr. Gr. spielte ein Violoncelleoncert von eigener Comp., die, ohne ausgezeichnet zu seyn, doch gern gehört ward. So auch sein Vortrag. Es folgtes die Scala, oder personificirte Stimmbildungs- oder Singkunst, vom Abt Vogler, für den Sopran solo und Chor, mit Orchesterbegleit. Es ist dies ein etwas sonderbares, und allerdings sehr zweckmässiges Stück zur Bildung der Stimme und des Vortrags, für die Chore sowol, als auch, und ganz besonders, für die Solostimme, welche hauptsächlich gezwungen wird, ihren Ton in der Scala rein zu halten, ihm genau die vorgeschriebene Dauer und Modification zu geben, während Chor und Orchester in anderer Bewegung begleiten. Doch ist es nicht blos ein originelles Schulstudium, sondern macht auch viele und angenehme Wirkung. Hr. Gr. spielte dann Variat. f. Violoncello, von ihm selbst comp., und zeigte sich in beyder Beziehung vortheilhaft. Mad. Gr. sang eine grosse Scene mit Chor von Zingarelli aus *Romeo e Giulietta*, und zeigte hier den ganzen Umfang ihrer rühmenswürdigen Bildung und Geschicklichkeit. Ihr Recitat. war sprechend und schön, ihr Portamento in langsamen Sätzen meisterhaft, ihre leichte, präcise, sichere Besiegung schwieriger Passagen, Triller u. dergl. bewundernswerth. Sie fand den verdienten, allgemeinen Beyfall. *Trichordium*, oder Lob der Harmonie, über J. J. Rousseaus bekannte Melodie in 3 Tonen, vom Abt Vogler, mit Orchester-Begleit. Das Stück wurde von diesem in dieser Zeit bekannt gemacht, hernach aber durch Beyfügung des Chors und Orchesters ihm noch mehr Effect verschafft, welchen es denn auch hier machte. — Am 25sten Dec. Conc. des Hrn. Fr. Heroux sen. Glucks Ouvert. zur *Iphigenia*. Arie mit oblig. Violin v. Paer, ges. von Dem. Cathar. Heroux, einer jungen Künstlerin von gesunder, schöner, ungewöhnlich starker Stimme, welcher aber noch mehr Bildung zu wünschen ist. Hr. Carl Heroux spielte ein Violinconc. von Kreutzer recht brav — bestimmt, kräftig, deutlich und rund. Declamation. Hr. Arnold spielte (ohne Begleit.) Phantasie und Var. auf d. Fortepiano sehr lobenswerth. Hr. Fr. Heroux jun. spielte, nach mozart. Ouvert., Variat. f. d. Violin mit Orchest. v. Rode. Der noch sehr junge, talentvolle, kräftige Künstler vermag schon viel auf seinem Instrumente; und wird, mit zunehmender Uebung, Erfahrung und Besonnenheit, ein wahrer Virtuos werden. Er gefiel sehr. Dem. Amberg und Dem. Catharina Heroux sangen ein Duett von Paer, und zeigten darin ihre tüchtigen, starken Stimmen. Declamation. Gesang für Soli und Chor, *das deutsche Vaterland*, comp. von Hoffmann; wovon oben gesprochen ist.

Leipzig. Am 23sten Jan. gab der königl. sächs. Kammermusicus, Hr. Dotzauer, aus Dresden, vormals Mitglied unsers Orchesters, ein Extra-Concert, in welchem er sich auf dem Violoncell in einem von ihm selbst componirten Concert, und in neuen Variationen über russische Volksmelodien von Bernh. Romberg, mit verdientem Beyfall hören liess. Beyde Stücke enthielten für den Virtuosen viele und grosse Schwierigkeiten. — Wir haben schon früher öfters Gelegenheit gehabt, die Lebendigkeit, Fertigkeit, Sicherheit und Delicatesse des Spiels des Hrn. D., so wie den Geschmack und schönen Ton, womit er vorzüglich das Andante, oder singbare Sätze überhaupt, vorträgt, zu rühmen;

und finden jetzt nur hinzuzusetzen, dass er in jeder, vornämlich aber in der letzten der angegebenen Hinsichten, seitdem noch gewonnen hat. Hiervon überführte uns sein Spiel an jenem Abend seines Concerts, noch weit mehr aber an einem andern sein Vortrag obligat. rombergscher Quartette, wodurch er uns und alle Freunde dieser Musikgattung ausserordentlich erfreuete. Auch durch seine Compositionen erwarb er sich Beyfall; und erreichte er diesen durch die Ouverture, womit er das Conc. eroffnete, weniger, so lag das wol grossentheils daran, dass diese Ouvert. viele und nahe Beziehungen auf das Werk enthält, dem sie eigentlich vorgesetzt ist, und nun, ohne dieses, nicht ganz verstanden, mithin nicht vollkommen genossen werden konnte. — Hr. D. ist im Begriff einer Reise durch einen Haupttheil Deutschlands: wir wünschen ihm überall die verdiente, geneigte Aufnahme.

Von den andern, diesen Abend gegebenen Stücken zeichnete sich eine neue Ouverture von Franzel durch sehr lebhafte Instrumentaleffecte, und eine Scene und Arie von Vannaci durch den, in jeder Hinsicht so braven Vortrag der ältern Dem. Campagnoli aus. Eben in Stücken und eben im Vortrag solcher Art, macht schon ihre herrliche Stimme eine treffliche Wirkung, welche dann durch ihre Bildung, Geschicklichkeit und Sicherheit noch sehr erhöhet wird. Dies wird auch, zu unsrer Freude und der bescheidnen, fleissigen Sängerin Ermunterung, vom Publico stets anerkannt. —

Am 3ten gab Hr. Dr. Chladni seinen neuern Clavicylinder öffentlich zu hören, und unterhielt zugleich die sehr gewählte Gesellschaft mit mancherley wichtigen und interessanten akustischen Experimenten. Durch beydes erwarb er sich aufrichtigen Dank aller, Aufmerksamen. Ueber verschiedene dieser Versuche, welche die neuern Fortschritte des trefflichen, unablässig für seine Wissenschaft thätigen Gelehrten beurkunden, seine Theorie zugleich erklären und bestätigen, und die Wissenschaft selbst wahrhaft erweitern, so wie über andere bedeutende Resultate der neuesten Forschungen des Hrn. Chl., wird das Publicum bald durch ihn selbst unterrichtet werden. Von seinem neuen Clavicylinder wollen wir nur bemerken, dass er von den vielerley Variationen, welche diese seine Erfindung zulässt, eine wirklich neue, und der bekannten frühern weit vorzuziehen ist, mag man nun auf den Ton des Instruments sehen, oder auf den Umfang dessen, was damit geleistet werden kann, oder auch auf die Freyheit von gewissen Uebelständen in Nebendingen, welche beym ersten Clavicylinder, so wie bey manchen verwandten Instrumenten anderer Meister, allerdings bemerkbar waren.

Erfurt. Bey dem zweymonatlichen Aufenthalt des Hrn. Musikdirs. Ochernal allhier, gab derselbe zwey Concerte, und spielte in deren erstem ein Violinconc. von Kreutzer (D dur) und Variationen für die Violine mit Begleit. des Orchesters von Rode (A dur;) im zweyten, zum Abschiede, das Klavier-Concert von Mozart No. 6. (Es dur) und Variationen für die Violine v. Libon. Man erkannte in ihm den beliebten Mann wieder, den wir acht Jahre (während welcher er in der Schweiz lebte) als Künstler und humanen Gesellschafter vermissten. Sein angenehmer und geschmakvoller Vortrag ermunterte auch jeden der Mitspielenden, alles nach Kräften zu leisten, und erregte allgemeinen Beyfall. Er ist nun einem Rufe nach Bremen, als Musikdirector, gefolgt.

Recensionen.

Sinfonie concertante pour la Flûte, Oboe, Clarinette, Cor et Fagotto principale avec grande Orchestre, par Wilms. Oeuvr. 35. à Berlin, chez J. Hummel, à Amsterdam, au grand Magazin de Musique. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

In demselben Verlage und von demselben Meister:

Wilhelmus von Nassau, varié pour Flûte, Clarinette, Fagott, Violon et Violoncelle avec grand Orchestre. (Prix 1 Thlr. 12 Gr.)

Beyde Werke des fleissigen Verfs. haben das mit einander gemein, dass sie für mehrere obligate Instrumente gesetzt sind; da nun sich daraus ein gemeinschaftlicher Charakter in der Bearbeitung beyder entwickelt, so wird Rec. auch die Anzeige beyder vereinigen können. Die Individualität eines Charakters, welche zu entfalten die Aufgabe des Tonsetzers im einfachen Concerte ist, ist an mehrere Personen vertheilt: daher in dergleichen Bearbeitungen die doppelte Rücksicht, 1) auf die Einheit

des gemeinschaftlichen Charakters, 2) auf den Antheil, welchen jede der theilnehmenden Personen an der Entwicklung desselben zu nehmen hat. Einige Bestimmung über Art und Weise, wie dies geschehen soll, liegt zwar schon in der Natur jedes Instrumentes und in dem durch diese festgesetzten Charakter, doch wird dem Tonsetzer immer ein weites Feld offen bleiben, wo er den Reichthum seines Geistes und die Tiefe seiner Ansichten zur Genüge entwickeln kann. Dass zu dergleichen Werken, wenn sie die angegebene Bedeutung darlegen, und Geist nach der gegebenen Ansicht entwickeln sollen, ein ziemlich reiches Talent erfordert werde, möchte sich schon aus dem Gesagten ergeben. Rec. wenigstens gestehet frey die Mühe, welche ihm die Bearbeitung mehrerer Concertanten verursachte, besonders, wenn, was mehrmals der Fall war, die einzelnen Instrumente im Tonumfang und Charakter etwas weit von einander entfernt waren. Denn dass die gewöhnliche Art der Bearbeitung solcher Tonstücke, wo man die Stimmen nacheinander setzt, wie es der äussere Tonmechanismus begünstiget, sie bald einzeln, bald miteinander eintreten lässt, wol den Nichtkenner befriedigen, aber den Kenner nicht ansprechen könne: dies wird jeder einsehen, der über die Natur solcher Stücke und die wahre Art ihrer Behandlung nachdachte. — Ob, und wie weit die beyden angezeigten Werke diesen Aufforderungen der musikal. Kritik entsprechen, mag folgende kurze Uebersicht zeigen.

No. 1. der angezeigten Stücke besteht aus einem Allegro, F dur, und einem Allegretto mit Variationen aus derselben Tonart. Im ersten Allegro fängt das Orchester mit einem sanften Satze an. Schon im 17ten Takte nehmen die concertirenden Stimmen Antheil, die Begleitung fällt immer dazwischen wieder ein, bis die vier Hauptstimmen einen kräftigen Gedanken ergreifen, und gleichsam das Orchester zu einer energischen Darstellung auffordern, worauf das Ritornell mit vieler Energie fortschreitet. Nach Vollendung dieses tritt zuerst die Flötenstimme, nachher treten die übrigen ein, und die ganze Anordnung und der Wechsel der Stimmen in diesem Allegro ist dem Verf., nach des Rec. Meynung, gelungen. Die von demselben vor dem letzten Ritornell gesetzte Cadenz ist in diesem Falle sehr zweckmässig, weil es 1) zu viel voraussetzt, solche mehrstimmige Cadenzen gehörig verfertigen zu können, 2) weil der Verf. doch am besten die Ideen zusammenfassen kann, welche ihm am interessantesten erscheinen, und so auch das Ganze die nöthige Einheit erhält. Nur vermisst Rec. jene Reinheit des Gesanges und der melodischen Figuren überhaupt, welche so viele Producte der neuern Zeit auszeichnet. Nicht als wenn er damit sagen wollte, dass der Gesang in unreinen Verhältnissen fortschreite, sondern, wenn er es mit einem Vergleiche ausdrücken darf, er verhält sich zum schönen, wie der gemeinere Ausdruck in der Sprache überhaupt zum gebildeten. Dieser Mangel der edleren Form ist es, welcher die Wirkung von Tonstücken oft bey einer grossen Versammlung vernichtet, ohne dass sich der grössere Theil der Ursachen deutlich bewusst ist. Bey der Wortsprache, die auch im gemeinsten Ausdrucke doch einen Begriff entwickelt, geht das noch eher hin: weniger aber bey der Musik, deren Wesen in der rein geistigen Form besteht, wo also das Platte und Gemeine jedem, der sich eines reinen Sinnes zu erfreuen hat, fühlbar seyn muss. — Noch auffallender war dies dem Rec. in dem Allegretto, welches sich der Verf. zum Thema seiner Variationen wählte. Kein Wunder daher, dass die Variationen selbst, so fleissig auch manche bearbeitet sind, nicht jene geistige Belebung und Erhebung bewirken, welche ein gut gewählter Hauptsatz zugelassen hatte. Besonders fiel dem Rec. der Schluss auf, welcher durchaus nicht jene Würde enthält, mit welcher der Tonsetzer das Concertant hatte schliessen sollen, um einen erwünschten Eindruck des Ganzen zu erhalten. Dass er aber es verstehe, die einzelnen Instrumente gehörig zu mischen, dies hat er in der Bearbeitung so mancher Variationen bewiesen, wo die einzelnen Instrumente nicht allein so gesetzt sind, dass sie sich schön miteinander verschmelzen, sondern auch eine angenehme Mannigfaltigkeit erzeugen. Auch ist die Natur und das Vermögen der einzelnen Instrumente gut berücksichtiget, und nur in einzelnen Stellen, vorzüglich bey der Klarinette, etwas beschwerlich, welche, als B-Klarinette, weit mehr Wirkung gemacht haben würde, als die im Ton immer weit geringere C-Klarinette. Hätte der Verf. lieber die Klarinettstimme, und jene der Hoboe, jede einzeln gesetzt: er hätte so die Eigenheit eines jeden Instrumentes besser berücksichtigen können.

Weit mehr innere Wärme haben die Variationen, welche wir unter No. 2. anzeigten. Manche Stellen liessen sich freylich grösser geben, z. B.

die Variation der Violin, die weit würdiger auftreten könnte, als in einer so gewöhnlichen Form: aber das Ganze hat vielen Charakter, es steigert sich sehr gut, und das letzte *più Allegro* ertheilt diesem Tonstück so viel reges Leben, verbunden mit bedeutungsvoller Kraft, dass ein allgemeiner Enthusiasmus dort erzeugt werden muss, wo die Bedeutung dieses Nationalliedes den Zuhörern selbst nahe am Herzen liegt.

Premier Concerto pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre, comp. par J. Kaczkowski. Oeuv. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 2 Thlr.)

Mit Vergnügen hat Rec. aus der gegenwärtigen Arbeit ersehen, wie sich die Viottische, durch Rode, Kreutzer, Spohr und die andern bedeutenden Manner so sehr ausgebildete Vortragsart für den Concertspieler überhaupt, besonders aber den Violinisten, immer mehr ausbreitet. Da aus dieser Schule kräftige, für jede Darstellung vorbereitete Subjecte hervorgehen, so wird sich in der Folge, wenn einmal diese Methode ganz allgemein ist, vieler Vortheil für das Orchester sowol versprechen lassen, als auch für die Concertcompositionen überhaupt mehr Tiefe und Kraft der Ideen erzeugen. Rec. muss daher aus voller Ueberzeugung Tonstücken dieser Gattung, welche in solchem Geiste gearbeitet sind, und zur Verbreitung desselben mitwirken können, das Wort sprechen. Daher er mit einer günstigen Meynung diese Arbeit des Verfs. zur Hand nahm, sich aber auch nicht in seiner Erwartung getauscht fand. Es herrscht in derselben viele Kraft, mit abwechselndem, innigem Ausdrucke, und viel Gelegenheit zu einer glänzenden Darstellung. Die Ritornelle sind mit vieler Würde gesetzt, und die Begleitung überhaupt vortheilhaft. Nur hatte Rec. gewünscht, dass jene etwas kürzer, und nicht so vollkommen ausgeführt wären. Es *muss* dem Concertspieler schaden, wenn die Erwartung der Zuhörer durch einen sehr langen, ziemlich entwickelten Eingang schon grossentheils befriediget ist; was ja erst das Werk des Solospielers seyn sollte. Nach Rec. Meynung sollten die Ritornelle, besonders das erste, nur in den allgemeinsten Umrissen der Ideen einleiten, daher so einfach als möglich seyn. Die individuelle Entfaltung, die nähere Auseinandersetzung ist das Geschäft des Concertisten. Aus diesem Grunde findet der Rec. im ersten Ritornell so manches, was er anders behandelt haben würde: z. B. den Gesang überhaupt einfacher; ohne alle Verzierung, wodurch der Begleitende dem Concertisten zu nahe tritt, die Passagen jenen in den Soli nicht so ähnlich, die für Ripienstimmen etwas zu grosse Höhe bis ins a gemindert, denn wenn es auch einige treffen, so bleibt es doch für *alle* unsicher, und ein einziger Misgriff in der Höhe bringt schon eine üble Wirkung hervor.

Das erste Stück ist ein Moderato aus A moll, welches sich in A dur schliesst. Darauf folgt ein Adagio aus C dur, welches im Ganzen einen sehr zarten Charakter hat; nur hätte es etwas mehr Tiefe erhalten sollen, weil es mit dem energischen ersten Stücke ausserdem nicht im gehörigen Verhältnisse steht. Rode hat dies in seinem schönen Concert aus A moll, welches dem Verf. hier und da vorschwebte, richtig beobachtet, und seinem Adagio durch den einfachen Gesang, vorzüglich durch die ergreifende Stelle in C moll auf der majestätischen G-Saite, eine tiefe Bedeutung gegeben. Es ist sehr löblich vom Verf., dass er nicht ängstlich nachahmte: aber den Geist in der Anlage, in der Entfaltung der einzelnen Stücke sowol, als des Ganzen, muss man studiren, und anzuwenden suchen. So hat z. B. Rode in seinem Rondo aus A moll eben so, wie der Verf. in seiner Polonoise aus der nämlichen Tonart, ein Majore aus A dur, aber Rode leitet bald wieder in seine Haupttonart A moll zurück, hält seinen gewählten Gefühlsstandpunct streng im Auge, u. erhält Einheit seinem Stücke, während der Verf. sich doch gar zu lang im A dur verweilt. Da er nun dadurch gezwungen ist, um nicht im Widerspruche mit seinem gewählten Thema zu seyn, auch eine längere Zeit wieder die Haupttonart zu behandeln, so wird das Ganze zu lang und ermüdet sowol den Spieler als den Hörer. Der Ausgang der Polonoise, welcher so viel Sprechendes zwischen dem Solospieler und der Begleitung ausdrückt, hat Rec. sehr gut gefallen, so wie das Werk im Ganzen, weswegen er den Verf. auffodert, auf diesem Wege fortzuführen, welcher ihn zum gewünschten Ziele führen, und den Violinspielern noch manches schöne Werk verschaffen wird.

Prof. Fröhlich.

NOTIZEN.

Der als Componist und Virtuos so sehr verdiente *Andreas Romberg* ist von des Herzogs von Gotha Durchl. unter sehr günstigen Bedingungen zu seinem Kapellmeister ernannt worden, und wird sein Amt im April antreten. Alle Freunde der Tonkunst in Gotha freuen sich dieser Acquisition, und erwarten mit Recht viel Schönes und Folgenreiches von ihr.

Das *Requiem* des wackern *Neukomm*, das, wie aus polit. Blättern bekannt ist, zur Todtenfeyer Ludwigs XVI in Wien aufgeführt wurde, hat, wie uns eben vorläufig gemeldet wird, einen würdevollen und tiefen Eindruck gemacht. Es war nur für Singstimmen, mit Einleitung und Zwischensätzen für die edelsten Blasinstrumente, geschrieben — nämlich für die neuerfundene Klappentrompete, welche von bis alle ganze und halbe Töne vollkommen angiebt, vier Hörner und drey Posaunen. Das Nähere werden wir den Lesern nächstens mittheilen.

In Berlin ist von des Königs Maj. der geistreiche, und namentlich auch für die Tonkunst durch Natur und Bildung so ausgezeichnet begabte Kammerherr, Hr. Graf Brühl, zum Intendanten sämmtlicher Theater- und Musikanstalten ernannt worden. Je mehr eine solche Wahl schon seit geraumer Zeit von den Sachkundigen und Unparteyischen gewünscht worden war, desto mehr freuen sie sich jetzt derselben.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 5ten No.)

„Die Welt in einer Nuss." Diese Erscheinung wird in allen Sphären immer häufiger. So wie sich jeder Autor herausnimmt, auf ein paar Blattseiten von der Welt zu reden, so wie in hundert Compendien und Kinderschriften das Universum auftritt, und man dasselbe nicht klein genug zuschneiden zu können glaubt, um es dem unmündigen oder eingeschrumpften Sinne lasslich und geniesbar zu machen, so auch in der Musik.

Statt dass in ehrwürdigen Zeitaltern die Musik im Ganzen, der Welt im Ganzen gegenüber stand, und entsprechen wollte, so dass jede Seite des bürgerlichen, öffentlichen und religiösen Lebens ihre charakteristische Musik hatte und ohne Vermengung behauptete: so stellt dagegen jetzt fast jedes Musikstück die ganze Welt dar, und ist immer eine Art kosmopolitischer Ergiessung. Ja, auch auf die einzelnen Instrumente erstreckt sich diese musikalische Weltbürgerlichkeit. Die Universalität geht bey manchem derselben so weit, dass es als ein Panharmonikon alle andern entbehrlich macht, und für sich eine ganze Musikwelt darstellt. Auch die meisten nicht zusammengesetzten Instrumente lässt unsern Zeit weit über ihre eigentliche Sphäre hinausgreifen. Dadurch entsteht aber der Uebelstand, dass Musik, die, wie jeder Kunstgenuss, eine Art öffentlichen, gemeinsamen Acts seyn sollte, immer mehr Privatübung und Privatgenuss wird. Die Ausgleichung der grossen Bedürfnisse und Anliegen, die sonst auf eine tiefheilsame Weise durch National-Handlungen und Feste geschah, wird zu einem engen, häuslichen Treiben, und es möchte nicht zu hart seyn, wenn man dieses egoistische Abmachen seiner Genüsse, (obwol Tausenden ein süsses Bedürfnis) in höherm Bezug betrachtet, eine musikalische Selbstbefleckung nennen würde.

Die Philosophie wird zuweilen witzig; so sagt sie, bey der Musik rechne die Seele. Sie muss es nun auch haben, wenn man sagt, der Rechner mache Musik. Beydes oder keines. Alles Angenehme ist freylich eine Art Rechnen mit einfachen Verhältnissen. Jede Lust gründet sich zuletzt auf Harmonie, und diese auf schöne Proportionen. Was ist aber hierdurch gewonnen? Die Vergleichung ist stets wechselseitig. Ist die Seele eine musikalische Rechnerin, so ist der Rechner ein arithmetischer Musicus. Dort ziehe ich die Musik in ein mageres Bild herein: hier erhebe ich die Arithmetik in die Region einer schönern Fülle.

Dass sich Terz, Quint, Octav, an einer Saite gemessen, in den einfachsten Verhältnissen zum Grundton befinden, wogegen die Dissonanzen grössere Brüche geben — dies beweist noch gar nicht, dass die Musik von der Seele blos als eine höhere Art der Arithmetik behandelt werde. Denn eine ähnliche Stufenleiter der Verhältnisse findet sich in allen kosmischen Erscheinungen, und ohne Zweifel

liessen sich die sämmtlichen Acte der Natur, von dem Magnetismus und Chemismus, durch das organische Leben, bis hinauf zum Sternenlauf, und ebenso alle die schönen Erscheinungen im Kreise der Menschheit auf solche Zahlenverhältnisse zurückführen. Alles Ausspähen ist zur Bequemlichkeit des Feldmessers; die Natur hat aber nirgend, weder eine Figur beschrieben, noch ein Exempel gerechnet. Es ist erlaubt, ja räthlich, mit dergleichen Formeln ihren Geheimnissen auf die Spur zu kommen: es ist aber auch Pflicht, nie zu vergessen, dass es nur Formeln sind; und wie das Zusammengesetzte aus dem Einfachen in allen Zweigen der Natur, in jedem auf eine andere lebendige Weise, sich herauswickelt, das bleibt eben die Aufgabe.

Es steht noch zu erleben, dass man mit zwanzig Guitarren ein Concert aufführt, und dass der Liebhaber seiner Angebeteten mit der Trompete ein Ständchen bringt.

Kurze Anzeigen.

Anleitung zur Kenntnis der Harmonie in Fragen und Antworten, als Handbuch für Lehrer und Lernende, von M. A. Bauck, Organist an der Hauptk. in Lübeck. Lübeck, bey Michelsen. 1814. (Pr. 9 Gr.)

Der Verf. behauptet mit Recht, jeder, der sich mit Musik beschäftige, müsse wenigstens eine *allgemeine* Kenntnis der Harmonie besitzen; und verstehet unter solcher, die Kenntnis der Lehre von den Tonleitern, Tonarten, Intervallen, (deren Zahl und Art nach,) den Accorden und den Ausweichungen. (Die ersten dieser Lehren waren indess wol, als elementarische, bey allen, die Musik treiben, vorauszusetzen gewesen — eben so, wie die Elemente der Sprachlehre bey denen, welche sich mit Poesie beschäftigen.) Jene Lehren werden nun, ihrem Wesentlichen nach, hier sehr kurz und deutlich, blos technisch mitgetheilt, nicht wissenschaftlich abgeleitet und begründet. Und zwar geschiehet jenes nach Kirnbergers System; ohne die oft nöthigen Beyspiele; (das Werkchen nicht zu vertheuern, sagt der Verf.:) und, wie auch der Titel sagt, in Frage und Antwort — welche letztern jedoch ganz offenbar darthun, der Verf. habe sich um das Methodische dieser Form nie bekümmert. — In einer Einleitung sagt der Verf, wiewol nur fragmentarisch und nicht in bester Ordnung, Mehreres, was seine Erfahrungen im Unterricht bezeugt, und zum rechten Gebrauch des Büchleins dienen soll. Die Lehren selbst sind, auf 4½ Bogen, unter folgende Rubriken zusammengefasst: Tonleitern; Signaturen; Accorde; Fortschreitungen der Stimmen; Schlüsse; Ausweichungen; Bemerkungen über die wesentliche Septime. Strengere Ordnung, besseres Verhältnis der Theile zum Ganzen, und an manchen Stellen grössere Bestimmtheit des Ausdrucks, waren dem Werkchen wol zu wünschen: indessen kann es auch so, wie es ist, besonders unter Leitung eines verständigen Lehrers, und bey denen, welche sich grössere und theure Werke nicht anschaffen können, Nutzen bringen. Bey Beweisen für das Getadelte will Ref. die Leser nicht verweilen: verlangt es aber der Verf., sie nachliefern.

Fantaisie et Rondeau à la Polonoise, pour le Pianoforte, par C. Zeuner. Oeuvr. 5. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Ein ins Weite und Breite mit Phantasie und Einsicht, übrigens in sehr vielen Figuren von kurzen Noten und vielfältigen Modulationen, ausgeführtes Stück, das einen tüchtigen Klavierspieler verlangt, von diesem aber auch nicht nur mit grosser Fertigkeit und Leichtigkeit (besonders der rechten Hand) vorgetragen seyn will, wenn es nicht zu lang, überladen und ausschweifend befunden werden soll. In einem Punkte kann es auch als Studium und Schule dienen: was nämlich die (ziemlich seltene) Kunst betrifft, die eine Hand in Absicht auf Ausdruck, und Vortrag überhaupt, von der andern ganz unabhängig zu erhalten, und sich selbst ungefähr so zu begleiten, wie ein einfaches Quartett die allein concertirende Violin.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. **№. 7.** 1815.

Ueber die Bezeichnung der Töne durch Ziffern.

(Fortsetzung aus der 6ten No.)

Dies (dass nämlich beym Gebrauch der Ziffern statt der Noten, eine Handlung des abgezogenen Denkens in die Stelle einer Anschauung trate,) führt

II. auf die *Leichtigkeit*, als das zweyte, worauf es beym Zeichen ankommt. Denn schon aus dem eben Gesagten gehet hervor, dass auch in dieser Hinsicht die Noten den Vorzug verdienen. Denn, wenn das Uebrige gleich ist: so ist eine Bezeichnung um so leichter, je mehr sie das Bezeichnete anschaulich macht.

Ausserdem aber ist noch Folgendes in Anschlag zu bringen.

Wenn a ein Zeichen von b, b ein Zeichen von c ist: so ist a ein *mittelbares* Zeichen von c: und wenn c wieder ein Zeichen von d wäre: so würde a ein doppelt mittelbares Zeichen von d seyn. Ein *unmittelbares* Zeichen einer Sache ist dagegen ein solches, welches kein Zeichen eines Zeichens von ihr ist.

Offenbar sind nun, das Uebrige gleich gesetzt, die unmittelbaren Zeichen die leichtesten. Denn die Seele muss diejenige Thätigkeit, welche sie bey einem unmittelbaren Zeichen nur Einmal verrichtet (aus dem Zeichen das Bezeichnete zu erkennen,) bey einem mittelbaren mehrmals ausüben; sie muss, wenn c durch a bezeichnet ist, aus a zuerst b, und dann aus b wieder c erkennen. Dies mag, wenn sie in dem Gebrauche gewisser mittelbarer Zeichen eine bedeutende Fertigkeit erlangt hat, oft so schnell geschehen, dass sie sich dessen nicht bewusst wird: aber geschehen muss es nothwendig, weil jene Zeichen sonst eben darum gar keine mittelbaren seyn würden; und, wenn es geschiehet, so ist auch ein Zeichen um so schwerer, je mittelbarer es ist. Denn für eine endliche Kraft ist überhaupt Alles um so schwerer, je mehr oder je mehrfache Thätigkeit es fordert.

In dem Notenplane nun bezeichnet jede Note, auf der Stufe, wo sie steht, *unmittelbar* einen bestimmten Ton. Die Ziffern hingegen sind *doppelt mittelbare* Zeichen der Töne, welche dadurch angedeutet werden sollen. Denn jede Ziffer bezeichnet zunächst eine Zahl, diese dann die Stelle des anzudeutenden Tones in der voraus-gesetzten Tonleiter, (der wievielste nach dem Haupttone er sey,) und aus dieser Stelle wird dann erst der Ton selbst erkannt. Nothwendig also gehen diese Ziffern keine so leichte Bezeichnungsart, als die Noten.

Freylich brauchen die Zoglinge die Ziffern, die ihnen in der Regel schon bekannt sind, wenn sie zur Tonkunst kommen, nicht erst zu erlernen, indess sie die Noten allerdings erst kennen lernen müssen. Aber wer dies gegen das vorher Gesagte anführen wollte, der würde sich, um mir nochmals einen Ausdruck der Schule zu erlauben, ein *Sophisma heterozeteseos* zu Schulden kommen lassen. Denn er würde etwas anderes beweisen, als wovon die Rede ist. Denn es ist nicht die Rede von der Leichtigkeit, die Zeichen kennen zu lernen, sondern von der Leichtigkeit der Zeichen selbst, wenn man sie kennt.

Dass aber verständige und wohlmeynende Lehrer die Bezeichnungsart durch Ziffern blos darum vorziehen sollten, weil sie dadurch einige Tage — es sey auch Wochen — Zeit und Mühe ersparen, die das Erlernen der Noten mehr erfordern mag, ist gar nicht zu denken. Denn darin würde sich der Geist aussprechen, der alle Erziehung und allen Unterricht verdirbt, der Geist der Spielerey und der Schlaffheit, der jede ernste Anstrengung zu vermeiden sucht, und statt des Bessern, lieber das Schlechtere giebt, wenn dieses nur leichter zu erreichen ist. Obenein würde aber der vermeynte Gewinn doch nur scheinbar seyn. Denn, was bey dem Erlernen der Zeichen gewonnen würde, das würde nachher, bey dem Gebrauche derselben

vielfach wieder verloren gehen, wenn statt der bessern Zeichen die schlechtern waren gelernt worden.

Bey den Noten sind bekanntlich noch mancherley Nebenzeichen nöthig, z. B. Versetzungszeichen, Zeichen der Geltung, der Stärke, der Schwäche, des Schleifens, des Abstossens, u. s. f. Alle diese Zeichen aber müssen, wenn die Töne durch Ziffern bezeichnet werden sollen, auf irgend eine Art ebenfalls angebracht werden, und die letztere Bezeichnungsart wird also nicht etwa dadurch leichter, dass sie dieselben gar nicht, oder weniger nöthig hatte.

Denkt man sich vollends eine Generalbassstimme, die beziffert werden soll; so tritt eine neue Schwierigkeit ein. Denn diejenigen Ziffern, welche die Töne des Basses andeuten, zählen von dem zum Grunde liegenden Haupttone, diejenigen hingegen, welche die Harmonie bezeichnen, von dem jedesmaligen Basstone, zu welchem die Harmonie gehört. Es müssen also dann die nämlichen Ziffern verschiedne Töne andeuten. So würde z. B. die Mediante mit dem Terzquartenaccorde so bezeichnet werden müssen:

4
3
5

wobey denn die untere 3 die Mediante, die obere hingegen deren Terz, also einen ganz andern Ton andeuten würde. Dass dies aber leicht zu Verwechselungen Anlass geben, und also die Schwierigkeit der Bezeichnungsart vermehren müsse, bedarf keines weitern Beweises.

Wollte man einwenden, dass die gedachte Bezeichnungsart nicht bey Generalbasssstimmen, und überhaupt nicht allgemein, sondern nur in diesem oder jenem besondern Falle, z. B. nur bey einzelnen, zumal ganz einfachen Singstimmen, etwa wie sie in Volksschulen gebraucht werden, angewandt werden solle: so würde man eines Theils nicht bedenken, dass hier nicht die Frage sey, ob dieselbe in diesem oder jenem besondern Falle gebraucht werden könne? sondern, ob sie überhaupt und im Allgemeinen besser oder schlechter sey, als die Bezeichnungsart durch Noten? Andern Theils würde man eben dadurch, dass man ihr allgemeine Brauchbarkeit absprächе, selbst einräumen, dass sie unvollkommner sey, als die letztgedachte Bezeichnungsart, und würde dem Zöglinge zumuthen, sich mit Einübung derselben eine, nicht blos unnütze, sondern auch schädliche Mühe zu machen; indem er nachher, wenn er in der Tonkunst weiter wollte, doch die vollkommnere Bezeichnungsart zu erlernen genöthigt seyn würde.

Noch ein Nebenumstand ist — zwar weniger wichtig, aber doch nicht ganz aus der Acht zu lassen. In dem Notenplane laufen die Linien, welche die Stufen bilden, stätig fort: bey der Bezeichnung durch Ziffern erscheinen sie unterbrochen und stückweise. Offenbar aber ist es leichter, jede gegebne Stufe auf den ersten Blick zu erkennen, wenn man jene Linien ununterbrochen vor Augen hat, als wenn sie stückweise hervortreten, und jedesmal erst von neuem wieder ins Auge gefasst, und mit der Lage der Hauptreihe verglichen werden müssen.

Wollte man aber, um dieser Unvollkommenheit abzuhelfen, die gedachten Linien auch stätig fortlaufen lassen, wie in dem Notenplane; so würde man dadurch noch einen Schritt mehr zu dem letztern, als zur Anerkennung seiner Vorzüglichkeit zurück thun.

Vergleicht man endlich noch die Bezeichnung der Töne durch Ziffern mit der durch Buchstaben; so ist nicht zu leugnen, dass sie auch dieser letztern in Ansehung der Leichtigkeit nachstehet.

Denn die Buchstaben sind zwar auch mittelbare Zeichen der Töne; aber doch nicht doppelt mittelbare, wie die Ziffern. Sie bedeuten nämlich zunächst gewisse (selbstständige oder unselbstständige) Laute der Stimme, (nicht Töne, d. i. in Ansehung der Höhe und Tiefe bestimmte Laute,) und diese bezeichnen dann gewisse Töne. Folglich sind die Buchstaben, dem Obigen zufolge, schon aus diesem Grunde, leichtere Tonzeichen, als die Ziffern. Ueberdem aber bezeichnet jeder Buchstabe, wie oben auch schon angeführt ist, eine *bestimmten* Ton, der bey dem Anblicke des Buchstabens durch blosse *Vergesellschaftung* in die Seele zurückgerufen wird, und nicht erst, wie bey den Ziffern, aus der angegebnen Stelle desselben in der vorausgesetzten Tonleiter berechnet werden muss. Dies ist ein noch wichtigerer Grund, weswegen die Buchstaben leichtere Tonzeichen sind, als die Ziffern. Denn eine blosse Vergesellschaftung erfolgt weit leichter, als eine Berechnung. Denn sie erfordert gar kein Denken, nicht einmal Aufmerksamkeit; indess alles Rechnen eine Handlung des Denkens, und ohne Aufmerksamkeit unmöglich ist.

III. Wesentliche Bezeichnung. Die Ausdrücke: *hoher* und *tiefer* Ton, sind zwar in einer Hinsicht allerdings figürlich. Denn ein Ton an sich selbst, sofern er eine stätige Reihe von Schwingungen der Luft, oder eines andern dazu geeigneten Körpers ist, hat Nichts an sich, was im eigentlichen Sinne hoch oder tief, und weswegen ein Ton höher oder tiefer als der andere in der eigentlichen Bedeutung genannt werden könnte. Der höhere Ton macht bekanntlich nur mehrere Schwingungen, als der tiefere, in der nämlichen Zeit. Die grössere Anzahl der Schwingungen aber ist nichts *Höheres*, und die geringere nichts *Tieferes*, in eigentlicher Bedeutung.

Wohl aber bezeichnen die Ausdrücke: *hoch* und *tief*, in eigentlicher Bedeutung genommen, die Art und Weise, wie die Töne der Stimme im Körper, also im Raume, erscheinen. Denn, je höher ein hervorgebrachter Ton ist, desto mehr tritt der Kehlkopf (larynx), der die Stimmritze und die übrigen eigentlichen Werkzeuge der Stimme enthält, in die Höhe, und wird dagegen um so tiefer herab gesenkt, je tiefer der Ton ist. Durch welche Muskeln dies bewirkt werde, und wie es mit der Höhe und Tiefe des Tones zusammenhänge, zeigt die Lehre von der Stimme. Jeder aber empfindet es an sich, wenn auch nicht immer mit deutlichem Bewusstseyn; auch lässt es sich durch Betastung, sogar auch, insonderheit bey Mannern, durch das Gesicht leicht wahrnehmen. Vermöge eines Gefühles, was uns unwillkürlich leitet, pflegen wir auch, um jene Bewegungen des Kehlkopfes und die Wirksamkeit der sie erzeugenden Muskeln zu befördern, bey hohen Tönen den Kopf zu erheben, bey tiefen nieder zu beugen.

Diese Art, wie die hohen und tiefen Töne der Stimme erscheinen, ist natürlich, (von aller Willkür unabhängig) und daher bey allen Menschen die nämliche. Denn sie ist in der Natur der Stimme gegründet. Ueberdem ist sie so in die Augen fallend, dass sie nicht leicht unbemerkt bleiben kann. Daher kömmt es auch, dass selbst die verschiedensten Sprachen Ausdrücke zur Bezeichnung des Unterschiedes der Töne, der an der Schnelligkeit oder Langsamkeit ihrer Schwingungen entsteht, von der Höhe und Tiefe hergenommen haben. Der Russe gebraucht sein *wüssok* und *nisok* eben so gut von Tönen, als der Deutsche das gleichgeltende *hoch* und *niedrig*. Der Italiener benennt auf diese Art ganze Stimmen, z. B. *basso* und *soprano* *), und selbst die ältesten Sprachen haben ähnliche Ausdrücke; wie z. B. der Hebräer sein *rum*, hoch seyn, ebenfalls auch von der Stimme gebraucht.

Das Hohe und Tiefe nun, was die Töne in ihrer Erscheinung an sich haben, und was von ihnen, als den vornehmsten von allen, auf die Töne überhaupt übergetragen wird, das ist es, was in der Bezeichnung der Töne durch unsere Noten anschaulich dargestellt wird. Denn, so viel Stufen ein gegebner Ton höher oder niedriger ist, als ein anderer, eben so viel Stufen steht auch sein Zeichen in dem Notenplane höher oder niedriger, als das Zeichen dieses andern. Ein Inbegriff von Noten ist folglich, in Ansehung der Höhe und Tiefe, völlig eben so zusammengesetzt, als der Inbegriff der dadurch bezeichneten Töne, und derselbe bildet folglich eine *wesentliche Bezeichnung vom ersten Range*. Denn er ist, nicht nach willkürlichen Ableitungsregeln geformt, wie etwa unsere zusammengesetzten Zahlzeichen, sondern nach der Form des Bezeichneten selbst. (Vergl. Maass Logik, 3te Ausgabe, § 491).

Ja, es lässt sich das nämliche sogar von den einzelnen Noten behaupten. Denn die, einem Tone zukommende Stufe der Höhe oder Tiefe gehört zu der Art und Weise, wie er erscheint, also zu seiner Form; die Stufe, auf welcher die ihn bezeichnende Note im Notenplane steht, gehört ebenfalls zu ihrer Form, nämlich zu der Art und Weise ihres Seyns im Raume; und beyde Formen stimmen vollständig überein.

Was liegt dagegen nun Wesentliches in der fraglichen Bezeichnung der Töne durch Ziffern? Eben so wenig, als in der Bezeichnung derselben durch Buchstaben, das heisst, gar Nichts. Denn

*) Der Ausdruck Discant, womit wir die Oberstimme gewöhnlich bezeichnen, ist von einem ganz andern Umstande hergenommen. Er bedeutet eigentlich einen zweyten Gesang, (dis-cantus). Früher war, wie auch sein Name anzeigt, der Alt die Oberstimme. Geübtere Sänger aber wussten bey dem Vortrage desselben Zusätze, Verzierungen u. s. f., die oft höher hinauf [illegible] angebungen, und daraus entstand nach und nach noch eine Stimme über dem Alt (Soprano.) Man hat aber auch in der erstern Bedeutung Discantare gesagt. Discantat, sagt Johann von der Mauer, in dessen Zeiten der Knabenchor unsers vierstimmigen Gesanges fällt, qui simul cum uno vel pluribus cantat.

1) die **Zusammenstellung der Ziffern** hat dabey überhaupt gar keinen bezeichnenden Zusammenhang (nexum significativum). Die Ziffern 3 und 5 bedeuten, so lange einerley Hauptton und einerley Octave vorausgesetzt werden, immer einen und eben denselben Ton, man mag $\frac{3}{5}$, oder $\frac{5}{3}$ schreiben. Auf die Stellung kömmt hierbey gar nichts an. Es ist also damit nicht, wie mit unserer Art, die Zahlen zu schreiben, in welcher die Stellung der Ziffern bezeichnend, und welche eben dadurch eine wesentliche Bezeichnung, obwol nur vom zweyten Range, ist; indem z. B. die Ziffern 3 und 5 in der Zahl 35 einen ganz andern Werth haben, als in der Zahl 53.

2) Die einzelnen Ziffern anlangend, so haben diese schlechterdings nichts, auch nur durch eine willkürliche Regel Bestimmtes an sich, was Höhe und Tiefe vorstellig machte. Wodurch sollte wol die Ziffer 7 mehr Höhe andeuten, als die Ziffer 6, und *nach der nämlichen Regel*, die 8 wieder mehr, als die 7? Die einzelnen Ziffern sind bekanntlich nicht einmal wesentliche Zeichen für die Zahlen, die sie zunächst anzeigen, also noch viel weniger für die Verhältnisse der Höhe und Tiefe der Töne, welche aus diesen Zahlen, und noch dazu nur mittelbar, erkannt werden. —

Diese Betrachtungen mögen hinreichen, den Werth der in Frage stehenden Bezeichnungsart an sich selbst zu prüfen, und zu zeigen, dass den Lobrednern derselben, die sich auf die Erfolge beym Unterrichte berufen, begegnet seyn muss, was oben als möglich vermuthet wurde; dass sie nämlich der Bezeichnungsart zuschreiben, was doch nur dem Eifer und der Geschicklichkeit der Lehrer gebührt.

Uebrigens darf ich nicht erst ausdrücklich erinnern, dass ich bey dem Allen unsere Art, die Töne durch Noten zu bezeichnen, nicht für unbedingt vollkommen ausgeben wolle. Denn ich darf nicht fürchten, dass ein denkender Leser mir dies zur Last legen werde. Vielmehr stimme ich sehr gern bey, wenn *Rohleder*, *Altenburg*, und Andere, Verbesserungen des Notenplanes für möglich und nützlich halten. Freylich ist die Frage: wie dergleichen Verbesserungen am zweckmässigsten eingerichtet, und am besten ins Werk gesetzt werden können? Aber die Zeit wird die Auflösung dieser Frage herbey führen. Nur dass man nicht die Notenschrift wegwerfe, und die Zifferschrift an ihre Stelle setze!

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Variations brillantes sur l'air: Nel cor più non mi sento, pour le Violon principal avec acc. de deux Violons, Alto et Basse par J. F. A. Jansen. Vienne, chez Jean Traeg. No. 3. (Pr. 12 Gr.)

Thème varié pour le Violon avec accomp. d'un second Violon, Alto et Basse par Felice Radicati. Op. 18. Vienne, chez Jean Traeg. (Pr. 10 Gr.)

Variations pour le Violon avec accomp. d'un second Violon, Alto et Basse par A. Matthaei. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Es ist bereits zur Sitte geworden, dass Künstler auf irgend einem Instrumente sich wenigstens Variationen über ein eigenes oder bekanntes Thema setzen, wodurch sie sich in den verschiedenen Figuren, welche gewöhnlich diese Variationen bilden, Gelegenheit verschaffen, ihre Meisterschaft auf die mannigfaltigste Weise entwickeln zu können. In so fern diese Veränderungen sich nicht zu sehr von dem Geiste des Thema entfernen, so, dass eine reiche, geistige Entwicklung dieses die Hauptansicht, und das Darstellen der errungenen praktischen Meisterschaft entweder untergeordnet, oder, was noch besser ist, als nothwendig mit dem Wesen jener verbunden erscheint, können dergleichen Stücke vor jeder Kritik bestehen. Ja, wenn man auf das bekannte, *vox populi, vox Dei* hört, so haben dergleichen Werkchen schon durch die Neigung und günstige Stimmung des Publicums vieles für sich. Rec. weit entfernt, dies blos der geringeren Einsicht so Vieler zuzuschreiben, welche diese hindere, Tonstücke von grösserem Umfange in ihrer Einheit zu erfassen, glaubt vielmehr in eben diesem allgemeinen Urtheile von Gebildeten, so wie von weniger Gebildeten, das im Menschen liegende Streben, alles Mannigfaltige zur Einheit zurückzuführen, und jenes, auf diese geistige Handlungsweise gegründete Vergnügen, ganz deutlich

zu erblicken. Da nun die äussere Form solcher Tonstücke, die Entwicklung nämlich eines kurzen (eben deswegen leicht fasslichen) Hauptsatzes, so zu sagen, jedem Zuhörer bekannt ist, diese ihm also beym Anhören nicht stört, so kann er seinen ganzen Sinn auf die innere Form, auf die Art der Entwicklung, mithin auf den Geist derselben richten. Wird nun diese gespannte Thätigkeit seines Geistes durch eine reichhaltige, seelenvolle Entfaltung des Hauptsatzes befriedigt, vielleicht seine Erwartung übertroffen; enthüllen sich ihm neue, ihn ergreifende Seiten des nämlichen Satzes, welche der Künstler auch noch mit jener Wahrheit vortragt, welche stets den Meister voraussetzt: dann muss ein allgemeiner Beyfall erfolgen. Den Gebildeten erfreut die reiche, geistige Entwicklung, das reine Ergreifen und Verbinden höherer, und so mannigfaltiger Ansichten eines einfachen Satzes, dargelegt durch die künstlerische Kraft eines Individuums, welches auch seine Vollendung im Aeussern des Tonmechanismus beurkundet; kurz zu sagen, ihn ergreift die reiche Wahrheit des Tondichters und Tondarstellenden — während dem weniger Eingeweihten diese Festigkeit und Meisterschaft in der Ausführung zunächst Vergnügen macht, ein Vergnügen, welchem sich, nach dem Grade der Bildung der verschiedenen Individuen, eine stärkere oder schwächere Ahnung jener oben angeführten geistigen Höhe beygesellt, ja oft sich zum Grunde legt. — Einer dritten Klasse von Werken, welche blos durch die Gewandheit im Vortrage einiger Formen den Zuhörer beschäftigen, während ihnen eine wahre, geistige Grundlage ganz oder zum grössten Theile mangelt, glaubt Rec. nur der Vollständigkeit wegen gedenken zu müssen, da jedes der oben angezeigten Werke höher steht.

No. 1., gehörig vorgetragen, was aber einen sehr braven Violinspieler voraussetzt, wird beyde Klassen interessant beschäftigen. Und zwar die erstere durch die energische Darstellung von den verschiedenen Figuren, worin wirklich viele geistige Kraft liegt. Nur wird sich das Interesse dadurch vermindern, dass die Formen hier und da zu sehr den vom Tonsetzer angegebenen Grundcharakter verleugnen, welcher durch den Text des Gesanges deutlich angegeben ist. Insofern werden sie sich mehr des ungetheilten Beyfalls der 2ten Klasse zu erfreuen haben, denn sie sind unstreitig die brillantesten.

Der Verf. von No. 2. ist seinem lieblichen, zarten Thema treu, seine Figuren entfalten sich mehr in der Form der Innigkeit, und wo ihn auch seine Phantasie zum Glanz der Darstellung hinleitet, zieht er sich gleich wieder auf seinen ersten Punkt zurück. Er wird daher die erste Klasse mehr, als die zweyte interessiren.

Der Verf. von No. 3. hat sich ein sehr angenehmes, heiteres Thema gewählt, welches, durch den etwas düstern Eingang gehoben, jeden Hörer sogleich gewinnt, wozu die lebhafte Begleitung sehr gut mitwirkt. In dem Charakter dieses Hauptsatzes liegt schon ein weites Feld der Entfaltung, indem der Uebergang vom Heitern zur Kraft eben so natürlich ist, als das Hinneigen zum Innigen, Zarten. Der Verf. hat dies auch recht gut berücksichtiget, und, was Rec. sehr gefiel, auch die *Abstufungen* in der Behandlung jedes Empfindungszustandes genau gegeben. So leitet z. B. die 3te Var. durch das Gehaltene in den Doppelgriffen, die in der ersten gegebene Kraft richtig zu dem Innigen über, (was auch Hr. Jansen sehr schön beobachtete,) wodurch die Var. 5 gehörig vorbereitet wurde, in welcher, in dem langsamen Tempo und dem Strome der Melodie, sich diese ganze Empfindungsform ergiesst. Die Var. 6 ergreift die erste Form der Heiterkeit, aber mit Kraft verbunden, welche ganz zu entwickeln der Vortragende in dem Brillanten der 7ten Var. die schönste Gelegenheit erhält.

Dass die Var. des Hrn. M. der oben gegebenen Idee ganz entsprechen, dies ergiebt sich aus dem Gesagten. Sie werden daher auch jedem, der sie studirt, und mit gehöriger Kraft und Gewandheit ausführt, einen allgemeinen Beyfall erringen, welchen zu erhalten um so leichter seyn wird, da sie gut für die Hand gesetzt sind.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Januar.

Hoftheater. Da einige unserer Sängerinnen seit geraumer Zeit unpässlich sind, so wird der Mangel an Novitäten in diesem Zeitpunkte, wenigstens zum Theil erklärbar. Wir sahen daher den 4ten eine Wiederholung des *Johann von Paris*, worin Dem. Pfeiffer, vom linzer Theater, (eine Tochter des hier im vorigen Jahre verstorbenen

Basssängers) als Prinzessin von Navarra zum erstenmale debutirte. Als diese Sängerin noch vor vier Jahren beym Theater an der Wien angestellt war, berechtigte sie in der Darstellung einiger kleiner Rollen, z. B. des Gartnermädchens im *Blaubart*, des Bauernjungens Peter im *Richard Löwenherz*, zu nicht geringen Erwartungen. Diese wurden durch den Umstand noch erhöht, dass der k. k. Hofkapellsänger, Hr. Tomaselli, ein alter Freund ihres Vaters, und geschätzt als gründlicher Gesanglehrer, ihr Unterricht ertheilte. Leider scheint sie aber in ihren gegenwärtigen Verhältnissen die so unentbehrlichen Studien entweder für überflüssig zu halten, oder sie liess sich von Schmeicheleyen und gestreutem Weihrauch bethören; genug, der Erfolg war nicht so günstig, als man, nach den Lobsprüchen und Huldigungen, die uns darüber früher zu Ohren kamen, hoffte. Sie besitzt zwar eine schöne, klare, volle Stimme, die der, unsrer Milder, ziemlich nahe kommt, und eine nicht geringe Geläufigkeit in Passagen: allein ihre Intonation ist keineswegs ganz rein; das Schwellen eines einzelnen Tones (*à la Campi*) gelingt ihr so ziemlich: dafür fehlt ihr aber das Portamento, und die Kunst, die Coloraturen zu egalisiren. Ueberdies ist ihr Spiel fast hölzern, noch zu sehr befangen; man vermisst Ausdruck und Leidenschaft, so wie auch ihr Aeusseres, in dieser Rolle wenigstens, einen unangenehmen Contrast mit der Schilderung bildete, welche uns Herr Johann in der Scene des 2ten Acts von ihrem Liebreize und dem Adel ihrer Sitten entwirft. — Sie wurde, dem Herkommen gemäss, beym Schlusse der Oper hervorgerufen, und soll, dem Vernehmen nach, von der Oberdirection Engagements-Anträge erhalten. Es ist zu ihrem Besten zu wünschen, dass sie in Umgebungen komme, wo sie sich nach guten Mustern bilden kann, was in ihrem gegenwärtigen Aufenthalte wol keineswegs der Fall gewesen seyn mag. — Den 5ten gab Dem. Francesca de Caro zu ihrem Benefice das Duport'sche, beliebte Ballet: *Der blinde Ritter*. Hr. Rosier, ein neuangekommener französischer Tänzer, erhielt in der Rolle des Sargino Beyfall, obwol man ihn zur Darstellung dieses weibischen Charakters etwas zu robust fand. War es der noch nicht verharschte Schmerz über die Abreise der pariser Fuss-Künstler, Bigottini, Chevigni, Aimée-petit, Antonin, und Deshayes, welche während ihres Aufenthalts von einem Theile des Publicums beynahe vergöttert wurden, oder befürchtete man, durch einen, dem gerechten Verdienste gezollten Beyfall, das Andenken dieser *sehr theuern* Gaste zu entweihen: genug, Dem. de Caro, seit Jahren ein Liebling der Verehrer Terpsichorens, hatte nicht nur an diesem Abend wenig Zuspruch, sondern wurde auch für alle Anstrengung beynahe ausgepocht. Noch immer ein böses Prognosticon für einheimische Künstler! (Dem. Bigottini hatte, mit Einschluss der Geschenke von verschiedenen anwesenden hohen Fremden, eine Einnahme von ungefähr 20,000, sage *zwanzig tausend* Gulden!) Hr. Raimondi, vom leopoldstädter Theater, zeichnete sich in den Rollen des Fecht-, Sing- und Tanzmeisters, wie immer, durch seine unerreichbare Laune aus, und ward mit rauschendem Beyfall belohnt. — Den 7ten wurde der alte, stets willkommene *Dorfbarbier* wieder in die Scene gebracht. Dem. Hornick gab das Suschen, und sang die Polonaise, als Anfängerin, ganz artig. Hr. Gottdank war Joseph, und griff rasch in das humoristische Spiel der Hrn. Weinmüller und Baumann ein, so, dass die abgerundete, vollendete Darstellung des Ganzen noch oft eine wohlthätige Zwerchfellerschütterung für Lachlustige seyn wird. — Den 9ten debutirte Dem. Pfeiffer, als Emmeline in der *Schweitzerfamilie*. Diese Rolle sagte ihrer Individualität mehr zu. Sie sang brav, und erhielt Beyfall. Den 14ten stellte sie die Marie im *Augenarzt* dar, konnte aber im Spiel ihre Vorgängerin, Dem. Laucher (welche die Bühne gänzlich verlassen hat) nicht erreichen. — Den 17ten sahen wir die Operette: Das Geheimniß. Im Theater an der Wien wurde es seit Jahren gern gesehen. Hier war die Aufnahme ziemlich lau. — Hr. Ballettmeister Aumer hat auch das beliebte Divertissement, *Zephyr und Flora*, wieder in die Scene gebracht, und darin seinen Töchtern, Theodore und Julie, die Rollen der Demoiselles Bigottini und Aimée-Petit anvertraut. Auch diese Ausländerinnen erfreuten sich einer glänzenden Aufnahme. Wenn doch *jedes kleine* Talent so ermuntert würde: wie viele *grosse* könnten daraus erwachsen! — Den 20sten trat der beliebte Sänger, Hr. Vogl, nach einer langen Krankheit zum erstenmal wieder als Oberst in Weigl's *Waisenhaus* auf, ward sehr ehrenvoll empfangen, und beym Schlusse hervorgerufen. Dem. Hornick, in der ländlichen Rolle Gustav's, erhielt und verdiente Aufmunterung. — Den 28sten gab Hr. Balletm. Aumer ein neues Divertissement unter dem Titel: *Das Rosenfest*.

welches wegen Einförmigkeit und erregter langen Weile mit lautem Unwillen aufgenommen wurde. Die Musik dazu von Hrn. Umlauf ist recht gut, aber nicht neu; denn sie ist grösstentheils aus einem vor Jahren sehr beliebten Ballete dieses Componisten, *Paul und Rosette*, gezogen, aber hier nicht zweckmässig, noch vortheilhaft benutzt. Dieses Machwerk wird daher nur wenig Wiederholungen erleben. — Nächstens wird Mad. Seidler, eine Tochter des verdienten Orchesterdirectors, Hrn. Ant. Wranitzky, und Gattin des schon lange mit Recht berühmten Violinspielers, in der Oper, *Sargines*, die Rolle der Sophie geben. Nach den Erwartungen, wozu sie ehemals durch mehrere Darstellungen auf dem fürstlich lobkowitzischen Privattheater mit vollem Grund berechtigte, und dem Ruhm, den sie sich im verflossenen Sommer durch ihre Gastrollen in Pesth und Ofen erworben, dürfen wir einen seltenen Genuss hoffen. — Auf dieser Bühne wird auch die Oper: *Tante Aurore*, neu bearbeitet, mit veränderter Besetzung, und Boyeldieu's lieblicher, gesangvoller Musik, (welche vor geraumer Zeit ganz durchgefallen ist,) wieder in die Scene gebracht. —

Theater an der Wien. Hier haben wir in diesem ganzen Monat keine neue Vorstellung erlebt. Die Ursache liegt darin, dass, (wie Ihnen ohnedies bereits bekannt ist,) beyde Operngesellschaften gegenwärtig nur Eine ausmachen, und daher mehrere Repertoire-Stücke, z. B. *Johann von Paris*, *Camilla*, *die beyden Füchse*, *Figaro*, *König Theodor*, *der lustige Schuster*, *der Schatzgräber*, *das Geheimnis* u. a. m., von hier ins Kärnthnerthortheater verpflanzt worden sind, und dort von dem Personale dieser Bühne dargestellt werden. — Den 7ten sahen wir obengenannte Dem. Pfeiffer als Clorinde in der Oper, *Aschenbrödel*, debütiren. Sie erhielt im Gesange Beyfall, liess aber in der Darstellung dieses Charakters Dem. Buchwieser, welche ihn meisterlich ausführt, weit hinter sich zurück. — Den 22ten, an dem Tage der ersten, grossen, und wahrhaft kaiserl. Hofschlittenfahrt nach Schönbrunn, wurde diese Oper auf dem dortigen Schlosstheater, in Gegenwart aller jetzt hier anwesenden hohen Souverains, mit ungetheiltem Beyfall wiederholt. Die neuen Decorationen waren geschmackvoll, das Costüme glänzend und prächtig, die ganze Vorstellung in jeder Hinsicht unverbesserlich, so wie die hinzugefügten Ballete passend, und schicklich in die Handlung verwebt. Hr. Wild, gewiss der erste jetzt lebende, *deutsche* Tenorsänger, übertraf als Prinz Ramiro sich heute selbst. In diesem Zeitpunkt, wo so viele fremde Potentaten Gelegenheit haben, dieses Phönixtalent kennen zu lernen, denken wir bänglich daran, dass wir leicht seiner, der schönsten Zierde unsrer Oper, beraubt werden dürften. — Mit ungeheurem Aufwande, mit Vereinigung aller zu Gebote stehenden Mittel und Kräfte, wird auf dieser Bühne die grosse Oper: *Das befreyte Jerusalem*, mit Musik von Persuis, vorbereitet. Wir kennen von diesem Tonsetzer bisher nur sein äusserst gehaltvolles, gemüthliches, richtig gedachtes, und kunstvoll ausgearbeitetes Ballet, *Nina, die Wahnsinnige aus Liebe*, und freuen uns zum voraus, von einem Schüler Glucks ein, des Meisters würdiges, gediegenes Werk zu erhalten. Die erste Vorstellung ist auf den 11ten Februar, den Vorabend des Geburtsfestes unsers Kaisers, bestimmt.

Theater in der Leopoldstadt. Von Wiederholungen älterer beliebter Werke, sahen wir auf dieser, sonst so fleissigen Bühne, den 12ten: *Axemia*, oder *die Wilden*, von *Dallayrac*, mit einer, zum Theile neuen Besetzung; d. 24ten: *Die zwölf schlafenden Jungfrauen*, Schauspiel mit Gesang in 3 Aufzügen von Hensler, mit Musik von W. Müller; d. 16ten: *Der Teufelsstein in Mödlingen*, ein romantisches Volksmärchen, und den 29sten: *Die Redoute*, komische Oper in 3 Acten, beyde mit Müllerscher Musik. Den 21sten wurde zum erstenmale aufgeführt, und seit diesem öfter wiederholt: *Herr von Schabel, Edler von Baumschabel, Senffabrikant aus Krems*, eine Posse mit Gesang in 3 Acten von Carl Wiedemann, wozu die Musik gleichfalls aus der Feder des unerschöpflichen W. Müller geströmt ist. Aechte Faschingslaune, die für jedermann fasslichen Gesänge, und vor allem, das meisterhafte Spiel des Hrn. Ig. Schuster, sichern dieser Posse noch lange einen zahlreichen Zuspruch.

Theater in der Josephstadt. Auch diese Bühne geht von dem Grundsatze aus, dass man in Wien es immerhin wagen könne, alte Speisen zu wärmen, wenn sie nur irgendwo schmackhaft befunden worden. So wurden denn in dem verflossenen Monate folgende, über die Donaubrücke geförderte Gerichte vorgesetzt: den 5ten: *Die Belagerung von Ipsilon*, oder *Evakathel und Schnudi*, Karikatur-Oper von Perinet, Musik von Müller; den 9ten: *Der Mohr von Semegonda*, Schauspiel mit Gesang

von Gleich, Musik von Kauer; den 21sten: *Die Löwenritter*, erster Theil, von Hensler, Musik v. Kauer; d. 26sten: *Der Fagottist*, Oper v. Perinet, Musik von Müller, zum Benefice des Herrn Franz Stadler, eines gar nicht unebnen Bassängers; den 28sten: *Die Löwenritter*, zweyter Theil, v. Hensler, Musik von Kauer, u. s. w. —

Concerte. Den 15ten gab Hr. Prof. Bayr, erster Flötenspieler des k. k. Theaters an der Wien, um die Mittagsstunde eine musikalisch-declamatorische Unterhaltung in dem k. k. kleinen Redoutensaale. Der Besuch war nicht eben zahlreich; der Inhalt folgender: 1) Das Allegro der mozartschen Symphonie in Es dur. Schwach besetzt. 2) Alte und neue Zeit, von Becker, declamirt von der k. k. Hofschauspielerin, Mad. Korn. Ward gut aufgenommen. 3) Polonaise für die Flöte, comp. und gesp. vom Concertgeber. Erhielt Beyfall. 4) Das Wort eines deutschen Fürsten bey der Reichsversammlung in Frankfurt im Jahre 1495, von Hrn. Reil, k. k. Hofschauspieler, und auch von ihm declamirt. Gedicht und Vortrag wurden entschieden ausgezeichnet. 5) Cavatine aus Himmels *Urania*, vortrefflich gesungen von Hrn. Wild, k. k. Hofkapell- und Opernsänger. 6) Rechenbergs Knecht, eine Legende von Langbein, vorgetragen von Mad. Grünthal, k. k. Hofschauspielerin. Gefiel. 7) Variationen auf der Flöte über ein russisches Lied. Mittelmässiger Beyfall. 8) Der gute Valentin, Gedicht von Hrn. Dr. Veith, vorgetragen von Hrn. Hasenhut, Schauspieler bey dem k. k. Theater an der Wien. Die Neuheit, diesen beliebten Komiker als Declamator auftreten zu sehen, erregte Sensation, und wird zweifelsohne bald nachgeahmt werden. — An demselben Tage und zur nämlichen Stunde gab auch der Flötist, Hr. Raphael Dressler, eine musikal. Akademie im Saale zum römischen Kaiser. Nach einer Ouverture v. Spohr blies er mit Hrn. Sedlascheck ein neues, von ihm gesetztes Doppelconcert für zwey Flöten. Sein schöner, heller Ton entzückte alle Zuhörer. Dann folgte die Arie aus Mozarts *Clemenza di Tito*: Parto, ma tu etc. von der geschätzten Dilettantin, Dem. Klieber, recht brav gesungen, und von Hrn. Concertm. Hermstedt ausgezeichnet schön begleitet. Nachdem der Hr. Concertgeber in neuen Variationen mit Beyfall belohnt worden, bereitete uns zum Schlusse Hr. Hermstedt noch einen herrlichen Genuss durch ein Potpourri von Spohr. Die kleine Versammlung verliess mit voller Zufriedenheit den Saal. Also bewährte sich auch hier leider Figaro's Spruch: *Molt' onore, poco contante.* — Den 21sten genossen wir jene schöne, rührende kirchliche Feyer, wovon Sie schon in allen andern Blättern gelesen haben. Bekanntlich ist dies der Todtestag Ludwigs XVI, und der Minister Talleyrand, Herzog von Benevent, erhielt von unsers Kaisers Majestät die grosse Stephanskirche zu dem hohen Seelenamt; auch ward hierzu die gesammte k. k. Hofkapelle zur Dienstleistung beordert. Der ganze Hof, alle anwesende fremde Monarchen, Prinzen, Minister, Generale, der priesterliche Clerus, und eine unzählige Volksmenge versammelten sich in dem herrlichen, gothischen Gebäude, in dessen Mitte sich ein kolossaler, im edelsten Styl erbauter Katafalk erhob, dessen schwarz behangene Wände die neu gebornen Lilien zierten, indess auf der höchsten Spitze, beynahe an dem Gipfel des Doms, die alte Königskrone ruhte. Aller Herzen waren tief ergriffen von der Erinnerung dieses Tages vor 22 Jahren, und der in diesem Zeitraume erlebten, fast unglaublichen Begebenheiten. Hr. Neukomm, Michael u. Joseph Haydns wackerer Zögling, schon oft in Ihren Blättern rühmlichst erwähnt, welcher seit Dussek's Tode bey dem Herzoge von Benevent die Stelle eines Musikmeisters bekleidet, führte mit einem Personale von 200 Personen ein *Requiem* auf, welches er im vorigen Jahre zur Feyer dieses Tages in Paris geschrieben hatte. Was sich über eine tief gedachte Composition nach einmaligem Hören mit Grund sagen lässt, will ich Ihnen getreulich wiedergeben, und mich dabey, wie billig, aller Vergleichungen mit Mozarts unsterblichem Schwanengesang enthalten. Das Ganze ist ursprünglich für zwey abwechselnde Singchöre ohne alle Begleitung geschrieben. Hier hatte der Verf., um die Sänger richtiger im Tone zu erhalten, dem kleinern Chore Klarinetten und Fagotte, und dem grösseren Contrabasse und die Orgel beygesellt. Drey Posaunen und 4 Hörner machen eine kurze, aber bedeutende Einleitung in C moll, an welche sich das *Requiem aeternam*, und das *Kyrie* (Es dur) mit einem würdevollen Fugensatz anschliesst. Mit einem kraftigen *Unisono* beyder Chöre tritt das *Dies irae* (As dur) ein. Dem *Tuba mirum* (Des dur, B moll) verlieh der Componist dadurch einen neuen Reiz, dass er bey diesem einzigen Satze alle Blasinstrumente verwendete, welche, indem die Vocalstimmen den Gesang ununterbrochen fortführen, kraftige.

langgehaltene Zwischenaccorde angeben. Nur dürften hier die Modulationen etwas zu gehäuft, zu fremdartig, und daher auch zu schwierig seyn. Nun folgen in kurzen Sätzen, und den verwandten Tonarten, die einzelnen Textstellen: *Mors stupebit, Liber scriptus, Quid sum miser, Oro supplex.* Dagegen sind die Sätze: *Rex tremendae majestatis, Confutatis, Recordare, Lacrimosa, Hostias*, theils nur obenhin berührt, theils ganz ausgelassen. Das *Offertorium* beginnt mit einer Einleitung der Hörner und Posaunen, (Es dur) bey welcher eine Inventions-Trompete, von Hrn. Weidinger meisterhaft geblasen, den Gesang führt. Das darauf folgende *Domine* ist ein ausserst einfaches, aber edles Solo, für einen Mezzo-Soprano, blos mit Orgelbegleitung, von des Verf.s Schwester rein, lieblich, und zart vorgetragen. Erst bey der Stelle: *Sed signifer sanctus Michael*, treten beyde Chöre alternirend ein, und begleiten die Solo-Stimme bis zum Schlusse. *Sanctus* (Es dur) wird ebenfalls durch oben genannte Blasinstrumente eingeleitet. Nur glaubt Ref. hier 4 Takte der Hörner mit Recht tadeln zu dürfen, welche einmal gar zu jagdmässig klingen. *Benedictus* (As dur) ist ein liebliches, gesangreiches Stück, voll schöner canonischer Verbindungen. *Agnus Dei* (C moll) ist ganz den Worten angemessen. *Requiem*, und *Cum sanctis* ist eine theilweise Wiederholung des ersten Satzes. Ein würdevolles *Libera* beschliesst. Da vorauszusehen war, dass die kirchlichen Functionen das Ganze sehr verlängern würden — (es währte, mit Einschluss der Responsorien, und der Predigt in französischer Sprache, volle drey Stunden —) so hatte der Componist manches beträchtlich abgekürzt, und so verloren wir auch eine treffliche Fuge über die Worte: *Quam olim Abrahae.* Das übrigens die Aufführung, unter des Verf.s, und des k. k. ersten Hofkapellm.s, Hrn. Salieri's Leitung, tadelfrey, vollkommen gelungen, ja musterhaft war, wird, bey dem mitwirkenden Künstlerverein, Niemand bezweifeln. — Ref., welcher so glücklich war, in einem Privatcirkel auch *Stabat mater* dieses Meisters zu hören, kann sich indessen nicht enthalten, diesem letzten Werke, in Hinsicht des darin herrschenden, religiösen Gefühls, der echt christlichen Einfachheit, des rein psalmistischen Styles, und der weisen Enthaltsamkeit der neueren Harmonienfolgen, bey weitem den Vorzug zu geben *). —

Den 25sten war zur Geburtsfeyer der Kaiserin von Russland Maj. bey Hofe grosser Cercle, u. in dem prachtvollen Rittersaale musikal. Academie, welche aus folgenden Stücken bestand: 1) Cherubini's Ouverture zur *Lodoiska.* 2) Chor aus Glucks *Alceste.* 3) Arie v. Par.; ges. v. Mad. Milder-Hauptmann. 4) Rondeau f. d. Violoncello, gesp. v. Hrn. Krafft, d. Vater, hochfürstl. Lobkowitzischen Kammerm. 5) Terzett v. Mozart, aus *Così fan tutte* (in C dur: *Soave sia il vento*) vorgetr. v. Mad. Milder, Dem. Klieber, u. Hrn. Weinmüller. 6) Variationen von Mayseder f. d. Pianof. u. die Violine, ausgeführt von Mad. Cibbini, und Hrn. Mayseder. 7) Arie aus dem grossen Oratorium, *die Befreyung von Jerusalem*, comp. vom Hrn. Abbé Stadler, und ges. v. Hrn. Wild, mit Begleit. des ganzen Chors. 8) Chor aus der Oper, *die Danaiden*, von Hrn. Hofkapellm. Salieri. 9) Variationen für die Harfe, gesp. v. Mad. Müllner, k. k. Hofharfenmeisterin. 10) Arie v. Righini, ges. von Dem. Klieber. 11) Variationen f. d. Violine v. Rode, vorgetr. v. Hrn. Mayseder. 12) Canon (in G dur) aus der Oper, *Fidelio*, v. Hrn. L. van Beethoven, ausgeführt v. Mad. Milder, Dem. Klieber, Hrn. Wild u. Hrn. Weinmüller. 13) Grosser Chor aus dem zweyten Theile des Oratoriums, *Samson*, v. G. F. Handel. —

Den 27sten war in dem ausserst geschmackvollen Landhause des k. k. Hoftheater-Directors, Grafen Ferd. v. Palffy, in Hernals ein ausgezeichnet prächtiges Dîné, welchem der Kaiser Alexander, der König von Preussen, die Kronprinzen v. Bayern u. Würtemberg, der Grossherzog von Baden, der Prinz Eugen von Italien, und mehrere Damen und Minister vom ersten Range beywohnten. Um das gesellige Vergnügen noch zu erhöhen, wurde eine kleine Kammermusik, folgenden Inhaltes, veranstaltet: 1) Harmonie-Quintett für englisches Horn, Klarinette, Fagott, u. zwey Basselhörner. 2) Arie von Maurer, ges. v. Hrn. Forti. 3) Potpourri für die Klarinette v. Hrn. Riotte, gebl. v. Hrn. Friedlowsky. 4) Duett aus der Oper, *I fuorusciti*, von Par, vorgetr. v. Mad. Hönig und Hrn. Forti. 5) Variationen für die Violine über ein russisches Originalthema, comp. u. unverbesserlich ausgeführt v. Hrn. Pechatscheck. 6) Doppelsonate für Harfe u. Violine, gesp. von den Hrn. Katschereck und

*) Anm. Jenes Werk ist so vorzüglich, und die Vereinigung zu seiner Aufführung so einig, dass wir nicht Unrecht zu thun glauben, wenn wir auch einen ausführlichen Bericht, der uns ebenfalls von einem achtungswürdigen Kenner der Tonkunst zugesandt worden, aus dem Französischen übersetzt, folgen lassen. d. Redact.

Pechatscheck. 7) Vocalquartett, gebaut auf die Grundmelodie der Lieblings-Polonaise des Kaisers Alexander, gesetzt von Hrn. Kapellm. v. Seyfried, von diesem auf dem Pianof. begleitet, u. gesung. v. Mad. Honig, u. den Hrn. Gottdank, Fotti, u. Meier. — Ausgezeichneten Beyfall erhielten No. 3, 4, 5, 7. Letzteres musste, nach dem Wunsche der hohen Gäste, wiederholt werden.

Notizen. Hr. Krafft, der Sohn, ein vorzüglicher Violoncellist, und Bernh. Rombergs Bruder, Anton, Fagottist, sind für die Kapelle des Königs von Würtemberg engagirt, und bereits nach ihrer Bestimmung abgereiset. Der berühmte Klavierspieler und Componist, J. N. Hummel, wird England besuchen. Mad. Treitschke de Caro, erste Tänzerin, und Hr. Kapellm. Liverati, sind unter vortheilhaften Bedingungen in London eingetroffen. Der Guitarrespieler Giuliani, und der Violinist Mayseder, sind Willens, eine Kunstreise nach Italien anzutreten. —

Wien, d. 22sten Jan. Das gestern, am Gedächtnistage Ludwigs XVI. in hiesiger Metropolitan-Kirche aufgeführte *Requiem* ist von Hrn. Neukomm, dessen Arbeiten französische Blätter sowol, als die musikal. Zeitung in Leipzig, schon öfters rühmlichst erwähnt haben. Es war uns um so erwünschter, ein grosses Werk von diesem Tonsetzer hier aufführen zu hören, da er seine höhere musikal. Bildung eigentlich Wien verdankt, wo er sieben Jahre lang den Unterricht unsers grossen Jos. Haydn genossen, der ihn, auf Empfehlung seines ersten Lehrers, Michael Haydn, auszeichnete, und ihm mit wahrhaft väterlicher Zärtlichkeit bis an sein Ende zugethan blieb. — Hr. N. hat sich in diesem Werke seiner beyden Lehrer wahrhaft würdig bewiesen. Erhabene Einfachheit, kühner Schwung, tiefe Empfindung; dabey Klarheit und Reichthum in Modulationen, und vorzüglich ein den Worten ganz anpassender, reiner, edler und rührender Gesang sind die hervorstechendsten Züge, die in dem Werke den Meister, und in diesem den Mann von Geist und gründlichem Wissen verrathen. — Dies Requiem ist für zwey Chöre ohne Orchesterbegleitung componirt. Hr. N. hat statt der gewöhnlichen Anschlag-Präludien mit der Orgel, kurze Adagios für die, vom Hrn. Hoftrompeter Weidinger erfundene und ganz meisterhaft gespielte Klappentrompete, von 4 Hörnern und 3 Posaunen begleitet, geschrieben, und auch bey manchen Stellen des *Requiem* selbst, z. B. in dem erschütternden „*Tuba, mirum spargens sonum*" mit dem grössten Erfolg angewendet. — Das *Offertorium* war ein grosses *Sopran-Solo* mit Wechsel-Chören, von der Orgel begleitet. Dem. Neukomm, Schwester des Compositeurs, hat durch ihre schöne, reine, und echt-italienische Stimme sowol, als durch ihre Ausbildung in meisterhafter Singmethode, auch strenge Kunstrichter überrascht, und befriedigt. Sie hat uns bey dieser Gelegenheit neuerdings bewiesen, dass ihr Lehrer, Hr. Tomaselli, (Sänger der k. k. Hofkapelle,) einer der ersten Singmeister unsrer Zeit sey. — Die Aufführung selbst liess nichts zu wünschen übrig. Unser würdiger Salieri, dessen Ruhm und Nachruhm schon so fest gegründet ist, dass er keinen Nebenbuhler zu fürchten braucht, und der sich bey jeder Gelegenheit als einen wahren Vater, der Kunst sowol, als des Künstlers, beweist, hatte die Leitung des ganzen Chors, und Hr. Neukomm die, des andern Hemisphäre übernommen. Die Sänger der k. k. Hofkapelle, die bedeutendsten Dilettanten u. Dilettantinnen der Stadt, und die besten Stimmen aus allen hiesigen Singchören wetteiferten, um den, an diesem Tage versammelten Beherrschern und Repräsentanten von *Europa* zu beweisen, dass Wien seines uralten Kunstruhms noch würdig sey.

W. S.

Diese Zeitung wird pünktlich jede Woche ausgegeben. Die hiesige königl. Zeitungsexpedition hat die Hauptspedition übernommen. Man kann durch jede Postexpedition und jede Buchhandlung Bestellung machen und die Zeitung beziehen. Der Jahrgang kostet 5 Thaler 8 Groschen sächsisch.

Breitkopf und Härtel.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Februar. **N°. 8.** 1815.

Ueber die Bezeichnung der Töne durch Ziffern.

(Beschluss aus der 7ten No.)

Der vorstehende Aufsatz war eben vollendet und an die Redaction dieser Zeitung abgesandt, als mir die

Gesanglehre: ein Hülfsmittel für Elementarschullehrer, durch eine einfachere Bezeichnungsart und Lehrmethode, und durch eine zweckmässige Sammlung von Singstücken, einen reinen, mehrstimmigen Volksgesang zu bilden; entworfen von Johann Friedr. Wilhelm Koch, Superintendenten und Domprediger in Magdeburg. Erstes Heft. Magdeburg, bey W. Heinrichshofen. 1814.

zu Gesichte kam. Auch in dieser Schrift wird die Bezeichnung der Töne durch Ziffern empfohlen, und zwar nach der vierten, in obiger Abhandlung unter No. I. aufgeführten, von *Rousseau* in Vorschlag gebrachten Art, welche ohne Zweifel die beste, obgleich gerade nur durch dasjenige die beste ist, was sie von dem Notenplane entlehnt, dem sie unter allen am nächsten kömmt.

Dass ich dem Hrn. Verf. nicht beystimmen kann, ist aus obiger Abhandlung klar. Dass dies aber der aufrichtigen Hochachtung für seine Verdienste nicht den geringsten Abbruch thue, darf ich nicht erst versichern. Ich bekenne aus Ueberzeugung und mit Vergnügen, dass ich diese Schrift *ihrem Zwecke* vollkommen entsprechend finde. Sie setzt die empfohlne Bezeichnung und Lehrart mit Klarheit, Bestimmtheit und Scharfsinn aus einander, und hat die Sammlung von Singstücken völlig zweckmässig gewählt.

In der Vorrede sucht der Hr. Verf. Einwendungen gegen seine Bezeichnungsart zu widerlegen. Man hatte (in dieser Zeitung, im 8ten Stücke von 1813) den Einwurf gemacht: dass Zahlen keine Höhe und Tiefe bezeichnen, die Noten dagegen sämmtliche Scalen versinnlichen. Hierauf erwidert der Hr. Verf.: „*Höhe* und *Tiefe* des Tones ist nur ein bildlicher Ausdruck. Ein *hoher* Ton hat in seiner Natur eben so wenig von *Höhe* in eigentlichem Sinne, als ein *heller* Ton glänzt, ein *süsser* schmeckt etc. Es wird durch jenen Ausdruck nur das Verhältnis eines Tones gegen einen andern angedeutet." Nur das Verhältnis? — Dies muss ich leugnen. Denn es wird dadurch zunächst die Art, wie der Ton der Stimme erscheint, und zwar nicht bildlich, sondern ganz eigentlich bezeichnet; wie ich in obigem Aufsatze nachgewiesen habe. Die Ausdrücke: *heller* und *süsser Ton*, lassen sich damit gar nicht vergleichen; sie gehören zu einer ganz andern Gattung. Denn sie sind doppelt figürlich; sind metonymisch-metaphorisch. So vertauschen nämlich zuvörderst das Aehnliche, und sind darum metaphorisch. Aber der helle oder süsse Ton, und das Helle oder Süsse in eigentlicher Bedeutung, sind nicht etwa selber einander ähnlich, sondern nur die Veränderungen sind es, die durch dieselben dem Gemeingefühle zukommen. Jene Ausdrücke vertauschen also auch die Wirkung mit der Ursache, und sind darum metonymisch.

Dann heisst es weiter: „der sogenannten *Versinnlichung* durch die Noten wegen ihres Standes muss durchaus das *Zählen* vorangehen. Die Zahlen hingegen stellen sie (die Verhältnisse der Töne vermuthlich, nach dem Zusammenhange zu urtheilen,) unmittelbar *vor Augen*."

Dabey erlaube ich mir, 1) zu fragen: ob es blos eine sogenannte und nicht eine wahre Versinnlichung ist, wenn das Hohe hoch, das Niedrige niedrig, beydes in eigentlicher Bedeutung, dargestellt wird? 2) lässt sich nicht behaupten, dass dieser Versinnlichung *durchaus* das Zählen vorangehen müsse. Denn wenigstens ist bey der obersten und untersten Stufe des Notenplans gar kein Zählen erforderlich. Aber, wenn es auch immer erforderlich wäre, so würde doch nicht folgen.

dass der Notenplan darum weniger eine wahre Versinnlichung gewähre. Denn bey einer, in der Einbildungskraft oder auch äusserlich entworfenen, geometrischen Construction muss man auch erst zählen, (die Seiten z. B.) ehe man sie als Darstellung gerade dieses und keines andern allgemeinen Gegenstandes anerkennen kann. Wer aber möchte deshalb wol zweifeln, ob eine geometrische Construction eine wahre Versinnlichung des durch sie bezeichneten Gegenstandes sey?

Oder soll die Folge vielleicht die seyn: dass auch die blossen Zahlen die Tonverhältnisse versinnlichen können? so kann ich wieder nicht beystimmen. Denn es findet der *wesentliche* Unterschied statt, dass bey dem Zählen der Stufen des Notenplanes das *Gezählte* der Anschauung vorliegt, bey den blossen Zahlen aber nicht.

3) Bey dem letzten Satze, wonach Zahlen die Tonverhältnisse *unmittelbar vor Augen* stellen sollen, bin ich zweifelhaft, ob „Zahlen" vielleicht ein Druckfehler sey, und „Ziffern" heissen solle. Doch finde ich Schwierigkeit in beyden Fällen. Denn eine blosse Zahl kann nichts vor Augen stellen, weil sie selbst nicht vor Augen stehen kann. Denn eine blosse Zahl (ohne Gezähltes) ist ein allgemeines Ding, (*ens universale*,) und kann, als solches, von einem endlichen Wesen nicht angeschauet werden.

(Dass sie dies könne, hat selbst *Kant* nicht zu behaupten gewagt, für dies, zur Bekräftigung seiner Lehre von der Natur der Erkenntnis, von der höchsten Wichtigkeit gewesen wäre, und dem es, bey seinem Tiefsinne, und bey der vielfachen Beschäftigung mit diesem Gegenstande, wol schwerlich entgangen seyn würde.)

Eine Ziffer aber ist ein blos willkürliches Zeichen einer Zahl, und stellt also nicht einmal diese Zahl, also noch viel weniger das Verhältnis vor Augen, was durch sie angedeutet werden soll.

Oder meynt der Hr. Verf. vielleicht die Augen des *Verstandes*? Dann aber würden die Zahlen eben darum keine *Versinnlichung* der Tonverhältnisse geben.

Die übrigen Einwürfe, welche die Vorrede zu entkräften sucht, betreffen Nebendinge. Der Hr. Verf. giebt aber dabey zu, unter welcher grossen Einschränkung er seine Zifferschrift empfohlen haben will. „Es ist, sagt er, ein Vorzug der Zifferschrift, dass die Dauer der Töne *nur selten* bezeichnet zu werden braucht, in denjenigen Gesängen, wovon allein hier die Rede ist — den ganz einfachen." Dass nun die Zifferschrift, innerhalb dieser so sehr engen Grenzen, brauchbar sey, gebe ich gern zu, und Niemand wird dies in Abrede stellen. Denn zu diesem höchst beschränkten Gebrauche würden noch viel unvollkommnere Bezeichnungsarten anwendbar seyn. Aber dies stehet dem allen, was ich in meiner Abhandlung gesagt habe, in keiner Hinsicht entgegen, und beweiset im mindesten nicht, dass es nicht besser sey, auch für diesen beschränkten Gebrauch die bessere Bezeichnungsart zu wählen.

Und sollte es denn so gar viel Zeit und Mühe mehr kosten, die Paar, zu so eingeschränkten Singstimmen erforderlichen Noten kennen zu lehren, dass es, um dieselbe zu ersparen, nothwendig wäre, eine an sich unvollkommnere Bezeichnung der vollkommneren vorzuziehen? Die Gesänge sollen ja so einfach seyn, dass sie sogar *nur selten* eines Zeichens für die Geltung der Töne bedürfen!

Nur noch eine Bemerkung sey mir erlaubt, zu der Vorrede hinzu zu setzen. Die empfohlene Bezeichnung der Töne durch Ziffern soll (S. VI.) eine *einfachere* Tonbezeichnung seyn, als die ist, welche unsere Noten geben. Allein die wahre (nicht blos scheinbare) Einfachheit einer Bezeichnungsart hängt nicht blos ab von der geringen Anzahl ihrer Stammzeichen, sondern auch in eben dem Grade, oder noch mehr, von der unbedingten Bestimmtheit derselben. Denn, wenn sie ihre bestimmte Bedeutung immer erst durch den Zusammenhang bekommen; so erfordern sie auch immer eine Vergleichung dieses Zusammenhanges, also eine vielfachere Thätigkeit des Vorstellungsvermögens, als wenn sie unbedingte Bestimmtheit hatten, und sind also, im wahren Sinne des Worts, weniger einfach. Wird also die Anzahl der Stammzeichen auf Kosten der Bestimmtheit vermindert; so wird die wahre Einfachheit der Bezeichnungsart, wo nicht verringert, doch wenigstens gewiss nicht erhöht werden. —

Die Schrift selbst handelt im ersten Abschnitte von der Bezeichnung der „Gesangtöne" durch Ziffern, im zweyten, von der rechten Art, im Singen zu unterrichten, und jener erste Abschnitt 1) von der Bezeichnung der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe — „*Tonmaass, Melodik*," 2) nach ihrer Dauer — „*Zeitmaass, Rhythmik*."

Die Gründe, welche die Vorzüglichkeit der empfohlenen Zifferschrift darthun sollen, und auf

welche Alles ankömmt, werden (S. 2) mit folgenden Worten angegeben:

„Diese Bezeichnungsart ist sehr natürlich. Denn dadurch wird nicht nur das Verhältnis zweyer Töne in Absicht auf Höhe und Tiefe anschaulicher gemacht, (dass z. B. 5 höher und 2 tiefer sey, als 3;) — sondern auch der Abstand eines Tones von dem Grundtone viel deutlicher dargestellt, als durch unsere Noten. — Auch hat schon das Bedürfnis, die Intervalle zu zahlen, die bekannte Bezifferung des Generalbasses, so wie die Namen: *Secunde*, *Sexte* etc. veranlasst. Bey den Noten muss man die Intervalle erst *abzählen*, bey den Ziffern hat man sie *vor Augen*. Denn 2, 6, 7 spricht sich deutlicher aus, als d, a, h."

Hierbey muss ich mir erlauben, auf meine mehrerwähnte Abhandlung mich zu beziehen. Ich glaube in derselben bewiesen zu haben:

1) Dass die Ziffern die Verhältnisse der Töne, in Absicht auf Höhe und Tiefe, *nicht* anschaulich machen, und man darf, unter andern, nur auf den einen Umstand achten, dass z. B. 5, je nachdem man abwärts oder aufwärts zählt, eben sowol die Unter- als Ober-Quinte bezeichnen kann, und dass also, wenn diese Ziffer immer die Oberquinte vorstellt, dies nur durch eine willkürliche Regel festgesetzt seyn und erkannt werden, und folglich nicht der Anschauung vorliegen kann. Etwas Unbestimmtes und mithin Allgemeines kann keiner Anschauung gegeben seyn;

2) noch mehr, dass die Ziffern, nach der in Rede stehenden Bezeichnungsart, die Verhältnisse der Töne in Ansehung der Höhe und Tiefe *überhaupt gar nicht* vorstellen, sondern bey jedem Tone nur angeben, der wievielste derselbe in der vorausgesetzten Tonleiter sey. Denn sonst müsste, den Hauptton als 1 angenommen, — *Hauptton* sage ich lieber, als, mit dem Hrn. Verf., *Grundton*, weil der letztere Ausdruck gewöhnlich eine ganz andere Bedeutung hat — die Dominante z. B. nicht durch 5, sondern durch $\frac{3}{2}$, oder $\frac{2}{1}$, die Mediante nicht durch 3, sondern durch $\frac{5}{4}$ oder $\frac{4}{1}$ bezeichnet werden.

3) die geschichtliche Frage, was die Bezifferung der Generalbassstimmen veranlasst habe, möge ganz bey Seite liegen bleiben. Aber gesetzt, diese Bezifferung wäre aus dem Bedürfnisse, die Intervalle zu zahlen, entstanden; so ist doch noch keinem Kenner des Generalbasses in den Sinn gekommen, zu glauben, dass durch jene Bezifferung die Grösse der Intervalle ausgedrückt werde; und auch der Hr. Verf. wird dies gewiss nicht behaupten wollen.

4) Bey dem letzten Satze der angeführten Stelle werde ich zweifelhaft, ob der Hr. Verf. den Ausdruck *anschaulich* in seiner eigentlichen Bedeutung, oder überhaupt nur für *klar*, *evident*, gebrauche, und also vielleicht nur behaupten wolle, dass seine Ziffern die Tonverhältnisse klarer (wenn auch nur dem Verstande) vorstellen, als die Noten. Denn sonst wüsste ich mir die Schlussfolge: „bey den Noten muss man die Intervalle erst abzählen, bey den Ziffern hat man sie vor Augen: „*denn* 2, 6, 7 spricht sich *deutlicher* aus, als d, a, h," auf keine Art zu erklären. Denn Anschaulichkeit, im eigentlichen Sinne, und Deutlichkeit, sind, der Art nach, verschiedene Beschaffenheiten der Erkenntnis, deren keine aus der andern folgt. —

Was das Zeitmaass betrifft, so dürfte die versuchte Vereinfachung der Bezeichnungsart ebenfalls darauf hinaus laufen, dass für die gewöhnlichen, bestimmteren Zeichen unbestimmtere gesetzt sind; deren denn freylich, da sie als unbestimmtere Zeichen auf mehrere, besondere Falle angewandt werden können, nur wenigere zu seyn brauchen, die aber auch eben darum, wie oben gezeigt ist, keine wahre Vereinfachung bewirken. So wird, um nur eins anzuführen, S. 8 gesagt:

„Für die Pausen giebt es in der Musik eben so viel verschiedene Formen, als für die Noten. Bey unserer Bezeichnungsart bedürfen wir für Alle nur *Eines* Zeichens — nämlich die *Null*. Was sie, als Pause, für eine Geltung habe, bestimmt sich, ganz wie bey den Tonziffern, durch ihre Verbindung mit dem übrigen." Das heisst offenbar: die Null, (welche auch schon *Rousseau* auf eben die Art gebrauchte,) ist ein vollkommen unbestimmtes Pausenzeichen. Denn erst durch den Zusammenhang, in welchem sie vorkömmt, erhält sie einen bestimmten Werth. Man muss also ihre Geltung, in jedem gegebnen Falle, aus der Vergleichung des Zusammenhanges erst erschliessen. Nämlich man muss beurtheilen, wie viel die Geltung der Tonzeichen, mit welchen sie in einem gegebenen Takte verbunden ist, und deren Werth ebenfalls erst aus Vergleichung erkannt wird, betrage, und hieraus berechnen, wie viel für sie selbst übrig bleibe.

Ob das nun auch leichter ist, als ein Paar bestimmte Pausenzeichen zu erlernen, welche der

Mühe dieser Vergleichung und Berechnung für immer überheben? Denn man hat ja überhaupt kaum mehr, als ein halbes Dutzend solcher Zeichen nöthig, und bey so einfachen Gesangen, als von welchen hier allein die Rede seyn soll, die *„nur selten* eines Zeichens für die Geltung der Töne bedürfen," würde nicht einmal die Bekanntschaft mit allen erforderlich seyn.

Der vorzüglichste Theil dieser Schrift ist der zweyte Abschnitt, welcher die Vorschriften über die Lehrart beym ersten Unterricht im Singen vorträgt. Diese Vorschriften sind mit Scharfsinn aus richtigen Grundsatzen abgeleitet und lichtvoll dargestellt. Nur bey einer Stelle, was aber wol blos am Ausdrucke liegen mag, habe ich einen Anstoss gefunden. Nach S. 17 nämlich soll der Lehrer den Zweytakt und Dreytakt in solchen Beyspielen anschaulich machen, wie:

Freu dich	sehr o	meine	Seele			
Lobe den	Herren den	mächtigen	König der	Ehren.		

Alsdann wird hinzugesetzt:

„Eben so wird er den Vier- und Sechstakt *in diesen Beyspielen* darstellen, wenn er den ersten und dritten Taktstrich weglöscht."

Dies könnte die Vorstellung veranlassen, als wenn der Unterschied zwischen Zweytakt und Viertakt, zwischen Dreytakt und Sechstakt blos in der Abtheilung durch Striche und nicht vielmehr in dem Innern des Rhythmus liege. Es würde aber ohne Zweifel besser seyn, diesen Unterschied gar nicht zu berühren, als einen so falschen Begriff davon zu veranlassen.

Halle.

G. E. Maass.

Nachrichten.

Dresden. Während Mozarts *Clemenza di Tito* einstudirt ward, hörten wir noch einmal die, beynahe über Gebühr bey uns beliebte Oper, *le cantatrici villane* von Fioravanti, und Spontini's *Vestalin*. Ueber beyde Werke und deren hiesige Aufführung ist in der musikal. Zeitung schon gesprochen worden; es ist daher nur zu erwähnen, dass in der letztern Oper Hr. Beneincasa die Rolle des Oberpriesters nunmehr übernommen, und in solcher seinen Vorgänger, Hrn. Perotti, sowol im Gesang, als im Spiel, weit übertroffen hat.

Nun folgte *la Clemenza di Tito*. Ueber das Vollendete dieser weltbekannten Musik nur noch eine Bemerkung machen zu wollen, würde eine Ungerechtigkeit an dem kunstkennenden und kunstliebenden Publicum seyn, und uns selbst den Anschein geben, als wenn wir dieses Meisterwerk erst jetzt, da es, nach mehr als zwanzigjähriger Existenz, auf unserm Hoftheater, leider zum erstenmale, gegeben ward, kennen und würdigen lernten. Wenigen Zeilen über die Ausführung des Stücks und dessen Aufnahme von Seiten des Publicums möge daher nur ein kleiner Raum vergönnet seyn. Mad. Sandrini gab die Vitellia, ungeachtet ihre Figur nicht ganz passend zu dergleichen Rollen ist, sehr gut. Was den Gesang anbetrifft, so vermisste man zwar die nöthige Stärke in den, auf so grosse Wirkung berechneten tiefern Tönen ihrer Arien: allein, dieses abgerechnet, kann man wol schwerlich etwas Genügenderes hören, als die Arie im 2ten Act: *Non più d'Imene* von Mad. S. gesungen, und von unserm wackern Klarinettisten, Hrn. Rothe, dem ältern, mit dem Bassethorn begleitet. Mad. Miecksch, als Sextus, leistete mehr, als bey dieser schwierigen Aufgabe von ihr gefordert und erwartet werden konnte. Der Fleiss, den sie auf diese Rolle gewendet hat, darf nicht undankbar verkannt werden, und der ihr dafür gezollte Beyfall des Publicums würde sich bedeutend vermehren, wenn sie noch eine etwas deutlichere und bestimmtere Aussprache des Textes zu erlangen, mehrere Bindung in die Coloraturen zu bringen, und in ihr Spiel mehr Leidenschaft und jugendliche Raschheit zu legen, versuchen wollte. Dem. Hunt, als Servilia, war, besonders in den letzten beyden Vorstellungen dieser Oper, recht leidlich. Hr. Benelli war nicht nur ein gross-, sondern auch ein sanftmüthiger Titus, in Spiel und Gesang. Er mässigte seine Stimme, hütete sich vor zu vielen, in mozartischer Musik überhaupt nicht anzubringenden Schnörkeleyen, und sang besonders die beyden Arien: *Ah se fosse intorno al trono* etc. und: *Se l'impero* etc. sehr gut. Sein Spiel, namentlich in der Scene mit Sextus im 2ten Act, war völlig motivirt und wahr. Hr. Tibaldi schien die Rolle des Annius für zu unbedeutend gehalten zu haben, um grosse Mühe darauf zu verwenden, und solche, wenigstens völlig zu memoriren. Hr. Beneincasa hingegen bewies,

dass er auch die kleine Partie des Publius würdig aufgefasst habe und würdig darstellen könne.

Unser Orchester führte diese Oper vortrefflich aus, und meisterhaft wurden die Solopartien der Klarinette und des Bassethorns von Hrn. Rothe, dem ältern, vorgetragen. Zu bedauern war es, dass die Begeisterung, welche das Sänger- und Orchester-Personale beherrschte, nur von einem kleinen Auditorium getheilt ward. Ungeachtet auch für des Nichtkenners Augenweide durch Decorationen, Costüme und Aufzüge, hinlänglich, so gut es nur der beschränkte Raum unsers Theaters gestattet, gesorgt war, so war doch bey keiner dieser Vorstellungen eine nur mittelmässige Einnahme. Wir müssen es uns gefallen lassen, was für Urtheile über die Mehrzahl der hiesigen Musikliebhaber von auswärtigen Kennern und Freunden der Tonkunst aus solchen Erfahrungen abgezogen werden.

Nach dieser Oper hörten wir bis jetzt nur Wiederholungen früher gegebener Stücke, und zwar der Zeitfolge nach: Weigls *Schweizerfamilie*, Mozarts *Così fan tutte*, und ein einzigesmal *Adelasia u. Aleramo* von S. Mayer. Ueber erstgedachte dieser drey Opern hier nur eine kurze Bemerkung! Die Rolle der Emmeline kann nicht zarter empfunden und gegeben werden, als von Mad. Sandrini. Wie seelenvoll ist ihr Spiel im 3ten Act! Mad. Miecksch, als Mutter der Emmeline, und besonders Hr. Quilici, als deren Vater, ingleichen Hr. Tibaldi, als Fryburg, führten das Ganze gut durch. Letzterer hätte freylich etwas gemüthlicher seyn sollen, und Hr. Miecksch, der die Rolle des Grafen an Hrn. Perottis Stelle übernommen hat, besser memoriren mögen.

Die mayerache *Adelasia*, eine Jugendarbeit, ist an mehrern Orten aufgeführt worden, so dass wir voraussetzen können, sie habe, besonders von Mayland aus, einen gewissen Grad von Celebrität erlangt. Nach dem angenehmen Eindruck zu urtheilen, den mehrere Stücke dieser Musik hinterlassen, ist sie auch dieser Celebrität nicht unwürdig; doch als Kunstwerk betrachtet, scheint sie nur ein mittelmässiges Product zu seyn, das weder auf Einheit und Charakter, noch auf Tiefe und Kraft Anspruch machen kann. Reminiscenzen aus den Werken anerkannter Meister, namentlich Mozarts, irren im ganzen Stück herum. Im 1sten Act dürfte die Arie (Es dur) des Aleramo, wie er sich von seinen Kindern trennen muss, das Vorzüglichere seyn. Der 2te Act ist unstreitig der bessere Theil des Werks, und enthält die interessantesten Musikstücke, wie namentlich das Duett (B dur) zwischen Aleramo und Ottone, die allerdings grosse, aber auch lange Scene des Ottone, das kleine Duett (B dur) zwischen Adelasia und Aleramo, das Terzett (Es dur) zwischen diesen beyden und dem Ottone, von Waldhörnern begleitet, und endlich die Scene nebst Arie der Adelasia (F dur). Die beyden Finalen sind nichts Besonderes, das Gedicht ohne Werth, und das Sujet langweilig. — Mad. Miecksch, als Adelasia, gab sich alle Mühe, den Forderungen der Kunst zu entsprechen; allein ihre Stimme ist nicht ausgebildet und stark genug, um diese Rolle durchzuführen, und die solcher zugetheilten, sehr instrumentirten Musikstücke gehörig vorzutragen. Hauptsächlich gilt diese Bemerkung von ihrer Scene im 2ten Act. Hr. Benelli hatte die Rolle des Ottone übernehmen sollen, die für ihn, als Schauspieler und Sänger, angemessener gewesen wäre, als die, des Aleramo. Da er sich aber einmal die letztere gewählt hat; so hätte er diese, für einen Sopran geschriebene Partie, für seine Stimme einrichten, und das Falsettiren vermeiden sollen. Da er als Musiker und Sänger sehr gut weiss, dass das hohe Es nicht zu dem natürlichen Umfang eines Tenors gezählt werden kann; so wird er den Verdacht einer kleinen Bequemlichkeit nicht abzulehnen vermögen, den er sich bey dieser Gelegenheit zugezogen hat. Uebrigens hat er seine Rolle, wie gewöhnlich, gut gesungen und gespielt. Hrn. Tibaldi genügte der Rolle des Ottone im Spiele zu wenig; auch ist seine Figur nicht passend genug zu dergleichen Anstand-Rollen. Dagegen gab er die Gesangpartien derselben, und besonders die grosse Arie mit Chor im 2ten Act, vorzüglich gut. Dem. Beck, als Gemalin des Ottone und Mutter der Adelasia, war ganz dieselbe, wie in der *Uniform*; ihr Anzug war prächtig, und schien sie sehr zu beschäftigen. — Möchten doch die Lücken in unserm so schätzenswerthen italien. Theater bald, und hinlänglich ausgefüllt werden! — —

Am 28sten Januar dieses Jahres starb allhier der königl. sächs. Hof Organist an der katholischen Hofkirche, Hr. Anton Dreyssig, im 41sten Jahre. Er war ein durchaus rechtschaffener, fleissiger, bescheidener, geachteter Mann, ein gründlicher, wackerer Organist, ein, durch genaue Bekanntschaft mit vielen Meisterwerken der Tonkunst alter und neuer Zeit genährter und befestigter Musik-

kenner, und um den hiesigen Ort noch besonders verdient als der Gründer eines musikal. Vereins, welcher seinem Vorbilde, der berliner Singakademie, in der Liebe zur Kunst nichts nachgiebt. Dreyssig hatte diesen Kunstsinn unter unsern Dilettanten aufgeregt, genährt und geleitet. Nur in dem Fortschreiten seiner Anstalt, der er mit rastlosem Eifer und der grössesten Uneigennützigkeit vorstand, fühlte er sich glücklich, und für alle seine, oft grossen und zuweilen auch beschwerlichen Bemühungen belohnt. Der wärmste Dank seiner Kunstfreunde folgt ihm ins Grab. — Die von ihm gestiftete Anstalt übrigens wird fortdauern, und hoffentlich noch lange zur Veredlung des Geschmacks und Bildung der Fähigkeiten der Theilnehmenden wirksam seyn.

Berlin. Uebersicht des Monats Januar. —

Den 9ten Jan. gab Hr. W. Gabrielsky Concert im Schauspielsaale. Er blies auf der Flöte ein Conc. und ein Adagio und Polonoise von seiner Composition nicht ohne Beyfall. Unterstützt ward er unter andern auch von Dem. Klinsing, die Variationen für die Violine von Rode spielte. Sie hat auch ein Concert angekündigt, das aber wegen Concurrenz noch nicht gegeben worden ist. — Den 12ten gab der königl. Kammermus., Hr. Schwarz sen., Concert in demselben Local. Er blies ein Conc., und mit Hrn. Bärmann ein Duett-Concert für zwey Fagotte von Danzi; mit vielem Beyfall. Auch das Violinconc. von Viotti, gespielt von Hrn. Hertel, und Mozarts Arie: In diesen heilgen Hallen etc. von Hrn. Fischer gesungen, wurden mit Beyfall aufgenommen. — Den 14ten blies Hr. Burow als Entreact im Theater Variationen für die Flöte von Fürstenau, mit Begleitung des Orchesters, sehr brav. Den 22sten gab Mad. Ther. Vernier, geb. Fischer, Concert. Sie war schon durch ihre früher hier gegebenen Gastrollen vortheilhaft bekannt, und daher war der Saal des Schauspielhauses übervoll. Sie sang Righini's Scene: Berenice che fai etc., eine Arie von Nicolini, welche der Hr. Concertm. Möser mit einer obligaten Violine begleitete, mit ihrem Bruder ein Duetto buffo von Generali, und das gefällige Terzett aus Cimarosa's *Matrimonio segreto* mit Dem. Schmals und Mad. Schulz. Mad. Vernier bewährte sich auch hier als eine vorzügliche, viel gerühmte Sängerin, und ihre, besonders in den Mitteltönen, volle, auch durch eine ungemeine Tiefe sich auszeichnende Stimme, so wie die Kunst ihres Gesanges, gewährten ein interessantes, erfreuliches Ganze. — Den 23sten gab der königl. Kammermus., Hr. C. Schulz, Concert. Er blies ein Conc. und mit Hrn. Schröck ein Adagio und Rondo für zwey Flöten von seiner Composition, und ein Doppelconc. für Flöte und Violin, die Hr. Müller, (Schüler des Hrn. Concertm. Möser) spielte, nicht ohne Beyfall; nur waren die Compositionen zu lang und nicht klar genug geschrieben. — Den 25sten gab Hr. Hannius, Mitglied des Hoftheaters zu Stuttgart, den Leporello im *Don Juan*, ganz ohne Beyfall. Seine Stimme und sein mehr als niedrigkomisches Spiel liessen auch nichts anders erwarten. *Transeat!* —

Den 27sten ward zum erstenmal gegeben und am 30sten mit Beyfall wiederholt: *Agnese*, Singspiel in 2 Acten, nach dem Italienischen durch C. Herklots, mit Musik von Paer. Diese neue Oper des berühmten Componisten der hier mit stetem Beyfall gegebenen, *Sargines* und *Camilla*, hat einen sehr dustern, zum Theil zurückschreckenden Inhalt, und wird daher nicht mit dem Beyfall aufgenommen werden, den die genannten Compositionen sich überall erwerben. Lord Morrison, der Hauptcharakter, ist wahnsinnig, oft wüthend; Hr. Fischer, der ihn darstellte, spielte mit erschütternder Wahrheit, die ihm nur ein anhaltendes Studium der Irren in der Charité, wie man erzählt, verschafft haben konnte. Ob ein solcher Charakter auf die Bühne gehört, darüber streiten sich die Kunstrichter noch immer. Shakespeare's *Lear* hat allerdings dazu beygetragen, dass man diesen abschreckenden Charakter oft erblickt. Hrn. Paers Musik ist sehr ausdrucksvoll, reich instrumentirt, und für den Gesang sehr dankbar. Sie gefiel daher allgemein. Auch die herrliche Ausführung durch das Orchester (unter Leitung des Hrn. Musikdir. Gürrlich) und durch die Sänger trug dazu sehr viel bey. Ausser Hrn. Fischer verdienen Dem. Schmals, als Agnese, Hr. Eunike, als Belton, und Hr. Gern, als Williams, besondere Auszeichnung. Besonders gefielen im ersten Act das Duett zwischen Morrison und Agnese: Finden muss ichs etc.; das Duett zwischen Williams und Agnese: Ha wohlan, wie leit ichs ein etc.; Beltons Arie: Himmel, mein Flehn erhöre etc., und das Finale; im 2ten Acte das Duett zwischen Agnese und Williams: Mein Vater, o Gott, gewese etc.; Morrisons

Arie: Waren Täuschung meine Qualen etc.: Jennys (Dem. Sebastiani) Cavatine: Schon lachelu Freuden etc.: Morrisons Cavatine: Der Meerfahrt gleicht das Leben etc., und das Finale. — Den 23sten gaben der Chordirector, Hr. Leidel, und die Kammermusiker, Hrn. Gebrüder Biesener, (deren Abonnementconcerte, so wie die Quartette des Hrn. Concertm. Moser, sich einer ununterbrochen lebhaften Theilnahme erfreuen.) Haydns *Schöpfung*, unter Direction des Hrn. Musikdir. Gürrlich. Die Solopartien trugen Dem. Eunike, Mad. Lanz und die Hrn. Gern, Eunike und Blume sehr brav vor. Die Chöre wurden mit vieler Precision und Fülle gegeben, wie man von dem hierin anerkannten Talent des Hrn. Leidel erwarten konnte.

Von C. Mar. von Webers Composition von Körners *Leyer und Schwert*, mit Begleitung des Fortepiano, ist so eben das 1ste Heft erschienen (bey Schlesinger.) — Ein Privatgelehrter, Hr. Kratz zu Königswalde bey Zielenzig in der Neumark, hat im vorigen Jahre zu Zielenzig, Landsberg an der Warthe und Frankfurt an der Oder, einige Concerte zum Besten der verwundeten Krieger gegeben. Er wird diese und andere Unternehmungen in seiner Concertreise beschreiben, wovon zu Ostern der erste Theil erscheint. — Der Organist an der hiesigen Dreyfaltigkeitkirche, Hr. Kuhnau, wird von seines sel. Vaters Choralbuch, dessen erster Theil vergriffen ist, eine neue, von ihm bearbeitete Ausgabe veranstalten, welche die beyden Theile der alten in Einem Bande enthalten wird. — Der Kammerherr, Graf von Brühl, ist Generaldirector der königl. Schauspiele geworden. Man kann sich von den Talenten und der Kunstkenntnis dieses Mannes viel versprechen. Auch hofft man auf grössere Strenge gegen diejenigen, welche, aus Eitelkeit oder Eigensinn, ihnen angetragene Rollen zurückweisen, wie z. B. die talentvolle, aber durch zu frühe Lobsprüche verleitete..., die nach dem Abgang der Dem. Fleck von der Bühne die Rolle der einen Bajadere nicht annehmen wollte, „weil diese gemeine Rolle von jeder Statistin gegeben werden konnte." Die nach Iffands Tode eingesetzte interimistische Direction bestrafte das eitle Mädchen durch einen monatlichen Abzug von 20 Rthlr. von ihrem Gehalt, und dadurch, dass sie diese Rolle der ersten Schau-spielerin unsers Theaters, Mad. Bethmann, übertrug, welche sie bereitwillig übernahm, und vor drey Wochen mit vielem Beyfall gab.

Stuttgardt. Eine neue, willkommene Erscheinung war uns die Oper, *Pauline*, von unserm Concertm., Hrn. Sator. Seit geraumer Zeit ist hier keine Oper mit so lautem, so allgemeinem Beyfall aufgenommen worden. Wirklich thut es auch schon wohl, wenn man nach so vielen unglücklichen, hexen Nachahmungen von Cherubini, Spontini u. dergl., endlich auch wieder eine Musik hört, deren Urheber seinen eigenen, und einen anmuthigen Gang gehet. Das thut hier Hr. S., und so ist sein Werk, bey keineswegs oberflächlicher Kunst, gefühlvoll, klar und überall ansprechend geworden. Wir wünschen, dass er diesem Geiste, der auch schon seine frühern Compositionen belebt, nicht untreu werde, und uns bald wieder mit einer solchen Arbeit erfreuen möge. Jedes Theater, welches sich dieses Werk anschafft, und jedes Publicum, das es hört, wird dies Urtheil bestätigen und in diesen Wunsch einstimmen.

Recensions.

---

1. *Variations pour le Pianoforte sur l'air: Ah vous dirai-je Maman — — par A. André.* à Offenbach, chez J. André. (Pr. 36 Xr.)
2. *Variations pour le Pianoforte sur l'air: O du lieber Augustin — — par A. André.* à Offenbach, chez J. André, (Pr. 36 Xr.)
3. *IX. Variations pour le Pianoforte sur un thême de l'Opéra, la famille suisse, comp. par P. J. Riotte.* Bonn, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.s.)

Die Variationen No. 1 und 2 sind, ihrer Anlage und innern Einrichtung nach, für Lehrlinge bestimmt, die eben über die ersten Anfangsgründe hinweg sind, und nun in der Fingerfertigkeit steigen wollen. Sie bilden in der That einen gewissen Klimax, sind fliessend und fasslich gesetzt, und werden daher fleissig durchgespielt werden, da es nun einmal Mode geworden, den Anfangern vor allen Dingen variirte Liederchen in die Hände zu geben. Wahr ist es, dass das leichte Einprägen des fasslichen Thema manche Schwierigkeit überwinden hilft, und dass der Lehrling, er weiss selbst nicht wie, manche Figur in die Finger bekommt, so wie ehedem die Buchstaben von Pfefferkuchen gebacken wurden, und das Kind, beym Verzehren

der süssen Speise, das Alphabet recht eigentlich in den Leib bekam; aber eben so wahr ist es auch, dass für den eigentlichen Geist der Musik, der im Innern des Lehrlings geweckt werden soll, durch solche Variationchen, die die Noten des Thema (nicht das Thema) figuriren, nicht das mindeste gethan wird. Rec. ist der Meynung, der Lehrer müsse zuerst sorglich forschen, ob der wahre Geist der Musik dem Schüler inwohne: findet er diesen wirklich, aber sogleich von all' den, dem wahrhaft musikalischen Schüler verderblichen Tandeleyen abstrahirend, und ihm Werke in die Hand geben, die ihm den tiefen Ernst der Tonkunst offenbaren. So wie überhaupt, entspringt auch in der Musik, der wahre Humor nur aus dem tiefen Ernst, aus der regen, lebendigen Erkenntnis des Höheren. Freylich ist die Tonkunst leider, so wie das französisch Sprechen, zu einem Bedingnis der Conversationsfähigkeit geworden, und solche Variationen, wie die vorliegenden, wenigstens ohne gar zu merklichen Fehler abspielen zu können, *möchte* mit der Fertigkeit, über das Wetter oder neue Moden französisch zu sprechen, ja wol gar dieses oder jenes Theaterstück charmant oder abominable zu finden, die gleiche Reife der Ausbildung verrathen; auch die Unberufenen wollen spielen, und sogar damit, wenigstens in gewisser Art, glänzen: daraus entsteht das Bedürfnis solcher Compositionen, und sowol für Lehrlinge jener Art, als für die armen Meister, die sich mit ihnen plagen müssen, mögen Variationen, wie die vorliegenden, die, wie schon oben erwähnt wurde, gar nicht zu den schlechten gehören, wenn man nun einmal die Gattung überhaupt zu dulden genöthigt ist, eine ganz tröstliche Erscheinung seyn. *Ah vous dirai-je maman* hat übrigens bekanntlich schon früher Mozart besser variirt, und der abgeleyerte *Argentina* hatte wol ruhen können. Zuweilen bestrebt sich Hr. A. dem Thema mehr harmonischen Stoff einzuverleiben: dies ist aber nicht allemal glücklich abgelaufen, wie z. B. in der 7ten Variat. der No. 2.

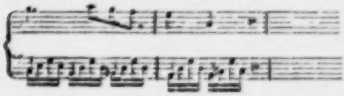

Das Thema No. von 3. ist, (sollte man es glauben!) aus zwey, dem Duett Emmelinens mit ihrem Vater: Setz dich, liebe Emmeline etc. entrissenen Stellen gebildet, und diese *disjecta membra poetae* werden neunmal in allerley bunten Laufen und Figuren variirt. Wie dem Componisten zu Muthe werden muss, der einen einzelnen, einfachen, nur an seiner Stelle bedeutungsvollen Gedanken nun herausgerissen, und auf jene Weise recht quälen und martern hört, kann sich Rec. lebhaft denken, da er schon Aehnliches erfahren hat. Uebrigens weiss Rec. wol, dass ein gewisses, musiktreibendes, oder von Musik getriebenes Publicum, das leider überall ausgebreitet ist, gerade an solchen Einfällen grosses Behagen findet, und lässt man dem gerechten Zorn über die Idee des Ganzen fahren, so muss man dem Comp. zugestehen, dass die Variationen sich gut ründen, und geeignet sind, mit nicht sonderlichem Aufwand von Kraft, eine glänzende Wirkung hervorzubringen. Das ist ja aber den Liebhabern und Käufern solcher Compositionen eben ganz recht.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 6ten No.)

Gute Musik ist oft zu gut für uns, wir haben kein Bedürfnis zu ihr; sie spricht etwas Höheres aus, als wir nachempfinden. Diese Erscheinung erinnert an die charakteristischen Moden, aus welchen oft solche Alltagsgesichter hervorgucken, oder an bedeutungsvolle Architektur, die von unbedeutenden Menschen bewohnt wird.

Der Gesandte eines auswärtigen Hofes wunderte sich gegen den Polizey-Minister, dass der nächtliche Gesang in den Strassen geduldet werde. Auf die Frage des Letztern, ob man in seinem Lande hierin strenger sey, antwortete der Gesandte: Unsere Unterthanen singen nicht.

Original — Phantasie; Copie — Gedächtnis; Styl — Geist und Verstand; Manier — Trieb und Gewohnheit.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten März. **№. 9.** 1815.

Recensionen.

Psaume prémier mis en Musique pour 3 voix avec acc. de Piano par Fodor. à Berlin, chez J. J. Hummel, à Amsterdam au grand Magazin de Musique. (Pr. 1 Fr. 4 C.)

Wenn wir die Menge von musikal. Arbeiten betrachten, welche von unsern Tonsetzern im sogenannten galanten Style zu Tage gefördert werden, so muss eine Bearbeitung, welche sich mit dem Erhabnen, Religiösen beschäftiget, jedem tiefer Fühlenden eine allerdings willkommene Erscheinung seyn. Dies ist das schönste Feld für die herrliche Kunst der Töne; hier kann der Tonsetzer die Tiefe ihrer geistigen Seite ganz entfalten. Und welche Gefühle von Werthschätzung müssen wir ihm zollen, wenn er, frey von dem immer einseitigen Ansichtpunkte der Zeit, sich einer reinen Anschauung der Ideen hingiebt, und sein Herz mit wahrer, religiöser Wärme in jener Lauterkeit ergiesst, welche allein die Würdigkeit zu einem so schönen Berufe beweist!

Freylich hängt, wenn der Tonsetzer irgend einen Text bearbeitet, sehr Vieles von dem Geiste des Dichters ab, von dem Charakter der Empfindungen, welche ihn erfüllten: denn diesen wiederzugeben, das ist ja eben das Werk des Tonsetzers.

Dass der Verf. des oben angeführten Psalmen bey der Wahl seines zu bearbeitenden Gegenstandes hierin glücklich war, und allerdings für seine Darstellung vielen Vorschub hatte, wird niemand bezweifeln, der den Geist der hebräischen Poesie überhaupt kennt, die, wie Herder so schön sagt, voll Athems der Seele ist. Um so leichter war es daher demselben, etwas Gutes und Schönes zu liefern, besonders, da auch die letztere Zeit die historische Anwendung dieses Psalmen so natürlich machte, die vielleicht auch den Verf. zur Wahl dieses Hymnus bestimmte, was ihm dann die geistige Auffassung dieser schönen Poesie sehr erleichtern musste.

Allein dess allen unerachtet findet Rec., ohne gegenwärtig von irgend einer *strengen* Forderung an den Tonsetzer auszugehen, weder im Ganzen, noch auch in mehreren einzelnen Stellen den Geist einer wahrhaft religiösen Musik, noch weniger aber jene innere Kraft und Glut der Empfindung, welche diesem Psalmen eigen ist. Um den Leser, (da der Gegenstand an und für sich sehr interessant ist,) hiervon zu überzeugen, setzen wir den Eingang vom Verf. her.

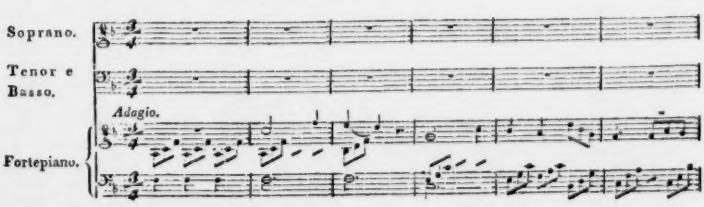

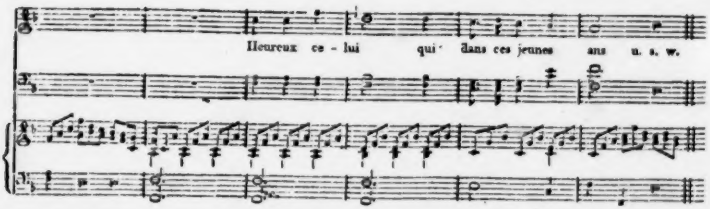

Wie lässt es sich denken, dass ein Vorsänger das Gefühl der erhabnen Weltregierung Gottes, deren Gesetze dieser Psalm ausspricht, die Zuversicht und Seligkeit des Gerechten mit einer solchen Melodie einleitete, oder darzustellen suchte? — Rec. würde die Stelle etwa auf folgende Art gegeben haben:

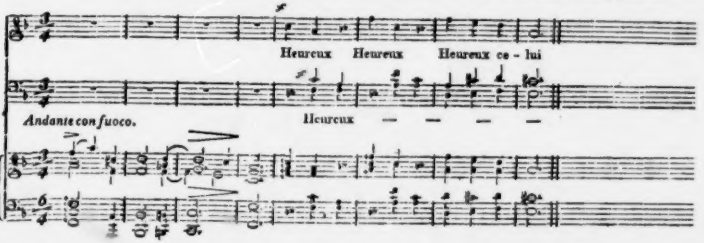

Die Stelle vom 17ten Takte an hat schon mehr Charakter. Eine gute Wirkung macht der im 18ten Takte einfallende Es dur-Accord: allein, wie hat der Verf. das *p.* hersetzen mögen, wodurch die Steigerung der Empfindung, welche hier der Text so deutlich ausspricht, ganz gehindert, und alle vorherige Wirkung zernichtet wird, anstatt dass diese immer mehr hätte erhoben werden sollen? Sollte auch Rec. nicht von dem Tonsetzer im Allgemeinen fordern, was ja doch nur meistens frommer Wunsch bleibt, dass er den Geist einer solchen, doch nicht so sehr für diese Klasse bekannten, Poesie in ihren *Grundzügen* erfassen soll, (eine gewiss gerechte Forderung an denjenigen, welcher sich solchen Arbeiten unterzieht;) aber dies möchte man doch zum wenigsten erwarten, dass sich die Musik in den allgemeinsten Umrissen nach dem Texte richte, und den Verfolg der Empfindung, wie er gegeben ist, darlege! —

Der Stelle: qui craignant Dieu u. s. w., hätte der Verf. dadurch mehr Wärme und Eindruck verschaffen können, dass die einzelnen Stimmen nicht zugleich, sondern nacheinander eingetreten wären. Auch im 33sten Takte wäre es besser gewesen, wenn der Tenor, statt in der Octave den Obergesang zu begleiten, erst beym 3ten Viertheile eingefallen wäre. Im 36sten Takte erkaltet die vom Tonsetzer gegebene Wärme durch die gar zu gemeine musikal. Figur, und jene, in Hinsicht der Singstimmen, (welche ja doch wol die Hauptsache sind) eintretende Leere. Steigern muss sich die Empfindung, besonders hier, wo heilige Gefühle das Herz ausdehnen sollen.

In dem folgenden Andante C entfernt sich die Melodie zu sehr von dem Geiste der Kirchenmusik sie wird oft ganz gemein durch die Aufnahme der verbrauchtesten Passagen. So vernichtet die Coloratur im 31sten Takte die Wirkung der ganzen

Stelle. In Achtheils-Noten gegeben, würde diese ganze Stelle mehr Charakter und Würde erhalten haben. Was aber dem Rec. am meisten in diesem Stücke auffiel, war die unlogische Behandlung, welche durch den vollkommenen Schlussfall in der Dominante beym 16ten und 17ten Takte bewerkstelliget wurde. Wie mochte der Verf. bey einem Vordersatze den Sinn schliessen, welcher doch ohne den Nachsatz gar keine Bedeutung hat? Und wie sehr leidet erst der geistige Ausdruck der herrlichen, poetischen Stelle! — —

Es würde den Rec. zu weit führen, wenn er jede einzelne Stelle auf gleiche Weise durchgehen wollte. So viel aber glaubte er dem Verf. schuldig zu seyn, um demselben seine Aufmerksamkeit auf seine Arbeit zu beweisen, und junge Tonsetzer aufmerksam zu machen, mit welch ernstem Sinne sie Arbeiten dieser Art unternehmen und ausführen sollen.

In dem darauf folgenden Recitativ hat der Verf. den Charakter der Empfindung richtig wiedergegeben; nur möchte der Tenor sich besser zur Darstellung dieser kräftigen Stellen schicken, als der Sopran. Der im Text gegebene Gegensatz würde sich auch besser herausheben, wenn jetzt der Tenor das Unglück des Bösen schilderte, nachdem vorher die zartere, weibliche Stimme das Glück des Gerechten entwickelt hatte. Ungern hat Rec. auch im letzten Stücke (einem Allegro fugato) die Vernachlässigung der so schön in der Poesie wiederholten Gegensätze in der Anlage des Stückes bemerkt. Der erste Theil des Textes: Dieu, qui des Cieux veille sur les humains, connoit leurs Coeurs, voit l'oeuvre de leurs mains, et donne au juste un bonheur sans mesure — hätte im ersten Abschnitte des Stückes aus C dur behandelt werden können. Der 2te Theil des Textes: mais des méchans Dieu hait la voye impure, ils se verront tot ou tard malheureux, leurs vains projets periront avec eux — wäre gleichsam der Minor gewesen, und in C moll als Gegensatz erschienen. Um dies letztere zu bewerkstelligen, hätte der Verf. nur das neue, contrapunctische Thema im 50ten Takte in C moll dürfen eintreten lassen. Nach gehöriger Ausführung wäre dann der Major im C dur wieder eingefallen, hätte die vom Verf. im 94sten Takte so schön vereinigten, früher einzeln behandelten Sätze ergriffen, und dieselben mit immer grösserer Lebendigkeit bis zum gänzlichen Schlusse entwickelt. Hierzu hätte der oben schon angeführte erste Text dieses Allegro die herrlichste Gelegenheit gegeben, indem sich 1) die einzelnen Sätze so wahr auf einander beziehen, sich daher zu jeder Versetzung eignen, 2) hier die Poesie den wahren Ausdruck, die stete Steigerung der Empfindung, so deutlich in den Sätzen vor Augen legte: „Gott kennet die Herzen, er sieht die Werke, und lohnt den Gerechten.“ Dadurch wäre auch mehr Einheit sowol in dieses Stück, als auch in die Behandlung des ganzen Psalmen gekommen, und das Versehen des Verf.s vermieden worden, mit dem Gegensatze zu schliessen. Das ist wol der Poesie erlaubt, welche in ihren Worten bestimmte Begriffe festsetzt, aber nicht der Tonkunst, welche nur durch den richtig gegebenen Charakter der Empfindungen sich deutlich ausspricht. Der Verf. scheint dieses gefühlt zu haben, indem er die musikalische Form am Ende so behandelte, dass der erste Text ganz dazu passt, aber hier steht er mit der Poesie im Widerspruche. Auch hätte der Schluss mehr Erhebung erhalten sollen, wozu die Phantasie des Verf. Materialien genug geliefert hatte; dadurch würden auch so manche gemeine Figuren entfernt worden seyn, welche dem Wesen einer heiligen Musik so sehr entgegen sind.

Rec. zweifelt übrigens nicht, dass der Verf., wenn er sich einer deutschen Uebersetzung, z. B. jener schönen des de Wette, oder einer lateinischen bedient hätte, ein geistvolleres Werk würde geliefert haben, obwol auch derselbe, und mit ihm vielleicht gar mancher Kunstfreund, seinem Bestreben alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen muss, indem er ihn auffodert, uns recht bald wieder mit einem Werke in dieser ernsten Musikgattung zu beschenken.

Fröhlich.

Le Songe, pour le Pianoforte comp. par Ferd. Ries, membre de l'Academ. roy. de musiq. en Suède. Op. 49. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

Der Gedanke, einen Traum in Musik zu setzen, scheint Anfangs wol wunderlicher, als er hernach bey weiterer Erwägung befunden wird. Dass man hier, wie in gar manchen, aus dem eigentlichen Geleise ihrer Kunst lenkenden Bestrebungen neuerer Musiker, gleich im voraus zugiebt, was zuzugeben ist: das wird allerdings vorausgesetzt. Dann aber siehet Rec. nicht ein, warum nicht, eben für Musik, Träume noch ein passen-

derer Gegenstand seyn sollen, als z. B. sichtbare Erscheinungen der Natur und des äussern Menschenlebens, da jene vor allem der angeregten Phantasie, diese vor allem dem beobachtenden Verstande anheim fallen. Technisch angesehen, würden dabey herauskommen ganz freye Phantasien, in welchen auf Ausführung (im engern Sinne des Worts) gänzlich Verzicht geleistet wäre, ausser wie weit sie unentbehrlich ist, um die Ideen klar und eindringlich darzustellen; wo diese Ideen selbst, an sich und in ihrer Aufstellung, wunderbar und ungewöhnlich, auch so gruppirt wären, dass sie mehr psychologisch, als artistisch, aus einander entsprängen, und wo dieselben, wenigstens zum Theil, so gewählt erschienen, dass sie, zwar nur im Allgemeinen, doch aber kenntlich, (eben wie Schatten oder Traumbilder) an bestimmte Objecte erinnerten. Uebrigens müssten diese Compositionen — wie Portraits auch dem genügen sollen, der eine Personen nicht kennt und sich nicht um sie bekümmert — auch den befriedigen, der sie blos als freye Phantasien betrachtete, ohne sich um weitere Deutung und specielle Anwendung ihrer Theile zu bekümmern.

Gerade so scheint es der talentvolle, wackere Künstler mit dem hier genannten Werke gemeynt zu haben; wozu nicht eben nöthig war, dass er auch durch Reflexion sichs ganz durchführete. Rechnete er auf eigentliche Traumdeuter, wie kaum zu zweifeln: so würde hin und wieder ein kleiner, wörtlicher Fingerzeig ihre Divination sicherer geleitet und auch das Gefühl zur bestimmtern Theilnahme vorbereitet haben. Hr. R. hat aber keinen solchen Fingerzeig gegeben. Da jedoch das Werkchen, seiner ungewöhnlichen Gattung, wie seinem innern, wahren Gehalt nach, eine etwas ausführlichere Schilderung verdient, so wollen wir mit dieser die Angabe wenigstens einiger, jener bestimmtern Absichten und Beziehungen, wie wir dieselben aus der Musik heraushören können, verbinden, und unser Urtheil über Einzelnes kurz beyfügen, nachdem wir erst hier dem Ganzen unsern lebhaften Beyfall bezeigt und den einzigen Wunsch ausgesprochen haben, es möchten die aufgestellten Ideen *an sich* hin und wieder noch frischer und blühender seyn.

Zur Einleitung und Darstellung mannigfaltiger, schnell wechselnder, doch noch unbestimmter Anregungen und Empfindungen, dienen erst ein *Larghetto*, das etwas trübe hinschleicht, und in welchem sich nur flüchtig heftigere Reizungen melden: dann, nach schwerem Uebergange, ein *Moderato espressivo*, in welchem der Componist länger, und zwar meist in einem wohlthuenden, sanften Ernst verweilt. Der Satz verläuft sich (S. 5) in ein wunderliches, man könnte sagen, ängstliches Stocken, und geht dann (S. 6, oben) in eine Figur über, die dies Stockende, geregelt, zwar beybehält; aber durch einen bedeutenden Bass zum Feyerlichen erhoben wird, worauf nun alles bestimmter erscheint, doch mehr noch als Sprache wechselnder Empfindung und ohne eigentliche *Bilder* vor die Phantasie zu führen — wenn wir nämlich Hrn. R. recht verstehen. Das *Andantino* wechselt mit anmuthigem Gesang, und freyen, spannenden, recitativischen Stellen; einzelne heftigere Anklänge fliegen da- und dorthin, und lösen sich auf in ein längeres, meistens äusserst angenehmes *Andantino con moto*. (Die kürzeren Noten desselben, sowol die melodiösen, als die füllenden, S. 8 und S. 9, oben, hat der Spieler so leicht und zart, als ihm möglich, zu behandeln.) S. 9, Mitte, fangen nun bestimmtere Bilder an leise aufzutauchen; und zwar sind es vereinzelte Trompetenstösse, die, hernach in eine Art Appell gesammlet, zwischen sehnsüchtigen Melodien hindurchklingen. S. 10 wird die Hindeutung auf das, was uns alle so lange, wachend und träumend, hingerissen hat — auf Krieg — bestimmter, und es bildet sich ein feyerlicher Marsch, der immer heftiger und wilder wird. Unmittelbar an ihn ketten sich erst kurze, schmerzliche Klagetöne, (S. 11, oben,) und dann ein längeres, das ängstliche Thun und Treiben, bald mehr, bald weniger heftig, aber überall sprechend und gut ausdrückendes *Allegro agitato*. (Diese ganze Scene ist trefflich erfunden, zusammengestellt und bearbeitet; gehörig vorgetragen, erreicht sie darum gewiss auch ihren Zweck bey allen achtsamen Spielern oder Zuhörern. Vielleicht wäre aber S. 12, Syst. 4, noch ein wilderes Stürmen und kühneres Dreingreifen, theils zur Ausmalung der Idee, theils zu noch stärkerem musikalischen Effect — durch schärfere Contraste — vortheilhaft gewesen.) Dies löset sich hernach, (S. 12, unten,) gleichsam erschöpft, in ein, erst ganz freyes, dann durch Takt gebundenes, blos arpeggirendes und modulirendes *Adagio* auf, durch das nur zweymal einige melodiös klagende Noten, S. 13, oben, hindurchklingen, worauf, nach kleinen Unterbrechungen, ein kurzer (wol allzukurzer) Freudenrausch hervorbricht, (S. 13,

Syst. 2 und 3,) und nun, durch möglichst sanften Uebergang, in einem sehr angenehmen *Allegretto grazioso* erst an die erschnte Ankunft, dann (S. 15, vom 21en System an,) an den Genuss des Friedens, oder heiterer Ruhe überhaupt, erinnert wird. Sehr verständig verläuft sich der Satz — wie es einem, im Ganzen angenehmen und beruhigendem Traume, und auch dem geziemt, was er zuletzt bedeutete und wohin er führete — ins Unbestimmte und hört ganz leise auf.

Durch diese einfache Schilderung glaubt Rec. eben so wol dem Componisten seine Aufmerksamkeit und Theilnahme bewiesen, als die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Liebhaber auf das Stück erregt zu haben. Gehen diese in die Sache selbst ein — mögen sie übrigens an bestimmte Objecte denken, oder nicht; verstehen sie, was für Phantasie, Einsicht und Gefühl gethan ist, gehörig darzustellen, und dem Ganzen im Ausdruck auch das beyzufügen, was freylich durch Noten kaum angedeutet werden kann: so dürfen sie sich eine sehr anziehende Unterhaltung mit Sicherheit versprechen. Solch eine Ausführung wird aber allerdings vorausgesetzt; und da diese sich jetzt fast noch öfter bey wahrhaft gebildeten Liebhabern, als bey Virtuosen von Profession findet: so ist es um so mehr zu loben, dass Hr. R. eben hier das Mechanische der Ausführung nicht unnöthig erschweret hat, so dass dem Stück in diesem Betracht nur eine mittlere Schwierigkeit zugeschrieben werden kann.

Das Aeussere des Werks ist gut und der Stich correct, wie beydes Hr. Simrock zu liefern pflegt.

---

1. *Trois Marches à 4 mains p. le Pianoforte, comp. par Fréder. Schneider.* Oeuvr. 32. à Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)
2. *Sonate p. le Pianoforte et Flûte, comp. — par Fréd. Schneider.* Oeuvr. 35. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Mit wahrem Vergnügen zeigt Rec. diese beyden Werkchen an, nicht nur weil sie von Werth sind und ihm einen angenehmen Genuss gewährt haben, auch diesen ihm noch gar manchmal gewähren werden, sondern zugleich, weil er an ihnen einen Beweis findet, auch dieser wackere Künstler habe sich nun bis zu jener Klarheit, Heiterkeit und leichtern Ausführbarkeit hindurchgeschrieben, in welchen der Meister, weit entfernt, darum gewöhnlich, oberflächlich, kunstlos, ja ungelehrt zu erscheinen, nur seine Besonderheit, seine Fülle und Künstlichkeit nicht geflissentlich zur Schau legen, und, was durch Vielen zugängliche Mittel zu erreichen möglich, nicht durch solche erreichen will, welche fast nur Virtuosen handhaben können. Was nicht für diese, und die wenigen Dilettanten, welche ihnen gleichzustellen, ausschliessend bestimmt ist, muss anders, als das seyn, was nur für jene bestimmt ist — anders, nicht im Geist und Sinn, auch nicht im Geschmack, ja selbst nicht nothwendig in Hinsicht auf Kunstgelehrsamkeit, wol aber in der Manier der Darstellung und in der Art, wie die Mittel zu dieser verwendet werden. Das geben die Virtuosen, auch die in jungen Jahren, nun wol zu: aber es scheint doch einige Zeit und viele Uebung dazu zu gehören, bis sie es auch schreibend auszuführen vermögen. Wenn Hr. Fr. Schn. fortfährt, für Virtuosen und ihnen nahe zu stellende Liebhaber Compositionen zu liefern, wie z. B. seine grossen Sonaten aus E moll, C dur, C moll, für Andere aber solche, wie die oben genannten: so wird er alle *die* Theile des musikal. Publicums, an welchen Mannern, wie er, gelegen seyn kann, nicht nur zufrieden stellen, erfreuen, und vielen Dank von ihnen sich erwerben, sondern was er durch seine herrlichen Gaben, die er der Natur, einem tiefen Studium, und reicher Kunsterfahrung verdankt, leistet, wird auch (darf man so sagen) in die allgemeine Masse würdigen und dauerhaften Stoffs, in welchem und durch welchen die Kunst wirkt, und selbst, theils erweitert, theils verbreitet wird, übergehen. Und dass eben dies geschehe, ist ja doch der schönste Wunsch eines echten und besonnenen Künstlers; soll es auch seyn! —

Ueber die angeführten Werke kann Rec. nun kurz seyn. Die Märsche sind keineswegs militairische u. dgl., sondern gross und bedeutend ausgeführte Stücke, die von eigentlichen, aber feyerlichen Märschen nur den Charakter und Einiges im Zuschnitt entnehmen. Sie gehören in dieselbe Klasse, wie die bekannten frühern von Ries, sind aber noch mehr ausgeführt. Der erste ist mehr prächtig und imponirend, der zweyte mehr lebhaft und glänzend, (das gefällige Trio contrastirt gut hierzu,) der dritte feurig, und trefflich ausgearbeitet. (Wie ausgezeichnet ist nicht, in letzter

Hinsicht, namentlich die Stelle, S. 14 und 15, bis wo der Anfang wiederkehrt!)

Die Sonate ist so geordnet, dass beyde Spieler ungefähr in gleichem Verhältnis beschäftigt werden, und jeder ganz den Vorzügen *seines* Instruments gemäss. Das erste Allegro ist gut erfunden und gut ausgeführt, doch in beyder Hinsicht andern Arbeiten des Hrn. Sch. etwas zu ähnlich. Vom Scherzando, so sehr brav und effectuirend es ist, kann man doch dasselbe behaupten. Das Andante hingegen zeigt viel Eigenes, das aber keineswegs gesucht und gekünstelt herauskömmt, sondern gewiss mit Wohlgefallen auch von denen gehört wird, die sich nur der Wirkung auf das Gemüth hingeben. Mit dem Finale, einem durchaus wackeren Stück, ist dies wol noch mehr der Fall, ungeachtet es zugleich denjenigen Hörer, der dem Verf. auch denkend in alle Details der Ausarbeitung folgen kann, reichlich beschäftigt, ja mit einer rühmlichen Beharrlichkeit bey den Hauptgedanken in allerley kunstreichen Wendungen und Anspielungen verweilt.

Gut gespielt wollen beyde Werke seyn, wenn sie die gehörige Wirkung hervorbringen sollen — von geistig weniger Geübten auch mehr, als einmal, gehört. Um sie aber gut zu spielen, bedarf es (freylich, neben Geist und Sinn!) nicht grösserer Fertigkeit und Geschicklichkeit, als etwa die grössern der mozartschen Sonaten mit Violinbegleitung verlangen.

Nachrichten.

Genf. — — Wie in allem, was wirklich aus dem innern Wesen entspringt, und, seiner Natur nach, dieses innere Wesen nicht verheimlichen kann, so auch in der Musik, werden Franzos und Deutscher nie eins werden. Die besten Künstler beyder Nationen werden einander freylich, wie auch jetzt geschiehet, kennen, schätzen, benutzen, vielleicht lieben: aber wie die Völker, auch die Gebildeten unter ihnen, in den Grundbestimmungen ihrer Eigenthümlichkeit immer und ewig geschieden bleiben werden, so auch in dem, was ihre Musik und ihren Geschmack an und in derselben, ihre Art, sie zu üben, ihre Absicht bey diesen Uebungen u. s. w. betrifft. Meine ganze, nun vollendete Reise in Frankreich hat mich das von neuem gelehrt; und wenn ich Ihnen als Beleg dafür einige Data eben von Genf, diesem, für Musik und Kunst überhaupt sehr unbeträchtlichen Orte mittheile, so geschiehet es, weil es hier im Wesentlichen gerade so ist, wie in den franzos. Städten überhaupt, Paris allein ausgenommen, wo die grosse Anzahl vorzüglicher Tonkünstler allerdings nicht ohne Einfluss ist; und weil eben über Genf, so viel ich mich erinnere, in Ihrer Zeitung nur noch wenig erschienen ist, man die in anderer Hinsicht so bedeutende Stadt auch in der angegebenen für bedeutend zu halten geneigt seyn möchte, und mancher fremde Virtuos davon Nachtheil haben könnte. — Ich will nicht im Allgemeinen schildern, wobey sich die Individualität stets einmischt, und was darum weniger überzeugt; ich will ganz einfach und treu darlegen, was ich, während der Wochen meines Aufenthalts, selbst sah und hörte.

Ein Concert, das bey Mad. Boissiers de Valeires gegeben ward, erklärte jedermann für das beste seit Jahr und Tag. So will ichs genau anzeigen. Die Dame selbst hat sich eine ungemeine Fertigkeit auf dem Pianoforte erworben. Sie spielte ein Conc. von ihrer eigenen Composition, das reich an Schwierigkeiten, desto ärmer aber an Melodie und musikal. Gehalt überhaupt war. Jene überwand sie mit einer, bey Frauen gewiss seltenen, nur durch beharrlichen Fleiss erreichbaren Energie und Präcision: von dieser, der Melodie, fand sich nur zuweilen gleichsam eine flüchtige Anwandlung in der Begleitung; an Charakter und Bedeutung, oder gar an Gehalt der Ausarbeitung, war nicht gedacht. So überaus lebhaft, präcis, und auch reinlich das Spiel der Dame war, so für gar nichts war es im Adagio zu achten: keine Spur von Gefühl, oder nur von dem Bestreben, das Vorzutragende dem Herzen nahe zu legen. Auch spielt sie blos ihre eigenen Compositionen, oder improvisirt: lauft sie ja etwas von andern, besonders (da von schwierigen franz. Klaviercompositionen sehr wenig erscheint) deutschen Meistern durch, so erkennet man diese gar nicht wieder, indem sie die Seele darin nicht fasset, ja überhaupt Seele in solcher Musik kaum zu suchen scheint. Sie spielte jenen Abend auch noch einige variirte Romanzen, eben so leer an Gedanken und Gefühl: die eine wurde indess durch den sehr gebildeten Vortrag des jüngern Hrn. Hänsel auf dem begleitenden Horn gehoben. Auch ein Divertissement mit Begleit. der Violin und des V.cells gab sie zu hören; und dies war wol ihr bestes Stück: besonders war das

angebrachte variirte Thema recht artig. — Hr. Decarean, der beste Tenorist der Stadt, zog in einem Duett, das er mit Mad. Boissiers sang, gewaltig unter: daraus wird aber nicht viel gemacht, wenn man nur lebhaft singt. Seine Stimme hat übrigens viele, aber sehr dünne Höhe. — Das Gehaltvolleste im ganzen Conc. waren Variat. für die Violin von Rode, vorgetragen vom alt. Hansel, einem wahrhaft ausgezeichneten Musiker, der aber hier nicht an seinem Platze steht. Sein Ton ist schön, kraftig und zart, sein Geschmack gebildet; er überladet nicht durch Verzierungen, und wo er verziert, trifft er das Zweckmassige und Einnehmende. Er improvisirt auch sehr gut und heiter, begleitet trefflich, und lieset das Schwerste zum Bewundern leicht und sicher. —

Die Harfe ist hier, wie durch ganz Frankreich, sehr beliebt, und mehrere Personen haben sich hier wirklich ausgezeichnete Geschicklichkeit, Fertigkeit und Präcision darauf erworben. Herr de la Motte ist wol der vorzüglichste hiesige Harfenspieler; so wie seine Frau, was Ausdruck anlangt, die beste Sangerin. Die Demoiselles Bertrand und Sellier besitzen aber schönere Stimmen. Mad. Danse, Schwester der ausgezeichneten Malerin, Mad. Romilly, besitzt auch viel Fertigkeit, Kraft und Anmuth im Harfenspiel. Hr. Sola und Hr. Deodati sind die besten Flötisten; erster hat mehr Fertigkeit, letzter mehr Ton und Ausdruck. Ausser Hrn. Sola ist Hr. Henri ein guter Guitarrespieler: doch ist dies Instrument weit weniger beliebt, als die Harfe. Dem. Deodati-Morsier würde eine recht brave Sangerin seyn, wäre ihre Stimme nicht zu schwach.

Dies sind aber auch alle lobenswerthen Musiker, neben welchen nun ein Heer Musik machender Herren und Damen sich eilig bewegt. Fast alles liebhabert nämlich, und lässt sich schon *très fort* nennen, wenn es nur einen raschen Tanz oder eine süsse Romanze im Takt spielen kann. — Beym Worte: Tanz — nur so viel! Ueber nichts macht wol der Deutsche auf den hiesigen, wie auf den meisten franz. Ballen, (ganz solenne ausgenommen) grössere Augen, als über die Tanzmusik. Er ist gewohnt, auch bey kleinern Tanzgesellschaften eine, mehr oder weniger zahlreich besetzte, wenigstens in ihrer Art vollständige Musik zu hören, und findet nun in der Regel, dass sich, im verhältnissmassig ganz kleinen Zimmer, die Gesellschaft drängt und stösst, und aus irgend einem Winkel zwey erbärmliche Violinen, ohne Bass, geschmacklose, ewig wiederkehrende Melodien hervortönen; daraus pflegt nämlich die ganze Tanzmusik zu bestehen. Bey einem Balle des Hrn. Präfecten, wo gewiss 150 Personen tanzten, war jedoch den zwey Violinen wirklich noch ein Bass zugesellt: nur dass dieser blos ein Paar Töne hatte, und nicht selten *Dur* zum *Moll* der Geigen spielte. Höher trieb man's nur, wie billig, an dem grossen, sehr glänzend und geschmackvoll eingerichteten Balle im Theater am 31sten Dec. zur Feyer der Befreyung Genfs. Hier fehlte es an Musikern keineswegs, aber leider spielte alles fast *Unisono*, und die grosse Trommel, immerfort in Bewegung, hatte die Hauptpartie, indem sie (und wie angeschlagen!) wenigstens die Tanzenden im Takt erhielt. Ist man nun vollends, wie ich, der österreichischen Tanz-, so wie dieser Feldmusik gewohnt: so scheint man sich, in dieser Hinsicht, wie verschlagen, weit, weit — ich weiss selbst nicht, wohin ich sagen soll.

Die kleinere Kammermusik in feinen Cirkeln, die in Deutschland oft so trefflich, und eben jetzt auch in Paris durch die Catalani wieder so sehr zu Ehren gebracht ist, wird zwar hier hin und wieder nachgemacht; aber wie? das mögen Sie sich nach Obigem denken, wenn Sie noch dazu nehmen, dass die hiesigen Musiker von Profession in offener Fehde und Eifersucht mit einander leben. In der That sind auch bey weitem die meisten Cirkel geschlossene, worin blos Karte gespielt und politisirt wird. Sonach weiss ich auch nicht, welchen Erfolg die Bemühungen der Brüder Wolf und einiger andern Musiker zweyten Ranges haben werden, die für den Rest des Winters sieben grosse Concerte angekündigt haben. Sollten sie dieselben zur Theestunde geben, die hier sehr heilig gehalten wird, so dürften sie wol nur wenig Zuhörer finden. Was lasst sich denn auch von einem Orchester erwarten, das fast nie zusammen spielt, und wo der Eine schon darum nicht erscheint, weil der Andere gegenwärtig ist. — —

Stockholm. Uebersicht des Mon. Decbr. 1814. Wir haben von diesem Monate nur sehr Unbedeutendes zu melden. Wegen anderer Festlichkeiten fanden keine Concerte statt. Das Vorzüglichste, was die Opernbühne gab, war Folgendes. *Armide* von Gluck, worin Dem. Waselia die Hauptrolle mit allgemeinem Beyfall ausführete. Auch Hr. Lindström (Renaud) verdient Lob. Das Ganze

gelang, obgleich die Rolle des Hydrast, statt von Hrn. Carl Preumayr, von Hrn. Broman gegeben ward; wodurch der Gesang allerdings litt. *Vattendragaren* (Wasserträger) von Cherubini, und *Föregifna skatten* (le Trésor supposé) v. Méhul, wurden ziemlich nachlässig gegeben: besser die neue Uebersetzung und Composition von *une Folie*, worüber wir vorigen Monat ausführlich gesprochen haben.

Uebersicht des Mon. Januar 1815. Den 12ten, Concert der Brüder Preumayr. 1) Cantate, vom Hrn. Prof. dü Puy zur glücklichen Rückkehr des Kronprinzen an den königl. Hof componirt. Sie erhielt Beyfall. Die Solopartien wurden vorgetragen von Dem. Waselia und Hrn. Lindström. 2) Fagottconc. von du Puy, von Hrn. Fr. Preum. sehr gut geblasen. 3) Terzett, gesung. von Mad. Lindström, Dem. Waselia und Hrn. Carl Preum. 4) Polonaise mit Janitscharenmusik, comp. von du Puy, von Hrn. Berwald gut gesp. 5) Serenade von Mozart für drey Fagotte variirt und von den Brüdern Preum. sehr schön gesp. 6) Gesang auf Norwegens Vereinigung mit Schweden, ausgeführt von Dem. Waselia und Chor. Die Composition war von Hrn. Crusell und fand vielen Beyfall. — Was die Beschaffenheit unsrer Oper im Ganzen betrifft, so erwähnen wir nur, dass wir auch jetzt noch zu der im October 1813 gegebenen Schilderung nichts hinzuzusetzen, oder sonst etwas an ihr zu ändern haben. Im Einzelnen scheint von diesem Monat Folgendes bemerkenswerth. *Die Vereinigung*, ein kleines Gelegenheitsstück auf die Verbindung Norwegens mit Schweden, enthält auch einen Chor der Landleute, welche der Vorsehung danken, und einige Couplets mit Chor, welche von Hrn. Prof. dü Puy componirt und zu rühmen sind. Am 3osten wurde zum erstenmal *Romeo u. Julie*, mit Steibelts Musik gegeben. Die Composition ist bekannt. Was die Ausführung betrifft, müssen wir Dem. Waselia, als Julie, besonders im 2ten Acte, vorzüglich; aber auch Hrn. Lindström, als Romeo, und Hrn. Kinmanson, als Sebastian, rühmen. Mad. Lindström (Cecile) schien zu kalt; Hr. Cederholm (Julieus Vater) und Hr. Lindman (Don Fernando) waren schlecht. Erster kann gar nicht singen, und sein Erscheinen in diesem Stück nur aus dem Mangel an wirklich spielenden Personen erklärt, und, so weit man das gelten lassen will, entschuldigt werden. Das Orchester spielte sehr gut.

Kurze Anzeige.

Sonate posthume à 4 mains p. le Pianoforte par L. Dussek. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Unter den kleinern Klavierstücken des wackern D., die er für seine Schüler schrieb, gewiss eines der besten und zweckmässigsten — besonders im ersten und zweyten Satz. Das Finale ist fast nur angelegt; es scheint, D. habe es weiter fortsetzen wollen; auch sind hier einige Stellen, wo die Lage der Hände für *diesen* Bedarf wol von ihm wäre geändert worden, wenn er die Sonate mit Schülern gespielt hätte. Desto besser ist das erste Allegro, ja so brav, der Erfindung und Ausführung nach, dass auch Gebildete es gern spielen oder hören werden. Uebrigens empfehlen sich alle drey Sätze den Lehrern auch dadurch, dass ihre Melodien bey Zoglingen gleich ansprechen, und ihre Harmonie von ihnen leicht gefasst werden kann, ohne dass darum die eine oder die andere eben gewöhnlich, oder wol gar gemein würde.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 8ten No.)

So wie Geschichte oft weiter nichts ist, als Biographie, so ist auch der in einer Kunstanstalt lebende Geist meistens nichts anders, als der rege Geist des Mannes, der (geistig) an ihrer Spitze steht; mit ihm steht und fällt sie, und alle sachliche Vortrefflichkeit quillt zuletzt aus einer persönlichen.

Und wenn uns auch das Grösste und Vortrefflichste nahet — sobald wir nach unserer Empfänglichkeit gesättigt sind, so hört es auf, uns anzuregen. Diesen Saturirungsprocess haben wenige Künstler im Auge, und ärgern sich dann über das kalte Zeitalter.

(Die Fortsetzung folgt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. **N°. 10.** 1815.

Ueber Aussprache beym Gesang.

Eine der ersten und gerechtesten Forderungen an den Sänger ist deutliche Aussprache, da ohne sie der Gesang seine eigentliche Bestimmung und meist alle Wirkung verfehlt. Keiner Forderung aber wird von vielen deutschen Sängern weniger Genüge geleistet, als eben dieser. Als Entschuldigung des hieraus folgenden bedeutenden Uebelstandes ist man gewohnt, die Schwierigkeiten der Aussprache des Deutschen anzuführen; eine Entschuldigung, die eben so nichtig, als übel gewählt ist. Denn, wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass die Aussprache des Deutschen im Gesang besondere Schwierigkeiten habe; so beweisen doch mehrere treffliche Sänger, dass es gar wohl möglich sey, dieselben zu überwinden. Jene Entschuldigung also vorbringen, ist nichts andera, als sich unfähig erklären, das Schwierige besiegen zu können, oder zu trägen Sinnes, um es besiegen zu wollen. Dass dies die richtige Erklärung sey, ergiebt sich übrigens am besten noch dadurch, dass die meisten jener Sänger, die ihre schlechte Aussprache des Deutschen auf die angeführte Art zu entschuldigen meynen, in der von ihnen gepriesenen italienischen Sprache eben so schlecht und undeutlich aussprechen, als in der deutschen.

Es ist wahr, dass die deutsche Sprache, als Sprache des Gesangs betrachtet, der italienischen nachstehe, und dass daher auch die Forderung einer deutlichen Aussprache im Italienischen leichter zu erfüllen sey, als im Deutschen. Aber man übertreibt die Sache, wenn man glaubt, hier sey *immer*, dort sey *nie* mit Schwierigkeiten zu kämpfen. — Es würde zu weit führen, und nicht ganz an seinem Orte seyn, hier über beyde Sprachen, in Hinsicht der Leichtigkeit ihrer Aussprache, vergleichende Untersuchungen anstellen zu wollen, deren Resultat, der Hauptsache nach, doch nur allgemein bekannte Wahrheiten darbieten würde; einige Bemerkungen aber über die Aussprache der Italiener und der Deutschen im Allgemeinen sind für den Zweck dieses Aufsatzes nothig.

Ausser der fast allgemein eingerissenen Vernachlässigung eines besondern Studiums der Aussprache, welches keinem Sänger, am wenigsten dem deutschen zu erlassen ist, und welches daher alle ältere und neuere Gesanglehrer Italiens und Deutschlands mit Recht angelegentlichst empfehlen, trägt, wie es mir scheint, vorzüglich der folgende Umstand einen grossen Theil der Schuld, dass wir so selten verstehen, was unsre Sänger singen.

Der Deutsche ist von Jugend auf weit weniger an eine tönende, deutliche Aussprache gewöhnt, als der Italiener, vorzüglich der Römer, der jedem einzelnen Sprachlaut sein volles Recht wiederfahren lässt, jeden Vocal hell und volltönend, und jeden Consonant in allen möglichen Verbindungen bestimmt und vibrirt ausspricht. So verfährt man nicht überall bey uns. Wir suchen die in unsrer Sprache oft vorkommenden, harten Consonantverbindungen dadurch zu mildern, dass wir über sie hinwegschlüpfen, und die häufigen Kehllaute sprechen wir, um ihnen ihr Rauhes zu nehmen, sehr sanft aus. Lässt sich nun dies auch einigermassen entschuldigen, (obgleich Deutlichkeit bey einiger, nicht zu vermeidenden Härte immer weit besser ist, als *Streben* nach Wohllaut mit Vernachlässigung der Deutlichkeit, da Wohllaut selbst so doch nie zu erreichen ist —) so kann man doch die unter uns nicht seltene, *matte* Aussprache der *Vocale* keineswegs rechtfertigen.

Der Sänger also, der sich von einer solchen schlaffen, klanglosen und undeutlichen Aussprache entwöhnen, und sich an eine vollkommene, deutliche Aussprache gewöhnen will, wird zuerst eine besondere, nicht eben erfreuliche, aber sehr nützliche Uebung für die einzelnen Sprachlaute anstellen, nach dem Muster der Italiener jeden Vocal voll und helltönend, und jeden Consonanten bestimmt nach seinem vollen Klang vibrirt aussprechen:

dann die erreichte Vollendung im Einzelnen sich auch im Zusammengesetzten dadurch zu eigen zu machen suchen, dass er Gedichte, mit besonderer Hinsicht auf den vorliegenden Zweck, declamire, und solche Recitative singe, deren Umfang in Tönen seiner Stimme ganz angemessen ist.

Ueber die Aussprache der einzelnen Laute ist nicht nöthig, ausführlich zu sprechen: doch sey hier vor einigen der gewöhnlichsten Fehler gewarnt. Man ähnelt das A dem O, das O dem U, und umgekehrt; nimmt das I zu spitzig; unterscheidet nicht genau das offne E von dem geschlossenen, und giebt die einfachen Laute Ä, Ö, Ü nicht bestimmt genug. Ferner: man verwechselt den einen Diphthong mit dem andern, z. B. Eu und Äu mit Ei u. s. w. und trennt (die Italiener ohne Bedacht nachahmend) die Diphthongen, die doch im Deutschen so eng als möglich verbunden werden müssen; man unterscheidet zu wenig oder auch gar nicht B und P, D und T, CH und G, F und V, ja man vermischt sogar die Laute B, W — G, J oder G, K.

An allen diesen Fehlern, deren einige man vorzüglich an dem Süddeutschen, andere wieder an dem Norddeutschen bemerkt, ist zum Theil Verwohnung früherer Jahre Schuld, zum Theil aber auch unrichtige Oeffnung des Mundes und Schliessen der Zähne. Man suche sich also von allem Provinciellen loszumachen und sich an eine richtige Oeffnung des Mundes zu gewöhnen.

Man achte auch mit aller Aufmerksamkeit darauf, nicht, wenn der erste Buchstabe eines Wortes ein Vocal ist, denselben mit einer Aspiration anzufangen; bey Dehnungen, die Vocale zu verdoppeln oder fremde einzumischen; lasse sich durch die, an sich gute Regel, den Consonanten so spät als möglich dem Vocal anzuschliessen, nicht zu übertriebenem Ziehen der Vocale verleiten; und bestrebe sich, die Endsylben bestimmt austönen zu lassen, ohne sie zu markiren und hervorzuheben — eine widerliche Gewohnheit, die eben so fehlerhaft ist, als die entgegengesetzte, nämlich die Endsylben zu verschlucken.

Noch ist vor der sonderbaren Gewohnheit einiger deutschen Sänger zu warnen, bey Consonantendungen nicht mit dem bestimmt ausgesprochenen Consonanten zu endigen, sondern ihm noch ein E leise nachtönen zu lassen. Dies mag dem Italiener immerhin erlaubt seyn, (weil ihm nun einmal alle Consonantendungen so fremd sind, dass es ihm zur Gewohnheit geworden ist, in einen Vocal, wenn auch nur schwach angedeutet, zu endigen,) aber im Deutschen ist es lächerlich.

Bey der Befolgung der oben gegebenen Regel in Hinsicht auf Bestimmtheit der Aussprache eines jeden Vocals und Consonanten, wird es sich, da unsere Sprache weit reicher an diesen, als an jenen ist, und mancherley und vielerley rauhe und holprichte Consonantverbindungen hat, oft ereignen, dass aus Bestimmtheit *einige* Härte entstehe. Dennoch wird es öfters auch möglich seyn, diese Härte zu mildern, ohne der Deutlichkeit zu schaden: und wo dies geschehen kann, da soll es auch geschehen. Wo es aber nicht seyn kann, da mag der Wohllaut, der in keiner Sprache, am wenigsten in der deutschen, höhere Rechte haben kann, als die Deutlichkeit, ohne Sorgen hintangesetzt werden. Kein Vernünftiger wird dem Sänger, der sonst gut ausspricht, eine zuweilen vorkommende, unvermeidliche Härte zur Last legen, sondern jeder wird einsehen, dass sie eben unvermeidlich sey, nach dem Charakter unsrer Sprache, bey deren andern, herrlichen, hohen Vorzügen ein so geringer Uebelstand (der noch dazu durch Gewöhnung an das, was dem Ausländer hart scheinen möchte, von den Wenigsten bemerkt wird,) gar nicht in Betracht kommt.

Noch sey bemerkt, dass Sängerinnen des Studiums der Aussprache noch mehr bedürfen, als Sänger, da, aus natürlichen Gründen, den Weiberstimmen die Deutlichkeit der Aussprache schwerer, als den Männerstimmen, erreichbar ist.

Zum Beschluss dieser Zeilen wage ich es, die Tonsetzer Deutschlands zu bitten, auch von ihrer Seite dazu beyzutragen, dass den Sängern die gute Aussprache erleichtert werde, und deshalb niemals, wenn es nur irgend zu vermeiden ist, auf die höhern Töne der Stimme Worte zu legen, da es in diesem Fall unmöglich wird, Ton und Wort rein und bestimmt zu geben. Man wird diese bescheidene Bitte weder anmassend, noch überflüssig finden, wenn man mehrere Werke für den Gesang, selbst der trefflichsten Meister, in dieser Hinsicht untersuchen will.

Ich weiss, dass dieser kurze Aufsatz nichts Neues enthält: da aber der Gegenstand desselben für den Sänger zu wichtig ist, und selbst das Bekannte, wenn es nicht immer befolgt wird, zuweilen wiederholt werden muss; so glaubte ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich das Nöthigste

über gute Aussprache kurz zusammenfasste, und es durch diese viel gelesene Zeitschrift in Erinnerung brächte.

A. F. Häser.

Recensionen.

Alexis und Ida, ein Schäferroman in 46 Liedern von Tiedge, für eine, zwey und mehr Stimmen, mit Pianoforte-Begleitung, comp. — von F. H. Himmel. 45stes Werk. Leipzig, b. Kühnel. (Jetzt Peters. Pr. 2 Thlr. 20 Gr.)

Dies Werk hat, gleich bey seinem öffentlichen Erscheinen, ja schon vor demselben durch öftern Vortrag des Componisten in Gesellschaften, vielen Beyfall bey Liebhabern, und noch mehr bey Liebhaberinnen, erlangt; und in der That, man müsste, wo nicht missgunstig, wenigstens etwas grämlich, künstlerisch vornehm, oder tadellustig seyn, wenn man ihm diesen Beyfall nicht gönnete, ihn nicht, wenigstens um manches trefflichen Liedes willen, eher zu mehren, als zu mindern geneigt wäre. Nicht, als wenn sich gegen gar manches des hier Gebotenen nicht Ausstellungen, und mit Grund, machen liessen: aber mit etwas, das, wie dies Werk, keine Ansprüche auf Hohes oder Tiefes, auch keine auf Unsterblichkeit macht, hingegen, was es will, im Ganzen wirklich genügend, in mehrern einzelnen Partien so schön erfüllt — mit so etwas, meynt Rec., sollte man es nicht so genau nehmen, wie mit dem, was jene Ansprüche macht. Wer wollte einen grossen, vollen Blumenstrauss eben so streng durchmustern, wenn er von natürlichen Blumen gebunden, als wenn er vom Maler in Oehl ausgeführt wäre? Rec. wenigstens wird das nie, mithin auch hier nicht. Damit man indess hieraus nicht schliesse, er lobe den natürlichen Strauss, wie er nun eben ist, weil er die Forderungen nicht kenne, welche an einen künstlerischen zu machen wären, und so sein Lob ohne Antheil bliebe: so will er zuvor ganz kurz wenigstens die offenbaren Unvollkommenheiten des hier gebotenen anführen. Dass an verschiedenen der Dichter zugleich mit, und an einigen noch mehr Schuld hat, als der Componist, wird der verständige Leser sogleich finden, und der billige dem letztern zu Gunsten von selbst in Anschlag bringen.

Die Sammlung kündigt sich als ein Ganzes — sogar als einen Roman an: man siehet aber nicht, was sie, musikalisch nämlich, dazu machte, oder auch machen konnte. Sie enthält ferner zu vieles, einander Aehnliche, nicht nur im Ausdruck, wofür der Dichter allein kann, sondern auch in den Melodien und in der Begleitung, wie in der Form überhaupt. Es finden sich nicht selten offenbare Reminiscenzen, und derbe, aus frühern Liedern und andern Gesängen, sowol des Componisten selbst, als auch anderer Leute. Gewisse Lieblingswendungen der Melodie, und noch mehr der Harmonie, kommen gar zu oft wieder. Das weichlich Sentimentale herrscht beym Componisten noch mehr, als beym Dichter, und das naiv Heitere, das diesem nicht selten gelungen, ist keineswegs überall weiter in die Musik gelegt, als dass es der Sängerin allenfalls möglich gemacht ist, es im Vortrag anzudeuten. Die Declamation endlich, und das Rhetorische in der Behandlung der Texte überhaupt, ist zwar im Ganzen mit Sinn und Geschicklichkeit beobachtet: im Einzelnen aber finden sich hin und wieder Schwächen und Nachlässigkeiten genug.

Das ist des Mangelhaften nicht wenig: aber des wahrhaft Guten ist doch weit mehr, und selbst das Ausgezeichnete und Vortreffliche findet sich zur Freude und vollen Befriedigung des Kenners, wie des gebildeten Liebhabers. Auch braucht es keiner langen Auseinandersetzung, dass Mehreres von dem hier Ausgestellten bey der Ausführung selbst fast oder ganz unmerklich wird. Wem z. B. könnte es einfallen, die 46 Stücke nach einander weg singen zu wollen; und wer könnte es auch? Wählt man aber für jedes Mal einzelne Stücke, so giebt man ohnehin auf, und vermisst nicht mehr, was die Sammlung zu einem wahren Ganzen machen sollte; die zu nahe Aehnlichkeit mehrerer Stücke unter einander wird kaum noch bemerkt, die Wiederkehr jener Lieblingswendungen fällt nicht mehr auf u. dgl. m.

Es war eine überaus schwierige, ja im Grunde gar nicht zuzumuthende Aufgabe für einen Componisten, solch eine Menge Lieder, die nur mit wenigen andern Gesangstücken vermischt werden konnten; und zwar Lieder, die sich, dem Inhalt und der Empfindung nach, in einem so ganz engen Kreise immer und immerfort bewegen, wo auch die singenden Personen — Ida, Alexis und einigemal Schäferinnen — einander so ähnlich sehen, wie Zwillingsgeschwister — in Musik zu setzen; und

es zeugt von H.s wahrhaft ausgezeichnetem Talent eben für diese Gattung, dass er sich so viel Mannigfaltigkeit und Abwechselung hat hineinbringen können, auch in der langen Folge nicht merklich ermüdet ist, vielmehr sich späterhin zuweilen recht schön hat erheben können. — Der Hauptvorzug des Werks, das zuverlässig unter die besten dieses Componisten gehört, liegt, wie in seiner *Urania*, und wol in allen seinen Gesängen, in der Melodie, welche zwar öfters keineswegs originell genannt werden kann, (wie wäre es auch bey solcher Zahl kleiner Sätze und unter den angegebnen Umständen möglich gewesen, stets, oder auch nur meist, originell zu schreiben!) aber sie ist doch stets eine wahre Melodie, und nicht blos eine rhythmisch verbundene Reihe von Tönen, stets auch wahrer Gesang, und nicht der Singstimme vorgeschriebene Instrumentenfigur. Sie sagt dabey, diese Melodie, wo sie nicht weichlich zerfliesst, in der That etwas aus, und dann gewöhnlich auch das Rechte, zuweilen — wie in den bekannten: An Alexis send' ich dich - Traurig klang Alex. Lied - auf eine ungemein reizende Weise. Die Harmonie wird man überall anständig, den Gesang unterstützend, aber zugleich nicht selten auch für sich sehr angenehm finden; so dass das Ganze durch sie reizender erscheint, mehr belebt, wahrhaft geschmückt, und auch hin und wieder mehr individualisirt und charakteristischer ausgemalt wird. Wo die Begleitung obligat und figurirt ist, wird man dies meist passend, und oft sehr angenehm finden. Das Verhältnis, in welchem Gesang und Begleitung erscheinen, ist durchaus lobenswürdig, ja oftmals musterhaft, und lässt sich nicht besser herstellen — worin gewiss ein nicht geringer Vorzug der meisten Lieder H.s, und auch ein Hauptgrund ihrer Beliebtheit, besonders unter Frauenzimmern und Dilettanten, liegt, die bey ihrem Genuss nicht viel über das Einzelne denken, sondern sich nur dem Totaleindruck überlassen mögen. In den wenigen mehrstimmigen Stücken ist dasselbe gute Verhältnis auch zwischen den Stimmen gegen einander zu bemerken. — Die grosse Leichtigkeit, womit alle diese 46 Stücke von Jedermann, der nur einige musikalische Bildung genossen, sogleich aufgefasst, verstanden, mitempfunden; war diese Bildung nur einigermassen solide, und ist einiges Talent vorhanden, auch sogleich ausgeführt werden können — diese Leichtigkeit verdient nicht nur den Dank derer, welchen zunächst damit gedient ist, sondern auch Achtung und Lob Anderer. Je öfter man es selbst versucht hat, so einfach, natürlich und popular zu schreiben, ohne gemein zu werden, je mehr siehet man ein, wie schwer es ist, und wie es auch eine ganz besondere Naturgabe — gerade eine solche, wie sie H.'n zu Theil geworden war, verlangt. — Sind nun diese Punkte alle schon als mehr oder weniger bedeutende Vorzüge anzuerkennen: so gewinnen sie jedoch, und gewinnen mithin die Stücke selbst, noch mehr durch die geschickte und unerkünstelte Vereinigung derselben, da nämlich, wo diese Vereinigung wirklich statt hat; und das ist in nicht wenigen, ist vielleicht, bis auf einen gewissen Grad, ziemlich bey der Hälfte der Fall.

Alles hier Behauptete nun durchzugehen, und auf die Stücke selbst im Einzelnen anzuwenden, wäre nicht schwer, aber desto weitläufiger; und, da H.'n kein Tadel mehr helfen kann, und Werke dieser Art recht eigentlich für Liebhaber und Liebhaberinnen sind, welchen eine bestimmte, aber aufs Allgemeine bezogene Würdigung vollkommen, auch nicht mit Unrecht, genügt: so wäre solch ein Commentar, neben seiner Weitläufigkeit, auch noch unnütz. Es mag also mit dem Bemerkten sein Bewenden haben, und nur noch schliesslich unvergessen seyn, dass der Druck und alles Aeussere des Werks so schön ist, wie man es einer Sammlung, welche doch zunächst auf die Notenpulte gebildeter Frauenzimmer gehört, wünschen mag.

---

1. *Quatrième Quintetto pour* 2 *Violons*, 2 *Altos et Violoncelle, comp. par P. Hänsel.* Oeuvr. 28. à Vienne, chez Artaria et Comp. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

2. *Grand Quintuor pour* 2 *Violons*, 2 *Altos et Violoncelle, comp. par H. C. Steup.* Chez B. Schott à Mayence. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Schon die Aufschrift dieser zwey gleichzeitigen Werke hat den Rec. bestimmt, seine besondere Aufmerksamkeit dem innern Werthe beyder zu widmen. Bey einer gleichen Anzahl von Stücken erscheint das erste im einfachen Titel, während das zweyte mit einer feyerlichen Ankündigung auftritt. Ob das Beywort, *grand*, übrigens die extensive oder intensive Grösse bedeute; dies wird die folgende Uebersicht beyder Stücke beweisen.

Das erste der angezeigten Quintetten beginnt mit einem Allo. non troppo $\frac{2}{4}$ aus D dur. Auf

dieses kömmt ein poco Adagio aus D dur C, hierauf ein Menuetto Allegro, und zuletzt ein Allegro C, beyde aus der Haupttonart, D dur. Einfach und anspruchlos beginnt das erste Allegro mit einem zarten Gedanken, der aber schon im 8ten Takte vom Tonsetzer mit vieler Kraft ergriffen wird, und die schöne Gelegenheit einer allseitigen Entwicklung darbietet. Dass dies vom Tonsetzer benutzt, und die Durchführung dieser Idee höchst interessant behandelt worden sey, davon wird sich jeder überzeugen, der dieses herrliche Stück mit Geist u. Geschmack vorträgt, und der ganzen Darstellung mit jener regen Geistesthatigkeit folgt, welche dieselbe verdient. Nach Rec. Urtheile ist diese Bearbeitung wirklich vollendet, und ein Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes. Das darauffolgende Adagio cantabile entfaltet in einem einfachen Gesange einen schönen, zarten Gemüthszustand. Alle Uebergänge sind fliessend, nirgends etwas Gesuchtes; alles ist schöne Sprache eines gefühlvollen Herzens, welches sich, wenn auch der Drang der Empfindung ein Aufwallen der Gefühle herbeyführte, doch nicht von seinem ersten Punkte entfernt, und in einfachen, gehaltenen Tönen das Innige der Empfindungen vorherrschen lässt. Doch hat es nicht die Tiefe, wie das erste Allegro. Der Menuetto ist im Ganzen sehr gefällig, und erhält durch das Trio in A moll einen etwas ernsten Charakter, wodurch sich aber bey der Wiederholung das Thema in F dur desto besser heraushebt; nur ist dieses schon öfter gebraucht. Wäre dasselbe neu gewesen, und hätte Hr. Hänsel für seinen Zeitgenossen, Hrn. Krommer, nicht zu viele Vorliebe dadurch bewiesen, dass er im 4ten Theile so auffallend sich eines Gedankens von diesem Meister, und seiner Darstellung bedient hatte, so wäre auch dieses Stück vortefflich. Eine heitere Situation verkündet das Finale, und es war allerdings die richtige zum Ganzen des Quintetts, wenn sie nur der Verf. verfolgt, und gehörig entwickelt hatte. Allein nicht lange nach dem ersten Halt verlässt derselbe diese Gemüthsstimmung, und verliert sich in eine Ausarbeitung, welche, wenn sie auch regelrecht ist, doch den ästhetischen Charakter verleugnet. Mit dem lieblichen Haupttone stehen so manche Nebentöne nicht im Verhältnisse; es sind widersprechende, oder zu grelle Farbentöne eingemischt, welche die Verschmelzung des Ganzen, die nöthige Harmonie stören. Dass der Verf. es verstehe, ein reines Tongemälde zu liefern, dies hat er im ersten Allegro bewiesen: warum hat er nicht auch dem Finale gleiche Vollendung zufliessen lassen? Und so manche gemeine melodische Figuren; wie mochte sich Hr. Hänsel derselben bedienen, da er eine reiche Phantasie, und einen schönen Vorrath so interessanter Melodien in seinen frühern Werken schon dargelegt hat? — — Doch bleibt es immer eine sehr schätzbare Arbeit, und Liebhaber, so wie Kunstkenner, werden, wenn sie richtig vorgetragen wird, (was bey dem leichten Stimmensatz sehr gut geschehen kann,) viel Vergnügen dadurch geniessen. Auch ist die erste Violin. als die Hauptstimme, brillant und doch gut ausführbar gesetzt.

Weit geringer ist das zweyte der angezeigten Quintetten. Rec. verkennet den Fleiss nicht, welchen Hr. Steup auf diese Arbeit verwandt, sein Bestreben, etwas Bedeutendes zu leisten: allein, wenn er der Stimme der Wahrheit treu bleiben soll, so kann er demselben in keinem andern Punkte, als dem erwähnten, Lob zu sprechen. Der Verf. hat sehr viele Mittel der Darstellung aufgeboten, er hat contrapunctirt, invertirt, imitirt, modulirt u. s. w., kurz, so vieles angewendet, so dass Rec. glaubt, es sey wirklich derselbe von dem schönen Gedanken durchdrungen, in der Kunst etwas Vorzügliches zu leisten. Will er aber das in der That, so versuche er es auf einem einfachern Wege. Deutlich muss sich der Künstler aussprechen. Klarheit muss in seiner Darstellung seyn. Diesem Erfordernisse muss Ideenverknüpfung, Modulation u. s. w. untergeordnet werden. Der Verf. nehme nur das schöne Quintett von Mozart aus C moll zur Hand, welches auch mit einem kräftigen Gedanken beginnt, auch eben so viele Sätze hat. Wo ist hier eine einzige Tonleitung, welche nicht den gehörigen Standpunkt des Gefühls charakterisirt? wie einfach ist die ganze Anlage, wie natürlich und fliessend die ganze Ideenverbindung? wo ist irgend etwas Gesuchtes, wo das Bestreben bemerkbar, etwas *Grosses* zu leisten? Daher die Deutlichkeit, die Bestimmtheit aller Theile, die sichere Wirkung des Ganzen, und wenn noch Jahrhunderte die äussere Form der Tonstücke werden geändert, und wieder verändert haben. Warum wollen denn so manche der neuern Tonsetzer immer nur überbieten, was Mozart und Haydn ins Werk setzen konnten, während dem jeder Kunstfreund den Mann mit höchstem Enthusiasmus aufnehmen würde, der nur etwas *Gleiches* hervorbrächte? —

Der Verf. verseihe dem Rec. diese Ausschweifung, wozu ihn seine lebendige Ueberzeugung brachte, dass, wenn die Tonsetzer im Allgemeinen keinen richtigern Weg einschlagen, die Kunst gewiss sinken wird. Würde der Verf. die Hälfte der Mittel weniger aufgeboten haben, aber alle in jenem Verhältnisse, von welchem ein Ganzes der Darstellung entspringt: so würde sein Werk mehr Gediegenheit erhalten haben, und jene Verworrenheit nicht in dasselbe gekommen seyn, welche, vorzüglich manche Stücke, in einem namhaften Grade besitzen. Aus diesem Grunde lässt sich der Rec. nicht in eine ähnliche Zergliederung dieses Werks ein, welche er dem ersten schuldig war, indem er für den Leser nur noch ganz kurz den Inhalt des Ganzen angiebt.

Das erste Allegro con brio C beginnt aus G moll, worin sich dasselbe auch schliesst, nach dem die Modulation vorher einige Zeit in G dur verweilt hatte. Hierauf folgt, statt eines Menuetts, ein Vivace $\frac{4}{4}$ wieder aus G moll, mit einem Major aus G dur, nach welchem beynahe das ganze Vivace G moll wiederholt wird, und mit einer Coda in derselben Tonart schliesst. Auf dieses kömmt ein Andante non troppo $\frac{6}{8}$ aus B, dann das Rondo Allegro $\frac{2}{4}$ aus der Haupttonart G moll.

Notizen aus öffentlichen Blättern.

Nach Paris hat man ein musikal. Wunderkind gebracht, das viel Erstaunen erregen und den Beyfall aller erlangen soll, die es spielen hören. Was es spielt, und wie es spielt, scheint es, weiss man noch nicht recht; wol aber, dass es aus dem mittäglichen Frankreich gebürtig, erst vier und ein halb Jahr alt, und von der schönen, höchst beliebten Sängerin, Mad. Catalani, begünstiget ist. — Ein zweytes musikal. Wunder wurde dem Grafen Artois in Chalons vorgestellt. Das Kind ist noch nicht ganz so alt, als jenes, und der Sohn des dortigen Organisten. Es soll fertig Klavier gespielt und selbst schon Einiges — componirt haben. — Spontini's Wunsch, in Berlin angestellt zu werden, soll abgelehnt worden seyn, vornämlich wegen zu hoher Forderungen, die er gemacht. Er und Mad. Catalani suchen jetzt in Paris die kleinen, ausgesuchten Concerte, die vor der Revolution, namentlich auch in den Häusern mehrerer Verwandten des Königs, einen Haupttheil der gesellschaftlichen Unterhaltungen ausmachten, in tonangebenden Familien wieder emporzubringen; was auch sehr zu gelingen scheint. — Hr. Neukomm, bekanntlich der Componist des *Requiem* zur Feyer des Todes Ludwigs XVI und so mancher andern, trefflichen Werke, soll gestorben seyn. Wir wissen aber von ihm selbst, dass er sich sehr wohl befindet, und wünschen, dass sich an ihm der Volksglaube bestätige: wer todt gesagt wird, lebt desto länger. —

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 9ten No.)

Die Klöster.

Wenn im Leben des Einzelnen etwas Gutes geschieht, so hat es meistens eine Menge zuvor nicht berechneter guter Folgen, die gleichsam den berechneten in Kauf gehen. Ganz anders ist es im öffentlichen Leben, im Verkehr der Nationen. Hier geschieht kaum je etwas Gutes, oder wenigstens allgemein für gut Geruhmtes, das nicht auch viele fatale, aber unausweichliche Erfolge nach sich zöge. Dies rührt aus dem sehr natürlichen Grunde her, weil mit vielen schlechten, sich auch jederzeit eine Menge guter Menschen auf dem übelberüchtigten Nationalzustand heimisch gebettet hatten, die jetzt bey der Umwälzung der Dinge in Unruhe, in bedeutenden Nachtheil, oder vielleicht in wirkliches Elend versetzt werden. Von Maass, Billigkeit, Ausgleichung kann hier selten die Rede seyn. Der Einzelne bekämpft die Umstände, und erringt ein freyes Leben: im Politischen bestehen aber die bösen Umstände selbst zum Theil aus guten Menschen.

Es lassen Erscheinungen genug aus unserer Zeit nahe vor uns, auf welche diese Bemerkung passen dürfte; ich denke aber an die Aufhebung der Klöster.

Vielleicht ist bey diesem, wie bey ähnlichen politischen Ereignissen, gar nicht von Verstand oder Unverstand der Machthaber die Rede, sondern, welthistorisch genommen, musste es, zum Wohl der Menschheit im Ganzen, so kommen. So viel kann man aber doch sagen, dass die immerwährende Frage der Weltmänner: Was nützen die Klöster?

eine etwas harte Frage war. Muss denn jedes Ding um eines andern Dinges willen daseyn? So konnte ich mir lange die Frage nicht abgewöhnen, zu was dieses oder jenes Gewächs oder Insekt nützlich sey. Mein Gott! es ist eben da, vielleicht lediglich zu nichts, als um auch da zu seyn.

So schlimm ist es nicht, dass die Klöster nicht mannigfaltigen Nutzen sollten gehabt haben, der mit ihnen aufhörte. Aber was wäre es, wenn auch die Menschen in ihnen blos gelebt hätten? Wäre damit nicht schon sehr viel gesagt? Sie haben gelebt, und, könnte man entschuldigend hinzusetzen, die meisten haben ein in verschiedenem Betracht recht musikalisches Leben geführt.

Die Klöster stehen in dieser Rücksicht weit voran vor ihren Gegenstücken, den Casernen. Hier herrscht die nämliche, vielleicht noch eine ärgere Beschränkung des Lebens, der nämliche Colibat; die Natur hilft sich, und rächt sich, durch die nämlichen geheimen Wege; es ist das nämliche geschäftige Nichtsthun, wie dort. Sie gehörten aber zum Wesen der Zeit, und niemand hätte noch vor kurzem gedacht, dass man vielleicht nächstens auch auf ihre Einschränkung denken würde.

Ich wollte eigentlich von den Klöstern als Musikschulen reden. Für den Kenner möchte aber jedes Wort überflüssig seyn; für die andern, und um manches harte Urtheil etwas zu mildern, sey blos so viel gesagt, dass sich ihr Leben zum grossen Theil um diese göttliche Kunst herumbewegt habe, dass die herrlichsten Erzeugnisse alter und neuer Meister in den bessern von ihnen mit vielem Kunstaufwand gegeben, und von einer zahlreichen Menge von Musikfreunden genossen worden sind, ja dass in vielen Klöstern musikalische Kunstwerke in einer Fülle und Vollkommenheit aufgeführt wurden, deren sich kaum ein paar Hauptstädte Europens rühmen können. Kurz, sie waren in dieser Rücksicht Mittelpuncte eines schönen, heitern Lebens, das nur, zum Bedauern vieler, andern Zeiterscheinungen Platz machen musste.

Ich besuchte vor einiger Zeit ein schwäbisches Kloster, in welchem die Chorherren, nach dessen Säcularisirung, noch gemeinsam fortlebten. Ich wohnte einem Hochamte bey, und freute mich der schönen haydnschen Messe, die durch die hohen Hallen des majestätischen Tempels rauschte; ich äusserte mich hierüber gegen einen ehrwürdigen Pater. Dieser erwiederte mir aber wehmüthig: dies sey kein Schatten der ehemaligen Musik ihres Klosters, und er konnte kaum fertig werden, mir den Contrast recht auffallend zu malen. Seiner Prophezeihung nach musste auch dieser Zustand bey dem Mangel des Fonds von Jahr zu Jahr schlechter werden, und bald würden diese Prachtgewölbe vergebens nach den Harmonien dürsten, von welchen sie einst so würdig erfüllt wurden, und an welche schon der hallende Fusstritt ahnungsvoll mahne.

Ohne gerade, wie im Prinz Zerbino, die Coulissen der Zeit zurückzuschieben, und auf Wiedereinrichtung dieser Institute zu dringen, sollte man doch vielleicht auf dasjenige, was einen so grossen, wenn schon selten geachteten Einfluss auf das Wohlseyn der Nation hat, — auf religiöse Musik, mehr Aufmerksamkeit wenden. Wieviel widmet man nicht Summen gewissen Dingen, bey welchen es der Nation weder kalt noch warm wird! Warum kommt man so schwer dazu, den Sonntag damit zu verherrlichen, der doch mehr oder weniger das Lebensgewicht der ganzen Woche bestimmt? Was trägt mehr dazu bey, dieses erträglich zu finden, als wenn es uns wöchentlich einmal durch erhebende Musik, in Verbindung mit den übrigen religiösen Handlungen, die sich doch auf nichts anders, als auf die höchsten und wesentlichste. Anliegen des Daseyns beziehen, bis zum Selbstvergessen leicht gemacht wird? Wie belastet fühlt sich dagegen der Mensch, dem nichts seinen vom Lebensfluss täglich mehr incrustirten Stein von der Brust wälzen hilft?

Vielleicht finden auch viele von denen, die sich seither aus Ueber- oder Unverstand von der Religion weggewendet haben, den Rückweg wieder durch — Musik.

Webb in seiner Untersuchung über das Schöne in der Malerey macht folgende Bemerkung, die zunächst die Maler gilt, die aber auch auf die Musiker angewendet werden kann:

„Ich habe selten einen Künstler gefunden, der nicht ein unbedingter Bewunderer irgend einer besondern Schule, oder ein Sklave irgend einer Favorit-Manier gewesen wäre. Sie steigen selten, so wenig als grosse Herren und Schüler, bis zur uneingenommenen und freyen Betrachtung der wahren Schönheit empor. Die Schwierigkeiten, welche sie bey der Ausübung ihrer Kunst finden, fesseln sie zum Mechanischen herunter; zu gleicher Zeit

führt sie die Selbstliebe, die Eitelkeit, zur Bewunderung derer Pinselzüge, die den ihrigen am nächsten kommen. Ich habe einen Maler in Rom gekannt, der sonst eben kein Narr war, der aber immer mehr vom Jacinto Brandi, als vom Corregio oder Raphael entlehnte."

Diese Erscheinung begegnet uns in allen Sphären, und wenn schon die vielseitiger Gebildeten nicht leicht über gewisse Menschlichkeiten hinaus kommen, wie viel weniger solche, die sich einseitige Fertigkeiten erworben haben.

Das Urtheil des Menschen ist durch sonderbare Schranken begrenzt, die man aber sich und andern gern verhehlt. Der Inbegriff der Grundlagen, auf welche der Mensch sein Leben gebaut hat, und welche frühe Gewohnheit und unaustilgbarer Hang befestigten: diese muss man ihm, wie stehende Axiome, vor allem andern zugeben, wenn man mit ihm fortkommen will. So glaubt man oft nur gegen eine Ueberzeugung des andern zu kämpfen, aber man kämpft gegen einen Theil seiner Existenz; wie soll er andern Sinnes werden? Es ist in dieser Rücksicht gut, wenn man, so lang er in weit entlegenen Sphären herum das eine anziehend, das andere abstossend beurtheilt, auf seine Verhältnisse, Grundneigungen und Gewohnheiten zu kommen sucht, durch welche, als durch die kurzen Hebelarme die langen des Urtheils in Bewegung gesetzt werden.

Gesetzt aber auch, es wäre ein Mensch in seinem Geschmack, seiner Einsicht nicht beschränkt; er ergreife und umfasse mit seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen ein grosses Feld: so bald es ans Handeln und Ausüben geht, so wird er doch stets sich zu demjenigen wenden, was ihm leicht ankommt, was seinen stillen Neigungen, ja seinen Fehlern und Schwachheiten fröhnt, was seiner Art sich mitzutheilen und zu erleichtern Vorschub thut; und in dieser Rücksicht ist es sich nicht zu verwundern, warum die herrlichsten Beyspiele so wenig wirken, und warum kein Zeitalter, was doch so nahe zu liegen scheint, sich nur immer an dem Besten und Gediegensten des vergangenen labt, und durch dasselbe sich höher erzieht.

Es ist zu bedauern, wenn ein Volksgesang in seiner Fortbildung durch einen gewaltsam einbrechenden, oder leichtsinnig aufgenommenen schlechten und frivolen Geschmack unterbrochen wird.

Sollte dies nicht vorzüglich bey dem deutschen Nationalgesang im flachen Lande der Fall seyn?

Sey zuerst ein *ganzer* Mensch, dann gelingt es dir vielleicht, ein ganzer Künstler zu werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Recueil pour la Harpe à crochets, comp. par H. Backofen. Cah. 4. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Was die englischen und französischen Dilettantinnen für die Harfe zu viel thun, das thun die deutschen zu wenig. Letzteres wol zunächst aus Vorliebe für die Guitarre, welche jedoch, als Soloinstrument, die Harfe so ganz und gar nicht ersetzt; vielleicht auch wegen Kostbarkeit guter Pedal-Harfen. Hr. B. verdient darum Dank, dass er von Zeit zu Zeit etwas für die wohlfeile Hakenharfe liefert, und zwar, wie hier, etwas, das, besonders für Frauenzimmer, welche sie erlernen, oder sich darauf üben wollen, recht gut passt. Die hier gebotenen Stücke bestehen aus Sonatensätzen verschiedener Art, Marschen, Tänzen, Variationen, Rondos etc. An Gedanken sind sie nicht eben hervorstechend, aber angenehm, meist heiter und unterhaltend, und stets leicht auszuführen, auch allen Eigenheiten des Instruments angemessen. Auszusetzen findet sich nichts, als manche, in Absicht auf harmonische Fortschreitung vernachlässigte Stelle; s. B. S. 4, Syst. 3, S. 6, Syst. 5. (Die Achtelpause bessert hier nichts.) Die muntern Sätze, s. B. Menuet, S. 7, der zweyte Marsch, S. 8, und mehrere Variationen, gelingen Hrn. B. am besten.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1815.

Anzeige.

Nächstens erscheint im Verlag der unterzeichneten Handlung

Choralbuch, vierstimmig für die Orgel ausgesetzt, nebst Vor- und Zwischenspielen, von Johann Gottlieb Werner, Cantor und Musikdirector in Hohenstein.

Zu Verbesserung des Kirchengesangs ist dieses Werk unternommen worden. Das Bedürfniss desselben hat sich schon oft laut ausgesprochen. Es wird Alles liefern, was der Orgelspieler beym Gottesdienste bedarf; denn es enthält

1) Alle Melodien der sächsischen Gesangbücher vierstimmig, mit getheilter Harmonie ausgesetzt und auch beziffert.

2) Vor-spiele und Zwischenspiele zu jeder Melodie, leicht auszuführen und dem Charakter des Chorals angemessen.

3) Eine Abhandlung über die Begleitung der Choräle, Gebrauch und Behandlung der Orgel.

4) Ein vollständiges, vergleichendes Register.

Der Verfasser ist den Freunden der Orgel, durch seine Orgelschule, seine Anleitung zum Choralspielen etc. hinlänglich bekannt. Der billige Subscriptionspreis ist 4 Rthlr. — Sächs. und die Namen der Theilnehmer werden bis zu Ostern erbeten. Eine ausführliche Anzeige ist in den Musikhandlungen zu haben.

Leipzig, im Februar 1815.

Friedrich Hofmeister.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Köhler, H. Sonate concertante p. le Piforte et Flûte Op. 97. . . . . 16 Gr.

— grosser Walzer f. d. Pforte . . . . . 4 Gr.

Wannhall, J. Fantaisie et 7 Variations sur une marche d'Alexi p. le Piforte. . . . . 9 Gr.

— 5 nouvelles Sonates très faciles à exécuter à 4 mains. No. 3. . . . . 8 Gr.

— Variations sur le Cavat. Wer hörte noch jemals etc. p. le Piforte. № 8. . . . . 8 Gr.

— Thème av. 6 Variations faciles et agreables. № 6. . . . . 6 Gr.

— petites pièces à 4 mains p. le Forte. № 3. . . . 4 Gr.

Haydn, J. Simphonies f. Pforte arr. von Stegmann. № 25. . . . . 16 Gr.

Berner, F. G. Fantaisie et Variations p. le Piforte. Op. 19. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Marsch der Breslauer Bürgergarde im Klav. Auszug. . . . 2 Gr.

Weber, C. M. de, Variations p. Clarinette et Pforte. Op. 33. . . . . 12 Gr.

— 7 Variations p. le Pforte sur l'air: Vieu qua Dorina. . . . . 14 Gr.

Riel, J. F. H. gr. Sonate p. Pforte et Violon ou Basson ou Violoncelle. . . . . 1 Thlr.

Weber, B. A. Ouverture a. Wilhelm Tell arr. für 4 Hände. . . . . 22 Gr.

Westenholz, Fred. Divertissement p. Guitarre et Flûte ou Violon. № 1. . . . . 14 Gr.

Tausch, Fr. 6 Märsche für die königl. preuss. Garde, im Klav. Ausz. . . . . 14 Gr.

Klage C., neueste Berliner Lieblingstänze f. d. Pforte 12 Heft. . . . . 8 Gr

Stackelberg, de, Economies arr. p. 2 Pfortes avec Variations. . . . . 16 Gr.

Kelz, J. F. 7 Variations s. l'air: Gieb mir die Blume p. Pforte et Flûte obligée. Op. 34. . . . . 10 Gr.

— Sonate für das Pfiorte. . . . . 12 Gr.

— Marsch d. preuss. Fussgarde Artillerie f. Pforte av. 4 Händen. Op. 36. . . . . 4 Gr.

Spontini, Ouverture a. Fernand Cortez, Klav. Ausz. 8 Gr.

Müller, A. E. Sonatine et Variations faciles p. le Pf. av. accomp. de Flûte ou Violon. Op. 18. . . . 8 Gr.

Winter, P. Marsch aus der Oper Calypso für das Pforte. . . . . 2 Gr.

Himmel, J. H. Thème du Ballet de l'Op. Semiramis av. 6 Variations p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Cramer, J. B. La Victoire de Kutusoff, Impromptu p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

— Sonate p. le Pforte nommée: l'Ultima. Op. 53. 1 Thlr.

— les Adieux à ses amis de Paris, Pièce p. le Pforte. . . . . 16 Gr.

Gyrowetz, A. Sonate p. 2 Pfortes. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Händel, Ouverture zu Samson. Klav. Ausz. . . . . 8 Gr.

Pixis, J. P. 3 Marches p. le Pfo[illegible] à 4 mains. Op. 12. 12 Gr.

Gelinek, 12 Variations p. le Pforte sur le Trio Prix che l'impegno ..... 4 Gr.

— Variationes p. le Pforte sur une valse autrichienne. N° 76. ..... 12 Gr.

— 10 Walzer f. d. Pforte ..... 6 Gr.

Dupuis, God save the king with Variations for the Pianoforte ..... 4 Gr.

Bunte F. Sonate p. Pf. av. acc. de Violon. Op. 6. ..... 16 Gr.

Sterkel, petites pièces à 4 mains ..... 4 Gr.

— Cosaque en Walse p. Pforte ..... 4 Gr.

Bovilacqua, M. Sonate p. Pforte et Guitarre obligée. Op. [illegible] ..... 16 Gr.

Hummel, J. N. grande Sonate p. le Pforte p. le Forte Piano. Op. 30. ..... 1 Thlr.

Beethoven, L. v., grande Sonate p. le Pforte avec accomp. de Violoncelle obligé, (tiré du grand Trio p. le Violon. Op. 3.) ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Quartetto p. Pforte, Vlon, Alto et Basse, arr. d'après un Septetto de Beethoven. ..... 2 Thlr.

Klingohr, J. W. 6 leichte Klavier-Variationen für 4 Hände, mit Begleitung einer Violine u. eines Violoncells für Anfänger ..... 12 Gr.

Berner, F. W. 8 Variations p. le Pforte sur le thème: Ich klage die etc. Op. 16. ..... 20 Gr.

Schneider, Fr. grd. Quatuor p. le Pforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 34. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Sonate p. le Pforte et Flûte. Op. 35. ..... 1 Thlr.

Pär, Ferd. Ouverture de l'Op. Numa Pompilius arr. à 4 mains p. le Pforte ..... 10 Gr.

Köhler, H. Sonate concertante p. Pforte et Flûte. Op. 38. ..... 20 Gr.

Zehn Prager Favoritwalzer für d. Pforte. 28 3n Heft. à 6 Gr.

Beliebter Walzer f. d. Pforte ..... 2 Gr.

Walzer auf d. Einzug der alliirten Armeen in Paris, f. d. Pforte ..... 2 Gr.

Liehmann, H. grd. Sonate p. Pforte et Violoncelle. Op. 11. ..... 1 Thlr.

Acht Militairmärsche der verbündeten Truppen. Klav. Ausz. ..... 8 Gr.

Gruad, F. W. Polonaise fürs Fortepiano zu 4 Händen. 20 Gr.

Hoffmann, H. A. Lobgesang auf die Retter Deutschlands. Partitur. ..... 9 Gr.

— Dº Dº Instrumentstimmen. .....

— Dº Dº Klavier-Auszug. ..... 6 Gr.

Gluck, theme, gr. Op. m Variationen ..... 3 Thlr. 8 Gr.

Giuliani, M. 3 Duetti notturni per Soprano e Tenore ridotti p. il Pianoforte o Chitarra ..... 12 Gr.

Schnabel, Jos. Missa in As. à voc. tres cantus 2 Viol., 2 Violas, 2 Clar., 4 Corni et Organo. Partitur ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— Friedensmarsch für Männerstimmen und blasende Instrumente ..... 12 Gr.

— derselbe mit Begltg. des Pforte. ..... 4 Gr.

Weigl, Jos. Arie: Muthig, ohne Sorgen. Klav. Ausz. 8 Gr.

— Arie aus der Oper: das Dorf im Gebirge ..... 4 Gr.

— Cavatine a. d. Schweizerfamilie: Wer hörte wohl jemals mich klagen, f. Guit. eingr. ..... 4 Gr.

Schmidt, J. P. Sieges- und Einzugslied der Verbündeten in Paris, von Gubitz, 1 und 4stimmig zu singen ..... 6 Gr.

Himmel, F. H. der Wächterruf von Fouqué für 2 Stimmen mit Begleit. des Pforte. ..... 4 Gr.

— la retraite de Moscou arr. sur l'air de Marlborough av. accomp. de Pforte ..... 4 Gr.

— Gebet während der Schlacht von Körner, mit Begleitg. des Pforte ..... 4 Gr.

— der Heimathschall, mit Guitarrebegltg. ..... 2 Gr.

— Kriegslieder d. Deutschen f. d. Guitarre eingr. von Jüge. Op. 22. ..... 16 Gr.

— Reiterlied von Körner f. Guitarre ..... 4 Gr.

Romance: le Troubadour var. acc. de Pforte ..... 4 Gr.

Rungenhagen, C. F. das Vergissmeinnicht nach Himmels Composition mit Veränderungen und Begleit. des Pforte. ..... 4 Gr.

Righini, V. Nachlass von Gesang-Compositionen mit Begleit. des Pforte. 1s Heft. ..... 16 Gr.

— Dº 2tes Heft, enthält 9 franz. Gesänge 2 Thlr. 4 Gr.

— Dº 3tes Heft, enthält 5 italien. Gesänge. ..... 16 Gr.

— Sammlung stallen. u. deutscher Gesänge für die Guitarre arrangirt von A. Hader. 1s Heft. ..... 16 Gr.

Schreiber, Clampagnerlied. ..... 4 Gr.

Harder, Rundgesang mit Begleitg. des Pforte. ..... 4 Gr.

Die Lügen: Nun will ich euch was neues etc. m. Begltg. des Pforte oder d. Guitarre ..... 4 Gr.

Ambrosch, Lied: Auf Brüder des Bundes ..... 4 Gr.

— Lied: Ich klage hier etc. f. Pforte mit Veränderungen f. eine Singstimme ..... 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. **No. 11.** 1815.

Ueber das Bedürfnis einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den protestantischen Kirchen, mit besonderer Hinsicht auf Hamburg. (Hamburg 1815, bey Perthes.)

Es war vorauszusehen, dass das merkwürdige, königl. preussische Publicandum vom 17ten Septbr. vorigen Jahres, die einzuleitende Reform des öffentlichen Gottesdienstes der Protestanten betreffend, durch die Wichtigkeit seines Gegenstandes, durch die Weise, wie er in demselben behandelt ist, durch die Zeit, in welcher, und durch den Staat, von welchem es gegeben wurde, die grösste Aufmerksamkeit erregen, manche neue Prüfung, sowol der Sache, als der Art, sie darzustellen, veranlassen, und manche öffentliche Mittheilung solcher Prüfungen oder ihrer Resultate herbeyführen würde. Das ist denn auch geschehen; (von manchem, was sonst noch geschehen ist, wollen wir schweigen:) und das oben genannte Schriftchen gehört gewiss, wie unter das Einfachste, Anspruchloseste, so unter das Klareste, Wohlwollendste, der Sache selbst und ihr allein Getreueste, von allem, was über jenes Publicandum oder auf dessen Veranlassung gedruckt worden ist.

Es kann in einer musikal. Zeitung vom Gegenstande dieser Schrift und von ihr selbst im Ganzen nicht geredet werden: nur Ein Theil beyder ist zu erwähnen, und ist es eben aus dieser Schrift, weil sie ganz offenbar mit mehr Kenntnis, Umsicht und Theilnahme ihn behandelt, als alle andere, welche uns bisher vorgekommen — die Kirchenmusik: und zwar das Wort in seinem weitesten Umfang verstanden, in welchem es auch den Gesang der Gemeinde umfasst. Ueber Kirchenmusik in diesem Sinne nun haben wir bey mehrern Gelegenheiten, und namentlich auch in der ersten No. dieses Jahrgangs, unsere Ansichten wenigstens angedeutet: es muss uns werth seyn, den würdigen Verf. jener Schrift im Wesentlichen ganz mit uns übereinstimmend zu finden; andere Mitarbeiter an unserm Institut haben einzelne Abschnitte dieses Kapitels — wie Choralgesang, Orgelspiel, Kirchenmusik im engern Sinn — früher u. in den letzten Jahren, mit Einsicht und Anstand, zum Theil trefflich behandelt; und wir hoffen unsern Lesern auch noch bald eine, dies alles möglichst zusammenfassende Betrachtung, zugleich mit Rücksicht auf die neuesten Verhandlungen des Gegenstandes, vorlegen zu können: so dürfen wir uns, die so Vielen etwas, ja wo möglich, viel geben sollen, hier wol nur erlauben, auf den Gang, den der Verf. genommen, hinzuweisen, und an einigen Hauptpunkten seines Verweilens ihn selbst sprechen zu lassen.

Hat die bisherige Einrichtung des protestant. Gottesdienstes wirklich bedeutende Mangel und Unvollkommenheiten? und hat sie deren: durch welche Mittel ist ihnen am besten abzuhelfen? Das sind natürlich die beyden Hauptfragen, die der Verf. zu beantworten sich bemühet.

Wird von Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes gesprochen, so kann man nur die Verbesserung der liturgischen Form meynen, d. h. der Einrichtung, der Folge, des gegenseitigen Verhältnisses der, auf gemeinschaftliche Gottesverehrung unmittelbar sich beziehenden Handlungen und Gebräuche. Diese Handlungen und Gebräuche gehet nun der Verf., nach genauer Bestimmung dessen, was man mit dem Ausdruck, Gottesdienst, Gottesverehrung überhaupt sagen wolle, im Einzelnen durch, zuvörderst in Beziehung auf jene erste Frage. (Wir können nicht unterlassen, wenigstens mit einem Worte zu bemerken, dass gleich über die erste jener Handlungen, die Predigt, uns hier in jeder Hinsicht weit befriedigender gesprochen scheine, als in den meisten ähnlichen Schriften der letzten Zeit; und dass in der Folge auf einen Punkt der Betrachtung hingewiesen — wiewol, unsrer Meynung nach, noch nicht Gewicht genug gelegt ist, den wir mit Befremden in jenen andern Schriften gar nicht oder kaum flüchtig berührt finden:

auf den sehr bedeutenden Unterschied grosser, weiter oder kleiner, enger Kirchen-*Gebäude*, grosser, oder kleiner Kirchen-*Gemeinden*, und was von beyden abhängt.) — Es ergiebt sich nun aus der Untersuchung, dass in der Einrichtung des protestantischen Gottesdienstes Manches allerdings einer Verbesserung bedürfe; und so gelangen wir zur zweyten Frage und deren Beantwortung. Die Form der Liturgie wird durch die, in unsrer geistig-sinnlichen Natur gegründete Art bestimmt, wie die Gefühle des Herzens, die sich auf das Unsichtbare beziehen, theils am kräftigsten ausgesprochen, theils am leichtesten (und sichersten) geweckt und belebt werden, wozu sich bekanntlich ein doppeltes Mittel darbietet: die Darstellung durch sichtbare Zeichen für das Auge, (Symbolik, im weitesten Sinne,) und durch hörbare für das Ohr. (Gesang u. Musik.) Der Zweck unsrer Blätter nöthigt uns, dem Verf. nur im Letzten zu folgen.

Ohne im Geringsten den Werth des Symbolischen (welches bekanntlich in jenem Publicando besonders und nachdrücklich hervorgehoben wurde) zu verkennen, sagt der Verf. S. 55 folgg., darf man doch behaupten, dass es an allgemeiner Anwendbarkeit und Wirksamkeit beym öffentlichen Gottesdienste, zumal nach dem Geist unsrer Kirche, demjenigen weit nachstehe, was die Darstellung durch hörbare Zeichen, was Gesang und Musik zu leisten vermag, und ich gestehe gern, dass ich auf diesem Gebiete den wichtigsten und verdienstlichsten Wirkungskreis derjenigen erblicke, die mit der Verbesserung des Cultus beauftragt sind. Wir haben einmal kein Mittel für den Ausdruck und die Anregung frommer Gefühle, das so kraftvoll und eindringend, und dabey so vollkommen geeignet wäre, die Uebungen der Andacht gemeinsam und wahrhaft kirchlich zu machen, alle und jede bey denselben zu beschäftigen, allen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung in Gedanken und Empfindungen zu geben, als Gesang und Musik. Was ihnen aber vor den Darstellungen der bildenden Kunst insbesondre einen entschiedenen Vorzug giebt, ist diess, dass sie weniger, wie die letzteren, einen gewissen Grad der Geistesbildung voraussetzen, dass, ob sie gleich auch die Sinnlichkeit in Anspruch nehmen, ihre Eindrücke dennoch geistiger, mehr auf Anregung religiöser und sittlicher Gefühle, als auf Beschäftigung des Kunstsinnes berechnet, und folglich dem Zwecke der öffentlichen Gottesverehrung verwandter sind, dass sie jene Gefühle bestimmt und charakteristisch nach allen ihren mannigfaltigen Arten schildern, und, verschwistert mit der Rede- und Dichtkunst, sie klarer zu entwickeln, sicherer zu leiten vermögen. Schon von den ältesten Zeiten an gab es daher Gesang in den christlichen Kirchen, schon zu der Zeit, da die bildende Kunst noch keinen Eingang in sie gefunden hatte; auch in den Gemeinden, die sonst jedes andere sinnliche Beförderungsmittel der Andacht verschmähen, fehlt er nicht. Aber wie höchst verschieden, dieser gottesdienstliche Gesang! wie unvollkommen noch bis auf den heutigen Tag in vielen Gemeinden seine Entwickelung! wie weit entfernt von dem Ziele, zu welchem sie von Rechtswegen schon längst hatte fortgeschritten seyn sollen, und dem man sich zum Theil schon in frühern Zeiten genähert hatte! Es ist in der That eine auffallende Erscheinung, dass, während Gesang und Musik in nichtreligioser Beziehung mit so vielem Eifer getrieben werden, und auf einer so hohen Stufe der Ausbildung stehen, beyde in den protestantischen Kirchen grosstentheils so ganz vernachlässigt und von so geringer Bedeutsamkeit sind. Die Klagen darüber sind seit mehreren Jahren von Geistlichen und Nichtgeistlichen oft und laut genug erhoben; es ist Zeit, dass die kirchlichen Behörden ihnen ernstlich abzuhelfen suchen, wenn auf der einen Seite das Missverhältniss, in welchem unser Cultus mit dem ausgebildetern Geschmack des gegenwärtigen Zeitalters steht, gehoben, und auf der andern dem Bedürfniss eines kräftiger erregten, religiösen Sinnes Genüge geleistet werden soll. Worauf aber wird es in dieser Hinsicht am meisten ankommen? In wie fern und auf welche Art lässt sich durch den Gesang mehr zur Beförderung der Feyerlichkeit und Wirksamkeit des öffentlichen Gottesdienstes thun? Diese Fragen scheinen allerdings wol einer umständlichen Erörterung zu bedürfen, zumal für diejenigen, die, durch die in den letzten Jahren so beliebt gewordene Vereinfachung des Cultus verleitet, kaum noch von einer andern Art des kirchlichen Gesanges, als von dem gewöhnlichen Choral wissen.

Wenn, wie nicht zu leugnen steht, das Gemeinsame von der vorzüglichsten Wichtigkeit beym öffentlichen Gottesdienste ist: so ist es nothwendig auch derjenige Gesang, in welchem die ganze Gemeine, wie Eine Seele, ihre frommen Empfindungen gemeinschaftlich und einstimmig ausspricht. Dem Gesange des Volks gebührt ohne alle

Widerrede die erste Stelle beym Gottesdienste; auch hatte er sie ursprünglich, und durch Luther und die Reformation ist er nur von neuem wieder in dieselbe eingesetzt worden. Daraus aber folgt nicht, dass er allein und ausschliesslich in unsern Kirchen herrschen müsse. Schon in dem christlichen Alterthume gab es verschiedene Gattungen und Formen des Gesanges. Man hielt es für zweckmässig, auch in dieser Hinsicht nach dem Muster des israelitischen Tempeldienstes eine Mannigfaltigkeit beym Cultus einzuführen, so dass nicht immer die ganze Gemeinde, sondern abwechselnd mit ihr bald ein besondrer Chor von Sangern, bald ein Geistlicher als Liturge den Gesang führte. In der Folge, bey weiter fortgeschrittner Ausbildung der Tonkunst, die, beylaufig gesagt, durch den Einfluss des Christenthums vornamlich zu einer hohern Vollkommenheit sich aufschwang, begnügte man sich auch damit noch nicht, sondern ordnete, ausser dem gewöhnlichen einfachen Gesange oder Choral, zur Abwechselung, besonders an Festen, einen kunstmässigen Gesang an, bey welchem das Musikalische vorherrschte und in Rücksicht der Wirkung auf die Gemüther vorzüglich berechnet war. Die Reformation anderte hierin nichts: es blieb alles im Wesentlichen mehrere Jahrhunderte lang unverändert, bis nicht lange vor unsrer Zeit ein unfreundlicher Geist der Neuerungssucht in die protestantische Kirche eindrang, der recht geflissentlich dahin arbeitete, die schon wegen ihres Alters ehrwürdigen Formen des Cultus zu zerstören, und diesen, namentlich auch was den Gesang betrifft, so einfach oder vielmehr einformig als möglich zu machen. Darf man sich wundern, wenn dabey viele mit der gegenwärtigen Einrichtung des protestantischen Gottesdienstes unzufrieden sind, und auf eine Veredelung desselben, besonders in Ansehung des Gesanges, dringen? Ist es nicht augenscheinlich, dass letztrer in der Einfachheit, zu welcher er sich an vielen Orten gestaltet hat, weder die Würde und Feyerlichkeit, noch die Bedeutsamkeit und Kraft haben kann, die er bey den mannigfaltigen Formen und bey der vollkommneren Ausbildung des frühern Kirchengesanges hatte, dass selbst der an sich so rührende Gesang der Gemeinde weit mehr in seiner Trefflichkeit hervortreten, weit starkere Eindrücke machen würde, wenn er aus der ihm beynahe ausschliesslich eingeraumten Herrschaft in etwas engere Grenzen zurückgezogen und mit andern Arten des Gesanges in Verbindung gesetzt würde? Das gerade ist es, was unserm, in neuern Zeiten angeordneten Gottesdienste vorzüglich fehlt, dass er nicht didaktisch genug ist: und deshalb waren allerdings überall Antiphonien und Responsalien und Gebete in Form der Litaney, welches alles an manchen, ja an den meisten Orten ganz abgekommen und fast allenthalben zu sehr zusammengeschrumpft ist, gar sehr zurückzuwünschen. — Wir verlassen hier den Verf., da ja wol jeder Leser, den dieser Gegenstand einmal interessirt, nun auch dessen weitere Ausführung von ihm selbst wird hören wollen. Vollkommen unterzeichnen wir unter andern auch die Worte, S. 59: Die Alten verdienen wahrlich, wo von dem Gottesdienstlichen und Kirchlichen die Rede ist, noch immer unsre Lehrer und Vorbilder zu seyn, wie weit wir sie auch übrigens an Kenntnis und Geschmack übertreffen mögen. Es war ihnen, was diese Dinge betrifft, ein so richtiges Gefühl, ein so feiner, glücklicher Takt eigen, dass man in den mehrsten Fällen gestehen muss: Wie sie es gemacht haben, ists am besten. Ihre Formen und Einrichtungen vereinigen Ernst und Annehmlichkeit, Mannigfaltigkeit und Einfachheit, und halten sich von den beyden Abwegen, des Kahlen und Prostigen, wie des Gekünstelten und Ueppigen, gleich weit entfernt. Es kommt hinzu, dass gerade ihr Alter ihnen eine gewisse Würde verleihet, die dem Neuen abgeht, und die, wie die Erfahrung aller Zeiten und Völker lehrt, auf die Feyerlichkeit des Gottesdienstes selbst und auf das Gefühl der Andacht bey demselben einen ungemein wohlthatigen Einfluss hat. So ist auch alles, was der Verf. sagt, gegen die Begünstigung der Instrumentalmusik zum Nachtheil des Gesanges; über Singchöre, deren leichteste und beste Einrichtung etc., der ernstlichsten Beherzigung werth: aber wir müssen uns zurückhalten, mehrere Stellen auszuheben; und wir können es auch um so mehr, da, wie schon gesagt, wer einmal über diesen Gegenstand nachdenkt, nach dem hier Angeführten das ganze Schriftchen lesen wird. Und so mag mit den, gleichfalls so wohlbegründeten Worten, S. 64, beschlossen werden: denn was der Verf. Specielles über und für Hamburg sagt, übergehen wir gänzlich, indem wir nur bemerken, dass es in allem, was hier zur Sprache kommen musste, dort schlecht, fast unbegreiflich schlecht bestellt ist.

‚Der Wechselgesang (eines Sangerchors nämlich, und der Gemeinde mit Orgelbegleitung,) hat

dem die Stimmen die Hauptsache, die Instrumente Nebensache und Zugabe sind, machte die alte, echte Kirchenmusik aus, die dem Gottesdienste Würde und Leben giebt, und nicht blos einen flüchtigen Ohrenkitzel, sondern wahre Andacht und Erbauung befördert. *Diese* Kirchenmusik wieder in Gang zu bringen, sie auf ihre ursprüngliche Einfachheit zurückzuführen, sie von den fremdartigen Beymischungen, die sie in neueren Zeiten durch zu grosse Annäherung an die theatralische und überhaupt an die nicht-kirchliche Musik erhalten hat, zu reinigen, sie mit dem eigentlichen Cultus als einen integrirenden Theil desselben in engere Verbindung zu setzen, sie mehr zum Vortrage kräftiger, rührender Worte der heiligen Schrift, als zur Ausführung weitläuftiger Oratorien und Cantaten anzuwenden, und eben dadurch desto allgemeinverständlicher und erbaulicher zu machen: dahin ist seit einiger Zeit das Bestreben mehrerer trefflicher Musiker unsers Vaterlandes gerichtet."

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Frèd. Kuhlau. Oeuvr. 8. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr.)

Hr. Kuhlau gehört zu der kleinen Zahl von Tonsetzern, welche eigentlich wissen, was sie schreiben, und welche, neben lobenswerther, contrapunktischer Gelehrsamkeit, in ihren Arbeiten auch Erfindung beweisen, und ihnen Charakterhaltung zu geben verstehen. Seine Melodien sind gewählt, seine Figuren lebendig, die Passagen brillant, die Stimmenführung ausgezeichnet, und die harmonische Bearbeitung correct. So erscheint er in seinen frühern Compositionen, und eben so in vorliegender Sonate. Sie ist keineswegs für den grossen Haufen geschrieben. Dagegen werden geübte Klavierspieler und Kenner des Satzes gewiss mit Zufriedenheit sie aus der Hand legen. Ihr Charakter ist im Allgemeinen melancholisch — wehmüthig anfangs, bald aber herb, und hier und da an's Wilde reichend, im ersten Satz; im zweyten, klagend und fremde Hülfe suchend; im dritten, in sich zurückkehrend, und nach Entschlossenheit strebend, ohne sie zu gewinnen. — Die Haupttonarten (A moll. F dur. A moll.) sind hierzu ganz zweckmässig; und das Thema des ersten Satzes, (*Allegro non troppo ed espressivo*,) mit seiner Parenthese, spricht die stufenweise Entwickelung des Charakters schon aus:

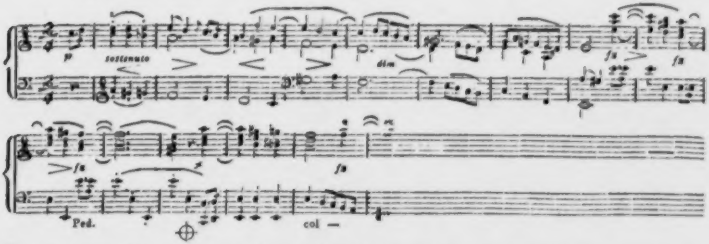

Der Bass tritt hier contrapunktisch mit dem Thema ein, und leitet durch einige lebhafte Imitationen mit dem $\frac{6}{4}$ Accord von f und fis auf die Dominante von C, von wo aus der Strom der Passagen, fortwährend über das Thema geleitet, bis zur Fermate auf dem Septimen-Accord jener Dominante hinrollt. Das Thema tritt in C von neuem, aber abgerissen, und auf den guten Taktzeiten unfreundlich durch > markirt, ein. Eine dreymal ausholende Reihe von figurirten Secundaccorden und ihren Auflösungen veranlasst endlich die Basstimme auf dem verminderten Septimenaccord von Fis das Thema zur Cadenz zu führen, und durch einen, etwas zu gedehnten Orgelpunkt den ersten Theil zu schliessen. — Den 2ten Theil eröffnet das Thema in C. Zwischen ihm und der Parenthese findet sich, ganz an seiner Stelle, ein, wenn gleich gebrauchter, doch wirksamer Septimengang von

8 Takten; nun, durch zwey volle Seiten, ein wahrer Wettkampf von Figuren und Passagen, deren jede sich bestrebt, das untergelegte Thema kräftiger zu übersetzen. Hier tritt der Charakter des ersten Satzes aus dem schmerzlich Herben in das Ungestüme über.

Wohlgelungen ist die Rückführung des Thema zur Haupttonart, indem dieses abwechselnd auf dem weichen und auf dem verminderten Dreyklang gebaut wird, und zuletzt auf diesem, wahrhaft bedeutend, in dreyfacher Umkehrung erscheint. Von hier an läuft das Ganze, ziemlich nach dem Schnitt des ersten Theils, doch keineswegs so ermüdend ab. Die bereits oben erwähnte Reihe von $\frac{4}{3}$-Accord-Gängen erscheint auch jetzt wieder, spricht unserm Gefühl aber eben so wenig, als das erstemal an; noch weniger aber die nachfolgende harte Progression, (in der Rec. wenigstens bey

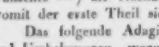

den $\frac{6}{5}$-Accord vor a moll wünschte —) als Nachahmung des Orgelpunktes, womit der erste Theil sich schloss.

Das folgende Adagio ist voller Variationen und Umkehrungen, wozu freylich das Thema anlockt: aber dadurch ist auch das Ganze, durch 160 Takte, zu lang geworden. Vom 108sten Takt an bis dahin, wo das Thema wieder auftritt, nimmt es einigermassen den Charakter einer freyen Phantasie an. Ueberhaupt ist dieses Adagio zu viel mit Figuren und Verzierungen verbrämt, trägt auch hier und da Spuren von beethoven'schen Reminiscenzen an sich. Daher kommt es, dass man wirklich, ungeachtet aller der Schönheiten, welche hier nacheinander sich herbeydrängen, doch beym Durchspielen sich zum Ende hinsehnt, und gerne die gefällige Tonart F dur mit dem herben A moll vertauscht, womit uns der dritte Satz (*Allegro di molto con agitazione*) empfängt. Die enharmonische Verwechselung und Ausweichung in Es dur, so kurz sie dauert, ist ungemein wohlthuend, zumal da sie, wegen ihrer Kürze, den Totaleindruck der Haupttonart nicht verlöscht. Nach der Fermate zu Anfang des zweyten Theils wünschte Rec., statt contrapunktischer Behandlung, lieber canonische Bearbeitung des Thema, und eine weitere Ausschweifung in entfernte Tonart; und glaubt, dass die Composition hierdurch an Lebendigkeit gewonnen hatte. Effectvoll sind die zwey ersten, und desto abstechender die, bis zum Ueberdruss sich fortdehnenden vier nächsten Zeilen der 26sten u. 27sten Seite. Gegen das Ende der Sonate erscheint in wenigen Takten das Thema im lebhaften und freundlichen A dur, und von diesem Augenblick an stirbt es unter den letzten Anstrengungen in Figuren immer schon langsam, bis es endlich auf einem langen Orgelpunkt sich verzehrt, noch einmal durch einen Presto-Läufer aufflackert, und verlischt. Wollte man das letzte Allegro zu einem Tongemälde aus der physischen Welt machen, so möchte wol das Bild eines gejagten Hirsches nicht unpassend seyn, wie er, durch alle Dickigte des Waldes herumgetrieben, immer noch Freyheit strebt, manchmal aus der Ferne Heilung erhält, und Hoffnung, zu entrinnen: aber zuletzt kraft- und athemlos zum Herrn der Jagd herbeygetrieben, und von diesem mit einem Stoss (Presto) durchbohrt, hinsinkt, und in wenigen Zügen sein Leben aushaucht.

Nach dieser getreuen Schilderung der vorliegenden Sonate, mag eine allgemeine Bemerkung über die kuhlauschen Compositionen hier noch Platz finden. Wenn Schiller in seinen *Heinen prosaischen Schriften* behauptet, dass der Dichter in seinen Werken immer nur sich selbst ausspreche, und dass es ihm unmöglich sey, ihnen einen höhern Grad von Vollendung zu geben, als er selbst, als Mensch, errungen hat: so kann dieses Urtheil wol auch hierher passen. Rec. kennt Hrn. K. nicht weiter, als aus seinen Arbeiten; und doch möchte er vermuthen, dass es ihm schwerlich vergönnet war, in der Welt und mit der Welt zu leben. Diese Gunst des Glücks allein verschafft einem Kunstwerke jenen Abglanz von Freyheit, womit das Gemüth den gegebnen oder gewählten Stoff behandelt. Es braucht wol kaum erinnert zu werden, dass diese Bemerkung keineswegs dem wackern Kuhlau zu irgend einem Vorwurf gelten soll, noch gelten kann: wol aber zur Entschuldigung dienen, gegen leicht mögliche, unbillige Urtheile von Seiten der sogenannten Geschmacksmänner, welche für alles nur Einen Massstab kennen, und nichts für gut gelten lassen, was ihnen nicht behagt. Nicht allein in der Bekanntschaft des Rec., vielleicht überall giebt es solche, von denen der Eine nichts als Mozart, der Andere nichts als Beethoven, wieder ein Anderer sonst irgend einen Heros, und dort Einer, welcher nur Prinz Louis Ferdinand hören mag, und schön findet. Diese Herrn bedenken nicht, dass sie dadurch die Einseitigkeit ihrer musikalischen Bildung verrathen, noch weniger,

dass es ungerecht ist, vom Guten zu fordern, dass es das Beste sey. Wen sein irdisches Loos von Jugend auf in abgeschiedener Einsamkeit, wol gar innerhalb der berauchten Wände einer Landschul-Stube eingesperrt erhielt, von dem ist nicht zu fordern, dass sein Genius so leicht die Schwingen rühre, als denjenigen, welcher auf weichem Polster in den Hörsalen Wiens oder Paris jeden äussern und innern Sinn zu bilden Gelegenheit hatte. —

Rec. scheidet von Hrn. K. mit Versicherung wahrer Achtung, und mit dem Wunsche, ihm recht bald und oft in seinen Werken wieder zu begegnen — ein Wunsch, den Kenner und geübte, echte Klavierspieler, haben sie nur erst Hrn. K.s Bekanntschaft gemacht, gewiss mit ihm, dem. Rec., theilen werden.

Nachrichten.

Carlsruhe. Im Febr. Ich halte den Austausch der Ideen für etwas sehr Wohlthatiges, auch in Absicht auf Kunst und Künstler. Er berichtigt oft schiefe Begriffe, und verbreitet Licht über Gegenstände, die einer näheren Erörterung würdig sind. Deswegen, als ich in der leipz. allg. musikal. Zeit. (No. 2, Jahrg. 1815) den Aufsatz: *Carlsruhe: über den Gang des musikal. Geschmackes dahier* las, wandelte mich sogleich die Lust an, über denselben Gegenstand auch *meine* Meynung zu Papier zu bringen: nicht um jenen Aufsatz Punkt für Punkt zu widerlegen, sondern um Ehre wiederfahren zu lassen, wem Ehre gebührt. Dabey sehe ich mich freylich genöthigt, seiner zuweilen zu erwähnen, welches ich um so unbefangener kann, da dessen Verfasser sich nicht genannt hat, und er mir also *nec beneficio, nec injuria cognitus.* Ohne eine strenglogische Methode zu beobachten, werde ich meinen Ideen, wie sie sich mir darbieten, folgen.

Dass das Musikwesen noch vor wenig Jahren in Carlsruhe ein trauriges Ansehen hatte, ist nicht zu leugnen, und mögen die meisten, in jenem Aufsatze angegebenen Gründe ihre Richtigkeit haben. Doch hat sich, seit dem Regierungsantritt des jetzigen Grossherzogs, vieles wesentlich, und zum Vortheil des Ganzen geändert. Daher ist es ganz natürlich, und macht den Anlagen zur Bildungsfähigkeit des hiesigen Publicums Ehre, dass unter den damaligen Umständen, die liebliche Erscheinung der *prima Donna* (Mad. Gervais) so herzlich und fröhlich aufgenommen wurde; so wie es dieser Künstlerin, und dem Dankgefühl des Publicums zugleich zur Ehre gereicht, dass der Beyfall, den man ihr gleich Anfangs zollte, sich bisher nicht vermindert hat. Diese Sängerin verbindet mit ungemeinem Geschmack und einer sehr gebildeten Methode im Gesang, ein fein durchdachtes Spiel, und alle Grazie, die diesem sowol, als dem Gesang auf der Bühne, erst die wahre Bedeutung geben. Dass in jenem Aufsatze dieser Künstlerin die Vielseitigkeit ihrer Bildung fast zum Vorwurf gemacht wird — was lässt sich darüber sagen? Dass in ihm nur zwey Künstlerinnen der hiesigen Oper genannt werden, und alle neu hinzugekommenen Subjecte, die zur Bildung eines schönen Ganzen so wesentlich mit beytragen, und von denen also in der Geschichte der Fortschreitung des Geschmacks und der Kenntnisse allhier billig hätte die Rede seyn sollen — mit Stillschweigen übergangen worden, konnte einen Uebelgesinnten leicht Animosität bey dem Verf. ahnen lassen. Doch ferne sey es von mir, so etwas zu glauben, da derselbe doch wahrscheinlich zugesteht, es scheine, man vertheidige eine schlimme Sache, wenn man eine Person herabzusetzen sucht, um eine andere zu erheben. Es können aber zwey Künstlerinnen von Verdienst sehr gut neben einander stehen, ohne sich zu schaden, wie wir in diesem Augenblick an den Damen Gervais und Schring das Beyspiel haben. Vielseitigkeit der Bildung ist aber gerade das, was den Künstler der Vollkommenheit entgegenstellen macht. Ich habe Sängerinnen gekannt, die schöne, klingende Stimmen, aber durchaus keinen Vortrag, Geläufigkeit in gewissen Passagen, aber keine Haltung im Ganzen hatten: Sängerinnen, die sehr laut, aber ohne allen Ausdruck sangen, die sogar mehrere Jahre in Italien zugebracht hatten, und nicht ein Mal das Recitativ mit gehöriger Bedeutsamkeit vorzutragen verstanden; deren ganze Methode in einem walschen, den Italienern (laut Salieri's Zeugnis in der musikal. Zeitung) so sehr verhassten Herunterschleifen der Töne bestand. Eine schöne Stimme constituirt noch eben so wenig den Sänger, als eine gute Geige den Violinisten. Der Gesang, sey er noch so schön, ersetzt, auf der Bühne, den gänzlichen Mangel an Spiel keineswegs, und es ist gewiss das erste Mal, dass

es einer Sängerin beynahe zum Vorwurf gemacht wird, dass sie auch tanzen kann. Dass der gute Geschmack erst später, als durch Mad. Gervais dürfe soll eingeführt worden seyn, will mir durchaus nicht einleuchten, da der gute Geschmack nur durch guten Geschmack erzeugt werden kann; nach dem Zeugnis jedes Gebildeten glänzt aber Mad. Gervais hierin als Muster, wie auch die fortwährende Anhänglichkeit des Publicums an diese Künstlerin sattsam beweiset. Sollte aber Mad. Gervais' Geschmack wirklich so fehlerhaft seyn, so theilt sie den gerechten Vorwurf hierüber (und das kann ihr doch einigen Trost gewähren) mit Crescentini, Brizzi, Siboni, Mad. Bertinotti, kurz mit allen vorzüglichen Künstlern der neuern italienischen Schule.

Wer alle Verzierungen verwirft, schüttet eben so gut das Kind mit dem Bade aus, als der, welcher alle unbedingt gut heisst. Alle Künste verschönern sich durch zweckmässige Verzierungen: warum will man sie allein dem Sänger zum Verbrechen machen? Sollte nicht hier und da der Fall des Fuchses eintreten, dem die Trauben nicht zeitig genug waren? — Darin besteht aber die grosse Kunst des Sängers, dass er seine Verzierungen so anzubringen und zu vermannigfaltigen weiss, dass sie nur da stehen, wo sie die gehörige Wirkung machen können. Dort erhöhen sie oft den Ausdruck, statt ihm zu schaden. Wer aber nur Eine Verzierung in seiner Gewalt hat, und dieselbe drey oder vier Mal in einer Arie wiederholt, würde freylich besser thun, ohne alle Verzierung zu singen. — Ich möchte auch als Sänger das Verdienst von Malzel's Trompeter, stets aufs strengste in gleichem Tempo zu bleiben, nicht theilen: denn was einem Automaten wol anstehet, kann unmöglich von einer fein fühlenden Seele verlangt, und von feinsinnigen Zuhörern gelobt werden. Wer hat es je einem Concertisten verdacht, wenn er, ergriffen von der innern Glut, in einzelnen Stellen seines Concerts von dem vorgeschriebenen Tempo abwich? Verändern doch die Componisten selbst das Zeitmaas in ihren Arien, und schreiben: *rallentando*, oder *colla parte*, wo die Empfindung sich zum Sanftern oder Pathetischern neigt; oder: *più mosso*, wo der Affect steigt, und der Zuhörer zu grösserer Theilnahme hingerissen werden soll! Um beurtheilen zu können, wer von unsern Künstlern das wahre Portamento, nach dem Sinne des Verf. des oftberührten Aufsatzes, besitzt, möchte ich wol wünschen, er gäbe zuvor eine Definition dieses Kunstwortes; denn in der Anwendung, die er davon machen zu wollen scheint, hat es für mich keinen Sinn. Da der sogenannte Bravourgesang nicht einzig in einigen gutgemachten Läufern bestehet, sondern vielmehr in dem leichten und ungezwungenen Vortrag aller Arten von Passagen, Trillern und andern kleinen Verzierungen, die Mad. Gervais mit vieler Vollkommenheit macht: so sehe ich eben nicht, bey wem sie, in dieser Hinsicht, noch in die Schule gehen müsste.

Wiewol es der Bildung des Geschmacks allerdings sehr zuträglich ist, wenn mehrere gebildete Künstler neben einander stehen, vorausgesetzt, dass sie ungefähr von gleicher Stärke sind: so liesse sich doch der Schluss aus Obigem ziehen, dass es, um dem Kunstsinn des hiesigen Publicums die gehörige Richtung zu geben, an dem Erscheinen der Mad. Gervais hinlänglich genügte. Dies leuchtet auch dadurch hervor, dass alle später hinzugekommenen, und bey der hiesigen Bühne angestellten Subjecte in dem Geiste *dieses* Geschmackes sangen, und ihre völlige Ausbildung da suchten, wo ein feiner Sinn und alle Sänger von Ruf ihn zu erblicken glauben.

Ich kenne übrigens keine „kurze Zwischenzeit, wo man keine Tenore, sondern nur die seltenen Phänomene weiblicher Altstimmen in Tenorpartien hören wolle;" wol aber kenne ich eine Zeit, wo, leider, gute Tenoristen so selten waren, dass die nothdürftige Erscheinung einer *schönen* Altstimme ein sehr willkommenes Surrogat jener vermissten Tenore war. Das Verhältnis zwischen Sopran- und Altstimme in der weiblichen Kehle, findet auch in Männerkehlen zwischen Tenor und Bass statt: verwirft man unbedingt die Altstimme, warum nimmt man die Bassstimme in Schutz? Dass jene Stimme aber kein seltenes Phänomen ist, sondern etwas älter, als der Contrapunct, beweisen alle alten Kirchencompositionen, worin diese Stimme stets gebraucht wird. Oder sollte dem Verf. jenes Aufsatzes vielleicht der schreyende *Haute-contre* der Franzosen lieber seyn, als die volle und doch weiche Altstimme eines Weibes? Uebrigens sehe ich nicht ein, wie ein Unterschied von vier bis fünf Tönen, die in der Tiefe ersetzen, was an

der Höhe abgehet, den Stempel der Verwerfung einer übrigens kunstgebildeten Sängerin aufdrücken kann. *)

Wahre Künstler werden den Unterschied des Vortrags, den die Musik einer Oper selbst, oder der Charakter der Rolle veranlasst, nie aus den Augen setzen. In Mozarts Opern liegt ein tiefer Sinn, zu dessen Vortrag ein erhöheter Grad von Ausdruck erfordert wird, um sie dem Zuhörer in ihrer ganzen, unnachahmlichen Schönheit zu zeigen. Ob Mad. Gervais oder eine Andere diese Tiefe des Gefühls mehr in ihrer Gewalt habe, überlasse ich dem Publicum zu entscheiden. Man sehe und höre die Donna Anna, den Sextus von ihr, so wie Spontini's Vestalin und Weigls Emmeline, und beurtheile dann, ob sie da Verzierungen anbringt, wo der gute Geschmack sie verwirft.

Da in jenem Aufsatz eine nur unvollständige Ansicht des jetzigen Bestandes der hiesigen Oper gegeben ist, so will ich diese Lücke zu ergänzen suchen.

Es ist zweckmässig und gerecht, die Aufzählung dessen, was die hiesige Oper seit einiger Zeit Gutes besitzt und wirkt, von dem würdigen und gebildeten Geiste, der die grossherzogliche Theaterintendanz leitet, zu beginnen. Mit Beseitigung aller Nebenrücksichten hat sie sich das schöne Ziel der möglichsten Vervollkommnung der Kunst gesetzt, wozu jedes Individuum, das die Würde seines Berufes mit dem edlen Ehrgeiz des Künstlers vereint, nach Kräften beyträgt. Das Aesthetische sowol, als das, was auf die Sinne, durch Decorationen, Kleidung, Chöre und Anordnung der Bühne, wirkt, trägt vortheilhaft zu einem schönen Ganzen bey, und, unterstützt durch das Talent der Künstler, entstehet oft ein hoher Kunstgenuss.

Auch das grossherzogliche Orchester hat, unter der Leitung des Hrn. Kapellm. Danzi, seit einiger Zeit, durch die Acquisition einiger vorzüglichen Subjecte, namentlich des Hrn. Feska, als ersten Violinisten, und des Hrn. Kleine, als ersten Klarinettisten, sehr an Kraft und Sicherheit im Vortrage zugenommen.

Mad. Gervais, als stets willkommene Erscheinung auf der Bühne — ihr Talent ist oben gewürdigt worden — lässt selten etwas zu wünschen übrig. — Mad. Schüler hat eine schöne, klangvolle Stimme, und macht einige Coloraturen mit vieler Nettigkeit. — Mad. Sehring ist eine junge Sängerin, die mit einer vortheilhaften Gestalt, eine nicht sehr starke, aber äusserst reine Stimme, viel Geläufigkeit, und ein angenehmes Spiel, vorzüglich in munteren Rollen vereinigt. Auch hat sie kürzlich die Constanze in Mozarts *Entführung* mit allgemeinem Beyfall gesungen. — Mad. Ellmenreich spielt, ihrer schönen Altstimme gemäss, junge Liebhaber in der Oper, mit verdientem Beyfall. — An Mad. Miller, geb. Leonhard, besitzt die Bühne, besonders im Fache der alten, komischen Weiber, ein vielseitig gebildetes Talent. — Hr. Klostermaier ist seit lange her als vorzüglicher Tenorist bekannt, und hat in neuern Zeiten, durch unverkennbaren Fleiss, sowol in seiner Methode, als auch in seinem Spiele, grosse und lobenswerthe Fortschritte gemacht. — Hr. Miller theilt mit ihm das Fach der ersten Tenorpartien, besitzt eine volle, starke und reine Stimme, und berechtiget, da er noch sehr jung ist, zu den schönsten Hoffnungen. — Hr. Walter singt Tenorpartien, die zum komischen Fache gehören, mit sehr reiner Stimme, und echtkomischem Ausdruck. Ueber sein Spiel hat schon längst der allgemeine Beyfall des hiesigen und auswärtigen Publicums entschieden. Hr. Maierhofer (Bassist) ist in dem oftерwähnten Aufsatz schon als ein vorzüglich bemerkenswerther Sänger erwähnt; doch ist hinzuzufügen, dass derselbe ein vortrefflicher Schauspieler ist, dem auch in den Schauspielen, zur allgemeinen Zufriedenheit des Publicums, die wichtigsten Rollen anvertraut sind. — Hr. Sehring ist als talentvoller Bassist, besonders in den nördlichen Gegenden Deutschlands, schon längst rühmlich bekannt, und in neuern Zeiten hat seine schöne Stimme noch an Biegsamkeit und Ausdruck sehr gewonnen; auch ist sein Spiel stets dem Charakter der Rolle angemessen.

Nebst diesen ausgezeichneten Künstlern besitzt die hiesige Bühne noch einige junge Leute, von denen, da sie Talent mit Fleiss verbinden, in der Zukunft ein nicht unbedeutender Nachwuchs zu erwarten ist. Nur wäre zu wünschen, das Publicum möchte mit Anfängern mehr Nachsicht haben, und nicht verlangen, dass ein junger Künstler

*) Anm. Gute Altistinnen wurden in jenem Aufsatze keineswegs überhaupt getadelt — was sich wol kein Vernünftiger zu Schulden kommen liesse; sondern nur, in wiefern sie in Tenorpartien auftreten: auf dieses Urtheil [illegible] nicht der Schein der Absurdität geworfen werden.

gleich in hoher Vollendung auftreten soll. Der mechanische Theil der Kunst lässt sich nur durch vielfach fortgesetzte Uebung erlangen. Daher sollte ein Publicum, statt jeden kleinen Fehler zu rügen, ihn lieber mit dem Mantel der Liebe und Nachsicht bedecken, und da nicht zurückschrecken, wo Aufmunterung dem angehenden Künstler die gehörige Sicherheit und das nöthige Selbstvertrauen geben kann. Dass alle Individuen eines Publicums gleiche Bildung besitzen sollen, ist nicht zu verlangen; darum sollte der Theil der Zuschauer, der seine ästhetische Bildung einigermassen vollendet hat, die Aufsicht — möchte ich sagen — über den andern Theil desselben übernehmen. Dadurch würde die Bildung im Ganzen schneller von statten gehen, und mancher Uebelstand vermindert werden. Man würde endlich die Bemerkung machen, dass, bey Opern, die Ouverture auch zum Ganzen gehört; dass das Hinwegeilen (und nicht auf die leiseste Art) ehe die Oper ganz zum Schlusse geht, wenig Achtung für den Künstler zeigt, und noch weniger für die hohen Herrschaften, die das Theater mit ihrer Gegenwart beehren. Endlich würde auch der Beyfall mehr Werth erlangen, wenn er nicht mehr so oft von der höchsten Galerie herabkame, und verdienten Künstlern nicht zugleich der vorige Beyfall entzogen würde, so bald ein *neues* Subject erscheint. — *)

Berlin, d. 28sten Febr. Den 2ten d. gab der königl. Kammermus., Hr. Friedr. Westenholz, Concert. Er blies ein von ihm gesetztes Hoboe-Conc., und, mit Hrn. Schröck, das bekannte Doppelconc. für Flöte und Hoboe von seiner Composition, mit vielem Beyfall. Unter den Vocalpartien zeichnete sich der patriotische Festgesang aus, der zuerst zur Ehre der Bourbons im vorigen Sommer in Paris aufgeführt wurde. Hr. C. Herklots hatte zur beybehaltenen Musik von Cherubini ein neues Gedicht geschrieben, und die Hrn. Eunike, Gern und Stümer führten das Stück trefflich aus. — Den 9ten gab Mad. Grobenschutz Conc. Sie spielte das mozartsche Pianoforte-Conc., No. 16. der breitkopf-härtelschen Ausgabe, und Variationen über Himmels Thema: An Alexis send' ich dich etc., von Wilh. Hahn — wie immer, vortrefflich. — Den 13ten gab Dem. Klinsing Concert. Sie spielte ein Violinconc. von Spohr, und, mit Hrn. Hillner, ein Doppelconc. von Schneider für Violalin (einem 5saitigen Instrument, gewissermassen Viola und Violin zugleich) mit einer komischen Cadence: die jungen und alten Nonnen — welche aber nicht die beabsichtigte Wirkung hervorbrachte. Dem. Klinsing spielte, und sang auch eine Arie von Par mit obligater Klarinette, nicht ohne Beyfall. — Den 26sten gab Dem. Schmalz Concert. Sie sang zwey Arien v. Rossini u. Portogallo, mit Hrn. Fischer das schon aus dem Conc. der Mad. Vernier bekannte Buffo-Duett von Mosca, und den *Pilgergesang* von Naumann mit Dem. Burmat, Mad. Vernier, und den Hrn. Fischer und Stümer; alles mit grossem Beyfall des zahlreich versammelten Publicums. Auch Hr. Romberg verschönerte dies Concert durch ein, von ihm gesetztes und gespieltes Adagio und Rondo auf dem Violoncell, so wie der jüngere Hr. Tausch, der ein, von seinem Vater geschriebenes Klarinettconc. brav spielte.

Im Theater, beydemal im Opernhause, hat Mad. Vernier bisher zwey Gastrollen gegeben: am 16ten die Sophie in Pär's *Sargines*, und am 24sten die Iphigenia in Gluck's *Iphigenia in Tauris*, mit Beyfall. Letztere Vorstellung zeichnete sich auch durch eine neue Besetzung der Rolle des Orestes aus; Hr. Fischer, Bruder der Mad. Vernier, gab ihn mit vielem Beyfall. Die Scene im 3ten Aufzug mit Pylades (wie immer von Hrn. Eunike trefflich dargestellt) und Iphigenia, besonders die Schlussstelle: Freund, lebe nun, gehorche deiner Retterin etc. wurden laut applaudirt. Gleichen Beyfall erwarb sich Mad. Vernier in der Scene und Arie im Anfange des 1sten Aufzuges: Nein, ich erfülle nicht mein abscheuwerthes Amt etc.

Unter den neuen, auf Musik sich beziehenden Schriften, verdient Auszeichnung: *F. W. Gotz Methode, mehrere Schüler zugleich auf einem einzigen Instrumente im Klavierspielen zu unterrichten.* Mit einem Notenblatt. (Bey Dümmler.)

---

*) Anm. Der Verf. dieses Aufsatzes ist ein Mann, dem über die Gegenstände desselben allerdings ein öffentliches Urtheil zusteht, aber der Verf. des frühern, dem dieser sich entgegensetzt, ist in gleichem Fall. Dies zu erklären, glauben wir beyden schuldig zu seyn. Damit sey aber auch die Sache, wenigstens in unsern Blättern, beschlossen, die Verff. müssten sie denn in andern auf eine Weise fortführen, welche uns selbst mit zu verwickeln suchte, wo wir dann nichts weiter zu thun hätten, als den Namen eines jeden öffentlich zu nennen, und auch nichts weiter thun werden. d. Redact.

Kurze Anzeigen.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec 2 Violons, Alto et Basse, 2 Flût., 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Tromp. et Timbal., comp. — par Charl. Maria de Weber. Oeuvr. 32. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 3 Thlr.)

Hr. v. Weber hat dies Concert, (Es dur, Hdur. Es dur,) auf seinen Reisen, zur Freude aller Kenner und Liebhaber, mehrmals gespielt, und Rec. hat in diesen Blättern, vornämlich von Wien und von Leipzig aus, ziemlich ausführliche Schilderungen und gegründete Beurtheilungen desselben gelesen, welche denn andern Lesern eben so bekannt geworden sind, als ihm. Sonach glaubt er nicht in den Verdacht zu kommen, als sey er gleichgültig gegen dies treffliche Werk, wenn er, statt zu wiederholen, was jene Beurtheiler geschrieben — und das müsste er, da es auch seine Ueberzeugungen sind — sich lieber auf dieselben beziehet; und es mit einer allgemeinen Empfehlung des Werks an alle diejenigen vollkommen ausgebildeten Klavierspieler bewenden lässt, welche durch ihre Concerte nicht blos und allein als Virtuosen glänzen, sondern zugleich dem Auditorio eine originelle, geist- und kunstreiche, an Erfindung, Anordnung und Ausarbeitung ausgezeichnete Composition vorführen, auch die Vortheile, die einem solchen Werke von Seiten eines reichen und guten Orchesters zugewendet werden können, benutzen wollen. Ein glänzender, aber auch würdiger Effect wird sie belohnen, wenn ihnen und allen Mitwirkenden die Ausführung gelingt — was freylich nicht leicht, doch aber leichter, als bey einigen andern der neuesten Klavierconcerte anderer Meister, zu erreichen ist.

Variations p. le Pianoforte — par W. F. Riem. Oeuvr. 28. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Hr. R. gehet, besonders in seinen frühesten und nun in seinen neuesten Arbeiten, einen eigenen Weg: das macht sie anziehend; und da es ihm offenbar weder an Geist, noch an Kenntnissen gebricht, so halten sie auch fest. Was vor einigen Monaten von einem andern Rec. über seine reiche Liedersammlung gesagt worden, lässt sich gewissermassen auch auf dies kleinere Werkchen anwenden: wo Hr. R. seinem Genius folgt, befriedigt er ungemein; wo er künstelt, erkennt man zwar immer noch den wackern Componisten, aber er spricht nicht wohlthuend an. Zum Letztern war nun hier weniger Gelegenheit, und so werden gewiss bey weitem die meisten dieser Var. Freunde finden, und eben unter Spielern, die sich sonst mit so kleinen und leichten Satzchen nicht abzugeben pflegen. Wir wünschen, dass sie eben solchen zur Hand kommen: sie werden mit uns zufrieden seyn, dass wir sie darauf aufmerksam machen, und, auch ohne unser Erinnern, bemerken, dass der Componist einen sehr sorgsamen und ausdruckvollen Vortrag voraussetzte.

Variations pour le Pianoforte sur une Romance de Méhul par A. E. Müller, Maitre de Chapelle. Oeuvr. 57. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Benjamins schöne Romanze aus Méhüls *Joseph* ist von Hrn. M. hier zehnmal, und in der Weise variirt worden, die man aus ähnlichen schätzbaren Arbeiten desselben hinlänglich kennet. Liebhaber, die nicht vor allem auf Ueberraschendes ausgehen, und nicht vorzüglich ihre Phantasie angeregt haben wollen, werden in dem Angenehmen verschiedener Variationen, (z. B. der 4ten und 6ten,) in dem Bildenden noch mehrerer, (z. B., ausser jenen, der 9ten,) und an dem Anstandigen, Interessanten und Regelmässigen aller, Nutzen und Vergnügen finden; und besonders auch Lehrer, die solide Klavierspieler heranziehen wollen, wohlthun, das Werkchen ihre Zoglinge spielen zu lassen. Für beyde eignet es sich auch noch dadurch, dass es zwar hinlänglich beschaftigt, aber nicht zu schwer auszuführen ist.

Diese Zeitung wird pünktlich jede Woche ausgegeben. Die hiesige königl. Zeitungsexpedition hat die Hauptspedition übernommen. Man kann durch jede Postexpedition und jede Buchhandlung Bestellung machen und die Zeitung beziehen. Der Jahrgang kostet 5 Thaler 8 Groschen sächsisch.

Breitkopf und Härtel.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. **N°. 12.** 1815.

Die Künstler.

Du beneidest den Künstler um seine herrlichen Werke, durch die er das Entzücken der Welt ist; du erscheinst dir in einem kleinen Lichte gegen ihn. Aber bedenke, dass er sein Leben auf seine Kunst verwendet hat, und dass es also sein Leben, sein Herzblut ist, was er dir in seinem Kunstwerk hingiebt. Er stirbt, indem er dir singt, spielt, bildet. Seine Flöte, sein Pinsel, sein Meisel, sein Theaterscepter sind sein Wanderstab zum Grabe.

Nun frage dich, in was du lebst, auf was du dein Leben beziehst, was du bildest und darstellst. Vielleicht heftet es sich an keine bestimmte Masse, hüllt sich in kein sichtbares oder fühlbares Element, gewährt keine solche, seiner Ausführung entströmende Lust. Nichts desto weniger bist doch auch du gewissermassen ein Künstler und Bildner. Du willst dein und der Deinigen Leben zu einem schönen, einfachen, erfreulichen Ganzen gestalten. Eine Idee dieses Zustandes schwebt dir vor, und jene sind der Marmorblock, aus welchem du dir Figuren meiseln, oder die Instrumente, welche du zu einer angenehmen Lebensharmonie zusammenstimmen und üben willst. Es ist also auch hier Masse oder Element, idealisches Vorbild, und eine tägliche Bemühung, dieses an jenen zu verwirklichen.

Hier wird freylich das Leben höchstens nur einmal dargestellt; ein höherer Bildungstrieb versucht aber, es mehrmals darzustellen, wobey sich jedoch wieder verschiedene Stufen unterscheiden lassen.

In vielen regt sich dieser Trieb zu bilden, und sie sind beständig bemüht und beschäftigt, alles in der Natur und Menschenwelt umher zur Gestalt zu bringen. Es lebt in ihnen eine phantastische Welt: diese dient aber blos dazu, sie selbst höher hinauf zu bilden; sie tritt nur so weit an die Oberfläche, dass sie ihr eigenthümliches Leben von verschiedenen Seiten und in verschiedenen Epochen im Bilde darstellen. Man kann ihnen blos ein lyrisches Daseyn zuschreiben, sie selbst sind das Kunstwerk; ja zuweilen gelingt es ihnen, nach und nach einen ganzen Cyklus von Kunstwerken in ihrer Person zu repräsentiren. Ihre Ausbrüche führen ein beständiges Blitzen oder Wetterleuchten der Schöpfungskraft mit sich, ein immerwährendes Dämmern des Aufgangs von Gebilden. Sie kommen in der Sphäre der redenden, bildenden und gymnastischen Künste unter verschiedenen Gestalten vor.

Die Verworrenen unter ihnen leben sich selbst oder andern zur Qual, viele gehen zu Grund, weil sie ihrem innern Reichthum kein Maass und keine Ableitung finden, wogegen andere mit unzulänglicher Kraft sich lieber jämmerlich behelfen, als zu andern Zweigen menschlicher Thätigkeit übergehen. Die sich zu beschränken und hauszuhalten wissen, sind oft unschätzbare Gesellschafter in Ernst und Spass, Naivetät und Laune. Auch das Dilettanten-Heer stellt seine Männer hieher.

Höher stehen diejenigen, welche mit Beseitigung ihrer eigenen Individualität ein frey schwebendes schönes Leben darstellen können. Einige besiegen die Last des Körpers, und erfreuen durch Ueberwindung von mancherley Schwierigkeiten, indem sie mit Gewandtheit eine abwechselnde Reihe körperlicher Aufgaben zu lösen wissen. Diese möchten die unterste Stufe bezeichnen.

Nach ihnen werden die Tänzer zu reihen seyn, die den Leib auf doppelte Art zu vergeistigen wissen: einmal, dass sie ihn bis zur höchsten Leichtigkeit und Grazie dressiren, und dann, dass sie sinnliche und Gemüthsverhältnisse mit reizendem Ausdruck darzustellen wissen, wodurch sie die höchsten Effecte bey dem Zuschauer bewirken. Hiedurch erklärt sich das Glück, das diese Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft machen, und die bekannte Rede Vestris.

Bey den Mimen neuerer Zeit, die in Darstellung lebendiger Gruppen ihre Kunst setzen, ist weniger Schnellkraft und Vollendung des Körpers

was uns erfreut, als das Ruhen auf malerischen und leidenschaftlichen Situationen, welches nur durch seltne Anlagen, Uebung, Geistesbildung und Geschmack geleistet werden kann.

Diese, so wie die Schauspieler, müssen schon weit mehr aus sich herauszutreten, in andern Gestalten, Zonen und Zeiten zu leben, und dieses Leben mit sinnlicher Wahrheit und Kraft darzustellen wissen. Ihr Gebilde reisst sich aber doch nicht ganz von ihnen los, und schwebt nicht in dem Grade frey, dass es der Nachwelt überliefert werden könnte. Es stirbt in der Darstellung, und lebt blos einige Zeit in der Erinnerung fort.

Maler, Bildhauer, Dichter und Compositeurs sind es, welche solche Kunstwerke liefern, die ein eigenthümliches, von ihrem Schöpfer unabhängiges Leben führen, und welche also in unendliche Zeiten fortgenossen werden können.

Was nun den Musiker (Virtuosen, Sänger) anbelangt, so vollstreckt er zwar häufig nur das Werk eines andern, des Compositeurs, mitunter zugleich des Dichters, und theilt mit den Künstlern seiner Art das Schicksal, dass seine Darstellungen nur ein augenblickliches Leben haben: er nimmt aber an vielen herrlichen Kunstvorzügen Theil, und wir werden ihn, wenn er wirklicher Meister seines Fachs ist, eine hohe Stelle unter ihnen einräumen müssen.

Gleich dem, des Tänzers, ist sein Wirken von der grössten sinnlichen Kraft, ist eines noch grossern Wechsels der reizendsten Modulationen fähig, und gewährt eine noch höhere sinnlich-geistige Lust, so dass ihn der flammende Jubel der Jetztwelt für das stille Leuchten des Nachruhms entschädigt.

Er ist des Compositeurs einziges Organ: dieser lebt nur durch ihn, und findet seine Schopfungen oft über Erwarten verherrlicht. Der Dichter erreicht durch den Musiker einerseits wenigstens eben so grosse Effecte, als andererseits durch die Rhapsoden und Declamators. Der Maler und Bildhauer spricht wol dauernder, aber nicht mächtiger und eindringlicher zu unserer Seele, wenn jener als grosser Sänger selbst zu einem belebten plastischen Gebild wird, und so auch in das Gebiet der gymnastischen Kunst eingreift.

Bey den Schöpfern stehender Kunstwerke wechseln mit den Momenten der Begeisterung und des Enthusiasmus die des mechanischen Arbeitens, und der Künstler hält oft sein Gebilde in einer gewissen kalten Entfernung von sich. Dies ist beym Musiker nicht leicht der Fall. Er vermag nur durch eine fortwährende Wärme des Gefühls zu wirken, und nur sparsam darf er, um die Lücken der Begeisterung auszufüllen, uns mit blos-ser Kunstfertigkeit abfertigen.

Auch er muss, gleich den übrigen Künstlern den höhern Rangrn, ganz aus seiner Individualität heraus treten, und sich alle Formen des Daseyns musikalisch anzueignen können. Was er darstellt, in da- muss sich der Quell seines innersten Gemüths ergiessen; jeder Ton muss gewissermassen der Ertrag seines ganzen Lebens seyn, und in der höchsten Täuschung muss er uns die höchste Wahrheit geben.

Ja er ists, bey welchem wir ungern den Menschen von dem Künstler trennen, und den wir, so lang er uns entzückt, und mit schönen Gefühlen erfüllt, selbst für einen gut und sanft geschaffenen Menschen halten. *B.*

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Hoftheater. Den 25sten debutirte Mad. Seidler, geb. Wranitzky, (von welcher ich bereits in meinem vorigen Berichte gesprochen habe) in Spontini's *Vestalin*, als Julia. Sie befriedigte die Erwartung vollkommen. Eine schöne, helle, klare, durchaus reine Stimme, gute Schule, ein anständiges Mienenspiel, verbunden mit einer reizenden, ausdrucksvollen Gestalt, verbürgen ihr überall einen glücklichen Erfolg ihrer Kunstdarstellungen, so wie uns einen erneuerten Genuss in ihren folgenden Gastrollen.

Theater an der Wien. Den 11ten wurde zum Besten des Fonds der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten zum erstenmale aufgeführt: *Das befreyte Jerusalem*, eine grosse Oper in 5 Aufzügen, nach dem Franzos. des Baour Lormian, von Jos. R. v. Seyfried, mit Musik vom Hrn. Persuis, erstem Orchesterdirector der königl. Kapelle in Paris; die damit verbundenen Tänze von Hrn. Balletm. Aumer.

Fabel des Stücks. Der Heerführer der Kreuzfahrer, Gottfried von Bouillon, belagert Jerusalem, worin Fürst Argant im Namen Aladins befehligt. Ihm zur Seite steht ein sarazenisches Heldenmädchen, Clorinde, die zwar von einer christlichen Mutter geboren, aber deren früher Tod sie einem ver-

trauten Diener, Arses, in die Hände geliefert hat, welcher sie, seinem religiosen Fanatismus gemäss, in dem Glauben Mohammeds erzog. Ein Ritter des Christenheers, Tancred, der sie in der Schlacht kennen lernte, sieht sie mit leidenschaftlicher Schwärmerey, und keine Vorstellungen seines Waffenbruders, Roger, finden Eingang. Indess ist die *Zwietracht* in ihrer düstern Höhle nach einem hundertjährigen Schlafe erwacht, und brütet Tod und Verderben. Sie beschwört die Dämonen, befiehlt ihnen, sich in reizende Nymphen zu verwandeln, und Tancred von seiner Pflicht abwendig zu machen. Dieser tritt in Traumereyen versunken auf; von ferne ertönt der Schlachtruf: indem er diesem folgen will, umschlingt ihn eine wollüstige Gruppe von Nymphen, die seine Sinne betäuben, ein Trugbild seiner Clorinde erscheint ihm in der Ferne und ladet ihn zum Genuss ein: er stürzt in sinnlosem Taumel dem Phantome zu, die Dämonen begleiten ihn triumphirend, und ein Theil des Kreuzheeres flieht geschlagen über die Bühne. Die Sarazenen hatten angegriffen, und der Trupp, den Tancred befehligt, war, ohne Anführer, in die Flucht getrieben worden. Gottfried, heftig entrüstet über Tancred's Fahrlässigkeit, welche den Streitern Christi den bereits mühevoll errungenen Sieg entrissen, stösst ihn zur Strafe aus der Ritter Mitte. Der Verbrecher, zerknirscht, und im bittern Gefühl der Schande, erkennt schweigend sein Vergehen, und legt reuevoll sein Schwert zu den Füssen des erzürnten Feldherrn. Dieser eröffnet seinen Getreuen, wie Fürst Argant, aufgeblasen vom Gefühl seiner Ueberlegenheit, und im stolzen Vertrauen eines unzubezweifelnden Sieges den Tapfersten das Bundesheeres zum Zweykampf gefordert habe. „Und dieser Tapferste bist — Du!" spricht er zu Tancred, ihm sein Schwert überreichend, welcher, neugeboren durch den Edelmuth seines Heerführers, schwört, den Schandfleck in dem Blute des prahlenden Feindes abzuwaschen, und die Ehre der Kreuzbrüder zu retten. Clorinde, unterrichtet von dem bevorstehenden Kampfe, beschliesst, bey diesem Argants Stelle zu vertreten, und sich so an dem tödtlich gehassten Gegner zu rächen. Jedoch, sie unterliegt, und Tancred erkennt verzweifelnd, wie er unbewusst das Ziel seiner Wünsche gepflert. Clorinde verzeiht ihm sterbend, glaubt ihre verklärte Mutter zu sehen, welche ihr winkt, und mit den Worten: „Ich folge, Mutter, sey mein Stab: ich schwöre meinen Glauben ab!" entflieht ihre Seele der irdischen Hülle. Roger sucht seinen Freund, der sich in das eigene Schwert stürzen will, durch Vernunft zu ermannen, und indem er ihn bestimmt, im Schlachtgewühl Ruhe zu suchen, versperren von allen Seiten hervorstürzende Wasser- und Feuerbache dem Helden den Weg. Ein Luftgebild mit Flammenschwert und dem heiligen Kreuzesschild zernichtet den Zauber der Hölle, und die Freunde eilen freudig ins Christenlager, welches sich im Hintergrunde bey anbrechender Morgenröthe zeigt. Indess hat Argant die Kreuzritter unmännlicher Feigheit beschuldigt, weil keiner von ihnen bey dem angebotenen rühmlichen Kampfe erschienen. Roger begiebt sich unter sicherm Geleite nach Jerusalem, erklärt dem sarazenischen Befehlshaber, wie ihn Clorinde durch falsche Bezeichnung der Zeit und des Orts getäuscht, und, vermummt in seine Rüstung, durch Tancreds Heldenarm den Tod gefunden. Ueber einen kleinen Wortwechsel ergrimmt der muedle Feind, lässt dem Ritter Fesseln anlegen, und sperrt ihn in den Tempel zu den übrigen gefangenen Christen. In der Zwischenzeit hat Gottfried einen Hauptangriff auf die belagerte Stadt geordnet, und sie mit stürmender Hand genommen. Die Mauern des Tempels werden eingestürzt; in der Ferne sieht man das brennende Jerusalem, kämpfende und zerstörende Krieger; Tancred befreyt seinen Waffengefährten, und Bouillon zieht an der Spitze der Sieger ein, um an heiliger Stätte dem Herrn der Heerschaaren ein Dankgebet darzubringen. In diesem feyerlichen Augenblick ertönen Harfenklänge, und Engelstimmen. Die im Streite gefallenen Ritter erscheinen verklärt in Wolken, mit Märtyrerkronen auf den Häuptern. Aus dem Grabe des Heilands erhebt sich in ätherischem Schimmer und in kolossaler Form das Kreuz des Versöhners. Das grosse Werk ist vollbracht, und mit diesem wahrhaft magischen Momente schliesst würdevoll das Ganze.

Der vorstehende gedrängte Auszug dieser Oper beweiset wol zur Genüge, dass der Stoff derselben keineswegs *rein tragisch* sey. Die Mischung vom Historischen, Romantischen, Magischen, Mythologischen und Prophetischen, oder wie man diese Bestandtheile sonst benennen will, raubt der Handlung die Einheit, betäubt und verwirrt die Sinne, und lässt uns für die wirkenden Personen kein Interesse gewinnen. Gottfried, Clorinde, Tancred und Roger erwecken nur unsern Antheil in einzelnen Scenen.

welche zu lose an einander geknüpft sind, um nicht augenblicklich wieder zu zerreissen. Die Wahrscheinlichkeit wird mitunter ziemlich arg verletzt, und es unterliegt wol keinem Zweifel, dass der Verf. keine *Iphigenia*, keinen *Oedip*, keine *Medea*, sondern eine moderne, französische Spectakeloper schreiben wollte. Dieser Zweck ist nun aber vollkommen erreicht, und dem Tonsetzer, vorzüglich aber dem Decorateur, reichlicher Stoff dargeboten, seine Erfindungs- und Darstellungskraft zu üben. Die Musik des Hrn. Persuis nennt man im Allgemeinen kalt, zu wenig gesangvoll gar zu geregelt, zu vorherrschend das Orchester, u. s. w. So sprach man wenigstens nach den ersten Vorstellungen. Die Zeit durfte wol aber auch hierin eine Aenderung bewirken: denn, meines Erachtens, kam man bisher vor zu vielem *Sehen* noch gar nicht zum ordentlichen, aufmerksamen *Hören*. Erlauben Sie mir, nach *meiner* Ansicht eine kurze Zergliederung. Das Adagio der Ouverture (F moll) macht den Eingang zu einem Marsch in der Dur-Tonart, welcher am Schlusse der Oper bey dem Einzug des Christenheeres in den Tempel wiederholt wird, und wol etwas religiös-feyerlicher, und weniger an die, uns, leider, nur zu bekannten, französischen Nationalmärsche erinnernd, seyn dürfte. Das folgende Allegro, anfangs moll, dann dur, erhebt sich nicht besonders über das Gewöhnliche. Im ersten Act ist ein *Schwur* (Chor, D dur,) interessant durch die Stimmenführung, und, mit gehöriger Besetzung, sehr effectvoll. Noch verdient eine rühmliche Auszeichnung das Terzett zwischen Clorinde, Gottfried u. Argant mit einfallendem Chor, (Es dur) worin letzterer dem christlichen Heerführer Frieden beut, welchen dieser, als entehrend, verwirft. Des gefangenen Greises, Arses, Erzählung seiner Verratherey an Clorindens Mutter, ist in ein Recitativ eingekleidet, welches, so wie die meisten dieser Oper, trefflich zu nennen ist. Der zweyte Act beginnt mit einem düstern Grave, (F moll). Fremdartige Harmonienfolgen, einzelne Hörnertöne, die tiefe Lage der Klarinetten und Fagotten, das dumpfe, kurze Vibriren der Basse, bereiten den unterirdischen Dämonenchor vor, welcher durch lange, gehaltene Noten, und die wahrhaft geheimnisvolle Behandlungsweise, eine grässlich-schauerliche Wirkung hervorbringt. In der darauf folgenden Arie der *Zwietracht* sind die Posaunen mit glücklichem Effect benutzt. Nachdem die Furien in einem energischen, mit Tanz verbundenen Chore (D minor) Gehorsam gelobt, geht die Verwandlung in die reizende Nymphenschaar vor, und nun beginnt ein lieblich-melodischer Sopran-Chor, (A dur) in welchen sich die verwandelten Damonen bisweilen mit kurzen, gestossenen Noten einmischen, und welche Scene sich, nebst dem charakteristischen Ballet, an die schönsten reiht, die wir vielleicht je auf der Bühne sahen. In der folgenden Verwandlung ist Tancred's Romanze, (A minor) einfach und zart. Sinnig gedacht sind der Refrain der unsichtbaren Clorinde, und einzelne Wiederholungen aus dem vorigen Nymphenchor. Der Auftritt, wo Tancred gelockt und verführt wird, würde noch mehr effectuiren, wenn die vorige Scene nicht gar zu reizend, und die gegenwärtige nicht eigentlich nur eine Wiederholung derselben wäre. Von Gottfrieds Recitativ mit Tancred gilt, was oben überhaupt von diesem Theile der Oper gesagt wurde. Ein lebhafter, feuriger Chor der Ritter, mit den concertirenden Stimmen Tancreds, Gottfrieds und Rogers, (D dur) beschliesst diesen Act. Im 3ten kommt ein sehr brav gearbeitetes Duett zwischen Clorinde und Argant (C moll) vor. Die übrigen Scenen füllen grösstentheils festliche Tänze aus, welche der sarazenische Feldherr seinem neuen Bundesgenossen, einem arabischen Fürsten, zu Ehren veranstaltet. Im 4ten Acte ist Rogers Arie (A moll, und dur) schön gedacht, und effectvoll instrumentirt. Meisterhaft ist Clorindens Sterbe-, und Tancreds Verzweiflungscene, und rührend über allen Ausdruck das darauffolgende Duett, (G minor) zwischen letzterm und Roger. Im 5ten Act ist ein Chor der gefangenen Christen, (G dur) einige Reminiscenzen abgerechnet, gehaltvoll. — Die Aufführung ist vollkommen gelungen zu nennen. Mad. Milder, (Clorinde), Hr. Wild, (Tancred), Hr. Weinmüller, (Gottfried), Hr. Forti, (Roger), und Hr. Meier, (Argant), gaben ihre Rollen mit Kraft, Umsicht und Wahrheit. Die durch alle Solo-Singer verstärkten Chöre griffen vortrefflich zusammen, und die Ballete sind verständig erfunden, und richtig ausgeführt. Costume, Decorationen, und das gesammte Maschinenwesen, der Lichtpunkt dieser Oper, liessen nichts zu wünschen übrig, und eignen dieses Werk zu einem sogenannten Kassenstück — welches auch die Erfahrung bestätigt; denn in den 6 Vorstellungen, welche bisher davon statt fanden, war das Haus jedesmal gedrängt voll, obschon der rauschende Beyfall nicht sonderlich reichlich gespendet wird. —

In den übrigen *Theatern* wurden grösstentheils nur Wiederholungen alter Stücke gegeben, welcher ich zur Schonung des Raums und der Leser dieser Blätter gar nicht erwähnen will.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Kindergesangbuch, gedichtet und in Musik gesetzt von G. Wilh. Fink. 1ster Heft. Leipzig, bey Peters. (Preis 16 Gr.)

Hrn. F.s *Volkslieder*, *Andachten*, (religiöse Lieder,) und *Balladen*, in welchen drey Werken er zugleich als Dichter und Componist auftrat, sind in diesen Blättern von einem oder von mehrern andern Rec. mit vielem Beyfall und wenigem Tadel angezeigt und dieser Beyfall ist daselbst mit überführenden Belegen unterstützt worden: so haben sich die Werkchen weit verbreitet, auch überall, wenigstens in ihren vorzüglichsten Stücken, viel Freude und Wohlgefallen erregt, erregen sie noch, und werden sie ferner erregen. Dagegen hat seine Sammlung *Gedichte*, welche doch auch die Texte jener Werkchen enthält, die abschätzigste Behandlung von mehrern Beurtheilern in öffentlichen Blättern erfahren müssen. Es ist hier der Ort nicht, alles anzuführen, was sich dem Entfernten zur Erklärung dieses Widerspruchs darbietet, sondern genug, zu erwähnen, dass die von Hrn. F. zugleich in Musik gesetzten Lieder allerdings unter das Vorzüglichste jener Sammlung vermischter Gedichte gehören, und ihnen da gar manche Stücke an die Seite gesetzt worden sind, welche tief unter ihnen stehen: vornämlich aber, dass Hrn. F.s Lieder, als zugleich mit ihrer Musik empfangen und geboren, auch eigentlich mit ihr zugleich aufgefasst und genossen, nicht aus dem Buche hergelesen seyn wollen. Man kann sagen: sie werden mit dieser Musik erst vollständig, erst ganz. Rec. berührt dies aber blos, damit manche Leser nicht von neuem stutzen, wenn auch er, auch von diesen Kinderliedern viel Gutes sagen muss; wogegen er sichs jedoch desto mehr zur Pflicht machen wird, wo sich ihm Grund zum Tadel zeigt, auch diesen nicht zu übergehen, zumal da Hr. F. allerdings von dem Vorwurfe nicht frey zu sprechen scheint, dass er mit einigen neuern Werkchen hin und wieder etwas lassig oder übereilt verfahre, dem Publicum eine Nachsicht gegen Einzelnes zumuthe, die zu verlangen Niemandem zustehet, und da, ein Kindergesangbuch zu liefern, wie es seyn soll, und wir es jetzt, nach so manchen verfehlten Versuchen der verschiedensten Art, allerdings erwarten dürfen — ein wahres Verdienst, aber auch eine, die grösste Sorgfalt erfordernde Aufgabe ist. Die Kinder alles mitsingen zu lassen, was sie von Erwachsenen singen hören, und ihnen entweder von selbst anfliegt, oder aus Sammlungen für jene beygebracht wird: das kann nicht mehr gebilliget werden; und ihnen gereimte, trockene Moralien, oder gar zweydeutige Klugheitregeln einzuliedeln, eben so wenig. — Es darf in dieser Zeitung, wo doch zunächst nur von der Musik die Rede seyn soll, nicht ausgeführt werden, welche Anforderungen man jetzt an ein Kindergesangbuch zu machen berechtiget ist; auch scheint Hr. F. mit diesen Anforderungen, wie die Vorrede, und nicht Weniges dann in den Liedern selbst, bezeugt, recht wohl bekannt, auch mit dem Rec. und andern praktischen Erziehern darüber einverstanden zu seyn. Es sey also vorausgesetzt, was unter solchen Erziehern vorauszusetzen ist, und über das Allgemeine nur erwähnt, wozu der Verf. in jener Vorrede selbst Veranlassung giebt: dann aber, bey Betrachtung der Lieder, hierauf genaue Rücksicht genommen — genauere, als er, der Verf., hin und wieder allerdings genommen zu haben scheint. Wer nun meynt, wir halten uns bey so wenigen Bogen zu lange auf, der erinnere sich, dass Werke der Dicht- und Tonkunst nicht nach Elle und Gewicht anzuschlagen, dass Bestimmung und Einfluss einer solchen Sammlung für Kinder wichtig, und dass mit diesem Hefte erst der Anfang einer fortlaufenden Reihe gemacht ist. Diese Reihe soll, nach der Vorrede, nach und nach gegeben werden, wenn man sie wünscht: nach dem hier Geleisteten wird man sie wahrscheinlich, doch eben so wahrscheinlich die Beseitigung der Schwächen des ersten Hefts für die Folge wünschen.

Ich kenne und fühle die Schwierigkeit des ehrlich Leichten und getreu Kindlichen, welches keineswegs in flitterndem Nichts besteht — beginnet Hr. F. die Vorrede, und bestimmt damit einige der wesentlichsten Erfordernisse wahrer Kinderlieder, nach Inhalt und Form, recht gut. Ich weiss auch, fährt er fort, dass die wohlwollendste Liebe doch nicht immer der besten Thaten sich erfreuen

kann. Darum hab' ich erst mit diesen zwölf Liederchen öffentlich anfragen wollen, ob ihre Zahl zu einem Kindergesangbuche heranwachsen soll, oder nicht; deswegen hab' ich sie auch mit Fleis von so verschiedener Art gewählt etc. (Soll Rec. schon hier vorläufig seine Stimme abgeben, so wünscht er allerdings, dass Hr. F., als Dichter und Componist, fortfahren möge: nur aber dürfte er sich auch, und in beyden Beziehungen, hier ja nicht übereilen; dürfte sich, wenn er das Rechte im Ganzen erfasst hat, beym Ausbilden des Einzelnen nicht zu leicht hingehen lassen, und müsste dann in der Wahl des öffentlich Mitzutheilenden recht streng seyn.) — Dass nun, fährt Hr. F. fort, bey einer solchen Unternehmung nicht durch genau bestimmte Abschnitte steigender Schwierigkeit in Hinsicht auf musikal. Ausführung so streng gesehen werden kann, als von einem Unterrichtsbuche des Gesanges mit Recht gefordert wird; dass nicht blos Lieder für ganz kleine Kinder darin vorkommen dürfen; dass also Aeltern und Lehrer nach Beschaffenheit ihrer Zoglinge selbst wählen, oder durch Vorspielen die Jugend wählen lassen: das liegt wol in der Natur der Sache. (Allerdings. Dass Kinderlieder, nach gehöriger Wahl des Lehrers, auch zum Unterricht gebraucht werden können, wird sich von selbst ergeben, wenn sie nur, in Dichtung und Musik, wahre Kinderlieder sind; dass sie *dies* seyen, in Inhalt und Form, ist und bleibt das Erste, das Hauptsächlichste. Doch dies sagt der Verf. in der Folge selbst, und besser:) Meine erste Absicht ist, den Kleinen ihre jetzige und einstige Freudigkeit und Innigkeit des Lebens dadurch bestmöglichst zu befördern. Bildendes Vergnügen, das freudig veredelt, indem es das Kindliche nicht allein trifft, sondern auch durch Hinzuthun der Lehre und Erhebung niemals verstimmt, ist also meine schwere Aufgabe etc. (Und wahrhaftig, es ist Hrn. F. mehrmals gelungen, sie trefflich zu lösen; und es wird ihm, steht zu hoffen, in der Folge noch öfter gelingen, wenn er diese seine Anforderungen an sich selbst überall, auch bey jedem einzelnen Stück, ja bey jeder Stelle eines solchen — wo nicht beym Entwerfen in der Stunde der Begeisterung, doch beym Ausbilden in der Stunde der Prüfung — sich selbst streng vorhält, und lieber vorläufig bey Seite legt, was diesen Forderungen sich nicht, ohne Aufopferungen von anderer Seite, fügen will, oder wobey er selbst noch zweifelhaft ist.) Weil nun dies mein erster Zweck ist, so muss auch, was die Musik anlangt, der Charakter des Stücks das Wichtigste seyn etc. (Ganz recht. Eigentliche, blosse Gesangübungen für Kinder haben wir denn endlich mehr, als genug; und, wie gesagt, treffen die Lieder, auch in Hinsicht auf Musik, nur *jenen* Zweck, so werden sie schon von selbst auch zur Erreichung von *diesem* mitwirken können.) Zweystimmige Satzchen, die der Jugend eben so angenehm, als nützlich sind, sollen oft vorkommen; auch zuweilen mehrstimmige. (Sie sollen uns willkommen seyn; und vornamlich die ersten. Es giebt nichts, womit, in Absicht auf Musik, fast alle hier zu wünschende Vortheile sicherer, und den Kindern, wie den Erwachsenen, erfreulicher erreicht würden, als eben sie.) Unterrichtslieder würde ich auch nicht vergessen. (Nach dem, was Hr. F. unter diesen zu verstehen scheint — indem er sie von jenen sondert — möchten wir eben auf diese am allerwenigsten dringen. Jedes wahrhaft gute Kinderlied ist auch schon von selbst ein unterrichtendes, in wie weit Lieder dies seyn sollen, wenn es nur nicht blos gelesen, sondern gesungen wird.) Auf Leichtigkeit und Natürlichkeit, sowol des Textes, als der Musik, werde ich stets nach Möglichkeit sehen. (Das zweyte scheint bey einigen Stücken der Sammlung nicht geschehen, oder bey der Ausführung nicht gelungen zu seyn.) Aber ich kann mich nicht überwinden, diese beyden Eigenschaften in einem, manchem Geübten blos aus Gewohnheit natürlich gewordenen Rhythmus, (?) und in einer zu ängstlichen Leerheit der Harmonie — — zu suchen. Es dürfte doch zuweilen dem, der einmal eine gewisse Art angenommen hat, etwas schwer scheinen, was es einer noch ungearteten Natur nicht ist. (*Cum grano salis* verstanden und mit Behutsamkeit angewendet, allerdings wahr! Ueber diese Sache selbst wird, wie auch der Verf. bemerkt, der Gebrauch an nicht mehr ganz' kleinen Kindern, am besten entscheiden; und die Resultate seiner Erfahrungen will Rec. Hrn. F. hier aufrichtig mittheilen.)

Die Leser wissen nun also, wie es Hr. F. meynt; so gehen wir denn die Lieder, diesem gemäss, kürzlich durch. Kürzlich — nicht blos, den Raum zu schonen, sondern auch, weil es nach dem schon Bemerkten keiner Umständlichkeit bedarf, und Rec., was er nun äussert — wie sich das wol von selbst versteht — nur als *sein* Urtheil,

aber für ein, nach Einsicht und Proben ernsthaft erwogenes, hersetzt.

No. 1. *Morgenlied.* Gedicht und Musik sind recht gut, wenn auch nicht eben ausgezeichnet. Den Kindern, denen es der Rec. bisher mittheilen können, wurde es eines der liebsten. Die Stelle in der Musik: Syst. 2, zu: der Herr, der alles lenket — weicht der Rosalie aus, zu welcher hier alles gleichsam hindrängte: Rec. würde sich über jene Rücksicht hinweggesetzt und eben hier lieber diese, die Rosalie nämlich, geschrieben haben. — No. 2. *Der Stösser und der Hase.* Das Gedicht ist sehr gut erfunden, der Ton echt kindlich, die Ausführung frisch, kurz und präcis: darum spricht es auch Kinder augenblicklich an. Nur sollte die eigentliche Pointe, dass der Hase nicht erwischt worden wäre, hätt' er sich nicht gefürchtet, durch irgend eine Wendung noch lichter (für Kinder nämlich) hervorspringen. Die Musik ist passend. — No. 3. *Die Geschwister.* Ein ungemein liebliches Gedicht; wirklich von zwey Geschwistern gesungen, für sie eben so erfreulich und beyde einander in Liebe zuneigend, als für Erwachsene, neben jenem, sanft rührend. Die Musik — hochst einfach zweystimmig, blos mit den nöthigsten Noten des Grundbasses — ist allerliebst; auch Kindern sogleich fasslich, sogleich werth. Im 5ten Takte kömmt nun aber eine der „Abweichungen vom Gewohnten in der Harmonie" im Basse vor. Sie soll, siehet man wol, noch einfältiger seyn, als die Einfalt selbst: denn diese verlangte statt dessen schrieb Hr. F. nur allein es ist wirklich nicht blos Gewohnheit, welche jenen Bass verlangt, und diesen, vor lauter Natürlichkeit unnatürlich erscheinen lässt, sondern das 3te und 4te Achtel hat nun gar keinen Bass; er ist verschluckt; und die (nichts entscheidende) Pause trennet den Grundnoten D u. C nur auf dem Papier, nicht im Ohr, was denn, wie Hr. F. so gut, als Rec. weiss, keine löbliche Folge giebt, die eben bey einem so höchsteinfachen Stück um so eher Anstoss erregt. Durch Gesuchtes noch überbotene Einfalt, durch Erkünsteltes ganz aufgelöseste Kunst bewirkt sicher das Gegentheil von dem, was sie bewirken soll. Möge Hr. F., beym Dichten und Componiren, dessen immer eingedenk bleiben: er scheint es wirklich zuweilen zu vergessen, und, wie es Rec. vorkömmt, weniger aus Eigenthümlichkeit seiner Natur, als weil er etwas darein setzt, nun einmal so will, es anders will, als alle andern Leute es gemacht hätten. — — No. 4. *Das Mädchen an die Kornblume.* Das Gedicht möchte wol Kindern zu wortreich, gewiss aber Manches darin ihnen zu tändelnd seyn. Wie sehr irret man, wenn man glaubt, Kinder, selbst kleine, lieben das Letztere! Das Meiste in ihrem Spielen und Aeusserungen scheint ja blos uns Erwachsenen Tändeley, weil wir die Kinder in uns vergessen: ihnen selbst ist es damit wahrer Ernst, ja mehr Ernst, als uns mit Tausenderley, was wir im gewöhnlichen Leben thun und sagen. Endlich ist auch das:

Häuschen, wie gefall' ich dir?
Bin wol ein hübsches Schätzchen?

eben nicht das, was man kleine Mädchen zu singen geradehin anhalten möchte, sey man auch noch so frey von aller Pedanterey und moralisirenden Kritteley. Die Musik ist passend. — No. 5. *Der Garten.* Das Gedicht ist im Ganzen zu loben: die Bemerkung des Knaben aber, dass ihm das Hüttchen zu enge sey, scheint nicht in seiner Natur, da er überall darauf ausgeht, seinen Garten zu preisen, und alles darin, wie ihm auch zukömmt, über die Massen gross, weit und herrlich zu finden; es klingt, wie die neckende Bemerkung Papa's. Und dass der kleine Mensch des Gartchens „Johannis*beeren*" „alle *leeren*" hilft, kömmt auch nicht auf seine, sondern auf des Reims Rechnung. Wem die Sprache so leicht und gefällig sich fügt, wie Hrn. F., der sollte sichs am wenigsten so bequem machen. Die Musik ist sehr gefällig und ansprechend: nur muss der Knabe im Singen schon einigermassen geübt seyn, um manche weite Intervallen der Melodie u. dgl. richtig zu treffen; und da der Text, soll er ihm zusagen, vorausgesetzt, dass er noch ein gar kleiner Bursch sey, so wird dies nur bey wenigen recht zusammen passen. — No. 6. *Der Knabe und die Ranunkeln.* Das Gedicht ist im Ton sehr gelungen: sollte es aber auch, dem Sinne nach, in der Natur des Knaben liegen? Der Knabe will vielmehr *alles* Schöne geniessen, ja haben — wenn er nämlich einmal, wie hier, darauf merkt. Die Musik ist passend und angenehm. Die öftern Wiederholungen tadelt Rec. hier nicht: Kinder lieben sie, wenn nur die Melodie ihnen einmal wirklich gefällt; was von dieser wol zu erwarten ist. — No. *. *Nach dem Regen.* Das Gedicht ist in jeder Hinsicht trefflich — nämlich für schon ziemlich erwachsene Kinder; und auch die Musik

vollkommen angemessen und durchaus brav, doch vielleicht dem Geschmack der Aeltern noch mehr zusagend, als dem, der Kinder. Hier lasst sich auch gegen die „Abweichungen vom Gewohnten" nichts einwenden; hier verstärken sie vielmehr den Aus- und Eindruck, wie sie sollen, und geben überdies nicht den geringsten Anstoss. Wir meynen aber mit diesen Abweichungen die harmonische Behandlung der ersten Noten, und wo sie wiederkehren, und die Verlangerung der Rhythmen der letzten Zeile. Kurz, das ist ein schönes Lied, worüber sich Hr. F. freuen darf. — No. 8, *das Bienlein*, dagegen, halt Rec. im Gedicht für misslungen. Soll es das Kind singen? Da thut es, was den Inhalt betrifft, sehr klug, noch viel klüger, als *Rothkäppchen*, indem es seine Weisheit ins Breite zieht und satzweise auspünktelt. Doch es soll wol dem Kinde vorgesungen werden! Wenn nur alsdann die Betrachtungen und Nutzanwendungen im Tone nicht so — weniger kindlich, als kindisch vorgetragen würden, auch, in einer gewissen Art Spass, nicht alles so durch einander ginge! Lehre und Spass amalgamirt sich nicht; und that' es dies, so gab' es kein wünschenswerthes Product. Auch gewinnen die Kinder solche Lieder nie lieb; und geschah' es, so wär' es blos um der Musik, um des Singens an sich, willen. Und das wollen wir doch auch nicht: darum dichten wir ihnen ja Lieder, und lassen sie nicht blos hören und nachahmen, was Erwachsene sich selber singen. Die Musik zu diesem Liedchen ist aber sehr artig; vorzüglich die Melodie. Die etwas wunderliche Führung des Basses durch die Hälfte desselben, (wo dieser, offenbar absichtlich, statt die Accorde natürlich zu vervollständigen, blos die obere und untere Stimme im Wechsel verdoppelt,) kann man auf sich beruhen lassen. — No. 9. *Lied vom guten Baume*; No. 10. *Liebe zu Jesu*. Es ist recht, gut und schön, schon zarten Kinderseelen Verehrung u. Liebe zu Jesu einzuflössen, wie Hr. F. in diesen zwey Liedern versucht hat. Beyde sind denn auch im Ganzen, und das zweyte ganz vorzüglich gelungen. Jenes führt das bekannte Gleichnis unsers Herrn, nur etwas zu wortreich aus; dieses ist voll wahrer, inniger, auch echtkindlicher Liebe zu Jesu. Möchte doch der Dichter in diesem auch die (wiewol wenigen) Wendungen vermieden haben, wo wieder das Einfache und Kindliche, an das Einfältige und Kindische gränzt! Selbst, z. B. das: „lieber, *guter* Jesus Christ!" Dem Erwachsenen, lebt in ihm der rechte Gedanke und das rechte Gefühl für den Gottessohn, thut das wehe: dem Kinde freylich nicht, denn das denkt an seinen „lieben, guten Wilhelm" u. dgl.: aber wollen wir das? Die 2te und 3te Strophe sind *musterhaft*, in jedem Betracht. Die Musik zu No. 9. trifft den Ton des Ganzen wol, scheint aber im Einzelnen zu tadeln um des Tändelnden willen zu den Worten: Komm' dein Reich — und wegen der wunderlichen Verkürzung des Rhythmus gegen den so eben länger bestimmten in der vorhergehenden Zeile, welche jedoch mit jener parallel gehet; so dass also die Sache nicht blos als „ungewöhnlich" Anstoss giebt. So ist nun No. 10. ebenfalls im Tone des Ganzen und im Ausdruck sehr passend, ja wahrhaft liebevoll zu nennen: aber auch hier ist dies dem Componisten nicht genug; er will nun einmal noch etwas Besonderes hineinlegen, möge es auch die rhythmische und musikalisch-technische Symmetrie verrücken, ja selbst seine eigenen, schönen Worte in weniger richtiger Declamation hervorgehen lassen. Denn, wiewol diese Mängel beym Vortrag allenfalls bis auf einen gewissen Grad versteckt werden können, so sind sie doch da, und offenbar absichtlich hingestellt, in der Art, wie der erste Rhythmus, beym Anfang, und dann Takt 5 bey der Wiederkehr, behandelt worden ist, statt der ganz einfachen, natürlichen und viel wohlgefälligern Weise, wie ihn der Componist in demselben Stück, zu denselben Worten, Takt 8 u. 9, behandelt hat. Heisst das nicht künsteln, um im höchsten Grade unkünstlich zu scheinen? Doch bleibt dies Lied, No. 10. wir wiederholen es, ein Stück, das, im Text und in der Musik, wahrhaftig Dank und häufigen Gebrauch verdient; und wir halten uns bey jenen kleinen Einzelnheiten nur darum auf, damit der Verf. für die Folge — will er's annehmen — sich solcher Fehlgriffe enthalte. Er kann's ja; und gewiss, ohne irgend etwas von dem Trefflichen, was er sonst leistet, aufzuopfern! — No. 11. *Die Wayse und der Weber*, ist unbedeutend und in der Form sehr vernachlässigt. Wie kommt z. B. das wunderliche Einschiebsel gleich Anfangs in die Erzählung: „Gottlob, dass ich noch Aeltern hab?" kömmt der Weber so „geschwind" nicht blos, um auf „Kind" zu reimen? billigt es Hr. F., dass eben diese Zeile: „Da kam ein Mann geschwind" — eine Strophe schliesst, deshalb sogar wiederholt werden und ein Ritornell abwarten muss? billigt er in der fünften

Strophe die *Arbeit* und das *Arbeiten*, wo die zweyte Sylbe, gesungen, gegen die erste noch obendrein einen nachdrücklichen Accent bekommt? Die höchst einfache Musik ist passend und verdient in jeder Hinsicht Beyfall; gefällt auch Kindern sogleich und sehr. No. 12. *Das Mädchen, vom kirren Zeisig.* Ein allerliebstes Liedchen! Man kann wol, im Inhalt und Ton, so etwas nicht anmuthiger und ansprechender sagen — was nämlich das Ganze anlangt: dagegen findet sich im Einzelnen wieder mehreres Vernachlässigte, oder absichtlich Verfehlte. Wir fragen auch hier: Kann Hr. F. selbst z. B. das: „Jetzt ging mir's auch an's Härmen" — wenn man sogar die üble Scansion nicht hoch anschlagen wollte — billigen, da sogar das Allereinfachste, Nächste und Natürlichste:

Und hätt' ich ihn nicht gut verwahrt,
So müsst' ich jetzt mich härmen —

wenigstens die Mängel jener Zeile nicht hat? kann er selbst die Worte, Strophe 4, V. 3, bis zu Ende, und Str. 5, das „Mädchen, die sich artig macht" — billigen? Die Musik ist trefflich, und durchaus, wie sie seyn soll. Auch sprechen Text und Musik die Kinder aufs lebendigste an: und jeder Erwachsene, kann er jene einzelnen Mängel vergessen, wird das Liedchen mit demselben Vergnügen hören.

Möge Hr. F., was Rec. hier, einzig aus den angeführten Ursachen, gegen ihn erinnert hat, mit eben dem guten Willen aufnehmen, womit es gesagt ist; das Publicum aber — möge dies sich mehr an unser Lob, als an unsern Tadel halten, und von dem Werkchen recht vielfachen Gebrauch machen! Des Guten ist nicht nur *bey weitem* mehr, als des Nichtguten, sondern dies trifft auch fast durchgehends nur Einzelnheiten, und solche, worauf vielleicht drey Viertheile des Publicums wenig zu achten pflegen, wodurch sie auch schwerlich in ihrem Genusse sich namhaft gestört fühlen.

Sechs deutsche Gesänge für eine Singstimme mit Begleit. d. Pianof., comp. — von Carl Maria von Weber. Op. 30. Berlin, bey Schleisinger. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. v. W. hat offenbar diese Gesangstücke durch die allgemeine Benennung, *Gesänge*, von Liedern unterscheiden wollen: denn Lieder sind sie in der musikalischen Behandlung nicht, und sollen sie nicht seyn — mit Ausschluss des zweyten und vierten — obschon fast alle in der Poesie recht eigentliche Lieder sind. Darüber will indess Rec. nicht rechten: denn zu leugnen ist einmal nicht, dass die entschiedene Vorliebe der jetzigen Kunstliebhaber für die Gattung, wohin diese Gesänge gehören, denn doch auch vieles ausser der wandelbaren Zeitlaune Liegende für sich hat — vornämlich bey der Structur, die nun einmal noch bey weitem die meisten deutschen Liederdichter ihren Erzeugnissen geben; zu leugnen ist eben so wenig, dass in dieser Abart und durch dieselbe nicht wenige ausgezeichnete Meisterstücke zu Stande gekommen sind, (und einige der hier gelieferten Gesänge gehören wahrlich darunter.) und endlich, dass, wenn nur wirklich Geist, Gefühl und Geschmack auch in einer weniger constitutionellen oder officiellen Form ausgesprochen wird, man ja wol die Künstler und Liebhaber ruhig gewähren lassen kann, vorausgesetzt jedoch, dass sie gegen andere Gesinnete eben so billig sich zeigen —

„Der Baum ist breit, mein Freund, der Schatten giebt!
„Und keiner braucht den Andern zu verdrängen." —

Jetzt näher zur Sache! No. 1. gefällt Rec. eben nicht. Der Text ist gewöhnlich, und die Musik, bis auf die anmuthige letzte Seite, verkünstelt durch Ausmalen von Einzelnheiten etc. No. 2. legt in einfachen, anspruchlosen Worten den stillen, gemüthlichen Sinn reiner, guter Seelen — Ruh' in Unruh' — dar: und eben dies hat Hr. von W. treu nachempfunden, vollkommen in seiner Musik ausgedrückt, und auch, der Einfalt unbeschadet, nicht gewöhnliche Kunst in dem, wie er sich dem Dichter im Einzelnen einsicht- und gefühlvoll angeschlossen, bewiesen. So kann man wirklich z. B., nach der Behandlung der letzten Zeile jeder Strophe, die einfachen Friedensworte nicht singen, ohne etwas von dem zu fühlen, was sie so herzig aussagen. — Mit No. 3. kommen wir in ein ganz anderes Feld: dies Stück ist ganz dramatisch, und ist es bis dahin, dass, hat man nur erst überall die Meynung weg, das schelmische, und doch so innige Dirnchen vor einem sitzt. Die begeisterte und begeisternde Lebendigkeit des Ausdrucks, so wie die Gewandtheit, in keinesweges gewöhnlicher Benutzung der Mittel zur klaren Versinnlichung der wechselnden Mimik sowol, als der wechselnden, verborgenen Gefühle in dem aufgeregten Mädchenherzen; und die feste Hand, die alles das so eng verknüpfte, in solcher Haltung des Farben-Tons verarbeitete, sind in gleichem Masse zu preisen. Der Kenner betrachte z. B. gleich den Anfang.

obgleich er nur die einfache Einleitung, die Eröffnung der Scene enthält, und der, den Raum zu sparen, unterstützt von der sehr passenden, hebenden, und alles erst verbindenden Begleitung hier stehen mag:

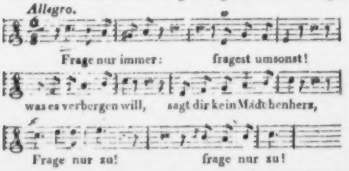

Rec. braucht hoffentlich nicht erst auf das wahrhaft Darstellende in den Rhythmen, der Declamation, im Scenischen — wo die Stelle *p.* als „für sich" zu nehmen ist — aufmerksam zu machen. (Wollte man nachpünkteln, so mochte man, Takt 3, statt d, g lesen; u. Aehnliches noch in einigen Stellen, z. B. S. 11, Syst. 2, T. 3, die drey letzten Achtel. Das *Parlando* aber, als ganz „bey Seite" zu nehmen, hatte Rec. lieber das erstemal ungefähr so behandelt gesehen, wie es das zweytemal, S. 12, unten, wirklich behandelt ist.) Dass übrigens so etwas, ganz wie es gemeynet ist, vorgetragen, und darum selbst vom Geschickten studirt seyn will, verstehet sich von selbst. So vorgetragen aber kann es Niemand ohne viele Freude hören, und jeder Kunstverständige wird dann, wie hier Rec. thut, dem Componisten zu dem kleinen Meisterstück Glück wünschen. — No. 4. ist, wie das Gedicht, lieblich und innig, aber nicht so kunstlos treuherzig. Niemand wird, was das Letzte betrifft, die Einsicht und Geschicklichkeit in der Behandlung des Rhythmus verkennen: aber man bemerkt Absicht, und das stört eben bey solcher Einfalt und Natürlichkeit. Einigermassen wäre wol schon durch folgende Stellung geholfen, die zwar auf dem Papier noch gesuchter aussieht, aber, verständig vorgetragen, ganz natürlich klingt:

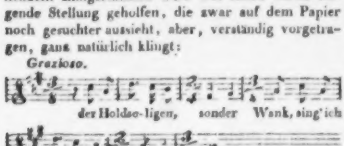

und so in der Folge. Doch ist auch zuzugestehen, dass solch eine kleine Störung, singt man ein Stück öfter, sich wenigstens vermindert; und dass dies öfter gesungen werde, verdient es gewiss. — Nun gehet wieder der Vorhang auf, und man siehet eins der lustigsten, fast ausgelassenen Bauern-tucke — weniger einen Ostade, als einen Brouwer oder Düssart. Hr. v. W. hat Vossens helles, kerngesundes Lied: Sagt mir an, was schmunzelt ihr? hergenommen, und nicht nur die ganze Historie, wie sie nach und nach herauskömmt, sondern auch die vollständige, höchst komische Umgebung, dem, der ihn überall verstehen u. sich vielleicht überdies schwäbischer und bayerscher Bauerngelage, oder auch der Bilder genannter Art, erinnern kann, treffend, ja hinreissend vor's Auge geführt. (Vor allem ist die Gruppe harthöriger Musikanten im Winkel mit Händen zu greifen; u. zwar der Kerl mit dem sausenden Cymbal, der Geiger, der, von der überblasenen Trompete verwöhnt, statt g gewöhnlich gis als Quarte herunterschabt, und der verteufelte Brummbass, der nur drey Töne hat. Selbst der saubere Schluss, wo der *Dux gregis*, der Geiger, nach dem langen, quirlenden Trüller, die reinen Saiten als letztes Wort ausstosst, fehlt nicht, und eben so wenig noch mancher höchstpossierliche Nebenzug — wie z. B., wo der ehrenfeste Bräutigam das Orchester anschnauzt: „Fiedler, fiedelt nicht so lahm" etc. und die armen Teufel vor Schrecken mit ihrer kreischendsten Stelle, die sonst nur nach dem Schluss der Strophe eintritt, zur Unzeit hineinplumpen. S. 19 unten, u. dgl. m.) Dass der Componist zu diesem Behuf den Bau der Strophen im Ganzen auflösen musste, war unumgänglich: aber dass er auch öfters die einander correspondirenden Zeilen und Reime als einander nicht correspondirend behandelt — wie gleich von vorn, wo selbst die grammatische Declamation hin und wieder aufgeopfert ist, das wäre wol zu vermeiden gewesen. Doch glaubt Rec., dass selbst der strenge Voss, wenn er die geistreiche Schnurre vortragen hört, wie sie vorgetragen werden muss, dem Componisten hier gern Dispensation ertheilen werde. — No. 6, in seiner trüben, etwas gedehnten Haltung, und Ausmalung mancher Einzelnheiten, die im Gefühl des Ganzen hatten untergehen sollen — diese wollen wir auf sich beruhen lassen, und schliesslich nur dem wackern Meister noch, vornämlich für seine No. 2, 3 und 5, dankbar die Hand drücken.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. Nº. 13. 1815.

Wunsch und Vorschlag.

Wenn je eine Zeitepoche geeignet ist, in Staat und Kirche Verbesserungen vorzunehmen, an welche die Lenker dieser grossen Institute bisher aus manchen wohlbekannten Ursachen nicht denken konnten, so ist es gewiss die jetzige.

In Preussen tritt ein Ausschuss der Geistlichkeit zusammen, „um nach reifem Ueberlegen Vorschläge über die zweckmässigsten Verbesserungen des Gottesdienstes durch die obere geistliche Behörde dem Könige vorzulegen. Es werden Beyträge und Vorschläge zu Beförderung dieses Zweckes von einsichtvollen und erfahrnen Geistlichen beyder protestantischen Confessionen angenommen."

Verfasser dieses gehört nicht zu diesem Stande: gleichwol kann er einen Wunsch, der auf diesen Gegenstand Bezug hat, nicht unterdrücken, und weil er die religiöse Musik betrifft, so unterfängt er sich, ihn auf dem Wege dieses Blatts vor das Publicum zu bringen.

Der Gottesdienst trennt sich in drey Hauptbestandtheile: in den mystisch-ceremonialen, den doctrinalen, und den musikalischen. Jeden derselben auf einen höhern, in seiner Einfachheit reichern Ausdruck zu bringen, damit durch ihr Ineinanderwirken der Gottesdienst neue Kraft und neues Leben erhalte: das wird unfehlbar das Streben jener würdigen Männer seyn. Das Neue, was irgendwo eingeführt werden soll, ist oft mehr oder minder das Alte, Bewährte, was durch die Schuld der Zeit an Kraft und Würde verloren hat. Gewisse Dinge, besonders in derjenigen Sphäre, von welcher hier die Rede ist, sollten sich nicht nach dem Geiste der Zeit, sondern dieser lieber nach ihnen sich richten.

Ich will mich jetzt zunächst an den musikalischen Bestandtheil des Gottesdienstes halten, und zwar an den Choral. Unser neues Geschlecht vermag mit Mühe sich in den Gesichtkreis zu stellen, in welchem geheimnisvolle Ceremonien einen tiefern Sinn offenbaren. Mit frivolem Auge sieht es nur das Aeussere, als wäre dieses das Ganze, ohne zu bedenken, dass es nur die symbolische Andeutung eines Innerlichen ist, welches bey dem Gottesdienste stets auf die tiefliegendsten und weitgreifendsten Menschheit-Verhältnisse Bezug hat. Ebenso glaubt dieses Geschlecht auch, über die kirchlichen Lehren weit weg zu seyn, und sträubt sich, zu einer so bindenden und beschränkenden Anschauungsweise zurückzukehren.

So viel nun auch durch grosse und zweckmässige Bemühungen hierin geschehen kann, so glaube ich doch, dass von Seiten der Musik, des religiosen Gesanges, vielleicht noch mit dem meisten Erfolg wird gewirkt werden.

Der Mensch ist hier am nächsten angeregt, und am selbstthätigsten, und dies trägt gewiss sehr viel dazu bey, ihn wach und andachtig zu erhalten; was besonders beym protestantischen Gottesdienste vor allem nöthig seyn dürfte. Ein Vers, der ihn kalt liesse, wenn er ihn hörte, oder auch selbst betete, der erwärmt und erbaut ihn, wenn er ihn singt; Er tritt ihm durch den Gesang so nahe an sein Herz, dass er der lebendigen Wahrheit in ihm nicht mehr ausweichen kann; Er wird seinem, vielleicht irreligiosen Verstande entzogen und seinem Gemüth übergeben, das in seinem tiefsten Hintergrunde doch immer einen aus den Jugendjahren bewahrten Schatz von Religiosität hegt. Insbesondere aber sind es viele alte Kirchengesänge, welche die grossen Anliegen des Menschen und die Haupterscheinungen seines Daseyns mit rührendfrommer Einfalt aussprechen, und welche man, sammt ihren, aus grauem Alterthum stammenden Melodien, unglücklicherweise mit neuen, an modernes Leben erinnernden vertauscht hat. Die Wiedereinführung jener hatte um so weniger Schwierigkeit, als die Alten sich ihrer noch mit stiller Wehmuth erinnern, und die Jugend ohnehin nicht viel zu vergessen braucht.

Wie wäre es, wenn in allen Schulen und Musikinstituten diese und die besten neuern Gesänge mit Fleiss und Eifer, nach edlem, mehrstimmigen Satz eingeübt würden, und solchergestalt, wie man an einigen Orten mit Freude zu hören bekommt, von einem geschulten Chor der Gemeinde ein Vers vorgesungen würde?

Um aber den Choralgesang noch eindringlicher zu machen, und die Gemeinde, die während einer stundenlangen Predigt sich häufig zerstreuenden Gedanken oder dem Schlummer ergiebt, gespannt und wach zu erhalten, möchte mit nicht zu berechnendem Vortheil für Andacht und Erbauung die Gewohnheit einzuführen seyn, dass der Geistliche, wenn sein Vortrag an eine Stelle gelangt, wo ein bekannter Liedervers, das, was er sagen will, auf eine einfach kräftige Weise ausspricht, diesen citirte, und von der Gemeinde anstimmen liesse. Von dieser Einrichtung müsste der Prediger, um ihre Wirksamkeit nicht zu schwächen, nur sparsam, jedoch in jedem Vortrag wenigstens einmal Gebrauch machen, und damit kein Schleudrian einrisse, so wären diese Intercalar-Verse nicht, wie die jedesmaligen Kirchengesänge, an den Thüren u. dgl. bekannt zu machen, sondern Prediger und Gemeinde müssten, wie durch ein augenblickliches religiöses Bedürfnis darauf getrieben seyn.

Ich denke mir z. B. den Fall, dass der geistliche Redner in seinem Vortrag das Unheil des Kriegs und stürmischer Zeiten geschildert, und die neuesten Ereignisse ins Gedächtnis zurückgerufen, dann von den Segnungen des Friedens, wie alles sich eines neuen Lebens freut, und gleichsam mit einem tiefen Athemzuge, weil die drückenden Bande abgestreift sind, ein frisches, freyes Daseyn beginnt, gesprochen hätte. Er ginge dann auf die Ermahnung über, nun auch den einzelnen Störungen des Lebens im bürgerlichen und häuslichen Stand entgegenzuarbeiten, wo Mensch den Menschen oft so zwecklos quält, und ihm seine Tage verbittert, um nur seine eigenen, engherzigen Absichten, seine eigensinnigen Begriffe, seine grämlichen Launen, seine grenzenlosen Gelüste durchzusetzen. Er riefe durch eindringliche Worte auf zur Menschen- und Bruderliebe, zu Nachsicht und Duldsamkeit, zum hochherzigen Verzeihen, zur Freude am eigenen Daseyn durch neidlose Anschauung des frohen Daseyns anderer. Nun liesse er, als in dem besten Augenblick, den alten Vers anstimmen:

„Wohl stehts im Land,
In allem Stand,
Wenn Friede darin regieret.
Der Friede erfreut,
Unfriede zerstreut,
All's Gut der Friede gebieret."

Wer dieses anspruchlose Lied mit seiner schönen Melodie je von einer vollen Kirche hat singen hören, der wird, nicht ungerührt, ahnen, mit welchem Herzensantheil unter solchen Umständen jener Vers von der Gemeinde abgesungen würde.

Schliesslich noch einen Wunsch, von dessen Verwirklichung man sich ohne Zweifel manchen guten Erfolg versprechen dürfte.

Jedermann weiss, welch ein hehrer Schauer sich verbreitet, wenn eine grosse Versammlung etwas Bedeutungvolles mit vereinter Stimme ausruft. Es ist das lebendige Gefühl, dass nun die Gemüther dieser Tausende von Einem Gedanken, Einem Wunsch und Willen, Einem Versprechen oder Gelübde erfüllt seyen.

In diesem Sinne möchte ich vorschlagen, dass bey besonders feyerlicher Gelegenheit ein bedeutungvolles, aber, um alles gellende Geplapper, zu vermeiden, sehr kurzes Gebet, nicht länger als der gewöhnliche Segen, ja zuweilen dieser selbst, von der ganzen Gemeinde dem Prediger laut nachgesprochen würde. *B.*

Nachrichten.

Wien. (Beschluss aus der 12ten No.)

Concerte. Den 8ten, als am Aschermittwoch, wurde von der Gesellschaft adelicher Damen für die Beförderung des Guten und Nützlichen, zur bessern Verpflegung des Findlinge, in dem k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore Abends eine grosse musikal. Akademie, verbunden mit Declamation, und Gemählde-Darstellungen, veranstaltet. Der Inhalt war folgender: 1) Ouverture aus *Faniska*, von Cherubini. Herrlich executirt, und mit rauschendem Beyfall belohnt. 2) Scena und Arie aus *Griselda* von Paer, mit Violoncell-Solo, ges. von Fräulein Cecilie v. Mosel. Bey Dilettantinnen muss mit Recht die strenge Kritik schweigen, besonders wenn die Mitwirkung einen wohlthätigen Zweck beabsichtigt. 3) *Die Rückkehr des angebeteten Landesvaters in die Residenz*, declamirt von

Hrn. Baron v. Sydow. Patriotische Empfindungen verfehlen in diesem Zeitpunkte nie den gehofften Effect. 4) Variationen für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung, comp. und gespielt von Hrn. Moscheles. Sie wurden nach Verdienst mit Beyfall aufgenommen. 5) *Die schöne Schifferin*, von Tiedge, declamirt von Mad. Korn, k. k. Hofschauspielerin. Gefiel. 6) Duett von Biangini, gesung. von Mad. Treml, und ihrer Schwester, Demois. Bondra. Eine liebliche Composition, welche durch den Vortrag noch mehr hatte gehoben werden können. 7) Potpourri für die Violine, (in E dur) gesetzt und gespielt von Hrn. Pehatschek. Ein schöner Ton, bewundrungswürdige Fertigkeit, ein reines, durchaus gleiches, und dabey vollkommen deutliches Staccato, verbunden mit einer wahrhaft kühnen Sicherheit in Doppelgriffen und entfernten Applicatur-Sprüngen, gewähren diesem wackern, jungen Künstler die frohe Aussicht, einst einen ehrenvollen Platz in der Reihe jetztlebender Virtuosen einnehmen zu können. An Aufmunterung fehlt es zwar keineswegs, wol aber leider an Unterstützung. 8) *Saul* und *David*, von Mahlmann, declamirt von Hrn. B. von Sydow. 9) Duett aus *Ginevra di Scozia*, von Sim. Mayr, gesung. von Dem. Buchwieser und Bondra. Oft, aber immer gern gehört. 10) *Johann Hunnyady Corvin* von Caroline Pichler, vorgetragen von Dem. Antonie Adamberger, k. k. Hofschauspielerin. Die gemüthliche Dichtung und die energische Declamation wurden verdientermassen gewürdigt. 11) Rondeau für die Klappentrompete, gesetzt von Hrn. Hummel, geblasen von dem Erfinder dieses Instrumentes, Hrn. Weidinger. 12) Fünf Tableaux. Das Hauptgemälde: Kaiser Maximilians Zusammenkunft mit Marien von Burgund, gemalt von Hrn. Aut. Petter. Erstes Nebengemälde: Ein weibliches Portrait von Leonardo da Vinci. Zweytes Nebengemälde: Das Bildnis eines jungen Mannes von Raphael Urbino. Drittes Nebengemälde: Graf Castiglione von demselben Meister. Viertes Nebengemälde: La Vendeuse de Marée von Adrian van der Werft. — Diese Zusammenstellung war neu, und überraschend; die glückliche Anordnung und Gruppirung des Ganzen, unterstützt von einer effectvollen Beleuchtung, befriedigte durchaus. Die Versammlung war an diesem Abend sehr zahlreich, und der Ertrag, vermehrt durch die Beyträge der hohen Anwesenden, äusserst ergiebig. —

Den 19ten gab in dem k. k. kleinen Redoutensaale um die Mittagsstunde Hr. Louis Spohr sein Abschied-Concert. Da das Wetter ganz vortrefflich war, so hatte sich eine zahllose Menge von Spaziergängern auf der Bastey zum Genuss der warmen Sonne, aber nur eine sehr kleine Zahl zu dem Ohrenschmaus eingefunden. Ich gebe Ihnen hier den Inhalt. 1) Ouverture von Seyfried, (in B fa) vorzüglich genau und feurig ausgeführt. 2) Neuestes Violinconc. von Spohr, (E moll, C dur, E dur.) Sehr schwer für die Solostimme sowol, als für die Accompagnirenden. Eine herrliche, gediegene Composition; schöner, fliessender Gesang, überraschende Modulationen, voll kühner, kanonischer Imitationen, eine immer neue, reizende, glücklich berechnete Instrumentirung. Vorzüglich hinreissend ist das schmelzende Adagio ($\frac{9}{8}$ Takt.) 3) Arie aus der Oper, Alruna, von Spohr, gesungen von Dem. Kleber. (F moll, und dur.) Gefiel sehr. Das erste Tempo erinnerte etwas an Mozarts: „Ach ich fühl', es ist verschwunden." 4) Potpourri für Harfe und Violine, gespielt vom Concertgeber und seiner Frau. Zwey Themata, ein äusserst zartes von Danzi, und das allgemein bekannte und beliebte aus Voglers *Castor u. Pollux*, (F dur) sind hier glücklich und sinnig verarbeitet. Das gefühlvolle Spiel der Mad. Spohr, und die delicate Begleitung der Violine, sprach zu aller Herzen. 5) Neues Potpourri für die Violine, comp. und gespielt von Spohr. Ueber die Verdienste dieses Meisterkünstlers ist hier, und wol auch in ganz Deutschland, nur Eine Stimme. Wir erinnern uns noch mit lebhaftem Vergnügen des Triumphs, welchen er vor zwey Jahren über seinen Rival, den grossen Rode, errang. Gegenwärtig verlässt er uns, um eine grosse Künstlerreise anzutreten. Sein erster Auflug ist nach Prag, wo seine neue Oper, *Faust*, bereits einstudirt wird, welche uns noch nicht zu Gehör gebracht wurde, weil eine Sängerin krank, und eine andere, nebst einem Sänger, mit den für sie geschriebenen Rollen nicht ganz einverstanden seyn sollen. So wenigstens spricht die böse Welt. Mögs es ihm, der sich durch sein Talent, und seinen offenen, männlichen Charakter, ein würdiges Denkmal in unsern Herzen gesetzt hat, immer und überall wohlgehen! — An demselben Tage gab Nachmittags um 5 Uhr im Saale zum römischen Kaiser Hr. Leonhard Malzel (ein Bruder des bekannten Mechanikers, welcher sich gegenwärtig mit Beethovens Schlacht bey Vittoria und seinem Feldtrompeter-Automat

in London befindet.) Concert. Nach einer Ouverture von Umlauf (C dur, aus dem Ballet, *Die Abenceragen und Zegris*) folgte ein Pianoforte-Concert von Dussek (F dur) welches Hr. Mittel mit bedeutender Fertigkeit und Precision vortrug. Sodann zeigte er zum erstenmale das von ihm neu erfundene Instrument: Orpheus-Harmonie. Es gab (nämlich ohne Singstimmen) das bekannte zingarelli'sche Duett aus *Romeo e Giulietta*: Deque mio bene — in G dur transponirt, und in sehr bequemen Tempo abgespielt, zum Besten. Sodann liess sich Hr. Weidinger mit einer, von weiland Hrn. Cartellieri gesetzten Polonaise auf der Klappentrompete hören. Die Tonart (A dur) schien für dieses Instrument nicht ganz vortheilhaft zu seyn. Endlich beschloss der Concertgeber mit einem Echo-Stück auf besagter Orpheus-Harmonie. Ueber diese Erfindung nun wurde das Urtheil gefällt, dass die Kunst solche wol schwerlich für eine Bereicherung halten dürfe. Der Ton ist zwar angenehm, aber die, wahrscheinlich nothwendige, langsame Bewegung ermüdet das Ohr des Zuhörers. Vergleichen liess es sich allenfalls mit einer Stahlharmonica und der Xenorphica; auch dürften wol Stahlstabe und Geigenbogen dabey benutzt seyn. Es ist mit einer Tastatur versehen, welche bey der leisesten Berührung anspricht. Das Crescendo, so wie das Echo in einer höhern Octave, wird vermuthlich durch eine Pedalmutation bewirkt. Die Form ist die, eines grossen Quadrates; von jeder Ecke erhebt sich ein Guirlandenbogen, welcher oben mit den übrigen zusammenläuft, und auf welchem Vereinigungspuncte ein vergoldeter Adler Posto gefasst hat. Da nun das Ganze mit einer grünseidenen Decke behangen war, so hielten es einige Spassvögel für ein sogenanntes, zweyspänniges Himmelbett. — Den folgenden Tag wurde diese Akademie noch einmal wiederholt. Beyde Male bewährte es sich, dass wir hier in Wien nicht sonderlich viele Neugierige haben. —

Den 31sten gab in dem nämlichen Locale, und zu derselben Stunde, wie Hr. Spohr, Hr. Mühlenfeldt junior, Concert. Beethovens Ouverture aus *Prometheus*, (C dur) eröffnete dasselbe. Dem. Elise Teyber (Tochter des k. k. Hofcompositors und Klaviermeisters, Anton Teyber) sang eine Aria aus Paers *Achilles*. Dann spielte Hr. Mühlenfeldt ein Pianoforte-Concert von seiner eigenen Composition. Diesem folgte ein Duett aus Nicolini's *Trajano in Dacia*, gesungen von Dem. Teyber, und ihrer Frau Schwester, Mad. Melcrato. Endlich beschloss der Concertgeber mit einem Rondeau für das Fortepiano über zwey russische Themata. Da Ref. verhindert wurde, dieser Unterhaltung beyzuwohnen, so kann er darüber nicht mehr sagen, als dass Hrn. Mühlenfeldts Spiel Beyfall erhielt und verdiente. —

Frankfurt am Mayn. Mad. George, aus Hamburg, Flötenspielerin, gab am 20sten Jan. Concert. Wenig Zuhörer waren zugegen. Ein unvollständiges Orchester spielte ein Allegro von Haydn; Dem. Schmitt sang eine Arie von Gnecco schön; Mad. George blies ein Flöten-Conc. von Devienne, in welchem vorzüglich ihr schöner Ton lobenswerth war: übrigens fehlte ihrem Vortrag Bestimmtheit, Deutlichkeit und Leben, welches zunächst daher kam, dass sie die sogenannte Doppelzunge nicht in ihrer Gewalt hat, und darum alle Passagen mehr schleift. Anmuth und Geschmack besitzt sie, und fand gerechten Beyfall. In der 2ten Abtheil. spielte Hr. J. Schmitt Var. (A moll) für die Violine, mit Quartett-Begleitung, welche viel Eigenes und Schönes hatten und trefflich gespielt wurden. Der Componist war nicht genannt. Dem. Schmitt und Hr. Kreutzer sangen ein allerliebstes Duo von Paer, recht schön. Zum Beschluss blies noch Mad. George Variat. für die Flöte, von Amon, mit verdientem Beyfall. Am 8ten Febr. gab diese werthe Künstlerin noch ein Concert, das zahlreich besucht war. Nach einer Symphonie von Haydn, sang Mad. Graff eine Arie von Orlando, ausgezeichnet brav. Mad. George trug A. E. Mullers Flötencone. aus E moll vor, und spielte sehr angenehm. Frau v. Busch declamirte. — In der 2ten Abtheil. spielte Hr. Carl Herout Variat. für die Violine, von Rode, äusserst brav und gut; diesen folgte ein Quartett aus dem Oratorium: *der leidende Heiland*, vom Kapellm. Witt, und ein Duett von Zingarelli, gesungen von vier Mitgliedern der „musikal. Jugendgesellschaft." Es ging alles so gut, als möglich. Hr. Prestel spielte Var. für die Harfe, wie gewöhnlich, recht gut; und zum Beschlusse trug Mad. George noch eine Polonaise von Muller vor. — Am 10ten Febr. gaben die Herren Blenberger und Thieme, Mitglieder des hiesigen Theaters, Concert. Nach dem ersten Allegro der Symphonie v. Mozart aus Es dur, folgte ein Rondo von Nicolini, mit obligatem Contrabass, gesungen von Hrn. Blenberger

und gespielt von Hrn. Thieme. Es wurde brav vorgetragen und mit Beyfall aufgenommen. Hr. J. Schmitt spielte ein Violin-Conc., wie gewöhnlich, gut und mit Beyfall. Die *Glocke*, von Schiller, wurde declamirt von Hrn. Weidner, und war in Musik gesetzt von J. Aaron. Dieser Componist ist mir weiter nicht bekannt, hatte aber bewiesen, dass er componiren kann, indessen seine Kunst oft zum Nachtheil des Declamators angewandt. In der 2ten Abtheil. des Conc. sang Hr. Illenberger eine Arie von Paer, in welcher er vorzüglich viele Kehlenfertigkeit und Sicherheit im Vortrag zeigte. Er erhielt viel Beyfall. Hr. Thieme spielte Variat. für den Contrabass, mit Orchesterbegleitung, in welchen nicht etwa nur Passagen vorkamen, welche auf dem Violoncello gefallen würden, sondern auch die, jenem Instrument eigenthumliche Tiefe vom Comp. gut benutzt war. Sie wurden herrlich vorgetragen. Uebrigens ist freylich dies Instrument nicht geeignet, Virtuosen glänzen zu lassen, und das Gefühl der Zuhörer in Anspruch zu nehmen. Hr. Thieme fand jedoch heute viel Beyfall. Hr. Weidner declamirte: *Die Befreyer Europa's in Paris*, von J. Mikan. Das Gedicht wurde von dem geschickten Künstler musterhaft vorgetragen und mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Den Beschluss machte ein meisterhaft gearbeitetes Quartett aus *Fidelio*, von Beethoven, schön vorgetragen und mit vielem Beyfall aufgenommen. — Am 15ten Febr. wurde von sämmtlichen Mitgliedern des Theater-Orchesters zur Unterstützung der Wittwen verstorbener Mitglieder desselben Concert gegeben. Grosse Symphonie (D dur) von Beethoven, endlich einmal *ganz* gegeben, und herrlich vorgetragen. Hr. Baldenecker spielte ein Violinconc. von Krommer schön und gut. Mad. Graff, Dem. Amberg, Hr. Illenberger und Hr. Krönner sangen ein Quartett aus *Ginevra degli Amieri*, von Paer, sehr lobenswerth. Die 2te Abtheilung füllte eine herrliche Messe von Joseph Haydn, gesungen von dem ganzen hiesigen Opernpersonale und begleitet von unserm vortrefflichen Orchester. Da brauche ich kaum hinzuzusetzen, dass die Ausführung sehr gelang. — Am 22sten Febr. gaben die zwey Brüder Baldenecker Concert. Nur das erste Allegro der herrlichen Symphonie von Haydn aus Es, die mit dem Pauken-Solo anfangt, leitete ein. Mad. Graff sang eine grosse Arie mit obligatem Basset-Horn, von Mozart: Hr. N. Baldenecker spielte ein Concertino für Violin, von Franzl, trefflich und der Spielart des Hrn. B. angemessen geschrieben. Er führte es darum höchst lobenswerth aus, und fand allgemeinen Beyfall. Declamation. Ouvert. zur *Zauberflöte*. Declamation. (Beyde Stücke sprach Hr. Weidner trefflich.) Klaviercone. von A. Schmitt, gesp. von J. B. Baldenecker: dasselbe, das der talentvolle und fleissige Componist vor zwey Jahren in einem öffentlichen Conc. selbst vortrug, wo ich Composition und Ausführung rühmen musste. Die brav gearbeitete und effectvoll instrumentirte Composition sprach mich diesmal noch mehr an, auch spielte Hr. B., ungeachtet der vielen Schwierigkeiten der Solostimme, mit grosser Fertigkeit und Leichtigkeit. In einem Terzett der Dem. Schmitt, des Hrn. Illenberger und Hrn. Krönner, aus *Griselda* von Paer, hatte besonders die Erste Gelegenheit, ihre Kehlenfertigkeit zu zeigen. Zum Beschluss spielte Hr. N. Baldenecker ein Rondo für Violin von Romberg zu voller Zufriedenheit aller Zuhörer.

Sondershausen. Sechs junge Zöglinge des herzogl. weimarischen Hoftheaters unterhielten hier, im Monat Februar, das musikliebende und schaulustige Publicum auf eine sehr angenehme Art. Es waren die beyden Töchter des herzogl. weimar. Kammer-mus., Hrn. Ambrosius, unter denen aber hier nur von der jüngern, Francisca Ambrosius, als einer gebildeten Sängerin und ehrenwerthen Schülerin ihres braven Vaters, die Rede seyn kann. Wir haben kein Opernpersonale: so fehlte es ihr an Gelegenheit, ihre Talente als Theatersängerin geltend zu machen. Sie trat also als Concertsängerin auf, und sang am ersten Abende, zwischen den verschiedenen Vorstellungen, zwey Bravourscenen mit Begleitung des Orchesters: eine deutsche, von Mozart, und eine italienische, von Paer. — Ihre jugendlich anmuthige Stimme ist dennoch voll und stark genug für's Theater, ohne Anstrengung und Schärfe; auch bleibt sie von den Mitteltönen bis zur Höhe gleich schön. Nie schwankt sie in der Intonation, noch weniger im Takt. Mit Feuer und Precision wetteiferte sie mit dem Orchester, das schöne Kunstwerk nach Mozarts Sinn auszuführen; und es gelang ihr. Ihre sanften Töne flossen im Adagio eben so schön in einander, als sie in Rouladen, mit einer erfreulichen Leichtigkeit dahinrollen. Ihr Trillo besteht aus gleich wechselnden Anschlagen zweyer vollkommen reinen Töne: ist also ohne Tadel. Ihre Manieren sind mit

Geschmack, aber sparsam angebracht. Die grösste Zierde ihres Gesanges bleibt indessen immer ihre schöne Stimme und ihr ausdrucksvoller Vortrag. Könnte sie ihren Organen in den drey oder vier tiefsten Tönen der eingestrichenen Octave mehr Nachdruck, und in der Aussprache der Worte mehr Deutlichkeit abgewinnen: und warum sollte eine junge, achtzehn bis neunzehnjährige, in der Kunst schon so weit fortgerückte Sängerin hieran verzweifeln? so trüge Ref. kein Bedenken, ihr ein unbedingtes Lob zuzusprechen. — Mozarts Arie schien übrigens ein, durch ungemeine und edle Harmonien geleiteter Feuerstrom einer einzigen, grossen Idee zu seyn, welcher jeden aufmerksamen Zuhörer mit sich fortriss, ohne ihm Zeit zur Beobachtung der hierzu gebrauchten Mittel zu lassen. Mit Verwunderung musste sich Ref. nach geendigter Arie zwey dicke Thränentropfen von den Wangen wischen, welche ihm die Freude während des Gesanges unwillkürlich und bewusstlos aus den Augen entlockt hatte. Und er ist kein junger Enthusiast, sondern ein Greis! — Die Arie von Paer war für die Kehle der Sängerin wol noch glänzender; aber jener Guss Mozarts fehlte. Es war und blieb zusammengelesenes Stückwerk von munter und angenehm wechselnden Sätzen der verschiedenen Instrumente gegen einander. Auch von Seiten der Harmonie und Modulation, glich sie, gegen Mozarts Arbeit, einem leichten Moselweine, gegen einen alten, funfzigjährigen Rheinwein. — — An einem zweyten Abende, wo Ref. abgehalten wurde, unterhielt Dem. Francisca Ambrosius das Publicum vom Theater mit schwierigen Variationen auf der Guitarre, von Keimer, welche sie mit einer lieblichen, italienischen Canzonette beschloss; alles allein und ohne Orchesterbegleitung. Man klagte bey dieser Gelegenheit, dass in dem grossen Raume gar Manches von ihrem kunstvollen Spiele auf der Guitarre ungenossen verloren gegangen sey. — An einem dritten Abende sang sie auf dem Theater, indem sie sich, ohne Orchester, auf einem Fortepiano selbst begleitete, eine grosse u. schwierige Bravour-Arie von Kospoth. Diesmal merkte man aber, dass ihr Feuer und ihre Aufmerksamkeit auf den Gesang, durch die Schwierigkeiten im Klavier-Accompagnement, getheilt wurden. Dies konnte aber nur der bemerken, der sie vorher frey und unbefangen hatte singen hören. Beweise genug von ihrer Ausbildung, als Künstlerin: und Ehre genug für ihren alten Vater und Lehrer!

Die übrigen vier Weimaraner waren Tänzer; nämlich zwey Töchter und zwey Söhne des herz. Balletmeisters, Hrn. Uhlich, welcher sich, nebst Mad. Uhlich, später auch einfand. Diese kleine Gesellschaft führte hier sechs pantomimische Ballete aus; wobey die Grazie und die angenehmen Bewegungen der jungen Tänzerinnen, so wie die Gewandtheit und Kraft der Tänzer, das hiesige tanzlustige Publicum ergötzten. Die zu diesen Balleten gut geschriebene Musik, war grösstentheils von einem gewissen Hrn. Suck. Seine Musik ist munter, bezeichnend, und für die Tänzer sehr erleichternd; auch sind die mancherley Instrumente zweckmässig behandelt. Eins aber dieser Ballete, von der Composition des Hrn. Kammermus., Carl Eberwein in Weimar, zeichnete sich unter allen übrigen aus, theils durch den darin herrschenden, edlern und gearbeitetern Styl, theils durch den Reichthum an guten Ideen und durch mannigfaltige Beweise von des Componisten Kenntnissen in Benutzung der Kräfte und eigenthümlichen Schönheiten eines jeden Instruments; so dass zur Ausführung jeder der dazu gehörigen 18 Stimmen, sehr bedeutende Kräfte nöthig schienen. Dies war besonders der Fall in 8 bis 10 Variationen, welche er in der Mitte des Stücks unter die verschiedenen Instrumente des Orchesters nacheinander vertheilt hatte. Den glänzendsten Theil und die höchste Kraftäusserung schien er indessen auf die letzte Variation, für die Violine, aufgespart zu haben, deren Ausführung Spohrs oder Matthäi's würdig war. Das Stück wurde hier unter dem Titel: *die geraubte Russin, oder die Banditen*, gegeben. Schade, dass dies Kunstwerk seiner Natur nach nicht so allgemein bekannt werden kann, als es verdient. Es wäre allein hinreichend, seinen Verf. als einen wahrhaft vorzüglichen deutschen Instrumentalcomponisten zu zeigen. — Uebrigens gereicht es dem hiesigen, fürstl. Hoboisten-Chore, und darunter dem ersten Violinisten, Hrn. Lindner, zu nicht wenig Ehre, alle diese Schwierigkeiten zum Vergnügen der Zuhörer bestanden zu haben; noch dazu in Abwesenheit ihres braven Directors, des berühmten Klarinettisten, Hrn. Heermstedt, welcher von seiner Reise nach Wien noch nicht zurück war.

Je weniger bisher von den Talenten jener Sängerin und jenes Componisten in diesen Blättern die Rede gewesen ist, um so mehr glaubte ich diese Nachrichten den Lesern schuldig zu seyn.

hatte mich auch nicht mein Dankgefühl, für das durch sie genossene Vergnügen, dazu aufgefodert.

E. L. Gerber.

Breslau. Die interessantesten musikalischen Erscheinungen auf unserer Bühne waren im Monat Februar: eine neue Oper, *Carlo Fioras*, v. Frenzel, und, seit beynahe drey Jahren wieder neu einstudirt und besetzt, Spontini's *Vestalin*.

Die Musik zu *Carlo Fioras* schien uns sich nicht über das Mittelmässige zu erheben: die Erfindung zeigt im Ganzen keine Originalität, und auch im Einzelnen wird man gar zu oft an schon gehörte Gedanken erinnert. Daher kam es denn auch, dass die Oper eigentlich ohne Wirkung blieb, obgleich das Stück selbst recht gut erfunden und mit manchen Theatercoups ausgespickt ist. Mad. Anschütz als Isabella, und Hr. Schreinzer als Barbastro, sangen recht brav. — Mit Recht versprach sich unser Publicum, bey unserm gut besetzten Opernpersonale, eine vorzügliche Darstellung der *Vestalin*, und ein volles Haus erwartete einen genussreichen Abend. So vorzüglich auch Hr. Ehlers als Licinius und Hr. Schreinzer als Pontifex waren; so vorzüglich präcis und trefflich auch das Orchester seine Partie ausführete, so wurde doch jene Erwartung nicht erfüllt. Unsere, sonst so brave Willmann war als Julie gar nicht an ihrem Platz. Ausgreifende, so wenig zum Styl der Oper, als zum Charakter der Rolle passende Verzierungen, durchaus verfehltes Spiel in allen schönen Momenten, und eine immer mehr zunehmende Kränklichkeit der Sängerin, die sie für den 3ten Akt ganz unbrauchbar machte, musste allen Genuss ersticken, und erregte am Ende selbst Unzufriedenheit und Aerger.

Unsere sogenannten Winter-Concerte gehen nun auch bald zu Ende. Was im vorigen Jahr über sie gesagt war, wäre in diesem füglich zu wiederholen. Von Extraconcerten zeichneten sich bis jetzt am meisten aus, und wurden auch am häufigsten besucht, die, des Hrn. Ehlers, der in Liedern und dergl. besonders durch seinen declamatorischen Gesang zur Guitarre das Publicum erfreute.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 120ten No.)

Das Kunstwerk, auch das musikalische, gehört zunächst der Zeit an, die es geboren hat, es ist ein Erzeugnis der in ihr lebenden höchst gereinigten Kräfte, und für die Folgezeit wird es eine Art *Tradition*. Ebenso ist es ein Eigenthum des Volkes, in welchem es entstand, und für jedes andere bleibt es in den meisten Fällen ein *Darlehen* höherer Art.

Besonders ist auch der Ort zu berücksichtigen, für welchen es verfertiget wurde: denn wie oft wird ihm nicht eine Veränderung desselben zur *Deportation?* Die schönsten Werke sind überdies für besondre Falle gebildet worden; ein wichtiges, folgenreiches Ereignis, eine denkwürdige Epoche, ein ernster Zeitabschnitt war der Träger des Kunstwerks, welcher ihm eine glänzende und erhebende Folie unterlegte. Jede minder bedeutende Gelegenheit wirkt auf dasselbe als *Profanation*.

Endlich ist das Kunsterzeugnis auf eine gehörige Anzahl ihm angebildeter, von Wärme und Eifer erfüllter, ausübender Künstler berechnet, und jede Darstellung von wenigern, oder minder enthusiasmirten wird zur *Travestirung*.

Wem das bisher gesagte nach seinem Sinne gesprochen ist, der bedenke, wie oft wir hierin, besonders bey musikalischen Kunstwerken, fehlen; wie oft wir ein aus seinem Element herausgerissenes Musikwerk unter ganz verkehrten Umständen geniessen wollen, und dann ärgerlich werden, wenn es keinen Eindruck machen will.

So konnte man lange nicht begreifen, warum das Miserere von Allegri nur in der sixtinischen Kapelle in Rom solle nach der rechten Weise exekutirt werden. Als liessen sich mit der Partitur auch Zeit, Ort, Gelegenheit, und insbesondre die ganz eigenthümliche Zubildung der Sänger transportiren. Oft liegt der Widerspruch schon auf platter Hand. Z. B. Eine gross-artige Musik für 3—4 Instrumente accommodirt, ein Gesang der stillen Trauer, oder ossianischer Einsamkeit im Saal voll gepuster, oft plaudernder Herren und Damen gesungen, eine Reihe tiefgefühlter Lieder, von welcherr jedes einen andern Charakter hat, und gleichsam das Bruchstück und der Erguss eines andern Lebens ist.

Hier, wie überall, tritt das Schöne nur dann in seiner rechten Art und Würde auf, wenn der Zweck des Kunst-Schöpfers und seine Mittel, dann Zeit, Ort, Umstände, und ein offenes, empfängliches, verlangendes Gemüth der Geniessenden sich begegnen und decken.

(Die Fortsetzung folgt.)

Anekdoten.

Man hat ein kleines englisches Lustspiel: *die buchstäbliche Auslegung* — der Gesetze nämlich — worin dargestellt wird, wie durch diese Auslegung zwar arge Dinge entstehen können, das Gesetz aber darum doch nothwendig und heilsam bleibt. Dies Thema wurde vor Ref. neulich auf eine Weise ausgeführt, die ebenfalls belustigend genug gewesen wäre, wenn man, leichtsinnig, Ort und Zweck hätte vergessen können. Unser, in allem, was sich geigen, harfen und singen lasst, keineswegs ungeschickter Cantor erfreuet uns mit einem, nach Verhältnis, recht gut gebildeten Chor und mit der Aufführung manches trefflichen Werks neuerer Kirchencomponisten in der Kirche; nur dass diese Werke leider oft zu den übrigen Theilen des Gottesdienstes an diesem oder jenem Sonn- und Festtage gerade den Gegensatz bilden — eben, weil der Mann sein Lebelang sich nur um Geigen, Harfen und Singen bekümmert hat. Bey der letzten Kirchenvisitation wollte er sich vor der Behörde um so vortheilhafter zeigen, und führete eines der brillantesten *Gloria* von Jos. Haydn auf, ungeachtet alle übrigen Theile des Gottesdienstes — es war der 10te Sonntag nach Trinitatis — auf Veranlassung des Textes von der Zerstörung Jerusalems, nur die trübsten, wehmüthigsten Gefühle aus- und ansprechen. Der Behörde fiel dies allerdings auf, und der Cantor erhielt, nach Belobung seines Fleisses, die Weisung, bey der Wahl der Stücke sich doch ja künftig ganz an das Evangelium zu halten. Er fügte sich; und da nun über die Parabel, vom Könige, der seinem Sohne Hochzeit machte, gepredigt ward, er aber unter seinen Kirchenstücken keines fand, das sich, wie er glaubte, nahe genug an's Evangelium schlösse, so machte er aus der Noth eine Tugend, und führte auf — mit untergelegtem deutschen, geistlichen Texte — Mozarts: Benedetti i doppi conjugj, aus *Così fan tutte*.

Eine gewisse Sangerin wurde in einem öffentlichen Blatte getadelt, dass sie nie aus ihrer Manier heraus könne. Die Dame erlauschte den Verf. der Relation, und, der Freundschaft mehrerer Vornehmen gewiss, ging sie in grosser Gesellschaft, nachdem sie gesungen, jenem Manne, ihn zu beschämen, mit den lauten Worten zu Leibe: Diese Herrschaften lassen sich, wie Sie bemerken, meinen Gesang doch noch so ziemlich wohlgefallen, ungeachtet Sie drucken lassen, ich könne nicht aus meiner *Manier* heraus! — Vergeben Sie, erwiderte der Mann noch lauter; es ist ein Druckfehler: *Manie* soll es heissen.

Kurze Anzeige.

Grande Marche triomphale à 4 mains p. le Pianoforte, comp. par Ferd. Ries — — à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Ein kräftiges und brillantes Stück, leicht zu fassen und leicht auszuführen, übrigens jedoch an Gedanken weder so reich, noch so eigenthümlich, als einige der frühern grossen Märsche desselben Componisten für zwey Spieler.

Die musikalische Beylage No. II,

enthält ein Nachtlied der Krieger von Blum, aus einer Sammlung Serenaden, Ständchen u. dergl, welche nächstens bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen, und durch mehrere sehr gelungene Stücke sich selbst empfehlen wird.

(Hierbey die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Nachtlied der Krieger.

Mit Ruhe und Würde.

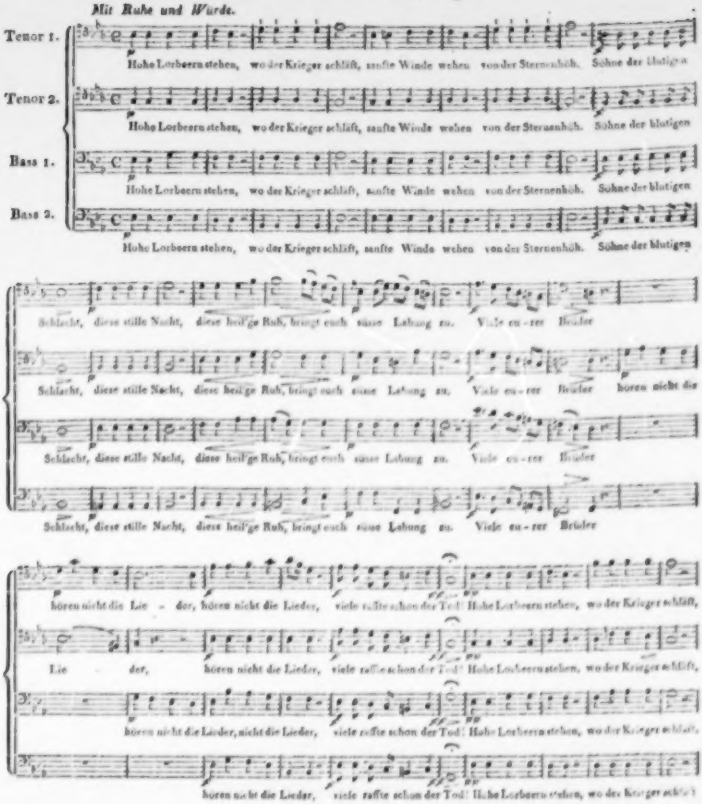

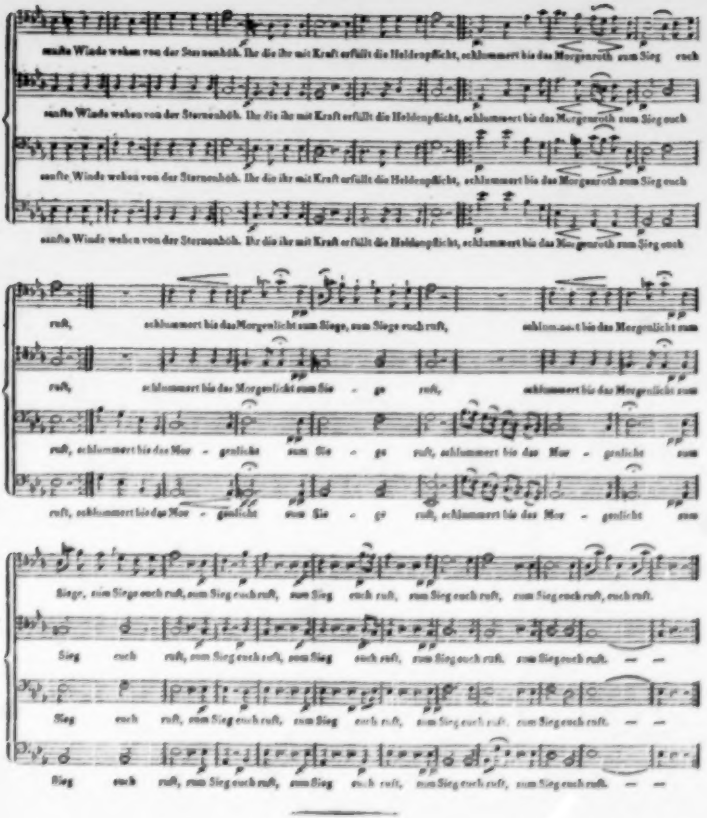
sanfte Winde wehen von der Sternenhöh. Ihr die ihr mit Kraft erfüllt die Heldenpflicht, schlummert bis das Morgenroth zum Sieg euch
sanfte Winde wehen von der Sternenhöh. Ihr die ihr mit Kraft erfüllt die Heldenpflicht, schlummert bis das Morgenroth zum Sieg euch
sanfte Winde wehen von der Sternenhöh. Ihr die ihr mit Kraft erfüllt die Heldenpflicht, schlummert bis das Morgenroth zum Sieg euch
sanfte Winde wehen von der Sternenhöh. Ihr die ihr mit Kraft erfüllt die Heldenpflicht, schlummert bis das Morgenroth zum Sieg euch
ruft, schlummert bis das Morgenlicht zum Siege, zum Siege euch ruft, schlummert bis das Morgenlicht zum
ruft, schlummert bis das Morgenlicht zum Sie - ge ruft, schlummert bis das Morgenlicht zum
ruft, schlummert bis das Mor - genlicht zum Sie - ge ruft, schlummert bis das Mor - genlicht zum
ruft, schlummert bis das Mor - genlicht zum Sie - ge ruft, schlummert bis das Mor - genlicht zum
Siege, zum Siege euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, euch ruft.
Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft. — —
Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft. — —
Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft, zum Sieg euch ruft. — —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. **N°. 14.** 1815.

Recension.

Opfergesang am Altar des Vaterlandes, von K. G. Kapf und F. W. Berner. Breslau, bey Förster und Hoffmann. Partitur. Op. 10. (Preis 16 Gr.)

Rec. gesteht die Vorliebe ein, mit welcher er diesen Gesang zur Hand nahm. Wem wird bey dem heiligen Namen, Vaterland, das Herz nicht schwellen? Wo wäre eine würdigere Anwendung der Kunst, als zur Erweckung und Unterhaltung patriotischer Gefühle, besonders, wenn sie mit einer so religiösen Stimmung verbunden sind, wie es hier der Fall ist? — Dieser Sinn ist in dem angeführten Opfergesange aufgegriffen, und erfüllt das Ganze. Wird es daher mit der nöthigen Stimmenanzahl ausgeführt, wie dies der Fall bey der berliner Singakademie ist, welcher dieses Werk zugeeignet wurde, so kann es die beabsichtigte Wirkung unmöglich verfehlen.

Einfach und kindlich bittend ist der, von 4 Stimmen sanft angehobene Choral: Fleht die Gottheit um das Leben unsrer Waffenbrüder an! Das folgende Risoluto, bey den Worten: Einem hohen Wink ergeben, schreiten sie im muth'gen Streben, ihren Pflichten zugethan, kühn des Kriegers rauhe Bahn — mit kräftiger Stimme beginnend, legt uns sehr wahr den Werth der Kämpfer für die heilige Sache ans Herz. Nur wünschte Rec. die hier am Schlusse angebrachte Manier:

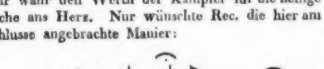

weggelassen, denn sie verdirbt, auch mit grösster Kraft vorgetragen, die Wirkung dieser schönen Stelle, die daraus hervorgeht, dass durch das Abbrechen im A dur-Accord mit voller Stimme die Kraft der Krieger so richtig bezeichnet, und der natürliche Uebergang gegeben ist zu der vom ganzen Volke (dessen Stellvertreter der Chor ist) sich nun erhebenden sanften Bitte für die Erhaltung dieser Theuren. Sehr gut ist hierzu die vorige Choral-Melodie verwendet, welche, durch die Versetzung in das F dur noch weicher gebildet, von den, nach einem jeden einzelnen Satze einfallenden, concertirenden Stimmen nun näher zergliedert wird. —

Das kommende Andante, von vier Stimmen vorzutragen, ist ganz dem Sinne der Worte: Seegnend komm, o Friede, nieder von des Himmels lichten Höh'n — gemäss; nur möchte die Musik für den Text: Liebe, sorgend für die Brüder, heilend harte Wunden wieder, wirst du thätig bey uns seh'n — einen zu düstern Anstrich, und nicht jenes Erhebende haben, welches solche liebevolle Theilnahme beym Geber und Empfänger des Guten hat, da in beyden, vorzüglich im ersten Falle, immer eine Art von Wonnegefühl damit verknüpft ist. Rec. würde diesen Empfindungszustand, da der Verf. doch in's A dur moduliren wollte, auf folgende Weise gegeben haben:

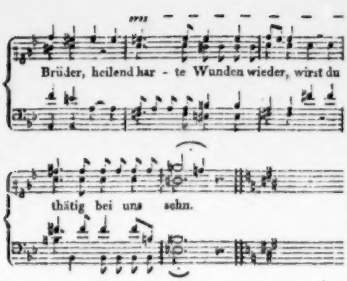

Der folgende Text: Lass uns deine Palmen weh'n — ist durch die Musik zu einer, aus dem Innersten dringenden Bitte erhoben: nur wünschte Rec. die im Sopran bey der Fermate angezeigte Manier weggelassen, besonders, weil sie keinen *wahren* Uebergang zu dem, vom ganzen Chor zu singenden, feyerlichen Choral bildet. Das sehnsuchtvoll sich verlierende Bitten der Einzelnen giebt hier die herrlichste Einleitung; z. B.

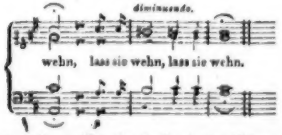

Bewegt und ergriffen durch das innige Bitten der Einzelnen, flehet vereint das Ganze um den Frieden, welcher nicht allein allgemeinen Seegen, sondern mit diesem auch die Waffenbrüder (die Wiederholung der ersten Bitte in der ersten Tonart ist ein schöner Zug) zurückführen wird. Aus diesem innigen Flehen erhebt sich von selbst die trostvollste Zuversicht, mithin der Uebergang zu dem vom Verf. recht gut behandelten alla Capella, womit dieser Opfergesang schliesst. Auch beym Schlusse wird die Wirkung des Ganzen durch den traurigen Anstrich im vorletzten Takte gestört. Nicht in einer wehmüthigen Erinnerung darf sich, der ganzen Anlage nach, das Ganze verlieren, sondern diese muss sich zu einer süssen Hoffnung des glücklichen Wiedersehens erheben, was sich durch die Veränderung der verm. 7te b in die kleine 7te h schon bewerkstelligen lässt:

Uebrigens glaubt Rec. seine Freude über ein richtig gedachtes, zart und tief gefühltes Werk noch einmal öffentlich aussprechen zu müssen; wird es gewiss jedem gebildeten Zirkel vieles Vergnügen verursachen. In dieser Hinsicht nähert sich diese Arbeit den herrlichen Gesängen von Gottfr. Weber, der als Tongelehrter und Tonsetzer mit Recht jene allgemeine Hochschätzung geniesst, welche er sich sowol durch seine vortrefflichen Arbeiten, als durch sein lebendiges Interesse um die Beförderung der Kunst erworben hat. Wer sich hiervon überzeugen will, der nehme nur seine schönen zwölf vierstimmigen Gesänge zur Hand, welche bey Gombart in Augsburg erschienen sind: welchen reichhaltigen, geistigen Genuss verschaffen nicht diese, besonders dem Eingeweihten? —

Fröhlich.

Nachrichten.

Warschau. Zur Beförderung der Tonkunst im Lande vereinigt sich hier eine Gesellschaft von Freunden der Kirchen- und Volksmusik unter der Fürstin Zamoiska und dem verdienten Musikdirector des Nationaltheaters, des Hrn. Elsner. Ihr Zweck ist, Musiklehrer für Schulanstalten, Organisten für Kirchen, aber auch Künstler für die Schaubühne zu bilden. Am 8ten Sept. vorigen Jahres erhielt diese Gesellschaft ihre Bestätigung vom hohen Rathe zu Warschau. Alle Sonn- und Festtage soll nunmehr in der Kirche der Piaren, welche zum Locale gewählt ist, und wo eine neue, grössere Orgel aufgestellt wird, ein Hochamt mit voller Musik gehalten werden. Um den nöthigen Fonds zu Anschaffung von Musikalien und andern Ausgaben zu erlangen, zahlen einzelne Mitglieder jener Gesellschaft in Warschau monatlich einen poln. Gulden, (vier Groschen,) auswärtige, die sich schriftlich an obengenannte Directoren der Gesellschaft wenden können, zahlen den Betrag für ein Jahr mit 12 poln Gulden voraus. Wer 120 poln. G. (zwanzig Thaler

voraus erlegt, wird unter die Stifter des Instituts aufgenommen. Die Statuten werden gedruckt erscheinen. —

Seit einiger Zeit hat sich unser Theater durch die zweckmässigen Veranstaltungen der neuen Directoren, an deren Spitze der, als Dichter und Schriftsteller verehrte Hr. Niemcewicz, Secretaire des Senats, gestellt ist, bedeutend gehoben. Der Beyfall des Publicums hierüber äussert sich allgemein. Nie war der Andrang zum Schauspiel so gross, als jetzt, ungeachtet die Wahl der Stücke nicht immer die beste ist. — Die früher für zwölf junge Acteurs eingerichtete Bildungsschule, die eine Zeit lang geschlossen war, ist nun wieder eröffnet: doch sind einige Modificationen des Unterrichts eingetreten, bey welchen man sich gegenwärtig nur auf die, unmittelbar zum Zweck führenden Wissenschaften und Uebungen beschränkt. Mehrere Schauspieler ertheilen in gewissen Fächern, z. B. in der Mimik, selbst Anweisung. Hr. von Boguslawski, der polnische Iffland, hat sich indess, wegen Alterschwäche, die ihn die Bühne zu verlassen bewog, auch hiervon zurückgezogen. —

Strasburg. Mit Vergnügen hat Verf. dieses, welcher sich auf seiner Reise nach Frankreich einige Zeit in Strasburg aufhielt, und sich während dieser Zeit besonders angelegen seyn liess, den Geist der, in den letzten Zeiten von einigen deutschen Blättern eines widerlichen Galliciamus beschuldigten Einwohner dieser Stadt, zu beobachten, und zu diesem Zwecke öffentliche Gesellschaften, Schauspiele, Concerte etc. fleissig besuchte, weil sich hier, seines Erachtens, die geistige Stimmung am reinsten zu erkennen giebt — dasjenige, was *diese*, der Tonkunst ausschliesslich gewidmeten Blätter von Kunstnachrichten aus Strasburg und dem dortigen Musikwesen enthielten, gelesen und sehr treffend gefunden — bis auf Einen sogleich näher zu bezeichnenden Aufsatz.

Auffallend stark spricht sich in dieser ehemaligen deutschen Reichsstadt die Liebe und Anhänglichkeit für deutsche Kunst und Musik aus, und mögen sich auch die Strasburger, zu ihrem Nachtheil, in manchen Stücken französirt haben: so kann dies doch keineswegs ihrem Geschmacke in Hinsicht auf Musik gelten; denn das Leichte, Schmeichlerische und Tändelnde der französischen Oper scheint dem hiesigen Publicum nie recht behagen zu wollen; deutsche, kräftige und gehaltvolle Musik dagegen wird immer, bey öffentlicher Darstellung sowol, als in Privatzirkeln, vorgezogen. Dieses giebt, wie hier so Manches, dem Beobachter den Beweis in die Hand, dass sich Nationalzüge durch keine fremde Gewalt, mag dieselbe auch Jahrhunderte dauern, auslöschen lassen. Es musste daher Ref. nicht wenig befremden, in einem der frühern Blätter dieser Zeitschrift (um die Mitte des Jahrgangs 1814) unter dem Artikel *Strasburg*, einen Aufsatz zu lesen, welcher das Gegentheil von dem, was er hier so ganz offenbar zu bemerken Gelegenheit hatte, behaupten will. Es ist nämlich dort gesagt, dass der Hass, den die Strasburger — wenige ausgenommen — wegen der neuern kriegerischen Ereignisse auf die *Deutschen* geworfen hatten, denselben keine so angenehme Existenz mehr gewähre, als ehemals. Soll dies von der letztern, sich hier aufhaltenden deutschen Opern-Gesellschaft des Hrn. Barons v. Lichtenstein gelten: so kann man den Mangel an Theilnahme den Strasburgern nicht übelnehmen, denn *diese* Gesellschaft war im Ganzen selbst unter dem Mittelmässigen. So wie nun jeder Unbefangene dem musikal. Sinn der hiesigen Einwohner, selbst einiger französischen, angesiedelten Familien, für deutsche Musik, wird Gerechtigkeit wiederfahren lassen: so wird sich ihm auch der Gedanke aufdringen, dass eine gut organisirte, deutsche Opern-Gesellschaft in dieser Stadt ihr reichliches Auskommen finden würde, unerachtet der vorgeblichen Hindernisse von Seiten der Direction. —

Sehr genussreiche Abende gewährte Ref. der hiesige, sehr zahlreiche *Liebhaber-Verein*, dessen Concerte jeden Sonnabend statt haben, und in welchen Fremde, durch ein Mitglied der Gesellschaft vorgestellt, freyen Eintritt haben. Das, grösstentheils aus Dilettanten bestehende, ansehnliche Orchester führt Vocal- und Instrumentalstücke mit vieler Präcision aus; und auch hier bewährete sich, was vorhin bemerkt worden: in zwölf Concerten nämlich, welchen Ref. beywohnen konnte, wurde beynahe durchgängig deutsche oder italienische Musik gegeben.

Einige öffentliche Concerte folgten einander ziemlich schnell. Die von der deutschen Operngesellschaft zurückgebliebene Mad. Müller-Rednitz gab am 21sten Novbr. 1814 Concert. Nach dem ersten Allegro einer haydnschen Symphonie, sang sie die bekannte Scene aus der *Entführung* von Mozart: *Ach ich liebte etc.* Ueber das Verdienst

dieser Sängerin auf der Bühne ist bereits in diesen Blättern gesprochen worden: im Concert jedoch, wo der Sängerin die theatral. Hülfsmittel zur Wirkung abgehen und der Zuhörer alle Aufmerksamkeit auf den Gesang allein wendet, mithin auch alles Einzelne in demselben bemerkt, steigen auch seine Forderungen, seine Erwartungen. Darum konnte jene schätzbare Künstlerin hier nicht befriedigen, indem sie nur ganz theatermässig, und ohne die feinern Nüancen, welche der Vortrag im Concert verlangt, sang. Hierauf folgte die Menuet der haydnschen Symphonie, und dann eine grosse Bravour-Scene aus dem, von Hrn. Spindler componirten *Waisenhaus*, gesungen von Dem. Lögel, einer sehr braven Dilettantin. Die Scene, welche effectvoll geschrieben ist, und durch die Begleitung einer obligaten Violine an Reiz gewinnt, wurde mit Geschmack und Ausdruck allerliebst vorgetragen. Zum Schluss der 1sten Abtheil. sang Mad. Vogel „auf Begehren" (schwerlich) die oft und immer wieder gehörte *Orakel-Glocke* von Spindler, mit Quartett-Begleitung. Die Art, ein solches Gesangstück in einem Concert mit allen möglichen theatral. Gesticulationen etc. vorzutragen, lässt sich nicht rechtfertigen: sie erregte auch, wie billig, Unwillen. — Statt der, für die 2te Abtheilung angekündigten, chinesischen Ouverture von C. Mar. von Weber, wurde eine andere, Ref. nicht bekannte Ouverture sehr mittelmässig gegeben. Mad. Müll.-R. sang die bekannte Scene aus dem *Baum der Diana* von Martin; Hr. Durand spielte auf der Violine ein Trio — dem Vermuthen nach, von Viotti — mit verdientem Beyfall, und das Concert schloss mit dem Duett aus Paër's *Sargino*, gesungen von Mad. M. R. und Mad. Vogel. — Am 28sten Nov. gab Mad. Gley, Sängerin vom hamburger National-Theater, Concert im Liebhaber-Saale, und hatte sich eines zahlreichen Zuspruchs zu erfreuen. Nach einer Symphonie von Haydn, sang sie eine Scene und Arie von Simon Mayr, wodurch sie alle Zuhörer einnahm. Ihre ausserordentliche Stärke in der Höhe und Tiefe, verbunden mit einem leichten, ungezwungenen, richtigen und tiefgefühlten Vortrag, zeichnet diese Sängerin vor vielen aus; und ihre gänzliche Anspruchlosigkeit empfiehlt ihr Talent noch mehr. Hr. Gley recitirte ein Gedicht von Langbein: *Das Hemd des Glücklichen*, und die erste Abtheilung wurde mit einem, von Hrn. Baxmann gespielten Potpourri für Violoncell (von Baudiot beschlossen, welchem es an Ausdruck, und, in der obern Applicatur, an Sicherheit mangelte. Auf die Ouverture zu *Helena und Paris*, von Winter, folgte in der 2ten Abtheilung ein, von Mad. Gley und Mad. Vogel allerliebst vorgetragenes Duett von Nicolini. Hr. Berg spielte ein, von ihm componirtes Concert auf dem Pianoforte mit vielem Beyfall. Die Fertigkeit, womit dieser junge Künstler die schwierigsten Stellen vortrug, verräth ein seltenes Talent. Schade, dass die Composition durch häufige, grelle, mühsam herbeygeführte Uebergänge, besonders in dem Rondo, an Wirkung verlor. Mad. Gley sang eine, von Weigl componirte Polonaise mit obligater Klarinette, und beschloss das Concert mit einigen, am Klavier gesungenen, deutschen und italienischen Liedern. Sie ärndete hier enthusiastischen Beyfall, welcher sie bewog, in der Folge auf dem Theater zwey Darstellungen zu geben, worin sie sich, unterstützt von Hrn. Gley, als treffliche Sängerin, nicht aber als Schauspielerin zeigte. Ref., welcher Mad. Gley früher auf seinen Reisen hörte, bemerkte hier bey keiner ihrer zahlreich besuchten Darstellungen das Distoniren, welches sonst an ihr wahrgenommen wurde. — Hr. Thurner, vormaliger erster Hoboist in Kassel, gab am 19ten Dec. Concert im Saale der musikal. Liebhaber-Gesellschaft. Nach einer einleitenden Symphonie von Haydn, sang ein Dilettant kraftig und ausdruckvoll die Scene aus *Richard Löwenherz* von Grétry: O Richard, o mon roi. Hr. T. blies ein von ihm componirtes Concert, ganz mit der ausgezeichneten Fertigkeit, Reinheit des Tones und Sicherheit, besonders in der Höhe, welche überall, wo er sich hören liess, bewundert wurde. Dann folgte ein, für das grosse Orchester aus Dallayrac's Werken sehr verständig und angenehm zusammengesetzter Potpourri, worin Hr. T. die obligate Hoboe blies. Dieses beliebte Musikstück, welches als Ouverture zu dem Prolog vor Dallayrac's letztem Werke: *le poëte et le musicien*, dient, ist sehr gefällig und von bester Wirkung. — Hr. Dürand spielte auf der Violine ein herrliches Trio und erhielt ungetheilten Beyfall. Hierauf folgte die Scene aus *Camilla* von Paër, von einer nicht genannten Dilettantin allerliebst gesungen. Hr. Th. beschloss mit einem Adagio und Rondo nach einem Zigeuner-Lied, welchem Variationen folgten, über das bekannte Tyroler-Lied. Er zeigte hier besonders seine Geschicklichkeit im langen Aushalten mit anschwellendem u. abnehmendem Ton.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Seit der zuletzt gegebenen Uebersicht der vorzüglichsten, hiesigen musikal. Productionen war die Wiederherstellung der Thomaskirche vollendet worden, und Hr. Musikdir. Schicht gab zu deren Einweihung, ausser der effectvollen, passenden. Cantate von Stunz, die in München gedruckt und voriges Jahr in diesen Blättern recensirt worden ist, einen Dankpsalm, dessen Worte der Feyer dieses Tages ganz angemessen waren, und den Hr. Sch. schon früher, als grosse, zweychörige Motette, ohne Instrumentalbegleitung, vortrefflich in Musik gesetzt hatte. Die tiefe Wirkung, welche dies Stück, eben so als wesentlicher Theil der gottesdienstlichen Handlung behandelt, wie es jenen Tag geschahe, auf die gesammten, überaus zahlreich Versammleten machte, und die, ohne die fernste Erinnerung an Concert- oder gar Theatermusik, eben jene war, welche man von Kirchenmusik wünschen muss — diese Wirkung war ganz unverkennbar. Möge der wackere Meister in dem Danke, den wir im Namen einer grossen Zahl, wahrhaft erbaueter Zuhörer aussprechen, einige Belohnung finden! Die Ausführung durch das Chor der Thomasschule war, besonders das zweytemal, musterhaft. — Von andern durch Hrn. Sch. in diesem Vierteljahr gegebenen Kirchenstücken, führen wir nur an: sein, auf den Wunsch vieler Kunstfreunde zweymal ausgeführtes grössestes Werk, das Passionsoratorium, *das Ende des Gerechten*, gedichtet von Rochlitz; verschiedene *Missen* von Haydn, ein *Te Deum* v. Danzi, Klopstocks *Vater-Unser* nach Schwenke's Composition etc.

Im *Concert* wurden, an zehn Abenden, folgende Stücke gegeben. *Gesang.* Scenen und Arien, ges. von Dem. Albert. Campagnoli, comp. v. Trento, von Gyrowetz, (aus *Semiramide*, wenig bekannt und brav geschrieben,) zwey von Morlacchi, (aus *Corradino*,) eine von Naumann, (aus *Aci e Galatea*,) von Paer, (aus *Griselda*, mit obligater Violin. vom Vater Campagnoli mit silberhellem Ton sehr gut begleitet,) von Sim. Mayer, und von Paer, mit obligat. Violin und Viola, aus *Leonora* — nicht nach Verdienst bekannt, und gewiss einer seiner besten Opern. Dem. Campagnoli überzeugte uns fast in allen diesen Stücken, dass sie auch in diesem Jahre durch rühmlichen Fleis nicht nur ihre Kunstfertigkeit u. Sicherheit noch viel vermehrt, sondern auch ihren Geschmack schöner ausgebildet habe; und mit Vergnügen bemerkten wir, dass dem Publico dies nicht entgehe und es erkenntlich dafür sey. — Mad. Fischer-Vernier sang, kurz vor ihrer Abreise, Righini's gedruckte, grosse Scene und Arie: *Berenice, che fai?* und erwies sich von neuem, besonders in Hinsicht auf Ausdruck und Methode, als treffliche Sängerin. Hr. Gerstäcker sang eine Scene und Polacca v. Benelli, die, heiter und gefällig, für den Sänger, welcher einen hohen Tenor und viel Geläufigkeit besitzt, sehr vortheilhaft geschrieben ist; und erfreute durch seine treffliche Stimme, viele Gewandtheit, und angenehme Manier. — Stücke für mehrere Solostimmen. Mozarts Sestett aus *Così fan tutte*; Himmels wenig bekanntes, etwas süsliches, aber sehr melodioses Terzett: Placid' aura — Cherubini's Quartett a. d. ersten Act der *Lodoiska*; Mozarts Duett: Fra gli amplessi — aus *Così fan tutte*; Quartett mit Chor: Nein, nein, lass diese Hoffnung schwinden — aus Cherubini's *Lodoiska*; Terzett aus *Leonora* von Paer: Che Peterna provvidenza — eine sehr ansprechende und rühmenswürdige Composition; Terzett aus *Atalante e Meleagro* von Righini: Or qui mercè chiediamo — ein gutes Stück, doch keines der vorzüglichsten dieses Meisters. — Chöre und andere grosse Gesangstücke. Grosser, und sehr würdig geschriebener Chor von Bergt in drey ausgeführten Sätzen: Serbate, o Dei — *La Tempesta* von J. Haydn. Grosser Chor, mit vorhergehendem Recitativ und Terzett, aus *Idomeneo* von Mozart: Qual nuovo terrore — Zweytes Finale aus *Così fan tutte* von Mozart. Erstes Finale aus *Ogus* von Winter, vom Theater gar nicht bekannt und sehr rühmenswürdig. Grosses Ensemble (Scene, Duett, Quintett und Chor, in Folge,) von Paer aus *I fuorusciti*: Deh! che si tarda — vielleicht das vorzüglichste Stück dieser ganzen Oper. Finale in drey Chören aus der *Friedenscantate* von Ruppe in Meiningen, in welcher wir eben so sicher den Sinn des Componisten für das Gedachte und Würdige, als die noch nicht gesicherte Hand und noch nicht erprobte Kenntnisfahrung desselben, zu bemerken glaubten. *Hymnus* v. Beethoven: Ahnend schwingt der Glaube sich — (das *Credo* der Missa, zugleich mit jenem Texte gedruckt.) Mozarts *Requiem* — eine wahrhaft vollendete Ausführung, die auch den tiefster Eindruck machte, und wofür Hrn. Musikdirector Schulz, ja, jedem Mitgliede des Gesang- und Orchester-Personale, herzlicher Dank gebührt. — Instrumentalmusik. Concerte und andere Solostücke. *Pianoforte.* Hr. Friedr. Schneider erfreute un-

durch das grosse, geistreiche, ungemein anziehende und überaus schwierige Concert von Ries aus Es, (Leipzig, bey Peters,) und führete es mit einer Vollendung und so ganz im Sinn des Componisten aus, dass es eben erst aus ihm selbst sich zu erzeugen schien. Composition und Vortrag gefielen so, dass Hr. Schn. ersucht ward, das Conc. in der nächsten Versammlung zu wiederholen, und denselben, ja noch vermehrten Beyfall einerndtete. Das Orchester führte seine ebenfalls schwierige Partie rühmenswürdig aus. Hr. Neudeck spielte das Conc. von Böhner aus Es, (Leipzig, bey Hofmeister,) das interessante Melodien und bedeutende Harmonie, so wie viel Lebendigkeit der Empfindung zeigt, auch sehr wirksam instrumentirt und für den Solospieler ungemein vortheilhaft ist; er spielte es mit ausgezeichneter Fertigkeit und Präcision — was auch vom Auditorio erkannt und verdankt wurde. — *Violin.* Hr. Matthai trug A. Romberga Concert aus C dur schön, und den 2ten und 3ten Satz, welche auch dem Componisten am vorzüglichsten gelungen sind — so wie eine neue Phantasie mit Variationen von seiner eigenen Composition — ganz vortrefflich, zur Freude aller Anwesenden vor. Auch verdient dieses letztgenannte Werk in jeder Hinsicht vollen Beyfall: wir halten es für die schönste Arbeit dieses, uns so werthen Künstlers. — Hr. Präger, Musikdir. der seconda'schen Oper, spielte ein, von ihm selbst gesetztes Conc. aus A dur und moll, und Variationen, ebenfalls von ihm gesetzt. Jenes war zwar etwas bunt und zerstückt, doch interessant, und für den Solospieler sehr vortheilhaft geschrieben, wenn dieser nämlich ausgezeichnete Fertigkeit und Deutlichkeit in den schnellsten Passagen, auch viel Geschicklichkeit in mehrstimmigen Sätzen und künstlichen Figuren von mancherley Art, eben so, wie Hr. Pr., besitzt. Er fand ausgezeichneten Beyfall. Die Varist. bestanden aus einer langen Reihe meist ausserordentlich schwieriger, zum Theil burlesker, spassmachender Dinge, wozu das Orchester immerfort ein Paar Accorde anzugeben hatte. So etwas gehört freylich nicht in ein Conc., wie man das hiesige (zum Glück) noch immer zu erhalten gewusst hat: indess, wir Hr. Pr. diese künstlichen Späße ausführte, mussten sie wol auch dem ernsten Kenner ein Lächeln, der Menge aber den lautesten Beyfall abnöthigen. — *Violoncell.* Hr. Voigt trug von B. Rombergs brillantem Concert aus D dur das erste Allegro vor, und dann — eine sehr zu tadelnde Zusammenstellung — denselben treffliche Variat. aus E moll, über ein russisches Thema. Für das erste Stück besitzt er noch nicht genug Kraft des Tons u. Lebendigkeit des Ausdrucks: das zweyte gelang ihm besser, und einige seiner Sätze wurden schön von ihm gespielt. Diesen galt wol auch der ziemlich lebhafte Beyfall. — *Flöte.* Hr. Grenser war in der Wahl der Composition diesmal nicht glücklich; er gab ein Conc. von Dressler aus D dur, das — gar manche auffallende, grammatische Fehler noch unerwähnt — viel zu lang ist, besonders bey der Armuth an eigenen, wirklich interessanten Ideen, und bey fast gänzlichem Mangel an kunstgemässer Ausarbeitung derselben. Uebrigens enthielt es für den Solospieler eine Menge ungewöhnlicher, alle Kraft erschöpfender Schwierigkeiten: und diese besiegte Hr. Gr. mit grossem Fleis und seltener Geschicklichkeit. — *Klarinette.* Unser trefflicher Klarinettist, Hr. Barth, gab uns, mit seinem Schüler, Hrn. Heinze, der ihm und sich Ehre macht, Krommers neuestes Doppelconc. für zwey Klarinetten, (aus Es dur und C moll.) das anziehend erfunden, wirksam und eigenthümlich instrumentirt, beyden Solospielern und ihrem Instrumente vortheilhaft angeordnet, und auch, besonders im ersten Satze, würdig ausgeführt ist. Beyde Spieler zeigten schönen, durchaus gleichen Ton, vollkommene Präcision, Deutlichkeit und Delikatesse des Vortrags, und fanden den verdienten, einstimmigen Beyfall. — *Symphonien* — von Ries, (die bekannte;) vom Präger, (die schon früher erwähnte; sie gefiel diesmal weniger, als bey der ersten Production, da ihr Hauptinteresse weniger auf den Ideen und deren Ausarbeitung, als auf dem beruht, was man Instrumenteneffecte zu nennen pflegt;) von C. H. Meyer, (so viel wir wissen, noch ungedruckt, und im ersten Allegro zeigend, dass der Componist gefällig ohne Oberflächlichkeit, und kraftig ohne Gewaltsames schreiben könne, wenn er seiner innern Natur folgen will; aber im Scherzando und Finale, dass er stürmisch, unklar, wunderlich und ohne dauernden Eindruck schreibe, wenn er Andere nachahmt — obgleich er auch da Geist und Leben zeigt;) von Spohr, (die zweyte aus Es und As,) von Mozart, (aus C dur, mit der Schlussfuge, und aus G moll;) v. Krommer, (die neueste, aus D dur und moll, die wir zwar etwas unstät und nicht eben tief eingehend, aber durch Lebhaftigkeit, durch vortheilhafte Zusammenstellungen der Gedanken, und durch glänzende, effectuirende

Instrumentirung, nicht uninteressant fanden;) von Beethoven, (No. 2, aus D und A dur;) und von Eber!, (aus D dur und moll.) Das Orchester führte sie sämmtlich, so wie die sogleich anzuführenden Ouvertüren, mit der Geschicklichkeit, der Lust, dem Fleis und der Uebereinstimmung aus, die dessen verdienten Ruhm begründet und verbreitet, auch ihm die dankbare Achtung aller hiesigen Musikfreunde erworben und erhalten haben. „Die beyden Symphonien von Mozart; die, von Beethoven, und die, von Spohr, gelangen am vollkommensten. — *Ouvertüren* — von B. Romberg, (aus D dur, die ältere, einzeln geschriebene;)* von Schulz, (zu Klingemanns *Faust*;) von Himmel, (zur Oper, *die Sylphen*;) von Spontini, (zur *Vestalin*;) von Beethoven, (zu Göthe's *Egmont*;) von Cherubini, (zur *Lodoiska*;) von Elsner, (aus F moll und dur.) Die Ouvertüren von Romberg, Beethoven u. Cherubini gelangen am vollkommensten. Eben so schön wurde Neukomms Phantasie für's ganze Orchester, No. 1., D moll, ausgeführt. — —

Extraconcerte. Hr. Musikdir. Präger benutzte die günstige Stimmung des Publicums und gab ein zweytes, sehr reich unterstütztes Concert, wo er sich eben so, wie wir oben zu beschreiben gesucht haben, zeigte. Auch diesmal fand er vielen, doch nicht so rauschenden Beyfall. — Hr. F. Callegari liess sich in seinem Conc. mit verschiedenen Stükken, mit und ohne Begleitung, auf der Guitarre hören, und leistete, in Fertigkeit, Präcision und Ausdruck, was man von diesem Instrumente irgend verlangen kann. — Der Sänger, Hr. Gerstäcker, liess sich in einem eigenen Concert im Theater mit mehreren bedeutenden Gesangstücken hören, erhielt den verdienten Beyfall, und lässt uns seinen Abgang sehr bedauern. — Zum Besten des Fonds für alte u. kranke Musiker wurde Händels *Alexanders Fest*, nach Mozarts Bearbeitung und Ramlers deutschem Text, zu grosser Freude und würdigem Genuss aller hiesigen Kunstfreunde aufgeführt. Beyde Singakademien, (die sich nicht nur erhalten, sondern an Zahl und Trefflichkeit der Mitglieder immer herrlicher heranwachsen,) hatten sich zur Ausführung des Gesanges vereinigt. Das Ganze wurde, bis in die kleinsten Theile, mit grösster Sorgfalt ausgeführt; vor allem machten die köstlichen Chöre — auf welche es hier, wie bey allen Werken Handels, zuvörderst ankömmt — mit Geist, Leben, so schönen Stimmen und so gesicherter Geschicklichkeit, musterhaft vorgetragen, einen grossen, gewaltigen Eindruck, dessen wir stets mit Dank und Freude eingedenk bleiben werden. — Herr Musikdir. Hermstedt, dieser berühmte Klarinettist, überführte uns, dass er, seit wir ihn nicht gehört, sowol was Kunstfertigkeit, als was Ausdruck und Geschmack anlangt, noch höher aufgestiegen sey, und in Hinsicht auf beydes leiste, was man nur noch vor wenigen Jahren auf diesem Instrumente für wahrhaft unmöglich gehalten hat. Er trug Spohrs treffliches Concert aus C moll, mit einem eingelegten, grossen Adagio, und ein, ebenfalls schönes Pot-pourri desselben Meisters vor. Ueber die Eigenheiten und Vorzüge seines Spiels im Einzelnen haben wir schon früher, und zuerst, in diesen Blättern ausführlich gesprochen.

Die *Operngesellschaft* des Hrn. Seconda gab in diesem zweyten Viertel jahr ihrer Anwesenheit verschiedene gute Stücke, die sie mit Fleis und Sorgfalt einstudirt hatte, und nun nach bestem Vermögen ausführete. Hierunter gehören vorzüglich Paers *Camilla* und Weigels *Uniform*, die lange geruhet hatten, und Beethovens *Fidelio*, der früher hier noch nicht gesehen worden war. Die letzte Oper wurde nicht nach der Umarbeitung des Meisters, sondern noch in ihrer ersten Gestalt, wie sie als *Leonore* in Wien auf der Bühne, und dann in Leipzig im Klavierauszuge erschienen war, gegeben. Es gereicht der Gesellschaft wirklich zur Ehre, dass sie diese schwierige Musik so fehlerfrey und sicher gab. Das geist- und kraftvolle Werk fand den verdienten, ausgezeichneten Beyfall. Wir sagen nichts weiter über dasselbe, da es von mehrern andern Theatern bekannt, und uns ein ausführlicher Aufsatz darüber versprochen worden ist. — Die Gesellschaft verliert ihren sehr geschickten und ungemein fleissigen Musikdirector, Hrn. Präger; ihren trefflichen Tenoristen, Hrn. Gerstäcker; den, als Sänger, ausgezeichneten ersten Bassisten, Hrn. Pillwitz, und die, durch musikal. Kenntnisse und Fleis brauchbare Sängerin, Dem. Herz.

Von der *Quartettgesellschaft* der Herren Matthäi, Campagnoli, Lange und Voigt müssten wir alle das Rühmliche, was wir im letzten Berichte gesagt, wiederholen, wenn wir uns statt dessen nicht besser darauf bezögen.

Kurze Anzeigen.

Musikalischer Jugendfreund, oder instructive Sammlung von Gesängen für die Jugend gebildeter Stände, sowol für Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, geordnet von M. Friedrich Wilhelm Lindner, ordentl. Lehrer an der Bürgerschule, Privatdocenten der Philosophie an der Universität Leipzig, und Ehrenmitgliede der schweizer. Erziehungs-Gesellschaft. 1stes Heft, 3te, durchaus verbesserte u. stark vermehrte Auflage. 2tes Heft, 2te, verbesserte und stark vermehrte Aufl. 3tes Heft, 2te, unveränderte Auflage. Leipzig, bey Vogel. (Der, nach Verhältniss, sehr wohlfeile Preis jedes Hefts, ist 1 Thlr. 8 Gr., bey Abnahme von 12 Exemplaren, 1 Thlr.)

Es ist über dies sehr reichhaltige, vielfach nützliche Werk beym Erscheinen der ersten Auflage jedes Hefts ausführlich, und zwar mit Liebe, aber auch mit Ernst, gesprochen worden; der Hr. Herausg. hat, seinen Aeusserungen in der Vorrede nach, beydes anerkannt, und dass er dies gethan habe, auch durch die vielfältigen, meistens wesentlichen Verbesserungen und Zusätze der spätern Auflagen bewiesen; das Publicum endlich hat, wie schon die, in so kurzer Zeit nöthig gewordenen neuen Auflagen beweisen, einen ausgezeichneten Antheil an dem Werke bewiesen: so lässt sich mit Sicherheit voraussetzen, die Leser dieser Zeitung kennen dasselbe, und die es noch nicht kennen und sich für ähnliche interessiren, werden es sich bekannt machen; und da nun diese Blätter, bey beschränktem Raume, so Vielen immer wenigstens Etwas darbringen sollen, mithin alles Unnöthige möglichst vermeiden müssen: so wird es hier genug, auch gewiss keiner Missdeutung ausgesetzt seyn, wenn wir uns auf die Recensionen aller drey Hefte bey ihren ersten Auflagen beziehen, und nur noch versichern, dass, was dort getadelt oder gewünscht worden, vom Hrn. Herausg. nun möglichst verbessert und erfüllt ist. Diese Verbesserungen und Zusätze kommen, wie er selbst in der Vorrede anführt, wir aber bey genauer Durchsicht des Werks vollkommen bestätigt gefunden haben, hauptsächlich auf Folgendes hinaus: Es ist mehr Sorgfalt auf die Stufenfolge vom Leichten zum Schwerern verwendet; kein Gesang aufgenommen worden, der nicht, seinem Inhalte nach, der Jugend unbedenklich in die Hände gegeben werden dürfte; alle Gesänge, welche dem Inhalt oder der Form nach den Forderungen für die Jugend nicht entsprachen, sind mit entsprechendern vertauscht oder abgeändert worden, welches besonders auch bey den Rundgesängen geschehen ist; die vierstimmigen Gesänge sind vermehrt, mehrere Stücke aus Molltonarten eingeschaltet, und 50 Choräle (theils dreystimmig, nur für die Jugend, theils vierstimmig, für diese und den Lehrer,) angehangen worden. — Alles beweiset, dass es dem Hrn. Herausgeber wichtig ist, auch durch dies Werk so viel als möglich Gutes zu wirken: möge es ihm stets gelingen, wie es ihm bisher, und an nicht Wenigen, gelang — wie dies auch, besonders von denen, die ihn in seiner persönlichen Wirksamkeit beobachten, mit Achtung, Freude und Dank anerkannt wird. —

1. *Trois Romances p. le Pianoforte* — (Pr. 12 Gr.)
2. *Romance p. le Pianof.* — (Pr. 4 Gr.)
3. *Deux Airs en Rondeau p. le Pianof. par John Field.* (Pr. 6 Gr.)

(Sämmtlich in Leipzig b. Breitkopf u. Härtel.)

Die wunderbar und zuweilen ungemein anmuthig träumende Phantasie, so wie die eigene Weise, das Pianoforte zu behandeln, welche Hr. F. in nicht wenigen Werkchen zu Tage gelegt hat, zeigt er auch in den hier genannten. Beyde sind erst vor kurzem in diesen Blättern näher beschrieben worden, und haben sich unter denen, welche in den Sinn und die Spielart des Componisten einzugehen vermögen, (welche letztere darzustellen man auch ein ganz vorzügliches, besonders zart singendes Instrument besitzen muss,) nicht wenig Freunde erworben. Eben diesen werden auch die angeführten Stücke gewiss Freude machen. Jedes hat sein eigenthümliches Interesse, wie eben auch die meisten der frühern. Das Rondeau, in welchem zwey kleine Liedermelodien verbunden sind, ist auch sehr leicht auszuführen: doch verlangt auch dies den äusserst zarten, pikanten Vortrag, den alle Arbeiten des Hrn. F. verlangen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. **№. 15.** 1815.

Mancherley.

I.

Stimmen der Völker.

Stimmen der Völker nannte Herder die von ihm gesammleten Volkslieder. Mit wenigstens gleichem Rechte würden den schönen, bedeutungvollen Namen die Melodien derselben, wie sie wirklich im Munde des Volks sind, führen. Wäre man nur überall nach ihnen aus gewesen, ehe das eine Volk sie durch Kunst umgestaltet, ein anderes mit musikalisch gebildeten Stücken (wie man sich ausdrückt) sie vertauscht, ein drittes durch seine Schicksale fast ganz zum Verstummen gebracht worden! — In neuer Zeit sind jedoch Künstler und Kunstfreunde von Geist und Sinn allerdings bemühet gewesen, was noch vorhanden, hervorzuziehen, sollte es auch nur selten noch ganz echt und ursprünglich aufzufinden gewesen seyn; und namentlich diese Zeitung hat im Laufe ihres siebzehnjährigen Lebens viele merkwürdige und anziehende, darunter auch wahrhaft vortreffliche, einer immerwährenden Dauer würdige Stücke beygesteuert. Hierdurch ist denn auch Vielen Freude, manchem Componisten, der so etwas zu schätzen und zu benutzen verstand, Stoff und Erleichterung, so wie nun wieder *dadurch* der Liebhaberwelt manches schöne Werk verschafft worden. Ja, man dürfte sagen, bey der Eigenthümlichkeit vieler wahren Volksmusik sey sogar die Tonkunst unsrer Tage selbst erweitert, und ihr, im Gange der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus — wenn auch nicht oft eine neue Bahn gebrochen, doch wenigstens mancher anmuthige Seitenweg eröffnet worden.

Ich habe nun ebenfalls, erleichtert durch meine Verhältnisse, mancherley solche Stimmen der Völker zusammengebracht. Nicht Weniges, was ich authorchte oder sonst empfing, ist in neuester Zeit auch Andern, und durch sie dem Publicum zugekommen: von dem aber, was, meines Wissens, noch nicht, oder doch an Orten gedruckt ist, wo es der Musiker und Dilettant schwerlich sucht, werde ich von Zeit zu Zeit etwas in dieser Zeitung mittheilen — wie ich auch, ohne solche Vorrede, schon früher gethan. Für diesmal gebe ich folgende fünf Nummern. (Siehe die *musikal. Beylage*, No. 3.)

Die erste Nummer ist *venetianisch*. Es sangen dies höchst einfache, langsam und sehr getragen auszuführende Lied vornämlich die Gondoliere in Venedig an den Morgen der Marientage oder auch sonst — nämlich, ehe man sie glauben gemacht, so etwas sey abgeschmackt und beschäme. Die Wirkung des Liedes, besonders von zahlreichem Chor meist guter Stimmen im Freyen, bey leisen, rhythmischen Ruderschlägen, konnte im Tiefsten rühren, ja musste unwiderathlich seyn für jeden, der sich nicht durch Spottsucht oder Rohheit dagegen stemmte.

Das zweyte Lied ist *dänisch*. Die Melodie ist, oder war wenigstens, wie sie hier lautet, im Munde des Volks: an der Harmonie hat man freylich nachgeholfen. Das Lied drückt eine süsse Schwermuth aufs lieblichste aus. Den deutschen Text habe ich nur nothdürftig und für's Haus untergelegt, da ich den dänischen nicht bekommen konnte.

Nummer 3 ist ein *neapolitanischer* Tanz, zu welchem aber auch, entweder improvisirte Worte gesungen, oder Sylben getrillert werden. Die Musik nimmt sich dann niedlich und zierlich aus, und muss das noch viel mehr, wenn, an Ort und Stelle, die mimischen, sehr graziosen Bewegungen der Tanzenden dazukommen, von denen uns alle, die Neapel besucht, so viel Schönes zu sagen wissen.

Nummer 4 ist ein derbes, eben so charakteristisches Gegenstück dazu — ein nationaler Tanz der *tschersberger* Bauern in Elsass, die sich auch durch eigenthümliche Tracht von den übrigen elsasser

Bauern auszeichnen. (Der sogenannte Kochersberg bildet nämlich einen ansehnlichen, dörferreichen Bezirk zwischen Strasburg und Zabern.)

Nummer 5 endlich ist der erhabene, unbeschreiblich feyerliche Gesang des Stammvaters aller italienischen, und des Retters aller christlichen Kirchenmusik, des Palästrina, vom Jahre 1558. Dieser Gesang wurde in neuer Zeit zuerst im October vorigen Jahres, am Jahrestage der Völkerschlacht bey Leipzig, in dem, zur Feyer dieses Tages gehaltenen, geistlichen Concerte von den hiesigen Singakademien, und zwar unübertrefflich, ausgeführt. Unverkennbar hob er alle Herzen empor zum Dank gegen den Erretter, zu Bitte und Vertrauen gegen den Wiederbringer. Das Stück macht ursprünglich einen Theil einer Missa aus: die hier untergelegten, ebenfalls kirchlichen Worte konnten aber ohne alle wesentliche Abänderung der Noten angepasst werden. Jeder Abschnitt wird erst vom vollen Chor gesungen, dann von Solostimmen leise wiederholt. In Rom führeten diese Wiederholungen die am Altar Dienenden aus. Alles will frey, aber äusserst genau, vollkommen übereinstimmend vorgetragen, und deshalb — besonders auch um der Schwierigkeit ganz reiner Intonation bey so einfachen Verhältnissen und ganz langsamer Bewegung, so wie um des gleichmässigen Tragens, Anschwellens und Absterbens der Stimmen willen — sehr sorgfältig studirt seyn. In Leipzig sangen den Chor ungefähr hundert ausgebildete, weibliche und männliche Stimmen, und die Antworten acht ganz auserlesene Sängerinnen und Sänger, letztere aus einer Ferne, wo sie nicht gesehen werden konnten. Die Wirkung wird wol nicht Einer von allen Anwesenden jemals vergessen. Dass die zum Theil ganz eigenthümlichen Wendungen der Modulation und Lagen der Stimmen durchaus nicht abgeändert werden dürfen, brauche ich wol kaum zu bemerken, und dass ich dies Stück unter obiger Rubrik drucken lasse, wohin es nur gewissermassen gehört, wol kaum zu entschuldigen.

Rochlitz.

3.

Ein Zweifel.

Pamina's Arie: Ach, ich fühl', es ist verschwunden etc. (Andante, ¾ Takt) wird dem Publicum nicht selten langweilig. Ich habe sie von gar verschiednen Sängerinnen, und auf mehrern der besten Bühnen, auch selbst in Wien, doch lezthin schon lange nach Mozarts Tode, gehört: aber fast nie wollte diese Arie recht wirken; fast immer machte sie, wie gesagt, den Zuhörern einige Langeweile. — Da fragte ich mich: Worin liegt wol der Grund hievon? in der Composition? oder im Publicum? oder etwa darin, dass die Arie überall anders gegriffen wird, als sie sollte? — Ich nahm die Arie zu Hause mit Aufmerksamkeit durch, bald in langsamer, bald in gemässigter, bald in ziemlich lebhafter Bewegung, und — siehe da, bey letzterm Versuch gewann mir das Tonstück erst eigentlichen Charakter; und darum glaube ich nun, man verfehlt fast durchgängig das rechte Tempo und mit diesem zugleich den Hauptcharakter: überall wird dieses Andante im allerlangsamsten Andante-Tempo genommen, und fast Adagio, (nämlich die Achtel gleich der Schwingung eines Pendels von etwa 15 rheinischen Zollen. Siehe musikal. Zeitg. No. 27., von 1813, und No. 27. von 1814;) und so wird es ein Klagelied eines liebesiechen Mädchens, welches, zumal bey dieser Situation, nicht wol anders, als langweilig werden kann. Die Situation, welche die Arie herbeyführt, ist *leidenschaftlich*: das feurigliebende Mädchen, empört, dass ihr vor kurzem noch so liebevoller Tamino sie jetzt plötzlich von sich stösst, ja sie nicht einmal einer Antwort würdigt, bricht in Thränen aus, überhäuft ihn mit Vorwürfen über seine Kalte: *„Ach, ich fühl', es ist verschwunden der Liebe Glück!“* und droht sich das Leben zu nehmen, wenn er sie zu lieben aufgehört: *„Fühlst du nicht der Liebe Sehnen, so wird Ruh' im Tode seyn!“* — Eben so deutlich als Situation und Text, ja noch unzweydeutiger als Beyde, deuten auch die ziemlich einschneidenden Modulationen, z. B.

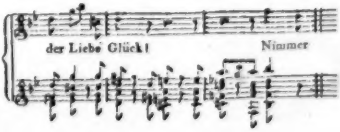

oder:

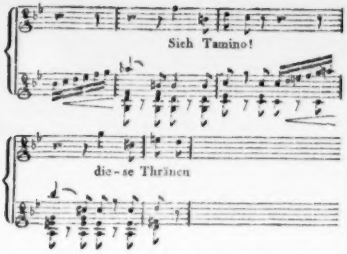

deutet selbst die stossweise fortrückende $\frac{6}{4}$ Bewegung, und das sonderbar zerrende, syncopirende Nachspiel:

auf einen mehr leidenschaftlichen, als klagenden Charakter, und es sollte mich wundern, wenn Mozart es nicht also sollte gemeynt haben.

Und darum meyne ich denn, diese Arie müsste, um ihre eigentliche Wirkung zu thun und nicht schleppend auszufallen, in einem Tempo von 6″ bis 7″ Rh. genommen werden.

Ob Mozart selbst bey seinem Leben und unter seiner Direction sie also nehmen liess, ist mir unbekannt: es möchte aber interessant seyn, von Einem, der die *Zauberflöte* unter Mozarts eigner Leitung aufführen gehört, nähere Auskunft hierüber in diesen Blättern zu erhalten.

Gottfried Weber.

N. S.

Um bequeme Mittheilung zu erleichtern, setze ich das Maas eines rhein. Zolles hier bey.

5.

Ein Monolog.

Wie schön war der heutge Vorfrühlingstag! wie rein Luft und Himmel! wie zart der grünliche Schleyer, der über ferne Gesträuche gezogen schien! wie sinnanreizend der lichte Teppich der Wiese, der dunklere der Saat; wie feyerlich die Stille des Walds auf der Höhe; wie belebend die brütende Warme im Thal! — Belebend; ja, aber auch ermattend! Sitz' ich doch, zurückgekehrt vom herrlichsten Spaziergange, indess Bild auf Bild durch meine Phantasie, Gefühl auf Gefühl durch mein Herz zieht, so abgespannt in meinem halbdunkeln Winkel, dass ich mich nicht einmal entschliessen kann, dich, du liebliches Organ jeder innern Anregung, dich, getreue Geige, dort von der Wand zu nehmen, und auf dir herauszusagen, was ich so gern sagte, so gern, gesagt, wieder vernähme! — Ja, so ist der Mensch! Eben wo sein Geist auf Rosenwolken durch den Aether schwimmt, und höher, immer höher dem ewigen Quell alles Lichts und aller Schönheit, der Sonne, zu möchte: da hockt der schwere Erdenleib desto träger in der Ecke, und zieht und zieht an dem Bande, das jenen an ihn kettet — gleich dem schlaftrunkenen Küster, der schmollend und verdrüsslich ein Friedensfest einläutet! — O wie gut kann ich mir jetzt denken, warum ihr grossen Seelen, Gluck und Mozart, zwar immerfort componirtet, aber so schwer zum Aufschreiben zu bringen waret; warum Michel Angelo fast nur in Zorn und Eifersucht malen wollte, und Jakobi auf die Fortsetzung, selbst der blossen *Sammlung* seiner Werke uns noch immer warten lässt! — Ja, und wenn sichs nur nicht zu anderer Zeit umkehrete! wenn nur nicht die schwere Masse, ist sie einmal recht los und angestossen, auch fort-, immer forttriebe; gleich der Auster, die einmal von ihrer Sandbank gerissen, nun unaufgehalten treibt, Niemand weiss, wohin, und sie selbst am wenigsten! Nein, noch schlimmer! wird denn nicht jene Masse dann vom eignen Gewicht immer schneller und schneller fortgerissen, oft bis in die Tiefe, wo sie in den Sumpf patscht, dass es besudelnd umhersprützt? Bey jener Wolkenreiterey kömmt doch nur weniger Schönes und Gutes: hier aber mehr Garstiges und Schlechtes in die Welt! — Freylich lässt sich ein Zustand denken, wo, gleichsam in mittler Höhe zwischen der unsteten Kavalkade und dem dumpfen Küsterthum, nichts zum Vorschein kömmt, als die hellen, reinen Glockentöne, die alle Geschäftigkeit des äussern Lebens regeln, alles Heilige und Seelige des innern anregen und verkündigen.... Wie? denken nur liesse sich ein solcher Zustand? Nein, nein! wer hätte nicht Stunden in ihm verbracht!

Stunden? Tage: vielleicht auch Wochen? Aber... aber... Und wie die Einzelnen, so die Völker. Wer kann jetzt auf jene blicken, ohne an diese zu denken? Wir Deutsche, wenigstens der grössere Theil von uns — wir hatten auch vor gar nicht langer Zeit unsre Wolkenperiode; dann auf einmal brach die entgegengesetzte herein: und nun, wer wagte zu hoffen... Ach, ehrliche Geige, wie gut, dass du mir hier wieder ins Auge fielst mit deinen vier Saiten, wo aus elenden Schaafdärmen himmlische Melodien ohne alle Schwierigkeit sich erzeugen, wenn nur der rechte Geist sie handhabt! Wer wagte zu hoffen, fragte mein Zweifelmuth? O ich und jeder, jeder, der es weiss, dass ja der „rechte Geist" immer und ewig die Welt, sein Werk und sein Organ, handhabt und handhaben wird! — Und wie erhebend, wie belebend ist nicht schon dieser Gedanke; diese blosse Anwandlung eines Gedankens! Bin ich doch aufgesprungen, habe dich in den Arm gefasst, an meine klopfende Brust gesetzt; habe süsse, beruhigende Töne dir entlockt, und weiss selbst nicht, wie? würde nicht einmal wissen, dass es geschehen, wäre nicht mein treuer, platter Johann zu mir mit der Bemerkung getreten: „Das war einmal ein hübsches Stückchen, das Sie da 'runter geigten! Ich wollte mir aber nur die Stiefeln zum Wichsen ausbitten, dass sie morgen früh gleich blank sind." — Nun, geh' nur hin, alter Haus! Du hast mir freylich mit den Stiefeln auch meine Begeisterung ausgezogen: aber aus meinem frohen Sinnen bringst du mich nicht heraus, du ehrliche Haut! — — Hänge indess wieder ruhig, du treue Geige! — Wie die mild erwärmte Luft, beym offenen Fenster über die Saiten streichend, sie lieblich erklingen lässt, die scharfen, aber zuverreinen Quinten! und deutlicher, als oftmals, höre ich die Terz von selbst sich hinzufügen, und mittönen, damit die schönste Harmonie, der reine Accord, sich vollkommen erzeuge! Ach, und derselbe, in allem, durch alles waltende Weltgeist, der hier in den Lauten eines dürftigen Holzes das Scharfe nicht duldet, ohne es lieblich zu mildern; das unvollendet Schneidende nicht, ohne es harmonisch wohllautend zu vollenden — derselbe Geist sollte nicht eben dies thun in dem, was über Daseyn und Geschick von Millionen entscheidet? Nur freylich, dass ihm, wie hier, sein Stoff rein geboten werde...

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Strasburg. (Fortsetzung aus der 14ten No.) Am 9ten November begannen die wöchentlichen *Liebhaber-Vereine.* Diese allerdings löbliche Anstalt, welche hier allein den Geschmack für die bessern Gattungen der Musik erhält, besteht, dem Vernehmen nach, seit vielen Jahren. Eine Anzahl der vorzüglichsten Dilettanten, an deren Spitze Hr. Adv. Lobstein steht, leitet das Ganze mit vieler Thatigkeit und Beharrlichkeit. Die sehr zahlreiche Gesellschaft bildet in einem Privat-Local einen geschlossenen Zirkel, in welchen jedoch Fremden der Zutritt gestattet wird. In dieser Hinsicht kann sich Ref. blos begnügen, die hier gegebenen Musikstücke nach Anleitung des, im Innern des Saales angeschlagenen Programms, anzuzeigen, ohne der Bescheidenheit der Dilettanten, deren Namen nicht angegeben sind, zu nahe zu treten, obgleich der grössere Theil mit Auszeichnung genannt zu werden verdiente. Das, aus ungefähr 50 Personen, grossentheils Dilettanten, bestehende Orchester, führt die Symphonien, freylich nicht immer mit den gehörigen Nuancen, doch mit vieler Präcision aus. Ref. hörte fast durchgängig haydnsche Symphonien, welche hier durch Hinzusetzung einer Bass-Posaune zu den Contrabässen, ungemein an Kraft und Wirkung gewinnen. — Haydns Symph. mit dem Paukenschlag eröffnete das erste Concert; eine Dilettantin sang die herrliche Scene aus Righini's *Armida:* So che il mio ben etc. Concertante für 2 Floten von Devienne, äusserst rein und mit völligem Einklang geblasen von zwey Dilettanten. Den Anfang der 2ten Abtheilung machte eine, von einem Mitglied der Gesellschaft componirte Ouverture mit vollem Orchester. Reminiscenzen an Winters Ouverture zu *Tamerlan* abgerechnet, ist die Composition gut durchgeführt, effectvoll instrumentirt und von lebhafter Wirkung. Ein *Morceau concertant* aus Winters Entreacten wurde gut gegeben. Duett von Tadolini f. Sopran und Bass. Diese echtitalienische Composition wurde mit Vergnügen gehört, und besonders die schwierige erste Partie von obiger Dilettantin mit reiner Intonation vorgetragen; der Bass wurde von einem Liebhaber ebenfalls mit Einsicht gesungen. Den Beschluss machte Paër's Ouverture aus *Sophonisbe.* — Am 12ten Novbr. Nach einer haydnschen Symphonie (Es) sang eine Dilettantin eine Scene

von Orlando (?) Es war dieselbe, welche später Mad. Gley in ihrem Concerte, als Sim. Mayr's Composition, doch mit einem andern Recitativ sang. — Hr. Musikdir. Coste spielte das, in Strasburg, in der ehemaligen stereotypischen Notendruckerey erschienene Quintett von Hausel, und hatte hier Gelegenheit, sich als braven Geiger zu zeigen. — Harmonie-Stücke aus *Figaro's Hochzeit* und den *Cantatrice villane*; rein, aber ohne jene Nuancen vorgetragen, welche diese Art Musik erst heben. Polonaise mit Recitativ aus der Oper: *Una in bene ed una in male*, von *Par*, recht brav gesungen von einem Dilettanten. Die ziemlich schwierige obligate Violoncell-Partie wurde von Hrn. Baxmann, einem jungen Künstler, vollkommen richtig vorgetragen. Ouvert. der *Geisterinsel* v. Fleischmann. — Am 19ten Nov. Symphonie v. Haydn. Arie von Mozart (?) mit obligater Klarinette, vorzüglich schön gesungen von einer Dilettantin. Ref. zweifelt sehr, ob diese Composition von Mozart sey: sie ist auch in keiner von ihm geschriebenen Oper, noch sonst im Stich erschienen. Hr. Betz, ein sehr braver Klarinettist, blies die obligate Partie mit Geschmack und Precision. Potpourri für die Violin, zusammengetragen und gespielt v. Hrn. Nani, einem ausgezeichneten Künstler, ausserst rein und sicher, übrigens ganz in italien. Manier. Die Melodien waren sehr glücklich gewählt und an einander gereiht. Hierauf folgte ein, für das Orchester variirtes Thema aus Stumpf's Entr'actes. Terzett aus den *Horatiern* und *Curiatiern* von Cimarosa, gesungen von zwey Dilettantinnen, (die Tenor-Partie war durch ein Frauenzimmer besetzt.) und Hr. Löwi, einem sehr braven Bassisten. Es wurde ausgezeichnet brav gesungen und trefflich begleitet. Die Ouverture aus Par's *Una in bene* etc. machte den Beschluss. — Am 26sten Nov. Symphonie von Mozart; ging gut. Arie aus Winters *Opferfest* gesungen von Mad. Müller-Rednitz. Wer die Schwierigkeiten dieser Arie (Süss sind der Rache Freuden) kennt, welche diese Sängerin glücklich überwand, musste ihr Beyfall geben. — Ein Dilettant declamirte, in der ersten und zweyten Abtheilung dieses Concerts, eine Scene aus Voltaire's *Zaire*, und einer andern französischen Tragödie: allein solche Fragmente, wie diese ganze Gattung der Poesie, sind nicht geeignet im Concert vorgetragen zu werden; sie fanden daher auch keinen Eingang. — Eine Concertant-Symphonie für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott von Devienne wurde von Flöte und Horn untadelhaft, von Klarinette und Fagott mittelmässig geblasen. Die 2te Abtheil. begann mit der schönen Ouverture von d'Allayrac's letztem Werke: *le poète et le musicien*; man nannte einen Hrn. Spol, welcher die obligate Violoncell-Partie mit Geschmack und Ausdruck vortrug. Die schöne Wirkung dieser Ouverture ist schon oben erwähnt. Terzett aus Martini's *Cosa rara*, recht brav gesungen von 2 Dilettantinnen und Mad. Müller-Rednitz. Nach der Declamation, machte das Quintett aus dem *Opferfest*: Du musst zum Tode gehen — den Beschluss. Hier war des Bassisten, Hrn. Löwi's, Stimme von besonderer Wirkung. Seine kraftige Tiefe setzt in Erstaunen. Das Ganze wurde vollkommen richtig, im Gesang und Orchester, ausgeführt. — Am 3ten Decbr. Grosse Symphonie von André. Sie wurde sehr gut gegeben. Bass-Arie aus dem *Opferfest*, brav gesung. von Hrn. Löwi: Wenn *Sieges*-Lieder etc. Ein junger Dilettant von 10 Jahren blies mit seinem Meister, Hrn. Boimont, eine Concertant-Symphonie für zwey Flöten von Devienne. Die reine Intonation dieses Schülers, verbunden mit grosser Fertigkeit, wurde mit Recht bewundert. Einige Romanzen (französische) mit Guitarre-Begleitung, gesungen von einem Dilettanten, erhielten wenig Beyfall. Entr'acte von Stumpf. Duett aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa, recht brav gesung. von Dilettanten. Ouverture der *Fratelli rivali* von Winter. — Am 10ten Dec. Nach einer haydn'schen Symphonie, eine sehr schöne Scene von Belloni, ges. von einer Dilettantin mit Geschmack und Ausdruck. Concertante für zwey Violinen v. Winter. Diese schwierige Composition wurde von zwey Dilettanten recht brav, und besonders rein gespielt, und erhielt verdienten Beyfall. Mad. Gley sang auch hier aus Gefälligkeit, nach ihren bereits erwähnten Concerten, die schöne Arie aus Pars *Sargino* mit obligater Klarinette, und, nach dem Potpourri zu d'Allayrac's *poète et musicien*, noch das herrliche Duett aus *Sargino*, mit einer sehr geübten Dilettantin. Der Beyfall, den die Künstlerin nochmals erndtete, war allgemein. Den Beschluss machte eine untadelhafte Aufführung der Ouverture zu Mozarts *Zauberflote*. — Am 17ten Dec. Symphonie von Pleyel, in D. Dieses wenig bekannte Werk verdient wirklich den haydnschen Symphonien an die Seite gesetzt zu werden. Es ist von vieler und schoner Wirkung. *La Sentinelle*, Romanze für Tenor, mit voller Orchester-

Begleitung, gesung. von einem Dilettanten. Diese Gattung Composition ist nicht für Concerte geeignet. Concert für die Flöte, von Hugot, ebenfalls von einem Dilettanten geblasen, welcher viel Vertrautheit mit seinem Instrumente verrieth; dies bewies, bey immer reiner Stimmung, das mit vielem Geschmack angebrachte Schwellen und Abnehmen des Tons. Terzett aus der französ. Oper, *les deux jaloux*, compon. von einer ungenannten Verfasserin, ges. von Dilettanten mit allgemeinem Beyfall. Nach dem Rondo obiger Symphonie, wurde das bekannte Tersett aus den *Sängerinnen vom Lande* von Fioravanti, allerliebst von Liebhabern gesungen. Den Beschluss machte die Ouverture des *Calif de Bagdad* von Boieldieu. Sie gefiel allgemein; besonders überraschend war die Fermate für die Hoboe, welche Hr. Thurner, von dem Ref. bereits gesprochen, ausgezeichnet schön blies. —

(Der Beschluss folgt.)

Berlin, d. 1sten April. Den 1sten März ward zum erstenmal gegeben und seitdem einigemal mit Beyfall wiederholt: *Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg*, komische Oper in 1 Akt vom Hrn. v. Kotzebue, mit Musik vom königl. Musikdirector Gürrlich. Dieses aus dem Opernalmanach bekannte Stück hat, gut gespielt, welches hier der Fall war, erheiternde Momente, und ward durch Gürrlichs angenehme Musik und das Spiel des Hrn. Gern, Kaselitz, Rebenstein und Wurm, der Mad. Eunike und ihrer Tochter, sehr gehoben. Vorzüglich gefielen: Dornsee's (Hr. Rebenstein) Arie: Die Geliebte zu besitzen etc.; das Duett zwischen Hannchen, (Mad. Eunike) und Krappsel (Hr. Wurm): Wenn lange getrennt etc.; das Sextett von dem Ludimagister (Hr. Weitzmann), dem Justitiarius (Hr. Labes), dem Förster (Hr. Gern, Sohn), Christian (Hr. Kaselitz), dem Hirten (Hr. Wauer) und dem Hrn. v. Ellern, genannt Hans Max etc. (Hr. Gern): Ich ein Narr mit der Schellenkappe etc.; Hannchens Arie: Züchtigen Madchen und Frauen etc. (die wegen der ganz wahr gemalten *Sitten unsrer Zeit* auf lautes Begehren wiederholt wurde) und das Duett zwischen Elise (Dem. Eunike) und Dornsee: Wohlan, weg mit dem Harnisch etc.

Den 5ten gaben der königl. Concertm. Möser und seine Frau, geb. Longhi, vor einer ungemein zahlreichen Versammlung Concert. Hr. Möser spielte ein von ihm comp. Violinconc. aus D moll, dessen Adagio er ganz vortrefflich vortrug, und mit dem Kapellmusic. C. W. Henning ein Doppelconc. für zwey Violinen von Dupuy, in welchem beyde viele Beweise ihrer ungemeinen Fertigkeit und ihres seelenvollen Ausdrucks gaben. Mad. Möser, eine der ersten Harfenistinnen unsrer Zeit, spielte ein Conc. für die Harfe mit ungemeiner Kraft und doch auch mit vieler Zartheit. Auch Hr. Bernh. Romberg verschönerte das Conc. durch eine, von ihm compon. und gespielte Phantasie fürs Violoncell, mit Begleit. des Orchesters. — Den 10ten, am Geburtsfeste der höchstsel. Königin Luise, hatte der Musikdir. Seidel eine lyrisch-musikal. Feyer zum Besten des Friedrichs- und Luisenstiftes veranstaltet. Die Ouverture aus Spontini's *Vestalin* eröffnete das Concert. Dem. Schmals und Mad. Vernier sangen hierauf ein Duett aus Mayr's *Ginevra*, und mit Hrn. Eunike ein Tersett aus Naumanns *Medea*. Vielen Beyfall erwarben sich die Hrn. Lenz, Marquardt und Schunke, die ein Conc. für 3 Hörner, von Lenz gesetzt, sehr brav bliesen. Den Beschluss machte das öfters und stets mit Beyfall gehörte Gedicht auf die Volkerschlacht bey Leipzig von Oswald, mit musikal. Zwischensatzen von Hrn. Seidel. Hr. Beschort declamirte das Gedicht und Hr. Pohl begleitete trefflich den Schlussgesang von 4 Solostimmen: Saat, der Vollendung gereift etc., mit der Harmonika. Der Ertrag des Concerts bestand in 135 Thlr. Gold und 552 Thlr. 19 Gr. Cour., wovon ¼ das Friedrichs- und ¼ das Luisenstift erhielt. — Den 12ten ward zum Besten der kleinen Wilhelmine Lamperi ein Concert veranstaltet. Das junge Madchen, Mitglied des Corps de Ballet, declamirte ein Gedicht. Dem. Schmals und der Vater des Madchens, sangen Partien von Farinelli, Sacchini, Par, Corramboni und Cimarosa. Auch Hr. Wurm declamirte in nürnberger Mundart Grübels Gedicht: Der Schlösser und sein Geselle, mit vielem Beyfall. — Den 14ten veranstaltete der, des Augenlichts beraubte Flötist, Wilh. Burow, ein Concert. Er blies ein Concert von Fürstenau, auch Variat. und eine Polonaise, nicht ohne Beyfall. Hr. Concertm. Möser unterstützte ihn durch ein trefflich gespieltes Violinrondo. — Den 19ten gab der schon vorher erwähnte Kapellmus. Henning ein Concert, in dem er ein von ihm gesetztes Violinconcert, und mit Hrn. Concertm. Möser das neulich mit vielem Beyfall gehörte Doppelconc. für 2

Violinen von Dupuy vortrefflich spielte. Interessant waren die Variationen für den Contrabass v. Keyber, gesp. von Hrn. Eisold, und neue Variat. v. Ries, über das Thema aus *Fig ro's Hochzeit*: Dort vergiss leises Flehen etc. auf dem schönen, englischen Fortepiano des Hrn. Berger, von Mad. Gröbenschütz brav vorgetragen. Erwähnung verdient auch Hrn. Heyne's Schlachtgemälde, *des Vaterlandes Schutzgeist*, gesprochen von Hrn. Beschort, mit Gesängen und Chören, die Hr. Henning in Musik gesetzt hatte, und die manche angenehme Stellen enthielten. — Am Charfreytage gab Hr. Prof. Zelter, wie schon seit vielen Jahren, die immer neue Passionsmusik: Graun's *Tod Jesu*, von den Mitgliedern der Singakademie unterstützt, in dem überfüllten Saale des königl. Opernhauses, wie stets, sehr präcis. — Die merkwürdigen Tage des vorigen Jahres, der 30ste und 31ste März, wurden auch im Opernhause gefeyert. Ausser dem schon vom vorigen Jahre Ihren Lesern rühmlich bekannten militairischen Ballet: *Die glückliche Rückkehr*, vom königl. Balletm. Telle, mit Musik vom königl. Musikdir. Gürrlich, wurde vorgestern und gestern gegeben: *Des Epimenides Erwachen*, Festspiel in einem Act, vom Hrn. v. Göthe, in Musik gesetzt vom königl. Kapellm. Weber, mit Ballets v. Telle. Die sinnvolle Mythe der Griechen lässt bekanntlich den alten Weisen, Epimenides in Creta, in einer Höhle 57 Jahre schlafen, nach seinem Erwachen alles verändert sehen, und seine Worte für Aussprüche der Götter erklären. In diesem Festspiel lässt der deutsche Dichter nach einem zweyten Erwachen des Epimenides, den er auf die höhere Stufe des unparteyischen Weltzeugen und götterleuchtetsten Auslegers des Geschicks erhebt, ein grosses und gestaltenreiches Gemälde vor unsern Augen aufrollen. Die Muse (Dem. Maass) tritt mit zwey Genien auf, deren einer an einem Thyrsus Leyer, Masken und eine geschriebene Rolle trophaenartig trägt, der andre in einem Sternenkreise wandelt, und leitet das Gemälde ein, das mit Epimenides (Hr. Beschort) Einschlafen beginnt. Ein Heereszug im Costume der Völker, die von den Römern zuerst bezwungen, und dann als Bundesgenossen gegen die übrige Welt gebraucht wurden, bewegt sich über das Theater; dann tritt der Damon des Kriegs (Hr. Mattausch) auf, und rechtet mit dem Damon der List, (Hrn. Blume, in dem Costume der Hof- und Staatsmänner des 16ten Jahrhunderts,) und bewirkt, mit dem Damon der Unterdrückung, (Hrn. Fischer, im Costume eines morgenländischen Despoten,) eine grosse Zerstörung der schönen Gegend und Gebäude. (Vielen Beyfall erwarb sich der 11te Auftritt, des Damons der List: Ja, gehe nur, und sieh dich um etc.) Nun naherte sich die Liebe (Dem. Eunike) und der Glaube (Mad. Bethmann); aber der Damon der Unterdrückung fesselt sie durch Geschenke, die kleine Damonen ihnen bringen. (Lauten Beyfall erwarb sich in dieser Scene die Partie des Damons: Immer wächst mir das Verlangen etc.) Nur die Hoffnung, (Mad. Schröck,) bewaffnet mit Helm, Schild und Speer, und sich in den schönen Worten aussprechend:

Im Gedränge hier auf Erden
Kann nicht Jeder, was er will:
Was nicht ist, es kann noch werden;
Hute dich, und bleibe still!

vermag er nicht, sich zu unterwerfen, und voll Grauen über die von der Einbildungskraft ihm vorgespiegelte Vision entflieht er. Die Hoffnung befreyet nunmehr ihre gefesselten Schwestern, und die Genien (Dem. Düring und Leist) reichen den Schwestern Kronen mit dem ausdruckvollen Gesange:

Doch, was dem Abgrund kühn entstiegen,
Kann durch ein ehernes Geschick
Den halben Weltkreis überfliegen:
Zum Abgrund muss es doch zurück.
Schon deucht ein ungeheures Beugen,
Vergebens wird er widerstehn;
Und alle, die noch an ihm hangen,
Sie müssen mit zu Grunde gehn.

Epimenides erwacht hierauf und bemerkt die grossen Veränderungen, die ihm die Genien erklären. Dann führt die Hoffnung, den Jugendfürsten (Hr. Stümer) an der Seite, ein Heer herein, welches die verschiedenen neuern, zu diesem Kriege verbündeten Völker bezeichnet. An diesen Chor schliessen sich die Beharrlichkeit, (Dem. Schmalz, welche ihre Partie: Wetteifernd komm' ich an, doch ohne Neid etc. vortrefflich sang,) und die Einigkeit (Dem. Maass.) Mit lautem Beyfall empfing man ihre Worte:

Ja, alle Kronen seh' ich neu geschmückt,
Mit eignem Gold, mit Friedensbeute;
Ihr habt das Volk, ihr habt euch selbst beglückt;
Was ihr besitzt, besitzt ihr erst von heute:

Zwar hat der Ahnen würdiges Verdienst
Die goldnen Reife längst geflochten,
Doch nun ist's eigner Gewinnst;
Ihr habt das Recht daran erfochten.

Eben so auch Epimenides Worte:

Und wir sind alle neu geboren,
Das grosse Sehnen ist gestillt;
Bey Friedrichs Asche war's geschworen,
Und ist auf ewig nun erfüllt.

Durch Vereinigung der Krieger und Einheimischen geschah der Uebergang zum Ballet, welches die Freude des Wiedersehens und Wiederfindens in mannigfaltigen Familienscenen ausdrückte. Das Ganze ward mit vielem Beyfall aufgenommen. Das Stück selbst ist so eben (bey Duncker u. Humblot) gedruckt erschienen; auch der Kapellmeister Weber wird seine kraftvolle und ansprechende Musik besonders herausgeben.

Auch im vorigen Monat hat Mad. Vernier einige Gastrollen mit Beyfall gegeben: am 5ten die Antigone in Sacchini's *Oedip zu Colonos*, am 11ten die Agnes Sorel in Gyrowetz Singspiel dieses Namens, am 17ten wiederholt die Sophie in Paers *Sargines*, und am ersten Osterfeyertage im Opernhause die Vitellia in Mozarts *Titus*. Diese Oper verdient eine besondere Erwähnung, da sie zum erstenmal als vollständige Oper, auch mit den Recitativen, und bey der neuen Besetzung ganz vorzüglich gut gegeben wurde. Hr. Eunike sang die Partie des Titus, Dem. Schmalz den Sextus, und Hr. Stümer den Annius ganz vortrefflich. Den meisten Beyfall erhielten: Vitellia's Arie: Schlägt dieses Herz voll Liebe etc.; Sextus Arie: Theure, o du mein Leben etc.; das Terzett von Vitellia, Publius (Hr. Blume) und Annius: Wartet; nein, ich komme etc; und im 2ten Acte: Titus Arie mit Chor: Ew'ge Gottheit, o du wachtest heute etc.; Sextus Arie: Ach nur einmal noch im Leben etc.; Titus Arie: Steht die Herrschaft, gut'ge Götter etc.; und Vitellia's Arie: Duftende Rosen etc.

Hr. Clausius vom königl. bayerschen Hoftheater zu Aschaffenburg, gab den 18ten den Saint-Val in Himmels *Fanchon* als Gastrolle, aber ohne allen Beyfall, dem sein ungebildetes Spiel und die fehlende musikal. Stimme auch gar nicht erwarten liessen. Sonst verdiente die Vorstellung viel Lob. Dem. Eunike sang die Fanchon sehr brav; aber ihr Spiel ist, leider, nicht frey von Manier. Hr. Stümer gab den Obersten von Francarville, Hr. Gern den Abbé de Lattaignant, Hr. Rebenstein den André, Hr. Unzelmann den Tapezier, und Mad. Eunike die Florine, unverbesserlich. Lauten Beyfall erhielten: Fanchons Arie: Dem Mann, der mich gefallen lehrte etc., Fort, dass die Leyer klinge etc., und ihr Duett mit Eduard: Soll ich meinen Namen büssen etc.

Unter den neuen musikal. Werken verdienen Auszeichnung: J. Wilde *Alexanders Favorittänze* fürs Pianoforte, aufgeführt bey den kais. Hofballen und dem Feste des Fürsten v. Metternich während der Anwesenheit der Monarchen in Wien. 1stes Heft. (Bey Schlesinger) — Körners *Leyer und Schwert*, in Musik ges. von Beerwarzowsky, für Guitarre arrangirt von C. Klage (ebendas.) — A. L. Richters *musikal. Schulgesangbuch* (Spath).

Notizen.

In No. 56 und folg. des *Morgenblatts* findet man eine interessante Nachricht über das treffliche wiener Institut zur Erziehung blinder Kinder. Es sey erlaubt, das Wenige, was über die Musikübungen dieser Zöglinge gesagt, und, wie auch uns bekannt, sorglältig aufgezeichnet ist, hier zu wiederholen. „Der Anfang (des Unterrichts, beym Besuch des Referenten) wurde mit Musik gemacht. Zwölf bis funfzehn Zöglinge, theils mit Blase-, theils mit Saiteninstrumenten, führten mehrere Stücke nach allen Regeln der Tonkunst aus. Sie fielen so richtig ein, beobachteten das Zeitmass und alles Uebrige so genau, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Es ist dies nicht etwa mühsam erworbene, mechanische Fertigkeit, ohne Theorie. Sie sind mit dem Notensystem bekannt, *) können ganze Stücke nach erhabenen, fühlbaren Noten einstudiren, und der musikal. Unterricht wird zu theoretische Grundsätze, auf ihr feines musikal Gehör, worin sie die meisten Sehenden übertreffen, und auf den jedesmal vorausgehenden Gesang-

*) Bekanntlich hat der Erfinder dieser Notenschrift für Blinde sie vor einigen Jahren in unsern Blättern bekannt gemacht, und so genau beschrieben, dass jeder seine Erfindung benutzen kann. d. Redact.

unterricht gebauet. Mittelst dieser Hülfsmittel machen sie in der Ausübung selbst sehr schnelle Fortschritte, so dass ihnen auch grössere Stücke nur einigemal vorgespielt werden dürfen, um sie inne zu haben. Zwey Knaben von zwölf Jahren spielten eine vierhändige Sonate von Mozart mit aller Genauigkeit." — Das neue, bey seiner Stiftung auch in diesen Blättern erwähnte Institut, einer, unter gewissen Bedingungen, öffentlichen musikal. Bibliothek in Wien, worin die Meisterwerke, vorzüglich auch alter, ausgezeichneter Meister aufbewahret werden sollen, wird mit grossem Eifer und gutem Erfolg betrieben. — Der verdiente k. k. Hofkapellmeister, Hr. Anton Salieri in Wien, hat an die grosse musikal. Dilettantengesellschaft daselbst im vorigen Jahre ein, italien. und deutsch gedrucktes Schreiben erlassen. Es ist desselben Inhalts, wie das, vor zwey Jahren in diese Blätter eingerückte an die wiener Orchester, über, oder vielmehr gegen die *maniera languida, smorfiosa*, auf Saiteninstrumenten, (das misanoste Hinauf- oder Heruntergleiten Eines Fingers zwischen einem und dem andern Tone auf Einer Saite,) und die Nachahmung solchen Effects durch die Sänger. Es ist eben so klar gedacht und eben so treffend ausgedrückt, als jenes frühere; und wenn es selber nicht zu spät kam, wird dies doch diese unsere Anzeige, denn diese widrig schmachtende Manier ist von allen nur einigermassen verständigen Musikern indess verworfen worden, und zwar grösstentheils durch jene Bemühungen Salieri's: weshalb wir diese Nachricht noch nachzuholen uns ihm für verpflichtet erachteten. Von ihm sind auch herausgekommen: *Scherzi armonici vocali, contenti 25 canoni à tre voci, con un Tersettino, che serve d'introduzione.* (Wien, b. Marchetti,) welche bey Kennern und Liebhabern in Wien sehr beliebt und ausgezeichnet worden sind. Auch die Dichtungen der meisten dieser Gesänge sind von Hrn. S. Wir haben sie, da zwischen österreichischen u. nördlichdeutschen Verlegern, aus bekannten Ursachen, kaum noch einiges Verhältnis besteht, bisher nicht erlangen können. — Die Direction der sehr achtungswürdigen Singakademie in Dresden, die der verstorbene Hoforganist, Dreyssig, gestiftet und bis an seinen Tod geleitet hatte, hat nun der dortige, verdiente Musikdirector und Cantor an der Kreuzschule, Hr. Weinlich, übernommen. —

— Beethovens grosse Symphonie, *die Schlacht von Vittoria*, die, als sie zuerst in Wien aufgeführet wurde, in diesen Blättern ausführlich beschrieben, u. dann vom Mechanicus, Hrn. Mälzel, nach London gebracht worden ist, hat daselbst ausgezeichnetes Glück gemacht. Sie ist vom Componisten dem Prinzen Regenten gewidmet; u. englische Blätter bemerken mit Wohlgefallen, das Werk sey in Wien verfasst, und für den Regenten bestimmt worden, als noch Oesterreich, im Bunde mit Frankreich, gegen England gekämpft habe. — In der italien. Oper zu London erhält sich Mad. Sessi v. Wien, als *prima Donna*, im allgemeinen Beyfall; und die engl. Musikliebhaber scheinen den Gesang der Mad. Catalani leichter zu vergessen, als Mad. Catalani die Gaineen der engl. Musikliebhaber. — Einer der jetzt so eifrigen, deutschen Puristen wünscht, statt *Oper*, (von *Opus*) Singwerk, mithin auch, statt *Operist*, Singwerker, (wie Feuerwerker) eingeführet, und macht aufmerksam, dass damit zugleich die grosse, eigentliche Oper von der Operette, welche Singspiel bleiben, so wie der Sänger dieses Fachs, Singspieler werden müsse. Indem man uns diesen Fund mittheilt, führet man uns zugleich auf frühere zurück, und schafft uns das Gewissen darüber, dass wir nicht wenigstens einführen: *Orgeler*, (Organist.) *Kirchenspiel*, (Kirchenmusik.) *Hofspieler*, (Hofmusicus.) *Stadtspieler*, (Stadtmusicus.) *tonkünstig*, (musikalisch.) *Tonspielmeister, Tonvorsteher, Tonmeister*, (Concertmeister, Musikdirector, Kapellmeister.) *Stimmenverschaf*, (Contrapunct.) *Launenspiel*, (Phantasie.) *Geigenvierstück*, (Violinquartett.) *Tastenspiel*, (Clavier mithin. *Tastenspielvierstück*, statt Clavierquartett.) *Klangstück*, (Sonate.) *Hochholz*, (Hoboe.) *Gellflöte*, (Clarinette.) *Tongerist*, (Orchester.) *Zeug*, (Instrument — *Blaszeug, Geigzeug* etc.) *Flechtstück*, (Fuga.) *Kreisflechtstück*, (Canon.) Wir reflexiren nur die Vorschläge und die Rüge. —

Kurze Anzeigen.

Partiturregeln in einem kurzen Auszuge für Anfänger, nebst einem Anhange, wie man auf eine sehr leichte Art in alle Töne gehen könne. Von Franz Bühler, Kapellmeister am Dom in Augsburg. Zweyte, verbesserte

und vermehrte Auflage, mit 14 Notentafeln. München, bey Falter und Sohn. 1814. (Preis 36 Xr.)

Zweyte Auflage! Immer eine günstige Vorbedeutung! Schon darum scheint das Werkchen, so klein es auch ist, (2½ Bogen Text in 4to. nebst 14 Notentafeln,) werth, in diesen Blättern bemerkt zu werden, wäre es auch nur, um dem musikal. Publicum kurz anzuzeigen, was es hier unter dem Titel *Partiturregeln* zu erwarten habe. Der Verf. versteht unter Partiturregeln oder „*Kunst-Partitur*" die Kunst, „den Orgelbass mit Ziffern, zu spielen:" (Seite 61) und das Büchlein enthält daher einige Regeln des sogenannten Generalbasses, welche dem Verf. eben die nöthigsten scheinen, um einen Zifferbass nothdürftig abzuspielen. Der erste Absatz lehrt die Namen und Bezeichnungen der Töne kennen. Nicht eben musterhaft in Styl und Darstellungsart heisst es dort unter andern: Wenn ein Ton um einen halben Ton erhöhet wird, so entsteht ein Kreuz — wird ein Be um einen halben Ton erniedriget, so entsteht ein Doppel-Be, als B, — bbe" — Der zweyte und dritte Absatz handeln von den Tonleitern, der vierte von den Intervallen und ihrer Bezifferung, und nebenbey auch von Vorbereitung und Auflösung jedes Intervalls; der fünfte von den Cadenzen. Alles freylich nur höchst summarisch. Der Anhang beschränkt sich auf eine Beschreibung der Ausweichung durch Hülfe der enharmonischen Mehrdeutigkeit des verminderten Septimen-Accordes. Die Methode, in der der Verf. gearbeitet hat, bezeichnet er selbst sehr treffend in den Schlussworten des Werkchens: „Näher will ich mich nicht erklären. Wer ein Talent hat, der suche selbst."

Druck, Stich und Papier sind recht gut.

Gottfried Weber.

Missa canonica a Canto, Alto, Tenore e Basso, composta da Giov. Gius. Fux. Maestro di Capella di Carlo VI., Imperatore de' Romani e Re di Spagna. Lipsia, presso Peters. (Fr. 1 Thlr.)

Es verdient wahrhaften Dank, dass der Verleger dies Werk, das seit fast hundert Jahren als eines der tiefsinnigsten, und, was den Reichthum bewundernswürdiger Combinationen betrifft, in seiner Art fast als einzig berühmt ist, auch nur in wenigen Abschriften grösser musikal. Sammlungen zu finden war, hier zum erstenmale öffentlich bekannt gemacht hat. Es besteht aus 15, grössern oder kleinern Sätzen, die blos für Singstimmen, und sämmtlich in eigentlichen Canons oder doch im strengen, canonischen Styl gearbeitet sind. Es lässt sich kaum eine Zusammenstellung, Anordnung und Wendung dieser Art denken, von welcher der grosse Theoretiker hier nicht Gebrauch gemacht hätte. Und wie man vor den ungeheuern Werken der Mechanik, sind sie nun in Bewegung gesetzt, oder der Mathematik, sind sie nun angewendet und in ihren Resultaten ausgesprochen, erstaunet, und fühlt man ihnen nun in ihrer reichen, und am Ende doch einfachen und klaren, innern Construction, wieder erstaunet, nur auf andre Weise: so gehet es Einem auch hier, bey demselben Verfahren. Eine Zergliederung der Sätze, oder auch nur eine Nachweisung ihrer Eigenheiten und Absichten, ist darum nicht nöthig, weil diese überall dem Werke selbst beygedruckt sind — was ebenfalls Dank verdient, die rechte Ansicht gleich hervorhebt, und das Studium sehr erleichtert: für das Studium aber sind solche Werke, und, was wir jetzt Effect nennen, muss man von ihnen nicht, oder doch nur in geringem Masse erwarten. Zum Studium ist aber dies Werk allen, die ihre Ansichten über harmonische Kunst erweitern und ihre eigene Combinationsgabe nähren und bereichern wollen, aufs allerbeste zu empfehlen: so wie auch denen Singanstalten gebildeter Liebhaber, die sich selbst prüfen und ihre Kräfte stärken wollen: denn wiewol alles leicht aussiehet, und wahrhaft fliessend gesetzt ist, werden sie doch genug zu thun finden. — Da, nach alter Weise, in den Sätzen: *Gloria* — u. *Credo* — die Anfangworte dem Geistlichen überlassen sind, und der Chor erst mit: *Et in terra pax* — und: *Patrem omnipotentem* — eintritt: so hat Hr. Musikd. Schicht in Leipzig jene weggelassenen Worte als Anhang, und man wird gestehen müssen, ganz im Sinne Fux's und auch dieser Sätze selbst, hinzugefügt. — Der Stich ist gut und ganz correct.

(Hierbey die musikalische Beylage No. III., und das Intelligenz-Blatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. *№ III.* 1815.

Subscriptions-Anzeige.

Auf den unterzeichneten Verlag wird ein vollständiger Klavierauszug von folgenden Opern auf Subscription erscheinen:

1) Die Räuberburg,

grosse Oper in 3 Aufzügen vom Herrn Professor Oehlenschläger, die Musik vom Herrn Kammermusicus F. Kuhlau.

2) Der Schlaftrunk,

Oper in 3 Aufzügen von Bretzner, die Musik vom Herrn Organist C. F. E. Weyse.

Die Herren Componisten wollen die Klavierauszüge selbst besorgen, und da sie allgemein als vorzügliche Componisten und Virtuosen auf dem Pianoforte bereits ausgezeichnet bekannt sind, so wird jede Anpreisung der obigen beyden ganz vorzüglich gelungenen Opern nicht allein nicht erforderlich, sondern die Herausgabe derselben im Klavierauszug dem musikliebenden Publicum gewiss erfreulich seyn.

Die Räuberburg wird circa 30 Bogen stark, und der Schlaftrunk circa 40 Bogen, auf jedes Stück wird besonders subscribirt, und jeder Bogen dem Subscribenten zu Drey Groschen Sächs. Cour. geliefert. Die erste Oper wird deutlich und correct gedruckt, die letzte gestochen, beyde in grossem quere Format und zwar mit deutschem Text.

Die Subscription stehet offen bis Ende April; der nachherige Ladenpreis wird erhöhet. Diejenigen, welche Subscribenten sammeln, erhalten auf 10 Exemplare das 11te frey.

Correcte und schön geschriebene Abschriften der Partituren zu obigen Opern sind durch unterzeichnete Handlung zu erhalten.

Copenhagen, d. 14. Febr. 1815.

C. C. Loose,
Musik-, Kunst- u. Instrumenthändler.

Neue Musikalien bey N. Simrock in Bonn.

Amon, 6 Walzer p. Pianof. et Guit. Op. 65. 1 Fr. 50 Ct.
— 6 Sonatines p. Pf. Op. 63. ..... 2 Fr. 50 Ct.
Beethoven, L. v., Fidelio, Oper im vollst. Klavier-Ausz. 2 Acte ..... 20 Fr.
— Fidelio, arr. in Quartetti a 2 V. Alt. e Bass. Liv. 1. et 2 ..... 12 Fr.
Benzon, Variat. p. Vlon acc. de V. A. et Vlle 1 Fr. 50 Ct.
Böhner, 10 Var. p. Pf. Hoscho Eisi la me yue... 2 Fr.
Call, L. de, Terzetto p. Sopr. Ten. et Basso avec Flûte et Guit. Op. 136 ..... 2 Fr. 50 Ct.
Cramer, Les Adieux à ses Amis de Paris, Capriccio 2 Fr. 50 Ct.
Gelinek, 10 Var. air martial p. Pf. Op. 82. ..... 2 Fr.
— 9 Var. air Russ. Pache Ioite. Op. 83. ..... 2 Fr.
— Rondo brillant p. Pf. ..... 1 Fr. 50 Ct.
— Rondo en polonaise fav. p. Pf. ..... 1 Fr. 50 Ct.
Gluck, Alceste, Oper im vollständ. Klavierauszug von Stegmann ..... 21 Fr.
Guiliani, 3 Duetti p. Sopr. et Ten. avec Pf et Guit. 6 Fr.
Haydn, Sinf. arr. p. Pf. par Stegmann. № 25. 2 Fr. 50 Ct.
— Collection de Sinfon. Edition correcte. № 26. 27. 28. 29. 30. ..... 6 Fr.
Hänsel, 3 Duos p. Vlon et Alto. Op. 26 ..... 5 Fr.
— 4me quatuor p. 2 Vlons. A. et Vlle. Op. 28. 4 Fr. 50 Ct.
— 3 Trios p. 2 Vlons et Vlle. Op. 30. ... 4 Fr. 50 Ct.
Hoffmann, Lobgesang auf die Retter Deutschlands. Partitur ..... 1 Fr. 50 Ct.
— Lobgesang. Klav. Auszug 1 Fr. Instrumental-Stimmen 3 Fr. 50 Ct. ..... 4 Fr. 50 Ct.
— Freymaurer Lieder mit Pf. 12 Hft. ... 2 Fr. 20 Ct.
Köhler, Son. p. Pf. avec Flûte obl. Op. 97. 2 Fr. 50 Ct.
Kotzeluch, Son. à 4 m. Op. 20. 2te Aufl. - 20. 3 Fr. 50 Ct.
Kreutzer, J. Quatuor brillant p. Vlon. acc. de V. A. et B. ..... 3 Fr. 50 Ct.
— Alonzo et Zaide, Oper arr. en Quatuor p. 2 V. A. et B. .....
Mozart, Lob der Freundschaft p. Pf. Klavier-Ausz. v. C. Zulehner ..... 2 Fr.

Mozart, Motetto Ob förchterlich tobend. Klav. Ausz. von C. Zulehner ..... 3 Fr.

— Così fan tutte. Op. arr. p. Pf. et Violon. ...

Monzani, Il pastorio, Preludes, Airs et Var. p. Flûte solo. Liv. 1 et 2 ..... 2 Fr. 50 Ct.

Pär, P. Sargino. Oper im vollst. Klav. Ausz. Von Stegmann, ital. und deutsch ..... 20 Fr.

— Alle Arien, Duos, Terz. etc. einzeln, den Bogen zu 50 Ct.

— Sargino. Ouvert. p. Pf. ..... 1 Fr. 50 Ct.

— — Ouverture arr. à 4 mains ... 1 Fr. 50 Ct.

— 3 Sonates p. Pf. avec V. et Vlle. № 1. 2. 3. à 4 Fr.

— Ouverture de Numa Pompilius arr. à 4 m. 1 Fr. 50 Ct.

Ries, F. Marche Triomphal à 4 mains ..... 2 Fr.

— — Retour des troupes à 4 m. Op. 53. 2 Fr.

— Sonate p. le Pf. avec Flûte ad lib. Op. 48. 3 Fr. 50 Ct.

— Der Traum p. Pf. Op. 49. ..... 2 Fr. 50 Ct.

— Russisches Matrosenlied als Rondo f. Pf. Op. 50. 1 Fr.

— Variat. brillant p. Pf. Op. 51 ..... 2 Fr.

— Var. sur des Airs nat. suedois p. Pf. en Quintetti. Op. 52 ..... 4 Fr. 50 Ct.

— dito — arr. acc. de tout l'Orch. Op. 52. 6 Fr. 50 Ct.

Righini, 6 Lieder ital. u. deutsch p. Guit. 1. 2. 3. 4. 5. 6. ..... à 75 Ct.

Riotte, Schlacht bey Leipzig p. Pf. ..... 2 Fr. 50 Ct.

— 12 Schottische Tänze ..... 1 Fr.

Schmidt, 6 Duos p. Vlon et Vlle (facile) ..... 4 Fr.

Schneider, Quatuor p. Pf. Vlon Alt. et Vlle. Op. 34. 5 Fr.

— Sonate p. Pf. av. Flûte obl. Op. 35. ..... 4 Fr.

Stiastny, 6 Pièces p. 2 Violoncelles. Op. 5. ..... 4 Fr.

Viotti, 22me Concerto p. Violon. ..... 7 Fr. 50 Ct.

Verschiedene Autoren 6 Romances p. Guit. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 75 Ct.

Weber, C. M. v., 3 Canzonette ital. p. Pf. ou Guit. 2 Fr. 50 Ct.

— Polonaise favorite p. Pf. ..... 2 Fr.

Weidner, 12 Walzes p. 2 Flûtes ..... 2 Fr.

Wanhall, 6 leichte Phantasien p. Pf. ..... 1 Fr.

— Variat. p. Pf. № 11. ..... 2 Fr.

— 3 Sonates à 4 mains. Liv. V. № 1. 2. 3. à 1 Fr. 50 Ct.

— 3 Sonates à 4 m. Liv. V. № 1 et 2. ..... 2 Fr.

— 3 Duos p. 2 Violons faciles. Op. 60. ..... 3 Fr.

Himmel, Lied von Körner während der Schlacht ... 75 Ct.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Ambrosch, Lied eines Preussen nach der Schlacht bey Leipzig, mit Begleitg. d. Pforte od. Guitarre ... 6 Gr.

Seidel, Lied: Wer möchte gern zu ganzen Tagen ... 4 Gr.

Hurka, F. F. die Schiffahrt nebst der Antwort darauf für 2 Singstimmen mit Begleit. d. Pforte. ... 6 Gr.

Call, L. de, Polonoise: Schon im bunten Knabenkleide, f. Sopran, Tenor und Bass, mit Bglg. d. Pforte. ..... 12 Gr.

— Liebe wohnt in niedern Hütten, für Sopran, Tenor u. Bass. ..... 12 Gr.

Mozart, Arie a. Figaros Hochzeit: Heisse Quelle ... 4 Gr.

— Terzett: Mädchen ich komm etc. für 3 Singstimmen, f. d. Guit. eingerichtet. ..... 4 Gr.

Schmidt, Arie a. d. Oper Feodore: Die Liebe ist ein Kind. ..... 2 Gr.

Lüttwitz, Lied an den Kronprinzen von Preussen, für Guit. ..... 2 Gr.

Lieder geselliger Freude f. Pforte. 2s Heft. ..... 12 Gr.

Jäger, Journal f. Guitarre, bestehend aus d. neuesten Opernsingen. 12 Hefte. ..... 16 Gr.

Bierey, Romanze a. Schweizerhirtenmädchen, f. Guit. eingerichtet. ..... 4 Gr.

— Cavatine Polonoise: Leicht und froh entfliehn des Lebens Stunden, f. Guitarre. ..... 4 Gr.

Schulze, P. E. Herbstnebel von Karl Besselt. ..... 3 Gr.

Philipshorn, Ad. Heuss Mauerlied: Der König rief, und alle, alle kamen, mit Begleitg. des Pianoforte. ..... 4 Gr.

Vier Regiments-Märsche der vaterländischen Truppen: Klav. Ausz. ..... 6 Gr.

Halleliedchen: Herr Bruder, nimm das Gläschen, mit Pianof.- od. Guitarrebeglig. ..... 4 Gr.

Lichnowsky, M. (Comte) Preghiera, Duetto à 2 Soprani o Tenore e Soprano ..... 8 Gr.

Müller, E. F. Romanze à Gabrielle d'Estrées paroles de Henry IV. av. acc. de Pforte ..... 6 Gr.

Berner, F. W. Cantate zur Feyer des allgemeinen Friedens, von S. G. Bunde. Partitur. 2 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L. v., Fidelio, gr. Oper in 2 Aufzügen im vollst. Klavier-Auszug ..... 6 Thlr. 16 Gr.

— Fidelio, Oper im vollst. Klav. Ausz. ..... 5 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

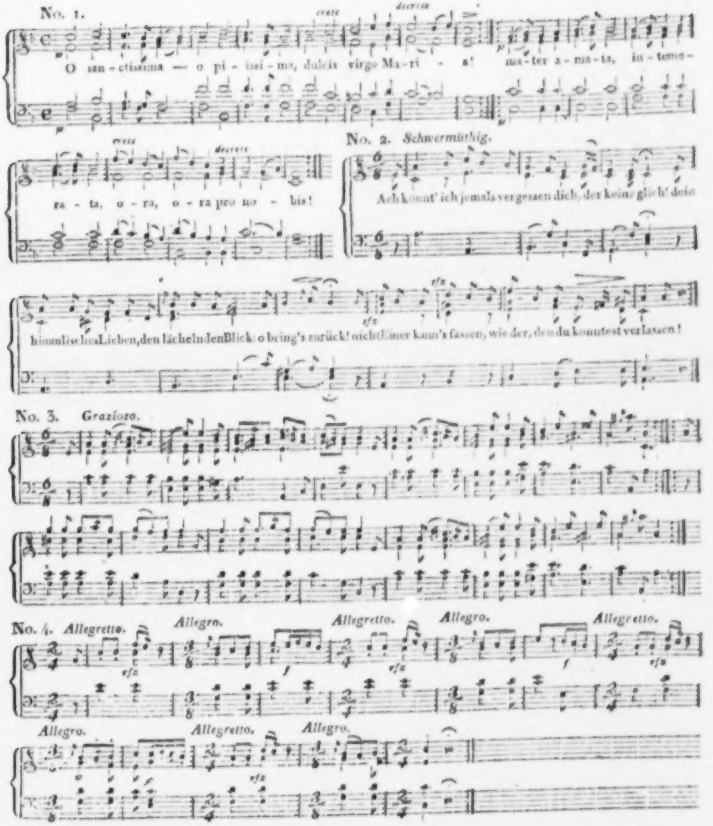
No. 1.
O san - ctissima — o pi - issi - ma, dulcis virgo Ma - ri - a! ma - ter a - ma - ta, in - temo -
ra - ta, o - ra, o - ra pro no - bis!
No. 2. Schwermüthig.
Ach könnt' ich jemals vergessen dich, der keine gleich' dein
himmlisches Lieben, den lächelnden Blick: o bring's zurück! nicht Einer kann's fassen, wie der, den du konntest verlassen!
No. 3. Grazioso.
No. 4. Allegretto. Allegro. Allegretto. Allegro. Allegretto.
Allegro. Allegretto. Allegro.

No. 5.

Erstes Chor.

Largo.

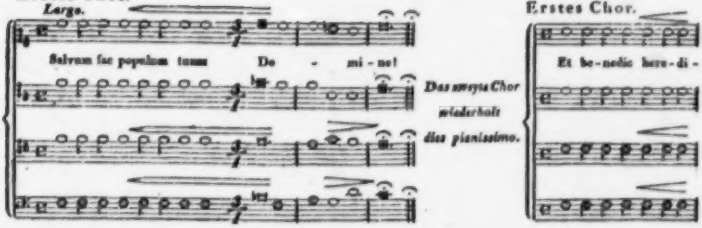

Zweytes Chor.

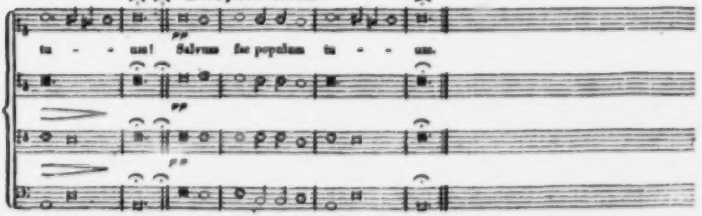

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. **N°. 16.** 1815.

Manchaerley.

(Fortsetzung aus der 15ten No.)

4.

Aufgabe:

Wenn man es mit Recht als eines der traurigsten und nicht seltenen Ereignisse unsrer vergangenen, 20jährigen Kriege betrachten kann, dass so viele Söhne aller Länder an den Händen verstümmelt wurden, oder einen Arm ganz verloren; wenn man, alle andern Leiden und Beschwerden abgerechnet, bedenkt, dass so viele dadurch auch des rein menschlichen Vergnügens beraubt werden, im Reich der Musik selbst thätig zu seyn, und (wenn auch ohne allen Verdienst für die Aussenwelt) die schwärzesten Schatten zu verscheuchen, heitre Bilder der Vergangenheit sich selbst hervorzuzaubern — so wird es verzeihlich erscheinen, wenn einer Sache in diesem Blatte wieder gedacht wird, welche das *Morgenblatt* schon vor Jahren im Flug erwähnte. Zu Carlsruhe erfand nämlich der so verdienstvolle Instrument-Drechsler, als brave Musiker, Ehrhard, (erster Hoboist der grossh. Hofkapelle) eine *Flöte*, welche mit der gewöhnlichen Länge und Ton-Ausdehnung mit Einer Hand gespielt werden kann, und ausserordentliche Schwierigkeiten nicht zu bekämpfen giebt, wie das kleine Bild davon zeigen mag, welches

eine Flöte *für die linke* Hand vorstellen soll, woraus denn wieder von selbst sich ergiebt, dass in der Vorrichtung für die rechte Hand das Verhältnis in der Länge der Klappen nur umgekehrt werden darf. Hiernach ist das Mittelstück unverändert, wie bey jeder andern Flöte, der Zeigefinger ruht auf a, der Mittelfinger auf b, der Goldfinger auf c. — Die zwey folgenden Klappen d und e gehören allein dem Daumen und sind geschlossen; eben so die Klappen f und g, welche der kleine Finger allein regiert; sonach bedarf es kaum der Erwähnung, dass *Scala* und *Griff* die nämlichen sind, wie bey jeder andern Flöte, dass mithin jeder gewöhnliche Lehrer auch hierin Unterricht geben kann. Die einzige Schwierigkeit, welche dabey vorkommt, ist offenbar aus dem Anblick des Instruments, indem der *Daumen*, in dessen Hauptgelenk die Last ruht, zugleich freyen Spielraum für zwey Klappen haben soll. Daher machte Hr. Ehrhard mit seinem ersten Schüler den Versuch, und heftete an den Notenpult eine nach allen Seiten bewegliche Gabel worein während der Uebung der unterste Theil des Instruments gelegt und so dem Daumen der gröste Theil der Last abgenommen und freyer Spielraum gelassen wurde. Der Erfolg entsprach so vollkommen, und die Hand bequemte sich so sehr in diese, oft widerstrebende Concurrenz der Bewegung, dass schon nach einem Jahr der Schüler ohne jene Gabel leichtere Aufgaben zu lösen im Stande war. Da dieser jedoch schon in der frühsten Kindheit seinen rechten Arm verlor, und so die linke Hand zu allem möglichen sich bequemen lernte: so möchte es immer für die mehrsten andern, welche dies Unglück in reiferm Alter trifft, eine unüberwindliche Aufgabe seyn, ohne Stützpunkt der Art diese Flöte zu gebrauchen, während selbst mit der Gabel immer die Unbequemlichkeit bleibt, dass man den Apparat immer dahin mit sich schleppen muss, wo man blasen will. Sollte es daher Hrn. Ehrhard selbst, oder jedem denkenden und fühlenden Künstler nicht der Mühe werth scheinen, eine andre Vorrichtung *für* dieses, gewiss schöne Instrument zu

erfinden, wodurch es dem Spielenden möglich gemacht würde, auch ohne jene Gabel oder einen anderweitigen Stützpunkt selbst schwierige Aufgaben zu lösen? sollte nicht die Zeit selbst, zu diesen, wenn auch nicht schreyenden und glänzenden, doch gewiss dankbaren Versuchen ermuntern?

5.

Bemerkungen über den, in No. 52. des vorigen Jahrgangs dies. Zeit. enthaltenen Vorschlag zu einer Vereinfachung und Bereicherung der Pauken.

Allerdings wäre eine Vereinfachung und Bereicherung der Pauken ein grosses Verdienst für ein so wirkungsvolles Instrument; allein die Idee der rechtwinklich-viereckig-länglichen Form, wenn gleich bey unten gewölbtem Kessel, erreicht den Zweck nicht, den der Verf. jenes Aufsatzes beabsichtigt. Das, wie eine Saite, nur der Länge nach gespannte Fell würde durch diese Einrichtung der nothwendigen, *allgemeinen* Schwingung beraubt, welche durch den Schlag des Klöpfels der Membrane nur in der Richtung entlockt wird, wo dieser, Klopfel anschlagt. Dazu kömmt, dass durch die einseitige Spannung des Fells der viereckige Kessel unmöglich auf den beyden Nebenseiten hermetisch geschlossen seyn kann, weil durch die Spannung der Länge nach, bey der Stimmung in verschiedene Ton-Arten, die Membrane seitwärts abgelöset seyn müsste, um sich ausdehnen und nachgeben zu können. Daher ist bey der vorgeschlagenen, viereckigen Form nicht jener Klang zu erwarten, welcher auf einem hermetisch geschlossenen Kessel allein aus der Membrane gelockt werden kann. Das kreisförmig aufgespannte Fell wird durch den Paukenschlag, welcher, der Regel nach, nur in die völlige Mitte geschehen darf, nach allen Seiten hin in Vibration gesetzt, und hieraus entsteht der möglichst reine Ton, da die Schwingung dem ganzen Felle gleichförmig mitgetheilt wird, vorausgesetzt, dass die Pauke gleichgestimmt sey. Die Reinheit des Tons gründet sich, bey einförmiger Spannung, auf die in Vibration gesetzten Saiten von einerley Länge, weil sie in ihrem Mittelpunkt angeschlagen werden. Der sichere Beweis hiervon ist, dass der Ton der, noch so rein gestimmten Pauke, ausser der Mitte, falsch ist. Hieraus geht hervor, dass, da das viereckig, blos der Länge nach aufgespannte Fell nicht nach allen Seiten hin vibriren kann, kein richtiger Ton, und da der Kessel seitwärts nicht hermetisch geschlossen seyn kann, kein Klang zu hoffen sey. Was der Verf. jenes Aufsatzes über die gänzliche Unmöglichkeit sagt, ein Fell zu erhalten, welches an jeder Stelle seines Durchmessers gleich dick sey, ist ohne Grund, da sachkundige Pergamentmacher die Paukenfelle so zubereiten, dass sie durchgängig gleich dick sind; denn diese Maassregel ist das nothwendige, erste Erforderniss für Reinheit des Tons. Doch diesem Uebelstand der ungleichen Dicke der Felle, wenn wir ihn auch annehmen, wird ja durch die viereckige Pauke nicht abgeholfen.

Ein Künstler und Instrumentenmacher in Strasburg fuhrte unlängst die Idee einer durchaus gleichen Spannung des Paukenfells durch eine einzige Schraube, glücklich aus. Er brachte in einiger Entfernung unterhalb der Circumferenz des Fells, an einer gewöhnlichen Pauke, einen zweyten eisernen Reif an, welcher an vier gleichen Theilen seines Randes durch seitwärts hinunterlaufende Arme mit einer, gegen den Mittelpunkt der Wölbung des Kessels angebrachten Schraube, in Verbindung gesetzt wurde. Bey der mindesten Drehung eines, durch den Schraubenkopf laufenden Hebels war die Pauke nicht nur sehr rein, sondern auch ausserst schnell, ja augenblicklich umgestimmt. — Bey stehenden Kirchen-, Concert-, oder Theater-Orchestern wäre diese Einrichtung sehr empfehlenswerth, weil da die Pauken meistens an derselben Stelle bleiben, und das Umstimmen, besonders in Opern, so häufig ist.

Ref. benutzt diese Gelegenheit, um eine

Vervollkommnung der Posaune

bekannt zu machen, die das Werk desselben Künstlers in Strasburg ist, welcher auf obige Idee der schnellen und gleichen Umstimmung der Pauke gerieth. Sein Name, *Franz Reisse*, sey hier aufgezeichnet. Durch diesen Erfindungsgeist ist einem Uebelstande abgeholfen, welcher bisher jedem Posaunisten höchst unangenehm seyn musste. Bekanntlich wird durch das Hinauf-, oder vielmehr gegen sich ziehen des untern Theils des Instruments der in demselben enthaltene Wind dem Blasenden wieder in den Mund gebracht. Dieser Unannehmlichkeit hat Hr. Reisse vorgebeugt, indem er in den untern linken Fuss der Posaune, in einer kleinen Entfernung von der Circumferenz desselben, eine

zweyte, sehr dünne, parallel laufende Röhre anbrachte, zwischen welcher und der äussern Röhre, der obere Theil des Instruments auf- und abgezogen wird. Durch diese Vorrichtung geht die heraufgezogene Luft, statt in den Mund, durch den gewöhnlichen Becher fort. Der Zug, ohne durch vermehrte Reibung an den Seiten erschwert zu seyn, ist eben so bequem, wie zuvor. Die Erfindungsgabe des Hrn. Reisse hat sich übrigens schon durch den sogenannten Wind-Contrabass (*Contrebasse à vent*) bewährt, welcher eine Art geraden Serpents ist, mit einer Coulisse, worauf man ohne Transposition aus allen Tonarten spielen kann. Dieses Instrument ist in einigen französischen Militair-Musiken eingeführt, und von guter Wirkung. *Fr. L.*

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Den 2ten gab Hr. Wild zu seinem Benefice: *Semiramis*, heroische Oper in 3 Acten, Musik von Catel. So wie ehemals im Theater an der Wien, erhielt dieses Werk auch hier den verdienten Beyfall; um so mehr, da in der Besetzung einige glückliche Veränderungen statt fanden. Mad. Milder-Hauptmann gab wieder die Semiramis, seit Jahren eine ihrer Triumphrollen, und imponirte durch die Kraft ihrer Metallstimme. Hr. Wild war Arsace. Unübertrefflich im Gesang, zeigte er auch sein rühmliches Bestreben, sein Spiel nach den besten Mustern zu bilden. Hr. Vogel bewies in der Rolle des Assur, dass ein Meister jedem scheinbar unbedeutenden Charakter interessante Momente zu entlocken vermöge. Dem. Bondra befriedigte vollkommen als Azema; so wie Hr. Saal durch seine Verständlichkeit wirksam zur vollendeten Ründung des Ganzen beytrug. Chor und Orchester verdienen eine ehrenvolle Erwähnung. Die im ersten Acte der Oper vorkommenden Tänze waren dieselben, welche Hr. Balletm. Aumer zu dem Drama, *Moses*, gesetzt hatte, als dieses im verflossenen Herbste gegeben wurde. Da damals die vorzüglichsten pariser Artisten mitwirkten, welche gegenwärtig durch weit minder bedeutende Subjecte supplirt werden: so hatten diese Tänze hier keinen glänzenden Erfolg, und blieben ziemlich unbemerkt. —

Den 4ten besuchten die anwesenden hohen Gäste im Augarten beym Herzog Albert von Sachsen-Teschen das eigends zu diesem Zwecke erbauete, äusserst niedliche Theater, wo *Agnes Sorel* vorgestellt wurde. Mad. Seidler, Hr. Wild, Vogel, und Weinmüller führten die Hauptrollen — Agnes, Karl, Dunois, und Kastellan — mit Beyfall aus. Den 27sten wurde diese Oper im k. k. Hoftheater nächst dem Karnthnerthor wiederholt.

Theater an der Wien. Den 16ten gab der so beliebte Komiker, Hr. Anton Hasenhut, zu seiner Benefice-Vorstellung zum erstenmal: *Niklas am Scheideweg*, eine Posse mit Gesang in 3 Akten, mit Musik von verschiedenen Meistern; und hatte sich, ungeachtet des heftigsten Regenwetters, eines gedrängt vollen Hauses zu erfreuen. Eine Posse gehört überhaupt nicht vor den Richterstuhl einer strengen Kritik; und zum Ueberfluss machte Hr. H. den Tag zuvor seine mündliche, und gedruckte Einladung, worin er die Gönner des Çomus über das in Kenntnis setzte, was sie bey dem ihnen dargebotenen Gastmahl zu erwarten hatten. Er versprach ein einfaches, anspruchloses Stück, mit alten Decorationen, einem kleinen Personale, und einigen Gesängen, ohne allen Prunk. Da traf denn das bewährte Sprichwort: Wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht werden — richtig ein. Das Publicum brachte eine gute Stimmung mit, erwartete sehr wenig, wurde amüsirt und sattsam zum Lachen gereitzt; verliess daher befriedigt und vergnügt das Schauspielhaus. Der Stoff macht keineswegs auf Neuheit Anspruch. Ein pedantischer Ludimagister, dessen Ignoranz selbst der ihm untergebenen Dorfjugend kein Geheimnis ist, und der den Sprosz seiner Lenden auf Reisen schickt, um sich gleiche Kenntnisse und Erfahrungen zu erwerben; ein kindisch alberner Junge, der, nachdem er vier volle Stunden im Walde herumgewandert, sich kaum 10 Minuten weit von seiner Heimath entfernt hat, von einem heftigen Ungewitter und der einbrechenden Nacht überfallen, und durch einen herbeygeschrieenen Bauer an einem Kreuzweg belehrt wird, wo er sey, und dass er noch über anderthalb Stunden in die nächste Dorfherberge zurücklegen habe — nun, gleich einem zweyten Herkules, den heroischen Entschluss fasst, dem längern Wege den kürzern vorzuziehen, und vor der Hand nach Hause zurückzureisen, da seinen ermüdeten, aber, in Kraft des Abschied-

Schmauses, etwas benchelten Herrn Vater durch einige eingestreute lateinische Brocken und die Versicherung, in ganz Europa keinen so gründlichen Gelehrten gefunden zu haben, versöhnt; — ein naives Bauermädchen; eine Mutter, die durch Affenliebe ihr Söhnlein verhätschelt; ein Weber-Meister, der nur für seine zu erfindende Spinnmaschine Sinn hat, und dadurch manches derbe *Quid pro quo* veranlasst: das sind allerdings ziemlich verbrauchte Sachelchen. Indessen ist das Ganze lebhaft und gedrängt dargestellt, reichlich mit Witz ausgestattet, die Scenen mit den Schulkindern sind besonders getreu der Natur abgelauscht; und Hrn. Hasenhuts nie versiegende Laune, so wie Hrn. Meiers umsichtiges, bis in die kleinsten Nuancen die Wahrheit treffendes Meisterspiel (als Schulmeister) kann nicht genug gerühmt werden. Die Musik ist, was sie auch seyn soll, ohne Prätension, leicht, gefällig, und fasslich. Einige Chore der Schulbuben, Hrn. Meiers Gesänge, voll Pathos, mit veralteten Figuren, u. Suschens (Dem. Demmer) artige Liedchen, verdienen Auszeichnung. Den grössten Effect aber machte das zweyte Finale, welches bisher jedesmal mit tumultuarischem Beyfall wiederholt werden musste. Es ist dies die Scene, wo Niklas, in einem herzbrechenden Recitativ, von seinen Aeltern, Freunden, Schaafen, Kühen, Tischen, Bäumen, (Parodie des Monologs der Johanna von Orleans) Abschied nimmt und seine grosse Reise antritt. Vier Bauernbursche begleiten ihn verabredetermassen über's Gebürge mit einer lieblichen Pastoral-Melodie. In diese ist recht sinnig der Chor der Zurückbleibenden, welche ihm Segenswünsche nachsenden, und sein eigenes Geplapper, womit er von den Höhen seinen Bekannten noch ein wehmüthiges Lebewohl zuruft, verwebt. Der immer sich mehr und mehr entfernende Gesang, der zuletzt nur in leisen Tönen noch herüberhallt, die simple, kunstlose Begleitung, und die reine, sehr schöne Sopranstimme des jungen Burschen, der, nebst einem Alt, Tenor und Bass, den Hauptgesang führt, macht in der That eine ungemein angenehme, ergötzliche Wirkung. Als Verf. dieses, und noch einiger Musikstücke nennt man im Publicum Hrn. Kapellm. v. Seyfried. —

Im *Theater in der Leopoldstadt* wurde den 15ten zum Vortheil des Hrn. Rainoldi gegeben, und seitdem zum öftern wiederholt: *Perseus und Andromeda*, eine parodirte Pantomime in 2 Acten, mit einer aus beliebten Opern und Balleten zusammengesetzten Musik von Hrn. Kapellm. Volkert.

Im *Theater in der Josephstadt* ward mit Beyfall aufgeführt: *Goda*, Schausp. mit Gesang, Mus. von **W.** Müller; und: *Die Musikanten am hohen Markt*, Posse, mit Musik von Kauer. —

Concerte. Den 9ten gab im kl. Redoutensaale um die Mittagsstunde bey sehr zahlreichem Zuspruch der 9jährige Knabe, Joseph v. Szálay (Schüler des Hrn. Hummel) Concert. Nach einer Ouverture von der Composition seines Meisters, spielte der kleine Virtuos ein Pianoforte-Concert von Dussek, und riss, durch Fertigkeit und Ausdruck, zur allgemeinen Bewunderung hin. Dann folgte ein Duett aus Pär's *Camilla*, gesungen von Fräulein Staudinger und Hrn. Hofmann. In einem Rondeau für zwey Flöten zeichneten sich die Hrn. Dressler und Sedlascheck rühmlichst aus, und mit einem Rondeau brillant von Hummel beschloss der junge Tonkünstler, und ärndete wieder verdienten, rauschenden Beyfall. Er wandle fort auf dieser Bahn, und in ihm wird, durch Talent und Fleiss, ein tüchtiger Klavierspieler erwachsen. — Den 14ten gaben die herzogl. oldenburgischen Kammermusici, C. Fürstenau u. Sohn, in demselben Locale Concert. Méhul's Ouverture aus *Hadrian* eröffnete es. Dann folgte ein grosses (nur zu langes) Flöten-Conc., vorgetragen von Fürstenau, dem Sohne. Sein zarter, lieblicher Ton, so wie der innige, schmelzende Vortrag, erwarben dem Künstler gerechten Beyfall. Mad. Milder sang eine uns noch unbekannte Arie aus Pär's *Agnese*, und überraschte darin auch durch einen kühnen, kraftig-sichern Sprung von zwey Octaven 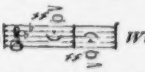 *Wie sie* aber dies ausführete, das kann sich Niemand denken, der nicht die Individualität dieser Sängerin kennt. Nachher spielten die Concertgeber das Finale eines kreutzerischen Concerts (D moll) für zwey Floten arrangirt, und entzückten durch die Reinheit und Gleichheit, womit sie ihre Töne zu verbinden wussten. Mit Variationen für die Flöte beschloss der jüngere Fürstenau. Beyde Künstler bestätigten den ehrenvollen Ruf, den sie sich bereits im In- und Auslande erworben haben, und es ist nur zu bedauern, dass sie sich keines zahlreichen Zuspruches zu erfreuen hatten. — Den 16ten gab

Hr. Franz Pechatscheck im Saale zum römischen Kaiser, Concert. Nach Beethovens Ouverture aus *Coriolan*, spielte derselbe ein neues Violin-Concert von seiner Composition. Es ist schon oft in diesen Blättern die Sucht so vieler Virtuosen gerügt worden, sich ihre Productionen selbst zu verfassen, ohne mehr, als oberflächlich, in die Geheimnisse der Setzkunst eingedrungen zu seyn. Leider gingen bisher alle diese gutgemeynten Winke verloren, und diese Unsitte scheint eher zu-, als abzunehmen, so dass es gewissermassen zum guten Virtuosenton gehört, mit eigenen Schöpfungen prangen zu wollen; woraus dann nicht selten wahre Missgeburten entstehen. Gedanken ganz heterogener Art werden zusammengestoppelt, Modulationen auf Modulationen gehäuft, damit es nach 'was aussehe, Lieblingspassagen gewaltsam hineingezwängt, fremde Federn ausgerupft, wie sie sich gerade vorfinden, mit Trompeten, Pauken und allen Blasinstrumenten ein tüchtiger Lärm gemacht, ein donnerndes *Crescendo* gelegentlich applicirt, Bizarrerie mit leerem Flitterstaat aufgestutzt — und das Monstrum ist fertig, heisst ein Concert, und trägt von Originalität, Plan, Ordnung, Führung, Grammatik, u. s. w., selten eine Spur in sich. Das wissen Leute gar nicht — viel weniger, dass sie es beachteten — Leute, die grösstentheils das Wort, *Contrapunct*, nur dem Namen nach kennen, und darunter ein gewisses Conglomerat von lastigem Schulstaub verstehen, den das Genie trotzig abschütteln müsse. — Ohne geradezu über obengenannte Composition dieses Anathema auszusprechen, will Ref. dem jungen, wahrhaft talentvollen Künstler doch wohlmeynend gerathen haben, das alte: *Ne sutor* — wenigstens für jetzt noch zu beherzigen, und uns bey nächster Gelegenheit mit den Meisterwerken eines Spohr, Rode, Romberg, Kreutzer u. a. zu erfreuen. Wir werden eben so, wie jetzt, seiner Virtuosität den gerechten Beyfall zollen, aber zugleich einen andern Genuss haben, der auch auf ihn selbst wohlthätig zurückwirken wird. Uebrigens enthielt dieses Concert noch eine *Arie* aus Mozarts *Titus*, gesungen von Fraulein Staudinger, ein Flöten-Rondo, von Hrn. Bogner, einem Dilettanten, recht wacker geblasen, und ein Potpourri für Violine mit Orchesterbegleitung, worin der Concertgeber seine ganze Kunstfertigkeit entwickelte und mit rauschendem Beyfall belohnt wurde. — Den 19ten und 20sten fanden die gewöhnlichen Academien der musikal. Wittwen- und Waisen-Gesellschaft statt. Den ersten Abend füllten Haydns *Jahreszeiten*; der zweyte wurde mit den *sieben Worten* desselben Meisters eröffnet. Ein Rondeau von R. Kreutzer, sehr brillant von Hrn. Pechatscheck vorgetragen, folgte, und vier patriotische Chöre von Hrn. A. Salieri beschlossen das Ganze. Schade, dass bey dieser Production durch einige offenbare Irrungen die ziemlich zahlreiche Versammlung in dem reinen Genusse unangenehm gestört wurde. — Den 21sten wurde im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, zum Vortheile des Theater-Armen-Fonds, eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung nach folgender Einrichtung gegeben: 1) Ouverture aus *Tigrane*, von Righini. Erhielt wenig Beyfall. (Unverdienterweise!) 2) Declamation. 3) Potpourri für die Klarinette, von Riotte, von Hrn. Friedlowsky musterhaft vorgetragen. 4) Declamation. 5) Duett von Nasolini, ges. von Mad. Campi und Hrn. Radicchi. Die flache Composition dürfte auf der Bühne mehr Effect machen. 6) Variationen für die Violine, gesetzt und gesp. von Hrn. Mayseder. Der Meister wurde hervorgerufen, und verdiente es. 7) Ouverture von weiland Hrn. Cartellieri. (Es dur). Recht brav gearbeitet. 8) Declamat. 9) Arie aus Cherubini's *Elisa*, (F dur), mit oblig. Hoboe, ges. von Mad. Campi, begleitet von Hrn. Czerwenka. Der Componist, die Sangerin, und der Solo-Spieler wetteiferten um den Lorbeer. 10) Declamat. 11) Variationen für den Tenor-Fagott, comp. und gespielt von Hrn. Czeyka. Dieses Instrument verhält sich zum gewöhnlichen Fagott, wie das englische Horn zur Hoboe, und das Bassetthorn zur Klarinette, nur im umgekehrten Verhältnis, so dass hier die Töne in der Höhe gewonnen sind, welche jene in der Tiefe besitzen. Der Ton ist sonor und angenehm; der fertige Spieler würde noch mehr ergötzt haben, wenn er nur die Hälfte gegeben hätte. Ueber die Composition siehe obige Jeremiade. 12) Quartett aus Pars *Leonore*, gesung. von Mad. Campi, den Hrn. Radicchi, Gottdank, und Weinkopf. In des Verf.s Manier: gesangreich, fasslich, ohne Rücksicht auf Situation und Leidenschaft, aber dankbar für die Ausführenden. — Durch die Einnahme dürften die Armen wol nicht sonderlich bereichert werden! —

In der stillen Woche waren in der k. k. Hofkapelle, wie immer, die Nachmittagsmetten und Vespern, wobey die herrlichen *Responsorien* von Reutter mit trefflichen Singstimmen gesungen wurden.

Am Gründonnerstag wird alljährlich Albrechtsbergers *römische Messe* aufgeführt, und diese edle Composition giebt einen kleinen Begriff von der unbeschreiblichen Wirkung, welche an diesem Tage ein reiner Vocal-Gesang durch schwellende und absterbende Töne, und überhaupt durch alle feineren Tinten eines wahren Ausdrucks, in der Peterskirche ehemals hervorbrachte. — Am Charfreytage hörten wir in der sogenannten welschen Kirche zum erstenmal öffentlich Neukomms *Stabat mater*; dasselbe, wovon ich Ihnen schon jüngst, bey der Privataufführung in der Wohnung des kunstliebenden Hrn. Prof.s Zizius, mein Glaubensbekenntnis ablegte. Auch jetzt kann ich nicht widerrufen. *Ich* habe seit langem durch keine Composition mich so mächtig ergriffen, so innig gerührt, so kindlich religiös gestimmt gefühlt, wie durch diese. Ich rufe mein Gedächtnis zu Hülfe, nicht sowol, um Ihnen einen Abriss dieses ungemein schätzbaren Werkes zu liefern, als vielmehr, in der Erinnerung des Genossenen mich nochmals erhoben und beglückt zu fühlen. Dass die Umstände, unter welchen es ausgeführt wurde, mitwirkten, will ich gern eingestehen: aber sie gehören auch hier zur Sache. Denken Sie sich also eine hohe, majestätisch erbauete, durchaus schwarz behangene Kirche in der siebenten Abendstunde. Nacht ringsumher: nur seitwärts das heilige Grab in flammender Erleuchtung. Eine gedrängte Menschenmenge in einer andächtigen Stille, die auch die leiseste Bewegung hörbar machen würde. Auf dem erhabenen Chore eine ausgesuchte Anzahl von Sängern und Sängerinnen, nur von der Orgel und einigen Contrabässen unterstützt. Kein lustiges Präludiren der Instrumente stört die heilige Stille; nur ein leise gehaltener F moll-Accord bereitet das Herz vor zur „tiefen Schwermuth, zur Leichenklage," zur grabverlangenden Sehnsucht," wie Schubart diese Tonart malt. Langsam feyerlich beginnen die Solostimmen das jammernde: *Stabat mater dolorosa*, und bilden erst bey dem vierten Eintritt den vollen Accord, worauf sich auch der ganze Chor mit ihnen vereinigt. Bey den Worten: *Cuius animam gementem*, wendet sich der Satz nach dem „Graberton," As dur; die Solostimmen führen nachahmend diesen schmerzlich-rührenden Gesang fort, und, unterstützt vom Chor verhallt er mit den Worten: *pertransivit gladius*, in der Grundtonart, F moll. — Die zweyte Stanze: *O quam tristis et afflicta*, ist in C moll, $\frac{4}{4}$ Takt, geschrieben. *Quis est homo, qui non fleret*, beginnt der volle Chor in ganzer Stärke ein herrliches Fugenthema, F moll, $\mathbf{C}$. Indem einzelne Stimmen ihr: *quis posset non contristari, piam matrem contemplari, dolentem cum filio?* wehmüthig achzen, bricht der Chor immer mit seinem schneidenden: *Quis? quis? quis?* in aufsteigender Tonleiter fast gewaltsam durch. — Als rührende Klage sind die Worte: *pro peccatis suae gentis*, (B dur, $\frac{4}{4}$) behandelt. In einer schönen, kanonischen Imitation entwickelt sich die Stelle: *vidit Jesum in tormentis, et flagellis subditum*: aber über allen Ausdruck wahr, tief gefühlt, innig rührend ist der Satz: *vidit suum dulcem natum, morientem, desolatum*; im leisesten Piano ersterben die Töne: *dum — emi — sit — spiritum* — Das Herz hört auf zu schlagen, und die darauf folgende Generalpause ist ein wahrer Balsam. — Nun folgen die nächsten drey Stanzen: *Eja mater, fons amoris*, als Arie in Es dur gesetzt, gesungen von des Verf.s Schwester. So müssen Kirchenarien geschrieben, so müssen sie vorgetragen werden. Es ist nicht möglich, sich einen vollkommneren mezzo-Sopran zu denken, als diese Sängerin besitzt. Bey einem Umfang von zwey Octaven 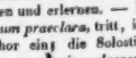 sind alle Töne gleich hell, gleich rein, gleich voll, stark u. sonor. Da ist nichts Eckiges, nichts Ungleiches, nichts widrig Scharfes. Durch keine ungebetene Passage, keine nichtssagende Coloratur wird das Gefühl der Andacht getrübt. Alles ist wahrer, reiner Ausdruck einer zerknirschten Seele. Wie man übrigens eine einzelne Singstimme blos mit einfachen Orgel-Accorden zweckmässig begleiten könne, das lässt sich aus diesem wunderlieblichen Satz ganz bündig ersehen und erlernen. — Mit den Worten: *Virgo virginum praeclara*, tritt, in As dur, wieder der volle Chor ein; die Solostimmen tragen die Stanze: *Fac me plagis vulnerari, cruce fac inebriari, ob amorem filii*, in der ruhigen Tonart F dur vor, und erst, als die Chöre in gebundenen Figuren ihr furchtbares: *Inflammatus et accensus — in die judicii*, anstimmen, wendet sich die Modulation wieder nach F moll. Von erschütternder Wirkung sind hier die vollstimmigen Accorde: Des dur, As moll, Fes dur. — *Fac me cruce custodiri*, ist für die Solostimmen (As dur) bearbeitet. Analog dem ersten Satze beginnt der Schluss: *Quando corpus morietur*, und nachdem die Chöre

ihr jauchzendes: *Paradisi gloria*, in folgenden Accorden ausgesprochen haben,

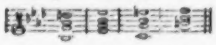

beschliesst eine körnige, geregelte, würdevolle Doppelfuge auf das Wort *Amen* (F moll) das ganze, gediegene Werk, das, plan und verständlich gehalten, keineswegs schwer auszuführen ist, nur aber geübte und sichere Sänger verlangt, und kaum die Dauer einer halben Stunde erfodert. Wer mich vielleicht bey meiner Ansicht über den Styl, die Ausarbeitung, und die Total-Wirkung einer Partey-lichkeit oder Vorliebe für den Componisten zeihen wollte, der komme, bringe organisch reine Ohren, Achtsamkeit und ein gesundes Herz mit, höre, denke und fühle, und hebe dann den ersten Stein auf: *ihm* will ich stillhalten. —

Am 26sten wurde im k. k. Hoftheater n. d. Kärnthnerthor eine declam. musik. Abendunterhaltung zum Besten der öffentlichen Wohlthatigkeit-Anstalten gegeben. Da Ref. verhindert wurde, derselben beyzuwohnen, so folgt hier der blosse Inhalt. 1) Ouverture aus *Bion*, von Méhul. 2) Declamation. 3) Rondeau für die Harfe von d'Allayrac, gesp. von Hrn. Katschireck. 4) Scene mit Chor von Pär, ges. von Mad. Seidler. 5) Declamation. 6) Potpourri für das Violoncell, von B. Romberg, gesp. von Hrn. Merk. 7) Ouverture aus *Ferd. Cortes*, v. Spontini. 8) Declamation. 9) Variationen für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung, von Hummel, gesp. von seinem neunjährigen Schüler, Jos. von Szalay. 10) Declamation. 11) Duett von Nicolini, gesungen von Mad. Seidler, und ihrer jüngern Schwester, Dem. Wranitzky. 12) Ouverture aus Prometheus von Beethoven. No. 4. 5. 6. 9 u. 11. sollen am meisten ausgezeichnet worden seyn. —

Breslau. Uebersicht des Monats März. Kein Monat war den ganzen Winter so gesegnet an Concerten, als der März. Hr. Ehlers gab deren auf Subscription vier, und sie waren die besuchtesten. Unter den übrigen sogenannten Concerten verdient blos nur noch das, des Hrn. Organ. Atze bemerkt zu werden, worin sich derselbe, in einem beethovenschen Conc., als einen fertigen, netten, präcisen und delicaten Klavierspieler zeigte. Uebrigens war auch dies Conc. an Gehalt mager. — Im Allgemeinen kann ich nicht umhin, hier noch zu bemerken, dass in einigen Concerten dieses Monats die Wahl der aufgeführten Stücke doch auch gar zu unglücklich ausfiel. Jeder sich producirende Künstler macht auf Achtung Anspruch; wie kann ihm aber das Publicum diese schenken, wenn er sich und seine Kunst selbst so wenig achtet? Trägt ein wackerer Schauspieler ein schönes Gedicht in einem Conc. gut vor: so kann dagegen nichts eingewendet werden; aber wie kann man dem Publicum zumuthen, Declamationen von kleinen Kindern anhören zu müssen, wie sie allenfalls in Pensionsanstalten stattfinden mögen? Dies war hier selbst in zwey Concerten, des Hrn. Ehlers der Fall; im letzten declamirten zwey kleine Kinder sogar *im Costüme*, wie schon der Zettel vorher bemerkte, die letzte Kinderscene aus Kotzebue's *verbannten Amor!* Man hat so lange und so treffend über die Unsitte gespottet, die Kinderstube auf das Theater zu verlegen, bis man endlich damit aufgehört hat: will man sie nun in den Concerten etabliren? — Ferner wird, ausser etwa in Krahwinkel, der Fall schwerlich, so wie hier, vorkommen, dass ein, wenn auch sonst braver komischer Schauspieler die Achtung gegen Kunst und Publicum so sehr vergisst, um sich mit einer ganz gemeinen Taddadl-Arie hören zu lassen. In der Darstellung von der Bühne, unter ähnlichen Umgebungen, wo solche Sachen hingehören, wäre es Pedanterey, sich dem Vergnügen widersetzen zu wollen, das sie dort allerdings gewähren können: aber in Concerten, wo Virtuosität in Ausführung vorzüglicher, ausgewählter Kunstproducte sich zeigen soll: was sollen sie da? Die edlere Masse anlocken, die gebildetern Musikfreunde entfernen, die Concerte überhaupt und die darin auftretenden Künstler ebenfalls in der Meynung und Achtung des Publicums herunterbringen etc.; das *würden* sie zwar, gäbe man sie öfters: aber das *sollen* sie doch wol nicht?

Nachdem man sich durch Genüsse dieser Art durchgearbeitet hatte, that endlich eine anständige Aufführung von Haydns *Schöpfung* sehr wohl. Hr. Schnabel gab sie am grünen Donnerstage in der Aula Leopoldina. Tags vorher gab der Hr. Cantor Siegert in der Bernhardinerkirche die *sieben Worte* von Haydn. Hr. Siegert ist ein junger, thätiger, fleissiger Mann, der seine Kunst liebt, und mit den wenigen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, alles leistet, was man nur verlangen

cana. Das bewies diese Aufführung vollkommen: man konnte sie sehr gelungen nennen. Am Charfreytage Abends um 6 Uhr gab Hr. Cantor Herrmann in der Elisabethkirche Graun's *Tod Jesu* für sechs Groschen Entrée. Kirche und Jesu Tod — Einlassgeld: verbinde das anstandig, wer es kann! Um übrigens diese Kirche mit harmonischem Klange zu füllen, müsste Vocal- und Instrumentalmusik starker, und, um eine gute Ausführung zu bewirken, der Sologesang besser besetzt seyn.

Das Bemerkenswerthe im Theater war, am ersten Ostertage, eine in allen Theilen sehr gelungene Darstellung von Spontini's *Vestalin*. Ich würde ihrer weiter nicht erwähnt haben, wenn ich nicht dadurch den guten Ruf der Oper auswärtig wieder retten wollte, dem ich durch meinen letzten Bericht wehethun musste. Dem. Willmann machte Alles wieder gut, was ihr das erstemal verunglückte; das übrige Personale war trefflich, Hrn. Röder als Cinna ausgenommen, dem es in den meisten seiner Darstellungen an Kraft und Lebendigkeit fehlt, was besonders gefühlt wird, wenn er neben Hrn. Ehlers steht. — Unser lachlustiges Publicum besucht zur Abwechslung jetzt gern Wenzl Müllers *Teufelsmühle*. Das Product wird auch wirklich sehr gut gegeben, und die singenden Personen führen ihre Rollen mit Fleiss und Sorgfalt aus. Unser beliebter Comiker, Schn..., und unser braver Bassist, Schreinzer, heben das Ganze durch Spiel und Gesang. Hrn. Schreinzers talentvolle Tochter, als Jeriel, ist sehr beyfalls- und liebenswürdig. Der guten Darstellung wegen wird das Ding wol noch einige Zeit haufig besucht, und herzlich belacht werden.

Hr. Louis Spohr ist aus Wien mit seiner Gattin angekommen, und die Freunde der Tonkunst erwarten von diesem Künstlerpaar einen vorzüglichen Genuss.

Gotha. Nachdem wir hier beynahe zwey Jahre lang alle öffentlichen Concerte hatten entbehren müssen, (denn Hr. Andr. Romberg, nun als Director der hiesigen Kapelle angestellt, spielte nur bey Hofe,) erfreuete uns letzthin Hr. Musikdir. Bohner mit einem solchen. Er gab, von der hiesigen Kapelle unterstützt, durchaus eigene Compositionen, eine Arie abgerechnet, welche Mad. Schade aus Arnstadt sang. Die in diesen Blättern schon mit Beyfall erwähnte Ouverture zur Oper, *der Dreyherrenstein*, erkannten auch wir als ein kunst- und effectvolles Charakterstück. In einer grossen Phantasie für das Pianoforte, mit voller Orchesterbegleitung, zeigte sich Hr. B. zugleich als tüchtigen Virtuosen, und als einen Componisten, der Neuheit der Erfindung und Gründlichkeit der Ausarbeitung in einem wahrhaftig seltenen Grade in sich vereinigt. In einer freyen, extemporirten Phantasie auf dem Pianoforte allein, womit Hr. B. die Unterhaltung beschloss, legte er unverkennbar dieselben Vorzüge dar; ja sein Vortrag schien Ref. hier noch bestimmter und ausdruckvoller. Kenner und Liebhaber vereinigten sich in Beweisen eines ausgezeichneten Beyfalls, aber auch in dem Wunsche, dass Hr. B. bald einer, seinem Talente mehr zusagende Anstellung erhalten möge; und auch diese Nachricht hat keinen andern Zweck, als Dankbarkeit für den Genuss in jenen Stunden, und Befriedigung der Humanität, welche jedes wahre Talent so gern für die Welt benutzt und in nicht ungünstigen Verhältnissen siehet. *G.*

Kurze Anzeige.

---

7 Variations p. le Pianoforte — — par J. L. Böhner. Oeuvr. 3. à Leipsig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Ein Werkchen, das dem Kenner und dem gebildeten Liebhaber bestens zu empfehlen ist; es wird den Einen, wie den Andern, anziehen, auf eine würdige Weise beschäftigen, auf eine angenehme unterhalten. An eine ernste, scharf modulirende Einleitung schliesst sich das heitere, äusserst einfache Thema um so wirksamer, und die Variationen selbst zeugen von Erfindungskraft, Geschmack, Geübtheit im freyen und im gebundenen Styl, und von Erfahrung in Benutzung des Instruments zu den rechten Effecten. Auszuführen ist das Ganze nicht eben schwer, und dies um so weniger, da alles in consequenter Folge steht und handgerecht liegt. — Der Stich ist schön.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. **No. 17.** 1815.

Ueber die Furcht und die Anmasslichkeit, als Hindernisse der musikalischen Bildung.

Es scheint die Furcht zum Theil eine angeborne Eigenheit des menschlichen Gemüths zu seyn, und ich habe Spuren davon schon in den ersten Jahren des kindlichen Alters bemerkt, wo unmöglich die Reflexion daran einigen Antheil haben konnte. Der Aufenthalt im Finstern, ein ungewöhnliches, starkes Geräusch, ein auffallendes Menschen- oder Thiergesicht u. s. w., erregt bey manchen Säuglingen jenes Gefühl, und zwingt sie zu weinen, ohne dass wir davon eine Ursache entdecken könnten, als eben diese. Nicht lange, so gesellt sich freylich schon zu diesem instinctartigen Gefühl der reflectirende Verstand, und die Furcht ist dann meist erst Folge der Aufmerksamkeit auf diejenigen Bilder, welche uns unsere Einbildungskraft als Folgen gewisser unangenehmer Ereignisse vor die Seele stellt. Spuren dieser, durch Reflexion gesetzten Furcht verrathen sich deutlich bey den meisten Kindern in dem dritten und vierten Jahre. Das Kind, welches früher mit aller Unbefangenheit seine kindlichen Handlungen vor aller Welt darlegte, fängt nun an, zurückhaltend, furchtsam, oder mit dem, für diesen Zustand passenden Worte — schüchtern zu werden. Nur mit Mühe vermögen wir es durch Zureden dahin zu bringen, vor fremden Personen zu sprechen, zu singen, zu spielen u. s. f. Es scheint zu fühlen, dass es in allen diesen Dingen noch weit unter dem erwachsenen Menschen stehe, dem es doch darin, so viel als möglich, ähnlich werden und gefallen will.

Bey dem regelmässigen Gange der menschlichen Entwicklung scheint dieses Gefühl der Schüchternheit mit grösserer Zunahme an Erfahrung und Weltkenntnis eher zu-, als abzunehmen, aus dem ganz natürlichen Grunde, weil die Forderungen, die der Mensch an sich selbst stellt, die Bedenklichkeiten, die er sich macht, sich eher vermehren, als vermindern, bis er endlich der Leitung seiner Freunde, Aeltern und Lehrer entzogen, allein auf die Bühne hinausgeschoben wird, auf welcher er sein Spiel eröffnen soll, und hier das Gefühl der Selbstständigkeit und der eignen Kraft so mächtig in ihm wird, dass es jenes Gefühl überwindet und besiegt.

Aber die heutige Erziehung, welche grösstentheils dahin arbeitet, dass der Mensch, was er thun und treiben lernt, zu seinem und zum Nutzen Anderer thue und treibe, wirkt freylich jenem Gefühle der Furchtsamkeit und Schüchternheit so kräftig entgegen, und sucht es dadurch, dass es die kindlichen Handlungen, so viel als möglich, zur Schau stellt, und ihnen durch Lob und andere Prämien einen Schein von Werth giebt, den sie ausserdem in den kindlichen Seelen selbst nicht in dem Maase haben würden, dergestalt zurückzudrängen, dass davon wenig mehr übrig bleibt, als der Gedanke, dass es dagewesen, und bey vielen Menschen ist es bis zu den Jahren der Mannbarkeit schon so rein ausgelöscht, dass sie kaum begreifen, wie es in Anderen von gleichem Alter zugegen seyn könne. Ja bey manchen, denen die Natur schon bey der Geburt einen geringern Antheil dieses köstlichen Geschenkes mit auf die Welt gegeben, zeigt sich dann schon in frühen Jahren gerade das Gegentheil davon: Anmasslichkeit und Stolz, das wahre Gift aller wahren Bildung.

Es gehört nicht hierher, von dem Schaden zu sprechen, den dieses frühe Ausstellen der kindlichen Handlungen auf die Bildung überhaupt nothwendig nach sich ziehen muss: die Pädagogen mögen dieses fleissig thun; aber die Musiklehrer durch einige Worte noch besonders darauf aufmerksam zu machen, mag hier vergönnt seyn.

Es giebt Menschen, denen von Kindheit an eine solche übermässige Furcht einwohnt, etwas in Gegenwart Anderer zu thun, dass ihnen dadurch nicht allein eben alles das, was sie doch unter solchen Umständen thun müssen, misslingt und

fahlschlägt, sondern dass ihnen dabey selbst aller Genuss, den sie ausserdem haben würden, rein verkümmert wird. Ich habe deren gekannt, welche, wenn sie nur eine kleine Sonate oder Arie vor wenigen Zuhörern executiren sollten, vor Angst zitterten und bebten, und wurden sie gar veranlasst, vor einem grösseren Auditorio, etwa auf der Bühne oder im Concertsaale, zu singen oder zu spielen, so sahen die armen Schelme so blass und blutleer aus, als ein Verbrecher, der zum Richtplatz geführt wird. Gott sey solchen armen Seelen gnädig, wenn die Zuhörer nicht ihren guten Willen respectiren und sie ihrer Herzensangst wegen mit Schonung und Nachsicht behandeln; denn gewöhnlich gelingt ihnen alles schlecht, oder doch mittelmässig, und sollten sie Jahre lang zuvor ihre Rolle einstudirt haben. Zur freyen Kunstübung gehört nämlich ein unbefangenes, furcht- und harmloses Gemüth, was ganz in dem Gegenstande lebt und webt, den es darstellen soll, und was während der Darstellung durch keine Nebenidee, am allerwenigsten durch die beklemmenden Vorstellungen der Furcht, davon abgezogen werden darf. In *dieser* Beziehung haben auch andere Künste, z. B. Malerey und Bildhauerkunst, bey welchen der Künstler in stiller Abgeschiedenheit, entfernt von dem Geräusche der Welt, ruhig in seinem Kämmerlein an seinem Werke fortbildet, manches vor unserer Kunst voraus. Menschen, bey denen das Gefühl der Furcht so überwiegend ist, und alle übrigen Gefühle, deren der Künstler in der Ausübung seiner Kunst theilhaftig seyn soll, in sich verschlingt, soll der Musiklehrer zeitig und in den früheren Jahren der Kindheit unter die Arme greifen, und Aeltern und andere Lehrer des Kindes sollen ihn darin unterstützen, es überhaupt im Vertrauen auf seine Kräfte stärken, und im Umgang mit Menschen muthvoller zu machen suchen. Solche Gemüther vertragen es daher auch recht gut, wenn man sie durch öfteres Lob aufrichtet und ihnen häufig Gelegenheit verschafft, das, was sie erlernt, vor Andern zeigen zu dürfen.

Oft aber ist alles Bestreben, solchen Menschen denjenigen Grad von Muth zu geben, dessen sie bedürfen, um öffentlich auftreten und ihre Fähigkeiten zeigen zu können, umsonst, Sie bleiben furchtsam und schüchtern ihr ganzes Leben hindurch, und nicht ohne Verlust für sich selbst und Andere, da es manchen unter ihnen gar nicht an Talent und Fähigkeit gebricht, und sie gar wohl etwas in der menschlichen Gesellschaft zu leisten vermöchten, wenn nur die leidige Furcht nicht wäre, die ihnen alles verbittert und verdirbt.

Bey weitem häufiger aber ist der Fall, wo eigene Anstrengung und fremde Unterstützung diese angeborne Schwäche des Menschen zu mindern, wenn auch nicht ganz aufzuheben im Stande sind; und wenn auch dann die Gefühle der Furcht bey Veranlassung dazu nicht ganz verdrängt werden können, so müssen sie doch der Kraft des Willens Folge leisten und können nicht bis zu dem Grade mächtig werden, wo sie die geistigen und körperlichen Kräfte gänzlich lähmen und zu ihren Verrichtungen untüchtig machen. Es giebt Menschen, bey welchen, wenn sie nur den ersten Angriffen der Furcht trotz geboten und nicht gänzlich die Tramontane verloren haben, die Macht des Willens bald in grösserem Masse wieder zurückkehrt, die Geistes- und Körperkräfte, vorher durch den Einfluss der Furcht gebunden, wieder frey werden und nun auch den erforderlichen Verrichtungen vorzustehen vermögen. So erzählt die Geschichte von dem griechischen Feldherrn, Kratus, dass er jedesmal vor dem Anfange eines Treffens von einem Durchfall befallen worden sey, der nur dann aufgehört habe, als das Treffen seinen Anfang genommen. Der bekannte Virtuos, Carl Stamitz, *)

*) Das Leben dieses zu seiner Zeit, als Spieler und Componist sehr geachteten Mannes bietet so manches Eigene und Bemerkenswerthe dar, dass es wol verdiente, in einer Biographie gesammelt und aufbewahrt zu werden. Hier nur einige Bruchstücke davon. In seinen letzten Lebensjahren, die St. auf der Universität Jena, auf eine höchst kümmerliche Weise verlebte, bemerkte ich eine ausserordentliche Neigung zu alchymistischen Wissenschaften an ihm, so dass die damit verbundenen Versuche, die er, ohne alle chemische Kenntnisse, ganz auf empirische Weise anstellte, den Ueberrest seines, durch Unterrichtgeben schwer errungenen Einkommens vollends verschlangen. Der arme Narr pusste sich dabey oft obendrein noch aufs Lügen. So hat er, der kein Latein verstand, einst einen Studenten, ihm ein, Gott weiss, in welchem alten Folianten gefundenes Recept zum Goldmachen, ins Deutsche zu übersetzen. Der Student versprach es, gab aber dafür die Composition eines Knallpulvers zurück, und freute sich nun, die Explosion unbemerkt mit anzuhören, wenn der Hr. Kapellmeister auf einer nahegelegenen Mühle, wo er sein alchymistisches Laboratorium hatte, den Versuch anstellen würde.

Als Mensch war übrigens St. ein sehr achtungswerther, gefälliger und bescheidener Mann, der fremdes Verdienst auf eine solche Weise anerkannte, wie es der wahre Künstler anerkennen muss, und auch gegen den Schwachen und weniger

erzählte mir einst, dass, als er das erstemal in Begleitung der fürstl. Esterhazi'schen Kapelle, unter der Direction Joseph Haydns, Solo gespielt, er aus Ehrfurcht gegen die Mitglieder derselben und besonders gegen ihren Anführer von einer solchen Herzensangst befallen worden, dass er während des ersten Tuttis seines Concerts einige Male den Concertsaal habe verlassen müssen, um sich gewisser körperlicher, ihn sehr zur Unzeit quälender Bedürfnisse zu entledigen, dass aber, nachdem er einige Strophen des ersten Solo hinter sich gehabt, sein Muth immer mehr und mehr gestiegen und er nun das Uebrige mit voller Zuversicht und Geistesruhe habe vollenden können. Sonderbar war es, dass dem guten Stamitz noch im spätern Alter, wenn er Solo spielte, diese Furcht am Anfang seines Spiels eigen blieb. Sie war denen, die davon Kenntnis hatten, nicht ganz unmerkbar, und befiel ihn selbst dann, wenn er vor einem kleineren Auditorio und bey einem mittelmässigen Orchester spielte.

Aber nur wenigen Menschen ist ein solches Uebermaass von Furcht, dessen sie sich in ihrem ganzen Leben nicht ganz zu entschlagen vermögen, eigen, und bey den meisten verliert sich jener Antheil von Schüchternheit, der, wie ich oben bemerkte, eine natürliche Mitgabe des jugendlichen Alters ist, nur zu bald, und artet, wenn wir ihn nicht durch vorsichtige Erziehung zu erhalten suchen, in das Gegentheil, in Arroganz aus. Davor bewahre doch der Himmel jeden Künstler! Ich kenne nichts, was dem wahren Studium der Kunst, so wie dem wahren Vortrag in der Musik, mehr Eintrag thäte, als sie, und wenn ich wählen sollte zwischen einem zu ängstlichen und arroganten Vortrage, so würde ich immer lieber den ersteren vorziehen. Bey jenem werde ich veranlasst, den Künstler zu bemitleiden: bey diesem verdrängt Widerwille und Verdruss allen übrigen Kunstgenuss. Wie tief sich der Mensch in diesen Fehler verstricken könne, davon liefern leider nur zu viele Virtuosen ein sprechendes Beyspiel. Schon die ganze Haltung solcher Menschen erweckt Ekel und Verdruss; man darf sie nur sehen, ohne sie noch gehört zu haben, um von Widerwillen gegen sie erfüllt zu werden. Und nun in ihrem Vortrage: wie drängt sich da die Selbstgenügsamkeit und Eigenliebe, ich möchte sagen, in jeder Note, hervor! wie geht alle Zartheit, aller Sinn, das, was dargestellt wird, auch wahr darzustellen, verloren! alles geht nach aussen und ist auf Ostentation abgesehen; alle Anstrengung wendet sich nach äusseren, glänzenden Formen, und der innere Gehalt, das Wesentliche des Vortrags, bleibt unberührt. Solche Menschen gleichen schön geputzten Hoflingen in stattlicher Staatsuniform, geübt in schönen Wendungen und Redensarten, aber ohne Kraft und Wahrheit. Wo du sie auch hinstellen mögest, füllen sie ihren Platz schlecht aus, denn sie dulden kein anderes Verdienst neben sich, sie müssen immer im hellsten Lichte stehen, und drängen alles um und neben sich in Schatten zurück.

Gebildeten in der Kunst eine Geduld und eine Herablassung bewies, wie ich sie selten bey Künstlern gefunden habe. Als Componist hat er zwar nie grosse Epoche in der Künstlerwelt gemacht, indessen hatte er doch auch sein Publicum, was seine Compositionen gern hörte, und besonders scheint er in Russland, wohin er noch in späteren Jahren Symphonien, Concerte etc. versendete, viele Verehrer gefunden zu haben. Eine besondere Vorliebe hatte er für geräuschvolle Musik, und sprach immer von einem grossen Werke, was er mit Begleitung von Trommeln, Kanonen etc. aufführen wollte; ein Beweis freylich, dass es ihm an wahrem, künstlerischem Sinne gebrach. — Als Spieler auf Viola und Viola d'amour aber besass er Eigenschaften, die ich manchen Virtuosen der jetzigen Zeit wünschen möchte. Ein feineres musikalisches Ohr, als das seinige, ist mir nicht leicht vorgekommen. Ein Misston in irgend einem gehörten Tonstücke konnte ihm die Seele — wie zerreissen, und verrieth sich in wahren Gesicht erzuckungen. Er selbst spielte so rein, so unübertrefflich rein, dass mir es schon deswegen eine wahre Wonne war, ihn zu hören, und wenn auch sein Instrument zufällig verstimmt war, so konnte er doch recht gut alle unreinen Töne vermeiden und kein Mensch wurde daron etwas gewahr. Das habe ich als Knabe gelernt, sagte er, wenn man ihn deshalb lobte; da kam ich oft zu spät ins Theater, wenn die Anderen schon gestimmt hatten, und musste nun darauf bedacht seyn, keine unreinen Töne hören zu lassen, um keinen Verweis zu bekommen. — Ueberhaupt war er ein durchaus geübter Spieler, der mit seiner gelenk- und biegsamen Hand, die übrigens nichts weniger als gross gebildet war, Dinge ausführen konnte, die ihm wol so leicht keiner gut nachmachen wird. Zum Beweis des eben Gesagten nur Folgendes. Er setzte den Zeigefinger auf b der A-Saite einer Violin, liess ihn hier liegen, und machte *presto* folgende Figur: Aehnliche musikalische Kunststücke, deren ich mich nicht mehr so deutlich zu erinnern weiss, pflegte er in heitern Stunden mehrere zum Besten zu geben.

Stehen sie auf der Bühne, so siehst du sie in allen Rollen als die Könige und Muster des Stücks; spielen sie im Orchester, so drängt sich ihre Stimme, wo es die Gelegenheit giebt, hervor, und sie hören nur sich, nicht das Ganze.

Ich mache hier Lehrer vorzüglich darauf aufmerksam, auf die ersten Zeichen der Arroganz ein wachsames Auge zu haben, wenn sich solche in früheren Jahren an ihren Zöglingen äussern, um ihr zeitig genug und auf dem besten Wege zu begegnen. Solche Kinder drängen sich bey jeder Gelegenheit dazu, das, was sie, gleichviel ob halb oder ganz erlernt haben, vor andern nur recht bald zu zeigen. Ja, oft geht schon in diesen Jahren die Sucht zu glänzen noch weiter, wie ich dieses an einem zwölfjährigen Knaben bemerkte, der unglücklicher Weise, seiner Fähigkeiten wegen, und weil man seine Stelle durch kein würdigeres, älteres Subject besetzen konnte, im Orchester an der ersten Violin stand. Nicht zufrieden mit dieser Ehre, suchte er durch Gebehrden und Handlungen sich als den Director des Ganzen zu zeigen, und sah mit grosser Selbstgefälligkeit und mit wahrem Stolze auf die Kinder seines Alters und seiner Grösse, die auf eine solche Ehre verzichten mussten, herab. Aber was war die Folge dieses früh genährten Stolzes? Der Junge, der wirklich Anlage hatte, ein sehr guter Violinspieler zu werden, wurde nichts weniger, als dieses; er nahm sich nicht die Mühe, etwas gründlich zu studiren und mit Präcision vorzutragen, sondern spielte alles obenhin, und als er das sechszehnte Jahr erreicht hatte, stand er aller Orten tiefer in Hinsicht seiner musikalischen Talente, als er im zwölften gestanden hatte.

Aber diese so eben gerügte Oberflächlichkeit ist nicht der einzige Nachtheil, welcher aus der zu frühe geweckten und gestärkten Selbstzufriedenheit entspringt. Auch die eigentliche Seele des Vortrags geht dabey verloren, wenn auch übrigens der Virtuos alle nöthigen Eigenschaften, die man von ihm, als solchem, zu fordern berechtigt wäre, in sich vereinigte. So wie der Furchtsame während des Spiels nur mit den ängstlichen Gegenständen beschäftigt ist, welche ihm seine Phantasie vor das Auge hält, so denkt der Arroganle nur an die Vorspiegelungen seiner Eitelkeit und an den Lorbeer, den er sich erringen wird. Darüber verliert er aber den eigentlichen Standpunkt, den er als Künstler einnehmen soll; die Aufmerksamkeit seiner Seele, welche ganz und ungetheilt auf den Gegenstand geheftet seyn müsste, den er darstellen will, geht auf zufällige und äusserliche Objecte, und wir bekommen höchstens zu hören, was Uebung in dem mechanischen Theile der Kunst, und was ein gutes Gedächtnis noch für den Vortrag zusammenhält; freylich oft hinreichend, um das Bravo und Applaudissement der Menge mit hinweg zu nehmen, und gegen jene, auf den Kauf berechnete Waare einzutauschen!

Es ist keine leichte Arbeit des Lehrers, dieser Anlage zur Ostentation, wenn sich solche in dem jugendlichen Alter äussert, Gränzen zu setzen, um so mehr, da die Mittel, dieses zu bewirken, oft mit dem Vortheil, den der Lehrer aus dem gegebenen Unterricht zieht, in geradem Contrast stehen. Denn, wer weiss es nicht, wie gern Aeltern ihre Kinder hören und vor Andern ihre gemachten Fortschritte zeigen lassen; und wie wenige Lehrer giebt es, die nicht unter dieser Voraussetzung den Wünschen der Aeltern entgegenkommen, und es besonders darauf anlegen, ihre Zöglinge nur geschwinde so weit zu bringen, dass sie sich vor Andern hören und bewundern lassen können? Wahrlich, solche irrige und falsche Kunstbildung hat in mir unzählige Male einen innern, kaum zu verbeissenden Aerger erregt! Möchten diese Zeilen etwas dazu beytragen, Aeltern auf das Verschobene und Irrige, was darin liegt, aufmerksam zu machen, und möchten Lehrer es beherzigen, und eine Lehrmethode verlassen, die weder der Kunst, noch ihnen Ehre bringen kann! Es ist durchaus nöthig, dem Schüler das Ziel, welches er erreichen soll, höher zu stellen, als es gewöhnlich geschieht; dünkt es ihm zu hoch, es zu erreichen, so trete er lieber zurück, als dass er auf halbem Wege stehen und Stümper bleibe. Es kann uns wahrlich wenig daran liegen, ein Paar Dutzend solcher Halbmenschen, die mit ihrer Unverschämtheit und Anmasslichkeit manchem braven Manne den Weg vertreten, auf dem Gebiete der Kunst weniger zuzählen. Je mehr der Lehrer Neigung zu solcher Anmasslichkeit und Oberflächlichkeit an seinem Schüler bemerkt, desto härter seyen die Prüfungen, die er ihn bestehen lässt, desto sparsamer sey er in seinem Lobe, desto mehr Aufmerksamkeit verwende er auf die Erforschung seiner Fehler. Nur so können und müssen Künstler gebildet, und auf so kann die Würde der

Kunst selbst, die durch dergleichen arroganta und verbildete Stümper in der Meynung mancher Menschen gesunken ist, dauernd erhalten werden.

Dr. C. Hohnbaum.

Nachrichten.

Mayland, d. 8ten April. *Stagione teatrale del Carnevale* 1815.

Im *Teatro alla Scala* gab man diesen Carneval drey Opere serie. Die erste hiess: *Ira d'Achille*. Hr. Nicolini schrieb dieselbe vergangenes Jahr für den Castraten Velutti; sie ward aber damals nicht gegeben, und blieb daher ganz neu und unbekannt. Sie gefiel hier in Mayland nicht im mindesten. Sie zeichnet sich auch gar nicht aus; die Musik ist sogar erbärmlich. Hr. Tramezzani, Tenor, (so eben erst aus London gekommen, und um die schöne Summe von 900 Ducaten für den Carneval in der Scala engagirt,) ist zwar ein sehr guter Sänger, hat aber eine etwas schwache Stimme, und steht überdies zu gewissen Momenten um einen Viertelton tiefer, als das Orchester. Die beyden *Prime donne*, Sig.a C. Bassi und Sig.a F. Festa, sind als treffliche Sängerinnen bekannt; erstere insbesondere hat den ganzen Carneval hindurch den ungetheiltesten Beyfall erhalten, obschon sie in Methode und Schule von der Festa übertroffen wird. — Die zweyte *Op. seriä* hiess: *Atar, ossia il Seraglio d'Ormus*. Diese Oper wurde, wie Ihnen aus meinem letzten Briefe bekannt ist, von Hrn. Kapellm. Mayer unlängst für's Theater in Genua componirt. Dort hiess sie *semiseria*: hier machte man aus ihr eine *seria*; dort gefiel sie ungemein, hier aber sehr mässig. Die Ursache, warum Hr. Mayer in Mayland seit einigen Jahren bey weitem weniger Glück macht, als z. B. in Genua, Neapel u. s. w., ist unstreitig, weil man hier seit einigen Jahren die herrlichsten Stücke Haydns, Mozarts, Beethovens und Weigls in Viganos Balleten hört; weil man hier die *Schöpfung*, die *Jahreszeiten*, *Così fan tutte*, andere schöne Opern von Weigl und Par, nebst den herrlichen Quartetten und Quintetten von Haydn, Mozart, Beethoven etc. kennt; weil der im verwichenen Herbst hier gegebene *Don Juan* von Mozart alles entzückt hat. Wie weit stehen nun hierin die übrigen Städte Italiens von Mayland ab! — Doch muss man bekennen, dass die Oper *Atar* im Ganzen eine angenehme Musik habe. Das *Stretto* im ersten Finale ist von gutem Effect. Hier und da schreibt sich aber dieser beliebte Compositeur ganz ab, und scheint das Allegro des ersten Duetts in *Clemenza di Tito* (mille affetti insieme) besonders in Schutz genommen zu haben. Auch in dieser Oper hören wir dieses herrliche Stück zu Ende eines Terzetts vor dem zweyten Finale, und zwar *da Capo al fine*. — Zur dritten Oper gab man die hier längst bekannte *Griselda* V. Par; sie hatte aber bey weitem nicht mehr den vorigen Beyfall, theils weil sie etwas veraltet ist, theils weil sie durch Tonversetzung und durch einige neu darin aufgetretene mittelmässige Sänger ganz entstellt wurde. Der erste Act wurde ausgepfiffen; den zweyten Act nahm man gut auf, wozu eine gleich zu Anfang von Hrn. Tramezzani gut gesungene (eingelegte) Polonoise vieles beytrug. — Ballet'meister Salvatore Vigano, dessen Erfindungsgeist allgemein anerkannt ist, scheint gegenwärtig mehr das Mimische, als den Tanz in Anspruch zu nehmen: er will alles zum *Tableau* machen. Er braucht daher bey weitem mehr Zeit zur Verfertigung seiner Ballete, wodurch wir dieselben niemals beendigt sehen; wie dies im gegenwärtigen Carneval der Fall war. Das erste, grosse Ballet hiess: *Gli Ussiti sotto a Naumburgo*, nach dem bekannten kotzebueschen Schauspiel. Da die Zeit zu kurz wurde, konnte es nur unvollkommen gegeben werden, gefiel aber im Ganzen nicht sonderlich. Die Auswahl der Musik war einzig und treffend. Die berühmte mozartische Phantasie aus C moll, nebst andern Stücken von Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. waren ein wahres Labsal nach der nichtssagenden, nicolinischen Musik. Das zweyte neue, grosse Ballet, woran Hr. Vigano ziemlich lang arbeitete, und das erst in der Fastenzeit gegeben wurde, hiess: *Numa Pompilio*. Ausser dem ersten Acte, worin meisterhafte *Tableaux* vorkommen, hat dieses Ballet nichts besonders Ausgezeichnetes, gefiel aber im Ganzen ziemlich. Gegen seine Gewohnheit hat Hr. V. diesmal den grössten Theil der Musik von Hrn. Pontelibero (man sehe die musikal. Zeitung v. J. 1814. No. 15. Seite 255) verfertigen lassen, und dadurch Niemanden einen Gefallen erzeigt. — Das erste kleine Ballet: *Il sindaco del villagio*, wozu Hr. Thaddäus Weigl vor mehreren Jahren in Wien (wo es zum erstenmal von V. gegeben wurde) die Musik schrieb, gefiel, nach einigen Abkürzungen. Das zweyte

kleine Ballet: *Le nozze al mulino*, vom Balletm. Gavia, verdient keiner besondern Erwähnung. — Hr. S. Viganò sagt mir, er werde in kurtem eine Abhandlung über das Ballet schreiben, wodurch man in Stand gesetzt werde, schon fertige Ballete ohne deren Erfinder und Verfasser geben zu können, nach der Art, wie man jede Oper aus der blossen Partitur, ohne dass hiezu der Dichter und Compositeur derselben gegenwärtig sey, gebe. Das Ballet wird daher eben so, mit Zeichen angegeben werden, wie die Musik einer Oper mit den Noten. Die Sache ist auf jeden Fall interessant, und gelingt sie, von unverkennbarer Wichtigkeit.

Das *Teatro Rè*, welches die bekannte Familie Mombelli für diesen Carneval, und spätterhin bis zum Frühjahr 1816 engagirte, begann diese *Stagione* mit der alten rossini'schen Op. Seria: *Demetrio e Polibio*, dem Steckenpferd der Mombelli's. Diese Oper machte hier vor zwey Jahren im *Teatro Carcano furore*, und mein Bericht hierüber findet sich in der musikal. Zeitg. vom J. 1813. No. 52, Seite 529, worauf ich auch Ihre Leser verweise. Hier, im *Teatro Rè*, wurde sie nicht so gut aufgenommen. Die beyden Töchter Mombelli haben noch immer den schönen Gesang und Vortrag; ihre Stimmen nehmen sich in concertanten Duetten nicht selten herrlich aus. Die jüngere Schwester (Anna) lässt jedoch öfters eine *voce nasale*, so wie die ältere (Ester) eine *voce di gola* hören, und dieses klingt nicht zum Angenehmsten. Uebrigens ist der Eindruck, welchen diese Gesellschaft (wo der alte Vater mit seinen beyden jungen Töchtern das *Pac totum* ist) durch sich selbst auf das Publicum macht, ein wesentlicher Punkt, der zu guter Aufnahme ihrer Productionen vieles beyträgt. — Die zweyte Op. seria, *Evellina*, von Hr. Coccia, einem jungen neapolitanischen Compositeur, ward von demselben unlängst eigens für diese Gesellschaft geschrieben. Das Publicum sagte von dieser Oper nach der ersten Vorstellung: *La musica del primo atto val poco, ma quella del secondo è bellissima, ed il rondo nel fine del secondo atto è incomparabile.* Das war denn hinreichend zu einer guten Aufnahme. Ich konnte erst der zweyten Vorstellung beywohnen, und fand im Ganzen eine ziemlich leere Musik, ein nicht übles Duett im ersten Act, von den beyden Schwestern Mombelli recht gut gesungen, und das *Rondo incomparabile* der jüngern Mombelli im 2ten Act leidlich. — Eine zweyte Gesellschaft gab zur Abwechslung eine neue Op. buffa: *la moglie saggia*, von Hrn. Paini. Der junge Compositeur und die Singer konnten es mit genauer Noth zu vier Vorstellungen bringen, und man gab wieder *Evellina*. Kein besseres Schicksal hatte die darauf folgende Oper: *Adriano in Siria*, von Farinelli; auch die Op. buffa: *il fanatico in Berlina*, von Paisiello, theilte das Schicksal mit beyden eben genannten Opern: alle drey machten, nach dem italienischen Ausdrucke, *fiasco*; zu deutsch: man nahm sie nicht gut auf. *Evellina* musste daher bis zum 22sten Februar fortgegeben werden. An diesem Tage beschenkte uns das *Teatro Rè* mit dem bekannten Oratorium von Guglielmi: *La distruzione di Gerusalemme*. Es scheint, als machen die Mombelli's in Opern, die nicht eigens für sie geschrieben sind, wenig oder gar kein Glück. Dieses Oratorium wurde daher höchstens einigemal gegeben. — Hr. Fenzi der jüngere gab vergangenen Winter auf seiner Durchreise hier eine musikal. Akademie. Sein vortreffliches Spiel auf dem Violoncell hatte allgemeinen Beyfall. Hr. Belloli der jüngere liess sich dabey mit Variationen auf dem Waldhorn hören, und ahmte auf diesem Instrumente ein Echo recht glücklich nach. Obschon dieser Künstler keinen solchen herrlichen Ton, wie sein Bruder, hervorbringt: so verdient er doch ebenfalls besonders gerühmt zu werden. — —

Hier hätte ich Ihnen nun im kurzen von Mayland Bericht gegeben. Sowol aus Zeitungen, als auch durch mündliche Mittheilungen, erfuhr ich indess, wie es diesen Carneval mit den Opern im übrigen Italien beschaffen war. Von einigen Städten dieses Landes — Bologna, Parma, Piacenza, Verona, Pisa, Siena etc. konnte ich jedoch, (sonderbar genug,) obschon die erstern sehr nahe von hier liegen, keine Auskunft erhalten. Ihre Leser finden aber im folgenden Verzeichnis sicher das Merkwürdigste über diesen Punkt. Ich fasse mich kurz, und mache den Anfang mit

Venedig. Im *Teatro alla fenice* war die erste Op. seria: *Sigismondo*, von Hrn. Rossini neu componirt, und gefiel nicht; die zweyte Op. seria, *Euristea*, ebenfalls neu und von Hrn. Coccia componirt, soll, da man mit der ersten gar nicht zufrieden war, ziemlich gefallen haben. Ein venetianisches Blatt sagte bey Gelegenheit der gegenwärtigen Ross. Oper folgende sehr wahre Worte über die *Crescendi* und Janitscharenmusik der heutigen ital. Opernschreiber: *E d'uopo ricorrere ben*

presto al balsamo del crescente per tonico all' apatia ed al publico languore — (versteht sich: welche die heutige ital. Musik verursacht!) Das neue Ballet, *Gli Arabi*, von Hrn. Fabri, gefiel auch nicht.

Brescia. Tancredi, (Op. seria,) *l'Italiana in Alghieri*, (Op. buffa,) und *l'inganno felice* (Op. buffa) alle drey etwas ältere rossinische Opern, gefielen. Die beyden *Prime donne*, Carolina Bassi und Dem. Eckard, erwarben sich Beyfall. Das neue Ballet, *la figlia dell' aria* (welches nicht mit dem ältern gleichen Namens von Viganò zu verwechseln ist) machte *fiasco*.

Vicenza. Hier gab man zwey ältere Op. seric von Nicolini, in welchen Hr. Velutti, (Castrat,) nebst Hrn. Mari und Dem. Fabre, die Hauptrollen hatten. Die erste war, *Quinto Fabio*, und machte, wie überall, kein Glück. Die zweyte, *Coriolano*, soll gefallen haben.

Mantua. Von hier weiss ich nur, dass *Tancredi* von Rossini, wie überall, gut aufgenommen wurde.

Ferrara. L'Italiana in Alghieri von Rossini, gefiel; *l'orbo che ci vede* von Generali, wurde schlecht gegeben.

Cremona. Il finto matrimonio, neue Opera buffa von Hrn. Melara, ging Anfangs nicht gut zusammen, soll aber in der Folge gefallen haben. *Il Don Giovanni*, ältere Op. buffa von Gazaniga, machte *fiasco*. *La cambiale di Matrimonio*, ältere Op. buffa von Rossini, gefiel.

Codogno. (Ein kleines, aber reiches Städtchen in der Lombardey.) *Il venditore d'aceto*, ältere Op. buffa von Mayer, gefiel. *Furberia e puntiglio*, eine alte Op. buffa von Marcello di Capua, gefiel nicht. *La scelta dello sposo* von Guglielmi d. Vater, machte *furore*.

Pavia. I pretendenti delusi, Op. buffa von Mosca, und *Oro non compra amore*, Op. buffa v. Portogallo, gefielen nicht. *Gli originali* von Hrn. Mayer sind gut aufgenommen worden.

Bergamo. Im Theater in der Stadt gab man *il qui pro quo*, eine ältere Op. buffa von Orlandi, und *Griselda* von Pär; beyde gefielen nicht.

Genua. Hier gab man folgende ältere Op. buffa: *La testa riscaldata* von Pär, *la guerra aperta* von Guglielmi, *l'inganno felice* v. Rossini. Alle drey sollen gefallen haben, und man lobt die prima Donna, Rosa Grassini. *La contessa di colle erbose*, welche Op. buffa unlängst von Generali in Turin geschrieben worden, gefiel nicht, obschon sie in Turin sehr gut aufgenommen wurde.

Turin. Scipione in Cartagine, neue Opera seria von Farinelli, machte *fiasco*; *Tancredi* von Rossini gefiel.

Livorno. Hier, sagt man, wäre die *Agnese* von Pär nicht gut aufgenommen worden.

Florenz. Il turco in Italia, ältere Op. buffa von Rossini, und, *il rivale di se stesso* von Jos. Weigl, gefielen nicht, woran aber die schon alte prima Donna, Strinasachi, Schuld war. Das neue Ballet, *la Niobe*, von Hrn. Gioja, machte *furore*.

Rom. Eine neue Oper von Guglielmi, d. Sohn, deren Name mir unbekannt ist, machte *fiasco*. *L'Italiana in Alghieri* v. Rossini, gefiel.

Neapel. Hr. Kapellm. Mayer befindet sich daselbst schon seit verwichenem December. Man gab im Teatro St. Carlo (wie ich aus dem *Monitore delle due Sicilie* ersehen konnte,) den ganzen Winter, abwechselnd, doch nicht hintereinander: *La Ginevra di Scozia*, wo Hr. M. einige neue Stücke einlegte. Sie soll *furore* gemacht haben. Ferner gab man Mayers *Medea*, die er voriges Jahr daselbst schrieb. Anfang März gab man auch: *i pretendenti delusi* v. Mosca. Bis zur Hälfte vergangenen Monats wurde Hrn. Mayers neue Oper noch nicht gegeben.

Dezenzano. (Ein grosser Marktflecken am *Lago di Garda.*) Hier wurde im Januar 1815 ein neues Theater eröffnet. Die Architectur ist von Hrn. Bagatte, und die herrliche Malerey von den berühmten, ersten mayländer Theatermalern, Sanguirico und Perrego. Dieses Theater, behauptet man, wetteifere mit manchem Stadttheater. — —

Stagione teatrale della primavera in Mayland. Verwichene Osterfeyertage wurde das hiesige grosse Theater alla Scala mit der hier noch nie gegebenen Op. buffa, *Le Nozze di Figaro* von Mozart, eröffnet. Diese seit 30 Jahren in Deutschland, England und Frankreich als unsterblich anerkannte Oper, machte hier in Mayland darum kein Glück, weil sie von den Sängern und dem Orchester gebrandmarkt wurde; wenigstens ist dies die nächste Ursache. Als entfernter mag auch das grosse Gebäude, worin viele Schönheiten der Musik verloren gingen, beygetragen haben. Hr. Galli, aus Ihren Blättern hinlänglich bekannt, spielte zwar den Figaro nicht schlecht: doch taugte er mehr zur Rolle des Grafen. Die oberwähnte brave Sängerin, C. Bassi, verdient als Susanna gerühmt zu werden.

Alle übrigen Individuen hingegen konnte man nicht schlechter wählen. Die Rolle des Cherubino gab man einer sehr mittelmässigen seconda Donna. Sie liess die erste Arie weg; die herrliche Arie: *Voi che sapete* — sang sie den ersten Abend so erbarmlich, dass sie beynahe vom Anfang bis zu Ende durch das Pfeifen des zahlreichen Publicums accompagnirt wurde. — Im *Teatro Rè* gab man den 2ten April eine neue Op. buffa von Hrn. Bigatti, betitelt: *La scoperta inaspettata, ossia la figlia riconosciuta.* Die Musik ist eine wahre *robaccia*, zu deutsch: schlechtes Zeug.

Die noch in dieser *Stagione* vorkommenden musikal. Neuigkeiten folgen in meinem nächsten Briefe.

Recension.

A Description of the Clavi-lyra, together with the specification of the Patent, granted to Mr. John Bateman. Brishouse, printed by J. Utley, 1814, 8. 4 Seiten und 2 Kupfertafeln.

Die Clavilyra, wovon hier geredet wird, ist eine Art Harfe mit Tasten, worüber sich der Erfinder, John Bateman, das hier abgedruckte Patent hat geben lassen. Sie kann in verschiedene Lagen und Gestalten gebaut werden, von welchen eine hier in den Kupfertafeln dargestellt ist. Der Theil des Instruments, an welchen die Saiten gespannt sind, ist fast, wie bey einer gewöhnlichen Harfe. Die Saiten sind in die queer, eine über der andern, in horizontaler Richtung gespannt, und in zwey Reihen geordnet, die drey Zoll weit von einander abstehn; in welchem Zwischenraume sich die Vorrichtung befindet, durch welche die Saiten in Bewegung gesetzt werden. Es befindet sich nämlich auf jeder Taste ein Tangent, oder *Plectrum*, welches aus einem Stäbchen besteht, an welchem ein hier sogenannter *Finger*, d. i. eine mit weichem Leder überzogene Hervorragung, angebracht ist. Dieses Plectrum ruht unterwärts auf der Taste in einer kleinen Vertiefung, und oberwärts geht es durch eine verschiebbare, hölzerne Querleiste, so dass es sich mit Leichtigkeit horizontal etwas drehen kann, damit, wenn, bey dem Aufwärtsdrücken des Plectrum vermittelst der Taste, der sogenannte Finger die Saite gerissen hat, er bey dem Niederfallen seitwärts vorbeygehen könne, ohne die Saite zu berühren. Diese Drehung wird durch einen, an dem Stäbchen angebrachten Stift bewirkt, welcher in einer, schief in Leder eingeschnittenen Vertiefung geht. Eine Verschiedenheit der Stärke und Schwäche bewirkt man dadurch, dass die hölzerne Querleiste, nebst den hindurchgehenden Tangenten oder Plectren, vermittelst eines Fusstritts, mehr oder weniger nach den Saiten zu gelenkt werden.

Für die Kunst scheint durch eine solche Anbringung der Tasten an die Harfe eben so wenig gewonnen zu seyn, als durch das Anbringen von Tasten an die Harmonika, welches durchaus nicht so gut ist, als das Spielen mit blossen Fingern. Es möchte wol unmöglich seyn, bey einer so zusammengesetzten Bewegung, wo so viele Arten von Frictionen stattfinden, alles Wackeln und Nebengeräusch zu vermeiden, und den Klang immer mit eben der Genauigkeit und eben so angenehm hervorzubringen, wie bey der gewöhnlichen Art des Spielens. Wahrscheinlich liegt auch eben darin der Grund, dass von der Wirkung und von Vorzügen dieses Instruments in dem Aufsatze nicht das mindeste gesagt, sondern nur die Beschreibung der mechanischen Einrichtung gegeben worden ist.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 13ten No.)

Alle Kunst arbeitet gegen das Einerley, für die Einheit.

Das Leben mattet sich an dem Einerley ab, weil dieses immer den tauschenden Schein eines Mannigfaltigen annimmt.

(Die Fortsetzung folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № IV. 1815.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Michael 1814 bis Ostern 1815.

Campagnoli, B. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

Kaczkowski, J. 2 Duos concert. p. 2 Violons, Op. 10 1 Thlr.
— Rondeau à la Polon. p. le Violon av. accomp. de l'Orchestre. Op. 9 1 Thlr.

Lipinski, 2 Polonoises p. le Violon avec acc. de Orch. Op. 6 1 Thlr.

Rolla, Alex. 24 Scale per il Violino ed altrettanti piccoli Solfeggi progressivi coll'accomp. di altro Violino 1 Thlr.

Präger, H. Caprices p. le Violon. Op. 10 18 Gr.

Viotti, J. B. (nouveau) Concerto p. Violon № 27.

Vogel, Ouverture de Demophoon à gd. Orchestre 1 Thlr.

Wilms, J. W. Concerto p. la Clarinette avec Orch. Op. 10. 2 Thlr.

Winter, P. Concertante p. Violon, Viola, Heuth, Clarinette, Basson et Violoncelle av. acc. de l'Orch. Op. 20 1 Thlr 12 Gr.

Fürstenau, C. 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 26 1 Thlr. 12 Gr.

Köhler, H. 3 Sonates p. la Flûte seule av. accomp. de Violon ad libit. Op. 98 1 Thlr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 99 1 Thlr.

Kaczkowski, J. 2 Thèmes variés p. le Flageolet av. acc. de Violon, Viola et Violoncelle. Op. 11. 12 Gr.

Lachner, N. A. Variations p. le Basson av. Orch. 16 Gr.

Beethoven, L. v., gr. Septuor arr. p. le Pianoforte à 4 m. 1 Thlr. 12 Gr.

Böhner, L. 7 Variations pour le Pianof. Op. 3. 8 Gr.
— Concerto p. le Pforte avec accomp. de l'Orch. Op. 11 2 Thlr. 12 Gr.
— Fantaisie, Walses et Ecossoises, Exercices p. le Pforte. Op. 19 18 Gr.

Brosenius, H. 20 Variations sur un thème russe p. le Pforte 12 Gr.

Cramer, J. B. Etude p. le Pforte. Liv. 1. Neue Ausgabe 2 Thlr.
— l'Ultima, Sonate p. le Pforte. Op. 53. 1 Thlr.
— la Serena, Divertissement p. le Pf. 12 Gr.
— Air (Rousseau's Dream) avec Variations 8 Gr.

Dussek, J. L. Oeuvres Cah. 7. cont. 3 gr. Son. à 4 mains. Subscriptions-Preis 1 Thlr. 12 Gr.
— Oeuvres Cah. 8. — 6 Sonates et 1 Air varié p. Pforte, Subscriptions-Preis 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates p. Pforte av. Violon. Op. 12. 2 Thlr.

Field, John, Romance p. le Pforte 4 Gr.
— Sonate p. Pf. 12 Gr.
— 2 Airs en Rondeau 6 Gr.
— 3 Romances p. le Pianof. 12 Gr.

Gabler, C. A. Air varié p. Pforte. Op. 38. 12 Gr.

Gelinek, Variations p. Pforte sur la Romance „le Troubadour" de l'Op. Isaac de Paris. № 78. 12 Gr.
— Variations sur une Valse Autrichienne. № 76. 12 Gr.

Fröhlich, J. Sonate à 4 mains. 18 Gr.

Herzig, P. E. 3 grandes Polonoises p. le Pforte. Op. 1. 12 Gr.
— Rondeau à la Polonaise — — 2. 12 Gr.
— Fantaisie et Variations sur un air Russe — 3. 16 Gr.

Kaczkowski, J. Rondeau à la Polonoise p. Pforte
— 4 Polonoises p. le Pforte.

Klose, Ch. 4 Polonoises à 4 mains. Op. 3. 12 Gr.

Ledesma, M. de, Bolero suivi du Divertissement Espagnol: le Troubadour p. le Pforte et Flûte. 4 Gr.
— Zapateado, Danse espagnole p. Pforte et Flûte. 6 Gr.
— Divertissement martial p. le Pforte av. accomp. de Flûte, Liv. 1. 12 Gr.
— Divertissement martial p. Pforte. L. 2. 12 Gr.
— 6 Walses p. le Pforte 6 Gr.

Lindemann, D. 10 Walses, 9 Ecossoises, 1 Quadrille et 1 Polonoise p. le Pforte. Liv. 6. 12 Gr.

Liste, Ant. Sonate p. le Pforte. Op. 6. 1 Thlr.
— Variations sur un Duo de Ferraris: Nina or pazzo per amore p. le Pforte. Op. 7. 16 Gr.
— Sonate p. le Pforte. Op. 8 1 Thlr.

Mayer, Simon, Overtura p. il Pforte nell' Op. La Rosa bianca et la Rosa rossa ..... 8 Gr.

Rodo, P. Andante p. le Violon acc. p. le Pforte ....

Röseler, G. B. 3 Sonatines p. le Pianoforte ..... 16 Gr

Schneider, Fr. gr. Duo p. Pforte et Violon. Op. 31 1 Thlr.

Stark, J. F. 6 Walses et 2 Polonoises p. le Pf. ... 8 Gr.

Steibelt, D. (nouv.) Fantaisie militaire p. le Pforte ... 16 Gr.

Steinacker, Ch. Rondeau à la Polonoise p. Pianof. à 4 mains. Op. 19 ..... 1 Thlr.

— les Adieux, Fantaisie p. le Pforte, Op. 15 ... 16 Gr.

Zenner, C. Fantaisie sur un air de la petite Russie, Op. 7 ..... 16 Gr.

Abeille, L. 6 neue Lieder v. Fr. Haug, mit Bgltg. des Pforte ..... 16 Gr.

Bornhardt, J. H. C. 6 leichte Duetten f. 2 Singstimmen mit Begleitg. des Pforte ..... 16 Gr.

— 6 kleine Canons für 3 Singstimmen, mit Bgltg. des Pforte zur Uebung für Anfänger im mehrstimmigen Gesange ..... 6 Gr.

Eberwein, M. die Frühlingsnacht f. 4 Singstimmen, mit Pforte ..... 16 Gr.

Glück, 3 Lieder m. Begleitg. ..... 12 Gr.

Harder, Balladen u. Lieder mit Begltg. d. Guitarre. Op. 54. (nachgelassenes Werk) ..... 1 Thlr.

Junghanns, J. C. G. Liebe, 3 Gesänge mit Bgltg. des Pforte ..... 3 Gr.

Molthe, C. 8 Lieder mit Begltg. des Pforte oder der Guitarre. 1s Heft ..... 1 Thlr.

— 5 Lieder v. Göthe m. Begltg. d. Pforte. 2s H. 16 Gr.

— 8 Lieder mit Begleitg. des Pforte u. d. Guitarre. 3s Heft ..... 16 Gr.

Steinacker, C. 7 Gesänge für 4 Männerstimmen. 11s Werk ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Herrmann, C. F. 12 leichte Choralvorspiele mit eingewebten Melodien. 1s Heft ..... 16 Gr.

Liscovius, E. F. 9. Theorie der Stimme ..... 12 Gr.

Minoja, über den Gesang ..... 8 Gr.

Morigi, A. Abhandlung über den figirten Contrapunct 12 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Pieravanti, die Dorfsängerinnen, kom. Oper in 2 Acten, reflet. Klavier-Auszug, von C. Klage. 1s Apt. ..... 4 Thlr. 8 Gr.

Schwenke, Carl, 6 Gedichte von J. G. Salis, für Fortepiano ..... 12 Gr.

Straad, F. W. 6 Lieder von Göthe f. Fortepiano ... 12 Gr.

Pär, Ferd. Camilla, Oper im reflet. Klav. Auss. ... 6 Thlr.

Monsani, T. Il Pasticcio, contenant des Preludes, Airs avec Embellissemens et Variations, Dances etc. arr. p. la Flûte. N° 1. 2 ..... 16 Gr.

Recueil de pièces faciles p. la Flûte seule. N° 1 ..... 9 Gr.

Weidner, F. H. 12 Walses p. 2 Flûtes ..... 12 Gr.

Petersson, P. H. Variations p. la Flûte av. Orch. ou pour Flûte et Pianoforte. Op. 3. ..... 1 Thlr.

Furstenau, C. Polonoise p. la Flûte princ. av. acc. de grd. Orch. Op. 21 ..... 1 Thl. 12 Gr.

Kreutzer, R. Sinfonie concertante arr. p. 2 Flûtes princ. avec accomp. de grd. Orch. par C. Fürstenau ..... 2 Thlr.

Gabrielsky, J. W. Variations p. la Flûte sur l'air: Liebes Mädchen hör mir zu. Op. 2. ..... 4 Gr.

— 3 Variations p. la Flûte sur un thème de l'Op.: Aline. Op. 3. ..... 6 Gr.

Spontini, G. Ouverture de Fernand Cortez arr. en Quatuor p. Flûte, Violon, Alt. et Vcelle ... 16 Gr.

Hurlitzky, L. Variations p. la Flûte seule s. l'air: Schöne Minka ..... 6 Gr.

Leichte Uebungsstücke für 2 Flöten. N° 1. ..... 8 Gr.

5 Polonoisen für 2 Flöten von Köhler, Stumpf, Müller et Schneider ..... 16 Gr.

Variationen für eine Flöte. N° 6. ..... 5 Gr.

Clement, Thème av. 20 Variationen p. Pianoforte de la Flûte ..... 14 Gr.

Wenk, A. H. les petits Concerts ambulants de l'Amsterdam ou Collection de petits airs etc. arr. en Duo p. 2 Flûtes ..... 9 Gr.

— Dº Dº p. Flûte. Cah. 4. ..... 12 Gr.

Spontini, C. la Vestale, Opera arr. p. Flûte, V. A. et Vcelle ..... 2 Thlr.

Benson, 8 Variations p. le Vlon av. un acod. Vlon Alto et Basse. Op. 2. ..... 9 Gr.

Haydn, 3 Symphonie à grd. Orchestre. N° 29. 2 Thlr. 22 Gr.

Tinti, ballette für 2 Violinen. N° 6. ..... 5 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten May. **No. 18.** 1815.

Recension.

Grande Sonate pour Piano et Violon obligé avec accomp. de Violoncelle ad libit. par L. Jadin. 1ère Livr. (Pr. 1 Rthlr.) 2me Liv. (Pr. 20 Gr.) 3me Livr. (Pr. 1 Rthlr.) Leipzig et Berlin, au Bureau des arts et d'industrie.

Von einem Lehrer an dem vortrefflichen Institute des pariser musikal. Conservatoire kann man allerdings etwas Gutes erwarten; und Rec. hat sich in seiner Erwartung nicht betrogen gefunden. Diese 3 Sonaten haben im Ganzen einen gehaltenen Charakter, welcher, ohne blos durch Mode, wie mehrere gleichzeitige musikal. Werke von Paris, bestimmt zu seyn, in festen Umrissen sich ausspricht. Im Verhältnisse zu so vielen andern französischen Tonstücken gehören sie allerdings zu den bessern, so wie ein ernstes Studium anderer grosser Meister bey manchen Stellen unverkennbar ist. In Beziehung aber auf die Ideen der Kunst selbst, fehlt ihnen jener *tiefere* Plan, und jener Reichthum von *Bedeutung*, welchen die guten unsrer Tonsetzer, von gleichem geistigen Standpunkte beginnend, würden entfaltet haben. Wir hören daher recht angenehme Melodien, die Tonverbindungen sind fliessend und natürlich, die Ideen hängen gut zusammen, die Passagen eignen sich zu einem glänzenden Vortrag: und doch fehlt jener tiefere Eindruck, jener geistige Gewinn, welcher stets das wahre Kunstwerk begleitet.

Man vergleiche, um sich hiervon zu überzeugen, die bekannte mozartsche Sonate aus F dur

Allegro.

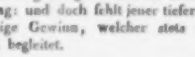

mit der ersten des Verf. aus A dur

Allegro.

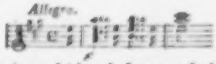

die, mit einem gleichen Anfange, auch eine ähnliche Richtung des schaffenden Geistes verbindet, indem beyde Tonsetzer, diese kraftige Zugangsidee verlassend, im Ganzen der Ausführung mehr eine heitere, angenehme Stimmung darlegen. Welch reines Gebilde lieferte Mozart in diesem ersten Allegro, bey welchem jedoch die diesmal flüchtige Feder des Meisters unverkennbar ist! Wie schön reihen sich die Ideen zu einer immer interessantern Darstellung; wie wahr spricht uns sein natürlicher Gesang an! Wer diesen Unterschied näher kennen lernen will, der spiele die beyden Stücke der erwähnten Tonsetzer mehreremale nacheinander. Jadin findet auch den Eingang zum Herzen, besonders in manchen Stellen: aber er kann sich nicht festsetzen. Und was Mozart *hier* leistete, das würden viele andere unserer Tonsetzer auch ausgebildet haben; *nur jeder* nach seiner Weise und Stimmung. Dass die deutsche Nation sonach der höhern Kunstweihe um vieles näher befreundet sey, als die französische, dazu möchten auch diese Sonaten, nebst sehr vielen andern Werken, den Beleg liefern. Für den Kunstkenner war es daher allerdings eine Beobachtung von der schlimmsten Vorbedeutung, wenn er, was besonders in einer gewissen Periode der Fall war, sehen musste, wie ausländische, oft ganz gemeine Werke den herrlichen Erzeugnissen des deutschen Ge[illegible] vorgezogen, und, als eine Folge davon, so manches viel versprechende Talent der verdienten Unterstützung oder Aufmunterung beraubt wurde. Werden wir unparteyisch prüfen, und das Gute, woher es immer komme, behalten: so werden wir das Tiefe und Bedeutungsvolle schätzen lernen, welches sich in unsern Kunstproducten enthüllt — jene unvergänglichen Züge, welche, des vergänglichen Schmuckes entkleidet, in reiner Anschauung

der Idee gebildet, noch nach Jahrhunderten die Höhe dieser geistigen Kraft verkünden werden.

Rec. glaubte diese Bemerkungen hier machen zu müssen, da diese Sonaten, mit Energie und Gewandtheit vorgetragen, leicht bey Personen, welchen nicht eine tiefere Kenntnis der Tonkunst zur Seite steht, einen Eindruck hervorbringen können, welcher, wie Rec. schon oben bemerkte, den gediegenen Werken mancher unserer Tonsetzer nachtheilig werden, vielleicht manchen jungen Künstler selbst auf einen unrichtigen, seiner nationellen Richtung entgegengesetzten Weg führen könnten; denn sie haben des äussern Glanzes und des Gefälligen viel — zwey Seiten, welche nur zu oft zum Schaden der Kunst berücken! — — Mit diesen Vorbegriffen aber zur Hand genommen, werden sie immer eine angenehme Unterhaltung gewähren, so wie eine gute Gelegenheit, zu einer Uebung, welche sich mit einem günstigen Erfolge lohnt, indem alles gut für die Hand gesetzt ist. Doch erfordern sie einen schon geübten Spieler.

Die erste Sonate aus A dur beginnt mit einem *Allegro brillante*, und der oben schon angegebenen Idee. Am Schlusse des ersten Theils fällt ein *Siciliano* in der Hauptonart mit einer sehr gefälligen Gesangweise ein, welches durch A moll ins C dur leitet. In dieser Tonart tritt das erste Thema wieder ein, geht ins A dur über, und dieser Theil schliesst sich, im gleichen Verfolge der Ideen, wie der erste. Das darauf folgende *Rondo* ist sehr angenehm und fliessend: nur kommen, nebst dem Thema, noch so viele, schon oft gehörte Gänge vor. — Die 2te Sonate fängt mit einem *Adagio* aus G moll $\frac{3}{4}$ an, das überhaupt einen ernsthaften Charakter hat, und im Ganzen recht gut gehalten ist. Das in der Mitte einfallende *un poco più molto* (?) (*più Allegro*) kann immer seine Liebhaber finden: dem Rec. ist der Anstrich zu grell, und verdirbt ihm die vorherigen schönen Eindrücke. Darauf folgt ein *Allegro spiritoso*, $\frac{4}{4}$ G dur, vom Tonsetzer vielfältig gegeben, indem es die Empfindung erheitert, ohne zu grell abzustechen. Ueberhaupt hat diese Sonate den festesten Charakter unter den übrigen. — Die 3te *Sonate*, Es dur, fängt mit einem *Allegro maestoso* an, in welchem der Anfang des 2ten Theils sich durch ein regeres Leben auszeichnet. Das folgende *Cantabile*, aus B dur $\frac{3}{4}$, ist kurz, doch sehr lieblich, aber ohne Tiefe, auf welches ein heiteres *Finale*, Es dur $\frac{2}{4}$, im Geiste der noch immer beliebten Polonoise kömmt. Die Begleitung der andern Instrumente, vorzüglich der concertirenden Violine, ist in allen Sonaten gut gesetzt, hie und da, z. B. bey der letzten Wiederholung des Thema im Finale, mit vieler Wirkung. Nur wünschte Rec., so wie in den Sonaten überhaupt, statt mancher Verzierungen, welche sich so oft wiederholen, bey mehreren Stellen einen einfachern Gesang.

Fröhlich.

Nachrichten.

Kurze Darstellung des Musikzustandes in Cöln.

Ohne auf manche in dieser Stadt früher bestandene, herrliche Institute zur Bildung und Uebung guter Tonkünstler zurückzublicken, die alle ohne Ausnahme theils in den Stürmen der Revolution, theils durch eigenmächtige Entreissung der, bey den meisten reichlich vorhandenen Fonds unter der Bonaparteschen Regierung lange untergegangen sind, beschränke ich mich darauf, dasjenige, was einigen, für die Kunst eifernden, wackeren Männern aus den Trümmern neu zu bilden gelang, wie es jetzt in jung emporstrebender Blüte dem Liebhaber und Kenner sich darbietet, den Lesern der A. M. Z. mitzutheilen.

Die Herren Dumont, Schmitz, Gebr. Steinberger, Verkenniss, nebst einigen andern Freunden der Kunst, der regen Theilnahme vieler hinlänglich gebildeter Liebhaber sowol, als mehrerer, aus der alten Schule noch existirender Künstler versichert, unternahmen es vor wenig Jahren, die, seit Jahrhunderten an jedem Sonntage im hohen Dome bestandene, mit allem Andern auch untergegangene musikalische Messe wieder aufleben zu lassen. Obgleich keine, bestimmt dazu angewiesenen Fonds vorhanden waren, gelang ihnen dennoch das Unternehmen, und so entstand wieder die erste öffentliche musikalische Anstalt, die, ihrer Einrichtung nach, in zwey Theile zerfällt, nämlich

A. Kirchenmusik. An allen Sonn- und Festtagen werden in der hohen Domkirche von dem, auf obige Art neu gebildeten Musik-Vereine (Conservatorium sollte er heissen) die Messen der vorzüglichsten Meister, zwischen Epistel und Evangelium Symphonien, und zum Offertorium Motetten oder andere schickliche Musikstücke aufgeführt. Lobenswerth ist die Anordnung der einsichtvollen

Direction, welche die gute Auswahl und möglichst vollkommene Ausführung aller Stücke sich auf das Höchste angelegen seyn lässt, nicht minder, als das Bestreben jedes einzelnen Mitgliedes, nach Kräften zu dem beabsichtigten Zwecke mitzuwirken; und so darf wirklich das bis jetzt in diesem Fache Geleistete der dankvollsten Anerkennung jedes Kunstfreundes, des Beyfalls jedes Kenners sich erfreuen.

Nur erlaube man mir hier eine Bemerkung. Die Aufführung *profaner* Symphonien oder Ouverturen während einer Messe ist, meiner Ueberzeugung nach, ganz der Grundidee von Kirchenmusik zuwider; daher möchte ich solche so lange, bis *religiöse* an ihre Stelle treten können, eher ganz entbehren, als so unpassend dadurch den Total-Eindruck der Messe gestört sehen. Mir scheint ohnehin dieser Gebrauch ganz local zu seyn, denn noch nirgends fand ich ihn, als hier, und gewiss hatten Haydn, Zumsteeg und andere, die so Vieles für die Kirche schrieben, auch diese Lücke auszufüllen gesucht, so wie sie es durch ihre Motetten für das Offertorium thaten.

Zu den vorzüglicheren der seit einem halben Jahre aufgeführten Stücke gehören die Messen von Beethoven, Cherubini, Danzi, J. Haydn, Bernhard Klein *), Mascheck, Mozart, Naumann, Winter, Mozarts *Requiem*, die *7 letzten Worte des Erlösers*, (am Charfreytage, in dem, nach Art der Sixtinischen Kapelle, allein durch ein colossales, in der Höhe schwebendes Kreuz magisch erleuchteten Domtempel aufgeführt,) *Tedeum* von J. Haydn, Motetten von J. Haydn, Naumann, Zumsteeg und andern.

In der engsten Verbindung mit diesem Theile der musikal. Anstalt und unter derselben Direction stehen

B. Die Liebhaber-Concerte, wovon seit zwey Jahren 12 im Winter und 12 im Sommer in dazu geeigneten Localen gegeben werden, deren Ertrag zur Aufrechthaltung des ganzen Instituts ausschliesslich verwandt wird. Hier ist es, wo unter der Direction des ersten Violinisten, Hrn. Lüttgen, bey Aufführung grösserer Ensemble-Stücke aber unter jener, des erwähnten Hrn. B. Klein, jedem einheimischen sowol, als fremden Talente die günstigste Aufnahme und beste Unterstützung zu Theil wird. Der allgemeine Beyfall des Publicums ist der schönste Lohn für dasjenige, was hier geleistet wird, und verbürgt der Anstalt sichere Dauer.

In den, seit Ostern beendigten Winter-Concerten wurden aufgeführt: *Symphonien:* 8 der grössten von J. Haydn — von Mozart (C dur) — von Romberg (D dur) — von Beethoven (D dur). — *Ouverturen:* aus *Così fan tutte* — *Don Juan* — *Figaro's Hochzeit* — *Titus* — der *Entführung aus dem Serail* — der *Zauberflöte* — *Camilla* — *Marie von Montalban* — dem *Labyrinthe*, von Winter — *Timoteo* v. demselben — und eine v. *Spohr*. — *Grössere Gesang- und Ensemble-Stücke:* Erster Theil des *Messias* von Handel — *Te Deum laudamus* von Gottfried Weber — zwey Hymnen von Beethoven (Kyrie, Gloria u. Credo aus der Messe mit deutschem Text) — Chor: Halleluja! aus dem *Messias* — Chor: Die Himmel erzählen etc. aus der *Schöpfung* — Introduction aus *Don Juan* — 1stes Finale aus ders. Oper — 2tes Finale aus der *Zauberflöte* — Letztes Andante und Coro presto aus *Figaro's Hochzeit* — Sextett aus *Don Juan* — Quintett aus dem *Labyrinth*. *Quartetten, Terzetten, Duetten:* Quart. aus *Don Juan* (O traue dem Verräther nicht) — Quartett aus *Camilla* (Wie, mein Herr Oheim?) — 4stimmiger Gesang von Jos. Haydn, mit Begleit. von Blasinstrumenten — Terzett aus den *Horasiern und Curiasiern* von Cimarosa — Terzett aus *Sophonisbe* — Duett von Sim. Mayer. — *Scenen, Arien etc.:* Scene ed Aria con Coro aus der Oper: *Gli misterj Eleusini*, von Simon Mayer (Tenor) — Scene mit Chor aus *Griselda* (Sopran) — Rec. und Arie aus *Achilles* (Tenor) — Arie aus *Così fan tutte* (Sopran) — Arie von Anschütz (Alt). *Klavier-Concerte etc.:* Symphonie Concertante für P. forte und Violin von Pleyel — Concert v. Mozart (C moll) — Concert v. dems. — Concert von Dusseck. *Violin-Concerte:* von Rode — von Krommer — von F. Fränzl. — *Violoncell-Concert:* von Arnold. — *Flöten-Concert etc.:* Concertante für 2 Fl. von Masonneaux — Concert von Giancella. — *Clarinette-Concert:* von Westhoffer. — *Hoboe-Concert:* von

*) Dieser junge, vaterländische Künstler lieferte in dieser seiner ersten Messe Alles, was sich von einem so tiefen Studium der alten und neueren Componisten, als das seinige ist, nur erwarten lässt. Er ist in Cöln geboren, und gleich berühmt durch sein vortreffliches Klavierspiel, als durch die Tiefe und Gründlichkeit seiner Compositionen, unter welchen eine Bearbeitung des Erlkönigs, vor wenigen Wochen bey N. Simrock in Bonn erschienen, jeden Kunstfreund und Kenner sicher befriedigen wird. d. Verf.

Thurner. — *Var. für Fagott:* 2 var. Themata von Hrn. Almenräder comp.

Als zwölftes Concert wurde am Vorabende des Charfreytags in der Kirche des Seminariums das Passions-Oratorium: *Christus, durch Leiden verherrlichet*, von A. Bergt comp., aufgeführt — und damit schloss sich der Cyclus der Winter-Concerte.

Auch hierbey finde ich nichts zu bemerken, als dass ich ungern die herrlichen beethovenschen Symphonien vermisste, (warum gab man nur eines dieser Meisterwerke?) und dass die Aufführung des allgemein geschätzten weberschen *Te Deum*, aus welchen Gründen, will ich nicht entziffern, hier mit solcher Uebereilung und Nachlässigkeit stattfand, dass freylich einem grossen Theile der Zuhörer dieses geniale Werk unverständlich bleiben musste.

Ausser dem genannten, existiren noch mehrere kleinere Musikliebhaber-Vereine, welche in geschlossenen Gesellschaften zu bestimmten Zeiten theils in Concerten, theils in Quartett-Gesellschaften, zu ihrer Ausbildung sich versammeln, und dadurch ihre, durch das Beyspiel der Hauptanstalt rege gewordene Liebe zur Tonkunst aufs ruhmlichste beurkunden.

Da kein stehendes Theater hier ist, sondern nur ambulante Truppen in den Wintermonaten hier spielen, so gehört dieser Zweig der Musik nicht hierher.

Noch ist es übrig, der durchreisenden Künstler zu erwähnen, die seit der zweyten Hälfte des vor. Jahres Coln besuchten, und im Theater oder Concerte sich hören liessen. Die besseren darunter waren: Mad. Becker aus Hamburg — Hr. und Mad. Celli aus Venedig — Hr. und Mad. Gley aus Hamburg — die Hrn. Schmidt und Hoffmann von dem frankfurter Orchester — Hr. Thurner von der ehemaligen königl. westphäl. Kapelle in Kassel — alle den Lesern dieses hinlänglich durch öffentliche Blätter bekannt gewordene Künstler, denen mit Vergnügen der kunstliebende Theil des Publicums den gebührenden Beyfall zollte. —

Coln, im April 1815.

Frankfurt am Mayn. Am 6ten März gab Hr. Alleaumes, vormals in Diensten des Grossherzogs von Frankfurt, Concert; worin er sich auf der Violin in einem kreuzerschen Conc., und, mit Hrn. J. Schmitt, in einem winterschen Concertante für zwey Violinen, hören liess. Hr. A. spielt gut und schön, obgleich seine Spielart nicht die modernste ist. Sein Vortrag ist sehr angenehm; nicht blos mechanisch richtig, fertig, sicher, sondern auch mit wahrer Theilnahme des Gefühls an dem, was er spielt — weshalb er denn auch wieder viel Theilnahme erregt, und des verdienten Beyfalls sicher seyn kann. — In diesem, so wie jetzt in mehrern hiesigen Concerten, ward, und zwar vornämlich durch den trefflichen Schauspieler, Hrn. Weidner, mancherley declamirt. Dieser denkende, überaus geschickte, seiner Kunst ganz mächtige Declamator gab nun am 8ten März ein grosses Declamatorium, worin nur wenig Musik, aber mehrere, ganz verschiedenartige, meistens treffliche Gedichte, mit grossem, vollkommen verdientem Beyfall vorgetragen wurden; wovon aber in diesen Blättern der Ort nicht ist, weiter zu sprechen. Nur der ausgezeichneten, nach eigenthümlicher Ansicht, eben so passend, als wirksam geschriebenen Musik zur Begleitung der Scenen aus Klingemanns *Faust*, die Hrn. Musikdir. Schulz in Leipzig zum Verf. hat und ihm wahre Ehre macht — möge hier kürzlich gedacht werden. — Am 24sten März gab uns Hr. Kapellm. C. J. Schmitt Handels *Messias*, nach Mozarts Bearbeitung, doch endlich auch einmal in angemessener, starker Besetzung, und überhaupt würdig, zu hören. Der Chor war ungefähr 200 Personen stark; die Wirkung, wie zu erwarten, gross und herrlich. — In einem Conc. am 25sten März, das Hr. Baumgärtner, Klarinettist beym hies. Theaterorchester, gab, liess sich derselbe mit einem Conc. von Bosinger hören, und zeigte von neuem die schon früher an ihm gerühmten Vorzüge. Hr. Alleaumes fand, wie neulich, verdienten Beyfall in einem Conc. v. Viotti. Eine neuengagirte, junge Sängerin unsers Theaters, Dem. Wagner, trat mit einer schönen Polonoise von Naumann auf, und zeigte, zum grossen Vergnügen des Auditoriums, eine ungemein schöne, liebliche Stimme, die weder auffallende Höhe, noch auffallende Tiefe, dafür aber — was ohne Vergleich mehr werth ist — in den Mitteltönen grosse, fonreiche Fülle hat; und einen natürlich angenehmen, weder durch Künsteleyen, noch durch Manier entstellten Vortrag. — In einem Conc. der Hrn. Brüder Heroux, am 26sten März, fiel, ausser so manchem Lobenswerthen, was schon früher von mir erwähnt worden, und worüber ich mich auf frühere Urtheile beziehe, eine befremdliche Neuigkeit vor: Variationen nämlich für die Posaune, mit

Orchesterbegleitung, componirt und das Soloinstrument geblasen von Hrn. Hasemann, vormals im Hoboistenchor der herzogl. sachs. coburg. Truppen, und jetzt Mitglied des Theaterorchesters. Hr. H. übertraf alle Erwartungen bey weitem, indem er auf dem kolossalen, sonst so wenig behülflichen Instrumente nicht nur eine bewundernswürdige Fertigkeit, Reinheit und Sicherheit bewies, sondern auch, theils durch kräftige, eingreifende Passagen, *staccato* und gebunden, theils sogar durch anmuthige, ausdrucksvolle, melodische Sätze, sehr angenehm überraschte. Er erhielt allgemeinen, ungewöhnlich lauten Beyfall. — Hiermit waren die diesjährigen, öffentlichen Winterconcerte beschlossen. Die Liebhaberconcerte hatten diesen Winter ganz geruhet, werden es aber hoffentlich nicht länger, als bis endlich einmal das Kriegsgetümmel ruhet.

Strasburg. (Beschluss aus der 15ten No.) Am 24ten Dec. Symphonie von Haydn. Scene und Duett von Caruso, ges. von zwey Dilettantinnen, welche die Zierde dieses Liebhaber-Vereins ausmachen. Dies Duett ist durchaus concertirend, und wurde, des schwierigen Gesanges unerachtet, recht brav gesungen. Potpourri von Romberg für das Violoncell, vorgetragen von Hrn. Baxmann. Auch hier vermisste man den Ausdruck, welcher diesem jungen Künstler mangelt; sein immer gleich starkes Spiel ermüdet, ob er gleich viele Fertigkeit in Passagen zeigt. Ouverture zum *Don Juan*, vollkommen gut gegeben. Terzett aus den *Cantatrice Villane* von Fioravanti, deutsch ges. von Dilettanten, und zwar brav, aber vom Orchester viel zu stark begleitet — ein Uebelstand, welchem billig abgeholfen werden sollte. Die Gesangstücke würden doppelt an Reiz gewinnen. — Den Schluss dieses Concerts machte ein, für das Orchester variirtes Thema, *le berceau* betitelt, mit türkischer Musik, wovon das Programm den Componisten nicht nannte. Die Harmonie ist sehr einladend, und das Ganze von viel Wirkung. Schade, dass der erste Hornist sein Solo durchaus unrein blies. — Am 31sten Dec. Symphonie von Krommer. Scene von Zingarelli, ges. von Hrn. Kuttner, Lehrer der Singkunst. Seine Stimme ist ein Bariton, sein Vortrag in italienischer Manier, sehr geschmackvoll. Die Scene wird durch den eingemischten Chor von Männerstimmen um so interessanter. — Concertante für zwey Hörner von Witt, geblasen von den Hrn. Laucher, Vater und Sohn. Erster, welcher das zweyte Horn blies, zeigte einen geschmackvollen Vortrag und viele Gewandtheit in Passagen; seine Tiefe ist kräftig; sanft, bis zum kaum Vernehmbaren, gab er das Adagio: allein letzter, als Primarius, distonirte nicht allein oft, sondern blieb auch in den Passagen völlig undeutlich. Die 2te Abtheil. begann mit der chinesischen Ouverture von C. Mar. von Weber, welche hier als chinesisches National-Lied für Trommel und Pfeife, für das Orchester in Dissonanzen variirt, angezeigt war. Die Execution gelang in der That, und Ref. kann behaupten, dass dies Werk als Probierstein für Instrumentisten gelten kann. — Romanze mit Harmonie-Begleitung aus dem franz. Drama, *Montoni*, comp. vom Hrn. Musikdir. Conte, ges. von einer Dilettantin. Das Stück ist blos auf Theater-Effect berechnet; die Harmonie-Begleitung hindert die Verständlichkeit des Textes, und somit geht alles Interesse desselben für das Concert verloren. Die Composition ist übrigens angenehm. — Finale des 1sten Acts aus Par's *Sargino*, grossentheils von Dilettanten gesungen. Ref. hörte nirgends dieses ruhmenswerthe Werk besser ausführen. Sänger und Orchester wetteiferten, es aufs vollkommenste darzustellen. Die kräftige Basstimme des Hrn. Löwi war hier von grosser Wirkung. — Am 7ten Jan. 1815. Symphonie von Mozart. Deutsche Scene von Hrn. Kapellm. Spindler, ges. von einer Dilettantin. Diese Bravour-Scene, ganz für das Concert geeignet, wurde mit Geschmack vorgetragen, erfordert aber für die Rouladen eine weit gelaufigere Kehle, als sie hier gefunden hatte. — Concert für die Klarinette, comp. u. geblasen von einem Dilettanten — der Uniform nach, einem Chasseur-Officier. Dieser wahre Unsinn von Composition wurde seiner würdig vorgetragen. — Ouverture der *Schweitern von Prag*, v. W. Müller. Terzett aus der Oper, *Virtuosi ambulanti*, von Fioravanti. Es war die Sing-Uebung aus dieser Oper zwischen dem Director und den beyden Sängerinnen, und wurde von Dilettanten sehr rein und richtig vorgetragen. Ouverture von Fränzel, aus *Adolph und Klara*, welche mit Recht lauten Beyfall erhielt. — Am 28sten Januar. Symphonie von Haydn. Italienische Scene für Tenor, comp. von einem Mitgliede der Gesellschaft, gesungen von einem Dilettanten. Nicht nur der Text, auch die Composition war wirklich italienisch. Man versicherte, der Verf. habe lange Zeit in Italien unter

Paisiello gearbeitet. Gewiss gereicht ihm, als Dilettanten, dies Werk zur Ehre. (Er ist Major in der ehemal. kaiserl. Garde.) Die Scene ist mit Solos für Klarinette, Flöte und Horn verwebt und herrlich instrumentirt; zu wenig hat indess der Verf. die Singstimme bedacht, welche von einem Dilettanten (Capitaine eines Schweizer-Regiments) kräftig u. geschmackvoll vorgetragen wurde. — Sonate v. Beethoven für Klavier, gesp. von Dem. Horbert, mit Präcision und Ausdruck. Das Accompagnement, welches für das Horn geschrieben ist, wurde von Hrn. Baxmann auf dem Violoncell recht brav gespielt. Die 3te Abtheil. wurde mit dem 3ten Act von *Matrimonio segreto* von Cimarosa ausgefüllt, worin die Tenor-Arie: Pria che sponti — das schöne Quintett, und das Finale, mit Auszeichnung genannt zu werden verdienen. Ref. bemerkte ferner eine eingeschobene Discant-Arie, welche von einer Dilettantin ausserst brav gesungen wurde. Eine mit der Singstimme concertirende Klarinette, gebl. von Hrn. Betz, erhöhte den Reiz dieser Scene. Die ausserordentliche Höhe, welche die Sängerin zeigte, erregte Verwunderung und ungetheilten Beyfall. — Am 4ten Febr. Ouverture der Oper *Trajano in Dacia*, von Nicolini. Scene aus derselben Oper, recht brav ges. von einer Dilettantin, mit obligater Violin-Begleitung, etwas furchtsam gespielt von einem Liebhaber. Cone. für die Flöte von Jousdorff, mit vieler Leichtigkeit, Geschmack und reiner Intonation gesp. von einem Dilettanten. Symphonie für den Carneval, welche, dem Programm nach, von Dittersdorf seyn soll. Ausser dem Quartett, welches sämmtlich mit Sordinen spielte, hatte diese Symphonie, statt der Harmonie, kleine Kinder-Trompeten, Maultrommeln, Gukguke, Ratschen und eine Kinder-Trommel zur Begleitung. Sie verfehlte ihre Wirkung nicht, da die kleinen Instrumentchen ganz gut angebracht sind, auch in der gehörigen Stimmung intonirten. Scene und Duett des Papageno und der Papagena aus der *Zauberflöte*, munter und allerliebst gesungen. Den Beschluss machte Haydns Symphonie, welche unter dem Namen *des Adieux* bekannt ist. Jede der mitspielenden Personen löscht bekanntlich, nach geendigter Partie, ihr Licht, und tritt mit seinem Instrument aus dem Orchester. Die 1te und 2te Violin endigen ganz allein, mit Sordinen. Das Werk wurde, ungeachtet es nicht leicht ist, gut gegeben, und erhielt vielen Beyfall. — Am 11ten Febr. Türkische Symphonie von Haydn. Bass-Arie aus der *Schöpfung*: Rollend in schaumenden Wellen etc., ges. von Hrn. Löwi. Gänzliche Unverständlichkeit des Textes abgerechnet, lässt Hrn. L.s Gesang wenig zu wünschen übrig; er hielt bey der Schluss-Fermate in dem untern D völlig stark aus. Hr. Baxmann spielte auf dem Violoncell ein Adagio, blos mit Begleitung dreyer Violoncelle, und ein Rondo v. Arnold mit grossem Orchester. Das Emporstreben dieses jungen Künstlers ist unverkennbar; bringt er mehr Schatten und Licht in sein Spiel, und befleissigt sich der Reinheit in der Höhe, so wird er ausgezeichneten Beyfall verdienen und finden. Er trug mehrere Passagen mit vieler Fertigkeit vor. — Concertirender Entr'acte von Stumpf. Quintett aus dem *Kapellmeister von Venedig*, ges. von Dilettanten. Die brillante Partie der ersten Sängerin wurde schön gesungen; das Ganze ist von vieler Wirkung, wozu die Harmonie-Begleitung nicht wenig beyträgt. Der Componist war nicht genannt. — Pars lobenswerthe Ouverture aus *Sargino*. — Am 18ten Febr. Symphonie von Haydn. Recit. und Arie von Guglielmi, vortrefflich ges. von einer Dilettantin. Der eingemischte Manner-Chor, ein Marsch in der Entfernung mit türkischer Musik, erhöht ungemein das Interesse dieser wohlberechneten Scene. Variationen für die Klarinette von Bochsa, geblasen von einem jungen (dem Ansehen nach kaum 12jährigen) Dilettanten. Ein angenehmer, singender Vortrag, verbunden mit vieler Leichtigkeit in Passagen: das sind die achtbaren Vorzüge dieses Zöglings, welcher ungetheilten Beyfall erndtete. Duett aus Par's *Camilla* für Tenor und Bass, gesung. von Dilettanten. Schade, dass das Accompagnement meistens die Stimmen bedeckte. Variirtes Thema aus Stumpf's Entr'acten, ging nicht gut zusammen. Quartett aus dem *Spiegel von Arkadien*; recht brav ges. von Dilettanten. Die anfänglich in der Entfernung, als Echo, gesungenen 2 Stimmen machten den erwünschtesten Effect. — Jagd-Ouverture des *jeune Henry* von Mehul. Diese schöne Composition wurde in den Solo's von dem ersten Fagott und dem ersten A-Horn schändlich verunstaltet. — Am 25sten Februar. Symphonie von Haydn. Duett aus der französ. Oper, *Sophie et Moncars*, von Gaveaux, von einer jungen Dilettantin, welche hier zum erstenmal auftrat, und deren Stimme zu nicht gewöhnlichen Erwartungen berechtigt, mit einem Liebhaber (Tenor), sehr rein und mit Ausdruck ge-

sungen. Concert für die Flöte von Hagot, gebl. von einem Dilettanten. Dieser steht den, bis jetzo auf diesem Instrumente gehörten Liebhabern nach, in Rücksicht auf Geschmack und Articulation der Töne: er zeigte übrigens viel Fertigkeit in Passagen. — Violin-Solo mit Begleit. von Violin und Violoncell, comp. und gesp. von Hrn. Naui. Die Composition bestund aus einem Allegro brillante, Andante, Menuett (in Kommers Manier) und einer Polacca. Sie ist interessant, erfordert aber einen sehr geübten Spieler. Hr. N. zeigte sich hier als einen der bravsten Geiger, die Ref., nach Hrn. Durand, hier zu hören Gelegenheit hatte. Er erndete lauten Beyfall. Die Composition verdiente öffentlich bekannt zu werden. — Ouverture nebst Introduction von *Trajano in Dazia* von Nicolini. Der Manner-Chor, so wie der herrliche, eingemischte Gesang der Colmira, wurde vollkommen gut ausgeführt.

Aus dieser Uebersicht lässt sich, wie bereits bemerkt worden, der Sinn für solide, fast durchgängig deutsche oder italienische Musik in Strasburg nicht verkennen. Unleugbar ist übrigens der Einfluss dieses Liebhaber-Vereins zur Aufrechthaltung des musikal. Sinnes in dieser Stadt, und merkwürdig wird es immer bleiben, dass hier nicht etwa nur Instrumente, welche Liebhaber gewöhnlich erwählen — wie Violin, Flote u. dgl., sondern auch Klarinetten, Hoboen, Hörner, Fagotte, Violoncells, mit Liebhabern besetzt sind. Ich finde darin einen Vorzug, welcher dieser Gesellschaft zur wahren Ehre gereicht, und sie vor vielen, ihr sonst ähnlichen auszeichnet.

Notizen.

1.

Neue Erfindung.

Der Kammermusicus, Heinrich Stölzel, aus Pless in Oberschlesien, hat, zur Vervollkommnung des Waldhorns, einen einfachen Mechanismus an demselben anzubringen gewusst, nach welchem er alle Töne der chromatischen Scala, in einem Umfange von beynahe drey Octaven, wohlklingend, rein und stark erhalten hat. Alle unnatürlichen Töne — welche bekanntlich bisher durch Stopfen des Schallstücks mit der rechten Hand hervorgebracht wurden, und jetzt blos durch zwey Hebel, mit zwey Fingern der rechten Hand dirigirt, hervorgebracht werden — sind den natürlichen Tönen vollkommen ähnlich, und behalten den Charakter des Waldhorns. Ein jeder Waldhornist wird bey einiger Uebung im Stande seyn, darauf zu blasen. Hr. Stölzel hat zu weiterer Anwendung und Verbreitung seine Erfindung Sr. königl. Majestät von Preussen zu Füssen gelegt, und erwartet nun ein gnadiges Resultat.

Ich habe mich von diesem Mechanismus und seiner Brauchbarkeit überzeugt, und bekenne, nach meiner Einsicht und der Wahrheit gemäss, dass die Anwendung desselben dem Waldhorn eine bis jetzt noch nicht erreichte Vollkommenheit giebt, und dadurch bey vollstimmiger Musik eine noch nicht gekannte Wirkung hervorgeht.

Ob ich gleich diese Erfindung bis jetzt nur an dem Waldhorn angebracht gehört habe: so glaube ich doch überzeugt seyn zu dürfen, dass sie, in ihrer Einfachheit, auch an Trompeten und Signalhörnern, und mit ähnlichem Erfolg, anzubringen sey. Welch ein neues Reich an schönen Effecten eröffnete sich hierdurch den Componisten! —

Breslau. *C. B. Biereyé.*

2.

Ein Leser der musikal. Z. findet eben in den *philos. Transact.*, No. 484, S. 598, einen kurzen Bericht, der, wo nicht für alle Leser, wenigstens für die Magnetisten, einiges Interesse haben wird. Zwar ist dieser Bericht schon über 30 Jahre alt (vom 3ten Novbr. 1747); es möchte aber nicht Wenige geben, die sich eben darum lieber auf ihn verliessen, als auf viele ganz neue. Wir geben ihn in wörtlicher Uebersetzung.

Nachschrift eines Briefes Sr. Ehrwürden, des Hrn. Dr. Doddridge zu Northampton, an Hrn. Heinr. Baker etc.

Ich weiss kaum, ob es werth ist, eine kleine Begebenheit zu erwähnen, die vor einiger Zeit in unserer Nachbarschaft vorfiel, aber wenigstens mir in ihrer Art doch auffallend war. — Die Frau eines Geistlichen, der in der gelehrten Welt von einigem Ansehen ist, hatte, nach einem Wochenbette, einen Anfall von Wahnsinn, der aber bald gehoben wurde. Während dieser Zeit jedoch war eine ganzliche Aenderung in dem Zustand und der Stimmung ihrer Nerven sichtbar, so, dass,

ungeachtet sie vorher nie Gehör für die Musik und nie Stimme gehabt hatte, sie damals im Delirio fähig war, zur Bewunderung aller, die sie hörten, mehrere Melodien schon zu singen, welche ihre Schwester in ihrem Beyseyn vor geraumer Zeit gelernt, worauf sie aber damals gar keine Aufmerksamkeit gewendet hatte.

5.

In *London* hat verwichenes Winterhalbjahr Clementi die Concerte der *philharmonischen Gesellschaft*, welche jetzt wirklich die meisten wahrhaft gebildeten Musikfreunde vereinigt, geordnet und geleitet, auch für dieselben die thätige Mitwirkung der ausgezeichnetsten Künstler der ganzen Stadt zu gewinnen gewusst. So spielten im Orchester: Viotti, Cramer, Vaccari etc., als Sänger traten auf: Braham, Kellner etc., als Concertspieler: Salomon, Wolff etc. (Dieser ist mithin, wie mancher andere Mann von Ruf, nur während des Continentalsystems auf dem festen Lande verschollen, nicht, wie mehrere öffentliche Blätter anzeigten, gestorben.) Nach den Verzeichnissen der aufgeführten Stücke herrschten in der Instrumentalmusik ganz entschieden, ja ohne allen Vergleich mit andern Nationen, deutsche Componisten, und vor allen J. Haydn und Mozart. Die Symphonien beyder, und die Concerte des letztern, wurden nicht nur von den ausführenden Künstlern, sondern auch von der Mehrzahl im Publicum, als die Hauptstücke der Unterhaltung und die Hauptzierden der ganzen Anstalt, angesehen. — Der entschiedenste Kenner und Förderer deutscher Musik unter den engl. Grossen ist der Herzog von Kent, der auch selbst eine gute Kapelle unterhält. Eben so entschieden liebt und übt die Prinzessin von Wales, Tochter des Prinzen Regenten, deutsche, und vornämlich deutsche Instrumentalmusik. Sie ist eine treffliche Klavierspielerin, und führt in den musikal. Abendunterhaltungen bey der Königin mozartsche Concerte, Quartetten, Trios etc. auf dem Pianoforte mit aller Präcision und Delicatesse aus. Noch vor wenigen Jahren hielt es schwer in London, ein Orchester, und in ihm vornämlich einen Verein so guter Blasinstrumentisten zusammen zu bringen, als zur gehörigen Darstellung jener Werke unumgänglich nöthig ist: jetzt ist dies durch vereinte Bemühungen der genannten Künstler und Kunstfreunde sehr erleichtert. Die Opposition, die Haydns Werke ehemals unter den Freunden der alten Musik in England fand, hat Mozart durch seine Werke vermittelt und ziemlich ausgeglichen: denn die Einsichtvollern und Parteylosern fanden, dass dieser Meister ja den Kern der alten mit der Blüthe der neuen Musik in sich vereinigte; und als sie erst mit den Gattung näher bekannt und von einseitiger Werthachtung befreyet wurden, mussten auch andere neue, nur aber wahrhaft kunst- und gehaltvolle Meister bey ihnen gewinnen. So wird in dieser Hinsicht eine gewisse löbliche und vortheilhafte Wechselwirkung des deutschen und des englischen Publicums auf einander bemerkbar: die Engländer lernten von uns, neben dem Alten, das Neue achten und lieben; wir von ihnen, neben dem Neuen, das Alte.

Kurze Anzeige.

XII neue, leichte Präludien für die Orgel, nur mit drey oder vier Registern zu spielen, von J. G. Albrechtsberger. Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 14 Gr.)

Neu sind diese Präludien nur in Beziehung auf früher gedruckte; leicht aber, in Beziehung auf Verständnis und Ausführung, und zwar leicht im höchsten Grade. Einen kirchenmässigen und der Orgel angemessenen Styl setzt Jedermann, ohne unser Erinnern, von diesem bekannten Contrapunctisten voraus; so wie, dass die mehr gebundenen Sätze, wie No. 5, No. 7, No. 10, ihm weit besser gelungen seyn werden, als die freyern. Beyde Voraussetzungen finden sich durch das Werkchen bestätigt. Die Bestimmung desselben für ganz kleine Orgeln hat wahrscheinlich den Verf. bewogen, auf das Pedal gar keine Rücksicht zu nehmen: wenigstens hätten aber doch, um auch sehr wenig geübten Spielern kleiner Orgeln mit Pedal nützlich zu werden, einzelne Haupt- und Grundtöne für dies aus dem Bass gezogen und besonders bezeichnet werden sollen. An bestimmte Chorale ist ebenfalls nicht gedacht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten May. **Nº. 19.** 1815.

NACHRICHTEN.

Amsterdam. Seit meinem vorigen Berichte über den Zustand unsrer Musik hat sich hier manches Interessante, diese Kunst betreffend, zugetragen. Das Sommer-Concert von *Harmonica*, (nicht Harmonia, welche Benennung freylich besser wäre,) war, im Ganzen genommen, recht gut; so gut, wie es in dem kleinen Locale seyn konnte. Nicht allein an den Concerttagen, sondern auch an andern, wurde öfters sehr gute Musik gegeben. Das Institut ist sehr geeignet, durch Musik den Sommer hindurch angenehm zu unterhalten. Weil diese Gesellschaft nun schon seit 25 Jahren besteht, so wurde beschlossen, dieses ihr Bestehen durch ein Fest zu feyern, und alle die schönen Künste, womit sich diese Gesellschaft beschäftigt, dabey auftreten zu lassen. Hierzu wurden drey Abende erfordert. Der erste (d. 9te October) war der Dichtkunst gewidmet. Die beyden hoffnungvollen Dichter, Kerkhofen und Bosscha, declamirten jeder ein Lobgedicht auf *Harmonica*, welche mit vielem Beyfall aufgenommen wurden. Hr. Bosscha zeigte sich darin auch als guten Declamator. Mit der Declamation wechselte angenehm ab, eine 13stimmige Harmonie, und Variationen für die Harfe, gut vorgetragen von Dem. Gallo. Der zweyte Abend (d. 12te October) war der Zeichenkunst gewidmet. Jeder Liebhaber derselben hatte zwey seiner besten Zeichnungen hergegeben; dadurch erhielt man 20 vortreffliche Stücke, welche ebenfalls mit Beyfall gesehen wurden. Hr. W. Bruyn hatte ein komisches Gedicht, die Lotterie genannt, verfertigt; unter der Vorlesung desselben wurden 5 niedliche Preise an die anwesenden Damen, zum Andenken des Festes, verloset, und diese angenehm damit überrascht. Zum Schluss gab Hr. Beeler noch einige elektrische Experimente. Der 3te Abend (d. 15te October) war der Musik und Dichtkunst gewidmet. Hr. H. H. Klyn hatte eine Cantate in drey Abtheilungen gedichtet; sie war in Musik gesetzt von Hrn. Wilms, und wurde durch das Sängerchor der Gesellschaft aufgeführt. Zwischen den Abtheilungen hielt Hr. B. Klyn eine Rede, und sprach ein Gedicht. Einsender dieses bedauert, dass er nicht zugegen seyn konnte; er kann also nur vom Hörensagen urtheilen. Die Musik hat, im Ganzen genommen, gefallen. Hier und dort hat man einige alte Bekannte gefunden; vielleicht auch sich nur eingebildet, solche zu finden. Es ist hier nämlich eine Sucht unter den Musikliebhabern, welche für Kenner gelten wollen, dass sie sich bemühen, in neuen Tonstücken Reminiscenzen aufzuspüren; findet sich dann ein Gedanke, welcher mit einem andern eine auch nur entfernte Aehnlichkeit hat, so heisst es gleich: das ist von diesem, das von jenem Compositeur! Es ist aber bekannt, dass ein Paar Sätze sich ziemlich ähnlich sehen, und doch, wenigstens in der Ausarbeitung, sehr weit von einander verschieden seyn können. Dies im Vorbeygehen! Die Ausführung, sowol von Seiten der Sänger, als des Orchesters, soll sehr lobenswerth gewesen seyn. Ausgezeichnet hat man gefunden ein Septett, verschiedene Chöre, und einen Chor für Kinder, welcher an den würdigen Greis, den Stifter dieser Gesellschaft, Hrn. J. Schmidt, gerichtet war. Die Rede und das Gedicht des Hrn. B. Klyn, haben den verdienten Beyfall erhalten. —

Hr. Malzel, k. k. Hofmechanicus von Wien, befand sich Ende Sommers hier. Er zeigte im deutschen Theater sein *Panharmonikon*, den *Trompeter*, und den *Brand von Moskau*. Das Panharmonikon ist wirklich ein treffliches Werk; es ahmt einige musikal. Instrumente ziemlich natürlich nach; z. B. die Trompete sehr, die Klarinette, Flöte und das Fagott weniger gut. Violinen, oder überhaupt Streichinstrumente, lassen sich freylich durch Orgelpfeifen nicht nachmachen. Die innere Einrichtung ist, wie die, einer gewöhnlichen Spielorgel. (Vor einigen Jahren wurden hier durch den verstorbenen Hrn. Leib, und jetzt werden-

durch den Hrn. Winkel, ganz vortreffliche Spiel-Orgeln gemacht.) Die Wahl der Musikstücke war sehr gut. Die Ouverture aus *Lodoiska* von Cherubini; Allegretto mit türkischer Musik aus einer Symphonie von Haydn; (das Tempo war etwas zu geschwind;) ein paar Marsche von Moschelles, und ein Echo von Cherubini, nahmen sich auf diesem Werke vortrefflich aus. Die Spielart oder der eigentliche Vortrag könnte aber noch verbessert werden; in dieser Rücksicht zeichnen sich die Instrumente, die Hr. Winkel verfertigt, vor diesem vortheilhaft aus. Dieser Mann versteht wirklich die Kunst, die Musik so ganz geschmackvoll auf seine Werke zu setzen, dass man nicht glauben sollte, ein mechanisches Werk zu hören. — Der Trompeter macht Hrn. Maizel viel Ehre. Ein wirklicher Trompeter würde Mühe haben, es diesem gleich zu thun. Besonders gut nahmen sich ein paar Stücke aus, welche Hr. M. mit dem Pianoforte begleitete, wobey es schien, als ob der Trompeter der Begleiter sey. Warum blies dieser aber immer nur kurze Noten, höchstens Achtel? Eine Maschine könnte doch wol auch längere Noten blasen! dann würde die Täuschung noch grösser seyn. — Der Brand von Moskau machte den Beschluss. Auch dies ist ein sehr rühmenswürdiges Stück; gut gemalt, und die bewegbaren Figuren sehr natürlich. Hr. M. erhielt hier vielen Beyfall; und so konnte er 5 Wochen lang, täglich zwey Vorstellungen geben, wobey er eine gute Einnahme hatte. Er zeigte auch noch ein paar Chronometer, wovon der eine den Takt mit einem Pendul oder einer Schnur angiebt, der andere aber den Takt schlägt. Erster ist ziemlich einfach und allerdings geeignet, den Takt eines Tonstücks, nach dem Willen des Componisten, einem jeden, auch am entferntesten Orte, durch ein paar Zeichen ganz genau anzugeben. Hr. M. versprach, diesen Chronometer von London aus bekannt zu machen; was hernach geschehen, und worüber dann auch in Ihrer Zeitung mit alle dem Ernst und der Einsicht, die diese bedeutende Sache verdient, gesprochen worden ist. Der andere Chronometer, der Taktschläger, scheint noch vieler Verbesserungen fähig zu seyn. Er könnte Anfängern nützen, um sich im richtigen Takt zu üben. —

Am 4ten Nov. wurde ein Concert im französischen Theater, zum Vortheil der beyden Kinder unseres verstorbenen, geschickten Violoncellisten, Rauppe, unter Direction des Hrn. Corbiere, gegeben. Erster Theil. Erstes Allegro der Symphonie von Wilms aus C moll; vortrefflich ausgeführt. *Requiem* von Mozart. Weil der Gesang gegen das Orchester nicht im richtigen Verhältnisse stand, so machte dies erhabene Werk die gehörige Wirkung nicht. Sänger und Orchester zusammen, waren übrigens über 100 Personen stark. Zweyter Theil: erstes Allegro einer Symphonie von Haydn aus B, trefflich ausgeführt. Adagio von Romberg, aus dessen Conc. aus D, von Hrn. de Bruine, einem würdigen Schüler Rauppe's, mit schönem Ausdruck vorgetragen. Hr. Kleine spielte Variat. für die Violine von Kreutzer, wie man es von diesem geschickten Manne gewohnt ist. Dem. Gallo spielte eine Sonate auf der Harfe, mit viel Fertigkeit: wenn sie aber zuweilen auch mit mehr Kraft spielte, so würde sie merklich dabey gewinnen. Trio für Singstimmen. Concertante von Wilms, für Flöte, Hoboe, Horn und Fagott, durch die Herren Dahmen, Stoll, van Brüssel und Mann sehr gut gegeben. Das war viel auf einen Abend! Das Concert entsprach übrigens vollkommen der wohlthätigen Absicht: das Haus war voll.

Die Herren Gebrüder Bohrer, rühmlichst bekannt, gaben hier Concert am 9ten Novbr. Sie spielten nur Stücke eigener Composition, und trugen sie ganz vortrefflich vor. Sie erhielten von dem nicht zahlreichen Publicum vielen Beyfall. Der Violinist verbindet mit einem schönen, vollen Ton, viel Fertigkeit und Geschmack. Der Violoncellist desgleichen: er würde aber noch mehr leisten, wenn er den kraftigen Ton unseres verstorbenen Rauppe hatte. Ein Potpourri, für Violin und Violoncell, aus polnischen National-Liedern zusammengesetzt, wurde ganz ausgezeichnet schön, und mit so vollkommener Uebereinstimmung beyder Virtuosen, als man es nur wünschen konnte, gespielt. Wegen des nicht zahlreichen Zuspruchs des Publicums wurden die Hrn. B. durch einige Freunde veranlasst, noch ein zweytes Conc., am 12ten Nov., zu geben. Leider wurde aber dies, gegen alle Erwartung, auch nicht stark besucht. Es macht dies den amsterdamer Musik-Freunden nicht eben viel Ehre. Der Violinist spielte ein Concert von Viotti, und der Violoncellist eins von Romberg. Beyde zeigten, dass sie auch andere Musik gut vorzutragen vermögten. Im 2ten Theil gaben sie ein Concertante von eigener Composition, und, auf Begehren, die obengenannten polnischen Lieder. Das Publicum war sehr zufrieden: aber

die Herren waren es nicht. Jetzt sind sie nach London gereist. Hoffentlich finden sie dort nicht allein Beyfall, sondern, was mit dazu gehört, auch Belohnung. —

Die hiesigen Winter-Concerte fingen um dieselbe Zeit wieder an. Im Concertsaal von *Felix Meritis* wurde am 25ten Nov. das Andenken eines achtungwürdigen holländischen Dichters, J. F. Helmers, auf eine würdige Art gefeyert. Hr. B. Klyn hatte den Text zu einer Trauer-Cantate verfertigt, und Hr. Wilms die Musik dazu gesetzt. Die Singpartien wurden gegeben durch die Sänger vom holländischen Theater: weil aber alles sehr eilig herging, so waren die Chöre, woraus der grösste Theil bestand, nicht gehörig einstudirt. Die obligaten Singpartien waren besetzt — der Sopran durch Mad. Karels, welche aber unglücklicherweise stark erkältet war, wodurch viele Stellen leiden mussten; der Alt, vertheilt unter die jungen Hrn. Heintze (Dilettant) und Malfait, wurde gut gesungen; Tenor, Hr. Christiaans (Dilettant) desgleichen; Bass, Hr. Rombach, eben so. Der Componist scheint den Dichter wohl verstanden zu haben, denn die Musik drückt alles richtig aus, was jener wollte. Das Ganze besteht aus 3 Abtheilungen. 1ste: Ouverture und Chöre, welche ganz zur Trauer stimmen. (Nach diesen hielt Hr. H. H. Klyn eine kraftige Rede, über die Verdienste unsers Dichters.) Trauermarsch, welcher, wie die Ouverture, viel Eigenes in der Erfindung hat. 2te Abth. Recitativ, Trio, Quartett u. verschiedene Chöre, worunter einer mit untermischten obligaten Stimmen. (Dann declamirte Hr. C. Loots ein Lobgedicht auf Helmers.) 3te Abtheil. Quartett ohne Begleitung, und verschiedene Chöre, worunter einer für Kinder, der sehr gut ausgeführt und mit vielem Beyfall aufgenommen wurde. Die Kinder umflechten dabey das Grab des Dichters mit Blumen, und die ganz einfache, kunstlose Musik dazu war vollkommen passend. Den Schluss machte ein kraftiger Chor und Fuge. So steigerte sich der Effect der Musik durch das ganze Stück — was allerdings ihre gute Aufnahme vermehrte.

Das Winter-Liebhaber-Concert von *Harmonica* blieb auch nicht aussen, hat aber in den ersten Versammlungen sich nicht eben ausgezeichnet; auch sang darin kein Liebhaber. Warum dies wol so seyn mag? Man wird das Institut doch nicht wollen sinken lassen, was es auf diesem Wege allerdings müsste? —

Das Publicum erwartete, die Gesellschaft, *Erudutio Musica*, würde das in vorigen Jahren berühmte Concert wieder aufrichten. Bis jetzt ist das aber leider noch nicht erfolgt. Warum nicht? sollten die Unternehmer den Muth verloren haben, oder nicht einig werden können? — —

So weit war dieser Aufsatz noch im J. 1814 geschrieben: er wurde aber nicht abgesandt, weil Ref. erwartete, es müsse ihm noch Stoff zu mehrerem kommen, was auch Ausländer interessiren könne. Vielleicht gehört nun manches von dem Folgenden hierunter, was nun Ref. den 14ten Apr. 1815 niederschreibt.

Die hiesigen Winter-Concerte waren, im Ganzen genommen, gut. Die Sänger von *Harmonica* haben sich doch endlich bequemt, zu singen, und auch manches Schöne geliefert, was vom Publicum mit Beyfall aufgenommen worden. Sie gaben nicht allein Arien, sondern auch Duette und Terzette. Man hörte hier auch einige neuere Symphonien, worunter die, von Spohr, aus Es dur, wol den meisten Werth hat. Wir fanden sie, wenn auch nicht frey vom Unklaren und Gekünstelten, doch würdig gedacht, fleissig ausgeführt, durchaus gut gehalten. In andern neuen Symphonien fand man wol einzelne schöne Gedanken; allein dem Ganzen fehlte es an solcher Haltung. — Das Concert von *Felix Meritis* war auch rühmenswerth. Neuere Symphonien hörte man hier zwar nicht, allein die ältern gingen desto besser. Der Gesang wurde, wie im vorigen Jahr, von Dem. Dangeville und Hrn. Chiodi gegeben. Eine Mad. Cittadini sang auch einige Mal. Sie hat eine gute Methode und mag in frühern Jahren eine gute Sängerin gewesen seyn. Auch sang einmal eine Dilettantin, Dem. Henneberg. Sie hat eine volle, runde, kraftige Stimme: damit kann sie, bey gehöriger Bildung und Uebung, sehr viel leisten. Alle Concerte von dieser Gesellschaft zu beschreiben, würde langweilen: so mag hier nur das letzte, vom 24sten März, stehen. Man sieht schon daraus ungefähr, was hier Sitte und Geschmack verlangen. Erster Theil. Das holländische Nationallied, *Wilhelmus van Nassau*, ganz einfach. Symphonie v. Haydn aus C dur. Andante und Polonaise für den Fagott von Wilms, geblasen von Hrn. Mann. Dem. Dangeville sang eine Arie, Hr. Kleine spielte ein Violin-Conc. von Fränzel. Ouverture von Fodor, worin am Schluss das *Wilhelmus-Lied* recht hübsch angebracht war. Zweyter Theil: Ouverture a. d.

Calif de Bagdad von Boieldieu. Arie, ges. von Hrn. Chiodi. Dem. Gallo spielte eine Sonate und einen Marsch für die Harfe, welchen letzten sie ganz stark anfing, nach einigen Wiederholungen schwächer werden liess, und dann ganz pianissimo endigte, welche Kleinigkeit dem Publicum so wohl gefiel, dass er wiederholt werden musste. Duett, ges. von Dem. Dangeville und Hrn. Chiodi, und zum Schluss Variationen von Wilms auf *Wilhelmus* für's ganze Orchester. Diese Var. waren in jenem Concert so ziemlich an der Tagesordnung: allein man hörte sich an diesem Abend an dem Liede nicht satt; es wurde mit dem rauschendsten Beyfall aufgenommen; das Publicum war im Enthusiasmus, wie sonst nie. Wie der Engländer sein *God save the kirg*, und der Holländer seinen *Wilhelmus*: so müsste eigentlich jede Nation ihr Nationallied haben, das allen Ständen bekannt und werth, indem sich an dasselbe mit oder ohne Bewusstseyn tausend Gedanken und Gefühle knüpfen, würde es zu rechter Zeit, bey schicklicher Gelegenheit, benutzt, sicher begeistern, und die Gemüther für das Allgemeine und Vaterländische stimmen — wie dies beym holländischen *Wilhelmus* allerdings der Fall ist. — — Im letzten Concert von *Harmonica*, den 9ten April, wurden folgende Stücke gegeben. Erster Theil. Symphonie von Spohr aus Es. Einige Kleinigkeiten abgerechnet, wurde sie gut ausgeführt. Arie von Reichardt mit obligatem Horn, von Hrn. Sündorff sehr gut und geschmackvoll gesungen. Conc. für's Piano von Ries, von Mad. de Neufville, geb. Ritter, brillant vorgetragen. Zweyter Theil. Ouverture aus *Jean de Paris*, v. Boieldieu; Variationen auf *Wilhelmus*, für's Violoncell, von Wilms, von Hrn. de Bruine gut vorgetragen; Arie von Zingarelli, von Dem. Ableven vortrefflich gesungen; Trio aus *Camilla* von Par, ges. von den Hrn. Sündorff, Vater und Sohn, und Hrn. Lurasko: gelang auch gut. Variationen auf: Freut euch des Lebens — für's Pianoforte, comp. und gespielt von Mad. de Neufville. Diese Var. gehören sicher unter das Schwierigste, was für dies Instrument jemals geschrieben worden: die sehr geschickte Virtuosin überwand dennoch alles mit Leichtigkeit. Zum Schluss noch einmal *Wilhelmus*, aber ohne Variationen, vermuthlich, weil es schon spät war. — Es sey bey Erwähnung jener überaus fertigen Klavierspielerin noch angemerkt, dass vergangenen Winter eine zweyte ausgezeichnete Virtuosin auf diesem Instrumente auftrat; nämlich Dem. Broes, eine Amsterdamerin. Sie hat seit 10 Jahren in Paris gelebt, und dort der besten Meister Unterricht genossen, unter andern des Hrn. Kiengel. Sie ist Dilettantin, leistet aber sehr viel. Sie erhielt hier allgemeinen Beyfall. Ihr Vortrag ist mehr angenehm, als brillant; was sie spielt, trägt sie sehr gut und mit viel Ausdruck vor. —

Während des Winters hatte sich auch eine italienische Oper eingefunden: sie musste aber, nach einigen Vorstellungen, wieder endigen. Das Personale war zu klein, als dass man etwas Bedeutendes hätte geben können. Prima Donna war Mad. Cittadini, Tenor, Hr. Piantanida, und Bass Hr. Chiodi. Zu diesen Italienern hatte man einige der besten Sänger vom vormal. hiesigen jüdischen Theater genommen. Bey so bunt zusammengesetzter Gesellschaft konnte denn auch das weniger Bedeutende, was gegeben ward, nicht einmal in seiner Art vollkommen ausgeführt werden.

Die Gesellschaft, *Eruditio musica*, hat vor einiger Zeit in der hiesigen Zeitung angekündigt, dass das Concert im künftigen Winter wieder stattfinden soll, mit dem Versprechen, alles anzuwenden, um ihm wieder seinen vorigen Glanz zu geben. Wir wollen sehn! So viel aber ist sicher: halten die Herren Wort, so werden sie auch vom Publicum unterstützt. —

Seit einiger Zeit haben wir wenig neue Musik von hiesigen Componisten, ausser den genannten Stücken von Wilms, gehört. Woher mag dies kommen? Hauptsächlich wol, weil eben dieses Fach der Kunst hier sehr wenig Aufmunterung findet. Dazu kommt: es fehlt hier an einer guten National-Oper; so haben denn die Componisten wenig Veranlassung, für den Gesang zu schreiben, und sich in diesem Fache auszubilden. Wie anders ist dies in Wien, Berlin, Paris etc. Schreibt dort ein Compositeur ein gutes Werk, so kann er auch versichert seyn, dass es gut aufgeführt wird: das ist hier leider gar nicht so. Was hat dann ein armer Autor davon, wenn er sich Mühe gegeben hat, und nachher in der Aufführung sein Werk verhunzt sehen muss? Der grösste Theil des Publicums scheint wenig zu achten, und keinen Begriff davon zu haben, was dazu gehört, ein gutes Musikwerk zu verfertigen: nur für die Aus-

übung hebt man Achtung und Beyfall, wie viel mehr Belohnung auf. Hatten Haydn, Mozart u. a. hier gelebt, sie würden das wol nicht geworden seyn, was sie waren; sie hätten hier den lieben langen Tag Unterricht geben müssen, wodurch ihr Genius, wo nicht erstickt worden, wenigstens abgemagert wäre. Holland wird sonach schwerlich einen grossen Gesang-Componisten hervorbringen, wenn auch Mancher mit den besten Anlagen dazu ausgerüstet wäre. Da das nun einmal so ist, und schwerlich auch anders werden wird, am wenigsten aber durch die Componisten selbst: so bleibt für diese wol nur der Rath, sich an die Instrumental-Musik zu halten, und in dieser zu leisten, was sie irgend vermögen. Diese Musik kann hier sehr gut ausgeführt werden, und wird es auch: so kann der Autor versichert seyn, sein Werk würdig zu hören. Damit aber muss er sich auch begnügen; dies muss ihm selbst zur Aufmunterung genug seyn: sonst würde er sich wol auch in diesem Fache getäuscht finden. Indessen, wer wirklich in Kopf und Brust das trägt, was eigentlich den Künstler macht: dem ist auch jenes, und sein Bewusstseyn, nichts Gemeines geleistet, durch seine Leistungen würdig gewirkt zu haben, der beste Lohn.

In den vorjährigen Bericht war eine kleine Unrichtigkeit eingeschlichen in Rücksicht der hiesigen Gesangliebhaberey. Es muss so heissen: die Holländer lieben den Gesang sehr, vielleicht mehr noch, als die Instrumental-Musik; allein dessungeachtet giebt es hier unter den Dilettanten mehr geschickte Instrumentisten, als gute Sänger, und dies wol aus der sehr natürlichen Ursache, weil es an guten Singmeistern fehlt, wogegen an geschickten Lehrern für allerley Instrumente kein Mangel ist.

Berlin. Die Erscheinung des neuen Festspiels, *des Epimenides Erwachen*, von Göthe, mit Musik von B. A. Weber auf der hiesigen Bühne ist nicht allein allen Verehrern der Muse des hohen Dichters, sondern auch allen Freunden der Tonkunst ein sehr willkommenes Geschenk gewesen, indem Hr. Kapellm. W. durch diese neue Arbeit seinen Ruf, als einsichtsvoller und wahrhaft theatralischer Tonkünstler, von neuem ehrenvoll bewährt hat. Die Schwierigkeiten gerade dieses Theaterstücks, sowol in Hinsicht der Haltung des Ganzen, als der Charakteristik der einzelnen, allegorischen Personen, so wie auch die vielfältig melodramatische Behandlung des Stoffes, gaben dem Künstler ein weites Feld, seine Erfahrungen und Talente glänzend zu zeigen. Ungeachtet die mannigfaltige und reiche Musik dieses Festspiels eine genaue und detaillirte Entwickelung verdient, so kann diese doch nur nach dem Erscheinen der Partitur erfolgen, deren baldige, vollständige Herausgabe um so mehr zu wünschen ist, als Göthe's Werk bald in den Handen aller bessern deutschen Theater und jedes Gebildeten sich befinden wird, und sein Inhalt die Triumphe des gesammten deutschen Vaterlands verherrlicht. Einige der vorzüglichsten Einzelnheiten der Musik auszuheben, können wir uns jedoch nicht enthalten. Zu dem Gelungensten gehören unstreitig: die Partien der Dämonen des Krieges, der List und der Unterdrückung, so wie die sämmtlichen Chöre. Das Charakteristische in den Arien und den begleitenden Chören des Dämons der List ist insbesondre eben so eigenthümlich, als geistreich aufgefasst; die melodramatische Begleitung zu den Strophen des Kriegsdämons ist wahrhaft gross und erschütternd, mit Benutzung aller Instrumentaleffecte, ohne irgend überladen zu seyn. Die zweystimmigen Gesänge der Genien athmen eine liebliche Zartheit, und die Harmonika-Begleitung zum zweyten Monolog des Epimenides hat in jedem fühlenden Herzen eine süsse Rührung hervorgebracht. Im herrlichen Contraste stehen dagegen die Chöre der Krieger, die eben so einfach, als kräftig gehalten sind. Kurz, in dem Ganzen herrscht ein durchaus edler und würdevoller Styl, ein Verschmähen alles Kleinlichen und Ueberflüssigen, wodurch allein schon der Componist seinen Beruf für die höhere theatralische Muse begründet hat. Die sorgfältig überall gewählte und oft sehr sinnige Anordnung der Instrumentalpartien zeugt eben so von der Liebe, mit welcher der Künstler das Gedicht bearbeitet hat, als von Fleiss und Studium. — Die Aufführung des Stücks war, in jeder Hinsicht, prachtvoll, gelungen, und seines Urhebers würdig zu nennen.

Leipzig. In den vier letzten der wöchentlichen Concerte dieses Halbjahrs zeichneten sich vornamlich folgende Stücke aus. *Gesang.* Mozarts (einzeln, für Mad. Duscheck geschriebene,) wahrhaft grosse Scene und Arie: Bella mia fiamma — und Righini's, in *ihrer* Art, kaum geringere

Berenice, che fai — beyde von Dem. Campagnoli trefflich und mit allgemeinem Beyfall gesungen. Das schöne Quartett aus Mozarts *Idomeneo*: Andrò ramingo — Die ganze, grosse Scene, mit Quartett, Chor etc. aus Salieri's *Palmira*: O delle umane sorti — (dies Stück wurde vorzüglich schön ausgeführt.) Ouvertüre und Einleitung zu Cherubini's *Elisa*: O Gott, hör' unser frommes Flehn — Die ganze, herrliche Scene, mit Chor, Marsch etc. aus Mozarts *Idomeneo*: Volgi intorno lo sguardo — — *Instrumentalmusik*. Von Symphonien waren, zugleich was Gehalt und was Ausführung betrifft, vorzüglich zu rühmen: von Haydn, die letzte, aus Es dur, (Part. bey Breitkopf und Härtel, No. 1.) ungeachtet einige kleine Mängel zeigten, es sey ein Theil des Orchesters diesen, wie alle Messtage, an das Theater abgegeben; von Beethoven, die, aus C moll, No. 6; (trefflich gespielt) und zum Schluss der ganzen Concerte dieses Jahres; Beethovens Sinfonia eroica. (Schade, dass; aus angeführtem Grunde, auch diesen Tag das Orchester beträchtlich schwächer, als sonst, besetzt war, wodurch besonders der erste und letzte Satz weniger wirksam, als sonst, hervorgehen mussten. Das Adagio und das Scherzando werden schwerlich irgendwo schöner ausgeführt, als diesmal hier, und als hier sonst dies ganze Werk ausgeführt wird.) Von Ouverturen zeichneten sich vornämlich aus: die beethovensche zu Göthe's *Egmont*, die neueste wintersche, aus D moll und dur, und die, kunzensche, nach dem — wiewol abgeänderten, Thema der Ouverture zur *Zauberflöte*. — *Concerte*. Das kreuzersche, E moll, G dur, E moll, von Hrn. Lange in jeder Hinsicht überaus brav, und auch mit allgemeinem Beyfall gespielt. (Wir glauben an diesem Künstler noch besonders rühmen zu müssen, dass er mit so grossem Fleis und so schönem Erfolg auf immer vollkommnere Ausarbeitung seines Tons hinstrebt — was eben jetzt an nicht vielen jungen Concertisten zu rühmen ist.) Hr. Friedr. Schneider war durch einen ungünstigen Zufall beym Vortrag seines eigenen, schon früher von uns nach Verdienst gerühmten Klavier-Concerts aus C moll, As dur, C moll, gestört: dennoch konnte wenigstens die treffliche Composition des Finale nicht ohne schöne Wirkung bleiben. Die Herren Matthäi und Lange trugen Spohrs Conc. für zwey Violinen, ungeachtet es, bey allen Schwierigkeiten, für die Solospieler nicht vorzüglich dankbar ist, mit lautem Beyfall vor. Adagio und Finale gelangen ihnen, wie dem Componisten, am vorzüglichsten. Auch Hr. Hartmann erwarb sich in einem, interessant und mit guter Kenntnis des Instruments geschriebenen Conc. für den Fagott von C. A. Schneider, Beyfall. — Hr. Belke endlich, ein junger Mann von Talent und vieler Geschicklichkeit, überraschte uns mit einem Potpourri für die Posaune, mit Begleit. des Orchesters, auf eine, hier ganz neue Weise. Das Stück war — von Hrn. Meyer, ebenfalls in Leipzig — nicht nur mit vollkommener Kenntnis des Instruments und gewandter Benutzung aller seiner Vorzüge, sondern auch als Musikstück überhaupt sehr brav geschrieben; und der Concertist führete es, seiner grossen Schwierigkeiten ungeachtet, mit einer Präcision, Reinheit u. Nettigkeit, ja sogar mit einer so guten Cantilena aus, wie wir dies von Posaunisten noch nie gehört haben. Er fand allgemeinen Beyfall. — Und so zeigte sich, im ganzen Verlauf der Concerte des verwichenen Winterhalbjahrs, unser vortreffliches Institut, um welches wir von wahrhaft gebildeten Freunden der Tonkunst der meisten, weit grössern Städte, des In- und Auslands beneidet werden — ungeachtet des Einflusses schwerer Jahre auf alles hier Bestehende, würdig emporgehalten, zu seinen vormaligen Vorzügen zurückgeführt, und das weder durch auffallende Zurüstungen, noch durch neuen, grossen Aufwand, sondern nur durch Einigkeit, bewährte Einsichten, stillen, beharrlichen Fleis, Lust und uneigennützige Liebe zur Sache, sowol von Seiten der Vorsteher, als der Direction, und aller Mitglieder. —

Mit wahrer Hochachtung und freudigem Dank haben wir noch, zum Schluss unsrer Berichte vom jetzigen Jahr, des herrlichen Künstlers zu gedenken, an den wol keiner, der ihn kennet, mit andern, als jenen Empfindungen, denken kann, und jeder diel um so mehr muss, je näher er ihn kennt. Wir sprechen von Hrn. *Bernhard Romberg*. Er blieb einige Wochen unter uns, und entzückte, in einem Extraconcert am 20sten, und, auf Ersuchen vieler Musikfreunde, noch in einem zweyten am 30sten April, ein sehr zahlreiches und sehr empfängliches Auditorium. In beyden gab er nur neue, noch ungehörte, von ihm verfasste Compositionen; und zwar im ersten: eine Symphonie, (Es dur, As dur, C moll, Es dur,) das Schweizer-Concert, (so genannt, weil das überaus reizende Finale zwey Schweizerreigen zum Thema hat,) ein Rondoletto, und Variationen über schwedische

Nationalmelodien; im zweyten: das Militairconcert, (das an kein feindliches Bekriegen, sondern an ein frisches, heiteres Soldatenleben erinnert,) Andante und Polonoise, und ein Capriccio über moldavische und walachische Volkslieder. Könnten wir nicht voraussetzen, dass unsre Leser diesen vortrefflichen Künstler kenneten: wir würden in Verlegenheit seyn, über ihn und seine Productionen zu sprechen; denn eben, wodurch er sich am eigenthümlichsten auszeichnet, das lässt sich nicht in Worte fassen, und was sich noch in Worte fassen lässt, das weiss so ziemlich Jedermann. Es genüge also, dass wir, einstimmig mit allen hiesigen Musikfreunden, behaupten: R. ist, seit seiner letzten grossen Reise, als Componist und als Virtuos, noch weit höher gestiegen. Und macht nun ein Spiel, worin überall ein edler, reicher (hier auch ein heiterer und anspruchloser) Geist hervortritt; macht ein tiefes, das Verschiedenste umfassendes Gefühl; gründliche Einsicht in den ganzen Kreis der jetzigen Tonkunst; macht ein hierdurch, so wie durch viele Erfahrung und scharfe Beobachtung gesicherter, bey aller Freyheit nie die Gränzen überschreitender Geschmack, und die unbeschränkteste Herrschaft über das Instrument, so dass dies, nicht nur ohne alles Gewaltsame oder ängstlich Erkünstelte, sondern, als könne es gar nicht anders seyn, dienet, um *vollkommen* auszusprechen, was jene geistigen Vorzüge eingeben —: macht *dies*, dies vereinigt, den Virtuosen im vollesten Sinne des Worts: so ist Bernh. Romberg solch ein Virtuos, oder keiner auf Erden. Wer mehr über ihn, wie er eben jetzt im Publico aufzutreten pflegt, lesen will, den verweisen wir auf den Aufsatz in No. 9. dieser Blätter vom jetzigen Jahre. Wir unterzeichnen alles, was der Verf. desselben sagt, nur dass wir jene Symphonie höher stellen, als er, und das Finale derselben zwar auch den übrigen Sätzen nicht gleich achten, aber doch keineswegs *den* Eindruck davon erfuhren, den er erfahren hat. — Unter den Gesangstücken jener zwey Abende zeichnete sich vornämlich eine, uns bisher unbekannte Scene und Arie von Sim. Mayer aus. Sie ist sehr wirksam und einnehmend — so viel wir wissen, einzeln — geschrieben, und wurde von Dem. Campagnoli trefflich, auch mit einstimmigem Beyfall gesungen.

Recension.

Sonate für das Pianoforte, von J. F. Kels. Berlin, b. Concha u. Comp. (Pr. 12 Gr.)

Durch diese Arbeit, besonders das Andante, zeigt der Verf. eine nicht gemeine Anlage zur Tonsetzkunst. Auch ist er auf dem rechten Wege, wenn er den contrapunktischen Styl immer mehr in seinen Arbeiten anwenden wird. Es bewahrt dies vor aller Gemeinheit, sichert dem Werke einen bleibenden Werth im Auge jedes Kenners, und, ist nur einmal der Tonsetzer in den Geist dieser Schreibart eingedrungen, leiht dem mus. Gemälde einen sehr warmen Ton, der ausserdem selten, ja, man darf sagen, nie zu erhalten ist. Auch das vorliegende Werk würde ohne Zweifel bedeutend gewonnen haben, wenn der Verf. sich der contrapunktischen Formen im ersten und letzten Stücke mehr bedient hätte, wozu er so vielen Stoff in seinem einfachen, der Nachahmung, Versetzung, Umkehrung u. s. w. fähigen Thema, und in manchen andern gegebenen Ideen hatte. Soviel über das Ganze.

Was das Einzelne betrifft, so schreitet der Verf. gleich im Anfange des ersten Stückes zu schnell von seiner Haupttonart, G moll, hinweg. Es ist dies bey den Werken anderer Künste schon ein bedeutendes Versehen, wenn der Hauptstandpunkt nicht scharf genug festgesetzt ist: noch mehr muss dieses aber bey jenen, der Musik, beobachtet werden, wo die Darstellung in einer reinen Succession der Empfindung besteht, und der folgende Eindruck so leicht die Wirkung des vorhergehenden, wenigstens zum Theile, aufhebt. Beym 15ten Takte, und den folgenden, vermisst Rec. ungern die Nachahmung des, in der Oberstimme gegebenen Hauptsatzes im Bass. Die gemeine Bassfigur im 16ten Takte, und den folgenden, wäre dadurch vermieden worden, und das Ganze hätte mehr Wärme und Leben erhalten. — So hätte auch Rec. gewünscht, dass der Anfang des 2ten Theils mit dem Schlusse des ersten wäre mehr in Uebereinstimmung gebracht worden, wodurch der Zuhörer einen festern Zusammenhang der Ideen erhalten hätte, z. B.

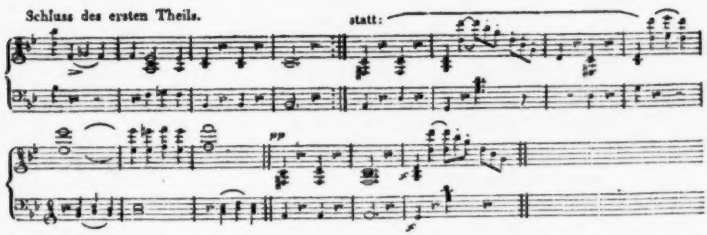

Den zu gewöhnlichen Gang im 5ten Takte des 2ten Theils hätte der Verf. auch leicht vermeiden, und statt dessen eine lebendige Darstellung, ein Fortströmen der Ideen erhalten können, wenn er die einzelnen Sätze durch Nachahmung, durch Umkehrung, in mannigfaltiger Gestalt hätte erscheinen lassen, und damit seinen Hauptsatz verbunden, oder denselben angereiht hätte. Die Nachahmungen in Es dur, (im 25sten Takte des 2ten Theils und den folgenden) haben zu wenig Kraft, und sind in einer zu gewöhnlichen Form, welche hier um so weniger zu rechtfertigen ist, als das kräftige Thema Gelegenheit zu einer wahrhaft interessanten Entwicklung darbot. Auch ist die Ausarbeitung bis zum Eintritt des Thema zu lang.

Das in der Form eines Canons bearbeitete Andante $\frac{4}{4}$ hat dem Rec. viel Vergnügen gemacht, und ist das beste Stück der Sonate. Nur hätte der Verf. zuletzt den Canon länger in der Haupttonart durchführen, und, um demselben eine bleibendere Wirkung zu verschaffen, in die Quarte As, auch ganz kurz ins F moll moduliren sollen, wodurch das Ganze eine festere Bestimmung würde erhalten haben.

Das Rondo, G dur, Allegretto, hat ein gefälliges Thema, das auch der Verf. im Ganzen recht angenehm behandelt und durchgeführt hat. Besser wäre es freylich gewesen, wenn dieses in verschiedenen Lagen und Stellungen, und nicht immer in der Oberstimme erschienen wäre. Dadurch wird das Ganze zu eintönig. Die verschiedenartigen Modulationen können diesen Mangel nicht ersetzen; im Gegentheile bemerkte auch hier der Rec. den schon oben angeführten Fehler des zu langen Verweilens in den Nebentonarten, so dass die Haupttonart dem Zuhörer zu viel entrückt wird.

Kurze Anzeige.

VII Variations brillantes p. le Pianof. — — par Ferd. Ries. Oeuvr. 51. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Nach einer kurzen, pathetischen Einleitung folgt das Thema, bestehend aus den Hauptideen zu Mozarts trefflicher Arie: Non più andrai — aus *Figaro*, und nun folgen die Variationen, deren zwey letzte, Lento und Allegro, frey auslaufen und das Ganze sehr gut abschliessen. Die Var. verdienen das Beywort, *brillantes*, allerdings, und in dem Maasse, dass sie selbst Virtuosen nicht nur genug zu thun, sondern auch Gelegenheit geben, sich auf eine äusserst vortheilhafte, wahrhaft glänzende Weise zu zeigen. An Erfindung sind diese Variat. reicher und eigenthümlicher, dabey auch fester gehalten und consequenter behandelt, als manche andere der neuesten Werke dieses mit Recht sehr geschätzten, nur seit einiger Zeit seiner Productionskraft allzuviel zumuthenden Componisten, und an Effect sind sie seinen besten Klavierstücken gleich. Sie verlangen aber, um diesen Effect hervorzubringen, einen wahren Bravourspieler; doch ist alles, wie dem Instrumente, so den Händen, angemessen, mithin recht gut spielbar, und auch für Geübte, die sich noch weiter bilden wollen, zugleich wahrhaft nützlich.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten May. **N°. 20.** 1815.

Nachrichten.

Mannheim. Uebersicht der Monate Januar, Febr., März.

Theater. Das Theater lieferte uns in diesem Vierteljahre nichts Neues, ausser einer Oper von Catel: *die vornehmen Wirthe.* Es lässt sich darüber nicht viel sagen. Die Musik hat nichts Originelles; weder die Situationen, noch ihre Verarbeitung etwas Anziehendes. Ueberall erkennt man, zwar tadellose, aber gewöhnliche Formen; ein eigner Geist tritt nirgends hervor.

Unter den Wiederholungen sind die vorzüglichsten jene, der *Vestalin*, des *Johann von Paris*, des *Don Juan* und der *Sängerinnen vom Lande.* Diese Oper Fioravanti's, im leichten, italienischen Styl, erhält sich bey uns, nachdem vieles dieser Art mit der Zeit untergegangen ist. Die sonst abgenutzte Idee eines verunglückten Kapellmeisters ist recht glücklich bearbeitet; es ist Bewegung und Leben durch das Ganze; als Muster des komischen Effectes in der Musik möchte ich das Terzett des ersten Acts zwischen den beyden Sängerinnen und dem Kapellmeister anführen.

Concerte. Von den Winterconcerten habe ich mehr zu sagen, weil ich in meinem letzten Berichte es versparte, die gegebenen sechs zusammenzufassen. Sie haben mit Weihnachten angefangen, und mit Ostern geendigt.

Die bedeutendsten der aufgeführten Symphonien waren: C dur und G moll v. Mozart, C dur von Beethoven, Ouvertüre zu *Egmont* von Beethoven, und zu *Drodata* von B. A. Weber. Je näher die Opern-Ouvertüre ihrem Zwecke kömmt, je mehr sie den Charakter des Drama, zu dem sie gehört, in sich trägt: je schwerer ist es, über sie zu urtheilen, wenn sie abgerissen von dem Ganzen vorgetragen wird. Es ist darum ihr wahrer Effect im Concerte nicht zu erwarten: gewöhnlich dienet sie hier nur als Lückenbüsser. Verständlich ist Beethovens Ouvertüre nur demjenigen, dem Göthe's *Egmont* vor Augen schwebt; der hehre Triumph des Ueberirdischen, die Verklärung des entfesselten Geistes spricht sich in dem Jubel aus, der dem Kampfe und dem Treiben des Irdischen folgt. — Dasselbe, was von den Ouvertüren gilt, lässt sich von den Opernfinalen sagen, wenn sie im Concerte erscheinen. Auch sie sind aus ihrer Stelle gerückt; das Individuelle der Situation, was in einem gut gearbeiteten Finale die Hauptsache ist, geht in dem Concertsaale grösstentheils verloren. Nur einzelne Theile seiner Wirkung können sich hier zeigen, — die Wirkung dessen, was dem Ohre gefällt, unabhängig von dem Individuellen der Situation —: genug für den gewöhnlichen Zweck des Concertes, aber nicht befriedigend für den, der die *volle* Wirkung haben will. — Von solchen Finalen wurde das, des ersten Actes aus *„das rivali,"* oder *„die Bruder als Nebenbuhler"* von Winter gegeben.

Von Messen und Oratorien wurden in den Winterconcerten *Gloria* und *Agnus Dei* der vogler'schen Pastoralmesse; und Alexanders Fest von Händel aufgeführt. Auf Letztes war die Erwartung gespannt, weil die Musik dieses Meisters hier nicht gekannt ist. Erfreulich war es, die einfachen und kräftigen Formen zu vernehmen, in denen Händel, dieser Held seiner Zeit, auftritt: aber, leider, war es nicht zu verkennen, dass die Aufführung und das Publicum zu wenig dafür vorbereitet waren. Man hat dieses Werk nur zerstückt gegeben, und zu wenig Zeit zum Einstudiren verwendet, als dass der richtige Vortrag aufgefasst werden konnte. Der eigentliche Zusammenhang ging so verloren, und das Publicum, welches mit dem Texte und Sinne des Ganzen unbekannt war, hatte keinen Leitfaden zur Hand. So musste es kommen, dass diese Aufführung im eigentlichen Verstande *unterging.* Man muss wünschen, dass diesem Werke die gebührende Ehre geschehe, und

es im nächsten Jahre ganz und mit würdiger Vorbereitung erscheine.

Unter den Instrumentisten ist Hr. Appold, der sich einige Jahre von den Solopartien zurückgezogen hatte, wieder aufgetreten. In einem recht gefälligen Flötenconcerte von Wilms bewährte er seine Eigenheit. Eine wundersame Fülle des Tones, verbunden mit der höchsten Reinheit der Intonation; hierzu ein Vortrag, frey von aller Manier, blos auf inniges, wahres Gefühl berechnet: diese herrlichen Kunstmittel haben recht sichtbar ihr altes Recht behauptet, die Herzen Aller mächtig anzusprechen. Es war nicht zu verkennen, dass das Publicum in seinem rauschenden Beyfalle die Befriedigung aussprach, die ein solcher Vortrag im Innern gewährt, die nichts mehr zu wünschen übrig lässt. — Hr. Ahl, der jüngere, bewährte sich auf der Klarinette und Bassklarinette als den Liebling des Publicums. Hr. Dikhut lieferte uns ein Concertante von seiner Composition für zwey Horner, welches er mit Hrn. Ahl, dem ältern, vortrug. Ref. erinnert sich nicht, etwas so Zweckmässiges und Gefälliges für dieses Instrument je gehört zu haben; die öffentliche Erscheinung dieses Concertante müsste ohne Zweifel willkommen seyn, da es so sehr darum zu thun ist, gefällige Compositionen für das Horn zu besitzen. Hr. Dikhut weiss mit seinem Vortrage die Coloraturen der neuesten Methode zu verbinden, wobey ihm die von ihm erfundene Vorrichtung an seinem Instrumente, die halben Töne durch eine Rückung des Einsatzes hervorzubringen, (wovon in einem frühern Jahrgange dieser Zeitung Erwähnung geschehn ist,) treffliche Dienste leistet. Hr. Ahl, als Secundarius, hat eine ihm eigne Kraft und Fülle des Tones. — Auf der Violine trug Hr. Krey ein neues Concert von seiner Composition vor. Er entwickelt mit sichtbaren Fortschritten ein glückliches Talent zur Composition. Ich werde nächstens Gelegenheit finden, hiervon mehr zu erwähnen. Es war eine recht gefällige Idee, aus *Johann von Paris* einige Lieblingsstellen zur Basis einer wohlgelungenen Ausführung zu wählen. Sein Vortrag bewährte ihn als einen kunstfertigen, richtig fühlenden Künstler, als der er uns schon bekannt ist. — Von unsern jungen Künstlern haben Hr. Nikola, der Sohn, auf der Violine, und Hr. Riptel, auf dem Violoncello, uns die schönsten Hoffnungen gegeben, dass sie einst mehr, als das Gewöhnliche, leisten werden. — Von Dilettanten hörten wir das Doppelconcert für zwey Fortepianos von Dussek vorgetragen. Mad. Dahmen und Dem. Seeligman gaben es uns mit jener Gediegenheit und Präcision, als zum Vortrage dieser Art von Tonstücken erfordert wird.

In der grössten Verlegenheit befinden sich unsre Concerte von Seiten des Gesanges. Wenn ihnen nicht vom Theater Hülfe zukömmt, so haben sie sie sonst nicht leicht zu erwarten. Die schönsten Singtalente kommen schwer zu dem Grade von Ausbildung, um mit Sicherheit in Solopartien auftreten zu können, weil es uns an einer eigentlichen *Singschule* fehlt. Dieses Bedürfnis wird immer fühlbarer, je mehr wir uns von den Zeiten entfernen, wo noch die Schule der italien. Oper heraberreichte. Es sollte längst die Idee lebendig geworden seyn, dass eine wohlberechnete Leitung der Kunstanstalten eine tüchtige Singschule vorzüglich ins Auge zu fassen habe. Nur auf diesem Wege ist es möglich, sich aus Talenten des eignen Bodens die Kunstmittel zu verschaffen, welche man sonst auf gutes Glück, und immer höchst unvollständig, von aussen zu suchen hat.

Mad. Werner, Hr. Klengel, und Dem. Schollmann haben die Solopartien des Gesanges geliefert. Letztere, die jüngere Schwester der rühmlich bekannten Mad. Gley, ist ganz mit den Naturgaben ihrer Schwester zum Gesange ausgerüstet. Sie berechtigt zu den schönsten Hoffnungen, wenn sie auf dem Wege gründlicher Bildung fortschreitet. Die Leichtigkeit, womit sie grosse Schwierigkeiten überwindet, und das Metall ihrer Stimme, sind Eigenschaften, welche, vereinigt, das Schönste erwarten lassen. — Vierstimmige Gesänge für Mannerstimmen von Bergt machten viel Vergnügen; das Publicum freute sich ihrer Wiederholung.

Hiermit schliesse ich meine Bemerkungen über die Winterconcerte. Dieses Institut, welches sich nun schon über 30 Jahre erhalten hat, und in den neuern Zeiten zu sinken anfing, hebt sich seit den letzten zwey Jahren wieder durch grössere Aufmerksamkeit, die man ihm widmet, und die es in vollem Maase verdient.

Kirchenmusik. In diesem Vierteljahr waren die vorzüglichsten Aufführungen: die Messe aus D moll von Vogler, die haydn'schen Messen aus Es, mit obligater Orgel, und aus D moll, No. 3, das *Te Deum* von Gottfried Weber, und, am Charfreytage, das Oratorium von Mozart: *Davide penitente.* Letztes verdient eine nähere Aufführung,

da es, in unsern Gegenden wenigstens, eine neue Erscheinung war. Es gehört zu den Compositionen Mozarts, welche in das Jahr 1783, in die Zeit zwischen die *Entführung aus dem Serail*, *Figaro*, und *Don Juan* fallen, also in die Bluthezeiten dieses Meisters. Es besteht aus 10 Satzen: 5 Chöre, 3 Arien, ein Duett, und ein Terzett. Die Hauptstellen der Busspsalmen Davids machen den Text aus, jedoch in freyer Bearbeitung. Der Charakter des Ganzen ist die Schwermuth der Seele, zu Zeiten, in Betrachtung der ewigen Strafgerechtigkeit, bis in das Innerste aufgeschreckt; dann aber wieder im Vertrauen auf des Ewigen Gnade erheitert. Vorherrschend ist der heitere Sinn, so wie er in dem religiösen Gemüthe über alles Leiden hervortreten *muss*. Als die vorzüglichsten Theile möchte ich benennen: den ersten Chor aus C moll, mit einer entzückend schönen Solostelle — ganz dem Accent des gebeugten Gemüthes; den Doppelchor No. 7, das Rufen der geängsteten Seele, mit tief ergreifenden Accorden, in Fortschreitungen, ähnlich dem Rufe des Geistes im Finale vom *Don Juan*; die grosse Schlussfuge über den Text: „Wer auf Gott vertraut, der steht in Gefahren felsenfest;" die Tenorarie No. 6, das Ausströmen eines frohen Vertrauens; das Duett No. 5, und das Terzett No. 9, in ihrem einfachen Style, in dem sich die Stimmen contrapunktisch einander aufnehmen und an einander schmiegen. — Tadeln liesse es sich, dass in den Arien hier und da des Profanen (ich verstehe hierunter gedehnte Läufe und Passagen) zu viel eingemengt ist. Man hat, statt des ursprünglich italienischen Textes, hier einen deutschen untergelegt, um den Zusammenhang des Ganzen verständlicher zu machen, und die Theilnahme zu erhohen.

Berlin. Uebersicht des Monats April. Den 3ten April gab der kön. Kammersänger, Hr. J. Fischer, Sohn, Concert. Er sang trefflich, nur, wie er pflegt, zu breit manierirend, eine neue Scene mit Chor vom Musikdir. Gürrlich; Mozarts Arie: In diesen heil'gen Hallen etc.; mit seinem Vater ein Duetto-Buffo von Puccitta, und mit seiner Schwester, Mad. Vernier, der Dem. Schmalz und dem Hrn. Stumer ein Quartett aus Righini's *Gerusalemme liberata*. — Den 6ten gab der hoffnungvolle Louis Horzizky Concert. Er blies ein Concert von Muller und Variationen von seiner Composition auf der Flöte; spielte auch ein Quartett für's Fortepiano von Ries, mit Begleit. der Violine, (Möser,) der Viola, (Semler,) und des Violoncells. (Krautz.) — Den 7ten ward zum erstenmal ein Divertissement mit Musik von mehrern Componisten gegeben, das Hr. und Mad. Lauchery, und dessen Schülerinnen, Dem. Lamperi, Romisch und die Schwestern Veatris, tanzten. Es gefiel, und ist einigemal mit Beyfall wiederholt worden. — Den 9ten gaben die kön. Kammermus. Gebruder Bliesener, und Hr. Tausch der Sohn, Concert. Bemerkenswerth waren: ein Duett-Conc. fur 2 Klarinetten von Tausch sen., geblasen von Hrn. Tausch jun. und Bliesener sen.; Variationen fur die F-Klarinette mit Begleit. sämmtlicher Blasinstrumente, gesetzt von Tausch sen. und geblasen von Tausch jun.; Variationen für die Harmonika, gesp. von Hrn. Pohl und mit der Guitarre begleitet von Hrn. Hambuch, und die musikal. Zwischensätze von Blume sen. zu Schillers *Taucher*, welches Gedicht Hr. Beschort vortrefflich sprach. — Den 10ten gab Hr. Bernh. Romberg Concert, und unterhielt sehr angenehm fast nur mit seinen Compositionen. Nach der Ouverture aus seiner Oper, *Ulysses*, spielte er das, schon früher bekannte Schweizerconcert, so wie Variationen über schwedische Volkslieder: am meisten erfreute aber seine Elegie fur's Violoncell, in welcher die sanfte Schwermuth auf dem klagenden Instrumente tiefen Eindruck machte. Dem. Eunike sang eine neue Scene und Arie von seiner Composition mit gewöhnlicher Künstlichkeit; so wie ihr Vater eine Arie aus Reichardts *Rosamunde*, mit obligatem, von Hrn. Lenz brav geblasenen Horn, meisterhaft vortrug. — Am Busstage, den 19ten, wo kein Schauspiel ist, gab Hr. Kapellm. Weber, statt seines jährigen Benefizconcerts eine musikal. Akademie zum Besten der unbemittelten Mütter und Kinder der Landwehrmänner aus Berlin, die von neuem für König und Vaterland streiten. Der Inhalt bestand aus drey ausgesucht schönen, und meisterhaft, von den Mitgliedern der königl. Schauspiele, der Kapelle und der Singakademie, vorgetragenen Stücken. Das erste war das, den in der Schlacht bey Leipzig gefallenen Deutschen geweihte *Requiem* von Gottfried Weber, begleitet von Violen, Bassen und Blasinstrumenten, worin besonders No. 1. „Friede ihm; **Friede dem Entschlafenen**" etc. sehr gefiel. Dann folgte der Hymnus aus B. A. Webers Cantate, *Vertrauen auf Gott in Kriegeszeiten*, mit dem:

Domine, salvum fac regem. Den Beschluss machte *Alexanders Fest*, v. Handel, nach Ramlers Uebersetzung. Meisterhaft wurden die Chöre, aber auch die Solopartien (von Dem. Schmalz und den Hrn. Eunike und Blume) ausgeführt. Von letztern gefielen auch diesmal besonders: Töne sanft, du lydisch Brautlied etc. von Dem. Schmalz vortrefflich gesungen, und von Hrn. Hausmann auf dem Violoncello meisterhaft begleitet; und: So stimmte vor, als Bilze noch nicht athmeten etc. von Hrn. Eunike, mit Hrn. Schrocks schöner Begleitung auf der Flote, sehr brav gesungen. Der *Ertrag* der reinen Einnahme war 691 Rthlr. 15 Gr. Cour. — Den 26sten ward zum Besten der Witwen und Waisen gebliebener Krieger und der durch den Krieg verarmten Familien ein Concert unter der Direction des Hrn. Kapellm. Weber im Opernhause gegeben. Nach der vortrefflichen Symphonie von Mozart aus G moll, sang Hr. Tombolini Recitativ und Arie mit Chor von Curcio; Hr. Rode, der seit einem Jahre hier lebt, aber noch nicht öffentlich in dieser Zeit aufgetreten war, spielte ein von ihm gesetztes Violinconcert, in dessen Rondo russische Volkslieder gemischt waren; Hr. Fischer sang eine Scene mit Chor von Gürrlich, und Hr. Tausch jun. blies ein Klarinettconc. Ich brauche nur diese Meister zu nennen, so sind sie gelobt.

Im April haben ebenfalls mehrere Fremde auf der Bühne debutirt. Mad. Vernier wiederholte am 12ten die Vitellia in Mozarts *Titus*, und am 17ten und 22sten die Luise von Weller in *Pars lustigem Schuster*. Ich beziehe mich auf das in meinen frühern Briefen über sie niedergeschriebene Urtheil. — Mad. Unselmann, vom Hoftheater zu Weimar, gab am 8ten die Emmeline in Weigl's *Schweizerfamilie*. War es nun Furchtsamkeit, oder sonst etwas: sie detonirte öfters, und spielte und sang übrigens im Ganzen nur ziemlich, doch nicht ohne Beyfall, den man vorzüglich ihrer Cavatine: Wer hörte wol jemals mich klagen etc. und dem Quartett zollte: Gott, was seh' ich etc., in dem sie von Hrn. Beschort, Hrn. Gern und Mad. Lanz, (Graf, Richard und Gertrude) sehr brav unterstützt wurde. — Hr. Bachmann, vom Theater zu Stelitz, gab am 3ten den Peter in Breitensteins *Kapellmeister aus Venedig*, und am 5ten den Krispin in den *Schwestern von Prag*, ohne allen Beyfall.

Von Beczwarzowsky's in Musik gesetzten und meistens durchcomponirten *Leyer und Schwert* von Theodor Körner, ist so eben der zweyte Theil erschienen.

Kassel. Sie wundern sich, dass ich Ihnen jetzt so wenig über den Zustand der hiesigen Musik überhaupt, und unsers Theaters ins Besondere schreibe? Dazu habe ich mancherley Ursachen. Was Musik betrifft: so herrscht hier *im Allgemeinen* (sey es denn einmal gerade heraus gesagt) wenig Sinn für diese Kunst; welches sich auch schon aus dem gänzlichen Mangel an Anstalten zur Bildung dieses Sinns erklären lässt. Zwar haben einzelne Manner, wie Hr. Cantor Baldewein und Hr. Grosheim, diesen Mangel fühlend, eine Art von Singakademie errichtet, deren Mitglieder jede Woche sich einigemal versammlen: allein die Anzahl dieser ist sehr gering, sie beschränkt sich nur auf einige Familien; auch wird dieser Unterricht wol nicht elementarisch genug betrieben, (man betrachtet es mehr als eine Art Societät,) so dass sein vortheilhafter Einfluss sich nicht weit umher verbreiten kann. Sonst war beym hiesigen Seminarium ein Singchor, der wirklich vorzüglich war, und auch dem Theater eine wesentliche Haltung gab: allein auch dieser ist leider fast ganzlich eingegangen, und was noch da ist, kaum der Rede werth.

Dies alles kann um so befremdender seyn, an einem Orte, wo die Tonkunst unter der vorigen Regierung des Landgrafen Friedrichs in einer so schönen Blüthe stand; wo man noch in neuern Zeiten sich eines bedeutenden Orchesters, ja, ich möchte sagen, eines der vorzüglichsten, erfreute: wer aber mit den hiesigen Verhältnissen näher bekannt ist, der wird sich eher wundern, dass es nicht noch schlechter um diese Kunst steht. Bey Hofe nämlich nimmt wol nur Ihro königl. Hoheit, die Kurprinzessin, nähern Antheil an Musik: die Prinzessin ist aber noch zu eingeschränkt, um viel für selbige thun zu können. So viel wir wissen, ist der Kurfürst von Hessen der Einzige von den grösseren Fürsten Deutschlands, der keine stehende Kapelle besoldet. Zwar besitzen wir durch die redliche Sorge des Geh. Raths und Intendanten des kurf. Hoftheaters, Hrn. von Apell, eine Kapelle, die unter der Leitung des Kapellmeisters, Hrn. Guhr, gewiss dem Theater zur grössten Zierde gereicht, wofür auch erster den herzlichsten Dank aller Musikfreunde verdient: allein, dies ganze Gebäude steht auf so unsichern Grunde, dass man für die Zukunft nicht die erfreulichsten Aussichten

hat. Denn obgleich Hr. v. Apell nach seinen Kräften die Musiker unterstützt, so erlauben es doch die Verhältnisse nicht, sie so zu bezahlen, dass man hoffen könnte, sie für immer an uns zu ketten. — Sodann fehlt hier eines der wirksamsten Mittel, die Empfänglichkeit für Musik zu wecken, zu erhöhen, zum Besten zu leiten — nämlich ein stehendes Concert, Akademie, oder wie man es sonst nennen will: denn einzelne, von reisenden Künstlern gegebene Concerte sind zu vorübergehend, auch mehrentheils wegen hohen Preises (das Billet zu 16 Groschen, welche jetzt hier bey uns viel Geld sind) zu wenig besucht, ja überhaupt selten von der Art, um bedeutenden Einfluss auf den Geschmack des Publicums haben zu können. Sollte solch ein Institut von gehörigem Erfolg seyn, so müsste es mit einem Singechor, und, weil wir doch wol nicht so ins Grosse gehen dürften, um eigene Solosänger dafür bezahlen zu können, mit den ersten Sängern des Theaters verbunden werden. Wollte man sich auf blosse Instrumentalmusik beschränken, so würde dies nicht nur ein sehr einseitiges Interesse haben, sondern auch sehr einseitig in seinen Folgen seyn. — Ferner kennt man hier Kirchenmusik — endlich doch die edlere Seele und der schönste Gipfel aller Musik — gar nicht. An andern, selbst unbedeutenden Oertern wird zum wenigsten an hohen Festtagen — mit Luthern zu reden: dem Herrn sein Lob mit Singen und Klingen dargebracht; allein hier begnügt man sich an einem Vorsänger, der, während der Organist den Uebergang von einem Einschnitte des Chorals zum andern durch allerley künstlich durchgehende Accorde macht, nach *seiner* gewöhnlichen Formel ebenfalls laut hallend die beyden Enden des melodischen Satzes zu verbinden sucht, mag dies mit der Orgel harmoniren, oder nicht. — Doch genug davon: ich darf mir ja doch hier keinen Erfolg von allem, was ich hinzusetzen könnte, versprechen.

Die einzige Entschädigung für den Musikfreund ist das Theater, welches, wie früherhin, einem Entrepreneur übergeben ist, dem der Kurfürst 6000 Rthlr. jährlich als Zuschuss bestimmt hat. Hr. Geh. R. v. Apell, dessen ausgebreitete musikal. Kenntnisse Ihnen schon bekannt sind, führt die Intendanz. Diesem verdanken wir auch, dass er für eine so brave Gesellschaft sorgte, als die hiesige wirklich war, da Hr. Guhr der Unternehmung vorstand. Ihnen die damalige Freude der Einwohner von Kassel zu beschreiben, dass sie wieder ein *deutsches* Theater besitzen sollten, ist mir unmöglich. Jauchzend strömte man bey der ersten Vorstellung (den *Kreuzfahrern*) dem Schauspielhaus entgegen. Entwickelten sich auch in dieser Vorstellung nicht Talente vom ersten Range, so war doch auch nicht ein Einziger unter der Gesellschaft, mit dem man hätte unzufrieden seyn können. Aeusserst befriedigt verliess man das Haus. Zur 2ten Vorstellung wurde das *Opferfest* gewählt. Hatte schon das Schauspiel unsern Wünschen entsprochen, so wurden wir noch mehr durch die präcise Darstellung dieser schönen Oper überrascht. Näher ins Detail dieser Vorstellungen einzugehen, würde mich zu weit führen; nur bemerke ich noch, dass Hr. Guhr die damals vorhandenen Lücken durch sehr bedeutende Mitglieder auszufüllen suchte; und es gelang ihm dergestalt, dass man das Schauspiel und die Oper gewiss mit unter die besten in Deutschland zählen konnte. In der Oper glänzten nicht nur Mad. Guhr, Köhler, Hr. Kiel, Berthold, Zschischka, Rohde, sondern auch das Ensemble war so, dass man wahren Genuss davon haben konnte. Den Ruf des Schauspiels sicherten uns die Namen der Mad. Feige, Zschiska, Kiel, Dem. Lindner, der Hrn. Leo, Löwe, Köhler, Zschischka. Allein auf einmal bekamen die Sachen eine ganz andere Gestalt. Hr. Guhr legte zum Schlusse des Jahres die Direction nieder. Welche Gründe ihn dazu bewogen, weiss ich nicht: nur so viel glaube ich behaupten zu können, dass es nicht ökonomische waren, denn noch nie hat hier ein Schauspielunternehmer so fortwährend bedeutende Einnahmen gemacht; noch nie war das Abonnement so stark, als während der Direction des Hrn. G. — Die Hrn. Köhler und Feige bewarben sich um diese Unternehmung. Als sie dem Hrn. Feige übertragen wurde, so verlangten mehrere der bedeutendsten Mitglieder ihre Entlassung; und so verloren wir Hrn. Leo, Hrn. und Mad. Köhler, Hrn. und Mad. Kiel, die Hrn. Berthold, Wilhelmi, Spahn, Hörper. Durch deren Abgang entstanden sehr grosse Lücken, die man nur in der Hoffnung auf bessere Zeiten ertrug, die Hr. Feige, in einem Avertissement, worin er ein offnes Detail seines zu erwartenden Personals darlegte, dem Publicum versprach. Die Darstellungen wurden von Tag zu Tage uninteressanter; alte Stücke unter unglücklicher Besetzung wurden dahergeleyert etc. und selbst das nicht zu verkennende Bestreben einzels-

ner Mitglieder, z. B. der Mad. Feige, Mad. Löwe, Zschischka, der Hrn. Löwe, Liberati, war nur auf Augenblicke vermögend, den Unwillen des Publicums zu unterdrucken. An eine Oper war gar nicht zu denken, da uns nicht nur der erste, sondern auch der zweyte Tenorist fehlte, und Mad. Guhr ihrer Entbindung entgegensah. Nach mehreren Wochen kamen endlich die versprochenen Künstler an. Zuerst Hr. Schmale, vom strasburger Theater. Er sollte in der Oper das Fach des 1ten Tenoristen, im Schauspiel das, der jugendlichen 1ten Liebhaber bekleiden. Die offenbarste Mittelmäßigkeit bezeichnete alle seine Darstellungen, besonders in der Oper. Dem. Vohs, bestimmt für das Fach der 1sten jugendlichen Liebhaberinnen, trat zuerst in der *Sonnenjungfrau* als Cora auf, und zeigte da, wie in der Folge stets, die sehr jugendliche Anfängerin. Mad. Wagner nebst ihrer Tochter, letztere für das Fach der 2ten Sängerinnen engagirt, blieb ganz aus. — Nach ungefähr zwey Monaten kam Hr. Hannstein, erster Tenorist vom dusseldorfer Theater, und trat, nebst einer Dem. Hunius, im *Axur* auf: er, als Tarar, sie, als Astasia. Hr. H. entwickelte eine recht angenehme Stimme, und erhielt auch einigen Beyfall. Schade, dass sein Gesang so ausdrucklos ist. Weniger genügte er im 2ten Debut, *Joseph in Aegypten*, als Joseph. Alles, was er sang, war eiskalt. Dass Hr. H. sehr deutlich ausspricht, ist sehr zu loben. Uebrigens ist er bis jetzt das beste Mitglied, was uns Hr. Feige verschafft hat. Von der armen Astasia, (Dem. Hunius) will ich gar nichts sagen, weil ich sie beklagen muss, und nichts zu ihrem Troste aufbringen kann, als dass ihre Schönheit hier, wie wol allerwärts, den Unwillen des Publicums in Bedauern verwandeln wird. Aber die gerechteste Rüge verdient wol die Direction, die auf einem kurfürstlichen Hoftheater, dessen guter Ruf sich durch so lange Jahre überall erhalten, und das einst einen Steiger, Hartwig, Mad. Hasloch, Hrn. Keilholz, Hrn. und Mad. Schüler, Hrn. und Mad. Bohler, Wachsmuth etc. besessen — die bedeutendsten Rollenfacher durch Anfänger besetzt!

Mit dieser Darlegung der Sachen selbst lesen Sie zugleich die Hauptursachen, warum ich so lange nichts über unser Theater geschrieben habe: ich wollte erst die Dinge abwarten, die uns Hrn. Feige's hochtönende Anzeige versprach, und nicht voreilig urtheilen. Forderte doch diese Anzeige selbst auf, „nach dem, was geschehen wird, zu urtheilen, und darnach zu bestimmen, ob die hiesige Bühne noch ferner einer Aufmerksamkeit würdig, und dem redlichen Willen des Unterzeichneten Vertrauen und Glauben zu schenken sey.“ So haben wir denn gewartet, und urtheilen nun, da das Theater, nach Hrn. Feige's Ausdruck, vollständig ist. Der Unwille des Publicums ist so entschieden, dass er ja wol auch öffentlich auszusprechen ist.

Zum Schluss erlaube ich mir, gleichfern von Anmassung und Zudringlichkeit, wie von Blödigkeit und untheilnehmender Kälte, folgende Fragen: Ist es nicht Pflicht der Intendanz, dem kurfürstlichen Hoftheater nur einen Mann vorzusetzen, der die, zu dieser Stelle nöthigen Kenntnisse hat? Ist Hr. Feige ein solcher Mann? Verdienen Intendanz und Musikdirector nicht eine Rüge, wenn sie, zumal in entscheidenden Rollen der Oper, Personen auftreten lassen, deren Unfähigkeit sich bey den Proben offenbar darlegen muss? Welche Aussichten bieten sich unter solchen Umständen dem Kunstfreunde in die Zukunft dar?

Was die ersten Fragen betrifft, so habe ich indess hinzuzusetzen: Hr. Feige bekleidete die Stelle eines Regisseurs des Schauspiels bey der vormaligen Direction, und nicht ohne Erfolg. Dies mag wol die Intendanz bestimmt haben, ihm hernach diesen Posten zu verschaffen. Musikal. Kenntnisse scheint er aber gar nicht zu besitzen. (Im Schauspiel spielt er in einigen komischen Fachern mit Beyfall.) Zur Beantwortung der letzten Frage erinnere man sich an das, was ich oben sagte: dass nämlich die Oper das letzte, hier noch übrig gebliebene, musikal. Institut ist. —

Breslau. Uebersicht des Monats April. Unsere Oper hat wieder einen bedeutenden Zuwachs an Hrn. und Mad. Geyer erhalten. Beyde traten zuerst in der *Vestalin*, sie als Julie und er als Licinius, auf. Mad. G. erhielt besonders, und mit vollem Recht, einen rauschenden Beyfall. Ihre volle, metallreiche Stimme, und deutliche Aussprache, wirkten sehr angenehm; alle Ensembles gewannen ungemein, und verschafften uns einen schönen Genuss. Hr. G., als Licinius, gefiel weniger. Er stehet Hrn. Ehlers in gar Manchem nach, hat aber auch wieder vieles vor Ihm. Rader voraus, und ist gewiss brauchbar zu nennen. Als Tenoristen schadet ihm am meisten, dass seine Stimme eigentlich kein

echter Tenor zu nennen ist. Seine tiefern und Mittel-Töne haben etwas Bassartiges, und seine Höhe ist schwach und dünn. — Dieses Ehepaar hat ferner debütirt im *Opferfest*, *Zauberflöte*, (sie, Pamina) *Johann von Paris*, *Schweitzerfamilie* und *Lotterieloos*. Was vorher im Allgemeinen über beyde auf Veranlassung der *Vestalin* gesagt worden ist, hat sich nachher in den übrigen Debüts bestätigt. Mad. G. hat auch den Beyfall des Publicums in vollem Maase erhalten, ausgenommen als Prinzessin im *Johann von Paris*, und im *Lotterieloos*, wo es ihr, sowol im Gesang, als auch im Spiel, an feinen Nüancirungen fehlte.

Ganz neu einstudirt erschien in diesem Monat unsers Bierey *Rosette*, das *Schweitzerhirtenmädchen*. Diese Oper, die sich schon seit geraumer Zeit auf dem berliner und manchem andern Repertoire erhalten hat, gefiel auch bey uns aufs neue recht sehr. Dem. Willman, Hannchen, Mad. Anschütz, Rosette, Mad. Unzelmann, Röschen, Herr Schmelka, Jacob, Hr. Keller, Baron, und besonders Hr. Rader, Simon, waren im Gesang und im Spiel trefflich. Eine gute *komische* Oper ist in unserer Zeit etwas Seltenes: es wäre wol zu wünschen, dass unsere deutschen Theater, bey ihrer Armuth in diesem Fache, mehrere Opern, wie *Rosette*, erhielten. Woher mag nur diese Armuth in Deutschland kommen? fehlt es den Dichtern an wirkungreicher Erfindung im Komischen, oder sind sie zu lassig, die, freylich meist nur mit Worten verdankte Mühe der Ausarbeitung zu übernehmen, oder verachten sie die ganze Gattung, bey dem so grossen Ernst, der durch das trübe, schwere Leben, und durch strenge, schwere Werke in der deutschen Poesie herrschend geworden ist? Oder sind die Componisten zu schwerfallig und unbeholfen, um leicht und einfach, oder zu einbildisch, um natürlich und prunklos zu seyn, und den ganzen leeren, nichtsnützigen, unverdankten Apparat von scheinbar erhaschter Originalität, angstlichen Künsteleyen, frappanten Ausweichungen etc., wie er denn endlich das Publicum, nicht nur, wie von jeher, langweilet, sondern anfangt, ihm recht eigentlich zuwider zu werden — von sich zu werfen? —

An *Concerten* war dieser Monat gar nicht arm. Hr. Kapellm. Spohr, nebst seiner Gattin, gab, im Musiksaale der Universität, deren zwey. Das Publicum hatte Ursache, mit der bekannten Virtuosität dieser beyden Künstler vollkommen zufrieden zu seyn: schwerlich ist es aber Herr Spohr mit dem Publicum, da er sich keines sehr zahlreichen Besuchs zu erfreuen hatte. — Ein blinder Flötenbläser, Burow aus Berlin, unterhielt in einem Concert sein kleines Publicum mit mittelmässiger Virtuosität. Hr. Musikdir. Luge hingegen, gab am Busstage, den 19ten April, im Theater, bey gut besetztem Hause, ein interessantes Concert. Es enthielt mehrere gut gewählte Stücke; Hr. Luge selbst zeichnete sich in einem Concert von Rode als vorzüglichen Violinspieler aus. Sein schoner Ton spricht das Innere an, und sein ausdrucksvolles Spiel beschaftigt es schon. — Am 26sten April folgte in der *Aula Leopoldina* zum Besten der jetzigen Freywilligen eine, von Hrn. Ehlers veranstaltete, musikalisch-declamatorische Akademie, welche hauptsächlich deshalb sehr interessant war, weil mehrere achtungswerthe Dilettantinnen vom hiesigen Adel daran Theil nahmen. Es ist etwas nicht ganz Gewöhnliches, dass die Namen derjenigen, welche sich nicht Künstler nennen, auf den Zetteln stehen: so mag denn die ganze Ankundigung diesmal hier wiederholt werden. *Erste Abtheilung.* Militairische Ouvertüre von G. A. Schneider. (Ein musikal. Mischmasch, welcher eine Schlacht vorstellen soll, wobey die Kanonen, durch die grosse Trommel, eine Hauptrolle spielen, und militairische Trommel und Pauken den Lärm erhöhen helfen. Musikal. Malereyen dieser Art, sollen sie nun ja daseyn, gehören doch, denke ich, nur dahin, wo die Musik die Darstellung einer solchen Handlung selbst unterstützt.) Duett von Mozart, ges. von Fraul. Henriette von Haxthausen und Wilh. Ehlers. (Es war das bekannte grosse Duett aus *Belmont und Constanze*. Fraul. v. Haxthausen hat zwar keine starke, aber eine angenehme Stimme.) Gedicht zum Jahrestage der Krönung des Königs, Friedrich Wilhelms III., von Rosenhein, vorgelesen im J. 1814 in der deutschen Gesellschaft zu Königsberg in Preussen; gesprochen vom Hrn. Grafen Emanuel von Schafgotsch. (Er sprach deutlich und mit viel Ausdruck; auch füllte sein jugendliches Organ den ganzen grossen Saal.) Doppelconcert fürs Pianoforte von Mozart, vorgetragen von Frau Gräfin von Schafgotsch, geb. Gräfin von Wurmbrand, und Hrn. Atze. (Es wurde sehr brav, mit Präcision und Ausdruck vorgetragen, was um so mehr überraschen musste, da die Fr. Gräfin sich

noch niemals hatte öffentlich hören lassen.) Zwey Duetten von Asioli, ges. von Dem. Auguste Brassert und Hrn. Ehlers. (Sie wurden blos durch die Gräfin Schafgotsch mit Fortepiano begleitet. Dem. B. hat zwar eine schwache, aber angenehme Altstimme, und sang mit vielem Ausdruck: doch sind solche Musikstücke in kleinern gesellschaftlichen Cirkeln von grösserer Wirkung, als in einem grossen Locale.) Arie mit Chor aus *Sofonisba* von Par, ges. von Dem. Mar. Mor. Eichborn. (Unter allen hiesigen Dilettantinnen hat Dem. E. die schönste, starkste und klingendste Stimme; sie führte die Arie sehr gut aus.) *Zweyte Abtheil.* Ouverture für 8 Hände aus der Oper, *Anakreon*, von Cherubini, für's Fortepiano arrangirt; vorgetragen von der Gräfin Jenny von Schafgotsch, Gräfin Minna von Götz, Fraul. Mathilde von Mutius, und Fraul. Henriette von Haxthausen. (Mit Uebereinstimmung und zu guter Wirkung vorgetragen.) Duett von Par, ges. von Fraulein Leopoldine von Röder und Dem. Willmann. (Dieses Duett, F dur, aus Paers *Sargino*, macht in der Vorstellung selbst, vom Spiel unterstutzt, mehr Wirkung; es wurde indess recht gut ausgeführt.) Rondo für die Violine, von L. Spohr, vorgetragen von Hrn. Nava. (Dieser junge Künstler zieht einen sehr schönen Ton aus seinem Instrumente, spielt auch rein und praeis: aber sein Vortrag ist ohne Ausdruck, Seele und Leben, so dass man ihn ohne Tadel, aber auch ohne wahre Theilnahme hört. *An Preussens Heldenschaar*, Gedicht von Berling, (und ein treffliches,) gesprochen von Hrn. Ehlers; *Schlachtgesang der deutschen Krieger*, von Grüning.

Recension.

1. *Acht Lieder mit Begleit. d. Pianoforte od. der Guit. — — 1ster Heft* (Pr. 1 Rthlr. 4) und
2. *Drey Lieder von Göthe mit Begl. d. Pianof. 2ter Heft* (Pr. 16 Gr.) componirt von C. Moltke. Leipzig, bey Breitk. u. Härtel.

Herr M. zeigt sich als einen erfahrnen Singer, der recht wohl weiss, was sich leicht und bequem singt, wohllautend und gefällig ausnimmt, auch jetzt bey Dilettanten beliebt ist. Damit sind zugleich seine Melodien beschrieben; die Begleitung, sey sie nun blos unterstutzend oder auch obligat, ist passend, und im letztern Fall nur einigemal etwas kleinlich und am Einzelnen hangend; was aber den Ausdruck seiner Musik im Ganzen anlangt, so verfehlt er den Sinn der Dichtungen nirgends ganz, und stellet vielmehr deren Totaleindruck zuweilen recht gut dar. Dies zusammengenommen wurde beyden Werkchen schon ziemlich zahlreiche Freunde, und noch mehr Freundinnen werben, wenn sie auch nicht durch einen besondern Vorzug sich auszeichneten, der jedoch sehr hervorzuheben ist, und ihnen wieder mehr Freunde, als Freundinnen, verschaffen wird — durch den nämlich, dass man verschiedene, und ganz allerliebste Lieder und Liederchen von Göthe hier findet, die sonst noch nicht öffentlich erschienen sind; wie in No. 1. *der freywillige Krieger*, und die noch anziehendere *Antwort Molly's* auf Burgers bekanntes: Ach könnt' ich Molly kaufen; — in No. 2. die ganz originelle, und joviale *Einladung*, ein helles, männlich frohes „Leben und Leben lassen." (Das reizende Mayliedchen in No. 1, hat schon, und, so viel Ref. weiss, zuerst, Zelter.)

Nach dieser Bemerkung wird es den Werkchen nicht schaden, wenn wir zur Steuer der Wahrheit hinzusetzen: Hr. M. ist gar nicht frey von Reminiscenzen; Originalität oder ungewöhnlicher Schwung ist ihm nicht verliehen, und vom Studium des Liedes in Absicht auf Versbau, höhere Symmetrie und höhere Rhythmik, bezeichnende, nicht blos richtig sprechende Declamation u. dgl., scheint er nichts zu wissen, oder es im deutschen Liede nicht beachtenswerther zu halten, als der jetzige Italiener in der kleinen Canzonette und Ariette. Die Beweise dafür sind zu häufig und zu offenbar, als dass wir deren erst anzuführen brauchten. Wenn wir von diesem absehen, wie man davon eben bey jenen italienischen Weisen absiehet, (damit wir auch nicht selbst unter die 7te Strophe der *Einladung* verfallen —) so müssen wir folgende Stücke recht nachdrücklich loben: Heft I. S. 4 u. 5. 6 u. 7. 16 bis 19 — wo nur die Stelle, S. 18 oben: Was sagt etc. recitativisch, und ohne gemessene, oder gar, wie hier, figurirte Begleitung gehalten; ja lieber, als ein ganz aus Sache und Form gehendes Einschiebsel, (was sie ja ist,) geradesu blos gesprochen seyn sollte; und Heft II. vielleicht S. 1, aber weit mehr S. 7, bis auf einige Kleinigkeiten in Nebendingen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten May. **No. 21.** 1815.

Gedanken über die neuere Tonkunst, und von Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio
von Prof. Am. Wendt.

Höhere Tonkunst.

Wenn allen übrigen Künsten etwas vorliegt, was erst durch den Wunderblick des Genius, veredelt und verklärt aus dem Boden der Wirklichkeit gehoben und in das Elysium der Ideen versetzt zu seyn scheint, so scheint die Tonkunst gleichsam in diesem Lande *selbst erzeugt*, und redet, gleich dem Weltgeist, durch Sturm und Donner, wie durch das sanfte Wehen des Frühlings, und in dem flüsternden Aehrenbeugen, eine Wundersprache, die nur dem verständlich ist, dem das Gehör nicht eine Fülle äusserer Klänge, sondern das Innere der Welt und die geheimsten Tiefen des Herzens aufschliesst, in die kein sterbliches Auge schaut. Der geniale Tonkünstler ist ein Eingeweihter des Himmels; in unsichtbaren Zeichen verkündet er seine Gesichte, hörbar jedem offnen Ohr, doch nicht jedem *vernehmlich*. Der *weniger Begünstigte*, dem die Tonkunst im eigentlichen Sinne nur *tönende* Kunst ist, bildet sich durch gefällige Zusammensetzung der Töne eine Sprache die leicht und verständlich das Ohr trifft, den Lebensreitz vermehrt, und ganz der berüchtigten Kantischen Schilderung der Musik entspricht. Denn ein geistreiches Spiel mit Empfindungen kann diese Kunst selbst dann noch genannt werden, wo man die Töne nach ihrem Eindruck auf die sinnliche Empfindung berechnet, und mit bedächtig, jedoch leichter Wahl Phrasen und Wendungen, durch welche sich der musikalische Zeitgeist ausspricht, zu beliebiger Wirkung, verändert oder unverändert zusammenfügt. — *Gesangscomposition. Opernscomponisten. Zwey Hauptverschiedenheiten. Seelenmalerey in der Musik.*

Ihre vollkommne, unsichtbare Macht übt die Tonkunst als Selbstherrscherin in der Instrumentalmusik; sie artet aber auch hier am leichtesten, bey dem, der die Geister der Töne nicht durch den Zauberstab des Genius zu beherrschen weiss, in ein *künstliches Spiel* mit *Tönen* aus, deren äusserer Zusammenhang leichter wahrzunehmen ist, als die innere, geistige Verbindung; daher der Mangel dieser gewöhnlich hinter jenen verborgen wird. Wenn demnach die Musik durch Verbindung mit der Poesie beschränkt zu werden scheint, so wird sie auf der andern Seite auch bestimmter, vernehmlicher, ja wir möchten sagen menschlicher durch diese Verbindung. Der Dichter wird der Ausleger ihrer himmlischen Gesichte, er leiht dem Hörer den Faden, an welchem er hinabsteigt in die unterirdischen Tiefen, welche die höhere Tonkunst aufschliesst, den Flügel sich nachzuschwingen in das heitre klare Himmelsreich, in dem die Töne mächtig walten. Der dichtende Tonsetzer ergreift den eben so sehr *gegebnen*, als *gewählten* Text, wie der Maler einen geistreichen Entwurf, der mit dem Reichthum der Töne zum lebendigen Ganzen zusammenlebt und beseelend.

Aber hier unterscheidet er sich von den gewöhnlichen Gesangscomponisten wie der *Maler* vom *Färber*. Nicht schwer ist es, für einen lyrischen Text eine gefällige Melodie zu finden, die dem durch ihn bezeichneten Zustande *nicht widerspricht*; auch der Reichthum noch so lieblicher und einnehmender Melodieen und der kunstvollsten Harmonie ist in diesem Falle nur eine glänzende Färbung gegebener Umrisse. Der wahrhaft geniale und poetische Tonsetzer aber erregt in der Seele des Zuhörers *gerade das Gefühl*, welches dem Zustande, den der Dichter denken und anschaulich vorstellen lässt, vollkommen entspricht; er gibt gleichsam das *Gefühl selbst*, indem er es durch entsprechende Tonfolgen hervorruft, da der Dichter es mittelbarer, durch Schilderung des Zustandes in der Einbildungskraft zu wecken sucht; das Namenlose und Unaussprechliche des Zustan-

des verkündet seine Töne, welches die Poesie an der Grenze ihres Gebietes nur ahnden lässt. Demohngeachtet schreitet der Tonkünstler mit dem Dichter Hand in Hand, nicht also, dass ihre Produkte bloss eins sind, weil sie neben einander fortlaufen, sondern sie durchdringen und ergänzen sich wechselseitig, das Eine ist Auslegung und Erklärung des andern, und die schönste Vereinigung der Künste findet zwischen Ton- und Dichtkunst statt, wenn sie, wie Anschauung und Gefühl, zu einer in sich vollendeten Darstellung reicher Lebensmomente verbunden sind. Aber auch das mittelmässigere Gedicht, wenn es nur der Tonkunst Veranlassung gibt, das Gefühl eines interessanten Lebensmomentes zu individualisiren, kann durch Töne Leben, Reiz und tiefes Interesse gewinnen.

Aber hierin zeigt sich eben jene bedeutende Verschiedenheit der Componisten, namentlich der Operncomponisten, welche den niedern oder höhern ästhetischen Werth ihrer Erzeugnisse bestimmt, je nachdem sie bloss Coloristen (Färber) sind, d. h. dem Texte überhaupt ein angenehmes oder glänzendes Colorit geben, oder Seelenmaler d. h. solche, die ihm das entsprechende Colorit geben, wie es der verständige und wahrhafte musikalische Dichter in den von ihm gegebenen Umrissen gleichsam im Geiste sehen und verlangen würde. Componisten wie Poet *) z. B. bekümmern sich um ihren Text gar wenig; sie würden, wenn sie nicht schon von selbst und in der Regel schlechte Operntexte zur Bearbeitung empfingen, ihrem musikalischen Charakter nach dergleichen sogar verlangen müssen, um die Macht zu haben, so willkührlich als möglich mit ihrem Texte umspringen zu können. Wenn sie dem Dichter folgen, so ist es immer nur im Allgemeinen. Sie haben für jede Art der Gemüthsbewegungen z. B. Hass, Liebe, Freude, nur eine Farbe; die Veränderungen liegen mehr in der äussern Verschiedenheit der Tonfiguren. Wenn daher ihr Dichter vielleicht den Zustand der Liebe sehr im Allgemeinen schildert, so tragen sie eben so allgemein den ihnen gewöhnlichen Farbenton der zärtlichen Liebe, des schwelgenden Gefühls auf, ohne ihre Werke dadurch, sowohl in sich, durch wirkliche Verschiedenheit gehaltener Charaktere, als auch von andern eignen und fremden Opern, durch einen selbstständigen und abgeschlossenen Charakter unterscheiden zu können. Bey aller Mannigfaltigkeit ihrer einzelnen Melodieen und Harmonien findet doch eine solche Einförmigkeit im Ganzen statt, dass mit leichter Veränderung des Textes die Hauptstücke in jede Oper gleicher Art passen würden. Im Grunde wird der musikal. Ideengang solcher Componisten durch eine gewisse Association der Melodieen bestimmt, welche nicht immer ohne Reminiscencen statt finden kann; nur dass diese Melodieen von dem Componisten mehr oder minder geschickt *zusammengesetzt* werden; — und wo ihnen nur immer eine annehmliche und pikante Melodie oder Modulation einfällt, sey es eine tanzähnliche in der Stimmung des tiefsten Schmerzes, — zum wenigsten bey der *Erhebung* von demselben, oder eine sentimentale und schwermüthige in dem Zustande der unbefangensten Heiterkeit, da vermögen sie nicht sich derselben zu entschlagen durch einen Blick auf das Nothwendige, und lassen sich von dem zerstreuten Sinn, oder wol noch mehr durch Kenntniss ihres Publicums, und der erwarteten Wirkung auf die Menge in alle Wege von dem ernsten Ziele der Kunst ableiten. Nie geht ihre Schöpfung aus einer allseitigen, gründlichen Betrachtung des ihnen gegebenen, musikalisch zu entwickelnden Stoffs, und durch organische Entfaltung desselben hervor, welche nur da statt finden kann, wo der Künstler die Idee seines Ganzen gefasst, die herrschende Stimmung, welche das Kunstwerk als Totaleindruck hervorbringen muss, in sich erzeugt hat, sie begeistert festhält, und somit endlich das Einzelne in diesem Geiste des Ganzen, und gleichsam *aus dem Ganzen* bildet und vollendet. Ihre Operncompositionen gehen von der Einzelnen aus und sind aus Einzelnheiten zusammengesetzt. Sie sehen wol darauf, dass jedes Einzelne für sich ein Ganzes ausmache, dabey kommt es ihnen aber nur darauf an, dass das einzelne Stück sich ganz für sich, d. h. abgesehen und abgesondert von dem dramatischen Ganzen, mit welchem es doch unmittelbar in Verbindung stehen sollte, wohl und angenehm hören lasse; und sie folgen hierin dem gewöhnlichen Zuschnitte der Opern und Opernstücke, vielleicht mit einem zufälligen Seitenblicke auf die Brauchbarkeit derselben für das Concert, nie aber erhebt sich ihr Geist zu der Idee des Ganzen.

*) Wir bitgen hiermit nicht die übrigen Verdienste dieses Meisters, z. B. einen mannigfaltigen, melodischen Gesang, und sprechen auch in obiger Beziehung nur von der Vielheit seiner Compositionen.

Im Grunde gewinnen auch eine Menge Opernstücke, z. B. die Paerischen, an die wir hier fast unwillkührlich erinnert werden, wegen jener meist so willkührlichen Behandlung des Textes, durch diese Absonderung unendlich. Im Concert, wo man durch den abgeri-senen Text an den beschriebnen Zustand nur im Allgemeinen erinnert wird, und — besonders weil man unzählige Mal die Idolo mio's, Ricordati di me u. s. w. gehört hat, — in die besondere Situation, in welche der Text gehört, sich zu versetzen, keine Anregung findet, gefällt ein angenehm ausgeführter Gesang, eine Arie, in welcher die Violine Concert spielt u. s. w. grösstentheils *blos* durch die *Musik*, welche dem Kenner an ihrer Stelle oft sehr missfallen könnte. Und doch sehen es viele als das Kennzeichen einer guten Theatermusik an, wenn ihre Stücke, auch im Concerte vorgetragen eine vollkommene Wirkung hervorbringen. Wir wollen nicht laugnen, dass der Concerteffect mit dem Effect auf der Bühne oft zusammenfallen kann, sind aber soweit entfernt, jenes zum Prüfstein zu machen, dass wir im Gegentheil die grössten Operncompositionen, (viele eines *Mozart*, *Gluck*, *Salieri* u. a.) unter die Hauptarien. Duetten, Terzetten u. s. w. jeder italiänischen Oper tief herabsetzen müssten, wenn wir es übersähen, dass jedes Musikstück einer wahrhaft dramatischen Musik in seiner Ausführung und Bedeutung dem Ganzen *untergeordnet* und von demselben abhängig bleiben muss. Dahingegen verlangt der Concerteffect die brillante Ausführung des Einzelnen, und was hier einzeln auftritt, muss einen gewissen Glanz der Kunstfertigkeit, oder sonst eine stark bezeichnete Eigenthümlichkeit an sich tragen.

Ein Componist hingegen, den wir den musikalischen Seelenmaler nennen — Mozart war es im vollkommenen Sinne, indem nicht nur jede seiner Opern, sondern auch grösstentheils jede Partie derselben ihren verschiednen Charakter hat, der sich lebendig und unveränderlich dem Geiste einprägt. — beseelt auch das weniger ausgezeichnete Gedicht dadurch, dass er, da wo sein Dichter nur im *Allgemeinen* Liebe, Hass, Verzweiflung etc. schildert, mit einem genialen Blick auf die gegebne Situation, die ganz *bestimmte Liebe*, den *bestimmten Hass* u. s. w. ausspricht und mittheilt, wodurch sein Tonwerk zu einem lebendigen Tong*emälde* kräftig ausgebildet wird. Dass diese Bestimmtheit des Zustandes, welche der geniale Tonkünstler hervorzubringen vermag, [illegible] nicht durch Worte erschöpfen lasse, mithin eine Unaussprechliches sey, haben wir schon oben angedeutet; demohngeachtet ist sie von jedem Tonkenner anerkannt, der eines Mozarts Don Juan, Figaro u. s. w. zu fassen und zu fühlen fähig ist. Wir glauben den Charakter dieser höheren Classe der dramatischen Componisten schon durch diesen Gegensatz, so wie durch Obiges genug bezeichnet zu haben, als dass es noch einer ausführlichen Schilderung desselben bedurfte.

Beethovens musikalischer Charakter.

Obige Gedanken veranlasste das Werk eines Meisters, dessen reicher, colossaler Geist, durch Mozart und Haydn entzündet, aus der romantischen Instrumentalmusik sich gleichsam einen Dom bis in die Wolken erbaut hat. Schwerlich wird ihn ein noch lebender Componist an Reichthum grosser und ernster musikalischer Ideen übertreffen, die nicht durch Lectüre oder Anhörung der Tonstücke Anderer, sondern durch selbsteigne Erhebung in ein noch nie betretenes Gebiet erzeugt zu seyn scheinen; schwerlich einer an Kühnheit der Phantasie, deren Flug uns (wie in der Sinfonia eroica) bald auf das Schlachtgefilde trägt, wo die goldnen Hoffnungen der Völker und eine glorreiche Heldenzeit untergehen, während eine andere ihren Auferstehungstag feiert, bald in den Schoos der heitern Natur und in die muntern Reihen der fröhlichen Hirten, wie in der *ländlichen Sinfonie*. Wir wollen damit keineswegs die beschreibende oder malende Musik in Schutz nehmen, zu welcher Beethoven, wie sein Lehrer Haydn, hinzuneigen scheint; denn einige Einfalle scherzhafter Laune abgerechnet, bleibt Beethoven, was der Musiker seyn kann und soll, Maler des Gefühls, und wie das Gefühl überhaupt nicht ohne Gedanken ist, so werden die in Tönen festgehaltnen Stimmungen der Phantasie des genialen Tonkünstlers auch in *Bildern* gegenständlich: er *schaut* die Situationen, deren Stimmung er schildert, und die Anschaulichkeit, welche seine Tonbildungen in ihrer Erregung und Entstehung für ihn haben, kann wol oft den Grad erreichen, dass er das Sichtbare, örtlich und zeitlich Bestimmte geschildert zu haben meint. In der That aber ist Beethovens Musik so wenig Schilderung des Wirklichen und Gegebnen, dass sie vielmehr jedem Gefühle einen unbeschreiblichen, ungewöhnlichen Grad der Innigkeit und Tiefe ertheilt, und der musikkundi-

ge Seelenforscher an Beethovens Musik recht wahrnehmen könnte, welches *Umfangs* und welcher *Mannigfaltigkeit* von Gefühlen das menschliche Herz fähig ist. Ja wenn man Beethoven auch nur darnach messen wollte, so würde er vielleicht hierin vor allen seiner musikalischen Zeitgenossen hervorragen. Seine Gefühlsmannigfaltigkeit ist unermesslich, seine Töne verkünden immer eine nie empfundne, nie genossene Wonne, das Ueberirdische oder Unterirdische wird an den irdischen Klang geknüpft, und stets erscheint er neu und unerschöpflich. Doch wird man bald bemerken, dass in seinen musikalischen Darstellungen das *Grosse* und *Colossale* vorherrschend ist. Denn ob wir ihn gleich darin den *musikalischen Shakespeare* nennen möchten, dass es ihm eben so wol möglich ist, den tiefsten Abgrund des kämpfenden Herzens, wie den süssen Liebeszauber des unschuldigsten Gemüths, den herbsten, tiefsten Schmerz, wie das himmelhoch jauchzende Entzücken, das Erhabenste, wie das Lieblichste in Tönen zu schildern und auszusprechen *), so neigt doch sein Geist zu den Darstellungen tiefsinnigen Ernstes, feuriger Schwärmerey und erhabner Pracht mit *vorzüglicher* Liebe hin, und setzt die höchsten Affecten in harmonische Bewegung. Wir erklären uns dieses daher, dass Beethovens Genius die Tonkunst unter *Haydns* und *Mozarts* Führung zuerst im Glanze der Instrumentalmusik erblickte; sie mit originellem Geiste noch weiter auszubilden, war ihm die nächste Aufgabe seines Lebens. Sein tiefes, geniales Studium erforschte den verborgnen Geist jedes Instrumentes, und wenn mehrere seiner Zeitgenossen nur dieses oder jenes vortheilhaft anzuwenden, und mit Wirkung zu benutzen verstehen, so kennen wir keinen lebenden Tonsetzer ausser ihm und vielleicht Cherubini, der jedes Instrument nach seinem eigenthümlichen Geiste, in so origineller Mannigfaltigkeit und wunderbarer Verbindung anzuwenden versteht. Wer diese Macht über die Geister der Töne errungen hat, muss auch nothwendig den kräftigen Trieb fühlen, diese Herrschaft zu üben; dies kann auf die höchste Weise nur bey der Instrumentalmusik geschehen, welche wiederum nicht um jeder *Kleinigkeit* willen, sondern nur durch *bedeutende* und *mächtige Gemüthsbewegungen* in Bewegung zu setzen *ist*. Wo er sich aber der ganzen Macht und Fülle der Instrumentalmusik bedient, da wird auch das Unerhörte in der Musik möglich, und eine überirdische Kraft kommt in den Menschen, so dass er sich in solchen Momenten der Bewohner einer höhern Welt zu seyn wähnen kann. Nicht um die kraftlose Klage, nicht um die schwächliche Empfindsamkeit, mit einem Anschein von Kraft zu übertünchen, nicht, (wie das Motto mehrerer neueren Instrumentalcompositen heissen könnte, die selbst zur Empfehlung eines gemeinen Flötenconzerts die heiligen Posaunen und alle Instrumente in Bewegung setzen), um *mit Vielem wenig* zu thun, sondern um die mannigfaltigen Gewalten der Musik in einem unerhörten, ungeheuern Eindruck zu verbinden, die Verheissungen des romantischen Geistes in der Musik zu erfüllen, die uns vorzüglich Mozart gab, müssen alle Instrumente sich vereinen, ja der Meister selbst beherrscht sie mit derselben Macht, wie der Virtuos sein einzelnes Instrument. Und in der That scheint auch die Instrumentalmusik ihren höchsten Glanz erreicht zu haben, wo, wie bey Beethoven, alle Instrumente seiner Tonwerke, ja alle Instrumente des ganzen Orchesters — gleich dem einzelnen Virtuosen auf seinem Instrumente zusammenspielen müssen. Hier steht kein einzelnes für sich, alle bilden in unendlicher Abwechselung und Verknüpfung gleichsam ein lebendiges Tonuniversum. So glauben wir Beethovens grösste Instrumentalcompositionen geschildert zu haben. Letzteres aber dem Meister zum Vorwurfe machen, kann nur der Laie, oder der Musiker, der die Kraft und Bedeutung seiner Kunst misversteht. Denn wie überhaupt die Schwierigkeit der musikalischen Ausführung nichts gegen den Werth der Composition entscheidet, so lange die Schwierigkeit nun eine *relative* ist — denn sonst würde man statt zu Mozart, Haydn, Cherubini fortzuschreiten, bey Hiller, Benda, Vanhall u. s. w. stehen geblieben seyn —; so ist das Gesetz der Kunst: *mit wenigem Viel* auch nicht das *höchste* der Kunst — sonst würden die leichtern Gattungen der Musik, z. B. Lieder zum Clavier, die höchsten seyn, und die italienische Musik vor der deutschen *unbedingt* den Vorzug verdienen —; im Gegentheil muss es in jeder Kunst eine Gattung geben, welche der ergebnen

*) Welche Verschiedenheit von der wundersüssen, tiefsinnigen Melodie zu dem Göttlichen „Ich denke dein," oder von der wehmuthsvollen Adelaide an, bis zu dem Titanenkampfe in der genannten Sinfonia eroica, der kein blosser Faustkampf ist!

Kunstmittel sich in ihrem ganzen Umfange bedienen und dadurch den umfassendsten Eindruck ihrer Kunst zeigen muss.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats April.

Hoftheater. Am 1sten dies. sahen wir auch auf dieser Bühne die erste Vorstellung der neuen, lange erwarteten, komischen Oper, *Joconde* oder *die Abenteuer*; nach dem Französ. des *Etienne* bearbeit. von Jos. R. von Seyfried; die Musik von Nicolo Isouard. Ueber dies Stück ist in diesen Blättern bereits bey anderer Gelegenheit beyfällig geurtheilt worden. Auch hier wird es gern gesehen. Die Fabel amüsirt, und die Musik, obgleich hin und wieder. nach dieses Tonsetzers Gewohnheit, etwas oberflächlich gehalten, hat doch interessante Momente, und hört sich ganz artig. Einige Duetten, zwey Romanzen, und vorzüglich ein Quartetto notturno. wurden mit Wohlgefallen aufgenommen. Die Besetzung war im Ganzen sehr vortheilhaft, obschon *im Spiele* bey Einigen der Darstellenden gar Manches zu wünschen übrig blieb. Die Damen Seidler, Forti, Bondra und Treml, in den Rollen Edile, Mathilde, Hannchen, und Lucas, erhielten verdienten Beyfall, so wie die Herren Wild, Forti und Meier, als Joconde, Graf Robert und Amtmann, einer rühmlichen Auszeichnung würdig sind, indem es vorzüglich dem Letzteren gelang, seiner Rolle die echt komische Seite abzugewinnen. — Den 5ten wurde, nach einer ziemlich langen Ruhe, Glucks *Iphigenia in Tauris* wieder in die Scene gebracht, und wie ein alter Herzensfreund empfangen. Mad. Milder-Hauptmann ist anerkannt die Krone dieser Darstellung. und mit schwesterlicher Liebe theilt sie die Palme mit ihrem Bruder, Orest, Hrn. Vogel. Die eingeflochtenen Ballets wollten eben nicht viel sagen. — Am 11ten gab Dem. Chatinka Buchwieser zu ihrem Benefice: *Alamon, Fürst von Cutanea*, Oper von Nicolo Isouard, welche, ehmals im Theater an der Wien wohlgelitten, auswandern musste, um die Erfahrung zu bestätigen, dass es zwar überall gut, aber in der Heimath doch am besten sey. Uebrigens scheint die Beneficiatin die Zuneigung des Publicums nicht mehr in dem hohen Grade, wie sonst, zu besitzen, denn sie erhielt nicht nur keinen zahlreichen Besuch, sondern wurde auch selbst als Königin des Tages nur äusserst wenig beklatscht. Unter den Tänzen gefiel ein *Pas de deux*, mit Tambourins, von den beyden Dem. Aumer, und ein Terzett, getanzt von Dem. de Caro, Mad. Vigano und Hrn. Rosier. Uebrigens vermisste man ungern das überaus schöne und wahrhaft graziöse *Pas de deux*, worin ehmals Mad. Treitschke de Caro mit ihrer Schülerin, Dem. Gritti, allgemein entzückte, durch welches, eingelegt in die Oper, *die beyden Kalifen*, dies Unglückskind vor einem tumultuarischen Falle gerettet wurde, und womit diese Künstlerin gegenwärtig in London, den öffentlichen Nachrichten zufolge, *furore* machen soll. — Den 17ten trat Hr. *Rosenfeld*, von Pesth kommend, als Gast in der Rolle des Königs Karl in Gyrowetz's *Agnes Sorel* auf. Jeder Tenorsänger hat einen schweren Stand, mit Hrn. Wild zu rivalisiren. Das Vorbild abgerechnet, konnte man zufrieden seyn, und war es auch. — Am 29sten hatten wir Gelegenheit, Mad. Seidler als Sophie in Paers *Sargines* zu bewundern. Sie entsprach nicht nur vollkommen der grossen Erwartung, sondern übertraf sie noch. Mad. Campi, als Carl, bewies uns neuerdings ihre seltene Kunstfertigkeit, mit der sie alle nur mögliche Schwierigkeiten zu besiegen gewohnt ist. Hr. Vogel, als Vater Sargines, vollendete das schöne Kleeblatt. — Von altern Opern sind die *Vestalin*, *Fidelio* und das *Waisenhaus* an der Tagesordnung. Wir haben Hoffnung, auf dieser Bühne Mehul's Meisterwerk, *Joseph und seine Brüder*, mit einer vortheilhaft veränderten Besetzung, und eine für uns noch neue Oper von Paer, *Massinissa*, baldigst zu sehen. —

Theater an der Wien. Am 7ten erfreute uns eine Wiederholung von Mozarts nie genug zu preisendem *Figaro*. Dieses Lieblingsgericht wurde ganz *con amore*, und. vorzüglich von Seite des Orchesters, unverbesserlich aufgestellt. Reichlicher Beyfall lohnte das rühmliche Bestreben aller Mitwirkenden. — Am 10ten debutirte Hr. Rosenfeld als Prinz Ramiro, in *Aschenbrödel*. Er hat eine weiche, biegsame Stimme, eine angenehme Höhe, weiss sich auf der Bühne anständig zu benehmen, scheint aber wenige musikal. Kenntnisse zu besitzen. Er musste seine Romanze auf Verlangen wiederholen, und wurde beym Schlusse

beyfällig hervorgerufen. Dem Vernehmen nach soll er nach Prag verschrieben seyn. — Am 18. gab Hr. Regisseur Meyer zu seinem Benefice, bey einem überfüllten Hause, Salieri's einst so beliebte *Palmira*. Obwol der echt italienische Styl dieses Werkes dem Zeitgeschmacke nicht ganz mehr zusagt, so erweckten doch viele gesangreiche Sätze ein lebhaftes Vergnügen, und es fanden bereits einige sehr ergiebige Wiederholungen statt, worunter freylich die zahlreichen Mitspieler aus dem Thierreiche — (als da sind Pferd, Elephant, Kameel, Ungeheuer u. s. w.. Riesen und Zwerge mit eingerechnet —) einen wesentlichen Antheil haben mögen. Bey dieser Gelegenheit kann ich den Lesern dieser Blätter, worunter sich gewiss nicht wenige wahre Verehrer des würdigen Verfs. des *Axur* befinden, die angenehme Nachricht mittheilen, dass die bösartige Krankheit, welche diesen Veteran der Tonkunst vor kurzem an den Rand des Grabes brachte, nun gänzlich gehoben, und zu seiner vollkommnen Genesung die beruhigendsten Aussichten vorhanden sind. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 15ten wurde zum Vortheile des Buffo, Hrn. Fenzel, ein von ihm selbst verfasstes komisches Singspiel in 3 Aufzügen aufgeführt, unter dem Zug-Titel: *der Tyroler - Kaspar und seine Liesel - Muhm*, (*id est*: Muhme) oder: *die Räuber im Pusterthale*; nebst einer damit verbundenen Kinderpantomime: *die Zauberhörbe*. Die Musik ist vom Hrn. Kapellm. Volkert. Das Ganze ist schon bereits den Weg alles Fleisches gegangen, und — *de mortuis* etc. — Immer noch wird auf dieser Bühne die Pantomime, *Perseus und Andromeda*, gern gesehen, und füllt jedesmal Haus und Kasse.

Theater in der Josephstadt. Erlauben Sie mir, dass ich aus triftigen Gründen Ihnen nur die Titel der Novitäten dieser Bühne anzeige, die bey einer Auseinandersetzung Ihren Lesern keineswegs mehr als neu, sondern höchstens als umgewendete Kleidungsstücke erscheinen würden. Am 6ten *Georg von Adelsburg*, Ritterschauspiel mit Gesang, in 5 Acten; Musik von Kauer. Am 13ten zum Benefice des Hrn. Karl Mayer, ehemaligen Eigenthümers dieses Schauspielhauses: *der Bratelbrater und sein Geldkasten, oder die Zusammenkunft in Eipeldau*, Posse mit Gesang in 2 Act.; Musik von Kauer. Am 20sten zum Vortheile des Musikdirectors, Hrn. Kauer: *die Macht des Schicksals*, oder *Männertreue auf der Probe*, Romant. - kom. Zauberoper in 3 Aufzügen von Gleich; Musik von Kauer, welcher sich auf der Ankündigung unterzeichnet hatte: Kapellmeister, und Compositeur des bekannten Donauweibchens. Am 27sten *Haus Rachel*, oder *der Bräutigam von Kirkran*, Oper in 2 Acten, Musik von Tuczek. — Unter den ältern Stücken werden *die Musikanten am Hohenmarkt* am öftersten und mit Vortheil wiederholt. —

Concerte. Am 3ten wurde im Theater an der Wien zum Besten des Armen - Fonds eine declamatorisch - musikal. Abendunterhaltung nach folgender Einrichtung gegeben. Mehul's Ouverture aus *Joseph*. Gefiel, wie immer, und das vom rechtswegen. *Der Sänger*, von Göthe, declam. von Hrn. Grünur, mit Harfenbegleitung. Zwey Tableaux, deren Inhalt aus diesem Gedichte genommen war, und welche sich bey den passenden Momenten darstellten. Arie mit obligat. Klarinette, gesung. von Mad. Campi, und begleit. von Hrn. Friedlowsky. Die schale Composition konnte nur durch einen solchen Vortrag geniessbar werden. Concert auf dem Waldhorn, gebl. von Hrn. Herbst. *Finette*, Gedicht von Nicolai, gemüthlich gesprochen von Hrn. Demmer. Ouverture aus der Oper, *der portugiesische Gasthof*, von Cherubini. *Der Schmetterling und das Vergissmeinnicht*, ein Liedchen, ges. und mit der Guitarre begleitet von Hrn. Wild; musste mit rauschendem Beyfall wiederholt werden. *Die Glocke*, von Schiller, abwechselnd vorgetragen von 6 Personen. *Variationen* für die Flöte, comp. und gesp. von Hrn. Prof. Bayr. Duett aus der Oper, *die Wegelagerer*, von Paer, ges. von Mad. Hönig und Hrn. Weinkopf. Gefiel. Tableau: *das Almosen*. Nach Teniers. Beethovens Ouverture aus *Prometheus*. Da ein herrlicher Frühlingstag war, so fiel die Einnahme keineswegs ergiebig aus. Zum Ueberfluss liess sich der kleine Virtuos, Joseph von Szalay, welchen ich schon neulich zu rühmen Anlass hatte, zu derselben Stunde im Saale zum römischen Kaiser mit einigen Compositionen seines Lehrers, des Hrn. Hummel, auf dem Pianoforte hören, hatte zahlreichen Zuspruch und erndete abermals wohlverdienten Beyfall. — Den 9ten gab Hr. Leonhard Maizel um die Mittagsstunde im Landstand. Rathssaale Concert, und widmete einen Theil der Einnahme dem i. k. Invaliden - Fonds. Er gab: Ouverture von Beethoven. Potpourri auf der *Orpheus* - *Harmonie*

(dem von dem Concertgeber neu erfundenen Tasteninstrumente,) von ihm selbst comp. und vorgetragen. *Das Glockenspiel* aus Mozarts *Zauberflote*, in Verbindung des Duetts: Könnte jeder brave Mann — eingerichtet für die Orpheus-Harm. Allegro aus einer Symphonie von Beethoven. Variationen über ein russisches Thema, mit einem Echo, comp. und gespielt auf der Orpheus-Harm. vom Erfinder. Arie aus der Oper, *Federica ed Adolfo*, von Gyrowetz, ges. von Frau von Melirato. Eine Concert-Polonoise auf dem Pianoforte, vorgetragen vom Concertgeber. — Am 20sten und 23sten wurde in der k. k. Reitschule von der *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates* in den Mittagsstunden zur Unterstützung der zurückgebliebenen Landwehrfamilien aufgeführt: *der Messias*, jenes grosse Oratorium von G. F. Handel, mit vermehrter Instrumentalbegleitung von W. A. Mozart. Einige Tage zuvor erschien folgende Ankündigung: „Die Gesellschaft, welche seit der allergnädigsten Bestätigung ihrer Statuten ununterbrochen mit den Vorbereitungen beschäftiget war, welche zur Erreichung der Zwecke, die sie sich vorgesetzt hatte, nothwendig sind, hatte die Einnahmen der zwey Aufführungen dieses Oratoriums zur *ersten Gründung eines vaterländischen Conservatoriums der Musik* bestimmt. Obschon die Vortheils entschieden sind, welche dem Vaterlande und der Kunst durch eine Lehranstalt bereitet werden, in welcher sich junge Kunsttalente unter der Leitung der vorzüglichsten Professoren der Musik ausbilden sollen: so glaubte die Gesellschaft doch, ihre besondern Zwecke der Wichtigkeit des gebietenden Augenblicks nachsetzen zu müssen. Sie widmet daher die reinen Einnahmen bey den zwey Aufführungen des obengenannten Oratoriums, welches von allen Kennern als Handels grösstes Meisterstück gepriesen wird, zu einer Gabe, die sie auf den Altar des Vaterlandes legt." — Bey dieser patriotischen Absicht war es um so mehr zu verwundern, dass beyde Male der Saal kaum zur Hälfte gefüllt war, und es ist zu befürchten, dass der Geschmack des grossen Haufens an gediegener, einfacher Musik keineswegs im Vorwärtsschreiten sey. Freylich waren dagegen alle, die an diesem Götterfeste Antheil nahmen, wahrhaft entzückt, und wol schwerlich wurde irgendwo Handels erhabene Schöpfung richtiger, kraftvoller und würdiger wiedergegeben, als in diesen Stunden, wo alle Ausübenden vom Geiste des unübertroffenen Meisters hingerissen schienen. Vorzüglich wurden die *Chore* mit einem Feuer, mit einer Precision, u. mit einem Gefühl ausgeführt, das alle Zuhörer unwiderstehlich begeisterte, und alle Empfindungen in Bewunderung und Andacht auflöste. Besonders ausgezeichnet wurden: No. 1. „Denn die Ehre des Herrn," (A dur) No. 9. „O du, der Gutes predigt zu Zion," (D dur, wo beym Schlusse die Altstimmen bey den Worten: „die Herrlichkeit des Herrn," mit ihrer gehaltenen kleinen Septime eine unbeschreibliche Wirkung hervorbrachten; No. 12. „Denn es ist uns ein Kind geboren; (G dur) in welchem die Kraftsatze: „Wunderbar! der starke Held! der Ewigkeiten Vater! der Friedefürst!" verstärkt durch den Eintritt der Blechinstrumente und der Pauken, die der ökonomische Tonsetzer weislich bis hieher versparte, mächtig, tief erschütterten. No. 15. „Ehre sey Gott in der Höhe," (D dur) mit seinem lieblichen, gleichsam im Aether zerfliessenden Ausgang. No. 19. „Sieh, das ist Gottes Lamm!" (G moll) No. 21. „Fürwahr, er trug unsre Krankheit," (F moll) und der darauf folgende herrliche Choral: „Der Herr warf unser aller Sünde auf ihn." No. 23. Das originelle, durch Mozarts geniale Begleitung so sehr bereicherte: „Wie Schafe gehn, flohn wir zerstreut." No. 30. Das majestätische: „Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit." (F dur) No. 37. „Halleluja! denn Gott der Herr regiert allmächtig." (D dur.) Die Gradation bey den Worten: Herr der Herrn, der Gotter Gott!" mit möglichster Kraftanstrengung vorgetragen, wirkte unwiderstehlich, und für die Wiederholung dieses himmlischen Chors war nur Eine Stimme, die beym Schlusse selbst den Instrumentensturm übertaubte. No. 49. „Würdig ist das Lamm," und die glanzende Fuge: „Alle Gewalt, und Preis, und Macht, und Ruhm, und Lob — — Amen!" (*D dur*) womit dieses einzige Werk, einzig beschliesst. — Unter den *Arien* erhielten besondere Auszeichnung. No. 5. „Alle Thale erhöhet," (E dur) No. 8. „O du, der Gutes predigt zu Zion. (D dur) No. 11. „Das Volk, so im Dunkeln wandelt" — (H moll) wo Mozarts Blasinstrumente so zart des grossen Handels unruhige Basse umranken. No. 17. Das innige Pastorale: „Er weidet seine Heerde, ein guter Hirt." (B dur $\frac{12}{8}$) No. 20. Das Muster einer edlen Declamation: „Er ward verschmahet und verachtet." (Es dur) No. 32. „Wie lieblich ist

des Boten Schritt." (G moll.) No. 38. „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt. (E dur.) welches mit wahrer Andacht vorgetragen, gehört und empfunden wurde. No. 44. Die herrliche Bassarie: „Sie schallt die Posaune, und die Todten erstehn." (D dur.) No. 46. Das meisterhaft verwebte Duett: „Der Tod ist verschlungen durch den Sieg. (Es dur.) — Uebrigens brauche ich wol nicht beyzufügen, dass die Nummern und Text-Worte in dieser Anzeige nach der Leipziger Ausgabe bey Breitkopf und Härtel geordnet sind, indem bey gemeinten Stücken hier einige Abweichungen statt fanden. — Im Ganzen war man diesmal mit der Ausführung der Solo-Partien nicht so vollkommen zufrieden; indessen herrscht bey allen Musikfreunden nur der Eine Wunsch, von dem gemeinsamen Zusammenwirken dieser achtbaren Gesellschaft auch den Genuss des Handelschen *Judas Maccabäus* zu erhalten, welcher sich wol unbedingt dem *Messias*, *Samson* und *Timotheus* rühmlich beygesellen darf.

Bremen. In unsrer Ecke Nordwestdeutschlands können wir nur sehr beschränkt an den Genüssen, die die schönen Künste, und namentlich Musik gewähren, Antheil nehmen; zumal seitdem das egoistische Franzosenthum unsere arme Muse zur Ohnmacht niederknebelt hatte. Denn alles, was für Musik bestimmt war, ist zu Grunde gegangen. Alle Musiker haben ihren dürftigen Sold verloren. Alle Kirchenmusik ist eingegangen; auch die löbliche, alte, schwedische Stiftung, dass in der Domkirche Musik gemacht wurde, seit 18 Jahren nicht mehr sonntäglich, aber bis hieher noch die drey hohen Festtage. Jetzt, da die Gemeine ihre zugetheilten Kirchengüter selbst verwaltet, hat eine kleingeistige Sparsamkeit den letzten Rest von Erhaltungskosten vollends eingezogen; wahrscheinlich, auf Anrathen eines Rechnungführers, der nur an Rechnungführen denkt. Dies ist um so auffallender, da es zu einer Zeit geschieht, wo Begeisterung der Vaterlandsliebe von Aussen her so gern mit Religion in Einen Bund treten möchte, und dies doch nur durch die Kunst zu vermitteln und zu erhalten scheint; zu einer Zeit, wo man in Preussen, und gewiss in mehreren Ländern, ernstlich nachsinnt, wie dem christlichen Cultus neue Schönheit verschafft werden mag, da das Bedürfniss darnach im Volk sich so laut ausspricht; zu einer Zeit, wo es Noth thut, der Andacht neue Lebensräume zu verschaffen, welche weder durch schwärmische Frömmeley, noch durch kalt-verständiges Predigen erreicht werden und bis zur Thatkraft sich erheben kann. Es ist nicht zu begreifen, wie einige gebildete Aufseher der grossen, zwanzigtausend Seelen starken Domgemeine, die fast gar nichts für den Gottesdienst aufwendet, weil er durch die ehemaligen Domgüter erhalten wird, blos im engherzigen Calcul einer vorübergehenden Zeit, der Gemeine diese einzige Auszeichnung, dieses einzige Reizmittel, und den, von vorigen, rechtlichen Zeiten angestellten Musikern ihren, auch und noch beknappten Gehalt nehmen konnten. — Es ist also in Bremen in keiner Kirche an Musik zu denken. Wenn man nun dazu die schlechten Organisten nimmt — die Organisten werden an allen Kirchen, leider von dem, der edleren Musik ganz unkundigen Volke durch Stimmenmehrheit gewählt — so ist kein Wunder, dass der Gottesdienst selbst, wenigstens von Seiten der Tonkunst, keinen Reiz hat. Wir haben einige vortreffliche Prediger, bey deren lebendigen Vorträgen sich eine grosse Menge Zuhörer einfindet: aber auch nicht eher, als mit der Minute, wo sich die Predigt anfangen mag. Also für die Vorbereitung und Stimmung zu solchem Vortrage, ohne welche er ja fast unmöglich mehr seyn kann, als eine Anregung und würdige Beschäftigung des Verstandes, und zwar auch das nur für den, der schon Verstand und Bildung genug mitbringt, um eine lange, wissenschaftlich ausgearbeitete Betrachtung auf- und zusammenfassen zu können; so wie für die unmittelbare Anregung, Erhebung, Leitung des Gefühls zur tiefern Andacht — wüsste ich keine Anstalt, und dann auch kein Bedürfniss nachzuweisen, in wiefern sich nämlich ein solches aussprechen, und nicht blos, unbewusst wahrscheinlich, im Innern der Bessern verborgen ruhete. — Zwar haben wir seit kurzem, glücklicher Weise, an Hrn. Riem in der Domkirche einen herrlichen Musicus, berühmten Componisten, geschickten Organisten, und auch einen Mann von achtungswürdigem Charakter gewonnen: aber es fehlt der Gemeine an musikal. Bildung für das wahre Orgelspiel, was z. B. in Sachsen so allgemein ist; der grösste Theil der Kirchengänger hat eine Verwöhnung an die Formen ihres alten Organisten, und hält ein kleinlich bedeutes Melo-

dienspiel für das einzig schöne. Doch der feste Charakter Riems, der sich keiner Schmeicheley hingeben kann, wird hoffentlich beharren, und endlich zu etwas Besserem auch das gemeine Ohr führen. Schade, dass *nun* gerade die Chormusik eingestellt ist, da sich schon seit einigen Jahren mehrere Liebhaber, und auch junge Musikfreundinnen, bey den festlichen Aufführungen einfanden, und jene echt kirchliche Musikart durch Hrn. Riems neuerrichtete Singakademie vervollkommnet werden konnte. — Unter diesen Sängern zeichnet sich Frau *Sengstacke* aus, die bekannte Darstellerin schöner Kunstwerke für Gesang und Fortepiano, welche in den Kirchen bey ausserordentlichen Musiken, und auch in Concerten, immer ein grosses Publicum anzieht; und Hr. Lange, ein guter Organist an der Stephanskirche, welcher sowol Tenor, als Bass, immer recht angenehm singt, und eigentlich der einzige Sänger ist, den wir in unsern eigenen Mauern erzogen haben. Doch hat auch er das Höhere im Orgelspiel bey Vierling in Schmalkalden, und im Gesang bey Winter in München erlangt. — Unter den Fortepianospielerinnen sind Fraulein Grund und Elise Müller ausgezeichnet. Jene hört man zuweilen im öffentlichen Concert, wo sie aus Gefälligkeit sehr schwere Sachen mit Kraft und Feuer spielt, am meisten von Ries; diese, im Familienconcert, wo sie besonders Beethovensche Werke mit unverkennbarer, eigenthümlicher Tiefe des Gefühls vorträgt. — Unsern Violinspieler, den Musikdir. Löwe, verlieren wir, da er sich in sein Geburtsland, Preussen, zurückzieht und der Landwirthschaft widmet; weil er durch die Franzosen seinen Gehalt verloren, und durch den Druck der ungeheuern Schulden, welche unsere Hansestadt hat machen müssen, der Obrigkeit der Wille gelähmt wird, etwas für die Kunst, wenigstens für's Erste, zu verwenden. Dieser Künstler, ein vollkommener Accompagnist, ein stets angenehmer Spieler und vortrefflicher Orchester-Director, ist ein grosser Verlust für Bremen. Einigen Ersatz hoffen wir durch Hrn. Ochernal, der jetzt hier Musikdirector bey der Oper ist, zu erhalten. Er wird wahrscheinlich hier bleiben, und wir müssen uns glücklich schätzen, wenn er, in ungewisser Aussicht, seinen Fleiss und seine Geschicklichkeit zum Capital macht, was ihm bis auf weiteres die nothwendigsten Zinsen trägt. Da er in einem Concert, welches er gegeben, gezeigt hat, dass er ein ungemein fertiger Fortepianospieler ist, der die schwersten Sachen mit Leichtigkeit vom Blatte liest, und so alle übertrifft, die sich hier, ausser Riem, mit Musikunterricht abgeben: so sollte man erwarten, dass er bey einer leidigen Organistenstelle nothwendig, als der beste, gewählt werden müsste, wenn nicht wieder, wie gewöhnlich in Republiken, durch Unwissenheit und Irreleitung der, wenigstens in dieser Hinsicht ganz ungebildeten Bürger, der schlechteste gewählt wird, zur Unehre solcher Wahlfreyheit. — Wir haben noch einige geschickte Leute auf Blaseinstrumenten. Ich nenne zuerst den Flotenspieler, der wol von wenigen übertroffen wird, und auch sehr angenehm Fagott bläst — Hrn. Suck. Auch er ist zu bedauren, seines Gehaltverlustes wegen, da er vor einigen Jahren an mehrere Kapellen gerufen wurde und aus Vorliebe für Bremen bey geringem Einkommen doch hier blieb. In guten, freyen Handelsseiten sind die Hansestädte für den fleissigen Musiklehrer allerdings reiche Erwerbsplätze; keineswegs aber in solchen, wo der Handel, mit ihm aber, eben in diesen Städten, fast alles stockt. Da Hr. Suck zwey Instrumente meisterhaft spielt, so könnte er bey irgend einer Kapelle sehr willkommen seyn, zumal da er auch ein Mann von rechtlichem, gutem Charakter, gefällig und fleissig ist. — Der zweyte, den ich anzuführen habe, ist jetzt als Kapellmeister mit dem Hoboistenchor des hanseatischen Bataillons über den Rhein gezogen: Hr. Klingenberg nämlich. Er spielt mehrere Instrumente, namentlich Violine, recht gut: aber vorzüglich Klarinette und Bassethorn.

Dieses sind denn die vorzüglichsten Liebhaber und Künstler, welche Solos in unsern Concerten vorgetragen haben. Mitsänger und Mitspieler giebt es hier immer mehr, so dass wir in drey verschiedenen Concerten auch verschiedene Gehülfen haben. Das öffentliche Concert, in einem schönen Saal des Krameramthauses, ist, unter gemeinschaftlicher Anstalt des oben genannten Musikd. Löwe und des Hrn. Schulmeisters Grabau, der mit ungemeiner Thätigkeit vorzüglich die Musikalien besorgt und einen grossen Chor von Sängern fleissig einübt — nur sechsmal diesen Winter gehalten worden. Ausser grossen Symphonien sind grössere Singstücke aufgeführt worden; — namentlich die *sieben Worte*, auch Opern, wie die *Entführung*, *Titus*, *Sargino* etc. — In einem zweyten, einem Privatconcerte,

welches nur von bestimmten Familien unter der Direction des Hrn. D. Müller und in seinem Hause alle 14 Tage gehalten wird, haben auch Anfänger Gelegenheit, ihre Geschicklichkeit zu zeigen. Die Concerte fangen mit leichten Sachen auf dem Fortepiano, und mit kleinen Chören an; man schreitet zu Trios und Quartetten im ersten Theile des Concerts fort: dann folgt eine halbstündige Vorlesung über einen ästhetischen, oder mit den Künsten verwandten historischen Gegenstand; (z. B. die Geschichte eines Musikers, Dichters, Malers;) ein Bruchstück eines neuen Gedichts; (z. B., in diesem Winter, der *Corona*, des *Alboin*;) eine Entwickelung oder Kritik dieser Gedichte, oder eines älteren oder neueren Musikstücks u. dgl. Deswegen werden auch alte Sachen, besonders des ernsten Kirchenstyls, aufgeführt. So wurde in der Charwoche diesmal Graun's *Tod Jesu* recht gut gegeben, obgleich dies Werk fast gar nicht probirt war. Die Solosängerinnen waren Zöglinge aus dem Erziehungsinstitut der Elise Müller. In der Pause treten die Mitglieder in einen andern Saal, wo Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen, zum Theil von Mitgliedern der Gesellschaft, ausgestellt sind: denn es werden nur solche zu Mitgliedern aufgenommen, die wirklich auf irgend eine Art zur ästhetischen Bildung der Gesellschaft beytragen. Im zweyten Theile kommen die Musikgehülfen, um Symphonien, Chöre mit Begleitung, und Concerte auszuführen. — In diesem Familienconcerte lassen sich gewöhnlich fremde Künstler zuerst hören; ja, es haben mehrere in diesem kleinern Local Concerte gegeben, wenn sie die beträchtlichern Kosten des grösseren nicht wagen wollten. — Das dritte Liebhaberconcert ist in der *Union*, einem lobenswürdigen Jünglingverein, wo aber keine Frauenzimmer Antheil nehmen: man baut indess jetzt einen besondern Musiksaal, wo man auch diesem Mangel abzuhelfen denkt. Sänger und Spieler sind junge Männer, die sich dem Handel gewidmet haben. Der Eifer, die Ordnung und die Sitten, welche bey diesen Versammlungen herrschen, sind gewiss rühmenswürdig, und hat darin das Institut vielleicht nicht seines Gleichen. Viele von diesen Jünglingen haben sich hier in diesem Verein zum hohen Patriotismus angefeuert, namentlich auch durch Gesang der Körnerschen Lieder, so dass jetzt wieder sehr viele als Freywillige zu den preussischen Freycorps, oder zum hanseatisch-böisischen Jägerchor, oder auch als Glieder des hanseatisch-bremischen Bataillons über den Rhein gegangen sind. —

Ein musikal. Bildungs- und Erheiterungsmittel ist dieses Jahr nicht vorzüglich besetzt gewesen; ich meyne, die Oper. *Sargino* ist ziemlich gut gegeben. Dem. Ehrhard zeigte, als Sargin, eine schöne Jünglingsfigur, und ihren grossen Fleiss, womit sie in der letzten Zeit ihre musikal. Darstellung und Kunst verbessert hatte. Jetzt ist Mad. Köhler, geb. Bisler, welche von Frankfurt und Kassel hieher gekommen, unsere Kunstheldin. Sie hat in der That viel Musik, eine angenehme Stimme, gefällige Manieren, ist frey von Affectation, und zeigt ein gutes, lebendiges Spiel. Da aber fast alle andern Gehülfen fehlen, so können nur wenige bedeutende Opern gegeben werden. In der *Griselda* sang und spielte sie vortrefflich, und machte die Mittelmässigkeit unsrer Oper, so wie ihre Lücken, desto auffallender. Ein guter Bassist mit einer sonoren Stimme und gefälliger Singmanier ist Hr. Hörger: aber kein Schauspieler; ein angenehmer Concertsänger. Gerade das Gegentheil finden wir an Hrn. — —, der ein sehr guter Schauspieler, aber gewiss kein guter Sänger ist. Was helfen die staunenerregenden Löwenhalstöne, wenn die mildere und das Gemüth ergreifende Höhe fehlt! —

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 17ten No.)

Das Kunstwerk ist der realisirte Wunsch des Auges, Ohres, Gemüths.

In der Kunst befriedigt gewöhnlich am leichtesten der Urheber sich selbst, schwerer den Mitspieler, am schwersten den Hörer und Schauer.

„Was nicht vorrückt, geht zurück.“ Dies gilt besonders für Kunstanstalten. Kein Streben zum Bessern haben, heisst hier schon, schlechter werden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten May. **N°. 22.** 1815.

Gedanken über die neuere Tonkunst etc.
(Fortsetzung aus der 21sten No.)

Vorwürfe der Schwierigkeit und Unverständlichkeit.

Was die musikalische Schwierigkeit anlangt, so wissen viele unter uns sich noch der Zeit zu erinnern, wo in manchen Orchestern die Clarinette noch ganz, die Posaune überall fehlte, und wo man Instrumentalstücke langsam einstudiren musste, die heut zu Tage jedes kleine Orchester ohne Mühe fast vom Blatte spielt, andere als unausführbar zurückgelegt wurden, an denen man sich jetzt überall ergetzt. Ja von Mozart's Musik ist es uns vorzüglich bekannt und in frischem Andenken, dass sie anfangs von vielen Orchestern unwillig bey Seite gelegt wurde, und bey denen, welche die italienische Musik Allem vorziehen, noch heute übel berüchtigt ist. Selbst würdige Männer, wie Hiller nach Anhörung von Mozarts Così fan tutte, mussten auf ihrem beschränkten Standpuncte damals sagen, es könne aus dem Manne wohl noch etwas werden, aber er arbeite zu schwülstig. Wir dürfen hierin nicht vergessen, dass es Geister gibt, welche ihrer Zeit mit dem Genius flügel zuvoreilen, und erst von späterer Zeit, vielleicht erst von der Nachwelt, das völlige und tiefste Verständniss ihrer Werke erwarten. *Kants* Beyspiel in der Philosophie, Klopstocks, Schillers und Göthe's Beyspiel in der Poesie, deren erstes Auftreten vom Publicum so wenig begünstigt war, dass die gemeinen Recensenten damaliger Zeit, dieselben wie ihres Gleichen betrachteten und behandelten, selbst Mozarts angeführtes Beyspiel, dessen Don Juan u. s. w. heutzutage dem musikalischen Publicum jedesmal einen musikalischen und theatralischen Festtag bereitet, da man früherhin dem unheimlichen Geiste, der in dieser erhabnen Oper waltet, gleichsam aus dem Wege zu gehen schien, zeugt davon. Zu den Geistern dieser Art gehört auch van Beethoven. Mehrere seiner Instrumentalcompositionen (ausser den angeführten z. B. die grosse C moll Sinfonie) bestätigen diess schon jetzt, und sein *Fidelio* — wir wagen diess zu prophezeihn, wird es auch künftig bestätigen, je mehr er in meisterhaften Aufführungen, die er eben so sehr verlangt als verdient, wird genossen und vielseitig betrachtet worden seyn. Denn das ist das wahrhafte Kennzeichen grosser Werke, dass sie wiederholt genossen, immer mehr befriedigen, und durch Betrachtung der unendlichen Schönheit, welche das Ganze umschliesst, immer reichern Genuss gewähren, so wie das aufmerksame Auge am unbewölkten Himmel immer mehrere Welten findet und entdeckt.

Ueber Allgemeinverständlichkeit, Italienische Musik und die neuere deutsche Instrumentalmusik. Ueber Instrumentirung und den Vorwurf zu starker Instrumentation.

Aber es ist die Meinung Einiger, — u. hiermit berühren wir den zweyten Punct, die gute Musik müsse sogleich jeden anziehen und gewinnen, und das neunen sie allgemein verständlich seyn. Behaupten dieses Musiker und Musikkundige, so vergessen sie, dass sie auch bey einem fehlerfreien Gehör und vieler Neigung zur Musik die Werke Haydns, Mozarts und anderer, weder sogleich spielen noch verstehen konnten, und dass sie sich zu der mus. Culturstufe, auf welcher sie sich jetzt befinden, erst allmählich erheben mussten; äussern es gewöhnliche Musikliebhaber, so finden wir nichts zu entgegnen, denn man weiss ja, was *ihnen* das Liebste ist. Wir erkennen das Leichte und Gefällige, da wo es hingehört und die geforderte Stimmung richtig bezeichnet, wie im Leben, so in der Kunst gebührend an, denn unendlich ist das Gebiet der Natur und Kunst, und durch unerschöpfliche Mannigfaltigkeit über die einseitige Theorie weit erhaben — wir ergötzen uns auch am flüchtigen Tanze, der alle Nerven bewegt; allein wir können das, worin die Kunst nur als ein leichtes Spiel erscheint, ihr unbeschränktes Vermögen nicht offenbaren kann, doch keineswegs zu ihrer

Norm erheben, ohne dieses selbst thörichterweise auf einen eignen Kreis beschränken zu wollen. Diess wäre aber allerdings der Fall, wenn man von jeder guten Musik auf unbestimmte Weise verlangen wollte, sie solle allgemein anziehend und verständlich seyn. Genauer betrachtet also müsste man die Forderung vielmehr so stellen; jedes echte musikalische Kunstwerk irgend einer Gattung muss, indem es der Stimmung, die es schildern soll, vollkommen entspricht, durch geistreiche Mannigfaltigkeit den vielseitig gebildeten Musikkenner anziehen, und zu wiederholtem Genusse einladen, — und dadurch wird es immer verständlicher werden. *Allgemein* verständlich aber kann nur der leichteste Tanz, oder die blos melodiöse und rhythmische Musik seyn; — kein Werk von grösserer Fülle und Bedeutung. Man muss also entweder consequent seyn, und die Musikgattung in welcher die fasslichste Melodie herrschend ist, für die höchste erklären, oder die gefällige einnehmende und mehr sangbare italienische Musik nur für eine Gattung *neben* der gelehrtern deutschen ansehen und als solche würdigen, eben so wie Kenner der *Dicht*kunst bey aller Würdigung der leichten Volkspoesie und des naiven Volksliedes, es Schiller und Gothe doch nicht zum Vorwurfe machen, dass ihre Werke nicht auch den niedrigsten Classen ohne weitere Bildung und Uebung zugleich vollkommen verständlich sind. Darum ist der Mensch bildungsfähig, darum immer höherer Erhebung fähig, dass er sich nicht auf einen einförmigen Kreis des Lebens beschränke, und was in diesem gilt, als höchstes Muster ansehe. Doch kaum bedürfte es hier der Worte, da die Werke der reichern Instrumentalcomposition schon eine solche Herrschaft gewonnen haben, und dem Character der Deutschen so verwandt sind, dass kaum zu befürchten steht, die italienische Musik werde, besonders in ihrem *jetzigen* Zustande, den gewaltigen Flug der deutschen Musik noch aufhalten können, und da sogar die neuern Meister, vorzüglich Paer, was Harmonieenfülle und Reichthum der Modulationen anlangt, sich hauptsächlich von deutschem Geiste genährt haben.

Andere halten die künstliche Ausbildung der *Instrumental*musik für das Verderbniss der Kunst — dies nicht ohne einen scheinbaren Grund, so fern die *höchste* Ausbildung eines Dinges zugleich den Keim seines Verfalls enthält. — Sie behaupten demnach Alles, was ein tieferes Studium voraussetze, mithin alle sogenannte *gelehrte* Musik, widerspreche dem Charakter des Kunstwerks. Hierüber sind einige Worte zu sagen, in sofern diess nicht im Vorigen schon berührt worden ist. So wie es eine Natur- und eine Kunstpoesie gibt, welche beyde als zwey in ihrem Werthe neben einander stehende Gattungen angesehen werden müssen, so konnte man auch in Beziehung auf die Culturstufe der Tonkunst, sowol überhaupt, als bey einzelnen Nationen und Individuen eine doppelte Gattung der Musik annehmen, welche jenen Gattungen in der Poesie entsprechen. Die natürliche Musik, so wollen wir die erstere nennen, würde die Gattung seyn, in welcher diejenigen Elemente der Tonkunst, die auf Sinn und Empfindung zunächst und unmittelbar wirken, und daher vom Menschen auch zuerst und ohne höhere Cultur, wie ein Naturgeschenk mitgetheilt und ausgebildet werden — Melodie und Rhythmus, herrschend und unmittelbarer Ausdruck einfacher Empfindung sind. *Kunstmusik* dagegen könnte diejenige heissen, welche nur auf tieferer Kenntniss der Tonverhältnisse und Instrumente, namentlich aber auf Uebung und Anwendung dissonirender Verhältnisse, als der Ausdruck mannigfaltigerer und mehr zusammengesetzter Zustände und Gemüthsbewegungen beruht, — welche sich also durch vollkommene Ausbildung der Harmonie auszeichnet. So möchte vielleicht die neuere Musik überhaupt, in so fern sie das Studium der Harmonie zugleich mit der Vervollkommnung der Instrumente voraussetzt, entgegengesetzt der Musik der Alten, ferner die *deutsche* im Gegensatz der kunstloseren *italienischen*, Kunstmusik zu nennen seyn. Allein durch diese Gattungen, oder überhaupt durch das Vorherrschen der Melodie und Harmonie, ist das höchste Ziel der Tonkunst nicht gesetzt, indem durch dieses Verhältniss beyder, der einen abgeht, was der andern erreichbar ist, der Genius aber mehr oder weniger die Elemente seiner Kunst zum *Gleichgewichte* bringt. So geht zwar der deutschen Musik gemeiniglich die Naivetät, einfache Lieblichkeit und Grazie, der *italienischen* aber die kühne Erhabenheit und Gedankentiefe der *deutschen* ab; einem Mozart aber gelang es die tiefsten Geheimnisse der Harmonie, durch Grazie und Ausdruck der Melodie zu verschleiern. Dem *Italiener* erscheint daher nothwendig die deutsche, selbst Mozartische, Musik *überladen*, dem *Deutschen* die italienische *leer*; bey jenem geht oft

über aller Melodie die Harmonie gar leer aus; dieser erdrückt durch Harmonienfülle, Dissonanzen, chromatische Gänge und einförmige Figuren die Melodie. In der italienischen Tonkunst herrscht der *Gesang*, denn der Gesang heischt Melodie; in der deutschen die Harmonie, (welche nicht blos *Begleitung* ist), und mit ihr die Instrumentalmusik: denn wie jene erst durch diese vollkommen ausgebildet werden konnte, so erlangt wiederum diese nur durch jene ihre höchste Vollkommenheit. Der Gesang ist an sich dem Menschen angehoren; die Instrumente sind Kunstproducte, und durch Ausbildung derselben erzeugt sich von selbst die künstlichere Musik. Die menschliche Kehle ist *der* Gewandheit nicht fähig, welche der Mensch im Spiel der Instrumente zeigt; die Instrumentalmusik ist daher schon an sich eine künstlichere Musik; noch mehr in Beziehung auf den Reichthum der Harmonie, welchen der Tonkünstler durch dieselbe zu offenbaren vermag. Wo sie daher *herrschend* wird, da wird auch der Gesang von ihr leicht *beherrscht* werden, eine Fülle und Pracht wird sich in dieser Tonwelt kund thun, die dem Künstler immer mehr reizt, den höchsten und tiefsten Effect zu bestreben. Kommt, wie beym Deutschen, dazu noch die Neigung, sich weniger an der angenehmen Form zu vergnügen, als selbst auf die Gefahr ins Formlose zu verfallen, den Sinn und die Bedeutung der Dinge zu ergründen, und in ihr tiefstes Innere forschend einzudringen, das Ferne und Nahe, das Höchste und Tiefste zu ermessen, der wissenschaftliche Geist, der gedankenvolle Tiefsinn, endlich die Verbreitung grosser Ideen und die allgemeine Bewegung der Volkerschicksale, welche allen Künsten einen grossen Schwung mittheilt, so ist es klar, warum die deutsche Musik in der neuern Zeit jenen tiefsinnigen und erhabnen Character angenommen hat, durch welchen zuletzt der Gesang wol gelitten und von der Harmonie zuweilen unterdrückt worden seyn mag. Schon *Mozarten* wurde Ueberladung durch Instrumente vorgeworfen; darf man sich wundern, dass dieser Vorwurf von den Liebhabern des angenehmen, fliessenden Gesanges jetzt noch mehr gehört wird, da seitdem die Instrumentalmusik noch mehr ausgebildet worden ist? Allein es ist noch zu unterscheiden. Verdeckung der Stimmen durch zu starke Begleitung, und zwar an jeder Stelle, oder nur da, wo es die höchste Bewegung einigermassen entschuldigt, und Mangel an Melodie überhaupt, wegen Hervortreten der Harmonie. Ueberall und ohne Grund durch volles Orchester den Gesang begleiten, wird kein vernünftiger Tonkünstler; denn wer dies thut, der wird nur seinen eignen Zweck vereiteln, und durch Streben nach Effect den Effect aufheben. Aber die Zustände der höchsten Bewegung durch Instrumentalkraft auszumalen und zu schildern, muss in der Oper wenigstens verstattet seyn; den Fall ausgenommen, dass die Handlung der Oper, oder etwas, was zu ihrem Verstandnisse nothwendig ist, wie bey mehreren italiänischen Opern geschieht, in ein mehrstimmiges Tonstück fällt, denn hier muss der Text nothwendig hervortreten, sonst weiss der Zuschauer nicht wie ihm geschehen, und wird selbst im Genusse der Musik gestört. Der starken, die Situationen vielseitig ausmalenden Instrumentation setzt man entgegen, sie sey doch immer nur Begleitung, der Gesang die Hauptsache, und es sey unschicklich den Diener zum Herrn zu machen, ja wozu sey ein Text nöthig, wenn er im Geräusch der Instrumente nicht verstanden werde? Wir geben zu, dass es zweckwidrig ist, den Gesang überhaupt so zu verdecken, dass derselbe gar nicht gehört werde, auch dass die, bey Deutschen und Franzosen allgemein überhandnehmende Gewohnheit, möglichst stark zu instrumentiren, den Sangern schaden, und wegen Zurücksetzung des Gesangs der Vocalmusik immer grossern Nachtheil bringen müsse; damit ist jedoch den Tonstücken der Oper noch nicht das Urtheil gesprochen, welche durch starke Instrumentirung bewegte Situationen, die dem Zuschauer aus dem Gange der Handlung, oder sonst verständlich sind, kräftig ausmalen: denn da, bey der *schwächsten* Begleitung, durch schlechte Sänger unzählige Worte verloren gehen, so darf auch der Tonsetzer durch die Regel, den Gesang nicht zu verdecken, nicht in dem Grade beschränkt werden, dass seine Instrumentation *jedes* Wort müsse hören lassen. Ja auch abgesehen davon, dass das Nichthören des Textes, bey Verdeckung der Singstimmen in Hinsicht der gewöhnlichen Texte ein *geringerer* Verlust ist, als das Aufgeben einer meisterhaften Harmonie seyn würde, und des Textbuchs nicht zu gedenken, so können wir doch gar nicht zugestehen, was man gewöhnlich für so ausgemacht halt, wenn von dem Verhaltnisse der Poesie zur Musik gesprochen wird, dass der Begleitende immer der *Diener*, Gesang und Me-

lodie die Herrschaft sey. Schon dass beym *schönsten* Verhältnisse beyder, Melodie und Harmonie, Gesang und die s. g. Begleitung *eins* sind, kann das Gegentheil beweisen. Auch ist *ausser* einem *dramatischen* Ganzen, das Verständniss des Textes schwerer; in einem musikalischen Oratorium z. B. muss der Text, und mit ihm der Gesang hervorgehoben werden; eben so ruht in einem Liede mehr Bedeutung auf demselben. Wenn daher ein genialer Tonsetzer, wie Beethoven in der Bassarie des Pizarro, stark instrumentirt, so begleitet die Instrumentation allerdings und vollkommen die Gemüthsbewegung des Singenden, aber sie macht mit der Stimme eins aus, und da die Situation aus dem Vorigen verstanden wird, so kommt es auch nicht darauf an, ein *jedes Wort* zu hören; was bey einer starken Stimme, und wenn der Sänger nur überhaupt deutlich spricht, auch nichts Unmögliches ist; die höchst charakteristische Musik ersetzt das fehlende Wort, Melodie der Stimme, Instrumentation, und Text erklären sich wechselseitig.

Deutscher Gesang und italienische Gesangsmanieren.

Verfolgt man jedoch den besonders in Rücksicht Beethovens oben widerlegten Vorwurf tiefer, so findet sich, dass er hauptsächlich von denen ausgeht, welche die italienischen Gesang*manieren* (wir sagen mit Absicht nicht den italienischen Gesang) über Alles hochschätzen; Manieren, welche bei leichter Uebung, ohne Sinn und Seele zu bedürfen, bald eingelernt, und zwar an sich nicht unangenehm zu hören sind, aber doch Alles auf dieselbe Weise sagen, und gleich verbrauchten Phrasen und Metaphern der Sprache, dem vielseitigern und gemüthlichen Deutschen auf die Länge so widerlich werden mussten, dass er sich seinen eigenen, vielfachern Gesang, die bessere italienische Anleitung nicht verkennend, gebildet hat, auch durch seinen Gesang nicht überall herrschen will, sondern sich dem Geiste der Musik, wie der Schauspieler dem dramatischen Ganzen, zu welchem sein Charakter gehört, an Ort und Stelle unterordnen versteht. Endlich wie wird nicht von der italienischen Musik der Text gemisshandelt, z. B. in Bravourarien und glänzenden Partien, wo man denselben so gleichgültig bekommt, dass es eben so gut ist, als ob gar nicht gesprochen und kein Text da wäre würde. Diesem Unfug haben die Deutschen dadurch, dass sie den Gesang vereinfacht und dem Texte mehr Bedeutung gegeben haben, mit Recht zu steuern gesucht.

Darin dünkt uns also liegt ein Vorzug der neuern deutschen Musik, dass wir des italienischen Gesangs nicht unbedingt mehr bedürfen. Doch kennen wir auch die Gefahr der Einseitigkeit, und darum regen sich überall die Bemühungen der Kunstfreunde, den gründlichen und echten Gesang durch Academien für denselben zu unterstützen und auszubilden. Wir geben dem Gesange sein Recht, wir erkennen den Unterschied, welcher zwischen Instrumental- und Gesangmusik, und in Hinsicht der Melodie beyder gegründet ist, an; wir gestehen daher auch ein, dass der grosse Instrumentalist nicht zugleich auch Tonsetzer für den Gesang ist, und dass, wenn es wahr ist, dass die grössten, jetzt lebenden Componisten Instrumentalcomponisten sind, der Gesang von ihnen nicht immer begünstigt sey; aber wir wollen auch nicht, dass *eine* Art des Gesanges sich überall und bey den verschiedensten Gattungen aufdringe, die sie an Umfang und Vielseitigkeit den Charakters nicht erreicht. Der Character der genannten *Beethovenschen* Oper zum Beyspiel ist viel zu gross und umfassend, als dass der *ital.* Gesang darin herrschen könnte; demohngeachtet wird nur der *Eingenommene* behaupten, dass es den Partieen dieser Oper am *Gesange* fehle; im Gegentheil erblicken wir in der Behandlung des Textes einen poetischen Geist, der den beliebtesten Componisten ganz abgeht, und die Behandlung der Stimmen zeigt, was dieser geniale Instrumentalist nach diesem grossen Versuche auch für das Theater und den Operngesang auf eigenthümliche Weise leisten werde, wenn er den ihm befreundeten Dichter findet. Aber freylich widerstreit das Originelle dem grossen Haufen, der sich gern nach einem Schnitte kleidet!

(*Die Fortsetzung folgt.*)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Am 21sten April hatten wir uns eines äusserst angenehmen Concerts zu erfreuen, das zum Besten des *Frauenvereins* gegeben wurde, und in welchem nur Dilettantinnen und Dilettanten aus den angesehensten hiesigen Familien mit Solostücken, und mit ausgezeich-

neter Geschicklichkeit zur Befriedigung aller Zuhörer auftraten. Da es zu edlem Zweck geschahe, und die Auftretenden wirklich zu den Zierden dieser Stadt in Absicht auf Tonkunst gehören, so nehme ich keinen Anstand sie zu nennen, (was sie selbst nicht gethan hatten,) doch ohne mir im Einzelnen Urtheile, die hier nur beyfallig seyn könnten und vielleicht nicht ganz schicklich wären, zu erlauben. Eine Ouverture von Rossini, durch ein ganz vollständiges Orchester musterhaft vorgetragen, leitete ein; Fräulein von Guaita sang Recit. und Arie mit Chor von Cimarosa; Fräul. von Hügel spielte eine Sonate von Clementi für Fortepiano; Frau von Bethmann und Hr. von Mörs sangen ein Duett von Mozart; Fräul. von Guaita, Frau von Bethmann, Mad. Müller-Bugler, Hr. v. Mörs, Hr. Lang und Hr. Mannskopf trugen ein Finale aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa vor. Zweyte Abtheilung: Sonate zu zwey Klavieren von Mozart, gesp. von Frau von Ossmar und Fräul. von Hügel; Duett von Nicolini, ges. von Dem. L. Gontard und Hrn. Mannskopf: Phantasie zu 8 Händen (für Klaviere) gesp. von Dem. Geyer, Fräul. von Hastein, Mad. Müller-Bender, und Fräul. von Hügel; 4stimmiger Gesang mit Chor (*Credo* aus einer Messe von Witt,) gesungen von mehrern Liebhabern. Ein ganz ungewöhnlich zahlreiches Auditorium belohnte nicht nur das Unternehmen, sondern bezeigte auch seinen Beyfall auf die ausgezeichnetste Weise, und eben so einstimmig, als verdient.

Am 5ten May gab Hr. Aloys Schmitt Concert. Nach dem ersten Allegro einer Symphonie von André, sang Mad. Bamberger, von Würzburg, eine Alt-, oder eigentlich eine Tenor-Arie (aus der *Zauberflöte*), welcher weder die Stimme, noch der Vortrag der übrigens sehr schatzbaren Sängerin zusagte. Hr. A. Schmitt spielte ein neues Klavierconc. von eigener Composition, das nur aus einem Allegro bestand, und manche gute, neue Gedanken enthielt, die aber wul zu verschiedenartig waren, so wie das Ganze nicht consequent behandelt, auch dem Virtuosen nicht durchaus günstig war. Ouvert. zur *Zauberflöte*. Duett v. Spontini, ges. von Hrn. Illenberger und Hrn. Kröner. Variat. fürs Klavier mit Gesang über ein Lied von A. André, gesetzt und gesp. von Hrn. Al. Schmitt. Es war eine Art Rundgesang, die Singstimmen behandelt, wie sonst die begleitende Orchesterpartie, welche durch sie ersetzt werden sollte, von nicht gerade übler Wirkung, aber doch auch nicht befriedigend, und als Begleitung für den Virtuosen, ganz zweckwidrig — wie das wol jeder, besonders jeder so ausdrucksvolle Gesang, soll er als Begleitung für Virtuosenkünste dienen, seyn muss. Hr. Sch. spielte, wie immer, gut und lobenswerth: aber die Idee des Werks selbst ist missgeboren und unstatthaft.

~*München* *). Herr Brizzi ist (Anfang Aprils) mit seiner trefflichen Tochter, Carolina, von einer Reise, die er durch einen Theil des Königreichs gemacht, zurück. Ehe er abging, wurden als Benefice zwey Dramen, *Antenore* und *L'Addio d'Ettore*, aufgeführt. „Wir wollten über den Gehalt dieser beyden Stücke unsere Meynung nicht aussern, ohne zuvor die des Auslandes abzuwarten. Wir haben sie vernommen: ein Artikel aus Nürnberg im 5ten Stücke unsrer Theaterzeitung, spricht sich deutlich aus. Wir müssen dahin zurückweisen, doch mit der Bemerkung, dass wir keineswegs demselben beystimmen. Denn ungeachtet Hr. Brizzi oft Bariton singt, ja sich manchmal in den Bass verirret, ist doch der grosse Künstler überall unverkennbar." (Es folgt eine lange Auseinandersetzung der Verdienste des Hrn. Brizzi. Sie sind bekannt, und auch in diesen Blättern mehrmals gehörig gewürdiget worden.) — *Antenore* wurde wieder gegeben. Die Ouvertüre mit türkischer Musik für ein Sujet der Bühne, das uns in die mildesten Zeiten Griechenlands versetzt, setzen allerdings abenteuerlich. „Im Fortgange des Stücks vergisst man diese Unschicklichkeit bald. Der neue, gefällige, oft sogar originelle Styl findet den allgemeinsten Beyfall, so

*) Seit einiger Zeit sind uns aus dieser Residenz von verschiedenen Verf. mehrere Berichte eingesandt worden, die dem einander gleichen, dass sie, erstens — und auch über Angelegenheiten, welche blos am Ort und im Augenblick interessiren können — Ueberaus umständlich sind; zweytens, fast alles, was Musique angehört, sehr rühmen, vieles sogar beynahe über jedes Mass; was aber als fremd dort auftritt, desto strenger beurtheilen. Die erste Eigenheit nöthigt uns, diese Berichte nur in Auszügen mitzutheilen; wegen der zweyten werd die Leser mit diesem unserm Verfahren desto weniger unzufrieden seyn, Aber gewissenhaft, und möglichst mit den eigenen Worten der Verff., werden diese Auszüge allemal geliefert. *d. Redact.*

wie der 3stimmige Canon, *messa voce* vorgetragen, von seltener Wirkung war.“ Die Composition ist von Piloti, Kapellm. in Bologna. Eine effectvolle Arie, von Brizzi gesungen, hat der Freyherr von Poissl geschrieben. — Der *Ritorno trionfante d'Ettore*, ein von mehreren Meistern zusammengesetztes Drama, enthält verschiedene schöne Arien und Duette, in welchen Dem. Brizzi die Stärke ihres schönen, fertigen Gesanges entwickelt. — In dem Gelegenheitstück, *Marte e Fortuna sulle sponde dell' Isar*, mit Musik von Hrn. Lindpaintner, finden sich schöne Stellen, die mit vieler Kunst vorgetragen wurden. Uebrigens sind dergleichen kürzere Dramen, in welchen ausser der Kunstfertigkeit des Sängers nichts bemerkenswerth ist, eben nicht geeignet, auf Dauer Anspruch zu machen. — Dem. Brizzi trat auch als Myrrha auf. „Sie, die sich schon bey ihrem ersten Erscheinen, in *Trajano*, mit einer, ihr eigenen Vollendung zeigte, muss keine geringen Schwierigkeiten in sich selbst finden, sich nach einer Gesangweise und einem Charakter zu richten, der ihrer Individualität fremd scheint. Man bewundert den richtigen, bestimmten, so zu sagen, männlich-grossen Gesang: doch Myrrha will ja nicht glänzen; sie will nur die unbefangenen Empfindungen eines kindlichen Herzens ausdrukken!“ —

Spontini's *Vestalin* wurde mit veränderter Besetzung der Hauptrollen zweymal wiederholt. „Nur jetzt erst haben wir den trefflichen Componisten recht verstanden. Wir müssen die vorige kalte Aufnahme bereuen. Ein gewisser geschnörkelter Vortrag, ein kaltes, gedrechseltes Spiel hatten dieses Werk so entstellt, dass wir an den vorausgegangenen Urtheilen, so wie an unserm eigenen, irre wurden. Diesmal gab Mad. Harlas die Julie, Hr. Mittermair den Licinius.“ — Hr. Director Fränzl hat eine neue Oper: *Hariadan Barbarossa*, auf die Bühne gebracht. „Ein gut durchgeführtes Sujet, richtig gezeichnete Charactere, und eine durchaus reine Sprache herrschen durch das ganze Gedicht, und beurkunden den richtigen Blick des Verfs. der Oper, *Athalia*.“ (Hr. Wohlbrück.) „Die Musik selbst ist voll kühner und neuer Stellen: Harmonie und Kraft werden nirgends vermisst. Die Ouvertüre überrascht durch ihre seltenen Combinationen und neuen Wendungen; auch ist sie vortrefflich durchgeführt. Die Finale sind mit vielem Fleisse und grosser Einsicht bearbeitet. Mad. Harlas sang, wie das seit langer Zeit der Fall ist, die Hauptrolle des Stücks, dem sie durch ihren vortrefflichen Gesang, besonders in einer Cavatine des ersten, und einer Arie des zweyten Actes, die vorzüglichste Aufnahme verschaffte.“ —

Reisende Künstler. Hr. Dotzauer aus Dresden, Violoncellist. „Das bedeutende Lob, das er sich in öffentlichen Blättern zu verschaffen gewusst, schien uns ganz unverdient. Wir haben weder an seinem Tone, noch an seinem Vortrage etwas, das man auszeichnen könnte, gefunden. Häufig bringt er in seinem Spiele Octavengänge, aber mit einer Unsicherheit und einer Undeutlichkeit an, die wol Widerwillen, aber gewiss nicht Freude erregen können. Seine Compositionen sind unbedeutend.“ — „Hr. Eugen Thurner, vom ehemaligen Casselschen Hoforchester, konnte mit dem etwas fremdartiger Tone seiner Oboe nicht alles für sich gewinnen, so wie er durch seine bizarren Compositionen den Eindruck, den sein übrigens richtiges Spiel und sein kühner Vortrag machen müsste, selbst entgegen arbeitet.“ — „Dem. Caroline Schleicher, aus Freyburg, spielte bey dieser Gelegenheit ein Concertino von *Göpfer* auf der Clarinette, mit zartem Vortrag und immer *piano*. Sie wurde viel applaudirt; am lebhaftesten jedoch da, wo sie vom *pianissimo* in das ganz Unvernehmbare überging. Und das nicht ohne Ursach: denn es ist wol keine geringe Kunst, den Zuhörer in eine Stimmung zu versetzen, dass er wähne, etwas zu hören, da er doch in Wahrheit nichts mehr hört!“ — „An eben diesem Abend, spielte Hr. Siegel, ein junger Mann von 18 Jahren, Schüler unsers Hrn. Philipp Moralt, ein Concert von Danzi auf dem Violoncell, mit einem Vortrag, einem Ton, und einer Richtigkeit, welche die günstigsten Urtheile hervorbrachten, und alle das Ausgezeichnete und Grosse, das er leisten wird, im voraus ahnen lassen. Sein Adagio gewinnt ihm schon jetzt alle Herzen. Möge Glück und Unterstützung ihn immer auf seiner Künstlerbahn begleiten, und jene Bescheidenheit, die jetzt seiner Jugend so natürlich ist, ihn nie verlassen!“ — „In einem der letzteren Winterconcerte hat sich Dem. Claire Mezger durch den Umfang ihrer Stimme und die natürliche Geläufigkeit ihrer Kehle sehr ausgezeichnet. Sie ist aus den Umgebungen dieser Stadt gebürtig, und Schülerin unsers Herrn Ritters v.

Winter, der ihre vortheilhaften Anlagen entdeckt hat, und diese durch Kunst auszubilden sich bestrebt." — „Unser Hr. Röth, der seit einiger Zeit nichts von sich hören lassen, hat zu einer grossen Pantomime und einem neuen Ballet die Musik verfertiget. Gefällig, anmuthig und fasslich, wie alle seine vorigen, sind auch diese seine letzteren Arbeiten, in einer, von ihm noch nicht versuchten Gattung. Man ahnete längst, dass es auch für diese Art musikal. Compositionen eines Mannes bedürfe, der, mit der Rhythmik vertraut, nicht von kunstgelehrten Sätzen allein geleitet, in das Wesen der Balletmusik mehr einzudringen sich befleissigte. Möchten wir doch die echte Chaconne, mit so vielen andern Charaktertänzen, wieder auf unsrer Bühne sehen! Es in diesem Fache recht zu machen, des Tänzers Fuss mit der Note in vollkommenen Einklang zu bringen, erfordert gewiss eben so viel Nachdenken und Uebung, als die Ausstaffirung eines schulgerechten Canons u. dgl. Wir hoffen vieles von Hrn. R., der, wie man wohl sieht, in jedem Fache zu Hause ist." — Von Hrn. Lindpaintner sind seit kurzem, und auch bald nach einander, zwey Operetten auf dem Theater an dem Isarthore erschienen. (Die Beurtheilung derselben, so wie eine Uebersicht der Absichten und Leistungen dieses Theaters sind nur noch versprochen.) — Hr. Fränzl hat für seine Oper einen Ring von hohem Werthe von der Kaiserin von Russland erhalten. —

Den 21sten April sahen wir auf unsrer Bühne zum erstenmale den *Wettkampf zu Olympia* oder *die Freunde*, eine grosse Oper in drey Acten. Der Freyherr von Poissl ist Dichter und Componist dieses Werkes, welchem, wie auch angezeigt ist, Metastasio's *Olympiade* zum Grunde liegt. „Dass ein im Jahre 1733 zuerst erschienener Operntext grossen Veränderungen unterliegen muss, wenn er dem jetzigen Zeitgeschmack angepasst werden soll, ist offenbar. Diese sind denn auch vorgenommen worden, und auf eine Art, welche das günstigste Resultat herbeyführen musste. Die Sprache ist rein, erhaben, ohne Schwulst, und die Mannigfaltigkeit und Kraft des Ausdrucks, so wie die Richtigkeit des Verabaues, beurkunden genug, es sey nicht die Arbeit eines Unerfahrnen im Gebiete der Dichtkunst. Dass das Gedicht sehr musikalisch ist, weiss jeder Kundige aus dem Metastasio, und es ist leicht zu begreifen, dass es unter der Behandlung eines Dichters, der zugleich Componist ist, hierin nur noch gewinnen konnte" — — „Hr. v. P. hat in dem kurzen Zeitraume von 1812 bis jetzt unter vier grossen dramatischen Werken drey geliefert, die alle Stimmen für sich haben, und erst vor neun Monaten in seiner *Athalia* ein klassisches Werk auf die Bühne gebracht; er erregte daher grosse Erwartungen, und diesen zu genügen ist eine schwere Aufgabe. Noch schwerer wird sie dadurch, dass grösstentheils Menschen ein lautes Urtheil aussprechen, die weder ihr Gefühl, noch ihr Wissen, dazu berechtigt; dass nicht, wie in den Fächern der Gelehrsamkeit, oder bey den Producten der bildenden Kunst, den Sachkundigen allein eine geltende Meynung zugestanden werde, sondern dass jeder, der ein solches Werk anhört, sich berufen glaubt, darüber abzusprechen, und dass im Augenblicke der Darstellung ein ganzes Auditorium, wenige Bescheidene ausgenommen, sich einbildet, es stehe auf der erforderlichen Stufe der Einsicht und Kunstbildung, um ein Erzeugniss gültig beurtheilen zu können, das das Resultat seltener Naturanlagen und mehrjährigen Nachdenkens ist. Dennoch hat unser Hr. v. P. gewusst, diese Aufgabe auf die glänzendste Weise zu lösen. Er hat hier ein Werk geliefert, das in den Augen jedes Kunstverständigen bedeutend höher, als seine vorigen steht; und wer jene kennt, wird wissen, wie viel dazu gehört. Die Ouverture ist meisterhaft, aus dem tiefsten Wesen der Oper gegriffen, auf eine einzige charakteristische Idee (die Idee des grossen Finale im zweyten Acte, nur mit veränderter Taktart) gebaut, und schliesst mit hinreissendem Feuer, welches auch der rauschende Beyfall am Schlusse genügend dargethan hat. Der ganze erste Act enthält lieblichen Gesang, und, mit Ausnahme des Schlussduetts, welches von ausgezeichneter Wirkung ist, hat der Kampf der Leidenschaft noch nicht begonnen. Mit dem Anfange des zweyten Acts beginnt dieser Kampf. Der Verf. hat bedacht, dass der Weg dieser Kunst durch das Ohr zum Herzen geht, und darum jeden Augenblick benützt, wo schöne Melodie anzubringen war: doch ist der Wahrheit des Ausdrucks, der Richtigkeit der Declamation, deswegen nichts vergeben, wie die herrlichen Scenen der Argene, des Megakles und der Aristen zur Genüge beweisen. Der höchste Moment ist das Finale, welches aber auch so einzig aufgefasst ist, dass Ref. sich nicht erinnern kann,

je ein grösser angelegtes und vollendeter durchgeführtes gehört zu haben. Hier vereinigt sich Melodie und die erschütterndste Kraft der Harmonie zu dem gemeinsamen Zweck, ein grosses charakteristisches Ganzes zu liefern. Dabey herrscht in diesem ungeheuren Kampfe der Leidenschaften, bey dieser Gluth der Phantasie, eine Klarheit, die allein schon die vollständigste Urkunde für die höchste Kunstausbildung des Componisten ist. Der lauteste Beyfall bewies auch hier, dass der Componist alle Herzen mit sich fortgerissen habe. — Mit Klage beginnt der dritte Act, aber bald tritt ein heller Moment ein, denn der todtgeglaubte Megakles ist gerettet. Aristea's Freude darüber spricht sich in einer grossen Scene mit concertirender Klarinette auf eine Art aus, dass das ganze Publicum sie mit zu empfinden genöthigt ist, und erneueter Beyfall belohnt den Componisten und die ausübenden Künstler, Mad. Harlas und Hrn. Barmann, welche das Unglaubliche leisten. Neue Wolken thürmen sich, und ein tiefgefühltes, herrliches Duett, nach dem Gefühle des Ref., das schönste Stück der Oper, rührt jedes Herz etc." „Nun, nach einem wirkungvollen Chore, beginnt das Finale, welches die Entwicklung enthält. Das Ganze schliesst beruhigend, mit einem höchst effectvollen Schlusschor, das noch einmal die herrlichen Schlusstücke der Ouverture ins Gedächtniss ruft. Ein anhaltender, lauter Beyfall bewies die Zufriedenheit des Publicums." — „Die Darstellung war eine der gelungensten, die Ref. seit lange gesehen hat. Mad. Harlas, als Aristea, sang, wie immer, mit hinreissendem Gefühle, und hoher Virtuosität etc. auch ihr Spiel und ihre Sprache liessen nichts zu wünschen übrig. Dem. Schlett, als Argene, gab uns einen neuen Beweis, wie viel wir von ihr zu erwarten berechtigt sind, und sang besonders ihre grosse Scene so trefflich, dass gewiss Niemand in ihr die Anfängerin bemerken konnte, die erst in der 4ten Rolle die Bühne betrat. Hr. Mittermayer war in Gesang und Spiel, als Megakles, vollendet, und besonders erfreulich war es dem Publicum, diesem grossen Talente seine vollste Anerkennung in einer Rolle beweisen zu können, welche, in der Lage seiner herrlichen Stimme geschrieben, ihm Gelegenheit gab, zu zeigen, dass er nicht in eine fremde Sphäre überzugehen brauche um unübertrefflich zu seyn. Hr. Weichselbaum als Licidas, sang mit einer Tiefe des Gefühles und einem Kunstaufwande, der jedem Unparteyischen den Wunsch abnöthigte, diesen trefflichen Tenor recht oft durch den Componisten mit solcher Zartheit behandelt zu sehen, damit nicht, durch zwecklosen Larm geweckt, die anziehende Weichheit der schönen Stimme verloren gehe. Die Hrn. Lanius und Staudacher leisteten alles, was man wünschen konnte, so wie auch alle Nebenrollen mit dem lobwürdigsten Eifer gegeben wurden. Die Chöre waren gut einstudirt, aber zu schwach; Decorationen und Kleidung glänzend und würdevoll; der anwesende Hof schien vollkommen zufrieden. Das zahlreiche Publicum war entzückt, und sieht mit Sehnsucht weitern Aufführungen dieses herrlichen Werkes entgegen, so wie es auch laut, öftere Darstellungen der frühern Werke des nämlichen Componisten wünscht, der an der herzlichen Theilnahme, die seine Werke erfahren, erkennen wird, was er seinen Landsleuten ist." —

Notizen.

Die berühmte Sangerin, Mad. Catalani, hat, seit der letzten Staatsveränderung, ihre Rechnung in Paris so wenig gefunden, dass sie es verlassen und sich nach Brüssel gewendet hat. — Die philharmonische Gesellschaft in London, über welche wir vor kurzem unsern Lesern nähere Nachricht gegeben haben, wollte im verwichnen Winter, wie vor fast zwanzig Jahren Salomons Concert Jos. Haydn, einen der grössten fremden Componisten berufen, für ihr Institut zu schreiben; und um ihm desto grössere Vortheile bieten zu können, hatte sie sich mit der Direction der grossen italien. Oper verbunden, welche denselben Meister um ein neues Werk ersuchen wollte. Die Vorsteher (darunter Clementi, Viotti, Cramer etc.) schwankten in der Wahl zwischen Beethoven und Cherubini: endlich entschied man für letztern, vornamlich wol in Hinsicht auf die Oper. Die Ausführung verzögerte sich indess, bis Cherubini, beym Ausbruch der neuen Veränderungen in Frankreich, den schon erlangten Urlaub schnell benutzte. Die Freunde der Tonkunst wissen, was wir alle jenem Engagement Haydns zu verdanken haben — eine beträchtliche Zahl seiner Meister-Werke nämlich, und darunter vorzüglich die Reihe herrlicher Symphonien: die Erwartung, was wir Cherubini's ähnlichem Verhältniss werden zu verdanken bekommen, ist gewiss nicht mit Unrecht hoch gespannt; nur durfte sie, gewissen Verträgen der Gesellschaft mit dem Meister gemäss, nicht so schnell, als damals, befriedigt werden.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juny. **№. 23.** 1815.

Gedanken über die neuere Tonkunst etc.

(Fortsetzung aus der 22sten No.)

Ueber den herrschenden musikalischen Gedankengang in der neuern Musik, vorzüglich in Hinsicht auf Beethoven.

Wir gehen zu einem andern Puncte über, der mit dem eben berührten eng zusammenhängt, und in Hinsicht dessen sich die neueste Musik bedeutend von der ältern unterscheidet. Dieser Punct betrifft den Gang und die Anordnung, oder was man überhaupt die innere Oekonomie des Tonstücks nennt, und das Princip, wodurch dieselbe bestimmt wird. In der Zeit *vor Haydn* und in der ersten Periode seines Lebens war die Musik noch so planmässig, ein gewähltes Thema wurde auf so bestimmte und geordnete Weise durchgeführt, und überhaupt war der Tonsetzer den äussern Gesetzen der Gewohnheit, dem selbst die Bessern ihren Tribut abtrugen, so sehr unterworfen, dass man sagen könnte, der nüchterne Verstand habe den Tonsatz beherrscht. Wir verkennen nicht die positiven oder negativen Vortheile, welche damit verbunden waren. Diejenigen Künste, welche unmittelbar eine Wirklichkeit voraussetzen, über welche sich ihre Werke bis zum Ideal erheben, fangen mit der rohsten Nachbildung an, in welcher der Nachahmungstrieb seine Befriedigung sucht; es ist zunächst nur um die Gegenstände und ihre mannigfaltigen Formen zu thun, — durch Freyheit sie zum Ideale zu erheben, ist, wenn der bildende Trieb der äussern Formen mächtig geworden, dem höhern *Geiste* vorbehalten. Die Musik, welche *kein* Vorbild in der Natur hat, oder keinen Gegenstand, von dessen äusserer Nachbildung sie beginne, hat doch in Hinsicht ihres Entwickelungsganges mit allen übrigen Künsten *das* gemein, ihr Erstes ist Uebung und Ausbildung der *Grundformen*. Diese sind in der Musik, zunächst in den Nationalmelodien eines Volks bewusstlos vorhanden, und werden erst mit dem Wachsthume der Cultur, und mit der Vervollkommnung der Instrumente, welche die Tonverhältnisse gleichsam *sichtbar* zeigen, mit Bewusstseyn entwickelt und zu mannigfaltigem Gebrauch angewendet. Die Kirche war es, welche die Tonkunst zuerst in Anspruch nahm; im Dienste derselben behielt die Tonkunst lange den ausgezeichneten Charakter der Einfachheit und der gehaltenen, feyerlichen Bewegung, welcher dem ersten tiefern Studium der Tonverhältnisse entsprach. Ja selbst als das Theater der Tonkunst einen weitern Wirkungskreis aufschloss, herrschte noch lange Zeit, selbst auf der Bühne, die kirchliche Zucht und Einfalt, so wie das theoretische Bestreben vor. Indem man also von allen Seiten das Studium der Harmonie verständig betrieb, und zwar so, dass die Tonstücke oft mehr Beyspiele und Uebungen in der Harmonie, als diese der Weg zu jenen zu seyn schienen, bemächtigte man sich doch der Mittel, deren freyerer Gebrauch eine unendlich reiche Fernsicht aufschliessen sollte, und erfüllte die ersten Bedürfnisse einer solchen Kunst. Denn man legte gleichsam den Grund eines freyern musikalischen Gebäudes, oder bildete den Entwurf, (das Schema) eines Tonstücks, das nur in Beziehung auf einen herrschenden, mithin wiederkehrenden Grundgedanken eine überschauliche Verbindung und Zusammenhang gewinnen kann, dadurch aus, dass man die vielfache Bearbeitung und Ausführung eines Themas zur unverletzlichen Pflicht machte. Weil aber ein tieferer Sinn der Tonkunst erst *allmählig* gewonnen werden musste, so schloss man sich zunächst auch an das Ansprechende und Gefällige der Volksmelodien an. Alles lebte im Reiche der Consonanzen, und nur als Würze der einfachen Kost wendete man sparsam die Dissonanzen an. Das Streben nach Kraft und Fülle, nach Erhabenheit und kühnem Ausdruck konnte in dieser Periode noch nicht herrschend seyn. Kindliche Einfalt, Naivetät, Unschuld, Bestreben das

naturgemässen Ausdrucks der Empfindung, ohne Ueberladung und Willkühr, Klarheit, Ordnung und Verständlichkeit machen die Lichtseite; Einförmigkeit, Steifheit, methodische Leere und Trockenheit die Schattenseite der Tonkunst vor *Haydn* aus. Haydn selbst, dessen ausführliche musikalische Charakteristik nicht in unserm Plane liegt, schliesst sich durch seine musikalische Ordnungsliebe, durch das Methodische und Planmässige seiner Werke, welche — die früheren vorzüglich — oft sogar den Anschein eines bestimmten Zuschnitts haben, und durch die künstliche Einfachheit seiner Melodien an die beschriebne Periode an; durch den Reichthum seiner Gedanken aber, durch die unerschöpfliche Gewandtheit in der Ausführung derselben und in dem Gebrauch der Instrumente, kann er als Stifter einer neuern musikalischen Epoche angesehen werden. Sein scherzendes, humoristisches Wesen verlor bey allen Spielen seines Geistes nie den entworfenen Plan aus den Augen. Mozart nahm noch einen kühnern Flug; bey ihm schimmert nie, oder nur höchst selten die Reflexion über seine Werke hervor, welche in Haydns Werken von dem erfahrnen Kenner grösstentheils wahrgenommen werden kann; und doch bleibt Mozart auch darin höchst bewundernswürdig und im Ganzen unübertroffen, dass bey dem freyesten Gange seiner Tonweisen, und bey der Ueppigkeit u. Fulle seiner Harmonien, dennoch nie ein Mangel an Zusammenhang, oder eine gesuchte, willkürliche Verbindung, nie eine grelle Modulation, stets die tiefste, seelenvollste Verkettung musikalischer Gedanken wahrgenommen wird. Seine Producte sind wahrhaft organisch zu nennen, indem sich alles Einzelne in ihnen mit Nothwendigkeit aus dem Ganzen entwickelt; und doch zeigen sie die Freyheit jedes wahren Kunstwerks. Sie sind die Erzeugnisse eines tiefsinnigen Geistes, und doch verräth nichts ihr Entstehen: man lebt, denselben hingegeben, in einer eignen unsichtbaren Welt, und nur das Wiedereintreten der Gedanken in die Wirklichkeit nach dem Verschwinden seiner Töne, erinnert an den Künstler und die Kunst. Scheint uns in Haydn's Werken die Phantasie dem regelnden Verstande oft noch unterworfen, so stehen beyde in Mozarts Tonstücken in so unauflöslicher Verbindung, dass sie fast nirgends *einzeln* und *getrennt* erscheinen.

Hier ist nun der Punct, von welchem aus die Tonkunst seit Haydn und Mozart theils immer weiter fortgeschritten, theils in das Reich der ungezähmten Willkühr sich verirrt hat, der Punct, in welchem fast alle neuere Tonsetzer hinter Mozart zurückbleiben, wiewol wir glauben, dass vorzüglich Mozarts glänzende Instrumentation und seine höchst phantasiereichen Harmonieen dazu Veranlassung geworden. Denn durch diese war etwas gegeben, was als die wunderkraftige Blüthe der neuern deutschen Tonkunst angesehen werden konnte, da nichts demselben Gleiches in der frühern Tonkunst der Völker erfunden und vorhanden war. Das vorzügliche Bestreben der Tonsetzer wurde nun, diese Blüthe immer höher hinaufzutreiben; damit aber hat die Tonkunst einen ganz phantastischen Gang genommen. Denn um die wunderbare Kraft und Wirkung der Instrumente immer mehr zu entfalten, musste man sich ihrer in den mannigfaltigsten Verbindungen und Abwechselungen bedienen, welche nur durch einen romantischen oder phantastischen Gedankenschwung hinlänglich motivirt werden konnten.

Hierzu hat vorzüglich *Beethoven* beygetragen, der dadurch auf die neueste Periode der Musik mächtig gewirkt hat. Er, selbst Instrumentalvirtuos, mit kühner Phantasie ausgestattet, und voll tiefer Kenntnis der Seele jedes Instruments, von Haydns scherzendem Humor und Mozarts tiefem Ernst berührt, bildete sich seine eigne romantische Tonwelt, in welcher die dem Gefühle hingegebne Phantasie durchaus *herrschend* ist, und den Gang der Modulation bestimmt. Hier erscheint die Harmonie in den originellsten Combinationen und Wendungen; aber es giebt auch keinen Zusammenhang, der in dieser Sphäre nicht möglich wäre, keine harmonische Zusammensetzung und keine Dissonanzenverbindung, die nicht da, wo die höchsten Grade des Gefühls und die stärksten Contraste hervorgehoben werden sollen, eintreten könnte; ja für diesen Flug scheint keine Regel geschrieben zu seyn.

Wenn andere neuere Tonkünstler aus Faseley, aus Streben nach pikanten und ansprechenden Einzelnheiten keinen Gedanken festhalten können, und nichts ausführen, sondern nur oberflächlich an gewissen eben gefundenen Melodien hinschweben, so haben Beethovens Werke aus dem entgegengesetzten Grunde den Anschein des Plan- und Formlosen. Sein Geist wühlt, in die Tiefen des Gefühls versunken, in einer Fulle von Harmonien aus

denen er sich, gleich einem glänzenden Vogel über die Erde und ihre Schranken in den klaren Aether des Himmels emporhebt.

Die Künste der Zeit erfordern nothwendig, dass jedes Werk derselben, um als etwas Ganzes gefasst zu werden, und durch *allmähliges* Einwirken in dem Gemüthe einen *Totaleindruck* hervorzubringen, in den Zeitreihen seiner Entwickelung auf einen herrschenden Gedanken und Charakter immer hindeute. Dieses geschieht erstens, wenn die e Reihen mit Nothwendigkeit, ohne Willkühr sich eine aus der andern entwickelt, zweytens, wenn alle verschiedene Reihen, in denen sich das Kunstwerk entwickelt, von einem *Grundgedanken* beherrscht werden. Darauf gründet sich in der Musik die Forderung, ein Thema (einen Grundgedanken) festzuhalten, und nach der verschiedenen Grösse und Bedeutung des Werkes mehr oder weniger (wenn auch nicht *schulgemass*) durchzuführen. Das Tonstück, welches man musikalische Phantasie nennt, ist von dieser Pflicht am meisten befreyt, weil man in einem Producte dieser Art, möge es aus dem Stegreife hervorgebracht, oder in diesem Geiste niedergeschrieben seyn, nur einen freyern musikalischen Ideenlauf, die Laune und unbeschränkte Gemüthsausserung eines mit Kunst ausgerüsteten Gemüths vernehmen will; allein es steht eben darum auch an der Gränze der Musik und der Kunst. Denn die Kunst soll das in irgend einer Art Vollendete darstellen; Vollendung ist aber nicht ohne Maass, wie die Grazie nicht ohne den Gürtel; das Maass ist zugleich Beschränkung und Form, — Beschränkung, die sich der Künstler selbst anlegt, der in dem Geiste seiner Kunst arbeitet, und die sein Werk von den regellosen und geistlosen Phantasieen und Träumen des Ungebildeten oder nicht Ausgebildeten unterscheiden soll. Der musikalischen Phantasie wird am meisten die Sünde gegen Form und Regel verziehen, wenn ein grosser Geist in ihr waltet; sie ist ein köstliches Product, wenn sie die technische Sicherheit des Meisters absichtlos, doch überall an den Tag legt. Aber diesen Charakter der Phantasie auf andere Tonstücke überzutragen, und so die *musikal. Phantasie in dem Gebiete der Tonwelt herrschend machen*, kann nur zu grossen Verirrungen führen. Ueberschwenglicher Reichthum der Ideen und eine unversiegbare Originalität kann sich dabey offenbaren, aber Klarheit, Verständlichkeit und Ordnung, wodurch das Kunstwerk, ein Werk nicht der augenblicklichen Stimmung, sondern des fortgesetzten Genusses wird, wird ihm oft fehlen. Hier ist es, wo ich auch von Beethovens *grossen Verirrungen* spreche, denn ich habe nicht den Zweck, sein Lobredner zu werden, wozu ich mich weder berufen noch befugt fühle, sondern seinen Einfluss auf die neueste Tonkunst, und seinen Charakter nach Vermögen und Einsicht unbefangen zu würdigen.

Viele Werke Beethovens, z. B. mehrere seiner Symphonien, Sonaten, können nur als *musikalische Phantasien* gefasst und gewürdigt werden. In ihnen verliert auch der aufmerksamere Zuhörer den Grundgedanken oft ganz aus den Augen; er findet sich in einem herrlichen Labyrinthe, wo auf allen Seiten üppiges Gebüsch und wunderseltne Blumen den Blick auf sich ziehen, doch ohne den Faden in die ruhige Heymath wieder zu gewinnen; des Künstlers Phantasie fliesst unaufhaltsam weiter fort. Ruhepuncte sind selten gewährt, und der Eindruck, welchen das Frühere machte, wird durch das Spätere nicht selten ausgetilgt; der Grundgedanke ist ganz verschwunden, oder schimmert nur aus dunkler Ferne in dem Flusse der bewegten Harmonie hervor. Diese Werke werden immer originell und höchst interessant bleiben, weil sie von einem *geistvollen* Tonkünstler herrühren. Auch giebt es unsterbliche Werke Beethovens, aus welchen wir sehen, wie herrlich dieser Meister die auseinanderstrebenden Kräfte bändigen und die entströmenden Gedanken im schönsten Maasse zusammenhalten kann. Ferner ist diese Herrschaft der musikalischen Phantasie noch eher zu dulden bey Instrumentalstücken, wo sie auch Beethoven meistens angewendet hat, als in der Vokalmusik, die sich dem ausgesprochenen Gedanken anschmiegen soll. *) Endlich verwechseln wir auch in dem Gebiete der Kunst nicht die Erhebung über einen bestimmten Zuschnitt, der meistens durch die fortgesetzte Gewöhnung der Nachahmer an die Beyspiele grosser Meister einer frühern Zeit entsteht, mit der selbstgeistvollen Willkühr und Laune, welche auch die

*) Eine oder zwey Hymnen Beethovens machen sich nach unserer Erinnerung dieses Fehlers schuldig, indem in ihnen die phantasiereiche Harmonie mit dem Texte unruhig, und ohne deutliche Andeutung eines Grundgedankens fortströmt.

nothwendige Form verschmäht. Erstere versteht sich bey einem kühnen Geiste, wie Beethoven, von selbst, und jeder Genius übt nur seine angeborne Freyheit, wenn er die Fesseln der trägen Gewohnheit zerbricht. Allein dies dürfen wir bey einem unbefangenen Blicke auf die neue te Tonkunst keineswegs verkennen, dass Beethovens Beyspiel in diesem Geiste grossen Schaden gestiftet, und sein mächtiger Geist darin einen sehr nachtheiligen Einfluss auf die Kunst geäussert hat, dass andere, weniger ausgestattete Künstler, und solche, die sich dünken es zu seyn, die *musikalische Phantasie*, ohne Studium der Gesetze und technische Sicherheit, überall, selbst in denjenigen Gattungen der Instrumental- und Vocalmusik einzuführen gesucht haben, deren Natur derselben am meisten widerspricht, und Haltung, Charakter, bestimmte, klare Ausführung unabweisbar fordert, z. B. Opernarien. Lieder mit Begleitung, Tänze, u. s. w. Wir nennen niemand; doch wird der Kenner leicht zu unterscheiden wissen.

Beethovens Manier.

Hiermit hängt ein anderer Zug *Beethovens* genau zusammen, das *Suchen* und Streben nach dem Sonderbaren, ein Zug, in welchem Beethoven mit Cherubini viel Aehnliches hat. Beyde werden statt wunderbar zu seyn, oft *wunderlich*; beyde streifen zuweilen an Monotonie und Bizarrerie, und werden dadurch, so wie aus Dissonanzenverschwendung, melodielos; Cherubini jedoch weit mehr, als der viel reichere Beethoven. Es ist eine gemeine, und von grossen Geistern, deren Streben man miskennt, bis zum Ekel wiederholte Phrase, dass sie sich zu hoch verfliegen, und in Regionen versteigen, wo ihnen schwer zu folgen sey, oder sie dem Icarus gleich, auf die Erde herunterfallen. Von Beethoven möchten wir in einem gewissen Sinne diese Phrase gelten lassen. Wir glauben uns nämlich jenes Suchen also erklären zu dürfen. Es giebt einen kühnen Schwung der Phantasie, der in sich selbst den Grund seines Rückfalls trägt, und eine Anspannung des Gefühls, welche eine lange Dauer nicht verstattet, und bey starker Berührung von der Wirklichkeit nothwendig in Abspannung sich verwandeln muss, es giebt ferner Zeiten, wo, je kühner der Schwung des Genius ist, um so schneidender der Gegensatz der Wirklichkeit mit dem erhabnen Ideale wird, und erstere das harmonische Gleichgewicht der schaffenden Kräfte in jedem Augenblicke aufzuheben, oder doch zu stören feindselig anstrebt. So oft ihr Letzteres gelungen, so oft der vertiefte Geist aus seiner innern Welt der Phantasie erwacht, und ihre hohen Gesichte schwinden, so oft tritt die suchende Reflexion ein, die sogleich das verlorne Paradies, die selige Harmonie der im Anschaun schaffenden Kräfte wieder zu erringen bestrebt ist. Obschon nun der reiche Geist auch selbst im *Suchen* nichts *Gemeines* findet, so liegt doch hierin auch der Ursprung der *Manier*, von welcher wir unserm Meister nicht freysprechen können, wiewol es eine Manier nicht der Schwäche, sondern der Kraft ist. Dürften wir nach Allen diesem einen Vergleich wagen, so würden wir *Beethoven* den Jean Paul der Tonkunst nennen. Beyde vereinigen und repräsentiren in ihrem Gebiete auf originelle Weise die Grundbestrebungen der deutschen Kunst. Beyde erhellen immer unerschöpflich, geistvoll und interessant, mit kühnen Blitzen ihre Sphäre; aber der Schwung ihrer Phantasie strebt oft über das hinaus, was man die Form und Beschränkung des Kunstwerks nennt, und gestattet nicht die Klarheit und Abgeschlossenheit, welche aus ungestörter Harmonie der schaffenden Kräfte hervorgeht. Beethoven erscheint oft nach einem unbezähmten Flug, als metaphysischer Grübler in dem Reiche der Tonkunst, die Anmuth weicht der sich entladenden Kraft, er schaut mit fest geheftetem Blick auf die Bewegung, welche in seinem Innern die Bewegung grosser Gedanken zurückgelassen, er wiederholt eine einfache musikalische Figur, gleichsam als denke er nichts dabey, und in gespannter Erwartung auf das, was gleichsam durch das monotone Anschlagen des Stahls entspringen, oder wiederkehren wird. *) Dabey verliert sich aber seine Originalität in Sonderbarkeit u. Willkühr. Indess mögen wir damit nicht läugnen, dass Beethoven sich von dieser Manier frey machen könne, wenn er *will*; sein Geist ist zu gross und originell, als dass er es nöthig hatte, nach Originalität zu *streben*, und statt ihrer das Willkührliche und Sonderbare zu ergreifen, wozu ihn auch vielleicht eine zu wenig gehemmte Reizbarkeit für äussere Verhältnisse verleiten mag. Auch kennen wir eine bedeutende Anzahl seiner Werke, welche aus reiner Harmonie der schaf-

*) Um das Gesagte zu belegen, dürfen wir uns nur auf die frühere Ouverture zum Fidelio berufen.

fenden Kräfte entsprungen, sich vollendet in sich abschliessen, und weder jene phantastische Formlosigkeit noch diesen unmusikalischen Gegensatz des Suchens und Findens in sich tragen; daher auch jene Vergleichung auf sie nicht anwendbar ist. Um so mehr aber fühlen wir uns hier bewogen, und durch reine Liebe für die Tonkunst, deren Betrachtung wir uns gern hingeben, aufgefordert, rücksichtlos und unbefangen blos der begründeten Ansicht und Ueberzeugung folgend, zu erklären, dass die Tonkunst, auf welche Beethoven jetzt einen so gewaltigen Einfluss ausübt, und die *ihm* eben so viel, als *er ihr* selbst verdankt, ihm mehr noch danken würde, wenn er *überall* die Ehre der Tonkunst mehr, als die Ehre *seiner* Kunst bestrebte, und nur in Stunden ungestörter Weihe ihr andachtig opferte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

La 33me Sonate pour le Pianoforte, av. accomp. de Flûte ad libit., comp. — — par Ferd. Ries. — Oeuvr. 48. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 50 Ct.)

Die, seit einigen Jahren zahlreich erschienenen Arbeiten dieses, von Natur, Schule und Erfahrung gewiss nicht kärglich ausgestatteten Componisten, haben sich ein eben so ausgebreitetes, als achtbares Publicum unter den geübtern Klavierspielern gesammlet. Irret Rec. nicht, so ist ihnen das geglückt, vornämlich durch einen gewissen lebhaften, raschen Sinn und kräftigen, freyen Geschmack des Verf.s, durch eine effectuirende, stets dem Instrumente, wie der kunstgemass geübten Hand des Spielers ganz vorzüglich angemessene Art der Darstellung, durch eine volltönende — ist es erlaubt, von der Malerey auch diesen treffenden Ausdruck in die Musik herüber zu holen — eine *gesättigte* Harmonie, und durch eine Enthaltung von gewissen Eigenheiten mancher anderer Klaviercomponisten, gegen die man nun einmal jetzt, theils mit hinlänglichem, theils mit unzulänglichem G unde, eingenommen ist. Wegen dieser wahren und bedeutenden Vorzüge der Klavierwerke des Hrn. R. haben denn die Kunstliebhaber nach anderen, die ihnen mehr oder weniger abgehen, nicht eben ernstlich gefragt, und den Kunstrichtern, die, bey Gelegenheit einiger frühern Werke des Hrn. R., dies thaten — vielleicht auch nicht eben auf die freundlichste Weise — wo nicht Parteylichkeit, doch übertriebene Strenge und Kritteley vorgeworfen: worauf diese denn lieber gar nicht über Hrn R.'s Arbeiten sprechen wollten, und deren Beurtheilung ablehneten, so dass nicht wenige derselben, auch der bedeutendsten, in diesen Blättern unerwähnt geblieben sind. — Unterdessen hat sich allmählig, wie das in ähnlichen Fällen fast immer zu geschehen pflegt, das Urtheil von selbst geläutert und näher bestimmt; man hat des Componisten Talent und Weise genauer kennen gelernt, macht an ihn nicht mehr Ansprüche einer Art, die ausserhalb derselben liegen, und ist nun wol durchgehends der Meynung: die bedeutendern Compositionen des Hrn. R. sind *in ihrer Art* trefflich, diese ihre Art aber, wenn sie gleich weder die höchste, noch die tiefste ist, bleibt doch eine achtbare, rühmenswürdige, die eben so leicht, als vortheilhaft anspricht, und die Theilnahme, wie die praktische Geschicklichkeit der Kunstfreunde ungemein fordert. Unter diese bedeutendern Compositionen des Hrn. R. zählen wir aber — und wir hoffen, ebenfalls mit allen gebildeten Klavierspielern einstimmig — nicht nur die grössern, z. B. sein neues Concert, die Klavierquartetten u. dgl., die Sonaten mit Violoncell an Romberg, mehrere der ausgeführten Solosonaten, sondern auch manche, dem Umfang nach kleinere Stücke, wie die Variationen aus G moll über ein ungarisches Thema, einige Werke derselben Gattung, die grossen Märsche für vier Hände etc.

Und auch die hier genannte Sonate gehört darunter. Ein *Allegro vivace*, G dur, C-Takt, fängt leicht und gefällig an, geht aber bald in den gemässigten Ernst und in die brillante Weise über, die Hrn. R. so wohl anstehen, wechselt mit angenehmen, wenn auch nicht immer neuem Gesang, moduliert nicht wenig, aber weder erkünstelt, noch grell, und stellt alles dies so gut gruppirt und verbunden auf, dass man es schwerlich ohne lebhafte Anregung und Vergnügen vortragen oder vernehmen kann. Von gelehrter Ausführung zeigt sich hier noch weniger, als in einigen frühern Compositionen derselben Gattung von demselben Meister. — Ein *Andantino*, Zweyvierteł-Takt, das mit C moll und C dur wechselt, gefällt Rec. weniger, obschon diesem Satze manche angenehme Stelle

nicht fehlt, und auch dem Ganzen ein gewisser Effect nicht abgeht. Die Hauptmelodie, welche im ersten System vorgetragen wird, greift mehr nach Originalität umher, als dass sie sie wirklich ergriffe — man merkt das Bestreben zu sehr; so dass der zweyte Hauptgedanke, im zweyten System zuerst angegeben, ungeachtet er an sich gar nicht ungewöhnlich ist, als natürlich und fliessend besser gefällt, und auch, wo und wie er in der Folge weiter benutzt wird, allezeit recht willkommen eintritt. Die Stelle, welche S. 8, Syst. 4, zuerst vorkommt, kündigt, besonders im Basse, auch mehr an, als hernach mit ihr geleistet wird. — Nach einigen Takten Vorbereitung folgt ein *Allegro molto vivace*, G dur, Zweyviertel-Takt, das ausgezeichnet zu rühmen scheint. Das Thema ist einfach, gut, und läuft feurig aus; die Zwischen-Passagen sind brillant; der erste Mittel-Gedanke, der S. 15, oben, zuerst vorkömmt, ist passend, angenehm, und wird in der Folge schön und wirksam benutzt; der zweyte, der Seite 16, zuerst erscheint, bringt noch mehr Ernst und Kraft hinein: und so wird der ganze Satz, wirklich in Einem Zuge, lebhaft und sehr unterhaltend zu Stande gebracht, wobey auch die gewandte Weise, in welcher Hr. B. das erste Thema, obgleich ohne eigentliche Durchführung, wieder herbeyleitet und ankettet, vortheilhafte Wirkung thut.

Die Klavierstimme verlangt einen kräftigen, geübten Spieler, ist aber für einen solchen nicht schwer, indem alles in natürlichem Flusse geschrieben ist, und auch sonst gut in den Handen liegt. Die Flötenstimme ist, einige etwas unbequeme Lagen abgerechnet, sehr leicht, übrigens aber nicht so überflüssig, als der Titel angiebt. Wird sie weggelassen, so vermisst sie an mehrern Stellen wol nur der nicht, welcher durch unmelodisches Harfen auf dem Pianoforte sich verwöhnet hat. — Der Stich ist schön und correct.

Agnese, Drama semi-seria in due Atti, posto in Musica da Ferd. Paer. Agnese u. s. w. Klavierauszug vom Kapellm. A. E. Müller. Leipzig, b. Peters. (Pr. 6 Rthlr.)

Diese Oper hat in Paris ein sehr ausgezeichnetes, in Italien ein sehr mässiges Glück gemacht. Da die Musik so ausserordentlich brave Stücke enthält, und ganz gewiss eine der besten ist, die Paer in neuerer Zeit geschrieben hat: so mag der Grund, warum sie in Italien weit weniger gefallen, auch vielleicht, warum sie nur noch auf wenigen deutschen Bühnen erschienen ist, wol im Gedicht liegen. Dies ist nämlich von *französisch*-sentimentaler Art, und dann in der dichterischen Ausführung auch noch französisch übertrieben; die muntern Partien aber sind zu locker in das Ganze verwebt, je zum Theil für dieses ganz unnöthig; wozu noch kommt, dass die beyden Hauptrollen nicht nur sehr gut gesungen, sondern auch sehr gut gespielt seyn wollen — welches Letztere wol in Paris, schwerlich aber in Italien geschehen seyn mag. — Dem sey indess, wie ihm wolle: es kann uns hier gleichgültig seyn, da wir nur den Klavierauszug zu beurtheilen, mithin blos anzugeben haben, wie sich das Werk beym Pianoforte ausnehme: wir haben jenes auch nur erwähnt, weil die Liebhaber den Effect von der Bühne, und den, am Klavier, gewöhnlich zu vermischen pflegen, und sonach für ihre Uebungen und Genüsse auf dem Zimmer vorzüglich nach Opern greifen, die vom Theater das meiste Glück machen. Wie sie sich nun dann oft getäuscht finden müssen, so würden sie sich auch hier täuschen, wenn sie sich von der *Agnese*, weil sie nicht auf allen Bühnen gefallen, nicht viel Schönes bey der Privatübung versprächen. Wir müssen im Gegentheil gestehen, dass diese Oper, aus sogleich anzuführenden Gründen, eben hier ganz vorzüglich empfohlen werden, recht sehr anziehen, und auch die höhere Ausbildung der singenden Hauptpersonen ungemein fordern kann. Das Gedicht einer Oper muss man ja beym Klavier, wo man nur die eigentlichen Gesänge hat, und deren jederzeit auch nur einzelne vorträgt, in seinem Zusammenhange ohnehin fallen lassen. Sind die Charaktere an sich nicht ganz uninteressant angelegt und gut unterschieden, und enthalten die ausgeführtern Gesangstücke Scenen, welche einzeln verstanden werden, einzeln interessiren können: so ist das zu jenem Behuf genug. Und eben dies kann man allerdings dem Gedichte der *Agnese* nachrühmen. — Aber der Dichter ist bey solcher Privat-Kunstübung überhaupt eine sehr untergeordnete Person; der Musiker herrscht fast unumschränkt. Von diesem verlangen wir aber, soll seine Oper am Klavier bestehen, vornämlich Folgendes — die allgemeinen Bedingungen jeder guten Musik unerwähnt. Das Entscheidende und Wesentliche solch einer Musik muss im Gesange,

und nicht in der Orchesterpartie liegen; die Oper muss nicht zu wenig musikalisch ausgeführte Stücke für Eine oder doch nur einige Stimmen enthalten, deren Interesse und Gehalt auf ihnen selbst, nicht auf der Handlung beruhet; der bedeutenden und schwierigen Rollen dürfen nicht viele seyn, wenigstens dürfen deren nicht viele in Ensembles verflochten werden; diese selbst, die Ensembles, Duette und allenfalls Terzette abgerechnet, dürfen nicht zu zahlreich, nicht zu lang, und nicht die allein hervorstechenden Sätze seyn; dasselbe gilt von den Chören, welche überdies auch durch schwache Besetzung wenigstens nicht allzuviele verlieren müssen; die Hauptrollen dürfen nicht für ganz besondere Eigenheiten dieses oder jenes Sängers, wie z. B. für ganz ausserordentliche Höhe oder Tiefe, ganz besondere Fertigkeit in Sprüngen und andern Wendungen, die nicht als Gemeingut aller wahrhaft ausgebildeten Sänger zu betrachten sind — geschrieben; die Orchesterpartie muss so eingerichtet seyn, dass sie, gut ausgezogen, wenigstens die Hauptsachen, und diese auch in einem gewissen Flusse und Zusammenhange, effektuirend zu Gehör kommen lasse; der Auszug muss nun eben das seyn, was man einen guten nennet: und der Stich oder Druck endlich muss vorzüglich deutlich seyn, weil eben hier gewöhnlich mehrere Personen aus Einem Exemplare lesen sollen, weshalb auch in den Ensembles mehrere Stimmen nicht ohne Noth, und in nur einigermassen schwierigen Stellen niemals in Eine Zeile zusammengeschoben seyn dürfen. — Das ist es doch wol, was wir alle mit Recht zuvörderst von einer Oper verlangen, die uns im Auszuge und am Klavier willkommen seyn soll; und damit ist denn auch zugleich angegeben, weshalb Paers *Agnese* in diesem Klavierauszuge des Hrn. Kapellm. s Müller in Weimar zu empfehlen ist; denn dies alles findet sich hier wirklich erfüllt, und was man sonst von einer guten Opernmusik überhaupt erwartet, ist es ebenfalls, in so fern nämlich, u. in der Weise, wie es Paer in seinen besten neuern Opern, z. B. im *Sargino*, geleistet hat. Eine nähere und ausführliche Kritik der Oper selbst wäre hier nicht an ihrem Orte. Den Singstimmen ist, neben dem italienischen Originaltexte, eine deutsche Uebersetzung untergelegt.

Fantaisie pour le Pia[illegible]forte sur un air de la petite Russie, par Carl Zeuner, Oeuvre [illegible]. à Leipzig, chez Breith[illegible]pf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Mit vielem Vergnügen hat Rec. diese Composition mehrmals gespielt, und wird sie oft noch spielen. Der wenig bekannte, aber gewiss talentvolle und gründlich ausgebildete Verf., der auch ein ausgezeichneter Klavierspieler seyn muss, hat darin die viel- und ausgefahrnen Wege vermieden, und etwas Eigenthümliches gegeben, ohne dass dies gesucht oder erkünstelt herauskame. Er hat ein kleines, höchst einfaches und angenehmes Thema, das aber reicher melodisch und harmonischer Ausarbeitung fähig ist, gewählt, und dies — nun eben sehr reich melodisch und harmonisch in Sätzen ausgearbeitet, die man, unter einander mehr oder weniger verbundene, freye Variationen nennen konnte, wenn man mit letztem Worte nicht einen weniger bedeutenden Begriff zu verbinden pflegte. In dem Ganzen herrscht, ungeachtet ernster Kunst, die Phantasie — und so konnte es davon den Namen führen: aber nicht eine wilde, brausende, excentrische, sondern eine zarte und sinnige, zuweilen selbst grüblerische. Was sie erfunden und geübte Kunst geordnet, das wird nun von einem feinen, zum Weichen und Schwermüthigen sich neigenden Geschmack, und von einer Spielart vollends ausgebildet, die das Pianoforte nicht als Repräsentanten des Orchesters behandelt — wie man das jetzt in bedeutend ausgeführten Werken pflegt, und wofür man den bezeichnenden Ausdruck erfunden hat, den Rec. hier nachspricht; sondern als für sich stehendes und bestehendes Instrument, mithin gewissermassen als veredeltes Clavichord, so dass es weit mehr singt, als rauscht, weit mehr vollstimmig, als vollgriffig benutzt wird, weit mehr zu gebundenen, als laufenden Sätzen, austönend, nachhallend, weit oder eng geschlossen, dient.

Rec. hat sich um so mehr bemühet, diese Composition, der Gattung, dem Sinn und der Manier nach, zu beschreiben, je nöthiger es ist, in dies einzugehen, wenn man sie verstehen und Genuss davon haben will: denn wer sie blos durchlauft und herausorgelt, wie Passagen- oder andere concertirende Unterhaltungsstücke, der hat wenig oder gar nichts davon, und wird schwerlich begreifen, wie hier einiges Aufheben davon gemacht werden konnte. Zugleich sind mit diesen Aeusse-

rungen die Spieler bezeichnet, für welche das Werkchen ist, und für welche nicht; und es brauchte in dieser Absicht nur noch hinzugesetzt zu werden, dass es auch für bedeutend Geübte ziemlich, in einzelnen Stellen selbst sehr schwer auszuführen ist — so ziemlich, wie es seyn soll. Doch finden sich nirgends Schwierigkeiten ohne Absicht und Effect, und studirt, auch von Geübten, wollen ja alle Compositionen solcher Art seyn. Der Verf. aber, der aus dieser Anzeige wol selbst bemerken wird, dass ihm der Rec. mit Achtung und Theilnahme gefolgt ist, nehme zum Schluss noch die Warnung mit Prüfung und gutem Willen auf: Wer zum Grüblerischen sich geneigt fühlt, und Fähigkeiten und Mittel besitzt, seiner Neigung auf geistreiche Weise genug zu thun, der hat sehr aber sich zu wachen, dass er nicht zu weit von der verbucht und am Ende wol gar ungeniessbar werde, wo dann für ihn keine Rettung ist; denn selbst der Thätige kann noch eher zum Tiefsinnigen gebracht werden, weil er die, wenn auch verbesserliche Achtung gegen dieses nie los wird, als der Grübler zum Lichten, weil er dies verachtet und es ihn zuckelt.

Kurze Anzeigen.

Acht scherzhafte und erheiternde Gesänge für eine und mehrere Stimmen, mit Chören und willkührlicher Begleit. des Pianoforte u. der Guitarre — — von Albert Methfessel. 3ysten Werk. Erfurt, im Musikmagazin von Armann. (Pr. 16 Gr.)

Hr. M ist als ein gewandter Sänger bekannt, und zeigt sich so auch in seinen Liedercompositionen. Sie gehen gut aus und gut ein. Melodie und Harmonie sind nicht oft originell, aber fast immer passend, öfters interessant, und für die Wirkung in gutem Verhältnisse. So auch hier: nur kann Ref. bey einigen, wo es recht eigentlich auf Spas angelegt ist, nicht recht in diesen kommen; wie dem denn überhaupt scheint, es stehe Hrn. M. wol Leichtigkeit und Munterkeit, nicht aber eigentlicher Humor, oder auch helle, mannlichkräftige Fröhlichkeit zu Gebote. Indessen werden verschiedene dieser acht Lieder, besonders da wir Deutschen der heitern verhältnissmässig wenige haben, nach dem Wunsch des Componisten am Schluss der Vorrede, wahrscheinlich ihm die alten Freunde erhalten und manche neue werben. Vorzüglich thun dies vielleicht No. 1., (bis auf die Musik zu den Worten: Wo die Dichter trunken reimen, fällt die Brust Lebenslust — die an sich nicht übel ist, aber sich hier nicht recht einfügt, nicht natürlich genug kommt und geht.) No. 2, No. 6, und No. 8. Und da eine heitere Gesellschaft dergleichen wol auch gern im Freyen anstimmt, so ist es ein Vortheil, dass einige Stücke mit Chören sind, und mehrere gar keine Begleitung nöthig haben.

Sonate p. le Pianof. av. un Violon obligé, comp. — par A. Agthe. Oeuvr. 2. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Rthlr.)

Ein lebhaftes, mit Passagen und melodiösen Sätzen recht gut weich eludes Allegro, ein leicht variirtes, angenehmes Andante, und ein munteres, aber ziemlich solide ausgeführtes Rondo: reiner Satz, angemessene Behandlung und Verbindung beyder Instrumente: das Ganze ein Unterhaltungsstück für nicht ganz ungeübte Dilettanten, das diesen gewiss empfohlen zu werden verdient, wenn es gleich höhere Kunstansprüche nicht befriedigt — die es aber auch nicht macht.

Die musikalische Beylage No. IV.

Sie enthält einen lyrischen Chor, für 5. Singestimmen, ohne Begleitung, componirt von dem rühmlichst bekannten, ersten Tenoristen der königl. sächs. Bühnen, Hrn. Benelli, und ein kleines, lieblich Lied, von dem, in Leipzig beliebten Musikliebhaber Hrn. Wenke.

(Hierbey die musikalische Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Romanze.

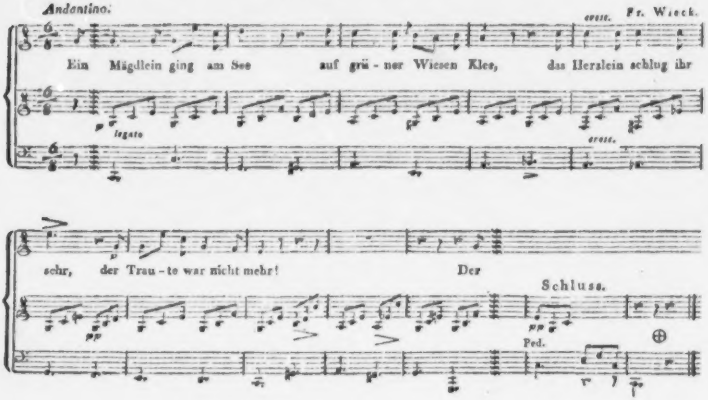

2.

Die See ihn jüngst verschlang
Im wilden Wogendrang;
Viel Thränen sie vergoss
Auf einsam stillem Schloss.

3.

Oft ging sie an den Strand
Und flocht ein Blumenband,
Versenkte dann es tief,
Wo der Geliebte schlief.

4.

Einst, als sie dieses that,
Sein Bild treu vor sie trat
Mit heissem Liebeslechzen
Ihm bald doch nachzugehn.

5.

Da sank sie bräutlich warm
In seinen offnen Arm,
Das Herzlein schlug ihr sehr —
Auch sie war nun nicht mehr.

Moritz Wiesner.

Tutti sono voci soli.

Largo.

Antonio Benelli.

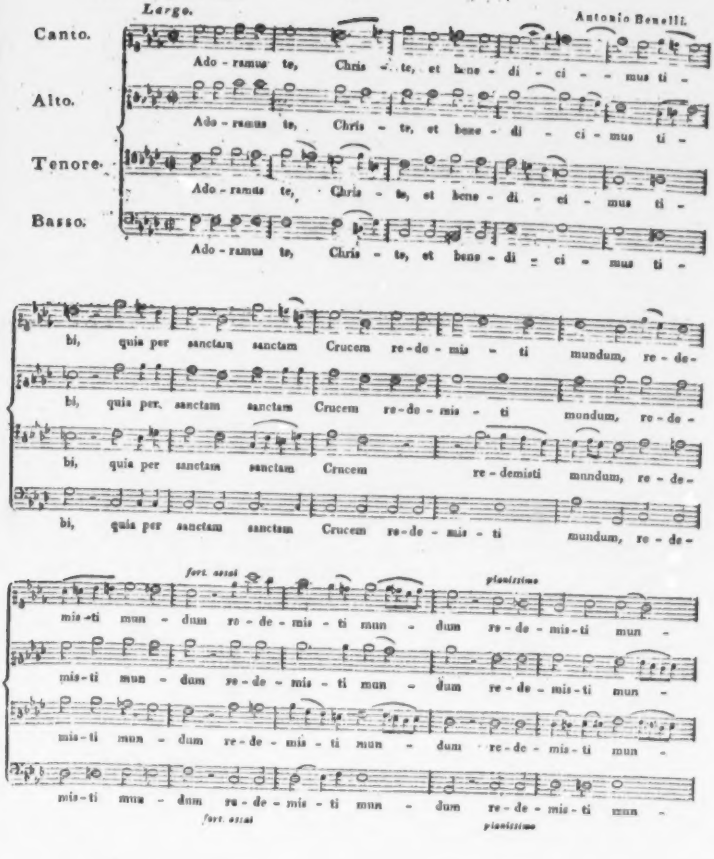

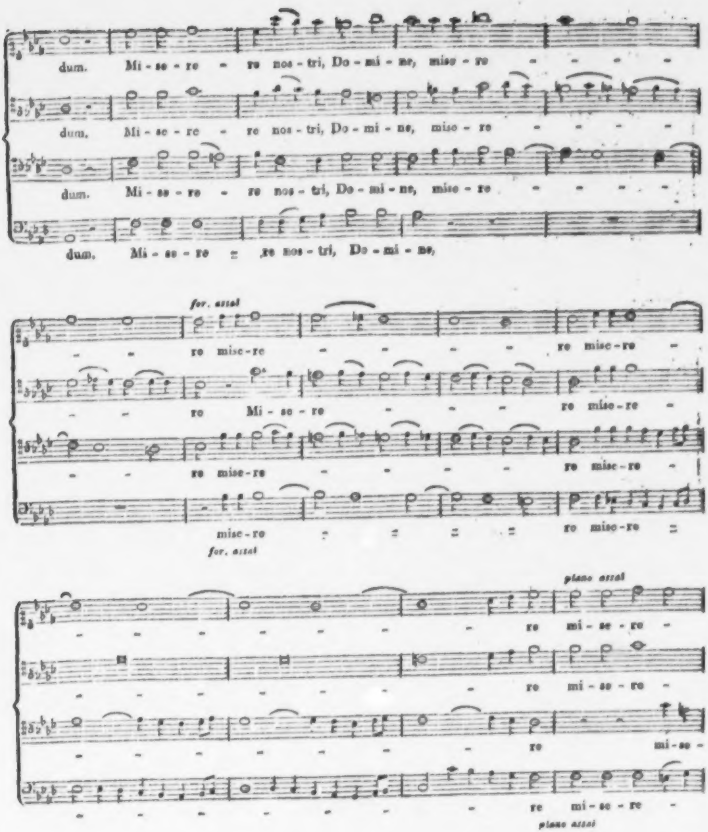
dum. Mi - se - re - re nos - tri, Do - mi - ne, mise - re
dum. Mi - se - re - re nos - tri, Do - mi - ne, mise - re
dum. Mi - se - re - re nos - tri, Do - mi - ne, mise - re
dum. Mi - se - re - re nos - tri, Do - mi - ne,
for. assai
re mise-re
re Mi - se - re
re mise-re
misc-re
re mise-re
for. assai
piano assai
re mi - se - re
re mi - se - re
re mi - se -
re mi - se - re
piano assai

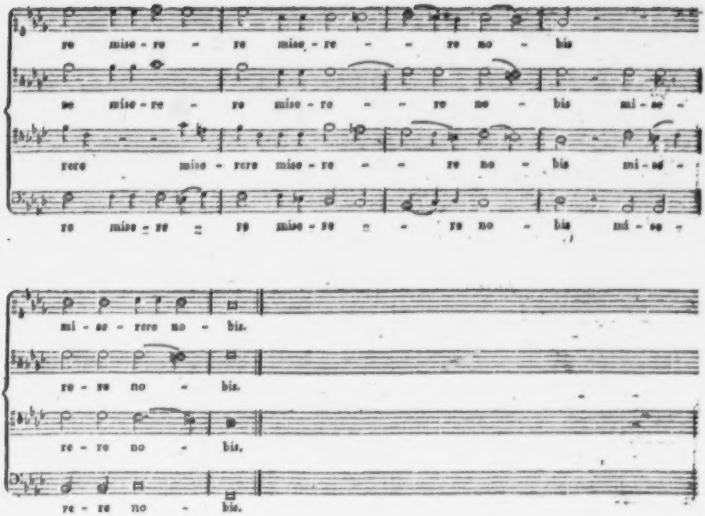
re mise - re - re mise - re - - re no - bis
re mise - re - re mise - re - - re no - bis mi - se -
rere mise - rere mise - re - - re no - bis mi - se -
re mise - re - re mise - re - - re no - bis mi - se -
mi - se - rere no - bis.
re - re no - bis.
re - re no - bis.
re - re no - bis.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juny. **N°. 24.** 1815.

Gedanken über die neuere Tonkunst etc.

(Fortsetzung aus der 23sten No.)

Ueber Beethovens Fidelio im Allgemeinen.

Nach diesen Ansichten über die neuere deutsche Tonkunst, mit welchen wir zugleich den Versuch, Beethovens Musik zu charakterisiren, verbinden konnten, bleiben wir bey der Betrachtung und Würdigung seiner (so viel uns bekannt ist) *ersten* Oper stehen, und bitten diejenigen, denen vielleicht das aufzustellende Urtheil über dieselbe zu wenig motivirt, oder eingenommen scheinen könnte, auf die obigen Gedanken, in welcher die Grundsätze, die uns bey diesem Urtheile leiteten, enthalten sind, zurückzublicken — oder dieselben mit der Unbefangenheit, mit welcher wir sie mittheilen, zu widerlegen. Des Schicksals dieser Oper wollen wir nur im Vorbeygehen gedenken, weil dieses auf ein Kunsturtheil über dieselbe begreiflicher Weise keinen Einfluss haben kann. Denn dass diese Oper, vorher Leonore geheissen, weil sie aber (bey ihrem Erscheinen in Wien) nicht *allgemein gefallen* (der Kenner weiss, was ein Ausdruck dieser Art bedeuten will) von Dichter und Componisten umgearbeitet und Fidelio getauft worden, (welches Einige gar so auslegen, als habe sich Beethovens Musik — *mirabile dictu* — neben *Pärs Leonore* nicht aufzutreten getraut!!!) kann nur die musikalische Gemeinheit gegen dieses Originalproduct anführen. Gesetzt nämlich, es wäre auf jenes Nichtgefallen einige Rücksicht zu nehmen, und es habe der Grund desselben blos in der *Musik* gelegen — obwohl der Text und das Sujet dieser Oper, welches man schon, von der prüfenden Musik begleitet, bis zum Ueberdrusse kannte, nothwendig mitwirken mussten, — ferner diese Musik habe den *Kennern* und gebildeten Kunstfreunden *allgemein* missfallen, — denn der übersättigte Dilettant *muss* kann hier nicht in Betracht kommen — ? so würde auch dies,

und eine Umarbeitung seiner Musik dem Tonsetzer nicht zur Schande gereichen, da Beyspiele von spätern *Umarbeitungen* in allen Künsten vorhanden sind, und hier der Meister zum ersten Mal in einer grossen, ihm bisher neuen Sphare auftrat, wo es galt, die theatralische Wirkung kennen zu lernen, und ohne Sklaverey zu berücksichtigen, ja wo er sich zugleich in einem *grössern* Umfange als *Vocalcomponist* zeigen musste. Hier scheint aber gerade der entgegengesetzte, bey Werken grosser Genien gewöhnliche Fall eingetreten zu seyn, dass nämlich Umarbeitungen den genialen Werken mehr Eintrag thun, als Vortheil bringen, und diese Umarbeitung selbst scheint mehr durch eine Veränderung des Textes, in der Anordnung der Scenen, welche hier und da nothwendig schien, als aus der Nothwendigkeit, die *Musik* zu verändern, hervorgegangen zu seyn. Denn die Ouverture abgerechnet, sind die Veränderungen der beybehaltenen Stücke ganz unwesentlich, *sofern sie nicht* mit jener Umstellung der Scenen in Verbindung stehen. Da nun auch durch diese Umstellung der Scenen für das Dramatische der Oper wenig gewonnen, ja das Misverhältnis der Acte nur vergrössert worden ist, so würden wir auch jeder Direction rathen, diese Oper im Wesentlichen lieber in der ursprünglichen Bearbeitung aufführen zu lassen, und sind gewiss, dass bey wiederholtem Genusse präciser und begeisterter Aufführungen derselben, sowohl von Seiten der Sänger als des Orchesters, die wahren Musikfreunde sie immer allgemeiner anerkennen, und ihren Namen dankbar in das Nationaleigenthum eingraben werden, in welchem Mozarts göttliche Opern prangen. Zum wenigsten wird schon jetzt kein unbefangener Musikkenner ihr den Platz neben Cherubini's Lodoiska versagen, mit welcher sie in mehrerer Hinsicht verwandt ist. Wir führten obigen nur an, um Missverständnissen zu begegnen, und zugleich den Standpunct, der folgenden Beurtheilung zu bestimmen. Dieselbe beruht nämlich auf einer vierma-

aufmerksamen Anhörung der *ursprünglichen* Bearbeitung, welche in Hinsicht des Theaters bey den Wintervorstellungen der Joseph-Secondaischen Gesellschaft in Leipzig) und Orchesters sehr brav und mit sichtbarer Liebe ausgeführt wurde, in Vergleichung mit dem Texte und Klavierauszuge der *neueren* Bearbeitung, auf welche wir hier und da Rücksicht nehmen werden, so weit uns die mangelhafte Einsicht durch letztere gestattet. In Wien hat man, wie bekannt ist, vielleicht mehr auf das Theatralische, als auf die Musik sehend, für die *zweyte* Bearbeitung mit dem seltenen Beyfalle gestimmt; — nur der Kenner, welcher beyde Bearbeitungen zu sehen und hören, und die vollständigen Partituren zu vergleichen im Stande wäre, könnte hier vollkommen entscheiden.

Ueber Stoff und Geist dieser Oper.

Die Fabel der Oper ist die, dass ein edles Weib ihrem Gemahl, der durch Hofkabale gestürzt und als Staatsgefangener von dem Gouverneur der Staatsgefängnisse, aus unmenschlicher Rache, in den tiefsten Kerker geworfen worden ist, durch das Vertrauen, welches sie sich bey dem Kerkermeister unter der Verkleidung eines Jünglings erworben, nach vielen Anstrengungen endlich ausfindig macht, und von dem meuchelmörderischen Tode rettet, durch welchen ihn der Gouverneur den Augen des die Gefangnisse besuchenden Ministers zu entziehen strebt, der natürlich zuletzt die poetische Gerechtigkeit übt. — Dieses Sujet, mit der einzigen unbedeutenden Episode, dass des alten Kerkermeisters Tochter sich in die (als Fidelio) verkleidete Leonore verliebt, und der Vater zu Erleichterung seines Alters den ihn unterstützenden Fidelio zu seinem Eidam machen will, — ist, wie sich auf den ersten Anblick zeigt, in *extensiver* Hinsicht, d. h. in Beziehung auf dramatische und scenische *Mannigfaltigkeit*, sehr dürftig, auch wol schon oft behandelt worden; in *intensiver* aber, d. h. in Hinsicht auf die hier *mögliche* lebendige Schilderung und Ausmalung der vorkommenden Situationen und Zustände durch Poesie und Musik unendlich reich. Letzteres freylich nur für den tiefer eindringenden Dichter und Tonkünstler. Was nun den deutschen Bearbeiter anlangt, den dieses Sujet gefunden, so können wir nicht genau angeben, was bey dieser Bearbeitung ihm ausschliessend angehört; wir erinnern uns nur, dass die italien. Bearbeitung nicht mannigfaltiger ist. *Den* grossen Vorzug aber hat wenigstens der deutsche Text vor vielen andern Operntexten, dass er durchaus in fliessenden Versen und im edlen Ton geschrieben ist, dass er also nicht, wo viele Operntexte, die Musik travestirt, auch mehr Gedanken und weniger stereotypische Phrasen hat, als der italienische. Er war also der tiefeindringenden Composition nicht hinderlich; die Hauptfehler der Bearbeitung betreffen auch nur die Anordnung der Scenen, in welcher der Bearbeiter (so viel wir wissen, der geachtete Sonnenleithner in Wien) sich leider durch das Original zu sehr binden liess. Indess möchten wir fast mit Gewissheit behaupten, dass *Beethoven*, der durch innern Reichthum diesen Stoff zu beleben, volle Kraft und wahren Beruf fühlte, und nicht der deutsche Bearbeiter auf dieses Sujet gefallen sey, da es überdies in Hinsicht der *dramatischen* Bearbeitung, und zwar für die *Musik*, dem *Dichter* bey weitem weniger einladend ist, als es den Tonkünstler ansieht.

Und in der That hat Beethoven diesem Stoffe durch seine Musik ein höheres, fast überirdisches Leben eingehaucht, so dass wenn jene Handlung nur aus dem bürgerlichen Leben gegriffen ist, diese Treue, dieser Muth, welchen Beethovens Leonore zeigt, dieser Flammenmuth des Gouverneurs, diese hohe Gemüthsruhe des Leidenden endlich, dieser reine Herzenserguss der Marcelline u. s. w., kurz diese energische Gefühlsweise, welche Beethoven in die verschiednen Charaktere gelegt hat, dem Bewohnern eines kräftigern Planeten, von welchem er herabgestiegen, anzugehören scheint, und jene *bürgerliche* Scene in eine kräftigere und romantische Welt mit Zaubergewalt erhebt. Und dennoch ist, was diese Menschen stärker und mächtiger fühlen, nur aus dem *menschlichen Busen* gegriffen, und jedem unter uns verwandt, und dies Heroengefühl kommt auf uns hernieder, wie eine stärkende Weihe.

Ja, grosser, lieber Meister, keine erschlaffende Empfindsamkeit, nur tiefes energisches Gefühl sprechen deine Töne aus; dein Ausdruck ist nach dem gewöhnlichen Opernmasse nicht gemessen, dein Werk nicht durch Erinnerung an hundert andere entstanden, oder durch kunstlertige Zusammensetzung beliebter Operaphrasen, mit einigen neuen Melodien oder Modulationen verbrämt; Gemeinplätze sind dir fremd und willkürlicher Zuschnitt; da schreitest mit Kühnheit auf dem Wege fort, den Mozart, dein grosser Meister eröffnet, ur-

kräftig und eigenthümlich waltet ein Geist über dem Ganzen von Anfang bis zu Ende, in jedem *Schlusse* dich neu und eigenthümlich zeigend, in jeder Folge überraschend! Du lockst die Geister hervor, die in den Instrumenten wohnen, und sie dienen dir zu wunderseltsamen Ausdruck, jeder nach seinem eigenthümlichen Vermögen. Dein Gesang ist Herzenssprache, reine Declamation des Gefühls, darum herrscht auch in deinem Werke mehr der Gesang, als der Sänger! Doch ist dein Ausdruck nicht der Ausdruck des Gefühls allein; in deiner Hand sind Töne Ausdruck tiefer Gedanken; und so erweckst du auch Gedanken, und schilderst was kein Dichter schildern kann. Kein solches ist dein Werk, was anmuthig sich blos dem Sinne anschmiegt, was schmeichelnd durch die Ohren streicht und nur die Oberfläche des Gemüths mit leisem Hauch berührt; gedankenvoll und tief gefühlt spannt es des Geistes Aufmerksamkeit, die Sprache eines höhern Lebens zu vernehmen, und flösst dem Dargestellten ungewöhnliche Bedeutung ein!

Ja mir ist keine Oper vorgekommen, in welcher die Musik so tiefes Interesse für die Handlung erregt, und die Aufmerksamkeit auf die geschilderte Situation so mächtig hinleitet. Ob Beethoven eben so erschöpfend, wie er das Einzelne dieser Oper geschildert hat, auch in grösserm Umfange, ähnliche, aber doch verschiedene Charaktere und Zustände, und verschiedenartige Stoffe als dramatischer Tonkünstler schildern könne, diese Frage wird sich erst dann gehörig beantworten lassen, wenn der Meister, wozu wir ihm gute Dichter wünschen, *mehrere* Opern componirt haben wird. Wir zweifeln nicht daran, obwohl wir ihm die Klarheit und Leichtigkeit genieller Charakteristik, welche der tiefe Mozart durch seine verschiedene Opern, selbst in angränzenden Charakteren bewiesen, bey diesem ungehemmten Fluge der Phantasie und des feurigsten Gefühls, kaum zutrauen. Das aber müssen wir anerkennen, dass die Gesangstücke dieser Oper, wenn sie auch meistens wegen zu hoher Instrumentirung für den Sänger sehr anstrengend sind, doch von dem Vorwurfe, den wir oben berührten, d. h. von der Manier des Gesuchten, und Sonderbaren fast durchaus frey sind, und wie wir im Einzelnen anführen werden, sogar einen fliessenden Gesang haben, welchen wir, ehe wir diese Oper hörten, durch Vorurtheile eingenommen dem Meister fast abgesprochen hätten. Freylich ist es nicht der *gewöhnliche* theatralische Gesang, der auf immer seine bestimmten Norm hat, sondern ein eigenthümlicher, ausdrucksvoller, wie Cherubini's, und doch fliessender und melodischer, als dieser. Die Declamation ist bis ins Einzelne wahrhaft meisterhaft, und in der neuern Theatermusik selten.

Allzugrässlich aber und sermalmend, hört' ich Einige sagen, sey der Eindruck dieser Musik. Die nämlich, welche das Gefällige und Fassliche in der Tonkunst zum Massstabe alles Grossen erheben, oder einen leichten Flitterglanz, der nur den äussern Sinn reizt und bewegt *müssen* natürlich sich also äussern; — aber das tiefere Meisterwerk darf auch verlangen, dass es *öfterer, aufmerksam* und *unbefangen*, mit völliger Hingebung des Gemüths aufgenommen werde, — wem dieses *unmöglich* ist, der hat über dasselbe kein Urtheil. Auch wollen wir eingestehen, dass die Musik dieser Oper für viele weiche Naturen zerreissungreifend sey. Doch hörten wir dies auch von Einigen, die einen Shakespeare und seine gigantischen Werke herrlich nennen, der die herbsten Dissonanzen des Lebens in den vielstimmigen Chor seiner grossen Dramen gefügt hat. Ob der Tonkünstler auf dieselbe Weise durch seine Dissonanzen, wie der Dichter durch die *seinigen* wirken dürfe, ist freylich eine andere, nur durch tiefere Vergleichung der Poesie und Musik zu beantwortende Frage, die mithin hier nicht aufgenommen werden kann — nur so viel ist gewiss, dass überall, wo grosse Kräfte sich [illegible] sollen, auch grosse Gegensätze vorhanden sind. Beethoven aber seinen Stoff wirklich gross gedacht und aus dem gewöhnlichen Leben herausgehoben hat. Jenes Urtheil beruht daher auf eine Inconsequenz, oder vielmehr darauf hinaus, dass man in der *Poesie* das Höchste verstehen kann, ohne es doch in der *Musik* zu finden, und der blos poetische Sinn nicht hinreicht um als Laie über Musik ein Urtheil zu fällen. In darin finden wir unsern Meisters dem grossen Shakespeare vorzüglich zu vergleichen, dass er gleich diesem, das Schauerlichste wie das Heiterste das Stärkste und Traurigste, wie das Zarteste im Freudigste aus der menschlichsten Brust hervorzuheben im Stande ist. Die Partie der Marcellina ihr Duett mit Jacquino, und vorzüglich das wunderschöne Duett mit Fidelio endlich auch das Duett des Florestan und der Leonore, bestätigen die hinzielende. Wenn aber das Schauerlicherhaben

und Furchtbare hier vorherrschend ist: so liegt dies hauptsächlich an einem Fehler des Textes, dem nämlich, dass die wenigen heitern Situationen, mit den dustern nicht lebhaft genug abwechseln, so dass das Leichte und Gefälligere bisher nur in den ersten Scenen des ersten Acts nebeneinander gestellt war die dustern Partien aber sich in der andern Hälfte zusammendrängten. Indess ist jenes Urtheil, wenn von einem einseitigen Eindruck die Rede ist, welchen die *ganze* Oper hinterlassen soll, doch auch darum unwahr, da jede bittre Erinnerung und jedes schmerzliche Gefühl im höchsten Jubel und Entzücken endlich untergeht. Dieses ist unsre Ansicht von dem Ganzen und dem Eindruck, den wir bey mehrmaliger Anhörung empfanden. Um von dem Einzelnen zu sprechen, müssen wir von der Anordnung des Textes einiges vorausschicken.

Ueber die Bearbeitungen dieser Oper.

Nach der erstern Bearbeitung nun ist die Handlung der Oper in drey Acte vertheilt. Von den beyden ersten aber fällt nur der Schluss des ersten Acts in einen wirklichen Abschnitt der Handlung, (er endet nämlich nach den getroffenen Anordnungen des Gouverneurs zu Floreztans Tode) die Anordnung desselben hatte aber das Unbequeme, dass erstens zwey Canons, dann zwey ungemein anstrengende Bassparthien unmittelbar aufeinander folgten. Der zweyte war an Handlung sehr leer, indem er den einzig bedeutenden Moment enthielt, dass Leonorens Wunsch, den Alten in die tiefsten Kerker zu begleiten, erfüllt, der Befehl des Gouverneurs aber nur wiederholt wurde. Die Scene am Anfange des zweyten, wo die Gefangenen der freyen Luft geniessen, war eine blosse Flickscene, welche der Bearbeiter, vielleicht um einen Chor mehr zu erhalten, hinzugethan hatte, die man aber, wegen Beethovens meisterhafter Schilderung dieser Situation, nicht missen möchte. Beyde Acte konnten in *einen* verwandelt werden: das geringste Uebel dabey war, dass der erste dadurch unverhältnissmässig grösser, als der zweyte wurde: — denn dieser musste unverändert bleiben, weil die Scene nur auf den höchsten Stufen der Handlung im Kerker spielen durfte, um das Interesse für das Furchtbarste und Höchste aufzubewahren. Ein grösseres Uebel war, dass dadurch vielleicht einige herrliche Sätze der Musik ausfallen mussten. Der erste Act musste nun nach unserer Ansicht durchaus so eingerichtet werden, dass des Zuschauers Aufmerksamkeit fortdauernd auf *Leonoren* gerichtet blieb. Sie musste als Mittelpunct der Handlung desselben angesehen werden; die Gefahr, entdeckt zu werden, konnte steigen, wenigstens konnten von dem Dichter die Momente mehr hervorgehoben werden, welche sich ihrem Plane, bis zu dem Gemahl zu dringen entgegenstellen. Um hiernach dem ersten Acte einen bedeutenden Schluss zu geben, mus ten die zwey oben genannten Momente verbunden, und die Handlung musste gerade bis zu dem Puncte geführt werden, wo einestheils der Gouverneur auf den Alten zornig eindringt, seinen Befehl schleunigst auszuführen, anderntheils, und zwar zu gleicher Zeit, Leonorens Wunsch, den Alten in den Kerker zu begleiten, gewährt wird. Beyde Momente mussten in das Finale fallen.

In der neuern Bearbeitung hat man, wie in der italienischen (in welcher sich die *Hochzeit Marcellinens* nur zu sehr hervorthängt) diese Momente zwar einander näher gebracht, und die Wiederholung des schauerlichen Auftrags stärker motivirt; indem man aber jene Flickscene in genauern Zusammenhang mit der Handlung stellen wollte, und den Zorn des Gouverneurs über die den Gefangenen gewährte Freyheit, den Befehl, sie wieder einzukerkern, und die Klage der Gefangenen um den Verlust dieser Wohlthat am Schlusse des Finales hören lässt, tritt in dem Hauptmomente, der den Act schliessen sollte, die Haupthandlung vor der Nebenhandlung zurück, und des Gouverneurs wiederholter Befehl ist nur eine gelegentliche Erinnerung. Dies hat auch eine Hauptveränderung in der Musik, in Hinsicht des ersten, (nach unserer Bearbeitung *zweyten*) Schlussstücks hervorgebracht. Die Klage der Gefangenen ist zwar in der Musik sehr rührend, aber der frühere Schluss (des zweyten Acts in der ersten Bearbeitung) war weit brillanter und kräftiger. Besser wäre es vielleicht gewesen, das zornige Verbot des Gouverneurs nur melden, oder durch Soldaten ausführen, und dann die Klage der Gefangenen hören zu lassen. Darauf würde Rocco (der Kerkermeister) Leonoren sein Gespräch mit dem Gouverneur entdecken, und die Gewährung ihres Wunsches verkündigen; hierauf sogleich Pizzarro (der Gouverneur) zornig über die Zögerung, zur schleunigsten Ausführung des geheimen Befehls auffordern, und so der Act mit den höchsten Gemüthsbewegungen schliessen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Amsterdam, den 26sten May. Mad. Gley, erste Sängerin vom hamburger Theater, gab mit ihrem Gatten, zuerst am 25sten April im hiesigen deutschen Theater ein Paar kleine Singspiele: *Andromeda* und *Perseus*, heroisch-melodramatisches Singspiel, mit Musik von Mozart, Haydn, Gluck, Righini und Cimarosa; und: *die Probe*, oder *die doppelte Uebereitung*, komische Oper in einem Act, mit Musik, ebenfalls von verschiedenen Componisten. Mad. Gley besitzt — so fand man hier — eine schöne, reine, hell und stark tönende Stimme, von bedeutendem Umfange; sie sang von

a bis d. Dabey hat sie eine gute Methode; die Verzierungen, die sie anbringt, sind der Sache angemessen; sie übertreibt nicht. Die Polonoisen trug sie besonders gut vor; diese gelangen ihr am besten. Wenn sie zuweilen in der Höhe weniger stark singe, so würde sie dadurch merklich gewinnen. Der Triller gelang ihr nicht sonderlich: diesen hätten wir ihr gern erlassen. Hr. Gley unterstützte seine Gattin, und wusste durch gutes Spiel vergessen zu machen, dass er eben kein Sänger ist. Die kleinen Opern, welche recht artig sind, gefielen dem Publicum. Hr. und Mad. G. wurden dadurch veranlasst, noch mehr Vorstellungen zu geben. So wurden deren sechs, wöchentlich zwey, und wir hörten, ausser den vorgenannten Stücken noch: *die Fülle, oder die Capitulation*, komische Oper in einem Act; der *Schiffbruch, oder die Heyrath in der Colonie*, worin Mad. Gley eine Arie von Mozart mit obligat. Klarinette, (gut geblasen von Hrn. Kleine,) sehr schön sang; und: *der Kampf im Vorzimmer*, wozu eine wirklich komische Ouverture von Méhul eine gute Einleitung machte. Zu allen diesen Stücken war die Musik von verschiedenen Componisten entlehnt, wodurch freylich öfters wunderlich contrastirende Sätze zusammen kamen. Hr. und Mad. G. erhielten vielen Beyfall, und hatten dabey gute Einnahmen. — Wir erwarten, nächstens die berühmte Sängerin, Catalani, zu hören: sie ist schon von Brüssel angekommen. Das Publicum ist sehr gespannt.

Miscellen.

Sprachbereinigung.

In einem bekannten Tagblatt wurde neulich für „grosse Oper" das Wort „Singwerk", und für „Operisten" „Singwerker" vorgeschlagen. — In einer Zeit, wo man mit lobenswerthem Eifer alles Auslandische aus Sprache und Kleidung auszumärzen, und seine Deutschheit, wo nicht überall durch Gesinnungen, doch durch schwarzen Sammet, gepuffte Aermel und spitzige Verzierungen zu beurkunden sucht, kann ein sicher Vorschlag seine Wirkung nicht verfehlen, und verdient gewiss von jedem vaterland-liebenden Deutschen aufs kräftigste unterstützt zu werden. — Es hat überdies keine zu grossen Schwierigkeiten, alle fremde Wörter nach obigem Muster durch einheimische zu ersetzen, oder in solche umzubilden; und ich möchte jeden, dem die Reinheit unserer Sprache am Herzen liegt, hiermit auffordern, das Seinige zu diesem verdienstlichen Unternehmen beyzutragen. — Zum Beweis aber, dass ich nicht das Publicum — wollt' ich sagen: Gemeinvolk — blos auffodere, ohne selbst etwas zu geben, wie öfters bey Aufforderungen zu wohlthätigen Zwecken der Fall ist, schlage ich hier folgende von Vogler, und Knecht noch nicht gebrauchte Verdeutschungen in der Musik — oder besser: Tonwerkerey — vor, und hoffe meinem theuern Vaterland einen nicht weniger wichtigen Dienst damit zu leisten, als hätte ich für unsere deutschen Mädchen ein Dutzend Trachten oder Ehrennamen wiedererweckt:

Ich folge dem A B C.

Alt	Hochsang.
Altistin	Hoch angwerkerin.
Arie	Luftsang.
Bass	Grundsang.
Bassgeige	Grundgeige.
Bassist	Grundsangwerker.
Chor	Vollsang.
Clarinet	Hellholz.
Compositeur	Tonsatzwerker.
Concert	Tonstreitwerk-Versammlung. / Tonstreitwerk.
Concertmeister	Tonstreitwerkmeister.
Discant	Hochstsang.
Duett	Zweysang.
Fagott	Tiefholz.
Fagottist	Tiefholzwerker.
Finale	Entsang.
Fuge	Tonflechtwerk.

Hautbois	Hochholz.
Instrument	Klangwerk.
Instrumentalmusik	Klangwerkerey.
Kapellmeister	Obertonmeister.
Musik	Tonwerkerey.
Musikdirector	Tonwerkmeister.
Symphonie	Zusammenklangwerk.
Tenor	Hehsang. Dünnsang.
Trompete	Schmettermessing.
Trompeter	Schmettermessingwerker.
Violine	Hochgeige.
Violoncell	Tiefgeige.

Sind auch einige Benennungen etwas lang, so gilt bey Titeln gewöhnlich die Länge zugleich für die Höhe; und dann haben wir auch sonst lange Titel, welche das mit ihnen verbundene Amt nicht so richtig bezeichnen, als obige. Man denke an Oberleibbüchsenspanner, Oberhofthierarzt etc.

Recensionen.

1. *Lieder von Joh. Jak. Hess, in Musik ges. von Hans Georg Nägeli.* (Mit des Dichters Bildniss.) Und
2. *Lieder von J. H. Frh. von Wessenberg, in Musik ges. von Hans Georg Nägeli.* (Mit des Dichters Bildniss.) Zürich, bey Nägeli, in Commission b. Steinkopf in Stuttgart, Gayl in Frankfurt, und Fleischer in Leipzig.

Hr. N., dem wir schon gar manche treffliche Lieder verdanken, und der auch bey denen, welche man nicht ohne Einschränkung also nennen kann, wenigstens stets den denkenden, durch Wissenschaft gebildeten und gesicherten Componisten gezeigt hat, liefert hier zwey Sammlungen, die ganz gewiss unter seine vorzüglichsten gehören, ja von denen Rec. die zweyte für die vorzüglichste von allen hält. Die ganze Ansicht, nach welcher Hr. N. das Lied, besonders aber das ins Grössere ausgeführte, mit obligater, gearbeiteter Klavierpartie bereicherte Gesangstück behandelt, und, beym jetzigen Stande der Bildung für Musik, behandeln zu müssen glaubt — hat zu viel Eigenthümliches und Achtbares, als dass Ref. sich nicht bemühen sollte, es aus diesen Proben nach Kräften, darzustellen; wenn er nicht durch die Redact. unterrichtet wäre, Hr. N. gedenke selbst diese seine Ansichten und Ueberzeugungen von der neuen Liederkunst dem Publicum in diesen Blättern vorzulegen. Demnach hält er es für besser, dies erst abzuwarten, dann Theorie und Praxis mit einander zu vergleichen, und jetzt nur eine kurze Angabe dessen, was man in diesen Sammlungen zu suchen hat, aufzusetzen.

Die beyden würdigen Geistlichen, deren Lieder hier mit Musik erscheinen — Hess in Zürich, v. Wessenberg in Constanz — sind auch ausser der Schweiz als geistreiche Männer, und edle, seelenvolle, auch wahrhaft religiöse Dichter bekannt und hochgeschätzt; so dass vorausgesetzt werden kann, man werde die Sammlungen schon vorläufig um der Gedichte willen willkommen heissen. Würdige Gedanken, kraftig und licht — reine Gefühle, warm und einfach, nicht selten auch heiter und eigenthümlich, ausgesprochen, (nur die Sprache nicht immer wohllautend genug ausgebildet,) findet man durchgängig; und mehrere Lieder, namentlich des Hrn. Generalvicars von Wessenberg, dringen unwiderstehlich an's Herz. — Diese Gedichte nun, wie verschieden sie selbst, in Inhalt und Form sind, hat Hr. N. auch so verschieden musikalisch zu behandeln vermocht; und zeigt sich schon in dieser Hinsicht — wie bey Schulz, Reichard und einigen Andern — wie wichtig eben dem Liedercomponisten wissenschaftliche Bildung ist. Von dem allereinfachsten Liedchen, in wenigen, aber eben den rechten Tönen, bis zum grossen, dem Oratorienstyl sich nähernden Gesangstück, findet man Etwas aus dem Kreise *deutscher* Musik; ja einige, wiewol wenige Lieder nähern sich, und mit schönem Erfolg, selbst der italienischen Weise so weit, als es die Gattung erlaubt — wovon wir, da man eben dies von Hrn. N. am wenigsten erwarten möchte, eine Probe zum Schluss dieser Anzeige abdrucken lassen. — Auszustellen findet Rec. nichts, als dass noch zuweilen, wie in frühern, ähnlichen Stücken des Hrn. N. öfter, in den künstlicher ausgearbeiteten der Gesang stellenweise für die Stimme unvortheilhaft, gesucht, schwer, vielleicht auch etwas trocken erscheint; übrigens wol auch, doch nur selten, eine, an sich nicht üble, aber veraltete und trivial gewordene Phrase mit unterläuft. Zu rühmen dagegen ist alles, was man, nachdem man das Gedicht durchgedacht und durchempfunden, von dem Componisten für dasselbe verlangen kann: und was man, ausser diesem, von dem Stück, als Musik, Gesang, und Kunstwerk überhaupt, wünschen mag, das findet man eben-

falls, wenn nicht immer, doch oft, und nicht selten selbst aufs Trefflichste geleistet. Folgende Stücke muss Rec. in jeder dieser Hinsichten rühmen, und allen Sängern oder Sängerinnen von Geist, Gefühl und edlerm Geschmack bestens empfehlen:

1ste Sammlung: S. 6 folg., S. 8 folg., wo besonders der Schluss überrascht und rührt; S. 10 folg., im Zwölfachteltakt eben so kunstfertig, als ausdruckvoll geschrieben; S. 13 folg., besonders von S. 16 an; S. 19 folg., theilweise; S. 24 folg., ein kleines Meisterstück.

2te Sammlung: S. 8 folg., S. 10 folg., S. 16 folg., S. 17, S. 19 folg., S. 22 folg., S. 35; noch mehr aber, und, jedes in seiner Art, wahrhaft meisterlich: S. 1 folgg., S. 18, S. 34 folg.

Zu wünschen wäre wol noch, dass Hr. N. die Singstimme nicht so oft hoch setzte: zwar überschreitet er das Mass nicht, aber, wie nun öfters seine höhern Töne stehen, fallen sie nicht nur den meisten männlichen, sondern auch nicht wenigen weiblichen Stimmen schwer.

Das Aeussere beyder Werke ist gut.

Ferne und Nähe.

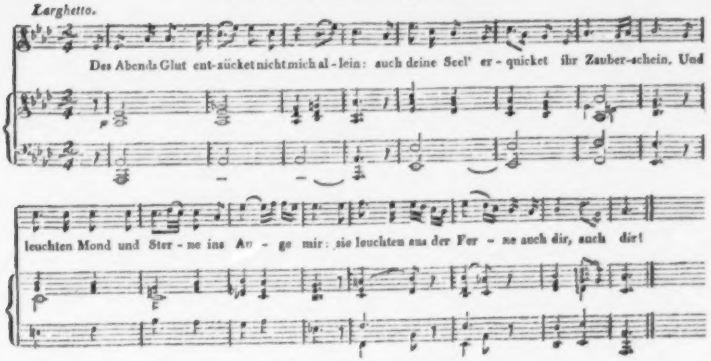

1.

Welch öde Trauerhöhle
Wär uns die Welt,
Durch die vertraute Seele
Nicht sanft erhellt!
Ein ewger Funke glühet —
Die Sympathie,
Der Rede Reiz verblühet,
Die Freundschaft nie.

3.

Mag Berg und Thal uns trennen:
Was Sympathie
Vereinigt hat, das können
Nicht scheiden sie.
Nur Eine Seel' empfindet
In dir und mir;
Der Tod — auch er entwindet
Mich nicht von dir.

4.

Erleuchten Mond und Sterne
Mein einsam Grab,
Dann schwebt aus lichter Ferne
Mein Geist herab,
Und sieht mit Wonnebeben,
Durch Thräu' und Flor
Leis' deine Seele streben
Zum Freund empor.

Deuxième Concerto pour deux Violons avec acc. de deux Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, Trombon, 2 Trompettes et Timbales par Ch. Cannabich, redigé p. r Frédéric L'Anal. A Offenbach, chez J. André. (Pr. 5 Fl. 30 Xr.)

Der Aufschrift dieses Werkes nach zu urtheilen, ist dasselbe ein Nachlass des für die Kunst, leider, zu früh verstorbenen Verf.s. Hr. Franzl verdient allerdings den Dank der Kunstfreunde für die Besorgung der Herausgabe, vielleicht auch für manchen noch wichtigeren Antheil, welchen aber Rec. nicht kennt. Doch scheint die Punktlichkeit in der Bezeichnung der gehörigen Vortragsart ihm zuzugehören, was Rec. mit gleicher Genauigkeit bey allen Concertanten angegeben zu sehen wünschte, da es auf der einen Seite zu viel gefordert ware, dass jeder Musikfreund so viele musik. Kenntnisse besitzen soll, dass er die, dem Geiste einer jeden Stelle zugehörige Vortragweise selbst auffinden, auf der andern alle beabsichtigte Wirkung, oder doch wenigstens ein grosser Theil, ohne diese Vortragweise verloren geht, was dem Verf., so wie dem Darstellenden gleich nachtheilig ist.

Das Concertante selbst besteht aus einem *Allegro maestoso*, C dur, einem *Andante*, C dur, welches in die bekannte schöne Polacca von Paer aus der Oper *Sargino* ausleitet, deren Entwickelung das letzte Stück bildet. Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass das *Ganze* sich in einem andern Tone schliesst. (F dur,) als es angefangen hatte (C dur). Hieraus möchte Rec., da ein solcher Verstoss gegen die nothige Einheit in einem jeden Tonstücke weder vom Verf., noch vom Redacteur zu erwarten ist, den Schluss ziehen, dass der Verf. das erste und letzte Stück nicht als ein Ganzes bearbeitet hatte, was es bey der Herausgabe wurde. In seiner Vermuthung bestärkt ihn der Umstand, dass der Verf. auf ein Allegro aus C dur nicht wieder ein Andante aus derselben Tonart wurde haben folgen lassen, was Eintonigkeit erzeugen muss. Auch ist ihm die Empfindung, welche im Andante herrscht, im Verhältnisse zu jener, im ersten Allegro, von zu geringer Bedeutung; sie hat auch eine ganz andere Richtung, ist mehr einleitend, als folgend, mehr vorbereitend, als erklärend. Man kann daher beyde Stücke abgesondert von einander benutzen.

In den Ritornellen, besonders dem ersten, herrscht viele Kraft, mit eben so vielem Angenehmen verbunden, und der vortreffliche Musikdirector, der Cannabich allerdings war, leuchtet aus allen Stellen hervor, indem jede ihre sichere Wirkung in sich tragt. Die Soli sind glänzend, gut für die Hand, und haben das Angenehmen sehr viel. *Fröhlich.*

Kurze Anzeige.

1. *Bolero favori pour le Pianof. et Flûte* — (Pr. 4 Gr.)
2. *Zapateado, danse espagnole p. Pianof. et Flûte, comp. par M. de Ledesma.* (Preis 6 Gr. Beyde in Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.)

Man schrieb sonst Polonoisen haufenweis, die gar keine waren, sondern nur gewisse äussere, mehr zufällige, als wesentliche Eigenheiten derselben nachahmten; und jetzt machen es mit den spanischen Nationaltänzen Mehrere so, die sie, ganz wie sie sind, nie gehört haben. Es verdient also schon darum Dank, dass der genannte spanische Künstler, so wie er achte, spanische Nationalromanzen herausgegeben hat, auch achte, spanische Tänze hat drucken lassen, und wäre zu wünschen, er gäbe auch andere Gattungen derselben. Ob nun aber die Stücke, an und für sich, ohne historische Hinsicht, besonders ansprechen; ob nicht manche jener wenig oder gar nicht treuen Nachahmungen besser zu ziehen werden — wie z. B. Rombergs spanisches Rondo für das obligate Violoncell: das wird, wie bey allem so Besonderen, wol am meisten auf die Sinnes- und Empfindungsart derer ankommen, die sie spielen. So angesehen, sind dem 2ten dieser Tänze mehr Freunde zu versprechen, als dem 1sten. Componisten aber müssen so etwas kennen lernen, und, denken sie sein Eigenes weiter zu nützen, in seinem Wesentlichen selbst achtsam studiren.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juny. **№. 25.** 1815.

Gedanken über die neuere Tonkunst etc.

(Fortsetzung aus der 24sten No.)

Charakteristik des Fidelio im Einzelnen.

Nun zu den einzelnen Sätzen der Musik. Beethoven hat die Ouverture, welche er früher zu dieser Oper schrieb, in der zweyten Bearbeitung mit einer andern (aus E dur — sie befindet sich auch im wiener Klavierauszuge) vertauscht. Voll grosser und kühner Gedanken, voll tiefen Gefühls, aber ohne klare Verknüpfung, ja sehr willkührlich und höchst wunderlich zusammengeworfen, mit gesuchten Uebergängen, welche den Fluss der reichen Phantasie störend hemmten, dabey unmässig lang, musste jene Ouverture vielen Anstoss erregen. Dazu kommt, dass ein Hauptzug derselben, das Eintreten der Trompete, (welche in der höchsten Gefahr des Ministers Ankunft verkündigt), blos am Ende der Oper verständlich ist, und als ergänzender Theil der Ouverture nicht angesehen werden kann, indem durch zu grelles Eintreten, der rhythmische, melodische und harmonische Zusammenhang durchaus abgebrochen und gestört wird; weshalb dieser Trompetensatz nur als eine, dem tiefen Ernste der ganzen Ouverture durchaus fremdartige Spielerey erscheint. Dies alles mag der Meister wohl späterhin eingesehen, und darum jene Ouverture weggeworfen haben. Indessen halten wir dieses doch für einen Verlust: denn im Ganzen war die in der ältern Ouverture herrschende Stimmung nach unserer Einsicht dem Charakter der Oper entsprechender, als die neuere, die mit derselben nur wenig in Verbindung zu stehen scheint, ja es schien die erstere das unmittelbare und frische Erzeugnis des durch Ueberschauung seiner Tonschöpfung hervorgebrachten Gesammteindrucks zu seyn. Ware es dem Meister möglich gewesen, die Fülle der melodischen und harmonischen Sätze jener Ouvertüre mehr zusammenzuhalten, die tiefen aber zerstreuten, unruhig auseinander strebenden Gedanken im schönen Ebenmasse zu verbinden, und die Spuren jener bizarren Laune zu verwischen, so würden wir die kürzere Ouverture gern entbehren.

No. I. (in der ältern Bearbeitung) ist *Marcellinens* Arie: „O war' ich schon mit dir vereint." Schon bey einem Blick auf die Partie der Marcellina bemerkt man, dass der deutsche Bearbeiter und Tonsetzer sie etwas höher gestellt hat, als der Italiener. Denn es war nothwendig, dass, wenn diese untergeordnete Figur in das mit *tiefem Ernst angelegte Gemälde* noch passen sollte, dieselbe sich dem edlern Grundton seines Colorits mehr annaherte. Leichte, scherzende Heiterkeit, tändelnde, aber schon begehrliche Zartlichkeit sind die Grundzüge des Madcheus in der ital. Bearbeitung, welche *Paer* höchst anmuthig und melodisch wiedergegeben hat. Ein unbefangenes, durchaus naives, und zur Liebe reifendes, in dämmernden Liebeshoffnungen lebendes Madchen steht *hier* vor uns; das leise, mit einem verstohlnen Seufzer begleitete Selbstgestandnis, das sich in die vertrauende Hoffnung einer unaussprechlichsüssen Lust auflöst, spricht ihre erste Arie aus, die in C moll anfangt, und in C dur endigt. Die angemessene Bewegung der Violinen, die den einfachen Gesang begleiten, drücken vortüglich bedeutsam die Regungen des Madchenherzens aus, das wie die Frühlingsblüthe aus ihrer Verhüllung zu dem Lichte des frohlichen Tages hervorstrebt.

Jaquinos (des Gefangenwärters) unbeholfene, durch Pochen an der Thüre immer unterbrochene Liebeserklarung, Marcellinens jungfrauliches Strauben, und seinen Verdruss, enthalt das zweyte, sehr originelle und vortrefflich declamirte Duett. In der neuern Bearbeitung ist dasselbe der erste, jene Arie der zweyte Satz, in letzterer ist an einer Stelle der Text nicht zum Vortheil verstarkt, und die Musik zum Nachtheile des Rhythmus um ein Paar Takte verkürzt.

Dem Duett folgt in der ursprünglichen Bearbeitung ein sehr liebliches Terzett zwischen Rocco, (dem Kerkermeister, Marcellinens Vater) Jaquino und Marcelline. „Ein Mann ist bald genommen," welches in dem Hartelschen Klavierauszuge der Leonore als No. 9 steht, in dem wiener Klavierauszuge aber, nach der neuern Bearbeitung weggelassen worden ist. Der Grund war auf jedem Fall der, dass das drauf folgende Stück, welches man jedoch auch später hätte einfügen können, in Beziehung auf die Handlung, die man überhaupt mehr zusammendrängen, und verkürzen wollte, wichtiger war. Wer aber jenes Terzett nur einmal gehört hat, wird es durchaus nicht missen wollen. Der gute Rath des erfahrnen Alten, der den trotzigen Jaquino geradezu abweist. Jaquino's Bedauern, Marcellinens freyeres Athmen in dem Gedanken an Fidelio, dies alles ist in eine anmuthige Harmonie verschmolzen, und ohne künstliche Gesangverzierungen schlicht und einfach ausgesprochen.

Nun folgt das eben so kurze canonische Quartett zwischen den Vorigen und dem eben angekommenen Fidelio, „Mir ist so wunderbar" — dessen schönes, einfaches Thema durch das bedeutsame Bratschenritornell eingeleitet, und durch die mannigfaltigste Begleitung variirt, die beklommene Stimmung des liebeverrathenden Mädchens, der verlegenen Leonore, des stutzigen Jaquino, und des erwartenden Vaters lebhaft veranschaulicht. Hierauf des Kerkermeisters komische Arie, „Hat man nicht auch Gold beyneben." Soll irgend ein Stück zur Abkürzung des Ganzen weggelassen werden, so mag es *dieses* seyn. Zwar erfüllt die Musik ihren Zweck, doch ist der Anfang des Allegro etwas gewöhnlich, und der Greis selbst, in dessen Charakter wir so treffliche Züge erblicken, verliert durch die Geldmoral, die er hier abzusingen hat, ungemein — wie sehr sie auch in dem Charakter gewöhnlicher Stockmeister seyn mag.

Rocco bietet dem Fidelio seine Tochter zur Gattin, Fidelio bittet den Alten, ihn zur Erleichterung seines Dienstes mit in die Staatsgefangnisse gehen zu lassen, und versichert ihn seines Muthes und seiner Standhaftigkeit. In diese Situation fällt das herrlich ausgeführte Terzett zwischen Rocco, Leonore und Marcelline: „Gut Söhnchen, gut! hab immer Muth!" — Kraft und Anmuth sind in demselben lieblich verschmolzen, die Stimmen sehr gesangvoll geführt, die Harmonie ist fliessend und durchaus natürlich; in den bewegten Modulationen und in den melismatischen Wiederholungen des Allegro (besonders auf den Worten: „ich gab die Hand zum süssen Band, es kostet bittre Thränen*) ist die höchste Innigkeit treuer Seelen ausgedrückt.*)

Nach diesem Terzett, wenn wir nicht irren (in dem Leipziger Klavierauszuge stehen die Nummern nicht in der richtigen Folge) kommt in der alten Bearbeitung das wundersüsse Duett zwischen Marcellinen und Fidelio, mit obligater Violine und Violoncell, in welchem jene den Traum ihrer Verbindung mit Fidelio ausbildet, und anmuthige, bis in den Himmel steigende Luftschlösser aufbaut. Der Melodienfluss, welcher dieses abbildet, ist ungetrübt und „spiegelrein," wie Marcellinens Herz, — und wie ihre Wünsche sich drängend aus der Brust erheben, so steigt auch die Begleitung und der Gesang; die Worte drängen sich, wie der Ausdruck dessen, der in süsser Berauschung des Gefühls kaum Athem schöpft. Leonore wirft nur leise die Worte ein: „Wie schmerzlich, täuschen sie zu müssen!" Das Ganze ist voll Leben und Gefühl.

Pizarro (der Gouverneur) kommt; der Wütherich erhält die Nachricht, dass des Ministers Ankunft, welcher die Staatsgefangnisse untersuchen werde, nah sey. Wie wenn dieser Florestan, den jener für todt gesagt, noch in Fesseln fände? Pizarro hatte Befehl gegeben, Florestan allmählig verhungern zu lassen; jetzt kann er ihn den Augen des Ministers nur durch einen schnellen Mord entziehen. Der Sturm der teuflischen Rache wüthet in der mit vollem Orchester begleiteten Arie, die erst nach sechs einleitenden Takten, welche die Rolle eines verlängerten Auftakts spielen, in den Grundton D moll eintritt, durch viele Tonarten, gleichsam in Schlangenwindungen sich fortwälzt, und nach einigen schneidenden Dissonanzen nach D dur fällt, wo der Chor der Wache eintritt, und sie bis zum Schlusse begleitet. In der neuern Bearbeitung, ist am Anfange ein Takt herausgenommen

*) Die Worte Marcellinens: „Du darfst mir auch ins Auge schauen, der Liebe Macht ist auch nicht klein" entstellen den Text.

worden; dagegegen sind in dem Chor siebzehn Takte hinzugekommen, in welchen 4 Takte lang eine und dieselbe Dissonanz in getheilten Noten festgehalten wird. Mühe hat der Sänger durch die Instrumentation hindurchzudringen, wie er muss, wenn diese Arie wirken soll, und er wird, um *diesen* Aufruhr des Innern gehörig zu motiviren, in seinem ganzen Spiel vom ersten Tritt auf die Bühne an, ein höchst gewaltsames Wesen zeigen müssen. Ob nicht hier das Ohr durch grelle Dissonanzen allzusehr angegriffen werde? — Wir mögen diese Frage nicht entscheiden, da die Gewöhnung an die höchsten Reize — wie überall — so auch in der neuern Musik das unbefangene Urtheil wohl erschwert hat.

Rocco kommt, Pizarro *treibt* ihn, den Mordanschlag, von welchem seine Seele voll ist, auszuführen: „Jetzt Alter, jetzt hat es Eile, dir wird ein Glück zu Theile" etc. Hiermit eröffnet sich das kraftige, *charaktervolle Duett* aus A dur zwischen Pizarro u. Rocco. Pizarros unruhiges Antreiben, (wobey sich die Tonart noch nicht entscheidet) sein Versprechen, des Alten abgebrochnes Fragen: „So sagt doch nur in Eile, womit ich dienen kann:", die Aufforderung seiner Standhaftigkeit, das drängende „Redet," das furchtbare „Morden!", Roccos Erstarren, Alles ist unübertrefflich geschildert. Und nun, wie sich der schwarze Plan ans Licht des Tages wagt, wie schön sind die Worte declamirt „Wie! höre mich nur an! du bebst? bist du ein Mann?" — Der Bass bekommt die steigende Melodie; Pizarro drängt: „wir dürfen gar nicht säumen; dem Staate liegt daran, den bösen Unterthan schnell aus dem Weg zu raumen." Rocco weiss vor Entsetzen nichts hervorzubringen, als den Ausruf: „Herr!"; ihm leben die Glieder, er weicht zurück vor dem grässlichen Auftrag. Pizarro aber jubelt schon in seinem Herzen. Beydes ist in der herrlichen Stelle in Gis dur und durch den Uebergang nach Cis moll vortrefflich ausgedrückt. Furchtsam, in schauerlichen Dissonanzen und langsamer Bewegung antwortet der Greis: „Nein Herr, das Leben nehmen, das ist nicht meine Pflicht!" Mit entschiedenem Tone (in D dur) erwidert Pizarro: „Ich will mich selbst bequemen, wenn dirs an Muth gebricht," und befiehlt den Alten in den tiefsten Kerker zu dem Mann hinabzusteigen, „der kaum mehr lebt, und wie ein Schatten bebt," und ihm in der Cisterne schnell ein Grab zu graben. Die Schilderung dieser Worte, Roccos schnelles Einwerfen (meistens im Recitativ) „und dann, und dann?", und die Antwort: „dann will ich schnell vermummt mich in den Kerker schleichen; ein Stoss, (Pause) und er verstummt" (letztere Worte vom Violon pizzicato begleitet) erheben dieses Duett zu einem der ersten Charakterstücke der neuern Musik. Uebrigens sind die letztern 5 Stücke (als besondre Sätze behandelt) der deutschen Bearbeitung eigen, die besonders durch das letzte dem Tonsetzer treffliche Gelegenheit gegeben hat, die Macht seiner Kunst zu zeigen. Hiermit schliesst in der Aufführung, welche wir gesehen, der *erste* Act.

Der *zweyte* Act wurde eingeleitet durch den originellen Marsch aus B dur, welcher in der *neuern* Bearbeitung vor des Gouverneurs Arie steht. In dieser neuern Bearbeitung folgt nach dem Weggange Pizarro's unmittelbar *Leonorens* herrliche Scene, und darauf der Chor der Gefangenen. Dort beginnt letzterer den zweyten Act, und Leonorens Arie folgt. Jener Chor, vollstimmig aufgeführt, wie dies in Wien der Fall seyn mag, muss von erschütternder Wirkung seyn. Allmählig treten die Stimmen ein: „O welche Lust, in freyer Luft den Athem frey zu heben!" Die Instrumentalbegleitung umspielt sie wie das Wehen sanfter Lüfte, dazwischen eine schaurige Erinnerung an den Kerker, welche die Hoffnung wieder verwischt. „Freyheit!" bey diesem Ausrufe, durch eine kraftige Modulation herausgehoben, erheben alle Nerven; — aber die Umgebung gebietet Zurückhaltung.

Die Worte mangeln uns, Leonorens himmlische Scene zu schildern. Paer hat in derselben Situation eine in seiner Art sehr vorzügliche Scene componirt, die aber mit *dieser* keine Vergleichung aushält. Die *Innigkeit* der Melodie in der Singstimme, der herrliche Fluss der Harmonie, die originelle Begleitung der obligaten Horner, die alle Nerven mit süssem Schauer durchdringt, und dazu die angemessne, gefühlreiche Tonart (E dur) — Alles dieses wirkt zusammen den süssen Trost der Hoffnung, die tiefste Sehnsucht, selige Erinnerung vergangner Tage, und den ungehemmten Muth der treuen Gattin, überschwenglich und unnachahmlich zu schildern. Ausser zwey Abkürzungen des Adagio's, von welchen uns nur die erste einleuchtet, die zweyte aber einige schöne Züge der Melodie

zu zerstören scheint, hat auch der Anfang der Scene eine Veränderung, nämlich ein anderes *Recitativ* erhalten. Der Grund davon war eben, dass man dieselbe in der neuern Bearbeitung an den angegebnen Ort stellte. Der Bearbeiter hat sich dabey dem italienischen Texte wiederum genähert, die Scene fängt an: „Abscheulicher, wo eilst du hin" etc., wie im Italienischen: *Esecrabil Pizarro, dove vai?* Was die Musik anlangt, so möchten wir das neue, längere Recitativ, mit dem ältern, kürzern („Ach brich noch nicht, du mattes Herz") doch nicht vertauschen, da dieses offenbar sich an die Arie inniger anschliesst, das neue dagegen etwas unsicher zu moduliren scheint. Auch die kleine Abänderung im Allegro hat unsern Beyfall durchaus nicht.

Es folgt das kleine Finale des zweyten Acts (aus C dur), eröffnet durch Leonorens u. Roccos Gespräch. Rocco erzählt, dass Pizarro die Heyrath Marcellinens und die Einführung Fidelio's in die Gefängnisse erlaubt habe, sammt dem gegebenen Auftrag, das Grab für jenen Staatsgefangenen im Kerker zu graben. Dies Gespräch ist herrlich declamirt, und erinnert hier und da leise an Mozart, ohne doch Nachahmung zu seyn, z. B. in dem Ausrufe des freudigsten Erstaunens: „Noch heute, noch heute!" in welchen Leonore, nach dem Recitativ, das von jener Erlaubnis redet, ausbricht, und bey den geheimnisvollen Worten: *„wir beyde graben ihm sein Grab"* — „o saumen wir nun länger nicht" etc. Die einzelnen Sätze enthalten bey aller Kürze des Ganzen eine sehr wirksame Steigerung — die lebhafte Freude Leonorens über die Erfüllung ihres Wunsches, das ahnungvolle Grauen nach Eröffnung des Auftrags in dem bewegten Andante im $\frac{4}{4}$ Takt, wo die ausgeführten Bindungen in der Begleitung der blasenden Instrumente, hauptsächlich der Klarinetten, die eingreifendste Wirkung thun; das ängstliche Zusammenlaufen, als Marcelline jenen die Drohung Pizarros berichtet, in einem noch bewegtern Satze, (Allegro molto) welcher in abgebrochener Begleitung sehr schön moduliert, das donnernde Heranstürmen Pizarro's, der die schleunige Vollziehung seines Befehls verlangt, — dies Alles ist vortrefflich geschildert, und bis zu der höchsten Wirkung gesteigert. Dass in der neuern Bearbeitung dieses Finale am *Anfange* durch den Chor der Gefangnen, welchen man unmittelbar vor jenes Gespräch gestellt hat; am *Schlusse* durch die sanfte Klage der Gefangnen, welche der Gouverneur wieder einzusperren befiehlt, („Leb wohl, du warmes Sonnenlicht",) vermehrt worden ist, haben wir schon berührt. Wie rührend auch der letzte Chor ist, so wird die Steigerung dadurch doch aufgehoben, und der Schluss scheint uns, wie schon gesagt, etwas matt. Dieser Zusatz machte es nun nothwendig, das letztere Allegro molto etwas zu verändern, und einige Takte, welche die Entschuldigung Roccos, wegen jener Begünstigung der Gefangenen enthält, einzuschalten. Auch diese, obwohl gut declamirte Stelle, halten wir doch, auch aus dem oben angeführten Grunde, nicht von vorzüglicher Wirkung.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 3ten Jun. *Uebersicht des Monats May.* Den 5ten ward zum erstenmal gegeben: *Karl der zweyte*, oder: *die Flucht nach Frankreich*, lyrisches Drama in einem Act, Text und Musik vom Schauspieler, Karl Blume. Der Inhalt ist aus der gefahrvollen Zeit genommen, in welcher der englische König, Karl II., um das J. 1651 lebte, und enthält mehrere effectvolle Momente. Auch die Musik hat viele sehr interessante Stellen, die nicht ohne Beyfall aufgenommen wurden. Besonders gefielen die Arie, Recitativ und Ariette der Grafin (Dem. Eunike): Heitere, selige Stunden etc., und das Quintett der Grafin, Roberts (Hr. Gern), Fanny's (Dem. Leist), Henri's (Dem. Reinwald) und Eduards (Hr. Stümer): Noch ist mein Herz von Gram beklommen etc. — Den 9ten veranstaltete der Justizreferendar Gründler ein Concert zum Besten der berliner und niederbarnimschen Kreis-Landwehr. Hr. Gründler unterhielt selbst am meisten durch sein treffliches Guitarrenspiel, indem er eine Polonoise concertante von Giuliani, ein russisches Potpourri und ein Capriccio, beyde von seiner Composition, vortrug. Er hat bey seinem mehrjährigen Aufenthalt in Wien den Unterricht des berühmten Guitarrevirtuosen Giuliani aus Neapel benutzt, die Behandlung dieses Instruments bis zu einer seltenen Vollkommenheit gebracht, und durch seine mehrstimmige Spielart gezeigt, wie die sonst untergeordnete Guitarre zur Selbstständigkeit erhoben werde. Uebermorgen wird er ein zweytes

Conc. ebenfalls zu einem wohlthätigen Zweck geben. — Den 24sten ward zum erstenmal gegeben: *Der neue Gutsherr*, komische Oper in einem Act, nach dem Französ. von J. F. Castelli, mit Musik von Boieldieu. Der Inhalt des kleinen Stücks ist aus frühern Anzeigen von andern Bühnen bekannt. Es erhielt einigen Beyfall, den es der angenehmen Musik, der trefflichen Ausführung, und zum Theil einer neuen Decoration vom Professor Burnat verdankte. Besonders gefielen das Recitat. und die Arie Johanns (Hr. Fischer): Lass sehn Johann, wie wirst du's machen etc., und das Duett zwischen Babette (Dem. Düring) und Johann: O bleiben Sie dort ruhig stehen etc. — Den 25sten ward zum erstenmal gegeben: *Lucas und Laurette*, oder: *der verabschiedete Bräutigam*, pantomimisches Ballet in einem Act, vom Balletm. Milon in Paris, für unser Theater eingerichtet vom königl. Balletm. Telle, in Musik gesetzt vom Musikdir. A. Gürrlich. Es hat einige angenehme, auch durch die Musik gehobene Stellen, ist aber im Ganzen unbedeutend. — Mad. Unzelmann von Weimar hat noch drey Gastrollen gegeben: am 3ten die Constanze in Mozarts *Entführung*, am 11ten die Armantine in Mehul's *Je toller je besser*, in welchem Stück auch ihr Mann den Johann nicht ohne Beyfall gab, und den 15ten die Myrha in Winters *unterbrochenem Opferfest*. Ich berufe mich auf meinen vorigen Brief, und auf das in demselben gefällte Urtheil über ihren Gesang und ihr Spiel. — Den 26sten gab Dem. Beck vom königl. Hoftheater zu Dresden die Diana in Martins *Baum der Diana*. Ihr Spiel und ihr Gesang verrathen noch zu sehr die Anfängerin, als dass man streng über sie urtheilen sollte; sie hätte aber ihre Kräfte mehr prüfen sollen, um hinter ihrer Vorgängerin, Dem. Schmalz, nicht gar zu sehr nachzustehen. Schönheit allein entscheidet nicht. Sie wird noch einmal als Sophie in Paers *Sargines* auftreten. Die bekannte Artigkeit der Berliner erwarb ihr ein Paarmal eine schwache Aufmunterung. Uebrigens ward dies beliebte Singspiel von Seiten des Orchesters (unter des Musikdir. Seidel Direction) und der Darsteller brav ausgeführt. Lauten Beyfall ernarben sich Endymions (Hr. Stümer) Arie: Ihr Blick sprach Wonn und Liebe etc., Amors (Dem. Eunike) Arie: Man hört von jedermann etc., das Duett zwischen Amor und Dorist (Hr. Wauer): Du schelmisches Auge etc., Klizias (Dem. Leist) Arie: O lehr' erst mich etc., und Amors Arie: Bald beglückt euch heitre Ruhe etc. — Hr. Uhlich, Balletmeister des grossherzoglichen Hoftheaters zu Weimar, hat mit seinen Söhnen einigemal debütirt; am 10ten in dem von ihm verfertigten komisch-pantomimischen Ballet: *Die Fischerjungen*, und dann in einem hier sehr beliebten Ballet von Lauchery: *Die Lustbarkeiten im Wirthsgarten*; beydemal mit Beyfall.

Neuen Genüssen sehen wir in diesem Monat entgegen, da die berühmte Sängerin, Mad. Milder-Hauptmann, hier ist, um 20 Gastrollen zu geben. Einstudirt werden Winters *Calypso* u. Cherubini's *Lodoiska*. — Unter den neuen Musikalien verdienen Auszeichnung: Alexanders Favorittänze für das Pianoforte, 2tes, Heft von J. Fybler componirt; (das 1ste war von J. Wilde.) C. Mar. von Webers Capriccio für's Pianof., und dessen Variat. für's Pianoforte über das russ. Lied: Schöne Minka (bey Schlesinger..)

Wien. Uebersicht des Monats May.

Unsere Schaubühnen lieferten in diesem Zeitraum wenig Erhebliches. Mad. Seidler, welche immer grössere Fortschritte in der Gunst des Publicums macht, und nun für die hiesigen Theater contractmässig engagirt ist, erfreute uns durch liebliche Darstellungen der Marie im *Augenarzt*, und der Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris*. Sie entzückte durch ihre reine, helle, und klangvolle Stimme, die in allen Lagen gleich abgerundet und sonor ertönt, und leistete auch im Spiele, was eine besonnene Kritik in Hinsicht ihrer kurzen theatralischen Laufbahn zu fordern berechtigt ist. Wenn wir ihre Verdienste und ihren geschmackvollen Vortrag gehörig würdigen, so können wir doch auch nicht den Wunsch unterdrücken, dass die so gefeyerte Künstlerin, besonders in der Romanze des Troubadours, mit ihren Verzierungen weniger freygebig seyn, und überhaupt diese Würze des Gesanges etwas haushälterischer spenden möge. — Am 13ten beschenkte uns Hr. Auner nach langer Pause wieder einmal mit einem neuen Ballet in 3 Acten, unter dem Titel: *Die Bajaderen*, wozu die Musik theils aus der Oper gleiches Namens beybehalten, theils vom Hrn. Kapellmeister Gyrowetz neu dazu gesetzt war, und welche Vorstellung im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore statt fand. Das Sujet ist aus der Oper bekannt. Als diese hier vor zwey Jahren, trotz Cutel's wackerer Musik, zu Grabe getragen wurde,

schrieb man die Ursache mit Grund dem damaligen gänzlichen Mangel der eingeflochtenen Ballete zu, welche bey diesem Sujet unerläßlich sind und worauf eigentlich die Katastrophe beruht. In dieser Gestalt, blos pantomimisch dargestellt, wurde es mit Beyfall aufgenommen. Das Ganze ist fasslich und verständig angeordnet, die Musik ausdruckvoll, die Decorationen trefflich, die Kleidung glänzend, und mit der Ausführung konnte man im Allgemeinen zufrieden seyn, wozu Dem. Theodore Aumer, als Lamea, und Hr. Rosier als Demaly, nach Möglichkeit beytrugen. Nur fand man die eigentlichen Tanzstücke zu gehäuft, und bis zur Ermüdung — der Darstellenden sowol, als der Zusehenden — ausgesponnen; ein Uebelstand, welchem bey den folgenden Wiederholungen, wie billig, gesteuert wurde. — Am 24sten erschien nach einem jahrlangen Schlaf, Weigl's *Bergsturz* neu in die Scene gesetzt, und war ein willkommner Gast. — Der muntere, joviale *Jocondo* erwirbt sich immer mehr Freunde und Gönner. — Auch *das befreyte Jerusalem*, sparsam aufgetischt, dürfte noch lange ein ergiebiges Repertoire-Stück bleiben.—

Im *Theater in der Leopoldstadt* wurde am 12. zum Benefice der Dem. Anne Gottlieb, und zum erstenmale aufgeführt: *Maria Stuttgard*, eine Posse mit Gesang in 1 Act von Adolf Bäuerle, die Musik zusammengesetzt aus beliebten Piecen. In dieser jämmerlich verunglückten Parodie der schiller'schen *Maria Stuart*, worin zwey Fabrikantinnen Britanniens Königinnen gar ärmlich suppliren, wurde viel gelacht, aber noch weit mehr gezischt, getrommelt, gepfiffen. Den Beschluss machte eine neue Pantomime von Hrn. Hampel: *Der Schiffbruch*, oder: *Rettung zur rechten Zeit*, welche, so wie die von Hrn. Kapellm. Volkert dazu gesetzte Musik, beyfällig aufgenommen wurde. Obschon Dem. Gottlieb seit mehr als zwanzig Jahren auf dieser Bühne ihre, ehmals wirklich schätzbaren Talente dem Vergnügen des Publicums weihte, so war ihre Einnahme doch nur mässig. Für sie, vormals ein Mitglied des schikanederischen Theaters, schrieb Mozart die Pamina, welche Rolle sie auch zu seiner vollkommnen Zufriedenheit gab. —

Concerte. Am 1sten war eine im k. k. Augartensaale von der k. k. Stadthauptmannschaft zum Besten des Invalidenfonds veranstaltete Morgenunterhaltung nach folgender Einrichtung: 1. Ouverture aus *Mirina, Königin der Amazonen*, von Gyrowetz. 2. Duett aus *Adelasia* und *Aleramo*, von Sim. Mayr, ges. von Mad. Milder-Hauptmann und Mad. Seidler. 3. Variationen für die Violine, recht brav gespielt von Hrn. Wranitzky, dem jüngern, dem vielversprechenden Sohne unsers geschätzten Orchesterdirectors. 4. Duett aus *Federici ed Adolfo*, von Gyrowetz, mit Beyfall vorgetragen von obengenannten Sängerinnen. 5. Rondo von Hummel, auf dem Fortepiano gesp. von dem jungen Szalay. — Am 4ten gab Hr. Beckers, ein Schüler von Spohr, im Saale zum römischen Kaiser Concert. Spontini's Ouverture aus *Ferdinand Cortez* eröffnete. Dann folgte eine Arie aus *Trajano in Dacia*, ges. von Fräul. Tayber. Herr Beckers spielte ein rodesches Violin-Conc.; die Fräuleins Tayber und Klieber sangen das beliebte Duett aus Paer's *Sargino*, und mit Variationen von Mayseder beschlurs der Concertgeber, welcher wirklich schöne Anlagen zeigteth, und belohnende Aufmunterung erhielt. — Am 5ten erfreute uns im k. k. kleinen Redoutensaale Hr. Seidler durch sein gediegenes Künstlertalent. Nach der immer mit Vergnügen gehörten Ouverture aus Boieldieu's *Jean de Paris*, sang seine Frau mit ihrer jüngern Schwester ein brillantes Duett von Gyrowetz. Diesem folgte ein neues Violinconc. von Hrn. Seidler mit vollendeter Meister-chaft vorgetragen. Dann gaben Mad. Forti, Seidler, und Hr. Wild die Romanze des Troubadours zum Besten, welche, dem Herkommen gemäss, wiederholt werden musste. Zum Schluss Variationen des Concertgebers, trefflich ausgeführt. — Am 21sten gab Hr. J. F. A. Jansen in demselben Locale Concert. 1. Ouverture von Pixis. Recht gut erfunden, und fleissig gearbeitet. 2. Violinconcert; Allegro von Rode, Rondo (Caprice) *„en forme d'une Polonoise,"* comp. u. gesp. von Jansen. 3. Arie, gesung von Hrn. Schelble. 4. Ballade, *Ritter Toggenburg*, von Schiller, vorgetragen von dem k. k. Hofschauspieler, Hrn. Heurteur. 5. Variat. brillant. über: *Nel cor più non mi sento*, für die Violine, comp. und gespielt vom Concertgeber. — Hr. Jansen, welcher vor mehrern Jahren sich hier öffentlich auf zwey Instrumenten, dem Pianoforte und der Violine, hören liess, hat wahrscheinlich den Erfahrungssatz, dass Einer nicht alles kann, beherzigt, und seit geraumer Zeit seine Studien dem Violin-Spiel gewidmet. Mit wahrem Vergnügen müssen wir seinen Bemühungen gerechte Lobsprüche ertheilen. Er hat bereits, besonders was Besiegung grosser Schwierigkeiten und Sicherheit der Intonation

betrifft, eine so ehrenvolle Stufe erreicht, dass ihn unbezweifelt am Ziele seiner Laufbahn der Platz an der Seite der vorzüglichsten jetztlebenden Virtuosen dieses ersten aller Concertinstrumente rühmlich belohnen wird. Wir wünschen ihm zum voraus von Herzen Glück, und in der Gewissheit, dass sein Eifer nicht erkalten, und der ihm geschenkte zahlreiche Zuspruch und wohlverdient erhaltene Beyfall zu neuem Bemühn reizen werde, rechnen wir es uns zur angenehmsten Pflicht, auch das fremde Publicum auf ihn aufmerksam gemacht zu haben, und werden keine Gelegenheit versäumen, dasselbe von seinen ferneren Fortschritten in Kenntnis zu setzen. —

Notizen. Gastrollen. Dem. Wilhelm. Fischer, erste Sängerin des ständischen Theaters in Gratz, die jüngste Tochter des berühmten Veteranen und pensionirten königl. preuss. Kammersängers, besuchte uns in den letzten Tagen dieses Monats. Wir sahen sie zuerst als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, in welcher Darstellung sie Auszeichnung und Beyfall erhielt. Minder glücklichen Erfolg hatte ihre zweyte Rolle, die Prinzessin von Navarra, im *Johann von Paris*. Sey es zum Theil, dass der Eindruck, mit welchem erst vor kurzem die liebenswürdige Seidler sich Aller Augen und Ohren bemeisterte, noch zu neu war — man musste doch auch, dies abgerechnet, gestehen, dass sie ihre Aufgabe keineswegs befriedigend löste. Ihr Vortrag war nicht nur unzweckmässig überladen, sondern grösstentheils geschmacklos; die Verbindung der Töne sehr ungleich, ja in den höhern Regionen widerlich kreischend und grell; überhaupt die Intonation nicht rein und sicher genug. Wir haben zu viele Achtung für ihre bekannten, schätzbaren musikal. Talente, als dass wir nicht sehr wünschen sollten, über ihre ferneren Darstellungen ein günstigeres Urtheil fällen zu können, welches mit unsern Ansichten und der Stimmung der Mehrzahl des Publicums im Einklang steht. — In den Zwischenacten eines Schauspiels liess sich im k. k. Burgtheater der noch nicht *vier* Jahr alte Sohn des k. k. Hrn. Rittmeisters, Freyherrn von Praun, aus Tyrnau in Ungarn, mit einem Trio von Pleyel auf der Violine hören. Angenommen, dass alles Wahrheit ist, was uns schon vor geraumer Zeit öffentliche Blätter von den seltenen Naturgaben dieses Wunderkindes mittheilten: mag es nämlich immerhin in allen Klassen der Sprachwissenschaften, der Rechenkunst, der Naturgeschichte, der Religionslehre, der Geographie u. s. w. erster Prämiant gewesen seyn: so war es doch ein sehr gewagter Schritt, den kleinen Virtuosen jetzt schon vor ein grosses Auditorium zu bringen. Wo physische Kräfte mangeln, helfen auch alle eingelernten Künste nicht fort. Das arme Kind scheuete sich gleich Anfangs vor der grossen Versammlung, weinte bitterlich, und griff endlich so unbarmherzig falsch, dass seine beyden Unglücksgefährten, die ihm accompagniren sollten, beynahe die ganze chromatische und enharmonische Tonleiter durchliefen, um sich mit ihm halbwegs zu vereinen. Der Lehrer schlug den Takt mit Händen und Füssen, ermunterte und schimpfte. Und doch war alles vergebliche Mühe. Die Anwesenden äusserten laut ihren Unwillen gegen diejenigen, die der Probe beygewohnt und den Erfolg nicht besser berechnet hatten; noch vor dem Ende des ersten Satzes fiel die Cortine, und mit ihr auch zweifelsohne dem armen, kleinen Geangstigten ein gewaltiger Stein vom Herzen. Damit war denn das Lied am Ende. —

Die Zierde unserer Bühne, der treffliche Tenorsänger, Hr. Wild, hat von Sr. Durchlaucht, dem Grossherzog von Baden, so vortheilhafte und ehrenvolle Anträge erhalten, dass er kommenden Herbst, beym Schlusse seines Contracts, nach Carlsruhe abgehen wird. — Mad. Milder-Hauptmann befindet sich auf einer Künstlerreise über Prag nach Berlin. —

Breslau. Uebersicht des Monats May.

Unsere Oper hat zwar diesen Monat keine neuen, aber zwey neu einstudirte Stücke gegeben: *Aschenbrödel* von Nicolo, und *Axur* von Salieri. Beyde wurden sehr gut gegeben, und bey den Wiederholungen zahlreich besucht. Es hat für uns etwas sehr Anziehendes, die drey ersten Sängerinnen unserer Bühne in Einer Oper angestellt zu sehen; wir erwarten dann schon im Voraus eine gelungene Darstellung; und so hat uns auch *Aschenbrödel* vollkommen befriedigt. Dem. Willmann war äusserst liebenswürdig als Aschenbrödel, sang und spielte trefflich. Gewöhnlich fällt diese Partie in die Hände junger Mädchen, die blos Persönlichkeit dafür mitbringen, ohne dass man gehörig berücksichtigte, ob sie die Rolle auch singen können oder nicht; bey Dem. W. vereinigte sich alles, was dazu erfordert wird, und wir haben bey ihr

nun gehört, wie sehr das Ganze gewinnt, wenn unbedeutend scheinende Gesangpartien von guten Sängerinnen vorgetragen werden. Mad. Geyer u. Mad. Anschütz waren Clorinde und Tisbe. Beyde führten die Bravour-Duette der Oper mit vieler Präcision aus. Die starken, wohlklingenden und metallreichen Stimmen dieser Damen, in ihrer schönen Gleichheit, verschlingen sich herrlich in einander und erhohen den Genuss ungemein; man glaubt gewissermassen ein Doppelconcert zweyer Virtuosen zu hören, die beyde einen gleichen und schönen Ton haben. Hr. Schreinzer gab den Montefiascone mit vieler Wahrheit. Als Sänger kann er sich in dieser Partie nicht zeigen, deshalb legte er eine komische Arie ein, welche ein Register aller seiner Ahnen enthielt. Er trug sie zwar sehr gut vor, machte aber keine Wirkung, da die Composition zu ernst gehalten war und mit den Worten im Widerspruch stand. Hr. Schmelka war Dandini. Er spielt immer mit Laune, und diese spricht immer das Publicum an. Auch er legte im 2ten Act, wo er sich zu entschliessen scheint, eine der zwey Schwestern zur Gemalin zu wählen, eine Arie ein, welche vielen Effect machte, und sehr brav vorgetragen wurde. Auch Hr. Geyer spielte und repräsentirte den Prinzen Ramiro recht gut. Nur Schade, dass sein auslandischer Dialekt und seine harte Aussprache ihm überall, wo er viel zu sprechen hat, nachtheilig sind. Hr. Keller gab sich alle Mühe mit dem trocknen Alidor. Zum Lobe des Hrn. K. sey es gesagt, dass uns sein Fleiss und sein Ernst, womit er alle seine Partien ausführt, noch niemals entgangen ist, und ihm sehr zur Ehre gereicht. Bey so vielen Theatern sieht man Schauspieler und Sänger, welche aus zu hoher Meynung von sich selbst, Rollen, in denen sie sich nicht recht zeigen zu können glauben, absichtlich vernachlässigen: so auch Sängerinnen, die nur dann gut singen, wenn das Haus voll ist, und es nicht der Mühe werth halten, bey wenig besetztem House den Mund aufzuthun. Sie bedenken nicht, dass, indem sie dem Ganzen dadurch schaden, sie sich zugleich den grössten Nachtheil bereiten. Es ist sehr zu bedauern, dass es gegen solche saubere Eigenheiten keine Policey giebt, und freylich keine geben kann. — Im *Axur* sahen wir, als Asteria, das erstemal Dem. Willmann, nachher aber Mad. Geyer. Beyde gaben die Rolle sehr brav und gefielen — Erstere, durch ihr liebenswürdiges Aeussere und durch die geschmackvolle Manier ihres Vortrags: die zweyte imponirte durch die Fülle ihres schönen Tons, der auch dem Ohr des Nichtkenners wohlthut, und so auf die Masse wirkt. Axur war Hr. Schreinzer. Persönlichkeit, Stimme, Gesang und Spiel bringt Hr. Schreinzer für diese Rolle mit, und sie würde eine seiner bedeutendsten geworden seyn, wenn er, bey allen seinen übrigen Fähigkeiten und ausgezeichneten Talenten, hier nicht grade ein Haupterforderniss vergessen hätte, nämlich *Würde*. — Es fiel uns dies um so mehr auf, da wir sie an ihm weder im *Blaubart*, noch in ähnlichen Rollen vermisst hatten. Hr. Ehlers als Tarar war heute ganz wieder an seinem Platze: zärtlich als Gatte, kräftig als Held. Besonders schön trug er alle Cantabile vor.

Im Allgemeinen fehlt unserer braven Oper nichts mehr, als ein guter komischer Bassist, und ich bin überzeugt, ein Mann von Talent und Namen, der unsere Ansprüche erfüllte, würde willkommen seyn, und die freundlichste Aufnahme hier finden.

Hr. J. Willmann, pensionirter Musikdirector, Vater und Lehrer unserer braven Sängerin, der sich in seinen früheren Jahren so manches Verdienst um den Gesang und das Theater (er war einige Zeit Director des kasselschen Hoftheaters) erworben hat, ist in seinem 82sten Jahre Ende dieses Monats gestorben.

Bemerkungen.

(Beschluss aus der 21sten No.)

Ein Rosmarinstengel erweckt leicht bessere Grabgedanken, als eine schlechte Trauermusik.

Virtuosität führt leicht zum Excess.

Wer für das Gemüth arbeitet, der unterhält am langsten.

Ringe nach der Entfaltung, freue dich der Wiederkehr, fliehe das Gleichförmige!

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juny. **N°. 26.** 1815.

Gedanken über die neuere Tonkunst etc.

(Beschluss aus der 25sten No.)

Der dritte Act, der Beethoven als Meister im Ungeheuern und Schrecklichen zeigt, beginnt mit einer Einleitung aus F moll, welcher die Arie des Florestan folgt. Das schauerliche Regen einer leidenden Menschenseele in der öden Finsternis des tiefsten Kerkers, die schweren Seufzer, welche die Todtenstille unterbrechen, die kalten Schauer, welche an diesem Orte wehen, glauben wir schon in der Einleitung zu empfinden; mit Schrecken und Mitleid ist unser Herz erfüllt, ehe wir den Leidenden erblicken.

Der Vorhang öffnet sich, und Florestan spricht seine und unsere Gefühle im Recitativ und in der darauf folgenden Arie aus. *Paer* hat zu derselben Situation eine Arie — mit *concertirender Violine* und *Bratsche* geschrieben, eine recht brave Concertarie, die aber, abgerechnet das nicht leicht zu ergreifende Einleitungsrecitativ, bey weitem nicht so tief in die Situation eingreift, als Beethovens Composition. Dazu kommt, der ital. Bearbeiter hat im Geiste der ital. Theaterdichter und Tonsetzer in dieser Situation auch nichts, als die gewöhnliche Zartlichkeit in den bekannten Phrasen sprechen lassen. In der *deutschen* Bearbeitung ist der Zug der religiösen Ergebung und Geduld, die aus dem reinen Bewusstseyn hervorgeht, neben der wehmüthigen Erinnerung an die Gattin, mit Bedeutung hervorgehoben; dies unterscheidet diese Scene etwas von der gewöhnlichen Behandlung ähnlicher Situationen. Und dies ist auch sehr schön in den musikalischen Ausdruck gelegt, wodurch zugleich das Schreckliche der Situation auf die *edelste* Weise gemildert wird. Der Componist lieferte keine ausgeführte, mit brillanten Rouladen verbrämte Concertarie, welche aus der zu schildernden Situation nur herausgeführt hätte; er hatte einen weit höhern Zweck im Auge. Ein einfaches und melodisches Adagio in As dur, auf welches bey der Erinnerung an Leonoren ein mehr bewegter Satz in F moll folgt, mit arpeggirter Begleitung, die am Schlusse immer langsamer, endlich dem Violoncell überlassen wird, und sich in den schwach ausgehaltenen F moll-Accord verliert, — umfasst die ganze Situation. Wir hören gleichsam, wie nach der letzten Erhebung des Gefühls, das die Erinnerung mächtig emportrieb, die erschöpfte Kraft des schrecklich Leidenden sich unvermerkt der Auflösung nähert; was die ital. Bearbeitung erst durch ein darauf folgendes Recitativ auszudrücken suchte, wahrscheinlich um den beliebten Zuschnitt der Arie nicht zu stören.

Auffallend ist es nun, dass Beethoven die Einleitung und den ersten Satz dieser Arie zwar ohne *sehr* wesentliche Veränderungen beybehalten, aber den zweyten nach einem neuen Texte gearbeitet hat. Der erste Text dieses Satzes war vielleicht etwas unzusammenhangend, und hob die Erinnerung an Leonoren nicht deutlich genug hervor; der neue ist poetischer. Beethoven ist nun zwar im Ganzen bey der Composition desselben (aus F dur) der oben angegebenen Idee und Behandlungsart getreu geblieben, aber die Composition scheint uns für *diesen* Meister, sowohl in Hinsicht auf Modulation, als Begleitung, so gewöhnlich und alltäglich, dass wir die erste Bearbeitung *dieses* Satzes dafür durchaus nicht hingeben möchten. Dagegen ist einzugestehen, dass das Recitativ, welches dem ersten Satze vorhergeht, hier weit bedeutender genommen und ausgeführt worden ist, auch die Veränderungen im *ersten* Satze glücklich sind.

Leonore und Rocco treten unterdessen mit Laterne und Werkzeug in den Kerker, und nun folgt das grauvoll schöne Duett, „Nur hurtig fort, und frisch gegraben!“ während dessen sie dem Florestan das Grab bereiten. Die neuere Bear-

beitung hat hier den Vorzug, dass die Worte, welche vor dieser Arbeit von beyden gesprochen werden, melodramatisch behandelt worden sind. Die wenigen hier hinzugefügten Noten zeigen, wie viel unser Meister auch mit Wenigem thun kann; besonders ist die Stelle, welche an das Gespräch beyder Personen im zweyten Act erinnert, sehr glücklich angebracht. Das Duett selbst (aus A moll) ist wiederum, wie die Scene erforderte, ganz ohne Gesangverzierungen, und künstliche Wendungen, und wird ganz leise von den Geigeninstrumenten, und so oft das Thema wiederkehrt, mit Posaunen begleitet. Die ausgehaltenen Accorde der letzteren dringen durch Mark und Bein: man fühlt, dass man hier an dem Abgrunde des Grabes steht, wo eine andere Welt sich aufschliesst. Die Violinen, welche fast das ganze Stück hindurch in Triolen spielen, und die herrschende Figur in den originellen Bassen, die sich gleichsam immer tiefer eingräbt, deuten das Einförmige der in dem öden Gewölbe wiederhallenden Arbeit, so wie die Melodien der Singstimmen die Besorgnis des zur Arbeit antreibenden Alten, die Beklommenheit Leonorens, (welche während derselben immer umherblickt, ob sie in dem Gefängnisse nicht etwa den Gatten zu erkennen vermöge,) und die martervolle Zurückhaltung des schrecklichsten Gefühls an.

Hier nun hat sich aus Prag *) eine Stimme also vernehmen lassen: „Wenn wir von dem Grundsatze ausgehen, dem einzigen (?!), welcher der Oper ihren wahren Standpunkt in der Kunstwelt anweist, dass der Gesang da eintreten muss, wo das Gefühl sich steigert: so ist es ein fühlbarer Mangel des Werks (der jedoch grosstentheils auf den Dichter zurückfällt), dass gerade die ergreifendste Situation des Stückes, die Scene, wo Leonore für ihren geliebten Gemahl das Grab gräbt, ganz in Prosa, ohne Musik abgefertigt wird." Darauf ist nach dem Bisherigen zu erwiedern: es ist unwahr, dass diese ergreifende Scene ohne Musik abgefertigt wird, denn wir haben eben von dem ergreifenden Duett gesprochen, das hieher gehört, und das der Correspondent nicht gehört haben muss. Oder hat er sich etwa falsch ausgedrückt, und im Sinne der gewöhnlichen ital. Oper sagen wollen, wo sich das Gefühl steigert, da müsse eine Arie — oder überhaupt *viel* gesungen werden; müssen auch hier, wo die Gattin für den geliebten Gemahl das Grab gräbt. Allein fürs Erste ist zwar Leonorens Gefühl auf einen hohen Punkt gesteigert, aber die grausame Nothwendigkeit gebietet auch zu viel zu *schweigen*, um sich nicht zu verrathen, der gilt es daher, auch die beklemmende Zurückhaltung des Gefühls durch den *Gesang* — nicht aber durch *vieles Singen* auszudrücken: — eine *Arie* konnte hier auf *keine* Weise eintreten. — Dann weiss ja Leonore wirklich nicht, *wessen* Grab sie gräbt, wenn es auch der Zuschauer weiss, sie singt sogar für sich: „Wer du auch seyst, ich will dich retten, bey Gott, du sollst kein Opfer seyn!" etc. — Endlich ist jenes Duett in der That so ergreifend und die Situation erschöpfend, dass man schwerlich ein anderes Stück an dessen Stelle wünschen darf. Entweder also hat der Correspondent dieses Duett nicht gehört, oder seine Redeutsamkeit nicht begriffen. Selbst *Puer* hat übrigens in dieser Situation nur ein einfaches Duett, wobey freylich etwas *mehr gesungen, aber weniger ausgedrückt* wird.

Florestan richtet sich von seiner Ermattung in die Höhe. Jene sind mit der Arbeit fertig. Florestan bittet den Kerkermeister um Milderung seines Elends, Leonore erkennt ihn. Roccorufi Fidelio, um jenen ein Restchen Wein aus seiner Flasche zu reichen; Leonore thut dies hastig, ohne von ihrem Gatten erkannt zu werden. Mit dem Ausdrucke des rührendsten Danks eröffnet Florestan das hier folgende Terzett, aus A dur, in welchem Beethoven den schönen Grundgedanken meisterhaft ausgeführt, und gezeigt hat, dass er, wo es am Orte ist, auch die Anmuth der Kraft vorzuziehen, und alle Saiten des menschlichen Herzens anzuschlagen im Stande ist. Vielleicht konnte der kurze, diesem Terzette vor-

*) [illegible] Nr. 51. Was dieses Referat sonst noch enthält, ist in dieser Abhandlung an verschiedenen Orten, — wo sie hingehört, berücksichtigt worden. Nur wenn er meynt, der gerade Tonsetzer habe sich durch die [illegible] von Italien, die unsern jetzigen Componisten entstanden, verleiten lassen, diese oder die Massen anzubringen, wo dem Sujet [illegible] gehörig auseinandergesetzt sey, und in seiner ganzen Klarheit hervortrete, so fühlt man sich versucht zu glauben, der Correspondent müsse entweder einen fremden Maasstab an dieses originelle Werk gelegt haben, (z. B. den eines mittelmässigen Componisten), oder während eines ganzen Theils der Oper, selbst während des besten Duetts, wenn [illegible] — zeigten [illegible]. Nicht jedes Stück übrigens darf so gleichen Namen [illegible] haben — muss [illegible] höchst dramatischen Arie. d. Verf

hergehende Dialog, von der wichtigen Stelle an, wo Leonore den Gatten erkennt, melodramatisch behandelt werden. Auch bey Paer übrigens fällt diese Erkennung ausser das Terzett. Aber es ist unmöglich auszusprechen, wie schön Beethoven das Aufwallen des tiefsten Mitleids in Leonoren, das ängstliche, schmeichelnde Bitten, womit sie den Alten bestürmt, dem armen Gefangnen das mitgebrachte Brod reichen zu dürfen, des Alten besorgnissvolles Widerstreben „das geht nicht an!“ etc., die dankbare Rührung Florestans, über das bey Rocco und dem ihm unbekannten Jüngling gefundene Mitleid, das sich in den Worten: „Euch werde Lohn in bessern Welten,“ und in dem bewegtern Ausruf: „O dass ich Euch nicht lohnen kann!“ so tief ausdrückt, zu einem lichten und mild ansprechenden Gemälde verbunden hat. Auch hier ist, wie in den vorigen Stücken nichts verändert worden.

Rocco geht hinaus und giebt das Zeichen, während Leonore dem Gemahle noch ein Wort des Trostes zuruft. Pizarro tritt verhüllt herein, und befiehlt, den jungen Menschen (Fidelio) zu entfernen. Es beginnt das furchtbare Quartett aus D dur, („Er sterbe!“) welches gleichsam den Kampf der Tugend und des ruhigen Gewissens mit allen Schrecken des Todes ausdrückt. In dem Eingange, wo Pizarro sich als Feind und Rächer mit dem Todesstahle ankündigt, ist in der zweyten Bearbeitung die sehr schwere Singstimme zum Vortheil der Declamation etwas verändert; sonst ist alles unverändert geblieben. (Bey den Worten: „Sieh her, du hast mich nicht getauscht,“ ist wahrscheinlich durch einen Druckfehler in dem wiener Klavierauszuge a statt fis genommen.) Leonore tritt, Florestan beschützend, schnell mit dem Pistol hervor; der Alte hält sie ängstlich zurück; Pizarro schmettert sie fort, mit dem Ausruf: „Wahnsinniger!“ — Sie tritt nochmals zwischen Florestan und den Wüthrich. Der Zuruf: „Todt! erst sein Weib!“ erfüllt alles mit Staunen: Angst und Liebe treibt sie zur verzweifelnden Gegenwehr; immer heftiger wüthet der Tyrann, immer schneller tobt der Sturm der Instrumente, alles ist in Bewegung und Aufruhr; — da ertönt das Signal der Trompete vom Thurm, welches die Ankunft des Ministers verkündet — eine schreckliche Pause — und nochmals der Trompetenstoss. *) — Alle blicken sich verwundert an; Pizarro wüthet fruchtlos, Florestan und Leonore trotzen seinem Grimme, den Alten erdrückt fast die Angst; — Pizarro eilt wüthend davon. — Der Schrecken hat in diesem furchtbaren Nachtstücke seinen höchsten Grad erreicht, daher möchten auch einige sehr harte Dissonanzenfolgen leichter entschuldigt werden. Die deutsche Bearbeitung und Beethovens Musik hat hier den Vorzug vor der italienischen, dass Pizarros Einstürmen auf Florestan, u. Leonorens Dazwischentreten in das Quartett selbst fällt, und von der Musik geschildert ist, da dort das Quartett mit der nachfolgenden Erklärung Leonorens, dass sie Florestans Gattin sey, beginnt. Die weitere Vergleichung übergehen wir, wegen Kürze des Raumes.

Rocco eilt dem Gouverneur nach, und entwindet beym Hinausgehen Leonoren das Pistol; Leonore sinkt erschöpft und wehrlos zu Boden. Florestan wird von seinen Ketten gehindert, ihr beyzustehen. Endlich erholt sie sich, wie von einem schweren Traume, und jedes andre Gefühl verschwindet in der Wonne des Wiedererkennens. Letztere drückt das folgende Duett aus G dur unvergleichlich aus. In der neuern Bearbeitung ist — wir sehen nicht, aus welchem Grunde, das Recitativ aus C dur, in welchem Florestan die Gattin wieder ins Leben ruft, und Leonorens Wiedererwachen geschildert worden war, ferner wie nach schwerem Gewitter die Natur sich wieder beruhigt, weggelassen. Wahrscheinlich wird nun dieses alles gesprochen. Lieber hätten wir gesehen, dass auch die vorigen Momente, welche auf die Scene des Quartetts unmittelbar folgen, melodramatisch oder im Recitativ behandelt worden waren, damit dieses Recitativ mit seinem Hoboesolo, den allmähligen Uebergang aus jenem Quartett, in das überwallende Duett der Gatten bildete. Das hochauf-teigende Thema, von den Instrumenten in den höchsten Tönen wiederholt, das stete Wogen der Begleitung, schildert lebendig und ohne fremdartige Verzierungen, die Wonne der Wiedererkennung, und das wechselseitige Versinken der treuen Gatten in einander. Hier hat die deutsche Bearbeitung wiederum einen bedeutenden Vor-

*) Hier wird die Stelle wiederholt, welche in der alten Ouverture vorkam, und in der neuern Bearbeitung daher weniger Wirkung thut.

zug vor der italienischen, in welcher diese Situation im recitativischen Dialog flüchtig übergangen worden ist. Dagegen lässt die ital. Bearbeitung, um Marcellinen, die ihrem Fidelio nicht zurückkommen sieht, und nichts von seinem Geschlechte weiss, nicht ganz zu vergessen, *sie durch die ihrem Vater entwendeten Schlüssel* in den Kerker kommen. Leonore dringt in sie, zu dem Minister zu laufen, ihm zu melden, dass Florestan hier noch unschuldig gefesselt sitze, und versichert sie ihrer innigsten Liebe. Dieses geschieht in einem zärtlichen Duett. Der *deutsche* Bearbeiter konnte Leonoren dieser *Täuschung* nicht für *fähig* halten, und die unpoetische Einmischung der Episode, durch welche Leonore nur herabgezogen wird, nicht dulden.

Aber die Besorgnis eines fürchterlichen Ausgangs kehrt zurück. — Da hört man Stimmen von oben (ein kurzer Satz ohne Instrumentalbegleitung); die Menschenmenge, an ihrer Spitze der Minister, strömt rettend herab. Das Orchester begleitet diese Bewegung in der ältern Bearbeitung mit einem rauschenden Satze. Darauf folgt das kurze Recitativ des Ministers, welcher nach dem Sturze des Gouverneurs Florestan entfesseln lässt, und hierauf der unaussprechlich schöne Gesang aus F dur: „O Gott, o welch' ein Augenblick!" Die seligste Beruhigung, der tröstendste Friede athmet in diesen Tönen, die allstimmig und vielfach verschlungen, wie ein Gebet aus vollem Herzen zum Himmel steigen. Von vorzüglich schönem Effect sind die Bindungen dieses Satzes, und der Eintritt des Chors. Nach einem kurzen Dialog, in welchem Pizarro fortgeführt wird, u. Marcelline, da sie Fidelio's Verwandlung sieht, Jacquinos Hand annimmt, folgt der prachtvolle Schlusschor, welcher die Treue der Gattin preiset: „Wer ein holdes Weib errungen." u. s. w. Das Ganze ist Rondoentzug behandelt, das Thema kehrt in mannigfaltigen Veränderungen, — einmal auch von dem Unisono des Chors begleitet, wieder, die Bewegung wächst, der Jubel der Instrumente wird immer grösser, und wenn es früher schien, als wenn der Meister schon den höchsten Grad der Kraft und des Effects erreicht habe, so steigt er doch zuletzt noch auf den höhern, ein Himmel von Lust und Wonne scheint sich aufzuthun, der Sel'gen Freude herniederzusteigen, und das Leben hat über den Tod den herrlichen Sieg erkämpft.

In der neuern Bearbeitung ist jener Ruf der Stimmen von oben nicht zu finden, statt jener Zwischenmusik schliesst sich an das Duett unmittelbar ein Marsch an, welcher in den neu hinzugefügten Chor: „Heil sey dem Tag" übergeht. Dieser Marsch dünkt uns, wenn auch durch das Crescendo gehoben, unerträglich einförmig, und der Chor, in welchem eine Stelle des frühern Marsches den Grundgedanken bildet, für Beethoven beynahe *arm*. Auch der musikalische Zusammenhang in dem darauf folgenden Maestoso, wo Leonore und Florestan vorgeführt werden, der Minister sie entfesseln lässt (die Scene spielt vermuthlich ausser dem Kerker) und Pizarros Vorhaben mit Florestan entdeckt wird, scheint nicht natürlich und fliessend genug; — dies ist besonders da zu bemerken, wo die neuere Bearbeitung in die ältere wiederum übergeht, (kurz vor dem schönen Gesange aus F dur, welcher unverändert geblieben ist.) Auch in dem Schlussgesange ist fast nichts verändert worden.

Wir würden also auch hier der *frühern* Bearbeitung den Vorzug geben, mit der Abänderung jedoch, dass nach jenem Zurufe die Scene sich verändevte, darauf der Chor „Heil sey dem Tag!" einfiele, und *alle* Sätze von jenem Duett an durch dazwischen gelegte Recitative zu einem Ganzen verbunden würden, — nicht um überhaupt ein Finale zu haben, denn um den gewöhnlichen Zuschnitt ist es nicht zu thun (es giebt ja Finale's, deren Sätze, obwohl unmittelbar auf einander folgend, — dennoch nicht verbunden sind, und in keinem *nothwendigen* Zusammenhange stehen); sondern, weil der prosaische Dialog zwischen diesen Stücken um so greller absticht, je tiefer Beethoven die Situationen derselben aufgefasst und über das Gewöhnliche erhoben hat.

Wir bedauern übrigens allerdings Beethoven, dass er gleich bey dieser ersten Operncomposition auf einen Stoff traf, dessen theatralische Bearbeitung, um allgemeiner zu wirken, mancherley poetischer und somit auch musikalischer Abänderungen zu bedürfen schien und noch bedarf, obwohl wir bey dem Gedanken an das, was er für diesen Stoff gethan und aus demselben in musikalischer Hinsicht gemacht hat, mit Schiller ausrufen müssen:

Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich von Dichter,
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus!

Leipzig. *A. Wendt.*

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn. Zum Besten freywilliger Vertheidiger des Vaterlands gab am 2ten Junii ein Verein von Musikfreunden Concert, und zwar so, dass Solo- und Chor-Gesang, ja auch die Instrumentalmusik gröstentheils durch Dilettanten ausgeführt wurde. Der Zweck und das Bestreben aller Theilnehmenden wird gewiss von Jedermann dankbar anerkannt, wenn auch der Kunstverständige die Ausführung der Musik selbst nicht überall und in jeder Hinsicht ausgezeichnet nennen konnte. Nach einer militair. Symphonie von Witt, die von dem sehr zahlreichen Orchester wacker vorgetragen ward, sang Fräul. Julieard eine Arie von Guecco mit sehr schöner, doch noch etwas ungleicher Stimme, und so, dass man der noch sehr jungen Sangerin eine weitere, höhere und feinere Ausbildung wünschen muss. Sie fand sehr vielen Beyfall. Hr. Lanz blies ein Flotencone. von Devienne richtig und gut, wenn auch nicht schön. Das herrliche Duett und Chor aus dem Anfang des dritten Acts der *Schöpfung*, wurde von Fräul. Julieard, Hrn. Pistor, und einem starken Chor Dilettanten und Dilettantinnen ges,, und gelang lobenswürdig. Nach Glucks Ouvertüre zur *Iphigenia* folgte eine Art Rundgesang: *Deutscher Gruss an Deutsche* — von Witt; hernach declamirte Hr. Weidner (und vortrefflich, auch mit grösstem Beyfall,) ein Gedicht von Th. Körner: worauf das schöne, herzliche Lied: Gott erhalte Franz, den Kaiser — von Haydn folgte, wo jede Strophe von zwey Fräuleins abwechselnd gesungen und in den Chor fast vom ganzen Auditorium eingestimmt wurde — was allerdings eine hinreissende Wirkung hervorbrachte; worauf Haydns Chor: Die Himmel erzahlen die Ehre Gottes — aus der *Schopfung*, den Beschluss machte.

Mad. Vernier, geb. Fischer, ist jetzt hier und hat mehrere Gastrollen mit demselben Beyfall, wie anderwärts, gegeben. Am 31sten May wurde zu ihrem Benefice *Kaiser Hadrian* von Jos. Weigl (eine Oper, die bekannter zu seyn verdiente, als sie zu seyn scheint) gegeben, wo sie als Trajans Enkelin, Augusta, im Spiel und Gesang ebenfalls Beyfall fand.

Rom, d. 17ten May. — — Dass es jetzt hier mit der Musik, vornamlich mit der, die man öffentlich hört, nur mittelmässig, und keineswegs so, wie man von diesem Mittelpunkt der Kunstwelt zu erwarten geneigt ist, stehet — das weiss man endlich in Deutschland. Gleichwol hat das allgemeine Bild römischer Herrlichkeit, das ein jeder, besonders der wissenschaftlich Gebildete, von früher Jugend an in der Phantasie trägt, so etwas Zauberisches, dass man, bemerkt man nun selbst, was man langst gewusst, sich überrascht fuhlt, und nun wieder auf seiner Hut seyn muss, um das Gute, was wirklich noch vorhanden, nicht zu verkennen oder zu gering anzuschlagen. — Die Theater waren dies Frühjahr wirklich unbedeutend: kein einziger Sänger vom ersten Range war dabey; und wie das in Italien über das Ganze entscheidet, brauche ich nicht erst zu sagen. Die Orchester sind so geringfügig, dass der Deutsche dergleichen Gesellschaften gar nicht mit diesem Namen beehren möchte. Im Theater *Valle* wurde *l'Italiano in Algeri*, von Rossini, nach Verhaltnis, gut gegeben. Die erste Sangerin, Marchesi, noch jung und von Talent, kann bedeutend werden, wenn sie es auch noch nicht in namhaftem Grade ist. Sie sang die Rolle, die nicht über ihre Kraft ging, lobenswürdig. Eine zweyte, für dies Theater geschriebene Oper, von Guglielmi, wurde mit mässigem Beyfall aufgenommen; und eine dritte, von Fioravanti, fiel ganzlich durch. — Die ernsthafte Oper im Theater *Argentina* verdient nicht besprochen zu werden. — Unter den hiesigen Tonkünstlern finden sich übrigens noch gar manche wackere Manner, die auch im Stande sind, eine Arie oder ein Duett, wie man heydes eben jetzt in Italien liebt, recht brav zu schreiben: mit dem aber, was weiter und tiefer gehet, muss man sie nicht behelligen, wenn man nicht Schwaches und Gewöhnliches, oder blos Nachgeahmtes erhalten will. Dabey nehme ich jedoch Zingarelli, den Kapellmeister an der Peterskirche, aus. Eben dieser, auch in Deutschland bekannt und geachtet, ist jedoch nicht hier: die Franzosen haben ihn verwiesen, weil er nicht schwören wollte, und die Umwandlung der Dinge hat ihn noch nicht zurückgeführt. — Das Bedeutendste in öffentlicher Musik ist immer noch, aller Störungen und Einschränkungen ungeachtet, die päpstliche Kapelle. Sie bestehet jetzt noch aus vierzig und einigen Sangern, die so gut zusammen eingesungen sind, wie man sie, eben in ihrem Fache, wol nicht leicht anderswo hören kann. Sie tragen gewöhnlich in den Kirchen, wo der Papst

selbst ist, alte Kirchencompositionen ohne alle Instrumentalbegleitung, und mit herrlicher Wirkung vor. Die beyden Directoren, Baini und Giannagoni, verstehen den Gesang und den Contrapunct, auf welches Beydes eben bey dieser Gattung der Musik alles ankömmt, aus dem Grunde. — — Unter den Dilettanten beyder Geschlechter giebt es hier nicht wenige von ausgezeichneten Talenten und trefflicher Ausbildung — für den Gesang nämlich. Die Damen Carradori, Pellegrini u. Romanelli stehen unter den Sängerinnen wol oben an. Man hört daher in Privatgesellschaften oft eine weit bessere Vocalmusik, als auf den Theatern, wenigstens wie diese in jetzigem Jahre waren und sind. — Nichts verwundert wol aber den Deutschen mehr, als der Grad von Unwissenheit und Ungeschicklichkeit, den man bey den meisten der hiesigen Klavierspieler findet, die sich nichts destoweniger alle Kapellmeister nennen, wenn sie zum Gesang accompagniren. Dies thun sie aber fast ganz allein: und nun — wie —! Man ist indessen des Aergerlichsten, ja selbst des Fehlerhaften in solcher Begleitung so gewohnt, und hört so ganz allein auf den Gesang, dass dergleichen Stümpereyen gar nicht mehr bemerkt wird. — Der beste Violinspieler, den ich hier gefunden, ist Pellicia. Er spielt treylich Concerte: wirklich gut und sehr angenehm aber doch nur Quartette von Haydn und ähnliche Stücke. — —

Recension.

Sonate pour Flûte et Guitarre par Henkel. Oeuv. 24. à Offenbach, chez Jean André. (Preis 1 Fr.)

Für Liebhaber der Guitarre, auch für so manchen Flötenspieler, mag diese Sonate ihr Interesse haben: für jenen, weil die Guitarre-Stimme im Ganzen leicht ausführbar ist; für diesen, weil er so gute Gelegenheit erhält, erworbene Fertigkeit zu zeigen: aber Kunstwerth hat sie nicht. In der ganzen Sonate finden sich wenig interessante Ideen, noch weniger aber eine künstlerische Ausführung, so, dass das Werk, entweder zu besonderm Behuf, oder mit jener flüchtigen Feder geschrieben wurde, von welcher jetzt so viele Werkchen ihr Daseyn erhalten. Wie hätte sonst der Verf. so manche Gelegenheit zur schönen Darstellung, welche gewiss sein Inneres ihm vorhielt, so unbenutzt lassen können? Man vergleiche nur die Stelle beym 17sten Takte nach dem ersten Haltpunkte im Finale (wo die Guitarre den Hauptsatz in F dur ergreift, und eine so gefällige Nachahmung in der Flote liegt, die, gehörig benutzt, dem ganzen Finale viel Leben und Charakter gegeben hatte,) mit der andern Behandlung dieses Stücks, welches aber unter den übrigen doch noch das beste ist. Allein auch abgesehen von dieser geistigen Ansicht des Werkes kleben demselben noch manche Mängel an, welche wir kurz berühren wollen.

Vorzüglich stört der Verf. die Wirkung seiner Stücke durch die Art seiner Tonleitung, welche sich hier und da zu weit entfernt, z. B. in dem so kurzen *Adagio con espressivo* (con espressione) aus A dur in die Tonart von B, wodurch dem Zuhörer der stets festzuhaltende Gefühlspunkt zu sehr entrückt wird. Dagegen wird auch durch die Art der Tonleitung das Ganze etwas langweilig, wie z. B. der Gang im 18ten Takte des 2ten Theils vom ersten Allegro ins G dur, was viel eher und interessanter hätte gegeben werden können. Auch die im 8ten Takte des 1sten Theils mit jener im 4ten nicht übereinstimmende Begleitung ist unrichtig. So wie in der gewöhnlichen Rede der Vordersatz den Nachsatz bestimmt, so auch in der musikalischen, welcher erstere in diesem Falle im 4ten, der 2te im 8ten Takte schliesst. Dergleichen Versehen müssen jedem Zuhörer auffallen, weil sie gegen die Urgesetze der Sprache überhaupt, mithin auch der musikalischen, streiten, welche der Ungelehrte wie der Gelehrte kennt, jener durch das in ihm liegende Gefuhl, dieser ausserdem, durch die dazu kommende Einsicht. Doch hat der Verf. dies im 2ten Theile verbessert. Auch in Hinsicht der musikal. Grammatik hat er sich Manches zu Schulden kommen lassen. So verträgt sich z. B. im 12ten Takte des 2ten Theils vom ersten Allegro das gis in der Flote, als übermässige 5te im C dur-Accord, mit dem, zu gleicher Zeit angeschlagenen g in der Guitarre durchaus nicht, und ist hier um so weniger zu entschuldigen, da sogar gis in der Guitarre, als Verdoppelung der Dissonanz, gegen den reinen Satz wäre.

Eben so ist das gis in der Flötenstimme im 30sten Takte des 2ten Theils, wegen des, in der Guitarre vorkommenden kleinen Septimen-Accords

durchaus unrichtig, so wie im Gegentheile im 61sten Takte des Finale statt g gis stehen muss:

denn hier ist der D dur-Accord nicht die Grundharmonie, sondern jene des 4ten Tons, und bezieht sich streng auf A dur, welches bey dieser Stelle im Geiste des Tonsetzers schon ergriffen und bestimmt, in der Melodie das ihm zugehörige, und diese geistige Richtung bezeichnende gis fordert.

Ausserdem ist auch der Stich nicht ganz correct. So müssen z. B. im 34sten Takte des ersten Allegro in der Flötenstimme c statt cis, im 27sten Takte des Adagio a statt h, im 4ten Takte der Polacca a statt h, und im 36sten Takte des Finale zweymal gestrichene Noten statt dreymalgestrichener stehen.

Fröhlich.

Les Adieux. Fantaisie pour le Pianoforte par Charl. Steinacker. Oeuvr. 13. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

In Einer Hinsicht gehört diese Composition unter die merkwürdigsten, die jemals geliefert worden sind. Der talentvolle, seelen-gute, liebenswürdige Jüngling, dem wir sie verdanken, gab — wie sich theilnehmende Leser dieser Zeitung vielleicht noch von der Anzeige seines Todes erinnern — das Glück eines gesicherten, begünstigten Lebens aus unwiderstehlichem Drange nach künstlerischer Wirksamkeit auf; ging deshalb nach Wien, begann diese Wirksamkeit, wurde geschätzt, manche seiner Arbeiten beliebt: da forderte sein neues Vaterland die Jugend auf gegen den ausländischen Feind. Er zog fröhlich mit, leistete auch hier das Seine, und kehrte mit dem Frieden in die unterbrochene Thätigkeit zurück. Der Friede war kurz, der Aufruf erging von neuem; er folgte ihm wiederum: aber die Strapazen dieses Feldzugs brachen seine innerste Lebenskraft, und da er mit nochmaliger Rückkehr des Friedens ebenfalls zurückkehrte, brachte er zugleich den Anfang einer schnellen Verzehrung mit zurück. Gar bald erkannte er seinen Zustand, rüstete sich zur grossen Reise, und nahm dann von der Welt, die ihn sonst noch so lachend umgab und ansprach, gefasst, würdig und in wahrhaft edler Haltung Abschied — eben *in dieser Phantasie*. Wer ihn kannte, wird sie als ein werthes Vermächtniss; wer, ohne ihn zu kennen, doch dies Geschick nicht ohne Theilnahme erfährt, als eine merkwürdige Erscheinung aufbewahren; und wer, ohne Notiz vom Verf. zu nehmen, sie blos als Musikstück betrachtet, der wird sie dennoch, ihres wahren Werthes wegen, mehrmals gern, und nie ohne einen tiefen Eindruck auf sein Gefühl zu erfahren, durchspielen.

„Nie ohne tiefen Eindruck auf sein Gefühl:“ das ist nämlich, worauf hier zunächst und vor allem zu sehen. Zwar sind die Gedanken an sich ebenfalls meist bedeutend und wahrhaft erlesen, auch die harmonische Darstellung derselben würdig und kunstgemäss: aber die Ausarbeitung beyder in Bezug auf das Ganze hat, *für den Verstand*, nicht Tiefe und Beharrlichkeit genug; die Hauptfaden werden zwar fest gehalten, aber nicht überall so geordnet und gewebt, wie es jener, den Plan im ganzen Umfang anschauend, wünschen möchte: aber *für das Gefühl* ist alles übereinstimmend — nicht schmerzlich, sondern würdig rührend, nicht düster, aber ernst, in wahrhaft schönem Wechsel bedeutender Anregung u. sanfter Auflösung; ja, eben von *dieser* Seite ist das ganze Stück wahrhaft trefflich zu nennen, und um so anziehender, je seltener jetzt, besonders für das Pianoforte, Werke erscheinen, die eben *dies* leisten. — Mit diesen wenigen Nachweisungen will es Ref. bewenden lassen, da eine kritische Analyse eben das nicht anschaulich machen kann, was *hier* das Wesentlichste ist, und Winke über Anderes der entschlafene Freund nicht mehr sähe.

Der Abdruck ist nicht sorgsam genug genommen, was wol in einer nicht hinlänglich gesäuberten Handschrift seinen Grund haben mag: doch

sind der eigentlichen Fehler (so wie der kleinen Uebereilungen des Verf.s in Hinsicht auf den reinen Satz) nur wenige, und blos solche, die jeder sogleich bemerkt und zu berichtigen weiss. Schwierig auszuführen ist das Werk gar nicht. Sehr mässig geübte, nur aber nicht kalte Spieler können es gehörig vortragen.

Miscellen.

„Bey der, S. 310 Ihrer musikal. Zeit. unter No. 2. erzählten Anekdote kann ich nicht umhin, der grossen Wirksamkeit zu gedenken, welche die Musik, freylich schon nach den ältesten, nun aber auch bey uns täglich bestätigten Erfahrungen, auf die Gemüthsstimmung der Irren und Seelenkranken hervorbringt. In der wiederhergestellten Heilanstalt für diese Unglücklichen zu Sonnenstein bey Pirna im Königr. Sachsen wird daher auch diese Art der Herstellungsmittel, unter Leitung des trefflichen, dort angestellten Hausarztes, Hrn. Dr. Punitz, kräftigst benutzt. Allwöchentlich wird eine musikal. Unterhaltung daselbst veranstaltet, und es ist wahrhaft interessant, Trios, Quartetten u. dgl. von Personen ausführen zu hören, die man in andern Irrenanstalten vielleicht an der Kette finde. Selbst die Unruhigsten zahmt, wenigstens auf einige Zeit, die Gewalt der Musik; Gemüthskranken wird es, als Belohnung folgsamen Benehmens, gestattet, diesen musikal. Uebungen beyzuwohnen, und Sie würden, beym Eintritt in das Musikzimmer während solcher Uebung, schwerlich wähnen, in der Mitte von Wahnsinnigen sich zu befinden. Ein Fortepiano ist immer zum Gebrauch mehrerer Kranker, die es vordem spielten, bereit; auch giebt es unter den Verpflegten eben jetzt einige recht gute Tenorstimmen etc.“ —

Kurze Anzeigen.

Quartetto pour Pianoforte et Violon, Alto et Violoncelle ad libit., comp. par J. Wanhal. Oeuvr. 40. Liv. 3. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.)

Jedermann kennet die leichte, melodiöse und gefällige Weise, in welcher W. schrieb; jedermann weiss auch, wie gut er die Instrumente, sowol in Hinsicht ihrer Behandlung, als ihres Effects, verstand; und wie er durch diese Vorzüge, ohne eben auf andere in seinen Instrumentalstücken Ansprüche zu machen, die Liebhaber, welche diese ebenfalls nicht haben, hinlänglich, doch immer leicht zu beschäftigen, und erheiternd zu unterhalten wusste. Ganz so zeigt W. sich auch in diesem Quartett, und, was Ausführung betrifft, hier noch vortheilhafter, als in mehrern seiner ähnlichen Compositionen. Es ist dasselbe daher, und auch durch seine Richtigkeit im Satze, solchen Liebhabern, ja vielleicht den Liebhaberinnen noch mehr, allerdings zu empfehlen. Aber auch, wer höhere Ansprüche zu machen berechtigt ist, wird das Werkchen gern, und lieber hören, als so manches hochfahrende, unmelodische Gerausch, womit er jetzt oft regalirt, und mehr verdrüsslich, als heiter gestimmt wird. — Das *ad libitum* auf dem Titel besieht sich auf Viola und V.cell; es kann nämlich das Quartett auch als Sonate für Pianoforte und Violin genügend ausgeführt werden.

Serenade pour Flûte, Violon et Guitarre par L. de Call. Oeuv. 127, pour Flûte et Guitarre. Oeuv. 128, pour Violon et Guitarre Oeuv. 129, pour Violon, Alto et Guitarre, Oeuv. 131 et 134. Bonn, chez N. Simrock. (Pr. einer jeden 2 Fr. 50 Ct.)

Von dem fleissigen Verf. erhalten hier die Liebhaber der Guitarre wieder eine neue Lieferung seiner Geisteproducte. Ueber ihren innern Werth zu sprechen, wäre überflüssig, denn seine Arbeiten sind bey Kennern und Nichtkennern bekannt genug. Da die Guitarre-Stimme immer gut gesetzt, meist leicht ausführbar ist, auch die andern Stimmen nicht zu viele Fertigkeit erfordern, die Melodien, wenn gleich oft ziemlich gewöhnlich sind, doch meistens angenehm und gefällig sich ausnehmen: so werden sie immer eine grosse Anzahl von Liebhabern finden, besonders so lange sich noch die Guitarre in Ehren erhalten, und nicht durch ein anderes Instrument verdrängt seyn wird. — Stich und Papier ist sehr gut, und der Preis billig.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten July. **№. 27.** 1815.

Schreiben an die Redact. d. allg. mus. Zeitung.

Ew. Wohlgebl. werden gütigst verzeihen, dass ich weiter Niemand bin, als der endesunterschriebene arme Teufel. In unsrer Kreisstadt hält nämlich der Lesecirkel ein Exemplar Dero Blatts, welches, wenn es unter den Mitgliedern umgelaufen, dann einen Monat auf dortiger Ressource gelegen, den Honoratioren der Umgegend für ein Billiges zum Lesen mitgetheilt wird, unter welchen denn auch der Rittergutsbesitzer, Hr. v. Borsten ist, der es wieder nebenbey freundschaftlich unserm Hrn. Stadtschreiber zukommen lässt, durch welchen ich eben erfahren habe, dass Sie und Ihr Institut vorhanden, und von Einfluss auf Künstler und Publica sind. Da ich nun unter jene gehöre und diese brauche, so gebe ich mir die Ehre, mich an Sie zu wenden, bittend, Sie möchten von genanntem Einfluss etwas auf mich einfliessen lassen. Die Sache ist nämlich die!

Ich bin, wie Sie erfahren werden, wenn Sie mein Schreiben bis zur Unterzeichnung gelesen, Stadtmusicus in Stadt-Katzenheim, und zwar seit drey und zwanzig Jahren; auch mit Erfolg, denk' ich. Jetzt aber drohet ein eben so unverhofftes, als kaum verschuldetes Donnerwetter mich mit Weib und Kindern (worunter drey erwachsene Töchter, die mir wahrscheinlich auf dem Halse sitzen bleiben, weil sie zugleich verwachsen sind) gänzlich darnieder zu schmettern. Die Sache ist nämlich die!

Als Stadtmusicus geniesse ich das Privilegium, bey allen Hochzeiten, Kindtaufen und officiellen Schmäussen innerhalb unsers Weichbildes, einzig und allein — das heisst: mit Gesellen und Jungen — aufzuspielen. Das erhält mich am Leben. Zugleich muss ich täglich früh um sechs Uhr und Abends zur selben Stunde mit benannten, meinen Gehülfen einen Choral nebst etlichen Walzern zu den Schallöchern des Rathhausthurmes hinausblasen. Das erhält mich im Amte. Fällt aber ein Essen mit Musik in diese gesetzten Stunden, so erlässt man mir den Thurm: nur muss ich erst den regierenden Herrn Bürgermeister um Dispensation bitten.

Nun war am letzten 18ten October, zur Feyer der Völkerschlacht bey Leipzig, von der um uns her liegenden, zahlreichen Soldateska ein grosser Ball in Niesslich, zwey Stunden von hier, veranstaltet, und ich war das Orchester. Der Tanz sollte erst um acht Uhr Abends angehen: so blies ich denn zuvor mein Stadt-Deputat, und wanderte hernach heraus. — Es ging auch alles gut, bis am Morgen. Da konnten die Herrschaften das Tanzen nicht satt kriegen, wiewol schon der helle, lichte Tag bald anzubrechen drohte; und als ich vorstellte, ich müsse ja Schlag sechs in der Stadt blasen und mithin fort, so wollten sie mich abprügeln, falls ich nicht noch einige Kehraus geigte. — Nun weiss wol jetzt Jedermann, dass mit den Herrn Soldaten nicht zu spassen ist: ich blieb also, verhoffend, der Herr Bürgermeister würde diesmal ein Einsehen haben — wenn ich nur nicht gestünde, ich sey eben bey diesem Ball gewesen; denn allerdings liegt Niesslich über der Stadtmark, und den Herrn hatte es überdies sehr verschnupft, dass man ihn nicht dazu geladen, wie ich schon vorher vom Rathskellerwirth erfahren hatte.

Was wirst du denn aber vorwenden? fragte ich mich, schwer zweifelnd, auf dem Rückwege. Indem schreite ich durchs Dorf, Schweinigen, das die Hälfte des Weges macht, wie Ew. Wohlgebl. aus der Geographie wissen werden. Mein Gevatter, der Gasthalter, stand unter seiner Hausthüre. Im Vorübergehen ruf' ich ihm blos zu: Wie geht's? „Hoho, hey uns" — (er meynte aber den Herrn Rittmeister, wie ich wohl wusste,) „hey uns geht's hellweg: die Nacht den Ball und heute Kindtaufe." — Da hast du ja die schönste Flause, sagt' ich. Schweinigen gehört zu uns; der Herr giebt Kindtaufe; ein Dutzend Stunden später wird

keinen Unterschied machen: so darfst du nur sagen, ihr wäret beym heiligen Werke gewesen.

Gesagt, gethan! Ich komme an, gehe zum Herrn Bürgermeister, bringe meine Worte vor, kriege eine blose Nase, stecke sie ein, und denke, alles ist gut. Und doch war eben das, Ew. Wohlgebl., der Teufel! Die Sache ist nämlich die!

Der Herr Rittmeister hatte das Gut zwar vor dem Jahre gekauft: des Krieges wegen aber davon noch so wenig gesehen, als wir von ihm. Erst jetzt waren Sie ankero kommen. Der Herr Bürgermeister, in höflicher Stunde, will sich bey dem Herrn beliebt machen, und, weil er von mir die Kindtaufe erfährt, schickt er den Frohn hinaus, und lässt gratuliren zur Vermehrung der Familie. — Nun hat aber der Herr Offizier — ich bitte Sie: wie kann unser Einer auf so einen Einfall kommen! — er hat, sag' ich, keine Gemalin, sondern nur eine Art Hausmamsell, und der war eben was Menschliches begegnet. So wie also der Frohn das Wort nur heraus hat, liegt er auch schon unten an der Treppe und sucht seine Gebeine, Hut, Stock u. dgl., zusammen: der Herr Rittmeister aber schiesst, braunroth im Gesicht, zum Herrn Bürgermeister, wo es denn scharf hergegangen seyn mag. Was will der machen? Um sich zu reinigen, lässt er mich holen, und ich gehe auch guter Dinge hin.

Kaum bin ich aber in die Stube getreten, und noch nicht einmal wieder gerade vom Complimente, so fahren die Herrn von beyden Seiten auf mich los, nicht anders, wie — mit Respect zu sagen — zwey Bullenbeisser auf einen Knochen, dessen sie in Einem Augenblick ansichtig werden. Ich, zwischeninne, war steif und weiss und kalt und tod — nun ja, gerade wie ein Knochen. So lass' ich alles über mich ergehen, bis endlich der Herr Rittmeister donnerwettert: ich müsse durchaus freywilliger Tambour unter seinem Corps werden. Da brach's durch. Dein Letztes ist's imal, dacht' ich: so willst du dich auch wehren, bis auf den letzten Mann, dacht' ich. Ich machte einen Satz rückwärts, und: Meine hochzuverehrenden Herren, schrie ich; es ist wahr: ich habe gelogen, aber nur eine Nothlüge, und die ist erlaubt; das steht sogar im Katechismus! — Was? schrien sie noch viel ärger: im Katechismus?— Augenblicks fuhr ich verbessernd fort: Im alten — im alten: jetzt haben wir einen neuen, und der ist besser... Es half mir aber doch nicht viel: inzwischen musste der Herr Rittmeister lachen, ich weiss nicht, worüber? und da sich denn das Ende so aus, dass ich ein paar Tage einkri-chen musste — was ich mir gern gefallen liess — hernach aber die Herren mir zum Possen den Hoboisten Vollmacht gaben, überall aufzuspielen, wo man sie verlange. Nun machen's diese Leute freylich besser, als meine, unter welchen ich faule Hundsvötter habe: und so nimmt sie jetzt Jedermann, mich aber keine Seele. Da ich nun, nach Obbesagtem, von solchem Aufspielen mir und den Meinigen das Leben friste, so ists hier aus mit mir, und ich muss fort. Das ists nun, weswegen ich mich an Ew. Wohlgebl. und Dero Einfluss wende. Die Sache ist nämlich die!

Ich habe mich entschlossen, eine musikalische Reise zu machen, und an allen grossen Orten Deutschlands grosse Concerte zu geben. Nun werden aber Kenner, wie Sie, von selbst abnehmen, dass ein Mann, der seit dreyundzwanzig Jahren nichts gehört und nichts geübt hat, als eine mässige Partie von Choralen und eine etwas grössere von Tanzen, zu Männern, wie Beethoven oder Romberg, nicht gleichthun kann, auch beym besten Willen. Da weise nun aber eben angezogener Herr Stadtschreiber, und vielleicht aus Ihren Blättern, es sey in vielen deutschen Städten jetzt Mode geworden, dass in den Concerten der Künstler vornehme und beliebte Damen und Herrn, als Liebhaber, singend und spielend aufträten, und, eben weil sie vornehm und beliebt wären, viele Menschen und vieles Geld zusammenbrächten, ohne dass der Concertgeber etwas zu geben brauchte, als etwa ein gutes Wort an jene Damen und Herren — woran es bey mir wahrlich nicht fehlen sollte. Von dieser vortrefflichen, vaterländischen Einrichtung bin ich nun entschlossen Gebrauch zu machen, so dass ich, wohin ich auch komme, ausser jenem guten Worte, mit meinen Concerten gar nichts zu thun haben will, ausser etwa, dass ich die Noten herumlege und meine Frau bey der Kasse assistirt, weil sie gewohnt ist, jeden Groschen umzuwenden. Auch kann ich im voraus als ehrlicher Mann versichern, dass, je hübscher die Damen und Herren ihre Sachen machen, und je mehr Menschen, sie zu hören, sie heubeyschaffen, desto angenehmer mir es seyn werde. — Damit ich nun aber beym Zusammenbringen dieser meiner Concerte nicht zu lange an jedem Orte aufgehalten werde und Geld verzehren muss: so wende ich

mich eben an Ew. Wohlgebl., bittend, alle grosse Städte schon im voraus auf mein Vorhaben aufmerksam zu machen, so dass ich, rücke ich nun mit meiner Familie ein, alles vorbereitet finde, die Sache gleich angehen, und ich, nach Danksagung in der Zeitung jedes Ort, schnell wieder fort kann. Bey Ew. Wohlgebl. schöner Humanität und Kunstliebe glaube ich nicht in Wind geredet zu haben: wofür ich dann lebenslang ersterben werde,

Ew. Wohlgebl.

dankbarpflichtschuldigster Diener

Barthel Mauz,

der Zeit ausoch Stadtmusicus zu Stadt-Kattenheim.

Nachrichten.

Stockholm. Viermonatliche Uebersicht.

Februar. Conc. des Hrn. Megelin. Er selbst spielte auf dem Violoncell: Adagio von B. Romberg, Rondo von Platel, und schwedische Lieder von B. Romberg — und spielte gut. Von dem Uebrigen nennen wir nur: Concertino für die Klarinette, der Ankündigung nach, von Weber, dessen Composition nicht recht zusammenhing, von Hrn. Schulz ohne Fehler geblasen: und des Hrn. Prof. du Puy früher erwähnte Gelegenheitscantate, die ziemlich gut ausgeführt wurde. — Oper. Erneuerung der alten Bekanntschaft mit Glucks *Orpheus u. Euridice.* Das Werk ging ohne Makel, machte aber keineswegs den ehemaligen Eindruck. Hr. Karsten, der vor Zeiten den Orpheus, wie alle Rollen, so schön gab, verdiente auch jetzt wahre Achtung: aber freylich hat seine Stimme sehr verloren, was denen um so mehr auffällt, die ihn in seiner Blüthe gehört haben. Dem. Wäselia gab die Euridice sehr brav. Einigemal trat in dieser Rolle Mad. Casagli auf, aber mit weniger Erfolg. Die Chöre gingen ziemlich. — Sonst wurden nur kleinere Stücke, von geringem Werth, gegeben.

Man hat hier übel aufgenommen, was wir zuweilen über unsere *musikal. Gesellschaft* geäussert haben. Das müsste uns auffallen; wir beruhigen uns indes mit der Ueberzeugung: jeder Zuhörer von Kenntnis und Geschmack würde dieselben Urtheile gefället haben, wäre er aufgefordert worden. Auch wird keinem Aufmerksamen entgangen seyn, dass unsre Forderungen an die singenden und spielenden Mitglieder dieser Gesellschaft allezeit weit gemässigter, unsre Urtheile weit nachsichtiger gewesen sind, als wo von öffentlichen Concerten oder Opern die Rede war; so wie wir auch, wo wir tadeln mussten, nie den Namen eines Dilettanten ausgesetzt haben. Wollte das Institut durch den Namen eines privaten sich aller öffentlichen Beurtheilung entziehen: so müssten wir antworten, dass der Name nichts zur Sache thut, dieser nach aber dies Institut eben so öffentlich ist, wie andere hiesige Vergnügungen, und mit den, an andern Orten gewöhnlichen, wöchentlichen Concerten verglichen werden kann — nur dass man hier seltener zusammenkömmt. Wir werden also auch diese Bemerkungen fortsetzen, überzeugt, dass wir damit nichts Unrechtes, noch Unnützes thun, vielmehr an Ort und Stelle manches Gute bewirken. — Am 24sten Febr. hörten wir in dieser Gesellschaft eine Symphonie von Beethoven gut ausführen. Dabey muss ich die Anstalt loben, dass sie jedesmal eine ganze Symphonie giebt — was sonst, leider, immer seltener wird, vielleicht wegen nicht eben rühmlicher Wendung des Geschmacks der meisten Zuhörer. Arie von Cimarosa, ges. von Mad. Sevelin; Conc. f. d. Fagott von Berwald, gut gebl. von Hrn. Conr. Preumayr; Arie von Costa, ges. von Hrn. Cralius; Violinconc. von Rode, sehr brav gesp. v. Hrn. Berwald.

März. Conc. zum Besten der Wittwen und Waisen der kön. Kapelle, zum erstenmal: *die Himmelfahrt Jesu*, Orator., comp. von dem hiesigen Künstler, Hrn. Frigel. Er ist als Tonsetzer im strengen Styl hier berühmt, und mehrere Sätze dieses Werks bewähren diesen seinen Ruhm von neuem. Eben solch ein Werk aber nach einmaligem Hören ins Einzelne gehend zu beurtheilen, ist schwer, ja kaum möglich: doch können wir wenigstens dem Componisten unsern vollkommenen Beyfall für den Choral am Schluss der 2sten Abtheil., und den 4ten Chor der 2ten Abtheil., nicht verschweigen. Mehrere Arien zeichneten sich auch vortheilhaft aus. Wir hoffen in Stand zu kommen, das Werk öfter zu hören, und dann ausführlicher es beschreiben zu können; dann dürfen wir wol auch eine in *allen* Theilen gelungene Ausführung erwarten, welche diesmal noch nicht statt hatte. So ging ein Doppelchor nicht gut zusammen; die Chöre waren überhaupt zu schwach besetzt etc.

Die Solopartien sangen: Dem. Wäselia, die Damen Casagli, Sevelin und Lindström, und die Hrn. Karsten, Cralius und Kinmanson. Die sogenannte Einleitung (Quatuor mit Chor) zeichnete sich besonders durch die schöne Dichtung aus. — Conc. des Hrn. Crusell. Er blies ein, von ihm selbst gesetztes Klarinettconc. sehr schön — besonders das Adagio mit Ecchos; und eben so die obligate Klarinette zu einer Arie, die Mad. Casagli rühmenswürdig sang. Hr. Franz Preumayr blies aus du Puy's Fagottconc. das Andante und Rondo sehr gut, und Hr. Berwald spielte auf der Violin eben so Adagio und Polacca, von ihm selbst componirt. — Am Charfreytag, zum Besten des Freymaurer-Waisenhauses, Haydns *Schöpfung*. Dem. Wäselia, Hr. Karsten, und Hr. Collin (Dilettant) sangen. Das Orchester war sehr zahlreich. Alles ging lobenswürdig, nur mit Ausnahme einiger zweyten Violinen und der Violoncelle, die einigemal fehlten. — Opern. *Don Juan* von Mozart, worüber wir uns auf das früher Gemeldete beziehen. Den Leporello gab nun Hr. Lindmann, mit nicht besserm Erfolg, als vorher Hr. Deland; auch kann er, wegen Schwäche der Stimme, im Gesang, besonders in mehrstimmigen Sätzen, nicht gehörig durchdringen. In Steibelts *Romeo und Julie* und in Daleyracs *Schloss Montenero* zeigte sich Demois. Wäselia vorzüglich vortheilhaft; so wie Mad. Casagli in Boieldieu's *Calif v. Bagdad*, besonders in der Arie der Zofe. — Zusammenkunft der *musikal. Gesellschaft* am 22sten. Haydns militair. Symphonie wurde, einige Fehler der Janitscharenmusik abgerechnet, sehr gut gegeben. Arie von Paer, gesungen von Mad. Casagli. Beethovens Septett ging schön. Andante und Polacca für die Hoboe von Westenholz, gebl. von Hrn. Chr. Ficker. Canzonette mit Pianof., von Mad. Casagli sehr angenehm gesungen und begleitet.

April. Conc. des Hrn. Hirschfeld, der ein Conc. für das Horn von du Puy sehr schön vortrug. Adagio und Polacca sind besonders gut geschrieben. Uebrigens wurde Spontini's Ouvert. zur *Vestalin*, die Arie der Soffia mit oblig. Klarinette aus Paers *Sargino*, (ges. von Dem. Wäselia, gebl. von Hrn. Crusell,) und ein Allegro für Blasinstrumente (4 Klar., 2 Hob., 2 Hörn. u. 2 Fagott,) von Krommer, und dies sehr gut, gegeben. — D. 8ten, Conc. im Opernsaal. Die Ouvert. von Fränzl ging lobenswerth. Adag. u. Pollacca für die Klarinette, comp. und schön gesp. von Hrn. Crusell; Rec. und Arie, (wir wissen nicht, von wem,) von Mad. Casagli ebenfalls brav gesungen. Doppelconc. für zwey Violinen, comp. von du Puy, sehr gut gesp. von den Hrn. Berwald u. Westerdahl. Dies erhielt vielen Beyfall. — Den 15ten wurde von den hier neulich angekommenen Hrn., Fr. Kuhlau und Chr. Schunke, leider vor wenig Zuhörern, Conc. gegeben. Ouvert. von Kuhlau. Conc. f. Horn von Schneider, von Hrn. Sch. sehr gut geblasen. Arie der Dem. Wäselia. Conc. f. d. Pianof., comp. und trefflich gesp. von Hrn. K. Concertante f. d. Horn von Riotte, gebl. von Hrn. Sch. Variat. f. d. Pianof. über die Arie des *Wasserträgers* in Cherubini's Oper, comp. und gesp. von Hrn. K. Die Compositionen dieses geistreichen und sehr gründlichen Künstlers verdienen, so wie sein Spiel, ausgezeichneten Beyfall; beym Publicum fand er diesen, schien es, noch mehr durch letztes, als durch erste. Auch die vorzügliche Geschicklichkeit des Hrn. Sch. verdient viel Lob. Am 29sten gaben diese Herren ein zweytes Concert. Symph. vom Abt Vogler. Conc. f. d. Pianof., in gleichem Grade brav comp. und gesp. von Hrn. Kuhlau. Arie der Dem. Wäselia. Capriccio f. d. Horn von Feska, von Hrn. Schunke trefflich geblasen. Variat. f. d. Pianof. über *God save the King*, von Hrn. K. comp. und sehr schön gesp. Quatuor für Horner von Fleury, gebl. von den Hrn. Hirschfeld, Schunke, Trache und Taxel, ging gut. Potpourri für das Pianof. über schwedische National-Lieder und Tänze, comp. und brav gesp. von Hrn. K. — Von aufgeführten Opern können wir, als gelungene Vorstellungen, nur nennen: *Armida* v. Gluck, *Les maris garçons* v. Berton, und *La maison à vendre* v. Daleyrac. — *Musikal. Gesellschaft*; erste Zusammenkunft: Symph. von Krommer; Arie v. Guglielmi, von einer Dilettantin ges.; Conc. f. d. Klarinette, gebl. von Hrn. Schulze; Cavatine, von einer Dilettantin gesungen; Variat. f. d. Violine von Rode, von Hrn. Berwald gut gesp.; zweyte Zusammenkunft: Symph. von Blyma, ging sehr gut; Arie von Winter aus *Timoteo:* Altro non è la guerra — v. Mad. Sevelin brav gesungen; B. Rombergs schwed. Lieder für's V. cell, von Hrn. Megelin gesp.; Variat für das Fagott, von Hrn. Conr. Preumayr gut geblasen; Finale.

May. Am 6ten, Concert des Hrn. Berwald. Ouvert., von ihm, und recht lärmend, gesetzt, ging ziemlich. Doppelconc. für 2 Violinen von du

Puy, von Dem. Borgman, einer sehr geschickten Dilettantin, und Hrn. Berwald gut gespielt. Arie, gesungen v. Dem. Waselin. Klarinetconc., comp. und sehr schön gebl. von Hrn. Crusell. Arie aus *Cendrillon* von Steibelt, von Dem. Waselin nicht übel ges., und von Hrn. Berw. mit obligat. Violin begleitet. Schwed. Lieder f. d. Violin von Hrn. Berw. comp. und gut gesp. Finale. — Oper. In Sacchini's *Oedip* sahen wir mit Freude Hrn. Karsten wieder in der Hauptrolle. Unstreitig ist dies die herrlichste Production unter allen, worin wir ihn gesehn und gehört haben. Mad. Lindström gab die Antigone zwar gut, doch wünschten viele, mit uns, dem edlen Greise eine aufmerksamere Führerin; auch kann ihr Gesang diesmal nicht eben gerühmt werden. Hr. Lindström als Polynice war gar zu kalt. Unter den kleinern Stücken wurden besonders gut gegeben: Boieldieu's *Tante Aurore* und Bertons *Afbrutka Concerten*. — In der *mus. Gesellschaft* hörten wir am 20sten, einen Theil einer Symphonie von Wilms, ein Doppelconcert für 2 Klarinetten von Krommer, gebl. von zwey Dilettanten, ein Violinconc. von Kreutzer, von Hrn. Berwald sehr gut gesp., Adagio u. Andante f. d. Glasharmonika, von Hrn. Meyer gesp., und die Ouvert. *la Chasse du jeune Henry* v. Méhul, die recht brav ausgeführt wurde.

München. Wenn es wahr ist, dass die Kunst und durch sie der Künstler, die Welt zum Vaterland hat, was in mancherley Verhältnissen beyden sehr gedeihlich u. tröstlich seyn mag: so kann es auch keinem Zweifel unterliegen, dass Leistungen im Gebiete der Kunst, sie mögen vom schaffenden oder ausübenden Künstler herrühren, eine eben so allgemeine Theilnahme erregen müssen, als das grosse Vaterland der Kunst und dem Künstler allgemein ist. — Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist es unbegreiflich, warum in einem Blatte, wie die allgem. musikal. Zeit., von dem hiesigen gewöhnlichen Korrespondenten derselben bis *jetzt* noch mit keinem Worte der Reise des hiesigen Hofsängers, Hrn. Weixelbaum, erwähnt ist, die er im vorigen Herbste mit seiner Gemalin nach Italien unternommen, und die, nach übereinstimmenden öffentlichen und Privatnachrichten, die erfreulichsten Resultate für dies Künstlerpaar, und für den Ruf der deutschen Kunst im Allgemeinen in jenem Lande hervorgebracht hat. — Ohne die Gründe zu untersuchen, die vielleicht den Correspondenten still zu schweigen vermocht haben können, ist Ref. überzeugt, dass über ein solches Ereignis eigentlich ein solches Stillschweigen nicht hatte beobachtet werden sollen, und er trägt daher um so weniger Bedenken hierüber öffentlich zu sprechen, als ja die Erfahrung bewiesen hat, dass das ganze deutsche Publicum mit lebhafter Theilnahme jene häufigen Nachrichten aufnahm, welche die allg. mus. Zeit. in frühern Jahren von den Reisen der berühmten Sängerinnen, Dem. Augusta Schmalz und Charlotta Häser lieferte, und daher zu vermuthen ist, dass Nachrichten, welche andere, ebenfalls verdienstvolle und ausgezeichnete Künstler betreffen, mit nicht weniger Theilnahme gelesen werden dürften.

Um indessen den Vorwurf der Ruhmredigkeit über einheimisches Verdienst und der Verachtung des fremden Talentes nicht zu verdienen, den die im 22sten Stücke des heurigen Jahrganges der mus. Zeit. dem münchner Berichte beygefügte Note den hiesigen Berichterstattern aufbürden zu wollen scheint, will ich selbst von der Reise des Hrn. Weixelbaum und seiner Gemalin keinen Bericht erstatten, sondern Sie nur auf jenen aufmerksam machen, den die wiener Theater-Zeitung — ein uns ganz fremdes und gewiss parteyloses Blatt — von dieser Reise und ihren Resultaten giebt, und welchen Sie um so unbedenklicher als ächt ansehen können, da er das Gepräge der Publicität schon an sich trägt. *)

Peter von Winter.
königl. Kapellmeister.

Theaterzeitung, No. 42, v. 2ten May 1815. Herr und Mad. *Weixelbaum*, Mitglieder der königl. Hofkapelle und königl. Hofoperisten in München unternahmen den 5ten Octobr. v. J. eine Kunstreise nach Italien, von wo sie den 28sten Febr. d. J. wieder wohlbehalten in München eintrafen, zur Freude des Publicums, das mit Sehnsucht ihrer Rückkehr entgegensah. Wir halten uns verpflichtet, was uns über ihren Aufenthalt in

*) Anm. Nicht um deswillen, sondern weil der verdiente Hr. Kapellm. v. Winter die, in diesem Aufsatze mitgetheilten Nachrichten und Urtheile bestätigt. Darum lassen wir ihn auch abdrucken; enthalten uns aber einer Antwort auf obiges Schreiben, weil sich, was wir darin sagen könnten, wol von selbst versteht. d. Redact.

Italien durch Correspondenznachrichten und aus öffentlichen Blättern öffentl bekannt ist, zur Ehre des allerhöchsten Hofes, dem sie anzugehören das Glück haben, und zur Ehre des Künstlerpaares selbst, dessen Werth jetzt auch Italiens unverdachtiges Richterpublicum anerkannt und ausgesprochen, unsern Lesern in gedrangter Kürze bekannt zu machen. Hr. u. Mad. W. besuchten zuerst Modena, wo sie in einem zur Verherrlichung der Anwesenheit der engl. Prinzessin Wallis veranstalteten Concerte im geschmackvoll erleuchteten Hoftheater mit ausgezeichnetem Beyfalle sangen und die vorgetragenen Musikstücke auf Verlangen des Herzogs in einem zweyten Concerte wiederholen mussten. Nach einem Aufenthalte von 8 Tagen in Modena folgten sie dem erhaltenen Rufe nach Verona, um ihr dortiges Herbstengagement auf 30 Darstellungen anzutreten. Die erste Darstellung im dortigen Theater Philarmonico war *Adeline*, ernste Oper von Generali. Mad. Weixelbaum als Adeline, ihr Gatte als Erneville. Diese Darstellung wurde 24mal in sechs Wochen, und zwar jedesmal bey gedrangtvollem Hause wiederholt: beyde mussten an den erlaubten Abenden *) ihre meisten Musikstücke 2, öfter 3mal wiederholen, und wurden jedesmal jubelnd hervorgerufen. Ihre zweyte Darstellung war *Elise*, gleichfalls ernstes Singspiel. Die Musik, von Simon Mayer, **) ist trefflich, voll Charakter und Grösse. Hr. und Mad. Weixelbaum, diese als Elise, jener als Teorindo, erwarben sich auch in dieser Darstellung, die 12mal bey gedrangtvollem Hause wiederholt wurde, den lautesten, ungetheiltesten Beyfall und die allgemeine Anerkennung ihres grossen Talentes. Den larmendsten Enthusiasmus brachten sie aber in ihrer Benefice-Darstellung, der Oper *Adeline*, hervor. Das eingelegte Duo aus der Oper *Numa Pompilio* in F dur musste unter lautem *Fuora*-Rufen wiederholt werden. — Aus der obern Oeffnung des Theaters flugen heute Sonette auf die Bühne und ins gedrangtvolle Parterre, weisse Tauben und Vogel bunter Art flatterten umher, und die Vorstellung wurde durch ein allgemeines Freudengeschrey über eine Viertelstunde lang unterbrochen. Nach geendeter Darstellung wurde das Künstlerpaar in einem vierspannigen Wagen unter Fackelschein und klingender Musik zum Souper beym Hrn. Präsidenten gefahren. Erwähnung verdient die ausgezeichnete Art von Bereitwilligkeit, womit das Orchester des Theaters die fremden Künstler unterstützte; auch legte es seine Hochachtung für sie dadurch an den Tag, dass es während des Souper's vor dem Hause des Hrn. Präsidenten zwey Stunden lang, unter der Leitung seines Directors, Hrn. Trevisani, die beliebtesten Musikstücke der Oper *Adeline* wiederholte.

Nach dieser Benefice-Vorstellung war auch der Herbstcontract des Impressars zu Ende, doch wurde diesem von Seiten des Präsidenten und der ersten Hauser Verona's der Antrag gemacht: man erlaube ihm, seine Unternehmung noch den Carneval hindurch fortzusetzen, falls Hr. und Mad. Weixelbaum die Stadt noch länger mit ihrer Anwesenheit erfreuten; was denn auch geschah. Nach einer Erholung von 4 Wochen, während welcher das Künstlerpaar mehrere italienische Städte, als Mantua, Bologna, Mayland, Venedig etc. besuchten, traten sie wieder den 11ten Jan. zum erstenmal auf dem Theater Philarmonico, und zwar in der Oper: *Die Horazier und Curiazier*, auf. Es ist nicht möglich, den Enthusiasmus zu schildern, den beyde Künstler auch in dieser Oper hervorbrachten. Hr. Weixelbaum behauptete auch in der Rolle des Marco Orazio, in Hinsicht auf Gesang und Methode, den Ruhm eines der ersten Tenoristen Italiens, und Mad. Weixelbaum riss heute unwillkürlich zu der Vergleichung mit jener Sängerin hin, die wir vor 10 Jahren, bevor sie London und Paris vergötterten, in derselben Rolle hier gesehen. Beyden sind die vortheilhaftesten Antrage von den grössten Bühnen Italiens, als: Mayland, Neapel u. s. f. gemacht worden, und es ist nicht zu zweifeln, dass sie in allen diesen Städten gleich glanzende Aufnahme erwartet. Nur die Hoffnung, sie den nächsten Carneval wieder zu sehen, konnte die Veroneser über die baldige Abreise dieser Künstler trösten.

*) Erlaubte Abende werden in Italien genannt, der erste, wo der Künstler auftritt, derjenige, wo er seine Beneficevorstellung giebt, und der Abend der letzten Darstellung der Oper. d. Verf.

**) Sim. Mayer ist gegenwärtig Italiens erster, beliebtester und gefeyertester Tonsetzer. Wenn er als solcher auch der Welt, und jetzt mehr Italien angehört, so hat Bayern doch den Vorzug, ihn hervorgebracht zu haben. Hr. Sim. Mayer ist in Ingolstadt geboren. d. Verf.

Recensionen.

Tre Duetti per due Voci di Soprano, coll'accomp. di Pianoforte, composti — — dal Carlo Maria di Weber. Op. 30. In Berlino, presso Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Jeder Kenner oder Liebhaber gebildete Freund der Tonkunst weiss den wesentlichen Unterschied zwischen dem alten, dem eigentlichen Duett, in seiner strengen Haltung, imitirenden Schreibart, und kunstreichen Verflechtung, und zwischen dem neuen, sogenannten Duett, das mehr Arie oder Ariette, unter zwey Singstimmen vertheilt, heissen sollte. Hr. v. W. hat in diesen, ziemlich ausgeführten Stücken beyde Gattungen zu verbinden, oder vielmehr, aus der ersten so viel in die zweyte herüber zu nehmen versucht, als sich eben ohne grosse Schwierigkeit wollte thun lassen. Kann nun zwar Rec. solcher Vermischung der Gattungen im Allgemeinen nicht das Wort reden: so verkennet er doch keineswegs, dass die zweyte durch solche Benutzung der ersten geadelt wird; und am Ende ist jede Schreibart gut, wenn sie mit Geist und Geschicklichkeit gehandhabt wird, wie hier vom Componisten allerdings geschehen. Das dritte dieser Duette ist das ausgeführteste, und, nach Rec. Meynung, auch das gelungenste: aber alle drey sind von Werth, und, gut gesungen, auch von Wirkung. Sie gut zu singen ist aber nicht eben leicht, so wenig dies von dem vermuthet werden wird, der sie blos durchblättert. Hr. von W. schreibt nämlich (wie auch schon ein anderer Rec. bey einem andern seiner Gesangwerke bemerkt hat) zuweilen, theils nicht kehlengerecht, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, theils modulirt er bekanntlich nicht selten künstlich genug, und trägt dann zu wenig Sorge dafür, dass dieses Moduliren den Singstimmen durch ihren Gang und ihre Lage erleichtert werde. Die guten deutschen Meister unsrer Zeit verlangen, und mit Recht, dass die Italiener von ihnen lernen, worin sie sich auszeichnen: dafür sollten sie aber auch von diesen lernen, wodurch *sie* sich auszeichnen. „Jedes Instrument verlangt nicht nur seinem Klange und Effecte nach eine ihm eigene Behandlung vom Componisten, sondern auch seiner mechanischen Structur nach, so dass es lächerlich wäre, z. B. für die Flöte wie für das Horn, für die Violin wie für das Klavier zu schreiben. Verdient denn aber die Menschenstimme nicht wenigstens eben so viele und sorgsame Rücksichten, wie ein Instrument, und darf man für sie schreiben, wie für das Klavier?" etc. so schreibt einer ihrer besten Gesanglehrer, und hat er nicht Recht? — Sehr gut, besonders melodisch-gut, sind manche Stellen verschlungen: z. B. S. 10, 11. Das Allegro, S. 15 folg. hebt sich, auch durch die heitere, und S. 18 folgg. gewandt benutzte Begleitung, angenehm hervor, und verstattet den Singstimmen, (was sonst im Ganzen wol zu wenig geschichet,) frisch und hell aufzutreten.

Das Aeussere des Werks ist anständig und gut.

Concertino pour le Piano avec accomp.t d'Orchestre ad libit. par A. Fodor. à Berlin, chez Hummel. à Amsterdam, au grand Magazin de Musique. (Pr. 3 Fr.)

Concerto (mithin auch Concertino, als Deminutivum hiervon) heisst ein musikal. Wettstreit. Dass, wenn diesem Begriffe entsprochen werden soll, die Nebenstimmen nicht *blos* begleitend seyn dürfen, sondern mit in das Wesen der Hauptdarstellung müssen verflochten seyn, folgt ganz natürlich, und so viele Werke von so vielen Tonsetzern haben auch schon hinlänglichen Aufschluss über die Art gegeben, wie dies zu bewerkstelligen sey. Dass es aber auch Concerte mit *willkürlicher* Begleitung, mithin Wettstreit ohne Wettstreit, oder Wirklichkeit ohne Möglichkeit gebe, das ist neu. Es sollte nämlich das Werk *Divertimento* genannt seyn. Diese Benennung wäre auch für den Verf. vortheilhaft, weil der Begriff von Divertimento sehr weit ist, und von Seiten des Zuhörers, wie des Tonsetzers, beynahe jeder Anforderung auf eine bestimmte geistige Höhe oder Richtung ausweicht. Man sollte daher diese Benennung, als eine so gute musikal. Sicherheitcharte, wieder etwas mehr einführen. — Allein auch angenommen, dass dieses Stück mit Divertimento überschrieben wäre, und mit Zuziehung der billigsten Ansichten, kann dem doch Rec. unmöglich das Wort sprechen: denn eine Zusammensetzung meist ganz gemeiner Ideen, wenn sie auch eine gefällige Aussenseite haben, so auffallende Verstösse gegen Tonleitung, gegen die richtige Endart u. s. w. können nie der Stoff zur Unterhaltung irgend eines Gebildeten werden. Das beste des Werkes ist, dass es leicht kann ausgeführt werden. Uebrigens thut es dem Rec. immer

sehr leid, wenn er sieht, wie Tonsetzer durch dergleichen Arbeiten ihren Ruf, wo nicht zerstören, doch äusserst schwachen.

Prof. Fröhlich.

Kurze Anzeigen.

Air de Matelots Russes en Rondo avec Introduction p. le Pianof., comp. — par Ferd. Ries. Op. 50. Bonn, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 Ct.)

Nach kurzer, eben nicht ausgezeichneter Einleitung, folgt das Thema des Liedchens. Dies ist keine: *Schöne Minka* — und dergleichen, sondern ein Irisches, körniges Ding, das besonders auch den Stoff und die Aufforderung zu jenen vielfachen, wunderlichen Variationchen, und bunten, ausmalenden Figürchen in sich enthält, welche wir nun an den extemporirenden Vorsängern russischer Regimenter von der Newa bis zur Seine hinlänglich kennen gelernt haben. Diese echtrussische, recht eigentlich nationale Musikweise hat nun Hr. R. hier, nachdem er im ersten Hauptabschnitt etwas gewöhnlichere Zwischensätze angebracht, dann im zweyten sehr gut nachgebildet — was denn eine eigene, im Wechsel mit dem derben Thema recht angenehme Wirkung macht. Finde Jemand, es sey dabey hin und wieder gar zu sehr getändelt, so möchte Ref. diesem nicht gerade Unrecht geben. Dass das Werkchen mit Rücksicht auf jene phantastisch sorglose, pikante Weise vorgetragen seyn will, ist durch sich selbst klar. — Ref. erinnert bey dieser Gelegenheit an ein früheres Werkchen, das ganz in jener russischen Volksweise, nur freylich mit Kunst, ausgeführt ist, und das Field geliefert hat. Er erinnert daran, weil es sich ebenfalls ungemein artig ausnimmt und nur wenig bekannt zu seyn scheint, auch in diesen Blättern unerwähnt geblieben ist:

Variations sur l'air russe — — p. le Pianof. à 4 mains par J. D. Field. à Leipzig, chez Kuhnel. (Pr. 8 Gr.)

Fantaisie sur les Airs de Richard à mon Roi, Charmante Gabriele, et Vive Henry IV, av. huit Variations, comp. — — par D. Steibelt. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Wer die Musik der auf dem Titel genannten Liederchen, die bekanntlich in Frankreich so lange Epoche gemacht haben, und gewissermassen sie noch machen, so wenig sie an sich ausgezeichnet sind, wenigstens was ihre Musik anlangt — wer diese beysammen zu haben, und über das letzte (nur über dies) Variationen, ganz in der bekannten, nicht unbeliebten Art, wie St. so sehr viele geliefert hat, zu spielen wünscht, dem wird dies Werkchen willkommen seyn. Gegen die Var. wird Niemand etwas einzuwenden haben, und nur etwa die Coda der letzten kann man tadeln, dass sie durch ihren affectvollen Anfang weit mehr erwarten lässt, als sie hernach leistet: wie man aber einen Satz von Einer Seite, der blos jene erstgenannten zwey Liederchen, wie sie sind, und dazwischen einige ganz gewöhnliche Phrasen enthält, worauf das dritte jener Lieder, als Thema der Variat., anfängt — wie man diesen Satz eine Phantasie nennen könne, mag Hr. Kapellm. St. besser wissen, als der Ref.

Leggiadre Canzonette coll'accomp. di Pianof. — da Starkel. In Lipsia, presso Breitk. e Haertel. (Pr. 8 Gr.)

Der wackere Sänger St., dem die Musen treu bleiben bis in's hohe Alter, liefert hier, wie er schon so oft gethan, kleine Sätzchen, die, so wenig sie in die Augen fallen und die Hände füllen, unbezweifelt jedem Sänger, und noch mehr jeder Sängerin, willkommen seyn können; denn die grösste Einfalt und Natürlichkeit verbindet sich hier mit lieblichem, sanft heiterem Ausdruck, und eine wirklich gute Sängerin wird doch, selbst bey den wenigen Tönen, welche hier in Beschlag genommen werden, zeigen können, dass sie wirklich eine gute Sängerin sey. Der Stücke sind vier. Alles Gerühmte gilt noch mehr vom 3ten und 4ten, als vom 1sten und 2ten. Die artigen Gedichtchen sind auf die vier Jahreszeiten gerichtet.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten July. **No. 28.** 1815.

Sphärodion.

Musikalisches Gedicht.

Erster Theil.

Phantasie,
die so selige Momente
ihren ächten Söhnen lieh;
Phantasie,
die zu Sang und Harmonie
aufzustreben uns vergönnte;
Phantasie,
führ' uns durch die Firmamente!
Erdennebel, weich, entfleh!
Phantasie,
lehr' uns göttliche Accente,
und Gesang beflügle sie!

Wenn um die Natur den Schleyer
lieblicher der Abend webt,
wenn sich in Gesängen freyer
die beklomme Brust erhebt:
wie fliegen, wie dringen
wir auf der Gedanken
ätherischen Schwingen
hoch über die Schranken
der Erde, die fruchtlos zu fesseln uns strebt!
Wir folgen dem sinkenden Phöbus im Lauf,
wir streben zum blinkenden Sirius auf.

Wenn um die Natur den Schleyer
lieblicher der Abend webt,
glüht, o Phantasie, dein Feuer
in der Brust, die stärker, freyer,
Holde, dir entgegen bebt.

Der Abend sinkt. Noch dämmt der glanzerhöhte,
azurne Widerschein, mit dem die Sonne schied,
In Nacht verschmilzt ein Saum der Purpurabendröthe.
Die Sonne weicht. Ihr tönt, in sanfter Wechselflöte
Begleitung, noch ein Abschiedslied.

Erster Hirt.

Schöpferin von Glück und Leben,
Licht der ewigen Natur!
Segne Wiesen, Oelbaum, Reben,
unsre Heerden, unsre Flur!

Zweyter Hirt.

Höre, wie von allen Sphären
dir der Wesen Loblied schallt!
Sieh, wie dir aus reifen Aehren
Weihrauchduft entgegenwallt!

Erster Hirt.

Deinem Blick entsprossen Freuden —

Zweyter Hirt.

Wärm' und Segen deinem Gang:

Beyde.

Unser Lied dankt dir beym Scheiden,
grüsst dich morgen beym Empfang.

Sie wallt — der Gottheit Abglanz! — fort und fort im gleichen,
unwandelbaren Pfad, ein weites Feuermeer —
und leiht entfernten Welten reichen
Licht und Erwärmung, immer mild und hehr!
Ihr blickt der Wilde nach, und merkt durch Laut und Zeichen
sich ihren Niedergang und Schein und Wiederkehr.

Wo der weite Nil aus siebenfachem,
ewig unversiegten Quellen rauscht,
ward an Ufern, unter Hirtenwachen,
Kenntnis für Betrachtung eingetauscht,
ward aus manchem engen Schiffernachen,
o Natur, dein hoher Gang belauscht.
Ha, wie schwang auf unbetretner Bahn
sich der Geist der Menschen himmelan!

Ich grüss', Aegypten, dich, in deinen mildern
und heissern Zonen, dich, verborgner Weisheit Land!
Im Schatten deiner Palmenhain' erfand
zuerst der spähende Verstand
der Hieroglyphen Kunst, in deutungsvollen Bildern
der Himmelskörper Lauf zu schildern;
doch fesselte dich dunkeln Irrthums Band.
Wie bebt' dein Volk, wenn Stürme sich empören,
wenn deine Sonne plötzlich schwand!
Angst tönte dann und Furcht in bangen Chören.

Volk.

Aus den Gewässern
strahlt ihr Gesicht
jetzt uns im blassern
trauernden Licht.

Ein Priester.

Opfert der Hohen!
Gefahren drohen,
wenn sie dem Nilstrom so blutig entsteigt.

Männer.

Röther und röther
tritt sie nun vor;

Weiber.

Lieblicher Aether
theilt ihren Flor!

Ein Priester.

Opfert der Guten!
Wogende Fluten
mahlen ihr Bild, wenn sie gnädig sich zeigt.

Alle Priester.

Betet und schweigt!

Volk und Priester.

Betet und schweigt!

Siegende Wahrheit
preist mein Gesang;
himmlische Klarheit
hallt ihren Gang.

Was im Atom, was in der Welten Veste
mit Flammenschrift geschrieben war,
fasst nun der Menschengeist, — der Lehren erste, größte.
„Es ist ein Gott!“ — und aller Götzen Schaar
sinkt hin in Staub und Trümmer! alle Herren nennen
ihn jeder Freude Quell, ihn Rettung in Gefahr.
Wie durften Menschen ihn verkennen!

Sonnenaufgang ist sein Spiegel,
Sonnenniedergang sein Blick.
Flög ich auf des Sturmwinds Flügel,
weht' sein Hauch mich doch zurück.
Welten lenkt der Allmacht Zügel,
lenkt des Erdensohns Geschick.
Seine Macht ist unser Glück.

Im weissen Licht, das, wenn schon rings umdüstert
die Gegend ruht, sie blässer doch erhellt;
im Abendwind, der leiser mich umflüstert;
im hochgewölbten Sternenzelt;
in jener Strasse, die den Himmels Kreise,
dem Gürtel gleich, zusammenhält,
— selbst eine weite Sternenwelt —
erkenn', o Vater! lobe, preise
dich laut der Sterbliche, wenn innig seine heisse
Empfindung überströmt — er betend niederfällt.

Ihn, uns nah im Morgenrothe,
Ihn, im Abendroth nicht fern —
preis' ihn, du der Tage Bote,
preis' ihn, spätter Abendstern!
Preiset, Sonn' und Mond, den Herrn!
Alles, was Odem hat, preise den Herrn!

Zweyter Theil.

Die Nachen entflogen
auf ruhigem See!
so kosend die Wogen,
so glänzend, wie Schnee!
Mit sanftem Erhellen,
mit wankendem Blick
strahlt hell aus den Wellen
das Mondlicht zurück.
Es rauscht am Gestade
aus Lotos und Rohr
die blaue Najade
lautplätschernd hervor.
Der Berg, mit dem kühnen
Gestein auf der Höh,
die Klosterruinen
erglänzen im See.

Deren Tage sanft und eben
wallen in der Zeiten Büchen,
wie auf zitternd sich'nder Spur
hier sich in kristallnen Flächen
Hespers Silberstralen brechen —
gute Seelen! euer Leben
gleicht dem Zauber der Natur.

Wenn so dein sanfter Ton, Natur, in unsern Seelen
lautverhallend spricht,
[illegible]ang' und Ohr, Gesang und Licht
[illegible] dürfen Zechern sich vermählen:
[illegible]er sollte dann dich, gute Mutter, nicht
zur Lebensführerin erwählen?
Du führst uns hin, wo sich in treuer Liebe Pfade
zugleich dem eignen Pfad verschlingt.
Bey Mond und Sternenlicht erklingt
so lieblich, wenn Gefühl und Wahrheit singt,
des Jünglings lein're Serenade:

Süss, wie Mandelbäume düften,
wie des Aethers Ströme wallen,
hell, wie Nachtigallenchor,
steig' in kühlen Abendlüften,
Schönste von den Schönen allen,
dir mein Nachtgesang empor!

Töne sanfter, Silberflöte!
Rausch', Guitarre! Harfe, flüstre!
denn der Holden Genius
küsst, gehüllt in Abendröthe,
dass er sich ihr nah verschwöre,
sie mit hohem Geisterkuss.
Mit der Seraphinen Flügel,
Aeolsrauschen, Harfentönen,
hat er Ruh ihr zugeweht,
zeigt in goldner Ferne Spiegel
ihr des Lebens Wonnescenen —
— Schlummre süss! Erwache spät! — —

Hinauf, hinauf, mein Blick! es wallen
der Sterne Kreise vorbey. Sinds Sphären? ists ein Chor

Unerschaffner! Weltengeist!
der uns diesen Staub entreisst,
sum Unsterblichseyn erhoben —
Unerschaffner! Weltengeist!
der dies All aus Nichts gewoben —
ewig fern und ewig nah —
Lobt hienieden ihn, wie droben!
Halleluja!

A. Nostitz und Jänkendorf.

Nachrichten.

Königsberg, im July 1815.

Ich gebe Ihnen hier meinen Bericht über das, was von hiesiger Musik seit dem Jahre 1814 bis jetzt auswärtige Leser interessiren kann.

Ich schilderte Ihnen schon den erbarmlichen Zustand des Theaters unter der Direction des Hrn. Beinhöfer. Diese dauerte fort. Man suchte die Einnahme durch Redouten zu vergrössern, aber auch dieser Behelf misslang. Am 15ten Jan. 1814. gab man bey Anwesenheit der Kaiserin von Russland ein Vorspiel vom Hrn. Prof. von Baczko, aus der russischen Geschichte entlehnt, in welchem sich die russischen Grossen in Kleidern producirten, die für Zobelfanger passten; und die Oper, *Rosette*, „im Auszuge," d. h. ohne Sinn und Verstand abgekürzt. Ueber dem Eingange des Theaters brannte in transparenter Schrift: „Heut ist Thaliens Ehrentag." Arme Thalia!

Dem. Jülich hörten wir nochmals am 25sten Jan. in ihrem Benefiz als Oberon. Da dem Publ. seit einem halben Jahre nichts, als die *Arkadier* und *Rosette* geboten waren, so fand diese alte Oper ein volles Haus. Dem. J. muss das den Sängerinnen so nöthige Studium, vor dem Spiegel zu singen, gar nicht kennen, denn sie grimassirt entsetzlich.

Am 16ten Febr. 1814 trat Hr. Julius Miller als Ottavio im *Don Juan* auf. Es that uns recht wohl, wieder einmal eine gebildete Tenorstimme zu hören. Hrn. M.'s Spiel und Sprache gefielen in dieser ersten Rolle nicht, wie dies mit den meisten fremden Künstlern im Anfange hier der Fall ist. Man gewöhnt sich aber an sie, wie das auch mit Hrn. M. geschah. Durch seinen Gesang wurden im Ganzen alle Kenner befriedigt, wenn gleich sein Tenor nicht zu den metallreichsten gehört. Doch war — unter den Kennern wenigstens — nur Eine Stimme darüber, dass er gar arg manierire und schnörkele. Ich habe meine Gedanken gegen willkürliches Verzieren der Sänger oft in diesen Blättern ausgesprochen. Mag, wer da will, anderer Meynung seyn: aber bey Musik von Mozart, Cherubini, Spontini, u. dgl. sind solche Ausschmückungen gewiss unzulässig, aus dem ganz einfachen Grunde, weil bey figurirtem Accompagnement dadurch Fehler gegen den Satz entstehen müssen; und die Arie des Ottavio z. B. kommt mir, mit Verzierungen gesungen, vor, wie ein Sammetmantel mit Goldpapier beklebt. Uebrigens sind die Manieren des Hrn. M. grösstentheils mit Geschmack erfunden und er führt sie gut aus. Hr. M. wurde engagirt. Ein andrer Tenorist, Hr. Rohloff, gab als Gast den Eduard in *Fanchon*, und gefiel nicht sehr. Als 2ter Tenorist schien er nicht ohne Verdienst zu seyn.

Da Hr. Beinhöfer im Sommer keine oder nur halbe Gage zahlte, so gab er den Mitgliedern Benefize, so viel sie verlangten, die natürlich auch nichts einbrachten, weil man nichts Gutes geben konnte. Mad. Schmidt gab zu ihrem Benefiz den *Baum der Diana*, Mad. Moser zu dem ihrigen den *kleinen Matrosen*, und zwar diesen sehr uninteressant. Beyde veraltete Opern machten kein Glück. Mad. Moser verliess die Bühne.

Zwey Demoiselles Pöschel sind in musikal. Hinsicht kaum der Erwähnung werth. Die ältere, welche auch die Aschenbrödel spielte, distonirte gewaltig und ihre Action war sehr geziert. Sie gingen nach kurzem Aufenthalte nach Wien.

Ueber Hrn. Pucci, einen von St. Petersburg nach Deutschland gehenden italien. Sänger, will ich Ihnen gar nichts sagen, weil sich über ihn nichts sagen lässt.

Von den, unter Hrn. Beinhöfers Direction einstudirten, neuen Singstücken erwähne ich des *Kosak und den Freywilligen*, mit B. A. Webers Musik, (fand ziemlichen Beyfall) den sentimentalen *Augenarzt* von Gyrowetz, (fand grossen Beyfall.) und den *Kosakenoffizier* von Hrn. J. Miller. Hr. M. hat Anlage zur Theatercomposition; die kleine Oper gefiel, besonders eine von ihm gesungene Polonoise.

Die Einrichtung des Theatergebäudes gab Hrn. von Kotzebue in seinen Theaterkritiken vielen Stoff zum Tadel. Es kam darüber mit dem Erbauer, Hrn. Regier. Rath Muller, zu einer lebhaften Fehde; Hr. von K. klagte über die im Hause herrschen-

de Unverständlichkeit, wünschte Coulissen, und nannte die Maschinerie und die Beleuchtung schlecht. Hr. M. vertheidigte seine grossen, die Coulissen ersetzenden Schirmwände durch Pujoulx und Catel's Ideen über die zweckmässigere Einrichtung der Theater. Jetzt scheint Hr. v. K. mit dem Hause zufrieden zu seyn; wenigstens äussert er nicht weiter seine Unzufriedenheit darüber, obgleich daran nichts geändert ist.

Im Oct. wurde Hr. Beinhöfer plötzlich gestürzt u. musste resigniren. Er ging nach Riga. Eine Administration übernahm das Ruder. Das ökonomische Fach leiten geachtete Kaufleute, das Kunstfach Hr. v. Kotzebue und Hr. Reg. Rath Müller. Ein grosser Theil der Gesellschaft wurde entlassen und durch neue Mitglieder ersetzt, die nun so ziemlich alle angekommen sind. Unter den Entlassenen befinden sich Hr. u. Mad. Schmidt, (die letzte wird ungern vermisst.) Hr. Enter, Mad. Schwarz, Dem. Holzbecher. Das Opernpersonale ist jetzt folgendes:

Mad. Mosevius, als brave, fleissige Sängerin, mit einer herrlich tönenden, vielumfassenden Stimme, allgemein geschätzt. Mad. Neumayer, vom prager (?) Theater. Ich kann über sie nur aus ihren Debüts als Sextus und Myrrha urtheilen, da sie bis jetzt — das Theater ist auf einige Wochen geschlossen — nur zweymal aufgetreten ist. Mad. N. hat eine, für unser Theater zu schwache Stimme, und ist neben Mad. Mosevius gar nicht zu vernehmen. (Diese sollte aber auf schwächere Stimmen einige Rücksicht nehmen und nicht immer das volle Werk ihrer herrlichen Brust gebrauchen.) Hr. von Kotzebue nennt das Spiel der Mad. N. schön; mir und vielen andern Leuten schien es geziert, und Mad. Schmidt durch Mad. N. nicht ersetzt. Wollte ich den Gesang der Mad. N. nach der ersten Arie des Sextus beurtheilen, so würde ich ihr vielleicht Unrecht thun, denn wahrscheinlich hat sie geglaubt, beym ersten Auftreten imponiren zu müssen, und da... Nein, ich wünschte, diese Verzierungen niederschreiben und herausgeben zu können, als eine Anleitung, wie man nicht verzieren solle! Mozart hätte sein Werk schwerlich erkannt. Von Takt und Rhythmus war gar nicht die Rede, und die obligate Klarinette musste suchen, ihr Wortchen anzubringen, so gut es möglich war. Hr. v. Kotzebue meynt, einer Sangerin sey wol zu verzeihen, wenn sie bey ihrem ersten Auftreten zu zeigen wünsche, was sie verstehe. Ich meyne aber, man zeige dadurch nur, was man nicht verstehe, z. B. Harmonie. Singt man aber jetzt so in Prag? — Im 2ten Act und als Myrrha war Mad. N. erträglicher. — Mad. Feddersen ist eine sehr gute Acquisition. Sie ist bey natürlichem Spiel und einnehmender Figur als Schauspielerin sehr beliebt, und auch zu kleinen Singrollen recht brauchbar. Mad. Köttlitz u. Dem. Schubert sind ebenfalls zu dritten Rollen gut. An Choristinnen und Choristen fehlt es noch sehr. Ueber Hrn. Jul. Miller habe ich schon oben gesprochen. Er erhält sich in der Gunst des Publicums, und mit Recht, wenn gleich eine Zeitlang gegen ihn, oder vielleicht mehr gegen seine zu lauten Bewunderer, eine Gegenpartey existirte. Hr. Neumayer besitzt eine sehr angenehme, weiche Tenorstimme, und gewährte uns als Titus u. Murney viel Genuss. Dieser bescheidene, junge Mann wird gewiss auch im Spiel bald Fortschritte machen; auch seine Figur ist nicht unangenehm: und so lässt der Tenor nichts zu wünschen übrig. Hr. Deichmann ist Bariton, auch Hr. Angely versteigt sich bisweilen zu Singrollen. Hrn. Mosevius habe ich schon in meinen frühern Berichten als einen talentvollen, jungen Mann gerühmt. Er ist als Sänger sehr vorwärts gegangen, und hat eine gebildete Bassstimme, die die Höhe des Tenors beynah erreicht. Der Himmel gebe nur, dass der Weihrauch ihn nicht berausche, womit das hiesige Theaterblatt ihm häufig den Kopf inqualmt. Er ist Regisseur der Oper. Hrn. Fiol, vom stuttgarter Theater, haben wir bis jetzt nur als Scherasmin. Nach dieser einzigen Rolle will ich über ihn nicht sprechen. Hr. Hünnies ist als Schauspieler und Sänger erträglich. Der Regisseur, Hr. Feddersen, singt besonders komische Rollen mit vielem Beyfall. Ein rechter Bassist fehlt noch; ich meyne, eine Stimme, die in Ensembles durchdringt und den eigentlichen Grundbass bildet.

Zur Verbesserung des Orchesters ist denn endlich vor kurzem geschehen, was geschehen musste, wenn diese Anstalt besser werden sollte. Es ist auf feste Gage gesetzt, und bildet so ein Ganzes, wobey ein gewisser *Esprit de corps* nicht ausbleiben wird. An Hrn. Prager hat es einen Director bekommen, dem, durch diese Zeitung namentlich, ein guter Ruf vorangeht. Hr. P. hat bis jetzt zweymal dirigirt, wie es uns schien, mit Erfahrung und Festigkeit. Auch hörten wir ihn in (wunderlichen) Variationen auf der Violine und bewunderten an seinem Spiel die grosste Fertigkeit.

Reinheit und Sicherheit in Doppelgriffen und Künsteleyen aller Art. Hoffentlich werden wir ihn auch in einem Concert oder Quadro hören. Wer so über das Mechanische hinweg, mit Schwierigkeiten so vertraut ist, wie Hr. P., dem kann auch edler Vortrag nicht fremd seyn. Durch einige leipziger Künstler sind unsre Geigen vermehrt und hoffentlich auch verbessert worden. — Als Theatermaler ist der rühmlich bekannte Hr. Czermack wieder angestellt.

Von Gastrollen erwähne ich nur die, des Hrn. und der Mad. Herrmann vom danziger Theater. Er gefiel als Don Marco in den *Dorfsängerinnen* und als *lustiger Schuster* ziemlich: sie sehr, durch eine gute Stimme und Fertigkeit. Schade, dass Mad. H. durch einen schlecht geheilten Beinbruch für das Theater nicht mehr geeignet ist.

Unter der neuen Administration sind bis jetzt einstudirt: *Das Dorf im Gebürge*, Oper v. Hrn. v. Kotzebue, Musik von Weigl; gefiel. *Die Alpenhütte*, (aus Kotzeb. Opern-Almanach) Musik von Jul. Miller; gefiel nicht besonders. *Herrmann und Thusnelda*, Schausp. vom Hrn. v. Kotzebue, mit Chören und Märschen von Jul. Miller. Die Musik gefiel: ich vermisste aber bey den römischen und deutschen Märschen Charakteristik. Sie klangen alle, wie die Märsche unserer Wachparaden. Manche andre Oper wurde neu einstudirt, z. B. die *Schweizerfamilie*, *Helene*. Das zerrissene Personale erlaubte nicht, mehr neue Opern zu geben.

Im Laufe dieses Sommers werden Mad. Becker von Hamburg und Mad. Milder-Hauptmann aus Wien als Gäste hier erwartet. Letztre wird als Emmeline, Sextus und Iphigenia auftreten.

Sie sehen aus dieser Schilderung, dass unsre Oper sich von ihrer Ohnmacht erholt, und wenn die Administration nicht alle Erwartungen des Publ. erfüllt hat, so muss man billig bedenken, dass der Tadel immer leichter ist, als das Bessermachen. Auf jeden Fall ist viel gewonnen, und das Abonnement für den Winter schützt die Priester Thaliens im Sommer vor Hunger, ohne dass sie zu einer Lotterie ihre Zuflucht nehmen mussten.

Ueber *Concerte* habe ich nur wenig zu melden. In einem Conc. des Hrn. Cartellieri am 4ten Jan. 1814 trug Hr. Julich ein Hoboeconcert von Westenholz vor. Von Westenholz? fragen wir. Unmöglich! Die Composition war schrecklich, und ein Gang aus G dur nach E dur abscheulich. Bemerkenswerth waren zwey Kriegsgesänge mit Begleitung des Orchesters, der eine auch von Damen gesungen. Hr. Jenssen, der Componist, hatte den Trompetern verschiedenes Kriegerische abgelauscht, z. B. g c e g g c e g u. s. w. — Am 8ten Febr. gab Hr. Riel die *Schopfung*. Das Chaos ging etwas chaotisch, bis es Licht ward. Die Damen singen bisweilen unrein. Wie kömmt das? Lässt Hr. R. nicht mehr Scala singen? Die männlichen Partien waren durch Theatermitglieder besetzt. Für die Armen wurde die Musik in der Kirche wiederholt. — Dem Concert eines russischen Tonkunstlers, Ministersky, der sich auf der Gusly hören liess, konnte ich nicht beywohnen. Das Instrument soll eine Art Cymbal seyn, und hat nicht sonderlich befriedigt. — Zur Friedensfeyer gab Hr. Riel Haydns *Te Deum* und die Hymne von Schulz. Diese dient hier als Lückenbusser. — Der hiesige Frauenverein veranstaltete einige Concerte, bey denen Hr. Mosevius die Direction der Musik übernahm. Einmal wurde ein Psalm von Himmel, ein andermal Mozarts *Requiem* gegeben. — Hr. Riel führte in diesem Jahre mit seinem Institut zweymal Schusters *Lob der Musik* in dem, von den Kriegsgreueln wiederhergestellten kneiphöfschen Junkerhof-Saale auf. Diese alte Musik fand aus frühern Jahren hier noch manche Freunde. Voran ging ein Psalm von der Composition des Hrn. Generals, Grafen von Bulow-Dennewitz. Werke vornehmer Personen werden oft gerühmt, weil ihre Verfasser vornehm sind: desto wohler ist es einem Rec., wenn das Werk sich selbst lobt. Dies ist hier allerdings der Fall. Die Compos. ist kraftig, und verbindet Grauns angenehmen Gesang mit seinem reinen Satz; ein Vorzug, der bey Werken von Dilettanten sich sehr selten in dem Maasse findet. Hr. Jul. Miller setzte bey der ersten Aufführung Hr. Riel in grosse Verlegenheit, da er — nicht kam; Hr. Mosevius sang aus Gefälligkeit, ausser der Baspartie, auch die Tenorpartie im Psalm und in Schusters Cantate, und, abgesehen davon, dass sein Ton, als der eines Bassisten, etwas dick ist, untadelhaft. Bey der zweyten Aufführung zu mildthatigen Zwecken übernahm Hr. Euter den Tenor. — In einem Concerte des Hrn. Cartellieri hörten wir seine 10jährige Tochter, Emilie, als Sangerin. Wenn das Kind nicht übereilt wird, kann aus ihm etwas werden. In einem Abschiedsconc. des Hrn. und der Mad. Schmidt gab uns Hr. Jul. Miller Sätze aus einer von ihm compon. Messe zum Besten.

Von durchreisenden Künstlern erwähne ich den jungen Carl Meyer aus St. Petersburg, einen Schüler Field's, der auf dem Pianoforte viel Fertigkeit zeigte.

Man verspricht sich sehr viel von dem kürzlich entstandenen Singe-Institut eines Hrn. Braun, welches schon aus mehr als 50 Mitgliedern, und zwar der höchsten Stände, bestehen soll. Der Ref. erlaubt sich aber, durch mehrjährige Erfahrung belehrt, an dem guten Fortgange desselben zu zweifeln. Hier wird *allgemeine* Bildung für *edlere* Musik — ein nothwendiges Erforderniss für das Gedeihen eines *bedeutenden* Singeinstituts — noch lange nicht heimisch werden.

Recension.

---

1. *L'Ultima. Sonate p. le Pianoforte par J. B. Cramer.* Oeuvr. 53. (Pr. 1 Thlr.)
2. *La Strenna. Divertissement p. le Pianoforte par J. B. Cramer.* (Pr. 12 Gr.)
3. *Air avec Variations p. le Pianoforte — — par J. B. Cramer.* (Pr. 8 Gr.) Sämmtlich bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Es ist unmöglich, über alle, auch wahrhaft vorzügliche Werke ausführliche Beurtheilungen; und wäre es möglich, für diese in unsern Blättern Raum zu schaffen. Zum Glück ist es aber auch nicht nöthig, und am wenigsten bey Werken solcher Künstler, die einen selbstständigen Charakter und eine eigenthümliche Weise in ihren Werken dargelegt, beyden treu geblieben, dadurch sich nicht nur Ruhm erworben, sondern auch erreicht haben, dass das theilnehmende Publicum ein bestimmtes Bild von ihnen sich entworfen hat, und, diesem gemäss, sobald es von einem neuen Werke derselben, und allenfalls der Gattung, in welche es gehört, erfährt, auch im Allgemeinen weiss, was es sich davon versprechen soll. Dies ist nun auch bey dem trefflichen Cramer der Fall. Jeder *solide*, wahrhaft gebildete und hinlänglich geübte Klavierspieler weiss, was er an seinen grossen Sonaten u. dgl.; jeder wenig Geübte, der aber seinen Sinn und sein Geschick allmählig weiter bilden mochte, was er an seinen kleinen Sonaten, Divertissements u. dgl., besitzt; und da Cr. in beyden Gattungen, die sich bekanntlich ganz von einander abscheiden, sich selber getreu bleibt, so weiss auch der Eine wie der Andere, was er von neuen — was er namentlich von oben genannten Werken, deren No. 1. zur ersten, deren No. 2 u. 3 zur zweyten Gattung gehören, sich versprechen darf. Diesem nach wird folgende kurze, nähere Nachweisung genügen, ohne dass von irgend Jemand — was uns sonst sehr Leid thun und ganz irrig seyn würde — aus dieser Kürze auf weniger Gehalt der Werke, oder auf weniger Theilnahme des Rec. an denselben, geschlossen werden dürfte.

Die *Sonate*, die „die letzte" hoffentlich nur heisst, wie Kotzebue's *„jüngste Kinder meiner Laune"* — in Beziehung auf die frühern nämlich, und ohne spätere ausschliessen — ist eine der grössesten im Charakter und Styl, eine der ausgeführtesten in jedem Sinn dieses Worts, und auch, besonders im letzten Satz, eine der schwierigsten, die wir dem Verf. verdanken. Die Vollstimmigkeit (nicht blos Vollgriffigkeit) und Ausarbeitung durch alle Stimmen lässt sich, für Ein Instrument und im freyen Styl, ohne Steifheit und Künsteley wol nicht weiter treiben; so wie Ernst und Würde mit Feuer und Kraft, Klarheit und Effect des Ganzen mit Künstlichkeit und Ausmalen des Einzelnen sich kaum enger verbinden lassen, als hier geschehen ist. Nach einem feyerlichen *Grave*, C-takt, A moll, das schon auf den Hauptgedanken des folgenden *Meistersatzes* anspielt, tritt dieser ein, C-takt, A moll, *Moderato*. Was hier für den Eintritt angemerkt ist: *energico ed espressivo assai*, gilt ziemlich vom ganzen Satze, 11 grosse Seiten lang. Ungemein anmuthig, und eben hier vollkommen an seinem Platze, ist das folgende, höchst einfache und milde *Andante, quasi Allegretto*, Zweyvierteltakt, A dur, nach Art eines kleinen, melodiosen Rondo, mit Couplets in verwandten Tonarten, geschrieben. Durch dies wird man auch fähig, das ebenfalls wieder nur in mässigem Tempo vorzutragende, sehr ernste und affectvolle Finale, Dreyvierteltakt, A moll, gehörig aufzunehmen. Von Seiten der Erfindung steht dieser Satz, nach Rec. Meynung, den übrigen, auch dem einfachen Andante, nach. Man hört zwar auch darinnichts, als Gutes: aber man glaubt eben dies Gute auch sonst schon bey Cr. gehört zu haben. In Hinsicht auf Ausdruck hilft aber dies Finale das Ganze trefflich vollenden und in sich selbst beschliessen. — Jeder Klavierspieler oben beschriebener Art wird es uns

Dank wissen, dass wir ihn auf dies treffliche Werk aufmerksam gemacht haben: und thate er es nicht nach dem ersten Durchspielen, so würde er es sicher nach wiederholtem.

Das *Divertissement* fängt ein freyes *Preludio* aus Es dur an, wie Cr. mehrern ähnlichen Stücken dergleichen vorgesetzt hat, und wie man sie bey ihm immer so gern hört. Dann folgt ein sehr melodiöser, ungemein gefälliger Satz: *Grasioso, ed espressivo assai*, Es dur, C-takt, und ein munteres *Rondo moderato, scherzando*, (dieselbe Tonart, Sechsachtelt.takt,) dessen Thema mehr gefallen wird, als die zum Theil etwas gewöhnlichen Zwischensätze, macht den Beschluss.

Die *Variationen* beginnen mit einer ernsthaften Einleitung, *Andante*, Sechsachteltakt, F dur; das sehr einfache Thema — wie es scheint, ein kleines, vierstimmiges Gesellschaftslied — schliesst sich an, ebenfalls F dur, C-takt, und die zehn, meist sehr leichten Variationen, die letzte mit einer ausgeführten *Cadenza* geschmückt, folgen. Mehrere darunter, besonders von vorn herein, sind freylich nicht eben neu. Als Uebungsstücke sind aber alle bestens zu empfehlen: und einige der letzten werden auch jedem gefallen, der sich um Uebungsstücke nicht zu bekümmern braucht.

Das Aeussere aller drey Werke ist anständig, der Stich correkt, und der Preis sehr massig.

Kurze Anzeigen.

1. *VII Gesänge für 4 Männerstimmen* — — (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.) und
2. *Rondeau à la Polonaise p. le Pianoforte à 4 mains* — — *par Charl. Steinacker.* (Preis 1 Thlr.)

Auch diese beyden, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Compositionen, jene No. 11, diese No. 12, erregen das Bedauern über den frühen Tod des Verf.s: denn beyde zeugen von schönen Anlagen, löblichem Fleis, und einer nicht gemeinen Kunstbildung. Die Gesänge, sechs in Stimmen, der siebente, aus besondern Ursachen, in Partitur gedruckt, sind von grosser Mannigfaltigkeit, des Inhalts sowol, als der Schreibart. Vom trübsten Trauerchor aus Schillers *Braut von Messina* an, bis zur drolligen Burleske, hat der Verf. sehr verschiedene Stationen der Empfindung mit einem Stücke bezeichnet; und man kann keines misslungen, einige aber ausgezeichnet gut nennen. Unter die letzten gehört die Burleske: *das Ständchen.* Dies macht eine ausgeführte Scene, ja eine ganze kleine Historie, wo ein schmachtender Liebhaber tölpelhafte Sänger unter das Fenster seiner Donna bestellt hat, deren Namenstag zu besingen, aber, als er mit den Miethlingen anlangt, schon einen galanten Herrn mit der Guitarre zu gleichem Zweck in voller Thätigkeit findet. Während nun jene ihr mottenfressiges Gratulationslied herplärren, gerathen die Liebhaber in Streit; (diese musikalische Mengerey nimmt sich wahrhaft drollig aus, und zeugt von nicht gewöhnlicher Combination, wie von bester Laune des Componisten;) bis endlich der Guitarrist, als es Prügel regnen will, sich lachend abführt und das Ganze ein rührendes Ende nimmt. Da dies Stück, ohne dass man den Zusammenhang der Stimmen vor Augen hat, sich schwer mit aller Sicherheit, Freyheit und Genauigkeit ausführen lässt, (denn auch mehrerley Taktarten wickeln sich in einander,) so ist es in Partitur gedruckt. Heitern Sängern wird mit dieser Vermehrung ihrer, im Deutschen gewiss nicht zahlreichen Sammlungen, ein angenehmer Dienst geschehen. — Das Rondeau, No. 2., hat ein allerliebstes Polonoisenthema, und wird, im Sinn und in den Rhythmen der grössern und freyern Polacca, breit und brillant, doch etwas bunt, und zuweilen künstelnd ausgeführt. Es verlangt ziemlich geübte Spieler.

Ouverture pour le Pianoforte de l'Opéra: Der Dreyherrenstein, par Louis Böhner. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Die Ouverture zeigt einen Componisten von Phantasie und Feuer, reicher an Erfindung, als an Ausdauer im Ausarbeiten. Das thut sie freylich, diese Ouvertüre — da sie besonders auch sehr mannigfaltig und nicht ohne Eigenthümlichkeit instrumentirt ist — bey vollständiger Aufführung bey weitem am meisten: aber auch in diesem, verständig gemachten Auszuge wenigstens eben so, wie ein guter Kupferstich nach einem, vorzüglich durch Colorit ausgezeichneten Gemälde.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten July. **№. 29.** 1815.

Ueber die Flaschinettöne, *) *besonders der Saiten.*

Man theile eine Saite a b in Gedanken in eine beliebige Anzahl gleicher Theile, und nenne die Theilungspunkte c, d, e..... Wenn man alsdann irgend einen dieser Punkte so leise berührt, dass dadurch zwar die Schwingung der ganzen Saite, aber doch nicht die Fortpflanzung der Schwingungen ihrer Theile von der einen Seite des berührten Punktes zu der andern gehindert wird: so entsteht, wenn man zwischen zwey beliebigen Punkten, z. B. zwischen d und e, gehörig streicht, reisst, anschlägt u. s. f., ein sogenannter *Flaschinetton*, der diese Benennung von einer gewissen Aehnlichkeit mit dem Tone der kleinen Flote, die unter dem Namen des Flaschinets bekannt ist, erhalten hat, und sonst auch wol ein *harmonischer*, oder auch ein *flotenartiger* Ton genannt wird.

Dass dabey die angegebnen Bedingungen stattfinden müssen, davon kann man sich durch Versuche leicht überzeugen. Denn wenn man

1) einen Theilungspunkt so schwach berührt, dass die Schwingung der ganzen Saite dadurch nicht gehindert wird: so erscheint kein Flaschinetton, sondern derjenige Ton, den die ganze, frey schwingende Saite angiebt, und der hier der *natürliche Ton* derselben heissen mag. Die Berührung muss also so stark geschehen, dass nicht die ganze Saite schwingen kann.

2) Wenn man bey der Hervorbringung eines Flaschinettones z. B. den Punkt d berührt, und auf der einen Seite desselben, z. B. zwischen d und e streicht: so erzittern auch die Theile auf der andern Seite desselben. Denn legt man z. B. zwischen d und c kleine Papierstreifen auf: so gerathen diese in Bewegung und springen ab. Die Schwingungen gehen also von der Seite des berührten Punktes, wo man sie hervorbringt, auf die andre über. Die Berührung dieses Punktes darf also nicht so stark seyn, dass sie dies hindert. Sobald sie so stark wird, erscheint kein Flaschinetton, sondern der natürliche Ton des ganzen Theiles der Saite von d bis ans Ende b.

3) Werden auf die Theilungspunkte c, d, e... kleine Papierstreifen aufgelegt; so bleiben diese bey dem Erscheinen des Flaschinettones unbewegt liegen. Also sind die gedachten Punkte in Ruhe und bilden *Schwingungsknoten*. Daher darf man nicht an den Stellen, wo diese Punkte liegen, sondern nur zwischen ihnen streichen, reissen, u. s. f.; denn sonst werden diese Punkte in Bewegung gesetzt, und der Flaschinetton erscheint nicht. Denn bey diesem sind sie in Ruhe.

Es kommt also bey der Hervorbringung der Flaschinettöne darauf an, dass man einen Schwingungsknoten genau mit dem (No. 1 u. 2) angegebnen Grade der Stärke berühre, und die Bewegung zwischen zwey Schwingungsknoten, gleich viel welchen, hervorbringe. Das Erstere erfordert viel Uebung, wenn man es zu einiger Fertigkeit darin bringen will.

II. In diesem Umstande, so wie auch darin dass die Fingersetzung ihre Schwierigkeit hat, dass die Saiten Hindernisse entgegenstellen, indem die Flaschinettöne nur bey sehr guten Saiten gehörig ansprechen, und dass die richtige Kenntnis von der Natur dieser Töne nicht verbreitet genug ist, mag der Grund liegen, warum so wenig Spieler in Hervorbringung der Flaschinettone eine bedeutende Fertigkeit erlangen, und warum also auch die Tonsetzer auf den Gebrauch dieser Töne bis jetzt noch weniger Rücksicht genommen haben, als sie vielleicht verdienen.

Denn das ist offenbar, dass dieselben in der Art ihres Klanges etwas Eigenthümliches haben. Es wird daher auch Gemüthszustände geben, zu deren Ausdrucke sie besonders und mehr geeignet sind

*) Nicht Flaschelettöne (Flageolet.)

als die natürlichen Töne der Saiten und ihrer Theile. Das werden diejenigen seyn, welche den Klang der Stimme so abändern, (modificiren) dass er dem Klange der Flaschinettöne ähnlich wird; Gemüthszustände, deren nähere Bestimmung, verbunden mit einer gründlichen Erörterung ihrer Wirkungsart, sehr lehrreich seyn würde, und an deren Daseyn, schon im Allgemeinen betrachtet, nicht gezweifelt werden kann. Denn die Gemüthszustände und ihre Einwirkungen auf den Klang der Stimme sind so ungezählt mannigfaltig, dass sich wol keine Abänderung des letztern denken lässt, die dadurch nicht hervorgebracht werden könnte. Wenigstens würde die in Frage stehende dahin nicht zu rechnen seyn. Denn das Eigenthümliche in dem Klange der Flaschinettöne der Saiten ist dasjenige Weiche, wodurch sie sich dem Flötenklange nähern; was aber zugleich auch etwas Dünnes und Spitzes an sich hat, wodurch sie sich von dem letztern wieder unterscheiden. Beyde Eigenschaften, welche zusammen eine eigne Art von Zartheit oder Feinheit begründen, sind aus der Entstehungsart dieser Töne leicht zu folgern; indem die schwächern, kleinern, durch Schwingungsknoten gehemmten Erzitterungen der Theile der Saite, wodurch die Flaschinettöne entstehen, keinen so harten, aber auch keinen so runden und vollen Klang erzeugen können, als die stärkern und weiter ausgreifenden Schläge der frey schwingenden Saite. Gemüthszustände aber, welche dem Klange der Stimme ähnliche Eigenschaften mittheilen, sind nicht schwer zu finden. So würden z. B. gewisse, aus Zartlichkeit und Hoffnung zusammengesetzte Gemüthszustände dahin gehören. (Vergl. Mass Rhetorik, 2te Ausg. § 180. § 195.)

Doch es ist hier mein Zweck nicht, diese Betrachtung weiter zu verfolgen. Genug, dass die Flaschinettöne in gewissen Fällen dienen können, einen natürlichen Ausdruck des Innern darzustellen. Da sie nun überdem auch an und für sich angenehm klingen; so sind sie auch der unabhängigen Schönheit eines blossen freyen Spieles von Tönen wenigstens nicht entgegen, und können dieselbe vielmehr befördern, zum wenigsten doch dadurch, dass sie eine neue Abwechselung und Mannigfaltigkeit darbieten.

Es wäre also zu wünschen, dass die Kunst, den Saiten Flaschinettöne zu entlocken, zu grösserer Vollkommenheit gebracht, und mehr Gebrauch davon gemacht würde. Zu diesem Ende müsste freylich auch die Kenntnis von der Natur und Entstehungsart dieser Töne unter den Künstlern allgemeiner verbreitet werden.

Es ist nicht schwer, sich diese Kenntnisse zu erwerben, und die erforderlichen Anweisungen dazu sind, wenigstens im Allgemeinen, schon lange gegeben. Doch lässt diese Lehre allerdings noch Erweiterungen und mannigfaltigere Anwendungen zu.

III. Im Allgemeinen genommen sind die sogenannten *Flaschinettöne* nichts anderes, als die Töne messender (aliquoter) Theile eines Klingenden, welche für sich schwingen, indess das Ganze, als Ganzes, in Ruhe bleibt.

Für die Flaschinettöne der Saiten erhellet dies schon aus dem Obigen. Denn die Saite, als Ganzes, muss ruhen (I. 1); wie überdem auch daraus hervorgeht, dass sonst die Schwingungsknoten in Bewegung seyn würden, die doch in Ruhe sind (I. 3). Die Theile hingegen, welche zwischen den Schwingungsknoten liegen, erzittern (I. 2), und sie sind es also, welche, für sich schwingend, die Flaschinettöne erzeugen. Jeder von diesen Theilen aber, da sie alle gleich sind, gehet in dem Ganzen auf, und ist also ein messender Theil.

Auch kann dies nicht anders seyn. Denn bey jedem möglichen Tone eines Klingenden können in diesem nur solche Abtheilungen sich bilden, deren besondre Schwingungen insgesammt gleich geschwind geschehen; weil sonst eine die andre hemmen und zerstören würde, und also kein Ton entstehen könnte. Würden nun aber die Schwingungsknoten einer klingenden Saite nichtmessende Abtheilungen bilden: so würde wenigstens ein Theil übrig bleiben, der den übrigen nicht gleich wäre, und der also, weil die Schwingungszeit der Theile von ihrer Länge abhängt, mit den übrigen nicht gleiche Geschwindigkeit haben könnte.

Wird also eine Saite ab

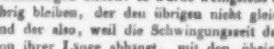

in irgend einem Punkte p berührt, und folglich hier einen Ruhepunkt zu machen genöthigt: so müssen so viele Schwingungsknoten, und an solchen Stellen, sich bilden, dass die dadurch gemachten Abtheilungen (pr und rb) insgesammt = ap sind; oder, wenn dies nicht möglich ist, nämlich wenn ap in pb nicht aufgeht: so müssen in ap selbst ein, zwey, oder mehrere Schwingungsknoten, z. B. n und o sich bilden; so, dass die dadurch in ap

entstehenden und ap messenden Abtheilungen, wie z. B. an, zugleich auch in pb aufgehen, und pb also in eben solche Abtheilungen sich theilen kann.

Diese Abtheilungen in ap müssen auch die möglich grössten seyn, die zugleich pb messen. Denn es ist schlechterdings kein Grund vorhanden, wodurch eine Abtheilung in noch kleinere Theile bewirkt werden sollte.

Ginge aber endlich gar kein messender Theil von ap zugleich auch in pb auf: so würden bey der Berührung des Punktes p gar keine Theilschwingungen, und folglich gar kein Flaschinetton, möglich seyn.

In jedem Fall also ist der Flaschinetton bey der Berührung irgend eines Punktes p der Saite ab der Ton desjenigen Theiles von ab, welcher das grösste gemeine Maass von ap und pb ausmacht. Denn diesem grössten gemeinen Maasse sind die Theile allemal gleich, welche durch die entstehenden Ruhepunkte sich bilden und durch ihre Schwingung den Ton bilden: es mag nun ap selbst, oder irgend ein messender Theil davon, das grösste gemeine Maass für ap und pb seyn.

Dies wird durch die Erfahrung vollkommen bestätigt. Davon überzeugt man sich leicht, wenn man nur das Gesetz vor Augen hat, dass die Saitentöne, alles Uebrige gleich gesetzt, mit den Längen der Saiten im umgekehrten Verhältnisse stehen. Denn, berührt man eine Saite in der Mitte: so ist der Flaschinetton die Octave von dem natürlichen Tone der ganzen Saite. Dieses aber ist der Ton, der ihrer Hälfte zugehört. Also die schwingenden Theile, die den Ton geben, sind die Hälften. Und so muss es, dem Obigen zufolge, seyn. Denn bey der Berührung der Saite in der Mitte kann weiter kein Schwingungsknoten entstehen; es muss also jede Hälfte für sich schwingen. Berührt man die Saite bey $\frac{1}{3}$ oder bey $\frac{1}{4}$ ihrer Länge: so ist der Flaschinetton im ersten Falle die Duodecime, im andern die Doppeloctave von dem natürlichen Tone der ganzen Saite. Die Duodecime aber ist derjenige Ton, welcher dem dritten Theile, und die Doppeloctave derjenige, welcher dem vierten Theile der Saite angehört. Also sind die schwingenden Theile, im ersten Falle die Drittel, im andern die Viertel der Saite; wie es, dem Obigen gemäss, seyn muss. Denn in Drittel muss die Saite im ersten Fall, in Viertel im andern sich theilen. Berührt man die Saite bey $\frac{1}{5}$ ihrer Länge: so ist der Flaschinetton die Doppeloctave von der grossen Terz des natürlichen Tones der ganzen Saite. Dieses ist der Ton des fünften Theiles derselben. Dieser aber muss, dem Obigen zufolge, erscheinen. Denn in Fünftel muss die Saite in diesem Falle sich theilen. Denn $\frac{1}{5}$ selbst gehet in dem andern Theile $\frac{1}{3}$ nicht auf; wol aber die Hälfte davon, $\frac{1}{6}$.

Auf ähnliche Art ergiebt sich in jedem andern Falle, dass die Erfahrung mit dem obigen Lehrsatze aufs genaueste übereinstimmt.

IV. Mit andern klingenden Körpern, ausser den Saiten, hat es eine ähnliche Bewandnis. Denn, wenn man z. B. einen, an dem einen Ende fest eingespannten und an dem andern freyen Stab bey $\frac{1}{3}$, oder bey $\frac{1}{4}$ seiner Länge, von dem freyen Ende an gerechnet, so berührt, dass die Schwingung des Ganzen, als solchen, gehindert wird, und nur die Theile für sich schwingen: so entstehen ebenfalls Töne, welche im Allgemeinen von derselben Natur sind, wie die Flaschinettöne der Saiten. Denn, obgleich ihre Höhen in andern Verhältnissen zunehmen, indem die Töne von Stäben, alles Uebrige gleich gesetzt, im umgekehrten Verhältnisse — nicht der Längen der Stäbe, sondern der Quadrate ihrer Längen stehen: so sind sie doch Töne für sich schwingender Theile eines Klingenden, welche das Ganze messen.

Oder, wenn eine gedeckte Orgelpfeife so angeblasen wird, dass bey $\frac{1}{3}$ oder bey $\frac{1}{4}$ ihrer Länge, vom offnen Ende an gerechnet, ein Schwingungsknoten sich bildet: so entstehen Töne, die sich gegen den natürlichen Ton der ganzen Pfeife wie 3 und 5 verhalten. Diese Töne kommen im Wesentlichen ebenfalls mit den Flaschinettönen der Saiten überein, und sind Töne solcher Theile der in der Pfeife enthaltnen Luftsäule, (die hier das Klingende ausmacht,) deren Länge die Länge der ganzen Säule misst.

Will man demnach Schwingungen, welche von Theilen eines Klingenden vollbracht werden, während das Ganze, als solches, ruhet, *unabhängige Theilschwingungen* nennen, zum Unterschiede von den *abhängigen*, welche von den Theilen geschehen, indem auch das Ganze, als solches, in Schwingung ist, und will man ferner in der Erklärung des Begriffes von dem Umstande absehen, dass die Theile des Klingenden, welche die Flaschinettöne erzeugen, allemal das Ganze messen, welches allerdings wegbleiben und nachher als ein besondrer Lehrsatz aufgestellt werden kann — so

kann man sagen: *Flaschinettöne sind Töne aus unabhängigen Theilschwingungen eines Klingenden.*

Dabey siehet man beyläufig, dass der Ausdruck *Flaschinettöne*, der nur in Beziehung auf Saiten gewählt wurde, eigentlich nicht allgemein passend ist. Denn Töne dieser Art sind auch bey andern klingenden Körpern, und sogar bey dem Flaschinette selbst, möglich. Richtiger würden sie überhaupt *Partialtöne oder Theiltöne* genannt werden können; nur dass der letztre ein übel klingender und der erstere ein fremder Ausdruck ist.

V. Wenn eine Saite ab

a d e f g b c

in irgend eine Anzahl, z. B. in fünf gleiche Theile getheilt gedacht wird, und die Theilungspunkte d, e, f, g heissen: so ist es gleichgültig, welcher von diesen Punkten berührt wird; immer entsteht der nämliche Flaschinetton. Denn man mag d oder e oder f oder g berühren: so muss in jedem Falle die Abtheilung der Saite in Fünftel sich bilden (III), und also derjenige Flaschinetton erscheinen, der aus der Schwingung des Fünftel hervorgeht.

Versteht man also unter der *Stelle* eines Flaschinettones denjenigen Punkt, durch dessen Berührung derselbe erzeugt werden kann: so würde jeder Flaschinetton einer Saite so viel Stellen haben, als bey seinem Erscheinen Schwingungsknoten sich bilden, also $(n-1)$ Stellen, wenn n die Anzahl der Theile bezeichnet, worin bey seinem Erscheinen die Saite sich theilt; wenn nicht folgender Umstand eine Ausnahme begründete. Man denke sich die Saite ab bis c verlängert, und nun in sechs gleiche Theile getheilt. Alsdann wird zwar bey der Berührung der Punkte d und b, welche um $\frac{1}{6}$ und $\frac{5}{6}$ der ganzen Saite ac vom Anfangspunkte a abstehen, die Theilung der Saite in Sechstel sich bilden (III), und der zugehörige Flaschinetton, nämlich die Doppeloctave von der Quinte des natürlichen Tones der ganzen Saite, erscheinen. Nicht so aber bey der Berührung der Punkte e, f u. g, die $\frac{2}{6}$, $\frac{3}{6}$ u. $\frac{4}{6}$ vom Anfangspunkte abstehen. Denn (III) bey $\frac{2}{6} = \frac{1}{3}$ theilt sich die Saite in Drittel, bey $\frac{3}{6} = \frac{1}{2}$ in Hälften, und bey $\frac{4}{6} = \frac{2}{3}$ wieder in Drittel, und es erscheinen die diesen Theilen zugehörigen Flaschinettöne: nämlich im ersten Falle die Octave von der Quinte, im zweyten die Octave, und im dritten wieder die Octave von der Quinte des natürlichen Tones der ganzen Saite. — Ein ähnlicher Erfolg in allen ähnlichen Fällen.

Es fallen also bey jedem gegebnen Flaschinettone alle diejenigen Stellen weg, deren Abstände vom Anfangspunkte durch Brüche angegeben werden, die, wenn sie den Theil, dem der gegebne Flaschinetton zugehört, zur Einheit haben, auf kleinere Zahlen gebracht werden können. Bey dem Flaschinettone aus der Theilung der Saiten in Achtel müssen die Stellen bey $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, bey dem aus der Theilung in Zwölftel die Stellen bey $\frac{1}{12}$, $\frac{5}{12}$, $\frac{7}{12}$, $\frac{11}{12}$, $\frac{2}{12}$, $\frac{4}{12}$, $\frac{8}{12}$, $\frac{10}{12}$ und $\frac{6}{12}$ wegfallen.

Mehr als Eine Stelle indessen hat jeder Flaschinetton einer Saite, und kann also auf mehrerley Art gegriffen werden: nur den einzigen ausgenommen, dessen Stelle in der Mitte der Saite liegt, und der die Octave von dem natürlichen Tone der ganzen Saite ist. Denn jeder andere muss in jeder Hälfte der Saite wenigstens Eine Stelle haben. Denn bezeichnet n die Anzahl der Theile, worin die Saite bey seinem Erscheinen sich theilt: so muss bey $\frac{1}{n}$ und bey $\frac{n-1}{n}$ der Länge der Saite nothwendig eine Stelle desselben seyn. Jene aber liegt in der ersten, und diese in der zweyten Hälfte der Saite.

VI. Es ist möglich, auf jeder Saite jeden beliebigen Ton, von der Doppeloctave ihres natürlichen Tones an, als Flaschinetton auf folgende Art hervorzubringen. Man greife einen beliebigen Ton auf die gewöhnliche Weise, drücke fest auf, und berühre alsdann die Stelle, wo dessen Quarte liegt, gehörig leise: so erscheint derjenige Flaschinetton, der die Doppeloctave von demselben ist (III). Denn es ist alsdann eben so viel, als hätte man eine verkürzte Saite, welche den gedachten Ton gabe, und berührte sie bey $\frac{1}{4}$ ihrer Länge.

Lässt man die Saite übrigens frey und berühret blos die Stelle der Quarte ihres natürlichen Tones selbst auf gehörige Art: so erscheint die Doppeloctave von den letztern als Flaschinetton.

Giebt sonach eine Saite, frey schwingend, den Ton C, und man nimmt nach einander die natürlichen Töne C Cis, Des, D, Dis, Es, E u. s. f. und berührt zugleich die Stellen ihrer Quarten gehörig leise: so erscheinen die Flaschinettöne $\overline{c}$, $\overline{cis}$, $\overline{des}$, $\overline{d}$, $\overline{dis}$, $\overline{es}$, $\overline{e}$ u. s. f.

VII. Die beyliegende Tafel zeigt, welche Flaschinettöne bey jeder, durch Schwingungsknoten gebildeten Theilung einer Saite erscheinen, und

giebt die verschiednen Stellen derselben, nebst den natürlichen Tönen an, auf welche diese Stellen fallen. Sie stellt dies Alles dar bis zu der Theilung in Sechzehntel, also bis zum Anfange der vierten Flaschinetoctave. Noch weiter könnte es, für die Ausübung wenigstens, von keinem Gebrauche seyn. Denn theils werden die noch höhern Flaschinettöne unangenehm, theils sind sie zu schwer hervorzubringen. Schon die dritte Octavo spricht ungern an, und wird nur von sehr geübten Spielern gut gehandhabt.

Um die Uebersicht zu erleichtern, ist ein bestimmter Ton, C, als der natürliche Ton der ganzen, frey schwingenden Saite angenommen worden. Es ist aber sehr leicht, die ganze Darstellung auf eine andere Voraussetzung überzutragen. Denn wäre z. B. der natürliche Ton der freyen Saite G, also eine Quinte höher: so würde auch jeder Flaschinetton, und jede Stelle desselben um eine Quinte höher seyn, als die Tafel angiebt.

Bey der Angabe der natürlichen Töne, auf welche die Stellen der Flaschinettöne fallen, bedeutet das Zeichen $\vee$, dass die Stelle etwas höher, und das Zeichen $\wedge$, dass sie etwas tiefer liege, als der dabey benannte natürliche Ton. Uebrigens sind bey jener Angabe zuweilen Rücksichten zu nehmen gewesen, die wieder in anderer Hinsicht eine kleine Abweichung von der möglich grössten Genauigkeit veranlasst haben. So ist z. B. bey $\frac{1}{4}$ der Ton $\widehat{Ges}$ angegeben. Eigentlich würde diese Stelle näher an Fis liegen. Denn sie liegt nur um das Verhältnis 125:126 höher, als Fis, und dagegen um das Verhältnis 35:36 tiefer als Ges. Aber, damit das Verhältnis $\frac{1}{4}:\frac{1}{5}=5:4$ nicht, nach den Stafennamen der dabey benannten Töne, eine Quarte betrage, welches der Fall seyn würde, wenn Fis für Ges stände: so ist lieber $\widehat{Ges}$ gesetzt worden, indem das Verhältnis 5:4 nur eine Tera andeutet.

Der bey $\frac{1}{4}$ angegebne Ton $\widehat{\overline{c}}$ ist eigentlich der von *Kirnberger* sogenannte Ton $\overline{\overline{1}}$, der zwischen $\overline{b}$ und $\overline{his}$ fällt. Da aber diese Benennung weniger bekannt ist, so ist lieber $\widehat{\overline{b}}$ gesetzt worden.

Die bey jedem Flaschinettone wegfallenden Stellen sind in Klammern eingeschlossen.

Der ausübende Künstler muss sich die verschiednen Stellen eines jeden Flaschinettones bekannt und geläufig machen, um ihn jedesmal an der Stelle zu greifen, wo er in der gegebnen Verbindung am bequemsten und am angemessensten zu haben ist. Hierzu kann er eine solche Tafel, wie die beyliegende, benutzen.

VIII. Aus der gegebnen Tafel kann man leicht erkennen, wie zusammenhangende Folgen von Flaschinettönen sich hervorbringen lassen. Z. B. auf der Geige. Es wird aber dabey für die gewöhnlichen Fälle am besten seyn, die dritte Lage (Applicatur) zu nehmen, und unverändert beyzubehalten. Alsdann wird man folgende Flaschinettöne auf folgende Art hervorbringen können:

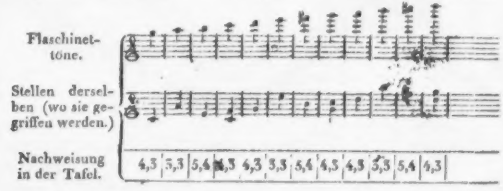

Ein Doppelgriff zeigt an, dass der untere Ton fest gegriffen und der obere nur leise berührt werden soll (VI).

Durch die Vorschrift, dass die dritte Lage unverändert beybehalten werden soll, ist zugleich bestimmt, auf welcher Saite jede angegebne Stelle genommen werden muss. Denn daraus ist z. B. klar, dass $\overline{e}$ nicht auf der zweyten, sondern auf der ersten Saite (g) zu nehmen ist; indem man widrigenfalls die dritte Lage verlassen müsste.

Die beygefügte Nachweisung zeigt bey jedem angegebnen Flaschinettone den Ort in der Tafel, wo sich die Regel findet, nach welcher dieser Ton auf die dabey vorgeschriebne Art hervorgebracht

wird. Dabey bezeichnet allemal die erste Ziffer die wagerechte Reihe in der Tafel, diejenige nämlich, in deren erstem Fache die nämliche Ziffer stehet; und die zweyte weiset auf das Fach in dieser Reihe. So bedeutet z. B. 4, 3 das dritte Fach in derjenigen wagerechten Reihe, in deren erstem Fache die Ziffer 4 stehet.

J. G. E. Maass.

Nachrichten.

Amsterdam, d. 27sten Jun. Die weltberühmte Sängerin, Mad. Catalani, traf am 19ten May hier ein. Die Direction des holländischen Theaters war mit ihr übereingekommen, sie sollte zwölfmal auf diesem Theater singen, und dafür zwey Drittheile der Einnahme erhalten. Man gab gewöhnlich erst ein kleines Stück in einem Acte, dann sang Mad. Catalani zwey oder drey Arien, oder zwey Arien und einige Variationen, und zum Schluss wurde dann noch ein Ballet gegeben. Mad. C. trat zuerst auf am 22sten May und sang zwey Bravour-Arien von Portogallo: *Son Regina* — und: *Frenar vorrei le lacrime*; dann Variationen v. Pucitta auf die Arielte: *Sul margine d'un rio*. Der grosse Ruf, welcher ihr von London und Paris, und vor kurzem von Brüssel und Gent vorherging, wo sie den grössten Beyfall erhalten, verursachte, dass das zahlreich versammlete Publicum sehr gespannt und erwartungsvoll war; alle Erwartung wurde aber noch bey weitem übertroffen. Mad. C. erhielt den lautesten, ungetheiltesten Beyfall, und das mit Recht; denn sie sang hinreissend schön. Ueber ihr grosses Talent und ihre vollendete Bildung möge nur Folgendes im Allgemeinen bemerkt werden: eigentlich beschrieben und durch Worte dem Andern anschaulich gemacht kann so etwas doch nicht werden, zumal da Mad. C. zu viel Eigenes hat, um mit andern Sängerinnen verglichen werden zu können. Ihre Stimme ist sehr stark, voll, rund, und dabey äusserst angenehm. Sie singt alles mit der grössten Leichtigkeit, selbst die schwierigsten Sachen. Ihr Vortrag ist edel und gross; die Verzierungen, welche sie macht, sind stets der Sache angemessen; ihr Triller ist bewundernswürdig schön; mit Einem Wort: alles, was sie singt, das Grosse wie das Kleine, ist, jedes in seiner Art, wahrhaft vollendet. Der Umfang ihrer Stimme geht von f oder g bis a oder h; die Mitteltöne sind besonders ausgezeichnet schön. Ihr Gesang ist so einnehmend, dass, wer sie einmal gehört hatte, so davon bezaubert ward, dass es fast unmöglich war, wegzubleiben: darum mussten auch, mit dem Einsender dieses, so viele, ohne Ausnahme allezeit erscheinen. —

Am 24sten May sang Mad. C. eine Scene und Arie von Pucitta: *Deh frenate* — eine Arie von Zingarelli: *Ombra adorata aspetta* — und Variationen auf: *Nel cor più non mi sento* — v. Paisiello. Die zweyte Arie und die Var. sang sie zweymal — was öfters der Fall war, und wozu sie sich jedesmal sehr bereitwillig zeigte. Dazwischen wurde eine Ouverture von Pucitta, aus dessen Oper, *la Vestale*, gegeben. (Hr. Pucitta reiset mit Mad. Catalani, und ist ihr Orchesterdirector. Sonst war er Musikdirector an der hiesigen ital. Oper, und ging dann nach London, wo er sich einige Jahre aufhielt.) Die Einleitung dieser Ouverture, Adagio, liess viel erwarten: dann aber kamen im Allegro ganz gemeine Phrasen; das Ganze war auch nicht gut im Charakter gehalten, und zuletzt wurde nichts draus. Der Berg gebar eine Maus. Gleichwol wurde die Ouverture einige Mal gegeben, erhielt auch von verschiedenen Leuten Beyfall; diese meynten eben, der Musikdirector einer so berühmten Sängerin könne nicht wol anders, als gut schreiben. Hr. Pucitta scheint eigentlich ein Naturalist zu seyn; für den Gesang schreibt er aber besser, als blos für's Orchester. — Am 27sten May: *Vittima sventurata* — Cavatine aus der Oper, *la Vestale*, und: *Della Tromba* — Arie aus der Oper, *la Ginevra*, beyde von Pucitta; dann: *O dolce concento* — Variationen auf ein Thema von Mozart aus dessen *Zauberflöte*. — Am 29sten: *Oh quanto l'anima* — von Mayer; *Per queste amare lacrime* — von Portogallo; *Con pazienza sopportiamo* — oder die Lection in der Musik, Duett, ges. von Mad. Catalani und Hrn. Chiodi, comp. von Fioravanti. — Am 31sten: *Per queste amare lacrime* — von Portogallo; *Palpitar più non degg'io* — von Nasolini; und: *Ah questo amplisso, o cara* — Duett aus der Oper, *Cleopatra*, gesungen von Mad. Catalani und Mad. Pucitta. Letztere verdarb aber mit ihrer kreischenden Stimme vieles. — Am 5ten Jun.: *Contanto il cor nel seno* — Polacca von Mayer; *Ombra adorata aspetta* — von Zingarelli; *Sul margine d'un rio*, Variationen von Pucitta; und: *God save the King*, welches, auf unsern geliebten König angewandt, *God save great William our King*, ge-

sungen wurde, den grössten Beyfall erhielt und in den folgenden Darstellungen an die Tagesordnung kam. —

Weil Mad. Catalani sich auch als Schauspielerin zeigen wollte, so gab sie am 7ten Juny die zwey brillantesten Aufzüge aus der Oper, *Semiramis*. Sie erhielt als Semiramis den grössten Beyfall, und sang, unter andern, die Arie: *Son Regina*. Am 10ten und 12ten wurde das Nämliche wiederholt. — Am 14ten wurden drey der vorzüglichsten Aufzüge aus der Oper, *Sofonisba*, ebenfalls mit dem grössten Beyfall gegeben. Der Gesang der Mad. Catalani, verbunden mit ihrem vortrefflichen Spiel, machte so noch eine grössere Wirkung. Am 17ten wurde das Nämliche wiederholt. — Am 19ten war die 12te Vorstellung. Mad. C. sang: *Vittima sventurata* — Cavatine von Pucitta; *Lungi del caro bene* — Arie von Sarti; *frenar vorrei le lagrime*, Arie von Portogallo; *Nel cor più non mi sento* mit Variationen, und *God save the King*. Die beyden letzten Stücke wurden wiederholt. Diesen Abend sang sie vorzüglich schön. — Am 21sten wurde auf dringendes Begehren des Publicums noch eine Vorstellung gegeben, und zwar einige Aufzüge aus der komischen Oper, *It Fanatico per la Musica*, von Fioravanti. Mad. C. sang wieder ganz vortrefflich: allein das Edle und Grosse scheint doch mehr ihr Fach zu seyn, als das Komische. Auf Begehren wurde *Nel cor più non mi sento*, und *God save the King* noch einmal wiederholt. Am Schluss wurde Mad. C. mit Blumen und Lorbeer gekrönt: sie nahm aber, bescheiden, den Kranz nur in die Hand, und empfahl sich unter dem lautesten Jubel des Publicums. Wir wünschen der grossen, vortrefflichen Sängerin, welche uns mit ihren Talenten so oft erfreute, überall eine Aufnahme, wie hier; was auch nicht fehlen wird, wenn man nur Aufmerksamkeit mitbringt. Uebrigens hat Mad. Catalani hier auch beträchtliche Vortheile gehabt. Die Preise der Platze waren verdoppelt, und die geringern verdreyfacht; so betrug ihre Einnahme, in beynahe *fünf* Wochen, ungefähr 25,000 Gulden holl. Man sieht hieraus zugleich, dass Künstler von wahrhaft grossen Talenten, besonders wenn ihnen zugleich ein grosser Ruf vorhergeht, hier sehr gut belohnt werden. Dass ich alles genannt, was sie gesungen, geschahe, weil es ja wol schon überhaupt nicht ganz uninteressant ist, dies von einer Sangerin zu erfahren, die jetzt als die erste in der Welt angesehen wird, noch mehr aber dem, der den Geschmack und die Neigung der Zeit im Ganzen beobachtet, Stoff zu manchen Bemerkungen darbietet.

Berlin, d. 15ten Jul. Uebersicht des Mon. Jun. Den 5ten veranstaltete der Justizreferendar Gründler ein Conc. zum Besten der hier befindlichen vaterländischen, im letzten Kampfe erblindeten Krieger. Er selbst spielte ein Conc. für die Guitarre von Giuliani, und Variat. über ein russisches Thema für Violin und Guitarre von demselben, (mit Hrn. Concertm. Möser,) auf die, schon im vorigen Brief näher bezeichnete, brillante Art, mit vielem Beyfall. Mad. Schulz sang eine Arie von Gürrlich und mit Hrn. Stümer ein Duett von Sim. Mayer, wie immer, schön, und erfreute doppelt, da wir, ihrer Krankheit wegen, mehrere Monate ihren Gesang hatten entbehren müssen. Der Ertrag des Concerts war, nach Abzug der Kosten, 250 Thlr. 10 Gr. Um ihn zu erhöhen und den leidenden Kriegern auch von anderen Seiten Unterstützung zu verschaffen, wird Hr. Gründler in der Musikhandlung der Hrn. Gröbenschütz und Seiler herausgeben: 6 *russische Melodien für* 2 *Guitarren*, ein *Potpourri* für 1 Guitarre, 10 *leichte Uebungsstücke* für 1 Guit., und 6 kleine Stücke *Pastoralmusik* für 2 Guitarren. Das Conc. war auch interessant, weil in demselben der talentvolle 16jährige Carl Mayer aus St. Petersburg, Schüler des berühmten Field, sich zuerst öffentlich hören liess. Er spielte ein Fortepianoconc. von seinem Lehrer mit ausserordentlicher Fertigkeit und sehr vielem Ausdruck. Noch mehr zeigte sich dies in dem Conc., das er vorgestern gab, und in dem er das 12te und letzt componirte Concert von Dusseck, noch ein Conc. und eine Rondeau-Polonoise von Field, mit sehr vielem Beyfall auf dem Fortepiano vortrug.

Mad. Milder-Hauptmann, erste Sängerin des k. k. Hoftheaters zu Wien, hat im Jun. mehrere Gastrollen gegeben, und alle Freunde eines schönen, einfachen Gesanges entzückt. Ueber sie und ihre herrliche Stimme ist schon oft in der mus. Zeit. mit Lob gesprochen worden. Man findet auch hier ihren Gesang vortrefflich — doch wollen Einige bey einer vergleichenden Erinnerung an ihre herrlichen Leistungen vor drey Jahren auf unsern Bühnen bemerkt haben, dass ihre Stimme an extensiver und intensiver Kraft etwas verloren habe, und dass

namentlich ihre, sonst so unvergleichlichen Mittelt\u00f6ne etwas von dem Schneidenden angenommen haben, das die Jahre bey den meisten Sängerinnen zu erzeugen pflegen. Dem sey, wie ihm wolle: der Genuss, den sie uns verschaffte und noch verspricht, wird immer dankbar erwogen bleiben. Da die Opern, in denen sie bisher auftrat, schon seit vielen Jahren auf dem Repertorium unsers und fast aller grossern Theater Deutschlands sich befinden, so werde ich mich nur begnügen, sie zu nennen, und zugleich die Partien anzugeben, in denen die Sängerin den meisten Beyfall sich erwarb. Den 9ten trat sie als Armide in Glucks Oper dieses Namens auf. So unvergesslich die verstorb. Schick in dieser Rolle ist, und so herrliche Momente auch Dem. Schmalz in derselben hat, so gefiel doch auch Mad. Hauptmann, besonders durch ihre grandiose Ruhe. Am meisten gefiel die Scene mit Hidraot (Hr. Blume): Verweile, Fürstin, hier etc. (die 2te im 2ten Act), besonders das schöne Duett: Der Rachlust nächtliche Geister etc.; eben so die 5te Scene: Ha, endlich ist der Wurf gefallen etc.; die 12te Scene im 5ten Act mit Rinald, den Hr. Eunike, wie immer, vortrefflich sang, besonders das Duett: Nein, ich umarmte eh' den Tod etc. Mad. Devrient, Gattin des trefflichen Schauspielers, der als ein sehr bedeutender Gewinn von Breslau an unsere Bühne versetzt worden, gab die Partie der Salomie, nachdem sie schon einige Tage früher, am 5ten, in dem, von J. P. Schmidt componirten Singspiel, *Feodora*, zum erstenmal als Feodore debutirt hatte. Ihre Stimme ist schwach; ihr Vortrag gefühlvoll, und nicht ungebildet. In Partien, wie die genannten, wird sie immer gern gesehen werden. — Mad. Hauptmann ist ferner am 11ten und 20sten als Ximeline in Weigl's *Schweizerfamilie* aufgetreten. Ihr herrlicher Gesang der Arie: Wer hörte wol jemals mich klagen etc., wird unvergesslich seyn. Ferner am 15ten und 28sten als Antigone in Sacchini's *Oedip zu Colonos*. Diese, ihrer Individualität ganz entsprechende Rolle trug sie meisterhaft vor. Den meisten Beyfall fand der 2te Auftritt im 2ten Aufzug, mit Oedip, den Hr. Fischer, wie schon mehrmals erwähnt worden, herrlich darstellt: Ach, lass jetzt mich ausruhn etc., besonders der Doppelgesang: Ha, welche lautre Freuden etc., und der erste Auftritt im dritten Aufzug mit Polineuk, einer der besten Rollen des Hrn. Stümer: Oedip ist bey Theseus etc., besonders die herrliche Stelle: Vom Alter fast erschöpft etc. und der Doppelgesang: Ihr Götter, zürnt ihr nicht unserm Bunde; und im 3ten Auftritt das Duett mit Oedip: Seelger Moment, o Tag voll Entzücken etc. Auszeichnung verdiente noch Polineuks Partie im 1sten Aufzug: Diese Freystatt meiner Leiden etc., und Oedips schrecklich-schöne Partie im 5ten Aufzug: Mein Sohn? du bists nicht mehr etc., so wie endlich Polineuks bald darauf folgende Partie: Wohlan, nicht Huld will ich erwerben etc., welche die Hrn. Fischer und Stümer vortrefflich sangen. — Mad. Hauptmann ist ferner am 18ten als Iphigenia in Glucks *Iphigenia in Tauris*, endlich am 2. 3sten und 26sten als Susanna in Mozarts *Hochzeit des Figaro* aufgetreten. Diese letzte Rolle scheinet ihr weniger zuzusagen, als die heroischen Partien der hohern, ernstern Oper; auch hat sie mehr Gelegenheit, in vielstimmigen Scenen, als in Arien zu glänzen. Den meisten Beyfall erwarben sich: das Duett mit Figaro, den Hr. Fischer ungemein schön spielt und singt: Sollt' einst die Grafin etc.; die Arie: Komm näher, knie hin vor mir etc; die Duette mit dem Grafen (Hr. Blume): So lang hab' ich geschmachtet etc., und mit der Grafin (Mad. Schulz): Wenn die sanften Abendlüfte etc. Auch die andern Rollen waren, wie zum Theil schon erwähnt, in den besten Händen, und erwarben sich lauten, verdienten Beyfall. Ich nenne noch das Recitativ und die Arie des Grafen im 3ten Act: Der Prozess schon gewonnen etc.; die Arie der Grafin: Heilige Quelle reiner Triebe etc., und das Recitativ und Arie: Und Susanne kommt nicht etc.; Cherubins (Dem. Eunike) Arien: Neue Freuden, neue Schmerzen etc. und: Ihr, die ihr Triebe etc.; endlich Figaro's Arie: Dort vergiss leises Flehn etc., (die er auf allgemeines Begehren in italienischer Sprache wiederholte,) und das Recitativ mit Arie: Alles ist richtig etc.

Wien. Uebersicht des Monats Juny.

Hoftheater. Am 14ten sahen wir mit grossem Vergnügen *Méhuls* anerkanntes Meisterwerk, *Joseph, und seine Brüder*, nach einer neuen, ganz vorzüglich zweckmässigen Besetzung. Hr. Wild, in der Rolle Josephs, übertraf sich selbst. Alle Kunstdarstellungen, welche uns dieser wahrhaft einzige Tenorsänger in nicht geringer Anzahl bisher lieferte, verschwinden beynahe gegen diese, wirklich vollendete. Nur, wer von ihm die erste Romanze vortragen hört, empfängt ganz das zarte Gefühl und

den innigen Ausdruck, welchen Mehul mit voller Seele in diesen einfach rührenden Gesang legte. Im Besitz der Rolle Jacobs war ehemals Hr. Meier. Dieser Sänger, dem eine schöne, tiefe Basstimme zu Gebote steht, war hier in der unangenehmen Nothwendigkeit, viele hohe Stellen verändern zu müssen. Hr. Vogel gab ihn nun ganz so, wie er aus der Feder und dem Herzen des Componisten geflossen ist, und riss besonders in dem Duett des dritten Acts (Edur) unwiderstehlich hin; obgleich er im Ganzen diesen ehrwürdigen, patriarchalischen Charakter nicht mit jener meisterhaften Umsicht darstellte, welche wir sonst an seinem Vortrage zu bewundern Gelegenheit hatten. Benjamin, Dem. Boudra, war ganz Unschuld und Liebe. In der Romanze des zweyten Acts. (A dur) im Terzett, und dem obengenannten Duett mit Jacob, störte auch kein unnützer Vorschlag die reine, kindliche Empfindung. Hr. Gottdank gab den, vom Gewissen zerknirschten Simeon mit einer tief erschütternden Wahrheit. Der Ausruf in der ersten Scene (Fmoll) „*Ich bin verflucht!*" erregte wahres Grauen, und der Moment, als er dem alten, blinden Vater den Verrath an seinem Bruder entdeckt, liess kein Auge trocken. Angenehm überraschend war das Tableau beym Anfang des dritten Actes, wo Joseph seiner Familie das glänzende Gastmahl giebt; musterhaft die Ausführung von Seiten des Orchesters und der Chöre; allgemein der lauteste Beyfall von der ersten bis zur letzten Note. —

Am 25sten gab Hr. Aumer ein neues pantomimisches Ballet von seiner Erfindung: *Paul und Virginie*, Musik von Kreutzer und Daroudeau. Das Sujet ist hinlänglich bekannt. In dieser Gestalt sahen wir es bereits bey des Verf.s erster Anwesenheit im Jahre 1809. Damals konnte es, trotz der Mitwirkung vortrefflicher Mitglieder, keinen Beyfall erringen; jetzt äusserte sich bey allen Vorhören, welche vor dem Ende des Ganzen noch nicht von einer gewissen merkantischen Gewalt bezwungen waren, ein lauter, gerechter Unwille, wozu die äusserst mittelmässige Besetzung des Ihre beytrug; und somit durften die beyden unschuldigen Kinder nicht gar zu oft mehr spuken. —

Theater an der Wien. Am 17ten wurde zum erstenmale aufgeführt, und seitdem öfters wiederholt: *Er hält wahrhaftig Wort!* eine komische Oper in 2 Aufzügen vom Verfasser der *Modesitten*, Hr. Gewey) mit Musik von Hrn. Ign. R. v. Seyfried, erstem Kapellm. dieser Bühne. Bey dem wirklichen Mangel an guten Operndichtern ist es eine wahrhaft erfreuliche Erscheinung, von einem Manne ein Originalwerk zu erhalten, der sich schon längst durch feine Beobachtung der Menschen, wie sie sich eben zeigen, durch lustigen und treffenden Witz, und durch einen runden, fliessenden Dialog vortheilhaft bekannt gemacht hat. Dieses sein letztes Werk wurde mit einem Erfolg gekrönt, der hier für ein *deutsches* Product dieser Gattung beynahe beyspiellos ist. Es gründet sich auf folgenden Plan. Hr. von Eulenthurm, ein armer Landedelmann, besitzt, neben einer Frau, die ihn ganz beherrscht, drey mannbare Töchter, welche kostbare Waare mit Ehren los zu werden, die Familie den Winter hindurch äusserst frugal lebt, um in den Sommermonaten mit kümmerlichem Aufwand und kleinstädtischem Pomp die berühmtesten Badeorte zu besuchen, und dort, wo möglich, reiche Freyer zu fangen. Gegenwärtig befindet man sich in Spaa; und wirklich sind drey seltene Vögel ins Garn geflogen. Fräul. Nina hat den steinreichen Lord Sheapthead, Fräul. Theresine den ainablen Marquis de la Coqueluche, und Fräul. Charlotte den soliden Baron von Dornenheim gefangen. Allein das Netz war nicht fest genug zugezogen; die Liebhaber zappelten vierzehn Tage lang, dann bissen sie sich durch. Der Lord, behaftet mit platonisirendem Spleen, vergöttert zwar seine Schöne, verschmäht aber ihren Besitz hienieden, für jenseits die Vereinigung aufsparend. Der Marquis verbittet gleich beym Eintritt, dass dem Britten das Haus verboten, die kostbaren Geschenke zurückgeschickt würden etc., indem England als von allen Nationen geistig blokirt anzusehen, kein englisches Fabrikat auf dem Continent zu dulden sey etc., und als Papa, in Erwägung der innerlichen Reichthümer des Lords, englisch gesinnt blieb, entfernete er sich aus französischem Patriotismus. Der deutsche Baron endlich, der sich überaus schwer aus seinem gemüthlich bequemen Phlegma heben lässt, und an seiner Geliebten Seite nur zu ruhen wünscht, zeichnet sich noch durch Familienstolz und Auslanderey aus. Ihm schmeichelte die Schwägerschaft eines Lords und Marquis; er fand an Beyden Stoff und Muster zu Nachahmerey: da sie nun abgezogen, findet er auch keinen Grund zu bleiben und geht. — Hier beginnt nun die Handlung, mit bitterlichen Klagen Papa's über vereitelte Erwartungen und versplittertes Geld. Mama aber hat Trost; denn ein ehemaliger

Verehrer ihrer Vorzüge, der Recreationssecretair, Bank-Associé etc. (nämlich Farobank,) Hr. Findenheck, wird oben heute eintreffen, und durch seine unerschöpflichen Talente hoffentlich alles wieder ins Geleis bringen. Er trifft ein, verspricht dies, und „*hält wahrhaftig Wort.*“ Wie er das nun zu Wege bringt — toll genug — das macht den Inhalt des Stücks aus, welcher durch eine Menge drolliger Ein- und Ausfälle auf Meynungen, Urtheile, Thorheiten, Ereignisse, gewisse hervorstechende Personen der Zeit belebt und gleichsam dem Publicum näher zugeschoben wird. (Eine französische Uebersetzung und Verpflanzung des Stücks auf französische Bühnen ist schwerlich zu erwarten!) Durch alles das wird die gute Laune der Wiener trefflich unterhalten, und das zahlreich herbeyeilende Publicum vielfältig zum Lachen und Beyfall gereizt. Hin und wieder stieg dieser wirklich bis zum Jubel. Die Musik unterstützt die Handlung, ohne sie irgendwo aufzuhalten. Sie ist durchaus leicht und gefällig, enthält angenehme Melodien und ein verständiges, wohlgeordnetes, interessantes Instrumentenspiel. Vorzüglich ist zu rühmen, dass auf die Verständlichkeit des Textes allenthalben die gehörige Rücksicht genommen worden. Besondere Auszeichnung erhielten: die Ouverture, ein tändelndes Rondo, das brillante Solostück für die Flöte (von Hrn. Prof. Boyr meisterhaft vorgetragen) enthält, und dessen äusserst einfacher Hauptgedanke mit Kunsterfahrung in allen Stimmen kanonisch verarbeitet, und durch überraschende Modulationen stets gehoben ist; das Hrn. von Eulenthurm erste Ariette, deren Wiederholung jedesmal ungestüm verlangt wird; das Sextett, in welchem Findenheck die Mädchen mustert und ihnen Männer verspricht; das Quintett, worin er abwechselnd vier Briefe dictirt, welche beym Schluss *zugleich* abgelesen werden — ein kleines musikal. Kunststück; des Lords grosse Scene; das komische Terzett bey einem verunglückten Zweykampf; und vorzüglich das verständig angelegte, und effectvoll durchgeführte Sextett, worin der Lord sich erschiessen will. Die 3 Arietten der Mädchen, welche die Schilderung ihrer Liebhaber enthalten, haben das Verdienst einer treffenden Charakterzeichnung und einer unverbesserlichen Declamation. — Unter den Darstellenden gebührt Hrn. Cachée der Vorzug, welcher die ermüdende, aber dankbare Rolle Findenhecks mit Fleis, Umsicht und Lebendigkeit ausführte. Mit Glück stand ihm zur Seite Hr. Meier, (Hr. von Eulenthurm) der die kleinsten Nuancen zu berechnen weiss und seine beyden Arien meisterhaft vortragt. Hr. Forti giebt den Lord, wie er gemeynet ist, und singt sehr schön. Mad. Hönig. Mad. Forti, Hr. La Roche (Marquis) und Hr. Demmer (Baron) vollendeten das gute Ensemble und theilten den rauschenden Beyfall, den das Ganze erhielt. Schon nach dem ersten Acte rief man den Componisten, den Autor und Hrn. Cachée hervor. Bey Deutschen — das sind sie nämlich alle drey — ist das hier kaum erhört!

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Leyer und Schwert v. T. Körner, in Mus. ges. — v. A. Bozwarzowsky. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 16 Gr.)

Wer gute und zum Theil treffliche Gedichte nur so in Musik gesetzt haben will, dass er sie leicht und bequem absingen kann, und dass der Ausdruck der Musik im Ganzen den in den Gedichten herrschenden Empfindungen nur nicht geradezu widerspricht: der wird mit Hrn. B. hier wahrscheinlich zufrieden seyn, besonders mit den Liedern, S. 6 und S. 10. Das scheint auch Hr. B. nur beabsichtigt, von andern Forderungen an den Componisten, vornemlich *deutscher* Lieder, aber wenig oder keine Notis genommen zu haben.

Berichtigung.

Der Verf. des Aufsatzes: Geschichte der Musik in Siebenbürgen, im vorjährigen Jahrgange der musikal. Zeit., heget zu viel Hochachtung für die ungarische Nation, als dass es ihm je hätte beyfallen können, die Zigeiner mit der Benennung Halbungarn zu beehren: daher bittet er in dem Augenblick, wo ihm jener Aufsatz gedruckt zu Gesichte kam, diesen Druckfehler zu berichtigen, indem er durchaus nicht Halbungarn, sondern Halbneger, weil die Zigeiner an Leib und Gesicht eine starkbraune Farbe haben, geschrieben haben muss.

(Hierbey die Kupfertafel.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Tafel der Primzahl-Tripel

1	c	$1=c$																						
2	q	$1=b$	$1=q$																					
4	r	$1=f$	$1=r$	$1=r$																				
5	s	$1=f$	$1=s$	$1=r$	$1=s$																			
6	t	$1=fs$	$1=b$	$1=r$	$1=s$	$1=t$																		
7	$\hat{k}$	$1=f\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$																	
8	$\overline{r}$	$1=b\overline{r}$	$1=\overline{r}$	$1=\overline{r}$	$1=b$	$1=r$	$1=r$	$1=\overline{r}$	$1=\overline{r}$															
9	$\overline{s}$	$1=b\overline{s}$	$1=\overline{s}$	$1=\overline{s}$	$1=b$	$1=s$	$1=s$	$1=\overline{s}$	$1=\overline{s}$	$1=\overline{s}$														
10	$\overline{t}$	$1=b$	$1=f$	$1=f\overline{t}$	$1=t$	$1=r$	$1=s$	$1=r$	$1=s$	$1=\overline{t}$	$1=\overline{t}$													
11	$\overline{f}$	$1=b\overline{f}$	$1=f$	$1=f$	$1=f\overline{t}$	$1=t$	$1=r$	$1=s$	$1=r$	$1=s$	$1=\overline{t}$	$1=\overline{f}$												
12	$\overline{r}$	$1=b\overline{r}$	$1=r$	$1=f$	$1=t$	$1=t$	$1=r$	$1=s$	$1=s$	$1=r$	$1=\overline{r}$	$1=\overline{r}$	$1=\overline{r}$											
13	$\overline{s}$	$1=b\overline{s}$	$1=r$	$1=f$	$1=t$	$1=t$	$1=s$	$1=s$	$1=s$	$1=s$	$1=\overline{s}$	$1=\overline{s}$	$1=\overline{s}$	$1=\overline{s}$										
14	$\overline{t}$	$1=b\overline{t}$	$1=t$	$1=f$	$1=t$	$1=t$	$1=t$	$1=t$	$1=t$	$1=t$	$1=\overline{t}$	$1=\overline{t}$	$1=\overline{t}$	$1=\overline{t}$	$1=\overline{t}$									
15	$\overline{\hat{k}}$	$1=b\overline{\hat{k}}$	$1=\hat{k}$	$1=f$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$	$1=\hat{k}$								
16	$\overline{f}$	$1=b\overline{f}$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$	$1=f$							

Anhang zur Tafel der Primzahl-Tripel

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten July. **No. 30.** 1815.

Bemerkungen, mitgetheilt von einem Kunstfreunde.

Es muss wol den Verlegern dieser Zeitung ein freundliches Wort gesagt werden, dass sie die, gewiss in pecuniairer Hinsicht nicht belohnende Herausgabe haydnscher und mozartscher Symphonien in Partitur, wenn auch nur langsam, fortsetzen. Einen hohen Genuss bietet die zuletzt erschienene, herrliche Symphonie von Mozart in Es dur, No. 3., dar. Das diesmal gewählte Taschenformat ist bequemer, als das frühere in Folio, und es bleibt, bey dem, für diese sparsam gekaufte Gattung gewiss civilen Preise, nur noch zu wünschen übrig, dass die Herren Herausgeber A. Apel's Text zu dieser Symph. in eben solchem Format, als einen Nachtrag, gegen einige Groschen beyfügen. Wer, wie ich, an einem (grossen, sehr grossen) Orte lebt, wo schon seit manchem Jahre keine Symph. in Concerten erschallt, und etwa 12 abgedroschene Ouverturen sich ewig im Reihetanz drehen, dem giebt eine solche Partitur einen köstlichen Genuss! —

Dass man aber doch bey der Bezeichnung von Symphonien so gefaltiger zu Werke ginge! Da heisst es in manchen Nachrichten, auch in dieser Zeitung: Mozarts feurige, kraftige, prachtvolle Symph. in D dur eröffnete das Concert. Ein Anderer fügt als charakteristisches Kennzeichen wol noch bey: Mozarts Symph. in D dur, ohne Menuet. Ich kenne nun zwar aus dem obenerwähnten Grunde nur wenige Symph., aber doch zwey mozart. feurige, kraftige, prachtvolle in D dur, und zwar beyde ohne Menuet. Nämlich:

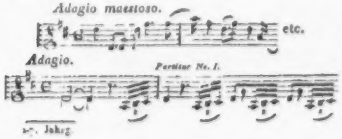

Man muss also ein unterscheidenderes Kennzeichen hervorsuchen, was jeder bestimmt und nur allein zukommt, z. B. Haydns Symph. aus Es dur mit dem Paukenwirbel, aus G dur mit türkischer Musik u. s. w., und in Zukunft von den in Partitur erschienenen die Nummern beyfügen.

Kann mit Recht gefordert werden, dass die Zwischenmusiken bey Schauspielen (nicht Opern) mit dem Inhalte des Stücks in einiger Verbindung stehen? Allerdings! Unbillig aber wäre es, für jedes Stück eine besondre Zwischenmusik zu verlangen. Welcher Musikdirector eines Theaters hatte so viel Zeit, diese Musiken zu componiren? Dass man also Symphonien wählt, ist zweckmässig; nur sollte man es nicht der Wahl des Orchesters überlassen, zu spielen, was ihm gut dünkt. Am besten wäre es, eine Normalbezeichnung der Haupt-Situationen des Menschenlebens einzuführen; als: froh, unschuldig, klagend, schmerzvoll, feurig etc. Der Musikdirector oder sonst ein Sachkundiger bezeichnete nur mit einem dieser Worte die einzelnen Sätze der Symphonien. Dann hätte der Regisseur oder Directeur dem Anführer des Orchesters zu jedem Abende nur einen Zettel mitzutheilen, z. B. Act 1. freudig, Act 2. wild, Act 3 klagend u. s. w., und auf diese Art würde man wenigstens einigermassen die Musik mit dem Stück in Verbindung bringen können.

Statt schlechter und doch theurer Musik würde sich ein Positiv oder eine kleine Orgel gut verzinsen, und ein phantasiereicher Musiker dadurch manche Gelegenheit finden, dem Publicum einen Genuss zu bereiten. Verlangt man vom Organisten mit Recht, dass er in seinen Vor- und Nachspielen den Inhalt des Liedes und der Predigt wiedergebe: warum sollte Aehnliches nicht im Theater möglich seyn? Doch, ich sehe Einige lächeln; dieser Vorschlag stösst gar zu sehr gegen

das Herkömmliche: und so wird er wol unausgeführt bleiben.

Klavierauszüge von Orchesterwerken sind eine mit Recht beliebte Sache, gleichsam die Skitzen ausgeführter Gemälde. Es ist aber gegen das umgekehrte Verfahren — das Arrangiren für's Orchester von bedeutenden Werken für einzelne Instrumente — oft geeifert worden, und wol mit Recht. Doch dünkt mich, dass dies vorzüglich nur das Arrangiren nach Klavierauszügen treffen kann, aus welchen freylich viele Schönheiten des ausgeführten Accompagnements gar nicht geahnet werden können, wodurch also dem Componisten offenbar etwas Schlechteres untergeschoben wird, als er selbst geliefert hatte. Gegen das Arrangement von Sonaten im Symphonienstyl, von Singstücken mit Klavierbegleitung geschrieben, die sich dennoch für Concerte eignen u. dergl., könnte aber wol nur der *noch lebende Componist* mit Fug und Recht, als gegen einen Eingriff in seine Rechte, eifern. Ich sehe aber nicht ein, warum es dem Maler verwehrt seyn soll, eine herrliche Handzeichnung eines grossen Meisters in Oel auszuführen, vorausgesetzt, dass diese Ausführung das Bild nicht zur Caricatur herabwürdigt. — Ich habe mich in meiner Jugend durch das in Partitur Setzen mancher Hymne und Arie von Mozart, Schuls u. a., wovon ich nur der Klavier-Auszüge habhaft werden konnte, gröblich an diesen Componisten versündigt: aber ich schaffte dadurch unsern Concerten, denen es an Fonds zur Anschaffung von Partituren fehlte, Materialien. Vorzüglichen Beyfall fanden: Zumsteegs *Pfarrers-Tochter*, *Entführung*, *Colma*, *Lenore*, Haydns *Ariadne auf Naxos*, Mozarts: Die ihr des unermesslichen Weltalls etc. und Mozarts schöne Sonate zu 4 Händen in C dur. (Mos. Werke 3s Heft.) Desselben herrliche Phantasie in C moll (Mos. Werke 6s Heft) hatte ich seit Jahren fürs Orchester ausgearbeitet, fand aber nie Musse, die letzte Hand daran zu legen, als plötzlich Hr. Ritter von Seyfried in Wien dieselbe Idee ergriff und ausführte. Nun — mir ist es lieb, dass ein Anderer gethan, und so gut gethan hat, was ich aus Mangel an Zeit zur Feile vielleicht erst nach Jahren hätte möglich machen können. Die Bearbeitung des Hrn. v. S. weicht übrigens nur wenig von der meinigen ab. Dass Hr. v. S. die darauf folgende Sonate aus C moll auch instrumentirt hat, will mir doch nicht recht gefallen.

Einer meiner Lieblingswünsche ist seit Jahren die Herausgabe der vortrefflichen Sonate zu 4 Händen in C dur, fürs Orchester arrangirt, gewesen. Da es mir aber jetzt dazu gänzlich an Zeit fehlt, so bitte ich hierdurch Hrn. v. Seyfried oder einen andern kenntnisvollen Mann, der in diese Ideen eingeht, dem Publicum durch eine solche Bearbeitung einen grossen Genuss zu verschaffen. Nur einige Bemerkungen! So wenig, wie möglich, an der Zeichnung des Meisters abzuändern, sey bey Unternehmungen dieser Art des Künstlers Bestreben. Es lassen sich auch die meisten Klavier-Passagen dieser Sonate sehr gut von Flöte und Fagott wiedergeben. Nur manche springende Passage vertheilte ich an eine *Viola Sola*, später an ein Violoncell: beydes fiel aber unbefriedigend aus, und es wird besser seyn, diese Stellen unzuändern, jedoch immer so schonend, als möglich. — Herrlich machten sich folgende Stellen: *Allegro*, 8. 9. Takt, Flöte, Hoboen, Hörner. Zweyter Theil, Takt 34. letztes Viertel, wo die Hoboe wie ein milder Stern aus dunkler Nacht hervortritt und bald von Flöte und Fagott abgelöset wird. *Andante*, Anfang, Hoboen und Fagott. Takt 8, bey der Wiederholung, die 3 letzten Achtel, c a f, Hörner. Der Mittelsatz in D moll ist nun freylich eine schwere Aufgabe, und eine tremulirende Bewegung der Saiteninstrumente möchte das Zweckmässigste seyn. *Allegretto*, Anfang: Hoboe Solo. Das Crescendo kurz vor dem Schluss, mit den, hier herrlichen 3 Rosalien, wirkt elektrisch auf das Publicum. — Möge mein Wunsch bald befriedigt werden, aber nur durch einen Componisten von Geist und Gefühl, der Mozarts Werke sich wahrhaft zu eigen gemacht hat!

Dass ich übrigens durch diesen Vorschlag der leidigen Arrangirsucht nicht das Wort reden will, hoffe ich deutlich ausgesprochen zu haben.

Man hat in den letzten Jahren, in der Zeit einer sogenannten, aber falschen, trügenden Aufklärung, alles zu verbannen gesucht, was, von unsern frommen Vätern auf das Gemüth berechnet, durch unvollkommene Aufführung den Gemüthlosen unsrer Zeit *vielleicht* ein Aergernis für ihren ausgebildeteren Schönheitsinn geben könnte. So

ist dem Thürmer das Blasen, dem Nachtwächter das Singen untersagt, und nur eine Feuersbrunst darf uns der Erste durch seine Trompete, und den Ablauf der Stunde der Andere durch ein widriges Pfeifen verkünden. *) Ich selbst war von dem heillosen Schwindel der Aufklärerey und Verspottung alles Ehrwürdigen und Heiligen so ergriffen, dass mir diese Neuerungen höchlich gefielen. Wie ganz anders ist es mir nun, nachdem die prüfende Zeit durch ihre bittere, aber heilende Arzeney mein erkaltetes Gemüth wieder aufgeregt hat, und mir in dem jugendlichen Treiben meiner Kinder der Rosenschein meiner eignen Jugend sich wieder abspiegelt! Nun erinnere ich mich, wie oft mich die herrliche Melodie des Liedes: Nun ruhen alle Wälder etc. am Abend vom Thurm geblasen, mit milder Wehmuth und sanfter Beruhigung erfüllte. Ist es nicht auch ein herrlicher Genuss, aus bedeutender Höhe Töne herunterwallen zu hören, die gleichsam ausserhalb der Erde ihr Daseyn empfingen? Nun fällt mir ein, welche fromme Gefühle mich, den Knaben, oft ergriffen, wenn am dunkeln Wintermorgen, mit Wachskerzen in den Handen, die versammelte Schule die Lieder: Wie soll ich dich empfangen etc. oder: Kommst du nun, Jesu, vom Himmel etc. anstimmte. Und, wie unvollkommen auch die Currenden oder Pauperchore damals gewesen seyn mögen, (die nun aus Mangel an Unterstützung beynahe eingegangen sind:) noch denke ich mit Entzücken an das: Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr: alle Lande sind seiner Ehre voll etc. in der Adventszeit von jungen Kindern mit bunten Papierlaternen von Hause zu Hause gesungen. —

Dank dir, mein ehrlicher Nachtwächter, dass du dir dein Recht nicht ganz hast nehmen lassen, und mir noch jetzt wenigstens am Sonntagsmorgen ein geistliches Lied unter meinem Fenster absingst! Du thust es vielleicht mit Rücksicht auf das Trinkgeld: aber das schadet nichts. Du machst mir eine grosse Freude, und ich verzeihe dir gern deine Abweichungen von der richtigen Melodie und deine Verzierungen derselben, die freylich nicht die geschmackvollsten sind. Auch der wackere Stadtmusikant zieht wenigstens noch am Christabend mit seinen Leuten durch die Strassen, und sein: Uns ist geborn ein Kindelein etc. erweckt mein Herz zu religiösern Gefühlen, als manche der vier Predigten, die ich an den beyden folgenden Feyertagen ehrenhalber anhören muss. Möge der gute Stadtmusicus zur Ehre meiner Vaterstadt besser dotirt werden, als er, der Hungerleidende, jetzt es ist, da freyes Gewerbe ihm seine Einkünfte von Hochzeiten u. s. w. geschmälert hat: aber möge er auch dann seinen Umgang am Christabend nicht unterlassen! — Möge die wohlhabende Klasse meiner Mitbürger sich der verwaiseten Stiftungen annehmen, die durch die Ereignisse der Zeit und durch das Sinken des Silberwerths ihre Fonds verloren: doch möge durch eine falsche Ansicht der Sache nicht das Currendesingen, sondern nur sein Missbrauchliches, abgeschafft werden! „Aber die armen Kleinen haben nichts auf dem Leibe und nichts im Leibe.“ Sorgt dafür, liebe Mitbürger, dass sie beydes erhalten, und erinnert euch, dass die ärmere Klasse, die nicht, wie ihr und eure Kinder, selbst Musik treiben kann, auf ihrem mühseligen Lebenswege durch diese Currendschüler einen Genuss erhalt, wie etwa ein Reisender durch Gottes Vögelein auf rauher Pilgerbahn.

Mögen endlich, da das Unglück uns geläutert hat, und ein religiöser Sinn sich im Volke deutlich ausspricht, (*der aber bald Nahrung bedarf, soll er nicht wieder verlöschen* —) mögen die, mit der Verbesserung der Liturgie beschäftigten, würdigen Männer auch Gegenstande berücksichtigen, die allerdings ihrer Aufgabe entfremdet scheinen, aber doch durch Beförderung religiöser Stimmung damit allerdings in Verbindung stehen, wie Nachtwächter, Strassengesang, Thurmblasen u. s. w.

Wie kommt es doch, dass *Liebhaberconcerte* in kleinen und Mittelstädten besser gedeihen, als in Residenzen und grossen Oertern? Giebt es dort mehr und gebildetere Dilettanten, als hier? Gewiss nicht. Das Gegentheil geht aus der Sache selbst hervor. Und doch bringen jene Dilettanten ein gutes, wenigstens erträgliches Winterconcert zu Stande, das sich Jahr aus Jahr ein erhalt, während Unternehmungen dieser Art in grossen Städten nach einem oder einem Paar Jahren zu Grunde gehen. Ich nehme den Coloss der berliner Singakademie aus, die einzig dasteht, aber doch nur selten, und wo sie öffentlich auftritt, nur als imponirende Masse erscheint: wo hat Berlin, Dresden.

*) Anm. Bey weitem nicht überall, ja, vielleicht nur in wenigen Hauptstädten, z. B. des preuss. Staats. d. Redact.

Wien, München u. s. w., wo Amsterdam, Paris, London, St. Petersburg etc. ein Dilettantenconcert aufzuweisen, wie mancher kleine Ort, z. B. selbst Halle, wo Liebhaber den Gesang, die Chöre und das Orchester besetzen? — Die Ursache hiervon ist mir ganz einleuchtend, und folgende.

In kleinen Städten, wo entweder kein Theater, oder ein herumziehendes existirt, dessen Operisten in der Regel erbärmliche Subjecte sind, steht der Dilettant, der wirklich Etwas leisten kann, ohne Rivale da, und seine Kunstleistungen werden von dem genügsamen Publicum, das einen wahren Verein unter sich und den Producenten bildet, mit Dank und Beyfall aufgenommen. Dies spornt seinen Fleis, und sein Bestreben, sich dieser Achtung würdig zu machen, und die natürliche Schüchternheit jedes, selten oder zum erstenmale auftretenden Sängers oder Instrumentisten verliert sich bald durch Gewohnheit und öfteres Auftreten. — Wie verschieden davon ist das Loos des, vielleicht mehr gebildeten Dilettanten in grossen Städten! Hier ist der Opernsänger vorzugsweise Künstler; und, obgleich es auch bey stehenden Bühnen nicht an miserabeln Subjecten fehlt, so sind doch in der Regel die Fächer der ersten Sängerin, des ersten Tenors und des ersten Basses gut besetzt. Solche sind des Beyfalls gewiss, und tägliches Auftreten giebt ihnen Sicherheit, Dreistigkeit, Gewandheit und Leichtigkeit der Darstellung, kurz, Ueberzeugung vom Gelingen. Nun kommt vielleicht alle 4, 6 Wochen ein Dilettantenconcert zu Stande. Es geht bey den Proben vortrefflich, und die Aufführung muss gelingen. Der Tag derselben kommt heran; geputzt (und dadurch schon ihrem gewohnten, häuslichen Wirkungskreise entrückt, also sich entfremdet,) erscheint die Dilettantin im Concertsaal, der mit Menschen von allen Klassen, die sich einander völlig fremd sind, angefüllt ist. Aller Augen sind auf das sittsam erzogene Mädchen gerichtet. Gerade vor ihm hat — unglücklicher Weise — die *prima Donna* des Theaters ihren Platz genommen; einige Officiere, Studenten, junge Israeliten und Kaufmannsdiener füllen den Platz zwischen beyden. Einer derselben ist auch wol so unverschämt, dem armen Mädchen Bonbons aufzudringen. Die Symphonie beginnt. Mit jeder Minute wächst des Mädchens Verlegenheit. Nun kommt die Aria. Der Director spricht der Sängerin Muth ein, sie selbst fasst auf ihre Kräfte Vertrauen, und will den Mund öffnen, um durch ihre, im Zimmer so oft bezaubernde Stimme auf das Publicum zu wirken. Da lispelt einer der Elegants der prima Donna einige halblaute Worte zu, die diese mit lachenden Mienen erwiedert. Nun ist die Fassung der Sängerin dahin. Das furchtbare *qu'en dira-t-on?* stellt sich ihr in seiner ganzen Macht entgegen. Mit beengter Brust und gleichsam zugeschnürter Kehle kann sie nur kaum hörbare, zitternde Töne hervorbringen; und findet sich auch nach und nach einiger Muth wieder, so leistet sie doch nicht das Erwartete: der erste Eindruck imponirt nicht, die Tonangeber lacheln, die Kenner sind unbefriedigt, der Director ist vernichtet. Nur die Chöre (denn hier steht keiner für sich allein) gehen gut, und, aus leicht zu erklärenden Ursachen, besser, wie die, des Theaters. — Endlich fasst der Director, nach manchem ähnlich ausfallenden Versuch, den Entschluss, die Solopartien durch Sänger vom Theater zu besetzen. Dies kränkt die, sich zurückgesetzt glaubenden Dilettanten, und Einer nach dem Andern tritt zurück. Neue Subjecte erscheinen: ihre Bemühung wird von gleichem Erfolg begleitet; auch sie entfernen sich nach und nach. In wenigen Jahren ist die ganze Unternehmung gescheitert oder dem Hinscheiden nahe.

Dies dürfte, mit weniger Verschiedenheit, die Geschichte aller Dilettantenvereine in Residenzen und Städten seyn, die stehende Theater haben.

Das englische *God save the King*, welches so lange Jahre das englische Volk entzückt hat, und über dessen Componisten noch Ungewissheit herrscht, ist seit einigen Jahren auch ein acht deutsches Nationallied geworden; und besonders im Preussischen hört man die Nachbildungen desselben in jeder Schenke, von jedem frohen Gassenbuben — man kann sagen: vom ganzen Volke singen. Wo drey oder mehrere versammelt sind, da findet sich bald ein Talent, das eine zweyte Stimme zur Begleitung der Melodie bildet, und der grölende Grundbass bleibt nicht aus. Wer wird es beym Volksgesange so genau nehmen? Es ist doch Harmonie darin, die sich vielleicht so gut vertheidigen liesse, wie manche Harmonien unsrer neuesten Harmoniker. Und dass das Volk singt, ist ja schon so viel werth. Der wackere Seume sagt so wahr:

> Wo man singt, da lass dich ruhig nieder —
> Bösewichter haben keine Lieder.

Allein diese Anomalien gegen reine Harmonie, die der Kenner so gern dem Volke verzeiht, dürfen nicht in Productionen vorkommen, die schon auf Kunst Anspruch machen können, Anspruch machen müssen. Es ist zum Erstaunen, wie die einfache Melodie dieses Liedes gemisshandelt wird. In Theatern, bey feyerlichen Versammlungen, in Concerten habe ich sie so entstellt gehört, dass ich sie kaum wieder erkannte. Vorhalte, die ganz dem Volksgesange fremd sind, niedrige, falsche, oder im Gegentheil, zu gekünstelte Harmonie, unpassende Tonarten, (z. B. F dur,) alles vereinigte sich, diesen Gesang zu verunstalten. — In einer alten musikal. Streitschrift, deren übriger Inhalt für unsre Zeit von keinem Interesse ist, fand ich eine rein 4stimmige Chorbearbeitung dieses Liedes, die vielleicht manchem musikal. Vereine nicht unlieb ist, und die ich daher hier mittheile.

(Siehe die *musikal. Beylage*, No. V.)

Nachrichten.

Wien. (Beschluss aus der 29sten No.)

Concerte. Am 15ten gab Hr. Weiss, fürstl. rasumowskischer Kammervirtuos, eine Morgenunterhaltung. Auf Meisl's Ouverture aus *Johanna*, folgte Siciliano und Polonoise, vom Concertgeber comp., und, mit Besiegung ungeheurer Schwierigkeiten, trefflich auf der Viola vorgetragen. Dann sang Mad. Seidler eine Arie, und den Beschluss machte ein neues Violinconc., von Hrn. Seidler mit gewohnter Kunstfertigkeit gespielt. Die Composition, des Hrn. Weiss neueste, begründet genügend sein geniales, durch Studium geregeltes Talent. Wir lernen ihn überhaupt immer mehr als Tonsetzer schätzen, so wie ihm wol Niemand den Rang des ersten Viola-Spielers in Wien streitig machen kann. — Am 4ten gaben die *Zoglinge des Blinden-Instituts* um die Mittagsstunde im stand. Landhaussaale eine gross. Vocal- u. Instrumental-Musik. 1) Introduction: 4 Violinen, 1 Viola, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 1 Harfe, 2 Waldhörner, 1 Fagott, 1 Violoncell, sämmtlich von blinden Zoglingen gespielt. 2) Cantate, mit Arien, Recitativen und Chören, verfasst von Hrn. Karl Julius Friedrich, und begleitet von obigen Instrumenten. 3) Adagio für's Klavier, vorgetragen von dem kleinsten Zogling. 4) Sonate für die Pedal-Harfe, mit Accomp. des Pianoforte und zweyer Hörner, von Ferrari, gespielt von der blinden Karoline Schanz, einer Schülerin der Mad. Müllner, k. k. Hofharfenmeisterin. 5) Potpourri für die Pedalharfe, über mehrere beliebte Themata ausgeführt von genannter Kar. Schanz. 6) *Die Blinden in der Lehranstalt*, von Agnes Geyer, ges. von sämmtlichen Zoglingen. 7) Variationen für die Flöte, mit Begleit. aller Instrumente, von Dressler, vorgetragen von Jos. Lobpreis, ehemal. Zogling des Instituts. 8) *Die blinden Zoglinge an ihre Aeltern*, vom Director Klein, gesungen von allen Kindern. 9) Ouverture aus *Don Juan*, für das Klavier, gesp. von zwey Zöglingen. 10) Sonate fürs Pianoforte, von Clementi, von einem blinden Mädchen vorgetragen. 11) *An die Wohlthätigkeit*, von A. Geyer, gesung. von allen Zoglingen, mit Harmonie-Begleitung. 12) Finale für alle Singstimmen und sämmtliche Instrumente, comp. von dem Lehrer der Violine, Hrn. Leopold Waplinger. Die übrigen vorkommenden Gesangstücke hatte der Lehrer des Klaviers, Hr. Simon Sechter, in Musik gesetzt. Da der Ertrag zur Vervollkommnung dieser nützlichen, nachahmungswürdigen Anstalt bestimmt wurde, so war die Einnahme beträchtlich; die Fortschritte der Zoglinge sind bewundernswerth, und der reichliche Beyfall gerecht, ermunternd und belohnend. — Ich zweifle nicht, dass Ihnen und den Lesern Ihrer Blätter aus öffentlichen Zeitungen bekannt seyn wird, wie sich schon im vorigen Jahre zum Andenken des glorreichen Sieges-Einzugs unsers Monarchen ein Pensionfonds für die Invaliden dieses Kaiserstaates gebildet hat, welcher, unter dem Vorsitz grosherziger Männer, und durch reichliche Beyträge von Menschenfreunden aus allen Klassen, gegenwärtig schon sich beynahe auf eine Million Gulden vermehrt hat. Das erste Statut dieses Vereins ist, dass dieser, allen biedern Staatsbürgern der österreichischen Monarchie unvergessliche 16te Junius jährlich durch ein feyerliches Dankfest und durch die Pension-Verleihung an verdienstliche Veteranen würdevoll begangen werde. Unter so sehr vielen Wohlthätern, welche dauernde Pensionen stifteten, ist auch die Gesellschaft des Theaters an der Wien: sie hat für einen, der Unterstützung bedürftigen Officier eine eigene Stiftung von 2500 Gulden begründet, und der Kapellmeister dieser Bühne, Hr. v. Seyfried, sich anheischig gemacht, jedesmal den musikal. Theil des Festes zu besorgen, um alle sonst dafür nöthige Ausgaben zu

sparen. Der erste Jahrestag dieses 16ten Junius war kaum angebrochen, als alle Garnison-Truppen, Fussvolk und Reiterey, in schönster Haltung und mit klingendem Spiele die Umgebungen des prachtigen Invalidenhauses besetzten, in dessen innerm, geräumigen Hofe das aufgestellte Veteranen-Corps einen ehrwürdigen Anblick gewährte. Nach und nach versammelten sich in der geschmackvoll decorirten Kirche die durch Eintrittskarten geladenen Gäste, worunter sich die verehrten Stifter, der erste Adel, und die vorzüglichsten Civil- und Militair-Behörden in vollem Staate einfanden. Nachdem der Hr. Feldbischoff das: *Herr Gott, dich loben wir* — angestimmt, und unter Militair-Salven und Glockengeläute das Hochamt mit zahlreicher Assistenz gehalten hatte, verfügte sich die ganze, glänzende Versammlung nach dem grossen Saale, wo die Invaliden in 4 Reihen paradirten, und wo ihr Oberst und Commandant vor dem, unter goldenem Thronhimmel aufgestellten Bildnisse unsers geliebten Monarchen eine herzliche Rede hielt, und, nachdem er den Menschenfreunden, welchen dieser Fonds sein Entstehen und Gedeihen verdankt, den Segen der Mit- und Nachwelt verheissen, die Namen derjenigen verlas, welchen Se. Majestät für diesesmal Pensionen zugetheilt hatten, und mit dem Ausruf schloss: Gott erhalte Franz, den Kaiser! Kaum war dies Wort über die Lippen des jungen, aber kaum auf zwey Krücken emporgehaltenen Helden, so stimmte ein verborgenes Orchester, unterstützt von dem vollen Sängerchor, das einfach-rührende haydn'sche Volkslied an; die alten Graubarte liessen herzhaft ihre kunstlosen Töne erschallen, alle Anwesende, im schlichten Ueberrock oder mit Orden und Sternen, wohlhabende Bürgerfrauen und von Juwelen strahlende Damen, vereinigten sich mit ihnen: alles war nur Eine Stimme, und jeder betete laut, aus vollem Herzen und mit thränenden Augen: Gott erhalte Franz, den Kaiser! In stummer Rührung ging die Versammlung aus einander, und keine Folgezeit wird das Andenken dieses vaterländischen Festes in den Anwesenden vertilgen. — Da der musikal. Theil desselben ganzlich von der Composition des Hrn. Kapellm. v. Seyfried ist, auch über dessen Arbeiten für die Kirche, meines Wissens, noch nie öffentlich gesprochen worden: so durfte eine kurze Analyse der Hauptstücke, so gut sie ohne öfteres Hören oder Durchstudiren gegeben werden kann, hier nicht am unrechten Orte stehen. Das *Te Deum laudamus*, (C dur, 𝄴, Maestoso) welches der Verf. bereits im vorigen Jahre zum Friedensfeste schrieb, ist ein grosser, ernsthafter, vierstimmiger Chor, ohne Solosätze, aus wenigen, aber wahrhaft religiösen, und in strenger Verbindung stehenden Gedanken zusammengesetzt, und wirklich aus Einem Guss. Erst bey den Worten: *In te, Domine, speravi*, ergriffen die Bässe in schnellerm Zeitmasse ein kraftiges Fugenthema, welches feurig bis ans Ende durchgeführt wird. Im *Kyrie* (A moll, $\frac{3}{4}$, Andante) treten die vier Solostimmen nach einander kanonisch ein, und indem sich der Satz nach C dur wendet, fällt der volle Chor leise flehend: *Christe eleison*, ein. Die Solostimmen bewegen sich fortwahrend, gebunden und engverschlungen, in sanften Nachahmungen nach A dur, wo der Chor wieder eintritt, und mit einer Fermate auf der Dominante von D cadenzirt. Unter dem Jubel aller Instrumente beginnt das aufjauchzende *Gloria*. (D dur, Allo.) *Gratias*, *Domine*, *Qui tollis*, und *Miserere* sind abwechselnde Solosätze der Concertantstimmen. Im *Quoniam* wiederholen sich die Hauptgedanken des Gloria, und mit den Worten: *Cum sancto spiritu*, stimmen die Soprane eine Fuge an, die mit gleichem Feuer bis zum Schlusse fortgeführt wird. Das *Graduale* (B dur, 𝄴 Andante maest.) ist der 99ste Psalm: *Jubilate Deo omnis terra*; ein einfach edles, würdig gehaltenes Stück. *Credo* (D dur, 𝄴 Allo.) ertönt im vollen Chor unisono, das *unum* accentuirt durch lang gehaltene Noten. Frappant ist die Ausweichung nach Es dur bey den Worten: *Deum de Deo*, und die Rückkehr zum Dominanten-Accord von H dur. *Et incarnatus* (H moll $\frac{3}{4}$) ist ein zarter, vierstimmiger Gesang, worin vorzüglich die Modulation nach G dur: *et homo factus est*, ergreifend wirkt. Im *Et resurrexit* treten die Chorstimmen nachahmend ein, und erheben sich bey den Worten: *ascendit in coelum*, auf der Quartsexte von A dur zur grossten Stärke. Mit den Worten: *Cujus regni non erit finis*, erneuert sich der Hauptgedanke des *Credo*, der sich im nachlassenden Tempo zu dem überaus lieblichen: *et vitam venturi* — hinneigt, welches mit einem andachtigen *Amen* leise verhallt. Als Offertorium ist der 23ste Psalm: *Domini est terra* (G dur, $\frac{3}{4}$, maestoso) bearbeitet: ebenfalls ein edles, wahrhaft kirchliches, und doch die Vortheile jetziger Musik wirksam benutzendes Stück. Das *Sanctus* ist kurz und ernst gehalten. *Benedictus* (F dur, $\frac{3}{4}$, Andante) achtstimmig, enthält ausserst

gesangreiche Solostitze, vom Chor zart begleitet. *Osanna* ist eine kühne Doppelfuge, die durch alle verwandte Tonarten fortgehet, auf einen Orgelpunkt in die Enge geführt wird, und, indem alle Singstimmen und Bläser das eine Thema, und alle Saiteninstrumente, unisono, das andere, vereinigt vortragen, mit einem jubilirenden: *in excelsis*, feurig schliesst. *Agnus Dei* (A moll, $\frac{12}{8}$, Larghetto) mit 2 oblig. Flöten, welche nie die fünfte Linie übersteigen, und 2 oblig. Violoncellen in der Tenor-Lage, ist innig und gefühlvoll. Die Solostimmen werden vom Chore immer bey dem: *Miserere nobis*, abgelöst, und nachdem die V. celle mit ausdrucksvollem Gesange die Dur-Tonart vorbereitet haben, beginnt, ohne Veränderung des Zeitmasses, die letzte Bitte: *Dona nobis pacem*, womit fromm und sanft beschlossen wird. Das Ganze macht Hrn. v. S. wahre Ehre, und liess viele Freunde der Kirchenmusik (darunter auch den Ref.) bedauern, dass sich hier so selten Gelegenheit findet, dergleichen Werke so würdig, wie diesmal, zu hören, und somit auch unsre Meister für dies Fach nach Verdienst kennen zu lernen. Dass Hr. v. S. unter diese Meister gehöre, hat er uns wirklich bewiesen, wenn man auch in mancher einzelnen Wendung seines Werks noch an andere, als kirchliche Musik erinnert wurde. Möge der wackere Mann unsern Dank und Beyfall, der, wie er selbst bemerken wird, wenigstens nicht nach zerstreuetem Anhören ausgesprochen worden, gern aufnehmen, und ferner, wie in seinen letzten Jahren, aufwärts schreiten! — Die Ausführung war unübertrefflich und wahrhaft vollkommen. Mehr als 100 der ausgezeichnetsten Tonkünstler hatten sich vereinigt, unter der ruhigen und festen Leitung des Componisten ein vollendetes Ganzes zu liefern. Sie wurden sowol durch öffentlichen Dank, als durch den gerechten Beyfall der Kunstverständigen für ihren rühmlichen Eifer reichlich belohnt. —

Notizen. Debüts. Dem. Fischer gefiel in der *Vestalin*. Dem. Horny fiel als Emmeline durch. Hr. Schröder gab den Simeon nicht ohne Beyfall. Hr. Cachée, der Sohn, vom brünner Theater, erhielt als Rochus Pumpernickel, Dandini in *Aschenbrödel*, und Xavert im *Schusterfeyerabend*, ermunternde Beweise des Wohlwollens. —

RECENSION.

1. *Grande Sonate p. le Pianoforte* — Oeuv. 34, (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.) und
2. *Petites Variations sur l'air: Vive Henry IV, p. le Pianof.*, Oeuvr. 36. (Pr. 10 Gr.) comp. par Fr. Lauska. à Berlin, chez Schlesinger.

Hr. Lauska hat sich in einer Reihe von Jahren um die Freunde und Freundinnen der Tonkunst in Berlin ein wahres und folgenreiches Verdienst erworben; er hat das, als Klavierspieler, durch seinen soliden, rechtlichen, aber auch geschmackvollen, ausserst netten und reinlichen Vortrag, der als Muster diente, und dem wilden, unsaubern Rasen der einen, so wie dem matten, süsslichen Klimpern der andern Partey, die Wage hielt — und als sorgsamer, erfahrner Lehrer, der die besten Klavierspieler und Klavierspielerinnen der Residenz, wenigstens zum grössern Theile, gebildet hat. Beydes wird auch in Berlin anerkannt, und um so williger, da Hr. L. zugleich ein wackerer, bescheidener, ruhig, ohne Verkleinerung Anderer seinen Weg fortwandelnder Mann ist: aber es darf wol auch einmal öffentlich ihm zugestanden werden! — Doch auch um auswärtige Freunde der Tonkunst hat sich Hr. L., wenn nicht glänzende, Epoche machende, gewiss aber schätzbare Verdienste durch mehrere Compositionen erworben, eben darum, weil er in ihnen nicht den oder jenen Baal anbetet, dem oder jenem Oberpriester desselben nachhinkt, sondern, darin wie im Leben, seinen Weg ruhig verfolgt, seine und seines Spiels Individualität darlegt, und damit unter denen, die diese Compositionen lieben und üben, auch diese Individualität, und alles Gute, was daraus folgt, weiter verbreitet. — Diese seine Compositionen nun, soll ihnen Recht geschehn, muss man (wie etwa Cramers u. Dusseks) unter zwey Klassen ordnen: Kunstwerke, ohne Nebenrücksicht abgefasst, und Uebungsstücke, mit Rücksicht auf Zöglinge geschrieben. Der erstern hat er weniger geliefert, als der letztern. Unter jene gehört die als No. 1. genannte Sonate; unter diese gehören die, als No. 2., angeführten Variationen. Und zwar gehören beyde unter das Gute, was wir von Hrn. L. besitzen; ja, die Sonate kann Rec., neben der früher erschienenen Phantasie, Iffland gewidmet, für die besten seiner Stücke erklären — so weit ihm nämlich diese überhaupt bekannt worden sind.

Die Sonate fängt mit einem Allegro, G dur, 3-takt. an, das mit einfachem, gutem Gesang, und mannigfaltigen, lebhaften Figuren zweckmässig wechselt: in der Ausführung, sowol was Charakter, als was technische Ausarbeitung betrifft, sich selbst ziemlich treu bleibt, und so eine angenehme Wirkung macht. Ein melodiöses, ungemein gefälliges *Adagio* folgt (Es dur, Dreyviertel-takt.) in welchem aber das Gefällige keineswegs dem Soliden, Kunstgemässen aufgeopfert ist. Schon der gut gehaltene, vierstimmige Satz zeiget dies, und einzelne Stellen — wie z. B. S. 12 unten und 13 oben, wo, ungezwungen und effectvoll, die Hauptmelodie in den Tenor genommen ist — legen es noch mehr dar. Nur die Stelle, S. 13, nach Wiederholung dieser Melodie in der Oberstimme, und vom Schluss in Es dur, bis zum Ende dieser Seite, erscheint etwas matt und gewöhnlich. — Nun kömmt, in recht guter Folge der Tonarten, ein *Andante* aus G moll, Dreyachteltakt, mit 5 Variationen. Das Thema ist schön, der Melodie und Harmonie nach; die Var. sind nicht eben unechört, aber gut in ihrer Art. Die letzte, ein sanftes, freyer ausgeführtes *Adagio molto* in G dur, nimmt sich gut vorgetragen, an, dieser seiner Stelle vorzüglich vortheilhaft aus; und endlich wird, nach einer Fermate auf der Dominante, jene Hauptmelodie des Thema recht sehr brav zu einem Fugenthema umgestaltet, und so zu einem Finale weiter ausgearbeitet, das, im Ernst und Feuer seines Ausdrucks, so wie in der wacker durchgehaltenen, fugirten Schreibart, sowol für sich von wahrem Werth ist, als auch das Ganze passend, würdig und wirksam beschliesst. — Schwer auszuführen ist die Sonate gar nicht: aber ein solides, verständiges und gebildetes Spiel wird sie freylich, wie jedes Musikstück, das selbst solide, verständig und gebildet ist.

Die Variationen scheinen mehr als Uebungsstücke gelten zu sollen; und vielleicht ist selbst das Thema, das, in Harmonie und Rhythmus, manche Unbequemlichkeit enthält, und überhaupt mehr interessirt, wenn man es historisch, als wenn man's künstlerisch betrachtet, nicht ohne besondere Rücksicht gewählt. Bildend für den Vortrag wesentlicher und nicht gemeiner Figuren und Ausdrucksweisen möchten vornämlich Variat. 3, 4, 5 seyn. Doch zugleich lassen sich alle recht wohl hören — wie das mit allen, nicht mehr elementarischen Uebungsstücken der Fall seyn sollte; und auch den oben berührten Unbequemlichkeiten des Thema ist mit Geschick begegnet. — Auszuführen sind die Var. nicht schwerer, als etwa die kleinsten von Mozart.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates p. le Pianoforte av. acc. de Violon et Violoncelle, obligés, comp. — — par J. Amon. Oeuvr. 58. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 C.)

Leichtigkeit und Gefälligkeit der Ideen, wie der Zusammenstellung derselben; Bequemlichkeit für die Spieler; ein gutes Verhältnis derselben gegen einander, und eine Behandlung der Instrumente, die diesen angemessen ist — das möchte es wol seyn, wodurch sich diese Sonaten, als Unterhaltungstücke für nicht sehr geübte Liebhaber, empfehlen. Aus dem Werke selbst geht hervor, dass der Componist sich hier kein höheres Ziel steckte: das erwählte hat er aber erreicht; und so werden die, welche ein gleiches im Auge haben, gewiss mit ihm zufrieden seyn.

Die musikalische Beylage No. V.

enthält das bekannte englische Volkslied, God save the King, nach der Weise ausgesetzt, wie es oben, S. 505, versprochen ist, und ein kleines Chor von Joseph Weigel, aus dessen Oper, der Bergsturz, welche, ihrer schönen Musik wegen, auf mehr Theater eingeführt zu werden verdient, als bisher geschehen ist. Das Lied wird dort vom Volk, als ein Theil der Exequien, ohne Begleitung gesungen. Hr. Kapellm. Müller in Weimar wird einen Klavierauszug dieser Oper herausgeben.

(Hierbey die musikalische Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

God save the King.

Chor.

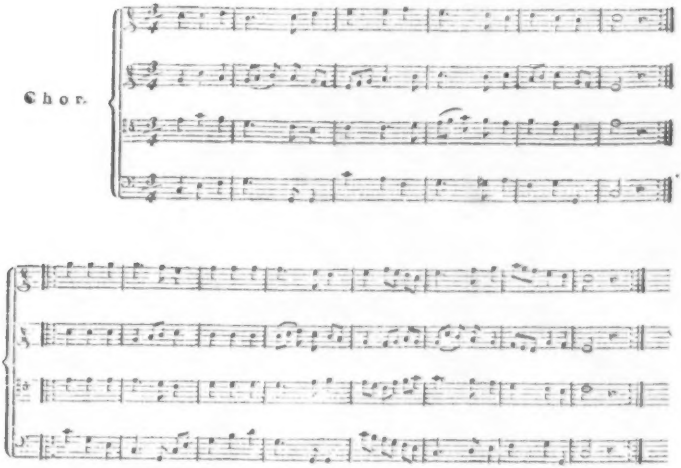

Chor aus dem Bergsturz v. Jos. Weigel.

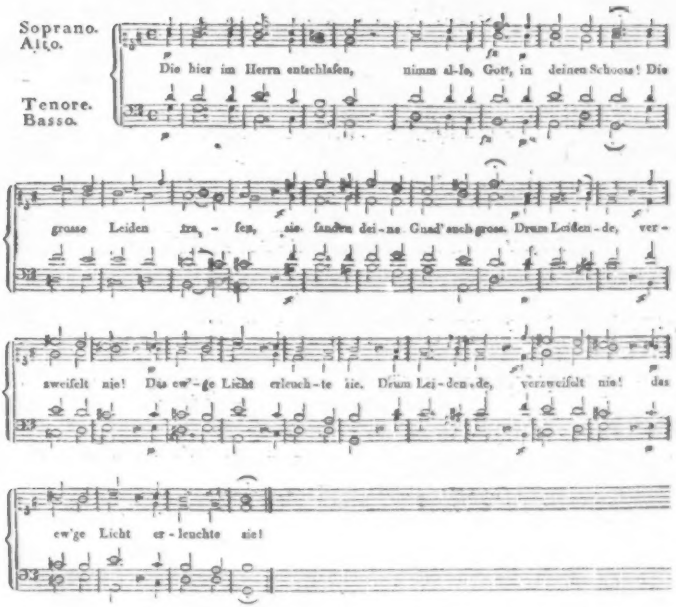

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05380/041

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. **No. 31.** 1815.

Recension.

Trichordium und Trias harmonica, oder Lob der Harmonie vom Prof. Meissner: nach J. J. Rousseau's Melodie zu drey Tönen, comp. vom Abt Vogler. Mit dem Motto: *Tres faciunt Collegium.* Partitur und Stimmen. Offenbach, bey Joh. André. (Pr. 4 Fl.)

Dasselbe Werk im Klavierauszug. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Eine schöne Geistesblüthe des herrlichen, jüngstverklärten Tondichters, von deren Entstehungsgeschichte wir in der gegenwärtigen Anzeige ausgehen, und dann deren nähere Beschreibung liefern wollen.

Es ist bekannt, dass Rousseau an mehrern Orten gegen die überspannten Forderungen eiferte, welche schon damals die Tonsetzer an Solo- und Chorsanger in Ansehung des Stimmenumfanges zu machen pflegten. Er ging so weit, zu behaupten, man solle von gewöhnlichen Sängern keinen grössern Umfang, als von etwa fünf bis sechs Tönen fordern. Um seinen Gegnern einen Beweis zu liefern, dass man, auch ohne grossen Umfang der Singstimmen zu fordern, doch Eintönigkeit vermeiden könne, componirte er sein bekanntes Lied von drey Tönen, dessen Melodie und Text („*Que le jour me dure — Wie der Tag mir schleichet*") auch in Deutschland oft genug gesungen worden ist.

Ohne hier in die Untersuchung einzugehen, in wie weit Rousseau's Behauptung gegründet oder übertrieben war, und ob, was bey einer höchst einfachen Romanze ein Mal ausführbar ist, auch die Ausführbarkeit im Grössern beweise —: so viel ist immer gewiss, dass ein so tonarmer Gesang nur durch höchstmöglichste Mannigfaltigkeit der harmonischen Begleitung gehoben werden kann. Auch Rousseau, dieser so erklärte Feind der Harmonie, sahe sich genöthigt, seine Zuflucht dazu zu nehmen, und so, wider Willen, der Harmonie, dieser „*invention gothique et barbare*", wie er sie nennt, Abbitte und Ehrenerklärung abzulegen.

Vogler, der grosse Harmoniker, wollte diesen Triumph seiner Lieblingsgöttin noch höher feyern: er unternahm es, aus Rousseau's tonarmer Melodie, nicht blos, wie dieser, eine kleine Romanze, sondern sogar ein vollstimmiges Gesangstück zu schaffen. Statt des rousseauschen Textes wählte er dazu gar sinnig eine *Hymne an die Harmonie*, von seinem Freunde und ehemaligen Collegen im Lehramt an der prüger hohen Schule, dem sael. Meissner. So entstand das vorliegende Werk, und der Umstand, dass beyde Collegen harmonische Freunde und Freunde der Harmonie waren, veranlasste, weihete und vollendete die Cantate zum Lobe einer Göttin, deren Altar ein Philosoph umstürzen wollte, der jedoch, ohne es zu ahnen, den Grundstein zu ihrem Monument selbst gelegt hatte.

Nach dieser biographischen Notiz wollen wir in die nähere Beschreibung des Tonkunstwerkes selbst eingehen. Vers- und Strophenbau des meissnerschen Gedichts ist dem, der rousseauschen Romanze völlig gleich, und so wird denn auf acht meissnersche Strophen die einfache rousseausche Melodie achtmal, an sich selbst unverändert, als *cantus firmus*, nur mit jedesmaliger Variation der harmonischen Begleitung abgesungen.

Als No. 1, und als Introduction des Ganzen tragen zwey Hörner das Thema ganz allein vor:

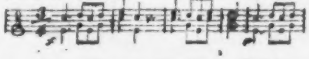

No 2. Die erste Strophe des Gedichtes:

Göttin, deren Lauten jeder Zwiespalt weicht,
Deren kleinstes Lispeln Gram und Unmuth scheucht,
Kreygeborne Tochter lächelnder Natur,
Harmonie! wo steht' ich deines Pfades Spur?

wird von zwey weiblichen Solostimmen, eben so einfach, wie zuvor von den zwey Hörnern, vorgetragen:

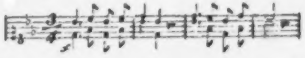

nur bey dem Worte „*Harmonie*“ erlaubt sich der Tonsetzer die kleine Tonmalerey, noch zwey männliche Singstimmen zu Vervollständigung der Harmonie hinzutreten zu lassen.

No. 5. Eine Klarinette trägt dieselbe Melodie vor, begleitet vom gewöhnlichen Quartett der Bogeninstrumente; alles durchaus rein fünfstimmig, und reich an Vorhalten und durchgehenden Ausweichungen: alles sehr piano und gebunden. Man möchte fast auch hier ahnen, Vogler habe das „*Suchen*“ schildern wollen, wovon die obige Strophe spricht.

No. 4. Der Dichter setzt die, in der ersten Strophe aufgeworfene Frage fort:

In des Baches Murmeln, der durch Kiesel rauscht;
In dem Wald, wo flötend Philomele lauscht;
In der Wolken Nebel, wo die Lerche singt:
Wallt nur da dein Fittich, sanft und leicht beschwingt!“

Wenn schon an sich selbst *Fragen* zur musikalischen Behandlung ungünstig sind: so hätte um so mehr Meissner ein solches Hinüberziehen und Fortsetzen der Frage durch zwey volle Strophen, eben hier, in einem Gedichte vermeiden sollen, welches bestimmt war, strophenweise componirt zu werden. Nicht eben gemildert wird dieser Misstand dadurch, dass, wie wir gesehen, zwischen der ersten und zweyten Strophe noch eine ganze Nummer eingeschoben ist. Doch auch hier, wie ja so oft, vergütet Vogler das, was der Kritik zu wünschen übrig bleibt, durch die Lieblichkeit seiner musikal. Behandlung, welche noch fortwährend *mezzo tinto*, sanft und anspruchlos einherfliesst, gleich dem murmelnden Bach, von dem sein Dichter singt:

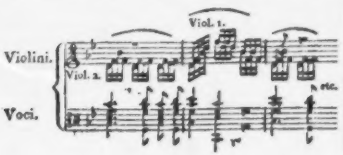

Je, je ungerner man etwa so lange fortwährend bey einer Kette von immer fortgesetzten Fragen verweilte, je ungeduldiger man die Antwort so lange vermisste, gerade um so viel wirkungvoller tritt nun endlich bey No. 5. die kräftige und imponirende, durch einfache, aber derbe Instrumentirung unterstützte Antwort auf:

Nein! am Sternenthrone —

Nein! am Sternenthrone glänzet dein Panier!
Aller Sphären Hymne, Holde, tönet dir!
Höh'rer Welten Kreise sind dir untherthan!
Selbst der Unerschaffne schafft nach deinem Plan.

No. 6. ist ein freyes Zwischenspiel des Orchesters von anspruchlos freundlichem Charakter. Als No. 7. erscheint die vierte Strophe des Textes:

In der Elemente ernstem, grausem Streit
Hast du Kett' an Kette, Glied an Glied gereiht,
Zu der Himmelsharfen nie verstimmtem Klang
Singst du dir oft selber einen Lobgesang.

Die erste Hälfte ist eine Wiederholung von No. 3, jedoch *forte*, und wobey, statt der Solo-Klarinette, erst der Chor der Männer *unisono*, dann eben so der weibliche Chor, das Thema als *Cantus firmus* haben: die zweyte Hälfte wird wieder vierstimmig in den Singstimmen, und, theils durch melodiöse Führung der drey untern Stimmen, theils durch charakteristische Begleitung der Saiteninstrumente, so hinreissend lieblich, dass wir wol eine Skizze dieser ganzen Strophe hersetzen möchten, wenn es sich auf so beschränktem Raume thun liesse.

No. 8. Wieder das einfache Thema, vierstimmig in den Singstimmen, wobey kurze Bruchstücke von No. 6. als Vor- und Zwischenspiele eingewebt erscheinen:

Doch, Triumph! auch tiefer wirkt dein Zauberglanz;
Dir gehorcht der Sonnen und der Monden Tanz.
Auch zur kleinen Erde sinkt dein mild'rer Strahl
Und verschönt die Berge, und belebt das Thal.

Schade dass der Ausruf: „*Triumph!*“ hier ganz und gar nicht declamirt ist:

Doch, Triumph! auch tiefer

ein Fehler, der aber hier nur den Dichter allein trifft, der keine Exclamation hätte setzen sollen, welche sich auf die, einmal als unabänderlich angenommene Melodie nicht declamiren liess — der überhaupt, unsers Erachtens, in diesem Gedichte eben kein poetisches Meisterstück zu Tage gefördert hat.

No. 9 ist ein Meisterstück musikalischen Ausdrucks. In grausem *Unisono* aller Singstimmen erschallen die Worte:

Wenn des Donners Brüllen Berg und Thal durchhallt,
Wenn des Meeres Toben wie ein Aufruhr schallt, —

wozu Bässe, Violinen und Piccolflöten, ebenfalls unisono, eine brausende Figur festhalten, indess sämmtliche Blaseinstrumente in einzelnen Schlägen darein schmettern:

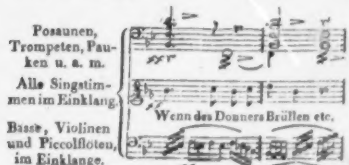

In herrlichem Contraste und magischer Verklärung erscheinen darauf die folgenden Worte:

rührst du deine Saiten, und im Augenblick
glänzt des Himmels Blau, Friede kehrt zurück.

wobey besonders der Eintritt der Hörner mit einem lang gehaltenen F von überraschend wohlthuender Wirkung ist.

No. 10, die 7te Strophe des Gedichts:

Geister sind dir einsbar, Seelen feuerst du,
giebst bey Leidenschaften und bey Schmerzen Ruh,
Selbst wenn dieses Lebens Körperhülle bricht,
Selbst im Reich der Schatten — o, verlass uns nicht!

ist in B moll gehalten, und dient eigentlich hauptsächlich als Folie zum hehren Triumph, der sich in der folgenden, letzten Strophe No. 11, (in Text und Musik einer potenzirten Wiederholung von No. 5) mit aller Pracht einer luxuriösen Instrumentirung herrlich ausspricht:

Denn am Sternenthrone glänzt ja dein Panier!
Aller Sphären Hymne, Holde, tönet dir!
Höhren Welten Kreise sind dir untertan
Selbst der Unerschaffne schafft nach deinem Plan.

Das Ganze, wie manche Blössen es auch (ich gebe es gern zu!) dem strengen Aesthetiker darbietet, ist doch, wie ich theils durch vielfältige, eigne Aufführung des Werkchens, theils durch blos passives Anhören desselben erfahren, von so glücklicher und allgemein ansprechender Wirkung, und gewährt dem Zuhörer einen so schönen und erhebenden Genuss, dass der Kritiker mitgenießend gern verstummt, und gern das Werk, sowol als eines der gefälligsten und ansprechendsten, gediegenen Concertstücke, als auch um seiner eigenthümlichen Wesenheit und Tendenz willen, allgemein empfehlen will.

Der gestochnen Partitur liegt ein gedrucktes Programm von 8 Octavseiten bey, welches, wie sich dunkel errathen lässt, den barocken und unverständlichen Titel des Werkchens, und das eben so sonderbar angebrachte Motto erklären und rechtfertigen soll; übrigens an sich selbst auch wieder so barock und unverständlich ist, und eben so aus dem Hundertsten ins Tausendste abspringend, wie alles, was je aus Voglers *schriftstellerischer* Feder geflossen ist.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

London. — — Da ich Ihnen erst neulich von unsrer herrlichen *philharmonischen Gesellschaft* (die, wie Sie sich erinnern, nun auch Cherubini'n beschäftiget,) geschrieben habe, und sich mir eben kein anderer neuer Gegenstand darbietet: so lassen Sie mich diesmal zu Ihren Lesern von etwas Alten — von einem unsrer gründlichsten, kunstgelahrtesten Meister sprechen, der manchen von ihnen zwar nicht ganz fremd seyn kann, (hat ihn doch auch ihr *Gerber* nicht vergessen,) doch aber gewiss in Deutschland nicht nach Verdienst bekannt ist, indem er sich den Fächern der Tonkunst gewidmet hat, die mehr Achtung, als B[illegible]

nützen, als glänzen. Ich meyne unsern *Aug. Friedr. Christ. Kollmann*, seit 1782 Organisten an der königl. deutsch. Kapelle zu St. James.

Ueber Kollmanns Leben und Schicksale weiss ich wenig zu sagen: sie sind, wie das Leben und die Schicksale der meisten Gelehrten, sehr einfach, und nur in ihren Resultaten interessant. K. ist ein Deutscher von Geburt, und aus dem Hannöverschen gebürtig. Er kam, zur Tonkunst schon in frühen Jahren angehalten und gründlich unterrichtet, als Jüngling hieher, empfahl sich durch seine Kenntnisse, durch sein Klavier- und Orgelspiel, durch seine Lehrfähigkeit, und erhielt jene Stelle, die er noch heute bekleidet. Seine natürlichen Anlagen und Neigungen, der Gang seiner Bildung, und dann auch sein Amt veranlassten ihn, sich vor allem dem theoretischen Theile der Tonkunst, von praktischen Werken aber vornämlich solchen zu widmen, die mehr von ruhigerem Sinn und Kunstgelehrsamkeit, als von leichter Erregbarkeit und Phantasie erzeugt werden. Seb. Bach und G. Händel sind die Meister, die auf ihn am meisten gewirkt haben, und für die, oder in deren Sinn er auch am meisten hat wirken wollen; so wie wir ihm grossentheils verdanken, was von deutscher musikal. Literatur zu uns gekommen, und mehr oder weniger unter uns bekannt worden ist *).

Der Künstler und Gelehrte ist und lebt in seinen Arbeiten: und so spricht man am besten über ihn und sein Leben, wenn man von seinen Arbeiten spricht. Folgendes sind von K.s Werken nicht nur die vorzüglichsten, sondern zugleich die, welche — irre ich nicht! — eben für Deutsche das meiste Interesse haben. Eine ausführliche Würdigung derselben wäre bey solcher Uebersicht nicht an ihrem Platze; auch scheint sie mir nicht nöthig, indem, wer an ihnen theilnimmt, sie sich schon selbst verschaffen und prüfen wird.

K.s erstes theoret. Werk war: *An Essay on musical Harmony.* (Versuch üb. d. musikal. Harmonie.) London, 1796. Fol. Es enthält den ersten oder grammatischen Theil der Tonlehre: Richtigkeit der Zusammenstimmung und jeder Fortschreitung derselben, ohne Rücksicht auf das Aesthetische — auf Form, Zusammenhang der Stücke etc. Den zweyten, praktischen, künstlerischen Theil der Tonlehre enthält das Werk: *An Essay on practical musical Composition.* (Versuch über d. praktische mus. Setzkunst.) London, 1799. Fol. Dies betrachtet die Regeln in ihrer Beziehung auf Anwendungen aller Art; das Entwerfen, Ausführen aller Arten Sätze, in wiefern dies von Begriffen ausgehet oder auf Begriffe zurückgeführt werden kann. — Jener erste Versuch gründet sich auf Kirnbergers System der Harmonie, doch hat er eine neue Ordnung und manches Eigenthümliche bekommen, so dass er nicht eine blosse Verarbeitung Kirnbergers zu nennen ist. Kollmann fand indess bey weiterm Studium theoretischer sowol, als prakt. Musikwerke, und vielleicht noch mehr beym Unterricht, dass jenes System unvollkommen sey, nicht alles umfasse, wol die Hälfte der in der Musik brauchbaren Tonverbindungen zu willkürlich erkläre etc. Er schrieb daher allerley Bemerkungen, Berichtigungen etc. nieder, die er erst in einem Anhange bekannt machen wollte, dann aber fand, theils, dass sie sich dazu zu sehr angehäuft hatten, theils, dass viele derselben sich mit dem Versuche selbst nicht wollten vereinbaren lassen. Ueber der fortgesetzten Prüfung und längern Forschung entwickelte sich in ihm ein eigenes, vom kirnbergerschen verschiedenes System der Harmonie, und dies theilte er in dem Werke mit: *A new Theory of musical Harmony.* (Neue Theorie der mus. Harm.) London, 1806. Fol. Dieses System näher darzustellen und zu würdigen, bleibe Andern überlassen: mir sey eine einzige Bemerkung darüber

*) Anm. Ehe ein deutscher Verleger der neuern Zeit es wagte, S. Bachs wohltemperirtes Klavier herauszugeben, ging er damit um, und kündigte auch schon dies Werk an, (vergl. Allg. musikal. Zeit. II. vom J. 1799, 21ste Oct.) als, ich will nicht entscheiden, ob durch Kollm. aufmerksam gemacht, oder durch ein wunderbares Zusammentreffen eigener Gedanken, drey Verleger zugleich — Kühnel in Leipzig, Simrock in Bonn und Nägeli in Zürich — dies klassische Werk gutochten herauszugeben, von welchen Ausgaben nun auch eine beträchtliche Zahl Exemplare in England verbreitet und so K. verhindert wurde, ebenfalls damit hervorzutreten. — In seiner Schrift: The quarterly musical Register, wovon bis jetzt leider nur noch 2 Hefte erschienen sind, ist Bekanntmachung dessen, was deutsche Schriftsteller Bedeutendes über Tonkunst liefern, ein stehender und Haupt-Artikel. Auch die grössten und ausgezeichnetsten Compositionen deutscher Tonkünstler werden daselbst, so weit sie Hrn. K. zukommen, bekannt gemacht und nicht selten mit gründlichen Anmerkungen begleitet. — Dies beydes mag genug seyn zum Beleg für die oben ausgesprochene Behauptung: Anderes habe ich in der Folge anzuführen.

d. Verf.

erlaubt. Es scheinen mir nämlich in ihm wirklich, ohne Ausnahme, alle aus der jetzigen Tonleiter folgende Melodien und Harmonien auf eine eben so einfache, als vollständige Art von wenigen allgemeinen Grundsätzen und Regeln hergeleitet zu seyn — ungefähr, wie jeder schon bemerkte, oder noch nicht besuchte Punkt der Erdkugel durch die Grade der Länge und Breite bestimmt wird. Auch wird hier derselbe Fall in sofern statt haben, dass, je mehr dies Tonsystem auf alle möglichen, einzelnen Fälle angewendet wird, destomehr sich seine Vollständigkeit bey seiner Einfachheit beweiset — wovon wir bey den andern bekannten Systemen das Gegentheil erfahren. — Die erste Ausgabe dieses Werks ist beynahe vergriffen, und der Verf. hat das verbesserte Manuscript zu einer zweyten, seiner Versicherung nach, schon fertig, wird auch selbst eine deutsche Uebersetzung davon liefern. Von der ersten hat Hr. André in Offenbach eine Uebersetzung veranstaltet. Wer das angeführte *Musical Register* zur Hand bekommen kann, findet S. 73 u. folg. eine nähere Angabe des Inhalts des Werks. — (Aus jenen genannten beyden Werken hat Hr. K. auch eine Anweisung zum Generalbass gezogen: *A practical Guide to Thorough-Bass.* London, 1801. Fol. Es ist dieselbe, wovon Hr. André 1808 eine Uebersetzung, mit beygefügtem engl. Originaltext, geliefert hat.) Jener *Essay on pract. Composition* handelt aber von der Composition gewissermassen auf dieselbe systematische Art, wie die „*neue Theorie*“ von der Harmonie handelt. Er verbreitet sich nicht sowol über gewisse Formen aller Arten von Tonstücken, als über die Grundsätze, auf welchen die bisher gebräuchlichen Formen derselben beruhen, und nach welchen neue aller Art entworfen werden können. Eine neue und verbesserte Ausgabe dieses Werks erschien in London 1813 beym Verf. selbst. Von diesem Werke enthält das *Music. Register* S. 105 und folgg. den nähern Inhalt. Noch verdienen bey beyden Werken die bündigen, praktischen Beyspiele des Verf.s besondere Aufmerksamkeit.

Nach diesen blos theoretischen, haben wir nun ein theoretisch-praktisches Werk anzuführen: *Twelve analysed Fugues with double Counterpoints in all Intervals, and introductory Explanations, compos. for two Performers on one Pianoforte or Organ.* (12 analysirte Fugen mit doppelten Contrapuncten in allen Intervallen, mit einer erklärenden Einleitung, für 4 Hände auf einem Klavier.) London 1810. Fol., beym Verf. Zu diesem hatte Hr. K. eine besondere Veranlassung, die Ref. von ihm selbst also mitgetheilt worden. Im *Essay on pract. Comp.* hatte Hr. K. viele vortreffliche Beyspiele von Sebast. Bach gegeben, und den Abdruck des *wohltemp. Klaviers* dieses Meisters, wie schon erwähnt, zugleich aber eine Analyse desselben Werks versprochen. Jetzt erschienen die deutschen Ausgaben dieses Werks, wie ebenfalls erwähnt, und hinderten die seinige: er arbeitete daher diese zwölf Fugen aus, worin er versuchte, eine vollständigere Schule *aller* Contrapuncte, als man bisher besass, zu liefern; ein Werk, das zugleich auf eine vollkommen prakt. Weise zum Studium der Contrapuncte, wie zum Studium der Fuge selbst, dienen sollte. Findet Hr. K. Zeit, so wird er auch eine deutsche Uebersetzung liefern. — Auf dies Werk nun wünschte Ref. diejenigen Leser der mus. Zeit., welche über die hier behandelten Gegenstände sich eine gründliche Anweisung wünschen, besonders aufmerksam zu machen, zumal da es in Deutschland noch ganz unbekannt scheint, indem es zu einer Zeit erschienen, wo England, wie ein verpestetes Land, von aller Verbindung mit dem übrigen Europa ausgeschlossen war. Mag es seyn, dass derjenige, der beym Durchgehen musikal. Werke, auch dieser Gattung, nicht blos Belehrung, und Genuss nur durch diese, sondern zugleich Anregung des Gefühls und sonach unmittelbaren Genuss verlangt — wie man dies allerdings bey mehrern Fugen Seb. Bachs und Handels findet — mag es seyn, dass dieser hier manche Themata ziemlich kalt, die Ausführung öfters eben so, vielleicht auch hin und wieder etwas trocken findet: (wie ware es auch möglich, dies überall zu vermeiden, wenn der Künstler beym Arbeiten nicht dem Genius allein, sondern vorzüglich gewissen bestimmten, speciellen, theoretischen Zwecken und Absichten folgen muss!) so wird doch der, dem es um gründliche Belehrung zu thun ist, sich daran nicht stossen, und zufrieden seyn, wenn er nur diese zu seiner Befriedigung findet. *Diesen* Fund aber glaubt Ref. hier mit aller Zuversicht versprechen zu können.

Die übrigen Compositionen und andern musikal. Arbeiten des Hrn. K. glaubt Ref. übergehen zu dürfen, da sie, wiewol gewiss nicht ohne Werth, doch von ähnlichen, in Deutschland bekannten, übertroffen werden. — Sein Sohn ist ein sehr schätzbarer Klavierspieler, der auch einige schätzungs-

Univ. Bibl. München

werthe Compositionen geliefert hat, die im Verlage des Vaters erschienen sind. — Uebrigens sollte es Ref. freuen, wenn er durch dies Blatt Veranlassung gäbe, dass deutsche Künstler und Kunstfreunde für diesen ihren wackern Landsmann, der sie und ihre Werke, so wie sein deutsches Vaterland überhaupt, so herzlich liebt, auch im Allgemeinen näheres Interesse fassten, und dieser selbst die Freude gennisse, davon überzeugt zu werden. Seine, so wie aller Deutsch-Engländer, ja auch sehr vieler Nationalbritten hochachtungsvolle Theilnahme an Deutschland ist wol nie so gross gewesen, als eben jetzt. — —

Berlin, d. 18ten Jul. Den 14ten hat Dem. Beck von Dresden in Paers *Sargines* die Sophie nicht ganz ohne Beyfall gegeben. Im Bericht vom vorigen Monat ist ihrer umständlicher gedacht worden. — Vorgestern und gestern ward zur Feyer des Sieges bey *la belle Alliance* und des Einzugs der Verbündeten in Paris, mit vieler Pracht und unter dem lebhaftesten, oft wiederholten Beyfall gegeben: *Des Epimenides Urtheil*, Festspiel in einem Akt, vom Prof. Levezow. Es schliesst sich in Hinsicht des Inhalts ganz an das, im Frühjahr gegebene, allegorische Festspiel von Göthe, *des Epimenides Erwachen*, und hatte, trotz der Kürze der Zeit, in der es geschrieben und einstudirt werden musste, mehrere sehr gelungene Stellen. Hr. Kapellm. Weber hatte dazu einen herrlichen Marsch bey dem prachtvollen Triumphzug der Krieger zu Pferde und zu Fuss von allen Gattungen, und das dabey gesungene Triumphlied, neu componirt. Die Chöre des Gefolgs der List und des Kriegs, Text und Musik, waren aus dem göthe'schen Festspiel genommen.

Durch denselben Sieg sind zwey andere neue Compositionen veranlasst worden: ein Triumphlied vom Regierungsrath Friedrich, componirt zum ein- und vierstimmigen Gesang vom Musikd. Gürtlich, (zum Besten der Verwundeten, in der schleisingerschen Musikhandlung,) und ein Lied von Brentano, mit Melodie von demselben, und einer Abbildung der Schlacht, von Raabe gezeichnet und von Wachsmann gestochen, um das Lied. (Zu demselben wohlthätigen Zwecke, bey Gaspare Weiss et Comp.) Ausserdem erschien, von Hrn. Louska componirt: *der junge Krieger*, eine Romanze.

Concert-Ankündigung.

Der weltberühmte Virtuos, Musadelphia, aus Palermo, wird mit allerhöchster Erlaubnis heute in dem grossen Saal des Gasthofs zum Aeolus ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert zu geben die Ehre haben, wozu alle Verehrer der göttlichen Tonkunst andurch eingeladen werden.

Zur Einleitung wird eine grosse Kriegssymphonie aufgeführt, wo man nicht nur alle Schrecken einer mörderischen Schlacht, das Kanonen- und kleine Gewehrfeuer, das Einhauen der Reiterey, das Spalten der Schädel, das Bestürmen einer Batterie, das klägliche Aechzen der Verwundeten etc. zu vernehmen bekömmt: sondern es soll, weil dieses schon in andern Musikschlachten dagewesen, auch in einer besondern Abtheilung das Bombardement einer Festung, das Sprengen einer Mine, das Broccheschiessen, Anleitern, Besteigen der Walle, das Gemetzel auf denselben, die Plünderung, der Jammer, das Zeterschreyen der Bewohner — und wie der betrunkene Sieger die Lenta misshandelt, ja selbst das Kind in Mutterliebe nicht verschont — dargestellt werden. —

(NB. Wenn der Abt Vogler seel. in seiner *unterbrochenen Hirtenwonne* das Donnerwetter so täuschend nachahmte, dass gewöhnlich in der ganzen Stadt die Milch sauer wurde, die bekanntlich, wie die Katze, die Gewitter nicht leiden kann: so leistet diese Kriegssymphonie nicht viel weniger; denn schon zum öftern hat die musikalische Kanonade regnerisches Gewölk zertheilt, und den heitersten Himmel hergestellt.)

Das Contrastes wegen wird Musadelphia auf dieses grandiose Stück sein grosses Flötenconcert folgen lassen. Sein Instrument hat nicht weniger, als vierundzwanzig Klappen, und leistet also nicht nur, gleich andern Flöten, alles Mögliche, sondern wirklich das schlechterdings Unmögliche. —

(NB. Wegen der schmelzenden Melodien, welche der Künstler diesem todten Holz einzuhauchen versteht, sind, aus Rücksicht auf zartnervige Damen und deren muthmassliche Ohnmachten, mehrere Ottomanen und Divans herbeygeschafft worden; ja, für einen noch bedenklichern Fall wird ein, vom Hrn. Dr. Siebold neuerfundenes Ruhebett in der Nähe gehalten.)

Hierauf folgt ein grosses Oratorium, betitelt: *der Triumph der Kehlen*. Es ist zu bemerken,

dass hierbey die Idee einiger neuer Meister, Klavier- oder Violinconcerte mit Singstimmen begleiten zu lassen, höher gesteigert und consequenter durchgeführt ist, so dass nun hier alle Instrumente und Sänger ihre Rollen vertauschen; z. B. der Discant alle Rouladen, Arpeggiaturen und Sprünge der Violine und Flote, der Bass die Stimme des Contreviolons erhält, und umgekehrt. Der Text ist in malayischer Sprache, welche wegen ihrer Weichheit sich besonders für Musik eignet, und bald allgemeiner in unsern Concerten werden wird. Weil es bekanntlich den wenigsten Sängern und Sängerinnen möglich wird, Noten und Text zugleich deutlich vorzutragen: so wird der letzte mit guter Uebersetzung an der Kasse zu haben seyn.

Den zweyten Theil eröffnet die bekannte haydnsche Symphonie mit dem Schlag. Es ist aber billig, dass, wenn der nun verältete Haydn seinen Knalleffect mit einem blossen Paukenschlag bewirkte, wir — einen Schuss haben. Es wird also beym bestimmten Takte unten im Gasthof ein Mordschlag losgebrannt werden, wozu bereits die specielle Erlaubnis der Polizey und der Nachbarn eingeholt worden. Das Schwerste hiebey war, die Kraft und Schnelle des Zundpulvers zu berechnen, damit der Schuss zur rechten Zeit falle.

Musadelphia und seine Gattin werden hierauf eine Reihe von Liedern singen, wovon jedes ein ganz anderes Gefühl, eine andere Stimmung voraussetzt, und in Anspruch nimmt. Mehrere sind eigentlich für die Stille der Nacht, für die süssen Schauder der Einsamkeit gedichtet und componirt. Das Künstlerpaar freut sich, seine verehrlichen Zuhörer in kurzer Zeit, durch einen Cyklus von Empfindungen, von Höllenqual bis zu Himmelswonne zu führen. Die schwermüthigen Stücke wird die Künstlerin verschleyert singen.

Das verehrliche Publicum wird insbesondere auf das nun folgende Stück, nämlich das Concert auf der Kesselharmonika, aufmerksam gemacht. Warum nämlich sollte es nicht erlaubt seyn, eine Reihe von Pauken, welche mehrere Octaven umfasst, und sich würdig an die Glas-, Stahl-, Glocken- und Stangen-Harmonika anschliesst, so zu nennen? — Die gröste Pauke gleicht einem Braukessel: die kleinste, einer ordinären Caffeetasse; und das Schwierigste bey der Sache war, die grossen Esel zu finden, welche ihr Fell zu Beziehung der erstern hergaben. — Weil es bey Einrichtung dieses colossalen Instruments, oder eigentlich dieses Collegii von Instrumenten, auch auf Executirung von Passagen abgesehen war, diese aber dem Spieler, wegen des immensen Rennens und Laufens an den Kesseln umher, bald eine Lungensucht bereitet hätte: so hat Musadelphia eine Tastatur erdacht, einer englischen Spinnmaschine vergleichbar, wodurch die Pauken, und durch sie die Zuhörer, auf die bequemste Art gerührt werden.

Den Beschluss macht: die Musikschule. Alle Stufen des Lernens und der erworbenen Fertigkeit treten hier auf. Wie in vielen Familien- und andern Privat-Concerten, lassen sich auch hier selbst höchstunzulangliche Talente hören. Wir hören Kinder, die noch gar nichts können; hübsche Frauenzimmer, die man gern singen und spielen *sieht*; dann eine Musterkarte von besondern Manieren u. dgl. m.

Besonders wird aber der von Musadelphia mitgeführte musikalische Pajazzo sich bey dem Publicum durch seine Forcestücke in Gunst zu setzen suchen, und so den geweiheten Abend würdig und befriedigend schliessen. Es giebt nämlich kein Stück irgend eines seiner Collegen bey englischen Reitern und Seiltanzern, das er nicht musikalisch imitirte, und wenn er seine Unerschöpflichkeit zu Sprüngen, Laufen, Wendungen und Schnörkeln manifestirt: so wird dem Publicum wirklich zu Muthe seyn, als sähe es den Tausendkünstler auf schwankem Drath, Kopf unten, Füsse oben, stehen, sich überschlagen, ein Feuerwerk abbrennen, vom Pferde durch das Fass springen, oder vom Schwungbret mit dem Salto mortale über zwölf gezückte Sabel wegsetzen.

Man bittet, keine Hunde mitzubringen.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Dreystimmige Canons mit Begleitung der Guitarre, von C. Blum. 5tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Freunde gesellschaftlichen Gesanges können sich von diesen sieben kleinen, meist heitern, sogleich ansprechenden, und nicht schwer auszuführenden Stücken gar manche Freude versprechen. Canons können die meisten nur heissen, wenn man das Wort im allerweitesten Sinne nimmt. Interessant sind sie alle: am meisten gefielen Ref. und seinen Freunden No. 3, 4, 6; und auch die Schnurre,

No. 7., wo ein furchtsamer, ein beherzter und ein unnebelter Student zur Nachtzeit einander auf der Strasse treffen, und jeder sich nach seiner Weise in Worten und Tönen auslasst, ist gar nicht übel gerathen. Hier, so wie auch in einigen andern Stücken, hat Hr. B. mit Gewandheit und zu besonders gutem Effect das *Parlando* der komischen Oper in einer Stimme zur Begleitung des getragenen *Cantabile* der andern benutzt. — Hr. B. scheint des Singens noch mehr mächtig, als des Gesanges: was er setzt, liegt dem Sänger bequem, zeigt aber zuweilen einige Unsicherheit in Führung der Harmonie; doch ist Ref. keine Stelle aufgestossen, wo sie geradehin fehlerhaft würde. — Die Texte scheinen meistens auch von Hrn. B. zu seyn, und sind eben so, wie sie zu so etwas passen; aber die ungehenere Construction im Anfange von No. 5 hätte doch verbessert werden müssen; denn ists nicht wirklich allzuwundersam, wenn, eben aus dem laut genug verkündigten Mittelpunkte deutscher Sprachreinigung, Poeten, nicht über den Zaun, sondern über *dem Zaune* springen? — Die Guitarre dient nicht nur zur Erleichterung der Sänger, sondern belebt und verstärkt auch den Effect: doch kann sie im Nothfall entbehrt werden. Da der Gesang sich stets nur in Mitteltönen hält, so können ihn alle männlichen oder weiblichen Stimmen ausführen. So ist denn das ganze Werkchen in jeder Hinsicht recht eigentlich *ad hominem*, und wird Freunde finden, verdienen und erfreuen.

Litaney: Ewiger, erbarme dich u. s. w. Vierstimmig, für Gesang und Orgel, compon. von Christ. Thug. Tag, Cantor. Glauchau, auf Kosten des Verf.

Der Verfasser, längst als ein gründlicher, achtungswerther Componist bekannt, zeigt sich auch auf diesem Bogen als einen solchen. Melodie, Harmonie und Führung der Stimmen sind eben so passend zu den Worten und zu der kirchlichen Handlung, als sie kunstgemäss, natürlich, und überaus leicht auszuführen sind. Wo also jene Litaney gesungen wird, wird man wohlthun, sich dieser Composition der Antworten der Gemeinde auf die gesprochenen Bitten des Predigers vor dem Altare zu bedienen. Die Einrichtung übrigens, dass bey Litaneyen der Prediger vor dem Altare die Bitten selbst spricht, und die Gemeinde mit schwacher Orgelbegleitung antwortet, scheint Ref. sehr würdig und wirksam.

Lieder für die Guitarre, mit leichten Accorden zum gesellschaftlichen Vergnügen froher Abendstunden, nebst zwei Ländlern, von Xaver Köhler, Cantor zu St. Jodoc in Landshut. 1ste Samml. Landshut, bey Thomann. (Pr. 16 Gr.)

Man lasse sich durch den sehr übel ausgesprochenen Titel von dem Werkchen selbst nicht abschrecken. Es sind unter den acht Liedern verschiedene wahrhaft auszeichnenswerthe, wie No. 5. und 8. Die Texte sind wenig bekannt; die Melodien leicht, gefällig, und, kaum mit einigen Ausnahmen, (z. B. der No. 6., die der ersten Strophe wol, nicht aber den meisten andern zusagt.) passend; die Begleitung äusserst bequem, und doch nicht gleichgültig, auch eben auf diesem Instrumente wohllautend. Von den Ländlern nimmt sich der erste besonders vortheilhaft aus. — Der Steindruck ist sehr gut.

Marches et Walses pour le Pianoforte, — par J. C. J. Müller. Livr. 4. à Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 10 Gr.)

Unter den vielen Müllern, die in Deutschland (wie die Weber und Schneider) auch in der Musikwelt aufstossen, ist Ref. der hier genannte noch nicht vorgekommen, und auch unter den 47 Müllern des neuen Tonkünstlerlexicons steht er nicht. Sein Werkchen ist, wie man zu sagen pflegt, ein unschuldiges: es lässt sich nichts dagegen sagen, wol aber etwas dafür, obgleich sein Gutes mehr negativ, als positiv ist. Das meiste Lob verdienen der erste Marsch und der dritte Walzer, die Charakter haben, angenehm erfunden, gehörig angeordnet und angemessen geschrieben sind. Da das Werkchen überdies sehr leicht zu spielen ist, wird es wol sein Publicum finden, und dieses unterhalten. Der Märsche sind zwey, jeder mit Trio; der Walzer vier, jeder von drey Clausen. Der Stich ist gut.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. N°. 32. 1815.

Beytrag zur Sprachreinigung im Gebiete der Tonkunst.

Die deutsche Sprache ist durch die Bildung der deutschen Völker dahin gediehen, dass sie in jedem Gebiete des Lebens und der Kunst ihre eigenthümliche Kraft und Würde geltend machen darf; der Sinn für wahre Deutschheit so erwacht und allgemein aufgeregt, dass die Deutschen ihre Sprache auch gern in jedem Gebiete rein und von dem Fremdartigen unverfälscht anwenden wollen, und wenn denselben das Geschick bisher versagte, nach Aussen eins und durch gemeinschaftliche Nationalverfassung verbunden zu seyn, doch wenigstens in der *Sprache*, als in dem Heiligthume der Nation, das Getrennte zu vereinen und aufzubewahren, so wie das Fremde kräftig auszustossen. Man hat daher, vorzüglich in der neuesten Zeit, zur einheimischen Bezeichnung solcher Gegenstände, welche bisher mit fremden, namentlich französischen Namen benannt zu werden pflegten, mannigfaltige Vorschläge gethan. Versuche dieser Art dürfen aber nicht schlechthin mit Verachtung abgewiesen werden. Denn obwol durch die Vertauschung fremder mit einheimischen Namen die Gegenstände selbst nicht verändert werden: so scheinen sie doch im vaterländischen Gewande uns gleichsam näher zu treten, vorzüglich dem Lernenden, der für *jene* oft einer weitläuftigen Umschreibung und Erklärung bedarf, wenn *diese* ihm nicht selten durch sich selbst verständlich sind und ihn vertraulich anklingen. Und wenn auch ferner die Kenntnis der Gegenstände durch solche Verdeutschungen in vielen Fällen nichts gewinnen sollte: so fordert doch der reine Geschmack, nach dem Gesetze aller Form, die möglichste Einheit und Uebereinstimmung des Vortrags in allen seinen Theilen, und das natürliche Missfallen an der Zusammenstellung des nicht zusammen Gehörigen und Fremdartigen in der Sprache kann nur durch die Bequemlichkeit der Gewöhnung nach und nach geschwächt und endlich völlig unterdrückt werden.

In dieser Bequemlichkeit der Gewöhnung lieg auch der Grund, warum so Viele, selbst verständige Männer, gegen alle Versuche der Sprachreinigung so sehr eingenommen sind. Ihr darf sie jedoch die Regsamkeit des erfindenden Kopfs ohn Nachtheil entgegenstellen, selbst wenn die Vo schläge desselben die allgemeine Anerkennung nicl erhielten. Denn auch das jetzt Gewöhnliche w einst neu, und in der Neuheit der Worte un Wendungen allein liegt kein zureichender Grun ihrer Verwerflichkeit; vielmehr ist uns bekann wie viele, vor kurzer Zeit noch unerhörte, auf fallende, ja selbst verspottete Ausdrücke, jetzt fa in Aller Munde sind. Hierzu kommt, dass durc den Gebrauch ausländischer Worte und Kunstaus drücke, die wir unsrer Sprache einmischen, d Geständnis der Geistesabhängigkeit oder Nachal mungsucht liegt, welches ein Volk, das sein eigenthümliche Kraft fühlt und kennt, nicht leich mit Bewusstseyn ablegen wird.

Freylich fallen nicht alle Versuche einer sol chen Sprachreinigung glücklich aus; und lieber wir man das aufgenommene *ausländische* Wort behal ten, als ein bedeutungloses, oder fehlerhaft gebil detes und übelklingendes deutsches an dessen Stell annehmen. Aber eben darum sind Vorschläge vo mehrern Seiten, wenn sie nicht aus blosser Will kür entsprangen, sondern den hier eintretenden bestimmten Regeln angemessen sind, zu wünscher und dankbar anzunehmen, damit das Beste in seine Art erforscht und ausgewählt werden könne: denn die Bildung und Verbesserung einer Sprache ist nirgends das Werk eines Einzigen.

Da nun der angeführte Fall auch beym Gebrauche einer Menge ausländischer Kunstausdrücke und Namen in dem Gebiete der Tonkunst eintritt, welche wir von den Italienern und Franzosen entlehnt haben: so fand sich Unterzeichneter angenehm überrascht, auch in diesen Blättern, welche

seit ihrem Entstehen keine Seite der Tonkunst und ihrer Theorie unbeachtet gelassen haben, (nämlich in No. 24 dies. Jahrg.a) einige Vorschläge dieser Art zu finden. Da ihm jedoch nicht alle dort mitgetheilten Vorschläge gleich annehmlich erscheinen; so fühlt er sich zugleich dadurch veranlasst, denselben einige andere zur Seite zu stellen, in der begründeten Hoffnung, die geehrte Redaction der mus. Zeit. werde durch Mittheilung letzterer der musikal. Leseweit eine unparteyische Prüfung und Auswahl hierin gern gestatten.

Wir halten uns zunächst an die, in dem angeführten Stücke dieser Zeitung berührten Ausdrucke, ohne uns sehr darum zu kümmern, wie weit der Verf. es damit ernstlich oder scherzhaft meyne. — Es wird die, irgendwo mitgetheilte Uebersetzung des Ausdrucks „grosse Oper" durch „Singwerk", wie es scheint, mit Beyfall angeführt. Mir scheint diese Verdeutschung nicht vollkommen angemessen, weil *jedes* für den Gesang bestimmte Tonstück, besonders aber ein grösseres und bedeutenderes, *) auf diesen Namen Anspruch machen kann. Weit natürlicher und entsprechender scheint es die *Oper* mit dem schon hier und da gebräuchlichen Namen, *Singspiel*, zu benennen, und verschiedene Gattungen (Oper und Operette) durch den Beysatz *gross* und *klein* zu bezeichnen, da sich dieses Wort ohnehin durch den analogen Gegensatz „*Schauspiel*" von selbst erklärt. Wegen derselben Analogie (mit Schau*spieler*) würde der Name Sing*spieler* (für Operist) leicht durchzusetzen und dem Sing*werker* vorzuziehen seyn. Die Übersetzung des Namens *Musik* durch Tonwerkerey halten wir nur für einen Scherz, da wir mit der deutschen *Tonkunst* zufrieden seyn können.

Den Discant, (oder Sopran) Alt, Tenor und Bass nennen wir die 4 *Stimmen*, und reden vom vier*stimmigen* Satze: warum sollten wir nicht also bey der Verdeutschung dieser Ausdrücke dieses Wort zum Grunde legen? Der Vf. jenes Aufsatzes wählt die Endung, *Sang*; aber Sang (so viel als Gesang) bezeichnet vielmehr das Singen, oder das, was gesungen wird. **) Er übersetzt die genannten fremden Bezeichnungen der Stimmen durch Höchstsang, Hochsang, (Alt) Hebsang oder Dünnsang (Tenor) und Grundsang (Bass). Allein es scheint wünschenswerth, durch die Namen der Stimmen das Verhältnis derselben, welches hauptsächlich auf Graden der Höhe beruht, durch gesteigerte Bezeichnungen, wenigstens für den Unkundigen und Musik*lernenden*, anzudeuten; der Name „Hebsang" ist nicht bezeichnend genug, und tritt störend in diese Verhältnisbestimmung ein; „Dünnsang" hat eine lächerliche Nebenbedeutung. Vielleicht wäre es daher schicklicher, den Discant *höchste Stimme* oder vorzugsweise *Oberstimme*, den Alt die *Hochstimme*, (die *Altistin* ganz natürlich die *Hochsängerin*, so wie Discantistin die *Obersängerin*) den Tenor die *Mittelstimme* vorzugsweise, und den Tenoristen den *Mittelsänger*, den Bass endlich die *Grund-* oder Tiefstimme, und den Bassisten den Grundsänger zu nennen, wobey man sich an die gewöhnlichen Benennungen *möglichst* anschliesst.

Die im ähnlichen Verhältnisse stehenden Instrumente: Violine, — Viola hat der Verf. nicht verdeutscht — Violoncello und Bassgeige (sonst auch Contrabass oder Violon genannt,) werden richtig *Hochgeige*, *Tiefgeige* und *Grundgeige* verdeutscht; vielleicht wäre jedoch für Violoncello die *Umschreibung*, kleine Grundgeige, der leichten Verwechselung wegen, vorzuziehen. Viola würden wir, jenen gleichförmig, durch *Mittelgeige* übersetzen. — Was den Ausdruck, *Instrument*, selbst anlangt, so würde man statt *Klangmachwerk* doch lieber den kürzern, und, da der Ausdruck, *Machwerk*, nicht in der besten Bedeutung gebraucht zu werden pflegt, auch angemessenern Namen, *Klangwerk*, oder wörtlicher, *Klangwerkzeug*, wählen. Klangmachwerkerey aber würde allenfalls die *Instrumentmacherkunst*, nicht die Instrumentalmusik bezeichnen. Richtiger scheint *Klangwerktonkunst*, *Klangwerkspielkunst*, oder vielleicht auch *Klangtonkunst*, Vocalmusik *Sangtonkunst*, wie man nach einem alten Ausdrucke sagt, *Sang* und *Klang*; Instrumentalist daher *Klangwerkspieler*.

Für verschiedene Klangwerkzeuge mangeln noch deutsche Namen, insbesondere für *Klarinette*, *Hoboe* (Hautbois), *Fagott*, *Trompete*. Für letztere könnte man das deutsch umgeformte *Dromete* gebrauchen, welches auch bey Luther vorkommt, wiewol die Benennung *Schmettermessing* oder

*) Wenn man etwa ein Singstück (oder Gesangstück) von einem Singwerk unterscheiden wollte. W.

**) So verdeutscht der Verf. ja selbst die Arie durch Luftsang, Duett durch Zweysang, Finale durch Endsang, Chor durch Vollsang. W.

Schmetterwerk sehr bezeichnend ist. Statt *Schmettermessingwerker* schiene das kürzere *Schmetterer* noch vorzuziehen. *Flöte* ist schon deutsch geformt; es scheint daher ein andrer Name nicht nöthig zu seyn. Wollte man jedoch den Namen Flöte nebst den, der übrigen genannten Klangwerkzeuge vollkommen deutsch bilden: so würde es zweckmässig seyn, hierbey überall auf den unterscheidenden Klang derselben einige Rücksicht zu nehmen, wie der Verf. jener Vorschläge bey einigen gethan hat. Für die gewählte Grundendung aber, welche den Stoff der Klangwerkzeuge andeutet (nämlich die Endung „Holz,") und bey einigen Zusammensetzungen sehr übelklingend ist, würden wir den Namen *Rohr* wählen, welches schon poetisch im Gebrauche ist *), und auf die Grundgestalt der Blaswerkzeuge (Blasinstrumente) hindeutet. Unterzeichneter will daher seine Vorschläge jenen gegenübersetzen. Er wählt

für	statt	
Hoboe,	Hochholz,	Hochrohr oder Spitzrohr,
Klarinette,	Hellholz,	Vollrohr, **)
Fagott,	Tiefholz,	Tiefrohr,
Trompete,	Schmettermessing,	Schmetterrohr,

Flöte würde er dann Sanftrohr oder Weichrohr nennen.

Die Namen einiger Tonstücke betreffend, finden wir die Verdeutschungen des *Duetts* durch Zweysang (man kann nun fortfahren: Dreysang etc.) sehr kurz und entsprechend; eben so auch die Verdeutschung des *Chors* durch Vollsang: aber Luftsang (Arie) und *Zusammenklangwerk* wird schwerlich Beyfall finden. Bey ersterem weiss man nicht, was man sich denken soll: das zweyte ist zwar wörtliche Uebersetzung, aber jetzt nicht mehr bezeichnend genug. Man wird daher wol auf etwas anderes denken müssen. Für Arie würde man allenfalls *Einsang*, in denjenigen Fällen nämlich gebrauchen können, wo die Benennung, Arie, nicht die Bedeutung eines *Liedes* hat; es bliebe vom *Solo* immer noch verschieden, wenn man dieses das Einstimmige oder *Einzelnstimmige* nennte, was man oft auch mit dem Adverbium einzeln, wie *Tutti* mit Allstimmig, bezeichnen kann. Sollte man nicht vielleicht die Symphonie, dem Vollsange (Chor) unter den Gesangstücken gewissermassen entgegengesetzt, *Volklang* oder *Vollklangstück* nennen?

Für *Finale* brauchen wir kein neues Wort, da wir das *Schlussstück* haben. Will man dieses, der schweren Aussprache oder des Uebelklanges wegen, verbannen: so finde ich *Endstück* oder Schlusssatz vorzüglicher; denn oft wird auch der Satz eines Klangstücks (Instrumentaltonstücke) Finale genannt. Die Fuge kann man allerdings *Tonflucht* übersetzen. (Das Anhangsel, „Werk," ist überflüssig.) Eben so das Concert *Tonstreit*; nicht Tonstreitwerk. Doch würden wir *Tonkampf* noch vorziehen, theils weil *Kampf* das ältere Wort ist, theils weil die Analogie an andere Kämpfe oder Kampfspiele erinnert. »Man würde besser sagen können: ich gehe zum *Tonkampf*, als: ich gehe zum Tonstreit. Den Concertmeister würde man sonach auch kürzer *Tonkampfmeister*, als Tonstreitwerkmeister nennen können. Warum aber statt Compositeur oder Componist ein neues, schwerfälliges Wort, (Tonsatzwerker.) da wir das leichtere, *Tonsetzer*, so wie für *Cantor* den Singmeister, haben? Der *Musikdirector* möge ferner *Tonwerkmeister*, der *Kapellmeister* aber, als Vorsteher eines Tonkunstlervereins, *Tonkünstlermeister* heissen. Das Orchester könnte man einestheils die *Tonkünstlerbühne*, anderntheils eine *Tonkünstlerschaar* oder *Tonwerkerschaar* nennen, wenn man nämlich nicht jedem Musiker den Titel eines Künstlers geben will.

Doch genug der Vorschläge! Auch unter ihnen sind einige lange Worte zu finden; aber der Billige wird sein Phlegma keineswegs so weit treiben, und sich die Uebersetzung sylbenweise zumessen lassen.

Uebrigens weiss Unterzeichneter wol, dass heut zu Tage viele Sprachreinigungversuche als Scherz aufgestellt werden und im Ernste gemeynt sind, weil man gegen seine eignen Einfälle mit Recht bescheidenes Misstrauen hegt: aber lieber wünscht er noch, dass Alle, die das Obige lesen, das, was darin wahr und beyfallswürdig seyn mag, für völligen Ernst, und nur das *Misslungene* für Scherz halten.

Prof. A. Wendt.

---

*) Auf dem Rohr blasen. W.

**) Wegen des vollen, nicht gerade hellen Tons. W.

Recension.

Concert ou Fantaisie pour le Pianoforte avec accomp. de grand Orchestre — par Louis Böhner. Oeuvr. 15. à Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Ungefähr in gleichem Verhältnis, wie sich Symphonien und Concerte verlängert, und für Verständnis, wie für Ausführung erschweret haben, hat sich die Anzahl derer, die sie hören wollen, vermindert. (Man vergleiche darüber die Berichte in diesen Blättern. Gehört es doch in mehrern, übrigens für Musik namhaft gebildeten Hauptstädten schon unter die grossen Seltenheiten, dann und wann eine ganze Symphonie, ein ganzes Concert, und nicht blos einen oder zwey Sätze daraus zu hören!) Ungefähr in gleichem Verhältnis, wie es Sitte geworden ist, dass fast jeder Virtuos sich seine Concerte selbst schreibt, fast nur die seinigen spielt, ist Nachahmerey, manierirtes Wesen, und Einförmigkeit, ungeachtet alles, selbst oft gewaltsamen Strebens nach Neuheit, in sie gekommen. Werden die Concertdirectionen fortfahren, der unruhigen, flüchtigen Menge zu schmeicheln, welcher alles zu lang währet, was nicht gleich so dalieget und zu Ende ist, wie ein Bonmot: so muss nach und nach der Gipfel der neuern Instrumentalmusik, den in voller Frische erblickt zu haben, uns dereinst die Nachwelt eben so beneiden wird, wie wir die Vorwelt um den frischen Genuss jetzt verblichener Werke des Michel Angelo und da Vinci beneiden —: es muss die Symphonie herabkommen und endlich gar versinken. So auch: werden die, wirklich zugleich als Componisten ausgezeichneten Virtuosen in ihren Concerten nicht neue Auswege finden und benutzen, um nicht blos durch Geist überhaupt und Trefflichkeit der Arbeit, wie jetzt von Mehrern allerdings geschiehet, sondern auch durch Ungewöhnliches im Zuschnitt, in Anordnung, durch Reiz der Neuheit, durch kluges Erfassen und geschicktes Lenken des Geistes der Zeit, dieser Gattung bey der Menge nachzuhelfen: so wird auch diese Gattung zusammenschrumpfen in bunte Potpourris, in schmelzende Liedchen, die dann plötzlich zur raschen Polonoise oder zum fröhlichen Rondo werden u. dergl. m.; wahrhaft ausgeführte Concerte wird man, da freylich die Liebhaberey in Musik und die Kunstfertigkeit auch bey der Menge steigt, höchstens und allein von den allergrössten Meistern mit Aufmerksamkeit und Theilnahme, oder vielmehr diese Meister in ihnen, hören mögen. — Wem an der Sache gelegen, und wen sie wol auch persönlich betrifft, der wird gewiss nicht übel thun, wenn er diese Behauptungen überdenkt, prüft, und, findet er sie begründet, bey Zeiten Massregeln nimmt, über welche man hier nicht gut weiter sprechen und Vorschläge thun kann, hier, wo nur ein Werk angezeigt werden soll, in welchem sein Verf. etwas von dem geleistet hat, was wir, in Absicht auf Concerte, von Mehrern wünschten, und was auf noch gar vielfache, und immer andere Weise geleistet werden kann — vorausgesetzt, es ist nur Einer überhaupt der Mann dazu, und hat dann auch, theils, was vom Schlendrian uns allen anklebt, von sich abgestreift, theils, sich einen so edlen und geläuterten Geschmack erworben, dass er auf neuen und schlüpfrigen Wegen nicht ausgleitet und bey Umstehenden Lachen oder Nicken erregt.

Hr. B. hat denn in diesem Concert, wie schon gesagt, einen neuen Weg versucht, und zwar einen solchen, worauf wirklich umgangen wird, was eben jetzt, eben in dieser Gattung, wol zunächst umgangen werden müsste. Das Concert ist auch sonst, fast in jeder Hinsicht, sehr zu rühmen. Gut und auch durchgehends interessant sind die Gedanken, reich und doch stetig, beharrlich, gründlich ist die Ausarbeitung; viel Leben und Mannigfaltigkeit herrscht durchs Ganze; die Instrumentirung zeugt von Kenntnis aller Mittel und nicht wenig Erfahrung; der Geschmack erscheint gebildet, aufs Edle gerichtet; die Ausführung verlangt einen tüchtigen Solospieler und auch ein sehr braves Orchester, ist aber für beyde nicht an Schwierigkeiten überladen; und die Dauer des Ganzen stellt die Geduld eines deutschen Auditoriums, selbst wenn es sich ein wenig französirt hätte, nicht auf zu harte Proben. Aber, was wir zuerst erwähnten: das gelungene Bestreben, sich von den gewöhnlichen, abgebrauchten Formen des jetzigen Concerts zu entfernen; den Zeitgeist und Zeitgeschmack des Publicums klug zu fassen und geschickt zum Bessern zu leiten: das glauben wir, theils aus oben angeführten Ursachen zu Gunsten Anderer, theils aus Anerkennung seines Verdienstes zu Gunsten des Componisten, hier besonders hervorheben zu müssen; und es wird dies am deutlichsten, zugleich auch

am überzeugendsten geschehen, wenn wir nur den Inhalt des Werks näher angeben.

Es fängt ganz frey und einfach, aber sogleich die Aufmerksamkeit spannend, mit einem Recitativ an, wo Violinen und Viola die Accorde, in Viernndsechzigtheilen leise tremulirend, forthalten, schön und eigenthümlich moduliren, und der Bass recitirt, so zwar, dass gleich der zuerst ausgesprochene Satz einige Beziehung auf den hat, aus welchem später sich das Hauptthema entwickelt. (Beym Vortrag bemerkte jedoch Rec., es wäre wol besser gewesen, diese Umkehrung der Ordnung der Dinge so aufzustellen, dass die Melodie dem Violoncell allein, dem Violon dagegen bey jedem Wechsel der Harmonie die Grundnote in einem Viertel *pizzicato* gegeben worden wäre. Die Ursachen braucht er einem Componisten, wie Hr. B., nicht erst anzuführen.) Diese recitativische Stelle wird sehr geschickt ins Taktgemässe und zu einem durchgreifenden Zwischenspiel gelenkt, wo rauhe und sanfte Melodien, sämmtlich Anklänge, die späterhin weiter benutzt werden, anziehend wechseln, und die dann das Solo des Pianoforte aufgreift und weiter ausführt. (S. 4, Syst. 2 folg. erinnert die sehr wirksame Stelle wol zu nahe an eine, in Beethovens *Sinfonia eroica*.) Die, ganz frey, aber psychologisch und artistisch consequent gehaltene Führung bringt zu einem *Vivace*, worin, in fast marschmässigen Rhythmen, leidenschaftlich heftige Gefühle, scharf contrastirt und immer mehr gesteigert, (S. 6—9,) sich aussprechen, und zwar auf eine Weise, die gewiss jeden Zuhörer mit fortreisst, dann aber das Bedürfnis, wieder zu Athem zu kommen, und in sanftere Regungen versetzt zu werden, desto fühlbarer macht. Doppelt willkommen ist daher, nach Fermate und ausgeschriebener Cadenza, das höchsteinfache, schön melodische, würdig harmonische Thema, S. 10, das wechselnd, vom Fortepiano und den zartern Orchesterstimmen, wiederholt und einigemal durchvariirt wird. (Kunstreich und doch klar und sehr wirksam ist besonders die Stelle, S. 12 der Pianof. stimme, wo die sanftesten Blasinstrumente den Hauptgedanken fassen und contrapunctisch fortführen, indess das Pianoforte seine Figuren fortsetzt.) Die zuletzt aufgefasste Idee des Solospielers fliesst nun freyer aus, gewissermassen als *Coda*, und wo man den Triller erwartet, bleibt jener haften in einem, diesem nahe kommenden Tremolo, das aber sehr fremdartig fortmodulirt, (*pianissimo*,) und wo der Bass des Orchesters erst jenes schöne Thema in neuen Wendungen dazu anschlägt, dann aber, bey fortwährendem Tremolo des Pianoforte, in das Recitativ des Anfangs und die verkürzten Zwischensätze desselben zurückfällt. (Die hier gebrauchten Modulationen verrathen den Meister. Vom Recitativ selbst gilt, nach Rec. Meynung und Erfahrung, hier, was von demselben oben gesagt worden ist.) Ungemein wohlthuend wird der Zuhörer, nach diesen zusammengedrängten Sätzen, zu dem vorhin erwähnten *Andante*, das erst in C moll geschrieben und variirt war, nun als *Moderato*, (einer Menuet ähnlich,) in dem hellen D dur und in sehr heitern harmonischen Verhältnissen, zurückgeführt. Es dienet hier fast nur als erheiterndes *Intermezzo*; wird bald von Blasinstrumenten aufgenommen, vom Pianoforte figurirt, und zu einem kurzen, aber trefflichen, lebensvollen Satze, der blos auf die zwey Hauptgedanken des Thema und der Veränderung gebauet, oder vielmehr, aus ihnen herausgesponnen ist, ohne alle Künsteley und mit Beseitigung der frühern, trüben Stimmung, verarbeitet. Dieser nun, nach ausgeschriebenem, figurirtem Uebergang, leitet nicht nur, sondern *wird*, zu einer muntern *Polacca*, (denn ihrem Thema liegt immer wieder jener Hauptgedanke zu Grunde,) die nun — wie wir nicht weiter im Einzelnen angeben wollen, um nicht gar zu weitläufig zu werden — weit und breit, als ein feuriges, tüchtiges Bravourstück, ausgeführt wird. Ueberraschend, kunstreich, aber durchaus ohne Zwang und Künsteley, kömmt in diesem, für das Klavier zwölf grosse Seiten langen Satze, neben einer wackern, sehr reichen Ausführung des Hauptgedankens, die Quintessenz von allem wieder, was man vorher, nach der ersten Einleitung, gehört hat; und man muss bewundern, mit welcher Geschicklichkeit Mehreres beygebracht, und immer neu gestaltet worden. Dahin gehört besonders von S. 20, um die Mitte, an, jenes *Vivace*, und, von S. 26, gegen das Ende, jenes singbare *Andante*. Nach einem, für den Solospieler sehr glänzenden *Excursus* schliesst das Ganze nur mit vier abnehmenden Accorden des Orchesters. Dieser Schluss dürfte vielleicht etwas zu kurz abgebrochen, so wie der Mittelsatz der Polacca bis zur Wiederkehr jenes Thema des Andante etwas zu lang erscheinen.

Nach dieser ganz einfachen Darlegung wäre es wol eben so unnöthig, den Verf. von unsrer Achtung gegen sein Werk zu versichern, als dies

allen wahrhaft gebildeten und kunsterfahrnen Klierspielern zu empfehlen.

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn, d. 26sten Jul. Mad. Lembert vom k. Hoftheater in Stuttgart hat hier mehrere Gastrollen gegeben, und in allen viel Vergnügen gemacht. Es ist die erste Kunstreise dieser jungen, von der Natur sehr vortheilhaft ausgestatteten Künstlerin; und sie wird überall, wie in Mannheim und hier, viel Beyfall finden. Sie geht von hier nach München. Es sey eben hier bemerkt, dass sie früher den Unterricht unserer Mad. Graff empfing. Am 17ten Jul. wurde zu ihrem Benefice aufgeführt: *Maria von Montalban*, von Winter. Sie sang und spielte die Maria mit allgemeinem Beyfall. Sie besitzt eine ausgezeichnet schöne, sonore Stimme, von viel Umfang; dabey ist ihr Spiel durchaus lebendig und zweckmässig. Uebrigens liesse sich von ihr, als Künstlerin und Sängerin von Profession, wol noch Manches wünschen. Z. E. laufende Passagen, Coloraturen u. dergl. sollten durchaus viel deutlicher und bestimmter zum Vorschein kommen; auch will man hier, dass eine Sängerin, zumal deren Stimme dazu geeignet ist, ihren Gesang durch passende und geschmackvolle Manieren (im edlern Sinne des Worts) zu beleben wisse. Die bescheidene, fleissige, erst 21jährige Künstlerin wird gewiss nachholen, was ihrem Gesang zur Vollendung und Zierde noch fehlt, und ohne dass sie dabey, was sie Vorzügliches besitzt, schmälert. — — Am 23sten Jul. wurde nach vielen Jahren auch einmal die zu ihrer Zeit so berühmte und in ihrer Art immer noch lobenswerthe komische Oper, *Doctor und Apotheker*, v. Dittersdorf, gegeben. Das Haus war gedrängt voll und bezeigte allgemeinen Beyfall. Die Oper wurde aber auch sehr gut gegeben, und ich ergreife gern die Gelegenheit, unsers vortrefflichen Komikers, Hrn. Lux, zu gedenken, welcher den Apotheker unübertrefflich sang und spielte. Möge ihm, bey seinem Alter, noch lange Gesundheit und anhaltende Laune verliehen werden, damit wir uns seiner ferner freuen können. wie seit seinem Hierseyn; das heisst: seit 24 Jahren. Schon im Jahrgang von 1799 dieser Zeitung wurde seiner von hier aus vortheilhaft gedacht; und was damals gesagt wurde, gilt bis heute, und wol immer.

Mitglieder der königl. wirtembergischen Hof-, Kirchen-, und Opern-Musik.

Orchester.

Kapellmeister, Kreuzer. Er dirigirt Kirchenmusik, Hofconcerte und die Oper, und ist sowol als Meister auf dem Fortepiano, als durch mehrere Compositionen für die Oper und die Kammer, nach Verdienst rühmlichst bekannt. Er giebt seine musikal. Werke in eigenem Verlag heraus. — *Concertmeister*, Sutor. Er (nicht Concertist) hat das Einstudiren der Chöre zu besorgen, wozu ihm der Schauspieler, Leibnitz, als Chor-Aufführer beygegeben ist. In Abwesenheit des Kapellmeisters dirigirt er die Oper. Von seinen geschätzten Compositionen hält man seine erste Oper, *Apollo's Wettgesang*, (Jugement de Midas,) von Hiemer bearbeitet, für sein bestes Werk. Er hat Compositionen bey Breitkopf und Härtel, und bey Kuhnel in Leipzig herausgegeben, welche Beyfall gefunden haben. — *Vorgeiger* bey der ersten Violine (welche monatlich abwechselt) sind die Instrumental- und Musik-Directoren von Hampeln und Muller. Erster ist als Virtuos auf seinem Instrumente rühmlichst bekannt. Seine Compositionen sind unbedeutend. Müller ist ebenfalls ein geschickter Concertist und hat mehrere Compositionen geliefert, welche zum Theil nicht ohne Beyfall aufgenommen worden sind. — *Vorgeiger* bey der zweyten Violin ist der Orchester-Director Ris, Concertist. Ein sehr lieblicher Spieler. — *Violinisten:* die Hofmusici, Malté, Riesam, Gröbel, Rudersdorf, (Concertisten.) Kaufmann, Dietter, (hat mehrere Opern und verschiedene Instrumentalmusik mit Glück componirt, von denen Einiges bey Breitkopf und Härtel erschienen ist.) Bachmaier, Kohler, Hollenstein, Bultinger, Seib, Hospodsky. — Für die *Viola* sind angestellt: die Hofmusici, Schaul, der ältere, (hat vordem die Dienste eines Vorgeigers unter dem ehemaligen Kapellm. Poli, Concertmeister Zumsteeg, Kapellm. Danzi, mit allgemeiner Zufriedenheit versehen;) Weber, Schmitt und Welebill. — *Violoncellisten:* Kammermusicus Kraft, (als Concertist rühmlichst bekannt.) die Hofmusici, Marx und Rode, (nicht minder geschickt.) die Hofmusici Nisle (welche zugleich die Saiten-Instrumente reparirten) u. Weiss. — *Contrabassisten:* die Hofmusici, Hirschmann, Weigel und Stichel. — *Flötisten:* Kammermusicus

Krüger, Concertist; (ein junger, talentvoller Mann, der bereits auf seinem Instrument einen sehr hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat,) Hofmusicus Keller, (Concertist,) Hofmusicus Zaiser. — *Hoboisten.* Hofmusicus Schwegler der 1ste, (der sich auf diesem schwierigen Instrumente durch lieblichen Ton vorzüglich auszeichnet, auch mehrere gute Compositionen, sowol für Instrumentalmusik, als für Gesang, geschrieben hat, von denen einige bey Breitkopf und Härtel erschienen sind.) Sein Bruder, Hofmusicus Schwegler der 2te, ist sein würdiger Secundarius. Dritter Hoboist ist Hofmusic. Schaul, der jüngere, und zugleich Musikalien-Verwalter. — *Klarinettisten:* Hofmusicus Reinhart, (Concertist, und ein sehr beliebter Spieler,) Hofmusicus Scheffauer. — *Waldhornisten:* Die Kammermusici, Gebrüder Schunke, (vorzügliche Virtuosen,) die Hofmusici Schwegler d. 3te, (Concertist,) Häberle, Hehl und Wille. — *Fagottisten:* Kammermusicus Romberg (Concertist, rühmlichst bekannt) Hofmusicus Mohl, (seines schönen, runden Tones und seiner Accuratesse wegen im Orchester sehr zu schätzen;) Hofmusici Hauber und Barnbeck. — *Trompete:* Hofmusicus Huber, Hoftrompeter Eisenmann und Edele. — *Pauker:* Hofmusicus Hollenstein der 2te.

Sänger und Sängerinnen der Oper.

Sopran: Mad. Lembert, Mad. Müller, Dem. Beck. *Tenor:* Die Hrn. Krebs, Löhle, Leibnitz. *Bass:* Die Hrn. Häser, Geelhaar, Fürst und Brock.

Mad. Lembert hat sich, mit wenigen Ausnahmen, des Beyfalls des Publicums zu erfreuen, und lässt, da sie noch jung ist, noch immer mehr von sich hoffen. Ihr Ton ist, rein und kraftvoll; besonders ist an ihr auch werthzuschätzen, dass sie, ungeachtet ihr Organ sehr biegsam ist und ihr auch andere Mittel zu blendenden Schnörkeleyen u. dgl. zu Gebote stehen, sich deren doch nur mit Massigung und mit Hinsicht auf die Gattung der Composition bedient. Schade, dass Mad. Müller, die doch wirklich eine schöne Stimme, und mithin in dieser Hinsicht nichts zu verdecken hat, in jenem Punkte zu viel thut. Es wäre auch sehr zu wünschen, dass sie die Vorschlags-, oder die dissonirenden Noten nicht so sehr decentuirte, dass man die folgende, consonirende beynahe nicht hört. — Auch Dem. Beck verdient, ihrer schönen Stimme und ihres Fleisses wegen, einer ehrenvollen Erwähnung. Ihr Spiel ist zwar noch frostig und steif, allein, da sie sich noch nicht lange dem Theater gewidmet hat, so stehet zu erwarten, dass sie sich auch in diesem mehr vervollkommnen werde. —

Hr. Krebs würde, ob er gleich seine jugendliche Stimme freylich nicht mehr besitzt, von wahren Musikfreunden noch immer gern gehört werden, wenn er *einfach* und mit passendem Ausdruck sänge, nicht aber vorzöge, durch seltsame Künsteleyen und Verbrämungen, die ihm überdies öfters missglücken, den Beyfall der Menge zu erringen. Hr. Löhle, ein chemaliger Schüler vom Kapellmeister Danzi, und seit mehrern Jahren von Hrn. Krebs, besitzt eine reine und schöne Tenorstimme, und da er öfters die Rollen des Letzten übernehmen muss, so findet er Gelegenheit, auch sein Spiel immer mehr zu verbessern. Hr. Haser ist gleich achtungwürdig im Gesange, wie in richtiger Darstellung seiner Rollen, und würde nichts zu wünschen übrig lassen, wenn auch er sich nicht vom Strome fortreissen liesse, und sich begnügte, von den Besten im Publicum bewundert zu werden. Ein Triller auf den untersten Basstönen z. B. ist niemals schön, und wenn auch die ganze Welt applaudirte. Da er ein Mann von Einsicht und Geschmack ist, so ist nicht zu zweifeln, er würde dergleichen Sachelchen verschmähen, glaubte er nicht auch der Menge opfern zu müssen, die nur Virtuosität für Kunst, und für Virtuosität nur das hält, was sonst Niemand einfallt, zu machen, und wovon sie nicht begreift, wie es Einer herausbringen kann.

Ausser diesem Personale glaube ich folgende, um die Tonkunst in Stuttgart verdiente Namen anführen zu müssen.

Der ehemalige Kapellmeister Poli hat sich zur Zeit Herzogs Karl um das hiesige Orchester, welches aus lauter Zöglingen der hohen Karls-Schule bestand, besonders in Hinsicht der jomelli'schen Opern, welche er unter der Leitung des Autors studirt hatte, wahre Verdienste erworben. Er besitzt schulgerechte Kenntnisse in der Composition: ist aber arm an Erfindung. Ungeachtet seines hohen Alters würde er bey einem Sing-Institut noch sehr zweckmässig zu gebrauchen seyn. — Der chemal. Concertmeister Abeille, jetzt Hoforganist und Musikdir. des Stifts. Seine zahlreichen Compositionen, (bey Breitkopf et Härtel, Kühnel, Gombart, André etc.) Opern, Lieder und andere Gesänge, Klaviermusik verschiedner Art etc., die gewiss nicht ohne Verdienst sind, haben viel

Freunde gefunden, und mehrere finden sie noch immer. Im Klavierspiel giebt er Unterricht. — Hr. Hofrath Döring hat es auf der Flöte wirklich bis zur Virtuosität gebracht. Von Hrn. Schick ist ein Gleiches in Hinsicht auf das Pianoforte zu rühmen. Er ist in Theorie und Praxis dieses Instruments ausgezeichnet, und hat seinen mehrjährigen Aufenthalt in Paris, wo auch mehrere Compositionen von ihm gestochen worden sind, sehr zum Vortheil seiner Kunst benutzt.

Hr. Registrator Knapp hat einige artige Opern für die hiesige Bühne componirt; auch sind verschiedene seiner Compositionen bey Karl Eichele in Stuttgart herausgekommen.

Kurze Anzeige.

1. *Zufriedenheit, vierst. Gesang für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, mit Klavierbegleit., von Karl Wagner*, grossherzogl. hessischem Hofkapellm. No. I. der vierstim. Gesänge. Mayns, bey B. Schott. (Preis 48 Xr.)
2. *Erinnerungen, vierstim. Gesang für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, mit Klavierbegl., v. Ebendems.* No. II. der vierst. Gesänge. Ebendas. (Pr. 48 Xr.)

Mit Vergnügen führt Ref. hiermit zwey, an Umfang zwar kleine, aber darum nichts weniger, als unbedeutende oder alltägliche Werkchen in die musikalische Welt ein, überzeugt, dass sie, bey näherer Bekanntschaft, unter den Freunden des vierstim. Gesanges zahlreiche Gönner finden werden. Die Schreibart dieser Gesänge ist durchaus echt polyphonisch und thematisch: der Verf. führt erst sein Hauptthema in verschiednen Nachahmungen durch die vier Singstimmen, ungefähr nach Art der haydn'schen vierstimmigen Gesänge, führt dann auch wol einige Nebenthemata ein, und verflicht diese recht anmuthig, bald mit dem Hauptsatze, bald unter sich selbst. Schade, möchte man sagen, dass solche bedeutsame, und im Grunde für höhere Zwecke geschaffne Behandlung auf so unbedeutende Texte verwendet worden!

Als Zugabe zu jedem Gesang ist am Ende jedes Heftchens noch besonders ein aus dem Hauptthema des Gesanges gebildeter Kanon beygefügt. Ref. glaubt manchem Leser Vergnügen zu machen, wenn er diese recht lieblich einherfliessenden Kanons als Zugabe zu dieser Anzeige abschreibt.

Gottfried Weber.

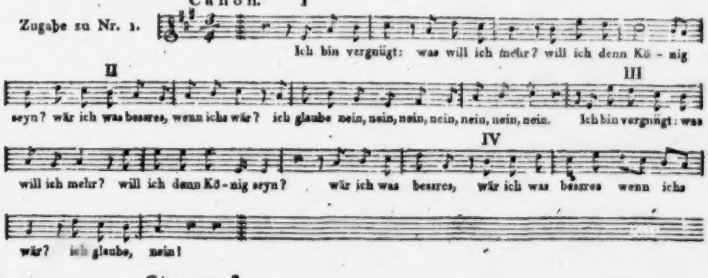

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. **Nº. 33.** 1815.

Die Vervollkommnung des Mechanismus an der deutschen Harfe. *)

Es ist hinlänglich bekannt und nicht unbemerkt geblieben, dass die Harfe in Deutschland seit einer langen Reihe von Jahren, nur selten gespielt und das Studium derselben nur wenig cultivirt worden. Erst in neuester Zeit scheint es, als solle dies schöne Instrument, das ehedem so ganz besonders geliebt und geübt wurde, solcher Vernachlässigung, oder doch einer gänzlichen Vergessenheit entrissen werden. Es sind nämlich Spieler — wenn auch wenige — aufgetreten, die einen ganz andern Grad der Vollkommenheit erreicht haben, als den, durch welchen wandernde Jünger Euterpens, männlichen und weiblichen Geschlechts, Ohren und Geldbeutel der Zuhörer in Bewegung zu setzen suchen, so dass fast alle, die diese ausserordentlichen Künstler gehört haben, durch ihr Spiel und Instrument in Erstaunen und Entzücken versetzt worden sind.

So gewiss es nun auch seyn mag, wie Backofen in seiner *Anleitung zum Harfenspiele* angiebt, dass früher der Mangel einer gründlichen Anweisung, mittelst Aufstellung einer, auf Erfahrung gebaueten Methode zu Erlernung des Harfenspiels, so wie auch die, bey dem Verkaufe musikal. Werke begangene, tadelnswerthe Speculation, die Gattung der Harfe (Pedal- oder Hakenharfe) theils gar nicht, theils unrichtig auf der Aufschrift der Musikalien zu bemerken, und also den Spielern der letztern unbrauchbare Compositionen für ihr Instrument, oder auch wol solche Tonstücke, welche nicht ausschliesslich für die Harfe, sondern mehr für das Fortepiano gesetzt worden, ankaufen zu lassen, sehr viel zur Vernachlässigung und Zurücksetzung jenes schönen Instruments beygetragen haben: so dürften doch ganz besonders die unvollkommne Einrichtung des Mechanismus zu Hervorbringung der halben Töne an der deutschen (Haken-) Harfe, und die daraus entstehenden Unannehmlichkeiten ebenfalls noch Hauptgründe seyn, welche der allgemeinern Aufnahme derselben bis jetzt entgegengestanden haben. Der bisher bekannte und älteste Mechanismus zu Hervorbringung der halben Töne, wie dieser an sehr alten deutschen Harfen zu sehen ist, bestand aus Haken von gebogenem Eisen- oder Messingdraht, oft von ausserordentlicher Grösse für ihre Bestimmung, und nur für einige wenige Töne; oder war auch wol massiv aus diesen Metallen gefertiget, um dem Verbiegen des Drahtes und der daher entstehenden Unrichtigkeit der halben Töne vorzubauen, welche Haken, sowol unter- als oberwärts der zu erhöhenden Saiten, in den Hals der Harfe eingeschraubt waren, und sich beym Gebrauche fest an die Saiten anlehnen mussten. Oder man wendete auch kleine Winkelhäkchen an, die, unterwärts der Saite eingeschraubt, beym Gebrauche aufwärts gedreht wurden, und sich an der Stelle der Saite, die den halben Ton angab, an ein kurzes, in den Hals der Harfe eingeschlagenes Stiftchen anlegten. (Siehe d. Kupfertafel, Fig. 1. 2. 3.)

Beyde Arten der Haken, wie sie hier vorgestellt sind, hatten, ausser den, jeder eigenen Vorzügen oder Mängeln, den Nachtheil mit einander gemein, dass sie die Saiten aus ihrer senkrechten Lage ungleich und unbequem für die Finger des Spielers verdrängten und von einander entfernten; daher denn auch oft solche im Basse gar nicht angebracht waren, indem, bey Erlangung eines reinen und deutlich ansprechenden halben Tones die weniger gespannten Saiten des Basses in ihrem Zwischenraume so sehr verengt wurden, dass der Spieler die erhöhete Saite nicht allein fassen und angeben konnte. Wie nachtheilig und erschwerend dies dem Spieler seyn musste, ist leicht einzusehen, und es ist daher kein Wunder, dass so Wenige dies schöne Instrument, das ausserdem noch

*) Anm. Hiezu eine Kupfertafel.

so manche ihm eigenthümliche Schwierigkeiten hat, zu ihrem Lieblinge gewählt und sich Meister davon gemacht haben.

Um nun diesem Nachtheile abgeholfen zu sehen, fragte ich bey mehrern musikal. Instrumentmachern, auch bey Männern von Einsicht und Besitzern von Magazinen musikal. Instrumente an, ob ein besserer Mechanismus zu Hervorbringung der halben Töne an der deutschen Harfe, als jener, bekannt sey, und schlug dabey mit vor, ob nicht durch eine Art Andreher, welche die Saite auf einen Sattel niederdrücken, wie bey den Pedalharfen, oder auch mittelst der gewöhnlichen Haken, wo jedoch die Saite an einen zur Seite stehenden Stift, der den Punkt des halben Tones der Saite bestimmte, fest angedrückt, und wodurch demnach der Raum zwischen den Saiten weiter gehalten werde — der halbe Ton hervorgebracht und jenes Gebrechen gehoben werden könne. Auf alle diese Anfragen erhielt ich aber theils die Antwort, dass ein anderer Mechanismus, als die gewöhnlichen Haken, nicht bekannt; und dass eine Idee, wie die angegebene, wol auszuführen, aber nicht für die vollkommne Vorzüglichkeit derselben und die Erfüllung der Erwartung des Unterzeichneten einzustehen sey.

So wie es nun überhaupt zu verwundern ist, dass kein einziger deutscher Künstler und Mechaniker sein Talent zur Vervollkommnung des so gar schlechten Mechanismus der bisher gebrauchten Haken verwendet hat; und so unerwartet es auch immer seyn musste, auf mehrere deshalb gethane Anfragen und Ersuche nicht einmal eine Antwort zu erhalten: so entsagte ich doch der Hoffnung nicht, meinen Wunsch erfüllt zu sehen, und wendete mich mit Zuversicht an den, durch Erfindungsgeist und Ausführung bewundernswürdiger, physikalisch-mechanischer Kunstwerke so ausgezeichneten und ehrenvoll bekannten deutschen Akustiker und Mechaniker, Friedrich Kaufmann zu Dresden, und erhielt bereitwillig hierauf gefällig von ihm ein, nach meiner Angabe gefertigtes Modell. Dieses stellete der die Anwendung der Andreher, durch Niederdrücken der Saite auf einen Sattel, (S. Fig. b.) — der von ihm durch einen Schraubengloben (einzuschieben der Sattel mit einer Hohlkehle, mittelst welchem der erhöhete halbe Ton, auch bey einer etwas stärkern oder schwächern Saite, welches bey den gewöhnlichen, eingeschlagenen Stiften unmöglich ist, jederzeit völlig rein seyn kann,) angegeben und ausgeführt war — und nach diesem konnten besagte Andreher auf beyden Seiten des Halses der Harfe, sowol von der linken, als der rechten Hand des Harfenspielers, angedreht werden. (S. Fig. c.)

Nach diesem Modelle nun wurde das Instrument meiner Nichte, der Aurora Nauwerk, eingerichtet, jedoch bey Anwendung desselben sowol der hölzerne Steg, worauf die Saiten in gleicher Lage ruhen, der, wie bey dem Fortepiano, fortlaufend seyn sollte, als auch der Haken des Modells, der die Saite niederdrückt, da solcher nicht erhaben genug und also nicht in grosser Geschwindigkeit gut zu fassen war, dahin abgeändert, dass der fortlaufende Steg (Fig. c.) in einzelne, bey jeder Saite stehende Metallstifte, mit einer Hohlkehle, in welcher die Saite ruht, wie bey den Pedalharfen, verwandelt, und der niederdrückende Haken in ein breiteres, mehr Fläche zum Angriff gebendes Glied, den von mir sogenannten Andreher, umgeschaffen; (Fig. d.) dem Halse der Harfe selbst aber auf der vordern Seite ein fortlaufender, für die Bass-Saiten schmaler und für die Diskant-Saiten allmählich breiter werdender Vorsprung, nämlich von $\frac{7}{8}$ bis $1\frac{1}{4}$ Zoll wachsend in ganzer Breite, über und unter den Wirbeln, oder von $\frac{1}{2}$ bis 1 Zoll zunehmend unter den Wirbeln breit, gegeben, damit durch allzuweites Herausstehen der Wirbel aus dem Halse, und durch das zu erhabne Herausbauen der einzelnen Stifte und der Schraubengloben, dem Bestreben der angespannten Saiten, den Hals der Harfe auf die Seite zu ziehen, nicht eine noch mehr verstärkte Gewalt gegeben werde, vielmehr allem Nachtheile für das Instrument selbst dadurch vorgebauet seyn möge.

Die Ausführung dieser Einrichtung zu Vervollkommnung der deutschen Harfe, nach der kaufmannschen Anweisung in dem Modelle, nebst der demselben beygefügten schriftlichen Erläuterung für die Anwendung desselben, wurde nun dem hiesigen geschickten musikal. Instrumentmacher, Carl Warmholz, einem Manne von ausgezeichneter Einsicht und gründlicher Kenntnis, sowol in dem Umfange seiner Kunst, als in mehrern andern Künsten und Wissenschaften, übertragen und nach Zufriedenheit von ihm ausgeführt.

Die hierbey befindliche Zeichnung giebt, sowol füg die einzelnen Theile dieses neuen Mechanismus, als in der Zusammenstellung derselben, in dem dargestellten Durchschnitte des Halses der Harfe,

(Fig. a.) = welcher nicht, wie sonst gewöhnlich, auf der vordern Seite verjüngt, sondern in gleicher Stärke, von dem Vorsprunge an, gefertigt ist, damit der Schraubenglohen, wenn solcher abwärts geschoben wird, mit der Saite stets in Parallel-Linie bleibe, — einen anschaulichen, und, wie ich glaube, völlig deutlichen Begriff.

Was das Andreher- oder Halbton-System betrifft, so erinnere ich, dass ich bey der Stimmung der Harfe in Es dur, nach Backofen, im dresdner Kammertone, an jede der Saiten: es. f. as. b und c. — einen gelben, von polirtem Messing gefertigten, und für die beyden Saiten g und d, ebenfalls für jede einen Andreher, jedoch diese, zu Verhütung der Verwirrung des Spielers, von blau angelassnem Eisen gegeben, und sämmtliche Andreher nach dem Basse hinunter allmählig immer etwas wenige grösser, damit sie aufsteigend hervorstehen, die blauen Andreher aber durchaus ein wenig erhabener, als die daneben stehenden gelben, damit sie von dem Spieler leicht erblickt werden können, habe fertigen, und sämmtliche Andreher unterwärts jeder Saite, nach der Tiefe hin, stellen lassen.

Das Andrehen derselben geschieht besser von unten herauf über den Schraubenglohen weg, als von oben herunter nach dem Schraubenglohen zu, wegen des kleinen Zwischenraumes, in den obern Octaven, von dem Stifte, auf welchem die Saite ruhet, bis zum Schraubenglohen, wo der Andreher nicht über den Stift oder Steg hinweggehen würde.

Der Punkt in der Mitte zwischen den Saiten, wohin der Andreher zu stehen kommt, zeigt sich von selbst, wenn der Schraubenglohen unter seine Saite richtig gestellt worden.

Die 18 obersten Andreher im Discant, als so weit hinunter solche zum Gebrauche für die rechte Hand sehr bequem beym Spiele zu erlangen sind, sind so eingerichtet, dass sie auch auf der hintern Seite des Halses der Harfe mit der rechten Hand angedreht werden können; daher denn auch in jeder Octave 5 gelbe und 2 blaue umgebogne Hakenschrauben daselbst herausstehen, und dieser Umbug ist stets mit dem Andreher auf der vordern Seite, wie die Zeichnung darstellt, gleichstehend gemacht, damit auch auf dieser Seite des Halses sogleich ersichtlich sey, welcher von den Andrehern bereits angedreht worden.

Die sämmtlichen übrigen Andreher, von den 18 obersten an, sind nur allein zum Gebrauche für die linke Hand des Spielers eingerichtet, als auf der hintern Seite des Halses nicht in den Hakenschraube verlängert und umgebogen, dabei denn auch ihre Gestalt, wie in der Abzeichnung unter Fig. c. zu ersehen, etwas abweichend von der, der ersten Andreher ist.

Die Stifte oder Stege, worauf die Saiten um der gleichen Lage willen ruhen, sind durchaus nahe am Ende des Vorsprungs des Halses eingeschraubt im Basse näher, im Diskante entfernter den Wirbeln, damit die auf der hintern Seite des Halse herausstehenden, umgebogenen Hakenschrauben so weit von den Wirbeln entfernt zu stehen kommen um Raum genug zu haben, solche ohne Verletzung der Hand an den Wirbeln und bequem andreher zu können. Damit nun die Mensur des Instruments, bey einer von $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{2}$ Zoll ungefähr betragenden Verkürzung der Saiten, durch die unter die Wirbel gestellten Stege nicht abgeändert werde möge, so ist der Hals der Harfe um so viel breiter gemacht und die Wirbel sind um eben so viel höher gestellt worden, als jene Verkürzung betragen würde, wodurch demnach, da die Stege nun auf die Stelle zu stehen gekommen, wo ausserdem die Wirbel stehen würden, die anfänglich angenommene Mensur unverändert geblieben, und das Instrument keinesweges an gutem Tone verloren vielmehr noch viel dabey gewonnen hat.

Die von beyden Handen zu gebrauchenden Andreher haben, wie in der Zeichnung ersichtlich ist, drey Schrauben, nämlich, an der hintern Seite eine wölbenförmig gedrehte, damit sich die Hakenschraube nicht nach und nach in das Holz einarbeite und auf der vordern Seite eine Gegenschraube, damit die Hakenschraube nicht locker werde, und eben so ist auch der Andreher mit seiner Gegenschraube versehen worden. Die Verbindung des selben mit der Hakenschraube muss stets übereinstimmend dieselbe bleiben, wenn beyde so wie sie in einander greifen, vierkantig gefertigt worden sind.

Die für die tiefern Saiten nur allein zum Gebrauche der linken Hand eingerichteten Andreher deren Theile sich um ein wenig vergrössern, haben nach der Zeichnung unter e, diese letztere Schraube nicht nöthig.

Die Schraubenglohen im Basse können etwas grösser seyn. Sie kommen weiter entfernt von den Stege oder Stifte zu stehen, daher sie, bey einer nicht breiten Halse, dergestalt umgedreht werden

können, dass die Schraube, wie bey Fig. b b, oben zu stehen kommt; auch kann die Bahn derselben zum Schieben dadurch verlängert, oder zum bequemern Anstellen an die für sie bestimmte Saite, durch das Durchschneiden der untern Seite, dem emporstehenden Sattel gegenüber, eingerichtet werden.

Dieser in die Höhe stehende Theil des Schraubengloben, auf welchem die Saite beym Gebrauche des Andrehers zu liegen kommt, muss richtig abgemessen und mit einer kleinen Hohlkehle versehen seyn, weil bey Ueberschreitung der rechten Höhe, die Saite, besonders in den tiefern Octaven, denselben sonst in ihren Schwingungen berühren und schnarren, bey zu weniger Höhe aber nicht fest aufliegen, und keinen rein und bestimmt ansprechenden halben Ton geben, auch, bey Ermangelung der kleinen Hohlkehle, die Saite nicht senkrecht niedergedrückt, sondern zur Seite geschoben werden würde; so wie auch der Stift seine genau bestimmte Länge haben muss, damit die Saite durch einen kraftvollen Anschlag, bey der Schwingung, nicht in die Höhe gehoben werden und schnarren könne. Dies alles sind Gegenstände, die, so wie sie Backofen bey den Eigenschaften einer guten Pedalharfe gefordert hat, auch bey diesem Mechanismus für die deutsche Harfe, gehörig in Erwägung zu ziehen sind.

Mittelst der Stimmung in Es dur und des jeder Saite gegebenen Andrehers, kann demnach ohne eine einzige Saite für die, in der Tonart vorkommende allgemeine Vorzeichnung umzustimmen, aus den 8 Dur- und 8 Moll-Tonarten, nämlich: F dur und D moll, B dur und G moll, Es dur u. C moll, C dur und A moll, G dur und E moll, D dur und H moll, A dur und Fis moll, und E dur und Cis moll, gespielt, und jede Saite, da ihr ein eigener Andreher gegeben worden, auch ganz nach Erfordernis und Gefallen erhöhet und gebraucht werden. Es dürfte daher die Hakenharfe, bey dieser Einrichtung und Bequemlichkeit im Spiele, der höhern Vollkommenheit der Pedalharfe um vieles näher gebracht worden seyn; zumal da auch, bey dem Tonumfange von Contr. G bis mit dreygestr. A, den sechs tiefsten Basstönen, statt der dumpfklingenden Darmsaiten, übersponnene, von roher Seide gefertigte Saiten, wie bey den Pedalharfen, ein weit hellerer, schönerer Ton gegeben worden.

Der Hakenharfenspieler wird demnach mit dieser verbesserten Einrichtung zu Hervorbringung der halben Töne, und deren leicht zu erlangende, richtige Bestimmung mittelst der zu schiebenden Schraubengloben, vor der Hand zufrieden seyn; und es ist zu wünschen, dass dieser erste Schritt zur Vervollkommnung dieses Instruments ein weiteres Nachdenken, zu Erlangung noch höherer Vollkommenheit, bey denkenden mechanischen Künstlern Deutschlands wecken und veranlassen möge; wie denn auch der hiesige Instrumentmacher, Warmholz, durch das Wohlgefallen an diesem schönen Instrumente erneuert angetrieben, vielleicht des baldigsten, den Bau einer neuen deutschen Harfe in möglichster Vollkommenheit und Schönheit des Tones unternehmen, und an solcher die Haken also fertigen werde, dass mittelst eines leichten Druckes der Finger jede, in den Halbton zu erhöhende Saite, wie bey der Pedalharfe durch die Pedale, niedergedrückt werden könne; und da demselben der Bau und die Einrichtung der Pedalharfe genau bekannt ist, derselbe auch vor mehrern Jahren schon, nach der Mensur und der Einrichtung einer vorzüglichen pariser Harfe, selbst eine solche gebauet hat: so dürfte um so mehr von diesem denkenden und geschickten Künstler etwas nicht Gemeines, sondern ein vorzügliches Instrument der Art zu erwarten und derselbe, zu allen solchen und ähnlichen Arbeiten ganz besonders zu empfehlen seyn.

Eisleben.

Lebrecht Nauwerck.

Nachrichten.

Zürich. — Ich stehe zwar an, ob diesmal ein Jahresbericht über unser Musikwesen für Sie und Ihre Leser interessant genug sey. Indess nehme ich öfters wahr, dass Sie auch von kleinern musikal. Activ-Staaten und Städten mitunter Notiz nehmen und geben. Ich darf also wol auch miterzählen, was sich im letzten Winterhalbjahr hier bey und mit uns zugetragen.

Fremde Erscheinungen hatten wir folgende:

1. Schon im vorigen Herbst: Madame *Gley* aus Hamburg. Sie hat hier, mit dem kräftigen Gesang ihrer voll- und helltönenden Stimme, in mehrern, zum Theil theatralischen Ausstellungen ausserordentlichen Beyfall erhalten. Gestrenge Methodisten haben zwar ihre unmethodische Art Läufe zu singen (in den Brusttönen: ha ha ha) tadelu

wollen: allein sie steht damit wenigstens eben so hoch, wie der Klavier-Virtuose, der mit der Unart eines harten Anschlags eine eigene Art von glanzendem Spiel verbindet.

2. Ein männliches *Sänger-Quartett* von vier Universitäts-Brüdern von Freyburg im Breisgau. Keine vollendeten Virtuosen, aber gebildete, gesellige, fröhliche Jünglinge, die, bey bescheidenen Ansprüchen, mit ihren hübschen Stimmen und gutem Ensemble den gedoppelten Zweck, einer Natur- und Kunst-Lustreise durch die Schweiz, vollkommen erreichten.

3. Die Herren Gebrüder *Schunke*, Waldhornisten, nebst dem Knaben *Schunke*, Klavierspieler, aus England kommend. (Seither, wie wir vernehmen, am stuttgarter Hofe engagirt.) Wir hatten schon mehrmals erlebt, dass die Virtuosen auf diesem Instrumente, die bekanntlich, als eine eigene Art von Zugvögeln, immer paarweise zu kommen pflegen, statt einer zweyfachen Virtuosität, eher eine blos halbe mitbringen. Um so mehr waren wir durch dieses seltene Künstlerpaar überrascht. Kenner haben besonders die Reinheit und Leichtigkeit ihrer Intonation und Fortschreitung — die Mehrzahl der Liebhaber ihre niedlichen Echo-Duetten bewundert. Der Knabe Schunke spielte ein schwieriges Concert von Dusseck (F dur, das neuere,) leicht und sicher, wirklich fast wie ein gemachter Professor der Musik, mit Vortrag und Haltung. Wir haben diese ausgezeichnete Künstlerfamilie recht liebgewonnen, und dürfen sie, auf einen baldigen, nachbarlichen Besuch hoffend, der besten Aufnahme versichern.

4. Hr. *Thurner* aus Kassel zeigte sich als Meister der Hoboe. Einen Theil des Beyfalls, den er sich im ersten Act mit einem brillanten Concert von eigener Composition erwarb, verdarb er sich wieder im zweyten mit einer selbstgemachten Potpourri-Musik, indem er sich gegen unser Publicum in einer Zusammenstellung von Schweizer- und Tyroler-Kuhreihen galant zu bezeigen meynte. Allein wir haben hier zu Lande Kuhreihens genug von der ersten Hand, und können ihn zur Zeit der Stallfütterung füglich entbehren.

5. Unter den, in den Schweizer-Reise-Monaten Zürich häufig besuchenden Fremden befanden sich auch zwey Mitglieder der berliner Singakademie: Hr. Graf C. von *Brühl* und Hr. Organist *Hellwig*, durch deren Besuch und Theilnahme sich das Singinstitut vorzüglich geehrt fand. Der erste, ein geschmackvoller Sänger, machte uns mit einem schönen (ungedruckten) Pilgergesang von Naumann bekannt; letzter beschenkte das Institut mit einem gründlich gesetzten, ausdruckvollen Vaterunser von seiner Composition.

Eine besondere musikalische Feyerlichkeit begingen wir mit Aufführung des mozartschen *Requiem*, als Todtenfeyer des Hrn. Bürgermeisters von Escher, eines unserer gebildetsten und geachtetsten Mitbürger und Mitvorsteher des Musikwesens. Erhöht ward die Feyerlichkeit durch passende Decoration und eine herzergreifende Gedächtnissrede, gehalten vom Hrn. Rathsherrn von Meiss. In dieser eigenen Musik gefielen besonders die Quartetten, würdig vorgetragen von den vorzüglichsten Individuen unsers Sängerpersonale: Mad. Thomann, Dem. Mar. Hirzel, Hrn. Hardmeyer und Hrn. Conrad Schulthess. Sehr gefiel auch das *Lacrimosa*. Dagegen fand bey Wenigen Eingang das *Christe eleison* und das *Quam olim Abrahae*, und zwar aus dem natürlichen Grunde, weil unser Publicum an *textgemässe* Musik gewohnt ist, diese aber, so verkehrt wie möglich, ja ein wahres Fegefeuer, einen armen Sünder darstellt, der von *ewiger Unruhe* hin und her getrieben, bis an die Pforten der Ewigkeit, beten möchte, aber nicht kann. Freylich muss dabey noch bemerkt werden, dass hier früher das jomelli'sche *Requiem* bekannt war, das, als ein wahres *Requiem*, wenigstens in seinem ersten Satz, jede fühlende Seele zu einer andächtigen Todtenfeyer würdig stimmt.

Soll ich Ihnen etwas von unsern Liebhaber-Concerten anführen, so wird es wol am gerathensten seyn, Ihnen die Stücke zu nennen, woran beydes, Composition und Ausführung, am vorzüglichsten gefallen hat. *Vocalmusik*: Arie von Bianchi (A dur), ges. von unserer beliebten Mad. Thomann; Arie von Caruso (D dur), gesungen v. Dem. Maria Hirzel; Arie von Zingarelli (C dur), ges. von Dem. Michel; Arie von Mozart, ges. v. Dem. Huber, und Arie von Par, *ges.* von Mad. Thomann, beyde mit obligater Violine, gesp. von Hrn. Schweitzer; Arie von Mozart (C dur), ges. von Hrn. Karl Schulthess. *Instrumentalmusik*: Flötenconcert v. Danzi (D dur), gespielt von Hrn. Staatssecretair Landolt; Klavierconcert von Ries, gespielt von Dem. Sara Hirzel; Duett für zwey Klaviere, gesp. von Dem. Schweizer u. Hrn. Beutler. Beethovens Ouverture zu *Egmont*. — Manches Andere gefiel auch sehr in der Ausführung, besonders

mehrere Stücke für verschiedene Blasinstrumente. Ueberhaupt waren diesen Winter unsere stark besuchten Concerte vorzüglich befriedigend ausgefallen. Das Nämliche darf ich auch von den Vocalconcerten des Singinstituts versichern, über dessen materielle Seite, (Singstoff, Anordnung etc.) ich Ihnen künftig nähern Bericht ertheilen werde, wenn ich erst aus der Zeitung wahrnehme, dass das deutsche Publicum auch allgemeiner in höher strebende Gesanganstalten Werth setzt. Und sodann müsste auch zweyer kleinerer Institute, worin mit Gesang, Vorlesung und Declamation, wahrscheinlich mit mehr Geschmack, als an mehrern andern Orten, verbunden wird, nähere Erwähnung geschehen.

Es gehört noch hierher, dass in der neuen Zeitschrift: *Zürchersche Beyträge* etc. (bey Ziegler und Söhne) eine Vorlesung „über das Gesellige in der Musik" vom Prof. Horner enthalten ist, die dem grössern Publicum nun eben so wol, als dem kleinern Kreise, für welchen sie ursprünglich bestimmt war, gefallt. —

Jetzt, seit mehrern Wochen, ertönt, statt Concertmusik, zu Berg und Thal *Feldmusik*, und wir verhalten uns zu dem brüderlichen Deutschland mit der uns geschenkten Neutralität immerhin so, wie zu jenem Chor von *Vogler* der „obligate, doch willkürliche Tenor."

London. — Auf den hiesigen Theatern haben in der letzten Zeit gewisse burleske *Gemengsel*, (Pasticcios,) die man anlockend *Lustigkeitwecker* nannte, und die nicht selten bis zum wahrhaft Ausgelassenen sich verstiegen, grosses Glück gemacht. Die Anwesenheit zahlreicher Deutschen möchte sie vielleicht ihren Landsleuten anpreisen, und diese nun sie, als neue englische Mode, auf Ihre Bühnen verpflanzt wünschen: darum erwähne ich, gewiss ein Freund des deutschen Theaters, sie hier in diesen Blättern, indem ich hinzusetze: Was sie in London anziehend und wirksam, auch Gebildete gegen ihren Unsinn nachsichtig macht — die unzähligen Spöttereyen, Neckereyen, Anspielungen auf Oeffentliches und scheinbar Geheimes, die Dreistigkeit der Satyre überhaupt, der sich wechselseitig spornende Humor verschiedener, eben in dieser Hinsicht ausgezeichneter Talente unter den Schauspielern, ja des gewissermassen mitspielenden Publicums selbst, die Präcision in der Ausführung äusserst künstlicher und auch durch Schwierigkeit interessirender Bravourstücke der Maschinisten, der Reichthum und die Pracht des Schmucks der Bühne u. dgl. m.: alles dies kann oder darf in Deutschland nicht statthaben; und so bliebe dort geradezu nichts, als eben — der Unsinn. Darum nun glaubte Ref., dies Warnungtafelchen vor ihnen hier bey Zeiten aushangen zu müssen.

Eine zweyte neue Erscheinung, die in ihrer Art wol einzig genannt werden kann, sind die *jüdischen Hymnen für Synagogen*. Sie sind meist nach den Psalmen Davids, oder doch, so weit man das möglich zu machen vermocht, in der Einfalt und Erhabenheit derselben gedichtet, und zwar vom Lord Byron; und die beyden berühmten jüdischen Tonkünstler Londons, Nathan und Braham (der Sänger,) haben sie in Musik gesetzt, so nämlich, dass sie die, seit undenklichen Zeiten durch Tradition in den Hauptsynagogen fortgepflanzten, wunderlichen Melodien dabey zu Grunde gelegt oder sonst benutzt haben. Man muss an diese Musiken, gleichsam wie an seltsam gemischte haut-gouts, erst den Gaumen gewöhnt haben, ehe man ihnen einigen Geschmack abgewinnen kann: nach und nach findet sichs aber, doch in England wol leichter, als anderswo, da man hier an gewissermassen ähnliches Verfahren mit andern, der neuern, kunstgemässen Musik gleichfalls fremden Ton- und Gesangweisen (z. B. den altschottischen) sich schon gewöhnt, an ihnen sich schon geübt hat. Diese sonderbaren Stücke waren erst durch Abschriften mitgetheilt worden; jetzt aber haben die Componisten sie, schön ausgestattet, herauszugeben angefangen. Das erste Heft kostet nicht weniger, als eine Guinee, bey Hrn. Nathan, wird aber doch, als etwas Besonderes, viel gekauft. (*A Selection of hebrew melodies, with appropriate Symphonies and Accompaniments*, by J. Braham and J. Nathan.) Wie weit die Bearbeiter den Originalmelodien treu geblieben sind, kann ich nicht beurtheilen, da ich diese nicht kenne; und so wird's wol auch fast allen Lesern Ihrer Zeit. gehen: denn was man in kleinen Synagogen, namentlich in Deutschland, zu hören bekommt, ist die, meist bis zur Carikatur entstellte Nachahmung musikalisch ganz unwissender und ungebildeter Vorsänger, und bekanntlich eher ein Geheul, als ein Gesang, ein Schreyen und Miauen, das sich musikalisch nicht einmal auffassen, viel weniger darstellen lässt.

Warschau. Halbjährige Uebersicht. — Der letzte Herbst und Winter hat uns viel musikal. Genuss gebracht. Unsere Concerte gehen noch immer vornämlich auf Virtuosität aus. Grosse, ernste Musikwerke hören wir nicht; ja selbst höchstseltene ganze Symphonien, deren Stelle uns einzelne Sätze aus ihnen, oder Ouvertüren ersetzen sollen. Ich bemerke darüber nur, dass man jene vorzüglich aus haydnschen Symphonien, von diesen vornämlich die, einheimischer Componisten, wie Elsners, Kurpinski's etc. zu wählen pflegt. Im Einzelnen werde ich sie nicht anführen, sondern nur die Soli, worauf hier ohne Vergleich das Meiste ankömmt. — Im Nov. 1814 gab, auf Verwendung mehrerer Musikfreunde, der Basssänger, Hr. Apel, der vormals durch schöne Stimme, besonders bewundernswerthe Tiefe imponirte, Concert im Theater. Er sang eine Arie von Righini aus Es dur, wo er gleich Anfangs in einer Cadenza das Contra-B aushielt; eine grosse Scene aus Es dur von Maurer, und eine Cavatine von Cimarosa. Dazwischen spielte Hr. Körner, bekannt durch Compositionen, (Sonaten u. dgl. fürs Klavier, bey Bornhardt im Drucke erschienen.) und der gegenwärtig hier als Musiklehrer lebt, ein Klavierconc. aus D dur, und dann ein Rondo alla polacca in E moll, von seiner Composition. Das Auditorium wurde keineswegs befriedigt. Hrn. A.s Auftreten konnte nicht mehr erfreuen, wiewol seine Stimme noch immer bedeutend ist und sein Gesang von Musikkenntnis zeugt. Jene Klavierstücke wurden zwar mit Geschicklichkeit vorgetragen, aber die Composition war matt. — Bald darauf gab Hr. Luigi Tarquinio, ein Sopranist, Conc. Er sang eine Arie von Cimarosa aus *Artemisia*, eine aus *Romeo und Julia* von Zingarelli, und noch eine von S. Mayer. Dazwischen spielte Hr. Lenz ein Klavier-Conc. aus D moll von seiner Comp., und die Blasinstrumente des Orchesters trugen die Favorit-Polonoise von Krommer vor. Das Spiel des Hrn. Lenz entsprach der Compos., und diese war kraftvoll und überhaupt sehr gelungen. Hr. Tarquinio hat eine schöne Stimme. Er singt bis zweygestr. C ganz rein, und mit vieler Anmuth. Seine Methode ist einfach; er überladet nicht, und rührt durch sein kunstvolles *messa di voce* und *Portamento*. Ueberhaupt ist er als Sänger wirklich ein Künstler. Das Orchester spielte brav. Das Auditorium war diesen Abend vollkommen befriedigt. Hr. Tarqu. gab auf Begehren mehrerer Musikfreunde im Dec. noch ein zweytes Concert, welches eben so zahlreich besucht, und mit eben so viel verdientem Beyfall aufgenommen wurde. Er sang die bekannte Arie: Pupille tenere, aus Cimarosa's *Horazi e Curiazi*, ein Rondo v. Nasolini, und eine Cavatine von Zingarelli. Dazwischen spielte Hr. Sobieski, Mitglied des hiesigen Orchesters, auf der Violine ein Rondo von Kreutzer. — Im Dec. liess sich auch der durchreisende Klarinettist, Hr. Joseph Frisch mit einem Conc. von Winter im Theater zwischen den Acten des Schauspiels hören. Er erhielt vielen Beyfall. Eben so trat im Januar 1815 Hr. Joseph Damse mit einem Klarinettconc. von Lefevre auf. Er besitzt viel Geschicklichkeit auf Blasinstrumenten und war sonst Regimentskapellmeister. — Im Febr. erfreute uns der junge Carl Mayer, der schon in vielen Privatgesellschaften sich sehr ausgezeichnet hatte, mit einem öffentlichen Concert. Er spielte das schöne Concert Dussecks, aus F dur, ein zweytes, von Field, aus As dur, und zum Beschluss noch, ohne Accompagnement, ein Rondo alla polacca, ebenfalls v. Field. Alle Anwesende bezeigten dem vielversprechenden, jungen Talente einstimmigen, verdienten Beyfall. Auch gab er nach einigen Wochen noch ein zweytes Concert, wo er das grosse Conc. aus Es dur von Dusseck, dann ein zweytes von Field, auch aus Es dur, und endlich wieder ein Rondo ohne Begleit., ebenfalls von Field, ausführte. In jenem ersten sang der erste Bassist unsers Theaters, Hr. Szczurowski, eine Arie von Maurer, und einer unsrer ersten Tenoristen, Hr. Kratzer, eine von Mozart; im zweyten spielte Hr. Sobieski ein Violinconc. von Rode. — Hr. Lehmann, ein reisender Virtuos auf der Flöte, gab, vereint mit der Theaterunternehmung, nach einer kleinen Oper ein Concert. Er blies ein Concert von Dreseler, und Adagio und Rondo von Dupuy. Sein Ton ist schön, und er verbindet mit Fertigkeit viel Geschmack. Die Schwierigkeiten jener ersten Composition überwand er mit grösster Leichtigkeit. Schade, dass dies Conc. zu lang ist, und noch mehr Schade, dass es kein besseres und reineres Accompagnement hat. Die Composition entspricht übrigens der *Flötenstimme* nicht. Besser ist die Composition Dupuy's. Hr. L. fand den verdienten Beyfall, und besonders gefiel das Rondo v. Dupuy. — Den 28sten März spielte Hr. v. Bielavski ein Concert von Kreutzer zwischen den Acten eines Schauspiels. Er erhielt ausserordentlichen Beyfall, und gehört unter die ersten Violinisten von Warschau.

Obschon er noch sehr jung ist, so verbindet er doch schon mit Leichtigkeit, Gefasstheit und Ruhe, mit schönem Tone, Kraft und Anmuth. Er ist Mitglied des Theater-Orchesters. — Im April gab Hr. Gianella, der sich, als vormals Lehrmeister auf der Flöte beym Könige von England und Compositeur bey der italienischen Oper in London ankündigte, sein schon mehrmals öffentlich angesagtes Conc. Krankheit hatte ihn zweymal gestört. Er blies ein Conc. auf der Flöte von seiner Composition. Der Ton und der Geschmack, mit welchen er es vortrug, (es enthielt mehr Gesang, als Passagen,) zeigten, er müsse vormals einer der ersten Flötisten gewesen seyn. Die Composition war gefällig, und verdiente, als *italienische* Concertmusik, Beyfall, wenn sie auch dem jetzigen Zeitgeschmack nicht ganz ausagte. Hr. Lessel, der ihn unterstützte, spielte mit ihm ein Doppelconc. für Flöte und Klavier, auch von seiner Composition. Hr. L. jedoch, dem die Klavierstimme zu einfach schien, wollte es einigermassen verbessert haben, indem er es verlangerte, und ein Adagio von seiner Composition, welches er schon früher gesetzt, eingeschattet hatte. Dennoch langweilte dies Doppelconcert so sehr, dass viele Zuhörer sich nach und nach entfernten: doch konnte dazu auch der Anblick der Erschöpfung des, von einer Brustkrankheit noch nicht hergestellten Flötenvirtuosen beytragen. Hr. Kratzer sang die Arie mit obligater Klarinette aus *Clemenza di Tito*, und Hr. von Bielawski spielte ein Rondo von Kreutzer. — Obengenannter Hr. Lehmann gab im April auch ein zweytes Conc., ganz für eigne Rechnung. Er blies ein Conc. von Dulon u. Variat. auf ein russisches Volkslied. Dann spielte Hr. Stolpe das beliebte Quintett aus F moll von Dusseck. u. Hr. Blaha, Mitglied des hiesigen Orchesters, blies ein Conc. eigner Composition auf der Hoboe. — Im May liess sich Carl Muhlenfeld in einem Concert, gleichfalls im Theater, auf dem Fortepiano, und auch auf der Violine hören. Beyde Concerte, so wie auch das Rondo über zwey russische Volksmelodien, waren von seiner Composition. Nicht allein als Virtuosen liessen ihm Kenner Gerechtigkeit und Beyfall wiederfahren: sondern sie freueten sich auch über sein Talent zur Composition. So jung Hr. M. noch ist, so ze gten seine Arbeiten doch schon Reichthum und selbst Originalität der Gedanken. Sind sie, diese Arbeiten, ganz sein Eigenthum — woran wir bey der Bescheidenheit dieses Jünglings um so weniger zweifeln — so versprechen sie dereinst einen wahrhaft grossen, deutschen Componisten: vorausgesetzt, er gehet immer auf dem rechten Wege weiter. — Im Juny gab die Sangerin, Mad. Frank-Sander, Concert. Sie sang die Arie mit obligat. Violine aus Paers *Griselda*. Hr. v. Bielawski trug Variationen von Rode auf der Violine vor. Dann sang Madame eine Bravour-Arie von Reichardt, und dann sollte, nach einem Stucke einer Symphonie von Haydn, Madame noch ein Rondo singen. Dies wurde auch angefangen: allein Madame hatte in der Zerstreuung einige andere Partien und nicht von derselben Arie ausgetheilt, auch überdies einen Theil ihrer eignen Partie vergessen: da entstand denn Unordnung, so dass mitten in der Arie aufgehört werden musste, Mad. hinter die Coulissen ging, und so dies Conc. wie ein schwaches Bachlein versickerte, welchem es auch vor seinem unerwarteten Ablauf schon glich. — Obschon der Sommer eben hier keine günstige Jahreszeit für durchreisende Virtuosen ist, so war doch das Concert, welches Hr. Pietro Esudero, ein Spanier, den 19ten Jun. gab, ziemlich zahlreich besucht. Er ist ein Schüler Baillots, und trug, sowol Viotti's schönes Conc. aus Hanoll, als auch die Variationen Baillots auf ein russisches Thema, nicht nur mit vieler Präcision, sondern auch mit vielem, wahrhaft edlem Geschmack vor. Er erhielt ausgezeichneten Beyfall. Hr. Tarquinio sang eine Arie von Farinelli aus *Attila*. Die Musik war überhaupt diesen Abend wohlgewählt, und in der Ausführung durchgehends befriedigend.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V. und die Kupfertafel.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. *№ V.* 1815.

Anzeige einer neuen Oper.

Der Bergsturz,

neue Oper von Joseph Weigl.

Von dieser in Hinsicht der Musik besonders empfehlungswerthen Oper, wird ein Klavier-Auszug, vom Herrn Kapellmeister Müller in Weimar, im Laufe dieser Monats bei mir fertig.

Leipzig, den 1. Aug. 1815.

C. F. Peters.

Ankündigung.

Aus Herrn v. Kotzebues diesjährigen Opern-Almanach habe ich „die Alpenhütte" componirt und offerire sie hiermit Theaterdirectionen und Musikverlegern, die sich in portofreyen Briefen an mich wenden, unter billigen, gewiss annehmbaren Bedingungen.

Coburg, im July 1815.

Chr. Fr. Gumlich,
Herzogl. Sachs. Coburg. Kammermusicus.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Kels, Variationen f. 1 Violine über: Kind willst du ruhig schlafen. Op. 37. . . . . 4 Gr.

— Variationen für 1 Violine über: Lasse Frieden uns stiften. Op. 38. . . . . 4 Gr.

Fodor, J. 12 Variationen über: Schöne Minka, für 1 Violine mit willk. Begltg. d. 2ten Violine. . . . 12 Gr.

Wilms, Wilhelmus v. Nassau arr. en Simphonie à grd. Orchestre. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— Wilhelmus v. Nassau arr. en Quatuors p. 2 Vlons, Alto et Vcelle par Klnyt. . . . . 1 Thlr.

— Wilhelmus v. Nassau arr. en Duo p. 2 Vlons par Klnyt. . . . . 14 Gr.

Kreutzer, Entr' Acte et Marche de Ledoiska à grd. Orchestre. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Hänsel, P. 3 Duos p. Violon et Alto. Op. 26. 1 Thlr. 8 Gr.

Spontini, C. la Vestale en Quatuors p. 2 Violons, Viola et Basse. . . . . 2 Thlr.

Carulli, F. 3 Sonates non difficiles p. la Guitarre seule. № 1. 2. 3. . . . . à 6 Gr.

Derwort, G. H. Variationen über einen spanischen Tanz f. d. Guitarre. Op. 21. . . . . 10 Gr.

— Variationen Dº Op. 22. . . . . 14 Gr.

Giuliani, M. Recueil de Pièces faciles et agreables p. la Guitarre à l'usage des commencans. Op. 59. 12 Gr.

Tausch, Fr. 6 Märsche für d. königl. preuss. Garde vollstimmig. . . . . 1 Thl. 16 Gr.

Call, L. de, 16 Ländler p. la Guit. et Pforte. . . 10 Gr.

Pössinger, F. A. Trio p. Hautbois, Viola et Vlle. 16 Gr.

Schnabel, Jos. 8 Pièces p. 3 Cors, Tromba in F. Trombone, Tenor et Basso. . . . . 14 Gr.

Fischer. Harmonie à 9 parties, 4 Cors en F. Cor de signal en B. Cor de signal en Es, Trompette obligé en F. Trombone tenor et Trombone quarte ou Basse. . . . . 12 Gr.

Schneider, G. A. grd. Concerto p. le Basson avec accomp. de l'Orchestre. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Hasslinger, Tob. Alexander I. ad Friedrich Wilh. III., Fahntaisie f. d. Pianoforte. Op. 24. 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, J. B. Rondeau Polonaise p. le Pforte. . . . 8 Gr.

Mozart, Ouverture a Figaro Hochzeit zu 4 Händen f. d. Pforte. . . . . 12 Gr.

— Sonate fürs Pforte zu 4 Händen. Op. 26. D dur. . . . . 20 Gr.

Ignatius, O. Tänze für Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Kreutzer, Ouverture a. d. Op. Ledoiska für Pforte. . . 8 Gr.

Köhler, H. 6 Sonatines faciles et progressives p. le Pforte. Op. 85. . . . . 20 Gr.

Niclas, d. A. Quodlibet für angehende Klavierspieler 20 Gr.

— Weihnachtgeschenk für angehende Klavierspieler. 20 Gr.

Kels, J. F. 8 Variationen über das altdeutsche Volkslied: Trinken muss mein Hans, für das Pforte 3ga Werk. . . . . 8 Gr.

Neue Berliner Favoritdänze f. Pianoforte. Nº 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. . . . . à 5 Gr.

Rink, 3 Divertissements à 4 mains d'une difficulté progr. Op. 56. . . . . 1 Thlr.

Wölfl, J. Methode de Piano conten. 50 Exercices doigtés. Op. 66. Part. 1. u. 2. jede 2 Thlr. 3 Gr.

— Bon soir, Rondeau favori p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

— Marche et Rondeau pastoral p. Dº Nº 1. . . . . 8 Gr.

— Donald Air ecossais favori arr. en Rondeau Nº 2. . . . . 8 Gr.

— Castle Gering, Rondeau p. le Pforte, Nº 3. . . . 8 Gr.

— Air favori avec Variations p. le Pforte Nº 4. . . . 10 Gr.

— Air, the Storm av. Variations p. Pf. Nº 5. . . . 10 Gr.

— Romance favorite de l'Op.: une folie av. Var. p. le Pforte. Nº 6. . . . . 16 Gr.

— le Diable à quatre, grde Sonate p. le Pforte. Op. 50. . . . . 1 Thlr.

— 2me Divertissement p. le Pforte. Op. 61. . . . 16 Gr.

— grde Sonate p. le Pforte. Op. 62. . . . . 20 Gr.

— Trio p. le Pforte, Flûte et Violoncelle. Op. 66. 1 Thlr.

— Concerto da Camera p. le Pforte avec accomp. de 2 Violons, Flûte, Alto et Violoncelle. 1 Thlr. 12 Gr.

Henkel, M. Variations p. Pianoforte sur un air russe 16 Gr.

Baldenecker, N. Variations p. le Pianoforte sur le thême: Von der Alpen steilen Höhen. Op. 17. . . . . 10 Gr.

— Variations p. le Pforte sur un thême favori. Op. 18. . . . . 16 Gr.

Garth, J. 12 Walzer f. d. Pforte. . . . . 20 Gr.

Börgel, F. W. 6 Variations p. Pforte sur l'air tirolien: Dort oben auf jenem Berge. . . . . 16 Gr.

Cramer, J. B. Concerto da Camera p. le Pforte av. accomp. de 2 Vlons, Flûte, Alto et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.

Wilms, Variationen über: Es kann ja nicht immer für Pforte u. Flöte. Op. 17. . . . . 18 Gr.

— dieselben f. Pforte oder Violin. Op. 17. . . . 18 Gr.

— Wilhelmus v. Nassau variée p. Pf. Op. 38. . . . 14 Gr.

Fromelt, A. 10 Walzer und 6 Ecossoises f. d. Pf. 12 Gr.

Jadin, H. 20 petites Leçons p. le Pforte à l'usage des commençans . . . . . 10 Gr.

— 1er Potpourri p. le Pforte. . . . . 10 Gr.

Detroit. C. Walzer f. d. Pforte. . . . . 4 Gr.

— Marsch f. d. Pf. . . . . 4 Gr.

Himmel, F. H. Sonate à 4 mains p. le Pforte. . . . 14 Gr.

Gürlich, A. Allemande a. d. Ballet die glückliche Rückkehr arr. f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Kronentanz a. d. Ballet: Alexander und Campaspe für f. Pforte. . . . . 6 Gr.

Spontini, Märsche a. d. Oper Ferdinand Cortez f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Favorit-Polonoise Sr. Majestät des Kaisers von Russland f. Pforte. . . . . 2 Gr.

Berliner Favorit-Polonoise f. Pforte. . . . . 2 Gr.

Fodor, A. Concertino p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. ad libitum. Op. 22. . . . . 1 Thlr. 18 Gr.

Klingohr, J. W. Variations p. le Pforte, Violon, Alto et Violoncelle. Nº 1. et 2. . . . . à 12 Gr.

— Polonoise p. Pforte. . . . . 4 Gr.

Moschelles, Ign. 2 grosse Märsche f. das Regiment Kaiser Alexander f. d. Pforte. . . . . 6 Gr.

Latour, T. 4 Sonatines progressives p. le Pforte. . . 20 Gr

— 2 Walzes p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

— 3 Dº Dº. . . . . 8 Gr.

— La Replique, Divertissement p. le Pforte avec accomp. de Flûte ad libitum. Nº 1. . . . . 16 Gr.

Cramer, J. B. l'Ultima, grde Sonate p. le Pforte. Op. 53. . . . . 1 Thlr.

— Air anglo Ecossais av. Variations p. le Pforte. 12 Gr.

— 2 Walses p. le Pf. . . . . 10 Gr.

Kuzeluch, L. 3 Sonates p. le Pforte accomp. de Violon et Violoncelle. Op. 52. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte. Op. 53. . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Dussek, J. L. Air, Il Pastore Alpigiano varié p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Fuss, J. Rondeau favori p. le Pforte. Op. 20. . . . . 6 Gr.

Struck, P. 8 deutsche Tänze f. d. Pforte. 13s Heft. 6 Gr.

Gluck, Ouverture a. d. Op.: Armide, Klav. Auszug. 6 Gr.

Gelinek. Duett a. d. Schweizerfamilie als Rondo f. d. Pforte eingerichtet. . . . . 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beilage zur Allg. musikal. Zeitung
(Jahrg. 1818. S. N.° 33)

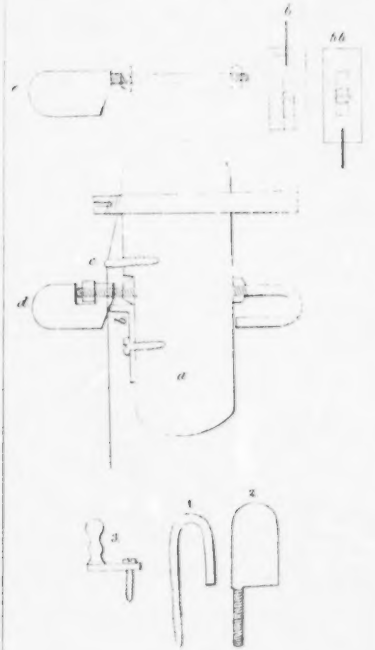

a Durchschnitt des Halses der Harfe in der obern Octave, mit dem neuen Mechanism für die halben Töne.

b Der Schraubenkloben am Halse im Durchschnitte, als in der Vorderseite, mit seiner Schraube.

bb Der umgekehrte und etwas grössere Schraubenkloben für die Bassseiten, wenn der Hals es erfordert.

c Der Steg oder Stift bei jeder Saite.

d Der Anbieher mit der Hakenschraube und seinen drei Schrauben.

e Der Anbieher für die tiefern Saiten, zum Gebrauche der linken Hand allein bestimmt.

1. Die alten Haken von Draht.
2. Die Haken von massig gefertigtem Metalle.
3. Die Winkelhäkchen, mit ihrer Schraube.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten August. **N°. 34.** 1815.

Schreiben Mozarts an den Baron von ...

(Dies Schreiben scheint uns nicht nur sehr anziehend, sondern auch in mehr als Einer Hinsicht merkwürdig, ja, wahrhaft lehrreich, und eben für den Verständigen am meisten. Einige Ausdrücke Mozarts werden wol Manche mit feinern vertauscht, einige derbe Urtheile gemildert wünschen; wir meynen aber, so etwas muss mit diplomatischer Genauigkeit gedruckt werden, oder gar nicht; und das Letzte schien uns Verlust für einen der werthesten Theile unsers Publicums. Wer Anstoss nehmen will, nehme ihn an uns; nur nicht an der kindlich offenen, kindlich natürlichen Seele Mozarts. d. Redact.

Hier erhalten Sie, lieber, guter Herr Baron, Ihre Partituren zurück; und wenn Sie von mir mehr Fenster, *) als Noten finden, so werden Sie wol aus der Folge abnehmen, warum das so gekommen ist. Die Gedanken haben mir in der Symphonie am besten gefallen. Sie würde aber doch die wenigste Wirkung machen, dann es ist zu vielerley drin, und hört sich stückweis an, wie, *avec permission*, ein Ameisenhaufen sich anhört; ich meyne: es ist Eppes **) der Teufel los darinne. Sie dürfen mir darüber kein Schippchen machen, ***) bester Freund, sonst wollte ich zehntausendmal, dass ichs nicht so ehrlich herausgesagt hätte. Und wundern darf es Sie auch nicht; denn es gehet ungefähr allen so, die nicht schon als Buben vom *Maestro* Knippse oder Donnerwetter geschmeckt haben, und es hernach mit dem Talente und der Lust alleine zwingen wollen. Manche machen es halt ordentlich, aber dann sinds andrer Leute Gedanken, (Sie haben selber keine;) Andre, die eigene haben, können sie nicht Herr werden. So gehet es Ihnen. Nur, um der heiligen Cäcilia willen, nicht böse, dass ich so herausplatze! Aber das Lied hat ein schönes *Cantabile*, und soll Ihnen das die liebe Fränzl recht oft vorsingen, was ich schon hören möchte, aber auch sehen. Der *Menuetto* im Quatuor nimmt sich auch fein aus, besonders von da, wo ich das Schwanzlein dazu gemalen. *Coda* wird aber mehr klappen, als klingen. *Sapienti sat*; und auch dem Nicht-*Sapienti*: da meyne ich mich, der ich über solche Dinge nicht wohl schreiben kann. Unser Einer machts lieber, habe. Ihren Brief habe ich vor Freuden vielmal

Nur hatten Sie mich nicht so sehr loben sollen. Hören kann ich so was allenfalls, wo man's gewohnt wird; aber nicht gut lesen. Ihr habt mich zu lieb, ihr guten Menschen: ich bin das nicht werth, und meine Sachen auch nicht. Und was soll ich denn sagen von Ihrem Präsent, mein allerbester Herr Baron? Das kam, wie ein Stern in dunkler Nacht, oder wie eine Blume im Winter, oder wie ein Glas Madeira bey verdorbnem Magen, oder... oder... Sie werden das schon selber ausfüllen. Gott weiss, wie ich mich manchmal placken und schinden muss, um das arme Leben zu gewinnen. Und Mäntel ****) will doch auch was haben! Wer Ihnen gesagt hat, dass ich faul würde, dem (ich bitte Sie herzlich, und ein Baron kann das schon thun,) dem versetzen Sie ans Liebe ein Paar tüchtige Watschen *****). Ich wollte ja immer, immerfort arbeiten, dürfte ich nur immer solche Musik machen, wie ich will und kann, und wie ich mir selbst was draus mache. So habe ich vor drey Wochen eine Symphonie fertig gemacht, ******)

*) Kreuzweise ausgestrichene Stellen.

**) Ausdruck gemeiner Juden, statt Etwas, in der Bedeutung von ein wenig, einigermassen.

***) Wärterinnen bezeichnen so die saure Miene kleiner Kinder, die zum Weinen einzuleiten pflegt.

****) Scherzhafte Abkürzung von Konstanze, Mozarts Frau.

*****) Ohrfeigen.

******) Es war die, bestimme ich mich recht, noch von Keinem übertroffene, aus G moll.

und mit der Morgenpost schreibe ich schon wieder an Hofmeister und biete ihm drey Klavierquatuor an, *) wenn er Geld hat. O Gott, wär ich ein grosser Herr, so spräch ich: Mozart!, schreib du nur, über was du willst und so gut du kannst! Eher kriegst du von mir keinen Kreuzer, bis du was fertig hast. Hernach aber kauf ich dir jedes gute Manuscript ab, und sollst nicht damit — — gehn und — — wie ein Tratschelweib. **) O Gott, wie mich das alles zwischendurch traurig macht, und dann wieder wild und grimmig, wo dann freylich manches geschieht, was nicht geschehen sollte. Sehen Sie, guter, lieber Freund und Gönner, so ist es, und nicht, wie Ihnen dumme oder böse Lumpe mögen gesagt haben.

Doch *dieses a casa del diavolo*; und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Briefe, und den ich lieber gar fallen liess, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art ist beym Schreiben und Ausarbeiten, von grossen und derben Sachen nämlich. Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen, als das; denn ich weiss selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beym Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann: da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiss ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe, und summe sie wol auch vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt' ich das nun fest, so kommt mir bald Eins nach dem Andern bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente, *et caetera, et caetera, et caetera.* Das schützt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde: da wird es immer grosser; und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit Einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauss. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur, wie in einem schön starken Traume vor: aber das Ueberhören, so aller zusammen, ist doch das Beste. Wer nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder; und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herregott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammlet ist. Darum kömmt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch beym Schreiben stören lassen; und mag um mich herum Mancherley vorgehen: ich schreibe doch; kann auch dabey plaudern, nämlich von Huhnern und Gansen, oder von Gretel und Bärbel u. dgl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben *die* Gestalt oder Manier annehmen, dass sie mozartisch sind, und nicht in der Manier irgend eines Andern: das wird halt eben so zugehen, wie, dass meine Nase eben so gross und herausgebogen, dass sie mozartisch und nicht wie bey andern Leuten geworden ist! Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüsste die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wol blos natürlich, dass die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von aussen so von innen. Wenigstens weiss ich, dass ich mir das Eine so wenig, als das Andere selbst gegeben habe.

Damit lassen Sie mich aus ***) für immer und ewig, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, dass ich aus andern Ursachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiss. Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist! Andern Leuten würde ich gar nicht geantwortet haben, sondern gedacht: *Mutschi huschi quittle? Etsche Malappe Mumming!* ****)

*) Nur das erste von diesen ist bald darauf erschienen; es ist das herrliche, ebenfalls aus G moll.

**) So lesen wir wenigstens das, uns unbekannte Wort. Vorher fehlen einige Worte. Das Blatt ist eben da vom Siegel verletzt.

***) Entlassen Sie mich.

****) Eine Posse selbstgemachter, nichts bedeutender Wörter, die aber, scheint es, im Klange eine Art Antwort ausdrücken sollen; und, die Situation vorausgesetzt, wol auch gewissermassen ausdrücken.

In Dresden ist es mir nicht besonders gegangen. Sie glauben da, sie haben noch jetzt *alles* Gute, weil sie vor Zeiten *manches* Gute gehabt haben. *) Ein Paar gute Leutchen abgerechnet, wusste man von mir kaum was, ausser dass ich in Paris und London in der Kinderkappe Concert gespielt habe. Die Oper habe ich nicht gehört, da der Hof im Sommer auf dem Lande ist. In der Kirche liess mich Naumann eine seiner Messen hören; sie war schon rein geführt und brav, aber wie Ihr E. spricht, „a Bissle kuhlig;“ **) etwa wie Hasse, aber ohne Hassens Feuer und mit neuerer Cantilena. Ich habe den Herren viel vorgespielt: aber warm konnte ich ihnen nicht machen, und ausser *Wischi Wäschi* ***) haben sie mir kein Wort gesagt. Sie baten mich, auch Orgel zu spielen. Es sind über die Massen herrliche Instrumente da. Ich sagte, wie es wahr ist: ich sey auf der Orgel wenig geübt; ging aber doch mit ihnen zur Kirche. Da zeigte sichs, dass sie einen andern fremden Künstler *in petto* hatten, dessen Instrument eben die Orgel war, und der mich tod spielen sollte. Ich kannte ihn nicht gleich, und er spielte sehr gut, aber ohne viel Originales und Phantasie. Da legte ichs auf diese an, und nahm mich tüchtig zusammen. Hernach beschloss ich mit einer Doppelfuge, ganz streng, und langsam gespielt, damit ich auskam und sie mir auch genau durch alle Stimmen folgen konnten. Da war's aus, und Niemand wollte mehr dran. Der Hassler ****) aber (das war der Fremde: er hat gute Sachen in des hamburger Bachs Manier geschrieben,) der war der Treuherzigste von allen, obgleich ichs eigentlich nur versetzt hatte. Er sprang vor Freuden herum, und paukte, und wollte mich immer küssen. Dann liess er sichs bey mir im Gasthause wohl seyn. Die Andern deprecirten aber, als ich sie freundlich bat, worauf der muntre Hassler nichts sagte, als: Tausendsapperment!

Hier, bester Freund und Gönner, ist das Blatt bald voll, die Flasche Ihres Weins, die heute reichen muss, bald leer; ich aber habe, seit dem Anhaltungsbrief um meine Frau beym Schwiegerpapa, kaum so einen ungeheuer langen Brief geschrieben. Nichts vor ungut! Ich muss im Reden und Schreiben bleiben, wie ich bin, oder das Maul zuhalten und die Feder wegwerfen. Mein letztes Wort soll seyn: mein allerbester Freund, behalten Sie mich lieb. O Gott, könnte ich Ihnen doch nur auch einmal eine Freude machen, wie Sie mir gemacht. Nun, ich klinge mit mir selbst an: *Vivat*, mein guter, treuer! ... Amen. *****)

*) In Hinsicht auf Musik nämlich.

**) Ein wenig kühl.

***) Allgemeine Lobsprüche u. dgl.

****) Damals noch Musikdirector in Erfurt, seitdem in Moskau; bekanntlich vormals ein sehr ausgezeichneter Orgelspieler.

*****) Der Brief ist ohne Datum, wahrscheinlich aber im Herbst 1790 von Prag aus geschrieben.

Nachrichten.

Wien, d. 5ten Aug. Uebersicht des Monats July.

Hoftheater. Wegen fortwährender Kränklichkeit der Dem. Buchwieser hatte Mad. Treml die Rolle der Susanne in Mozarts *Figaro* übernommen, und lieferte am 7ten davon die erste Darstellung; aber keineswegs mit ausgezeichnetem Beyfall, welchen ihr ohne Zweifel die zu gemeine Ansicht dieser herrlichen Charakter-Zeichnung einer wahren französischen Soubrette entzog. — Hr. Cachée, Sohn, erschien noch zur letzten Gastrolle als Valet in Méhul's *Schatzgräber*, und wurde mit Zufriedenheit entlassen. — Am 16ten, dem Tage, wo uns die officielle Nachricht von der Besitznahme der fränkischen Hauptstadt durch die siegreichen Alliirten erfreute, sahen wir zum erstenmale: *Die Ehrenpforten*, ein Singspiel in einem Act, von Friedr. Treitschke; mit folgenden Musikstücken: 1. Ouverture von Hummel. 2. Chor von Bernh. Ans. Weber. 3. Lied, nach einer ungarischen Nationalmelodie. 4. Lied eines braunschw. Jägers, von Weigl. 5. Sextett von Seyfried. 6. Lied von Gyrowetz. 7. Duett, nach einer beliebten Marschmelodie. 8. Chor von Seyfried. 9. Chor von Handel. 10. Schlussgesang von Beethoven. — *Inhalt.* Hr. Deutschmann, ein reicher Gutsbesitzer in Oesterreich, hat seine zwey Tochter an zwey würdige Offiziere, und seinen einzigen Sohn einer Mündel verlobt, und eben soll diese dreyfache Hochzeit festlich begangen werden, als durch die Abreise eines einzigen Mannes von der Insel Elba

auch diese Hoffnungen zertrümmert werden. Der Krieg beginnt von neuem, die drey Freyer eilen zu ihren Regimentern, und der gekränkte Familienvater, erbittert gegen alles Oeffentliche, zieht sich in seine Einsamkeit zurück, indem er die bestimmtesten Befehle ertheilt, alle Zeitungen aus seinen Augen zu entfernen, und ihm überhaupt von nichts Oeffentlichem zu sprechen, man müsste denn dereinst von dem ersehnten Augenblick erkämpfter, allgemeiner Ruhe sprechen können. Daher bleibt ihm unbekannt der glorreiche Feldzug in Italien, die Riesenschlacht in den Niederlanden; und selbst die Ankunft seiner Schwiegersohne wird ihm verheimlicht. Heute, zu seinem Geburtsfeste, haben seine Unterthanen eine ländliche Feyer veranstaltet, welcher beyzuwohnen er bereits früher zugesagt hatte. Drey Ehrenpforten sind vom Verwalter errichtet. Als sich die eine öffnet, sieht er mit Verwunderung die Aufschrift: „*Guter Anfang. Neapel!*“ und seine älteste Tochter, an der Hand ihres Geliebten, des Husaren-Rittmeisters Horst, überbringt ihm feyerlich die Nachricht der Wiedereinsetzung des alten sicilianischen Herrscherstammes. Noch hat er sich von seinem Erstaunen nicht erholt, als ihm die zweyte Pforte die Worte: „*Guter Fortgang. Belle-Alliance!*“ enthüllt, und seine jüngste Tochter den Jagerhauptmann Walter in seine geöffneten Arme führt, dessen, an eine Schlinge gebundene Hand Zeuge seiner thätigen Mitwirkung an diesem folgenreichen Tage ist. Ahnendes Vorgefühl, was die grosse Pforte verkündige, bemächtigt sich des freudetrunknen Alten, und nun erscheint die Flammenschrift: „*Gutes Ende. Paris!*“ Sein Sohn, Eduard, Oberster von Kaiser-Kürassier, stürzt an sein Herz. Er ist erst vor einigen Stunden aus dem Hauptquartier mit dieser kaum geträumten Botschaft als Eilbote eingetroffen, und beruhigt seinen Vater gänzlich durch die Nachricht der Entfernung des Usurpators. Kaum sind diese Worte seinen Lippen entströmt, so stimmt der ganze, grosse Chor die herrliche, furchtbar kräftige Fuge aus Handels *Judas Maccabaeus* an: „Fall war sein Loos!“ Ein einfacher, aber reich instrumentirter Schlussgesang, der mit den Worten: „Es ist vollbracht!“ anfängt und endigt, beschliesst das Ganze. — Wenn man bedenkt, dass bey Gelegenheitsstücken alles auf den glücklichen Moment berechnet ist; wenn man die Kürze der Zeit in Erwägung zieht, in welcher dergleichen ephemere Producte entstehen müssen: so wird dem Dichter die billige Nachsicht seines Publicums nicht fehlen. Dass übrigens der Enthusiasmus sich diesmal nicht so allgemein aussprach, wie im vorigen Jahre bey Hrn. Treitschke's „*Guter Nachricht:*“ davon dürften wol die Ursachen in den politischen Verhältnissen zu suchen seyn, deren muthmassliche Erörterung nicht hieher gehört. Unter den Musikstücken wurden in musikalischer Hinsicht vorzüglich ausgezeichnet: No. 1, 5, 9, 10; und, rücksichtlich des pikanten Textes, die beyden Lieder: No. 3 und 4. Die Ausführung war befriedigend, obschon keiner der Mitspielenden Gelegenheit hatte, sich besonders hervorzuthun. — Am 24sten wurde in die Scene gebracht ein neues Divertissement vom Hrn. Balletm. Aumer: *Die Hochzeit auf dem Lande*, mit Musik vom Hrn. Kapellm.-Adjunct Kinsky: eine sehr angenehme Kleinigkeit, die vorzüglich durch liebliche Tänze und reizende Gruppirungen interessirt. Die Musik hat einen freundlichen Charakter und beurkundet des Tonsetzers Talent für diese Gattung von Compositionen. —

Theater an der Wien. Diese Bühne lieferte in diesem Monate nichts Neues, indem die ersten Opern-Mitglieder fast täglich im Hoftheater beschäftigt waren. Zum Benefice von Hrn. und Mad. Vigano wurde neu einstudirt das bey Duporte Anwesenheit so beliebte Ballet, *Aschenbrödel*, erlebte aber bisher noch keine Wiederholung. Am meisten gefiel ein Terzett der beyden Dem. Aumer und Mad. Vigano, mit Violin-Begleitung des Hrn. Mayseder. — Unter den Schauspielen ist Kotzebue's *Schutzgeist* (hier: *Adelheit von Italien*,) ein ächtes Kassenstück geworden. Mad. Schröder, in der Rolle des Guido, glänzt als Solitair. Die Zwischenräume werden durch interessante und gehaltvolle Musikstücke ausgefüllt. Ueberhaupt bekommt man in diesem Theater bey grössern Vorstellungen selten abgedroschene und ausgeleyerte Symphoniensätze zu hören, indem das Orchester gewöhnlich, durch die Fürsorge seines thätigen Kapellmeisters, mit neuen, analogen Zwischensätzen bereichert wird; ein Vorzug, welchen das kunstliebende Publicum dankbar erkennt und fast immer mit lautem Beyfall belohnt. —

Theater in der Leopoldstadt. Bey dieser und der folgenden Schaubühne habe ich auch noch den verflossenen Monat nachzutragen. Ich werde mich, zur Schonung des Raums, grösstentheils auf eine einfache Anzeige beschränken: die Werke selbst

erlauben dies allerdings. Von neuen oder emigrirten Stücken sahen wir: *Der Kampf für's Vaterland*, milit. Schausp. mit Ges. in 5 Acten von Gleich, Musik von Roser. *Die gefährliche Nachbarschaft*, Singsp. in 1 Act nach Kotzebue, mit einer wackern Musik von dem zu früh verstorbenen, talentvollen Friedrich Stein. *Xaveri's Schalmeyen*, Posse, mit Mus. von Roser. *Kurio von Weraigen, oder der Sturz des Wütherichs*, Ritterschauspiel mit Ges., Mus. v. Roser. *Otto von Lauenstein*, komisches Volksmährchen, als Fortsetzung der *Teufelsmühle*, mit Musik von W. Müller. Erhielt Beyfall. *Georg Koltschitzky, der erste Kaffeesieder in Wien*, Schausp. mit Ges. von Gleich, Mus. von Volkert. *Der falsche Zephyr, oder die Eifersucht auf dem Lande*, kom. Pantomime von Rainoldi, Musik von Volkert. *Amor und Psyche*, Parodie mit Ges. in Knittelversen; Musik von Roser. —

Theater in der Josephstadt. Die Banditen in Venedig, romant. Schausp. mit Gesang in 5 Acten, Musik von Kauer. *Der alte Ueberall und Nirgends*, Mus. von W. Müller. *Wilhelm Grieskircher, der edle Wiener*, Schausp. mit Ges., nach der vaterländ. Geschichte, von K. Meisl, Musik v. Kauer. *Holga, die Königin der Krystallengebürge*, Zauberspiel; Musik von Henneberg. *Hainz von Stain, der Wilde*, Schausp. mit Gesang von Gleich. Musik von Zapfe. *Moses in Aegypten*, histor. Schausp. mit Gesang. Musik von Tuczeck. *Die Kreuzerkomödie*, Posse; Musik von Kauer. *Der neue Kampf für Freyheit und Recht*, militairisches Zeitstück mit Gesang von Gleich, Musik von Kauer. Massive Anspielungen, faustdicke Wahrheiten und patriotische Sentenzen qualificiren dies Stück für die Masse und für die Kasse; die häufigen, zehl eich besuchten Wiederholungen verbürgen ihm auch ein längeres, als das gewöhnliche Pflanzenleben der Andern. Ganz unschuldig an diesem Beyfall ist die Musik. —

Concerte. In den Sommermonaten pflegen uns selten Fremde zu besuchen: daher gehören auch Concerte zu den Treibhausgewächsen. Im Universitätssaale fand jedoch eine musikal. Unterhaltung statt, welche die Akademisten bey der feyerlichen Aufstellung des Bildnisses ihres würdigen Professors des Natur- und Criminalrechts, des Hrn. Regierungsraths, Dr. von Egger, veranstalteten. Eine Ouverture von Mayseder eröffnete: dann folgte ein Pianoforte-Conc., von Dem. Eugenie Sybil komponirt, fertig und kraftig vorgetragen. Dem. Wise Tayber sang eine Arie aus *Trajano* von Nicolini; Hr. Hradetzky blies ein Horn-Solo; und den Beschluss machte eine kleine Cantate: *Die Weihe des Dankes*, compon. von Gyrowetz, und in den Hauptstimmen vorgetragen von Mad. Honig, Hrn. Wild, und Hrn. Dr. Sonnleithner. —

Notizen. Eine besondere Würdigung und öffentliche Bekanntmachung verdient die „*Tonkünstler-Galerie*“ des Hrn. Mahler. Dieser geschickte junge Mann studirte drey Jahre in Dresden bey dem berühmten Graff, und bildete sich dann auf der hiesigen Akademie noch ferner aus. Unter seinen Arbeiten erhielt besonders ein grosses Oelgemälde des Kaisers, welches im Kanzleysaale des Hofkriegsrathsgebaudes aufgestellt ist, den Beyfall unsrer ersten Meister. — Fügers, Lampi's, Maurers, Redels u. s. w. Als Liebhaber der verwandten Kunst verfertigte er in seinen Mussestunden eine Reihe von Bildnissen der einheimischen Tonsetzer, welche sich sammtlich durch einen kraftigen Pinsel, sprechende Aehnlichkeit und unverkennbaren Seelenausdruck rühmlichst bezeichnen. Bis jetzt sind folgende Portrate vollendet: Beethoven, Eibler, Gelinek, Gyrowetz, Hummel, Kozeluch, Krommer, Preindl, Salieri, Seyfried, Umlauf, Vanhall, Weigl. Diese Galerie wird vom Künstler von Zeit zu Zeit fortgesetzt werden. —

Oft ist in diesen Blättern der angenehme Componist, Leonard von *Call*, ehrenvoll genannt worden; so viel ich mich aber erinnere, bin ich der erste, der den Freunden seiner heitern Muse mit inniger Betrübnis seinen Verlust anzeigt. Er starb, und mit ihm seiner Familie ein liebreicher Vater, seinen Jugendgefährten ein treuer Bruder, dem Vaterlande ein thatiger Staatsburger, und der Kunst ein unermüdeter Beförderer. Friede seiner Asche! —

Hrn. Schuppanzighs Quartetten werden diesen Sommer hindurch alle Dienstage Morgens im Prater gehalten. Eine ausgewählte Gesellschaft ergötzt sich dabey. Mozart, Haydn und Beethoven sind an der Tagesordnung. Es ist aber auch nicht möglich, sich, besonders des Letztern Compositionen, vollkommner ausgeführt zu denken, als man sie hier hört. Diese Precision, diese Uebereinstimmung, dieses Eindringen in den Geist des Tonstücks kann nur durch Achtung und Liebe gegen den Verfasser, durch, für wahre Schönheiten empfangliche Gemüther, und durch bestandiges Zusammenspielen erreicht werden. Hr. Sch. selbst steht an der ersten

Violine; Hr. Sina, Orchesterdirector im Theater an der Wien, spielt die zweyte; Hr. Weiss die Viola, und Hr. Linke das Violoncello. Die beyden Letztern sind, so wie der Unternehmer, Kammervirtuosen des Fürsten Rasumowsky. —

Im 15ten Stück der musik. Zeit. dieses Jahrgangs trägt Hr. Gottfried Weber, dem wir schon so manchen belehrenden Aufsatz verdanken, einen *Zweifel* vor, welcher das Zeitmass der Arie: „Ach ich fühl', es ist verschwunden" — aus der *Zauberflöte* betrifft. Ref. kann sich nicht nur ganz genau an Mozarts Direction erinnern, sondern hat auch mehrere Mitglieder des Theaterorchesters, welche unter des verklärten Meisters Anführung mitspielten, darüber zu Rathe gezogen, und kann daher nicht umhin, Hrn. W.'s Ansicht vollkommen zu bestätigen. Mozart nahm wirklich so das Tempo dieser Arie; und so wird sie wol Niemand langweilig finden, der Gefühl für wahren Ausdruck hat, und Pamina's leidenschaftlichen Schmerz mitzufühlen im Stande ist. — Bey dieser Gelegenheit sey es mir vergönnt, noch einige Worte über das Terzett dieser Oper: „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?" hinzuzufügen. Auch dies Musikstück nahm Mozart beynahe noch einmal so schnell, als es gegenwärtig fast überall vorgetragen wird. Die meisten Directoren halten sich an das Wort, *Andante*, und vergessen, dass der Meister den Allabreve-Takt vorzeichnete. Man denke sich die Aufschrift: *Allegro moderato*, im Viervierteltakt, und alles gewinnt ein anderes Leben. Die eigenthümliche Bewegung der Violoncello und Fagotte, wobey Mos. immer das erste der drey Achtel etwas schärfer markiren liess, charakterisirt genau Pamina's ängstliche Gemüthsunruhe, die Freude, mit dem Geliebten sprechen zu dürfen, und den Schmerz, ihn wieder verlassen zu müssen — selbst das, durch solchen Wechsel lebendiger Gefühle hervorgebrachte kurze Athemholen, woran der Meister offenbar dachte. Ihre Besorgnisse: „Du wirst dem Tode nicht entgehn," der Vorwurf: „O liebtest du, wie ich dich liebe." Tamino's männliche Fassung: „Der Götter Wille mag geschehen" — Sarastro's drängendes: „Nun eile fort, dich ruft dein Wort! Die Stunde schlägt!" der wehmüthige Abschied: „Wie bitter sind der Trennung Leiden" — kurz alles wird so das ächte Colorit erhalten, und sich zu einem schönen Ganzen einigen. Beym letzten: „Lebe wohl," und dem tiefen, ernsten: „Wir sehn uns wieder," mag man immerhin etwas langsamer werden; auch Mozart hielt ein wenig zurück, nahm aber das kurze Schlussritornell wieder im ersten Zeitmass. — Wer meine Meynung zu bezweifeln sich berechtigt glaubt, der mache den Versuch, und überzeuge sich. Die Sänger, wenn sie wahren Sinn für dramatische Darstellung haben, werden mir beystimmen, und dankbar den Geist des grossen Componisten auch hierin verehren. —

Siegmund Neukomm erhielt vom König Ludwig XVIII noch während seiner hiesigen Anwesenheit die Ritterordensdecoration der Ehrenlegion zur Belohnung für das am 21sten Januar in der Stephanskirche aufgeführte grosse *Requiem*. Auch unser würdiger Salieri wurde damit geschmückt. Ersterer ist im Gefolge seines Herrn, des Fürsten Talleyrand, wieder nach Frankreich zurückgekehrt, hat uns aber in seinem neu erfundenen *Chronometer*, der aller Kenner Beyfall findet, und sich durch *Einfachheit*, *Faslichkeit* und *Wohlfeilheit* empfiehlt, ein schätzbares Andenken hinterlassen. Dieser Taktmesser kommt nur *vier Gulden Papiergeld* (höchstens ein Thaler sächs.) zu stehen. Er ist hier in Wien zu erhalten bey Hrn. Heinrich, Orgel- und Spieluhren-Macher im Schottenfeld, (Feldgasse, No. 192,) und in der Kunst- und Musikalienhandlung des Hrn. Pietro Mechetti. *)

Wir haben Hoffnung, im Besitz unsers Tenoristen Wild zu bleiben. Er für seinen Theil hat die ihm gemachten, sehr grossen Anerbietungen unterzeichnet, und es kömmt jetzt nur darauf an, dass die oberste Hoftheaterdirection durch ihre Verwendung ihn seiner Zusage am grossherzogl. badenschen Hofe entlediget. —

Kassel. Jährige Uebersicht.

Kirchenmusik. Diesen Artikel würde ich gänzlich überschlagen können, wenn der Todestag des sel. Landgrafen Friedrichs nicht die Gelegenheit herbeygeführt hätte, in der hiesigen kathol. Kirche ein *Requiem* zu hören. Es war das bekannte

*) Auch uns ist ein Exemplar dieses Takt- oder Tempo-Messers zugekommen, und wir müssen das Urtheil des Hrn. Ref. bestätigen. Das höchsteinfache Instrument ist übrigens im Wesentlichen nach der Idee des Hrn. Tribunalraths, Gottfried Weber, in dieser Zeitung, angeführt.

d. Redact.

von Fiorillo, was vor der französ. Regierung an diesem Tage fast jedesmal gegeben wurde. Hat diese einfache Musik auch keine glänzenden, hervorstechenden Schönheiten: so ist sie doch der Würde des Orts angemessen und im wahren Kirchenstyl geschrieben; doch in mehreren Stellen etwas wässrig. Die Direction führte Hr. Kapellm. Guhr; die Solostimmen waren durch Mad. Guhr, Mad. Köhler, Hrn. Kiel und Hrn. Hörger besetzt; die Ausführung im Ganzen gut zu nennen. — Ganz kürzlich wurde, bey der Nachricht vom ersten erfochtenen Siege, auf Befehl des Kurfürsten ein *Te Deum* in der grossen lutherischen und in der katholischen Kirche aufgeführt. Dort dirigirte Hr. Grosheim. Die Musikstücke waren von mehrern Componisten gewählt; darunter auch der Chor aus der *Athalia* von Schulz: Laut durch die Welten etc. Diese Musik that nicht die gehörige Wirkung: denn die Besetzung der Sänger und Instrumente war zu schwach, und die Orgel schwieg. Die Töne verloren sich matt in dem grossen Raum, der noch dazu mit mehrern tausend Menschen gefüllt war. In der kathol. Kirche dirigirte Hr. Guhr. Die Musik war vom Hrn. Geh. Rath von Apell. Sie fand allgemeinen Beyfall. Besonders schön war das letzte Stück, welches für einen obligaten Sopran mit untermischtem Chor geschrieben ist, und von Mad. Guhr mit herrlicher, fester Stimme ausgeführt wurde. Diese schöne Kirche ist ganz für Musik geeignet.

Concertmusik. Zu Anfang vorigen Winters gab Hr. Uber im Saale des hessischen Hofes Concert. Ouverture aus *Castor und Pollux* v. Vogler. Hr. Barnbeck, der diese Ouvert. dirigirte, nahm das letzte Tempo viel zu schnell, als dass es möglich gewesen wäre, Deutlichkeit in die Sechzehntheilfiguren der Violinen, vielweniger der Bässe, zu bringen; darum verlor sie auch ihre ganze Wirkung. Scene mit Chor von Danzi, gesungen von Mad. Guhr. Sie sang mit Geschmack und Bravour. Neues Violinconc., comp. und gespielt von Uber. Die Composition kann man wirklich unter die besten für dieses Instrument zählen. In der Behandlung der Formen nähert es sich den Spohrschen. Die wesentlichsten Vorzüge daran sind: durchgehaltener Charakter, gewählte Harmonienfolge, Verschmähung aller *nichtssagenden* Passagen: wo aber der Zweck des Concerts Passagen erfordert, so dient doch immer das Hauptthema, oder ein aus diesem hergeleiteter Satz zur Basis, worauf jene gebaut sind. Dabey ist das Conc. sehr dankbar für den Spieler. An dem Vortrage des Hrn. Uber vermisst man Energie, und hier und da auch Reinheit des Spiels. Hr. U. besitzt zwar beträchtliche Fertigkeit, doch keine kräftige und ausgearbeitete Bogenführung. Als Quartettspieler, glaube ich, muss er sich weit vortheilhafter zeigen, besonders da ihm auch viel Musikkenntnis nicht abzusprechen ist. Das Concert wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen. Ouverture von Uber. Sie ist mit Feuer geschrieben und wurde recht gut ausgeführt. Doppelconc. für zwey Violinen von Kreutzer, gesp. von Guhr u. Uber. Hr. G. zeigte sich uns darin zum erstenmale als Virtuos. Schöner Ton, angenehmer, einschmeichelnder Vortrag, besonders im Adagio; Reinheit, Präcision, vorzüglich schönes Staccato, sind seine wesentlichen Vorzüge. Einfache und doppelte Triller in ihrer ganzen Stärke zu zeigen, gab ihm das Adagio dieser Composition die glänzendste Gelegenheit. Es beurkundete aber auch die Geschmacklosigkeit des Componisten: denn in einem Adagio, dem Mittelsatz eines Concerts, fast nichts als Triller zu setzen, welches wol zur Uebung in einer Violinschule nützlich werden könnte, das kann doch nicht anders beurtheilt werden. Doch ist dies Triller-Concert eine der frühesten Arbeiten Kreutzers. Duett von Pär aus *Sargino*: Voi non vedeste mai, ges. v. Mad. Guhr und Mad. Köhler. Phantasie und Variationen auf dem Pianoforte, vorgetragen von Hrn. Guhr. Erstere war die schöne, allgemein bekannte Caprice aus C moll von A. E. Müller, worin sich Variat. über das Thema: Freut euch des Lebens etc. schlossen. Da ich diesen vielseitig gebildeten Künstler schon oft in Privatcirkeln auf dem Piano gehört hatte: so glaube ich das Charakteristische seines Spiels bezeichnen zu können. Ausserordentliche Fertigkeit, wie man sie nur bey Klavierspielern erster Klasse findet, *manchmal* aber ins Wilde sich verirrend; Deutlichkeit; richtiges Herausheben der Accente, was beym Klavierspiel weder ganz leicht, noch häufig ist; ausserst geschmackvoller Vortrag. Seine grösste Stärke als Bravourspieler besteht wol in Doppelläufen und Doppeltrillern; ja selbst wenn beyde Hände mit Trillern beschäftigt sind, spielt jede doch noch ihre zweyte, eigene Melodie. Mit allen diesen Vorzügen ausgerüstet, war ihm der rauschende Beyfall des Publicums gewiss, welcher ihm denn auch reichlich

gezollt wurde. Schade, dass sein Instrument nicht vorzüglich war.

In der Mitte des vorigen Winters gaben die Gebrüder Hrn. Schunke, vormals Kammermusici beym Fürst. v. W., damals von London kommend, ein Concert im österreichischen Saale. Symphonie v. Haydn. Scene von Mozart, mit obligat. Klavier, vorgetragen v. Hrn. u. Mad. Guhr. Letztere sang diese herrliche, aber äusserst schwierige Scene, wie immer — d. h. vorzüglich. Symphonie-Concertante für 2 Waldhörner von Nisle, vorgetragen von den Hrn. Schunk. Diese beyden herrlichen Künstler, die Sie schon aus frühern Berichten kennen, bewährten ihren alten Ruhm. Ihr schöner Vortrag machte die ärmliche Composition erträglich. Variationen fürs Klavier von Ries, gespielt von Karl Schunk, dem Sohne des jüngern. Dieser Knabe, ungefähr 12 Jahr alt, giebt sehr viele Hoffnung, einst ein grosser Klavierspieler zu werden; er leistet schon, was man von seinem Alter kaum erwarten kann. Duetten für 2 Waldhörner. Hier zeigten sich jene beyden Künstler wirklich gross. Ihr Spiel, von Einem Geiste beseelt, scheint gar nicht mehr von zwey verschiedenen Personen auszugehen; unvermerkt führten uns ihre bezaubernden Töne durch alle Grade des Sanften bis in die Regionen des Schmerzes und der Melancholie, und wieder zurück zur grössten Fülle der Kraft und Majestät. Der rauschendste Beyfall belohnte sie. Ouverture. Solo für die Hoboe, comp. und ganz trefflich geblasen von Hrn. Thurner. Scene von Paer, ges. v. Mad. Guhr. Variationen für 2 Hörner, comp. u. gebl. von den Hrn. Schunk.

Einige Wochen darauf hörten wir ebenfalls in einem eigens gegebenen Concerte Hrn. Eugen Thurner, jetzt, nach dem Zettel, „Professor der Hoboe beym k. k. Conservatorium der Musik zu Wien." (!) Symphonie v. Haydn. Hoboe-Conc., comp. und vorgetragen v. Hrn. Thurner. Die Composition ist verständig und planmässig angeordnet, und keineswegs nach dem gewöhnlichen Zuschnitt der Hoboeconcerte. Hrn. Th.s Virtuosität auf diesem Instrumente ist hinlänglich bekannt. Das Einzige — aber auch nur das Einzige — was ich an Hrn. Th. vermisse, ist in der Tiefe der wahre Ton der Hoboe. Sein Ton hat da doch gewiss zu viel Grelles, und sehr viel Aehnliches mit einer Schallmey. Könnte er dies mildern, ohne im übrigen zu verlieren, so würde sein Spiel sehr viel gewinnen. Er muss dies auch fühlen, da er bey Hofconcerten des Exkönigs v. Westph. jedesmal in die Stürze der Hoboe Baumwolle stopfte, um das Grelle seines Tons zu mildern. Am meisten habe ich ihn stets bewundert bey einzelnen Solos in der Oper. Wer Hrn. Th. da hört, der wird gern gestehen, dass er einer der ersten Hoboisten der Welt ist. Was weiss dieser Künstler aus einigen einfachen Noten zu machen! *Hier* wirkt auch das Starke seines Tons hinreissend, da dieser nicht mehr in engen Raum eingeschränkt ist. Zum Beyspiel führe ich nur die Ouverture aus dem *Calif von Bagdad* v. Boieldieu an. Man höre diese von ihm accompagniren, und man wird mein Urtheil bestätigt finden. Scene v. Cimarosa, ges. v. Mad. Guhr. Hornduetten, vorgetr. v. den Gebr. Schunk. Ouverture. Polonoise für 2 Hörner v. Romberg, gebl. v. den Gebr. Schunk. Die Composition vortrefflich; der Vortrag der Virtuosen weniger sicher, als in den Duetten. Duett von Blangini, gesung. v. Mad. Guhr und Mad. Köhler. Variationen für die Hoboe über ein tyroler Volkslied.

Den 8ten Decbr. gab Hr. Petersen aus Hamburg mit seinem vierzehnjährigen Sohne, August, Concert. Ouverture. Conc. für's Fortepiano von Dussek, gesp. v. Aug. Petersen. Er spielte nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet, und leistet bey weitem noch nicht, was der an Jahren noch jüngere Schunk. Conc. für d. Flote v. B. Romberg, gebl. v. Hrn. Petersen sen. Er hat einen angenehmen Ton, der freylich auf der Flote auch leicht zu erhalten ist: aber er blies auch mit Geschmack, was mehr sagen will. Rondo für die Violine v. Dr. Romberg, gesp. v. Pet. j., und recht brav vorgetragen. Hierauf folgten noch mehrere Variat. Der Saal war leer.

Den 18ten Febr. 1815 gab Hr. Cattus Conc. im Saale des hessischen Hofes. Den Anfang machte die herrliche Phantasie von Mozart aus C moll, die Ihr Kapellm. v. Seyfried so effectvoll für's Orchester eingerichtet hat. Conc. für die Guitarre von Carulli, gesp. v. Hrn. A. Cattus. Er besitzt viele Fertigkeit auf diesem, eigentlich undankbaren Instrumente: allein es fehlt ihm doch noch sehr an Sicherheit. Auf mich machte dieses Conc. nicht den geringsten Eindruck, woran zum Theil das Instrument wol Schuld war. So angenehm dies zur Begleitung des Gesanges ist, so unerträglich ist es zum Concert. Durch drey lange Sätze [illegible] Geklimper zu hören, ermüdet den geduld. Zuhörer. — Bass-Aria von Mozart, recht br. v

gesungen v. Hrn. Zschischka. Trio für Violin v. Kreutzer, gesp. von G. Cattus, Bruder des Ersteren, ungefähr 16 Jahr alt. Seine Bogenführung ist nicht übel, sein Ton recht körnig. Er verspricht, ein sehr guter Violinist zu werden. Ouverture aus *Tamerlan* v. Winter, vortrefflich vom Orchester vorgetragen. Conc. v. Beethoven, gespielt v. A. Cattus. Es war das äusserst schwere, aber herrliche, aus Es dur. Wäre Beethoven zugegen gewesen, er wäre verzweifelt. Ich will Hrn. C. gern glauben, dass er manche Sonaten, manche Variat. recht lieblich spielen mag: allein sich an *dieses* Conc. bey seinem geringen Grade von Virtuosität zu wagen: das heisst, die Sünde wider den heiligen Geist begehen. An Deutlichkeit war gar nicht zu denken; dazu hob er die Dämpfung bey laufenden, auch chromatischen Passagen, wodurch denn ein Zusammenfliessen der Töne, ein Schwirren entstand, dass man vor dem Tönen keine Töne hörte. Das Orchester, obgleich es Hr. Guhr dirigirte, spielte ebenfalls unsicher, woran der Mangel an Proben Schuld gewesen seyn mag. So musste wol das herrliche Concert gar keinen Effect machen. Arie v. Uber, recht gut ges. von Hrn. Zschischka. Variationen für die Guitarre, comp. und gesp. v. A. Cattus. Diese waren das Beste, was wir diesen Abend von ihm hörten. Er zeigte hier wirklich sehr ausgezeichnete Fertigkeit, und trug die Schwierigkeiten auch mit mehr Deutlichkeit vor, wie in dem Conc. Uebrigens will Ref. dem Hrn. C. keineswegs durch sein unparteyisches, ihm vielleicht hart scheinendes Urtheil den Muth benehmen: im Gegentheil gestehet er, dass er ihn als einen recht geschickten jungen Mann achtet.

Den 27sten April gab Hr. Adolph Wiele Concert. Ouverture aus *Sophonisba* von Paer. Violin-Concert von Rode, gesp. v. A. W. Dieser junge Mann, ein Schüler Baillots, hat vor kurzem das Conservatoire zu Paris verlassen, wo er einigemal den Preis erhalten hat. Er giebt wieder einen deutlichen Beweis, welche treffliche Instrumentisten aus diesem herrlichen Institut hervorgehen. Sein Spiel ist in der bekannten französischen Manier. Sehr grosse Fertigkeit, die grösste Reinheit in den allerschwierigsten Passagen, verbunden mit einer mannigfaltig nuancirten Bogenführung, schöner, markiger Ton: dies sind die hervorstechendsten Vorzüge seines wahrhaft ausgezeichneten Spiels. Abstössig wird zuweilen das zu schnelle Herausreissen des Tones, was nun eben jener Schule eigen ist. Wie ich höre, will er eine Kunstreise machen: jeder Kunstfreund wird sich da überzeugen, dass hier nicht zu viel gesagt worden, und dass Hr. W. unter die vorzüglichen Violinspieler gehört. Der *Jahrmarkt zu Berchtolsgaden*, oder die sogenannte Kindersymphonie, begleitet mit 13 abgestimmten, kleinen Kinderinstrumenten, v. Haydn. Dieses Stück, von Haydn zum Scherz geschrieben, ist gewiss von ihm nicht zur Aufführung in einem öffentlichen Concerte bestimmt worden! Sollte es etwas Ungewöhnliches seyn, um Leute herbeyzulocken? Ein Mann, wie Hr. W., hat das wol nicht nöthig. Sein Talent ist das beste Reitzmittel. Variationen von Baillot, trefflich vorgetragen v. Hrn. W. Violoncelleonc., recht artig gesp. von Wiele sen., Vater des Ersteren. Variationen für Violine, comp. u. meisterhaft gesp. von A. W. Die bekannte Abschied-Symphonie v. Haydn. Der sehr originelle Schluss verfehlte auch hier seine Wirkung nicht.

Den 9ten Jun. gaben Hr. und Mad. George, Mitglieder der mecklenburg-schwerin. Hofkapelle, Concert im Saale zum hessischen Hofe. Der Saal soll sehr leer gewesen seyn: mich verhinderten Geschäfte, dort zu erscheinen. Hier ist aber das Urtheil eines vorzüglichen Kenners. Mad. George ist Flötenspielerin. Ihr Ton, besonders in der Tiefe, ist voll und schön, doch auch zuweilen in diesen Tönen ihre Intonation nicht ganz rein. Sie bläst mit vielem Ausdruck und vieler Fertigkeit. Hr. George ist Virtuos auf der Hoboe. Auf diesem Instrumente bedarf uns mit Beyfall Collcert zu geben, ist eine leichte Aufgabe, da uns das herrliche Spiel unsers Thurners noch in zu gutem Andenken schwebt. Desto mehr gereicht es Hrn. G. zur Ehre, dass er sich vollkommenen Beyfall erwarb. Besitzt er auch nicht den imponirenden Vortrag Thurners, so hat er doch einen recht angenehmen Ton und eine äusserst sichere Höhe. Mehrere angekündigte Stücke mussten in diesem Concerte wegbleiben, weil, wie Hr. G. anzeigte, die Hrn. Fagottisten und Klarinettisten der Kapelle nicht Theil hätten nehmen wollen; darunter die Arie a. d. *Zauberflöte*. Dies Bildnis — die Hr. Hünnstein singen wollte, ungeachtet es ihm gerade an dem fehlt, was der Vortrag eben dieses Stücks vor allem verlangt: die grösste Reinheit, gutes Portamento und seelenvoller Ausdruck.

Den 25sten July gab Hr. Keller, vormals 1ster Flötist bey der westphäl. Kapelle, jetzt in würtembergischen Diensten, Concert. Ouvertur

v. Pär. Scene von Pär mit oblig. Violin, ganz trefflich vorgetragen von Hrn. und Mad. Guhr. Besonders schön sang Mad. G. das Recitativ. Flöten-Conc. v. Berbiguier, vorgetr. v. Hrn. K. Seine grosse Virtuosität auf diesem Instrumente ist hinlänglich bekannt; ich will also nur hinzusetzen, dass er mit vielem Beyfall belohnt wurde. Duett v. Paer, ges. v. Mad. Guhr und Dem. Reibedanz. Von Letzter weiter unten. Adagio mit Variat. über das russische Thema: Schöne Minka. Zwey vaterländische Gedichte: *das deutsche Mädchen* und *General Vorwärts*, gesprochen v. Mad. Reuner. Von dieser trefflichen Künstlerin hernach ein Mehreres. Lieder mit Begleit. der Guitarre, ges. u. gesp. von Hrn. K. Seine Stimme ist recht angenehm, sein Vortrag aber affectirt, und deutliche Aussprache, welche doch wol *zum wenigsten bey Liedern* eines der ersten Erfordernisse seyn sollte, fehlt.

Dies ist denn alles, was wir von Kirchen- und Concertmusik in einem Jahre gehört haben. Dass diese Concerte wenig oder gar keinen Einfluss auf die musikal. Bildung des Publicums haben können, werden Sie schon aus ihrer einförmigen Einrichtung ersehen. Virtuosen und wieder Virtuosen! bildend können diese nur auf die zurück wirken, welche ihnen selbst schon nahe stehen. Zahlen Sie übrigens alle gegebene Musikstücke durch, so finden Sie: ein Concert und eine Arie, höchstens ein Duett; und liebe, süsse Variationen. Damit hat es ein Ende: denn selbst an eine würdige Aufführung einer ganzen Symphonie ist fast nicht mehr zu denken; höchstens wird der erste Satz gut oder schlecht dahergespielt, oder man behilft sich mit einer Ouverture, wo man denn mit des lieben Pär Klingelouverturen schon ausreicht. Kömmt endlich doch ein gutes Musikstück daran, so wird es mehrentheils durch mangelhafte, wol auch schlechte Darstellung verdorben, weil man in Kassel von dem Grundsatz auszugehen scheint, dass bey Concerten Proben überflüssig seyen. Einen von den vielen Beweisen lieferte jenes beethovensche Concert. Von vielstimmigen Gesangstücken wird, unter diesen Verhältnissen, gar nicht mehr die Rede: daher denn auch die gänzliche Gefühllosigkeit im Publicum gegen alles, was eigentlich Kammermusik heisst. Das weiss hier Jedermann, giebt es wol auch zu, so wie für jene edlern Gattungen das Publicum auf; ich aber behaupte: Gebt diesem nur Gutes, und gebt es beharrlich und würdig; richtet unsre Concerte diesem gemäss ein, wie das in Leipzig der Fall ist, und bringet mehr Mannigfaltigkeit hinein: gewiss, die Börsen der Kunstfreunde werden sich *von selbst* öffnen, ihnen aber wird allmählig auch die Menge nachfolgen. Ich gestehe es offen, dass mich die Gleichgültigkeit des grössern Publicums gegen unsre Concerte gar nicht befremdet und ich sie ihm kaum in einzelnen Fällen vorwerfen kann. Werden sie doch auch mir, diese Concerte, selbst bey vorzüglichen Virtuosen, sehr oft langweilig, da ich mich doch glaube unter die Klasse von Zuhörern zählen zu dürfen, wie sie der *wahre* Künstler wünschen *muss*. Wie vortheilhaft wäre es für unsre musikalische Bildung, wenn einige Männer von umfassender Einsicht, gründlichem Urtheil und gesichertem Geschmack zusammenträten, (da Hr. Guhr einmal durchaus keine Lust zu haben scheint, so etwas zu unternehmen, und uns nur immer mit leeren Hoffnungen hinhält,) um ein stehendes Concert zu veranstalten, wo aber klassische Musik, sowohl älterer als neuerer Meister, abwechselnd aufgeführt werden müsste — ich wiederhole es: eben, wie in Leipzig. Allmählig würde man auch hier das Gute ohne Nebenrücksichten hochschätzen lernen, und das Bedürfniss, würdige Musik zu hören, würde endlich allgemeiner seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Grande Walse à 4 mains p. le Pianof., comp. — — par John Field. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ein originelles, mit Glück erfundenes, und mit Einsicht ausgeführtes Stück, das auch Rondo heissen könnte. Wird es von beyden Spielern in allen seinen, zum Theil etwas seltsamen Einzelnheiten verstanden, und ganz übereinstimmend, nett und pikant ausgeführt, so macht es einen sehr angenehmen Effect. Der Mittelsatz, in Sechsachtel-Takt, hat jedoch wol zu viele Wiederholungen, oder vielmehr, er drehet sich gar zu lange um die erwählte, sehr einfache Figur herum.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten August. **№. 35.** 1815.

Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst.

Niemand ist, in der Regel, mit sich zufriedener, als wer es am wenigsten seyn sollte; Niemand mit sich unzufriedener, als wer am ersten zufrieden seyn könnte. Mögen wir den Menschen in Beziehungen betrachten, in welchen wir wollen, so findet sich das. Der Unwissende und Halbgelehrte tritt in Selbstgefälligkeit dreist und entscheidend hervor; der Thor, der hinter seinem Rücken von jedem belacht wird, hat nichts an sich auszusetzen; der Rohe und Gemeine findet sich auf löbliche Weise natürlich, zwanglos, kräftig etc. Vielleicht trifft dies aber keinen mehr, als den Künstler: keiner gefällt sich in seinem Wesen und Treiben so sehr, als der Stümper; keiner ist weniger zufrieden mit sich, als der Meister. Steht der Stümper so tief, dass er das Vortreffliche nicht einmal erkennen und würdigen kann, so ist er hoch- und übermüthig; weiss er jenes einigermassen zu fassen, glaubt aber sich ihm denn doch schon ziemlich zu nähern, so ist er eitel; kann er sich dies im Geheim nicht zugestehen, meynt aber, die Welt sey so einfältig, dies nicht unterscheiden zu können, so ist er dünkelhaft. Im ersten Fall tritt er platt und grob; im zweyten, fad' und complimentirend; im dritten, leichtsinnig und dummdreist auf. — Wie ganz anders der Künstler, welcher wirklich auf dem Wege zur Vollkommenheit wandelt! Lautes Lob macht ihm nur Freude, als Beweis, er habe Andern Freude gemacht: in der Einsamkeit fühlt er sich mehr beschämt davon, denn da gesteht er sich, er sey noch lange nicht, was er seyn will und seyn soll. Nicht nur sein allgemeines Ideal schwebt ihm da vor und lässt ihn seinen Abstand davon bemerken, sondern auch, was er im Einzelnen bestimmt gewollt und nicht erreicht, so wie, was Andere vor ihm geleistet haben, neben ihm leisten, bewirkt dasselbe. — Der Erfolg solcher Unzufriedenheit mit sich selbst kann sehr verschieden seyn — höchstvortheilhaft, oder auch sehr nachtheilig, je nachdem sie vernünftig ist, oder nicht. Die Sache scheint wichtig genug, um ernstlich erwogen zu werden. Ich will, was sich mir hierzu darbietet, so gut ichs kann, auf bestimmte Sätze bringen.

Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst kann, wie eben erwähnt, vernünftig seyn, oder nicht. Letzteres ist sie, wenn sie blos unbestimmte mürrische Laune, allgemeines trübes Missvergnügen, allgemeiner grämelnder Verdruss ist. Wird dieser Zustand durch irgend eine bestimmte und besondere Veranlassung hervorgebracht: so ist nicht eben viel daraus zu machen; er wird vorübergehen, wie diese. Plagt er uns aber ohne einzelne, ohne besondere Ursache: so ist er Folge unbefriedigter Leidenschaften — besonders des Stolzes, der Herrschsucht, des Neides und dergl.; oder Wirkung eines, mehr oder weniger zerrütteten, wenigstens sehr geschwächten Körpers. In beyden Fällen findet jeder Aufmerksame, was zu thun ist: *cessante causa, cessat effectus.* Dort muss jeder sich allein helfen, soll ihm geholfen werden: hier, daneben noch der Arzt. — Eine Folge davon, und zugleich eine andere Wendung jener Unzufriedenheit mit sich selbst, ist das zaghafte Misstrauen in seine Kräfte, welches erst zur Lässigkeit, zur Unthätigkeit in seiner Kunst, dann zur Absonderung von Andern, zur Zurückgezogenheit in sich selbst, und zu müssigem Träumen, und endlich dahin führt, dass man sich für seine Kunst und die Welt ganz aufgiebt. Ich selbst kenne einige unsrer achtungwürdigsten Tonkünstler, die blos auf diesem Wege zu Grunde gingen, und nun wol nicht mehr zu retten sind; und von Dichtern und bildenden Künstlern gehen eben so noch mehrere verloren, weil diesen neue Anregungen dann seltener zukommen und sie sich ihnen schwerer hingeben, als die Musiker. Sorgsame Prüfung und daraus entstehende klare Ansicht seiner Kräfte, und näheres Anschliessen an Freunde, und geschickte, thatige,

achtbare Kunstverwandte, helfen wol am sichersten von jenem Uebel und führen zurück in die rechte Bahn.

Ganz verschieden von dieser ist nun die vernünftige Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst. Sie entstehet aus Kenntnis der Mängel und Unvollkommenheiten, die man an seinen Vorzügen und Leistungen noch antrifft, und ist ein Missvergnügen darüber. Hier wird man sich seiner natürlichen und erworbenen Vorzüge bewusst, lässt sich über seine Bemühungen Gerechtigkeit wiederfahren: aber man fühlt auch seine Beschränktheit — wie man noch lange nicht alles weiss, was man wissen, noch lange nicht alles leistet, was man leisten, noch lange nicht so fleckenlos bleibt, als man bleiben sollte; ja, je weiter man wirklich kömmt, je deutlicher erkennet und je höher achtet man das Herrliche aller Art, was theils von uns selbst nur gedacht, theils von Andern wirklich geleistet worden, und über solchen Betrachtungen steigern sich die bestimmten Forderungen an uns, über diesen die allgemeinern — und so das Ideal selbst. Das lässt denn den grossen Abstand zwischen ihm und uns hervortreten, und mischet dem Gefühl der Freude über errungene Vorzüge etwas Demüthigendes, mithin etwas Wehmüthiges bey: und dies ist eben, wovon wir sprechen.

Wer nun dies Gefühl vernünftiger Unzufriedenheit mit sich selbst in seiner Seele wecken, oder, erwacht es zuweilen, es behalten und nähren will: der gehe nur, was hier kurz berührt worden, ausführlicher, und in unmittelbarer Anwendung auf sich durch. Z. B. unser Wissen — ist es irgendwo Stückwerk, so ist es in der Kunst überhaupt, und in den Künsten im Besondern. Was namentlich die Tonkunst betrifft, so ist unser Wissen in einiger Hinsicht zwar weniger, als in andern Künsten, Stückwerk, in anderer aber weit mehr. Ist doch selbst — was man gewohnt ist, ihren technischen und mechanischen Theil zu nennen, noch bey weitem nicht ganz ergründet, das Ergründete noch bey weitem nicht übereinstimmend ausgeführt und dargestellt; und selbst das also Ausgeführte und Dargestellte — wie sehr wenige Künstler wissen es in seinem ganzen Umfange, und wissen es so, dass sie beym Anwenden nicht mehr fehlen? Und was ist denn am Ende dieser Theil der Kunst gegen das eigentlich und rein Geistige in derselben? und tappen wir da nicht meistens, oft auch wo wir's am besten treffen, fast ganz im Dunkeln? und täuschen uns nur, indem wir glauben, wir haben die Sache, wenn wir ein Kunstwort, eine Phrase, ein Exempel haben? ja, sind wir durch die Wendungen, welche die Tonkunst in diesen Tagen genommen, und wodurch der Phantasie so überwiegende Vorrechte eingeraumt, gegen des Verstandes auch vollkommen begründete Ansprüche geschmalert worden, nicht noch weiter hinaus gekommen ins Finstere, wo sich eigentlich kaum noch etwas wissen, lehren und lernen lässt, sondern einem der Glaube nur in die Hand kömmt? — Oder unser wirkliches Leisten — wie höchst ungleich sind wir in diesem! wie thun wir bald zu viel, bald zu wenig; bald in diesem, bald in jenem zu viel oder zu wenig! Müssen wir uns nicht heimlich schämen so manches Erzeugnisses, das der grosse Haufe beklatscht und preiset? Gehet es mit unserm Vorwärtskommen, und mit unsrer Festigkeit in dem Errungenen, nicht so langsam, wol gar so zweydeutig, dass wir zuweilen selbst nicht wissen, ob wir weiter fort oder zurückgekommen sind? Wie erscheint uns gar manches, worauf wir uns etwas zu Gute thaten, wenn wir es von Kennern geprüft bekommen; ja, wenn wir es selbst nach einiger Zeit prüfen? und wird es denn mit dem, was wir eben jetzt liefern und billigen, nach einiger Zeit nicht eben so werden? Und dabey sollten wir zufrieden auf uns selbst blicken? —

Doch wodurch jene vernünftige Unzufriedenheit mit sich selbst unterhalten wird, das verdient, und bedarf vielleicht, einer ordentlichern Auseinandersetzung. Irre ich nicht, so geschiehet es vornämlich:

1) durch stetes Andenken an das Vollkommenste jeder Gattung und jedes Fachs der Kunst, theils wie es uns als Vollkommenstes dunkel vorschwebt, theils wie es in den vortrefflichsten Werken der grössten Meister deutlich vor Augen liegt. Uns jenem möglichst zu nähern, es diesen gleich zu thun, ohne dabey unsere Individualität zu verleugnen: das ist ja wol unser aller letzte Aufgabe. Nun, was schliesst diese nicht alles in sich, selbst alle möglichen Fähigkeiten vorausgesetzt! Eine Liebe zum Höchsten und Schönsten, die keine Rücksichten und Nebenabsichten duldet; eine Achtung gegen alles, was würdig und echt ist, ohne allen Eigennutz; ein wohlwollendes Anerkennen jedes Vorzugs, wo er sich auch finde; eine Thätigkeit, die unablässig und nur das wirkt, was man als das Beste anerkannt hat; ein unverbrüchliches Trachten

nach einem Ziele, das wir — wie uns wohl bekannt — doch nie ganz erreichen! *Das* also ist die Aufgabe: nun, kann wol Einer, der sie kennet und sie sich vorhält, mit sich ganz zufrieden seyn?

2) Ununterbrochenes Merken auf sich selbst, seine Leistungen und deren Wirkungen, woraus wahre Selbsterkenntnis entspringt, ist auch ein Mittel zu jenem Zweck. Wer in der Kunst, was er thut, nur so hinmacht, wie es eben gelingen will: der lernt sich selbst nie kennen, hat stets Nachsicht mit seinen Fehlern, wenn er sie auch nicht als Vorzüge preiset, schlägt sich stets zu hoch an, und das um so mehr, da er unter Unwissenden und Gemeinen immer noch gute Freunde finden wird, die ihm Beyfall geben. So ist und bleibt er mit sich selbst zufrieden, hält den Tadel des Kenners für Missgunst oder Pedanterey, und verschanzt sich hinter Weidsprüchlein: „Fehler haben wir alle!“ „Wo viel Licht ist, ist viel Schatten!“ „Jeder in seiner Art!“ u. dgl. — Aber auch, wer sich gewöhnt hat, nur auf Andere zu sehen, und vor allem *ihre Mängel* zu erforschen, ist in derselben Gefahr, wie jener, ja in noch grösserer — wie allemal, wer *mit* Verstand fehlet, vor dem, der es *ohne* Verstand thut. Wie zahlreich diese Klasse ist, seit — nicht eben die bestimmte Kritik, wol aber das allgemeine Kritisiren fast als ein sicheres Merkmal eines Scharfsinnigen, Gebildeten und Kunstverständigen in der feinen Gesellschaft gilt; und wie weit ein solches ewiges Mäkeln an Andern von eigener Selbstkenntnis weg-, und der abgeschmacktesten Eigenliebe und Selbstgefälligkeit zuführt: das glaubt schwerlich Jemand, der nicht durch Beyspiele belehrt ist. Wie viele habe ich deren gesehen! Ein einziges sey angeführt! Vor einigen Jahren, und vielleicht noch jetzt, reisete ein Violinist als Virtuos, der keineswegs ohne Geist, Kenntnisse und Urtheil war, auch fast alle vorzügliche Componisten der neuern Zeit aus ihren Werken, so wie fast alle jetzt berühmte Geiger persönlich kannte. Er sprach, und da er nicht ohne gesellschaftliche Bildung war, interessant, über sie alle, und immer dasselbe, immer in demselben Ton — was nun, und wie? Kreutzer — ist journalier, oft ganz unsicher, unrein, widrig; Baillot — schabt, und verkünstelt geschmacklos, ist oft vor lauter Geschicklichkeit unausstehlich; Rode — ist kalt, geleckt, monoton; Möser — giebt Spielereyen und Hokuspokus für Judenweiber; Spohr — verhaut sich oft bis zum Pudeln, zirpt, ächzet und zerschmilzt etc. Alle diese Sprüche führte er nun weiter, nicht ohne Leben und Witz aus; und als ich ihn bat, doch nun auch auf die Vorzüge dieser Meister zu kommen, so zuckte er die Achseln: „Die hört jeder!“ Endlich spielte er — und spielte so geist- und seelen-, ton- und formlos, wie es mir an einem Virtuosen sonst nie vorgekommen ist. Die abstossende, widerwärtige Wirkung auf die Zuhörer konnte er nicht verkennen; höhnisch lächelnd drehete er sich um: „Sie verstehen's nicht!“ — Freylich hat es nicht jeder bis zu diesem Grade der Verblendung gebracht; aber — aber —! Solchen Zauber der Eigenliebe zu zerstreuen, ehe er das ganze Wesen so unwiderbringlich befangt, ist mein Rath: ziehet euch mehr in euch selbst zurück, auf euer Inneres, wie auf eure Leistungen und deren Wirkungen, scharf merkend. Was die Wirkungen betrifft, so glaubt den grössten und erfahrensten Meistern aller Zeiten: nur das Mittelmässige kann verkannt, zu hoch oder zu gering angeschlagen werden: das Vortreffliche wird es nie *auf die Dauer*; die Bessern erkennen es bald, und ziehen am Ende (nur nicht gleich) auch die Menge nach. Sprecht euch daher nicht vor, wie meistens geschieht: das hab' ich so geschrieben und mach' ich *so: das* muss es wirken; und geschieht's nicht, so liegt's am Publicum! sondern: das wirkte nicht oder ganz anders, als ich dachte: so mag wol irgendwo, in irgend einer Hinsicht, ein Mangel stecken; und der muss gefunden werden, muss weg, und das Ganze dadurch besser werden! Forschet man dann weiter, macht neue Versuche, beobachtet von neuem: so findet sich fast allezeit: die Schuld lag an uns; wir rechneten, worauf nichts zu rechnen war; wir versprachen uns viel von etwas, blos weil es uns viel Mühe machte; es ist, wenn auch gut, doch nicht an seinem Orte, nicht im rechten Verhältnisse — kurz, wir fehlten! Das lässt uns denn nicht in Selbstzufriedenheit versinken! Und wandelte sie uns dennoch an, besonders da, wo wir von unsern Leistungen erwünschte Effecte, oder, im Vergleiche mit andern derselben Art, wahre Vorzüge sehen: so lasst uns

3) von dem Guten, das wir uns rechtlich zusprechen, das abziehen, was unser Verdienst nicht ist, sondern eine Folge besonderer Vergünstigungen des Moments, zufälliger Umstände, fremden Einflusses u. dgl. Das ist bey dem Künstler, und dem Musiker ganz besonders, ein weites Feld:

und eben dies betrachtet er so selten! Ich will nicht so weit gehen, anzuführen, (obschon ichs sollte) wie ja selbst Genialität und ursprüngliches Talent nicht unser Verdienst, sondern ein ganz freyes Geschenk der Natur ist: wir uns deshalb seiner zwar dankbar erfreuen, aber es nicht uns selbst zum Verdienst rechnen dürfen; auch auf das will ich nicht dringen, dass erst, frühe und gute Schule, dann, nicht zu sehr verkümmerte und nicht zu sehr erleichterte Jugend — diese beyden Haupthebel höherer Bildung und späterer Vorzüge — ebenfalls nicht von uns abhingen, meistens nicht einmal von uns gewählt, wie viel weniger von uns erworben wurden; ich frage nur: von allem Beyfall, den du erhaltst, wie viel gehört denn nicht den Thoren, den Unwissenden, den Parteyischen, den gedankenlos Mit- und Nachsprechenden zu? ferner: eben das lauteste Lob — gründet sichs nicht oft darauf, dass Einer nicht *weit*, sondern nur ein *wenig*, nur in *gewissem Betracht*, höher stehe, als die Andern, welche eben posaunen? weiter: ist der Beyfall, den wir erreichen, nicht oft Folge eines verdorbenen, einseitigen Geschmacks, so dass wir ins Geheim uns dessen, worüber wir am lautesten applaudirt wurden, eher schämen, als erfreuen möchten — was ja auch wahrlich der Fall, besonders manches trefflichen Virtuosen ist? dann: wie viele loben und preisen nicht, wenn einmal der Ton angegeben, blos um ihrer eigenen Eitelkeit zu frohnen und für kennerisch angesehen zu seyn? endlich: selbst der glänzendste, höchste Ruhm — der, anerkannter Genialität und Originalität: fliesst er nicht — der Sache nach, neunmal unter zehnen, dem Grade nach, neunundneunzigmal unter hunderten blos daher, dass die Beurtheiler (so zu sagen) die *Originale* unsrer Originalität, die *Genien* unsrer Genialität nicht kennen? Preisen nicht alle für Musik gebildete Nationen J. Haydn als einzig genial, und originell recht eigentlich von Haus aus? Gewiss nicht mit Unrecht: aber kurz vor seinem Tode bekannte der wackere Mann, er habe in der Stille nach C. Ph. Em. Bach sich gebildet! Ruft nicht noch heute fast die ganze, für Musik gebildete Welt ein Gleiches aus über Gluck? Gewiss auch mit Grund: aber er selbst gestand, er verdanke seine Art, das Recitativ und das Chor (mithin das beydes, was ihn eben am allermeisten auszeichnet,) zu behandeln — jenes, den ältern Italienern, dieses, den deutschen Kirchengesängen? Und nun: waren denn wieder *diese* Originale ohne Originale? hat nicht jeder von Andern empfangen, viel empfangen, oft sein Schönstes empfangen? nimmt nicht jeder von Andern an, wenn er auch seiner Vorbilder und Wohlthäter sich nicht im Einzelnen und bestimmt bewusst wird? Was wir aber empfangen haben, dessen dürfen wir uns zwar, ist es wirklich unser eigen geworden, und haben wir es nach *unsrer* Weise neu gestaltet, nicht etwa schämen: aber unbescheiden, hochfahrend und selbstzufrieden darf es uns doch wahrlich auch nicht machen, oder werden lassen! —

Und so findet sichs denn auch bey dem echten, edleren Künstler, der stets zugleich ein bedeutender Mensch ist, und wenigstens nie ein niedriger oder schlechter seyn kann. Führe man als entgegengesetzte Erfahrungen an, was man will: es steckt da stets irgendwo ein Irrthum; entweder wusste der Künstler nur eine Zeit lang den Schein des Echten vorzuspiegeln, oder der Beobachter verstand ihn falsch, und legte, durch Aeusserliches und Zufälliges getauscht, in sein Wesen, was doch nicht darin war. Ist es dir nun, lieber Kunstjünger, wirklich darum zu thun, dereinst hoffentlich auch unter die wahren, echten, edlern Meister gezählet zu werden: so erringe, oder erhalte und nähre du auch diese ihre vernünftige Unzufriedenheit. Du kannst sie nicht entbehren — schon darum, weil sie das sicherste Merkmal ist, da kommest in deiner Kunst wirklich weiter. In jeder Wissenschaft, Kunst und Geschicklichkeit (ich wiederhole es) ist Niemand zufriedener mit sich, als der unwissende, stümpernde Anfänger; er gefällt sich selbst sogar in demselben Verhältnis immer mehr, je unwissender und stümpernder er ist, und am meisten, wenn seine Beschränktheit ihn das Bessere nicht einmal ahnen lässt. (Kein Virtuos der Welt gefällt sich selbst in seinem Spiele so vollkommen, wie der Bauerjunge, der, während er die Gänse hütet, auf selbstgeschnitzter Papagenopfeife dudelt.) Alle Vernünftige beginnt vom Anfänger erst dann zu hoffen, wenn er vor seinen bisherigen Leistungen erröthet, und sie belächelt, nachdem er bessere Muster kennen gelernt. Und so gehet es durch's ganze Leben, von einer Stufe zur andern: man kann nicht eher sicher wissen, man komme weiter, bis man, unzufrieden mit sich selbst, seine Mängel und Unvollkommenheiten empfindet, sie klar in's Auge fasst, sie sich selbst angestehet.

Eben darin hast du nun auch den kräftigsten Antrieb, in jeder Vollkommenheit weiter zu streben.

Jede Laufbahn *für den Geist* ist unendlich: ohne Eifer, immer weiter zu kommen, gehört man in jeder, mithin auch in der künstlerischen, nicht unter die Guten; und da in allem Geistigen ein Stillstand unmöglich ist, nähert man sich, wenn auch Anfangs in kleinen Schritten, doch allmählich, und im Fortgange dann immer schneller, den Schlechten. Unser geistiger Wandel führt nun einmal bergauf oder bergab: wer selbstzufrieden glaubt: hier stehst du hoch und fest genug! den fasst der Schwindel: er muss herab, wie er sich auch stemme, und je schneller muss er hinab, je näher er der Tiefe kömmt: in dieser aber ist Schlamm. Doch wer vernünftig unzufrieden mit sich selbst, stets vorwärts will und nur wacker drauf los schreitet, der kömmt auch eben so gewiss immer höher, als jener immer tiefer. Zwar rücken wir alle auch in die Jahre, wo die Phantasie ermattet, das Gefühl weder sehr leicht, noch sehr schnell erregt wird: aber das sind auch, zum Glück, dieselben, wo der Verstand desto reicher und umfassender, das Urtheil desto gründlicher und fester geworden ist; und, ebenfalls zum Glück, hat die Kunst würdige, herrliche Fächer, wo es dieser Vorzüge weit mehr bedarf, als jener: der dichtende Tonkünstler wendet sich vom freyen Styl zum gebundenen, von der Oper zur Kirche u. dgl.; der ausübende wird Lehrer, Führer und Vorbild etc. Und auch in alle diesem ist, bey jener vernünftigen Unzufriedenheit mit uns selbst, jedes *Vorwärts* zugleich ein *Aufwärts*: denn die Einsicht nimmt dann stets zu, das Urtheil wird stets begründeter und sicherer, die Uebung giebt immer mehr Fertigkeit, die Erfahrung immer mehr Handgriffe in der Anwendung etc. bis endlich wir, ehe wir's uns versehen, an dem Punkte stehen, wo die Natur selbst sagt — wie ich jetzt: *Amen!* —

„Nun, das war gar einmal *eine Predigt* für Künstler!"

Ey, wenn nun auch, mein junger Freund?

„So sag' ich: ich kann freylich nicht hindern, dass man immer auf uns los hofmeistert: aber wir hören nicht drauf!"

Das glaube ich von dir nicht: eben von dir, der du dich auflehnst, glaub' ichs gar nicht. Du *hast* schon drauf gehört, sonst hättest du nichts dagegen; du hast auch, wenigstens die Hauptsachen, wahr und gut, und *dir nöthig* gefunden, sonst sprächest du nicht gereizt. Gehe du nur hin, sprich, stelle dich an, wie du willst: du wirst dich dem Gefühle, dass dies wahr und gut und dir nöthig sey, doch nicht entwinden. Und dies Gefühl wird wiederkommen; wird, ist wirklich etwas in und an dir, immer öfter wiederkommen, und so nach und nach *doch* in dein Denken und Thun, wenigstens einigen Einfluss gewinnen. Damit aber bin ich schon zufrieden: denn du bist ja eben da wirklich auch *vorwärts* und *aufwärts* gekommen! —

Nachrichten.

Kassel. (Beschluss aus der 34sten No.)

Theatermusik. Unser Theater ist noch immer in bedenklicher Krisis. Auf kurfürstl. Befehl sollte Hr. Guhr als Mitdir. Hrn. Feige beygegeben werden: er hat das aber, so viel ich weiss, verbeten. Indessen hat sich die Oper von ihrem gänzlichen Verfall einigermassen erholt. Mad. Guhr, von ihrem Wochenbette hergestellt, erfreuet uns wieder mit ihrem herrlichen Gesange. (Seit dieser Zeit gab man auch mehrere neue Opern.) Auch haben wir eine zweyte Sängerin an Dem. Reibedanz erhalten: diese liess aber in ihrer ersten Rolle mehr erwarten, als sie dann bis jetzt geleistet hat. Ausser den Hrn. Zschischka und Rhode, die ihre Fächer mit Ehren ausfüllen, sehen wir indess lauter Anfänger, und eine Menge Personen, die unter dem Mittelmässigen sind. Es scheint, die jetzige Direction nimmt mehr auf Quantität, als Qualität der Mitglieder Rücksicht. Die hiesige politische Zeitung, die bisweilen als Beylage sehr richtige Beurtheilungen über theatralische Darstellungen liefert, drückt sich darüber aus: Es gehen jetzt viele Sterne an unserm theatralischen Horizont herauf, die aber auch der gutwilligste Zuschauer bis jetzt nur für Nebelflecke halten kann.

Mad. Guhr trat zuerst als Emmeline in der *Schweizerfamilie* auf. Ihr Erscheinen erregte allgemeine Freude, und ihre Darstellung reichliche Beweise von Beyfall; doch merkte man ihr bey feurigen Stellen an, dass sie noch nicht wieder im ganzen Besitz ihrer Körperkräfte war. Diese Besorgnis wurde leider auch bestätigt: sie wurde von neuem durch Krankheit verhindert, mehrere

Wochen aufzutreten. Hr. Zschischka zeigte sich in jener Oper als denkenden Künstler. Er giebt den gutmüthigen Alten mit vieler Herzlichkeit; sein Gesang ist hier, ohne allen Aufwand von Kunst, ganz schlicht und einfach, wie es dieser Charakter erfodert. Hr. Hannstein, als Jacob, detonirte unausstehlich; eben so Hr. Feige, als Peter. Diesem möchten wir gutmeynend rathen, unsere Ohren mit seinem Gesange zu verschonen. Die Töne, welche er in dem Terzett hören liess, wo er dem Grafen den Brief bringt, gehören unter die schrecklichsten, die mir jemals von einer Bühne zu Ohren gekommen. — Als Mad. Guhr wieder hergestellt war, hörten wir *Sargin* v. Paer, worin Dem. Reibedanz, als Sophie zum erstenmale auftrat. Von der Aufführung dieser Oper kann ich nicht ohne Freude und Genuss in der Erinnerung sprechen; das ganze anwesende Publicum war von dieser Vorstellung begeistert. Das Orchester, unter der vortrefflichen Leitung des Hrn. Guhr, spielte mit grösster Pracision; es schien von Einem Geiste beseelt. Worin man diesen Abend der Mad. Guhr (*Sargin*) den Preis zugestehen sollte, ob im Cantabile, oder in grosser Bravour: das kann ich nicht entscheiden. Die chromatische, hinauflaufende Figur im Terzett vor dem letzten Finale sang sie mit unvergleichlicher Leichtigkeit. Besondern Fleis schien sie auf diese Scene, und die gesangvolle Arie im ersten Act verwendet zu haben. — Dem. Reibedanz entwickelte eine sehr angenehme, dabey starke, volle Stimme, und eine recht gute Methode. Ihre Colloratur ist zwar nichts weniger, als brillant, eben so wenig ihr Triller: desto besser ist ihr Portamento. Man erkannte ihre Vorzüge und belohnte sie mit reichlichem Beyfall. Eine sonderbare Cadenza überraschte mich aber in dem ersten Duett zwischen Sophie und Sargin. Die Modulation schliesst in C dur, der Bass hat den Grundton. Plötzlich geht sie durch die Terz und Quinte in die grosse Septime und von da durch die Intervalle des $\frac{7}{3}$-Accords wieder zurück.

No. 1.

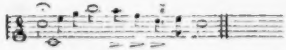

No. 2.

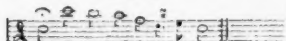

Jenes ist gänzlich den Regeln der melodischen Fortschreitung entgegen: die grosse Septime, welche sich in der äussersten Höhe unterwärts bewegt, äusserst hart. Wurde der Satz wie bey No. 2. gesungen, so hatte diese Septime nichts Grelles mehr. Die Ursachen hier näher auseinander zu setzen, würde mich zu weit führen, und Dem. R. würde mich auch wahrscheinlich nicht verstehen. Was ihre Aussprache im Gesange betrifft, so muss ich bemerken: sie ist so unverständlich, dass man kaum weiss, ob sie deutsch, italienisch oder russisch singt. Möchte doch Dem. R. bedenken, dass durch diese Vernachlässigung die schönste Stimme zum blossen Instrumente herabgesetzt wird, des unangenehmen Eindrucks nicht zu gedenken, den man durch die Anstrengung, etwas verstehen zu *wollen*, erleidet. Bey jedem Instrumente weiss der Zuhörer, er muss sich blos dem unbestimmten Spiel seiner Empfindungen überlassen: nicht so beym Gesange. Hier will er die jedesmalige, genaue Modification der, durch die Sprache, zur Anschauung des Verstandes gebrachten, *bestimmten* Empfindung — ihr Steigen und ihr Fallen — wissen. — Hr. Zschischka gab den Vater Sargins mit vieler Energie; H. Rhode den Castelan mit komischer Laune. Da Hr. Hannstein als Montigni beynahe gar nichts zu singen hatte, (die Recitative musste der erste Tenorist sprechen:) und die Nebenpersonen, Dem. Lindner, (Isella,) Hr. Schmale, (Isidor,) ihre Plätze recht gut ausfüllten: so musste wol diese Oper einen Totaleindruck hinterlassen, der uns noch lange unvergesslich bleiben, und uns für so manche falsche Töne, die wir leider jetzt im Theater hören müssen, schadlos halten soll. — Als zweytes Debut wählte Dem. R. die Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Sie entsprach in dieser Rolle auch nicht im Geringsten den Forderungen des Publicums, und missfiel ganzlich. Sie schien nicht einmal ihre Rolle fest inne zu haben; das Unsichre, Schwankende in ihrem Gesange und Spiel liess das glauben. — Ferner hörten wir die alte, aber noch immer gern gesehene Oper Martini's, den *Baum der Diana*. Mad. Guhr, als Diana, sang mit einer solchen Festigkeit, dass man allgemein glaubte, so habe man sie noch nicht gehört. Dem. Lindner, als Amor, schien nicht gut bey Stimme: ihre Figur und ihr Spiel ist aber äusserst passend für diese Rolle. Die andern Umgebungen waren sehr schlecht: es entstanden so häufige Pausen und wurde so entsetzlich detonirt, dass ich mich nicht genug verwundern konnte, wie das Publicum das alles so gelassen hingehen liess. — — Den 8ten

July wurde *Faniska* von Cherubini, und in mancher Hinsicht vortrefflich gegeben. Dass Hr. Guhr zum Musikdirector geboren ist, bewies er in dieser Oper. Das Orchester spielte die überaus schwere Musik vorzüglich. Werden Sie mir glauben, dass ich, in Hinsicht auf Accuratesse und Praciston, diese Oper in Berlin nicht so gut gehört habe? Das thut nur guter Wille und Liebe zur Sache. — Mad. Guhr war Faniska. Sie sang die Partie, wie dieser Styl es verlangt, ganz einfach, ohne Auszierungen, nur mit schöner, der jedesmaligen Empfindung genau angepasster Stimme. Ihr Spiel bey der zweyten Vorstellung war feuriger. Mad. Brede (Moska) war sehr mittelmässig. Hr. Hannstein (Rasinsky) zeigte sich vortheilhafter, als in allen vorhergegangenen Rollen. Hr. Zschischka (Zamosky) war ausgezeichnet brav: sein Gesang fest, sein Spiel durchdacht. Hr. Schmale (Rasno) verdient ebenfalls einer ehrenvollen Erwähnung. Hr. Bechstedt (Oransky). Das Chorpersonale war ungefähr 20 Personen stark. — Welche Aufnahme diese Oper im Ganzen bey uns erhalten hat? Im Allgemeinen kann man wol sagen, dass sie recht gefallen hat. Doch fand man die Musik theilweise zu schwer und unfasslich; und das nicht ganz mit Unrecht, wenn man nämlich ein bedeutendes Kunstwerk nun einmal glaubt, beym ersten Erscheinen verstehen und ganz geniessen zu müssen. Bey der zweyten Vorstellung wurde sie schon Vielen klärer, und wird es wol bey jeder neuen Darstellung noch mehr werden. Sie auf einmal ganz, und in ihren einzelnen Theilen zu fassen, ist unmöglich: aber eben darum kehrt der wahre Kunstfreund gern zu solchen Werken zurück, gewiss, immer neue und reichere Ausbeute darin zu finden. — Die Oper aller Opern, *Don Juan*, wurde ganz kürzlich aufgeführt. Hr. Gerber vom hannöverschen Theater spielte den Juan. Verglich man nicht Hrn. Fischer, so hatte man Ursache, mit ihm zufrieden zu seyn. Mad. Guhr, als D. Anna, sang einfach und ungekünstelt, wie auch hier der Charakter der Rolle und der Styl des ganzen Werks verlangen. Besonders schön declamirte sie das erste und zweyte Recitativ. Dem. Reihedanz, als Elvire, war sehr mittelmässig. Das übrige Personale gab sich die möglichste Mühe. Die Ensembles, besonders das erste und zweyte Finale, nebst dem grossen Sextett, wurden trefflich ausgeführt. — Auf mich machte diese Musik von neuem gewaltigen Eindruck, der nur mit Einer trüben, wehmuthigen Empfindung vermischt wurde — dass die Parzen den Lebensfaden dieses grossen Mannes nicht länger gesponnen! —

Unser Kapellm., Hr. Guhr, hat uns wieder mit zwey rühmenswürdigen Producten seiner Kunst beschenkt. Das erste ist die Oper, *Feodore*, von Kotzebue. Sie wurde schon voriges Jahr mit vielem Beyfall mehrmals gegeben. An dieses kleine Sujet haben sich viele Componisten gemacht: es ist aber, nach meiner Einsicht, noch von keinem, den ich kenne, so gut behandelt worden, als von G. Ich habe diese Oper vor einigen Jahren in Wien von Seyfried, und bey meiner Rückreise in Stuttgart von Kreuzer gehört, und kenne auch die Musik, nach welcher sie in Berlin gegeben wird, wenigstens aus dem Klavierauszuge: allein keine darf sich mit dieser messen. Schon die schöne Charakteristik dieser Musik würde ihr den Vorzug vor allen übrigen geben. Man höre z. B. die Ouverture, den Chor der russischen Bauern, und das herrliche, ganz zum Herzen sprechende, letzte Vaudeville! Zu diesem Vorzug kommen vortreffliche Melodien, durch gewählte Harmonie bedeutungvoller gemacht, und eine sehr effectuirende, nicht überladene Instrumentirung. Trefflich gearbeitet und von grosser Kraft ist das vorletzte Quartett. Mad. Guhr, als Hauptperson dieser Oper, nahm aller Herzen ein, und rührte durch ihr natürliches Spiel, das in der Scene mit dem Kaiser ganz vorzüglich war. — Die zweyte Composition desselben Meisters ist *Deodata*, von Kotzebue. Das Ganze bestehet fast nur aus Chören, Tanzen und Romanzen. Es wurde d. 28sten Jul. zum Geburtsfeste des Kurprinzen mit recht vielem Beyfall gegeben. Das Sujet ist aus bekannten grossen Theaterstücken (wenn's erlaubt ist, die Wahrheit zu sagen,) zusammengestoppelt. Bald begrüssen wir darin Schillers *Wallenstein*, *Tell* und *Räuber*; bald Shakespear's *Makbeth* und *Lear* etc. So ist auch die Idee, so viele Chöre hinter einander folgen zu lassen, nicht ganz glücklich. Wie sehr auch ein schöner Chor die Oper hebt, so langweilig wird es, wenn man immerfort Chöre hört; nicht zu gedenken, wie schwer es für den Componisten ist, da nicht monoton zu werden. Letztes hat allerdings Hr. G. vermieden, und das gereicht ihm nicht wenig zur Ehre: allein der Idee an sich sind keine Nachahmer zu wünschen. Die Ballettmusik ist ganz vortrefflich, besonders ein *Pas-de-deux* für zwey Jäger, von vier Hornern und

Bassposaune vorgetragen, und das darauf folgende *Pas-de-trois*. Dass Hr. von K. versteht, was auf dem Theater Effect macht, wissen wir freylich alle; und er hat dies auch in diesem, sonst nur mittelmässigen Werke bewiesen. Uebrigens scheint es, als habe er sich dabey vorgenommen, einmal eine *natürliche Zauber-Oper* zu schreiben — was denn allerdings eine ganz eigene Gattung abgäbe. Er setzt dazu Himmel und Erde in Bewegung, und ein Theatercoup drängt den andern. Ganz natürlich erhält dies bey der Menge das Interesse vom Anfang bis zu Ende, während der Kenner bedauert, dass Hr. von K. sein Talent nicht besser anwenden wollte. Zuletzt wird die Burg des bösen Rüdigers — freylich nach rührenden Erkennungsscenen — geschleift und in die Luft gesprengt. Das setzt denn der Historie die Krone auf, und wird, wie ganz natürlich, ungeheuer beklatscht. — Es soll dies die erste Arbeit des Componisten für das Theater gewesen, und nur mit einigen Veränderungen und neu componirten Stücken jetzt auf die Bühne gebracht worden seyn. Wie schön er das Bettlerlied mit dem herannahenden Marsch der Belagerer zu verbinden gewusst, kann ich Ihnen nicht beschreiben: man muss es hören, und jeder Kenner wird es für ein Meisterstück halten. Eben so den Marsch im 4ten Act vor dem Kampfe. Der Bass geht hier in strenger, kanonischer Nachahmung mit dem Thema einen Takt später einher, während die Mittelstimmen in *Arsi* und *Thesi* das Thema wieder in strenger Nachahmung gegen die zwey äussersten Stimmen hören lassen; und dieses geschiehet so ungezwungen, so melodios, als könnte man es jeden Augenblick selbst machen. Ich bedaure, dass ich die Partitur nicht in Händen habe, um Ihnen diese herrlichen Stücke beylegen zu können.

Gegenwärtig erfreuen uns Mad. Renner und Hr. von Holbein durch ihr herrliches Spiel. Ich würde ihrer in diesem Blatte nicht gedenken, wenn nicht, besonders Mad. Renner, durch den angenehmen Vortrag ihrer kleinen Canzonetten und Lieder gegründeten Anspruch machen könnte, dass ihrer mit verdientem Lobe auch in dieser vielgelesenen Zeitschrift gedacht würde. — Wir haben Hoffnung, einen neuen Tenoristen zu bekommen. Mögen die Musen ihm günstiger seyn, als unserm jetzigen, der zwar mit einer sehr sonoren Stimme beschenkt ist, aber sie durchaus nicht zu benutzen weiss. —

München, d. 4ten Aug. Dreymonatl. Uebersicht. Den 17ten May gab ein Hr. Pucci aus Palermo, von St. Petersburg kommend, ein komisches Monodrama: *Il Convito degli Spiriti* etc. Die Kobolde spielen darin einem armen Schuster Streiche, und nicht eben sinnreiche. Hr. P. besitzt Kehlfertigkeit; seine Stimme ist schwach, ohne Haltung, hat viel gelitten: da wurde denn jede Note variirt. Die Composition, vom kaiserl. Kapellm. Cavos, hat einige sehr gute Stücke, ist aber mit Instrumenten so überladen, dass man H. n. P. oft gar nicht hörte, sondern nur seinen offnen Mund sahe. — D. 1sten und 3ten Jun. *Adelina*, von Hrn. und Mad. Weixelbaum auf d. Isarthortheater italienisch gegeben. Ich war abgehalten, den Vorstellungen beyzuwohnen. — D. 9ten zum erstenmal: *Der neue Gutsherr*, Lustsp. mit Gesang, v. Boieldieu. Dies Zwittergeschlecht französischer Kunst scheint hier seinen Einfluss zu verlieren. Auch können wir Deutsche wol nur dann eine wahre National-Oper und ächte Sänger erhalten, wenn wir, mit seltenen Ausnahmen, jener Gattung ganz entsagen und uns an das Recitativ gewöhnen, indem es ja, besonders unter uns, wo der Arbeit so viel, der Ermunterung für den Künstler so wenig ist, fast unmöglich fällt, zugleich als Sänger und Declamator trefflich zu seyn. Jenes Stück ist schon von andern Bühnen bekannt. — Am 22sten Jul. sang Dem. Therese Sessi (ein uns von Mariane Sessi werth gewordener Name) die *Vestalin*. Ihre durchdringende Stimme und ausgezeichnete Höhe (sie erreicht so [illegible] G) sind allerdings Seltenheiten. Ihre vielen Manieren beweisen grosse Kunstfertigkeit, passen jedoch eben für diese Art declamatorischer Musik am wenigsten. Den Kenner befriedigte sie nur stellenweise; dem grossen Haufen, der Rouladen und Bravouren als das Höchste des Gesanges ansieht, gefiel sie durchgängig. Hr. Weixelbaum gab den Licinius mit Einsicht und wahrem Geschmack. Italien hat unverkennbar auf ihn gewirkt. Jene Sängerin gab auch: *Hero und Leander*, Monodram, mit Musik von Generali. Ungeachtet grosser Anstrengung blieb das Ganze ohne besondere Wirkung: Seele und Ausdruck fehlten. — Auch der *Barbier von Sevilien* erschien wieder auf unsrer Bühne, und mit ihm Hr. Brizzi, den seine Kunst nie verlässt. Die Rolle der Rosina wurde von Sig.ra Clementina Persichini gegeben, der Gattin eines seit einiger Zeit sich hier aufhaltenden Componisten, der in seinem

Vaterlande sehr geachtet, in Deutschland aber nicht sehr bekannt ist. Gervasoni in seiner *nuova Teoria di musica* spricht mehr von ihm und seinen Werken, die in Rom und Warschau, wo er 10 Jahre hindurch als königl. Kapellmeister lebte, mit allem Beyfall gegeben worden sind. Er hat sich hier in kurzem den Ruf eines einsichtvollen Gesanglehrers erworben. Wäre es möglich, ihn länger unter uns zu erhalten, so könnten wir mit Grund hoffen, dass er manches zum Bessern leiten würde. — Den 29sten Jul. die dritte Darstellung der *Adelina*, wieder auf dem Isarthortheater. Es gewährt dem Corresp. wahre Zufriedenheit, endlich einmal veranlasst zu seyn, auch sein Wort über Hrn. und Mad. Weixelbaum sagen zu können. Getreu seinem Vorsatz, ausgezeichnete Künstler nicht nach Nebendingen, sondern nur nach grossen Darstellungen, in denen sich ihre volle Kraft entwickeln kann, und von denen er selbst Zeuge seyn konnte, zu beurtheilen, musste er wol alle Blätter und Journale sich aussprechen lassen, da es ihn selbst an Stoff fehlte, etwas Bedeutendes hierüber zu sagen. Adelina hat seiner Erwartung vollkommen entsprochen. Beyde Künstler haben mit Sinn, Geschmack und Feinheit ihre Rollen gegeben. Mad. W. scheint mit einem ächten tragischen Talente begabt. Ohne vielen Aufwand von Künsteleyen, aber mit wahrer Kunst und wahrer Empfindung stellte sie die Adeline in einer Würde und Treue dar, die anzog und rührte. Ihr Recitativ ist bestimmt, ihre Arie voll edlen Ausdrucks, ihr Spiel einfach und ernst. Des Hrn. W. gefällige Singweise, seine grosse Gelaufigkeit, sein glänzender, nur etwas zu kunstreicher Vortrag wurde von uns immer anerkannt. Aechter Kunstsinn und innerer Trieb, das von ihm anerkannte Gute auf alle Weise durchzuführen, zeichneten ihn immer aus, und liessen ihn nicht ruhen, bis er seinen alten Lieblingsgedanken, Italien zu sehen, ausgeführt hatte. Neues Studium, neue Ansichten, neue Erfahrungen haben seinen ausgezeichneten Kenntnissen eine neue Richtung gegeben, sie verfeinert, und zur Reife gebracht. Wir gehen nicht in weitere Erörterungen über seine heutige Darstellung ein: wo ein Kunstwerk für sich spricht, sind viele Worte, womit man oft eine halbgelungene Sache vertheidigt, überflüssig. Eine Oper, die mit einer einzigen Decoration, ohne Lictoren, Pferde, Gefechte, Toga, Talar, und sogar ohne Chore, blos mit höchst einfachem, bürgerlichem Costüme, selbst Unerfahrne in jener fremden Sprache, worin sie gesungen wird, so allgemein und so lebendig anspricht, muss zu den besten Darstellungen dieser Art gehören. Der Corresp. begreift sehr wol, und da auch ihm Italien nicht unbekannt ist, bedarf er dazu gar nicht der lächerlichen Bestätigung irgend eines Namens oder Titels — wie ein für die Kunst enthusiastisches Volk, so innig für seine Sprache, für seine Musik eingenommen, sich in Beyfallsäusserungen ergiessen konnte, wie jene, welche Hrn. und Mad. W. in Verona auf eine so ehrenvolle Weise zu Theil geworden. — Die Composition dieser Oper, wobey jedoch mehrere eingelegte Stücke, besonders eine sehr schöne Arie von Nicolini sich finden, ist von Generali, der mit Rossini jetzt zu den vorzüglichsten Componisten Italiens gehört. Ihre Arbeiten sind gefällig, deutlich, in einem neuen, fasslichen Style, der übrigens dem Sänger nicht so vielen Spielraum zu extravaganten Verzierungen lässt, und ihn mehr zur Wahrheit und Empfindung, dem Zweck aller Kunst, zurückführt. Die Oper wurde, wahrscheinlich durch Bemühung des Hrn. W., mit vielem Fleisse gegeben. Hr. Staudacher sang und spielte mit vorzüglicher Einsicht und mit Geschmack. Auch Hr. Lanius, als Vater, macht auf unsern Beyfall gerechten Anspruch. Das Orchester hat seit der geraumen Zeit, als es der Corresp. nicht mehr gehört, sehr gewonnen. Die Hoboen klangen ihm jedoch manchmal zu heiser, und die Trompeten haben ihn um einen namhaften Theil seines Genusses gebracht. Ihr zerreissender Ton, und ihre beständigen, sogenannten Principalstösse, würden selbst in einer Reiterkaserne noch zu scharf klingen. Wir glauben, dies zur öffentlichen Kenntnis bringen zu müssen, da in unsern Kirchen und Theatern mit diesem Instrumente, das sonst viel besser und vernünftiger behandelt wurde, durch Einführung eines gewissen absurden Geschmacks, dessen Entstehung wir alle wissen, ein Unfug getrieben wird, der jeden Freund des Bessern empören muss und nur dem roheren Ohr willkommen seyn kann.

An Concerten war diese Jahreszeit nicht unfruchtbar. Die Hrn. Fürstenau, Vater und Sohn, behaupteten auch hier den schon anderwärts erworbenen Ruf. — Ein Mädchen von 8 Jahren, Victorine Köck, von hier gebürtig, spielte im Saale des Museums auf dem Pianoforte mit einer, in ihren Jahren seltenen Fertigkeit. Hansen ist der Name ihres Lehrmeisters. Zwey andere Virtuosen, deren

Namen dem Corresp. entgangen, traten in dem sogenannten Hubergarten auf, wo sich alle Sonntage eine Gesellschaft Musikfreunde versammlet, um Symphonien und andere Instrumentalstücke, seltner Gesang, aufzuführen. — Auch die Mitglieder der hiesigen Hofmusik veranstalteten ein Concert, dessen Einnahme zu einem wohlthätigen Zweck bestimmt war. Die Ouverture aus *Demophoon* war an ihrem Platze. Wenn auch oft gehört, stimmte sie doch an jenem Abend besonders zu ernsten Empfindungen. Hr. Rauch spielte auf dem Waldhorn ein Concertino von Hrn. Lindpaintner, mit so viel Ausdruck und schöner Verbindung der Töne, dass wir glauben, es zu dem Besten zählen zu dürfen, was wir seit langer Zeit auf diesem Instrumente gehört haben. Folgende Künstler trugen an diesem Abend ebenfalls zu dem edlen Zweck bey: Hr. Weixelbaum, mit einer Arie v. Tritto, Mad. Weixelbaum mit einer andern, v. Rossini, Hr. Franzel mit Violin-, Hr. Philipp Moralt mit Violoncellspiel. — An dem Concert des Hrn. C. Maria von Weber, den 2ten Aug., bemerkte man als eine Seltenheit, dass alle darin vorkommende Stücke für uns neu und nur von deutschen Meistern componirt waren. Die Ouverture, aus einer Oper des Concertgebers, ist voll Feuer, und Harmonie, in studirten und seltenen Wendungen, wodurch sich Hr. v. W., wie mehrere andere deutsche Componisten, so vortheilhaft auszeichnet. Das Pianoforte-Concert, (schon durch Stich bekannt,) ein Duo für dieses Instrument und die Klarinette, von Hrn. Barmann vorgetragen, und eine Arie für Mad. Harlass, waren von dem nämlichen Meister. Beyde erstere Compositionen wurden eben so gut ausgeführt, als sie brav, u. dem Instrumente angemessen waren. Die Arie hatte nicht die ital. Form, wol aber, besonders gegen das Ende, viele ausgezeichnete Stellen. Sie ist übrigens ganz für die so schöne Stimme der Sängerin geschrieben, die sie mit der ihr eigenen Virtuosität, von welcher schon so oft gesprochen worden, vortrug. Eine andere neue Arie vom Freyherrn von Poissl gab Hrn. Mittermayr Gelegenheit, seinen Gesang auf eine ihm besonders eigene, gefällige und liebliche Art zu entwickeln. Hr. Rovelli, nun auch Mitglied der königl. Hofmusik, erwarb sich durch sein Concert von Kreutzer ungemeinen Beyfall. Zum Beschluss drey Lieder aus Theodor Körners *Leyer und Schwert*, von 16 Männerstimmen, ohne Begleitung, vorgetragen. Hr. von Weber hatte ein ungewöhnlich volles Haus. Sein verdienter, ausgebreiteter Ruf, seine grossen harmonischen Kenntnisse und übrigen Kunstlergaben, sind neuerdings erprobt. Der Beyfall war ausgezeichnet.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Violoncelles, comp. — par C. Dickhut. Oeuvr. 2. à Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Ein anspruchloses Werkchen; aber darum nicht weniger werth, dass hier ein gutes Wort darüber gesprochen werde. Der Liebhaber findet drey leichte und mit vollkommner Kenntnis des Instruments geschriebne Duette. Neben der Gefälligkeit und Lieblichkeit seiner Melodien, beurkundet der Verf. lobenswerthes Bestreben nach Gediegenheit des Satzes, welche er auch erreicht, so weit diese zu erreichen ohne theoretische Kenntnis der Tonkunst möglich ist; und in der That sind manche Nachahmungen und Umkehrungen des Thema's gelungen zu nennen. Das Aeussere des Werkchens ist gefällig, der Stich correct.

Wir erinnern nebenbey, dass der Verf. dieser Duette derselbe ist, den wir schon aus No. 47 dieser Blätter von 1812 als Erfinder einer *wichtigen Verbesserung des Waldhorns* kennen.

Gottfried Weber.

Ouverture de l'Opéra, Atalante et Méleagre, p. le Pianof. à 4 mains, par W. Righini. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Die gute Wahl der Ideen, die Sicherheit in einfacher, aber wirksamer Ausarbeitung, und das schöne Gleichgewicht zwischen Kraft und Anmuth, was die besten Ouvertüren dieses trefflichen Meisters auszeichnet, lässt sich auch an dieser rühmen, wenn sie gleich denen, zu *Tigrane*, *Armida*, und einigen andern, nachstehet; und da sie verständig arrangirt ist, macht sie auch auf dem Pianoforte gute Wirkung. Sie fängt mit einem kurzen *Andante* an; dies gehet in eine Art Marsch über, und hierauf folgt das brave *Allegro con spirito*.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. N°. 36. 1815.

Recensionen.

Musikalisches Schulgesangbuch, herausgegeben von Karl Schulz, Lehrer am königl. Schullehrer-Seminario zu Zullichau. Leipzig, Zullichau und Freystadt, bey Darnmann. (Pr. 8 Gr.)

Hr. Sch. hat sich nicht nur in seinem nähern Wirkungskreise, als geschickter, treuer Lehrer, Achtung und Dank, sondern auch beym grössern Publicum durch ein früheres Werkchen — *Leitfaden bey der Gesanglehre nach der Elementarmethode*, mit besonderer Rücksicht auf Landschulen, (in demselben Verlage) — Aufmerksamkeit und Beyfall erworben. Auch in der musik. Zeitung hat dies Werkchen, neben einigem, eben so gründlichem, als anständigem Tadel, beyfällige Beurtheilung und verdiente Empfehlung gefunden. Rec., dem *das* Fach des Jugendunterrichts, wohin jenes, so wie das jetzt anzuzeigende Werkchen gehört, seit mehrern Jahren in gleichem Grade werther Beruf und erheiternde Liebhaberey ist, griff daher mit bestimmten und nicht eben geringen Erwartungen zu dieser Neuigkeit; und es freuet ihn, gleich anfangs und vorläufig versichern zu können, dass er seine Erwartungen im Allgemeinen nicht getäuscht, und grossentheils, ja eben im Wesentlichsten, fast ganz befriedigt gefunden hat. Die Rechtfertigung dieses Urtheils, so wie, was noch Besonderes, lobend oder tadelnd, zu sagen nöthig scheint, wird sich am besten von selbst ergeben, wenn wir das kleine Buch, zwar in der Kürze, doch aufmerksam durchgehen.

In der Vorrede bestimmt der Verf. seinen Zweck selbst also: er wollte Gesangmaterialien den Volksschulen und minderkundigen Lehrern liefern; und besonders den Schulen der Neumark, wie er diese kennet. Der Zweck ist gut: wir gehen mithin bey der Beurtheilung ganz und allein auf ihn ein. Ueber den Enthusiasmus, den der Verf. noch in dieser Vorrede für die Wirkungen allgemeinern Gesanges bey der Nation, und eben in jetziger Zeit, äussert, freuen wir uns, wenn wir ihn auch nicht ganz theilen: Enthusiasmus beglückt, und hast vieles, besonders bey der Jugend, erreichen, was sonst unerreicht bliebe; und wo er etwa die Saiten zu hoch spannet, da stimmt sie hernach Welt und Leben schon herab! —

Das Büchlein selbst zerfällt in drey Abtheilungen. Der Entwurf ist mit Einsicht und wahrhaft methodisch gefasst. Nur die ersten Elemente, wie sie jener *Leitfaden* gelehrt hat, werden bey den Lehrlingen (aber theoretisch *und praktisch*) vorausgesetzt, und nun wird gleich mit dem vierstimmigen Gesange, aber, melodisch und harmonisch, in den allereinfachsten, allerfasslichsten und allerleichtesten Verhältnissen, angefangen. Man sehe die erste No., die übrigens, in Text und Musik, eine Art patriotischer Einleitung bildet. (Wir ziehen, den Raum zu schonen, die vier Linien aller Beyspiele auf awey zusammen.)

Beysp. 1.

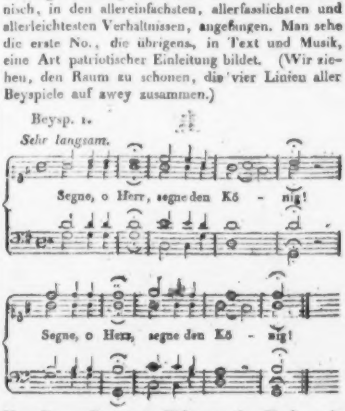

Von diesem Punkt aus führt nun der Verf., mit Recht in sehr kleinen Schritten, bis zum kleinen,

freyen, vierstimmigen Liede. Und das ist *für Volksschulen* gerade das Rechte, und gerade genug, auch wirklich überall zu erreichen. Nun hat er aber zu den Uebungen selbst in den beyden ersten Abtheilungen Gesänge gewählt, welche, ausserdem, dass sie musikalisch bilden, auch den Lehrlingen überall nicht nur willkommen, sondern sogar nöthig sind; vorausgesetzt, es wird endlich wieder allgemein angenommen, ein würdiger öffentlicher Gottesdienst *muss* wieder durchs ganze Volk hergestellt werden. So dienen dem Verf. denn zur ersten Abtheilung der Uebungen die kirchlichen, sogenannten Responsorien — bekanntlich Kernsprüche, welche der Prediger intonirt und die Gemeinde beantwortet. Die Melodie, wie sie in den Kirchen eingeführt ist, ist überall beybehalten, und die Grundlage der Harmonie, wie sie sich das Volk bisher selbst gemacht hat, meist ebenfalls: nur die Mittelstimmen sind kunstgemäss, aber stets, wie wir oben angegeben, ausgesetzt. Z. B. No. 5. Der Prediger, dem ebenfalls, hier, wie allemal, die Noten hergesetzt sind, intonirt: Seelig sind, die Gottes Wort hören und bewahren! Halleluja! Die Gemeinde antwortet:

Beysp. 2.

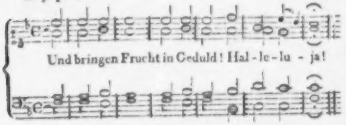

Wir führen eben dies Beyspiel zugleich darum an, dass der Kenner ungefähr abnehme, erstens, wie die Fortschritte des Verf.s in Melodie und Harmonie geordnet sind, denn diese Nummer ist die fünfte; zweytens, dass er den Grad der Ausbildung der Harmonie des Hrn. Sch. ungefähr beurtheilen könne. Fehlerhaft schreibt nämlich Hr. Sch. nirgends: aber ganz fest und geübt in der Gesang-*schweifung*, wie es Vogler wunderlich, doch treffend, nannte, ist er auch nicht. (Das letzte B des Tenors ist hier durch einen Druckfehler zum G geworden: sonst ist aber der Druck fast ganz fehlerfrey. Takt 5, würde Rec. die beyden halben Takt-Noten in ganze verwandelt haben: Declamation und Rhythmus heissen ihn dies.)

Solche Responsorien, von denen einige der letzten ganz nahe an den eigentlichen Choral führen, füllen die erste Abtheilung: die zweyte enthält eine Auswahl der üblichsten Kirchenchorale, ebenfalls, doch nicht allzustreng, nach gehöriger Abstufung methodisch geordnet. Es sind deren 27. Mit der Auswahl, bey welcher zugleich auf das im Preussischen eingeführte Kirchengesangbuch Rücksicht genommen scheint, wird Jedermann zufrieden seyn, wenn man auch als Musiker mit dem einen oder dem andern einen noch schönern Choral vertauscht wünschen kann. Die harmonische Bearbeitung bleibt überall natürlich und einfach: doch finden sich, besonders in den spätern Nummern, nicht selten schon edlere Gänge, als in *blos* populären Choralbüchern, wie z. B. im hillerschen, von dem mit vollem Rechte Rochlitz in *Hillers Leben* in dies. Zeitung urtheilte, es sey zuweilen volksmässiger, als das Volk. Ganz gleich im Geschmack und in der Haltung bleibt sich indess der Verf. nicht überall, woran vielleicht die Führer Schuld seyn mögen, die er da oder dort wählete. Genaue Aufmerksamkeit hierauf bey eigenem Schulgebrauch wird ihm dies wahrscheinlich besser bemerklich machen, als es hier, oder überhaupt wörtlich, geschehen kann; und dann wird er, bey wiederholten Auflagen, woran es dem Büchlein schwerlich fehlen wird, behutsam nachhelfen. Dies möge nun auch geschehen in den zwey Punkten, wogegen Rec. bestimmt etwas einzuwenden hat.

1) Mehrere Chorale sind offenbar zu hoch gesetzt, wodurch sie nicht nur ihrem ursprünglichen Charakter, der bey den Alten nicht zum geringen Theil auf der gewählten Tonart beruhte, mehr oder weniger entzogen werden, sondern womit auch das leidige Schreyen, und das willkürliche Abändern der Melodie oder Harmonie bey der Gemeinde befördert wird, wenn man auch noch nicht erwähnen will, dass die meisten Orgeln noch im Chorton stehen, die allgemeine Stimmung mehr als einen halben Ton in hundert Jahren aufgestiegen ist, und mithin der Choral ohnehin höher gesungen wird, als er es eigentlich sollte. So ist z. B., *Ich singe dir mit Herz und Mund*, in B dur gesetzt: es muss bey G dur bleiben. Bey: *Christe, du Lamm Gottes* — diesem erhabenen Trauer- und Busgesang, leidet Charakter und Ausdruck noch mehr, indem es in B dur gesetzt ist: dies muss noch tiefer — es muss bey F dur bleiben, wie auch das verwandte: *O Lamm Gottes unschuldig*.

2) Bey den fallenden Schlusscadenzen liebt es Hr. Sch., den Alt mit dem Tenor in Terzen sich

herabziehen zu lassen, wahrscheinlich, um einen noch leichtern und fliessender scheinenden Uebergang, als mit einem Terzensprung, zu bilden: aber das, wenn auch die Grammatik nichts einwendete, und jenes wirklich erreicht würde, lautet unedel, ja oft in der That garstig: das Ohr aber ist und bleibt doch bey aller Musik die erste Instanz, von der man zwar höher appelliren, die man aber nicht übergehen darf. Dieses *Volksthümliche* wird mithin wol zurückgenommen und zum frühen Kunstgemässern zurückgegangen werden müssen, besonders beym edlen, und so langsam vorzutragenden Choral, dass jede Note genau vernommen wird, jeder ihr Recht geschiehet.

Um den Kenner in den Stand zu setzen, auch über die Art der Bearbeitung des Chorals selbst zu urtheilen, setzen wir einen der kürzesten und gelungensten her. Was die methodischen Fortschritte anlangt, so kömmt aber eben dieser Choral, als No. 4, etwas zu frühzeitig.

Beysp. 3.

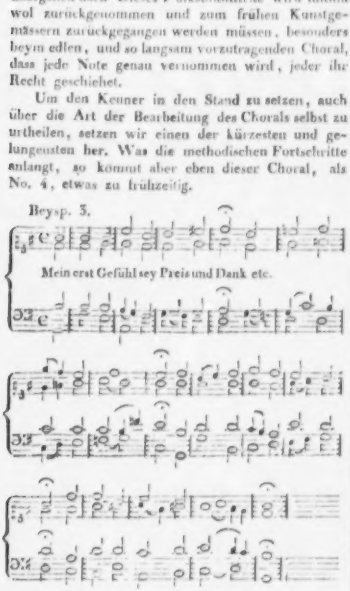

Die über- und durchgehenden Noten *in der Melodie* würde sich übrigens Rec. in Choräleu so gerne erlauben: die Ursachen sind bekannt und bedurften keiner Wiederholung. Das oben getadelte Herunterziehen des Alts findet sich hier beym letzten Schluss. (S. 55, Syst. 2, Takt 5, ist dem Verf. eine unreine Stelle entschlüpft. Der Tenor sollte, statt des halben Takts g, zwey Viertel g f erhalten haben.)

Die dritte Abtheilung enthält Lieder verschiedenen Inhalts. Es sind das solche, welche die Väter, als Gegensatz der geistlichen, weltliche nannten, und, was die Musik betrifft, in freyem Liederstyl geschrieben. Das *God save the King*, mit dem deutschen Text, macht passend und würdig den Anfang; und hatte der Verf. das kerngesunde, seines lateinischen Originaltextes ungeachtet, ächt deutsche: *Gaudeamus*, so wie Jos. Haydns treuherziges: *Gott erhalte* — immer folgen lassen können. (Im 2ten Takte jenes ersten Liedes würde der Bass, nicht nur melodiöser, sondern auch edler und weit effectvoller aufsteigend: g, a, h, dann c, geschrieben, und der Alt diesem gemäss abgeändert worden seyn.) Es folgt ein kräftiger, aber nicht zum besten declamirter, patriotischer *Lobgesang auf die Retter Deutschlands*, in welchen aus voller Seele jetzt und in der Folge einstimmen zu können, wir recht vielen wünschen. Vossens herrliches Lied: *Gesund, mit frohem Muthe* — ist im zweyten Theile nach Schulzens alter, eben so herrlicher Melodie (*Lieder im Volkston*) behandelt, aber im ersten Theile und Schlusse matter geworden. Die übrigen Lieder, auf die Jahreszeiten, bey landlichen Festen u. dgl., sind in den Texten vorzüglicher, als in der Musik gewählt. Mehrere in kurzen Noten wären schon um dieser willen, eben für *diesen* Gebrauch, bey Seite zu legen gewesen. Andere haben zwar Volkston, aber nicht Volkskraft, und auch sonst zu wenig musikalischen Gehalt. (Das letzte, No. 14, ist sogar sehr gering.) Kurz, diese dritte Abtheilung hält Rec., zwar nicht für verwerflich, wol aber für bey weitem die schwächste. Ihm würde es viel lieber gewesen seyn, der Verf. hätte blos aus ältern Sammlungen von Hiller, Schulz, Reichardt und einigen Andern (Eines oder das Andere wol auch aus Finks Heftchen) hieher passende Stücke gewählt, und sich alles Weitern, ausser des Aussetzens in vier Stimmen, wo das Original nicht schon so geschrieben war, enthalten. Möge er dies wenigstens in Ueberlegung nehmen; übrigens aber Dank empfangen für sein redliches Bemühen. Dass des Eingang bey Vielen finde, und allen, bey denen es Eingang gefunden, Freude und Nutzen gewähre, ist des Rec. herzlicher Wunsch nicht nur, sondern auch seine Hoffnung.

Der Verleger verdient ein gutes Wort, dass er, bey sehr anständigem Aeussern des Werkchens, einen so geringen Preis gesetzt hat. Bey einer neuen Auflage möge er nur noch für derberes, haltbareres Papier sorgen. Schulbücher müssen, wie Schulkinder, derb seyn und widerhalten.

Trois Sonates faciles, instructives et agréables pour le Pianoforte par Jean Fuss. Vienne, chez Jean Trag. (Pr. 16 Gr.)

Was der Verf. in der Aufschrift versprochen hat, das hat er geleistet. Die Sonaten sind leicht, in Hinsicht der Tonarten sowol, als des ganzen Satzes; die beygefügte Fingersetzung dient dem Schüler zu einem sichern Wegweiser; und es herrscht überall jener heitre, ansprechende Geist, welchen Rec. so gern in dergleichen, für noch schwache Anfänger berechneten Stücken entdeckt, weil er theils den Lernenden für die Kunst gewinnt, theils ihm für die Besiegung der mechanischen Schwierigkeiten belohnt.

Da eigner Beruf den Rec. mit einer beträchtlichen Anzahl von musikal. Schülern aller Stände sowol [illegible] der mannigfaltigsten Art bekannt gemacht: so kann er mit voller Ueberzeugung dieser Methode beypflichten; er erfuhr von ihr immer den gewünschten Erfolg. Nur verwechsle man das Angenehme und Heitere in dem angegebenen Sinne nicht mit jener gemeinen und faden Munterkeit, welche blos die Oberfläche berührt, ohne irgend eine Saite des Herzens bestimmt anzuschlagen. — Wenn nämlich der Unterricht den Geist wecken und den Sinn leiten soll, so ist es durchaus nöthig, dass der Schüler schon bey den ersten Uebungsstücken von einigem Umfange, welche als solche doch irgend eine Hauptidee enthalten müssen, darauf hingewiesen werde, nebst dem technisch richtigen Vortrage noch irgend eine geistige Seite seinen Notenfiguren abzugewinnen. Dadurch wird dem noch so häufigen, kalten Spiele vorgebeugt, und der Schüler fast unvermerkt zur wirklich kunstgemässen Darstellung hingeleitet. — Indem es nun in der Pflicht eines wahren musikal. Lehrers liegt, den Schüler, dem Begriffe der Tonkunst gemäss, wenigstens mit den *vorzüglichsten* Gefühls-Standpunkten und ihrer richtigen Darstellung vertraut zu machen: so ist es, in Hinsicht auf das zu erringende Ziel, im Grunde gleichgültig, welcher Methode er sich bedient, um so mehr, als bey der unendlichen Verschiedenheit der Lernenden sich keine durchaus bestimmten Gränz- und Wegesteine setzen lassen. Da aber die angenehme Seite jeder Sache diejenige ist, von welcher diese von den Menschen überhaupt, besonders aber von der Jugend, am liebsten angenommen wird: so möchte die Methode, den ersten Uebungsstücken einen, so viel möglich, heitern Charakter beyzulegen, auch in psychologischer Hinsicht ihre Rechtfertigung erhalten. Der Standpunkt des Componisten für die ersten Uebungsstücke wäre somit festgesetzt. Es fragt sich aber auch: wie hat es derselbe anzugreifen, um den Schüler auf eine eben so leichte Weise in das Tiefere der geistigen Werkstätte des Tondichters zu führen, damit er auch in Hinsicht des Vortrags von höhern Geisteswerken die nöthige Weihe erhalte? Mit Vergnügen hat Rec. einige Beantwortung dieser Frage, (so viel es vielleicht in dem Vorsatze des Verfs lag,) in den angezeigten Sonaten gefunden, und zwar durch die hier und da angebrachten Nachahmungen, die Versetzung der Sätze von der obern in die untere oder mittlere Stimme, wodurch der nämliche Gedanke stets andere Beziehungen erhält; durch die Anwendung der sogenannten strengern Schreibart, u. s. w., welches alles aber so natürlich und fliessend behandelt worden ist, dass es den Schüler eher noch ermuntert, als erkaltet, welches Letztere dann allerdings der Fall ist, wenn die vorgelegten Uebungsstücke des Ernsthaften zu viel enthalten. Wird diese Methode fortgesetzt, mit gehöriger Kenntnis und Umsicht gesteigert, so wie sich nach und nach das Kunsttalent des Schülers entwickelt: so verbindet sich mit dem weichen und mannigfaltigen Erguss der Gefühle unvermerkt der Sinn für die ernsthaftere Auffassung von tiefern musik. Ideen, und wir haben die passendste, und, wie Rec. überzeugt ist, die *richtigste* Vorbereitung, um den Schüler mit dem Geiste der Kunst vertraut zu machen.

So weit das, was der Verf. zum Theile geleistet hat, und was ihm, (oder Andern,) nach der Meynung des Rec., zu leisten noch übrig seyn möchte.

Um den Schüler aber auf eine höhere Stufe, ja, wenn es der Lehrer versteht, seiner Unter-

richtmethode eine wahre Stufenfolge geistiger Erhebung zur Grundlage zu geben, selbst auf eine ziemlich hohe zu bringen, dienet folgendes Werk eines mit Recht allgemein geehrten Tonsetzers:

Six Sonates progressives pour le Pianoforte avec Violon obligé, composées et dediées aux Amateurs par Charles Maria de Weber. A Bonn, chez Simrock.

Da der Rec. in der ganzen bisherigen Anzeige die musik.-pädagogische Ansicht verfolgte, so wird derselbe nicht in die Zergliederung des Kunstwerthes dieses schönen Werks eingehen, welchem nicht nur im Ganzen, sondern auch in jedem einzelnen Stücke, oft nur von ganz geringem Umfange, der Stempel des Vorzüglichen aufgedrückt ist. Rec. ist daher wirklich ungewiss, ob er mehr der Kunst, dem Verf., oder dem kunstliebenden Lehrer und Schüler Glück wünschen soll: *jener*, denn an dieser Art von Stücken, die in wenigen Sätzen so viele und tiefe Bedeutung darlegen, fehlt es noch immer in der Tonkunst, und unter den vorhandenen gebührt, nach Rec. Urtheile, diesen einer der höchsten Preise; *dem Verfasser*, denn sie werden näheren Aufschluss über den eigenen Geist geben, welcher seine Werke überhaupt charakterisirt: über das Gepräge der höhern Vernunftmässigkeit, welche dem unparteyischen und tiefer blickenden Kunstkenner ganz klar in diesen seinen Werken obliegt, wenn dieselben auch hier und da den ganz reinen Charakter noch nicht errungen haben, welcher in der Folge gewiss, von diesem schönen Geiste ergriffen, eine neue Seite der Tonkunst erscheinen lassen wird; *dem Lehrer und Schüler* endlich, wegen der vortrefflichen Gelegenheit zum mannigfaltigsten, geistvollsten Ausdrucke, wozu diese Sonaten auffordern.

So beginnt die erste mit einem äusserst kräftigen Gedanken:

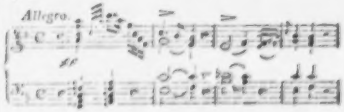

durch dessen richtigen Vortrag der Schüler den Begriff einer energischen Darstellung erhalten kann. In der darauf folgenden, so sprechenden Romanze kann der Lehrer die Grundsätze vom gehaltenen, gesangvollen Vortrage auf dem Fortepiano, so wie auch besonders beym Adagio der 2ten Sonate, üben, und in dem erwähnten letzten Stücke den Lernenden vorzüglich auf die Art aufmerksam machen, wie man den verschiedenen Anschlag in seiner Gewalt haben müsse, um jede, zum wahren musikalischen Ausdruck unentbehrliche Modification von Stärke und Schwäche geben zu können. Das *Rondo amabile*

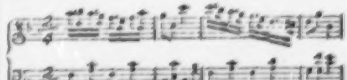

giebt Gelegenheit, die Art und Weise kennen zu lernen, wie sich mit dem Heitern und Frohen das Zarte und Liebliche verbinden lasse u. s. w. Da ferner die vorzüglichsten Ideen von dem Tonsetzer häufig in verschiedener Beziehung dargestellt werden, bald als Bezeichnung inniger, sanfter, froher, wie herber Gefühle, bald als Sprache der Kraft, z. B. in der 6ten Sonate:

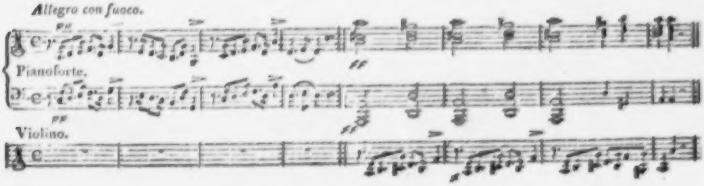

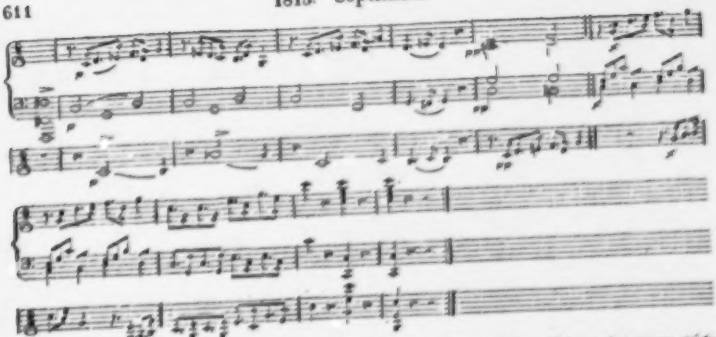

so ergiebt sich daraus die Quelle zur mannigfaltigsten Darstellung, und die herrlichste Gelegenheit, den Keim zu einer schönen, vielseitigen Bildung zu legen, oder, wo dieser schon gelegt seyn sollte, denselben zu entwickeln und zur Reife vorzubereiten. Zu dieser ästhetischen Cultur trugen die von dem Verf. als Hauptsätze angenommenen, und mit so viel Geist entfalteten, fremden Gesänge, z. B. der russische, polnische, und die im spanischen, sicilianischen Charakter gehaltenen Stücke sehr vieles bey.

Aus dem Gesagten ergiebt sich schon die Wahrheit des oben gefällten Urtheils, obgleich Rec. den eigentlich künstlerischen Werth dieser Stücke nur andeuten konnte, worin der Genius der Kunst sich so deutlich zeigt, dass sein ausgezeichnetes Wirken kaum irgend jemand, der nur einige Kenntnis vom Wesen der Tonkunst überhaupt besitzt, verborgen bleiben kann.

Stich und Papier ist, wie immer bey Simrock, gut; die wenigen Stichfehler sind leicht zu verbessern, und der Preis sehr billig.

Prof. Fröhlich.

Nachrichten.

Danzig. Am 10ten Aug. wurde hier von einem musikal. Verein zum Besten der Wittwen und Waisen vaterländischer, in der Schlacht bey *Bella-Alliance* gefallener Krieger eine grosse, geistliche Musik in der Dominikanerkirche aufgeführt. Man gab: *Gottes Wege*, Cantate von Tode und Neumann; Sopransarie: Dignare Domine — aus *Graun's Te Deum*, und das Halleluja aus Handels *Messias*. Hr. Dr. Knievel dirigirte. Die Zuhörer fanden sich sehr zahlreich ein: die über alle Gebühr laute und für die Theilnehmenden wirklich beleidigende Direction des Hrn. Doctors schmälerte aber den Genuss ungemein, und fiel um so mehr auf, da dieser Anführer gereiset ist, vieles gehört haben will, und über Tonkunst und Tonkünstler sehr scharf zu urtheilen pflegt. Sollte der Stand, den der Hr. Dr. eingenommen, (zwischen den Sopran- und Altstimmen, 6 bis 8 Fuss vor allen übrigen Sängern und den Instrumentisten, so dass diese ihn freylich nicht sehen konnten,) diese hallende Direction nöthig gemacht haben: so ist wol nicht zu bezweifeln, dass alle Zuhörer lieber den Anblick seiner Person für diese Stunden, als den ruhigen Genuss der Musik, der bey anderer Stellung dann gewiss leicht möglich geworden wäre, entbehrt hätten. — Die Chöre gingen gut: nur war das Verhältnis der männlichen gegen die (27) weiblichen Stimmen zu ungleich, besonders der Tenor bey weitem zu schwach. Eine Dem. Kleinen aus Königsberg sang im ersten Stück die Sopranpartie und zeichnete sich sehr aus durch reine, feste, schon melodische Stimme und gebildeten Vortrag: am meisten in der Arie: Aufwärts, aufwärts will ich sehen etc. welche sie mit einer guten

Cadenza und herrlichem Triller beschloss. Ueberall höre ich den Wunsch, sie möge in Danzig bleiben. Auch die Altpartie wurde, von Dem. Brahl, recht gut vorgetragen, und besonders ihre schöne Tiefe bewundert. Die Tenorsoli sang Hr. Dr. Knievel, die Basssoli Hr. Kammersänger Apel, der sich jetzt in Danzig niedergelassen hat. Auch ihnen glückte Mehreres, am wenigsten wol aber das Duett: Verworfne Weisheit etc., das mehr geschrien, als gesungen wurde. — Die Chorale wurden ohne Orgel, nur mit Begleitung der Contra-Violons gesungen, nach Anordnung des Hrn. Dr. K. Die graunsche Arie wurde von Mad. Lesse zur Zufriedenheit der Zuhörer vorgetragen. —

In Danzig scheint, wo nicht die Tonkunst überhaupt, doch wenigstens manches Fach derselben, viele Freunde zu haben, doch öffentlich von Dilettanten und vom Publicum nur unterstützt zu seyn, wenn besondere Veranlassungen jenen Gelegenheit geben, sich selbst zu produciren. Ist dies gegründet, so könnten dabey allerdings weder wahrhaft bedeutende Künstler auf-, noch wahrhaft bedeutende, auf das Ganze bildend wirkende Unternehmungen zu Stande kommen. — Das Pianoforte ist auch hier bey weitem das cultivirteste Instrument der Dilettanten beyder Geschlechter. Als die vorzüglichsten hiesigen Dilettantinnen nennet man Mad. Wagner, Mad. Rehfeld, Dem. Weiss. In jedem, nur einigermassen wohlhabenden Hause wird aber Klavier gelernt, Klavier gespielt, so dass man in vielen zwey, drey Pianoforte findet. Auf ein schönes Aeussere wird bey denselben von den Meisten gar sehr, und von nicht Wenigen auch auf — türkische Musik gesehen. — Ein namhaftes, und nach dem, wie es im Ganzen hier um Musik stehet, kaum zu erwartendes Hülfsmittel musikal. Bildung ist die bedeutende Musikalien- und Instrumentenhandlung eines Hrn. C. A. Reichel. Ich fand bey ihm die neuesten Verlagswerke der vorzüglichern Verleger. Er ist ein guter Klavierspieler, weniger in Hinsicht auf Fertigkeit und Besiegung von Schwierigkeiten, als auf Genauigkeit und Ausdruck. Er klagt aber über Mangel an Absatz, und muss daher neben seinem Geschäft Musikunterricht geben. —

Miscellen.

In No. 31. Ihrer Zeit. hat ein munterer Kopf unter der Aufschrift, *Concert-Ankündigung*, eine Reihe Proben musikalischen Unsinns erfunden und zur Gemüthsergötzung der Leser zusammengestellt. Hier ist noch ein Stückchen dieser Art:

„Grosse Fantaisie, bestehend aus verschiedenen Thema's und deren Zusammenstellung, als: Töne verschiedener Vögel — Hirten-Melodien — Donner — Sturm — Blitz — Vertrauliche Abendmusik — Lustige Postgesellschaft mit Kukuk- und Wachtelschlag — Heiterer Himmel — Lied der Hottentotten und Chinesen: *Mai. O, Ma, Huh! Huh! Huh!* — Veränderungen über Thema und Rhythmus davon — Donner — Der Feind der Deutschen tritt auf; Furien umgeben ihn — Die Retter Deutschlands nähern sich — Schlacht — Geheul. Der Genius der Deutschen sprengt seine Fesseln — Die Eumeniden belasten Napoleon damit — er wüthet in diesen Fesseln — Sieg und Freyheit — Gebet vor dem Allmächtigen — Fugirte Choral-Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott etc." Und dies Stückchen ist nicht im Schera erdichtet, sondern, wie Ihnen beyliegender, gedruckter Zettel beweiset, wirklich öffentlich angekündigt, und den 11ten Jul. dieses Jahrs in der Schlosskirche zu Coburg auf der Orgel ausgeführt worden; ja, der Ankündigende und Ausführende war, wie derselbe Zettel bezeugt, nicht so ein Hr. Musadelphia aus Palermo, sondern der wahrhaft talentvolle und sehr geschickte Componist und Virtuos, Hr. J. L. Böhner aus Gotha, der in jenen beyden Beziehungen auch in Ihren Blättern, und mit Recht, ausgezeichnet worden ist. Hat Hr. Böhner mit diesem Stückchen die Coburger zum Besten haben, mit ihnen seinen Spas treiben wollen: so ist das wenigstens nicht eben fein, scheint eine Verachtung zu beweisen, die ihm weder an diesem, noch einem andern Orte Freunde werben kann, und die zum wenigsten diese Protestation verdient; ist es ihm aber damit, durch eine eigene, weiter nicht zu erklärende Wendung seiner Ideen, ein Ernst gewesen, und gedenkt er, wie das dann kaum anders seyn kann, auch andre Orte mit solchen grossen Fantaisien zu erfreuen, sein schönes Talent und seine bedeutende Kunst also preisgebend: so können wir das freylich nicht hindern, wollen aber doch ihn wenigstens bitten, und hoffentlich mit Ueber-

einstimmung aller bedachtsamern Leser, zum Tummelplatz für diese seine künstlerischen Entladungen nicht die Kirchen, und zu Folien von jenen nicht religiöse Kernlieder zu wählen. Wir preisen die Vorsehung, dass das deutsche Volk — und auf wie schweren Wegen! — endlich wieder dahin gekommen ist, gegen beydes Achtung und Liebe, oder doch Aufmerksamkeit und Scheu zu fassen, und können unmöglich gleichgültig seyn, bey allem, was beytragen muss, dies kaum erkeimende und noch wenig gewurzelte Gute, wo nicht zu untergraben, doch zu benagen. Von der wahrhaft geehrten Redaction dieser Blätter aber erwarten wir, dass, wie sie alles thut, um löblichen Leistungen geschickter Künstler Aufnahme und Eingang zu verschaffen, sie auch diese Bemerkungen über jene nicht löblichen den Lesern mittheilen werde. Dass Hrn. Böhner in andern Hinsichten damit weder Nachtheil gebracht, noch Ungebührliches zugefügt werden soll, ist aus diesen Zeilen selbst klar.

E. und *D.*

Kurze Anzeigen.

Duo pour deux Violons, comp. — — par Aug. Gerke. Oeuvr. 7. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Ein, in Erfindung und Ausführung (ästhetischer sowol, als technischer) ungemein wackeres Stück, für zwey Spieler von beträchtlicher Geschicklichkeit (nicht blos Fingerfertigkeit) und solidem Geschmack. Mit Kreutzers grösseren Violinduetten möchte es wol am ersten zu vergleichen seyn; es ist aber weniger schwer, weniger gedehnt, und weniger manierirt, als wenigstens manche von diesem Meister sind. In der Methode, und mithin in der Vortragsart, schliesst sich Hr. G. hier an die besten französischen Violinisten, doch, scheint es, mehr zu Lafont, als zu Kreutzer. Spieler, wie wir sie oben bezeichnet haben, werden dies Duett mit eben so viel Vergnügen, als Nutzen vortragen. Eine genaue Beobachtung der sorgfältig bestimmten Vortrags- und Ausdrucks-zeichen ist ihnen dazu besonders zu empfehlen. Das Duett bestehet aus einem *Allegro moderato*, A moll, C-Takt, aus einem *Adagio*, E moll, Dreyvierteltakt, und dies führt herüber in das Finale, *Rondo schersando*, A moll und A dur, Zweyvierteltakt. Der Stich ist gut.

Sonate à 4 mains p. le Pianoforte par J. W. Wilms. Oeuvr. 41. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein lebhaftes Allegro aus B dur, mit nicht wenigen, aber meist leichten Passagen; ein Adagio aus Es dur, mit gefälligen, doch etwas gewöhnlichen Melodien; ein sehr munteres, angenehmes, ziemlich brillantes Rondo, aus B dur; im ersten und dritten Satze manche gute Imitation und sonstige kunstgemässe Verschlingung der Sätze; das Adagio für seinen Stoff und Gehalt zu lang; das ganze Stück gut vertheilt und dem Instrumente angemessen; in Absicht auf Ausführbarkeit das Mittel zwischen Leicht und Schwer in dem Masse haltend, dass es sich mehr zum Ersten neigt, ohne eben wenig zu beschäftigen: also findet Ref. diese Sonate, die demnach einigermassen geübten Dilettanten eine gute Unterhaltung gewährt.

Marche avec 8 Variations p. le Pianoforte et la Guitarre, par C. T. Mohr. à Leipzig, chez Breitk. et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ein sehr leichtes Thema, für beyde Instrumente passend, und im Wechsel des Solo variirt, zwar nicht mit neuen Gedanken, doch so, dass es zwey Dilettantinnen, die etwas Schweres noch nicht bezwingen können, unterhalten kann.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № VI. 1815.

Kunst-Anzeige.

Auf Veranlassung der Schlacht bey belle-Alliance habe ich die Composition einer Cantate unter dem Titel, Kampf und Sieg, zur Feyer der Vernichtung des Feindes im Jahre 1815 — unternommen; welches ich, um unangenehmes Zusammentreffen zu verhindern, hiermit anzuzeigen für nöthig erachte.

Carl Maria von Weber,
Director der Oper zu Prag.

Ankündigung

für Musikliebhaber.

Bis Ende October 1815 erscheint bey Unterzeichneten auf Subscription:

Collage mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte in zwey Heften, von Hrn. F. X. Eisenhofer, königl. Professor in Landshut.

Beyde Hefte enthalten 16 Bogen und werden auf fein gross Regalpapier in bekannten schönen Notendruck bis Ende October 1815 erscheinen.

Wir bestimmen den äusserst wohlfeilen Subscriptionspreis für beyde Hefte von 16 Bogen auf 2 Fl. 24 Xr. Der Ladenpreis wird nach drey Monaten auf 4 Fl. festgesetzt.

Freunde, die sich für diese Ankündigung gütigst verwenden wollen, sollen besondere Vortheile zu gewärtigen haben.

München d. 1sten Aug. 1815.

Musik- und Instrumentenhandlung von Falter und Sohn.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gelinek, leichte Variationen f. d. Pianoforte über die Galopade. № 46. . . . . 6 Gr.

— 8 Variationen f. Pforte über eine russische Arie. № 47. . . . . 10 Gr.

Gelinek leichte Variationen über einen Walzer genannt das Posthorn. Op. 52. . . . . 6 Gr.

Weber, C. M. de⁹ grd. Concerto p. le Pianoforte avec accomp. de l'Orch. Op. 32. Es dur. . . . . 3 Thlr.

— Capriccio per il Pforte. . . . . 8 Gr.

— grde Polonoise p. le Pforte. . . . . 9 Gr.

Länska, Fr. grde Sonate p. le Pforte. Op. 54. 1 Thlr. 6 Gr.

— Sonate p. D⁹ Op. 55. . . . . 1 Thlr.

— petites Variations s. l'air: Vive Henry IV. p. le Pforte. Op. 56. . . . . 10 Gr.

Wilde, Jos. Alexanders Favorittänze f. d. Pforte. . . 10 Gr.

Amon, J. 6 Walzes p. le Pforte et Guitarre. Op. 56. 9 Gr.

— 3 Sonatines très faciles p. le Pforte. Op. 60. 16 Gr.

Ries Ferd. Airs nationaux ecossois avec Variations p. le Pforte avec accomp. de 2 Vlons, Viola et Vcelle. Op. 52. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Kozeluch, L. Sonate à 4 mains p. le Pforte. Op. 10. F dur. . . . . 12 Gr.

Böhner, J. L. Variationen über ein Schweizerlied für Pianoforte. . . . . 12 Gr.

Wachejansky, Ph. Sonate facile à 4 mains p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Mirecki, Fr. 3 Polonoises p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Bohm, Al. 6 Variations p. le Pforte sur un thème original. . . . . 8 Gr.

Tuch, H. A. C. Trauermarsch auf den Heldentod des Herzogs von Braunschweig f. d. Pforte. . . . . 6 Gr.

Mozart, Duett aus Figaros Hochzeit: So lang hab' ich geschmachtet. Klav. Ausz. . . . . 3 Gr.

Terzett für 3 Singstimmen mit Begleitung für 2 Guitarren: An dem schönsten etc. . . . . 4 Gr.

Call, L. de, Terzett: Spinnt hurtig ihr Mädchen, für Sopran, Tenor und Baso mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. № 3. . . . . 16 Gr.

— Canon für Sopran, Tenor und Baso mit Bgltung der Flöte und Guitarre. Op. 136. . . . . 16 Gr.

Weber, Gottfried, Te Deum laudamus, Deutschlands siegreichen Heeren geweihet. Partitur und Stimmen, mit lat. u. deutschem Text. . . . . 4 Thlr.

Vogler, Abt, gr. Sinfonie p. 2 Violons, Alto et Basse 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors. C dur. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.

— Trichordium und Trias Harmonica, oder Lob der Harmonie vom Prof. Meissner, nach J. J. Rousseaus Melodie zu den 3 Tönen. Partitur. 1 Thlr.

— Dº Dº Partitur und Stimmen. . . . 2 Thlr. 8 Gr.

— Dº Dº Klavier-Auszug. . . . . 1 Thlr.

Pär, Ferd. Aria a. d. Oper: Agnese. Klav. Ausz. . . . 4 Gr.

Russische Soldatenlieder mit unterlegtem deutschen Text. 3 Gr.

Gürlich, A. Lied a. d. Lustspiel: die Braut, von Theod. Körner, f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Tuch, H. A. C. Zufriedenheit und Lebenslust in 4 Polonaisen f. d. Pianoforte. . . . . 20 Gr.

Sammlung von Duetten, Arietten, Romanzen etc. mit ital., franz. und deutschem Text von verschiedenen Componisten. Nº 1. . . . . 6 Gr.

Martini, C. E. Reiterlied von Th. Körner für 4 Singstimmen mit Begleit. d. Pforte. . . . . 1 Thlr.

Nägeli, H. G. 2 Lieder von Wessenberg m. Klavier-Begleit. . . . . 4 Gr.

— Lieder von J. J. Hess m. Klavierbegleit. . . . . 20 Gr.

— Lieder von J. H. Frh. von Wessenberg Dº 20 Gr.

Starke, Friedr. des deutschen Mädchens Wunsch und Vorsatz von Castelli mit Begleit. des Pianof. oder Guitarre. 73 Werk. . . . . 6 Gr.

Lux: die schöne Nachbarin: Mir ist auf der Welt nichts lieber, mit Pforte oder Guit. . . . . 4 Gr.

Himmel, F. H. der Herzenswechsel für 2 Stimmen für Sopran und Tenor. mit Begleit. des Pf. . . . 2 Gr.

Quodlibet a. d. Kapellmeister von Venedig fürs Pianof. einger. . . . . 10 Gr.

Rheinweinlied: Bekränzt mit Laub den liebevollen Becher etc. mit Klavierbegleit. . . . . 2 Gr.

Witt, deutscher Gruss an Deutsche, für 2 Tenore u. 2 Bässe. . . . . 2 Gr.

Weber, C. M. de, 6 deutsche Gesänge für 1 Singstimme mit Begleit. des Pforte. Op. 30. 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmann, H. A. 6 Gesänge für Freymaurer mit Begleit. des Pianof. . . . . 16 Gr.

Klein, Bernh. der Erlkönig von Göthe mit Begleit. des Pianof. . . . . 9 Gr.

Der Städter und das Bauermädchen: Lieder kleiner holder Engel, mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre. . . . . 4 Gr.

Tuch, H. A. C. Lobgesang auf Wellingtons und Blüchers Sieg von Belle-Alliance mit Begleit. des Pianoforte. . . . . 4 Gr.

Küffner, Jos. Sérénade p. Guitarre et Violon. Op. 30. 20 Gr.

— Variations p. la Guitarre. Op. 31. . . . . 10 Gr.

Weber, J. B. 1 Walzer und 1 Ecossoise f. Guitarre. 2 Gr.

Wollanks Lieder zur Guitarre eingerichtet von Jäger. 22s Werk. . . . . 20 Gr.

Nussbaumer, Fr. 6 Variationen für 2 Guitarren. 12 Gr.

Bocawarrowsky, A. Leyer und Schwert v. Körner für d. Guitarre arrangirt von Klage. . . . . 8 Gr.

Krommer, F. 7 Variationen f. 1 Violine. Op. 9. . . . 4 Gr.

— 3 Dte zur Pair: 2 Schüsserl und 2 Reindl p. Violon et flaute. Op. 14. . . . . 6 Gr.

Beethoven, L. v., Polonaise favorite p. 2 Vlons. . . . 8 Gr.

Rink, Ch. 40 kl. leichte und vermischte Orgelpräludien mit und ohne Pedal-Zwischenspielen. Op. 37. 9te Sammlung. . . . . 20 Gr.

Fomy, F. aîné, Romance de Cendrillon variée pour Violon avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle. . . . . 20 Gr.

Gebauer, E. Walze favorite de la Reine de Prusse variée p. la Flûte. . . . . 4 Gr.

Romberg, Bhd., Rondoletto p. le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto, Vielle et Contre Basse. Op. 21. . . . . 1 Thlr.

Schwindel, Fr. Fugato für 2 Violinen zum Elementarunterricht. . . . . 6 Gr.

Berner, F. G. Divertissement p. le Violoncelle avec accomp. de l'Orch. Op. 13. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.

Romberg, Andr. 3 Polonaises et Fantaisie pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 34. 2 Thlr. 8 Gr.

Bruni, 6 Duos faciles p. 2 Violons. Op. 38. . . . . 1 Thlr.

Hänsel, V. 3 Trios p. 2 Violons et Violoncelle. Op. 30. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J. Symphonie à grd. Orch. Nº 30. 1 Thlr. 12 Gr.

Hänsel, P. 3 Duos p. Violon et Alto. Op. 26. 1 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. **Nº. 37.** 1815.

Ueber Prag.

(Geschrieben, Ende July 1815.)

Es ist wahrlich hohe Zeit, dass auch einmal wieder von unsrer Stadt ein Zeichen ihres Kunstlebens der musikal. Lesewelt gegeben werde. Verhinderungen mancher Art haben mich einestheils in dem langen Zeitraum von zwey Jahren von ausführlichen Berichten abgehalten, und anderntheils wollte ich auch gern zugleich den Erfolg so mancher neuen Erscheinung, Anstrengung und Thätigkeit abwarten und bezeichnen. Habe ich lange geschwiegen, so sey mir nun auch der Versuch erlaubt, ehe ich zum Einzelnen übergehe, ein Bild des Geistes, der im Ganzen in unsrer Stadt lebt, zu entwerfen, aus dem die Resultate sich von selbst ziehen lassen.

Es gab eine Zeit, wo die Hauptstadt Böhmens sich auch fast denselben Rang in der Tonkunst anmassen durfte. Ein Publicum, das *zuerst* den mozartschen Genius zu würdigen wusste, hatte allerdings ein gegründetes Recht hierzu. Dieses wirkliche Recht ist nun, durch mancherley Zeitereignisse und die dadurch bewirkte Ummodelung, Ver- und Umstimmung des Publicums, zum leeren Titularrecht geworden; und die Titularherren pochen, wie bekannt, immer strenger, als die wirklichen, auf ihre Vorzüge. Die grossen, fürstlichen und adelichen Hauser, die ehemals eigne Kapellen hielten; die angesehenen bürgerlichen, die sich zu Musikübungen vereinigten — alle diese folgten dem Zeitendrang und schränkten sich ein. Was diese *drängte*, *hob* Andre, die nun an ihre Stelle in die Welt traten und das Publicum ausmachten. Das Bedürfnis vieler, grösstentheils neuerrichteter Regimentsmusiker, verminderte die zahlreiche Musiker-Population. Selbst der Tod that das seinige. Weder Unterstützung, noch Anweisung ersetzten diesen Mangel, und so sank nach und nach die musikal. Bildung; mit ihr, der Geschmack; und nichts erhielt sich, als die Erinnerung an den Ruhm der alten Zeiten und deren Kenner: auf welchen ererbten Lorbern nun die junge, tonangebende Welt, als auf selbst errungenen, ruht und pocht. Man hat sie oft versichert, in Prag wisse man Musik wahrhaft zu beurtheilen, und, sithe da — *sie glauben's.*

Jene Hauptquelle aller Bildung, Geselligkeit und Austausch der Ideen, fehlt hier gänzlich. Es giebt keine Vereinigungpunkte: kein grosses, feines, oder gelehrtes Haus, aus dessen Cirkeln Ansichten hervorgingen, oder die Stimmen der Tonangeber geleitet würden. Alle Stände — der Adel, der Kaufmann, der Bürger — sind streng von einander abgesondert, ohne deshalb unter sich einen Körper zu bilden. Man kann behaupten, dass jede Familie abgetheilt für sich, nur im Kreise ihrer nächsten Umgebungen oder Verwandten lebt. Ein Theil der Grossen verzehrt sein Geld in Wien und bringt höchstens ein Paar Wochen, durchreisend auf seine Güter, hier zu. Eine Masse von Fremden, die diese widerstrebenden Theile auf gewisse Weise binden und lothen konnte, wie in Wien, Berlin etc., fehlt auch gänzlich, da die Lage Prags sie weder von selbst dahin bringt, noch die Stadt übrigens Reize genug besitzt, sie um ihrer selbst willen hinzulocken. — Die wenigen, hier lebenden Künstler und Gelehrten seufzen meistens unter einem Verhältnisjoch, das ihnen nicht den Sinn und den Muth geben kann, der den wahren der Welt angehörenden und daher freyen Künstler so schön bezeichnet. Jeder dankt seine Existenz irgend einem grossen Hause; führt den Titel: Compositeur bey Sr. Excellenz, dem Grafen N. N. etc. Seine Meynungen gehen gleichen Schritt mit denen seines Macens, und dieser beschützt nun wieder seinen Componisten gegen die andern. So erlahmt der Muth, sich einer gemächlichen, das tägliche Brot sichernden Existenz zu entreissen, um auf der offenen Kunst-Weltmeere neuen Entdeckungen [illegible] Versuchen entgegen zu steuern.

Nach alle diesem wird es Ihnen kaum glaublich scheinen, wenn ich sage, dass, trotz den berührten, noch mit milden Farben gezeichneten Umständen, doch noch im Ganzen sich, durch das unermüdete Streben einiger Wenigen, Prag dreist mit den gerühmtesten Städten Deutschlands in Wetteifer einlassen kann und darf. Im hierüber zu führenden Beweis komme ich auf die hier bestehenden Kunstanstalten, unter denen, wie billig, das Theater, als am allerverbreitetsten wirkend, den ersten Rang einnimmt.

Der Unternehmer und Director desselben, Hr. Carl Liebich, ist einer der seltenen Directoren, denen die Kunst noch näher, als der Geldbeutel am Herzen liegt; was seine Anstrengungen und Versuche, auf den Geschmack zu wirken, hinlänglich bezeugen. (Hierbey verdient aber auch die hülfreiche Mitwirkung der hohen Landesstelle, und einiger trefflicher Manner des ständischen Theaterausschusses, die rühmlichste Erwähnung.) Dieses fortwährende Streben ist um so verdienstlicher, da das Publicum, mit einer guten Portion Kaltblütigkeit versehen, einen — wie einmal ein geistreicher Mann bemerkte — *ins Blaue hinaus wünschenden*, unruhigen Charakter hat, der nur immer mit fremdem Massstabe misst, und niemals durch den so schön lohnenden, auflodernden Enthusiasmus Beyfall der Direction schenkt.

Bis zum Jahr 1813 hatte das Scepter unserer Oper Hr. Wenzel Müller als Kapellmeister geführt. So sehr ich seine humoristischen Volksschopfungen ehre, so wenig war er doch bey uns auf seinem Platze, und Hr. Liebich sah kein anderes Mittel, die Oper wieder in Aufnahme zu bringen, als sie gänzlich aufzulösen und für einige Zeit zu suspendiren. Er gewann Hrn. Carl Maria von Weber, den eben seine Reisen wieder zu uns führten, für seine Anstalt, und übertrug ihm die Leitung und Reorganisation des Ganzen. Hr v. Weber — ich brauche keinem Ihrer Leser, wie viel weniger Ihnen selbst, diesen geist-, kenntnis-, erfahrungreichen Künstler, und weckern, thätigen, vielseitig ausgebildeten Mann näher zu schildern: wer von jetziger Musik ernstlich Notiz nimmt, der kennet ihn, und wer ihn kennet, der wird ihm keines jener Beyworte versagen — Hr. v. W., sag' ich, griff die Sache mit dem Eifer und Nachdruck an, den man von einem Manne, der mit voller Liebe nur seiner Kunst lebt, erwarten konnte. Die Direction that ihr Möglichstes, seine Vorschläge auszuführen: und so sahen wir, nach viermonatlicher Pause, den 9ten September 1813 die Opern-Vorstellungen wieder, mit *Cortez* von Spontini, eröffnen.

Ein neuer Geist belebte das Ganze. Wir hörten endlich auch wieder *Chöre*. Das Orchester, das an Hrn. Clement aus Wien einen Vorspieler gewonnen hatte, der an seinem Platze wol nicht leicht vorzüglicher gefunden werden wird, spielte mit Liebe, Eifer und Sorgfalt, und hat sich bis jetzt darin gleich rühmenswerth erhalten. Den 19ten erschienen *die vornehmen Gastwirthe* von Catel. Den 26sten darauf schon *Joseph* v. Mehul, und so ging es mit unermüdeter Thätigkeit fast Schlag auf Schlag fort, so dass, ungeachtet tausend später eingetretener, ungünstiger Umstände — der Gränzsperre, des Krieges, des dadurch erfolgten Verlustes mehrerer erwarteter Mitglieder etc., ungeachtet vieler Störung durch Krankheiten, doch unser Opern-Repertoire alle vorzüglich interessante, neueste und ältere Werke liefert.

Diese grosse Thätigkeit ist zugleich der sprechendste Beweis für die Willfährigkeit und den Eifer der Mitglieder, die, vereint und vertraut mit den Ansichten ihres Kapellmeisters, voll Lust und Liebe wirken. Ich werde später Gelegenheit haben, Ihnen vielfältige Belege hierzu liefern zu können, welche mich diesmal zu weit führen würden. Nur unsre treffliche Mad. Grünbaum, geb. Müller, kann ich nicht umhin zu erwähnen, deren herrliches Talent und grosser Fleis noch lange nicht genug gewürdigt und in Deutschland gekannt ist. —

Das zweyte, sehr interessante Institut, von dem wir uns schöne Früchte versprechen, ist das, von den Hrn. Standen errichtete Conservatorium der Musik, in dem, wie in dem pariser, Zoglings fur alle Instrumente gebildet werden. Hier steht Hr. Dionys Weber, ein geborner Prager, an der Spitze — ein, als Theoretiker sehr achtungswerther Mann, der mit regem Eifer und gründlichem Fleisse die Aufsicht führt. Die übrigen Lehrer sind grösstentheils aus dem Theater-Orchester zu Professoren erwählt. Auch hier begnüge ich mich heute, den trefflichen Violinspieler, Pixis, auszuheben, der sein kraft- und geistvolles Spiel, als feuriger Lehrer, auch seinen Schulern mittutheilen weiss. — Die Concerte, welche diese, erst seit wenigen Jahren bestehende Anstalt vergangenen Winter gab, berechtigen zu den schönsten Erwartungen für den Gewinn künftiger braver Künstler. —

Unsre Kirchenmusiken sind sehr im Abnehmen. Die vorzüglichsten sind bey den *Kreuzherren* und im *Dom*. Letzterer hat an dem, als Klavierspieler und Componisten bekannten Hrn. Wittasek eine Acquisition gemacht, die Verbesserung hoffen läst. — Stehende Concerte giebt es leider bey uns nicht, man müsste denn das im Sommer von den Musikern im offenen Garten-Salon des wallensteinischen Gartens zuweilen gegebene, oder gar das vom Hrn. Organisten Wenzel zum Turnier- und Exerzierplatze seiner Schüler errichtete Nachmittags-Concert für ein solches rechnen wollen. Quartett-Musik bekömmt man auch nur bey dem Banquier, Hrn. Kleinwächter, wöchentlich einmal zu hören, der, als achtungwerther Violinspieler und wahrer Freund der Kunst, Fremden und Einheimischen rühmlichst bekannt ist.

Einen höchst vortrefflichen Zweig der praktischen Tonkunst unter uns kann ich Ihnen noch nennen, und zwar den, der *Tanzmusik*, die man schwerlich, ausser Wien, irgendwo besser und sorgfältiger gepflegt hören kann, und die zu cultiviren auch kein kleiner Gegenstand der Aufmerksamkeit der hiesigen Musiker ist, da im Fasching manchen Abend 5 bis 400 — sage: *drey- bis vierhundert* — Bälle sind. Horribile dictu! es lasst sich aber polizeylich erweisen. Ja ja, die Musikliebhaberey geht seit Jahren immer mehr und mehr abwärts — in die Füsse, und selten bleiben noch beträchtliche Reste oberwärts sitzen! —

Concerte Fremder giebt es im Ganzen wenige. Desto häufiger spricht sich aber der Wohlthätigkeitsinn musikalisch aus. Wir können jeden Winter auf 8 bis 10 Concerte in dieser Beziehung rechnen, die meistens, von Seiten des Theaterpersonals und des Operndirectors von Weber unterstützt, angenehme Genüsse gewähren. Die zwey grossen Concerte, welche die hiesigen Musiker alljährlich zum Besten ihrer Wittwen und Waisen aufführen, könnten etwas sehr Vorzügliches geben, da die Theilnehmenden, schon vermöge ihrer Zahl, das Grösste leisten könnten: da aber die Herren lieber Noten (Banknoten) einnehmen, als Proben halten, so ist immer vom Glück zu sagen, wenn's nur geht. Künftig bitten wir sie aber doch, ja mit der Wahl ihrer Musikstücke vorsichtiger zu seyn, und das Gute nicht in der Länge und Quantität, sondern in der Qualität zu suchen.

Ich schliesse mit dem Versprechen, Ihnen künftig detaillirter und in Reih' und Glied unsre Kunstgenüsse vorzuführen. Möge meine Ausbeute reichlich seyn, und ich zugleich die Freude haben, Ihnen ein Fortschreiten des Geschmacks berichten zu können, zu welchem edlen Zweck schon so mancher schöne Versuch unwirksam und unbeachtet von dem Publicum geblieben ist.

M — e.

Des Commerzienraths Erdmandel Rede über den handgreiflichen Nutzen der Musik.

Hochverehrliche Gesellschaft der Künste des Ackerbaues und des Handels! Nachdem zwey meiner Vorgänger über hochwichtige Gegenstände — der eine, über die Einführung einer grössern Sparsamkeit bey unsrer rumfordischen Suppen-Anstalt, der andere, über eine neue Gattung von Holz-Sparöfen, wo man mit wenigen Bogen Makulatur alles zum Sieden und Braten bringt — sich mit Beyfall haben vernehmen lassen: so sey es mir vergönnt, einige Worte über den handgreiflichen Nutzen der Musik vorzubringen, welche ich gefälligst zu beherzigen bitte.

Es will in unsern Zeiten eine Ansicht von der Musik um sich greifen, welche ein Mitglied der Gesellschaft der Künste des Ackerbaues und des Handels unmöglich zu der seinigen machen kann. Die musik. Zeitung z. B., ein Blatt, das ich übrigens auf seinem Werth beruhen lasse, sieht doch die Musik immer nur als eine Kunst an, welche die Befriedigung des Ohrs und die Erregung von Empfindungen und Gefühlen zum Zweck hat. Auch andere Tag-, Wochen-, Monat- und Messenschriften stimmen in diesen Ton überlaut mit ein. Dies können Commerzienräthe, welche es nicht blos *titulo*, sondern die wirklich beym Commerz aufgewachsen sind, nicht gleichgültig mit ansehen, und ich, obwol der geringsten einer, erlaube mir den Standpunkt zu bezeichnen, auf welchem ersichtlich ist, dass Musik nicht blos als eine Sinn und Gefühl reizende Kunst zu cultiviren, sondern wirklich recht von Regierung- und Staats-Polizey wegen anzubauen sey.

Wir haben endlich nicht mehr in der Zeit der alten Staatswirthschaft-Lehrer, wo man nur diejenigen Leute zur productiven Klasse rechnete, welche Kraut und Rüben bauen, oder Schuhe und Würste machen. Man kann, nach den neuesten

Professoren der Staatswirthschaft, genau genommen gar nicht sagen, wo denn Production aufhört, und der eigentliche, reine Fresser ist nur derjenige, der den lieben langen Tag die Hände immer in den Schoos legt, wenn er sie nicht zum Munde führt. Selbst ein Gefangener ist nicht jedesmal blosser Verzehrer, denn, wenn er nicht Gassen kehrt, beobachtet er vielleicht die Spinnen und arbeitet in der Witterunglehre. — Wer will behaupten, blos ein Paar Schuhe oder Hosen seyen ein nützliches Product, nicht auch eine Statue oder eine Symphonie? Nur darf man hier nicht sogleich an die Lust des Genusses bey letztern denken, als welche vielmehr das Letzte zu seyn scheint: wir fordern vielmehr von vernünftigen Inländern, dass sie sich dieselbe, wo möglich, versagen sollen, um dergleichen Kunstproducte als geldbringendes Essito-Gut an Ausländer abzusetzen und so den heilsamen Activhandel auf unsere Seite zu ziehen, wie die Wein- und Käse-Länder die beste Waare ins Ausland versenden und sich mit geringer behelfen. Eben so wären auch von Obrigkeit wegen Virtuosen zu ziehen, und auf Reisen zu schicken, damit sie, was freylich den meisten noch schärfer einzubinden wäre, als halbe Nabobs mit Schätzen, nämlich mit sogenannten todten, ins Vaterland zurückkehreten. — Man sollte eigentlich schon bey den Instrumentmachern anfangen, und, wie man die göttliche Tonkunst achte, dadurch zeigen, dass man auf Schneid- und Sägemühlen, Blechschmiedten und Drathzügen für sie arbeiten lasse, auch die besten mechanischen Genie's aufmunterte, auf das Ausland zu stechen, um in herrlichen Instrumenten Concurrenz mit ihm halten zu können. Italien ist jedem Commerzienrath durch seine cremoneser Geigen und Darmsaiten ein verehrungwerthes Land, und er theilt die Sehnsucht dahin mit den neuern Kunstjüngern, um eben dergleichen Handwerksvortheile abzulauern und in die Heimat zu verpflanzen.

Um wieder auf die Musikanten zu kommen: sind diese nicht dem Staat auch dadurch nützlich, dass sie Musikpatente lösen, und solchergestalt, nicht weniger als Bärentreiber, Gaukler und dgl., die Staatskasse bereichern? — Abgesehen aber davon, dass von gewissen Personen, die ausserdem vielleicht Tagdiebe wären, die Musik als ausschliessender Erwerbszweig ausgeübt wird, so giebt es noch Tausende, die während ihrer Arbeit sich selbst durch Singen oder Pfeifen Musik machen. Wie günstig nun diese, als erheiterndes Mittel, auf die Production wirke, wissen Gesellschaften der Künste und Gewerbe sehr wohl, und es freut jeden Staatswirth innig, wenn er bey seinem Volk diese unschädliche Ergötzlichkeit findet, weil er weiss, dass es dann emsig, und gleich-am taktmässig arbeitet, und so den Nationalreichthum begründen hilft.

Aber auch nach der Arbeit, besonders an Sonn- und Festtagen, ist dem Volke Musik zu erlauben; denn indem auch der Geizige, der sich sonst vielleicht um einen Groschen das Haar ausrauft, einen Gulden nicht ansieht, wenn rasche Musik beginnt: so erhöht sich dadurch der Geldumlauf ungemein, und durch eine stärkere Consumtion wird die Production geweckt. — Man soll zwar Menschen und Thiere nicht vergleichen, weil es die einen oder andern übel nehmen könnten: aber auf dem wissenschaftlichen Standpunkt, den wir behaupten, entgeht uns doch die Aehnlichkeit zwischen erstern, und den Baren, Cameelen und Elephanten nicht, indem diese alles gern unter Begleitung der Musik thun; letzte vornämlich *tragen*. — Der Soldat verlangt selbst bey seinen Züchtigungen noch Rhythmus, und Redner hörte einst mit Theilnahme, wie Pfeifer und Trommler einem, der Gassen lief, das Lied spielten: „Freut euch des Lebens!" — Wo hätte man ehemals Rekruten genug zu den Kriegsfahnen geworben, wenn nicht die Werber in den Gasthofen die besten musikalischen Taranteln gedungen hätten, um jene in den lustigen Wirbel zu reissen? — Ja, wenn Länder erobert werden: gehört nicht ein grosser Antheil an den Siegen der Feldmusik, welche, als ein etwas schauerliches Eyapopeya, die Landeskinder in den Todesschlaf singt?

Die Natur des Menschen ist nun einmal so eingerichtet, dass er etwas haben muss, womit er spielt, um daran sein Leiden zu vergessen. Dem Staatswirth, der am besten weiss, wie viel das Volk tragen und zahlen muss, ist dessen Freude, worunter auch die, an Musik, gehört, darum eine willkommene Erscheinung, weil er nun versichert ist, dass es, das Volk, nicht murrt, nicht widerspenstig gegen die neuen Auflagen ist, nicht revoltirt, seine guten Obern nicht todschlägt; und in dieser Beziehung möchte man auch den gebildeten Klassen ihre Concerte, Opern, Oratorien etc. belassen, da diese, wenn auch in keinem nähern Zusammenhang mit Production und Vermehrung

des National-Reichthums stehend, doch, als Ableiter gefährlicher Conspirationen und Factionen, dem Staatsmanne, der sie wol selbst, des guten Tons wegen, hin und wieder besucht, eher willkommen, als verhasst seyn müssen.

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn. Ende August. Der Basssänger, Hr. Häser, vom königl. würtemb. Hoftheater, hat hier mehrere Gastrollen gegeben: den Joh. Krebs in den *Schwestern von Prag*, den Masseru im *Opferfest*, den Herzog in *Camilla*, den Pistofolus in der *Mullerin* etc. Die erste dieser Rollen wiederholte er auf vieles Verlangen und mit unmässigem Beyfall — hauptsächlich wol darum, weil er als Frauenzimmer sehr gut aussahe, und im Falset eine grosse, lange Bravourarie mit vielen Rouladen, Trillern u. dergl., gleich einer vormals imponirenden *prima Donna*, wirklich zum Verwundern absang. Variationen von eigener Composition, die er einlegte, und die über ein ungünstiges Thema nicht eben viel aussagten, wurden ruhiger aufgenommen. Compositionen dieser Art taugen auch wol mehr für Privatübung und Unterhaltung gesellschaftlicher Zirkel, als für die Bühne und die Begleitung eines vollen Orchesters. Hrn. Häsers Stimme fand man allerdings angenehm, biegsam und ausgebildet, doch weder an Stärke, noch an Tiefe ausgezeichnet: sein Vortrag und sein Spiel wurden mit vielem Beyfall aufgenommen.

Recensionen.

Il flauto magico, Dramma per musica del Signor W. A. Mozart — Die Zauberflöte, grosse Oper in zwey Acten von W. A. Mozart. Bonn, bey Simrock. (Pr. 48 Franken.)

Es ist doch wahrlich ein recht bündiger Beweis von uneigennützigem Kunstsinn, wenn ein Verleger, zumal in den gegenwärtigen, noch so ehernen, dem Kunsthandel noch so wenig günstigen Zeiten, es unternimmt, die Partitur eines Werkes herauszugeben, welches zwar allgemein beliebt, aber auch eben darum schon so allgemein verbreitet ist, dass er unmöglich auf zahlreichen Absatz solches kostbaren Verlagsartikels rechnen könnte. Hr. Simrock, der durch dies Unternehmen ein würdiges Seitenstück zu seiner höchst correcten, vollständigen Ausgabe aller haydnschen Symphonien in ausgesetzten Stimmen liefert, kann dabey, nächst einigem Absatz an Bühnen des Auslandes, hauptsächlich nur auf diejenigen Verehrer der mozartschen Muse gerechnet haben, die, etwa angelockt durch die Wohlfeilheit des Ladenpreises, sich diese Partitur zum Selbststudium anschaffen möchten. In der That ist auch der Preis von zwey Carolin für ein Werk von 563 Folioseiten jetziger Zeit gewiss äusserst mässig. Stich und Papier sind schön; und was die Correctheit angeht, so hat Ref., bey aufmerksamer Durchlesung der ganzen Partitur, nur einen einzigen Stichfehler gefunden, der noch dazu zu unbedeutend ist, um nur erwähnt zu werden. *)

Der deutsche Text ist an manchen Stellen nicht ganz der, auf den meisten deutschen Bühnen eingeführte; die Varianten sind aber unbedeutend, und weder schlimmer, noch besser, als die *vulgata*. Auf jeden Fall ist das Ganze der Absicht Mozarts selbst entsprechend, da Hrn. Simrocks Ausgabe, nach dessen Versicherung, von einer handschriftlichen Originalpartitur genommen ist, welche der vorige Kurfürst von Cölln, Max Franz von Oesterreich, von Mozart selbst erhalten hatte.

Auch der beygefügte italienische Text schliesst sich der Musik überall gut an, und ist an sich selbst grösstentheils wohlgerathen, auch echt italienisch. Als Probe mag Monostatos' Liedchen hier stehen:

Regna Amore in ogni loco,
Scherza, gioca, frulla ognor:
Solo a me nega un bel fuoco,
Perchè bruno ho un pò il color.
Asmodeo mi pur flagella,
Mi fa il cerebro bollir;
Sempre star sento una bella
Saria cosa da morir!

*) Anm. Das wahrhaft Verdienstliche dieser Ausgabe, so wie manches ähnlichen Unternehmens des Hrn. Simrock, ist zwar schon in einem frühern Aufsatze dieser Blätter anerkannt und auseinander gesetzt worden; wir aber auch von einer Art, wie es dieser Bestätigung zu sehr werth war, als dass wir derselben den Platz versagen könnten. d. Redact.

Or che almen la sorte è buona
Profittarne anch' io potro.
Santa Luna! mi perdona!
Me una Bianca innamoro.
Bianca, affè! Sia con tua pace!
La vorrei pur careszar.
Luna mia, se ti dispiace —
Serra gli occhj, o non guardar!

Gottfried Weber.

Dix Pièces différentes et faciles pour le Pianoforte, comp. — par Aug. Gerke. Oeuv. 14. Livr. 1., Livr. II. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jedes Hefts 16 Gr.)

Rec. hat seit Jahren kaum eine Instrumentalcomposition, für welches Instrument sie auch sey, kennen gelernt, die, wie gegenwärtige, nur auf eine leichte, angenehme, durchgehends heitere Unterhaltung mässig geübter Liebhaber Anspruch gemacht, und in welche doch der Verf. eine solche Anzahl wahrhaft origineller Ideen niedergelegt, und eine solche Mannigfaltigkeit in der (zum Theil durch Wunderlichkeit sehr belustigenden) Gestaltung derselben gezeigt hätte. Es ist keineswegs leichthin und als Phrase zu nehmen, wenn deshalb behauptet wird: manche Stösse neuer Unterhaltungsstücke, kleiner Sonaten, Rondos, Variationen, Tänze, u. dergl., haben in dieser Hinsicht nicht so vielen Gehalt, als diese 20 kurzen Sätze. Und wenn nun noch hinzugesetzt wird, dass die Schreibart nicht nur durchgängig rein, anständig und kunstgerecht, sondern, wo sich dazu Gelegenheit fand, selbst in gewissem Grade gelehrt ist: so ist zugleich damit das Wesentlichste des Werks, so wie das Lob des Componisten, nach Verdienst ausgesprochen. Zu beschränken ist dies Lob, nach des Rec. Einsicht, nur dadurch, dass der Verf. entweder nicht eigentlicher Klavierspieler, oder ein so überaus geübter zu seyn scheint, dass er sich einbildet, es sey auch andern Leuten leicht, was es ihm ist: denn wiewol alles, was und wie es hier geschrieben worden, dem Instrumente in Hinsicht auf Effect sehr gut zusagt, so findet es sich doch in Hinsicht auf Ausführung öfters so angeordnet und gestellt, dass nur beträchtlich geübte, und vornämlich im Treffen und Spannen sehr gesicherte Spieler den Zusatz „*faciles*" auf dem Titel gelten lassen werden. (Die gewöhnliche Künstlersprache [illegible]de über, nicht wenige Stellen sich au[illegible] sie sind bikelich oder knauplich.) Solchen Spielern aber werden die meisten, ja, zu leichter, fröhlicher Unterhaltung, selbst den Virtuosen, wenn auch nicht von Profession — verschiedene dieser Stücke lieb werden, wenn sie sich damit bekannt machen wollen. Sie dazu weiter einzuladen, will Rec. die Sätze nennen, und mit einigen Worten angeben, welchen Eindruck sie auf ihn, und auf seine Freunde, denen er sie vorgetragen, obwol sie sonst wahrhaftig nicht gewohnt sind, mit Tänzen und dgl. unterhalten zu werden, gemacht haben; wobey der Leser zugleich erfährt, was er der Gattung nach hier für Stücke erhält.

Livr. 1. Marsch, (lebhaft und angenehm;) Polonaise, (mit Feuer und Anmuth wechselnd; überhaupt sehr brav;) Anglaise, (munter, nicht übel;) Polonaise, (voll Leben, und das Trio, wo die obere Melodie gepfiffen werden soll, belustigend genug;) Walzer, (artig, und durch das viele Ueberschlagen scherzhaft;) Rondo, (einfach und gut;) Masur, (echt und charakteristisch;) Anglaise, (mehr als kleines Rondo, im Zuschnitt und Sinn jenes Tanzes, geschrieben;) Polonaise militaire, (trefflich und effectvoll;) Anglaise, (in einer ganzen Reihe von wechselnden Touren und Coda sehr angenehm ausgeführt.)

Livr. 2. Marsch, (körnig und in die Breite ausgeführt;) Polonaise, (desgleichen, aber sanftern Charakters;) Anglaise, (rasch, wie sichs gehört, und im Minore ein sehr niedliches, russisches Liedchen eingeführt;) Polonaise, (recht gut, doch einigen der vorhergegangenen nicht gleichzustellen;) Walzer, (sehr pikant, und so geschrieben, dass, wer sich den Spass machen will, die Sopranstimme mit Einem Finger, rutschend, spielen kann;) Rondo, (nicht uninteressant; die Imitation des Thema im Basse des Minore *per augmentationem* ohne Zwang herbeygeführt und brav geschrieben;) Anglaise, (nicht vorzüglich;) Masur, (eine Reihe Clausen mit Coda, fängt sehr gut an, bleibt auch interessant: verläuft sich aber in der Folge allzuweit vom eigentlichen Charakter dieses Tanzes;) Polonaise, (nicht übel, doch unter allen wol die geringste;) Anglaise, (pikant, besonders auch durch die originelle Anordnung der Uebergänge der Clausen in einander, und dabey munter und gefällig.)

XII vierstimmige Chorgesänge von verschiedenen Tonkünstlern gesetzt — von J. F. Döring, Cantor in Altenburg. 1ster Heft. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Hr. D. hat nur bey einigen Stücken die Meister angegeben; es bleibt zweifelhaft, ob er nur diese vierstimmig für Chore eingerichtet, die andern aber selbst ursprünglich so componirt habe, oder wie es sonst damit sey. Es kann dies auch den Abnehmern darum ziemlich gleichgültig seyn, weil die Stücke alle — ein mozartsches Frühlingslied, und das *God save the King* mit dem deutschen Text: Heil dir, im Siegerkranz — ausgenommen, nur wenig oder gar nicht öffentlich bekannt sind. — Dass unsre Singchöre nichts hatten, als Choräle und aus dem Zusammenhange gerissene Opernpartien, wenn sie Gesellschaften unterhalten sollen — wie die Vorrede sagt — ist eine etwas wunderliche Uebertreibung; wenn es nämlich heissen soll: es existirt nichts Passenderes dafür. Heisst es aber: die jungen Leute besitzen es nicht: so trifft es ja diese Sammlung nicht weniger, als jede andere. Hr. D. will damit die Herausgabe des Werks entschuldigen: was bedarf es denn aber überhaupt einer Entschuldigung, wenn man etwas giebt, und das Gegebene nur gut ist? Das sind aber diese 12 Gesänge: allerdings der eine mehr, der andere weniger, aber keiner verwerflich an sich, und jeder zu dem angegebenen Behuf passend. Dass Hr. D. seinen vierstimmigen Satz verstehet, und auch ungezwungen, natürlich, und sehr leicht ausführbar jede Stimme zu behandeln weiss, zeigen alle Stücke, mögen sie nun ursprünglich geschrieben seyn, wie sie wollen. — Das oben angeführte englische Volkslied hat dadurch, dass es weit tiefer, als gewöhnlich, gesetzt ist, vielleicht für den Gebrauch in Zimmern gewonnen: für grosse Volksmassen, Versammlungen im Freyen, besonders aber, wie dann gewöhnlich, mit Trompeten und Pauken begleitet, bleibt C dur weit passender. Eben so singt man es auch in England. Dort giebt man auch die Bassfigur in den einander correspondirenden Sätzen, T. 7, 8, u. 9, 10, beydemal dem Basse, und nicht, wie hier, einmal dem Tenor; und mit Recht, eben weil die Zeilen einander so ganz correspondiren und der aufsteigende Bass mehr Effect macht. — Das Vaterlandslied, S. 16, hat eine sehr volle Begleitung von lauter Messinginstrumenten erhalten, wodurch es sich ausserordentlich glänzend und feurig hervorheben muss. Die andern Gesänge sind sämmtlich ohne Begleitung.) Rec. würde aber Takt 8, und überall, wo der Fall wieder kömmt, der Bassposaune, statt h, g gegeben haben — den Grundton der eigentlichen Grundstimme, die überdies hier die durchdringendste wird. Die alsdann entstehenden Octaven mit dem 3ten Horn wären leicht vermieden worden. Die Pauken sollen zwar den Bass, wie er hier stehet, verdoppeln und sichern: aber sie ersetzen doch bey weitem nicht den vollen, bestimmten, tiefen Posaunenton. Auch würde Rec. die sehr glückliche, obligate Figur, T. 9 und 19, blos der ersten Trompete gegeben haben: der Effect ist weit glänzender, als hier, wo sie erst das mattere Horn, und dann die, durch dessen Octave, im Hall eher geschwächte, als verstärkte Trompete vorträgt. Es ist mit den so gewöhnlich gewordenen Verdoppelungen durch verschiedenartige Instrumente überhaupt eine eigene Sache. Allerdings wird durch manche solche Verbindung, wie uns zuerst J. Haydn und Mozart aufs vollständigste gelehrt haben, ein ganz besonderer Effect, gleichsam ein neues, vollkommneres Instrument, hervorgebracht: aber bey manchen wird auch wieder, so wunderlich das scheinen mag, gerade durch Vermehrung der Effect vermindert, so dass hier das altenglische Sprichwort gültig wird: Die Hälfte ist mehr, als das Ganze. Wir sollten wol anfangen, darauf sorgsamer zu achten. An den Orgeln können wir es am leichtesten und auffallendsten wahrnehmen. Greift nicht, *unter gewissen Umständen*, ein starkes Werk weit mehr durch ohne Hinzufügen der Mixturen, Cymbeln u. dgl., als mit denselben, so arg diese auch für sich schreyen? Vogler verstand das bey der Orgel wol am besten; und bey Orchestermusik versteht es vielleicht Cherubini vor allen andern. Man vergebe dem Rec. diese beyläufige Bemerkung, da sie wahr, nützlich, und vielleicht Manchem selbst nöthig ist.

Kurze Anzeigen.

Grand Duo pour Violon et Pianoforte, comp. — par Fred. Schneider. Oeuv. 31. à Leipz. chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Wenn zwey, in jeder Hinsicht tüchtige Spieler sich mit durchaus achtbaren Ideen, noch achtbarer ausgeführt, in feste, breite Formen gegossen, und so angeordnet, dass jeder vollauf zu thun hat, um alles zu bezwingen, ohne dass jedoch von ihnen verlangt wird, etwas zu leisten, das den Instrumenten oder deren gehöriger und wirksamer Behandlung entgegen wäre; wenn zwey solche Spieler, auf solche Weise, sich zugleich angenehm und nützlich beschäftigen wollen: so ist ihnen dies wackere Duo bestens zu empfehlen, und sie werden es Ref. danken, dass er es ihnen empfohlen hat, und zwar — besonders was den ersten und letzten Satz betrifft — beym wiederholten Spiel noch mehr, als beym ersten. Der zweyte, das feurige, fortreissende *Scherzando*, wird aber sie, und jeden Zuhörer, gleich beym ersten Vortrag mit aller Kraft ansprechen. — Da seit kurzem mehrmals ausführlicher über Werke dieses Meisters gesprochen worden ist, so mag es diesmal an dieser kurzen Nachweisung genügen.

Sonate p. le Pianoforte, comp. — — par Franc. Lauska. Oeuvr. 35. à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Thlr.)

Ein *Allegro moderato*, das mit ziemlich ernsten, doch angenehmen Gedanken und brillanten Zwischensätzen wechselt, und zwar so, dass weder die Ordnung und Symmetrie, noch der mässig heitere Charakter des Ganzen leidet; ein kurzes, sehr gefälliges *Adagio espressivo*; und ein sehr lebhaftes *Finale*, welches ungefähr in der Weise gedacht, geschrieben und auszuführen ist, wie mehrere Finalen Clementi's aus dessen mittler Zeit: das Ganze nicht auffallend, aber interessant, wenn es nett und mit Ausdruck vorgetragen wird, übrigens alles rechtlich, wenn auch nicht gelehrt gesetzt, und dem Instrumente, wie gehörig gebildeter Spielart, angemessen.

Das Lied von der Nymphe zu Geilnau an der Lahn, von A. F. E. Langbein, in Musik ges. von Albert Methfessel. Offenbach, bey Brede.

Dies sehr angenehme Stück — gewiss eine der besten Arbeiten des nicht unbeliebten Liedercomponisten — verdient recht fleissig von denen, die jene Nymphe besuchen, und wol auch von andern Leuten, gesungen zu werden. Der Text ist munter und wohllautend; hat auch Gedanken, und nicht blos Klänge. Die Musik hält das Mittel zwischen einem durchcomponirten Liede und einer Cantate, und ordnet sich passend und für Gesellschaften erfreulich. Sie fängt als Lied an, und als recht braves, dessen Strophen von wechselnden Stimmen gesungen, und wenig — wie es Form und Ausdruck des Textes verlangten — abgeändert werden; dann, wo der eigentliche Preis der Nymphe anhebt, fällt ein kräftiger, vierstimmiger Chor ein, der zu loben wäre, wenn auch Hr. M. nicht beym Schluss die kecke, aber gute, fremdartige Modulation, wie einen Trumpf hingeworfen und damit den letzten Stich gemacht hätte. Nun ist man einmal über das einfache Lied hinaus, und verweilt nicht ungern mit dem Verf. in der Region der Cantate, sowol in den freyer behandelten, mannigfaltig wechselnden Sätzen für eine und für mehrere Stimmen, die den Sinn bestimmt und gut ausdrücken, als auch hernach, wo sie sich wieder zu einem nachdrücklichen, doch leichten und heitern Schlusschor sammlen. Die Klavierstimme ist sehr einfach, aber erleichternd, unterstützend, und auch wirksam. Und so ist wirklich alles gut: nur nicht der Steindruck, der wie gekritzelte Handschrift aussieht.

Air varié pour le Pianoforte par C. A. Gabler. Oeuvr. 35. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. G. ist hier über das, am empfindsamen Harm langst verblichene: Ich klage dir — gerathen, und sucht es wieder zum Leben aufzuwecken, indem er es zwölfmal in, meistens recht artigen, gefälligen, mannigfaltigen Figuren und einigen freyern Formen — wie er pflegt, für Liebhaber, und noch mehr für Liebhaberinnen, von sehr mässiger Geschicklichkeit, zur Uebung und Unterhaltung verändert. Wer diese Weise liebt, wird gewiss auch diese Anwendung derselben lieb gewinnen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten September. | No. 38. | 1815.

Ueber die neuerlichen Verbesserungen der Trompete, und der ihr ähnlichen Blasinstrumente.

Von einem Correspondenten in London.

Es scheint, dass die natürliche Tonfolge aller Arten von Röhren dieselbe bleibt, wenn sie vermittelst eines Mundstücks geblasen werden, wie die Trompete, oder auf Flötenart, oder vermittelst eines Rohrs. Denn eine Flöte oder Hoboe ohne Tonlöcher giebt dieselbe Folge von Tönen, als sie thun würde, wenn sie auf Trompetenart geblasen würde; und der Zinken und Serpent bringen mittelst ähnlicher Tonlöcher dieselbe Folge von Tonen hervor, als Flöte, Hoboe, Fagott, und so weiter.

Die Erfahrung scheint daher zu lehren, dass bey irgend einer der obigen Weisen eine Röhre zu blasen, ihre Tonleiter auf zwey verschiedene Arten modificirt werden könne: erstlich, durch gelegentliche Verlangerung der Rohre, wie bey der Posaune; und zweytens, durch gelegentliche Verkürzung derselben, wie durch die sogenannten Tonlöcher. Doch wird hier unter einer gelegentlichen Verlangerung und Verkürzung der Rohre nur die verstanden, welche während des Blasens selbst bewirkt wird; nicht aber eine solche, wobey man das ganze Instrument in eine andre Stimmung setzt — durch Krummbogen, Mittelstücke, u. s. w.

Jene gelegentliche Verlängerung der Rohre scheint bis jetzt nicht auf Flöten und Rohrinstrumente, wie auf die Posaune, angewandt zu seyn: denn, wenn sie bey solchen Instrumenten auch möglich ist, wie die Stimmflöte der Orgelbauer beweiset, so hat sie doch grosse Schwierigkeiten und Unsicherheiten, wegen der erforderlichen grossen Genauigkeit für jeden Ton; wird auch wahrscheinlich nie anders, als etwa einmal als Experiment auf diesen Instrumenten praktisch versucht werden. Dagegen ist aber auch die erwähnte gelegentliche Verkürzung der Röhreninstrumente durch angebrachte Tonlöcher noch gar nicht allgemein, namentlich auf Trompeten und Hörner, angewandt worden, obgleich sie bey diesen Instrumenten grosse Vorzüge vor der posaunenartigen Verlangerung zu behaupten scheint. Die Ursache davon ist wahrscheinlich nur diese, dass man bey solchen Instrumenten die Tonlöcher nicht unter die Finger bringen konnte, wie beym Zinken und Serpent, und dass man vielleicht Klappen nicht für bequem oder brauchbar hielt; oder auch, dass man fürchtete, die Tonlöcher würden dem natürlichen Tone des Instruments nachtheilig werden.

Wenn man aber bedenkt, was für wahrhaft erstaunliche Vortheile der Gebrauch der Trompeten und Horner dadurch erhalten würde, wenn man ohne Schwierigkeit eine eben so vollständige Tonleiter darauf erhalten könnte, als auf der Hoboe und dem Fagott; und was auch die Composition dadurch gewinnen müsste, wenn man solche Instrumente ohne ihre bisherigen Einschrankungen gebrauchen könnte: so wird es wol keine Frage bleiben, ob eine vollständige Tonleiter auf denselben, so weit nämlich ihr Umfang sich erstreckt, für die Musik wünschenswerth sey, oder nicht. Ich werde mich daher bemühen, anzuzeigen, welche auf diesen Zweck zielende Erfindungen hier bisher bekannt geworden sind, und darf wol behaupten, dass eben darauf, aus leicht zu entdeckenden Ursachen, hier viel Aufmerksamkeit gewendet worden ist, ja vielleicht mehr, als sonst irgendwo.

Der erste mir bekannte Versuch, die Tonleiter der Trompete durch Tonlöcher zu vervollständigen, scheint einem Deutschen oder Hollander zu gehoren. Denn Hr. Ernst Kellner, ein geschickter Hornist unter unsers Königs Privatmusikern, hat mich und andere versichert, dass er vor seiner Hieherkunft, etwa vor dreyssig Jahren, als Trompeter in Holland eine Trompete mit Tonlöchern gebraucht habe, von welcher ich aber jetzt keine weitere Nachricht erhalten kann; so dass ich auch

nicht weiss, ob sie weiter bekannt oder irgendwo eingeführt worden ist. Hr. K. ist ein Thüringer.

Vor etwa 15 bis 18 Jahren aber war ein Tonkünstler aus Wien hier in London, dessen Name mir entfallen ist, welcher sich auf einer Trompete mit Tonlöchern und Klappen hören liess, die schon alles zu versprechen schien, was man erwarten konnte. Er blies ein, mich dünkt von Hummel componirtes Concert, in welchem viele, sonst unmöglich auszuführende, chromatische Sätze vorkamen; und seine Trompete verband mit ihrem natürlichen, unverdorbenen Tone auch bewundernswerthe Feinheit und Sanftheit. Da dieser Mann aber nicht lange hier blieb, und, so viel man weiss, seine Trompete von Niemand genau besehen liess: so hat er damit hier nicht die Aufmerksamkeit erregt, die seine Erfindung gewiss verdienet hätte; und so ist auch hier weiter nichts davon bekannt. *)

Darauf ist von einem Mr. Halliday, mich dünkt in Dublin, ein Jagdhorn, (*Bugle-Horn*) oder sonst sogenannter halber Mond, mit sechs Klappen zu Stande gebracht worden, wofür Mr. Logier et Comp. ein Patent haben. Dieses leistet schon zum Bewundern viel; denn es enthält von seiner Grundnote aufwärts, so viel ich weiss, alle diatonischen und chromatischen Tonstufen mit ziemlicher Genauigkeit. Es wird gewöhnlich hier auf der Parade dazu gebraucht, die Principalstimme von beliebten Arien zu blasen, wo es ausserordentlich schöne Wirkung thut, und, neben einem schönen Piano, auch Stärke genug hat, durch ein vollbesetztes Tutti angenehm hervorzustechen. Diese Erfindung verdient daher allgemein bekannt, und, wo möglich, noch vervollkommnet zu werden.

Es hat auch schon vor drey Jahren ein englischer Medicus, Dr. Close in Lancashire, nicht blos das erwähnte Jagdhorn, sondern auch die Trompete und das Waldhorn durch sieben Tonlöcher, ohne Klappen, verbessert, und zwar so, dass nun alle diese Instrumente von ihrer Grundnote aufwärts alle heutigen diatonischen und chromatischen Tonstufen mit ziemlicher Reinheit enthalten, und dabey sehr leicht zu behandeln sind. Die Ursache, warum der Erfinder alle Klappen vermieden hat, ist, wie er sagt, um den Beschädigungen auszuweichen, welchen die Klappen dieser Instrumente ausgesetzt wären, wenn sie als militairische Instrumente zu Pferde gebraucht, und viel herumgeworfen würden. Ich vermuthe aber, dass es hauptsächlich deswegen geschehen sey, weil das oben beschriebene Jagdhorn mit Klappen ein Patent hat — welches sich jedoch auf die Trompete und das Waldhorn nicht mit erstreckt. Denn zu Feldinstrumenten sind alle drey in ihrer ursprünglichen Einfachheit genügend. Da die erwähnten Tonlöcher aber nicht ohne künstliche Hülfe unter die Finger gebracht werden können: so hat der Erfinder, nach genauer Berechnung, Windcanale von dem eigentlichen Tonloche bis unter die Finger angebracht, und solche in einem Hauptcanale gesammlet, welcher auch noch seinen besondern Nutzen hat. Das Ganze macht dem Erfindungsgeiste des Dr. Close Ehre. Er selbst ist vor kurzem gestorben: für diese Instrumente aber hat Mr. Percival in St. James-Street ein Patent. Ich habe solche gehört, und gefunden, dass die Tonlöcher ihren Ton nicht verderben, und dass für einen, der schon blasen kann, es sehr leicht ist, den Gebrauch der Tonlöcher zu erlernen. Es wäre daher zu wünschen, dass Kunsteifer und Unparteylichkeit sich bald die Hände bieten möchten, solche zu allgemeiner Untersuchung zu bringen.

Jedoch ist die oben erwähnte gelegentliche

*) Ohne Zweifel ist hier der achtbare Künstler, Hr. Weidinger, kaiserl. Hoftrompeter in Wien, gemeynt, den wir, kurz vor seiner Reise nach England, selbst gehört, und namentlich in einem Quartett von Hummel für Pianoforte, Violin, Violoncell und die concertirende Klappentrompete seiner Erfindung, bewundert haben. Hier wusste er dieses sein Instrument so zu behandeln, dass es mit jenen Instrumenten wahrhaft wetteiferte, und vollkommen sich vereinigte, sowol was Anmuth und Zartheit des Tons, als was Gewandtheit und Mannigfaltigkeit des Vortrags anlangte. Hr. W. ist derselbe, für den und dessen Instrument Neukomm in seinem Requiem zur Feyer des Todes Ludwigs XVI in Wien eine Hauptpartie geschrieben hatte, die denn auch mit grosser Wirkung und zu allgemeiner Zufriedenheit ausgeführt ward — wie den Lesern bey der Schilderung jenes Trauerfestes in diesen Blättern gemeldet worden. Ob die Trompete bey dieser Umgestaltung nicht am Schneidenden, Durchdringenden, Schmetternden ihres Tons verloren habe, können wir nicht entscheiden, da Hr. W., so viel wir uns erinnern, dies zu zeigen keine Gelegenheit nahm: an Fülle und gemessener Kraft schien sie uns nicht, oder kaum merklich gemindert. Wäre aber auch jenes der Fall, ja möchte dies selbst noch mehr geschehen seyn, als uns zu bemerken möglich gemacht worden: so würde daraus doch nichts folgen, als dass man, neben diesem verbesserten Instrumente, jenes ursprüngliche, besonders für militairische und andere im Freyen weit aushallende Musik, beymbehalten habe. d. Redact.

Verlängerung der Röhre des Instruments, wie bey der Posaune, auch nicht unversucht geblieben. Denn schon seit verschiedenen Jahren hat Mr. Hyde, ein geschickter Trompeter hier in London, eine, nach seiner Angabe verfertigte Trompete gebraucht, deren Ton, vermittelst eines Auszugs nach oben zu, den er mit einem Finger regiert, um einen halben Ton tiefer gemacht werden kann. Hierdurch erlangt derselbe nicht nur ein reines f, a, und b, sondern auch alle halben Töne unter den natürlichen des Instruments, jedoch kein eingestrichenes d — wie es nämlich geschrieben wird; und es ist Schade, dass der Auszug nicht so gemacht worden ist, dass er auch einen ganzen Ton hervorbringen kann. Diese Erfindung verändert die Natur des Trompetentons gar nicht, wenn sie nur genau gearbeitet ist.

Endlich wird gerade jetzt, unter der Aufsicht des Herrn Schmidt, eines Deutschen aus Thüringen, welcher erster Trompeter des Prinzen Regenten, und auf seinem Instrumente sehr ausgezeichnet ist, ein Jagdhorn verfertigt, welches durch einen Auszug nach unten um eine Quarte tiefer gemacht werden kann. Hierdurch erhält dasselbe nicht blos alle diatonischen und chromatischen Tonstufen von seiner Grundnote aufwärts, sondern auch eine diatonische und chromatische Quarte tiefer, als seine Grundnote, und folglich zwey ganz vollständige Octaven. Dieses wird *The Regent's Bugle* genannt, und von gedachtem Mr. Percival verfertigt, welcher es auch so genau arbeitet, dass der Auszug nicht das geringste Schnarren des Tons hervorbringt. — Obgleich aber dies Instrument in der Hand des Hrn. Schmidt Wunder thun muss, weil derselbe verschiedene Male selbst auf dem gemeinen Jagdhorne Concert geblasen hat: so scheint es doch gewiss, dass das Ausziehen eines solchen Blasinstruments Grade von Genauigkeit erfordert, welche wol nur selten erreicht werden können. Sollte aber eine solche ausserste Genauigkeit auch einigen Virtuosen möglich werden: so ist es doch kaum zu bezweifeln, dass sie nie in Melodien von derselben Geschwindigkeit möglich werden kann, wie sie auf einem ähnlichen Instrumente mit Tonlöchern [illegible] sind.

Inzwischen ist meine Absicht nicht, die eine oder die andere der obigen Erfindungen dem Publicum *ausschliesslich* zu empfehlen, sondern nur, auf beyde aufmerksam zu machen. Gewiss ist aber, dass jede der beyden Arten von Verbesserung, nämlich die Verlängerung einer Röhre durch Ausziehen, oder die Verkürzung derselben durch Tonlöcher, schon in ihrem jetzt bekannten Zustande hinreiche, um Trompeten, Waldhörner, und selbst Jagdhörner, ohne alle ihre bisherigen Einschränkungen zu gebrauchen, da nämlich, wo es nicht auf einen geschwinden Wechsel der Noten und auf Passagen ankömmt.

Und da es aus Obigem erhellet, dass Deutsche den ersten und grössten Antheil an diesen Erfindungen gehabt haben: so ist auch zu wünschen, dass Deutsche die Ehre sich nicht rauben lassen, sie durch weitere Untersuchung zur möglichsten Vollkommenheit zu bringen.

Verbesserung des Waldhorns *).

Köln. Im August. Die seit einiger Zeit in Ihrer hochgeschätzten Zeitung aus verschiedenen Gegenden angekündigten Verbesserungen des Horns veranlassen mich auch einer solchen zu erwähnen, die wir dem hiesigen mechanischen Künstler, Hrn. Schugt, welcher sein Talent in so mancher Hinsicht bewährt hat, verdanken.

Dieser Künstler, welcher vor ungefähr vier Jahren anfing, Horn zu blasen, und dabey mit den Mängeln des Instruments bekannt wurde, sann sogleich auf einige zu gewinnende Vortheile, aber mehr in der Absicht, sich schneller einige Fertigkeit zu verschaffen, als eine Verbesserung dem Instrumente selbst zu geben. Einige Zeit hernach las ich in der musik. Zeit., (Jahrg. 1812. No. 47.) mit welchem Erfolge Hr. Dickhut einen Posaunen-Zug beym Horn angebracht hatte. Hr. Schugt, dem ich diese Erfindung mittheilte, versuchte sie, fand sie gut, wollte aber doch dabey noch nicht stehen bleiben, sondern stellte mir gleich seine, schon früher gefassten Ideen in folgender Theorie und in folgenden Worten auf.

„Durch das Stopfen, wodurch mehrere Töne auf dem Horn hervorgebracht werden müssen, wird der Luftstrom zurückgehalten, mithin die

*) Anm. Wir verbinden mit vorstehendem Aufsatze diesen zweyten aus Ursachen, die von selbst einleuchten.

d. Redact.

Luft verdichtet, und hierdurch in dem Horn eine, zu dem hervorzubringenden Ton erforderliche Vibration erzeugt. Diese Verdichtung der Luft muss aber auch noch auf eine andere Art in dem Horne bewirkt werden können, und zwar durch Klappen, bey deren Oeffnung ein Druck auf den fortlaufenden Luftstrom entsteht, welcher denselben aufhält, und auf diese Weise die nöthige Verdichtung des Luftstroms erzeugt."

Nach dieser Theorie schritt Hr. Schugt gleich zum Werke, und der erste Versuch war um so glücklicher, da dadurch das D einer der schwierigsten Töne des Horns, ganz rein und hell gewonnen wurde. — Hr. Kapellm. André aus Offenbach, welchen ich im Herbste 1815 zu Hrn. Schugt führte, war ganz befriediget; seinem Beyfall und seiner Aufmunterung verdankt S. die völlige Erreichung seines Zwecks. Diese Erfindung wirkt von dem F an bis zum A so, dass dadurch alle gestopften Töne in diesem Umfange rein und hellklingend sind; ausserdem treten dadurch auch noch die Töne B und D in ihr rechtes Tonverhältnis. Bey den tiefsten und höchsten Tönen aber scheint diese Erfindung noch ohne Erfolg zu seyn. Das Instrument lässt sich dabey sehr leicht spielen, und es ist wirklich überraschend, wenn man auf einem, von Hrn. Schugt zugerichteten Horn folgende und ähnliche Stellen:

mit der grössten Reinheit und Stärke blasen hört.

Hr. Schugt thut nie mit seinen Erfindungen geheim; ohne Nebeninteresse wirkt er gern, ich darf wol sagen, zuweilen mit eigenen Aufopferungen, für die Kunst. Er hat sich mir erboten, die ganze Theorie seiner Erfindung mit der Beschreibung seiner Vorrichtung und den dabey erforderlichen Zeichnungen auf öffentlichem Wege bekannt zu machen, und wünscht nur, dass andere Künstler ihm gemeinnützig die Hand böten, damit alle Theorien und Ideen zusammengestellt, und dann auf diese Art die Hörner und Trompeten mit allen ihren Abarten möglichst vervollkommnet werden könnten.

E.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Monats August.

Den 3ten ward zur Feyer des Geburtsfestes des Königs, ausser einigen Scenen aus der *Heimkehr des grossen Kurfürsten*, vom Baron de la Motte Fouqué, das Fest-piel von Levezow, *des Epimenides Urtheil*, mit Musik vom Kapellm. Weber, mit vielem Beyfall wiederholt. Am 4ten ward zur Nachfeyer dieses Festes in den Morgenstunden eine dramatische Akademie gegeben, deren interessanter Inhalt nach einigen Tagen eine Wiederholung auf allgemeines Begehren nothwendig machte. Auf Glucks herrliche Ouverture zur Iphigenia folgte eine bezugreiche Scene aus einem neuen Trauerspiele des Prof. Levezow, *Iphigenia in Aulis*. Dann ward das patriotische Schauspiel von Aloys Schreiber, *Herrmann und Marbod*, oder der erste deutsche Bund, gegeben. Hierauf sangen Dem. Schmalz und die Hrn. Tombolini, Eunike und Blum eine Scene mit Chor aus Sim. Mayers *Lodoiska*, die mit Handlung und Decoration dargestellt ward. Sie gefiel ungemein, wegen der schönen, umfangreichen Stimme des Hrn. T. und des kunstvollen Gesanges der Dem. S. Auch die männlichen Partien wurden gut ausgeführt. Die Composition selbst ist brillant; vortheilhaft für den Gesang, und auch nicht ohne Wirkung der Instrumentalbegleitung. Darauf folgte Schillers *Glocke*, dramatisch aufgeführt, nach der, auf dem weimarischen Theater gemachten Anordnung. Zur Einleitung diente unsers Weber Musik zum Chor der Bergleute (die sich auch mit Blasinstrumenten in der Werkstatte des Meisters befinden) aus der *Weihe der Kraft*. Gute musikal. Einschnitte gewährten das „Beten eines frommen Spruchs" vor dem Guss der Glocke, die Choralmelodie: Ein' feste Burg etc., und in der Vesperstunde ein kurzer Tanz mit einem Volksliede. Den Schluss dieser Vorstellung bildete ein Chor vom geheimen Rath Delbruck, und von Himmel im Oratorienstyl com-

ponirt. Zum Schluss des Concerts folgte Fr. Kinds Heergesang: *die deutschen Frauen*. Er bietet ein schönes, idyllisches Gemälde dar, das, durch Chöre, Pantomime, Tanz etc. belebt, und durch sehr passende Musik von A. Gürrlich unterstützt, allgemein gefiel. Die reine Einnahme dieser, für hülflose Krieger bestimmten Vorstellung war über 840 Thlr. — Den 14ten ward zum ersten mal und seitdem noch einigemal mit Beyfall gegeben: *Der Augenarzt*, Singspiel in 2 Abtheilungen, aus dem Französischen von E. Veith, mit Musik von Gyrowetz. Inhalt und Composition sind den Lesern der mus. Zeit. längst aus Berichten von andern Bühnen bekannt. Ich begnüge mich daher nur zu bemerken, dass beydes auch hier, nicht mit Unrecht, gefiel. Das Stück war gut besetzt. Hr. Gern gab den Grafen Steinau, Hr. Rebenstein den Regimentsarzt Berg, Mad. Devrient die Marie, Dem. Düring und Dem. Eunike die blinden Pflegekinder, Hr. Wurm den Schlossverwalter Igel. Unter den einzelnen Stücken wurden ausgezeichnet — in der ersten Abtheil.: Quintett: Drey Wandrer, doch zwey Augen nur etc., Arie mit obligater Hoboe: Alles dreht und modelt die Welt etc.; in der zweyten Abtheil.: Duett: Kann ich froh die Hoffnung nahren etc.; Romanze: Die Ruh ist mir entschwunden etc. und Duett: Wir wandeln beseligt etc. — Den 25sten wurde zur Feyer des, an diesem Tage vor zwey Jahren bey Grossbeeren erfochtenen Sieges zum erstenmal gegeben: *Abschied von der Heimath*, oder die Heldengräber bey Grossbeeren, Schauspiel mit Gesang vom Hrn. Prof. Levezow, mit Musik vom Hrn. Kapellm. Weber. Der Inhalt des Schauspiels ist, wie bey ähnlichen patriotischen Stücken, der Erinnerung und der Rührung gewidmet, und in beyden Hinsichten erreichte das Stück seinen Zweck. Schon dass die Bühne einen Theil des Schlachtfeldes darstellte, und dass man auf dem Vorhange die, jedem Berliner bekannten Dörfer, Heimersdorf, Marienfelde und Mariendorf, und am Horizonte die Thürme Berlins erblickte, dass man im Vorgrunde aufgeworfene Todtenhügel gefallener Preussen unter Eichen und ein grosses Kreuz sah, dass berliner Landwehrmänner, Freywillige etc. figurirten u. dgl. schon das musste die Schaulust mächtig reizen: aber nur bey der ersten Vorstellung; die zweyte, einige Tage nachher wiederholte, war wenig besucht. Und allerdings haben die oft wiederholten Abschiedsscenen etwas Peinigendes, ja, unter diesen Verhältnissen, sogar dem Zweck Entgegenstrebendes, so wie die weitläuftigen Darstellungen der Schlacht selbst etwas Ermüdendes. In musikal. Hinsicht leitet ein angenehmes Pastorale zum ersten Chore der Landmädchen, welche die Gräber mit Blumen bestreuen. Sehr schön ist der rührende Chor der Jungfrauen: Nun ruhet sanft etc. Einige Verse des beliebten Wehrmannsliedes von Müchler: Die Hörner, die Trommeln erschallen etc. machen den Beschluss. Hierauf folgte zum erstenmal: *Stratonice*, Singspiel in 1 Abtheilung zur Musik von Méhul nach dem Franz. metrisch bearbeitet von C. Herklots. Der Inhalt dieses Singspiels ist im Deutschen ungleich besser in Bubo's Puls bearbeitet. Die Musik ist meistens zweckmässig, aber in dem besten Stück, dem trefflichen Quartett, als Theatermusik zu lang. (Es wurde dieses von Mad. Schulz, und den Hrn. Eunike, Stümer und Blume rühmenswürdig vorgetragen.) Den meisten Beyfall erlangte das Recit. und die Arie des Seleucus (Hrn. Eunike): Wie macht dies Wort mich beben etc. — Den 26sten ward ein seit 1803 nicht gegebenes Singspiel, neu besetzt gegeben: *Das Singspiel*, in 1 Akt, nach dem Franz. von Treitschke, mit Musik von Della Maria. So viel Mühe sich die Hrn. Gern und Stümer und Dem. Eunike gaben, und so angenehm im Ganzen die Musik ist, wollte doch kein Leben in die Vorstellung kommen. — Hr. Gerstacker, Mitglied des Theaters zu Hamburg, gab am 27sten als Gastrolle den Sargines Sohn in Paers bekannter Oper. Seine Stimme ist rein, voll und umfangreich: sein Spiel aber verräth noch zu wenig Bildung und Haltung. Im Ganzen gefiel er; so wie auch Dem. Beck, vom königl. Hoftheater zu Dresden, die Sophie nicht ohne Beyfall gab. Hr. G. ist auch am 28sten als Eduard in Himmels *Fanchon*, und am 30sten als Joseph in Méhuls *Joseph in Aegypten*, mit Beyfall aufgetreten, und wird noch einige Gastrollen geben. — Gestern gab Hr. Prager, Domorganist und Domvicar zu Havelberg, einige Proben seiner Kunst im Orgelspiel unentgeldlich in der hiesigen Domkirche vor einem ausgewählten Auditorium, das lebhaften Antheil an diesen köstlichen, im Ganzen hier nicht nach Würden geschätzten Leistungen der Tonkunst nahm, und nur bedauerte, dass nicht eine bessere Orgel, z. B. die, in der Garnison- oder Marienkirche, gewählt worden war. Hr. Prager spielte einige Präludien, Fugen und figurirte Chorale, namentlich: Mache dich, mein Geist, bereit etc., Herr Jesu Christ, dich zu uns wend etc. (mit dem

Gegentheens) und, Befiehl du deine Wege etc., mit Beyfall, und erregte auch den Wunsch, ihn noch öfter zu hören.

Den 16ten starb Mad. Frieder. Bethmann, (vorher Unzelmann,) seit 27 Jahren die Zierde und der Stolz unserer Bühne, im 49sten Jahre, an einer Gehirnentzündung. In frühern Jahren zeichnete sie sich auch als Sängerin rühmlich aus; ihre Aline, Nina und Fanchon, um nur einige ihrer spätern Rollen zu nennen, werden noch lange in dankbarem Andenken bleiben. —

Karlsruhe. *) Der Inbegriff der musikalischen Leistungen des hiesigen Hoftheaters seit einem Jahre zeigt das Wohlgefallen des Publicums als überwiegend an der Oper, im Gegensatze zur Tragödie. Denn während im ganzen Jahre 1814 nur *sehn* Darstellungen letzter Art sich Raum schaffen konnten, bey einem Personale, das 5 bis 6 in dieser Gattung bemerkenswerthe Künstler enthielt, gingen *siebzig* Opern, meist gut und reich ausgerüstet, in Aug' und Ohr ein. Eine vergleichende Tabelle der Einnahmen in beyden Gattungen binnen einem bestimmten Zeitraume müsste darüber auffallende Data geben, und vielleicht würde es interessante Aufschlüsse über Geschmacks-Differenz und Hohestand in den deutschen Städten, die stehende Bühnen haben, liefern, wenn man eine so vergleichene synchronistische Einnahmentabelle des theatralischen Deutschlands einmal liefern könnte. Ein Beytrag zur Theater- und Kunst-Statistik! Freylich müssten einfliessende Umstände: Jahreszeit, Tag, Volksmenge etc. dabey im Auge behalten werden. So ist es z. B. eine Schlendrian-Meynung, Opern müssten den Sonntag *par excellence* für sich haben, wo die weniger cultivirte Klasse das Theater mehr besucht. Das taugt sicher nicht, um dem Geschmack eine höhere Richtung zu geben; und es wird auch dann ein falscher Schluss, dass die Tragödie nichts eintrage, nicht geliebt sey. Von hier sey folgender kleine Beytrag aus der kurzen Epoche gegeben, wo der Interims-Intendant, Freyherr C. von Gayling, unter ungünstigen Umständen, sich durch rühmlichen Eifer vielen Dank verdiente. Während das neue *Sonntagskind, Rochus Pumpernickel* und dessen *Hochzeit* — Gott weiss, zum wie vielsten Mal gegeben, zusammen 330 Guld. 44 Xr. Kasseneinnahme abwarfen, trugen, bey einer talentvollen und sorgsamen Darstellung, der selten gegebene, treffliche *Mäon* Collin's, und die beyden zum erstenmale gegebenen Tragödien von entschiedenem Werthe, *die Schuld* von Müllner und *Virginia* von Soden, zusammen nur 63 Gulden 52 Xr.! (Die starken Abonnements sind allerdings bey beyden ausser Rechnung geblieben.) Also, *Facit:* drey abgedroschene Farcen, nicht einmal vorzüglich gespielt, verhalten sich, im numerären Werthe, zu drey sehr guten, neuen Tragödien = 330 $\frac{44}{100}$: 63 $\frac{52}{100}$, oder etwa wie 5 zu 1. q. e. d. Die Sinnlichkeit entwickelt und befriedigt sich eher, als der *Sinn*; denn was der Oper Wohlgefallen in Masse verschafft, ist wahrlich nicht Kunstliebe allein, auch nicht einmal reine Frohlichkeit des Gemüths, die in die Phantasiewelt auf dem Fittig der Tonkunst eilt, sondern es ist häufig das *dolce far niente*, wo man, völlig passiv, Reizungen an sich kommen lässt; oder es ist auch, mit Beyseitsetzung aller Musik, das Ergötzen am Bunten der Erscheinung, am Augenbeywerk, und an den Spassen, die der Harlekin unter allerley Gestalten, aber hier in ewiger Tadelsgestalt, stärker, als im recitirenden Lustspiel, zum Besten giebt, und die, mit schwäbischhochdeutschen Plattheiten stark gewürzt, ihr zu grosses Publicum in ein übermässiges Entzücken setzen. Was soll man z. B. dazu sagen, wenn der *Dorfbarbier*, Adam Tadädl, nicht etwa eine witzige oder drollige Anspielung auf die Zeitereignisse, wie ein Impromptu, hinwürfe, sondern ein ernstes Loblied auf Blücher und Wellington absange? Macht die Direction, die das duldet, sich der Sünden nicht theilhaftig? Auf einer Bühne, wo wirklich so viel Schönes und Ausgezeichnetes nicht selten in der ernsten und feineren Gattung geleistet wird, sollte auch das Komische nicht so weit zurückstehn. Deutschland leidet in der That Mangel an guten Buffons, und das mag zum Theil national und kein Unglück seyn: allein, da doch das Publicum Lust daran findet, und das universal-, acht-Komische, den Humor, den Witz, das originell-Scherzhafte, die geniale Carikatur recht gut aufnimmt, wie dies ihm mehrere lebende und verstorbene, treffliche deutsche Komiker vor die Augen brachten und bringen: warum verdauet es dennoch oftmal die taube Hülse von alle dem gleich gut?

*) Anm. Durch Zufall verspätiget. d. Redact.

Doch wir kehren zur Oper im Allgemeinen zurück, und dürfen versichern, dass das Singerpersonal einen höheren Rang auf der dortigen Bühne nehme. Die Damen Gervais, Schring, Schuler, Ellmenreich, die Herren Klostermeyer, Miller, Mayerhofer, Schring, sind sehr brave, keineswegs gewöhnliche Stimmen, und zudem noch Mad. Ellmenreich und Hr. Mayerhofer sehr ausgezeichnete Künstler im Schauspiele. Anderer nicht zu gedenken. Ein Bass-Buffon fehlt aber sehr. Ein mit noch regerem Eifer geführtes und in einigen Blasinstrumenten besser besetztes Orchester würde zur Vollendung des Ganzen beytragen. Die Garderobe und Statisterey ist ausserst glanzend, und erste dabey mit Geschmack geordnet; die Decorationen sind dies um vieles minder, und oft wahrhaft (im Vergleiche) schlecht. Manche Vorstellungen gehen ausgezeichnet trefflich. Hierunter gehören namentlich: *Vestalin, Achilles, Figaro, Sargines, Titus, Camilla, Opferfest, Aline, Schweizerfamilie, Entführung aus dem Serail, Don Juan, Lilla, Schloss von Montenero, Zauberflote.* (so viel die Singenden angeht, denn das Arrangement ist nicht gut,) *Aschenbrödel, Blaubart* u. a. m. In letzter Oper hat z. B. die hiesige Bühne den Vortheil, die Rolle des, als Frauenzimmer verkleideten Liebhabers sehr schön zu besetzen, während diese Erscheinung anderwarts beynahe Lachen erregen muss durch die Linkheit, womit sich Manner im Frauenkleide ausnehmen. Nur so lasst sich eine Tauschung Blaubarts denken; der Mad. Ellmenreich schöne Stimme nämlich, die volligen Tenor giebt, vereint sich mit einem beseelten Spiele. Eben so vorzüglich sind die Rollen von Blaubart und Marie besetzt durch Hrn. Schring und Mad. Gervais. Nur Schade, dass man die wiener Instrumentirung dieser Oper sich nicht verschafft hat. Was hingegen, mit ausserst geringer Ausnahme, gar nicht gelingt: das sind die kleinen, muntern, französischen Operetten. Die Leichtigkeit und Gewandtheit des Benehmens, der Diction, das sichere Zusammenspielen, das Herausheben von einzelnen Stellen und Worten, was alles diese Gattung verlangt, fehlt beynahe ganz, wird auch vom Publicum nicht hoch angeschlagen, und man thut daher wohl, sich deren zu enthalten, und bey der heroischen oder grandiosen, und feenhaften Gattung zu bleiben; dann mitunter den hohen und niedern Gonnern der Pumpernikeliaden mit einer Portion aufzuwarten.

Von einheimischen Opernproducten ist von des Hrn. Direct. Brandel *Nanthilde* bereits in diesen Blattern Sprache gewesen, jedoch mit einem übertriebenen Lobe. Eine gute Erzahlung auf die Bühne als gute Oper zu bringen, fordert mehr, als sie flach zu dialogiren und Reime hinein zu machen, wie Flickwort sich im Aerger tröstet. Die Musik ist stellenweis schön gedacht und gesetzt: über das Ganze schleicht aber der Nebel der Mattigkeit, und alles ist zu sehr in einerley Haltung. Mit einer gleich leblosen, trivialen Opernpoesie hatte das Talent des Hrn. Kapellm.s Dansi in seiner *Malvina* zu kampfen. Die Wolfsjagd hatte das Stück geheissen, und unter dem Titel wollte man es dem Namensfest der Grossherzogin widmen! Es soll nach dem Französischen verdeutscht seyn. Die Musik des sehr kunstverständigen Tonsetzers scheint, nicht dramatisch genug, zu sehr in Einer Empfindungweise zu beharren, und darum, in dieser Oper wenigstens, im Ganzen zu langweilen, obschon man im Einzelnen allerdings schöne Stücke darin findet, und besonders eine Bravourarie mit obligater Violine, von Mad. Gervais sehr gut gesungen und von Hrn. Fesca eben so gut begleitet, den verdienten Beyfall erhielt. Hr. Fesca, wenn auch eigentlich kein grosser Geiger, ist dennoch sicher ein überall sehr willkommner Künstler, und weiss einem nicht eben starken Tone und minder elastischen, etwas kurzen Bogen durch viele Zartheit und Niedlichkeit des Vortrags Reiz zu geben.

Von fremden Künstlern hat, ausser dem bekannten Klarinettisten, Hrn. Horner, ein Hr. Dunkler mit einem Concerte auf der Posaune sich ausgezeichnet, indem er das schwierige Instrument sehr rein, sehr fertig und stark blies. — Auch hier gab Mad. Gley ihre drey oder vier kleinen, zusammengezimmerten Stücke, womit sie von der Schweiz bis nach Holland, und von Hamburg bis Achen, immer und immer dasselbe vorsetzte. Es sind eigentlich musikal. Potpourris in einen etwas geschmacklosen Rahmen, eine Art Dialog, eingespannt. Der Mad. Gl. klangvolle, biegsame, umfassende und unverwüstliche Stimme ist anerkannt; sie singt an einem Abend eine ganze Reihe Bravourarien hinter einander, ohne horbar zu ermüden, als hatte ein Maltel diese Organe zusammengesetzt: aber auch gerade mit so viel Gefühl und Sinn, als dessen Kunstwerke blasen und spielen. Ein Recitativ von ihr zu horen, ist ein Hartes. Dagegen

ist der Vorwurf (wenigstens war er hier) ungegründet, als distonire sie oft; auch hat sie ein sehr schönes Piano eingeübt, was sie oft glücklich anbringt. Von Spiel aber sollte doch in der That nicht geredet werden, denn sie spielt im eigentlichen Verstande gar nicht. Warum verderben doch die Loder den Gelobten so oft das Spiel? Ref. hat Mad. Gl. vor Jahren bey ihrem ersten Auftreten und jetzt wieder gesehen, und kann versichern, dass sie an Musik-Routine allerdings gewonnen, an Aussehen verloren, an Spiel aber und gefühltem Vortrag so wenig besitzt, als sie je besessen hat. — Die Extreme mögen sich auch hier berühren, und so Hrn. Siboni's Gastrollen, Achill, Trajan, und Licinius, hierauf genannt seyn: denn hier ist die Stimme, leider, gerade das Ausserwesentliche, indem S. fast immer im Falsett liegt — oder lag, denn jetzt soll er unter der Erde liegen, wie man sagt. Dagegen war sein Spiel voll Seele und Gluth, und sein Vortrag der mannigfaltig gefühlteste, seine Methode kunstreich und sicher. Sein entsetzlich vieles Verzieren und Trillern, auch ein gewisses Hohltönen der Stimme, hatte er mit der neuen, zum Glück aber schon wieder alternden Schule, und allen den geübten Sängern gemein, die keine Stimme mehr haben. Brizzi's Achill war indess im Spiel und Gesang bey weitem mehr, als Siboni's; wobey noch nicht einmal erwähnt seyn soll, dass er das Deutsche elend aussprach.

Wir wünschten nur bald von mehrern, hier neugegebenen Opern berichten zu können: denn wenigstens gerade so viel, als auf dem Repertoire verzeichnet stehen, sind hier noch nicht und anderwärts mit entschiedenem Beyfall langst darauf. Wer viel kann — warum sollte man von dem nicht viel fordern? Wer am Steuer einer Kunstanstalt allein, oder selbstdritt, oder wie immer steht, der muss das Motto des Foxischen Ministeriums sich einprägen, und: *All talents, all talents!* rufen, dabey das ruhig und hell blickende Auge nach allen Gegenständen wenden, die mit der vorhandenen Kraft gewinnvoll zu erreichen stehen; denn auf zu dürftiger Bahn verkümmert das Talent, das mannigfaltige Uebung und Entwickelung vor allem liebt und bedarf.

Miscellen.

1.

In No. 30. d. Z. ist, S. 504, des englischen Volksliedes, *God save the King*, erwähnt, und aus einer alten, musikal. Streitschrift von einem Ungenannten die vierstimmige Chorbearbeitung desselben in Noten beygefügt. Diese Schrift führt den Titel: Contrapunctische Bearbeitung des engl. Volksliedes, *God save* etc., Frankfurt am Mayn, bey Varrentrap 1793. Der Text ist in 8, die Notentafeln sind in Folio gestochen, und das Werk ist vom Abt Vogler: mithin keineswegs alt, und jetzt noch, wie alle voglerischen, theoretischen und praktischen Werke, belehrend und von ungemeinem Nutzen. Ich erinnere in dieser Hinsicht nur an seine 32 Präludien mit deren Zergliederung, in ästhetischer, rhetorischer und harmonischer Rücksicht. München 1806.

J. F. Martius, Stadtcantor in Erlangen.

2.

Berichtigung und Nachtrag

zu dem Aufsatz, über Verbesserung der Harfe, in No. 33. dieser Zeitung.

Seite 548, Zeile 5, von oben, soll, statt c, d stehen; S. 550, Z. 4, von oben, unter Fig. c zu ersehen: an dieser Figur hatte die Schraube bemerkt werden sollen, welche die Hakenschraube mit dem Andreher verbindet. Sie greift in den Andreher hinein. Wäre beydes im Ganzen gefertiget, so hatte die auf der vordern Seite erforderliche Gegenschraube — damit die Hakenschraube nicht locker werde — nicht angebracht werden können.

Nauwerk.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. **Nº. 39.** 1815.

Gedanken über Operntexte.

Ein schlechter Text mit guter Musik ist besser, als ein guter Text mit schlechter Musik.

Der Sinn strebt vom Text zur Musik; der Text appellirt an die Musik: sie ist die höhere Instanz.

Ein Text, der ohne Musik bestehen könnte, ist ein schlechter Operntext.

Wie eine platonische Seele muss der Text immer seine andere Hälfte — die Musik — suchen.

Der nicht operuhafte Text des bessern Dichters muss dem operuhaften des schlechtern nachstehen.

Der Operntext soll eine Art Freskomalerey seyn.

Wie ein übler Geruch noch widriger wird, wenn ein Wohlgeruch ihm aufhelfen will, so eine schlechte Musik, die sich durch gute Verse halten möchte.

Es spreche jemand noch so gut zu uns, er singe aber eine schlechte Melodie, so entlässt er uns mit einem unangenehmen Eindruck. Es sage aber ein Andrer unbedeutende Worte, auf welche wir kaum horchen: sobald er sie in gefälligen Tönen singt, so unterlegen wir ihnen den tiefsten Sinn, dessen sie fähig sind.

Gute Musik macht sich im Nothfall selbst einen Text in unserm Innern, nicht aber umgekehrt.

Gewöhnlich kommt zu einem kalten, künstlichen Text eine eben solche Musik: sehr oft zum unbedeutenden, eine unbedeutende. Man hat die Wahl, wo man am meisten Langeweile empfinden will.

Schlechte Opernmusik ist meistens absolut schlecht. Der Text ist es oft nur relativ.

Wer ist besser daran, der Fuchs in der bekannten Fabel, der doch an die langhalsige Flasche riechen kann, oder der Storch, der an dem flachen Teller mit Kraftbrühe wenig Spass hat?

F. L. B.

Ueber starkbesetzte Musik.

Der Mensch liebt in allen Dingen die grossen Zahlen. So auch in der Musik. Nur möchte er nicht überall von einem so richtigen Instinkt geleitet werden, wie gerade bey ihr. Es hat freylich alles seine Gränzen, und bey der Aufführung grosser Musikwerke ist man ohnedies durch das Locale, die Zahl der zusammenzubringenden Künstler, und die Einübung umfassender Musikstücke beschränkt. Aber es bleibt immer ein sehr lohnenswerthes Unternehmen, zuweilen eine Musik von grossem Styl auch von einer möglichst grossen Anzahl Musiker aufführen zu lassen.

Es ist nicht zu besorgen, dass diese Stürme und Gewitter von Tönen das Ohr verletzen, denn so wie z. B. zwanzig auf einmal fallende Kanonenschüsse nicht zwanzigmal so laut donnern, als ein einziger, weil das Ohr nur einem, mit seiner Empfänglichkeit im Verhältnis stehenden Antheil von Schall aufnehmen kann, wie jeder zugeben wird, der schon einmal den Knall einer Muskete mit dem einer feuernden Compagnie verglichen hat: so auch bey stark besetzter Musik, wenn nur das

Oertliche von der Art ist, dass das Tonmeer sich gehörig ausbreiten kann.

Der Ton der einzelnen Instrumente und Stimmen vereinigt sich auch bey starker Besetzung, und zwar aus subjectiven und objectiven Gründen. Jenes, weil dem Ohr die falschen und unreinen Töne durch die Ueberzahl der reinen gedeckt werden, wie wir ja auch an den Orgelregistern nicht hören, dass bey einigen Terz und Quint mit dem Hauptton mitklingt, ob dies gleich zuweilen, in Beziehung auf die übrige Harmonie, schreyende Dissonanzen machen sollte. Ferner: weil durch die Vollstimmigkeit der Ton den fatalen Beysatz, der ihm beym einzelnen Instrument, bey der einzelnen Kehle anhängt, wodurch er bald näselnd, bald hohl, bald schmetternd, holzig, kreischend etc. wird, ganz ablegt, und als reiner Klang, gleichsam frey in der Luft schwebt, in und aus welcher er sich auch zu erzeugen scheint. — Ein objectiver Grund, warum aber auch das Musikwerk wirklich reiner gegeben wird, ist: weil der einzelne Strauchelnde von dem gewaltigen Ganzen in die allgemeine Harmonie mit fortgezogen wird, und weil überhaupt das Ganze gewichtiger, gehaltener fortschreitet, wogegen die Ausführung bey schwacher Besetzung mancherley Schwankungen ausgesetzt ist.

Was aber im Allgemeinen, und abgesehen von derley einzelnen Beziehungen, für eine recht gewaltige, vollzählige und vollstimmige Musik spricht, ist, dass der Chor (hier in seiner allgemeinsten Bedeutung genommen) immer das Volk, zuweilen die Kirche, die Menschheit, oder wol gar das ganze, lebendige Universum darstellt, und, um einen dem gemässen Eindruck zu machen, gar wol mit überschwenglicher Macht auf unsre Sinne eindringen darf. Es soll gar kein anderer Gedanke, kein anderes Gefühl mehr in uns aufkommen, als das durch die Musik bezweckte; sie soll uns also überfallen, überwältigen, gefangen nehmen, und vollständig beherrschen: und diese grosse, sinnliche Gewalt übt sie am sichersten aus, wenn sie einige hundert Organe zu Hülfe nimmt, welche alle von dem einen Enthusiasmus erfüllt sind, und ihn in feuriger Harmonie offenbaren.

Die Leser erinnern sich wol hier dessen, was sie in Haydns Lebensbeschreibung über den Chor der Waisenknaben gelesen haben, den er in London in der St. Paulskirche singen hörte. Es waren viertausend Kinder, welche aus der Kuppel der Kirche in die weiten Hallen herabsangen. Der Effect, welchen dieser einfache Choral bewirkte, soll unbeschreiblich gewesen seyn, besonders wo der Gesang, den Haydn auch mittheilt, in tiefe Töne niedersteig, und nun, gleich dem dumpfen Wehen eines Windes, aus den unschuldigen Kehlen stromte. Solch ein Eindruck ist wirklich unschätzbar: sein Werth für den Denkenden und Gefühlvollen kann nach keinem irdischen Besitz berechnet werden; er kann in dem Gemüth nie verlöschen, und sein Entbehren ist, leider, unersetzlich.

F. L. B.

Ueber lateinische Texte.

Ich wünschte nicht, dass in unsern Concerten gar nichts mehr mit italienischem Text gesungen würde: aber noch mehr zu bedauern wäre es, wenn — vornämlich beym catholischen Gottesdienst, der deutsche Text, wie man auf dem Wege zu seyn scheint, vollends ganz den lateinischen verdrängte. Es ist ohnedies bey diesem Cultus, den man, im Gegensatz gegen den protestantischen, den poetisch-musikalischen nennen könnte, wie bey der Musik selbst, immer zuerst auf den Eindruck des Ganzen, und dann erst auf die Bedeutung des Einzelnen abgesehen. Der lateinische Text, den überdies fast jeder Catholik im Allgemeinen verstehen gelernt hat, bewirkt diesen Eindruck in hohem Grade. Er ist aus einem Zeitalter, wo noch alle Formen des Daseyns und des religiosen Lebens grossartig waren; er spricht im höchsten Styl. Leider hält dagegen der, gegenwärtig ihm unterstellte deutsche Text keine Vergleichung aus; er schmeckt so sehr nach einer kalten, reflectirenden oder tändelnden Zeit, dass jedes fromme Herz sich zersplittert und verwundet fühlt. Ja, es fragt sich, ob überhaupt, da die Sprache in jedem Zeitalter das Wesen, und die Hauptinteressen und Anliegen dieses Zeitalters ausspricht, etwas so Grossartiges in dem unsrigen neu gedichtet werden könnte, das dem lateinischen Text an die Seite zu setzen wäre. (Im jetzigen Augenblick heisst es freylich fast seinen guten Namen aufs Spiel setzen, wenn man so etwas behauptet!) Die Entfernung der Sprache, als einer fremden, von der Alltagsprache, wird zu einer wohlthätigen Entfernung von allen Alltagsgedanken und Interessen; und ihr Erscheinen, als einer todten, wird zu der hehren einer wiedererstandnen. E-

ist mir immer, als wäre ich mit dem lateinischen Text zugleich in jene Zeit versetzt, wo noch alles von den grossen Bildern des Christenthums erfüllt war; bey dem deutschen, wie er gewöhnlich ist, höre ich — Gott verzeihe mir's — immer die Leute reden, die wenig von dem glauben, was sie singen und beten, und wenn es auch nur davon herrührte, dass der moderne Text, der ja viel besser seyn müsste, als der lateinische, den ein tausendjähriger Gebrauch geheiligt hat, um ihn mit Recht zu verdrängen, augenscheinlich viel schlechter ist.

Kurz, was man mit der Abänderung, vom welcher hier die Rede ist, bezweckt, davon — dies ist meine innigste Ueberzeugung — führt man gerade das Gegentheil herbey.

F. L. B.

Nachrichten.

Musikfest zu Frankenhausen in Thüringen.

Erhebend ist es, zu sehen, wie schon die Hoffnung der herannahenden Ruhe der Völker und des Friedens im Lande muthig zu neuen Unternehmungen aufregt, und Künste und Wissenschaften frisches Leben und Bewegung versuchen, als die ersten, lieblichsten Blüthen des Friedens! — Ich erfreue mich des Geschäfts, einen schönen Beweis hiezu liefern zu können. Hr. Musikdir. Bischoff zu Frankenhausen in Thüringen hat schon in den Jahren 1810 und 1811 grosse Concerte veranstaltet, deren in diesen Blättern damals ausführlich erwähnt wurde, und die jedem Kunstfreunde eine interessante Erscheinung waren. Man kann ein solches Unternehmen, in einer kleinen Stadt, weit entfernt von grossen Hülfsmitteln — von den Musik-Legionen Wiens, von dem republikanischen Vereinsinn der Schweizer etc., wol wahrhaft kühn und gross nennen; und der unermüdeten Thätigkeit eines solchen Mannes gebührt mit Recht der hohe Dank seiner Umgebungen und die Achtung der Kunstwelt. — Die diesjährige Musikaufführung soll, der von dem Unternehmer herausgegebenen Ankündigung gemäss, zugleich durch eine patriotische Tendenz dem Ganzen einen erhabenern Stempel aufdrücken, sie dem Herzen jedes Deutschen noch inniger verschwistern, noch theurer machen. Sie erscheint unter dem Titel *einer deutschen Siegesfeyer der Tonkunst, am Schlusse der Gedächtnisstage der grossen Völkerschlacht.* Dieses Namens würdig, lässt sich mit Zuversicht voraussehen, dass das Fest die zwey vorhergegangenen an Vorzüglichkeit und Glanz noch übertreffen werde. Ein Orchester von 300 Personen, (150 Choristen mit eingerechnet,) die Mitwirkung mehrerer der verehrtesten Künstler Deutschlands, der Herren Andreas u. Bernhard Romberg, des Hrn. Kapellm. Spohr, des trefflichen Klarinettisten Hermstedt, des braven Matthai aus Leipzig etc., machen diese Vermuthung zur Gewissheit. — Das Musikfest wird aus zwey, in der grossen und schönen Hauptkirche Frankenhausens gegebenen Concerten bestehen. Den 19ten October Nachmittags von 2 bis 5 Uhr wird Hr. Kapellm. Spohr (der blos deshalb noch in Deutschland verweilte, und dann seine Reise nach Italien antreten will) ein von ihm diesem Feste gewidmetes, grosses Tongemälde, *das befreyte Deutschland*, gedichtet von Caroline Pichler, selbst aufführen. Der Name dieses geachteten Meisters ist hinreichend, alle Theilnehmer mit den freudigsten Erwartungen zu erfüllen. Erfreulich ist es dann, von dem geistreichen, kraftvollen Gottfried Weber in Mainz, dessen Feder die Leser dieser Blätter schon so manches Treffliche danken, auch einmal eine Schöpfung im praktischen Gebiete zu sehen. Das *Te Deum* von ihm (bey André in Offenbach gestochen, Partitur und Stimmen) das den Schluss dieses Tages macht, hat seine Würdigung schon auf manche ausgezeichnete Weise erhalten. (Ich kann bey dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, die 4stimmigen, trefflichen Gesänge (bey Gombart in Augsburg) und die 12 Gesänge mit Guitarre-Begleitung (bey Simrock in Bonn) von Gottfried Weber, mehr in den Händen der Musikfreunde zu wissen.) — Den 20sten October Vormittags von 10—1 Uhr, wird ein Concert, aus einzelnen Kunstleistungen der anwesenden Künstler bestehend, gegeben, dessen Details erst die letzten Tage bestimmt werden können. Bis den 15ten Oct. werden Subscriptionslisten, für jedes Concert zu einem Thaler, eröffnet. Der Stadtmagistrat trifft alle Veranstaltungen, die Aufnahme der Fremden zu erleichtern und angenehm zu machen, und somit kann ich nur noch denen Glück wünschen, welchen Zeit und Verhältnisse erlauben, diesem Feste beyzuwohnen, und durch die herrliche Kunst

zu neuem Streben ermuthigt, befeuert und gestärkt zu werden. Den 10ten Sept. 1815.

Carl Maria von Weber.

Leipzig. Vor kurzem gab hier Hr. Meyer aus St. Petersburg, ein etwa 16jähriger Jüngling und Schüler Fields, Concert, und liess sich mit ausgezeichnetem, vollkommen verdientem Beyfall auf dem Pianoforte hören. Nicht nur ist die grosse Fertigkeit, Präcision und Nettigkeit seines Spiels bewundernswerth, sondern besonders auch sein Anschlag musterhaft, und sein Ausdruck einnehmend. —

Nur mit einem Worte des Dankes sey der würdigen Aufführungen verschiedener grosser und überaus schwieriger Werke der Kirchenmusik durch unsern geehrten Musikdirector, Hrn. Schicht, und sein treffliches Chor, wenigstens gedacht. Handels erhabenes *Te Deum laudamus*, mehrere der grossen zweychörigen Motetten Seb. Bachs, Leonardo Leo's achtstimmiges *Miserere*, wie wir diese, nebst andern würdigen Werken, in den letzten Monaten, jenes beym Gottesdienst zur Rathswahl, diese in den Sonnabendsvespern gehört haben, werden uns, und allen gebildeten Freunden der Tonkunst, stets im Andenken bleiben.

Die an Kraft und Mannigfaltigkeit der Stimmen vorzüglich reiche Orgel der hiesigen Thomaskirche, die, bey der Verwandung der letztern zu einem unserer Militairlazarethe, sehr gelitten hatte, wird so eben nicht nur vollständig reparirt, sondern auch durch mehrere neue Stimmen verstärkt, und das Ganze in ein noch würdigeres, auch mächtig in einander greifendes Verhältnis gebracht. Die Freunde ernster, religiöser Musik, die sich in Leipzig von Zeit zu Zeit unverkennbar und zahlreich vermehren, freuen sich im Voraus auf das, was unser Hr. Friedrich Schneider, Organist an dieser Kirche, und bekanntlich einer der gründlichsten und trefflichsten Orgelspieler in Deutschland, uns, zur Förderung der Andacht eben so wol, als zur Verherrlichung dieses Zweiges der Kunst, zu hören geben wird, wenn nur erst jener Bau vollendet ist. —

Frankfurt a. Mayn. Ein, schon im verwichnen Winter hier verstorbener Tonkünstler, der im Leben wahre Achtung verdiente und genoss, verdient wol auch im Tode genannt, und sein Andenken denen, die ihn kannten, anempfohlen zu werden. Ich meyne *Johann Adam Cullmann*, den Gerber im *Tonkünstlerlexikon* anführt, doch seinen Aufenthalt irrig bestimmt. Er war 1765 zu Cronenberg, einem nassauischen Flecken hiesiger Gegend, geboren, und dann in Weilburg, wohin sein Vater als Schullehrer berufen ward, erzogen. Da hatte er auch Gelegenheit den Unterricht des Abts Vogler zu geniessen, dessen Freund er bis zum Tode blieb. Er war ein guter Klavierspieler, noch mehr aber ausgezeichnet durch gründliche Kenntnis der Grammatik und Theorie der Musik. Beydes setzte ihn in den Stand, ein ausgezeichneter Lehrer des Klavierspiels zu seyn, welchem Geschäft er sich hier widmete, und viele wackere Schüler zog. Er wusste bey seinem Unterrichte stets, was er wollte, und traf, was zu diesem seinem Zweck führete. Auch hat er viele Lieder componirt, die zum Theil gedruckt sind. Gerber führt eine Ballade von Ihle, *Ludmilla und Heinrich von Posen*, an: Hr. Ihle ist unser Theaterdichter und war Cullmanns Freund. C. gehörte überhaupt unter die Männer, die mehr Nutzen stiften, als Aufsehn machen: um so mehr glaubte Ref. ihm wenigstens dies kleine Denkmal errichten zu müssen.

Recensionen.

Gesänge mit Begleit. des Fortepiano, in Musik ges. von Bernhard Anselm Weber, königl. preuss. Kapellmeister. IV. Sammlung. In Eltwill im Rheingau, bey Georg Zulchner. (Preis 1 Gulden.)

Nur eine Kleinigkeit ist es, was der, im Grossen bewährte Meister uns hier darbietet. Es sind nur einige anspruchslose Gesänge: aber eben weil sie von diesem Meister herkommen, möchte es auch schon genügen, blos zu sagen, dass sie da sind, um das Interesse des musikal. Publicums darauf zu richten. Aus beyden Gründen wollen wir über dieselben eben so wenig eine ausführliche Rec., als unnöthige Lobeserhebungen niederschreiben. Das wahrhaft Gute findet auch ohne Posaunen die ihm gebührende Aufnahme, und greift still und wirkend um sich, schnell oder nicht; und die wahre Kunst, die allen Zeiten angehört,

braucht nicht die Gunst des Augenblicks. Eintagsfliegen müssen diesen benutzen, denn sie sterben schnell dahin, und keine Kunst, das Leben zu verlangern, kann sie über ihren Tag hinaus aufrecht erhalten.

Wir begnügen uns also, zu sagen, dass das gegenwärtige IVte Heft sechs Gesänge für eine Singstimme allein, einen desgleichen mit einfallendem Chor, und einen für vier Männerstimmen enthalt. Die musikal. Behandlung der Texte (von Claudius, Gothe, Herder, Amalie v. Imhof, Klopstock und Julius von Voss,) ist überall so gewählt, dass man nirgends den Tonsetzer sich vordrängen sieht, um auf Kosten des Dichters gelten, und durch melismatische Tiraden oder gar durch Schwulst der Klavierbegleitung glänzen zu wollen; vielmehr scheint W. es hier ganz vorzüglich nur darauf angelegt zu haben, seine Musik blos als Folie der, grösstentheils trefflichen Texte dienen zu lassen. Als Probe dieser anspruchlosen musikal. Behandlungsart schreiben wir Nummer 4 der Sammlung, als das compendiöseste Stück von allen, hier ab:

Andante.

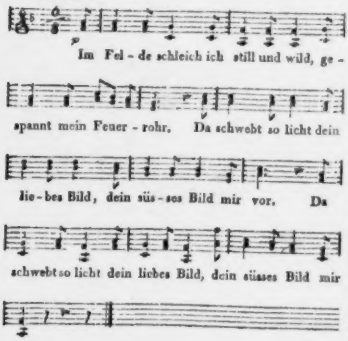

Auch der noch immer ziemlich grosse Mangel an guten Gesängen *dieser* Gattung verbürgt den vorliegenden eine weite Verbreitung, und jeder, der durch diese Zeilen veranlasst worden ist, dieselben zur Hand zu nehmen, wird uns, wir sind es überzeugt, Dank wissen, dass wir ihn darauf aufmerksam gemacht haben.

Gottfried Weber.

Concerto pour deux Clarinettes avec accompagnde 2 Violons, Alto, Basse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, par Fr. Krommer. Oeuvr. 91. Offenbach, chez André. (Pr. 5 Fr.)

Ein sehr lobenswürdiges Werk, dem Künstler und Liebhaber gleich interessant. Es ist sehr gefällig, wie die meisten krommerschen Arbeiten, ohne jenem Ernste, besonders in den Ritornellen, zu entsagen, welchen Compositionen dieser Art erfordern. Es hat ferner sehr vieles Zarte bey vieler Kraft; und wenn auch jener höhere und tiefere Geist aus demselben nicht zu uns spricht, welcher uns in den Werken der grössten Meister so wunderbar ergreift: so blühet's doch auch hier, und in Blumen, die nie fehlen dürfen, wenn nicht das Ganze des Blumenreichs mangelhaft erscheinen soll; die vielmehr immer einen bedeutenden Platz unter den übrigen Geschlechtern mit Recht einnehmen werden. Wie dies auf andere Arbeiten dieses fleissigen und achtungwürdigen Tonsetzers gehet, so auch auf diese.

Das erste Allegro aus Es dur hat viel Kraft und Energie, und die concertanten Klarinetten fallen schon im 3ten, und später auch im 9ten Takte des ersten Ritornells *unisono* ein, ungefähr so, wie, was die Alten das kurze Vorspiel nannten. Das Orchester antwortet stets mit voller Kraft, wodurch der Eingang viele Bedeutung, und etwas ganz Charakteristisches erhält. Wie viele Wirkung dergleichen Züge auf die Zuhörer überhaupt haben, davon wird sich leicht jeder überzeugen, welcher bey Productionen mit Beobachtunggeiste Ursache und Wirkung vergleicht. — Das darauf folgende Adagio in C moll hat einen feyerlichen Charakter, dessen Düsteres sich am Ende durch den Ausgang in C dur erhellet. — Das letzte Stück, Alla Polacca, entwickelt viele Heiterkeit, im Wechsel mit jenem gesetzten Wesen, welches das Eigene dieser Art von Tonstücken ist. Nur hätte Rec. dem Ausgange mehr Würde gewünscht, weil durch diese etwas kleinliche Nachahmung, wenn sie auch als Spiel des Scherzes erscheinen sollte, doch der letzte Eindruck leidet.

indem dieses Spiel dem Ernste des Ganzen nicht angemessen genug ist. Daher hat der Schluss des 3ten Stücks (überhaupt des letzten) immer eine doppelte Berücksichtigung nöthig: als Ausgang des einzelnen Stückes, und als Schlussstein des Ganzen, dessen einzelne Theile, bey ihrer specifischen Verschiedenheit, doch in einer bestimmten Uebereinstimmung stehen müssen.

Die Principalstimmen sind sehr vortheilhaft für das Instrument gesetzt — glänzend, und doch gut zu produciren; und die Begleitung mit vieler Einsicht gewählt und sogar für Liebhaber ausführbar. An manchen Stellen ist sie zur Wirkung des Ganzen ungemein glücklich berechnet; z. B. die unisone Begleitung aller Saiteninstrumente zu dem einfachen Thema der Polacca, welches die erste Klarinett-Stimme vorträgt. Junge Tonsetzer sollten auf dergleichen Eigenheiten sehr aufmerksam seyn, weil die Ideen dadurch eine eigne Bedeutung oder doch einen neuen Reiz der Aufmerksamkeit erhalten. Warnen müssen wir sie aber auch zugleich vor einer blossen Nachahmung. Man muss *den Geist* solcher Formen studiren, und sich zu gleicher Geistesanschauung erheben, von welcher Stoff und Form innigst verbunden ausgehen müssen, wenn nicht entweder das Leere der Form allein, oder, was noch schlimmer ist, eine bizarre Behandlung erscheinen soll.

Fröhlich.

---

1. *X Gesänge, nebst einem Terzett und einem Quartett mit Chören aus der Cantate: das Opfer der Berge* — — 1ster Heft, und

2. *XII Gesänge zu den Rhapsodien aus den norischen Alpen* — — *v. Thadaeus Susan.* 2ter Heft. München, bey Falter.

Der hier genannte Componist, der vielleicht zum erstenmal öffentlich auftritt, zeigt einen, seit mehrern Decennien unter den Musikern ziemlich selten gewordenen Sinn für das ganz einfache, anspruchlose Lied; einen Sinn, nach welchem der Musiker in der Regel gar nichts will, als ein gutes, ebenfalls einfaches Gedicht durch seine Musik auf eine passende und gefällige Weise zum Vortrag in Tönen zu bringen. Dabey zeigt Hr. S. Talent und Geschick, diesen seinen, Sinn besonders leicht und gut *melodisch* auszusprechen; und Einsicht oder natürlichen Takt genug, seiner Klavierbegleitung sehr selten etwas zuzumuthen, was über diese selbstgewählten, engen, aber achtungwerthen und anmuthigen Gränzen hinausschweift. Der Ausdruck der Gedichte im Ganzen ist nirgends verfehlt, und nicht selten recht bestimmt getroffen. Mehrere der hier gelieferten Stücke, die wir hernach anführen werden, sind überhaupt, in ihrer Art, recht sehr lobenswerth, und werden, ohne Ansprüche vorgetragen, ohne Ansprüche gehört, gewiss Vergnügen machen: wir können sie deshalb, und vielleicht am meisten jungen Sängerinnen, von mehr Gefühl und Geschmack, als Kunstfertigkeit, allerdings empfehlen; der Componist aber möchte bey seinen fernern Leistungen dieser Art vornämlich vor zweyerley zu warnen seyn. Das Erste ist das Hinübergreifen über die angegebenen Gränzen in Absicht auf Harmonie, wie z. B. gleich im ersten Stück des ersten Hefts, womit, wenn es auch auf eine Weise geschiehet, welche an sich gar nicht zu tadeln ist, doch der einfache Genuss gestört, das Stück über seine Natur gehoben, und manche Prätension geweckt wird, welche es dann nicht erfüllt. Doch giebt Hr. S. zu dieser Ausstellung, wie schon erwähnt, nur sehr selten Gelegenheit. Oefter zur folgenden: er wiederholt sich selbst hin und wieder; oder vielmehr: er hat gewisse Lieblingswendungen der Melodie und Harmonie, die er zu oft wiederbringt. Dahin gehört, und besonders in den Liedern des 2ten Hefts, das Cadenziren des ersten Haupteinschnitts, statt des gewöhnlichen, z. B.

aus F, 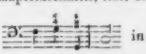 in 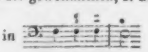

wobey denn auch meistens die Melodie dieselben Schritte thut. Es ist freylich schwer, sehr schwer, in so ganz engen Gränzen und mit so wenigen Mitteln, ohne gezwungen und unnatürlich zu werden, doch weder beym Gewöhnlichen stehen zu bleiben, noch sich selbst zu wiederholen: aber gelingt es, so ist es auch desto verdienstlicher, ja für den Kenner ein sicherer Beweis schöner Naturgabe und verständiger Sorgsamkeit; und Rec. glaubt Hrn. S. zutrauen zu dürfen, es werde ihm gelingen, weshalb er eben die Bemerkung nicht unterdrücken wollte. — Jetzt mögen noch die Stücke genannt werden, welche uns vorzüglich angesprochen haben, und denen wir mit Sicherheit Freunde und Freundinnen versprechen können: zuvor aber dürfen wir auch nicht vergessen anzuführen, dass die Gedichte,

wenn sie gleich nicht durchgehends ausgezeichnet sind, doch den beträchtlichen Vorzug haben, wenig, oder gar nicht — wenigstens im nördlichen Deutschland nicht — bekannt zu seyn. 1ster Heft: No. 3, S. 8, No. 6, S. 14, No. 7, S. 16, No. 10, S. 20, (doch erinnert hier Dichter und Musiker an Rousseau's bekanntes, susses Liedchen, nach Gotters Uebersetzung:) No. 12, S. 25 folg., (vierstimmig, und besonders im ersten Abschnitt — bis zum Chor — von angenehmer Wirkung.) 2ter Heft: No. 3, S. 6, No. 4, S. 8, No. 7, S. 16, No. 11, S. 25 folgg., No. 12, S. 26 folgg. Die mehrstimmigen Stücke zeigen, dass es Hrn. S. auch keineswegs an Geschicklichkeit und Gewandtheit in dieser Schreibart fehlt. Wir versprechen uns überhaupt von ihm noch manches Rühmenswürdige. —

Das Aeussere beyder Sammlungen ist schön; der Druck correct, bis auf wenige Kleinigkeiten, die jeder, der sie bemerkt, auch sogleich verbessern kann.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte — von Ludw. Hellwig. 3tes W., 2tes Heft. Leipzig bey Peters. (Pr. 10 Gr.)

Ref. findet diese Lieder in Manier und Gehalt so verschieden, dass er sie nicht von Einem Componisten entsprungen geglaubt haben würde, wenn es nicht der Titel angezeigt. Die beyden bekannten Gedichte von Schiller: *Würde der Frauen*, und die *Theilung der Erde* — sind allerdings höchst einfach, aber auch sehr kalt und trocken behandelt. Wahrscheinlich hat der Componist, um alle die disparaten Strophen durchaus nach Einer Melodie singen zu lassen, sich so verallgemeinern zu müssen geglaubt, dass am Ende nur eine Art frostigen Grundrisses zu Stande gekommen ist. No. 2 u. 5 sprechen mehr an, sind aber etwas gewöhnlich. No. 3 und 6 hingegen, eben die kleinsten und einfachsten Stücke, sind gefühlvoll, ungemein anmuthig und zart, auch, bey aller Anspruchlosigkeit, nicht ohne Eigenthümlichkeit und nicht ohne wahre Kunst. Man sehe das letzte:

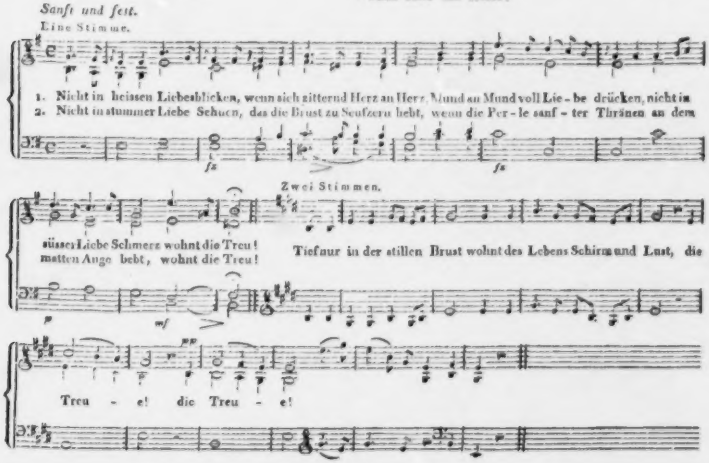

Vollständiges altenburger Choral-Melodien-Buch in Buchstaben, vierstimmig gesetzt und herausgegeben von J. Fr. Sam. Döring, Cantor. Altenburg, 1815.

Als Choralbuch überhaupt ist das hier genannte wegen der Richtigkeit im Satze, und der Popularität im Gange der Stimmen, so wie in der ganzen harmonischen Anordnung, zu loben; zum Altenburger wird es, indem es keine Melodien enthält, ausser, welche die Lieder des dortigen Gesangbuchs nöthig machen, (nur 165,) ein vollständiges Register dieses Gesangbuchs auf die Melodie jedes einzelnen Liedes zurückweiset, und in diese nicht wenige, zum Theil auch ganz offenbar zu tadelnde, locale Abweichungen aufgenommen worden sind. Letzteres kann Ref. keineswegs billigen, da es den Missbrauch obendrein gewissermassen autorisirt, statt ihn nach und nach auszurotten, was ja, wie jeder Erfahrene weiss, keineswegs unmöglich, vielmehr, wenn die Gemeinde den Cantor und Organisten achtet, diese Herren einig sind, und in Einigkeit die bekannten Hülfsmittel beharrlich anwenden, nicht einmal schwer fällt. — Am meisten fällt das Buch dadurch auf, dass es nicht in Noten, sondern in Buchstaben gedruckt ist. Die Weise, wie diese angewendet worden, kömmt darauf hinaus, dass man, statt der Noten selbst, die Buchstaben, ihre Namen, (e, d, e etc.) zur Unterscheidung der hier ausreichenden vier Octaven viererley Schrift dieser Buchstaben, und was von andern Zeichen unentbehrlich, (zum Theil mit einigen Abänderungen,) aus der Notenschrift herübergenommen hat. Hr. Prof. Maass und einige andere gründliche Männer haben so erschöpfende Beurtheilungen der Versuche, die Noten durch andere Schriftzeichen zu ersetzen, in diesen Blättern bekannt gemacht, dass die Sache nun wol als vollkommen abgethan zu betrachten ist. Es soll darum auch hier nichts darüber gesagt werden, als dass von allem, was Hr. D. zur Empfehlung dieser seiner Weise in der Vorrede (und sehr unlogisch) anführt, das Einzige von einigem Belang seyn kann: es sey nur dadurch möglich, ein so *äusserst* wohlfeiles Choralbuch zu liefern. Um deswillen, und zugleich wegen der Anfangs gerühmten guten Eigenschaften, verdient es denn auch Empfehlung, und Hr. D. für seine nicht geringe Mühe und Uneigennützigkeit Dank. —

Adieux de Maria Stuart — — av. accomp. de Pianof. — par V. Righini, arrang. p. Guitarre — — par C. Blum. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Man kennt das Abschiedsliedchen an Frankreich, das die Königin, Maria Stuart, dichtete, als sie in ihr Vaterland und in ihr Unglück ging. Righini lieferte zwey Compositionen dazu, beyde, wie der Text, höchst einfach und anspruchlos, die zweyte aber besonders lieblich; beyde übrigens, wie er immer schrieb, in schön fliessendem Gesang, und mit leichter, doch nicht gleichgültiger Begleitung. Diese beyden Compositionen, ursprünglich für die Prinzessin Wilhelm von Preussen verfertigt und bisher noch nicht gedruckt, giebt hier Hr. Blum zugleich für die Guitarre eingerichtet heraus, und gar manche Sängerin, welche sie mit gehörigem Ausdruck vorzutragen versteht, wird sie lieb gewinnen.

Bemerkungen.

Wem es um schönen Genuss zu thun ist, der abstrahirt, als Geniessender, von den Fehlern und Schwachheiten des Werks und der Ausübenden, so wie von den äussern Hindernissen der Zeit, des Orts, der Gelegenheit etc., so wie er dies ja auch im Leben thun muss, wenn er nicht überall Mangel und Unzulänglichkeit, Jammer und Noth erblicken will. Ja, so lang etwas nicht unter aller Kritik ist, hat er ja noch immer diese als Beschäftigung. Der Negant, der Gemüthlose, fodert aber schlechthin, dass das Vollkommene sey, und wenn einiges fehlt, so ist alles — nichts.

Wer, wenn schöne Musik beginnt, an dieses und jenes denkt, und nicht an alles, der fliehe davon; für ihn ist sie nicht gedichtet.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. **N°. 40.** 1815.

Ueber consequente Aenderungen in Absicht auf eingeführte Zeichen und Benennungen in der Musik.

(Aus Veranlassung der in Gerbers neuem Tonkünstler-Lexikon, Art. Schwanenberg, und in der Recension dieses Werkes, No. 23 der musikal. Zeitung 1814, gemachten Bemerkungen, den Ton H betreffend.)

Dass der Ton, welchen wir H nennen, ursprünglich B geheissen hat, dass er jetzt noch eben so, und, wenn er erhöhet wird, Bis, wenn er erniedriget wird, Bes genannt werden sollte, ist gar keinem Zweifel unterworfen. Die Frage ist aber: gewinnt man etwas Wesentliches, wenn die unrichtige Benennung abgeschafft und die richtige wieder eingeführt wird; oder ist der Nachtheil, der daraus entstehen müsste, überwiegend?

Für die Musikschüler der untersten Klasse wäre es allerdings eine Erleichterung, wenn die ihnen schon geläufige Folge der Buchstaben, a, b, c, d, e etc., auch bey den Tönen stattfände: allein die kleine Abweichung in Absicht auf das h prägt sich ihrem Gedächtnis doch bald ein, so wie es einem Anfinger, z. B. in der griechischen Sprache, wenig Mühe kostet, sich die Folge a, b, g, zu merken. Gesetzt aber, nicht um der Schüler, sondern um der Sache selbst willen, kamen alle deutsche musikalische Schriftsteller, und unter denselben auch — wie sich von selbst verstände — die Redaction dieser Zeitung, dahin überein, etwa mit dem Anfang des Jahres 1816 sich der richtigern Benennung jenes Tones und seiner Erhöhungen und Erniedrigungen zu bedienen: so würden ihnen die eigentlichen Musik-Verständigen hierin allerdings nachfolgen müssen, und zum Theil gern nachfolgen; andere aber würden noch immer bey dem Hergebrachten bleiben. Auf jeden Fall hätte man nun in Absicht auf das b zweyerley Sprache, eine todte und eine lebendige, und beym Lesen unsrer bisherigen und künftigen deutschen musikal. Schriften müsste man, so oft von jenem Tone die Rede ist, im Gemüthe haben, ob sie vor oder nach der Berichtigungs-Epoche geschrieben worden sind. Doch auch dieser Umstand ist nicht von so grosser Erheblichkeit, dass deswegen eine gute Neuerung unterdrückt werden müsste. Will man aber völlig consequent seyn, so darf man dabey nicht stehen bleiben, sondern es müssen noch andere Neuerungen herbeygeführt werden; und hier zeigen sich Schwierigkeiten von mehrerm Belang.

Der erste Ton unsrer Haupttonleiter ist nicht a, sondern c, und unsre Octaven-Gattungen werden von einem c zum andern abgetheilt. Von diesem Punkte aus sollten also die Töne der Ordnung nach benannt werden. Wenn das gleich damals geschehen wäre, als man den Tönen Namen von Buchstaben beygelegt hat, so wäre es vortrefflich gewesen; jetzt aber käme man damit zu spät, und das Verständige der Sache wäre kein Ersatz für die Verwirrung, welche unvermeidlich dadurch würde angerichtet werden.

Als man die Nothwendigkeit fühlte, dem Tone f eine reine Quarte zu geben, schob man einen Ton zwischen dem a und dem b ein, und nannte ihn, in so weit ganz richtig, auch b, weil er in diatonischer Ordnung auf das a folgt; in der Schrift gab man ihm aber eine etwas andere Gestalt, nämlich eine *runde*. Die runde Gestalt der Buchstaben war damals die ungewöhnlichere, denn man hatte die sogenannte Mönchsschrift, welcher die eckige Form (gleich unsrer Fracturschrift) eigen war. Das neue b wurde daher das runde (auch das weiche); das alte aber das viereckige (b *quadratum*) genannt. Wir Deutsche hätten ganz und gar nicht nöthig gehabt, die Ecken des letztern zu zählen, und auch jetzt könnten wir es, der Kürze wegen, schlechtweg das eckige b nennen. Wenn die Figur desselben flüchtig geschrieben wird, so hat sie eine Aehnlichkeit mit dem Buchstaben h, und vielleicht ist es von unkundigen Schullehrern und Orgelbauern darum so geschrieben und genannt worden.

Oder man dächte, dieser Untertaste auf der Orgel komme ein besonderer Buchstabe zu; und da man mit dem Gebrauch der Buchstaben bis zum g gekommen war, so gab man dieser Taste den Namen des nächstfolgenden Buchstaben.

Wir wollen nun annehmen, man habe bey dem Fortschritte der Kunst nöthig gefunden, das e um einen chromatischen halben Ton zu erniedrigen; so wäre nach der Analogie hierbey so zu verfahren gewesen: vor die Note, welche ohne Vorzeichnung e heisst, hätte ein rundes e gesetzt werden sollen; zur Aufhebung der Vorzeichnung aber, oder zur Wiederherstellung des e hätte vor die Note ein ecktges e sollen gesetzt werden. Allein schon war durch die Länge der Zeit die Idee entstanden, ein rundes b habe überhaupt, es stehe wo es wolle, die Eigenschaft, einen Ton chromatisch zu erniedrigen; daher brauchte man dieses Zeichen auch in Bezug auf das zu erniedrigende e, und eben so hielt man es sodann in Absicht auf as, des u. s. w. Zur Wiederherstellung aller erniedrigten Töne bediente man sich, in Folge derselben Idee, des ♮, anstatt vor die wiederherzustellende Note ihren Namensbuchstaben in eckiger Form zu setzen.

Wollten wir nun consequent handeln, so müssten wir zu vorgedachten Zwecken runde und eckige c, a, d, g, e, f einführen. (Den Lesern bleibt es überlassen, die Ecken eines jeden dieser Buchstaben zu zählen.) In der Tonart Des dur waren dann die runden Buchstaben b, e, a, d, g, vorzuzeichnen; und wollte man von da in As ausweichen, so müsste das Subsemitonium dieser Tonart durch ein eckiges g hergestellt werden. Man denke sich diese bunte Vorzeichnung, oder schreibe sie aus, und frage sich, ob man ihr im Ernste das Wort reden könnte! —

Dass ein doppeltes Kreuz um *einen*, und ein einfaches um *zwey* halbe Töne erhöhet, ist inconsequent. Der Erfinder des erstern hat nicht geahnet, dass eine Zeit kommen werde, da man sich werde genöthigt sehn, einen schon erhöheten Ton noch einmal zu erhöhen; sonst hätte er seine Wahl umgekehrt getroffen. Der Vorschlag, diese Sache jetzt noch in Ordnung zu bringen, ist zwar geschehen, aber weislich hat sich noch kein Tonsetzer dadurch bewegen lassen, bey der Herausgabe eines Werks von der allgemein eingeführten Bezeichnungsart abzuweichen.

Sehr sonderbar ist es, dass das ♮, als Buchstabe betrachtet, auch dann dienen muss, *erhöhete* Töne wieder herzustellen. Consequenter wäre es, obgleich noch nicht consequent genug, wenn z. B. das fis durch ein eckiges f wieder hergestellt würde.

Aus allem sieht man, dass unsre Versetzungszeichen nicht auf dem Wege der Reflexion gefunden worden sind. Wenn zu rechter Zeit ein auch nur massig philosophischer Kopf unternommen hätte, die Zeichen zur musikalischen Orthographie zu bestimmen: so würde er — vorausgesetzt, er hätte die Notenlinien und die eigentlichen Noten schon vorgefunden — zu Versetzungszeichen möglichst *redende* Zeichen gewählt haben, das ist, solche, denen man leicht ansieht, was sie zu bedeuten haben. Man mache aber jetzt einmal die Probe, drey solche schickliche Zeichen, zur Erhöhung, Erniedrigung und Wiederherstellung, zu erfinden; vermuthlich wird man bald das Urtheil fallen: die bisherige Bezeichnungsart ist doch, so wenig sie auch von Erfindungsgabe zeugt, vorzuziehen. —

Die Inconsequenz in Absicht auf unsre Notirungsart, nach welcher die Stufen von *ganzen* und *halben* diatonischen Tönen einerley Entfernung von einander haben, ist in diesen Blättern auch schon zur Sprache gekommen; allein dem Vorschlag zur Abhülfe dieses Uebelstandes sind Gründe von nicht geringem Gewicht entgegengesetzt worden. —

Mit der Form unsrer Schlüssel ist nach und nach eine grosse Veränderung vorgegangen. Sie waren ursprünglich wirkliche Buchstaben: F, C, G. Das war eine Erleichterung für die Anfänger; allein durch Notenschreiber, welche theils aus Liebe zur Nettigkeit verzierten, theils durch Ungeschicklichkeit der Hand veranlaßten, sind Figuren entstanden, denen man ihren Ursprung zum Theil gar nicht mehr ansehen kann. Ist es aber nöthig und rathsam, jetzt noch zu der Urform dieser Zeichen zurückzukehren?

Nur in Ansehung des Zeichens des $\frac{4}{4}$ Taktes dürfte vielleicht der Wunsch stattfinden, dass demselben in der Druckschrift *seine* ursprüngliche Gestalt eines schlichten halben Zirkels wiedergegeben werden möchte, sonderlich in Fällen von der Art: Allegro aus C dur (. —

Unsern deutschen Geltungsnamen der Noten hat man bisweilen vorgeworfen, sie seyen nur in Bezug auf den Viervierteltakt richtig: denn es sey ein Widerspruch, dass z. B. im $\frac{3}{4}$-Takt der dritte Theil desselben ein Viertel genannt werde, und dergleichen mehr. Es mag seyn, dass einige andere Völker in ihren Sprachen besser scheinende

Benennungen hierzu haben: aber sie stimmen doch mit uns Deutschen darin überein, dass sie die Taktarten auf eben die Weise, wie wir, vorzeichnen: als $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ u. s. w. Was wir also bey diesen Zeichen *aussprechen*, das müssen sie sich bey denselben doch *denken*. Um so mehr können wir daher auch bey diesen Benennungen bleiben.

Unter diese Rubrik gehört auch die Notenschrift vermittelst der arithmetischen Ziffern. Wenn sie in der Kindheit der Musik erfunden worden wäre, so hätte man sich ihrer während der Dauer dieses Zustandes bedienen können; beym Fortschritte der Kunst aber hätte sie wieder abgeschafft werden müssen. Mehr hierüber zu sagen ist nicht nöthig, da in diesen Blättern mit Gründlichkeit darüber gesprochen worden ist.

Zum Beschluss nur noch eine Bemerkung, den abgehandelten Gegenstand überhaupt betreffend. Wenn Zeichen und Benennungen durch den allgemeinen Gebrauch eine bestimmte, obgleich ganz uneigentliche, oder ihrem Wesen sogar widersprechende Bedeutung erlangt haben: so vermag das richtigste Raisonnement nichts mehr über sie. Auch ist die ursprüngliche Bedeutung eines Worts oft nur vorübergehend, und macht einer andern Platz, welche auf alle folgende Zeiten hinaus unvertilgbar ist. Jene berühmte Garten-Anlage bey Athen, welche den Gelehrten und ihren Schülern zum Versammlungsplatz diente, wurde die Akademie genannt, aus dem ganz einfachen Grunde, weil ein Bürger von Athen, Namens Akademos, ehemals Besitzer dieses Grundstücks gewesen war. Alle Leser dieser Zeitung wissen, was eine musikalische Akademie ist; hätten aber auch einige von ihnen bis jetzt den Ursprung dieser Benennung nicht gewusst: so wäre es doch eine unnöthige Arbeit, wenn, man ihnen begreiflich machen wollte, dass jener Akademos mit diesen Instituten ganz und gar nicht in dem Verhältnis stehet, in welchem er mit jenem Garten gestanden hat.

Ueber den Vorzug der Kochkunst vor der Tonkunst.

Von einem Koche.

Während sich alles *Künstler* nennt, vom Staatskünstler — der es wol bleiben lassen könnte, an diesem ehrwürdigen Körper und heiligen Leib, als wär's eine Mumie, seine chemischen Versuche anzustellen — bis herab zum Kleider- und Haarkünstler, welche indess noch etwas aus den Leuten machen, bleibt der Koch allein zurück, und wird selten anders gescholten, als eben schlechtweg — Koch. — Es liegt vielleicht blos daran, weil ein rechter Koch selten aus der Küche kömmt, da des Essens der Herrschaften kein Ende ist, und also nie sich des nahen Umgangs mit den Hohen erfreut, wie der Schneider und Friseur, die das Einsaugen vornehmer Atmosphäre in die Kunstregion hinaufgesteigert hat.

Es ist hohe Zeit, dass einmal ein Koch, der sich fühlt, seiner Kochin einen Gänseflügel aus der Hand windet, und damit Vorurtheile ausfegt, indem er mittelst eines festen Ortkiels darthut, was an seiner Genossenschaft ist, etwa auch auf die Gefahr hin, dass die Gans selbst unterdessen verbrätet.

Wenn der Charakter des Künstlers darin besteht, dass er verschiedene Schönheitgenüsse für irgend einen oder mehrere Sinne mit Verstand zusammenordnet, und durch Steigerung, Gegensätze und bequeme Abtheilungen zu einem erfreulichen Ganzen macht, wodurch der Geniesser behaglich aufgeregt wird: was thut der Koch denn anders, als eben dies? Ja, arbeitet er in seiner unscheinbaren Küche voll Rauch für etwas anders, als für den Geschmack? Durch welche andere Kunst wird der Mensch so unfehlbar über sich selbst erhoben, als durch den Genuss seines zusammendampfenden und duftenden Werkes? Die schönste Poesie sagt dem Sterblichen nur um so deutlicher, dass er gewöhnlich in Prosa lebe: Nektar-ähnliche Weine und ambrosische Speisen machen ihn aber zum Halbgott, und persuadiren ihn, sich im Himmel zu glauben; dieser hängt ihm zum mindesten voller Geigen, nicht weil sie an der Tafel gespielt werden, sondern weil er mit Wirksamkeit und eigentlich tafelfähig an ihr sitzt.

Unsere Zeit erhebt die Tonkunst über die Maasen, und lässt in ihrem Enthusiasmus selbst die Farben klingen, und die Gefühle und Ahnungen tönen. Einem Koch wird dabey schwarz und blau von den Augen, denn er kann in der so vergötterten Musik doch nur eine Dienerin der Kochkunst finden. Die beste — nämlich die Tafelmusik, ist doch hoffentlich blos Zugabe der Tafel selbst! dagegen erniedrigt sich die Kochkunst nie zur Magd der Tonkunst: denn wo erlebt man, dass jemand einen Korb mit Esswaaren in eine Oper oder in

ein Oratorium mitnimmt? Welche Kunst schämt sich also, der andern zu dienen?

Es wird überhaupt leicht seyn, zu zeigen, dass die Kochkunst sich mit der hochgepriesenen Tonkunst in allen Theilen wohl messen könne, und dass also ihre Meister mit Fug den Namen Künstler sich zueignen.

Wie oft fühlt der Mensch kein Bedürfnis zur Musik, und geht blos des Tons, nicht der Töne wegen zu ihr? Es müsste aber ein schlechter Magen seyn, der nicht alle vier Stunden Appetit fühlte zu guten Producten der Kochkunst. — Wo gähnen rechte Esser, wie viele Hörer? Sperren jene je den Mund auf, als um ihn zu füllen mit Kau- und Schluckwürdigem? — Musik versteht oft nur der, welcher sie componirt hat, und etwa seines Gleichen: unsere Compositionen begreift Jung und Alt, und verschlingt sie mit Begier; denn essen und trinken kann, Gott Lob, jeder.

Was die sichere Wirksamkeit der Kunst betrifft, so kann sich die Musik mit der Kochkunst keineswegs messen; denn das reine Verlangen und die kräftige Befriedigung, welche beyden zusammen doch die seligsten Momente gewähren, findet man, ausser der Kochkunst, nur noch in der Kunst zu lieben. Bey dieser besteht aber das ganze theilnehmende Publicum blos aus Zweyen: ist dagegen die Zahl der zu einem Zweck zu Versammelnden grösser, so muss man sie essen und trinken lassen, wenn sie in die Länge gut thun sollen; und es fielen z. B. im englischen Parlament bestimmt keine so harten Reden, wenn die Herren mehr assen und weniger sprächen. Die Loher der Tonkunst werden niemals fertig, von den unendlich. mannigfaltigen Modulationen und Rhythmen zu sprechen, deren die Musik fähig sey: als leistete dies die Kochkunst nicht eben so gut, ja noch besser! — Der Gegensatz von harter und weicher Tonart ist aufs herrlichste ausgesprochen im Essen und Trinken selbst. C dur wird jeder ächte Gourmand im Rindfleisch, der Basis der Mahlzeit, wieder erkennen; so A moll im Rheinwein etc.

Der Ernst dieser Untersuchung erlaubt nicht wol, den Charakter der übrigen Tonarten weiter parallelisirend zu verfolgen. Scharfsinnige Köpfe werden leicht finden, wie sich z. B. eine Aal-Pastete zu dem feyerlichen Es dur, schwarz Wildpret zu As, Champagner zu Fis, Lacryma Christi zu F moll vergleichen etc.

Jede Schüssel ist ein Accord: die Ingredienzien sind Töne. Kein Hörer wird durch einen schönen und überraschenden Uebergang so entzückt, als ein guter Esser, wenn einer Schüssel eine pikantere folgt. Mit Messer und Gabel weiss er *sostenuto* und *staccato*, *sforzando* und *pizzicato* zu machen. Die schönsten Rouladen perlen aus den Bouteillen heraus und trillern in den Stengelgläsern. Dissonanzen würzen die Harmonie, daher denn billig zuweilen etwas beissend oder muffig ist.

Selbst den Contrapunkt haben wir so gut, als die Tonkünstler; denn wenn gleich Drescher und andere Stark-Esser, wie eine schlecht-musikalische Gemeinde, alles unisono singen, d. h. essen, so dass jeder die Melodie führt: so ist dagegen diese an kunstgerechten Tafeln contrapunktisch in die verschiedenen Stimmen oder Kehlen verlegt, und, je nachdem irgend ein Gast mit seiner Lieblingsschüssel zusammentrifft, erklingt die Melodie bald aus einem Diskant- oder Alt-, bald aus einem Tenor- oder Bass-Schlund. Auch Soli entzücken, und Ess-Virtuosen erregen gewiss oft mehr Erstaunen durch ihre Force in Stücken, die für sie (auf Kohlen) gesetzt worden sind, als die besten Tonkünstler.

Das Tischgespräch ist der Text der Musik; man weiss, dass ein zu gedankenreicher nichts taugt, weswegen Schiller ungern mit Musik begleitet wird. Wie bey Operntexten, kommt es hier und da auf einen Unsinn nicht an, wenn nur die Musik, nämlich die Tafel, gut gesetzt und besetzt ist. Dennoch möchten die Tafeltexte meistens besser seyn, als die gewöhnlichen Operntexte, und Speise und Trank gattet sich also mit besserer Poesie, als die Harmonien eines Mozart es vermögen.

Was vollends den wohlthatigen Einfluss aufs Leben betrifft, so weiss ein Kind, durch welche Kunst sich dieses fristet. Die Welt hat wenig von den Gefühlen, mit welchen wir aus einer Oper oder einem Concert kommen; sie verklingen meistens unverstanden in der eigenen Brust. Aber was ist nicht schon bey Mahlzeiten für das Wohl der Nationen gethan worden? Diplomatiker wissen, dass man an keinen Unkosten weniger sparen darf, als an Tafelgeldern; dass sich diese oft sehr gut wieder bezahlt machen, weil die Vorarbeiten zu den längsten Kriegen und den kürzesten Frieden an Tafeln gemacht, und mancher starre Ambassadeur tractabel wurde, nachdem die Melodie und Harmonie einer Mahlzeit sein Herz erweicht hatten.

So viel sey genug, um die Kochkunst unter die sieben freyen, aber oft brotlosen Künste, als die achte, nahrhafte, einzuführen, da nun hinlänglich nachgewiesen ist, dass sie sich mit der schönsten derselben messen kann.

F. L. B.

Recensionen.

Acht Gesänge mit Begleitung des Pianoforte — von Friedr. Wieck. 7tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Rec. kennet die sechs frühern Werke dieses Componisten nicht, glaubt aber, aus diesen sieben den behaupten zu können, sie werden keineswegs frey von bedeutenden Schwächen gar mancher Art, doch auch nicht ohne Beweise von Geist und Gefühl seyn. Das Eine, wie das Andere zeigt sich in diesen Liedern ganz offenbar. Die grösste und oft wiederkehrende Schwäche ist das Verkünsteln, besonders in Hinsicht auf Modulation, und auf Auspünkteln des Einzelnen, worüber das Ganze leidet, oder gar ein wahres Ganze zu seyn aufhört — eine Schwäche, die um so mehr angezeigt werden muss, da sich dieser, wie jeder noch junge Componist davon losmachen kann, wenn er sie nur dafür erkennen und wegwerfen will: und dass dies Hrn. W. um so sicherer gelingen könne, zeigt er dadurch, dass, wo er ihr nicht hat opfern wollen, er weit besser, ansprechend, natürlich, und doch keineswegs gemein geschrieben hat. (Man vergleiche in dieser Hinsicht z. B. No. 2 mit No. 6 oder 7.) Jenes Künsteln mag wol auch die Ursache seyn, dass in mehrern Stücken die metrische, und noch mehr die musikalische Symmetrie, ja auch die Declamation, schwer verletzt worden ist. (Man vergl., was die erste anlangt, z. B. in No. 4 die Stellung der 2ten und 3ten Zeile der Strophe; was die andere betrifft, z. B. in No. 2, den Hauptcinschnitt: „leben noch kann," der offenbar auf der Dominante gemacht seyn müsste, aber eine Stufe weiter geführt ist, da im Gesange abbricht, und die Sache von zwey Klaviernoten allein, so gut, oder vielmehr so übel, als das thunlich, zurechtrücken lässt; oder das ganze harmonische Verhältnis von No. 8: und was die dritte angeht, z. B. die Trennungen in No. 1, *das* Gefühl in No. 3. und dergl. m.) Gegen den reinen Satz verstösst der Componist ebenfalls öfters, und nicht etwa blos für Auge und System, sondern auch für Gehör und Sinn. (Man vergl. über das Erste z. B. die vielen Stellen, wo, statt der Note auf tieferer Stelle mit dem Erhöhungszeichen, die Note auf höherer mit dem Erniedrigungszeichen — etwa statt übermässiger 6te die kleine 7me, geschrieben stehet: über das Zweyte z. B. S. 3, Syst. 3, Takt 1 u. 2, wo die Singstimme mit dem Basse böse Octaven macht. (Noten, wie, auf derselben Seite, Syst. 1, die letzte Altnote, fis statt gis, Syst. 3, T. 3, die erste Altnote h statt a, S. 6, Syst. 3, T. 2, im Basse a statt as, sind wol nur Stichfehler. Dagegen sind Noten, wie, in demselben Stück, das tiefe A des Basses, S. 2, Syst. 3, T. 1, oder gar das nämliche, S. 3, im vorletzten Takt, wol schwerlich dahin zu rechnen.) — Auf das Studium des Gesanges im engern Sinn, oder des eigentlichen Singens selbst, mag Hr. W. auch künftig mehr Fleis und Sorgfalt verwenden: denn manche seiner Melodien, so einfach sie aussehen, so leicht sie auf dem Klavier vorzutragen sind, so unnatürlich und schwer sind sie zu singen. (Man vergl. hierüber z. B., selbst in dem sonst so einfachen Liedchen, No. 7., die 2te Zeile: Die schönste etc.)

Rec. hat sich bey diesen Schwächen aufgehalten, weil, so viel er sich erinnert, zu Hrn. W. zum erstenmale hier öffentlich gesprochen wird, und weil sich an ihnen, neben ablehnbaren Mängeln, erfreuliche Beweise von Talent und Gefühl, wie schon oben zugestanden, erkennen lassen. In Hinsicht auf Beydes scheinen folgende Stücke — mancher Einzelnheiten in ihnen nun nicht weiter zu gedenken — werth, ausgehoben zu werden: No. 1., als zart und innig, No. 3., als edel und bedeutend, doch im Ganzen zu trübe gehalten; No. 5., als lieblich und gefühlvoll, No. 7 und 8. als anmuthig und passend. — Ein Vorzug der Sammlung ist auch, dass sie meist noch wenig oder gar nicht bekannte Gedichte enthält. —

Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle, comp. — — par Friedr. Schneider. Oeuvr. 34. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Nicht wenige, in jeder Hinsicht sehr achtbare Musikfreunde, die sich des Geistes und der Kunst des Hrn. Fr. Schn., wie derselbe beydes in seinen

Compositionen so würdig zu Tage legt, gern erfreuen, durch beydes wol auch sich selbst weiter bilden wollen, nur aber es, was Ausführung der Musikstücke betrifft, nicht bis zur Virtuosität gebracht haben, auch, durch Beruf und andere Lebensverhältnisse abgehalten, unmöglich viele Zeit auf eigentliches Einstudiren, besonders in Ansehung des mechanischen Theils der Kunst, verwenden können — nicht wenige von diesen haben über die, oft allerdings grossen Schwierigkeiten der meisten Compositionen des Hrn. Fr. Schn. geklagt, vornämlich da sie, diese Compositionen, ihrer innern Natur und Structur nach, ganz, wie sie gemeynt sind, vorgetragen seyn wollen, wenn sie die beabsichtigte Wirkung machen sollen — was sich zwar freylich von allen guten Musikstücken von selbst versteht, aber doch bey gar manchen, wenigstens in Nebendingen, einigen Nachlass zulässt, ohne dass das Ganze und sein Effect zu sehr dabey litten. Rec. kann nicht wissen, ob diese Klage zu Hrn. Schn. gekommen sey, und er ihretwegen — oder ob er, was noch mehr zu wünschen, aus eigener Ueberzeugung, auch das Beste und sogar das Tiefste müsse sich endlich doch auf eine Weise sagen lassen, die zwar Spieler von Geist, Gefühl, Geschick und Sorgfalt, doch aber nicht Virtuosen oder diesen sehr nahe stehende Liebhaber verlangt — in diesem, so wie in einigen andern seiner neuesten Werke, die Forderungen an die Spieler mildert: aber offenbar thut er das, und offenbar ist auch dies Quartett mit dem Bestreben abgefasst, leicht, für Fassungskraft und Ausführung, zu schreiben, ohne dass darum die Gedanken gemeiner, der Charakter unbedeutender, und die Ausarbeitung weniger anständig, fest und gründlich würden.

Da sich voraussetzen lässt, dass Hrn. Fr. Sch.s Art und Kunst allen geübten Klavierspielern wenigstens nicht ganz unbekannt sey: so wird, nach vorstehenden Bemerkungen, folgende kurze Anzeige dieses Quartetts genügen.

Ein *Allegro*, F dur, C-takt, eröffnet es, und ist mit Einsicht und Kraft geschrieben. Die Ideen an sich sind nicht auffallend, aber gut; die Ausarbeitung ist nicht eben neu oder künstlich, aber sorgsam, stetig und anständig. Weit origineller, hervorstechender, in den Ideen, wie in der Darstellung derselben, als der erste Satz, ist aber das *Scherzando*, Dreyvierteltakt, F dur, doch mehr in den verwandten Molltonarten verweilend, mit dem *Trio*, aus B dur; auch nimmt es einen weit höhern Flug der Begeisterung und regt die Phantasie kräftig an, ohne jedoch irgendwo auszuschweifen oder sich ins Wilde und Regellose zu verlieren. Mit Einem Worte: es ist ein vortreffliches Stück, und auch, eben nach jenem Allegro, ganz an seinem Platze. Ein sanftes *Andantino*, mit seinen einfachen Melodien, und der kunstgemässen, keineswegs gewöhnlichen, doch stets klaren und anmuthigen Verschlingung derselben, thut an sich, und auch an dieser seiner Stelle, dem Gefühle wohl, indem es zugleich den Verstand mannigfach beschäftigt. Und wird in ihm die Phantasie weniger in Anspruch genommen, so geschiehet dies wieder mehr in dem sehr lebhaften, kräftigen *Finale*, das durchaus, vornämlich aber in dem Mittelsatze, Klavierstimme S. 18 und 20, den wackern Meister zeigt.

Alle vier Instrumente sind, wie sichs gehört, obligat, jedes auch seiner Natur und den Vorzügen seines Wesens nach beschäftiget, doch behauptet im Ganzen das Fortepiano den Vorrang. Auszuführen sind alle Stimmen nicht schwerer, als etwa die mozartschen Trios. Der Stich und alles Aeussere des Werks ist sehr gut, wie man das bey Hrn. Simrock gewohnt ist.

J. Haydns Symphonien fürs Pianoforte bearbeitet von C. D. Stegmann. Bonn, bey Simrock. (Pr. jeder, 2 Fr. 50 Cent.)

Die Herausgabe dieser Werke des unsterblichen Haydn ist dem schon rühmlich bekannten Hrn. Stegmann, so wie dem Verleger, zu einem wahren Verdienst um die Tonkunst anzurechnen: dem erstern, wegen der Art der Bearbeitung, die von einem grossen Fleisse, genauer Bekanntschaft mit dem Geiste der Werke Haydns, und dem anhaltenden Bestreben zeugt, dieselben zur Benuzzung Vieler recht brauchbar zu machen — eine schwierige Aufgabe, die aber Hr. St. vollkommen gelöst hat; dem zweyten, wegen der Uebernahme einer solchen Arbeit, welche auf der einen Seite viele Auslagen nöthig machte, auf der andern wenig Hoffnung zum Ersatz gewährte, besonders in den letztern Zeiten, die für den Handel überhaupt so nachtheilig waren; und weil er gleichwol, der Verleger, sich von der Fortsetzung nicht abschrekken liess, so dass das Werk schon bis auf einige zwanzig Nummern angewachsen, und auch um einen

sehr billigen Preis zu haben ist. Indem Ref. beyden hierüber das wohlverdiente Lob zuspricht, glaubt er zugleich das Publicum, vorzüglich aber die Musiklehrer, auf dieses Werk besonders aufmerksam machen zu müssen.

Der Vortheil nämlich, welcher für die Bildung der Schüler überhaupt, in Hinsicht auf eine höhere, geistige Richtung derselben, dadurch entsteht, dass der Lehrer sie blos mit Arbeiten der grössern Tonsetzer bekannt macht, sobald ihre Kräfte erlauben, sie zu fassen und auszuführen: dieser Vortheil ist durch häufige Erfahrung bestätiget. Eben so entschieden ist es, dass Haydn in seinen Symphonien nicht nur überhaupt den unendlichen Reichthum seines Genie's gezeigt, sondern besonders auch ihn da mit seltener Kraft gepaart hat. Alle Arten des Vortrags, von der, der grössten Energie, bis zu der, der sanftesten Gemüthsstimmung, kann daher der Lehrer seinem Schuler an diesen Werken anschaulich und begreiflich machen. Da sie nun auch des Tiefgedachten so viel in sich enthalten: so ist daraus die herrliche Gelegenheit ersichtlich, den Grund zu einer schönen Bildung sowol zu legen, als den gelegten bis zur höchsten Reife zu steigern. Indem sie nun auch noch gut zu executiren sind, und dazu dienen werden, die herrlichen Ideen dieses grossen Mannes immer mehr zu verbreiten, was der Kunst einen bedeutenden Vortheil verschaffen muss: so glaubte Ref., es dem kunstliebenden Publicum schuldig zu seyn, auf dieses schöne Unternehmen mehr aufmerksam zu machen, als man es bisher vielleicht gewesen ist.

Prof. Fröhlich.

***Balladen, Romanzen und Lieder, mit Begleitung der Guitarre — — von Carl Blum.* 6stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)**

Wer nicht Originalität der Ansichten im Ganzen, auch bey Liedern, verlangt, und es mit dem, was die höhere — die eigentliche Kunst-Schule zu lehren hat, nicht allzugenau nimmt, der wird in dieser, ziemlich reichen und mannigfaltigen Sammlung angenehme Unterhaltung für sich, und auch Gelegenheit genug zur Unterhaltung Anderer finden. Der Verf. besitzt Talent, Routine, und weiss, was vielen Leuten gefällt; auch scheint er selbst ein guter Sänger und Guitarrenspieler zu seyn, weshalb denn seine Melodie eben so gut in der Kehle, als seine Begleitung in der Hand liegt. Von dem Getadelten lässt sich das Erste freylich nicht durch Worte nachweisen: das Zweyte zu belegen — da jeder Tadel belegt werden soll — kann schon die nähere Betrachtung des ersten Liedchens hinreichen. Da finden sich denn zu viele Einschnitte in die Tonica; der erste derselben hat, sowol für den Sinn, als für die metrische Structur des Textes, einen bey weitem zu entschiedenen Schluss; die Wiederholung der vierten Zeile ist rhetorisch unzweckmässig, denn sie dient weder als Refrain, noch enthält sie besonders bedeutende Worte, und musikalisch, wie sie nun steht, ist sie eigentlich unstatthaft, indem die Worte *erst* den vollkommenen Schluss in die Tonica, und *dann*, wiederholt, die Wendung in die Dominante haben; die Wiederholung der 7ten und 8ten Zeile aber, wenn sie auch an sich weniger zu widerrathen war, ist doch, wie sie nun geschrieben stehet, schon für sich etwas matt, aber da die vorhergehende Melodie derselben Zeilen interessanter ist, wird dies noch bemerkbarer, indem Einsicht und Gefühl einstimmig verlangen, dass jede solche Wiederholung das Interesse und den Ausdruck *steigern* muss. — Aehnliches, und in mancher Hinsicht noch Tadelnswerthers, neben Gutem und sehr Lobenswerthem, findet sich in der Folge, ohne dass wir es weiter anführen wollen.

Hr. Bl. liefert nicht weniger, als 16 Stücke. Fast die Hälfte der Gedichte ist aus Tiedge's *Alexis und Ida*, und die andern sind auch nicht übel gewählt. Leichtigkeit, Natürlichkeit und Gefälligkeit im Gesang und Spiel scheint Hr. B. sich zu einem Hauptzweck gemacht zu haben; und diesen hat er erreicht. Wo seine Melodien wirklich etwas aussagen — und das thun sie öfters — da sagen sie auch etwas Passendes; und die Begleitung hebt sie in mehrern Stücken recht sehr. Sängerinnen und Sängern, die durch gewisse Artigkeiten, Feinheiten, wol auch Minauderien u. dgl., ihren Gesang und sich selbst geltend machen können, geltend machen wollen, ist gar manche günstige Gelegenheit dargeboten. Gerade manche ganz kleine und höchst einfache Stücke, wie No. 5, 4, 7, und die nicht mehr gezählten, Seite 18 und 26, die wenig ins Auge fallen, sind vorzüglich gelungen: dahingegen einige grösser ausgeführte, besonders das Duett No. 8, die Einsicht zum Tadel auffordern und das Gefühl gleichgültig lassen. Manche von jenen, deren

Melodie nur aus einigen Tönen, deren Begleitung aus einer einzigen Figur bestehet, wie eben jenes Liedchen, S. 26, haben wirklich etwas ausgezeichnet Liebliches, und jenen einfachen Reiz, der eben so wenig durch Worte beschrieben, als von talentlosem Fleisse errungen werden kann. Wenn Hr. Bl. uns öfter mit *solchen* Erzeugnissen beschenken will, so werden es ihm viele gewiss verdanken.

Kurze Anzeigen.

Concertino pour le Violoncello, avec accomp. de 2 Violons, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, Alto et Basse, comp. par F. Danzi. Oeuvr. 46. à Leipzig, au Bureau de musique. (Peters.) (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein mässig lebhaftes, nach kurzem Ritornell das V.cell in gefälligen und wirksamen, wenn auch nicht eben eigenthümlichen Melodien und Figuren beschäftigendes Allegro, das auf der Dominante mit einer Fermate abbricht; ein kurzes, doch wol gar zu unbedeutendes Adagio, ungefähr nach Art einer Romanze, das sich anschliesst: ein munteres, im Thema aber zu gewöhnliches Rondo, das für das obligate Instrument ziemlich brillante Sätze enthält, und, recht angenehm, in einer Art von ausgeführten, langsamen Walzer übergeht, dann aber zu jenem Thema zurückkehrt, und nach kurzem, doch vortheilhaftem Solo schliesst: daraus bestehet dies Stück, das Violoncellisten, die Grösseres und Schwierigeres nicht bezwingen können, sowol von Seiten des Geschmacks, als von Seiten der zweckmässigen und erfahrnen Behandlung des Instruments, und auch darum empfohlen werden kann, weil die Begleitung äusserst leicht, und alles von — nach Verhältnis — keineswegs unvortheilhafter Wirkung ist. Zu tadeln dürfte an diesem, wie an andern, dem Rec. bekannten Compositionen des Hrn. D. für dies Instrument, wol eigentlich nur das seyn, dass er es allzuoft in der Höhe, zu selten in der kräftigen Tiefe, und fast noch seltener in der schönen Mitte beschäftiget. — Der Stich ist gut und correct.

Il Pasticcio, contenant des Préludes, Airs avec embellissemens et Variations, Danses espagnoles, Walses etc., recueillies, composées et arrangées pour la Flûte par T. Monzani. No. 1. No. 2. à Bonn, chez Simrock. (Preis jeder No., 2 Fr. 50 C.mes.)

Was diese Sammlung enthält, sagt der Titel; und zwar giebt sie dies in nicht weniger, als 44 Stücken. Die Auswahl, die Bearbeitung, die Ansprüche an mehr oder weniger Geschicklichkeit, selbst das sehr kleine Format und der sieben, aber so enge Druck, dass er Sonnen-, nicht Kerzenlicht verlangt, scheinen anzukündigen, das Werkchen solle von mässig geübten Dilettanten ins Freye mitgenommen werden, und da in einsamen Stunden unterhalten helfen — als wozu, bedarf man dann einmal der Musik, bekanntlich kein Instrument so geschickt ist, als die Flöte. Dies nun angenommen, wird man es mit dem Werkchen nicht strenger nehmen, als mit einem andern artigen Vademecum; und dann wird man mit ihm zufrieden seyn: (mit den Praludien und verzierten Arien jedoch wol am wenigsten:) denn, was man dann verlangt, das leistet es wirklich.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. des Pianof., comp. von Franz Danzi. Leipzig, b. Peters. (Pr. 12 Gr.)

Jedermann kennet Hrn. D., auch als Liedersänger, und Jedermann hat ihn, auch als diesen, lieb. Dies Werkchen wird diese Liebe gewiss nicht mindern: am wenigsten werden es die schönen, auch durch ihre Harmonie ausgezeichneten Stücke, No. 3, No. 4. u. No. 6. In den beyden letztgenannten findet Ref. den Meister am offenbarsten und am erfreulichsten wieder.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VII. 1815.

Bey

S. A. Steiner und Comp.

k. k. priv. Kunsthändler u. Inhaber der priv. Chemie-Druckerey zu Wien (am Graben № 612, im Paternostergäßchen)

wird in kurzem ganz neu erscheinen:

Wellingtons Sieg,

oder:

die Schlacht bey Vittoria.

In Musik gesetzt

von

Ludw. van Beethoven.

Beethovens Genialität spricht sich in diesem herrlichen von allen Kunstkennern so glänzend gewürdigtem Werke — das die Verleger käuflich als Eigenthum an sich brachten — durch den kühnen Flug seiner tonreichen Phantasie am klärsten aus. — Um aber jeden Musikliebhaber im Genusse dieses trefflichen Werkes zu setzen, haben sich die Verleger entschlossen folgende Ausgaben hieron zu veranstalten, als:

	Preis in Augsb. Cour.
1) in vollständ. Partitur	4 Fl. 30 Xr.
2) in einzelnen Auflagstimmen für das ganze Orchester	8 — —
3) in Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello	2 — —
4) für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine und Violoncello	2 — —
5) für das Pianoforte auf 4 Hände	2 — —
6) für das Pianoforte allein mit einem sehr schönen Titelkupfer	3 — —
7) für vollständige türkische Musik	6 — —

Diese sämmtlichen Ausgaben sind unter der unmittelbaren Revision des Hrn. von Beethoven vollendet. — Die Verleger, welche keine Kosten sparen, um selbe dem innern Werthe angemessen auch schön und correct auszustatten, werden — zur Beseitigung aller unrechtmäßigen und unrichtigen Uebersetzungen — alle diese obgenannten Bearbeitungen an ein und demselben Tag ausgeben.

Die P. T. Herren Abnehmer, welche sich mit Einsendung des Betrages bey Zeiten (auf sin oder die andere Ausgabe) directe an uns wenden, erhalten Exemplare von den besten ersten Abdrücken. Alle diese Ausgaben findet man auch bey Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wien im September 1815.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Baillot, P. Concerto p. Violon av. acc. de l'Orch. G moll . . . . . 2 Thlr.

— Variations p. le Violon av. acc. de l'Orch. 1 Thlr. 8 Gr.

Bruni, B. 6 Duos p. 2 Violons à l'usage des commençans. Op. 34 . . . . . 16 Gr.

— 6 Trios concert. p. 2 Violons et Viola ou Violoncelle. Op. 36. Liv. 1. 2. . . . . à 1 Thlr. 16 Gr.

Campagnoli, B. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

Gerke, A. 3 Polonoises p. le Violon av. accomp. de Violon, Viola et Basse. Op. 3. . . . . 16 Gr.

— Trio p. 2 Violons et Violoncelle. Op. 8. . . . 16 Gr.

Lipinski, 2 Polonoises p. le Violon av. accomp. de l'Orch. Op. 6. . . . . 1 Thlr.

Pär, Ferd. Ouvert. de l'Op.: Agnese 4 grd. Orch. . . . 1 Thlr.

Präger, H. Quintetto p. Viola, 2 Clarinettes, Flûte et Basson. Op. 12. . . . . 1 Thlr.

— 5 Quatuors p. 2 Vls, Viola et Violoncelle. Op. 13. Liv. 1. 2. 3. . . . . à 1 Thlr.

— Trio p. Violon, Viola et Violoncelle. Op. 14. 1 Thlr.

— Andante et Thème varié p. le Violon av. acc. d'un Violon, Viola et Violoncelle. Op. 15. 12 Gr.

Viotti, J. B. (nouv.) Concerto p. le Violon. av. acc. de l'Orch. № 27. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Berbiguier, T. 4me Concerto p. la Flûte av. Orch. Op. 26. E moll . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Braun, C. A. E. 48 Caprices p. le Hautbois. . . . . 20 Gr.

Ferrari, J. 3 Quatuors p. Flûte, 2 Clarinettes et Basson . . . . . 1 Thlr.

Fuchs, G. F. Recueil d'airs variés p. la Flûte. L. 1. 2. a 12 Gr.

Köhler, H. 6 Sonatines concert. p. 2 Flûtes. Op. 104. 1 Thlr.

Kummer, Variations p. le Basson av Orch. Op. 14. 1 Thlr.

Lampadius, W. A. 10 Variations p. la Flûte avec accomp. du Pforte. . . . . 12 Gr.

Müller, F. Concerto p. la Clarinette avec accomp. de l'Orch. Op. 10. . . . . 2 Thlr.

Polselli, Ant. Potpourri p. 2 Cors de Chasse. . . . . 16 Gr.

Beethoven, L. v., (nouv.) Sonate p. le Pianoforte. Op. 90. . . . . 20 Gr.

— grd Septuor arr. à 4 mains. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Ouverture de Fidelio p. le Pforte . . . . . .

Böhner, L. 6 grdes Ecossoises p. le Pforte . . . . . 4 Gr.

Cramer, J. B. practische Pianoforteschule. . . . 1 Thlr. 3 Gr.

— 6me Concerto p. le Pforte av. accomp. de grd. Orch. Op. 51. Es dur. . . . . 2 Thlr.

— Impromptu p. le Pforte sur un air de Händel. 6 Gr.

Dussek, J. L. Oeuvres Cah. 7. cont. 2 gr. Son. à 4 mains. Subscriptions-Preis. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Oeuvres Cah. 8. — 6 Sonates et 1 Air varié p. Pforte. Subscriptions-Preis. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Field, John, 1er Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. (Es dur). . . . . 2 Thlr.

Frommelt, A. Walse favori p. le Pforte. . . . . 3 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte sur un air martial de Kanne. № 83. . . . . 12 Gr.

Hummel, J. N. 6 Pièces très faciles p. le Pforte. . . 8 Gr.

— Caprice p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

— Preludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

— Variations sur un thême d'Armide p. le Pfte. 12 Gr.

Kayser, F. Combat de La Belle Alliance, Fantaisie allegorique p. Pforte avec Violon ad libit. . . .

Klengel, A. A. Rondeau p. le Pforte. Op. 7. . . . 12 Gr.

— Rondeau militaire p. le Pforte. Op. 12. . . . . 12 Gr.

— Variations sur la Romance: Te bien aimer, o chère Zélie p. le Pforte. Op. 13. . . . . 12 Gr.

— Rondeau p. le Pforte. Op. 14. . . . . 12 Gr.

— Variations sur un air de figaro p. le Pforte. Op. 17. . . . . 12 Gr.

Kuhlau, F. Variations p. le Pforte: Guide mes pas. Op. 12. . . . . 16 Gr.

Lisogoub, H. Chanson russe va[illegible] p. le Pforte. . . . 6 Gr.

Marschner, H. grde Sonate p. le Pforte. Op. 6. . . . 16 Gr.

Mayer, Charles, Walse p. le Pforte. . . . . 3 Gr.

Stark, J. F. Variationen f. Pforte über: Gieb mir die Blumen. . . . . 6 Gr.

Stolpe, Al. Variations p. le Pforte . . . . . 12 Gr.

— Polonoise p. Pforte. № 16. . . . . 6 Gr.

Beethoven, L. v., Ouverture und Gesänge a. der Oper: Fidelio (Leonore) Klav. Auszug. Neue Ausgabe. . . . . 5 Thlr.

Fuss, Gesänge mit Pfortebegleitg. Op. 22. . . . . 16 Gr.

Ledesma, M. de, 3 Ariette per Voce di Basso coll' accomp. di Pianoforte (italien. u. deutsch) . . . 16 Gr.

— la Nebbia (der Nebel) Canzonetta coll' accomp. di Pforte (ital. u. deutsch) . . . . . 4 Gr.

Moltke, C. Gebet während der Schlacht von Körner mit Klavierbegltg. . . . . 6 Gr.

Morgenroth, F. A. 6 Gedichte von Fink mit Begltg. des Pforte. 2e Werk. . . . . 12 Gr.

Santis, de, 3 Arie coll' accomp. di Pforte. . . . . 12 Gr.

Blum, C. Exercices p. la Guitarre. Cah. 2 et 3. . . . à 8 Gr.

Carulli, gr. Duo p. Guit. et Pforte, Op. 70. . . . . .

— 3 Duos p. 2 Guitarres. Op. 89. . . . . 16 Gr.

Dröbs, J. A. leichte Orgel-Vorspiele. 1s Heft. . . . . 10 Gr.

Förster, E. A. Anleitung zum Generalbass. Neue Ausl.

Präger, H. 24 Exercices p. la Guitarre. Op. 11. 1 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Viotti, J. B. 27me Concerto p. le Violon 1 Thlr. 21 Gr.

Wanhall, J. 3 Duos faciles et chantans p. 2 Violons. Op. 60. № 1. . . . . 18 Gr.

Kreutzer, Jos. Quatuor brillant p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. . . . . 21 Gr.

Schmidt, 6 Duos faciles p. Violon et Violoncelle 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. **No. 41.** 1815.

Christian Gotthilf Tag.

Wie es nach erfochtenen Siegen zu geschehen pflegt — man gedenkt tausendmal des Feldherrn preisend, indess von untergeordneten Anführern einzelner Heereshaufen die Mitwelt selten, die Nachwelt schwerlich spricht, ungeachtet diese erst verwirklichten, was jene erfunden und durchdachten: so geschiehet es auch, wenn im Reiche der Wissenschaft oder Kunst ein neues Feld errungen, eine neue Epoche begonnen ist, mit den vorherrschenden Genien und Führern, und mit den nachfolgenden Geistern und Verarbeitern. Das ist natürlich, und kann daher nie ganz anders werden: aber da nicht alles Natürliche das Beste ist, und was nicht ganz, doch einigermassen anders werden kann, auch der Sinn für Recht und Billigkeit immerfort an solche Aenderung mahnt: so suchen Unterrichtete gern nachzuhelfen, indem sie, ohne den Ruhm der Herrscher im mindesten schmälern zu wollen, doch auch, nach Vermögen, deren tüchtige und treue Genossen den Blicken der Achtsamen vorführen und ihnen ein Anerkenntnis zu verschaffen suchen. So entstehen die oft so herrlichen Nebengruppen in reichen historischen Bildern; so auch die kleinen, für sich bestehenden, bürgerlichen und Conversation-Stücke — worunter denn gewisse Biographien auch gehören. Zum Beyspiel die, welche ich so eben, aus den zuverlässigsten Quellen, einfach, aber wahr, und vielleicht auch durch den Gegenstand selbst nicht ganz uninteressant, von dem schätzbaren, wackern, vielfältig wirksamen Manne, den die Ueberschrift nennt, liefern werde.

Er ward im Jahr 1755 zu Beyerfeld im sächsischen Erzgebirge, wo sein Vater Schullehrer und Organist war, geboren. Der Vater, ein für seinen doppelten Beruf trefflich ausgerüsteter Mann, begründete seine wissenschaftliche und künstlerische Bildung löblich und mit Fleis. Die unverkennbaren Spuren hiervon, so wie eines mannigfachen Talents, an dem Knaben, gewannen diesem, da er etwa 13 Jahr alt war, die Aufmerksamkeit und Zuneigung des Amtmanns Rebentisch in Grünhain. Dieser nahm ihn zu sich, gebrauchte ihn als Beyhelfer in seinen Geschäften, und liess ihn im Lateinischen unterrichten. Diese Beschäftigungen thaten aber dem sehr lebhaften, aufstrebenden Geiste des Knaben nicht Genüge, und auch der ihm angeborne Kunstsinn und Kunsttrieb wollte Nahrung: kaum hatte er daher das 14te Jahr vollendet, so wanderte er auf gut Glück aus, nach Dresden; und stellte sich dort dem gelehrten Schottgen, damaligem Rector, und dem berühmten Homilius, dem Cantor der Kreuzschule, mit der Bitte dar, unter die Alumnen aufgenommen zu werden. Beyde bemerkten seine Talente, der Erste war mit seinen Kenntnissen, der Zweyte mit seinen Fertigkeiten zufrieden, und dieser noch besonders über des Knaben vom Vater schon erlangte Sicherheit und Geübtheit im Generalbass verwundert und erfreut. Er ward deshalb aufgenommen, und setzte, sechs Jahre als Alumnus und zuletzt als *Praefectus chori*, seine Studien, in wissenschaftlicher, noch mehr aber in künstlerischer Hinsicht, als wohin ihn seine Natur vornämlich leitete, treulich und fleissig fort. Im Letztern wurde er sehr erleichtert, so wie auch sein Geschmack aufs Edle und Würdige geführt, durch die damals in Dresden so überaus herrliche Kirchenmusik, und durch die, fast über Gebühr glänzende Oper. Schon auf der Schule componirte er viele Lieder, Klavier- und Orgelstücke, ja selbst mehrere Kirchencantaten; dabey bildete er sich zugleich zum fertigen, ausdruckvollen Klavierspieler, und erlangte auch, was damals eine Seltenheit war, fast dieselbe Geschicklichkeit auf der Harfe.

So für die Universität vorbereitet, beschloss er nach Leipzig zu gehen, und sein Weg dahin führete ihn, da er zuvor seine Aeltern besucht hatte, durch Hohenstein, wo er einkehrete. In der Herberge traf er mit einem verständigen, wohl-

wollenden Bürgersmann zusammen, der sich des lebensvollen Jünglings erfreute, über seine Absichten, Kenntnisse, Verhältnisse sich genau unterrichtete, und, nach schneller Rücksprache mit den Behörden der Stadt, ihn aufs Aeusserste überraschte mit — der Vocation zu dem eben vacanten Amte eines Cantors und Schulcollegen des Orts. Einwendungen, von seiner Jugend hergenommen, (er war erst im 20sten Jahre,) besiegte er durch Beweise seiner Talente und Kenntnisse; und so gelangte er, er wusste kaum selbst, wie? zu einem angemessenen Posten, und, geleitet von seiner ersten Liebe, auch schon ein Jahr darauf zu einer Gattin, mit welcher er dann 52 Jahre glücklich lebte. (Von seinen Kindern hat ihn nur eine Tochter überlebt.)

Vollkommen, ja über alles sein Erwarten beglückt in den neuen Verhältnissen, verwendete er alle Lebendigkeit und Kraft seines Geistes auf die Pflichten seines Berufs; und das war, besonders Anfangs, um so nöthiger, da er, ohne musikalische Sammlungen, und ohne Geld, sie sich anzuschaffen, das, was er aufführen sollte, meistens selbst componiren und auch ausschreiben; ja sogar diejenigen, die es dann ausführen halfen, Sänger und Instrumentisten, erst heranbilden musste. Gleichwol machte er es möglich, mit ähnlichem Eifer und Erfolg als Lehrer an der Bürgerschule zu arbeiten; so dass er sein Leben lang, 53 Jahre, (nur die letzten zwey ausgenommen) an den meisten Tagen der Woche 12 — ich sage: *täglich zwölf Stunden* — theils öffentlich, theils *privatim* Unterricht gab, seine zahlreichen Compositionen und andern Arbeiten in den Nächten zu Stande brachte, und für seine Erholung und Aufheiterung schlechterdings keine Zeit behielt, ausser die wenigen Schulferien, die er dann zu kleinen Reisen anzuwenden pflegte. — Durch diese wahrhaft ungeheure, sich immer gleichbleibende Thätigkeit wurde aber weder sein Geist darniedergedrückt, noch sein froher Muth geschmälert: vielmehr blieben ihm beyde bis ins späte Alter, und wurden durch das gerechte Selbstbewusstseyn, er thue mehr, als die meisten Menschen nur für möglich hielten, und durch den Anblick so vieler schönen Erfolge, immer von neuem angefrischt und gestärkt. — Auch errichtete er ein Concert, das er viele Jahre dirigirte, und wo er alle gute Werke neuerer Künstler, deren er habhaft werden und die er besetzen konnte, aufführete, theils, um selbst stets mit der Zeit fortzugehen, theils, sein Orchester fortzubilden und in Einstimmung zu erhalten, und auch, um auf den Geschmack seines Publicums wohlthätig zu wirken.

Alles dies, so überaus treulich Geleistete wurde aber auch von seinen Vorgesetzten, Collegen und Mitbürgern anerkannt; selbst Auswärtige erkannten es mit Verwunderung und achtungvoller Theilnahme. Hiervon mag nur, als einer der letzten und ehrenvollesten Beweise, das treffliche Belobungsdecret angeführt werden, das ihm der dresdner Kirchenrath, durch Verwendung des grossen, edlen Reinhard, zu seinem 50jährigen Amtsjubiläum im Jahr 1805 durch einen seiner ehemaligen Schüler, den rühmlich bekannten Prof. Politz, zusandte.

Die Zahl seiner musikal. Werke ist, Obiges erwogen, in der That kaum begreiflich. Die meisten bezogen sich auf seinen Beruf. So schrieb er gleich in der ersten Zeit einen ganzen Jahrgang Kirchenstücke, dann viele einzelne Cantaten auf Sonn- und Festtage, nicht wenige auf besondere Gelegenheiten, vierstimmige Motetten, Hymnen und andere Gesänge; aber auch nicht wenig Lieder beym Klavier, Orgel- und Klavierstücke verschiedener Gattung u. dergl. Von den Gesängen sind vier Sammlungen, von Orgel- und Klavierstücken mehrere, im Druck erschienen, und immer mit Beyfall aufgenommen worden. Im Kirchenstyl nahm er Hasse und Homilius, in freyen Klavierstücken C. Ph. Em. Bach zum Muster, indem er jedoch in beyden Gattungen zugleich die Fortschritte der neuern Zeit sich möglichst zu eigen machte und benutzte.

Sein Ruf als Kirchencomponist, der nicht wenig ausgebreitet war, wenn er ihn erfreuete, brachte ihn doch auch einmal in eine der peinlichsten Situationen seines Lebens, die hier angeführt werden mag, da sie zugleich seinen Charakter als Mensch darstellen hilft. Ganz ohne sein Vorwissen erwählete man ihn 1770 zum Cantor und Musikdirector zu Hirschberg in Schlesien, und sandte ihm die Vocation durch eine eigene Deputation. Diese Stelle war, wie sein bescheidener, zufriedener Sinn sie sich irgend wünschen konnte: sie befreyete ihn von allem Schulunterricht, gab ihm viele Musse und verstattete ihm so, sich ganz, seiner Neigung gemäss, der Tonkunst zu widmen; sie war auch ungesucht und ehrenvoll ihm angetragen, und überdies weit einträglicher, als sein bisheriges Amt, das sehr wenig Vortheile gewährete. Aber die, den Sachsen von jeher inwohnende,

warme Liebe zum Vaterlande, die auch in unsern Tagen sich wieder so hervorstechend erwiesen hat, widersprach, und er konnte nicht anders — nach vielem Kampf mit sich selbst und den zuredenden Freunden, folgte er seinem Herzen und gab die Vocation zurück. Der Magistrat zu Hirschberg, der seine Lage kannte, musste glauben, er sey über das Günstige der ihm angetragenen Verhältnisse nicht genug unterrichtet oder von Andern gegen diese eingenommen: er schrieb daher an den Superintendenten in Hohenstein, und bat diesen, ihm die Sache, wie sie war, vorzustellen, sandte ihm auch die Vocation durch diesen Mann von neuem zu. Der redliche Geistliche, so gern er ihn behalten hätte, rieth ihm doch nicht nur, den Ruf anzunehmen, sondern stellte ihm die Sache von Seiten des Gewissens und der Verpflichtung gegen seine Kinder vor. Dagegen konnte er freylich nichts einwenden; er bekämpfte daher das widerstrebende Gefühl, und reisete, die Vocation in der Tasche, ab — zuerst nach Dresden. Wie er nun aber dort nicht nur die alten, bewährten Freunde und Verwandten, sondern überhaupt alles noch fand, was seine Jugend verschönt und gebildet, sein Talent gezeitigt, sein Gefühl geweckt hatte: da brach das Herz durch alle Dämme des Raisonnements: er beschloss kurz und gut, bis an's Ende dem Vaterlande, und auch dem bisherigen Beruf, alles Mühseligen und Kümmerlichen ungeachtet, treu zu bleiben, packte die Vocation säuberlich zusammen, liess sie abgehen, und schrieb den Seinen, die ihn schon bald in Hirschberg glaubten: Ich konnte nicht anders; Gott wird ja helfen! — Und diesem Entschluss blieb er auch treu, als er später eben so ehrenvolle, und noch vortheilhaftere, auch in anderer Hinsicht reizende Anträge nach Dresden, Leipzig, Hamburg etc. erhielt.

Wie alle Männer von vieler Lebenskraft, Energie, und Entschiedenheit des Charakters, wenn sie sich selbst und ihrem nächsten Wirkungskreise überlassen, nicht aber durch das mancherley Gedränge der Welt gleichsam abgerieben und eingestimmt sind, ihre Eigenheiten und Besonderheiten haben: so hatte auch er sie; die seinigen waren aber sämmtlich von der Art, dass sie Niemand lästig, wie viel weniger schadlich wurden. — Ihn trieb ein enthusiastischer Eifer *für* alles, was er als recht und wahr erkannte, und *gegen* alles, was ihm als vorsätzliche Verletzung von Menschenwohl, als Unterdrückung der Freyheit und ewigen Rechte seiner Brüder erschien; und trieb ihn selbst zuweilen bis zur Unbedachtsamkeit und zu übereilten Reden oder Handlungen. Heiter, mittheilend und unterhaltend war er im Umgang. Wem er einmal Vertrauen und Freundschaft geschenkt hatte, der konnte auf seine Treue und Ausdauer rechnen, auch wenn sie ihm schwere Opfer kostete.

So lebte er, in sich gleich bleibender Weise, einfach, überaus thätig, nützlich, zufrieden, geschätzt, geliebt, bis ihm der Tod (1807) seine Gattin raubte. Der tiefe Eindruck, den dies Ereignis auf ihn machte, und manche Veränderung in der Lebensweise, die es herbeyführte, griffen tief und störend in sein Inneres; und nun zeigten sich auch die Folgen einer so vieljährigen, so unablässigen, überhasteten, angestrengten Geistesthätigkeit. Das Gedächtnis ward ihm untreu, der Geist überhaupt abgespannt. Da liess er sich denn (im Monat May 1808) *pro Emerito* erklären, legte sein Amt nieder, und beschloss, den Rest seiner Tage ruhig zu geniessen, ihrem Ende gelassen entgegenzugehen. Deshalb wendete er sich an seine Tochter, die Gattin des Pfarrherrn in Niederzwönitz. Diese seine Kinder empfingen ihn mit Hochachtung und Liebe; er lebte unter ihnen mit ungeschwächter Körperkraft, bis er, nach kaum dreytägigem Krankenlager, (d. 19ten Jul. 1811) in ihrer Mitte so sanft einschlief, um nicht wieder zu erwachen, wie ein müder Wanderer, der, zur Heimath zurückgekehrt, am Morgen sein altes, liebes Tagewerk mit neugestärkter Kraft fortzusetzen gewiss ist.

R.

Ueber Aussprechen des Deutschen im Gesang. *)

Dass die Scala der Vocale, a, e, i, o und u, wie beym Sprechen, so beym Singen, zuerst vorgenommen, und, wenn Fehler sich zeigen, verbessert werden müsse: das ist eine ausgemachte Sache. Dass der Sänger viel feiner aussprechen muss, als der Redner, ist es ebenfalls. Um Ton und Sprache mit einander gut und schön zu vereinigen, wird es nothwendig.

*) Der Hr. Verf. hatte, als er diesen Aufsatz schrieb, den, des Hrn. Hauer, in No. 10. d. Z., über denselben Gegenstand noch nicht gelesen. Es wird dem Aufmerksamen nicht unwichtig seyn, beyde zu vergleichen. d. Redact.

die Aussprache der Vocale, genauer, als wir sie gewöhnlich vernehmen, zu bestimmen, und dann zu veredeln. Das Erste lehrt der Declamator, das Zweyte lehre der Singmeister. Hier, wo von kunstgemässem Gesange geredet wird, sey zu diesem mancher Vorschlag und manche Handleitung gegeben.

Die E nehme man, wie etwas verwandt dem Ae; die O nähere man ein wenig dem thüringer A, und die U lasse man sich ein wenig zu dem O *senken*. Dass man dies alles aber mit grosser Behutsamkeit anwenden, und lieber alles unterlassen müsse, blos bey dem reinen, vollen Klang verweilend, als zu weit gehen, braucht wol kaum erinnert zu werden, da dies bey alle dem so seyn muss, was über die Regel hinausgehet.

Dass alle Sylben deutlich ausgesprochen werden müssen, keine verschluckt werden darf: darüber wird der Singmeister noch mehr zu halten haben, als selbst der Declamator: denn es wird seinen Schülern noch schwerer zu erfüllen. Noch mehr wird er auch darauf bestehen müssen, dass man nicht die letzte Sylbe, oder gar *zwey*, durch die Nase gehen, nicht der Nase an ihnen einen zu grossen Antheil lasst, in Wörtern, wie: wenden, Wangen, Sammlungen, Empfindungen — wo es leicht und häufig geschieht. — Hieher gehören auch Warnungen, wie: man brumme die M und N nicht, auch lalle man die L nicht, so wie die Polen es thun. Die R schnarre man nicht; doch lasse man sie in der Mitte und am Ende eines Wortes gehörig vibriren.

Die meisten von diesen, so wie von allen Fehlern beym Aussprechen des Deutschen im Gesang rühren von unsrer Conversationssprache her, welche, auch wo sie von groben Verstössen in der Jugend gereinigt ist, doch nur allzuleicht und allzuhäufig matt, lässig, schlaff wird. Vornämlich trifft uns dieser Vorwurf bey der Aussprache der Consonanten, die wir nicht gehörig vibriren lassen, wie der Italiener, und vor allen der Romer thut: wogegen es beym Deutschen, spricht er seine Sprache, nur allzuoft, und auch in den gebildetsten Ständen, herauskömmt, als verdriesse ihn die Bemühung, die Zähne gehörig zu öffnen, die Zunge gehörig zu gebrauchen und zu heben. Der Italiener hat seine Sprache, in Rücksicht auf Feinheit, Deutlichkeit und Annehmlichkeit, unter allen europäischen Nationen wol am meisten cultivirt: wer daher Gelegenheit hat, diese Sprache, aber gut, zu lernen, der wird nachher auch gewiss seine Aussprache des Deutschen darnach bilden und berichtigen; ja, es wird von selbst Manches in dieser Hinsicht aus jener in diese übergehen, was gut und schön ist, ohne dass es aufhörete, richtig und national zu seyn. Wer Stoff und Weisung zu gar mancherley Bemerkungen dieser Art sucht, den verweise ich auf die Vorberichte in Seyfferts lateinischer, und in Fernows italienischer Grammatik. Diese beyden trefflichen Manner, wahrhaft philosophische Grammatiker, werden, so viel ich weiss, noch lange nicht nach Verdienst erkannt, und noch weniger, am wenigsten aber von denen benutzt, zu welchen zunächst hier gesprochen wird.

Da mit den Consonanten die meisten Fehler der Aussprache gemacht werden, so will ich hier, was für den Sänger das Hauptsächlichste davon scheint, kurz erwähnen. Bekanntermassen theilt man die Consonanten im *dentales*, (Zahnlaute,) *labiales*, (Lippenlaute,) *linguales*, (Zungenlaute) und *gutturales* (Kehllaute) ein: denn Zunge, Gaumen, Zähne, Lippen sind die Werkzeuge deutlicher Aussprache. Das Unangenehme und Widrige, dass der Oberdeutsche die Consonanten: b, p, d, t, j, g, ch und k, nicht gehörig zu unterscheiden, und den Unterschied sprechend auszudrucken weiss, ist bekannt; der Verwechselung der Diphthongen ae mit oe, ei mit eu, aeu mit ei, ie mit ui nicht einmal zu gedenken. Als Grundgesetz bey Bildung der Aussprache der Consonanten nehme ich an, dass man sie gehörig vibriren lasse; und dass dieser Process nicht anders zu bewerkstelligen sey, als dass, nach geschehener Bildung eines jeden, sich jederzeit die Vocale e oder a, freylich ganz leise, aber doch bey feinem Ohr und scharfer Beobachtung noch hörbar, vernehmen lassen. Daraus folgt, dass man schlechterdings nicht im Stande ist, ein Wort singend, ja selbst sprechend, mit einem Consonanten ganz abzuschliessen. — Sind mehrere Consonanten auszusprechen, so muss der erste vorher vibriren, dann der zweyte auf gleiche Weise; und so fort, wenn noch mehrere auf einander folgen. Es ist gewissermassen ein Komma, welches die Sprachwerkzeuge zwischen jedem Consonanten machen. — Es mögen noch einige Bemerkungen und Anleitungen über die angeführten Consonanten folgen.

1) Das j muss sehr sanft ausgesprochen werden, und keinesweges der Aussprache des ch sich nähern. Z. B. Jemand, Joch, jagen — müssen

ungefähr, wie die italienischen Wörter: jeri, ionico, jattura, ausgesprochen werden.

2) Das g verwechsele man nicht mit ch, sondern spreche es durchgängig gleichlautend, wie der Italiener ghe. Z. B. Gabe wie galante, geben wie ghetto, Giebel wie Ghibellino, Gosse wie gozzo, Gurgel wie gusto. So auch bey den Doppellauten oder Diphthongen.

3) So auch, wenn das g in der Mitte eines Worts steht. Z. B. segnen wie segare, siegen wie Righini, erlogen wie rigore, Zugloch wie ruga. Eben so bey Diphthongen.

5) Das g wie das italienische ghe am Ende eines Wortes auszusprechen, wird Manchem etwas auffallend seyn: doch käme es nur auf eine kleine Gewöhnung an, und eine Menge Ausnahmen von der Regel wären dadurch beseitigt. In den Wörtern: Tag, Weg, trag, Trog, Betrug, wird Niemand gegen diese allgemeine Regel etwas einzuwenden haben; nur bey den Wörtern: selig, ewig u. dgl. werden Mehrere für diese allgemeine Regel nicht stimmen wollen. *Unus est tyrannus:* aber soll man Tyrannen nicht entgegentreten? —

4) Sollte man demnoch meinen Vorschlag, das deutsche g überall, wie die italienischen Sylben: ga, ghe, ghi, go, gu, auszusprechen, nicht annehmen wollen: so schlage ich vor, es zu machen, wie die Italiener, wenn sie vor e und i ein g haben, und dann sagen, dsche, dschi. Bey diesen zwey Vocalen ändert sich die italienische Aussprache: könnten wir Deutsche, wenn dem g ein e oder i vorangeht oder nachfolgt, das g nicht auch, wie ein gelindes ch aussprechen? — In den Wörtern: gegen, gegessen, gegittert u. dergl. wird es allerdings affectirt klingen; doch liegt dies nicht blos im Ungewohnten? und muss nicht irgend eine Regel statt finden?

5) Das ch spreche man so scharf als möglich, mit der gehörigen Aspiration aus. Bey diesem Laute ist der Obersachse gewöhnlich sehr träg. Z. B. in den Wörtern: Sache, Wächter, Pech, Fichte, Loch, Bucht.

6) So muss auch das k scharf ausgesprochen werden; wie der Italiener die Wörter: Calandro, cuore, castigo — ausspricht. Es giebt Striche deutschen Landes, namentlich in Sachsen, wo man das k schlechterdings nicht sprechen kann, sondern es wie g behandelt. Dies ist grundfalsch.

7) Die Buchstaben und Laute von j, g, ch und k, in Gesellschaft der Diphthongen, richten sich nach den einfachen Lauten.

8) b von p, d von t lerne man endlich einmal auch vollkommen bestimmt in der Aussprache unterscheiden.

9) Die Doppelconsonanten sp, st, sc, sk und sq spreche man nicht wie schp, scht, sch, schk und schq in Wörtern, wie: Spiegel, Speichel, Sprache, spiritus, status, Storch, Scorpion, Sklave, Muskete, squallido, squisito — sondern unterlasse das Zischen.

10) Man schiebe den Wörtern nicht mehr Consonanten ein, als sie wirklich haben, zumal da deren im Deutschen ohnehin so viele sind. Z. B. man sage nicht Mentschen statt Menschen, nicht Wüntsche statt Wünsche.

11) Man verdoppele nicht die Consonanten, wo nur einfache stehen. Z. B. man sage nicht vitta, statt vita; aber auch im umgekehrten Falle nicht Weter statt Wetter.

12) Das v im Lateinischen spreche man wie im Italienischen, nämlich wie ein w aus, und sage nicht: Fita, oder, mit Vorhergehendem zusammengenommen: fitta imperatorum, sondern: wita imperatorum. Der Lateiner hat in seinem Alphabete kein v, sondern nur ein u. Siehe Seyfferts Grammatik.

13) Man mache sich nicht der Sünde theilhaftig, zu sagen: Saxen statt Sachsen, waxen statt wachsen u. dgl.

Man hat den Deutschen Glück gewünscht und Gott dafür gedankt, dass unter ihnen keine *Accademia della Crusca* die Sprache in Fesseln schlage und ihre weitere Ausbildung hemme: doch scheint es nicht ohne Grund, unserer nun doch so hoch ausgebildeten Sprache, so wie jeder, die auf solcher Stufe der Vervollkommnung stehet, *jetzt* endlich solch eine Akademie zu wünschen, damit die übrig gebliebenen Unebenheiten, Harten und Unrichtigkeiten vertilget werden. Doch darüber wird man dem Lehrer der Tonkunst keine Stimme zugestehen wollen; so wendet er sich wenigstens zu der Klage: Welche Harten, und, singend, unmöglich auszusprechenden Wörter findet man nicht noch in unsrer lyrischen Poesie, d. h. in der, die gesungen werden soll; und auch bey übrigens trefflichen Dichtern! Wer kann Zusammenziehungen, wie: Du seufzst, du horchst, du schmerzst mich, du herzst schlechte Menschen — singend, ja selbst

redend, gehörig aussprechen? Eine deutsche Akademie, gäb' es eine solche, sollte ja nicht — wie sie auch nicht könnte — den Sprachgebrauch willkürlich beherrschen, wol aber Wörter, die zu viel Harten haben, und Bildungen derselben, die diese erzeugen oder vermehren, aus *der Poesie* verweisen, und andere, wohlklingendere dafür einführen; was ja, ohne dem Sinne zu schaden, möglich wäre, da unsre Sprache so reich ist. *Dies* wollte die Accademia della Crusca mit der italienischen Poesie, und *dies* hat sie auch bewirkt: warum sollte es eine deutsche nicht auch dürfen, nicht auch vermögen? Was hernach von diesem auch in die gemeine Sprache und Aussprache übergehen sollte, könnte man ganz auf sich selbst beruhen lassen: was in solchen Dingen geschehen kann, geschiehet sicher von selbst, wenn auch nicht schnell, und nur stufenweise.

Doch, nochmals sey es gesagt: über dergleichen Angelegenheiten wird man dem Musiker *in Deutschland* keine Stimme verstatten wollen, zumal da er nicht im Stande ist, was er weiss, und empfindet, und beobachtet, zu deduciren, gelehrt auszuführen, imponirend zu verbramen. Besser also, er ziehet sich zurück in den Kreis, wo er auf Einzelne für Einzelnes wirken kann, und wagt er sich, wie ich hier gethan, einen kleinen Schritt weiter, so lässt er es darauf ankommen, was man damit anfange — wie ich ebenfalls hier thue. Bestehet ja in menschlichen Dingen am Ende doch jedes Ganze aus lauter Einzelnem!

J. G. Schicht.

Recension.

Divertissement sur divers Thêmes favoris, variés en forms de Scène pour le Piano avec deux Violons, Alto et Basse, par H. C. Steup. à Amsterdam, chez l'Auteur, au Magazin de Musique. (Pr. 11 Gr.)

Für gesellschaftliche Cirkel und jene Liebhaber, welchen es an einem Hos angenehmen, wenn auch etwas oberflächlichen Genusse genügt, mögen diese gereihten, mitunter gefällig variirten Sätze dienen: den wahren Kunstfreund werden sie schwerlich ansprechen; ihm scheinen sie aber auch nicht bestimmt. Dergleichen Stücke sind eigentlich nur das Product der Mode, welche, Dank sey dem Genius der Zeit! im Allgemeinen ziemlich nachgelassen hat; dann, damit solche Zusammensetzung selbst, oder die Bearbeitung der einzelnen Stücke, geistvoll werde, wird ein bedeutender Tonsetzer erfordert, welcher durch seine originellen Ansichten und Wendungen den Mangel der Einheit in der Form ersetzt, oder diese gar in einer höhern Auffassung erscheinen lasst. — Was den Inhalt des erwähnten Divertissement angeht, so fangt dasselbe im C-Takte, Andante, C moll an. Auf diesen ziemlich trüben Eingang folgt der bekannte Lieblingswalzer der ehmaligen franz. Kaiserin, aus C dur, dann die Ariette: Herr Bruder — aus F dur $\frac{6}{8}$ mit vier Variationen, hierauf in der nämlichen Tonart ein marschartiges Thema, C mit einer Var., hiernächst eine Romanze, $\frac{6}{8}$ aus B dur mit 2 Var. In derselben Tonart fällt nun der ersteenannte Walzer wieder ein, u. leitet, durch D moll, in C dur, worin sich das Ganze, nach vorhergegangener, mit vielen Modulationen und Figuren geschmückter *Coda*, schliesst. Zur Erleichterung der Aufführung ist nur die erste Violin obligat gesetzt. — Stich und Papier ist sehr gut.

Fröhlich.

Miscellen.

1.

Shakspeare legte vielen seiner Werke für die Bühne schon bekannte, anmuthige Novellen zu Grunde; bildete dieselben dramatisch um; stattete sie aus seiner reichen Brust mit allem Zauber der Poesie verschwenderisch aus, und rief so, aus schon Vorhandenem, neue, ihm doch ganz eigenthümlich gehörende, zweyte Schöpfungen hervor. Etwas Aehnliches liesse sich hier und da auch bey Werken grosser Tonkünstler nachweisen. So liegt z. B. dem Andante in Mozarts Symphonie aus C dur, nicht mit dem fugirten Schlusssatze, das Andante aus J. Haydns Quartett in derselben Tonart, (Kühnelsche Ausgabe, Heft III.,) unzweifelhaft zum Grunde; so wie er ebenfalls die Hauptidee des letzten Satzes aus gedachtem Quartett bey dem seinigen benutzte. Aber wie reich und trefflich hat er diese, seinem Geiste vorschwebenden Ideen umgebildet und weiter ausgeführt! Wie hat er dieselben bey sich verarbeitet und ganz zu den

seinigen gemacht! — Gegentheils dürfte es aber noch weniger schwer halten, Werke der Tonkunst nachzuweisen, wo ein colossales Standbild durch Nachäffung zu einem kleinlich lächerlichen Biscuitfigürchen geworden!

2.

Dass die Symphonie, diese herrlichste Entfaltung des frey aus sich selbst erzeugenden und gestaltenden Genius der Tonkunst, durch J. Haydn, Mozart und Beethoven zu einer Höhe emporgehoben worden, von welcher unsre Vorfahren kaum eine Ahnung gehabt haben mögen, ist wol eben so unzweifelhaft, als dass der letztgenannte dieser Künstler unter den lebenden jetzt vorzugsweise auf diesem Gebiet als Herr und Meister schaltet. Jede seiner Symphonien könnte mit vollem Recht zum Beweise dieser Behauptung angeführt werden: doch will ich für diesmal nur eben der, welche bisher noch den wenigsten Eingang gefunden zu haben scheint — seiner *Pastorale*, mit wenigen Worten gedenken. Gewiss vereiniget dies, von poetischem Geist durchdrungene, musikalische Idyll, in seiner Art, was ältere und neuere Hirtenpoesie in der ihrigen hervorgebracht. Wie wunderbar originell ist das Ganze erfunden: wie fest und treu der Charakter der einzelnen Stücke gehalten, und mit welcher überschwenglichen Phantasie ausgeführt! — Gleich der erste Satz entfaltet unserm innern Sinn alle Reize einer üppig reichen, schönen Natur, und des unschuldig heitern Lebens in ihrem Schooße. Wir fühlen uns nach jenem Arkadien versetzt, von dessen Daseyn Spaniens und Italiens Dichter so zauberisch gesungen. Die darauffolgende Scene am Bach ist von unnennbarer Anmuth und Lieblichkeit. Dunkle Schatten bedecken uns mit einem Laubgewölbe gegen der Sonne glühenden Strahl, und beym Rauschen des murmelnden Waldbachs, unter den Liedern gefiederter Sänger aus Hayn und Fluren, glauben wir das zarte Geflüster inniger Liebe zu belauschen. — Weilten wir bisher auf ideali chem Boden, so führt uns nun der musikalische Dichter auf die Berge, in die Thäler Tyrols und der Schweitz, zu fröhlichen, ländlichen Tänzen. Alles jauchzt, jubelt, und dreht sich um uns im muntern Reigen. Keck und frey fasst der rüstige Naturssohn die kräftige, lebenslustige Dirne. Da gilt's nicht spröd' seyn und geniert! Laut und unverholen regen sich die mächtigen Triebe der Natur. — Doch ein Gewittersturm bricht herein und stört die Freude. Wie contrastiret nun, gegen die vorigen lieblichen und ergötzlichen Scenen, diese furchtbar erhabene! welche Massen! welche Kühnheit und Neuheit der Modulationen! — Und nun der Schluss dieses Satzes, wie endlich das Ungewitter ganz in der Ferne abtoset, alles sich wieder klaret und erheitert, die Flöte der Hirten so freundlich empor steigt — unwillkürlich erwachen alle Empfindungen, welche vordem bey ähnlichen Scenen der Natur unsre Brust bewegten, durch diese Töne. Es ist, als sähe man, nach wiederhergestellter Eintracht und Ruhe, den farbigen Bogen des Friedens in den Wolken gespannt; das Alphorn ertönt, und unaufhaltsam bricht der Jubel der Hirten hervor, um sich mit einzumischen in den Chorgesang der feyernden Natur zum Preise der Gottheit.

3.

Beethoven ist wol unstreitig der kühnste Segler auf den Fluthen der Harmonie. Jede seiner Reisen auf diesem Meere ist eine Entdeckungreise. Scheint es auch zuweilen, als sey er verschlagen: immer leuchtet ihm des Pols unbeweglicher Stern; und zuletzt landet er doch stets an einer neuen Welt. Doch sich da ruhig ansusiedeln ist freylich seine Sache nicht!

K. B.

4.

An Sie.

Von Ehrfurcht durchdrungen, nahe ich mich deinem Throne, du Göttliche! — Vor deinen unbegreiflichen Kräften, vor deinen Wunderwerken staunt mein Gemüth und zollt dir Huldigung. Nicht Opfer wag' ich dir zu bringen: (welcher sterbliche Mund vermöchte dies!) nur ernoeern will ich das Andenken, das schwache Erdenkinder dir so selten zu weihen pflegen!

Wer besingt den Zauber, der von dir, schon in deiner ursprünglichen Gestalt und Grösse, ausgeht? Wer spricht die Bebungen des Herzens aus, die du vollends in deinen vielen Metamorphosen aufzuregen weisst? Zeigst du dich in deiner eigenthümlichen Grösse, so erfüllst du alles, was lebt, mit Wohlgefallen; das Gemüth erhebt sich —

bald zu Ruhe, zu Vertrauen, zu schönem Genügen; bald zu Glanz, Majestät, Heldenmuth. *Ja, wer* vermag alle Gefühle, wer die Totalsumme der Eindrücke und Wirkungen aufzuzählen, die du zu erregen, zu nähren, zu befriedigen weisst, wenn du in deiner natürlichen Grösse erscheinst! Darum herrschest du auch in derselben, wo ganze Volker ihre Herzen ergiessen: doch huldigen andere dir noch lieber, wenn du von jener, deiner ursprünglichen Grösse etwas ablegst, und in solcher Erniedrigung neue Zauber verbreitest. Wie heimächtigest du dich auch dann der Herzen! Sanftmuth und Milde flössest du ein; das weicher fühlende, gramgebeugte Wesen sucht dann bey dir Labung und Trost; sucht eigene Leiden im Mitgefühl jener Schwermuth zu vergessen, welche deine Umgebungen ihm einhauchen; und getrostet, dem Schicksal ergeben, verlässt's dann deine heilige Statte.

Gehst du aber aus deiner Bahn heraus, verlangst du deine eigenthümliche Grösse noch übermässig vergrössert: so hast du freylich mit uns Sterblichen das gemein, dass man dich eben im Uebermass seltener ehrt, weniger liebt. Dafür rächst du dich denn, indem du (verzeihe das gemeine Wort!) spitziger zu werden scheinst. Doch auch in dieser Schwache bleibst du bewundernswürdig; weisst du doch stets wenigstens, warum du so erscheinen willst, so wie, wenn du dich hin und wieder (besonders in unsern Tagen) noch mehr, als niedrig — in verminderter Niedrigkeit erblicken lässest.

Unübertrefflich bist du, wenn du Grösse mit Erniedrigung vereinest; tief, wenn du dich vervielfaltigest. —

So bist, das wirkst du, Herrscherin; und dadurch stiftetest du ein Reich, aus welchem sich unser Geist ein Heer reiner Genüsse zu verschaffen wusste, und in welchem wir deinen Schöpfer, und dich selbst, o *grosse, kleine, übermässige, verminderte Tertie*, durch himmlische Töne erkennen und verherrlichen.

Gumlich.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder von Theod. Körner und La Motte Fouqué — — von F. W. Grund. 10 Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 16 Gr.)

Diese Lieder würden die Aufmerksamkeit der Kunstverständigen und der ernstern Musikfreunde auf den, Ref. ganz unbekannten Componisten richten, wenn sie auch nicht sein *erstes* Werk wären. Wer romanzen- oder canzonettenartige Liedchen mit guitarrenmässiger Begleitung wünscht, der wird seinen Wunsch hier nicht erfüllt sehen: wol aber, wer kraftige Texte richtig angesehen, wahr empfunden, körnig und charakteristisch in Melodie und Harmonie nachgesprochen und herausgesungen haben will. Dazu steht nun auch das, was sich in der Kunst eigentlich erlernen lässt, bey Hrn. G. offenbar fest und gesichert; was ihn denn auch mit Freyheit und einer gewissen Derbheit in die Saiten greifen, und oft keineswegs gewöhnliche Erfindungen oder Wendungen aufstellen lässt, ohne dass er gesucht und wunderlich, oder im Gegentheil als ungezügelter Naturalist erschiene. Zu tadeln findet sich hier nichts: wünschen möchte Ref., dass das erste Lied, wie sein Geist im Ganzen, schauerlicher, und darum wol auch *noch* einfacher genommen wäre, und dass das zweyte, (in *seiner* Art übrigens ein ausgezeichnetes Stück,) im ganzen Entwurf, besonders aber in der obligaten Klavierbegleitung, sich nicht zu weit vom eigentlichen Liede entfernete und dem Scenischen naherte. Am schönsten gefallen Ref. mit seinen Freunden das 5te Lied, vierstimmig für Männer, in seiner edlen Einfalt und Feyerlichkeit; und das sechste mit Rehrain des Chors, in seiner raschen, eingreifenden Lebendigkeit. — Das Aeussere des Werkchens ist so gut, als man es einem solchen Innern wünschen muss.

Trois Polonoises pour le Pianoforte, par C. Lipinski. Oeuvr. 5. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Im Charakter, echte Polonoisen; im Uebrigen vernachlässigt; auszuführen leicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. **Nº. 42.** 1815.

Analekten

für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde.

Es ist ein wahrhaft achtungwerther Zug im Charakter der meisten, einfach und natürlich empfindenden Menschen, vornämlich in jugendlichen Jahren, Bemerkungen, Rathschlagen, Ermahnungen u. dgl., enthielten sie auch nichts, als was man allenfalls selbst finden, sich allenfalls selbst sagen könnte, doppelten Werth und tiefern Eingang zuzugestehen, wenn sie von verehrten, wahrhaft verdienten, auch ausserdem, und wäre es nur durch eine lange Vergangenheit, beglaubigten Mannern in wohlgewählter Form präcis und schön ausgesprochen sind. Das ganze Gewicht, das solch ein Mann in unsrer Vorstellung überhaupt besitzt, fällt dann, ohne dass wir's wissen, auch auf solches, sein besonderes Wort; und ist dies in seiner Art vollendet ausgesagt: so wirkt, neben der würdigen Form, auch noch der Glaube: der Mann, der überhaupt nicht leicht irrete, wird es hier um so weniger, da er, um so zu sprechen, seine Worte recht sorgsam erwogen haben muss. — Wir Männer, als wir Jünglinge waren, studirten deshalb nicht blos, wie jede Jugend thut, unser Fach mit der Feder in der Hand, um nämlich Inhalt und Geist des von Andern Dargebotenen nach Kräften für uns festzubannen: sondern wir liessen den theuern Kiel auch bey dem nicht fallen, was wir zu unsrer Bildung überhaupt, ja zu unsrer Freude und Erquikkung lasen, indem wir da vornämlich Einzelnes, das uns in irgend einer Hinsicht naher ansprach, ganz wie es war, uns als Eigenthum erhalten wollten.

— So entstanden nun auch dem Referenten ganze Quartanten Analekten. Was sie ihm sind, (auch eine bewusstlos geschriebene, mithin ganz unparteyische Geschichte des geheimern Ganges seines geistigen Lebens,) das dienet fremden Lesern nicht: vielleicht dienet aber manches von dem, was sie enthalten, fremden Lesern, die es zu verstehen und anzuwenden wissen. So mögen denn nach und nach die wohlbeleibten Hefte sich eines Theiles von dem, was zunächst Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde angehet, in Blättern entladen, die diesen ja ganz gewidmet sind! —

Bey Sprachen, von denen jedem Gebildeten wenigstens eine nothdürftige Kenntnis zuzutrauen ist, werde ich nicht übersetzen: trägt doch, eben bey Satzen, wie die hier mitgetheilten, selbst der Klang der Originalsprache zur Wirkung bey! —

R.

Zur Einleitung.

Liebe Herren: helfe doch einer dem andern mit trewen Rath vnd Warnen, wie ihr wollt euch gethan haben! Also auch ihr Andern, solche Vermahnung wöllet gütlich verstehen, die wir trewlich meinen! Ist es doch, dass Gott der Herr ruffet, wo ein Wahrhaftigs und Gutes ausgeredet wird, wess auch seye der Mund; wie die Scholastici fein herausgestrichen haben — —

Mart. Luther.

Man hat bisshero in unsern deutschen Landen viel geschickte Jungen zu der Kunst gethan, die man ohne allen Grund, allein aus einem täglichen Brauch gelehret hat; sind dieselben also in Unverstand, wie ein wilder, unbeschnittener Baum, auferwachsen, wiewol etliche aus ihnen durch stetige Uebung eine freye Hand erlangt, also, dass sie ihr Werk gewaltiglich, aber unbedächtlich, und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben. So aber rechte, verständige Künstler solches unbesonnene Werk gesehen, haben sie, und nicht unbillig, dieser Leute Blindheit gelachet. — — So hab' ich mir denn fürgenommen, allen kunstbegierigen Jungen — — Ursach zu geben, — — dass sie — — nicht allein zu den Künsten begierig werden, als

woran kein Mangel, sondern auch zu einem rechten und grossen Verstand kommen mögen. — Es ist Niemand gezwungen, diese Lehren zu gebrauchen: ich weiss aber wol, wer es thut, wird — — bey täglichem Hinnehmen zu einem grossern Verstand kommen, weiter suchen, und gar viel mehr finden, denn ich jetzt angezeigt.

Albrecht Dürer.

Freunde, treibet nur alles mit Ernst und Liebe; die beyden
Stehen dem Deutschen zu schön, ach, den zu vielen entzweilt!

Gotha.

Nobis rimari et conjectura ire in occulto tantum licet, nec cum fiducia inveniendi, nec sine spe.

Seneca.

Was dem Volke gefällt, verstehe ich nicht: was ich verstehe, gefallt ihm nicht: wir sind geschieden.

Copernicus.

Freund, ube dich nur Tag für Tag,
Und du wirst sehn, was das vermag!
Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
Dadurch wird manchen Schwere leicht,
Und nach und nach kömmt der Verstand
Unmittelbar dir in die Hand.

Gotha.

Die *schnellen Erfinder* bleiben meistentheils bey Mittelmässigkeit stehen; die Folgen der Behendigkeit ins Erfinden sind Abgedroschenes und Gemeinplatze. Wie schwer ist es einem Künstler mit dieser Fertigkeit, sich vor Sorglosigkeit und Gewöhnlichkeit zu bewahren! — Durch das Studium grosser Meister hat man den Vortheil, dass man gewisse Möglichkeiten des Ausdrucks wahrnimmt, die man sonst für unthunlich gehalten hatte. Dies giebt uns Zuversicht zu uns selbst, und wir fühlen uns veranlasst, nicht nur dasselbe Glück der Ausführung, sondern auch andrer, verwandter Vorzüge zu versuchen. So lehrt das Studium gleichsam die Kunst, andrer Leute Verstand zu brauchen. Durch solche Uebung und Nachforschen lernen wir denken, wie sie, und bisweilen ihre Vorzüge erreichen. — Meine Fortschritte in der Kunst habe ich grossentheils einer Maxime zuzuschreiben, die ich dreist empfehlen kann; nämlich der *Redlichkeit*. Ich meyne: ich that immer mein Möglichstes, Grosses und Kleines, Gutes und Schlechtes *aufs beste* herauszubringen; ich wurde nie müde zu ändern, verschiedene Anordnungen, verschiedene Effecte zu versuchen; ich hatte immer irgend einen Entwurf im Kopfe, und eine rastlose Begierde, weiter zu kommen. Indem ich mich unaufhörlich anstrengte, mein Möglichstes zu thun, erwarb ich mir die Fähigkeit, mit ungezwungener Leichtigkeit zu vollbringen, was Anfangs alle meine Seelenkraft erforderte. Mein Lohn war dreyfältig: das befriedigte Bewusstseyn, nach rechter Massregel zu handeln; die Zunahme in meiner Kunst; und die Freude über beharrliches Streben nach dem Vortrefflichen. — *Reynolds.*

Alle Menschen sind in den Kräften des Geistes, wie des Leibes, mehr oder weniger eingeschränkt; und ich finde kaum einen Unterschied zwischen einem grossen Mann und einem andern, als dass jener seine Kräfte auf würdige, dieser auf abscheuliche und nichtswürdige Dinge verwandt hat. — — Wenn ich das Glück überdenke, dessen die Alten genossen: so betrübt's mich, in einer Zeit geboren zu seyn, in welcher man die Kunst nicht in ihrer hohen Würde und Einfalt zeigen kann, weil die Kunstwissenschaft in den Schulen eingekerkert sitzt und nicht mehr von der Menge gehört wird. Da nimmt denn nach und nach schimmernde Tauscherey die Farbe der Trefflichkeit (la vertù) an, und die Nachfolger des Trefflichen verlieren den Muth, weil sie nicht gekrönet werden.

Mengs.

Ich habe selten einen Künstler gefunden, der nicht ein unbedingter Bewunderer irgend einer besondern Schule, oder der Nachtreter irgend einer Lieblingsmanier gewesen wäre. Sie steigen selten (fast so selten, als grosse Herren oder Schüler) bis zur unbefangenen und freyen Betrachtung wahrer Schönheit empor. Die Schwierigkeiten, welche sie bey der Ausübung ihrer Kunst finden, fesseln sie zum Mechanischen hinunter: zu gleicher Zeit führt die Selbstliebe und Eitelkeit zur Bewunderung der Werke, die den ihrigen am nächsten kommen.

Webb.

Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft: diese verachtet den Zwang.

Gotha.

In der That, es ist in der Kunst, wie im Leben wahr: wenn unser Aug' und unser Herz

sich einmal gewöhnet haben, an einer *falschen* Grösse oder Schönheit Geschmack zu finden, so wird das wahre Grosse und Schöne nicht mehr gefühlt, und entschlüpft dem betrachtenden Auge, wie dem Verstande. Daher will einem Jahrhundert mit Zwerggeiste des alten Roms und Griechenlands Patriotismus riesenmässig und ungeheuer bedünken; daher sind Bouchers und Vanloo's Werkstätte voll gaffender Fremder: die Säle der Vaticana dagegen öde; denn sie sind Tempel, wo die Kunst-*Weisheit* ruht, die sich wie ein milder Strom, nicht wie ein Waldwasser, in Werken ergoss, den Thoren unvernehmlich.

Füssli.

Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Mach' es Wenigen recht; Vielen gefallen ist schlimm.

Schiller.

Genialität in Kunstwerken fängt nicht, wie Unwissende glauben, da an, wo die Regeln (im weitesten Sinn) aufhören: sondern, wo die bekannte, gewöhnliche, verbrauchte Anwendung derselben nicht mehr stattfindet.

* * *

Wer seinen Geschmack bereits so gebildet hat, dass er im Stande ist, die Schönheiten *aller* grossen Meister zu fassen und zu fühlen: der hat einen weiten Weg im Studium zurückgelegt; denn schon durch blosse Einsicht des Rechten füllt sich die Seele mit Selbstgefühl und ist fast eben so in Thatigkeit, als hätte sie selbst entdeckt, was sie bewundert. Werden unsre Seelen oft auf diese Art durch Berührung mit denen, welchen wir ähnlich zu seyn wünschen, erwärmt: so nehmen sie unstreitig etwas von ihrer Denkart an, und fangen wenigstens einige Strahlen ihres Feuers und Lichtes auf. Jene Disposition, die besonders bey Kindern so stark ist, unwillkürlich das Ansehn und die Weise derer anzunehmen, mit denen man am meisten umgeht, verlasst uns nie; nur mit dem Unterschiede, dass das Gemüth in der Jugend von Natur bildsam und nachahmerisch ist, in reiferm Alter hingegen spröder wird, und erst erwärmt und erweicht werden muss, ehe es einen tiefen und haltbaren Eindruck aufnehmen kann. — Schon darum ist es wichtig, dass wir unsern Geist an die Betrachtung des Vortrefflichen gewöhnen; dass wir, weit entfernt, uns damit zu begnügen, solche Gewöhnung blos zum Gesetz unsrer Jugend zu machen, bis zum letzten Lebensaugenblick die hohen Muster wahrer Grösse stets vor Augen haben — — Die Seele ist einem magern Boden zu vergleichen, der bald erschöpft ist, und kaum eine Aerndte giebt, wenn er nicht beständig mit fremden Mitteln befruchtet wird.

Reynolds.

Non, qui maxime imitandus, etiam solus imitandus est.

Quintil.

Gehalt ohne Methode führt zur Schwärmerey, Methode ohne Gehalt zum leeren Klügeln; Stoff ohne Form zum beschwerlichen Wissen, Form ohne Stoff zu einem hohlen Wahnen.

Göthe.

Ich kann nicht leugnen, mein Misstrauen gegen den Geschmack unsrer Zeit ist vielleicht zu einer tadelswürdigen Höhe gestiegen. Täglich zu sehen, wie Leute zum Namen Genie kommen, wie die Kellereesel zum Namen Tausendfuss — nicht weil sie so viel Füsse haben, sondern weil die Meisten nicht bis auf 14 zählen wollen — hat gemacht, dass ich keinem mehr ohne Prüfung glaube.

Lichtenberg.

Le savant peut apprécier l'ignorant, parce qu'il l'a été dans son enfance; mais l'ignorant ne peu apprécier le savant, parce qu'il ne l'a jamais été.

Voltaire.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 8osten Sept. Den 7ten ward in der Garnisonkirche zum Besten der Verwundeten in den blutigen Tagen des 15—18 Juny von den Mitgliedern der königl. Kapelle Haydns *Schöpfung* unter Leitung des Hrn. Kapellm. Weber, meisterhaft aufgeführt. Die Solopartien sangen Demois. Schmalz, Mad. Schulz, und die Hrn. Stümer, Gern und Blume; die Chöre executirten, ausser dem Chor des königl. Theaters, die Mitglieder der Singakademie und andere Kunstfreunde. Von der Einnahme blieben, nach Abzug der Kosten, 700 Thlr., die dem Fürsten Blücher übersandt werden sollen. — Den 22sten, am Sterbetage Ifflands, ward im Opern-

hause am Vormittag eine Gedächtnissfeyer der verst. Bethmann veranstaltet, wovon die Einnahme für den Witwenfonds der königl. Kapelle bestimmt war. Ausser den dramatischen Darstellungen: *Trauer der Erinnerung*, Vorspiel in Versen, von C. Herklots, und der vaterländischen Scene: *das Landwehrkreuz in der Schlacht bey Liegnitz*, von der Frau von Titzenhofen, verdienen in musikal. Hinsicht Auszeichnung: die Phantasie mit abwechselnden Solos für das ganze Orchester von Neukomm, ein Terzett mit Chor, ausgeführt v. Dem. Schmalz, Hrn. Tombolini und Hrn. Fischer, und ein Adagio und Polonoise für das Waldhorn, gesetzt und geblasen von dem Kammermus. Lenss. Alles dies wurde von der nicht zahlreichen Versammlung mit Beyfall aufgenommen. — Der bey den königl. Schauspielen engagirte, angehende Basssänger, Hr. Sieber aus Zürich, trat am 28sten zum erstenmal auf in des Hrn. Kapellm. Weber lyrischem Duodrama, *Sulmalle*. Seine Stimme hat eine, für seine Jahre (er ist 19 Jahr) seltene Tiefe, und bedeutende Höhe und Stärke; sie wird, bey der Bildung, die er von unserm berühmten Bassisten, Fischer, erhält, gewiss in kurzem Auszeichnung verdienen. Er ward in seiner letzten Partie durch Beyfall der Kenner ermuntert, auf seiner Laufbahn muthig fortzufahren. Auch Mad. Schulz, welche die Sulmalle vortrefflich sang und spielte, erhielt, besonders bey den schönen, auch in musikal. Hinsicht ausgezeichneten Stellen: Theure Mutter, oft im Schlummer etc. und: Ich bin geliebt, ich bin die Seine etc., den lautesten Beyfall der Zuschauer. — Der Kammerm., Hr. Gareis, spielte darauf ein von ihm für die Viola gesetztes Adagio und Polonoise nicht ohne Beyfall. Dieser ward auch mehrern Stellen des neuen Ballets zu Theil: *Maler Tenier*, von dem bayerschen Balletmeister, Crux, das nur im Eingange und einigen Expositionen zu lange Partien hatte, um allgemein und durchgängig zu gefallen. Die Musik von einem bayerschen Künstler war angenehm und passend. — Hr. Gerstäcker ist noch in drey Rollen aufgetreten; am 3ten gab er den Grafen Armand in Cherubini's *Wasserträger*, am 5ten den Belmonte in Mozarts *Belmonte und Constanze*, und am 9ten den Murney in Winters *unterbrochenem Opferfeste*, nicht ohne Beyfall. — Mad. Milder-Hauptmann ist zwar schon seit einigen Wochen von ihrer pyrmonter Badereise zurück; sie hat aber bisher weder in den versprochenen Gastrollen auftreten, noch ihr angekündigtes Concert, wegen Kränklichkeit und Schwäche, geben können.

Hrn. Gürrlichs Talente für Balletmusik sind bekannt und auch schon oft in diesen Blättern gerühmt worden. Zwey Compositionen von ihm werden daher gewiss auch bald auswärts sich viele Freunde erwerben; nämlich: die sämmtlichen Tänze aus dem Ballet, *die glückliche Rückkehr*, u. dann: die Allemande und der geschwinde Walzer aus dem *Heergesange der deutschen Frauen*; bey Schlesinger.

Strasburg. Der hiesige *Liebhaber-Verein* führte, trotz der gestörten Ruhe, seine wöchentlichen Concerte bis Ende Aprils dies. Jahres standhaft fort. Es hatten sogar zwey öffentliche Extra-Concerte statt. Von diesen und jenen hat Ref. noch Rechenschaft zu geben, als Fortsetzung der früher gegebenen Uebersicht.

Liebhaber-Verein. Am 4ten März. Symphonie von Haydn, (laut Programm, No. XXII der bonner Ausgabe,) ging gut zusammen. Italien. Scene aus *Romeo und Julie* von Zingarelli, von einer Dilettantin, wirklich noch ital. Weise gesungen. Terzett für Klavier, Violin und Violoncell, comp. von einem Dilettanten, ausgeführt von dreyen Künstlern: Klavier, Hrn. Jagle, Violin, Hrn. Nani, Violoncell, Hrn. Baxmann. Die Composition zeugt von gründlichen Kenntnissen und Vertrautheit des Vf.s mit seinem Instrumente, dem Klavier; das Ganze ist durchgängig concertirend und von trefflicher Wirkung. Der letzte Satz stellt das, freylich oft variirte: *Wenn i in der Fruh aufsteh* — abwechselnd mit Violin und Violoncell sehr vortheilhaft dar. Bey der Aufführung verlor der Ausdruck durch Hrn. Jagles Gewohnheit, zu eilen; ein Fehler, der vielleicht der Furcht zuzuschreiben ist. Das schwierige Accompagnement war untadelhaft. — Concertirendes Stück aus *Sophie et Moncars* von Gaveaux; angenehm variirt für volles Orchester, doch im Concert von keiner Wirkung. Quartett mit Chor aus *Sargino* v. Pär; vortrefflich gegeben. Ouverture aus dem *Triumph Trajan's* von Kreutzer. Die charakteristische Composition wurde gut ausgeführt und mit Vergnügen gehört. — Dem Concert am 11ten März konnte Ref. nicht beywohnen. Am 25sten sang, nach einer haydn'schen Symphonie, eine Dilettantin, die Zierde dieser Gesellschaft, die Scene aus Pär's

Sophonisbe, mit begleitendem Chor. Sie fand ungetheilten Beyfall. Klavier-Concert (*Concerto arabe*) von Rasetti, gesp. von Dem. Jauch, einer angehenden Künstlerin. Sie spielte diese bekannte Composition mit vieler Leichtigkeit, und verrieth, wiewol auf einem äusserst mittelmässigen und ungleichem Instrumente, Geschmack und Ausdruck. — *Le berceau*, ein concertirendes Stück für volles Orchester, von einem nicht genannten Verf. Die Composition ist gefällig und im Concert von guter Wirkung; ging gut. Duett aus der *Schweizer-Familie* von Weigl, ges. von einer Dilettantin und einem Liebhaber. Es ist das beliebte Duett zwischen Emmeline und Jakob, welches mit dem Schweizer-Kuhreihen beginnt, welcher jedoch für das Concert weislich abgekürzt war. Ouverture aus Winters *Labyrinth*. Das Glockenspiel wurde durch ein Klavier ersetzt, und so verlor sie ungemein; auch die Veränderungen der Tempos waren nicht im Einklang. — — Am 1sten April. Symphonie von Haydn; ging gut. Polonoise von Sim. Mayr, ges. von Hrn. Beck, von der chemal. franz. Gesellschaft zu Kassel. Nur die gefällige Composition konnte für sein unbedeutendes Organ entschadigen; Hrn. B.s Stimme ist zwar biegsam, aber ohne allen Klang; sein Vortrag übrigens nicht ohne Geschmack. — Conc. für die Flöte von Berbiguier, gebl. von einem jungen Dilettanten, welcher gute Anlagen verräth. Besonders ist sein Ton hell. Es ist dies der zweyte Schüler des Hrn. Boimont, welcher in dieser Gesellschaft aufgetreten ist und seinem Meister Ehre macht. — Cavatine aus Sim. Mayr's Oper: *Inès di Castro*, ges. von einer Dilettantin. Die zwar kurze, aber äusserst gefällige Composition ist von herrlicher Wirkung, effectvoll instrumentirt und ganz ihres Verf.s würdig. Unerachtet der sichtbaren Unpässlichkeit der Sängerin, trug sie diese Cavatine mit gehörigem Ausdruck und der wahren italienischen Methode vor. — Auf einen, von Winter für volles Orchester geschriebenen Zwischen-Akt, folgte ein mit Chor vermischtes Quartett aus *Trajano in Dacia* von Nicolini, ges. von Dilettanten. Es ging gut. Ouverture aus *Helico* von Gyrowetz, mit türkischer Musik. Das Orchester gab diesen musikal. Lärm kräftig und ohne Tadel. — Am 8ten Apr. war Ref. verhindert, dem Conc. beyzuwohnen; am 15ten folgte auf eine haydn'sche Symphonie, eine franz. Scene aus *Benjowski*, von Boieldieu, ges. v. Dem. Buri, welche sich nachher, als Zögling des pariser Conservatoriums nannte und auf der Harfe hören liess. Ihr Gesang verräth allerdings Methode, allein ihr Organ ist sehr beschränkt und verhüllt. Dann folgte von derselben jungen Künstlerin ein, für Harfe und Horn variirtes franz. Lied, von Hrn. Buri, d. Vater, Musikanführer (Chef de musique) bey dem 10ten leichten Infanterie-Regiment, welcher das Horn blies. Da Beyde sich später in einem öffentlichen Concert hören liessen, so verschiebt Ref. sein Urtheil, bis von diesem zu sprechen ist. Dritter Theil von Haydn's *Schöpfung*. Sämmtliche zu dieser Gesellschaft gehörige Dilettanten besetzten die Chöre und Sofos, nur mit Ausnahme des früher schon mit Auszeichnung genannten Hrn. Löwi, als Adam. Auch hier bewährte die Gesellschaft, was sie unter einsichtvoller Leitung vermag. Die Ausführung gelang vollkommen; selbst die letzte, schwierige Fuge liess nichts zu wünschen übrig. — Am 22sten April. Ouverture aus *Colmal*, von Winter. Die schöne Composition wurde bey Veränderung der verschiedenen Tempos gänzlich verunstaltet. Scene und Duett aus *Achilles* von Pär, wurde von einer Dilettantin und einem Dilettanten (Bass) gut gesungen, aber von Flöte und Fagott schlecht begleitet. — Klavierconc. von Steibelt, (in E) gesp. von Dem. Dumonchau, Schwester des bekannten Compositeurs. Diese junge Künstlerin verräth grosse Vertrautheit mit ihrem Instrument; das Lobenswürdigste in ihrem Spiel ist aber ein nüancirter, ausdrucksvoller Vortrag, welchen sie, jedoch mit einiger Vernachlässigung des Tempo, besonders da berücksichtigt, wo es die Begleitung des Orchesters zulässt. Ouverture für volles Orchester, neu compon. von Hrn. Berg, d. Sohn, einem hiesigen jungen Künstler. Nach kurzer Einleitung folgt als Allegro, ein in wenig Sätzen bestehender Gedanke, welchen der Verf. glücklich durch das Ganze hindurch verfolgt; es ist effectvoll und gut instrumentirt, wurde auch von dem Orchester brav ausgeführt. — Sextett für Violin und zwey Hörner, nebst Violin-, Alt- und Bass-Begleitung. Der Verf. war nicht angezeigt. Die Hrn. Nani, Violin, Abeltshauser und Loucher, Horn, zeigten sich als wahre Meister; die Composition ist sehr gefällig. — Das beliebte Terzett aus Pär's *Sophonisbe*: Sofonisba mio bene... wurde von Dilettanten und Hrn. Kuttner, von welchem schon früher gesprochen worden, meisterhaft gesungen, und eben so vom Orchester begleitet. — Am 29sten April beschloss die

Gesellschaft ihre Concerte. Ouverture aus Par's *Sargino*, ging vortrefflich. Mad. Dumonchau, eine hiesige Künstlerin, spielte allerliebst auf der Harfe eine Phantasie, dann ein Air varié, ohne Begleitung. Sie übertraf an Feinheit, Deutlichkeit und Ausdruck die früher gehörte *Elève du Conservatoire* bey weitem; auch andtete sie lauten und verdienten Beyfall. Eine Dilettantin sang beym Klavier mit Quartett-Begleitung ein herrliches Cantabile aus Winters *Sammlung für Liebhaberconcerte*, an welches das variirte Lied: *A Schüsserl un a Reinerl*, mit italien. Text, gereiht war. Sie bewies sowol das nöthige Portamento im Cantabile, als eine ausserordentliche Biegsamkeit und Umfang der Stimme in den Variationen. — Ein 13jähriger Dilettant spielte auf der Violin Variationen von Rode. Das reine, ausdruckvolle, nüancirte Spiel desselben, so wie der rühmenswerthe Bogenstrich, setzte wahrhaft in Erstaunen. Man nannte Hrn. Durand als dessen Meister. — Potpourri für Klavier und Harfe, unverbesserlich vorgetragen von Mad. und Dem. Dumonchau. Die Composition bestand aus der Ouverture der *Zauberflöte*, Einigem aus Mozarts *Figaro*, und endigte mit Variationen über: *Das klinget so herrlich*. Beyde Instrumente waren in völligem Einklang, und über die Vollkommenheit der Execution nur eine Stimme. — Finale des 1sten Acts aus Mozarts *Don Juan*. Es verdient lautes Lob, mit welcher Präcision dies Meisterwerk von Dilettanten ausgeführt wurde. Sänger und Orchester wetteiferten, es des unsterblichen Mozarts würdig darzustellen. Man hatte selbst auf entgegengesetzten Seiten die beyden Tanz-Orchester nicht vergessen. So beschloss diese Gesellschaft ihre Concerte, welche sie aus Bescheidenheit *musikalische Uebungen* nennt: allein Ref. darf behaupten, dass sie, im Durchschnitt, gar manchen öffentlichen Concerten reisender Künstler vorzuziehen sind. Mögen die Unternehmer, welche, unerachtet der kriegerischen Ereignisse, ihre Kunstliebe beharrlich darlegten, in ihrem Bestreben zu Erhaltung des musikalischen Sinnes, nie ermüden, und kommenden Winter ihre Vereine unter bessern Auspicien beginnen!

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Auf Veranlassung der nun beendigten Messe hörten wir, ausser zweyen unsrer wöchentlichen Concerte, über welche bey der vierteljährigen Uebersicht gesprochen werden wird, zwey ausgezeichnete Virtuosen: Hrn. Musikdirector Hermstedt aus Sondershausen, und Hrn. Orchesterdirector Clement aus Prag. Jener vortreffliche Künstler entzückte, wie schon bey wiederholten frühern Besuchen, sein zahlreiches Auditorium. Er trug zuerst ein Klavierconcert von Methfessel, dann, die concertirende Stimme zu einer Scene und Arie von Spohr, ferner, die erste Partie zu der, von ihm für 12 Blasinstrumente eingerichteten Schlussfuge des mozartschen Violinquartetts aus G dur, und zuletzt Variationen von Spohr, die wir schon früher mit Bewunderung und grossem Vergnügen von ihm gehört, vor. Nach allem, was mehrmals von uns und Andern in diesen Blättern über sein Spiel gesagt worden, ist nicht nöthig, etwas hinzuzusetzen. So viel wir wissen, gesteht man allgemein ihm eben so zu, unter den Zeitgenossen der erste Klarinettist, wie Hrn. Bernh. Romberg, der erste Violoncellist, zu seyn: hat es aber ein Künstler so weit gebracht, so bedarf er, und bedarf das Publicum keiner Worte; er muss fortfahren, und dies fortthören — und das thun denn auch beyde. Die Composition jenes Concerts zeigte in mehrern angenehmen Melodien, besonders des ersten Allegro, dass der Verf. ein guter Sänger sey: übrigens konnte sie aber, und vornämlich im letzten Satze, nicht befriedigen. Die spohrschen Compositionen wurden ausgezeichnet schön befunden. Auch jenes herrliche mozartsche Stück nahm sich, in der mit vieler Geschicklichkeit ihm angepassten, neuen Form, über Erwarten vortheilhaft aus. Dem. Albertine Campagnoli sang die spohrsche Scene trefflich; und, mit ihrer Schwester, ein neues Duett von Morlacchi ebenfalls mit Beyfall. Dieser wurde auch dem braven Orchester für seine Ausführung der Symphonie Andr. Rombergs, No. 2., verdientermassen zu Theil. — Hr. Franz Clement, der schon als musikal. Wunderkind reisete, und später, vornämlich von Wien und Prag aus, als ausserordentlich geschickter Bravourspieler und trefflicher Orchester-Director rühmlichst bekannt ward, spielte — auf der Violin, das, von Beethoven für ihn geschriebene (in Wien gestochene) Concert, und eine Phantasie mit Var. für jenes Instrument allein, (ohne alle Begleitung,) die fast eine halbe Stunde dauerte: auf dem Pianoforte, ein Potpourri, ebenfalls ohne Begleitung. Wir fanden die Behendigkeit, Deutlichkeit, Präcision und Sicherheit seines Violinspiels, sein

Staccato, und seine Besiegung wahrhaft ungeheurer Schwierigkeiten (vorzüglich mehrstimmiger) bewundernswürdig, und müssen ihn, in *dieser* Hinsicht, für einen der ausgezeichnetsten unter allen jetztlebenden Virtuosen erklären. Alle Anwesende schienen unser Urtheil zu theilen: waren ihrer nur recht viele gewesen! Auch auf dem Pianoforte zeigte Hr. Cl. grosse Fertigkeit und Geschicklichkeit im Vortrag sehr schwieriger Sätze von mancherley Art. Eine Ouverture von seiner Composition war fast bis zum Tumultuarischen rauschend, und machte die Art des Effects, auf welche sie angelegt schien. Jenes überaus schwierige Concert, das wir zum erstenmal hörten, gehört nicht unter Beethovens vorzüglichste Arbeiten, und zeigt, dass sich der grosse Meister hier nicht in seiner eigenthümlichen Sphare bewegte. Zwischen diesen, fast allzureichlich zugetheilten Productionen des Hrn. Clem. wurde Cherubini's schöne Ouverture zu *Anakreon*, eine beliebte Scene und Arie von Par. (ges. von Dem. Albert. Campagnoli,) und eine zweyte, mit ebenfalls beliebtem Duett von Sim. Mayer, (ges. von beyden Schwestern Campagnoli,) mit ungetheiltem Beyfall ausgeführt.

Recension.

Chorgesänge für vier und fünf Singstimmen ohne Begleitung — — von W. F. Riem. 3stes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 20 Gr.)

Der mit Recht geachtete Componist übergiebt hier Singvereinen, denen es bey ihren Uebungen und Unterhaltungen nicht um Scherz und blosse Zeitkürzung zu thun, sondern wahrer Ernst ist — und zwar Ernst in dem, was sie singen, wie sie es singen, und was sie singend aussprechen — einen Beytrag zu ihren Repertorien, wofür sie ihm Dank wissen werden.

No. 1. enthält das, seit einiger Zeit so oft und so verschieden in Musik gesetzte Vater-Unser vierstimmig, im einfachen Styl der Kirchenhymnen unsrer Vorfahren. Für den Ausdruck der verschiedenen Bitten, und eben dadurch für Mannigfaltigkeit, hätte wol etwas mehr gethan werden können, ohne dass damit die, eben in dieser Gattung, aufs strengste zu beobachtende Einheit verletzt, die aufs sorgsamste zu vermeidende kleinliche Malerey des Einzelnen herbeygeführt worden wäre. Auch hätten offenbar einige Bitten mehr von einander gesondert werden sollen; vornämlich die zweyte von der ersten. (Um sich über alle diese Punkte deutlicher zu machen — was in Künsten für Künstler immer besser durch Muster, als durch Worte geschieht — und auch, um jenen Singvereinen noch einige, wie es scheint, wenig bekannte Werke anzuempfehlen, führt Rec. das deutsche Vater-Unser von Homilius, und das noch weit höher stehende, lateinische von Leonardo Leo an.) Das *Allabreve* zu den Worten der Doxologie halten wir für gelungener, obgleich man ihm, hört man es nach Werken dieser Art von grossen Meistern der Italiens und Deutschlands, abmerkt, dass es weniger aus Kraft und Trieb der innern Natur des Künstlers, als aus desselben Einsicht und Geschicklichkeit entsprungen ist.

No. 2. enthält Herders Sterbelied: Lebensfunke, vom Himmel entglüht — 5stimmig, (zwey Tenore,) nicht als Lied behandelt, sondern als ausgeführter Chor, mit einigen kleinen Solos, in freyem, doch durchaus würdigem, edlem Style gehalten. Hier scheint Hr. R. mehr in seinem Fache zu seyn, als dort, wo su dem sehr Rühmlichen, was er besitzt, ausser der besondern Anlage, noch die ruhigste Beharrlichkeit und festeste Ausdauer erfordert wird, die er weniger zu besitzen scheint. Nach Leitung des Textes mussten durch das ganze Stück die angedrückten Empfindungen einander sehr nahe verwandt bleiben: aber darum fehlt es doch nicht ganz an Mannigfaltigkeit, sowol der musikal. Form, als des Ausdrucks.

In gleicher Weise, auch 5stimmig, (zwey Soprane,) ist in No. 3. Novalis' überaus schwermüthiges, ja verzweifelndes Nachtlied: Hinunter in der Erde Schoos — ausgeführt. Nach Rec. Meynung stehet es noch höher, macht aber doch im Ganzen eine wenigen günstige Wirkung, da das ziemlich lange Gedicht so vollkommen in Einer und derselben schwarzen Ansicht und trostlosen Stimmung verweilt, dass, wie viel Kunst und Sorgfalt Hr. R. auch angewendet hat, durch wechselnde musikal. Formen einige Mannigfaltigkeit hineinzubringen, doch das Stück, so lange verweilend in den lastendsten Gefühlen, gleichsam auch künstlerisch auf Einem lastet. So wenig Rec. diesen würdigen Gesang missen möchte, so glaubt er doch, eben dies Gedicht müsse, nicht nur seiner (herrlichen) metrischen Structur wegen, sondern auch

um seines Sinnes und Ausdrucks willen, nur als Choral behandelt werden. Nun aber den Gesang genommen, wie er gegeben ist, müssen wir ihn laut preisen; und wüssten auch nur eine Stelle, (die zugleich angeführt werden soll,) welche wir anders behandelt wünschen. Am gelungensten scheint uns das Stück, ja, wie jede gelungene Ausführung beweisen wird, wahrhaft vortrefflich, von der Stelle, S. 13, an, wo der Choral eintritt, der tief in die Seele dringt, gerade da, wo er stehet. Eben so ausgezeichnet ist die unmittelbar folgende Stelle: nur hatte Rec., nicht blos der musikal. und metrischen *Symmetrie*, sondern auch des Effects wegen gewünscht, Hr. R. hätte auch die zwey folgenden Zeilen: *in dieser — gestillet*, auf eben jene Weise, gewissermassen recitativisch, behandelt, den eigentlichen Gesang aber erst mit den Worten: *Die Lust* — wie sie nun hier behandelt sind, eintreten lassen. Von grosser, tiefer Wirkung ist in der Folge besonders die Stelle: S. 16, eben nach *diesem* Schluss: *Unendlich und geheimnissvoll.* —

No. 4., Novalis' inniges Lied: Wenn ich ihn nur habe — ist, wie es auch ganz recht war, als Choral geschrieben, und die Musik passend und gut, ohne jedoch eben ausgezeichnet zu seyn. Die letzte Zeile sollte wol eher einen (verhältnissmässigen) Aufschwung, als solch einen sich senkenden Schluss erhalten haben.

Uebrigens beweiset Hr. R. durch das ganze Werkchen, dass er den vollstimmigen Satz nicht nur grammatisch, sondern auch technisch, (das wirklich *Singende*, was Vogler etwas wunderlich, doch bezeichnend, Gesang-*Schweifung* nennt,) in der Gewalt habe. Ohne diesem Vorzug seiner Schreibart Eintrag zu thun, hätte er jedoch manche Stelle für die Ausführenden leichter anordnen können; in Absicht auf Umfang der Stimmen aber nicht so viel verlangen, auch die Stimmen (besonders die mittlern) nicht, wie ziemlich oft geschiehet, so weit von einander halten sollen. Was Declamation betrifft, so pflegt man, und wol nicht mit Unrecht, bey Arbeiten dieser Gattung weniger streng auf das *Einzelne* zu sehen, als bey eigentlichen Liedern, besonders für Eine Stimme: doch wird wol jeder Achtsame wünschen, Hr. R. habe die Sorgfalt, mit welcher er, auch in dieser Hinsicht, theilweise gearbeitet hat, überall angewendet. —

Kurze Anzeigen.

Variations sur un Duo de Ferrari: Nice se più non m'ami, pour le Pianof. — — par Ant. Liste. Oeuvr. 7. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Das liebliche Thema hat der, an Erfindung und innerm Leben ausgezeichnete Verf. weit weniger dem Charakter und Ausdruck, als wozu es sich jedoch schon geeignet hatte, sondern vielmehr seinen Klängen und Gängen an sich nach, und zum Theil ins Weite und Breite variirt, so dass eine Art Virtuosenstück, fast durchgängig wechselnd mit schwierigen Bravourstellen und künstlichen Erfindungen, daraus geworden ist. Wie geübt auch der Spieler sey: er wird hin und wieder genug zu thun bekommen, will er alles hervortreten lassen, wie es gemeynt ist. Die häufig, und nicht immer so vorsichtig, wie Var. 5, angewendeten, weiten Spannungen beyder Hände sind auch nicht Jedermanns Sache. Wer aber dem Componisten, denkend und spielend, ganz folgen kann, der wird auch seine Arbeit gewiss sehr interessant finden. Rec. gefallen am vorzüglichsten Var. 5, wo die Weitgriffigkeit recht eigentlich zur Sache gehört und schöne Wirkung macht; Var. 7, wo das veraltete Eingreifen mit gutem Erfolg zurückgerufen ist; Var. 8, in den geschickten contrapunctischen Verflechtungen, Var. 10, 11 u. 12, die frey auslaufen, und unter einander zu einer Art Phantasie verbunden sind.

Sonate concertante p. Guitarre et Flûte — par P. Sandrini. Oeuv. 15. à Leipzig, au Bureau de Musique. (Pr. 16 Gr.)

Ein ziemlich lebhaftes Allegro, ein kurzes, romanzenartiges Andante, und ein tändelndes Rondo, (dessen Thema nur allzugewöhnlich ist,) alles ungefähr in der Weise Hoffmeisters, nur hin und wieder mit einigen neuern Figuren; übrigens so eingerichtet, dass beyde Spieler ziemlich beschäftigt, und beyde Instrumente ihrer Natur gemäss benutzt werden. Es lässt sich kein Rühmen davon machen, kann aber massig geübten Dilettanten, die in ihren mus. Unterhaltungen blos Zeitkürzung suchen, empfohlen werden.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten October. Nº. 43. 1815.

Analekten
für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde.

(Fortsetzung aus der 42sten No.)

Es ist sonderbar, dass wir originelle Menschen und originelle Werke das ganze Jahr lang wünschen und preisen: haben und sehen wir sie aber, so erzürnen sie uns. Sie sollen uns ganz anstehn und schmecken; als ob das eine andere Originalität könnte, als unsre eigne! *Jean Paul.*

Wenn Jemand bescheiden bleibt, nicht beym Lobe, sondern beym Tadel: dann ist er's.
Jean Paul.

Thörigt affectirte Sonderbarkeit gilt Vielen als Kriterium der Originalität; und das sicherste Zeichen, dass man Kopf habe, dieses, wenn man sich des Tages ein paarmal darauf stellt.
Lichtenberg.

Besonnenheit ist die früheste Muse des nach Bildung strebenden Menschen, weil in ihr zuerst das ganze Bewusstseyn seiner Menschheit erwacht.
Schlegel.

Preise dem Kinde die Puppen, wofür es begierig die Groschen
Hinwirft; wahrlich, du wirst Krämern und Kindern ein Gott.
Göthe.

„Wozu die sorgfaltige Kunst, die ja nur für Wenige seyn würde?"

„Genug sind mir Wenige; genug ist Einer; genug ist — wenn auch Keiner!"
(*Ein griech. Künstler*, nach d. Pausan.)

Den *Lehrern* rathe ich vor allen Dingen, dass die uneingeschränkteste Unterwerfung unter die Regeln der Kunst, wie sie durch das Verfahren grosser Meister begründet sind, von den Scholaren gefordert werde; dass jene Muster, von allen Zeitaltern dafür anerkannt, auch von ihnen, als vollkommene, untrügliche Wegweiser angesehen werden, nicht als Gegenstände ihres Tadels, sondern ihrer Nachahmung. Ich bin überzeugt, nur dies ist das erspriesslichе Verfahren, um Fortschritte in der Kunst zu machen. Wer vom Zweifeln ausgeht, wird das Leben entschwunden sehn, eh' er sich nur die Anfangsgründe recht zu eigen gemacht hat. Man kann wirklich als Maxime annehmen, dass, wer damit beginnt, seinem eigenen Urtheil zu viel zu trauen, seine Studien eben so schnell endige, als er sie angefangen. Man sollte jede Gelegenheit ergreifen, um die falsche, gewöhnliche Meynung umzustürzen, dass Regeln die Fesseln des Genie's seyen. Nur dem Mann *ohne* Genie sind sie Fesseln; wie eine Rüstung, die dem Starken Zierde und Wehr ist, dem Schwachen und Ungestalten eine Bürde wird, die den Körper zusammendrückt, den sie schirmen und schmücken sollte. — Wie weit die Freyheit gehen darf, sich über diese Regeln hinwegzusetzen, um, wie der Dichter sagt,

einen Liebreiz zu erhaschen,
welchen keine Kunst erreicht —

davon dürfen die Zöglinge erst erfahren, wenn sie selbst schon Meister worden sind. Dann, wann ihr Geist seine höchste Bildung erreicht hat, dürfen sie vielleicht zu besondern, wohlerwogenen Zwecken von jenen Gesetzen zuweilen losgesprochen werden: aber Niemand darf das Gerüst abbrechen, bevor der Bau vollendet ist. — Vornämlich müssen Lehrer über den Genius derjenigen Scholaren wachen, die bereits weiter gediehen und zu der kritischen Periode des Studiums gelangt sind, von deren zweckmässiger Verwendung die künftige Form ihres Geschmacks abhängt. Zu dieser Zeit ist es ihnen natürlich, sich mehr vom Brillanten, als vom Soliden einnehmen zu lassen, und eine glänzende Nachlässigkeit mühsamer und demüthigender Genauigkeit vorzuziehn — — Hierdurch werden sie sicher ausser Stand gesetzt, in wirklicher Vortrefflichkeit fortzuschreiten. Als Jünglinge schon haben sie ihre höchste

Stufe erreicht; für Wahrheit nach Schatten gegriffen. Mechanische Gelaufigkeit machen sie zum Gipfel der Kunst, da sie nur ein Mittel und ein Schmuck ist, über dessen Werth obendrein meist nur Künstler selbst urtheilen können. Und eben dies scheint mir jetzt eine der gefahrlichsten Quellen der Verderbnis zu seyn. —

Reynolds.

Neque debet operibus obesse, quod vivit. An si inter eos, quos nunquam vidimus, floruisset, non solum libros ejus, verum etiam imagines conquireremus: ejusdem nunc praesentis et gratia quasi satietate languescet! At hoc pravum malignumque est, non admirari hominem admiratione dignissimum, quia videre, alloqui, audire, complecti, nec laudare tantum, verum etiam amare contingit.

Plinius.

Beyfall *forzern*, heisst beynahe, Missfallen verdienen.

* * *

Willst du schon zierlich erscheinen, und bist nicht sicher? Vergebens!
Nur aus vollendeter Kraft blicket die Anmuth hervor.

Göthe.

Die meisten jungen Künstler werden durch die Aussicht auf die erforderliche Arbeit, um zur Vollendung zu gelangen, erschreckt. Die Hastigkeit der Jugend, begünstigt durch Unverstand der Meisten im Publicum, missfällt sich in dem langsamen Vorrücken einer ordentlichen Belagerung, und will, aus bloser Ungeduld über die Arbeit, die Feste lieber mit Sturm nehmen. Sie wünscht, einen kürzern Weg zur Vorzüglichkeit ausfindig zu machen, und den Lohn der Vortrefflichkeit durch andere Mittel zu erwerben, als die unerlässlichen Regeln der Kunst vorgeschrieben haben. Unaufhörlich muss man ihr darum wiederholen, dass wahrer Ruhm einzig der Preis des Fleisses ist, und so gross auch ihre Talente seyn mögen, man doch nur durch Mühe ein grosser Künstler werden kann. In den Lebensbeschreibungen der grössten Künstler sagt uns dasselbe ja auch jedes Blatt. Selbst ihr zunehmender Ruhm vermehrte nur ihren Fleis. —

Reynolds.

Tarde magna proveniunt, utique, si labor cessat.

Seneca.

Keiner sey gleich dem Andern, doch gleich sey jeder dem Hochsten!
Wie das zu machen? Es sey jeder vollendet in sich.

Schiller.

Jeden anderen Meister erkennt man an dem, was er ausspricht:
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Style.

Schiller.

Es ist unmöglich, die Fackel der Wahrheit durch ein Gedränge zu tragen, ohne hier einen Bart und dort ein Kopfzeug zu versengen.

Lichtenberg.

— Du übst die Hand,
Du übst den Blick: nun üb' auch den Verstand.'
Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinct allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts: eh' man 'was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen.

Göthe.

Omnes — tacito quodam sensu, sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava dijudicant — — Mirabile est, cum plurimum in faciendo interait inter doctum et rudem, quam non multum differat in judicando.

Cicero.

Das, was man öfters mit dem Namen Kritik beehret hat, ist eigentlich nichts, als die Hefe, die, nachdem die Phantasie ausgegohren, übrig geblieben ist.

Hemsterhuis.

Biegt man das Rohr zu stark, so bricht's:
Wer allzuviel will, der will nichts.

Bürger.

Un esprit de malignetè
Dans le monde a su se répandre:
Personne ne lit pour apprendre,
On ne lit que pour critiquer.

Voltaire.

In omnibus ejus (Timanth.) operibus intelligitur plus semper, quam pingitur; et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.

Plinius.

Eine Lehre giebt es, in der nur Eitle, Unwissende und Träge meine Gegner seyn werden: Niemand darf ein blindes Vertrauen zu seinem

eigenen Genie haben! Besitzt man grosse Talente, so verherrlicht sie der Fleis; hat man nur mittelmässige Fähigkeiten, so ersetzt der Fleis ihre Unzulänglichkeit. Dem gehörig gerichteten Fleis wird nichts versagt: ohne ihn erlangt man nichts. Ohne mich in metaphysische Untersuchungen über die Natur und das Wesen des Genie's einzulassen, behaupte ich nur: Betriebsamkeit, ungeschwächt von Schwierigkeiten, und Neigung, rastlos auf den Gegenstand ihres Ziels gerichtet, bringt Wirkungen hervor, die denen ähnlich sind, welche Manche das Resultat ausserordentlicher natürlicher Anlagen nennen.

Reynolds.

Enthusiastische Bewunderung fördert selten die Erkenntnis. Wird auch die Aufmerksamkeit eines Scholaren durch solches Lobpreisen geweckt, und eine Begierde in ihm erregt, diese grosse Laufbahn zu betreten: so kann ihn doch eben das vielleicht abschrecken, was ihn hätte aufreizen sollen. Er prüft sein Inneres, und vernimmt nichts von jenem Göttlichen darin, womit, wie er hörte, mancher Andere begünstiget wurde. Im Himmel kann er nun einmal nicht wandeln, um neue Ideen zu sammlen; und findet keine andern Gaben in sich, als die eine gesunde Natur, sorgsame Beobachtung und schlichter Verstand verleihen. So wird er, mitten in der Herrlichkeit bilderreicher Declamation, niedergeschlagen, und giebt die Hoffnung auf, ein Ziel zu erreichen, das menschlichem Fleis unerreichbar sey. — Aber hier, wie in andern Fällen, müssen wir unterscheiden, was für den Enthusiasmus abgeht, und was der Vernunft angehört. Jene Stärke und Lebhaftigkeit des Ausdrucks, welche erforderlich ist, um die höchste Ueberzeugung von der vollständigsten Wirkung der Kunst in ihrem ganzen Umfang anzudeuten, müssen wir immer billigen und preisen: aber uns auch in Acht nehmen, dass wir unter den Ausdrücken schwankender Bewunderung nicht die Festigkeit und Wahrheit des Grundsatzes verlieren, durch die wir allein weiter nachdenken und zur Ausübung geschickt werden können.

Reynolds.

Nicht die Guten zu loben, so lobet er all' in einander.
Wer die Schlechten nicht hasst, liebet die Guten auch nicht.
Voss.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate August und September.

Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor. Nachdem diese Bühne einen ganzen Monat, als die gewöhnliche Ferienzeit, verschlossen geblieben war, wurde sie am 1sten Sept. mit der beliebten Oper, *Joseph und seine Brüder*, eröffnet. Im äussern Schauplatz sind während dieses Ruhestandes bedeutende Veränderungen zum wesentlichen Vortheil des Ganzen und zur Bequemlichkeit des Publicums vorgenommen worden. Vorzüglich ist eine neue Gallerie lobens- und dankenswerth. Am 13ten beschenkte uns Hr. Balletmeister Aumer mit einem neuen anakreontischen Divertissement, *die Feyer der Grazien*, welches mehrere allerliebste Tänze und Gruppirungen enthält, und worin die beyden Schwestern Aumer und Hr. Rosier sich rühmlichst auszeichneten. Einige neue Musikstücke, von Hrn. Kapellm.-Adjunct Kinsky dazu componirt, erhielten verdienten Beyfall. — Am 16ten wurde zum erstenmale vorgestellt: *Der General*, ein komisches Singspiel in 3 Acten, aus dem Franz. von Castelli, mit Musik von Bochsa, Mitgl. des Conservatoriums zu Paris. Das Sujet hat eine auffallende Aehnlichkeit mit Mehuls *Schatzgräber*, (le trésor supposé.) Die Musik hat einen angenehmen Gesang und eine gefällige Instrumentirung; dagegen langweilen, besonders in den ohnehin monotonen Chören, die magern, faulen Basse. Da es übrigens sowol der Dichter, als der Componist dem Stück an Neuheit und Interesse mangeln liess: so wurde es sehr lau aufgenommen, und erlebte bisher nur einige, sehr sparsam besuchte Wiederholungen. Hr. Rosenfeld, ein neuengagirter Tenorsänger, welcher bey seiner Durchreise vor einigen Monaten schon in seinen Debuts ermunternde Beweise des Wohlwollens erhalten hatte, wurde mit Auszeichnung empfangen, und bemerkundete seine achtenswerthe Brauchbarkeit. Eine Arie, welche Hr. Kapellm. Gyrowetz für ihn gesetzt hat, musste wiederholt werden. —

Bevorstehenden Winter erwarten uns seltene Genüsse. Der k. k. Hoftheater-Director, Hr. Graf Ferdinand Palffy, gegenwärtig zu Paris, soll, dem Vernehmen nach, mehrere berühmte Subjecte für die hiesige Bühne engagirt haben. Man spricht von der Catalani, mit einem halbjährigen Gehalt von 6000 Ducaten, und noch einer andern Sängerin.

Auch hofft man die Fuss-Virtuosen, Bigottini, Aimée-Petit, Chévigni, Antonin, nebst mehrern ausgezeichneten Hauptpersonen des grossen pariser Ballets, abermals hier bewundern zu können. Keine günstige Vorbedeutung für die deutsche Kunst! Haben denn die Ereignisse der neuesten Zeit auch in dieser Hinsicht nicht die wohlthätigen Folgen herbeygeführt, die man sich von ihnen versprach? werden wir, trotz der patriotischen Floskeln, die jetzt so häufig unsern Lippen entströmen, immer und ewig für unser theures Geld nur vergöttern, was über den Rhein kömmt? Fern sey jede gehässige Anwendung auf einzelne, wahrhaft grosse Künstler: aber im Allgemeinen, im Allgemeinen...

Theater an der Wien. Hr. Zimmermann, Tenorist der grätzer Schaubühne, gab im August, als Gastrollen, den Tamino, den Johann von Paris, und den Prinzen Ramiro. Er ist ein fester Musiker, besitzt eine weiche, biegsame Stimme: ist aber in seinem Spiel noch ziemlich unbeholfen. Bey seiner Jugend, lässt sich, anhaltende Studien vorausgesetzt, für die Folge Erfreuliches erwarten. Er ist ein Wiener, und wurde von vielen Freunden reichlich unterstützt. — Am 24sten sahen wir zum erstenmal, und dann noch dreymal wiederholt: *Harald*, eine historische(?) Oper in 3 Acten von M. Stegmayer, mit Musik v. Kleinheins, Kapellm. in Pesth. Erlassen Sie mir einen nähern Bericht über diese poetische Missgeburt, in welcher die empörendsten Mordgeschichten durch gräuliche Karikaturen in elender Sprache und jammerlichem Reimgeklingel zu Tage gefördert werden. Die Musik ist, als die erste dramatische Arbeit dieses Componisten, nicht frey von den gewöhnlichen Mängeln der Erstgeburten. Sie ist nicht selten bizarr und überladen; man vermisst die sichere Haltung und Führung der Ideen: die Charaktere sind schwankend gezeichnet; (so singen z. B. in einem Vocal-Quintett fünf Personen in der entgegengesetztesten Gemüthsbewegung einen und denselben Arioso-Gesang; der Mann, in dem Moment, da er seine Gattin für seine Mörderin hält, girrt wie ein Tauber, und der Tyrann, indem er über seine gelungene List triumphirt, liefert zu diesem Adagio eine sehr gesangvolle Unterstimme u. dgl.;) nicht minder ist zu tadeln, dass, besonders den Saiteninstrumenten, Schwierigkeiten über die Gebühr zugemuthet werden, wodurch nur Unsicherheit und Undeutlichkeit entsteht. Die Singstimmen sind aber ziemlich fliessend gesetzt, vorzüglich eine gemüthliche Tenor-Cavatine, C dur $\frac{6}{4}$, welche man auch zu wiederholen verlangte. Das erste Finale ist kräftig und effectvoll, würde jedoch gewinnen, wenn die Modulationen weniger gehäuft und gesucht wären. Unter den Darstellenden verdient Mad. Seidler zuerst genannt zu werden, welche, vorzüglich in der grossen Arie mit obligater Klarinette, eine bewundernswürdige Kunstfertigkeit entfaltete. Hr. Radichi befriedigte als Sänger, aber als gothländischer Prinz gewiss nicht. Hr. Forti konnte mit seiner sonoren Stimme nicht immer den Instrumentensturm durchdringen, und ist überhaupt ebenkein Tyrann. Costüme und Decorationen zeigten, wie gewöhnlich, die Liberalität der Direction, so wie das Zusammenwirken aller Individuen, den Fleiss und den Kunstsinn der Gesellschaft. — Am 26sten September wurde die Neugierde stimmtlicher Theaterfreunde, obgleich aufs Höchste gespannt, dennoch, und auf eine wahrhaft neue Weise befriedigt. Man gab: *Der Hund des Aubri-de Mont-Didier*, oder, *der Wald bey Bondy*, ein historisch-romantisches Drama in 3 Acten, n. d. Franz. von Castelli, mit Musikbegleitung vom Hrn. Kapellm. von Seyfried. Das Glück, welches dies Stück in Paris und London gemacht, und die Neigung, einen 4füssigen Acteur zu bewundern, lockte eine zahllose Menge herbey. Schon um 4 Uhr war das Haus überfüllt; man occupirte das Orchester, und die Polizey-Commissäre mussten ihre ganze Beredsamkeit und Macht anwenden, um den Musikern die nöthigen Plätze wieder zu verschaffen. Da dies seltsame Product noch auf keiner deutschen Bühne dargestellt worden, so dürfte eine gedrängte Inhaltsanzeige den Lesern vielleicht nicht unwillkommen seyn.

Aubri, Lieutenant bey den kön. Garde-Schützen, geniesst die volle Liebe seines Corps-Commandanten, erhält bey jeder Gelegenheit eine wohlverdiente Auszeichnung, und erregt dadurch den Neid seiner Kameraden. Vorzüglich hasst ihn der Lieutenant *Macaire*, der die Tochter des Garde-Capitains, *Gontran*, Aubri's Braut, leidenschaftlich liebt. Er reizt auf alle erdenkliche Weise seinen Nebenbuhler so lange, bis dieser den ihm angebotenen Zweykampf annimmt. In Hinsicht des ungewissen Ausgangs seines Streites beschenkt dieser einen armen, stummen Aufwärter im Gasthof, und übergiebt ihm seine Börse und eine Brieftasche, mit dem Auftrage, beydes seiner Mutter nach Paris zu bringen, wenn er es bis morgen Mittag nicht abfordern

würde, und gebietet ihm Verschwiegenheit. Nun erscheint sein Gegner; sie würfeln, und die Mehrzahl gestattet Aubri den ersten Schuss. Dieser drückt sein Gewehr durchs Fenster ab, und stürzt sich liebevoll in die Arme seines Feindes, dessen Rachbegierde durch diese Grossmuth nur noch mehr entflammt wird. Einem Auftrag seines Chefs zufolge, muss Aubri noch diese Nacht Depeschen von grosser Wichtigkeit in die nur zwey Stunden entfernte Hauptstadt bringen. Da ihn sein Weg durch den, wegen Räuberhorden verrufenen Wald bey Bondy führt, so versieht er sich mit Waffen, und nimmt seinen treuen Hund, Dragon, zum Begleiter. Diese Gelegenheit benutzen Macaire und sein Genosse, Landry. Sie folgen nächtlicher Weile, und überfallen Aubri im Walde. Landry bindet mit seinem Leibgürtel den Hund an einen Baum, und beyde ermorden nun den Unglücklichen, welchem das schmerzliche Gefühl, durch die Hand desjenigen sterben zu müssen, der ihm vor kurzem erst sein Leben verdankte, alle Kraft zur Selbstvertheidigung raubt. Die Mörder verscharren den Körper, geben dem Hunde einige tüchtige Kolbenschläge, und gelangen unbemerkt zurück in ihre Wohnung. Allein der gute Dragon war nicht todt, nur betäubt. Er erholt sich allmählig, reisst seine Bande mit grosser Anstrengung los, eilt zu dem Hause, wo sein Herr einquartiert war, kratzt an der Thüre, winselt, bellt, heult, springt an den Glockenzug hinauf und schellt gewaltig, so dass *Gertrude*, die Wirthin, endlich erwacht und herauskommt. Der Hund zerrt sie ungestüm am Kleide, fasst die Laterne, und läuft in den Wald. Dort scharrt er so lange im lockern Boden, bis der blutende Leichnam des Ermordeten sichtbar wird. Von diesem schauderhaften Anblick tief ergriffen, bringt Gertrude das ganze Städtchen in Bewegung. Alle eilen nach dem Platze, wo die ruchlose That verübt wurde; unter den Andern auch der stumme *Eloi*, und *Adèle*, der Wirthin Nichte, welche den herzensguten, fleissigen und hübschen Jungen, der bey einem unglücklichen Fall sich selbst die Zunge abbiss, mit vollem Jugendfeuer liebt. Kaum wittert ihn Dragon, der bisher heulend die Leiche seines Herrn deckt, als er ihn von allen Seiten beschnobert und beschnüffelt. Dies erregt Argwohn; man untersucht Eloi's Taschen, und findet jene Brieftasche und Börse, welche der Capitain sogleich als Aubri's Eigenthum anerkennt. Umsonst erklärt Eloi den Zusammenhang der ganzen Sache durch Zeichen: der Schein ist um so mehr wider ihn, da unter andern gravirenden Umständen die Verbrecher auch sein Grabscheit zum Verscharren gebraucht hatten, an welchem noch frische Erde mit Blutstropfen vermischt klebt. Indess war auch der Thäter, Macaire, diesem Platze nahe gekommen, und von dem Hunde wüthend angefallen worden: denn dieser hatte zwar seines Herrn Sachen bey Eloi aufgespürt, aber ihm hernach auch freundlich die Hande geleckt. Die Richter schöpfen Verdacht, beschliessen eine Confrontation, wobey Dragon durch Instinct entscheiden soll, und beyde werden sorgsam bewacht. Aber Landry, welcher die Entdeckung auf diese Art befürchtete, hat bereits den unvernünftigen Zeugen der Greuelthat erschlagen. Der gefundene Gurtel im Walde lässt vermuthen, dass der Verbrecher sich im Schützen-Corps befinde. Auf des Capitains Befehl versammelt sich die ganze Compagnie. Er erklärt bestimmt und fest, dass Aubri's Mörder unter ihnen sey, dass er ihn bereits kenne, dass er eben jetzt Blutflecken auf seinem Gürtel wahrnehme. Alle bleiben unbeweglich: nur Macaire blickt bestürzt auf den seinigen. „Ihr seyd es, Macaire!“ donnert ihm der Commandant zu. Mit einem durchdringenden Schrey der höchsten Freude stürzt Eloi in Adèlens Arme, und aus diesem, dem Schöpfer dankend, auf die Knie; reuevoll bekennt der Verbrecher die That und seinen Mordgenossen, indem er auf dem Wege zum verdienten Tode noch den Augenblick segnet, in dem es ihm gelang, wenigstens ein zweytes unschuldiges Leben zu erhalten.

Vergebens wäre es, den Eindruck schildern zu wollen, den dieses, allerdings interessante, rührende Gemälde in den Gemüthern der Menge hervorbrachte. Denkt man sich dazu die Neuheit, einen gut dressirten Hund so bedeutend in die Handlung verwebt zu sehen, und ein rasches, wohlberechnetes, eng in einander greifendes Spiel: so glaubt man leicht: der Beyfall musste gross seyn, und wird es noch lange bleiben. Bey der ersten Vorstellung entstand sogar einiges unwillige Gemurre, als von Dragons Tode gesprochen wurde. Man hatte es lieber gesehen, wenn er den Mörder publice in Stücke zerrissen hätte: auch war man beynahe unzufrieden, ihn nur zweymal auf der Bühne zu sehen, und seine übrigen Thaten, z. B. bey der Leiche seines Herrn, nur gesprächsweise zu erfahren. Doch bey den folgenden Vorstellungen, als man einmal wusste, was das liebe Vieh leistet, sank

das thierische Interesse, und der Antheil wendete sich vielmehr zu dem Schicksal des armen, unschuldigen Stummen. Die Musik besteht, ausser einigen Ouverturen, Zwischenacten und Märschen, in melodramatischen Scenen, wo Eloi auf der Bühne ist. Es werden nämlich alle Pantomimen des Stummen durch Töne ausgemalt, und mehr versinnlicht. Man fand diese Idee selbst glücklich, und, wie sie nun hier ausgeführt ist, vollkommen befriedigend: die Zwischensätze übrigens genau der Handlung anpassend, charakteristisch und ausdrucksvoll, vorzüglich die naive Liebesscene mit Adelen. Der Effect wird auch dadurch ungemein gesteigert, dass die Handlung ununterbrochen fortschreitet, und die Musik nur in jenen wichtigen Momenten einfällt, wo Eloi als Lichtpunkt hervortritt. —

Im *Theater in der Leopoldstadt* erlebte ein neues, analoges Zeitgemälde: *Die alte Ordnung kehrt zurück!* von Karl Meisl, mit Musik von W. Müller, viele Wiederholungen zum Frommen der Kasse. Dabey geschah es, dass jemand für einen Platz auf die letzte Gallerie *sieben Kreutzer* erlegen wollte, und sich auf den Titel bezog, welcher mit der alten Ordnung auch die ehemalige Wohlfeilheit proclamiren sollte. — Der beliebte Komiker, Hr. Ign. Schuster, ist, nach einer langwierigen Krankheit, wieder in einem Gelegenheitstück: *Staberls Genesung*, aufgetreten, und mit unbeschreiblichem Jubel empfangen worden. — Am 21en Sept. ward zur Benefice-Vorstellung des Musikdirectors, Hrn. Kargl, gegeben: *Die Wolfsburg*, ein romant. kom. Zaubermährchen in drey Acten, compon. von Müller, Volkert und Kargl. Es starb bey der dritten Wiederholung, ohne Beyleidsbezeigungen. Am 28sten: *Der lebendigtodte Hausherr*, Posse mit Gesang, Musik von Müller. —

Theater in der Josephstadt. Novitäten: *Die Lazzaroni in Neapel*, 1ster u. 2ter Theil, Musik v. Kauer; *Georg Koltschitzky*, Schausp. mit Ges., Musik von Volkert; zum Vortheil des Hrn. Raymund, ersten Komikers und Tyrannen: *Adam Kratzerl von Kratzerlsfeld*, Posse mit Gesang, als Fortsetzung der *Musikanten am Hohenmarkt*, Musik v. Kauer; (dies Werk erhielt Zuspruch;) *die Hexe zu Feldsberg*, „ein Gemälde des Wahnes," in 4 Acten, mit Musik von Roser. —

Concerte. Am 8ten Sept. wurde im Theater an der Wien zum Besten des Theater-Armenfonds eine Abendunterhaltung nach folgender Einrichtung gegeben. 1. Ouverture (aus den *Sanniterinnen*) vom Kapellm. Seyfried. 2. *Die beyden Britten*, von Nikolay, declam. v. Hrn. Demmer. 3. Scene mit obligat. Violine, comp. von Seyfried, gesung. von Mad. Campi, und begleitet v. Hrn. Mayseder. 4. Tableau: *Die Nähschule*, von Guido Reni. 5. *Die Brautleute*, von Collin, declam. von Mad. Schröder. 6. Terzett aus *Sophonisbe* von Paer, ges. von Mad. Campi, Mad. Hönig, und Hrn. Wild. 7. Ouverture von Mozart. 8. Tableau: *Joseph und seine Brüder*, von Raphael d'Urbino. 9. *Wolken und Weiber*, von Sheridan, declamirt von Hrn. Demmer. Die Antwort darauf: *Winde und Männer*, declam. v. Mad. Schröder. 10. Lied mit Guitarrebegleitung, gesung. u. gesp. von Hrn. Wild. 11. Rondeau für die Harfe, von Bochsa, vorgetragen von Hrn. Katschirek. 12. Tableau: *Die geendigte Nähschule*, Seitenstück zu Guido Reni. — Ehrenvoll ausgezeichnet wurden, nebst den mimischen Darstellungen: No. 1, 3, 5, 6, 9 und 10. Die Einnahme war sehr ergiebig. — An demselben Tage gab auch der junge Kaiser eine Akademie im Leopoldstädter Theater. Ouverture von Kargl. Declamation. Pianoforte-Conc. v. Riotte, gesp. von Kaiser. Declamation. Arie von Simon Mayr, aus *Lodoiska*, ges. v. Mad. Platzer. Declamation. Adagio f. d. Flöte v. Krommer, gesp. von Hrn. Khail. Polonoise f. d. Guitarre von Giuliani, vorgetragen von der kleinen Virtuosin, Bolzmann. Declamation. Variationen von Rode, gespielt von Hrn. Stadtler. Declamation. Sonate für zwey Piano's, v. Himmel, ausgeführt von Kaiser u. Horzelka. Declamation. Grosses Tableau: *Die Zurückkunft der tapfern Söhne des Vaterlandes zu ihren Aeltern u. Verwandten.* Die meisten Stücke wurden beyfällig aufgenommen und der Besuch war ungemein zahlreich. —

Notizen. Dem. Buchwieser, welche schon seit geraumer Zeit kränkelte, soll ihre Stimme verloren, und deshalb die Bühne gänzlich verlassen haben. Ihr Abgang ist ein empfindlicher Verlust für die Kunst: ihre Darstellunggabe im Muntern, Launigen, Fein-Koketten, wird wol so bald von keiner Nachfolgerin erreicht, noch weniger übertroffen werden. — Unser geschätzter Kapellm., Hr. Joseph Weigl, hat Urlaub erhalten zu einer Reise nach Mayland, um dort abermals eine ernsthafte und eine komische Oper zu componiren. Man will auch im Publicum wissen, dass er beauftragt sey, einige Individuen zu suchen, um künftig

für Wien auch wieder eine italienische Oper zu etabliren. — Die hiesige chemische Druckerey, deren Eigenthümer Hr. Sigmund Anton Steiner ist, hat Beethovens und Spohrs neueste Arbeiten käuflich an sich gebracht, und beschäftigt sich gegenwärtig damit, correcte, schöne, und möglichst wohlfeile Auflagen davon zu veranstalten. Unter diesen befinden sich des Ersteren berühmte *Schlacht bey Vittoria*, seine zwey letzteren Symphonien in A und F. u. s. w.; von Spohr ein herrliches Nonett, ein überaus schönes Quintett u. s. w.: Werke, welche jeden, der so glücklich war, sie während des Meisters Aufenthalt in Wien von ihm selbst und unter seiner Leitung vortragen zu hören, einen unbeschreiblichen Genuss gewährten. — Madame Milder-Hauptmann wird nächstens von ihrer Kunstreise zurückerwartet. Man freuet sich im voraus auf den entbehrten Genuss ihrer kräftigen Darstellungen. —

Strasburg. (Beschluss aus der 42sten No.)

Oeffentliche Concerte. Am 18ten März gab der hiesige Liebhaber-Verein ein öffentliches Conc. zum Besten der Hausarmen. Man hatte dazu das grössere Locale der *Réunion des Arts* gewählt. Auf die brillante Ouverture der Oper *Carlo Fioras* von Fränzl, folgte eine franz. Arie aus Devienne's *Visitandines* mit obligatem Horn. Eine junge Dilettantin, welche Ref. zum erstenmal hörte, sang zwar etwas furchtsam vor der zahlreichen Versammlung, doch zeigte sie schöne Anlagen, und darunter ein hellklingendes, angenehmes Organ. Concertant-Symphonie von Pleyel, für Violin, Viola, Violoncell, Flote, Hoboe und Fagott. In dieser gefälligen, durchaus concertirenden Composition konnten die sich producirenden Dilettanten sich hervorthun. Einiges Schwankende im Ensemble abgerechnet, war die Ausführung lobenswerth. Ref. überzeugte sich, dass sogar die, immer seltener werdende Hoboe von einem Dilettanten recht brav geblasen wurde. Italien. Scene von Mozart, ges. von einer Dilettantin, angeblich aus *Così fan tutte*; allein Ref. erinnert sich nicht, diese schöne Scene je in jener Oper gehört zu haben. Sie wurde mit Kraft und Ausdruck gesungen. — Neue Klavier-Sonate, comp. und gespielt von Hrn. Berg, mit Violin-Begleitung durch Hrn. Nani. Jener, ein trefflicher Klavierspieler, gab auch hier den vollen Beweis von seinem Talente: allein in Absicht auf Composition fand Ref. auch hier wieder häufig die grell an einander gereihten Uebergänge, und im Ganzen keinen Gesang, nach welchem sich das Ohr vergebens sehnte. — Quintett aus dem *Kapellmeister von Venedig*, von Dilettanten gesungen. Die brillante Discant-Partie des bekannten, ausgezeichneten Gesangstückes wurde untadelhaft vorgetragen. Die 2te Abtheilung bestand aus dem ersten Theile von Haydns *Schöpfung*. Die Ausführung gereicht dieser Gesellschaft zur wahren Ehre. Unerachtet der mässigen Besetzung, (das Singpersonale bestand aus 24, und das Orchester aus 36 Personen,) war die Aufführung in dem sonoren Local kräftig und ohne Tadel. Die Hinweglassung der Pauken bey dieser Composition lässt sich aber unmöglich rechtfertigen. Zu Unterstützung des wohlthätigen Zweckes hatte sich ein zahlreiches Publicum eingefunden. — Am 26sten April gab obengenannte Dem. Bury, Zögling des pariser Conservatoriums, mit ihrem Vater Conc. Nach einer Symphonie v. Haydn, sang Dem. Bury eine ital. Scene von Righini. Es bewährte sich auch hier, dass Dem. B. eine sehr gute Singmethode besitze, allein ihr Organ, eine dumpfe Halsstimme, ihrem Gesange allen Reiz benehme. Concertant-Symphonie für Horn und Harfe, von F. Duvernoy und Dalvimare, gesp. von Hrn. und Dem. B. Diese Composition gehört unter die besten ihrer Art. Wenig Instrumente verbinden sich so angenehm mit einander, als Horn und Harfe: allein hierzu ist erforderlich, dass das Horn etwa in dem Grade der Stärke einer männlichen Singstimme bleibe. Dies war aber, leider, hier nicht der Fall; Hr. B., welcher Primarius ist, hatte die, für einen Secundarius geschriebene Partie verändert, so dass sie, bey seinem ohnehin harten Ansatz, an mehrern Stellen unausstehlich wurde: wozu noch der hohe Ton in F das Seine beytrug. Dem. B. spielte im Ganzen untadelhaft; sie besitzt viel Fertigkeit, ihr Triller ist gut, doch fehlt ihr das Feinere des Ausdrucks und vollkommene Deutlichkeit in Passagen — Eigenschaften, welche die obengenannte Mad. Dumouchau in weit höherm Grade besitzt. In der 2ten Abtheil. spielte Dem. B. eine Sonate für Harfe von Nadermann, mit Violin- u. Bass-Begleitung. Einige völlige Missgriffe in Passagen gaben hier den Beweis, wieviel dieser Künstlerin noch zu lernen übrig bleibt. Für die langweilige Sonate entschädigte die herrliche Ouverture von Mozarts *Zauberflöte*. Ref. hörte dieses Meisterwerk

oft, auch bey namhaften Theatern, aber nirgends mit der Präcision, womit es hier gegeben wurde. Das brave Orchester, zu welchem sich mehrere Dilettanten gesellt hatten, erhielt lauten Beyfall. Es zeigte dies zugleich, in welchem Grade hier der Sinn für bessere Gattungen der Musik herrschend ist, da die in einem öffentlichen Concerte sehr gemischten Zuhörer diesem Stücke nicht nur volle Aufmerksamkeit, sondern auch solche Aufnahme schenkten — was sonst in Frankreich bey Ouverturen in Concerten selten der Fall ist. Hierauf folgte noch ein Lied von Mengozzi, für Horn und Harfe variirt, und eine Polonoise, ges. von Dem. Bury mit Begleit. der Harfe. Ref. konnte unmöglich dem guten Geschmack das Opfer bringen, sie, nach Mozarts Ouverture noch anzuhören, und kann mithin davon keine Rechenschaft geben.

Theater. Unter traurigen Aussichten begann das neue Theater-Jahr am 20sten April, eben, als die fürchterliche Staats-Umwälzung abermals alles in Trauer versetzt hatte, und die Sorge für die Zukunft an Theater-Vergnügungen nicht denken liess. Nichts destoweniger gab Hr. Director Ribié das Verzeichnis seiner neuen Gesellschaft, und versicherte noch in dem Anschlag-Zettel, dass er vom 15ten May bis zum 30sten September eine der bessern deutschen Gesellschaften von Düsseldorf, unter der Leitung der Mad. *Müller*, engagirt habe. Allein die Umstände gestatteten Strasburg diesen Genuss nicht.

Die französische Gesellschaft erhielt für die Oper folgende neue Mitglieder. Hr. Collon, erster Tenorist — ein guter Schauspieler, allein unmusikalisch; er distonirt auch sehr oft, wo Haltung der Stimme nöthig ist, und singt ohne Methode. Hr. Basin, zweyter Tenorist — ein höchst mittelmässiger Schauspieler, unmusikalisch, mit einem sehr verhüllten Organ. Hr. St. Alme, erster Bassist — ein affectirender Schauspieler, schreyt unanthörlich mit einer fürchterlichen Hals-Stimme, hat mehr Höhe, als Tiefe, und keine Haltung der Stimme; übrigens unmusikalisch. Hr. Thiery singt Martin, d. i. so viel, als Bariton — ein mittelmässiger Schauspieler, hat einige Methode; sein Falset ist zu schwach, und seine Tiefe mager und schreyend; seine Mitteltöne sind angenehm. Hr. Lafforgue, von der vorjährigen Gesellschaft — ein vortrefflicher Schauspieler für das Fach der Alten, kommt aber als Sänger nicht in Betrachtung. Mad. Fay, erste Sängerin. Ihre helle Stimme hat Kraft, Umfang und Biegsamkeit; mit diesen seltenen Natur-Gaben verbindet Mad. F. eine gute Methode. Mad. Basin, zweyte Sängerin — ist unmusikalisch, hat eine natürliche, helle Stimme. Mad. Verteuil, desgleichen; ist der Kriegs-Ereignisse wegen abgegangen. Mad. Deschazeller, desgleichen. Dem. Adèle Allan, zweyte Rouladen-Sängerin. Ihr herrliches Organ ist aber für die Roulade bey weitem noch nicht genug gebildet. Die Erwartungen, zu welchen diese Anfängerin berechtigte, scheinen überhaupt zu verschwinden. Ihre Singmethode verbessert sich nicht. Dem. Michelot, eine junge Sängerin für naive Rollen, verräth gute Anlagen; ihr Gesang ist rein, doch ihre Stimme ohne Klang. Mad. Collon singt alte Mütter, ist unmusikalisch und distonirt. Mad. St. Amant singt zweyte Mütter, ist unmusikalisch und distonirt. — Das Orchester wird noch immer von Hrn. Coste dirigirt, auch Hr. Durand ist als erster Geiger engagirt; doch ist dasselbe, aus Sparsamkeit, um einige Mitglieder reducirt worden, wodurch es an Vollständigkeit und Kraft allerdings verloren hat.

Nächstens eine Uebersicht der aufgeführten Opern.

Kurze Anzeige.

Du liebliche Quelle etc., Gedicht von Tiedge, vierstimmig mit Begleit. d. Pianoforte — — von W. F. Riem. 29stes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 10 Gr.)

Ein recht braves, der Erfindung und Ausarbeitung nach lobenswürdiges Stück, das, gehörig vorgetragen, eine sehr gute Wirkung macht. Das Gedicht ist, wie man sich auszudrücken pflegt, durchcomponirt, und wechselt verständig zwischen vierstimmigem Gesang und Satzen für Eine Stimme; das Pianoforte ist überall obligat, und gewissermassen als Orchester behandelt. Die Führung aller Stimmen ist nicht nur rein, sondern auch schön fliessend und kunsterfahren. Der Neunachteltakt der Tutti hat zu einigen Dehnungen, besonders beym Ausgang mancher Rhythmen, Anlass gegeben: das ist aber auch das Einzige, was Ref. zu tadeln findet. Das Ganze muss er nicht ungebildeten Singvereinen bestens empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten November. N°. 44. 1815.

Analekten

für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde.

(Fortsetzung aus der 43sten No.)

Gegen Ein Auge, welches das Gute, Innere, Geistreiche an einem Kunstwerk erspäht, schätzt und still geniesst, sind tausend Gaffer und Schwätzer zu rechnen, die kleine Fehler der Form, unbedeutende Nachlässigkeiten im Mechanischen der Behandlung, bemerken und laut tadeln.

Gothe.

Der Künstler, der, aus Trägheit, oder Hochmuth und Dünkel, oder auch aus Uebermass von Geschäftigkeit, verabsäumt, *aus sich selbst* herauszublicken, der *nur* auf sich selbst beruhen, *nur* aus sich selbst schöpfen will: der macht, von der Zeit an, wo er sich dieser Maxime hingiebt, nicht nur keine Fortschritte, sondern geht auch zurück. Er gleicht dem Manne, der blos von seinem Capital zehrt: lebt er lange genug, so wird er am Ende sicher ein Bettler.

* * *

Wer sich um Weisheit nicht, und nicht anwendet die Weisheit,
Gleicht dem Manne, der pflügt, aber zu säen vergisst.

Herder.

Den leeren Schlauch bläset der Wind auf, den leeren Kopf der Dünkel: drücke sie beyde, damit sichs zeigt, was mit ihnen ist.

Claudius.

Ich versichere dich, sagte die Grille zur Nachtigall, dass es meinem Gesang gar nicht an Bewunderern fehlt. Nenne mir sie doch, sprach die Nachtigall. Die arbeitsamen Schnitter, versetzte die Grille, hören mich mit vielem Vergnügen, und dass dieses die nützlichsten Leute in der menschlichen Republik sind, das wirst du doch nicht leugnen wollen? — Das will ich nicht leugnen, sagte die Nachtigall: aber deswegen darfst du auf ihren Beyfall nicht stolz seyn. Ehrlichen Leuten, die alle ihre Gedanken bey der Arbeit haben, müssen ja wol die feinern Empfindungen fehlen. Bilde dir also ja nichts eher auf dein Lied ein, als bis ihm der sorglose Schäfer, der selbst auf seiner Flöte lieblich spielt, mit stillem Entzücken lauschet.

Lessing.

Das Talent zum Erfinden heisst *Genie*. Man legt aber diesen Namen nur einem *Künstler* bey: also dem, der etwas zu machen versteht, nicht dem, der blos vieles kennt und *weiss*; aber auch nicht einem blos nachahmenden, sondern einem, seine Werke *ursprünglich* hervorzubringen aufgelegten Künstler; endlich auch diesem nur, wenn sein Product *musterhaft* ist, d. i., wenn es verdient, als Beyspiel nachgeahmt zu werden. Also ist das Genie eines Menschen: die musterhafte Originalität seines Talents (in Ansehung dieser oder jener Art von Kunstproducten). — — Das eigentliche Feld für das Genie ist das, der Einbildungskraft; weil diese schöpferisch ist, und weniger, als andere Vermögen, unter dem Zwange der Regeln steht, dadurch aber der Originalität desto fähiger ist. Der Mechanismus der Unterweisung, weil diese jederzeit den Schüler zur Nachahmung nöthigt, ist dem Aufkeimen eines Genie's, nämlich was seine Originalität betrifft, zwar allerdings nachtheilig: aber jede Kunst bedarf doch gewisser mechanischer Grundregeln, nämlich der Angemessenheit des Products zur untergelegten Idee, d. i., *Wahrheit* in der Darstellung des Gegenstandes, der gedacht wird. Das muss nun mit Schulstrenge gelernt werden, und ist allerdings eine Wirkung der Nachahmung. Die Einbildungskraft aber auch von diesem Zwange zu befreyen, und das eigen-

thümliche Talent regellos verfahren und *schwärmen* zu lassen, würde vielleicht *originelle Tollheit* abgeben, die aber freylich nicht musterhaft seyn, und also auch nicht zum Genie gezählt werden würde.

Kant.

Das Genie scheint, nach Verschiedenheit des Nationalschlages, und des Bodens, dem es angeboren ist, verschiedene ursprüngliche Keime in sich zu haben und sie verschiedentlich zu entwickeln. Es schlägt bey den Deutschen mehr in die Wurzel, bey den Italienern in die Krone, bey den Franzosen in die Blüthe, und bey den Engländern in die Frucht.

Kant.

Geschieht wol, dass man einen Tag
Weder sich, noch Andre leiden mag;
Will nichts dir nach dem Herzen ein:
Sollt's in der Kunst wol anders seyn? —
Drum hetze dich nicht zur schlimmen Zeit,
Denn Füll' und Kraft sind nimmer weit:
Hast in der bösen Stund' geruht,
Ist dir die gute doppelt gut.

Göthe.

Veniet tempus, quo posteri nostri tam aperta nos nescisse mirentur.

Seneca.

(*Applaudiren.*) „Es giebt doch kein besseres Zeichen eines tüchtigen Kopfs, als eine schwere Hand.“ So sagt beym Shakspeare ein — Lohgerber.

Die jetzt so weit verbreitete Meynung, das Schöne gehe nur *vom Gefühl* aus, ist eben so unstatthaft, als nachtheilig. Allerdings ist das Gefühl bey Hervorbringung und Beurtheilung des Schönen thätig und vorzüglich wirksam: aber das schöne Kunstwerk ist doch wahrlich weder vom Gefühle geschaffen, noch kann es blos durch Gefühl aufgefasst werden. Die *Einbildungskraft* hat hieran nicht geringern Antheil. Vorzüglich wer ästhetischer und artistischer Ausbildung ermangelt, würdiget die Werke der Kunst blos nach seinem Gefühl: das Weib z. B., und der gewöhnliche Dilettant. Das höhere und wahrhaft ästhetische Urtheil hingegen fordert auch noch, ausser der besondern Anlage, und einer gewissen allgemeinen ästhetischen Bildung und Geübtheit in der Auffassung, mannigfaltige Kenntnis und Einsicht in das Wesen der besondern Kunst. Und was erfordert nicht die Hervorbringung desselben!

* * *

Es ist ausgemacht wahr: ein grosser Theil des Lebens *muss* zum Aufsammeln der Materialien, an denen der Geist sich übe, angewendet werden. Erfindung ist, streng genommen, wenig mehr, als neue Combination der Ideen, die man vorläufig gesammlet und im Innern aufbewahret hat. Aus Nichts wird Nichts; wer keine Materialien zusammengebracht hat, kann keine Combinationen hervorbringen. Ein Scholar, der die Versuche voriger Meister nicht kennt, pflegt seine Fähigkeiten meist viel zu hoch anzuschlagen; die allerunbedeutendsten Streifereyen für Entdeckungen von Wichtigkeit zu halten; jede *ihm* neue Küste für ein noch unentdecktes Land anzusehn. Gelangt er zufällig über seine gewöhnlichen Gränzen hinaus, so wünscht er sich Glück zu seiner Ankunft in dem Lande, das diejenigen längst hinter sich liessen, die einen bessern Weg nahmen. Werke solcher Geister zeichnen sich selten durch das Gepräge wahrer Originalität aus; sie haben sich in ihrem Glück übereilt. Unterscheiden sie sich durch irgend etwas von ihren Vorgängern, so sind es nur regellose Einfälle und nichtige Spielereyen. Je ausgebreiteter die Bekanntschaft mit vortrefflichen Werken, desto ausgedehnter das Erfindungsvermögen, und, so paradox das klingt, desto origineller die Ideen.

Reynolds.

Jedermann weiss, dass der Künstler bey der Erfindung und Anordnung die Nebentheile seines Gegenstandes einschränken und niederhalten müsse: gleichwol ist der mittelmässige Künstler nicht geneigt, dem Beschauer den geringsten Theil seines Fleisses verloren gehen zu lassen. Er giebt sich eben so viel Mühe, seine sorgfältige Ausführung der Nebensachen aufzudecken, als der grosse Künstler, sie zu verbergen. In mittelmässigen Werken erscheint daher alles studirt und überladen; es ist lauter prahlerisches Wesen, und leeres, eitles Brüsten. Die Unwissenden verlassen meistens solche Werke mit Verwunderung im Munde und Gleichgültigkeit im Herzen.

Reynolds.

Rerum natura sacra sua non simul tradit. Initiatos nos credimus: in vestibulo ejus haeremus.

Senec.

Macies quibusdam pro sanitate, et judicii loco infirmitas est; et dum satis putant vitio carere, in id ipsum incidunt vitium, quod virtutibus careat.

Quintilian.

Nullum sine venia placuit ingenium. Da mihi quemcunque vis magni nominis virum: dicam illi, quid aetas sua ignoverit, quid in illo sciens dissimulaverit. Multos dabo, quibus vitia non nocuerint; quosdam, quibus profuerint; quos, si quis corrigit, delet: sic enim vitia virtutibus immista sunt, ut illas secum tractura sint.

Senec.

O glaube mir: des Stoffs mißlungne Wahl
Lässt sich durch Feerey der Farben nie vergüten.

Jacobi.

Erfindung ist eines der grossen Zeichen des Genie's. Geweckt wird sie durch Bekanntschaft mit den Erfindungen Anderer; wie Selbstdenken durch Bekanntschaft mit Anderer Gedanken. Das lehrt auch die allgemeine Erfahrung, wenn gleich die Künstler selbst sich dessen nicht immer klar bewusst geworden. Wie Etwas nur aus Etwas wird, so wird es auch nur durch Etwas.

* * *

Der Ernst deiner Grundsätze wird die Zeitgenossen von dir scheuchen: aber im Spiele ertragen sie sie noch. Ihr Geschmack ist keuscher, als ihr Herz; und hier musst du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Thaten umsonst verdammen: aber an ihrem Müssiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Roheit aus ihren Vergnügungen: so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen.

Schiller.

D'où vient qu'un boiteux ne nous irrite pas, et qu'un esprit boiteux nous irrite? C'est à cause qu'un boiteux reconnoit que nous allons droit, et qu'un esprit boiteux dit, que c'est nous qui boitons; sans cela nous en aurions plus de pitié que de colère.

Es ist seltsam genug, dass die Menschen stolzer sind auf ihr Glück, als auf ihre Arbeit. Wer, was er ist, seinem Fleisse verdankt, der weiss, wie viel Fehler er vermieden, begangen und verbessert hat: wer aber in sich, wie von Haus aus, ein anderes Wesen siehet, der glaubt, er sey einer ganz besondern Aufmerksamkeit des Schicksals gewürdiget worden. Er weiss nicht, welchen Umschen er sein Glück beyzumessen hat, und solche Dunkelheit legt man immer zu seinem Vortheile aus.

* * *

Paulum interesse censes, ex animo omnia,
Ut fert natura, facias, an de industria?

Terent.

Es ist ein sehr verbreiteter und eben so irriger Glaube, dass die Gründlichkeit einer Arbeit aus ihrer Ernsthaftigkeit bewiesen werden müsse, und dass ein Autor, welcher lacht, nothwendig unbedeutend sey. Umgekehrt getrau' ich mich zu behaupten, dass die Gravität mehr als oft eine Maske für Leerheit sey. Das allergravitätischste Thier auf Erden ist, mit Erlaubnis zu melden, der Ochse: was hält man wol von seiner Gründlichkeit?

Kellgren.

Die Weite, welche man siehet, ist immer kleiner, als die, welche man sich nur denkt. Blos unbekanntes Verdienst findet unbeschränktes Maas von Achtung. Das grösste Genie und der reichste Kaufmann verlieren die Hälfte ihres Ansehens von der Stunde, wo wir sie zu taxiren wissen. — Man muss nicht wissen, *wie* tief ein Wasser ist, um es für *recht* tief zu halten.

* * *

Wer auf gemeiner Bahn gemeine Werke treibet
Leicht macht er's allen recht;
Gemacht in kurzem hat er's schlecht.
Wer neue Bahnen wählt, kühn denkt, und edel schreibet
Leicht macht er's allen schlecht;
Gemacht in kurzem hat er's recht.

Voss.

Liebhaber und Künstler bilden sich wechselsweise. Der Liebhaber sucht nur einen allgemeinen, unbestimmten Genuss; das Kunstwerk soll ihm, ungefähr wie ein Naturwerk, blos behagen; die Menschen glauben, die Organe, ein Kunstwerk zu geniessen, bildeten sich eben so von selbst aus, wie die Zunge und der Gaum; man urtheile über ein Kunstwerk, wie über eine Speise; und man begreift nicht, was für einer andern Cultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben — — Sobald der Mensch an mannigfaltige Thatigkeit oder mannigfaltigen Genuss Anspruch macht, so muss er auch fähig seyn, mannigfaltige Organe an sich gleichsam unabhängig von einander auszubilden. Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit thun und geniessen will, wer alles ausser sich zu einer solchen Art von Genuss verknüpfen

will, der wird seine Zeit nur mit einem ewig unbefriedigten Sehnen hinbringen. Wie schwer ist es, was so natürlich scheint: eine gute Natur, ein treffliches Gemälde, an und für sich zu beschauen, den Gesang um des Gesanges willen zu vernehmen, den Schauspieler im Schauspieler zu bewundern, sich eines Gebäudes um seiner eignen Harmonie und seiner Dauer willen zu erfreuen! — — Weil die meisten Menschen formlos sind, weil sie sich in ihrem Wesen selbst keine Gestalt geben können, so arbeiten sie, den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen, damit ja alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören. Alles reduciren sie zuletzt auf den sogenannten *Effect*; alles ist relativ — ausser der Abgeschmacktheit, die sie denn auch ganz absolut regiert — —

Göthe.

Werke grosser Geister, mit tiefer Einsicht über den Menschen geschrieben, sind Spiegel; wenn ein Affe hineinguckt, kann kein Apostel herausseben.

Lichtenberg.

— Tröstlich
Ist es für uns, den Mann gerühmt zu wissen,
Der als ein grosses Muster vor uns steht.
Wir können uns im stillen Herzen sagen:
Erreichst du einen Theil von seinem Werth,
Bleibt dir ein Theil auch seines Ruhms gewiss.

Göthe.

(Der Beschluss folgt.)

Ueber Vergleichung gegebner Tonverhältnisse.

Zu den Rechnungen, deren die Wissenschaft der Töne sehr oft bedarf, gehört die *Vergleichung*, oder, wie man gewöhnlich sagt, die *Comparation* der Tonverhältnisse. Durch diese Rechnungsart soll gefunden werden, welches von gegebnen Verhältnissen grösser oder kleiner, und um wie viel es grösser oder kleiner sey, als das andere. Die Regeln des hierbey anzuwendenden Verfahrens sind in den Lehrbüchern der Tonkunst richtig angegeben; aber die Gründe, auf welchen diese Regeln beruhen, und welche doch den Freunden der Tonwissenschaft klar seyn müssen, entweder gar nicht, oder doch nicht hinlänglich entwickelt. Dies trifft insonderheit die Regel, wonach man bey einem, nachher (II) zu erwähnenden, und sehr zu empfehlenden Verfahren erkennen soll, welches von den verglichenen Tonverhältnissen das grössere, und welches das kleinere sey. Die Entwickelung jener Gründe wird also denen nicht unwillkommen seyn, die sich über diesen Gegenstand zu belehren suchen.

I. Die gemeine Regel des Vergleichens ist: man schreibe die gegebnen, zu vergleichenden Verhältnisse als Brüche, und mache diese gleichnamig. Alsdann ist das Verhältnis der Zähler dieser gleichnamigen Brüche der gesuchte Unterschied der gegebnen Verhältnisse; und das grössere von diesen ist dasjenige, in dessen Ausdrucke, unter den gleichnamigen Brüchen, zwischen Zähler und Nenner der grössere Unterschied ist.

Sind die Verhältnisse a : b und c : d gegeben, welche verglichen werden sollen: so werden dieselben, als Brüche vorgestellt, die Ausdrücke

$$\frac{a}{b} \text{ und } \frac{c}{d}$$

und diese, gleichnamig gemacht, die Ausdrücke

$$\frac{ad}{bd} \text{ und } \frac{bc}{bd}$$

geben; folglich wird ad : bc der gesuchte Unterschied der gegebnen Verhältnisse, und das erstere von ihnen das grössere seyn, wenn zwischen ad und bd ein grösserer Unterschied ist, als zwischen bc und bd.

Dass diese Rechnung richtig sey, erhellet so: wenn man

zu dem kleinern Verhältnisse c : d
den gefundnen Unterschied ad : bd
hinzusetzt, so kömmt cad : dbc = a : b

d. i. das grössere Verhältnis heraus. Folglich muss sich das kleinere von dem grössern um so viel unterscheiden, als ad : bc beträgt.

Man kann darüber auch folgende Betrachtungen anstellen.

Durch die Vergleichung gegebner Tonverhältnisse soll ihr Unterschied gefunden, es muss also das eine von dem andern abgezogen werden. Das Abziehen aber ist das gerade Gegentheil von dem Hinzusetzen, und muss also auch durch das gerade entgegengesetzte Verfahren bewerkstelligt werden. Nun wird aber — wie hier als bekannt vorausgesetzt wird — zu einem gegebnen Verhältnisse m : n ein anderes o : p hinzugesetzt, wenn man beyder Exponenten, $\frac{m}{n}$ und $\frac{o}{p}$, in einander mul-

tiplicirt. Das Product $\frac{mo}{np}$, ist der Exponent der gesuchten Summe, und diese Summe selbst also das Verhältnis mo : np.

Soll demnach umgekehrt von dem Verhältnisse mo : np das Verhältnis o : p abgezogen werden; so muss man den Exponenten des erstern, $\frac{mo}{np}$, durch den Exponenten des andern, $\frac{o}{p}$, dividiren, und erhält dadurch $\frac{m}{n}$, als den Exponenten des gesuchten Unterschiedes, und folglich das Verhältnis m : n als diesen Unterschied selbst.

Dieses aber ist eben das, was in dem obgedachten Verfahren vorgeschrieben wird. Denn die Brüche $\frac{a}{b}$ und $\frac{c}{d}$, folglich auch $\frac{ad}{bd}$ und $\frac{bc}{bd}$ sind die Exponenten der Verhältnisse a : b und c : d. Um also von dem erstern Verhältnisse das andre abzuziehen, muss man $\frac{ad}{bd}$ durch $\frac{bc}{bd}$, oder, welches wegen der Gleichheit der Nenner einerley ist, ad durch bc theilen, und dies giebt den Bruch $\frac{ad}{bc}$ als den Exponenten des gesuchten Unterschiedes, und folglich das Verhältnis ad : bc als diesen Unterschied selbst.

II. Um das Verfahren abzukürzen, und namentlich das Gleichnamigmachen der Brüche zu ersparen, wird folgende Regel vorgeschrieben. Man schreibe das eine der zu vergleichenden Verhältnisse verkehrt unter das andre, und vervielfältige dann die Vorderglieder durch einander, ingleichen auch die Hinterglieder. Alsdann ist das Verhältnis der herausgekommenen Producte der gesuchte Unterschied. Soll also mit dem Verhältnisse a : b ein anderes c : d verglichen, und dieses zu dem Ende von jenem abgezogen werden: so stehet die Rechnung so:

$$\frac{a : b}{d : c}$$
$$\overline{ad : bc}$$

und das Verhältnis ad : bc ist der gesuchte Unterschied.

Diese Art zu rechnen, welche hier übrigens auch als bekannt vorausgesetzt wird, giebt offenbar das Nämliche, wie die vorige (I), und auf kürzerm Wege. Nur ist dabey noch nicht von selbst klar, welches von den verglichenen Verhältnissen das grössere, und welches das kleinere sey. Um dies zu bestimmen, giebt man (z. B. Türks Temperaturberechnungen § 119) folgende Regel:

Wenn der gefundne Unterschied ad : bc mit dem ersten gegebnen Verhältnisse a : b gleichartig ist, d. h. wenn beyde Verhältnisse steigend, oder beyde fallend sind; so ist dieses erste Verhältnis das grössere; ist hingegen ad : bc gleichartig mit d : c; so ist das zweyte gegebne Verhältnis c : d das grössere.

Diese, ohne Beweis aufgestellte Regel war eigentlich das, was wir hier in Betrachtung ziehen wollten.

Die nähere Ansicht derselben zeigt sogleich, dass sie im strengen Sinne nicht allgemein anwendbar ist. Denn, wenn a : b und d : c unter sich selbst gleichartig wären; so würde sie keine Anwendung leiden. Da indessen dieser Fall bey den Tonberechnungen in der Ausübung nicht vorkömmt, oder leicht vermieden werden kann, indem man doch nur gleichartige Verhältnisse zu vergleichen hat, die also, wenn man das eine umkehrt, ungleichartig werden müssen; so kann die Regel hier für allgemein anwendbar gelten.

Ihre Richtigkeit aber erhellet dann aus folgenden Gründen.

Es seyen zwey Verhältnisse, a : b und c : d gegeben, die verglichen werden sollen. Beyde seyen gleichartig, z. B. beyde fallend, so dass also in jedem das Vorderglied grösser sey, als das Hinterglied, $a > b$ und $c > d$. Ferner bezeichne n irgend eine ganze oder gebrochne Zahl, die sowol grösser als auch kleiner als 1 seyn könne. Alsdann wird das zweyte gegebne Verhältnis c : d allemal durch na : b ausgedrückt werden können, und dieses Verhältnis wird grösser oder kleiner seyn, als das erste, a : b, je nachdem entweder $n > 1$ oder $n < 1$ ist. In jedem Falle aber wird, weil $c > d$ ist, auch $na > b$ seyn, und folglich die Umkehrung des Verhältnisses na : b ein stets gleiches Verhältnis, b : na, geben.

Werden nun die gegebnen Verhältnisse zu einander verglichen, zu diesem Behuf also von einander abgezogen, und die Rechnung so gestellt:

$$\frac{a : b}{b : na}$$
$$\overline{ab : nab}$$

so ist, dem Obigen zufolge, ab : nab der gesuchte Unterschied derselben.

Wenn nun

1) $n < 1$, folglich auch $nab < ab$ ist; so ist ab : nab ein fallendes Verhältnis, also gleichartig mit dem ersten gegebnen, a : b. Zugleich aber ist alsdann auch dieses erste gegebne Verhältnis, a : b, grösser, als das zweyte, na : b oder c : d. Denn ist $n < 1$; so ist $a > na$, folglich auch $a : b > na : b$.

Wenn hingegen

2) $n > 1$, folglich auch $nab > ab$ ist; so ist der gefundene Unterschied ab : nab, ein steigendes Verhältnis, folglich gleichartig mit b : nb, welches, dem Vorigen zufolge, ebenfalls ein steigendes Verhältnis ist. Alsdann ist aber zugleich auch das zweyte gegebne Verhältnis, c : d, oder na : b, grösser als das erste, a : b. Denn ist $n > 1$; so ist auch $na > a$, folglich auch $na : b > a : b$.

Diese Schlussfolgen gelten, mit gehöriger Anwendung, auch für den Fall, wenn die gegebnen Verhältnisse a : b und c : d, als steigend angenommen werden. Denn wenn, wie es jederzeit geschehen kann, das zweyte Verhältnis durch a : nb ausgedrückt wird; so giebt die Vergleichung beyder den Unterschied nab : ab. Denn

$$\begin{array}{c} a : b \\ nb : a \\ \hline nab : ab \end{array}$$

Ist nun

1) $n < 1$, also der gefundne Unterschied nab : ab, ein steigendes Verhältnis, und folglich gleichartig mit dem ersten gegebnen, a : b; so ist dieses erste auch das grössere, in dem Sinne nämlich, worin dies gewöhnlich genommen wird. Denn ist $n < 1$, folglich auch $nb < b$; so ist a in b öfter enthalten, als in nb.

Ist aber

2) $n > 1$, also der gefundene Unterschied, nab : ab, ein fallendes Verhältnis, und folglich gleichartig mit nb : a, (welches allemal ein fallendes Verhältnis ist, weil beyde gegebnen, folglich auch a : nb, steigend sind); so ist auch das zweyte gegebne Verhältnis, c : d oder a : nb, grösser als das erste, a : b. Denn, ist $n > 1$, folglich auch $nb > b$; so ist auch a in nb öfter als in b enthalten.

Diese Betrachtungen lehren, dass die oben erwähnte Regel, nach welcher erkannt werden soll, welches von zwey verglichnen Tonverhältnissen das grössere, und welches das kleinere sey, innerhalb der oben bestimmten Gränzen ihrer Anwendbarkeit, vollkommen richtig ist; und dass folglich die zweyte Art, Tonverhältnisse zu vergleichen (II), als die kürzere, vor der ersten (I) den Vorzug verdient.

III. Es ist indessen nicht aus der Acht zu lassen, dass hier nur von der Vergleichung zweyer Tonverhältnisse, dem gewöhnlichsten Falle, die Rede war. Denn sollen drey oder mehr Verhältnisse, jedes mit jedem, verglichen werden; so lässt sich nicht so geradezu behaupten, dass die zweyte Vergleichungsart immer vorzuziehen sey. Man setze, drey gegebne Verhältnisse

$$2 : 4,\ 3 : 5,\ 7 : 10$$

sollen, jedes mit jedem, verglichen werden. Alsdann stehet die Rechnung nach der ersten Art (I) so:

$$4 \times 5 \times 10 = 200$$

$$\begin{array}{c|c} 200 & \\ \hline 4) & 100 \\ 5) & 120 \\ 10) & 140 \end{array}$$

Also das erste gegebne Verhältnis ist grösser als das zweyte um das Verhältnis 100 : 120, und grösser als das dritte, als das Verhältnis 100 : 140, und das zweyte ist grösser als das dritte um das Verhältnis 120 : 140.

Wird nun jede Vervielfältigung und jede Theilung als eine besondere Verrichtung betrachtet; so kommen bey dieser Rechnung 8 Verrichtungen vor. Denn, um den gemeinschaftlichen Nenner 200 zu finden, muss man zweymal vervielfältigen, und, um die Zähler 100, 120, 140 zu finden, muss man bey jedem einmal theilen und einmal vervielfältigen. Das macht zusammen $8 \quad 5 \times 3 - 1$ Verrichtungen. Bey vier Verhältnissen würden $11 = 3 \times 4 - 1$, bey fünf Verhältnissen $14 = 3 \times 5 - 1$, und also überhaupt bey n Verhältnissen $3 \times n - 1$ Verrichtungen nöthig seyn.

Nach der zweyten Vergleichungsart steht die Rechnung so:

$$\begin{array}{ccc} 2 : 4 & 2 : 4 & 3 : 5 \\ 5 : 3 & 10 : 7 & 10 : 7 \\ \hline 10 : 12, & 20 : 28, & 30 : 35. \end{array}$$

Also das erste gegebne Verhältnis übertrifft das zweyte um 10 : 12, das dritte um 20 : 28, und das zweyte übertrifft das dritte um 30 : 35.

Diese Rechnung begreift $6 = 3 \cdot 2$ Vervielfältigungen in sich; und so würden bey vier Ver-

haltnissen $12 = 4 . 3$. bey fünf Verhältnissen $20 = 5 . 4$, und überhaupt bey n Verhältnissen $n . (n-1)$ Verrichtungen erforderlich seyn.

Je grösser also die Anzahl der zu vergleichenden Verhältnisse ist, desto mehr wird die Anzahl der Verrichtungen bey der ersten Vergleichungsart geringer seyn, als die bey der zweyten. Denn je grösser n ist, desto mehr muss $3 . n - 1$ kleiner seyn, als $n . (n-1)$.

Hiernach würde die erste Vergleichungsart um so vorzüglicher seyn, je grösser die Anzahl der zu vergleichenden Verhältnisse wäre: wenn nicht der Vortheil aus der geringern Anzahl der Verrichtungen durch die immer zunehmende Weitläufigkeit derselben wieder aufgewogen würde. Denn je mehr gegebne Verhältnisse unter einander verglichen werden sollen, desto grösser wird der gemeinschaftliche Nenner, desto weitläuftiger und beschwerlicher werden die Vervielfältigungen, durch welche er gefunden wird — so wie auch die Theilungen und Vervielfältigungen, durch welche die Zähler gefunden werden.

Nur hat man immer den Vortheil dabey, dass man die Unterschiede eines jeden der gegebnen Verhältnisse von jedem andern durch Verhältnisse ausgedrückt bekömmt, welche insgesammt das nämliche Vorderglied haben; welches bey der zweyten Vergleichungsart nicht der Fall ist. So ist in dem obigen Beyspiele, nach der ersten Vergleichungsart, der Unterschied zwischen dem ersten und zweyten Verhältnisse $= 100 : 120$, zwischen dem ersten und dritten $= 100 : 140$; nach der zweyten Vergleichungsart aber, zwischen dem ersten u. zweyten $= 10 : 12$; und zwischen dem ersten u. dritten $= 20 : 28$.

In dem besondern Falle also, wenn ein gegebnes Verhältnis mit mehrern verglichen werden soll, die sämmtlich grösser, oder sämmtlich kleiner sind, erhellet bey der ersten Vergleichungsart unmittelbar, von welchem dieser Verhältnisse das gegebne sich am meisten unterscheidet, und welchem es am nächsten kömmt; was dagegen aus der zweyten Vergleichungsart nicht unmittelbar hervorgeht. Denn dass der Unterschied $100 : 120$ geringer sey, als der Unterschied $100 : 140$, ist nach der bekannten, oben erwähnten Regel von selbst klar. Nicht so, dass der Unterschied $10 : 12$ kleiner sey, als der Unterschied $20 : 28$. Hier ist vielmehr, um dies zu erkennen, eine neue Vergleichung dieser Unterschiede nöthig.

J. G. E. Maass.

Recension.

Air Russe — — varié p. le Pianoforte, av. acc. d'un Violon ad libit. — — par. D. Steibelt. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Man hat Hrn. St. oft vorgeworfen, dass er sein Talent mit zu viel Bequemlichkeit auf gar zu betretenen Wegen, wenn auch übrigens nicht ungefällig, sich ergehen lasse: hier scheint er es denn auf Ungewöhnlicheres und vornämlich auf gewisse pikante Reize angelegt zu haben; von einem Manne aber, der so viel Erfahrung und Geschicklichkeit besitzt, erwartet man, es werde auch dies ihm wenigstens nicht misslingen. Es ist ihm auch nicht misslungen, und Manches recht sehr gelungen; so dass diese Var., mit Nettigkeit und Geschmack vorgetragen, im Spielen oder Hören allerdings interessiren, und auch einen angenehmen Eindruck hinterlassen. In den wenigen Takten Einleitung, etwas wunderlich *alla Viotowo* gesetzt, lässt er einige Lieblings-gange der Schweizer-Kuhreigen anklingen: sie sollen wol die Erwartung auf Nationallieder überhaupt richten, damit Einem das darauf folgende russische Thema, in seiner etwas monotonen Einfalt und seinem Schluss in der Dominante, nicht auffalle. Es ist dies übrigens eines der sentimentalen russischen Lieder, die von den Componisten unsrer Tage, man kann nicht sagen, mit Recht, so vielfaltig, und fast mit gänzlicher Vernachlässigung der heitern und kräftigen russischen Nationalgesänge — an denen es doch nicht fehlt und die zum Theil auch so hübsch sich ausnehmen — variirt und auf alle Weise bearbeitet worden sind. — Die Variationen selbst (es sind ihrer sieben, deren letzte etwas weiter und freyer ausgeführt worden,) gehören unter die *figurirten* — wenn man nämlich die, bey anderer Gelegenheit in diesen Blättern vom Rec. bestimmte Classification der Var. in figurirte und thematische gelten lassen will. Wenigstens weiss Jedermann, was er bey dieser Bezeichnungen zu denken, und mithin auch, was er hier zu erwarten hat. Man kann keine einzige dieser Var. uninteressant nennen: sie gewinnen

aber alle noch durch die Folge, in welcher sie Hr. St. aufführt, nach welcher Brillantes und Sanftes, Ernstes und Gefälliges einander ablösen — wie das erfahrne Künstler, welche recht eigentlich für's grosse Publicum schreiben, zu machen, und die Liebhaber aus demselben zu wünschen pflegen. Letztern sind denn auch diese Var. allerdings zu empfehlen: sie werden sich von ihnen unterhalten und auch vortheilhaft geübt finden, indem, wie in Hrn. St.s Arbeiten überhaupt, alles auch wirklich Pianoforte-Musik ist. — Die Violin kann zwar wegbleiben, gehet aber doch auch nicht leer aus, und macht hin und wieder guten Effect, besonders wo sie das Thema naher in Erinnerung bringt. Ihre Stimme ist leicht auszuführen; die, des Pianof., verlangt aber ziemliche Fertigkeit und Sicherheit. — Der Stich ist schön.

Notizen.

Der mit Recht sehr geschätzte Bassänger, Hr. Haser d. jüng., in Stuttgardt, ist daselbst, unter eben so ehrenvollen, als vortheilhaften Bedingungen lebenslang angestellt worden. — In Frankfurt am Mayn führen Liebhabervereine fort, zu Gunsten durch Krieg Bedrängter, zuweilen von ihrer Kunst und Geschicklichkeit öffentlich Gebrauch zu machen. Das dortige Publicum unterstützt diese Unternehmungen reichlich und mit Dank gegen die Auftretenden. — In London scheint jetzt die Judenmusik, wo nicht unter die Moden, doch von nicht Wenigen unter die pikanten *haut-goûts* aufgenommen zu werden. Von der Herausgabe alter, und alten nachgebildeter Synagogenlieder, (mit Variationen u. dgl.,) die, ihrer Kostbarkeit ungeachtet, guten Fortgang hat, ist schon in diesen Blättern gesprochen worden. Nun fabriciret man auch schon Nachahmungen solcher Nachahmungen; setzt Rondos, Divertimentos und dergl. über Synagogenthemata: Master Metz, Vorsänger der grossen Synagoge, hat kürzlich ein öffentliches Concert gegeben, wo die Entrée einen Ducaten kostete, und das doch reichlich besucht wurde, u. dgl. m. — Unter den Werken, die Cherubini vor kurzem in London geschrieben und aufgeführt hat, wird uns eine grosse Symphonie ganz vorzüglich gerühmt. Sie gehört offenbar (drückt sich ein Freund in London aus) unter das Originellste, was in dieser Gattung vorhanden ist, hält sich aber frey von dem Forcirten gewisser anderer, ganz neuer Symphonien, und auch ziemlich von dem gar zu sehr Ausgepünkteltem mancher frühern cherubini'schen Stücke. Dabey ist sie jedoch in all ihrem Reichthum so im Detail ausgearbeitet, dass man beym ersten Anhören kaum weiss, wo genug äussern und innern Sinn hernehmen, um dem Meister zu folgen. Da ich sie nur einmal gehört, kann ich noch nichts davon melden, als: Cherub.s Weg läuft zunächst neben Haydns hin, was die Schreibart anlangt: aber er führt weiter, und der Meister schreitet nicht so heiter und leicht, sondern sehr ernst, gleichsam im Sinnen verloren, und schwärmerisch, auf demselben fort. —

Kurze Anzeige.

Divertissement martial pour le Pianof. av. acc. de Flûte, par M. de Ledesma. Livr. 1. à Leipzig, chez Breitk. et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Die südliche Natur des Componisten (er ist ein Spanier und war König Karls Kapellmeister) lässt sich auch an diesem kleinen Werkchen nicht verkennen; und zwar an dem vorherrschenden Melodischen und Gesangmässigen, an der Lebhaftigkeit ohne viele Energie und der Zartheit ohne viele Tiefe des Ausdrucks, an der Zierlichkeit und Gefälligkeit der Formen, an etwas gewöhnlicher, aber zwischendurch guter Harmonie, an häufigen Wiederholungen u. s. w. Hieraus, und wenn wir hinzugesetzt haben, dass die Flötenstimme fast durchgehends obligat, beyde Stimmen leicht auszuführen, beyde den Instrumenten ganz angemessen gesetzt sind — ergiebt sich von selbst, welchen Liebhabern das Werkchen bestimmt ist. Diese werden wol Unterhaltung und Vergnügen dabey finden. — Das Martiale auf dem Titel soll sich wol nur auf den ersten Satz beziehen, der ein Marsch ist: der zweyte und dritte hat nichts davon.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. **№. 45.** 1815.

Analekten

für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde.

(Beschluss aus der ersten No.)

Wählen Sie diejenigen, welchen Sie zunächst gefallen wollen, eben so sorgfältig, als die, nach welchen Sie sich zu bilden gedenken. Ohne Ehrgeiz werden Sie freylich nie Vortreffliches zu Stande bringen: aber übermässige, nicht unterscheidende Begierde nach Ehre giebt Ihnen gemeine Ansichten. Sie verderben Ihren Styl, und Ihr Geschmack geht gänzlich zu Schanden. Allerdings wird der niedrigste Styl den leichtesten Eingang finden, da ihn die Unwissenheit selbst zu begreifen vermag, und dem Pöbel gefällt immer, was ohne Denken geschaffen und genossen werden kann. — Man möchte wünschen, solcher Verderbnis des Geschmacks mit dem männlichen Stolz des Euripides entgegengearbeitet zu sehn, der den Athenern, die seine Werke tadelten, antwortete: Ich mache sie nicht, um sie von euch mäkeln zu lassen, sondern um euch zu belehren. Freylich, um das Recht zu haben, so zu reden, muss man ein Euripides seyn. Indess ists ausgemacht: ein Künstler, wenn er sicher ist, auf festem Grunde zu stehen, darf, unterstützt vom Ansehn und Beyspiel seiner berühmtesten Vorgänger, die Keckheit und Unerschrockenheit des Genie's haben. Auf keinen Fall soll er sich vom rechten Wege durch den Köder der Popularität ablocken lassen: diese werden allerdings die niedern Style und gemeinen Gattungen immer haben und behalten.

Reynolds.

Multi te laudant; ecquid habes, cur placeas tibi, si is es, quem multi intelligunt? Introrsus tua bona spectent.

Seneca.

Incredüli quidam et de ingenio suo pessime meriti, qui diligentiam putant facere sibi scribendi difficultatem.

Quintil.

Nur das, was man von Andern *durch eigenes Nachbilden* lernt, wird eigentlich unser Eigenthum, prägt sich tief ein, und wird nie vergessen.

* * *

Es ist kein Zweifel, dass man die Kunst besser aus den Werken selbst lernt, als aus den Vorschriften, die von den Werken abgezogen worden: aber es ist schwer, sich die rechten Muster der Nachahmung auszuwählen, und erfordert zugleich viel Vorsicht, um das wahrhaft Nachahmungswerthe *in* diesen Mustern zu erkennen und auszusondern. Am leichtesten verfallen Scholaren dabey in folgenden Irrthum. Wer sich selbst bildet, beobachtet vor allem jene Eigenheiten und hervorstechenden Theile, welche zuerst auffallen, und welche die Zeichen, oder, wie man's nennt, die *Manier* sind, wodurch sich dieser Künstler charakterisirt. Nun sind aber auffallende Eigenheiten in Kunstwerken, wie auffallende Eigenheiten in der menschlichen Gestalt, zwar das, wodurch wir am leichtesten kenntlich werden und uns von einander unterscheiden; aber doch immer Mängel, die im Leben und in der Kunst nur denen als Misformen zu erscheinen aufhören, die sie immer vor Augen haben. Selbst der helleste Geist wird sich nun nach und nach solche etwanige Mängel anreden, wenn er von den höchsten Schönheiten erwärmt wird; ja, sein Enthusiasmus kann ihn so weit führen, dieselben als nachahmungwürdige Schönheiten umzugestalten. Allerdings muss man zugeben, dass Eigenthümlichkeit *des Styls*, theils wegen ihrer Neuheit, theils weil sie aus originaller Denkart zu entspringen scheint, nicht Tadel verdient: ja, sie ist bisweilen frappant und einnehmend: aber diese nachahmen wollen, ist vergebliche Mühe: eben weil Neuheit und Eigenthümlichkeit

ihr einziges Verdienst ist, so verliert sie mit der Neuheit zugleich ihren Werth. Und da nun feststehende *Manier* überall ein Fehler ist, von welcher Manier aber kaum einige der allervortrefflichsten Künstler frey sind, u. Nachahmung von dieser mithin um so fehlerhafter wird: so ergiebt sich hieraus das Gefährliche des Nachahmens auch für treffliche junge Geister, wenn sie sich selbst leiten und nicht auf die hören wollen, welche solches Zufällige vom Wesentlichen abzusondern sich schon gewöhnet haben.

Reynolds.

Wer seine Nachahmung auf einen Lieblingskünstler beschränkt, wird am ersten Eigenthümlichkeiten nachahmen wollen und Mängel für Schönheiten halten. Wähle er sich auch den besten, ja sey er selbst geschickt, die wirkliche Vollkommenheit seines Musters auszugreifen: so kann doch das Genie und die Vollendung der Kunst bey solcher Beschränkung nicht gedeihen. Ein Mensch kann sich durch das Studium eines einzigen Künstlers eben so wenig eine richtige Idee von der Vollkommenheit der Kunst machen, als er im Stande wäre, eine vollkommen schöne Figur durch eine genaue Nachbildung eines einzigen individuellen Modelle hervorzubringen. — — Wer sich auf Nachahmung eines Individuums beschränkt, der wird den Gegenstand seiner Nachahmung schwerlich erreichen, da er sich nie vornimmt, ihn zu übertreffen. Er will nur hinterher folgen: wer blos nachfolgt, ist natürlicher Weise immer zurück. —

Reynolds.

Zerstreute Vortrefflichkeiten herauszufinden, verborgene Schönheiten zu entdecken, die von einer Menge Fehler umgeben sind: das ist nur das Werk eines Geistes, der, mit immer gleichem Interesse für seine Kunst, seinen Gesichtskreis über alle Zeiten und Schulen ausgedehnt, und aus dieser umfassenden Masse, die er sich also zusammentrug, eine ausgearbeitete, vollkommene Idee von der Kunst selbst gezogen hat, auf die am Ende alles zurückgeführt werden muss. Wie ein wahrer Kenner und Richter in der Kunst, besitzt er jene hohe Befugnis, die das Vortreffliche in jeder Schule aussondert und an sich nimmt; das Grosse von dem Kleinen, das Wesentliche von dem Zufälligen trennt, aus Ost und West Kenntnis einsammelt, und die Welt sinnbar macht, um seinen Geist zu füllen, seine Werke mit Originalität und Mannigfaltigkeit der Erfindung zu bereichern.

Reynolds.

Nonum prematur in annum. Ich sehe nicht, warum, da der Autor selbst nur neun Monate im Mutterleibe gelegen hat, sein Werk neun Jahre im Pulte liegen soll? Oder werden die Gedanken, wie Mispeln, besser, wenn sie lange liegen?

Lichtenberg.

In altern Jahren nichts mehr lernen können, hängt mit dem, in altern Jahren sich nicht mehr befehlen lassen wollen, zusammen, und zwar sehr genau.

Lichtenberg.

Wenn der Reiz gewisser Laster durch die täglich wachsenden Anstrengungen der Phantasie unbezwinglich wird: warum geben wir ihrem hinreissenden Pinsel nicht würdige Gegenstände?

Jean Paul.

Nicht bald Uebertreffen, noch Nacheifern! Streben beschieden
Etwas, nicht alles zu seyn, aber auch weniger, nichts.

Voss.

Nicht jede wahre, grosse, schöne Idee macht uns aufmerksam, sondern nur diejenige, die in die Reihe der, in uns schon vorhandenen und von uns bemerkten Ideen noch hineinfällt; die, welche eine, von uns wahrgenommene Lücke unserer Kenntnisse ausfüllt; eine gewisse Unruhe stillt, die wir über unsere Unwissenheit in diesem Stücke empfanden.

Garve.

Kundige nur gewinnt man zugleich durch Worte der Wahrheit,
Weil die Kundigen stets auch die geübtesten sind.

Voss.

Manneskraft sogar und Energie
Wollt ihr die Tollheit nennen?
Nach Leidenschaft und Phantasie,
Sein selbst nicht mächtig, rennen?
Reine Männersprache nennt
Nur Impotenz!

Voss.

Ein edler Mensch kann einem engen Kreise
Nicht seine Bildung danken. Vaterland
Und Welt muss auf ihn wirken. Reden und Tadel
Muss er ertragen lernen. Sich und Andre
Wird er gezwungen, recht zu kennen. Ihn
Wiegt nicht die Einsamkeit oder schmeichelnd die.

Es will der Feind — es darf der Freund nicht schonen.
Dann übt der Jüngling streitend seine Kräfte;
Fühlt was er ist, und fühlt sich bald ein Mann.

Göthe.

Die innere Vollkommenheit des Menschen besteht darin, dass er den Gebrauch aller seiner Vermögen in seiner Gewalt habe, um ihn seiner freyen Willkür zu unterwerfen. Dazu aber wird erfordert, dass der Verstand herrsche, ohne doch die Sinnlichkeit (die an sich Pöbel ist, weil sie nicht denkt) zu schwächen: weil ohne sie es keinen Stoff geben würde, der zum Gebrauch des gesetzgebenden Verstandes verarbeitet werden könnte.

Kant.

Frey von Tadel zu seyn, ist der niedrigste Grad und der höchste,
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Grösse dazu.

Schiller.

Zum Beschluss.

Wo die Natur [illegible] und soll's mit Gesetzen herausbringen, [illegible] eitel Betteley und Flickwerk: geschieht gleichwol nicht mehr, denn in der kranken Natur steckt. Als wenn ich ein gemein Gesetz stellete: man soll zwo Semmel essen und ein Nösel Wein trinken zur Mahlzeit! Kommt ein Gesunder zu Tisch, der frisset wol vier oder sechs Semmel, und trinket eine Kanne oder zwo, und thut mehr, denn das Gesetz giebt. Kommt ein Kranker dazu, der isst eine halbe Semmel und trinkt drey Löffel voll, und thut doch nicht mehr an solchem Gesetz, denn seine kranke Natur vermag, oder muss sterben, so er soll das Gesetz halten. Hier ists nun besser, ich lasse den Gesunden essen und trinken, was und wie viel er will: dem Kranken gebe ich Maas und Gesetze, wie viel er kann, dass er dem Gesunden nicht nachmüsse. — Nun ist aber die Welt ein krank Ding, und eben ein solcher Pelz, da Haut und Haar nicht gut an ist. Die gesunden Helden sind selten, und Gott giebt sie theuer, und muss doch regieret seyn, wo Menschen nicht sollen wilde Thiere werden. Drum bleibts in der Welt gemeiniglich eitel Flickwerk und Betteley; und muss man hier stückern und pelzen, sich behelfen aus den Buchstaben oder Büchern, mit der Helden Recht, mit Sprüchen und Exempeln; und müssen also der stummen Meister Schüler seyn und bleiben; und machens nichtmalen so gut, als daselbst geschrieben steht, sondern kriechen hintennach und halten uns dran, als an Banken und Stecken, folgen auch daneben dem Rath der Besten, so mit uns leben: bis die Zeit kommt, dass Gott wieder einen gesunden Helden oder Wundermann giebet, unter dess Hand alles besser gehet, oder je so gut, als in keinem Buch steht. Wollts aber selbem ein Kranker oder Ungleicher nachthun, und gleich oder besser seyn: den hat Gott gewiss zur Plage der Welt geschickt — —

Luther.

Eines schickt sich nicht für alle.
Seh' ein jeder, wie er's treibe,
Seh' ein jeder, wo er bleibe;
Und, wer steht, dass er nicht falle.

Göthe.

(Kann fortgesetzt werden.)

Recensionen.

Gesänge von Göthe, J. F. F. Richter, Th. Körner etc., in Musik gesetzt mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre, von Gottfried Weber. Op. 19. Bonn und Coln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.s.)

Ein Kunstwerk soll in gleichem Maasse alle geistige Vermögen des Menschen anregen, beschaftigen und befriedigen. Das wissen wir alle: aber dass eben jenes „in gleichem Maasse" die schwierigste aller uns vorgelegten Aufgaben ist: das wissen wir auch; und sehen sie daher, von jeher und bis heute, nur von Wenigen ganz gelöset, und auch von diesen Wenigen nicht immer. In der Musik neigen sich die meisten deutschen Meister unsrer Tage, vorzugsweise entweder zum Verstande, oder zum äussern Sinn — zum Ohr; beydes allerdings nicht etwa mit Gleichgültigkeit gegen die andern Vermögen — sonst entstünden keine Kunstwerke: oder mit Vernachlässigung gegen jene — sonst entstünden schlechte: aber, wie gesagt, „vorzugsweise" d. i. so, dass dort der Verstand, hier das Ohr, vornämlich und über das rechte Verhältnis hinaus angeregt, beschäftigt und befriedigt, und mehr oder weniger, der Natur des Menschen und der producirten Werke überlassen wird, in wie weit zugleich die andern Seelenvermögen angesprochen werden wollen. Dies Uebermass führt dann — dort, zum Erkünstelten, Kalten und

Trockenen; hier zum Oberflächlichen, Rohen und Gemeinen.

Noch weit schwerer ist jenes „in gleichem Maasse“ zu treffen, mithin noch weit seltener wird es getroffen, da, wo die eine Kunst sich mit der andern verbindet, und nicht für sich, in der ihr eigenthümlich angehörigen Bahn auftritt; da z. B., wo die Musik sich mit der Poesie vereinigt. Es beruhet wol nicht auf den, zum Theil sehr wunderlichen, oder auch etwas abgeschmackten Gründen, die man angeführt hat, um zu erklären, warum verschiedene grosse Musiker nicht ungern schlechte Texte componirt, bey guten sich gewissermassen bedrängt gefühlt und sie lieber abgelehnt haben; sondern sie fanden in ihrem Gefühl — wenn auch nicht immer in klarer Betrachtung, wie äusserst schwierig es sey, bey Verbindung der Musik mit Poesie, neben Beobachtung der übrigen hier nöthig werdenden Verhältnisse, auch noch jenes Maass zu treffen und festzuhalten, und hielten sich daher lieber an Texte, an die sich beym Anhören Niemand hält, weil sie es nicht verdienen, die aber doch im Allgemeinen irgend eine interessante Situation u. dgl. andeuten, die nun durch Musik, mit Aufopferung des Einzelnen, wo es sich nicht gleichsam von selbst fügen und bequemen wollte, frey weiter ausgemalet werden durfte.

Fragen wir nun, in Hinsicht auf Verrückung jenes „in gleichem Maasse,“ bey Verbindung der Tonkunst mit andern Künsten — fragen wir: wo lassen Sinn, Gefühl und Geschmack die eine oder die andere Art des Missverhältnisses am leichtesten zu, und wo darf die Theorie am schonendsten durch die Finger sehn? so ergiebt sich, irret Rec. nicht, folgendes Verhältnis. *Oper.* Grosse, heroische, (nach gewöhnlichem Sprachgebrauch:) Ueberschwang zu Gunsten des Verstandes: sonach Glucks Weg der beste. Ihre Gegenfüsslerin oder Parodie, die echte komische: Ueberschwang zu Gunsten sinnlicher Reize: sonach Cimarosa's und Paisiello's Weg der beste. Die romantische: Ueberschwang zu Gunsten der Phantasie: Mozarts und Cherubini's Weg der beste. (Die andern Operngattungen sind keine echten, und lassen sich so wenig als Ganze zusammenfassen, als sie wahre Ganze bilden. Sie sind — wie es dort heisst: Stücke in Stücken; und so hilft sich jeder darin, wie er eben kann, und wirkt, was er kann — d. h. nicht eben viel, am wenigsten etwas Dauerndes.)

Auf ähnliche Weise liessen sich unschwer die andern Gattungen, wo Musik sich mit Dichtkunst verbindet, durchgehen; bey allen sich Einsicht und Theorie mit Empfindung und Erfahrung abgleichen, und offenbare Missgriffe, will man aufmerken, verhüten. Da aber schon das hier Beygebrachte unpassend befunden werden wird — nicht für diese Blätter, aber doch für die Anzeige einer kleinen Liedersammlung in denselben: so lenkt Rec. ein, indem er nur noch kurz erwähnt, dass alles oben Gesagte, auf die beyden Hauptgattungen deutscher Lieder angewendet, einen Stand- und Urtheilspunkt für diejenigen bietet, welche dessen noch entbehren. Die, den südlichern Nationen mehr oder weniger nachgebildeten Lieder zeigen meist und dulden leicht einen Ueberschwang zu Gunsten sinnlichen Reizes — wie z. B. Himmels und ähnliche haben und beweisen; die ursprünglich deutschen, einen Ueberschwang zu Gunsten der Verständigkeit — wie z. B. Schulzens, Reichardts, u. ähnliche haben und beweisen: wobey sich denn auch obige Bemerkung bewährt, dass beym Uebermaass leicht jene oberflächlich und gemein, diese erkünstelt, kalt und trocken werden.

Unter die letzte Gattung gehören nun, kaum mit einigen Ausnahmen, alle Lieder des Hrn. W., die Rec. bekannt worden sind — die hier gebotenen, so wie die frühern; weshalb sich die altern auch überall, wo man für die Gattung empfänglich ist, Achtung erworben haben, diese neuern sie sich erwerben werden. Mehrere — so findet es wenigstens der Rec. — sind nicht frey zu sprechen von jenem Uebermaass, und eben darum hin und wieder erkünstelt, oder etwas trocken befunden worden; auch einige von diesen dürften also befunden werden. Wo aber dies Uebermaass nicht statt hat, (und das ist hier öfters der Fall,) da liefert auch Hr. W. etwas um so Trefflicheres, und, wie das eben bey dieser Gattung zu geschehen pflegt, etwas, das, hat man es einmal lieb gewonnen, Einem für immer lieb bleibt, ja — wie manche schulze'sche oder reichardtsche Lieder — immer lieber wird.

Nach dieser unbefangenen Darlegung seiner Ansichten im Allgemeinen, kann Rec. bey der Betrachtung der einzelnen Stücke kurz seyn. Was er nun sagt, folgt aus jenem: wer jenem nicht glaubt beystimmen zu können, mag auch diesem die Beystimmung versagen.

Dass Hr. W. überhaupt gute, und auch musikalisch gute Texte zu wählen weiss; dass er am

jedem das Resultat für die Empfindung herauszuziehen und (mehr oder weniger glücklich) in Tönen darzustellen vermag; dass er richtig declamirt, rein schreibt — braucht kaum erwähnt zu werden, da man dies bey ihm voraussetzt. —

No. 1 ist mehr Declamation-, als Gesangstück, mit mancher originellen, treffenden Wendung — wohin gleich der Anfang gehört. An Innigkeit und *Natürlichkeit* des Ausdrucks bleibt aber hier der Componist hinter dem Dichter zurück.

No. 2 ist eine sehr niedliche Tandeley, deren Schluss, richtig verstanden, überaus fein und einnehmend befunden werden wird. Von vorn herein wendet der Componist eine Eigenheit an, die dann noch in einigen andern Stücken vorkömmt. Zuweilen nämlich, wo die Singstimme das Allerleichteste, wie hier, oder das Allergewichtigste, wie anderwärts — beyde Worte vom Ausdruck, nicht von Ausführbarkeit verstanden — darstellen soll: da lässt Hr. W. *alle* Begleitung weg. Solchen Stellen auch nicht einmal die Grundaccorde, nöthig noch weniger, als den sogenannten unbegleiteten Recitativen, und recht eigentlich gar nichts von Harmonie zu geben: das heisst doch wol die Opposition gegen das Verklimpern des Ausdrucks durch unzeitige Fülle oder sonstiges Uebermass der Begleitung, zu weit getrieben! Rec. kann es, weder von Seiten der Einsicht, noch des Ohrs, noch des Gefühls, billigen. (Die zweyte Zeile singt sich auch nicht so leicht, als sie es nach Absicht und Sinn sollte.)

No. 3 hält Rec. für ein treffliches Stück, das auch als Beyspiel und Beweis dienen kann, wie ein Text im Einzelnen bis ins Kleinste nachgebildet werden könne, ohne dass das Ganze im Ausdruck oder natürlichen Zusammenhang litte. Damit die Leser selbst urtheilen mögen, folge dies Stück am Schluss dieser Anzeige, doch, den Raum zu schonen, nur mit Guitarrenbegleitung. (Die $\frac{2}{4}$ zu Anfang des zweyten Takts fehlen im Exemplar des Rec.)

No. 4 kann sich im Ausdruck, und in sorgsamer, kunstreicher Behandlung des Textes mit dem vorhergehenden Liede messen. Gut gesungen, wirkt es hinreissend.

No. 5 zeigt ebenfalls von grosser Sorgfalt, spricht aber die Empfindung weit weniger an. Rec. hält das Stück für verkünstelt.

No. 6 weiss Rec. gewiss zu achten: so nahe, wie die einfachen Worte, kann er aber die Musik seinem Herzen nicht bringen; und sollte er Ursachen anführen, so müsste er Einiges aus Vorstehendem wiederholen.

No. 7. Dies überaus einfache Stück, in seinen wenigen, selbst ungebildeten Organen bequemen Tönen, seinem milden Fluss und seiner kinderleichten Begleitung, ist, schon beym ersten Vortrag, und wol für immer, ein Lieblingsliedchen für Rec., und alle, denen er es mitgetheilt, geworden. Es sollte in jedem Hause eingefahrt werden, wo eine liebende Mutter an der Wiege des Kindes singt: und es kann es auch jede singen.

No. 8, Körners *Morgenlied der Freyen*, ist nicht nur choralmässig, sondern ganz *unisono*, in grossen Noten für grosse Massen geschrieben. Von solchen vorgetragen, und, wie es hier auch angegeben, mit Posaunen begleitet, kann diese Musik, wie dieser Text, bis zum Schauerlichen grandios und feyerlich wirken. Glücklich ist auch der Gedanke, zum Schluss eben *dies* alte Kirchen-Amen, die einzigen harmonischen Accorde des ganzen Stücks, beyzufügen. (Warum hat Hr. W. in den zwey ersten Takten desselben der dritten Stimme das C entzogen?)

Bey jedem Liede findet sich, neben der gewöhnlichen, unbestimmtern Angabe des Tempo durch hergebrachte Worte, die bestimmte, durch den, zum einfachsten aller möglichen Taktmesser von Hrn. W. angewendeten Pendul, und für die, welche damit noch nicht unterrichtet sind, eine kurze Nachweisung, als Vorerinnerung, mit Beziehung auf die bekannten Abhandlungen des Hrn. W. in dieser Zeitung.

Das letzte dieser Lieder ist auch besonders abgedruckt und unter dem Titel zu haben:

Morgenlied der Freyen, von Theodor Körner, in Musik ges. von Gottfried Weber. Bonn und Cöln, b. Simrock. (Pr. 75 C. s.)

Vivace assai.

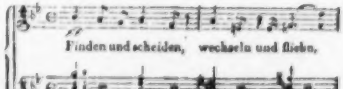

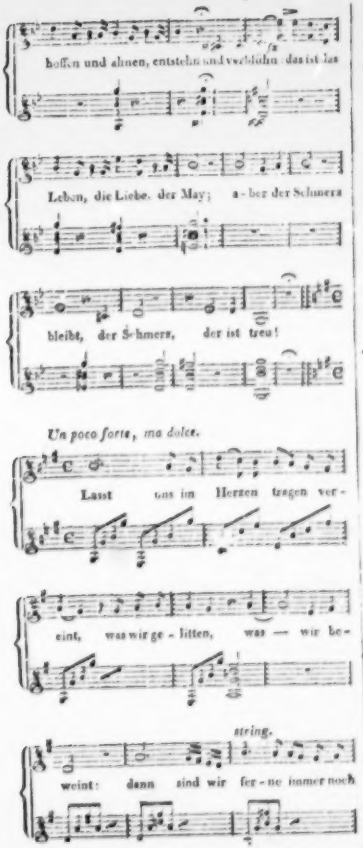

Sonate pathetique pour le Pianoforte — — par Louis Berger de Berlin. Oeuvr. 1. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. B. liefert hier eine Composition, die an sich schon, aber noch mehr als erstes Werk, alle Aufmerksamkeit und wahre Theilnahme verdient. Hr. B. ist ein Schüler Clementi's, welchem er auch diese Arbeit dankbar widmet. In ästhetischer, und, wenn man so sagen darf, psychologischer Hinsicht, (in Hinsicht auf den darin herrschenden Ausdruck, und auf die Folge der Empfindungen, in welcher alles dargestellt ist,) ist sie sehr gut erfunden, und lässt die treffliche Schule so wenig, als die Bedachtsamkeit, womit diese nun angewendet wird, verkennen. In eigentlich musikalischer Hinsicht liesse sich gegen die Erfindung und Anordnung eher Einiges einwenden. Beym Ganzen hat nämlich dem Componisten, wenn auch ohne sein Wissen, Beethovens Sonate aus C moll vorgeschwebt, so dass man, wiewol ohne bestimmte Reminiscenzen, doch fast immer an diese erinnert wird. Im Einzelnen finden sich aber auch dergleichen Reminiscenzen hin und wieder, obgleich gewiss ohne Wissen des Componisten: denn diese Stellen sind schon an sich nicht die vorzüglichern, die mithin

Hr. B. leicht mit andern hätte vertauschen können, und einige sind auch so bestimmte Erinnerungen, wie sie Niemand wissentlich, und am wenigsten ein so denkender und an Auswegen gar nicht armer Componist schreibt. (Man vergleiche z. B. den ganzen Schluss, Seite 3, Syst. 4, letzter Takt, und Syst. 5 ganz, der auch in der Folge wiederkommt, mit dem, ebenfalls einigemal wiederkehrenden Schluss des einleitenden *Grave* der Ouverture Righini's zu seiner *Armida*.) — In der Ausarbeitung zeigt sich ein Geist, der entschieden auf Solidität und Gründlichkeit gerichtet, mit trefflicher Harmonie genährt, und der Anwendung derselben nicht wenig mächtig ist. Es finden sich in allen drey Hauptsätzen, vornämlich aber im Finale, Stellen, welche in dieser Hinsicht meisterhaft genannt werden können. Dies Finale ist überhaupt, und besonders auch als Werk aus Einem Stück, sehr zu rühmen. Das erste Allegro enthält dagegen noch zu viele Abschweifungen, und lässt, eben bey solchem Charakter, und solcher Schreibart, ein strengeres Behalten beym Hauptthema wünschen. Die Arbeit im zweyten Theile dieses Allegro, bis zur Rückkehr der Einleitung und dann des Anfangs, verdienet noch besonderes Lob; und das um so mehr, da — wie jeder Componist, der mit klarem Bewusstseyn seiner selbst schreibt, eingesehen wird — eben diese zweyten Theile für Talent und Einsicht die schwierigsten, gefährlichsten und entscheidendsten Punkte sind. — Noch mehr, als die Abschweifungen des ersten Allegro, muss man aber wol bedauern, dass der Componist von der herrlichen, ersten Melodie des Adagio im Verlauf des Stücks nicht mehrern und gleichmässigern Gebrauch genommen hat, als wozu sie sich doch sehr gut eignete. Was er Abweichendes einschiebt, ist zwar an sich gut, und sehr gut: aber, ausserdem, dass nicht alles, was sehr gut ist, darum auch das Beste genannt werden kann, so lässt weder Einsicht, noch Gefühl, sich gern von etwas so Ansprechendem, besonders wenn es, wie hier, ganz bestimmt und einfach angekündigt worden, durch Anderes abtreiben, sollte dies auch, wie ebenfalls hier, im Ausdruck sich nicht übel anschliessen. —

Die Sonate ist ziemlich schwer auszuführen, und verlangt, ausser beträchtlicher Fertigkeit und Geübtheit in vollstimmiger Klaviermusik, einen lebhaften Sinn und ein kräftig durchgreifendes, feuriges Spiel. Der Satz ist rein. Die Erleichterungsmittel zum gehörigen Vortrage, so wie die Vortheile guter Instrumente zur Verstärkung des Eindrucks, sind mit Sorgfalt angegeben: beydes hilft beweisen, dass Hr. B. ein tüchtiger Klavierspieler seyn müsse. — Diese möglichst genaue Schilderung des Werks wird Hrn. B. überzeugen, dass Rec. diese seine Arbeit achte und werth halte; sie wird hoffentlich auch genügen, ernsthafte Musikfreunde darauf aufmerksam zu machen, und sie ihnen bestens zu empfehlen. Rec. müsste sich sehr irren, oder wir haben von einem Künstler, der so anfingt, in der Folge wahrhaft Vortreffliches zu erwarten.

Kurze Anzeigen.

1. *Sechs Gesänge mit Pianoforte-Begleitung* — 8tes Werk. (Pr. 18 Gr.) und
2. *Drey- und vierstimmige Gesänge ohne Begleitung*, 9tes Werk, *von Adolph von Lehmann*. (Pr. 20 Gr.) Leipzig, b. Peters.

Das Publicum des Hrn. v. L. ist vielleicht nicht vorzüglich zahlreich, wol aber vorzüglich achtbar. Aus guitarrirenden Damen und ihnen ähnlichen Herren besteht es nicht; vielmehr aus Frauen und Männern, die zu guten Gedichten durchdachte und sorgsam ausgearbeitete, zuweilen auch etwas schwierige, und eines ernsten Studiums eben so bedürftige, als würdige Musik verlangen. Diesen nun empfiehlt Ref. beyde, vornämlich aber das erste der genannten Werkchen; und da mehrmals, auch erst kürzlich von einem andern Mitarbeiter an dieser Zeitung bey Gelegenheit einer ähnlichen Sammlung, über diesen Componisten und seine Weise ausführlich gesprochen worden: so will er, der Ref., hier nichts, als eben die Werkchen so im Allgemeinen empfehlen, vertrauend, die Leser werden wol ihm eben so viel Glauben beymessen, dass er das Gute zu schätzen wisse, als er ihnen beymisst, dass sie dasselbe vermögen; und damit sie sich am leichtesten und vergnüglichsten in die Werkchen hineinsingen und spielen, so schlägt er ihnen vor, anzufangen — im ersten, mit No. 1, dann No. 3, nun etwa No. 6 folgen zu lassen, (wenn sie eben bey frischer Laune sind,) No. 1 aber sich bis zuletzt und für eine ernste Stimmung aufzuheben; (mit No. 2 u. 5 mögen sie

es nach Belieben halten: jene gefällt Ref. weniger, diese fast gar nicht;) im zweyten Werkchen aber sich vornämlich die Stücke, No. 3, 5 und 6, empfohlen seyn zu lassen. — Dem 2ten Werkchen, das in Stimmen gestochen ist, ist auch die Partitur beygelegt, welche zugleich als Klavier-Auszug dienen kann, wo man einen solchen nöthig hat.

---

1. *VI kleine Canons für 3 Singst. mit Begleit. des Pianof., zur Uebung für Anfänger im mehrstimmigen Gesange* (Pr. 6 Gr.) und
2. *VI leichte Duetten für 2 Singstimmen mit Begl. d. Pianof., von J. H. C. Bernhardt.* (Pr. 16 Gr.) Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel.

Hr. B. hat sein Talent, sehr leichte und gefällige Melodien zu erfinden, und sie auf die natürlichste, anspruchloseste Weise darzustellen, schon durch so viele Proben bewährt, dass man es unter den Liebhabern und Liebhaberinnen kleiner, einfacher Gesänge als bekannt voraussetzen darf. Er beweiset es auch in diesen beyden Werkchen, so wie zugleich die Geschicklichkeit, für Anfänger im Gesange, ganz wie sie es bedürfen und wünschen, sowol in Hinsicht des Geschmacks, als in Hinsicht auf Uebung und Bildung, zu schreiben. Die dreystimmigen Gesänge (Canons heissen sie nur im allerweitesten Sinne des Worts) setzen gar nichts voraus, als die Elemente der Musik überhaupt und die allerersten Vorübungen des Gesanges. Sie nehmen, mit Recht, vorzüglich auf gehöriges Binden und Tragen der Stimme Rücksicht; die Duetten setzen dazu einzelne kleine, angenehme Figuren, und Verschiedenheit des Charakters und Ausdrucks. Unter jenen haben No. 1 u. 4, und unter diesen dieselben Nummern, Ref. am besten gefallen. Als Texte sind Strophen von Kinderliedern gewählt. — Zu dem angegebenen Zweck sind beyde Werkchen mit Grund zu empfehlen: sie werden Anfängern gewiss Nutzen und Freude gewähren. Einige Stellen, wo der Satz nicht ganz rein ist, hätten verbessert werden sollen; kunstverständige Lehrer werden sie aber leicht abändern.

Six Polonoises pour le Pianoforte — — par Aug. Pohlenz. à Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Ein munterer Geist, der es auch recht gut versteht, die beyden Elemente der Polonoise, rauschende Lebhaftigkeit und zärtliche Weichheit, einander nahe gestellt, in diese Form einzukleiden, zeigt sich hier: aber er zeigt auch, dass in ihm noch nicht Ordnung gemacht ist, so dass das Temperament nicht selten mit ihm davon läuft, und ihn in Unverhältnissmässiges — entweder nach oben, in Fehler gegen Symmetrie der Theile u. dergl., oder nach unten, in Gemeines, in Wiederholungen etc. verlockt. — Wenn man No. 2 u. Trio, und No. 4 durchgehet, so wird man für beydes Gesodelte Belege finden; in den übrigen Stücken aber, ja selbst in diesen, auch Beweise für das Gelobte.

Walses et Ecossoises pour le Pianof. par C. H. Meyer. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Hr. M., den die Liebhaber durch seine Vornamen von seinen musikal. Zusammensetzern wohl unterscheiden mögen, wie sie bey den musikal. Webern und Schneidern thun — zeigt in diesen achtzehn Sätzen das angenehme u. gewiss nicht gewöhnliche Talent, wahrhaft tanzbare Tänze zu schreiben, (solche, welche *heben* — wie die Tänzer sagen,) ohne sich darum mit oft gesuchten Gedanken, Wendungen und Formen zu begnügen. Findet man dies durch die ersten Nummern weniger bestätigt, so wird man es durch die folgenden, besonders durch No. 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 15 u. 18, gewiss reichlich bestätigt finden. Sie gehören unter die frischesten, lebendigsten, angenehmsten Tänze, die Ref. seit mehrern Jahren vorgekommen sind. — Was jenes Abweichen von gewöhnlichen Formen anlangt: so will Ref. nur bemerken, dass zwar ein geschichtes Verlangen, wie es Hr. M. mehrmals angewendet — nicht aber ein Verkürzen, wie es wenigstens Einmal von ihm versucht worden, zu loben ist. — Die Texte scheinen sämmtlich für das Orchester geschrieben zu seyn: wiewol sie nun recht gut arrangirt sind, spielt sich doch Manches wenigstens nicht so bequem, dass Anfänger es gehörig vortragen könnten.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. N°. 46. 1815.

Reflexionen über das Wesen der Musik.

Die Musik ist darin der Liebe ähnlich, dass es sehr schwer ist, ihren allgemeinsten und höchsten Ausdruck zu finden.

Wem ist es bisher gelungen, zu bestimmen, welchen Rang sie als Welt-Erscheinung, als Erd- und Menschensprache einnimmt, und wie sie zu andern Erscheinungen dieser Art sich verhält?

Die einen verlieren sich ins Allgemeine: sie sehen zuletzt überall, so Musik, als Liebe — woran sie wol, je nachdem man den Standpunkt nimmt, Recht haben mögen; nur erfahren wir nicht, so lange sie von der, das ganze All durchrauschenden Harmonie, von der Musik der Sphären reden, oder von der Liebe, durch welche die Milchstrassen und ihre Sonnensysteme zusammenhalten etc., welche Welt-Quoten denn diejenige Musik und Liebe seyen, die wir zunächst meynen, und die sich durch eine bestimmte Eigenthümlichkeit von andern Erscheinungen der Natur und des Lebens absondern.

Es wäre allerdings zu wünschen, dass diese genialen Geister, bey ihrer Neigung, ins All zu verschweben, eine Reise wenigstens durch unsere Mit-Planeten in musikalischer und liebender Hinsicht machen könnten, um echte Vergleichungspunkte für unsere Erden-Musik und Erden-Liebe zu holen, an welcher es uns, wenn von ihnen in speculativer Hinsicht die Rede ist, doch sehr fehlt.

Lasst uns einstweilen einen, auch schon von andern wackern Männern versuchten Weg einschlagen, auf dem wir uns manches schon Bekannten erinnern, und, wenn uns das Glück wohl will, auch vielleicht einiges Neue finden.

Zuerst drängt sich uns die Frage auf, warum denn das, was wir Musik nennen, gerade an die Sphäre des Ohrs gebunden sey; ob denn kein anderer Sinn fähiger gewesen wäre, der Träger dieser wonnevollen Welt zu werden?

Warum ist die Musik nicht ein Gefühl? Aber was ist Gefühl; was ist der Fühl-Sinn? Diese eine Erscheinung spaltet sich wieder in einen Dreyzack von Sensationen, in den Reiz des Kitzels, der selbst unzählige Fühlfaden in unserm Organismus umherstreckt, den Tastsinn, und den Wärmesinn.

An jene erste Sensation, zu welcher freylich, wenn wir die Zahl der Sinne nicht bis zur Unzahl vermehren wollen, auch alle örtlichen Schmerzen gehören, knüpft sich eine Welt von Erscheinungen, und insbesondere ist sie der Angel, um welchen sich die Zuneigung der beyden Geschlechter, also die Welt der Liebe, herumbewegt.

Gleichwol ist diese Sensation an sich keiner mannigfaltigen Modulationen fähig; sie hat als Sprache der Liebe nur ein einziges Wort, welches denjenigen Verirrten, der es nicht durch ein geliebtes Wesen zum — wenn auch sehr einfachen — Dialog zu erheben weiss, sondern es in sündhaftem Egoismus stets allein spricht, zum bedauerungswürdigen Pescherah macht.

So wie jeder Genuss dumpf bleibt, der nicht mit seiner grössern Hälfte in unsere innere Welt fällt, so auch dieser, bey welchem die Lust erst in unserm Innern den tiefer nachhallenden Resonanz findet. Es ist die fühlbare Nähe des Geliebten, das Geheimnisvolle, das Folgenreiche, ja das Bedenkliche des Moments, zu welchem beyde Theile durch die Wechsellust hingetrieben werden, was diese selbst adelt, und aus einer thierischen, zu einer menschlichen Erscheinung, aus dem Niedrigsten zum Höchsten macht.

Aus diesem allem geht aber doch hervor, dass sich diese Sensation durchaus nicht zur Basis einer allgemeinen Sprache, wie der Weltgeist in der Musik eine solche aufstellen wollte, eignen konnte. Sie hat zu wenig Umfang, sie liegt zu nahe am Organismus, ergreift ihn zu gewaltig und schliesst jede Theilnahme eines Dritten aus.

Beym Tastsinn finden wir das Nämliche. Sein schönstes und freyestes Spiel möchte ich eben da

finden, wo er, in Begleitung des vorigen, von der Nähe des geliebten Wesens unmittelbar süsse Kunde giebt, und dem Auge zu Hülfe kommt, das sich durch sein Anschauen der wunderbaren Körperreize immer durstiger trinkt, und ohne die leise tastende Hand nie zur Ruhe käme.

Schon einen viel grössern Reichthum hat diese Sprache: aber alle ihre Töne werden zuletzt doch blos verwendet, um das grosse, einfache Wort der Liebe aussprechen zu helfen.

Am dürftigsten ist wol die Tonleiter des dritten Zweiges des Fühl-innes. Nur wenige Grade von der Scala des Thermometers bezeichnen schon die Grenzen unserer Behaglichkeit, die kein schnelles Ueberspringen duldet, und nur in seltenen Fällen, wenn etwa der Wanderer, dem unfreundlichen Schneegestober, dem frostigen Nordwind entfliehend, sich der behaglichen Wärme des heimatlichen Herdes erfreut, — oder wenn der von der Schwüle des Tages Ermattete in die kühlenden Wogen des Flusses niedersteigt — knüpfen sich Erscheinungen aus der Welt des Gemüths an diese Sensation, die sich am wenigsten vom Organismus losmacht.

Der Geruchs- und Geschmacks-Sinn dürfen ebenfalls keine Ansprüche machen, einer Welt geistigerer Beziehungen zur Grundlage zu dienen.

Der erstere entzieht sich jeder Anregung von längerer Dauer, indem er selbst die angenehmste bald satt bekommt, und die von so vielen beliebte, wiederholte Kitzlung desselben durch ein pikantes Kraut wird man wol so wenig von musikalischer Natur finden, als etwa die taktmässigen, trockenen Schläge eines Holzhocks im getafelten Zimmer.

Das Lexikon des Gaumens ist schon viel grösser, und das kleinste Kochbuch misst sich mit der dickleibigsten Sprach- und Singlehre. Auch sind nicht selten edle Gedanken und herrliche Gefühle die Begleiter von den Gängen — nicht sowol der Tafelmusiker auf ihren Instrumenten, als vielmehr der mit Teller und Glas hin und herwandelnden Bedienten. Allein diese Erscheinungen sind nicht das unmittelbare, ätherische Fortwirken der leiblichen Anregung, wie bey der Musik, sondern die mittelbare körperliche Folge davon.

Doch was halten wir uns lange bey den untern Sinnen auf, denen schon ohne diese Untersuchung niemand hierin viel zutraut, und gehen nicht so schnell, als möglich, auf den höchsten und vortrefflichsten über, in dem sich die Welt abspiegelt, und der am ehesten geschickt scheint, der Träger der schönsten Sprache zu seyn?

Ja, was wollen wir? ist es nicht wirklich an dem, dass er das Verlangte leistet? Hat nicht Pater Castel durch sein Farbenklavier gezeigt, dass man dem Auge Musik machen kann?

Der erste Versuch sey nicht befriedigend ausgefallen, sagt die allgemeine Stimme. Wie kommt es, dass der Erfinder nicht beharrlicher war? oder sollen wir Mistrauen in die Möglichkeit setzen, dass überhaupt so etwas, wie Farbenmusik, zu Stand komme? Unsere Zeit bleibt sonst, wo es einen neuen Genuss betrifft, nicht leicht auf halbem Wege stehen.

Wenn man die Sache näher ins Auge fasst, so zeigt sich bald, auf welcher Seite eigentlich der Fehler liegen dürfte.

Sachverständige haben gezeigt, dass es mit der Parallele zwischen Licht und Schall, wornach es sieben Farben geben soll, wie es sieben Töne giebt, so gut als nichts ist, indem Blau, Roth und Gelb allein übrig bleiben, wenn man nicht ihre Nuancen besonders benennt, in welchem Fall ihre Zahl aber nicht jene heilige, sondern wirklich Legion wäre.

Die Unterscheidung von sieben Tönen beruht auf den tiefsten, vielleicht noch nicht hinlänglich nachgewiesenen Fundamenten der Harmonie. Zwischen die ähnlich klingenden Octaven stellen sich zuerst die Quinte, dann die Terz, als natürlich mitlönende Intervalle, ferner die Quarte und Sexte, als die Umkehrung von jenen, endlich die ausfüllenden Töne, Secunde und Septime. Das Ganze zerfällt so in zwey unter sich ähnliche Tetrachorde etc., über welche Verhältnisse ein *Chladni* und Andre besser Rechenschaft zu geben wissen.

Die Unterscheidung von sieben Farben dagegen gründet sich blos auf eine Willkür des Auges, das am Regenbogen mit einer gewissen Bequemlichkeit eine solche Abtheilung trifft.

Das dem Auge wohlgefällige Ablösen der Farben beruht auf den Gesetzen des Abklingens, und die auf einen solchen Wechsel gebaute künstliche Einrichtung würde schwerlich eine angenehmere Musik gewähren, als sich, zu Folge meiner Jugenderinnerung, die kleinen Kinder des Nachts selbst machen, wenn sie mit verschlossenem Auge mit einer gewissen Willkür allerhand Farbenspiele zuerst

am Rande desselben erzeugen, welche sich bald von selbst nach innen, und über die ganze Fläche verbreiten.

Die Farbe ist überhaupt von dem Genius der Natur dazu bestimmt, an den Gestalten zu haften, und von ihrem äussern und innern Leben Kunde zu geben: und so spielt auch Natur und Kunst täglich auf den besten Farbenklavieren die schönsten Harmonien vor uns.

Die Sonne vergoldet die frühen Morgenwolken, sie durchhaucht mit ihnen die ganze Tonleiter bis zum Silberweiss: sie erhellt und malt eine entzückende Landschaft: in einfach klaren, sich gegenseitig durch Contraste hebenden Massen erscheint uns das Leben der Erde, und das Bemühen der Menschen darauf. Das mannigfaltige Grün der Landschaft contrastirt mit den bunten Farben des Anbaues, mit dem schimmernden Blau des Gewässers, mit dem ruhigen Azur des Himmels. Im Hintergrund erheben sich die Gebirge in violette Lufttöne, die der Bewohner der Flächen nur am Himmel zu sehen gewohnt ist, wenn sie sich wie ein liegender Regenbogen um den Horizont lagern.

In der Kunst sind es die Raphaels, Correggios, Titians etc. die uns in ihren bewundertsten Tableaus die wahren Farbensymphonien hinterlassen haben, und es bleibt ein fruchtloses Streben, auf einem andern Wege eine Musik der Farben zu suchen, als da, wo diese Gestalten umhüllen, und einen, mit deren äussern Beziehungen oder ihrem innern Wesen harmonischen Ton ausdrücken.

Ueberhaupt kann bey der Welt der Farben wol von Harmonie, aber nie von Melodie die Rede seyn. Sie erfreuen uns durch Coexistenz, aber — durch eine eigene, künstliche Vorrichtung, und überdies entblösst von Gestalten, eine Successiön in das Spiel bringen zu wollen, heisst den köstlichen Sinn des Auges um nichts auf die Folter spannen.

Das Gesicht ist der beziehungreichste, der in jedem Betracht erstaunenswürdigste Sinn; denn durch eine Linse dringt ein vollständiges Bild der Welt, und ein Ding hinsengross kann uns auch diese ganze Anschauung verdrehen. Aber eben dieser Sinn ist auch der kaltste, ob er gleich eigentlich der Lichtwelt angehört. Eben diese Anschauung einer blühenden, freudig sich regenden Welt lässt uns oft todeskalt, wenn nicht unser warmes Gemüth ihr Bedeutung giebt. Oft ists ein naher, vertraulicher Ton, oft ein Zug aus dem Labebecher, oft das Erfassen unserer selbst, wodurch uns erst das innere Auge aufgeht, ohne welches das äussere uns nur ein reiz- und interesseloses, ja ein widriges Mannigfaltiges zeigt. Eben dadurch, dass das Auge von den fernsten Gegenständen durch den an ihrer Oberfläche vorgehenden Licht-Act Kunde erhält, bleiben diese selbst, da sie ihr inneres Leben nicht aufschliessen, dem Auge oft ein Fernes und Oberflächliches, wogegen die andern Sinne, die nicht auf eine so grosse Ferne gehen, das Object immer mit einer gewissen Inbrunst in sich aufnehmen, ja oft ganz verzehren.

Das Wesen des Ohres ist mittlerer Natur: es befleckt sich nicht mit dem Gegenstand, wie oft die derbern Sinne: es tritt in keine kalte Ferne, wie zuweilen das Auge, das, gleich einem Vornehmen, weil es viel zu viel siehet, ablehnend werden muss.

Welcher andere Sinn ist fähig, so ruhig theilnehmend in der Vibration einer Sensation zu liegen, aus welcher sich durch ungezwungene Uebergänge immer neue und neue, wohlthuend sich ablösende Sensationen entwickeln, die sich durch rhythmische Einschnitte verschiedener Art freylich abtheilen, und Ruhepuncte gewähren, von denen stets ein neuer Antauf begann; so dass schon hierdurch, abgesehen von aller Bedeutung, ein schönes Gebäude von Anschauungen entsteht, die alle aus dem einfachen Dreyklang sich herauswebeu; wodurch sich die Vorzüglichkeit, und, wie man am Gold rühmt, die Dehnbarkeit des Sinnes sogleich bemerkbar macht? Man denke nur an die Aeolsharfe.

Während alle Verhältnisse zwischen dem Ohr und der ziehenden Luft die nämlichen bleiben, entwickelt sich an ihr eine Welt, ein breiter Strom von harmonischen Tönen, der uns entzückt, indem alle Möglichkeit der Vibrationen an den Saiten und an den Fibern unsers Ohrs erschöpft wird, oder eigentlich in einem Unendlichen sich verliert. Welche Breite und Tiefe, welche Dauerhaftigkeit und Beweglichkeit des Organs! welches andere kommt diesem gleich, oder nahe?

Aber nicht blos im Ohr bleibt diese Tonwelt liegen. Wenn schon der leblose, irgend einer Bebung fähige Körper mit dem tönenden nach seiner Weise harmonisch mitvibrirt, und so in seinem ganzen Wesen erregt wird, wie jeder erfahren kann, wenn er, so lang z. B. ein Violon angestrichen wird, seinen übrigens sehr unmusikalischen Hut, ein Becken, oder eine Tonne beruhrt: so geschieht dies noch viel mehr bey dem lebendigen

Körper; und wie gewaltig der Organismus von den Tönen angegriffen werde, dies lehren uns, wenn wir versucht wären, bey uns die Wirkung etwa mehr in das Gemüth zu legen, schon die frohen oder ängstlichen Aeusserungen der Thiere. Der zottige Bär, das steife Kameel, der plumpe Elephant zeigen das grösste Wohlgefallen an Musik; der Hund winselt beym ersten Trompetenstoss und verkriecht sich.

Wenn durch das Licht die Harmonie der Weltkörper besteht, so besteht durch den Klang die Harmonie der Erde. Die Sterne senden uns ihre Stralen; das Frohlocken und Jammern ihrer Bewohner dringt nicht bis zu uns, und so bleiben sie uns ewig fern.

Durch den Ton wird uns auch das Entfernte zu einem Nahen, und wenn jene der Einbildungskraft zusagt, die weite Raume will, und dieses das Herz befriedigt, welches das Nächste an sich sieht: so ist im Tönenden gewissermassen beydes verbunden. Nichts füllt auch seinen Wirkungskreis so kräftig, so ansprechend aus, als das weithin Tönende; man denke an den Kanonendonner, an ein festliches Glockengeläute, in deren Sphäre kein Gemüth unbewegt bleibt.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Das diesmalige *Musikfest in Frankenhausen* war, wenn auch nicht so zahlreich, als das erstemal, doch weit stärker besucht, als Mehrere gehofft hatten, welche von der ... Ankündigung des Hrn. Bischoff besorgten, sie möchte auf das grosse Publicum eben so unangenehm wirken, wie auf nicht wenige der achtungwürdigsten Künstler und Kunstfreunde. Wie hätte es dem ganzen Unternehmen, und allem, was es geleistet, ergehen müssen, wäre man mit den Erwartungen, welche diese Ankündigung mit Gewalt anzuregen, mit dem Massstabe, welchen sie vorzuzeichnen versuchte, erschienen! Das haben wir Referenten nicht gethan; und darum waren wir im Stande, das Gute und Schöne, was wir hörten, nach Würden zu geniessen, und hoffen nun auch im Stande zu seyn, es nach Würden zu beurtheilen.

Hr. Spohr hat sich durch die Composition der Cantate der Mad. Pichler in Wien: *das befreyete Deutschland*, ein neues, rühmenswürdiges Verdienst erworben. Das Gedicht hat viel Gutes, neben dem Nichtguten, im Ganzen zu wortreich zu seyn, und dem Componisten zu lange Recitative, in den Arien aber fast nur Klagen, Noth und Jammer zu bieten. Dem Monotonen und Langweilenden jener Recitative abzuhelfen, hat Hr. Sp. sie alle vom ganzen Orchester begleiten lassen — bald von Bogen-, bald von Blasinstrumenten, bald von beyden zusammen, wozu wol, je nachdem sich die Empfindungen verstärken, auch Trompeten und Pauken, ja selbst Posaunen mitwirken. Dies thut allerdings seine Wirkung einzeln, für sich: schadet aber der Wirkung des Ganzen, indem es an den Gebrauch solcher Mittel, über die man doch in den höchsten Momenten auch kaum hinaus kann, gewöhnt, und so für das Ohr wieder etwas Monotones hineinbringt, das dann durch Kunst nie *ganz* wieder weggeräumt werden kann. Auch erschwert es dem Orchester die Ausführung sehr, und macht nöthig, dass, wenn die Hauptpartien, besonders die Chöre, nun doch noch lebendig und kräftig hervortreten sollen, man dieselben wol ungefähr mit 100 Sängern und 100 Instrumentisten wird besetzen müssen. (Hier stieg das brave Orchester mit den Choristen bis auf 300 Personen.) Jenem zweyten Fehler liess sich weder durch ähnliche, noch durch andere Kunstmittel ganz begegnen: doch ist gewiss in dieser Hinsicht gethan, was sich thun liess. Uebrigens zeigt es sich auch hier, dass Hr. Sp. im Ausdruck schwermüthiger Gefühle ganz vorzüglich glücklich ist. Einige Stücke dieser Art rühren tief. Den schönsten Eindruck machten und hinterliessen aber bey den Referenten folgende Sätze: 1) Die herrliche Ouverture. Sie macht im voraus auf die Hauptstellen des ganzen Werks aufmerksam, und bleibt doch ein schönes Ganzes. 2) Das grosse Wechselchor der Franzosen, Russen und Deutschen; wo sich anfangs das Chor der fliehenden Franzosen immer weiter entfernt, worauf sich das Chor der Russen, anfangs auch in der Entfernung, alle Stimmen *unisono* und blos mit Militairinstrumenten begleitet, leise, aber immer stärker und endlich im stärksten *fortissimo*, mit dem ganzen Orchester, nebst Trompeten und Pauken und Posaunen, hören lässt. Diese fremde, rohe und wilde Musik, die einen sehr charakteristischen, nationalen Ausdruck hat, steigerte die Empfindung des Zuhörers wirklich bis zu Furcht und Schaudern. 3) Das Terzett. 4) Das Quartett; ein wahrhaft süsses

Adagio, blos mit Blasinstrumenten begleitet. 5) Der Ausruf der Jungfrau und Frau: „O Dank dir, grosser Gott!“ in langen Choral-Noten, ohne alle Instrumente, der zwar nur ein Coup, aber ein sehr glücklicher ist, und viele bis zu Thränen rührte. 6) Das sanfte, rührende Adagio der Jungfrau, worin sie den Verlust des Freundes betrauert. (Es wurde von Dem. Ambrosius sehr gut gesungen.) 7) Das Schluss-Chor, mit einer regelmässig und brav gearbeiteten, klaren, jedoch nicht eben langen Fuge. Dem grossen Publicum, so weit man seine Urtheile erfahren konnte, hatten nur die Chöre wirklich gefallen. Der Styl des Ganzen ist ziemlich derselbe, in welchem Hr. Sp. früher sein *jüngstes Gericht* geschrieben hat. Kirche, Oper, Concert, Kammer: alles muss seinen Theil hergeben zu der Mischung. Man würde viel dagegen sagen müssen, blickte nicht überall und unverkennbar *Geist* hindurch, den man, in welcher Gestalt er auch erscheine, achten muss. Indem wir jenes über den Styl des Werks im Allgemeinen bemerken, haben wir zugleich ausgesprochen, dass hier, wie in jenem frühern Werke, die Orchesterpartie bey weitem die vorzüglichste ist — sehr reich an mannigfaltigen Ideen, noch reicher an künstlicher, fleissiger Ausarbeitung des Einzelnen, (letzteres wol zuweilen bis zum Uebermaas und Nachtheil des Totaleffects,) meisterhaft und oft originell in der Instrumentirung etc.; ferner haben wir zugleich ausgesprochen, dass die Singstimmen, wo nicht besondere Veranlassung im Texte lag, oder der Componist eine ganz besondere Wirkung einer Einzelnheit beabsichtigte, kaum anders, als — beym Solo, wie obligate, beym Chor, wie ausfallende Instrumente behandelt sind, u. dergl. m. Um letzter Eigenschaft willen scheint denn auch dieses Werk, wie jenes frühere, auf den ersten Blick ziemlich leicht auszuführen: aber, die Schwierigkeiten für das Orchester abgerechnet, gehören auch durchaus fünf Solosänger dazu, welche mit schöner Stimme, Biegsamkeit, viel Fertigkeit, sehr sichere Intonation, feines Gefühl und richtige Declamation verbinden. Diese Eigenschaften hatten sich nun so ziemlich, wenigstens bis auf einen gewissen Grad, bey einigen der fünf Solosänger dieser ersten Aufführung zusammengefunden; auch füllete jede dieser Stimmen die ganze, grosse Kirche aus. Die *Jungfrau*, als ersten Sopran, führte Demois. Francisca Ambrosius aus Weimar, jetzt in Sondershausen, und die *Frau*, als 2ten Sopran, Mad. Scheidler aus Gotha, aus. Den *Jüngling* sang der Hr. Justizrath Pechmann aus Quedlinburg, ein schöner, voller und biegsamer Tenor; den *Mann* führte Hr. Stromeyer von Weimar, als erster Bassist, so vortrefflich aus, wie man im voraus von seinem Geschmack und seiner grossen Kunstfertigkeit erwarten konnte. Endlich hatte den *Greis*, oder 2ten Bass, der Hr. Pastor Gutbier, aus einem Dorfe bey Gotha, ein Mann von Kenntnissen in mehr als einer Kunst, übernommen, ob er gleich in einer Reihe von Jahren von seiner tiefen Basstimme nur am Altare Gebrauch gemacht hatte.

Das hierauf folgende *Te Deum* vom Hrn. Tribunalrath Weber ist vielleicht noch nie in der Vollkommenheit und Fülle aufgeführt worden, als hier. Wäre er doch zugegen gewesen: er würde Hrn. Max Eberwein für die brave Direction seines kräftigen Werks die Hand gedrückt haben.

Am 2ten Tage wurde aufgeführt: Mozarts Symphonie aus C, mit der Fuge, ganz. Dies Werk, von mehr, als 150 wackern Musikern aufgeführt, war ein wahrhaft überwältigender, alles aufregender Kunststurm. Hr. Matthäi aus Leipzig führte die 1ste Violin, Hr. Spohr die 2te, und Hr. Max Eberwein das Ganze an. 2) Das neueste Violinconcert, vom Componisten, Spohr, selbst gespielt. Hier vereinigte der treffliche Meister aller Zuhörer Stimmen zu seinem Preis; hier ist seine Sphäre: und wie herrlich, in jeder Hinsicht, füllt er sie aus! Die Referenten gestehen: sie halten dies Concert, unter allen, für die Violin geschriebenen, für das höchste; und wer Hrn. Sp., wie er diesmal spielte, besonders im Ausdruck übertreffen könnte — das wüssten sie auch nicht zu sagen. 3) Hr. Stromeyer sang mit dem, ihm so ganz eigenen, leichten Gebrauche seiner grossen und überaus schönen Basstimme eine Scene und Arie von Paer. In letzter machte auch das, nach jetzt gewöhnlicher Weise, zuweilen einfallende Chor, bey der starken Besetzung, sehr guten Effect. 4) Hr. Musikdir. Hermstedt aus Sondershausen blies auf der Klarinette Variationen von Spohr, zur Bewunderung und Freude der Anwesenden. 5) Den Beschluss machte ein *Gesang zum 30sten October*; fürs ganze Orchester und Chor, von Kind gedichtet auf die Melodie: Heil dir, im Siegerkranz — wo bey der Wiederholung des 2ten Theils jeder Strophe das ganze Auditorium mit einfiel; was einen erschütternden Eindruck machte, schon durch die Masse von ungefähr 1000 Stimmen und Instrumenten.

Berlin, d. 4ten Nov. Den 11ten Oct. ward zum erstenmal, und seitdem noch einigemal mit stets steigendem Beyfall gegeben: *Fidelio*, Oper in 2 Abtheilungen, nach dem Französischen von F. Treitschke, mit Musik vom Hrn. v. Beethoven. Da über diese Oper schon von Wien aus mehrere Berichte, und dann auch eine umständliche Recension in der musikal. Zeit. erschienen: so begnüge ich mich zu melden, dass sie hier vortrefflich gegeben wurde, und dass von der grossen Schwierigkeit, die ihre Execution hat, auch nicht das Geringste sicht- und fühlbar wurde bey der höchst gelungenen Darstellung unter Leitung unsers **Kapellm.s**, Weber. Fast jedes einzelne Musikstück ward mit dem lautesten Beyfall aufgenommen: am allgemeinsten gefielen jedoch folgende. Die herrliche Ouverture; Marzellinens (Dem. Sebastiani) Arie: O wär' ich schon mit dir vereint etc.; das Quartett von Marcelline, Leonore (Mad. Schulz), Rocco (Hr. Wauer) und Jaquino (Hr. Rebenstein): Mir ist so wunderbar etc.; das Terzett von Rocco, Leonore und Marzelline: Gut, Schnchen, gut etc.; Pizarro's (Hr. Blume) Arie mit Chor: Ha, welch ein Augenblick etc.; das Duett von Pizarro und Rocco: Jetzt, Alter, hat es Eile etc.; Leonorens Recitativ und Arie: Abscheulicher, wo eilst du hin etc., und das Finale; so wie im 2ten Act. das Terzett von Florestan (Hr. Eunike), Leonore und Rocco: Euch werde Lohn in bessern Welten etc.; das Quartett von Pizarro, Florestan, Leonore und Rocco: Er sterbe, doch er soll erst wissen etc.; das Duett von Leonore und Florestan: O namenlose Freude etc., und das Finale. — Den 15ten ward zur Geburtsfeyer des Kronprinzen, ausser dem dramatischen Gedicht des Barons de la Motte-Fouqué: *Die Heimkehr des grossen Kurfursten*, zum erstenmal gegeben: *Die Rückkehr des Mars*, pantomimisches Ballet in 1 Aufzug, vom königl. Balletm. Telle, mit Musik vom Musikdir. Gürrlich. Es gefiel, theils durch die schöne Darstellung der Tänzer und Tänzerinnen, unter denen besonders Mad. Lauchery, Dem. Lamperi, Joyeuse, Weiss, Gemmel und Habermass, und Hr. Senger Auszeichnung verdienen, theils durch den scenischen Apparat — Wolkenglorien, mit den Namen der Schlachtörter: La belle Alliance, Leipzig, Culm etc. und der Helden, die hier siegten: Friedrich Wilhelm, Blücher und Wellington. — Den 22sten wurde zur Feyer des an diesem Tage vor 400 Jahren erfolgten Regierungantritts des Hauses Hohenzollern in der Mark Brandenburg, ausser Spontini's vortrefflicher Oper, *Ferdinand Cortez*, zum erstenmal gegeben: *Thassilo*, Vorspiel in 1 Aufzug, vom Baron de la Motte Fouqué. Ich nenne dieses wohlgelungene Stück, das in der Vision dem Feldherrn Kaiser Karls des Grossen den spätern Glanz seines erlauchten Hauses zeigt, hier nur wegen der herrlichen Chöre der Krieger, der Frauen, Greise und Kinder, die von dem jetzt hier lebenden Regierungrathe Hoffmann meisterhaft componirt sind.

Mad. Milder-Hauptmann ist im vorigen Monat in folgenden Gastrollen aufgetreten: am 3ten und 7ten als Therese in Weigls *Waisenhaus*, am 8ten als Iphigenia in Glucks *Iphigenia in Tauris*, am 14ten und 17ten als Fidelio in Beethovens Oper dieses Namens, und am 23sten als Emmeline in Weigls *Schweizerfamilie* — stets mit ausgezeichnetem Beyfall. — Hr. und Dem. Bachmann vom Theater zu Danzig haben am 12ten in d'Alayrac's Singspiel, *Adolph und Clara*, als Oberst von Limburg und Clara, ganz ohne Beyfall debutirt. Ein Hr. Weise gab den 21sten im Schenks *Dorfbarbier* den Adam als Gastrolle, mit getheiltem Beyfall, den Hr. Wurm sonst immer allgemein erhält. Dem. Leist sang in diesem beliebten Singspiel als Suschen die Arie: Mädchen sind leicht zu bethören etc. sehr brav und mit vielem Beyfall.

Während der Anwesenheit der russ. Kaiserfamilie sind im Opernhause die *Vestalin* von Spontini, *Ferdinand Cortez* von demselben Meister, und im Schauspielhause Fioravanti's *Dorfsängerinnen* gegeben worden.

Eine kleine Schrift: *über den Gesang in Schulen und Kirchen*, die als Einladungschrift zu den öffentlichen Prüfungen der, unter dem Namen der Realschule vereinigten Anstalten in diesen Tagen erschien, enthält sehr richtige Ansichten dieses, in neuern Zeiten oft besprochenen Gegenstandes, und gibt von dem Grundsatz aus, dass nur ein, unter angegebenen Umständen errichteter, einzig und allein für den Dienst der Kirche bestimmter Chor das leisten könne, was das musikalische Bedürfnis erfordert.

Mannheim. Uebersicht des Sommerhalbjahres, vom April bis September 1815.

Theater. Wenn ich in meinem letzten Berichte mir Hoffnung machte, von den Talenten

unsers Violinisten, Hrn. Frei *) im Felde der Composition etwas mehr zu sagen: so bietet sich jetzt, bey Erscheinung seiner Oper „*Jery und Bätely*" die schönste Gelegenheit hierzu dar. Der Stoff ist das bekannte lyrische Singspiel von Göthe. Ein Schweitzer-Hirtenmädchen, die ihren Liebhaber unerhört lässt, weil in ihr die Regungen der Liebe noch nicht erwacht sind, wird bewegt, indem sie in dem tapfern Schutze, den er ihr und ihrem Vater gegen die Angriffe eines Soldaten leistet, seine Aufopferung und auch die Nothwendigkeit eines kraftigen Vertheidigers kennen lernt; und so erwacht in ihr die Liebe, welche die Verbindung Beyder herbeyführt. Der Soldat, ein Freund des Junglings, hat den Plan, nach seiner in sich verflossenen Idee, darauf angelegt, seinem Freunde auf diese Weise zu helfen. Die beyden Liebenden auf ihrer Alpe sind im Charakter der Idylle gehalten; der Soldat, ein jovialer, gutmüthiger Bursche, bringt Leben in die Handlung, und interessirt für den Ausgang seines gutgemeynten, aber kecken Wagstücks. Die Oper ist in einem Akte bearbeitet, und dient zu einem gefälligen Nachspiele. — Die musikalische Bearbeitung ist ganz aus dem Stoffe geschopft. Schon die Ouvertüre gehört unter die vorzüglich gelungenen Stücke. Sie fangt mit einem kurzen Pastorale an: das einfallende Allegro ist voll Leben; es reisst unaufhaltsam mit sich fort, bis der liebliche Gedanke

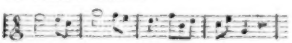

eine Zeit lang Ruhe bringt, und es andeutet, wie hinter dem stürmischen Treiben eine heitere Ferne sich aufthut. Gut gedacht ist es, dass eben jenes gefällige Thema in mehrern Momenten der Oper selbst erscheint, da, wo nach dem Sturme heitere Ruhe eintritt. So kehrt es wieder in der Arie Jery's, wo in ihm die Hoffnung, endlich erhört zu werden, lebendig wird, und zuletzt im Schlusschore. — Die ersten Gesangstücke der Oper führen uns in die ruhige Hirtenwelt ein; wir hören die einfachen Ergiessungen eines unbefangenen Herzens, dem die Leidenschaft fremd ist. Dagegen spricht sich die Liebe naiv in den Klagen des jungen Hirten aus, und es betrübt ihn, seine Gefühle nicht erwiedert zu sehn. Es ist nicht die Sprödigkeit eines lüsternen Madchens, sondern der Trotz eines unschuldigen Geschöpfs auf eine sorglose Freyheit, den wir in Bätely sehn. So recht herzlich sprechen sich diese Gefühle aus. — Mehr mit dem Ausdrucke des Weltmenschen tritt der junge Soldat, Thomas, auf. Er macht sich im Freundschaftstone über die Liebe seines Freundes lustig. Treffend ist dieser Contrast gehalten in dem Duette zwischen Jery und Thomas, wo jener in Freude über den zugesicherten Beystand seines Freundes ausbricht, und Thomas ihm, ohne Spott, aber mit erfahrungmässiger Kaltblütigkeit wiederholt erwiedert:

„Freund, dir eine Frau zu geben,
ist die grösste Wohlthat nicht"

Eine der ausgedehntesten Scenen ist das Terzett, in welchem die Vorwürfe des Vaters und der Tochter gegen Thomas über seine Gewaltthat ausbrechen, und er ungestört in Anspielungen auf den Trotz des Madchens fortfährt. Der Contrast zwischen den Aufwallungen seiner Gegner und seiner Kälte spricht sich lebendig in dem, in mussiger Bewegung mehrmal wiederkehrenden Refrain aus:

Voll Leben und Kraft ist die Scene, wo die beyden Freunde, Jery und Thomas, über die Vertheidigung, die erster für seine Geliebte übernimmt, in heftigen Kampf gerathen, und unter dem Handgemenge der Kämpfer, wobey Jery an der Hand verwundet wird, die Bitten des Madchens um Frieden noch hörbar sind. — Nach dieser Unruhe wird's wieder ruhiger; der Jüngling hofft, seinem Ziele näher zu seyn. — Wir stehn nun beym Finale, und hören in ihm den Ausdruck der Reue des Madchens über ihre vorige Harte, und das zarte Widerstreben des Jünglings, sie möge nicht den Regungen der blossen Dankbarkeit sich opfern. Die naive Stelle:

Bätely: Kannst du deine Hand noch regen?
Sag mir, Jery, schmerzt sie dir?
Jery: Nein, ich kann sie gut bewegen —
Bätely: Jery, nun, so gieb sie mir — — —

führt zu einem in der Musik lebendig ausgehobenen Momente. Ich möchte, da nach diesem Momente die Handlung sich rasch zu ihrem Ende bewegen sollte, tadeln, dass hier noch eine, harmonisch gut bearbeitete, aber den Gang hemmende Scene

*) Anm. Hierbey war ein Druckfehler im Namen, Krei statt Frei, eingeschlichen.

der väterlichen Segnung eingewebt ist. Mehr passend ist die kurze Unterbrechung, in welcher Thomas in einem naiven Tone Abbitte thut.

Ich habe mich gern bey der Anzeige dieser Oper verweilt, weil ich sie unter die willkommensten Erscheinungen dieses halben Jahres zähle. Es ist erfreulich, in diesem Erstlinge des Componisten das zu finden, was der Kunst das Gedeihlichste ist: verständige Auffassung des Charakters, eine fliessende, nicht gesuchte Bearbeitung, Originalität und Lieblichkeit der Ideen. Möge dieses Werk, dem der Name des grossen Dichters noch ausserdem zur Empfehlung dient, eine freundliche Aufnahme finden, und diese auch dem Componisten unter den Meistern der Kunst in Wien verschaffen, wohin er nun, um in ihrer Bekanntschaft sich auszubilden, gereiset ist! —

Unter die neuen Aufführungen unserer Bühne in diesem Sommer gehört *Sofonisbe* von Paer, und *Gulistan* von Dalayrac. Ich kann beyde nicht unter die gelungenen Aufführungen zählen; dennoch ist zu bedauern, dass es bey der ersten Aufführung der *Sofonisbe* geblieben, und diese Oper bis jetzt zur Ruhe verwiesen ist, da doch öftere Wiederholung nach dem ersten Einstudiren bey Werken von anerkanntem Werthe das Mittel ist, die Darstellenden und das Publicum damit bekannt zu machen.

Wir hörten diesen Sommer drey sehr vorzügliche Künstlerinnen in Gastrollen: Mad. Vernier, geb. Fischer, in den Opern *Titus*, *Sargines* und *Don Juan*; Mad. Lembert vom stuttg. Hoftheater, in der *Schweizerfamilie* u. der *Vestalin*; u. Frau v. Heigendorf von Weimar in *Figaro* u. *Camilla*. Es gewährten uns diese Darstellungen hohen Kunstgenuss. Mad. Lembert und Frau von Heigendorf waren uns ausserdem noch von den Jahren her, wo auf unserer Bühne ihre Talente sich zuerst entwickelten, willkommen. Die gediegene Methode der Mad. Vernier-Fischer ist von hohem Werthe. — Als Gast trat auch Hr. Rökel, Tenorist vom brünner Theater, auf. Er ist nunmehr bey unserer Bühne engagirt. Sein gefühlvoller, einfacher Vortrag ist schätzbar: aber ein gewisses Beben der Stimme muss nothwendig in zu häufiger Anwendung unangenehme Wirkung machen. Es artet auf diese Weise in Manier aus, und wir wollen hoffen, dass Hr. R., der richtig fühlt, es nicht zur Manier werden lasse.

Concerte. Den Sommer über hatten wir vier Concerte, welche die Gesellschaft des Museum gab. Die vorzüglichsten Symphonien waren die, von Beethoven in D, seine Ouvert. zu *Egmont*, die, in Leipzig erschienene, rühmlichst bekannte Phantasie v. Neukomm in C, und eine, neu bey André herausgekommene Symph. von Vogler. Diese letzte Erscheinung lässt uns hoffen, dass sie die Vorgängerin anderer Werke aus V.'s Nachlass seyn werde. Mit gespannter Erwartung schritt man zu diesem Werke, und es gewährte hohen Genuss, die grosse Eigenheit des Meisters hierin zu erkennen, wie er aus einfachem Stoffe durch seine harmonischen Mittel ein lebendiges Ganze bildet. Der letzte Satz, mit der Ueberschrift „*Scala*", geht von der originellen Idee aus, die Tonleiter zum Thema der mannigfaltigsten Bearbeitung zu machen. Unter den Händen Voglers ist dieser Stoff nicht zum geistlosen Kunststücke, sondern zu einem kraftvollen, gediegenen Werke geworden. — Unter den grossen Gesangstücken dieser Concerte verdienen bemerkt zu werden: Mozarts *Maurercantate*, Voglers *Lob der Harmonie*, als Bearbeit. des rousseau'schen Trichordium, und mehrere Sätze aus der Messe von Beethoven in C (erschienen b. Breitkopf und Härtel.)

Kirchenmusik. Die letztgenannte Messe ist neu, und dann auch wiederholt, in der Kirche gegeben worden. Auch in diesem Gebiete glänzt Beethoven als ein Stern erster Grösse. Das Werk spricht sich in allen seinen Theilen als geisteich aus. Die Originalität der Gedanken, und die edle Haltung, in der kaum mit Ausnahme einiger Momente) nur das Heilige zur Erscheinung kömmt, lassen dieses Urtheil keinen Augenblick zweifelhaft. Es ist schwer, aus einem solchen Ganzen Einzelnes auszuheben. Aber es liegt für Ref. ein Genuss der Erinnerung darin, die Gefühle anzudeuten, die unwiderstehlich in den einzelnen Sätzen erweckt werden: das Erhebende, womit in dem *Kyrie* das Herz zur Andacht eingeführt wird; den Ausdruck der Grösse und der Kraft in dem *Gloria* und den fugirten Schlusssätzen: *Cum sancto* — und: *Et vitam*; das Flehende in dem Mittelsatze des *Gloria*: *Qui tollis* — In dem Quartett: *Benedictus* — verweilt die Seele, versenkt in Preis des Ewigen, bey dem steten Wiederkehren des Thema in allen harmonischen Gestaltungen. Von unbeschreiblicher Wirkung ist der Uebergang aus dem frommen Bittgesange: *Agnus Dei* — in das von Tröstung und Wonne überströmende: *Dona nobis pacem.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November. **№. 47.** 1815.

Reflexionen über das Wesen der Musik.

(Beschluss aus der 46sten No.)

Es sey mir erlaubt, um für die fernere Untersuchung einen Leitfaden zu erhalten, der Musik, als Sprache, die Wortsprache vergleichend entgegenzustellen; vielleicht setzen sich auf diesem Wege ihre Individualitäten gegenseitig in ein helleres Licht.

1) Die Wortsprache tönt zwar, wenn sie nicht blos aus dem Buche zu uns spricht, zum Ohr, aber sie erregt in den meisten Fällen nur dieses, und dringt nicht tiefer in unsern Organismus ein. Denn wie selten wird uns der Genuss einer sonoren, angenehmen, und mit richtigem Gefühl declamirenden Stimme! Die musikalische Sprache leistet dies aber ihrer Natur nach. Sie versichert sich, indem sie durchs Ohr in die Seele dringt, des ganzen Organismus; sie nöthigt ihn zum harmonischen Mitbeben, damit der Genuss durch das ganze Wesen herrsche, und durch keine fremdartigen Sensationen unterbrochen werde.

2) Die Musik ist unbestimmt: sie vermeidet also, wo möglich, die *Gegenstände* selbst zu bezeichnen, sie malt nur *ihre Verhältnisse* unter sich, oder zu unserm Gemüth.

Es ist immer ein Heraustreten aus ihrem Kreise, wenn sie Donner und Blitz, Sonnenschein und Regen, Sturm und Kriegslärm, Jauchzen und Klaggeschrey selbst nachahmt, statt die menschliche Empfindung dabey durch harmonische Töne zu malen. Sie greift hier augenscheinlich einerseits in die Sphäre der Wortsprache über, wo sie dann, statt eines langtönenden Gefühls, zuletzt doch nur ein mageres Wort ausgesprochen hat; oder in die Sphäre der Natur, wobey sie als Rivalin sich meistens prostituirt, und in einem kleinlichen Lichte erscheint.

Die Musik ist nicht im Stand, wie die Wortsprache, der Unzahl der Objecte und ihren Eigenschaften Namen zu schöpfen, und ihren oft so gleichgültigen Verkehr zu bestimmen. Dafür läuft sie auch nie Gefahr, in die Prosa zu verfallen. Sie kennt nicht die mathematischen Winkel und Linien, mit denen der Verstand alle Ecken der Dinge ausmisst; sie beschreibt die Wellenlinien, auf denen das Gemüth durch das unten wogende Leben getragen wird.

Vergleicht sich die Wortsprache dem Land mit seinen abgepfählten, ausgemessenen Besitzthümern, seinen bestimmt geformten und benannten Gestalten: so entspricht die Musik dem Wasser mit seinen Wogen, Wirbeln und krausem Schaum, oder dem Himmel mit seinen unbestimmt in einander webenden Wolkengestalten. Wer ein Symbol des Lebens in seinen allgemeinen Beziehungen will, oder wessen Gemüth einen Leiter für seine Gefühle sucht, der setzt sich, wie der Muselmann, gern an ein lebendiges Wasser, oder blickt den ziehenden Wolken nach.

So wie das Gemüth die Gegenstände gar nicht nach ihrem Marktwerth würdigt, und insofern sie sich als ein Festes und Gewordenes classifiziren lassen, sondern wie es eigentlich in der Fühlung ihres Werdens, Entfaltens, Vergehens, ihres Nahens und Entfernens, Steigens und Fallens, in Anziehung und Abstossung derselben besteht, wobey oft das Verschiedenartigste unter gleichem Augwinkel erscheint: so malt auch die Musik nur solche allgemeine Beziehungen. Ihre Combinations-Möglichkeit, dieselben nach allen Nuancen auszudrücken, ist unerschöpflich, aber — wie sie Eines auf verschiedene Weise aussprechen kann, so sagt sie auch umgekehrt durch verschiedene Modulationen oft Eines, und es kommt nur darauf an, wie sie den Gegenstand durch das Thema, die Mensur und den Rhythmus zuerst angefasst hat.

Sie tönt also nicht nachahmerisch den in der Wirklichkeit tönenden Gegenstand nach, sondern sie übersetzt zuvor, auf eine freylich ziemlich

mystische Weise, das ganze Leben der Welt in eine Welt der Tone, und dann erst malt sie die Erscheinung, äussere oder innere, nach der Geltung, die sie in dieser transponirten Welt hat.

Doch ich weiche demjenigen, der diese sublimen Dinge mehr als anzudeuten vermag.

Die Musik behalte also ihren Charakter der Nichtbestimmtheit, und theile mit Glauben, Liebe, Ahnung, Gefühl, Leidenschaft sich in das geheimnisvolle Reich des Unbestimmbaren, Grenzenlosen, Unendlichen.

5) Wenn die Wortsprache, insofern sie uns eine äussere oder innere Welt vorführen will, so oft, entweder eine Menge von Gestalten und Verhältnissen in einer gedrangten Zeit- und Sprachkürze citirt, in der sie unmöglich vor unserm Geist erscheinen, und unser Gemüth gehörig afiziren können, (oft die besten Autoren quälen uns so;) oder noch lange um einen Gegenstand weilt, den unsre Phantasie viel schneller construirt hat, (ich denke an alle langweiligen Schriftsteller, der Leser vielleicht an mich:) so dass fast nie die Entwicklung der Rede mit der Entfaltung unsers Innern gleichen Schritt hält, wo sich dann mit Schmerzen zeigt, wie sehr die Sprache nur der Schattens der Sache ist, oft nur der Schatten eines Schatten, der Umriss eines Umrisses, statt des lebendigen Bildes, — so ist dagegen die Musik so Sprache als Sache selbst. Was sie ausspricht, das kann nie fern, verjüngt, kalt vor uns stehen: es tritt nahe, es zwingt unser Gemüth, sich ihm harmonisch auszudehnen; es erregt, wie jede Erscheinung, deren Umrisse wir nicht mehr überschauen, weil sie durch die Nähe über unser Aufnehmungsvermögen hinausgehen, unsere Gefühle, und bewirkt so, dass wir uns gewissermassen mit dem Gegenstand verschmelzen müssen.

So hört auch die Wortsprache, wiewol nur in seltnen Fällen auf, Sprache zu seyn, und wird zur Sache selbst; — in leidenschaftlichen Ekstasen, beym Flüstern entzückter Liebe etc. Bey der Musik ist dies aber bleibender Charakter. Sie benennt und bezeichnet nie, sie malt vielmehr stets den Zustand des Gemüths, wenn der Gegenstand in der fühlbarsten, wirkliche noder geistigen Nähe mit ihm in Beziehung tritt.

6) Der Wortsprache stehen allerdings mancherley Mittel zu Gebot, um uns eine Welt von Gestalten in die Seele zu zaubern; vermöge malerischer Beschreibungen, einer bilderreichen Sprache, auf dem Schaukelkahn des metrischen Rhythmus, durch die Echo-Stimme des Reimes lockt sie uns in manchen phantastischen Kreis. (Homer, über dessen Beschreibungen Lessing so geistreich gesprochen hat, lasst uns meistens schon durch die blosse Benennung eines Gegenstandes zugleich das leibhafte Bild desselben entstehen, indem er durch ein Beywort an diejenige Eigenschaft desselben erinnert, durch welche wir ihn schon in der Ferne erkennen würden, z. B. die schwerhinwandelnden Rinder etc.)

Die Wortsprache und Darstellung sucht ohne Zweifel ihren höchsten Triumph darin, dass sie auf die ungezwungenste Weise, mit den sparsamsten Mitteln den Geist, das Gemüth errege, und mit einer Welt schöner Gedanken erfülle. Das vom Autor Gegebene, und das im Leser und Hörer Entstandene muss sich in schönem Verhältnis gegen einander abwägen. Das Selbstgeschaffne ist dem Menschen stets das Liebste; es hat am meisten seine Natur, es erzeugt sich in ihm nach Gesetzen der Schönheit und Behaglichkeit, ohne Zwang und Nöthigung. Das liebste Buch ist uns immer dasjenige, dessen Hälfte wir uns selbst zurechnen dürfen.

Des Autors Hand soll also eine werfende seyn, die einen kleinen Kreis beschreibt, indem der geworfene Stein in langen Bogen an sein Ziel fliegt. Er gleiche dem Wasserrad, das die in heitern Farben spielenden Tropfen weit von sich schleudert. Die Wortsprache hört indessen doch niemals auf, blos mit conventionellen Zeichen zu wirken. Es bleibt immer eine Art Uebersetzungs-Prozess zwischen Sache und Wort, wobey erstere leicht zu kurz kommt.

Die Musik dagegen ist ganz auf den Natur-Laut und seine unendlichen Verwebungen gegründet. Ihrer Natur nach dringt sie also unmittelbar in die Seele. Ueber ihr, als einer Welt des äussern Ohrs, schwebt, leicht balancirt, eine Welt des Gemüths, die, weil jeder Mensch nur ein Verhältnis seiner Capazität aufnimmt, stets in richtigem Ebenmass mit jener fortschreitet. Das wohlthätige Verhältnis, dass wir halb Körper und halb Seele sind, bleibt hier in eminentem Maasse bestehen, und unser Genuss ist, wie er seyn soll, halb Erde und halb Himmel.

Es ist eine Schuld der Zeit und der Uebereife der Musik, wenn dieses Gesetz so oft aufgehoben, und unser Ohr überfüllt wird, so lang

unser innerer Sinn kalt bleibt. Wir thun uns, ich weiss nicht was, auf diese Ueberkunst zu gut, und doch ist es nichts anders, als was wir bey andern Sinnen gemeine Wollust heissen — wenn ihren Genüssen keine, sie adelnde, innere Welt der Gefühle in harmonischer Fortschreitung entspricht.

5) In der Welt des Buchs hat oft kaum das Ganze eine Entfaltung. Die Musik ist eine fortwährende Entwicklung im Einzelnen und Ganzen; ein maassgesetztes, rasches Werden trägt uns aufregend mit sich fort, und jedes Wort, dem die Musik zur Begleitung dient, dringt durch die süsse Gewalt einer Evolution, Entzweyung oder Vereinigung, auf den sich öffnenden oder zusammenschlagenden Schwingen der Accorde in unser Herz. In diesem Differenziren und Indifferenziren der Töne, in dieser, bey jedem Wort und Bild mannigfach wechselnden Evolution liegt eigentlich die Grundgewalt der Musik, und in dieser Hinsicht kann sich keine Sprache mit der musikalischen aufs entfernteste messen.

6) Die Musik bewegt sich in einem *engern* Kreis, als das Leben, und sein steter Begleiter — die Wortsprache. Sie gewinnt ohne Zweifel durch diese Begrenzung mehr, als sie verliert.

Die Wortsprache folgt dem Leben; der Kreis, in welchem sich dieses bewegt, ist aber fast immer zu gross, zu unbestimmt, zu unendlich für uns. Die Dinge haben selten ein schönes Verhältnis zum Gemüth; das Reinmenschliche ist meistens durch das Thierische getrübt, oder in das Gleichgültige, das Unschöne, das Sachliche, das Mechanische und seine unendlichen Verzweigungen verhüllt.

Die Nothwendigkeit, engere Kreise zu suchen, gründet sich also auf ein Bedürfnis der innersten Menschennatur, und es lässt sich nachweisen, dass Religion und Gottesdienst, Wissenschaften und Künste, Spiel und gesellige Cirkel, Liebe und Wein, und mehrere Erscheinungen der Menschenwelt, diesem Bedürfnis angehören.

Von der Musik ist längst bekannt, dass sie sich das Reich des Gemüths zueignet, und sich in ihm um so freyer bewegt, als sie auf jedes andere Gebiet freywillig verzichtet.

Sobald z. B. das hin und her wechselnde Gespräch in einer Gesellschaft durch einen Gesang zum Schweigen gebracht wird, so gehen wir fühlbar in einen engern, aber schönern Kreis ein.

Es rafft von jeder eitlen Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde,
Und tritt in heilige Gewalt.

Schiller.

Es ist jetzt nicht mehr um die Besonderheiten zu thun, die noch so eben besprochen wurden, um die Verhältnisse von Sache zu Sache, und wie Zeit und Ort den Menschen selbst zu einem Sachlichen umgestalten möchten.

Das Bleibende, das ewig Wiederkehrende tritt im Liede auf; wie jetzt die Sehnsucht, die Trauer, die Liebe, die Freude, der Lebensmuth etc. singen, so sangen sie zu allen Zeiten. Die directe Beziehung des Menschen zu dem Gegenstand seines Bedürfnisses, seines Wunsches, seiner Neigung und Leidenschaft, seines Eifers, seines Hasses, — das Reinmenschliche — veraltet nie, und bleibt immer das nämliche.

Daher tönt auch Musik dem Jüngling, dem sie noch etwas Schönes zu sagen hat, dem das Leben noch nicht in seiner Starrheit erschienen ist, am schönsten.

Wie sehr sich die Formen vergrössern, und veredeln, wenn der Kreis enger gezogen wird, in welchem sich gleichwol das Gesammtleben offenbart: dies sehen wir am gottesdienstlichen Gesange, z. B. am Choral, welcher, in Rücksicht auf die Grossheit des Styls, gewissermassen den colossalen antiken Statuen entspricht. In einem Vers liegt eine Welt. Leben und Tod, Himmel und Hölle, tönt ein einfacher Gesang, und regt des Menschen Gemüth tiefer auf, als alle Weisheit der Welt nicht im Stande wäre.

Im Choral zieht die Musik ihren ohnedies engen Kreis, gleich einem Zauberer, am engsten; und eben deswegen treten auch in ihm nur die grössten Gestalten, und die ewigen Menschheit-Verhältnisse auf, denen sich alle andern von selbst unterordnen.

Mit welcher Indignation muss man also Choräle in unsern Tagen mit anhören, die nicht eine grosse, ehrwürdige Zeit in der, durch fromme Einfalt heiligen Bibelsprache — sondern ein, in der Sprache moderner Cultur, moderner Anliegen und Bestrebungen lebender Geist gedichtet, und die irgend ein einseitiger, weibeloser Künstler, mit fremder Erweiterung des engen Kreises dieser Gesangweise, mit Musik begleitet hat?

7) Mehr als irgend eine andere Sprache und Darstellung will die Musik uns ganz. Sie tönt zunächst an unser eigenstes Leben, sie sucht es aber bis auf den Punkt zu erregen, wo es sich ins All-Leben verliert. Sie liebt es nicht, wenn sie irgend einen Theil unsers Daseyns unterbunden findet, oder wenn an irgend eine Masse des Lebens der Dampfer der Zeit gelegt ist, und wenn sie es nur vermöchte, so würde sie das individuelle, privat- und öffentliche Leben mit ihrer Harmonie durchziehen.

8) Die Musik kann man gewissermassen als die Grundquelle aller andern Sprachen ansehen.

Sie vermählt sich mit der Wortsprache und führt sie aus tieferer Seele hervor; sie ist der höchsten Declamation fähig, sie leiht der Geberdensprache die eindringendsten Accente, sie begleitet den Tanz und das wilde Kriegsspiel. Ja, wo irgend im Kreis der Natur und der Menschheit ein Laut, ja selbst ein Stillschweigen von einem innern Leben Kunde giebt, das vermag sie auf eine idealisirte Weise nachzutönen.

Man möchte behaupten, alles, was zu uns spricht, sey, wo nicht wirkliche Musik, doch eine gebrochene und dämmernde Aeusserung derselben, und würde sogleich als jene erscheinen, wenn wir im Stand wären, den ganzen Kreis der, in ihren Bruchstücken unkenntlichen Erscheinung uns zu vergegenwärtigen.

9) Die Musik spricht nicht sowol selbst das Höchste aus, (wiewol andere Sprachen können dies eben so wenig,) als vielmehr, sie löst durch ihre magischen Kräfte die Bande der Seele, und trägt die Befreyte auf den Wogen ihrer Harmonie hoch empor, dass sie das Höchste in ihr Vollgefühl aufnehmen kann. —

Ich schliesse mit einigen Bemerkungen, die das Wesen der Musik ebenfalls, wie manches Vorige, mehr anzudeuten, als auszusprechen versuchen.

Wenn das Beste immer im Leben ist, und das Schönste daran — die Harmonie; so müssen wir der Musik einen grossen Werth zugestehen, weil die höchste Harmonie des Menschenlebens sich nur durch sie und die Liebe aussprechen kann, ja die Harmonie der Liebe selbst wieder durch Musik erst in ihre höchsten Himmel getragen wird.

Jeder göttliche Moment des Lebens überhaupt würde also erst dann als ein ganz Vollendetes erscheinen, wenn plötzlich, wie sich auch der Wunsch hundertmal äussert, eine harmonische Musik in ihr hineinrauschte, und ihn auf ihren Wogen forttrüge.

Wie immer ein Ding in der Natur das andere nachbildet, und das Kleinere ein Spiegel des Grössern wird, so kann man wol die Musik einen Spiegel der Weltharmonie nennen; und sollte auch in irgend einer andern Region der Schöpfung ein vollständigeres Nachbild von ihr vorkommen, so ist wenigstens für uns Erdenbewohner die Musik das zutreffendste und fasslichste.

Sie ist, gleich der Weltharmonie, ein Unbenümmbares, Unendliches, in seinem ganzen Umfang Unbegriffenes, das mit der grössten sinnlichen Kraft und Nähe die höchste geistige Tiefe und Ferne vermählt. Sie ist, obwol ins Einzelnen in Gestalten gebannt, und zu bestimmten Zwecken benutzt, nach ihrem allgemeinsten Ausdruck doch gestaltlos, und — wie das Leben — ihren Zweck blos in sich selbst tragend. Ihre Combinationsmöglichkeit ist ohne Grenzen; das Einzelne steht unter sich, und mit dem Ganzen, in durchgreifender Wechselbeziehung. Um eherne Gesetze webt sich ein ewig sich erneuerndes, in scheinbar gesetzloser Freyheit spielendes Leben. Es durchwandelt alle Arten der Töne und des Rhythmus, und kehrt doch stets wieder zu dem Thema und Grundton zurück, von denen es ausging. Der Wohllaut ist aber das Herrschende, das sich aus den verschlungensten Dissonanzaccorden siegreich herausringt.

Sollte es nun nicht erlaubt seyn, noch einen Schritt weiter zu gehen, und die Musik nicht blos ein Nachbild der Allharmonie, sondern, nach der Analogie gewisser religiöser Vorstellungsarten, die Bestätigung derselben zu nennen?

Wie das einzelne Leben schon um deswillen an ein All-Leben glaubt, weil es sich selbst als ein Leben begreift, und mit dem Gedanken sich nie versöhnen kann, dass alles das Grosse und Schöne, was im Kreise der Menschheit Herz und Geist überschwänglich füllt, sich nach oben in eine kalte, seelenlose Nothwendigkeit endige: ebenso wird die Tonkunst, kraft ihrer selbst, als ein Ausfluss und eine Seite der Allharmonie sich begreifen, welche von letzterer einstweilen die uns Erdensöhnen fasslichste Kunde giebt, so dass wir ihrer nach unserer Weise, nach dem Maass unserer Kraft, in der ruhigen Sphäre, die sie herrlich ausgeweitet und für uns abgeschlossen hat, froh werden, in ihr leben können, ohne von ihrem unermesslichen Getriebe zermalmt zu werden.

Ich schliesse diesen, vielleicht schon zu langen Aufsatz mit einem kurzen Gedanken Jean Pauls: „Chladni bauet mit Tönen-Gestalten aus Steinchen, Amphion aus Steinen, Orpheus aus Felsen, der Tongenius aus Menschenherzen, und so bauet die Harmonie die Welt."

St.....t. *F. L. B.*

Nachrichten.

Prag, den 3ten Nov.

Ueber die Oper *Alimelek, Wirth und Gast*, oder, *aus Scherz — Ernst*, in 2 Acten, von Wohlbrück, mit Musik von Meyer-Beer, auf dem landständischen Theater zu Prag aufgeführt d. 22sten, 24sten u. 30sten October 1815.

Wiederholt durch meine diesjährige Urlaubs-Reise im Auslande überzeugt, dass unserer Stadt, und der in ihr erscheinenden und erzeugten Kunstwerke selten, oder beynahe nie, in öffentlichen Blättern erwähnt wird; ununterrichtet in meiner literarischen Abgeschiedenheit hier, und zugleich zweifelnd, dass diesem Uebelstande seit einigen Monaten abgeholfen seyn möchte — ergreife ich die Feder, um die Leser Ihrer geachteten, einflussreichen Zeitung auf ein treffliches deutsches Originalwerk aufmerksam zu machen, und von seiner Würdigung und Aufnahme hier Kunde zu geben. Ich fühle dazu doppelt den Drang in mir, weil, trotz der vielfach ausgesprochenen Deutschheit, und des von Vorurtheilen mancher Art frey seyn wollenden Sinnes, unser Enthusiasmus nur gar zu gern noch fremde Werke unbedingt vergöttert, an den eigenen aber so lange neckt, krittelt, zupft und modelt, bis sie, herabgezogen und skeletirt, dem Genie-sonden verleidet, oder spätterer Zeit erst zur Erkenntnis aufbewahrt werden.

Hr. Meyer-Beer hat sich bis jetzt hauptsächlich einen Ruf als grosser Klavierspieler begründet; weil dies eine gleich sich selbst unbedingt aussprechende Sache ist, die das Gefühl mit sich fortreisst, und den Beyfall des Zuhörers errungen hat, ehe dieser sich bey dem sich wichtig machenden Halb-, oder dem nicht selten neidischen Ganz-Kenner, um die Meynung erkundigen konnte, die er davon haben dürfe. Viel übler aber ist es ihm mit seinen Verdiensten als Componist ergangen. An den meisten Orten, wo er durch grössere Werke seinen Genius beurkundete, hat man für gut befunden, es mit Stillschweigen zu übergehen. Und so ist weder seiner grossen Oper, *Jephta*, in München, seines *Wirth und Gast* in Stuttgart, seines Oratoriums, *Gott und die Natur*, in Berlin etc. ja selbst des enthusiastischen Beyfalls, den sein Spiel in München, Wien, etc. der Volksstimme abgewann, je anders, als höchstens mit zweydeutigen, die Sache ins Unbedeutende ziehenden Ausdrücken, erwähnt worden *).

Es ist wahrlich traurig genug, dass die schönen Resultate der Zufriedenheit und des Entzükkens eines Publicums, das der Künstler mit seinem Herzblut erkaufen muss, so oft in den Händen und der Willkür der Einzelnen liegen, die der Zufall, die Schreiblust, die Neigung, sich gedruckt zu sehen, oder gar der Hunger, zu den Herolden und Verkündern der öffentlichen Stimme bestellt hat. Ginge dieses Verkünden und Urtheilen selbst nur aus *eigener reiner Ueberzeugung* hervor: so wäre es doch immer noch etwas. Aber wie wird es meistens durch kleinliche Nebenrücksichten bey-, oder missfällig gemodelt! Die Erfahrung könnte hier weitläufig traurige Beyspiele von den unglücklichen Folgen eines nicht abgegebenen Visiten- oder Concert-Billets aufstellen! Doch genug hiervon, und wieder zu der Veranlassung dieser Abschweifung, der Oper *Alimelek*, zurück!

Der Stoff derselben ist *der erwachte Schläfer* aus dem Mährchen der 1001 Nacht. Er ist mit ungemeinem Witz und echter Laune behandelt; weshalb man vor allem dem Componisten Glück wünschen muss, einen Operndichter, wie Hrn. Wohlbrück, zum Gefährten gehabt zu haben. Wo mit solcher Theaterkenntnis, Charakterzeichnung, und in solchen, Melodie erzeugenden Versen

*) Anm. In diesen unsern Blättern ist weder das Eine, noch das Andere geschehen doch mag Hr. v. W. Recht haben, wenn er behauptet, man habe an jenem jungen Künstler zu wenig Theilnahme öffentlich bewiesen. Wir selbst haben Hrn. M. B. nur vormals als einen talentvollen, liebenswürdigen Knaben, und dann von seinen Compositionen einen kleinen, schönen Chor kennen gelernt, der von uns auch damals den Lesern dieser Zeit. als Beylage mitgetheilt worden ist.

d. Redact.

geschrieben ist: da muss der Componist ergriffen und befeuert werden — was dieser eben so trefflich auch hier bewiesen hat. — Die Einheit und Haltung der ganzen Oper ist ein Vorzug, den wenige Musiken, wie diese, besitzen; dabey die Beweise des *ernsten* Studiums der Kunst, die schöne Verbindung selbstständiger Melodieformen, wo jeder Charakter sich selbst treu bleibt! Keine Weitschweifigkeit, alles *dramatisch wahr*, voll lebendiger, reger Phantasie, lieblicher, oft üppiger Melodien; stets richtige Declamation; viele reiche, neue Harmonie-Wendungen; sorgfältige, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachte Instrumentation —: so ist diese Oper, aus der es mir ein Leichtes seyn würde, alles hier Bemerkte mit Beweisen zu belegen, wenn nicht die Erfahrung mich belehrt hatte, dass dergleichen einzelne, herausgerissene Sätze und Stellen aufhören, das zu seyn, was sie nothwendig eben nur in der ganzen Zusammenstellung sind und bedeuten, und daher selten überzeugend wirken.

Gerade ein Jahr früher, d. 20sten Oct. 1814, erschien diese Oper auf dem Kärnthnerthor-Theater in Wien, und — missfiel, aus tausenderley Rücksichten, von denen ich hier nur einige anzuführen brauche, um dies, trotz den Vorzügen des Werks, begreiflich zu machen. Hr. Meyer-Beer, der sie ursprünglich für das stuttgarter Hoftheater geschrieben hatte, arbeitete sie in Wien nach Local-Rücksichten, und hauptsächlich die Rolle des Alimelek für den Sänger, Hrn. Ehlers, der in dieser Gattung Rollen sich die Gunst des Publicums zu erringen und zu erhalten gewusst, um. Eingetretene Verhältnisse hinderten diese Besetzung; Manches wurde geändert, transponirt etc. Dem. Buchwieser hatte aus physischen Ursachen nicht die Kraft, diese schwierige Gesangpartie so gut zu geben, als man es von dieser Meisterin gewohnt ist, und zog sich — der Liebling des Publicums — jenen Abend den lauten Unwillen desselben zu. Hat der unglückliche Zufall einmal eine solche Verstimmung der Gemüther über eine Vorstellung verhängt: so ist es für den Tag um das Ganze geschehen; besonders bey einem Werke, wie dieses, dessen mannigfaltige Nüanzirung aufmerksames, ruhiges Hingeben verlangt. Die Oper wurde nur *einmal* gegeben, und ihr dadurch das Mittel geraubt, sich dem Publicum vertraut zu machen.

Hier hatte sie mit doppelten Hindernissen zu kämpfen. Erstlich mit der von Wien herüber gewehten üblen Meynung, und zweytens mit dem *Sonntags-Publicum*, welches nie das ruhige, besonnen urtheilende ist, wie das gewöhnlich das Theater füllende. Dagegen hatten wir nun Hrn. Ehlers, eine Sängerin, wie Mad. Grünbaum, und von allen Seiten *reine Liebe zur Sache*. Der Beyfall des ersten Abends war getheilt: desto entscheidender aber der Triumph des schönen Werkes in der zweyten Aufführung, d. 24 Oct. (wo jedes Musikstück sehr gut, und viele mit Enthusiasmus aufgenommen wurden.) Die Ouverture, ein Duett, Terzett, Finale etc. hatten schon den ersten Tag ihren Lorbeer erhalten. Und bey der dritten Vorstellung, d. 30sten, bewährte das volle Haus und der wiederholte Beyfall, dass man in Prag noch Gutes zu schätzen weiss, und die Stimme des grossen Publicums am Ende immer gerecht ist.

Von der Aufführung selbst kann ich nichts weiter bemerken, da sie meiner Leitung anvertraut ist. Aber doch muss ich mir erlauben, neben dem bekannten Talent und Eifer des Hrn. Ehlers, unserer trefflichen Mad. Grünbaum, geb. Muller, zu erwähnen, die mit immer gleichem Fleisse das Publicum entzückt, und deren klangvolle, biegsame, herrlich intonirende Kehle, nebst dem Leben, mit dem sie ihre Rolle gab, gewiss nicht wenig zum Hervortreten der Schönheiten des Werks in ihrem ganzen Lichte beytrug. Eben so ergreife ich von Herzen die Gelegenheit, einmal öffentlich auch meinem Orchester und Chor-Personale für den stets gleich regen Eifer und Fleis zum Gelingen alles Guten, zu danken.

Der wahrscheinlich bald erscheinende Klavier-Auszug dieser Oper wird gewiss gern auf allen Klavieren gesehen werden, und erreicht ist meine Absicht, wenn ich durch diese Worte die Kunstfreunde auf einen, ihnen neu emporgekeimten Genuss aufmerksam gemacht habe.

Hr. Meyer-Beer ist jetzt in Paris, von wo er bald seine weitern Reisen nach Italien etc. fortsetzen wird. Er arbeitet an einem theoretischen Werke, das eine bedeutende Lücke in der musikalischen Literatur ausfüllen soll.

Carl Maria von Weber.

Dresden. Am 4ten Oct. wurde unser Theater wiederum mit Spontini's *Vestalin* eröffnet. Es wurden nur zwey Vorstellungen davon gegeben, aber beyde nicht zum besten ausgeführt. Die

Choristen wetteiferten unter sich im Detoniren und Schreyen, vorzüglich im Chore des ersten Aufzugs (*aus C.*) Was uns aber am meisten gewundert hat, ist, dass einige unserer Sänger das Beyspiel der Choristen nachahmten. Auf diese Oper folgte *l'Amore marinaro* von Weigel, wo Hr. Bassi, jetzt von Wien kommend, vor einer Reihe von Jahren ein ausserst schätzbares Mitglied der gureadasonischen Opern-Gesellschaft, in der Rolle des Kapellmeisters hier zum ersteumale auftrat. Das Verdienst dieses Künstlers ist schon langst in Deutschland bekannt; er ist ein vortrefflicher Komiker, ein in seinen Gesten edler Schauspieler, ein vollkommener Kenner der Mimik, und — übertreibt nichts. Aber seine Stimme ist schwach und heiser, wahrscheinlich in Folge seiner nun auch vorgerückten Jahre. Die Musik in genannter Oper ist etwas altväterisch, hin und wieder etwas langweilig — auch sie ist freylich nicht von gestern her: aber es giebt auch darin sehr angenehme und selbst meisterhaft gesetzte Stücke, wie z. B. das Terzett des zweyten Aufzugs: Prischè Pimpegno, (Es dur,) die Tenor-Arie, (auch Es dur,) und das Duett des Musik-Unterrichts, wo Pasquale die Tonleiter singen lernt. Die eingelegten Stücke sind nicht die besten. Mad. Sandrini nahm den Charakter der Claretta ein wenig zu gemein, doch sang sie gut, vorzüglich in der Polacca von Hrn. Cartellieri. Hr. Benelli hatte die Rolle des Dorimante. Hr. Beneincasa gab die Rolle des Pasquale sehr gut. Bey Hrn. Miecksch, als Capitano Libeccio, sahe man, dass er nicht gut memorirt hatte; er erwartete immer das Einhelfen des Souffleurs: dennoch wurde diese Rolle besser von Hrn. M. vorgestellt, als von Hrn. Löbel, seinem Vorganger, welcher weder sang noch, declamirte, keinen Arm rührte und in seinen grossen Stiefeln wie auf Stelzen ging. Ueberraschend war es, dass Hr. Decavanti, als stotternder Conte Quaglia, unsere Erwartung übertraf, und in diesem Charakter ganz nach der Natur spielte.

Nach dieser Oper gab man *la Testa riscaldata* von Pär, von welcher in diesen Blattern schon vielmals die Rede gewesen ist. Auf diese folgte *Axur, Rè d'Ormus*, von Salieri. Die Vortrefflichkeit dieses Meisterwerks ist langst anerkannt, und jeder Musikkenner und Dilettant weiss es zu schätzen, sowol in Rücksicht auf die Musik, als auf die Dichtung. Die Aufführung war vorzüglich zu nennen; Kleidung und Decorationen waren gehörig. Hr. Bassi, als Axur, zeigte in der Action seinen ganzen Werth, aber, wie bereits erwähnt, seine Stimme und nicht vorzügliche Aussprache des Italienischen verminderten den Eindruck dieser Rolle. Es scheint, er sollte sich mit komischen Rollen begnügen, und keine so ernsthafte wahlen, die, wie die genannte, seinem Organ und seiner Gesang-Methode nicht entspricht. Die Rolle des Axur verlangt eine starke, imponirende Stimme, um das Wilde und Grausame auszudrücken, und durch die starke Instrumental-Musik immer noch hörbar zu bleiben. Mad. Sandrini, als Aspasia, sang, declamirte und agirte sehr schön, vorzüglich in dem Auftritt des 1sten Aufzugs, wo sie, in Axurs Schlosse sich sehend, ohnmächtig wird, und in der, des 2ten Acts, wo sie den Atar wiederfindet. In beyden zeigte sie, sie sey eine grosse Schauspielerin und auch eine gefühlvolle Frau. Desto mehr ist zu verwundern, dass unser Publicum das nicht beachtet, oder doch, es nicht zu beachten sich stellt. Sey das Eine, oder das Andere, und geschehe es aus welchem Grunde es wolle: dem Kenner thut es wehe, und den Künstler kann es unmöglich fördern. Hr. Benelli, als Atar, wusste auch hier den Beyfall zu erlangen, den er sich seit langer Zeit erworben und erhalten hat. Er führete, als vorzüglich geübter Schauspieler, den Charakter bis zum letzten Augenblicke ganz so durch, wie er sich ihn gedacht hatte. Er sang im 1sten Aufzuge zwey schöne Arien, eine von Cimarosa, die andere von Schuster; beyde sind schon ehedem von seinen Vorgangern eingelegt worden. Die Arie von Schuster passt jedoch nicht recht zu der Scene; da aber Hr. B. hierbey keine Schuld hat, so lässt sich wenigstens ihm darüber kein Vorwurf machen. Mad. Miecksch, als Fiametta und Smeraldina, spielte mit der gehörigen Gewandheit. Hr. Miecksch gab den Oberpriester nicht ohne Würde. Hr. Beneincasa, als Biscroma, gab sich viele Mühe: es gelang ihm ziemlich. Doch hatte er in Axur's Gegenwart ehrerbietiger seyn, und bedenken sollen, dass er Sklav, und kein Grosser des Reichs ist. Hr. Tibaldi, als Altamor, fehlte eben so: im Intermezzo des 2ten Aufzugs zeichnete er sich aber als Arlecchino aus. Vom Hrn. Decavanti, als Urson und Brighella, lässt sich nichts sagen. Die kleine Sandrini, als Almir, erweckte allgemeine Freude. Obgleich erst sieben Jahre alt, hatte sie doch ihre Rolle gut gelernt und intonirte richtig. Das Orchester spielte gut, und jeder Einzelne schien mit Lust und Liebe

beyzutragen, dass eine so schöne Musik auch schön vorgetragen würde. Das Einzige konnte man rügen: die Blasinstrumente waren in manchen Stellen etwas zu stark.

Am 29sten Oct. gab Hr. Franz Clement, Orchesterdirector des Theaters in Prag, Concert. Er gab dieselben Stücke, wie in seinem Concerte zu Leipzig; und wir sind über ihn ganz der Meynung des dortigen Referenten. (S. No. 42, Seite 707. dieser Zeitung.) Blos in Ansehung der Vocal-Musik ist zu erwähnen, dass Mad. Sandrini eine Arie aus Paer's *Camilla* mit dem vollkommensten Beyfall sang, und im 2ten Theile von den Herren Benelli und Tibaldi ein Duett aus *Sofonisba* von Paer gesungen ward. Da die Stimmen dieser beyden Sänger so schön zusammen passen, so gewährte dies Duett den Zuhörern einen grossen Genuss. Der Saal war nicht zu sehr angefüllt: es war also um so stiller, und dieser Genuss ganz ungestört.

Leipzig. Am 13ten hatte sich die hiesige Singakademie zu einem grossen Concerte im Gewandhaussaale vereinigt, um Ihren Majestäten, unserm König und unsrer Königin, die uns seit einiger Zeit mit Ihrer Gegenwart und vielfaltigen Beweisen von Huld und Gnade beglücken, eine musikal. Abendunterhaltung zu verschaffen. Die Ausführung aller gegebenen Musikstücke war trefflich, und dass die Wahl derselben, sowol in Hinsicht auf Gehalt und Werth, als auf den besondern Zweck, es ebenfalls war, wird jeder finden, der sie hier verzeichnet lieset. 1) Ouverture zu *Idomeneo* von Mozart; woran sich schloss 2) desselben Meisters prachtvolle Hymne: Gottheit, dir sey Preis und Ehre — Nach kurzer Pause trug 3) unser werther Meister, Fr. Schneider, auf dem Pianoforte eine freye Phantasie vor, woran er das Rondo seiner eben erschienenen, grossen Sonate aus F knüpfte. (Wir erinnern uns kaum, dass irgend ein Klavierspieler, seit Mozart, in einem Solo, öffentlich, zwischen voller Orchestermusik vorgetragen, zugleich die Kenner und die Liebhaber so vollkommen befriedigt hatte.) 4) Palestrina's wahrhaft heiliger Doppelchor aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, der vor kurzem in dieser Zeitung abgedruckt worden ist: *Salvum fac populum tuum, Domine* — ohne Begleitung. Nach einer Pause 5) eine beliebte Ouverture von unserm Musikdir. Schulz. 6) Bergts Composition des metastasio'schen Chors, das hier jedes Herz in der Stille anwendete und nachsprach: *Serbate, o Dei custodi, il giusto* — — 7) *Sachsenlied*, nach der Melodie: *God save the King*, wo jene Stille in laute, innigste Aeusserung überging. Das Lied war vom Hrn. Hofr. Mahlmann gedichtet, und wird wahrscheinlich durch andere Blätter bekannt gemacht: wir führen daher nur die ersten Zeilen an, die allein schon seinen Sinn und Ton würdig bezeichnen:

Gott segne Sachsenland,
Wo fest die Treue stand
In Sturm und Nacht!

Ihre Majestäten nahmen alle diese Bestrebungen, Ihnen innige Verehrung, treue Liebe und unerschütterliche Anhänglichkeit zu beweisen, so auf, dass diese Gefühle dadurch nur verstärkt und heller entflammt werden mussten. — Vorigen Donnerstag beehrten Dieselben auch unser wöchentliches Concert mit Ihrer Gegenwart und mit Beweisen Ihres Beyfalls.

Am 14ten gab Hr. Sassaroli, königl. sächs. Kirchensänger, ein Concert zu seinem Besten. Er ist erster Sopranist und ein ausserordentlich geübter Sänger. In der grossen, sehr widerhallenden Kirche in Dresden nimmt sich seine helle, durchdringende, etwas schrille Stimme vortrefflich aus: im Concert, weniger vortheilhaft, ausser, wo er sich sehr mässigt — was er dem zuweilen mit grosser Geschicklichkeit und schöner Wirkung anzubringen weiss. Diese Wirkung würde er aber auch durch seinen Gesang überhaupt hervorgebracht haben, wenn er nicht so sehr oft, und nicht selten um ein so Beträchtliches, zu tief intonirt, und bey der Anwendung seiner, alles und jedes, ja selbst die Verzierungen verzierenden Manier, wenigstens einige Rücksicht auf Charakter und Schreibart der Compositionen genommen hatte. Diese Verzierungen sind aber an sich zum Theil keineswegs gewöhnlich, sondern interessant erfunden, und werden auch meistens mit bewundernswerther Geschicklichkeit herausgebracht. In dieser Weise sang er eine Scene und Arie von Curcio, ein Duett (mit Dem. Alb. Campagnoli) von Nasolini, Mozarts Arie mit obl. Klarinette aus *Clemenza di Tito*, und eine Scene und Arie von Zingarelli. Er wurde belohnt durch sehr reiche Einnahme und angemessenen Beyfall.

Kassel. — Ich habe in Ihrem geschätzten Blatte von Zeit zu Zeit Berichte über den Zustand der hiesigen Musik und namentlich der Oper gefunden; und so ehrenvoll auch der Periode, während welcher ich die Direction des Theaters geführt, darin gedacht worden, was mir sehr schmeichelhaft seyn musste: so kann ich doch nicht umhin, zu bemerken, dass in eben jenen Berichten die Schuld des jetzigen, minder guten Zustands der Oper zu sehr auf die jetzige Direction geschoben, und auf äussere Umstände nicht die mindeste Rücksicht genommen zu seyn scheint. Deswegen erlaube ich mir, Ihnen einige Zeilen über die Ursachen zu schreiben, welche veranlasst haben, dass die Oper nicht mehr das ist, was sie wol früher war.

Gründe, die nicht für das Publicum gehören, bestimmten mich, kurz vor Ablauf meines Contracts zu erklären, dass ich die Unternehmung aufgeben wolle. Ehe nun diese Unternehmung Hrn. Feige zugesichert worden war, hatten sich mehrere Mitglieder der Gesellschaft nach einem anderweitigen Engagement umgesehen; was sie auch leicht erhielten, da mehrere Theater neu errichtet wurden. Hr. Feige gab sich, so bald er erfuhr, dass ihm die Direction höchsten Orts übertragen werden sollte, alle Mühe, die zu erwartenden Lücken auszufüllen, und glaubte bereits, seine Absicht erreicht zu haben, als er gewahr werden musste, dass er sich bitter getäuscht hatte: denn mehrere von denen, die zu kommen versprochen und bereits Contracte abgeschlossen, ja schon Reisegeld erhalten hatten, hielten nicht Wort; und so kam es denn, dass er, da man allgemein eine Oper verlangte, manches Mitglied engagirte, was hinter den abgegangenen freylich weit zurückblieb. Aber die Schuld lag durchaus nicht an dem guten Willen, oder den Einsichten des jetzigen Unternehmers, der durchaus keine Kosten scheut, um die Wünsche des Publicums zu befriedigen, der aber, wie gesagt, nicht im Stande ist, bey der bedeutenden Concurrenz so vieler Theater, vorzügliche Künstler in kurzer Zeit um sich zu versammeln. Wer nur einigermassen die Schwierigkeiten kennt, die ein Director eines Theaters, jetzt, wo sich, in Verhältnis gegen vor 20 Jahren, die Gage der Schauspieler, aber nicht der Preis der Plätze verdoppelt hat, bekämpfen muss, wird seine Forderungen an ihn nicht zu hoch spannen und das alte Sprichwort beherzigen: *ultra posse nemo obligatur.* — —

Carl Guhe,
Kapellmeister des churfürstlichen Hoftheaters.

Frankfurt a. M. Die rühmlichst bekannten Virtuosen auf der Flote, Furstenau, Vater u. Sohn, herzogl. oldenb. Kammermusici, gaben am 16ten Oct. Conc. *) Hr. F., der Sohn, spielte zuerst ein Flotenconc., dessen Verf. nicht genannt, das aber sehr interessant geschrieben war; und spielte, wie ein wahrer Meister; nicht etwa blos, wie ein viel geübter, gut eingelernter Virtuos. Letzterer ist er auch; aber jener nicht minder. Das Geistige, was den Unterschied beyder macht, lässt sich bekanntlich nicht in Worte fassen: es kennet es aber doch Jeder, dem nicht der Sinn dafür gebricht; und wem dieser gebricht, der verstände natürlich auch die Worte nicht, wenn es in diese gefasst werden könnte. Was die Kunstmittel anlangt, deren Hr. F. sich bedient: so will ich nur das einzige, ihm eigene bemerken: Er wendet, auch in schnellenden, laufenden Passagen, die so gepriesene, und in gewissen Fällen freylich auch nothwendige Doppelzunge nicht an; und gleichwol tritt alles vollkommen deutlich und rund hervor, hat auch, an seinem Ort, ein gewisses Portamento, und macht eine herrliche Wirkung. Dann spielte er mit seinem Vater ein Doppelconc., dessen Verf. auch nicht angegeben war. Der Vater, noch kaum überstandener Krankheit noch nicht ganz bey Kräften, gab uns doch zu unserm Vergnügen die Vollkommenheit zu bemerken, mit welcher sie beyde mit einander eingeübt sind. Der Sohn belebte zum Schluss das ganze Auditorium zum lautesten, einstimmigsten Beyfall in einem Potpourri für die Flote, mit Orchesterbegleitung. — Am 21sten Oct. gab Hr. Kraft, königl. würtemb. Kammermusicus und erster Violoncellist, Conc. Ref. konnte ihm nicht beywohnen: die allgemeine Stimme ist aber, Hr. K. habe auch hier sich des sehr vortheilhaf-

*) Anm. Von dem Conc. einem angeordneten Liebhabergesellschaft zum Vortheil durch den Krieg Verunglückter, welches den 14ten Sept. gegeben wurde, und worüber sich der Corresp. weitläufig verbreitet, ist, wie das Publicum unserer Frankfurt interessiren und die ausgezeichnetsten Leistungen der Theilnehmer verdanken kann, schon früher in diesen Blättern gesprochen worden. d. Redact.

ten Rufes, den er schon längst besitzt, vollkommen würdig gezeigt. —

(Der Hr. Corresp. empfiehlt noch einen jungen Mann von 28 Jahren, welcher seit 10 Jahren am Gymnasium einer berühmten deutschen Stadt Unterricht in der Musik gegeben habe, nun mit der Hälfte seines Gehalts in Pension gesetzt sey, und sich eine ähnliche Stelle anderwärts wünsche. Er besitze nicht nur die, für sein Fach nöthigen Kenntnisse, und kenne die besten, alten und neuen Methoden: sondern verstehe auch das Gute von dem Nichtguten zu sondern, jenes weislich anzuwenden, und sey vom besten Willen belebt. Wir wissen nichts von ihm, als was wir hier wiederholen: werden aber, auf Nachfrage, weitere Anweisung geben. *d. Redact.*)

Kurze Anzeigen.

Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncello, comp. — — par Fred. Schneider. Oeuvr. 34. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Der Antheil, den die Melodie — das Wort nämlich im vollen, kunstgemässen Sinne genommen — an den meisten Werken dieses achtungswürdigen Componisten hat, ist bekanntlich selten der vorzüglichste, und nicht der, wodurch sie sich zunächst auszeichnen. Zwar entschlüpft ihm nichts Gemeines und Niedriges, nichts geradezu Entlehntes, auch nicht leicht etwas da oder dort Unpassendes: aber es fehlt doch nicht selten das wahrhaft Eigenthümliche, Ursprüngliche, noch öfter aber das Gemüthvolle, was wieder zum Gemüth spricht — alles das in Hinsicht auf Melodie — So ist es auch hier, und in den beyden ersten Stücken noch bemerklicher, als in manchen andern Werken des Hrn. S. Aber die Haltung, was den einmal gefassten Charakter betrifft, wenn dieser auch selten durch die Einbildungskraft erschaffen zu seyn mag; und noch mehr, was man die technische Anordnung und Ausarbeitung nennt — höchstens einzelne, einander in mehrern Werken dieses Meisters begegnende, an sich nicht zu tadelnde Gemeinplätze abgerechnet — dieses beydes ist an den meisten, und namentlich auch an dem genannten Werke zu rühmen und sehr werth zu schätzen. Vorzüge, die jetzt Viele mit Hrn. Sch. theilen — wie Kenntnis der Instrumente, Reinheit des Satzes, durch Routine erlangte Sicherheit, sich in Noten gut auszudrücken u. dgl., will Ref. ihm nicht erst nachrühmen, da jedermann weiss, dass er sie in vollem Maasse besitzt. Aber sollte es nicht gut seyn, wenn Hr. S. sich auch mehr um das bemühete, was Ref. zu vermissen aufrichtig gestanden, und wofür er, Hr. S., höchstwahrscheinlich ebenfalls Fähigkeiten, nur nicht Neigung und Sorgfalt genug hat? — Das Quartett verlangt gute Spieler: für diese ist es zwar nicht leicht, aber auch nicht allzuschwer.

Trois grandes Polonoises pour le Pianoforte, par P. E. Hervig. Oeuvr. 1. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Viel Lebhaftigkeit im Ausdruck, nicht wenig Rauschendes in der Darstellung, und manches nicht eben Gewöhnliche in Figuren und Passagen: sonach, was man jetzt Effect zu nennen pflegt, der nur durch ein gar zu häufiges und sogar zu anhaltendes Verweilen in der allerhöchsten Höhe des Instrumente geschmälert wird. Die zweyte Polonoise scheint Ref. die beste, und wäre blos zu loben, wenn ihr Trio etwas bedeutender ausgefallen wäre. Zu spielen sind alle drey nicht schwer, doch verlangen sie Lebhaftigkeit des Vortrags und einige Fertigkeit der Hände, oder vielmehr der rechten Hand, denn die linke bekömmt überall nicht viel zu thun. An Beyfall wird es dem Verf., der schon in seinem ersten Werke zu unterhalten vermag, künftig nicht fehlen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. N°. 48. 1815.

Niklas Vogt's Gedanken über die Composition einer katholischen Messe.

Mitten in einem Werke, wo sie so leicht kein Liebhaber der Tonkunst, und noch weniger ein ausübender Tonkünstler suchen dürfte, finden sich Ansichten und Urtheile über jene Kunst und deren Ausübung, die es wol verdienen, dass eine musik. Zeitung darauf aufmerksam mache. Es ist dies *Niklas Vogt's historisches Testament*, (Mainz, 1814 u. 1815. 3 Theile. 8.) ein Werk, aus dessen Titel sich schwerlich jemand einen richtigen Begriff von dessen Inhalte bilden möchte. Denn es enthält nicht blos geschichtliche Untersuchungen, sondern auch eine Menge politischer, philosophischer, theologischer und ästhetischer Betrachtungen. Die letzten beziehen sich auch auf die Tonkunst, und man findet sie im 2ten Theil, unter dem, freylich nicht passenden Haupttitel: *Der Patriarch oder Hauswirth*. Hier ist dem *Tonkünstler* ein eigner Abschnitt gewidmet; und obgleich der Verf. gesteht, dass er nicht selbst ausübender Tonkünstler sey: so scheinen doch dem Einsender dieses die Ansichten und Urtheile des Verf.'s auch die Aufmerksamkeit ausübender Tonkünstler zu verdienen. Als Beleg dieser Behauptung können des Verf.'s *Gedanken über die Composition einer katholischen Messe* dienen, indem sich derselbe hierüber von S. 133 bis S. 143 auf folgende Art erklärt:

Nach diesen allgemeinen Gedanken über Musik wollen wir nun zu dem Heiligsten übergehen, nämlich der Composition einer Messe. Wir haben darin schon Meisterstücke von Jomelli, Allegri, Leo, Haydn und Mozart; aber alle befriedigen mich noch nicht ganz darin, was ich von einer Messe fodere. Die neuen Messen gefallen mir nun gar nicht: das ist ein beständiges Gemisch von Opern- und Kirchenmusik. — Die erste Kirchenmusik ist zuverlässig von dem sogenannten Choral ausgegangen, wie man das noch an einigen Compositionen von Pergolese, Allegri, Händel, Graun und Gluck sieht. Auch der Choral enthält Muster von den drey oben von mir angegebenen Klassen *). Z. B. von der ersten sind das *Veni pater pauperum*, das *Salutis humanae sator*, und das *Quicunque Christum quaeritis*, das *O admirabile commercium* etc. Meisterstücke. Von der zweyten drücken das *Miserere*, das *Salve regina*, die *Lamentatio Jeremiae*, das *Dies irae*, und das *Libera me* tiefe, schreckliche Gefühle aus. Das *Te Deum laudamus*, das *Venite, exultemus Domino*, das *Regina coeli*, und das *Factus est repente* etc. sind wahre Freuden- und Bewunderungsgesänge; selbst die *Passio D. N. J. C.* ist ein tragisches Recitativ. Auf diesen Choral bauten die ersten Kirchencomponisten, und ihre Gesänge thaten die gehörige Wirkung.

Die Messe ist entweder ein hohes Freuden- oder Todtenopferfest. Wir wollen ihre Theile stückweis durchgehen, und darnach die Composition durch angeführte Beyspiele angeben.

Das erste Stück ist der *Introitus* oder das sogenannte *Kyrie eleison*; es ist ein Bittgesang, und heisst: Herr, erbarme dich unser. Er darf und kann also nichts anders ausdrücken, als Bitte und Klage. Die zwey einzigen Verse, *Kyrie eleison* und *Christe eleison*, würden ohne Wiederholung zu kurz seyn, um das Gemüth gehörig zu berühren; daher haben alle Componisten die

*) Der Verf. glaubte, für seine Absicht — das Zweckmässigste in der Anwendung der Musik zum Ausdruck menschlicher Gefühle nachzuweisen — diese Gefühle unter drey Hauptklassen bringen zu können: als *sanfte, tiefe* und *heftige*, deren jede er hernach näher beschreibt und genauer bestimmt. (S. 129 folgg.) — Uebrigens hat der Verf., als nicht ausübender Tonkünstler, sich zuweilen in einem Worte vergriffen. Man hätte dies leicht ändern können, wenn es nicht ohnehin der Musiker sogleich bemerkte, und, da der Sinn vorgrade zu verführen, das rechte Wort schon selbst hinzudächte.

Wiederholung, und zwar in verschiedenen Stimmen angebracht, und das mit Recht. Es bittet und flehet ein ganzes Volk; folglich Alte und Junge, Reiche und Arme, Aeltern und Kinder. Der Gesang kann daher durch die verschiedenen Stimmen erst durchgehen, dann durch ein *Tutti* enden. Die Melodie des Flehens muss im Grunde immer die nämliche bleiben; bald aber kann sie mehr in das Klagliche, bald in das Reumüthige, bald in das Dringliche, bald in das Zuversichtliche übergehen. Beym ersten kann die Oboe, bey dem zweyten das Horn, bey dem dritten das Fagott, und bey dem vierten die Geige Wirkung thun; so wie auch hier Sopran, Alt, Tenor und Bass abwechseln können. Nach dem Zuversichtlichen fällt der ganze Chor ein und endet diesen Gesang.

Da in unsern Zeiten so viele Componisten in ihrer Kirchenmusik Opern benutzen: so will ich selbst aus Opern einige Beyspiele anführen, welche dahin passen. Der Bittgesang des *Kyrie eleison* darf nicht in dem tiefen, schweren Gange des Chors aus der Zauberflöte: *O Isis und Osiris!* oder des Todtenchores aus Idomeneo: *O voto tremendo!* gesetzt werden, sondern er muss Andacht, Flehen u. Zuversicht zugleich ausdrücken. Unter den Opernchören passen dahin: der Opferchor aus Iphigenie v. Gluck, und der erste u. letzte Chor im ersten Aufz. aus dem unterbrochenen Opferfest; obwohl beyde Chöre zu kindlich sind. Indessen haben wir in den Kirchencompositionen von Jomelli, Allegri, Leo, Haydn und auch Mozart das *Kyrie eleison* gut angegeben. Nur müssen hier die Fugen weggelassen werden. Der Gesang muss flehend ausgehen, wie er angefangen hat. Ein *Tutti* aller Stimmen, durch die Blasinstrumente und die Begleitung erhöht, kann dem Ganzen am Ende doch eine grosse Wirkung verschaffen. Auf alle Fälle muss er aber in *piano* ausgehen.

Auf das *Kyrie* folgt gleich das *Gloria in excelsis*; es ist eine feyerliche Hymne auf die Allmacht, Grösse und Güte Gottes. Andacht, heilige Freude und Bewunderung, Anbetung und Dank sollen hier ausgedrückt werden. Die Composition gehört also unter die dritte Klasse. Ihr *Tempo* ist *Allegro* oder *Presto*. Die ganze Fülle und Pracht der Instrumente kann benutzt werden. Der Gesang kann gleich mit einem grossen, herrlichen Eingange, mit Pauken und Trompeten beginnen; er wird aber bald sanfter und süsser, wo es heisst: *et in terra pax*. Der Contrast zwischen der Herrlichkeit Gottes, *Gloria in excelsis*, und der Güte desselben, *et in terra pax*, muss, ohne gerade das Tempo oder den schnellen Gang zu verändern, durch einen süssen Uebergang, wie ihn öfters Mozart anzubringen weiss, dargestellt werden. In der Mitte der Hymne geht der Gesang gleich und öfter sich erhebend fort. Er kann wol auch einmal in ein *Adagio* der tiefen Andacht und Bewunderung übergehen, wie in Haydn's Jahrszeiten der Chor in der Mitte des ersten Theils: *Grosser, heiliger Gott!* Bey dem *glorificamus te, benedicimus te*, erhebt er sich aber wieder in *Allegro* und *Presto*, wird immer stärker und voller; am Ende muss er in seiner ganzen Pracht und Fülle erscheinen. Eine herrliche Fuge kann hier allerdings das Ganze schliessen. Zu diesem *Gloria* liefert Haydn in seinen Chören der Schöpfung die passendsten Muster. Welche Grösse, welche Pracht, welche Andacht, welche Herrlichkeit ist darin ausgedrückt! besonders in dem: *Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.*

Nach dem *Gloria* singt der Priester einige Gebete für das Wohl der Christenheit und selbst der Feinde ab. Hernach werden einige Stellen aus den Briefen der Apostel und endlich das Evangelium dem Volke vorgetragen, auch sonst mit einer Auslegung begleitet. Dieser Vortrag göttlicher Dinge und Lehren soll Glauben an sie erwecken; daher folgt jetzt das *Credo*. Das Volk, von diesen heiligen Lehren ergriffen, legt nun öffentlich und gemeinschaftlich sein Glaubensbekenntnis ab. Dieses Gefühl des Glaubens, der Zuversicht und Unterwerfung muss in der Musik des *Credo* ausgedrückt werden. Es ist daher fehlerhaft von den Componisten, wenn sie den Gesang mit einem *Allegro* oder *Presto* und einer Prachtmusik, wie das *Gloria*, anfangen. Die Glaubensartikel werden in diesem Gesange, einer nach dem andern, dem Volke vorgetragen, und es muss dabey seinen Beyfall ausdrücken. Meines Erachtens müsste also dieses Stück der Messe mit einem *Andante* und einem vollstimmigen Chore beginnen, welcher gleichsam einen allgemeinen, kindlichen Glauben an Gottes Wahrheiten ausdrückte. Nach diesem müssten die verschiedenen Stimmen abwechselnd in Solo, Duett, Terzett und Quartett die einzelnen Glaubensartikel vortragen, und am Ende eines jeden wieder der ganze Chor mit dem *Credo* einfallen. Die Glaubensartikel: *Credo in unum Deum patrem*, bis auf das *Descendit de coelo*, müssen in dem

Gesange Bewunderung, tiefe Verehrung und Pracht zugleich ausdrücken, denn sie enthalten das Grösste der Religion. Bey den Worten *visibilium et invisibilium* können die Instrumente den Gesang verherrlichen; bey den Worten *Deum de Deo, lumen de lumine etc.* kann die Pracht der Musik immer steigen, und das *Tempo* geschwinder werden; bey der Stelle, *per quem omnia facta sunt*, bis in ein *Allegro* mit Pauken und Trompeten steigen. Wenn aber die Stelle, *et descendit*, kommt, muss die Musik sanft in einen andern Ton übergehen, wie ungefähr in dem schönen Sextett aus Don Juans zweytem Akt, wo Don Gusmann und Donna Anna eintreten. Bey den Stellen, *passus sub Pontio Pilato*, bis, *mortuus et sepultus est*, muss die Musik in einen tiefen Klagegesang übergehen: wie z. B. das erste Finale aus Titus, oder der Todtenchor aus Idomeneo: *O voto tremendo!* Diese Stelle muss *pianissimo* enden; aber sobald das *Et resurrexit* kommt, muss der Gesang in einem überraschenden *Allegro* oder *Presto* erschallen, was durch Pauken und Trompeten einen Siegsgesang ausdrücken kann. Bey der Stelle, *et iterum venturus est judicare vivos et mortuos*, kann das Einfallen der Trompeten, Posaunen und Pauken eine schreckvolle Wirkung machen. Bey dem *Credo in spiritum sanctum*, bis nach der Stelle, *et in unam sanctam Ecclesiam*, muss der Gesang in ein *Andante* oder auch *Adagio* übergehen, welches Heiligkeit, Frommheit und Harmonie ausdrückt. Die letzte Stelle, *et vitam venturi sæculi*, muss mit einem ruhigen, sanften *Andante* oder *Andantino* beginnen, begleitet von Flöten und süsser Harmonie. Es geht aber am Ende überraschend in ein herrliches *Allegro* und *Presto* über, und endet bey dem Amen mit einer prächtigen, durch alle Stimmen durchgehenden Fuge.

Aus dieser Darstellung sieht man, dass das *Credo*, nach Masgabe seiner Stellen, aus mehreren Musikstücken zusammengesetzt seyn muss. Beyspiele davon lassen sich in einigen Messen von Jomelli, Leo, Haydn und andern Componisten finden; aber noch keiner scheint mir das Ganze getroffen zu haben.

Nach der Opferung des Weins und Brots tritt das Heiligste der Messe ein, welches man den *Canon Missæ* nennt. Hier soll das Gedächtniss des grossen Opfers vorgestellt werden, das der Welterlöser seinem göttlichen Vater für die Menschheit am Kreuze brachte. Der *Canon* beginnt mit einer Vorrede oder Vorbereitung, welche der Priester absingt. Am Ende tritt wieder der Chor mit dem: *Sanctus! Sanctus! Sanctus!* ein.

Dieser Gesang soll Andacht, Bewunderung und heiliges Gefühl ausdrücken. Er muss also sehr feyerlich gesetzt seyn. Das dreyfache *Sanctus* kann in drey Stimmen übertragen werden, welche bey dem *Dominus Deus Sabaoth* mit dem ganzen Chor schliessen. Das passendste Muster, welches ich dafür kenne, ist das Duett aus der Schöpfung: *O Herr und Gott, von deiner Güte*, wo der Chor so heilig einfällt. Bey dem *Hosanna in excelsis* muss dieser feyerliche Gesang schnell in einen herrlichen, freudigen, prächtigen übergehen, mit allen Prunkinstrumenten begleitet; nur nehme sich der Componist in Acht, dass dieses *Hosanna* nicht vor der Wandelung einfällt: denn dieses stört offenbar die tiefe Andacht des Volkes. Er muss das *Sanctus* so lange halten, bis die Hostie und der Kelch dem Volke gezeigt sind: dann erst kann das rasche, freudige *Hosanna* grosse Wirkung hervorbringen; denn da ist erst das Opfer vollbracht. Bey der Stelle, *benedictus qui venit in nomine Domini*, muss der Gesang vom *Allegro* des *Hosanna* wieder in das *Adagio* des *Sanctus* fallen, doch so, dass das *Tempo* mehr an ein *Andante* grenzt. Der Gesang muss sanft, süsse und einfach seyn. Flöten- und Violinbegleitung ist hier am rechten Orte angebracht. Die Wiederholung des *Hosanna* am Ende mit einer Fuge wird hier einen passenden Schluss machen. Dieses *Benedictus* und *Hosanna* hat Haydn in einer seiner Messen gut ausgeführt. Auch in seiner Schöpfung hat er Muster dazu geliefert.

Nach der Wandelung oder dem heiligen *Canon* singt der Priester das Gebet des Herrn oder *Pater noster*, Vater unser, ab; und hierauf folgt das *Agnus Dei*, welches ein neuer Fleh- und Bittgesang ist. Er muss Aehnlichkeit mit dem *Kyrie eleison* haben, aber doch mehr Klagen und Reue ausdrücken; denn das Gefühl des Volks soll bey dieser Stelle zu Reue über seine Sünden und Unwürdigkeit gestimmt werden, welche ein so grosses Opfer des Gottmenschen nöthig machten. Daher spricht auch der Priester dreymal: *Domine, non sum dignus.* Das dreymal wiederholte *Agnus Dei* kann in drey Stimmen vertheilt werden, welche immer bey dem *dona nobis pacem* von dem ganzen Chor begleitet werden. Sie können auch figurirend in einander greifen, aber alles im schwermüthigen *Adagio*. Hoboe, Horn, Fagott und Violoncell

thun hier ihre volle Wirkung, um das Klägliche reumüthig auszudrücken. Mozart's Chor am Ende des ersten Finale im Titus, und der Chor im Idomeneo: *O voto tremendo!* sind Muster dafür. In dem ganzen Gesange darf kein *Allegro* und *Andantino* erscheinen. *Adagio* und *Largo* sind seine *Tempi*. Auch ist eine Fuge am Ende hier übel angebracht. Der Gesang muss, wie der Chor im ersten Finale des Titus, schwermüthig, feyerlich, und in *piano* ausgehen. Die meisten Componisten glaubten hier eine herrliche, freudige Fuge anbringen zu müssen, weil es der letzte Chorgesang der Messe ist; aber sie verfehlten ganz ihren Zweck. Das Volk soll hier Andacht und Reue fühlen, und keine Freude. Ich würde daher anrathen, den Freudengesang am Ende der Messe bey dem *Ite, missa est*, und dem *Alleluja* anzubringen; aber da antwortet der Chor nur im Choral: *Deo gratias*. Hier könnte der Componist noch einmal durch einen herrlichen Freuden- und Dankchor mit einer passenden, kraftigen Fuge die freudige Vereinigung Gottes mit den Menschen nach dem grossen Opfer ausdrücken. Der zuletzt in der Messe eingeführte Freudenschlag und Trompetenstoss könnte herrlich damit vereinigt werden.

So denke ich mir die musikalische Darstellung einer Messe. Es ist darin Andacht, Bewunderung, Zuversicht, Reue, Glaube, Hoffnung und Liebe, und himmlische Freude ausgedrückt, und dieses sind ja die Gefühle, welche dabey in dem Volke erregt werden sollen. Wenn aber ein Componist in einer Kirchenmusik Bravourarien, Instrumenten-Concerte, Operapunk oder Tanze anbringt, so ist er ein wahrer musikalischer Gotteslästerer, den man, wie die Wucherer, aus dem Tempel peitschen sollte. Das grosse, heilige Opferfest wird alsdann ein wahres Liebhabereoncert, oder ein Narrenfest, und der einfache Choralgesang des Volkes, wie er in protestantischen Kirchen üblich ist, wird mehr zur Andacht, Reue und Heiligkeit begeistern, als das ganze Instrumental- und Vocalgeklingel üppiger Componisten.

Hier sind in Kürze meine Gedanken über Kirchenmusik und Messen. Alle Dinge in Religionssachen hatten anfänglich gute Zwecke, sind aber missbraucht worden. Ich habe in einem Concert, wo der Fridolin von Schiller, mit Musik von Weber begleitet, gegeben wurde, protestantische Weiber und Männer bey dem einfallenden Chor: *Sanctus! Sanctus! Sanctus!* mit Andacht und Frommheit erfüllt gesehen. Ich habe aber auch in einer Kirche katholische Männer und Weiber bey einer im *Credo* angebrachten Bravourarie, wie in dem Schauspiele, Bravo rufen gehört. Welch eine Verkehrtheit der Dinge; die öfter von der Verkehrtheit der Componisten herkömmt! Deswegen rathe ich jedem Künstler, bey seiner Composition den Zweck der Musik immer vor Augen zu haben. Wenn er die Herzen nach den in der Messe angegebnen Stellen zu treffen weiss, so kann er mehr Andacht, Frommheit und religiöses Gefühl erwekken, als manche langweilige Fastenpredigt.

Recensionen.

Quarante Préludes pour le Pianoforte — — comp. par Ferd. Ries. Oeuvr. 50. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Francs.)

Der rühmlichst bekannte Componist und Virtuos wird sich durch dies Werkchen den Dank vieler Liebhaber erwerben; und nicht wenige Musiklehrer werden in denselben einstimmen. Wie oft ist es nämlich nicht der Fall, dass Liebhaber, die irgend ein Solostück vortragen wollen, vorher durch eine kurze Einleitung die Aufmerksamkeit wecken, die Gemüther richten, und auch sich selbst gleichsam zurechtsetzen möchten: aber es fehlt ihnen entweder überhaupt die Gabe eigener Erfindung, oder sie sind ihrer doch nicht stets gewiss, oder auch, sie sind in Absicht auf Harmonie und deren Gesetze nicht sicher genug, und wagen daher nicht, ihre eigenen Erfindungen Andern vorzutragen: diesen ist so eine Art Repertorium, Vorraths- oder Schatzkammer, ohne Zweifel sehr willkommen. Und der Lehrer — theils soll dieser im angeführten Fall helfen, was auch nicht stets seine Sache ist: wenigstens besitzt er nicht immer Gewandtheit in den neuesten Formen; theils muss er wünschen, dass dergleichen in jedem Betracht sehr mannigfaltige, kurze Sätze, noch kürzer, als ausgeführte *Exercices*, von den Schülern als Studien und Vorübungen zu bestimmten, grossen Stücken durchgegangen und eingelernt werden: hier aber, wie dort, ist ihm ein gutes Werkchen dieser Art erwünscht.

Und ein gutes ist dies wahrhaftig. Die Gedanken selbst sind öfters neu, nirgends gemein,

und meist wirklich etwas aussagend; die Anordnung und Darstellung derselben zeigt viel Mannigfaltigkeit, so dass man ziemlich für jede Gattung des Styls, jedes Zeitalter, aus dem ein vorzutragendes Stück seyn möchte, jeden Charakter, jedes Tempo, jede der gangbarern Tonarten eines Stücks etwas — bald nur eine Zeile und einen blos mit Figuren ausgemalten, cadenzirenden Satz, bald einen etwas ausgeführtern in bestimmter Haltung, bald einen nur modulirenden, bald einen melodiösen finden wird. Dass nicht alle, als Musikstücke an sich, gleichen — ja, dass auch manche, in dieser Hinsicht nur wenig Werth haben, ist allerdings zu gestehen; es hebt aber das günstige Urtheil über das Ganze überhaupt, und besonders in Hinsicht auf seine eigentliche Bestimmung, keineswegs auf. — Am wenigsten möchte Rec. die ersten 10 Nummern auszeichnen; es ist, als ob Hr. R. im Schreiben selbst erst warm geworden wäre: aber von No. 11 an nimmt das Interesse zu; und für vorzüglich gut an sich, so wie für vorzüglich zweckmässig, hält Rec. besonders folgende Nummern: 11, 15 — jene etwa einem Satze von C. Ph. E. Bach, diese einem ältern, etwa händelschen, vorzuschicken; 16, 19, 21, 23, 25, 29 — modern, und übrigens in *jeder* Hinsicht ganz verschieden. Einen wesentlichen Vorzug dieser Präludien darf Rec. noch zu bemerken ebenfalls nicht vergessen: es ist ihnen die Applicatur beygeschrieben, und zwar eben so, wie es für Spieler, die über die Elemente hinaus sind, geschehen muss: überall, wo ein Zweifel entstehen könnte, steht die Ziffer, das Uebrige ist dem gesunden Menschenverstande überlassen.

Damit der Leser noch besser bemerke, was ihm hier geboten wird, setzen wir die zwey kürzesten Nummern hieher, die eine im ältern, die andere im neuern Geschmack.

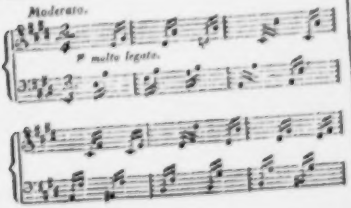

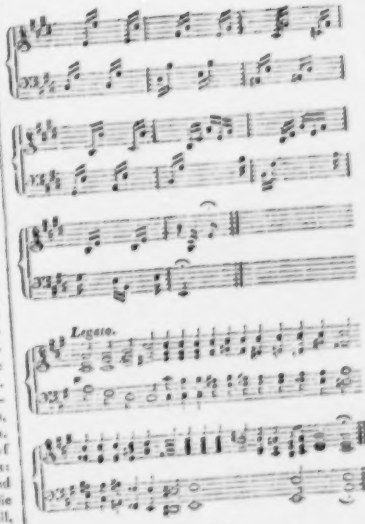

1. *Sonate pour le Pianforte à quatre mains, comp. par J. Fröhlich.* à Bonn, chez N. Simrock. (Prix 4 Fr.)
2. *Concerto pour le Pianoforte à quatre mains, avec les parties d'Orchestre, comp. par J. Fröhlich.* à Bonn, chez Simrock. (Pr. 10 Fr.)

Beyde Werke desselben Componisten für dasselbe Instrument führt Rec. deshalb zusammen auf, weil sie, obgleich in der Gattung verschieden, doch einerley Tendenz zu haben scheinen, die bey ihrer Beurtheilung billiger Weise berücksichtigt werden muss. Der Verf. scheint nämlich die ganze Anlage und innere Einrichtung vornämlich auf Unterhaltung und auf Nutzen — nicht gerade der Anfänger, doch solcher Lehrlinge gemacht zu haben, denen es an Kraft gebricht, das Höhere, was für

dies Instrument geliefert worden, ausführen. In beyden Werken strebt er daher vor allem fasslich, leicht, fliessend zu seyn; die erste, dem Schüler bestimmte Partie wird, so viel möglich, geschont, und das Ganze erhält sich bey der Ausarbeitung in den Schranken, die nun einmal die Fähigkeit des Schülers aufgestellt hat. Dass ohne diese Einengung der Componist viel mehr leisten könnte, zeigt die Gewandheit in der Modulation, und das bequeme Gefüge des Satzes.

In No. 1. klingt das erste Allegro wol zu rondoartig, so wie der abgemessene Wechsel beyder Partien, (vorzüglich im Anfang des zweyten Theils,) der die Stelle der kunstreichen Nachahmungen und Verschlingungen, wie man sie in den Werken höherer Art gewohnt ist, vertritt, etwas einförmig wird. Das Adagio ist gefällig und angenehm; das Thema des Rondo scheint jedoch Rec. zu tändelnd:

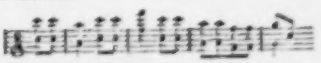

so wie überhaupt dieser ganze letzte Satz wol zu flüchtig und zu leer befunden werden möchte.

Bey No. 2. würde Rec. überhaupt die Idee, ein Concert für vier Hände zu componiren, tadeln, da schon eine besondere Geschicklichkeit im Ordnen der Stimmen dazu gehört, um bey einer vierhändigen Sonate das Verrauschen der Töne zu vermeiden; wenn nicht eben jene Tendenz wieder die Entschuldigung von selbst herbeyführte. Man weiss ja wol, wie bey dem jetzt üblichen Musiktreiben so vieles auf Ostentation hinarbeitet: der Schüler kann es nicht erwarten, sich öffentlich im Saal unter Trompeten und Pauken hören zu lassen, und da ist es nun freylich ein herrliches Mittel, allem Unglück, was durch diesen oder jenen Fehler entstehen könnte, vorzubeugen, wenn der Lehrer, oder sonst ein tüchtiger Klavierspieler, dicht neben an sitzt und thätig eingreift; selbst der gewöhnlichen Angst und Verzagtheit auftretender Dilettanten geschieht auf diese Weise Einhalt. Uebrigens hat das Concert das Eigne, dass es mit einem Paukensolo, dem ein marschmässiges Thema von oblig. Hörnern folgt, anfängt, und dass das Rondo, wieder mit oblig. Hörnern anfangend, ein wahres Jagdstück ist. Ob die erste Partie nicht gar zu sehr geschont, und ob Cadenzen, wie folgende, nicht gar zu leer und unbedeutend klingen, lässt Rec. dahin gestellt seyn:

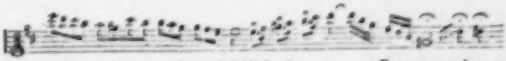

(Thema.)

Bemerken muss Rec. indessen noch ausdrücklich, dass auch in diesem Concert sich Hr. F. als einen wackern Componisten zeigt, den nur die aufgestellten Schranken einengten; und vorzüglich ist es zu rühmen, dass auch während der Solos die begleitenden Instrumente, vorzüglich die Bläser, mit kurzen, hauptsächlich den beyden Hauptthemas entnommenen Sätzen, wirkungsvoll eingreifen, wie dies in Mozarts und Beethovens Concerten der Fall ist. Ueberhaupt sind beyde Werke, jene Tendenz zugestanden — und ist vorzüglich das zweyte, das von angenehmer Wirkung seyn muss, den Lehrlingen, die es nicht lassen können, ohne die höhere Stufe erreicht zu haben, im Concertsaal zu spielen, recht sehr zu empfehlen. Rücksichtlich des Componisten wünscht aber Rec., dass er sich ohne jene Schranken mit der ihm inwohnenden Kraft, Einsicht und Erfahrung, freyer bewegen, und so, zur Freude der wahren Musiker, das Höhere leisten möge, was zu leisten er offenbar fähig ist.

Bemerkungen.

Es giebt eine Kunst zweyter Potenz, nämlich die, die Kunstgenüsse zu ordnen; aus mehrern coexistenten oder successiven Kunst-Erscheinungen ein erfreuliches Kunst-Ganzes zu bilden.

Wie selten nehmen diejenigen, denen es überlassen ist, einen der Kunst — z. B. der Musik — gewidmeten Abend zu leiten, auf die ersten und wesentlichsten Foderungen hierzu Rücksicht!

Die Seele will bey den einfachsten, grössten Gestalten und Verhältnissen beginnen, sodann zu den kleinen, zusammengesetztern übergehen, und endlich wieder an den grossen zur Ruhe kommen. So wie also das einzelne Musikstück das Gesetz einer stätigen und harmonischen Entfaltung erfüllen soll, eben so soll es auch die Folge der musikalischen Producte, denn alles, was seine Entfaltung nicht zugleich auch zur unsrigen macht, das ist für uns als Kunstgenuss verloren.

Es möchte also zuweilen ein Concert vortheilhaft mit geistlicher Musik beginnen, so wie die Symphonie mit dem Adagio anfängt, die Woche mit dem Sonntag. Es ist fehlerhaft, wenn die musikalische Academie sich mit einer Einzelnheit, mit Darstellung der oder jener Virtuosität eröffnet, oder wol gar unser Ohr und Gemüth mit Harmoniemassen überfüllt, welche unsere Kraft zu hören und zu fühlen sogleich im Anfang aufzehren. Welch ein Missgriff, das Adagio der Ouvertüre oder Symphonie, wie zuweilen geschieht, wegzulassen, und sogleich mit dem Allegro zu beginnen! Doch dies ist noch einer der geringsten Fehler, der in Stellung und Folge der Musikstücke gemacht wird. Ein falscher Geschmack der Directoren, der sich mit dem Verlangen des Publicums entschuldigt, verbannte jetzt gern alles Grosse, Einfache, Ernste aus den Concerten, alles Alte, Gediegene etc.; und doch gehört dieses nothwendig in die Stufenfolge der dargebrachten Kunsterscheinungen, und erhebt die Erzeugnisse des neuern Geschmacks durch einen schönen Gegensatz.

Ein *Concert* könnte zuweilen im Kleinen eine Geschichte der Musik in Beyspielen seyn.

Die Kunst beruht auf *zwey Hauptgesetzen:* dem, der harmonischen Entfaltung, und dem, des Contrastes. Sie finden sowol bey dem eigentlichen Kunst-Ganzen, z. B. der Oper, dem Oratorium etc., als bey dem Arrangement willkürlich verbundener Darstellungen, z. B. dem Concert, Declamatorium etc., ihre Anwendung.

Wie der Wasserstral der Fontaine durch die immer und immer nachrückenden Wellen die ihm dargebotene, leichte goldne, Kugel hinauftreibt, und spielend in der Höhe erhält, so wird unser Gemüth durch die Entwickelungen des Schönen gehoben.

Ist die Entfaltung auf eine Stufe gelangt, wo sie aus Gründen, die im Object, oder in uns, den Geniessenden liegen, nachlassen muss: so breitet der Gegensatz seine kühlenden Arme aus, und leitet neue Entwicklungen ein. Ja, sind diese nicht selbst gewissermassen eine Reihe von Contrasten mit leisen Uebergängen?

Die *Virtuosen* machen es sich täglich schwerer, indem sie uns befriedigen wollen; denn beym blos Künstlichen wird man leicht auch das Ausserordentlichste gewohnt. Keine Höhe ist dann hoch — keine Tiefe tief —, kein Sprung gewagt —, keine Passage schnell genug. Wir verlangten gern von der Menschenstimme den Umfang des Klaviers, Triller von fünf Minuten, vom Waldhorn, statt der Doppeltöne — ganze Accorde etc. Es giebt zuletzt keine Rettung für den Künstler, als die — zu unserm Gemüth.

Ein *absichtloser Ton*, den z. B. ein Kind anschlägt, oder welchen jemand durch Zufall an einer Glocke verursacht, wirkt zuweilen tiefer, als eine künstliche Harmonie. Ein Wink, dass sich die Absicht bey allen schönen Darstellungen soviel möglich verstecken muss, damit diese in gewissem Sinn als Natur-Erscheinungen einer höhern Art auftreten.

Ich frage viele Musikverehrer auf ihr Gewissen, ob sie im Stand sind, eine *grosse Oper*, in welcher auch der Dialog als Recitativ von der Musik begleitet wird — ich will nur sagen, ohne Sättigung, anzuhören. Mir scheint die Rede ein nothwendiger Gegensatz der Musik zu seyn. Andern anders.

Man *lernt* täglich auch ohne Schule und Uebung, wenn nur das Interesse für eine Kunst oder Fertigkeit lebendig bleibt; ja man übt sich ohne es zu wissen, man saugt aus dem harmonischen Element Nahrung ein. So kann also derjenige, der auch einige Zeit der Schule oder Ausübung entbehrt, wenn nur der Drang zur Kunst ihn nicht verlassen hat, an Fertigkeit gewinnen, falls diese nicht blos mechanisch ist. Er hat sich vielleicht unterdessen an grossen Vorbildern gestärkt, seinen Geschmack verbessert; er bringt auf jeden Fall ein vollkommeneres, tieferes, freyer sich bewegendes Leben zu der neuen Ausübung. Dies gilt, gehörig verstanden, auch bey Kenntnissen und Wissenschaften; ohne Uebung verstehen wir die classischen Autoren in den reifern Jahren besser, als es in der Schule der Fall war, weil wir sie unterdessen, wenn auch nicht gelesen, doch gewissermassen gelebt haben.

Dies soll aber keinen bestimmen, in Fleiss und Uebung nachzulassen, sondern vielmehr aufmuntern, den Gewinn, den sie reichen, zu jenem stillen Erwerb aus dem Kunst-Element hinzuzufügen.

Das *Gemeine*, das Gleichgültige, das Schnarrwerk des Lebens, suche man auf den kürzesten — auf taktmässigen Ausdruck zu bringen, damit das frische, eigentliche Leben frey werde.

Die Geschäfte, die Anliegen, die Sorgen drängen sich, und wollen keine Entfaltung der einzelnen heitern Erscheinungen, der schönen Lebensverhältnisse gestatten.

Die Musik insbesondere ists, die mit süsser, unwiderstehlicher Gewalt in unsere, vom Gemeinen und Alltäglichen besessene Seele dringt; der Strom ihrer Töne breitet sich in ihr aus, und treibt alles Unschöne aus ihren Raumen. Musik, die selbst schöne, *schafft Platz* für alles Schöne. Sie entfaltet und wiederholt ihre Harmonien so lange, bis die schönsten Lebensgestalten in unser Gemüth eingetreten sind, im Vordergrund derselben sich in ihrer ganzen, lebendigen, oft colossalen Grösse dargestellt, und sich ausgesprochen haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Trios brillants pour 2 Violons et V.celle, comp. — — par Antoine Mayer. Oeuv. 1. No. 1. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Dass dies das erste Werk ist, was der Verf. stechen lässt, siehet man auf dem Titel: dass es aber nicht das erste ist, was er schreibt, siehet man im Werke selbst. Trio im strengen Sinne ist es nicht, sondern mehr Violinsolo, mit Begleitung der beyden andern Instrumente: als solches aber, und recht eigentlich zum Studiren schon weit vorgerückter Violinisten, gar sehr zu empfehlen. Der Verf. ist offenbar ein Geiger, wie er seyn soll, und zwar, wie jetzt vornämlich Deutsche und Franzosen wollen, dass er sey. Seine Erfindungen gehen nun auch, scheint es, vornamlich darauf aus, dies aufs Mannigfaltigste darzulegen, und somit diejenigen, welche sie studiren und einüben, auf gleichen Weg zu leiten. Die Lagen, die Figuren, die besonders wirksamen und verschiedenartigen Behandlungsweisen der *einzelnen* Saiten, die eigenen Strichartten, weit gezogenen Bindungen, und anderes Charakteristische der neuesten Spielart — die, im Wesentlichsten, doch die altitalienische ist — sind reichlich angebracht, oder vielmehr, es ist alles in denselben geschrieben, und auch denselben gemäss bezeichnet: und dabey hören sich doch alle drey Sätze nicht etwa wie trockene *Exercitia styli*, sondern recht gut an, obgleich man sie, vom angegebenen besondern Zweck abgesehen, freylich nicht unter die ersten Kunstwerke für diese Instrumente zahlen kann. —

Air du bon Roi Henri IV. avec accomp. de Pianof. — varié par John Field. Leipzig, chez Peters. (Pr. 6 Gr.)

Das alterthümlich gute, wenn auch etwas schwerfallige und unbehülfliche Lied ist, fünfmal, mit Geist, Gewandheit und schönem Ausdruck variirt; keine der Variationen, wenn sie nämlich mit Sinn und Delicatesse vorgetragen werden, ist ohne Interesse. Doch den musik. Werth abgerechnet: schon als eines der vielen Denkmale der Zeit u. ihres Wechsels in unsern Tagen verdient das Werkchen aufbewahrt zu werden: denn es enthält untergelegt erst die Worte, die dem Kaiser Alexander nach der ersten Einnahme von Paris im grossen Operntheater daselbst gesungen wurden; und dann auch die, mit welchen man diesem Monarchen hernach von seiner Bühne zu St. Petersburg huldigte. Beyde haben Zeilen, die, wenigstens nun hinterher, auf eigene Weise interessant geworden sind, und dem Leser, nach dem ungeheurem Zwischenraume von — kaum zwey Jahren, seltsam und befremdlich zusprechen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № VIII. 1815.

Anzeige.

Für ein Orchester in einer grossen Stadt im Auslande werden noch zwey geschickte Musiker, ein Contrabassist und ein Violoncellist gesucht. Diejenigen, welche auf eine dieser Stellen reflectiren möchten, werden ersucht, sich wegen näherer Auskunft an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig zu wenden.

Musik-Anzeige.

Auf Neujahr 1816 kündige ich hiermit eine neue Lieder-Ausgabe an, die enthalten wird:

a) Einen Nachtrag zu der Hessischen Liedersammlung;
b) Einen Nachtrag zu der Wessenbergischen Liedersammlung;
c) Eine Auswahl vaterländischer Gesänge, von Arndt, Hottinger, Körner, Kosegarten, Krummacher, Müchler;
d) Eine Sammlung vermischter Gedichte, die in ihrer Zusammenstellung ein gewisses Ganze (einen Cyclus) ausmachen.

Die Compositionen, in ihren Formen so mannigfaltig, wie die gewählten Gedichte, werden theils einfach und leicht, theils künstlich und ausführlich seyn; jedoch findet sich manches Stück auch der letzten Art, um eingekommenen Wünschen zu entsprechen, mit leichter Klavierbegleitung versehen. Das Ganze, vier und zwanzig Stücke, erhält man um den Subscriptionspreis von 16 Groschen sächs. (Fl. 1. — Zürcher-Val.), und ersiehet daraus, dass der Künstler die Theilnahme des Publicums mit einer dadurch möglich gemachten Freygebigkeit zu erwiedern trachtet.

Meine nähern und entfernten Freunde werden sich auch diesmal wieder bemühen, Subscribenten zu sammeln. Ueberdies kann man in allen guten Buch- und Kunsthandlungen, besonders aber bey den nächstgenannten, bey denen die Exemplare franco in Empfang zu nehmen sind, subscribiren. Herr Steinkopf in Stuttgart, Gayl in Frankfurt, J. B. C. Fleischer in Leipzig, Schropp und C. in Berlin, Max u. C. in Breslau. Die Subscription bleibt bis zum 20sten December offen. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürich, im Oct. 1815.

Hans Georg Nägeli.

Ankündigung und Aufforderung.

Im Laufe des nächsten Jahres erscheint ein Werk, welches dem gesammten musikalischen Publicum interessant und willkommen seyn wird, nämlich ein

vollständiges Verzeichniss oder Repertorium aller im Buch- und Musikhandel vorhandenen bis Ende d. J. 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen, in bequeme Klassen geordnet, mit Anzeige der Verleger und Preise.

Indem wir das Publicum hierauf im voraus aufmerksam machen, laden wir zugleich alle Handlungen und besonders diejenigen Autoren, welche musikalische Artikel auf ihre eigenen Kosten herausgegeben haben und zugleich selbst debitiren, nochmals dringend ein, uns durch baldigste Einsendung der vollständigen Titel aller ihrer hieher gehörigen Verlagsartikel in den Stand zu setzen, dieses Werk so richtig und vollständig als möglich herauszugeben.

Leipzig, d. 23. Nov. 1815.

Anton Meyael.
Musikalienhändler.

Bey Adolph Martin Schlesinger in Berlin ist erschienen.

Alexanders Favoritlänze fürs Pianof., aufgeführt auf den Hofbällen zu Wien. 11 Heft von Wilde	20 Gr.
Derselben 2tes Heft, componirt von Eybler	8 Gr.
Bocawarsowsky, instructive Uebungsstücke mit Bezeichnung des Fingersatzes fürs Pianof. 10 Heft.	12 Gr.
Dessen Leyer und Schwerdt von Theodor Körner mit Begleitung des Pianof. 12 Heft.	16 Gr.
Dieselben 2tes Heft.	20 Gr.
— mit Begleit. der Guitarre, 12 Heft.	8 Gr.
— 2tes Heft.	
Dessen preussisches Trinklied, der Eifer, mit Begleitg. des Pianof. od. Guitarre.	4 Gr.
Berbiguier, 3 Duos p. 's Flöten. 5ter Liv. des Duos.	1 Thlr. 12 Gr.

Gelinek, Variat. sur l'air Ombra adorata di Zingarelli pour le Pianof. ..... 12 Gr.

Glucks Armida. Vollständ. Klav. Auszug, von J. P. Schmidt. ..... 7 Thlr.

Gürrlich, sämmtliche Tänze aus dem beliebten milit. Ballet: die glückliche Rückkehr f. Pfte. 1 Thlr. 4 Gr.

— Allemande a. d. Heergesang: die deutschen Frauen. 4 Gr.

— geschwinder Walzer aus demselben ..... 4 Gr.

Henning, 3 Duos p. 2 Violons concertans. 1 Thlr. 16 Gr.

Horziaky, neueste Berliner Favorit-Tänze für eine Flote oder Violine. 12 Heft. ..... 6 Gr.

Lauska, gr. Sonate, p. Pianof. Op. 35. ..... 1 Thlr. 6 Gr.

— Sonate p. Pianof. Op. 36. ..... 1 Thlr.

— pet. Variat. sur l'air: Vive Henri IV. ..... 10 Gr.

Nicolo, Isouard, Ouverture aus Joconde f. Pianof. arrang. ..... 8 Gr.

Righini, Missa solenne a quatro voci. Partitione. 7 Thlr.

Weber, Carl Maria de, air russe varié p. le Pforte. Op. 40. ..... 20 Gr.

— Capriccio per il Pforte. ..... 8 Gr.

— grand Concerto p. le Pianof. avec accomp. de l'Orchestre. Op. 32. ..... 5 Thlr.

Westenholz, Concertante p. Oboe et Basson avec accomp. de l'Orchestre. ..... 2 Thlr. 6 Gr.

Steckel, grd. Trio p. Pianof. Violon et Violoncelle. Op. 49. ..... 1 Thlr. 20 Gr.

Im November erscheint:

Nicolo's Joconde, oder die 3 Abentheurer. Vollst. Klavierauszug, so wie die einzelnen Stücke apart.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Stiastny, J. 6 pieces faciles p. le Violoncelle avec accomp. de Basse. Op. 5. ..... 1 Thlr.

Krommer, F. Quatuor p. Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 82. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Amon, J. Variations p. la Flûte av accomp. de l'Orchestre. N° 9. ..... 1 Thlr.

Gebauer, E. God save the King, varié p. la Flûte 4 Gr.

Michaelis, Chr. Fr. 16 Variationen über das Lied: Vetter Michel, für Flote und Violine. ..... 12 Gr.

Tuck, H. A. G., 3 Geschwindmärsche für 1 Flote, 1 Clarinette, Trompette, 2 Hörner in F, 2 Clarinetten in C, 2 Fagotts, Posaune, Serpent nebst grosser Trommel und Becken. Op. 36. N° 1. ..... 12 Gr.

— D° Op. 36. N° 2. ..... 15 Gr.

Küffner, Jos. Türkische Musik. 3 grosse Parade-Märsche für 2 Clar. in Es, 2 Clar. in B. etc. 2 Thlr.

Sauer, Ch. Fantaisies p. la Flûte sur différents airs favoris. Recl. 1. 2. 3. 4. ..... à 12 Gr.

— Study for the German Flûte (Studien für die Flöte). ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Knorr, Baron v., 12 Ländler für 1 Flöte mit Begleit. des Pforte. 12 Heft. ..... 10 Gr.

Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dialogués p. 2 Flûtes, Op. 32. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Fröhlich, J. Serénade p. Flûte, Clarinette, Alto et Violoncelle ou Basson. ..... 20 Gr.

Abeltshauser, J. G. Quatuor p. 2 Flûtes et 2 Cors Op. 2. ..... 18 Gr.

— 12 Pieces en Quatuors p. 4 Cors. Op. 3. ..... 18 Gr.

— 6 D° en D° p. Fl., Clar., Cor. et Basson. Op. 4. ..... 18 Gr.

— 6 Quatuors p. 2 Flûtes et 2 Cors. ..... 18 Gr.

Gebauer, E. Charmante Gabriele, Air varié p. la Flûte. ..... 4 Gr.

Jusdorf, J. G. Air Marlborough av. Variations p. la Flûte accomp. de Violon. ..... 10 Gr.

Mozart, W. A. Ouvert. de l'Op. die Zauberflöte arr. p. 2 Clar. en ut, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Trompette et Serpent ou Contre-Basson par Hummel. ..... 1 Thlr.

— Ouvert. de l'Op.: la Clemenza di Tito arr. p. les mêmes instrumens. ..... 1 Thlr.

— Ouvert. de l'Op.: le Nozze di Figaro arr. p. les mêmes instrumens. ..... 1 Thlr.

Frommelt, Aug. Fantaisie-Walzer für d. Pforte. ... 4 Gr.

Mozart, türkisches Rondo f. Pforte. ..... 4 Gr.

Gelinek, Favorit-Polonoise f. Pforte. ..... 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. **№. 49.** 1815.

Hinblick aufs Leben.

Musikalisches Gedicht.

Inhalt.

I.

Hinblick auf die physische Schöpfung.

Die Geister früherer Erdenbewohner umschweben den vorigen Wohnplatz. Er ist ausgestattet mit allen Reichthümern und Vorzügen der ersten Schöpfungstage; die Jahrszeiten gehen vorüber, aber noch schlummert der Mensch. — Sein erstes Erwachen im vollen Gefühl der eigenen Vorzüge und der ihn umgebenden Natur. Andeutung seiner Bestimmung im eignen Herzen durch das Gebot der Pflicht und das Gefühl der Liebe.

II.

Hinblick auf die moralische Schöpfung.

Flüchtige Ansicht der in verschiedenen Volksstämmen allgemach entstandenen geselligen Verbindungen; sie bilden den Krieger, den Landmann; sie begründen die häusliche Geschäftigkeit, die gegenseitige Hülfleistung. Aber das Menschengeschlecht leidet auch, und zwar nicht allein durch Verbesserlichkeit der Natur in wichtigen Ereignissen, z. B. im Erdbeben, dessen Verwüstungen die Natur selbst und der Fleiss wieder herzustellen vermögen; sondern noch weit mehr durch eigne Schuld. So entstand der Krieg, hier in einer Schlachtscene der allesunterjochenden Römer angedeutet; sie endet im Friedensgesange, unter Hinweisung auf den grössern Gewinn, den Seelenfriede und schuldfreyes Bewusstseyn gewähren. Ihn stören und hindern die Laster, der Erde wahres Glück zertrümmernd. Alle diese Erscheinungen verschwinden, wenn Hoffnung, Freude, Freundschaft und Milde zur Erde herabsteigen. Ihre Segnungen zu erlangen, spricht das Schlusschor ernste Lehren aus.

I.

Tief in das Dunkel der Nacht,
in den Empyräum Gebiet,
wo die Folge der Welten friedlich vorüberzieht,
schwebet der Geist,
sich entschwingend der Gegenwart,

hin, wo kein Leiden der Erde wacht,
wo das ahnende Herz erstarrt,
wo sich die Seele dem Staub entreisst
und auf hehre Erscheinung harrt.

Wie so ruhig in der Ferne
neben schimmernden Begleitern
dort die kleine Erde wallt!

Trügt der Blick? gewahr' ich Sterne?
Will kein Licht die Nacht erheitern?
ist dies Geisteraufenthalt?

Welch ein Ton, der, lois gebrochen,
wie von Seelen nachgesprochen,
aus den Sphären niederhallt? —

Wankende Schatten, vertraut mit der Deutung
hoher Beschlüsse nach ewigem Plane
schwebet in Seraphsbegleitung
herum!

Ihren Sphären entzittern
äolische Stimmen im grüssenden Nahn,
sanft wie wandelnder Ruf aus rauschenden Frühlingsgewittern.

„Mutterland!
„Land der Hoffnung, der Entheiligung!
„Sichres Pfand
„der Vollendung, der Gewährung!
„Erste Stufe der Verklärung!
„Gruss und Heil dir, Mutterland!"

Dichtes Gewölk umhüllt die Gestalten —
die Sonne —: wer hemmt ihren mächtigen Flug?
Da rasen mit Waldstrumsgewalten
tosende Stürme — da spalten
feurige Blitze den drohenden Zug.

Mächtig aus grollender
Wolken Grab
fällt ein rollender
Donner herab. —

Ringsum Stille! — Linde Lüfte wehten,
und es wich der Wolken zarter Flor;
aus dem Kreuz schimmernder Planeten
trat die Erde neuerwacht hervor;
schön wie neu den ersten Sinn entnethen,
neubegrüsst von aller Wesen Chor.

Aus den Fluten, aus den Tiefen hoben
tausend Stimmen sich, und wechselnd rufend
sie vereint empor.

Heil ihr, die lieblich dahinwallt,
im berechneten Kreise von mächtigen Kräften getragen!
von Millionen bewohnt, fröhlicher Aufenthalt
jubelnder Wesen! — Wie ragen
sie dort aus den Fluten! — es spielt der Delphin
an dem Strande — die blöckenden Wogen zerschellen
an ewigen Klippen — in Heerden nahn
Löw' und Tiger und Hirsch und sesshre Gazellen!
An den Wasserfällen
sprießet das Veilchen; es ruht das Immergrün
empor an der Ulme; kuperische Fülle
schmückt den Leib der Natur! Fruchtbäume knospen und
blühn —
dort Bardale's Gesang — hier Zirpen heimlicher Grille!

In Verändern wandelnder Gestalten
weht der Geist der Ewigkeit,
In des Lenzes lieblichem Entfalten,
wenn des Sommers Hitze dräut,
wenn der Herbst sein Füllhorn beut,
in des Winters starrendem Erkalten,
im Verändern wandelnder Gestalten,
in der Zeiten ewigrogem Walten
weht der Geist der Ewigkeit!

Immer hoch wallen
schwingend die Zeiten —
dort wo der Hallen
Pforten sich weiten
erklimmet die Menschheit in lautender Nacht!

Von Nigers Mündung
zu den Voghesen
erklimmet Empfindung,
nirgends ein Wesen,
das sich erfreue der glänzenden Frucht!

Bleibet, ihr Wesen,
stammelt, ihr Lieder:
Ach, zum Genesen,
ach, zum Empfinden
ist noch kein Leben im Busen erwacht! —

Es ist erwacht! — der Mensch, der kühne
Gebieter dieser Schöpfung, seht! er tritt
hervor aus jenen Hallen! prüft den Schritt —
wie strahlt sein Auge! wie glänzt Erstaunen in Blick und in
Miene!

„Ha! wo bin ich? sonder Schleyer
„liegt das All vor meinen Blicken!
„heisst dies Leben? — welches Feuer!
„welche Wonne! welch Entzücken!

„Wie mit freyem Aetherdrange
„sich der volle Busen schwellt!
„wie so hoch die Pulse fliegen!
„heisst dies Leben? heisst das Welt?"

Centner, Sohn der Schöpfung, ja den Riesen
der Endlichkeit, das unermessne Reich
der Freuden' doch vereinen zugleich:
du bist erwacht, hier andern Traum zu träumen!
Doch leitet zwischen Schmerz und Lust
an sanfter Hand ein ewiges Erbarmen —
so träumt, pflegt zu mütterlicher Brust,
ein Kind in liebevollen Armen.
Ihn eigne Herz gab sie die Recht und Licht;
schrieb, dass kein Weg zum Glück die uneröffnet bliebe,
tief in dein Innres das Gebot der Pflicht,
tief in dein Innres das Gefühl der Liebe,

Den die Huld und Güte schufen,
Sohn und Liebling der Natur;
Du, zum ächten Glück berufen,
ohne deiner Ahkunft Spur!
Dring hinauf zu höhern Stufen!
Pflicht und Liebe sey dein Schwur!

II.

Ein Blick, von deinem Licht erhellt,
ein Blick in dein gewaltes Panorama,
Geschichte, zeige an, die Zauber früher Welt!
wie, wandernd unter leichtem Hüttenzelt,
das Volk am Hindus dort vor Brama,
am Rhein vor Wodan und am Obyxstein vor Lama,
am Flammenberge vor Jehovah niederfällt!
Die Heerden bedecken die Flur; bald werden die niedrigen
Hütten,

die Fluren an Dörfern umsäumt;
durch Stamm und Eigenthum zu Schutz und Fleiss vereint,
naht Häuslichkeit sich den gemilderten Sitten.

Dass er vor dem Raubthier schütze,
stählt der Mann der Pfeile Spitze,
schafft die Lanze, schärft das Schwert.

Aexten reifen, Reben blühen
für den Landmann, dessen Mühen
Flüren baut und Linden pflanzt.

Sorge für den Sohn und Gatten
pflegt die Heimath, flicht die Matten,
und bestellt den eignen Heerd.

„Schutz und Ruhe, Lebensfülle,
Häuslichkeit und reine Stille,
Geliebter, }
Sey, Geliebte, } die gewählet!"

Beglückter Volk! o pflege deine Reben
und deine Linnwer, deine Flur! —
Doch — welch Empören der Natur? —
Die Tiefen zittern — ha, es beben
der Erde Veston — jener Felsen weicht —
er stürzt herab — er droht die See zu füllen —
— ein fasst ihn nicht — ein Strom von Lava streicht

herab vom Berg in Thäler — Donner hallen —
— ein Zackenblitz — er hat das Dorf erreicht —
es flammt! es lodert! Fluten hier — dort Feuer!
auf trocknem Land ein Meeresungeheuer! —
die Sonne birgt den Strahl im rothen Schleyer
in dichte Nacht, durch die das Schrecken schleicht:

„Rettung, ihr guten,
„mächtigen Götter!
„Hemmen nicht Klagen
„euer Gebot? —
„Flammende Fluten!
„Lodernde Wetter!
„Naht kein Erretter?
„Ha, wir verzagen!
„Gebt uns den Tod!“

Saaten sprossen, Fluren grünen
auf gekühltem Lavagrunde.
Pracht erglänzt, mit Kunst im Bunde,
wo sich, schlummernd in Ruinen,
Herkulanum einst verlor;
dicht am offnen Flammenschlunde
strebt Catanea empor.

Natur, Natur! so gross, so voller Heil —
so fürchterlich! — so gut! — Sinkt auch im regellosen Fügen
in Grus und Flammengrab der Schöpfung schönster Theil:
du schaffst ihn wieder neu! O, deinen Zorn ertrügen
die Menschen noch, wenn nur mit eignem Pfeil
sie schärfre Wunden sich nicht schlügen!

Seht! dort rücken die Cohorten
in das Schlachtfeld kühn heran!
steigen zu des Orcus Pforten,
um der Nachwelt Siegspän!

Hört! die Tuba tönt! sie dringen
dorthin, wo der Feldherr ficht!
Helm und ehrne Schilder klingen!
ihre Adler weichen nicht!

„Muthig, Römer! sterbend liege,
„wen sich uns entgegenstellt!
„To-Pän! Roma siege!
„Roma sey der Ruhm der Welt!“

Ob die Wittwe dort weint, Wehmuth das Herz ihr bricht,
ob die Waise verzagt, kümmert Bellonen nicht,
die mit ehernem Fuss über das Schlachtfeld schreitet,
von Erynnen, vom Tod begleitet!

Doch seht die Erynnen,
die sträubende Hyder,
gefesselt vom Frieden!
herab von den Zinnen
ertönen die Lieder! —
O möchtest du walten
und wohnen hienieden
Ihr dauernde Buh!

O rasselten Riegel,
o sprängen die Flügel
am Tempel des alten,
in Doppelgestalten
gebietenden Gottes für Ewigkeit zu!

Nur im eignen Innern thront
ächter Friede,
wenn mehr, als mit Siegesliede,
das Bewusstseyn lohnt!
Heil ihm, dess die Eumeniden,
dess die Nemesis verschont!

Entsetzen fasst mich! welch ein Blick
hinab in diese grause Tiefen,
wo noch in Fesseln sie ruhn, die Laster! — Riefen
sie Sterbliche zur Freyheit nie zurück!
Verdacht, Neid, Misgunst, Stolz und Rache brüten
Verderben für der Menschheit Glück,
Zerstörung für der frühen Tugend Blüthen;
und nur die Reue hofft auf lindernde Geschick! —

— Herab, herab den Vorhang! o verhülle
er diesen Anblick tief in ew'ger Nächte Schoss,
dass nur der Menschheit schönes Loos
mit Hoffnung, Trost und Muth das bange Herz erfülle!
auch dieser Erde Glück ist gross!

Aus hohen Auren
entsteigen sie Beyde
zu irdischen Fluren,
die Hoffnung, die Freude!

Willkommen, o Hoffnung!
Willkommen, o Freude!
euch preist unser Sang!

O Freude, erhöhe
der [illegible] Gefühle!
dir, Hoffnung, entwehe
ätherische Kühle!

Willkommen! willkommen im Jubelempfang!

Aus himmlischen Hallen
zum Erdengefilde
entsteigen, entwallen
die Freundschaft, die Milde!

Willkommen, o Freundschaft!
willkommen, o Milde!
euch preist unser Sang!

O Freundschaft, begründe
Altäre zum Bunde!
O Milde, verbinde
das Leidenden Wunde!

Willkommen, willkommen im Jubelempfang!

Fasst die unzähligen
frohen Momente!
bleibt euch der seligen
Wonnen bewusst,
welche der Menschenbrust
Liebe vergönnte!

Lauscht den Verbindungen
lieblicher Künste,
die den Empfindungen
Stärke verleihn;
dankt ihrem Zauberreihn
sichre Gewinnste!

Hinblick auf's Leben — so feyerlich ernst
tönt deine warnende Lehre:

„Dass du vom Wahren dich nimmer entfernst,
„geniess' und entbehre!"

Hinblick auf's Leben — mit Stimmen, erlauscht
im Mythal, ruft dein Verkünden:

„Kurz ist das Leben; schnell ist es verraucht:
„erfass' es im Schwinden!"

Hinblick aufs Leben — wie Seraphimgruss,
so hallen die Sing' aus den Fernen:

„Schön ist das Leben! doch wahrer Genuss
„über den Sternen!" —

A. v Nostitz u. Jänckendorf.

Ueber eine neue Oper: Die Maler, in Musik gesetzt von Fr. Knapp.

Referent hat es gar keinen Hehl, und will es lieber gleich vorne gerade heraussagen, dass er ein Freund des Componisten ist. Die Verbindlichkeit, die Wahrheit — wie sie auch laute — unumwunden auszusprechen, wird ihm durch die Erklärung jenes Verhältnisses nur um so unverletzlicher erscheinen.

Der Componist hatte den Vortheil, nicht nur mit dem Dichter (L. Finkh) an Einem Orte sich zu befinden, sondern auch die Bühne, der er sein Werk übergeben wollte, bey der Hand zu haben, die Individualität der Sänger und Sängerinnen zu kennen u. s. w. Aber wie schwer wiegt dagegen aller Orten der Nachtheil, ein blosser Dilettant zu seyn, ohne Ruf und Namen in der Künstlerwelt! Da darf, wer durchdringen will, nicht das Orakel seines eigenen Geistes fragen, nicht die ewige Regel des Schönen als Norm annehmen; nicht einmal auf den sogenannten Effect beym Publicum darf er hinarbeiten. Die einzige Aufgabe, die er lösen muss, ist die: Wie mache ichs, dass der Sänger X und die Sängerin Y sich für meine Arbeit interessiren; dass die Rollen hübsch dankbar auslallen, und die Zuschauer genöthigt werden, ja nicht meine Gesangstücke, sondern die, welche sie vortragen, aus Leibeskräften zu beklatschen? Leistet er dieses, d. h. kann er's über sich gewinnen, dem eigenen Geiste so untreu zu werden: dann wird zwar seine Arbeit schwerlich etwas taugen, aber sein Glück ist doch gemacht, und — was die Hauptsache ist — seine Oper wird angenommen.

Wir haben die Sache ein wenig auf die Spitze gestellt und im Allgemeinen das kümmerliche Loos eines jungen Dilettanten geschildert, der es gern zur Publicität bringen, und seine Partitur von den Bretern herab klingen hören möchte; wollen aber damit keineswegs sagen, dass auf irgend einer bestimmten Bühne diese Missbräuche so herrschen, noch weniger, dass Hr. Knapp diese Feuer- und Wasser-Probe erst habe bestehen müssen. Vielmehr wissen wir, dass man ihm von Seiten der stuttgarter Bühne sehr aufmunternd entgegen kam. Ob aber nicht eben deswegen ein Gefühl der Dankbarkeit ihn verleitet haben mag, von dem Wege, den er sich vorgeschrieben, ein wenig abzugehen und einige Stellen mit mehr Flitter herauszuputzen, als der gute Geschmack erlaubt; das möchten wir nicht ganz verneinen. Bekannt ist, dass die grössten Tonsetzer, wie z. B. Gluck und Mozart, gleichem Zwange sich unterwerfen mussten. Wie dürften wir also darüber mit einem Anfänger rechten? Fast möchte man den Componisten, denen daran liegt, ihre Werke, so wie sie in den Stunden der Weihe und Begeisterung sie empfangen haben, auf die Nachwelt zu bringen, rathen, solche abgedrungene Bravourstücke, Schnörkel und Spielereyen mit sympathetischer Tinte zu schreiben, welche, wenn der Zweck erreicht wäre, verschwände, und nichts als die reine Gestalt, den Kern, zurückliesse. Doch ich wende mich zur Oper selbst.

Die Fabel des Stücks ist eine dramatische Bearbeitung des bekannten Romans: *Die reisenden Maler*, von dem zu früh verstorbenen Wagner. An das Romantische, was man erwartet, streift der Dichter nur leicht hin, und geht schnell aus dem idyllischen Zigeunerleben in die grosse Welt über. Er hat indessen die Klippe, die ihm hier

drohte, wohl vermieden. Wir treten in keinen Salon. Das vornehme Wesen erscheint nur im Hintergrunde, und von seinen unpoetischen und eben deshalb auch unmusikalischen Kleinlichkeiten wird der Zuschauer nichts gewahr. — Die Hauptfiguren sind das Künstler-Trio. Dass es Maler sind, steht auf dem Titelblatt. Sonst ist dieses im Stücke selbst kaum bemerklich: es ist wol vom Künstlerleben überhaupt die Rede, aber ohne besondere Beziehung auf Malerey, wozu in einer Oper freylich auch kein schicklicher Ort war. Mit der Entwickelung kann man nicht ganz zufrieden seyn. Desto mehr zeichnet sich diese Oper durch reine Diction und gefällige Verse vor den gewöhnlichen Machwerken *der* Art aus.

Die *Ouverture* ist im modernen Geschmack. Auf ein bedeutendes Adagio folgt ein lebhaft-munteres Allegro. So will man's jetzt haben, und es ist auch ganz gut, so lang es nicht zur *Mode* und eben dadurch zum *Zwang* wird, diese Form und keine andere zu gebrauchen. Auch in einer zweyten Hinsicht entspricht diese Ouverture dem modernen Geschmack. Man will nämlich jetzt durchaus sogenannte *Anklänge*. Die Componisten haben sagen gehört, oder es auch selber empfunden, dass eine Ouverture keine *Symphonie* *) seyn dürfe, d. h. kein abgesondertes, für sich bestehendes, in sich selbst abgeschlossenes Instrumentalstück; sondern dass sie mit dem Folgenden in Beziehung stehen, es vorbereiten, erklären, und das Ganze gleichsam in Nuce enthalten müsse. Das glauben sie gewöhnlich damit abgethan zu haben, dass sie einige Stellen aus der Ouverture im Verfolge der Oper wiederholen, oder umgekehrt. Solches pflegt denn auch seine Wirkung auf das Publicum nicht zu verfehlen; und weil kein tieferes Eindringen in das Wesen der Kunst, sondern blos *Gedächtnis* erfordert wird, um dieses Wiederkehren der nämlichen Melodie zu merken: so darf der Componist auf allgemeinen Beyfall rechnen, indem natürlich jeder für billig hält, seinem eigenen Kunstsinn, durch welchen es ihm möglich geworden, so *feine Züge* zu entdecken, das Compliment zu machen, und also eigentlich *sich selber* zu b. klatschen. Auch hier trifft unser Tadel nicht die Sache selbst, sondern blos den Missbrauch derselben. Wenn der Tonsetzer, wie er soll, eine, die Gemüther für das Stück selbst erweckende und vorbereitende Ouverture schreiben will, so sind solche *Anklänge* (wir wollen das Wort der Kürze halben beybehalten) allerdings vortrefflich, ja, bey den in dieser Hinsicht beschränkten Mitteln der Musik, wol auch räthlich; nur vor zweyerley möchte ich warnen:

1) Glaubet ja nicht, dass der Tonkunst keine andern Mittel zu Gebote stehen, als dieses, um jene Wirkung hervorzubringen. Ihr müsstet denn, (ich führe nur das Bekannteste an) der Zauberflöte, dem Titus, der Hochzeit des Figaro u. s. w. vorwerfen wollen, dass ihre Ouverturen nicht im Zusammenhange mit dem Stücke selbst stehen, oder ihr müsstet der Meynung seyn, dass die Ouverture zum Don Juan, oder die, zur Iphigenia in Aulis, nur darum das Gemüth so gewaltig erschüttern, weil einige Stellen derselben in der Oper wiederholt werden.

2) Machet aus den Mysterien der Kunst keine Modethorheit, kein Spielwerk, keine Effectjagd. Sehet vielmehr in solchen Anklangen und Wiederholungen das letzte Mittel, das ihr, wo es nicht nöthig ist, gar nicht ergreifet, und blos in den entscheidendsten Momenten in Thatigkeit setzet, um dann die höchste und unerwartetste Wirkung hervorzubringen. Wo aber die Verwebung der, in der Oper ausgedrückten Gedanken in die Ouverture das einzige Band ist, was beyde an einander knüpft, da wird die Kunst am unleidlichsten verhöhnt und gemissbraucht.

Hrn. Knapp's Ouverture hat in *diesem* Puncte, über welchen Ref. seine Herzensmeynung zu sagen, nicht umhin konnte, viele Aehnlichkeit mit der Ouverture der Schweizerfamilie, und *ist*, wenn sie rasch und genau vorgetragen wird, von höchst angenehmer Wirkung. — Wir wollen nun, statt die einzelnen Musikstücke nummerweise durchzugehen, sie lieber unter zwey Gesichtspuncte zusammenfassen.

I. *Romanzen und Lieder.*

Für dieses Fach hat Hr. Knapp ein entschiedenes Talent. Diese singbaren, fasslichen, und doch gar nicht gewöhnlichen Melodien werden dem Zuhörer mit jeder Wiederholung lieber. Hieher gehören

*) Anm. Wann wird man doch aufhören, Sinfonia zu schreiben? Uebelnehmen wir's den Italienern und Franzosen, fremde, besonders griechische Wörter, wie diese, zu verstümmeln! Unsere musikalischen Kunstausdrücke sind freylich meist aus dem Italienischen entlehnt: aber wo die Italiäner selber entlehnten, wollen wir da nicht lieber zur Quelle zurückgehen?
d. Verf.

namentlich die tiefgedachte Zigeuner-Romanze (F dur), das muntere Lied des Malers Carlo (Tenor), das ganz seinen lebensfrohen Charakter ausdrückt (C dur), das in zweyerley Taktarten wunderlich und höchst anmuthig wechselnde Volkslied (B dur), besonders aber Romano's (Bass) gemüthliche und ergreifende Romanze (Es dur). Auch das Duo zwischen Romano und Rose (E moll) gehört dieser Gattung an, und der lyrische Schwung, den es am Ende nimmt, wo, bey ausbrechendem Affect, der Doppelgesang anhebt, ist hier gar nicht am unrechten Platze. Ebenfalls in diesem Charakter ist das Finale des letzten Aufzugs geschrieben. Ref. billigt es sehr, dass Hr. Knapp, auf die Gefahr, von manchen für altmodisch erklärt zu werden, diese Weise nicht verschmäht hat. In solchen Familienstücken besonders ist es erfreulich, wenn am Schlusse, nachdem das Verworrene sich gelöst hat, die Gefahr vorüber, und alles versöhnt und befriedigt ist, die bedeutenderen Personen, deren Schicksal besondere Theilnahme erweckte — als Chorführer gleichsam — sich an die Zuschauer wenden, und diese mit einigen heiteren, ihrer Rolle gemässen Worten, nur ja nicht in einem witzelnden Tone, freundlich entlassen. Eine ansprechende Melodie, welche den Zuhörer einladet, Chorus zu machen, ist dabey eine Hauptsache, und dies ist Hrn. Kn. vortrefflich gelungen. — Das Finale des ersten Aufzugs hat der Dichter gleichfalls strophenartig geschrieben, und der ländliche Chor, der es eröffnet, ist von dem Componisten auch ganz pastoralmässig behandelt: am Schlusse hingegen, wie das Tutti eintritt, geht er in den grössern Styl über. Zugleich ist hier die Aufgabe, die Töne den Worten auf eine malerische Art, ohne ins Kindische zu fallen, nachzubilden, glücklich gelöst. In den Worten: *Zusammen wollen wir die Kränze schlingen etc.* treten die Stimmen auf eine ungesuchte Art nach einander ein, und nach mancherley Verschlingungen fügen sie sich, wie die Blumen zum Kranze, zu einem harmonischen Gesang.

Was wir an dieser Oper sehr vermissen, ist ein etwas grösseres, nicht blos lyrische Empfindungen ausdrückendes, sondern eigentlich dramatisches und durch mehrere Scenen fortgeführtes Finale. Ohne dieses wird die Oper fast zum blossen Liederspiel, in welchem die Singstücke als angenehme, aber entbehrliche, Zugabe erscheinen.

II. In grösserm Styl geschriebene Stücke.

Hier verdienen rühmliche Erwähnung: die grosse Arie: *Warum, so muss ich weinend fragen etc.* (F), das Duett: *Warm, wie der Sonne erster Blick* (B), beyde mit kurzen Recitativen; (der abgenöthigten Bravourstücke wollen wir lieber gar nicht gedenken;) das Künstler-Terzett: *Die Morgenröthe blas'rer Zeiten etc.* (Es), das Quartett: *Erst einen Lauf ins Freye musst' ich thun etc.* (F), das im Zuschnitt halb dem Wasserträger, halb der Schweizerfamilie nachgebildete Quintett des letzten Acts (C), besonders aber der rasche, lebendige Zigeunerchor im ersten (C), und das scherzhafte Terzett: *Was kleines sey ein Kuss etc.* (G), mit darauf folgendem Canon. In diesen beyden Stücken beurkundet sich das Talent des Componisten auf die erfreulichste Weise.

Besonders zu loben ist an einem Anfänger, der gewöhnlich alle Register zieht, um Effect zu machen, und gar zu gern etwas laut wird, die weise Massigung im Gebrauch der Blasinstrumente. Mochte doch der Kampf zwischen der *Auletik* und *Kitharedik*, was schon der alte Mythus, von der, die Flöte wegwerfenden Athene, und von der Besiegung des blasenden Marsyas durch die Lyra des Apollo, andeutet, einmal, so wie es recht ist, sich enden! Möchten wir bedenken, dass die feinfühlenden Athener, gleich der Göttin, die sie ihre Stamm-Mutter nannten, die Flöte verwarfen, und dass die Böotier es waren, bey denen sie Schutz fand! Möchten, wie ehemals die Philosophen Athens, auch jetzt wieder erfahrene Meister in der Kunst mit allen Waffen der Dialektik zum Schutz der Saiteninstrumente und der Rechte derselben in die Schranken treten! *)

Wenn wir bisher von der Arbeit des Hrn. Knapp, einige Befangenheit in den Gebrechen unserer Zeit ausgenommen, welche ihn verführt, manches mitzumachen, was zwar auf grosse Autoritäten gestützt, aber der wahren Kunst fremd ist, fast nur Rühmliches zu sagen hatten: so müssen wir nun doch, besonders zur Beherzigung für ihn selber, Eines an ihm rügen: die Satze, die oft neue, durchgängig aber gute und dem Sinn des Dichters

*) S. ausführlich über das Antiquarische dieses Streites Böttigers Abhandlung über die Erfindung der Flöte, in Wielands attischem Museum, B. 1. H. 2.

angemessene Gedanken enthalten, sind hie und da zu lose mit einander verknüpft, und entbehren jenes innern, geistigen Bandes, ohne welches jedes Kunstproduct nur ein Scheinleben geniesst. Ueber das Geheimniss, jenes geistige Band zu finden, muss jeder Künstler erst seinen eigenen Geist fragen, dann aber den, anderer grosser Meister, der da liegt und lebt in ihren Werken. Manche, besonders junge Tonsetzer versäumen, indem sie das erstere thun, das andere. Ueber dem Schreiben vergessen sie das Lesen, das Einsammeln über dem Ausgeben. Ihr müsstet denn das Anhören einer Oper, eines Concerts, einer Kirchenmusik — *Studien* nennen! Und wenn wir das auch gelten lassen wollten: wie viele der trefflichsten Werke blieben euch da verborgen; wie entstellt und unkenntlich wird oft das, was man euch zu hören giebt! Freylich ist es ein etwas niederdrückendes Gefühl, wenn die alten Meister der Kunst aus ihren Partituren uns mit den klaren Augen anschauen und wir uns dann sagen müssen: Ach, wie weit noch bis zu diesen!

Die erste Aufführung auf dem stuttgarter Theater, der Ref. beywohnte, konnte man im Ganzen gelungen nennen. Die Rolle des Malers Romano war besonders in gute Hände gefallen, und wurde von Hrn. Haser eben so geschmackvoll gesungen, als lebendig gespielt. Einem Dilettanten, wie z. B. dem Referenten, geht es, wenn er bey einer Oper, für die er sich interessirt, dem, was der öffentlichen Aufführung vorangeht, im Stillen näher zusieht, bisweilen recht wunderlich. Ein solcher meynt, in seiner Dilettantenhitze, die Künstler vom Fache müssten jedesmal mit recht gesammeltem Gemüth an die Einstudirung eines neuen Products gehen; ja, wenn es nicht gar wie Verspottung des Heiligen klänge, er würde ihnen zumuthen, ihr Werk, nach der alten Künstler Weise, mit Gebet anzufangen; zum wenigsten aber verlangt er von ihnen, jede Darstellung als eine Gewissenssache anzusehen, indem jede Vernachlässigung die Ehre des Componisten kränke und seine wohlerworbenen Rechte schmälere. Ihm kömmt es gar nicht in den Sinn, etwas Unbilliges in der Forderung zu finden, dass jeder, dem eine Rolle zugetheilt wird, auch dann den grössten Eifer zeige, wenn sie nur wenige Takte beträge. Daher ist ihm die Lauheit, die so oft bey den Proben herrscht, die Gleichgültigkeit, mit der so manches auf die Hauptprobe hinausgeschoben wird, unerträglich: er kann sichs gar nicht anders vorstellen, als dass jedes einzelne Stück so lange probiert und wieder probiert werden sollte, bis es auch der strengsten Kritik Genüge leistet.

Hat aber das Unwesen bey den Proben seine Galle erregt, und er stellt sich nun, ärgerlich und im Innern verletzt, mit schwacher Hoffnung bey der ersten Aufführung ein: so wird er von Erstaunen ergriffen, wenn er nun findet, wie die Darstellung des Meisten seine Erwartung bey weitem übersteigt: wie vortrefflich manches, wie gut vieles, wie erträglich beynahe alles vorgetragen wird; wie diese nämlichen Personen, die bey den Proben gar nicht auf einander zu achten schienen, und nur recht bald fertig zu werden eilten, jetzt in ihrem Spiel in einander greifen; und er verlasst das Schauspielhaus ungefähr mit folgender Betrachtung: diese Künstler, die, bey so geringer Anstrengung, blos durch Talent und Uebung, so vieles leisten — welche wunderbaren Wirkungen müssten sie hervorbringen, wenn sie die Göttin, deren Priester sie sich nennen, nicht wie eine hohle Figur von Pappe aus ihrem Theaterapparate, sondern wie ein heiliges Götterbild verehrten, mit strengem Dienst und ernster Sitte! Welche Macht, keiner andern zu vergleichen, als jener, von welcher die alten Dichter in der Geschichte des Orpheus und anderer Sänger erzählen, wäre ihnen über die Gemüther der Menschen gegeben, wenn sie, statt, tönenden Schellen gleich, blos die Sinne zu kitzeln, mit den hinreissenden Klangen der erdgebornen Glocke tief in das Herz hinein sich Bahn machten, und es mit all dem Herrlichen, was die Kunst gebiert, erfüllten!

L. A. S.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 48sten No.)

Zuweilen möchte ich das Genie eines Künstlers einem Eyerstock vergleichen, aus welchem die Kunstwerke gleich bunten Schmetterlingen hervorgehen, und ein unabhängiges Leben führen.

Ein andermal erscheinen mir die, in einer Folge entstandenen Producte eines Künstlers, wie die verschiedenen Häutungen einer Raupe, in welchen sich jedesmal eine andere Epoche des Künstlerlebens abdrückt.

Jene Ansicht, bey welcher man den Künstler ganz über seinen Schöpfungen vergisst, ist die, des Geniessenden; die letztere, bey welcher uns das schöpferische Gemüth über alle seine Werke geht, ist die, des Beurtheilers.

Kann man die Frage, ob die *Kunst* über der *Natur* stehe, — wie man sie bey den redenden und bildenden Künsten schon oft aufgeworfen, auch an die *Musik* machen?

Ich denke: Nein!

Bey der Musik lässt sich nicht, wie bey jenen, Natur und Kunst —— Wirklichkeit und Ideal trennen. Musik fällt ganz in das Gebiet der Kunst und des Ideals.

Es wäre erzwungen, die Töne der Natur bey verschiedenen Erscheinungen, den Gesang der Vögel, dann die Nationallieder etc. auf die eine Seite zu stellen, und ihnen die musikalische Kunst, als deren Nachahmung und veredeltes Gegenbild, entgegenzusetzen.

Naturlaute sind gar keine Musik. Der Vogelgesang bildet eine eigene Sphäre, und es ist eine Spielerey, ja, genau betrachtet, eine Unmöglichkeit, ihn musikalisch nachzuahmen. Man versuche es nur mit den so deutlich pronunzirten Tönen der Nachtigal, und man wird mit mir einverstanden seyn. Geschieht die Nachahmung auf einem andern Wege, so ist es, trotz ihrer Ergötzlichkeit, keine musikalische.

Der Nationalgesang, Volksmusik überhaupt, von der lärmenden, der Wilden, bis zum Kühreihen der appenzeller Hirten, von dem Liebeslied des Italieners oder Spaniers, das er mit seiner Guitarre begleitet, bis zu den hehren Harfentönen des nordischen Barden, gehört schon der Kunst und Idealwelt an.

Das prosaische Leben singt nicht; singen heisst schon, sich aus der Wirklichkeit erheben. Es sollte nun leicht zu bestimmen seyn, warum bey der Musik jener Gegensatz von Natur und Kunst, Wirklichkeit und Ideal, nicht anschlägt.

Die andern Künste alle ahmen bestimmte Gegenstände und Verhältnisse nach, und geben sie in verschönertem Bilde: Musik ist ein Gegenbild des ganzen Lebens; weit entfernt aber, dieses mit der Unendlichkeit seiner Gestalten abzuconterfeyen, vermag sie es nur im wogenden Spiegel ihrer Tonfluthen wiederzugeben, oder eigentlich in uns, so lang wir uns auf ihren Wellen schaukeln, entstehen zu lassen.

Die tägliche *Nüchternheit* macht uns mikroscopisch. Auch geniessen wir so oft das Schöne mit dem ganzen Sorgenleib, statt mit den Lippen der edlern Sinne zu schlürfen.

Das Gastmal des Lebens wäre überhaupt reichlich genug besetzt, aber wir bringen so oft kein hochzeitlich Kleid dazu.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Fantaisie et Variations pour le Pianoforte — par P. F. Hersig. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Der Verf. hat sich, wie es scheint, die bekannten steibeltschen Stücke dieser Art zum Vorbild genommen, und mit Lebhaftigkeit, und besonders vielen Figuren für die rechte Hand, Mancherley zusammengestellt, was sich, rasch vorgetragen, nicht übel ausnimmt; worauf dann das kleine, russische Thema 7mal variirt wird, und in der 8ten Variation mit einem Ausläufer zu der Weise des ersten Satzes zurückkehrt. Dass der Verf. kein grosser Harmoniker ist, nicht selten Reminiscenzen anbringt, sein Werk in F moll beginnt und in C moll beschliesst u. dgl., das werden ihm fertige Liebhaberinnen, für welche er doch zunächst geschrieben hat, nicht hoch anrechnen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. **N°. 50.** 1815.

Erneuerter Versuch einer Begriffsbestimmung von Ton, Tonkunst, und Tonsetz-Kunst.

Bruchstück aus einer ungedruckten Theorie der Tonsetzkunst, von Gottfried Weber.

Unter allen Künsten kenne ich keine, worin für erschöpfende und einleuchtende Darstellung der Begriffe noch so wenig Genügendes gethan wäre, als dies, leider, in der Tonkunstlehre der Fall ist. Fast durchgängig sind die Lehrbücher, bey mancher unnützen Weitläufigkeit, doch bey weitem nicht ausführlich genug, nicht vollständig erschöpfend, und geben keine klare Idee von ihrem Gegenstand. Namentlich erscheint dieser Mangel sehr fühlbar gleich in Ansehung der Begriffsbestimmung von *Ton* und *Tonkunst*.

Die allgemeine musikal. Zeitung hat seit einiger Zeit schon mehrere Aufsätze geliefert, welche eigens bezweckten, richtige Ansichten und Begriffe über Kunstgegenstände zu verbreiten, und in die Reihe derselben darf vielleicht auch der gegenwärtige treten, dessen Absicht ist, die Ideen und Begriffe von der Natur des technischen Kunstmaterials sowol, als von der Wesenheit der Kunst, anschaulich und mit möglichst scharfer Bestimmtheit darzustellen.

§. 1.

Alles, was unser Gehör empfindet, jeder Laut, den wir vernehmen — kurz, alles, was wir hören, ist ein Laut oder *Schall*.

Nach unbezweifelten, physikalischen Untersuchungen, besteht jeder Schall, mithin auch jeder Klang oder Ton, in einer, in dem Gehör erregten Empfindung des Erzitterns (Vibrirens) eines Körpers, welches entweder durch die Luft, oder durch sonst irgend einen Zwischenkörper bis zu unsern Gehörwerkzeugen fortgepflanzet wird. Wenn irgend ein Körper, (zumal ein sehr elastischer — übrigens ist jeder Körper mehr oder weniger elastisch —) erschüttert wird. Z. B. wenn man eine Glocke, eine Stimmgabel, eine gespannte Saite, anschlagt, anstreicht, oder zupft: so versetzt man sie dadurch in eine Erzitterung; ihre Theile fangen an hin und her zu schwingen, zu vibriren, (an tiefen Baßsaiten kann man diese Schwingungen mit blossem Auge sehen,) und so lange dieses Schwingen oder Vibriren dauert, hört man einen Laut oder Ton, dessen Stärke zugleich mit der Stärke der Schwingungen abnimmt, und verschwindet, wenn die Schwingungen aufhören.

§. 2.

Was für ein Schall nun durch die Vibration eines Körpers hervorgebracht wird: dies hängt von der Beschaffenheit des vibrirenden oder klingenden Körpers ab. Der Schall ist nämlich

1) entweder *stark* oder *schwach*. Die Stärke des Klanges hängt nicht blos von der grössern oder geringern Stärke des Anschlags ab, sondern hauptsächlich auch von der grössern oder geringern Elastizität des Körpers. So z. B. bewirkt ein Schlag auf eine Glocke, auf ein angespanntes Trommel- oder Paukenfell, einen stärkern Klang, als ein weit stärkerer Schlag auf ein Stück Bley oder auf ein loses Stück Leder etc., weil Glockenguß ein sehr elastischer Körper ist, Bley aber ein so weit unelastischer, als irgend einer; desgleichen Leder an sich, das erst durch Spannung Elastizität erhält: darum wird der Ton einer Glocke dumpf und matt, wenn sie nicht frey hängt, sondern auf der Erde aufsteht, oder sonst an einen unelastischen Körper anliegt, weil dieses Anliegen ihre Elastizität hemmt; darum werden denn auch die vorzüglich elastischen Körper zu Verfertigung von Tonwerkzeugen gebraucht: z. B. Glockenguß zu Glocken, Stahl zu Stimmgabeln, zum Stahlklavier, oder zur Stahlharmonika; gespannte Drahtsaiten oder Darmsaiten zu allen Saiteninstrumenten; Glas zum Glasklavier oder zur Glasharmonika u. s. w. In Orgelpfeifen und in allen Blasinstrumenten ist die in der Rohre

enthaltne Luftsäule selbst der klingende, d. h. der, den Ton ursprünglich, selbst erzeugende Körper, welcher durch Reibung eines, von aussen in die Röhre eingeblasenen Luftstrals in Erschütterung versetzt, und so zum Tönen gebracht wird. Eine Ausnahme machen gewissermassen die sogenannten Zungenpfeifen (Zungenwerke) auf der Orgel, worin eher die Zunge, als die Luftsäule eigentlich zu klingen und der Pfeifenkörper mehr die Qualität des Tones, das *Timbre*, die Tonfarbe, zu modificiren, als dessen Quantität, Tonhöhe, unbestimmt zu bestimmen scheint.

Von einem Körper, der leicht einen starken Laut von sich giebt, sagt man, er habe viel *Klang*.

§.

2) Der Klang eines Körpers ist zweytens entweder *hoch* oder *tief*. (Was ein hoher, was ein tiefer Ton sey, fühlt jeder.) Wenn die Schwingungen des klingenden Körpers geschwinde sind, d. h. wenn er binnen sehr kurzer Zeit sehr viele Schwingungen thut: so ist der Ton hoch; tiefer ist der Ton, wenn die Schwingungen langsamer sind. Auch davon, dass ein hoher Ton das Erzeugnis geschwinder Schwingungen, ein tiefer aber die Wirkung von langsamern ist — auch davon kann man sich gewissermassen durch den Augenschein überzeugen. Wenn man eine Saite anschlägt, welche einen sehr tiefen Ton angiebt, z. B. das grosse C auf einem Violoncell, das Contra-F auf dem Klavier, oder die tiefste Saite eines Contra-Violons: so kann man daran jede einzelne Schwingung so ziemlich mit blossen Augen sehen: an höhern Saiten aber werden die Schwingungen immer geschwinder, immer schwerer mit den Augen zu erkennen, und bey noch höhern Saiten endlich ganz ununterscheidbar.

Ob nun ein Körper geschwinde oder langsamere Schwingungen thut, hangt ebenfalls wieder von der Beschaffenheit desselben ab: und zwar

a) erstens, von der grössern oder geringern Länge des Körpers. Ein langer Körper schwingt langsamer, ein kürzerer schwingt geschwinder: jener klingt also tiefer, dieser höher; darum hat man z. B. auf dem Klavier für die tiefern Töne lange Saiten, und für die höhern kürzere; darum auf der Orgel lange Pfeifen für den Bass und kurze für die hohen Töne; darum klingt das kurze Piccolflötchen hoch, und das lange Fagott tief; darum wird auf der Violin der Ton höher, wenn man einen Finger auf die Saite drückt, (indem dann nicht mehr die ganze Länge der Saite schwingen kann, sondern nur ein kürzeres Stück derselben, nämlich nur das Stück, welches zwischen dem Steg und dem aufgedrückten Finger liegt.)

§. 4.

Da nun die Höhe des Tons steigt, indem die Länge des klingenden Körpers abnimmt; und, so wie die Länge des Körpers zunimmt, die Höhe des Tons abnimmt: so stehen Höhe des Tons und Länge des schwingenden Körpers in umgekehrtem Verhältnis gegen einander. Bemerkenswerth ist die besondre Genauigkeit dieses Verhältnisses. Ein Körper, welcher, unter sonst ganz gleichen Umständen, noch ein mal so lang ist, als der andere, schwingt auch gerade noch einmal so langsam, als der letztere; mit andern Worten: von zwey Saiten, die beyde von einerley Stoff, beyde gleich stark gespannt, aber die eine nur halb so lang, als die andere ist, thut die erstere gerade zwey Schwingungen, indess die letztere nur eine vollbringt; der Ton der erstern ist noch einmal so tief, (nur halb so hoch,) als der Ton der letztern, die letztere klingt noch einmal so hoch, (nur halb so tief,) als die erstere; oder, mathematisch ausgedrückt: von zwey Saiten, deren Länge sich gegeneinander verhält wie 1 zu 2, verhält sich die Geschwindigkeit der Schwingungen, oder die Tonhöhe, gegeneinander umgekehrt, wie 2 zu 1.

§. 5.

b) Ein Körper schwingt ferner um desto geschwinder, giebt also einen desto höhern Ton, je steifer seine Theile gespannt sind: daher klingt z. B. eine Saite höher, wenn man sie stärker anspannt.

§. 6.

c) Auch die grössere oder geringere Dicke und Schwere des klingenden Körpers hat Einfluss auf die grössere oder geringere Geschwindigkeit der Schwingungen, und zwar einen gedoppelten, gewissermassen entgegengesetzten Einfluss. *Eines Theils* nämlich schwingt ein dicker und schwerer Körper an sich langsamer, als ein dünnerer und leichterer, (weshalb man denn z. B. auf allen Saiteninstrumenten zu Hervorbringung der tiefern Töne auch dickere, und zum Theil auch noch mit Metalldrath übersponnene Saiten anwendet;) *andern*

Theils aber vermehrt die grössere Dicke des Körpers doch auch die Steifheit desselben, und macht dadurch, dass er geschwinder schwingt und höher klingt. Den Beweis hiervon findet man, wenn man die beyden Stabe oder Schenkel einer Stimmgabel dünner feilt: der Ton wird dadurch nicht höher, sondern tiefer, welches daher kommt, dass die Stimmgabel durch das Dünnerwerden an Steifheit verloren hat. — Eben dadurch erklärt es sich, dass, wenn man z. B. an eine etwas frey aufliegende, metallne Kanone, oder auf einen etwas frey stehenden, stählernen Ambos, oder sonst einen ähnlichen, dicken, metallnen Körper, etwa mit einem Schlüssel klopft, dadurch ein weit höherer Ton erzeugt wird, als man, der Grösse des klingenden Körpers nach, sonst wol erwartet hatte. Darum klingen die meisten Glocken bey weitem nicht so tief, als man ihrer Grösse nach wol denken sollte: und man kann durch eine gar viel kleinere, aber auch verhältnissmässig weit dünnere Glocke, von Metall, oder auch nur von Glas, einen eben so tiefen (nur aber freylich nicht eben so starken) Ton erhalten; durch welches Mittel denn auch der Glockenton auf der Schaubühne sehr täuschend nachgeahmt werden kann. — Auf ähnlichem Grunde mag es beruhen, dass ein sehr dünn ausgearbeitetes Fagott- oder Hoboen-Rohr, oder Klarinettblatt, leichter die tiefern Töne ansprechen lässt, als die höhern, indess ein dickeres, und folglich steiferes, mehr für die höhern Töne geschickt ist.

d) Endlich hängt die Tonhöhe der in einem Blasinstrument, oder überhaupt in einer Pfeife tönenden Luftsäule, ausser den bisher aufgezählten Umständen, auch noch sehr wesentlich von gewissen andern Modificationen ab, welche hier ausführlich anzugeben zu weitläufig wäre, welche ich aber in einer *Akustik der Blasinstrumente*, welche dem gegenwärtigen Aufsatz folgt, eigens abhandeln werde.

§. 7.

5) Eine dritte, sehr wesentliche Verschiedenheit des Lautes, den ein Körper von sich geben kann, beruht endlich darauf, ob er so beschaffen ist, dass er nur einerley und gleichförmige Schwingungen thut, nur einen bestimmten Ton angiebt. Allerdings vermag zwar unser Gehör auch mehr, als einen Ton zugleich zu unterscheiden, zumal solche Töne, welche in gewissen Beziehungen unter einander stehen, und die Tonkunst selbst benutzt zum Theil darin, dass sie mehrere, nach den Gesetzen der Schönheit verbundene Töne zugleich hören lässt: allein, man denke sich einmal einen Körper, der z. B. an einem Ende dick und schwer, am andern dünn und leicht sey: wenn ein solcher in Vibration gesetzt wird, so wird er an dem einen Ende langsame, am andern Ende geschwindere Schwingungen thun. Man denke sich diesen Körper *noch* unregelmässiger gestaltet: so wird er alle mögliche Arten von Schwingungen zugleich und durch einander thun: die eine wird die andre verwirren, der Körper wird hoch und tief zugleich und durch einander klingen, man wird nicht mehr sagen können, welchen Ton der Körper angebe, da er hundterley Töne von verschiedner Höhe chaotisch durch einander angiebt, deren keiner sich vom andern unterscheiden lässt; es ist ein Gewirre von Tönen, ein *Geräusch* — ein Schall oder Laut, von dem sich nicht unterscheiden und sagen lässt, wie hoch er ist. Einem Laut oder Schall dieser Art pflegt man daher auch nicht den Namen *Ton* beyzulegen, sondern spart diesen Namen für diejenige Art von Klang, die wir in den vordern Paragraphen kennen lernten, nämlich für den einfachen, oder aus gleichförmigen Schwingungen bestehenden Laut.

Bestimmung des Begriffs von Ton.

§. 8.

Hier stehen wir nun auf dem Standpunkt, von wo aus wir den Begriff von *Ton* bestimmen, und den Unterschied zwischen Schall oder Laut, und Ton, auffinden können.

Ton ist nämlich *ein einfacher Laut; ein Laut, der aus gleichförmigen Schwingungen besteht.* (Oder — da von einem chaotischen Gemisch von Tönen sich nicht unterscheiden und bestimmen lässt, wie hoch es ist, wol aber von einem einfachen Klang oder Ton: so ist es in so fern, wenigstens *ab effectu* und negativ, richtig, wenn *Türk* den Begriff von Ton folgendermassen bestimmt: *Ton ist ein Laut oder Klang von bestimmbarer Höhe.*) —

Töne zu erzeugen ist der Bestimmung aller, bey uns gebräuchlichen, musikalischen Instrumente, bis auf die Pauke herab, deren überall möglichst gleich dickes und nach allen Richtungen gleichförmig gespanntes Fell einen noch ganz vernehmlichen, bestimmten *Ton* von sich giebt: die Trommel

hingegen, wenn zwey verschiedne, ungleich und überhaupt nachlässig und undeutlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des untersten Felles noch obendrein durch die, quer darüber gespannte, sogenannte Schallsaite beständig gestört und in Unordnung gebracht werden — die Trommel kann nicht *tönen*, sondern nur rasseln, lärmen, schallen. — So, wenn man z. B. auf der Orgel mehrere unmittelbar neben einander liegende Tasten zugleich anschlägt — (etwa mit der flachen Hand, oder gar mit dem ganzen Vorderarm, eine ganze Tastenreihe niederdrückt,) so ist das, was man hört, kein Ton mehr, sondern ein ununterscheidbares Geräusch, ein Gewirre oder Chaos von Tönen, und zwar ein gräßlich pfeifendes Geheul, wenn man den Versuch auf den höhern Tasten macht, geschieht es aber tief im Bass und mit lauter tiefen Registern, ein dumpfes, dem Rollen des Donners sehr ähnliches Brausen.

§. 9.

Jeder Ton ist also ein Klang, ein Laut, ein Schall, aber nicht jeder Laut oder Schall ist ein Ton. Es giebt kein recht eigenthümliches Wort für den Laut, der kein Ton ist; man braucht für dergleichen Laute bald schlechtweg den gemeinschaftlichen Namen *Laut* oder *Schall*, bald den Ausdruck *Klang* oder *Geräusch*, bald missbraucht man dafür auch wol gar die Benennung *Ton*. Ueberhaupt ist der Sprachgebrauch hier nicht sehr bestimmt und gleichförmig; namentlich wird der Ausdruck *Klang* auch häufig als gleichbedeutend mit *Ton* gebraucht, z. B. in verschiedenen Zusammensetzungen: Einklang, Dreyklang, Klangstufe.

§. 10.

Mag übrigens der Sprachgebrauch in Ansehung der Benennungen auch schwankend und zweydeutig seyn: die Begriffe selbst von Laut, von Ton, und von Laut, der kein Ton ist, sind wesentlich verschieden, und ich glaube diese Begriffe bestimmter dargestellt, und die charakteristische Verschiedenheit derselben klarer entwickelt und bezeichnet zu haben, als dies bisher noch geschehen war. Meine Darstellungsart ist mehr synthetisch, als analytisch, indem man bisher immer den analytischen Weg gegangen war. Da Ton das Einfache, der Laut, der nicht Ton ist, aber das Zusammengesetzte ist: so muss es wol mehr Klarheit gewähren, wenn man zuerst den Begriff von Ton aufstellt, und aus diesem erst den Begriff vom Laut, der nicht Ton (nicht einfach, sondern ein Chaos von Tönen) ist, entwickelt, als wenn man umgekehrt verfährt.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte par Antoine Liste. Oeuvr. 8. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Man hat in den Arbeiten dieses Künstlers eine sehr regsame Phantasie und lebendige Empfindung, im Streite (noch nicht, oder wenigstens nicht oft, in Vereinung) mit Kenntnissen und Fähigkeiten für Benutzung gründlicher, selbst gelehrter Ausarbeitung; Talent und Neigung, eigene Wege zu gehen; und vorzügliche Geschicklichkeit in Anwendung der Vortheile seines Instruments —: man hat aber auch bey ihm ein Uebermaas, bald im Ausspinnen mancher Ideen, oder auch Einfälle, bald im Verlaufen in Nebendinge, und sogar nicht genugsame Haltung im ästhetischen und technischen Sinn; zuweilen eine ermüdende Breite, und hin und wieder Reminiscenzen finden wollen. Rec. kennt, ausser dem hier genannten Werke, nur noch Hrn. L.s frühes — die zwey grossen Sonaten bey Nägeli; er weiss also nicht, ob man mit jenen Behauptungen überall Recht hat, wol aber, dass dies, wie bey jenem, so bey diesem, obgleich dies in der Ausarbeitung höher steht, allerdings der Fall ist.

Es fängt mit einer kurzen, freyen, vollkommen zum Ganzen passenden Einleitung an, an welche sich das erste *Allegro* (nach des Rec. Urtheil, der vorzüglichste Satz,) mit seinem schönen, sehr melodischen, und zu vielfältigen contrapunctischen Wendungen auffordernden Thema anschliesst. Die Zwischensätze dieses Allegro sind gut gewählt: sie bringen Mannigfaltigkeit in das Stück, ohne zu weit vom Gedanken und Ausdruck des Thema abzuführen. Jenes Thema bleibt stets das Wesentlichste, so wie seine überaus reiche Benutzung das Rühmlichste im ganzen Satz. — Das *Adagio* fängt ebenfalls bedeutend und schön an, schweift aber bald, und zwar in Disparates, und auch an sich nicht eben Vorzügliches aus. Dies ziehet sich auch, z. B. S. 14 folg., über Gebühr ins Lange. — Mit

seinem Geschmack ist der folgende Satz schon am Schluss der vorhergehenden vorbereitet, und der Uebergang bis ein Stück in diesen hinein von sehr vortheilhafter Wirkung. aber fast alles dies, ja auch Anderes in der Folge dieses Satzes, (*Menuetto, Allegro vivace.*) ist Reminiscenz aus eben genanntem frühern Werk des Verf.s. Dies abgerechnet, ist die Menuet — vier volle Seiten lang! — in gleichem Maasse lobenswürdig erfunden und ausgeführt. — Das *Rondo* hat ein einfaches, gefälliges Thema, das dann mit Lagen, brillanten Zwischensätzen wechselt. Dieser Satz hat Rec. weit weniger, als die übrigen, angesprochen: weil das aber an ihm und seiner Individualität liegen kann, so wünscht er nicht, dass Andere aus diesem seinem Geständnis viel machen.

Die Sonate ist ziemlich, und der letzte Satz beträchtlich schwer zu spielen: viele tüchtige Klavierspieler werden sie darum, und weil sie zugleich gehalt- und effectvoll ist, nur desto lieber haben. Mit Wenigem viel zu leisten, war ein Hauptzweck unsrer Vorfahren; mit Vielem viel — ein Hauptzweck unsrer Zeitgenossen: aber nur wer mit Vielem wenig leistet, verdient Tadel. Und so trifft dieser den Verf. keineswegs.

Fantasia e Variazioni per il Violino, con acc. di 2 Violini, Alto, Basso, Flauto, 2 Oboi, Clarinetti, Fagotti e Corni, composte — — da Augusto Matthei. Op. 8. In Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Rec. kennet Hrn. M. nur aus seinem Rufe, als einen Meister seines Instruments, und aus einem, vor etwa drey Jahren erschienenen Quartett, als einen gebildeten, geschmackvollen Componisten: in beyden Hinsichten würde er ihn aber auch blos aus diesem Werke haben kennen lernen: doch zugleich, was denselben, als Componisten, betrifft, als einen Mann von Gefühl, und der Geschicklichkeit, diesen sein Gefühl auf ansprechende, sicher wirkende Weise in seiner Kunst auszudrücken. Auch in Absicht der Erfindung steht dies Stück höher, als jenes, doch gewiss lobenswürdige Quartett: und zwar, mag man mehr auf die Ideen im Einzelnen, oder auf das Eigenthümliche der Aufstellung derselben sehen. — Hr. M. fängt, nach dem Grundsatz, mit einem sehr einfachen Gesang der Klarinette an, welche bald von einer weit ausholenden, freyen Cadenza der concertirenden Violin abgelöset wird; und diese gehet dann, im langsamen Tempo, melodiös und reich, aber ernst und stetig gehalten, auch nur sehr mässig begleitet, fort, wird aber allmählig lebhafter, bis sie in das *Allegro agitato* mit vielem Feuer der Grundideen und Figuren (auch der Vortragart) hinübergeht, und darin sich, ununterbrochen vorherrschend, eine feine Weile erhält. (Die Modulationen sind keineswegs überladen oder erkünstelt, aber gewählt und sehr anständig.) Nach einer Fermate, trägt die concertirende Violin das Thema der Variationen vor — Benjamins schöne Romanze aus Mehuls *Joseph* — und variirt es fünfmal. Diese Variationen enthalten grossentheils ungewöhnliche, durchgängig sehr wirksame, und zugleich auch wahrhaft instructive Figuren und Wendungen, die durch geschmackvolle Benutzung einzelner, passender Sätzchen obligater Bässinstrumente, so wie durch andere dergleichen Hülfsmittel, noch mehr geschmückt, und auch jedem, für Musik nicht eben vorzüglich gebildeten Auditorio nahe gelegt werden. — Die letzte dieser Variationen, die in freyere, arpeggirende, und anziehend modulirende Figuren ausgehet, leitet mit vieler Geschicklichkeit und sehr natürlich zurück zu der vorhin, als die Romanze eintrat, verlassenen Tonart, Taktart und Bewegung. Die concertirende Violin kommt nun nicht wieder zur Ruhe, sondern steigert sich immer höher und verliert in einem sich selbst erschöpfenden Schluss — wo denn auch der Spieler genug haben wird! — Die Wirkung des Ganzen ist grossentheils sanft und mild, aber keineswegs schwächlich und süsselnd; und für den Solospieler, ist er nämlich der rechte Mann dazu, wirkt sie ungemein vortheilhaft, und zwar so, dass er Kennern und Nichtkennern sich von gar vielerley Seiten empfehlen muss. Die Orchesterstimmen sind sämmtlich leicht, müssen aber mit Genauigkeit und mit Delicatesse ausgeführt werden — welche letztere doppelt dem ersten Klarinettisten, dem ersten Hoboisten und den Waldhornisten zu empfehlen ist. Der Virtuos muss die neue Spielart innehaben: aber von ihren Extremen wird hier kein Gebrauch gemacht, wogegen an mehrern Orten er sich eher dem Anmuthigen und Zarten der italienischen Weise nähern kann; und beydes muss Rec. rühmen: denn beydes vereint — wie weit das der Natur der Sache nach möglich ist — giebt doch erst das vollkommenste Spiel. Erleichtert wird dem

Spieler, den Sinn und die Absicht des Componisten, so wie auch die davon abhangende Vortragsart, aufzufassen, durch die überall mit Sorgfalt beygefügten Bezeichnungen aller Art.

Und so glaubt Rec. dies Werkchen allen guten Violinisten, von oder nicht von Profession, bestens empfohlen zu haben: das war aber recht eigentlich sein Vorsatz, und zwar, weil es dessen im Wesentlichen vor vielen werth, und auch, weil es im Zufälligern so geartet ist, dass es überall, wo Rec. es producirt, Freude geweckt und ihm Dank gebracht hat.

Nachrichten.

Berlin, d. 2ten Dec. Den 12ten Nov. gab die königl. Kapelle ein Concert zum Besten der Waisen im Friedrichsstift, deren Vater für das Vaterland gefallen sind. Beethovens *Fidelio* gab zum Theil den Inhalt dieses schönen Concerts. Mit vielem Beyfall hörte man die herrliche Ouverture, den Canon, (von Mad. Milder-Haupt- zum, Dem. Sebastiani, und dem Hrn. Rebenstein und Wauer,) und das Duett (von der Mad. Hauptmann u. Hrn. Eunike vorgetragen). Dem. Schmalz und Hr. Teschner sangen sehr kunstreich und mit Beyfall ein Duett von Nasolini. Nicht minder trefflich war die Instrumentalpartie dieses Concerts. Hr. Barmann blies ein, von ihm für das Fagott gesetztes Conc., und Hr. Pohl spielte ein Concertino für die Harmonika, von der Composition des Musikdir. Gurlich. Die reine Einnahme betrug 644 Thlr. — Den 26sten veranstaltete die Kapelle abermals ein Concert zur Pensionirung ihrer hülflosen Wittwen. Nach einer neuen, brillanten Ouverture von A. Romberg, blies Hr. Tausch d. Sohn, ein Klarinettconc., mit schönem, vollem Ton, vieler Rundung in den, anhaltende Kraft fordernden Passagen, und mit ausserordentlicher Höhe (bis viergestr. as). Hr. Concertm. Moser und Hr. Kammermusicus Henning sen. spielten ein Doppelconc. für die Violine von Kreutzer, mit schönem Ton, auch in höchster Höhe, und grosser Precision in den Passagen. Hr. Kammermusic. Schunke blies ein Waldhornconc. mit vieler Touffile und Sicherheit. Auch der mecklenburgische Kammermus.. Hr. Brandt, blies ein Conc. auf der Hoboe mit starkem, vollem Ton, und grosser Fertigkeit. In der Vocalmusik zeichnete sich vorzüglich eine neue Scene und Quartett mit Chor vom Hrn. Musikdir. Gurlich aus, welches Dem. Schmalz, Mad. Schulz, und die Hrn. Eunike und Fischer, meisterhaft vortrugen. — Auch die Abonnementsconcerte haben in diesem Monate ihren Anfang genommen, und finden lebhafte Theilnahme. Den Steu begannen die seit zwey Wintern bestehenden, und vom Concertm. Moser veranstalteten Quartette und Quintette (von Haydn, Mozart, Beethoven, A. u. B. Romberg etc.) und am 11ten die Concerte der königl. Kammermuscker, Gebruder Blasecoer, im Saale der Stadt Paris.

Mad. Milder-Hauptmann hat auch in diesem Monat ihre Gastrollen fortgesetzt, und wir werden noch länger uns ihres schönen Gesangs zu erfreuen Gelegenheit haben. Am 10ten und 15ten gab sie wiederholt den Fidelio in Beethovens trefflicher Oper dieses Namens, und am 21sten die Susanna in Mozarts *Hochzeit des Figaro*, stets mit neuem Beyfall.

Die Generalintendantur der kön. Schauspiele hat vor einigen Tagen bekannt gemacht, „dass der Schauspieler Wurm zur dem Dienst der königl. Schauspiele getreten ist.“ Zu Folge einer Criminal-Untersuchung ist er, wie man sagt, zu einjähriger Festungstrafe und zur Landesverweisung verurtheilt worden. Den Freunden der niedrigkomischen Darstellungen, die, leider, auch hier fast überzahlreich sind, werden sein Adam im *Dorfbarbier*, sein Don Marco in den *Dorfsängerinnen*, sein Basil in *Figaro's Hochzeit*, sein Lorenz im *Hausgesinde*, und viele ähnliche, noch lange im Andenken bleiben.

Von neuern Musikwerken sind bey Schlesinger erschienen: F. Tausch 5 Märsche und ein Choral für die kais. russ. Garde. (vollstandige Militairmusik: 18 Blasinstrumente, kleine und grosse Trommel, Triangel u. Becken): V. Righini Mottetto a 4 voci, composto per la coronazione di S. M. Imperiale e Reale Leopoldo II. (in Partitur); Beczwarowsky instructive Uebungsstücke mit Bezeichnung des Fingersatzes für's Pianoforte, 1stes Heft.

Musikalische Curiosität.

Zu den Seltenheiten der musikal. Literatur gehört jetzt ein Buch von Joh. Heinr. Buttstett. (Gerber in seinem neuen *Lexicon der Tonkünstler* weiss nur wenig von ihm zu sagen,) welches den feyerlichen Titel führt: „Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia aeterna, oder neueröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges fundamentum musices, entgegengesetzt dem neueröffneten Orchestre, (dessen Verfasser Mattheson war,) und in zweene partes eingetheilt, in welchen, und zwar, im ersten Theile des Hrn. Autoris des Orchestre irrige Meynungen, und in specie de tonis seu modis musicis, widerleget, im andern Theile aber das rechte fundamentum musices gezeiget, solmisatio Guidonis nicht allein defendiret, sondern auch solcher Nutzen bey Einführung eines comitis gewiesen, dann auch behauptet wird, *dass man dereinst im Himmel mit eben den sonis, welche hier in der Welt gebräuchlich, musiciren werde.*" Ausser der kunstgerechten Beweisführung für die letztere Behauptung des närrischen Titels, enthält das Buch noch mehrere Curiositäten ähnlicher Art. Unter andern ist folgende Stelle, als eine ergötzliche Probe von den historischen Ansichten des Verf.s über den Ursprung der Musik anzusehen. (Sie steht im 3ten Theile, 2ten Kap., S. 109 f.) „Nach dem erbarmlichen Sündenfalle unserer ersten Aeltern hat es gar schlecht, gleich wie um alle Künste, also auch um die Musik gestanden. Da werden Adam und Eva etwa eins mit einander gehümmert; und nachdem Kain zur Welt geboren, wird er zuweilen geweinet: Eva hingegen ihn mit einem Liedchen, wie es von Natur, aus dem tetrachordo, c, d, e, f, geflossen, zu stillen getrachtet haben: wie etwa bey uns ein Kindermädchen, welches nichts von der Musik weiss, einem schreyenden Kinde ein Susa singet, exempli gratia lit. A.

Litt. A.

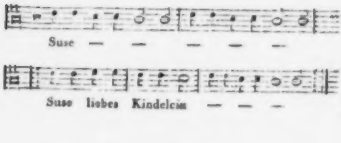

Dieses sind nur meine überflüssigen Gedanken. Ist es eben diese Melodie nicht gewesen, (denn die Worte hat Eva nicht gebraucht,) so wird es doch dergleichen Art gewesen seyn, welche aus diesem natürlichsten tetrachordo geflossen etc."

Das angeführte Buch ist zu Erfurt, ohne Angabe des Druckjahres, (wahrscheinlich zwischen 1720—1730,) herausgekommen. In Forkels *allgemeiner Literatur der Musik* wird es blos dem Titel nach angeführt. Ein Exemplar des Buchs ist in der königlichen Bibliothek zu Dresden, woher dem Unterzeichneten diese Nachricht gütigst mitgetheilt worden ist.

Leipzig.

Prof. Am. Wendt.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 49sten No.)

Wer keine ewig fliessende *Lebensquelle* in sich hat, der feindet in vielen Stunden Kunst, Natur und Menschheit an, und es ist ihm doch nicht zu helfen.

Es möchte schwer zu sagen seyn, was denn dieser lebensfrische Born, dieser sich stets erneuernde Fonds in uns eigentlich sey.

Viele Menschen gehen zu Grund, weil ihnen diese Quelle aufhört zu fliessen; sie sterben, nicht weil ihnen die äussern Bedingungen des Lebens, sondern weil ihnen das innere Leben ausgeht.

Das Leben des zur Kunst Gebildeten ist ein immerwährendes Erzeugen von *Phantasieblüthen*. Diese sind bald gross und prächtig, bald klein und niedlich. Ihr Flor dauert Stunden — Tage — Monden — Jahre.

Nach dem Abblühen einer jeden derselben fühlt der Geist eine gewisse Leere und Unbehaglichkeit; das Leben erscheint ihm dann nicht selten schal, gemein, ja fast zwecklos; er entbehrt der nahen, erwärmenden Gestalten; er sieht kalt auf ein fernes, gleichgültiges, verworrenes Gewühl, und es dauert immer einige Zeit, bis die Umstände wieder das Hervorbrechen einer neuen phantastischen Blüthe begünstigen.

Man denke sich einen Accord, der am dumpfen Orte verklingt; dann ihn, wie er durch weite Hallen tönt, und langsam verschwindet: dann, wie er einen sinnigen Hörer mit süssen Phantasien erfüllt. — Gehört diese *Wirksamkeit* nicht in sein Reich? geschieht ihm nicht Gewalt, wenn er sie nicht äussern kann? — Man denke jetzt an einen Fest-Choral, den tausend Stimmen ertönen lassen, den tausend Ohren hören, der tausend Herzen bewegt. Es ist nicht zu berechnen, wie lange dieser in den Gemüthern nachtönt.

So bleiben von vielen Dingen die alten Namen, wir glauben die ehemaligen Besitzthümer zu haben: aber was einst in alten Tagen in ausgebreiteter Wirksamkeit lebte, das vermag jetzt, wo sich alles klein und eng zusammendrängt, und flüchtig wechselt, kaum das Nächste in harmonische Bebung zu versetzen.

Die Gesetze, welche das allgemeine Wohl bezwecken, die Verordnungen, welche das Unschöne aus dem Staat zu verdrängen suchen, mögen in unsern Zeiten alles Lob verdienen: wenn nur nicht die Sitten und Gebräuche, welche das Schöne und Edle, das frey in der Nation lebt, festhalten und der Folgezeit bewahren sollen, immer frivoler würden!

So sind z. B. unsere *Leichenbegängnisse* täglich kalter, magerer, bauer. Diese dunkeln Schattenpartien des Lebens sind es aber, welche die hellen noch mehr heben. Bald wird alles nur noch grau in grau gemalt erscheinen.

Eine umständliche, bedeutungvolle Ceremonie ist wohl geeignet, für den ersten Schmerz die Lücke auszufüllen, die das Abscheiden eines geliebten Wesens in der fühlenden Brust lässt.

Ein trauriges Ereignis dieser Art ruft aber dringend nach Musik; und wo jedes Wort unzulänglich, jeder Gedanke zu eng, um das wehmüthige Gefühl zu fassen, jeder Trost ein leidiger ist: da soll Musik heilend auftreten, um als ein Leiter der Thränen, dem stockenden Schmerz Luft zu schaffen. Ihre Harmonien sind das wahrste, lebendigste Symbol des höhern Lebens, in welches der geliebte Todte aufgenommen worden. Ich lobe die ehrwürdigen Stadte, in welchen das dumpfe Rasseln des Trauerwagens von dem Gesang der Chorschüler verhüllt wird. Ich werde, wo möglich, sorgen, unter Musik begraben zu werden.

Wenn das *Gemüth* es ist, welches mit und in der Gegenwart zugleich Vergangenheit und Zukunft fühlt, in dem Nahen das Entfernte, in dem Seyn das Werden: so gehört die *Musik* hauptsächlich dem Gemüth an, denn *sie* tönt stets aus der Gegenwart in jene Tiefen und Fernen hinaus.

Das *Kunstwerk* ist — der realisirte Wunsch des Auges, Ohres, der Phantasie, des Gemüths.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Grande Sonate concertante pour le Pianoforte et la Flûte — — par C. T. Moritz. Oeuv. 8. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Wir verdanken Hrn. M. mehrere schätzbare Liedersammlungen, und in diesen manches wahrhaft treffliche Stück. Wiewol nun das Lied offenbar sein eigentliches Fach zu seyn scheint: so legen doch auch seine Sonaten, sowol die frühern, bey Breitkopf und Härtel herausgekommenen, als diese hier angeführte, eine gute Kenntnis der Behandlung der Instrumente und eine Gabe angenehmer Unterhaltung dar, wie beydes Liebhabern, welche, geistig, leicht und gefällig berührt, mechanisch, munter und nicht spärlich beschäftigt seyn wollen, gewiss willkommen seyn wird. Diesen Liebhabern ist die Sonate hinlänglich beschrieben, wenn wir sagen, sie gleicht, im Sinn, in der Manier und im Effect, (auch in der etwas übermässigen Länge,) den grössern von Steibelt. Das Finale hält Ref. für den gelungensten Satz: auch hat dieser das meiste Eigenthümliche.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten December. **№. 51.** 1815.

Erneuerter Versuch einer Begriffsbestimmung von Ton, Tonkunst, und Tonsetz-Kunst.

(Beschluss aus der 50sten No.)

Begriff von Tonkunst.

§. 11.

Wir kennen nun die Begriffe von Klang und Ton, und gehen weiter zur Bestimmung des Begriffs von *Tonkunst*.

Das Vermögen, Laute aus sich selbst hervor zu bringen, und dadurch Empfindungen auszudrücken und mitzutheilen, und überhaupt, sich Andern verständlich zu machen: dieses Vermögen gehört unter die schönsten Gaben, die der Schöpfer den lebenden Geschöpfen verlieh, als er am Schöpfungstage sprach:

> Jedem Leben
> sey die Kraft gegeben,
> sein Gehemmtes zu verkünden,
> wie es ihm selbst gefällt.
>
> *Fr. Rochlitz.*

Diese Gabe ist aber unter den verschiedenen Gattungen von Geschöpfen in sehr ungleichem Maße vertheilt. Alle lebendige besitzen sie zwar: doch können manche nur Laute, aber keine eigentlichen Töne hervorbringen, z. B. das Pferd, der Rabe etc.; andre vermögen wirkliche Töne von sich zu geben, d. h. zu singen — z. B. die Nachtigall, der Mensch.

Dieser letztere besitzt nicht nur das Vermögen, willkürlich, bald blosse Laute, bald wirkliche Töne hervorzubringen, sondern er hat auch dieses gedoppelte Vermögen weiter, als irgend ein anderes Geschöpf ausgebildet, und sich I. eine *Kunst der Rede* und II. eine *Kunst der Töne* geschaffen. Nämlich

17. *comp.*

§. 12.

I. Ein Laut, er *sey* nun Ton oder blosser Laut, vermag an sich nur eine Empfindung im Allgemeinen auszudrücken; z. B. Schmerz, Lust, Angst, Sehnsucht, Zorn, u. s. w., nicht aber auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken und Begriffe zu bezeichnen: allein der Mensch hat die Kunst erfunden, durch willkürliche Articulation seiner Laute nicht blos allgemeine Empfindungen, sondern auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken, und abstracte Begriffe auszudrücken: er hat *die Sprache* erfunden — die Kunst, durch Worte alles auszusprechen, was er zu denken vermag, indess das Thier nur ausdrukken kann, was es im Augenblick empfindet; ja, er hat diese Fähigkeit sogar bis zur *Kunst*, im höhern und eigentlichen Sinn des Wortes, ausgebildet — hat seine Rede den Regeln der Schönheit angeeignet gelernt: *Redekunst, Dichtkunst.*

§. 13.

II. Aber auch das blosse Vermögen, Töne (articulirte oder nicht articulirte) hervorzubringen und dadurch Empfindungen auszudrücken — auch dies Vermögen haben die Menschen nach den Gesetzen der Schönheit ausgebildet, zur eigentlichen *Kunst* erhoben: *Tonkunst.*

Tonkunst ist also die Kunst, *durch Töne Empfindungen auszudrücken.*

§. 14.

Die im vorigen Paragraphen gegebne Bestimmung des Begriffs umfasst und bezeichnet die Tonkunst nach ihrer höchsten und eigentlichen Tendenz: da aber in der Wirklichkeit Musik nicht selten blos zur Ergötzung des Ohrs, wo nicht gar nur zur Darlegung individueller, mechanischer Kunstfertigkeit, getrieben wird: so kann man die Tonkunst auch dahin definiren: sie ist die Kunst, *durch Töne das Gehör angenehm zu reizen.*

§. 15.

Das technische Material unserer Kunst sind also *Töne*; das Mittel, wodurch sie wirkt, oder ihre Operation, besteht darin, dass sie Töne zu einem Kunstwerk verbindet; ihr Product ist eine Reihe von Tonverbindungen — ein Tonstück, Musik — und zwar entweder *Vocalmusik* oder *Instrumentalmusik*.

Die Menschen haben nämlich die Kunst erfunden, nicht blos aus sich selbst, mittelst ihrer Stimme, sondern auch durch todte Werkzeuge (musikalische Instrumente) Töne hervorzubringen. Eine Musik, welche blos aus solchen Tönen besteht, heisst *Instrumentalmusik*.

Vocalmusik oder *Gesangmusik* hingegen ist diejenige, welche aus Tönen der menschlichen Stimme besteht, und zwar im eigentlichen Verstande nur diejenige, welche aus *articulirten* Tönen besteht, wo *Worte* in Tönen ausgesprochen — gesungen werden: sie ist eine gesungene Rede oder Sprache. Ein Gesang, wobey keine Worte, kein Text gesungen wird, verdient eigentlich nicht den Namen Vocalmusik; weil die menschliche Stimme dabey nichts anders verrichtet, als was ein Instrument auch zu verrichten vermag, und die menschliche Kehle dabey nur denselben Dienst verrichtet, wie ein Instrument. Eben dies gilt von einem Gesang, wobey die Worte nicht verstandlich ausgesprochen werden.

§. 16.

Aber nicht blos eine Kunst der Töne haben sich die Menschen geschaffen: sie haben auch die Natur des Lautes überhaupt, und des Tons insbesondre, *wissenschaftlich* erforscht, und auf physikalische und mathematische Grundsätze zurückgeführt, die Naturgesetze untersucht, nach welchen Laute und Töne entstehen und fortgepflanzt werden, und die Verhältnisse der Töne gegen einander nach der grössern oder geringern Geschwindigkeit ihrer Schwingungen mathematisch berechnet; und so besitzen wir denn, ausser der *Tonkunst*, auch eine *Tonwissenschaft*.

§. 17.

Den ganzen Inbegriff dessen, was die Menschen im Gebiet der Töne geleistet haben, unser gesammtes Wissen und Können auf diesem Felde, kann man durch den allgemeinen Namen *Tonlunde* bezeichnen. Sie zerfällt demnach, wie wir gesehen, in zwey Hauptfächer: I. Tonwissenschaft, und II. Tonkunst, und jedes dieser Fächer wieder in eben so viel weitere Fächer, deren also im Ganzen vier sind; nämlich

I. Tonwissenschaft:

1. physikalische,
2. mathematische;

II. Tonkunst:

3. erfindende Tonkunst, oder Tonsetzkunst,
4. vortragende Tonkunst.

Wir wollen jedes dieser vier Fächer noch näher bezeichnen.

1) *Der physikalische Theil der Tonwissenschaft* beschäftigt sich mit Untersuchung der physikalischen Natur des Lautes überhaupt, und des Tons insbesondre; der Naturgesetze, nach welchen Töne erzeugt und fortgepflanzt werden. Dieses Fach heisst auch *physikalische Akustik*, auch wol schlechtweg *Akustik*. Wir haben von diesem Fache oben §. 1. bis 10. einen kurzen Abriss gegeben.

2) *Der mathematische Theil der Tonwissenschaft* beschäftigt sich mit Berechnung der Verhältnisse verschiedner Tonhöhen gegen einander, nach der grössern oder geringern Geschwindigkeit der Vibrationen. Dieser Theil der Tonwissenschaft heisst auch *rationale Musik*, *harmonische Akustik*, auch wol *Kanonik*; Manche nennen dieses Fach auch *ausschliesslich Tonwissenschaft*. Wir haben davon oben am Ende des 4ten Paragraphen blos eine flüchtige Andeutung geliefert.

3) *Die erfindende Tonkunst* hat die Bildung oder Erfindung eines Tonstücks zum Gegenstande: *Tonsetzkunst*, (häufig auch *Composition*, *Harmonie*, *Kunst des reinen Satzes*, *Contrapunct* etc. genannt.)

4) Die *vortragende Tonkunst* besteht in der Geschicklichkeit und Fertigkeit, ein vorhandenes Tonstück durch Gesang oder Spiel eines Instruments vorzutragen oder vortragen zu helfen.

§. 18.

Ganz unpassend unterscheidet man gewöhnlich die hier gesonderten, doch so ganz verschiedenen vier Fächer der Tonkunst durch nur zwey Benennungen; man nennt nämlich die drey ersten: *theoretische Tonkunst*, und den vortragenden Theil den *praktischen*. Dies ist sehr ungereimt: jedes der

oben ausgehobenen vier Fächer hat an sich selbst einen theoretischen und einen praktischen Theil. Wenn z. B. Vogler oder Chladni über ihre Erfindungen im Fache der physikalischen oder mathematischen Akustik Bücher schreiben oder Lehrvorträge halten: so behandeln sie diese Fächer theoretisch; praktische Ausübung derselben ist es aber, wenn Vogler eine Orgel nach seinem Simplificationssystem erbaut, oder Chladni ein Euphon oder Klavicylinder.

Eben so wird die Tonsetzkunst selbst bald theoretisch, bald praktisch getrieben: theoretisch nämlich in Lehrbüchern der Composition; praktisch übt sie der Tonsetzer, wenn er ein Tonstück verfertigt.

Theorie der vortragenden Tonkunst sind die Regeln, welche z. B. ein Klaviermeister seinen Scholaren über das Klavierspiel vorträgt, oder der Singmeister seinem Lehrling über den Vortrag eines Gesangstücks: praktische Ausübung ist das wirkliche Vortragen eines Tonstücks.

Anmerkung.

Ich kann bey dieser Gelegenheit eine Anmerkung nicht unterdrücken, die ich schon früherhin einmal in den heidelbergschen Jahrbüchern der Literatur, 1811. No. 66, 1812. No. 65, ausgesprochen habe.

Die meisten Tonkunstlehrer scheinen die Meynung zu hegen, als müsse die Theorie der Tonkunst auf die harmonische Akustik gegründet werden: als seyen, um gründlich componiren zu lernen, auch Kenntnisse von der rationalen Musik erforderlich; sie wollen sogar den ersten Unterricht in der Composition mit Sätzen aus der harmonischen Akustik anheben. Allein dies scheint mir offenbar unnütze Gelehrsamkeit-Kramerey, d. h. Pedanterey; denn man kann der gründlichste Tonsetzer, der gelehrteste Contrapunktist, man kann Mozart und Haydn werden, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Octave, wie 1 zu 2 verhält, und es ist ein Fehler der Lehrbücher der Tonsetzkunst, wenn sie Demonstrationen durch die verwickeltsten Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen und andere Rechnung-Exempel einmischen, und ihre Leser dadurch ennuiren und abschrecken.

Namentlich glaubt man, rechter Gründlichkeit und Consequenz zu Liebe, die Composition-Lehre mit wenig mit der Lehre von der sogenannten Stimmung der Leiter und Construction der Tonstufen aus den Aliquot-Theilen der Saiten-Länge, und den natürlichen Tönen der Blechinstrumente, anheben zu müssen, ungeachtet gerade hier die Unzulänglichkeit der Rechen-Operation augenscheinlich und unleugbar ist. Die C dur-Tonleiter soll aus den Aliquot-Theilen einer C-Saite, oder den natürlichen Tönen einer C-Trompete geschöpft werden, und Beyde geben doch, statt des, der C dur-Tonleiter unentbehrlichen Unterhalbentons, h, das leiter-fremde b, oder vielmehr einen Ton, der zu unserer Musik eigentlich gar nicht passt, oder aber, wenn man ihn doch als h betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe zur Tonleiter von *F* stempelt, (daher die sogenannte C-Trompete gewissermassen eher eine F-Trompete heissen konnte.) Jenen Uebelstand fühlend, haben nun zwar mehrere Schriftsteller, (z. B. Monigny *essaye complet de Composition*, und später Schicht in seinen *Grundregeln der Harmonie*) versucht, die harte Tonleiter aus den harmonischen Tönen *der Dominante* herzuleiten, und auf diese Art gelingt das Verfahren wenigstens *etwas* besser, (wiewol auch hier die Töne b und f immer falsch bleiben.) Indessen, was hülfe es auch, wenn man so die harte Tonleiter sich aus der Natur entwickeln sahe, indess die weiche durch willkürliche Versetzung der Terzen oder sonst willkürliche Suppositionen *gemacht* werden, und also doch immer als *Artefact* erscheinen muss.

Sollte es darum denn nicht besser und zweckmässiger seyn, aus einem Lehrbuche der Tonsetzkunst solche, doch immer unzulängliche Einschaltungen aus dem Gebiete der rationalen Musik lieber ganz auszulassen? Die Elemente der Kunst, die Töne und Tonverhältnisse, als gegeben, voraussetzen, und aus denselben, und auf jene Resultate, als Axiome und Postulate, etwas in sich selbst möglichst consequentes Lehrgebäude aufführen, das Gegebene unter möglichst allgemeine Regeln zusammenfassen, — das ist genug gethan, genug, um componiren zu lehren; und mehr verwirrend, als aufklärend ist es, dem Schüler, dessen Zweck es ist, componiren zu lernen, einige, doch immer unvollständige *Theorien* beyzubringen von dem rationalen Theile der Tonkunst, welcher für sich selbst ein eigenes Fach ausmacht, und eigenes Studium erfordert, welchem der Lehrbegierige sich einmal in der Folge eigens widmen mag, um welchem bey Erlernung der Tonkunst zuzugehen aber nicht viel besser ist, als wollte man den Unterricht in

der Mahlerey mit der Theorie von Licht und Farbe, den Musikunterricht mit dem Studium der Harmonie, den Sprachunterricht mit der Etymologie anfangen, oder einem Kinde Sätze aus der Grammatik vordociren, um es zu lehren Papa und Mama sagen. *Gottfried Weber.*

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht der Monate October und November.

Hoftheater. Hier wurden wir am 1ten Oct. mit einem ehemaligen Lieblingsgerichte, mit Della Maria's *Gefangenen* bewirthet; die Zubereitung war aber so ganz unschmackhaft, dass die meisten Gäste sich noch vor dem Dessert entfernten. — Am 3ten, dem Vorabend des Namensfestes des Kaisers, fand eine Wiederholung der *Ehrenpforten* v. Treitschke statt, worin die passenden Abänderungen sowol, als die willkommenen Anspielungen nach Verdienst gewürdigt wurden. — Ein neues Ballet von Hrn. Aumer *Die Pagen des Herzogs von Vendome*, welches am 16ten zum erstenmale aufgeführt wurde, erhielt fortwährend Beyfall. Das Sujet ist, als Operette bearbeitet, vor einigen Jahren ganz durchgefallen. Hier, mimisch verständlich dargestellt, mit kunstreichen, wohlgeordneten Tänzen ausgestattet, rasch und lebendig durchgeführt, gewährt es eine anziehende Unterhaltung. Dem. Theodore Aumer, und Hr. Rozier entzückten durch Kunstfertigkeit, Grazie und Lieblichkeit. Hrn. Gyrowetz's neu componirte Musik ist analog der Handlung, angenehm, charakteristisch, und mitunter wirklich gehaltvoll. — Am 9ten Nov. wurde zum Benefice des Hrn. Forti gegeben: *Jeannot und Colin*, eine komische Oper in 3 Acten, nach *Etienne* von Castelli, mit Musik von Nicolo Isouard. Ein wohlhabender Landmann, Jeannot, in welchen der Heimathsteufel gefahren, hat sich mit seiner vermöglichen Schwester nach Paris übersiedelt, figurirt dort als Marquis, und macht seines Aufwandes halber glanzende Bekanntschaften. Sein Jugendfreund, und projectirter Doppelschwager, Colin, besucht ihn, findet eine fremde, kalte Aufnahme, prophezeiht eine böse Zukunft, predigt aber tauben Ohren. Ein glänzendes Fest wird durch die Erscheinung von Gerichtsdienern unterbrochen, welche Schuldenarrest ankündigen. Das Hôtel sowol, als die Prachtmöbeln werden verkauft, der Exmarquis, verlassen von seinen vornehmen Freunden, kommt zur Erkenntniss: siehe, da tritt der *Deus ex machina*, der verachtete, schwer beleidigte Colin auf; er hat das Haus zu sich gebracht, und bietet es edelmüthig dem gebeugten Freunde als Geschenk an. Dieser bereut seine Verirrungen, verabscheut nun Paris, wird von seiner laulichen Braut verzeihend in die Arme geschlossen, und in einem kleinen Schlussquartett ersetzen die Liebenden den Entschluss, wieder auf das Land zurückzukehren. Wenn dieser Stoff, der mitunter interessante Situationen darbietet, nicht gar so mager bearbeitet worden wäre, wie wirklich geschehen; wenn Nicolo's Musik, ausser dem, dass sie gut klingt, auch einigen innern Werth besässe; wenn die Lieblinge des Publicums, Mad. Seidler und Hr. Wild, mit ihren Gesangpartien nicht gar zu sehr in dem Schatten stünden: so hätte sich dieses Singspiel wahrscheinlich einer minder kalten Aufnahme zu erfreuen gehabt. Hr. Forti, der die Hauptrolle des Jeannot ausführte, befriedigte auch nicht. Der in einen Edelmann travestirte Bauer war von der Art, dass eben kein Argusblick dazu gehörte, den Esel unter der Löwenhaut zu erkennen. Von den Gesangstücken erhielten Beyfall: ein Duett, in welchem sich der Marquis vergisst, und, hingerissen von der Erinnerung einer heiter durchlebten Vergangenheit, mit seiner Jugendgespielin zu tändeln anfängt; ein Terzett, worin ein für das Fest bestimmter Gesangstück mit brillanten Coloraturen probirt wird; endlich ein artiges, kleines Duettino, eingelegt, und von Hrn. Hummel componirt. — Am 20sten gab Hr. Rozier zu seinem Benefice: *Das ländliche Fest im Wäldchen bey Kis-Bér*, ein nationalungarisches Divertissement von Hrn. Aumer, mit Musik von Hrn. Kinsky. Es besteht blos aus verschiedenen charakteristischen Tänzen und überraschenden Gruppirungen, und würde vielleicht noch mehr gefallen haben, wenn das Ganze gedrängter gehalten, auch von manchen Wiederholungen gereiniget worden wäre. Die Musik macht dem Verf. Ehre, und beweist seine Kenntnis in Behandlung der Nationalmelodien. — Von Paris sind bereits eingetroffen: Mad. Aimée-Petit, Dem. Eigre, und Hr. Antonin: sie haben sich vor der Hand aber nur mit unbedeutenden Kleinigkeiten gezeigt. —

Theater an der Wien. Am 19ten Octbr. zum erstenmale: *Lottchen am Hofe*, ein komisches Singspiel in 2 Acten, nach Favart und Weisse

neu bearbeitet. Die Musik ist, (ausser mehrern neu componirten Gesängen) von Berton, dem Jüngern. Dieses gute, alte, für Wien wenigstens veraltete Stück hatte das unverdiente Loos, zu missfallen, obschon Hr. Hasenhut als Gürge, mit seiner vielseitigen, unerschöpflichen Laune das Zwerchfell aller ernsthaften Zuhörer mächtig erschütterte, und Mad. Lusti ein recht liebes, naives Lottchen war. Die Musik ist in der neuern französischen Manier, leicht, tändelnd, aber ziemlich flach. Das erste Jagd-Finale, ein Duett, und ein grosses Quartett, welches mit einem graziosen Canon beschliesst, machen eine Ausnahme. Sie verrathen eine geubte Hand, und einen umsichtigen, routinirten Meister. Mit Vergnügen erkannten die ältern Theaterfreunde ein Paar Original-Lieder-Melodien der einfachen hillerschen Composition, welche wirklich hier recht glücklich und sinnig benutzt worden sind. — Am 14ten Nov. erschien ein pantomimisches Kinderdivertissement: *Die kleine Diebin*, von Hrn. Horschelt in die Scene gesetzt, mit Musik von Hrn. Kinsky. Eine allerliebste Composition, welche bey jeder Wiederholung neuen Beyfall erntete. Drey Mädchen unserer vortrefflichen Schauspielerin, der Mad. Schröder, die niedliche kleine Angioletta, und ein Knabe von 9 Jahren, der einst ein vorzüglicher Tänzer zu werden verspricht, wetteifern rühmlich um den Vorzug, und leisten viel mehr, als man ihnen kraften, auch nach strengen Forderungen, zumuthen dürfte. — Zu den Repertoire-, und Zugstücken dieser Bühne gehört noch immer: *Adelheit von Italien*, und *Der Wald bey Bondy*.

Theater in der Leopoldstadt. Harlekin und Colombine auf den Alpen. Diese vor einigen Jahren im Theater an der Wien so beliebte Pantomime des verstorbnen Schlotthauer aus München, fand auch auf dieser Bühne eine freundliche Aufnahme. — *Ernst, Graf von Gleichen*, heroisch-komische Oper in 2 Acten von Gleich, mit Musik vom Kapellm. Volkert. *Die Katze der Frau von Zachary*, Posse mit Gesang in 1 Act, mit Musik vom Kapellm. Müller. Dieses Gegenstück zum beliebten *Hund des Aubri de Mondidier*, wurde mit entschiedenem Unwillen zu Grabe begleitet. — *Sultan Korradin, Beherrscher von Jerusalem*, romantisches Schauspiel mit Gesang in 4 Acten von Jos. Schuster, mit Musik von Hrn. Tuczeck, Kapellm. in Pesth. Jammer und Schade um die brave Composition, die hier auf ein schales Machwerk verschwendet wurde! — *Der letzte Krieg*, Lustspiel mit Gesang in 1 Act, mit Musik von Muller, erlebte keine Wiederholung.

Theater in der Josephstadt. Albert der Bär, oder *die Weiber von Weinsberg*, Schauspiel mit Gesang von *Gleich*, mit Musik v. Kauer. *Der Stock am Eisen*, Volksmährchen von Gleich, mit Musik von Kauer. *Die eiserne Jungfrau*, von denselben. *Der eiserne Ritter auf der Teufelsburg*, oder *der Rächer in der Todten-Halle*, romantisches Ritterschauspiel mit Gesang von Leop. Huber, mit Musik von verschiedenen Meistern. (Besser: Lehrlingen.) — *Die Amazonen in Böhmen*, grosse heroisch-komische Oper in 3 Acten v. Gleich, mit Musik v. Kauer. — Ueber alle diese Producte ist nichts zu melden. —

Concerte. Am 15ten Nov. wurde im Kärnthnerthortheater zum Besten der öffentlichen Wohlthätigkeit-Anstalten eine declamatorisch-musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, nach folgender Eintheilung. 1. Das erste Stück der grossen Symphonie in B von Beethoven. 2. Declamation: *Die Macht des Liedes*, von Weidmann, gesprochen von Mad. Grünthal. 3. Scene von Nasolini, gesungen von Mad. Campi. 4. Declamation: *Kaiser Franz und der Reiter*, v. Weidmann, vorgetragen von Hrn. Korn. 5. Violinconcert mit türkischer Musik von Polledro, gesp. von Hrn. Wranitzky, dem jüngern. 6. Adagio der obigen Symphonie. 7. Declamation: *Zufriedner Sinn*, v. Bürde, gespr. von Mad. Korn. 8. Rondoletto für das Violoncell von Bernh. Romberg, gesp. v. Hrn. Linke, fürstl. Rasumovskyschen Kammervirtuosen. 9. Declamation: *Der Papagey*, von Langbein, vorgetragen von Dem. Adamberger. 10. Grosses Duett aus *Sophonisbe* von Paer, gesungen von Mad. Seidler, und Hrn. Wild. 11. Finale der ersten Symphonie. — Nur Nr. 3 und 10 fanden Beyfall. —

Notizen. Unser genialer Beethoven soll, dem Vernehmen nach, an einer neuen Oper: *Romulus*, gedichtet v. Treitschke, arbeiten. — Mad. Milder-Hauptmann hat in Berlin vortheilhaften Antrigen Gehör gegeben, und kehrt nicht wieder. — Der berühmte Hoboist, Eugen Thurner, befindet sich seit geraumer Zeit hier: nächstens soll uns der Genuss werden, sein Talent öffentlich bewundern zu können. — Von ältern Opern soll *Ferdinand Cortez*, und *Fidelio* neu in die Scene gebracht werden. — Hrn Schuppanzigh's Winter-Quartetten im Saale zum römischen Kaiser haben nun

angefangen, und gewähren einer zwar kleinen, aber kunstsinnigen Gesellschaft ein wahres Vergnügen. —

Recension.

Messe in As, für die gewöhnlichen vier Singstimmen, mit Begleit. von 2 Violinen, 2 Violen, 2 Klarinetten in B, vier Hörnern (2 in As und 2 in Es) und der Orgel, gesetzt v. J. Schnabel, Kapellmeister zu Breslau. Breslau, b. K. Förster. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Nach der vollständigen Aufschrift ist diese, dem Bischoff von Breslau gewidmete Messe die erste Arbeit des Verf.s im Kirchenstyle. Da sich nun aus der ganzen Bearbeitung ein wahrhaft frömmer Sinn des Tonsetzers ergiebt, und derselbe an einem Posten steht, wo er der Kirchenmusik, wenigstens in seinem Bezirke, einen neuen Aufschwung, und die gehörige hohe Richtung geben kann: so möchte es, dem Geist dieses Blattes nach, zweckmässig seyn, diese Arbeit näher zu betrachten.

Die Haupttonart, As entspricht dem feyerlichen Ernst der Kirche: aber viele Uebung setzt ihr reiner Vortrag voraus, so wie überhaupt zur richtigen Ausführung dieser Messe viele Genauigkeit erfordert wird, wenn die vom Tonsetzer beabsichtigte Wirkung erzielt werden soll.

Die Wahl der Instrumente ist gut, doch möchten vier gute Hornisten nicht häufig auf den gewöhnlichen Musikchören anzutreffen seyn. Zur Erleichterung der Aufführung sind aber doch obligate Stellen der Klarinetten und Hörner, jene in den Violinstimmen, diese in der Violastimme angezeigt.

Dem lateinischen Texte ist auch ein deutscher beygefügt, der aber so gewaltsam in die lateinische Form gespannt worden, dass dadurch die Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache (von dem zu erreichenden Geist derselben, kann gar keine Rede seyn) nicht wenig gelitten hat, was sich doch oft sogar leichtlich hätte ändern lassen. Doch wurde derselbe wahrscheinlich nur beygesetzt, um diese Arbeit noch allgemein brauchbarer zu machen, was das Werk allerdings verdient.

Im ersten Stücke ist das Flehen um Erbarmung zwar in die Melodie gelegt, aber es sollte inniger, und der Gesang selbst interessanter seyn, um der Heiligkeit des Gegenstandes zu entsprechen. Besonders hätte Rec. weniger kurze Noten in der Melodie gewünscht. Je tiefer die Empfindung ist, welche der Tonsetzer ausdrücken soll, desto mehr muss sich derselbe lang gehaltener Noten bedienen, in welchen sich das Herz allein voll ergiessen kann. Auch würde mehr Abwechselung in den einzelnen Stimmen dem Satze mehr Wärme und Eindruck verschafft haben.

Der nämliche Fall trifft bey den meisten übrigen Stücken ein. Im *Credo*, wo der Chor das Glaubensbekenntnis ablegt, ist solche Selbstbeschränkung und Zurückhaltung gut: aber im *Gloria*, wo heiliger Jubel oft mit den zarten Gefühlen von Danksagung, von Flehen um Gnade abwechselt, werden die einzelnen Partien nicht genug herausgehoben, und das Ganze erhält eine zu grosse Gleichförmigkeit, welche dem Zweck der Kirchenmusik, der religiösen *Erhebung*, durchaus entgegen ist. Auch hätte die Begleitung, besonders der Violinen, der Wirkung des Ganzen weit anpassender gegeben, und doch die gute Absicht des Verf.s erreicht werden können, die Singstimmen, wie sichs gehört, vorherrschen zu lassen. — Beym *Et incarnatus* hätte Rec. entweder ein anderes Tempo, oder eine andere Form der geistigen Erfüllung unter der nämlichen Taktvorzeichnung gewünscht, z. B. im vier halben Takte mit ganzen Noten. Für dieses Verfahren, dem auch beynahe alle guten Tonsetzer treu geblieben sind, sprechen folgende zwey wichtigen Gründe. Erstens erfordert es das religiöse Gefühl, dass Stellen, wo wir an das Leiden des Heiligsten zur Erlösung des Menschengeschlechts erinnert werden, besonders herausgehoben, und dem Herzen der Zuhörer tief eindringend und warm geschildert werden; zweytens wird dadurch der zu grossen Einförmigkeit vorgebeugt, welche aus dem so langen Fortsetzen der gleichen Zeitfigur entsteht, und in der Seele des Hörers keinen guten Eindruck, am wenigsten das Gefühl der gesteigerten Empfindung erregen kann.

Das *Et resurrexit* hat mehr Wärme im Stimmensatz, die hier vorzüglich an ihrem Platz ist. — Das *Sanctus* ist gut, besonders der Anfang, welcher dieselbe Gemüthsstimmung seines Verfassers beurkundet, in welcher Haydn sein *Sanctus* in der bekannten Messe aus G dur (Kyrie 1) schrieb. Das *Pleni* bey Haydn hat aber weit mehr Leben und Kraft, wiewol auch in diesem eine rege Empfindung nicht zu misskennen ist. — Das *Benedictus*,

aus Es $\frac{3}{4}$, ist im Anfang ein Quartett, auf welches der Chor beym *Osanna* mit vieler Wirkung einfällt. Die concertanten Singstimmen sind recht brav gesetzt, so wie überhaupt dieses Stück mit einem ernsthaften, feyerlichen Charakter doch viele Regsamkeit verbindet. — Wahre Andacht herrscht im *Agnus Dei*. Hier ist auch die Begleitung gut gelungen, so dass es das beste Stück der ganzen Messe ist. Zwar ist die erste Tonart, As moll, überhaupt genommen, schwierig, und die verschiedenen Ausweichungen, z. B. ins H dur, sind nicht leicht zu treffen; auch geht die Tonleitung ins G und ins D dur, von As moll an gerechnet, in einem Stück von nicht grossem Umfange, offenbar zu weit: aber es ist in den Modulationen nichts Gesuchtes, sie quellen im Gegentheile aus einem richtig und tief fühlenden Herzen, und in einem solchen Falle verstummt billig *die* Kritik, welche das Einzelne wägt. — Das *Dona nobis*, aus As dur, welches mit dem *Agnus Dei* zusammenhängt, ist eben so brav gearbeitet, und dieses letzte ganze Tonstück beweiset eine herrliche Anlage für den Kirchenstyl, ein reiches und tiefes Gemüth, das uns noch schätzbare Werke liefern wird, wenn sich der Verf. zu einer tiefern Auffassung überhaupt wird aufgeschwungen, und jene *heilige* Einfachheit in seinen Gesang gebracht haben, die allein zur würdigen Feyer des Höchsten führen kann.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 5osten No.)

Der gewöhnliche Fluss des Lebens will alles in sich hineinziehen. So wie wir stets vorwärts dringen, um den Blockwagen, worauf die Zeit-Interessen geladen sind, fortschieben zu helfen, so treiben wir auch mit einer gewissen Ungeduld dasjenige mit an, was einen leisern Schritt halten möchte. Vieles, was unsere Lust und Freude werden könnte, wenn wir uns seiner lieblichen Eigenthümlichkeit hinzugeben vermöchten, das wird von uns schnöde behandelt, weil es nicht mit unserm Tageslauf forttrabt. Der Schlendrian unserer Arbeiten und Zerstreuungen erhält bey uns ein gewisses Ansehen, welches auch über zartere Verhältnisse dominiren will. Wir thäten wohl, jedem Ding, das uns unschuldigheiter anblickt, näher ins offene Auge zu sehen.

So aber treiben wir auf dem Lebensstrom mit gemeinen Interessen im Herzen hinab, stumpf für die mahlerischen Landschaften auf beyden Seiten, für die schönen Blüthen-Ufer; und mit Ungeduld harren wir nur immer auf die Stapel-Orte und ihre Herbergen.

Unseliges Loos des Menschen, dass er immer *fortstreben*, dass er bey den Blüthen sogleich an die Früchte denken muss, dass er nicht auf dem Schönen ruhen kann!

Es ist sehr leicht, etwas Grosses ins Kleine zu ziehen, dagegen sehr schwer, etwas Kleines nach einem grössern Massstab auszuführen.

Um einen Gegenstand als Künstler, als Dichter, Musiker etc. zu bearbeiten, ist es oft besser, ihn noch nicht *ganz zu kennen*, und als ein Gewordenes, Fertiges in sich zu tragen, sondern nur nach seinen Hauptumrissen und Massen, als ein noch Werdendes, von dessen Leben und Wesen man aber eine klare und tiefe Fühlung besitzt, so fällt der Gegenstand mit seiner grössten Wucht noch in die Phantasie, statt dass er, wenn wir ihn ganz umschrieben haben, so viel Beziehungen zur Prosawelt erhält, dass jedes höhere Aufgreifen desselben unmöglich gemacht wird.

Wie sonderbar ist der Mensch bey seinen Freuden und *Kunstgenüssen!* wie pedantisch, und doch wie leichtsinnig! Er will sich keinen Genuss erlauben, als den, die gewöhnliche, abgemessene Folge des Lebens herbeyführt. Ist er aber daran, so glaubt er das Schöne, das Höhere gebe sich von selbst, wie das Gemeine, und es sey nun dessen Schuldigkeit, ihm seine beschmutzten Sinne zu reinigen.

Wie ein Gedanke in die Seele springt, wie ein Entschluss mehr uns überrascht, als dass wir ihn gewählt hätten, so sind die *Anfangspunkte* aller Schöpfungen. Sie sind der reine Ertrag der vorhandenen Gesammtkraft, freylich also auch der Kenntnisse, der Theorie, der Uebung, des viel-

leicht pedantisch Erlernten. Aber sie selbst stehen doch ganz an der Spitze des Lebens, sie sind ein Neuestes, das noch nie dagewesen, zu welchem wir so eben erst reif geworden sind.

Das Schöne rückt im Leben, nicht im Wissen fort, und seine Veranlassung sind Ereignisse, nicht Kenntnisse.

Das Höchste und Schönste ist tod, wenn kein *Werden* mehr in ihm ist, so wie das Langerstorbene wieder auf einige Zeit neu belebt wird, wenn es unter irgend einer Form ein *Werden* in sich aufnimmt.

Bey unsern Anstalten für Kunst, Wissenschaft und andere Virtuositäten, scheint mir der *Reichthum* des schon Vorhandenen auf die Bildung der Zöglinge nicht immer wohlthätig zu wirken. Er führt leicht irre, er verwirrt das Urtheil über das, was unter den gegenwärtigen Umständen gedeihen kann, und erreichbar ist, oder nicht. Wir sagen nur immer: steht denn die Jetztwelt nicht auf den Schultern der Vorzeit?

Wohl, möchte man sagen: aber ein Kind auf den Schultern eines Riesen ist darum noch kein Riese.

Was eine Nation in ihrer Blüthezeit durch ihre Genien hervorbringt, das ist ein Resultat ihrer reinsten, gesteigertsten Kräfte. Wie sollte es uns, die wir vielleicht kaum unter so günstigen Bedingungen leben, als irgend eine dieser Nationen, mit deren Kunstwerken wir uns umbauen, möglich seyn, sie alle insgesammt zu überbieten?

Höre und studire neun und neunzig Messen, dann gelingt es dir vielleicht, die hundertste zu componiren. Sey aber in dem Geist der Kirche aufgewachsen, hege einen frommen, einfachen Geist, erfülle dein Gemüth mit dem andachtigen Schauer eines feyerlichen Gottesdienstes: dann dichtest du wol auch eine Messe, welche nicht die hundertste, — welche einzig ist.

Zum Produziren gehört Reichthum und Selbstbeschränkung.

Es sollten musikalische Academien bestehen, in welchen man immer wieder auch die ältesten musikalischen Kunstwerke aufführte. Wie man auf Turniere zog, wie man Freyschiessen besucht, oder an heilige Orte wallfahrtet, so sollten Künstler aus einem weiten Umkreis sich zu solchem Zweck versammeln. Ueberhaupt sollten Wissenschaften und Künste mehr treibend, als getrieben seyn.

Das Publicum will immer das Einfache: die in der Ueberbildung fortstrebenden Künstler geben immer das Verkünstelte. Freylich ist es leichter, verkünstelt, als kunstreich zu seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianof. à 4 mains par J. Fröhlich. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 18 Gr.)

Für mässig geübte Dilettanten ein angenehmes Unterhaltungstück; für nicht ungeschickte Zöglinge, ausser diesem, zugleich, und zwar geistig und mechanisch, ermunternd und weiter bildend. Die Melodie, auf welche, mit Recht, zu jenen beyden Zwecken vornämlich gesehen ist, ist an sich nicht eben unerhört, aber gut und interessant; die Harmonie überall anständig, und nicht selten durch gewandte Verflechtung (Nachahmungen und dergl.) anziehender gemacht; der Charakter — im ersten Satz lebhaft und mässig ernst, im zweyten sanft und gefällig, im dritten heiter und scherzhaft: die Schreibart rein. Dass der Verf. ein so ausgeführtes Adagio geschrieben hat, ist ihm noch besonders nachzurühmen, da Spieler, wie die, welchen dies Werkchen bestimmt ist, in dieser Hinsicht gewöhnlich nur allzusehr zurückgesetzt werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten December. **N°. 52.** 1815.

Uebersicht der musikalischen Anstalten zu Cöln am Rhein. *)

I. Kirchenmusik.

Dom. Fast 200 Jahre lang bestand hier eine, nach und nach vermehrte Stiftung für Musik. Seit 100 Jahren war die Kapelle stehend und im Jahrgehalte besoldet. Mehrere würdige Kapellmeister waren an ihrer Spitze, theils als gute Praktiker, theils als gute Theoretiker bekannt. Die letzten waren: Els, mit einer starken, reinen und vollstimmigen Basstimme, Schmittbauer und Kas. — Unter den Mitgliedern der Domkapelle waren immer Künstler, die sich durch Talent und Fleiss auszeichneten. Noch in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hörte man, neben dem prächtigen Basse des Kapellmeisters Els, die Silberstimme der Diskantistin, Pröpper, welche fast 60 Jahre hindurch mit kaum merkbarem Altern der Kehle den Chor betrat. Als Diskantsängerinnen haben sich auch die Dem. Schmittbauer, zur Zeit der Direction ihres Vaters, durch Tonausdruck und schönen Vortrag; spaterhin, die ältere Dem. Schreiber durch Festigkeit und reines Tragen der Stimme ausgezeichnet. An der Mad. Westmann, geb. Ries, hatten wir lange eine, in Stimmreinheit, Festigkeit und Ausdruck vortreffliche Altistin: an Hrn. Bausbach einen angenehmen Tenoristen, an Hrn. Paraquin einen vortrefflichen Baßsänger und Contrabassisten. Auf den sehr starken Orgelspieler und Pedalisten, Linden, folgte im Jahr 1768 der, bey uns hochgepriesene Westmann, als Dom-Organist. — Unter den, bey Aufhebung der Dommusik noch lebenden Kapellisten zeichneten sich vorzüglich aus: die Hrn. Maurer, als Violoncellist und Theoretiker; Langen, als Flötist; Westmann, als Organist; Eisermann, der jüngere, als Waldhornist; Klein, als Contrabassist; Eisermann der ältere, und Anton Lüttgen, d. Sohn, als Violinisten. — Die in der letzten Periode aufgeführte Musik bestand in Messen, Vespern und Completen von Brixi, Schmittbauer, Stark, Rathgeber, Kas, Holzbauer u. dgl. — Die Pflichten der Kapellisten bestanden in der Anwesenheit bey den sonn- und festtägigen Hochmessen, und bey einigen wenigen Completorien und Vorvespern. Ausserordentliche Feyerlichkeiten, Begräbnisse und dgl., wurden besonders vergolten. Die Besoldungen waren, im Verhältnis der Pflicht und in Rücksicht des Nebenverdienstes, anständig, und wurden, in Betracht der Talente und des Alters, bey mehreren Mitgliedern oft ansehnlich vermehrt. — Eine tägliche Marienmesse in der Domkirche Morgens um 6 Uhr war eine abgesonderte Stiftung, wozu ungefähr 16 Mitglieder der Kapelle berufen waren.

St. Marien im Capitol. Neben dem Musik-Institut der hohen Domkirche hatte Cöln noch sechs andere dergleichen Anstalten, und darunter eine noch ältere, als selbst die Musik des Doms. Es war diese die Musik bey der Heilandskapelle in St. Marien im Capitol. Ihre Stiftung rührt her von einer alten städtischen Consularfamilie, von Hardenrath, welche die schöne Heilandskapelle mit den alten Wandgemälden von Albrecht Dürers Art und Zeit, sammt dem Gottesdienste und der „Musikanten-Wohnung" dabey, auf der Treppe neben der Marienkirche, errichtete. In diesem Hause wohnte ehemals der Kapellmeister („Sangmeister") mit seinen Sängern und Schülern, welche täglich

*) Anm. Dieser Aufsatz, welcher die gesammten musikal. Anstalten jener, den Künsten von jeher besonderen Stadt in ihr Ganze umfasst, steht bis zum Ende des Jahres 1814, wo er geschrieben, seine Mittheilung aber durch bekannte Zeitverhältnisse verhindert wurde. Die Fortsetzung desselben, das Jahr 1815 schildernd, wird nächstens gelifert, und dann von Zeit zu Zeit Nachricht über das Bedeutendste, was sich hervorthut, mitgetheilt werden. d. Redact.

früh um 7 Uhr eine Messe zu musiciren verpflichtet waren, wozu eigenes Orchester und Orgel gebraucht wurden. Sie bildeten damals eine Unterrichtsakademie auch für die übrige Jugend der Stadt. Schon im 16ten Jahrhunderte stand dieses praktische Institut in gutem Rufe, zu eben welcher Zeit die Tonkunst hier auch noch unter den öffentlichen Lehrfachern der Universität ihren Platz hatte, wie dieses nicht nur aus dem alten Siegel der philosophischen Facultät, sondern auch aus den gedruckten philosophischen Lehrbüchern jener Periode erwiesen werden kann. Es dienet dieser Musikkapelle zugleich zum Zeugnis ihres Ruhmes, dass im Jahr 1581, wo die so glänzenden Hochzeitfeyerlichkeiten zwischen dem Erbprinzen, Johann Wilhelm, mit der Markgräfin, Jacobe von Baden, zu Düsseldorf 8 Tage lang gehalten wurden, der Sangmeister von St. Marien in Cöln mit seinen Schülern, und Salomon, dem Organisten, zur Festmusik dahin berufen worden ist.

Jesuiten. Die ehemalige Musik bey den Jesuiten besass in ihrem sogenannten Musikanten-Hause eine ansehnliche Stiftung unter einem Pater Praeses und Praeceptoren. Empfohlene Jünglinge wurden hier, nach geprüften Talenten, zur musikalischen und gelehrten Erziehung aufgenommen, wiewol man auch bezahlende einverleibte. Sie besuchten zugleich das Gymnasium. Man suchte die jüngern zum Discante, und, bey wachsendem Alter, zu den übrigen Stimmen, aber auch zugleich frühe zu einem oder dem andern, ihrer Fähigkeit angemessenen Instrumente brauchbar zu machen. Ihre Anzahl erstreckte sich auf 10, 12 und oft mehrere. Dieses Haus war einst die Pflanzschule der meisten, zu den andern Kirchenchören hier aufgenommenen Tonkünstler, deren einige nachher auch als besoldete Mitglieder bey der Jesuiten-Musik blieben. Eben dieser Chor ward von jeher am meisten von stadtischen Dilettanten besucht. An hohern Kirchenfesten mit gewählten Meistern sehr verstärkt, lieferte er durchgehends die vortrefflichsten Musiken. Mehrere reisende Virtuosen, selbst ein Raaf, liessen sich hier hören. An den Fastensonntagen wurden die besten *Miserere* jener Zeit, und in der Charwoche Oratorien aufgeführt. — Das Orchester hatte, wie jenes, der Domkirche, einen Vorrath von Instrumenten, welche den Dilettanten mit Höflichkeit angeboten wurden. Der letzte Praeses und Kapellmeister bey der Aufhebung des Ordens, der Pater Bernardi, war ein braver Basssinger. Nach dieser Epoche ging das Haus ein, und es wurden besoldete Sängerinnen, Sänger und Instrumentisten angenommen, mit welchen der Chor bis zum Jahre 1802 fortgedauert hat.

Gereonsstift. Die Musik beym St. Gereonsstifte bestand aus einem Kapellmeister, und einer nur eben hinlänglichen Anzahl besoldeter Stimmen und Instrumentisten. Die Stiftung war nicht sehr ergiebig; das reiche Capitel deckte die übrigen Erfordernisse. Die Pflicht bestand in sonn- und festtägigen Messen und Vespern, und einer samstägigen Marienmesse. An den höchsten Kirchenfesten wurde das Musikpersonale passend verstärkt. Die Aufführung der gewöhnlichen Sonntagsmessen in Gereon war schlecht; auch fehlte es da ganz an guten Musikalien.

Kreuzbrüderkirche. Die Musik bey der Kreuzbrüderkirche war eine Stiftung der degrootischen Consular-Familie, welcher Cöln in ehemaligen Zeiten viele wohlthätige Anstalten zu verdanken hatte. Die Anzahl und die Besoldung des Chores war mittelmässig. Er stand unter der Aufsicht eines Capitularen der Canonie, und war zu einigen Messen und alldonnerstägigen Complotorien verpflichtet.

Kupfergasse. Die Musik bey den Diskalceatessen in der Kupfergasse war nur zu allsamstägigen Completorien, und zum festlichen, völligen Gottesdienste berufen. Sie wurde meistens von den Mitgliedern des St. Gereonschors versehen.

Beym Domorchester waren die vorzüglichsten Künstler der Stadt vereiniget; die Gehalte waren anständig, die Kapellmeister hielten strenge auf eine pünktliche Ausführung, sowol ihrer eigenen, als anderer Compositionen; auch gab es zuweilen unter den Mitgliedern des Domcapitels Kenner und Verehrer der Kunst: aus diesen Ursachen wurden da fast alle Musiken gut ausgeführt; in den andern Kirchen aber war gewöhnlich das Personale zu klein, und die Besoldung zu gering; auch war der Mangel an Geschicklichkeit und Kunsteifer der weniger fähigen Musiker Schuld daran, dass man meist eine schlechte Musik zu hören bekam.

Ausser diesen ordentlichen Musikchören waren fast in jeder der übrigen, so vielen, Stifts-, Abtey-, Pfarr- und Klosterkirchen der Stadt ein- oder mehrmal im Jahr vollständige Festmusiken gestiftet, so dass unsere Tonkünstler wol auf mehr, als Eine wöchentliche Kirchenbeschäftigung zählen konnten. Hier hörte man zuweilen gute, zuweilen aber auch sehr schlechte Musik, je nachdem die Musik

haltende Kirche einem rechtschaffenen, kunstliebenden Musiker, oder einem, nur auf Gewinn ausgehenden musikalischen Handwerker, die Veranstaltung derselben übertragen hätte.

II. Concerte &c.

Vor dem Einzuge der französischen Armeen in unsere Stadt gab es ein stehendes Winterconcert — das sogenannte Kaufmannsconcert, im Saale der Schusterzunft. Die Direction übernahmen immer einige Mitglieder der Gesellschaft, auf deren Kenntnisse und Kunstliebe es dann ankam, ob die Auswahl der dort aufgeführten Stücke gut oder schlecht war. Das Personale bestand aus den besten Musikern der Stadt; auch nahmen wol zuweilen einige Dilettanten an der Ausführung Antheil. Die Gesellschaft besass einen ziemlichen Vorrath von Symphonien; nämlich jene, die in den Jahren 1750 bis 1770 am beliebtesten waren. Leider ist dieser Vorrath bey dem Aufhören der Gesellschaft verschleudert worden. — Hier wurde gewöhnlich Grauns *Tod Jesu* als Fastenoratorium aufgeführt; übrigens aber selten ein grosses, vorzügliches Gesangwerk gegeben.

Ausser diesem stehenden Concerte wurden im Sommer in einigen Wirthshäusern und Garten der Stadt Abonnements-Concerte von den Wirthen gegeben. Hier wurden nur Symphonien und türkische Musik aufgeführt, und zwar gewöhnlich ziemlich schlecht. Die Veranlassung dieser Musiken entstand auch nicht aus Interesse für die Kunst.

Es ist noch zu berühren, dass der hiesige Stadtsenat bey der Stadtmiliz ein Chor von acht Blasinstrumentisten unterhielt. Diese Anstalt gewährte unsrer Musik den Vortheil, dass sie immer mit 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Horn und 2 Fagotten gut besetzt werden konnte.

Die Zahl guter Dilettanten war klein: daher kam es auch, dass sehr wenig Quartettmusik gehört wurde; auch fanden sich unter den Dilettanten nur Violin-, Klavier- und Flötenspieler: alle übrigen Instrumente waren ganz vernachlässigt.

Bey der Dommusik ist noch zu bemerken, dass das Domcapitel in den letzten Jahren vor dem Einzuge der französischen Armeen immer einige Knaben im Gesange unterrichten liess, die in der Kirche den Chor verstärken helfen mussten. Aus dieser Schule sind mehrere vorzügliche, auch im Auslande bekannte Männer hervorgegangen. Ich führe hier nur an: die Hrn. Gebruder Demmer in Wien, Hrn. Hill, beym frankfurter Theater engagirt, und den Bassisten, Hrn. Hansen.

Dieses alles ist nun, leider, in seiner wesentlichen Gestalt und Existenz unter uns verschwunden. Am Anfange des jetzigen Jahrhunderts, bey Aufhebung der geistlichen Stiftungen und Corporationen, wurden diese schönen Anstalten, welche von den vorigen Verwaltungen nicht sorgfältig genug von den Messen und andern geistlichen Stiftungen abgesondert gehalten worden waren, mit zum Staatseigenthum gezogen; und so wird die Zukunft es kaum glauben, wird es wenigstens ganz vergessen, dass in Coln so alte, so ergiebige Anstalten für den edlern Theil der Tonkunst waren. — Da zu jener Epoche die Verwaltung-Commission der hiesigen Centralschule die Nachrichten und die Fonds jener Stiftungen zu sammeln suchte, um, da selbige grösstentheils als ein Nahrungszweig für Bürgerfamilien und als ursprüngliche Erziehung-Institute zu betrachten waren — sie wiederum zu ihrem Zwecke anzuwenden: so entwarf ein hiesiger Musikliebhaber den Plan zu einer, dem Muster des pariser Conservatoriums in der Form nachgebildeten Anstalt, welche uns auch ein, vormals stückweise hier bestandenes, schnlichst wiedergewünschtes, und der akademischen Erziehung anverwandtes Bedürfnis war. Nach den gesammleten Notizen liess sich der Ertrag aller hier zu Grunde gehenden Musik-Anstalten auf etwa 16,000 Francs berechnen. Die Local-Autoritäten, selbst der Departementspräfect, Méchin, waren dem Projecte günstig. Nach dem Plane sollten beym Conservatorium 7 Professoren — *a*) für Theorie, *b*) für Declamation u. Gesang, *c*) für Fortepiano und Orgel, *d*, *e*) für Violin und Bass, *f*, *g*) für Blasinstrumente — angestellt werden. 50 Zöglinge sollten unentgeldlichen Unterricht, und, durch Concurs, Beförderung und Prämien erhalten. Die Professoren und Eleven sollten in der alten Domkirche eine sonn- und festtägige Kirchenmusik besorgen; eben so wurde ihnen die Festmusik der drey andern Hauptpfarren zur Pflicht gemacht. Der Theil der übrigen Mitglieder der bestandenen Chöre wäre fortdauernd möglichst bis zu ihrem Tode besoldet, und auf die individuelle Vervollkommnung und Ordnung im Dienste vorzügliche Rücksicht genommen worden. Ein Professor des Conservatoriums hatte auf 900, der Director auf 1200 F. gestanden; auch hätte noch jährlich etwas für die alten und kranken Musiker zurückgelegt werden können u. s. w. Aber, alles

Bemühen für das Gute, und auch alle Hoffnung dafür, zerrann. Die liegenden Gründe wurden als gewöhnliches Kirchengut zu den Dotationen der Senatorien und der Ehrenlegion angewiesen. Mehrere örtliche Hindernisse — und deren manche nach Privatabsichten berechnet — zerrissen den Plan für das allgemeine Wohl, und nichts war unter uns unglücklicher conservirt, als das verhoffte Conservatorium.

Heutige Musik.

Sonach war nichts weniger zu erwarten, als dass eben in einem Zeitpunkte, wo die Musik in Cöln ganz zu Grunde zu gehen schien, dieselbe schöner und glänzender, als jemals, hervorgehen würde.

Während der ersten Kriegsjahre war die Musik fast allenthalben verstummt. Im Jahre 1797 entstand zufällig in einer Weinschenke (das Hüttchen genannt) ein Verein der besten Musiker und Dilettanten, der, ob er zwar ursprünglich nicht die Absicht hatte, die Musik hier empor zu heben, doch sicher vieles zu dem jetzigen Wohlstand derselben beygetragen hat. Hier wurden nämlich die vormals unbekannten, neuern Symphonien aufgeführt; und *eben diese* schienen den fast erloschenen Musikgeist wieder anzufachen. — Im Jahr 1799 errichtete der Musicus, Maurer, in seinem Hause selbst ebenfalls ein wöchentliches Concert, welches auch beynahe drey Jahre lang fortgesetzt wurde. Auch hier hörte man nur die besten Symphonien — Mozarts, Haydns und anderer Meister, die eben herausgegeben wurden. Dilettanten und Musiker spielten auf verschiedenen Instrumenten die trefflichsten neuern Concerte; und dann und wann wagte man es sogar, ein grosses Gesangstück — Haydns *sieben Worte*, Händels *Empfindungen am Grabe Jesu* u. dgl. — dort aufzuführen. Eine für die Kunst erfreuliche Erscheinung war es ebenfalls, dass man in dem Orchester die Dilettanten alle mögliche Instrumente spielen sah.

Auf Bildung und Genuss des grössern Publicums hatten aber diese Concerte sehr wenig Einfluss. Es nahm nämlich nur ein ganz kleiner Theil desselben an ihnen Antheil, und namentlich die Damen gar keinen. Aber auch dieser Mangel wurde ersetzt, und ohne dass man sich besonders darum bemühet hatte. Die Schülerinnen der Singmeisterin, Mad. Drewer, traten zusammen, und sangen wöchentlich Stücke aus den besten Opern, unter Begleitung des Quartetts. Zu diesen Uebungen hatten Anfangs nur die Aeltern der Sängerinnen Zutritt: das Institut mehrte sich aber allmählig so, dass hieraus unsere ersten Winterconcerte wieder entstanden, woran der ganze, gebildetere Theil des Publicums Antheil nahm. In diesem Verein hörten wir zuerst Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten*, Rombergs *Glocke*, und mehrere Arien, Duette, Terzette und grössere Ensemblestücke aus den besten deutschen Opern: nur Schade, dass die Unternehmerin zu viel an dem Instrumentisten-Personale sparte, und auch alle gearbeitete Stücke, wie Haydns und Mozarts, oft ganz entstellt und nackt dastanden, indem es bald an diesem, bald an jenem Instrumente fehlte. —

Nachdem einige Jahre lang die Kirchenmusik ganz verstummt war, traten mehrere Dilettanten zusammen, um auch dieses Fach wieder zu cultiviren. Man beschloss am Dreykönigefeste 1807 eine vorzügliche Messe in der Domkirche aufzuführen; Dilettanten und Musiker vereinigten sich deshalb, und man führte die, bey Breitkopf und Härtel erschienene Messe Haydns, No. 1, mit einem Orchester von 60 bis 70 Personen auf. Der erste Versuch gelang; am Petrusfeste 1807 folgte Haydns Messe No. 3., am Dreykönigefeste 1808 Haydns Messe No. 4., und am Petrusfeste 1808, Naumanns Messe aus As.

Die Liebe zur Kirchenmusik war nun wieder bey allen erwacht, und die Dilettanten-Gesellschaft beschloss, an jedem Sonntage im Dom ein musikalisches Hochamt zu halten. Man fing damit am 1sten Julius 1808 an, und fährt damit noch bis zum heutigen Tage fort. Die dazu nöthigen Kosten zahlen zum Theil die Dilettanten, zum Theil werden sie von den kunstliebenden Bewohnern der Stadt zusammengetragen. (Man freut sich, hier bemerken zu können, dass unter den Contribuenten ein grosser Theil Protestanten sich befindet.) Ausser den Dilettanten spielen vierzehn besoldete Musiker im Orchester. Das Musikrepertorium, welches Eigenthum der Dilettanten bleibt, besitzt wahre musikalische Schätze, die denn auch sorgsam benutzt werden. So hörten wir: Joseph Haydn's Messen No. 1. 2. 3. 4. 5. 6., bey Breitkopf und Härtel; desselben Messe aus G, bey Simrock; desselben Messe aus Es mit den Orgelsolos; Michel Haydns Messe aus C; Mozarts Messen No. 1., 2., bey Breitkopf und Härtel; desselben Messe aus F, und desselben Messe aus B, bey Kühnel; desselb. Messe

aus D, desselben Messe aus C, desselben Requiem; Naumanns Messe aus As; Cherubini's Messe aus F; Martini's Messe aus D; Jomelli's Messe aus D; Maurers Messe aus D; Kotzeluchs Messe aus Es; Holzbauers Messe aus Es; desselben Messe aus D; Filz's Messe aus Es; Schwindels Messe aus Es; Schmittbauers Messe aus D; Winters 5 Messen aus D moll, Es, F, C, und H moll; Maschecks Messe aus C; André's Messe aus Es; und Beethovens Messe aus C. — Neben diesen Messen werden immer als Offertorien aufgeführt, Arien, oder mehrstimmige, passende Stücke aus Handels *Messias*, Haydns *Schöpfung* u. *Jahreszeiten*, Mozarts grossen Cantaten, Naumanns, Zumsteegs etc. Cantaten, und andern Werken.

" Die nämlichen Dilettanten, welche die Dommusik erhalten, pflegen ebenfalls seit einigen Jahren am grünen Donnerstage ein Passionsoratorium aufzuführen. Im Jahr 1810 und 1811 war es Grauns *Tod Jesu*, im Jahr 1812 Beethovens *Christus am Oelberg*, im Jahr 1813, Handels *Messias*, und 1814 Bergts *Christus, durch Leiden verherrlicht*. Ausser diesem werden am Charfreytage jedesmal Haydns *sieben Worte* in der Domkirche aufgeführt. —

Mittlerweile drohete das Concert der Mad. Drewer, das bis dahin der Vereinigung-Punkt der Musikfreunde war, und dem die Musikliebhaberey im Ganzen, die für den Gesang aber vorzüglich, recht vieles verdankt, sich langsam aufzulösen. Ausser dem allgemeinen Grunde der Unbeständigkeit menschlicher Dinge, dürfte wol die allerdings grosse Liebe zur Oekonomie, womit es Madame Drewer oft, selbst mit den Frauenzimmern, auf eine unzarte Art verdarb, die nächste Ursache dazu gewesen seyn. Sie mag dies selbst vorausgesehen haben: denn sie verliess, noch vor dem Winter des Jahrs 1812, mit ihrer Familie die Stadt, um sich in Linz an der Donau niederzulassen.

Es galt nun, die dadurch entstandene Lücke bald auszufüllen. Auch hier traten die Liebhaber ein, und der Erfolg übertraf bald die Erwartung, war auch um so erfreulicher, da, ausser der dadurch bewirkten, musikalischen Unterhaltung, ein für die Musik selbst höherer Zweck noch nebenbey erreicht ward. Die Liebhaber unternahmen nämlich selbst die Leitung des Concerts, und bestimmten den Ertrag für *die* musikalische Anstalt, wovon weiter unten die Rede seyn wird.

Da die Liebhaberinnen auch hier, mit einer rühmlichen und anspruchlosen Bereitwilligkeit, sich dem Werke anschlossen: so wurde die angegebene Idee mit Wärme ins Publicum aufgegriffen. Der Erfolg war eine Subscriptionliste, wie man sie hier nicht leicht gesehen hatte; und, da man sich alle Mühe gab, durch die Auswahl der trefflichsten Symphonien und Chöre die Ausführenden wie Zuhörenden auf einen, bis dahin ungewöhnlichen, höhern Standpunkt zu stellen, ohne jedoch die Solopartien zu vernachlässigen: so war auch eine, ebenfalls neue Kraft der Ausführung bald bemerkbar, und man verliess die diesjährigen Winterconcerte befriedigter, als je, pränumerirte auch schon im voraus auf den Genuss des folgenden Winters.

Sollten freunde, an grosse Orchester gewöhnte Kenner auch hier noch vieles, selbst das Meiste von dem entbehren, was ihre hochgespannten Erwartungen heischen: so werden sie doch gern eingestehen, wie viel das Wenige noch werth ist, bedenkt man, dass alle äussere Umstände vereint darauf einwirken, auch dies zu zerstören, und nur der Musiksinn weniger Liebhaber das Ganze noch zusammenhält.

Mitten in diesem Mangel an jeder äussern Begünstigung entstand nun auch das *musikalische Institut für Unbemittelte*.

Oben ist gezeigt worden, auf welche mannigfache Hülfsquellen gestützt, ehemals das Orchester hier bestand. Es ist leicht zu berechnen, dass mit dem Absterben des Personals das wirklich noch bestehende Orchester langsam zusammenschmelzen, und endlich gar aufhören musste. Der sehr unbedeutende und unsichere Verdienst im Theater, in der Kirche, und bey einigen Winter- und Sommerconcerten, ist natürlich nicht hinreichend, um darauf die Existenz einer Familie zu bauen; und durch Stundengeben ist für einen grossen Theil der Blasinstrumentisten wenig oder gar nichts zu verdienen. Klavier, Flöte, Violin, Guitarre sind, wie fast allenthalben, beynahe ausschliessend an der Tagesordnung. — Um also die Möglichkeit eines Orchesters für Oels zu retten, besonders für jene Instrumente, wozu die wenigsten Liebhaber sich melden, und für die also auch der Unterricht wenig Aussicht gibt, verfiel man auf die Idee einer Anstalt, wodurch der ärmern Klasse der Weg zur Erlernung der Musik zugänglich gemacht würde, und wo man dann zugleich die Wahl der Instrumente von oben herab bestimmen könnte. Die

Liebhaber, die diese Ideen hatten, schritten sogleich zum Werke. 600 Thaler waren nöthig zum Anfang. Durch 60 sogenannte Actien, (die aber freywillige Geschenke waren) jede zu 10 Thaler, war die Summe in einigen Wochen beysammen. Nun wurden Kinder aus der Stadt zum Unterrichte gewählt, und so weiter das Nöthige mit Einsicht und Eifer betrieben.

Dies Institut war natürlich noch weit entfernt, seinem Zwecke zu entsprechen: indess war es für den Augenblick eine nützliche und erfreuliche Anstalt, und in ihr lag der Keim zu einer zu verhoffenden, künftig vollständig organisirten Anstalt. Der Einwurf, dass diese Zöglinge sehr leicht Cöln verlassen, und anderswo das Erlernte anbringen könnten, hat nicht abgeschreckt. Mag das seyn, antwortete man: für die Kunst ist immer gewonnen, und von vielem bleibt doch auch wol etwas. Wegen der Kriegsunruhen ist indess dies Institut einstweilen suspendirt worden. —

Endlich so fehlt's in Cöln auch nicht an kleinen Cirkeln, wo der Tonkunst vorzüglich gehuldigt wird, da Klavier und Gesang beynahe in jedem guten Hause einen nothwendigen Theil der Erziehung ausmachen. — Mehrere der Liebhaber, die sich für die Musik am thätigsten verwenden, haben unter sich noch eine wöchentliche Vereinigung gestiftet, wo Quartette und Quintette der vorzüglichsten Meister ausgeführt werden. Es verdient bemerkt zu werden, dass mehrere grosse Tonkünstler, z. B. Rode, Fränzel, Desforges und andere, mit der, diesen trefflichen Meistern eigenen Humanität, diesen kleinen Versammlungen beywohnten, dort spielten, und dass ihnen der freye, muntere Sinn, der diesen kleinen Cirkel belebt, zu gefallen schien.

Es ist bey dem gegenwärtigen, grossen Augenblick der Wiedergeburt zu wünschen, dass auch für die Musik ein erfreulicher Tag erscheinen möge. Es braucht nur weniger Hülfe von oben; Empfänglichkeit und Stimmung sind da. Möge dieser Wunsch der Musikfreunde in Erfüllung gehen! —

E.

Nachrichten.

Stockholm. Vierteljährige Uebersicht. Seit unserm letzten Bericht, der mit dem May 1815 schloss, ist hier, bis zum September, was Musik betrifft, nichts Nennenswerthes vorgefallen. Wie in mehrern grossen Städten, so besonders hier, fangen die öffentlichen Productionen in dieser Kunst jedes Jahr erst mit dem genannten Monat an. So denn auch diesmal. Man hatte sich zur Wiedereröffnung unsrer Bühne — sonderbar genug — nicht höher verstiegen, als bis zu Grétry's *Zemire und Azor*. Das Stück hatte sehr lange geruhet, wurde nur einigemal gegeben, und das Publicum schien ihm dann dieselbe lange Ruhe wieder zu wünschen. Die Ausführung war im Ganzen gut. (Mad. Casagli, Zemire; Hr. Lindström, Azor; Hr. Kinmanson, der Vater; Hr. Berg, Ali.) Uebrigens wurde in diesem Monat gegeben: *Hausverkauf* v. Daleyrac, (sehr gut,) *Fischer Torbern* v. Bruni, *Raoul Crequi* von Daleyrac, u. dgl. — In einer Zusammenkunft der *musik. Gesellschaft* am 30sten wurde *ein Theil* einer rombergschen Symphonie, und lobenswürdig, gegeben; Dem. Wäselia sang eine Arie von Pär; Hr. Fr. Preumayr trug ein Fagottconc. sehr gut vor. — Im Oct. gab Hr. Mayer Concert und liess sich auf der Glasharmonika hören. Er spielte Adagio, Romanze u. — Rondo. Es gelang. Hr. Hirschfeld erfreuete durch ein Adagio und Rondo für das Horn, von Hrn. Crusell gesetzt; und Hr. Berwald durch Viotti's 12tes Violinconc., aus H moll. — Den 27sten wurde hier zum erstenmale Weigls *Schweizerfamilie* gegeben. Demois. Wäselia war, als Emmeline, vortrefflich; Hr. Lindström, als Jakob, u. Hr. Kinmanson, als Graf, verdienten ebenfalls Lob; und auch mit dem Orchester hatte man Grund, zufrieden zu seyn. Leider hatte man aber ganz unpassende Tanzmusik eingelegt. Das Publicum schien jedoch dies nicht zu bemerken. Man schenkt nun einmal auch hier die vorzüglichste Aufmerksamkeit den Balleten, und es hilft nichts, wenn ich nochmals ein „Leider" dazusetze. So schön diese weigelsche Musik ist, oder so schön eine andere seyn mag: laute, wenigstens lebhafte Beyfallsbezeigungen hebt man nur für die Tänze auf, wo es dann gewöhnlich, ist man einmal im Zuge, in Einem fortgehet. — Auch Mozarts *Entführung* wurde gegeben: aber so, dass wir mit gar Manchem, selbst ohne Strenge, unmöglich zufrieden seyn konnten. Wir beziehen uns auf das, was wir früher hierüber gesagt haben, und setzen jetzt nur hinzu, dass Hr. Berg, statt des Hrn. Deland, den Pedrillo gab. — Bey der Aufführung der *Caravane* Gretry's äussern wir blos unsre Verwunderung über des Hrn. Aman Selbstvertrauen, in einer Arie mit Verzierungen aufzutreten. —

Auch *Aschenbrödel* kam wieder zur Darstellung. — Im Monat November gab Mad. Sevelin ein Concert, in welchem wir zwey Arien, von ihr selbst rühmenswerth gesungen; eine Ouverture v. Kraus, und ein Adagio u. Rondo für die Klarinette, geschrieben und sehr schön gespielt von Hrn. Crusell — auszeichnungwerth fanden. Auf der Bühne ward Paers *Sargin* gut, und Daleyracs *Azemia* im Ganzen nur mittelmässig gegeben: doch traten im Einzelnen Mad. Wickström, als Prospere, u. Hr. Lindström, als Spanier, vortheilhaft aus dem Mittelmässigen des Ganzen der Darstellung dieser *Azemia* hervor.

Dresden. Dass Salieri's *Axur* in der Aufführung neben Morlacchi's *Corradino* zu stehen kam, konnte diesem unmöglich vortheilhaft seyn. Der Unterschied zwischen beyden, sowol im Styl im Allgemeinen, als auch im Einzelnen, was Harmonie, Ausdruck, Haltung der Charaktere, Declamation etc. betrifft, war zu auffallend. Die Schreibart im *Corradino* ist im Ganzen schwächlich; die Charaktere sind nicht gesondert und gehalten genug; oft herrscht auch Verwirrung. Damit ist aber keineswegs behauptet, dass nicht unter der Menge der Noten und Figuren, manche sehr angenehme Gedanken und Satze sich fanden: ihre Wirkung wird aber geschwächt, theils durch das schon Angeführte, theils durch die langen, nichts sagenden Ritornelle und häufigen Wiederholungen in den Arien, Duetten u. dgl. m. Vom Anfange dieser Oper bis zu ihrem Ende hört das Concertiren für die Instrumente, und das Uebergehen und Trillern für den Gesang, fast gar nicht auf. Der Sänger singt dann davon — wie es kömmt — mehr oder weniger; und von dem, was er wirklich singt, hört man, vor den Instrumentenfiguren, wieder, wie es kömmt — mehr oder weniger. — Dem Publicum hat *Corradino* im Allgemeinen nicht vorzüglich gefallen, ungeachtet Sänger und Orchester alles Mögliche thaten, ihn zu heben. Nicht wenige für Musik Gebildete scheinen uns jedoch in ihren Urtheilen gegen dies Stück zu weit zu gehen, indem sie über den, auch von uns mit Freymüthigkeit angegebenen Unvollkommenheiten, und über den, ebenfalls nicht abzuleugnenden, zuweilen ziemlich auffallenden Verstössen gegen Harmonie und Modulation, nach deren Regeln und dem Gebrauch aller wahrhaft vorzüglichen Meister — so manchem Angenehmen, Gefälligen, Unterhaltenden, was sich ja doch nicht weniger findet, gar zu wenig Recht wiederfahren lassen wollen. Es ist in keiner Hinsicht gut, wenn die nähern Umgebungen eines Künstlers ihm blos schmeicheln, die fernern ihn blos tadeln: wir schliessen uns weder an jene, noch an diese, und wünschen nur, dass Hr. Kapellm. Morlacchi dies erkenne, und nicht, wie früher geschehen seyn soll, auch vollkommen begründete und schonend ausgesprochene Gegenbemerkungen für neidische, gehässige, und wer weiss was sonst für unwürdige Aeusserungen nehme. Er lebt unter Deutschen: möge er bedenken, dass das nicht blos sagen will, unter Menschen, die sich deutscher Worte bedienen; es wird dies, wenn wir nicht sehr irren, für seine Kunst, ja selbst für sein Lebensglück, wohlthatig seyn. — Das Gedicht dieser Oper ist ohne allen Werth. Dass die Aufführung sehr gut war, ist schon erwähnt. Mad. Sandrini, als Eufrosina, sang mit Kunst und bestem Fleis: aber die Länge ihrer Musikstücke verminderte die Wirkung davon, so dass dem Publicum, statt des unmittelbaren Genusses, oft nur die Mühe und Anstrengung in der Ausführung zu bewundern blieb. Dasselbe galt von Hrn. Benelli, als Corradino. Mad. Miecksch, als Metilde, eine Rolle, die ehedem Mad. Bellolli spielte, that ihr Möglichstes, um zu gefallen, und es würde ihr auch gelungen seyn, wenn die Musik für ihre Stimme geschrieben wäre. In der ersten Arie hörte man sie wenig, und die Uebergänge, die sie in derselben hatte, waren für ihre Stimme unnatürlich, und wurden vom Getausch der Instrumente übertönt. Hr. Beneincasa, als Sussidio, und im Charakter eines Dichters, zeichnete sich im Spiel und im Gesange aus: doch war Hrn. Bonaveri's, seines Vorgängers, Spiel natürlicher und dem Charakter angemessener. Auch war Hr. B. nicht gut, — in einem Stück altdeutschen Geschmacks ganz modern gekleidet.

Wegen Unpässlichkeit einiger unserer Sänger blieb das italienische Theater ehlichemal verschlossen. Nachher ward mit *Ferdinando Cortez* von Spontini fortgefahren. Es wäre unnütz, hier nochmals die Lobsprüche zu wiederholen, die diese geistreiche, charakteristische und originelle Musik verdient, und wir beziehen uns auf das, was im vorigen Jahre in No. 48., Seite 800, davon gesagt worden ist. Nur dies dürfen wir nicht übergehen, dass *Cortez* dieses Jahr weit besser ausgeführt

worden ist, sowol von den Sängern, als vom Orchester und den Choristen. Alle boten ihre Kräfte auf, eine vorzüglich gelungene Aufführung zu bewirken; und die grosse Menge Zuschauer in allen Vorstellungen, so wie der allgemeine Beyfall derselben, ist der ausreichendste Beweis für obige Behauptung. Im Einzelnen zeichneten sich aus: Mad. Sandrini, als Amazili, Hr. Benelli, als Cortez, Hr. Tibaldi, als Telasco, und Hr. Beneincasa, als Morales. Für manche Stellen dieser Musik war die Stimme der Mad. Sandrini zwar etwas zu schwach — vielleicht eine Folge ihrer vorhergehenden Unpässlichkeit: gern übersahe man dies aber wegen ihres, übrigens so schönen Gesanges und ihrer trefflichen Declamation — vorzüglich in den letzten Vorstellungen. Hr. Miecksch, als Alvaro, Hr. Decavanti, als Tamarez, und Hr. Loebel, als Lopez, (gefangene Spanier) geriethen im Terzett des dritten Aufzugs, welches bekanntlich ohne Begleitung von Instrumenten geschrieben ist, ein wenig in Unordnung. Zwar suchte Hr. Miecksch, durch seine starke Stimme im Falset, die Andern im Tone zu erhalten; allein der Bassist zog so sehr unter, dass das ganze Publicum diese Disharmonie unmuthig bemerkte. Hr. Bassi, als mexikanischer Oberpriester — eine Rolle, welche ehedem Hr. Quillici hatte — spielte diese Partie nicht vorzüglich.

Mad. Ginetti, eine Tänzerin des kön. preuss. Hoftheaters zu Berlin, gab auf ihrer Durchreise zwey *Pas de deux* und zwey *Soli*. Jene tanzte der hiesige königl. Hoftanzmeister, Hr. Damato, mit ihr. Mad. G. tanzte mit vieler Kunst, mit schönen Stellungen, mit Lebhaftigkeit und Anstand: allein ihre Pirouetten schienen etwas steif. Sie gefiel dennoch, vorzüglich in den ersten drey Vorstellungen: in der letzten aber machte sie, in dem Solo mit dem Becken, nicht den erwarteten Eindruck. In Rücksicht des ernsten, spanischen und mexikanischen Charakters wendete man vieles gegen ihren modernen Anzug ein. Da Hr. Damato schon etwas in die Jahre ist, so brauchte er die Vorsicht, sich nur in einigen Stellungen, oder vielmehr Bewegungen der Arme und Füsse, zu zeigen. — Das Solo der Mad. G. im ersten Aufzuge wurde von einem Violin-Solo begleitet. Im Adagio war der Ton der Violine, vielleicht aus Schüchternheit des Spielenden (des Hrn. Tiez), nicht recht hell und rein. Bey der dritten Vorstellung, am Ende des erwähnten Adagio, verunglückte dem sonst sehr geschickten Künstler die Fermate, welche aus einfachen Läufern und Tertiengängen bestand. Das Zuviel ist bey jeder Gelegenheit schädlich.

Kurze Anzeige.

Der Bergsturz, Oper in 3 Aufzügen, von Joseph Weigl. Klavierauszug vom Kapellmeister A. E. Müller. Leipzig, b. Peters. (Pr. 3 Thlr.)

Diese Oper ist, als eine der neuesten und schätzbarsten, des, mit Recht, in Deutschland und Italien so beliebten Componisten bekannt; und dass ein Auszug, den Hr. Kapellm. M. liefert, untadelhaft sey, weiss auch jedermann. So bleibt Ref. nur zu bemerken, dass mehrere der Gesangstücke dieser Oper auch am Pianoforte sich schön ausnehmen; und dass der Auszug hier ganz vollständig, dass er ferner schön, doch etwas eng, gestochen, und nicht zu theuer geliefert wird.

Diese Nummer, von dem Register über diesen Jahrgang der allg. musikal. Zeitung, und dem Titelblatt mit Palestrina's Bildnis begleitet, beschliesst das 17te Jahr dieser Zeitung. Der 18te Jahrgang folgt dann ununterbrochen. Der Preis, 5 Rthlr. 8 Gr. für den Jahrgang, bleibt, wie bisher.

Breitkopf u. Härtel.

(Hierbey das Titelblatt mit Palestrina's Bildnis, und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ACHTZEHNTER JAHRGANG

vom 3. Januar 1816 bis 25. December 1816.

Abt Vogler.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgange kommen 11 Intelligenzblätter, 9 musikalische Beylagen und 1 Kupfer.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

achtzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1816.

I. Theoretische Aufsätze.

B. (F. L.) Musik u. Malerey, Seite 293.
B. (F. L.) die Seltenheit grosser Künstler, 81.
Hellwag, Theorie der menschlichen Stimme, 661.
Massa, über die Kirchtöne, 17.
Nägeli, das Verhältniß der Industriebildung mit d. Kunstbildung, 677.
Nicolai, das Spiel des Contrabasses, 257.
Scheibler, die Aura, 505.
Ungenannt., üb. alte Volksmelodien des Norden, 593, 613.
Ungen., über den Kirchengesang in Leipzig, 361.
Wagner, Vorschlag, bey Aufführung des Todes Jesu von Ramler u. Graun, 409.
Weber, Gottfr., Akustik d. Blasinstrumente, 33, 49, 65, 87.
— Erlernung des Trillers beym Singen, 553.
— üb. Instrumentalbässe bey vollstimmig. Tonstücken, 693.
— zweckmässige Benutzung der Orchesterinstrumente zur Basspartie, 709.
— Vervollkommnung d. Bestinstrumente, 725, 749, 765.
Wendt, üb. Friedr. Schneiders 4stimm. Misse mit concertir. Solostimmen, nebst Bemerkungen üb. Compos. d. Misse u. über den Charakter d. Vocalmusik, 165, 181.
— allgem. Bemerkungen üb. d. Gesang, die Verschiedenheit des italien. u. deutschen, u. üb. Mad. Catalani, 569.
Wilke, üb. den Verfall des Kirchengesangs u. üb. Verbesserung desselben, 97, 113.
— das Registriren der Organisten, 801, 813.

II. Gedichte.

Rochlitz, Eidest. zur Oper, Siegmar, Seite 1.
Wohlbrück, Cantate, 153.
Ungen., auf Bonaventi's Tod, 880.

III. Lebensbeschreibungen.

Kiefhaber, Hans Gerle, berühmt. Lautenmacher im 16ten Jahrh., S. 309, 324.
Meinberger, seines Vaters Biographie, 719.
Rochlitz, Joh. Pet. Salomon, 152.

IV. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Cramer, prakt. Pianofortesch., S. 258.
Hering, Kunst, das Pedal zu spielen, 201.
Schulz, Leitfaden bey der Gesangslehre, 62.

2. Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bach, Joh. Seb., Magnificat. Part., Seite 380.
Bergt, Herr Gott dich loben wir, 4stimm. mit Blasinstr. u. Orgel, 160.
Berner, Friedenscantate, Part., 577.
Neukomm, Missa pro defunct. Part., 873.
Preindl, Lamentationes Jeremiae 4stimm. mit Orgel, 396.
Werner, Choralbuch, 321.

b) Concert.

Weigl, Il ritorno d'Astrea, Cantate, Part., 589.

c) Kammer.

a) mehrstimmige Gesänge.

Bergt, Terzette mit Pf., 407.
Blum, Sera., Ständchen etc. f. mehr Singst. mit Guit, 640
Bornhard, Canon f. 3 Singst. mit Guit, 56.
Dorn, 3stimm. Lieder f. Kinder, 463.
— 6 Gesänge f. 3 Männerst., 793.

Eberwein, d. Frühlingsnacht, 4stim. Ges. m. Pf., Seite 159.
Moritz, 3 u. 4stimm. Gesänge mit Pf., 217.
Runzenhagen, 3 Ges. f. 1 Sopr. mit Pf., 6-6.
Schnabel, Friedensmarsch f. Monaeret. u. Blechinstr., 692.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Abeille, 6 Lied. mit Pf., 111.
Andree, fühlichen mus. Gesellschafter, 108.
Eisenhofer, 12 Ges. mit Guit. od. Pf., 612.
Fink, kindergesangbuch, 117.
Gabler, deutsche Ges. mit Pf., 108.
Gieseke, Duette mit 2 Guit., 794.
de Ledesma, le Nebbia, Canzon. c. Pf., 868.
Neithessel, 6 deutsche Lied. mit Pf., 625.
Müller, A. L., 6 Gesänge mit Pf. od. Guit., 327.
Nägeli, Liederkranz, mit Pf., 809.
— Nachtrag zu Hess' Liedersammlung mit Pf., 852.
Reinecke, 6 Lied. mit Pf. od. Guit. 180.
Romberg, A., Monolog d. Jungfrau v. Orleans, m. Pf., 613.
Rung, Lied beym Ausmarsch der Freywilligen, mit Pf. oder Guit., 64.
— Hymnus beym Empfang der Helden etc. mit Pf. oder Guit., 64.
Veltheim, 6 Lied. mit Pf., 63.
Weber, Gottfr., Leyer und Schwert, Gesänge mit Pf. oder Guit., 295.

B) Instrumentalmusik.

a) Symphonien und Ouverturen.

v. Beethoven, Wellingtons Sieg od. die Schlacht bey Vittoria. Part., Stimmen etc., 221.
— 7te gr. Symphonie. Part., Stimmen etc., 817.
Bohrer, Ouvert. à gr. Orchest., 21.
Hasslinger, Europa's Siegesfeyer etc. f. türk. Musik, 21.
Paer, Ouvert. à gr. Orch., 28.
Romberg, A., Ouvert. à gr. Orch., 62.

b. Concerte.

Baillot, Conc. p. Viol. av. Orchest., 198.
Bayer, Conc. p. Flût. av. Orchest. 617.
Böhner, Conc. p. Pf. av. Orch. 118.
Cramer, Conc. de Camera p. Pf. c. Orch., 259.
— 6ème Conc. p. Pf. av. Orch. 325.
Crusell, Conc. p. Clarin., Cor et Basson, av. Orch., 621.
Fodor, Concertino p. Pf. av. Orch., 852.
Hummel, Sept. p. Pf. av. Orch., 611.
Müller, P., Conc. p. Clarin. av. Orch., 765.
Ries, 3ème Conc. p. Pf. av. gr. Orch., 326.
Schneider, G. A., gr. Conc. p. l. Basson av. Orch., 320.
Schneider, G. A., gr. Conc. p. l. Clarin., av. Orch., 320.

Steibelt, Voyage sur le mont Bernard, Conc. p. Pf. av. gr. Orch., Seite 548.
Viotti, 27ème Conc. p. Viol. av. Orch., 389.
Wilms, Conc. p. Clar. av. Orch., 390.
Winter, Concertante p. Viol., Alt., Hauth., Clar., Basson et Violle, av. Orch., 65.

c) Musik für einzelne Instrumente.

α) von zweyen bis zu dreyerley.

Amon, Var. p. Flût. av. Orch., 300.
Arnold, Son. p. Pf. et Clarez., 906.
Baillot, 12 Caprice. p. V. av. Basse, 253.
— Var. p. V. av. Orch., 464.
Bühner, Sarea. p. 2 V., Alt., Flût., 2 Cors, Basson, Violle et Contrab., 281.
Böhmer, 12 kl. Pieces f. 2 Guit., 213.
Bonnet, 6 Duos p. 2 V., 261.
Compagnoli, 3 Duos p. 2 V., 348.
Dotzauer, Pot-pourri p. l. Violle av. Orch., 831.
Fomy, Romance var. p. V., av. V., A. et Violle, 108.
Ferrari, 3 Quat. p. Flût., 2 Clar. et Basson, 316.
Ferrx, 3 Quat. p. 2 V., A. et Violle, 206.
Gerke, 3 Fulen. p. V. av. V., A. et Violle, 628.
— Trio p. 2 V. et Violle, 658.
Gyrowetz, Son. p. 2 Pf., 208.
Hasslinger, Quat. p. Pf., Flût., V. et Violle, 416.
Henning, Sestetto p. 2 V., 2 Viole et Violle, 391.
Kaczkowski, 2 Duos conc. p. 2 V., 12.
Kolz, 7 Var. p. Pf. et Flût., 392.
Köhler, 6 Sonatin. p. 2 Flût., 118.
Krebs, Walter v. Pohm. f. 2 Guit., 709.
Krommer, Quat. p. Clar., V., A. et Violle, 352.
Kuffner, Serem. p. Guit. et V., 428.
Lachner, Var. p. l. Basson av. Orch., 903.
de Ledesma, Divert. nuct. p. Pf. et Flût., 481.
Lisinski, 2 Polon. p. l. V. av. gr. Orch., 810.
Mayer, Aut., Serem. p. V. et Guit., 47.
Meyerder, Var. p. V. av. V., A. et Violle, 761.
Mozart, Oeuv. en Partit. (Quintette), 551.
Neukomm, gr. Son. p. Pf. et V., 199.
— gr. Son. p. Pf. et V., 15.
Pechatschek, Potpr. p. V. av. 2 V., 2 A. et Violle, 318.
Polzelli, Potpourri p. 2 Cors, 552.
Präger, Trio p. V., A. et Violle, 660.
Ries, 34ème Son. p. Pf. et V. ou Flût., 11.
Romberg, A., Capr. p. V. av. Orch., 51.
— 3 Rondi alla Polacc. per V., col V., Viola e Violle, 607.
Schnabel, 9 Piec. p. 3 Cors, Trombe et 2 Trombons., 611.

Schneider, Friedr., Trio f. Pf., V. u. Violle, Suite 359.
Tuch, Harmonie f. 13 Instrum., 567.

β) für Ein Instrument allein.

Agthe, 3 gr. March. p. Pf. à 4 m., 49.
— 3 gr. March. p. Pf. à 4 m., 112.
Arnold, Son. p. Pf., 300.
— Son. p. Pf., 484.
Baldenecker, Var. p. Pf., 464.
— Var. p. Pf., 675.
v. Beethoven, Son. p. Pf., 60.
— gr. Septuor, arrang. p. Pf. à 4 m., 556.
Berner, Fantais. et Var. p. Pf., 891.
— 9 Var. p. Pf., 552.
— Fantais. et Var. p. Pf., 676.
Blum, Exerc. p. l. Guit., 644.
Böhm, gr. Polon. p. Pf., 180.
Böhner, 6 gr. Exercis. p. Pf., 504.
v. Buynenburgk, Tänze f. d. Pf., 288.
Braun, 18 Capric. p. l. Hautbois, 179.
Brosenius, 20 Var. p. Pf., 406.
Cherubini, Ouvert. arr. p. Pf. à 4 m., 626.
Clementi, gr. Exerc. p. Pf., 612.
Cramer, Impromptu p. Pf., 483.
Draeba, leichte Orgelvorspiele, 226.
Fuchs, Recueil d'airs var. p. Flût., 721.
Gelineck, Var. p. Pf., 831.
Gläser, d. Schlacht bey Belle-Alliance f. das Pf., 723.
Gumlich, 12 Amusem. p. Pf., 308.
Hompenius, Potpourri p. Pf., 306.
Henkel, Var. p. Pf., 800.
Herzig, Rondo polon. p. Pf., 272.
Hummel, gr. Son. p. Pf., 250.
Johnson, the Battle of Belle-Alliance p. Pf., 256.
Kolz, 8 Var. f. d. Pf., 220.
Klengel, Rond. p. Pf., 189.
— la Gavotte de Vestris var. p. Pf., 189
— 10 Var. p. Pf., 189.
— la promenade sur mer p. Pf., 189.
Kuhlau, Var. p. Pf., 111.
Lindemann, Tänze f. d. Pf., 160.
Liste, Son. p. Pf., 96.
Marschner, gr. Son. p. Pf., 612.
Müller, A. E., Instruct Uebungsstücke für Anfänger auf dem Pf., 360.
Neukomm, Son. p. Pf., 127.
Ungen., Kleine Uebungsstücke im Klavierspiel m. Fingersetz., 701.
Ungen., Samml. auserlesn. Klavierstücke mit Fingersetz., 729.

Ungen., Recueil d'airs var. p. Flût., Suite 800.
Paer, Ouvert. arr. p. Pf. à 4 m. 626.
Präger, 24 Exerc. p. Guit., 308.
Rico, 8 Var. p. Pf., 112.
— Symph. arr. p. Pf. à 4 m., 626.
Rink, 40 Orgelpräludi., 9.
— 3 Divert. p. Pf. à 4 m., 346.
Rösler, 3 Sonatin. p. Pf., 307.
Schneider, Friedr., Sonat. f. Pf., 581.
Steibelt, Airs russes var. p. Pf., 144.
Stolpe, Polon. p. Pf., 292.
Winter, Ouvert. arr. p. Pf. à 4 m., 626.
Wolff, gr. Son. p. Pf., 619.
Zenner, Fantais. p. Pf., 760.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, 449.
Berlin, 44, 103, 176, 265, 329, 423, 479, 496, 611, 655, 716, 792, 876.
Bremen, 79.
Breslau, 235, 314, 425.
Burgau, 657.
Cassel, 765.
Darmstadt, 188, 608.
Dresden, 90, 173, 268, 356, 384, 481, 703, 769, 773, 878.
Erlangen, 902.
Estland, 819.
Florenz, 866.
Frankfurt a. Mayn, 7, 107, 271, 350, 373, 717, 774, 900.
Fulda, 460.
Hamburg, 672.
Hannover, 621.
Hildesheim, 844.
Königsberg, 599, 615, 656.
Leipzig, 98, 195, 258, 278, 554, 605, 650, 702, 716, 776, 845.
Lissabon, 619, 790.
London, 629.
Mainz, 304.
Mannheim, 532, 816, 798.
Mayland, 210, 227, 561, 695, 757, 881, 895.
München, 201, 557, 847.
Paris, 848, 869, 885.
Posen, 660.
Porto, 629.
Prag, 155, 915.

Breslau, Seite 137, 828.
Rudolstadt, 302.
Strasburg, 330, 501, 516, 551, 864.
Stuttgardt, 528, 734.
Turin, 687.
Warschau, 234.
Wien, 78, 117, 198, 285, 440, 512, 593, 720.
Zürich, 457.

(Kurze Nachrichten aus allen Hauptstädten Italiens, in den Berichten aus Mayland.)

VI. Miscellen.

Alexanders-Fest und Samson von Händel, 625.
Anekdoten, 125.
B. (F. L.) Bemerkungen, 13, 26, 62, 817.
— De gustibus non est disputandum, 129.
— Achtsamkeit, 138.
— die Menschenstimme, 181.
— Sättigung, 182.
— Medium tenuere beati, 183.
— Selbstbeurtheilung, 185.
— Verstanden werden, 187.
— der moderne Musikfreund, 465.
— Brief an Fenton, 467.
— die Naturalisten, 468.
— die Glocken, 470.
— günstige und ungünstige Lebenszeit, 785.
— Brieffragment, 788.
B. (K.) Bemerkungen, 110.
— Frage, 512.
Berichtigungen, 200, 220.
Einleitung. (Stellen von Carl, Erzherzog v. Oesterreich, Shaftesbury und Voss.) 1.
Geschichte des italien. Theaters in Paris, 828, 869, 897.
Hohnbaum, die klassische Musik, 619.
Kleinigkeiten, 762.
Mancherley, 829, 865.
Meyer, Scipio, Oper v. Ulrich und Feldfleck, 755.

Musikfest in Edinburg, Seite 619.
Musik in Portugal, 429.
Nägeli, Anzeige an d. mus. Verein der Schweiz, 301.
Niemeyer, ob neue Claviere, 221.
— über ein italien. Schlafzimmer, 759.
Notizen, 81, 92, 172, 228, 236, 303, 316, 407, 412, 509, 620.
Räthselfragmente, 172.
Scheibler, Guitarre-Eintheilung, 625.
Stelle Jean Pauls, 325.
Stelle Jos. Haydns, 188, 620.
Ungarische Volkslieder und Tänze, 172.
Verein für Musik in Paris, 666.
Wagner, Canons zum neuen Jahre, 18.

VII. Beylagen.

1. Musik.

No. 1. Agnus Dei a Dona nobis pacem, 6st. Setzung, v. Feinle. Schneider.
No. 2. Ungarische Volks-Lieder u. Tänze.
No. 3. Neue Claviere, 4 u. 5stimmig, von Niemeyer.
No. 4. Scalen für d. Contrabass von Nicolai.
No. 5. Musik für d. verbesserte Aexe, v. Scheibler.
No. 6 u. 7. Alte dänische u. schwedische Volkslieder.
No. 8. Beyspiele zur Beu. der 7ten gross. Symphonie v. Beethoven.
No. 9. Vierstimm. Hymnus v. Fux.

2. Kupfer.

Abbildung des 6ten Engros für den Contrabass, von Nicolai.
Die verbesserte Axe, von Scheibler.

VIII. Intelligenzblätter.

11 Nummern.

Universitäts-Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. **№. 1.** 1816.

Zur Einleitung.

Das Genie wird geboren: der grosse Mann muss gebildet werden. Genie ist Anlage, nicht Vollendung. Es überspringt wol zuweilen den systematischen Gang der Lehre, und eilt der Erfahrung voraus; es ergreift nur instinctmässig das Resultat, und weilt nicht bey dem Princip, das wie eine unbekannte Grösse sich in seiner Seele entwickelt: aber weit öfter schweift es in verderblichen Irrthümern umher; und wenn sein Flug einmal die Unsterblichkeit erreicht, so ist es seltener das Verdienst eigener Grösse, als die Folge eines glücklichen Ungefahrs.

Carl, Erzherzog von Oesterreich.

Es giebt ein Gespräch mit sich selbst, wo man sein eigener Gegenstand ist, und sich in zwey Personen vervielfältigt; auch bey solcher Veranlassung über sich lachen, oder ernstlich sich betrachten kann. Bey diesem Geschäft der Selbstzertheilung ist der Mensch Lehrling und Lehrer zugleich — — Theilten wir uns oft so in zwey Personen: so würden wir, durch tieferes Eindringen in uns selbst, wahre *Aerzte unsrer selbst werden* — — und was uns von andern Bezügliches zukommt, dabey wenigstens eben so benutzen, wie andere Aerzte ihre Collegienhefte.

Shaftesbury.

Nie eifern wir, noch zanken:
Wir tauschen nur Gedanken,
Und tauschen all' uns reich.
Hat Einer auch besondre Kreise:
Wir ehren sie. Zum Ziel der Reise
Führt mancher Weg, gekrümmt und gleich

Voss.

König Siegmar.

Zu Ostern 1816 erscheinen von mir: *Neue Erzählungen*, in zwey Bändchen. (Züllichau, bey Darumann.) Als Anhang füge ich ihnen eine, von mir gedichtete Oper in drey Acten bey, welche obenstehende Titel hat. Ich entziehe mir selbst die Vortheile, welche Theaterdirectionen mir geboten, um mich zugleich localen Beschränkungen u. dgl. zu entziehen; ich theile auch das Manuscript keinem Componisten mit, um andern, wie es mir scheint, der Sache nachtheiligen Inconvenienzen entgegen zu kommen. Ich fürchte nicht unbescheiden zu erscheinen, wenn ich unsre herrlichen Meister auf das Gedicht im voraus aufmerksam mache; zugleich aber hinzusetze, dass allfälligen Componisten, ja auch guten, jedoch des höhern Theater-

Style nicht machtigen — die mus. Bearbeitung schaden würde. Es kann und soll mit dieser Aeusserung nichts, als die Gattung des Stücks etwas naher bezeichnet werden. Dies noch mehr zu thun, und zugleich Inhalt und Form einigermassen errathen zu lassen, lasse ich hier die Einleitung des Ganzen (*Introduzione*) folgen.

Rochlitz.

Die Overtura beginnet mit einigen leisen, sehr feyerlichen Accorden: dann folgt der kriegerische Marsch aus der dritten Scene des ersten Acts; nun, das sehr feurige Allegro. Dies verliert sich in das Feyerliche und Leise des Anfangs, und so wird der Satz nun, während der *Erscheinung*, fortgeführt.

Erster Act. Erste Scene. Es ist Nacht. Ein grosser, freyer Platz, dessen Ferne sich ins Dunkel verliert. Vorn zur Seite siehet man die Fronte des königlichen Palastes, an dessen Pforte *zwey Ritter* Siegmars Wache halten. Aus dem Dunkel des Hintergrundes steigt die *Erscheinung der Ahnfrau* auf. Sie ist ganz schwarz, sehr alterthümlich gekleidet; der schwarze Schleyer nur wenig zurückgeworfen. Sie trägt eine einfache, goldne Krone auf dem Haupt. Ihre Hande sind über der Brust gefaltet. So schreitet sie langsam gerade vor und wendet sich dann mit tiefem Erseufzen nach dem Palast. Die Pforten springen von selbst auf; sie schreitet hinein; die Pforten schliessen sich wieder. — Die wachhabenden Ritter, die erst erschrocken zurückgetreten waren, dann ehrfurchtvoll die Ahnfrau zwischen sich durchgelassen hatten, treten nun vorn zusammen, während die Musik sich umwandelt.

Erster Ritter.

Hast du's gesehn?

Zweyter Ritter.

Hab' ich gewacht?

1.

Dort stieg sie auf —

2.

Schwarz, wie die Nacht —

1.

Mit leisem Schritte
Durch unsre Mitte
Zog sie dahin —

2.

Die Pforten sprangen
Im Nu zurück
Vor ihrem bangen,
Erloschnen Blick —

1.

Ein lähmend Beben
Ergriff mein Herz —

2.

Mein ganzes Leben
Erstarrt' in Schmerz —

1. u. 2.

Gedenk' der Nacht!
Gedenk' der Nacht!
Ach, dies Erscheinen
Hat unsern Fürsten
Stets Weh gebracht!

1.

Seit dreyssig Jahren
Liess sie von keinem
Sich mehr gewahren —

2.

Vor dreyssig Jahren,
Als vor dem Sohne
Der Vater sank,
Des Sohnes Frevel
Dies Reich errang...

1.

Zähm' deine Lippen
Und sprich's nicht aus
Noch herrscht der Frevler
Im Königshaus!

2.

Jetzt gegen Feinde
Trieb ihn der Geist:
Doch naht kein Bote,
Der Sieg verheisst!

1.

Die Götter walten
Und schlummern nicht:
Doch weh' uns, halten
Sie jetzt Gericht!

1. u. 2.

Ja, weh' uns, halten
Sie jetzt Gericht!
Sie herrschen, walten,
Und schlummern nicht! —

(Trompeten. Ein Herold mit Gefolge tritt auf.)

Herold.

Führt mich ein zur jungen Fürstin,
Die, nach rauher Kriegeswitter,
Weilt in diesen Reichen Hütten!
Aus dem fernen Vaterland
Frohe Botschaft ihr zu bringen,
Hat der König mich gesandt.

Gefolge.

Frohe Botschaft ihr zu bringen,
Hat der König uns gesandt!

Herold.

Schwer hatt' uns der Feind getroffen;
Auch dem Kühnen sank sein Hoffen;
Leichen deckten das Gefild:
Und noch war das Kampfes Wüten
Nur gehemmt, doch nicht gestillt.
Glühenden Zornes flog der König
Durch der Krieger lange Gassen:
„Auf! noch einmal! schon erfassen
„Wir den Siegen Lorbeerkranz!"
Doch bald rahn wir ihn erblassen,
Und der Hoffnung entsank uns ganz.
Mord und Tod von allen Seiten
Sahn vom Feinde wir verbreiten:
Da, ein Engel in der Noth,
Bricht hervor mit neuen Scharen
Unser Königssohn, der Held!
Was er trifft, das fällt! das fällt!

Alle.

Heil dir, Gulnar! Heil dir, Held!
Was du triffst, das fällt! das fällt!

Herold.

Er hat das Geschick gewandt:
Jauchze ihm, sieggekröntes Land!

Alle.

Er hat das Geschick gewandt:
Jauchze ihm, sieggekröntes Land!

Herold.

Unter ruhmbekränzten Todten,
Dort, auf blutgetränktem Boden,
Schwur der Herzog nun aufs neu
Ewgen Frieden, ewge Treu!

Alle.

Heil! der Feind beschwor aufs neu
Ewgen Frieden, ewge Treu!

Herold.

Dieses Linda zu verkünden,
Senden unsre Fursten mich.
Alle Sorge soll ihr schwinden
Und ihr Muth erheben sich.
Drum lasst selbst mich zu ihr gehn!
Lasst mich ihr Entzücken sehn!

Alle.

Lasst ihn selber zu ihr gehn!
Lasst ihn ihr Entzücken sehn!

(Einer der Ritter geht mit ihm in den Palast. Während den Letzten hat sich Volk versammelt. Alle Anwesende singen.)

Chor.

Holder Friede kehret wieder,
Kömmt mit Palm und Lilienstab;
Weckt die Freud' und weckt die Lieder,
Trocknet unsre Thränen ab!

Sey uns tausendmal willkommen!
Was der Krieg uns rauh genommen,
Bringt dein Segen bald zurück:
Lieb' um Lieb', und Glück um Glück! —

Zweyte Scene.

Zimmer der Prinzessin Linda. Linda allein.

Recitativ mit Begleitung.

So ist es wahr? so hat's mein Ohr vernommen?
Besiegt mein ruhmbekrönter Vater?
Und ach, von ihm, dem meine Seele
In sanftem Hang sich längst schon zugeneigt?
Um den ich selbst die Fesseln der Gefangnen
Viel leichter trug, als Fürstentöchtern ziemt? —
O Gulnar! Gulnar! Dich,
Dich soll ich hassen lernen? — Und mein Vater,
Mein teurer Bruder — sie, gefällt
Mit Einem Schlag? nach Einem Kampf
Um Recht und Freyheit gegen den Bedrücker
Entmuthiget? den Frieden suchend?
Nichts bleibt mir übrig zu verehren,
Verlieren diese Heldenbilder ihren Glanz! —
Und doch — will ich denn Krieg?
O, leichtbeweglich Herz,
Du schmerzest dich, sie alle zu vereinen:
Nun sie erreicht, und dich quält neuer Schmerz!

Arie.

Der du heilest tausend Wunden,
Friede, heil' auch meine Brust!
Völker hast du neu verbunden:
Bind' auch mich an neue Lust!

Ja, was gute Götter geben,
Nehm' ich hin mit Zuversicht:
Ihre Huld beglückt mein Leben,
Meine Träume konnten's nicht!

(Hier hört man aus der Ferne den kriegerischen Marsch, der dann durch die ganze dritte Scene fortgeht.)

Sie nahen! sie kommen! ich höre das Rauschen
Der freudigen Krieger! Erhebe dich, Herz!
Wo Völker die Rache mit Liebe vertauschen,
Vergiss dich, wirf von dir den eigenen Schmerz!

Dritte Scene.

Freye Strasse. Der Marsch ertönt allmählig näher und endlich ganz nahe. Viel *Volk* lauft zusammen, um zu schauen. Der *Aufzug der Krieger* beginnt. Umgeben von seiner *Leibwache*, der *König*. Indem er vorüberzieht, ruft das Volk und rufen die Soldaten: *Es lebe der König, hoch!* doch nur mässig laut. Es folgt Prinz *Gulmar* und führt einen andern Haufen an. Indem er vorüberzieht, rufen Volk und Soldaten: *Es lebe Prinz Gulmar, der Held! der Sieger!* und mit lebhaftestem Enthusiasmus. So ziehen sie alle vorüber, und das Theater verwandelt sich.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Am 30sten Oct. gab Hr. C. Mayer, aus St. Petersburg, Concert. Dieser junge Künstler wurde vor kurzem (No. 3g. v. Jahrg. d. Z.) aus Leipzig sehr vortheilhaft erwähnt, u. das Urtheil, welches da über ihn ausgesprochen wird, ist, wiewol sehr kurz zusammengefasst, doch, nimmt man jedes Wort genau, erschöpfend. So bleibt mir fast nur anzuzeigen, was gegeben ward. Ouvert. zu *Così fan tutte* von Mozart. Fräulein Amberg sang eine Polonoise von Paer, in allem Betracht lobenswürdig. Hr. Mayer spielte ein Concert fürs Fortepiano (Es dur) von Dusseck, sehr fertig, deutlich, und mit wahrhaft musterhaftem Anschlag. Hr. Weidner declamirte: *Die Ideale*, von Schiller. Hr. Illenberger und Hr. Krönner sangen ein Duett aus der *Vestalin*. In der 2ten Abtheil. spielte Hr. Mayer ein Conc. für's Fortepiano von Field ganz trefflich, und eben in der Weise, wie es die Composition verlangte. Hr. Weidner declamirte: *Blücher und Wellington, hoch!* von Freymund Raimar. (Der sonst vortreffliche Declamator zeigte sich heute weniger ausgezeichnet.) Zum Beschluss spielte Hr. Mayer ein grosses Rondo für's Pianoforte von Field. Alles, was uns der etwa 16jährige Künstler zu hören gab, versprach uns ihm, wenn er durch Erfahrung und Studium zu noch schärferm, eigenem Urtheil gelangt seyn wird, einen ganz vorzüglichen, wahrhaft grossen Virtuosen. Hrn. Field lernten wir heute zuerst öffentlich als Componisten kennen, und fanden die Erwartung, die wir von ihm in dieser Hinsicht gefasst hatten, nicht ganz befriedigt. Weder besonnener, frei gehaltener Plan in der Arbeit, noch neue und besondere Gelegenheit für den Virtuosen, sich zu zeigen, nahmen uns so in Anspruch, wie wir von einem der berühmtesten Schüler Clementi's erwartet hatten. Hr. Mayer war übrigens Vielen hier auch noch darum besonders interessant, weil sein Vater, der ihn begleitet, — in jüngern Jahren Virtuos auf der Klarinette — aus unsrer Gegend gebürtig ist, und in den neunziger Jahren mit noch einigen andern Künstlern, welche sich gegenwärtig beym hiesigen Theater-Orchester befinden, in Paris engagirt war. Während der Schreckenszeit in Frankreich wendete sich Hr. Mayer nach Russland. Seine Gattin, eine geb. L'evesque, war damals beliebte Sängerin, und stehet jetzt, als Lehrerin, in St. Petersburg in grosser Achtung. Von dort aus hat er uns den jungen Virtuosen zugeführt.

Am 6ten Nov. gaben die *Herren* Fürstenau, Vater und Sohn, ein zweytes Concert, und hatten, wie beym ersten, von einem zahlreichen Auditorium vielen, verdienten Beyfall. Sie bestätigten, was ich erst neulich über beyde geschickte Künstler gesagt habe. — Mad. Neumann, geb. Benzi, erste Sängerin des k. k. Hoftheaters in Wien, hat uns besucht, und mehrere Gastrollen gegeben. Am 20sten Novbr. wurde zu ihrem Benefiz *Titus* von Mozart aufgeführt, in welcher Oper sie als Sextus erschien. Wie sie diese Rolle darstellte, oder vielmehr wie sie von ihr gesungen wurde, und wie gut und schön sie überhaupt singen kann: das ist alles schon oft genug in diesen und andern Blättern gesagt worden; und, was wir an ihr vermissten, zu tadeln, enthalte ich mich, weil sie, während ihres Hierseyns, nie ganz gesund war, mithin zweifelhaft bleibt, ob sie nicht, bey vollkommener Gesundheit, auch dies zu leisten vermag. Sie hat indessen hier viel Beyfall gehabt, wie er ihr auch

gebührte. — Am 27sten Nov. gaben die Hrn. Gebrüder Bohrer, k. bayerische Kammermusici, im Schauspielhause Concert. Diese wackern Künstler haben uns früher schon einigemal besucht, und so sind auch Berichte über sie in diesen Blättern zu lesen gewesen. Sie selbst gaben an dem reichhaltigen musikal. Abend Folgendes zu hören. Hr. Max Bohrer spielte ein Violoncell-Concert, mit spanischem Rondo, von eigener Composition, und seine grossen Vorzüge als Virtuos und Componist wurden mit Bewunderung erkannt. Duo, concertante und Phantasie für Violin und Violoncell, comp. und gespielt von den Hrn. Bohrer. Pot-Pourri über polnische National-Lieder für Violin und Violoncell, ebenfalls von beyden. Dieses Stück, und so auch das vorige, war so gut geschrieben, als ob es nur Einen Componisten zum Erfinder und Verfasser hätte, und wurde so schön vorgetragen, wie Virtuosen gewöhnlich in eigener Arbeit erscheinen. Sie fanden vielen Beyfall. Es verdient wol auch bemerkt zu werden, dass diese Künstler von London hieher kamen, und auch wieder von hier nach London gingen.

Recensionen.

Viersig kleine, leichte und vermischte Orgelpräludien, mit und ohne Pedal zu spielen, zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste, von Ch. H. Rink, Hoforganist und Cantor in Darmstadt. 9te Sammlung der Orgelstücke; 37stes Werk. Offenbach, bey André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr., oder 20 Gr. sächs.)

Vater Hiller hatte, vor mehr als funfzig Jahren, den Wunsch ausgesprochen, der wol zugleich jedes Sachverständigen Wunsch war: möchte für ungeübte Orgel-spieler auf dem Lande, eine Sammlung, kurzer, leichter, und in ächter, wahrer Orgelmanier geschriebener Vorspiele gedruckt werden, welche der Würde des Gottesdienstes gemäss eingerichtet wären, aber auch der Kunst nichts eigentlich vergäben. Nun sind in dieser langen Zeit viele Orgelstücke aller Art, auch von rühmlich bekannten Meistern gedruckt worden: und Rec. möchte nicht behaupten, dass nicht manche darunter wären, welche jenen Forderungen genügten: diejenigen, welche ihm bekannt worden sind, bewiesen hingegen, dass es wenigstens gar nichts Leichtes sey, jene Eigenschaften zu vereinigen: die meisten sind zu lang und zu schwer, also nur für den, der sich auch wol selbst helfen kann. Eine Ausnahme darunter machen zwar z. B. die Sammlungen ohne Pedal, von Schale und Doles, welche mehr als zu leicht sind: dagegen, welcher Kirchenversammlung wäre zuzumuthen, mit ihrem Choralgesange auf die Beendigung solcher wässerigen, geist- und harmonieleeren Vorspiele zu warten?

Jenen Zwecken hat nun Hr. Rink diese viersig Vorspiele ohne Vergleich angemessener zu bearbeiten gewusst. Sie sind 1) *kurz*: denn der grösste Theil davon nimmt nicht mehr, als drey Zeilen ein; nur einige vier Zeilen: dagegen finden sich auch mehrere nur von zwey Zeilen. Dass unter diesen aber nicht manche, wegen des schnell herbeygezogenen Schlusses, ein etwas fragmentarisches Ansehn sollten erhalten haben, ist nicht zu läugnen, und war vielleicht unvermeidlich, wollte man es mit dieser ersten Forderung so ganz genau nehmen, und doch auf so engem Raume auch wirklich etwas Gutes sagen.

2) Sie sind *leicht*. Der ungeübteste Orgelspieler, dem selbst die gehörige Applicatur fehlt, ist doch durchs Choralspielen gewöhnt, Accorde zu greifen: nun, schon dies ist zureichend, die mehresten dieser Vorspiele einüben und vortragen zu können, da das Pedal nur stellenweise, und auch da grösstentheils mit haltenden Noten, eintritt. Nur muss der Spieler richtig Noten lesen können — das heisst: jede Note und jede Ligatur nach ihrem Werthe genau aushalten — was, in lauter vierstimmigen, gebundenen Sätzen, nun freylich manchem Ungeübten nicht leicht fallen möchte, aber doch ein- für allemal beym Orgelspiel unerlässlich ist.

Was die 3te Forderung betrifft, nach welcher dergleichen Vorspiele in der wahren, gebundenen Orgelmanier, und auf eine, die Andacht befördernde und unterhaltende Weise geschrieben seyn sollen; so hat sich Hr. Rink hierin der Welt in seinen Werken von jeher ganz besonders als Meister und Muster bewiesen, weshalb sie auch, in diesen Blättern, wie von allen, der Sache wahrhaft mächtigen Kennern, ungeübten und geübten Organisten zur Benutzung und Nachahmung empfohlen worden sind, und nicht zu viel empfohlen werden können. Und was Hr. R. in frühern Werken dieses Fachs geleistet, das ist von ihm auch in diesen vierzig

Vorspielen, und zwar recht vorzüglich, geleistet werden. Sie enthalten auch, ohne jene modischen, dem würdigen, andachtigen Orgelspiel ganz unangemessenen Kreuz- und Querspringe von einer Tonart zur andern, und bey aller Kürze, manche wahrhaft schöne harmonische Wendung.

Uebrigens findet man in dieser Sammlung für jede, der in Choralbüchern vorkommenden Tonarten, drey; vierstimmige Vorspiele von *verschiedenem* Charakter; als: traurig und betrübt, ruhig und zufrieden, erhaben und voll Dankgefühl. Die ersteren sind fur blos 3-fässige, oder 3- und vierfässige Stimmen; die letztern aber, theils mit starken Stimmen ohne Mixturen, theils auch fürs volle Werk eingerichtet: so, dass man zu jedem Liede, nach der Empfindung, die es anspricht, auch ein angemessenes Vorspiel findet. Zur Veränderung, vielleicht auch aus Nachgiebigkeit gegen die Schwäche mancher Orgelspieler, finden sich auch einige Stücke im sogenannten galanten Style: doch nur sehr wenige; und das mit Recht, weil solche, nur das Ohr ergötzende, liedelnde und freundliche Vorspiele der Wirkung des darauf folgenden ernsten, rhythmischfreyen Chorals mehr schaden, als sie befördern.

Der Steindruck ist schön, und, bey aller Vollstimmigkeit, durchaus correct. — Möchte doch von jedem Orgelspieler in kleinen Städten und auf dem Lande ein Exemplar dieser Vorspiele angeschafft werden: oder, da diese in ihrer Armuth sehr selten Noten kaufen können, möchte dies von Kirchen und deren Vorsteherschaften geschehen — auch darum, dass der Verf. aufgemuntert würde, uns die versprochenen *Nachspiele* um so früher zu schenken.

Trente-quatrième Sonate pour le Pianoforte, av. accomp. de Violon ou Flûte, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuvr. 84. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 50 C.s.)

Rec. zeigt diese Sonate mit besonderm Vergnügen an, nicht nur, weil sie offenbar eine der vorzüglichsten unter den neuesten Comp. des Hrn. R., und in verschiedener Hinsicht ein wahrhaft ausgezeichnetes Werk ist, sondern auch, weil es ihm, dem Rec., geschienen hat, als zersplittere derselbe seit einiger Zeit sein schönes Talent zu sehr an kleine, wenn gleich keineswegs zu verachtende, künstlerische Fabrikarbeiten, wodurch der Künstler nur allzuleicht an *dem* Ruf, der wirklich ehrt, ja, nach und nach auch an Fähigkeit verliert, Bedeutenderes, Gearbeitetes, Bleibendes zu erzeugen. Dass Letztes Hrn. R. noch nicht begegnet sey, kann diese seine neueste Composition beweisen helfen.

Der Anfang des ersten Satzes, und dessen sehr gefälliger Uebergang in das *Allegro moderato*, bestimmt gleich den Charakter des Ganzen, und auch die Schreibart, worin es abgefasst ist. Diese ist zwar, wie bey Hrn. R. meistens, brillant, aber zugleich mehr, als in vielen seiner Arbeiten, melodiös und das Gemüth ansprechend. Der milde Ernst, und die, nicht eben gelehrte, aber anständige und kunstgemässe Durchführung der Haupt-Ideen dieses Satzes, lassen diesem, so wie Hrn. R. überhaupt, sehr wohl [illegible] Einzelne nicht ganz rein durchgehende Noten [illegible] vermieden werden sollen. — Das folgende, romanzenartige *Andante*, ist angenehm und mit freyen Figuren reich verziert: steht aber zu künstlerischem Gehalt dem ersten Satze beträchtlich nach. Dagegen ist das lebensvolle *Finale*, mit seinem lyrisch-launigen Rondo-Thema, seinen glänzenden Zwischensätzen, seinen vielen, immer gelungenen Nachahmungen, und in seinem heitern Charakter, ein treffliches Stück, das, gehörig vorgetragen, ganz gewiss Kennern und gebildeten Liebhabern wohlgefallen wird.

Die Klavierstimme ist nicht eben schwer auszuführen, verlangt aber allerdings einen geübten Spieler, der besonders auch etwas zu binden und zu tragen, als mässige Bravourstücke kräftig und rund wiederzugeben vermag. Die Begleitung ist beträchtlich leichter, doch sind einige Stellen wenigstens etwas unbequem.

Deux Duos concertans pour deux Violons par J. Kaczkowski. Oeuvr. 10. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Rthlr.)

Unter die besseren Compositionen dieser Art gehören diese Duetten des fleissigen und schätzenswerthen Verf.s. Sie sprechen einen zarten Sinn aus, sind ziemlich brillant, enthalten einen fliessenden Gesang, und, wenn sie, wie es dieselben verdienen, in viele Hände kommen, so können sie nicht wenig zur Verbreitung eines solideren Spiels beytragen.

Das erste Duo geht aus F moll, das zweyte aus Es dur. Jedes besteht aus drey Stücken. Indem Rec. aus voller Ueberzeugung dieses Werk empfiehlt, glaubt er der Nachricht an das Publicum über dieses Tonstück Genüge geleistet zu haben, und wendet sich sonach an den Verf. mit einigen Erinnerungen, welche derselbe nicht ungünstig aufnehmen wird.

Es ist loblich, dass der Verf. keine gemeinen Ideen in seinen Stücken anbrachte, und dass der Gesang so ununterbrochen fortfliesst: allein hiermit hat der Tonsetzer seiner Pflicht noch kein vollkommenes Genüge geleistet. Der Gesang muss immer bedeutender, eindringender werden: das innere Leben und seine Regungen müssen sich immer wärmer entwickeln. Rec. giebt daher dem Verf. den unvorgreiflichen Rath, sich, ehe er das Tonstück niederschreibt, von der Idee, welche er sich als Thema festsetzt, zuerst ganz erwarmen zu lassen. Strömt ihm die Empfindung bey der fortgesetzten Anschauung seines Satzes: dann werden seine Stücke Leben, und zwar ein bedeutendes, und auch die nöthige Mannigfaltigkeit erhalten. Er wird dann nicht so viel in Nebentonarten verweilen, und dadurch dem Hauptpunkte seines gewählten Empfindungszustandes so sehr schaden. Diese Mode der jetzigen Zeit, so viel und so weit zu moduliren, ist der Natur einer musikalischen Rede zuwider, nach welcher man nicht *vieles*, sondern *viel* sagen soll. Muss nicht zuweilen im Finale des ersten Duetts das lange Verweilen im 2ten Theil in der Tonart C dur, besonders im A moll, wo der Grundton der charakteristischen kleinen Terz, As, in F moll ganz widerspricht, die ganze Wirkung der Hauptempfindung zerstören? Auch ist die Figur, in der zweyten Violine 10 Zeilen lang fortgesetzt, offenbar zu einformig. Dieser Vorwurf der zu grossen Gleichförmigkeit, trifft auch die meisten Passagen, welche meistens stufenweise fortschreiten. — Uebrigens hält sich Rec. verpflichtet, den Verf. zur fleissigen Fortsetzung von dergleichen Arbeiten aufzufordern; sie werden ihm gewiss noch ganz gelingen.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 91sten No.)

Der Zuhörer ahnet sich in die Seele des Sängers hinein, ja in seinen Organismus, in den ganzen Menschen. Wie der Mensch ist, so hat er eine Stimme, so singt er. Welche zu ahnende Welt geben also schon wenige Töne? Darum bleibt der Gesang immer die höchste Blüthe der Musik, ja das höchste Menschliche, ausser der Liebe.

Beruf, Arbeit, gemeines Leben sind deswegen ausser dem Schönheitsgebiet, weil sie sich auf Parallelismen beziehen. Kunst ist Winkel, ist Evolution.

Was ist leichter zu *beurtheilen*: das Meisterwerk, oder die Stümperarbeit?

Letztere bietet immer viel Stoff zum Tadel des Einzelnen dar, und dies ist ein leichtes Geschäft, das jedermann gern übernimmt. Zu einem vollständigen Urtheil gehört aber doch, dass man Grundsätze über die Structur der Kunsterzeugnisse in sich trage.

Das Meisterwerk fodert diese nämliche Einsicht in die Theorie, damit wir sehen, wie gut ihre Foderungen befriedigt sind.

Da aber jedes geniale Werk über der Theorie steht: so muss der Beurtheiler zugleich eine Geschichte der Kunst, ja aller Künste in sich tragen, um zu bemerken, auf welcher Stufe das fragliche Werk steht; ja, er muss die Tiefen des Lebens begreifen, um zu fühlen, wie sie das Kunstwerk neu aufzuregen versucht hat.

Der *erste Eindruck* ist stärker, entscheidender, als alle folgenden. Er eröffnet eine neue Welt. Er ist ein *jus primae noctis*, welches dem, aller folgenden zusammen genommen, gleich zu schätzen ist.

Man klage aber nicht, dass man nach und nach auch von dem Schönsten gesättigt wird, und durch Gewohnheit abgestumpft. Man ist um dieses Schöne nun reicher, und trägt es in sich; man ist gereifter, bereinigter, und es kommt eine Zeit, wo es wieder neu wirkt und reizt.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate pour le Pianoforte avec Violon (non obligé) comp. — — par Sigm. Neukomm. Oeuvr. 16. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Der gründliche, rühmlich bekannte Meister hat es hier, wie bey den meisten seiner Arbeiten, nicht darauf angelegt, durch Auffallendes in den Ideen oder Ueberraschendes in deren Ausführung fortzureissen, sondern durch Wahl, Angemessenheit und Solidität in beydem wohlzugefallen. Eine kurze Einleitung; ein ernstes, nachdrückliches Allegro; eine sehr lebendige, und schön gearbeitete Menuett, nach J. Haydns Weise: ein gefälliges, doch keineswegs tändelndes Adagio, und ein heiteres, kräftiges Finale: daraus bestehet das Ganze, das übrigens eher leicht, als schwer auszuführen, worin mit vieler Gewandtheit und ohne allen Zwang auch von gebundener Schreibart Gebrauch gemacht worden, und wo alles so aufgestellt ist, dass Liebhaber und Kenner sich davon unterhalten finden werden. Menuett und Finale sind Ref. und seinen Freunden die liebsten Sätze.

Canons zum neuen Jahre,

von Wagner.

1. *a) Siebenstimmiger Räthsel-Canon.*

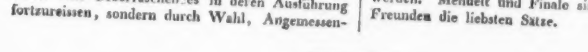

b) Mit kleinen Veränderungen als 14stimm. Canon.

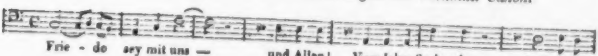

2. *Räthsel-Canon.*

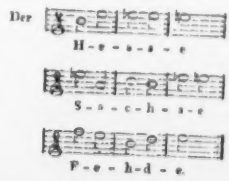

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Januar. **N°. 2.** 1816.

Aufgabe, die Klirrtöne betreffend.

Herr *Dr. Chladni* sagt in seiner trefflichen Akustik (§ 59):

„Wenn man einer Saite einen Steg so untersetzt, dass sie nicht fest aufliegt, sondern ihn nur äusserst schwach berührt, und man reisst die Saite so, dass sie senkrecht auf diesen Steg aufschlägt; so giebt sie einen Ton, der tiefer ist, als wenn sie auf die gewöhnliche Art ungehindert ganz schwingt. Die auf diese Art entstehenden Töne kann man *Klirrtöne* nennen. — Wenn der Steg unter die Mitte der Saite gesetzt wird; so ist der Klirrton um eine Quinte tiefer, als der tiefste natürliche Ton. — Allem Ansehen nach beträgt, nach einem geschehenen Anschlagen an den Steg,

1) die halbe Schwingung jeder Hälfte, pn und nq, nach pkn und nfq, $\frac{1}{4}$ einer ganzen natürlichen Schwingung, 2) der Rückgang jeder Hälfte bis an die Axe pnq ebenfalls $\frac{1}{4}$ einer ganzen Schwingung, 3) der Weg der ganzen Saite von pnq nach pmq $\frac{1}{2}$ Schwingung, 4) der Weg von pmq bis pnq wieder $\frac{1}{4}$ Schwingung. Also vergehet zwischen dem jedesmaligen Anschlagen der Saite an den Steg so viele Zeit, als zu $\frac{1}{4}+\frac{1}{4}+\frac{1}{4}+\frac{1}{2}+\frac{1}{4} = \frac{1}{2}$ Schwingungen der ganzen Saite bey ihren gewöhnlichen Schwingungen erfordert würde; *man empfindet also einen Ton*, der sich zu dem tiefsten *natürlichen Tone*, *wie* $\frac{1}{2}$ *zu* 1 *verhält*, und also um eine Quinte tiefer ist. — — Wenn der Steg so untergesetzt wird, dass er die Saite in zwey Theile theilt, die $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{3}$ betragen; so ist der Klirrton um einen halben Ton höher, als in dem vorigen Falle, und scheint sich zu dem tiefsten natürlichen Tone, wie $\frac{1}{3}:\frac{2}{3}$ zu 1 zu verhalten. Wird der Steg so untergesetzt, dass die Theile $\frac{1}{5}$ und $\frac{4}{5}$ betragen; so ist der Klirrton um eine grosse None tiefer, als der tiefste natürliche Ton, und verhält sich zu diesem, wie $\frac{4}{5}$ zu 1."

Herr *Chladni* nennt die Klirrtöne eine sonderbare Erscheinung, und es ist auch auf den ersten Blick allerdings auffallend, dass die Klirrtöne einer Saite tiefer sind, als ihr natürlicher Ton, wenn sie ganz und ungehindert schwingt, da man eher das Gegentheil erwarten sollte. Auch dürfte die Erscheinung so leicht eben nicht zu erklären seyn. Wenigstens muss man dies glauben, wenn man siehet, dass ein so gelehrter Kenner der Tonwissenschaft, als Hr. *Chladni*, der zugleich ein so geübter und scharfsichtiger Beobachter ist, keine Erklärung davon hat finden können. Denn, was er darüber sagt, kann nicht für eine Erklärung gelten. Denn

1) findet sich ein Versehen in der Rechnung. Die Schwungzeit der klirrenden Saite soll $\frac{1}{2}$ der Schwungzeit der freyen Saite betragen, und daher der Klirrton zu dem freyen, *wie* $\frac{1}{2}$ *zu* 1 sich verhalten. Dabey wird aber der zusammengesetzte Schwung (hin und her) mit dem einfachen (blos hin oder her) verwechselt. Denn die auf $\frac{1}{2}$ berechnete Zeit eines zusammengesetzten Schwunges der klirrenden Saite ist die Zeit eines *zusammengesetzten* Schwunges derselben, von einem Anschlagen an den Steg bis zum andern. Eben *diese* $\frac{1}{2}$ aber sind nicht $\frac{1}{2}$ der Zeit des zusammengesetzten, sondern des *einfachen*

Schwunges der freyen Saite, indem die Zeit des Weges von pmq bis pnq $\frac{1}{4}$ betragen soll; welches $\frac{1}{4}$ des *einfachen* Schwunges der freyen Saite ist. Gleichwol werden jene $\frac{1}{4}$ nachher so betrachtet, als wären sie $\frac{1}{2}$ der Zeit des zusammengesetzten Schwunges der freyen Saite. Denn sonst könnte nicht gefolgert werden, dass sich der Klirrton zum freyen Tone, wie $\frac{1}{2}$ zu 1, oder, welches eben das ist, die Schwungzeit der klirrenden Saite zur Schwungzeit der freyen, wie $\frac{1}{2}$ zu 1 verhalte. Es liegt also dieser Schlussfolge eine Verwechselung des einfachen und zusammengesetzten Schwunges zum Grunde.

Eine berichtigte Rechnung führt daher auch auf einen ganz andern Folgesatz. Denn, ist die Schwungzeit der klirrenden Saite $\frac{1}{2}$; so ist die Schwungzeit der freyen $\frac{1}{4}$. Denn diese braucht, von pmq bis pnq, $\frac{1}{4}$; von pnq bis prq auch $\frac{1}{4}$: von hier bis pnq zurück, wieder $\frac{1}{4}$, und von hier bis pmq zurück, ebenfalls $\frac{1}{4}$. Werden also die Schwungzeiten der klirrenden und der freyen Saite T und t, die Töne derselben S und s genannt; so ist

$$T : t = \tfrac{1}{2} : \tfrac{1}{4}$$
$$S : s = \tfrac{1}{2} : \tfrac{3}{4} = 4 : 3$$

Also wäre S keineswegs eine Quinte tiefer, sondern vielmehr eine Quarte höher, als s. Folglich, da S doch in der That eine Quinte tiefer ist; so kann die vorliegende Erklärung der Klirrtöne nicht richtig, wenigstens nicht hinreichend seyn.

2) Ausserdem glaube ich eine Unrichtigkeit in der Beobachtung zu finden. Wenn nämlich der Steg so untergesetzt wird, dass die Theile der Saite $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{3}$ betragen; so soll S um eine grosse None tiefer seyn, als s. Nach meinen Versuchen ist S in diesem Falle nur eine Quarte tiefer; ich glaube G zu hören, wenn die freye Saite c giebt. Diese Verschiedenheit ist zu auffallend, als dass sie nicht, bey der Undeutlichkeit dieses Klirrtones und bey meinem grossen Vertrauen in Hrn. *Chladni's* geübte Beobachtungskunst, mich gegen meine eignen Versuche misstrauisch machen sollte. Ich bin dies um so mehr, da ich, nach meiner Vorstellung von der Natur der Klirrtöne, schon vorher überzeugt zu seyn glaubte, dass in dem gesetzten Falle die Unterquarte erscheinen müsse. Denn man weiss, wie leicht vorbestimmte Erwartungen eine Tauschung veranlassen. Bevor aber die Thatsachen nicht fest stehen, lässt sich die Richtigkeit einer gegebenen Erklärungsart nicht vollständig beurtheilen.

Damit also die Lehre von den Klirrtönen — die freylich nicht für die ausübende Kunst, aber doch für die betrachtende Wissenschaft Werth hat — aufs Reine gebracht werde, wünsche ich,

1) mannigfaltige Versuche über die Klirrtöne anzustellen und mitzutheilen,

2) den Grund zu suchen, warum die Klirrtöne tiefer, und gerade in dem wirklich Statt habenden Verhältnisse tiefer sind, als die freyen Töne. — —

Wenn die Vorstellung richtig ist, die ich mir von der Natur und Entstehungsart der Klirrtöne mache, und die ich mitzutheilen mir noch vorbehalte; so ist ihr Gesetz folgendes. Es verhalte sich die kleinere, durch den untergesetzten Steg gemachte Abtheilung der Saite zu der grössern, wie m zu n. Alsdann ist allemal

$$T : t = (2m+n) : (m + n)$$
$$S : s = (m + n) : (2m + n)$$

Nach diesem Gesetz, welches auch richtig bleibt, wenn $m = n$ ist, muss, wenn der Steg bey $\frac{1}{3}$ untergesetzt wird, die Abtheilungen also $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{3}$ betragen, und sich folglich wie 2 zu 3 verhalten,

$$S : s = (2 + 3) : (2 . 2 + 3) = 5 : 7$$

seyn. Herr *Chladni* giebt 18 : 25 an; welches beynahe zutrifft, genau aber 18 : 25$\frac{1}{2}$ seyn sollte. Wird der Steg bey $\frac{1}{4}$ untergesetzt, und sind also die Abtheilungen $\frac{1}{4}$ und $\frac{3}{4}$; so ist

$$S : s = (1 + 2) : (2 . 1 + 2) = 3 : 4;$$

nicht aber $= 4 : 9$, wie Herr *Chladni* angiebt; welches auch schon durch eine leichte Beobachtung wenigstens unwahrscheinlich wird. Denn wenn man den Steg von $\frac{1}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ gegen $\frac{1}{3}$ allmählich vorrückt; so hört man deutlich, dass der Klirrton immer höher wird. Dasselbe vernimmt man, obgleich undeutlicher, wenn man von $\frac{1}{2}$ gegen $\frac{1}{3}$ vorrückt. Wie sollte es nun zugehen, dass der Ton bey $\frac{1}{3}$ plötzlich wieder tiefer, und so viel tiefer würde?

Unter Voraussetzung des aufgestellten Gesetzes würde sich also Folgendes ergeben:

Abtheilungen der Saite durch den untergesetzten Steg	Verhältnisse von S zu s	Klirrtöne, wenn die ganze, frey schwingende Saite c giebt
$\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{2}$	2 : 3	F
$\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{3}$	5 : 7	Ges *)
$\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$	3 : 4	G
$\frac{3}{5}$ und $\frac{2}{5}$	7 : 9	Gis **)
$\frac{4}{5}$ und $\frac{1}{5}$	4 : 5	As

Weiter als bis zu der Abtheilung der Saite in $\frac{4}{5}$ und $\frac{1}{5}$ dürfte die Hervorbringung der Klirrtöne ohne neue Hülfsmittel wol schwerlich gelingen; die überhaupt ihre Schwierigkeit hat, und nur in dem einen Falle, wenn der Steg in der Mitte der Saite untergesetzt ist, leicht bewerkstelligt wird.

Ueberhaupt aber folgt aus dem angegebnen Gesetze:

1) dass der Klirrton immer höher wird, je ungleicher die Abtheilungen der Saite werden, die der untergesetzte Steg macht. Denn je kleiner m im Vergleich mit n wird, desto mehr nähert sich (m + n) : (2m + n) dem Verhältnisse der Gleichheit, desto mehr folglich auch der Klirrton dem freyen Tone, und desto höher muss jener also werden;

2) dass der freye Ton die Grenze ist, der sich der Klirrton ins Unendliche nähern, die er aber doch nie erreichen kann. Denn m kann immer kleiner und kleiner werden: aber wie klein es auch im Vergleich mit n werden mag; so bleibt doch immer

$$(m + n) < (2m + n),$$

also nach dem Gesetze

$$S : s = (m + n) : (2m + n)$$

jederzeit S tiefer, als s.

J. C. E. Maass.

Recensionen.

Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra, der Dreyharrenstein, comp. par Louis Böhner. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Der Verf., welcher sich schon durch mehrere gelungene Compositionen als einen schätzbaren Tonsetzer bewährt, hat durch diese den bereits erworbenen Ruf bestätigt. Die klare Uebersicht des Ganzen, die sehr wirkungsvolle Instrumentirung, und die brave Durchführung der einzelnen Sätze zeigt den Meister, und, *gehörig* ausgeführt, kann diese Ouverture ihre beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen.

In Hinsicht des hier Behaupteten, des Resultats eines genauen Studiums dieser Ouverture von Seiten des Rec., kann derselbe das Urtheil, welches in No. 28 dieser Zeit. vor. J. a, S. 476, gefällt wurde, nicht unterschreiben. Es heisst da: die Ouverture zeigt einen Componisten von Phantasie und Feuer, reicher an Erfindung, *als an Ausdauer im Ausarbeiten.* Das Urtheil wurde wol dort nach einmaligem Anhören ausgesprochen; und mag da eine nicht eben präcise, nicht durch alle Stimmen sattsam deutliche Ausführung die letzte Bemerkung veranlasst haben. Um so mehr glaubt sich Rec. verpflichtet, dem Verf. sein Recht in dieser Hinsicht desto mehr zu schaffen, und zu bemerken, dass er im Gegentheile eine sehr fleissige Bearbeitung des Ganzen, vom Anfange bis zum Schluss, gefunden habe; er würde auch, um diese seine Behauptung gehörig zu begründen, die Verbindung aller Ideen und ihr Verhältnis zum Ganzen zergliedern, wenn ihm der Gang des dramatischen Werks, wozu die Ouverture geschrieben ist, näher bekannt wäre. Doch wird er die einzelnen Sätze bemerken, wo ihm der Tonsetzer auf die Handlung selbst hinzudeuten scheint, welche also ihre wahre Rechtfertigung erhalten werden, wenn die Oper selbst zur nähern Kenntnis der Kunstfreunde wird gekommen seyn.

Der kurze Eingang, aus C moll, (die Ouverture gehet aus C dur,) scheint auf einen düstern Anfang des Stücks hinzuweisen. In allgemein-musikalischer Hinsicht ist es sehr sinnig, dass die Hauptidee eben dieser Ouverture im Anfange *unisono* gegeben ist, wodurch sie der Zuhörer um so leichter ergreift, und dem Tonsetzer folgen kann.

*) Etwas tiefer; aber doch näher an Ges, als an Fis; nämlich um 125:126 tiefer, als Ges, und um 35:36 höher, als Fis

**) Etwas tiefer, nämlich um 225:224.

Die Stelle, wo die Pauke mit dem langen Wirbel auf der *Dominante* einfällt, ist von vieler Wirkung, und die beym *Ritardando e Diminuendo* eintretende Harmonienfolge sehr charakteristisch zum Ausdruck des Schmerzes.

Folgender einfache Satz:

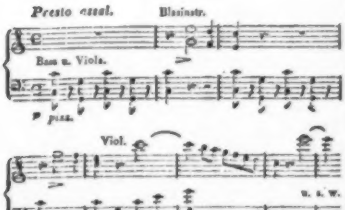

der später in einzelne Sätze zerlegt wird, und mit der oben angegebenen Hauptidee die Gelegenheit zur ganzen Durchführung giebt, eröffnet das *Allegro*, das sich durch viele Kraft, Lebendigkeit, und einen äusserst zarten Gesang in den Zwischensätzen empfiehlt.

Die hier und da einfallenden, grellen Gänge, besonders der letzte am Schlusse der Ouverture, scheinen auf harte Verwicklungen und tief eingreifende Situationen im Stücke zu deuten. Allein, auch abgesehen von dieser Beziehung, schnet der Tonsetzer den Zuhörer sogleich wieder durch die gefälligen Sätze aus, welche fast immer auf einen scharfen Angriff der sich ergiessenden Empfindung folgen.

Bedeutender, besonders etwas länger ausgeführt, hätte Rec. den Uebergang von der *Dominante* G, in die *Tonica* C gewünscht, (wenn es nicht auf die plötzliche Veränderung der Verhältnisse im Stücke hinweiset,) denn je länger die Seele mit der Dominante, und jenen auf dieselbe sich beziehenden Tonarten beschäftiget war, desto mehr bedarf sie der Ausleitung aus diesem Zustande der Erhebung in jenen, des Hauptpunktes der im Ganzen herrschenden Empfindung. Dies möchte vorzüglich hier der Fall seyn, weil jener, in der Tonica anhebende Gesang die Empfindung schon voll ausspricht, was eine Einleitung, einen richtigen Uebergang in dieselbe, voraussetzt.

Die plötzliche Wendung ins A moll, wodurch die Seele in eine unerwartete Situation versetzt wird, muss, so schön auch die Nachahmung in der Oberstimme und im Bass ist, doch ihre Rechtfertigung durch einen nähern Bezug zum Stück selbst erhalten.

Die Wiederaufnahme des ersten Satzes vom Allegro ist sehr gut: nur hätte Rec. beym Wiedereintritt des *Forte* die acht ersten Takte lieber weggelassen. Beym Schluss muss der Redner seine Gründe gedrängt zusammenfassen, um mit voller Kraft sich seiner beabsichtigten Wirkung zu versichern. Rec. räth daher den Musikdirectoren, welche diese schöne Ouverture aufführen, diese acht Takte geradehin auszustreichen, wenn sie sich nämlich von der Richtigkeit des hier gefällten Urtheils werden überzeugt haben.

Diese kleinen Ausstellungen können und sollen übrigens das oben über das ganze Werk gefällete Urtheil keineswegs aufheben, ja nicht einmal schwächen. Es bleibt dabey: das Werk ist von wahrem Gehalt, und bleibendem Werth, sowol was Erfindung, als was Anordnung und Ausarbeitung betrifft; es wird Beyfall finden, und diesen Beyfall behalten, wenn viele gleichzeitige, die wol auch für den Augenblick interessiren, längst schlafen gegangen sind. — Stich und Papier sind sehr gut.

Europa's Siegesfeyer, eine grosse musikalische Darstellung für die türkische Musik, den verbündeten Monarchen und derselben Heerführern geweiht, zum Gebrauch sämmtlicher Garden und Regiments-Kapellen, herausgegeben von Tobias Haslinger. Wien, auf Kosten des Herausgebers. (Pr. 3 Thlr. 8 Gr.)

Jeder, dem die glorreich erfochtenen Siege das Herz erheben, wird gern nach allem blicken, was zur Erinnerung an sie, und an eine Zeit dient, wo sich die Kraft der Nationen wieder hob, u.

diese ihr Heiligstes, ihre Selbstständigkeit, mit einem Muthe und einer Aufopferung errangen, welche bewiesen, dass sie dieser würdig waren. Nirgends aber wird das Andenken, und dessen öfteres Zurückrufen, so wirksam seyn, als bey den Armeen, welche sich die Ehre dieser Siege erwarben. Jede Art, wie der Heldensinn dieser Armeen festgehalten, oder, wo er etwa entschlummern wollte, wieder erweckt werden kann, wenn Tage der Gefahr es erfodern, ist wichtig. Und schon darum muss Rec. die Arbeit des Verfassers loben; und da alle verbündete Nationen Antheil an jener Ehre haben, so glaubt er, alle Regimentsvorsteher darauf aufmerksam machen, und es ihnen anrathen zu müssen, nicht allein dieses, sondern alle gute, auf die erwähnte Zeit sich beziehende Werke für ihre Regimentsmusiken anzuschaffen, wo sie noch nach langer Zeit, als interessante Zeitbelege geehrt, jenen Geist anfrischen können, welcher so herrliche Thaten vollbrachte.

Was das Innere der vorliegenden Arbeit betrifft, so besteht das Ganze aus einem grossen Siegesmarsch, welcher viel Leben hat, einer Dankhymne, die in ein gefälliges Allegro $\frac{6}{8}$ übergeht, worauf ein etwas ernsthafterer Satz im marschmässigen Tempo folgt — welchem Rec. einen würdigeren Schluss gewünscht hätte, indem dann mehr Uebereinstimmung mit dem Anfange dieses Stücks wäre erreicht worden — und endlich folgt der Siegesjubel, in einem länger ausgeführten Rondo dargelegt.

Die Ideen des Verf.s haben viel Lebendigkeit, und sind gefällig: aber mehr Charakter und Würde sollte doch wol eine Composition haben, welche es sich zum Gegenstande gemacht hat, eine würdige Zeit, und sogar das belebende Princip, den allgewaltigen Hebel der Armeen zu charakterisiren. So gern daher Rec. in dem Satz der einzelnen Instrumente den hierin bewanderten Tonsetzer wiedererkennt: so kann er es doch nicht bergen, dass er etwas Bedeutenderes erwartet hatte. Was liesse sich nicht mit so vielen und verschiedenen Instrumenten — 3 C-Klarinetten und einer in F, 2 Flöten in C und einer Piccol-Flöte in C und F, 2 Hoboen, 2 Fagotten, einem grossen Fagott, einer Basposaune, 2 Hörnern in F, u. 2 in C, 3 Trompeten in C und F, nebst der gewöhnlichen grossen und kleinen Trommel u. s. w. ausrichten! welche Mannigfaltigkeit, welch' starke Lichtmassen könnte man hier bewirken! —

So ist es z. B. vom Verf. recht gut gegeben, dass in der, für die so harte und so traurige Zeit nur zu kurzen Dankhymne die meisten Instrumente zugleich mit voller Kraft beginnen, und in einem allgemeinen Halt ihr tiefes Gefühl aushauchen: aber welch' grössere Wirkung würde diese Stelle machen, wenn zwischen den einzelnen Haltpunkten einige Instrumente, z. B. die Hoboen und Fagott, oder einige Hörner, eine sanfte, innige Melodie ergriffen, in welche dann der ganze Chor mit aller Fülle einstimmte? — Was lässt sich mit vier Hörnern, 3 Trompeten, und einer Basposaune, deren Klang sich so schön verschmelzt, nicht ausrichten! — Welche Gelegenheit hat der Tonsetzer, bey einer solchen Menge von musikal. Werkzeugen, von der zartesten Empfindung sich bis zu jenem Kraftgefühle zu erheben, das des Kriegers Muth bis zum höchsten Enthusiasmus entflammt? —

Rec. glaubt diese Winke in der jetzigen Periode, wo sich ein neuer, militärischer Geist regt, den Tonsetzern für türkische oder Militar-Musik, (die gegenwärtig mehr als je gepflegt und unterstützt wird) schuldig zu seyn, damit sie sich erheben zu jener höhern Ansicht, von welcher die militärische Musik eine nationelle Seite gewinnt, und das für die kräftigen Männer eines Volks werden kann, was die musik. Uebung in den Schulen, insofern diese nicht wirklicher Unterricht selbst ist, für die Bildung der Jugend ist. Noch sind in diesem Theile der musik. Bearbeitung wenige Stücke vorhanden, welche dem Geist einer solchen Art von Musik gemäss wären. Den meisten Tonsetzern fehlt jene tiefe Kraft und Einfachheit der Ideen, und derselben angemessener Satz, ohne welche sich jener höhere Zweck nicht erreichen lässt.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 14ten No.)

Mache, dass man den Geist deines Kunstwerks nicht früher enträthselt, oder satt bekommt, als bis man dieses ganz genossen hat.

Das Unbekannte ist oft eine gute Folie des Schönen. Es ist ein unbestimmter Hintergrund, auf welchem sich dieses reizend abhebt.

Kunst ist die Festhaltung der schönen Verhältnisse, die im Leben flüchtig vorüberschweben.

Der Lauf der Dinge will das Gleichgültige, das Erstarrte, den Schlendrian, die Masse. Der Mensch muss das Interessante, das Schöne, das in freyem Fluss lebendig sich Bewegende wollen.

Wo der Genuss in die Tiefe gehen soll, da macht ein äusserer Zuwachs nicht reicher, sondern ärmer.

Unser Leben würde sich zu bald verzehren, wenn es immer in schönen Entfaltungen wandelte. Das Gemeine ist ihm gleichsam als Häcksel beygemischt.

Je grösser das Mancherley, desto früher wird es uns wieder zum Einerley. Das Einfachste enthält für Sinn und Gemüth die grösste Mannigfaltigkeit.

Es ist nicht möglich, mit seiner Phantasie ganz in der Vergangenheit zu leben; und wenn man uns auch alle Schätze der Vorzeit zu geniessen gäbe: wir hegen nur insoweit in uns schöne Gebilde und Gefühle, als wir an eine schöne Zukunft glauben.

Manche Kunsterzeugnisse lassen kalt, wir wissen nicht, was ihnen fehlt. Gegen ihren künstlichen Leib lässt sich nichts einwenden. Endlich finden wir das rechte Wort: Sie haben keine Seele, d. i. kein auf rein-menschlichen Grund ruhendes Leben.

Nie macht sich der Mensch leichter etwas weiss, als — wenn er schafft, und wir sehen oft verständige und bescheidene Menschen voller Vorurtheile, wenn von ihren Erzeugnis en die Rede ist.

Selten wird ein Kunstwerk so genossen, wie es im Schaffen empfunden worden.

Viele meynen, was sie zu geniessen verstehen, das könnten sie, wenn es darauf ankomme, auch selbst hervorbringen. Aber wenn wir auch ein Kunstwerk uns aneignen, es verstehen, so sind wir doch immer noch Leidende, und Schaffen und Geniessen sind sich *e diametro* entgegengesetzt.

Der Geniale charakterisirt sich frühzeitig dadurch, dass sich seine Bestrebungen alle nach Einem Ziele wenden. Wer früh in die Breite sich bildet, und eine grosse Mannigfaltigkeit sich aneignen will, der bringts nie zum Ausserordentlichen.

Das Einerley ist unschön, der Wechsel ist reizend: aber der Wechsel, auf Ruhendes bezogen, ist das Schönste.

Es wollte jemand bemerken, dass der Mensch täglich nur einmal Phantasie haben könne, weil diese nicht öfter ihren Aufschwung nehme.

Nach dem Genuss der Musik hat das prosaische Leben einen eigenen, fatalen Ton, und von der sanftesten Musik kommt man nicht, wie man glauben sollte, mild gestimmt in den Familienkreis zurück, sondern leicht ergrimmend über den Contrast; denn auch das Gemässigste, was vorgeht, oder gesprochen wird, erscheint noch zu roh und eckigt, als dass es den in uns fortönenden Harmonien zum Text dienen könnte.

Das Schöne ist im Kreise des Menschlichen das Höchste. Denn auch das Wahre und das Gute sind in ihrem höchsten Ausdruck schön.

Ohne Paradoxie kann man wol behaupten, dass Wissenschaft, abgesehen von der Lust des Forschens, auf das Gleichgültige losgehe, indem sie sich bemüht, den nothwendigen Zusammenhang der Dinge nachzuweisen, und alles auf möglichst wenige Formen und Formeln zurückzubringen. Daher lässt der Schatz der tiefsten Weisheit kalt, wenn er sich nicht auf neues, reges Leben bezieht, und wo die Wissenschaft schön ist, da ist sie ihrem innersten Wesen nach — Kunst.

Gemeine Seelen hängen am Schlechten und Mittelguten, weil es ihrer Natur zusagt. Sie kommen nie über dasselbe hinauf. Für jeden nach oben Strebenden hat das Anschauen des Schönen eine wunderbare und schnell wirkende Kraft, ihn über das Mittelmässige hinaufzuheben, es nicht mehr geniessen zu können.

Wir wollen, „dass das Vollkommene sey", und verstehen hierunter die Vereinigung alles dessen, was die verschiedenen Epochen der Vorzeit, jede durch einen andern Enthusiasmus erwärmt, durch andere Kräfte und Umstände begünstigt, hervorgebracht und zum Theil uns überliefert haben.

Diese Foderung wirkt aber nachtheilig auf den jungen, anstrebenden Geist. Wer sich bilden soll, muss nicht stets durch die Masse des Vorhandenen, wie durch einen Mephistopheles, geschreckt werden. Wenn er nicht am Unerreichbaren ermattet, so geschieht das noch Schlimmere, dass er, durch den Ueberfluss übersättigt, entweder alle Productionskraft verliert, oder ohne Wahl herumspringend copirt.

Wie vielen das Seyende, Gewordene gleichgültig und tod erscheint, weil es kein Werdendes mehr ist: so kann es auch leicht, wenn es sich schroff vor den, in der Bildung begriffenen Geist hinstellt, ein Todtendes werden.

Das Nothdürftige, das gemeine Gute kann wol mit dem Erwerb der Vergangenheit erkauft werden: das Schöne wird uns dagegen sehr oft nur auf Rechnung der Zukunft zu Theil. Denn wer zu aussergewöhnlichen, zu höhern Genüssen die umständlichen Erlaubnispässe der Alltagsverhältnisse einholen wollte, der würde selten dazu gelangen.

Geist und Gemüth.

Das Gemüth hat eine ganz andere Tendenz, als der Geist. Dieser strebt zum Allgemeinen, jenes zum Besondern.

Bey jeder Erscheinung bemüht sich der Geist, ihrer Genesis nachzugehen: er forscht, wie das Besondere aus dem Allgemeinen entstanden; er sucht die ähnlichen, die verwandten Erscheinungen auf, er vergleicht und sondert, um das Angeschaute zum Begriff zu erheben. So wird ihm die Welt eine Klassification, er selbst wird desto kälter, je weiter er fortschreitet, nur das Gemüth macht, dass er sich nicht entmenschlicht.

Dieses an seinem Theil ist allem Generalisiren abhold; es möchte jedes Gegebene immer sogleich von der übrigen Welt isoliren, um es zum Einzigen zu machen; es verabscheut die Vergleichung; es verschliesst sein Ohr vor der Klassification seiner lieben Besitzthümer; ja, das Aehnliche, das Zunächstliegende ist für das Gemüth, wie die Seconde zur Prime, gerade die grösste Differenz. Das Gemüth verweilt auf seinem Object, statt dass der Geist ohne Rast und Ruhe vom Besondern zum Allgemeinern fortgetrieben wird; jenes wird desto wärmer, jemehr es sich seinen Gegenstand näher rückt, ihn unter grösserm Augenwinkel sieht, sich in ihn vertieft.

Statt dass die Heimath des Geistes überall ist, so dass er jeden Ort der Schöpfung zum Mittelpunkt und Angel seines Forschens und Webens machen könnte, wobey er bedauert, dass er sich dennoch an den einen Aufenthalt und in diese Hülle gebunden fühlt: so gehen dagegen alle Aeusserungen des Gemüths von dem Hier und Jetzt aus, von dem menschlichen Selbst; die eigene Brust, das eigenste Leben sind der Focus, in welchem sich alle Strahlen der Schöpfung versammeln, und nur insoweit der Mensch, was zu seinem nächsten Wesen gehört, zu fühlen, zu begreifen, zu beherrschen im Stande ist — nur insofern fühlt, begreift und beherrscht er die Welt ausser ihm, und die entlegenern Räume des Universum.

Obgleich die Künste als vom Geist erschaffen betrachtet werden können, so verhält dieser sich doch, wenn sie ins Leben eingetreten sind, oft als Saturn gegen seine Kinder, und droht sie zu verzehren. Ihre Mutter, das Gemüth, nimmt aber besonders die Musik, ihr Schooskind, in ihre sorgsamen, mütterlichen Arme, sie drückt es näher an ihr Herz, denn sie findet besonders in ihr ganz ihr eigenes Ebenbild.

Die Musik stellt sich darin neben die Religion, dass sie aus dem innersten Gesammtwesen des Menschen hervorgeht, und wieder dasselbe ergreift. Es ist bey ihr, wie bey der Religion, nicht auf

dieses oder jenes einzelne, äussere oder innere Verhältnis des Daseyns abgesehen, sondern ihn ganz will sie, und wenn sie ihn in lebendiger Gegenwart ergreift, so will sie ihn als einen Bereinigten der Zukunft übergeben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Capriccio per il Violino, con accomp. di 2 Violini, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, Viola, Basso e Timpani, composto — di Andrea Romberg. Op. 35. in Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Dieser wackere, hochachtungswerthe Künstler, der, wenn er schreibt, immer bestimmt weiss, was er will, und nie etwas will, das sich ins Leere und Unbedeutende verliefe, oder einer kunstwürdigen Ausarbeitung nicht fähig wäre — liefert auch in diesem Stücke, nicht nur etwas sehr Gutes überhaupt, sondern auch recht eigentlich, was der Name verspricht, und nicht etwa, wie das unter diesem Namen nicht selten geschieht, eine locker verbundene Reihe verschiedenartiger Satzchen, bey denen sich der Componist mit den Entwürfen begnügt, und das Durchdenken eines Plans, so wie den Fleis der Ausführung, erspart. — Indem Ref. sagt, dass dies hier nicht geschehen ist, hat er zugleich aussagen wollen, dass das Gegentheil geschehen sey. Und wenn er nun hinzusetzt, dass im Ganzen ein heiterer, doch durchaus anständiger Charakter herrscht; dass sich sehr reiche, effectvolle, und meist keineswegs gewöhnliche Figuren und Wendungen für das concertirende Instrument aus wenigen, höchsteinfachen Tönen und Accorden entwickeln, oder sich um dieselben schlingen; dass die Hauptstimme dem Virtuosen, und dem Liebhaber von ausgezeichneter Geschicklichkeit, Gelegenheit giebt, sich glänzend und wohlgefällig zu zeigen; dass die Orchesterpartie sehr leicht und gemässigt, doch darum nicht müssig; der Satz durchgehends rein und schön, und das Stück keineswegs durch Länge ermüdend ist — man möchte eher das letzte Tempo noch etwas weiter ausgesponnen wünschen: so glaubt er genug gesagt zu haben, um das Stück allen ausgezeichneten und *verständigen* Geigern zu empfehlen. — Ein kurzer, sanfter Zwischensatz vor dem letzten *Vivace* würde übrigens dem Effecte des Werks, wenigstens bey einem gemischten Auditorio, nach des Rec. Meynung, vortheilhaft gewesen seyn.

Notizen.

Hr. Org. Fr. Schneider in Leipzig hat eine grosse Missa, blos für Singstimmen — wechselnd mit vier-, sechs-, achtstimmigen Sätzen, und dann wieder, mit den Verhältnissen dieser Stimmen unter einander — vollendet. Sie ist in ihrem edlen, kunstvollen, und doch meist einfachen, Verstand und Haltung gleich ansprechenden, dabey auch nicht zu schwierigen Styl, ein Werk, das seinem Meister zu grosser Ehre gereicht, auf jeden, der es angemessen hört, vollkommen die beabsichtigte Wirkung macht, in dem Kenner die schönsten Hoffnungen für Hrn. Sch. eben in diesem Fache der Tonkunst erweckt, und um so mehr einen lauten, herzlichen Dank verdient, da Werke dieser Art jetzt gemeiniglich weiter keine Belohnung finden. Wir wünschen sehr, dass diese Missa gedruckt werde; und alle Leser werden wahrscheinlich in diesen Wunsch einstimmen, wenn sie sich mit den beyden Sätzen bekannt machen wollen, die wir hier als *musikalische Beylage* No. I. mittheilen, ohne sie damit für die vorzüglichsten des ganzen Werks erklären zu wollen. Vielmehr ziehen wir ihnen verschiedene, z. B. das *Kyrie*, mit dem herrlichen *Christe*, das *Gratias*, und einige andere, noch vor; und wählen jene vor diesen nur, weil sie kürzer, und besser ausser dem Zusammenhange zu geniessen sind. *d. Redact.*

(Hierbey die musikalische Beylage No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

N°1
Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Agnus Dei.

Larghetto — F. Schneider.

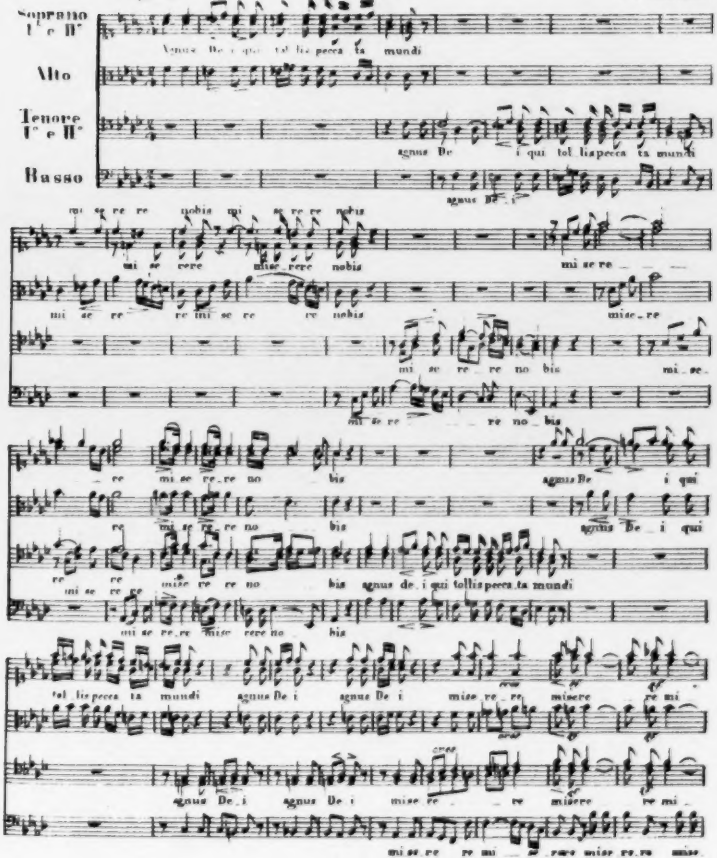

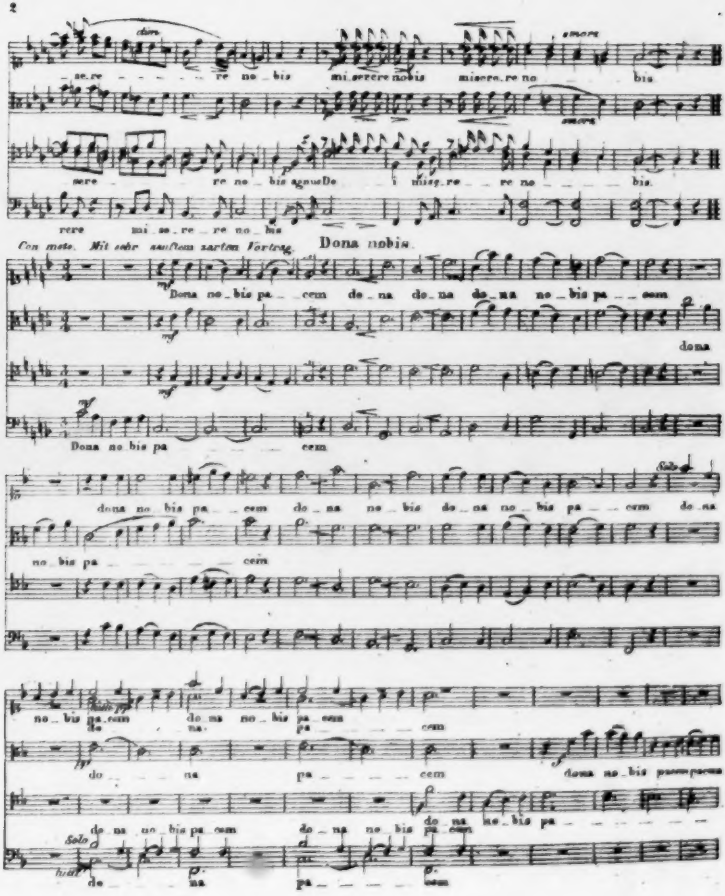
Dona nobis
Con moto. Mit sehr zunehm zartem Vortrag.
Dona no bis pa cem
dona

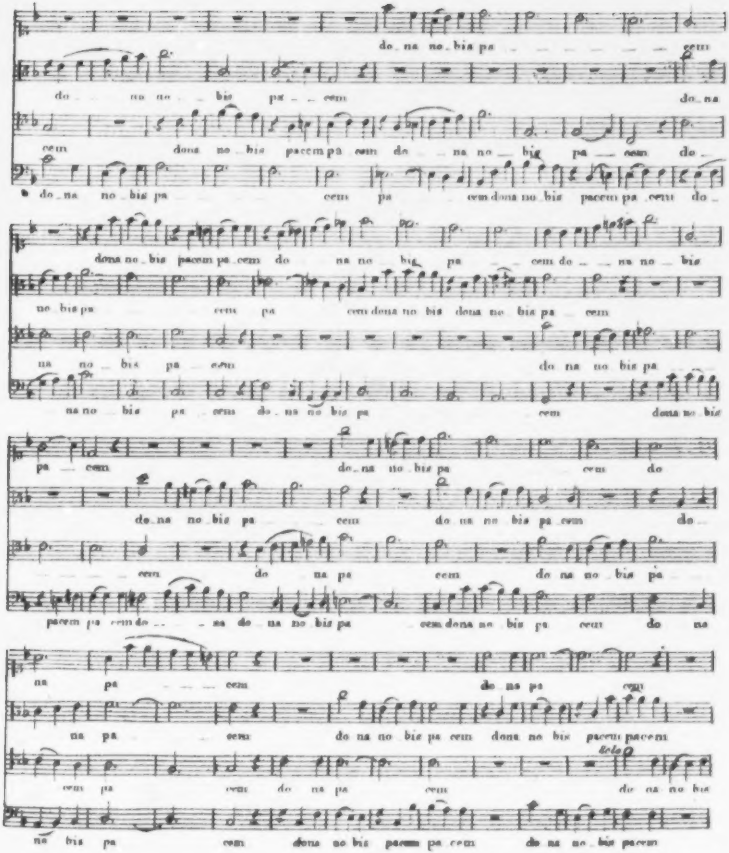
do na no bis pa cem
do na no bis pa cem do na
cem dona no bis pacem pa cem do na no bis pa cem do
do na no bis pa cem pa cem dona no bis pacem pa cem do
dona no bis pacem pa cem do na no bis pa cem do na no bis
no bis pa cem pa cem dona no bis dona no bis pa cem
na no bis pa cem do na no bis pa
na no bis pa cem do na no bis pa cem dona no bis
pa cem do na no bis pa cem do
do na no bis pa cem do na no bis pa cem do
cem do na pa cem do na no bis pa
pacem pa cem do na do na no bis pa cem dona no bis pa cem do na
na pa cem do na pa cem
na pa cem do na no bis pa cem dona no bis pacem pacem
cem pa cem do na pa cem do na no bis
na bis pa cem dona no bis pacem pa cem do na no bis pacem

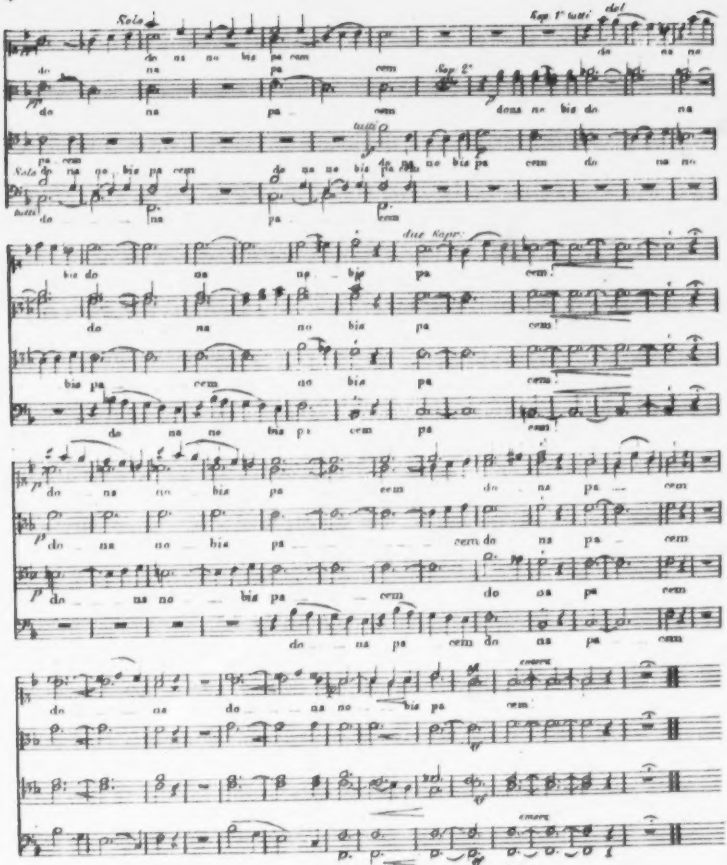
Solo
tutti
due Sopr.
cresc.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Januar.

No. 3.

1816.

Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente. Von Gottfried Weber.

Klare und umfassende Ansichten von der akustischen Natur und Wesenheit der Blasinstrumente und des eigenthümlichen Tonspiels derselben sowol überhaupt, als der verschiednen Gattungen derselben insbesondre, sind bis jetzt weder in einer bekannten Schrift consequent und vollständig zusammengestellt, noch unter Tonkünstlern und Instrumentenmachern verbreitet; letzteres um so viel weniger, je seltner umfassende, praktische Kunde aller Gattungen von Blasinstrumenten, musikalische Theorie, physikalische Kenntnisse, und Bekanntschaft mit der reinen Akustik, *in praxi* bey Musikern und Instrumentenmachern vereint zusammenzutreffen pflegen.

Je dringender das Bedürfnis ist, desto eher darf ich den Versuch wagen, ob es mir vielleicht gelingen mag, diesen Gegenstand befriedigend, und, wenn auch nicht im Einzelnen überall neu, doch mit neuer Allgemeinheit, Consequenz und Klarheit darzustellen, dadurch manchem Wissbegierigen einen kleinen Dienst zu erzeigen, und übrigens bey dieser Gelegenheit einige neue, vielleicht nützliche Ideen zu entwickeln.

Dabey setze ich übrigens, um desto kürzer seyn zu können, hier manches aus meiner Abhandlung über Ton etc. voraus, welche in No. 50 und 51 dieser Blätter vom Jahre 1815 abgedruckt ist.

I. Begriff.

§. 1.

Unter Blasinstrumenten verstehen wir hier diejenigen, bey denen die, in der Röhre des Instruments enthaltne Luftsäule selbst der eigentliche klingende Körper ist; im Gegensatz von andern

Instrumenten, bey denen nicht eine solche Luftsäule, sondern irgend ein andrer Körper durch Anschlagen, Rupfen, Reiben oder Streichen in Schwingung versetzt wird, dadurch klingt, und seine Schwingung, und mit dieser sein Klingen, der umgebenden Luft mittheilt — wie z. B. bey Saiteninstrumenten die Saite, beym Glockenspiel die Glocke, bey der Glasharmonika die Glasglocke etc. der klingende Körper ist: in Blasinstrumenten hingegen ist die in dem Instrument enthaltne Luftsäule selbst das ursprünglich Tönende, der den Ton ursprünglich selbst erzeugende, nicht blos ihn von einem andern klingenden Körper mitgetheilt annehmende und fortpflanzende Körper.

§. 2.

Blasinstrumente im eigentlichen Sinn des Wortes sind: Flote, Flageolet, Flute-douce, Hoboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Horn, Posaune, Serpent, die Orgelpfeifen, und andre mehr; nicht aber sind Blasinstrumente im eigentlichen Sinne diejenigen, welche zwar auch durch künstlichen oder natürlichen Wind zum Ansprechen gebracht werden, wobey aber die Luft nicht selbst der ursprünglich tönende Körper ist, sondern nur einen andern elastischen Körper in Schwingung versetzt, und dadurch tönen macht; z. B. die Aeolsharfe, wobey gespannte Saiten durch die zarte Reibung des vorüberstreichenden Windes in Schwingung versetzt werden; das Anemochord oder Windklavier, dessen Saiten durch den auf dieselben geleiteten Wind eines Blasebalgs eben so zum Ansprechen gebracht werden, wie die der Aeolsharfe durch natürlichen Wind ertönen; das Maultrommel-Klavier, wo durch ähnlich geleiteten Wind Zungen gewöhnlicher Maultrommeln zur Ansprache gebracht werden, (ein Instrument, dermalen zwar noch in seiner Wiege, aber sehr viel mehr versprechend, als man wol davon erwarten mag.

wovon ich mich zum Theil an einem, vom Kapellmeister Ritter in Mannheim angefangnen, doch noch unvollendeten Instrumente dieser Art überzeugt) — alle diese Tonwerkzeuge haben auf den Namen Blasinstrumente keinen Anspruch, da bey ihnen das Blasen des Windes nur die Dienste thut, welche z. B. der Rosshaarbezug des Geigenbogens bey Saiteninstrumenten verrichtet.

§. 3.

Ja sogar in Ansehung einer gewissen Gattung von Orgelpfeifen ist es nicht so ganz ausser Zweifel, ob sie in recht eigentlichem Sinne Blasinstrumente sind. Die Orgelpfeifen sind, wie man weiss, von zwey Hauptgattungen: die erste Gattung, welche in der Kunstsprache Flötenwerke oder Labialpfeifen heissen, sind solche, welche mit einem Mundstück angeblasen werden, das im Wesentlichen ganz so beschaffen ist, wie das Mundstück eines Flageolets, einer Flute-douce, oder eines gewöhnlichen Kinderpfeifchens; nämlich so, dass ein, durch eine enge Ritze des Mundstücks am einen Ende der Röhre einströmender Luftstrahl die in der Röhre enthaltne Luftsäule der Länge nach in Schwingung versetzt und also ertönen macht. Dass Pfeifen dieser Art eben so gewiss Blasinstrumente im eigentlichen Sinne sind, wie irgend Eines, versteht sich von selbst.

Allein es giebt eine zweyte, von der erstbeschriebnen ganz verschiedne Gattung von Orgelpfeifen, die man Rohrwerke, Zungenwerke, Zungenpfeifen nennt: bey diesen entsteht der Ton dadurch, dass man einen Luftstrom über ein, nur an Einem Ende befestigtes, schmales Streifchen Messingblech (Zunge) hinstreichen, und dadurch dasselbe in Schwingung versetzen und zum Ertönen bringen lässt. Wer keine Gelegenheit hat, sich dies an einer wirklichen Orgelpfeife dieser Gattung anschaulich zu machen, darf nur ein gewöhnliches Kindertrompetchen auseinander nehmen, welches nichts anders, als eine Zungenpfeife ist.

In Ansehung dieser Zungenpfeifen nun weiss man, wenn man die Sache näher betrachtet, in der That nicht recht, ob man sie eigentlich als Blasinstrumente ansehen darf, oder nicht — ob nämlich die in der Röhre enthaltne Luftsäule der eigentlich tönende Körper ist, oder ob eigentlich die Zunge als selbsttönender Körper durch den Luftstrom nur zum Tönen veranlasst wird, wie die Saite auf dem Windklavier, und die Röhre nur den Ton der Zunge fortleitet, begsammen hält, und stärkt und mildert. Man möchte sich für Letzteres entscheiden, wenn man bemerkt, dass die Höhe des Tons, den eine solche Pfeife angiebt, fast gar nicht, wenigstens ganz nicht in demselben Verhältnis, wie bey wirklichen Blasinstrumenten, von der Länge der Pfeife, sondern hauptsächlich von der Länge, Dicke, Steifheit u. s. w. (Siehe §. 5—6 meiner obenerwähnten Abhandl.) der Zunge abhängt; — (bey dem Orgelbauer Reiner in Darmstadt habe ich sogar ein kleines Orgelpositiv von der Grösse eines starken Foliobandes gesehen, welches aus einem Zungenregister von 4 Fuss-Ton, ganz ohne Pfeifenkörper, bestand, aber auch freylich gar grausam schnarrte) — und dass man aus Einer Röhre zwey, ja mehrere, und zwar *beliebige* Töne zugleich ertönen machen kann, je nachdem man den Klang mehrerer Zungen zugleich in einen und denselben Pfeifenkörper leitet, (wie dies die, einige Zeit lang als räthselhaft angestaunt gewesene malzelsche und kaufmannsche Trompetenmaschine beweist;) — hingegen möchte man sich doch wieder für die entgegengesetzte Meynung erklären, wenn man bemerkt, dass die Länge der Röhre doch nicht ganz ohne Einfluss auf die Tonhöhe der Zungenpfeife ist, dass auch das sogenannte halbe Decken des Pfeifenkörpers bey Rohrwerken eben solchen Einfluss hat, wie bey Flötenwerken, (wie man dies an jeder Orgel erfahren und versuchen kann, ja selbst an jedem Kindertrompetchen, vor dessen Mündung man die hohle Hand hält) — und dass bey manchen Blasinstrumenten, welche doch auch mittelst Zungen zur Ansprache gebracht werden, z. B. Fagott, Klarinette und Hoboe, alle Erscheinungen (wo wir in der Folge sehen werden,) zusammentreffen, welche beweisen, dass die, in diesen Instrumenten enthaltne Luftsäule, nicht aber das Rohr oder Blatt, der tönende Körper sey.

Da ich hier nicht zunächst von Orgelpfeifen handle, so wäre es wol nicht an seiner Stelle, tiefer in diese, allerdings etwas schwierige Frage einzugehen, deren befriedigende Beantwortung man selbst bey Chladni vergebens sucht, wie sehr man sie auch §. 67, 69 bis 72 seiner Akustik erwarten sollte. Man vergl. §. 107, 195 u. 181. ebendas.

II. Wesentliche Beschaffenheit.

§. 4.

Alle Blasinstrumente bestehen im Wesentlichen aus einer hohlen Röhre, und ihr Tönen besteht

darin, dass die in solcher Röhre enthaltene Luftsäule durch einen, an dem Ende der Röhre einhingenden Luftstral der Länge nach in Schwingung oder Erzitterung gesetzt wird.

Wir wollen das eine Ende der Röhre, an welchem die Tonerregung geschieht, ein- für allemal *das erste Ende der Röhre* nennen, das andre aber, *zweytes Ende*.

§. 5.

Das Einblasen eines tonerregenden Luftstrals in das erste Ende der Röhre geschieht auf verschiedne Art. Bald durch ein Mundstück der Art, wie wir §. 3. von den Labial-Orgelpfeifen, vom Flageolet u. s. w. beschrieben haben, welche Instrumente man unter dem gemeinsamen Namen, *pfeifenartige oder Labial-Instrumente*, begreifen könnte; bald wird ein, blos durch die gehörige Haltung der Lippen gebildeter Luftstral unmittelbar, entweder in das offene, erste Ende eingeblasen, (wie z. B., wenn man auf einem hohlen Schlüssel bläst, oder auf der Pan-Flöte,) oder in ein zur Seite angebrachtes Loch, wie an der Querflöte; oder das Einblasen geschieht durch ein, mit einem oder zwey, die Erzitterung befördernden Zungen versehenen Mundstück, ungefähr so, wie bey den Zungenpfeifen der Orgel — zu welcher Klasse, die man *Zungen-* oder auch *Rohrinstrumente* nennen könnte, Hoboe, Klarinette und Fagott gehören; oder endlich durch ein kesselförmiges oder becherförmiges Mundstück, wobey die Lippen des Spielers ungefähr den Dienst verrichten, den bey Zungeninstrumenten die Zunge thut — wohin alle sogenannte *Metall-* oder *Blech-Instrumente* gehören, als: Trompete, Posaune, Horn etc., auch Serpent und Zinken, welche jedoch selten mehr von Metall gemacht zu werden pflegen.

III. Wovon hängt die Höhe oder Tiefe des Tons einer Röhre im Ganzen ab?

§. 6.

Die Schwingungen einer, in einer Röhre enthaltnen, tönenden Luftsäule sind überhaupt langsamer oder geschwinder, und der Ton also tief oder hoch, je nachdem die Röhre, und somit die darin enthaltne Luftsäule, lang oder kurz ist (nämlich gemessen von dem ersten Ende bis zum zweyten, oder bis zu jeder andern Oeffnung, durch welche der eingedrungne Luftstral wieder ausströmen kann, oder wo überhaupt die tönende Luftsäule wieder mit der äussern Luft zusammenhängt) und zwar giebt, unter sonst gleichen Umständen eine Röhre, die nur halb so lang ist, als die andre, in der Regel genau die Octave dieser letztern, d. h. einen Ton, der gerade noch einmal so hoch ist, als der Ton der andern, weil er aus gerade noch einmal so geschwinden Schwingungen besteht. (Vergl. §. 4. der vorerwähnten Abh.)

§. 7.

Weit weniger Einfluss, als die Länge der Röhre, oder eigentlich gar keinen Einfluss auf die Tonhöhe hat die grössere oder geringere Weite (Durchmesser, Mensur) der Röhre im Ganzen.

Wol aber hängt die Tonhöhe sehr davon ab, ob das zweyte Ende der Röhre eben so weit ist, als die Röhre im Ganzen, oder nicht. Ist es weiter, so wird der Ton der Röhre etwas höher, als er sonst ihrer Länge nach seyn müsste, und dabey zugleich heller und stärker; (dahin zielt der Schallbecher oder Schallkegel der Trompeten, Hörner, Klarinetten etc.) ist hingegen die Oeffnung am zweyten Ende der Röhre verengt, so wird im Gegentheil der Ton tiefer, und zugleich weicher, sanfter und matter. Man kann dies z. B. am Kopf-stück einer Flöte versuchen, wenn man es anbläst, dabey die hohle Hand gleichsam wie einen Hut der Oeffnung des zweyten Endes nähert, und die Hand nach und nach immer mehr und enger schliesst; oder auch, wenn man die flache Hand von der Seite her immer weiter und weiter vor die Oeffnung hinschiebt, und so den Ausgang immer mehr und mehr versperrt. Man kann auf diese Art, indem man die Oeffnung fast ganz versperrt, den Ton bis nahe an die Unteroctave vertiefen, wobey er aber zugleich auch immer matter wird, schwerer anspricht, und leicht ganz versagt. Auf solchem Verengen des zweyten Endes beruht der Bau der sogenannten Edlgedeckten Orgelregister, das sogenannte Stopfen (zum Waldhorn, und, wie wir noch sehen werden, (§. 42.) ein grosser Theil des Tonspiels aller Blasinstrumente mit Tonlöchern.

(Einen befriedigenden, physikalischen Grund, warum, und wie es zugeht, dass das Verengen der Oeffnung des zweyten Endes einer Röhre den Ton derselben tiefer macht, hat uns übrigens bis jetzt kein Musiker geben mögen. Selbst Chladni geht §. 75, 76. der *Akustik*. leicht darüber hinaus. — Meine Ansicht über diese Frage zu entwickeln,

wäre hier der Ort nicht, da nur angewandte Akustik, nicht aber speculative Untersuchungen im Felde der reinen Akustik der Zweck der gegenwärtigen Abhandlung ist.)

Auf der Flöte wird der Ton auch dadurch tiefer, dass man das Mundloch, also die Oeffnung des ersten Endes, mehr mit der Lippe bedeckt, und also gewissermassen eben so verengt, wie wir oben von der zweyten Oeffnung gesagt haben.

§. 8.

Wird aber das zweyte Ende einer Röhre *völlig verschlossen*, so dass die darin enthaltne Luftsäule durch keine zweyte Oeffnung mit der freyen Luft in Verbindung steht: so wird der Ton auf einmal um eine volle Octave tiefer, als, da die Röhre ganz offen war. Dieser neue Ton spricht nun auch wieder vollkommen leicht und gut an, wird auch wieder viel stärker, als die vorigen, durch allmähliges Annähern und unvollkommnes Anschliessen der Hand erkünstelten Töne; kurz, es ist eine ganz neue Gattung von Ton. Auch dies kann man an dem Kopfstück einer Flöte versuchen, dessen zweytes Ende man zuhält: (nur wird vielleicht nicht genau die Unteroctave des vorigen Tons erscheinen, weil das Flötenmundloch nicht genau am Ende der Röhre ist.)

Auf solchem Verschliessen des zweyten Endes der Röhre beruht die Einrichtung der ganz gedeckten Orgelpfeifen (Gedakte.) Auf andern Blasinstrumenten wird von ganz gedeckten Tönen kein Gebrauch gemacht; auch wär es bey den meisten schon darum nicht möglich, weil man beym Anblasen derselben, z. B. der Trompete, die erste Oeffnung schon mit dem Munde verschliesst, und also, wollte man auch noch die zweyte ganz verschliessen, alsdann gar kein Ton mehr, weder hinein noch heraus, könnte.

IV. Welche Töne ist eine Röhre ihrer Natur nach anzugeben fähig?

§. 9.

Eine und dieselbe Pfeife ist nun aber fähig, nicht blos immer nur Einen und denselben, sondern, je nachdem sie auf diese oder jene Art angeblasen wird, auch bald diesen, bald einen andern Ton anzugeben. Die Gesammtheit der Töne, welche eine Pfeife der Länge ihrer Röhre gemäss anzugeben vermag, bezeichnen wir mit dem Namen, *natürliche Töne*, auch wol *harmonische Töne der Röhre*. Der tiefste derselben heisst ihr *Grundton*: dieser pflegt anzusprechen, wenn die Röhre nur ganz leise und schwach angeblasen wird. — Uebrigens wird dieser Ton, so wie auch alle folgende, durch mässiges Treiben oder Nachlassen des Windes um ein Geringes höher oder tiefer. Allein bey entschiedenem schärferm Anblasen sprechen, statt des Grundtons, plötzlich ganz andre, viel höhere Töne an, welche wir *harmonische oder akustische Beytöne* nennen.

§. 10.

Worin eigentlich diese grössere Schärfe des Anblasens bestehe, hat uns noch kein Akustiker recht deutlich erklärt. So viel glaube ich indessen als gewiss ansehen zu können: die Hauptsache liegt immer, entweder in der grössern Heftigkeit und folglich Geschwindigkeit des einströmenden Luftstrals, wodurch die in der Röhre enthaltene Luftsäule zu geschwindern Schwingungen gereizt und angeregt wird, oder in der grössern Feinheit, Dünne, und folglich Schärfe des Luftstrals; oder, noch besser, in beyden zugleich. Durch *blosse Verstärkung des Windes*, also blos durch das erstere Mittel, kann man eine Orgelpfeife zwingen, ihre Beytöne anzugeben; sie werden aber durch die nöthige Heftigkeit des Blasens, zumal bey etwas weiten Pfeifen, rauh und unangenehm, weil man dabey nicht zugleich auch das zweyte Mittel mit anwenden kann; durch blosse Verstärkung des Windes kann man auf einer Flöte, die man statt der Lippen durch eine Federspule anbläset, auch wol höhere Töne herausbringen, aber nur mit Mühe, und von übelm Klang; eben so bringt ein Anfänger auf der Flöte die höhern Töne nur gewaltsam und schreyend heraus, weil er den Luftstral wol zu verstärken, noch nicht aber ihn auch zugleich dünn und spitz genug zu bilden versteht, indess der geübte Flötenspieler selbst die höchsten Töne leise und zart ansprechen macht, indem er den Luftstral zwar nur mässig stark, aber sehr dünn und scharf einströmen macht, und umgekehrt, die tiefsten Töne mit grosser Kraft anzugeben versteht, indem er den Luftstral möglichst erweitert, da im Gegentheil der Anfänger, der den Luftstral noch nicht zu modeln vers[tanden], solche tiefe Töne nur durch die Kraftlosigkeit seines Anhauchens zu erbetteln weis. — Auf ähnliche Art wird auf der Hoboe, der Klarinette und dem Fagott, um die höhern Töne anzugeben, das Rohr oder Blatt mit

den Lippen enger gepresst; aus gleichem Grunde schliesst der Trompeter oder Hornist die Lippen enger, wenn er höhere Töne anzugeben hat, und der Primo-Bläser fährt ein engeres Mundstück, als der Secondarius, der Bassposaunist und Serpentist ein viel weiteres, als der Trompeter, u. s. w.

§. 11.

Die akustischen Beytöne, welche eine Röhre durch scharferes Anblasen angiebt, sind nun, bey einer offenen (d. h. am zweyten Ende nicht verschlossnen) Pfeife bekanntlich folgende: zuerst ein Ton, der gerade um eine Octave höher ist, als der Grundton; bey noch scharferm Anblasen erscheint ein dritter Ton, der wieder um eine Quinte höher ist, als der zweyte; u. s. f., bey immer scharferm Anblasen, folgende, durch die Ziffern II, III, IV, u. s. w. bezeichnete, immer höhern Beytöne. Wenn nämlich der Grundton der Pfeife, z. B. C wäre:

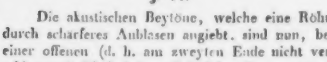

Alle zwischen den hier verzeichneten Tönen liegende übrige Töne können aber auf einer Röhre nicht zur Ansprache gebracht werden, wenigstens nicht ohne äussere künstliche Einwirkung, wovon in der Folge erst gesprochen werden kann.

Man bemerkt übrigens leicht, dass die Lücke vom Ton I bis zu II die grösste ist, und eine volle Octave beträgt, die von II zu III aber nur eine Quinte, und dass so fort die Lücken zwischen den höhern Nummern immer kleiner werden — eine Bemerkung, die sich fruchtbar zeigen wird.

Ueberdies ist zu bemerken, dass der oben als $\bar{b}$ bezeichnete Ton, No. VII, nicht eigentlich b ist, sondern merklich tiefer, und der als f bezeichnete, No. XI, um ein Gutes höher und beynahe fis; weshalb denn auch dieser Ton, z. B. bey Trompetern, die nicht durch Kunst nachzuhelfen wissen, immer so unausstehlich falsch zum Vorschein kömmt.

§. 12.

Auf gedeckten Pfeifen, deren zweytes Ende verschlossen ist, sprechen ganz andre harmonische Töne an, als auf offenen: da aber in der Musik von den Beytönen gedeckter Pfeifen keine Anwendung gemacht wird, so reden wir hier nicht weiter davon.

§. 13.

Was man über die harmonischen Töne in Büchern liest, verführt zu der beschränkten und unrichtigen Ansicht, als lägen die akustischen Beytöne blos im Waldhorn, der Trompete und ähnlichen Blechinstrumenten: sie liegen aber in jedem Blasinstrument ohne Unterschied. Man versuche es z. B. auf der Flöte. Wol die wenigsten Flötenspieler wissen es, dass man bey Schliessung aller Tonlöcher nicht allein den Grundton $\bar{d}$, sondern auch die Beytöne, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{fis}}$, und a heraus bringen kann, und eben so mit einerley Griff die Töne $\bar{es}$, $\bar{\bar{es}}$, $\bar{b}$, es, u. s. w. — Eben so giebt der Fagott auf den Griff G leicht die Töne $\bar{G}$, $\bar{g}$, $\bar{d}$, u. s. w.; auf den Griff F die Töne F, f, $\bar{c}$, u. s. w.; auf den Griff E die Töne E, e, h, und so fort: Es, es, $\bar{b}$; — D, d, a, $\bar{d}$; — C, c, a, $\bar{e}$; — B, B, f, b, $\bar{d}$; u. s. w.

Nur sind nicht alle Blasinstrumente darauf eingerichtet, dass alle harmonische Töne darauf *füglich* ansprechen. Dies hängt (nächst gewissen Zufälligkeiten und Eigenheiten dieses oder jenes Instruments, wovon unten §. 15.) im Allgemeinen grösstentheils vom Verhältnis der Röhre zu ihrer Weite ab. Man kann als Regel annehmen, dass eine, im Verhältnis ihrer Länge ziemlich enge Röhre ihre höhern harmonischen Töne leicht, die tiefern aber ungern oder gar nicht anspricht; und umgekehrt.

Darum spricht z. B. auf der Flöte, deren Röhre im Verhältnis ihrer geringen Länge ziemlich weit ist, bey dem Griff d schon das $\bar{d}$ nicht völlig leicht und gut an, die folgenden Beytöne, a, d, u. s. w. grösstentheils noch übler, und der nach a folgende höhere Beyton, welcher c wäre, will vollends gar nicht mehr heraus.

§. 14.

Umgekehrt haben Horn und Trompete, deren Röhre im Verhältnis ihrer bedeutenden Länge sehr enge ist, die Eigenheit, dass ihr allertiefster Ton, der eigentliche Grundton, (I,) den das Instrument der Länge seiner Röhre gemäss angeben sollte, gar nicht anspricht: ihr eigentlicher Umfang fängt erst bey dem Tone II an, welcher auf den eigentlichen ersten und Grundton des Instruments folgt — bey dem, auf welchen selbst gleich dessen Quinte (III) folgt:

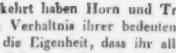

das C, welches noch eine Octave tiefer wäre, als das tiefste des obigen Beyspiels, und welches, wie man aus Vergleichung mit der §. 11. abgebildeten Tonleiter sieht, der eigentliche Grundton des Instruments ist, spricht so gut, wie gar nicht mehr an, sondern blos wie ein unvernehmlicher, gleichsam flatternder Hauch, weshalb es auch den Namen Flatter-C erhalten hat.

(Eben wegen dieses Mangels gerade des Grundtons auf dem Horn und der Trompete hatten diese Instrumente am wenigsten verdient, ausschliesslich als Normal-Instrumente für die Lehre von den akustischen Tönen in den Büchern angeführt zu werden.)

§. 15.

Sonderbar unvollständig sprechen die Beytöne auf der Klarinette an. Auf diesem Instrumente will nämlich der erste Beyton, die Octave des Grundtons, nicht ansprechen: es ist fast ganz unmöglich, mit demselben Griff, womit man z. B. das tiefste e, f, fis oder g bläst, auch die Octaven dieser Töne ansprechen zu machen, zu deren Erzeugung man daher eigne Tonlöcher hat anbringen müssen; wol aber kann man den zweyten harmonischen Beyton, (II) die Quinte der Octave, zum Ansprechen bringen; mit eben dem Griff, womit z. B. das tiefe g anspricht, kann man auch das d, als Quinte der Octave g, ansprechen machen, u. s. w. (Dies Ansprechen wird durch das Oeffnen der sogenannten b-Klappe des linken Daums nur sehr erleichtert, (§. 50.) nicht aber nur dadurch möglich.) Daher kommt es, dass auf der Klarinette ähnliche Griffe, wie bekannt, nicht die höhere Octave, sondern die Quinte der höhern Octave hervorbringen.

(Den eigentlichen physikalischen Grund dieses Umstandes sind uns übrigens die Akustiker bis jetzt schuldig geblieben.)

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 2ten Jan. Uebersicht des Monats December. Den 3ten gab der königl. Musikdir., Hr. Seidel, Concert, zum Besten der Angehörigen der berliner Landwehrmänner. Nach einer kraftvollen Ouverture von Winter spielte der Kammermusicus, Hr. Müller, ein hoffnungvoller Schüler des Concertm. Möser, ein Violinconc. v. Polledro, und zeichnete sich durch Reinheit des Tons, guten Bogenstrich und Sicherheit in Doppelgriffen aus. Mad. Schulz trug sehr schön eine neue italienische Scene von Hrn. Seidel vor, die viel gesangreiche Stellen hat. Auszeichnung verdiente auch das, mit wiederholtem Beyfall von Hrn. Beschort gesprochene Gedicht auf die Völkerschlacht bey Leipzig, von Oswald, mit sehr gelungener musikal. Begleit. von Hrn. Seidel. Den Schlussgesang begleitete Hr. Pohl mit der Harmonica. Die reine Einnahme betrug über 454 Rthlr. — Den 7ten gaben die Hrn. Detroit und C. Schulz Concert vor einem ungewöhnlich kleinen Auditorium. Der Kammerm., Hr. Schulz, blies ein von ihm gesetztes Flötenconc., und mit den Hrn. Tausch, Hambuch und Lenas ein Quartetto concertante für Flöte, Hoboe, Klarinette und Horn, auch von seiner Composition, nicht ohne Beyfall. Der durch seine musikalische Begleitung der Vorstellungen in Gropius' mechanischem Theater bekannte Hr. Detroit spielte ein Conc. fürs Pianoforte von Dusseck, und mit Mad. Gröbenschütz eine Sonate für zwey Pianoforte von Himmel, brav und ausdruckvoll. — Den 10ten gaben die Gebrüder Müller Concert. Der hiesige Kammermus., C. Müller, spielte ein Violinconc. von Spohr und Variationen für die Violine von Rode; sein Bruder, G. Müller, aus Braunschweig, ein Violinconc. von Kreuzer; beyde mit Beyfall.

Den 17ten ward im Opernhause gegeben: *La selva incantata e Gierusalemme liberata*; romantisch-heroische Oper in 2 Abtheil. von A. v.

Filistri, bearbeitet durch Herklots; mit Musik von Righini. Als diese Oper zuerst im Carneval 1803 gegeben wurde, erfolgte eine Darstellung und ausführliche Beurtheilung ihres Werths und Inhalts in der musikal. Zeit. Die herrliche Musik ist auch durch den Klavierauszug allen Freunden eines schönen, ansprechenden, wohlgefühlten Gesanges schon längst bekannt. Sie wurde durch die Hrn. Fischer, Tombolini, Stümer, und Dem. Schmalz trefflich ausgeführt. Lauten Beyfall des überzahlreichen Publicums gewannen: die Scene zwischen Armide und Tancred (Dem. Schmalz und Hr. Stümer): Ah non ho core, oh Dio etc.; Gottfrieds (Hrn. Fischers) Arie: Al Nome tuo temuto etc.; Armidens und Rinalds (Hrn. Tombolini's) Duett: Veggio o mi par quel volto etc.; Rinalds Partie: Tremo l'abisso e sparve etc.; Armidens, Rinalds und Tancreds Terzett: Misera io piango e intanto etc.; Gottfrieds Arie: Ma già d'entrambi in volto etc.; Rinalds und Tancreds Duett: Re del Ciel etc.; Tancreds und Armidens Duett: Rinaldo a noi s'avanza etc.; Armidens Arie: Un cenno mi chiedi etc., und das wahrhaft vortreffliche Quartett: Fallisce in ogni impresa etc. — Den 21sten wurden zu Kotzebue's *Graf Benjowsky* (in dem der Schauspieldirector, Hr. Dobbelin, den Hettmann sehr brav gab) als Ouverture und zwischen den Abtheilungen Harmoniemusik von Blasinstrumenten, mit untermischten Solopartien für die neu erfundenen englischen Klappenflügelhörner gegeben. Die Musik war von dem Kammermusic., Hrn. Tausch dem Vater, mit vieler praktischen Kenntnis für Blasinstrumente eingerichtet, und wurde rein und gut ausgeführt. Die neuen Hörner sind eine Art Trompeten mit Klappen, ungefähr wie bey der Klarinette, und machen in der Zusammenstellung mit andern Blasinstrumenten einen sehr angenehmen Eindruck. Besonders gut und mit vielem Beyfall wurden ausgeführt: Variationen auf das Volkslied: Heil dir im Siegerkranz etc. und die zweckmässig arrangirten Märsche aus Spontini's *Cortez* und *Vestalin*. Ob jene Hörner ganz nach der Beschreibung ihres londoner Correspondenten im vorigen Jahrg. der mus. Zeit. gefertigt worden sind, ist Ref. unbekannt. — Den 22sten wurde zum erstenmal gegeben, und einige Tage darauf mit massigem Beyfall wiederholt: *Wie man lieben muss*, romantisches Singspiel in einem Aufzug, nach Zschokke's Feenmährchen frey bearbeitet, vom Freyherrn, Carl v. Miltitz, zu Dresden. Auch diese Composition giebt Beweise für das bedeutende Kunsttalent des, durch seine vaterländischen Lieder schon vortheilhaft bekannten Componisten. Sie enthält viele einzelne gute Ideen, und würde, bey mehr, und stetigerer Haltung, mehr Kürze und weniger Künstlichkeit, noch vortheilhafter wirken. — Mad. Milder-Hauptmann aus Wien, die vielleicht bald uns ganz angehört, hat auch im vorigen Monat mit vielem Beyfall mehrere Gastrollen gegeben: am 15ten und 17ten die *Armide* in Glucks Oper, am 18ten die Emmeline in Weigl's *Schweizerfamilie*, und am 26sten *Fidelio* in Beethovens Oper dieses Namens. Der reine Ertrag dieser letzten, für die, in Danzig durch die Pulverexplosion Verunglückten bestimmten Vorstellung war über 1400 Thlr. — Der schon vorher genannte Hr. Dobbelin hat noch mehrere Gastrollen auch in Singspielen gegeben; namentlich am 12ten den Geronte in Méhuls *Schatzgräber* (wo das Duett der Dem. Leist und Sebastiani: Vergebens ist des Herzens Streben etc., wie immer, viel Beyfall fand), den 14ten den Tapezier Martin in Himmels *Fanchon*, und den 29sten den Peter Rothkopf in Monsigny's *Röschen und Colas*. Sein lebhaftes, munteres Spiel und seine lustigen Einfälle, erwarben ihm stets wiederholten Beyfall. — Hr. Bachmann, vom Theater zu Danzig, gab am 21sten den Simeon in Méhuls *Joseph in Aegypten*, ohne allen Beyfall. Am 31sten trat, nach mehrjähriger Entfernung von der Bühne, der ehemals als Sänger, Singlehrer und Componist rühmlich bekannte, pensionirte Hr. Ambrosch, als Adam in Schencks *Dorfbarbier*, mit allgemeinem Beyfall über sein nicht übertriebenes und eigenthümlich komisches Spiel auf.

Von neuen Musikalien scheinen zu empfehlen: Dorn 6 Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Ballmusik, aufgeführt auf den königl. Hofbällen während der Anwesenheit des Kaisers von Russland in Berlin, comp. und für das Pianof. arrang. von C. Möser, 2 Hefte. (Beyde Werkchen bey Schlesinger.) — F. L. Seidel, Bluchers Heimkehr oder Triumph des preussischen Volks und Heeres, grosse Phantasie für's Pianoforte, (im Kunst- und Industrie-Comptoir) worin alles Mögliche, und noch etwas mehr, musikal. zu malen versucht ist.

Der Hr. Prof. Chladni aus Wittenberg hat vor einigen Tagen zwey Cursus seiner Vorlesungen über die Akustik angefangen.

Am 10ten starb am Schlagfluss der Concert-

meister, Ernst Schick, bekanntlich ein guter Ripienist. Er war im Haag im Oct. 1756 geboren, ward anfangs von seinem Vater, der Tanzmeister zu Amsterdam war, zu derselben Kunst angehalten, und brachte es auch bald darin zu vieler Geschicklichkeit. Allein stärker war sein Hang zur Musik, in der er unter dem Concertm. Kreusser sich bald auszeichnete. Er verdankte diesem im Vortrag und auch in der Composition vieles. Um 1770 fand er zu Amsterdam Gelegenheit, sich auch nach Eser und Lolli zu bilden: des letztern Manier verliess er aber dann bald wieder. Hierauf kam er als erster Violinist nach Mainz und später in die kön. Capelle zu Berlin. Er beschloss seine künstlerische Thätigkeit mit der Direction des vorhererwähnten Concerts der Gebrüder Müller, und wenige Augenblicke nach dem Ende dieses Concerts sein Leben. Von seinen Compositionen sind hier seit 1785 6 Violinconcerte einzeln gestochen worden. Er folgte nach wenigen Jahren seiner unvergesslichen Gattin, Margarethe Luise Schick, geb. Hamel.

Kurze Anzeigen.

Serenate per Violino e Chitarra, comp. — — per Antonio Mayer. No. 1. in Bonna e Colonia, presso N. Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Ein tüchtiger Geiger, offenbar des Besten, was die neueste Methode und Spielart bietet, kundig, giebt hier denen, die ihm nach wollen, Stoff und Gelegenheit, sich gut zu unterhalten und sehr nützlich fortzubilden. Der Guitarrist darf auch kein Stümper oder leerer Klimperer seyn. Der instructive Zweck ist zwar der vorherrschende, und das Werkchen von dieser Seite angesehen am lehrreichsten: doch ist es auch als Musikstück überhaupt keineswegs ohne Werth, und selbst nicht ohne Originalität der Erfindung und Darstellung. Die äusserst sorgsame Bezeichnung des Vortrags, sowol in mechanischer, als in ästhetischer Hinsicht, verdient noch besonders dem Verf. verdankt, und den Spielern zur genauen Beobachtung empfohlen zu werden.

Ouverture à grand Orchestre de l'Opera, Agnese, par Ferd. Paer. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 1 Thlr.)

Jedermann kennt pärsche Ouvertüren, jedermann weiss auch, dass sie alle einander ähnlich sind. Wer frühere liebt, wird diese spätere auch lieben: denn was jene empfiehlt, empfiehlt auch diese; was an jenen auszustellen ist, ists auch an dieser. Wie aber dies leichte, sehr muntere, ja meistens scherzhafte Allegro — Thema:

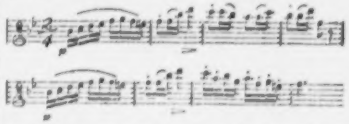

einer, bey weitem zum grössten Theile so höchst lugubern Historie, wie sie diese Oper abhandelt, als Einleitung vorgesetzt werden und in Paris viel Glück machen konnte: das begreife ein anderer, als Ref. Uebrigens braucht es nicht erst erwähnt zu werden, dass dies auf diese Ausgabe *ohne die Oper* keinen Einfluss haben kann.

Trois grandes Marches pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par Albert Agthe. Oeuvr. 6. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Der Verf. scheint vieles dieser Art gehört, und sich das Bessere, den Gedanken, der Anordnung und dem Effecte nach, gut gemerkt zu haben. So wäre gewiss gar manches des hier Gelieferten, ohne Beethovens 3, und Riesens 6 frühere Marsche, nicht geliefert, oder doch nicht so, wie es ist, und man es zum Theil wol offenbar Reminiscenz nennen kann. Doch giebt der Verf. auch manche eigenen und guten Gedanken: nur verkünstelt er sich dieselben zuweilen, besonders durch häufiges und plötzliches Moduliren in entfernte Tonarten. Die freundlichern, melodiösern Partien, besonders der Trios, gelingen ihm besser. — Das Werkchen ist nicht schwerer auszuführen, als die oben genannten, und wird wahrscheinlich manche Freunde finden.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Januar. **Nº. 4.** 1816.

Versuch einer praktischen Akustik.

(Fortsetzung aus der 3ten No.)

V. In wiefern wird bey unsern Blasinstrumenten von all diesen Tönen wirklicher Gebrauch gemacht?

§. 16.

Jede Pfeife, jede zum Blasinstrument gebildete Röhre, ist, wie wir aus dem Bisherigen gesehen, ihrer Natur nach fähig, nicht blos immer Einen und denselben, nicht blos ihren Grundton, sondern auch noch verschiedne andre Töne anzugeben.

Von mancher fordert man aber bey weitem nicht alle Töne, die sie ihrer Natur nach angeben könnte.

Am wenigsten fordert man von der Orgelpfeife; sie hat immer nur ihren Grundton anzugeben: ihre harmonischen Beytöne werden nie gebraucht. (Das Orgelregister, Quintatöne genannt, macht nur eine uneigentliche, halbe Ausnahme.) Man braucht deshalb für die Orgel so viel Pfeifen, als man verschiedne Töne haben will, weil keine Pfeife mehr, als Einen anzugeben eingerichtet ist.

Auch die Hörner der russischen, sogenannten Jagd-Musik, von der wir im letzten Kriege so bewundernswürdige Proben auch in Deutschland gehört, haben so, wie Orgelpfeifen, immer nur einzig ihren Grundton anzugeben, und das Musikantenchor ist daher eine lebendige Orgel.

§. 17.

Von andern Instrumenten pflegt man, zwar nicht, wie von der Orgelpfeife, nur immer einen und denselben Ton, sondern wol mehrere zu fordern: aber doch keine andern, als ihre natürlichen. Dies ist der Fall bey den meisten Blech-Instrumenten, z. B. bey der Trompete und dem Horn — so wie diese Instrumente blos ripienmässig, als Füllstimmen, gewöhnlich gebraucht werden, wo man ihnen keine andern Töne zumuthet, als blos ihre bequemsten harmonischen Beytöne — beym Jägerhorn, Posthorn, Signalhorn etc.

§. 18.

Im Gegentheil verlangt man von andern Instrumenten, ausser den, der Länge ihrer Röhre nach ihnen ein- für allemal eigenthümlichen harmonischen Tönen, auch noch andre, und hilft, um diese zu erlangen, der Natur der Röhre nach durch verschiedne künstliche Mittel.

Diese verschiednen Mittel wollen wir nun der Reihe nach kennen lernen.

VI. Mittel, den Tonreichthum einer Röhre zu vermehren.

§. 19.

Diese Mittel sind, so weit wir sie bis jetzt kennen und anwenden, folgende vier:

1) Treiben und Sinkenlassen, (§. 20.)
2) Stopfen, (§. 21.)
3) Verschieben, (§. 22—30.)
4) Tonlöcher. (§. 31 folgg.)

§. 20.

1) *Treiben und Sinkenlassen.*

Dieses erste Mittel, das Treiben und Sinkenlassen eines und desselben Tons mittelst Verstärkung oder Schwächung des Windes, (§. 9. am Ende) ist das unvollkommenste und beschränkteste von allen. Vermöge dieses Mittels kann man indessen, z. B. auf dem Horn, das tiefe g ganz gut bis gis oder as hinauftreiben; durch Beyhülfe dieses Mittels kann man auf der Flöte, welche eigentlich nur

bis d hinabreicht, doch noch ziemlich vernehmlich $\overline{cis}$ herausbringen, ja selbst noch $\overline{c}$, wiewol freylich nur matt und elend. — Eben so muss der Serpent-Spieler eine Menge von Tönen, die seinem rohen, unausgebildeten Instrument fehlen, blos durch Treiben und Sinkenlassen erzwingen oder erbetteln.

2) *Stopfen.*

§. 21.

Das zweyte, schon etwas wirksamere Mittel besteht im Verengen der Mündung des zweyten Endes der Röhre. Dahin gehört das sogenannte Stopfen beym Waldhorn und zuweilen auch bey der Trompete. (§. 7.)

Auch dieses Mittel ist aber noch sehr beschränkt, indem ein Ton sich dadurch nicht wol um mehr, als eine grosse diatonische Stufe erniedrigen lässt, welches noch lange nicht hinreicht, die grossen Lücken auszufüllen, die sich in der Reihe der natürlichen Töne finden: (§. 11.) nicht zu gedenken, dass die gestopften Töne gegen die natürlichen ungleich matter und dumpfer abfallen. (§. 7.)

3) *Verschieben der Röhre.*

§. 22.

Wirksamer ist das dritte Mittel. Man ist natürlich auf den Einfall gerathen, eine Röhre so einzurichten, dass sie sich, ungefähr wie ein Taschen-Perspectiv, durch Ineinanderschieben und Wieder-Auseinanderziehen, augenblicklich verkürzen, und wieder verlängern lasse. Wir finden dieses Mittel an der Posaune angewendet; (neuerlich auch, wiewol in weit beschränkterm Masse, am Waldhorn. M. s. meinen Aufsatz im 18ten Jahrgang. 1812. der mus. Zeit. No. 42. S. 760.) Es wirkt, wenn auch nicht eben in jeder Hinsicht vollkommen, doch in so fern vollständig, dass die Posaune dadurch in Stand gesetzt ist, eine ununterbrochne chromatische Tonreihe, ohne irgend eine Lücke und mit völliger Gleichheit der Tonstärke, anzugeben.

§. 23.

Wie dieses zugeht, will ich mit wenigem anschaulich zu machen suchen.

Ich betrachte zu dem Ende unter den verschiedenen Gattungen höherer oder tieferer Posaunen aus verschiedenen Gründen zuerst die gewöhnlichste Tenorbass-posaune, (eigentlich Tenorposaune mit Bassmundstück.) Von dieser giebt sich dann leicht die Anwendung auf alle übrigen, höhern oder tiefern Gattungen dieses Instruments.

Diese Basposaune ist im Grunde nur eine B-Trompete, d. h. eine Trompete, welche um einen sogenannten ganzen Ton (grosse Tonstufe) tiefer klingt, als ihre Töne dem Namen nach heissen, (ungefähr gleich einer Violin, welche um einen ganzen Ton zu tief gestimmt wäre; deren c folglich so klingt, wie auf andern Instrumenten das b.)

Von einer solchen B-Trompete ist die Basposaune nur in drey Stücken wesentlich verschieden; nämlich:

Erstens wird sie mit einem grössern und weitern Mundstück geblasen;

Zweytens ist ihre Röhre selbst etwas weiter, als die einer gewöhnlichen Trompete: beydes darum, weil man (zwar auch nicht ihren eigentlichen Grundton t, siehe §. 16, aber doch) nur die tiefsten ihrer akustischen Beytöne:

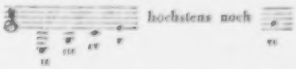

gebrauchen will, welche übrigens, eben weil es B-Trompete ist, folgendermassen klingen:

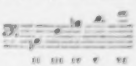

Drittens: Um nun die Lücken zwischen diesen Tönen auszufüllen, und zugleich auch noch mehrere tiefe Töne unterhalb B zu gewinnen, hat man die schon erwähnte Einrichtung getroffen, vermöge welcher die Röhre sich leicht, und zwar doppelt, nämlich zu zwey parallel neben einander herlaufenden Schenkeln der Röhre, in und aus einander ziehen und schieben lässt. Zieht man z. B. die Schiebröhre um etwas drey Zoll heraus, so wird das ganze Instrument dadurch sogleich um einen halben Ton tiefer: man hat die B-Trompete augenblicklich in eine A-Trompete verwandelt; statt dass das Instrument zuvor die Töne B, f, b, $\overline{d}$ angab, giebt es nun A, e, a, $\overline{cis}$

an. (Man sollte diese Stellung der Schiebröhre die A-Stellung oder den A-Zug nennen.) Noch weiter herausgezogen, erscheinen die Töne As, (oder Gis), es (oder dis), as, $\bar{e}$, (As-Zug) und so fort bis E, H, e, gis, h, (E-Zug). Man sehe hier alle diese Züge der Reihe nach:

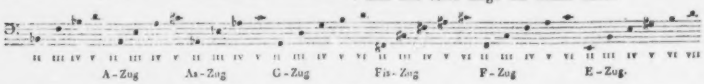

und auf diese Art wird es möglich, auf der Posaune durch Hinaus- und Hereinschieben der Röhre alle Töne zwischen E und $\bar{d}$ herauszubringen, wie dies folgende Scala zeigt:

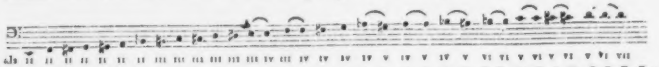

Mancher Ton ist, wie man sieht, sogar auf mehr als eine Art zu erlangen: so sehen wir z. B. in der obigen Scala zwey e, nämlich einmal als III des A-Zugs, und wieder einmal als IV des E-Zugs; ebenso zwey f, zwey gis oder as, u. s. w. — sogar drey eingestr. d, einmal als V vom B-, einmal als VI vom G-, und ein drittes Mal als VII vom E-Zug, welche Tondoubletten dem Spieler manche Erleichterung und Bequemlichkeit gewähren.

§. 24.

Aus dieser Betrachtung der Art, wie die Lücken zwischen dem Ton II und den höhern Beytönen mittelst sechs oder sieben Zügen ausgefüllt werden, lässt sich nun auch der Grund einsehen, warum es ganz vernünftig und gut ist, dass man bey der Posaune den eigentlichen Grundton der Röhre (I), welcher Contra-B wäre, gar nicht gebraucht, sondern erst beym ersten Beyton, B, (II) anfängt: weil nämlich von diesem II bis zum nächstfolgenden III nur eine Lücke von einer Quinte ist, welche auszufüllen *sechs* veränderte Züge genügen; vom Grundton I bis zum ersten Beyton II ist aber eine Lücke von einer ganzen Octave, welche auszufüllen *weit mehr* Züge erforderlich wären. (§. 11.)

§. 25.

Es giebt auch tiefere Bassposaunen, als die hier beschriebene; sie sind aber von dieser nur dadurch verschieden, dass sie im Ganzen grösser, und vermöge ihrer grössern Länge auch tiefer sind; auf sie lässt sich also das bisher Gesagte leicht von selbst anwenden.

Es giebt aber auch höhere Posaunen: Tenor-, Alt-, und sogar Discantposaunen.

§. 26.

Die Tenorposaune ist ganz dasselbe Instrument, wie die zuerst beschriebne Bassposaune: nur dass man nicht ihre tiefsten Beytöne gebraucht, sondern ihre mittlern; etwa folgende:

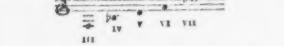

welche also folgendermassen klingen

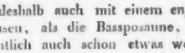

Sie wird deshalb auch mit einem engern Mundstück geblasen, als die Bassposaune, und dürfte selbst eigentlich auch schon etwas weniges enger gebaut seyn.

Da übrigens die mittlern akustischen Beytöne schon näher beysammen liegen, als die tiefern, mit denen die Bassposaune anzugeben hat: (§. 11.) so sieht man leicht, dass die Tenorposaune auch einen oder zwey Züge weniger zu haben brauchte, als die Bassposaune nothwendig hat, und dass sie, weil sie doch eben so viele Züge hat, darum desto reicher an Tondoubletten ist; wie man dies alles leicht finden kann, wenn man sich für die Tenorposaune eine ähnliche Gamme construiren will, wie die oben §. 23. für die Bassposaune entworfene.

§. 27.

Auch die *Altposaune* kann ganz dasselbe Instrument seyn, wie die Tenorposaune, (nämlich im Grunde eine B-Trompete,) nur dass, mittelst eines noch engern Mundstücks, noch höhere Beytöne benutzt werden; nämlich etwa:

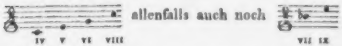

welche wieder folgendermassen lauten:

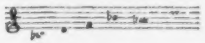

Da diese Posaune sich mit einer Klasse von Beytönen beschäftigt, welche noch weniger grosse Lükken hat, als die Tenorposaune: so ist begreiflich, dass sie, um diese geringen Lücken auszufüllen, noch weniger Züge nothwendig hat, und durch diesen Ueberfluss an Zügen noch reicher an erleichternden Tondoubletten ist.

§. 28.

Man hat aber auch Altposaunen, welche nicht, wie die eben beschriebnen, im Grunde B-Trompeten sind, sondern Es-Trompeten, also an sich selbst um eine Quarte höher, und welche ungefähr folgende harmonische Beytöne gebrauchen:

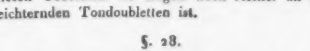

welche also lauten:

Diese Altposaune ist, wie man leicht sieht, im verkleinerten Maasstab ganz das, was Tenorposaune im grössern ist.

Im Grunde ist es ganz gleichgültig, welche von beyden Gattungen von Altposaunen man gebraucht, denn am Ende kömmt doch derselbe Umfang heraus, ob man die höhern Töne einer tiefern B-Trompete

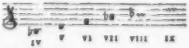

oder die tiefern einer höhern Es-Trompete gebraucht

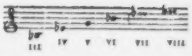

Nur haben die erstbeschriebnen Altposaunen den Vorzug des grössern Reichthums an Tondoubletten.

§. 29.

Eine *Discantposaune* ist nicht sehr gewöhnlich: am füglichsten ist es dasselbe Instrument, wie die zuletzt beschriebene Es-Altposaune, von der man hauptsächlich die hohen Töne

gebraucht. Sie bedarf eben darum immer noch weniger Züge, als die vorhergehende, und statt ihrer genügt allenfalls schon eine Trompete mit posaunenähnlicher Vorrichtung. (Zugtrompete.)

§. 30.

Eine Idee zu wesentlicher Vervollkommnung der Posaunen gedenke ich gelegentlich in einer andern Abhandlung über einen verwandten Gegenstand, welche dem gegenwärtigen bald nachfolgen soll, bekannt zu machen. Hier aber wollte ich mich vor der Hand blos einer klaren Ansicht von der Bildung der Tonreihe auf der Posaune bey meinen Lesern versichern, weil ich diese fast bey allem, was ich in den nun folgenden Paragraphen zu sagen habe, als Grundlage voraussetze.

4) *Tonlöcher.*

§. 31.

Wir haben bis hieher drey verschiedne Mittel kennen gelernt, wodurch man die Lücken zwischen den, einer Röhre, ihrer Länge im Ganzen nach, natürlichen Tönen auszufüllen, und auf einer und derselben Röhre mehr Töne zu erzeugen strebt, als, ihrer Länge zufolge, sonst darauf möglich wären. Diese Mittel waren nämlich: 1) Treiben und Sinkenlassen, 2) Verengen der Mündung oder Stopfen, 3) Verschieben.

Auch dies letztere Mittel hat aber noch manche Unbequemlichkeit, hauptsächlich die, dass sich geschwindere Gänge und Passagen auf diese Art nicht herausbringen lassen. Daher nahmen andre Instrumente wieder zu einem andern Mittel ihre Zuflucht, und dies andre Mittel sind *Tonlöcher.*

Ueber die Art, wie, und die Grundsätze, nach welchen, solche Tonlöcher wirken, sagt Chladni §. 71. seiner *Akustik*:

„An Blasinstrumenten, wo an den Seiten sich Löcher befinden, wird dadurch, dass man diese offen lässt, die schwingende Luftsäule abgekürzt, wodurch also die Töne höher werden. In welchen Verhältnissen aber durch die verschiednen Arten von Oeffnung oder Verschliessung der Seitenlöcher die Töne erhöht oder erniedrigt werden, ist zwar durch die Erfahrung ziemlich genau bestimmt, es scheint aber der gegenwärtige Zustand der Mechanik und Analyse noch nicht zu einer theoretischen Untersuchung dieser Veränderungen hinreichend zu seyn."

Dieser Ausspruch des strengen Mathematikers scheint mir aber doch zu hart: so weit sind wir, meines Erachtens, doch nicht zurück, dass wir muthlos uns darauf beschränken müssten, zu sagen, dass wir noch nichts zu sagen vermögen; wenigstens wird es gut seyn, einmal zu versuchen, wie weit unser, bis jetzt errungenes Wissen, obgleich es noch lange kein apriorisches Erkennen ist, reichen mag, und ob dies wiewol beschränkte Wissen dann wirklich noch so ganz ungenügend sey, dass wir nicht einmal wagen dürften eine Theorie des Tonspiels der Tonlöcher, wenn auch ohne Anspruch auf mathematische Schärfe, zu versuchen. *Tentare juvat.*

§. 52.

Die Höhe des Tons einer Röhre richtet sich, wie wir wissen, hauptsächlich nach ihrer Länge, gemessen von dem ersten Ende, wo die Tonerregung geschieht, bis zu der andern Oeffnung, durch welche die in der Röhre enthaltne Luftsäule wieder mit der äussern Luft zusammenhängt. (§. 6.)

Wenn ich daher an einer z. B. zwey Schuh langen Röhre A-B

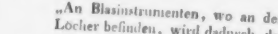

in der Mitte ihrer Länge ein (gehörig weites) Loch b bohre, durch welches die Luftsäule schon in der Hälfte ihrer Länge bey b wieder eben so gut mit der äussern Luft zusammenhängt, als sie zuvor erst bey B damit zusammenhing: so ist es gerade so gut, als wäre schon hier bey b das zweyte Ende, als wäre die Röhre da, wo das Tonloch b ist, abgeschnitten, und folglich nur halb so lang, nur einen Schuh lang: das Tonloch b gilt, so wie ich es öffne, als zweytes Ende der Röhre, und durch dieses Mittel kann ich also, je nachdem ich ein Tonloch öffne, oder verschliesse, eine und dieselbe Röhre nach Willkür augenblicklich bald die Dienste einer langen, bald wieder einer kürzern Röhre verrichten lassen, und die so, an diesem oder jenem Ort der Röhre eines Blasinstruments angebrachten Tonlöcher wirken also eben das, was bey der Posaune die verschiednen Züge wirken.

Die Instrumente, deren Tonspiel auf solchem Oeffnen und Schliessen von Tonlöchern beruht sind: die Flöte, alle Instrumente, die wir oben (§. 5.) pfeifenartige Instrumente nannten, (die blos eintönige Orgelpfeife ausgenommen) alle Zungeninstrumente. Unter den Instrumenten mit kesselförmigen Mundstücken ist, nächst dem veralteten Zinken und der weidingerschen Klappentrompete, das Serpent das einzige gebräuchliche, welches durch Tonlöcher regiert wird.

§. 53.

Indem wir nun die Grundsätze aufsuchen, an welchen das Tonspiel dieser ganzen Klasse von Instrumenten beruht, werden wir das Gesagte möglichst durch Beyspiele belegen, um es dadurch in der Anwendung anschauen zu lassen: da es jedoch zu weitläufig seyn würde, die Anwendung jedesmal durch ein Beyspiel von *jeder* einzelnen Gattung solcher Instrumente zu belegen, dies auch grösstentheils ganz entbehrlich ist, indem alle Instrumente mit Tonlöchern einander im Wesentlichen so ähnlich sind, dass sich jedes Beyspiel von der Einen auf alle andre meistens leicht übertragen und anwenden lässt: — so werde ich auch häufig nur Ein Instrument als Beyspiel anführen, und zwar grösstentheils die Flöte, weil dieses Instrument nicht nur so ziemlich das einfachste und vollkommenste, sondern hauptsächlich auch, weil es das am allgemeinsten bekannte ist.

§. 54.

Die Tonlöcher der Blasinstrumente sind, wie wir vorhin bemerkten, sehr treffend den Zügen der Posaunen zu vergleichen, indem durch Oeffnen oder Schliessen derselben die Röhre eben so nach Willkür augenblicklich verkürzt und wieder verlängert werden kann, wie dies bey der Posaune durch Herein- und Hinausschieben geschieht.

Was dort die verschiedenen Züge wirken, das wirken hier die verschiedenen Griffe, und die Tonleiter der Blasinstrumente mit Tonlöchern entsteht also ganz auf ähnliche Art, wie die der Posaune: ich will die Art, wie diese Zusammensetzung geschieht, hier nicht eben ausführlicher beleuchten, sondern nur beyspielweise andeuten, wie die Töne der Flöte entstehen. Zu solcher Andeutung genügen folgende Figuren, die sich jeder, nach dem, was wir bey Gelegenheit der Posaunen gesagt haben, leicht selbst erklären und weiter ausbilden kann, nach dem §. 23. gegebnen Vorbild.

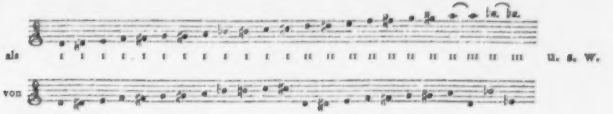

§. 35.

Wir finden hier im Wesentlichen alles das wieder, was wir früher bey den Posaunen gefunden; unter andern auch die Doubletten eines und desselben Tons, z. B. den Ton a einmal als II vom $\bar{a}$-Griff, nämlich so:

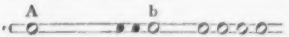

und ein zweytes Mal als III vom d-Griff, so:

kurz, die Tonleiter der Blasinstrumente mit Tonlöchern entsteht ganz nach denselben Grundsätzen, wie die der Posaunen: nur Eine wesentliche Verschiedenheit ist dabey gleich hier anzumerken, weil sie, wie wir bald sehen werden, folgenreich ist.

Von der Posaune fordert man nämlich, wie wir oben bemerkten, nirgends einen Grundton (I) der Röhre, sondern überall nur Beytöne, (II, III, IV, u. s. w.) Auch der tiefste Ton der Posaune ist nur II, d. h. die Octave von I, des eigentlichen Grundtons ihrer Röhre: wol aber ist bey allen unsern Blasinstrumenten mit Tonlöchern auch auf Grundtöne gerechnet. Auf der Flöte z. B. ist das tiefe d der eigentliche Grundton (I) der Röhre, nach ihrer ganzen Länge gerechnet; das dis ist Grundton der Röhre, nach ihrer Länge vom ersten Ende bis zum Loch der dis-Klappe, eben so e, fis, g, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{cis}$, (und auf der Klappenflöte auch ebenso $\bar{f}$, $\bar{gis}$, $\bar{b}$, und $\bar{e}$,) und folglich alle Töne der ersten Octave durchgängig I, erst der erste Ton der 2ten, das $\bar{\bar{d}}$, ist ein Beyton, nämlich II von $\bar{d}$, es von $\bar{es}$, u. s. w.

Solche Blasinstrumente müssen also auch beträchtlich weit im Verhältnis gegen ihre Länge gebaut werden, um ihren Grundton gut ansprechen zu können, (§. 13.) wodurch aber auf der andern Seite begreiflich ihre höhern Beytöne an guter Ansprache verlieren, und theils hohl und stumpf, theils sogar falsch, oder auch wol gar nicht herauswollen, wenn man ihnen nicht durch künstliche Applicaturen zu Hülfe kommt. Dieses, so wie manches Andre, was sonst hier noch räthselhaft scheinen möchte, wird sich weiter unten befriedigender aufklären.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — par Louis de Beethoven. Oeuvr. 90. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Mit vielem Vergnügen zeigt Rec. diese neue Sonate an. Sie ist eine der einfachsten, melo-

diösesten, ausdruckvollesten, fasslichsten, und *mildesten*, unter allen, die wir B. verdanken. Wer seine zwey herrlichen, zusammengedruckten Klaviersonaten aus früherer Zeit, Oeuvr. 14, kennet — und welcher gute Klavierspieler kennete sie nicht! — dem ist diese neue, was Charakter und Schreibart anlangt, hinlänglich bezeichnet, wenn wir sagen: sie nähert sich jenen: nur ist der erste Satz weniger stetig ausgearbeitet, (er nähert sich mehr der freyen Phantasie,) und in Hinsicht auf Harmonie und Modulation ist vieles schärfer hinaufgetrieben, so dass sogar einige Stellen, besonders S. 9. Syst. 4, T. 1—4, u. S. 15. Syst. 4. T. 3—6, auch bey delicater Behandlung, kaum zu ertragen sind, wenn man auch alles, was Regel heisst, gar nicht, und nur das Ohr befragt. — Doch wer liesse nicht gern dergleichen Einzelnheiten fallen, zumal da der Meister sie keineswegs sich nachlässig entschlüpfen lässt, sondern offenbar sich darauf steift, keine Widerrede annimmt, und es sonach der Zeit anheim gestellt werden muss, ob sie sich an dergleichen Züge gewöhnen, und dieselben sanctioniren will; wer, sage ich, liesse solche Einzelnheiten nicht gern fallen, wenn er, wie hier, durch so viel Geist, Gefühl, Originalität, und Achtsamkeit auf ausserordentliche Wirkungen guten Spiels und guten Instruments, im Ganzen des Stücks erfreuet wird! — Von eben diesen Vorzügen lassen sich nun einzelne Nachweisungen und Belege nicht geben, eben weil sie durchs ganze Stück gehen, und jede Probe derselben erst an ihrem Platze, in ihrem Zusammenhange, sich so ausnimmt, und so wirkt, wie sie soll: bey Hrn. v. B.s Musik scheint aber auch ein solches Nachweisen und Belegen, selbst wenn es möglich wäre, eben jetzt, gar nicht nöthig, und eine allgemeine Beschreibung, wie wir sie hier geben, genug. Zu dieser gehören aber noch die Bemerkungen: 1) die Sonate besteht (leider) nur aus zwey Sätzen: einem affectvollen, im Tempo nicht zu übertreibenden Allegro, Dreyvierteltakt, Emoll; und einem sehr singbaren, ebenfalls ja nicht zu geschwind zu nehmenden Rondo, Zweyvierteltakt, E dur; 2) sie ist, was mechanische Geschicklichkeit, und vornehmlich Fingerfertigkeit anlangt, etwa zwey Stellen abgerechnet, die eine der leichtesten von allen beethovenschen: verlangt aber, was Vortrag einzelner Stellen und Seele des Ganzen betrifft, alle mögliche Sorgsamkeit; 3) sie ist sehr gut gestochen.

Bemerkungen.

(Fortsetzung aus der 5ten No.)

Gleichgültige Behaglichkeit ist eine viel schlechtere Kunst-Stimmung, als Gefahr, Besorgniss, Angst, Trauer.

Phantasie ist gewissermassen nichts, als der Inbegriff des Lebens. Es drängt den Menschen von Zeit zu Zeit, etwas Phantasiereiches zu geniessen; keiner kann es zu lange entbehren — d. h. er will einmal wieder das ganze Leben umfassen; im gemeinen Daseyn ist ihm immer nur eine unendlich kleine Polygonseite desselben gegeben: er will nun den ganzen Umkreis, um in allen Tiefen angeregt zu werden. Selbst die Ausgelassenheit roherer Naturen ist nichts, als eine falsche Richtung dieses an sich schönen Bedürfnisses.

(Wird fortgesetzt.)

Kurze Anzeigen.

Leitfaden bey der Gesanglehre, nach der Elementarmethode. Mit besonderer Rücksicht auf Landschulen, bearbeitet von Karl Schulz, Lehrer am königl. Schullehrer-Seminario zu Züllichau. Neue, veränderte Auflage. Leipzig u. Züllichau, b. Darnmann. 1816. (Pr. 6 Gr.

Dies Werkchen ist in der ersten Auflage nicht länger, als vor Jahr und Tag erschienen, und damals von uns mit aller Ausmerksamkeit ausführlich beurtheilt worden. Was wir dort tadeln zu müssen glaubten, hat der Verf. — was wir loben mussten das Publicum, wohl beherzigt. Vom Letzten ist der Beweis, dass jetzt schon eine neue Auflage nöthig geworden; vom Ersten, wie diese ausgestattet. Dies im Einzelnen anzugeben, verbietet der beschränkte Raum unsrer Blätter. Wir begnügen uns, nur zu bemerken: dass, wer das Werkchen in der ersten Auflage, wie wir, nützlich und im Ganzen beyfallswerth gefunden, es hier, in der zweyten, noch beträchtlich mehr so finden werde. Und sollte Jemand damals weniger in unser Urtheil eingestimmt haben: so wird er es sicher hier, wenigstens in allem Wesentlichen. Einiges Wenige

was uns auch jetzt noch nicht scharf genug bestimmt, oder nicht bestimmt genug ausgesprochen scheint; so wie das noch nicht ganz Verhältnissmässige der Ausarbeitung einiger Kapitel gegen andere, in Absicht auf Ausführlichkeit und Methode: dies wird der sorgsame Verf., bey eigenem, fortgesetztem Gebrauch seines Buchs in den Schulen, schon selbst bemerken. — Dass das Buch gut gedruckt, und doch wohlfeil ist, verdient bey ihm, als einem Schulbuche, um so mehr bemerkt zu werden.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. von — — Charlotte Veltheim. Hamburg, bey Böhme.

Die Künstlerfamilie Veltheim hat sich in mehrerley Hinsicht Aufmerksamkeit und Beyfall im deutschen Publicum zu erwerben gewusst: die eine der Töchter versucht sich nun auch als Componistin. Sie kann für dies Werkchen eine günstige Aufnahme erwarten; es ist denselben werth. Nicht eben Unerhörtes wird darin geboten: wol aber ein angenehmes Talent, ein zarter Geschmack, und Geschicklichkeit gezeigt, die Singstimme vortheilhaft hervortreten zu lassen, ohne ihr irgend etwas Schweres oder Unbequemes zuzumuthen. Himmels Lieder scheinen der jungen Künstlerin zunächst vorgeschwebt zu haben; wenigstens ist dessen Weise der übrigen am ähnlichsten. Was Ref. gerühmt, zeigt sich am wenigsten im 1sten (wo auch die Harmoniefolge, Takt 5, zu verbessern gewesen wäre,) und im letzten Liede: am meisten aber im 3ten und 5ten. Im 4ten ist der Aufschwung des Gesanges in der vorletzten Zeile der Strophe ein einnehmender Zug.

Concertante pour Violon, Viola, Hautbois, Clarinette, Basson et Violoncelle, avec accompagnement de l'Orchestre, par P. Winter. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Den Zweck, welchen sich Winter, dieser würdige Veteran der deutschen Tonkunst, der ganzen Anlage und innern Bearbeitung nach vorgesteckt, hat derselbe vollkommen erreicht. Die Composition ist ausserst gefällig, der Satz der concertanten Stimmen auf sichere Wirkung berechnet, der Charakter der einzelnen Instrumente, und derselben Mischung so gegeben, wie es sich von einem so erfahrnen Meister erwarten lässt, und die Schreibart in jeder Stimme so der Natur angepasst, dass auch bewanderte Liebhaber dieselben ausführen können.

Ref. kann daher dieses Werk allgemein empfehlen; denn durch die gefälligen Ideen und den schönen Gesang, (Winters besondere Gabe,) wird es allgemein ansprechen, und der Kenner wird sich auch seiner Heiterkeit und Anmuth erfreuen. Wirkt doch diese auch auf den tiefern Forscher, besonders in so manchen ernsten Stunden des Lebens, wohlthätig und erquickend!

Das Stück besteht aus einem Allegro und einem Rondo, welches in einem ganz muntern Tone im $\frac{6}{8}$ Takte schliesst. Die Begleitung ist sehr leicht, einfach, was schon die häufig verwebten Hauptstimmen erfodern, und wohl berechnet, so, dass das Ganze von jedem Orchester leicht ausgeführt werden kann.

---

1. *Lied beym Ausmarsch der Freywilligen etc.*
2. *Hymnos beym Empfang der vaterländischen Helden etc., mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre in Musik gesetzt von Wilh. Ferd. Rong.* Jedes 4 Gr. In Commission b. Nauck in Berlin.

Unter den zahllosen Gelegenheitstücken derselben Art gehören die angeführten, und zwar Texte und Musik, nicht zu den geringsten. Die letzte ist bey beyden passend, einfach, marschmässig, und eben so leicht zu fassen, als auszuführen. Gebe Gott, dass der Dichter des zweyten Liedes (den übrigens das Versificiren noch sehr zu geniren scheint) lebenslang Grund habe, den „vaterländischen Helden“ alles das zu sagen, was er ihnen hier sagt!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Januar. Nº. 5. 1816.

Versuch einer praktischen Akustik.

(Fortsetzung aus der 4ten No.)

§. 36.

Das Mittel, den Tonreichthum einer Röhre durch Tonlöcher zu vermehren, hat vor den drey übrigen, bisher aufgezählten Mitteln hauptsächlich den Vorzug, dass es nicht nur leichter und geschwinder ausgeübt werden kann, und überhaupt mit weniger Schwierigkeit verbunden ist, als z. B. das Stopfen beym Waldhorn, oder das Schieben und Ziehen bey der Posaune, und dass es folglich weit mehr Geschwindigkeit und Nettigkeit gewährt: sondern dass es auch vollkommner wirkt, als die meisten dieser früher erwähnten.

Indessen treten doch auch hierbey zwey nicht unbedeutende Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten ein.

§. 37.

1) Ich sagte, die Töne einer Röhre hängen ab von ihrer Länge, vom ersten Ende bis zum betreffenden Tonloch gerechnet (§. 32.) Diese letztere Rechnung ist jedoch nur dann ganz wahr, wenn das Tonloch wenigstens eben so weit ist, wie die Röhre selbst. (§. 7.) Ist hingegen das an der Röhre A — B

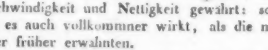

angebrachte Tonloch b enger, (wie dies an all unsern Blasinstrumenten der Fall ist,) so trifft die Rechnung nicht mehr zu, sondern das unterhalb des Lochs befindliche Stück b — B (welches eigentlich als weggeschnitten, und gar nicht vorhanden gelten sollte, in der That aber, statt wirklich weggeschnitten zu seyn, denn doch noch dran sitzt, und den Ausgang mit verengen hilft,) behält noch fortwährenden Einfluss auf den obern, geltenden, klingenden Theil der Röhre, und wirkt ungefähr auf ähnliche Art, wie die, die Oeffnung des zweyten Endes verengende Hand in dem §. 7. angeführten Beyspiel. Jeder aus einem solch kleinen Tonloch hervorgehende Ton ist also eben das, was ein gestopfter Ton, z. B. auf dem Waldhorn, und folglich tiefer, als er sonst (nach der Länge der Luftsäule von A bis b gerechnet) seyn würde.

Ein recht anschauliches Beyspiel, wie entscheidend die Grösse des Tonlochs ist, gewährt die Klarinette. An derselben sitzt das g- (oder d-) Loch des rechten kleinen Fingers viel höher oben, als das Loch der gis- (oder dis-)Klappe; allein jenes ist viel kleiner, als dieses: wenn man daher das höher sitzende, aber engere g-Loch verstopft, und das tiefere, aber grössere Loch der gis-Klappe öffnet, so ertönt eben so der Ton g, als wenn man jenes offen und die Klappe geschlossen lässt; und zwar ist das erstere g noch klangvoller, als das letztere. (§. 33.) Auf gleiche Weise giebt die $\overline{\text{a}}$-Klappe des linken Zeigefingers den Ton a, die $\overline{\text{b}}$-Klappe des linken Daums aber, wenn sie ohne die $\overline{\overline{\text{a}}}$-Klappe geöffnet wird, nur den Ton as, obgleich das Loch dieser letztern Klappe viel höher ist, als das, der a-Klappe.

§. 38.

Die aus so kleinen Tonlöchern hervorgehenden, als gestopft zu betrachtenden Töne, sind eben darum nicht nur tiefer, als sie der Lage des Tonlochs nach sonst seyn müssten, sondern zugleich auch immer matter und stumpfer, als andre.

Was das Tieferwerden des Tons betrifft, so ist diesem Umstand wol leicht abzuhelfen, und auch wirklich an unsern Blasinstrumenten dadurch allerdings hinreichend abgeholfen, dass die Tonlöcher alle um so viel näher gegen das erste Ende der Röhre zu angebracht sind, als erforderlich ist, um die Kleinheit ihres Durchmessers zu ersetzen: allein die aus solcher Kleinheit des Lochs zugleich entspringende Stumpfheit und Mattigkeit des Klanges bleibt grösstentheils nach wie vor, und verursacht hauptsächlich die Ungleichheit, die unter den Tönen fast aller Instrumente dieser Gattung herrscht. Am auffallendsten ist diese Klanglosigkeit und Mattigkeit bey dem e oder e auf der Flöte, und dem A oder a des Fagotts, weil das viel zu hoch sitzende e- oder A-Loch viel zu enge ist.

In dem vorhin angeführten Beyspiel ist zwar das g der Klarinette in der That bey weitem nicht so stark und hell, als das gis, oder doch nicht eben schlecht, weil der Schallbecher des Instruments, durch welchen, bey Schliessung aller obern Tonlocher, der Ton grossentheils mit ausströmen muss, demselben wieder einigen Ersatz an Kraft gewährt (§. 7.)

Um indess das Uebel von Grund aus zu tilgen, müsste man jedes Tonloch wirklich an die ihm gebührende Stelle setzen, und ihm einen so grossen Durchmesser geben, dass das übrige, abgeschnittne, untere Stück der Rohre auf die übrige Rohre gar keinen Einfluss mehr ausüben könnte: dann würde z. B. auf der Flöte das e verhältnismässig eben so voll und stark klingen, wie das d, das fis wie e, u. s. w.

Dass dies thunlich und ausführbar wäre, ist nicht zu bezweifeln. Mancher wird vielleicht fragen: wo nehmen wir denn Finger her, um so grosse Tonlöcher zu decken? — und — wenn wir z. B. das e-Loch der Flöte so weit hinunter verlegen, wie soll der dazu bestimmte Finger dies so weit unten liegende Loch erreichen?

Beyde Besorgnisse sind höchst geringfügig: ist euer Finger nicht breit genug, ein so grosses Loch zu decken, so deckt dasselbe durch eine Klappe, die ihr mit dem Finger regiert; ihr habt damit zugleich den Vortheil gewonnen, dass alsdann die etwanige grössere Entfernung des Tonlochs von dem dazu bestimmten Finger euch ebenfalls keine Unbequemlichkeit mehr verursachen kann, da ihr den Stiel der Klappe aus jeder beliebigen Entfernung bequem bis zu dem dazu bestimmten Finger in gerader oder gekrümmter Richtung herbeyführen könnt.

Ich meyne übrigens hier, wie man leicht erräth, *offne* Klappen, d. h. nicht solche, welche durch den Druck des Fingers sich öffnen, sondern sich schliessen, welche Art von Klappen auch nicht die Unannehmlichkeit an sich hat, zuweilen nicht vollkommen genug zu decken.

Wer also z. B. das magere e seiner Flöte in einen gesunden, vollen Ton zu verwandeln wünscht, der darf nur das bisherige, viel zu hoch sitzende, und darum viel zu enge e-Loch unterdrücken, dafür ein recht weites Loch weiter nach unten zu, etwa gleich unterhalb des Ringes des Fussstückes, bohren, über demselben eine offne Klappe anbringen, und den Styl derselben dahin führen, wo bisher das e-Loch sass: die Applicatur bleibt dabey nach wie vor die nämliche. Das gleiche Verfahren ist eben so leicht auf Fagott, Klarinette und Hoboe anwendbar.

§. 5.

Ausführbar wäre also allerdings eine solche Einrichtung der Tonlöcher, und auch naturgemässer: indessen will ich darum doch nicht sagen, dass man alle Tonlöcher aller Instrumente wirklich also gross machen soll: denn theils äussert sich die üble Wirkung der Kleinheit des Tonlochs bey weitem nicht an allen Tönen derselben so gar merklich, sondern hauptsächlich nur am e der Flöte, und am A des Fagotts, (etwas weniger arg am e der Hoboe und am a der Klarinette, wo das benachbarte g- oder d-Loch und der Schalltrichter dem Ton wieder etwas aufhelfen) — theils entspringt aus solcher Kleinheit der übrigen Tonlöcher auch wieder eine Bequemlichkeit, auf die wir zurückkommen werden (§. 47.) und die ich doch auch nicht aufgegeben wissen möchte.

Nur aber in Anschung des e der Flöte und der Hoboe, und des a und A der Klarinette und des Fagotts, wo die obige, beschränkende Rücksicht wegfällt, (§. 47.) möchte ich die angegebne Verlegung und Vergrösserung des Tonlochs unbedingt empfehlen.

§. 40.

2) Wir haben bis hieher das Eine der beyden Hauptübel betrachtet, welche allen Blasinstrumenten mit Tonlöchern anklehen, und die Art angegeben, es, so viel thunlich, unschädlich zu machen. Beachten wir nun auch das zweyte jener Uebel.

All unsre Blasinstrumente mit Tonlöchern laboriren an einer Beschwerde, welche, wie wir oben §. 24. bemerkten, die Posaunisten so glücklich vermieden haben: denn, da bey all diesen Instrumenten auf die Grundtone der Röhre mitgerechnet ist, so müssen, um die, eine ganze Octave betragende Lücke zwischen dem Grundton 1 und dem nächsten Beyton 11, (z. B. auf der Flöte zwischen d und $\bar{d}$, auf der Klarinette zwischen e und $\bar{e}$, auf dem Fagott zwischen Contra-B und grossen B) auszufüllen, nicht weniger als 11 Tonlöcher angebracht werden. Nun aber haben wir, um solche eilf Tonlöcher zu behandeln, leider mehr nicht, als zehen Finger, wovon noch obendrein meistens einer oder mehrere damit beschäftigt seyn müssen, das Instrument zu halten, und also zum Regiren der Tonlöcher wenig oder gar nicht verwendet werden können.

Dieser Umstand setzt uns in die unangenehme Verlegenheit, uns entweder, so gut es gehen mag, mit weniger Tonlöchern zu behelfen, als eigentlich erforderlich wären, oder — viele Tonlöcher mit wenigen Fingern, so gut es gehen mag, zu bestreiten.

Beyde Mittel sind versucht, beyde kommen bey unsern Blasinstrumenten wirklich im Gebrauche vor: ersteres z. B. bey der sogenannten Flöte ohne Klappen (d. h. blos mit dis-Klappe) — letzteres bey der sogenannten Klappenflöte (d. h. Flote mit dis-, f-, gis, b- und e-Klappe oder e-Loch.)

Wir wollen nun jedes dieser Mittel nach seiner Eigenthümlichkeit beleuchten.

Blasinstrumente mit wenigen Tonlöchern.

§. 41.

Das erste — die Möglichkeit, mittelst weniger als eilf Tonlöchern doch die zwölf Töne der ersten Octave herauszubringen — stützt sich auf den oben §. 37. bemerkten Umstand. Wenn nämlich auf der Röhre A—B

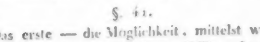

drey Tonlöcher, b, c, und d, offen sind, so stellt zwar das oberste offne Tonloch b nunmehr das zweyte Ende der Röhre vor, und die Röhre ist anzusehen, als wäre sie bey b abgeschnitten, und als wäre A—b ihre ganze Länge: allein, wenn das Tonloch b nicht sehr gross ist, so behält das abgeschnittne Stück b—B doch immer noch Einfluss auf das geltende, tonende Stück A—b, und wirkt noch als eine Art halber Deckung, ungefähr so, wie eine vorgehaltne hohle Hand: kurz, es versperrt die zweyte Mündung noch wenigstens immer mehr, als wenn es wirklich weggeschnitten wäre, und macht also den Ton noch immer merklich tiefer, als er sonst seyn würde.

Diese halbe Deckung wird aber desto unvollkommner, jemehr das Stück b—B durchlöchert ist, und umgekehrt desto stärker, wenn die daran befindlichen Löcher geschlossen werden.

Wenn ich also die Löcher c und d schliesse, so wird der Ton noch merklich tiefer werden, als wenn ich sie offen liesse; zwar vielleicht nicht ganz so tief, als wenn b geschlossen, und erst c offen wäre, aber doch vielleicht eben so tief, *als wäre b geschlossen, und dafür ein Tonloch zwischen b und c offen.*

Auf diese Art ist also ein Tonloch zwischen b und c gewissermassen ersetzt und gespart, indem wir uns, statt des natürlichen Tons, den ein eignes Tonloch zwischen b und c gewähren würde, mit einem erkünstelten, gedeckten Ton behelfen, ähnlich einem gestopften Waldhornton, der durch Erniederung des benachbarten höhern Tons gebildet wird.

§. 42.

Ich will ein Beyspiel aus der wirklichen Anwendung entlehnen. Die Flöte giebt, wenn man die drey untersten Tonlöcher offnet:

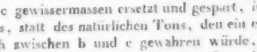

(wo also der geltende, tonende Theil der Röhre nicht länger ist, als von A bis zum geltenden obersten geöffneten Tonloch b) den Ton fis. Lässt man nun das für fis geltende Tonloch b zwar offen, schliesst aber die unterhalb b befindlichen Tonlöcher c und d (vergl. §. 41.)

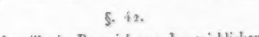

so wird durch solches Decken oder Stopfen das ursprüngliche fis zu f erniedrigt, und also ist denn ein eignes Tonloch für den Ton f, (die f-Klappe) gewissermassen entbehrlich gemacht, wenn man sich, statt des natürlichen f, den ein solches Tonloch geben würde, damit behelfen will, ein künstliches f aus dem, durch Stopfen erniedrigten fis zu bilden.

Ein viel stärkeres, und vielleicht wenigen Flötisten bekanntes Beyspiel von Deckung ist folgendes. Die Flöte giebt, wie bekannt, bey Oeffnung aller Tonlöcher.

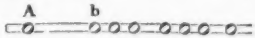

(wo also der geltende, tönende Theil der Röhre nicht länger ist, als von A bis zum geltenden obersten Tonloch b) den Ton cis: lässt man das obere geltende Tonloch zwar offen, schliesset aber einige der Tonlöcher am abgeschnittnen Theil unterhalb b, etwa so:

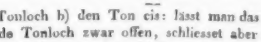

oder so:

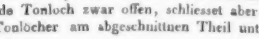

u. s. m.; so wird dadurch jenes cis schon bis zu c erniedrigt. Noch mehr; wenn man nächst dem obersten Tonloch nur die allerentferntesten, untersten offen lässt, so:

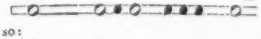

so erniedrigt sich der Ton, der ursprünglich cis war, bis h; und schliesst man vollends auch noch das vorletzte, so:

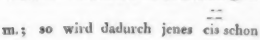

so erhält man (wenigstens auf den meisten, gut ansprechenden Flöten) sogar ein wirkliches b, welches aber freylich nur gar matt und erbärmlich klingt, und auch nur ganz leise, gleichsam nur angehaucht seyn will. Ja, mit einiger Mühe und Geduld ist mir sogar gelungen, auf demselben Wege gar noch a zu erzeugen, indem ich vollends auch noch die dis-Klappe schloss.

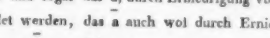

auf welchen Griff sonst d anzusprechen pflegt.

Ebenso, blos durch Deckung eines oder mehrerer Tonlöcher unterhalb b entstehen auf der Flöte ohne Klappen folgende Töne: das gis oder as durch Stopfen oder Decken des Tons a, das b durch Decken von h. Das h selbst kann so, wie das b und sogar das a, durch Erniedrigung von cis gebildet werden, das a auch wol durch Erniedrigung von h, nämlich so:

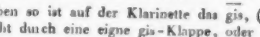

Eben so ist auf der Klarinette das gis, (wenn es nicht durch eine eigne gis-Klappe, oder etwa blos mit der obersten, sogenannten b-Klappe gegriffen wird, in welchem letztern Fall es eigentlich ein durch Schliessung der a-Klappe erniedrigtes b ist) ein erbärmliches, durch starkes Stopfen sehr erniedrigtes a, das es ein schlechtes, erniedrigtes e, das cis ein ähnliches erniedrigtes d, das b ein kraftloses erniedrigtes h, u. s. w.

Die Hoboe ist fast übereinstimmend mit der Flöte, nur dass auf der Hoboe die durch Stopfen gebildeten Töne f und b noch ziemlich klangvoll und kräftig sind; desto unvollkommner auf der Hoboe ohne gis-Klappe das durch Erniedrigung von a gebildete gis, welchem abzuhelfen man statt *eines* a-Lochs von gewöhnlicher Grösse, *zwey* halb so grosse nebeneinander setzt, und für a beyde, für as oder gis aber nur eines öffnet.

Auf dem Fagott ist (wenn er keine eignen Klappen für B, cis und dis hat) der Ton B nur ein gedecktes H, cis ein gestopftes d, dis ein gestopftes e, u. s. w. Uebrigens können auch die Töne Fis, F, und E, für welche sonst eigne Tonlöcher da sind, nach Belieben auch ebenfalls blos durch Stopfen erreicht werden, nämlich Fis ohne Fis-Klappe dadurch, dass man G greift, und

dabey auch noch das Tonloch des rechten Daumens schliesst — F, wenn man zum gewöhnlichen Fis-Griff noch die sogenannte D-Klappe des linken Daums zudrückt — E, wenn man zum gewöhnlichen F-Griff eben diese D-Klappe schliesst. — Ebenso ertönt der Ton Cis (der sonst dem Fagott fehlt,) wenn man alle Tonlocher am ganzen Instrument schliesst, mit einziger Ausnahme des, zwischen den zwey langen Klappen des linken Daums liegenden, vorletzten Tonlochs, woraus man sieht, dass der Ton Cis dem Fagott nur darum fehlt, weil es dem linken Daum nicht wohl möglich ist, seine beyden langen Klappen zu schliessen, und das dazwischen liegende Tonloch offen zu lassen. Es müsste nicht schwer seyn, eine gabelförmige Vorrichtung anzubringen, welche die gedachten zwey Klappen allein niederdrückte, und so das Instrument nicht nur um einen Ton bereicherte, sondern dadurch zugleich die verdrüssliche Lücke zwischen Contra-B und C ausfüllte, welche sonst nur höchst mühsam und unsicher, mittelst Bedekkung blos des halben Lochs, oder mittelst Nachhülfe durch den Lippenansatz, ausgefüllt werden kann.

§. 43.

Aus allen bisherigen Beyspielen wird man übrigens leicht bemerkt haben, dass das Oeffnen oder Schliessen eines Tonlochs unterhalb b (also am Stück b—B der Röhre) zwar immer den Ton mehr oder weniger erniedrigt, dass aber immer die *zunächst* unterhalb b gelegnen Tonlöcher, wie natürlich, weit stärker wirken, als die entferntern; ja, wenn mehrere, nahe unterhalb b gelegne Tonlöcher offen sind, so äussert alsdann das Oeffnen oder Schliessen der noch entferntern, fast gar keine Wirkung mehr. Darum bleibt z. B. auf der Flöte der Ton cis

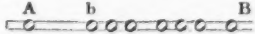

fast ganz unverändert, wenn man sogar alle vier untern Tonlöcher schliesst, wenn nur die zwey nächsten unterhalb b offen bleiben,

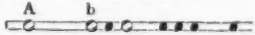

indess das Schliessen allein des nächsten Tonlochs unterhalb b

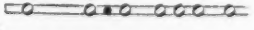

das cis schon beynah in c verwandelt.

Solche willkürliche Tonlöcher unterhalb b, (also am Stück b—B der Röhre,) sind nicht zu verwechseln mit einer ganz andern Gattung willkürlicher Tonlöcher oberhalb b, (also am Stück A—b der Röhre) die wir unten werden kennen lernen. (§. 50.)

§. 44.

Wir haben nun die Art kennen gelernt, wie man Töne, welche tiefer sind, als der Ton, welchen das geltende Tonloch sonst erzeugen würde, dadurch erkünsteln kann, dass man ein oder einige Tonlocher *unterhalb des geltenden Tonlochs* schliest: eben daraus versteht sich von selbst, dass *der* Ton, welchen *das unterste* Tonloch eines Blasinstruments giebt, nicht ebenfalls auf dieselbe Art erniedrigt werden kann. Darum wäre also z. B. auf einer Flöte, welche kein dis-Loch (dis-Klappe) hatte, auf der also das e-Loch unterstes Tonloch wäre, der Ton dis gar nicht zu erhalten, auch nicht als gestopfter Ton; es müsste ein durch Stopfen eines oder einiger Tonlöcher unterhalb des e-Lochs erniedrigtes e seyn, indess das e-Loch doch selbst das unterste Tonloch wäre. — Wol aber ist auf der Hoboe der Ton dis ohne dis-Klappe zu erlangen, wenn man e greift, und dabey das unterhalb des e-Lochs sonst noch offen stehende Tonloch der sogenannten grossen c-Klappe schliesst. Auf ähnliche Art sind auf der Klarinette die Töne gis und dis ohne Hülfe der gis- oder dis-Klappe zu erlangen, wenn man zum a- oder e-Griff noch das Tonloch des rechten kleinen Fingers schliesst — ebenso auf dem Fagott der Ton gis, wenn man zum a-Griff die sogenannte grosse F-Klappe des rechten kleinen Fingers schliesst. — Hingegen fehlt, aus gleichem Grund, warum auf einer Flöte ohne dis-Klappe kein dis möglich wäre, der Hoboe ohne eigne cis-Klappe der Ton cis zwischen c und d; aus gleichem Grunde dem Fagott der TonContra-H zwischen Contra-B und C.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats December.

Hoftheater. Ein rheumatisches Uebel, welches unsern Liebling, Wild, befiel, entzog uns den Genuss mancher gehofften Neuigkeit. Wir sahen daher am 11ten eine Wiederholung von Beethovens *Fidelio*, welcher zu Hrn. Radichi's Benefice neu in die Scene gesetzt wurde. Mad. Campi sollte uns Mad. Milder-Hauptmann ersetzen. So sehr wir das seltene, in gewisser Hinsicht beynahe einzige Kunsttalent der Ersteren schätzen und nach Verdienst würdigen; so sehr wir ihr lobenswerthes Bestreben, sich in dieser Composition aller überflüssigen Parade-Passagen zu enthalten, dankbar anerkennen, und offen gestehen müssen, dass sie alles leistete, was man nach ihrer Individualität in dieser Rolle zu fodern billig berechtigt war: so konnte sie es doch nicht dahin bringen, ihre Vorgängerin auch nur einen Augenblick vergessen zu machen. Die übrige Besetzung war wie ehemals, und — fast unerklärbar — die Aufnahme sehr kalt; auch das Haus bey weitem nicht zur Hälfte gefüllt. Am 20sten gaben die zwey Schwestern, Mad. Treml und Dem. Nanette Bondra, zu ihrem Vortheile Spontini's *Ferdinand Cortez*, welche Oper seit Hrn. Sibom's Abgang von Wien, nicht mehr auf dem Repertoire war. Man hatte Ursache, mit der Darstellung des Hrn. Rosenfeld, als Cortez, zufrieden zu seyn. Dessen Vertrauter, Morales, wurde von einem gewissen Hrn. Wendt gerade brecht, der schon eine Woche früher im Theater an der Wien als Papageno gänzlich durchfiel, und, zum Nutzen und Frommen der gesammten musikal. Christenheit ausserhalb Wien, uns auf dem Anschlagzettel als neu engagirtes Mitglied angekündigt wurde. Dem. Bondra, als Amazilly, und Hr. Vogel als Telasco, erhielten und verdienten Beyfall. Die Tänze, angeordnet von Hrn. Ballettmeister Aumer, waren trefflich: besonders gefielen Hrn. Raimbli's originelle, groteske Sprünge und seine vertändliche, ausdrucksvolle Musik. Orchester und Chore hielten wacker zusammen; das Costüme war glänzend; die Decorationen, von Janitsch und de Pian, ausgezeichnet: die Anordnung zweckmässiger, als bey der ersten Aufführung; die Einnahme sehr ergiebig, und der Beyfall allgemein. —

Theater an der Wien. Auf dieser Bühne war die Oper, *Richard Löwenherz*, zum Benefice der Mad. Campi bereits angekündigt; allein die Krankheit des Hrn. Wild, welcher darin den Blondel geben wird, versetzte die Regie in die Nothwendigkeit, sich mit Lückenbüssern und Spectakelstücken durchzuhelfen. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 2ten producirte sich Hr. Cogen, Zögling des berühmten Furioso, mit gymnastischen Künsten auf dem gespannten Seile!!! — Am 5ten wurde zum erstenmale gegeben, und seitdem oft wiederholt: *Das Narrenhaus*, ein komisch-musikal. Quodlibet in 3 Acten von Cäsar Max Heigel, mit Musik von Weigl, Fioravanti, Maurer, Wenzel Müller u. s. w. Hr. Schonner, ein geborner Tyroler, für welchen das Stück, nach Art und Weise der Bianchi'schen und Elmenreich'schen Intermezzo's, eigentlich verfertigt worden, erschien darin als Arzt, Frauenzimmer, Sesselträger, tyroler Bauer, und italienischer Kapellmeister. Er besitzt eine schöne, ausgebildete, wohlklingende, vielumfassende Stimme, und einen reizenden Vortrag. Bewunderungswürdig ist sein melodisches Falset in allen denkbaren Abstufungen, worin ihm selbst noch vor dem ehemals hier so beliebten Herrn Haser (gegenwärtig in Stuttgart) der Vorrang gebührt. Unnachahmlich ist seine charakteristische, getreue, der Natur gemäss nuancirte Darstellung des Tyrolers, das wunderliebliche Alpen-Trällern, (*vulgo:* Dudeln,) und der damit verbundene Nationaltanz. Als Kapellmeister war er zwar Copie, aber wirklich eine gelungeschene. Einstimmiges Lob, rauschender Beyfall, und ein sehr vortheilhaftes Engagement waren seine Belohnungen. Von den übrigen Mitwirkenden wurde er eifrigst und theilnehmend unterstützt. — Mit geringerm Erfolg gab Hr. Schonner am 11ten den Hausmeister im *Neusonntagskind*, zu welcher Rolle ihm die localen Kenntnisse seiner gefeyerten Vorgänger, Anton Baumann, Weidmann, und Ignatz Schuster, mangelten, und worin er zu wenig Gelegenheit hatte, die Vorzüge seiner reinen Mittelstimme geltend zu machen. Dagegen war er aber wieder am 20sten als tyroler Wastel, in der Oper gleiches Namens, ganz in seiner Sphäre. Gang, Sprache, Körperhaltung, Gesang, Phlegma, unbeschreibliche Natürlichkeit, ein gewisses, ganz eigenthümliches und durch Worte nicht zu beschreibendes Behagen in den freudigsten Situationen — alles vereinigte sich bey ihm zu einem wahren,

getreuen Naturbilde. — Eine neue Oper, *Das Badhaus bey Wien*, nach *la guerre ouverte*, von Adolph Bauerle, mit Musik vom Kapellm. Wenzel Müller, wurde am 16ten, ohne Sang und Klang, blos von leidigem Gezisch begleitet, zu Grabe getragen. *Est lis inter judices*, wer dabey das grösste Verdienst habe: der Dichter des Originals, der Uebersetzer und Opernfabrikant, der Componist, oder die Producenten. —

Theater in der Josephstadt. Auch diese Bühne hat eine Quasi-Parodie des *Waldes bey Bondy* geliefert, nämlich: *Herr Adam Kratzerl und sein Pudel*, als dritte Fortsetzung der *Musikanten am hohen Markt*. Die Hauptperson nennt bereits der Titel, und da der vierfüssige Acteur seine Pudel-Künste mit vieler Gewandtheit, gleich einem routinirten Veteranen Thaliens ausführt: so ist der Endzweck erreicht, und die Kasse hat richtig speculirt. —

Concerte. Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat festgesetzt, jährlich in den Wintermonaten 6 Concerte zu ihrer gemeinschaftlichen Uebung zu halten, und dazu nur den wirkenden Mitgliedern dieses Vereines, den Zutritt gegen Einlasscharten zu gestatten. Am 5ten wurde im k. k. Redoutensaale das erste ausgeführt. Mozarts herrliche, grosse Symphonie in D eröffnete dasselbe. Dieser folgte eine Arie von Righini, gesungen von Dem. Olivier. Dann spielte Hr. Worczischek, (Schüler des wackern Hrn. Tomaschek in Prag) ein Rondo von Hummel auf dem Pianoforte mit wahrer Meisterschaft. An dieses schloss sich Cherubini's Ouverture zur *Faniska*, und den Beschluss machte das erste Finale aus Salieri's Oper: *Caesar auf Pharmacusa*. Die Production, vorzüglich der Instrumentalsätze, liess im Ganzen nichts zu wünschen übrig. — Am 12ten gab Hr. Fr. Pechatscheck im Saale zum römischen Kaiser um die Mittagsstunde eine musikalische Unterhaltung, worin er seine bedeutenden Fortschritte in der Kunstbildung neuerdings erprobte. Er spielte 1) Quatuor brillant von eigener Composition. 2.) Quatuor concertant v. Bernh. Romberg. 3) Potpourri. Die fürstl. rasumovskischen Kammervirtuosen, Linke und Weiss, so wie Hr. Scholz, ein junger, talentvoller Violinspieler des Theater-Orchesters an der Wien, unterstützten ihn mit freundschaftlicher Willfährigkeit und wirksamen Künstlereifer. Er erfreute sich eines gewählten, feinsinnigen Auditoriums. — Am 22sten u. 25sten gab die Musik-Societät zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen in dem Theater nächst der Burg Handels *Alexanders Fest*, mit Mozarts vermehrter Instrumentalbegleitung. Die Hauptstimmen sangen, Dem. Klieber, Hr. Frühwald, und Hr. Pfeiffer. In den Zwischenabtheilungen spielte, am ersten Abend Hr. Purehl eine Romanze und ein Rondo auf der Klarinette; am zweyten Abend, Hr. Dont, ein Concertino auf dem Violoncell. Von der Ausführung der Cantate kann nichts Gutes gesagt werden. Möchten sich doch die sogenannten Herren vom Metier den Dilettanten-Verein zum Muster nehmen; lernen, und beherzigen, dass ohne Liebe zur Sache, und Gemeinsinn, nichts Rechtes erzweckt werden könne. — Am 25sten hörten wir in der, zum Vortheile des Burgerspitales veranstalteten Akademie im grossen Redoutensaale bloss Compositionen von Beethoven. Zuerst eine neue Ouverture in Cdur. Dann einen grossen Chor über Göthe's Gedicht: *Die Meeresstille*. (D dur.) Zum Beschluss, das anerkannt treffliche Oratorium, *Christus am Oelberg*, in welchem Mad. Campi, Hr. Radicchi und Hr. Weinmüller die Solopartien ausführten. Ueber eine beethovensche Arbeit nach einmaligem Anhören ein gründliches Urtheil zu verlangen, besonders wenn die Production nicht in allen Theilen gelang, wäre wahrlich zu viel verlangt. Ref. bescheidet sich daher jedes Urtheils, bis er sich die zwey neuen Werke des tiefsinnenden Meisters öfters zu Gemüthe geführt hat. — Zwischen den Abtheilungen spielte ein zwölfjähriger Knabe, Franz Stauffer, auf dem Pianoforte das schwierige, aber auch sehr schöne Rondo brillant von Hummel in A dur, über alle Erwartung fertig und präcis. — Am 26sten gab Hr. Jansen Conc. Eine feurige, recht brav gearbeitete Ouverture von seiner Composition (D dur) war eine tüchtige *Captatio benevolentiae*. *Hektor*, eine Scene mit Chören, in Musik gesetzt und gesungen von Hrn. Schelble, wollen wir mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken. Ein Violincone. v. Kreutzer, und ein Adagio mit Variationen von eigener Composition, gaben Hrn. Jansen Gelegenheit, seine Virtuosität mannigfaltig zu bewähren. Mad. Schröder declamirte Schillers *Taucher* mit hinreissender Wärme und Kraft. — Am 31sten hatten wir das Vergnügen, den kön. bayerischen Hofmusicus, Rauch, als vorzüglichen Künstler auf dem Waldhorn zu bewundern. Nach Winters Ouverture aus *Tamerlan*, blies er ein ungemein schönes,

interessantes Concert von Lindpaintner, mit einer seltnen Vollendung. Diese Weichheit und Fülle des Tons: diese Sicherheit in allen Tonarten; (er modulirte auf einem E-Horn nach E moll, C dur, G dur, D dur, A dur, H dur, Fis dur und moll) diese Reinheit in natürlichen und in den gestopften Tönen; dieser innige, wahrhaft an's Herz greifende Ausdruck, gesellen ihn den ersten Virtuosen auf diesem Instrumente bey. Ueberraschend fanden wir im Mittelsatz, einer Romanze in E moll, ein Recitativ, in welchem das Principalhorn den Gesang führt, und vier obligate Hörner die Zwischen-Accorde ausfüllen. Nach einer Arie von Weigl, ges. von Dem. Bondra, spielte Hr. R. noch zum Schlusse Variationen über das Marschthema aus *Aline*, und entliess die Zuhörer mit wahrer Bewunderung und Achtung für sein Talent. —

Bremen, d. 10ten Jan. Die hiesigen Freunde der Tonkunst, die wahren nämlich, regen sich auf eine löbliche, uneigennützige und zweckmässige Weise, diesem Zweige der Bildung, der sonst hier ohne alles Verhältnis mit andern zurückgeblieben war, immer mehr nachzuhelfen; und zwar — was eben das Rühmlichste ist — auf Wegen, die nicht ihr eigenes Vergnügen blos zum Ziele haben, und wobey es dem Zufall überlassen bleibt, ob etwas oder wie viel davon in die Summe allgemeiner Bildung übergehen werde; sondern so, dass dies Allgemeine als nächster und Hauptzweck, wenigstens bey den entscheidenden Mitgliedern, angenommen wird. Wer das will, der muss, wie jeder Unterrichtete weiss, vom Gesange und mit ihm anfangen; und zwar nicht mit virtuosenmässigem, sondern gemeinschaftlichem, einfachem, aber gewähltem, und so, dass dieser erst ein richtiger, dann ein guter, endlich ein schöner werde. Hierauf zweckt denn zuvörderst, und auf höherer Stufe, die seit geraumer Zeit vorbereitete, hiesige Sing-Akademie ab, die vorige Woche zum erstenmale sich versammlete, und nun in voller, wohlgeleiteter Thätigkeit ist. Neben dieser Anstalt, und theils als Grundlage oder Vorschule derselben, theils als Uebung- und Bildungmittel für diejenigen, die wenigstens ihren Sinn beschäftigen und das Nöthigste in guter Ausführung des Gesanges sich zu eigen machen wollen, ist noch eine zweyte Anstalt errichtet — eine eigentliche Singschule, wo der Gesang recht eigentlich methodisch und nach K...sen gelehrt und geübt werden soll. Der Senat, von dem Schönen und Nützlichen beyder Anstalten überzeugt, hat dazu das Locale angewiesen. Dass bey alle diesem unser wackerer Riem vorzüglich wirksam und in seinem Elemente ist, brauchen wir Ihnen, deren Mitbürger er sonst war, nicht erst anzuführen: aber auch unser Musikdirector, Ochernal, verdient einer dankbaren Erwähnung, um seiner vielen Bemühung willen, auch die Instrumentalmusik allmählig in die Höhe zu bringen — wobey er denn freylich viel zu thun findet. Indess, ist nur erst unter Vielen der Sinn geweckt und aufs Bessere geleitet — was am allersichersten durch Anstalten, wie die beyden oben angeführten, geschiehet — so wird es sich gewiss auch mit diesem Theile der Tonkunst bessern, wenn dies gleich, wie alles Gute, das nicht von Einzelnen bewirkt werden kann, und lange dauern soll — nicht schnell, und noch weniger auf einmal, zu Stande gebracht werden kann.

Kurze Anzeige.

Deux Polonoises pour le Violon, avec accomp. de grand Orchestre, par C. Lipinski. Oeuv. 6. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Der Titel scheint vielleicht zwey ausgeführte Rondo's *alla Polacca* für die concertirende Violin anzukündigen: man erhalt aber, statt deren, zwey eigentliche Tanzpolonoisen, mit Trios, in welchen letztern die Violin obligat auftritt. Jener kann man auch endlich genug haben: diese, wie sie hier angeordnet, sind, als etwas nicht Gewöhnliches, und auch, als etwas mit Lebhaftigkeit und guter Kenntnis Ausgeführtes, interessant, und von vortheilhafter Wirkung, wenn gleich die Gedanken an sich nicht eben unerhört sind. Die obligate Violin verlangt einen kräftigen, und wohlgeübten Spieler. Seine Partie ist brillant. Das Orchester ist besetzt mit 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, Flote, 2 Hoboen, 2 Hornern, Trompeten u. Pauken.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Februar. N°. 6. 1816.

Ueber die Seltenheit grosser Künstler.

Bey dem Nachwuchs der jedesmaligen Generation drucken so viele schöne Talente in allen Kunstgattungen auf, dass man sich wundern muss, warum so wenig davon den Gipfel hoher Kunst und Meisterschaft erklimmen. Denn sind nicht die armen Directionen der bedeutendsten Kunstanstalten, z. B. der Theater, fast immer um gute Künstler, um erste Sänger und Sängerinnen, um gute Komiker, um heldenhafte Helden, um liebenswürdige erste Liebhaber und Liebhaberinnen verlegen, und würden sie mit Gold aufwagen, wenn sie nur zu haben waren, da man bey dem höchsten Scherz, dem Theater, so wie bey dem höchsten Ernst, dem Krieg, das Geld nicht spart? Oder wären sie nicht wenig tens seelenfroh, wenn man zehn mittelmässige Subjecte, wovon jedes nur einige gute Praedicate im Kunstfach hat, zu einem einzigen einschmelzen konnte, das jene sämmtlich vereinte? Waren sie nicht so glücklich, als ein Juwelier, der dies bey dem Diamant vermöchte?

Woher aber dieser Mangel in einer Welt, in welcher so viel von Kunst gesprochen und geschrieben wird, wo so viele Lehrmeister das Pflaster treten und die Glocken ziehen, und wo aus jedem Haus ein geschlagenes, gestrichenes oder geblasenes Instrument auf die Strasse herabtönt, oder ein declamirender ABC-Schütz, der drey Worte lesen kann, und die drey inhaltschweren von Schiller und manches andere vernehmen lässt?

Da so viele Tausende den Parnassberg anrennen, warum bleiben denn die meisten auf dem halben Wege stecken? Blickt nicht die ganze gebildete, mis- und ungebildete Welt nach seinen Zinnen hinauf, und wartet sehnsuchtvoll auf Kunst-Götter und Göttinnen, um sie anzubeten? Sollte diese ausgezeichnete Verehrung, die dem echten Meister zu Theil wird, nicht auch Meister wecken?

Ich will versuchen, von den tausend Ursachen, die bey dieser Erscheinung mitwirken — denn jedes Individuum kann sich mit andern Gründen entschuldigen, warum es kein künstlerischer Halbgott geworden — einige verbreitetere anzuführen.

1) Der vollen, reichen, reinen, dauerhaften Organe für Oper und Drama giebt es nicht so viele, als man glaubt. Man erinnere sich, dass oft ganze Länder, so viel sie auch Soldaten stellen mögen, doch keinen rechten Bassisten oder Tenoristen zu liefern im Stande sind. Andere Gegenden, z. B. Holland, England und dergleichen Nebellander, sind das Grab für gute Stimmen. Und doch ist ein ausgesuchtes Organ die erste Bedingung eines glänzenden Aufschritts und tragt das Streben zur Ausbildung in sich.

2) Kein Land, und wenn es auch die genauesten Verzeichnisse über die Zahl seiner Rauchfange hatte, hat ein solches über die, seiner musikfahigen K'ölen; und wo führt eine Aushebung-Commission in ihren Tabellen über die Qualitaten ihre Landeskinder auch eine Colonne über ihre musikalischen? Darf diesen militarischen Langen-Bureaus etwas daran gelegen seyn, wenn ein Jüngling in eine immense Höhe hinaufsingt? haben sie nicht lieber, wenn er in eine solche hinaufgewachsen ist? oder warum schatzen sie den sonoren Bass eines andern wol, als weil er auf eine gute Brust deutet?

So verbreitet sich also das Aufsuchen guter Talente und Organe nie über das ganze Volk, und es wird blos Musiker etc., wer die Kunst vom Vater erbt, oder wer in der Nahe von musikalischen Instituten aufwachst, oder wer sonst durch Zufall und Gelegenheit dazu gelangt, und nur im seltensten Fall bricht angebornes Talent und unüber-

windliche Neigung sich selbst Bahn, und sucht das Kunstelement.

3) Viele Organe entwickeln sich erst, wenn der Mensch schon eine andere Bestimmung erhalten, oder sich gewählt hat. Niemand ahnet vielleicht in dem Kinde oder Knaben einen eingeschachtelten, grossen Tenoristen oder Bassisten etc., und wenn man später darauf kommt, so ist er schon ein Advokat, Tischler, Magister legens, oder Pater Groskeller.

Bey gar vielen sind Familienverhältnisse Schuld, dass sie sich nicht ganz für die Kunst entscheiden durften, und sie erfreuen blos in Liebhaber-Concerten und Theatern.

4) So wie junge Leute zu allem getrieben seyn wollen, so auch zur Kunst. Aber wo sind die Anstalten, die Seminare, die sie in engen Schranken der Kunsthöhe zuführen? Im bürgerlichen Leben warnt alles den Jüngling, das Mädchen, vor der leichtfertigen Künstlerbahn; und kann man es tadeln, da der Abwege, der Hindernisse so viele, und der Erfolg so unsicher?

5) So wird das Häuflein der Kunstjünger immer kleiner. Es liegen aber in den Gebüschen am Wege noch andere Feinde versteckt, die den, auf ihrem Gradus ad Parnassum Begriffenen auflauern. Die Künstler leben ehuedies nicht wie Carthäuser. Sie sollen das Leben im verschönerten Bilde darstellen; so wollen sie auch wissen, was daran ist. Wie mancher hat aber über dem Leben das Leben verloren, wenigstens das künstlerische? Und wenn schon der Künstler, der Meister und Geselle, so lange durch sein Spiel die Schauenden und Hörenden ihr goldnes Nichtsthun feyern, selbst nichts weniger als spielt, sondern arbeitet: so liegt doch dies Geschäft dem lockern Leben zu nahe, und entbehrt der Tagesordnung zu sehr, als dass er nicht sehr oft eine Tages- und Nachts-Unordnung daraus machte, in welcher er zuletzt untergeht.

Geschieht dies bey denen, in welchen das poetische Princip vorschlägt, so werden dagegen die Prosaischern von andern Schlingen vor Erreichung des Parnassgipfels weggefangen. Sie kommen nämlich in Jahre, wo sie fühlen, wie es nicht gut ist, dass der Mensch allein sey. Sie wollen ihre Ordnung, ihr Amt und Brot; sie nehmen ein Weib, und die jüngsten Kinder ihrer Laune sind dann lauter eigentliche, die essen wollen.

Die Künstlerinnen ihrerseits gleichen in solchem Fall den Singvogeln, die zu singen aufhören, wenn sie brüten.

6) So wie die Kinder alle mögliche Hoffnungen erregen, und nur wenige wirklich erfüllen, so deuten viele aufkeimende Kunsttalente eine gewisse zukünftige Virtuosität oft nur an, ohne sie realisiren zu können. Es ist wirklich nur unser frommer Wahn und Wunsch, sie möchten dereinst etwas Rechtes leisten: aber genau betrachtet, ist es nicht am Huls, solche herrliche Früchte zu tragen. Wir setzen nämlich gutmüthig voraus, das Organ verstärke sich, das Talent und der innere Hang und Drang zur Kunst vermehre sich. Wir betrügen uns aber, und der Mensch geht bald dahin ein, wofür er geboren ist — zum gewöhnlichen, bürgerlichen Leben.

7) Es giebt Zeiten und Länder, wo es dem Menschen leichter wird, der Kunst zu leben. Unser Zeitalter fodert mancherley, oft schwervereinbare Talente. Das bürgerliche Leben will einen verständigen, erwerbsamen Haushalter; der Ton verlangt, dass der Künstler auf einem gewissen Fuss lebe; die Gesellschaft — dass er in dem jetzt so weitgezogenen Kreis der Cultur umgethan sey, und sich auch um die Interessen des Tages bekümmere; die Klugheit endlich — dass er die Leidenschaften und Neigungen der Grossen kenne, die Cabalen der Kleinen durchschaue, und jenen zu schmeicheln, diesen zu begegnen wisse. Lauter Foderungen, die sich vampyrisch an die Virtuosität, durch welche er sein eigentliches Publicum entzücken soll, legen, und ihr das Blut absaugen.

8) Jeder Künstler ist das Product seines Zeitalters, seines Landes, seiner Vaterstadt, seiner Familie und ihres Standes: lauter Eigenthümlichkeiten, die seiner Universalität Eintrag thun. Er ist ein Moderner, und soll oft antik empfinden und sich gebehrden; er ist aus dem neunzehnten Jahrhundert, und soll die einfachen Sitten der Voraltern darstellen; er ist ein Bayer, Schwabe, Schweizer, und soll rein Deutsch sprechen; er ist aus einer kleinen Reichsstadt, oder gar aus einem Dorf, und muss die Sitten der grossen Städte nachahmen; sein Vater war ein Handwerker, und er muss Könige und Helden spielen. Es hängt sich wie Bley an seine Glieder, dass er aus diesem Kreise oft nicht hinauskommt. Ja, zuletzt hat er noch mit

den Eigenschaften und Fehlern seiner eigenen Constitution zu kämpfen, und überwindet sie nie so, wie er es wünschte.

9) Soll man nicht auch sagen, dass an vielen Orten dem Talente schwer gemacht wird, sich zu zeigen? dass diejenigen, welche einmal im Besitz der obersten Stellen und der Gunst des Publicums sind, mit ihrer Kunst eine Art Monopol treiben, und aufkeimende Talente darnieder halten, indem sie, wie eigensinnige Scheidekünstler, lieber ihre Kunstarcana mit sich ins Grab nehmen, als sich dereinstige Stellvertreter nachziehen wollen, weil sie befürchten, noch bey lebendigem Leib aus ihrem Platz gedrängt zu werden? Und doch ist nichts so nothwendig und Bedürfnis für den jungen Künstler, wenn er auf einer gewissen Stufe der Kunst angelangt ist, als dass er, in aller Bescheidenheit, sich mit dem Besten, was er vermag, öffentlich zeige, Urtheile höre, Zurechtweisung erhalte, Lob einerndte, um dann mit neuem Ernst und erfrischter Kraft höher zu streben. Denn der Mensch weiss nie, was er vermag, als wenn es gilt, sich vor einem würdigen Publicum in seiner Vollkraft zu zeigen.

10) Dagegen gleicht zu reichlich und unverdient ertheiltes Lob dem Regen beym Sonnenschein, durch welchen sich giftiger Mehlthau ansetzt, der die jungen Kunstpflanzen umbringt. Daher geht leichter ein Kameel durch ein Nadelöhr, als dass ein Reicher in das Kunsthimmelreich komme. Wie kann ein Baronen- oder Grosshändlers-Kind dasjenige erst werden wollen, was es ja, wenn man seine klatschenden Bewunderer hört, schon ist, nämlich ein ausgemachter Virtuos?

11) Oft sind an einem Orte junge, aufstrebende Künstler zusammengedrängt, die vergebens auf ein endliches Hinaufrücken in die vordern Stellen harren, und denen blos ein kecker Entschluss und das Reisegeld fehlt, um an einem andern Orte bald in Meisterschaft zu glänzen. Geld, Freunde, Gönner und Rathgeber, und insbesondere ein gewisser Grad von Weltklugheit und Entschlossenheit, gehören nun einmal in unserer Welt zu den unentbehrlichen Dingen, wenn man höher kommen will.

12) Die Sache geht im Cirkel. Die Seltenheit grosser Künstler ist wieder die Ursache ihrer fernern Seltenheit. Der Mangel an grossen Vorbildern und Beyspielen hält viele, die etwas geworden waren, auf der Stufe der Mittelmässigkeit zurück. Viele sind alt und grau geworden und haben nie einen grossen Tonkünstler, oder Schauspieler, gehört und gesehen. Man sage aber, was man will; die grösste Kraft und Fülle der Gaben greift zehnmal fehl und geräth auf Abwege, bis sie einmal das Rechte trift, wogegen das Grosse und Schöne sich sogleich als des Nachahmungwürdige ankündigt, weil es auf das Reinmenschliche gegründet ist, so dass wie aus der Schule eines grossen Meisters auch geringere Talente mit einem gewissen Grad der Virtuosität hervorgehen sehen. Es ist doch gewiss sicherer, den Geschmack aus der ersten Hand zu erhalten, als ihn aus der Fluth des Ungeschmacks heraus zu angeln; und wem, so bald er für eine höhere Stufe gereift ist, ein Eingeweihter die Hand reicht, dem wird jeder Fehltritt erspart.

13) Was aber hauptsächlich das, durch die bisher angeführten feindlichen Gewalten zusammengeschmolzene Häuflein der bessern Künstler vollends so verkleinert, dass nur der eine und andere die ersehnte Höhe erreicht, und glänzend herabstrahlt, das ist wol der Umstand, dass der ächte Künstler als solcher, so schwer zu vereinende Dinge in sich vereinigen muss.

Er hatte noch als Kunstjünger ein gewaltsam aufloderndes Feuer in sich, und sollte täglich seine 8 Stunden sich mühsam üben; er soll ein freyes, webendes, phantasievolles Kunstwerk liefern, und er muss das ganze Fachwerk und Bretergerüste der Theorie und Schule in seinem Geiste aufgestellt haben, wenn er sein magisches Feuerwerk abbrennt. Er soll, gleichsam vom Geist dahingerissen und bewusstlos, sein Publicum auch mit fortreissen, und doch muss er mit dem höchsten Bewusstseyn, mit dem tiefsten Studium zu Werke gehen. Er soll in jedem Moment die äussersten Extreme, das Einfachste und Complicirteste, die Elemente und die höchste Kunststufe, den Anfang und das Ende der Kunst umspannen.

14) Endlich und zum letzten, (und dies macht eigentlich den grossen Künstler zum seltenen Phönix und Paradiesvogel,) muss er, wenn er jenes seyn will, nicht weniger, als — ein vollendeter Mensch seyn. Denn nur so weit seine menschliche Breite und Tiefe reicht, so weit ist er auch Künstler. Er darf nicht in engen und gemeinen Verhältnissen aufgewachsen seyn, das Leben in seinen wesentlichen Formen muss er kennen gelernt haben; vor den Abgründen und

Geheimnissen der Natur und des Daseyns muss er ahnungsvoll gestanden seyn, und jedes Verlangen, jede Leidenschaft, jeden Schmerz, jede Lust muss er in mehr oder minder tiefen Anklängen in seinem Gemüth gefühlt haben, denn ihr Ausdruck muss ihm in jedem Moment zu Gebot stehen, wenn sich seine eigenen Schöpfungen beleben, und seine Darstellungen Wahrheit und sinnliche Gegenwart erhalten sollen.

Wenn aber schon überhaupt Menschen von dieser Universalität selten sind, wie viel seltener geschieht es, dass sie sich zur productiven Kunst wenden, — und in lauter günstigen Verhältnissen ihre Kunstbildung vollenden.

So wie wir es einen seltenen — einen Glückswurf nennen, wenn eine ziemliche Anzahl von Würfeln sämmtlich auf die höchste Zahl fällt, eben so müssen wir also auch den grossen Künstler als eine seltene Erscheinung preisen, da so viel Günstiges sich begegnen und von Stufe zu Stufe sich die Hand bieten muss, damit er aus dem gewöhnlichen Lebens-Element als ein edleres Wesen sich erhebe.

Versuch einer praktischen Akustik.

(Fortsetzung aus der 81sten No.)

Blasinstrumente mit allen Tonlöchern.

§. 45.

Die grosse Unvollkommenheit eines Blasinstruments, das sich mit so mühsam erkünstelten und doch so mangelhaften Tönen behelfen musste, wie die, in der vorigen Abtheilung betrachteten, war zu auffallend und unangenehm, als dass man sich nicht bald hätte entschliessen sollen, seine Zuflucht lieber zu dem andern, so sich weit einfacherm und natürlichem Mittel zu nehmen; nämlich dem Instrumente in der That so viele Tonlöcher zu geben, als ihm eigentlich gehören, damit es des Nothbehelfs erkünstelter, gedeckter Töne, mit denen man sich bisher elend genug beholfen, nicht mehr bedürfe. Allein, um von einem solchen Instrumente Gebrauch machen zu können, war vor allem nöthig, auf Mittel zu sinnen, diese vielen Tonlöcher mit wenigen Fingern möglichst zu bestreiten. Das Mittel, dieses möglich zu machen, fand man in verschiedenen Arten geschlossner, oder auch selbst offner Klappen. So entstand z. B. die Klappenflote, mit sechs offnen Tonlöchern für die sechs Hauptfinger, mit dis-, f-, gis und b-Klappe, und einem Tonloch, mit oder ohne Klappe, für c, zusammen eilf Tonlöchern;

so die Hoboe mit denselben Löchern und Klappen, nebst noch c und cis, die Klarinette mit den neuen Klappen für b, cis, dis, f und etwa gis, und der Fagott mit den neuen Klappen für B, cis, dis, u. s. w.

Ein solches Instrument, mit allen erforderlichen Tonlöchern, ist im Grunde allemal weit naturgemässer, und eben darum offenbar weit *einfacher*, als z. B. die, sehr unverdient sogenannte *einfache* Flöte ohne Klappen, und es wäre, mit der geringen, (oben §. 39.) angegebnen Modification, wirklich beynahe vollkommen zu nennen, wäre nur der Regieren so vieler Tonlöcher mit wenigen Fingern keine so beschwerliche Arbeit, indem dabey nothwendiger Weise Ein Finger oft in den Fall kommt, zwey Tonlöcher zu regieren — eines, durch unmittelbares Decken mit der Fingerspitze, und ein zweytes, mittelst einer Klappe; wo er dann freylich meistens das Eine nicht behandeln kann, ohne das Andre zu verlassen, die Klappe nicht erreichen kann, ohne das Tonloch offen zu lassen, und umgekehrt das Tonloch nicht zu decken, ohne die Klappe ihrem Schicksal zu überlassen. Die Herüber- und Hinüberspringen eines und desselben Fingers, bald vom Stiel der Klappe auf das Tonloch, und bald von diesem hinauf auf den Stiel der Klappe, hat, ausser der Beschwerlichkeit, auch insbesondere noch den Nachtheil, dass es dabey zuweilen unmöglich wird, zwey Töne zusammen zu schleifen, ohne dass ein ungehöriger Zwischenton dabey hörbar würde. So ist es z. B. auf der Flote unmöglich, die Töne $\bar{d}$-$\bar{f}$, oder $\bar{e}$-$\bar{f}$ (wenn dies $\bar{f}$ mit der $\bar{f}$-Klappe des Ringfingers der rechten Hand gegriffen werden soll) zusammen zu schleifen, ohne dass der Ton $\bar{e}$ dazwischen hörbar werde, u. s. w. Eben so misslich sind z. B. auf der Hoboe die Bindungen: $\bar{c}$-$\bar{e}$, $\bar{d}$-$\bar{f}$, u. s. w. — auf der Klarinette: f-as, fis-gis, e-gis, e-fis, c-es, cis-dis,

$\bar{h}$-dis, fis-$\bar{b}$, $\bar{h}$-$\bar{cis}$, und umgekehrt; alle Bindungen irgend eines Tons der untern Octave zu den Tönen a oder $\bar{b}$, fast alle Bindungen von diesen Tönen zu höhern, und noch mehr von höhern zu jenen, die Bindung von g oder as zu b, wenn letzteres mit der Klappe des rechten Ringfingers gegriffen werden soll, und noch eine Menge andrer, ähnlicher Bindungen —; auf dem Fagott alle Bindungen des, mit einer Klappe des rechten Ringfingers gegriffnen Tons B mit irgend einem Ton, der tiefer ist, als A, und umgekehrt, — jede Bindung des Tons Fis mit irgend einem Ton, der tiefer ist, als F, und umgekehrt, und noch mehrere, ähnliche, mangelhafte Bindungen, die ich um so weniger hier vollständig aufzuzählen brauche, da sie jeder Instrumentist leider nur zu sehr erfährt.

§. 46.

Dies Register von Unvollkommenheiten, welche auch dem durch Klappen vervollkommneten Blasinstrument noch ankleben, ist nun freylich, leider, noch immer gross genug: allein die Verbesserung, ist sie auch gleich noch keine Vervollkommnung, behält darum doch immer noch einen sehr grossen Werth, zumal sich die übrig bleibenden Unvollkommenheiten doch auch wieder, theils heben, theils umgehen lassen.

Erstens nämlich lässt sich manche derselben dadurch beseitigen, dass man eine Klappe doppelt anbringt, oder, was zuweilen noch einfacher ist, einer Klappe zwey, nach verschiednen Fingern hinlaufende Stiele giebt, so dass ein, vorkommenden Falls allzubeschäftigter Finger durch einen andern, eben müssigen etwa abgelöset werden kann; so macht z. B. auf der Flöte ein nach dem linken kleinen Finger hinlaufender Stiel der $\bar{f}$-Klappe die Schleifung d-$\bar{f}$ leicht möglich; so kann die $\bar{b}$-Klappe bald mit dem rechten Zeigefinger, bald mit dem Ringfinger der linken Hand, bald mit dem linken Daum regiert werden; eben dies lässt sich auf andre Instrumente anwenden, namentlich möchte ich jedem Klarinettisten eine doppelte Klappe für $\bar{b}$, wo nicht auch für $\bar{a}$, sehr empfehlen.

§. 47.

Zweytens aber lässt sich das Uebel, da, wo es auch durch das ebenerwähnte Mittel noch nicht hinlänglich gehoben wird, wenigstens grösstentheils, dadurch bekanntlich umgehen, dass man sich gleichwol für dies Mal mit einem gestopften Tone behilft, und also, wenn z. B. auf der Flöte $\bar{d}$ und $\bar{f}$ zusammengeschleift werden sollen, das $\bar{f}$ nicht mit der Klappe, sondern mit der sogenannten Gabel greift, so wie es auf der Flöte ohne $\bar{f}$-Klappe immer gegriffen wird. Eben so kann man auf dem Fagott die tiefen Töne E und Fis zusammenschleifen, wenn man das E auf die im §. 42 angegebne Art greift; eben so die Töne Fis und Gis, wenn man sich des eben daselbst angegebnen Fis-Griffes bedient. — Diese Vermischung bald dieser, bald jener Applicatur, dies Ablösen verschiedner Griffe eines und desselben Tons, je nach Bedürfniss der verschiednen Fälle, gewährt also in vielen Fällen grosse und wichtige Erleichterung, und oft wesentlichen Nutzen; und dies ist eben der Grund, warum ich oben (§. 39.) nicht habe rathen wollen, den Blasinstrumenten *durchgängig* weite Tonlöcher zu machen, weil nämlich dadurch die Möglichkeit, gestopfte Töne zu erhalten, verloren gegangen ware. (§. 37, 41.) Nur auf Verlegung und Vergrösserung des $\bar{e}$-Lochs der Flöte, und der correspondirenden Löcher a und $\bar{A}$ der Klarinette und des Fagotts, habe ich gedrungen, weil bey diesem Tonloch gerade die beyden Umstände glücklich zusammentreffen, dass dasselbe, nöthiger, als jedes andre, einer Verlegung und Vergrösserung bedarf, und dass durch Vergrösserung grade dieses Lochs kein gestopfter Ton verloren geht, indem unterhalb desselben kein Ton mehr gestopft zu werden braucht. (Vergl. §. 44.)

(Die Fortsetzung dieser Abhandlungen nach einiger Zeit.)

Nachrichten.

Dresden. Wir fahren in der Beurtheilung der hier gegebenen Opern und der Art ihrer Aufführung mit der, zu solchem Geschäft erforderlichen Unparteylichkeit und Freymüthigkeit fort, ohne durch freundschaftliche Anhänglichkeit an einen der hiesigen Künstler, oder durch Privatvortheil, oder durch Feindschaft bewogen zu werden, dort Weihrauch zu streuen, hier Verdienste zu verkennen, oder auch nur verdienten Tadel zu schärfen.

Die Oper, womit vor Weihnacht die Vorstellungen auf dem italienischen Theater beschlossen wurden, war *Griselda* von Paer. Da diese schon oft gegeben worden, folglich für das dresdner Theater alt ist, und gleich nach *Cortez* gegeben wurde: so erschien sie gleichsam aufgeopfert und that nicht die Wirkung, die einige der Acteurs erwartet hatten. Dennoch behauptet sie noch immer den guten Ruf, den sie verdient. Zwar ist sie öfters in diesen Blattern beurtheilt worden: doch wird es erlaubt seyn, wenigstens einige Bemerkungen über ihre Aufführung zu machen. Mad. Sandrini, als Griselda, spielte ihre Rolle, wie gewöhnlich, sehr gut; aber in Rücksicht auf den Gesang, war ihre Stimme sehr schwach, so dass sie in verschiedenen Gängen ganz wegblieb. Dieses war der Fall im 1ten Finale, wo sie zwey Takte in B dur in den hohen Tönen aushalten soll; diese liess sie, aus Mangel an Stimme, ganz weg. Diese achtungwürdige Künstlerin muss sich in ihren Anstrengungen mässigen, weil ihr zu grosser Eifer ihrer Gesundheit sehr nachtheilig werden kann. Wir hörten von ihr im Recitativ der Arie des 2ten Acts eine Cadenza, welche dem Sinne der Worte keineswegs angemessen war. Die Ausführung war diese:

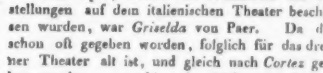

Die Stelle hätte aber offenbar so einfach vorgetragen werden müssen, wie der Comp. sie geschrieben hat, nämlich:

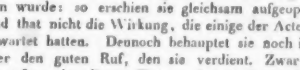

Mad. Miecksch, als Lisetta, hätte diese Rolle scherzhafter und naiver nehmen sollen. Dem. Zucker, beym deutschen Theater angestellt, spielte in dieser Oper die Gräfin Monferrato, die ehedem Mad. Manarelli spielte, hatte den Charakter richtig aufgefasst, blieb ihm durchgängig treu, und zeigte, neben dem erforderlichen Anstand, in ihrer Action viel Grazie. Auch sprach sie das Italienische in den Recitativen sehr gut und deutlich aus, sang ziemlich gut, und war angemessen gekleidet. Wenn sie sich im Gesange übt, so kann sie eine gute Sangerin werden. Dem. Hunt, als Doristella, würde mehr Beyfall gefunden haben, wenn sie in ihrer ersten Arie die schweren Triller, die gar nicht für ihre Stimme waren, weggelassen oder verändert, und in der Action mehr Ernst und Würde gezeigt hatte. Die Zeit wird sie hoffentlich lehren, worin die theatralische Kunst besteht, und da sie noch jung genug ist, kann sie dann sich in derselben beträchtlich heben. Ueber Hrn. Bassi, als Giannucolo, (den alten Hirten) wollen wir nichts sagen, denn wir müssten wiederholen, was über ihn im *Axur* und *Cortez* bemerkt wurde. Wiederholte er doch selbst, was er dort gewesen war! Nur das sey erwähnt, dass das sämmtliche Publicum den braven Greis, Bonaveri, in dieser Rolle zu sehen wünschte, welche er unterhaltender und anziehender machte, als sie es gegenwärtig ist. Aber, da Bonaveri nicht gewählt wurde, warum gab man sie nicht Hrn. Beneincasa? Für diese Rolle ist *Stimme*, welche Bonaveri freylich auch nicht hatte, zu nothwendig. — Hr. Benelli, als Marchese Gualtieri, spielte gut; es würde ihm aber noch besser gelungen seyn, wenn er die zu lange und monotone zweyte Arie weggelassen und die Polacca gesungen hatte, die ehedem in der Partitur stand. Auch hätte er die Gange in der ersten Arie, bey den Worten: *fedele, sincera, e docile* — weglassen sollen; sie sind unnatürlich und nicht für seine Stimme. Ein Künstler, wie er, soll sich so etwas verstatten. Muss doch jeder kunsterfahrne Musiker wissen, was zum Hervorbringen guter Wirkung erforderlich ist, und dann sich nicht von Eitelkeit oder Eigenliebe verführen lassen, seine Mangel zu verkennen, und so dem Tadel sich auszusetzen. Hr. B. schien allerdings hier in jenen Fehler und diesen Tadel verfallen zu seyn. Hr. Beneincasa als Graf, u. Hr. Miecksch als Zerbino, gaben ihre untergeordneten Rollen ziemlich gut. Das Orchester spielte mit Fleis und Gefühl; aber mehrere Tempi waren bey der ersten Vorstellung zu langsam, und bey der zweyten zu rasch: wir wissen den Grund dieses Fehlers nicht; auch nicht, wem wir ihn zuschreiben sollen. Hr. Morgenroth spielte das Violinsolo im 2ten Acte zu der Scene: *sù Griselda, coraggio* — mit festem Tone, vieler Grazie, Feinheit, und Ausdruck, wodurch er sich denn allgemeinen Beyfall erwarb. Schade, dass es ihm an Gelegenheit fehlt, sein Talent öfter zu zeigen, und sich in seiner Kunst noch höher auszubilden! —

Im neuen Jahre wurde das italien. Theater

mit der Wiederholung des *Axur* eröffnet, über den wir schon gesprochen haben. Vorige Woche gab man *la Capricciosa pentita*, eine ganz neue, aber zum Theil schon gehörte Musik vom Hrn. Kapellm. Morlacchi. Das Publicum zeigte Langweile und Missvergnügen. Wir wollen die Zeit nicht mit einer Zergliederung dieser Musik und einem Verzeichnis der berühmten Meister verlieren, aus deren Compositionen Hr. M. hin und wieder ganze Stellen aufgenommen hat. Das Werk ist im Ganzen ein Haufen Noten, ein lange dauernder Wirrwarr — kurz, ein Eigensinn, der Verbesserung verdient. Hr. M. selbst, hat endlich eingesehen, dass er sich einmal geirrt hat. Dazu kommt, dass das Sujet erbärmlich ist. Alle Sänger und Sängerinnen, ohne Ausnahme, so wie das ganze Orchester, thaten mehr, als eigentlich gefordert werden konnte, um diese Musik zu heben; sie sangen und spielten sich müde. Ohne Plan, Klarheit und Haltung kann keine Musik, am allerwenigsten eine theatralische, guten Eindruck machen; und ausserdem, ohne Kürze keine, die ein schlechtes Gedicht bearbeitet.

Leipzig. Am 30sten Januar hatten wir das Vergnügen, Mad. Anna Neumann, geb. Sessi, in einem Extraconcerte zu hören. Sie sang eine einfache, ernste Scene und Arie von Simon Mayer, eine gefällige und zierliche Cavatine von Nicolini, eine ernste, bedeutende Scene und Arie von Zingarelli, (?) und das bekannte, schöne und ausdrucksvolle Duett aus *Ginevra* von Sim. Mayer; letztes, mit Hrn. Anacker, dem ersten Bassisten unsers wöchentlichen Concerts. Als eine Sängerin von Geist und Sinn, trug sie jedes dieser verschiedenen Stücke ganz in der Weise vor, wie es vom Componisten gemeynet war, ohne feststehende Manier, ohne überladende Manieren; als eine Sängerin von vollkommener Sicherheit, trefflicher Schule, und ausgebildetem Geschmack, gab sie alles mit einem seltenen Grade von Vollendung, und in der anspruchlosen Natürlichkeit, welche, mit jenen andern Vorzügen verbunden, den Kenner eben so anspricht, wie den Nichtkenner, und beyde in gleichem Masse wahrhaft erfreuet. Dieser Erfolg legte sich denn auch an dem ganzen, zahlreich versammleten Auditorio dar: einstimmig bewies es der Künstlerin ausgezeichnete Achtung, und lebhafte Freude. Hr. Anacker sang im Recitativ vielleicht noch etwas ängstlich, im Duett selbst aber schön, und mit Einsicht und Sicherheit, wie er pflegt. — Hr. Matthäi trug eines der besten kreuzerschen Violin-Concerte so trefflich, und auch so im Sinn und in der Spielart des Comp. vor, dass auch ihm einstimmiger und sehr lebhafter Dank zu Theil werden musste. — Die neue Ouverture v. Andr. Romberg zu *Don Mendoza*, (Leipzig, b. Peters,) die wir für eine seiner lebendigsten und wirksamsten Compositionen halten, wurde gut ausgeführt und machte den beabsichtigten Effect.

Noch haben wir eines wahrhaft ausgezeichneten Klavierspielers zu gedenken, der vor fast zwey Monaten zwar nur mit einem einzigen Stück sich hier hören liess, aber auch in diesem schon zeigte, er sey ein angenehmer Componist, wisse sein Instrument aufs vortheilhafteste zu benutzen, und besitze, ausser einer grossen Fertigkeit und bewundernswerthen Geschicklichkeit, auch das Schwerste sicher und leicht auszuführen, Geist, Geschmack und schönen Ausdruck; welchen letztern vollkommen darzulegen ihm vornämlich sein ächter Pianoforte-Anschlag behülflich ist. Wir sprechen aber von Hrn. Arnold aus Frankfurt am Mayn.

Noyizen
aus öffentlichen Blättern.

Mad. Harlas, die treffliche Sängerin des münchner Hoftheaters, hält sich jetzt in Venedig auf, und spielt und singt daselbst mit dem ausgezeichnetsten Beyfall. Ihren Triumph feyerte sie in Farinelli's Oper, *Zoraide*, welche übrigens keineswegs ein Meisterstück seyn soll. — Keine einzige der neu componirten, im ersten Wintervierteljahr auf die Bühnen Italiens gebrachten Opern hat (wenigstens so weit wir bis jetzt nur durch öffentliche Nachrichten unterrichtet sind) ein bedeutendes Glück gemacht, und einen ausgezeichneten Werth bewiesen. Die ältern Kunstrichter dieses Landes befinden sich in einer schlimmen Klemme: sie dringen auf Reinhaltung der Gattungen — der ernsten und der komischen Oper: das Publicum hat aber die gemischte statt jener ersten lieb gewonnen, verlangt sie und lacht jene Herren aus. — Da der Hr. Graf, Moritz von Dietrichstein, seiner Geschäfte wegen das Präsidium der grossen Gesellschaft Musikfreunde des österr. Kaiserstaats in Wien aufgegeben hat, ist Hr. Graf, Moritz von Fries, von dieser Gesellschaft an seine Stelle zum Präsidenten erwählt

worden, und hat sie, nach seiner bekannten Kunstliebe und Humanität, angenommen. — Ein Freund der Tonkunst wirft die Frage auf: Bekanntlich gehörten zu den wissenschaftlichen und künstlerischen Schätzen, welche die Franzosen unter Napoleon in Deutschland und Italien raubten, auch viele der herrlichsten Werke alter, und auch einiger neuerer Tonkünstler in den Originalpartituren, von denen zum Theil gar keine Abschriften vorhanden sind: ist es nun keinem der Commissarien, keiner der Behörden, welche die Rückgabe jener Schätze zu besorgen hatten, eingefallen, auch diese zurückzunehmen? Da von anderm so vieles, von diesem gar nichts öffentlich verlautet, muss man wol annehmen, man habe diese Werke vergessen; es wäre das aber kein geringer, wenn gleich kein sehr in die Augen fallender Verlust; und wie sehr man auch den Franzosen, da sie sich wirklich so liberal und gefällig in der Verwaltung auch dieses Fachs der vormals kaiserl. Bibliothek bewiesen, Abschriften gönnen kann: die Originale hätten sie herausgeben sollen! Wenn dies nun aber nicht geschehen, und weil es dann jetzt damit zu spät ist: sollte nicht wenigstens dafür gesorgt werden, dass von jenen Werken an die Stellen der Originale, correcte Abschriften kämen? und diese freylich alsdann den Kunst Studirenden, auf Verlangen, eben so mitgetheilet würden, wie dies mit den Originalen in Paris geschahe? — Neukomms *Requiem*, bekanntlich zur Feyer des Todes Ludwigs XVI während des Congresses in Wien, und mit dem grossen Beyfall, aufgeführt, wird in vollständiger Partitur in einigen Wochen bey Peters in Leipzig gestochen herauskommen. Der Componist, zeitlier im Hause des Fürsten Talleyrand, soll den Entschluss gefasst haben, mit mehreren Künstlern, auf Einladung, sich nach Brasilien einzuschiffen, und in Dienste des Prinzen Regenten zu treten. — Man beschuldigt die chemische Drukkerey in Wien, die Beethovens neue Symphonien, seine Schlacht bey Vittoria, und andere seiner Werke, in Verlag genommen, der Langsamkeit bey der längst versprochenen Herausgabe. Auf jeden Fall zeigt diese Beschuldigung eine erfreuliche Lebendigkeit der Theilnahme an den Arbeiten dieses Meisters.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianof. par Antoine Liste. Oeuv. 6. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Rthlr.)

Ref. hat Hrn. L. zuerst aus zwey grossen Sonaten, die auch Phantasien heissen könnten, und bey Nägeli in Zürich herauskamen, kennen und achten gelernt. Diese neue Sonate mindert seine Achtung keineswegs. Originalität in der Erfindung, Feuer und Leben in der Ausführung, und was bey guten Künstlern von wahrer Beherrschung des Instruments in die Compositionen für dasselbe einzufliessen pflegt — das ist dieser Sonate gewiss eben so, wie jenen frühern, zuzugestehen: freyzusprechen scheint sie Ref. aber auch nicht von Spuren einer gewissen Wunderlichkeit, (z. B. im urplötzlichen Herumwerfen der Modulation bis ins Fremdeste, ohne bemerkbaren Zweck und bedeutenden Erfolg; 2) von unverhältnissmässigem Zurückstehen des melodischen Theils gegen den harmonischen (besonders in sanftern Sätzen,) und von einzelnen, doch nur seltenen Uebereilungen in Absicht auf Reinheit des Satzes. Von einem vollkommen sichern, feurigen, sehr geübten Spieler vorgetragen, macht das erste Allegro, mit seiner geschickt entworfenen Einleitung, noch mehr aber das geistreiche, sehr eigenthümlich sich bewegende Finale, beydes im Ganzen genommen, eine glänzende, ungemein vortheilhafte Wirkung. Vom Andante wollte bey Ref. und seinem Auditorio immer nur das Thema ansprechen. Die angeführten Vorzüge muss jedoch der Spieler besitzen, wenn er des schwierigen Stücks Herr werden, und es, wie es seyn soll, vortragen will.

Canon: Eine Hand voll Erde — für 5 Stimmen und Guitarre, von Bornhardt. Leipzig, bey Peters. (Pr. 4 Gr.)

Aeusserst einfach, leicht, und kunstlos, aber, gut gesungen, von gefälliger Wirkung.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Februar. № 7. 1816.

Ueber den jetzigen Verfall des Kirchengesanges, und über seine Verbesserung. *)

Der hier angegebene Gegenstand ist zwar, besonders seit einigen Jahren und auf bekannte Veranlassungen, sowol in diesen und andern Zeitblättern, als auch in besondern Schriften, oft zur Sprache gebracht, und hin und wieder mit Geist, Einsicht, und Wohlwollen behandelt worden: allein, die Wichtigkeit desselben wird es entschuldigen, und der so auffallend geringe, ja fast gar nicht bemerkbare, bisherige Erfolg jener Bemühungen, wenigstens so weit der Beobachtungskreis des Verf.s und seiner Bekannten reicht, es rechtfertigen, wenn eben dieser Gegenstand hier nochmals in Anregung gebracht, und darüber, nach reifem Bedacht, vielfältiger Erfahrung, mit Bescheidenheit und gewiss redlicher Gesinnung, von einem Manne gesprochen wird, dem, bey seinen Bemühungen um denselben Zweck, alle öffentliche Urtheile — vielleicht zu vielen Beyfall, aber auch (weshalb allein er dies hier anzuführen sich erlaubt) einiges Stimmrecht zugestanden haben.

Ich erwähnte den auffallend geringen Erfolg jener angeführten Bemühungen. So leid es mir thun mag: ich muss ihn anerkennen und beklagen; und, um dem Urtheil zu begegnen, als schildere ich blos aus allgemeinen Forderungen oder gar nach Phantasiegebilden, wenigstens einige Belege anführen.

Kinder singen, oder vielmehr schreyen, noch immer in den Schulen und Kirchen, trotz dem Unterrichte nach Noten und nach Zahlen, die aufgegebenen Lieder, jedes nach der Weise, wie sie von unmusikalischen Lehrern oder Aeltern lernten, ohne zu hören und aufzumerken, fort. Da ist sehr selten Jemand, der sie mit dem Zweck und der Wichtigkeit des Gesanges bekannt machte, Einheit und Achtsamkeit, wie viel weniger Gefühl, in ihren Gesang brächte, und sie die Melodien, wie sie eigentlich sind und gesungen werden sollten, lehrte. Mir sind mehrere Fälle bekannt, wo in einer und derselben Stadt, in drey, vier bis fünf Schulen, ein und derselbe Choral ganz verschiedenartig gesungen wird, je nachdem der Lehrer jeder Schule die Melodie aus seiner Heimath mitbrachte. Werden nun diese Kinder zu einem religiösen oder andern feyerlichen Acte vereinigt, um denselben durch ihren Gesang zu beleben und feyerlicher zu machen: so kann es nicht fehlen, dass nicht aus diesem sinn- und gedankenlosen Schreyen einander oftmals ganz zuwiderlaufender Töne ein Etwas entstünde, das mehr dem wilden Aus-

*) Anmerk. Wir glauben anmerken zu müssen, dass der Hr. Verf., ein patriotisch gesinnter Preuss, über den angegebenen Gegenstand zunächst in Beziehung auf sein Vaterland spricht, dass darum seine Klagen über den Verfall des Kirchengesanges, seine Schilderungen des jetzigen Zustandes dieses Hauptheils öffentlicher Gottesverehrung, seine Beschwerden, wie zum Theil auch seine Vorschläge, zur Verbesserung desselben nicht oder Unzweckmässiges geschehen sey etc., namentlich auf unser sächsisches Vaterland im Ganzen keinesweges, am allerwenigsten aber auf die so gebildeten Städte passe. Wer jetzt z. B. die grossen Kirchengemeinden in Leipzig und in Dresden, oder die dortigen Schulen, singen hört, der muss wol, als religiöser Mensch sehr Lust und Antheil nehmend seyn, und als Musikkundiger Forderungen mitbringen, wie sie allein die Phantasie über alles wirklich Ausführbare hinausstreift, wenn er in der einen, wie in der andern Beziehung, unbefriedigt bleiben kann. Auch ist hier, und zum Theil schon seit geraumer Zeit, Mehreres eingeführt und in erfolgreichem Gange, was der Verf. zur Verbesserung des Kirchengesanges vorschlägt; ja, hin und wieder in gewisser Hinsicht auch mehr, als er vorzuschlagen sich erlaubt.

G. Redact.

brauche der Rohheit und gänzlichen Gemeinheit, als einem Gesange gleicht, der das Herz zur Andacht erheben, und religiöse Gefühle erwecken, unterhalten, ausdrücken sollte. So muss der Zweck des Gesanges ganz verfehlt werden. Die gebildetern Stände werden von solchen Orten verscheucht; dem frechen Sinne wird Stoff und Aufreizung zu Spott und Spass gegeben etc. Der grösste Theil der zum Gottesdienst Versammleten klagt zwar nicht über das, was er hört, weil er selbst daran Theil nimmt, und es nicht besser kennt: aber er wird doch auch ganz gewiss dadurch nicht in die Stimmung versetzt, welche hervorzubringen aller Zweck des Singens beym Gottesdienst ist, und welche ihn auch erst fähig macht, die darauf folgende Rede, wie er soll, aufzunehmen — —

Worin der Grund liege, dass wahrhaft gute und zweckmässige Anleitung zum Gesange, dieser wichtige Theil des Schulunterrichts, schon seit langer Zeit fast ganz vernachlässigt wurde und noch vernachlässigt wird: diese Frage verdiente wol tiefer aufgefasst, und umfassender, vornämlich auch erfahrungmässiger und unmittelbar praktischer beantwortet zu werden, als bisher geschehen ist. Der Verf. weiss recht wohl, dass er diesem nicht genügen könne: er will daher auch nur seine Ansichten darüber mittheilen, mit dem Wunsche, dass sich einer oder der andere geehrte Leser dieser Zeitschrift, der hierzu mehr Vorzüge vereinigt, dadurch zu solcher Antwort bewogen finden möchte, und so der guten Sache nützen.

Der Verfall des Kirchengesanges liegt, meines Erachtens, vorzüglich in folgenden Ursachen.

1) In dem Verfall, ja in dem fast gänzlichen Aufhören der Singechöre und Curreuden. Beyde gaben besondere Veranlassung zum Gesangunterrichte in den Schulen; beyde enthielten einen Theil der heranwachsenden jungen Leute, die künftig Mitglieder der Gemeinde werden sollten; beyde sollten, nebst der Orgel, der Gemeinde zu Leitern ihres Kirchengesanges und zur Erweckung des musikalischen Sinnes dienen. Letzteres bewirkten sie unfehlbar, indem sie bey allen feyerlichen Gelegenheiten — bey Hochzeiten, Leichen etc. — zugezogen wurden, um das Freuden- oder Trauerfest mit zu beleben, und den Gedanken und Empfindungen der Theilnehmenden eine bestimmte, würdige Richtung zu geben. Auch den ersten Zweck forderten sie wirksam. Jedem Gottesdienste mussten sie beywohnen; auch selbst auf dem Lande hatten die meisten Küster ihre Schulkinder zu jenen Zwecken bey sich stehen; und so ward es durch sie zugleich möglich, nicht allein viele und mannichfaltige Melodieen durchzuführen, sondern auch die Gemeinde mit ganz neuen in kurzem bekannt zu machen. Jetzt fällt dies alles weg. Die Gemeinde ist der alleinigen Leitung der Orgel und des Vorsängers überlassen geblieben, die sie beyde, besonders wenn jene nicht kraftvoll genug ist, und nicht von einem geschickten Spieler gehörig benutzt wird, überhört, überstimmet. Durch schlechte Pflege unwissender und oft liederlicher oder sonst gewissenloser Cantoren, und unmusikal. Vorgesetzter, kamen die Singchöre und Curreuden in solchen Verfall, dass man sie für die Pest der Schulen ausschrie. Niemand wollte sich mehr um sie bekümmern; gesunken waren sie schon: dadurch, und durch unverhohlene Verachtung, sanken sie tiefer und tiefer, und gingen unter, ohne dass man an ihrer Stelle ein anderes, für ihre Zwecke tauglicheres Institut errichtet hatte. — Dies führt mich auf den

2ten Grund, der am Verfall des Kirchengesanges mit Schuld ist: auf die grosse Gleichgültigkeit der Kirchenpatronen gegen den Cultus überhaupt, und gegen den Kirchengesang insbesondere. Viele derselben scheinen noch jetzt es gar nicht zu wissen, dass sie den Beruf haben, nicht allein für Erhaltung des Kirchen-*Gebäudes* zu sorgen, sondern auch dessen Zwecke zu befördern. Dazu hatten sie ja auch in den Städten einen eigenen Musicus zu besolden, der an festlichen Tagen den Gesang der Gemeinde mit seinen Instrumenten (mit Hülfe seiner Leute) begleiten, ja, unter Anführung des Cantors, mit dem Singechore eigentliche Musiken aufführen musste. Auch dieser Stadtmusicus ist an manchen Orten ganz abgeschafft; man zieht, um zu ersparen, seinen kleinen Gehalt und seine sonstigen Emolumente ein, und statt seiner werden zu feyerlichen Tagen gewisse Spielleute gedungen, die, für bedungenen Lohn, so gut oder schlecht es gehen will, den Kirchengesang begleiten.

3) liegt die Schuld jenes Verfalls an denen, welche den Kirchengesang zu leiten, und die Jugend dazu anzuhalten berufen sind. Auch hier sollten die Herren Patronen in ihrer Wahl der Cantoren und Organisten viel sorgfältiger seyn. Nicht selten findet man Organisten von so wenig Sinn und Bildung für den ächten Kirchengesang, dass sie ihn

durch ihren Vortrag des Chorals selbst sowol, als durch äusserst zwecklose Vor- und Nachspiele, wahrhaft profaniren; und Cantoren, die, da sie zugleich Schullehrer seyn müssen, nur für dies letztere Fach — aber entweder gar nicht, oder von Unkundigen für ihre kirchliche Bestimmung geprüft worden sind, und demnach die der Kirche gebührenden Dienste, besonders auch in so fern sie ins Singen Unterricht geben und so der Kirche Sänger zuziehen sollen, geradehin *nichts* zu leisten im Stande sind. Um auch hier bestimmte Thatsachen anzuführen, erwähne ich, wie mir selbst in meiner Jugend jener Unterricht ertheilt wurde. Er wurde, dieser Unterricht, zur unpasslichsten Zeit, (wie das selbst jetzt auch noch in mehreren Schulen der Fall ist) von 1 bis 2 Uhr gegeben. Jeder, ohne Unterschied des Alters und der Anlagen zum Singen, musste daran Theil nehmen; mit keinem wurde, in jener Hinsicht, irgend ein Unterschied gemacht. Der Cantor zeigte mit einem langen Stocke in der Hand, durch dessen Kraft er übrigens einigermassen Ruhe zu erhalten und die Töne auf empfindliche Art eindringlich zu machen suchte, die Noten der Scala, welche er selbst unrein und schlecht vorsang. War diese nun nach Verlauf einer langen Zeit nur einigermassen leidlich aufgefasst, so wurde ein Tonstück angeschrieben, dies mit der Violine unrein vorgespielt, und ohne Rücksicht darauf, dass keiner von uns nur den geringsten Begriff von Eintheilung, vom Takte u. dergl. hatte, mussten wir alle das Vorgespielte nachsingen. Und dies war eine der besten Schulen, in Hinsicht des Singunterrichts; man rühmte laut, dass hier sogar nach Noten singen gelehrt werde, pries des Cantors Fleis und Geschicklichkeit, da er keine Stunde des Unterrichts versäumte, und bey ihm die fähigern Kinder einige artige Stückchen lernten. Keine Aufsicht war da, die den Unterricht selbst würdigte, Niemand, der ihn regelte: es wurde Jahr für Jahr immer so fort gelehrt und gelernt, Zeit, Mühe, ja oft selbst die Gesundheit verdorben, ohne dass nur irgend ein Knabe wirklich singen lernte. Und wahrlich, so ging es, wenn auch nicht in allen, doch ganz gewiss in den meisten Schulen zu jener Zeit her. Wie konnte nun der Gesang gedeihen, wenn an den Orten, von wo er ausgehen sollte, Nichts, oder Zweckwidriges geschah?

4) Einige Schuld an dem hier obgenannten Verfall hat, mein indirect, als direct, auch das Aufhören des Absingens der Prediger vor dem Altare. Bey weitem die wenigsten Prediger sind jetzt musikalisch gebildet, weil sie zu der Zeit, als sie die Schulen besuchten, keine Gelegenheit zu solcher Ausbildung fanden; und es kann ihnen freylich nicht verdacht werden, dass sie lieber gar nicht, als zum Verdruss der Musikkenner ihrer Gemeinde schlecht singen. Damit fällt aber auch die Veranlassung und Nothwendigkeit für das Chor, Responsorien u. dgl. zu üben, weg, und, was noch mehr sagen will, diese Geistlichen, welche specielle Aufsicht über die Schulen haben, können für den Gesang nichts thun, über ihn nicht halten, der Methode des Lehrers nicht nachhelfen etc.

5) Ist das beynahe durchgängige Aufhören des häuslichen Gottesdienstes eine Ursache des schlechten Kirchengesanges. Die Gründe dieses Aufhörens aufzusuchen, gehört nicht hierher; aber gewiss und offenbar ist, dass, wer häusliche Andacht mit den Seinen zu halten gewohnt ist, ein schönes und immer erneuetes Interesse mehr hat, die Melodien geistlicher Lieder gut singen zu lernen, *in der Kirche* demnach auf die richtige Melodie zu merken, und sie genau mit zu singen, damit er sie mit den Seinen wiederholen könne. Von den Meisten im Volk, die nicht frühen Unterricht im Gesang empfangen haben, und auch noch Vielen, die ihn genossen, kann man behaupten: die besondere Richtung ihrer Aufmerksamkeit und Liebe auf den Kirchengesang ist — wie so vieles Herrliche — mit jenen häuslichen Andachten verloren gegangen! —

6) Schuld am Sinken des Kirchengesanges ist auch der Umstand, dass das Abwechseln mit mancherley Melodien jetzt mehr und mehr wegfallen muss. Schon war es ein wichtiger Verlust für den Gottesdienst, dass selbst da, als noch Singchöre bestanden, in dem neuen Gesangbuche für den preussischen Staat mehrere schöne Melodien ganz beseitiget waren. (es sind deren 16 gezählt worden.) wogegen sich gewisse andere, z. B. Wer nur den lieben Gott lässt walten etc. gar zu häufig finden. Aber nun kommen alle obige Ursachen dazu, um auch die wenigen, seltener vorkommenden und schwereren Melodien der Gemeinde immer unbekannter werden zu lassen. Die Prediger sind auf einen so kleinen Kreis von Liedern beschränkt, dass sie meistens nicht im Stande sind, darauf Rücksicht nehmen zu können, ob auch die Melodie dem Tage angepasst, oder nicht — wenn sie auch, dies zu beurtheilen, im Stande sind. So muss also eine

grosse Eintönigkeit und ein ermüdendes Einerley erfolgen; und wenn nun die gangbaren Melodien vollends zu den minder erhebenden und wol gar schlechten gehören: so muss das Wohlgefallen am Kirchengesang auch darum immer mehr abnehmen, und sonach er selbst in immer tieferen Verfall gerathen.

?) Das Abschaffen des Gesanges in kleinern und grössern Schulen, ausser den musikal. Lehrstunden. Sonst wurde in jeder Schule Vor- und Nachmittags der Unterricht mit Gesang angefangen und geschlossen: das geschiehet nicht mehr. Nun gehen ja die Kinder, ehe sie in die Kirche geführt werden, in die Schule. Hier sollten sie also zuerst gewöhnt werden, eine Melodie mitzusingen. Ist jener Gebrauch ja noch hin und wieder beybehalten: so sieht man doch schwerlich darauf, wie die Kinder singen, und behandelt die Sache als ein im Grunde überflüssiges Beywerk.

Indem nun so nichts für die Erhaltung, Reinigung und Veredlung des Kirchengesanges unternommen wurde, geschah schon damit Entscheidendes dagegen: denn, was nicht vorwärts schreitet, geht zurück. Fast ist mit Gewissheit vorher zu bestimmen, dass, wenn nicht kräftig *und zweckmässig* für seine Hebung gewirkt wird, er bey folgenden Generationen fast ganz verstummen oder zu einem Geplärr werden müsse. Dies ist aber jetzt nicht mehr zu fürchten, da von oben herab, auch in dieser Hinsicht, ein so herrlicher Geist ausgeht, dem sich gern wackere Männer mit Liebe anschliessen. Gern lege auch ich hier meine Ansichten über die beste und ausführbarste Weise, wie der Kirchengesang verbessert, neu belebt, wieder gehoben werden könne, nieder. Mögen Einsichtvolle sie prüfen, und, die es vermögen, das, was sich von meinen Vorschlägen bewähret, benutzen! —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Monats Januar. Den 3ten ward zum erstenmal gegeben und am 9ten mit geringem Beyfall wiederholt: *Der Grenadier*, oder, *die Müller-Familie*, Singspiel in einem Aufzug von C. Meisl, mit Musik von Wenzel Müller. Text und Musik sind in gleichem Grade gemein: das sey genug über den unsaubern Sterbling. Beydemal gab Hr. Döbbelin, dem wir wahrscheinlich die Aufführung dieses Machwerks verdanken, den Schulmeister Bastian in *seiner* Manier. Ebenderselbe gab am 7ten zu seinem und seiner Familie Vortheil ein musikal.-declamatorisches Quodlibet im Schauspielsaale, zu dem sich aber „der gehorsamst eingeladene, hohe Adel und ein verehrungswürdiges Publicum" (Ausdrücke, die hier seit 30 Jahren bey dramatischen und musikalischen Vorstellungen unerhört sind) nur äusserst sparsam eingefunden hatte. Hr. D. sprach die Gedichte, Kaiser Joseph und Reiter Stauf, und eins am Grabe, accompagnirte auch die Arie: das hölzerne Bein, die er zur Guitarre singen wollte, mit Pfeifen; sprach also sich selbst eigentlich seine Kritik aus. Er beschloss seine Vorstellungen am 13ten mit dem wiederholt gegebenen Tapezier Martin in Himmels *Fanchon*.

Den 11ten gab Hr. Hermstedt, Musikdirector des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, Concert. Ein grosser Ruf war ihm vorangegangen, und er bewährte ihn nicht nur, sondern übertraf ihn. Sein eigenthümlich schöner, gediegener Ton auf der Klarinette, die grosse Sicherheit und Reinheit in allen, auch den fremdesten Tonarten, die Rundung und grosse Fertigkeit in Läufen und Sprüngen, sein Umfang von Tönen, von klangvoller Tiefe bis zu unerhörter Höhe, sein Staccato, sein Anschwellen der Töne vom leisesten Hauche bis zur schneidendsten Stärke, sein verschmelzendes Ineinanderziehen der Töne, sein seelenvoller Vortrag — mit einem Worte, *alles* bewährte die Virtuosität des ganz anspruchlosen Künstlers. Er blies ein sehr schwieriges, meistens düster gehaltenes Concert von Spohr mit dem allgemeinsten Beyfall; besonders erfreute das treffliche Cantabile in dem recitativmässigen Adagio. Er begleitete ferner eine Scene und Arie mit obligater Klarinette von Spohr, die Mad. Schulz vortrefflich sang, und zeigte endlich in dem Potpourri mit Orchesterbegleitung von Spohr die Gleichheit und Sicherheit seiner Scala von fast vier Octaven. Auszeichnung in diesem schönen Concerte verdienten auch die, von dem Kammermus., Hrn. Henning d. ältern, gesetzten Variationen für die Violine über Reichardts Thema aus der *Geisterinsel*: Ich küsse dich, o Schleyer etc., die Hr. Henning mit vieler Fertigkeit und gutem Geschmack vortrug. Denselben Ruhm bewährte Hr. Hermstedt in seinem 2ten Concert am 29sten, in dem er ein neues Concert v. Spohr, Variationen mit Orchesterbegleitung, auch

von diesem Meister, vortrug, und die, von Mad. Schulz gesungene Arie aus Mozarts Titus mit obligater Klarinette, vortrefflich begleitete. — Den 14ten gab Mad. Gröbenschütz Concert. Sie trug die sonderbaren, nach Originalität und neuen Modulationen ängstlich haschenden Variationen über schwedische Volkslieder von Ries auf dem Pianoforte schön vor; auch gerieth das classische Quintett von Mozart, das Mad. Gröbenschütz und die Hrn. Hambuch, Tausch, Griebel und Schunke spielten, im Ganzen gut. Auszeichnung verdient auch das von Hrn. Barmann für den Fagott gesetzte und meisterhaft gespielte Adagio und Polonoise.

Zur Feyer des Krönungs-, Ordens- u. Friedensfestes am 18ten ward, unter des Hrn. Prof.s Zelter Direction, von den Mitgliedern der Singakademie und den Blasinstrumenten der Kapelle das: *Herr Gott, dich loben wir etc.*, nach Kühnaus Bearbeitung, in der Domkirche, wo der König und alle Ritter der königl. Orden und Inhaber der Ehrenzeichen zugegen waren, vortrefflich ausgeführt. Am Abend ward im Opernhause die längst erwartete *Zauberflöte* von Mozart, gleichsam als neu, gegeben. Das Zudrangen zu diesem Meisterwerke war, und ist noch immerfort, sehr gross. Auch hatte die Generalintendantur es an nichts fehlen lassen, um die Erwartungen zu befriedigen. Sie hatte, nach der Angabe und den Zeichnungen des, in Sachen der Art meisterhaften, geheimen Oberbauraths, Hrn. Schinkel, und unter dessen Aufsicht, von den Hrn. Köhler, Gerst und C. Gropius 12 neue Decorationen ausführen lassen, und neue Ballets vom kön. Balletm., Hrn. Telle, hinzugefügt. Die Besetzung war ebenfalls ganz neu: Hr. Gern gab den Sarastro, Hr. Stümer den Tamino, Dem. Schmalz die Königin der Nacht, Mad. Schulz die Pamina, Hr. Rebenstein den Papageno, Dem. Leist das alte Weib, Hr. Blume den Monostatos, die Dem. Sebastiani, Düring und Willmann die Damen etc. Den lautesten Beyfall bezeigte das überzahlreich versammelte Publicum dem Recitativ und der Arie der Königin der Nacht: O zittre nicht, mein lieber Sohn etc., dem Duett Pamina's und Papageno's: Bey Männern, welche Liebe fühlen etc.; der Arie der Königin: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen etc.; der Arie Sarastro's: In diesen heilgen Hallen etc., und dem ganz vortrefflichen Finale des zweyten Aufzugs, namentlich darin auch dem Duett zwischen Papageno und seinem Weibe.

Den 21sten ward zum Besten des Controleurs Eyssig im Schauspielsaale ein Concert veranstaltet. Hr. Schick, Sohn des kürzlich verstorbenen Concertmeisters, blies eine Phantasie für die Klarinette von C. M. von Weber, mit unverkennbarem Talent und schönem Ton. Der königl. Sänger, Hr. Sieber, sang die erste Arie aus Righini's *Zauberwalde* mit seiner klangvollen Bassstimme, rein und gehalten. Hr. Telle, der Sohn, trug das beliebte himmelsche Trio aus As dur auf dem Pianoforte mit ziemlicher Fertigkeit vor; Violin und V. cell spielten die Hrn. Hennig und Nessler brav. Den Beschluss machte Gubitz's Ballade: *Der graue Thurm am See*, von Hrn. Beschort sehr gut, wie immer, vorgetragen, mit zweckmässigen musikal. Zwischensätzen vom Hrn. Musikdir. Seidel, und mit schöner Begleitung der Harmonica von Hrn. Pohl.

Mad. Milder-Hauptmann aus Wien ist nur zweymal im Januar aufgetreten, beydemal als *Fidelio*, in Beethovens Meisterwerke dieses Namens; beyde Male mit allgemeinem Beyfall. Hr. Bachmann, vom Theater zu Danzig, ist am 10ten noch einmal, als Rudolph Himmelsturm in Monsigny's *Deserteur*, über die Bühne gegangen. Hr. Assmann, vom Theater zu Dessau, ist am 15ten als Heinrich, in Treitschkens *Zänngiesser*, aber ohne Beyfall aufgetreten.

Bey dem Ordenscapitel am 17ten, hat der Hr. Kapellmeister Weber das eiserne Kreuz zweyter Klasse am weissen Bande erhalten. — Der König hat dem Kammermus. Göpfert zu Meiningen, der zur Feyer des 18ten Octob. eine grosse musikal. Phantasie componirt, und sie den verbündeten Monarchen zugeeignet hat, unterm 22sten Nov. v. J. mit einem gnädigen Handschreiben eine goldene Medaille überschickt. Eine gleiche Medaille hat der Freyherr, Max von Droste-Hülshof in Münster, für das, dem König übersandte und von ihm in Musik gesetzte *Te Deum* erhalten, das bey der, am 18ten Oct. v. J. statt gehabten Erbhuldigung von Westphalen in der Cathedralkirche zu Münster mit allgemeinem Beyfall aufgeführt ward. Endlich hat auch der, als Tonsetzer für die Orgel rühmlich bekannte Organist und Schullehrer Umbreit zu Sonneborn im Gothaischen für das, dem König überreichte und von ihm bearbeitete allgemeine Choralbuch vor kurzem eine goldne Denkmünze erhalten. —

(Im vorigen Bericht, S. 47. Z. 21. l. Hamel statt Hamal.)

Frankfurt a. Mayn. Da fremden Virtuosen, die weiter reisen, daran gelegen zu seyn pflegt, dass von ihren Productionen bald gesprochen werde, Einheimische aber nichts gewinnen, noch verlieren, ob von den ihrigen etwas früher oder später gemeldet wird: so lasse ich die letztern zu einer Uebersicht des ganzen Winters zusammenkommen, und erwähne jetzt blos jene, und zwar vom Monat December und Januar.

Den 11ten Dec. gab Mad. Minelli, reisende Violinspielerin, Concert, und liess sich darin hören mit einem Violincone. von Rode, Variationen über ein russisches Thema von Fränzel, und einem Potpourri, in welchem letztern sie von ihrer 5jährigen Tochter auf der Harfe begleitet wurde. Sie spielte präcis, deutlich und nett. Gewisse andere Eigenheiten ihres Spiels liessen ihr auch recht wohl, sind aber von der Art, dass sie wenigstens nicht zur Nachahmung empfohlen werden können. Sie gewährte viel Vergnügen, und fand ausgezeichneten, nicht unverdienten Beyfall. — Den 12ten Januar gab Hr. Kapellm. Spohr mit seiner Gattin Concert, und darin blos eigene Compositionen. Nämlich: Ouverture aus *Aruna*, Violincone., gesp. v. Hrn. Sp., Scene und Arie aus *Faust*, ges. von Mad. Graff, Adagio und Rondo für Pedalharfe u. Violin, gesp. von Mad. und Hrn. Sp., Polonoise für die Violin, gesp. von Letzterm. Ueber die grossen Vorzüge beyder ist so oft gesprochen worden, dass es genug ist, zu bemerken: sie wurden auch hier mit Bewunderung anerkannt. — Den 19ten Jan. gab der ehemal. Musikdirector zu Nürnberg, Hr. Böhner, Concert. Wir haben, wie früher schon andere deutsche Städte, in ihm einen Componisten von vielem Geist und gründlichen Kenntnissen, auch einen tüchtigen Klavierspieler kennen gelernt. Gleich seine Ouvertüre zum *Dreyherrnstein*, in Leipzig gestochen, gewann ihm die Achtung und Theilnahme des Auditoriums durch gute Ideen, Feuer des Ausdrucks und Gründlichkeit der Ausarbeitung. Dann spielte er ein Pianof.cone. von seiner Composition, das jenem Stücke nichts nachgab. Eine Serenate, ebenfalls von ihm geschrieben, für obl. Flote, Violin etc., sehr zweckmässig zu angenehmer Wirkung zusammengestellt, verfehlte ihre Absicht nicht; und seine grosse, ebenfalls in Leipzig herausgekommene Phantasie für das concertirende Pianoforte, mit Begleit. des Orchesters, die so viel Eigenthümliches und Kunstreiches enthält, erreichte auch den beabsichtigten Effect. Als Virtuos genügte er weniger; doch schien dies nicht sowol an ihm, als an seinem Instrumente zu liegen, welches zwar ein schönes, aber ein englisches war, und mithin eine ganz andere Behandlung verlangte, als die deutschen, welche Hr. B. allein gewohnt zu seyn schien. Alle Kenner freueten sich, dass das Publicum ihm vollkommene Anerkennung und Dank bezeigte. In diesem Conc. sang Dem. Guillard, eine junge, aufgehende Sängerin, eine Arie von Guerro. Sie besitzt nicht nur eine ausgezeichnet schöne Stimme, sondern auch viele Anlagen zur Kunst; und ist nur zu wünschen, dass sie zu weiterer Ausbildung an einen Lehrer komme, wie er seyn soll. Geschahe dies nicht, und würde sie gleich vom Anfang irre geleitet: so würde sie, wie fast jedes weibliche Talent in solchem Falle, lebenslang im Mittelmässigen sich herumtreiben; denn höchstselten, oder nie, vermag ein Frauenzimmer später aus eigener Wahl und Kraft sich vom früh Angewöhnten loszureissen — was ja selbst talentvollen Mannern so schwer wird und so selten ganz gelingt.

Recension.

Fröhlicher musikal. Gesellschafter für die Jugend, herausgegeben v. Clementine Andrée. Meissen, gedruckt b. Klinkicht.

Die Herausgeberin, welche, so viel Ref. weiss, in Dresden Unterricht im Klavierspiel giebt, mag bey diesem Geschäft, wie andere Lehrer, die Erfahrung gemacht haben, dass es schwer hält, noch ziemlich kleine Kinder, vornämlich wohlhabender Familien, (wo es viele andere Vergnügungen giebt, und Zerstreuungen nicht fehlen,) und die nicht ausserordentliche Anlagen, mithin nicht ausserordentliche Neigung zur Musik besitzen, doch aber von dieser Kunst etwas für's Haus lernen sollen — aufmerksam und fleissig zu erhalten, besonders auch sie zum freywilligen Ueben des in den Stunden Erlernten zu bewegen: und dass man Letzteres fast gar nicht, Ersteres bey weitem nicht immer, auch bey allem Lehrtalent, erreicht, wenn das, was die Kinder spielen sollen, nicht für sie, als Kinder, und eben solche Kinder, vielen Reiz hat. Deswegen mag sie nun eben eine solche Sammlung ganz kleiner, mannigfaltiger und sehr leicht auszuführender

Sätzchen, von denen die meisten eben *dieses* Reizes (vornämlich für Mädchen,) gewiss nicht ermangeln, veranstaltet haben; und gehet man in diese Ansicht, als entscheidend, überhaupt ein — wie man es unter gewissen gegebenen Umständen wol muss — so wird man den richtigen Blick und die zweckmässige Wahl der Herausgeberin loben, auch gar mancher Lehrer, der nun einmal jenen Umständen sich unterwerfen muss, ihr für dies Hülfmittel in seiner Noth danken.

Das Werkchen enthält, ausser den kleinen Gesängen und dgl. zu einem Kinderschauspiel von Moriz Salomo, *die Ueberraschung*, (die aber — der gedruckte Dialog ist beygelegt — selbst für Kinder keine ist, sondern nur eine matte Nachahmung einer weisse'schen Kinderfreunds-Komödie, die schon selbst eine nicht eben starke Nachahmung Engels war, der wieder ein früheres franz. Stück nachgeahmt hatte —) mehrere hübsche, und zum Theil nationale, eben jetzt beliebte Tänze; muntere Kinderliedchen; einen Marsch, wobey ein Knabe sehr leicht die Trommel schlagen kann, (kein übles Mittel, zugleich den Sinn für Rhythmus und das Taktgefühl zu schärfen,) Musik und Gesang zu beliebten Kinderspielen u. dgl. m.; Einiges auch für drey, Einiges für vier Hände. Derjenige Lehrer, welcher, wie gesagt, solcher Hülfmittel bedarf, wird nun aus dem Mancherley wählen, was eben diesem oder jenem Zögling, eben bey diesen seinen Eigenheiten und Verhältnissen, erfreulich und nützlich ist: nicht aber alles nach einander weg spielen lassen; und da, wo ein eigentlich methodischer Cursus an seinem Platze ist und angewendet werden darf, diesen durch solche Uebungen eben so wenig stören, oder gar sie an seine Stelle setzen, als eine vernünftige Mutter die derbe, nährende Hausmannskost ihrer Kinder mit Naschwerk untermischt, oder gar dies an deren Stelle zu versehren giebt. Und wie nun solche Werkchen an die eigentliche Kunst keinen Anspruch machen, so hat auch diese über sie keinen Ausspruch, ausser ein *Veto*, wenn sie geistlos sind, oder gegen die Regeln allzuarg verstossen: das Eine kann man aber dieser Sammlung so wenig vorwerfen, als das Andere.

Miscellen.

1.

Als einst der Erzvater Jakob von Bersabe nach Haran zog, und unterwegs im Freyen übernachtete, hatte er, wie man seit wenigstens drey Jahrtausenden lieset, einen herrlichen Traum. Er sahe eine Leiter, welche von der Erde hinauf zum Himmel reichte, und auf ihr stiegen Boten Gottes hin und wieder. — Auch ich hatte zuweilen ähnliche Träume. Luftige Leitern reichten hinauf, von der Erde zum Himmel: aber ihre Sprossen waren Töne. Auch auf ihnen schwebten himmlische Geister, bald zu schwindelnden, lichten Höhen, bald zu dunkeln, bodenlosen Tiefen. Das harmonische Rauschen ihrer Fittige umtönte mich wunderbar, dass alles Irdische um mich versank und ich ihnen freudig folgte, zu schönern Landen. Wenn ich dann erwachte, und um mich das disharmonische Treiben der Welt vernahm, mit seinen unerfreulichen Querständen und ununterbrochenen Gegenbewegungen: o wie oft musste ich dann ausrufen mit Vater Jakob: *Dort* ist Gottes Haus! *dort* ist die Pforte des Himmels!

2.

„Also endlich doch!" — Unwillkürlich brach ich aus in diese Worte, als ich im 44sten Stück der musikal. Zeitung vom J. 1815. die Nachricht aus London las, dass Cherubini daselbst eine grosse und zwar treffliche Symphonie geschrieben habe. Das hatte ich längst und mit Sehnsucht erwartet. Lasst uns daher dem grossen Meister ein freudiges: Glück auf! entgegen rufen, bey'm Beginn dieser neuen Bahn. In geheimer Tiefe wird er arbeiten und aus dem fündigen Schacht seines Innern köstliches Gestein, und edle, probehaltige Metalle zu Tage fördern in bereicherner Fülle. Denn bey ihm fehlt's nicht an läuterndem Feuer, das glühet, bis alle erdigen Schlacken ausgeschmolzen, und nur Gediegenes übrig bleibt. —

3.

Die Instrumentalmusik der Deutschen auf ihrer wundervollen Bahn, wie sich dieselbe vorzüglich in den Symphonien der drey grössten Meister dieses

Gebietes der Tonkunst entfaltet hat, möchte ich mit der Sonnenbahn vergleichen. Joseph Haydn deutet auf den Stand dieses Gestirns im Osten. Den herrlichsten Tag verkündend steigt es heiter und freudig aus dem Schooße der alten Nacht. Bey Mozart sind alle Hoffnungen, die uns jener Morgen verkündete, in Erfüllung gegangen. In voller Majestät prangt die Sonne im Zenith, und giesst, ein Feuermeer, ihre erwärmenden, leuchtenden Strahlen über die Welt. Zum West geneigt scheint sie bey Beethoven. Länger und wundersamer sind schon die Schatten, zauberisch-seltsam das bunte Spiel ihrer, mannigfach gebrochnen und reflectirten Lichter. Zwar, sie bleibt ewig dieselbe, am Morgen, Mittag und Abend: doch ist ihre Wirkung im letztern Standort ungleich romantischer auf das Gemüth, und nicht ohne sehnsüchtige Wehmuth folgt ihr das Auge des Beschauers. — Gott Lob indessen, dass die Lebens-Sonne des grossen Meisters noch hoch über goldenen Bergen steht!

K. B.

Kurze Anzeigen.

Variations pour le Pianoforte sur l'air: Guide mes pas, o providence — de l'Opéra, les deux journées, comp. — — par F. Kuhlau. Oeuvr. 12. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Die sehr gute, erste Arie des *Wasserträgers* — deutsch: Himmel, lass meinen Wunsch gelingen — bietet, will man sie variiren, gar manche Schwierigkeiten, und verleitet leicht zu Künsteleyen oder Zerstücktem. Hr. K., den wir ausgezeichneten Klavierspielern nicht erst als einen der geistreichern und gründlichsten unter den jetzt schreibenden Componisten für jenes Instrument zu nennen brauchen, hat diese Sandbänke glücklich umschifft, sollte er auch in einigen Variationen ein wenig daran gestreift haben; und in mehrern, vornämlich in den zwey letzten, die weit mehr freye Phantasien über jenes Thema, als eigentliche Variationen sind, wahrhaft treffliche Sätze geliefert, welche alle, die sie gehörig verstehen und bezwingen können, ganz gewiss mit Freude, und wol auch zu ihrer Belehrung, spielen und wieder spielen werden. Auch die 3te Var., wo ganz ungezwungen die Melodie im Tenor durchgeführt wird, ist schön. Dass dies in der 5ten noch einmal, mit andern Figuren, geschiehet, ist wol aber nicht zu rühmen, und damit mehr ein Kunststück, als ein Kunstwerk, zu Stande gebracht.

VIII Variations sur un air de la petite Russie pour le Pianof., comp. par Ferd. Ries. Oeuvr. 56. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.s.)

Viel Kopfzerbrechens können diese Variationen dem vielgeübten Componisten und Virtuosen nicht gekostet haben. Er sagt hier über ein munteres Thema, das einer Anglaise ähnlich ist, erst in 6 Variationen von gewöhnlichem Zuschnitt, dann in zweyen, die freyer behandelt sind und in eine kurze Phantasie ausgehen, nichts, das sich auszeichnen liesse: doch aber auch nichts, was nicht flink und nett weggespielt, interessiren und ziemlich geübte Liebhaber angenehm beschäftigen könnte.

Trois Marches pour le Pianoforte à 4 mains, par A. Agthe. Oeuvr. 3. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Keine gewöhnlichen, militairischen Marsche, sondern beträchtlich ins Breite ausgeführte Stücke, im Charakter und in der Form des Marsches. Sie zeugen von einem ziemlich lebhaften Geist, Kenntnis der Harmonie, und Geschicklichkeit, beydes mit Effect darzulegen. Hin und wieder sticht nur noch das Bemühen, etwas Ungewöhnliches und Auffallendes, besonders in Absicht auf Modulation, zu sagen, viel zu sehr hervor. Die Stimmen sind für beyde Spieler bequem vertheilt, und beschäftigen sie ohne im Geringsten schwierig zu seyn.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *№ I.* 1816.

Musik-Anzeige.

Die im October angekündigte Liedersammlung, enthaltend vaterländische u. a. Gesänge mit Klavierbegleitung von: Arndt, Gries, Herder, Hess, Hottinger, Jacobi, Körner, Kosegarten, Krummacher, Matthisson, Müchler, Schreiber, Usteri, Voss, Wagner, Wessenberg u. a. m. wird nun, da die Subscribenten bereits so zahlreich eingetreten sind, noch um einige Stücke aus dem Nachlass des auch in der Schweiz so beliebt gewordenen Dichters Theodor Körner vermehrt, und mit dessen von Lips gestochenem Bildniss geziert. Dies verzögert die Ausgabe um einige Wochen, und die Subscription von 16 Gr. sächs. (Fl. 1 — Züricher-Val.) bleibt bis Ende Februars offen. Die Namen aller bis dahin noch eintretenden Subscribenten werden vorgedruckt.

Man kann in jeder nächstgelegenen Buch- oder Musikhandlung, besonders aber bey Herrn Steinkopf in Stuttgart, Gayl in Frankfurt, J. B. G. Fleischer in Leipzig, Schropp und C. in Berlin, Max und C. in Breslau subscribiren.

Zürich, im Dec. 1815.

Hans Georg Nägeli.

Ankündigung.

Jedem Freunde tiefempfundner und warm und erhebend ausgesprochener Vaterlands-Gesänge kann ich die gewiss sehr erfreuliche Nachricht verkünden, dass in meinem Verlag so eben erscheint

Leier und Schwert

in Musik gesetzt von Gottfried Weber, (dem geniden komponirenden „Te Deum, dem ringenden teutschen Volk geweiht") theils für eine, theils für mehrere Singstimmen, und mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre. Der Preis des ganzen Werkes, dessen Aeusseren eine Prachtausgabe heissen kann, ist 6 Franken oder Fl. 2. 48 Xr. Rhein.

Von demselben Tonsetzer sind bey mir unter andern auch zu haben: Zwölf vierstimmige Gesänge, Worten neuer Stimme mit Klavier oder Guitarre, I. M. der Königin v. Bayern gewidmet, 4 Hefte, à 1 Fr. 50 Cts. — Gesänge von Göthe, Jean Paul Fr. Richter, u. a. für Dp. à 2 Hfte. 50 Cs. — Sonate Cembalo Solo, dedicé à C. Maria Weber. 2 Fr. 50 Cs. — Obigen Te Deum Laudamus, Partitur und Stimmen. Latein. u. teutsch, 6 Fl. 30 Xr.

Bonn u. Köln.

M. Simrock.

Bekanntmachung.

	Caroline à Fl. 11.
1 Violin von Marcus Stainer, in einem Futteral, mit Leder bezogen und versperrt, 1683.	7 Carol.
1 Violin von Nicolaus Amatus Hieron. fil. Cremonae fecit Anno 1661, in einem Futteral mit Leder bezogen und versperrt	20 —
1 Violin von Leop. Widhalm 1747. beyde in einem	
1 Violin von Leop. Widhalm 1760. } Futteral mit Leder bezogen und versperrt	6 —
1 Viola von Jacobus Stainer 1660, in einem hölzernen Futteral	3 —
1 Violoncell von Matthias Hummel, 1701	1 —

Alle diese Instrumente sind gut conservirt, und werden gegen annehmliche Preise ihrem anerkannten Werth angemessen, abgegeben.

Man wendet sich deshalb an die Schneider- und Weigelsche Kunst- und Buchhandlung in Nürnberg.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Steibelt, Rondeau f. Pforte	1 Gr.
Vanhall, J. 6 leichte Walzer f. Pforte zu 4 Händen.	8 Gr.
Lauska, F. 8 Variationen f. Pforte über: Ich küsse dich o Schleyer	20 Gr.
Kozeluch, leichte Sonate für 4 Hände f. Pianoforte Op. 10. № 1	12 Gr.

Wenk, A. H. Ariette: Guter Mond du gehst etc. av. 12 Variations p. Pforte..... 10 Gr.

Müller, C. F. Tema con Variazione p. il Pforte.... 8 Gr.

Moser, Ch. Polonoise militaire arr. p. le Pforte..... 4 Gr.

Marx, J. A. Walse à 4 mains..... 8 Gr.

Köhler, H. Variationen über: Heil dir im Siegerkranz mit 6 Variat. f. Pforte..... 4 Gr.

Hempenius, S. A. Potpourri p. le Pforte. Op. 3. 18 Gr.

Gürlich, A. Allemande aus d. Ballet: die glückliche Rückkehr, f. Pforte..... 4 Gr.

Blank, J. Andante avec 12 Variations p. le Pforte. 10 Gr.

Berliner Favoritttänze f. Pforte..... 4 Gr.

Johnson, die Bataille bey Belle Alliance, milit. Fantasie fürs Pianoforte, (nebst dem Plan des Schlachtfeldes)..... 1 Thlr.

Schmitt, Al. Air: Schöne Minka etc. av. Variations p. le Pforte accomp. de 2 Vlons, Alto et Basse. № 5..... 1 Thlr. 4 Gr.

Gelinek, Variations sur le Trio: Pria che l'imp. p. le Pforte. № 13..... 12 Gr.

— 6 Variations sur le Duo: Wenn mit dein Auge strahlet etc. p. Pforte. № 18..... 12 Gr.

Knecht, J. H. neue vollst. Sammlung aller Arien von Vor- und Nachspielen etc. 45 Heft.... 1 Thlr. 4 Gr.

Anschütz, A. Marche des francs maçons à Coblence. 4 Gr.

Ries, Ferd. Airs nationaux suédois av. Variations p. le Pianoforte. Op. 52..... 16 Gr.

— 8 Variations sur un air de la petite Russie p. le Pianof. Op. 56..... 9 Gr.

— 54me Sonate p. le Pianoforte avec Violon ou Flûte. Op. 59..... 21 Gr.

— 40 Preludes p. le Pforte en plusieurs tons majeurs et mineurs. Op. 60..... 18 Gr.

Pleyel, Jos. 3 Sonates à 4 m. p. le Pianoforte. 2me Livr. des Sonates à 4 m. № 1. 2. 3..... à 12 Gr.

Mozarts, W. A. Quatuor arr. p. le Pforte à 4 mains par Stegmann. № 4. 5. 6..... 1 Thlr. 4 Gr.

Lauska, F. petites pièces doigtées faciles et agreables à l'usage des commençans p. le Pianof. № 57. 12 Gr.

Tuch, H. A. G. ö Geschwind-Marsche f. d. Pf.... 8 Gr.

Wiener Favorit-Walzer f. d. Pf. № 1 et 2..... 4 Gr.

Die Schlacht bey Leipzig, oder Deutschlands Befreyung, ein charakt. Ton-Gemälde f. d. Pforte..... 18 Gr.

Kelz, 7 Variationen über ein bekanntes Thema für Pforte und Flöte. 41r Werk..... 10 Gr.

Reichardt, Lied der Nacht von Tiek, mit Pforte-Begleitg..... 4 Gr.

— Romanze: Kam ein Wandrer einst etc. v. Mahlmann, mit Begltg. des Pforte..... 4 Gr.

Bianchi, Canzonetta: Deh tergi quel pianto deporte la Chitarra o Pforte..... 6 Gr.

Die Bauernhochzeit von Bornemann: Juchhe Hochtiet, mit Begltg. des Pforte..... 4 Gr.

Himmel, F. H. Gebet während der Schlacht v. Körner, mit Klavierbegltg..... 4 Gr.

— Rundgesang, kriegerischer, f. 2 Stimmen mit Klavierbegleitung..... 4 Gr.

Størkel, der Stern, Favoritlied mit Tönen..... 4 Gr.

Rossini, Cavatina Favorita dell'Op.: Tancredi per il Pforte..... 4 Gr.

Müller, A. J. 6 Gesänge mit Begleit. des Klaviers oder der Guitarre..... 18 Gr.

de Bey, J. T.. Gesänge mit Guitarrebegleitg..... 9 Gr.

Anschütz, A. 4 Lieder mit Begleitg. des Pforte.... 9 Gr.

Friederici, H. der Veilchenkranz, Romanze m. Begltg. des Pforte od. Guitarre..... 4 Gr.

Lied vom wiener Bettelmann mit Begl. des Fortepiano oder der Guitarre..... 3 Gr.

Rungenhagen, C. F. 3 Gesänge für 2 Sopranstimmen am Pianoforte zu singen. 3s W. 12 Heft..... 10 Gr.

Gürrlich, A. der Elfer mit Begleitg. des Fortepiano oder der Guitarre..... 4 Gr.

Patriotisches Rheinweinlied der 48er, Seitenstück zum Elfer mit Begleitg. des Pforte oder der Guitarre. 4 Gr.

Thekla's Geisterstimme: Wo ich sey und wo mich hingew., von Schiller mit Begleitg. des Pforte oder Guitarre..... 4 Gr.

Gyrowetz, Romanze aus d. Augenarzt: Die Ruh ist mir verschwunden..... 4 Gr.

— Cavatine aus d. Augenarzt: Mir leuchtet die Hoffnung..... 4 Gr.

— Duett aus dem Augenarzt: Kann ich frah die Hoffnung..... 8 Gr.

Friederich, H. der Harfner, mit Begleitg. d. Pforte oder der Guitarre..... 4 Gr.

Boieldieu, Ouverture aus der Oper: Der Kalif von Bagdad, für 2 Flöten..... 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

als auch durch sie den Gesang der Gemeinde zu verbessern, ihnen dazu mit Rath, und, wo möglich, in der That Anleitung zu geben, und zu gewissen Zeiten, so wie die Kirchen- und Schul-Inspectoren, die ihnen untergebenen Cantoren etc. prüfen, welche Fortschritte sie in beyden obigen Rücksichten gemacht, und ob sie auch nach dem approbirten Choralbuche unterrichtet hätten. — Diese Gesanginspectoren müssten auch den Cantoren etc., welche der Nachhülfe bedürfen, in gewissen Conferenzen, die sie mit ihnen zur bequemen Zeit anstellen, wirklich nachhelfen. So würden diejenigen, welche ihre Bestimmung vergässen, zur rechten Zeit in ihren Schranken gehalten werden können.

5) Eben diesen Gesanginspectoren läge es ferner ob, über das in einer Stadt nach und nach zu vergrössernde Singechor eine zweckmässige Aufsicht zu führen. Sie müssten da gleichsam ein Normal-Kirchensingechor bilden, nach welchem jeder unter ihrer Aufsicht angestellte Cantor etc. ein neues, in der Kirche, wo er angestellt ist, heranziehen könnte. Nur mit ihrer Bewilligung würde das Chor aus den Schülern der grossen und kleinen Schulen zusammengesetzt, nachdem die Tauglichkeit jedes Subjects dazu ihnen bewiesen worden wäre.

6) Müssten eben diese Inspectoren, in Uebereinstimmung mit den Predigern, dem Gesang die jetzt unmögliche Abwechselung zu geben suchen, und Letztere würden verbunden seyn, ihren Gemeinden mit Nachdruck die Mitsorge für die gewünschte Verbesserung zu empfehlen.

7) Würden eben diese Gesanginspectoren auch für die Fortdauer dieses neuen Instituts Sorge tragen, und den Patronen des Hauptorts sowol, als den übrigen, ihrer Aufsicht anvertrauten Orten, die etwanigen Erfordernisse zum Behuf ihres gemeinnützigen Ziels vortragen. Sie würden von ihnen die Unterstützung mancher armen Seminaristen, die Ansetzung und Besoldung eines, vielleicht der Schule bis dahin fehlenden Gesanglehrers, die Wiederanstellung eines ordentlichen Stadtmusicus, der nicht durch sogenannte Bierfiedler, sondern durch, von ihm gebildete Gehülfen den Gottesdienst verherrlichen könnte, aber, wie der Organist, ebenfalls unter ihrer Aufsicht stünde — auf dem Lande, die Anschaffung des approbirten Choralbuchs, neue Gesangbücher für arme Kinder, oder was sonst noch für den Hauptzweck erforderlich wäre, auf Kosten der Kirche, der Gemeinde, oder der Schulkasse, (wenn diese da wäre,) verlangen können.

Ob etwas, und wie viel den verdienstvollen Inspectoren, wenn sie zu einem so gemeinnützigen Zwecke redlich und standhaft wirkten, zumal wenn sie übrigens schlecht besoldet wären, an Remuneration zukäme, oder ob sie vielleicht durch Versetzung zu besseren Stellen zu belohnen wären: das bliebe der Entscheidung der höchsten Behörde anheim gestellt. So viel ist gewiss, dass mehrere Männer, die mit Geschicklichkeit und Liebe in ihrem Fache arbeiten, sich gern diesen Geschäften unentgeldlich unterziehen würden, weil jeder geschickte, rechtliche und sein Fach liebende Mann gern da Gutes zu wirken bereit zu seyn pflegt, wo er nur siehet, es kann solch Gutes auch wirklich zu Stande kommen.

8) Könnten auch die Herren Prediger mehr, wie bisher an vielen Orten, mitwirken, dass der Kirchengesang seinen Zweck nicht verfehlte, wenn sie die Lieder nicht nur in Hinsicht des Textes, sondern auch in Hinsicht der Melodie dem Tage und der Gelegenheit anpassender wählten; (es ist schon erwähnt, dass wir deren im Gesangbuche mehrere haben, deren Inhalt sich zur frohen Feyer, ihre Melodie aber zum Gegentheil eignet, und umgekehrt;) und wenn sie bedächten, dass Gesang überhaupt schon, wenn er zu lange währt, und insbesondere, wenn er noch dazu monoton und schwerfällig ist, ermüdet, einschläfert, und so das Gegentheil von dem bewirkt, was er eigentlich bewirken sollte. (Es ist vollkommene Wahrheit, dass in manchen Kirchen zu halben Stunden lang gesungen wird; ja noch mehr, dass man zwey und drey Lieder unmittelbar auf einander folgen lässt, ohne zu bedenken, dass die versammlete Gemeinde im Sommer sich so recht sanft in Schlummer singt, im Winter aber durch das stundenlange Stillsitzen, wenigstens bey schwächlichem Körper, Mancher an der Gesundheit leidet, sonst aber durch Frost verstimmt und abgezogen wird, und viele aus dem einen oder dem andern Grunde lieber wegbleiben, oder nur spät, zur Predigt kommen, welche jedoch, und wäre sie noch so gut, ohne Vergleich weniger Eingang finden und wirken kann, wenn man, unvorbereitet durch Gesang und die andern Theile des Cultus, unmittelbar aus den gewöhnlichen Angelegenheiten des Lebens zu ihr hintritt.)

Möchten doch Männer von Einsicht und Kraft, was über diesen Gegenstand hier, und auch früher von Andern in diesen Blättern gesagt ist, recht ernstlich beherzigen, und es an gehörigem, höherem Orte zur Sprache bringen, damit in Vereinigung für diese gute Sache gewirkt werden könnte! Sie, die Sache selbst, ist wichtig, ja nothwendig: die Aufmerksamkeit darauf erregt: der Sinn dafür, wenigstens bey Vielen, gebildet: nuthin jetzt der rechte Moment zum Handeln!

Möchte es aber auch mir mit diesem Aufsatze nicht ergehen, wie mit dem, im 8ten Stücke des Jahrgs. 1813 dies. Bl., gegen welchen der Hr. Superint. Koch zu Magdeburg in der Vorrede zu seiner *Gesanglehre* eifert, aber mich keineswegs eines Besseren belehrt, wie ich es mir dort erbat. Ich werde darüber, sobald es mir nur meine so sehr beschränkte Zeit gestatten wird, hier meine Ansichten niederlegen, und zwar in bescheidenem Tone, wie es dem Manne geziemt, der einzig nur die gute Sache will. *Wilke.*

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Januar.

Hoftheater. Das neue Jahr brachte uns auf dieser Bühne nichts Neues. Am 9ten sahen wir Süssmayers einst beliebte Oper: *Soliman.* Dem. Louise Müller gab darin die dankbare Rolle der Mariane. Diese Sängerin, vor etwa sieben Jahren eine Zierde des Theaters an der Wien, und im Soubrettenfach mit Recht beliebt, hatte, der Sage zufolge, diese Zeit über Thalien entsagt, und abwechselnd in Paris und Petersburg auf einen glänzenden Fuss gelebt. Nun kehrt sie, durch den Wechsel der Dinge, zurück zum vaterländischen Heerd; fand aber keine besonders günstige Aufnahme. Ihre Stimme, nie vorzüglich, und nur durch einen netten Vortrag interessant, hat sehr gelitten, und ist beynahe ganz verschwunden: dagegen muss man ihrem gerundeten, verständigen Spiel, ihrer trefflichen Charakterzeichnung und Durchführung, volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Nur mit Anstrengung gelang es ihren Beschützern, sie am Schlusse hervor zu rufen, und sie erschien bestürzt und äusserst niedergeschlagen, dankend mit einer stummen Verbeugung. Bey einigen Wiederholungen dieser Oper ging es zwar etwas besser, aber das Haus war auch beynahe ganz leer. Mad. Seidler (Elvire) und Hr. Forti (Soliman) befriedigten in jeder Hinsicht, waren jedoch nicht im Stande, das matte, langweilige, für unsere Zeiten ungenissbare Product zu heben. — Am 22sten, bey der Darstellung des ungarischen Ballets: *das landliche Fest in Kis-Beer*, ereignete sich ein lustiger Vorfall. Der Oberste des Husaren-Regiments, Hessen-Homburg, Baron Simoniy, führte nämlich seine ganze Escadron, sage 160 Köpfe ins Theater. Die wackern Schnurbärte, unbekannt mit dem für sie neuen Spectakel, hatten die Weisung empfangen, sich vollkommen ruhig zu verhalten, und erst dann zu applaudiren, wenn das Publicum durch Klatschen seinen Beyfall äussern würde. Anfangs hielten sie streng diese Ordre: als aber die ihnen so theuern Nationaltänze begannen, vergassen sie alles, sangen und pfiffen, und schlugen lustig mit den Sporen zusammen, dass das Publicum der darstellenden Mimen vergass, und mit Vergnügen seine volle Aufmerksamkeit den ungekünstelten Freudenäusserungen dieser Naturssöhne schenkte. —

Theater an der Wien. Am 9ten wurde zum Benefice der Mad. Campi die beliebte Oper, *Richard Löwenherz*, aufgeführt. Trotz des eingefallenen, allerheillosesten Wetters, hatte Mad. C. sich eines gedrängt vollen Hauses zu erfreuen, und wurde für den kunstreichen Vortrag ihrer effectvollen, echt dramatischen Gesang-stücke mit rauschendem Beyfall belohnt. Hr. Wild, der seit seiner letzten Krankheit noch nicht im Besitz seiner vollen Stimme ist, war, als Blondel, uns nichtsdesteweniger eine willkommne Erscheinung. Unverkennbar ist sein rühmliches Bestreben, auch als Schauspieler seine Nebenbuhler zu überflügeln. — Am 13ten fand die erste Vorstellung eines neuen Drama's statt: *Die Elster*, oder: *die Magd von Palaiseau*, — ein Seitenstück zum *Hund des Aubri de Mont-Didier*. Die Hauptperson war diesmal kein Geschöpf der Natur, sondern des geschickten Maschinisten. In den Zwischenacten, und bey einigen wichtigen Momenten der interessanten Handlung bekamen wir recht gehaltvolle Instrumentalsätze zu Gehör, wovon uns aber der Verfasser unbekannt blieb. Ohne dass diese *Elster* ein sogenanntes Zugstück ware, fanden doch schon zehn ergiebige Wiederbolungen statt. — Zur Ergötzlichkeit der Bewohner des Paradieses (so nennt man hier scherzweise die obersten Galerien) erlebten wir auch einige Wie-

lerholungen von Wenzel Müllers *lustigem Beylager*, und werden auch noch diesen Carneval den *Lustig - Lebendig* desselben Tonsetzers verdauen müssen. — Die trefflichste aller Parodien: *Roderich und Kunigunde*, von Hrn. Castelli, im verflossnen Jahre das Lieblingstück aller anwesenden, gebildeten Fremden, gewährte auch bey einer abermaligen Wiederholung dem kleinen Cirkel der Auserwählten wahres Vergnügen. Nächstens erwarten wir auf dieser Bühne ein neues Zauberspiel nach Langbeins Mährchen, *der süsse Brey*, und ein Debüt der Dem. Müller, als Marie, im *Blaubart*. —

Theater in der Leopoldstadt. Novitäten. *Die Kaiserrose*, Feenoper, mit einer recht angenehmen Musik von Hrn. Kienlen, Kapellmeister der badner und pressburger Schaubühne. — *Die Zauberpyramiden*, eine grosse Pantomime von Hampel, mit Musik von Volkert, erhält vielen Beyfall und starken Zulauf. Einzig überraschend ist darin der Moment, wo sich die ganze Bühne, sammt den Kleidern aller Mitspielenden, gleichsam durch einen Zauberschlag, aus dem lachenden Frühling in den strengsten Winter verwandelt. Die Musik enthält, trotz dem unverkennbaren Anstrich der Fluchtigkeit, interessante Partien. —

Concerte. Am 4ten fand das zweyte Gesellschaft-Concert des *Musikvereins* statt, welches folgende Stücke enthielt. 1) Beethovens grosse Symphonie in D dur. 2) Duett aus *Sofonisba* v. Par. 3) Variationen für das Pianoforte mit voller Orchesterbegleitung von Moschelles. 4) Zwey Chöre aus Salieri's *Danaiden*. 5) Das vortreffliche, erste Finale aus Cherubini's *Bernhardsberg*. (Elisa.) 6) Ouverture aus *Ariodante* v. Méhul. Die Instrumentalsätze gingen abermals vortrefflich. Im Gesang zeichneten sich Fraulein von Comper — und Frau von Mosel durch ihr meisterhaftes Klavierspiel rühmlichst aus. — Am 28sten gab der königl. bayerische Kammermusic., Hr. Rauch, von dem ich schon in meinem letzten Berichte auf eine ehrenvolle Weise zu sprechen Gelegenheit hatte, ein zweytes Privatconcert bey Hrn. Prof. Zizius. Den Anfang machte ein Trio für Waldhorn, Flöte und Guitarre. Dann sang Mad. Seidler, und ihre jüngere Schwester, Dem. Wranitzky, ein Duett aus Sim. Mayers *Ginevra*, mit ächtem Kunstgefühl und seltener Uebereinstimmung. Diesem folgte ein Adagio und Rondo (H dur, E moll) v. Lindpaintner, für Horn und Quartett-Begleitung; zum Beschluss ein neues Septett von Hummel. Dies wurde ausgeführt — das Pianoforte, als Concertstimme, vom Componisten selbst; Flöte, von Hrn. Dressler; Hoboe von Hrn. Thurner; Horn, (sehr obligat) von Hrn. Rauch; Viola, von Hrn. Wranitzky, d. Vater, Violoncell, von Hrn. Mark, Contrabass, von Hrn. Grams. Es ist über dieses jüngste Werk des wackern und fleissigen Meisters bey Kennern und Layen nur Eine Stimme, nämlich, dass es nicht nur seine vollendetste Arbeit sey, sondern auch zu den gediegensten Producten gezählt werden müsse, mit welchen uns die ersten Künstler neuerer Zeit beschenkt haben. Der erste Satz ist ein sehr ernstlich gemeyntes Allegro (D moll), kräftig und kunstreich ausgearbeitet, voll harmonischer Wendungen, mit der effectvollsten Benutzung der Instrumente, ausgestattet mit Modulationen, die neu und frappant sind, und doch vollkommen natürlich scheinen. Nun folgt eine capriciöse Menuet, ungefähr in Beethovens origineller Manier, und ein Trio (D dur), welches durch Jovialität und naiven Charakter auch einem Cato ein Lächeln entlocken müsste. Das dritte Stück (F dur) bildet eine Reihe Variationen, die zum Muster dienen können, wie man auf dieser oft betretenen, beynahe ausgefahrnen Bahn wandeln müsse, um den wahren Kenner zu befriedigen. Ein Minore im gebundenen Styl trägt vorzüglich den Stempel vollendeter Meisterschaft an sich. Im Finale (D moll) sind abermals mehrere bedeutende Motive an einem gehaltreichen Ganzen verbunden, welche durch eine freye, kanonische Bearbeitung in allen Stimmen einen erhöheten Reiz erhalten, und das schöne Werk edel und würdig beschliessen. Dass die Ausführung nichts zu wünschen übrig liess, beweisen schon die Namen der mitwirkenden Künstler. Doch gebührt die Krone vorerst dem reinen, deutlichen, und äusserst glänzenden Spiele des Componisten, der, hier wenigstens, vergeblich seines Gleichen sucht; und dann, dem innigen, zarten, gefühlvollen Vortrag des Concertgebers, welcher auch diesmal die Zuhörer wahrhaft entzückte. — Am 29sten liess sich Hr. Eugen Thurner im Kärnthnerthortheater auf der Hoboe hören. Nach Beethovens Ouverture aus *Coriolan* spielte er ein Concert von eigener Composition. Dann folgte eine Arie aus Weigl's *Pamore marinaro*, von Mad. Campi unvergleichlich vorgetragen, und zum Schluss, Adagio, Rondo und Variationen, (über das leidige Dudlerlied,) gesetzt und ausgeführt vom Concertgeber. Der Ruf verkündete uns Hrn. Thurner als den ersten, der

jetzt lebenden Hoboisten. Wir können dies Urtheil nicht ganz unterschreiben. Indem man seiner Kunstfertigkeit, und der Besiegung ungewöhnlicher Schwierigkeiten auf diesem hartnäckigen Instrumente unbedingte Bewunderung zollt, vermisst man dagegen die Zartheit und Lieblichkeit, die vorzüglich bey Hrn. Westenholz ergötzte, und auch den Vortrag unsers wackern Czerwenka so anziehend macht. —

Notizen. Hr. Louis van Beethoven hat von dem hiesigen Magistrate, aus Rücksicht auf die Bereitwilligkeit, mit welcher er zu wiederholten Malen seine Compositionen wohlthätigen Zwecken widmete, das Bürgerdiplom erhalten. Dieser grosse Künstler ist sehr zu bedauern, dass er sein Gehör immer mehr und mehr verliert, welcher traurige Umstand ihn beynahe unfähig macht, die Ausführung seiner Arbeiten selbst zu leiten. — Der Mechaniker, Hr. Leonhard Malzl, giebt täglich in den Abendstunden in seiner Wohnung musikalische Cirkel, wo er nicht nur seine verbesserte Orpheus-Harmonie vorzeigt, sondern auch den Anwesenden unter ein paar 100 Klavierstücken die Wahl lässt, welche sie sogleich von ihm auswendig, als Gedächtnisprobe, vorgetragen zu hören wünschen.

München. Ende des Jahres 1815. *)

Seit dem letzten Berichte ist hier von einheimischer Kunst nichts Neues, was wir der Erwähnung werth fanden, geleistet worden. Eine neue Oper von Hrn. Cramer, einem Schüler des Hrn. von Winter, hatte das Schicksal seiner vorigen. Sie missfiel gänzlich, und dies mit vollem Rechte: denn wenigstens Kenntnis des Satzes und Einsicht in das Wesen der Singcomposition suchte man darin vergebens. Je mehr bey uns die Singkunst, im Oeffentlichen, so wie im Häuslichen, Aufnahme findet, desto weniger suchen unsere hiesigen Componisten, mit geringer Ausnahme, sich mit derselben bekannt zu machen. Die Wuth des sogenannten Instrumentirens, welche auch Hrn. Cramer in seiner Oper befallen, ist wirklich unter uns auf das Höchste gestiegen. Die *Gradualé* von Mich. Haydn, deren allgemein anerkannte Schönheit wol in der Einfachheit und Klarheit des reinen vierstimmigen Gesanges liegt, führt man in hiesiger Hofkapelle mit Blasinstrumenten verstärkt, und mit ganz neuen Violinpassagen verziert, auf. Dem schönen Duett aus *Tancredi*: Lasciami, non t'ascolto — von Rossini, dem wol Niemand von gesunden Begriffen die Kunst des Instrumentirens absprechen kann, wurde ein Chor von Trompeten und Pauken angehangen. Eine andere Arie von eben diesem trefflichen Componisten wurde mit *vier* Waldhörnern, Trompeten und Pauken, und zwar in der schreyendsten aller ihrer Tonarten, in E dur, so überladen, dass man die, an sich brave Sängerin zwar sah, aber nicht mehr hörte. Wir können es uns nicht bergen: das Verfahren vieler jetzigen Meister und Gesellen bringt unsere Tonsetzkunst zum Verfall. Dieses ewige Getümmel von Pfeifen und Trompeten, diese verworrenen Modulationen, diese für Gesang ganz fehlerhaft rhythmische Einrichtung, zeigen deutlich, dass man schon seit geraumer Zeit das ächte Studium der Kunst ganz vernachlässiget, und dass einem wilden Dilettantismus, einem regel- und planlosen Unwesen, freyes, Spiel gelassen wird. Auch ist nicht abzusehen, wie diesem Unfug soll abgeholfen, und ein edlerer, würdigerer Geschmack wieder herbeygeführt werden. In unserer empirisch-mechanischen Compositionschule lächelt man über Grundsätze, die man nicht kennet. Man fängt da mit Messen und Opern an, um, sich selbst überlassen, mit Pantomimen und Redoutentänzen aufzuhören.

Wir gehen zu den auswärtigen Künstlern über, welche in letzter Zeit auf ihren Wanderungen zu uns gekommen sind. Im August trat Mad. Neumann, geb. Mariane Sessi, als Vestalin, Donna Anna, und Emmeline auf. Sie sang in unserer Sprache ziemlich verständlich, und mit sehr guter Methode. Doch gab der grössere Haufe ihrer Schwester, Therese, den Vorzug; denn diese hatte mit ihren gewaltigen Staccato's, und vielen, in allerhöchster Höhe angebrachten Läufen, seine Hände in grosse Bewegung gesetzt. — Bald nach ihr sang Mad. Lembert aus Stuttgart, als Emmeline: eine imponirende Gestalt, imponirende Stimme, schönes Spiel, und deutliche Aussprache. Jenes Sanfte und Zierliche, was man die Grazien des Gesanges nennen möchte, scheint ihr indess noch nicht eigen zu seyn. Sie sang nur einmal, da sie auf höhere Veranlassung schnell zu ihrer Bestimmung zurückkehren musste. — Hr. und Mad. Braun aus Nürnberg gaben Concert. Letztere sang, ohne Recitativ, zwey Arien, in einer Sprache, die,

*) Ohne unsere Schuld verspätigt. d. Redact.

wie glaubwürdige Manner dem Referenten versicherten, (denn er selbst konnte kein Wort verstehen,) unsere Muttersprache war. Sie trat sodann auf als Emmeline, Myrrha, zweymal als Constanze, und auf dem Isarthortheater im *Oberon*. Es wurde ihr immer und überall Beyfall, indem sie wirklich unter den Bravourangerinnen Deutschlands einen anschnlichen Platz behaupten kann. Wir wünschen übrigens nicht, dass diese brave Künstlerin irgend einmal einen *ächten* Sänger zu hören bekomme: wir trauen ihrem Kunstsinne zu, es würde ihr diess manche schlaflose Nacht verursachen. — Als Constanze, Donna Anna und Emmeline, zeigte endlich Dem. Beck, aus Dresden, viel Gewandtheit und Geschmack. Man war übrigens, wie es schien, dieser so oft wiederholten Rollen müde. Der Beyfall, den sie erhielt, war eben nicht ausgezeichnet. — Concert gaben auch die Hrn. Leyen u. Koch aus Coburg. Sie wurden allgemein als sehr gebildete, einsichtvolle Künstler anerkannt. — Hr. Spohr war das zweytemal hier. Die Kraft seines Bogens und das Grosse seines Ausdrucks erprobten den mächtigen, erfahrnen Künstler. Doch wurden seine Töne manchmal an dem Herzen vorübergehen, wenn nicht das gefällige, einnehmende Harfenspiel seiner Gattin sie festhielt.

Unsere *musikal. Akademie* hat, wie in vorigen Jahren, ihre ersten sechs Concerte gegeben. Unter den jüngern Künstlern hat sich Hr. Rovelli viele Ehre gemacht. Auch eine antike Arie, gesung. v. Dem. Heckel, welche von Aschaffenburg in hiesige Dienste gekommen, wurde mit Beyfall aufgenommen. Eine Gelegenheitcantate für das neue Jahr, von Hrn. Lindpaintner componirt, war, was sie seyn konnte. Es wäre zu wünschen, dass der verdienstvolle Componist wieder einmal etwas, dem der Stempel des Ueberlegens aufgedrückt wäre, zur Welt forderte. Zwar kennen wir seine mannigfachen, zeitraubenden Arbeiten: doch sollte er nicht den Rest seiner Zeit in Dingen zersplittern, die eben so schnell vergehen, als sie entstanden sind. Polonoisen und ähnliche Charakterstücke sollten wol, ausser dem komischen Theater, nicht mit Worten begleitet werden. Es gewährt eine unangenehme Empfindung, wenn eine Sängerin das singen muss, was sie tanzen sollte.

Endlich müssen wir unsere Leser noch mit dem, von winterschen *Singinstitut* bekannt machen. Schon vor mehrern Jahren wurde in diesen Blättern von Hrn. Hutter gesprochen, der mit einer ungewöhnlichen Kunstliebe und einer seltenen Aufopferung seines Vermögens eine Art von Singschule eröffnete, in welcher dem Anfänger unentgeldlicher Unterricht ertheilet wurde — ein Unternehmen, das um so mehr auf unsern Dank Anspruch machen musste, als durch die Aufhebung der Klosterschulen, Seminarien und Kapellhäuser, der Elementarsingunterricht gänzlich aufgehört hat. Wir wissen nicht, durch welche Veranlassung dieses huttersche Institut nun an Hrn. von Winter übergegangen ist. Ein von ihm in unsern Lesegesellschaften niedergelegter Plan enthält manches Gute, dessen Ausführung zu wünschen ist. Manches andere dünkte wol auch einer Veränderung unterliegen. Indess, die eröffnete Subscription hatte ziemlichen Erfolg, ein Ausschuss wurde gewählt, und Viele glaubten, dass dieses erneuete Institut mit der seit Jahren in Ehre bestehenden musikal. Akademie in Einklang treten, und man wohlbesetzte Chöre mit Instrumentalsachen in Verbindung bringen wurde. Man hatte sich aber getrrt. Hr. von Winter hat sich von der musikal. Akademie gänzlich und auf immer getrennt, und giebt mit seinen Schülern und einigen Hausfreunden zwölf Concerte für sich. Das Orchester besteht aus Dilettanten. Ein hiesiges Blatt verkündigt und erklärt immer sehr umständlich jedes der vorkommenden Stücke; (dass die, des Unternehmers, an der Tagesordnung sind, versteht sich von selbst;) und behauptet überdies in vollem Ernste, dass nur im *goldnen Storche*, in welchem Gasthofe diese v. winterschen Concerte gegeben werden, guter Geschmack befördert werde, nur dort ächte Kenner sich beysammen finden; denn in die musikal. Akademie gehe man nur, um zu sehen, und gesehen zu werden. Ein seltsamer Ausspruch, über welchen übrigens der Correspondent sich nicht erklären kann, da er bisher nur die Concerte der Akademie besuchte, folglich von achter Musik keine richtigen Begriffe sich bilden konnte.

Notizen. Mad. Harlas singt diesen Carneval auf dem Theater *della Fenice* in Venedig, und ist gleich in der ersten Oper mit vielem Glück u. Beyfall aufgetreten. — Hr. und Mad. Weixelbaum sind schon im October zum zweytenmal nach Italien abgegangen. Sie sangen während der Anwesenheit des Kaisers zu Mantua, in einer, zu dieser Feyerlichkeit verfertigten Cantate: *Gli auguri compiti*, und in der Oper: *die Horatier*. Der erhabene Souverain würdigte sie beyde seines vollsten Beyfalls,

und die Municipalität beschenkte sie, zum Andenken an diese Tage, mit einem geschmackvollen Silber-Service.

Leipzig. Am 15ten Febr. gab der königl. preuss. Kapellm., Hr. B. A. Weber, ein Concert zu seinem Besten. Der erste Theil enthielt das berühmte göthe'sche Festspiel: *des Epimenides Erwachen* — vom Dichter selbst für's Concert eingerichtet; so weit dies nämlich eben solch ein Werk, wo schon beym ersten Entwurfe auf Anwendung aller erdenklicher Mittel scenischer Darstellung, als wesentlicher Bestandtheile, gerechnet ist, dies zulässt. Auch Hrn. W.s Musik ist ganz scenisch, und am wenigsten darin gespart, was man Theatereffecte nennet. So konnte denn das Ganze, blos als Concertstück, allerdings nicht in dem Maasse durchgreifend wirken, wie von der Bühne; ja, manche der sinn- und gedankenschweren Aussprüche des Dichters las und erwog man lieber, als man sie gesungen hörete. Doch machten folgende Musikstücke, auch wie sie hier zu Gehör kamen, einen starken, würdigen Eindruck: die Ouvertüre; die (sehr glücklich einfallende) Begleitung zur ersten Scene des Kriegsdämons; das Chor des Gefolges der List; die Arie des Dämons der Unterdrückung; mehrere in der herrlich gedichteten Scene, wo Epimenides erwacht wieder hervortritt, vornämlich die tiefführenden, vom Componisten in schöner Einfalt behandelten Worte: Hast du ein gegründet Haus etc., und in der Arie der *Beharrlichkeit* vornämlich die mit Chor verbundenen Stellen. — Im zweyten Theile gab Hr. W. Schillers *Gang zum Eisenhammer* mit seiner reichen, treffenden, effectvollen Musik. Es war das dritte Mal, dass der Compouist dieses sein Werk vor uns aufführete, und es ergriff und fesselte das zahlreiche Auditorium so sehr, als das erste Mal. (Unsere Ansicht von demselben haben wir schon damals ausführlich dargelegt.) Hr. Wehrstedt, vom hiesigen Theater, sprach dies Gedicht und im *Epimenides*, was von Männern zu sprechen ist: und sprach, mit schönem, klingenden, jeder nöthigen Modulation fähigen Organ, reinem Dialekt, durchaus deutlich, richtig, natürlich, angemessen, und mit schönem Ausdruck: auch mit genauer (und schwieriger) Beobachtung der Gränze zwischen dem Vortrag des Rhapsoden und des Schauspielers. — Schade, dass Hr. Kapellm. W. den Genuss vieler schönen Stellen seiner Musik durch ein — wenigstens hier — ganz ungewöhnlich lautes Dirigiren selbst störete! —

Zwischen diesen beyden Werken spielten zwey junge, hier studirende Künstler, Hr. Anacker (der auch die erste Basspartie im *Epimenides* sehr gut sang,) und Hr. Hartknoch, Dusseks Concert für zwey Pianoforte. Die Composition wollte mehr in einzelnen Stellen, als im Ganzen gefallen: das fertige, sichere, in beyden Partien vollkommen abgeglichene, und auch ausdrucksvolle Spiel der talentvollen jungen Männer fand lauten und verdienten Beyfall.

Kurze Anzeigen.

Leichte Orgelvorspiele — — von J. A. Droebs. 1ster Heft. Leipzig, bey Breitkopf u. Hartel. (Pr. 10 Gr.)

Hr. D. giebt 14 Sätze, zum Theil nur von zwey, die längsten etwa von fünf Systemen; verschiedene ohne besondere Beziehung auf einen Choral — und unter diesen wieder einige ariettenmässige, andere der gebundenen Schreibart sich annähernd —; die meisten aber mit solcher Beziehung, und dann mehr im gebundenen Styl, doch jenes nur so, dass etwa die ersten Noten des Chorals als Thema des Satzes gelten, und zwar in schnellern Noten, (in Achteln,) wodurch sie denn dem nicht betrachtlich Geübten, lieset er die Ueberschrift nicht, schwerlich kenntlich werden. Jene ariettenmässigen Stücke sind schwach: es fehlt ihnen vor allem an Erfindung; und wenn es dieser Abart hieran fehlt: was hat sie denn noch? Doch dieser Sätzchen sind wenige. Die gebundenen, und besonders die, zu welchen der Anfang der Choräle den Hauptstoff gab, wo es mithin eigener Erfindung wenig bedurfte, sind desto mehr guter Schule und kunstgemässer Ausführung: diese sind weit besser; denn jene scheint Hr. D. allerdings genossen zu haben, und dieser sich zu befleissigen. Setzt er diese Hefte fort, so rathet ihm daher Ref., sich besonders auf Vorspiele der zuletzt angeführten Art zu veranlassen, bey deren Anlage die Choralthemata, namentlich auch durch lange Noten, mehr hervorstechen, und sie auch dem Ungeübtern kenntlich zu machen: bey Ausarbeitung aber gewisse

bekannte Gemeinplätzchen zu vermeiden. Dann wird er Mehrern nicht nur nützen, sondern auch wohlgefallen.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Sigism. Neukomm. Oeuvr. 14. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Ref. kann diese Sonate nicht kürzer bestimmter, und Jedermann kenntlicher beschreiben, als wenn er sagt, sie gleicht den frühern Klavier-Sonaten Jos. Haydns, ohne dessen muntere Laune, dafür aber auch ohne veraltete Figuren und Wendungen, und mit manchen neuern, eben auf dem Pianoforte wirksamern Hulfsmitteln des Spiels und Vortrags. Damit glaubt er diese Sonate nicht eben hoch gestellt, wol aber ihr etwas Gutes nachgesagt zu haben: und das wollte er auch, denn sie verdient es. Damit, und wenn man hinzusetzt: sie ist auch nicht schwerer auszuführen, als solch eine haydnische — ist zugleich angegeben, welchen Spielern sie zunächst zur Unterhaltung und Bildung dienen wird. — Sie besteht übrigens aus einem *Allegro grazioso*, (die Modulationen, S. 4 unten, und 5 oben, zeigen den Meister,) einem *andante con moto*, marschmässig geschrieben; und aus sechs Variationen über eine französische Romanze, in welchen das, hierzu nicht eben bequeme Thema mit vieler Beharrlichkeit künstlich durchgeführt wird.

Anekdoten.

Ein junger Mensch begrüßte einen Virtuosen als Kunstverwandten. Auf die Frage, in was er stark sey, erwiederte Erster, er verstehe junge Schweine, Katzen und andere Thiere tauschend nachzuahmen.

Eine Sängerin, welche die gewöhnlich geforderten Schnörkeleyen durch einfach-seelenvollen Gesang mehr als ersetzte, trat einst auf einem auswärtigen Theater als Julia in der Vestalin auf. Ist denn diess eine Kunst? sagte die dortige Prima Donna zum Kapellmeister. Bewahre Gott! erwiederte dieser mit einem sarkastischen Lächeln; es ist liebe, reine Natur!

Ein Musikfreund führte seinen Gast in die Oper. Bey einer schönen Stelle rief Erster mit Wärme aus: Wie herrlich, wie kraftig!

Weil gerade Punsch bey ihnen vorübergehoten wurde, so meynte Letzter, der Ausruf seines Freundes gelte diesem, und erwiederte: Allerdings riecht er herrlich; lassen wir uns ein Glas geben!

Zwey junge Damen sangen in einem Concert ein Duett. Ein Fremder, der wol schon Besseres gehört haben mochte, wandte sich an seinen Nebenmann: Singt die Weisse nicht zum Davonlaufen?

Verzeihen Sie, erwiederte dieser, ich bin hier nicht unparteyisch; es ist meine Schwester.

Erlauben Sie, sagte verlegen sich raumend der Fremde; ich wollte sagen, die Blaue.

Da haben Sie recht, entgegnete jener; der habe ich es selbst schon gesagt. Es ist meine Frau.

Es war einmal ein launiger Musikdirektor, der für alles sein Sprichwort hatte, meistens aus des Johannes Agricola Spricwörtersammlung von 1534 entnommen.

Bemerkte ... B. vor ihm ein junger Tonsetzer, dem seine neueste Operette ausgepfiffen worden, so sagte er: Wer an den Weg bauet, der hat viel Meister. Oder: Können nicht alle dichten, so wollen doch alle richten.

Waren seine eigenen Sachen von einem Recensenten hart mitgenommen worden, so sagte er: Bey dem Mann heisst es: kann ich nicht mehr, so will ich doch sauer drum sehen.

Von einem bekannten Compositeur, der seine Gedanken auf verbotenem Wege zu holen pflegte, behauptete er, seine Sachen gingen alle nach der Melodie: die Katze lasst das Mausen nicht.

War das Concert eines Virtuosen von der Art, die kein Ende nimmt, so raunte er vor sich hin: Zuviel zerreisset den Sack, oder: Wenn der Scherz am besten ist, so soll man aufhören.

Wollte ein Zögling auf der langen und schwierigen Kunstbahn verzweifeln, so ermunterte er ihn mit dem Spruch: Wozu Einer Lust hat, das bekommt er sein Lebelang genug etc.

F. L. B.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Februar. **No. 9.** 1816.

„De gustibus non est disputandum.“

A. Wie hat Ihnen die neue Oper gefallen?

B. Ich war nicht im Theater.

A. Ey, das wundert mich. Die ganze musikalische Stadt war ja darin!

B. Ich liebe das Drama mehr, als die Oper; und von dieser letztern die kleine, leichte Gattung mehr, als die Opera seria.

A. Es war aber gestern der fremde Singer Sp** als Gast zu hören.

B. Der gute Mann, den ich schon auf dem S..r Hoftheater ehedem gehört, behagt mir nicht sonderlich: es ist etwas in seinem Organ und in seiner Manier des Vortrags, was mich widrig anspricht.

A. Ey, fast hätte ich Lust, ein wenig mit Ihnen über Ihren Geschmack zu zanken.

B. Sie wissen ja: *De gustibus non est disputandum.*

A. Ueber das fatale Sprichwort! Wo sich ein freundschaftlicher Streit über Dinge des Geschmacks erheben will, da wird er durch diesen despotischen Gemeinplatz niedergeschlagen. Giebt sich nicht der Künstlerbund der ganzen gesitteten Welt Mühe, immer mehr zum Geschmackvollen aufzusteigen, und dieses in allen Darstellungen, beweglichen und festen, zu offenbaren? sind nicht andererseits die denkenden Geister aller Nationen bemüht, den Begriff, das Wesen des Schönen zu ergründen, in allen Erscheinungen nachzuweisen, und das Gefallen daran, den Geschmack, auf Grundsätze zurückzuführen? Sollte es denn bey alle dem —

B. Jedem Gimpel erlaubt seyn, wollen Sie sagen, durch sein: *de gustibus etc.* sich mit seinem Geschmack vor jeder Rechenschaft, jeder Zurechtweisung zu isoliren? — Seyn Sie froh, dass es so ist. Des müssigen Gespräche wäre kein Ende, wenn jeder von seinem Geschmack Rechenschaft geben sollte. Freuen Sie sich, wenn Sie das Schöne zu geniessen verstehen, und lassen Sie dem andern seinen binsernen Hoch- oder rohen Ungeschmack.

A. Es ärgert mich nur, dass sich in Gesellschaft unter der Aegide des: *de gustibus* — alle einander gleichstellen. Die Menschennatur ist, Gottlob, so eingerichtet, dass man darin überein kommt, was gelb, blau, schwarz, was reiner und falscher Ton, was gerade und krumm, was Harmonie und Disharmonie ist...

B. Es könnte aber doch seyn, dass Jemand alles gelber sähe, als andere Leute, so wie man von Menschen weiss, die kein Blau sehen. So auch mit Harmonie und Disharmonie etc. Wie wollten Sie nun mit solchen über Farbe oder Wohlklang streiten?

A. Allerdings könnte und wollte ich das. Ich würde jenem sagen, er solle sich von der Gelbsucht curiren; dem andern, er solle sich, wo möglich, operiren lassen. Und wer falsche Töne schön finde, und Harmonie nicht leiden könnte, dem würde ich rathen, zu den Kannibalen zu ziehen, und sich von ihnen Musik machen zu lassen. Es ist hier ohne Zweifel Streit erlaubt, der nämlich dahin führt, dass die Leute zur Erkenntnis über ihre krankhaften oder rohen Organe kommen, dass sie die blos subjective Affection, die sonderbare Idiosynkrasie, von der ästhetischen Wirkung, den ein Gegenstand auf jedes — reiner Eindrücke fähige — Organ macht, unterscheiden lernen.

B. Zugestanden, dass in diesem Betracht Debatten in Geschmackssachen stattfinden können, so müssen Sie doch andererseits zugeben, dass jeder, der nur irgend einen Kunstgenuss werth ist, auch das Recht hat, das Schöne aller Art nach seinem Geschmack zu klassifiziren, und sich aus dem Reichthum desselben das ihm Gemässe auszusuchen.

A. Allerdings!

B. Jeder Mensch wird dasjenige wählen, was seiner Fassungskraft, seinen Talenten, seinen Neigungen und Gewohnheiten, seinen Bestrebungen und Aussichten, seinen Ahnungen und Idealen angemessen ist, was in ihm Gebundenes löst, Zerstreutes sammelt, was ihn reizt, befriedigt, erweitert.

A. Klar, wie ein Glas Wasser! Warum kann man denn aber über eine Wahrheit, ein Ereigniß, eine Erscheinung streiten, ob sie existire, was ihr Wesen sey, und wie sie auf andern Wahrheiten, Ereignissen oder Erscheinungen wurzele? warum nicht ebenso über das Geschmacksurtheil, das ja auch eine Art Wahrheit, ein Ereigniß oder eine Erscheinung ist, wie wir es nennen wollen?

B. Ueber eine Wahrheit streiten wir, wenn wir durch Worte und Gegenworte ihr Verhältniß zu andern Wahrheiten zu Tag fördern wollen; ebenso über Thatsachen — ob sie vorhanden seyen, und wie sie sich ihrem Wesen nach zu ihren Umgebungen verhalten. Ganz anders ist es beym Geschmack. Seine Wahl geht aus dem Innern, aus der Tiefe des wählenden Subjects hervor. Er hat nicht blos ein Verhältniß zu der oder jener Eigenschaft des Wählenden, sondern bezieht sich, wie mit tausend Fäden, auf eine ganze, lebendige Welt von Eigenschaften, und ihren geheimnißvollen Rapport zu dem Schönen, welches selbst wieder auf einer Unendlichkeit von harmonischen Verhältnissen beruht.

Wie sich an einem Scheitelwinkel zwey unendliche Räume in der Spitze begegnen, so ist der Act des wählenden Geschmacks der Durchgangpunkt, in welchen Sinn und Gemüth, die nicht zu berechnenden, gegen das unendliche Reich des Schönen heraustreten.

A. Wenn dem so ist, so scheint also ein Urtheil in Geschmacksachen nur deswegen nicht gültig zu seyn, weil es ein tausendfacher seyn müßte.

B. So denke ich. Seinen Geschmack muß man jedem lassen, insofern man nicht berufen ist, denselben auf Erzieherweise zu bilden, oder auf Vormundweise zu leiten. Man kann keinem darüber Rechenschaft abfordern; denn obwol jeder fühlt und weiß, was seiner Natur zusagt, so kann doch selten einer diesen concreten Act philosophisch begründen, weil dies die höchste Gabe der Abstraction voraussetzte.

Der Geschmack stellt sich hierin neben Glaube, Gewissen, Liebe, Ahnung, Instinct etc.

Alle diese Sphären sollten nie ein Gegenstand des Streites werden, ob sie gleich für den Denkenden ein reiches Feld der Untersuchung sind.

Johann Peter Salomon.

Gegen Ende des vorigen Jahres starb ein Mann, den in der musikalischen Zeitung ohne Sang und Klang zu seiner Ruhe gehen zu sehen, Referent weit übler nehmen würde, als begegnete dasselbe dereinst ihm selbst, und er sähe ebenfalls zu: nicht als ob dieser Mann irgend ein persönliches Verhältniß zu ihm, dem Referenten, oder auch zu diesem Institute gehabt hätte: nein; sondern einzig darum, weil dieser Mann der Tonkunst eben das war und leistete, was er war und leistete.

Uebt dessen war viel; ja, dürfte und könnte ein Mensch über die geistigen Erwerbungen des Andern Rechnung führen und Charten stechen, wie über ökonomische und statistische; (er dürfte, wenn er könnte:) so würde Ref. ohne Verlegenheit von diesem Manne das Facit ziehen unter allen blos ausführenden Künstlern der Welt, keiner für die Tonkunst im Allgemeinen so weit ausgreifend, entscheidend u. wohlthätig gewirkt, als *Johann Peter Salomon*; denn dieser ists, von dem wir sprechen.

Er war aus der Stadt gebürtig, aus welcher auch Beethoven und Ries, und, um bey den Tönen der Farben zu gedenken, beyde Kügelchen, Metz, und noch manche wackere Künstler dieser Zeit hervorgegangen — aus Bonn; und das 1746ste war sein Geburtjahr *).

Von seinen Schicksalen ist nicht eben viel zu sagen. Talent und Neigung zur Musik zeigte er schon als Kind. Sein Vater gab ihm den ersten Unterricht; und zwar, wie es damals Sitte war, und wieder Sitte werden wird, hat nur erst das

*) Gerber, im Tonkünstlerlexicon, macht ihn beträchtlich älter, und irrt.

leere Virtuosenwesen seine Zeit erfüllet — zugleich im Gesang, Instrumentenspiel und in gründlicher Wissenschaft seiner Kunst. Doch bestimmte er ihn keineswegs für diese.

Nachdem der Jüngling den Cursus gewöhnlicher höherer Schulen gemacht, sollte er sich der Jurisprudenz widmen. Es wollte aber damit nicht recht gelingen: die Natur hatte in seinem Innern den *Künstler* zu bestimmt vorbereitet, Neigung und Bildung diesen schon zu lebendig hervorgezogen, genährt, gekräftigt. Salomon legte mithin bey Seite, was ihm nicht für seinen innern Beruf dienen konnte, und wählte zum Mittel, für jenen auch äusserlich leben zu können, die Geige, die ohnehin von jeher seine Vorliebe besessen hatte. Daneben, da er wohl begriff, der Künstler, der für die Welt leben wolle, müsse auch mit ihr zu leben wissen, wendete er nicht geringen Fleis auf das, was er als hierzu erforderlich erkannte; so dass er in einigen Jahren, zugleich als Violinist im ernsten, grossen Styl der ältern Italiener, und als ein sich vortheilhaft darstellender und angenehmer Mann, der namentlich in vier Sprachen sich leicht zu unterhalten vermochte — auftrat und seine Reisen begann.

Durch ganz Deutschland und Frankreich erwarb er sich in beyden Beziehungen, als Mensch und Künstler, Achtung und Beyfall. Dies geschahe denn auch in Berlin; und geschahe hier so sehr, dass ihn der Prinz Heinrich, Bruder Friedrichs II., zu seinem Concertmeister wählete; welchen Posten er denn auch zu allgemeiner Zufriedenheit, neben dem, eines Concertspielers, verwaltete. Ausserdem, dass er hier Gelegenheit fand, sich zum trefflichen Orchester-Director auszubilden, wurde er auch veranlasst, als Opern-Componist sich zu versuchen; denn bisher hatte er nur für sich selbst Concerte geschrieben. Diese letztern waren gut, und für jene Zeit passend. Die Opern, über vorgeschriebene, französische Texte, wurden, wie man sie eben haben wollte, und gefielen vielleicht eben darum, weil sie gerade so, und nicht besser, nicht geringer ausfielen, als die aus Paris verschriebenen. Andere Männer, als die, für welche sie zunächst bestimmt waren, fanden sie — wie eben jene pariser auch — zwar artig, aber etwas steif und einfärbig; mithin den Seelilien gleich, auch darin, dass diese auf kurze Zeit nur freundlich hervorblühen, über ihrer Wasserfläche, dann aber für immer untertauchen und dahin sind. Wo mehr und von dauerndem Erfolg war, dass Salomon hier zuerst in offener Opposition gegen den alten Hof, und die ganze quans-, graun-, kirnbergerschen Parteyen, auftrat, um Haydns eben hervorgehende, und dort vielfach bekämpfte Meisterswerke, Symphonien und Quartette, immer, und immer wieder, immer besser zu Gehör zu bringen. Er ruhete nicht, bis er ihnen durch die jüngere Welt einen Sieg errungen hatte, in den — wie bey andern auch — die ältere sich endlich gleichfalls finden musste, und, wie ebenfalls bey andern Siegen auch, am Ende keineswegs zu ihrem Schaden.

Und hier scheint Salomons Geist, Geschmack, Lust, Liebe und Geschick die entscheidende Richtung für sein ganzes Leben genommen zu haben: er wollte ein musterhafter Anführer der Orchester, und für Joseph Haydns neue musikalische Geburten, ohne mit diesem Meister damals noch irgend ein persönliches oder gar eigennütziges Verhältnis zu haben, Herold und Vorkämpfer, ja später obendrein Geburthelfer werden.

Und er ward's. Nicht lange nach seinem Abschiede von Deutschland sehen wir ihn nämlich in London auftreten (1781). Um erst Aufmerksamkeit und Ansehen zu erreichen, bot er alle Kräfte und Mittel der Virtuosität auf. Als es ihm damit gelungen, strebte er höher; nahm wesentlichen Antheil an der Errichtung und Leitung des stehenden Concerts der berühmten philharmonischen Gesellschaft, und machte in diesen die neuere deutsche, vor allem die haydnsche Musik zuerst den Engländern bekannt. Er erregte damit, erst allgemeines Aufmerken, dann, neben ohnmächtigen Nekkereyen, viel, und allmählig immer mehr Freude, Hochachtung und Liebe, und zwar für seinen Liebling, und auch, ungesucht, für sich selbst.

Das war viel, aber bey weitem nicht alles, ja, im Erfolg, nicht einmal die Hauptsache. Denn noch sass ja der herrliche Haydn fast im Dunkel unter seinen deutschen Landsleuten; die meisten kannten ihn nicht; selbst in Wien liess man ihn fast nur als einen musikalischen Spassmacher lächelnd gewähren *); und er, der Demüthige, Zaghafte, kannte sich selbst nicht. Da rief ihn unser Salomon

*) Anm. Bedurfte das eines Erweises, so würden dazu schon Kaiser Josephs, des Musikfreundes, Aussprüche über Haydn in jener Zeit gegen Reichardt und Dittersdorf dienen. Man vergl. des ersten Reise, des zweyten Selbstbiographie.

nach London, unter Bedingungen, vor deren Vortheilen Haydn selbst erst erschrack, und unter der einzigen Forderung, dass er für jedes der Concerte Salomons irgend ein neues Stück schrieb. Zweymal rief er ihn bekanntlich dahin. Das hob Haydn auf einmal, nicht nur aus seinen sehr beschränkten bürgerlichen und ökonomischen Verhältnissen, sondern auch auf den hohen Platz, wohin er gehörte, wo er von aller Welt gesehen wurde, selbst von der heimischen, auf alle Welt wirken konnte, und, was damals für ihn, hernach auch für uns alle die Hauptsache ward, diese seine Wirkungen scharf zu beobachten und für neue immer besser zu benutzen in den Stand gesetzt wurde. So ist es wahrlich nicht zu viel gesagt: Vater Haydn wurde, was er ward, grossentheils durch Salomon, und es erschöpft diesen Gedanken bey weitem nicht, wenn die Biographen jenes grossen Mannes sagen: wir verdanken diesem zweymaligen Aufenthalt Haydns in London, ausser vielen kleinern Stücken, seine zwölf neuesten und schönsten Symphonien, eine Anzahl herrlicher Quartetten, und, wenigstens indirect, auch seine *Schöpfung* und *Jahreszeiten*: sondern man muss hinzusetzen: wir verdanken diesem Aufenthalt Haydns in London auch, dass bald oder später darauf unsre Musik überhaupt, durch Mozart, Beethoven, Cherubini und andere herrliche Meister, dahin kam, wohin sie gekommen; denn welcher von allen diesen hat behauptet, oder könnte behaupten, er würde erreicht haben, was er erreicht hat, ohne Haydn? —

Das ist der lichteste und schönste Punkt in Salomons Lebensgeschichte; und jeder Biograph thut wohl, hat er seinen Helden an diesem geleitet, an den folgenden schnell hinzustreifen.

Salomon war, mit Cramer, Hauptunternehmer und Anführer auch des berühmten Concerts für alte Musik, und mithin der grossen Aufführungen händelscher und ähnlicher Werke, in London: wodurch er denn auch die erneuete Bekanntschaft mit denselben durch alle für Musik gebildete Länder Europa's förderte, und den Einfluss, den diese hohen Werke auf Sinn und Bildung mehrer unsrer jetzigen Meister und der würdigsten Liebhaber beweisen, herbeyführen half.

Sein für die Tonkunst (doch für sie nicht allein) vielseitig ausgebildeter Geist, im Bunde mit einem wohlwollenden, von allen gehässigen Neigungen freyen Herzen, machte ihn fähig, bis an sein Ende jedem, auch der verschiedenartigsten Talente Recht wiederfahren zu lassen; und durch Ansehn und grosse Thätigkeit schaffte er ihm dann auch leichtlich Raum, sich hervorzuthun. Jedes wahrhaft ausgezeichneten Componisten oder Virtuosen, der nach London kam, nahm er sich an; und darin störeten ihn weder unangenehme Erfahrungen, noch häufige Strapazen für seinen Geldbeutel. Je ärmer er daher, bey grossen Einnahmen, an Vermögen blieb, desto reicher ward er an eigenem Bewusstseyn und fremder Anerkennung eines uneigennützigen, ehrenvollen, wohlthätigen Sinnes und Benehmens. Letztes würde ihn sogar oft bis zu eigenen Verlegenheiten gebracht haben, hätte nicht ein alter, treuer Diener 28 Jahre lang mit einer Art Oberherrschaft seine Kasse, und in so fern ihn selbst verwaltet. Drollig genug handelte er oftmals im Guten und Bösen mit diesem, wollte er Andern helfen und hatte selbst wenig mehr; und, war es nicht anders herauszubringen, so lieh er von sich selbst auf Wechsel, die er dann seiner eigenen Kasse redlich bezahlen musste.

Heiter war Salomon als Gesellschafter, treu als Freund, bescheiden als Mann von Ansehn, und, der langen Trennung ungeachtet, voll unwandelbarer Anhänglichkeit an sein deutsches Vaterland. Wenig Tage vor seinem Tode legte er von Letzterm noch den Beweis ab, dass er der Lesegesellschaft in seiner Vaterstadt sein, von Lansdale in London trefflich gemaltes Bildnis zum Andenken übersandte.

Im August 1815 stürzte er mit dem Pferde, und verletzte sich schwer an der Schulter: die Folgen dieses Falls brachten ihm den 25sten Novbr. den Tod. Alle öffentlichen Blätter Londons waren voll seines Ruhms. Sein Begräbnis war ungemein glänzend. Eine grosse Zahl von seinen und seiner Kunst Freunden aus allen Ständen folgten der Leiche: alle ausgezeichnete Künstler Londons schlossen sich an. Er ruhet, wie Händel, neben den grössten Männern der Nation, in der Westminsterabtey. Theilnehmen! rufen wir ihm nach: Ruhe wohl! und bewahren, dankbar und hochachtend, sein Andenken, indem wir, sein Wirken betrachtend, zugleich uns selbst für unser Thun vorhalten: Wie viel vermag ein einziger wackerer Mann, wenn er sich irgend ein schönes, aufs Allgemeine gerichtetes Ziel klar denkt, fest vorsteckt, beharrlich und

auf geradem Wege verfolgt; wie weit mehr vermag er, als er erst selbst wissen, oder damit bezwecken konnte! —

Rochlitz.

Nachrichten.

Pressburg. Je häufiger jetzt künstlerische Aftergenies, wo sie sich Eingang zu bahnen wissen, sich selbst all' den Weihrauch zu streuen pflegen, den sie in ihrem Wahne von der Mit- und Nachwelt mit Recht zu erwarten glauben: desto lieber verweilt man bey einem Manne, der, mit einer seltenen Kenntnis seiner Kunst, eine noch seltnere Bescheidenheit verbindend, sich der ungetheilten Achtung seiner Kunstgenossen und der Liebe seiner Mitbürger in einem hohen Grad versichert hat, ohne davon jemals öffentliche Kunde zu veranlassen. Es ist dies der, um die Begründung einer besseren und vereinfachten Lehrmethode — deren Bekanntmachung in einem besondern Werke, oder auf dem Wege der gehaltreichen musikal. Zeitung sehr zu wünschen wäre — in seiner Schule hochverdiente Hr. Heinrich Klein, Professor der Tonkunst an der pressburger Musterschule, und seit 16 Jahren Mitglied der königl. schwed. musikal. Akademie zu Stockholm, dem tonkunstliebenden Publicum durch mehrere Werke aus der früheren Epoche, und den Lesern der musikal. Zeitung durch einige Beyträge in den ersten Jahrgängen derselben, bekannt.

Als eine Folge seines Fleisses und Strebens nach Vollkommenheit in seiner Kunst, führen wir das, ihm von Sr. Heiligkeit, dem Papst Pius VII, zugestellte Schreiben für einen, von ihm componirten und Sr. Heiligkeit gewidmeten, ambrosianischen Gesang: *Te Deum laudamus* — an, und zwar, als Beweis der Achtung des verdienten Mannes, im Original, wie dies in den *pressburger Ephemeriden* abgedruckt erschienen ist. *Fuss.*

Pius P. P. VII.

Dilecte Fili salutem, et Apostolicam benedictionem! Cum tuis literis accepimus Ambrosianum Hymnum, adornatum a te ad leges musicae, Nostroque nomini inscriptum, quo Hungaricae Nationis exultantem animum, deque Nostro in hanc sedem reditu plausus exprimere voluisti. Gratissimum quidem fuit Nobis novum hoc pignus veteris illius observantiae, qua Insyta Natio illa erga Apostolicam hanc sedem mirifice semper enituit, certumque praeterea reverentiae ac devotionis in Nos tuae testimonium. Nulla itaque interposita mora has ad te literas damus, quas esse indices volumus grati animi Nostri, eximiaeque illius benevolentiae, qua universam Nationem illam tot Nobis caram nominibus, teque etiam voluntatis, propositique ejus interpretem, complectimur. In cujus pignus omnibus paternae charitatis significationibus Apostolicam benedictionem amanter impertimur.

Datum Romae apud S. Mariam Majorem die 16. Dec. 1815. Pontificatus Nostri anno XVI.

Raphaël Mazio,
SSmi Domini Nostri ab epistolis latinis

Leipzig. Am 19ten Febr. gab der königl. bayersche Hofmusikdirector, Hr. Ferdinand Fränzl, Concert — wir können nicht sagen, zu seinem Besten, denn, ungünstiger Verhältnisse wegen, war die Versammlung keineswegs zahlreich: aber gewiss, zu aller Anwesenden Vergnügen. Er spielte ein Violinconcert, und ein Concertino, mit Begleitung des Solo- und Chorgesangs. (Letzteres Stück würde man ehemals Cantate mit concertirender Violine genannt haben.) Beyde Compositionen fanden gerechten Beyfall. Noch mehr erfreuete Hrn. F.s meisterhaftes Violinspiel, in welchem sich nicht nur vereinigt zeigte, was man von einem Virtuosen *verlangt:* ausgezeichnete Fertigkeit, Reinheit, Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und Mannigfaltigkeit des Vortrags — kurz, dass man nichts auszusetzen habe; sondern auch, was man von einem Virtuosen *erwartet*, wiewol nicht selten vergebens: schöner, klingender, von kräftiger Fülle bis zu grösster Zartheit abgestufter Ton, Geschmack und sprechender Ausdruck, Freyheit und Grazie — kurz, dass man sich geistig ergriffen, gehoben, erfreuet finde. So zeigte sich uns Hr. F. am meisten im Adagio seines Concerts; und indem er in *seiner* Art ausgezeichnet war, vermissten wir kaum einige Vorzüge der neuesten Violinschule. — Mit vielem Vergnügen und einstimmigem Beyfall wurde auch die Ouverture zu Hrn. F.s Oper, *Carlo Fioras*, die uns noch unbekannt war, gehört, und sehr gut ausgeführt. Erinnert sie auch an Cherubini's Weise, so ist sie doch keine Nachahmung zu nennen: und warum sollte man ihr jenes zum Vorwurf machen, da sie diese Weise mit

eigenthümlichem Geist und aller Freyheit handhabt? Beethovens Symphonie, No. 1., und die sämmtlichen Gesangstücke — Scene und Arie v. Federici, Scene und Duett von Paer, und die Soli und Chöre zu jenem Concertino, wurden ganz nach Wunsch ausgeführt und aufgenommen.

Recension.

1. *Rondeau* — — Oeuvr. 5. (Pr. 12 Gr.)
2. *La Cavotte de Vestris variée* — Oeuvr. 15. (Pr. 12 Gr.)
3. *Dix Variat. sur un Andante* — Oeuvr. 16. (Pr. 16 Gr.)
4. *La promenade sur mer, interrompue par la tempête* — Oeuvr. 19. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

sämmtlich für das Pianoforte, componirt von Aug. Alexand. Klengel, und verlegt v. Peters in Leipsig.

Hr. Klengel ist einer der grössten Klavierspieler und der vorzüglichern Componisten für dies Instrument in ganz Deutschland: und gleichwol wissen wol nur wenig Deutsche etwas von ihm und seinen Arbeiten. Das liegt an seinen bisherigen Verhältnissen. Ein Sohn des verdienten, mit grösstem Recht hochgeschätzten Landschaftmalers, des Hrn. Prof. Klengel in Dresden, erhielt er von früher Jugend an eine gute Erziehung, und, da sich sein musikal. Talent frühzeitig hervorthat, auch in der Tonkunst, und namentlich im Klavierspiel, einen gründlichen, sehr guten Unterricht. Diesen hatte er so fleisig benutzt, und über seinen Uebungen zugleich sein Talent so gehoben und genährt, dass, als vor etwa zwölf Jahren der berühmte Clementi nach Dresden kam und den angehenden Jüngling kennen lernte, er, der vielerfahrne Lehrer und Meister, gar bald ausgezeichnete Hoffnungen von ihm fasste, und ihm versprach, seine weitere Ausbildung ganz zu übernehmen, wenn er ihn eine Zeit lang auf seinen Reisen begleiten, und, da er selbst, Clementi, nicht mehr vor Andern spielte, seine Compositionen, im Fall es verlangt würde, und so, wie er sie mit ihm einstudiren werde, vortragen wolle. Allerdings wurde dieser, eben so ehrende, als heilsame Vorschlag angenommen; und so hielt sich Hr. Kl. mit Clementi in mehrern Jahren, erst eine kürzere Zeit in den Hauptstädten Deutschlands, dann länger in Italien, Russland, England, hernach, als Clementi in England blieb, in Frankreich auf; von wo er auf einige Monate, seinen Vater und seine Freunde zu sehen, zurückkehrte, dann aber wieder nach England ging, wo er auch, so viel Rec. weiss, noch jetzt verweilet. In dieser Reihe von Jahren, täglich in Gesellschaft seines grossen Meisters, und in dessen ziemlich strenger Schule, nach und nach bekannt fast mit allen den grössten Virtuosen der Welt, sehr oft vor und mit ihnen spielend, fast an allen Höfen und in allen musikliebenden Gesellschaften vorgestellt und um seines Talents willen begünstigt, auch in Bekanntschaft gesetzt mit vielen der trefflichsten Werke der Tonkunst aller Zeiten und aller Nationen — bildete er sich, erst als Klavierspieler, dann aber auch als Componist, (und zugleich als Mensch,) auf eine, unter Musikern seltene Weise aus. Sein Spiel war erst ganz Clementi's, und wurde dies in einer Vollkommenheit, dass Rec. aus dieses Meisters eigenem Munde hörete, er, Clementi, habe, besonders eine gewisse Gattung seiner Compositionen nie so vollendet gespielt, wie Kl. sie spiele: hernach aber, als sich der eigene Sinn des jungen Künstlers mehr entfaltet und sein individueller Geschmack sich befestiget hatte, verstattete er diesem auch Einfluss in seinen Vortrag. Dieser nun, wie ihn Rec. bey Kl.s letzter Anwesenheit in Deutschland kennen gelernt, zeichnet sich vornämlich aus, durch die grösste Vollendung im recht eigentlich vielstimmigen (vielstimmig durchgeführten) Satze, und zwar zunächst im gebundenem, fugirten; nicht in gleichem Grade (was nämlich den Ausdruck anlangt) im freyern — nicht in dem, meynt Rec., wie vor allen Cramer setzt und spielt. Werke, wie Seb. Bachs und ähnliche, kann man sich wol kaum vollendeter vorgetragen denken, als Hr. Kl. sie wirklich vorträgt.

Zu dieser Gattung ziehet ihn nun auch, wenn er componirt, seine Neigung vorzüglich hin. Nicht als ob er nun dergleichen Praludien, Toccaten, Fugen und dgl. schriebe; er weiss zu gut, dass man dies zwar zu seiner eigenen, höhern Ausbildung und vollkommenen Befestigung thun solle, aber dass, wenn von Wirkung, mithin vornämlich von dem, was dem grössern Publicum geboten werden soll, die Rede ist, man jetzt anders ausholen, und überhaupt jeder Zeit das Ihrige lassen müsse. (Und in der That — beyläufig soy es ge-

sagt: ist es nicht ein, wenigstens in gleichem Maasse zu beklagendes, als zu bewunderndes Unternehmen, wenn jetzt einige der talentvollesten, gründlichsten und fleissigsten Tonkünstler, so wie mehrere, ihnen ähnliche Maler und Dichter, sich abarbeiten, um *nur* und *ganz* das Alterthümliche (folglich dasselbe, neben seiner Herrlichkeit, auch in seinen Schwächen) recht mühevoll und möglichst treu zu copiren; oder, wie es vornehmer genannt wird, ohne darum anders zu werden: in das Alterthum hinein zu dichten, zu malen, zu schreiben? Es kann das gelingen, bis auf einen gewissen Grad, und gelingt hin und wieder wirklich zum Bewundern: aber ist es nur *möglich*, dass es vollkommen gelinge, da nichts in der Welt vollkommen wiederkehrt, mit jeder Zeit auch ihr eigenthümlichster Sinn und Geist, mithin, was ihre Kunstwerke erst zu *wahren* Kunstwerken machte, verschwindet? Und wenn es wirklich zuweilen vollkommen gelänge: hätte man dann etwas geliefert, als was schon da ist, und nur benutzt zu werden brauchte? — Man verzeihe diese Abschweifung; sie ist eine, nur in Hinsicht des Orts, nicht der Zeit.)

Hr. Klengel nun hat in den hier angezeigten, und auch in seinen andern Compositionen aus reifen Jahren, die gelehrten Werke der alten Klaviercomponisten nicht copirt, oder auch eigentlich nachgeahmt — man müsste denn die wackere Fuge, zum Schluss von No. 2., über dasselbe Thema, das vorher variirt worden, also benennen, wogegen Rec. nichts hätte: sondern er hat, nach dem Beyspiel einiger unsrer grössten Meister, was ihm vom anhaltenden Studium derselben, und von vielfältiger Beschäftigung mit ihnen, von selbst geblieben und in die Gewalt gekommen, für seine eigenen Arbeiten benutzt; da er jenen alten, strengen Werken aber zugleich mit Vorliebe zugethan ist: so ist auch mehr, und zum Theil Anderes von ihnen mit in diese gekommen, als viele, sonst auch ernste Liebhaber wünschen werden, wogegen denn wieder Anderes — wenn nicht ganz daraus verflogen, doch in geringerm Maasse zurückgeblieben, was man nie gern vermisst, und auch kaum in einigen wenigen Gattungen gern untergeordnet erblickt. Das ist aber jene brütewarme Phantasie, welche wahrhaftiges, *inneres* Leben erzeugt, und, wo sich dies beym Zuhörer vorfindet, es sogleich anregt und in Bewegung setzt; das ist mithin auch deren erstes und unverkennbarstes Erzeugniss: Neuheit, Frischheit, unmittelbare Anziehungskraft der Gedanken an sich, und vor ihrer Verarbeitung — mögen sie nun als eigentliche Themata aufgestellt, oder den Stücken nur überhaupt zu Grunde gelegt werden. (Diese Unvollkommenheit wird am leichtesten bemerklich an No. 4., so viel Rühmenswürdiges sie sonst enthält: weil es eben hier vor allem jener Geisteskraft, und jenes ihres ersten Erzeugnisses bedurfte. Letzteres wird durch alles, was Hr. Kl. mit Einsicht und Geschmack an dessen Stelle gerückt hat — selbst durch das allerliebste, venetianische Volksliedchen, das er dann so geschickt benutzt — nicht ersetzt, und kaum augenblicklich in Vergessenheit gebracht.) — Weniger mangelt der Ausdruck bestimmter Gefühle. Scheinen diese auch zuweilen in der künstlichen Ausarbeitung oder der fremdartigen Anordnung für das Spiel untergegangen: so kommen sie doch bald wieder empor, und hin und wieder recht schön und anmuthig. — Diese Kunst der Ausarbeitung aber, und fast noch mehr dessen, was Rec. so eben Anordnung für das Spiel nannte, weil er es nicht besser zu benennen weiss, geben diesen, so wie andern spätern Arbeiten des Hrn. Kl., einen eigenen, entschiedenen Werth, der, je näher man sich mit ihnen befreundet, je mehr erkannt wird und zuweilen wahre Bewunderung erregt. In jener Ausarbeitung nämlich findet man reichlich benutzt, und meistens mit Glück, stets mit grosser Geschicklichkeit — was die neuere Zeit in dieser Hinsicht von der ältern für dies Fach der Tonkunst lernen und aufnehmen kann; in dieser Anordnung aber, neben solcher Benutzung, auch vieles Neue und ganz Eigenthümliche. Eben hier, in der Darstellung von Figuren, Lagen, Arten des Spiels — kurz, in alle dem, was man gewöhnlich, doch unbestimmt und viel zu abschätzig, das *Mechanische* nennt: eben hier zeigt Hr. Kl. einen Reichthum, eine Fülle, und nicht selten auch eine Neuheit und Eigenthümlichkeit, wie sie Rec. kaum irgendwo in gleichem Maasse nachzuweisen wüsste, ungeachtet er sich z. B. der *Etudes* Cramers gewissermassen als eines Hausbuchs bedient. Das will, bey dem jetzigen Stande des Klavierspiels, und bey dem, durch tausendfältigen Gebrauch gleichsam abgegriffenen und ausgemergelten, herkömmlichen Formen des mechanischen Theils der Klaviercompositionen und ihres Spiels, viel sagen — viel zu Gunsten des Componisten, und viel für die Kunst des Klavierspiels selbst; ja, nach dem

Urtheil des Rec., so viel, dass es ihn recht herzlich verdrieset, dafür keine bessere, als jene fatale Benennung vorzufinden.

Aus alle diesem, und vornämlich aus dem Letzten, ergiebt sich nun von selbst, dass Hrn. Kl.s Compositionen auch für sehr geübte Klavierspieler schwer; für diejenigen aber, die ihre Bildung blos der Zeit von Mozarts frühern Klavierstücken bis auf die vor etwa 12 bis 15 Jahren erschienenen andern Compositionen — und nicht zugleich frühern und spätern — verdanken, fast gar nicht gehörig ausführbar sind; diese müssten denn, mit grossem Fleis und anhaltender Beharrlichkeit, sie nach und nach recht eigentlich erlernen, und so vermittelst ihrer in dieser Hinsicht von neuem Schule machen. Dann würden sie aber zuverlässig vielen Vortheil davon haben.

Jetzt sollte Rec. nun noch die Stücke einzeln durchgehen, und sich bemühen, nachzuweisen — so weit das der Sache nach möglich ist — was er im Allgemeinen davon behauptet hat. Da aber, wenn von einem bedeutenden Künstler zum erstenmal öffentlich gesprochen wird, es immer besser ist, man erregt nur erst im Allgemeinen die Aufmerksamkeit auf ihn, und beseitigt irrige, mithin ihm meistens nachtheilige Anforderungen nach Möglichkeit; neben diesem aber auch über das Einzelne ausführlich zu sprechen, in Hinsicht auf den Raum dieser Blätter bey Werkchen dieses Umfangs um so weniger zulässig ist, als, was eben hier nachgewiesen werden müsste, sich nicht mit kurzen Bemerkungen und kleinen Notenbeyspielen abthun lässt, und am Ende die Hauptsachen, worauf es hier ankommt, doch auf Treu' und Glauben angenommen, oder ohne Treu' und Glauben unbeachtet gelassen werden: so spart sich Rec. solche, ins Einzelne gehende Bemerkungen lieber für andere Arbeiten des Hrn. Kl. auf, wo er dann das Allgemeine, was er hier beygebracht, voraussetzen darf.

Kurze Anzeigen.

Deux Airs Russes — — variés pour Pianoforte par D. Steibelt. Leipzig, chez Peters. (Preis 12 Gr.)

Beyde Liedchen, mit kurzer Einleitung und ihren Veränderungen, machen ein fortlaufendes Ganze. Das erste, die unverwüstliche „Schöne Minka," wird zehnmal variirt; dann, nach sehr wirksam geschriebenem, freyerm Exzerse, fällt das zweyte, die flinke „Kleine Zigeunerin" ein, und bringt mit mancherley Buntem und Lustigem, wie einer solchen gebührt, die Sache zu Ende. Alles das klingt recht gut, und unterhält gewis angenehm, beydes übrigens ganz auf dieselbe Weise, wie es durch so viele ähnliche Werkchen in neuerer Zeit von Hrn. St. schon oft geleistet worden ist. — Von der empfindsamen Minka fürchte man nicht schmachtende Aeusserungen: der Componist ist mit ihrem Wesen und Charakter sogar so rücksichtlos verfahren, dass sie sich einigemal zu tüchtigen Bravoursätzen und einem wirklich galanten *Scherzando* hat bequemen müssen; wogegen ihr aber auch, kurz vorher, ehe sie von der Zigeunerin abgelöset wird, das bekannte steibeltsche Zittern und Beben, (*Tremolo.*) und wahrhaftig zu ausgezeichneter Wirkung, zu Gute kömmt.

Sechs neue Lieder von Friedr. Haug, mit Begleit. d. Pianof. in Musik ges. v. L. Abeille. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Kleine, einfache, fliessende, leichte Unterhaltungsstücke sentimentaler Art, wie sie viele sich wünschen, und jeder sie, gut vorgetragen, gern mit anhört. Die Musik zu den Liedern Seite 4 u. 8. 14, gefällt Ref. vornämlich: die, S. 12, aber am meisten. Ein Vorzug dieser Lieder, ist noch, dass der Componist, was an kleinen, gefälligen Verzierungen den Melodien zukommen soll, ausgeschrieben und gleich in diese aufgenommen hat.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *№ II.* 1816.

Pränumerations-Anzeige

auf sämmtliche

L a m e n t a t i o n e n

welche in den

drey Tagen der heiligen Charwoche

in allen

katholischen Kirchen gesungen werden.

Herausgegeben

von

J o s e p h P r e i n d l,

Kapellmeister an der Haupt- und Metropolitan-Kirche zu St. Stephan, als auch in der k. k. Patronats-Pfarr-Kirche zu St. Peter zu Wien.

Der religiöseste Sinn spricht in diesen eben so heilig als auferbauenden Gesängen, die uns die Mysterien der heiligen Charwoche so wundervoll, Geist und Herz erhebend, entwickeln, mit allem Zauber der Tonkunst jedes Gottvereinnte Gemüth, Seelen erquickend an. Daher sind sie auch nicht allein das Bedürfniß der katholischen Kirche überhaupt, sondern selbst in häuslichen religiösen Zirkeln wünscht sie der Freund der Tonkunst zu besitzen, um auch im engern Kreise, im Kreise seiner Lieben, besonders in der heiligen Charwoche, sich dieses schönen harmonischvollen Gesanges erfreuen zu können.

Der rühmlichst bekannte Veteran der Tonkunst, Herr Kapellmeister Joseph Preindl, übernahm es, die Ausgabe dieser Lamentationen, wie selbe in der Haupt- und Metropolitan-Kirche zu St. Stephan, als auch in der k. k. Patronats-Pfarrkirche zu St. Peter in Wien mit der Orgel begleitet abgesungen werden, zu besorgen. Da jedoch der Choral nur im Kirchengesange vorkommt, mithin den meisten Musikfreunden unbekannt ist, so hat Herr Preindl genannte Lamentationen nach dem jetzigen Notensystem (mit 5 Linien, Schlüssel und Takt) mit Begleitung der Orgel oder Fortepiano gesetzt, und zwar:

Die erste für den Sopran oder Tenor.

Die zweyte für den Alto oder Bass.

Die dritte für 4 Singstimmen, oder wo diese nicht sind, für den Sopran allein.

Uebrigens wird die Ausgabe so veranstaltet, dass jeder Klavierspieler sie leicht spielen kann, indem nebst den bezifferten Generalbassnoten zugleich die Accorde für die Klavierspieler (welche der bessern Wirkung wegen harpeggirt werden) ausgesetzt sind. Um jeder Forderung der Musikfreunde zu entsprechen, werden die Singstimmen sowohl dem Klavier-Text hinzugefügt, als auch einzeln dazu besonders abgedruckt.

Wie immer werden wir besorgt seyn, die Ausgabe dem innern Gehalte gemäss schön und correkt auszustatten.

Der Pränumerations-Preis ist für sämmtliche Lamentationen Fl 5 — in Augsb. Conv. (3 Rthlr. 8 Gr. Sächsisch.)

Die Ausgabe geschieht in den ersten Tagen des Monats März.

Wien im Februar 1816.

S. A. Steiner u. Comp.

k. k. privil. Kunsthändler u. Inhaber der Chemisé-Druckerey, am Graben No. 612.

Wir nehmen hierauf Bestellung an.

Breitkopf und Härtel.
in Leipzig.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bernardi, F. Vaudeville nommée: La Porte de Lucifer variée p. la Flûte av. acc. d'une seconde Flûte ou Violon (ad libit.) . . . . . 8 C

Cramer, Fr. 24 Münchner Redout-Deutsche von verschiedenen Meistern f. 2 Flöten . . . . . 16 G

Berton, Alme, Op. arr. en Duos p. 2 Flûtes . . . . . 16 G

Fürstenau, C. 3 Duos concert. pour 2 Flûtes. Op. 12. . . . . 1 Thlr. 12 C

Bunte, F. Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Violoncelle. Op. 5. . . . . 1 Thlr. 12 C

Kreutzer, Ouv. de Lodoiska à grd. Orch. . . . . 1 Thlr.

oieldieu, A. Ouvert. de l'Op. le Calif de Bagdad à grd. Orchestre. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L. v., Fidelio, Opera arr. en Quintettin p. 2 Vlons, 2 Violas et Violoncelle. Liv. 1. 2. 6 Thlr.

Kreutzer, C. Alimon et Zaide, Opera arr. en Quatuors p. 2 Vlons, Alto et Vcelle. Liv. 1, 2. 5 Thlr.

Mayer, Ant. 3 Trios brillants p. 2 Vlons et Vcelle. Op. 1. N° 1. . . . . 18 Gr.

— Serenate p. Violon e Chitarra. N° 1. . . . . 12 Gr.

Hildebrand, W. 2 Polonoisen f. Violine oder Flöte mit Begleitg. des Pforte oder der Guit. . . . . 6 Gr.

Mozart, W. A. 2 Duetti p. Vlino et Vloncello. . . . 1 Thlr.

Hänsel, P. Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Violoncelle. Op. 29. D dur. . . . . 1 Thlr.

Radicati, F. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

Küffner, J. Musique turque p. 2 Clarin. in Es, 2 Clarin. in B, pet. Flûte, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Serpent, 2 Trombones, Tambour militaire et grd. Tambour. 4. 5. 6. 7me Recueil 2 Thlr. 16 Gr.

Gleissner, F. 24 Duos faciles p. 2 Trompettes ou 2 Cors. Op. 20. . . . . 8 Gr.

Devienne, F. 6 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 74. Liv. 1. 2. . . . . à 12 Gr.

Tausch, Fr. 5 Märsche und ein Choral f. d. kais. russ. Garde für vollst. Janitscharenmusik. 3 Thlr. 8 Gr.

Tuch, H. A. C. grosser Trauermarsch f. 2 Bassethörner in F, oder 2 Clarinetten in B, 2 Fagotts, 2 Hörner in Es, 1 Terzflöte, 1 Trompete (gedämpft) Posaune et Serpent. Op. 10. 18 Gr.

Seiff, J. Militair-Musik für 2 Clarin. in Es, 2 Hörner, 1 Basposaune, 1 kl. Flöte, 2 Clarinetten in B, 2 Fagotts, 2 Trompetten und gr. Trommel. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Metz, J. F. 25 Tonstücke als Waldhorn-Duetten. Op. 40. . . . . 16 Gr.

Sterkel, grd. Trio p. le Pforte Violon et Violoncelle. Op. 48. B dur. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.

Arnold Ch. Sonate p. le Pianoforte. Op. 3. . . . . 20 Gr.

— — — — 8. . . . . 20 Gr.

— Sonate p. le Pforte et Clarinette ou Flûte, ou Violoncelle. Op. 7. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Wenk, A. H. „Hoort hier de Klagt", Romance hollandoise av. Variations faciles p. le Pforte. . . . 10 Gr.

— Ariette: Guter Mond, du gehst so stille etc. avec 12 Variations p. le Pforte. . . . . 20 Gr.

— Variations s. Pair: Ach du lieber Augustin p. le Pforte. . . . . 6 Gr.

Gürrlich, A. Cosaque a. d. Ballet: die glückliche Rückkehr f. Pforte. . . . . 2 Gr.

Wilms, Ouvert.: Wilhelmus von Nassau, arr. p. le Pforte av. Flûte et Violon. . . . . 1 Thlr.

Achtzehn beliebte leichte Wiener Walzer mit Posthorn und Coda. . . . . 12 Gr.

Kelz, J. F. Rondo für Pianoforte. 42s Werk. . . . . 10 Gr.

Vanhall, J. 3 Variationen f. d. Pf. N° 7 et 8. . . . à 4 Gr.

Neue Berliner Favoritttänze f. d. Pforte. N° 56. . . . . 3 Gr.

Beethoven, L. v., Ouverture a. Fidelio, Kl. Ausz. E dur. . . . . 8 Gr.

— Duett a. Fidelio: O namenlose Freude, Kl. A. 6 Gr.

Mozart, W. A. gr. Sonate a. 4 Händen für d. Pforte. C dur. . . . . 8 Gr.

Ries, Ferd. gr. Marche triomphale à 4 mains pour le Pforte. . . . . 12 Gr.

Latour, T. 4 leichte Sonaten f. Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Field, J. gr. Walze à 4 mains p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Beczwarzowsky, Leyer und Schwerdt von Theod. Körner f. d. Guitarre arr. v. Klage. 1. 2s Heft. 1 Thlr.

— der Acht und Vierziger, ein Seitenstück zum Elfer. . . . . 4 Gr.

Spieriag, J. A. Sehnsucht v. Busi, mit Begltg. des Pforte. . . . . 4 Gr.

Pfr, Polonoise: Un solo quarto d'ora, mit Begleitg. des Pforte. . . . . 4 Gr.

Gyrowetz, A. Romance a. d. Augenarzt. Es schmolz der Schnee, Kl. Ausz. . . . . 6 Gr.

Romberg, A. Monolog a. Schillers Jungfrau v. Orleans mit Pianoforte-Begleitg. Op. 38. . . . . 20 Gr.

Eisenhofer, F. X. 12 einstimmige Gesänge mit Begleitg. des Pforte od. d. Guiterre. 5e Werk. 1. 2e Heft. à 1. 4. . . . . à 1 Thlr. 4 Gr.

Romanze aus Macdonald mit Pianoforte oder Guiterre-Begleitung. . . . . 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. N°. 10. 1816.

Ueber Friedrich Schneider's vierstimmige Messe mit concertirenden Solostimmen, nebst einigen vorangeschickten Bemerkungen über Compositionen der Messe, und über den Charakter der Vocalmusik von Prof. A. Wendt.

Einleitung.

Wenigen ist die Gabe der originellen Bildungskraft verliehen; dafür erfreuen sich Viele der Fähigkeit, das von Natur und Kunst Geschaffene in einem warmen, empfänglichen Herzen aufzunehmen, und sich der Eindrücke der schönen Gegenwart fühlend hinzugeben. Allein, die Verwandlung, die der Stoff erfährt, den des Künstlers Geist gestaltete, hat erst dann ihr Ziel erreicht, wenn der lebendig Auffassende den Eindruck des Empfangnen treu zurückgiebt, und die gefühlvolle Anschauung, die das Werk der Kunst erweckte, mit klarem Bewusstseyn darstellt. Denn dann geht der erste bewusstlose Genuss des mehr leidenden Gefühls in den selbstthätigeren und freyeren der geistigen Nachbildung über, und dieser Genuss ist vollkommen, wenn einestheils das ewige Bildungsgesetz, durch dessen lebendige Beobachtung ein Product dem Reiche der Kunst angehört, in dem gegebenen Werke wieder erkannt, und so dasselbe auf das Höchste bezogen wird, an dessen Erscheinung es Theil nimmt, und worauf seine Würde beruht, anderntheils durch die Beziehung des Kunstwerks auf sich selbst und auf den bestimmten Kreis der Kunst, in welchen es als lebendiges Glied eintritt, auch der Verstand, der auf jedes menschliche Wirken seinen Anspruch hat, allseitig beschäftigt, sich von dem empfangenen Eindrucke Rechenschaft zu geben weiss. Erst dann ist der Kreis jener Verwandlung abgeschlossen, wenn ein *klares* Bild von dem Empfangenen dem Künstler gleichsam zurückgegeben wird, durch welches der Eindruck des Schönen, in einer erfreuenden Erinnerung zu dauernderem Genusse befestigt, und eine allgemeinere, vielseitigere Anerkennung und Würdigung des Kunstwerks befördert und verbreitet wird.

Dieses bestreben alle wahre Kritiker, und es würde nicht nöthig seyn, auf den Werth einer solchen Auffassung und Würdigung aufmerksam zu machen, wenn nicht über das Verhältnis der Kunst zur Kritik, und des Künstlers zum Kunstrichter die irrigsten Meynungen im Umlauf wären, und das Bewusstlose der Bildungskraft, so wie der ihr entsprechenden Empfänglichkeit, gegen das klare Bewusstseyn der Kunst oft allzutief herabgesetzt und vernachlässigt würde, so dass man es für fruchtlose Mühe halten könnte, über ein treffliches Werk ein öffentliches Wort zu reden. Ja, wir wagen im Gegentheil zu behaupten, dass das Talent der geistvollen und bewussten Auffassung bey genauerer Prüfung nicht minder selten sey, als das Talent der originellen Bildungen.

Wie wenig nun der Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes von jenem Beurtheilungsgeiste besitze, ist ihm recht wohl bewusst; doch setzt er darin einen kleinen Ruhm, dass ein ihm unablässiges Bestreben, das Trefflichste selbstthätig aufzufassen, und zur allgemeinern Anerkennung zu bringen, bey jeder Gelegenheit, die ihm besonders die kritischen Institute unserer Literatur darboten, bisher die Feder geleitet hat. Zu solcher Anerkennung wünscht er auch im Folgenden aufzufordern, und für sein Theil mitzuwirken; doch fühlt er sich unfähig, dem Tonkünstler, der ihm durch sein Werk Veranlassung dazu geworden ist, so reichlich durch Betrachtung zu vergelten, als er bey Anhörung und genauerer Prüfung seines sinnigen Werks von ihm empfangen hat.

Das Werk, von welchem wir sprechen, ist *Friedrich Schneiders* Messe, gesetzt für blosse Sing-

stimmen. Hiermit ist die schwere Aufgabe zum Theil schon ausgesprochen, die ihm zum Grunde liegt.

Ueber Composition der Messe.

Der Text der Messe besteht aus verschiedenartigen, für sich betrachtet, wenig verbundenen Bestandtheilen, nämlich Anrufungen, heiligen Sprüchen und Glaubenssätzen, die aber alle ursprünglich *von Aussen*, nämlich durch den fortschreitenden, religiösen Cultus des Sacraments in der katholischen Kirche vereinigt sind, in welchen sie jedesmal da eingreifen, wenn bey der Feyer desselben die Stimme der Gemeinde laut werden soll. Natürlich, dass auch die musikalischen Sätze, welchen dieser Text zum Grunde gelegt wird, einen verschiedenartigen Charakter tragen müssen; nur soll sich jene feyerliche und andächtige Stimmung des Christen über sie durchaus verbreiten, und sie zusammenhalten, mit welcher die Feyer jenes Sacraments von letzteren begangen wird. In neuern Zeiten haben die Componisten jenes Textes auf die ursprüngliche Bestimmung desselben bey der Messe zu sehen, weniger Veranlassung gefunden, da namentlich in protestantischen Kirchen die Sätze einer Messe nach verschiedenen andern Rücksichten von einander getrennt, oder, wie noch häufiger geschieht, in den Concerten in steter Aufeinanderfolge unabgesetzt ausgeführt werden; — oder sie haben, wie viele, welche zunächst für die katholische Kirche componirten, durch Gewohnheit für den Cultus der Messe abgestumpft, über jene Beziehung des Textes auf denselben hinweggesehen, den musikalischen Effect allein ins Auge gefasst, und den Text mehr nach Willkür behandelt, was er auch, *ohne* jene Beziehung wohl zulässt. So ist es gekommen, dass die neueren Tonsetzer ihre Compositionen der Messe grösstentheils so eingerichtet haben, dass die Theile derselben auch in ununterbrochener Folge gehört werden können, weshalb man nun eine *innere Verbindung* der Sätze durch grössere Gleichartigkeit und Anschliessung derselben an einander gefordert hat — obwohl auch diese Verbindung durch den, in neuerer Zeit schwankend gewordnen Unterschied des kirchlichen und weltlichen Styls, sich höchstens über die Beybehaltung einiger in die Augen fallenden Züge des erstern, durch welche man die Sätze der Messe zusammenzuhalten sich genöthigt sah, erstreckt hat. Bey dieser, durch äussere Annäherung so vieler Sätze aneinander bedingten innern Verbindung, kann die Ermüdung des Zuhörers mittelst der tausendfaltigen Nüancen und Farben des Ausdrucks, welche die *Instrumentation* gewährt, gar leicht verhindert werden. Denn die Instrumente bilden schon an sich mit den menschlichen Stimmen einen, die Aufmerksamkeit erregenden, angenehmen Contrast; noch mehr ihre Abwechselung. Auch bediente man sich in neuern Zeiten dieses Vortheils unbeschränkt.

Ueber Composition der Messe, als reine Vocal-Musik. Schwierigkeit der Aufgabe. Charakter der Vocalmusik.

Aber unendlich schwerer wird die Aufgabe, wenn man diesen Vortheil *nicht* gebrauchen, und die Messe *unbeschadet der Ausführung ihrer einzelnen Hauptsätze zu einer zusammenhängenden Vocalmusik* ausbilden wollte. Schon die zwey ersten Sätze derselben (Kyrie und Gloria), deren Text so kurz, aber dem Inhalte nach so verschieden ist, könnten bey ungeschickter Behandlung dieser Aufgabe die Geduld des Hörers ermüden. Aber es zeigt sich bey genauerer Betrachtung bald, warum diese Aufgabe so neu ist, und ihre geschickte Auflösung, wegen der Schwierigkeiten, die sich ihr entgegenstellen, ein in seiner Art einziges, oder wenigstens seltenes Werk *) erzeugen muss: — da doch die Composition der Messe für blosse Singstimmen, wenn die Sätze derselben *abgesondert*, und ohne unmittelbare Aufeinanderfolge, wie bey der Anwendung derselben beym katholischen Cultus, vorgetragen werden, an sich weder schwierig noch neu zu nennen seyn würde. —

Diese Schwierigkeiten liegen hauptsächlich in Folgendem. Die Vocalmusik ist einfacher, als die Instrumentalmusik. Der Ton der Stimme ist nicht so verschieden, als es die charakteristischen Töne der einzelnen Instrumente sind; darum bringen sie in ihrer Zusammenstellung mehr Mannigfaltigkeit und Contrast in das Tonstück, und malen die ausgesprochene Empfindung weiter aus. Ferner sind die Instrumente künstliche Werkzeuge, denen durch die Bewegkraft oder den Hauch des Menschen der Klang mittelbar entlockt wird, deren Tonreihen

*) Der Verf. kennt keinen ähnlichen Versuch in der neuern Kirchenmusik.

und Wendungen daher auch weit künstlicher, zusammengesetzter, umfassender und schneller seyn können, als die Bewegungen und Wendungen der Stimmen. Denn das Instrument wird als *Sache* behandelt, die der Mensch *beherrscht*; im Singen aber entlockt der freye Mensch den Laut aus sich selbst, er ist selbst der Bewegende und das Bewegte in einer Person, darum muss der Laut des Menschen den Charakter seiner Freyheit und Würde unmittelbar annehmen und ausprägen. Dazu kommt, dass die Schnelligkeit und Modulation der menschlichen Töne, durch die Bedeutung, die ihnen in Verbindung mit den Worten gegeben wird, ihr Umfang durch die verschiedenen Lebensalter, und ihre Verschiedenheit durch die Beschaffenheit der Gesang- und Sprachorgane sehr beschränkt und bedingt ist. Daher, und wegen ihrer mannigfaltigern künstlichen Wendungen ist im Gegentheile die Instrumentalmusik geeignet, die Melodie der Singstimmen bey grösseren oder kleineren Abschnitten zu unterbrechen, und zu einem grössern Ganzen zu verbinden; nicht blos um diesen einige Ruhe zu gönnen, (indem das Singen leichter anstrengt und ermüdet, als das Spiel der Instrumente) sondern auch, um in einem Tonstücke von grösserem Umfange, eine, die Bedeutung des Textes schwächende, allzuoftere Wiederholung desselben zu verhindern. Endlich ist nicht zu übersehen, dass die glänzende Vereinigung der Instrumentalmusik mit der Vocalmusik dem Tonstücke einen Reichthum und Zauber der Töne verleiht, bey dessen Abwesenheit, je grösser die Gewöhnung an Pracht und Zusammensetzung ist, — wie bey der Messe, — die Instrumentation um so mehr vermisst wird. Daher es in diesem Falle dem Tonsetzer eben so sehr schwer wird, sich des Reizes zu entschlagen, welchen die Instrumente *verleihen*, als es dem hörenden Publicum werden muss, denselben zu *entbehren*. Wer also ein Ganzes, das in einer Reihe ausgeführter Sätze besteht, wie die Messe, für blosse Vocalmusik anordnet, der wird nicht nur jene extensive Mannigfaltigkeit, welche die Anwendung der Instrumentalmusik gewährt, entbehren, sondern er wird auch in Gefahr kommen, durch die hiermit nothwendigen, öftern Wiederholungen des Textes Sänger und Hörer zu ermüden, und dem Streben nach ausdrucksvoller Behandlung des Textes unwillkürlich entgegenzuwirken.

Dagegen würde, wenn es ihm gelänge, diese Hindernisse zu besiegen, die Schönheit seines Werkes uns um so einfacher, inniger, lebendiger und menschlicher ansprechen, wie die Statue in der bildenden Kunst, von allem Farbenreiz entblösst, in einfacher Schönheit den Menschen darstellt und erfreut. Denn der seelenvollste Klang ist ohne Zweifel der, der unmittelbar aus des Menschen Brust hervorgeht, und indem er so gleichsam an den Zuständen und ihrer Beschaffenheit Theil nimmt, in welchen er entwickelt wird, die innersten Gefühle dieser Brust in tausendfältigen zarten Abstufungen und Accenten ausdrückt.

Ja, diese seelenvollen Abstufungen des Tons, welche im Innersten der freyen Seele ihren Ursprung haben, sind es, welche die Instrumente nur *nachzuahmen* im Stande sind, deren Nachahmung aber, ohne die Beziehung auf jene unmittelbaren Aeusserungen des Menschen, weder überhaupt möglich, noch von uns verstanden seyn würde. Auch sind diese Abstufungen bey aller Uebereinstimmung der Gesangorgane, welche grösser ist, als der Bau der Instrumente, und bey aller Einfachheit, welche daher der Gesang, als unmittelbarer menschlicher Laut, in Hinsicht seines Umfangs und allgemeinen Tonscharakters besitzt, so unendlich, und für die Instrumentalmusik unerreichbar, dass man der Vocalmusik schon deshalb eine grössere *intensive* Tonmannigfaltigkeit beylegen muss; um so mehr, da der Gesang sich mit der bedeutsamen Sprache verbindet, in welcher Verbindung er eine noch höhere Würde erhält, indem er Vorstellung und Gefühl in unmittelbarer Vereinigung ausdrückt. Und wie nun überhaupt der Laut des lebendigen Wesens dem innern Zustande verwandter ist, als jeder äussere Klang, und durch die Menschenstimme sich die Erschütterung des beseelten Organismus unmittelbarer verbreitet, ja schon als *Stimme eines lebenden Menschen* uns afficirt: so muss auch die Vocalmusik uns lebendiger ergreifen; denn alles, was unmittelbar vom Menschen kommt, und inneres Leben verkündet, das muss auch den Menschen inniger und lebendiger ansprechen. Ja, sie muss es in höchster Fülle, und auf die vollkommenste Weise *da*, wo sie in *selbständiger*, kräftiger Schöne, von dem Gewäusch der Instrumente nicht gedämpft, in grossen Massen von Stimmen erscheint.

Ueber die Lösung der dargestellten Aufgabe in dem vorliegenden Werke überhaupt.

Wir betrachten nun zuerst, wie unser Componist jene Schwierigkeiten überwunden hat. Was

den Gebrauch der Instrumente bey ausgeführten Sätzen anlangt, so finden wir denselben hier, unbeschadet der Würde des Gesangs, mehrentheils durch die 4 obligaten Stimmen, welche fast durch das ganze Werk hindurchgehen, auf eine höchst geschickte Weise und vollkommen ersetzt. Denn freylich würde der Componist durch dieses Mittel die vierstimmige Bearbeitung nur mit der achtstimmigen vertauscht, oder überhaupt nichts der Auszeichnung besonders würdiges geleistet haben, wenn er jenen concertirenden Singstimmen nicht eine andere Bedeutung gegeben hätte, als sie in dem gewöhnlichen, geistlosen Motettenstyl haben, so hinlänglich abgenutzte Orgelsätze sich jagen, und es bey den Solopartien nur darauf abgesehen ist, „sich hören zu lassen.“

Jene obligaten Stimmen treten ganz an die Stelle der Instrumente, in so fern sie den *Grundgesang des Chors verbinden*, und die Modulation auf kühnerem Wege durch mannigfaltige Windungen fortleiten. Aber sie *ahmen diese nicht blos nach*; vielmehr verstand der Componist jene intensive Mannigfaltigkeit wohl, und gab uns hier den ersten, so überraschenden und unerwarteten Beweis seiner tiefen Einsicht in das Wesen der Singstimmen, und in die Kunst ihrer gesangvollen Führung, dass wir unbeschadet jenes edeln Ernstes, welche ihm vornämlich sein Gegenstand auflegte, in ihnen doch das mannigfaltigste und zartbewegteste Colorit erblickten, — indem jener belebende Contrast, welcher zwischen Instrumenten und Singstimmen statt findet, hier gleichsam in die Stimmen selbst gelegt ist, — und dass wir weder die Füllung der Instrumente vermissten, noch bey aller Ausführung der Sätze und selbstgewählter Beschränkung auf die reinen Singstimmen jemals ermüdeten, und unsere Aufmerksamkeit geschwächt, oder durch gezwungene Instrumentalcoloraturen gestört fänden, — was bey guten Instrumentalcomponisten, als welchen wir den Vf. bisher rühmlich kennen gelernt hatten, nur zu oft der Fall ist. Im Gegentheil haben die Modulationen selbst in den concertirenden Stimmen eine fliessende Leichtigkeit, und sind des Gesanges wahrhaft würdig.

Dennoch haben diese obligaten Partieen nicht blos jene Nebenbestimmung, sondern sie treten auch bald gleichsam als Repräsentanten des Chors an allen den Stellen hervor, wo die Empfindung des Chors in bewegterer Fülle überströmt, und dieser seine Sprecher wie ein ernster Zug langsam und feyerlich begleitet, bald hallen sie die ernsten Melodieen in einem höhern Schwunge des Gefühls zurück, wie höhere, selige Wesen, mit leichten, ätherischen Weisen in den Chor der irdischen Geister einstimmen, wenn diese den Ewigen feyern. Doch würde man das Ganze einseitig betrachten, wenn man die concertirenden Stimmen als die *Hauptpartien* ansehen wollte, die der Chor nur etwa begleite, und dasselbe herabsetzen, wenn man den Ausdruck des Concertirenden ganz im gewöhnlichen Sinne nehmen wollte, nach welchem ein concertirendes Stück nur die Fertigkeit Einzelner vorzugweise beschäftigt und hervortreten lässt. Der Componist hat dahar auf jeden Fall nur einen Misgriff im Ausdrucke gethan, wenn er sein Werk Misse für 4 concertirende Stimmen mit Chor überschrieb, da jene ohnehin nicht in *allen* Sätzen vorkommen.

Endlich scheint der Tonsetzer bey dieser Behandlung der Singstimmen allerdings auch eine starke Besetzung des Chors im Auge gehabt zu haben, ein Meer von Stimmen, aus welchem sich auf leichten Wogen die Solostimmen wechselnd hervorheben, um wieder in denselben zu versinken, und in welchem die Stimmen in allen Abstufungen ihrer Stärke und Schwäche zusammenwirken. Dadurch aber zeigt sich eben der Meister der Töne, das er das im Geiste voraushört, was, durch wenige sichtbare Zeichen dem darstellenden Künstler übertragen, eine unendliche Wirkung hervorbringen soll. Und diese unendlich ergreifende Wirkung schreiben wir neben jenem grossen Zusammenwirken lebendiger Stimmen endlich der durchgehends gehaltenen Stimmung andächtiger Rührung, so wie der Fülle besonnener, aber gehaltvoller und mit grosser Sicherheit gehandhabter Modulationen zu, wodurch der Componist nicht nur der Gefahr, sich durch die Bewegungen und Biegungen der obligaten Stimmen in den weltlichen und galanten Styl zu verlieren, sondern auch den, bey den Missencompositionen besonders üblichen Reminiscenzen grösstentheils entging, und mit Gründlichkeit der Behandlung Freyheit und zartes Leben, ohne besonders hervorstechende Originalität verband. So hat er uns zugleich bewiesen, welches hohen Eindrucks die Vocalmusik in ihrer Selbstständigkeit fähig ist, und hat sie uns in ihrer würdigsten Erscheinung gezeigt. Denn in der That, die Tonkunst hat nichts einfach Schöneres aufzuweisen, als wenn, wie

hier, ein unabsehbarer Menschenchor aus tiefster Brust und gleichgestimmten Herzen nur *einen harmonischen* Lautstrom, — das schönste Opfer zum Himmel sendet. Dort, wo Vocalmusik und alle Instrumente sich zu *einem Ganzen* verbinden, da erhebt sich gleichsam ein prächtiger Bau, gestützt von korinthischen Säulen, mit tausend glänzenden Zierathen und schimmernden Steinen in die Lüfte; hier, wo nur Menschenstimmen der Gottheit Tempel bauen, da wird der einfachste menschliche Bau, voll edler, selbständiger Kraft und Freyheit zum Himmel erhoben.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Darmstadt. Hr. Kapellm. Spohr und dessen kunstreiche Gattin (die aber, leider, mehrere Wochen hier krank darnieder lag,) entzückten im *Abendverein* alle Anwesenden durch ihre meisterhaften Kunstleistungen. Auch hatte Ref. mehrmals Gelegenheit, Hrn. Sp. durch seine vorzüglich gearbeiteten Quartette und Quintette zu bewundern. Der Componist bewies da, dass es ihm keineswegs allein um vortheilhafte, glänzende Wirkung seiner Violin zu thun ist, sondern dass er sich den höhern Zweck vorgesetzt hat, vollendete, in contrapunctischer Ausarbeitung über das Zufällige jedes Zeitgeschmacks hinausreichende Werke, neben der Mitwelt, auch der Nachwelt zu übergeben. Möge dieses ausgezeichnete Künstlerpaar, das vom Geschick so schön zusammengefügt worden, auf seiner Reise durch die Schweiz, Italien und England recht glücklich seyn, und überall die reich verdiente, freundliche Aufnahme finden! — Auch Hr. Musikdir. Bohner von Nürnberg erhielt, wegen seines fertigen Klavierspiels, den Beyfall des Abendvereins. — Ueberhaupt verdient diese Gesellschaft auch in Ihren Blättern der rühmlichsten Erwähnung wegen ihres bereitwilligen Zuvorkommens, fremde Künstler unter sich einzuführen, zu Gehör zu bringen, und, nach Kräften ihres Einkommens, zu belohnen.

Prag. — — In einer Uebersicht dessen, was dieses Winterhalbjahr hier in musikal. Hinsicht sich besonders hervorthut, wird freylich auch dessen gedacht werden müssen, was ich hier nur vorläufig und kurz erwähne: doch glaube ich diese vorläufige Erwähnung mir selbst nicht erlassen zu dürfen, da sie ein grosses, neues, in jeder Hinsicht ausgezeichnetes Werk betrifft, das überdies wenigstens einen Theil seines Interesse von der Zeit hernimmt. Am 22sten Dec. nämlich gab unser verdienstvoller Kapellmeister, Hr. Carl Maria von Weber, sein jahriges Concert, und in demselben zum erstenmal die von ihm in Musik gesetzte, und von Wohlbrück gedichtete Cantate auf den Sieg bey Waterloo: *Kampf und Sieg.* Ueber das ausgezeichnet gute und auch echtmusikalische Gedicht mögen Sie selbst urtheilen, da ich es beylege. (Am Schluss theilen wir es auch unsern Lesern mit. *d. Redact.*) Ueber die Musik, besonders da sie so reich und eigenthümlich angeordnet und ausgearbeitet ist, lässt sich, auf einmaliges Hören, ausser dem Totaleffect, kaum etwas berichten. Dieser war herrlich, und in einigen Hauptscenen, selbst für das hiesige, dem Enthusiasmus gewiss nicht leicht unterliegende Publicum, unwiderstehlich; zumal da Sänger und Orchester alle Kräfte aufboten, dem Werke und dem Meister ihre Hochachtung und Liebe zu beweisen. Was mir im Einzelnen klar erinnerlich geblieben, will ich, mit Beziehung auf den Text, kurz bemerken. Es scheint offenbar des Componisten Absicht gewesen zu seyn, die gewöhnliche Cantatenform ganz zu beseitigen, und von den hier besungenen Ereignissen selbst, so weit das durch Töne möglich, ein geistiges Bild vorzuführen, aber bey jeder Hauptscene desselben zugleich die Gefühle auszusprechen, welche sie erregen sollte. Diese Vereinigung war schwer, verlangte einen *denkenden* Meister; und dass sie Hrn. von W. so gut gelungen, ist vielleicht eben *das* Verdienst, das ihm am höchsten anzurechnen ist. Alle, das *Einzelne* lang ausspinnende Formen — Arien u. dgl., waren verworfen; alles ging, dem Dramatischen möglichst genähert, rasch vorwärts. Eben so waren die Schilderungen des Einzelnen gewöhnlicher Schlachtmusiken — des Feuerns, des Winselns und dgl., wie sich das von so einem Componisten von selbst versteht, verschmahet. Die verschiedenen, hier entscheidend auftretenden Nationen sind durch Melodien kenntlich gemacht, die einem jeden bekannt sind; wie z. B. der österreichische Grenadiermarsch, der kreischende, französische Marsch der Ehrengarde, und das übermüthige *Ça ira*; die preussischen Jagerhörner und ihre Signale; das englische *God save the King* u. dgl. m. Diese

gleichsam historischen Andeutungen sind aber nur als solche benutzt, und der Ausdruck menschlicher Gefühle während derselben, oder vielmehr während dessen, was sie anzeigen, keineswegs unterbrochen. (Das ist eben, was ich vorhin als ein besonderes Verdienst des Hrn. v. W. rühmte.) Von grösster Wirkung auf den Ref. waren die Scenen: das feyerliche Gebet der alliirten Krieger, während des wild jubelnden Marsches der Franzosen, die ersten preussischen Jägersignale und die hier eingeführte Strophe aus Körners Liede der lützowschen Jäger; das nach (vielleicht allzutodendem) Schlachtgewühl eintretende, einfach erhabene *God save the King*, während die Schlacht wild forttoset; die recitativisch anfangende Scene: Söhne des Ruhms — (nur von Violoncellen und Posaunen begleitet;) und der Schlusschor mit dem: Herr Gott, dich loben wir —

Kampf und Sieg,

Cantate zur Feyer der Vernichtung des Feindes im Juny 1815 bey Belle-Alliance und Waterloo; gedichtet von Wohlbrück, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber.

Völkerchor.

Reisst wieder sich die Zwietracht los
Und störet Gottes Frieden?
Noch nicht genug des Blutes floss,
Vom Norden bis zum Süden?
Du hast aus deiner Himmelshöh'n
Der Völker Qual und Kampf geseh'n,
● Herr, ist nicht genug geschehn?
Für Fried' und Freyheit flom das Blut,
Du schenktest Sieg dem frommen Muth:
Und wieder droht der Hölle Wuth! —

Der Glaube.

Völker! verzaget nicht,
Zweifelt und klaget nicht!
Was nicht genug geschehn
Muss zur Vollendung gehn.
Rümet des Bösen Macht
Sich aus dem Reich der Nacht
Gegen das Licht:
Glaubet — sie bricht.

Glaube, Liebe, Hoffnung.

Brüderlich Hand in Hand,
Von edlem Zorn entbrannt,
Walten die Fürsten der Erde
Eintracht ist Siegespfand,
Gott ist euch zugewandt,
Spricht zu dem Guten: es werde!

Kriegerchor.

Wohlauf! Wohlauf! das Schwerdt gezückt!
Fest, Mann an Mann geschlossen!
Die Hyder in den Staub gedrückt,
Von wannen sie entsprossen! — —
Horch! das war Freundes Jubelklang
Wol über Berg und Thal entlang
Aus Welschland tönet Siegsgesang!

Es naht der Feind mit wilder Wuth,
Wähnt uns noch nicht gerüstet;
Ha, wie es ihm nach unserm Blut,
Nach un'rer Freyheit lüstet!
Wie fletschet er den Schlangenzahn!
Verzweiflung treibt ihn wüthend an:
Mit Gott sey unser Werk gethan!

(Aus der Ferne der Marsch des Feindes.)

Während dieses Marsches singen die Krieger aus Theodor Körners Gebet:

„Wie auch die Hölle braust,
„Gott, deine starke Faust
„Stürzt das Gebäude der Lüge.
„Führ' uns, Herr Zebaoth,
„Führ' uns, dreyein'ger Gott,
„Führ' uns zur Schlacht und zum Siege."

(Feindes-Wuth beym Angriff. — Schlacht. — Heisser Kampf. — Noth der Krieger. — Uebermuth des Feindes — dazwischen:)

Ausruf der Krieger.

Des Feindes Spott!
O Höllengraun! —
Verlasst du, Gott!
Die dir vertrau'n?

(Des Feindes Hohn nimmt überhand. — Hörnerschall erst aus der Ferne, dann immer näher.)

Die Krieger.

Ha! welch ein Klang! — —
Auf Windesflügeln
Sprengts von den Hügeln
Die Flur entlang! — —
Die Fahnen wallen,
Die Hörner schallen:
O Himmelslust in Todesdrang!
Das ist Freundes muthiger Schlachtgesang!

Erneuete Schlacht und Kriegerchor.

Den Kampf erneu't!
Gegen den Feind!
Wie er auch dräut:
Wir sind vereint!
Treibt ihn, wie Hagelschlag,
Glühende Ballen!
Heut sey sein letzter Tag;
Heut muss er fallen.
Grimmig, wie Feuersgluth,
Schnell, wie des Bergstroms Fluth,
Fällt seine Glieder!
Stellt er sie wieder,
Nieder, nur nieder!
Wachse, Verderben!
Heut r . . s er sterben!
Die Rachegötter
Singen dem Spötter
Ein Todeslied.
Schadest nicht länger!
Nur enger und enger
Umdrängt den Dränger, —
Hurrah! er flieht!
Hurrah! durch dunkle Nacht
Muthig das Werk vollbracht!
Setzt an den zersprengten, flüchtigen Troß
Den letzten Hauch von Mann und Roß. —

(Die Schlacht endet — ihr Rauschen verhallt.)

Der Glaube.

Söhne des Ruhms,
Die aus den Weh'n der Schlacht
Blutend den Sieg gebracht:
Nicht auf die Wunden hin,
Blickt auf den Hochgewinn —
Wie die Gebärerin
Lächelnd das Weh verschmerzt,
Wenn sie ihr Kindlein herzt.
Heilig Vollendete,
Die ihr das Leben
Im feurigen Streben
Dem Glück der Menschheit dahingegeben:
Mitwelt und Nachwelt, Nähe und Ferne
Blicken auf euch, als auf leuchtende Sterne,
Preisen euch, als der Jahrhunderte Glanz.
Wo ewiger Friede ist,
Wo keine Thräne fliesst,
Sich jede Wunde schliesst,
Dort, in der Unsterblichkeit ewigen Hallen,
Wo *Herrmann* und *Alfred*, die Siegenden, wallen,
Winkt euch die Palme, lohnt euch der Kranz.

Glaube, Liebe, Hoffnung.

Das Wort des Herrn ist Felsengrund:
„Wo auch nur zwey im festen Bund
„Vereint sind, mir zu dienen,
„Da bin ich unter ihnen. —"
Die ihr des Unterdrückers Macht
Zu fällen ausgezogen,
Saht ihr in Himmelsfarbenpracht
Des alten Bundes Bogen? *)
Ihr habet Gottes Hand gesch'n,
So musstet ihr im Kampf bestehn;
Es mussten ins Verderben gehn,
Die zu verderben kamen.
In Eintracht ward der Sieg vollbracht;
Das ist der Tag, den Gott gemacht,
Das ist des *schönen Bundes* Schlacht!
Preiset, Völker, Gottes Namen!

Völkerchor.

Herr Gott! dich loben wir!
Ewiger Urquell des Guten!
Nimmer erlöschen im Menschengeschlecht
Die Gefühle für Wahrheit und Recht,
Deines Odems heilige Gluthen.
Herr Gott! wir danken dir!
Du hast des Unrechts Macht gefällt,
Dass wir, auf dir geweihten Altären,
Ewig die himmlischen Gluthen ernähren,
Gieb und erhalte den Frieden der Welt!

Miscellen.

Achtsamkeit.

Es ist freylich wünschenswerth, dass der Mensch jedem Kunstgenuss, so wie überhaupt jeder erfreulichen Lebenserscheinung, ein offenes, erregbares Gemüth darbiete, damit das Schöne einen recht tief nachhallenden Resonanz in ihm finde. Jedoch klagt mancher, besonders bey der Musik, zu sehr über sich, wenn sie fast wirkunglos an ihm vorüber zu gehen scheint, oder wenn er, wiewol durch sie angeregt, bald dann seinen Phantasien nachhängen muss, ohne ihrer Harmonien sich klar bewusst zu werden. Musik — meyne ich — wenn sie auch keine bestimmten Eindrücke auf uns macht, wenn sie keine Gestalten aufregt, sondern uns nur als ein kühler Strom umfliesst, zieht doch leise und unmerklich unser Wesen nach ihren Harmonien, und übt ihre auflösende, regelnde, mildernde Kraft über unser, zum frostigen Erstarren neigendes Wesen aus.

---

*) Während der Schlacht stand bekanntlich ein Regenbogen am Himmel.

So nehmen wir manches fast bewusstlos in unser Inneres auf; wir vermögen es, wie leise Träume, nicht mehr zu reproduziren; kaum ein verhallender Nachklang sagt uns, dass etwas mit unserm Wesen vorgegangen: und doch liegt es nun in uns, und wirkt auf eine nicht zu berechnende Weise weiter fort. Statt also in solchen Stunden sich zu aufmerksamer Theilnahme zu nöthigen, sollte man lieber für diesmal von der Musik gar nichts Bestimmtes wollen, und sich ihr nur überhaupt, wie einem kühlen Bade hingeben, um sie wenigstens in ihrer allgemeinsten, seelenreinigenden Kraft zu geniessen.

Kurze Anzeigen.

Die Frühlingsnacht, aus Wilibalds Ansichten des Lebens von Ernst Wagner, für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte in Musik ges. von Max Eberwein. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 16 Gr.)

Hr. E. ist als ein Componist von Talent, Einsicht und Geschmack geschätzt, und auch dies kleine Stück spricht für ihn in allen diesen Hinsichten. Es ist eigentlich ein durchcomponirtes Lied für eine obligate Sopranstimme mit wechselndem Chor, und sehr gemässigter, aber wirksamer Begleitung des Pianoforte. Der Eintritt des Chors, besonders in der ersten Strophe; dann die Imitation des obligaten Soprans und Tenors, („Tief versinket schon" etc.) und die bald eintretende Steigerung: „Schwingt sich auf" etc., sind von schöner Wirkung: aber leider gehört jene imitirende Stelle fast ganz Mozarten. (Ueberhaupt, scheint es, habe sich Hr. E. vornämlich vor Reminiscenzen zu hüten.) Das Ganze ist im besten Verhältnis angeordnet, und macht auch darum einen sehr guten Eindruck. — Einige Uebereilungen, was Reinheit der Schreibart betrifft, und von denen die, gleich im Eingange, Takt 3, zweyte, und Takt 4, erste Hälfte, die auffallendste ist, hätte sich Hr. E. nicht zu Schulden kommen lassen sollen. — Den, zum grossen Vortheil der Tonkunst, jetzt in Deutschland so zahlreichen, geselligen Singvereinen, besonders denen, welche sich noch an das leicht zu Fassende und leicht Auszuführende halten müssen, wird dies kleine Stück gewiss willkommen seyn.

Herr Gott, dich loben wir — — für 4 Singstimmen, 4 Posaunen, Trompeten, Pauken und Orgel, von Aug. Bergt. 13tes Werk. Leipzig, b. Hofmeister. (Pr. 6 Gr.)

Dem abgeschmackten, willkürlichen Geschmetter und Gepauke zu jenem Lobgesang, wie es ehedem Sitte war, und wol hin und wieder noch jetzt Sitte ist, Einhalt zu thun, hatte schon Hiller, und hatten hernach auch Andere, im Ganzen auf dieselbe Weise, wie hier Hr. B., die bekannte, alte Melodie bearbeitet. Diese ist nämlich, mit Recht, gänzlich beybehalten, und die gewöhnliche, gute, höchst einfache Harmonie fast durchgehends gleichfalls. Der vierstimmige Gesang wird fortgehend mit den Posaunen und der Orgel begleitet, und Trompeten und Pauken fallen ein, wo es sich schickt, und wie es die Harmonie verlangt. Es ist hier den Noten ein neuer, guter Text untergelegt: doch passt auch — wenn man die Anmerkung des Hrn. B. beobachtet — der gewöhnliche, alte.

X Walses, VIII Ecossoises, I Quadrille et I Polonoise pour le Pianof. — par D. Lindemann. Livr. 6. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Viel Stoff zu muntrer Unterhaltung für Liebhaber und Liebhaberinnen, um wenige Groschen! Dem Verf. fehlt es keineswegs an echten Tanzmelodien, und nicht selten haben sie auch etwas Eigenthümliches. Seine Harmonie ist im Ganzen gut, der Fluss seiner Sätzchen, wo er leicht und anspruchlos bleibt, zu loben. So findet Ref. besonders die Walzer, No. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9; und die Ecossoisen, No. 1, 4, 5, 6. Die Quadrille und die Polonoise wollen mehr seyn, und sind weniger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. **№. 11.** 1816.

Ueber Friedrich Schneider's vierstimmige Messe etc. vom Prof. Wendt.

(Beschluss aus der 10ten No.)

Ueber den ersten Theil dieser Messe insbesondere.

Betrachten wir nun die einzelnen Sätze dieser Messe. Zuerst das Kyrie aus F dur. Voll ruhiger, inniger Andacht beginnt der Chor: wie ein Zug der Geweihten sich ernst und ohne irdisches Begehren zu dem Altar bewegt, und erst in stillem Gebet das kindliche Flehen kurz und einfach dem allerbarmenden Vater vorträgt, „Herr, erhör' uns," dann die beredteren und begeisterten Zungen das Wort nehmen, und die Menge still den Führern folgt, und die geweihte Rede ehrfurchtvoll nachspricht. Letztere sprechen bald vereinigt, bald in sinniger Abwechselung das Wort der heiligen Sehnsucht aus, und leiten die betende Menge zu höherer Begeisterung und kühnerm Ausdruck. (Hieher gehört der gut vorbereitete Uebergang nach Des dur.) Lauter erhebt sich die Stimme der Gemeinde, und unterstützt der Priester himmelansteigende Bitte, bis sie mit ihnen in *einem* Gebet verhallen. — Darauf der Anruf an den Erlöser (in As dur) mild wie sein Name, mit abwechselndem Chor und Sologesang, von dem ersten nach Moll geleitet, wo das Flehen der vereinten Menge den Ton der tiefsten Inbrunst annimmt, die Stimmen sich bald nachahmend bewegen, bald in entgegengesetzter Richtung, wie das Bedürfnis verschieden ist, zusammenlaufen und versinken, und das Gefühl immer höher steigt (nach G moll), bis nach der Wendung in C dur die Solostimmen mit dem Ausdrucke der höchsten Sehnsucht es wieder nach F moll zurückleiten. Allein noch kann das Herz den Gedanken an den Mittler nicht lassen, da alle Sehnsucht des Herzens nach ihm aufgeregt ist: — der Bass wiederholt noch immer den Hauptsatz in F moll, und alle Stimmen vereinigen sich nun in einem starken, wiederholten Ausrufe, der nach dem helleren C dur mächtig hinstrebt, und in dem kleinen Septimenaccorde verhallt. Letzterer leitet wieder in den ersten Satz nach F zurück, in welchem die kindliche Andacht sich wiederum beruhigt zu dem Höchsten erhebt, dann durch F moll. C dur, nach D moll moduliert, und nach einem feyerlichen Ruhepunkte in letzterer Tonart, in einem, mehrere Takte langen, achtstimmigen piano schliesst.

Um aber auch dem Tadel sein altes Recht zu lassen, so bemerken wir, (was wir an vielen Missen-Compositionen zu tadeln finden,) dass, wenn die wenigen Textesworte in ihrer wahren Bedeutung genommen werden sollen, der Anruf des allmächtigen Schöpfers und Regierers (Kyrie eleison) eigentlich einen erhabenen, und durchaus ehrfurchtvollen, das Christe vielmehr einen sanften Charakter haben muss: denn das Verhältnis des Menschen zu dem allmächtigen Vater ist nach christlichen Vorstellungen doch ein anderes, als das Verhältnis zum Gottessohn oder dem Gottmenschen, welcher dem Menschen näher steht — daher wir eher für das Kyrie die Molltonart, für das Christe die Durtonart passender finden möchten. Doch trifft dieser Tadel noch weniger die angeführte, wohlgedachte Musik, als die gewöhnliche *Behandlung*. Aus dem Christe aber wünschten wir einige Gänge hinweg, welche, wie die in f b, es as, d, g wiederholte Figur, nach dem gewöhnlichen Orgelsatz schmecken, und den ohnehin zu langen u. düstern F mollsatz ohne Grund verlängern. —

Noch mehr tritt die Gewandtheit unsers Componisten in der lückenlosen Verbindung der Sätze in dem folgenden Gloria und Gratias hervor. In dem ersteren, einem kurzen Satze ebenfalls aus F dur.

hat er sich dann nicht einmal der obligaten Stimmen bedient. Hier ist einmüthiger, kräftiger, aber einfacher Ausdruck des Jubels über die Geburt des himmlischen Sohnes. Zuerst der Engel frohe Verkündigung, in welcher das „Friede auf Erden!“ (*et in terra pax etc.*) in feyerlicher Tiefe ausgesprochen, und sowohl in dem kräftig artikulirten Basse, (der aus c nach a, und von da nach D moll, und wieder zurück nach c leitet,) als auch in der Bewegung der übrigen Stimmen trefflich und sicher modulirt worden ist. Eben so einfach und fliessend ist der Uebergang nach A moll, bey dem ehrfurchtvollen *adoramus te*, und dann vorzüglich nach B dur, worauf die Verherrlichung und jubelnde Lobpreisung der Menschenkinder (in dem feurigen *Glorificamus te*) folgt, bey welcher die Stimmen sich in einer volltönenden, vieler Biegungen fähigen Figur abwechselnd bewegen, bis sie sechstimmig im höchsten Forte schliessen. In dem *Gratias* (dem dritten Satze der Misse, welcher an den vorigen jedoch sich leicht und natürlich anschliesst) ist dem Gefühle des kindlichsten Danks der reinste Ausdruck gegeben. Es ist wieder grösstentheils achtstimmig gesetzt, in einer leichten fliessenden Bewegung und angemessenen Tonart (Andantino Sechsachtel-takt in B dur), gefällig und lieblich, ohne den Charakter des kirchlichen Styls zu überschreiten. Unübertrefflich fliessend ist hier die Verbindung der Stimmen und Melodien, indem bald die obligaten Stimmen mit dem Chore mannigfaltig abwechseln, bald letzterer die leichteren Bewegungen der Solostimmen durch volle und bedeutende Harmonien stützt, so dass man in dieser Hinsicht oft das volle Orchester zu hören glaubt. Schon am Eingange dieses Satzes, wo, nachdem der Chor das einzige Gratias ausgesprochen, die Solostimmen erst zusammen, dann in nachahmender Abwechselung den Dank übernehmen, und die Menge ihr Gratias einwirft, bald wiederum der Chor den kräftigen Ausruf *domine deus, rex coelestis* übernimmt, und die Solostimmen dazwischen das *gratias agimus tibi* bedeutsam wiederholen, ist dies anschaulich zu bemerken. Das gefällige Thema wiederholt sich sehr zweckmässig bey dem Anruf an den Erlöser, *domine fili*; aber die Erinnerung an den Versöhnungstod ändert den Lauf der Melodien, welche achtstimmig aus G moll nach Es dur und B dur geht, worauf wiederum der Chor die Grundbegleitung übernimmt, und die Solostimmen bekräftigend einfallen. In Hinsicht des Textes finden wir es aber fehlerhaft, dass mit dem Satze *qui tollis etc.* ein neuer Abschnitt in G moll eintritt, (abgesehen davon, dass diese Tonart schon sehr gehört, und die Melodie aus ihr eben erst nach B dur zurückgeleitet worden war;) indem auf diese Weise die Worte *domine deus, agnus dei*, mit welchen eigentlich der Abschnitt beginnt, ohne logischen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden u. Nachfolgenden stehen. Dass dieses dem einsichtvollen Verf. nicht aufgefallen, ist nur daraus erklärbar, dass bey diesem, nur zur Unterlage gebrauchten Texte die widersinnigsten Verdrehungen schon alltäglich geworden sind. Aber an sich ist dieser Abschnitt trefflich gearbeitet. Vorzüglich die Stelle, wo der Chor in D moll leise eintritt, während die Solostimmen das „Erbarme dich“ (*Miserere*) erst abwechselnd, dann verbunden singen, dann das Flehen zu dem Erlöser wiederkehrt, bey welchem das *Suscipe* wie ein tiefer Seufzer, auf welchem Chor und obligate Partien zuletzt vollstimmig verweilen, sehr schön hervorgehoben ist. Voll fester Ueberzeugung der Gewährung, und wie ein Trost aus jener hohern Welt, tritt, zuerst von Solostimmen, dann von dem Chore wiederholt, der freudige Satz *quoniam tu solus etc.* ein. Hier sind Chor und Solostimmen wie zwey Chöre behandelt, die im Lobe des Ewigen wetteifern, und in dem achtstimmigen Amen ausruhen. Diese erste Hauptabtheilung des Werks beschliesst die kunstreiche, vierstimmige Fuge: *cum sancto spiritu*, deren Thema zwar nicht originell, aber höchst fruchtbar ist, mit dem glänzendsten Effect.

Ueber die Aufführung dieses Theils in Leipzig.

So weit war es nur vergönnt, dieses Meisterwerk zu *hören*. Indem wir uns aber des unaussprechlichen Eindrucks mit ungestörtem Genusse erinnern, welchen dasselbe hervorbrachte, dürfen wir des grossen Antheils nicht vergessen, welchen der gebildete und sinnvolle Vortrag, und die reiche, harmonische Besetzung desselben durch die Mitglieder der zwey hiesigen Singacademien, unter des Componisten, so wie des zu allem Guten unermüdet wirksamen Musikdirectors, Chr. Schulze, Leitung, an demselben hatte. Beyde aber vereinten sich glücklich zu einer kunstreichen Wirkung. Denn, so wie jenes Werk, wegen seiner Schwierigkeit, keine erwünschtere Gelegenheit erhalten konnte, ausgestattet mit dem lebendigen Tonzauber,

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05381/642

der durch eine solche Fülle *) wohlgeübter und harmonisch zusammenwirkender Stimmen hervorgebracht wird, vorgetragen zu werden, als zu einer Zeit, wo sich diese der edeln Gesangkunst gewidmeten Kreise zur unmittelbar thätigen Beförderung eines der Kunst wohlthätigen Instituts zu einem *einzigen Ganzen* gern zu verbinden pflegen **): eben so konnte andrerseits dieser an blühenden Stimmen reiche Kranz von Freunden und Freundinnen musikalischer Kunst kein Werk wieder, was, wie dieses, die Gesangkunst so würdig verherrlicht; und nicht leicht mochten diese Gesangvereine ein Tonstück finden, durch dessen Vortrag dieselben ihren Kunstsinn und glühenden Eifer, so wie die allmächtige Wirkung eines grossen Stimmenvereins in solcher Selbständigkeit und Reinheit offenbaren konnten, als in diesem, und ihren Rang neben den Singacademien von Wien und Berlin mit Ruhm einnehmen. Ja, es wird ihnen stets zur Ehre gereichen müssen, ein, in seiner Beschränkung auf Vocalmusik so vollkommenes, seltenes und eben deshalb so schwieriges Gesangstück zuerst aufgeführt zu haben. Sehr zweckmässig wurde diese Aufführung von einem Violoncello und Contrabass unterstützt, und so die feste Stimmung erhalten. Auch der Vortrag der Solopartien zeichnete sich durch Kraft und Zartheit aus. Unter ihnen trat der nervige Bass (durch Hrn. Kaufmann und Senator Linburger vorgetragen), an mehreren Stellen der sonore Tenor, und der angenehme Alt hervor. Der Discantpartie fehlte es an Festigkeit und Innigkeit für diese einfache Gattung, obwol eine sonst rühmlich bekannte *Künstlerin* den Vortrag jener übernommen hatte. Die ganze, durch genaue Proben gut vorbereitete Aufführung, war von Seiten der Singenden, ohne irgend eine bedeutende *Störung*, vollkommen gelungen zu nennen; von Seiten der Zuhörer wurde sie durch die seltenste und ungetheilteste Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende begleitet, und durch den lautesten Beyfall von Alt und Jung, von Liebhabern und Kennern enthusiastisch belohnt. Schlüsslich müssen wir daher mit allen Freunden der Tonkunst in Leipzig wünschen, das herrliche Ganze, mit dessen erster Abtheilung wir hier auf eine so empfehlende Weise bekannt gemacht worden sind, bald bey einer ähnlichen Gelegenheit zu vernehmen. Welchen grossen Eindruck müsste eine solche Aufführung in den geräumigen Hallen einer Kirche machen, da schon in dem Concertsaal die Wirkung so ausserordentlich ist! Am zweckmässigsten würde daher eine solche Aufführung in einem besondern Concert, in einer der Hauptkirchen zu veranstalten, oder mit einer besondern kirchlichen Feyer zu verbinden seyn, wobey nicht nur der Gegenstand und die in dem Ganzen herrschende Stimmung, sondern auch die neue und einzige Art der Behandlung durch einfache, aber stark besetzte Vocalmusik in mehrerer Hinsicht ungemein ansprechen müsste.

Ueber den zweyten Theil dieser Misse.

Da der geachtete Tonsetzer dem Verlanger des Verf.s, ihm die Partitur des übrigen Theils dieser Misse mitzutheilen, freundlich entgegengekommen ist, so findet sich Letzterer dadurch in den Stand gesetzt, auch über den übrigen Theil dieses Werks noch Einiges hinzusetzen zu können.

Mit dem vierstimmigen Credo in B dur beginnt die zweyte Abtheilung der Misse; nach unserer Ansicht für ein feyerliches Glaubensbekenntnis, und für den in diesem Tonstück herrschenden religiösen Ton nicht würdig genug, denn die melodische Bewegung auf den Worten *patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium et invisibilium*, ist der dadurch ausgedrückten, erhabenen und geheimnisvollen Idee so wenig gemäss, dass, wenn man beym Singen den Text nicht vergisst, was man doch gewiss nicht soll, vorzüglich diese Stelle, durch eine gewöhnliche, und fast möchten wir sagen, flache Lustigkeit, den Eindruck des Ganzen stört. Aber auch das auf das Wort *Credo* gelegte herabsteigende Quartenintervall, muss mit besondern Nachdruck vorgetragen werden, wenn der Glaube nicht indifferent werden soll. Es scheint, als habe sich in diesem Satze der Componist erst wieder in seine Stimmung hineinarbeiten müssen: denn erst nach dem ebenfalls unbedeutenden *filium dei unigenitum*, wird der Ausdruck allmählig bedeutender, wo der Satz aus D moll nach A dur, und dann nach G moll modulirt, ferner bey den Worten *genitum non factum*, das bestätigende Credo sehr bedeutend wiederholt, und von den untern Stimmen abwechselnd einge-

*) Die Zahl derselben ist dem Verf. unbekannt.

**) Es wurde diese Misse in dem jährlichen Concerte, dessen Ertrag dem Institute für arme und kranke Musiker und deren Hinterlassene bestimmt ist, Sonntags am 17. Dec. 1815 aufgeführt.

worfen wird, bis zuletzt in den Worten *per quem omnia facta sunt*, die Idee der Allmacht zusammengedrängt, und mit majestätischem Ausdruck ausgesprochen worden ist. In einem schönen Contraste steht mit letztern das vertraulich ausgesprochene und den sanftern Solostimmen übertragene *qui propter nos homines*, welches tröstende Wort von den im kräftigen Unisono fortschreitenden Chor ergriffen, und mit dem allgemeinen Credo bekräftigt wird. Uebrigens möchten wir auch die Declamation des Textes in diesem Satze nicht durchaus entschuldigen.

Mit dem *Et incarnatus est* tritt ein weit schönerer Satz (Andantino in Es dur) ein. Der musikalische Ausdruck ist hier von einer Zartheit und melodischen Lieblichkeit, welche man die christliche Grazie nennen möchte, denn sie muss der religiösen Musik der Christen *eigenthümlich* angehören. Hier wird durch Töne offenbar, was die grössten Meister der bildenden Kunst in sichtbaren Formen und Farben offenbarten, wenn sie ihre Madonnen bildeten: und es schaut die Schönheit der auf die Geheimnisse der Gottheit mit Andacht gerichteten Seele durch den lieblichen Blick der Einfalt und des feyerlichen Ernstes noch schöner hindurch, wenn die Schwermuth um das Irdische ihn sanft umdämmert. Ja, wer dieses Eindrucks fähig, nur diese Modulationen aufmerksam hörte, ohne auch den Text zu verstehen, der müsste fühlen, dass in diesen Tönen ein Geheimnis der christlichen Religion anklingt, und ihm konnten die Bilder aus seiner Jugend wiederkehren, unter welchen sein kindlich einfältiges Herz sich den erhabenen Sohn und die Mutter voll Huld sinnlich vergegenwärtigte, und gleichsam im Leben vereinigt sah; Bilder, farbig und einfach, aber fasslich und kindlichtreu zu dem Herzen sprechend. Aber auch die Behandlung der einzelnen Worte ist hier vorzüglich bedeutungvoll und ansprechend. Die Solostimmen treten hier mehr hervor, und der Chor ist anfangs nur ausfüllend und begleitend, indem er im Einklang mit feyerlich gedämpfter Stimme das ehrfurchtvolle Credo zwischen jedem Abschnitt wiederholt, und das Geheimnis der Menschwerdung (*et homo factus est*) erst leise, dann mit gesammelter Kraft nachklingt. (Die Dissonanz in der dritten Note auf dem Worte *factus*, ist nach meinem Gefühl für Singstimmen, und auch für diese Stelle zu grell, und es kann bey der ersten bewenden.) Hierauf übernimmt nach dem Schlusse in B der Chor das durchschneidende Wort *crucifixus*, welches er mit nachdruckvoller Modulation (nach Ges moll, Es moll, As moll) wiederholt; dazwischen singen die drey untern Solostimmen das tröstende *etiam pro nobis*. Die einfachen Worte, welche an das *Ende* des Erlösers erinnern (*passus et sepultus est*), und mit ruhiger, feyerlicher Trauer leise vorgetragen werden, unterbricht das mit verstärkter Bedeutung, und in schneidendern Tönen wiederholte *crurifixus*, worauf die Stimmen in dem *sepultus* leise verhallend schliessen. Darauf erhebt sich die Seele fröhlich wieder mit dem Auferstandenen, in dem feurigen, schnellern Satze, *et resurrexit etc.*, welcher bis zum Schlusse nur Chor ist. Hier sind besonders die Worte *et iterum venturus est etc.* (in wechselnden Nachahmungen der Stimmen ausgesprochen) bis zu dem Schlusse *cujus regni non erit finis* (in b) von nachdrücklicher Wirkung. Auch ist es sehr zweckmässig, dass der Componist bey den Worten *et in Spiritum Sanctum*, um an das ausgelassene Credo zu erinnern, die Melodie des Credo zurückkehren lässt. Kräftiger und jauchzender wird der Schwung, bey den Worten: *simul adoratur et conglorificatur etc.*; und das *et expecto resurrectionem mortuorum*, welches in F dur schliesst, ist eine feyerlich ernste Vorbereitung auf die glänzende Doppelfuge, *et vitam venturi seculi*, wie die Auferstehung selbst auf das künftige Leben seyn soll; vorzüglich aber ist auch hier die fliessende Verbindung der einzelnen Sätze zu loben, welche auch nicht eine Lücke wahrnehmen lässt. — Gegen dieses Stück fällt das (ebenfalls vierstimmige) *Sanctus* (Andante aus F dur) etwas ab. Mit Recht lassen die besten Tonsetzer der Messe beym Ausruf des Namens des *Heiligen*, den musikalischen Ausdruck den höchsten Grad erhabener Feyerlichkeit erreichen, von welcher selbst der hohe Jubel noch durchdrungen ist, in welchem der Mensch sein Glück verkündet, Ihn zu nennen (*pleni sunt coeli* — und *Osanna etc.*)

Noch tiefer gefasst sollte dieser Satz gleichsam die Anbetung höherer Geister verlautharen. Das darauf folgende Benedictus könnte dann bey unserer Art, die Messe frey zu behandeln, der Zuruf des Menschen seyn, der von der Erde in die Wolken blickt, und das Heil, das ihm von oben zu Theil wird, willkommen heisst. Das von jenen wiederholte Osanna, in welches der Chor der Menschen einstimmte, schlösse dann diese Abtheilung befriedigend, und mit hohem Effect, indem in demselben

gleichsam Himmel und Erde in *einer* Stimme die Gnade des Ewigen feyerten. In diesem Zusammenhange sind unseres Wissens diese kurz abgebrochenen und aufeinander folgenden Abschnitte des Textes, ungeachtet der so mannigfaltigen und unzählbaren Compositionen desselben noch nicht gefasst worden. —

Doch auch davon abgesehen, so erscheint uns dennoch diese Composition des Sanctus nicht feyerlich und würdig genug. Schon die Tonart scheint nicht recht angemessen. Auch hat die Melodie kaum nach C übergegangen, so fangt sie in dem *Allegretto* (*pleni sunt coeli*) wieder in f an, hält sich mehrere Takte immer in diesem Tone auf, geht noch einmal flüchtig nach C, und setzt beym Osanna zum drittenmale in F an, was bey der Kürze dieses Satzes nothwendig eine unangenehme Monotonie hervorbringen muss. Sonst sind vorzüglich die eilf letztern Takte des Osanna von kräftiger Bewegung und Wirkung.

Das *Benedictus* (Moderato aus C), wiewol es nicht ohne mancherley Reminiscenzen ist, — indem die Componisten, namentlich Haydn und Mozart, hier den Ausdruck der reinen Hingebung, des ungetrübten Dankes, und der seligsten Befriedigung fast erschöpft haben, und es schwer seyn muss, an jenen schönen Erinnerungen nicht zu hangen, — gehört doch zu den ausdrucksvollsten Sätzen dieser Misse. Die Solostimmen, welche hier wieder hervortreten, wechseln sowohl unter sich, als mit dem dazwischen einfallenden Chore angenehm ab, und die Modulation ist so einfach und natürlich, wie der Sinn des Satzes es verlangte. Die Wiederholung des Osanna nach demselben kann nicht von bedeutender Wirkung seyn.

In eigenthümlicherer Schönheit tritt das, nun auch durch diese Zeitung mitgetheilte, sechsstimmig geschriebene *Agnus dei* (Larghetto aus F moll) und *Dona nobis* hervor, und schliesst sich seinem Geiste nach an das treffliche *Et incarnatus est* an; und wie im Agnus das inbrünstige Flehen des Christen aus dem tiefen Abgrund einer sündigen Welt zu dem Reinen und Milden, in Tönen voll Reue ernst und langsam emporsteigt: so enthält die Bitte um den Frieden (*dona nobis pacem* in F, *Andantino con moto*.) in einem fliessenden, fugenähnlichen Satze, in welchem das melodische Thema in mannigfaltigen Nachahmungen, und von sanften Bindungen getragen, durch alle Stimmen abwechselnd hindurchgeht, und der beruhigende Dorton herrscht, gleichsam ihre Gewährung in sich selbst; und so schliesst auch diese wahrhaft religiöse Musik in der That *befriedigend*. —

Miscellen.

1.

(Aus einem Schreiben des Hrn. Hofkapellmeisters Wagner in Darmstadt.)

Durch Versehen sind im ersten Stück der musikal. Zeit. von diesem Jahre, meine, in Noten geschriebenen Worte: *Hesse*, *Sachse* und *Fehde* — auch als Räthsel-Canons eingerückt worden. Weil nun zu vermuthen ist, dass sich schon mancher um die Auflösung den Kopf zerbrochen hat: so halte ich es für meine Schuldigkeit, hiermit zu erklären, dass ich beym Schreiben dieser Worte nicht an Räthsel-Canons gedacht habe. Da aber nun einmal diese Verwechselung vorgefallen: so will ich sie in so fern wieder gut machen, dass ich diese in Noten gesetzten Worte — nur mit einigen kleinen Veränderungen — wirklich zu Canons umwandle. Dabey muss ich aber zur Rechtfertigung der Schreibart noch folgende Anekdote beyfügen.

Vogler machte manchmal zur Unterhaltung den Spass — besonders in Gesellschaft von Frauenzimmern — dass er drey Karten ziehen liess, auf deren jeder einer der Buchstaben geschrieben war, die in der Musik Töne bezeichnen. Diese drey Buchstaben legte er dann zum Grunde seines auszuführenden Thema. Einmal wurden die Buchstaben, dis, c, h, gezogen. Er legte sie vor sich, und fing an zu phantasiren: aber, zum Erstaunen eines anwesenden Musikkenners, aus C moll. Nach langem Moduliren machte Vogler endlich einen Absatz in der Oberdominante G, hielt ein und rief: „Jetzt das Thema: dis, c, his“ Der anwesende Kenner — der hinter ihm stand — sagte ihm ins Ohr: „es, c, his“ V. nickte lächelnd Beyfall, führte jedoch das Thema so vortrefflich aus, dass alle Anwesende in das höchste Erstaunen gesetzt wurden.

Canons.

1) 2)

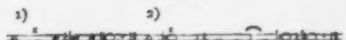

3)

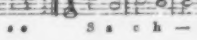

4) *Viersehnstimmiger Räthsel-Canon.*

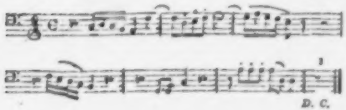

5) *Achtundzwanzigstimmiger Räthsel-Canon.*

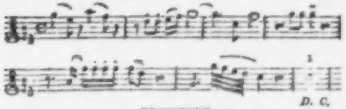

2.

Aus öffentlichen Blättern. Das berühmte Conservatorium der Musik in Paris wird aufgehoben, und an seiner Stelle in einer Vorstadt eine Singschule errichtet. Manche Blätter geben an, jenes geschehe, weil im Conservatorium zu wenig für den Gesang gethan worden wäre, und dasselbe zu selten den Theatern brauchbare Mitglieder geliefert hätte; andere scheinen zu erkennen geben zu wollen, man glaube bey mehrern jungen Künstlern jener Anstalt politische Ansichten und Gesinnungen bemerkt zu haben, wie man sie jetzt nun einmal nicht dulden wolle, und am allerwenigsten bey denen, welche der Unterstützung der Regierung geniessen. — Eine neue Oper des Theaters Feydeau in Paris, *die Gräfin von Trown*, durfte nicht mehr gegeben werden, weil mancherley Scherze und Neckereyen über Adels-Sinn und Manier, wie sie zu andrer Zeit kaum bemerkt, gewiss aber nie aufgefallen oder anstössig befunden, jetzt vom Adel der Kammern dafür erklärt worden wären. — Der Papst hat den Entschluss gefasst, die Kirchenmusik zu vereinfachen und von allem modernen Schmuck, namentlich von den Blasinstrumenten zu entkleiden; ob blos in Rom, wird nicht dazugesetzt, und dass darüber schon Befehl ergangen, auch nicht. Schade, dass ihm bey diesem Verfahren nicht, wie in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts dem Papst Marcellus II. bey dem ähnlichen, ein Palestrina zur Seite steht! — Martini, Oberintendant und Kapellmeister des Königs von Frankreich, ist in einem Alter von 78 Jahren gestorben: Cherubini folgt ihm in diesem Posten. So sehr die Freunde der Tonkunst sich über diese Auszeichnung und Belohnung des trefflichen Künstlers und hochachtungswürdigen Mannes freuen: so sind sie doch auch nicht ohne Besorgnis, dies, in mancher Hinsicht schwierige, wenigstens zeitraubende Amt werde ihn hindern, die Welt noch oft durch eigene Werke zu erfreuen, zumal da er keineswegs leicht und schnell arbeitet, auch nicht der festesten Constitution geniesst. —

3.

Ein mit Cruod vorzüglich geachteter Componist theilt uns eine Reihe ächter National-Lieder und Tänze der Ungarn mit, wie er sie, auf einer Reise durch dies Königreich im vorigen Jahre, gehört, und sogleich, mit grösster Genauigkeit, niedergeschrieben hat. Einige frühere Mittheilungen ähnlicher Art in diesen Blättern sind so günstig aufgenommen worden, als dass wir nicht auch diese bekannt machen und ihre günstige Aufnahme verhoffen sollten. Folgende Notizen über dieselben theilt uns jener Tonkünstler selbst mit.

No. 1. ist ein Theil einer Ode von Csokonay, einem der geistreichsten und beliebtesten der neuern Dichter Ungarns. Die Melodie, wie man sieht, ist von einem langsamen Nationaltanz (Werbunkos) dazu genommen, und wurde, wie Einsender dies davon Augenzeuge war, mit vieler Begeisterung abgesungen. Er setzt eine wörtliche Uebersetzung hinzu. —

No. 2. *Ein ungarisches Weinlese-Lied* ist ebenfalls ächt national. Es wird leicht und gefällig, fast tändelnd vorgetragen. Auch hiervon folgt eine wörtliche Uebersetzung. — No. 3. *Rákóczy's, des Grossfürsten von Siebenbürgen, letztes Abschieds-Lied.* Es wurde vermuthlich zu seiner Zeit von der Rákóczy-Sip, oder Táragato-Sip (Heerpfeife)—

wie sie der geschätzte Verf. in seiner Geschichte der Musik in Siebenbürgen, No. 46. des 16. Jahrg. d. Z. nennet — allein vorgetragen, oder vielmehr wurden mit derselben die Worte beym Gesang — die ich mir jedoch nicht verschaffen konnte — begleitet. Als Beleg zur Musik jener wichtigen Zeit verdient es wol der Vergessenheit entrissen zu werden. — No. 4. *Eine sehr alte Polonoise*, wie diese Gattung der Tänze wol ursprünglich beschaffen gewesen seyn mag. Selten, aber doch noch in einigen, den Gränzen Polens sich nähernden Gespanschaften wird dieser, einst in Ungarn beliebte Tanz, auf Privat-Ballen noch gern getanzt. — Eben so einfach, als charakteristisch scheint dem Eins. d. No. 5., *ein alter kosakischer Tanz*, gegen die verkünstelten, neumodischen Tänze dieser Gattung zu seyn. — No. 6. *Kalamaika*, ist ein jetzt, sowol in den bedeutendsten Städten Ungarns, als auch in Wien, beliebter Tanz. Ob die Benennung, Kalamaika, von *Kalmuk* hergeleitet wird, oder ob die Tänze dieser Nation mit dem hier üblichen Aehnlichkeit haben, überlasse ich besser Unterrichteten zur Entscheidung. — (Hierzu gehört die musikal. Beylage, No. II.)

Nachrichten.

Dresden. Die Oper, welche auf *la Capricciosa pentita* folgte, war: *i Fuorusciti* von Par. Sie ist schon längst für eine der guten Arbeiten dieses Meisters anerkannt. Mad. Miecksch, als Isabella, spielte gut und gab sich alle Mühe, wobey ihr Ernst und ihr gewohntes Benehmen sie sehr unterstützte. Im Gesange zeigte sich hin und wieder ein kleiner Fehler in der Intonation. Wir hielten dieses für die Wirkung der panischen Furcht, die sich ihrer bey der Vorstellung des ersten Theils bemächtigt hatte. In der zweyten Arie declamirte und agirte sie gut; jedoch hätten wir gewünscht, sie hätte einige Läufer durch die halben Töne nicht gemacht, weil sie im Recitativ der 2ten Arie bey der 2ten Vorstellung dabey ganz aus dem Tone fiel. Der Singende muss keine schwierigen Wege suchen, auf denen er sich leicht verirren kann: weit besser, weniger, aber dies vollkommen und sicher. Dem. Hunt hatte die Rolle der Lena, und Dem. Zucker die, der Cecchina. Als Hr. Bonaveri als Gianni auftrat, freute sich das ganze Publicum, ihn wieder zu sehen. Er spielte mit so viel Natürlichkeit und Lebhaftigkeit, dass er allgemeinen, und wohl verdienten Beyfall einärndete. Zu bewundern ist es, dass er in einem so hohen Alter ein Feuer und eine Lebhaftigkeit in der Action zeigt, als wäre er erst 40 Jahre alt. Noch bemerkt man an ihm die Ueberreste eines vollendeten Buffo. Hr. Bassi, als Uberto, eine Rolle, die sonst Hr. Parotti spielte, zeichnete sich in Action und Mimik vortheilhaft aus, vorzüglich in einem der letzten Auftritte des 2ten Finale, wo Isabella in Uberto ihren Vater erkennt. Hier erwarb er sich den verdienten Beyfall des Publicums; doch, was die Stimme betrifft, so hatten wir, besonders im Duett des 1sten Aufzugs zwischen Isabella und Uberto, bey den Worten *Quello sguardo etc.* lieber Hrn. Parotti zu hören gewünscht. Hr. Benelli, als Edoardo, zeichnete sich vorzüglich in der Arie des 2ten Aufzugs aus. Das Violin- und Violoncell-Solo in dieser Arie, spielten die Herren Morgenroth und Dotzauer mit aller möglichen Genauigkeit, Sanftheit, Einheit, festem und sonorem Ton. Es wurde dies auch allgemein anerkannt. Hr. Miecksch spielte den Oggero. Das ganze Orchester führte diese Oper so gut auf, dass man Hrn. Par am Flügel zu sehen glaubte; wir sind dem Eifer der Herren Schubert und Dietz vielen Dank schuldig.

Nach den *Wegelagerern* gab man *le Nozze di Figaro* von Mozart, dies überall bekannte Meisterstück des Verfassers. Ueber den reichen Gehalt, herrlichen Styl und unwiderstehlichen Reiz dieser trefflichen, originellen Musik nur ein Wort zu sagen, wäre unnütz. Wir sprechen also gleich von ihrer Aufführung. Hr. Benelli, als Graf d'Almaviva, sang und spielte gut, obgleich die Musik für seine Stimme nicht passend und ursprünglich für den Bass gesetzt ist. Dem. Funk, auf der Bühne eine junge Anfängerin aus Sachsen, trat als Gräfin d'Almaviva zum erstenmale auf. Der allgemeine Beyfall, den sie einärndete, wird sie gewiss aufmuntern, ihre Talente nach Möglichkeit auszubilden.

Ihre Stimme ist hell und metallisch, vorzüglich in den hohen Tönen; in den tiefen hört man, dass sie noch nicht geübt ist. Ihr Gesang ist freylich noch nicht vollendet zu nennen, aber schon jetzt sehr anziehend, und für die Folge viel versprechend. Vielleicht könnten die einander zuwiderlaufenden Manieren einiger ihrer Lehrer einen nicht vortheilhaften Einfluss auf ihre höhere Aus-

bildung haben. Ein junges, hoffnungsvolles Talent verdient gewiss, dass man hierauf sehe. In der Action ist sie noch zu kalt, ihr Beuehmen ist noch zu monoton: das wird sie selbst bemerken, und durch nöthiges, fleissiges Studium verbessern. Mad. Sandrini, als Susanna, sang und spielte sehr gut, und entsprach unsern Erwartungen. An den beyden ersten Abenden sang sie im 1ten Aufzuge die kleine Arie, mit den Worten: *Deh, vieni e non tardar*, mit allem verdienten Beyfall; aber an den beyden letzten Abenden schaltete sie an deren Statt das bekannte Rondo mit obligaten Bassethörnern ein: *Al desio di chi t'adora*. Sie erhielt zwar auch hier Beyfall, doch schien sie eben in dieser Arie beym Publicum sich Schaden zu thun. Hr. Beuenica a. als Figaro, zeichnete sich durch seine schöne Stimme in allen Stücken aus, die er sang; auch führte er im Spiel seinen Charakter gut aus, und wurde mit allgemeinem Beyfall belohnt. Mad. Miecksch, als Cherubino, spielte angenehm; übrigens wäre ihr noch manches zu wünschen gewesen, und Mozart würde schwerlich zufrieden gewesen seyn, wenn er seine schönen Cavatinen mit dumpfer und undeutlicher Stimme hätte singen hören. Dem. Zucker, als Marcellina, hielt, so ging sie selbst ist, den Charakter dieser Alten recht gut, und sang ihre Arie mit aller Genauigkeit; auch hob sich ihre Stimme hier mehr, als sonst; und so erhielt sie den verdienten Beyfall. Hr. Miecksch, als Bartolo, fürchtete sich wol, so viele Worte auszusprechen, und liess deswegen die meisten weg? Hr. Decavanti, als Musikmeister Basilio, spielte seine Rolle als ein wahrer Hypocrates. Hr. Tibaldi, als Antonio, (Gärtner,) und Curzio, (Richter,) spielte beyde Rollen gut, und zeichnete sich noch mehr in der ersten, als Betrunkener aus. Dem. Hunt war, in der Rolle der Barbarina, sehr naiv. Das ganze Orchester spielte diese, von allen Künstlern und gebildeten Musikfreunden so sehr gewünschte Oper mit Precision, Genauigkeit und Geschmack, und überhaupt so, dass man die Liebe zum Werke nicht verkennen konnte.

Nach diesem Meisterstücke liess man uns eine kleine Oper unter dem Titel, *La Prova d'una Opera seria*, hören. Die Musik ist von Hrn. Gnecco, und nicht übel, doch das Ganze eines der vielen, einander gleichenden Producte, welche für die Kunst und auch für das Publicum nichts zurücklassen, überdies, wegen ihrer Familienähnlichkeit, sich unter einander selbst verlieren. In der Ausführung zeichneten sich Mad. Sandrini, Hr. Tibaldi und Hr. Benenicasa aus.

Berlin. Uebersicht des Monats Februar. Am 1sten ward gegeben: *Alexis*, Singspiel in einem Aufzug, nach dem Französischen von C. Herklots, mit Musik von d'Alayrac. Schon 1802 war dieses liebliche Stück auf der Bühne erschienen, aber im Strome der Zeit untergegangen. Bey der Dürftigkeit mehrerer neuster Singspiele, ward es, zum Theil neu besetzt (Dem. Eunike übernahm die Rolle ihrer Mutter, Hr. Gern Iffands Rolle, den Ambrosi, und Dem. During gab, statt der verewigten Bethmann, den Gärtnerburschen, Alexis,) und neu einstudirt, mit Beyfall gegeben. Besonders gefielen: Alexis Arie: Seit meiner Kindheit wählt' ich ihn etc.; Karolinens Rondeau: Noch geb ich nicht die Freyheit hin etc., und Karolinens und Alexis Duett: Froher Tag entzückender Lust etc.

Den 2ten liess Hr. Dr. Chladni aus Wittenberg im Saale des engl. Hauses den von ihm erfundenen Clavicylinder hören, und trug auf ihm allerley vor, was der Natur des Instruments weniger angenessen schien, als der Choral, den Hr. Prof. Zelter, nachdem die meisten Zuhörer weggegangen waren, auf Bitten einiger Freunde vortrug, und der allgemeinen Beyfall fand. Ueber das Instrument selbst ist in diesen Blättern schon mehrmals gesprochen, in wiefern sich bis jetzt darüber sprechen lässt, da bekanntlich der innere Mechanismus bisher noch unbekannt ist, indem Hr. Chl ihn nicht ohne eine billige Entschädigung entdecken will. Hierauf zeigte Hr. Chl. einige der von ihm entdeckten, wichtigen akustischen Erscheinungen. Diese Versuche gelangen ihm, wie immer, vortrefflich. Sie sind aus seinen Werken bekannt; einige neue werden seine, zur Ostermesse erscheinenden Nachträge zur Akustik mittheilen.

Den 3ten veranstaltete Hr. Concertm. Moser eine musikal. Vereinigung im engl. Hause. Er spielte mit den trefflichen Meistern ihrer Instrumente, Semler, Clemens und Kratz, zwey Violinquartette von Haydn und A. Romberg. Hr. Muskd. Hermstedt trug ganz vortrefflich die Klarinette zu einem Quartett von Spohr vor. Hr. Arnold aus Frankfurt am Mayn, ein wahrhaft ausgezeichneter Klavierspieler, trug auf die von Boen erst kürzlich in dieser Zeit., und, wie wir fanden, treffend bezeichnete Spielweise eine Phantasie mit Variationen

von seiner Composition auf dem Fortepiano vor. Den Beschluss des genussvollen, aber, wegen des überaus schlechten Wetters, von wenigen genossnen Abends machte das Finale aus Mozarts *Così fan tutte*, mit Quintettbegleitung; gesungen von Mad. Schulz, Dem. Sebastiani und Witzmann (einer braven Schülerin des ausgezeichneten Singlehrers, Ambrosch) und den Hrn. Stunner, Ambrosch und Blume. — Den 4ten gab Dem. Schmalz Conc. im Schauspielsaale. Sie sang vortrefflich, mit allem Reichthum vielerprobter Kunst, eine Arie aus Portogallo's *Semiramis*, mit Mad. Milder-Hauptmann ein Duett von Portogallo, ein Recitativ und Arie von Gürrlich, und, mit Dem. Eunike und den Hrn. Eunike und Gern, ein Quartett von demselben gründlichen Componisten. — Den 8ten gab der königl. Sopransänger, Hr. Tombolini, Conc. in demselben Local. Mit der so oft und mit so vielem Recht gepriesenen, überaus schönen Stimme sang er eine Scene und Arie mit Chören von Farinelli, ein Recitativ und Arie von Rossini, eine Cavatina mit Chören von Sim. Mayer, und mit seiner Schülerin, Dem. Niedlich, ein Duett von Rossini. — Den 10ten gab Dem. Toll, grossherzogl. mecklenburg-strelitzische Kammersängerin, vor einem sehr kleinen Auditorium im Saale des engl. Hauses ein Quartettconcert. Sie spielte ein Guitarrecone. von Lhoyer, Variationen für Guitarre und Flöte von A. Plouvier, eine Ouverture für Guitarre und Violine von Lhoyer, und eine Sonate concertante für Guitarre und Violine von Carulli. Auch sang sie die Cavatine aus der Oper, *die schöne Müllerin*, und eine Canzonetta von C. M. v. Weber, beyde mit Begleitung der Guitarre; aber ohne Beyfall. — Den 11ten gab der königl. bayerische Hofmusikdirector, Hr. Ferd. Fränzl, aus München, Concert im Schauspielsaale. Er ist als Virtuos auf der Violine und als Componist, z. B. der hier mit vielem Beyfall gegebenen Oper, *Carlo Fioras*, bekannt, und entsprach vollkommen seinem Ruf. Nach der Ouverture aus seiner Oper, *Hariadan Barbarossa*, trug er ein von ihm componirtes Violinconc. vor, und spielte auch das Concertino für die Violine, das *Reich der Töne* genannt, mit Begleitung mehrerer Solostimmen (welche die Dem. Eunike, Sebastiani und Werth, und die Hrn. Eunike und Gern gut vortrugen) und Chöre, der Harfe und des vollständigen Orchesters, auch von seiner Composition. In Hinsicht auf Virtuosität gefiel in seinem Spiele vornamlich das Staccato und der Triller. Auszeichnung verdient auch Hr. Bärmann, der ein Fagottconc. von Asioli vortrug, wegen seines sehr sanften Vortrags und der reinen Höhe. — Den 15ten gaben in demselben Local die Herren Westenholz und Schröck Concert. Hr. Schröck blies ein schweres Conc. für die Flöte von B. Romberg, mit vollem, rundem Ton und sehr sicherm Vortrag. Hr. Westenholz hatte seinem bekannten Hoboeconc. aus Es dur ein neues Rondo gegeben, und blies es mit bewundernswerther Leichtigkeit. Auch diesmal trug aber das langbekannte Doppelconc. für Flöte und Hoboe v. Westenholz, von ihm und Hrn. Schröck geblasen, den Preis davon. — Der vorher genannte Hr. Arnold aus Frankfurt am M. gab am 19ten Conc. in demselben Local. Er spielte ein von ihm componirtes Fortepianoconc., und Phantasie und Variationen über ein bekanntes russisches Volkslied, auch von seiner Composition. Diese zeigt überall den denkenden Tonsetzer, dessen Haltung aber ziemlich dunkel ist. Sein Spiel fand man auch diesmal äusserst fertig; in beyden Händen besitzt er viel Kraft, und Sicherheit in Sprüngen und künstlichen Figuren aller Art; so sind auch seine mehrstimmigen Triller vortrefflich. —

Den 20sten ward zum erstenmal gegeben: *der Gartenschlüssel*, Singspiel in einem Aufzug, von F. C. Hiemer, mit Musik von Franz Danzi. So gut das kleine Stück besetzt war, (durch die Hrn. Gern und Rebenstein, und Mad. Eunike und deren Tochter,) so konnte es doch keinen Beyfall erlangen.

Den 21sten gab Hr. Schick vor seiner Abreise Concert im Saale der Stadt Paris. Er blies ein Klarinettconc. aus C moll, und eine Phantasie für die Klarinette von C. M. v. Weber, nicht ohne Beyfall. — Den 22sten gab Mad. Milder-Hauptmann Concert im Schauspielsaale. Sie sang mit ihrer schönen Stimme, und ihrem hinreissenden, grossartigen Naturgesange wahrhaft vollendet eine Scene und Arie von Nicolini, Mozarts bekannte Arie aus der *Zauberflöte*: Dies Bildnis etc., und ein Duett aus der Oper, *Medea*: lauter Stücke, die eben ihren Sinn und ihr Gefühl am lebendigsten ansprechen. Im Theater ist sie in diesem Monat dreymal aufgetreten: am 5ten als Emmeline, am 15ten als Fidelio, und am 24sten als Tamino — stets mit allgemeinem Beyfall. — Den 26sten gab der Chordirector Leidel im Schauspielsaal Concert spirituel, und führte darin Haydn's *Schöpfung*, von

der königl. Kapelle unterstützt, auf. Die Solopartien trugen Mad. Schuls und Milder-Hauptmann, und die Hrn. Gern, Stümer und Blume vor.

Den 29sten ward zum erstenmal das Ballet, *Diana und Endymion*, gegeben, das von Mad. Ginetti, geb. Guerri (die auch seit einiger Zeit mehrere Gastrollen mit Beyfall gegeben hat) gesetzt, und von ihr, Mad. Gasperini und Lauchery; und den Herren Lauchery und Senger, nebst der lieblichen, kleinen Lamperi — brav getanzt wurde.

Bey Schlesinger sind neu erschienen: Kloss 3 Polonoisen für das Pianoforte; Westenholz Concertante pour Clarinette et Basson avec accomp. de grand Orchestre; C. M. v. Weber *Leyer und Schwert* von Th. Körner, 2tes Heft, mit Körners Portrait; Die Rheinfahrt von Niemeyer, compon. mit Begleit. des Pianoforte vom Grafen v. Hatzfeld. Bey Ch. Weiss: B. v. Martens Polonoise pour le Pf.; dessen Variations sur un air tyrolien p. le Pf.; dessen Variat. sur un air de Righini p. le Pf.; dessen Six Romances ital. avec acc. de Pf.

Kurze Anzeigen.

18 *Caprices pour le Hautbois — — comp. par C. A. P. Braun*, Musicien de S. M. de Danemark. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Diese *Caprices*, oder, wie sie auch heissen könnten, *Etudes*, sind nicht für Anfänger oder nothdürftig geübte Ripienisten, sondern für Spieler von schon ziemlich beträchtlicher Geschicklichkeit, oder die das ernstlich werden wollen. Hr. B. hat sie in allen den üblichern Dur- und Molltonarten abgefasst: von C dur und A moll bis E dur und Cis moll, und dann von F dur und D moll bis As dur und F moll. Die meisten sind ziemlich lang ausgeführte Stücke, und jedes mit guter Kunst nicht nur in seinem Charakter, sondern auch bey den einmal ergriffenen Figuren festgehalten. Für Mannigfaltigkeit in beyden ist gesorgt. Und so verdienen diese Sätze, als Musikstücke überhaupt, Beyfall: noch mehr verdienen sie diesen aber, in wirklich Dank, als Studien und Uebungen für höhere Ausbildung; und bey dem Mangel an solchen eben für *dies* schöne, schwierige, und jetzt so ungerecht vernachlässigte Instrument. In dieser Hinsicht leisten sie, was gute Lehrer und fleissige Schüler wünschen und brauchen, in hohem Grade. Diesen ist also das Werkchen mit voller Ueberzeugung zu empfehlen. Nur ein nicht unbedeutender Componist und vorzüglicher Virtuos auf diesem Instrumente konnte es so liefern.

Grande Polonoise pour le Pianoforte — — par Alex. Böhm. Oeuvr. 25. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Eine kurze, freye Einleitung führt zu dem angenehmen Thema, welches hernach, sehr in die Breite und mit offenbarer Einsicht, auch keineswegs auf alltägliche Weise, theils gewissermassen ausgeführt wird, theils mit brillanten Zwischensätzen wechselt. Das Werkchen verlangt schon ziemlich geübte Spieler, ist aber nicht schwer und wirklich pianofortemässig geschrieben.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, in Musik gesetzt von L. K. Reinicke. Leipzig u. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 18 Gr.)

Wo Hr. R. nicht künstelt und sich zu sehr um Ausdruck für Einzelnheiten der Texte bemüht: da schreibt er angenehm, mit Gefühl, und ansprechend. Seine Melodien für die Singstimme sind fliessend und leicht. Das 1ste, 4te und 6te Lied werden, obgleich die beyden ersten schon oft, und auch schön componirt sind, und obgleich hin und wieder die Declamation noch sorgfältiger behandelt seyn könnte, überall Freunde und Freundinnen finden.

(Hierbey die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. 1. **A' Reményhez, Oda.** *Szerzette Csekonics Fülöp Mihály.*

(Larsen's ill etalve.)

Gesang.

Földi-ekkel já-tszó É-gi Tüne-mény, Is-tenség nek lát-szó
Kit teremt ma-gá-nak, A' Boldogta-lan, s'mint Vedangya-lí-nak

Fortepiano.

p *tasta*

tralla vak Remény!
Békol' inta-lan!

Sima száddal mit Ketsegtetsz? Mért nevetsz fel é-m? Kétes Kedvet mért tsepeptetsz

még most is belém? Tsak maradj ma-gál-nak! Bizta-tom valál, Hittem Szép szavad-nak;

Még is megtsalál.

(Wörtliche Uebersetzung:)

An die Hoffnung. Ode.

Verfasst von *Czakonay.*

(Langsam und mit Gefühl.)

Die Sterblichen äffende,
himmlische Erscheinung,
Mit der Gottheit Bilde
täuschende, blinde Hoffnung!
Die sich selbst geschaffen
Der Unglückliche,
Wie seinem Schutzgeiste
Opfernd ihr unaufhörlich!
Mit der glatten Zunge, warum lockest du mich?
Warum lächelst du mir entgegen?
Die Verzweiflung warum träufelst du
Noch jetzt in mein Inneres?
Lebe nun dir selbst,
Auf die ich gebaut habe:
Ich traute deinen schönen Worten
Und doch täuschest du mich!

Magyar Szüretölö Ének.

No. 2.

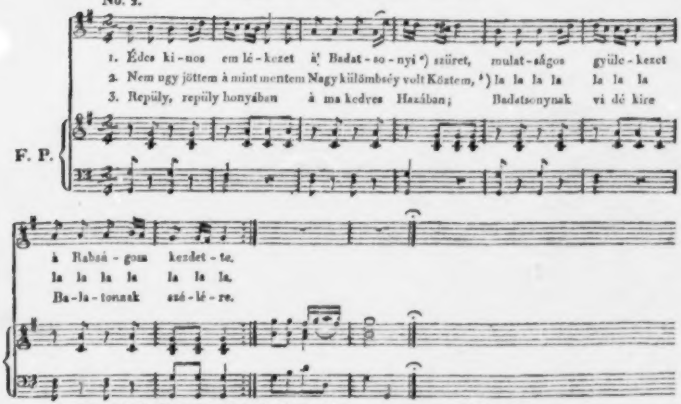

a) Ein durch die Güte seines Weines berühmter Ort. (d. Einsend.)

b) Von der zweyten Strophe mögen die zwey letzten Verse fehlen. (d. Einsend.)

(Uebersetzung.)

Ungrisches Weinlese-Lied.

Süsse, wehmüthige Erinnerung
An Badatschons Weinlese!
Freudige Ver-sammlung,
Du meiner Ruhe erste Störerin!

Nicht so fand ich mich ein, wie ich dich verliess!
O welch ein Unterschied!
Ia, Ia, Ia, — — — — —
— — — — — — —
Fliege, fliege nach der Heimath,
Nach jenem theuren Vaterland,
Auf Badatschons Fluren
An die Gestade des Plattensees.

Rákótzy's, Grossfürsten von Siebenbürgen,
letztes Abschiedslied.

No. 5.
Sehr langsam.

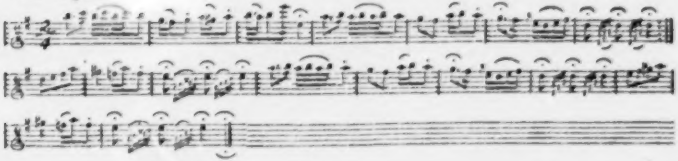

No. 4. *Alte Polonoise.*
Langsam.

No. 5. *Alter Kosakischer Tanz.*

Massig.

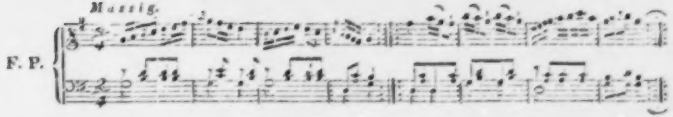

No. 6. *Kalamaika.*

Sehr geschwind.

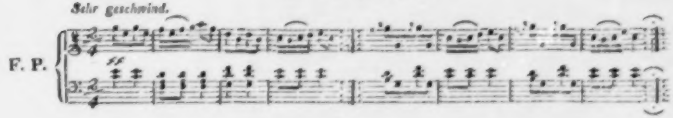

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten März. N°. 12. 1816.

MANCHERLEY.

1.

Die Menschenstimme.

Wie das Incarnat des Menschen alle Farbentöne in unzuberechnender Verschmelzung enthält; wie seine Sinnenkraft ein Durchschnitt der mannigfaltigen Kräfte der andern Geschöpfe ist; wie sein Leben das, aller übrigen Erdenwesen, zu einer gewissen Harmonie temperirt, in sich vereint, und in einer höhern Bedeutung wiederholt: so ist die Menschenstimme ein Panharmonikon der Stimmen aller andern singenden Wesen, so wie der künstlichen Instrumente.

Die Stimmen der Vögel etc. lassen sich zur Noth durch Pfeifen nachahmen; die *Vox humana* ist wol in den Orgelregistern, aber die beste mag sich zur wirklichen schönen Menschenstimme verhalten, wie ein Schattenriss zu einem Portrait von van Dyk oder Titian.

Jedes Instrument hat seinen eigenthümlichen Charakter: diesen spricht aber nur ein fortgesetztes Spiel vollständig aus. Eine angestrichene Violine, eine angeblasene Flöte, zeigen noch lange nicht, was der Meister ihnen entlocken kann; es ist das Alphabet, aus welchem erst eine Sprache werden soll. Nur durch Offenbarung seiner ganzen Kunst vermag der Künstler sein Instrument zu beleben, dass es eine vernehmliche Sprache spricht. Aber auch diese selbst: was ist sie gegen Menschengesang? Wenn ein Mensch singt, so können schon wenige Töne, wenigstens in Rücksicht auf das Beseelte, so viel geben, als kaum ein Instrument in seiner höchsten Kunstblüthe. Ich höre, wie beym Instrument, einen Ton; ich ahne die Beschaffenheit, die Weichheit oder Festigkeit, die Vibration-Fähigkeit, den Bau des Instruments, aus welchem die Töne hervorgehen: aber hier ist es kein todtes Holz oder Metall, was ich ahne; es ist ein Menschenleib, es ist vielleicht ein schön gebauter Leib, dessen organische Wohlverhältnisse hier in ihre schönste Blüthe, die Tonfertigkeit, ausbrechen, und ich fühle, wie das schön abgewogene Verhältnis des Flüssigen und Festen im Menschen, sein zwischen zwey Extremen schwebender Mittelzustand, das herrlichste Organ, das, für die göttliche Musik, möglich machen musste.

Aber ich ahne auch aus dem einfachen Menschen-Ton heraus die Constitution desselben, das Verhältnis seines Nerven- zum Muskel-Princip; ich werfe dadurch Blicke in den Hauptton seines Charakters, seines Daseyns.

Nicht genug! Der Sänger offenbart mir schon durch wenige Töne seine Gemüths- und Geisteskraft. Er kann seine Kehle nicht öffnen, ohne mir seine Neigungen, Gefühle, Affecte etc. zu verrathen. Ja, ist es nicht zuletzt sein Leben, seine Bildung, sein Charakter, sein Schicksal, was der Sänger schon durch seine Stimme, ohne dass er alle Tiefen seiner Kunstfertigkeit aufzuschliessen braucht, mir zu ahnen giebt?

Welcher Reichthum der Nebenideen in dem fruchtbaren Schoos der einen, vielfachen Anschauung! Welcher herrliche Nimbus der Ahnungen um den Kern eines schönen Genusses! Welche Fülle der höhern, ethischen Beziehungen in der ästhetischen Sphäre der Tonwelt!

2.

Sättigung.

Jeder unserer Sinne erträgt gewisse, auch angenehme Reize nur eine Zeit lang, nach Verlauf deren er Steigerung, Gegensatz, Abspannung, oder vollständige Ruhe verlangt.

Rücksichtlich des Wohlgefallens an Instrumenten, hat zwar jedes Ohr seinen eigenen Geschmack: in gewissen Bestimmungen möchten aber doch die meisten gebildeten Ohren — denn was wilde und halbwilde ertragen, davon schweigen wir billig — zusammentreffen.

Der Trompeten und Zinken, auch der Flageolette, wird man wol am schnellsten satt. Länger erträgt man Posaunen. Waldhörner hört man im Wald noch einmal so gern und lang, als im Saal. Ein Waldhornconcert kann nicht kurz genug seyn. Klarinette und Hoboe dürfen sich, auch obligat, schon länger hören lassen. Die Flöte hat durch ihren vollen, runden, eindringenden Ton etwas besonders Sättigendes, und vergleicht sich einer sehr süssen Speise, so dass die meisten Zuhörer viel früher das Ende wünschen, als die Virtuosen es finden. Der Fagott dürfte sich weniger selten machen.

Die Violin und das Violoncell haben in der Hand des Meisters weit mehr Seele, als die Flöte, und schlagen nicht mit so vollem Ton an das Ohr; ihre gezogenen Töne schleichen sanft über die Fasern des Organs hin, wie über den Wasserspiegel leicht aufkräuselnde Winde, statt dass jenes Instrument das Gewebe des Hörorgans wie ein Segel aufschwellt.

Orgel und Flügel halten uns durch die Gewalt der Harmonie und ihre unendlichen Wandlungen fest.

Die Menschenstimme wird man am spätesten satt; besonders sich selbst kann der Mensch tagelang singen hören.

3.

Medium tenuere beati.

„Was quält und treibt ihr doch eure Zoglinge immer, dass sie vortrefflich werden sollen! Lasst sie mittelmässig werden, und ihr Glück ist gemacht. Nicht die ersten Geister nehmen die obersten Stufen ein; am wenigsten sind sie im Besitz der besten Erdengüter. Die Mittelmässigen sind es, die ihr Daseyn um den theuersten Preis verkaufen."

„Um der Welt zu gefallen, darf man nicht im Guten blos stümpern: man muss im Mittelmässigen Virtuos seyn."

„Von dem Ruhm der grossen Genies einer Nation würde viel abgehen, wenn man das laute Lob der Tausende abzöge, die es [illegible] wenigen eigentlichen Kennern, aus Mode, Schwäche, Furcht, Anmassung der Kennerschaft etc. nachbeten. Aber im Lob des Mittelmässigen ist eine viel grössere Menge harmonisch, und dieses ertönt aus lauter vollen, unverstellten Herzen: ja, diese begreifen auch den grossen Künstler nur bis zu seiner mittlern Höhe."

„Das sehen die Vorsteher von Kunstanstalten wol ein. Den meisten Theaterdirectionen sind deshalb die Kassenstücke die eigentlichen klassischen Producte; denn des Vortrefflichen und doch auch Volksthümlichen giebt es wenig. Statt also den problematischen Versuch zu wagen, das Publicum zu dem Genuss hinauf zu heben, bey welchem man, ausser dem Eintrittsgeld, auch zugleich seine höhern Seelen- und Gemüthskräfte mitbringen muss, geben sie lieber Dinge, bey welchen man auf behagliche Weise zum Lachen und Weinen geführt wird."

„Ebenso die Vorsteher von Concerten. Mit mittelmässiger Liebe für Kunst sehen sie die Zuhörer herein wandeln, und mittelmässig aufmerken: sie lassen also mittelmässige Künstler ihre mittelmässigen Sachen vortragen; so bleibt alles im Geleise."

„Das Bedürfnis, die Nachfrage nach Kunstgenüssen ist gar zu stark: wer will genug Gutes oder gar Vortreffliches schaffen? Hier tritt also die Markt- und Fabrikwaare, das Mittelmässige, eigentlich ins Mittel, um das Bedürfnis zu decken."

„Und ist denn nicht im Leben überhaupt das Mittelmässige die herrschende Potenz? hat man sich nicht sehr in Acht zu nehmen, wenn man verständiger oder besser seyn will, als Andere? ist nicht die ganze Welt sogleich die Oppositions-Partey dessen, der einen Schritt voraus zu thun wagt? muss nicht die Virtuosität immer der vornehmern oder gewaltigern Mittelmässigkeit das Wort in den Mund legen, als käme es von ihr, wenn es Eingang finden soll? ist nicht die Welt blos durch mittelmässige Weisheit zu regieren, nie durch die beste, die im Umlauf ist? geschieht, trotz der besten Entschlüsse, Plane, Hoffnungen und Ideale, etwas anderes im entscheidenden Moment, als das Mittelmässige? und ist nicht der ganze Weltlauf selbst ein Mittelmässiges — besser, als die Schlechten, und schlechter, als die Bessern es gern hätten?" —

So lautete die Ergiessung eines Freundes in einer trüben Stunde gegen mich. Ich hätte Manches

gegen diese einseitige Darstellung einzuwenden gehabt, machte ihm aber nur darauf aufmerksam, dass besonders in der Musik, und mehr als in jeder andern Kunst, das Bessere dem Schlechten, das Beste dem Mittelmässigen, fast allgemein vorgezogen werde; dass sich die grössten, tondichtenden und ausübenden Meister auch der grössten Verehrung erfreuen, und dass, weil hier der Sinn ohne viele Voraussetzungen, Anstalten und Mittel zum Genuss komme, es auch am belohnendsten sey, nach dem höchsten Ziele zu ringen. Ein gutmüthiger Druck seiner Hand sagte mir, dass ich ihn einigermassen bekehrt habe.

4.

Ueber Selbstbeurtheilung.

Die Fabel von dem Zwerchsack, den Jupiter dem Menschen angehängt, worin vorne die Eigenheiten und Fehler der Andern ihm so ziemlich unter der Nase, seine eigenen aber hinten, und also von seinem Blick abgewendet sich befinden — erhält, auch in Beziehung auf Künstler und Publicum, ihre Anwendung.

Warum ist es so schwer, zu fühlen, was gewisse Erzeugnisse und Kunstleistungen für Eindrücke beym kunstliebenden Publicum machen werden? warum trifft sichs so häufig, dass ein Künstler Jahrelang an einem Stoffe arbeitet, seine besten Stunden und Kräfte daran wendet, seine ganze Seele hineinzulegen sich bemüht, sein eigenstes Wesen nun darin hell und durchsichtig krystallisirt glaubt, und — am Ende doch mit seinem vermeyntlich herrlichen Geschenk kalt vom Publicum aufgenommen wird? oder dass ein anderer sein ganzes, langes Leben daran wendet, gewisse Virtuositäten zur Meisterschaft auszubilden, und wenn er nun (mit oder ohne Hülfe eines Instruments) die Schauer und Hörer zu ergötzen, oder gar zu entzücken meynt, mancherley Ausstellungen, ja wol kränkenden Tadel erfahren muss? — Warum ist der Mensch so oft voll süssen Wahns über sein Kunsttalent, und doch wieder voller Zweifel und Ungewissheit, wie sich seine Darstellungen vor dem Publicum ausnehmen werden, weswegen er auch so begierig der allgemeinen Stimme, der lobenden oder tadelnden Kritik, überhaupt jeder fremden Ansicht horcht, als könne er erst durch sie zur rechten Selbsterkenntnis kommen?

Die Antwort wird jeder leicht bey der Hand haben: weil der Mensch nicht aus sich hinaus kömmt; weil er sich nicht selbst objectiviren kann!

So ist es auch allerdings. Aber was heisst dies? Ich denke mir die Sache so: Der Künstler bildet an sich die mannigfaltigen, einzelnen Talente, in ihren, oft unendlich zarten Verzweigungen aus, damit sie zu einer schönen Darstellung, zum Kunstproduct vereint, zusammenblühen. Sein Bildungssinn, sein Blick ist also stets auf diese Verzweigung gerichtet, und wird dadurch leicht irre geführt, das einzelne Bemühen zu hoch in Anschlag zu bringen, und den Effect des Ganzen anders zu berechnen, als er wirklich ausfällt. Der Sieg über Schwierigkeiten gilt ihm dann für einen, über die Gemüther; das Meistern an seiner, vielleicht unkünstlerischen Natur, für erlangte Meisterschaft; und die Befriedigung seiner eigenen, oft auch eigenthümlichen Kunstbedürfnisse, für eine, des allgemeinen Geschmacks. — Ein solcher [illegible]un ist vielleicht ein richtiger, ja strenger Be[illegible]r Anderer, wenn sie singend, agirend, tanzend, declamirend, mimisch-darstellend — oder mit freyschwebenden Producten der zeichnenden und plastischen Künste auftreten: aber sich selbst, als auch einen derselben, zu sehen, gleichsam von aussen auf sich herzuschauen — das will ihm selten gelingen.

Jeder Mensch, auch der künstlerische, nimmt sein eigenes Wesen und sich Darstellen hauptsächlich nur mit dem innern Sinne wahr; er hat den schlechtesten Standpunkt, sich äusserlich zu sehen und zu hören; und wo es noch geschieht, da ist er sich selbst so gewohnt, dass das, was er selbst macht, ihm gar keine frische, das Urtheil erregende, *erste* Eindrücke gewährt, sondern ihm, wenn er eitel ist, im Nimbus der Unübertrefflichkeit strahlt, wenn bescheiden — ihm als ein Gewöhnliches erscheint, während es vom Publicum zuweilen viel höher gestellt wird.

Was aber jedem mit sich so schwer gelingt — sich zum Object zu werden — so dass es wirklich mancher wiederholten Abstractions- und Vergleichungs-Acte des Geistes, Geschmacks und Gemüths bedarf, sich selbst einigermassen richtig zu würdigen: das geschieht bey dem gebildeten Publicum auf die leichteste, behaglichste, und gleichsam instinctmässige Weise. Jeder, der sich oder sein Kunstwerk demselben Preis giebt, stellt sich von selbst in die Reihe ähnlicher Erscheinungen:

der Sinn vergleicht unwillkürlich, und indem auch alte Eindrücke dieser Klasse wieder aufsteigen, bildet sich ihm eine Stufenleiter vom Schlechten zum Guten, in welcher der neue Künstler nach einem schnellen Klassification- und Location-Urtheil seine Stelle findet.

Der Beschauer, Geniesser, fasst nämlich den Künstler da, wo diesem gerade das Bewusstseyn von sich selbst am schwersten wird: an der äussersten Blüthe des zusammenglanzenden und duftenden Kunstganzen. Er erhält lauter Total-Eindrücke zur Vergleichung mit andern Total-Eindrücken, während diese dem betheiligten und beschäftigten Darsteller für alle seine Bemühungen im Einzelnen nie zu Theil werden. Dieser glaubt sich vielleicht im Besitz eines schönen, wol gar idealischen Styls, und der Anschauer, der die Wiederkehr gewisser Wendungen und Formeln bemerkt, zeiht ihn der Manier; er meynt die Natur beobachtet zu haben und ihre Accente treffend wahr wiederzugeben, und der Geniesser empfindet die Anstrengungen der Künstlichkeit; er wähnt sein Organ, sein Instrument, sein Materiale so zu beherrschen, dass seine Kunstdarstellungen, gleich reinen Glockentönen, frey hinschweben, und jener nimmt, je nachdem die Erscheinungen und Gebilde sind, noch immer viel todte Masse, viel steife Unbeholfenheit, viel Schnarren und Holzton wahr.

Und so ist der Künstler wirklich oft versucht, etwas zu wünschen, wovor sich Manche kreuzen und segnen — nämlich, dass er sich selbst erscheinen möchte.

5.

Verstanden werden.

Des Menschen Gemüth ist ein sonderbares Wesen, von dessen mancherley Anwandlungen man sich nicht immer Rechenschaft geben kann. So habe ich zuweilen Augenblicke, wo ich es gar nicht mit denen halte, die den schönen, kindlichen Wahn hegen, als sey ein Bund der Meister aller Künste und Wissenschaften über die Erde verbreitet; als entflammten sie durch ihre herrlichen Erzeugnisse einander gegenseitig, und erwärmen und erleuchten durch sie die übrige Menschheit.

In solchen Stunden des Zweifels nämlich kömmt es mir vor, als verstünde, wie im Leben, so auch in der Wissenschaft und Kunst, keiner den Andern so recht tief und innig, wie es doch seyn sollte; als gäbe es keinen Weg von einem Geist in den andern, von einem Herzen ins andere; als walte ein schreckliches Gesetz der Cohasion über den Ergiessungen und Erzeugnissen jedes Gemüths, das ihnen verböte, sich von ihrem Schöpfer loszuwinden, und in andere Gemüther überzugehen, so dass jeder ewig unverstanden in seiner eigenen Atmosphäre lebte, und von den ihm verwandtesten Seelen kaum mehr, als geahnet würde.

Wenn ich einen grossen musikalischen Genius hörte, wie er in seinen herrlichen Tonwerken sich offenbaren wollte; wenn ich fühlte, wie er, so sehr ich mich auch ihm entgegendrangte, doch gewiss lange das nicht über mich vermochte, was er mit seiner Kunst bezweckte; wenn ich noch Besseres, als ich bin, häufig im nämlichen Fall sah; wenn ich bedachte, wie in tausend Accorden, Worten, Accenten, Pinselstrichen etc. ein tiefer Sinn unverstanden, und so gut als begraben liegt; wenn ich bemerkte, wie die höchsten Producte der Kunst, die reinsten, würzigsten Blüthen, selbst von einem gebildetern Publicum gepflückt werden, und wie erst von den Ungebildeten, oder gar von der missgebildeten Unnatur; wenn ich sah, wie in den Wissenschaften die ersten Geister, die allein sich gegenseitig recht durchschauen sollten, entweder in roher Hitze feindlich gegen einander aufloderten, oder eine furchtbare Kalte blicken liessen; wie endlich im Leben nur selten Einer auf das Wort des Andern hört, oder auf die Gefühle achtet, die sich jenem in tiefer Brust bewegen: dann drängte sich mir mit dämonischer Gewalt die Ueberzeugung auf, dass gerade in allen höhern Dingen, und jemehr sich diese über den Verkehr des täglichen Lebens erheben, keinem das volle Echo aus Einer Menschenbrust antworte, wie sie ihm im Leben begegnet, sondern nur aus der, der Menschheit, wie er ihr Bild in seinem Innern trägt.

F. L. B.

6.

Bemerkungen über einen kurzen Satz aus einem Violin-Quartett von J. Haydn.

Unter den kürzern Tonstücken Haydns ist folgendes Trio unstreitig eines der sprechendsten und bedeutungvollsten:

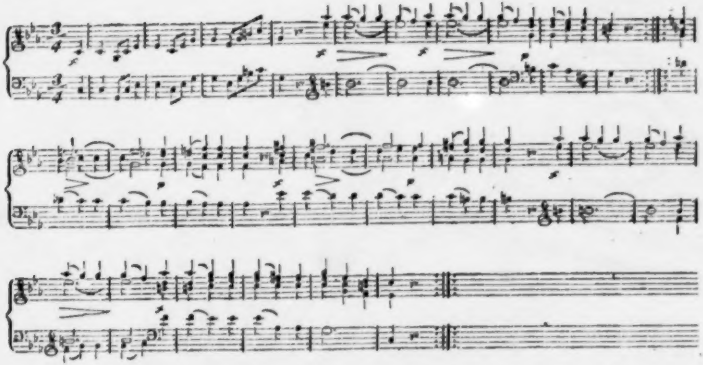

Dieses Tonstück kann man als eine interessante Unterredung zwischen zwey Personen betrachten. Die erste von diesen erblickt in der andern einen Gegenstand des Mitleidens, und richtet eine Ansprache an sie, welche eine theilnehmende Frage und einen ermunternden Zuruf zu Erhebung des Muthes ausdrückt. Es erfolgt darauf eine solche Antwort, wie sie nur aus einem, von Kummer gepressten Herzen kommen kann. Dies ist der Inhalt des ersten Theils.

Der zweyte beginnt mit einer neuen Frage, dringender, als die erste, und durch die Wiederholung in einer höhern Tonart, zu stärkerer Empfindung gesteigert. Diese Frage ist aber nicht im mindesten nach der ersten, dem sogenannten Thema, geformt. Letzteres stehet vielmehr ganz für sich da, und ist daher nicht eigentliches Thema. Durch die erhaltene Antwort ist nämlich die fragende Person nunmehr von dem Zustande der antwortenden dem Wesentlichen nach unterrichtet; daher giebt jene der neuen Frage eine genaue Beziehung auf das, was sie so eben vernommen hat.

Es wird wieder geantwortet: aber gerade so, wie das erstemal — ganz dem Zustande völliger Trostlosigkeit gemäss; und die dazwischen eintretende, vierte Stimme bekräftiget gleichsam den Grund der Wehklage.

So viel von dem Sinne dieses kleinen Meisterstücks — klein, nur seinem Umfang nach; und jetzt noch Einiges in Absicht auf die unvergleichliche Harmonie.

Tief eindringend ist die Wirkung der, zu Anfang des zweyten Theils im Bass frey eintretenden None der Fundamental-Harmonie; und so auch bey der höhern Wiederholung. Während bey dieser Stelle der Bass so fortschreitet, wie vorher die Oberstimme vom Auftakte des vierten Taktes an, macht der Alt dieselbe Bewegung umgekehrt. Indess möchte etwas dem Aehnliches auch in andern Tonstücken anzutreffen seyn; was aber Haydn in diesem als etwas ganz Neues aufgestellt hat, findet sich im Auftakte des vierten Taktes und weiter hin. Welch ein sonderbarer Accord zeigt sich hier: *die verminderte Septime mit der verminderten Quarte!* Wenn man den Accord ansiehet, wie er auf dem Papier steht, so sollte man glauben, er *sey* eine der schneidendsten Dissonanzen: und doch vernimmt ihn das Ohr, wenn es ein wenig bey ihm verweilet, als einen Wohlklang von der sanftesten Art. Woher kommt das?

Es kommt daher, weil es nicht ein Accord von jener Benennung, sondern ein Terz-Sexten-Accord ist. Der tiefste Ton, H, (im Auftakte,) heisst eigentlich Ces, im folgenden fünften Takte stehet dieses H statt B, und im sechsten abermal

statt Ces. Nur der Ausführung wegen hat Haydn diese Schreibart gewählt. Demnach wäre die Stelle so zu verstehen:

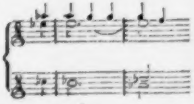

Allerdings hätte Haydn bey derselben Melodie den wirklichen Accord der verminderten Septime anbringen können: wie viel hätte aber der Ausdruck der Beklommenheit dabey verloren!

Die Parallel-Stelle im zweyten Theile, welche durch den Beytritt der vierten Stimme im zehnten Takte noch mehr Nachdruck erhält, zeichnet sich überdies auch dadurch aus, dass sie sich mit der Oberstimme in verkehrter Richtung bewegt. Gleich beym Anfang der Stelle hätte die vierte Stimme nicht eintreten können, weil alsdann das Es im Alt nicht präparirt gewesen wäre. Indem sich nun der Componist diesem Gesetz unterwarf, benutzte er dasselbe zu seinem Vortheil: denn gerade da, wo die vierte Stimme eintritt, wirkt sie, was sie wirken soll.

Wenn man nun alle Vorhalte und zufälligen Versetzungszeichen weglässt, so ergiebt sich, dass der fremdscheinende Gedanke auf der sehr gewöhnlichen Accordenfolge beruhe:

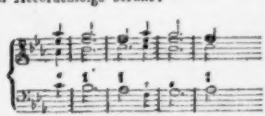

Wie schön hat aber Haydn dieses dürre Skelet zu bekleiden und zu beleben gewusst!

Sollte übrigens nicht, wenn anders der Charakter dieses Trio richtig geschildert worden ist, das Tempo desselben, und also auch der vorhergehenden Menuet, etwas langsamer genommen werden, als es gewöhnlich bey hayduschen Menuetten zu geschehen pflegt? Gedachte Menuet hat ebenfalls einen ernsten, feyerlichen Charakter, und es scheint in demselben ein Held aufzutreten, dessen Entschlossenheit verschiedentlich von zarten Gefühlen bekämpft, aber nur um so mehr befestiget wird.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Hoftheater. Diese Bühne hat kürzlich einen empfindlichen Verlust erlitten. Mad. Treml, geb. Bondra, eine treffliche Schauspielerin und gefällige Sangerin, allgemein beliebt in naiven, unschuldigen, und vorzüglich Soubretten-Rollen, ist an den Folgen ihrer ersten Niederkunft gestorben. Rechnet man dazu die neuerdings eingetretene Krankheit des Hrn. Wild, den Abgang der Dem. Buchwieser und der Mad. Milder-Hauptmann: so wird die Frage, warum wir diesen Carneval über meistens mit alten, bereits zum Ueberdruss aufgetischten Gerichten bewirthet wurden, wenigstens zum Theil beantwortet. — Am 10ten gab Hr. Stoger, vom brünner Theater, den Johann von Paris, in der Oper gleiches Namens, als Gast. Dieser Sanger, vor etwa anderthalb Jahren noch ein Mitglied des Theaters an der Wien, berechtigte schon damals zu den schönen Erwartungen, die er gegenwärtig auf eine erfreuliche Weise wirklich erfüllt. Seine Stimme hat an Klang, Stärke und Umfang, sein Vortrag an Rundung, Deutlichkeit und Sicherheit merklich gewonnen. Gelingt es ihm, durch Fleis, ernstlichen Willen und Nachbildung guter Muster, seinem Körper eine anstandigere Haltung zu geben, manches Eckige in seinen Gesticulationen abzuschleifen, wird er überhaupt mehr Sorgfalt auf die plastische Darstellung verwenden: so kann er mit Gewisheit im kurzen eine ehrenvolle Stelle unter den jetzt lebenden Tenorsängern in Deutschland einnehmen, und jeder Bühne ist dann zu seinem Besitze Glück zu wünschen. Er gefiel allgemein, musste die Romanze des Troubadours wiederholen, wurde beym Schlusse herausgerufen, und gab einige Tage darauf dieselbe Rolle noch einmal, mit gleich günstigem Erfolg. Von Ostern an soll er, dem Vernehmen nach, in Prag engagirt seyn. — Am 12ten wurde eine kleine musikal. Academie gegeben. Auf Mehuls Ouverture aus *Hadrian* folgte

ein Potpourri für die Trompete mit Orchesterbegleitung, von Hrn. Anton Khayll vorzüglich rein und sicher vorgetragen. Nach einer Arie v. Gyrowetz, durch deren Vortrag Mad. Campi sich viel Beyfall erwarb, spielte Hr. Merk ein Violoncell-Concert von Bernh. Romberg mit einer Vollendung, welche ihm selbst den Beyfall des grossen Virtuosen, dessen gediegene Composition uns hier doppelt erfreuete, unbezweifelt erworben haben würde. Den gänzlichen Beschluss machte das beliebte anakreontische Divertissement: *Die Freyer der Grazien*. Wegen des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers wurde an diesem Tage in allen Theatern das haydn'sche National-Lied: „Gott erhalte Franz, den Kaiser —" feyerlich abgesungen. —

Am 16ten hatte Mad. Seidler ihr Benefice. Es war die erste Vorstellung einer neuen Oper: *Helene*, von G. v. Hofmann, mit Musik v. Hrn. Adalbert Gyrowetz. Die Handlung fällt in die unruhigen Zeiten des schottischen Königs, Jacob II, aus dem Hause Stuart. *Douglas*, (Hr. Weinmüller) des Prinzen ehemaliger Lehrer und treuer Rathgeber, aber ungerecht verleumdet und scheinbar überwiesen, entflieht vor dem Zorne seines fürstlichen Zöglings auf ein wüstes, unbewohntes Küsteneiland, begleitet von seiner Tochter, Helene, (Mad. Seidler), seinem Sohne, Malcolm, (Hrn. Forti), und seinem alten Jugendfreunde, dem Barden Allan, (Hrn. Vogel.) Allein, auch ein Fremder, Namens Normann, (Hr. Rosenfeld) hat den Weg zu dieser einsamen Insel und Helenens Herzen gefunden, ohne dass diese Liebe von den übrigen Bewohnern bemerkt worden wäre. Alle sind glücklich in ihrer Verborgenheit: nur Malcolm nicht, den ein Durst nach Thaten und Rache quält. Diese Gefühle noch mehr anzuspornen, landet Roderich, der Anführer der Gegenpartey mit einem zahlreichen Heerhaufen, und giesst durch glatte Worte und kühne Vorspieglungen Oel in die Glut des verblendeten Jünglings. In dem Augenblick, als er völlig gerüstet das Schiff besteigen will, überrascht ihn sein Vater, und sucht vergebens durch Drohungen und Bitten den raschen, verderbenbringenden Entschluss des bethörten Sohnes zu bekämpfen. Malcolm fährt ab, und auch die übrigen beschliessen, ihre Verborgenheit zu verlassen, um, wo möglich, die Schritte des Unbesonnenen zu vereiteln. Um Helenen vor den Gefahren des Kriegs zu bewahren, wird sie in ein Kloster gebracht. In diese stillen Mauern flüchtet sich auch Normann, verfolgt von einem Trupp zügelloser Krieger. Helene verbirgt ihn in die Gruft, und nach überstandener Gefahr vereint ihr der dankbare Gerettete einen Siegelring, durch dessen Vorzeigung sie einst in ruhigern Zeiten vom König Jakob die Gewährung jeder Bitte erhalten würde. Indessen die Soldaten, in Wuth über ihre fehlgeschlagene Erwartung, das Gotteshaus in Brand stecken, haben die königlich Gesinnten in offnem Kampfe entscheidend gesiegt, der Verräther Roderich ist auf dem Schlachtfelde gefallen, und der verführte Malcolm ist unter den gefesselten Gefangenen. Schwesterliebe bestimmt Helenen, zur Rettung des Bruders Gebrauch von dem erhaltenen Geschenke zu machen. Sie wirft sich zu den Stufen des Throns, und erkennt in dem gekrönten Jüngling ihren geliebten Unbekannten. Verzeihung dem Schuldigen, Ehrenerklärung dem Verkannten, und Lohn der treuen Liebe durch Erhebung zur Herrscherin, beschliessen das Ganze. Dem Dichter gebührt das Lob, einer würdigen, wahrhaft poetischen Diction. Was sonst in der Ausführung hier und da mangelhaft erscheint, deutet auf Mangel an Kenntnis des Theatereffects, welche Kenntnis aber von einem Schriftsteller bey seinem ersten dramatischen Versuche im Operufache auch nicht zu verlangen ist. So tadelt man z. B., nicht mit Unrecht, die Leerheit des zweyten Acts, in welchem die Handlung fast still steht; die zu häufige Anwendung der Gebete und Apostrophen, an die Sonne, die Freundschaft, den Morgen, die Liebe u. s. w., wodurch nothwendig eine gewisse Monotonie entstehen musste. Die Musik verdient, nach des Ref. Ansicht, mehr Beyfall, als sie erhält. Unverkennbar zwar ist darin die Manier, ich möchte beynahe sagen die Personalität, des Componisten; lebhaft wird man mitunter an den Vater der *Agnes Sorel*, des *Augenarztes* erinnert: aber dagegen herrscht durchaus ein edler Gesang und eine verständige Instrumentirung; mehrere Momente, z. B. ein Terzett, ein Quartett, und vorzüglich das erste Finale sind trefflich aufgefasst, und von ergreifender Wirkung. Unter den Darstellenden wurde Mad. Seidler, und die beyden Veteranen, Weinmüller und Vogel, nach Verdienst ausgezeichnet. Die Decorationen, und besonders das Costüme, liessen nichts zu wünschen übrig.

Theater an der Wien. Am 3ten zum erstenmale: *Der süsse Brey*, ein Zauberspiel in 3 Acten,

mit Gesängen, Chören und Tänzen, nach Langbeins Volksmährchen von Hrn. Franz Grüner, k. k. Hofschauspieler und Regisseur dieser Bühne; die Musik vom Kapellmeister von Seyfried. Die hiesigen Recensenten haben den Verf. über diesen ersten Versuch scharf mitgenommen, und manche wirkliche Mängel streng gerügt: aber das nachsichtvolle Publicum nahm den Scherz nicht so ernst, erkannte beyfällig des Autors Bestreben, für dessen abwechselndes Vergnügen nach Kräften zu sorgen, und belohnte den nicht geringen Kostenaufwand der liberalen Direction mit einem zahlreichen und oft wiederholten Besuch. Ueber die Musik wird sehr günstig geurtheilt. Besonders zeichnet man aus: die kraftige, effectvolle Ouverture; den Sturm, in welchem durch eine sonderbare Verkettung der Instrumente und deren fremdartige Lage in der That eine frappante Wirkung hervorgebracht wird; die sehr einfache, aber gemüthliche Romanze des Harfners; einen ganz originellen, ausgeführten Geistermarsch (der Gnomen) im antiken Style, worin eine musterhafte Stimmenvertheilung herrscht; ein Adagio mit Echo, welches Hr. Prof. Bayr in einem Zwischenacte auf der, von ihm erfundenen Flote, Panaylon, (deren tiefster Ton die Violin-G-Saite ist) mit lieblicher Zartheit vorträgt; die beyden Finalchöre des ersten und dritten Actes; und die Instrumentalpartien bey der Erscheinung und Verklärung der Stammfrau, Bertha. Das charakteristische Costüme der alten, kleinen Burggeister, die verständig geordneten Tänze, Marsche und Gruppirungen, von Hrn. Horschelt, die treffliche Ausführung der Maschinerie durch Hrn. Roller, und die schönen Decorationen der Theatermaler Gail u. de Pian, erhielten und verdienten alles Lob. — Am 13ten debütirte Dem. Gleich vom josephstädter Theater als Justine in der Operette, *Pachter Robert*. Man liess sie durchschlüpfen. Mit vielem und gerechtem Beyfall gab am 15ten Hr. Stöger den Prinzen Ramiro in *Aschenbrödel*, als zweyte Gastrolle. — Am 20sten wurde zum Benefice des Hrn. Hasenhut aufgeführt: *Lustig lebendig*, oder *die Schlittenfahrt*, komisches Singspiel, mit Musik vom Kapellm. Wenzel Müller. Dank werde unserm sinnigen Publicum, dass es dieses schaale, langweilige, das sittliche Gefühl empörende Product mit kalter Verachtung bestrafte. Die Einnahme war ausserordentlich ergiebig. — Hr. Stöger wiederholte im Laufe dieses Monats noch einmal den Ramiro, und den Johann von Paris, und beschloss seine Gastrollen als Jakob in der *Schweizerfamilie*, auf eine für ihn ehrenvolle Weise. —

Theater in der Leopoldstadt. Der diebische Affe, Posse mit Gesang von Carl Meisl; Musik von Hrn. Franz Reseder. Eine nicht übel gelungene Parodie der *Elster*. — *Dragon, der Hund des Aubri*, oder, *der Wienerwald*, ein historisch-romantisch-komisches Drama in Knittelreimen, als Parodie, v. J. Perinet, mit Musik v. Hrn. Kapellm. Wenzel Müller. Der Hund wurde von Hrn. Brinke, dem beliebten Arlequin in der Pantomime, mit vieler Natur dargestellt. Doch erlebte das Werklein nur einige Wiederholungen. — *Der Fiaker als Marquis*, eine Oper in 3 Acten von A. Bäuerle; Musik von Wenz. Müller. Der vielseitige Komiker, Hr. Ignaz Schuster, trägt viel zum Gelingen des Ganzen bey. Das Sujet, nach einer italienischen Novelle, bietet unterhaltende Situationen dar, die auch mit Sachkenntnis benutzt sind. Die erste Vorstellung war zum Benefice des Componisten. — *Der ästhetische Narr*; Quodlibet, von Meisl, Musik von Roser. — *Abenteuer eines Haarbeutels*; Faschingspasse mit Gesang von Rollbach; Musik von Roser. Erhält Beyfall. — Diese Bühne hat ihren Theaterdichter, den bekannten Joachim Perinet, verloren. Er starb nach der ersten Aufführung seines jüngsten Kindes, *Dragon*, nachdem er über 30 Jahre wacker für die Kasse seines Principals gearbeitet, ohne dass ihn auch in der Todesstunde seine jovinle Laune verlassen hat. Bedauert von allen, die ihn kannten, begleiteten ihn seine sämmtlichen Kunstgenossen zu Grabe, ihm herzlich Ruhe und Frieden wünschend, die er hier vergebens suchte.

Theater in der Josephstadt. Die Befreyung von Holland, Schauspiel mit Gesang von Gleich, Musik von Roser. „Die Schlussdecoration: der Prospect der Insel St. Helena!“ — *Der Spiegel von Arkadien*, Oper von Süssmayer, zum Abschieds-Benefice der Dem. Luise Gleich, welche nun zum Theater an der Wien übergetreten ist. — *Die vier Haymonskinder*; Volksmährchen v. Gleich; Musik v. Tuczec. — *Bunt über Eck*, oder *Alles mit Gewalt*; Carnevals-Quodlibet, mit arrangirter Musik von Kauer. — *Der Wassermann*; Volksmährchen von Jos. Huber, Musik v. Kauer; zum Vortheile des Letztern. — *Die saure Brühe*, oder, *der Schneider und sein Bock*; Mährchen mit Gesang, als Faschingsburleske, und Seitenstück zum *süssen Brey*, von Gleich, Musik von Kauer. In dieser

Farce kommen drey leibhaftige Geisböcke vor. Es scheint das bemerkenswerth, weil es die Neigung zum lieben Vieh auf den Bretern, die seit einiger Zeit hier sehr zugenommen, beweisen hilft. Wir haben nun, ausser den schon lange accreditirten Pferden, Eseln, Kameelen, Elephanten, Löwen, Tigern und Baren, seit kurzem als handelnde Personen gesehen: Hunde, Elstern, Affen und Ziegenböcke.

Concerte. Die Hrn. Schuppanzigh und Linke gaben, jeder für sich, ein Privat-Quartett, worin vorzüglich beethoven'sche Compositionen mit gewohnter Virtuosität vorgetragen wurden. Eine neue, hier zum erstenmale gehörte Klavier-Sonate dieses Meisters überraschte alle seine zahlreichen Verehrer. Der geniale Tonsetzer war selbst zugegen, und erfreute sich sowol der trefflichen Ausführung, als auch des enthusiastischen Antheils der gewählten Versammlung. — Am 28sten gab die Gesellschaft adelicher Damen im Kärnthnerthor-Theater eine grosse musikalisch-declamatorisch-mimische Abendunterhaltung, worin Folgendes vorkam. 1) Mehuls Ouverture aus *Ariodant.* 2) Declamation: *Der Gang nach dem Marienkloster*, vom jungen Grafen von Sermage, einem talentvollen Zögling der theresianischen Ritter-Academie, gesprochen v. Dem. Adamberger. 3) Arie von Weigl, gesungen von Dem. Bondra. 4) Die Vermählung *Achilles' mit Polyxena*, mimische Vorstellung, nebst Tableau. 5) *Das höchste Gesetz*, von Spalding, vorgetragen von Hrn. Korn. 6) Quartett aus der Cantate, *die Weihe der Zukunft*, von J. Weigl, gesungen von Mad. Forti, Dem. Laucher, Hrn. Vogel u. Frühwald. 7) Ouverture aus *Faniska* von Cherubini. 8) *Alexanders Muth*, mimische Vorstellung, nebst Tableau. 9) Variationen von Krommer für die Klarinette, gespielt von Hrn. Zenker. 10) *Der schwarze Mönch*, nach einer Volkssage v. Weidmann, declamirt von Mad. Schröter. 11) Sextett aus obiger Cantate, ges. von Mad. Seidler, Mad. Forti, Dem. Laucher, Dem. Bondra, Hrn. Vogel und Hrn. Frühwald. 12) *Der Raub der Europa.* mimische Vorstellung, nebst Tableau. — Diese neue Gattung abwechselnder Gruppirungen einer fortschreitenden Handlung, erfunden von Hrn. Aumer, wobey die ersten Tänzer, Tänzerinnen und sämmtliche Coriphäen mitwirkten, erhielt rauschenden Beyfall. Hr. Kapellm. Gyrowetz hatte dazu eine passende Musik gesetzt. Unter den Declamationen erhielt No. 10. den Preis. Die Gesangstücke fanden wenig Eingang. Das Haus war gedrängt voll. —

Notizen. Hr. und Mad. Seidler sollen einen Ruf nach Berlin erhalten haben, erster als 2ter Concertmeister, seine Frau als Prima Donna bey der königl. Oper. — Hr. Kapellm. Weigl ist von Mayland zurückgekommen. Er hat dort mit vielem Glück eine neue Oper in die Scene gebracht, und auch eine grosse Gelegenheit-Cantate componirt, welche er während der Anwesenheit Sr. Maj. des Kaisers aufführte. — Der rühmlichst bekannte Componist, Franz Krommer, hat für Ruhe seiner alten Tage gesorgt, und eine Hofbedienung angenommen. Er ist schon im vorigen Jahre als k. k. Thürhüter seinem Monarchen nach Paris gefolgt, und dort von den Meistern des Conservatoriums mit Ehren empfangen worden. Es ist zu erwarten, dass er auch in seinen jetzigen Verhältnissen seine alten Freunde nicht gänzlich vergessen, und sie mitunter mit den Früchten seiner heitern Muse erfreuen werde. — Im Theater an der Wien erwartet man ein biblisches Gemälde: *Noah*, oder, die *Sündfluth*, von Ekschlager, welches in Presburg vielen Beyfall erhalten hat, und wozu die Musik aus Jos. Haydns Werken gezogen ist. Auch soll auf dieser Bühne das klingemann'sche Trauerspiel, *Faust*, zum Benefice der Mad. Schröder gegeben werden, welches zwar seit anderthalb Jahren schon zur Aufführung fertigt liegt, worüber aber Anstände der Censur obwalteten, welche nun glücklich beseitigt sind. —

Recension.

Concerto pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. comp. par P. Baillot. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Wenn ein Violinist der neuesten Schule ein Werk sucht, durch dessen Einstudiren er ihr Wesentlichstes und Vorzüglichstes sich von neuem ins Andenken und in die Uebung bringen; oder, ist das ihm nicht nöthig und er ein wahrer Virtuos jener Art, dies in einer gewissen Vollständigkeit

und aufs Vortheilhafteste darlegen will: so wird ihm dies Concert ganz gewiss sehr erwünscht kommen. Denn was er wünscht, das enthält es in reichem Maass; und dabey ist es zugleich eine wackere Composition, in welcher Geist, Fleiss und Kunsterfahrung gar nicht zu verkennen sind. Das erste Allegro, G moll, C-Takt, hat Kraft und Leben, äussert aber beydes mit Ernst und einer gewissen Strenge; das etwas kurze Adagio, Ddur, C-Takt, enthält sehr zarte, liebliche Melodien, einfach und zart vorzutragen, und macht, besonders nach jenem ersten Satze, treffliche Wirkung; das Rondo, G dur, Zweyvierteltakt, hat ein sehr einfaches, niedliches, russisches Thema, das aber den vielen affectvollen, sehr brillanten, und meistens sehr schwierigen Zwischensätzen nur als Verbindungsmittel, und gleichsam zur Erholung für den Zuhörer und Spieler dient. Dieser Satz ist lang, und verlangt, wie irgend einer, seinen Mann. — Die überall genau angegebenen Mittel zum Vortrag, wie ihn der Verf. wünscht, verdienen Dank, und müssen sehr genau in Obacht genommen werden. — Das Concert ist mässig besetzt, und nur das Quartett reichlich beschäftigt. Die übrigen, sehr leicht geschriebenen Instrumente sind: Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotte und zwey Hörner.

Kurze Anzeige.

***Grande Sonate pour le Pianoforte avec Violon** (non obligé) comp. — — par Sigm. Neukomm.* Oeuvr. 16. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Der gründliche, rühmlich bekannte Meister hat es hier, wie bey den meisten seiner Arbeiten, nicht darauf angelegt, durch Auffallendes in Ideen oder Ueberraschendes in deren Ausführung fortzureissen, sondern durch Wahl, Angemessenheit und Solidität in beyden wohlzugefallen. Eine kurze Einleitung; ein ernstes, nachdrückliches Allegro; eine sehr lebendige, und schön gearbeitete Menuett, nach J. Haydns Weise; ein gefälliges, doch keineswegs tändelndes Adagio, und ein heiteres, kraftiges Finale: daraus bestehet das Ganze, das übrigens eher leicht, als schwer auszuführen, worin mit Gewandtheit und ohne allen Zwang auch von gebundener Schreibart Gebrauch gemacht worden, und wo alles so aufgestellt ist, dass Liebhaber und Kenner sich davon unterhalten finden können. Menuett und Finale sind Ref. und seinen Freunden die liebsten Satze.

Berichtigung.

In den Abhandlungen des Hrn. Tribunalraths, Gottfried Weber, zu Mainz, No. 50, 51, vom vorigen, und No. 3, 4, 5, vom jetzigen Jahre, sind, zum Theil durch Schuld undeutlicher Handschrift, folgende Stellen irrig abgedruckt worden. Wir bitten sie zu verbessern, wie hier angegeben wird:

Ueber Ton etc. §. 2., 11te Z., ist, statt unbestimmt, zu lesen: unbedingt. §. 4., Z. 12, fehlt nach „beyde gleich" — „dick und gleich." §. 11., Z. 18, ist, statt alle lebendig besitzen sie — zu lesen: manche besitzen sie gar nicht.

Akustik der Blasinstrumente.

Spalte 66, Z. 9 v. unten, statt 28, soll stehen 28.

- 71, unterste Figur soll heissen

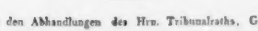

- 73, 2te Figur soll heissen

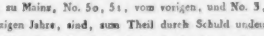

- 88, vorletzte Zeile, statt: c-es, d-f soll heissen c-es, d-f.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. *№ III.* 1816.

Bey

S. A. Steiner und Comp.

k. k. privil. Kunsthändler u. Inhaber der priv. Chemie-Druckerey zu Wien, am Graben № 612.

ist ganz neu erschienen und zu haben:

Wellington's Sieg,

oder

die Schlacht bey Vittoria.

In Musik gesetzt

von

Ludwig van Beethoven.

91ter Werk.

Unserm Versprechen gemäss ist nun dieses klassische Tonwerk, das bey den Productionen Freunde und Kenner der Tonkunst durch den kühnen Schwung harmoniereicher Entwickelungen in Erstaunen setzte, und ihre Achtung für Beethoven's Genie bis zur Bewunderung steigerte, in unserm Verlage bereits erschienen. — Nicht verkennen wird man unser Bestreben, die Ausgaben, die wir hierron veranstalteten, dem innern hohen Werth gemäss, nach Möglichkeit auch im Aeussern gefällig, ja wir könnten sagen: sehr schön, ausgestattet zu haben. — Für die Korrektheit spricht mehr als jede andere Empfehlung, dass Herr van Beethoven selbst die unmittelbare Revision sämmtlicher nachbezeichneten Ausgaben besorgte.

Die S. T. Herren Subscribenten belieben ihre vorgemerkten Exemplare gegen Erleg des bestandenen Pränumerationspreises in Empfang zu nehmen. Für alle übrigen Hrn. Abnehmer treten nunmehr folgende Preise ein:

		in Angsb. Cour.
1)	Für die vollständige Partitur.....	Fl. 6 Xr. —
2)	- das ganze Orchester in einzelnen Auflagstimmen.....	- 10 - —
3)	- das Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello.....	- 2 - 30
4)	- das Pianoforte mit Begleitung einer Violin und Violoncello.....	- 2 - 30
5)	- das Pianoforte auf 4 Hände.....	- 2 - 30
6)	- das Pianoforte allein mit einem schönen Titelkupfer.....	- 2 - —
7)	- vollständige türkische Musik.....	- 7 - —

Ferner wird Pränumeration angenommen

auf

zwey neue grosse

S y m p h o n i e n

(in A und F dur)

von

Ludwig van Beethoven.

(92ter und 93ter Werk)

welche im Kunst- und Musik-Verlag der Unterzeichneten, in unten bemerkten Ausgaben erscheinen werden.

Der Name des genialen Herrn van Beethoven bürgt gewissermassen schon für den hohen Werth der hier angekündigten zwey neuen grossen Symphonien desselben. Aber auch ohne Vorsetzung seines Namens würde jeder im Gebiete der Tonkunst Eingeweihte, den Schöpfer dieser Meisterwerke nicht verkennen. Denn so wie Herr van Beethoven anerkannt der grösste Compositeur unserer Zeit ist, eben so gehören auch diese Symphonien — welche hier in Wien bey den zum Besten wohlthätiger Zwecke veranstalteten Concerten unter eigener Leitung dieses berühmten Componisten mit ausserordentlichem Beyfall ausgeführt

werden — unter die gelungensten Schöpfungen seines ideenreichen geistesgründeten Genies.

Originalität ist ihr Hauptcharakter, und der systematische Wechsel von blühender Harmonie, von Zartgefühl und Kraft, Lieblichkeit und kühnen ergreifenden Modulationen, herzlichen Melodien und frappanten Tonfallen stempelt sie zu grossen Kunstwerken. Oft staunt selbst das geübte Ohr bey den tiefen Mysterien ihrer seltsamen Phantasien, doch enthusiastische Begeisterung ergreift es, wenn bey wiederholtem Hören der Tonsatz kristallrein in himmlischer Klarheit sich entfaltet.

Um nun alle Freunde der Tonkunst in dem Genusse dieser herrlichen Kunstwerke — welche wir käuflich als Eigenthum an uns gebracht — zu setzen, haben wir uns entschlossen, eben solche Ausgaben, wie bey dem bereits in unserm Verlage erschienenen, mit dem seltensten Beyfall aufgenommenen Meisterwerke Beethovens, betitelt: Wellington's Sieg — zu veranstalten, nämlich:

Pränumerations Preis in Augsb. Conv.

1) Vollständige Partitur..... FL 10
2) Vollständiges grosses Orchester in Auflagstimmen... - 12
3) In Harmonie für 9 Stimmen..... - 8
4) In Quintett für 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncello - 5
5) In Trio für das Pianof., Violin u. Violoncello... - 3
6) Für das Pianoforte auf 4 Hände..... - 3
7) Für das Pianoforte allein..... - 3

Diese sämmtlichen Ausgaben werden unter der unmittelbaren Revision ihres Schöpfers, Hrn. L. van Beethoven, vollendet. — Wir werden keine Kosten sparen, um selbe, dem innern Werthe angemessen, auch im Aeussern schön und correkt auszustatten, daher auch Stich, Papier und Druck derselben wie bey der Ausgabe von Wellington's Sieg seyn wird.

Zur Beseitigung aller unrechtmässigen und unrichtigen Bearbeitungen werden wir alle diese obenangeführten Bearbeitungen an ein und demselben Tag ausgeben. — Da die Grösse der Symphonien vielleicht an Stärke der Bogenzahl verschieden seyn dürfte, so können wir vor der Hand, für die zweyte Symphonie, die jedoch von der ersteren unzertrennlich ist, im voraus keinen Preis bestimmen, nur so viel bemerken wir, dass dieser Pränumerationspreis, der Billigkeit gemäss, im Wesentlichen von keiner grossen Differenz seyn wird. — Die Pränumeration bleibt bis zur Erscheinung der ersten Symphonie offen, nachher tritt der erhöhte Ladenpreis ein.

Die S. T. Herren Musikfreunde, welche mit Einsendung des Pränumerations-Betrags bey Zeiten — auf ein oder die andere Ausgabe — directe an uns oder an die nächstgelegenen vorzüglichern Musikhandlungen des In- und Auslandes sich wenden, erhalten Exemplarien von den besten ersten Abdrücken. Bey Empfang der ersten Symphonie, wird sogleich auf die zweyte vorausbezahlet. — Ungeachtet seit längerer Zeit bereits an dem Stiche dieser Werke gearbeitet ward, so können wir doch gegenwärtig noch nicht den Tag der Erscheinung bestimmen, welchen wir nachträglich durch die öffentlichen Zeitungen bekannt machen werden.

Wien, im Monat May 1816.

In unserm Verlag sind auch (nebst vielen andern) folgende neue Musikwerke erschienen:

	in Augsb. Conv.
Bayr, C. 6 Variations f. Flöte, mit Begleit. eines kleinen Orchesters. Op. 5.....	FL 1 Xr. —
— 2ter Concert für Flote, mit Begleit. von 2 Viol., Viola u. Bass. Op. 6.....	- 1 - 30
— 12 Ländler u. 4 Polon. für eine Flöte...	- — - 30
Beethoven, L. v., Sonate für d. Pf. 90ter Werk	- 1 - 15
— Sonate, einger. aus seinem grossen Trio	- 1 - 16
— Gesang: Es ist vollbracht, m. Begleit. des Pianoforte.....	- — - 30
Blumenthal, I. v., Potpourri p. Flute, Vl., A. et Violonc. Oeuvr. 30.....	- 1 - —
Diabelli, A. 7 Gesänge für Herz und Gefühl, mit Begleit. d. Guitarre. 101ter Werk...	- 1 - 15
— Friedens-Töne für das Pianof.....	- — - 45
Fesca, F. E. grand Quatuor p. 2 Violons., Alto et Vlle. Oeuv. 4.....	- 2 - 30
Gelinek, (Abbe), Variat. p. le Pianof. sur une Romance du Ballet: Nina. Nº 81.....	- 1 - —
— Variat. avec Echo p. Pianof. sur un Air de l'Op.: Joconde. Nº 87.....	- — - 30
— Variat. für das Pianof., über d. Romanze: Einst zog ich — aus der Oper: Joseph und seine Brüder. Nº 89.....	- — - 45
Giuliani, M. 3 Rondo per due Chitarre. Op. 66	- 1 - 15
Harlinger, T. Quartett für Pianof., Fl., Viole et Violoncelle. 15tes Heft des musikalischen Jugendfreundes.....	- 1 - 30
Heinemann, F. Variations p. Flute. Op. 1....	- — - 24
Hugelmann, J. Deux Rondos p. Pianof. Oeuv. 8.	- — - 15
Hummel, J. N. La Sentinelle variée pour le Chant, Pianoforte, Violon, Guitarre concertant, et Violonc. ad libitum. Oeuv. 71.	- 2 - 15
— Die Feyer des Geburts- oder Namenstages der Eltern. Ein Concert für das Pianof., mit Begl. 2 Vl., Viola u. Violonc., nebst einigen Blasinstrumenten ad libit. Op. 73.	- 5 - 30
Isouard, Nic. Joconde. od. d. Abenteurer. Oper in vollst. Klav. Ausz.....	- 10 - —
Krommer, Fr. 3 Quintetten für 2 Violinen, 2 Violen u. Violonc. Op. 88. Nº 1. 2. 3 à Fl.	2 - —
Leidesdorf, Variat. p. Pianof. sur un theme de l'Op.: Joconde.....	- — - 45
Mehul, Ouvert. aus d. Oper: Joseph und seine Brüder auf 4 Hände.....	- 1 - —
— Chöre aus derselben Oper auf 4 Hände...	- 1 - —
Mayseder, I. 4me Quatuor brillant (in F dur) p. Violon, zv. Vl. A. et Vcell.....	- 2 - 30

	in Augsb. Cour.
Mayseder, I. Variat. über ein griechisches Thema, für Violine, m. Begltg. VI., A. et Vcelle Fl. 1 Xr.	15
— die nämlichen für Violin und Guitarre	— — 45
— die nämlichen für das Pianoforte allein	— — 45
— Variat. über ein russ. Thema, für Violin, m. Begltg. einer 2ten Violin	— — 30
— die nämlichen für Violin und Guit.	— — 30
Onslow, G. 3 grd. Trios p. Pianof. ac. VI. et Vcelle. Op. 3. Nro 1. 2. . . . . à	— 2 — —
— grand Duo à 4 mains p. Pianof. Op. 7.	— 2 — —
Pochatschek, Fr. (junior) Premier Pot Pourri Violon, ac. ou. de 2 Vlons: 2 A. et Vcelle. Op. 2.	— 1 — 45
Pixis, J. P. Variationen üb. d. beliebte Abschieds-Lied a. d. Lustspiel: Nikkas am Scheidewege, f. Pianof. mit Violin od. Clarinette. 19ter Werk.	— 1 — —
Spohr, L. grd. Quintuor p. 2 Vlons, 2 A. et Vcelle. Oeuv. 33. Nro 1.	— 3 — —
Türk, D. G. Anweisung zum Generalbassspielen	— 2 — —

Verzeichniss von Musikalien des In- u. Auslandes Nro 1. u. 2., wovon in jedem Monat ein Blatt erscheint, und unentgeldlich ausgegeben wird.

Vollständiges Verzeichniss unseres eigenen Musik-Verlags. Dieses Verzeichniss, welches 6 Folio-Bogen stark ist, wird ebenfalls gratis vertheilt.

Sämmtliche Ausgaben von Wellington's Sieg, oder die Schlacht bey Vittoria, so wie die hier angezeigten neuen Musikwerke unseres Verlags, findet man auch bey den Hrn. Breitkopf und Härtel — dann bey C. F. Peters in Leipzig. — Diese sowohl, als jede vorzügliche Musikhandlung des In- und Auslandes nehmen auch auf die zwey neuen grossen Symphonien von L. v. Beethoven Pränumeration an.

S. A. Steiner u. Comp.
k. k. priv. Kunsthändler in Wien.

Avertissement.

Es stehet in Sangerhausen, im königl. preuss. Herzogthum Sachsen, ein Flügel vom alten Friederici, ein Violoncell nebst einem kleinern, zwey Violen und eine Violine, sämmtlich von sehr gutem Ton, ingleichen einer beträchtlichen Quantität von mehrern hundert der neuesten Quartetts und Quintetts, Trios und Duetts etc., von Pleyelschen und Haydnscher Zeit an bis jetzt von den besten Meistern gesammlet, zu Ganzen zu verkaufen. Liebhaber können sie zu allen Zeiten besehen und untersuchen, und haben sich deshalb bey Endesgenannten zu melden.

Wer Wunen dato und Jahresfrist das anständlichste Gebot thut, erhält diese Sammlung. Die Loosung ist für ein Armeninstitut bestimmt.

Sangerhausen in Thüringen, am 30ten Jan. 1816.

Leopold Gottfried Demelius.
Senator.

Ankündigung.

Das im vorigen Jahre angekündigte Werk:

Allgemeines Verzeichniss, oder Repertorium der bis Ende 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen, in bequeme Klassen geordnet, mit Anzeige der Verleger und der Preise,

wird zwar noch nicht in nächster Ostermesse, aber zuverlässig noch vor Michaelis d. J. erscheinen.

Zugleich ersucht man nochmals alle, welche noch Titel ihrer Verlags- oder Commissions-Artikel für jenes Werk liefern wollen, dieselben so bald als möglich an Hrn. A. Meysel, Musikalienhändler in Leipzig, einzusenden, damit sie noch während des Druckes eingeschaltet werden können.

Kirchen-Musik-Verkauf.

Es ist das Oratorium, der Tod Jesu Christi, vom Abt Metastasio, mit Musik des Kapellmeisters Naumann, deutsch und italienisch unterlegt. Auch die Musik: die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von C. P. E. Bach, in Partitur, nebst den, zu drey Pulten gehörigen Dubletten, einer Chorpartitur und 67 Chorstimmen, zusammen auf 598 Bogen holländisch Papier fehlerfrey geschrieben, wie auch 1600 Textbücher, zu verkaufen. Man wendet sich mit portofreyen Briefen an den k. Musik-Copisten Patschke, Leipziger Strasse, № 72 in Berlin.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bunte, F. Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Violoncelle. Op. 5. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, Ouv. de Lodoiska à grd. Orch. . . . . 1 Thlr.

Boieldieu, A. Ouvert. de l'Op.: le Calif de Bagdad à 4 d. Orchestre ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L. v., Fidelio, Opéra arr. en Quintettin p. 2 Vlons, 2 Violas et Violoncelle. Liv. 1. 2. 6 Thlr.

Kreutzer, C. Alimon et Zaide, Opéra arr. en Quatuors p. 2 Vlons, Alto et Vcelle. Liv. 1, 2. 5 Thlr.

Mayer, Ant. 3 Trios brillants p. 2 Vlons et Vcelle. Op. 1. № 1. ..... 18 Gr.

— Serenate p. Violon e Chitarra. № 1. ..... 12 Gr.

Hildebrand, W. 2 Polonaisen f. Violine oder Flöte mit Begleitg. des Pforte oder der Guit. ..... 6 Gr.

Mozart, W. A. 2 Duetti p. Vlno et Vlloncelle. ... 1 Thlr.

Hänsel, P. Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Violoncelle. Op. 29. D dur. ..... 1 Thlr.

Radicati, F. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

Kuffner, J. Mutipe turque p. 2 Clarin. in Es, 2 Clarin. in B, pet. Flöte, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Serpent, 2 Trombones, Tambour militaire et gr. Tambour. 1. 3. 6. 7me Rondeau à 2 Thlr. 16 Gr.

Gleissner, F. 2 Duos faciles p. 2 Trompettes ou 2 Cors. Op. 20. ..... 8 Gr.

Devienne, F. 6 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 74. Liv. 1. 2. ..... à 18 Gr.

Tausch, Fr. 3 Märsche und ein Choral f. d. kais. russ. Garde für vollst. Janitscharenmusik. 3 Thlr. 8 Gr.

Tuch, H. A. G. grosser Trauermarsch f. 2 Basethörner in F, oder 2 Clarinetten in B, 2 Fagotts, 2 Hörner in Es, 1 Terzkiote, 1 Trompete (gedämpft) Posaune et Serpent. Op. 40. 18 Gr.

Stiff, J. Militair-Musik für 2 Clarin. in Es, 2 Hörner, 1 Basposaune, 1 kl. Flöte, 2 Clarinetten in B, 2 Fagotts, 2 Trompeten und gr. Trommel. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Kelz, J. F. 25 Tonstücke als Waldhorn-Duetten. Op. 40. ..... 16 Gr.

Fer, F. Duett aus Camilla: Ach dein Herz, Klavier-Auszug. ..... 8 Gr.

Beethoven, L. v., Ouverture aus Fidelio, Klavier-Auszug. (E dur.) ..... 8 Gr.

— Duett a. Fidelio: O namenlose Freude, Klavier-Auszug. ..... 6 Gr.

Sterkel, J. F. Lied aus der Ferne von Matthison mit Begleit. des Pianoforte. ..... 4 Gr.

Loske, Terzett, die Nacht ist still und heiter, für 3 Singstimmen mit Begleit. der Guitarre. ..... 9 Gr.

— Terzett: Vereinigt ist hier Herz und Sinn ... 4 Gr.

— desgl. Wäre Christopha Weib doch mein ..... 4 Gr.

— desgl.: Stille, stille, leise, still ..... 4 Gr.

Polonoise de l'Op. le Concert interrompu p. Pforte ... 4 Gr.

Röhrer, F. X. Variations p. la Harpe ..... 8 Gr.

Leidesdorf, M. J. Variations p. le Pforte sur le thème du Quatuor fav. de Joconde. Op. 42. 12 Gr.

Diabelli, A. Friedens Deutsche und Eccossaisen f. d. Pforte. Op. 69. ..... 12 Gr.

Wilde, Jos. Wiener Redout-Walzer für ein kleines Orchester. ..... 8 Gr.

— Do Do f. Pianoforte ..... 8 Gr.

Pechatscheck, Fr. 1er Potpourri p. le Violon av. accomp. de 2 Vlons, 2 Altos et Vlle. Op. 2. 1 Thlr. 3 Gr.

Pixis, J. P. Variations f. Pforte mit obl. Violine od. Clarinette. 19e Werk. ..... 16 Gr.

Mayseder, J. Variations sur un thème gr. p. le Pianoforte ..... 12 Gr.

— Do p. le Violon av. accomp. d'un secd. Vlon, Alto et Vcelle. ..... 20 Gr.

— Do p. Vlon et Guitarre ..... 12 Gr.

— 4me Quatuor brillant p. le Violon avec accomp. d'un secd. Vlon, Alto et Vlle. ..... 1 Thlr. 6 Gr.

Fesca, F. E. grd. Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Violoncelle. Op. 9. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Hummel, J. N. die Feyer des Geburts- oder Namenstages der Eltern. Concert f. d. Pforte m. Begit. 2 Violinen, Viola et Vlle und einiger Blas-Instrumente. 75^s Wk. ..... 2 Thlr.

Onslow, G. grd. Duo à 4 mains p. le Pianoforte. Op. 7. ..... 1 Thlr 8 Gr.

Gelinek, Variationen f. d. Pforte über eine Romanze a. Joseph. No. 89. ..... 12 Gr.

— 10 Variationen p. le Pforte sur la Romance (Frühordium) de Rousseau. No. 92. ..... 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten März. **No. 13.** 1816.

Recensionen.

Kunst, das Pedal fertig zu spielen, und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen; vorgestellt von M. C. G. Hering. Leipzig, 1816, bey Gerh. Fleischer, d. Jüng. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. M. Hering, erster Lehrer der Stadtschule und des Seminariums in Zittau, dem musikal. Publicum durch mehrere Lehrbücher und andere instructive Werkchen längst bekannt, behandelt hier einen Gegenstand, der zeither nur nebenbey, und mehr im Allgemeinen bearbeitet worden — wenigstens so viel Rec. bekannt, zum erstenmal besonders, und nach einer, jedes Einzelne der Praxis lehrenden, verständigen, methodischen Folge.

Das Buch scheint Rec. eben zu rechter Zeit zu kommen. Die Organisten, wie sie seyn sollen, sind, seit Seb. Bachs Schule ausgestorben, auch im nördlichen Deutschland immer seltener geworden: (im südlichen und östlichen waren sie es stets, und im Auslande — in neuern Zeiten auch in Italien — noch seltener:) aber man hat auch dieses Seltenwerden nie so sehr beachtet, als jetzt, da ein so namhafter Grad musikal. Kenntnis und Bildung durch alle Stände, die überhaupt einer sorgfaltigern Erziehung geniessen, verbreitet ist, und da alles, was dem christlichen Cultus nothwendig, oder als Mittel zu seiner Verherrlichung dient, ein neues Interesse gewonnen hat. Dass aber ein gutes Orgelspiel zu jenem, wie zu diesem gehöre, und nun wieder eine gute Behandlung des Pedals wesentlich zu solchem Orgelspiel: das braucht wenigstens den Lesern dieser Blatter nicht erst gesagt zu werden. Nun müsste man sehr ununterrichtet, oder sehr parteyisch und undankbar seyn, wenn man nicht laut anerkennete, es sey seit einiger Zeit gar manches Zweckmässige und Rühmliche geschehen, dem Cultus auch von Seiten der Tonkunst, und mithin des Orgelspiels, wieder aufzuhelfen, ihm auch in dieser Hinsicht mehr Angemessenheit, Würde und Wohlgefälliges zu geben; und Mehreres wird vorbereitet, was seine wohlthatigen Folgen gewiss haben wird, wenn diese auch der Voreiligkeit nicht schnell, und dem einseitigen Enthusiasmus nicht auffallend genug erscheinen mögen. Als Hülf- und Erleichterung-Mittel nun zu dem, wenn auch noch so untergeordneten, doch nöthigen und wesentlichen Theile des Ganzen, der oben genannt ist, war ein solches Lehrbuch, wo nicht nothwendig, doch gewiss wünschenswerth. Und so hat hier der Verf., ist ihm die Ausführung gelungen, nicht nur etwas überhaupt Beyfallwürdiges, sondern auch eben jetzt Zeitgemasses geliefert.

Diese Ausführung muss man aber in der That gelungen nennen, wenn man auch — wie das wol bey allen Lehrbüchern noch nicht in sich selbst vollendeter und abgeschlossener Wissenschaften oder Künste der Fall seyn wird — gegen Einzelnes hin und wieder etwas einzuwenden haben, Einiges vermissen, Anderes, wenn auch nicht überflüssig, doch zu weit ausgesponnen finden mag. Rec. ist das Buch mit aller Aufmerksamkeit durchgegangen; er darf auch von sich behaupten: der Gegenstand, den es behandelt, ist ihm schon seit seinen Knabenjahren, nach Theorie und Praxis bekannt, und immer sehr werth gewesen: hiernach möge man folgendes, sein unparteyisches Urtheil ansehen.

1) Nimmt man den Titel des Buchs ganz wörtlich: so fehlt nichts darin, was man zu erwarten berechtigt ist. Aber Rec. wünschte sehr, es wäre, wenn gleich nur als Anhang, das Nöthigste, Sicherste und Beste auch über den Zweck und die Anwendung des Pedals beym Orgelspiel, erst im

Allgemeinen, dann im Einzelnen, — beym Choral, und zwar theils bey zahlreich versammleter, theils bey schwacher Gemeinde, bey dieser oder jener herrschenden Empfindung im Choral etc.; dann bey Vor-, Nach- und Zwischenspielen von verschiedenem Ausdruck und Styl: ferner in Hinsicht auf Registriren, wo sich so viele, und auch so eigene (auf keine andere Weise zu erreichende) Wirkungen hervorbringen lassen, und woran doch so wenige, auch sonst geschickte Organisten, sich mit Verschiedenheit der Stärke oder Schwäche begnügend, zu denken pflegen, u. dgl. m. — deutlich, kurz und bündig hinzugefügt. Der Verf. kann freylich sagen: Das gehört in ein Lehrbuch des Orgelspiels überhaupt, nicht in eins, des blossen (er nennt es, des *reinen*) Pedalspiels: aber wie viele von denen, für welche er doch zunächst schrieb, werden sich beydes anschaffen können? und wenn man durch höchstens einen Bogen Anhang Vielen und sehr nützen kann, so sollte man es auch thun, hat man sich gleich nicht dazu verpflichtet.

2) Um möglichst vollständig und umfassend zu seyn — in allem Mechanischen und Technischen nämlich — hat der Verf. seinen Gegenstand bis zur möglichsten Höhe und Weite fortgeführt; so dass man selbst alles Künstliche, und auch wol Künstelnde, des voglerschen Pedalspiels hier findet. Das wird vielleicht Manchem zu weit getrieben dünken: Rec. nicht. Er meynt: wer kein Virtuos werden kann und will, der wird schon von selbst da stehen bleiben, wo ihn die Kräfte verlassen; und da alles in natürlicher, consequenter Folge vorgeführet wird, so wird ein jeder, wo er auch seine Gränze finde, etwas Rechtes gelernt haben, weil keine Lücke in seiner Bildung bleibt. Und wer nun doch recht weit gehen und alles lernen will, was hier gelernet werden kann: der verdient schon dieses seines Eifers und Fleisses wegen, dass ihm Erfahrene mit ihren Beobachtungen und Rathschlägen zur Hand gehen. Auch hat sich der Verf. in den letzten Abtheilungen kurz gefasst: denn freylich, wer bis dahin ist, der bedarf nur Fingerzeige.

3) Einiges, was Rec. in Ansehung der Applicatur einzuwenden hatte, übergehet er; denn diese ist nicht nur nach richtigen Grundsätzen im Allgemeinen bestimmt, sondern auch im Einzelnen meistens natürlich und erleichternd angegeben: wo aber eine andere dem Rec. doch noch natürlicher und erleichternder scheint, bleibt es zweifellos, ob dies nicht mehr in seiner Gewöhnung der Grund hat, und mithin anders oder noch gar nicht Gewohnte nicht dem Verf. mehr Recht geben würden, als ihm, dem Rec. —

Folgendes wird nun die Leser mit dem Inhalt und der Einrichtung des Buchs näher bekannt machen. Es bestehet durchgehends aus Uebungstücken, von den ersten, elementarischen, bis zu den letzten, künstlichsten; so dass man an Text, ausser den Rubriken aller Sätze, welche deren Absicht genau angeben, und ausser der überall beygefügten Applicatur, nur eine kurze Vorrede, und ein Register zur Uebersicht und zum Nachschlagen des Einzelnen bekommt. (Das ist ganz recht: denn wer Pedal spielen will, muss nicht nur die allgemeinen Lehren praktischer Musik, sondern auch die des Orgelspiels innen haben; was aber hernach hier hinzuzulernen ist, wird am besten begriffen, indem man es zugleich übt, sey das nun auf der Orgel selbst, oder auf einem Klavierinstrumente mit Pedal, oder, im äussersten Nothfall, sogar nur auf einem blos eingebildeten, auf den Fussboden gezeichneten Pedal. Das letzte Mittel, so unvollständig es ist, und so lächerlich es erscheinen mag, ist doch, bey gänzlicher Ermangelung der bessern, keineswegs zu verwerfen; ja Rec. kennet mehrere, sehr geschickte Orgelspieler, die ihre gesammten Vorübungen nur auf diese Weise anstellen konnten.)

Das Werk enthält, wie schon bemerkt, „reine" Pedalübungen, abgesehen von allem Spiel des Manuals; und man kann dem Verf. Recht geben, dass nur durch solches die Füsse möglichste Fertigkeit und Sicherheit erlangen, auch keine üblen Gewohnheiten annehmen, aus welchen dann eine, nur dem Zufall überlassene, oder gar ein Mangel an aller Applicatur entstehet. Jede Mengerey bey jedem Fache des Unterrichts und der Uebung zerstreuet den Lernenden und hält ihn auf, sollte sie auch im Anfange ihm zu fordern scheinen. — Der Verf. führt den Lernenden vom Einfachen zum Zusammengesetzten, und jedes Folgende ist auf das Vorhergegangene gebauet: es setzt aber auch voraus, dass man langsam gehe, und nirgends weiter schreite, bis man das Vorhergegangene, praktisch, sich ganz zu eigen gemacht hat.

Das Ganze zerfällt in zwey Hauptabtheilungen. Der Verf. bezeichnet sie, als die „gewöhnliche", und die „künstliche" Applicatur der Füsse. Vielleicht würden sie besser durch die Ausdrücke bezeichnet:

einfaches und natürliches: zusammengesetztes und künstliches Pedalspiel. Beyde Abschnitte und Methoden widersprechen einander nicht, sondern die zweyte setzt die erste fort, obgleich freylich diese in jener Einiges abändert. Jene, *die gewöhnlich* genannte, ist von jedem, der Organist seyn oder werden will, geradehin zu verlangen: diese, die künstliche, jedem zu wünschen, der nicht nur das Nöthigste, sondern auch das Ausgezeichnete und Kunstreiche leisten will. Ueber beyde sind in der Vorrede verständige Bemerkungen gemacht und manche nützliche Rathschläge gegeben, die wir nicht wiederholen wollen. Folgende ist die Anordnung der Uebungen.

Gewöhnliche Applicatur. (Wir geben nur die Hauptrubriken an, die dann wieder in mehrere Unterabtheilungen zerfallen.) Uebungen, 1) im Abwechseln der Füsse auf einer Taste — erst in C dur, dann in mehrern Tonarten, diatonisch und chromatisch; 2) im Abwechseln der Füsse auf verschiedenen Tasten — stufenweise — sprungweise; 3) Uebungen im weitern Umfange — stufenweise: Fortschreiten des rechten, des linken Fusses, beyder Füsse etc. sprungweise, desgleichen; 4) Unter- und Uebersetzen der Füsse — stufenweise, des linken unter den rechten, des linken über den rechten, beydes umgekehrt etc. sprungweise, desgleichen. 5) Weitere Uebungen — alle Scalen; gewöhnliche, orgelmässige Figuren in Sprüngen etc.

Künstliche Applicatur. 1) Abwechseln der Spitze und des Absatzes eines Fusses auf einer Taste — (Zu diesen und allen folgenden Uebungen ist die besondere Vorrichtung hoher Absätze, oder besser, besonderer Ueberschuhe zum Orgelspiel mit solchen Absätzen, wie Vogler und vormals Seb. Bach sich ihrer bedienten, zu empfehlen, ja, bey den meisten unentbehrlich.) — Beyde Füsse einzeln, beyde abwechselnd, beyde vereint. 2) Abwechseln der Spitze und des Absatzes eines Fusses auf mehrern Tasten — wieder: beyde Füsse einzeln, beyde abwechselnd, beyde vereint, und zwar stufenweise, sprungweise etc. 3) Vermischte Uebungen — Scalen, nach diesen künstlichern Applicaturen u. dgl. 4) Anhang. Uebungen in mehrstimmigen Sätzen: und zwar zweystimmige für den rechten Fuss allein; dreystimmige, mit Begleitung des linken Fusses; zweystimmige für den linken Fuss allein; dreystimmige, mit Begleitung des rechten Fusses.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle; comp. par F. E. Fesca. Oeuvr. 1. Vienne, chez Pierre Mechetti. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

Hr. Fesca ist dem tonkunstliebenden Publicum schon von Kassel aus als ein wackerer, verständiger, und recht solider Violinspieler bekannt. Während seines Aufenthalts in Wien bewährte er nicht nur diesen ehrenvollen Ruf, sondern, indem er uns auch den erfreulichen Genuss seiner eigenen Compositionen verschaffte, offenbarte er zugleich das schöne Talent eines geistreichen, angenehmen und gründlichen Tonsetzers. Eine, wenn auch gedrängte Beurtheilung der vorliegenden Quartetten, seines ersten Werkes, soll nur dazu dienen, die Liebhaber dieses herrlichen Zweiges der Kammermusik auf einen neuen, und wahrlich interessanten Stern am musik. Horizonte aufmerksam zu machen. — Das erste Quartett, Es dur, beginnt mit einem Allegro, dessen Hauptgedanke:

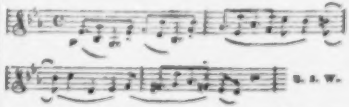

in alle Stimmen geschickt vertheilt, zusammengezogen und erweitert erscheint, und im innigen Vereine mit folgendem Mittelsatze steht:

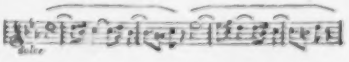

Der 2te Theil wird gleichsam neu belebt, durch eine frappante, aber keineswegs beleidigende, sondern wohl berechnete, und gehörig vorbereitete Modulation nach A dur und Fis dur, aus welcher Tonart der Componist, mittelst einer enharmonischen Verwechslung des Ais, nach B dur, und endlich zur Wiederholung des Thema zurückkehrt. — Ein liebliches, zartes Adagio, As dur:

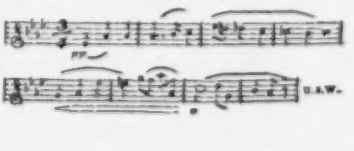

ein neckender Menuetto, B dur, Trio F dur, und ein lebhaftes, munteres Allegretto, Es dur $\frac{2}{4}$, machen die übrigen Bestandtheile dieses schönen Quartetts aus, welches dem Debüt des Verfs zur Vertrauen erregenden Einleitung dient. — No. 2. ist in der schwierigen Tonart, Fis moll, gesetzt, und auf folgendes Thema gebaut:

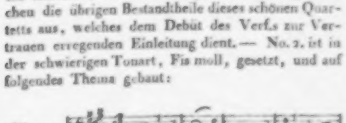

welches gegen das Ende des zweyten Theils in die harte Tonart übergeht, und schliesst. Auf dieses, ich möchte beynahe sagen, capricieuse Allegro folgt ein sanftes, herzliches Andante con moto, D dur $\frac{2}{4}$, welches, mit Empfindung vorgetragen, rührend anspricht. Die Stelle des Menuetto vertritt hier ein durchcomponirtes Presto scherzando, H moll, H dur, H moll, welches recht piquant gehalten, und mit dem, bey dieser Schmetterlingsart üblichen Satze reichlich gewürzt ist. Das Finale, Allegretto non troppo, beym Schlusse più Allegro, und dann poco a poco più presto, Fis moll, giebt den Augen und den Fingern weidlich zu schaffen, krönt aber auch Mühe und Fleiss mit einem belohnenden Erfolg. — No. 3, B dur, eröffnet ein ernstes Allegro:

Einige nicht leichte Terzen-Läufe, so wie mehrere fremdartige, etwas heterogene Ausweichungen, erheischen einen sichern, umsichtigen Spieler. Das Andantino, Es, $\frac{6}{8}$, hat einen schwärmerischen Charakter, und bildet mit dem tändelnden Menuetto u. Trio, B dur, F dur, einen angenehmen Contrast. Ein brillantes Rondo, B dur, $\frac{2}{4}$, beschliesst würdig das Ganze.

Zur Ausführung wird ein tüchtiger, geübter Primarius erfodert, der seinem Instrumente vollkommen gewachsen ist, und Leben und Geist seinem Vortrage mitzutheilen versteht. Bey einigen mussergewöhnlichen Stellen ist der Fingersatz beygefügt, so wie überhaupt die ganze Anordnung den kenntnissreichen, praktischen Meister verräth. Die andern Stimmen sind grösstentheils begleitend, aber keinesweges uninteressant gehalten, und haben auch, ein Paar Stellen abgerechnet, wenige Schwierigkeiten zu überwinden. Der Stich ist deutlich und rein, auch ziemlich correkt.

Sonate à deux Pianoforte, par Gyrowetz. à Vienne, au Magazin de *J. Riedl.*

Diese Sonate ist eine, besonders den Dilettanten, gewiss angenehme Erscheinung, wird aber auch den *billigen* Kunstkenner, vorzüglich in einzelnen Stellen, befriedigen. Der eigne Styl des fleissigen und verdienten Verf.s ist nicht zu verkennen, und man kann sie denen guten Arbeiten beyzählen. Sehr passend wird sie für solche gesellschaftliche Cirkel seyn, worin ein heiterer Ton herrscht, welchen sie auf eine angenehme Weise unterhalten und erheben wird. Man möchte sogar glauben, der Verf. habe diesen Zweck, der Beförderung geselliger Freude, recht eigentlich vor Augen gehabt. So findet Rec. wenigstens die ganze Anlage und innere Behandlung dieser Sonate. Das erste Allegro im $\frac{2}{2}$ Takte aus D dur, welchem eine kurze Einleitung, im C-Takte Largo, vorhergeht, hat den Charakter der Fröhlichkeit, welche sich im folgenden Andante, aus G dur in derselben Taktart, zu sanften, hier und da innigen Gefühlen umgestaltet. Im letzten Allegretto, aus D dur im $\frac{3}{4}$ Takte, verbindet sich das Liebliche des Andante mit dem Frohsinn des ersten Stücks, und diese Empfindung behandelt der Verf. mit vieler Lebendigkeit.

Bey Sonaten für zwey Pianoforte hat der Tonsetzer die Gelegenheit, eine herrliche Vermählung der einzelnen Partien hervorzubringen, die Sätze mannigfaltig zu verweben, und so eine Wirkung zu erreichen, welche in einer Sonate zu vier Händen unmöglich gegeben werden kann. Was dergleichen Tonstücke sehr anziehend macht und ihnen ein eigenes Interesse verleiht, ist, dass hier zwey Spieler, in dem Besitze des *ganzen* Tonumfanges, sich unbeschränkt aussprechen können, da im Gegentheile bey den vierhändigen Sonaten der eine in der obern Hälfte gleichsam die weiblichen, sanften, und der andere die männlichen, kräftigen

Stimmen unter seiner Gewalt hat. Das Concertante ist daher hier nicht der Wettstreit *einzelner* Stimmen, sondern ganzer *Tonchöre*, woraus denn die eignen Gesetze der Behandlung dieser Tonstücke, sowol von Seiten der Vortragenden, als besonders des Tonsetzers fliessen. Rec. findet dieses auch im Ganzen der Sonate ziemlich beobachtet, ob er gleich nicht bergen kann, dass er bey manchen Stellen eine andere Reihung der Sätze vorgenommen hätte, theils, um mehr Mannigfaltigkeit zu bewirken, theils, um, dem oben ausgesprochenen Grundsatze gemäss, mehr Masse gegen Masse, einen Saitenchor gegen den andern zu setzen, was, besonders bey kräftigen Stellen, die Wirkung ungemein erhöht, und, bey einer geistigen Darstellung, Spieler und Hörer gleich erhebt. So würde Rec., in Hinsicht des ersten Punktes, z. B. den sogenannten Quintengesang, welchen die zweyte Partie zuerst vortrug, bey der Wiederholung der ersten gegeben haben. Da der Tonsetzer hier den schönen Wettstreit zweyer Partien darlegen soll, so darf er die *Hauptstellen* im Tonstück, wozu dieser Quintengesang, als inniger Erguss der gesteigerten Empfindung, gehört, nicht willkürlich nur Einem Theile übertragen, sondern beyde müssen um den Preis ringen, welcher, wenn der Tonsetzer nicht schon das Uebergewicht durch die *Art* seines Satzes in die eine oder die andere Partie legte, von demjenigen errungen wird, der sich in den bezeichneten Umrissen am tiefsten auszusprechen im Stande ist. Dies macht den vorzüglichsten Reiz solcher geistiger Kämpfe, sowol für den Hörer, als besonders für die beyden Spieler. — Was die Begründung des zweyten Punktes angeht, so hätte Rec., um der Kürze wegen auch nur Eine Stelle anzuführen, im 25sten Takte des zweyten Theils das Thema, welches dort nur immer eine Partie mit wechselnden Accorden vorträgt, in die beyden Partien abwechselnd verlegt, so wie auch die begleitende Idee. Auch hätte er die Form dieser letztern der Schlussidee des ersten Theils ähnlicher gemacht, wodurch der Zuhörer mehr Einheit erhalten hätte. Ganz nach des Rec. Ansicht ist die Einleitung auf der 15ten Seite vom Rondo. Da sind die einzelnen Sätze so verwebt, dass der gehörige Grad von Lebendigkeit errungen ist, welchen besonders Tonstücke dieser Art erfordern.

Uebrigens bestätigt auch diese Sonate des Rec. Meynung von der Instrumentalcomposition des Verf. im Allgemeinen; dass, nebst einem gefälligen, oft sehr ansprechenden und gefühlvollen Gesang, sich ein Reichthum von angenehmen, und ungezwungen sich verbindenden Ideen in derselben vorfinde, die nur tiefer behandelt seyn sollten, um auch diejenigen ganz zu befriedigen, welche Vielseitigkeit in der Bearbeitung für Bedingnis zur Bestimmung des wahren Kunstcharakters halten.

Nachrichten.

Mayland. Ende Februars. In meinem heutigen Bericht schildere ich Ihnen, so viel es der Raum Ihrer Blätter erlaubt, eine musikal. Epoche dieser Hauptstadt, welche mit dem verwichenen Herbst anfangt und mit gegenwärtigem Carneval endet. — Was sich seit vergangenem 8tem April (S. musikal. Zeitung vom J. 1815, No. 17,) bis zu dieser Epoche zugetragen hat, ist mit wenigen Worten gesagt. Im grossen Theater *alla Scala* gab man, nach Mozarts *Figaro*, eine vom Hrn. Generali neu componirte Op. buffa, *l'Impostore* betitelt. Das Gedicht hiess ursprünglich, *Marcotondo*, wozu vor mehrern Jahren Hr. Mosca und auch des verstorbenen Dusseks Bruder (gegenwärtig Kapellmeister in einem k. k. Regimente) die Musik schrieb. Man verwechselte hier nur den Namen. Die Musik dieser Oper ist sehr arm und fand nur sehr geringen Beyfall. Man gab zur Abwechselung wieder Mozarts *Figaro*. — Im July gab man in der *Scala* und im *teatro Rè* Schauspiele. Im *teatro Carcano* gab man Mayers Op. seria: *la Rosa bianca e la Rosa rossa*, welche vor drey Jahren in Genua Aufsehen machte. Hier nahm man sie ebenfalls sehr gut auf, besonders ein Duett vor dem zweyten Finale.

Die Hrn. Kapellmeister, Joseph Weigl und Pär, schrieben hier verwichenen Herbst, jeder eine neue Oper für unser grosses Theater, *alla Scala*; erster die dritte Herbstoper, und letzter die erste Carnevalsoper. Wenn ich nun den, unweit von hier, in Bergamo lebenden Hrn. Kapellm. S. Mayer, der ebenfalls hieher kam, um seine *Ginevra di Scozia* mit den gegenwärtigen Sängern besagten Theaters einzustudiren, hieher rechne: so kann man sagen, Mayland habe den seltenen Fall erlebt, in Einer *Stagione* die drey grössten jetztlebenden Theatercomponisten im italien. Styl in seinen Mauern gesehen, und für sein Theater verwendet zu haben.

Dieser Fall interessirte desto mehr, da die heutigen Italiener über die deutsche Musik ganz verschieden raisonniren. Füglich kann man sie in drey Klassen eintheilen. Jene, auf die Gellerts bekannte Fabel passt, beharren bey ihrer Meynung, die Musik sey nur *ihrer* Nation eigen, und wundern sich nicht wenig, dass man die *Maestri gelati*(!) aus Deutschland nach Italien kommen lässt, um daselbst Opern zu schreiben. Diese Herren nennen auch alle andere Nationen *barbari*. Eine andere Klasse spricht in einem andern, aber kategorischern Tone. *I tedeschi* (sagen sie) *sono per la musica istromentale, e gl' italiani per la musica vocale.* Der Irrthum ihrer Behauptung liegt vor Augen. Die *Musica istromentale* singt ja ebenfalls, und nicht nur die *Musica vocale*; die mozartischen, mayerschen und weigelschen Opern gefallen ebenfalls hier zu Lande, und die Italiener sind nicht selten von dem schönen Gesange, der allenthalben in den Opern besagter Männer zu finden ist, ganz entzückt. Jene Behauptung scheint aber vielmehr einen heimlichen Aerger zu verrathen; denn es thut ihnen allzuweh, von den Deutschen in der Musik gegenwartig übertroffen zu werden. Die dritte Klasse begreift endlich eine geringe Anzahl richtig fühlender Individuen, welche in der That der deutschen Nation heut zu Tage den Preis der Musik einräumt, weil dieser der Schopfer, neben den mus. Talenten, die sie mit den Italienern theilet, die Gabe verlieh, Musik wahrhaft beurtheilen zu können. Diese Herrn Italiener behaupten (wer sollte es glauben?) dass gegenwartig nur wenige Musik, selbst von Cimarosa, Paisiello etc. noch Glück machen konne. Und in der That ist es auch so *).

Die Neugierde der Maylander, ob Pär oder Weigl den Sieg davon tragen würde, war aufs höchste gespannt. Hier und da hörte man sagen: *Pare un sogno d'aver qui questi due grand uomini*; allein Pär's Apostel predigten zum voraus das Wunderkind, das da zur Welt kommen würde, und sprachen unaufhörlich von ihrem *idolo*: meynten auch, Mozart, Weigl, Mayer, wären *bravi maestri*: aber Pär sey das grösste Genie, was je die Erde hervorgebracht habe.

Stagione teatrale dell' autunno 1815.

Sie nahm ihren Anfang schon in der ersten Hälfte des Augusts. Im *teatro Re* gab man eine Op. buffa von einem gewissen Celli. Sie hiess: *Dritto e rovescio.* Sie erlebte nur einige Vorstellungen, und statt derselben gab man Schauspiele etc. Die Familie Monbelli gab in eben diesem Theater im October ihr gewöhnliches Steckenpferd, die rossinische Op. seria: *Demetrio e Polibio*, welche Ihren Lesern ohnehin bekannt ist, und dem hiesigen Publicum schon lästig wird.

Die vorzüglichsten Sänger im grossen Theater, *alla Scala*, waren in dieser *Stagione:* die Signora Bassi (Sopran), die Sig.a Marcolini, (Alto), nebst dem Tenor Gentili und den beyden ersten Buffos, Galli und Pacini. Man machte mit der älteren rossinischen Op. buffa, *L'Italiana in Algeri*, den Anfang, weil die Marcolini sich beym Contract diese Oper (ihr Steckenpferd) als erste bedungen hatte. Da von dieser Oper schon in der musikal. Zeitung gesprochen worden, so füge ich nur noch hinzu, dass sie diesmal den Meisten Langeweile verursachte, und dass dergleichen *süsse* Musiken nicht zu oft gehört werden dürfen. Ein hiesiger Zeitungsschreiber [illegible] der einst diese Oper in den Himmel hob, und sie, *sei voy Geschmacke* nach, als ein *Capo d'Opera* betrachtete, sagte zu mir nach der heutigen Vorstellung derselben: *Quanto anni mi sono invecchiato oggi!* vermuthlich darum, weil er in den letzten zwey Jahren viele mozartische, haydnische, beethovensche Musik gehört hat. Dessen ungeachtet schrieb er Tags darauf in seiner Zeitung: *questa gentil pellegrina, dopo aver perverso la metà dell' orbe musicale etc.*; u. ferner: *Il parlare de' pregj di questa composizione sarebbe un ripetere cio ch' è gia noto.* Was soll man sagen zu solchen Widersprüchen? Uebrigens besteht die *halbe musikalische Welt*, welche, seiner Behauptung nach, gegenwartige Oper durchlief, in ungefähr einem Dutzend Städten Italiens. In Neapel, in Sicilien, und im ganzen übrigen Europa kannte man sie zu dieser Zeit noch gar nicht. Doch hier zu Lande ist der Gebrauch, alles Einheimische mit orientalischem Pomp, das Ausländische hingegen lieber

*) Anm. Uebrigens giebt es noch Einige, welche behaupten, dass all die guten deutschen Meister auch in Italien studirt haben! So behauptete einer letzthin, Weigl habe in Neapel die Musik studirt; Haydn alles dem Porpora zu verdanken gehabt etc. Pär hat mich hier versichenen December, in Gegenwart vieler Italiener, versichert, er habe die Musik erst in Wien zu lernen angefangen. Das war freylich ein fürchterlicher Schlag für diese Herrn. d. Corresp.

gar nicht, oder m[illegible]usserst kärglich zu erwähnen, wodurch die arge Ignoranz des grössern Theils reichlich genährt wird. —

Hr. Coccia, ein angehender neapolitanischer Compositeur, schrieb die zweyte Op. buffa dieser Stagione für das grosse Theater: da sie aber nicht zu gehöriger Zeit fertig wurde, so gab man indessen die ältere Opera semiseria von eben diesem Meister: *La donna selvaggia*. Diese fand keine besonders gute Aufnahme. Seine neue Opera buffa, *I begli usi della città*, wird indessen fertig, man giebt sie, man pfeift sie fürchterlich aus, und sie geht mit der zweyten Vorstellung zu Grabe. Das Stretto des ersten Finale dieser Oper ist, in Hinsicht der verworrenen Musik, einzig in seiner Art. — Weigl musste nun über Hals und Kopf seine neue Oper endigen. Bis zum 8ten Nov. wurde mit der *Donna selvaggia* und der *Italiana in Algeri* gewechselt. An diesem Tage gab man endlich die so schnlichst gewünschte, neue weiglsche Op. seria, (eigentlich buffa.) *L'Imbroglio* betitelt. Das Gedicht hat, ausser einer theatralischen Situation im zweyten Acte, wenig Interessantes. Ich werde also blos von der herrlichen Musik, als einem wahren Kunstwerke, reden.

Die Overtura (B dur) beginnt mit einem kurzen und schönen Andante. Hierauf folgt das Allegro, wovon das liebliche Thema und das Stretto aus dem Terzette des ersten Acts, der Mittelgedanke hingegen aus dem letzten Duett des zweyten Acts genommen ist. Das Thema ist gut durchgeführt, und das Ganze effectvoll. (Die Overtura gefiel ungemein.) Die kurze Introduzione (D dur) beginnt mit einem heitern Chor, von kraftigen Bassen belebt, hat angenehme Melodien, und einige originelle Ideen; endet mit einem gut angebrachten Allegro, und gefiel ziemlich. Hierauf folgt in der zweyten Scene ein Chor mit einer Cavatina des Hrn. Galli. Die Worte sind sehr unbedeutend und heissen:

Baron d'un castello,
Gran capo di famiglia,
Io tengo e questa, e quello
Come polledri, in briglia.
Mercè la mia politica
Che paragon non ha etc.

Aber Hr. W. componirte hierzu, ganz dem Charakter gemäss, einen gravitätischen, blos declamatorischen, originellen Gesang, der von Hrn. Galli gut vorgetragen, auch recht gefiel. Die 5te Scene beginnt sogleich mit einem Quartett: *La Signorita in vano etc.* von den Signore Bassi, Marcolini, und den beyden Buffi, Galli und Pacini, gesungen. Dieses Quartett ist ein Meisterstück, und, als Kunstwerk betrachtet, die Krone der ganzen Oper. Die Violoncellen spielen dabey eine herrliche Rolle. (Es gefiel *sehr*.) — Das Duett: *Taci crudele etc.* in der 6ten Scene zwischen der Metilde (Marcolini) und dem Grafen (Gentili) ist ein *Agitato* mit einem sehr schönen Gesang. (Es gefiel ebenfalls.) Die grosse Arie der Metilde ist mehr eine Aria seria, und hatte vielen Beyfall. Das Terzett in der 10ten Scene: *Senza leggere lo scritto etc.*, ist ebenfalls ein Meisterwerk, macht aber nicht denselben Effect, wie das Quartett, wahrscheinlich darum, weil Hr. W. zu viel mit dem sehr lieblichen Thema modulirte, und die Sänger dabey etwas vernachlässigte; manchmal schien es, als begleiteten diese das Orchester. Das gleich darauf folgende erste Finale ist voller Eigenthümlichkeit und musikalischer Schönheiten: ist aber doch hie und da etwas matt. Besonders schön ist der Chor: *Tutto è silenzio etc.* Dieser machte jeden Abend *furore*, und hatte das Glück, in der letzten Vorstellung wiederholt werden zu müssen — ein Fall, der einzig in Italien ist, und ein Beweis, dass man auch für schlechte Sänger, wie z. B. die Choristen in Mayland, eine schöne Musik schreiben kann. Das Stretto dieses Finale ist prächtig und imponirt durch seine mächtigen Contra-Basse:

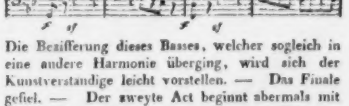

Die Bezifferung dieses Basses, welcher sogleich in eine andere Harmonie überging, wird sich der Kunstverständige leicht vorstellen. — Das Finale gefiel. — Der zweyte Act beginnt abermals mit einem Chor. Das Duett: *La Baronessa figlia etc.* in der 5ten Scene ist recht artig; es gefiel. In der 6ten Scene kommt ein Chor von Räthen (*consulenti*) vor, das nicht origineller hätte ausgedacht werden können. Die Violoncellen und Violen machen hier die Principalstimmen des Orchesters, und den Gesang; die Violinen accompagniren dazu gerade so, wie — *salva venia* — die Esel schreyen:

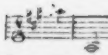

manchmal wiederholen die zweyten Violinen diesen Sprung schnell nach den ersten Violinen, und es scheint, als schreyen mehrere Esel hinter einander. Dieser Chor, welchen man auch später, anstatt *coro de' consulenti*, schlechtweg *coro degli asini* nannte, ist von grossem Effect, und machte Jedermann lachen. Er wurde jeden Abend applaudirt. Es verstehet sich übrigens, dass, was die Herren in diesem Chor zu sagen haben, eselhaft ist. — Gleich darauf in der 7ten Scene folgt ein Recitativ mit einer militairischen Arie: *Delle trombe al suon feroce etc.*, wovon die ersten zwey Takte an den Marsch der Oper *Aschenbrödel* erinnern. Die ganze Arie ist übrigens sehr theatralisch, wurde von der Bassi recht gut gesungen, und gefiel ungemein. Das darauf folgende Terzettino (vielmehr Duett) ist zwar angenehm, aber etwas matt; desto mehr Vergnügen, ja den grössten Enthusiasmus erregte das in der 12ten Scene folgende Duett: *Minacciar tu mi vedesti etc.* von den beyden *prime donne*, Bassi und Marcolini, vortrefflich gesungen. Dieses Duett machte jeden Abend *furore*; es entzückte alle Zuhörer zwanzig Abende hintereinander. Die Italiener waren ganz frappirt, nach so vielen schönen Stücken auf einmal etwas zu hören, was, nach ihrem Urtheil, alles übertrifft. Das zweyte Finale ist kurz, gut und schön. (Es kommt da ein à 5 mit Begleitung von 4 Waldhörnern vor.) Nach Pars eigener Aeusserung ist dieses Finale besser gelungen, als das erste; und er hat Recht. — Hr. Weigl ist in den ersten drey Vorstellungen seiner gegenwärtigen Oper nach jedem Act mit grösstem Enthusiasmus hervor gerufen worden, welches in Italien selten, und eine sehr grosse Auszeichnung ist.

Dies wäre nun meine kurze, unparteyische und treuliche Beschreibung, sowol der Oper, als der Aufnahme. Man gab sie täglich bis Ende Novbrs, wo diese Stagione teatrale endigte. Ob Hr. W. sich selbst darin copirt habe, wie Manche behaupten, kann ich nicht bestimmen; denn seine letzten Opern sind mir gänzlich unbekannt. Die wenigen andern Reminiscenzen, welche seine gegenwärtige Oper hat, sind von keinem Belange. Wenn aber einige aufgeblasene Contrapunktisten, oder sogar Uneingeweihete, diesem Meister tiefe Sachkenntnis absprechen: so soll man sie geradezu bedauren. Hr. W. hat sehr oft bewiesen, dass er auch Contrapunktist sey: allein er weiss auch, wo die Beweise dafür hingehören, und was der Theater-Effect verlangt. So hat er sich seinen *eigenen Styl* gebildet, in welchem seine lieblichen und neuen Melodien am vortheilhaftesten würken können, und er sein herrliches Talent, für den Gesang zu schreiben, am schönsten anwenden kann. Sonach duldet es keinen Einwand, dass man behauptet, er gehört unter die vortrefflichsten Theatercomponisten: und Italien beweiset selbst dadurch, dass es ihn schätzt und liebt, es habe noch das Recht, über Gesang und Theatermusik zu urtheilen. Freylich ist er kein Mozart: aber giebt es denn überhaupt noch einen Mozart? Und ist die Lerche nicht mit Lust und Liebe zu hören, weil sie keine Nachtigall ist? oder sollen wir uns der Werke Albano's nicht freuen, weil sie keine Raphaels sind? Dass doch, sonst auch gescheidte Leute so selten lassen können, das Kind mit dem Bade auszuschütten! Schonen wir vielmehr einen Mann, der so vieles Gute und Schöne für's Theater geliefert hat! seine *Inboscata* hat ihn aufs neue in Italien mit Ruhm bekront. Jene fanatischen Verehrer grosser Harmonisten thun den Meistern des italien. Styls nicht weniger Unrecht, als die fanatischen Italiener, die ich oben beschrieben, ihnen. Mozart ist leider nicht mehr auf Erden: nun Beethoven — und wieder Beethoven! Schön und herrlich: nur aber alles in *seiner* Art! Ja, lasst Beethoven nach Italien kommen, lasst ihn da mehrere Opern schreiben: was dieß, der grosse, genialische Künstler wird selbst gar Manches in seiner Weise ändern — mildern, vereinfachen etc.? Denn, wie ich auch die italien. Musik in gar mancher Hinsicht nicht anders, als tief gesunken nennen kann: Italien wird doch immer, auch in dieser Hinsicht, eines der geistreichsten, sinnvollesten Länder; wird besonders immer die Schule des Gesanges bleiben, und man kann den heutigen italienischen Meistern, wie z. B. Rossini, Pavesi, Generali etc., auch keineswegs musikal. Talente absprechen. Alle zeigen Phantasie, Leben und Geschmack in ihren ersten Opern: dass dies aber bey ihnen schnell verraucht, ist freylich ein Schicksal, worüber sich wol Manches sagen liess, woran kritisirende Renommisten wahrlich nicht denken, wovon sie keine Ahnung haben. Damit wünscht aber der Ref. keineswegs als Anhänger Weigls betrachtet zu werden: er bekennt sich vielmehr hier öffentlich vor aller Welt, die

hiervon Notis nimmt, als den herzinnigsten Verehrer Mozarts; ja, als den, dem keiner in dem Maasse, wie dieser, genügt: er wird aber darum doch Jedermann, wie dies auch seyn soll und muss, sein Verdienst lassen, und keineswegs einen guten Quartettcomponisten einem guten Theatercomponisten vorziehen, sollte der erstere auch noch so tief in die Kunst eingedrungen seyn. Die Leser verzeihen mir diese Digression wenigstens um der hiesigen willen! Ich komme auf meinen Bericht zurück.

Im December gab man in der *Scala* die etwas ältere Op. buffa: *I pretendenti delusi*, von Hrn. Mosca, welche Oper eine leichte, angenehme Musik hat, und sich einige Mal gut hören lässt.

Uebrigens sahen wir in dieser *Stagione*, wie gewöhnlich, zwey grosse und zwey kleine Ballete. Das erste, grosse Ballet von Hrn. Corally hiess: *Imene deificato*, und machte kein Glück. Desto mehr gefiel das zweyte, grosse Ballet von Hrn. Garzia: *Il cavaliere del tempio*, (die Tempelherrn,) wozu Hr. Belloli eine schöne Musik componirt hatte. Dieser berühmte Waldhornspieler verdient in doppelter Hinsicht einer Erwähnung in Ihren Blättern: erstens ist er zugleich ein braver Compositeur, und schreibt manche schöne Kirchenmusik; zweytens ist er sehr gefällig gegen arme Künstler, die auf ihrer Durchreise hier Akademien geben. So hat er letzthin in den beyden Akademien des jungen Gianchettini und der Dem. Guggioni Concerte auf dem Waldhorn geblasen. Diese Bereitwilligkeit und Dienstfertigkeit sind bey grossen und wohlhabenden Künstlern, wie Hr. Belloli, gewiss selten zu finden. — Das zweyte, kleine Ballet: *La mania del ballo*, von obengenanntem Hrn. Corally, hat recht gut gefallen.

Von der neuen weiglschen Oper sind bereits beym hiesigen Kunsthandler Ricordi die Overtura und zwey Duetten erschienen; nächstens wird derselbe auch andere Stücke aus dieser Oper im Drucke herausgeben.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Drey- und vierstimmige Gesänge mit Begleit. des Pianoforte — von C. T. Moritz. Erster Heft. 10tes Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 20 Gr.)

Mehrere der Lieder dieses, für schönen Gesang von der Natur ausgestatteten und durch gute Muster gebildeten Dilettanten sind beliebt, und verdienen es zu seyn. Die hier angefuhrten Gesänge werden es auch werden, und ebenfalls nicht mit Unrecht. No. 1. hat, von Seiten des Ungewöhnlichen und der Lebendigkeit, sowol im Charakter, als in den sehr gut verflochtenen Stimmen, den Vorzug. Dass es entfernt an Zelters Musik zu Göthe's *Hochzeitlied* erinnert, wollen wir ihm nicht zum grossen Vorwurf machen. No. 2. ist einfach, und hat, besonders gegen das Ende, gefühlvolle Stellen. No. 3. ist frey, ins Breite, und mit wechselnden, obligaten, figurirten Stimmen, ausgeführt, und macht, gut gesungen, einen sehr günstigen Effect, sind auch die Motive an sich nicht eben unerhört. — Alles ist fliessend und den Stimmen gemäss gesetzt: No. 1. für 2 Soprane und Tenor, No. 2. für 2 Soprane und Bass, No. 3. für 2 Soprane, Tenor u. Bass. Das Pianoforte ist durchgehends obligat.

Concerto pour le Pianoforte avec accompagn. de l'Orchestre, comp. — — par J. L. Böhner. Oeuvr. 11. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Ein sehr lebhafter, an Erfindung keineswegs armer, an Kunst bereicherter und gesicherter, an Geschmack dem Gründlichen zugewendeter Geist; viel Erfahrung in dem, was Effect macht, auch was jedes Instrument verlangt, um aufs vortheilhafteste zu diesem Totaleffect beyzutragen; und ein Sinn, der, was jene Vorzüge darbieten, nicht gleichsam auf Geradewohl nur hinwerfen, sondern mit Fleis und Sorgfalt auch im Einzelnen ausbilden mag: das ist es, was Ref. und seine Freunde in diesem wackern Concerte, so wie in verschiedenen andern, der bedeutendern Compositionen des Hrn. B., erkannten: das grosse Publicum aber, dem er es an mehr, als einem Orte vortrug, bezeigte jedem der drey Sätze, doch dem ersten am lebhaftesten Beyfall. Setzt er nun hinzu: die Klavierstimme ist glänzend und viel beschäftigend, ohne allzuschwer zu seyn; die Orchesterpartie nicht leicht, besonders auch wegen der zwischendurch immer in kleinen, melodiösen Sätzchen obligat behandelten ersten Instrumente; das Ganze nicht übermässig lang, (ein Weniges länger, als die grossen von Mozart,) und die Besetzung reich, ohne überladen zu seyn:

so glaubt er für Männer, die solchem Werke an Einsicht und Geschicklichkeit gewachsen sind, schon genug gesagt zu haben, um sie auf dasselbe aufmerksam zu machen; eines Weiteren aber bedarf es nicht bey *ihnen*, und für Andere ist so etwas ja doch nicht. Hr. B. aber nehme noch des Ref. Dank! —

Concerto da Camera pour le Pianoforte av. acc. de deux Violons, Flûte, Alto et Violoncelle, comp. par J. B. Cramer. à Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl. 45 Xr.)

Ungefähr wie Cramers kleine Sonaten für seine Zöglinge sich zu seinen grossen verhalten, verhält sich dies kleine Concert zu seinen grossen. Der Stoff ist hier etwas gewöhnlich, und spärlich verwendet, aber gefällig und popular; die Schreibart sehr leicht zu fassen und leicht hinfliessend; und die Ausführung durch die Spieler nicht schwerer, als etwa die, der grössten Sonaten Steibelts oder der mittlern Dusseck's: dabey ist jedoch die Klavierstimme hin und wieder ziemlich brillant, dem Solospieler günstig, und auch geeignet, ihn Mannigfaltigkeit des Ausdrucks darlegen zu lassen. Lehrer, die Schüler oder Schülerinnen haben, die nun einmal mit Concerten sich hören und hören lassen wollen, ohne Grosses fassen, Schwieriges bezwingen zu können; die daher (hoffentlich) nur in Privatcirkeln auftreten, wo zugleich Rücksicht auf ein sehr kleines Orchester genommen werden muss: solche Lehrer werden wohl thun, dies Conc. zu solchem Behuf vorzuschlagen und mit ihren Scholaren einzustudiren: es leistet nicht nur, was diese zunächst suchen, sondern nützt ihnen auch, indem es achte Pianofortemusik enthält. Da keine Nummer auf dem Titel angegeben, macht Ref. das Stück dadurch kenntlich, dass er die Sätze angiebt: Tempo giusto, B dur, C-Takt; Larghetto, F dur, Zweyvierteltakt; (ein sehr angenehmer Satz;) Rondo, B dur, Sechsachteltakt.

Zwölf kleine Piecen für zwey Guitarren, und sechs Lieder mit Begleitung einer Guitarre, comp. — — von J. S. Böhmer. Meissen, aus d. klinkichtschen Notendruckerey.

Die kleinen „*Piecen*" bestehen aus Ländern, Walzern, Ecossoisen, einem steyerischen Tanz und einer Polonoise. Sie geben, in den gehörigen Formen, Ideen, die dem Charakter dieser Tänze angemessen sind, und, wenn auch oft dagewesen, doch immer wieder nicht ungern gehört werden. Von dem aber, was man zur Composition des Liedes jetzt, und mit Recht verlangt, scheint Hrn. B. nichts eigen zu seyn, als allenfalls ein leichter Fluss der Cantilena; wenigstens hat er hier nichts weiter gezeigt: dagegen vieles, was bestimmt auf jenen Mangel deutet; und dies ist so offenbar dargelegt, dass es keiner Nachweisung bedarf, er müsste sie denn selbst verlangen. Dass er aber den Text der Lieder nicht einmal richtig abgeschrieben hat, und z. B. S. 16 und 17, dem Dichter in einem allgemein bekannten Liede Unsinn und die gröbsten Verstösse gegen alle Form aufbürdet: das ist doch wol zu arg, und scheint dem Corrector um so weniger zuzurechnen, da im Exemplar des Rec. fehlerhaft gedruckte Noten verbessert sind, jene Entstellungen aber nicht. — Zu spielen ist alles in diesem Werkchen kinderleicht, und darum, was es von Tänzen enthält, zum Unterricht noch wenig Geübter zu gebrauchen.

Acht Variationen über d. altdeutsche Volkslied: Trienken mien Haun — — f. d. Pianoforte — — von J. F. Kelz. 39stes Werk. Berlin, bey Concha. (Pr. 8 Gr.)

Ein sehr gutes Thema, (dem auch der alte Text beygesetzt ist,) auf jene Weise variirt, die, bey *sensus communis* überhaupt, freylich kaum etwas mehr, als Geübtheit des Componisten voraussetzt, die aber doch immer ihr Publicum findet, weil sie zugleich zu übersehen, leicht auszuführen ist, und nicht übel klingt.

Berichtigung.

In Beziehung auf die Recension des musikal. Gesellschafters, No. 7, S. 108 d. Z., versichert die Herausgeberin desselben, Hr. Moris Salomon sey nicht Verf. des dort angeführten Kinderschauspiels. d. Redact.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. **№. 14.** 1816.

Bemerkungen über die neuen Choräle in der mus. Beylage, No. III., vom Verfasser derselben.

Der Verf. dieser Choräle ist weit entfernt, von der Behauptung, die er einmal in diesen Blättern frey ausgesprochen hat, dass die echte Choralcomposition schon langst nicht mehr gefunden werde, für sich, indem er nun selbst als Choralcomponist auftritt, eine Ausnahme gemacht wissen zu wollen. Denn das, was er zum Beweise dieser Behauptung aufgestellt, und was ihm jetzt noch vollkommene Gültigkeit hat, trifft auch ihn selbst mit, und er hat sogar, bevor er diese Choräle zu Stande gebracht, stets geglaubt, und gegen die Bestreitungen seiner Freunde vertheidigt, dass ihm keinerley Composition von der Natur vergönnt sey, weil er stets nur vergebliche Mühe aufgewandt hatte. An die öffentliche Mittheilung gegenwärtiger Arbeiten hat er, ob sie ihm gleich zu seiner grössten Verwunderung gut von Statten gingen, durchaus nicht gedacht. Es bedurfte dazu durchaus des günstigen Urtheils eines so gebildeten Kunstkenners, als sie wirklich erhalten haben, und des eignen Antrages desselben, sie in dieser Zeitung aufzustellen *). Dieses Urtheil und dieser Antrag, so sehr sie den Verf. überraschten, waren doch so vollgültig, dass er getrosten Muthes gegenwärtigen Schritt thut. Erklären kann er sich dieses Urtheil nur daraus, dass er, seit er der Musik obgelegen, fast einzig und allein der Choralmusik sich beflissen hat, indem er für dieselbe von Jugend auf die lebendigste Neigung, er darf wol sagen, Enthusiasmus, empfand, und dass er seit den letzten fünf Jahren einen sehr grossen Theil der alten Choralmeisterwerke studirt und zu wiederholten Malen bearbeitet hat, neuere Arbeiten in dieser Gattung kennen zu lernen und zu prüfen bemüht gewesen, ihnen aber doch, bey allem Zureden an sich selbst, keinen, oder nur wenigen Geschmack hat abgewinnen können. So, glaubt er, mögen seine eignen Arbeiten von dem Colorit jener alten etwas mehr angenommen haben, als viele andere. Besässe er mehr Erfindungsgabe, so wäre er aus den angeführten Gründen überzeugt, er könne etwas schaffen, was den grossen Mustern ein Bedeutendes näher käme. Aber er findet solchen Mangel an diesem Haupterfordernisse zur Composition in sich, dass er sich sagen muss, man möge wol in diesen seinen Arbeiten nur wenige neue Gedanken zu finden haben. Indessen protestirt er im Voraus gegen eine etwanige Vergleichung mit der Krähe des Aesop. Absichtlicher Entwendung fühlt er sich durchaus nicht schuldig; er glaubt, dass die entlehnten Sätze entweder selbst modificirt, oder doch in andrer Verbindung, als in den Originalstücken, erscheinen, und fragt, ob diese nicht so herrlich melodiös und doch so einfach sind, dass sie dem Choralsetzer alle Augenblicke vor die Seele treten müssen, und ob nicht vielleicht zu hoffen steht, dass eine solche Mosaik aus alten Chorälen zu einer würdigern, eignen Composition führen werde. Den Schwung der alten

*) Anm. Wir wollen es nur herausgesagt wir selbst haben die Choräle des Hrn. N. (eines treuen Schülers von Türk) also beurtheilt, und ihn zu deren Bekanntmachung ermuntert. Wir glauben auch mit Beydem bey Kennern zu bestehen, nicht nur, wenn diese auf so manche ähnliche Versuche anderer neuer Componisten vergleichend blicken, sondern auch, wenn sie das hier Gebotene, selbst wie es ist, ansehn. Was Hr. N. selbst gegen diese seine Arbeiten sagt, ist wol strenger, als was die meisten Andern darüber sagen werden; und denen, die ganz in unser Urtheil stimmen, wird die Nachricht nicht unwillkommen seyn, Hr. N. gehe damit um, eine Sammlung 3- und 4stimmiger Bearbeitungen vorzüglicher alter Choräle herauszugeben.

d. Redact.

Chorale stets im gespannten Blicke haltend, hat ihm der Verf. eifrig nachgerungen: vorzüglich aber, da ihn zu erreichen nun einmal unsrer Zeit versagt zu seyn scheint, war er bemüht, seinen Melodien Fluss zu geben; ohne dabey die Würde der Kirche zu verleugnen, was er bey so vielen neuen Choralmelodien, so höchst nöthig es ist, schmerzlich vermisst hat, und ohne doch trocken und ausdruckleer zu seyn. Dabey bestrebte er sich, sie durch gewählte, mannigfaltige, kraftvolle, in allen ihren Stimmen möglichst fliessende Harmonie bestens zu heben. Der alten, charaktervollen, harmoniereichen Tonleitern, in welchen der Choral sich so recht eigentlich hinbewegt, sich zu bedienen, mochte er bey den ersten Arbeiten noch nicht wagen: er wird aber in Zukunft vorzüglichen Fleiss auf Compositionen in ihnen wenden, überzeugt, dass er dadurch seinen grossen Vorbildern um ein Namhaftes näher kommen könne. Uebrigens sind diese Chorale nicht kalt beschlossene Arbeit, wie es gewiss viele der andern sind, was auch wol der wesentlichste Grund davon ist, dass sie das Gemüth so wenig erwärmen; sondern sie verdanken ihr Daseyn einem lebendigen, frommen Ergriffenseyn von den Dichtungen ihrer Texte, die zum Theil durch unglücklich gewählte Melodie in ihrer vortrefflichen Wirkung nicht wenig gehemmt worden. Den Flug eines *Klopstock* hat nun zwar der Verf. bey weitem nicht zu erschwingen vermocht, hofft aber doch, dass man seinen Melodien mehr Annaherung an denselben zugestehen werde, als jenen.

Er erlaubt sich nun noch Bemerkungen über die einzelnen Stücke.

No. 1. hat zum Texte das bekannte treffliche Lied *Klopstock's*. Er hat demselben die Melodie, „*Dies sind die heil'gen zehn Gebot*" angewiesen; vermuthlich nur darum, weil er keine andre für dieses Versmaass vorfand. Denn offenbar ist dieselbe eine der alten Melodien, die nur zusammengesetzt sind, damit ein Lied gesungen werden konnte, die daher aus einer, des leitenden Gedankens, oft selbst der blos akustischen Annehmlichkeit ermangelnden, häufig sehr einförmigen Tonfolge bestehen. Deswegen zogen es einige Gesangbücher zu dem lebenvollen „*Vom Himmel hoch, da komm' ich her*" herüber. Aber dabey musste dasselbe einerseits einen traurigen Gewaltstreich erleiden, die Wegschneidung der kurzen fünften Zeile, durch welche ein so schönes, eignes Versmaass gebildet wird, und in welche Klopstock sehr treffende Bekräftigungen und nähere Begründungen des, in den vier vorhergehenden Zeilen Erbeteten gelegt hat, andrerseits wurde nicht berührt, dass jene herrliche Melodie von Grund aus „Weihnachtsgesang ist, und bleiben muss, wenn ihre ergreifende Kraft nicht abgenutzt werden soll. Leider haben unsre Dichter und Gesangbuchherausgeber den so stark sich aussprechenden temporalen Charakter dieser und so mancher andern Melodie, oder wenigstens die Wünschenswürdigkeit, gewisse Melodien nur bey bestimmten religiösen Feyern, denen ihr Charakter glücklich zusagt, ertönen zu lassen, indem dadurch das Gefühl bestimmter auf jene Feyern getragen wird, noch gar zu wenig berücksichtigt. Möchte es doch wenigstens in Zukunft mehr geschehen! — Was nun die von mir gelieferte Melodie betrifft, so muss ich, und meine Freunde stimmen mir bey, sie für meine gelungenste als Choral, in der gewöhnlichen Bedeutung des Gemeinegesanges, erkennen. Sie steht, nach meiner Meynung, allen übrigen vor in der Aehnlichkeit mit den alten Vorbildern. Bey grosser Einfachheit und Ernsthaftigkeit scheint sie sich mir nicht ohne Lebendigkeit und Innigkeit, und besonders nicht ohne einen bedeutenden Grad guter Zusammenstimmung des Einzelnen zu einem Ganzen hinzubewegen.

No. 2., ein neuer Versuch zu so vielen, das köstliche gellertsche: „*Wie gross ist des Allmächtgen Güte*" in die Herzenssprache der Harmonie zu übersetzen, und meine Erstlings-Arbeit. Aus einem warmen Herzen geflossen, ist sie wieder freudig aufgenommen von warmen Herzen, besonders unserer waisenhauser Schuljugend. An Innigkeit und Choralfarbe steht sie No. 1., meines Dafürhaltens, nicht nach, wol aber sehr an Eigenthümlichkeit. Es drang mir bey Bildung derselben viel Fremdes ein, und indem es mir Erbauung, nicht Künstlerehre galt, so wies ich dasselbe nicht ab, da es sich mit dem Meinen so eng vermählte. Ich hoffe, dass der fünfstimmige Satz, in welchem sie erscheint, und über dessen melodiösen Gang im hohen Basse ich mich besonders zu freuen gehabt habe, ihr noch zur Empfehlung dienen kann.

No. 3., über ein bekanntes Lied von *Klopstock*, hat von allen, die sie gehört, ein einstimmiges Urtheil erhalten, welches auszusprechen ich mir nicht erlauben darf. Als eigentlichen Choral betrachtet, muss ich sie den beyden ersten nachstellen.

Die Melodie ist schon zu künstlich geführt, erhält zu viel von ihrer Wirkung erst aus der Harmonie, und verlangt zu den einzelnen Strophen des Liedes einen besondern Vortrag. Denn da es Choral seyn soll, so fallen die Worte der ersten Strophe: *„Im Wetter des Gerichts geeilt ward, wer alsdann zum Tod ersteht. Fallt über ihn, ihr Berge!“* und folgende der 2ten: *„Im Schooße Gottes ruht mein Geist von diesem Leben aus und fleusst vor Wonn' anbetend über!“* und nachstehende der 3ten: *„Wir schauen in das tiefe Meer: erforschens nicht: denn Gott ist der, der unser sich erbarmet!* auf eine und dieselbe Musik. Daher muss in der ersten Strophe der Vortrag sich bis zum Schrecklichsten steigern, und in der zweyten und dritten bis zum Verstummen der Anbetung und Entzückung sich stimmen — eine missliche Aufgabe, an der aber der Componist durchaus nichts ändern konnte. Doch mit so immer dem Texte sich hingebenden Vortrage im Chor oder Solo schöner Stimmen gesungen an Grabern, oder in der Kirche in den Gemeindegesang, oder in die Predigt an seiner Stelle damit eingefallen, oder nur auch für sich vorgetragen, möchte er wol einen starken Effect hervorbringen können. Mir selbst, trotz dem, dass ich mich aus dem oben angeführten Grunde (ich hatte einmal einen eigentlichen Gemeindechoral hervorbringen wollen) und mit Selbstwarnung, mich nicht eitel machen zu lassen, ordentlich ihm widersetzte, hat er oft mein ganzes Herz hingenommen. Aber die letzte Zeile ist nicht mein, und giebt dem Texte meist einen falschen Accent. Auch bekenne ich offen, dass der sinnende Fleiss mehr Theil an seiner Hervorbringung gehabt hat, und er nicht so *eines Gusses* ist, als seine Vorgänger. Die Melodie *„Der Tag, der ist so freudenreich“*, welche der Dichter für dieses Lied hat annehmen müssen, war als Weihnachtgesang höchst unpassend und für die starken Gedanken des Textes gar zu leer an Ausdruck.

No. 4. entstand durch die mühsame Arbeit, eine Melodie *über* das bekannte herrliche: *„Ich singe dir mit Herz und Mund“* zu bauen, so dass diese letztere unter ihr vom Tenor und nachher vom Basse geführt wurde. Jene obere Melodie sollte nicht allein melodiös, sondern auch, so viel möglich, choralisch-melodiös seyn, und, den Charakter des unterliegenden Chorals dabey an sich tragend, in ihrer harmonischen Begleitung, wo möglich, nie aus dem Tonecyclus desselben weichend, gleichsam eine Schwester mit ihm Hand in Hand gehen. Die Arbeit fand ein günstiges Urtheil. Aber freylich litt die Kraft der Harmonie und namentlich die schöne, die Fülle gebende Führung der einzelnen Stimmen, wovon auch die schönste Melodie für ihre Wirkung sehr abhangig ist. Die erfundene Melodie hatte aber so viel Glück gemacht, dass ich aufgefordert wurde, dieselbe als selbstständigen Choral aufzustellen. Es war zu lohnend für mein langwieriges Zusammendenken, als dass ich nicht mit Freuden daran gegangen wäre. Es war nun leicht, der Melodie, welche manchen Schritt zu thun gezwungen gewesen, an dessen Stelle das Ohr doch einen andern wünschte, grössere Rundung, Einheit und Bedeutung zu geben. So nun hat man ihr eine erfreuliche Lebendigkeit und herzandringende Innigkeit beylegen zu können geglaubt, und ich kann bekennen, mein eignes Herz hat dies nicht selten bejahen müssen, wenn in der Stille des Abends ich sie zu den herrlichen Strophen: *„Auf! auf! mein Herz, frohlock und sing'!“* und: *„Er hat noch niemals was versehn“* und: *„Ey nun, so lass ihn ferner thun!“* spielte und sang. Je weniger ein Aufbieten melodischer und harmonischer Kunst darin hervortritt, also, dass Alles mir selbst wie nur so hingeworfen erscheint, um so weniger fürchte ich dieses Urtheil mit dem Vorwurfe der Selbstgefälligkeit belegt zu sehen. Die *Septimenfälle* sind freylich nicht choralmässig, finden sich wenigstens, so viel mir bekannt, in keinem der wahren Chorale, treten aber, wie mir und Andern scheint, wirklich wie gerufen ein. Vielleicht zeigt sich im Ganzen eine nicht unglückliche Vereinigung der alten und neuen musikalischen Denkweise. Dessen ungeachtet mag ich das Stück nicht als Gemeindegesang gutheissen; aber als ein Chorsolo für jene Strophen im Gemeindegesang der alten Melodie, oder als fünfstimmiger Gesang für sich, glaube ich, wird es sich immer einiges Beyfalls zu erfreuen haben. Wenigstens hat man dasselbe gewürdigt, ein solches Solo bey der schönen Friedensfeyer in Halle abzugeben.

No. 5. Das Lied ist der herrliche Aufruf *Klopstock's* an seine Mitchristen, aufschauend zu dem Preise der unverwelklichen Krone, über alle Hindernisse emporzudringen, nach der wahrhaft echten, hier aber sehr unglücklich angewandten Choralweise: *„Es wolle uns Gott genädig seyn.“* Minder fremd dem mächtigen Feuer der Dichtung ist wol gegenwärtige Melodie offenbar. Und grossen-

theils, obwol in entlehnten Gängen, hat sie mehr den Ton des alten Chorals, als die übrigen. Aber dieser alte Ton scheint mir ziemlich dissonirend gegen den Anfang, so wohl ich mit der Melodisation des letztern an sich, und in Absicht des Ausdrucks, zufrieden seyn zu können glaube. Für ein Gebrechen muss ich es auch erkennen, dass die Modulation zu wenig im Haupttone verweilt, obgleich die Melodie an sich in fremde Töne übergeht, und dass sie sich nicht wieder zu den höhern Tönen zu erheben vermag. Werth hat mir das Stück wieder als ein anscheinender Uebergang meiner Composition zu den alten Kirchentönen. Da ich nur noch sehr wenig Urtheile Anderer darüber habe, so charakterisire ich dasselbe nicht weiter.

Halle. *Carl Nicmeyer.*

Nachrichten.

Mayland. (Beschluss aus der 13ten No.)

Stagione teatrale del Carnevale 1816.

Es ist schon oben gesagt, Hr. Pär schrieb die erste Carnevalsoper für unser grosses Thater. Weigl, der jetzt eine Cantate für die Anwesenheit Ihrer kaiserl. Majestäten componirte, machte auch einen Contract mit der Theaterdirection, die zweyte Op. seria dieser *Stagione* zu schreiben. Wie es aber zuging, dass man mit Herbeyschaffung grosser Sänger zögerte, besonders in einer so seltenen, so glänzenden Epoche, wo der allerhöchste Hof den Winter in Mayland zubrachte: das mögen Andere besser wissen, als ich. Signora Bassi und Hr. Galli, die, so zu sagen, für das Theater *alla Scala* geschaffen sind, engagirte man keineswegs bey Zeiten; nachher, als es zu spät war, wollte man dieses; allein, erste war nach Turin und letzter nach Rom engagirt. Alle Versuche, diese beyden Sänger nun doch behalten zu können, scheiterten. Und so hatten wir denn eine mittelmässige Gesellschaft für die Opera seria, und für die Op. buffa — Sig.a Corea, und etwa die Hrn. Cavara und Pacini ausgenommen — eine erbärmliche. *Seconde donne* hatten wir freylich ungefähr ein Dutzend; die Regierung sparte auch gewiss keine Kosten: aber, wie gesagt, die Zögerung der Theaterdirection liess sich nicht mehr verbessern. Hierzu kommt noch, dass einige Sänger den ganzen Carneval unpässlich oder krank waren, und manche Rolle ganz anders und durch Supplemente ersetzt werden musste etc. Mehre der hier anwesenden hohen Personen, welche die grosse Oper in Paris, London etc. gesehen haben, bekannten mehrmals, dass alle unserm Theater, in Hinsicht des Prachtaufwands der Kleidungen und *einzigen* Decorationen, nachstehen: was würden sie erst gesagt haben, wenn sie unsre Opera seria mit vortrefflichen Sängern besetzt gesehen hätten?

Das sind unsre diesmaligen Gesellschaften: *Opera seria:* Prime donne: Le signore Manfredini u. Marcolini. Tenore, Sig. Bonoldi. Basso, Sig. de Begnis; und nun das übrige Secondar-Personale. *Opera buffa.* Prima donna, Sig.a Corea. Buffi, i sigg.i Cavara und Pacini, Tenore, (abermals:) Sign. Bonoldi.

Die Manfredini und Hr. Bonoldi sind brave Sänger, aber nicht vom ersten Range. Die Marcolini war den ganzen Carneval, *so zu sagen*, unpässlich; trat nur einige Mal auf; distonirte fast immer, und erhielt dafür in dieser *Stagione* die schöne Summe von 1250 Ducaten in Golde. Hr. de Begnis ist eigentlich auf unserm Theater ein erbärmlicher Bassist; er war Anfangs sehr krank, trat nachher kaum sechsmal auf, und sang nur in concertanten Stücken, denn seine Arien würden ohne weiteres ausgepfiffen worden seyn. In Rom soll er jedoch, dem Vernehmen nach, gefallen. Die Sig.a Corea ist, *wenn sie will*, eine Sängerin vom ersten Range: allein sehr oft will sie nicht, und würde daher sehr gut thun, nebst der Marcolini, die sich fast überlebt zu haben scheint, das Theater aufzugeben. Die Corea erhält diesen Carneval für ein paarmal Auftreten 16000 Franken. Hr. Cavara ist ein ziemlich guter Buffo, und musste fast durchgehends die serie-Rollen des Hrn. Begnis ersetzen. Hr. Pacini ist in Ihren Blättern aus meinen frühern Berichten bekannt.

Am zweyten Weihnachtstage gab man Pärs neue Opera seria: *l'Eroismo in amore*, auf dem grossen Theater. Das Gedicht wurde von dem Meister selbst gewählt, und er suchte darin alle sogenannten *furberie teatrali*, Tänze, Ecchos u. s. w. anbringen zu lassen: aber bey alle dem, und bey allem Pomp, den das Stück selbst darbietet, gelang es dem berühmten Manne nicht, eine Musik, wie in seiner *Agnese*, *Camilla*, *Sargino etc.* zu schreiben. *Diese* Oper ist seines Nahmens schwerlich würdig, und sie ward auch kalt aufgenommen. Seine Partey brachte es zwar dahin, dass er in

der ersten Vorstellung nach dem ersten Acte hervorgerufen ward: allein nach dem zweyten Acte wurde gezischt. Einige liebliche Melodien abgerechnet, findet man in der ganzen Oper keine einzige ausgeführte Idee: wol aber verbrauchte Passagen und Cadenzen, auch mehrere Reminiscenzen. Wie hat es z. B. einem Künstler, wie Pär, einfallen können, die Introduction ganz so, wie den Marsch in der *Zauberflöte*, anzufangen? — Anfangs gab man den Sängern die Schuld, denn die Marcolini war unpäßlich, und Hr. Cavara musste, anstatt des Hrn. Begnis (welcher damals krank war) singen; allein die Marcolini sang *diesen* Abend sehr gut, und nachher hat es sich erwiesen, dass Hr. Cavara, der auch sein Möglichstes that, den Hrn. Begnis weit übertrifft. Uebrigens betäubte uns in dieser Oper sehr oft die türkische Musik.

Anfang Januars gab man die, für die Anwesenheit Ihrer kaiserl. Majestäten bestimmte, von Hrn. Weigl neu componirte Cantate: *Il ritorno d'Astrea*. Der Text ist von dem berühmten Hrn. Monti. Die Musik hat viele herrliche Stücke. Das Terzett: *Stupita, pensosa etc.* verräth den grossen Meister; alle vorkommende Tänze sind lieblich, und die *Danza pirica* ausnehmend schön; der Anfangs-Chor herrlich und kräftig, und das Finale schön und originell. Es sangen darin die Corea, (nachlässig,) die Marcolini (distonirte,) Hr. Bonoldi, (ziemlich gut,) der Bassist, de Begnis (schlecht.) — Da Hr. Weigl sahe, wie es mit dem jetzigen Theaterpersonale beschaffen ist, wollte er seine Ehre nicht aufs Spiel setzen, trachtete bey Zeiten, von seinem eingegangenen Contracte für die zweyte Op. seria los zu kommen, und — ging davon, nach Wien nämlich. Seine neue Cantate, die fast so gross ist, wie eine Oper, ist bereits bey Hrn. Ricordi allhier im Stich erschienen. Der Druck ist sehr schön, und dieses Kunstwerk ist jedem Musikliebhaber anzuempfehlen.

Da nun die Italiener, wenn es mit ihren neuen Meistern und deren Werken nicht fort will, sich so gern auf die ältern berufen und von Hunderten schöner Opern aus deren Feder viel zu sagen wissen: so bequemte man sich dieser Volksstimme, ohne zu bedenken, dass die Zeit, und wir alle, anders geworden, und studirte seit Anfang Dec.s bis Anfang Februars — sage: zwey Monate lang — welche Op. buffa man zur Abwechselung mit der Op. seria geben sollte. Die Wahl fiel endlich auf Zingarelli's: *La secchia rapita*. Diese Oper ward denn gegeben, jämmerlich ausgepfiffen, und erlebte in allem Eine Vorstellung. Das machte Mehrern den Kopf warm. Sie begriffen nicht, wie ein Zingarelli könne ausgepfiffen werden, und wie der *Don Juan*, der ja noch älter sey, als die *Secchia rapita*, noch heute alles entzückte. Allein, sagen sie, damals hatten wir vortreffliche Sänger, und jetzt giebt es keine mehr. Fragt man sie aber, warum andere Opern mit einer gewichtigern Musik gefallen, warum selbst die elenden Choristen von der *Scala* den Chor in der letzten weigl'schen Oper haben wiederholen müssen: so sind sie stumm und zucken die Achseln.

Die Langweile wollte also, dass wir Pärs neue Oper bis vergangenen Sonnabend noch hören mussten. An diesem Tage gab man Mayers bekannte *Ginevra di Scozia*, worin vor mehrern Jahren die berühmten Marchesi, Silva, David sangen, und die also gegenwärtig kaum zu erkennen war. Zwey Tage darauf wurden mehrere Individuen krank, und man musste die armliche *Secchia rapita* wieder geben. In acht Tagen hat nun die ganze Herrlichkeit ein Ende: und welche Oper, welche Gesellschaft wir die Fastenzeit und künftiges Frühjahr haben werden, ist noch unbekannt. Die Regierung verpachtet gegenwärtig das hiesige grosse Theater, und bietet dem Impresario die schöne Summe von 60,000 Gulden und noch darüber an, um dieses herrliche Etablissement in seinem Glanze zu erhalten.

Balletmeister Gioja gab uns bis jetzt seine berühmten Ballete: *Cesare in Egitto*, und *Niobe*. Die schöne Musik ist vorzüglich von den besten deutschen Meistern genommen: in der Auswahl ist Hr. G. aber nicht so glücklich, wie der berühmte Vigano. Das erste kleine Ballet: *L'allievo della natura* (das Waldmädchen) gefällt ungemein. Ein zweytes kleines Ballet giebt er, dem Vernehmen nach, noch in diesen Tagen. —

Im *Teatro Ré* gab die Familie Mombelli diesen Carneval die beyden Opere serie: *Zulema e Zulima*, von Hrn. Portogallo, und *Oscar e Malvina*, von dem Dilettanten, Marchese Sampieri aus Bologna, mit mehr oder weniger Glück. Erste Oper hat besonders im zweyten Act manches Gute; letzte ist ein armes Product und grösstentheils eine Copie von Rossini. — Eine andere Gesellschaft gab zwey Opere buffe: *la contessa di colle ombrose*, von Hrn. Generali, und *il Corradino*, von Pavesi. Letzte Oper hat einiges Gute und

Schöne, das aber sehr an Haydn erinnert. Die junge Prima donna, Lipparini, ist die beste von der ganzen Gesellschaft.

Akademien gaben in dieser Zeit hier folgende Virtuosen. Hr. Lafont und seine Frau, Kammervirtuosen des Kaisers von Russland. Das vortreffliche Spiel auf der Violin des Hrn. Laf. ist bekannt. Seine Frau macht mit ihrem Gesange in Italien keinen Eindruck. — Dem. Guggioni, deren Vater bey der vorigen Regierung in Neapel angestellt war, jetzt aber diese Anstellung verloren hat, liess sich auf dem Pianoforte und auf der Harfe hören, und zeigte viel Fähigkeit. Da sie gegenwärtig ihren armen Vater unterhält, so wünschen wir ihr stets reichliche Einnahmen. Hier hatte sie, leider, eine sehr geringe. — Hr. Gianchettini, ein Jüngling, und des verstorbenen Dusseks Neffe und Schüler, liess sich auf dem Pianoforte hören, und zeigte Gelaufigkeit, aber wenig Deutlichkeit. Auch er hatte wenig Zuhörer. Herrn Lafont ging es am besten. —

Der berühmte Violinspieler, Paganini, ist wieder hier, und wird, wie man sagt, diese Fasten eine Akademie geben.

Auch unser *teatro filodramatico* gab eine neue Oper von Hrn. Scappa, *Lopez de Vega* betitelt, worin sich die Dilettantin, Negri, (gegenwärtig Parta,) durch ihren trefflichen Gesang besonders auszeichnete. — —

Ich lasse nun *kurze Notizen* aus einigen andern Hauptstädten Italiens folgen, wie sie mir durch Reisende etc. zugekommen sind.

Neapel.

Gegen das Frühjahr 1815 gab man Mayers neue Op. seria, *Cora*, und, wenn ich nicht irre, noch eine andere neue Oper von eben diesem Meister, die beyde ungemein gefielen. — Im Herbste gab man von Rossini mehrere Opern, worunter eine neue, *Elisabetta d'Inghilterra*, *nach der dasigen Zeitung*, sehr gefallen haben soll.

Rom.

Im Herbst 1815 gab man von Rossini eine ältere Op. buffa: *il Turco in Italia*, die sehr gefiel. Im Carneval 1816 schrieb dieser Meister daselbst eine neue Op. buffa: *Dorliska e Torvaldo*; sie machte *fiasco*, und der berühmte Galli, der hier so sehr gefällt, konnte in seiner Vaterstadt Rom kaum einem gleichen Schicksal entgehen. Gewisse Stimmen eignen, und verbinden sich gut nur zu gewissen Theatern, und in dem kleinen *Teatro Valle* zu Rom kann Galli's Stimme freylich keinen Effect machen. Man sagt aber, die geringe Musik Rossini's sey an allem Schuld gewesen. Ein hiesiger Banquier, der vor einigen Tagen von Neapel kam, sagte mir, es wäre selbst an seiner *Elisabetta d'Inghilterra* nicht viel Rühmliches. Wir fürchten, wünschen aber keineswegs, dass dieser junge Compositeur, der viel versprach, seinen Kreis schon beendigt habe.

Turin.

Im Herbste 1815 gab man dort zum ersten Male, Mozarts *Don Juan*, und zwar, nach Versicherung mehrer deutscher Reisenden, die der Aufführung beywohnten, äusserst schlecht. Dennoch gefiel die Oper ungemein. Im Carneval 1816 schrieb Hr. Coccia daselbst eine neue Opera seria, *Medea*, die nicht sonderlich gefiel. Mayers *Ginevra di Scozia* wurde sehr gut aufgenommen. Die beyden prime donne, Bassi und Festa, hatten vielen Beyfall.

Genua.

Hier, heisst es, haben diesen Carneval die beyden ältern Op. buffe: *La pietra del paragone*, von Rossini, und *La dama soldato*, von Orland, ziemlich gefallen.

Venedig.

Hier hat die erste Opera seria im gegenwärtigen Carneval, *Zoraida*, von Hrn. Farinelli neu componirt, nicht gefallen. Mad. Harlas aus München ward in dieser *Stagione* in dem dasigen *teatro alla Fenice* engagirt. Wie sie in dieser Oper aufgenommen wurde, kann ich mit Gewissheit nicht bestimmen. So viel ist aber richtig: die venetianische Zeitung hat die deutsche allg. Zeitung, welche behauptete, Mad. Harlas sey in besagtem Theater mit grossen Enthusiasm und wol sechsmal hervorgerufen worden, öffentlich widerlegt und behauptet, dass sich an eine *solche* Aufnahme gar nicht denken lasse. Im Grunde werden die sehr wenigen deutschen Sänger, die sich in Italien hören lassen, wenn sie auch die allerbesten sind, wenigstens nicht mit *furore* aufgenommen. Nachrichten, welche es anders in Deutschland verbreiten, sind wol selten ganz ohne Einfluss derer, welche sie zunächst angehen. — Die zweyte Opera seria: *I Bovvanti*

di Roma, von Hrn. Generali neu componirt, soll gefallen haben. Bey der ersten Vorstellung derselben soll sich jedoch im zweyten Acte mit Mad. Harlas ein Fall ereignet haben, (ich weiss nicht, welcher?) dass man sich genöthigt gesehen, den Vorhang mitten in demselben herabzulassen und die Oper zu enden.

Verona.

Der Castrat Velluti, Hr. Tramezzani u. Dem. Fabris haben diesen Carneval in der nicolinischen Oper, *Trajano, furore* gemacht.

Vermischte Nachrichten. Das hiesige Conservatorium hat in seiner letzten Sitzung die Hrn. Salieri, Beethoven und Krommer zu seinen Ehrenmitgliedern ernannt. Hr. Krommer wurde jüngsthin auch zum Mitgliede des philharmonischen Instituts zu Venedig erwählt. — Kapellm. S. Mayer schreibt jetzt, wie ich höre, zwey neue Cantaten, welche bey Gelegenheit der Durchreise Ihrer Majestäten auf ihrer nächstens erfolgenden Rückreise nach Wien, in Bergamo und Brescia gegeben werden. Dass es jetzt bey uns zu Hause überhaupt Cantaten regne, können Sie sich leicht vorstellen: denn unser erhabener Monarch besucht *alle* Städte seines neuen Königreichs, und allenthalben werden ihm Cantaten dargebracht. — Hr. Krommer, welcher in einem kleinen Hofamte bey Sr. Maj. dem Kaiser angestellt ist, befindet sich gegenwärtig hier. Er hat zwey sehr schöne Quintette componirt, und, wie er mir sagt, sind von einem pariser Kunsthändler mehrere Symphonien bey ihm bestellt, die er nächstens componiren will. — Kapellm. Mayer geht künftiges Frühjahr nach Neapel, wo er zwey neue Opern schreibt. Wäre das maylander Conservatorium in den Händen dieses berühmten Mannes, so würde es höchst wahrscheinlich das erste in Europa. Und welchen günstigen Einfluss würde es dann nicht auch auf die Musik in Italien überhaupt gewinnen! Hr. Mayer, welcher schon über 50 Jahre alt ist, und dem das Opernschreiben nicht mehr sonderlich behagt, wäre so vorzüglich — hier einzig zu diesem Geschäfte geeignet! Ueberdies ist er ein Deutscher und ein gründlicher Compositeur, der länger, als zwanzig Jahre schon in Italien lebt, und so in gleichem Grade die Mangel, und die Mittel, nachzuhelfen kennet! Unter der französischen Regierung wurde ihm die Direction des hiesigen Conservatoriums zwar angetragen: allein damals wollte er sie nicht annehmen. — Die Hrn. Pavesi und Generali schreiben künftiges Frühjahr zwey neue Opern in Venedig. — Man sagt, Hr. Galli sey fürs künftige Frühjahr hieher engagirt.

Warschau. Diesmal von der Uebersicht des Winterhalbjahrs nur Notizen über Virtuosen, die sich haben hören lassen, als einleitende, mehr an den Moment gebundene Vorrede zu dem Uebrigen, Zusammenhangenden, Bleibenden!

October 1815. Hr. Petzhold, Violinist. Der Benutzung seines musikal. Talents verdanken mehre seiner Kameraden, und verdankt besonders er selbst, die mehr freundschaftliche, als feindliche Behandlung während der Gefangenschaft, in welche er, als polnischer Officier, damals mit mehren Andern gerathen war. Nach einer theatralischen Darstellung in einem Aufzuge, und einer Ouverture von Hrn. Kurpinski, spielte er ein Concert von Rode; und dann, nach dem Allegro einer haydnschen Symphonie, eine Polonoise eigner Composition, wozu die Orchesterbegleitung von Steffani gesetzt war. Hr. Petzhold besitzt viele Fertigkeit, spielt nach heutiger Art, auch mit hinlänglichem Geschmack: er würde ein vortrefflicher Geiger geworden seyn, hätte er sich ganz der Musik widmen können. — Noch in demselben Monat blies Hr. Luszaewski, Fagottist, in den Zwischenacten des Schauspiels ein Concert. Sein Ton ist angenehm; er gehört als Ripienist und Solospieler in der Oper zu den vorzüglicheren Mitgliedern des Theater-Orchesters, in welches er nun aufgenommen ist. — November. Ein gewisser Organist, Hr. Nagel, mit seinem, etwa 10jährigem Sohne, gab, im Verein mit der Theater-Direction, ein Concert auf der Flöte, welche der Kleine mit einem Ansatz, wie ungefähr bey der Es-Klarinette, anblies — weshalb sie in der Ankündigung Inventionsflöte genannt wurde. Der Knabe bewies Fertigkeit und Anlage zu einstiger Virtuosität; in Privatcirkeln, mit Rücksicht auf seine Jahre, kann sein Spiel allerdings Vergnügen machen: aber um öffentlich ein grosses Publicum angenehm zu unterhalten, müsste sein Vortrag erst Reife gewonnen haben. Der Knabe, nicht der Künstler erhielt den Beyfall, den mehrere durch das Handeklatschen zu erkennen gaben: befriedigt war man darum nicht. — Januar 1816. Der Sopranist, Ludwig

Tarquinio, der bey uns so beliebte, und mit Recht, durch sein schönes *messa di Voce*, berühmte Sanger. Er gab im Theater Concert. Ouverture v. Hrn. Jos. Elsner. Hr. Tarq. sang eine schöne Scene und Arie von Cimarosa aus dessen Oratorio: *Il Sacrifizio d'Abraham.* Nur statt der leidigen Stelle:

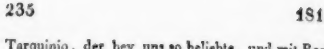

ah! v'inten - do ta-ce-te, ta-ce - te

welche den italienischen Schlendrian verräth, und besonders durch die Begleitung hüpfend, folglich komisch wird, sollte eine bessere geschrieben seyn: sonst ist das Ganze ein Meisterstück musikalischer Declamation, und schönen, kraftvollen Gesanges. Hr. Szlancowski spielte auf der Violine das erste Allegro eines Violoncellconcerts von de Lamare, für sein Instrument umgearbeitet. Es machte keine Wirkung. Es bleibt immer eine schwere Aufgabe, etwas, das für das Violoncell gedacht und geschrieben ist, wo mithin der Compositeur auch auf die schönen, tiefern Töne dieses Instruments gerechnet hat, auf die Violine übertragen zu wollen. Auch sein Spiel gefiel nicht: nur weil er Tanzmeister, und in der Musik gleichsam nur als Liebhaber zu betrachten ist; ausserte sich das Misfallen nicht lauter. Das hierauf folgende Duett von Farinelli, gesungen von Mad. Elsner und Hrn. Tarquinio, besänftigte das Publicum wieder, und erhielt den grössten Beyfall; auch wurde es mit einer Genauigkeit vorgetragen, die nichts zu wünschen übrig liess. Nach Haydns beliebtem Andante mit dem Paukenschlage, sang Hr. Tarq. noch eine Arie v. Farinelli. — Nun erschien der, schon vor einigen Jahren so oft uns angekündigt, und sehnlich erwartete Bernhard Romberg. Nachdem er sich in einigen Privat-Gesellschaften hatte hören lassen, gab er sein erstes öffentliches Concert den 15ten Januar im grossen Saale der Freymaurer-Logen. Dieser Saal (im prachtigen meischeckschen Palais) ist für Musik einer der vortheilhaftesten, die man nur finden kann; er ist auch ursprünglich zu Concerten gebaut, und jedes aufgeführte Stück, besonders aber das Spiel Rombergs, machte einen zauberischen Eindruck auf alle Anwesende. Die Versammlung war ausserordentlich zahlreich; zahlreicher selbst, als bey Hrn. Rode, der auch zum erstenmale in diesem Saale spielte, ehe er von den Logen gemiethet war. (Dass diese ihn Hrn. R. überliessen, war eine ganz besondere Auszeichnung. Es ist aber wirklich Schade, dass es die Zeitumstände noch nicht möglich machen, diesen herrlichen Saal seiner frühern P stimmung wieder zu geben. Mit Bedauern erinn[illegible] wir uns der mus. Gesellschaft, die Hr. Oberfis[illegible] Mosqua mit zu grosser Aufopferung errichtet hatte, und die sich leider schon bey ihrem Entstehn wieder auflösete. Möchte doch dieser wahrhaft seltene Kunstfreund den Dank, den echte Musikliebhaber gegen ihn fühlen, als einigen Ersatz betrachten für so manche trübe Stunden, die ihm sein schöner Eifer für das Allgemeine zugezogen hat! —) Das Concert begann mit einer Ouverture von Elsner. Hierauf spielte Hr. Romberg sein Schweizerconc. aus C dur. Hr. Szczurowski, vom hiesigen Theater, sang eine Bassarie von Maurer. Dann trug Hr. R. seine russischen Lieder, und dann noch ein Andante mit einer Polonoise vor, mit welchem Stücke das Conc. endigte. Zwischen den beyden letzten Stücken führten die Blasinstrumente ein Allegro von Krommer aus. Die hiesige polnische Zeitung hat in wenig Worten den Enthusiasmus passend ausgesprochen, mit welchem Hrn. R.s herrliches Spiel an diesem Abend verdankt wurde. Ich übersetze Ihnen die Stelle. „Das musikalische Publicum beynahe von ganz Europa hat schon längst über das Kunsttalent B. R.s entschieden. Künstler und Kenner sind Einer Meynung über das meisterhafte Spiel dieses berühmten Violoncellisten. Das warschauer Publicum, welches ihn am 15ten hörte, vereinigt, hingerissen durch seine Virtuosität, seine Stimme mit dem allgemeinen Chore, welcher ihm den Kranz des ersten Violoncellisten zuerkannte. Aber nicht allein durch sein Spiel entzückt und bezaubert Hr. R.: selbst seine Compositionen zeigen den denkenden Künstler; denn, ausser der Originalität, welche man in seinen musikal. Dichtungen erblickt, besitzt er noch die achtungswerthe Gabe, die Eigenheiten der Nationallieder u. Tänze mehrerer Volker glücklich aufzufassen, welche dann, kunstvoll von ihm wiedergegeben, und durch sein reizendes Spiel verschönert, überall gefallen, seinen Ruhm durchgehends befestigen, und immer mehr und mehr verbreiten.“ Später gab Hr. R. auf Verlangen, um von mehren Liebhabern der Musik, denen Verhältnisse nicht erlaubten, drey Thaler für das Billet zu zahlen — denn dies war der Eintrittspreis an jenem Abend — im Theater zwey Concerte (d. 24sten Jan., und den 5ten Februar.)

Ouverturen von Hrn. Elsner eröffneten sie. Im ersten spielte Hr. R. sein militairisches Concert in F dur, die schwedischen Lieder, und neu hier componirte Lieder für's Violoncell, grösstentheils genommen aus der polnischen Nationaloper, die *Krakauer und Goralen*, mit Musik von Steffani. Die Blasinstrumente, die allein die Zwischenmomente ausfüllten, weil Mad. Elsner, die eine Arie von Portogallo zu singen hatte, sich unpässlich befand, führten die hier beliebte Polonoise von Krommer und ein Andante von Mozart aus. Im Concerte am 5ten Febr. spielte Hr. R. ein Concert aus Es dur, mit einem langen Adagio aus C moll, und in welchem das Rondo besonders zu verrathen schien, dass es unter seine früheren Compositionen gehört. Mad. Elsner und Hr. Kratzer sangen ein Duett von Zingarelli, worauf die moldauischen Lieder Rombergs folgten, und, nach dem letzten Allegro einer haydnschen Symphonie, noch ein Andante des Hrn. R., welches in eine Polonoise überging. Es braucht nicht bemerkt zu werden, dass alles, was Hr. R. hier, öffentlich und in verschiedenen Privat-Circeln vortrug, von seiner eignen Composition war. Bevor er abreiste, wurde zum Besten der *Gesellschaft der Wohlthätigkeit* (für die hiesige Armuth errichtet) noch eine musikal. Abendunterhaltung veranstaltet, wo Hr. R. noch einmal sein Schweizer-Concert und die schwedischen Lieder spielte. Eine Ouverture von Hrn. Lessel machte den Anfang dieses Concerts. Dem. Nanette Stamm und Dem. Naienska, welche zu den besseren Sängerinnen unter den musikliebenden Damen gehören, sangen Arien von Zingarelli, und die letztere noch eine Romanze von Blangini am Klavier. Auch liess sich in diesem Liebhaber-Concerte ein hier durchreisender, aus Riga kommender Virtuos auf dem Fagott, Hr. Ernst Mertke, hören. Die ältesten Mitglieder des Orchesters erinnern sich nicht, einen bessern Fagottisten hier in Warschau gehört zu haben. Sein Ton ist schön und voll, und in der Höhe glaubt man ein Basselhorn zu hören. Hierzu kömmt noch ausserordentliche Fertigkeit. Er ist von hier über Lublin nach Lemberg gereist, und entschlossen, nach Deutschland zu gehen. Kehrt er in seine Heimath über Warschau zurück, so hoffen wir, ihn in einem eigenen Concerte zu hören, wozu er sich diesmal nicht entschliessen konnte. Hrn. Romb. aber gebührt noch besonderer Dank, dass er einige Tage länger verweilete, um jenes wohlthätige Institut zu unterstützen, und so, nicht nur, die ihn hören konnten, sondern auch Arme zu erfreuen.

Notizen.

Am 11ten Febr. starb Hr. Schickard, Professor am Gymnasium in Ulm; ein Mann von mannigfaltigen Kenntnissen, namentlich auch von guter Einsicht in die Tonkunst, und von warmer Liebe für diese. Von beydem hat er uns und den Lesern dieser Zeitung Beweise in mehrern interessanten Beyträgen, mit *Orion* unterzeichnet, gegeben. — Das „*allgemeine Verzeichnis* der, bis Ende 1815 gedruckten Musikalien, musikal. Schriften und Abbildungen, in Klassen geordnet, mit Anzeige der Verleger und Preise," das zu Ostern erscheinen sollte, wird erst vor Michaelis d. J., dann aber, nach der öffentlichen Anzeige, gewiss erscheinen. Die, uns unbekannten Herausgeber würden sich noch besondern Dank erwerben, wenn sie bey jedem Werke angeben wollten, und könnten, ob es aus dem Manuscript des Verf.s, oder nachgedruckt sey. —

Aus öffentlichen Blättern. Das berühmte Theater, S. Cario, zu Neapel, bekanntlich eines der grössten und schönsten in Europa, ist den 13ten Febr. abgebrannt. Von den Decorationen, die, nach den mayländischen, für die schönsten aller vorhandenen galten, ist nichts gerettet. An Garderobe und andern Theatererfordernissen hat der Unternehmer einen Schaden von 150,000 Silberducaten erlitten. Man fängt schon wieder an, es neu aufzubauen, und zwar, den Bau möglichst zu fördern, mit nicht weniger, als 500 Arbeitern.

Kurze Anzeige.

Tänze für das Pianoforte, comp. — von Friedr. Freyherrn von Boyneburgk. Leipzig, b. Peters. (Preis 8 Gr.)

Walzer, Ecrossoisen und Quadrillen, zwölf an der Zahl; muntere, wahrhaft tanzbare, zum Theil keineswegs verbrauchte Melodien, hin und wieder etwas unbequem aufgestellt. No. 1. 2. 6 u. 12 scheinen Ref. vorzüglich gelungen zu seyn.

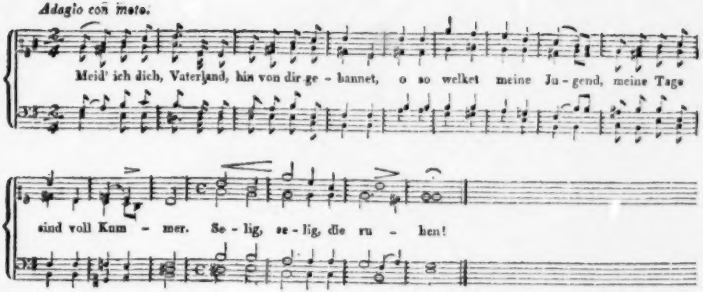

2) Aeltern, o theuerste,
Ruht in süssem Frieden!
Könnt' ich euer Grab umarmen,
Könnt' an eurer Seite schlafen!
Seelig u. s. w.

3) Weinst, o Geliebte, du?
Klagst um den Verlornen?
Ach! sein Herz, es ist gebrochen,
Kalt, ertödtet seine Seele!
Seelig u. s. w.

Der Einsender verdankt dieses herrliche Lied der Güte eines seiner Freunde, des Hrn. Stud. jur. Marks zu Halle, eines jungen Mannes von Genie und Feuer für Musik und Malerey. Auf seiner Rückreise von Halberstadt, wohin er auf den Ruf des Königs zu den Waffen vergeblich, wegen seiner körperlichen Schwäche, geeilt war, traf er auf einen Trupp Italiener, die aus schwedischem Dienste entlassen, mitten in ihrer hohen Freude, das geliebte Vaterland bald nun wieder zu sehen, die traurige Kunde vernommen hatten, dass sie, wegen des (damals) gespannten Zustandes der Dinge in Italien, tief in das Oesterreichische hinein abgeführt werden sollten. Er liess sich mit ihnen in ein französisches Gespräch ein. Bald darauf stellten sie sich in einen Kreis und zwey von ihnen begannen im schmerzlichsten Gefühle dieses Lied. Häufige Thränen rannen dabey Singenden und Horenden in den Bart herab. Mein Freund wusste sich die Melodie in seine Schreibtafel einzuzeichnen, und liess sich, leider des Italienischen unkundig, den Text in's Französische übersetzen, woraus wir beyde nachher gegenwärtige deutsche Uebersetzung gemacht haben. Mehre Strophen habe ich nicht erhalten können, vermuthe aber, dass sie vorhanden sind. Da ich nicht so glücklich gewesen bin, den authentischen zweystimmigen Gesang überliefert zu erhalten, so entschloss ich mich zu gegenwärtiger vierstimmiger Behandlung. Ich fand das Stück echt äolisch, nur versetzt. Nach meinem Gefühle ist Text und Musik ein Herz und eine Seele. Von besonders ergreifender Wirkung ist unstreitig der plagalische, an die alten Chorale erinnernde Schluss an dieser Stelle und zu diesen Worten. *Niemeyer.*

(Hierbey die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. 1. Du, dess sich alle Himmel freun.

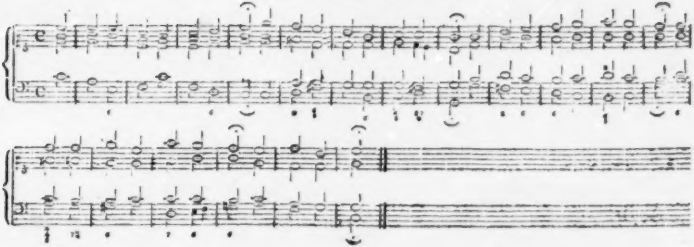

No. 2. Wie gross ist des Allmächt'gen Güte.

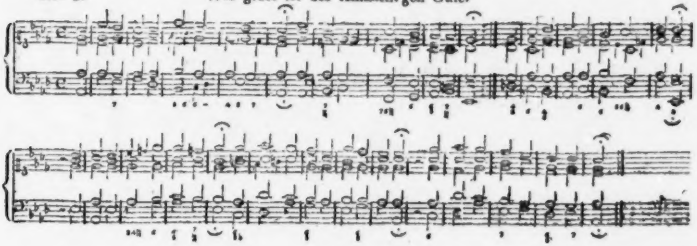

No. 3. Einst reift die Saat: mein Staub erstehe

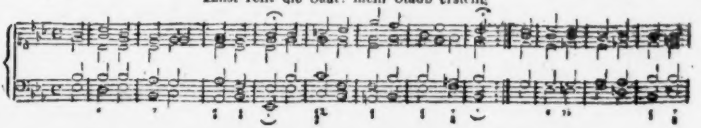

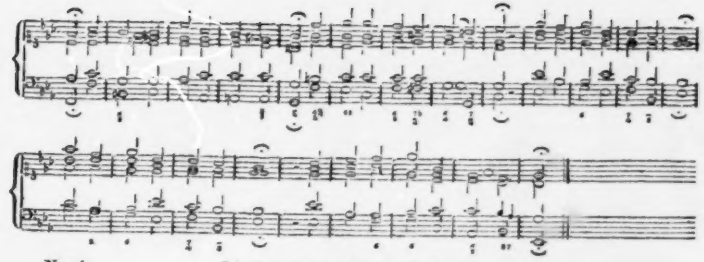

No. 4. Ich singe dir mit Herz und Mund.

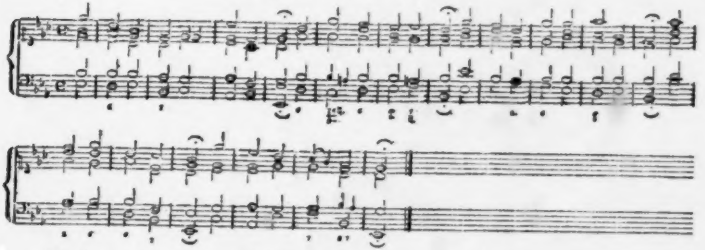

No. 5. Ihr Mitgenossen, auf! zum Streit.

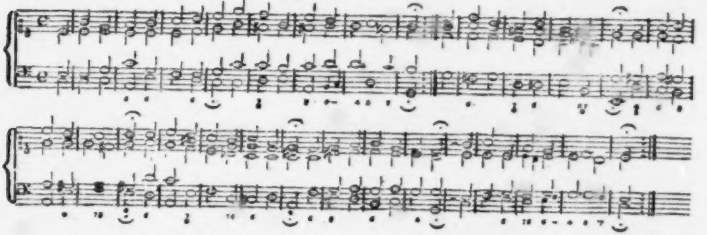

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. **№. 15.** 1816.

Recensionen.

Wellington's Sieg, oder, die Schlacht bey Vittoria, in Musik gesetzt, und Sr. königl. Hoheit, dem Prinzen Regenten von England — zugeeignet, von Ludwig van Beethoven. 91stes Werk. Vollständige Partitur. (Und die mannigfaltigen Ausgaben, wie sie in der Folge angeführt werden.) Wien, bey S. A. Steiner und Comp., so wie auch in den vorzüglichsten Musikhandlungen Deutschlands, der Schweiz und Italiens. —

Der ausgebreitete Ruf, welchen dies Werk durch wiederholte und gelungene Aufführungen in Wien und London erhalten, hat lange schon die Freunde der Tonkunst und besonders des beethovenschen Genius auf dessen Erscheinung begierig gemacht, und der achtungwürdige Verleger, welcher sieben verschiedene Ausgaben davon veranstaltet hat — nämlich, ausser der vollständigen Partitur, in Stimmen für das ganze Orchester, als Quintett für Bogeninstrumente, als Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell, für Pianoforte zu vier-, so wie auch zu zwey Handen, und eingerichtet für eine ganz vollständige türkische Musik, — verdient für dieses kostspielige Unternehmen, wodurch er den Ruhm des trefflichen Tonsetzers zu vermehren und die Wünsche aller Musikliebhaber zu befriedigen sich bemühte, den Dank der Mit- und Nachwelt.

Die Partitur bewahrt von neuem B.s vielseitiges Talent, seine originellen Ideen und Ansichten, und die ihm, in ihrer Art, so ganz eigene, alles Alltagliche verschmähende, kunstreiche Durchführung; alles das noch unerwähnt, was eine reiche Erfahrung und bewundernswürdige Geübtheit den Componisten von Geist lehrt. — Das Werk zerfällt in zwey Theile. Im ersten wird die Schlacht geschlagen, im zweyten der Sieg gefeyert. Ueber die Production, die Stellung der Instrumente u. dgl. hat der Verf. in deutscher und französischer Sprache Bemerkungen vordrucken lassen, welche dem Director zur Richtschnur dienen sollen.

Die Einleitung des Werks selbst machen, auf englischer Seite, unsichtbare Trommeln, mit welchen sich der Appel mehrer Trompeten in Es, anfangs sehr entfernt, dann immer näher rückend, vereinigt. Leise fällt sodann im Orchester der Marsch (*Rule Brittania*) ein, ($\frac{4}{4}$ Es dur) gespielt von der ersten Harmonie, nebst Janitscharenmusik und einer obligaten Principal-Trompete, indess die Trommeln immer im *Crescendo* fortwirbeln, und der Schluss durch den Eintritt der Saiteninstrumente in den letzten acht Takten kräftig verstärkt wird. In derselben Weise ertönen nun auf französischer Seite die fernen Trommeln und Trompetentöne in C, worauf die zweyte Harmonie den Marsch *à la Marlborough* ($\frac{4}{4}$ C dur) in anwachsender Stärke durchspielt, welcher dann von dem ganzen Orchester wiederholt wird. Wie sehr B. die ausgefahrnen Wege hasst, und oft durch einen einzigen Federzug selbst einen trivialen Gassenhauer gewissermassen zu veredeln, wenigstens interessanter zu machen versteht, möge folgende Stelle des zweyten Theils beweisen:

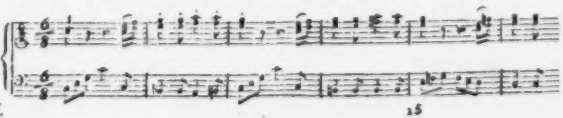

Nach diesem Marsch erschallt von den Franzosen die Aufforderung zur Schlacht durch den Trompetenruf in C, welcher von den Engländern mit Es-Trompeten erwidert, und sonach die Schlacht angenommen wird. Unmittelbar hierauf fällt das volle Orchester — nämlich alle Saiteninstrumente, die doppelte Harmonie sammt Piccolflöten, 4 Hörnern, Es und C, 4 Trompeten, D, Es und C, 3 Posaunen, Trommeln, und ungesehen, auf entgegengesetzten Seiten noch mehre Trompeten in Es und C, 2 grosse Kanonenmaschinen, und 2 sogenannte Ratschen — in der harten Tonart H, Allegro, C takt, mit grösster Stärke ein, und moduliert durch folgende Accorde nach C moll, und dann nach C dur:

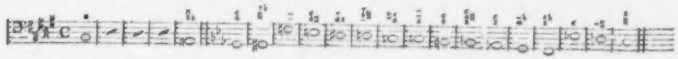

Nun verändert sich die Taktart in $\frac{3}{4}$ *meno Allegro*, und unter dem Schmettern der C-Trompeten, nach einer aufsteigenden Bewegung durch 16 Takte, ergreifen die Violinen folgende Figur:

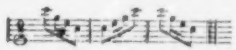

wann die Basse entgegenarbeiten, die zweyten Violinen in vollen Accorden den Niederstrich, die Blasinstrumente den 2ten Aufstrich angeben, indem in der Folge derselbe Gedanke mit diesem wechselt:

welche beyde mittelst der Umkehrung bald in der Ober-, bald in der Unterstimme vorkommen. Nach mannigfaltigen Modulationen, unter dem Schlachtruf der Trompeten beyder Heere tritt nun der Sturmmarsch, *Allegro assai*, mit einem kraftigen *Unisono*, verstärkt durch alle Trommeln, ein:

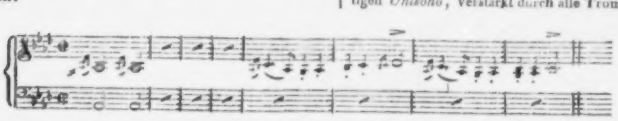

u. s. f.

steigt im schneller werdenden Zeitmaass aufwärts nach A dur, B dur, H dur, und Es dur, in welcher Tonart dann folgendes *Presto* anfangt:

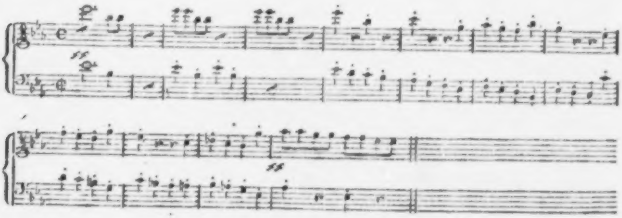

welches Thema von den Bässen in der Unterquinte, von den Violinen in der Oberquart beantwortet wird, das in der Folge zertheilt und in die Enge geführt erscheint, wozu die Blasinstrumente folgende Figur ausführen, indess die Blechinstrumente kräftige Pfundnoten angeben:

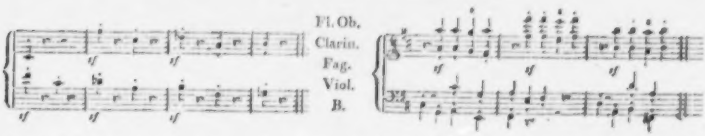

Es ist unmöglich, das Sonderbare, Fremdartige, ganz Eigenthümliche dieses sicher noch nie versuchten Instrumentenspiels zu beschreiben; auch im Lesen erhält man keinen recht deutlichen Begriff davon: man muss es schlechterdings selbst gehört haben, dies unbändige Treiben und Toben, dies von wüthenden Orkanen gepeitschte Tonmeer, dies verworrene, und doch in Ein kolossales Bild zusammenfallende Schlachtgewühl, mit all seinem Winseln und Heulen — um mit der regen Phantasie des energischen Componisten geistig gleichen Schritt zu halten. Dieser Satz, nachdem er mehre Dur-Scalen, allmählig schwächer werdend, durchwandelt hat, lost sich in ein kurzes Andante von 17 Takten (♯ H moll) auf, in welcher düstern Tonart, und gewiss sehr sinnvoll, Reminiscenzen aus dem Anfangs so fröhlichen Marsch *à la Marlborough* angebracht sind, und womit *im* kaum vernehmlichen *pizzicato*, die erste Abtheilung beschliesst, oder eigentlich verlischt.

Schon beym Beginnen des Kampfes (Allegro, H dur) fangen die Kanonenschüsse sowol, als das Pelotonfeuer (die Ratschen) auf beyden Seiten an, und fallen abwechselnd, bald auf gute, bald auf schlechte Takttheile. Beym Sturmmarsch hat das franz. Klein-Gewehrfeuer bereits aufgehört; im letzten Presto verstummen auch nach und nach die franz. Kanonen, und während des klaglichen Schluss-Andante hört man nur noch den dumpfen Donner-Hall des englischen Geschützes aus weiter Ferne herüber tönen, indem die siegreichen Heere den geschlagenen Feind verfolgen. Es wäre eben bey solch einem Werke, dessen Existenz und ganze Absicht die Befugnis der mus. Malerey, in dem bekannten, gewöhnlichen Sinne des Worts, voraussetzt, nunütz, über diese Befugnis, deren Gränzen u. dgl. im Allgemeinen hinüber und herüber zu reden: es ist genug, zu sagen: wie es nun dasteht, kann es unmöglich der Natur getreuer ersonnen werden.

Die zweyte Abtheilung, Sieges-Symphonie überschrieben, eröffnet eine Intrada in D dur von allen Saiteninstrumenten, allen Trompeten, und Pauken, nach welcher das ganze Orchester mit einem prächtigen, pomphaften Triumphmarsch in derselben Tonart einfällt. In der Mitte desselben beurkundet folgende interessante Stelle den originellen Meister:

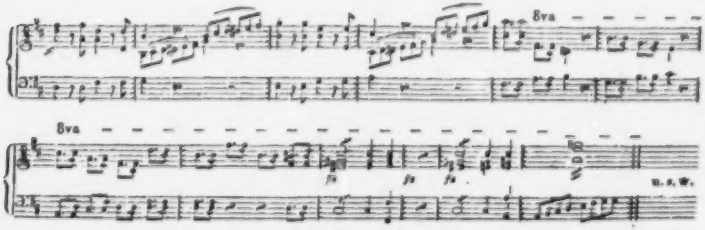

Beym Schlusse dieses Satzes halten die Blechinstrumente 2 Takte lang die *Tonica* aus, dann tritt ein Andante grazioso, B dur $\frac{3}{4}$, ein, in welchem zuerst die Saiten-, dann die Blasinstrumente den Grundton angeben, worauf die letzteren, *pizzicato* von den erstern accompagnirt, das einfache Volkslied: *God save the King*, als Dankgebet leise vortragen, und durch folgenden *inganno* die Wiederholung des vorigen Siegesmarsches überraschend vorbereiten:

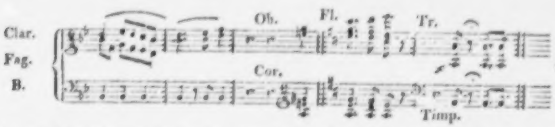

Bey dieser Wiederholung halten am Ende die Klarinetten und Hörner 2 Takte hindurch die *Dominante* aus, worauf wieder in derselben Tonart, D dur, obige Volksmelodie beginnt, wo dann immer der zweyte Takt von dem ganzen Orchester *fortissimo*, angeführt wird, und der Schluss auf folgende Weise das letzte Tempo einleitet:

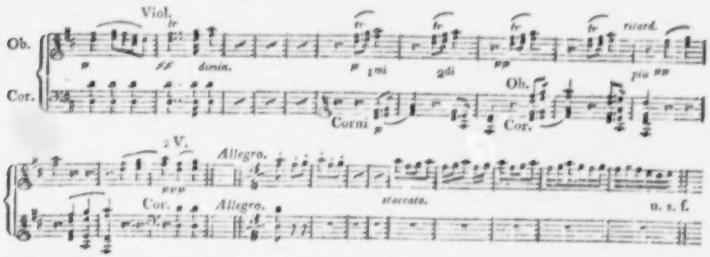

In diesem Finale nun ergreifen die 2ten Violinen *pianissimo* und nur *à due* dieselbe Nationalmelodie, wozu die *primi* folgenden Gegensatz angeben:

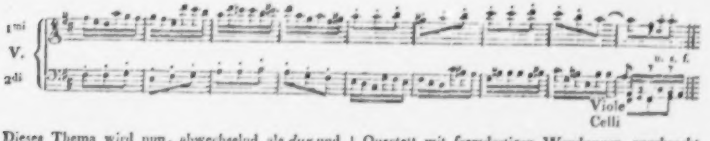

Dieses Thema wird nun, abwechselnd als *dux* und *comes*, in allen Stimmen frey durchfugirt; allmählig treten mehrere Instrumente in anwachsender Stärke, nach 70 Takten endlich auch Janitscharenmusik ein; und nachdem die Grundmelodie noch einmal *pianissimo per augmentationem* in dem Quartett mit fremdartigen Wendungen angebracht worden, schliesst das Ganze, wie mit einem siegestrunkenen, ausgelassenen Volksjubel.

Schreiber dieses ist weit entfernt von der Einbildung, in dieser gedrangten Anzeige alle Eigenthümlichkeiten und Schönheiten dieses so überreich

complicirten Werkes bemerkbar gemacht zu haben, und bescheidet sich gern, einem Andern Platz zu machen, der vielleicht in der Folge seine gründlichen Ansichten in diesen Blättern niederlegen will. Wenn es ihm, gleich jetzt, da das Werk neu ausgegeben worden, nur gelungen ist, den zahlreichen Verehrern Bs. einen kleinen Vorschmack des zu erwartenden Genusses zu geben, und dem grossen Meister öffentlich zuerst einen, ihm nicht gleichgültigen Dank darzubringen: so hat er wenigstens den nähern Zweck seines Aufsatzes vollkommen erreicht.

Dass in der Ausführung dieses Tongemäldes gar manche Schwierigkeiten zu besiegen, dass auch die scheinbar unbedeutenden Partien desselben mit sichern Männern zu besetzen sind u. dgl. m., das erwartet man schon nach dieser Anzeige. Indess, guter Wille und Gemeinsinn können vieles bewirken, und auch mit geringern Mitteln an kleinern Orten ist die Production im verjüngten Massstab möglich, wobey jedoch die Winke des Verfassers, vorzüglich auch über die Stellung der Instrumente, und über die Tempi, wohl zu beherzigen sind.

Die Klavier-Auszüge für 2 und 4 Hände, unter der Leitung des Componisten verfertigt, verlangen tüchtige und geübte Spieler, können aber freylich, so wie auch die andern Bearbeitungen für wenige Instrumente, nur den Schattenriss eines Ganzen geben, welches auf die Eigenthümlichkeit aller Instrumente, und auf einen grossen Totaleffect berechnet ist.

Der Stich ist gut, auch, ein Paar leicht zu verbessernde Fehler abgerechnet, correkt; nur wäre zu wünschen, dass alle Exemplare gleich rein abgedruckt würden, und dieser erste Versuch den Erwartungen des thätigen Verlegers so sehr entspräche, dass er seine Zusage, rücksichtlich der Herausgabe der zwey letzten Pracht-Symphonien dieses Meisters (in A und F) ja recht bald erfüllen möchte.

Grande Sonate pour le Fortepiano, comp. par Hummel. Oeuvr. 30. à Vienne, chez Artaria et Comp. (Fr. 1 Thlr.)

Keinen Klavierspieler, welcher die gehörige Gewandtheit auf seinem Instrumente errungen hat, wird diese Sonate unbefriedigt lassen, er müsste denn etwas zu geben suchen, was offenbar ausser der Absicht des Verf.s lag. Der Vortragende hat hier Gelegenheit, sowol die kräftigsten, als die zartesten Empfindungen darzulegen: die Composition selbst drängt ihn bey sehr vielen Stellen zu einer lebendigen Darstellung, und da die Passagen sehr glänzend, und doch gut für die Hand gesetzt sind: so wird er hier eine schöne Veranlassung finden, seine Meisterschaft, oder, bestimmter zu sprechen, den Grad seiner technischen und geistigen Ausbildung, zu entwickeln.

Deswegen that es dem Rec. leid, zu bemerken, dass in dieser Sonate das Aeussere dem Innern so wenig entspricht, indem der Notendruck (wenigstens in dem Exemplar des Rec.) nicht allein oft undeutlich, (z. B. auf der 15ten S.) sondern auch sogar an manchen Stellen wesentlich fehlerhaft ist.

Rec., überzeugt, dass nicht jeder Spieler im Stande ist, das Fehlerhafte zu verbessern, setzt eine Stelle mit der Berichtigung hieher. Sie ist auf der 3ten Seite, und muss heissen:

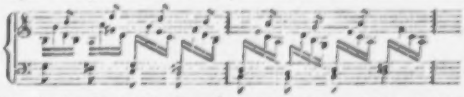

Bey derselben Stelle, in der Tonica C, ist auf der 15ten Seite im 4ten Takt, 3ten Viertheil, auch das d oben ausgelassen, welches beygesetzt,

und wofür das f im Bass als ein Achttheil gespielt werden muss.

Die Sonate selbst bestehet aus einem Adagio maestoso im $\frac{C}{2}$ Takte aus C dur von 11 Takten, welches das darauf folgende Allegro moderato, ein Tonstück voll Feuer, mit vieler Wirkung ankündigt. Der zweyte Satz ist ein Adagio im $\frac{3}{4}$ Takte aus F dur. In diesem Stücke kann der Spieler zeigen, wie weit er im feinen, zarten Vortrag gekommen ist, wozu der Tonsetzer, durch die Beyfügung sehr vieler Spielmanieren, recht günstig den Weg bahnte. Das Finale im $\frac{C}{2}$ Takte,

Prestissimo, schliesst sich mit seinem lieblichen, heitern Thema sehr gut an das vorige Stück an, und indem es mit vieler Lebendigkeit, Kraft und Glanz in den einzelnen Stellen verbindet, befestigt es die bis dahin hervorgebrachten angenehmen Eindrücke, und dienet zur schönen Umgränzung des Ganzen.

Das Einzige, was man etwa bey diesem Tonstücke wünschen könnte, wäre vielleicht, dass es, was bey mehreren Compositionen von demselben Verf. zu wünschen wäre, gedrungter seyn sollte. Der darstellende Künstler kann aber hier leicht helfen, wenn er der wiederkehrenden Idee eine neue Gestalt verleiht, und so ein reiches Inneres entfaltet.

Serenade pour deux Violons, Viola, Flûte, deux Cors, Basson, Violoncelle et Contra-Basse, comp. par L. Boehner. Oeuvr. 9. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Eine ernste und ziemlich tiefe Ansicht des Ganzen, ein fliessender, interessanter Gesang, gute Mischung der Instrumente, und Gewandtheit in der Tonsetzkunst sprechen aus dieser Serenade. Schon der Anfang, das poco Adagio, giebt dieses zu erkennen, und Hr. B. ist sich auch im ganzen Werk, was den Hauptcharakter betrifft, treu geblieben. Rec. kann es daher, nach seiner Ueberzeugung, den Kunstfreunden empfehlen; und, nach dieser Empfehlung, zur Betrachtung des Einzelnen übergehen.

Das schon erwähnte poco Adagio, $\frac{3}{4}$ in F dur, der Hauptsonart des ganzen Tonstücks, behandelt im Ganzen eine zarte Empfindung, die, nach verschiedenartiger Wendung, in A dur, in einem etwas düstern Colorit schliesst, woraus sie in dem folgenden Allegro vivace, durch einen kurzen Uebergang, in eine freudige Stimmung übertritt, die, bald sich mehr energisch hebend, bald sich ins Zarte verlierend, den Hauptcharakter dieses Stücks bildet. Ungern sah daher Rec. eine Störung desselben, durch die Art des, im 2ten Theile vorkommenden Contrapunktes. Fleissig ist dieser zwar gearbeitet, und zeigt von Kenntnis des Verf.s, aber er ist hier, in einer *Serenade*, bey solcher Stimmung zum *Frohsinn*, wenn sich auch dieser mehr zum Kräftigen, als Scherzenden neiget, nicht an seinem Platz. Hr. B. hätte, wenn ihn seine Begeisterung zum Vermischen der Sätze aufforderte, eine andere Form wählen sollen, welche mit seinem Hauptcharakter in näherer Verbindung gewesen wäre. Wozu hier ein Thema, das im ernsthaftesten Oratorium seine Stelle finden könnte? — Der wahre Künstler opfert nie den Zweck dem Mittel auf. Er schafft mit steter Besonnenheit, und das Resultat seines Schaffens ist *Wahrheit*, ungeschmückt, in ihrer *einfachen*, aber bleibenden Gestalt; denn dieser Stempel ist es, was seine Werke von den andern Erzeugnissen der Zeit unterscheidet. Mag auch der einseitig Beurtheilende den Fleis, die technische Kunst, bewundern: dem wahren Kenner sind dieses nur untergeordnete Vorzüge.

Das darauf folgende Siciliano mit Variationen aus C dur $\frac{6}{8}$ hat einen sehr lieblichen Charakter, und ist dem Wesen einer Serenade angemessen. Vermuthlich war es Absicht des Verf.s, die andern Instrumente mehr zu schonen, indem er alle Veränderungen der Flote gab, und nur das Thema in die übrigen Stimmen verlegte. Tiefer aber hätte sich doch dieser Satz behandeln lassen, wenn die Stimmen lebendiger vermischt worden wären, was in den Mittelsätzen einer *Serenade* durchaus nicht versäumt werden sollte. Auch kann der erste Hornist nicht wol das tiefe g auf dem tiefen C-Horn blasen, (d. h. einen wahren Ton herausbringen.) Sein Umfang ist hier höchstens bis c abwärts, so wie es dem zweyten Hornisten viel zugemuthet ist, das g auf dem F-Horn, obendrein noch Forte anzuschlagen, was selbst bey dem Primarius, bey seinem engern Mundstücke, schon einen festen Ansatz voraussetzt.

Der darauf folgende Menuet, aus F dur, ist, was er seyn soll.

Das Finale hebt mit einem poco Adagio $\frac{3}{4}$ in F dur, und mit derselben Idee an, wie das erste Stück, geht dann in ein Vivace $\frac{2}{4}$ über, wo sich eine heitre Idee damit verbindet, die dann im C-Takte wieder einen Contrapunct aufnimmt, welcher aber doch nicht so ernsthaft ist, als jener, im ersten Stück gegebene. Dann steigert sich die Empfindung noch einmal in più vivace, und schliesst zuletzt auf eine, für eine *Serenade*, wol allzubrillante Weise.

Uebrigens ist diese Composition vielen andern, jetzt erscheinenden Werken vorzuziehen. Sie hat

weit mehr Tiefe, als viele von diesen, einen reinen Satz, und ist auch in allen Stimmen leicht ausführbar. Nur fordert sie einen fertigen Flötisten. — Stich und Papier sind sehr gut.

Nachrichten.

Breslau, im März. Es ist seit geraumer Zeit von hier aus kein Bericht erstattet worden: ich kann mir denken, warum? Was mir aus der letzten Zeit am Bedeutendsten scheint, hebe ich hier aus. Vieles Andere zu besprechen, könnte weder nützen, noch unterhalten, noch auch dürfte die Erneuerung seines Andenkens als schuldiger Tribut für Verdienstliches und Ausgezeichnetes betrachtet werden. Da schweige ich denn namentlich von alle den Concerten, die sich hier den Winter hindurch eintönig und meist langweilig in ihren engen Kreisen um sich selbst bewegen, und von denen kaum eines oder das andere zu Stande käme, erfolgte nicht darauf — ein Tanzchen, zu welchem dann bey der Hand zu seyn, die jugendliche Welt freylich gezwungen ist, sich im Concerte zu versammlen. Doch darf ich nicht unerwähnt lassen, dass von dieser würdigen, kunstfordernden Methode wenigstens das sogenannte Donnerstagsconcert keineswegs Gebrauch macht.

Jene concertirende Langweiligkeit aber wurde, für alle Freunde der Tonkunst aufs Angenehmste, am Ende des Februars durch Hrn. Bernh. Romberg unterbrochen. Sein ganz ausgezeichneter Ruf war so laut vor unsern Ohren erschollen, dass wir wirklich aufwachten, und, ungeachtet des ungewöhnlich erhöheten Eintrittspreises, uns zahlreich, mit unverkennbarem, lebhaftem Antheil, um ihn versammleten. Ueber ihn selbst, den als den Trefflichsten seines Fachs Jedermann kennt, sage ich kein Wort; er verdiente und fand, hier wie überall, laute Bewunderung und frohen Dank. Einige Tage nach dem ersten, gab Hr. R. ein zweytes Concert, zu gleichem Eintrittspreis: und es war sogar noch zahlreicher besucht, als das erste. Wenn dies für die Vortrefflichkeit des Künstlers spricht, so spricht es auch für die Empfänglichkeit des Publicums für das wahrhaft Ausgezeichnete und Vortreffliche. Diese Empfänglichkeit würde sich gewiss auch ohne solche ganz besondere Veranlassung, rühmlich und erfreulich hervorthun, wenn man sie nur durch Mannigfaltigkeit anregte, durch wahrhaft Schönes und Würdiges festhielt. Es könnte das selbst mit den hier schon vorhandenen Mitteln gewiss und genügend geschehen, wenn nur, statt der vielen, ein einziges stehendes Concert errichtet, dies von den einsichtvollesten Männern geleitet, und mit dem Besten ausgestattet würde, was sich hier erreichen liess, und so höchstens wöchentlich Eine Versammlung veranstaltet würde. Wie aber die Sachen nun stehen, bleibt dies wol noch lange ein zwar frommer, doch leerer Wunsch: die vielen Concertanstalten sind nun einmal seit Jahren da, die haufige Musikmacherey ist einmal mit in den gewöhnlichen Lebensgang so Vieler aufgenommen etc.

Diesemnach ist, was unsre Oper, die wirklich auch jetzt unter die bessern in Deutschland gehört, an Musik bietet, für den gebildetern Freund dieser Kunst das Vorzüglichste, was er hier haben und geniessen kann. Hier hört man doch schöne Stimmen, nicht unbeträchtliche Kunstfertigkeit, Methode, und ein gutes, in einander greifendes Vocal- und Instrumental-Ensemble, geleitet von unserm wackern Kapellmeister, Hrn. Bierey. Unter den in diesem Winter gegebenen, und noch nicht allgemein bekannten Opern haben sich vorzüglich, *Almazinde*, oder die Höhle Sesam, von Bierey, und *Joconde* von Nicolo Isouard, ausgezeichnet. — Der Tenorist, Hr. Räder, hat unsere Bühne verlassen, und seine Stelle ist durch Hrn. Anders hinlänglich ersetzt. Einen sehr bedeutenden Verlust hat aber die Oper durch den Abgang der Dem. Willmann erlitten, deren Stelle bis jetzt noch nicht wieder besetzt ist. Ihre Stimme ist zwar, besonders in den Mitteltönen, schwach und nicht ausgezeichnet: aber ihr feiner Sinn und Geschmack — ihr oft wahrhaft seelenvoller Vortrag, ihre Präcision, Sicherheit und Reinheit im Gesange, verbunden mit einer ungewöhnlichen Fertigkeit, und den Mitteln, die eine ausgezeichnet gute Schule bietet, machen sie dennoch zu einer seltenen Sängerin, ja zu einer Künstlerin, im vollen Sinne des Worts; wozu noch kömmt, dass ihre Persönlichkeit sie jederzeit auf dem Theater zu einer lieblichen Erscheinung macht. Auch Mad. Ringelhardt verlässt auf Ostern unsre Bühne. —

Kurze Anzeigen.

Praktische Pianoforte-Schule, in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt, und die vorzüglichsten Regeln der Fingersetzung in ausgewählten Beyspielen angegeben werden; nebst Uebungstücken u. Vorspielen in den vorzüglichsten Dur- u. Moll-Tonarten, von J. B. Cramer. Neue Ausgabe. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Des verdienstvollen Cramer, dieses echten Künstlers, Pianoforteschule für Anfänger, ist seit noch längerer Zeit, und fast eben so bekannt, als seine grossen Uebungen für Geschickte: eine nähere Beschreibung derselben käme also zu spat, und eine Empfehlung wäre unnöthig. Wer ja damit noch nicht bekannt ist, der halte sich an den ausführlichen Titel: was dort versprochen wird, das wird im Werke selbst pünktlich gehalten; und leisten dies einige andere Werke, z. B. das, des seel. Türk, systematischer, oder das, des pariser Conservatoire, ausführlicher: so ist beyden dies, was die Beyspiele und Uebungstücke betrifft, in mehr, als einer Hinsicht, vorzuziehen. Und dass das Werkchen, der Nettigkeit des Aeussern ungeachtet, so wohlfeil ist, verdient auch in Anschlag gebracht zu werden.

XII Caprices ou études pour le Violon avec accomp. de Basse ou de Fortepiano, comp. par P. Baillot. Oeuvr. 2. Liv. 2. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Wunderlich, welch einen altfränkischen Rock man anziehen muss, um ganz neufranzösisch zu erscheinen! Wer diese Uebungstücke für die Violin, mit untergelegter, bezifferter Bassstimme, zu sehen bekame, und gewisse Lieblingsfiguren und Vortragsarten der neuesten Zeit eben so wenig zu erkennen wüsste, als die nicht selten so überaus schlechten Basse: der gäbe ihnen wol ein Alter von fast hundert Jahren. Dies soll aber (was von den Bässen gesagt ist, abgerechnet,) nicht etwa zum Nachtheil derselben, als Studien für die, welche vorzügliche Geiger werden wollen, gesagt seyn; vielmehr zählt Ref. sie alle, diese langen, und, was das Mechanische betrifft, oft kunstreich ausgearbeiteten Sätze, unter das Vorzüglichste, was in dieser Art in den letzten Jahren erschienen ist: nur näher beschreiben soll es sie, und denen, die sich ihrer bedienen wollen, im voraus den Standpunkt anweisen, von welchem aus sie daran gehen müssen, wofern sie, zu ihrem nicht geringen Vortheil, dabey ausdauern sollen, und welches im Grunde derselbe ist, von welchem aus wir als Knaben an die *Exercitia styli cultioris*, mit all ihrer Trockenheit, Steifheit und Monotonie, zu unserm grossen Nutzen, wenn auch nicht zu unserm Vergnügen, gingen. — Dieser Heft enthält nur 6 Sätze.

The Battle of Belle-Alliance. Die Bataille bey Belle-Alliance — — militärische Fantasie für's Pianoforte, von Johnson. Offenbach, bey André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Der in Deutschland unbekannte Componist zeigt in diesem Stück, dass er sicher auch Kunstgemässeres, als musikalische Bataillen, liefern könne. Es hat so viel Bedeutendes und Gutes, (selbst manches Originelle,) dass Ref. rathen möchte: man lasse den ganzen historischen Kram bey Seite, oder besser, da Manches wirklich treffend ist, man lasse ihn nur als Scherz nebenbey mitlaufen: und man wird sich mit dieser Musik, als mit einem mannigfaltigen und rauschenden Bravourstück, nicht uninteressant unterhalten können. Dass man ein fertiger, tüchtiger Spieler sey, wird vorausgesetzt. Ein Vorzug dieser Schlacht vor vielen ist noch, dass sie nicht zu lang ausgesponnen, sondern alles, wie damals in der Wirklichkeit, Schlag auf Schlag hergeht. — Dem Verf. ist es übrigens, als einem Engländer, sehr ernstlich um die Historie selbst zu thun: nicht nur alle Hauptmomente derselben sind, wo nicht in den Noten, doch in den beygesetzten Worten, genau angegeben, sondern selbst ein Plan des Schlachtfeldes ist beygefügt. — Einige bedeutende Fehler des Abdrucks wird, wer dies Stück spielen kann, auch leicht zu verbessern wissen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. **N°. 16.** 1816.

Das Spiel auf dem Contrabass.

Jedermann weiss, dass die Instrumentalmusik, in Hinsicht auf Composition und auf Ausführung, in den letzten Decennien rieseugrosse Fortschritte gemacht hat. Was Ausführung anlangt, denke man nur an die Blasmusik; und bey dieser nur an die Klarinette: was damit jetzt geleistet wird, hatte man noch vor zwanzig Jahren nicht geahnet, ja, für unmöglich gehalten. — Aber auch die Bogeninstrumente, obgleich im Baue nicht wesentlich geändert, sind, in Rücksicht auf Behandlung, durch unsere ersten Meister zum Bewundern fortgebildet worden. Am meisten, eben das schwierigste dieser Instrumente: das Violoncell. Was darauf und damit von Bernhard Romberg, und nach seinem Vorgange, geleistet wird, hätten unsere Vorfahren schwerlich sich nur denken können. Nur der Contrabass allein scheint in neuern Zeiten wenig Fortschritte gemacht zu haben. — Es giebt zwar hin und wieder einzelne geschickte Manner, die dies Instrument zweckmässig behandeln: es hat ihrer aber auch früher gegeben; und sie sind selten, wie sie es sonst waren. Im Allgemeinen, oder im Durchschnitt, wird es doch, wenigstens in mancher Hinsicht, noch nicht behandelt, wie es seyn sollte und könnte.

Ich erlaube mir daher einige Bemerkungen darüber. Meine Ansichten sind wenigstens durch eigene Erfahrung geprüft. Meine Herren Collegen mögen sie beurtheilen, und was sie bewährt finden, benutzen.

Ueber den Werth und Charakter dieses Instruments, so wie über dessen Nothwendigkeit und Wichtigkeit bey vollem Orchester: auch über die nöthige musikalische Bildung dessen, der sich ihm widmet — will ich hier nicht ausführlich sprechen: dem Kunstkenner ist dies schon bekannt; Andere können darüber Fröhlichs *Contrabass-Schule*, oder Petri's *Anweisung für alle Instrumente*, oder andere Schriften dieser Art nachlesen. Ich begnüge mich mit dem unmittelbar Praktischen.

Kein anderes Instrument ist von alten Zeiten her, bis jetzt, so *verschiedenartig an Bau* und Grösse, und daher auch so *verschieden gestimmt* gewesen. Es giebt sehr grosse Violons, die ehedem meist mit 5 Saiten bezogen, und so gestimmt waren:

$$\frac{1}{A} \quad \frac{2}{fis} \quad \frac{3}{d} \quad \frac{4}{A} \quad \frac{5}{F}$$

Auch hat man an manchen Orten die grösste Art dieser Instrumente nur mit 3 Saiten bezogen, und in Quinten auf folgende Arten gestimmt: entweder

$$\frac{1}{a} \quad \frac{2}{d} \quad \frac{3}{G}$$

oder

$$\frac{1}{g} \quad \frac{2}{c} \quad \frac{3}{F}$$

Auf diesen wurden gewöhnlich nur sogenannte Pfundnoten gespielt, und neben diesem Instrumente hatte man gewöhnlich ein kleineres, das wieder anders gestimmt war, und vier Saiten hatte. Die kleinsten sind die sogenannten Halb-Violons, oder deutschen Bässe. Sie werden gestimmt, wie die Violin: e . a . d . g., und sind jetzt nur noch an kleinen Orten bey Tanzmusik gebräuchlich. Am gewöhnlichsten wird der Violon mit vier Saiten bezogen: aber man hat verschiedene Arten, ihn zu stimmen. Manche stimmten ihn sonst: A . f . c . G.; Andere, wie das Violoncell, nur eine Octave tiefer: A . d . g . C. Die jetzt üblichste Art ist bekanntlich die umgekehrte Violinstimmung, von welcher auch Fröhlich (Contrabass-Schule, S. 93) die Benennung, *Contra Violon*, herleiten will: g . d . A . E. Die tiefste Saite wird von Einigen auch in F gestimmt; von Manchen sogar nur in G: und noch Andere

wollen die tiefste Saite ganz weglassen. Dieser Meynung kann ich gar nicht seyn, sondern glaube vielmehr, man muss eben diesem Instrumente so viel Tiefe, als möglich, und als die Güte desselben verstattet, einräumen: es ist ja doch hauptsächlich der Tiefe wegen da! Besitzt man daher ein gutes Instrument, das gehörig gross, und dessen Hals im Verhältnis lang genug ist: so scheint mir, wie mehren Andern, das Beste, die tiefste Saite ins Contra-D zu stimmen: mithin:

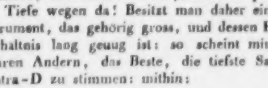

Ich wiederhole aber: es wird bey dieser Stimmung ein sehr gutes Instrument vorausgesetzt, das besonders eine schöne und starke Tiefe hat; auch, dass die tiefste Saite stark, besonders mit sehr starkem Draht übersponnen seyn muss. Uebrigens ist ein grosser Körper besser, als ein kleiner; ein langer Hals besser, als ein kurzer; ein gewölbter Boden besser, als ein glatter; und die gamben-ähnliche Form (dass die Zarchen oben nach dem Halse zu etwas spitzig zulaufen) besser, wenigstens bequemer, als die Form der Violinen und Violoncelle. Auch müssen die andern Saiten, neben jener tiefsten, gehörig stark seyn, und nicht zu nahe am Griffbrete liegen, weil sie sonst beym *Forte* leicht aufschlagen, und dadurch ein widriger Ton entsteht. Gute Instrumente dieser Gattung sind aber sehr selten; und das ist freylich zu bedauern.

Der *Bogen* ist bey der Behandlung dieses Instruments einer der wichtigsten Gegenstande. So verschieden der Bau der Körper und die Stimmung von jeher gewesen, und noch ist: so verschieden ist auch die Structur des Bogens. Manche führen lange, manche kurze, manche mit niederm Frosch, manche mit hohem, manche mit gerader Stange, manche mit sprenkelförmiger — welche letzte Gattung ich noch vor ungefähr 12 Jahren selbst in Dresden gesehen habe. Welche Gattung ist nun die beste? Ich habe seit 20 Jahren mit allen Arten selbst Versuche gemacht, alle mit einander verglichen: endlich hat sich mir folgendes Resultat ergeben.

Man sollte — darin stimmen wol bey weitem die meisten jetzigen Kenner des Instrumentenspiels mit mir überein — man sollte das Spiel auf allen Bogeninstrumenten dem Violinspiel in der Weise Rode's, Spohrs und ähnlicher Meister, so nahe als möglich bringen: ist dies gegründet, so ist auch die Form der Bogen, deren diese Meister sich bedienen, (der sogenannten pariser Bogen,) die beste. Beym Violoncell hat man auch schon dieselbe Form eingeführt, nur schwerer, kürzer, Kopf und Frosch höher: auch beym Contrabass kann man im Wesentlichen, nämlich im Bau der Stange, eben diese Form annehmen, nur dass hier die Stärke und Länge, und hauptsächlich der Bau des Frosches, einen Unterschied machen. Diesem nach scheint mir die richtige Länge des ganzen Bogens, von der Spitze des Kopfs, bis zum Ende des Schraubenknopfes, 4tel Ellen, weniger einen Zoll. Die Stange muss aber geschnitten seyn, wie ein Violin- oder Violoncell-Bogen, und jedesmal beym Spielen angeschraubt, dann, nach Endigung desselben, wieder abgeschraubt werden. (Siehe Fig. 1 und 2 der Beylage.)

Das Wichtigste an diesem Bogen ist die Structur des Frosches, worauf ankömmt, wie passend und bequem er in der Hand liegt. Er darf durchaus nicht eckig geschnitten, sondern alles muss rund seyn, so dass er in der Hand nie einschneiden kann, und so glatt, dass er in derselben nur spielt. Fig. 1. stellt den Umriss des Frosches vor, und wie er an der Stange liegt: die Stange aber muss, wenigstens in dieser Gegend, achteckig geschnitten, und in den Frosch eingefalzt seyn, damit dieser fest an der Stange liege und sich nicht nach der Seite bewegen könne. Das beste Holz zum Frosch ist schwarz Eben. Fig. 2. stellt den Kopf des Bogens vor, und ist nur, um das Verhältnis seiner Höhe zum Frosch anzugeben, beygefügt worden.

Die Art und Weise, wie der Bogen in der Hand gehalten wird, findet man in Fröhlichs *Contrabass-Schule* richtig abgebildet: nur dass dort der Frosch des Bogens etwas zu niedrig im Verhältnis zur Hand, und auch eckig vorgestellt ist, weshalb ich hauptsächlich die Form des Frosches hier in der 1sten Figur angegeben habe. Um nämlich den Bogen, wie es seyn soll, zu halten, und zu führen, werden der kleine Finger, der Goldfinger, und der Mittelfinger in den Frosch; der Zeigefinger wird an die Stange, und der Daumen auf den Frosch gelegt, so dass letzter den Bogen im Gleichgewicht, in horizontaler Richtung, erhält. — Beym Strich von der Linken zur Rechten, besonders beym Forte oder Sforzato, wird der Frosch vom Gold- und Mittelfinger stark in die Hand, an den Ballen des Daumens gedrückt; und beym Hinstrich, von der Rechten zur Linken,

wo der Hauptdruck mit dem Daumen gemacht wird, werden jene Finger etwas nachgelassen. Ueberhaupt kann ein Schüler, der sich diesem Instrumente widmet, nicht zeitig genug sich gewöhnen, den Bogen mit Kraft, aber zugleich mit Leichtigkeit, schnell hin und wieder zu führen. So muss man sich z. B. oft üben, Sechzehntheile, die nur auf Einer Saite gespielt werden, ohne dass man den Arm bewegt, blos mit der Hand, durch die Beugsamkeit des Handwurzel-Gelenkes, auszuführen. Dadurch bekömmt man jene Geschicklichkeit und Gewandtheit in der Bogenführung, die den Grund legt zu allen Fertigkeiten, die in wirklicher Anwendung vorkommen, und die eigentlich, wie man mit Recht sagen kann, *die Seele* des Contrabass-Spielens ausmacht. Das eigentliche Verfahren, wie dies alles gemacht wird, lasst sich freylich nicht gut mit Worten beschreiben: sondern kann nur *ad oculos* demonstrirt, und unmittelbar praktisch gewiesen werden. So viel ist aber ganz offenbar und gewiss: die grösste Schwierigkeit auf diesem Instrumente ist *die Deutlichkeit*, besonders in der tiefern Gegend desselben. Diese kann freylich nur durch lange Uebung erlangt werden: die mechanischen Mittel dazu liegen aber ebenfalls hauptsächlich in der geschickten Bogenführung: denn durch das Reingreifen allein wird sie nicht bewirkt. Ueberhaupt sind die Griffe, ist die Applicatur auf diesem Instrumente bey weitem nicht so schwer, als auf jedem andern Bogeninstrumente, weil der Umfang der Töne hier kleiner, und die Stimmung in Quarten weit bequemer ist, als die Stimmung der andern Instrumente in Quinten. Deutlichkeit ist daher der Hauptgegenstand, wonach ein Contrabassist streben muss, und sie ist bey dem gegenwärtigen Stande der Kunst um so nöthiger, da die jetzigen Componisten häufig das Violoncell vom Contrabass trennen und eine eigne Stimme ausmachen lassen. So wird der Contrabass ganz isolirt gestellt, und die zur Deutlichkeit so nöthige Schärfe der Grundtöne durch den Abgang des Violoncells sehr vermindert. Man kann zwar diesem Umstande leicht abhelfen, wenn man dem Contrabass ein Ripien-Violoncell beygiebt: allein, abgerechnet, dass nur in wenigen Orchestern eine hinlängliche Anzahl Violoncellisten vorhanden ist, so verlieren auch dergleichen Stellen das Eigenthümliche in der Wirkung, was der Componist beabsichtigte und weshalb sie eigentlich eben so geschrieben wurden. Sonach bleibt es jetzt doppelt nöthig, dass der Contrabassist auch in der Tiefe hinlängliche Fertigkeit und Deutlichkeit sich zu eigen mache. Die Mittel, sie zu erlangen, suche ich, wie schon erwähnt, hauptsächlich in der geschickten und zweckmässigen Führung des Bogens, und ausserdem bin ich der Meynung, es sey für den Contrabassisten sehr vortheilhaft, wenn er, ausser seinem Instrumente, auch Violoncell spielt, oder besser, wenn er, ehe er zum Contrabass schreitet, erst Violoncell lernt, und es auf diesem zu einem gewissen Grad von Fertigkeit bringt. Da das Violoncell weit schwerer zu erlernen ist, so wird es ihm dann um so leichter werden, zum Contrabass überzugehen, und sich auch hier eine gewisse Gewandtheit zu verschaffen. Obgleich das Violoncell anders gestimmt ist, und überhaupt anders behandelt wird: so ist dessen Erlernung doch von grossem Nutzen, besonders auch, weil es sehr schwer ist, einen zugleich schönen und kräftigen Ton aus diesem Instrumente zu ziehen; hat man dies aber hier erlernt: so wird dasselbe dann beym Contrabass viel leichter. Hierzu kömmt Folgendes: Es ist eine bekannte Schwierigkeit für den Contrabassisten, geschliffene Noten gut zu spielen, so auch das Portamento und Ligato; überhaupt, auf Einen Bogenstrich viele Noten zu nehmen. Dies alles aber wird dem Contrabassisten viel leichter, wenn er es vorher auf dem Violoncell fleissig geübt und sich so eigen gemacht hat. Gehet er nun zur Anwendung auf den Contrabass, so rathe ich ihm, in jener Hinsicht, vorzüglich, sich zeitig zu üben, einen Ton mit Einem Bogenstrich so lange als nur möglich auszuhalten, und auch das *Crescendo* und *Diminuendo* auf diese Art auszuführen. —

Die Stellung des Körpers und die Haltung des Instruments sind in Frohlichs *Contrabass-Schule* sehr richtig und ausführlich angegeben; ja sogar durch ein Kupfer anschaulich gemacht worden. Ich wiederhole daher nicht, was ein jeder dort finden kann. Das Einzige will ich bemerken, dass die Finger nicht, wie bey der Violin oder dem Violoncell, mit der Spitze aufgesetzt, sondern flach hinüber gelegt, und die Saiten also mit dem untern, fleischigten Theile des ersten Gliedes niedergedrückt werden. Da man ferner bey diesem Instrumente ohnehin sich mehr erhitzt, als bey einem andern, und der Schweiss den Saiten sehr nachtheilig ist: so halte ich, besonders für gewisse Constitutionen, für besser, beym Spielen einen

Handschuh anzuziehen: zumal da gute Saiten jetzt selten und theuer sind.

Was die Griffordnung oder Applicatur betrifft, so ist solche auf diesem Instrumente eigentlich nicht schwer; wenigstens nicht so schwer, als auf jedem andern Bogen-Instrumente, besonders für den, der schon ein anderes Instrument, z. B. Violoncell, gespielt hat: denn die Stimmung nach Quarten macht die Fingersetzung sehr bequem, indem auf den mittlern Saiten nur zwey Töne gegriffen werden, und deshalb die Hand immer in ihrer Lage bleiben kann — so lange nämlich die hohern Töne der G-Saite nicht gebraucht werden, oder man nicht verdeckt spielen will. Es scheint zwar, als wenn das Reingreifen auf diesem Instrumente schwerer, als auf andern wäre, da die Töne so weit von einander liegen: allein da thut ein gutes musikalisches Gehör schon das Nöthige, und ohne dies ist ohnehin kein guter Tonkünstler denkbar.

Da es hier die Absicht nicht ist, eine ausführliche und vollständige Schule zu schreiben, sondern blos einige Bemerkungen mitzutheilen: so würde es auch nicht am Orte seyn, alle mögliche Applicaturen mit Notenbeyspielen zu erläutern; zumal, da man das Nöthige hierüber in den Schulen von Petri, Hausse, Fröhlich u. s. w. nachlesen kann. Indessen, da meine Stimmung von der fast allgemein angenommnen dadurch abweicht, dass ich die tiefste Saite einen Ton tiefer, nämlich in D stimme: so will ich wenigstens die Scala von einigen Tonarten hier beyfügen. Die Zahl 1 bezeichnet den Zeigefinger, 2 den Mittelfinger, 3 den Goldfinger, und 4 den kleinen Finger: o aber die blosse Saite. (Siehe beyliegende Noten-Beyspiele.)

Es ist gar nicht meine Meynung, diese Finger-Bezeichnung als die einzig richtige anzuempfehlen; vielleicht hat sich Mancher sogar eine hin und wieder, in gewissen Hinsichten besseve ersonnen: aber als die natürlichste und bequemste erscheint sie mir. Ueberhaupt kann und darf man sich in praxi nicht zu ängstlich, oder blos mechanisch, an irgend eine vorgeschriebene Applicatur gewöhnen: sondern jeder muss selbst sich nach seiner Hand, und dann auch für gewisse besondere Fälle, seine Applicatur umbilden. Es kommen nämlich Passagen und Notenfiguren genug vor, die auf mehr als Eine Art gleichgut gespielt werden können: diese nun muss man für sich durchgehen, und versuchen, auf welche Art sie sich am besten ausführen lassen. Die beygefügte Scala kann jedoch, glaube ich, Anfängern dienlich seyn, wenn sie sie nach dieser Fingerordnung spielen lernen. Da übrigens bey unserer jetzigen Musik oft sehr schwierige Stellen diesem Instrumente zugemuthet werden, und die Componisten, z. B. in contrapunctischen Sätzen, den Bassen oft dasselbe auszuführen geben, was vorher die erste Violin gehabt hat: so rathe ich, solche schwierige Stellen, oder andere melodische, die mit vielem Ausdruck gespielt seyn wollen, sich auszuschreiben und für sich einzustudiren; damit bringt man es dahin, wenn sie oder ähnliche vorkommen, immer vorbereitet zu seyn.

Gewissermassen als Anhang zu diesen meinen Bemerkungen lasse man mich noch die zuweilen aufgeworfene Frage berühren: Ist es zweckmässig, auf dem Contrabasse auch Concert zu spielen? Bey deren Beantwortung muss man zunächst über den Begriff vom Concert oder Concertspielen sich vereinigen. Ziehet man den Begriff des Concerts von den Werken dieser Gattung, wie Mozart, Beethoven, Viotti, Spohr u. A. uns deren geliefert haben; siehet man das Concert mithin an, als ein äusserst reiches Seelengemälde in Tönen; oder wie sonst man in Worte fassen will, was wir aus jenen Werken alle kennen: so ist dieses Instrument, seiner Natur nach, freylich nicht dazu geeignet. Denn — dürfen wir fortfahren, ein Musikstück mit einem Gemälde zu vergleichen — so würde, da der Contrabass nur die Unterzeichnung oder Umrisse darbietet, er [illegible] dann den eigentlichen Schlagschatten ins Gemälde bringt, ein Concert auf diesem Instrumente einem Gemälde in Rembrands Manier, aber ohne dessen hochaufgesetzte Lichter, gleichzustellen seyn; es würden die tiefen und ernsten Töne dieses Instruments, wenn sie im Vordergrunde stehen. Niemand so freundlich ansprechen, als die gefälligern der Violin, Flöte, Hoboe u. s. w., wenn diese, als lichte Farben, sich mit den übrigen im Gemälde sanft verschmelzen: am wenigsten aber würden sie den blossen Liebhaber anziehen. Allein deshalb sind doch solche Concerte so wenig, als jene dunkel gehaltenen Gemälde, ganz zu verwerfen: wenigstens dann nicht, wenn man, nach Sulzers Theorie, als Instrumental-Concert auch ein kunstreicheres Uebungsstück für Setzer und Spieler überhaupt, gelten lässt. Denn ist jedes Instrument berechtigt, und aufgefordert, auch concertirend aufzutreten. Und aus diesem Gesichtspunkt muss ein Concert für den Violon auch eigentlich betrachtet werden. Es bleibt aber ein Concert für

dies Instrument immer mit vielen Schwierigkeiten verbunden, und daher eine seltene Erscheinung; auch, weil seine Wirkung von mancherley Zufälligkeiten, selbst Localitäten, abhängt, die nicht aller Orten zu beseitigen sind. Es gehört nämlich, ausser der Fertigkeit des Spielers, ein ausgezeichnet gutes Instrument dazu, das keineswegs überall zu haben ist; dann setzt es, soll ein Interesse dafür erregt werden, eine, nicht nur überhaupt gute, sondern recht genau für alle hier zu berücksichtigende Eigenheiten und Vortheile zweckmässig gearbeitete Composition voraus: und diese ist noch seltener. Violon-Concerte, wie sie ehedem Kampfer und Sperger spielten, sind weder gut, noch zweckmässig: denn diese waren meist aus verbrauchten Violoncell-Passagen zusammengesetzt, in der Höhe, mit dem Daumen-Aufsatz, mithin ganz wider die Natur und den Charakter des Instruments, und gehörten eigentlich für's Violoncell, wo sie weit bessere Wirkung machen. Die Principalstimme eines Contrabass-Concerts muss Grundstimme bleiben, und die Bass-Melodien müssen sich mit den darauf gebauten Melodien der Oberstimmen contrapunktisch bewegen. Das ist nun freylich keine leichte Aufgabe für den Componisten: allein jeder Kunstverständige siehet doch, sie ist zu lösen; und zu meinem Vergnügen kann ich hinzusetzen: sie ist gelöset. Unser talentvoller Max Eberwein hat nämlich ein originelles und interessantes Concert für dies Instrument, ganz nach diesen Ansichten, und so geschrieben, dass es gewiss den Forderungen entspricht, die man an solch ein Werk mit Recht machen kann. Vielleicht wird es bald öffentlich bekannt: dann wird hoffentlich das Wenige, was ich hier davon gesagt habe, durch Kunstkenner bestätigt und weiter auseinander gesetzt werden.

Rudolstadt. *Dr. Nicolai.*

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Monats März. — Am 6ten veranstaltete der Organist Hansmann mit dem unter seiner Leitung stehenden Verein von Sängern und Sängerinnen, in der Luisenkirche zum Besten des Luisenstiftes eine, nur von der Orgel begleitete Vocalmusik. Eine von Rungenhagen sehr brav gesetzte Friedenscantate, und das *Te Deum* von Righini waren der sehr interessante Inhalt des Concerts; die Chöre wurden rühmenswürdig ausgeführt; unter den Solosängerinnen gebührt der Dem. Hansmann, wegen ihrer reinen Stimme und grossen Sicherheit in ihrem schön gehaltenen Vortrag, der Preis. Das Concert brachte, nach Abzug der Kosten, einen reinen Gewinn von etwas über 220 Thlr. — Den 14ten gab Hr. Concertm. Möser Concert. Er spielte ein Violinconc., und, mit dem ältern Hrn. Henning, ein Doppelconcert für zwey Violinen, beyde von seiner Composition. Das zweyte gefiel besser, als das erste, dessen gehäufte Schwierigkeiten die Gedanken oft nicht erkennen liessen. Mad. Möser, geborne Longhi, spielte ein, von ihrem Mann arrangirtes Conc. auf der Harfe, wie sie pflegt, d. i. meisterhaft. — Den 18ten gab Hr. Kammerm. Schwarz jun. Concert. Er spielte mit grosser Fertigkeit und ziemlichem Ausdruck ein mozartsches Pianofortecone., und mit Dem. Tondeur eine Sonate für 2 Pianoforte von Steibelt. — Den 21sten gab der kön. sächs. Kammermusic., Kummer, Concert, dem der König, der ganze Hof und viele Freunde der Musik mit offenbarer Theilnahme beywohnten. Er blies auf dem Fagott ein Concert, und einige Reihen Variationen über bekannte Themata von seiner Composition, mit ziemlicher Kraft und Anmuth im Ton, mit herrlichem Triller und Staccato, aber mit etwas veralteten Manieren. Wir haben durch den verst. Ritter eine geschmackvollere Methode des Vortrags auf diesem Instrumente und eine grössere Zartheit des Tons kennen gelernt. Der sechsjährige Sohn des Hrn. Kammer spielte Variationen auf dem Fortepiano, von seinem Vater componirt, und zeigte, was kaum von seinem Alter zu erwarten ist: viel Fertigkeit und Taktfestigkeit. Neu waren die russischen Jagdhörner, für die Hr. Kummer eine Ouverture, Variationen, einen Marsch und ein Jagdstück geschrieben hatte. Bey den Russen hat jedes dieser Hörner bekanntlich nur Einen Ton; Hrn. K.s Hörner haben meistens zwey, Grundton und Octave; einige auch, durch Stopfen, den dritten, erniedrigt. So konnten von 12 Hornisten des königl. Garderegiments an 30 Töne hervorgebracht werden, von denen besonders der tiefe Bass stark und gut klang. Wegen der mehr gehaltenen Töne machte der Choral die beste Wirkung: dann die Ouverture und das Jagdstück. Im Freyen, besonders im Walde, müssen die Hörner, durch gut eingespielte Bläser gebraucht, von grosser Wirkung seyn. Dies war auch das Resultat, als am 27sten, als Ouverture und Zwischenmusik, im Theater diese Jagdhörner geblasen wurden.

Mad. Milder-Hauptmann ist im Theater am 3ten als Iphigenia in Tauris, am 4ten und 24sten als Fidelio, mit vielem Beyfall aufgetreten. Dem. Schwach vom Theater zu Königsberg gab am 15ten in Mehuls *Joseph* den Benjamin als Gastrolle, aber ohne Beyfall, obgleich ihr Spiel und Gesang nicht zu verwerfen sind. Grossen Beyfall fand dagegen das neue Divertissement, in welchem Hr. Anatole und Mad. Anatole-Gosselin, erste Tänzer bey der königl. musikal. Akademie zu Paris, zum erstenmal auftraten, und mehre Soli ausführten. Der Ruf gab ihnen grosse Talente, und die Schule, in der sie Vestris, Clotilde und Gardel zu Lehrern und Vorbildern, und Henri und Duport zu Kunstgenossen hatten, versprach viel. Sie gefielen allgemein, Grossen und Kleinen, und verdienten den ihnen unaufhörlich gezollten Beyfall durch ihre bewundernswerthe Beweglichkeit und Festigkeit (*à plomb.*) Sie sind seitdem öfters, theils in demselben Divertissement, theils in den Balleten bey Opern, theils auch, am 28sten, in dem zum erstenmal gegebenen heroischen Ballet: *Telemach auf Calypso's Insel*, vom königl. französ. Balletmeister Gardel, aufgetreten, in welchem Hr. Anatole den Telemach und Mad. Anatole-Gosselin die Eucharis mit dem grössten Beyfall der Zuschauer im überfüllten Opernhause ausführten. — Hr. Angely, Vicedirector des Theaters zu Reval, gab am 30sten den Lorenz, in Fischers *Hausgesinde*, nicht ohne Beyfall der Freunde niedrig komischer Stücke, die er besonders als Pfifferling, in der *Seelenwanderung*, oder dem Schauspieler wider Willen auf eine andere Manier, von Kotzebue, in den verschiedenen Rollen als Postillon, Friseur, betrunkener Küster, Schneider, Jude, Frauenzimmer und Trauerbote, ganz für sich gewonnen hatte.

Der am 25sten Febr. zu Königsberg in Preussen an der Lungenentzündung gestorbene General, Fr. W. Graf Bülow v. Dennewitz, dessen militairische Thaten und Verdienste noch in frischem Andenken sind, verdient auch in den Jahrbüchern der Musik einen Denkstein. Er war den 16ten Febr. 1755 zu Falkenberg in der Altmark geboren. Nach dem Beyspiele vieler edlen Krieger widmete er den Musen jede geschäftfreye Stunde. Besonders zog ihn die Tonkunst an, und durch den Unterricht des sel. Fasch ward er mit ihr so vertraut, dass er später sogar eine Messe, mehre Motetten und den 51sten und 100sten Psalm für vollständige Kirchenmusik componirte. Der letzte ward im vor. Jahre mit Beyfall in Königsberg ausgeführt.

Der Buchhandler Schlesinger hat die, in seinem Verlag erschienene Messe Righini's zur Krönung des Kaisers Leopold, dem Grossherzog von Toscana gewidmet, und dafür ein Geldgeschenk erhalten.

Dresden. Hr. Brizzi, der berühmte erste Sänger am königl. bayerischen Hofe, trat, nebst seiner liebenswürdigen Tochter, in *Clemenza di Tito* v. Mozart, *Achille* v. Par, und *Antenore* v. Pilotti in Bologna auf. Er ist schon längst als Meistersänger und grosser Schauspieler bekannt. Wer ihn zum erstenmale im *Antenore* hörte, würde ihn eher für einen Bassisten, als Tenoristen halten. Die Vorzüge, welche, ausgezeichnetes Kunsttalent überhaupt vorausgesetzt, noch jetzt ihm zu Gebote stehen, dürfen wol zunächst die seyn, welche vielerprobte Erfahrung, grösste Geübtheit und Vertrauen auf seine Leistungen und deren Wirkungen, bey Feuer und Begeisterung, gewähren. Geschmälert werden diese Vorzüge in der Wirkung dadurch, dass Hr. B. oft detonirt; welches sich fast nur erst im zweyten Acte verliert, und vorzüglich in den Eingängen und den Fermaten bemerkbar ist. Die Passagen, die er mit voller Stimme singt, sind nicht besonders angenehm; und die von ihm selbst erfundenen besser intonirt und ausgeführt, als die vorgeschriebenen. Die Bemerkung dieser Unvollkommenheiten soll seinen Verdiensten und seinem grossen Rufe nicht entgegentreten, sondern unsre Aufmerksamkeit und Unparteylichkeit beweisen; wir wiederholen, dass wir ihn, des Bemerkten ungeachtet, noch für einen bewundernswürdigen, ausgezeichneten, seltenen Künstler halten. Im *Tito* sang er eine Arie von Weigl, die schön geschrieben war, auch der mozartschen Schreibart sich näherte: doch können wir nicht billigen, dass er die Arien, die Moz. dem Titus gegeben, vernachlässigte. Letzteres war im 2ten Acte noch weniger zu billigen, wo er eine Arie von S. Mayr zu hören gab, welche mit dem Charakter der Musik Mozarts sehr contrastirte. Seine Tochter, Caroline, verspricht viel, und man sieht, dass sie ernstlich studirt hat, und im Singen sehr geübt worden ist. Sie sang die beyden Arien des Sesto sehr gut; zeichnete sich aber, und zugleich als Schauspielerin, noch mehr aus in der grossen Scene des ersten Finale. Hier war Gesang und Spiel so Eins,

und so das Rechte, dass das Publicum zu inniger Theilnahme an dem unglücklichen Sextus hingerissen werden musste. Die Rolle der Briseide war ihr nicht ganz günstig, so wie auch die Musik nicht für ihre Stimme; aber im *Antenore* war ihr Triumph. (Vielleicht ist diese Musik zunächst für sie geschrieben.) Die Manieren, die sie mit ihrer schönen, zugleich starken und angenehmen, auch sehr biegsamen Stimme machte, hoben die Arie, die sie sang, so sehr, dass das ganze Publicum in laute Freude und ausgezeichneten Beyfall ausbrach. Was die Musik betrifft, so ist sie voriges Jahr in No. 22, Seite 374, dieser Zeitung von München aus beurtheilt worden, und wir fanden dies Urtheil vollkommen gerecht.

Nächst diesen wurden folgende Opern aufgeführt: *la Prova d'un Opera seria* von Gnecco, und *Corradino* von Morlacchi, von denen schon gesprochen worden ist. Nachher gab man *il Matrimonio segreto* von Cimarosa, welcher, bekanntlich schon alten, Oper bewundernswerthes Verdienst ist, dass sie bey jeder erneuten Vorstellung den Zuhörern wieder neu vorkommt, und immer wieder, immer mit gleicher Theilnahme gewünscht wird. Daran erproben sich denn Meisterstücke, die nie untergehen. Mad. Sandrini zeichnete sich als Carolina aus. Sie legte im 2ten Acte eine Arie von Tarchi ein, die aber nicht das Vergnügen machte, wie das vorher eingelegte Rondo von Mozart: *Al desio di chi t'adora*; doch sang sie gut und erhielt Beyfall. Da sie bey der Vorstellung jenes Rondo wieder sang, gefiel sie weit mehr und erhielt auch grössern Beyfall. Mad. Mieksch gab die Lisetta. Dem. Zucker, als Fidalma, vertrat die Stelle der Mad. Mannarelli, und spielte mit vieler Anmuth, und mit Ernste, den der Charakter erfordert. Sie gefiel allgemein. Der Veteran, Bonaveri, als Girolimo, war in dieser Rolle zu bewundern; er spielte mit Anmuth und Natürlichkeit; verbreitete auch im ganzen Publicum Heiterkeit durch seine scherzhaften, zum Theil unwiderstehlichen Einfälle, in Berni's Geschmack. Wir können ohne Einschränkung behaupten: er ist in dieser Rolle ein vollendeter Komiker. Hr. Benelli, als Paolino, sang, wie gewöhnlich, das kleine, von ihm selbst componirte Rondo: *in questo mio core*, mit so angenehmen Manieren und Ausdruck, dass er allgemein gefiel und einstimmigen Beyfall erhielt. Hr. Beneincasa endlich, als Graf, sang und spielte sehr gut. Das ganze Orchester spielte mit Präcision und unverkennbarer Liebe zur Sache.

Den 22sten März gab Dem. Antonia Pechwell im Saale des Hôtel de Pologne, mit Beystand der königl. Kapelle, Concert. Im 1sten Theile sang, nach einer Symphonie von Fränzel in Edur, Dem. Gaudin eine Arie aus *Corradino* von Morlacchi mit vieler Schüchternheit, und mithin nicht aufs Beste. Ihre Art zu singen ist indess ziemlich gut; ihre Stimme stark, aber nicht sehr biegsam, manchmal in gewissen Tönen nicht richtig, und in den letzten Sylben nicht harmonisch — daher etwas trocken. Als Dilettantin verdiene sie indess Nachsicht, und ist aufmunternder Beyfall ihr zu gönnen. Dem. Pechwell spielte ein grosses Concert v. Klengel auf dem Pianoforte. Das Talent dieser jungen Virtuosin ist wahrhaft ausgezeichnet. Sie spielte mit Präcision, Klarheit und mannigfaltigem, immer passendem Ausdruck. (Sie hat in letzter Zeit bey Klengel noch strenge Schule, und unter ihm ausserordentliche Fortschritte gemacht. Namentlich ist jetzt ihre linke Hand eben so stark und ausgebildet, als die rechte.) Sie fand beym ganzen, sehr zahlreichen Auditorio einstimmigen, vollkommen verdienten Beyfall. Sie hat so eben mit ihrer Mutter eine Reise angetreten, und wird hoffentlich auswärtig die lebhafte Theilnahme finden, die sie in ihrer Vaterstadt bisher nicht fand. Gehet es doch ihrem würdigen Lehrer, Klengel, hier auch nicht besser, und muss doch auch er die Wahrheit des bekannten Ausspruchs vom *Propheten im Vaterlande* an sich erfahren! — Gehet Dem. Pechwell, die noch sehr jung ist, in ihrer Kunst auf dem Wege, den sie nun betreten hat, fort: so wird sie — das dürfen wir ohne Schmeicheley oder Uebertreibung behaupten — eine der ersten Klavierspielerinnen unter den Zeitgenossen. Mögen Andere angehende Sängerinnen unsers Theaters in Weihrauchqualm fast ersticken: wir wollen lieber das rühmen, was schon da, und wahrhaft ausgezeichnet, als was erst, und doch nur zweifelhaft, zu hoffen ist. — Die Composition jenes Concerts war reizend und angenehm, und vereinigte neuern Geschmack mit älterer Gründlichkeit: nur die vollen Stellen des ganzen Orchesters waren zu schwach, und nicht hinlänglich lebhaft, wodurch sie für die Zuhörer etwas monoton wurden. Ein Potpourri für die Violin, von Hrn. Morgenroth gesetzt und gespielt, zeigte in der Composition nicht eben viel Begeisterung, und im Spiel — so schien es uns

wenigstens — Schüchternheit. Daraus erklären wir uns, dass diesmal der Ton des Hrn. M. weniger fest, als sonst, selbst die Intonation nicht überall ganz rein, und mancher hohe Ton zischend war. Doch erhielt der, mit Recht geschätzte Künstler Beyfall. — Im 3ten Theile spielte Dem. Pechwell erst ein Concert von ihrer eigenen Composition, worüber wir, da sie Anfängerin ist, nicht urtheilen: doch verdient der gute Anfang, den sie gemacht hat, wol Aufmerksamkeit. Ein Duett von Nicolini aus der *Selvaggia del Messico*, von Dem. Gaudin und Dem. Hunt gesungen, gelang nicht ganz. Zuletzt spielte Dem. Pechwell noch, die *vom Sturme unterbrochene Spazierfahrt auf dem Meere*, von Klengel für das Pianoforte gesetzt, und bey Peters in Leipzig gestochen. Sie trug auch dies nicht leichte Stück mit vieler Präcision, und zu allgemeiner Freude des Auditoriums vor. Die Composition fanden wir, wie der Rec. in diesen Blättern, mit Geist entworfen, und mit Kunst und Anmuth ausgearbeitet.

Frankfurt am Mayn. Von zwey, vor kurzem gegebenen Concerten fremder Musiker glaube ich Einiges berichten zu müssen. Das erste gab, am 9ten Febr., Hr. Karl Teichmüller, und zwar auf der Mundharmonika, *vulgo* Maultrommel, wol auch Brummeisen. Er hat dies Volks- oder Kinder-Instrument, das aber durch Geschicklichkeit recht angenehm gemacht werden kann, in seiner Form vergrössert und überhaupt erweitert. Er spielte, allerdings ohne Begleitung, viele und mancherley kleine, wohlgewählte Stücke, die einzeln anzuführen eben so unnöthig ist, als was sonst gegeben ward. Genug, er wusste sich Aufmerksamkeit, Theilnahme und Beyfall zu erwerben, und verdiente auch alles dies. Er ist übrigens nicht eigentlicher Musiker, sondern ein geschätzter Portraitmaler, vornämlich in Miniatur, aus Braunschweig; und hat jenes Instrument, das einzige, womit er sich beschäftigt hat, nur zu seiner Unterhaltung in freyen Stunden gelernt und nach und nach vervollkommnet. — Am 27sten März gab der uns längst bekannte und werthe königl. bayersche Hofmusikdirector, Hr. Ferd. Franzel, Concert. Wir hatten ihn lange nicht gehört; die Versammlung war zahlreich. Er spielte sein interessantes Concert aus E moll, und, mit Hrn. Concertm. Hoffmann, ein Concertante für zwey Violinen, dessen Verf. nicht genannt war, und das wir, seiner sehr gewöhnlichen Composition nach, keinem der beyden Virtuosen zutrauen wollen. Ich brauche über Hrn. F.s Vorzüge um so weniger etwas zu sagen, da ich, aus voller Ueberzeugung, nur wiederholen müsste, was darüber erst kürzlich von Leipzig aus von ihm und seinem Spiel gesagt worden. Nur das will ich hinzusetzen, dass er schon seit 50 Jahren als Virtuos und Componist sich rühmlich hervorgethan, und — etwas so Seltenes bey frühzeitig mit Beyfall ausgezeichneten Musikern — von da an bis jetzt nie stehen geblieben, sondern stets, nach Möglichkeit, mit der Zeit fortgegangen ist. In jenem Concertante wetteiferten beyde Spieler auf interessante Weise. Hrn. Fränzels Ouverture zu seiner Oper, *Huriadan Barbarossa*, scheint aber nur an ihrem Platz von vorzüglicher Wirkung zu seyn. Doch erhielt sie auch hier vielen Beyfall. — Uebrigens wurde auch diesen Abend die bey uns herrschende Sitte, von Symphonien nur Einen Satz, gewöhnlich den ersten zu geben, nicht unterbrochen.

Kurze Anzeige.

Rondeau à la Polonoise p. le Pianoforte par P. E. Hersig. Oeuvr. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Allerley lebhafte Figuren und einige gefällige Melodien, etwas bunt neben einander gestellt, und so angeordnet, dass behende Spieler, besonders mit geübter rechter Hand, ziemlich beschäftigt und munter unterhalten werden.

(Hierbey die musikalische Beylage, No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Fig. 1.

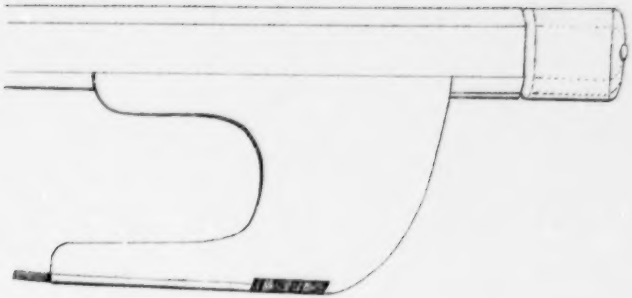

Fig. 2.

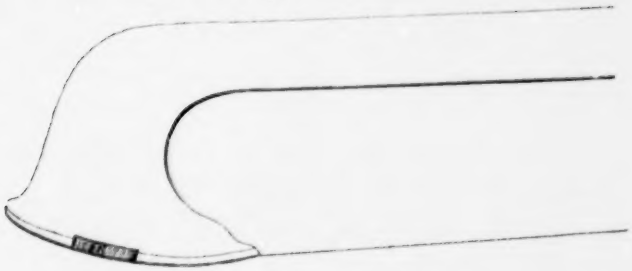

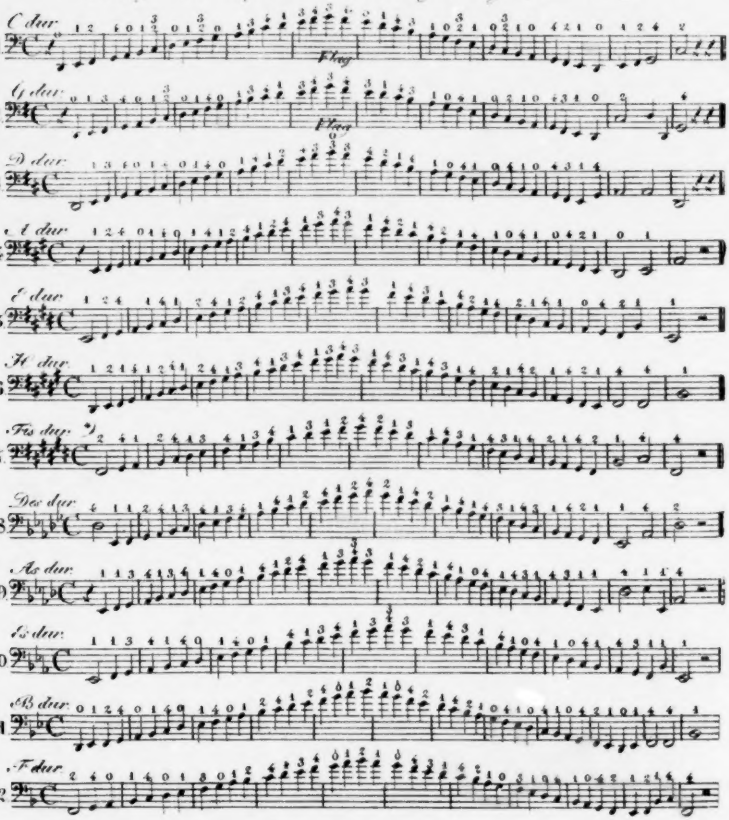

*) Diese Applicatur gilt auch bey Ges dur.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten April. **№. 17.** 1816.

Nachrichten.

Leipzig. Die musikal. Institute unsrer Stadt haben im Laufe des Winterhalbjahrs keine, oder doch keine so wesentlichen Veränderungen erlitten, dass sie sich, auswärtigen Lesern gemeldet zu werden, eigneten; man müsste denn dahin rechnen, dass die, für alles, was das Wohl unsers Concerts betrifft, sorgsamen Vorsteher Veranstaltung getroffen hatten, den allzugrossen Andrang, und was dieser Unbequemes oder Nachtheiliges herbeyführen musste, zu verhindern, und so den Anwesenden ein geruhigeres, behaglicheres Aufmerken und Geniessen, wenn auch zu einigem Nachtheil der Kasse, zu verschaffen. Da nun aber über jene Institute selbst schon oft gesprochen worden, auch sie von Auswärtigen gekannt, geachtet, hin und wieder, zum Vortheil der Tonkunst, und zur Freude ihrer Freunde, mehr oder weniger nachgeahmt sind: so sey es genug an jener, und der Erklärung, dass das hiesige Publicum fortfahre, in seiner Anhänglichkeit an Musik reichlich zu unterstützen, was in dieser Kunst Würdiges und Schönes geleistet wird; ja, nicht selten auch, was hierunter nicht gezählt werden kann. In Hinsicht auf diejenigen aber, die von hier aus neue, oder sonst vorzügliche Werke kennen lernen, und für ihre Wahl unsere Erfahrungen über den Erfolg benutzen wollen, stehe hier eine Uebersicht des wahrhaft Vorzüglichen, (nur dessen,) was ausgeführt, und vom Referenten selbst gehört worden ist. Verschweigen darf dieser aber gleich hier nicht die Vorklage: Nur in den wöchentlichen Concerten und Quartettversammlungen hat er alles, was gegeben worden, gehört; in den Kirchen nicht alles, da unsre Ordnung des Gottesdienstes die Anwesenheit bey der Musik, will man zugleich den, uns Protestanten wesentlichern Theilen desselben beywohnen, erschwert; in den Versammlungen einer der Singakademien nur Einiges, da die zweyte keine Gaste annimmt; im Theater gar nichts, da in den ersten Monaten dies so geradezu schlecht war, dass nicht leicht Jemand, ausser wen seine Zeit drückte, es besuchen mochte: späterhin aber, wo es sich einigermassen hob, es stets so überfüllet war, dass er kein Unterkommen fand. Sonach kann hier nur versichert werden: was gerühmt wird, verdient es; aber nicht alles, was es verdienen mag, wird gerühmt.

Kirchenmusik. Unser geehrter Veteran, Hr. Musikd. Schicht, fuhr fort, in den Kirchen Hauptwerke der verschiedensten Zeitalter und Meister, von den ältesten bis zu den neuesten, aufzuführen. Aus angegebnem Grunde werden blos folgende genannt. Joseph Haydns Missa aus Es mit obligat. Orgel. Sie ist noch nicht gedruckt, und ganz gewiss eine seiner schönsten, würdigsten und andachtigsten Compositionen: vornamlich gehört der zweyte Theil, vom *Credo* an, unter die, dem Ref. allerwerthesten Werke dieses Fachs aus neuer Zeit. — Righini's Missa zur Kaiserkrönung Leopolds II, die nun in Berlin gestochen, und so glanzend geschrieben ist, wie sichs zu solcher Feyerlichkeit gehört: aber auch, besonders im zweyten Theile, in so ungemein schönem Gesang ausgeführte Satze enthält, dass man einige schwächere gern übersiehet. — Das frühe *Te Deum* von Mozart, (nach sehr gelungener Uebersetzung des Hrn. Prof. Clodius,) und das kurze, von J. Haydn, beyde durch den Druck bekannt und mit Recht werth geachtet. *Lob des Vaters, des Sohnes* und *des Geistes*, in drey kleinen Cantaten, den Hauptsätzen eines Oratoriums von Naumann untergelegt: eine kunst- und seelenvolle, auch echt kirchenmässige Musik. — Als Passionsoratorium: der *Tod Jesu*, von Ramler u. Graun — das nicht nur in den Chören, sondern auch in den meisten Solostücken sehr würdig und

schön ausgeführt ward. *Te Deum* von Bergt, nicht gedruckt, mit Einsicht, in reinem Gesange, wahrhaft kirchenmässig geschrieben. *Gott, dem Schöpfer und Erhalter*, eine grosse Cantate in drey Abtheilungen, von E. Fasch, nicht gedruckt — ein, in mehren Figuren u. dergl. nicht mehr ansprechendes, aber in manchem des Wesentlichsten durchaus achtungswürdiges, und fromm empfundenes Werk, das in einfachen Formen, ohne Ansprüche, ohne viele Mittel, besonders in den Chören und deren natürlich fliessendem Gesange, einen reichen Schatz harmonischer Wissenschaft enthält. *Zweychörige Missa* von Schicht, nicht gedruckt, eine der letzten Arbeiten unsers werthen Meisters, vornämlich für die acht, mannigfaltig wechselnden Singstimmen geschrieben, welche von den Instrumenten meist nur begleitet werden; und ein Beweis, dass ihm auch in die spätern Lebensjahre nicht nur der Reichthum seines Wissens und die Sicherheit langer, strenger Uebung, sondern auch Kraft und Neigung gefolgt ist, davon würdigen Gebrauch zu machen. Es leben der Componisten wol nur noch wenige, die dieses Styls bis dahin mächtig sind, dass, was in ihm gearbeitet, so natürlich und leicht, zu fassen, auszuführen, ja zu schreiben erscheint: dass Hr. Musikd. Schicht zu diesen wenigen gehöre, würde uns dies Werk gelehrt haben, hätten wir's nicht langst gewusst. — Der oft trefflichen Motetten und andern Chorgesange ohne Begleitung, alter und neuer, deutscher und italienischer Meister, in deutscher oder lateinischer Sprache, die unser wackeres Thomanerchor in den Sonnabendsvespern meist vollkommen befriedigend ausführt, sey nur im Allgemeinen mit diesem Worte dankbar gedacht.

Concertmusik. In den bisher gehaltenen 21 Versammlungen des wöchentlichen Concerts waren folgende die ausgezeichnetsten Compositionen. *Gesang. Scenen und Arien. Misera me — O spavento* — von Carl Maria von Weber einzeln, mit Originalität und Innigkeit des Gefühls geschrieben, aber mit, zum Theil fast unbilligen Schwierigkeiten, die wol vom Componisten der Individualität irgend einer Sängerin angepasst seyn mögen, hin und wieder überhäuft. *Giunse alfin il momento — Al desio di chi t'adora* — mit obligaten Bassethörnern, von Mozart in seinen *Figaro* später für Sig.a Strinasacchi eingelegt, und für den Charakter der Susanna wol zu ernst und hoch gestellt: aber, als einzelnes Stück, in jeder Hinsicht eines der herrlichsten, die jemals geschrieben worden sind. *Fuggon le tenebre — All' onorata impresa* — von Curcio, blos bestimmt, einer ausgezeichneten Bravour-Sängerin Gelegenheit zu geben, sich geltend zu machen; und in dieser Hinsicht recht gut. Pars bekannte Haupt-Scenen u. Arien aus *Sargino*, *Griselda*, *Sofonisba* und *Leonora*, unter seine vorzüglichsten Arbeiten gehörig. *Qual mi serpe nel core — Sol dal primo amato oggetto* — von Cimarosa, für die Sängerin glänzend, und auch sonst mit Seele und Geschmack geschrieben. *Chi vidi — Ah, se perdo il caro oggetto* — aus *Medea* von Naumann: edel, ausdruckvoll, im Fluss der Melodien und in Haltung des Styls durchaus meisterhaft und unübertroffen. *Sì, ne profitterò — Rendi il consorte amato* — von Sim. Mayer: schöner Gesang, interessante Begleitung, der Sängerin sehr günstig. *Lungi sen vada — Dal mio cor l'acerba pena* — von J. Weigel, erinnern wir uns recht, aus *la Principessa d'Amalfi*: eine sehr angenehme Composition, guter Gesang, gewahlte Begleitung. *Adolfo di Verdau — Digli, che in sen quest' alma* — aus *Federica ed Adolfo* von Gyrowetz, ausser Wien wol noch unbekannt: das Recitativ nicht bedeutend, aber die Arie anmuthig, heiter und sehr effectvoll: Verschiedenes darin zwar schwer zu singen, aber auch dankbar. Alle diese Stücke und noch mehre andere, in der Composition weniger ausgezeichnete, wurden von Dem. Campagnoli mit vielem und gerechtem Beyfall gesungen. Ihre treffliche Stimme hat eher gewonnen, als verloren; ihr Vortrag ist nun gesichert, auch ihr Bestreben, ihm mehr Ausdruck zu geben, unverkennbar: doch bleibt in letzter Hinsicht noch Manches zu wünschen. Wegen Unpasslichkeit dieser uns so werthen Sängerin, sang am 25sten Januar unser wackerer Bassist, Hr. Anacker, eine vortreffliche Scene und Arie von Mozart, einzeln geschrieben und hier noch unbekannt, die so eben nicht näher bezeichnen zu können, Ref. Leid thut. — *Mehrstimmige Stücke.* Zweytes Finale aus *Ginevra di Scozia* von Sim. Mayer: interessant und angenehm. Quartett aus *Leonora* von Pär: *Fermate! io lo difendo* — lebhaft und wirksam. Erstes Finale aus Mozarts *Clemenza di Tito*: bekanntlich das Hauptstück der ganzen Oper und eines der herrlichsten der gesammten neuern Theatermusik. (Vortrefflich ausgeführt.) Terzett: *Ah, che mai dissi* — aus *la Principessa d'Amalfi* von J. Weigel: heitere, sehr anmuthige Musik. Scene

und Finale des ersten Akts aus *Axur* von Salieri; bekannt als ein charaktervolles, treffliches Stück: eben so, zugleich als noch reicher und effectvoller, Cherubini's Finale des zweyten Akts der *Lodoiska*. Scene und Terzett (*Dunque audiam*) aus Pars *Achille*, lebhaft und wohlgefällig. (Sehr gut ges. von Dem. Alb. Campagnoli, Hrn. Groh und Hrn. Anacker.) Quartett und Schlusschor, *Fallisce in ogni impresa — Rendansi grazie al Nume* — aus *Gerusalemme liberata* von Righini: vielleicht das Schönste und Würdevollste, was der Meister in dieser Gattung geliefert hat. Erstes u. zweytes Finale aus *Hadrian* von Jos. Weigel: beyde in schönem Fluss des Gesanges, mit mannigfaltiger, geistreicher Begleitung geschrieben; in beyden, besonders aber im zweyten, auch manche eigenthümliche, kräftige Gedanken, und eine sehr gewandte Ausarbeitung: doch im Ganzen, wenigstens im Concert, nicht vorzüglich wirksam. Chor aus den *Hussiten* vom Hrn. Musikd. Schulz: Allmächtiger, der du mit einem Winke — bekannt als ein edles, ausdrucksvolles Stück. Righini's schönes, musterhaft verflochtenes Quartett: *Oh prodigio* — aus *Enea*. Cherubini's herrliches Finale des ersten Akts des *Wasserträgers*. Beyde Meister-Finalen Mozarts aus der *Zauberflöte*. (italienisch.) von denen besonders das zweyte (vortrefflich ausgeführt) eine hinreissende Wirkung machte. Das zweyte, überaus heitere und lebensvolle Finale aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa. — — *Cantaten*, und andere *ungetheilte Werke*. Altdeutscher Kirchengesang aus dem 16ten Jahrhundert von Jacobus Gallus: *Ecce, quomodo moritur justus* — nach der jetzt aufgefundenen Originalpartitur — konnte *im Concert* wol nur als seltene Reliquie, und um seiner ganz wunderbaren, obsoleten Wendungen und Fortschreitungen willen, interessiren. *Preis der Harmonie*, nach J. J. Rousseau's Lied in drey Tönen, harmonisch ausgeführt vom Abt Vogler, mit deutschem Text von Meissner, bey André gestochen. Wir fanden vollkommen begründet, was im vorigen Jahrg. dies. Zeitung der Rec. über diese seltsame, künstliche, und doch anmuthige Werk gesagt hat. Andr. Romberga Musik zur *Macht des Gesanges* von Schiller, bey Böhme gestochen, regte bey uns mehr die wohlbegründete Achtung gegen den Componisten, als Freude am Werke selbst auf. *Salve Redemtor* — von Jos. Haydn, noch nicht herausgegeben: ein herrliches Seitenstück zu den feyerlichsten Sätzen der oben gerühmten Missa, ja, noch inniger, demüthig-frömmer, und, wie sie, aus Haydns frühern männlichen Jahren, ehe er in die grosse Welt gezogen wurde. Das Werk (erster und letzter Satz aus G moll) ist ursprünglich nur für Solo- und Chorgesang, Violinen, Viola, Bass und obligate Orgel geschrieben. Die Stimme der letztern war von Hrn Musikdir. Schicht sehr passend und effectvoll für einige Blasinstrumente, vornamlich eine obligate Klarinette, umgesetzt. (Vortreffliche Ausführung.) Das berühmte, zweychorige *Miserere* von Leonardo Leo, ohne Begleitung, das jährlich in Rom zu St. Peter ausgeführt wird. Es wurde gut gesungen, und man verkannte die Vorzüge des Werks nicht: fühlte aber doch, dass es, nicht unterbrochen durch gottesdienstliche Handlung, zu lang war. Deutsches *Te Deum* von Klopstock und Schicht: von uns schon öfters als eine der vorzüglichsten Arbeiten dieses Meisters gerühmt. *Credo*, *Et incarnatus*, *Et resurrexit*, von Righini, drey der schönsten Sätze aus oben angeführter Krönungsmissa. Mozarts bekannte, kraft- und prachtvolle Hymne: Ob *gesang an die Gottheit* von J. H. Stunz, in München herausgegeben, und, als Arbeit eines noch so jungen Künstlers, aller Achtung werth. Die Wirkung fanden wir übrigens ganz so, wie sie der Rec. in diesen Blättern, als die Partitur eben erschienen war, versprochen hatte. Cherubini's *Trauercantate* auf J. Haydns Tod, bekanntlich originell und sehr anziehend. (Wurde nicht sonderlich ausgeführt.) *Te Deum laudamus* von Fr. Danzi, noch nicht herausgegeben, aber von vielem würdig, in den Händen aller Kenner und Freunde der Kirchenmusik zu seyn. Wir müssen uns hier begnügen, nur einige, ganz vorzüglich gelungene Sätze auszuheben: *Tu, ad liberandum* — ein ungemein schöner Gesang: *Te ergo quaesumus* — alter *Cantus firmus*, nach Art der gregorianischen Hymnen. (Ref. weiss nicht, ob wirklich aus solchen genommen, oder vom Componisten in diesem Sinne erfunden,) mit *streng* thematisch durchgeführter Orchesterpartie; *Salvum fac populum* — wieder ein sehr schöner Gesang; *In te, Domine* — gute, klare und kräftige Fuge, wenn auch nicht in unerhörten Wendungen ausgeführt. Schade, dass eben die ersten Sätze des Werks schwächer ausgefallen sind. Desto schöner, wir wiederholen es dankbar, fanden wir die hier angeführten. *Vaterunser* von Mahlmann und Himmel. Der gänzliche Mangel

an Haltung und Styl der Musik konnte durch einige gute Sätze, die sie bekanntlich enthält, nicht unbemerkbar gemacht werden. Das Gedicht, das zu mannigfaltiger und sehr bedeutender Musik Gelegenheit giebt, verdiente, von einem Meister ganz anderer Art, als H. war, nochmals componirt zu werden. Die *sieben Worte des Erlösers am Kreuz* von Jos. Haydn; unsterblich, wenn je eines der Werke des grossen, herrlichen Meisters. (Vortrefflich ausgeführt.) — — *Instrumentalmusik. Symphonien.* Wir rühmen, und glauben über das im Concerte sich gewöhnlich sammelnde, zahlreiche Publicum damit etwas sehr Gunstiges zu sagen, dass die Theilnahme desselben an Werken dieser Art, dem Gipfel der neuern Instrumentalmusik, von Jahr zu Jahr eher zu-, als abnimmt; während die Symphonien an den meisten Orten durch die, sich stets wiederholenden Virtuosenkünste, oder durch Galanterien, die eigentlich nur für kleine gesellige Cirkel passen, immer mehr verdrängt werden. Der Fleis und die Sorgfalt, womit das Orchester diese Werke ausführt, wird anerkannt. Alle Symphonien werden ganz gegeben, die Sätze nicht durch andere Stücke von einander getrennt. In der Wahl ist man streng, und kann es um so mehr seyn, da das Auditorium nicht immer Neues verlangt, vielmehr das schon Bekannte — nur muss es wahrhaft vortrefflich seyn, und sehr gut ausgeführt werden — vorzüglich begünstiget. Die folgenden Werke sind allgemein bekannt, oder sollten es wenigstens seyn, und konnen es, sobald man will, werden: wir brauchen sie daher, das zuletzt angeführte abgerechnet, blos zu nennen, und mit einem Worte dankbar zu bemerken, welche dem Orchester vorzüglich gelangen. J. Haydn: Es dur, Part. bey Breitkopf u. Hartel No. 3; (ging sehr gut.) Mozart: C dur, mit Fuge, (gut.) Es dur, (trefflich.) D dur, Partitur b. Breitk. u. Hartel No. 1., (sehr gut.) G moll. Beethoven: D dur, No. 2., B dur, No. 4, (zweymal gegeben, und das zweytemal vortrefflich.) C moll, (trefflich.) Pastorale, No. 6. (gut.) Andr. Romberg: C, No. 3. (gut.) Eberl: Es dur, (trefflich;) D moll. Spohr: Es dur, (sehr gut) Ries: Es dur, (sehr gut.) Wilms, C moll. Witt, mit Janitscharen-instrumenten. Vogler: die vor kurzem, nach des Abts Tode, bey André herausgekommene. Dass V. sie nicht früher bekannt werden lassen, ist ein neuer Beweis seiner Seltsamkeit, missig Gutes hinzugeben, sein Bestes zu verschliessen. Denn hierunter gehört diese Symphonie. Man kann ihr im Allgemeinen — denn nur davon kann hier die Rede seyn — den seltenen Vorzug nachrühmen, dass sie vereinigt, was so schwer zu vereinbaren: Ungewöhnliches mit Natürlichem, Gelehrsamkeit mit Anmuth und Heiterkeit. Was sie ist, ist sie fast durchaus auf eigenthümliche Art, und nur etwa die Menuet erinnert an Haydn. Das Finale ist zugleich ein Kunststück, das durch die Laune des Künstlers, es ganz auf die dürre Scala zu bauen, reizt: das Andante aber, unserm Urtheil nach, in jeder Hinsicht meisterhaft und das schönste Stück des Ganzen. — *Overturen*, womit bey uns gewöhnlich der zweyte Theil der Concerte eingeleitet wird. Auch diese sind sämmtlich gestochen, und nur zu nennen. Blos bey den schwierigern werde bemerkt, wenn sie in der Ausführung vorzüglich gelangen. Mozart: zu *Clemenza di Tito*, und zur *Zauberflöte*; (sehr gut, doch die Fuge allzugeschwind.) Salieri: zum *Axur*. Beethoven: zum *Prometheus*. Cherubini: zu *Lodoiska*, (sehr gut.) zum *Anakreon*, (trefflich.) zum *Wasserträger*. Andr. Romberg: D moll und dur, einzeln geschrieben, (trefflich.) Righini: zu *la Selva incantata*, (trefflich,) zu *Tigrane*, (gut, aber das Allegro zu geschwind.) Himmel: zu den *Sylphen*. Neukomms herrliche Phantasie für's volle Orch., No. 1, wurde vortrefflich, und Mozarts Phantasie für's Pianoforte, aus C moll, für's Orchester bearbeitet von Seyfried, sehr gut ausgeführt. — — Von *Concerten* und andern Solo-Stücken führen wir gleichfalls nur die besten Compositionen an. *Pianoforte.* Beethoven: C moll, von Hrn. Friedr. Schneider, besonders in beyden Allegrosätzen, meisterhaft gespielt; Es dur, (das neueste b. Breitkopf,) durchaus desgleichen. Dussek: F dur, eben so. Wölfl: das neueste; eine nicht eben vorzügliche, doch angenehme und dem Solospieler vortheilhafte Composition, von Hrn. Neudeck mit grosser Fertigkeit, aber wenig Ausdruck vorgetragen. Cramers neuestes Conc. aus C moll, ebenfalls von ihm ausserst fertig, auch nett und deutlich gespielt, doch, wie es schien, ohne Rücksicht auf die eigenthümliche Weise, in welcher eben dieses Meisters grössere Werke vorgetragen seyn wollen; daher denn auch der erste Satz bey weitem zu schnell etc. Die Composition, die noch fast gar nicht bekannt zu seyn scheint, verdient ausgezeichnetes Lob. Sie ist, besonders im 2ten und 3ten Satze, originell erfunden, mit eben so viel Geist, als Gefühl und bewährter Kunst, wahrhaft *ausgearbeitet*. Man kann

das Werk den Meistern dieses Instruments, vornamlich wenn sie sich vor musikalisch Gebildeten hören lassen, und nicht blos durch Imponiren, oder durch Virtuosenkünste hervorstechen wollen, nicht zu sehr empfehlen. Uebrigens ist sowol die concertirende Stimme, als die Orchesterpartie, glanzender und feuriger geschrieben, als man nach andern Werken dieses, mit vollem Recht geehrten Componisten erwarten mochte. — *Violin.* Hr. Concertm. Campagnoli trug Polledro's interessantes Concert aus G moll und dur mit einer Lebhaftigkeit und Sicherheit vor, wie sie bey Künstlern seiner Jahre gewiss selten gefunden wird; noch mehr erfreuete er alle Anwesende durch seinen hellen, schönen Ton, und durch das Nette seines Spiels. — Hr. Matthai trug sein, mehrmals mit gebührendem Lobe erwähntes Concert aus G moll (noch Mcpt.) mit einstimmigem Beyfall vor: noch schöner aber, unsrer Meynung nach, und wahrhaft vollendet in seiner Art, seine neuesten Compositionen — ein noch ungedrucktes Concert, und die voriges Jahr gestochene Phantasie. Die letzte ist in diesen Blättern mit verdientem Beyfall beurtheilt worden; vom ersten halten wir den ersten Satz für die gelungenste aller seiner Arbeiten. Mit Vergnügen bemerkten wir den Enthusiasmus, womit die Zuhörer sein, diesen Winter besonders fleissiges Spiel aufnahmen. — Hr. Lange trat nur einmal, und zwar mit Rode's Conc. aus G moll auf, und fand ebenfalls einstimmigen, vollkommen verdienten Beyfall. — Endlich haben wir hier eines noch sehr jungen, talentvollen, überaus fleissigen und geschickten Violinisten, und zwar, da zum erstenmal seiner Erwähnung geschieht, etwas ausführlicher zu gedenken; nämlich des Hrn. Klengel, der früher in Dresden, dann hier, unter Hrn. Matthai, Schule gemacht hat, seit Jahr und Tag ein schätzbares Mitglied unsers Orchesters ist, und zuerst diesen Winter als Solospieler sich öffentlich hervorthat. Wir rühmen sein Gutes um so lieber, da seine Bescheidenheit und sein Kunsteifer uns verbürgt, er werde dadurch in seinen Studien eher vorwärts getrieben, als in Selbstzufriedenheit zurückgehalten werden. Er spielte erst Rode's schönes Conc. aus A moll, dann Kreutzer's aus D dur. Im zweyten schien Manches noch über seine Kräfte: zwar kam es heraus, und auch deutlich und rein, aber ohne die Freyheit, den Zusammenhang und Fluss, die es verlangt, und in welchen Hr. Kl. das Andante dieses, und, mit Ausnahme weniger Stellen, das Ganze des ersten Concerts vortrug. Sein Ton ist hell, ziemlich kräftig, und angenehm; sein Bogenstrich mannigfaltig und schon ziemlich ausgearbeitet; seine Intonation rein; seine Passagen sind fertig und deutlich, auch meistens rund und nett; dabey zeigt sein Vortrag, er verstehe auch seine Componisten, ihrem Sinn und ihrer Methode nach. Gehet Hr. Kl. in seiner Bildung wie seither fort: so wird er gewiss ein trefflicher Violinist, dem ausgezeichneter Beyfall nirgends fehlen kann. Hier fand er ihn schon jetzt, allerdings nicht ohne Hinsicht auf die oben angegebnen Verhältnisse. — *Violoncell.* H. Voigt spielte ein bekanntes, sehr gutes Conc. von B. Romberg, ein, besonders im ersten Satze, interessantes von Kraft, und eines von Schonebeck, das zwar in gewöhnlicher Manier war, aber guten Gesang hatte; und spielte, zwar mit Beyfall, aber doch so, dass man bemerken konnte, es liege ihm nur daran, ein sehr guter Quartettspieler zu werden, nicht aber ein Concertspieler. Jenes hat er wirklich schon in namhaftem Grade erreicht: sollte er aber darum dies dahingestellt seyn lassen, zumal da er noch so jung ist? — *Klarinette.* Hr. Barth blies von dem bekannten mozartschen Concert das Andante ganz vorzüglich schön; und Hr. Heinze ein interessantes und gefälliges, von Abrah. Schneider, mit gutem Ton und viel Geschicklichkeit, doch nicht lebendig, auch die Passagen nicht immer deutlich genug. — *Flöte.* A. E. Mullers, vornamlich in den zwey ersten Sätzen so braves Conc. aus E moll, spielte Hr. Grenser mit schönem Ton, vollkommen rein und präcis, doch etwas kalt. Auf dem *Fagott* blies Hr. Hartmann das bekannte, gut geschriebene Conc. von Fischer aus F dur, mit Fertigkeit und Genauigkeit, aber in den Allegros mit zu weichem, mattem Ton. Compositionen, die hier nicht genannt sind und vorgetragen wurden, halten wir für wenig bedeutend oder misslungen. — Das jährige Conc. zum Besten alter und kranker Musiker, wo sich zur Aufführung des Gesanges beyde hiesige Singakademien vereinigt hatten und ihren Ruf von neuem vollkommen bewährten — enthielt bekannte, aber nur ausgezeichnete Stücke: Vogels Overture zu *Demophoon*; *Kyrie* und *Gloria* der achtstimm. Missa von Hrn. Friedr. Schneider, ohne Begleitung, über welche in diesen Blättern schon gesprochen ist, und die unten nochmals genannt werden soll; Beethovens Phantasie für das Pianoforte mit Orch. und Gesang, gespielt von Hrn. Schneider; und im

zweyten Theil Händels *Messias*, vom Anfang bis mit dem Chor: Uns ist ein Kind geboren. Das jährige Conc. zum Besten der hiesigen Armenanstalten enthielt: Overtura von Winter zu *Calypso*, deutsche Scene und Arie von Hrn. C. G. Meyer in Leipzig, mit Geist, Geschmack und guter Kunsterfahrung geschrieben, und von Dem. Campagnoli schön gesungen; ein vor kurzem bey Breitkopf und Härtel erschienenes Concertino für Hoboe, Klarinette, Pagott, Violine, Viole und Violoncell, mit Orchesterbegleitung, von Winter, ausgeführt durch die Hrn. Portig, Barth, Hartmann, Campagnoli, Lange und Voigt; und (zugleich als Vorbereitung auf den zweyten Theil der Unterhaltung) Theod. Körners Gebet: Hör' uns, Allmächtiger — vom Hrn. Musikd. Schulz für den Chor, mit Begleitung der Blasinstrumente, feyerlich und effectvoll gesetzt. Dieser zweyte Theil aber enthielt: *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bey Vittoria*, von Beethoven. Ueber dies wunderbare, alles, was je in dieser Art durch Instrumente geleistet worden, weit überbietende Werk selbst, besieben wir uns auf die 15te Nummer dieser Zeitung; und setzen, statt alles Weitern — da vorauszusehen, man werde es jetzt überall hören wollen, einige Bemerkungen her, die das Gelingen des Unternehmens erleichtern werden. Was der Componist selbst in der Vorrede zur Partitur gesagt hat, muss wohl erwogen und sehr genau beobachtet werden, besonders auch darin, dass man die Tempi nicht übertreibt und die Nebeninstrumente durchaus sichern Musikern anvertraut. (Hier, wie in Wien, hatten sich zur Handhabung der Kanonen u. dergl. Männer erboten, die sonst ganz anders für Musik wirken.) Allem, was recht eigentlich das Bild der Schlacht aus dem Gedächtnis hervorrufen oder in der Einbildungskraft erzeugen soll, helfe man durch Stellung, Benutzung etwaniger Vortheile der Localität u. dgl. möglichst auf, theils um dies Bild zu vollenden, (hier wurde z. B. zu allmähliger Annäherung der Trommeln u. dgl. der, an den Concertsaal stossende Ballsaal benutzt,) theils aber auch die trefflich, in einigen Sätzen selbst fast gelehrt ausgearbeiteten Partien der Saiteninstrumente nicht zu übertauben. Diesen, die hin und wieder — namentlich auch für reine Intonation, sehr schwierige Sätze haben, erleichtere man die Ausführung dadurch, dass man, bey der ersten Probe, hat man das Werk mit allem Apparat durchgespielt — damit nur erst ein jeder seinen Posten und seine Obliegenheit im Allgemeinen kenne — es nun ohne alle Lärmeninstrumente spielen lasse, so dass jeder Instrumentist sich selbst genau höre und sicher werde, jeder Schütze u. dgl. aber bemerke, wohinaus es eigentlich mit seinem Beytrag zur Masse wolle, und allen insgesammt die Beziehungen des Einzelnen, so wie der Zusammenhang des Ganzen der Composition, klar werde. Ohne Lust und Freude am Werke selbst und an seinem Gelingen, wird dasselbe aber, auch viel Geschicklichkeit und selbst Fleis vorausgesetzt, nirgends, wie es gemeynt ist, zu Stande kommen. Von unserm wackern Orchester, und allen, die sich mit ihm verbunden hatten, wurden diese Erfordernisse treulich erfüllt: daher denn auch die Ausführung trefflich ausfiel. Der reine Ertrag für die Armen betrug zwischen 4- u. 5hundert Thlr. — (Von *fremden Virtuosen* ist immer gleich nach ihrem Auftreten gesprochen worden. Eine Flötenspielerin, Mad. Gemmes, die sich vor kurzem hören liess, fand durch sehr fast ges und angenehmes Spiel Beyfall.)

In die beyden *Singakademien* ist ein solcher Ernst, ein so einmuthiges Bestreben für das Edelste und Einfachste des Gesanges gekommen, dass sie sich jetzt fast allein an Hauptwerke religiöser Musik, und zwar die ursprünglich ohne Begleitung verfasst und nicht arrangirt sind, halten. Wie sehr eben auf diesem Wege die Mitglieder sich selbst, nicht nur in wahrer Sing-*Kunst*, sondern auch in Einsicht, Sinn und gründlicher Bildung für Musik überhaupt fördern, braucht so wenig erwähnt zu werden, als dass eben solche Unterhaltungen mit Musik auch sonst von wahrhaft wohlthätigem Einfluss seyn müssen. Von neuen, im Publicum noch unbekannten und hier ausgeführten Werken kann Ref. nur die treffliche, meist achtstimmige Missa (vier Solostimmen und Chor) von Hrn. Friedrich Schneider, über welche Hr. Prof. Wendt vor kurzem in dieser Zeitung, und wahrlich ohne Ansehn der Person, geschrieben hat; so wie mehrere kleinere, durchaus lobenswerthe Stücke von Bergt, nennen.

Die *Quartettgesellschaft* der Herren Matthai, Campagnoli, Lange und Voigt, mit welchen sich, bey Quintetten, Sextetten etc. die ausgezeichnetsten Mitglieder des Orchesters verbinden, gab in ihren Versammlungen recht eigentlich nur vom Schönsten zu hören, was in dieser Gattung irgend vorhanden ist; und gab es stets mit möglichster Vollendung. Selbst das Auditorium, das eben bey diesen Unterhaltungen fast nur aus wahrhaft gebildeten Musik-

freunden besteht, hatte für den Theilnehmenden etwas Erfreuliches, nicht nur durch gespannte Aufmerksamkeit, sondern auch dadurch, dass, fast ohne Ausnahme, jedes Werk, ja jeder Satz, den beabsichtigten Eindruck machte, und der Beyfall massig, aber stets am rechten Orte bezeigt wurde. Ueber die Wahl der Stücke sey uns nur die Eine Bemerkung erlaubt, dass, im Verhältnis zum Ganzen, Vater Haydn zu wenig, Andr. Romberg zu häufig zum Vorschein kam. Unter den neuen, seither noch wenig oder gar nicht bekannten Quartetten zeichneten sich vornämlich die, von Hummel und von Feska aus. —

Dass Ref. von der *Oper* nicht sprechen kann, und warum, hat er schon oben erwähnt.

Verschiedene ausgezeichnete, und, selbst ihrer Gattung nach, bedeutende, gesellschaftliche *musikalische Unterhaltungen*, zu welchen sich Liebhaber vereinigt hatten, und die allerdings laut gerühmt zu werden verdienten, übergehet Ref., da, was nicht dem grössern Publicum bestimmt ist, und seyn kann, auch, seiner Meynung nach, nicht vor ihm zur Sprache gebracht werden soll. —

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Ausser Wiederholungen älterer Werke — z. B. *Joseph*, *Jovonde*, die *Vestalin*, *Helene*, *Ferdinand Cortez*, *Schweizerfamilie*, *Augenarzt*, *Bergsturz*, u. s. w. sahen wir auf dieser Bühne nur ein neues, ritterliches Divertissement, von Hrn. Aumer, welches am 22sten beym Benefice der Dem. Francesca de Caro aufgeführt wurde, und neben diesem früher das gern gesehene Ballet, *Lise und Colin*, oder *das übelgehütete Mädchen*, neu in die Scene gesetzt, worin Dem. Theodore Aumer und Hr. Rosier vielen Beyfall erhielten. Die Musik zu beyden ist eine Compilation, mitunter nicht unglücklich gewählt. Cherubini's *Elisa* (der *Bernhardsberg*) und Blangini's *Nephtali* sollen, dem Gerüchte nach, mit neuer Besetzung einstudirt werden. —

Theater an der Wien. Am 5ten wurde ein neues pantomimisches Kinderdivertissement von Hrn. Horschelt gegeben, wozu Hr. Kinsky eine recht artige, gemüthliche Musik gesetzt hat. Die talentvollen, allerliebsten Kinder gewinnen immer mehr die Liebe des Publicums, welches in dieser lobenswerthen Anstalt eine hoffnungvolle Pflanzschule erblickt, durch welche vielleicht in der Folge mancher fremde, theure Tänzer entbehrlich werden wird. — Am 6ten gab eine Dem. Minetti vom linzer Theater die Clorinde im *Aschenbrödel* mit massigem Beyfall. — Am 14ten fand zum Benefice der Mad. Schröder die erste Vorstellung des klingemannschen *Faust* statt, mit einer eigens dazu componirten Musik vom Hrn. Kapellm. von Seyfried. Das Drama erhält fortwährend ungeheuren Zulauf, und wird, mit Rücksicht auf die vortreffliche Darstellung, die wohlgeordnete Scenerie, und das eingreifende Ensemble, sich noch lange zu einem guten Repertoire-Stück qualificiren. So sehr auch einige Dramaturgen in dieser Tragödie mehrere Inconsequenzen mit Grund rügen, gegen die unmoralische Tendenz eifern etc. so verkennt man doch auch nicht, was das Gedicht wirklich Gutes hat. Der Musik giebt man allgemeinen und unbeschränkten Beyfall, äussert ihn auch fast auf alle mögliche Weise; was den Componisten um so mehr erfreuen muss, als er wol schon seit Jahren die keineswegs ermunternde Erfahrung gemacht haben wird, dass er im Vaterlande nicht eben viel Freunde zähle. Ref., der die Gewohnheit hat, sich gern im Theater möglichst dem Piano zu nähern, um mitunter einen Blick in die Partitur zu werfen, hat, da die erste Vorstellung sein Gemüth lebhaft ansprach, seither mehren Wiederholungen beygewohnt, und will, was er nun bemerkt hat, treulich mittheilen, um auch an seinem Theil Hrn. v. S. sich dankbar zu erweisen. Unverkennbar ist der Fleiss, das Studium und die Liebe, womit er sein Werk begonnen, vollendet, und, da es bereits über Jahr und Tag zur Aufführung bestimmt war, auch sorgfältig gefeilt hat. Schon die Ouvertüre ist ein schauerlich treues Gemälde der Leidenschaften, die in Fausts glühendem Innern wüthen. Ohne alle Vorbereitung beginnt sie mit einem rauschen *Allegro feroce* C, E moll, und stürmt und tobt wie ein Waldstrom fort. Nur zweymal tritt, in Beziehung auf Katchens duldende Weiblichkeit, ein sanft klagender, ängstlich bittender Gedanke hervor, der aber jedesmal von der Fluth verschlungen wird. Das Thema, eigentlich nur vier Noten, erscheint, nachdem es fast ununterbrochen in allen Stimmen erklang, gegen das Ende fugirt, mit einem analogen Gegensatz, und löset sich zum Schluss in eine frappante, scharf und grell modulirende Harmonienfolge auf, welche, wohlberechnet, in dem letzten Furienchor wiederkehrt. Im ersten Acte ertönt aus der Klosterkirche ein feyerlicher, rein

vierstimmiger Choral, ohne alle Begleitung, in drey Abtheilungen, während Faust den Gang nach dem Spassart beschliesst; welcher, so wie es hier geschieht, vorgetragen mit genauer Beachtung aller Grade der Stärke, vom Schwächsten bis zum Allerstärksten, das Herz tief ergreift. In dem Momente, als der Blitz in die Wohnung der Frommen zündend fährt, der blinde Diether, Käthe u. Wagner mit einem Angstschrey sinnlos zu Boden stürzen, aus der Ferne Fausts grässliches: Wehe! Wehe! herüber hallt, und der Vorhang rasch fällt, bricht das volle Orchester los, und füllt den Zwischenact, das fürchterliche Ungewitter ausmalend. Dieser Satz (Presto, $\frac{4}{4}$ D moll) ist von erschütternder Wirkung. Im wohlthuendsten Contraste eröffnen den 5ten Act einfache, aushaltende Schalmeytöne, (Clarinetto in B) im naiven Kuhreihen, von Fagotten, und Violen abwechselnd begleitet, welche herzige Melodie sich innig an Fausts herrlichen Monolog schmiegt, und wozu aus den entfernten Felsenthälern zwey Hörner ein sanftes Echo beynahe nur ahnen lassen. Die darauf folgende Erscheinung Katchens, wie sie an den Altare Stufen des Himmels Segen für den geliebten Mann erfleht, wird nur von 2 Violinen und 2 Violen mit Sordinen begleitet, welche ein rührendes Adagio vortragen, das wirklich zauberisch sich ausnimmt. Den Zwischensatz bildet ein alternirendes Horn-Duett, blos von Saiteninstrumenten unterstützt, (Andante, F. C.) worin die verwandten Tonarten, F moll, As dur, C moll, mit Geschmack und Einsicht benutzt sind, und welches, in Vereinigung aller vier Hörner, in dem Grundton F dur gesangvoll endigt. Der 5te Act beginnt mit der Studentenscene in der Trinkstube. Alle Saiteninstrumente leiten mit einem tumultuarischen Gewühle mit Sextolen-Figuren (D dur, $\frac{4}{4}$) die Melodie des Burschenliedes: *Gaudeamus igitur* — ein, welches von der Harmonie sodann durchgespielt, und dessen Refrain: *nos habebit humus* — noch vor dem Aufrollen des Vorhangs vom vollen Männerchor herausgeschrien wird. Nun folgen zwey Strophen der alten Cantilena: *Mihi est propositum* — von einzelnen Stimmen theilweise abgesungen, und von allen wiederholt; recht humoristisch instrumentirt, und besonders das Ritornell ganz im Geist der Zeit gedacht. Bey der Verwandlung der Bühne in jene reizende Feengegend, wo das Phantom Helene, von lockenden Nymphen umgeben, schlummert, und Faust für sie in sträflicher Liebe entbrennt, singen unsichtbare Weiberstimmen, nur von Blasinstrumenten begleitet, einen Chor, (B dur) dessen weichlicher, schwärmerischer Charakter die Sinne in wollüstigen Zauber wiegt. So wie der letzte Ton in Hauch zerfliesst, und der Vorhang sich langsam und leise herabsenkt, fahren die Bogeninstrumente den Gesang in die nachbarliche Tonart Es dur, worauf Flöten und Hörner dasselbe Thema anstimmen, mit ihnen sich das ganze Orchester vereinigt, und durch diese Wiederholung der Faden fortgesponnen wird. — Ref. kommt nun zu seinem Lieblingsstück, zum Schluss des 4ten Acts, der Scene nämlich, wo Käthe vergiftet stirbt — ein Largo in H moll, ganz im gebundenen Style contrapunctisch gearbeitet, wie mit trübem Schleyer bedeckt, den nur bisweilen ein ätherischer Lichtstrahl durchbricht, der auf die Verklärung der Unschuld hindeutet; empfunden mit einer Wahrheit, die unwiderstehlich hinreisst, und alle Gedanken und Gefühle in die, der ewigen Ruhe auflöst. — Der letzte Act ist beynahe ganz mit Musik begleitet. Nach einer Introduction, die grösstentheils aus den Hauptideen der Ouverture besteht, (E moll) und der Beschwörungscene des Faust, ertönt aus dem tiefsten Hintergrunde ein Choral, blos von Männerstimmen, mit Posaunen, (A moll) welcher, allmählig sich nahernd, den Leichenzug führt, und sich mit diesem wieder langsam entfernt. Unmittelbar auf diesen Trauergesang fällt, bey der Verwandlung der Bühne in den glänzenden Maskenball, eine rasche Tanzmusik ein, deren sonderbarer, wahrhaft origineller Charakter sich nicht wohl beschreiben lässt. Die wechselnden Tonarten, D dur, G dur, E moll, H moll, Fis moll, die seltsamen Figuren in den Violinen und Bassen, die eintretenden vollen Accorde der Bläser, die tückische Fröhlichkeit, welche das Ganze verbreitet, das Anschwellen zur grössten Stärke, und wieder das plötzliche Dahinsterben, das schauerliche Dareinwirbeln einer tiefen, tonlos gestimmten Pauke — alles zusammen erweckt ein gar unheimliches Gefühl, beengt die Brust, und bereitet die Katastrophe vor. Unter dieser grauenvollen Lustbarkeit geht der Dialog immer fort; aber die freundlichen Masken haben sich verloren, dunkle Gestalten sind an ihre Stelle getreten, das Kerzenlicht wird immer schwächer, ferne Donner rollen, die Töne verwirren sich; und nun in dem Augenblick, da Faust den Brautkuss zu erhalten wähnt, die Tochter der Finsterniss, Helene, ihm einen

grinsenden Todtenschädel weist, und unter Hohnlachen in den Boden versinkt, fällt das volle Orchester mit schmetternden Dissonanzen ein, und begleitet die Handlung melodramatisch bis zu Ende. Der Freunde erscheint in seiner wahren Gestalt, wächst zu einer kolossalen Grösse empor, die schwarzen Larven verwandeln sich in schlangenhaarige Gespenster, die Bühne in eine grauenvolle Wüste, aus welcher eine flammende Höhle den Mörder angähnt, von allen Seiten sprüht Feuer hervor, und unter einem kurzen, triumphirenden Furienchor (Allegro, E moll $\frac{4}{4}$) wird der verruchte Sünder mit höllischem Jubel in den klaffenden Schlund geschleudert. — Was dem Componisten übrigens noch zum Ruhme gereicht, ist, dass er jede Annäherung zu dem verwandten Vorbild, *Don Juan*, glücklich vermieden hat, und hier nirgends mit fremden Federn prangt. Wenn endlich die Hoffnung, Spohrs vielgepriesene Operncomposition zu demselben Stoff zu hören, nun beynahe ganz verschwunden ist, indem Hr. Forti, für den die Hauptrolle berechnet, und Hr. Wild im Hoftheater übergetreten sind, Hr. Haser (Mephistopheles) nicht mehr hier ist, und Dem. Buchwieser (jetzige Gräfin Herzan) der Bühne für immer entsagt hat: so freuen wir uns, in diesem nicht minder gelungenen Werke ein annehmbares Surrogat erhalten zu haben, welches sich als echt dramatisches Product, zwar nicht in Hinsicht der Quantität, wol aber der Qualität, dem andern furchtlos beygesellen darf. — Von ältern Stücken, welche auf dieser Bühne das Bürgerrecht erhalten, sind uns im Laufe dieses Monats zu Gehör gebracht worden: die Dramen, *Saul, König in Israel*. *Moses*. und die freundlichen Operetten, *der Schatzgräber* und *Feodora*, die sämmtlich als alte Freunde herzlich willkommen geheissen wurden. —

Theater in der Leopoldstadt. Novitäten. 1) *Der süsse Most*. Seitenstück zum *süssen Brey*, von Stephan von Mennmer, Musik von Roser. Fiel durch. 2) *Der Käfig*. Operette von Kotzebue. Musik von Fuss. Die Musik fand verdienten Beyfall. 3) *Die schutzende Ibis*, oder *Harlekins Abenteuer im Feuer- und Wasserreich*. grosse Pantomime, erfunden von Hrn. Brinke, (zu dessen Vortheil die erste Vorstellung,) in die Scene gebracht von Hrn. Reinoldi, und in Musik gesetzt von Hrn. Kapellm. Volkert. —

Theater in der Josephstadt. Novitäten. 1. *Hamlet, Prinz vom Tändelmarkt*; Carikatur v. Perinet, Musik von Ignaz Schuster. 2) *Das Spinnerkreuz am Wienerberg*, Volksmährchen von Gleich, mit Musik von Franz Tayber. Diese beyden Werkleins spukten vor Jahren in der Leopoldstadt, sind aber von der Insel emigrirt. 3) *Herr von Hausdampf, oder, die Zusammenkunft in der andern Welt*, Burleske von Gleich, mit Musik von Kauer. In den Zwischenacten pantomimische Vorstellungen. —

Concerte. Im k. k. kleinen Redoutensaale, am 3ten, Hr. Merk. Nach einer Ouverture von Cartellieri, spielte er ein Violoncell-Concert von B. Romberg, und zum Schluss Variationen über ein ungarisches Thema; beydes mit wahrer Meisterschaft. Noch sang Dem. Bondra eine Arie von Rasini, und Hr. Thurner sollte ein Rondeau capgnol vortragen, wurde aber durch Unpässlichkeit verhindert. — Am 4ten im Kärnthnerthortheater: 1) Ouverture aus *Lodoiska* von Cherubini. 2) Adagio und Rondeau von B. Romberg, gespielt v. Hrn. Merk. 3) Scene von Guglielmi, gesungen von Mad. Campi. 5) Variationen für das Waldhorn, comp. und vorgetragen von Hrn. Hradetzky. Die übrigen 5 Nummern füllten die beliebten Tableaux, *Achilles Vermählung*, *Alexanders Muth*, und *Europa's Raub* aus. — Am 10ten das dritte Gesellschaft-Concert im grossen Redoutensaale. 1) Die Militair-Symphonie von Jos. Haydn. 2) Duett von Pur. 3) Violinconcert von Beethoven. (Der Spieler verunglückte.) 4) Das erste Finale aus *Così fan tutte*. (Die Vocalisten konnten nicht durchdringen.) 5) Beethovens Ouverture zum *Egmont*. (Unverbesserlich ausgeführt.) 6) Hallelujah von Händel, aus seinem Occasional-Oratorium, mit vermehrter Instrumentalbegleitung von J. F. Mosel: zwar ganz des grossen Meisters würdig, aber verdunkelt von jenem, im *Messias*. Die Posaunen, Trompeten und Pauken würde Händel wol sparsamer angewendet haben. — Am 17ten im kleinen Redoutensaale, Hr. Ignaz Moscheles. Nach einer Ouverture von eigner Composition, und einem Declamationsstück, spielte er auf dem Pianoforte eine neue Concert-Polonoise. Dann trug Mad. Schröder Schillers *Bürgschaft*, und Hr. Merk seine ungrischen Violoncell-Variationen, zum Schluss endlich der Concertgeber eine freye Phantasie vor, worauf seine Virtuosität mit gerechtem Beyfall belohnt wurde. — Am 24sten ebendaselbst, Hr. Orchesterdirector Wranitzky. 1) Ouverture aus *Omasis*. 2) Violinconc. von Weiss, gesp. von Hrn. Seidler. Die mitunter etwas barocke Composition hörte

ungeheure Schwierigkeiten dar, die Hr. S. mit einer Leichtigkeit besiegte, welche zur Bewunderung hinriss, und ihm den rauschendsten Beyfall erwarb. 3) Neues Duett von Sim. Mayr, in herrlicher Uebereinstimmung vorgetragen von Mad. Seidler, und ihrer Schwester, Dem. Wranitzky. 4) Adagio und Variationen über ein russisches Thema, auf dem Violoncell recht wacker gespielt von Friedrich Wranitzky, Sohn. 5) Duett von Himmel, ausgeführt von den beyden obengenannten Sängerinnen, und mit einer obligaten Violine begleitet von Anton Wranitzky, Sohn. Fand keinen Eingang. — Am 25sten im Kunthnerthortheater, zum Besten des Theaterarmenfonds, ausser jenen drey beliebten Tableaux, die Ouverturen von Cartellieri, und von Méhul aus Iohanna, ein Duett von Sim. Mayr, die Variationen von Friedr. Wranitzky, ein Potpourri für die Violine von Mayseder, und vier Declamationsstücke. —

Notizen. Fürst Rasumovsky hat aus unbekannten Ursachen sein vortreffliches Quartett entlassen. Dr. Dr. ... desselben, Hr. Schuppanzigh, wird eine Kunstreise nach Russland unternehmen, und befindet sich bereits in Breslau. — Unser Landsmann, Neukomm, hat die Dienste des Fürsten Talleyrand verlassen, und schifft nach Amerika, um sich auch die neue Welt zu besehen. Seine talentvolle Schwester, Elise, ist, Zeitungsnachrichten zufolge, in Venedig gestorben. Ein grosser Verlust für die Tonkunst. — Nun noch eine Frage! Wolfl hat hier noch sehr viele Freunde, die ihm herzlich gut waren, und denen sein Schicksal sehr nahe am Herzen liegt. Lebt er noch? oder ist an G. Gerber's neues Tonkünstler-Lexicon aufgenommene Nachricht seines Todes in England gegründet? Wem etwas Zuverlässiges hierüber bekannt ist, der vertraue es diesen Blättern an, zur Beruhigung mancher Theilnehmenden. —

Notizen.

Die berühmte Catalani, welcher, als Theatersängerin, ziemlich einstimmig der Preis der ersten unter den jetztlebenden zuerkannt wird — will in kurzem über die Niederlande nach Deutschland reisen: und hofft da, vornämlich in Wien, München, Berlin etc. auftreten zu können. Für Brüssel, Amsterdam etc. hat sie ehrenvolle und sehr vortheilhafte Anträge. Dies erfahren wir aus Paris: von Berlin aber, sie werde direct dahin und dann nach St. Petersburg gehen. — Hr. Concertmeister Campagnoli in Leipzig wird mit seinen beyden Töchtern auf einige Zeit nach Italien gehen, um die Bildung derselben möglichst zu vollenden. — Hr. Eckschlager, vormals in München, jetzt in Presburg angestellt, und Verf. mehrer mit Beyfall aufgenommener Dichtungen, hat ein „biblisches Gemälde," *Noah, oder die Sündfluth*, in vier Acten, mit Chören etc. gedichtet, und die Musikstücke aus J. Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* gewählt. Das Werk, worin zugleich sehr für das Auge gesorgt ist, hat in Presburg ausgezeichnetes Glück gemacht. Namentlich auch durch die sehr passend angewendeten, trefflichen Musikstücke, unterhält es gut; und es ist dort ein sehr einträgliches Kassenstück. Nach allem, was uns darüber geschrieben worden, ist es vornämlich den Directionen, die sogenannte Pomp- und Spectakelstücke gut zu geben im Stande und gesinnt sind, bestens zu empfehlen. — Der berühmte Componist u. Violoncellist, Hr. Bernh. Romberg, wird als Kapellmeister in Berlin angestellt: worüber alle dortige Musikfreunde frohen Antheil nehmen.

Kurze Anzeige.

Polonoise pour le Pianoforte, comp. — — par Aloise Stolpe. No. 16. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Die frühern Polonoisen dieses Componisten sind, als echte im Ausdruck und Zuschnitt, bekannt; und diese gleicht ihnen in beydem. Das Pathetische, das hier vorherrscht, lässt ihr gut, und die rauschenden Zwischensätze nehmen sich, sind sie auch nicht eben unerhört, ebenfalls gut aus. Ganz leicht zu spielen ist sie nicht, besonders wegen der ungewöhnlichen Applicatur, die verschiedene Stellen, wenn sie gehörig herauskommen sollen, nöthig machen, und zu denen die Tonart, H dur, veranlasst.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten May. N°. 18. 1816.

Musik und Malerey.

In frühern Jahren bewohnte ich ein Mansardenstubchen in meinem altertlichen Hause, dessen Wände ich ganz mit Kupferstichen verschiedener alter Meister überdeckte, und womit ich von Zeit zu Zeit, so weit mein kleiner Vorrath reichen wollte, wechselte. Zuweilen nahm ich dann meine mittenwalder Geige, ging von einem Blatte zum andern, und spielte es, als war's ein Notenblatt, ab. Dadurch leitete ich einen galvanischen Prozess zwischen Zeichnung und Tonkunst ein, der mir eine Zeit lang grosse Unterhaltung gewährte. Es war der allgemeine, aus jedem Bilde sprechende Geist, den ich durch meine musikalische Phantasie auszudrükken strebte. Es entstanden mir allerhand Gedanken auf meinem Instrument, und auch die Bilder glaubte ich in solchen Augenblicken tiefer zu verstehen.

Könnte man nicht ein ähnliches Verfahren auch den Meistern der Tondichtkunst zur Erregung, Bereicherung, und Fixirung ihrer Phantasie empfehlen?

In einen besonders poetischen Rapport traten mir als Knabe und Jüngling der Theatervorhang und das Orchester, wenn die Symphonien zu den mythologischen Gruppen hinaufrauschten, und es musste eine anziehende Oper seyn, die in ihrer Wirkung auf mein Gemüth nicht hinter dem zurückblieb, was ich so eben vorahnend empfunden hatte. So wandte ich mich auch im Concertsaal mit den Blicken viel lieber an das Plafondgemählde, das das zephyrleichte Leben der Götter und Halbgötter darstellte, als an die geputzte und aufgestutzte bürgerliche Gesellschaft unten.

Es wäre oft rathsam, der Musik durch aufgestellte Gemählde Leitung und Richtung zu geben, so wie andrerseits diese letztern unter Musikbegleitung gewiss tiefer verstanden würden. Ueberhaupt, wie im Leben nur durch verbundene Hände und Herzen das Gute und Grosse hergestellt wird, so ist es auch der freundliche und ernste Bund der Künste, durch welchen die feindlichen Gewalten erst ganz aus dem geweiheten Kreise getrieben werden, damit das Schöne ungestört herrschen könne.

Man sollte gar nicht von einem Vorzuge der einen vor der andern Kunst sprechen, da ihre Kraft nicht zu berechnen ist, da in einzelnen Fällen jede derselben Wunderähnliches thun kann, und über das eine Gemüth diese, über das andere jene das meiste vermag.

Wollte man über die verschiedene Art der Wirksamkeit der Musik und Malerey etwas Allgemeines sagen, so wäre es vielleicht dies:

Malerey, wie sie sich gewöhnlich uns zu geniessen giebt, will, gleich der Bildhauerey und Baukunst, nicht eigentlich bestimmte Empfindungen erregen, sondern uns nur aus der oft engen und beschmutzten Wirklichkeit in eine edlere Umgebung und Gesellschaft einführen, wobey sie dann uns überlässt, uns selbst ihrer würdig, und als Edlere und Bessere zu fühlen. Vereint mit edler Baukunst weiss sie, als eine, in hellen Farben festgehaltene Geschichte, uns über den Moment zu erheben, damit wir uns in grossern Beziehungen fühlen sollen. Musik dagegen dringt unmittelbar in unser innerstes Selbst, regt die schlummernden Gefühle auf, hilft uns die harte Rinde der Gleichgültigkeit, der gemeinen Anliegen durchbrechen, und wie von selbst stellen sich dann die gaukelnden Phantasiebilder ein, die unsere Empfindungen am besten fortleiten. Malerey — um es nach jetzt beliebter Redeweise zu sagen, wirkt peripherisch, Musik centrisch. Jene, mit ihrer schönen Gestaltenwelt, heisst uns stillwinkend, stillmahnend, unsere Individualität spiegeln an dem Allgemeinen, an dem, was die Zeit je Hohes und Würdiges geboren hat; diese, mit ihrer sinnlich-geistigen Kraft, will uns

in dem Kern unsers eigenen Wesens kräftigen. Sie könnte noch am ehesten Entschlüsse wecken, und zum Handeln führen; sie will aber nicht die Schuld tragen, wenn dies etwa beym Weichen in ein Hingeben an verzehrende Lust, beym Starken in ein rohkriegerisches Durchgreifen ausschlägt. Die Künste überheben sich nie ihrer Siege: sie verantworten es aber auch nicht, wenn sie unwürdig ausgeübt oder genossen werden; zuletzt sind sie doch dem Menschengeschlecht zur Milderung und Veredlung des Lebens und der Sitten gegeben. *F. L. B.*

Recension.

Leyer und Schwert. Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre, von Gottfried Weber. 21stes Werk. 1, 2, 3ter Heft. Bonn und Koln, bey Simrock. (Jed. Heft 2 Franc.)

Seit einiger Zeit sind wol uns allen der Leyern und Schwerter fast viel geworden, und es steht kaum zu erwarten, dass, die damit später nachziehen, überall nur so viel Theilnahme finden, als sie eigentlich verlangen können; wie viel weniger den stürmischen Beyfall und die tiefaufathmende Innigkeit, womit die Lieder jenes heldenmuthigen Jünglings, die man zuerst unter solchem Namen eingeführt, aufgenommen wurden. Und zwar trifft das die Musiker sowol, als die Dichter. In Beziehung auf Körners Lieder kömmt, zum Nachtheil der Ersten, noch hinzu, dass ihnen verschiedene ihrer schnellern Collegen das Spiel, wo nicht verdorben, doch erschwert haben, und zwar, indem dass es Einigen, welche dem kühnen Jüngling die Hand boten, mochten sie nun ihre Compositionen unter derselben Firma ausgehen lassen, oder nicht — offenbar zu sehr um das Schwert, Andern, (und deren sind Mehre,) zu sehr um's Leyern zu thun war. (Rec. meynt mit dem Letztern, was das Wort sagt: mit dem Erstern, dass sie zu viel larmeten, rasselten, klirreten.) Da nun dieses Beydes nicht befriedigen konnte, ist wol bey Manchen einiges Misstraun gegen alle musikal. Bundner Körners erregt worden. Was indessen jenes Spätkommen anlangt; so ist wenigstens nicht jeder, der nachzieht, ein Nachzügler. Traf doch unter den heimkehrenden, tapfern Preussen keiner später ein, als Blücher! Und dass eben G. Weber, dieser zugleich so kunst-*verständige*, stets besonnene und sich selbst klare Componist, das vorhin angegebene Missverhältnis werde möglichst vermieden haben, erwartet wol jeder, der ihn aus seinen übrigen Liedern kennt. Indessen ist freylich in der Kunst, was richtig gefasst und begriffen, wohl bedacht und abgewogen, darum noch nicht gut; und was gut, darum noch nicht trefflich: nachdem Rec. also diesen Gesängen das Erste nachgerühmt, will er nun angeben, ob er sich auch berechtigt glaubt, ihnen das Zweyte und Dritte nachzurühmen. Nur sey zuvor noch erwähnt, dass unter jenes Erste hier alles gefasset wird, was darunter gehört; mithin nicht blos das oben ausgehobene Verhältnis, sondern auch reiner Satz, richtige (oft sehr treffende) Declamation etc.

Erster Heft. No. 1. ist vom Componisten mit derselben Innigkeit aus der Tiefe des Herzens herausgesungen, wie vom Dichter; und dabey zu bewundern, mit wie Wenigem jener dies vermocht. Rec. halt diese Composition des schönen Gedichts für ein Meisterstück, und ziehet sie allen andern desselben Liedes — unter denen doch recht gute sind — vor. — No. 2, enthält ein Gedicht, das zwar herrlich, ja in seiner Wirkung unwiderstehlich ist: aber (so scheint es wenigstens dem Rec.) über alle Ausführung durch Töne, geschriebene und gesungene, hinausgeht. Seine *Einzelnheiten* sind es eigentlich, die hinreissen; und diese sind von der Art, dass der besonnene Componist, wie hernach der besonnene Sänger, sie aufgeben muss — was denn auch hier geschehen: durch den Totaleffect (wie man sich auszudrücken pflegt) können aber beyde, der Componist und der Sänger, nicht bis dahin gelangen, wohin der Dichter durch diese seine Einzelnheiten gelangt ist. Es giebt in dieser Hinsicht überhaupt eine, zur Zeit noch nicht, jedem kenntlich abgemarkte Gränze, über welche hinaus der Musiker nicht nach Poesien, und heissen sie auch nicht mit Unrecht lyrische, greifen sollte. Jenes schöne Gedicht Körners z. B., so wie mehrere von Schiller, auch einige von Göthe, wird jeder, der sie ganz zu fassen weiss, weit lieber gesprochen, als gesungen haben wollen, und geschahe dies vom herrlichsten Sänger nach trefflicher Composition. Soll musikal. Begleitung zu solchen Poesien kommen, so muss sie, nach des Rec. Einsicht und Gefühl, während der Recitation extemporirt seyn, wie der grosse Gluck Klopstocks Oden declamirte und sich selbst begleitete; und soll diese

Begleitung ja aufgeschrieben werden, so muss das nur in leichten Umrissen und Andeutungen geschehen, ungefähr wie Reichardt uns ehemals aus Glucks Munde einige klopstockische Oden aufzuschreiben versucht hat. (Im Vorbeygehen gesagt: *darauf* beruhete auch das Wesen der Musik der Alten — der alten Alten nämlich — und nicht auf dem, was sich herauszählen und rechnen lässt, mag uns dies dafür verkaufen wollen, wer da will: in dieser Weise sollten daher auch ihre hohern lyrischen Gedichte, so wie die ihnen nachgebildeten, behandelt werden; und soll ihr Chor im Drama — dem ihrigen, oder dem, ihnen nachgebildeten — die rechte, volle Wirkung von der Bühne thun: so muss auch er so von der Musik begleitet seyn.) Hrn. W.s Musik zeigt übrigens allerdings den wackeren Künstler, und die Stelle: Muth! Muth! S. 8, bis gegen Ende dieser Seite, ist überaus innig. — No. 3. ist behandelt, wie es der Text verlangte: populär, als geselliges Lied; daher auch sehr leicht zu fassen und auszuführen, jede Strophe für Tenor, Bariton und Bass, mit einem Refrain für den dreystimmigen Männerchor. Die Klavierbegleitung ist hier nur unterstützend und kann auch wegbleiben. Es ist ein hübsches Lied: hat aber im Text mehr Feuer, als in der Musik. — No. 4. hat schon in einer andern Sammlung des Hrn. W. gestanden und ist auch einzeln abgedruckt. Dies machtige *Morgenlied der Freyen* ist als höchstfeyerlicher Choral — ja, nicht einmal als unser gewöhnlicher Choral, sondern in der Weise des gregorianischen Gesanges (wie die uralten Antiphonien, Hymnen u. dgl. in der römischen Kirche) behandelt. Nur wo der Chor eintritt, begleiten diesen Gesang drey Posaunen, welche aber, bis auf das *Amen*, ebenfalls *all' Unisono* gehen. Gelingt es, dies Lied, wie es hier steht, bey ganzen, grossen Abtheilungen deutscher Heere einzuführen: so muss es eine gewaltige Wirkung thun. Da aber alles auf solchen Gebrauch berechnet ist, so muss es auch bey jedem andern verlieren. Doch selbst für jenen würde Rec. die Einfachheit in dieser Nachahmung des ältesten Kirchlichen nicht weiter getrieben haben, als das Nachgeahmte sie treibt: er würde, nicht den Singstimmen, wol aber den Posaunen, die entscheidendsten, cadenzirenden Accorde harmonisch auszuführen gegeben haben: wär' es auch nur, und vor allem, in den wenigen Noten geschehen: Seite 13, Syst. 1, T. 2. und Syst. 5, T. 3, 4, Die Gattung, und auch ihr Seltsamliches, wäre dadurch nicht beeinträchtiget, die Ausführung aber offenbar wohllautender geworden. Rec. wünscht Hrn. W. und sich, dies Lied von deutschen Heeren gesungen zu hören: diesen aber, dass sie immer Grund und Neigung haben, es zu singen. —

Zweyter Heft. No. 5, ist, was es seyn will und seyn soll: ein frisches, leichtes Jagerlied, zweystimmig, mit einer Begleitung, die die Hörner nachahmt, für Pianoforte oder Guitarre, und einer zweyten, für die Hörner seibst. — No. 6, für vier Mannerstimmen, Solo, mit Wiederholung des Refrain durch den Chor, und einem zweystimmigen Zwischensatz. Jener Hauptsatz ist feurig und kraftig, auch so leicht und volksmässig, wie es seyn musste: dieser Zwischensatz dagegen, nach Rec. Urtheil, verunglückt. Hr. W. hat hier schon zu künstliche Gange geschrieben, die dem Volksmassigen widerstreben, auch eine feinere Ausbildung der Kehle verlangen, als hier zu fordern war, und die, selbst wenn diese vorhanden ist, sich an ihrem Platze (besonders wenn man sich das Lied im Freyen gesungen denkt) nicht ausnehmen. Auch findet sich hier etwas Unverhältnismässiges in der harmonischen Leitung, welches daraus hervorgeht, dass der Componist zu lang in erhöheten Tönen, sind sie auch alle auf A dur bezogen, verweilt, und mithin die Rückkehr zur Septime, die dann nach D herüberführt, für *solch* ein Stück, dem Sänger zu schnell über den Hals kömmt, ja, auch dem Kunstgebildeten (in *solchem* Styl) nicht angenehm auffallt. Es würde Rec. befremden, wie einem Meister von Hrn. W.s Sicherheit und Bedachtsamkeit, diese Bemerkung habe entgehen können, wenn er nicht wüsste, dass eben solch Unverhältnismässiges in den Tönen, gerade wie das Unverhältnismässige in zusammengestellten Farben, dort bey öfterm Anhören, hier bey öftern Ansehen, dem Meister selbst nach und nach verschwindet. Nicht aber den Andern. Diese Stelle ist in der ganzen Sammlung die einzige, welche Rec. geradehin zu tadeln gefunden; und ungeachtet sie allerdings nur eine Kleinigkeit ist, nimmt er doch von ihr Veranlassung, noch Folgendes herzusetzen. Es ist in Volksliedern, oder doch dem Volkston sich nähernden, oft überaus schwer, will man nicht über die Dominante hinaus, oder allenfalls in die Untermediante, die aber stets

etwas Erweichendes hat, moduliren, interessant und frisch zu bleiben, und schreitet man weiter, dem Styl und der Weise des Volks, auch der hier nöthigen Rücksicht auf die natürlichste Lage der Töne in der Brust und Kehle, getreu zu bleiben; man siehet es daher, bey einiger Erfahrung, gar manchem, sonst guten Liede leicht an, hier war der Componist, jener Alternative wegen, in Verlegenheit, und suchte durch den Verstand zu ersetzen, was Phantasie und Gefühl nicht darboten. Warum wenden nun die jetzigen Componisten so äusserst selten hier die Modulation an, die das Volk in seinen alten Liedern schon hat, und so gern hat, die sich auch so gut annimmt, die so leicht kehlengerecht in allen Stimmen zu stellen ist, und die besonders in Stücken von männlichem Ernst, oder einer gewissen, mehr feyerlichen, als lustigen Fröhlichkeit, so gut zum Charakter passt — die nämlich, einen Schritt rückwärts, nach der Quarte, statt der Quinte, so dass man förmlich in die Unterdominante cadenzirt? — — Jenem Liede hat Hr. W. auch noch eine passende Begleitung für drey Trompeten und Pauken beygesetzt, deren man sich, wo es gilt, mit guter Wirkung bedienen wird.

Hiermit schliessen sich Körners Lieder, und Hr. W. lässt ihnen Tiedge's Klage um seinen Tod folgen, welches rührende Gedicht er auf originelle Weise und mit innigem Gefühl in Musik gesetzt hat. Das Stück kann zugleich als Muster dienen, wie declamatorischer Gesang und eigentliches Cantabile natürlich und zu schöner Wirkung zu verbinden sind. Auch ist es gut gedacht und zart empfunden, dass der Componist hier die entscheidendsten Ideen aus seiner Musik zu Körners sich selbst gesungenen Sterbeliede wieder anklingen lässt. Niemand kann dies Stück ohne herzliche Theilnahme vortragen oder hören.

Der *dritte Heft* enthält weniger bekannte, aber durchgängig ebenfalls vorzügliche Gedichte. No 8, aus dem *rheinischen Merkur*, ist erst einfach und frey declamatorisch behandelt; von da, wo die eigentliche Cantilena mit bereicherter Begleitung anhebt, (S. 26) bis zu Ende, greift die Musik tief in die Seele. — No. 9., *Trost für Viele*, die nämlich ihre Geliebten im Kampfe verloren, von Fenner, ist wol das Einfachste, was über diesen Gegenstand gedichtet und musicirt worden; und, nach Rec. Urtheil, ist es auch das Rührendste. So singt man aus dem Herzen ins Herz: weiter lässt sich darüber nichts sagen; es ist dies aber auch genug. — No. 10, von Fouqué, ist gut, scheint aber doch dem Rec., im Gedicht und in der Musik, nicht vorzüglich gelungen. Auf beydes lässt sich anwenden, was dort Tasso sagt: Man fühlt Absicht, und man ist verstimmt. — No 11., zum Beschluss, ist eine echte Schnurre aus dem *rheinischen Merkur*, scharf, wie Niesswurzel, und zum Lachen reizend, wie, der sie genommen. Hr. W. hat das Ding ganz so behandelt, wie so etwas behandelt werden muss, indem er alles Einzelne hingehen lassen, nicht etwa auf die, jeden am Schluss wol überraschende Pointe hingedeutet, nicht diese mit Aufheben den Leuten an den Kopf geworfen, u. dgl. m., vielmehr das Ganze vollkommen im Bänkelsangerton hingesungen hat, wie ein guter Spass trocken hinzusagen ist; und dazu schlägt er, am rechten Fleck, nur ein Paar Accorde an. Man kann so 'was nicht besser machen.

Und nun sey noch Hrn. W. vom Rec. Dank gesagt, für diese wahre Bereicherung seiner Sammlung vorzüglicher und echtdeutscher Gesänge; weil es aber Leute genug giebt, die, wird etwas gerade aus, nicht halb oder schielend, gelobt, die Achseln zucken, und sagen: „Von einem Herrn Gevatter!" so unterzeichnet er seinen Namen, womit zugleich ausgesprochen ist: er, der Rec., hat mit dem Verf. lebenslang nicht in dem geringsten Verhältnis gestanden, ausser, in welchem die wahren Freunde der Tonkunst aller Nationen unter einander stehen. —

Das Aeussere des Werks ist sehr schön. Folgende Stellen sind zu berichtigen:

1ster Heft, S. 11; der letzte Takt der Oberstimme soll heissen: 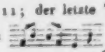 Seite 5, der letzte Takt des Klaviers also:

und im 3ten Heft, S. 27, 1ster Takt, soll statt forte überall mezzo f. stehen.

Rochlitz.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par Ch. Arnold. Oeuvr. 5. à Offenbach, chez André. (Preis 1 Fl. 15 Xr.)

Eine treffliche Sonate, werth, in *jeder* Hinsicht dem Besten, was seit einigen Jahren für das Piano-

forte geschrieben worden ist, beygezählt zu werden, und in dem Verf., wenn er, wie die Nummer und Einiges in der Musik selbst anzudeuten scheint, noch jung ist, einen Componisten für dies Instrument künftig vom ersten Range versprechend. Rec. kennet unter den jüngern Componisten kaum Einen, der *in gleichem Maasse*, wie Hr. A. in diesem Werke, Originalität mit kunstgemässer Begränzung und ohne Affectation; gründliche Kunst der Harmonie, ohne Künsteley, mit effectvoller Lebendigkeit, ohne gehaltlos lärmendes Dreingreifen; Ernst und Würde, ohne Ansprüche und Vorspiegelung, (besonders im zweyten Satz) mit ansprechendem, ja heiterm Wesen — verbände; unter den, nicht mehr jungen Meistern aber scheint Hr. A. in diesen, so wie in manchen andern Hinsichten, Hrn. Hummel, in dessen besten Klavierwerken, am verwandtesten zu seyn. Er gehe doch ja auf diesem Wege unverrückt weiter fort; und, will er von dem Rec., der von ihm schlechterdings nichts weiss, von seinen Arbeiten keine kennt, als diese Sonate, mithin schon darum weder für, noch wider ihn eingenommen seyn kann, — will er von ihm noch einen Rath annehmen, zu welchem Verschiednes im ersten Satze Veranlassung giebt: so hüte er sich vor Verdüsterung seines Sinnes, und vor Grübeln beym Detail seiner Ausarbeitung: es müsste alles trügen, oder er erfüllt sodann, was oben von ihm versprochen ist, und der ungetheilte Beyfall des besten Theils des musikal. Publicums kann nicht ausbleiben; ja, vermag es Hr. A. dann auch noch, ohne Verleugnung seiner Eigenthümlichkeit oder Beschränkung des Wesentlichen in seiner Ausarbeitung, für den Spieler etwas leichter zu schreiben: so wird er in den Kreis der Freunde seiner Werke noch viele hineinziehen, die durch Einsicht und Geschmack ihm vorzüglich werth seyn müssen, aber, weil sie nicht einen grossen Theil ihres Lebens der Musik-Uebung widmen können, aus Mangel an virtuosenmässiger Geschicklichkeit, sich sonst selbst davon ausschliessen werden. Denn die Sonate, soll sie hervorgehen, wie sie gemeynet ist, ist allerdings schwer, und für die, welche ihre linke Hand nicht ganz so, wie die rechte, gebildet haben, sehr schwer auszuführen.

Sie bestehet übrigens nur aus zwey grossen Sätzen: einem kräftigen und ernsten Allegro, C-takt, aus D moll, und einem feurigen, in Einem Zuge fortströmenden Presto, Sechsachteltakt, aus D dur. Nur im ersten Satze, und zwar bis sich der Componist selbst in seinen Ideen, und in der, durch die hervorzubringenden Stimmung gleichsam zurecht gesetzt hat, merkt man an mehrmaligem Ansetzen etwas Jugendliches.

Nachrichten.

Rudolstadt. Am 12ten März verlor die hiesige Kapelle ihren Veteran, den allgemein geachteten und um die Tonkunst hoch verdienten Kammermusicus, *Heinrich Christoph Koch*. Ein Schlagfluss traf ihn mitten in einer musikalisch-theoretischen Arbeit, und führte nach wenig Tagen sein Ende herbey.

Er war hier zu Rudolstadt, am 10ten Octbr. 1749 geboren. Den ersten Unterricht in der Musik ertheilte ihm sein Vater, welcher, neben seinem Hofdienste, zugleich Mitglied der fürstlichen Kapelle daselbst war. Dieser Umstand verschaffte ihm Zutritt zu den damals gewöhnlichen Kammermusiken. Hier hatte er das Glück, von dem Fürsten, Johann Friedrich, bemerkt, und auf Kosten desselben auf dem Klavier und der Violine, spaterhin auch von dem Kapellmeister Scheinpflug in der Setzkunst unterwiesen zu werden. — Unter dem folgenden Fürsten, Ludwig Günther, trat er im Jahr 1764 als wirkliches Mitglied des Orchesters bey der zweyten Violine ein. Dieser Fürst trug nicht nur ferner die Kosten zur Fortsetzung seines Unterrichts in der Composition, sondern unterstützte ihn auch spaterhin auf das grossmüthigste bey einer sich ihm 1773 darbietenden Gelegenheit zu einer Reise nach Berlin und Dresden, und bey seinem unmittelbar darauf folgenden, der weitern Ausbildung seiner Fähigkeiten gewidmeten, halbjährigen Aufenthalte zu Weimar. Fürst, Friedrich Carl, hegte die nämlichen, huldvollen Gesinnungen gegen ihn, als er in der Folge in Familienangelegenheiten nach Meklenburg zu reisen genöthigt war. Er setzte ihn in den Stand, diese Reise zugleich in künstlerischer Hinsicht zu unternehmen und auf derselben auch Hamburg zu besuchen. — Im Jahr 1788 wurde er zur ersten Violin gestellt, und erhielt bey dieser Gelegenheit den Titel eines Hofmusicus. Im Jahr 1777 bekam er das Decret als Kammermusicus. Zu Ostern 1788 trat er zum ersten Male mit einer eigenen Composition hervor, und schrieb seitdem

ausser mehren Solos, Trios, Concerten, Kirchenstücken u. s. w., ein Drama für den Hof, 5 grosse Cantaten zu besondern Hoffeyerlichkeiten, 4 kleinere Geburtstagscantaten, die beyden Trauercantaten zur Gedächtnisfeyer der Fürsten, Ludwig Günther und Friedrich Carl, und ein für Harmoniemusik eingerichtetes, vollständiges Choralbuch für die Hofkirche. Doch neigte sich sein Geist mehr auf die theoretische Seite der Tonkunst. Die Ursache davon möchte wol in dem, in den obern Klassen des hiesigen Gymnasiums erhaltenen Schulunterrichte, und in seinem, auch noch in spätern Jahren fortgesetzten Studium der Mathematik und Philosophie zu suchen seyn.

Seine literarischen Arbeiten sind:

1) Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Bände. Leipz. bey A. F. Böhme, in den Jahren 1782. bis 1787.

2) Geschichte der Musik bey den Völkern der Vorzeit. Von dieser Schrift sind jedoch bis jetzt nur die zwey ersten Kapitel in dem folgenden Werke abgedruckt:

3) Journal der Tonkunst; zwey Hefte, Erfurt, b. Kayser, 1795.

4) Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet etc. enthält. 2 Thle. Frankfurt a. M. bey Herrmann, 1802.

5) Mehre Abhandlungen und Recensionen, welche in der speyerschen mus. Zeitung in den Jahrgängen von 1788 bis 1791, in den sieben ersten Jahrgängen der jenaischen allgem. Lit. Zeitung, und in der allgem. musikal. Zeitung vom Jahre 1807 bis 1811 enthalten sind.

6) Kurzgefasstes Handwörterbuch d. Musik. Leipzig b. Hartknoch, 1807.

7) Handbuch bey dem Studium der Harmonie. Leipzig bey Hartknoch, 1811.

8) Versuch, vermittelst des enharmonischen Tonwechsels zu moduliren. Rudolstadt in der Hof-Buch- und Kunsthandlung, 1812.

Zu seinen Schriften gehören jedoch auch die beyden folgenden, welche noch nicht im Druck erschienen sind:

9) Vergleichung der verschiedenen Systeme der Harmonie, veranlasst durch das von Momigny im Jahre 1808 zu Paris erschienene Werk: Cours complet d'Harmonie et de Composition d'après une théorie neuve et générale de la Musique etc.

10) Ueber die physischen und mathematischen Gegenstände der Musik, oder über die Frage: Was muss in der Musik unabänderlich bleiben, wenn noch Melodie und Harmonie eine ganz neue Gestalt annehmen?

Ueber seinen Werth ist längst entschieden und der Einfluss seiner Werke wird noch lange fühlbar seyn.

Mainz. Vor kurzem erfuhr ich in Mannheim mit nicht geringem Vergnügen, dass man daran arbeite, daselbst einen musikal. Verein nach dem Vorbild des schweizerischen und thuringischen zu Stande zu bringen. Alle Musikliebhaber der Stadt und der umliegenden Städte werden daran Theil nehmen, um jährlich irgend ein grosses und klassisches Musikstück mit möglichst starker Besetzung aufzuführen. Es giebt wol wenig Städte, welche geeigneter wären, der Mittelpunkt eines solchen Vereins zu werden, als Mannheim, des en Theater- und Orchesterpersonal schon so schöne Hülfsmittel darbietet, und dessen Umgebung so viele nahegelegne Städte und Städtchen zählt, in welchen tüchtige Musikfreunde wohnen. Möge dies schöne Institut die verdiente Unterstützung finden! — Grossen Vergnügen und wahren Kunstgenuss gewährte es mir auch, in dem dortigen grossen Liebhaber-Concert den Hrn. Aloys Schmitt aus Frankfurt a. M. (Schüler des verdienstvollen Hofraths, André.) eine Phantasie und Variationen auf dem Pianoforte vortragen zu hören. Die Gediegenheit der Composition, so wie die hohe Stufe von Kunstfertigkeit im Vortrag, welcher, gemeine Knalleffecte und Charlatanerien verschmähend, doch jede Eigenheit des Instruments benutzte, erwarben Hrn. S. so ausgezeichneten Beyfall, dass das Publicum, als er geendet hatte, ihn noch weiter zu hören verlangte, und, wie lange er auch zögerte, dennoch nicht ruhte, bis er, das allgemeine, laute Verlangen zu befriedigen, eine zweyte, eben so gefällige, aber mehr gearbeitete Phantasie, ebenfalls mit eingeflochtnen Variationen, über ein andres Thema, vortrug. Man weis kaum, dass jemals irgend ein andrer Klavierspieler so allgemeine, und, setze ich zu, so verdiente, Anerkennung gefunden hatte.

Auch in Mainz bildet sich, unter meinen geringen Auspizien, nunmehr ein musikal. Museum von Musikliebhabern, worin, obschon die Gesellschaft bis jetzt erst aus 30—40 activen Mitgliedern besteht, doch schon Symphonien und Ouverturen mit Eifer und Liebe aufgeführt werden. — Die hiesige denglersche Schauspieler- und Operisten-Gesellschaft löset sich, wegen kürzlich erfolgtem Tod des Directors, diese Ostern auf; die Gesellschaft der Fr. Karoline Müller wird künftigen Sommer, und dann vielleicht ständig, an deren Stelle treten, wenn nicht ein kunstliebender Fürst, dessen Unterthanen wir bis dahin geworden zu seyn hoffen, uns eine ständige Bühne verleihen sollte.

Gottfried Weber.

Notizen.

Aus öffentlichen Blättern. Der Hauscomponist und Musikmeister der berühmten Catalani in Paris, Hr. Puccita, hat eine neue Oper, *die Jagd Heinrichs IV.*, dort auf die Bühne gebracht, und ist mit derselben gänzlich durchgefallen. Pariser Journalisten rathen der Signora, statt solcher Neuigkeiten, lieber die alteren, anerkannten Meisterwerke Mozarts, Cimarosa's u. dergl. zu geben; und das scheint sie seitdem zu befolgen. Desto mehr Glück hat daselbst eine neue Oper Boieldieu's, des Componisten des *Johann von Paris* und anderer angenehmer Stücke, *Les jeux de l'amour et du hazard*, gemacht, und macht es fortwährend. Die Musik wird der interessanten des *Johann* gleichgestellt, und namentlich auch den deutschen Theatern, wo jene gefällt, empfohlen. — Wir erwähnten voriges Jahr ein Kind, Josephine Ronzi, das damals in Paris mit grösstem Beyfall Harfe spielte und nur erst *vier* Jahre alt war. Jetzt ist dies Kind in London und findet ähnlichen Beyfall, besonders seit der hochgeachtete Cramer die Aufmerksamkeit der grossen Welt auf dasselbe zu lenken und zu seinem Besten ein Concert gegeben hat. Ein Bekannter schreibt uns jetzt darüber: „Das Mädchen spielt wirklich so gut, dass man ihm nicht ungern zuhören würde, wäre es auch, statt fünf und ein halb Jahr, funfzehn und ein halb: nur dürfte Josephine dann nicht öffentlich hervortreten wollen. Es ist das aber doch gewiss alles, was man von solch einem kleinen Ding irgend verlangen kann; und mehr. Die Damen — wie das nun geht — haben das Kind so lieb, dass man besorgen möchte, es könne vor lauter Liebhaben zu Grunde gehen, wenigstens für die Kunst." — Hr. Kapellmeister Spohr und seine Gattin sind auf ihrer Kunstreise nach Italien durch die Schweiz, vorigen Monat in Strasburg in zwey Concerten mit dem verdienten, ausgezeichneten Beyfall aufgetreten; und zwar hat man diesen nicht nur beyder Virtuosität, sondern, wie es recht ist, fast in gleichem Grade seinen Compositionen dargebracht. Das Künstlerpaar will nach Italien, auch Frankreich besuchen. —

Der treffliche Componist, und, nach fast einstimmigem Urtheil aller Kenner, der vollendetste unter allen jetztlebenden Klavierspielern, Hr. Kapellm. Hummel von Wien, ist eben auf einer Kunstreise begriffen, und hat uns, zu unserm grossen Vergnügen versprochen, in bevorstehender Ostermesse nach Leipzig zu kommen. Wir glauben vielen Lesern dieser Zeitung, die zu jener Zeit hier anwesend seyn werden, mit dieser Nachricht ebenfalls Vergnügen zu machen, zumal da Hr. H. öffentlich Concert geben wird.

Kurze Anzeigen.

Pot-pourri (pour Pianoforte), comp. par S. A. Hempenius — — Oeuvr. 5. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 1 Fl. 5 C.)

Musik von Holländern ist etwas Seltenes, und, die Arbeiten des Hrn. Wilms abgerechnet, kömmt wenig oder nichts von ihr zu uns. Hr. H. wird uns zuerst durch dies Werkchen bekannt. (Er ist Organist und Klaviermeister in Harlem.) In wiefern der Werth solcher Stücke von glücklicher Wahl der entlehnten Sätze und von deren wirksamen Zusammenstellen abhangt, ist diesem Potpourri kein unbeträchtlicher Werth beyzumessen: in wiefern diesen aber die eigene Ausarbeitung bestimmt, kann es nicht besonders gepriesen werden. Aber es klingt; und ist durchgehends nicht uninteressant. Auch verstehet Hr. H. das Instrument, und was auf ihm Wirkung thut, offenbar. Vor gewissen veralteten und gemein gewordenen Gangen, wie S. 2, Syst. 4, T. 2 u. 6 der Läufer, S. 9, Syst. 1, die aufsteigende Figur, möge er

sich hüten. Auszuführen ist alles leicht: doch verlangt es schon etwas fertige Spieler.

Trois Sonatines pour le Pianoforte par C. B. Rösler. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Der, Ref. unbekannte Verf. liefert ein Werkchen, das verständigen Lehrern für die Zöglinge, die eben erst über die Elemente hinaus sind, vornämlich aber für junge Frauenzimmer, gewiss willkommen seyn wird: denn er schreibt heiter und melodiös, ohne gemein und fade zu werden; dabey ist seine Harmonie sehr leicht und fasslich, und doch öfters nicht alltäglich; auch ist für Mannigfaltigkeit der Stücke gesorgt. Ref. weiss aus Erfahrung, wie die meisten derselben die Zöglinge gleich ansprechen, und dass diese von der Uebung Freude und Nutzen haben. Im 1sten Satze sind einige unreine Stellen, die aber Schreib- oder Stichfehler zu seyn scheinen, weil sich in der Folge nichts Aehnliches findet.

Sechs Gesänge mit Begleit. des Klaviers oder der Guitarre — — von A. J. Müller. Munchen, bey Falter. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Ref. erinnert sich dieses Hrn. Müller unter so vielen seiner Namensvettern nicht: er verdient aber beachtet zu werden. Seine Gesänge sind weniger in der Weise der eigentlich deutschen Lieder, als in der, italienischer Arietten und Canzonetten. In dieser aber sind sie angenehm und lobenswürdig. Das Meiste in den Melodien, Wendungen, und in der Führung der Harmonie, kömmt zwar in dieser Gattung, auch bey den besten jetzigen Italienern, immer, und oft nur ein wenig verändert wieder: man hört es jedoch, gut angebracht und schön vorgetragen, stets gern, und so scheint es Ref. sehr unstatthaft, vor solche liebliche Wiesenblumen, die ohnehin heute blühen, morgen welken, und auf längere Dauer keine Ansprüche machen, mit tiefen Falten auf der Stirn und dem Mikroskop vor dem Auge, hinzutreten. Eigentlich fehlerhaft ist auch hier nichts, obgleich die Declamation freylich nicht strenger, als eben bey den meisten ital. Stücken dieser Art ist. Wer natürlich anmuthigen Gesang, und einfache, aber passende Begleitung liebt, dabey etwa zehn Mittelẗone recht gut handhaben kann, (mehre verlangt der Componist nicht,) der wird sich mit diesen Gesängen, und mit einigen mehrmals, angenehm unterhalten: und dann werden sie den Weg alles Fleisches gehen. Und so ists schon recht. Einige muntrere Satzchen hätte Ref. der Sammlung gewünscht.

---

24 *Exercices pour la Guitarre, comp. par H. Präger.* Oeuvr. 11. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. Pr. versteht das Instrument, und besonders auch die vollstimmige Behandlung desselben, wie sie durch Giuliani in Deutschland zuerst eingeführt worden ist: das lehrt dies Werk offenbar. Er hat hier eine beträchtliche Anzahl, ganz oder halb eigener Gedanken, Figuren, Harmoniewendungen etc. zusammengestellt, die jeder, der die Guitarre nach jener Weise spielen lernen will, mit grossem Vortheil üben, und, halt er's aus, am Ende Hrn. Pr. verdanken wird. Dass derselbe schon ziemlich geübte Spieler voraussetzt, und diese allmählig immer weiter führt, ist ganz recht; und dass er für Mannigfaltigkeit der Stücke, in Hinsicht auf Tempo, Form überhaupt, und Ausdruck, Sorge getragen, ist es ebenfalls. Und so verdient das Werk Beyfall und gute Aufnahme.

Douze Amusements en forme de danses pour le Pianof. — — par Fr. Gumlich. Oeuvr. 9. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. hätte das Werkchen nur geradehin Tänze nennen können, denn dass einige Satzchen etwas über den gewöhnlichen Zuschnitt hinaus ausgesponnen sind, macht sie zu nichts anderm. Man erhält aber langsame und schnelle Walzer, Ecossaisen und eine Quadrille. Kein Stück ist ganz uninteressant, und mehre sind, der Erfindung und dem Ausdrucke nach, lobenswürdig. Zu spielen sind sie leicht, wie so etwas seyn muss; doch nicht gerade für Anfänger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten May. **№. 19.** 1816.

Bibliographische Nachrichten von Hans Gerle, dem ältern, berühmten Lautenisten zu Nürnberg im 16. Jahrhundert. Mitgetheilt von J. K. S. Kiefhaber, Assessor der kön. bayer. Ministerial-Archivs-Commission und Reichsarchivadjunct in München.

„Was Zeitenwechsel raubte;
Gibt uns zurück die Zeit!“

In jener Periode, wo die Wissenschaften und Künste in eben so schöner Blüthe, als Einklang, in der — damals allenthalben gerühmten Reichsstadt Nürnberg standen, in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, war es, wo zwey Gerle Lautenisten daselbst waren, welche beyde den Taufnamen Hans führten, und ziemlich zu gleicher Zeit gelebt haben müssen. Ob es Vater und Sohn war: ob sie Brüder oder nur Vettern gewesen, kann aus Mangel aller weitern Nachrichten nicht bestimmt werden: aber so viel ist gewiss, dass Hans Gerle der ältere und Hans Gerle der jüngere häufig mit einander verwechselt wurden. Oefters wird nur eines Hans Gerle gedacht, ohne Bezeichnung, ob der ältere oder jüngere gemeint sey. Ich spreche hier ausdrücklich von Hans Gerle *dem ältern*; dessen Vater, Conrad Gerle, der älteste Lautenmacher war, von welchem man Nachricht findet. Derselbe lebte zu Nürnberg um das Jahr 1461.

Ungeachtet ein Zeitgenosse, der berühmte Johann Neudörfer, schon des Hans Gerle gedenkt,*) so erwähnt er doch seiner Schriften nicht, sondern meldet blos:

„Hans Gerle, Lautenmacher. Dieses Gerle Vater war auch ein berühmter Lautenmacher; aber dieser sein Sohn ist nicht allein im Lauten-, sondern auch im Geigenmachen, mancherley Grösse und Proportion zu machen, *fürtreflich*. Er ist auch für sich selbst des Lautenschlagens, Geigens und Gesangs geübt.“ —

Aber Neudörfer hatte mehr die Absicht, Künstler, als Schriftsteller zu verzeichnen; daher mag es gekommen seyn, dass er der Schriften des Gerle nicht erwähnte, und spätern Schriftstellern sie um so mehr entgingen; denn Baron **) sagt:

„Hans Gerle ist auch in Nürnberg Anno 1525. wegen der Lauten *sehr berühmt* gewesen. Was es aber weiter für Umstande mit ihm gehabt, sind mir unbekannt, weil er auch meines Wissens *nichts* hat herausgehen lassen.“

Doppelmayr ***) führt wol an:

„Hans Gerle der jüngere, ein Geigenmacher, war sowohl in *Geigen als Lauten* von einer schönen Proportion, guten Resonanz und mancherley Grössen zu machen, *auf welchen beeden Instrumenten er auch gar fein spielte*, zu seiner Zeit in einer guten Renomée. Starb um Ao. 1570.;“ allein Hans Gerle der ältere scheint ihm ganz unbekannt geblieben zu seyn.

*) S. Kurze Verzeichnis der Werkleute und Künstler, so in wenig Jahren in dieser Stadt Nürnberg gewohnet und Bürger gewesen sind. Durch Joh. Neudörfer, Rechenmeister, zusammengetragen. A. C. 1547. MS. Vgl. Bibl. Nor. Will. P. III. n. 915.

**) S. Ernst Gottlieb Baron, historisch-theoretisch-praktische Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnb. 1727. S. 64. f.

***) Joh. Gabr. Doppelmayr, historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnb. 1730. Fol. S. 291. f.

Walther *) sagt indess:

„Gerle, Hans, ein ums J. 1523 *sehr berühmt* gewesener Lautenist zu Nürnberg (Barons Untersuchung etc. p. 64) hat nach Gesneri und Draudii Bericht (p. 1651) anno 1546 *in deutschen Tabulatur-Sachen vor die Leute daselbst* in 4to *drucken lassen.*" — Gerle, Hans, der jüngere, ein nürnbergischer Geigenmacher etc. starb ums Jahr 1570. S. H. Doppelmayr's histor. Nachr. von den nürnbergischen Künstlern, p. 291."

Dieser unterscheidet richtig den *ältern* und *jüngern Hans Gerle.*

Die fleissigen literarischen Forscher, Will und Nopitsch, erwähnen seiner in dem nürnbergischen Gelehrten-Lexicon und dessen Fortsetzung nicht; *von Murr* bemerkt in seinem *Versuch einer nürnbergischen Handwerksgeschichte vom dreyzehnten Jahrhundert bis zur Mitte des sechszehnten*, **) bey Anführung der Lautenmacher und Lautenschlager 1461 und 1465.

„Conrad Gerla oder Gerl ***) ein berühmter Lautenmacher, starb 1521. ****) Sein Sohn, der auch selbst die Laute spielte und 1570. starb, kömmt bey Doppelmayr 291 vor."

Von Murr kannte also den *ältern Hans Gerle* so wenig, als Doppelmayr.

Der verdienstvolle Gerber gedenkt in der ersten Ausgabe seines histor. biographischen Lexicons †) *eines* Hans Gerle mit folgenden Worten:

„ein *sehr berühmter* Lautenist und Lautenmacher, lebte um das Jahr 1523. zu Nürnberg, wo er auch 1546. *verschiedenes von seiner Composition hat drucken lassen.*"

Und der berühmte Forkel, ††) welcher in seiner allgemeinen Literatur der Musik, Th. 2. Kap. 3. von der *Geschichte der musikalischen Instrumente*, nebst Anweisungen dazu, bey den einzelnen Instrumenten zuerst von jenen Anweisungen für die Theorbe und Laute handelt, erwähnt des Hans Gerle und seiner Schriften mit keiner Sylbe.

Die Nachricht, welche uns Herr *Lipowsky* mittheilt, †††) ist aus Gerber entnommen, und enthält nicht den mindesten Zusatz.

Dass aber wirklich *Hans Gerle der ältere* der Schriftsteller war, dies bezeugt eine seiner Schriften, welche ich hier, der Vollständigkeit wegen, mit den übrigen zusammenstellen will, welche der würdige *Gerber* in der neuen Ausgabe seines trefflichen Lexicons aufgeführt hat: ††††)

1) Lauten-Partien in der Tabulatur, Nürnberg, 1530. in kl. langl. 4.
2) Musica, deutach auf die grossen und kleinen Geigensete. I.I. 1533. Zweyte Ausg. I.I. 1537.
3) Musica und Tabulatur auf die Instrument der kirinen und grossen Geigen, auch Lauten, Welchermassen die mit grundt vnd Art jener composition, aus dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und zu setzen ist, sammt verborgener Application vnd kunst, darin ein ytlicher Liebhaber vnd Anfanger berürter Instument so darzu naigung dregt an sein aun-

*) S. Joh. Gottfr. Walthers musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek. Leipz. 1732. gr. 8. S. 277.

**) S. C. G. von Murr Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur. Th. V. Nürnberg 1777. 8. S. 114.

***) Als Lautenmacher machte sich Conrad Gerl zu seiner Zeit (im XV. Jahrh.) berühmt, so wie nachher sein Sohn. S. J. F. Roths Geschichte des nürnbergischen Handels. Lpz. 1802. Th. IV. S. 152.

****) Er liegt begraben auf St. Rochus Kirchhof, unter dem mit No. 11. bezeichneten Grabstein. S. Norischer Christen Freydhofe Gedächtnis, und zwar Monumenten der Leichensteine auf St. Rochus Kirchhof, S. 2, wo es heisst: „No. 11. Anno 1521. an St. Barbara Abend starb der Erber (Mann) Conrad Gerl, Lautenmacher, dem Gott gnädig sey, Amen."

†) S. Ernst Ludwig Gerber historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipz. 1790. 8. T. I. S. 501.

††) S. Allgemeine Literatur der Musik etc. Systematisch geordnet und nach Veranlassung mit Bemerkungen und Urtheilen begleitet von Johann Nicolaus Forkel. Leipz. im Schwickertschen Verlage, 1792. gr. 8.

†††) S. Bayerisches Musik-Lexikon. Von Felix Joseph Lipowsky. (Mit dem Bildnisse Ihrer Excellenz der Frau Gräfin von Montgelas etc.) München 1811. Bey Jakob Giel. gr. 8. S. 90.

††††) S. Neues histor. biographisches Lexicon der Tonkünstler etc. älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen etc. von E. L. Gerber. (Leipz. 1812. gr. 8.) Th. II. S. 306—308.

derlichen Meyster mensurlich durch Tegliche vbung leichtlich kennen kann, Von newen Corrigirt vnd durchauss gebessert, durch *Hansen Gerle Lauttenmacher zu Nürnberg*. Im MDXXXX v. Jar. Gemert mit 9 Teutschen vnd 36 Welschen auch Französischen Liedern, vnd 2 Mudeten, wie das Register anzeygt. Mit Ihr. Kayser. May. Auffs New in fünff Jaren nit nachzudrucken. Bey straff funfzehn Mark lotdigs Goldts. 1 Alphabet 3 Bogen in Quer Quart. *)

Es ist gewiss nicht unwerth, diese Schrift noch etwas näher zu charakterisiren, und dadurch zugleich den Gang des Gerle in der Composition näher zu bezeichnen.

Auf der Rückseite des Titelblatts folgt das *Register vber die Lieder mit dreyen stimmen auff die Lautten*, deren in allen 48 sind. *Auff die Lautten mit zweyen Stimmen sind 4.* Angehangt ist: *Register vber die Lieder auff die gross vnd klein Geygen.* Auff die grosse Geygen sind 21. und auf die kleine Geygen sind 2. —

Den Freunden der altdeutschen Lieder ist es vielleicht willkommen, wenn ich den Anfang der Lieder anzeige, wovon sie den Text, der hier nicht abgedruckt ist, etwa anderswo auffinden können.

Unter den Liedern mit drey Stimmen sind die *meisten* französischen, einige lateinischen Textes; folgende aber sind *deutsch*, und fangen also an:

Ich klag den Tag.
Ich schwing mein Horn.
O Herr, ich rueff dein namen an,
Ich habe gewagt.
Elselein, liebes Elselein.
Ich hat mir ein Endlein fürgenommen.
Es flog ein kleynes waltvogelein.
Es ligt ein Hauss im Oberlandt.
Artlich vnd schön.
Nach Willen dein.
Trostlicher Lieb.
Willig vnd Trew.
Gesell wiss vrlaub.
Dein freundlich Gesicht.
Ich weyss mir ein hübsch Pawmgertelein.

Hierauf folgt die Vorrede, in welcher er sagt:

Obgleich mancher sich viel und sehr auf Lauten und Geigen geübt, bey Lehrmeistern mit grossen Kosten viele Stucke gelernet habe, befinde sich doch des rechten Grunds gar nichts. Da er nun sehe, dass die Jugend und gedachter Kunstliebhaber in solcher Gestalt des rechten Grunds nimmer gewahr werde, habe er dasselbe langer nicht verschweigen mögen, sondern allen Begierigen dieser Kunst zu Nutz, davon (so viel ihm Gott Gnade verleihen werde) etwas zu schreiben und anzuzeigen sich vorgenommen.

Dabey bemerkt er, dass zwar in etlichen Jahren hin und wieder dergleichen Musica auf Geigen gemacht, ausgegangen, und derselben zum Theil künstlich, und wohl gestellt gewesen sind, so viele er aber derselben gelesen, habe er doch nicht gefunden, dass sich derselben die anfangenden Schüler gebrauchen, oder solche sich durch dieselben bessern konnten, sondern, dass sie allein für solche tauglich, welche zuvor schon genugsam unterrichtet und geübet worden sind.

Zuletzt sagt er:

„Nun hab ich diess mein Buch in *fünff* tayl gestellt, Nehmlich sagt der *erst* tayl von den grossen Geygen, wie man darauf lernen soll. Der *ander* tayl sagt wie Du auf die Geygen sollst aussetzen, auch darbey ein kurze vnderricht den Syngern, wie sie aus den Noten geygen alle stym. Der *drit* tayl leret wie Du auff den klein Geyglein lernen sollt, die mit Bündt haben, Der *viert* tayl zeigt an, wie Du dich schicken solst zur Lernung auf die Lautten. Der *fünfft* und *letzt tayl* lernt, wie Du auff die Lautten aus den Noten in die Tabulatur solst setzen mit zweyen und dreyen stymen, wie Du es alles nach einander ordentlich sehen wirst."

Der Text selbst wird hin und wieder durch *in Holz geschnittene Figuren und Noten* sorgfältig

*) S. Beyträge zur Literatur der Musik, herausgegeben von Johann Sigmund Gruber, Dr. und Advokat in Nürnberg. Frkft. u. Lpz. 1790. 8. St. 2., wo jedoch der Titel dieses Werks, aus welchem ihn auch Hr. Gerber genommen, nicht unter Gerle, sondern S. 36 unter Musica angeführt und in einer Note die Stelle Doppelmayrs von Gerle mit der Bemerkung abgedruckt ist, dass derselbe dieser musikalischen Schrift nicht gedacht habe, und daher zu vermuthen sey, dass sie ihm gar nicht bekannt gewesen seyn müsse. — Wahrscheinlich kannte sie aber auch Hr. Dr. Gruber nur dem Titel nach weil er sonst gar nichts von ihr bemerkte und eine spätere Schrift des Hans Gerle hierh ihm ebenfalls unbekannt.

erläutert. Auf der letzten Seite zu unterst steht: Gedruckt zu Nürnberg bey Ilieronimus Formschneider.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Breslau. Monat April. Dieser Monat war an musik., und zwar bedeutenden Productionen in diesem Jahre der reichhaltigste. Concerte und Kirchenmusiken drangen sich zwar alljährlich um die Osterzeit, und es war besonders allen Freunden der Tonkunst sehr angenehm, da einmal auch eine Abwechslung in den musikal. Genüssen zu bekommen, an welcher es sonst, beym Schlendrian unserer gewöhnlichen Winterconcerte, nur allzusehr fehlt.

Am 4ten war das Concert des Hrn. Kammermusic. Schuppanzigh aus Wien, der nach Petersburg ging. Der musikal. Welt ist dieser brave Künstler als Violinist, besonders als Quartettgeiger, längst sehr vortheilhaft bekannt: nicht so, wie es scheint, dem grossern Publicum: sein Concert war wenig besucht, und den sparsam versammleten Zuhörern blieb nichts übrig, als ihm an Beyfall gewissermassen zu ersetzen, was in der Kasse fehlte. Sein starker, kraftiger und herrlicher Ton würde, stünde Hr. Sch. als Director an der Spitze eines Orchesters, ganz an seiner Stelle seyn; er dringt hell und zugleich dem Ohre wohlklingend über alle Saiteninstrumente hervor. — Den 6ten gab Hr. Schreinzer, Bassist des hiesigen Theaters, ein Concert, dessen zweyten Theil Beethovens *Schlacht bey Vittoria* ausfüllte. Hr. Sch. verdient Dank, dass er den Freunden der Tonkunst so bald Gelegenheit gab, diese Musik zu hören, von der schon aus Wien ein grosser Ruf vorausgeeilt war. Die Genialität des Meisters ist auch in diesem Werke unverkennbar; alle Kraft der musikalischen Sprache hat er aufgeboten, die Phantasie des Zuhörers auf das Schlachtfeld zu führen, und ganz ohne Erklarung versteht man den Componisten bis in die kleinsten Details; wenn man nämlich überhaupt zu hören versteht. Das ganze harmonische Gebäude, die Behandlung der Blasinstrumente im Einzelnen, z. B. die originellen Bässe unter der Melodie des Marlborough, die ganze Behandlung der Melodie des englischen Volksliedes, und vieles Andere ist ganz des grossen Beethovens würdig. Dennoch bleibt zu fragen: Kann Musik allein eine Schlacht anschaulich machen? und, wo nicht: soll man sie, und ihre herrlichen Mittel, dazu verwenden? Nach meiner Meynung erstreckt sich die Sprache der Tone höchstens bis dahin, theatralisch dargestellte Schlachten, (so wie andere sichtbare Gegenstande,) zu unterstützen. Dann beschaftiget und leitet die Darstellung den Gesichtsinn, und vermittelst desselben den Verstand, die Musik erweckt Gefuhle, und so ist jedes an seinem Platze, und das Ganze kommt in der Wirkung der Natur am nächsten. Es ware wol der Muhe werth, über musikalische Malerey überhaupt, besonders aber mit Hinsicht, ob mit oder ohne Darstellung, etwas Geistreiches und dem Stande der Kunst in unsern Tagen Angemessenes (als wohin Engels bekannte Abhandlung bey weitem nicht mehr reicht) zu lesen; und ich brauche Ihnen den Mann nicht erst zu nennen, von welchem wol alle Musikfreunde diesen Gegenstand am liebsten bearbeitet wünschten.

Am 5ten wurde nach acht Jahren wieder, neu einstudirt, im Theater Bertons *Aline* gegeben. Diese Oper gehörte früher unter die Lieblinge des Publicums: dies könnte sie jetzt zwar wol nicht mehr werden, sie würde aber doch mehr und länger Glück machen, als so zu geschehen scheint, ware die Aline selbst nicht eben so besetzt, wie sie es ist. Unsere, übrigens allerdings rühmenswürdige und hier sehr ausgezeichnete Mad. Geyer ist, in Gestalt, Stimme, Spiel — in allem, nichts weniger, als solch eine zarte, romantische Aline. Mad. Geyer versteht doch sonst, den, allerdings schönen, aber auch starken Ton ihrer Stimme zu mässigen, und mit Zartheit und Biegsamkeit des Vortrags, den sie so sehr in der Gewalt hat, das Gemüth ungemein lieblich anzusprechen: warum schien sie das bey Darstellung der Aline so ganz zu vergessen? Geschrey überhaupt ist ja nicht Gesang! Im Charakter, wie zu sprechen, so auch zu singen, und die Stimme stets der Situation anzupassen: das sind doch wol Haupterfordernisse des theatralischen Gesanges; nur das giebt den schönen Schein der Wahrheit, der Effect, im edlern Sinne, macht. — Es ist überhaupt schon früher im Publicum dieser, von uns gewiss werthgeschatzten Sangerin der Vorwurf gemacht worden, sie wisse ihre herrliche Stimme nicht immer dem Locale, wo sie singt, anzupassen: ich bin derselben Meynung, und ich spreche sie hier aus, weil es mir Leid thut, dass die wackre Frau eben hierdurch, was sie doch so leicht

ändern könnte, verlieren muss, stellt sie es nicht ab. Jeder kluge Sänger würde, mit den Fähigkeiten und Vorzügen ihrer Stimme, ganz gewiss weit mehr Vortheile erlangen, sogar schon dadurch, dass er einen Unterschied zwischen einem Zimmer, einem kleinen oder grossen Saal, oder einer Kirche zu machen wüsste. — Hr. Anschütz, der selten in der Oper erscheint, gab den St. Phar mit Anstand und Würde, ganz wie er vorgezeichnet ist. Seine überaus einnehmende Persönlichkeit machte ebenfalls sehr günstigen Eindruck. Ohne eben ein vorzüglicher Sänger zu seyn, trug er seine Eintritts-Arie sehr brav vor. Es wäre zu wünschen, man sähe ihn öfter in Rollen angestellt, wo Persönlichkeit und Gewandtheit im Spiel Haupterfordernisse sind. Noch muss ich des Duetts zwischen Zelide, (Dem. Kahl) und Osmin, (Hr. Anders) erwähnen, da es von beyden ganz vorzüglich gut vorgetragen wurde. Hrn. Anders könnte man mit Recht, unter die besten Tenoristen zählen, wenn er, der sehr gute Sänger, nun auch Fleis als Schauspieler auf die Darstellung selbst wenden wollte.

Der Hr. Cantor Siegert, ein junger, bescheidner und thätiger Mann, veranstaltete am 10ten, blos aus Liebe zur Kunst und mit nicht geringem Aufwande, in der Bernhardiner-Kirche eine vollkommen gelungene Aufführung von Handels *Messias*. Unter den Sängern zeichnete sich vorzüglich Dem. Kahl aus. — Herkömmlich seit mehren Jahren wurde auch diesmal am grünen Donnerstage Haydns *Schöpfung* in der Aula Leopoldina gegeben. Frau von Rotkirch erfreute uns als Gabriel durch den Zauber ihrer lieblichen Stimme. Mad. Geyer sang die Eva, und war sehr unsicher. Wer aus der Stimme singt, nur zu pausiren oder nachzulesen braucht, und doch beynahe jeden Eintritt verfehlt, der sagt stillschweigend den Zuhörern, entweder: ich verstehe keine Noten; oder: ich habe es nicht der Mühe werth gefunden, mich gehörig vorzubereiten. Das Erste vor einer versammelten Menge auszusprechen, sollte die Klugheit, das Zweyte die Schicklichkeit verbieten. Hr. Hahn sang den Uriel. Der Ton seiner Stimme ist angenehm und biegsam, aber als Sänger leistet er doch gar zu wenig. Wir hätten lieber Hrn. Anders in dieser Partie gehört. Dagegen wurde seit einigen Jahren die Basspartie nicht so vorzüglich gut gesungen, als diesmal durch Hrn. Schreinzer. — Am Charfreytag Abends 6 Uhr gab der Cantor, Hr. Hermann, in der Elisabeth-Kirche (für 6 Groschen Einlass!) abermals Grauns *Tod Jesu*. Die ganze Aufführung erhob sich nicht über das Mittelmässige, und so ist es mit der blossen Anzeige genug. Der Hr. Kapellm. Bierey hatte vor mehren Jahren eine herrliche Aufführung dieses Oratoriums in der Aula Leopoldina veranstaltet, woran sich alle Kenner und Liebhaber bey dieser Gelegenheit noch mit Vergnügen erinnerten: warum giebt er uns diesen Genuss nicht wiederholt, da er recht wohl weiss, dass dies Werk noch immer unter den geistlichen hier eines der wertheesten, ja bey Vielen das allerwertheste ist? —

Am 14ten versuchte sich im Theater ein junger Hr. Müller als Cinna in der *Vestalin*. Seine angenehme Stimme, seine Anlage als Sänger überhaupt, berechtigen, will er studiren, und bekommt er Routine, zu den schönsten Erwartungen. Die Julie dieser Oper gehört immer noch zu den vorzüglichsten Leistungen der Mad. Geyer. Das Orchester, welches diese Oper neither so vorzüglich executirte, zeichnete sich diesmal nicht besonders aus. Unser Bierey war nicht an seiner Spitze. Wahrscheinlich muss ihn Krankheit abhalten: wir sahen ihn schon seit einigen Wochen nicht erscheinen.

Prag. — — Der ausgezeichnete Componist und vortreffliche Klavierspieler, Hummel von Wien, ist jetzt hier. Er gab am 19ten Apr. ein Concert, und wird, auf den Wunsch aller hiesigen Musikfreunde, d. 26sten ein zweytes geben. Da er von uns zu Ihnen reiset, brauche ich nur wenig Worte über ihn herzusetzen, damit wenigstens er selbst erfahre, dass wir ihm allerwärts die Aufnahme wünschen, die er hier gefunden hat. Diese war nämlich in jeder Hinsicht sehr günstig; dafür befriedigte er aber auch, als Componist und Virtuos, in einem sehr seltenen Grade, und in gewisser Hinsicht finden wir, wie Andere schon vor uns, sein Spiel einzig: und das ist, in der allergrössten Sicherheit und Präcision, so wie in allergrösster Nettigkeit und Deutlichkeit durch alle Stimmen. Dass, was ich nicht hervorhebe — dass besonders Eleganz und Zierlichkeit, grosse Fertigkeit sowol in brillanten, als in künstlich verschlungenen, fugirten Sätzen etc., nicht fehle, braucht kaum angeführt zu werden. Dies zusammengenommen, bildet denn *seine*, und wahrlich eine treffliche

Weise: neben dieser zugleich die, von andern grossen Klavierspielern unsrer Tage zu verlangen, das wäre, als verlangte man, Rubens solle zugleich Mieris, Douw zugleich Quercino seyn — d. h. ein leeres Gedankending, das freylich im Kopf keine Granzen findet. Hier fand das wol kaum bey Einzelnen statt; man nahm vielmehr den trefflichen Meister, wie er ist, und ich denke, er wird mit uns, wie wir mit ihm, zufrieden seyn. Auch ist er ein einfacher, herziger, gerader Wiener, gefällig und prunklos mit seiner Kunst; wie das Rechtens, und (unter Deutschen nämlich) jetzt auch ziemlich Sitte ist.

Das war eine für uns angenehme Neuigkeit; aber ich habe Ihnen auch eine für uns sehr unangenehme zu melden: unser Operndirector, Maria von Weber, will uns verlassen. Wir wussten ihn stets, so wie das musikal. Publicum anderer Hauptorte, als Componisten und Virtuosen hochzuschazzen; was er als Director an unsrer Oper gethan, und was um so entscheidender erscheint, wenn man zurückdenkt, wie er sie übernommen — das ebenfalls, und dankten es ihm herzlich; sein Verhältnis zum wackern Director Liebich, und zur ganzen Gesellschaft, war das beste, ja wirklich musterhaft; endlich, so wiederfuhr auch seinen Vorzügen als Menschen und sehr gebildetem Manne alle Gerechtigkeit: da müssen wir denn glauben — und zu unsrer Beruhigung — es sey wirklich so, wie er sagt: seine allerdings nicht starke Constitution, nicht allzufeste Gesundheit, heisse ihm einen Posten aufzugeben, der (wie Er ihn nämlich verwaltete) auch in dieser Hinsicht viel verlangt; wozu noch komme, dass er sich Musse schaffen wolle, mehr und freyer in seiner Kunst zu arbeiten; dass er in Italien mehr für den Gesang schreiben und an Ort und Stelle Erfahrungen darin machen wolle etc. Dagegen können freylich selbst die, welche seinen Abgang schmerzlich empfinden werden, nichts einwenden: dass dieser aber von nicht Wenigen also werde empfunden werden, weiss er, und mögen hier auch Auswärtige erfahren.

Beethovens *Schlacht bey Vittoria* ist hier zweymal gegeben worden, und hat allerdings sehr interessirt, doch keineswegs in dem Grade gefallen, wie man erwartet hatte; vielleicht eben darum, weil die Erwartungen allzuhoch, ins Blaue hinaus gespannet waren. So etwas müsste stets nur als, durch seine Gattung selbst sehr beschränkt angesehen, und mehr als ein geistreicher Scherz des Meisters aufgenommen werden — —

Nach Briefen aus Ehstland. Unter den schönen Künsten wird bey uns sicher keine mehr geschatzt und cultivirt, als Musik. Nicht nur in den Stadten, auch in adelichen Häusern auf dem Lande, wird in jeder bemittelten Familie ein Musiklehrer gehalten, und jedes Frauenzimmer von Erziehung und Bildung spielt Klavier oder Guitarre. In vielen Hausern werden kleine Privatconcerte gegeben, da auch viele der jungen Herrn Violine und Flöte lernen. In Riga und Reval bestehen mehre öffentliche Concerte; nur Schade, dass sie nicht allemal ihrem Zwecke entsprechen, und das Vergnügen nicht selten durch Getös und Schwatzen gestört wird. Die Concerte, welche in Reval von Michaelis bis Ostern für die Mitglieder in dem Einigkeitsclubb alle 14 Tage einmal gegeben werden, sind, des beständigen Larmens wegen, besonders zur Marzzeit, wo fast der ganze Landadel in der Stadt ist, für den wahren Musikliebhaber so gut wie verloren, und die edle Tonkunst wird auf solche Weise zu einer feilen Dirne herabgewürdigt. Die Kosten dieser Concerte sind beträchtlich, und schon mit auf das jahrliche Eintrittsgeld geschlagen. Das laute Reden, so wie jede Art von Geräusch, ist zwar durch Strafgesetze verboten: allein Verhältnisse von mancherley Art lahmen die executive Gewalt der Vorsteher. Daher bleibt es immer ein thorichter Einfall, an einem solchen Orte Concerte zu geben, wo das Getöse einer Börse über die Stille eines Auditoriums die Oberhand behält. Dennoch will sie der grösste Theil der Mitglieder, aus missverstandenem oder affectirtem Eifer, nicht fahren lassen; obgleich schon mehrmals der Vorschlag dazu gemacht worden ist. — Im Marzmonat, wann, wie gesagt, gewöhnlich sehr vieler Adel in der Stadt ist, oder auch bey ausserordentlichen Veranlassungen, wo etwas Neues zu sehen oder zu hören, und von Frau Famn zeitig genug durch die Posaune verkundigt ist, sind diese Concerte gemeiniglich sehr stark besetzt. Das Orchester kann bey gutem Willen etwas leisten, denn es fehlt hier gar nicht an geschickten Spielern auf fast allen Instrumenten. Ja, es finden sich zuweilen für manches Instrument wirkliche Künstler ein, die auf ihre Geschicklichkeit zu reisen im Stande waren: daher wird auch nie mehr als Eine Probe gehalten. Das

Directorium, welches einem dieser Herren gleichsam nur *pro forma* übertragen wird. erstreckt sich daher auch selten weiter, als auf die Anordnung der zu gebenden Stücke. Symphonien, Ouverturen u. dgl. dirigirt gewöhnlich der erste Violinspieler, und Concerte der jedesmalige Solospieler. Nur grosse Singstücke mit Chören erfodern einen besonders dazu autorisirten Director. Kirchenstyl und Kammerstyl contrastiren zu sehr, als dass einer den andern von seinem rechten Orte zu verdrängen im Stande seyn sollte. Daher auch die schönen Compositionen des erstern, wie z. B. das *Te Deum* von Graun, das *Hallelujah* v. Händel und andere desgleichen, mit welchen hier mehre Versuche gemacht worden sind, durch eine so zweckwidrige Translocation den gehofften Effect ganz verfehlten. — Anfänglich wurden diese Concerte grösstentheils nur von Liebhabern, ohne Bezahlung gegeben. Seit einigen Jahren aber stehet das sämmtliche Personale, bis auf Wenige, die nur dann und wann daran Theil nehmen, in einem bestimmten Salarium; daher es auch dem Clubb gegen 1500 Rubel Bank-Assignationen zu stehen kommt.

Recension.

---

1) *Grand Concerto pour le Basson avec accomp. de l'Orchestre, comp. par G. A. Schneider.* Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'Industrie: (Pr. 2 Rthlr. 8 Gr.) und in demselben Verlage von demselben Verfasser:
2) *Grand Concerto pour la Clarinette avec acc. de l'Orchestre.* (Pr. 2 Rthlr. 4 G.)

Diese beyden Concerte sind den, als bedeutenden Künstlern auf ihren Instrumenten bekannten Brüdern Barmann gewidmet, wovon der eine erster königl. preussl. Fagottist, der andere erster Klarinettist am königl. bayerischen Hofe ist. Aus den Principalstimmen sieht man auch schon, dass der Tonsetzer sie für bewanderte und fertige Künstler schrieb. Doch glaubt Rec., das Klarinettenconcert noch allgemeiner empfehlen zu können, als jenes, für den Fagott.

Das erstere bewegt sich in einem, jedem guten Klarinettisten geläufigen Umfange. Das zweyte möchte für manchen Fagottisten schwer, für manchen gar nicht auszuführen seyn. Der Gesang liegt da zu viel in der Höhe, setzt also einen Künstler voraus, der sich besonders hierauf verlegte. Schon das Rohr setzt bekanntlich auch dem besten Willen des Fagottisten bedeutende Hindernisse. Ein solches, welches die Höhe gut anspricht, wird die tiefen Töne nicht wol mit der gehörigen Fülle ertönen lassen. Auch hat nicht jeder Fagottist ein Instrument mit den hierzu nöthigen Klappen. Hr. Schn. hat deswegen auch die tiefsten Töne vermieden. Dagegen würde Rec. lieber einige Töne in der Höhe aufopfern, als auf die tiefen verzichten: denn 1) weiset die Benennung dieses Instruments, Basson, schon auf Tiefe hin. 2) verliert ein Instrument vieles von seinem Werth, es verliert den Eindruck von Würde, wenn es nicht eine runde, volle Tiefe zu einem angenehmen Gesang in der Höhe in ein Verhältnis setzen kann, was bey einem musikal. Werkzeuge, das eine *männliche* Stimme darstellen soll, besonders zu berücksichtigen ist.

Was den Geist der Composition angeht, so herrscht in dem Klarinettenconcert mehr Grösse, als in jenem, für den Fagott. Wer würde aber leugnen wollen, dass ein Tenorist nicht eben so gross vortragen könne, als eine weibliche Sopran-Stimme?

Vorzüglich wünschte Rec., zumal in den langsameren Sätzen, eine schönere Gelegenheit zum Ausdruck tiefer Empfindung aus gerührtem Herzen; statt der vielen Figuren, mehr einfache Noten, in welchen sich sowol die Gefühle reicher ergiessen, als auch der Künstler sich als wahren Sänger zeigen könnte.

Ueberhaupt findet Rec. den Vorwurf oft gegründet, den besonders die Italiener vielen unserer Tonstücke machen, dass es ihnen an wahrem, reinem Gesang fehle, einem solchem nämlich, aus welchem ein *schönes* Gemüth spricht, der sonach eine solche feste Grundbezeichnung in sich trägt, die es jedem andern fühlenden Künstler *leicht* macht, auch sich *mit Bedeutung* in demselben zu entfalten. — Wenn dies schon ein wesentlicher Mangel bey Tonstücken überhaupt ist, so ist er es ganz besonders bey Concertcompositionen, wo sich die höhere Individualität eines oder mehrer Künstler, sonach *hauptsächlich die Tiefe und Vielseitigkeit ihrer Gefühle*, entwickeln, und uns *erheben* soll. Daher die wichtige Anfoderung an den Principalisten, sich als vorzüglichstes Glied (*principeps*) eines Künstlerchors darzustellen; daher die nicht kleine Aufgabe für den Tonsetzer, reiche Gelegen-

heit zur Entfaltung, nicht sowol technischer, als vielmehr geistiger Vollkommenheit in seinem Tonwerke darzulegen, was, unter den andern herrlichen Männern, Mozart und Beethoven so vortrefflich leisteten.

In Hinsicht der äussern Einrichtung besteht jedes dieser Concerte, wie gewöhnlich, aus drey Stücken, und zwar No. 1, aus einem Allegro moderato im C-Takte aus C dur, dem ein kurzes Adagio in derselben Taktart aus F dur folgt, das aber sogleich in das letzte, sehr muntere Stück, Allegro, $\frac{6}{8}$, in C dur, ausleitet. Im Charakter schliessen sich die erwähnten drey Stücke, wie es sich von einem so erfahrnen Tonsetzer erwarten lässt, sehr gut an einander an. — No. 2. wird ebenfalls durch ein Allegro moderato im C-Takte aus B dur eröffnet. Hiernächst kömmt eine Romanze aus F dur $\frac{3}{4}$, worauf ein heiteres Rondo $\frac{2}{4}$, in B dur folgt.

Die Begleitung ist gut und brillant gesetzt, und so, dass sie sich von einem guten Orchester mit Leichtigkeit ausführen lässt, sollte es auch aus Liebhabern bestehen.

Miscellen.

1.

Nach einem, vor mehren Jahren in diesen Blättern erschienenen Bericht aus Paris, der offenbar von einem Manne herrührt, der mit Cherubini persönlich bekannt seyn muss, hat dieser Meister eine grosse Missa für den Fürsten Esternazy geschrieben. Dass die ganze musikal. Welt an dem Schicksal eines solchen Werkes lebhaften Antheil nimmt, glaube ich mit Sicherheit voraussetzen zu dürfen. Der allgemein bekannte, liberale Kunstsinn jenes erlauchten Fürstenhauses berechtigt uns nun wol zu der schönen Hoffnung, dass wir eines solchen Meisters Werk, das überdies für sein höchstes und vollendetstes erklärt wird, bald öffentlich erscheinen sehen werden. — Oder wäre jene Missa vielleicht gar nicht an den Ort ihrer ersten Bestimmung gekommen? In diesem Falle dürften wir wol davon Unterrichtete bitten, uns bald etwas Näheres und Gewisses über dieselbe durch diese Blätter bekannt zu machen.

K. B.

2.

In des geistreichen Jean Paul Friedr. Richters *Museum* findet sich folgendes Bild des neuesten Theaterzustandes in Deutschland, das zwar zunächst das Schauspiel abspiegeln soll, aber sehr gut, ja in manchem Zuge noch treffender, auch von der Oper verstanden werden kann, wenn man, statt Dichter, Componist, statt Schauspieler, Sänger liest. „Gab es doch öfter einen solchen Dreyklang von drey Weisen, wie ihn bey der deutschen Bühne der Dichter, der Spieler und der Hörer machen! Alle drey entzücken sämmtlich einander hinüber und herüber, und jede Woche stärker. Dem deutschen Schauspieldichter schreibt nicht, wie bey den griechischen dionysischen Festen, eine rinnende Wasseruhr die Länge seiner Dichtung vor, sondern das Stück ist zugleich die Wasseruhr selber, und schlägt nach seinem eignen Wasser seine Länge aus. Der Spieler spielt, wenn nicht das Stück, doch mit dem Stücke; und wenn das französische Theater jeden Minderjährigen vor den Gesetzen zum Volljährigen macht: so geniesst auch das deutsche dasselbe Privilegium, aber in geistigen, wichtigern Punkten, und jeder, er sey noch so jung, ist, sobald er die Bühne betritt, sogleich reif genug an den nöthigen Kenntnissen und Fertigkeiten. Der Schauer und Hörer endlich lässt sich, wenigstens in Mittelstädten, Alles gefallen, weil man ihm gefallen will. Und so feyern diese drey Weisen jeden Abend ein heiliges Dreykönigfest." —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

ZUR

allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IV. 1816.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Bliesener, J. 5 Duos concertants pour 2 Vlons, Op. 15. . . . . 1 Thlr.

Campagnoli, B. Recueil de 101 Pièces faciles et progr. p. 2 Vlons ou pet. leçons pour accélerer les progrès des jeunes artistes. Op. 20. Liv. 1 et 2. . . . . à 1 Thlr.

Gerke, A. Ouvert. à grd. Orch. Op. 1. No. 1. C dur. 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouverture avec accomp. d'un Violon principp. Op. 10. D dur. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouvert. militaire à grd. Orch. et à 3 coups de pistolet. Op. 13. A dur. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Götze, C. 3 Quatuors p. 2 Vlons, Vla et Vcelle. Op. 5. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Hahn, G. Sonate p. la Viola av. accomp. de Violon. 12 Gr.

Kaczowsky, J. Duo p. le Violon et Viola. Op. 14. 16 Gr.

Lindemann, J. D. 10 Walses et 10 Ecossoises p. 2 Violons, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse Liv. 7. . . . . 1 Thlr.

Veichtner, F. A. 24 Fantaisies p. le Violon seul. Op. 7. Liv. 1. 2. . . . . à 18 Gr.
— 6 Sonates p. le Violon av. acc. de Basse. Op. 8. Liv. 1. . . . . 1 Thlr.
— Arietta Russa con Variazioni e un Capriccio per il Violino solo col Basso. Op. 9. . . . . 8 Gr.

Dubois, Julien, 6 Duos faciles p. 2 Flûtes. Op. 5. 16 Gr.

Köhler, H. Fantaisie et Variations p. une Flûte. Op. 105. . . . . 12 Gr.

Kuhlau, F. 3 gr. Trios conc. p. 3 Flûtes. Op. 13. 1 Thlr. 12 Gr.

Kummer, Variations p. le Basson av. Orch. Op. 14. 18 Gr.

Müller, F. Concerto p. la Clarinette avec accomp. de l'Orch. Op. 10. Es dur. . . . . 2 Thlr.
— Concerto p. la Clarinette avec Orch. Op. 11. No. 2. B dur. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— Romance variée p. la Clarinette av. Orch. Op. 9. 1 Thlr.

Abeille, L. Rondeau p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Beethoven, L. v., 2de Simphonie arr. à 4 mains. (D dur). . . . . .
— grd Septuor arr. à 4 mains. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouverture de Fidelio p. le Pforte (C dur). . . 12 Gr.

Carulli, F. grd. Duo p. Pforte et Guitarre. Op. 70. 1 Thlr.
— gr. Duo p. Pforte et Guitarre. . . . . – 86. 16 Gr.
— 3 pet. Duos p. Pforte et Guitarre. . . . – 92. 1 Thlr.

Dussek, J. L. Oeuvr. Cah. 9. conten. 3 Fugues à la Camera, 1 Sonate à 4 m. Subscriptions-Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Field, John, Concerto p. le Pianoforte av. accomp. de l'Orch. (Es dur) No. 1. . . . . 2 Thlr.
— Dº (As dur) – 2. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Dº (Es dur) – 3. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Dº (Es dur) – 4. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Fantaisie p. le Pforte sur le motif du Rondeau: „Guarda mi un poco". . . . . 12 Gr.
— Rondeau p. le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— Quintetto p. le Pf. 2 Violons, Vla et Vcelle. 16 Gr.
— Exercice p. Pf. modulé dans tous les tons majeurs et mineurs. . . . . 8 Gr.
— Rondeau p. le Pforte av. acc. de 2 Vlons, Vla et Basse. . . . . 18 Gr.

Hauk, F. W. Caprice en Rondeau. Op. 8. . . . . 18 Gr.

Hummel, J. N. Variations sur un thême d'Armide p. le Pforte. . . . . 8 Gr.
— Sonate p. le Pforte avec Flûte ou Violon. . . 16 Gr.
— la bella Capricciosa p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Kayser, F. Combat de La Belle Alliance, Fantaisie allegorique p. Pforte avec Violon ad libit. . . . 20 Gr.

Klengel, A. A. Rondeau p. le Pforte. Op. 7. . . . 12 Gr.
— 10 Variations sur un air tirolien. Op. 10. . . 12 Gr.
— Air russe varié p. le Pforte. Op. 11. . . . . 8 Gr.

Knapp, F. Trio p. le Pforte, Cor ou Flûte ou Violon et Violoncelle. No. 1. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Trio p. le Pforte, Hautbois et Basson. No. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Krufft, N. de, gr. Sonate p. Pforte av. acc. de Basson ou Violoncelle obligé. Op. 34. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Kuhlau, F. Variations p. le Pforte sur un air norwegien. Op. 15. . . . . 8 Gr.

Lindemann, J. D. 10 Walses, 8 Ecossoises et 1 Quadrille p. le Pforte. Liv. 7. . . . . 12 Gr.

Morlacchi, F. Ouverture de l'Op. les Danaides p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Mozart, W. A. (Ès) 6 Polonoises melancoliques p. le Pforte. Op. 17. ..... 12 Gr.
Neukomm, S. Nocturne p. Pforte et Violon. Op. 18. 16 Gr.
Siegel, D. S. 12 Variations faciles p. le Pforte sur Pair: Guter Mond du gehst etc. Op. 8. ..... 8 Gr.
Steibelt, D. Rondeau napolitain p. le Pforte. ..... 12 Gr.
Stolpe, Al. Polonoise. No. 17. ..... 6 Gr.

Asioli, B. 4 Duetti p. Soprano o Alto e Tenore con accomp. de Pforte (ital. u. deutsch). ..... 16 Gr.
Benelli, Ant. 4 Notturni à 4 voci (ital. u. deutsch) 16 Gr.
— Pianto d'Elpino per la morte d'Egle, Cantate pastorale à 2 voci coll acc. p. Pforte. ..... 1 Thlr.
Bierey, G. B. 3 Lieder mit Beglig. des Pforte. ..... 12 Gr.
Morgenroth, F. A. 6 Lieder für 4 Singstimmen mit Beglig. des Pforte. 10 Werk. ..... 12 Gr.
Morlacchi, Fr. la Speranza (die Hoffnung) Cantatina à voce sola di Soprano coll accomp. di Pianof. (ital. u. deutsch.) ..... 8 Gr.
Righini, V. Duetto nell' Op.: Atalanta o Meleagro. Klav. Ausz. (ital. u. deutsch.). ..... 6 Gr.
— Aria a. derselben Oper: Sia pace al raro Imeneo (ital. und deutsch.) ..... 6 Gr.

Carulli, F. 3 Divertissements p. Guit. seule. Op. 18. 12 Gr.
— gr. Duo p. Guit. et Pforte. ..... – 70. 1 Thlr.
— Potpourri p. la Guitarre. ..... – 74. 8 Gr.
— 2 Potpourris varies p. la Guit. seule soigneusement doigtes. ..... Op. 78. 16 Gr.
— grd. Duo p. Guit. et Pforte. ..... – 86. 16 Gr.
— 3 Duos p. 2 Guitarres. ..... – 89. 16 Gr.
— 3 pet. Duos p. Guit. et Pforte. ..... – 93. 1 Thlr.
Förster, E. A. Anleitung zum Generalbass. .... 1 Thlr. 8 Gr.

Portrait von Pallestrina ..... 6 Gr.

Pränumerations-Anzeige

auf

36 Kirchen-Hymnen v. Abt Vogler.

Die unsterblichen Verdienste des seligen Abt Vogler im Gebiete der Harmonie, die er sich als Tonsetzer vorzüglich im höhern Kirchenstyle erworben hat, sind allgemein anerkannt. —

Von dieser Ansicht ausgehend hat die unterfertigte Verlagshandlung die Herausgabe von 36 vom Abt Vogler in Musik gesetzten, und von ihm selbst als gelungenstes Werk erhaltenen Kirchen-Hymnen zu 3, 4 und 8 Vocal-Stimmen, ohne Instrumentalbegleitung unternommen; indem sie sich das Recht hiezu durch den Ankauf der Original-Partitur erworben hat.

Um die Anschaffung derselben jedem Liebhaber zu erleichtern, theilt sie das Ganze in 3 Hefte, wovon für die Pränumeranten auf alle 3 Hefte, jedes Heft 2 Fl. Conv. Münze kostet. — Da die elegant lythographirte Auflage auf das schönste grosse Regal Folio-Papier abgedruckt, und das erste Heft 16 Musik- und einen Titelbogen stark ist, (das 2te und 3te Heft werden noch Bogenreicher) so geht die äusserste Billigkeit des Pränumerations-Preises, der bis Ende December 1816 offen bleibt, dann auf 4 Fl. pr. Heft erhöht wird, von selbst hervor, und nur eine sehr zahlreiche Abnahme und richtige Vorausbezahlung kann die Verlagshandlung vor offenbaren Schaden decken!

Das 1ste Heft ist bereits abgedruckt, und kann zugleich gegen Bezahlung desselben abgelangt werden, das 2te und 3te Heft wird bald die Presse verlassen, und der Pränumerations-Termin hierauf bleibt ebenfalls bis letzten December 1816 offen.

Briefe und Geld-Sendungen erbittet sich Porto frey

München, am 1sten April 1816

die

Joseph Sidler'sche Verlagshandlung

Rosengasse, N° 608.

Vom nämlichen Tonsetzer (Abt Vogler sel.) sind in obiger Handlung herausgekommen u. zu haben:

Rhein-Uebergang der Alliirten am Neujahrstag 1814. Partitur. 9 Bogen hoch Folio fürs ganze Orchester. 1 Fl. 30 Xr.

Hessischer Krieger Treue. Romanze an Prinzen Emil, mit Klavier-Beglcitg. quer Folio. 3 Bogen. 48 Xr.

In einem angesehenen Fabrik-Städtchen der Rheinisch-Preussischen Provinzen, wünscht man die Niederlassung eines Musiklehrers.

Er muss ein fertiger Klavierspieler seyn, und ausser diesem Instrumente, auch noch Andere so in seiner Gewalt haben, dass er grundlichen Unterricht auf ihnen ertheilen kann, so wie man vorzüglich auch eine gute Gesang-Methode von ihm fodert.

Nähere Erkundigungen wird ihm auf Anfragen, die Expedition der musikalischen Zeitung geben. —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten May. N°. 20. 1816.

Bibliographische Nachrichten von Hans Gerle, dem ältern; mitgetheilt von Kiefhaber.

(Beschluss aus der 19ten No.)

Von einem spätern Werke, das auch dem fleissig forschenden Gerber unbekannt blieb, steht der Titel in einer Holzschnitteinfassung, welche früher als der Text verfertigt und vielleicht schon bey einem andern Schriftitel gebraucht wurde; denn zur rechten und linken Seite sieht man zwischen Arabesken in einem schmalen Tafelchen die Jahrzahl 1530. angebracht. Unten spielen zwey Genien die Laute; dazwischen ist rechter Hand das einfache *Wappen der Reichsstadt Nürnberg*; daneben sind zwey in die Quer gelegte Lauten, und linker Hand ist das *Wappen des Hans Gerle: eine aufrecht liegende Laute*; *oben beym Griff zwischen H. G.* Im leeren Raum des Blattes ist folgender Titel eingedruckt:

Ein Newes sehr Künstliche Lautenbuch, darinnen etliche Preambel vnd Welsche Tentz, mit vier Stimmen, von den berühmtesten Lautenisten, Francisco Milanese; Anthoin Rotto. Iron. Maria Rasseto. Simon Gietzler vnd andere mehr gemacht, und zuosammengetragen, aus welcher ihn (in) teutsche Tabulatur verstat durch Hansen Gerle den Eltern, Bürger zu Nürnberg, vormals nie gesehen, noch in Truck ausgangen. M. D. L. II. 21 *Bogen in Quer-Quart.*

Der Verfasser hat es: Dem Ersamen vnd achtbaren *Frantzen Lederer*, Burger zu Nürnberg, seinem besunderm günstigen guten günner vnd wolmeynenden Freundt, *als einem Fürnembsten dieser Kunst*, dedicirt und dient diese Dedication zugleich statt der Vorrede.

Er führt darin folgende Gründe an, welche ihn zur Herausgabe dieses Werks bewogen haben:

„Nachdem mir dan Gott der Allmechtig (on rhumb zu melden) auch ein kleines Fünklein seiner guaden vnd gaben, ihn (in) der lieblichen kunst der Musica, vmb mein Mühe arbeit, vnd Fleis, so ich lange Zeit, tag und nacht, darauff gewendt hab, vergunt, vnd aus sündern guaden mitgedeylt hat, dem ich dafür auch lobend dank sag, hab ich die also allein inn verporgen, bey mir nicht verhalten sollen noch wöllen, sunder mich derselbigen also gebrauchen, damit sich auch andere liebhabere der Musica, zu Freudt, lust, nutz vnd guten gereichen vn gedeyen moecht, Bin derhalber vor wenig janren, nicht zeitliche ehr, ruhm, noch glori dardurch zu erlangen, sunder auss angezeigten vnd gemelten vrsachen, verursacht, vnd gemüssigt worden, etliche tabulatur, auff Lautten und Geygen, so gut ich dieselbigen hab haben, vnd bekummen künnen, durch den truck ausszugehen lassen, ihn sünderheit, der vnmüssigen Jugent damit zu dienen, welche offtmals, durch diese vnd dergleichen exercitia, von vielen schadlichen vnd greulichen lastern, auch bösen begierden vnd lüsten abgezogen, vnd zu ehrlichern, vnn heyligern gedanken geführt vnd gereitzt wird" etc.

Die ander vrsach aber, meines fürnehmens, ist, das ich auch denen, so vileicht mehr gaben vnd guad von Gott, ihn (in) dieser lieblichen vnd holtseligen kunst hetten, oder vielleicht, mehrere, bessere, klerere, mitel und weg wüsten, anreitzung vnd vrsach gebe, sich ferner, der jugendt vnd allen libhabern der Musica zu gut, ihm (in) solchen an tag zu bringen, zu vnderfangen, zu befleissigen, vnd zu bemühen, vnd nachdem ich etliche jahr her ihn (in) guter vnd vngezweifelter Hoffnung gestanden, dass solches von vielen andern geschehen, vnd verüecht wurde werden, vnd doch bisshieher, sich keiner gefunden, der sich meiner Hoffnung nach, solches het vnterfangen wollen, und mich viele der guten freundt vnd sünderliche

liebhaber, aller etlichen künst vnd vbung, mit hoechsten fleiss ersucht, gebeten, vnd vber meinen willen, getriben vnd schier genöthigt haben, ferner etwass ahn tag zu bringen, vnd ihn Druck zu uerfertigen, vnd ich ihren stetlichen bitten vnd anhalten, billigerweiss nichts hab künnen abschlagen noch versagen, hab ich ferner etliche künstliche stück, Preambel unn Tentz, darinnen sünderliche Liblikeit, gantze, vnvertunkelte, vnd vnzerissne Coloratur, auch sunderliche verborgene griff vnd art vns Teutschen vngewondt, vormals nicht vil gesehen, mit vier stimmen von den berühmsten welschen Lutinisten gesetzt, mit sundern fleiss aus vielen zusammen gelesen, vnd auss welscher tabulatur in teutsche gebracht vnd in den truck verfertigt" etc.

Am Schluss aber bemerkt er, dass er *künftig noch mehre solche Arbeiten* in Druck geben wolle, und zwar äussert er sich hierüber also:

„Vnd so ich wirdt vermerken vnd erfahren, dass dieser mein fleiss, mühe vnd Arbeit, euch vnd auch andere, sünderlich aber der jugend, der es fürnemlich gemeint ist, wird gefellig vnd ahnnemlich seyn, wird ich verursacht werden, mich mit der Zeit ferner vmbzuthun, vnd zu underfangen, ander gesenger, mehr Muteten, vnd sunsten gute liebliche künstlich, vnd wolklingende Lieder, nach meinem geringen vermügen vnd verstandt, *so viel ohn Hindernuss meiner teglichen arbeit vnd Haushaltung geschehen kann*, an tag zu bringen, vnd auch sunsten euch vnd allen liebhabern der Musica, alle willfarige vnd freundliche Dienst zu erzeigen."

Nach der Dedication folgt auf drey Seiten ein „Unterricht von etlichen Griffen, wie man die greifen soll;" dann kommt das Register dieser Preambel „seindt eins vnd dreissig."

Ich will dies Register für die Freunde der Geschichte der Musik mittheilen, um sie dadurch mit den geschicktesten Tonkünstlern auf der Laute im damaligen Zeitalter bekannt zu machen.

Joan Maria hat achte,
Rosseto hat drey,
Simon Gintzler hat fünfe
Anthoni Rotta hat fierc
Francisco Milanese hat fierc
Peter Paul de Milano eins
Marx von Aquila drey
Albrecht von Mantua zwey
Hans Jacob de Milano zwey.

Register der welschen Tentz. sind acht und dreyssig.

Rosseto hat acht,
Joan Maria hat sechs
Anthoni Rotta hat sechzehn.
Peter Paulo de Milano acht.

Auf der nächstfolgenden Seite fängt das 1ste Preambel von Joan Maria an und das 31ste Preambel von Marx vom Adler schliesst.

Unter den welschen Tänzen ist der 1ste Possemeso von Rosetto. Der 38ste Tochatocha La cancella endigt.

Auf der letzten Seite steht, zwischen zwey zierlichen Schwingen:

Gedruckt zu Nürnberg bey Jeronimus Formschneider.

Ob nun Gerle, wie er nach der Dedication die Absicht gehabt hatte, *noch mehre musikalische Anweisungen* herausgab, kann ich nicht bestimmen, da mir sonst noch nichts von ihm vorkam. Es wäre aber zu wünschen, dass Freunde der Literatur, und besonders der musikalischen, darauf aufmerksam seyn möchten, wenn ihnen von dem Leben und den Schriften dieses fleissigen und berühmten Mannes, zu seiner Zeit etwas vorkommen sollte, um uns ebenfalls damit bekannt zu machen.

Die oben angezeigten Schriften zeigen nicht nur von der Geschicklichkeit des Hans Gerle im Unterricht des Lautenspiels, sondern auch von seiner Fertigkeit im Componiren, und von seiner Kunst, die Geigen und Lauten zu bauen und zu verfertigen.

Sein Bild, das unter den tausenden der nürnbergischen Portraiten, welche der unermüdliche Literator *Panzer* mit so sorgfältiger Genauigkeit verzeichnet hat, *) stellt ihn als einen wohlgebildeten, ernsten, nachdenkenden Mann vor, mit der einfachen Unterschrift:

Hanns Gerle, Lutenist in Nürnberg, Anno 1532. nebst seinem Wappen, wie es oben beschrieben wurde.

*) S. Verzeichnis von nürnbergischen Portraiten aus allen Ständen, gefertigt von G. W. Panzer. Nürnberg 1790. 4. S. 75.

Schade, dass dabey sein Todesjahr nicht angegeben ist.

Ob der Anno 1570 verstorbene Hans Gerle der ältere oder der jüngere war, ist nicht historisch gewiss. Es mag indess Hans Gerle der ältere so seiner Ruhe gelangt seyn, wenn er wolle: sein Fleiss, seine Geschicklichkeit, seine gute Absicht, ausser für die Kunst und das Vergnügen, auch auf die sittliche Bildung der Jugend seines Zeitalters, wie er sich in der Dedication seines letzten Werks sehr bestimmt darüber ausgesprochen hat, durch seine Anleitung einzuwirken, verdienen es in der That, dass sein Andenken besser erhalten werde, als es bisher geschehen war, und ich hoffe daher auf den Dank aller derjenigen rechnen zu dürfen, welche die Verdienste der Vorfahren nach Billigkeit zu würdigen sich angelegen seyn lassen.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des April.

Den 2ten gab Hr. Bernhard Romberg, der, so wie der bekannte Musikdirector, Hr. Gürrlich, kürzlich zum königl. Kapellmeister ernannt worden, wodurch sich neue, schöne Aussichten, besonders für die Concert- und Balletmusik öffnen, Concert im Schauspielhause. Der geniale und allbekannte R. spielte, nach seiner Ouverture aus *Ulysses* und *Circe*, sein Violoncelleoncert aus Fis moll und sein Capriccio über polnische National-Gesänge und Tänze; beydes meisterhaft. Auch die Hrn. Moser und Henning sen. spielten das Doppelconcert von Kreuzer für zwey Violinen sehr brav. — Den 3ten veranstaltete Hr. Prof. Gubitz eine Vorstellung zum Besten des vaterländischen Vereins, die wegen ihres wohlthätigen Zwecks sehr besucht war, und auch mehres Angenehme darbot. Den Anfang machte das Monodrama *Sappho*, mit Musik vom Hrn. Kapellm. Weber, der eine Ouverture, die Chöre der Priester und die musikal. Zwischensätze geschrieben hatte, welche die, von Mad. Schröck gesprochenen Worte des Hrn. Gubitz, der überhaupt nur seine Poesien gab, unterbrachen und begleiteten, ungefähr in der Art, wie der Monolog im vierten Acte von Schillers *Jungfrau*, und sich durch sanfte Modulation und zarte Haltung im Vortrage auszeichneten. Darauf folgte: ein Volksgesang, vierstimmig im echten Charakter des Volksliedes comp. vom Hrn. Prof. Zelter, und von Mad. Milder-Hauptmann, Dem. Eunike, den Hrn. Eunike, Stümer und Gern, und dem Chore gesungen. Die Ballade, *das stumme Kind*, ward von Hrn. Beschort gesprochen, der auch das dazu vom Hrn. Musikdir. Seidel componirte Liedchen sang; dazu erschienen drey Bilder mit lebenden Personen, nach der Erfindung des Hrn. Professors Schumann. Das vom Hrn. Kapellm. Gürrlich vierstimmig componirte Lied „Fried' und Unschuld" ward von Mad. Milder-Hauptmann, Dem. Eunike, Hrn. Stümer und Gern gesungen. Hierauf sprach Hr. Lemm die Ballade: *Swend und Edda*, mit drey, vom Hrn. Director Schadow erfundenen Bildern von lebenden Personen. Ein Lied, „Sinnblüthe" genannt, und vierstimmig von Hrn. Seidel componirt, ward von Dem. Eunike und einer mit Unbekannten, Hrn. Eunike und Gern vorgetragen. Dem. Düring sprach hierauf die Ballade, *Erry von Schlina*, zu der drey Bilder vom Hrn. Recte Weitsch mit lebenden Personen dargestellt wurden. Ein vierstimmig von Wollank componirter Gesang: *innere Stimme*, leitete zu dem letzten Stück ein: *Lieb' und Versöhnen*, oder die Schlacht bey Leipzig, Schauspiel in einem Acte, wozu Hr. C. M. v. Weber bey der ersten Aufführung desselben auf dem prager Theater im vorigen Jahre die Ouverture und den Chor geschrieben hat. Dieselbe Vorstellung wurde, in einer etwas veränderten Ordnung, am 17ten in demselben Locale, im Opernhause, wiederholt, und durch ein *Pas de deux* getanzt von Hrn. und Mad. Anatole aus Paris, die jetzt an der Tagesordnung sind, vermehrt. Die reine Einnahme beyder Vorstellungen betrug 1906 Thlr. 11 Gr. Die vierstimmigen, oben angeführten Gesänge werden für denselben wohlthätigen Zweck auch im Druck erscheinen. — Den 8ten war zum Besten der durch den Krieg verarmten Familien Concert im Schauspielsaale. Nach der Ouverture aus *Wilhelm Tell* von Weber, sprach Dem. Maass, die leider unsre Bühne verlässt, das Gedicht: *Todtenfeyer der Helden*. Dem. Schmals sang die bekannte Scene mit Chor von Gürrlich, und Hr. Bernh. Romberg spielte auf bekannte Weise ein Concert. Im 2ten Theile sang Hr. Fischer eine Scene mit Chor (der aber nicht zu rechter Zeit einfiel) von Poisl; die Hrn. Westenholz und Schröck bliesen Adagio und Polónoise auf Hoboe und Flote, von des Erstern Composition, und Mad. Milder-Hauptmann und Dem.

Schmalz sangen ein Duett von Portogallo. Da die ersten Künstler und Künstlerinnen, und die ganze königl. Kapelle diese trefflichen Stücke ausführten, so war der Genuss sehr gross. — Den 12ten führte Hr. Prof. Zelter vor einem überaus zahlreichen Auditorium Graun's *Tod Jesu* durch die Unterstützung der, unter seiner Leitung blühenden Singakademie aus; die Dem. Sebald und Cramer, und die Hrn. Stümer, Zelle und Hellwig trugen die Solopartien vor. — Den 19ten gaben die kön. Kammermusiker, die Hrn. Bliesener sen. u. Tausch jun., Concert im Saale des Schauspielhauses. Hr. Tausch blies Adagio und Rondo für Klarinette (nach *Axur*) von seinem Vater componirt, und mit Hrn. Bliesener Adagio und Rondo für zwey Klarinetten, von demselben gesetzt. Hr. Dam spielte Adagio und Varintionen für die Violine von seiner Composition, und Hr. Gabrielsky blies auf der Flöte ein von ihm gesetztes Adagio und militairische Polonoise. Von den Gesangpartien zeichnete sich besonders das schöne Duett aus Mozarts *Così fan tutte* aus, von Hrn. und Dem. Eunike gesungen. — Den 22sten wurde zum erstenmale im Operahause gegeben, und dann noch einmal mit vielem Beyfall wiederholt: *Paul und Virginie*, pantomimisches Ballet in 3 Abtheilungen v. Gardel, für das hiesige Schauspiel eingerichtet durch Hrn. Anatole: der mit seiner Gattin die Partien des Paul und der Virginie vortrefflich ausführte. Die Musik von Kreutzer hat viel Gefälliges, und wird durch die glückliche Einmischung bekannter Liedermelodien, z. B. *Non noir n'est pas si diable, Où peut-on être mieux* etc. um so anziehender. — Den 26sten wurde zum erstenmal gegeben und den 30sten mit Beyfall wiederholt: *Joconde*, oder die Abenteuer, komische Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen des Etienne, mit Musik von Nicolo Isouard. Da diese Oper schon auf vielen Bühnen gegeben und von mehren Orten her in der musikalischen Zeitung beurtheilt ist, so begnüge ich mich hier nur mit der Bemerkung, dass einige Stücke viel Beyfall fanden, dass aber ohne den herrlichen Gesang und das Spiel des Hrn. Fischer (Joconde) und der Dem. Eunike (Jeannette) das Ganze nicht gefallen haben würde. Beyfall erwarben sich im ersten Acte: Terzett von Mathilde (Mad. Schuls), Edile (Dem. Düring) u. Lysander (Hr. Blume); Jocondens Arie: Weit bin ich schon die Welt durchlaufen etc.; das Duett von Edile und Robert (Hr. Rebenstein): Gnädiger Herr, sehn Sie, ich zittre etc.; im 2ten Act: Hannchens und Lukas (Hr. Stümer) Duett: Meine Grossmutter warnt' uns oft etc.; Hannchens Arie: Unter den Mädchen hier im Dorf etc.; Hannchens, Roberts und Jocondes Terzett: Ich möchte gern etc.; und im 3ten Act: Jocondens Arie: Oft wenn uns Trübsinn plaget etc. In den zur Handlung gehörigen Ballets von dem Balletm., Hrn. Telle, tanzten auch Hr. und Mad. Anatole. — Mad. Milder-Hauptmann ist nur einmal am 3ten als Susanne in Mozarts *Hochzeit des Figaro* mit Beyfall aufgetreten, ungeachtet gerade diese Rolle sich weniger für ihre Persönlichkeit eignet. — Hr. Stawinsky vom Theater zu Stettin ist am 15ten als Peter in Breitensteins *Kapellmeister aus Venedig*, und am 17ten als Dorfschulmeister Hantup in Weigls *Dorf im Gebirge*, nicht ohne Beyfall aufgetreten. Beyfall ward auch dem Hrn. Julius Miller vom Theater zu Königsberg, der am 20sten den Murney in Winters *unterbrochenem Opferfeste* gab. Besonders gut nahm man, im Schlussgesange des ersten Aufzugs, seine Partie auf: Ihr zeuget Himmel etc. und im 2ten das Recitativ und die Arie: Mir grauet vor dem Tode nicht etc. — Keines Beyfallszeichens erfreute sich am 29sten Hr. La Roche, vom Theater zu Danzig, der den Lorenz in Fischers *Haugeisinde* mit vieler Laune spielte, aber den noch nicht vergessnen Wurm in dieser Lieblingsrolle desselben nicht ersetzt.

Der Fürst Radziwill hat kürzlich die Chöre zu Göthe's *Faust* vortrefflich componirt. Sie wurden in einer Gesellschaft bey dem Fürsten in diesem Monate zwischen dem Vorlesen des Textes von Mitgliedern der Singakademie sehr brav ausgeführt, und machten eine herrliche Wirkung. — Am 5ten starb Hr. Johann Georg Gottlieb Lehmann, Cantor und Chordirector an der Nicolaikirche in Berlin, seiner Vaterstadt, im 71sten Jahre, am Stickhusten. Er war früher Sänger in Diensten des Prinzen Heinrich, und als guter Klavier- und Orgelspieler auch später bekannt. Sein Tod wird bedeutende Veränderungen in den, ihm untergebenen Singchören hervorbringen, die bey weitem das nicht leisteten, was man von ihnen mit Billigkeit erwarten konnte.

Mannheim. Uebersicht, vom Octobr. 1815, bis Ostern 1816.

Theater. Die bedeutendsten Erscheinungen

auf der Bühne während dieses Winters waren die beyden Opern von Cherubini, *Lodoiska* u. *Faniska*. Erste wurde nach 18 Jahren, wo sie zum erstenmale hier gegeben wurde, endlich wieder zur Vorstellung gebracht. Es mag wol seyn, dass man zu jener Zeit sich in die neue Erscheinung nicht finden konnte; und noch jetzt will ein grosser Theil des musikal. Publicum es nicht billigen, dass in der cherubini'schen Musik, wie man dafür hält, der Gesang dem Orchester, die Melodie der Harmonie untergeordnet sey. Aber, von einer solchen Unterordnung kann im Ernste keine Rede seyn; auch wäre sie ein so grober Verstoss gegen das Wesen der Musik, dass Ch. schon dadurch den hohen Rang auf dem klassischen Felde verlieren müsste, den er bey reifer Beurtheilung behauptet. Es ist die innig-te Verbindung *aller* Kunstmittel, die in seinen Werken sich ausspricht: es gestalten sich die Tone, wo immer sie in dem unermesslichen Tonreiche aufzufinden sind, zu Einem Gemälde. Das Genie beschränkt sich nicht auf hergebrachte Formen; der Gesang der Kehle *und* der Klang der Instrumente bilden das *Ganze*, was der Ausdruck der innern Seele ist. Dieser Ausdruck, der eigentliche Gesang, geht nicht unter in dem Wogen der Instrumente: er schwebt in diesem unerschöpflichen Meere, und wenn in Momenten die Wogen über ihn zusammenschlagen, so zeigt er sich hell und licht im nächsten Momente wieder. Aber — und hierin ist es oft nicht leicht, diejenigen zu beschwichtigen, die nach dem empfangenen Eindrucke urtheilen — dieses Wellenmeer darf nicht dem ungestümen, meisterlosen Brausen überlassen werden; sonst möchte freylich das unwillige „*Quos ego*" des mächtigen Neptuns erwünscht seyn; oder, um weniger figürlich zu reden, der Vortrag der cherubinischen Musik erfordert im Orchester, damit dieses den Vorwurf des Vorherrschens nicht verdiene, eine äusserst aufmerksame Behandlung; und wenn in der Instrumentation zusammengesetzte Figuren zur Begleitung des Gesanges vorkommen, so möge doch keiner der Instrumentisten auf den Gedanken gerathen, *seine* Stimme *sey* in dieser Stelle nun die Hauptstimme, weil *sie* vielleicht in schwierigern Figuren sich zu bewegen hat, als die Singstimme. Leicht geschieht es dann, dass diese untergeht, aber ohne dass es der Wille oder das Verschulden des Componisten ist.

Wir hatten in dem Felde des Melodrama eine neue Erscheinung. Dem. Altmutter vom münchner Hoftheater, hat eine ihrer Gastrollen in *Moses Errettung*, mit Musik von *Lindpaintner*, gegeben. Dies biblische Drama spielt in drey Acten, und hat an vielen Stellen das Verdienst einer gelungenen musikal. Bearbeitung. Ich möchte aber überhaupt bey dieser Art musikal. Dramen die Bemerkung machen, dass sie in dieser Gestaltung eine völlige Befriedigung nicht gewähren können. Gewiss ist es, dass die Sprache, auch ohne Gesang, durch Musikbegleitung bis zu einem hohen Effecte gesteigert werden kann. Die Musik hebt, als eine herrliche Folie, die lyrischen Stellen der Poesie. Jeder, der den Monolog in Schillers *Jungfrau von Orleans*, oder die treffliche Bearbeitung des *ersten Tons* von Rochlitz durch Carl Maria von Weber, auch den *Gang zum Eisenhammer* mit der sinnigen Bearbeitung Anselm Webers kennt, wird von dieser Wirkung überzeugt seyn. Aber da, wo der Wechsel der Situationen auch mehr Wechsel des Ausdrucks mit sich führen sollte, wie dieses im Drama der Fall ist: da sollte der Accent der Sprache auch zum Accente des Gesanges gesteigert werden, und es muss eine ermüdende Einförmigkeit zum Vorscheine kommen, wenn es an diesem Wechsel fehlt. Dass die benda'schen Melodramen — *Medea*, *Ariadne*, *Pygmalion* — Glück machten, lässt sich daraus erklären, weil sie die Durchführung *einer* Situation, und hiermit *ein* lyrisches Ganze liefern. — Neu wurde noch in diesem Winter der *Gemsenjäger* von Bierey gegeben. Die Wirkung dieser Oper ermattet über der zu sehr gedehnten Scene beym Herabsteigen der Jäger in die Felsenschlucht, bis zu ihrem Wiedererscheinen.

Mehr kann ich über die Opern dieses halben Jahres nicht sagen, weil ein unseliges Verhängnis einen grossen Theil des Winters uns aller musikalischen Aufführungen beraubte. Die Erkrankung der beyden ersten Sängerinnen, Mad. Werner und Dem. Gollmann, machte, dass, ausser den beyden genannten Opern, nichts Neues gegeben wurde, und selbst die Wiederholungen der ältern sehr selten waren. In diesem Zustande der Entbehrung befinden wir uns noch, und er verschlimmert sich dadurch, dass auch der erste Tenorist, Hr. Klengel, seit Ostern die hiesige Bühne verlassen hat. Dieser Verlust ist sehr fühlbar; denn Hr. Kl. verbindet mit einer sehr klangvollen Stimme, eine durchaus reine Intonation, und deutliche Declamation. Wir können jeder Bühne, die ihn besitzen wird, Glück wünschen, je

seltner es ist, einen guten und dauerhaften Tenor aufzufinden.

Winterconcerte. Das Orchester hat in diesem Winter sieben Concerte gegeben. Wenn die Instrumentalpartien durch würdige Mitglieder des Orchesters besetzt waren, und das Spiel des Flötisten, Hrn. Appold, wieder eine Befriedigung gewährte, die nichts mehr zu wünschen übrig lässt: so mussten die Lücken in den Gesangpartien desto fühlbarer seyn. Ausser einer, von Dem. Gollmann vorgetragenen und vom Kapellm. Ritter componirten Arie, erhob sich keine der übrigen Gesangpartien zum Bedeutenden. Es wirken hierbey so manche widrige Umstände zusammen, dass zum Bessern kaum eine Aussicht vorhanden ist: 1) der Klage, über Mangel einer Singschule, deren ich schon früher erwähnte, ist noch immer nicht abgeholfen; eine Folge hiervon ist es, dass die Chöre weder gut, noch hinlänglich besetzt werden können. 2) Es fehlt an einem ungetheilten Zusammenwirken des Theaterpersonals mit Dilettanten, wodurch die Singpartien kräftiger zu besetzen wären; beyderseits fehlt es hier an jenem, auf blossem Kunstgefühle gegründeten Anschliessen, welches keine andere Rücksicht kennen darf, als Erhöhung des Kunstgenusses. Endlich 3) müsste die Vorbereitung grösserer Gesangstücke mit dem Fleisse und der Sorgfalt geleitet werden, dass auch der minder Geübte mit dem Satze, den er vortragen soll, vertraut, und mit der Sicherheit auch Lust zum Mitwirken in ihm erregt würde. Von diesen drey Grundübeln lässt sich zwar nicht eines, wie das andere, mit derselben Leichtigkeit heben, und besonders möchte die Beseitigung des ersten die meiste Schwierigkeit finden: aber, um das letzte zu heben, wird es kaum mehr bedürfen, als ein vereintes *Wollen*, womit diejenigen Mitglieder des Orchesters, welche zur Direction fähig sind, die mit der Oper zu sehr beschäftigte Hauptdirection in der Vorbereitung unterstützen, oder wol auch die Leitung grösserer Tonstücke ganz übernehmen müssen. Hiermit würde sich auch der zweyte Mangel heben, indem mit der Aufmerksamkeit, die man der Sache schenkte, auch die Freude, sich anzuschliessen, vermehrt würde. — Unter den Concerten, die fremde Künstler gaben, sind die bedeutendsten jenes, des Violoncellisten, Hrn. Kraft, von Stuttgart, und des Klavierspielers, Hrn. Alois Schmitt von Frankfurt am Mayn. Hr. Kraft hat eine Zartheit und Sicherheit des Vortrags entwickelt, die einen hohen Genuss gewährte. Hr. Schmitt muss durch seine Behandlung des Flügels Epoche machen; denn er erreicht, vermöge seiner Einrichten. in das Wesen dieses Instruments, und durch eine unbegränzte Fertigkeit, eine solche Wirkung, dass, wer je den Glauben gefasst hat, es lasse sich mit dem Flügel nichts Vollendetes geben, diesem Glauben gewiss bey seinem Spiel aufgeben wird. Beyde Künstler bewiesen zugleich so viele Humanität im Umgange, dass wir nicht anders, als mit Freude der Erfüllung des Versprechens entgegensehen, das uns Hr. Schmitt gegeben, für einige Zeit dieses Sommers bey uns zu verweilen.

Kirchenmusik. In der Kirche wurde in der Charwoche die erste Abtheilung des Oratoriums von August Berge: *Christus, durch Leiden verherrlicht*, (im Verlage von Hofmeister in Leipzig) gegeben. Die Bearbeitung ist gelungen; sie ist eine erfreuliche Erscheinung auf dem Felde der geistlichen Musik. Von hoher Wirkung sind die Sätze No. 2, 8, und ganz vorzüglich No. 15, so wie die originelle Bearbeitung der Stelle in dem vorhergehenden Recitative: „Mit mir wirst du noch heute im Paradiese seyn." Der Choral No. 16 erregt den Wunsch, dass mehre eingeflochten seyn möchten. Die Solopartien sind anmuthig und gefällig: doch ist hier und da dem Gefälligen der, dem Heiligen eigene Charakter zu sehr untergeordnet. Dies scheint besonders im Duett No. 10. der Fall zu seyn.

Für diesen Sommer bereitet sich uns ein Genuss neuer Art vor. Ein Musikverein, nach dem Beyspiele anderer, ist im Werden. Er wird alle Musikfreunde der hiesigen Stadt, und der umliegenden Gegenden in sich fassen, und auf diese Weise den Namen, des *rheinischen*, verdienen. Der 19te Junius, der hohe Erinnerungen an das, im vorigen Jahre Geschehn erweckt, soll der Tag seyn, an dem Haydn's *Schöpfung* von diesem Vereine gegeben wird. Ich hoffe, in meinem nächsten Berichte das Gelingen dieser erfreulichen Anstalt melden zu können.

Dresden. Die Oper, *il Re Teodoro*, machte vor den Ostertagen den Beschluss unserer theatr. Vorstellungen. Sie wurde von Paisiello im Jahre 1784.

zu Wien componirt; aber ihres Alters und der Veränderung des Geschmacks ungeachtet, machen mehre ihrer Stücke in der Aufführung dem Publicum Freude, und beweisen das Verdienst des Componisten. Dahin gehört die Discant-Arie in Es dur: *Come obliar potrei* — mit ihrem schönen Cantabile. Mad. Sandrini sang dies mit einem Ausdruck und einer Haltung der Stimme, wie beydes in der alten Singschule mehr zu Hause war, als in der jetzigen. In der Bass-Arie in D dur: *Figlia, il cielo ti destina* — zeigte Hr. Bassi, dass er ein sehr guter Schauspieler ist. Der Schluss des 1sten Finale, und die Arie in Es dur: *Non era ancora sorta l'aurora* — im 2ten Acte wurden vom Hrn. Benincasa gesungen, und zwar in den beyden ersten Vorstellungen mit grosser Pracision und vollkommener Intonation: in der letzten aber weniger gut, woran vielleicht Unpässlichkeit Schuld war. Das Orchester spielte mit vieler Genauigkeit: doch ward Mehres im Tempo zu langsam genommen, was die Lebendigkeit der Musik und sonach ihren Effect schwächte. — Den Sonnabend in der Charwoche führte die königl. Kapelle zum drittenmale das Oratorium, *la Passione di N. S.* vom Hrn. Kapellm. Morlacchi auf. Da diese Musik schon mehrmals in diesen Blättern, zuletzt im J. 1814. No. 27. S. 455, beurtheilt worden ist: so beziehen wir uns auf diese Stellen, und setzen hier nur hinzu, dass die Ausführung diesmal besser war, als früher, und verschiedene Stücke nun in der That die Wirkung hervorbrachten, die wir damals gewünscht hatten. Hr. Sassaroli, als Petrus, sang mit seiner starken, für unsere grosse Kirche trefflich geeigneten Sopranstimme, sehr gut und declamirte die Recitative im wahren Kirchenstyle, der auch für ihn der passendste ist. In der ersten Arie des ersten Theils: *Tu nel duol felice sei* — zeichnete er sich am meisten aus. Hr. Buccolini, als Magdalena, that sein Möglichstes, um Hrn. Ceccareli, der sonst diese Partie sang, zu ersetzen: es würde ihm noch mehr gelungen seyn, wäre die Musik nicht für seinen Alt zu hoch gewesen. Doch detonirte er nicht. Hr. Benelli, als Johannes, declamirte und sang mit Ausdruck das Recitativ des 1sten Theils: *Dopo un si caro pegno d'amore e di pietà* — und zeichnete sich auch in der Arie des 2ten Theils aus. Hr. Benincasa, als Joseph von Arimathia, that sich in seiner Arie schön hervor; und obgleich die Instrumente in derselben zu stark tönten, so drang doch seine Stimme herrlich hindurch, und that die erwünschte Wirkung. Mit vieler Aufmerksamkeit und vollkommener Pracision spielte das Orchester; und Hr. Morlacchi muss sich über die befriedigende Ausführung, sowol der Vocal-, als Instrumental-Musik sehr freuen. Wir gönnen ihm diese Freude vom Herzen. — Am 19ten April gab der Kammermusic., Hr. Tietz, Concert im Saale des Hôtel de Pologne. Im ersten Theile, nach der Ouverture von Beethoven in F dur, sang Dem. Funk die Arie: *Quello sguardo* — aus Paër *Griselda*. Dies Stück erfordert einen gewissen freyen Ausdruck mannigfaltiger Gefühle im Gesange, welchen die Dem. F., als eine angehende Künstlerin, allerdings nur noch zum kleinen Theile besitzt und besitzen kann. Da nun überdies das Adagio dieser Arie vom Verf. hin und wieder im Systeme des *Mezzo acuto* geschrieben ist, die Töne dieser Sängerin in der mittlern Scala aber noch nicht hinlänglich geübt sind — was auch von nicht günstigem Einfluss auf die Intonation seyn musste: so wäre die Wahl dieses Stücks wol zu tadeln. Wir bemerken dies, unserm Grundsatz gemäss: im Urtheilen weder zu streng zu seyn, noch zu schmeicheln — mögen sich, eben hier, eben bey dieser jungen, hoffnungvollen Sängerin, noch so viele das Letzte zum Beruf machen. — Hr. Tietz spielte ein von ihm selbst componirtes Violin-Concert in D dur. Dann sang, nach einer Ouverture von Winter in C dur, Hr. Tibaldi eine Arie v. Salieri, und wurde von Hrn. Eisert mit dem Violoncell begleitet. Die Töne, welche dieser Künstler seinem Instrumente entlockt, sind überaus angenehm, hell und schmelzend; auch spielt er mit vielem Ausdrucke, und Hr. Tibaldi wusste sich im Gesange so mit seiner Manier zu vereinigen, dass das Ganze die schönste Wirkung that und vielen Beyfall erhielt, obgleich das Allegro dem Anfange nicht entsprach, was aber des Verf.s, nicht der Ausführenden Schuld ist. Hr. Tietz spielte noch ein Potpourri, auch von seiner Composition. Sowol dies, als das Concert, wurde von ihm mit vieler Pracision und Genauigkeit vorgetragen. Seine Art zu spielen ist gut und achtungwerth, wenn auch nicht glänzend oder tief eingehend; seine Composition freylich nach altem Geschmacke. Man beschloss mit einem Duett aus B dur von S. Mayer, das von Dem. Funk und Hrn. Tibaldi gesungen wurde. Jene sang dies Stück besser, als die Arie. — Am 22sten gab Hr. Andr. Romberg, Dr. der Tonkunst und sachsen-gothaischer Kapellmeister,

mit Beystand der königl. Kapelle, Concert, in dem folgende Stücke von seiner Composition aufgeführt wurden. Ouverture aus der Oper: *Kein Geräusch.* Violin-Conc. aus G dur, von ihm selbst gespielt. *Pater noster* aus C dur, ges. von Dem. Gaudin u. den Hrn. Hoppe und Götze. Concert für zwey Violinen aus F dur, gesp. von Hrn. Romberg und seinem Sohne. Potpourri aus A dur für die Violine, nach Melodien aus *Don Juan*, gespielt von A. Romberg. *Was bleibet und was schwindet*, Ode mit Chören, aus G dur, von Kosegarten — die Solopartien von Dem. Gaudin, Dem. Hunt, und den Hrn. Hoppe und Götze gesungen. Die Verdienste dieses berühmten Componisten sind schon lange, und für Instrumentalmusik einmüthig, anerkannt: Lobsprüche wären überflüssig, und wären auch nur Wiederholungen. Als Violinspieler aber können wir ihn bey weitem nicht in demselben Grade erheben: doch gefiel sein solides Spiel, und er erhielt achtungvollen Beyfall. Sein Sohn ist ein Jüngling, der viel verspricht, und unter der Leitung des Vaters ein braver Künstler werden muss. Die Ausführung der Singstücke war nicht die beste; zum Theil war der Bass, Hr. Götze, (ein Liebhaber) an einigen kleinen Unregelmässigkeiten Schuld; er detonirte zuweilen. Hr. Hoppe sang noch die Arie: *Languirò vicino a quelle* — aus Pars *Achilles*. Wir wollen den Mantel christlicher Liebe darüber decken. — Am 25sten gab die Flötenspielerin, Mad. George, Concert. Nach Vogels Ouverture aus F moll, sang Dem. Gaudin eine Arie (Es dur) aus Pars *Sargino*. Uns kam es vor, als sange diese Dilettantin diesmal besser, als neulich, im Concert der Dem. Pechwell, wahrscheinlich, weil diese Arie mehr für ihre Stimme passte: auch erhielt sie mehr Beyfall. Bey alledem hört man, dass es ihr an gutem Unterrichte im Singen fehlt. Mad. George blies ein Flöten-Concert aus E moll von A. E. Müller, mit vieler Präcision, die Passagen rund, alles nett: aber ihr Ton ist rauh. Als Frauenzimmer wurde sie bewundert, und erwarb sich vielen Beyfall. Der Saal war sehr voll. Hr. Benincasa sang eine Arie buffa aus B dur von Farinelli, mit vieler Anmuth, so dass er allgemein gefiel. Zu Anfange der Arie fand sich eine kleine Unordnung in der Einheit: sie war aber blos Künstlern bemerkbar, und that der Wirkung keinen Eintrag. Der sechsjährige Sohn des Hrn. Kammermus. Kummer spielte von seinem Vater gesetzte Variationen auf dem Pianoforte, mit einer, für sein Alter grossen Präcision, geschickt und taktmässig; er setzte das Publicum in Verwunderung, das völlig mit ihm zufrieden war. Dem. Funk sang eine deutsche Arie aus der *Schöpfung* von Haydn (B dur,) Diese war wirklich ganz für ihre Stimme: da waren denn auch alle Töne, sowol in der Tiefe, als in der Höhe, exact und richtig in der Intonation: wir hörten zugleich eine wahrhaft schöne Haltung im Gesange, und die Verzierungen, die Dem. F. dieser herrlichen Musik beyzufügen wusste, passten zum Style der Composition, wie zum Sinne der Worte. Auch liess sie uns einen schönen Triller hören. Kurz, sie übertraf unsere Erwartung, und bestärkte die von ihr gefassten, schönen Hoffnungen von neuem. Auch bewies man ihr allgemeinen Beyfall. Hr. Kammermus. Kummer blies Variationen aus G dur auf dem Fagott sehr gut. Uebrigens beziehen wir uns auf das, was der berliner Correspondent in No. 16. dieser Zeitung, Seite 266 in diesem Jahre gesagt hat, da sein Urtheil über diesen Künstler gerecht ist. Ein Terzett von Weigl aus *Principessa d'Amalfi*, aus D dur, wurde von Dem. Funk, Dem. Gaudin und Hrn. Benincasa sehr gut gesungen. Zum Beschluss blies Mad. George ein, von Berbiguier componirtes Flötenconc. in D dur, in ihrer Art wirklich sehr schön.

Notiz. Alle Freunde der Tonkunst in Dresden freuen sich, jetzt den berühmten Violinisten, Hrn. Polledro von Turin, als ersten Director des Orchesters der königl. Kapelle und des Theaters zu besitzen. Er ist mit Anerkennung seiner seltenen Verdienste und unter günstigen Bedingungen angestellt. Von sehr wesentlichen Veränderungen, welche ferner die hiesige Musik betreffen sollen, scheint es uns schicklicher, erst dann öffentlich zu sprechen, wenn alles entschieden und ins Reine gebracht ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten May. **№. 21.** 1816.

NACHRICHTEN.

Mayland. Ende Aprils. Da mit meinem letztern Schreiben, Ende Febr.s (siehe diese Zeit., No. 13 und 14) der Carneval noch nicht beendigt war, bleibt mir Folgendes nachzutragen.

In den letzten Tagen desselben trat noch eine gewisse Beltrami aus Bergamo, statt der immer unpäßlichen Marcolini (vergl. obige Stellen) in der Rolle des Ariodante in Mayers *Ginevra di Scozia* auf, und machte *den ersten Abend* auf diesem ihrem Steckenpferde ein unerhortes Glück. Bekanntlich ist's in Italien verboten, die Sänger während des Acts hervorzurufen. Jenen Abend nahm aber das Handeklatschen und das *Fuori*-schreyen nach der Scene de' Solitarj kein Ende; und man sah sich genöthigt, mitten im 2ten Acte den Vorhang herabzulassen. Schon stand das Orchester im Begriff abzugehen, als die Zuhörer mit dem Klatschen nachliessen; der Vorhang ging wieder auf, und die Oper wurde fortgesetzt. In den folgenden Abenden verwandelte sich dieser unerhörte *Furore* (welcher zunächst eine giftige Rache gegen die Marcolini war) in ein schwaches Applaudiren. Die Beltrami spielt gut; ihre Alttstimme ist aber von Natur etwas zitternd und überdies noch Kehl- und Kopfstimme. Ihr Gesang nimmt sich indess nicht übel aus; manchmal distonirt sie. — Das bekannte, schöne Weigl'sche Terzett: *Dopo il fremente nembo*, welches seit mehrern Jahren in diese Oper vor dem letzten Finale eingelegt ist, wurde jeden Abend stark beklatscht.

Fasten-Opern. Da die meisten Sänger, welche vor anderthalb Jahren auf dem Theater *alla Scala* in Pars *Agnese* und in Mozarts *Don Juan* auftraten, Anfangs der Fasten sich hier befanden: so beschloss man, diese Opern während dieser Zeit abwechselnd zu geben. Da aber Hr. Galli etwas später von Rom hier ankam, und Hr. David nach Neapel verschrieben war, so wurde erster durch Hrn. Bonoldi, und letzter durch Hrn. Gentili ersetzt. Am 13ten März machte man also den Anfang mit dem *Don Juan*. (D. Giovanni: Sig. Bonoldi. D. Anna: Sig. Festa. D. Elvira: Sig. Marchesini. Ottavio: Sig.a Gentili. Leporello: Sig.a Pacini. Zerlina: Sig. Corea. Masetto: Sig. Vasoli. Comendatore: Sig. Cavara. Die abermalige gute Aufnahme dieser Oper beweist hinreichend, dass man ihrem Werth allgemein anerkenne, und ist meistens der unvergleichlichen Musik selbst zuzuschreiben. Hr. Bonoldi (Tenorist) verdient um so mehr gerühmt zu werden, da er seine schwere Rolle, wegen später erfolgter Ankunft des Hrn. Galli, in sechs Tagen einstudiren musste, und ziemlich gut studirt hatte. In Sätzen, wie das Duett: *La ci darem la mano* — nahm sich seine Stimme recht gut aus: allein in den Finalen war sie zu schwach; und überhaupt ist er so wenig ein Don Juan, wie Hr. Galli. Seine Action ist immer dieselbe; selbst wo der Geist erscheint, steht er kalt und nachlässig da, macht zum Zeitvertreibe Scherze mit Leporello, hört auch dann und wann die schauderhafte Musik des Orchesters recht aufmerksam an. Letzteres möchte ich ihm fast vergeben, um des Geständnisses willen, das er mir that: diese Musik habe so mächtig auf ihn gewirkt, dass er sich selbst zuweilen vergessen. — Die Festa ist unstreitig eben jetzt die beste Sängerin in Italien. Ihre schöne, reine Stimme, verbunden mit einer vortrefflichen Gesangmethode, ist selten: aber [illegible] spricht sie die Worte nicht gehörig aus, und spielt die D. Anna etwas kalt. Die Marchesini zeigt, als Elvira, zwar eine schöne Stimme, aber einen schlechten Gesang. Hr. Gentili, als D. Ottavio, ist wahrhaft erbarmlich. Die Correa ist, als Zerlina, am meisten zu rühmen, und singt z. B. im Duett: *La ci darem la mano* — unübertrefflich. Wäre nur ihre Gestalt

einer Zerlina angemessener! Hr. Pacini spielt den Leporello ziemlich gut; allein er ist kein Sänger. Im herrlichen Duett: *O statua gentilissima etc.*, z. B., hört man ihn, da, wo er erschrickt, öfters keuchen, statt singen. Hr. Cavara spielt die Rolle des Geistes erträglich, doch ist seine, übrigens schöne Bassstimme für unser sehr grosses Theater etwas zu schwach, und seine Person für diese Rolle etwas zu klein. Das Orchester war, wie sonst, ohne Geist und Kraft. Diese Oper wurde also, wie vor 18 Monaten, nicht sonderlich gut gegeben, und doch gefiel sie ungemein. — Den 23sten März gab man Pars *Agnese*, worin Hr. Galli als Uberto mit einer etwas heisern Stimme auftrat, und die Festa als Agnese unverbesserlich sang. Da aber der Vergleich mit *Don Juan* allzu ungünstig war, und man allenthalben sagen hörte: *che differenza!* auch Hrn. Galli eine kleine Unpässlichkeit zustiess: so gab man die *Agnese* gar nicht mehr, und *Don Juan* ward vom 13ten März bis 7ten April, als Anfang der Charwoche, beynahe mit immerwährendem Beyfall gegeben.

Den 9ten März gab der berühmte Violinspieler, Paganini, aus Genua, eine musikal. Akademie im Theater alla Scala, worin er ein Violinconcert in Es; und Variationen auf der G-Saite, beydes von seiner Composition, spielte. Ich müsste hier wiederholen, was ich vor zwey Jahren von diesem wunderbaren Künstler Ihnen mitgetheilt habe; und füge blos hinzu, dass Hr. P. seit dieser Zeit auch im *schönen* Violinspiel zugenommen habe: im *künstlichen* Spiele aber von allen, einheimischen und fremden Musikern, worunter ich nur Hrn. Krommer nenne, als *unerreichbar* anerkannt wird. So spielt er z. B., auch die schwersten beethovenschen Quartetten *prima vista*. Sollte dieser Künstler einst eine Reise nach Deutschland unternehmen, so halte man ja nicht das Charlatanmässige, was Einige mit seinem Spiele verbunden wissen wollen, für das, was es scheint. Hr. P. macht Geberden und Kindereyen bey seinem Spiele, die, so zu sagen, mit dem Künstlichen desselben identisch sind, und sich nun einmal nicht davon trennen lassen, aber keineswegs als Charlatanismus zu betrachten sind. In derselben Akademie spielten die Hrn. Belloli und Tassistra ein Duettconcert auf dem Waldhorn und der Klarinette, von der Composition des erstern, welches aber keinen sonderlichen Effect hervorbrachte. Leider nimmt der berühmte Belloli in seinem Waldhornspiele etwas ab. Hr. Paganini machte, wie gewöhnlich, *furore*. — Einige Tage nachher gaben die Hrn. Paganini und Lafont zusammen eine Akademie. Erster spielte in Violinconc. in E dur von Kreutzer; Letzter aber eins von seiner Composition, womit er sich hier schon früher hören liess. Dann spielten beyde ein Doppelconcert auf der Violin aus F von Kreutzer; und endlich Hr. Lafont noch Variationen seiner Comp. über ein russisches Thema, die nicht viel sagen wollten, und Hr. P. ebenfalls Variationen über den bekannten Hexentanz aus dem süssmayerschen Ballet, welche ihrer Schwierigkeit und Originalität wegen gewiss von Niemand anderm, als von ihm gespielt werden können. Der Zulauf zu dieser Akademie war sehr gross. Jedermann wollte Augenzeuge vom Wetteifer beyder Künstler seyn, und der Ausgang entschied, wie natürlich, dass Hr. P. im künstlichen und schweren Spiele nicht seines Gleichen finde, und Hr. L. in dieser Hinsicht weit hinter ihm stehe: dass beyde aber im schönen Spiele einander ziemlich gleich zu achten, und Hr. L. hierin Hrn. P. eher übertreffe. Beyde Künstler erhielten ungemeinen Beyfall, und sind nun von hier abgereist.

In Venedig gab man diese Fasten im Theater St. Lucca ein, vor mehrern Jahren von Hrn. Rossini componirtes Oratorium: *Ciro in Babilonia*; aber ohne guten Erfolg. — Beym Patrizier, Erizzo, wurde einige Mal die, in Venedig bis jetzt noch ganz unbekannte *Schöpfung* Haydns gegeben, und setzte alles in Bewegung.

Vermischte Nachrichten. Einer meiner Freunde, der letzthin aus Neapel hier ankam, versichert mich, man habe daselbst vor geraumer Zeit Glucks *Iphigenia* und Mozarts *Figaro* mit vielem Beyfalle gegeben. — Bekanntlich wird in Italien jede Oper gewöhnlich einen Monat hindurch gegeben, und dann mit einer andern gewechselt. Bis zur letzten Aufführung darf kein Stück wiederholt werden. Als jüngsthin hier *Don Juan* gegeben wurde, so applaudirte man die Stellen im ersten Finale: *Falle passar avanti, di che ci fanno onore* — welche Hr. Bonoldi als *Don Juan* zum Fenster herausingt, jeden Abend ungemein, weil er sie in jener Entfernung so gut und vernehmlich aussprach. Bey der letzten Vorstellung musste, unter anderm die Menuett nochmals wiederholt werden, und Hr. B. zum zweyten Male jene Stelle singen! Einige Zuhörer wollten sogar die Prügel, welche D. Juan im 2ten Act dem Masetto ziemlich derb austheilte,

mit Gewalt wiederholt sehen. — Kapellm. Sim. Mayer hat, wie ich Ihnen letzthin berichtete, zwey Cantaten für Bergamo und Brescia componirt, welche bey Gelegenheit der Durchreise der kaiserl. Majestäten gegeben wurden, und, wie ich höre, eine sehr schöne Musik enthalten sollen. Dem Vernehmen nach hat Se. Maj., der Kaiser, Hrn. Mayers musikal. Institut in Bergamo mit seiner Gegenwart beehrt, und dem Hrn. Mayer seine Zufriedenheit darüber bezeigt. — Hr. Krommer ist in der ersten Hälfte des Marz von hier nach Wien zurückgekehrt. Zu den beyden neu componirten Quintetten, die ich neulich erwähnte, schrieb er noch ein drittes. Alle drey, nebst andern drey neuen Quartetten, verkaufte er hier dem Musikalienhändler Ricordi, welcher sie nächstens stechen lassen wird. — *Erratum.* Die in meinem letzten Briefe angezeigte Künstlerin, welche sich hier in einer Akademie auf dem Fortepiano und auf der Harfe hören liess, heisst nicht Guggioni, sondern Goujon. Ihr Vater gab sich jenen Namen blos in Italien. —

In der Charwoche erschien hier eine kleine Schrift, betitelt: *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart, estratti da dati autentici dal Dr. Pietro Lichtenthal. Milano 1816, presso Giov. Silvestri, in 8. pag. 40.* Zu einer Zeit, wo Mozarts *Don Juan* so viel Bewunderung in Italien erregt, und dieser grosse Mann in Mayland bey der gebildetern Klasse zum Tagesgespräch wird, war es wol Zeit, dass man ihn hier zu Lande als Künstler überhaupt, und auch als Mensch, etwas genauer kennen lernte. Der Verf. benutzte zu seiner Schrift grösstentheils die von Rochlitz und einigen Andern in Ihrer musikal. Zeitung mitgetheilten Notizen, Bemerkungen und Urtheile; und erzählt gedrängt das Merkwürdigste aus der Lebensgeschichte dieses ausserordentlichen Mannes. Es ist ein Schriftchen, das auch der mit Vergnügen liesst, dem der Inhalt nicht mehr fremd seyn kann. Folgende sehr wahre Stellen sind für Italien neu und zugleich belehrend. S. 29, vor der Aufzählung dessen, was Mozart in seinem kurzen Lebenslauf geschrieben, heisst es: Non è esagerazione il nominare Mozart *il massimo* de' compositori di musica che finora abbiano esistito al moudo, giacchè nessuno scrisse così bene *in tutti i generi* della musica come lui etc. Und da, wo von seinen Opern die Rede ist, heisst es unter andern: „Mozart fu senza dubbio il gran riformatore e vero creatore dell'Opera. Una sublimità e sorprendente ricchezza di pensieri, una grande profondità dell' arte, una semplicità e grazia della musica italiana unita alle più belle armonie, caratterizzano le sue opere teatrali, e costituiscono una pienezza e magnificenza, che produce sempre un maggior effetto quanto più si sente. Egli era pittore psicologico, e seppe dare un tal significato alle parole, che eccitò nell' ascoltatore lo stesso sentimento, che il poeta si era imaginato. Le sue opere sono tanti bellissimi quadri musicali, in cui si scorge un unità ad onta delle grandi varietà de' caratteri, ed ogni carattere vi è dipinto al vivo. Non è quindi da maravigliarsi che le opere di Mozart scritte anche da più di trent' anni in qua sembrino scritte adesso etc. etc.

Stagione teatrale della primavera.

Unser grosses Theater alla Scala befindet sich gegenwärtig unter einer neuen, aus einigen Kaufleuten und reichen Particuliers zusammengesetzten Direction, und damit es seinen alten Glanz und Ruhm auch ferner beybehalte, erhält es von unserm grossmüthigen Kaiser einen jährlichen Beytrag von 80,000 Gulden Conventions-Münze, also mehr als 200,000 Franken. Rechnet man hierzu die jährliche Dotation des Theaters, welche ebenfalls 100,000 Fr. beträgt: so kann man annehmen, dass die Theaterkasse *täglich* einen reinen Zufluss von beynahe 1000 Franken habe. Hr. Ricci, ein des Theaterwesens sehr kundiger Mann, leitet die Darstellungen. Er wählte als erste Oper dieser Stagione die *Zauberflöte*. Die Wahl dieses Stücks, das ein so sehr starkes Personale verlangt, war, bey dem Mangel guter Sänger in Italien, und bey dem Aufwande, welchen diese Oper in jeder Rücksicht erfordert, fast kühn zu nennen. Mit genauer Noth brachte man folgende Personen zusammen: Sarastro: Sig. Bottari. Tamino: Sig. Monelli. Pamina: Sig.a Belloc. Astrifiamente, regina della notte: Sig.a Correa. Papageno: Sig. Galli. Monostato: Sig. Ricci. Unter den drey Damen waren zwey gänzliche Anfängerinnen, die kaum das Theater betreten hatten. Die drey Genien, aus einem Mädchen und zwey Knaben bestehend, sangen um ersten Male auf dem Theater. Als Papagena wählte man gerade die ärgste aus den drey Damen. Die übrigen Personen übergehe ich. — Da man übrigens in unserm Theater die herrlichsten Decorationen der Welt und die grosse

Pracht in den Kleidungen zu sehen gewohnt ist, und die letzten grandiosen Darstellungen, welche der österreichischen Regierung in einem Jahre eine halbe Million Franken kosteten, noch im frischen Andenken hat: so erwartete man in dieser Hinsicht von der neuen Direction wenigstens keinen grossen Abstand, und da man ihn doch fand, so machte das einen üblen Eindruck. — In der Oper selbst wurden die *Recitativi parlanti*, wie auch das Recitativ Tamino's im ersten Finale, der Länge wegen, abgekürzt. Dasselbe hatte Statt zu Anfang des 2ten Finale, und zwar auf folgende Weise. Da, wo die drey Genien endigen: torna a bear tranquillità — (sind Göttern gleich —) wird mit dem Septimenaccord von Es gleich zur Stelle ins As: *Oh! o bella per pietà* — (Holdes Mädchen sieh uns an —) geschritten, und fortgefahren bis: *quest' acciar mi passi il cor* — (dies gab meine Mutter mir —); sodann wird mit der Stelle: *Deh! si cessi di soffrir* — (dieses Eisen tödtet mich —), *Deh! t'arresta non ferir* — (Ha! Unglückliche halt ein! —) angeknüpft. Vom Allegro in $\frac{4}{4}$ Takt, welches mit dem Septimenaccord von B anfängt, wird, bey der Wiederholung, mit den Worten: *Deh! si cerchi il tuo fedel* — (Komm, wir wollen zu ihm gehen,) — angefangen. Im darauf folgenden Adagio, wo die geharnischten Männer mit Tamino eintreten, wird blos das Ritornel gegeben: der ganze contrapunctische Satz aber weggelassen, weil diese geharnischten Herren mit der Musik nie harmonirten, und man schreitet zu: *Timor non ho* — (Mich schreckt kein Tod —). Die Abkürzung der *Recitativi parlanti* war in Italien nothwendig; die übrigen Abkürzungen im 2ten Finale, wie sie eben erwähnt wurden, nahmen sich auch nicht schlecht aus, und würden in Deutschland da, wo man über jene lange Scene klagt, vielleicht auch gut aufgenommen. Was das Gedicht betrifft, so war voraussusehen, dass es eben den Italienern nicht durchgehends behagen werde. — Die neue Direction (die übrigens viele Feinde hat) fasste nun überdies den unglücklichen Gedanken, die vordern drey Reihen der Sitze im Parterre abzusondern, und eine Art gesperrter Sitze zu errichten. Die Mayländer, welche gewohnt sind, sich vorwärts am Orchester anzuhäufen, und der schönen Sängerin oder Tänzerin scharf ins Gesicht zu sehen, fanden auf einmal eine Scheidewand, die sie sehr verdross. Decorationen und Kleidungen waren etwas ärmlich; und ob man gleich mit der neuen Direction einige Nachsicht haben muss, weil sie zur Herbeyschaffung eines solchen grossen Personals, das man vielleicht in Italien noch in keiner Oper sah, gewiss grosse Auslagen gehabt: so hätte sie doch auf Kleidung und Decorationen etwas mehr verwenden können. (Was würde der Verf. jenes Aufsatzes in der berliner Zeitung vom 10ten Febr. d. J. sagen — er, der gewiss mit Unrecht über die mayländer Theatermaler, welche von Jedermann als die ersten der Welt anerkannt werden, herfällt, und ihnen blos perspectivische Gaukeley zuschreibt — wenn er unsere Decorationen in der *Zauberflöte* gesehen hätte?) Aber gerade diese Decorationen müssten den minder geschickten Theatermalern in die Hände fallen! So ging es auch mit den Kleidungen und Maschinerien, weil man, dem Vernehmen nach, Hrn. Pregliasco seinen vorigen Gehalt nicht lassen wollte: und doch war er der einzige, der dieser Sache kundig war. — Mit den Sängern verhielt es sich folgendermassen. Hr. Bottazi hat zwar eine schöne Bassstimme, doch ist sie nicht stark genug für unser grosses Theater, und kann die tiefen Töne des Sarastro, z. B. F und E, bey weitem nicht erreichen. Er musste also transponiren: und damit ging oft der ganze Effect seines Gesanges verloren. Hr. Monelli ist ein guter Tenorist in kleinen Theatern: man hört ihn aber kaum in der Scala, und überdies hat er keine Action und spricht die Worte nicht gut aus. Die Correa, welche so herrlich als Zerlina singt, verdient nicht das mindeste Lob als Königin der Nacht. Ich verschweige hier, dass ihre beyden Arien in den hohen Tönen einige Abänderung erlitten, weil sie sie nicht erreicht: denn das ist das geringste Uebel: aber dass sie ihre Rolle, besonders im 2ten Act, mit solchem Phlegma spielt, ist unverzeihlich. Wie kann man doch die Arie: *Gli angui d'inferno mi sento in petto* (der Hölle Rache kocht in meinem Herzen —) kalt abgurgeln! — Hr. Galli als Papageno verdient gerühmt zu werden. Hr. Ricci, Monostatos, ist ein kümmerlicher Sänger. Die drey Damen singen das erste Tempo der Introduction ziemlich gut: wo es aber zum Allegretto, G, $\frac{4}{4}$ Takt, kommt, da nimmt das Distoniren kein Ende. Das Quintett im ersten Act singen sie leidlich; das im 2ten aber nicht nach Wunsch. Die drey Genien gehen auch nicht immer recht zusammen. Die Chöre sind nicht übel. Die einzige Belloc, als Pamina, zeichnet sich wahrhaft aus: sie ist eine gute Sängerin und

spricht auch die Worte gut aus: nur sollte sie ihre Altiefe nicht allzustark hören lassen, und Mozart immer so singen, wie er schrieb. Das Tempo ihrer Arie im 2ten Act: *Ah! lo so etc.* (Ach ich fühle,) nahm sie etwas geschwinder, als gewöhnlich: so, wie es in der musikal. Zeitung vergangenes Jahr angemerkt wurde, und wir fanden auch hier, sie mache so mehr Effect.

Hier haben sie nun das Bild, wie Mozarts *Zauberflöte* vergangenen Montag, als am zweyten Ostertage, im 25sten Jahre ihres Alters zum ersten Male in Italien, und zwar auf dem grossen Theater zu Mayland, gegeben wurde. Betrachten wir die Laune, mit welcher das Publicum, das von allem Angeführten zuvor unterrichtet war, den ersten Abend der Vorstellung ins Theater ging; dazu, das in Italien nicht sonderlich unterhaltende Gedicht, das leblose Orchester, und einen andern Zufall, dass nämlich das, zwischen beyden Acten gegebene, höchst erbärmliche, neue Ballet von Gioja ganzlich durchfiel, was das sonderbare maylandische Publicum noch mehr erbitterte: so wird man sich nicht wundern, wenn auch den Kopf schütteln, dass die in so viele Sprachen übersetzte *Zauberflöte*, die in Wien, Petersburg, London, Paris, Berlin, Amsterdam, Stockholm, Kopenhagen, Warschau, auf allen Bühnen Ungarns, der Schweitz, Böhmens und Deutschlands seit fünf Lustern mit Entzücken gehört wurde und noch wird — dass, sage ich, dieses Meisterwerk hier folgende Aufnahme fand. *Erster Act.* Die Overtura wurde sehr stark applaudirt. In der 2ten Hälfte der Introduction, wo die drey Damen distonirten, wurde gepfiffen. Die Correa wurde in ihrer ersten Arie ausgepfiffen; und sie verdiente es. Das Duett: *La dove prende amor ricetto* — (Bey Männern, welche Liebe fühlen —) wurde ungemein stark beklatscht: alles Uebrige äusserst schwach, meist gar nicht, selbst himmlische Stellen nicht. Beym Herabfallen des Vorhangs herrschte Stille. *Zweyter Act.* Ausser obgenannter Arie der Pamina: „*Ah lo so*" — (Ach ich fühle —) welche sehr stark applaudirt wurde, und es noch immer wird, hörte man nur die zweyte Arie der Königin der Nacht, und Papageno's letzte Scene schwach beklatscht; übrigens sass das maylander Publicum während des 2ten Acts ganz kalt da, und nach dem Herabfallen des Vorhangs wurde gepfiffen. Wem galt nun dies Pfeifen? den Sängern? der neuen Direction? den abgesonderten drey Reihen Sitze? dem Gedicht? der Freymaurerey in ihm? den Decorationen und Kleidungen? oder kam es etwa gar von der Furcht, die deutsche Musik könnte in Italien ganz die Oberhand gewinnen? Wahrscheinlich trug jeder dieser Momente das Seinige bey; wahr ist aber, dass dies Heiligthum Mozarts den Maylandern verschlossen blieb: denn Manches wurde doch nicht übel gegeben und gesungen, und doch vermochten die Meisten nicht einzudringen. Selbst Stücke, wie das erhabene Chor: O Isis und Osiris — das man in Deutschland mit wahrer Andacht, und in Frankreich wenigstens mit stiller Achtsamkeit anhört, liessen ganz kalt. Wer verdient nun den, von Italienern noch immer so oft ausgesprochenen Beynamen: *barbari?* Doch darf ich auch nicht unerwähnt lassen: mancher Italiener erröthete bey der heutigen Aufnahme der *Zauberflöte*, und sagte ganz frey heraus: *mi vergogno d'esser italiano.* —

Hier wäre abermals ein kleiner Fingerzeig, auf welcher Stufe gegenwärtig die hiesige Musik stehet. Indess: Mozarts *Don Juan* gefiel anfangs in Italien ebenfalls nicht sonderlich, wurde aber nach und nach vergöttert; wer weiss, wie es der *Zauberflöte* noch gehen mag! Da man sie einen ganzen Monat täglich giebt: so kann sich vielleicht noch manches ändern. In der That fing man schon in den folgenden Vorstellungen an, auch einige andere Stücke zu beklatschen; ich meinerseits verspreche mir aber nicht viel. —

Frankfurt a. Mayn. Uebersicht der Monate December 1815 bis April 1816. — Den 1sten Dec. Concert des Hrn. Jos. Schmitt und seiner Schwester. Leider nur das erste Allegro der unübertroffenen Symphonie aus G moll von Mozart, vortrefflich vorgetragen. Fräul. Caroline Schmitt sang: Scene mit Echo von S. Mayer, in aller Rücksicht sehr brav. Ihre Stimme, welche im Anfang ihres öffentlichen Auftretens, vor einigen Jahren, etwas spitz war, gewinnt an Fülle, und sie an Kunstbildung, und Geschicklichkeit, diese zweckmässig anzuwenden. Viel Beyfall. Hr. Jos. Sch. spielte ein Violincone, von Kreuzer recht gut in der pariser Manier. Er hat in Paris Schule gemacht. Er ist aber jetzt beym hiesigen Theater als Schauspieler engagirt, und wird nun schwerlich zu der hohen Stufe als Virtuos gelangen, die man sonst ihm zutrauen konnte. Fr. Henr. Sonntag, 8 Jahre alt, und keine Frankfurterin, sang die Romanze aus

dem *Opferfest*, und sang nicht wie ein Kind, sondern, wenigstens scheinbar, mit Bewusstseyn und Ausdruck, wie eine geübte Sängerin. Selbst ihre Stimme erschien so. Wenn das früh keimende Talent gedeiht, so muss etwas Ausgezeichnetes entstehen: allein früh blühende Blumen welken oft auch früh. Ouvert. aus den *beyden Blinden* von Mehul. Fr. Caroline Sch. u. Hr. Ellenberger sangen ein Duett aus *Trajan*, von Nicolini; Mad. Minelli, eine reisende Künstlerin, von welcher ich schon früher gesprochen habe, spielte Pot-Pourri für die Violin von Kreuzer. Terzett aus den *wandernden Comödianten*, von Mad. Graff, Mad. Urspruch und Hrn. Kronner, sehr gut ges. und dem gemäss aufgenommen. — Am 22sten Dec. Conc. des Violoncellisten, Hrn. Graff, und seiner Gattin, der Sängerin. Ouvert. v. Weigl zu einer Oper, welche hier wenig oder gar nicht gegeben ist: eine der schönsten Arbeiten dieses achtungswürdigen Componisten. Sie wurde nicht so gut gespielt, als wir es sonst von unserm trefflichen Orchester gewohnt sind. Mad. Graff sang eine Arie von Nicolini, mit oblig. Violin, welche Hr. Concertm. Hoffmann spielte. Das Stück wurde gut vorgetragen, ist aber von sehr wenig Gehalt, obschon es, mit Handlung verbunden, Wirkung thun mag. Hr. Gr. spielte ein neues Violoncellconcert von eigener Composition. Er gefiel in beyderley Beziehung, wie er immer gefällt. Mad. Gr. sang mit einer sehr schätzenswerthen Dilettantin, Fraul. von Guaita, ein Duett aus *Massinissa* von Paer, in welchem beyde Sängerinnen an Geschicklichkeit sich gleich zeigten: nur die mehr und die weniger geübte Stimme liess einen Unterschied bemerken. Statt eines mozartschen Klavierquintetts, dessen Ausführung durch Krankheit eines Mitglieds verhindert wurde, Stücke aus Himmels *Fanchon*, für Blas-Instrumente. Schön vorgetragen. Mad. Gr. sang eine grosse Scene mit Chor aus *Romeo* von Zingarelli, in welcher sie nicht nur die ungemeine Biegsamkeit ihrer starken Stimme, sondern auch ihre wirkliche Kunstbildung sehr vortheilhaft zeigte. Allgemeiner Beyfall. Finale von Paer aus *Sargino*, nur von ungenannten, doch wohl bekannten Dilettanten gesungen — und zwar recht wacker. — Am 25sten Dec. Concert des Hrn. Heroux, sen. Erstes Allegro einer haydnschen Symphonie. Mad. Graff sang eine herrliche Arie von Mozart, gleich vortheilhaft für Sängerin und Orchester, und von beyden ganz nach Wunsch und zu allgemeinem Beyfall ausgeführt. Hr. Heroux, jun., spielte ein Violinconc. von Rode, recht gut, in eigener, kraftiger Manier. Ouvert. aus dem *Calif von Bagdad* von Boyeldieu, die, als sogenannte turkische Musik, der Mehrzahl hier überaus gefällt. Dem. Geiger, Sängerin vom mannheimer Theater, sang eine Arie von Par. Sie ist eine geb. frankfurter Israelitin, mit schöner Stimme und vieler Fertigkeit u. Deutlichkeit in Passagen, auch nicht ohne fleissig geübtes Portamento: allein diese Eigenschaften geschickt und zweckmässig zu verbinden, und ihrem Vortrage Zusammenhang und Seele zu geben, ist ihr noch nicht verliehen. Doch sie ist noch jung, und hat Talent und Fleis. Viel, und nicht unverdienter Beyfall. Hr. Reinhard, Mitglied des hiesigen Theaterorchesters, blies ein Klarinettconc. von C. Mar. von Weber; oder vielmehr Variationen über ein bekanntes Thema, vom Componisten sehr gut und originell geschrieben; vorgetragen mit schönem, kräftigem, und doch stets angenehmen Ton und viel Fertigkeit. *Fürst Blüchers Thatenreihe*, Gedicht von Bournye, vorgetragen von Hrn. Weidner, woran sich schloss: *Held Blüchers Empfang von den Landsturmmännern der freyen Stadt Frankfurt*, nach Haydns Gesangweise: Gott erhalte Franz den Kaiser, von demselben Dichter. Beydes sind erhebende Stücke, und machten um so mehr Wirkung, da sie schön und zweckmässig vorgetragen wurden, und wir eben den hochverehrten Helden in unsern Mauern sahen. Sie wurden mit grossem Jubel aufgenommen. — Am 12ten Febr. gab Hr. Weidner eine musikal.-declamatorische Academie. Sie bestand aus drey Theilen, deren erste zwey Ernst überschrieben waren, der dritte, Scherz. Ouvert. von Mozart, ausgef. vom hiesigen Theater-Orchester. Hr. W. declamirte vier Gedichte: dann sang Mad. Graff mit verdientem Beyfall eine gut und fleissig ausgearbeitete Scene und Arie aus *Faust* von Spohr. Zur Feyer des Tages, des Geburtsfestes des Kaisers Franz, sprach nun Hr. W. zwey passende Gedichte, worauf folgte: Andante und Rondo für das Violoncell, comp. und gesp. von Hrn. Graff. Ein Fragment aus dem Trauerspiel, *König Yngurd*, von Müllner, wurde von Hrn. Weidner, Dem. Isermann u. Mad. Vohs vorgetragen, und damit der Ernst beschlossen. Der Scherz bestand aus heitern Gedichten, die Hr. W., und einem, das Dem. Wagner vortrug. Zwischen diesen gab das Theaterorchester eine Harmonie, und Hr. Reinhard ein Klarinettconc. von Crusell,

mit Beyfall. Zum Schluss trug Hr. W.. nach dem deutschen Lied von Schmidt von Lübeck, ein *Schluss vort* vor, woran sich der Gesang schloss: Gott erhalte Franz, den Kaiser, ges. von mehren Mitgliedern des hiesigen Theaters. Dass Hr. W. einer der trefflichsten Declamatoren Deutschlands ist, und seine Kunst recht eigentlich studirt hat, ist bekannt, und bewies sich auch diesen Abend. Er fand verdienten, lauten Beyfall, der auch der Dem. Wagner ward. — Am 23sten Febr. Concert des Hrn. Aloys Schmitt. Ouvert. v. Beethoven. Dem. Juillard sang eine Arie von Witt, Hr. Al. Schmitt spielte ein Klavierconc. von eigener Composition, und erschien in demselben als Virtuos u. Componist sehr vorzüglich. Ouvert. Terzett aus *Sargin*, gut gesungen. Hr. Al. Sch. spielte Phantasie u. Var. für's Klavier, mit Begleit. des Orchesters, von eigener Composition. Sie waren in Erfindung, Plan und Ausführung trefflich; und ich muss Hrn. Sch. unter den vielen Virtuosen auf dem Klavier, die ich gehört, zu den vorzüglichsten zählen. Unbefangenommene Kunstkenner werden meiner Meynung seyn. — Am 1sten März Conc. des Hrn. Carl Franzl, Waldhornisten beym hies. Theaterorchester. Ouvert., deren Componist nicht angegeben war und die ich auch nicht erkannte, die aber ein effectvolles Stück war. Dem. Schmitt sang eine Polonoise v. Moretti; Hr. Fr. blies ein Hornconc. wie ein wahrer Meister. Er gab nicht nur imponirende Passagen möglichst deutlich und rund zu hören: sondern trug auch in sehr verschiedenen Tonarten singbare Sätze mit schönem Ausdruck vor. Er fand einstimmigen, lauten Beyfall. Dem. M. H. spielte ein Klavierconc. von Mozart. Sie ist höchstens 14 bis 16 Jahr alt, aus Nordamerika gebürtig, und spielt recht nett. Durch die Composition (das Concert geht aus B dur, und ist bey Artaria in Wien, Op. 17.) machte sie dem ganzen Auditorium das grösste Vergnügen. Wiewol ein wahres Meisterwerk, erinnere ich mich doch nicht, dass es jemals hier gegeben worden wäre. Es unterhält den blossen Liebhaber durch Neuheit der Gedanken, schöne Melodien, treffliche Benutzung obligater Instrumente etc. Den Kenner entzückt es ausserdem noch durch die herrlichste, harmonische Ausarbeitung, durch einen Reichthum und Wechsel schöner, inniger Gefühle, durch die strengste und doch nicht im mindesten ängstliche Ordnung, und durch alles, was im höhern Sinne Kunst heisst. Wie ohne allen Vergleich stehet bey weitem das meiste von dem, was später in derselben Gattung geliefert worden, dagegen zurück! Ouverture. Dem. Juillard und Dem. Schulz sangen ein Duett von Zingarelli, wenn auch dem Kunstverständigen nicht genügend, doch ziemlich richtig und mit schönen Stimmen. Zum Schluss spielte der königl. bayr. Hofmusikdir., Hr. Franzl, aus München, ein, von ihm selbst componirtes Violinconcertino, und zwar so vortrefflich, wie wir es von diesem rühmlichst bekannten Meister erwarteten. — Am 18ten März Concert des Hrn. Concertmeisters H. A. Hoffmann. Ouvert. von Mehul. Dem. Henriette Sonntag sang eine Ariette von Winter. Diese, schon oben erwähnte, noch sehr junge Sängerin erregte auch diesmal zu lebhaftem Beyfall: doch glaube ich von ihrem jetzigen Auftreten vor einem grossen Publicum nur Nachtheil, physisch und moralisch, für sie besorgen zu müssen. Auf dem jetzt betretenen Wege wird sie schwerlich eine wahrhaft gute Sängerin. Möge die Folge mich des Irrthums zeihen! — Hr. Bar. v. Wissenhütten spielte ein Klavierconc. von Field, und nicht nur fertig und sicher, sondern auch mit Ausdruck. Die Composition wollte nicht durchgängig gefallen. Zwey andere, früher schon genannte Dilettanten sangen ein komisches Duett von Cimarosa sehr gut: aber die Wahl für ein Concert schien nicht die beste. Nach Declamation spielte der Concertgeber ein neues Violinconc. von seiner Composition, in welchem er aufs neue seine oft gerühmten Vorzüge und Geschicklichkeiten darlegte. Nach mehrmaliger Declamation sangen vier Dilettanten ein Quartett von Pär zur Zufriedenheit der Zuhörer.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig. Am 7ten May gab Hr. Kapellm., Joh. Nepom. Hummel, aus Wien, ein Concert, und, auf den Wunsch aller hiesigen Musikfreunde, den 12ten ein zweytes. Seit Mozart hat hier kein Klavierspieler das gesammte, zahlreiche Auditorium so entzückt; und es ist auch kaum zu bezweifeln, dass Hrn. H. in den Vorzügen, welche eben sein Spiel wesentlich charakterisiren, kein Zeitgenosse gleich kommt: über diese Vorzüge selbst ist aber erst kürzlich von Prag, und vor einigen Monaten von Wien aus, ausführlich und wahr in diesen Blättern gesprochen worden, so dass uns kaum etwas hinzuzusetzen bleibt. Die leichteste, sicherste

— eine wahrhaft spielende Besiegung der grössten Schwierigkeiten aller Art; die vollkommenste Präcision, Deutlichkeit, Nettigkeit, Rundung des Spiels; überhaupt die höchste Vollendung im Mechanischen, dies Wort im weitesten und vornehmsten Sinne genommen; sodann: ein heiterer Sinn, der stets wieder zu erheitern, ein ganz geläuterter Geschmack, der stets, nicht nur die besten Verhältnisse überhaupt zu treffen, sondern auch die Gränzen zu behaupten weiss, in welchen eben *diese* Individualität sich am natürlichsten und schönsten bewegt; eine Kenntnis und Erfahrung über Effecte — augenblickliche, unfehlbare — im Kleinen und Grossen, ohne alle Ansprüche, wie bewusstlos angewandt, als komme das von selbst und könne nicht anders seyn; und alles das, wo nicht erbauet, doch geordnet, zusammengehalten, befestigt, durch alles das, was eine frühe, gründliche und strenge Schule giebt: das ist es vornämlich, was wir an Hrn. H.s Productionen, mochte er öffentlich oder auf dem Zimmer, mit Begleitung oder frey phantasirend auftreten, bewunderten, und mit froher Theilnahme genossen. — Aber mit besonderer, dankbarer Anerkennung müssen wir auch der Compositionen gedenken, welche Hr. H. uns zu hören gab; und das um so mehr, da in jenen frühern Berichten von ihnen nicht gesprochen worden, und sie sämmtlich noch ungedruckt sind. Obenan stellen wir, nach dem eigentlich künstlerischen Gehalt, so wie nach der herrlichen Wirkung auf alle, welche Sinn für diese Gattung haben, eine lateinische Hymne, (eigentlich wol ein *Offertorium* oder *Graduale*,) dem das *Credo* einer Messe nicht weit nachstehet. Beydes zeigte Hrn. H. als geistreichen, originellen, höchst schätzbaren Kirchencomponisten, als welcher er uns bisher noch ganz unbekannt war. Einiges im *Credo* — das im Ganzen der Ansicht und Schreibart Jos. Haydns am nächsten kömmt, während jene Hymne recht eigentlich für sich dasteht — rückte indess die Gränzen des Kirchenstyls wol zu weit in den dramatischen hinüber. Beyde Concerte, das eine aus A moll und A dur, das zweyte aus E dur und E moll, gehören unter die vorzüglichsten, die vorhanden sind; am meisten zeichnen wir aus, den ersten Satz des ersten, und den zweyten des zweyten Concerts. Von den Ouvertüren war besonders die, am ersten Abend einleitende, glänzend, feurig und begeisternd, ohne alle gewaltsame Mittel oder gar leeres Larmen. — Hr. H. ist nach Berlin, Breslau etc. abgereiset: wir werden stets mit ausgezeichneter Achtung und frohem Dank seiner eingedenk bleiben.

Am 15ten gab Hr. Campagnoli, unser werther Concertmeister, mit seinen beyden Töchtern, sein Abschiedsconcert, vor seiner Abreise nach Italien. Alle drey thaten, was ihnen möglich war, um zuletzt noch den günstigsten Eindruck zurückzulassen. Da wir über sie öfters in diesen Blättern gesprochen haben, so setzen wir nichts hinzu, als den Wunsch, dass es ihnen auf ihrer Reise und während ihres (etwa anderthalbjährigen) Aufenthalts in Italien recht wohl gehen, dass sie ihre achtbaren Zwecke ohne zu grosse Schwierigkeiten erreichen, und dann gern zu uns zurückkehren mögen.

Aus den drey letzten, der wöchentlichen Concerte dieses Winterhalbjahrs führen wir nur die zwey neuen, hier zuvor noch nicht gegebenen Stücke an: eine Symphonie vom grossherz. hessendarmst. Kapellm. Wagner, (C dur u. G dur, noch Manuscript;) und ein Concert für Klarinette, Fagott und Horn, vom königl. schwedisch. Kammermusic. Crusell, vor kurzem gestochen. Beyde sind sehr schätzbare Arbeiten: die Symphonie, den spätern haydnschen am ähnlichsten, aber nicht ohne Eigenthümlichkeit, lebhaft, ansprechend, klar, und doch, besonders im Finale, wacker ausgearbeitet; das Concert, anziehend, heiter, keineswegs oberflächlich behandelt, glänzend im Ganzen und für die Solospieler. Beyde Stücke wurden rühmenswürdig ausgeführt; letztes, was die Concertisten anlangt, vorzüglich von Hrn. Barth (Klarinette) und Hrn. Stiglich, (Horn) welcher letzte, noch sehr junge Mann überhaupt seit kurzem die erfreulichsten Fortschritte gemacht hat.

Miscellen.

Aus öffentlichen Blättern. In Paris gefällt jetzt eine neue Operette: *die zwey Ehemänner*, gedichtet von Etienne, in Musik gesetzt von Nicolo Isouard, vorzüglich; und zwar eben so sehr der muntern, gewandten Dichtung, als der leichten, gefälligen Musik wegen. In der grossen Oper wird es daselbst immer mehr Sitte, Langweile zu finden, oder vorzugeben, und nur an den Ballets theilnehmend sich zu ergötzen. Darnach richtet sich denn auch die Direction immer mehr, und wirkt so auf das Publicum eben so wieder zurück, wie

dies auf sie. Die vornehme Welt entzückt sich an der italienischen, die elegante und gemischte an der kleinen französischen Oper: so will es jetzt die Schicklichkeit. Bey der italien. Oper ist der bekannte Componist so vieler bekannter und überall beliebter Opern, Hr. Ferd. Pär, als Director angestellt worden. — Jetzt arbeiten an der grossen, neuen Oper, welche zur Vermählung des Herzogs von Berry gegeben werden soll, mit grösstem Fleis: zwey Dichter, vier Componisten, (Spontini, Kreuzer, Berton und Persuis,) alle vorhandene Ballet-meister, und eine Congregation von Theatermalern, Maschinisten, Costumirern, Decorateuren etc. — Spontini arbeitet schon seit einiger Zeit an seiner dritten heroischen Oper, deren Inhalt aus dem Leben Ludwigs, des heiligen, genommen ist. —

Die seit einiger Zeit sehr regsame und unternehmende Musikalienhandlung der Herren Steiner und Comp. in Wien, die vor kurzem bekanntlich von Beethovens *Schlacht bey Vittoria* siebenfach zugleich erscheinen liess, fordert zur Pränumeration auf die zwey neuesten, *grossen Symphonien* desselben Meisters auf, und verspricht sie in zwey bis drey Monaten zu liefern. Wie jenes Werk, wird sie auch diese, die in Wien mit grösstem Beyfall aufgenommen wurden, in sieben Formen zugleich erscheinen lassen, (vollständige Partitur, vollständige Orchesterstimmen, Bearbeitung für 9 Blasinstrumente, als Violin-Quintett, als Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell, für Pianoforte allein, und zwar zu vier, und zu zwey Handen —) und, ihr Eigenthum zu sichern, alle Bestellungen an Einem Tage versenden. Die Preise sind mässig, werden aber nach Erscheinung der Werke erhöhet. Getrennt werden beyde Symphonien nicht. Pränumeration nehmen die angesehensten Musikalienhandlungen Deutschlands, der Schweiz und Italiens an. — —

Eine Stelle des Briefs unsers Correspondenten in Wien, in No. 5, wo derselbe gegen das Tempo, in welchem Handels 100ter Psalm bey der Aufführung daselbst begonnen worden, einige, aber durchaus anständig tadelnde Worte ausspricht, hat Hrn. Kapellm. Salieri, der diese Direction geführt, veranlasst, uns, ebenfalls mit Anstand, wie er pflegt, zu schreiben: es habe ihn, der schon vor einiger Zeit sehr krank gewesen, eben beym Beginnen jenes Werks ein plötzlicher Brustkrampf etc. befallen, wodurch er, im Moment seiner Besinnung und Hand nicht ganz mächtig, selbst, und allein, Veranlassung zu jener kleinen Unordnung und Verrückung der gehörigen Verhältnisse Anlass gegeben habe. Somit sey der Künstlerverein unter seiner Leitung gerechtfertigt. Weil es aber in jener Stelle und auf diese Veranlassung scheine, als solle der neue, wiewol äusserst achtbare Verein der österreichischen Musikfreunde über jenen, der Künstler, überhaupt gehoben werden: so theilt Hr. S. uns zugleich ein Schreiben des Hrn. Präsidenten dieser Gesellschaft der österr. Musikfreunde an ihn, Hrn. S., mit, worin er hierüber ehrenvoll beruhigt und vollkommen zufrieden gestellt wird. Sehr gern theilen wir dies, nach dem Wunsche des verdienten Künstlers, wenn auch nicht *in extenso* mit, da eine solche Mittheilung nicht nöthig, für unsern Raum zu weitläufig, und für Leser ausser Wien nicht wichtig genug ist. — Das Theater in Königsberg hat sich, nachdem es schon seit geraumer Zeit nur misslich erhalten werden konnte, auflösen müssen. Man bemühet sich dort, und von dort aus, vom Publicum alle Schuld ab-, und den letzten Directoren zuzuwälzen. Die Beweisführung, so weit sie uns zugekommen, hat wirklich etwas Eigenes. Sie kommt darauf hinaus: Hr. Staatsr. von Kotzebue war Schuld am Sinken des Theaters, denn er hatte zu gute Mitglieder kommen lassen; nach seinem Abgange war Hr. Regierungsr. Müller Schuld am gänzlichen Herabkommen der Bühne, denn er gab zu viele gute Stücke: jene Mitglieder waren nämlich zugleich sehr kostbar, diese Stücke zugleich nicht für die Menge etc. — In Kopenhagen ist eine neue, grosse Oper: *Die Ludlams-Höhle*, gedichtet von Oehlenschläger, in Musik gesetzt von Weise, zum Geburtstage des Königs auf die Bühne gebracht worden, ohne jedoch die erwünschte Wirkung hervorzubringen. Sie ist eine Art Zaubermährchen, und dessen Hauptperson ein frommer Schutzgeist in weiblicher Gestalt: aber der Dichter soll sie nicht so gedrängt und lebendig gehalten haben, als diese Gattung verlangt, sondern das Stück mehr ins Einzelne und Breite ausgeführt seyn; was, wie vorzüglich auch die Ausarbeitung sey, dem Ganzen etwas Schleppendes gebe, das eben in einer Oper, vorzüglich in einer romantischen, um so mehr empfunden werde. Die Musik des geistreichen, gelehrten, in Deutschland vornämlich durch seine grossen Klavierstücke geschätzten Meisters, fand man an sich ausgezeichnet gut, aber

theilnehmend an jenen Fehlgriffen im Gedicht — zu sehr in's Einzelne gearbeitet und zu weit ausgesponnen, wenigstens für diese Gattung. —

Kurze Anzeigen.

Trio für Pianoforte, Violin u. Violoncell, comp. von Friedr. Schneider. 38stes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 10 Gr.)

Ein wirkliches Trio, ungefähr in dem Sinn und von der Anordnung der Instrumente, wie die mozartschen mit Pianoforte. Es gehört unter die gefälligern Arbeiten des achtungswürdigen, fleissigen Verf.s, und auch nicht unter die schwer auszuführenden. Das erste Allegro (Es dur) hebt sich nicht eben besonders hervor: das lang und sehr sorgsam ausgeführte Larghetto (As dur) scheint Ref. der vorzüglichste Satz zu seyn, und wird, so wie auch das folgende Scherzando mit Trio, jedem Spieler und Zuhörer gewiss Freude machen. Das Finale hat viel Leben, eine effectvolle Haltung, und ebenfalls eine sehr wackere Ausführung: doch ähnelt es andern Arbeiten dieses Verf.s — was aber übrigens keineswegs seinen Werth vermindern soll.

Vingt-septième Concerto pour Violon, avec acc. de l'Orchestre, comp. — — par J. B. Viotti. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 1 Thlr. 16 Gr.)

Der um das Violinspiel so hochverdiente Veteran fährt frischen Geistes fort, in seiner Weise, wie Jedermann sie kennet, thätig, erfreulich, nützlich zu seyn. Auch dieses, sein neuestes, vor kurzem zuerst in London producirtes Concert ist Zeuge davon: ja, man findet sich darin durch eine Lebendigkeit des Ausdrucks, selbst durch manche wahrhaft neue Wendungen, mehr als in verschiedenen seiner frühern Concerte überrascht. Die Orchesterpartie, bekanntlich Viotti's Stärke nicht, ist wenigstens nicht vernachlässigt, und Manches darin von recht guter Wirkung. — Das ist genug, um alle diejenigen, welchen das Werk bestimmt ist, und die dieses Meisters Manier genugsam kennen, auf dasselbe aufmerksam zu machen; es ihnen bestens zu empfehlen. Es besteht aus einer kurzen Einleitung, Lento, C dur, C-takt, welche gleich Anfangs den Hauptgedanken des folgenden Allegro ankündigt; diesem Allegro, C dur, C-takt, voller Leben und mit brillanten Sätzen, ziemlich lang gehalten; einem melodiosen Adagio, E dur, Zweyvierteltakt, das wir Deutschen uns länger wünschen; und einem für den Solospieler sehr glänzenden Allegretto, C dur, Zweyvierteltakt, das viel Pikantes, auch mehr Schwieriges hat, als es scheint, bis man es selber spielt. — Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, Flote, zwey Hoboen, zwey Fagotten und zwey Hornern.

Instructive Uebungsstücke für das Pianoforte. Für die ersten Anfänger. 4tes, 5tes Supplement zum kleinen Elementarbuch. v. A. E. Müller, Kapellmeister in Weimar. Leipzig, b. Peters. (Jeder Heft 12 Gr.)

Hr. Kapellm. M. fährt in der angefangenen Weise fort, jeder Dur- und nächstverwandten Molltonart ein Heftchen zu widmen, das Vorübungen für beyde Hände, erst einzeln, dann vereinigt, enthält, und hernach kleine, melodiose Sätzchen — Variationen, Rondos, Andantes u. dgl. — folgen lässt, worin die Schüler jene Vorübungen im Zusammenhange anzuwenden veranlasst werden. Der 4te Heft behandelt D dur u. H moll, der 5te, B dur u. G moll. Das Nützliche eines solchen Verfahrens beym Unterrichten und Ueben der Lehrlinge bedarf nicht erst angerühmt zu werden. Besonders möchte aber zu loben seyn, wie der Verf. für Uebung und Gewöhnung der linken Hand sorgt: und besonders zu wünschen, dass die ausgefeilteren Stücke nähere Beziehung auf die vorausgeschickten Uebungen hätten.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. **№ V.** **1816.**

Erinnerung.

Im 8ten Stück des 18ten Jahrg. d. Zeit. versprach ich, meine Ansichten über die Aeusserung des Hrn. Sup. Koch gegen meinen Aufsatz, *Ueber die Methode nach Ziffern zu singen* (s. 4tes St. des Jahrgangs 1813. dieser Zeit.) niederzulegen. Diese seine Aeusserungen befinden sich in Zerenners *Schulfreunde*: er hat sie aber auch in die Vorrede seiner *Gesanglehre*, die 1814 zu Magdeburg bey Heinrichshofen herauskam, wie er selbst sagt, „aus guten Gründen," wiederholt.

Wenn nun gleich diese seine Aeusserungen etc. schon durch die treffliche Recension des Hrn. Prof. Mosse (s. 8tes St. des 17ten Jahrg. d. Z.) beleuchtet sind: so sollte ich doch, da sie zugleich mich persönlich angehen, sie in dieser Zeitschrift gehörig zurückweisen, was um so leichter wäre, da seine Ansichten ganz offenbar, erweislich und erwiesen, nur oberflächlich sind, und seine angenannte Methode von keinem wahrhaft Tonkunstverständigen zu billigen ist. Doch eben darum wäre solche Blühe unnöthig und unnütz; zumal da diese Zeitschrift leider von wenigen der Männer gelesen wird, welche die Methode, nach Ziffern zu singen, zunächst angeht; sie selbst aber, diese Methode, nun schon von Andern in ihrer Unzulänglichkeit, Nacktheit und Nachtheiligkeit so treffend dargestellt ist, dass sie von den Uneingenommenen und wahrhaft Unterrichteten, diesen ihren Mängeln gemäss, anerkannt und bey Seite gelegt ist. Den Lesern d. Zeit. aber, welchen jenes Buch des Hrn. Sup. Koch nicht zur Hand ist, liefre ich hier den Anfang, einen Theil der Mitte, und den Schluss seiner Vorrede, in so fern sie Bezug auf meinen Aufsatz hat, damit sie, wie es Hr. Sup. Koch meynt, können lernen, und ersehen, wie er meine Arbeit und meinen Wunsch für die gute Sache würdigte.

Hr. Sup. K. beginnt: Es hat Jemand in der mus. Zeit. gegen die Zifferschrift geschrieben etc. Nun zieht er aus meinem Aufsatze die Hauptsätze heraus, ohne meine Beweise dafür zu berühren, und setzt nur allerley entgegen, wodurch aber Niemand eines Besseren belehrt, noch der Sache genützt wird. Er behauptet da unter andern: wo Zeichen der Dauer erforderlich sind, können die Commata und Punkte sie auf eine oben so fassliche und anschauliche Art, als bey uns die Pausen, darstellen. Zugleich seufzt Hr. Sup. K. im Zerennerschen *Schulfreunde* über die Unvollkommenheit der Zifferschrift, und fordert alle Freunde des Gesangunterrichts auf, zweckmässigere Zeichen der Dauer zu erfinden, indem man sich ohne diese nicht getraue, über den ersten Cursus hinauszugehen, weil man sich bey Beziehung der rhythmischen Verhältnisse nicht zu rathen wisse, und die darüber bis jetzt vorhandenen Vorschläge entweder für den Zweck unzureichend, (dahin gehören auch des Hrn. Sup. K. Asterisken, Commata u. Punkte,) oder in der Ausführung zu schwierig wären. — Sein Schluss ist: „Diese (meine) und ähnliche Einwürfe können die in einem kurzen Zeitraum und unter ungünstigen Umständen gemachten glücklichen Erfahrungen nicht widerlegen, und beweisen nur, dass man dabey weder die Natur, noch den Zweck dieser Art von Unterricht betrachtet hat, und wer darüber spotten könnte, würde beweisen, dass er das wahre Wesen der Sache nicht kennt, und sollte schweigen von dem, was er nicht versteht." Ich setze kein Wort hinzu, ausser, einstimmig mit allen, für die Tonkunst gründlich Gebildeten, mögen sie Gesanglehrer seyn, oder nicht — die Bitte, dass Hr. Sup. K. von dem, was er hier mit Recht Andern empfiehlt, auch für sich selbst Gebrauch mache.

Wilke.

Anzeige.

Der Unterzeichnete giebt allen I. Theaterdirectionen die Nachricht, dass das Manuscript seines biblischen Gemäldes:

Noah, oder die Sündfluth,

Drama in Jamben und 4 Akten,

für 6 Dukaten in Gold einzig bey ihm selbst zu haben ist. Zugleich erkläret der Verfasser alle Abschriften, welche nicht mit seinen Namen und Wappen bezeichnet sind, für unrechtmässig, und warnet vor dem Ankaufe derselben.

Briefe und Gelder beliebe man postfrey an die Buchhandlung Landes in Pressburg in Ungarn zu senden.

August Eckschlager,

Secretär der vereinten Theater von Pressburg und Baden.

Anzeige.

In einem angesehenen Fabrik-Städtchen der Rheinisch-Preussischen Provinzen, wünscht man die Niederlassung eines Musiklehrers.

Er muss ein fertiger Klavierspieler seyn, und ausser diesem Instrumente, auch noch Andere so in seiner Gewalt haben, dass er gründlichen Unterricht auf ihnen ertheilen kann, so wie man vorzüglich auch eine gute Gesang-Methode von ihm fodert.

Nähere Erklärungen wird ihm auf Anfragen, die Expedition der musikalischen Zeitung geben. —

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v., Trio p. Pianof. Op. 11. arr. en Quintuor p. 2 Vlons, 2 Vlas et Violoncelle par Khym ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouverture de l'Op.: Fidelio arr. à 4 m. .... 16 Gr.

— Marsch aus der Oper: Fidelio f. Pforte ..... 3 Gr.

Leidesdorf, F. M. J. grd. Rondeau brillant p. Pf. à 4 mains. Op. 41. ..... 16 Gr.

Neue berliner Favorittänze f. das Pianoforte. No. 57. 58. 59. 60. ..... à 3 Gr.

Engel, C. H. 4 Walzer f. d. Pianof. ..... 4 Gr.

Latour, T. Gavotte favorite de Vestris avec Variations p. le Pforte avec Flûte ad libit. ..... 14 Gr.

Ries, Ferd. 7 Variations brillantes p. le Pforte sur le thême de Mozart: Dort vergiss ..... 16 Gr.

Wilms, J. W. God save the King varié p. le Pforte. Op. 44. ..... 14 Gr.

Sullbach, J. H. 12 Walzes p. Pforte ..... 8 Gr.

Lauska, F. Sonate p. le Pforte. Op. 20. ..... 16 Gr.

Brachtbuiser, D. Sonate facile à 4 mains. ..... 12 Gr.

Himmel, F. H. Rondoletto p. le Pforte, Oeuvre posthume. ..... 4 Gr.

Gürrlich, A. Cosaque a. d. Ballet: die glückliche Rückkehr f. d. Pforte ..... 2 Gr.

Wollank, Fr. Walse favorite à 4 mains. ..... 3 Gr.

Berliner Favorit-Polonoise f. Pforte ..... 2 Gr.

Favorit-Polonoise des Kaisers von Russland f. Pforte. 2 Gr.

Moscheles, J. Triumphmarsch nebst 2 Trios f. das Pianoforte für 4 Hände ..... 8 Gr.

Berner, F. W. Fantaisie et 8 Variationes p. le Pforte. Op. 16. ..... 16 Gr.

Ebell, Cantate, arr. f. d. Pforte ..... 18 Gr.

Donath, J. G. 3 Walzer, 10 Eccossaisen und 1 Quadrille f. d. Pforte. 2 Hefte ..... à 8 Gr.

Arnold, Ch. Variations p. Pianoforte sur l'air russe: Schöne Minka. Op. 8. ..... 1 Thlr.

Hatzfeld, H. F. v., die Rheinfahrt mit Klavierbegltg. 4 Gr.

Beethoven, L. v., Recitativ und Arie aus Fidelio ... 8 Gr.

— Arie: O wär ich schon mit dir vereint, aus derselb. Oper ..... 6 Gr.

Riese, Helene, 6 deutsche Lieder mit Begltg. des Pianoforte. Op. 8. ..... 12 Gr.

Gyrowetz, Duett a. d. Oper: der Augenarzt: Wir wandeln beseligt durch Feld u. Flur. Klav. Ausz. 4 Gr.

Mozart, Arie aus der Oper: Don Juan: Treibt der Champagner das Blut. Klav. Ausz. ..... 4 Gr.

Gürrlich, A. Musik a. Schäferspiele: die Laune des Verliebten f. d. Pianof. eingerichtet ..... 6 Gr.

Schnabel, Jos. das Veilchen für 1 Singstimme mit Begltg. des Klaviers u. einer Violine ..... 8 Gr.

— Sammlung mehrstimmiger Gesänge ohne Begltg. 12 Gr.

Gabriel, F. W. 6 leichte Lieder f. d. Jugend mit Begltg. der Guitarre ..... 8 Gr.

Nicolo, Duett aus Joconde: Ach mein Herr Graf f. Guitarre ..... 8 Gr.

— Romanze a. dem Oper: Spottend des Mädchens Jammer f. Guitarre ..... 8 Gr.

— Troubadour a. Joconde f. Guit. ..... 4 Gr.

Lied: die Fledermäuse mit Klavierbegltg. ..... 4 Gr.

Dussek, 3 Airs favoris avec Variations p. la Harpe. 12 Gr.

Bochsa, Fils, 6 Walses ou Bachanales p. la Harpe av. accomp. d'un Tambour de Basque ad libit. Op. 32. ..... 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten May. **N°. 22.** 1816.

Ueber den Kirchengesang in Leipzig. *)

Da der Choralgesang einen Haupttheil des öffentlichen Gottesdienstes ausmacht, und auf dessen zweckmässiger Ausführung für die beabsichtigte Erhebung, Andacht und Erbauung der Gemeinde viel beruht: so scheint es zweckmässig, den Gesang des leipziger Kirchenpublicums zuvörderst etwas näher ins Auge zu fassen, die Fehler, die den grossen Wirkungen, welche solch *heiliger Volksgesang* erreichen kann, entgegen stehen, aufzudecken, und deren Vermeidung nach Kräften zu veranlassen. Haben wir untersucht und genau dargestellt, *was da ist:* so wird sich dann auch ergeben, *was* und *wie zu verbessern* sey. In dieser Ordnung werde ich denn zu den Lesern sprechen.

I. Zu Betrachtung dessen, was da ist — des *Choralgesanges*, wie wir ihn haben — gehört die Ansicht folgender Punkte:

1) Die eingeführten *Gesangmittel*: Hillers Choralbuch, mit dem neuen leipziger Gesangbuche verglichen.

Hillers Choralbuch, nach welchem die Melodien gesungen werden, stimmt in gar mancher Hinsicht mit dem neuen Gesangbuche nicht überein; ja, eigentlich passt es gar nicht dazu. — Ob bey der Bearbeitung des neuen Gesangbuchs hatte auf das schon vorhandene, schon eingeführte hillersche Choralbuch Rücksicht genommen werden sollen: das zu entscheiden gehört nicht hieher: es wäre auch vergebliche Mühe, indem das Gesangbuch, wie es nun einmal eingeführt ist, wahrscheinlich auf lange Zeit als feststehend für den Kirchengesang gelten wird. So ist denn also natürlich und verständig, das Choralbuch nach dem angenommenen Gesangbuch einzurichten, und dies mit jenem in eine zweckmässige Uebereinstimmung zu bringen.

Die Mängel, die Hillers Choralbuch, in Verbindung mit dem Gesangbuch gedacht, darlegt, sind folgende.

a) Von 245 Melodien, die das Choralbuch enthält, sind 119 überflussig, indem zu letzteren sich keine Lieder von gleichem Maas im Gesangbuche befinden. Dies ist zwar ein Ueberfluss: inwiefern er aber zweckwidrig ist, doch als Mangel anzusehn.

b) Auch von den noch bleibenden 126 Melodien sind viele von gleichem Maasse überflussig, indem sich keine, in Absicht auf gleichen Charakter, entsprechende Lieder im Gesangbuche finden lassen.

Es ist übrigens zu bedauern, dass sich unter den ausgestossenen 119 Melodien, gar manche befindet, die gesungen zu werden ganz vorzüglich werth ist, und dass auf diese Weise manche gute Melodie verloren geht, (beym grossen Theile der Gemeinde schon verloren ist,) während manche, bey weitem weniger guten Melodie, gegen ihr Verdienst, nach Vermögen zur Unsterblichkeit verholfen ist.

*) Anm. Wir glauben keiner Entschuldigung zu bedurfen, wenn wir diesen Aufsatz, der zunächst ein örtliches Interesse hat, in eine Zeitschrift aufnehmen, die ein allgemeines beabsichtigt: denn, noch überdies, dass, wer die Allgemeine will — ist die Liebe vom unmittelbaren Anwenden — mit dem Besondern anfangen hat; kann doch je eine wahrhafte Darstellung jedes Bestehenden im Allgemeinen nur aus so wahrhaften Darstellungen im Besondern, und, was die Hauptsache ist, fast alles hier auf Ort und Stelle Bezogene lässt sich, mit leichter Abänderung des Zufälligen, überall anwenden, und wird dann gewiss auch überall belehrend und natürlich befunden werden. Der Verf. will nicht genannt seyn, da es ihm nur um die Sache, gar nicht um sich zu thun ist: dass er aber jener ganz gewachsen sey, lehrt der Aufsatz selbst. d. Redact.

c) Zu 13 Liedern fehlen die Melodien ganz und gar.

d) Zu vielen der noch zu brauchenden Melodien ist eine so unverhältnismässige Anzahl Lieder zu singen, dass nicht nur durch solches, gar zu vielfaltige Wiederkehren dem Gesange die nöthige Abwechselung geraubt wird, sondern — was noch viel wichtiger ist — viele, sehr viele Lieder unter eine und dieselbe Melodie gezogen werden, die dazu gar nicht passen, gar nicht passen können. So ist im leipziger Gesangbuche auf beystehende Melodien folgende Liederzahl angewiesen:

43 Lieder auf die Melodie: *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* —
24 Lieder auf die Mel.: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* —
21 Lieder auf die Mel.: *Kommt Menschenkinder, rühmt und preis't* —
31 Lieder auf die Mel.: *Nun ruhen alle Wälder* —
43 Lieder auf die Mel.: *Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut* —
21 Lieder auf die Mel.: *O Gott, du frommer Gott* —
21 Lieder auf die Mel.: *Jesu, der du meine Seele* —
91 Lieder auf die Mel.: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* —

Wie ist es nun möglich, dass eine solche Anzahl Lieder ganz verschiedenen, ja oft ganz entgegengesetzten Inhalts, auf eine und dieselbe Melodie zweckmässig und passend gesungen werden kann! Wie wenig entspricht gleich z. B. die, dem ersten Liede im Gesangbuche angewiesene Melodie dem Charakter desselben! Wäre nicht die Rede von einer sehr ernsten, ja heiligen Sache: könnte man nicht versucht werden, das, gleich in der ersten Strophe ausgesprochene, erhebende Gefühl, durch die Melodie für travestirt zu nehmen, indem diese sie folgendermassen zu singen gebietet:

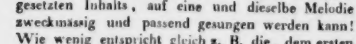

Solcher Beyspiele giebt es nun eine solche Menge, dass jeder ohne Mühe deren genug finden kann, und man mithin, sie anzuführen, nicht weiter nöthig hat. Vorzüglich oft geben, zu solchen Widersprüchen mit der Melodie, die Lieder Veranlassung, die auf: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* — gesungen werden sollen. — In Hillers Choralbuche steht zwar noch eine zweyte Melodie in C dur: diese ist aber deswegen nicht wohl zu gebrauchen, weil sie, offenbar aus der Melodie: *Dir, dir Jehovah will ich singen* — entstanden, aus lauter Reminiscenzen, je ganzen Strophen jener Melonie besteht, und die Gemeinde so weit gebracht hat, dass sie nun die eine mit der andern vermenget. Denn eine Hauptbedingung bey einer neuen Melodie ist, *dass sie keiner schon bekannten ähnli h sey*: sonst entstehen nur Irrungen. —

Dies sind denn die Hauptmangel, die das Choralbuch im Vergleich mit dem Gesangbuch zeigt; und ist nun zu betrachten:

2) Der *Gesang der Gemeinde.*

Dass ich, wenn ich von „Gemeinde" spreche, die zahlreiche Versammlung am Frühgottesdienste der Sonn- und Festtage, und nicht die einzelnen Personen meyne, die sonst, vornamlich aber bey Wochenpredigten, hin und wieder einen der sehr vielen leeren Stuhle besetzen: das brauche ich kaum erst zu erwähnen. Diese Gemeinde nun singt, im Ganzen genommen, gut, im Verhältnis zu gar manchen andern, auch zahlreichen Stadtgemeinden sehr gut, ja wahrhaft ausgezeichnet; namentlich auch nicht zu schleppend, in gemessener Bewegung. — Die Melodie ist bey diesem ihrem Gesange der vorherrschende Theil, und nur bey manchen Choralmelodien hat sich eine zweyte, oder auch wol eine dritte Stimme so volltönig und sicher gebildet, dass man sagen kann: dies ist die Harmonie des Volks.

Was nun die Richtigkeit der Melodien anlangt, so ist zu bemerken:

a) mehre Melodien werden ganz mit dem Choralbuch übereinstimmend gesungen;

b) bey einigen Melodien weicht die vorherrschende Masse der Gemeinde *übereinstimmend* ab;

c) einige Melodien werden, wegen Mangel an Kenntnis, der aus zu seltenem Gebrauch entsteht, ganz unsicher gesungen.

Ueber *a*) ist nichts zu erinnern; auch eigentlich über *c*) nichts, da solche Melodien nur öfter vorkommen müssen, um die Gemeinde zur Festigkeit zu bilden: bey *b*) wird es aber nöthig, etwas länger zu verweilen.

Ich weiss, dass ich gegen manche, auf Autorität alter Namen, alter Tonarten, und mitunter auch auf vorgefasste Meynungen sich stützende Kunstgenossen und strenge Theoretiker verstossen werde, wenn ich ehrlich gestehe: dass mir die so laut ausgesprochene Opposition-Stimme des Volks gegen das, am Schreibepult gefertigte Choralbuch, nicht so verwerflich scheint, als jene Herren glauben machen wollen. Wenn eine Melodie mehre Menschenalter hindurch gesungen, im Munde des Volks eine Aenderung erlitten, und das Volk sich allmählig darin übereinstimmend befestigt hat: muss die also entstandene Abweichung der Melodie nicht natürlicher geworden, und dem Volksgesange angemessener seyn? — Es muss doch an der Melodie selbst gelegen haben, dass sie vom Volk nicht so gefasst worden, wie sie geschrieben war, und wie sie schon lange vom Schulerchor und der Orgel ihm richtig (dies dürfen wir hier in Leipzig mit Sicherheit annehmen) vorgeführt worden ist. In den meisten Fällen, wo nun die Gemeinde die Melodie verändert hat, ist diese Aenderung *als Melodie* nicht nur nicht verwerflich, sondern vielmehr besser, als die ursprüngliche Erfindung. Warum sollte sich denn nicht auch hierin der verbessernde Zeitgeist offenbaren? denn wie weit — dies ist jedem an Musik Theilnehmenden bekannt — wie weit hat sich nicht seit einem, nicht gar langen Zeitraume der melodische Theil der Tonkunst ausgebildet! findet man doch in andern Kunstproducten aus nicht gar früher Zeit diejenigen Theile, wo nicht die Harmonie die Oberhand behauptet und der melodische Theil hervorstechend vieles beynahe ungenießbar! Dass man musikalische Kunstwerke im Figural-Styl als merkwürdige Denkmäler jener Zeit den Kunstkennern unverfälscht vorzuführen sucht, ist recht: aber ist denn beym Choralgesange, der dem *gegenwärtigen Volke* als Sprache seines eigenen Gefühls gelten soll, eine *solche* Rücksicht *ohne* Rücksicht durchzuführen? soll man sich darauf steifen? gegen Anderes hartnäckig ankämpfen? Als Kunstwerke wollen und sollen ja Choräle, wenigstens nicht in dem Sinn erscheinen, wie jene Werke! — Es mögen nun einige Beyspiele folgen, und man wird finden, wenn man mit Unbefangenheit vergleicht, dass die Gemeinde in diesen, wie in mehren andern, wahrhaft melodischer singt, als das Choralbuch es haben will; dabey sind die vom Volk gebildeten melodischen Abweichungen einfach, natürlich, und ermangeln auch nicht der Würde des Choral-Gesanges.

Mel. Wer nur den lieben Gott lässt walten.

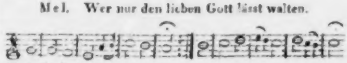

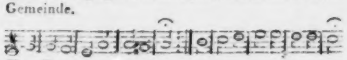

Mel. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende.

Schluss.

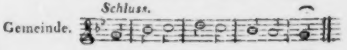

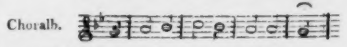

Mel. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

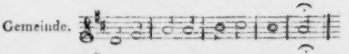

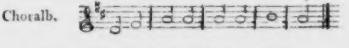

Mel. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

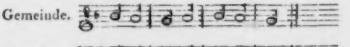

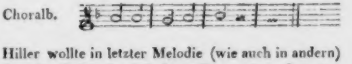

Hiller wollte in letzter Melodie (wie auch in andern) das alte Original wiederherstellen: nahm aber von ihm nur die beyden ersten Noten dieser Zeile; warum *nur* diese? das bemerkt der Leser, sobald er folgendes Beyspiel ansiehet; warum aber sie? das lässt sich nicht absehen; desto offenbarer aber, dass das Volk in seiner einstimmigen Abweichung Recht hat. Denn das wahre Original des Herrmann Schein enthält diese Zeile so:

Obige Zeile in der Originalmelodie v. Herrm. *Schein*

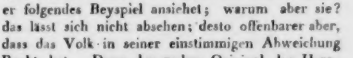

Jedermann wird dies als ein klares, vollkommen überführendes Beyspiel gelten lassen, wie der veränderte Zeitgeschmack gewirkt hat; es ist auch leicht begreiflich, warum er hier *also* wirken musste. — Befremdlich, aber für meine Behauptung

sprechend, ist die Erfahrung, dass solche Abweichungen in, von Leipzig ganz entfernten Orten (z. B. in der Oberlausitz) b-y vielen Melodien ganz gleichförmig statt finden; dort sind auch manche dieser Abweichungen in den Choralbüchern autorisirt. — Ich will indess keineswegs allen Abweichungen der hiesigen Gemeinde, wie viel weniger den oft wahrhaft entstellenden anderer, z. B. vieler thüringischen Gemeinden, in jeder Hinsicht das Wort reden: aber behaupten will ich, und glaube es mit vollem Recht zu dürfen: da, wo eine Masse Volk so *übereinstimmend* in einer langen Reihe von Jahren sich die Melodie auf eine Weise zugerichtet und umgeschaffen hat, gegen welche nichts Gegründeteres eingewendet werden kann, als dass sie eine Abweichung vom Ursprünglichen oder sonst aus vergangener Zeit Vorgeschriebenen ist: da muss alle solche Autorität schweigen; und der geschickteste Musiker oder gelehrteste Kunstkenner, der mit muhsamem Fleis aus den ältesten und neuesten Choralbuchern endlich das allerneueste zu Stande bringt, und wähnt, er habe dem Volke das für seine Bedürfnisse zweckmässigste gegeben, wenn er die Urmelodien und alten Tonarten überall wieder hervorgezogen hat, und damit sie herzustellen glaubt, ist nicht auf dem rechten Wege; er würde es viel mehr seyn, ginge er fleissig mitten in die zahlreich versammelten Kirchengemeinden, hörte unbefangen, und wählete dann das Beste — was sich nämlich durch sich selbst, ohne irgend eine Autorität, als solches darthut, oder was, im zweifelhaften, nicht so klar sich selbst entscheidenden Fall, in der Gemeinde und durch sie selbst, einmal vorhanden ist. Ist ja doch gar manche Choralmelodie von den Verfertigern der Choralbücher selbst willkürlich verkunstelt und verdorben worden, indess die Gemeinde, darauf nicht achtend, das Aechte und Gute gehegt und erhalten hat; für welches Beydes die Beweise zu führen, nicht schwer fallen sollte.

II. Vorschläge zur Beseitigung der angeführten Mängel.

Aus allem vorher Gesagten geht das Bedürfnis eines neuen Choralbuchs hervor; welches 1) die nothwendige Rücksicht auf das eingeführte Gesangbuch, und 2) bey der Bearbeitung der nach demselben gebräuchlichen Melodien die Veränderungen, die vom Volke ausgegangen, *so weit als*, nach vorhin angegebenen Grundsätzen, *recht und billig*, aufnehmen müsste.

Anlangend 1) so wäre nöthig, dass jeder Melodie, die zu so vielen Liedern zwar in Hinsicht auf das Metrum passt, und daher auch für sie vorgeschrieben ist, aber in Hinsicht auf Ausdruck und Charakter den Liedern mehr entgegengesetzt, als angemessen ist — eine, oder, nach Beschaffenheit, mehre Melodien beygefügt wurden, die im Ausdruck und Charakter eben so verschieden seyn müssten, als es Lieder gleichen Metrums, aber ganz verschiedenen Inhalts gäbe. Nicht jedem in dieser Hinsicht abweichenden Liede eine besondere Melodie — das wäre vergebens, überflussig, und selbst mehr hindernd, als fördernd: wol aber jeder Anzahl jener Lieder, die im Ausdruck und Charakter einander nahe kommen und mithin in eine Klasse zu stellen wären, die übrige! So wurde man z. B. für die 91 Lieder des leipziger Gesangbuchs nach: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* — mit drey, höchstens vier neuen Melodien, neben der alten, ausreichen. Ueberhaupt wäre die genaueste Durchsicht des ganzen Gesangbuchs in dieser Hinsicht, und sorgfältig prüfende Vergleichung aller einzelnen Lieder mit den jetzt vorhandenen Melodien, das erste Geschäft dessen, der solch ein neues Choralbuch auszuarbeiten wollte.

Anlangend 2) musste der Unternehmer solch eines Werks, wie schon oben gesagt, mit Unbefangenheit, ohne vorgefasste Meynung für oder wider, ohne rücksichtloses Vertrauen auf alte oder neue Autorität, den Gesang des Volks beobachten, und, das Wichtige und Einflussreiche seines Vorhabens stets im Auge behaltend, mit grosser Sorgfalt bey der Wahl zu Werke gehen. —

Wir kommen nun auf den harmonischen Theil der neuen Bearbeitung eines Choralbuchs, wie wir es uns denken und wünschen. Hier will ich nur gleich Anfangs gestehen, dass ich gegen die Einfachheit des hillerschen nichts einzuwenden habe, und sie zweckmässig finde, obwol vielleicht hierin bisweilen allzuweit gegangen ist. (Von den eigentlichen Fehlern gegen die Regeln des Satzes, die sich darin finden, und die dem, sonst so sichern und gründlichen Harmoniker, Hiller — ich weiss nicht, wie das gekommen seyn mag — entschlüpft sind: von diesen schweige ich; denn diese aufzudecken, fördert das neue Unternehmen nicht.) Zwar ist allerdings der melodische Theil derjenige, woran sich die Gemeinde zu halten hat: deswegen ist es

aber doch nicht rathsam, ungewöhnliche Harmonien und Wendungen anzubringen, schon darum, weil sie die Aufmerksamkeit von der Melodie abziehen, und in derselben wol gar stören würden. Ungeachtet nun die Melodie das Feld der Gemeinde ist und bleibt, so kann, darf und mag diese doch in der Harmonie zuweilen Lehrerin und Führerin seyn. So ist z. B. die letzte Zeile der Melodie: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* — bey Hiller also zu finden:

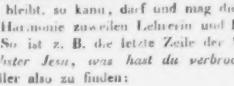

das Volk kann aber den Quintsextaccord auf Cis nicht leiden, und singt einmüthig, mit ausnehmendem Uebergewicht zur eben so fortlönenden Oberstimme die grosse Terz, C: nun ist dieser, auf C beruhende Sextaccord gewiss natürlicher, als jener $\frac{6}{5}$-Accord, welcher, nachdem die vorige Zeile in C dur geschlossen, hart lautet und gesucht erscheint. Bey Fällen, wo die Gemeinde in der Melodie abweicht, und Gründe (wahre nämlich, nicht blosse Autoritäten etc.) gegen die Aufnahme der Abweichung vorhanden sind, müsste solchen Stellen eine Harmonie gegeben werden, wozu auch diese Töne ungestört erklingen könnten. So kann z. B. nach Hillers Choralbuch nichts widerlicher klingen, als die erste Zeile der Melodie: *Freu' dich sehr, o meine Seele* — die man in der Kirche nun so hören kann:

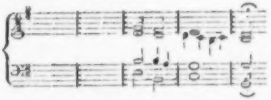

was denn freylich eine gar arge Harmonie bildet. Warum schloss Hiller nicht in D, wie die Gemeinde von jeher gewohnt war, wie sie übereinstimmend singt, und wie es auch offenbar musikalisch besser ist, da diese Melodie ohnehin etwas Eintöniges hat, und fast alle ihre Zeilen ohnehin in G schliessen, so dass dieser Schluss in D, fand man ihm im Volke vor, um so willkommener hatte seyn müssen? —

Die neuen Melodien, von denen oben gesprochen worden, in Leipzig einzuführen, würde, wenn sie sonst geriethen, wie sie sollten, nicht schwer seyn, da wir einen so gut besetzten Chor, starke Orgeln, und, wollen wir sie hierbey anwenden, gute Posaunen besitzen. Aber noch ein anderes Hülfsmittel, das sehr wirksam werden könnte, eben hier, wo so viel Bildung für Musik und namentlich für den Gesang herrscht, (macht dieser doch jetzt in allen öffentlichen Schulen einen wesentlichen, wohlgeordneten Theil des Unterrichts aus —) solch ein anderes Hülfsmittel kann ich vorzuschlagen mich nicht enthalten. Man lasse ein blosses *Melodien*-Buch (ohne alle Harmonie) im Format des Gesangbuchs drucken. Da es nur 130—40 Melodien enthalten kann, so wird es, bey engem Druck mit kleinen Noten, nur einige Bogen stark ausfallen und für wenige Groschen zu haben seyn. Dies würde nicht nur beym Gesangunterrichte in den hiesigen Schulen sehr behülflich seyn, sondern die vielen, musikalisch gebildeten, erwachsenen Kirchenbesucher würden es sich gewiss gern anschaffen, es bequem in die Gesangbücher legen, und, wo es nöthig würde, zu Hülfe nehmen. Bedürfte eine an sich gute Sache auch noch der Unterstützung durch Autorität, so würde ich hier anführen, dass viele der reformirten Gemeinden von jeher eine ähnliche Einrichtung mit ihren Psalmen getroffen haben. —

Ich lasse nun noch einige kurze Bemerkungen, über die *Anordnung des Gesanges* im Frühgottesdienste an Sonn- und Festtagen folgen, welchen ich, von Herzen theilnehmend an dem wiedererwachenden, höhern Interesse am öffentlichen Gottesdienste, wünschen muss dass sie nicht blos von Musikverständigen, sondern auch von denen geprüft, und, verdienen sie es, benutzt werden, denen es zusteht, auch in dieser Hinsicht zu fördern, zu befestigen und weiter auszubilden, was der Zeitgeist Gutes gebracht hat.

Es werden jeden Sonn- und Festtag in den Kirchen, wo nicht Musik ist, vor der Predigt nicht weniger, als fünf Lieder — an sich wol schon zu viele — gesungen. Von diesen sind nun aber drey für alle diese Tage fest bestimmt: *Kyrie, Gott Vater — Allein Gott in der Höh' sey Ehr* — und der *Glaube*. Diese sind aus der Messe der ältern Kirche entstanden, und freye, auch wahrhaft

schöne Bearbeitungen der Worte derselben — das *Kyrie*, *Gloria*, und *Credo*. Wahr ist es, sie, wie diese Worte, enthalten, wozu jede religiöse Versammlung von Christen sich verpflichten, und was darum stets von neuem angeregt werden soll: Demüthigung vor Gott, Preis Gottes, Glaube an Gott und Offenbarung. Aber indem dies jederzeit mit denselben Worten und in derselben Weise von jedem Mitgliede der Gemeinde laut gesungen wird, (nicht, wie beym katholischen Ritus, mit immer neuen Tönen zu denselben Worten verkündigt, und von der Gemeinde nur im Herzen nachgesagt,) — wie viel Selbstbeherrschung, welch bestimmter Vorsatz, bey klarer Ansicht und vollem Selbstbewusstseyn, gehört dazu, diesen tausendmal, ganz auf dieselbe Weise mitgesungenen, wenn auch noch so schönen Worten wirklich mit Geist und Herzen zu folgen! Und kann man dies von allen Mitgliedern der Gemeinde, kann man es vom gemeinen Mann erwarten; nur so weit erwarten, wie etwa bey der Predigt — dass er nämlich ungefähr die Resultate für sein Gefühl aus dem Ganzen, und dann von dem Einzelnen das, was eben in besonderer Beziehung auf *ihn*, eben in seiner *jetzigen* Stimmung und Lage, in seinen *jetzigen* geistigen und moralischen Bedürfnissen, ganz besonders zu passen scheint, mit hinwegnimmt? Kann nun und soll in Hinsicht auf diese Einrichtung keine Aenderung überhaupt Statt finden; sollte nicht dann doch angewendet werden, was die Einförmigkeit und den dabey unabwendbaren Mechanismus, ohne Veränderung der Sache selbst, beseitigte? Oder wären diese Gesänge, so wie alles Feststehende, in gleicher Form Wiederkehrende, in der Ordnung des Gottesdienstes nicht wenigstens von dem zu trennen, was nun dem Einen Tage angehört — wie ja, und mit Recht, die Communion von jenem gesondert gehalten wird, für die, welche eben diesmal daran theilnehmen? (Schriebe ich hier nicht über Gesang, und für Leser einer musikal. Zeitung, ich würde nicht unterlassen können, und, wie ich fest glaube, zugleich im Namen aller denkenden Freunde des öffentlichen Gottesdienstes, vornämlich auf Verlegung der leidigen Abkündigungen von beschlossenen Ehen und dgl. in einen andern Theil der religiösen Handlung, als wo sie jetzt noch vorkommen, zu dringen. Sie werden nämlich verlesen unmittelbar nach der Predigt und dem gemeinschaftlichen Gebete, mithin vor dem, auf diese nahe bezogenen Schlussgesang, wo sie den, der nicht auf sie achtet, abkühlen, ihn sich selbst, doch aber wieder nicht ganz ungestört, überlassen, und den, der auf sie achtet, in fremdartige, zerstreuende, meist ganz irdische Gedanken und Empfindungen leiten.)

Das kirchliche Jahr hat verschiedene Hauptzeiten: die Adventszeit, die Fastenzeit, Jahresanfang etc., sie hat drey Hauptfeste: Weihnachten, Ostern, Pfingsten. Nun sollte jede Zeit einen andern, recht eigentlich *ihr* zugehörigen, feyerlichen Anfangsgesang haben; z. B. in der Fastenzeit: *Christe, du Lamm Gottes* — Zu diesen Anfangsgesängen müssten, wo möglich, *alte* Kernlieder, mit solchen Melodien genommen werden, die für den Inhalt und das eben da zu erweckende Gefühl recht vorzüglich passen, und auch sonst nicht gewöhnlich vorkommen. So ist die Melodie: *Von Himmel hoch da komm ich her* — eine echte Weihnachtsmelodie; *Christe, du Lamm Gottes*, und: *O Lamm Gottes, unschuldig* — sind echte Fastenmelodien etc. Diese sollte man aber dann auch zu anderer Zeit zu singen, so viel nur möglich, vermeiden: eben, damit sie nicht verbraucht und weniger wirksam würden: damit sie da, wohin sie eigentlich gehören, de to tiefer eindrangen, und auch jede Zeit ihr Eigenthümliches behielte. — Aber auch die Melodien zu den Collecten, Responsorien, Amen, und andern, zum Ritus gehörigen, vom Schülerchor vorgetragenen Gesängen, sollten für jede, also entschiedene Zeit, und in ihrem Sinne componirt seyn: vorzüglich müssten sich die hohen Feste auch damit besonders auszeichnen. — Und da, wie oben bemerkt, beym Frühgottesdienst wirklich der Lieder allzuviele auf einander folgen: so wäre es gewiss zweckmässiger, wenigstens an hohen Festen, da, wo keine Musik ist, an deren Stelle — mithin statt eines wegzulassenden Liedes — eine Motette vom Chor der Schüler singen zu lassen; eben eine solche, keine Arie u. dgl., weil jene über bekannte und gehaltvolle Worte der Schrift, vornämlich der Psalmen, geschrieben sind, die denn auch von den Anwesenden, besonders da sie der Motettenstyl oft wiederholen lässt, verstanden würden. Nur müsste die Wahl jeder solchen Motette w. haft zweckmässig seyn, und mit dem Uebrigen der religiösen Handlung in eben so naher Verbindung stehen, wie ein, vom Prediger angeordnetes Kirchenlied; weshalb auch diese Wahl nicht jenen Jünglingen selbst überlassen, sondern von Musikdirector getroffen werden müsste, dem darüber vom Prediger

zuvor die nöthige Notiz zu geben wäre. Fande der Musikdirector nicht für alle Fälle vorräthige Motetten, so wäre ihm hier ein reiches Feld geöffnet, wo wirklich Herrliches, und wahrhaft wohlthatig Wirkendes von ihm geschaffen werden könnte.

Endlich will ich der Wechselgesange zwischen Chor und Gemeinde, die, an hohen Festen oder sonst bey besonders feyerlichen Gelegenheiten angewendet, von so unverkennbarer, tiefer Wirkung sind, und unter uns einzig bey der öffentlichen Confirmation benutzt werden — nur von neuem in Erwähnung bringen, da über sie, und ihre Wirkung schon oft geschrieben worden, und die letzte eben bey jener religiosen Handlung gewiss alle, die ihr beygewohnt, an ihrem eigenen Herzen erfahren haben. Leider haben wir nun zwar in unserm Gesangbuche keine, ursprünglich für diese Form gedichteten Fest-Lieder; aber manche könnten leicht und passend nach dieser vertheilt, und, damit keine Irrung entstunde, der Gemeinde, bis sie gewöhnet wäre, darauf zu merken, in einigen Worten Kunde davon gegeben werden. — Und so wurde es auch, wiewol selten und nur auf besonders feyerliche Veranlassung, wohlgethan und von tiefer Wirkung seyn, wenn der Prediger, eben da, wo in seiner Rede sein Hauptmoment besonders eindringend sich schlosse, dies Eindringliche zu verstarken und länger im Gemüthe festzuhalten, irgend einen bekannten, vollkommen passenden Liedervers anführte und vom Chore singen liesse: nur aber einen wahrhaft bekannten, damit die Gemeinde ihn in der Stille nachsprechen könnte, ohne dass sie erst im Buche suchen, und ihr darum die Zahl genannt werden müsste — was immer schon etwas Störendes hat — —

Dies sey für diesmal genug! *Homo scripsi, homines judicabunt!* —

Nachrichten.

Frankfurt a. M. (Beschluss a. d. 21sten No.) — Am 3ten April Conc. des Hrn. Baumgärtner, Klarinetti sten am hiesigen Theater. Ouvert. aus dem *Calif von Bagdad*. Die *Orakelglocke*, Romanze von Tiedge, in Musik gesetzt v. F. Spindler. Die Composition gefiel sehr; sie ist auch mit blosser Klavie begleitung, bey Andre erschienen. Für grosse, öffentliche Concerte ist sie wol nicht bestimmt, und einen geschickten Sänger glänzen zu lassen, gar nicht geeignet: aber für Gesellschaften angenehm, erheiternd und unterhaltend. Hr. Sp., so viel wir wissen, in Strasburg, hat mehre schätzbare Gesangstücke für 1, 2, 3, 4 u. 5 Stimmen herausgegeben. Hr. J. Baumgartner trug ein Klarinettconc. von Kleiner vor. Composition und Vortrag gefielen. Ein kleiner, sehr unbedeutender, 4stimm. Gesang, gewöhnlich hingesungen, folgte. Wir mochten uns die Nachahmung verbitten. Adagio und Rondo für die Flöte von Müller, vorgetr. von Hrn. v. P.; gut geschrieben und gut gespielt. Frau von Busch las drey ärmliche Reimereyen, ihnen selbst angemessen vor. Dem. Juillard und Dem. Schulz sangen ein Duett von Par. Zum Beschluss, 12stimmige Harmonie von Mozart, gespielt von den Mitgliedern des Theaterorchesters. — Am 12ten April, als am Charfreytage, wurde im Schauspielhause die *Schöpfung* von Haydn, mit einem aus 200 Personen bestehenden Orchester, und die *Schlacht bey Vittoria*, von Beethoven, durch Hrn. Kapellm. C. J. Schmitt aufgeführt. Jenes herrliche Werk wurde mit vielem Beyfall gegeben. Die Solopartien waren lobenswerth; im Allgemeinen schien mir jedoch Folgendes zu tadeln: Chöre und Orchester standen, der Stärke nach, nicht in gehörigem Verhältnis. Könnte dies Uebel nicht wenigstens gemindert werden, wenn nur das ganze ausübende Personale anders und vortheilhafter aufgestellt würde? Wenigstens manche der Chöre sollten nicht so geschwind genommen, und in ihnen so alles ohne Licht und Schatten abgesungen werden. Das würde bey einigermassen vorsichtigen Proben und sorgsamem Einstudiren vermieden. Uebrigens muss gerühmt werden, dass das grosse ausübende Personale stets aufs genaueste beysammen blieb; was um so mehr zu bemerken ist, da viele Personen, besonders bey den Saiteninstrumenten, die Kunst nur als Liebhaberey betreiben. Beethovens *Schlacht bey Vittoria* ist ein kolossales Werk, voll neuer Ideen, kunst- und kraftvoll bearbeitet. Zwar müssen die Ingredienzen musik. Schlachten im Allgemeinen freylich einander ähnlich seyn; doch hat der geistreiche Componist auch noch für Marches Mittel zu schaffen gewusst, woran wol noch kein musikal. Schlachtenmaler gedacht hat; und vieles stellt die Wirklichkeit so treffend dar, wie dies gewiss noch keinem gelungen ist. Das gewaltige Werk imponirte und gefiel den Zuhörern sehr. Das Auditorium war ungemein zahlreich.

— Am 14ten Ap. Conc. der Hrn. Gebr. Heroux, Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters. Ouvert. aus *Iphigenia* von Gluck. Mad. Graff sang eine Polonoise von Zumsteeg; das Stück war gut, nur keine Polonoise. Hr. Carl Heroux spielte ein Violinconcert von Rode genügend. Declamation. Quintett von Küffner, für Bassethorn, Klarinette, Flote, Horn und Fagott, vorgetragen von den Hrn. Reinhard, C. Herbold, F. und A. Es war nicht übel geschrieben, und wurde angemessen vorgetragen. Fräul. Catharina Heroux sang eine grosse Arie von Par nach Kräften. Hr. Franz Heroux, Sohn, spielte auf der Violin die Romanze aus *Joseph* mit Variationen, von Fémy, mit viel Vertrauen zu sich und der Welt. Declamation. Zweyter Theil der *Schlacht bey Vittoria*, die Siegessymphonie, mit vielem Beyfall wiederholt. — Hr. J. L. Bohner, früher Musikdirector in Nürnberg, gab am 16ten April eine Unterhaltung auf der Orgel in der St. Catharinen-Kirche, vor einem sehr kleinen Auditorium, und dies bekam, laut Ankündigung, zu hören: 1) Ouverture aus *Iphigenia in Aulis*, von Gluck; 2) Phantasie und Variationen über das Volkslied: Gott erhalte den König. 3) Choralmelodie: Wer nur den lieben Gott lasst walten etc. mit Veränderungen. 4) Fuge und Orgelstück. 5) Der Ruderschlag mit dem Choral: Straf mich nicht in deinem Zorn etc. 6) Schluss: Phantasie: „Ferner Donner, naher Donner. Pastoral-Melodie, Sturm, Lied der Chimoisen. Phantasie über Theme u. Rhythmus davon, fugirte Choral-Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott etc." Die Ausführung des Ganzen entsprach so wenig meinen Erwartungen, als die Ankündigung. Hr. B. ist gewiss ein Mann von Talent und vieler Geschicklichkeit; ob er aber beydes also am besten anwende, ist eine andere Frage.

Kurze Anzeigen.

Sixième Concerto pour le Pianoforte, avec acc. de grand Orchestre, comp. — — par J. B. Cramer. Oeuvr. 51. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 2 Thlr.)

Wer beym Concertspiel nur Fingerfertigkeit zeigen, oder überhaupt allein interessiren will: für den ist dies Conc. nicht; wol aber für einen gründlich ausgebildeten Spieler, dem es darum zu thun ist, ein wohlgeordnetes, ausgearbeitetes Werk zu Gehör zu bringen, und nur als Hauptperson eines interessanten Ganzen hervorzutreten. Es besteht aus einem grossen, kräftigen, meistens ernst und pathetisch gehaltenen Allegro, Es dur, C-takt; einem, in sanftern Melodien sehr gut ausgeführten Larghetto, As dur, Dreyachteltakt; und einem lebhaften, für den Solospieler ziemlich brillanten Rondo, Es dur, Zweyviertelthat. Dem Letztern waren eigenthümlichere Themata zu wünschen: aber die Ausführung muss auch hier gelobt werden. Besetzt ist das Concert mit dem Quartett, Flote, zwey Hoboen, zwey Fagotten, und zwey Hornern; mithin mässig, und auch darum geeignet, in kleinern Kreisen, wo man mehr ruhigen, als larmenden Genuss sucht, vorgetragen zu werden. Die Blasinstrumente, allenfalls die Flote ausgenommen, sind überdies sehr leicht gesetzt.

Variations pour la Flûte av. acc. de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Cors, et 2 Bassons, comp. par Anon. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Diese Variationen über ein liebliches Thema kann man Flotenspielern zur Uebung empfehlen, denn sie sind gut für das Instrument gesetzt: aber von geistigem Gehalt findet sich wenig darin. Figuren über eine Melodie setzen, oder, was hier nicht selten der Fall ist, über die Grundaccorde eines Satzes, die in dem angeführten Tonstücke noch obendrein nichts als die Harmonie des Hauptitones G und seiner Quinte D in sich fassen, ist doch gewiss nicht, was eine *wahre* Theorie unter Variation versteht.

Ref. hat bereits in diesem Blatte, S. 112 v. vor. Jahre, seine Ansichten über die verschiedene *kunstgemässe* Behandlung von Variationen niedergelegt, worauf er hier, der Kürze wegen, verweiset, indem er nur noch bemerkt, dass hier die melodische Form des Thema nicht allein oft entrückt, sondern auch sogar verwischt, und dafür ein ganz verschiedener Gesang gegeben ist. Stich und Papier sind sehr gut.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juny. **№. 23.** 1816.

Recensionen.

Cantate zur Feyer des allgemeinen Friedens, von Sam. Gottl. Barde, in Musik gesetzt von Friedr. Wilhelm Berner. Partitur. Breslau, bey Forster. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Mit Achtung gegen den Verf., Freude über sein Werk, und der Ueberzeugung, es werde dasselbe nicht Wenigen willkommen seyn, giebt Rec. von ihm eine kurze Rechenschaft.

Der Text ist für den Musiker, und auch für den öffentlichen Gottesdienst, gut entworfen; in der Ausführung nur hin und wieder zu prosaisch. Da er sich, wenige Stellen abgerechnet, nur beym allgemeinen Preis Gottes für ausgezeichnete Wohlthaten hält, und jene bezüglichern Stellen eben die schwächern sind: (das schönste: Friede sey mit euch! S. 57, ist doch gewiss nicht blos beym politischen Frieden vor Gott auszusprechen, —) so wird das Stück mit leichter Aenderung dieser Stellen des Textes auch sehr gut bey andern hohen Religionsfesten gebraucht werden können — was um so besser seyn wird, da die „Feyer des allgemeinen Friedens," was nämlich nicht blos so hiesse, sondern diese wäre, noch immer in unbestimmte Ferne gerückt bleibt.

Ernst und Würde im Ausdruck, treue Haltung im Kirchenstyl, geschickte Kunst der Ausarbeitung, (bis auf wenige entschlüpfte Stellen,) und glänzende, doch der Kirche stets angemessene Instrumentirung, scheinen Rec. die Hauptvorzüge des Werks: Seltenheit dessen, was man als ursprünglich erfunden, nicht durch Studium und Einsicht erworben, sogleich erkennt, und zuweilen wol auch eine bestimmte Reminiscenz an ein berühmtes älteres Werk, möchten wol die Schwächen desselben seyn.

Nach kurzer, feyerlicher Einleitung der Instrumente, treten die Chorstimmen allein, ganz einfach und sehr wirksam ein, jene Einleitung dann, verbunden mit den Instrumenten, fortsetzend. Hieran schliesst sich ein grosser, kräftiger Chor, in freyer Schreibart, ungefähr in der Weise, wie der erste Chor in Grauns *Te Deum*, nur glanzender, ohne veraltete Figuren, und kürzer. Dann fällt ein zweyter Singerchor leise und *choralmässig* ein, mit dem nun, im achtstimmigen Satze, der erste sich verbindet, und, wenn auch nicht von Tiefe, doch von der Verf.s Geübtheit in dieser Schreibart zeugt. Kann dieses Stück mit Sängern stark genug besetzt werden, so ist es von vieler und eingreifender Wirkung.

Auf diesen laut aushallenden Chor aus D dur folgt um so ansprechender ein sanftes, sehr mässig besetztes Andante aus F dur, ganz in gebundenen Figuren durchaus obligat für alle Instrumente ausgearbeitet. Zu diesen Instrumenten gesellet sich in sehr einfacher, doch aber auch hin und wieder etwas trockener Melodie — oder wenigstens so, dass man siehet, es war hier zunächst um die kunstreiche, consequente Durchführung der Orchesterpartie zu thun — eine Sopranstimme. Der Satz ist eine wahrhaft rühmenswürdige Arbeit, wenn auch gar nicht zu verkennen ist, es habe dem Verf. dabey Mozarts wunderschönes Andante, gleichfalls aus F dur, im *Requiem*, ziemlich nahe vorgeschwebt. Dieser Satz geht über, ohne Verwechselung des Tempo, in ein einfacheres, freyeres Tenorsolo, das, in As dur beginnend, nach F moll führt, und auf dessen Dominante endigt; worauf sich nun, wirksam und passend, der leise beginnende, vierstimmige Choral, nach der Melodie: Wie schön leuchtet uns der Morgenstern — aus F dur, schliesst. Dieser Choral ist in edler, aber keineswegs gesuchter, oder unpassender Harmonie ausgesetzt.

Ein reich und lebhaft begleitetes Recitativ für die Bassstimme folgt. Es hat dies mehre sehr eindringliche, aber auch einige vernachlässigte Stellen, worunter Rec. z. B., S. 54 letzter, und 55 erster Takt, das so entscheidende Fis — G, im Basse und in der Singstimme — was durch die Pausen in jenem nicht entschuldigt wird; und die Declamation: und *das Wort* des Heils *ist* gesprochen — statt: und das Wort *des Heils* — rechnen muss. Dies Wort des Heils: Friede sey mit euch! das schon oben erwähnet ward, wird vom Componisten, wie es seyn musste, sehr einfach und rührend hingesagt; übrigens dabey die Modulation nach A dur geführt, so dass nun das grosse Finalchor — achtstimmig und mit allen Instrumenten, in D dur — einfallen kann. Dies Chor lässt, nach kurzen, jubilirenden Accorden, eine Melodie, die ein gutes Fugenthema abgäbe, hören, und die Saiteninstrumente ergreifen bald darauf eine, demselben analoge Figur *unisono*, worin mit grosser Kraft und Würde, echtkirchenmässig der Chor, nach der herrlichen, uralten Weise, mit: Herr Gott, dich loben wir — ebenfalls *unisono* eintritt. Hier bleibt die Erinnerung an C. Ph. Em. Bach, im *Heilig*, nur eine zufällige: der Componist ist auf seinem Wege geblieben. Auf der Dominante von H moll mit grosser Terz ruhet der Satz in einer Fermate, worauf die Basse im *Allabreve* ein einfaches, kräftiges Fugenthema, zu den ebenfalls einfachen, kräftigen Worten: Herr, unser Gott, wir danken dir — anheben. Dies wird nun mit guter Kunst und sicherer Hand, obgleich nicht eben weit fortgeführt, wobey zugleich der oben erwähnte zweyte Hauptgedanke des Chors, als Begleitung, nicht ganz vergessen, und dann von jenen aushaltenden, jubilirenden Accorden Gebrauch gemacht wird, bis das Ganze in einem alten Quartenschluss würdig endet.

Hr. B. hat bey der Anordnung der Mittel zur Ausführung auf ein vollständiges Orchester, und starke Besetzung der Chorstimmen und Saiteninstrumente offenbar gerechnet: doch aber dadurch wieder Erleichterung bewirkt, dass nichts schwer auszuführen, jede der Chorstimmen, wie jedes Instrument, ganz naturgemäss behandelt, mithin für nur einigermassen Geübte leicht, und Einiges in der Zahl der Instrumente erspart ist, was sonst bey einmal starker Besetzung nicht geschenkt wird. Diese besteht nämlich, ausser dem Doppelchor der Singer, dem Quartett und der Orgel, aus nur Einer Flöte und Einem Fagott, zwey Hoboen, zwey Trompeten, Pauken, und drey Posaunen; ohne Klarinetten und ohne Hörner.

Rec. wünscht, dass seine einfache Darlegung des Inhalt dieses Werks alle, die es angeht, darauf aufmerksam machen und zu dessen Benutzung einladen möge. Es verdient es vor gar manchen, und kann, wie schon erwähnt, bey gehöriger Ausführung, nicht ohne Wirkung bleiben: diese Wirkung wird aber eben eine solche seyn, wie man sie bey kirchlichen Dankfesten wünschen muss, und wie sie durch manches Werk dieser Gattung, das in den letzten Jahren erschienen ist, wäre es jenem auch in Neuheit der Erfindung an sich, oder sonst, vorzuziehen, doch nicht erreicht wird, weil ihm Haltung, Styl und kirchenmässiger Charakter fehlt.

Die Partitur ist in Typen deutlich und gut gedruckt. Das Papier ist dauerhaft.

Magnificat a cinque Voci, due Violini, due Oboe, tre Trombe, Timpani, Viola e Basso continuo del Sign. J. S. Bach. à Bonn, chez N. Simrock. (Preis 6 Fr. 50 Cmes, oder 1 Thlr. 16 Gr.)

Je ernster unsere Zeit an gediegenen Meisterwerken für die Kirchenmusik, wenigstens an öffentlich erscheinenden ist, desto verdienstlicher ist die Bekanntmachung edler Werke aus jener grossen Kunstperiode, in welcher unser Joh. Seb. Bach am musikalischen Horizonte so herrlich leuchtete. Der Herausgeber dieses Magnificat (wie wir hören, Hr. Pölchau, Gesanglehrer, sonst in Hamburg, jetzt in Berlin,) und die Verlagshandlung verdienen den Dank aller wahren Kunstfreunde und Künstler um so mehr, da das bisher wenig bekannte Werk eben so reich an originellen Zügen, als gross in seiner Anführung; auch der Stich so correct und deutlich ausgeführt worden ist. Mancher Dirigent, der nicht Vertrauen genug auf sein eigenes Gefühl hat, oder haben kann, wird bedauern, dass die Bewegungen der verschiedenen Sätze nirgends angegeben sind; auch fehlt eben so die Bezeichnung der Stärke und Schwäche. In Bachs Handschrift fehlte wahrscheinlich beydes, da der Componist zu eigner Direction eines von ihm selbst gebildeten Chors und Orchesters beydes eben nicht bedurfte. Von der innern Güte des damaligen Orchesters zeugt auch die Behandlung der Blasinstrumente und ganz besonders der Trompeten in diesem

Magnificat. Schwerlich werden diese jetzt irgendwo vollkommen befriedigend zu besetzen seyn; kaum wird man Waldhörner finden, welche die Melodien in der äussersten Höhe rein und sicher vortragen möchten. Welche Sicherheit das Chor auch in der Intonation gehabt haben muss, sieht man an den häufigen schnellen Ausweichungen und schwierigen Intervallenfolgen. Und doch bilden wir uns jetzt wol ein, dass die Kunst nun so eben den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht habe, indess es gerade in dem Theile, wo sie, die Kunst, ihre höchste Würde und Kraft beweisen kann, an so manchem fehlt, das ehedem schon vollkommner da war. Chor- und Singe-Lehrer und Directoren können daher in ihrem Beruf nichts Verdienstlicheres thun, als solche Meisterwerke, wie dies *Magnificat*, unablässig in ihren Singschulen und Akademien einüben und gründlich einstudiren zu lassen, bis die Stimmen wieder die Sicherheit und Kraft im Vortrage erlangt haben, ohne welche kein grosser Vortrag in der Musik und besonders in der Kirche möglich ist.

J. F. R.

Nachschrift.

Diese Rec. des verstorb. Kapellm. Reichardt ist, durch Schuld eines Beauftragten, erst jetzt uns zugekommen. Aber sie empfiehlt ein Werk, das nicht für einen vorübergehenden Moment, sondern für jede Zeit in gleichem Maasse geeignet; und, wie es scheint, noch jetzt sehr wenig bekannt, gleichwol allen zu empfehlen ist, die des grossen Seb. Bachs Genius, und, in der ganzen Musikgeschichte einzig dastehende Kunst, zu fassen und zu schätzen wissen: und so theilen wir sie, diese Rec., noch jetzt mit, und wünschten nur, es wäre durch den Verf. mehr in die Zergliederung, oder wenigstens in die Beschreibung des Werks selbst eingegangen. Es bestehet dies aus folgenden Sätzen: Nach Einleitung, grosser Chor; Solo für den 2ten Sopran; Solo für den 1sten, das in Chor übergehet; kurzes Bassolo; Duett für den Alt und Tenor; Chor; Solo für den Tenor; Arie für den Alt; fugirter Chor, der in ein zweytes, 5stimmig durchgeführtes Fugenthema übergeht; Finale, aus zwey Chören, einem grossen und kleinen, bestehend. Alle Chöre sind durchaus obligat 5stimmig durchgeführt.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Fréderic Schneider. Oeuvr. 37. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Die Sonate führt ihr Beywort mit Recht: Ideen, Ausdruck und Ausarbeitung sind im edlen Styl und nach grossem Zuschnitt. Die Anordnung ist nicht die gewöhnliche, und von um so sichrerer Wirkung, da ihr Abweichendes vom Sinne und der durchs Ganze herrschenden Stimmung erzeugt ist. Sie beginnt mit einem *Allegro con fuoco*, (F moll, Dreyvierteltakt.) das als *Schersando* näher bezeichnet ist, aber auf eine leidenschaftliche, zuweilen selbst wilde Weise scherzt — ungefähr nach Art verschiedener beethovenschen, aber weit mehr ins Breite ausgeführt, und weniger mit anmuthigen, gefälligen Melodien oder solchen harmonischen Wendungen durchwebt. Diese sind aufgespart für den zweyten, als Trio sich anschliessenden Satz, F dur: behalten jedoch auch noch etwas Herbes. Führe der Componist fort, wie er bis dahin geschrieben, so würde man dem Werke zwar alle Achtung nicht versagen können: aber dem Gefühl würde das Ganze nicht wohlthun, und darum auch der Freunde nicht eben viele finden; zumal da die bis hieher zu Gehör gebrachten Ideen und Motive nicht eben unerhört sind, und erst durch die Behandlung ein näheres Interesse, und etwas Eigenthümliches gewinnen. Aber das mag wol Hr. Schn. so gut, als der Rec., bemerkt haben; und darum fuhr er eben *nicht* so fort, sondern wählte zum Schlusssatz — einem Rondo, im vornehmsten Sinne dieses Worts, F dur, Zweyvierteltakt, *Allegretto, quasi Andantino* — ein, in grösster Einfalt originelles, sanftes und überaus anmuthiges Thema, das, schon für sich, aber noch weit mehr nach dem Vorhergegangenen, Kenner und Nichtkenner sehr lieblich und ungemein reizend anspricht. Dieses Rondo ist, vom ersten bis zum letzten Takte, aus Einem Stück, Ein Erguss der Seele, und, mag man nun mehr auf die Ideen selbst, oder mehr auf die Ausarbeitung, oder mehr auf den Effect im Allgemeinen, oder endlich, wie es geschehen soll, auf alles dies vereinigt sehen — ein Meisterstück, das eine wahre Bereicherung der ausgewählten Sammlungen ausgezeichneter Klavierspieler ist, und zu dessen Erzeugung man Hrn. Sch. Glück wünschen darf. Es bestehet eigentlich nur aus vier Hauptgedanken: jenem höchsteinfachen Gesang, der das Hauptthema enthält, und in der

Folge auch eben so einfach wiederkehrt; einem zweyten, ebenfalls ganz melodiösen, nur etwas theilharern und fröhlichern; (er tritt zuerst, S. 11 unten, ein;) einer feurigen und brillanten Figur, (sie kömmt, S. 9 unten, zuerst zum Vorschein,) welche theils als Zwischensatz dient, theils, und mit vieler harmonischer Kunst und Wissenschaft, an den zweyten gebunden, mit ihm in Anspielungen verwebt wird; und, dieser entgegengesetzt, einem zweyten, sehr gefälligen Zwischensatz, welcher, S. 13 oben, zuerst erscheint. Alles, was dies Rondo enthält auf seinen funfzehn Seiten, bestehet aus diesen vier Sätzen, oder ist aus ihnen genommen. *Wie* nun aber diese Art strenger, und doch ganz freyer, effectvoller, durchaus nicht nur für den Geist, sondern auch für die Empfindung anziehender Behandlung dargelegt wird: das muss man aus dem Werke selbst kennen lernen; denn es wäre, dies nachzuweisen, zwar keine schwierige, aber eine langwierige, und für den Rec. und den Leser gleich trockene Arbeit, bey welcher am Ende doch nur das Bauen, nicht das Gebäude geschildert würde. An deren Statt sey dem Rec. ein Wort an den talentvollen, gründlichen und fleissigen Componisten erlaubt.

Hrn. Sch.s Klaviercompositionen, und eben die grössten und bedeutendsten, haben (wenigstens so weit des Rec. Gesichtskreis reicht) noch nicht das zahlreiche Publicum, das sie verdienen. Woher mag das kommen? Nebendinge, mit denen sichs immer schon von selbst findet, hat sichs nur erst mit den Hauptsachen gefunden, abgerechnet — kömmt jenes, nach des Rec. Einsicht und Nachforschung, daher: Hr. Schn. schreibt nicht selten für die Ausführung *unnöthig* schwer, d. h. schwerer, als das, was er eigentlich sagen will, verlangt. Diese unnöthige Schwierigkeit entstehet vornämlich durch das Zweyte, was den Eingang seiner Werke schmälert, und das ist die übergrosse harmonische Vollständigkeit, die *immerfort* gehört werden soll, und eben darum zu wenig Abwechselung in den *Effecten des Ganzen* (obwol, für Geübte und Kenner, Abwechselung des Einzelnen) zulässt und *die Melodien verdunkelt*. Endlich: auf diese *Melodien an sich*, (deren Neuheit, Interesse, Ausdruck und Ansprechendes in der Erfindung,) und darauf, dass dieselben dann in der Bearbeitung klar und fasslich genug hervortreten, der *Empfindung* des Kenners und Nichtkenners nahe genug gelegt werden; und auch, dass sie, so weit das dem Zwecke des ganzen Werks nicht entgegen ist, möglichst gefällig und heiter sind —: darauf hat Hr. Schn. wol zeither in den meisten seiner Werke viel zu wenig gesehen. Da, wo es ihm mit dem Letztern gelungen ist — wie in dem Rondo der hier angezeigten Sonate: da befriedigt er Jedermann. Möchte er überall so schreiben, (*mutatis mutandis* — wie sich das von selbst versteht!) und würde er dann noch, so viel sich das der Sache selbst nach thun lässt, zu vermeiden suchen, was hier als erste und zweyte Ausstellung beygebracht ist: so würden alle tüchtige und solide Klavierspieler nach seinen Werken geizen. Rec. weiss sehr wohl, dass man Kunstwerke nicht bestellen und nach Bestellung fertigen kann, wie Schuhe und Strümpfe — hilf Gott, wie würden sonst seine eigenen Werke ausfallen! — aber wenn ein Künstler, dem die Welt diesen Namen zugesteht, und der sich selbst wenigstens Erfahrung beymessen darf, dem Andern, den er seiner Talente und Arbeiten wegen hochachtet, etwas zu sagen hat, das diesem doch vielleicht eine Ansicht eröffnet, die ihm sonst verborgen bliebe, weil er zu *nahe* vor dem Dinge stehet, und seine nächsten Nachbarn sie entweder deshalb auch nicht finden, oder vielleicht nicht angeben mögen: so soll er's doch wol auch thun? Der Andere aber nimmt es doch gewiss — zum allerwenigsten als rücksichtlosen, guten Willen für den Mann, und als Beweis von Liebe zur Sache — nicht unfreundlich, nicht ohne Prüfung, und, bewährt sichs, wol auch nicht ohne Benutzung an und auf?

Nachrichten.

Dresden. Die Oper, womit für dieses Halbjahr unser Theater geschlossen wurde, war der *Barbier von Sevilla*, welche Hr. Kapellm. Morlacchi in Musik gesetzt hat. Jedermann kennt den Werth dieser Dichtung und der Musik Paisiello's, der sie zuerst componirte: aber auch die Musik des Hrn. Morlacchi ist rühmenswerth und giebt zum Theil der ersteren nichts nach, was um so mehr geltend wird, da sie im Geschmack unserer Zeit geschrieben, jene etwas veraltet ist. Mit Vergnügen haben wir bemerkt, dass das ganze Publicum eben so günstig über diese gelungene Arbeit urtheilte und einmüthig Beyfall äusserte. Wir wünschten auch im Allgemeinen nichts an ihr anders zu wünschen,

als dass Hr. M. in einigen Stücken noch kürzer und klarer geschrieben hätte. Was wir über Einzelnes zu bemerken haben, möge beym Publicum unser Lob bestätigen, und Hrn. M von unsrer Aufmerksamkeit überzeugen. — Die Symphonie ist ziemlich lang und dem Gegenstande dieser Oper wol nicht ganz angemessen; viele Töne verlieren sich auch darin unter einander, wie Blitze: dies erschwert dem Publicum, dem Componisten klar und genau zu folgen, und ohne solche Folge ist kein voller Genuss möglich. Doch fand man das Stück interessant. Die Introduzione, Duett zwischen dem Conte und Figaro, ist gut; die Cavatina der Rosina, welche in einem Duett mit Bartolo, mit den Worten, *Lode al ciel*, endigt, ungemein gratios, und der Eingang dieses Stücks sehr ausdrucksvoll. Die Romanze des Grafen in G dur: *Saper bramate* — ist klar, einfach, mit schönem Gesange und wahrem Gefühl geschrieben; sie ist ganz, wie sie seyn soll. Das Duett in D dur, zwischen dem Grafen und Figaro, womit sich der erste Aufzug schliesst, ist sehr munter, für das Theater gut ausgeführt, und in seiner Art originell. Die besten Stücke des 2ten Aufzugs sind: das rasche Duett zwischen Rosina und Figaro, das sehr launig und mit einem angenehmen Eingange für die Instrumente geschrieben ist; das (etwas zu lange) Terzett mit dem Gähnen und Niesen; und die Arie des Bartolo, wo Einem jedoch hin und wieder ein Bekannter begegnet. Das Terzett zwischen dem betrunkenen Grafen, Rosina u. Bartolo: *Ah Rosina* — hat unter allen Stücken am meisten gefallen; es schliesst sich mit einem Andante, das in einer Nachahmung des Unisono anfangt, gut harmonisch gearbeitet ist, u. eine wahrhaft vergnügliche Wirkung macht. Die Arie der Rosina, (mit oblig. Viola,) womit sich der 2te Aufzug schliesst, ist schön, und gut ausgeführt: wol aber zu lang; auch sind für den Sänger gefährliche und gewagte Schwierigkeiten darin, so dass sie selten ganz genau ausgeführt werden kann, wie dies auch in den beyden letzten Vorstellungen nicht geschahe. Doch gefiel dieses Stück nicht wenig. Im 3ten Aufzuge ist das Duett zwischen dem Grafen und Bartolo: *Pace e gioia* — originell geschrieben, und für die Bühne sorgsam durchdacht, weswegen es auch allgemeinen Beyfall erhielt. In der Arie-Polacca der Rosina in C dur, (wo sie beym Grafen Unterricht hat, und von ihm einige Antworten im Duett bekommt,) ist die Verflechtung sehr gut entwickelt, thut eine schöne Wirkung, und ward applaudirt. Bartolo's Arie, die mit dem Fandango anfangt, ist gut. Das Quintett und das Quartett, oder Finale des 3ten Aufzugs, zeigen des Verf.s Begeisterung in den Eingangen: aber sie sind, wie wir schon ehedem gesagt haben, nicht in gleicher Begeisterung festgehalten, nicht immer gut durchgeführt; darum, und wol auch der häufigen Wiederholungen der Worte, *Buona sera* wegen, thaten sie keine grosse Wirkung. Von der Symphonie des Sturms, womit sich der 4te Aufzug anfangt, wollen wir nicht reden. Das Finale des 3ten Aufzugs ist gut, aber in dessen Mitte doch auch manches Matte oder Ermüdende. Dieser einzelnen Ausstellungen ungeachtet, behaupten wir: diese Musik ist eine der besten, die uns Hr. M. hat hören lassen; dies ist auch die Stimme aller Einsichtigern im Publicum. Deswegen hätte ihm auch mehr Gerechtigkeit widerfahren sollen, als diesmal geschah. Wahrhaft verdienter Beyfall ist ja das Mittel, das Talent eines jungen Mannes immer mehr zu heben! Diesem Publicum aber merkt man, mit Ausnahme einiger Musikkenner, an, es sey jetzt in der nöthigen Unbefangenheit, womit Kunstwerke angesehen und genossen seyn wollen, gestört; wodurch? das will ich nicht entscheiden, kann es auch eigentlich nicht. Sollte indess eine — wahre, oder nur vorgegebene Abneigung gegen die italien. Oper überhaupt mit hineinspielen: so wäre dies wenigstens für das Urtheil eine sehr unreine Quelle, und, würde es von entscheidendem Erfolg, schwerlich ohne, der Gesangkunst in Dresden nachtheilige Wirkungen. — Ich komme zur Ausführung! Mad. Sandrini, als Rosina, spielte mit vieler Anmuth, ganz dem Charakter angemessen. Im Gesange gefiel sie besonders durch ihre biegsame Stimme, namentlich in der schweren Arie, von der wir oben gesprochen haben. Uebrigens sang sie in der ersten Vorstellung besser, als in den beyden folgenden. Das Solo der Viola wurde von Hrn. Poland gespielt, und zwar mit grösster Delicatesse und schönem Ausdruck. Die Einheit der Singstimme und des Instruments war wirklich vollkommen. Hr. Bassi, als Bartolo, zeichnete sich als braver Schauspieler aus; besonders scheint zu rühmen, wie natürlich und wahr er, neben den allgemeinen Affecten der Eifersucht, Zornmüthigkeit etc., die spanische Haltung und Gravität durchzuführen wusste — eine wahrhaft künstlerische Aufgabe, wacker gelöset. Hr. Benelli, als Conte d'Almaviva,

zeigte die vier Charaktere, die er, verkleidet, darzustellen hat, (Schüler, betrunkener Soldat, Baccalaureus und Graf,) recht natürlich, und bestätigte dadurch die gute Meynung, die man hier von ihm, als Schauspieler und Komiker, hat. Im Gesange zeichnete er sich vorzüglich aus durch die Romanze, *Saper bramate* — die er mit Haltung und Ausdruck a mezza voce sang, und zwar in den beyden letzten Vorstellungen noch besser, als in der ersten. Hr. Benincasa gab die Rolle des Figaro mit einer Unbefangenheit und Lebhaftigkeit, wie nur irgend zu wünschen war; auch zeichnete er sich im Gesange, und vorzüglich in dem Duett aus, womit sich der 2te Act anfängt. Hr. Decavanti, als Basilio, ist eben, wie er in *Figaro's Hochzeit* war. Hr. Miecksch spielte den Sveglato, und Hr. Loebel den Giovinetto, beyde in Bartolos Diensten. Der Erstere — gähnete nicht zum Besten. Das ganze Orchester spielte mit allem Eifer und grösster Pracision. Die Kleidung war, zwar hin und wieder etwas spärlich, doch passend eingerichtet.

Am 29sten April gab Hr. Franz Siebert, Sänger vom stand. Theater in Prag, mit Beystand der königl. Kapelle, im Saale des Hôtel de Pologne eine musikal. Academie. 1) Ouverture von C. M. v. Weber. 2) Arie aus *Griselda* von Pär, von Mad. Kramer gut gesungen. 3) Bass-Arie von Righini, von Hrn. Siebert gesungen. Er besitzt eine gesunde, schöne, biegsame Baßstimme, von grossem Umfang: aber es fehlt ihm noch in der Art, sie nach den Regeln der höhern Gesangskunst zu handhaben. Doch läst sich erwarten, Hr. S. werde sich auch diese Vorzüge erwerben. Er fand verdienten Beyfall. 4) Variationen für die Hoboe von Winter, gesp. von Hrn. Dietze. Der feste, wohlklingende und zarte Ton, den uns dieser junge Künstler hören liess, war überraschend; auch blies er mit Leben, Anmuth, und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Das gesammte Auditorium erkannte dies auch. 5) Der Morgen von Eckartshausen, mit Begleit. der Guitarre, gesungen von Hrn. Siebert. 6) Das Schwert von Körner, comp. von C. M. v. Weber, ges. von 20 Männerstimmen ohne Begleitung. Im 2ten Theile: 1) Bass-Arie von Winter mit Chor, ausgezeichnet brav von Hrn. Siebert gesungen. 2) Violin-Concert von Rode, vorgetragen von Carl Boehmer. 3) Romanze für den Bass von Müller, gesungen von Hrn. Siebert. 4) Komisches Terzett von Fioravanti, gesungen von Mad. Kramer, Dem. Hunt und Hrn. Siebert. Es wurde gut ausgeführt. 5) Lützows wilde Jagd von Körner, comp. v. C. M. v. Weber, gesung. von 20 Männerstimmen ohne Begleitung. Sowol das erste als dies zweyte Lied machte keine grosse Wirkung.

Notizen. Dem. Funk wird auf Kosten der königl. Direction bald nach Italien reisen, um sich sowol im Gesang, als in der italien. Sprache zu vervollkommnen. Wir wünschen ihr dazu das beste Glück. Sie erhält an Gehalt jährlich 1000 Thaler.

Strasburg. Theater. Unter sehr ungünstigen Vorbedeutungen begann die französische Theater-Direction des Hrn. Ribié am 27sten April 1815. Das hochst-mittelmässige Opernpersonal, von dem bereits in No. 43. des vorigen Jahrgangs Rechenschaft gegeben worden, liess wenig Gutes hoffen: aber verderblich für die Unternehmung waren die politischen Ereignisse, welche diese Stadt, als Grenz-Festung, bedrohten. Der Erfolg war, dass das Theater wenig besucht wurde, und das Opern-Personale auch zwey brauchbare Mitglieder verlor, welche nicht eine zweyte Blokade aushalten zu wollen schienen. Am 9ten Juny wurde durch Anschlagszettel bekannt gemacht: *Les circonstances ont obligé les autorités supérieures à retirer au Sr. Ribié le privilège et la direction du theâtre de cette ville* u. s. w. Die Ursachen dieser *circonstances* wurden jedoch nie bekannt. Die Direction wurde daher von den vereinigten *Artistes Sociétaires* für eigne Rechnung fortgesetzt, und erreichte am 31sten März d. J. ihre Endschaft.

Die Gesellschaft bot in der That alle Kräfte auf, um durch Wahl und Menge von Opern die Theater-Freunde anzuziehen; mancher stolze *Artiste* trat auch aus seinem gewohnlichen Fach, um die Rollen besser als vorhin zu besetzen, liess sich sogar gefallen, am Schauspiel theilzunehmen, was unter der Direction eines Einzigen nie geschehen wäre: allein nicht Eine neue Oper wurde während dieses Jahres gegeben, und so blieb der Antheil, welchen das Publicum nahm, eben so kalt, als die Vorstellungen im Ganzen doch mittelmässig waren, unerachtet des ziemlich oft gewechselten Repertoire. Es wurden im Ganzen 107 Opern auf-

geführt, ohne der Vaudevilles, Schauspiele und Gelegenheits-Stücke zu gedenken. Die gegebenen Opern sind folgende — *).

In einer, am 20sten März gegebenen Vorstellung zum Besten des Orchesters, welches für diesen Tag wol aus 50 Musikern bestand, liess sich Hr. Durand, erster Geiger dieses Orchesters, der nun abgegangen ist, in einigen, von ihm geschriebenen, sehr unbedeutenden Variationen hören. Mad. Fay, erste Sängerin, sang mittelmässig eine franz. Arie, deren Verf. unbekannt, deren Composition unter aller Kritik war; die Ouverturen der *Zauberflöte*, des *jeune Henri*, des *Tamerlan* von Winter, und des *Sargino* von Par, wurden brav gegeben. Kurz vor dieser Vorstellung liess sich in dem Theater ein Hr. Hübsch (ein Deutscher) hören. Er nannte sich: *Chanteur de la Cour*; ein Witzling setzte hinzu: *basse*, (Basse-Cour). Er sang 1) *Klage über die Untreue der Mädchen*, Scene von Maurer, mit mimischen Bewegungen. 2) In diesen heilgen Hallen — 3) *der lustige italienische Soldat*, Intermezzo buffo von Cimarosa, im Costum gesungen. (Es ist eine ganz gewöhnliche Bass-Arie.) Endlich 4) komische Scene im (ärmlichsten) Costume eines Tyrolers, Sprache und Tanz. Auf dem kolossalen Anschlag-Zettel war noch folgende *Nachricht an die Hrn. Liebhaber*, in beyden Sprachen beygesetzt: „Mehrere Zeitungen von Hauptstädten, in welchen Herr *Hübsch* sich hören liess, drücken sich folgendermassen aus: „„Des Bass-Sängers Hrn. *Hübsch* gegebene musikalisch-mimische Akademie hat die Zuhörer überaus befriedigt. Das Lob in mehreren Blättern kömmt diesem talentvollen Sänger mit Wahrheit zu. Sein Vortrag im Italienischen und Deutschen ist gleich gross, mit gefühlvoller Mimik vereint; die Stimme stark, rein und wohltönend; alles wünscht ihn noch einmal zu hören.““ Ohne diesem Urtheil nahe treten zu wollen, — kann es doch vor etwa 50 Jahren vielleicht wahr gewesen seyn, und war doch die Jahrzahl jener Zeitungen von Hauptstädten nicht beygesetzt — macht sich Ref. zur Pflicht, das kunstliebende Publicum vor dergleichen Prellereyen zu warnen, indem Hrn. Hübsch alle Erfoderuisse eines Sängers, für den er sich ausgiebt, mangeln. Seine Stimme ist ohne Klang, unrein und ohne Haltung, er singt ohne Methode, und ist wegen Mangels der vordern Zähne unvermögend, sich, besonders im Italienischen, verständlich zu machen. Was von seiner Höhe übrig geblieben, ist kaum vernehmbar; seine öfters im tiefsten Bass angebrachten Triller erregen lautes Lachen; auch wurde dieser musikal. Abend unter völligem Lachen und Pfeifen beschlossen, und die versprochene 2te Vorstellung unterblieb. Dieses sey der Kunst zu Liebe gesagt; da jedoch Hr. Hübsch nun einmal in die traurige Nothwendigkeit versetzt ist, Gebrauch von den ihm übrig gebliebenen Talenten zu machen, welches nie öffentlich geschehen sollte: so wünscht ihm Ref. auf seinen musikalischen Reisen alle mögliche Unterstützung. Nur ist man, auch in solchem Fall die Wahrheit zu sagen, selbst darum verpflichtet, damit nicht gegen wahre Künstler, deren Name nicht genug bekannt ist, Misstrauen über ihr Talent entstehe, wenn sie sich öffentlich hören lassen wollen. — Ref. spricht endlich noch von einer musikalischen Missgeburt, nämlich von einem kurzen Intermezzo: *Die Reise des Kapellmeisters Paulendorf*, welches Hr. Bultos, ein französischer Schauspieler, zu seinem Benefice in deutscher Sprache sang. Diese Emancipation lässt sich unmöglich rechtfertigen, da Hr. Bultos weder Sänger, noch der deutschen Sprache mächtig ist. Ein geborner Deutscher, der sich erlauben würde, in einem Concerte oder Theater französisch zu singen, ohne es nur leidlich aussprechen zu können, würde sich, gleich dem Franzosen, der hier deutsch sang, sehr lächerlich machen. Die Composition, deren Autor nicht angezeigt war, ist höchst unbedeutend.

---

*) Anm. Der Verf. entschuldige, wenn wir das lange Verzeichnis weglassen, da es für Frankreich wenig, für Deutschland kein Interesse hat, doch mögen die Namen der Meister hier stehen, damit man wenigstens sehe, wer eben jetzt dort gilt, und von wem man sich im meisten verspricht: von d'Alleyrac 22 Opern, von Gretry 12, von Gaveaux 6, von Devienne 1, von J. J. Rousseau 2, von Chambein 4, von Boieldieu 7, von Jadin 1, von Cherubini 1, von Bruni 2, von Lemoine 1, von Solié 2, von Méhul 3, von Nicolo 10, von Dellamaria 2, von Paisiello 1, von Lesueur 1, von Berede 2, von Kreutzer 5, von Spontini 1, von Piccini d. Vat. 1, von Piccini d. Sohn 1, von Sacchini 1, von Martini 2, von Berton 4, von Boully 1, von Monsigny 3, von Plantade 1, von Ducis 2, von Philidor 1, von Steibelt 1, von Mad. Sophie Gail 1, von Gräce 1, von Boches 1, und 1 von einem Unbekannten.

L. Red.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie et Variations p. le Pianoforte, comp. — — par Ferd. Guil. Berner. Oeuvr. 12. à Breslau, chez Förster. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Hr. B. ist als ein kenntnisreicher, gründlicher Componist überhaupt, und als ein ausgezeichneter Meister des Pianoforte (und der Orgel) bekannt, und mit Recht hochgeschätzt: dies angeführte Werk wird seinen guten Ruf gewiss in keiner Hinsicht schmälern; und, was die Gabe eigenthümlicher Erfindung anlangt, ihn, vornämlich durch die Variationen, wol eher vermehren: denn hier ist jedenfalls wahrhaft neu, und, durch jene Vorzüge gehoben, nur um so bedeutender. Der recht eigentlichen harmonischen *Fortführung* zeigt sich hier, wie in andern Arbeiten, Hr. B. wahrhaft mächtig; und dem, der diese versteht und dafür seinen Sinn ausgebildet hat, wird diese Composition am meisten Genuss gewähren. Ein sehr geübter, solider, nicht etwa blos fingerfertiger Spieler muss der aber seyn, der sie gehörig vortragen will.

Sestetto per due Violini, tre Viole ed un Violoncello, composto di Carlo Gugl. Henning — Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Hr. H., Mitglied der kön. preuss. Kapelle, und, wie diese Composition zeigt, ein Violinist, der seines Instruments vollkommen kundig ist, giebt uns hier ein Unterhaltungstück, das in vielen Gesellschaften, wo man eben dieses Verhältnis der Instrumente ausführen kann, gewiss willkommen seyn wird. (Nur die erste Violin und erste Viola verlangen vorzüglich geübte Spieler.) Als Musikstück an sich ist dies Sestett anziehend, mannigfaltig und unterhaltend, sowol den Gedanken, als der, freylich nicht strengen Ausarbeitung nach: noch mehr wird aber der Effect vermehrt durch die ungewöhnliche und mit Geschicklichkeit benutzte Fülle in Mittelstimmen, und durch das besondere Hervortreten der Eigenheit des Tons und Charakters der Viola. Vieles in diesem Verhältnis zu hören, würde ermüden, ungefähr wie, viele Gemälde Grau in Grau zu sehen, und aus denselben Gründen: aber zuweilen etwas, und etwas wahrhaft Gutes, thut bey dem Einen, wie bey dem Andern, wohl. — Das Stück besteht aus einer Einleitung, Largo, C-Takt, F moll, einem sehr lebhaften Allegro, C-Takt, F dur, einem gefälligen Scherzando mit Trio, nach Haydns Weise, nur weniger launig und neu, F dur und D moll; einem kurzen, gesangvollen Adante, C dur, Sechsachteltakt; und einem, ebenfalls nicht sehr langen Finale, F dur, Zweyvierteltakt, munter und frisch geschrieben, munter und frisch auszuführen.

Concerto pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre, comp. par J. W. Wilms. Oeuvr. 40. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Der lebhafte, heitere Geist, die effectvirende Instrumentation, und die Beweise von Kunsterfahrung überhaupt, die andere Werke dieses fleissigen Componisten auszeichnen, zeichnen auch dies Concert aus. Es besteht aus kurzer, ernster Einleitung und einem Allegro, beyde aus B dur, C-Takt, das den Concertspieler reichlich, doch nicht mit grossen Schwierigkeiten beschäftigt; einem Adagio, aus Es dur, Zweyvierteltakt, das ihm Gelegenheit giebt, das Anmuthige seines Instruments vortheilhaft hervortreten zu lassen, und einer Polonoise, aus B dur, die für ihn mehres Brillante enthält, doch in den Motiven zum Theil mehr Eigenthümliches haben könnte. Das Orchester ist benutzt mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hornern, Trompeten und Pauken. Die Begleitung ist nicht schwierig.

VII Variationen über ein bekanntes Thema für Pianoforte u. Flöte, v. Kels. 41stes Werk. Berlin, b. Concha. (Pr. 10 Gr.)

Das, einem Länderer ähnliche Thema wird zwar auf gewöhnliche Weise, doch angenehm sind beyden, Instrumenten, die stets wechseln, angemessen variirt, oder vielmehr figurirt. Alles ist leicht, und das Werkchen für Schüler zur Uebung, wie für wenig geübte Dilettanten zur Unterhaltung, brauchbar.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juny. **N°. 24.** 1816.

Johann Paul Schulthesius.

Die Leser dieser Zeitung haben vor kurzem, (in No. 9:) und gewiss mit Freude und Dank, die Schilderung eines Mannes gelesen, der, wenn auch als producirender Tonkünstler nicht unter den ersten, doch als Forderer der Tonkunst überhaupt, und besonders der deutschen bey Ausländern, von grossem Einfluss, von ausgezeichnetem Verdienst, und dabey als Mensch so überaus achtungs- und liebenswerth war. Kann ich auch nicht im Geringsten auf die Umsicht und Darstellungsgabe des Verf. von *Salomons Leben* Anspruch machen: so werden doch viele Leser dieser Zeitung, vor allen aber die, welche Livorno besucht haben — und zwar nicht etwa blos die Tonkünstler, sondern alle an Wissenschaften und Künsten irgend Theilnehmende — einige einfache Worte über den Mann, den die Aufschrift nennet, der mit dem wackern Salomon manche Aehnlichkeit hatte, und der d. 18ten April d. J. zu seinen Vätern versammlet ward, nicht ungern lesen, enthalten sie auch nichts, als was sie alle wissen.

Johann Paul Schulthesius war 1748 im Coburgischen geboren. Die sehr beschränkten Verhältnisse seiner Aeltern hinderten diese nicht, für seine Erziehung zu sorgen; und da sich in ihm bald manch schönes Talent, viel Fleis und ein sittiges Wesen entwickelte, gaben sie seiner Neigung zu den Wissenschaften und Künsten nach, und liessen ihn studiren. Nach Anlage, Neigung und Verhältnis widmete er sich alten und neuen Sprachen, dann vornämlich der Theologie, (er ward auch ein beliebter Prediger,) der Literar- und Kunstgeschichte, und der theoretischen und praktischen Tonkunst. — Hier kann nur vom Letzten die Rede seyn; von jenem muss ich mich begnügen, zu erwähnen, dass es die protestantische Colonie in Livorno bewog, ihn, unter sehr anständigen Bedingungen, zu ihrem Prediger zu berufen — welchem Amte er denn auch bis an sein Ende, in grosser Achtung, mit Treue und Würde vorgestanden hat; und dass dann mehre Akademien seines neuen Vaterlandes, namentlich die, *di Sciense ed Arti* in Livorno, deren beständiger Secretair er war, ihn zu Mitgliedern erwählten, und von seinen mannigfaltigen Kenntnissen gar manche, ihn ehrende, Andern nützende Beweise in gründlichen Arbeiten verschiedener Art erhielten.

Der Tonkunst blieb er im ganzen Laufe seines langen, vielbeschäftigten Lebens ein treuer, liebevoller Freund. Durch sie erheiterte er sich und Andern geschäftfreye Stunden, indem er (ungefähr in der Weise des Carl Phil. Eman. Bach, in dessen spätern Lebensjahren,) mit mässiger Fertigkeit, aber schönem Ausdruck und ausgearbeitetem Vortrag, Klavier spielte; nicht wenig angenehme Klavierstücke schrieb; (vornämlich Sonaten, Variationen, Rondos u. dgl., von denen bekanntlich mehre in Deutschland gedruckt erschienen und nicht ohne Beyfall aufgenommen worden sind; *) indem er ferner neue deutsche Musik bekannt machte und möglichst verbreitete, auch manche kritische oder historische Artikel über Tonkunst und Tonkünstler für Journale Italiens und Deutschlands (auch Einiges für diese musikal. Zeitung) ausarbeitete. Alles, was er in dieser Hinsicht hervorbrachte, war, wie sein Klavierspiel, ja sein ganzes Wesen, nicht eben glanzend und imponirend, aber verständig, gründlich, angenehm, und in gewissem Grade heiter.

*) Eine charakteristische Sonate für das Pianoforte ist so eben bey Breitkopf und Härtel in Leipzig unter der Presse.

Weit mehr wirkte er aber zum Vortheil der Tonkunst im Allgemeinen — nur dass es sich, der Natur der Sache nach, nicht in bestimmten Angaben des Einzelnen nachweisen lasst — durch das, wodurch er überhaupt so viel Gutes und Schönes, Nützliches und Erfreuliches wirkte: durch seine lebendige Theilnahme an allem, was er als solches erkannte, durch die Gabe, es geltend zu machen, und durch sein reines, uneigennütziges, echt humanes Bemühen darum, so weit irgend seine Kräfte und sein Einfluss reichten. Dass er, als lebenslang treuer Freund seines Geburtlandes seine Achtsamkeit und sein Bemühen zunächst auf Deutschland — dessen wissenschaftliche und künstlerische Erzeugnisse und Männer, namentlich Reisende — wendete, verübelten ihm selbst die Italiener nicht, da, sein eigentliches Amt noch unbedacht, er es mit bescheidener Offenheit eingestand, dadurch nicht einseitig oder parteyisch ward, und die Italiener selbst von dem, was er aus den Gärten und Fruchtkammern deutscher Wissenschaft und Kunst hervorzog, Genuss und Vortheil hatten. Es ist schlechterdings nicht etwa Formel oder Redensart, wenn ich sage: *Tausende* von Fremden, vorzüglich Deutschen, erfuhren seine Gefälligkeit, Dienstfertigkeit, Hülfleistung; und nicht Wenige, zu denen er übrigens nicht das geringste gewöhnliche Verhältnis hatte, waren ohne ihn zu Grunde gegangen. Das sind denn die zunächst, von denen ich oben zu behaupten mir verstattete, sie würden diese meine einfachen Worte hier gern sehen. —

Bis vor einiger Zeit ward ihm, des hohen Alters ungeachtet, das Glück, einer angenehmen, erwünschten Existenz. Nur seine letzten Wochen wurden durch Krankheit getrübt: dann krönte er ein würdiges, frommes Leben durch ein würdiges, frommes Ende. Ein ganz gemeiner, roher Lastträger, der in seinem Hause zuweilen Dienste gethan, trat bey der Beerdigung zu mir, und sagte: „Er war ein Ketzer: aber Gott wird seiner armen Seele gnädig seyn; er war gar zu gut" — ein Wort, das besser für unsern Entschlafenen spricht, als manche Prunkrede für einen, der bis dahin ein Grosser der Erde hiess.

Recension.

Lamentationes Jeremiae prophetae, chorali vocum concentui accommodatae per Jos. Preindl. Lamentationen, welche in der heil. Charwoche in den kathol. Kirchen gesungen werden, herausgegeben für Gesang mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel, von Joseph Preindl. Kapellm. zu St. Stephan in Wien etc. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 4 Guld. 30 Xr.)

Wer den Cultus der kathol. Kirche kennt, der kennt auch die Klaggesänge, die von uralter Zeit her in der Charwoche, einzeln in die verschiedenen gottesdienstlichen Versammlungen vertheilt, gesungen werden. Es wird daher genug seyn, darüber nur an folgende Momente zu erinnern. Diese Gesänge bestehen aus Stellen der Klagelieder Jeremia, nach den lateinischen Worten der *Vulgata*. (Wunderlich genug, und, wie es scheint, auf eine Zeit zurückdeutend, wo die Sprache, in welcher die religiosen Handlungen verwaltet wurden, selbst von dem, der sie verwaltete, selten verstanden wurde und fast gar nicht die, aus welchen die Worte dieser Sprache übersetzt waren — werden beym Gesange der Klagen, und zwar ganz im Zusammenhange, auch nach derselben Melodie, die hebräischen Buchstaben, die als Zahlen der Stücke dienen — Aleph, Beth, Gimel etc. — treuherzig mitgesungen. Man beachtete, und beachtet auch jetzt — denn sonst würde man ja so etwas abstellen — nicht den Sinn der Worte im Einzelnen, sondern den Sinn der Handlung im Ganzen, und *dessen*, nicht *jenes* Wirkung auf die Gemeinde; was bekanntlich überhaupt eines der charakteristischen Unterscheidungszeichen des katholischen vom protestantischen Cultus ist.) — Die Melodie, nach welcher die Worte gesungen werden, ist ganz und rein gregorianisch. (Ob sie wirklich noch aus den Zeiten, wo dieser Gesang in der christlichen Kirche allein üblich war, herrühre, oder später in dieser Weise ausgeführt sey, möchte sich wol schwerlich beweisen lassen; doch hat das Erste alle Wahrscheinlichkeit für sich, und es können auch historische Data dafür vorhanden seyn, die Rec. aber unbekannt sind.) Sie, diese Melodie, bewegt sich, in allen diesen Gesängen ohne Ausnahme, nicht nur blos in fünf Tönen, von denen

der fünfte überdies nur beym cadenzirenden Schluss gebraucht wird, sondern sie drehet sich auch stets um eine und dieselbe Folge dieser wenigen Töne; um diese nämlich:

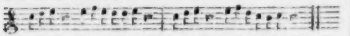

Das Eintönige, durch Eintönigkeit Ermüdende, das dadurch in diese, wie in alle gregorianischen Gesänge kam, (und was hernach einer andern Gesangweise und einem andern Styl geneigt machte,) wird dadurch weniger auffallend, dass diese Gesänge nicht, wie sie nun hier gedruckt stehen, nach einander abgesungen, sondern, wie schon erwähnt, in die religiösen Versammlungen in der Charwoche vertheilet werden; und was ihnen davon noch bleibt, minderte man, schon seit Jahrhunderten, wie auch noch jetzt, durch eine passende harmonische Begleitung des *einzelnen* Sängers, der sie vortrug, und, wo das möglich war, dadurch, dass man zum Vortrag eben dieser Lieder vor allen einen ganz vorzüglichen Sopranisten, oder, wo der mangelte, einen ganz vorzüglichen Tenoristen wählete, der durch Schönheit der Stimme und Seele im Vortrag das Allzubeschränkte der Form ersetzte. Die harmonische Begleitung wurde ehedem in Italien, und auch an Hauptorten Deutschlands, sehr passend und wirksam durch eine Laute ausgeführt, welche, die Accorde arpeggirend, sich ganz genau, im Tempo, im Zu- und Abnehmen der Stärke des Tons etc. an die Singstimme anschloss, und sie unterstützte, ohne im Geringsten sie zu decken; ja, als dies Instrument ausser Gebrauch zu kommen anfing, hielten mehre Fürsten, bis nahe an unsre Tage, blos für diese religiöse Feyerlichkeit einen Hoflautenisten. Vielleicht thun einige dies noch jetzt: sonst aber wird jetzt zu dieser Begleitung ein Pianoforte, oder die sehr schwach registrirte Orgel genommen; letztes, wegen des in Stärke gleichaushaltenden Tons, allerdings weniger passend und weniger wirksam.

Dieser Eintönigkeit nun noch mehr abzuhelfen, und, wenigstens einzelne Strophen unsrer Musik näher zu bringen — so weit das ohne eigentliche Abänderung, die hier stets Entstellung seyn müsste, geschehen konnte — hat Hr. Pr. hier manche Stücke an eine andere Stimme vertheilt; einige auch für mehre Stimmen zugleich harmonisch ausgesetzt, so dass sie nun den ältesten Chorälen der protestantischen Kirche fast ähnlich lauten; und der Begleitung (für Pianoforte oder Orgel, nicht für Laute,) hin und wieder auch eine fügsamere, fl. e sendere Wendung gegeben. Da nun Hr. Pr. nicht nur dies alles mit unverkennbarem Sinn für die Sache, mit grosser Sorgfalt und Behutsamkeit, auch gehöriger Schonung des Alterthümlichen, das hier, selbst für die künstlerische Wirkung, eine Hauptsache ist, ausgeführt, sondern auch die erste und Hauptstimme durchgehends so gelassen hat, wie sie, Anfangs wol durch Tradition, dann durch die Agenden erhalten worden, so dass, wer jener hinzugekommenen Hülfmittel nicht bedarf oder sonst sich ihrer nicht bedienen will, die Gesänge auch blos in ihrer ursprünglichen Gestalt vortragen lassen kann: so wird der strenge Freund des Alterthums nichts gegen seine Arbeit einwenden können, der minder strenge sie rühmen, und Einer, wie der Andere, ihm danken müssen, dass er, was vielleicht im gewaltsamen Strome unsrer Zeit, mit so vielem Einfach- und Fromm-Väterlichen, auch bald untergehet, dem gänzlichen Vergessen entrissen, und zugleich von den Entstellungen, die ihm an nicht wenigen Orten, durch Unkunde, Ungeschick, Verzierungsucht der Vortragenden u. dgl., angeflogen waren, gesäubert hat. Rec. wenigstens fühlt sich ihm dafür verpflichtet, und gesteht gern, dass er sich so fühle.

Diesemnach erscheint nun das Werk in folgender Gestalt. Es enthält, nach der Dedication an den Papst Pius VII, erst die Singstimme, wie sie ursprünglich ist, für Sopran oder Tenor, einige sogenannte Lectionen für Alt oder Bass in andere Tonart versetzt, mit untergelegter Orgel- oder Pianoforte-Begleitung in ausgesetzten Accorden und zugleich mit Ziffern. Bey den Lectionen, welche mehrstimmig behandelt sind, ist, jene Darstellung des Ursprünglichen nicht zu stören, nur angezeigt, dass sie es sind: diese hinzugefügten Singstimmen aber sind sodann, so wie auch die erste noch einmal, ohne Begleitung, auf einzelnen Bogen abgedruckt, und so alles zu jeder Art des Gebrauchs fertig gemacht. Die Vertheilung der Stücke ist folgender: Für die Mittwoch in der Charwoche: Lectio I., A dur, für einen Sopran oder Tenor; Lect. II, Es dur, für einen Alt oder Bass; Lect. III, As dur, Quartett, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (Wird dies rein, gut getragen, mit stets einmüthigem Zu- und Abnehmen der Stimmen, und überhaupt genau zusammentreffend, doch ohne *Aufopferung der Freyheit*, welche diese Gattung des Gesangs erfordert — von den Sängern ausge-

führt: so macht es es einen tiefen Eindruck.) Eben so sind die drey Lectionen für den grünen Donnerstag, und die drey für den Charfreytag eingerichtet. — Ueberall findet man die, in unsrer Musik gebräuchlichen Bezeichnungen des Ausdrucks — so weit sich dieser überhaupt bezeichnen lässt — mit Einsicht und Massigung angewendet.

Das Aeussere des Werks ist in jeder Hinsicht anstandig.

Nachrichten.

Königsberg, im May. Indem ich Ihnen mittheilen will, was sich hier in musikal. Hinsicht seit einem Jahre begeben hat, erschrecke ich vor der Menge des sich mir darbietenden Stoffes. Glücklicher Weise ist aber der innere Gehalt desselben so gering, dass ich mich sehr kurz fassen kann. In eine allg. mus. Zeit. gehört nun einmal nicht allein das, was hier oder dort *für* die Tonkunst, sondern auch das, was dort oder hier *dagegen* geschieht; und so wird auch der folgende Bericht dem Zweck Ihrer Blätter nicht fremd seyn.

Ich fange mit der *Oper* an. (Gemeldet habe ich Ihnen, dass Hr. Beinhofer im Octbr. 1814. von der Direction entfernt wurde, und dass eine Administration, an deren Spitze als Kunstdirectoren der Hr. Etatsrath von Kotzebue und der Hr. Reg. Rath Müller, der Erbauer des Hauses, standen, das Ganze leitete.) Mad. Neumayer gefiel fortdauernd nicht. Die gewiss nicht talentlose Frau war zu bedauern, dass sie mit ihrer schwachen Stimme auf dies grosse Theater verwiesen wurde, und die starke Stimme der Mad. Mosewius zur Nebenbulerin hatte. So musste sie missfallen, und selbst die Bemerkung des Hrn. v. Kotzebue, dass sie „Flötentöne in ihrer Kehle habe," konnte sie nicht heben. (Und das wol um so weniger, da er selbst oft erklärt hatte, dass ihm über Musik kein Urtheil zustehe.) Hr. Neumayer würde mehr gefallen haben, hätte er auf Action, Declamation und Anzug mehr Sorgfalt verwendet. Dem. Schubert, Hr. Pfeil und Hr. Hunnius verliessen bald die Bühne, und ein Bassist fehlte immer noch, denn auch Hr. Heldenmuth war nur eine vorübergehende Erscheinung. Hr. Angely ging später auch ab.

Im Sommer kam Mad. Minna Becker, geb. Ambrosch, von Hamburg, und trat in mehren Opern auf. Sie war, wie an mehren Orten, ein angenehmer Gast. Ihre Stimme fand Ref. nicht sowol schön, als sehr gebildet, doch dies weit mehr für die Fertigkeit, als für die Gleichheit und Ausarbeitung aller Töne. Das Publicum war bezaubert von ihrer — Höhe, die denn auch merkwürdig ist: (sie sang bis 3gestr. f, g, a, und zwar nicht kreischend, sondern wirklich mit einem Flötenlaut:) dem Ref. war dies an sich kein gross Ding, ja nicht einmal neu, weil er Stimmen kennt, die es darin noch weiter bringen. Ihm gefiel aber die deutliche Articulation der Worte, und, z. B. in der Rolle der Anna im *D. Juan*, der vorzügliche Vortrag des Recitativs. Uebrigens verziert sie viel; was *sie* aber von *Verzierungen macht*, kommt gut und precise heraus: und so muss sie Ref. an den bessern Sängerinnen unter denen, die er hier gehört hat, zählen. Das hiesige Publicum interessirte sich für Mad. B. so sehr, dass es im Werk war, Mad. Mosewius, — diese achtbare, und wirklich ihren Platz ehrenvoll ausfullende Sangerin — zu beleidigen, um sie entfernen zu können: denn man wollte nur eine Becker hören. Dieser Enthusiasmus verrauschte indess schnell. Mad. B. reiste ab und Mad. M. fand wieder Beyfall.

Mad. Milder-Hauptmann wurde gleichfalls zu Gastrollen erwartet. Sie kam aber nicht, und ging von Berlin nach Hamburg. Hr. von Kotzebue drohte, ihre Wortbrüchigkeit in auswärtigen Blättern bekannt zu machen. Wir wollen sie nicht rechtfertigen; allein die politischen Verhältnisse können ihr zur Entschuldigung dienen. Als sie den Contract schloss, herzukommen, war der russische Hof in St. Petersburg: durch Napoleons Flucht von Elba zog alles gen Westen. Was sollte nun Mad. M. H. in Königsberg, das ihr doch nur als Ruhepunkt zur Reise nach der nordischen Kaiserstadt dienen konnte? Es ist ja nicht unbekannt, dass unser Ort von aller wahren Kunstcultur nach jeder Seite wenigstens 100 Meilen entfernt liegt. (Ob Mad. M. H. hier gefallen hatte? Ich glaube: Ja; weil hier alles Fremde, wenigstens eine Zeitlang gefallt, und man hatte vielleicht den einfachen Gesang der Mad. M. H. eben so bewundert, wie man jetzt die Triller und Verzierungen der Mad. Becker bewunderte, ohne das Eine oder das Andere eigentlich beurtheilen zu können. Der Augenblick bestimmt hier die Gunst des Publicums, dem es offenbar — warum soll man nicht herausagen, was sich so unverkennbar darlegt? —

dem es offenbar noch an wahrem Kunstsinn, an Gemüth für die Kunst, und an Unterscheidungsvermögen, überhaupt also an Bildung, nicht aber an Empfänglichkeit und Enthusiasmus fehlt, welche, *gehörig geleitet*, hier mit der Zeit jenen wahren Sinn etc. für die Kunst erwecken könnten.)

Die Gastrollen der Mad. Becker hatten die ältern Opern, *Don Juan*, *Titus*, die *Schweizerfamilie*, *Aline*, das *Opferfest*, *Blaubart* u. s. w. auf dem Repertoire erhalten, und so die Gesellschaft der Mühe überhoben, etwas Neues einzustudiren. Doch wollen wir den ehrenwerthen Versuch nicht unerwähnt lassen, Glucks *Iphigenia in Tauris* auf die Bühne zu bringen, und dieselbe einigemal (es versteht sich nach Obigem, bey ziemlich leerem Hause) zu wiederholen. Mad. Mosewius leistete als Iphigenia im Gesange, was man von ihr in dieser, ihr so zusagenden Partie zu erwarten berechtigt war, und im Spiel mehr, als man erwartet hatte; Hr. Jul. Miller war als Orest im Spiel und Gesang ganz vorzüglich, und Hr. Neumayer sang den Pylades sehr gut. Das *Petermännchen*, nach Spieß, hatte aber wol die Mühe des Einstudirens nicht verdient. — Im September kamen endlich die *vornehmen Wirthe*, Oper von Catel, ans Licht — eine verständige, aber kalt lassende Musik. Der Beyfall war massig. Später folgte der *neue Gutsherr*, Oper in 1 Akt von Boieldieu — eine angenehme Composition.

Es geht in der Theaterwelt, wie in der politischen. Die brillanten Gastrollen der Mad. Becker hatten allein die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich, und von dem Zustande des Theaters abgezogen: als nun aber Mad. B. fort war, und Mad. M. H. vergebens erwartet wurde, brach die Unzufriedenheit und Uneinigkeit los. Die hiesigen rüstigen Schriftsteller (und Königsberg hat deren eine Schaar) fielen über Hrn. v. Kotzebue als Theaterdirector, Theaterkritiker und Theaterdichter her — und zwar so arg, dass er, der als gewandter Autor sonst gewiss auf Satyren und dgl. in seiner schriftstellerischen Laufbahn nicht viel Werth gelegt hat, sich doch bewogen fand, zu klagen. (Es sind auch Verfasser, Drucker und Mithelfer an der Erscheinung *einer, unter Censur* gedruckten, nachher jedoch als „Pasquill" erklärten Broschüre zur Gefängnissstrafe oder Geldbusse verurtheilt, und die vorräthigen Exemplare confiscirt worden; was aber zur Folge gehabt hat, dass es nun mehr, als je, über Hrn. v. K. hergeht.) Hr. v. K. selbst zerfiel mit Hrn. R. R. Müller, und nannte die Einrichtung des Theaters, über die er lange geschwiegen hatte, elend — worin ihm gern Jedermann Recht giebt. Hr. Mosewius legte die Regie der Oper nieder. Am 1. October erklärte auch Hr. von Kotzebue, dass er der Sache müde sey und gab die Direction des Kunstfaches auf. (Hr. von K. hatte nämlich, auf das Logenabonnement für den ersten Winter sich stützend, die Gesellschaft, welche er vorfand, grösstentheils aufgelöst, wodurch mehre Familien in die traurigste Lage versetzt wurden, und mit grossen Kosten und doppelt so starken Gagen, als die frühern Mitglieder, (mitunter sehr mittelmässige) verschrieben, auch das Orchester auf Gage gesetzt — was wir sehr billigen, wenn diese Gage gesichert ist. Das Publicum schien aber der Versicherung, dass Königsberg jetzt ein vortreffliches Theater besitze, nicht Glauben beyzumessen, denn für den zweyten Winter wurde nur *eine einzige Loge* abonnirt, und da es nun nicht möglich war, die Kosten zu decken, so trat Hr. von K. ab. — Ohne in den wegwerfenden Ton gegen Hrn. v. K., den unsere Blätter führen, einstimmen, und seine Verdienste als Schriftsteller, so wie seinen guten Willen, das hiesige Theater zu verbessern, verkennen zu wollen, scheint es doch, als habe er wenigstens das hiesige Publicum zu wenig gekannt, und Hr. Schwarz handelte vielleicht zweckmässiger, der uns mit beschränkten Mitteln und einem mittelmässigen Personale bey massigen Gagen, durch fleissige Proben und gute Auswahl der Stücke ein gutes Ensemble in der Oper, wie im Lust- und Trauerspiele, verschaffte, dafür aber, dass er das alte, freylich ebenfalls schlechte, Schauspielhaus dem neuen vorzog, verunglimpft und endlich gezwungen wurde, Königsberg zu verlassen.

Die Herren Feddersen, Mosewius u. J. Miller übernahmen jetzt das Kunstfach. Der Letzte legte jedoch diese Stelle bald wieder nieder; auch die, die Kasse verwaltenden Kaufleute gaben dieses Geschäft ab: Hr. R. R. Müller wurde nun alleiniger Dirigent, und die Hrn. Feddersen und Mosewius Regisseurs.

Dem. Schwach, von Reval kommend, war für das Soubrettenfach engagirt, gefiel aber nicht besonders, und ging bald nach Berlin. Hr. Werther von Riga, als Komiker und Baritonist durch Hrn. v. K. verschrieben, gefiel massig. Seine Tochter, ein aufblühendes Talent für die Oper, kam nur

zweymal, als Papagena und Aschenbrödel, zum Spiel. Vor einigen Wochen traf endlich Hr. Toussaint hier ein, um das Fach der Tyrannen, und s. dgl. Bassparthien in der Oper auszufüllen. Hr. T. ist ein noch sehr junger Mann; wie es scheint, recht musikalisch, und kann sich bilden. Er missfiel nicht, als Axur, Sarastro, und Abbé in *Fanchon*: doch fehlt seiner Stimme Tiefe.

Von Opern sahen und hörten wir *Almasinde oder die Höhle Sesam*, mit Musik v. Bierey, als Benefice für Hrn. u. Mad. Mosewius. Sie gefiel. Ferner: das *lebendige Weinfass*, aus der Fabrik des Hrn. Stegmayer, ein Potpourri. Um einen hungernden, trunkenen Bauer zu bessern, wird der ganze Olymp in Bewegung gesetzt. Auch *Wladimir* von Bierey gefiel und wurde gut gegeben. — Am 18ten Januar 1816. (dem preussischen Krönungsfeste) sahen wir: *Preussens Morgenroth*, Vorspiel mit Chören, von Raphael Bock, Musik von Jul. Miller — schöne Diction, von der aber die Hälfte bey der schlechten Bauart des Hauses verloren ging: übrigens ganz untheatralisch und mithin effectlos. So was versteht Hr. v. Kotzebue besser! Als Arbeit eines jungen, wahrhaft talentvollen, aber von hier gebürtigen Mannes wurde dem Ganzen nicht die mindeste Theilnahme gewährt. (Haben wir doch unseres Werner's *Söhne des Thals*, *Attila*, *Wanda*, *Kunigunde*, *24sten Febr.* u. s. w. nicht gesehen!) Dann folgte: Die *Heerschau*, ein Liederspiel (?) von Hrn. v. Kotzebue, mit Musik v. Hrn. Musikdir. Präger. Ein den Trunk liebender Soldat hat seine Klinge versetzt, und als er sie auf Befehl des (darum wissenden) Fürsten ziehen soll, um einen Kameraden zu fuchteln, beschwört er seinen Schutzpatron, den Degen in Holz zu verwandeln, u. s. w. Man weiss ja, was Hr. v. K. Singespiele nennt! (S. seinen Opernalmanach.) Die Ouverture fängt für diesen Stoff zu pathetisch an, wird aber bald zweckmässig; die militairische Musik ist hübsch, auch das Soldatenlied hinter der Scene, das von Hrn. Jul. Miller gesungene Trinklied, und ein Terzett, zu loben. — Das *Singspiel auf dem Dache*, in 1 Akt, mit Musik von Fischer, gefiel ziemlich, vorzüglich der Decoration wegen. — Von ältern Sachen erwähne ich den *Herodes vor Bethlehem*, als Vaudeville, das *rothe Käppchen*, v. Dittersdorf, (wie es kam, dass das Orchester in dem kinderleichten Finale stecken blieb, und noch einmal anfangen musste, weiss ich nicht: aber geschehen ist es, wahrscheinlich wegen Mangel an Proben;) und *Ariadne auf Naxos*, Melodrama v. G. Benda — als Benefice für Mad. Karschin. Ferner gehören folgende als Benefice gegebene Vorstellungen hierher: für Hrn. Mosewius: die letzte Hälfte des 1sten Akts von Mozarts *Così fan tutte*, und *List für List*, oder *der tolle Abend*, Posse, mit Mus. von Dallayrac. Für Hrn. Musikd. Präger und Hrn. Decorateur Czermack: (der aber während seines jetzigen Engagements nichts von einiger Bedeutung decorirt hat, weil kein Geld da war, Decorationen anzuschaffen,) *Alles drunter und drüber*, (ja wol!) Posse vom Ritter von Steinberg, mit Musik von — wer weiss, wem? Vielleicht auch noch manches Andere, was mir in dem Wust von Concerten, Akademien, Declamatorien, mimischen Darstellungen u. s. w. entfallen ist.

Von Gästen kann ich eine Mad. Frank (vom casseler Hoftheater, der Ankündigung zufolge,) nicht übergehen, welche *furore* machte. Sie hatte hier schon früher, als Dem. Sander von Moscau, in *Adolph und Clara* missfallen und ist in dieser Zeitung gehörig gewürdigt worden. Seynwollende Kenner, die sie jetzt in Privatcirkeln gehört hatten, stellten sie jetzt sehr hoch. Mehrmals sollte sie auftreten, aber immer fand sich ein Hinderniss. Endlich ward dem Publicum der Genuss, als Myrrha im *Opferfest* eine widrige Figur, über die Mitteljahre weg, ohne Grazie, selbst ohne Geschmack in der Kleidung, zu erblicken, und eine dünne Kopfstimme mit einigen abgelauschten Manieren — kurz, eine Sängerin ohne Musikkenntnis, ja sogar ohne Taktgefühl, zu hören. Mad. F. wurde dennoch aufs heftigste beklatscht, hervorgerufen, und sogar besungen. In unsern Blättern standen nun Aufforderungen an die Administration, Mad. F. zu engagiren. (Wie weit sind wir heruntergekommen!) Indess drang doch die Stimme einiger Verständigen, und vielleicht das eigne dunkle Gefühl für das wahrhaft Schöne beym Publicum durch, so dass Mad. F. als Fanchon sehr gleichgültig aufgenommen wurde, und in der Nacht darauf K. verliess, um die kleinen Städte mit ihrem Talent zu erfreuen.

Der Ton in dem hiesigen Theaterblatte wurde nun immer pobelhafter. Es regnete Schimpfreden auf Hrn. von Kotzebue, auf die Administration, die Regisseurs. Man lud kleine Gesellschaften aus benachbarten Städten ein, hier zu spielen. Am 23sten März wurden, Hr. Fedderson und Frau, Hr. Mosewius und Frau, Hr. Jul. Miller, Hr. Werther und Hr. Toussaint entlassen; Hr. Neumayer und

Frau hatten schon früher aufgesagt: so war die Oper aufgelöst, und auch die bessern Mitglieder fürs Schauspiel, wie Hr. und Mad. Krickeberg, und viele der Choristen u. s. w. gingen ab. Hr. Karschin übernahm *ad interim* die Regie des Schauspiels, Hr. Musikd. Prager die der Oper — die aber eigentlich nicht mehr existirt. Ballets v. Hrn. Uhlich aus Weimar, der als Balletmeister mit seiner Familie hier engagirt, bald darauf entlassen wurde, und nun wieder Engagement fand, sollten uns für die Opern (auch für die intendirte Aufführung des beethovenschen *Fidelio*) Entschadigung gewähren. Man verschmähte es auch nicht, bey hundertmal gesehenen Stücken, z. B. dem Schneider Fips, das lockende: *zum Ersteumal* — hinzuzufügen. Allein diese Behelfe waren vergebens. Die Gagen blieben schon seit der Mitte des Marzes gänzlich aus, und die Einnahme deckte nicht die Kosten für Beleuchtung u. s. w. Die auf Gage *gesetzten* Musiker, wie die Schauspieler, mussten umsonst spielen, um die ausgegebenen Billets einzulösen. Ein herrlicher Ausweg zur Verminderung der Kosten wurde aufgefunden; man schaffte nämlich die Secundarien ab, und behalf sich mit Einer Flöte, Einer Hoboe u. s. w. Die aus Sachsen verschriebenen Orchester-Mitglieder suchten so bald als möglich von hier wegzukommen, und wirklich waren sie auch, aus Mangel an Bekanntschaft und bey spärlichem Privatunterricht, am übelsten dran; nur Hr. Musikd. Prager, dem die Gage gesichert seyn soll, bleibt hier. Nun blieb auch die Firma der Administration auf den Zetteln weg, und was Concerte, oder Declamatorien, oder Akademien, mimische Darstellungen u. s. w. geben konnte, gab sie; oft waren in einer Woche drey. Wer das nicht konnte, der musste hungern. — —

(Der Beschluss folgt.)

Notizen.

Hr. Kapellm. Carl Maria v. Weber hat seine, in diesen Blattern vor zwey Monaten beurtheilte grosse Cantate, *Kampf und Sieg*, zur Feyer des Sieges bey Belle-Alliance, dem Könige von Preussen übersandt, und von Sr. Maj. die grosse, goldne Medaille erhalten. Diese Cantate wird nun den 18ten Jun., am Jahrestage jenes Sieges, in Berlin zum Besten der, in dieser Schlacht invalid gewordenen Krieger, im grossen Opernhause aufgeführt, und der Componist wird selbst die Direction übernehmen. — Hr. Cantor und Musikd. Schicht in Leipzig hat die, unter seiner Leitung schon blühende Singakademie, da seine Jahre ihn nöthigen, sich so viel Ruhe zu bereiten, als sein Amt ihm verstattet, unserm, als Componist, Director, und Virtuos auf Pianoforte und Orgel, so verdienten und hochgeachteten Hrn. Friedr. Schneider, mit Zustimmung der Mitglieder, zu fernerer Leitung überlassen. Die Auflösung jener Verbindung war für beyde Theile ruhrend, und so ehrenvoll, als die Verbindung selbst gewesen war. —

Nachtrag zu den Bemerkungen, mitgetheilt von einem Kunstfreunde in No. 50. dieser Zeit. v. vor. J. (Vergl. die Berichtigung des Hrn. Cantor Martius in No. 38. vor. J.) Dass die voglersche Schrift: *Contrapunctische Bearbeitung* des engl. Volksliedes: *God save etc.* „veraltet" sey, habe ich nicht gesagt. Dass der Hauptinhalt derselben aber für unsre Zeit von keinem Interesse ist, wird Hr. Martius nicht bestreiten wollen; denn er ist gegen Forkel gerichtet, dessen Verdienste um die Musik ausser Zweifel sind. Freylich machte dieser sich einst über Glucks *Iphigenia* lustig, wie Vogler über Forkels Variationen: jetzt schätzt man aber Beyde neben Gluck, und hat ihre Verirrungen vergessen. So bin ich wol mit Hrn. M. *in der Sache* einig.

d. Verf. jener Bemerkungen.

Kurze Anzeigen.

XX Variations sur un thême russe pour le Pianoforte — — par Henri Brosenius. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Wieder die „*schöne Minka!*" und zwar — wie es mit den Schönen ist, die durch viele Hande gehen — nicht ganz rein: es sollte die Melodie, Takt 3, gis fis gis fis, und T. 11, h a h a. auch der Ausgang, T. 7 und 15, gis e e gis heissen, nicht nur, weil das Liedchen russisch wirklich so lautet, sondern auch, weil in jenen beyden ersten Stellen so die Takte einander correspondiren, die einander correspondiren sollen, was nicht geschieht, wie sie hier geschrieben sind. Die Variationen

selbst sind wahrscheinlich nur für Schüler bestimmt, die an Gedanken noch wenig fassen, in der Ausführung noch wenig bezwingen können; und für solche können sie interessant und nützlich werden. Die Var. 6, 9, 14, 15 halt Ref. für die besten; den Kreuzgriff nach der 18ten aber, um zur 19ten zu gelangen, so wie diese selbst, nicht für rühmenswerth.

Tre Rondi alla Polacca per due Violini, Viola e Violoncello, composti — — di Andrea Romberg. Op. 54. Lipsia, presso Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Keiner der beyden Romberge giebt etwas Gemeines, wenn auch nicht alles, was sie geben, wie vom Himmel kömmt! Auch diese drey Stücke sind brav; werden unterhalten, werden nützen — letztes, jedem geübten Geiger, der die erste Violin gehörig studiren will. Diese namlich ist durchgangig concertirend, und hin und wieder tüchtig schwer, doch, wie sich das bey R. von selbst versteht, überall dem Instrumente, und der besten Methode, es zu behandeln, gemäss. Die erste Polacca, aus E moll und dur, ist mehr ernst; die zweyte, mit Introduzione aus A moll und dur, ist brillanter; die dritte, ebenfalls mit besonderer Einleitung, aus F dur, die hinten, vor Rückkehr des Thema, in einem ausgeführten Allegro, als weit und breit ausgeführter Cadenza, fortläuft, ist ein tüchtiges Virtuosenstück. — Die übrigen, blos begleitenden Instrumente sind sehr leicht.

Terzette für drey Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von August Bergt. 6ter Heft. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hrn. B.s Terzette, deren erste Hefte schon vor mehren Jahren erschienen sind, haben sich in den meisten Gesellschaften, die sich in gutem, mehrstimmigem Gesange üben, eingeführt, und mehre Stücke darin mit Recht beliebt gemacht. Diese neuen sind ganz in der Weise der frühern: mithin sind sie auch, mit Ausnahme weniger, wohin hier No. 3., welche ausgezeichnet schön ist, gehört — nicht dreystimmige Lieder, sondern ins Breite ausgeführte, eigentliche Terzette; in Hinsicht auf melodischen Fluss, harmonische Einfachheit, Anordnung, Verwebung der Stimmen, und Charakter der Schreibart, den winterschen am ähnlichsten; die Texte aus angenehmen Liedern bestehend, (wo aber freylich die Worte, betrachtet man nicht alle drey Stimmen als Eine, sondern jede für sich, zuweilen arg herumgeworfen werden; man vergl. z. B. S. 5, „aber wem" —) die Begleitung obligat, doch leicht und einfach: und so empfiehlt sich dieser Heft allen denen, welchen die frühern lieb geworden; und zu Gunsten der Singkunst ist zu wünschen, dass deren nicht wenige seyen.

Romance de Cendrillon variée pour Violon, avec acc. de Violon, Alto et Violoncelle, par F. Femy aîné. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Nach kurzer Einleitung folgt das bekannte, liebliche Thema, das siebenmal variirt wird, und mit einem kleinen Excursus in der 7ten Variation schliesst. Die obligate Violin zeigt einen wohlerfahrnen Schüler der pariser Meister, und verlangt von dem, der sie vortragen will, dass diese Schule auch ihm nicht fremd, und er überhaupt ein sehr geübter Spieler sey; doch sind die Schwierigkeiten nicht übertrieben. Die Begleitung ist nur nothdürftig. Der Effect ist für den ersten Geiger ziemlich glanzend, und einige der Figuren sind keineswegs gewöhnlich.

Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, von C. A. Gobler. 6ste Sammlung. 36stes Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 20 Gr.)

Meistens noch wenig oder gar nicht bekannte Gedichte: in der Musik, leichte, fliessende Melodien, und gefällige Begleitung, beydes ungefähr in Hummels Manier, nur mit weniger Eigenthümlichkeit, als dieser aus sich oder Andern zu ziehen wusste.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juny. **№. 25.** 1816.

Vorschlag für die Aufführungen des Oratoriums, der Tod Jesu, von Ramler und Graun.

Darmstadt. Dieses Oratorium — ein Lieblings-Werk des Grossherzogs, der Grossherzogin und der übrigen hiesigen hohen Herrschaften — wurde, seit es öffentlich erschienen, beynahe alle Jahre hier aufgeführt, und nur widrige Zeitumstände waren Ursache, wenn die Aufführung an einem Charfreytag unterblieb. Man fand aber hier, wie überall, dass die Wiederholungen in der Musik, selbst bey der grössten Aufmerksamkeit, ermüdeten. Aus diesem Grunde gaben mir Se. kön. Hoheit, der Grossherzog, den Auftrag, diesen Gegenstand zu prüfen, und zu berichten: „ob, und auf welche Art die Wiederholungen am besten zu vermeiden wären, ohne dem Ganzen gerade zu schaden.“ Meine Vorschläge erhielten die Zufriedenheit des Grossherzogs, ihnen gemäss wird nun seit mehren Jahren dies Werk hier aufgeführt, und so ist es auch dieses Jahr wieder im Schloss-Saale in Beyseyn der hohen Herrschaften mit erneuertem Beyfall gegeben worden.

Da nun hierdurch das graunsche Werk, wenigstens in Hinsicht auf Wirkung in unsern Tagen, bedeutend gewonnen hat; (es dauert wol eine Stunde kürzer, ohne eigentlich etwas verloren zu haben; können doch selbst die alten Partituren und ausgeschriebenen Stimmen — wie es hier geschehen ist — durch Springzeichen benutzt werden!) so glaube ich den Liebhabern desselben keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich hier mit den Veränderungen oder eigentlich Verschiebungen der Vor-, Mittel- und Nachsätze, wodurch jene bessere, wenigstens unsern Zeiten und dem gegenwärtigen Stande der Tonkunst angemessenere Gestaltung des Werks zu Stande gekommen, hier bekannt mache. Es soll dies so kurz und deutlich, als möglich, geschehen.

1) *Arie:* Du Held, auf den die Köcher etc.

In dem 32sten Takte habe ich einen Schluss gemacht:

und hiernach den $\frac{4}{4}$ Takt: Wenn ich am Rande etc. eingeschoben. Den 29sten, 30sten, 31sten und 32sten Takt änderte ich auf folgende Art ab, um in F dur — wo ich oben den Schluss machte — fortfahren zu können:

Wenn man nun die Form der Arie mit dieser neuen Einrichtung vergleicht, so wird man finden, um wie viel kürzer sie geworden ist, ohne etwas eingebüsst zu haben: wie viel mehr sie fesselt, — so wie andere, auszuführende Sätze — ohne Wiederholungen, und wie viel besser sie schliesst, sich abrundet, in die Folge übergeht, als wenn man nur, wie hin und wieder geschiehet, das *Da Capo* weglässt, und die Stücke, oft (wie namentlich in dieser Arie) gegen den Sinn des Gedichts, stets gegen den, der Musik, mit dem Mittelsatze, oder der ihm zugegebenen, zurückführenden Einleitung zur Wiederholung, beendigt.

Gewöhnliche Form:	Vorsatz, Schluss,	Nachsatz, Schluss	Mittelsatz, Absatz	Vorsatz, Schluss,	Nachsatz, Schluss
	B dur, F dur,	F dur, B dur	G moll, F ♭ 3	B dur, F dur,	F dur, B dur

Neue Form:	Vorsatz,	Schluss,	Mittelsatz, Absatz,	Nachsatz,	Schluss
	B dur,	F dur,	B moll, C 3	F dur,	B dur

2) *Arie:* Ein Gebet um neue Stärke etc.
In dem 70sten Takt machte ich einen Schluss:

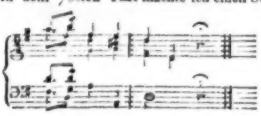

Hierauf liess ich den $\frac{3}{4}$ Takt: Klimm ich zu der etc. folgen. Bey dem Wiedereintritt des $\frac{3}{4}$ Takts schrieb ich die vier ersten Takte in G dur, wie beym Anfang des Ξ, strich die 4 Takte in D dur weg, und liess bey dem 75sten Takt wieder fortfahren.

Die Form dieser Arie ist hiernach folgende:

Vorsatz, Schluss	Mittelsatz, Formate	Nachsatz, Schluss
G dur, D dur	G moll, D♭ 3	G dur, G dur

3) *Arie:* Ihr weichgeschaffnen Seelen etc.

Nach dem 19ten Takt machte ich blos nachstehende harmonische Veränderung:

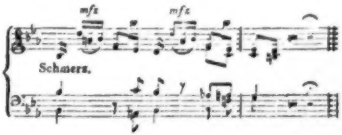

um hiernach das *Vivace* $\frac{4}{4}$ folgen zu lassen. Das wieder darauf folgende *Largo* C wird alsdann in der Hälfte des 21sten Takts fortgesetzt:

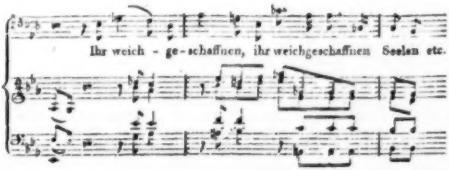

Form der Arie:

Vorsatz, Schluss	Mittelsatz, Schluss	Nachsatz, Schluss
Es dur, B u. dann $\frac{B}{H}$	C moll, C moll,	Es dur

4) *Arie:* So stehet ein Berg Gottes etc.

Nach dem 34sten Takt wird der Mittelsatz (H moll) eingeschaltet:

Nach dem Schluss des Mittelsatzes — das folgende Ritornell mitgerechnet — sind die Anfangstakte von der Singstimme an, angehangt, worauf an dem 37sten Takt weiter fortgefahren wird:

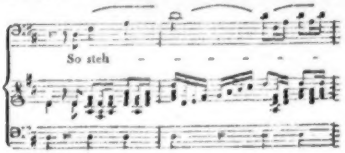

Der 35ste und 36ste Takt musste weggestrichen werden.

Form der Arie:

Vorsatz, Schluss	Mittelsatz, Schluss	Nachsatz, Schluss
D dur, A dur,	H moll, E moll u. D dur	D dur.

5) *Duett:* Feinde, die ihr mich betrübt etc.

Nach dem 7osten Takt folgt:

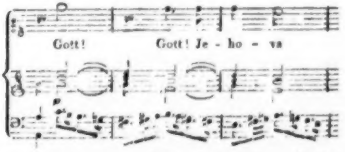

Das ♯ Zeichen wird nun vor den 72sten Takt gesetzt und von da fortgefahren.

Form des Duetts:

Vorsatz, Schluss	Mittelsatz, Schluss	Nachsatz, Schluss
C dur, A moll	A moll, F u. d. C dur	C dur, C dur.

6) *Arie:* Singt dem göttlichen Propheten etc.

Diese Arie verträgt keine Verschiebungen der Sätze. Sie wurde daher blos dadurch verkürzt, dass ich das 𝄐 Zeichen nach der letzten Fermate zurückwies.

7) *Schluss-Chor:*

Bey dem letzten Takt des am Ende stehenden 𝄐 schob ich die Anfangstakte ein, und führte das Zeichen an den 3osten Takt zurück:

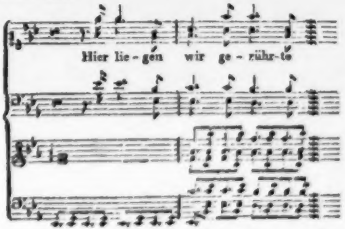

Die Chorile habe ich dadurch zu heben gesucht, dass ich die Strophen, je nachdem es der Text zuliess, mit *piano, crescendo, forte* u. *decrescendo* bezeichnete, welches alles hier mit der grössten Aufmerksamkeit und Pünktlichkeit vorgetragen wird, und durch den, einige 40 Singstimmen starken Chor von herzergreifender Wirkung ist. Alles andere, hier nicht Bemerkte wurde ohne die geringste Veränderung gegeben, und so gewährte dieses graunsche Meisterwerk den hohen Herrschaften, und selbst den Musikern, so sehr es diesen bekannt war, auch in diesem Jahre wieder einen, an wahrhaft edlem Genuss reichen Abend.

Wagner,
Hofkapellmeister.

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss aus der 24sten No.) Ich gehe zu den *Concerten* über. Am 22sten July 1815 veranstaltete der Frauenverein in der löbenichtschen Kirche eine Aufführung von Beethovens *Christus am Oelberge*; und von einem Psalm von Himmel. Hr. Mosewius leitete das Ganze. Wir müssen indess gestehen, dass B.s Oratorium ein sorgfältigeres Einstudiren erfordert. Am 1sten Aug. gab Hr. Musikd. Riel zu mildthätigen Zwecken im Concertsaale zwey Cantaten v. Danzi: *Preis Gottes* und das *Freudenfest*, und das Hallelujah aus Händels *Messias*.— Mad. Becker gab vor ihrer Abreise ein Concert im Theater. Wir hörten darin Compositionen von Hrn. Präger: eine Symphonie, eine Ouverture, und eine (für die Singstimme sehr undankbare) Arie. — Am 3osten Sept. gab Hr. Präger im Schauspielhause ein Concert, da die 12 intendirten Concerte, wozu ihm die Administration des Theaters die Erlaubnis (wozu das noch?) ertheilt hatte, nicht zu Stande kamen. Die Symphonie v. Mozart aus G moll wurde sehr gut ausgeführt. Mad. Mosewius sang eine Arie mit obl. Hoboe, von Hrn. Neubert (aus Dresden) mit gutem Ton geblasen; Hr. Mos. eine hübsche Arie von Righini. Hr. Präger spielte ein Violinconcert aus C moll von seiner Composition, und ein Potpourri. Ein so braver Künstler, wie Hr. Präger, ist freylich zu bedauern, wenn er durch solche Dinge dem grossen Haufen zu gefallen suchen muss. Wir glauben aber Hrn. Prägers Spiel aus einem ähnlichen Gesichtspunkt beurtheilen zu müssen, wie die Leistungen der Maler von Blumen- und Küchenstücken, von Bauernscenen u. s. w. der niederländischen Schule, um ihm sein Recht wiederfahren zu lassen. Täuschend gemalte Thautropfen, Weintrauben u. dgl., auch der Sammet eines Kleides, sind ebenfalls mit Recht als Gegenstände der Kunst anzuerkennen; wenn gleich allerdings andere, als die Madonnen u. Magdalenen der grossen Italiener, und ob sie gleich

nur den Verstand, nicht das Gefühl in Anspruch nehmen. — Es war sehr leer.

Dann gab Hr. Prager 4 Abonnements-Concerte im Saale des kurfürstlichen Junkerhofes, und erfreute sich eines sehr zahlreichen Auditoriums. Von Symphonien hörten wir: eine bekannte von Haydn aus Es dur, (nicht die, mit dem Paukenwirbel;) eine von Beethoven, (D d., A d., D d;) vortrefflich, aber, obgleich ohne Reprisen, für das hiesige Publicum zu lang. (Die Absonderung der Finalen können wir nicht billigen. Ein solches Werk ist Ein Guss, und nur so auch als solcher ausgeführt werden.) Die Symph. von Haydn mit türk. Musik (G dur) und noch eine andre v. Haydn aus G dur (No. 6. der Part. b. Breitkopf u. Härtel.) Von Ouverturen: die aus *Anakreon* u. a. *Faniska* von Cherubini, aus *la Chasse de Henri IV.* u. a. den *Blinden von Toledo* von Méhul. Alle diese Instrumentalsätze gingen trefflich, und liessen, die Trompeten etwa ausgenommen, wenig zu wünschen übrig. wie überhaupt Hr. Prager ein vortrefflicher Vorspieler ist, und Feuer und Kraft in Fülle besitzt. Von Singesachen: Von Mad. Mosewius die Arie aus *Griselda* mit obligt. Violine, (hier sehr oft executirt,) das Duett a. d. *Schöpfung* mit Hrn. Mosewius, (hier nichts weniger, als neu,) den *Erlkönig* mit Musik von Blum, gesungen von Hrn. Mosewius, mit der Guitarre begleitet von Hrn. Prager. (Es macht sich nicht gut, wenn der Guitarrist nicht selbst singt; das Instrument ist zu unbedeutend, um einen zweyten Menschen zu beschäftigen; auch verliert es seinen besten Vorzug, wenn es sich nicht aufs engste an freyern Gesang anschliesst.) Eine Scene aus *Fidelio* (eigentlich *Leonore*) von Paer, mit obligater Violin und Viola, gesungen von Hrn. Julius Miller, und brav, wie immer. Schade nur, dass Hr. M. seine (vielen) Verzierungen so eckig vorträgt; auch verdient ein solcher Künstler wol, dass man ihn darauf aufmerksam macht. (selbst wenn er es übel nähme,) die Coloraturen nicht auf ha, sondern auf a zu singen; denn wenn gleich Hr. Prof. Lehmann, ein hiesiger origineller Schriftsteller, den Mannern das fröhliche *ha*, den Frauen das sanfte *ha* beym Singen empfiehlt, so stimmt dies doch nicht mit den (sehr wohl begründeten) Gesetzen der echten Singekunst, welche auch nie das fade *lalala* der Nägeli-Pfeiffer-Zellerschen Methode, deren Gutes ich übrigens gewiss nicht verkenne, billigen kann. Terzett a. d. nämlichen Oper, ges. v. Mad. u. Hrn. Mosewius und Hrn. Miller. Introduction aus Righini's *Gerusalemme liberata*, (Marsch. Chor u. Scene: Mad. Mosewius Armida.) machte Effect. Arie aus Paërs *i Fuorusciti* mit obl. Violin und Violonc., ges. von Hrn. Miller. Arie von Maurer: Von diesen Handchen zart und weich etc., ges. von Hrn. Mos., passte keineswegs für dessen Stimme, und wir hätten lieber etwas Neueres und Besseres gehört. (Hr. Mosewius sang diese Arie späterhin noch in einem andern Conc. des Hrn. Prager.) Scene v. Reichard mit obl. Klarinette, (B dur) von Mad. Mos. sehr gut ges. Duett v. Paer, gesungen von Hrn. und Mad. Mos. Hrn. Prager hörten wir in einem Concert von seiner Composition, (A dur) dessen erster Satz vorzüglich gefiel; ferner in einem Concerte v. Rode, (A dur,) das aber der Vortragsart des Hrn. Pr. wenig zusagte, und uns kalt liess, da wir Rode selbst in seiner edlen Einfachheit gehört haben. (Die Cadenzen des Hrn. Prager sind als Exercices für die Violine sehr zu loben, aber in Concerten gar nicht an ihrer Stelle.) Ferner spielte Hr. Pr. ein Concert von Viotti, (D dur,) etwas mehr für sein Spiel geeignet; und endlich ein Doppelconcert für 2 Violinen von Kreutzer (F dur) mit Hrn. Maurer (aus Leipzig). Ausserdem gab er an jedem Abend Variationen, in denen alle Kunststückchen vorkamen, die sich auf der Violine nur machen lassen, und wodurch Hr. Pr. der Mann des Publicums wurde. Vorzüglich gefiel in denen, über die beliebte Arie: *Femmes, voulez-vous éprouver* — die nasselnde Stimme eines alten Weibes, täuschend nachgeahmt. Variat. von Rode (G dur) trug Hr. Pr. sehr gut, und das Thema derselben auch mit Geschmack und Gefühl vor. Ein Quintett von Hrn. Pr.'s Composition für Flöte, 2 Klarinetten, Viola und Fagott, wollte gar nicht behagen, und die Viola nahm sich unter den Blasinstrumenten nicht zu ihrem Vortheil aus. — Hr. Prager gab nächher noch 2 Abonnements-Concerte, fand dazu aber nur wenig Theilnehmer. Die Einrichtung war die nämliche.

Zum Besten der Armen führte Hr. Musikd. Präger im Januar in der löbenichtschen Kirche seine Messe (Es dur) auf, hatte aber nur ein kleines Auditorium. Mehre Dilettanten und Dilettantinnen und die Schauspieler bildeten die Chöre. Hr. und Mad. Mosewius, eine Dilettantin und Hr. J. Miller, sangen die Solopartien. Vorzüglich gefielen das *Gratias*, das *Benedictus*, (welches aber zu sehr an das Mozartsche im *Requiem* erinnert) und das

Agnus Dei (Es moll). Der Text schien uns jedoch oft nicht mit Sorgfalt behandelt. Die lateinische Sprache ist in ihrer Rhythmik strenger, als die neuern Sprachen; so ist z. B. die Accentuation: *pacem* — ganz unstatthaft. (Dass die Damen sangen: *factorem coeli et terra*, statt *terræ*, ist Fehler der Abschreiber, verdient aber bemerkt zu werden, da der falsche Vocal im Chor sehr hörbar wird, und dergleichen Verstossen in den Proben abzuhelfen, Pflicht und Schuldigkeit ist.)

Am 24sten Januar veranstaltete eine sehr zahlreiche Gesellschaft Dilettanten, unter der Direction des Hrn. Musikd. Riel, ein Conc., zum Besten der in Danzig, beym Auffliegen des Pulverthurms Verunglückten. Ausser zwey Ouverturen u. einigen guten Ensembles, wurde der schöne Chor von Haydn: Herr, der du mir das Leben etc. mit Orchesterbegleit., und die herrliche haydnsche Motette: Des Staubes eitle Sorgen etc. ausgeführt. Mad. Mosewius hatte mit gewohnter Gefälligkeit die Partie einer krankgewordnen Dilettantin übernommen. Die Ausführung war recht gut zu nennen: allein Haydns herrliche Chöre liessen das Publ. leider ganz kalt. Die Einnahme war 160 Thaler; die nachgewiesenen Kosten betrugen, ungeachtet der freye Gebrauch des Saales bewilligt worden, 110 Thaler. Dieser Erfolg muss Dilettanten abschrecken, hier in der Folge solche Versuche zu wagen.

Die Concerte des schon erwähnten, talentvollen Hrn. Maurer aus Leipzig, eines Schülers von Spohr, und des nun in Berlin engagirten Hrn. Lind, aus Dresden, welche beyde beynahe vor den leeren Wänden spielten, so wie des Hrn. Thiem, der Mad. Krickeberg, (welche die Harmonika spielt.) des Hrn. Werther u. s. w. kann ich nur kurz berühren. Hr. Jul. Miller, der nach Sachsen zurückgekehrt ist, gab am 5ten April zum Abschiede ein Concert im alten Schauspielhause. Man hatte erwarten sollen, dass das Publ. einem so beliebten Künstler noch einen Beweis seiner Achtung schenken würde: es war aber, die von jüdischen Familien besetzten Logen des 1sten Ranges abgerechnet, ganz leer. Man schrieb es dem Umstande zu, dass eben damals ein grosser Ochse und eine Unverbrennliche zu sehen waren, und es muthin nicht an Unterhaltung fehlte. Hr. M. sang die grosse Tenor-Arie aus Paris *Achilles*, eine Polacca von Trento, und den *Abschied*. Thema mit 6 Variat. von seiner Composition, in denen er alles aufgeboten hatte, seine Fertigkeit zu zeigen. — Hr. Kluss aus Leipzig, (Schuler von Turk,) der auch nach Hause reisete, gab am 6ten April ein Conc., in welchem er ein Pianof. Conc. von Wilms und die Phantasie fürs Pianof. mit Chor v. Beethoven vortrug. Mad. Köthlitz sang die Arie: Süss sind der Rache etc. aus Winters *Opferfest*. Ihr Talent verdient Aufmunterung. — Am Charfreytage gab Hr. Musikd. Riel in der schönen deutschreformirten Kirche Grauns *Tod Jesu*. Dilettanten hatten aus Gefälligkeit auch die Solopartien übernommen. Das ausserordentlich schöne Frühlingswetter lockte aber Alles ins Freye, so dass die Einnahme nicht so ergiebig, wie sonst an diesem Tage, war. — —

In der Mitte des May geht das Theater nun wol gänzlich auseinander, wenn nicht ein *Deus ex machina* erscheint. Hr. Feddersen übernimmt wieder die Direction des rigaer Theaters, u. Hr. Werther geht auch dahin. Wo Hr. u. Mad. Mosewius bleiben werden, ist noch ungewiss, und was noch weiter werden wird, mag der Himmel wissen. Wunschenswerth ist es, dass die Quelle alles Unheils, das ganz unzweckmässig gebaute neue Schauspielhaus, verkauft und zu irgend einem andern Behuf, wozu es vielleicht besser passt, benutzt werde, oder dass der Staat sich Königsbergs erbarme, das Theater, welches ja für einen Theil des Cultus erklärt ist, in seine Obhut nehme, und es durch der Sache kundige Männer verwalten lasse. Wir haben das Drückende eines Kunstmonopols jetzt zur Genüge gefühlt. — Zwar wird es schwer seyn, nun je wieder ein gutes Personale herzuziehen; denn die Vorfälle mit Hrn. Schwarz, mit Mad. Händel-Schütz, und die jetzige totale Auflösung werden jeden wackern Künstler, auch bey den lockendsten Verheissungen, abschrecken, zumal mit einer Familie, diese Kunstwüste zu betreten, um etwa nach einem Jahre, ohne Geld in der Tasche, die Ruckreise unternehmen zu müssen. *Vestigia terrent!* Wie es aber auch komme: jede neue Direction möge sich hüten, ihr Werk mit zu vollem Munde als etwas Unerhörtes anzupreisen, und durch gehässige Vergleichungen alles früher Bestandene verächtlich zu machen, wie dies namentlich, um Mad. Neumayer zu heben, mit Mad. Schütz geschah. Je mehr Mässigung hierin bewiesen wird, desto weniger wird es auffallen, wann die glänzenden Hoffnungen nach einiger Zeit nicht in Erfüllung gehen, und der Schadenfreude wird um so weniger Stoff gegeben werden,

sich über die „neueste Direction in der Klemme“ lustig zu machen. —

Die Theater in Danzig und Stettin sind auch so gut, wie aufgehoben. Hr. Hecker, dem die Eigenthümer des Schauspielhauses (u. Schauspiel-Privilegiums) schon früher die hiesige Direction anvertrauen wollten, erfreut mit seiner Truppe Memel und Lithauen, und wird vielleicht auch uns beglücken. — —

Im Februar erlitt Königsberg und der ganze preuss. Staat einen grossen Verlust durch den Tod des, kaum aus dem Felde zurückgekehrten Gouverneurs von Preussen, des Grafen Bulow v. Dennewitz, der Berlin in drey Schlachten und Europa bey Waterloo retten half. Er war ein gründlicher Kenner und Verehrer der Musik, aus Graun's Schule. Von der Aufführung seines Psalms hat mein voriger Bericht gesprochen. Bey seinem feyerlichen Leichenbegängniss sangen Dilettanten in der Schlosskirche zwey Chorale. Ein solcher Krieger, so bedeutender Kunstfreund und dabey so humaner Mann hatte wol ein *Requiem* verdient: allein, leider fehlt es zu solchen Veranstaltungen hier an Geld, an Einigkeit, und an wahrem Sinn für die Sache.

Hannover. Die berühmte, in Wahrheit alles bezaubernde Sängerin, Mad. Catalani, sang, in Deutschland zum erstenmale, hier, am 28sten May in einem öffentlichen Concerte. Aus Anhänglichkeit für England hatte sie alle frühern Einladungen auf ihrer Reise abgeschlagen, um eben in Hannover zuerst aufzutreten. Das weite Locale des Ballhofes fasste kaum die herbeyströmende Menge, unerachtet der Eintritt einen Ducaten kostete. Wäre eine frühere Bekanntmachung möglich gewesen, so hätten noch viele auf den Genuss diesesmal verzichten müssen. Mit allgemeinem Jubel wurde ihr Auftreten begrüsst. Die Einrichtung des Concerts war diese: Ouverture aus *Tamerlan* von Winter, nach welcher Hr. Bolaffi, Kammersänger des Königs von Frankreich und Kapellmeister der Mad. Catalani, eine Arie von Cimarosa — nur mit dem Pianoforte begleitet — sang, die weder auf den zu erwartenden Genuss hindeuten konnte, noch der grossen Künstlerin als Folie zu dienen brauchte. Weit mehr sprach dem Gefühl das folgende Violin-Solo (Adagio und Rondo aus einem kreuzerschen Concerte) zu, das Hr. Concertm. Kiesewetter vortrefflich spielte. Wer diesen Künstler nicht schon als einen der vorzüglichsten unter den jetzt lebenden Violinisten kannte, konnte ihn hier so kennen lernen. Nun folgte eine Arie von Portogallo, von Mad. Catalani gesungen, in höchster Vollendung, sowol was Stimme und Methode, als was seelenvollen Ausdruck betrifft; so dass der Unterzeichnete sich, ausser dieser Versicherung, kein Wort weiter erlaubt, ja gestehet, dass ihn selbst das öftere Beyfallklatschen, als etwas zu Alltägliches, gewissermassen störete. Im zweyten Theile sang, nach einer Ouverture, Dem. Corri, eine Brittin und Begleiterin der Mad. Catalani, eine Arie von Mozart recht brav; sodann Mad. Catalani eine, von Hrn. Bolaffi arrangirte Arie, worin man besonders über ihre bewundernswürdige Tiefe erstaunen musste. Hr. Kammermus. Hunstock blies Fagott-Variationen von Kummer mit gutem Ton und Vortrag, und Mad. Catalani variirte die bekannte, liebliche Ariette aus der *Mullerin* von Paisiello. So weit lautete die Ankündigung. Allein noch einmal trat Mad. Cat., wie es schien, auf den Wunsch Sr. königl. Hoheit, des anwesenden Herzogs von Cambridge, auf, sang, ganz einfach von Hrn. Kiesewetter, und dem wackern Violoncellisten, Hrn. Kammermusic. Beucke begleitet, das: *Rule Britania*, und — von dem Enthusiasmus, in den das ganze Haus ausbrach, ergriffen — noch nochmaligem Auftreten das feyerliche, hundertjährige, nationelle: *God save the king*. Alles stimmte ein. Beym zweyten Theil der letzten Strophe, wo Mad. C. die Melodie variirte, zeigte sich besonders die Fülle und Gewalt ihrer Stimme. Sie beherrschte Orchester und Haus, und endigte so mit dem grössten Triumphe. Den Tag zuvor hatte Mad. C. schon in einem der Privat-Concerte, welche bey dem, die Tonkunst liebenden und befördernden Herzog von Cambridge wöchentlich veranstaltet werden, gesungen. — Am 31sten May gab sie, auf Ersuchen aller hannöv. Musikfreunde, ein zweytes Concert, und entzückte, wie das erstemal, die grosse Menge Zuhörer. Besonders ergriff diesmal ihr unbeschreiblich schöner Vortrag der zingarelli'schen Arie: *Ombra adorata* — das Gefühl aufs innigste. Für die Concerte in Hamburg, wohin sie nun gereiset, hat sie Hrn. Kiesewetter, mit dem vierten Theil aller Einnahme, engagirt, weil sie sich dessen Accompagnement daselbst wünscht. Dann, sagt man, gehe sie nach Berlin, Wien und Mayland: mithin nicht, wie es früher hiess, nach St. Petersburg. *Bischoff.*

Berlin. Uebersicht des Monats May. Am 1sten gab Hr. Ignaz Schuppanzigh aus Wien Conc. Ein bedeutender Ruf war diesem Violinisten vorangegangen, und er bewährte ihn vollkommen. Er spielte eine Polonoise von seiner Composition mit Begleitung des Orchesters, und ein Septett für Violin, Viola, Violoncell, Klarinette, Fagott, Horn und Contrabass von Beethoven, begleitet von den Hrn. Samler, Krauts, Tausch jun., Schwarz sen., Schunke und Eyold. Allgemein erfreute Hrn. Schuppanzighs schöner Ton, und der fein nuancirte, humoristische, sehr lebendige Vortrag. (Manche Kenner wollten indess, und wol nicht mit Unrecht bemerken, dass sich Hrn. Sch.s Individualität i. Spielart im Ganzen noch mehr für das Quartett, als das Concert eigne; dass im Solo der tüchtig durchgreifende Ripienist zuweilen etwas zu stark hervortrete; und dass er im Allegro hin und wieder allzuschnelle Tempos nehme, so dass zuweilen die Deutlichkeit des Ganzen beeinträchtigt werde.) Im 2ten Theile gab er uns zum erstenmal Beethovens *Schlacht bey Vittoria.* Da Hr. Sch. der Aufführung dieses Werks durch den Componisten selbst, wesentlich mitwirkend, beygewohnt hatte, so konnte dies, unter seiner Leitung, um so mehr im Geiste desselben dargestellt werden. Ueber die Composition selbst ist in der mus. Zeit., bey Gelegenheit der ersten Aufführung in Wien, spaterhin in Leipzig, und dann auch in der Rec., No. 15. von diesem Jahre, so gründlich geurtheilt, und befriedigend gesprochen worden, dass mir nur übrig bleibt, Einiges über die hiesige Aufführung und Aufnahme hinzuzusetzen. Die Aufführung gelang; dem Publicum schien aber das Ganze weniger zuzusagen — vielleicht weil man dem Componisten nicht überall folgen, seine Intentionen nicht schnell genug fassen konnte — als mehre vortreffliche Einzelnheiten, z. B. die Einführung des *Rule Britania*, des *Marlborough* und *God save the king*, mit den immer neuen Wendungen in der Harmonie und Instrumentation. Von den grössern Stücken machten der Sturmangriff und der lebendige Siegesmarsch die grösste Wirkung. — Hr. Schuppanzigh gab, vor seiner Abreise nach Posen, Warschau und St. Petersburg, noch zwey Quartettunterhaltungen. Die erste am 17ten enthielt drey Quartette, eins von Haydn, eins von Mozart, und das neueste von Beethoven, aus F moll, das, wie fast alle neuern dieses Meisters, schwer, dunkel und düster war, daher am wenigsten Eingang fand. Die zweyte, am 28sten gab das haydnsche Quartett aus Es dur mit dem Adagio aus H dur, das mozartsche aus D moll, und das beethovensche Quintett aus C dur. Hr. Concertm. Moser spielte die Viola, die Hrn. Kammermus., Henning und Krauts, die 2te Violin und das Violoncell. Den 8ten, am Busstage, veranstaltete Hr. Kapellm. Weber eine musikal. Akademie. Den ersten Theil füllte Beethovens *Schlacht bey Vittoria*, und den 2ten Theil, desselben Meisters grösstentheils treffliches, auch früher schon hier gehörtes Oratorium: *Christus am Oelberge.* Jenes Schlachtgemälde wurde durch ein ungewöhnlich starkes Orchester ausgeführt, und recht gut. Das, in musikal. Productionen sehr widrige Gewehr- und Kanonenfeuer, durch Klappern und alte Pauken bewirkt, war diesmal zum Glück in dem, durch Decorationen verdeckten Hintergrunde angebracht, störte aber doch oft den Genuss. In dem Oratorium sangen die Hrn. Eunike u. Blum, und Dem. Sebastiani die Solopartien. Die Chöre, obgleich schwer, wurden doch gut ausgeführt. Die reine, zum Besten eines, für erblindete Vaterlandsvertheidiger zu errichtenden Instituts bestimmte Einnahme betrug über 1096 Thlr. — Den 22sten gab Hr. F. Bode, Mitgl. der grossherz. mecklenb.-schwer. Hofkapelle, Concert. Er blies auf seinem silbernen Horn ein Conc. von Mussonneau, und ein Potpourri, mit Begleitung des Orchesters. Dieser treffliche Schüler des berühmten Lebrun zeichnete sich aus durch einen reinen und schönen Ton, sichern, leichten Ansatz, und sicheres Treffen auch der schwierigern Töne. Dieselbe Virtuosität zeigte er auch in einem Potpourri, am 27sten, im Opernhause, zwischen G. Benda's *Ariadne auf Naxos*, (durch Mad. Wolf, bisher in Weimar, jetzt eine Zierde unsrer Bühne, trefflich dargestellt,) und dem Ballet: *La Dansomanie*, von Gardel, in dem Hr. Anstole und dessen Gattin die Partien des Demarsept und der Euphrosine meisterhaft ausführten. — Den 30sten gab der Kapellm. J. N. Hummel aus Wien, Concert. Er übertraf noch die Erwartungen, so hoch diese auch, durch kürzlich in der musikal. Zeit. erschienene Nachrichten von Prag und Leipzig, gespannet waren. In Präcision und Rundung des Anschlags, Fertigkeit beyder Hände, Geschmack, und heiterm, klaren Spiel übertrifft er wol alle jetzt lebenden Klavierspieler; an grundlicher Spielart und Kenntnis der Effecte stehet er wenigstens keinem nach. Auch als trefflichen Componisten zeigte er sich in den beyden Ouvert.

und in dem Fortepianoconcert aus A moll. Am meisten aber sprach auch hier an, seine lange, freye Phantasie aus dem Siegreife. Sie führte anfangs einen Hauptgedanken durch, ging dann in ein sehr singbares Adagio über, berührte dann, auf äusserst einnehmende Weise, einige Lieblingsthemata aus *Don Juan*, *Richard Löwenherz* etc. Sehr gefiel auch die Romanze: *La Sentinelle*, die Hr. Fischer vortrefflich sang, und zu der Hr. Hummel eine Einleitung, und, das Thema variirende Zwischensätze für Fortepiano, Violin und Violoncell geschrieben hatte, die von dem Meister und den Hrn. Moser und Krautz trefflich vorgetragen wurden. Schade, dass das kichtingsche Fortepiano, auf dem Hr. H. spielte, sich bald verstimmte.

Mad. Milder-Hauptmann ist im Monat May zweymal aufgetreten: am 15ten als Antigone in Sacchini's *Oedip zu Colonos*, und am 23sten als Fidelio, in Beethovens Oper dieses Namens; beydemal mit vielem Beyfall. — Auch Hr. Julius Miller, von dem aufgelöseten Theater zu Königsberg, ist am 9ten noch als Tatar in Salieri's *Axur* aufgetreten, und hat hier abermals seine angenehme, reine und starke Stimme, aber auch seine übergrosse Verzierungslust gezeigt. — Des Hrn. La Roche, vom Theater zu Danzig, letzte Castrolle war am 4ten der Don Marco in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*.

Breslau. Uebersicht des Monats May. Nach dem zu Ostern erfolgten Abgang des Hrn. Regisseurs, Ringelhardt, ist die Regie des hiesigen Theaters getheilt worden: für das Schauspiel besorgt sie nun Hr. Stegel, von Darmstadt, für die Oper, Hr. Anschütz. Diese verständige Theilung vermisste man bey unsers Bühne schon lange, und wir versprechen uns die wohlthätigsten Folgen davon, die sich auch schon jetzt zu zeigen anfangen. Hr. Anschütz, ein Mann von Theater-kenntnissen, Ordnungsliebe und Thätigkeit, wird wesentlich den Wünschen aller Freunde der Oper gewiss vollkommen entsprechen. — Auch hat der Theater eine sehr gute Acquisition an Hrn Stawinsky von Stettin gemacht. Er spielt im Schauspiel die intriguanten Rollen, in der Oper komische Partien. In *dieser* haben wir ihn zwar bis jetzt nur als Adam in *Dorfbarbier* gesehen: aber er stellte da eine so originelle und lecht-komische Caricatur auf, dass das ganze Haus, so wie nur aufgezogen wurde, einstimmig in ein lautes Gelächter und Beyfallklatschen ausbrach, was ihn aber, so wie die folgenden, fast ungestümen Beyfallsbezeigungen, nicht im Geringsten störte, den Charakter, so wie er ihn begonnen und festgestellt, mit grösster Besonnenheit und auch ohne alle Uebertreibung, bis zum letzten Worte, zu grosser Freude aller Kenner und Nichtkenner, durchzuführen. — Am 20sten dies. sahen wir zum erstenmal die Oper *Semiramis* von Catel, welche in allen Theilen eine gelungene Darstellung genannt werden kann. Personale, Orchester, Decorationen und Anordnung wirkten vereint zum besten Zweck. Die Musik zu dieser, in Deutschland noch nicht genug bekannten Oper gehört unter das Vorzüglichste, was dieser achtungswerthe Componist geliefert hat. Sie ist frey von allem Haschen nach Originalität, Sonderbarkeit, und von alle dem, was die Begier verräth, zu imponiren und zu frappiren — was man bekanntlich sehr wenigen ernsthaften Opern neuerer Franzosen nachrühmen kann; dagegen zeigt sie Klarheit und Würde des Styls, einen ziemlichen Reichthum an schönen, angenehmen Melodien: und im Ganzen fehlt es ihr auch nicht an Originalität. Die Charaktere sind gut aufgefasst und consequent durchgeführt. Die gelungensten Sätze sind unstreitig die folgenden. Die Ouverture, Introduction, (vierstimmiger Frauenchor,) Recitativ und Arie der Semiramis, und das Ensemble-Stück aus F dur vor Erscheinung der Kriegerr, im ersten Act. Im zweyten trägt das Chor der Verschwornen den Preis davon. Der dritte singt mit einem herrlichen Terzett zwischen Semiramis, Arsar u. Azema an, von dem wir aber fast behaupten möchten, dass es nicht vom Componisten der Oper sey: doch wollen wir erst mehre Vorstellungen abwarten, um darüber gewisser zu werden. Sicher aber — das Ichte der Styl — gehören Catel'n nicht: die Arie der Azema im ersten Act, die Arie des Arsar zu Anfang des zweyten, und das darauf folgende Duett zwischen beyden, das an innerm Gehalt allen andern Stücken nachsteht. Besonders im 3ten Theile, wo es über den Charakter einer italienischen Opera buffa, als einer ernsten, französischen Semiramis zeigt. Mad. Geyer als Semiramis, sang mit Kraft und Ausdruck: ihre schöne Stimme brachte an vielen Stellen eine herrliche Wirkung hervor. Mad. Anschütz sang die Azema mit vielem Fleiss. Hr. Andorf, als Arsar, gab sich viel Mühe: aber zu dieser Rolle fehlt es ihm

an physischer Kraft, und zur gehörigen Ausführung derselben ist er zu wenig Schauspieler. Die Einrichtung der militärischen Evolutionen am Schluss des ersten Acts verdanken wir Hrn. Anschütz; sie wurden sehr brav ausgeführt, und zeigten schon den wohlthätigen Einfluss eines einsichtsvollen Regisseurs der Oper, auch auf wohlgeordnete Einhaltungen der Soldaten und Statisten, welche früher hier meist sehr vernachlässigt wurden. Das ganze Publicum erkannte das in der ersten Darstellung so sehr, dass Hr. Anschütz nach dem ersten Act hervorgerufen wurde. Auch das ganze Orchester, unter Hrn. Bierey's Leitung, verdient öffentlich unsern Dank für die Sorgfalt und Präcision, womit es die Oper ausführte. Wir wünschen, dass diese Oper von allen Freunden der Kunst häufig besucht werde, damit die Theaterdirection nicht genöthigt sey, ihre Zuflucht für den Sommer zu wenzelmüllerschen Gemeinheiten nehmen zu müssen. — Am Bustage, den 15ten, gab Hr. Lage ein Concert im Theater, welches mit verschiedenen unterhaltenden Stücken abwechselte, und dessen zweyten Theil Beethovens *Sieg bey Vittoria* ausmachte. Er selbst spielte ein Concert von Krommer, das mehr durch sein Spiel, als durch die Composition interessirte.

Wir hören, dass jetzt *Fidelio* von Beethoven einstudirt wird, und freuen uns schon im Voraus auf den Genuss dieses genialen Werks, das bereits überall, wo es würdig gegeben worden, so ausgezeichneten Beyfall erhalten hat. Wir danken der Direction für die Wahl, die sie seit einiger Zeit trifft, und welche ihr ganz andere Ehre, uns allen ganz andere Freude bringt, als die Bewirthung im vorigen Sommer mit einem *Schusterfeyerabend* u. dgl.

Notizen.

Aus öffentlichen Blättern. In St. Petersburg wurde am 19ten März, dem Jahrestage des Einzugs des Kaisers in Paris 1814, ein Concert zum Besten invalid gewordener Krieger gegeben, das nicht weniger, als über 50,000 Rubel eintrug. Zu gleichem Zweck werden von nun an an den Erinnerungsfesten der merkwürdigsten Tage des letzten Kriegsjahrs ähnliche musikal. oder theatralische Unterhaltungen in St. Petersburg und Moskau gegeben werden. —

Hr. J. F. Schmidt in Berlin, durch manche angenehme Composition für Gesang oder Klavier empfohlen, hat eine kleine Oper von Kotzebue, *die Alpenhütte*, in Musik gesetzt. Diese Musik, versichert man uns, ist leicht, ansprechend, zweckmässig, und verspricht gute Wirkung von der Bühne. — Der kleine, 6jährige Klavierspieler, Kummer — Sohn des geschickten Fagottisten und Kammermus. in Dresden — dessen vor kurzem einigemal in diesen und andern öffentlichen Blättern gedacht worden ist, hat am 10ten May die Auszeichnung gehabt, vor unsers Königs und der Königin Majestät in Pillnitz zu spielen, und, als Beweis der Zufriedenheit der hohen Herrschaften, eine sehr schöne Repetiruhr erhalten. — Hr. Matthäi, unser erster Violinist in Leipzig, hat auf einer Reise, in Hamburg, Bremen und Lübeck Concerte gegeben, und überall, vermuthlich aber in Hamburg, so ausgezeichnete Aufnahme, einstimmigen Beyfall und reiche Unterstützung gefunden. Wir erwähnen dies nur kurz, da Hrn. M.s Verdienste bekannt genug sind. Mehr ist über diese Concerte in andern öffentlichen Blättern gesagt worden.

Kurze Anzeige.

Serenade pour Guitarre et Violon — — par Jos. Kaffner. Oeuvr. 3e. à Offenbach, chez Andre. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Die Serenade bestehet nur aus einem gefälligen Thema mit zehn Variationen und einem kurzen Schluss. Die Melodien und Hauptfiguren sind mit Recht der durchaus concertirenden Violin gegeben: die Guitarre ist aber darum doch nicht vernachlässigt. Der Geiger muss ein ziemlich geübter Spieler seyn; die Guitarrestimme ist leicht. Beyde Stimmen sind gut verbunden, und das Ganze unterhält.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juny. **N°. 26.** 1816.

Musik in Portugal.

Lissabon, Anfang Mays. Die Seltenheit sicherer Nachrichten aus diesem schönen, wunderbaren Lande — selbst politischer; wie viel mehr künstlerischer — mag meinem Bericht zu Gute gerechnet werden, wenn man ihn unvollständig, und sonst auch findet, er enthalte mehr einzelne, jedoch selbst beobachtete Züge zu einem Gemälde, als dies Gemälde selbst. Indessen denke ich sie künftig zu vermehren, und so wenigstens Andere in den Stand zu setzen, sich selbst ein treues Bild vollends auszumalen.

Die Portugiesen besitzen, wie alle Südeuropäer, Talent und Neigung zur Musik; nur aber zu ihrer eigenen, und am wenigsten zu der, des Nordländers, namentlich des Deutschen, ja zu dieser vielleicht noch weniger, als ihre nächsten Nachbarn. Musik soll sie blos leicht aufregen, angenehm reizen, vergnüglich unterhalten; so will es ihre Natur, ihre Gewohnheit, und ihr fast gänzlicher Mangel an eigentlicher Bildung für diese Kunst. So ist es denn fast einzig die Melodie, die sie lieben; und vor allem die leichte, mit Freude und Trauer tändelnde, etwas oberflächliche Melodie. Die sehr wenigen, für die Tonkunst eigentlich Gebildeten abgerechnet, würde man hier, z. B. Symphonien, Ouvertüren, Quartette von Mozart, Beethoven, A. Romberg, ja wol selbst von Haydn, ungenießbar, langweilig, zum Theil selbst widrig finden; da, im Gegentheil, der leere Klingklang alltäglicher italienischer Ouvertüren u. dergl. mit Vergnügen aufgenommen und mit lautem Beyfall belohnt wird. Man *will* nicht denken bey seinem Genuss; ja eigentlich auch nicht fühlen: nur sinnlich angeregt, leichthin ergötzt seyn. Daher muss denn auch s. B. der Sänger, will er sich bey der grossen Menge beliebt machen, was er vorträgt, so mit Verzierungen, Galanterien, artigen Schnurrpfeifereyen überladen, dass der Componist sein eigenes Product nicht erkennete; daher muss das Instrumentalstück, selbst das grössere, z. B. die Ouvertüre — da von eigentlichen Symphonien hier sehr wenig Gebrauch gemacht wird — etwas Tanzmässiges haben etc. sonst wird jener, wie dieses, ausgepfiffen, und nicht einmal ruhig hingenommen, indem man alles Mittlere wenig kennet, sondern entweder entzückt oder empört ist. —

In den Hauptstädten, vornämlich aber in Lissabon, gehört es zum guten Ton, sieht man Gesellschaft bey sich, die Unterhaltung des Abends mit einem kleinen Concert anzufangen. Solch ein Concert stehet in der Regel also aus. Das Orchester besteht aus zwey Violinen, Viola und Violoncell, denen noch zuweilen eine Flöte beygefügt wird. Mit einem sogenannten concertirenden Quartett von Pleyel, Boccherini, Gyrowetz u. dgl. wird der Anfang gemacht. Hierauf wird gewöhnlich eine italienische Opernarie gesungen. Dann folgt ein Concert oder anderes Solo für die Flöte; dann eines dergleichen für das Fortepiano, und nun beschliessen die Herren Quartettisten mit einer, für ihre Instrumente eingerichteten, möglichst lärmenden, möglichst lustigen, italienischen Ouverture. Kömmt ein fremder Virtuos hieher, so wird er gewöhnlich zu solchen Concerten eingeladen, und muss sich da hören lassen, will er öffentlich beachtet und unterstützt seyn.

Gute, vollstimmige Orchestermusik gehörig ausgeführt zu hören, ist schon darum unmöglich, weil es unmöglich ist, ein gutes, vollstimmiges Orchester zusammenzubringen: ein Orchester nämlich, das mit Präcision und Ausdruck — ja auch nur eins, das *rein* spielte. (Sonderbar scheint es, doch aus Obigem leicht erklärbar, dass die sonst so fein hörenden Portugiesen, in der Musik, vornämlich aber im *Tutti*, auf Rein und Unrein, oder

wenigstens mehr oder weniger Rein, gar nicht achten.) Hierzu kömmt, dass es geradezu unmöglich wäre, ein portugiesisches Orchester zu finden, das irgend eine Composition gerade so spielte, wie sie vom Meister ge chrieben ist: vor lauter Lebhaftigkeit, und was sonst mitwirken mag, kann es kein Mitglied lassen, nach Gefallen da und dort zu verzieren und Eigenes hinzuzuthun. So ist es den Herren auch sogar unmöglich, ruhig, einer nach dem andern, einzustimmen: sondern jeder streicht mit allen übrigen zugleich an, und präludirt immerfort nach Gefallen dazu; weshalb denn besonders auch die Blasinstrumente fast niemals mit einander übereinstimmen. — Doch giebt es in Lissabon eine — nur Eine — musikal. Privatversammlung, wo man wirklich bedeutende, ja vortreffliche Instrumentalmusik, obgleich meistens schlecht genug ausgeführt, zu hören bekömmt; und diese Versammlung ist im Hause des Hrn. Klingelhofer, eines deutschen Kaufmanns. Er liebt Musik, und besonders die, seines Vaterlands, recht sehr, und spielt selbst Flöte, doch ausserst unvollkommen — wie denn überhaupt die Dilettanten hier zu Lande zwar zahlreich genug sind, aber sehr wenig leisten. Bey ihm hört man denn namentlich, und, wie gesagt, bey ihm allein, Symphonien von Krommer, Romberg, André, Haydn, ja selbst von Mozart und die leichtern von Beethoven: wie man sie aber hört, gehet aus Obigem von selbst hervor. — Eine andere musikal. Privatvereinigung bey dem Engländer, Hrn. Stanley, ist in jeder Hinsicht unbefriedigend, so wie die, bey den portugiesischen Fidalgos, dem Marchese de Abrantes, Marchese de Borba, Conte de Lumiar, und Marchese de Castellomayor. —

Oeffentliche Concerte sind in Lissabon ausserst selten. Mad. Bertinotti gab im Winter 1814, kurz vor ihrer Abreise, wöchentliche Concerte in ihrem Hause auf Subscription. Sie zeichneten sich allerdings vor den andern aus, besonders auch dadurch, dass sich Hr. Radicati darin öfters auf der Violin hören liess. Schade, dass das Musikzimmer zu klein war! — Im Winter 1815 gab Mad. Colini ähnliche Concerte auf Subscription, und hatte ein weit besseres Locale gewählt, nämlich den Salon im Opernhause, San Carlos: die Musik war aber bey weitem nicht so gut, wie in jenen, der Wahl und der Ausführung nach. Seitdem sind nur wenige öffentliche Concerte gegeben worden, und diese wenigen nicht der Anführens werth. — —

Von portugiesischen Musikern in Lissabon verdienen folgende ausgezeichnet zu werden: Jos. Giordani und Caetano Soares, beyde sehr gute Violoncellisten; (Erster spielt auch sehr gut Contrabass;) die Brüder Garcia, Hornisten; Tiago, Fagottist; José Avelino Canongia, erst kürzlich von Paris angekommen, ein sehr braver Klarinettist. Marcelli, ebenfalls Klarinettist, besitzt nicht den starken und durchdringenden Ton des eben genannten: sein Ton ist aber sanfter, angenehmer; und doch auch voll. Caetano Giordani, Violinist, besitzt Talent und Geschicklichkeit: er würde ein trefflicher Spieler werden, wollte er so fleissig seyn, wie ein Bruder, der Violoncellist. Der Flotist, Siqueiro, zeigt viele Fertigkeit und Präcision, auch Geschmack: nur ist sein Ton etwas matt. Von Sängern (ausser der Oper) verdient ein einziger ausgezeichnet zu werden: Angelelli, ein Soprani-t. — Ausländische Musiker, die sich auszeichneten, (ebenfalls die Oper ausgenommen) giebt es jetzt hier nicht, bis auf den einzigen Fenzi, der sehr brav Violoncell spielt, und auch als Componist Mehres geliefert hat. — Von der Menge portugiesischer Dilettanten in Lissabon kann ich nur Hrn. Tomiani, einen in jeder Hinsicht sehr rühmenswerthen Fortepianospieler, so wie Mad. Lodi und Dem. Laserda anführen, welche letztere beyde mit schönen Stimmen gute Methode verbinden, ganz rein intoniren, viel Fertigkeit besitzen, und auch mit Geschmack und Gefühl vortragen. Mad. Lodi war ehemals Sängerin des Theaters S. Carlos, und hiess Banti: (doch ist sie nicht jene berühmte Banti:) Hr. Lodi nahm sie von der Bühne und heyrathete sie. — Unter den ausländischen Dilettanten zeichnet sich nur Hr. Brelar, ein Kaufmann aus der Schweiz, aus; er bläset wirklich schön Flöte. Der im Auslande nicht ganz unbekannte Virtuos auf dem Pianoforte, Hr. Bomtempo, ist schon seit geraumer Zeit von hier weg, und nach England — von wo aus er dann auch Deutschland besuchen wollte — abgereiset. Er ist wirklich ein ausgezeichneter Spieler, aber von sich und seinem Spiel so eingenommen, und darum so anmassend und launisch, dass man hier mit ihm nicht auskommen konnte.

Als Beschutzer aller Musiker verdient Hr. Jose Dias mit Ehren genannt zu werden. Ihm haben, ausser mehren Andern, die Brüder Giordani ihre Erziehung für Musik zu verdanken. Der Tonkünstler von wahrem Verdienst braucht sich nur an ihn zu wenden, um in Portugal vortheilhaft

bekannt zu werden. Leider ist er aber unter den vornehmen und reichen Portugiesen ohne Nachahmer in jener Hinsicht. Im Ganzen wird der Musiker hier zu Lande gering geachtet; Niemand bekümmert sich um ihn, Niemand gehet mit ihm um und erzeigt ihm auch nur die gewöhnlichsten Höflichkeiten, ausser wenn man ihn braucht, und in wiefern man ihn braucht. Dieselben, die ihn heute einladen, ihm heute schmeicheln, damit er ihre Gesellschaft unterhalte, kennen ihn nicht mehr, sobald er jenes gethan hat. Theils liegt der Grund davon wol in dem niedern Stande der Tonkunst hiesigen Landes selbst: was man zunächst will und sucht, das ist so leicht und unbedeutend, das wird von so vielen und spielend geleistet; was der Künstler aber Bedeutenderes leisten könnte, das will und liebt man nicht: wie sollte man ihn mithin achten, warum ihn werth halten, sich ihm verbunden fühlen? Aber auch ein gewisser, hier im Ganzen herrschender, und allerdings weiter, als auf Tonkünstler, ausgreifender Sinn ist Schuld daran; der Sinn, der vornämlich durch den Handel, und namentlich durch die enge Verbindung mit England, befestiget und fast allgemein verbreitet worden — der Sinn, wo nicht einzig, doch vor allem, für Gold, und wieder und immer für Gold. Wer dessen viel hat, der ist der Mann; besitzt er dann noch Talente, Einsichten, Geschicklichkeiten nebenbey: wol gut! aber ohne jenes werden diese kaum mehr, als geduldet, wenigstens nicht durch Aufmunterung belebt, durch Theilnahme gehoben und belohnt. Darüber liesse sich viel sagen, vornämlich wenn man die jetzige Zeit mit der vergangenen vergleichen, und Ursachen und Wirkungen zusammenstellen wollte: es gehört nur aber nicht in eine musikal. Zeitung. —

Musik in den Kirchen wird in Portugal oft aufgeführt: nicht aber Kirchenmusik; denn was so heisst, ist der Kirche ganz unwürdig, ja es könnte, mit untergelegtem profanem Texte, ohne dass man veränderte oder ausliefe, in komische Opern eingelegt werden. Dagegen hat man hier um so weniger, da, wie bekannt genug ist, die Kirchen hier von sehr Vielen, vornämlich von der Jugend, in ganz andern Absichten besucht, zu ganz andern Zwecken verwendet werden, als, dasselbst in Andacht Gott zu verehren. Ich habe einige Jahre lang nie eine Kirchenmusik versäumt, weil ich immer hoffte, doch einmal eine wahre, in reinem, edlem Styl zu hören — worauch man, besitzt man einmal Einsicht und Gefühl dafür, und ist von aller andern Gelegenheit, sie zu hören, entfernet, eine recht eigentliche Sehnsucht, wie eine Art Heimweh bekömmt: meine Hoffnung ist stets unerfüllt geblieben. Wahr ist es allerdings: Messen, wie sie seyn sollen, und in Deutschland, wenigstens da, wo man weiss, was man will, auch wirklich sind — solche Messen will die Menge in Portugal eben so wenig hören, als die Orchester sie ausführen können und wollen. Da mocht man sich denn lieber selber ein Ding, das jener, die, vor Zerstreuung, kaum halb hört, nicht missbehagt, und für diese bequem und munter unterhaltend ausfällt. —

Ich komme auf die *Oper*. Es giebt hier nur eine, die italienische, im Theater von San Carlos. Ehemals war eine herrliche Truppe hier, unter welcher sich die Damen, Catalani, Bertinotti, Gafforini, und die Herren Crescentini, Tramezani u. Naldi befanden. Auf diese folgte eine mittelmässige, in welcher nur noch Mad. Bertinotti als trefflich glänzte. Die übrigen Damen waren: Colini, Cauvini, Chiari; und die Herren: Cauvini, Bertini, Barlasina, Vater und Sohn. Die Bertinotti nahm aber, zum Leidwesen aller Musikfreunde, bald Abschied; worauf im Frühling 1814, die Gesellschaft sich ganz auflöste. Im März 1815 kam eine neue Truppe aus Italien an; sie bestand aus folgenden Mitgliedern: Carolina Neri, als Prima donna seria. Sie sang 1810, 11 und 12 in den Concerten in Amsterdam, und wurde nachher in der italien. Oper in Paris als zweyte Sängerin angenommen. Ihre Stimme ist schwach, und wird mehr gellig, als hell, wenn sie sie anstrengt. Uebrigens singt sie, wie eine Spieluhr, die nicht vorsätzlich gebaut ist, und sich von der Witterung leicht verstimmt; ich meyne: mit Fertigkeit und einer Fluth von Läufen und dgl., die aber nicht immer deutlich herauskommen, einander ganz gleich sind, selten ganz rein in der Intonation, und ohne allen Ausdruck. Jener sündlich verwendeten Fertigkeit wegen, und weil sie ihre Stimme bis hinauf ins dreygestrichene F. quält, wird sie aber vom lieben Publicum vergöttert, so dass Niemandem zu rathen ist, etwas laut gegen sie zu äussern. Weil sie, wo es nur irgend möglich ist, in den höchsten Tönen trillert und schnörkelt, so hat sie alle Tiefe verloren, und erreicht kaum mit Mühe das eingestr. D. Daraus wird aber nichts gemacht. Giuditta Pavini, prima donna buffa, ist als Sängerin ganz

unbedeutend, aber eine sehr gute Schauspielerin für die komische Oper. Sie hat kaum acht Töne in ihrer Gewalt — vom eingestr. C bis zum zweygestrichenen, welches letzte ihr schon schwer fällt. Doch wird sie stets beklatscht, eben weil sie gut spielt und sehr hübsch ist. Dorinda Caranti, die zweyte Sängerin, ist unter aller Kritik; eben so als Sänger, Giuseppe Corbetta, erster Buffo, der eigentlich gar nicht singt, sondern seine Partien nur spricht; wogegen Hercules Fa ciotti, der zweyte Buffo, statt zu singen, brüllt. Giovanni Maria de Capitani, Tenor, ist wenigstens nicht ganz zu verachten. Die Hrn. Barlazina, Vater und Sohn, die auch bey dieser Gesellschaft engagirt sind, sind ganz unbedeutend. Diese Truppe hat uns Folgendes gegeben: *Giuditta*, Opera sacra, v. Guglielmi, d. Vater; *L' Italiana in Alghieri*, Opera buffa von Rossini; *Marco Antonio*, Opera buffa von Estevan Pavesi; *Pasqual o il Postiglione ingannato*, Opera buffa v. Giuseppe Allinovi; *Adelina*, dramma, von Generali. *Tancredi*, opera seria von Rossini. — ' '. Corbetta, der Anfangs vergöttert wurde, besonders weil die portugiesischen Damen an ihm etwas auffallenden Antheil nahmen, fiel bald in ihrer, und dann auch allgemein in der Gunst: er weiss vielleicht am besten, warum? Er zog die Caranti mit in seinen Fall, und beyde wurden verabschiedet. Der jetzige erste Buffo ist Piacentini, der wenigstens singt, wenn auch seine Stimme gewiss nicht schön ist. Das Letzte ist hier ganz gleichgültig, so lange er, wie bisher, durch immer lustige Späße zu lachen machen kann. Statt Mad. Caranti liess man aus Italien ein sehr niedliches Mädchen, die Barbara Zampini, kommen. Ihr vorzüglich schönes Gesicht wurde Anfangs sehr applaudirt: aber leider wird man in der ganzen Welt ein schönes Gesicht, ist es der einzige Vorzug, gar bald gewohnt; und da jenes bey dem armen Kinde der Fall ist, so pfiff man sie aus. Das scheint sie aber gewohnt zu seyn; sie lässt die Leute pfeifen, und kömmt immer wieder. Ihr Gesang ist geradezu jämmerlich. Neulich sind nun folgende Mitglieder frisch aus Italien angekommen: Luigi Mari, erster Tenor für die Opera seria, ist ein sehr guter Sänger, der seine schöne Stimme mit Gefühl und Geschmack anwendet, präcis und mit Fertigkeit singt, auch nicht mit Schnörkeleyen überladet — alles das, wenn er will. Gehet er nicht ins Falset über, was er aber oft thut, so klingt seine Stimme sehr schön, rund und stark, und zwar in dem grossen Umfang vom grossen Bass-G, bis eingestr. G, auch wol A: doch geht er nicht selten auch dem grossen Haufen zu applaudiren, dass er, mit Falsett, bis ins zweygestr. E hinaufsteigt. Stehet er zuweilen dem Orchester nicht nahe genug, so intonirt er falsch — wie das fast allen Sängern gehet, die einen unnatürlich weiten Umfang von Tönen beherrschen wollen. Luigi Martinelli, erster Buffo, muss ein überaus braver Sänger gewesen seyn: jetzt ist er freylich nicht mehr jung, seine Stimme jedoch noch immer schön, obgleich nicht vorzüglich stark; will er sie aber gewaltsam verstärken, so singt er unrein. Für Sale, die nicht eben gross sind, und wo er nicht nöthig hatte, sich Gewalt anzuthun, würde er vortrefflich seyn. Er ist ein Mann von Einsicht und Bildung, was denn auch Einfluss auf seinen Gesang, in Hinsicht auf Ausdruck und Geschmack, hat. Er tritt auch, und mit sehr gutem Erfolg, in ernsthaften Rollen auf. So debutirte er z. B. in Paer *Agnese*, als der wahnsinnige Vater, und verdiente den grossen Beyfall, den man ihm bezeigte. Diese Oper, die, ausser der guten Musik, so viel Uebertriebenes, und in einigen Situationen, werden sie so gut, wie von Hrn. M., dargestellt, etwas gewaltsam in das Gefühl Einschneidendes hat, machte, schon um des Letzteren willen, hier ein ausgezeichnetes Glück. Man musste sie mehr als 3mal unmittelbar nach einander geben. Irre ich nicht, so war Martinelli vorher in Paris beym ital. Theater angestellt. — Mad. Felice Vergé, prima donna seria, singt nichts weniger als gut, mit ihrer unangenehmen Altstimme, und ihrer winselnden, heulenden Manier. Erminia Fenzi, prima donna buffa, hat eine angenehme Altstimme, die vom ungestr. B bis zum zweygestr. D reicht, ohne dass man ihr Anstrengung abmerkt. Wenn sie sich darüber hinauswagt, was sie zuweilen thut, wo sie sich sogar bis zweygestr. A versteigt; so wird die sonst gefällige Stimme sehr unangenehm. Sie singt aber mit Gefühl und Geschmack, ohne viele Schnörkeleyen anzubringen. Schade nur, dass auch sie von der, eben so wunderlichen, als abgeschmackten Manier des Schluchzens und Erseufzens im Gesange, die uns ungeschickter, übertreibender Nachahmung einiger beliebter Sänger entstanden, und in Italien jetzt ziemlich Mode geworden, nicht ganz frey ist; und, vernachlässigt sie sich, sehr unterstützt. Sie ist eine ausgezeichnete Schauspielerin, doch keinesweges für das Tragische, nach dem sie gleichwol

ebenfalls angelt. So trat sie z. B. als Julia in der *Vestalin* — freylich nicht mit der Musik Spontini's, sondern mit einer *ganz* andern des Hrn. Puccitta — auf, und bewies gerade das, was ich so eben über sie geurtheilt habe. — Seit diesem, allerdings zum Theil sehr achtungswerthen Versuche hat man uns gegeben: *Tutto per inganno*, Opera buffa von Trento, der Componist des hiesigen Theaters San Carlo ist. *La Vedova contrastata*, Opera buffa, deren Verf. nicht angegeben war. Die schon vorhin angeführte *Agnese*, Opera semi-seria von Par. *I misterj Eleusini*, Opera seria, von Sim. Mayer. *Demetrio e Polibio*, opera seria, von Rossini. *Germanicomme destrutta*, opera seria, von Zingarelli; und *la Prova d'una Opera seria*, Opera buffa, deren Componist ebenfalls nicht angegeben war. Noch hat man einige *Burlettas* gegeben, die aber allzuunbedeutend waren, um angeführt zu werden. Die kleine Chiari ist jetzt wieder als zweyte Sängerin angestellt.

Dies mag für dießmal genug seyn von Lissabon. Ich bemerke noch Einiges über das lebhafte, reiche Porto, und schliesse mit einigen allgemeinen Anmerkungen.

In Porto hat man auch eine italienische Oper, die jetzt aus folgenden Mitgliedern besteht: Paolo Boscoli, erster Buffo; Jose Soares Guerra, ein Portugiese, zweyter Buffo; Francesco Nicolini, und Cauvini, Tenoristen. Mad. Colini und Irene Sechioni, erste Sängerinnen; Giuseppa Sechioni und Mad. Cauvini, zweyte Sängerinnen. Giuseppa Veluti, dritte. Diese Gesellschaft kann, im Ganzen genommen, gewiss nicht gut genannt werden. Im Einzelnen zeichnet sich Boscoli aus: er aber auch allein. Diese, in jeder Hinsicht so sehr unvollkommene Gesellschaft wagt es doch, Mozarts *Così fan tutte*, Paers *Griselda*, und andere solche bedeutende Werke zu geben: aber freylich entstellet sie sie zum Aerger oder Erbarmen der Unterrichteten. Dass das Publicum in Porto deren nicht eben viele zählt, gehet schon daraus hervor, dass es dergleichen Entstellungen nicht ungern hat und unterstützt. — Von Musikern, ausser der Oper, verdienen nur Jose Franco Edolo, als Violinist, und João Gasper Edolo, als Violoncellist, genannt zu werden: doch sind sie keine grossen Künstler. Viele Dilettanten in Deutschland übertreffen sie, und stehen noch nicht unter den vorzüglichsten. — Unter den Dilettanten in Porto zeichnet sich zuvörderst aus: Mad. de Brito, als eine sehr gute Sängerin. Sie besitzt eine schöne Stimme, und trägt mit Gefühl und Geschmack vor; doch ist auch sie nicht ganz frey von dem Fehler portugiesischer Sänger: sie intonirt zuweilen falsch. Hr. Ignatz Joseph Schlegel, wie schon der Name zeigt, ein Deutscher, ist ebenfalls ein sehr rühmenswürdiger Dilettant. Er bläst Fagott, spielt Pianoforte u. Violin, am besten aber und liebsten Viola. Ihm hat man zu verdanken, dass zuweilen hier Musik von Haydn, Mozart u. Beethoven gehört wird, wenn auch die Ausführung freylich oft viel zu wünschen übrig lässt. Ein portugiesischer Flötist, der hier sehr hoch gehalten wird, Hr. Oliveira, spielt angenehm und überhaupt gar nicht übel: doch ist er keineswegs ein Virtuos zu nennen; ja Hr. Breiar in Lissabon, obgleich er nur Dilettant ist, übertrifft ihn weit. — Das Orchester ist schwach, und an ein eigentliches Ensemble gar nicht zu denken. —

Ich würde mich zu verschulden glauben, zumal da ich von kunstgemässer Musik in Portugal so wenig zu rühmen, so viel zu tadeln gefunden habe, wenn ich nicht wenigstens einige Worte über die, dieser Nation natürliche und eigene frühere Aufsätze in ihrer Zeitung, mehr unterrichtet, und so glaube ich nur kurz seyn zu müssen *).

Die Nationalmusik der Portugiesen bestehet, ausser den Volkstänzen, aus *Modinhas*, d. h. aus kleinen Canzonetten, die die italienischen spanischen (in wie weit diese die italienischen nicht nachahmen — was aber jetzt in Spanien häufig geschieht,) nicht ganz unähnlich sind, und auf dem Papier, zwar in gar manchen melodischen und harmonischen Wendungen eigenthümlich, sonst aber ziemlich unbedeutend sich ausnehmen: jedoch durch die ganz eigene, oft leidenschaftliche Art des Vortrags ein grosses Interesse, und, besonders von der Jugend des andern Geschlechts vorgetragen, einen unbeschreiblichen Reiz erhalten. Leider lässt sich aber dies schwer in Worte fassen, und dem, der es nicht selbst gehört *und gesehen*, durch Worte anschaulich machen. Der Gesang wird gewöhnlich von einer Guitarre begleitet, und man versteht es,

*) Anm. Wir wünschen doch, der Hr. Verf. verbreitete sich in der Folge mehr hierüber, da der Gegenstand mancher d. sei er, der Hr. Verf., so ganz vorzüglich im Stande ist, ihn belehrend und angenehm zu behandeln. d. Redact.

diese so innig dem Gesange anzuschmiegen, dass auch sie das Einnehmende und Reizende dieser Musik sehr erhöhet, obgleich sie nur die einfachsten Accorde, Arpeggiaturen und dergl. anzugeben bekömmt. Aufgeschrieben sehen diese Lieder einander meistens ähnlich; die Gedichte bewegen sich nur um wenig Gegenstände, die Musik bringt gewisse Lieblingswendungen immer wieder: aber durch den ausdrucksvollen Vortrag erhalten sie Mannigfaltigkeit, und auch das stets Wiederkehrende lässt nicht leicht gleichgültig. Sie sind für eine, viele auch für zwey Stimmen eingerichtet, oder man macht sich die zweyte Stimme selbst dazu. Solche Liedchen singen nun die Bauerinnen auf dem Lande, gemeine Leute auf den Strassen zur Abend- und Nachtzeit: aber auch die portugiesischen Damen lieben sie, und, wohl damit bekannt, wie reizend und liebenswürdig sie selbst bey deren Vortrag erscheinen, geben sie sie gern zum Besten. — —

Von portugiesischen Componisten — von eingebornen nämlich, nicht blos zugezogenen — will ich nichts sagen, da ihre Werke, auch die bessern, sich zu wenig über das Mittelmässige erheben, um ausser im Moment und an Ort und Stelle, Antheil zu erwecken. Ich nehme selbst den, in Italien, und auch in Deutschland, nicht unbekannten Hrn. Marcos Portugallo (der aber jetzt in Rio de Janeiro ist) nicht aus. Allerdings hat er in seinen Opern manche einzelne gute Stücke geliefert: aber schon diese sind nichts, als Nachahmungen jetziger Italiener, ohne Eigenthümlichkeit oder sonstigen wahren Gehalt; und auf seine Kirchenmusik passt vollkommen auch, was ich oben von jetziger portugiesischer Kirchenmusik überhaupt gesagt habe: man kann sie, mit verändertem Text, in jede Oper, selbst in die komische, einlegen. Er hat aber auch viele, und sehr angenehme Modinhas componirt. Diese schreiben denn auch alle eingeborne Componisten, und oft mit Glück. Folgende haben sich in diesem Fache hervorgethan: J. Coelho, J. Palomino, Baldi, J. Mauricio, Espirito Santo, J. de Mesquita, A. Mendonça, Franchi, S. Portugallo, Bruder von Marcos, wie jener nun ebenfalls in Rio de Janeiro; Durão, J. de Rego, Camilo Verheul, Constantino Velschi, A. da Silva Cochina, A. de Santa Theresa, Claudio, J. Alvares, Ignacio de Freytas. Dieser letzte ist vor kurzem gestorben; er hat, ausser vielen beliebten Liedern, kleine Ouverturen und einige portugiesische Vaudevilles geschrieben, und man hielt ihn für den ersten Violinspieler in Lissabon, seit der Abreise von Francesco Ansaldi nach Rio de Janeiro.

Mit der französischen Fregatte, die Mr. le duc de Luxembourg als französischen Ambassadeur nach Rio de Janeiro bringt, geht auch der, als Künstler und Mensch so achtungswerthe Zögling Haydns, Ritter Sigismund Neukomm, nach Rio. Die Fregatte lief in Lissabon ein und blieb da, widrigen Windes wegen, ungefähr 14 Tage liegen. Den 20sten April bey Tagesanbruch wurde die Reise fortgesetzt. Hr. Neukomm liess sich in vielen Gesellschaften auf dem Pianoforte in freyen Phantasien hören, erhielt überall den wohlverdientesten Beyfall, und wurde überhaupt aufs Ausgezeichnetste empfangen. Er componirte in Lissabon ein *Pater noster* und *Ave Maria* für zwey Tenöre und Bass, ohne Begleitung, und ein *Salve Regina* für Sopran, Tenor und Bass, mit Orgel. Alle Kunstverständige wünschten, er wäre bey uns geblieben, und hätte sich vornämlich der verwahrlosten Kirchenmusik angenommen, als wozu er durch Talente, Einsichten und Neigung so vorzüglich geeignet scheint. Er bringt auch eine von den neulich erfundenen *Orgues Sentimentales* an den Ort seiner jetzigen Bestimmung. Alle Künstler und Männer von Wissenschaft versprechen sich für ihre Thätigkeit viel Gutes in dieser, eben dafür recht eigentlich neuen Welt; und sehr wichtige Umstände vereinigen sich, diese Hoffnungen jetzt weit mehr zu bestätigen, als Ununterrichtete, die noch gewohnt sind, Brasilien mit Portugal, und Portugal wieder mit Spanien zusammenzudenken, glauben mögen.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate April u. May. Der plötzliche Hintritt der allverehrten Kaiserin brachte in das hiesige Musik- und Theaterwesen eine beträchtliche Stockung. Vom 7ten April bis zum 3ten May waren alle Bühnen verschlossen; alle Saiten verstummten: nur für geschlossene Cirkel wurden kleine Privatakademien gehalten, wovon ich in der Folge sprechen werde. Jetzt beginne ich meinen Bericht, der hergebrachten Ordnung gemäss, mit dem

Hoftheater. Am 3ten May gaben die beyden Schwestern, Julie und Theodore Aumer, zu ihrem Benefice ein neues, mythologisches Ballet: *die*

Hochzeit der Thetis und des Peleus, von der Erfindung ihres Vaters, mit Musik vom Kapellmeister Gyrowetz. Die schöne, sehr verständliche Composition, die treffliche Darstellung, verbunden mit einer gesangreichen Musik, erhielt ungetheilten Beyfall. — Am 16ten wurde zum Vortheile des H. v. Wild gegeben: *Nephtali*, oder, *die Macht des Glaubens*, eine grosse Oper in drey Acten, in Musik gesetzt von Felix Blangini. Vor einigen Jahren wurde dieses Werk im Theater an der Wien ohne günstigen Erfolg auf die Bühne gebracht. Nun suchte man das Mangelhafte, so viel möglich, zu verbessern; alles Ueberflüssige und Gedehnte wurde weggestrichen; Kapellm. v. Seyfried musste, ausser dem schon damals dazu geschriebenen, theatralisch-effectvollen, zweyten Finale, eine neue grosse Schlussscene componiren, welche mit vielem und verdientem Beyfall aufgenommen, und durch eine interessante allegorische Decoration trefflich unterstutzt und verherrlichet wurde: nichtsdestoweniger war bey der dritten Wiederholung das Haus kaum zur Hälfte gefüllt, woran, ausser den herrlichen Maytagen, das matte, inhaltsleere, und situationarme Sujet, so wie die zwar angenehme, aber für einen biblischen Stoff (vorzüglich in den Chören) zu oberflächlich gehaltene Musik um so mehr die Schuld tragen mag, da bey unserm, für das Bedeutende und Schöne gewiss empfänglichen Publicum Ohr und Herz durch die so gediegenen Vorstellungen des *Joseph*, *Saul* und *Moses* beynahe verwöhnt ist, und in dieser Gattung einen ernsten, würdevollen, kräftigen Styl mit Grund fodern zu können, sich berechtigt glaubt. — Nebst Hrn. Wild wurden in der Aufführung die Herren, Vogel und Forti (Harveh und Eliezar) besonders ausgezeichnet. Dem. Boudra, in der einzigen weiblichen Hauptrolle der Rahel, befriedigte keineswegs, und trug viel zum Nichtgelingen des Ganzen bey. Von Blangini's Musikstücken erhielten zwey Arien, zwey Duette, und ein Trio Beyfall. —

Theater an der Wien. Am 6ten May gab Dem. Louise Müller im *Blaubart* die Marie, ohne sonderlichen Beyfall, obschon ihr verständiges, wohlgeordnetes Spiel eine ausgezeichnetere Aufnahme verdient hatte. Selbst die Schreckensscene des 2ten Acts wollte nicht mehr recht ergreifen. Ueberhaupt scheint der Stoff bereits veraltet und aus der Mode gekommen zu seyn. Hr. Forti sang den Raoul recht brav. — Am 21sten gab Hr. Horschelt zu seinem Benefice: *Das Waldmädchen*, ein pantomimisches Ballet; nach Traffieri, von ihm neu in die Scene gesetzt und mit Nationaltänzen vermehrt; die Musik von weiland Paul Wranitzky. Vorher: *Zum goldenen Löwen*; komische Operette vom Kapellm. von Seyfried. Vor beynahe 20 Jahren war dieses allerliebste Ballet des Publicums Lieblingsgericht, und ein Steckenpferd der damals so berühmten Cassentini. Nun wurden die *Grossen* von den *Kleinen* übertroffen. Hr. Horschelt wirkte mit seiner Kinderpflanzschule Wunder. Man kann aber auch kaum etwas Reizenderes sehen, als diese liebenswürdigen Sylphen, welche durch Naivetät, Ordnung, Anstand, Präcision und Kunstaufwand alle Foderungen überflügeln. Die polnischen Charaktertänze bewiesen das sorgfältige Studium des Hrn. Vicehalletmeisters. Die artige Operette, mit ihrer freundlichen, gesangvollen Musik, gehoben durch die trefflichen Darstellungen der Mad. Forti, der Hrn. Meier und Cachée, ist seit 9 Jahren ein stets willkommner Gast; gefiel aber jetzt mehr, als jemals — vielleicht, weil man sich gewöhnt hat, dem Componisten mehr Vertrauen zu schenken und seine Arbeiten ohne Vorurtheil zu betrachten. —

Theater in der Leopoldstadt. Hr. Carl Schikaneder, Neffe des verstorbenen Schauspieldirectors, debütirte als Verwalter in Boieldieu's *neuem Gutsherrn*, mit Beyfall. — Zum Benefice des Komikers, Schmitt, wurde gegeben: *Taddädl auf der Zwergeninsel*, Zauberoper in zwey Acten, mit Musik v. W. Müller. — Der wackere Mimiker u. Tänzer, Rainoldi, hatte sich zu seiner freyen Einnahme zwey neue pantomimische Possen verfertigt: 1) *die Zerstörung der Phineas-Burg*, oder, *die Kavalkade zu Fuss*, vom Kapellm. Volkert; und 2) *die Riesen- und Zwergenfamilie*, oder *die wiedergefundene Madeline*, vom Kapellm. Müller in Musik gesetzt. Obschon beyde kein Glück machten, so werden sie doch fleissig wiederholt. Auch der Zuspruch war nicht besonders zahlreich; so wie überhaupt alle Bühnen in dieser Jahrszeit nur sparsam besucht werden. —

Theater in der Josephstadt. Zwey Sängerinnen, (wirklich?) Dem. Schick und Dem. Schildbach, debütirten im *Augenarzt*. — Zum Vortheile des Bassisten Fellauer wurde aufgeführt: *Der Schlangenthurm*, oder *die Bewohner des friedlichen Thales*, ein Feenmärchen, von Kauer componirt. —

Concerte. Im 4ten Gesellschaft-Concert des Musikvereins bekamen wir zu hören: 1) Mozarts herrliche Symphonie aus G moll. 2) Arie aus

Giulio Sabino, von Sarti. 3) Potpourri für die Klarinette. (Der Spieler verunglückte gänzlich.) 4) Ouverture aus *Johann von Finnland*, v. Hummel. 5) Terzett und Chor aus Mozarts *Idomeneo*. 6) Quartett und grosser Chor vom Vicehofkapellmeister Eybler. Die Ausführung war im Ganzen gelungen zu nennen. — Am 4ten April gab im Hôtel zum römischen Kaiser eine kleine, funfjährige, vielversprechende Virtuosin, Camilla Ellmaurer, eine musikal. - declamat. Unterhaltung. Auf eine Ouverture folgte ein, von ihr zum Bewundern fertig gespieltes Pianoforte-Concert; und auf dies, Violoncello-Variationen, ausgeführt von Hrn. Friedr. Wranitzky. Dann sprach Mad. Schröder Schillers Ballade: *der Taucher*, und den Beschluss machte ein Andante variato für das Pianoforte mit Quartettbegleitung, gesp. von der kleinen Camilla, und für sie eigens gesetzt von ihrem Lehrmeister, Hrn. Carl Reisserth. — Am 10ten gab Hummel's talentvoller Schüler, der junge Joseph von Szálay, im k. k. kleinen Redoutensaale eine Akademie. 1) Ouverture von Umlauf. 2) Das schöne Klavier-Concert von Dussek, No. 12, (Es dur) vom Concertgeber unverbesserlich ausgeführt. 3) *Des Bauernknaben Beschreibung der Stadt*, von Castelli, mit kindlicher Herzlichkeit declamirt von dem kleinen Koberwein. 4) Neues Violinconcert, (G dur) comp. und gesp. von Hrn. Frey, grossherzoglich badnischen Hof-Kammervirtuosen. Wir lernten in ihm einen seelenvollen, meisterhaften Künstler kennen, der sich, aus vielleicht allzugrosser Bescheidenheit, hier noch nicht öffentlich hören lassen, und freuen uns herzlich dieser angenehmen Bekanntschaft. Auch die Composition des Concerts, dessen erstes und letztes Stück auf zwey beliebte Themata aus *Johann von Paris* gebaut sind, verdient ungetheiltes Lob. 5) Grosse Variationen für's Pianof. über den Alexandermarsch mit Orchesterbegleitung von Moscheles, vorgetragen vom kleinen Szálay, der die nicht geringen Schwierigkeiten mit bewundernswürdiger Fertigkeit besiegte. — In der Charwoche führte die Tonkünstlergesellschaft zum Vortheil des Fonds ihrer Wittwen und Waisen Jos. Haydn's *sieben Worte* auf, welchen der hier bisher noch wenig bekannte 100te Psalm v. Handel in seiner majestätischen Glorie vorherging. — Am 24sten gaben die, sich selbst so nennenden, reisenden Virtuosen, Töpfer, Gehring und Cachée, der Sohn, im müllerschen Gebäude in der Rothenthurmstrasse ein Privatconcert, folgenden Inhalts. 1) Grosse Sonate für 2 Guitarren, comp. und gespielt von Carl Töpfer und Franz Cachée. 2) *Europa's Schicksal in seiner Hand*, ein freyes deutsches Lied, gedichtet und gesprochen von Töpfer. 3) Adagio und Variationen für Violin u. Guitarre von Rode, (?) vorgetragen von Joh. Gehring und Cachée. 4) Fantaisie für die Guitarre allein. v. Töpfer. 5) Grosses Trio für Violin und 2 Guitarren. (Potpourri.) 6) *Aufforderung zum Gesang*, Gedicht in Hexametern, von Töpfer. 7) Variationen für 2 Guitarren. — *Est ille inter judices*, ob Composition, Dichtung, oder Vortrag erbärmlicher zu nennen sey. — Den Tag darauf erfreute uns Hr. Wild in der Wohnung eines Kunstfreundes mit nachstehenden, wohlgewählten Stücken. 1) Quintett von Mozart, (A dur) erster Satz, worin Hr. Friedlowsky die Klarinette mit unbeschreiblicher Zartheit vortrug. 2) Declamation von Hrn. Korn. 3) Lied v. Himmel, aus Tiedge's *Urania*, gesungen von Hrn. Wild. 4) Declamation von Mad. Korn. 5) Romanze aus *Nina*, auf dem englischen Horn gebl. von Hrn. Trimer. 6) Beethovens *Adelaide*, vorgetragen von Hrn. Wild. 7) Andante aus obigem Quintett. 8) Cavatine mit Klavier-Begleitung, ges. von Mad. Campi. 9) Declamation von Mad. Schröder. 10) *An die Hoffnung*, aus Tiedge's *Urania*, noch Manuscript, von Beethoven, gesungen von Hrn. Wild. 11) Variationen über ein ungarisches Thema, comp. und vorgetragen von Pechatschek. 12) *Der Schmetterling und das Vergissmeinnicht*, Lied mit Guitarrebegleitung, ausgeführt von Hrn. Wild. — Am 9ten May gaben die beyden ausgezeichneten Flötisten, Raphael Dressler und Joh. Sedlazeck, im k. k. kleinen Redoutensaale Akademie. Nach Cherubini's Ouverture aus *deux journées*, spielten sie in schöner Uebereinstimmung ein neues Doppelconcert; dann declamirte Mad. Schröder Bürgers *Lied vom braven Mann*. Nach diesem trug Hr. Meinzer, Violinspieler aus Russland, ein Potpourri v. Maurer vor, und mit Doppel-Variationen über Haydns Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser — beschlossen die Concertgeber. — In demselben Locale feyerte am 17ten der Schauspieler Grüner, der als Regisseur zum Theater nach Darmstadt abgeht, seinen Abschied durch eine grosse, declamatorisch-musikalische Mittagsunterhaltung. 1) Ouverture von Beethoven. 2) Klopstocks Vaterlandslied, *die Hallbeit* von Langbein, und Schillers *Ideale*, abwechselnd gespr. v. Grüner und seiner Tochter, Therese. 3) Harmonie-Stück.

4) Erinnerung an Theodor Körner: Declamation der Mad. Schröder: *Der Dreyklang des Lebens*, und Gesang des Hrn. Wild: *Treuer Tod*, auf die Melodie der *Sentinelle*, beyde Gedichte v. Körner. 5) *Hymne an die Sonne*, von C. K. von Knebel, mit Musikbegleitung von drey Flöten, declamirt von Hrn. Grüner, Composition vom Hrn. Kapellm. von Seyfried. 6) Psalm von Abbé Max. Stadler, ges. von Hrn. Wild. 7) *Die Schlacht von Belle-Alliance*, oder, *Hermanns Herabkunft aus Walhalla*, ein Monodrama, gedichtet und für das Klavier in Musik gesetzt von F. A. Kanne, gespr. von Hrn. Grüner. 8) Declamation der Mad. Schröder: *Saul und David*, von Mahlmann. 9) *Abschied*, von Grüner. Die Versammlung war nicht sehr zahlreich, aber gewählt, und gab diesem achtungswerthen Künstler ausgezeichnete Beweise von Anerkennung seiner Verdienste. — Am 12ten und 19ten führte der Musikdirector des Infanterie-Regiments Colloredo, Hr. Friedrich Starke, im grossen Redoutensaale seine Compos. der *Schlacht bey Leipzig* auf, welche von *fünf* militairischen, vollständigen Musikchören, nebst einigen 30 Trompeten, eben so vielen Trommeln, und einer nicht kleinen Anzahl von Ratschen, Kanonenmaschinen u. s. w. ins Werk gestellt wurde. Der Seltenheit wegen mag hier der Inhalt Platz finden. *Erste Abtheilung.* 1) Ouverture. Morgendämmerung. Erwachen der Krieger. 2) Tagwache der Cavallerie und Infanterie, mit den dabey üblichen Variationen. 3) Alle Truppen eilen Leipzig zu. Oesterreich. Cavallerie- und russ. Infant.-Marsch. Feindlicher Cavallerie-Marsch in der Ferne. 4) Oesterr. allgemeiner Kriegsmarsch. 5) Feindlicher Infanterie-Marsch in der Ferne. 6) Preussisches Kriegslied mit Chor, von Methfessel. 7) Signal zur Attaque, und darauf folgende feindliche Signale. 8) Vorpostengefecht. Die Cavallerie macht den Angriff; die Infant. eilt nach. Die Schlacht beginnt; der Sieg ist schwankend; der Hof Auenheim wird durch Grenadiere erstürmt; die Nacht endet den Kampf. *Zweyte Abtheilung.* 1) Der Morgen des grossen Tages wiedererrungener Freyheit geht über Leipzig auf. Die Colonnen setzen sich in Bewegung. Feindl. Marsch aus der Ferne. 2) Signal zum erneuerten Angriff von beyden Seiten. 3. Schlacht. Die zerstreuten feindlichen Truppen fliehen. Klagen der Verwundeten. Aechzen der Sterbenden. Der Kanonendonner entfernt sich. 4) Vergatterung und Rast der Versammlung der Truppen. 5) «Alleluja. 6) Die drey verbündeten Monarchen ziehen an der Spitze ihrer tapfern Heere in Leipzig ein. 7) Siegsgesang, und 8) Lebhaftes Finale mit türkischer Musik. — Obgleich dieses Programm einer Charlatanerie überaus ähnlich sieht, so muss man doch dem Verf. Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und zugestehen, dass er seiner Sache gewachsen war. Der Effect, der hier ohne alle Saiteninstrumente hervorgebracht wird, ist wirklich überraschend, und Plan und Ausführung beweisen viele Originalität. Besonders ergreifend ist das Alleluja, dessen Melodie von ein paar hundert Blasern — kräftig genug — *unisono* vorgetragen wird, wozu alle Trompeten lang gehaltene Töne angeben, welche zwar dissoniren, aber eben dadurch über das Ganze eine erschütternde Wahrheit verbreiten. In der Production herrschte eine Uebereinstimmung, eine Genauigkeit, welche nur durch militärische Subordination erreicht werden kann. Die Solospieler, welche wechselweise Variationen vortrugen, würden jedem Orchester zur Zierde gereichen. Die sich geehrt fühlenden Musiker, so wie der Componist, erhielten ungetheilten Beyfall. —

Recension.

Quatuor pour le Pianoforte, Flûte, Viole et Violoncelle, comp. — par Tob. Haslinger. XIII. à Vienne, chez Steiner. (Pr. 1 Thlr.)

Der recht eigentlichen Unterhaltungsstücke für sehr mässig geschickte Dilettanten — solcher nämlich, die, ohne Ansprüche auf Höhe oder Tiefe der Kunst, aber auch ohne Versinken in Mattigkeit, Gemeinheit, Fehlerhaftigkeit, wirklich der Erfindung, der Bearbeitung und der Anordnung nach, leisten, was sie leisten sollen; und was z. B. vor 30—40 Jahren für Klavierspieler mit Begleit. Haydns Sonaten mit Violin und Violoncell, für Violinspieler, Pleyls frühe Quartette, für den Operngesang Dittersdorfs Arbeiten leisteten; solcher Unterhaltungsstücke, mit den Vortheilen ausgeschmückt, welche seitdem die Instrumental-Musik erlangt hat, wer leu jetzt wirklich wenige geliefert; ja Rec. würde in Verlegenheit kommen, sollte er deren aus den letzten drey, vier Jahren auch nur ein mässiges Paket zusammensuchen. Wer etwas höher Hinauf- oder tiefer Hineingehendes schreiben kann, hält sich für zu

gut dazu; und jene bekannten Herren, die so ziemlich alles, mithin auch Stücke dieser Gattung, zu schreiben, stets fix und fertig sind, sind theils geistarm, gemein, blos routinirt, theils trube und künstelnd, theils schweifen sie über die Schranken, welche die Absicht selbst vorzeichnet, hinaus. Verleger, die ihren Vortheil denkend suchen, und wissen, welchen überaus weiten Kreis eben solche, aber dabey in dieser Art wahrhaft *treffliche* Stücke finden würden, werden am Ende Prämien dafür aussetzen müssen.

Hr. H. nun würde mit dem oben angeführten Quartett, das sich in dieser Sphäre bewegt, zwar so eine Prämie nicht gewinnen: aber er zeigt, dass er sie mit der Zeit wol erringen könnte, und ein Accessit möchte ihm vielleicht schon jetzt zugesprochen werden, wenigstens um des ersten Satzes willen. Er schreibt nämlich munter, angenehm, zusammenhangend, fliessend, den Instrumenten angemessen; seine Musik ist leicht ausführbar und doch beschäftigt sie, füllt das Ohr und klingt nach: was es sollten aber die Ideen origineller seyn, als die meisten, wenigstens des zweyten und vierten Satzes; auch verlangt diese Gattung jetzt wesentlich, wahrhaft schöne und zugleich *gearbeitete* Adagios; und etwas mehr von eigentlicher Ausführung der Harmonie sollte ihr doch auch gegönnet werden. — Damit ist zugleich der Kreis der Dilettanten bezeichnet, für welchen dies Stück ist; und diesem wird es willkommen seyn. Es hat, ausser seinem gehörigen Titel, noch einen Umschlag mit der Aufschrift: *Musikalischer Jugendfreund*, No. 13. Darf man daraus schliessen, Hr. H. habe aus jenem Kreise sich diesmal nur die Jugend gewählt: so wird man sein Werkchen noch mehr loben können. Zu empfehlen ist es der Jugend mit Grund, und ansprechen wird es dieselbe gewiss.

Kurze Anzeigen.

Kindergesangbuch, gedichtet und in Musik gesetzt von G. W. Fink. 2ter Heft. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Der erste Heft ist im vorigen Jahre von einem andern Rec., der offenbar eben so trefflicher Kenner der Dichtkunst, als der Tonkunst ist, in beyden Beziehungen mit Ernst und Liebe ausführlich, und so beurtheilt worden, dass wol nicht leicht Jemand anderer Meynung seyn wird. Wenigstens ist es Schreiber dieses nicht; und da der zweyte Heft im Ganzen dem ersten gleicht: so beziehet Ref. sich auf jene Durchführung der Sache, indem er — ein Musiker, und nur über die Musik sich ein Urtheil erlaubend, von diesem hinzusetzt: er findet hier alles Gute, was dort gefunden wurde, der gesuchten Besonderheit aber weniger, und, hoffentlich zur Freude der Erzieher und der Kinder, der zweystimmigen, äusserst leichten Stücke mehr. Folgende hält Ref. für vorzüglich gelungen und den kindlichen Sinn besonders ansprechend: No. 3, Frau Drake; No. 5, Bitte um Schlittenfahrt; No. 8, Gesellschaftlied, No. 9, das Püppchen; No. 10, beym Anfang des Unterrichts; No. 11, vor dem Schlafengehn.

6 *Sonatines concertantes pour deux Flûtes, comp. par H. Köhler.* Oeuv.: 104. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Die überaus zahlreichen, kleinen Werkchen dieses Componisten zeigen, er sey ein routinirter Lehrer der Flöte, und wisse besonders, was Dilettanten, die sich nur mit leichten Sätzen auf diesem Instrumente unterhalten wollen, ohne dabey Ansprüche auf Kunst zu machen, zu spielen wünschen. Dies giebt er ihnen denn hier, wie in ähnlichen Werkchen, und macht dabey, wie es scheint, componirend eben so wenig jene Ansprüche, als diese spielend. Für Mannigfaltigkeit der Formen ist gesorgt, alles liegt in natürlicher Folge und bequem, ohne darum allzuwenig zu beschäftigen: Eigenthümlichkeit der Gedanken möchte aber wol am meisten von denen vermisst werden, die nicht auch diese unter die Ansprüche zählen, zu welchen nur die Kunst im eigentlichen Sinne berechtigt ist.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VI. 1816.

Auffoderung.

Weitere Kunstplane bestimmen mich, die Direction der Oper in Prag Ende September 1816 niederzulegen. Da mir nun persönlich sehr vorzüglich viel daran gelegen seyn muss, eine mit Sorgfalt gepflegte Kunst-Anstalt in würdigen Händen zu wissen, so gehe ich mir die Ehre — auch zugleich auf Verlangen der resp. Theater-Direction — diejenigen Künstler, die diesen Platz einzunehmen wünschen, aufzufodern, sich deshalb an den königl. böhm. ständ. Theater-Unternehmer und Director, Herrn Carl Liebich, oder an mich selbst, gefälligst zu wenden.

Prag, d. 21sten May 1816.

Carl Maria von Weber,

dermalen Director der Oper u. Kapellmeister der böhm. ständ. Theater zu Prag.

Zu erwartende Schrift.

Alle Kenner und Liebhaber der schreibenden und zeichnenden Künste, alle, die für unsterbliche Ehre fühlen, werden mit Vergnügen die Nachricht empfangen, dass der Steindruck, welcher mit Recht jenen grossen deutschen Erfindungen beyzuzählen ist, nächstens zur allgemeinen Kenntniss und freyen Benutzung gelangen wird. Die Wichtigkeit der Sache für die Künste und Wissenschaften, zugleich aber auch die Berücksichtigung der unendlichen irrigen Vorstellungen und Angaben über die Entstehung und Ausbildung derselben, endlich die Anforderungen der Gerechtigkeit gegen den Erfinder haben den Hrn. Hofrath *Andrée* in Offenbach, welcher diese Kunst zuerst gewürdigt, an sich gebracht, seit 8 Jahren geübt und an ihrer Vervollkommnung mitgearbeitet hat, bewogen, dem Hrn. *Alois Senefelder* in München anzutragen, seine Erfindung in ihrem ganzen Umfange, so wie die Geschichte ihrer Entstehung und Ausbildung durch ein vollständiges Lehrbuch öffentlich bekannt zu machen. Wie nun dieses bereits seiner Vollendung entgegen geht, sollen zugleich 30 beygelegte Muster von ganzer Blattgrösse die vielfältigen Vortheile dieser Erfindung vor Augen legen.

In allen vorzüglichen Städten Deutschlands und Europens wird man nächstens mehrere solche Blätter ansehen und für die Schrift sich unterzeichnen können, worüber bald eine Anzeige der Unternehmer weitere Auskunft geben wird.

Leipzig, im May 1816.

T.

Berichtigung.

In meinen „Beyträgen zur Beförderung des mehrstimmigen Gesanges in Schulen, in 3stimmigen Melodien für Kinder" hatte ich folgende Druckfehler vor dem Gebrauch des Werkchens zu berichtigen:

In No. 15. zweyte Stimme die erste Note g statt b.
erste Stimme siebenter Takt c, d, es, d statt e, d, c, d.
In No. 18. erste Stimme die letzte Note f statt a.
In No. 19. zweyte Stimme die vorletzte Note a statt f.

Dorn.

Bey F. W. Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen guten Buch- und Musikalien-Handlungen ist zu haben:

Adam, J. G., VI leicht fugirte Vorspiele, mit diesen entlehnten Zwischenspielen zu beyzubehaltenden Chorälen für die Orgel. Quer Fol. ..... 16 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gabrielsky, W. Variationen für eine Flöte auf die Arie: Gieb mir die Blume ..... 6 Gr.

— Thema und Variationen für eine Flöte ..... 6 Gr.

Schnabel, Marsch für 8 und 5 Stück für 7 Trompeten und ein paar Pauken ..... 10 Gr.

Berner, F. W. Concert f. die Flöte mit Orch. Begleg. 17s Werk ..... 2 Thlr. 16 Gr.

Küffner, Jos. Musique turque. 3ter Recueil. 2 Thlr. 16 Gr.

— — D? 11ter — 2 Thlr. 16 Gr.

Krommer, F. grd. Quartett f. Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 83. B dur ... 1 Thlr. 8 Gr.

— grd. Quatuor p. Flûte, Vlon, Alto et Vcelle. Op. 89. F dur ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Köhler, H. Amusement p. la Flûte seule. Op. 107 ... 9 Gr.

Kreutzer, J. Quatuor p. la Flûte, Vlon, Viola et Violoncelle ..... 21 Gr.

— Quintuor p. la Flûte, Vlon, 2 Altos et Vcelle. No. 1. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Seydler, F. 6 Sonates p. la Flûte av. accomp. du Pianoforte. Liv. 1 ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— D? D? — 2 ..... 16 Gr.

Haydn, Jos. Quatuors p. 3 Flûtes et Clarinette 1 Thlr. 8 Gr.

Klingenbrunner, W. 6 Variationen f. Flöte über eine Romanze a. Joseph ..... 6 Gr.

Méhul, Joseph u. seine Brüder, Oper für 2 Flöten. 12 Gr.

Haydn, J. Duo p. 2 Violons. Op. 91. Liv. 2. 3 ... à 12 Gr.

Küffner, Jos. Entr' actes concert. p. Orchestre. 1er Recueil ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Viotti, J. B. grd. Quatuor (G moll) p. 2 Vlons, Vla et Basse ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Mayer, Aut. 3 Trios brillants p. 2 Vlons et Violoncelle. Op. 1. No 2. 3 ..... 18 Gr.

Mozart, W. A. Quintuors p. 2 Vlons, 2 Violas et Violoncelle, en Partition. Tome I à V ... à 1 Thlr.

Viotti, J. B. Hommage à l'Amicié, 3 Duos concert. p. 2 Violons ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Quatuor en Sol mineur p. 2 Vlons, Alto et Basse ..... 1 Thlr.

— 3 Quatuors concert. p. D? D? ... 2 Thlr. 12 Gr.

Anschütz, A. 4 Lieder mit Begleitung des Pianoforte 9 Gr.

Methfessel, A. 6 deutsche Gesänge mit Begleg. des Pianof. 42s Werk ..... 16 Gr.

Romberg, Andr. 6 Lieder von Lessing f. 3 Singstimmen. Op. 89 ..... 1 Thlr.

Hasslinger, Tob. mein Hündchen von 8 Zimmern, Gedicht von Kleinschmidt, mit Begleitung des Pianoforte ..... 12 Gr.

Preindl, Jos. Lamentationen, welche in der heiligen Charwoche in den Kathed. Kirchen gesun. w. werden, für Gesang mit Begleg. des Pianoforte ..... 3 Thlr. 8 Gr.

Aumann, W. 12 Eccossaises favorites p. le Pfte. comp. dans le genre de Field ..... 9 Gr.

Beethoven, L. v., 2te Symphonie arr. p. Pforte, Vlon et Violoncelle par l'auteur ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Köhler, H. Sonate concertante p. Pianoforte et Flöte Op. 106 ..... 16 Gr.

Ries, Ferd., 2 grdes Sonates p. la Pforte. Op. 12. No. 1. 2 ..... à 18 Gr.

— Airs nationaux suédois av. Variations p. le Pfte. et les parties d'Orchestre. Op. 52 ..... 2 Thlr.

— Rondoletto p. la Pforte, Op. 54 ..... 9 Gr.

— 3ter Concerto p. la Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 55. Cis moll ..... 3 Gr.

— le même sans Orchestre. Cis moll ... 1 Thlr. 4 Gr.

— Introduction et Rondo p. la Harpe et Pianof. ou 2 Pianofortes. Op. 57 ..... 22 Gr.

— 12 Bagatelles p. la Pforte. Op. 58. L. 1. 2. à 18 Gr.

— 34ter Sonate p. la Pforte avec acc. de Violon ou Flûte. Op. 59 ..... 21 Gr.

— 35ter Sonate. — Op. No. 2 ..... 21 Gr.

— Air Russe avec 8 Variations p. le Pianoforte. No. 3 ..... 9 Gr.

Spohr, L. Fantaisie p. la Harpe. Op. 35 ..... 12 Gr.

— Variations p. la Harpe sur l'air: Je suis encore dans mon printemps. Op. 36. No. 1 ..... 12 Gr.

Mayseder, Jos. grd. Sonate concertirend f. Pianof. und Violin ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Hasslinger, Tob., Sonate p. la Pforte. (Musikal. Jugendfreund No. 14.) ..... 16 Gr.

Nicolo, Ouvert. a, Jocunde für 4 Hände eingerichtet 12 Gr.

Méhul, Chöre a, d. Oper: Joseph und seine Brüder f. d. Pianoforte f. 4 Hände eingerichtet ..... 15 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten July. **№. 27.** 1816.

Nachrichten.

Amsterdam. Uebersicht vom October 1815, bis May 1816.

Im Oct. 1815 wurde in einer hiesigen kathol. Kirche, *het Vrede Duifje*, ein *Requiem* von Bertelman aufgeführt. Hr. B. hat den Gesang dreystimmig gesetzt, für zwey Tenore und Bass. Das Ganze ist vortrefflich behandelt, und leistet ganz, was es soll; wurde auch gut ausgeführt. Dieser wackere Mann hat mehre Sachen für die Kirche geschrieben, welche aber ausser Amsterdam nicht bekannt zu seyn scheinen. — In diesem Monat wurde auch von der Gesellschaft, *Harmonica*, gegeben, *Lof der Kunsten*, eine Cantate von H. H. Klyn. in Musik ges. von Wilms. Es ist dieselbe Cantate, die im vorigen Jahre zur Feyer des 25jährigen Bestehens dieser Gesellschaft gegeben wurde. Der Dichter hat den Text umgearbeitet, und so ist ein Lob der Künste daraus entstanden. In einer hiesigen Monatsschrift, *Vaderlandsche Letteroefeningen*, welche eben anfing musikalische Berichte und Beurtheilungen zu liefern, wurde über dies Werk gesprochen, und die Ouverture getadelt, dass die Trompete ein Solo darin hat. Ref. wünschte, es wäre ein hinreichender Grund angegeben worden, warum ein Trompeter, wenn er die nöthige Geschicklichkeit besitzt, nicht eben sowol, als andere Blasinstrumentisten, Solo blasen dürfe. Hatte man doch lieber das ganze Stück gehörig, wenn auch streng, beurtheilt, weil ausser dieser Gesellschaft die Cantate nicht gegeben wird, und sie also dem grossen Publicum unbekannt bleibt. Die musikal. Beytrage zu der eben genannten Monatsschrift haben übrigens schon wieder aufgehört; unparteyisch geschrieben, hätten sie von vielem Nutzen seyn können.

Unsere Winterconcerte fingen im November wieder an: das, von *Felix Meritis*, am 17ten. Es wurde mit Beethovens Symphonie aus D dur eröffnet, welche vortrefflich gelang. Dann sang Hr. Chiodi eine Bass-Arie aus *Figaro*, Hr. Wilms spielte das Pianoforte-Concert von Beethoven aus C moll, und zum Schluss des ersten Theils wurde die Ouverture zum *Jean de Paris* gegeben. Zweyter Theil: Symphonie von Haydn aus Ddur, aber nur Allegro und Menuet; Hr. J. C. Kleine blies ein Klarinett-Concert von Schneider, Hr. Chiodi sang noch eine Arie, und zum Schluss gab man Variationen auf *Wilhelmus von Nassau* v. Wilms fürs volle Orchester. — Der berühmte Violinist, Hr. Baillot aus Paris, gab am 20sten ein Concert im franz. Theater. Er spielte ein Concert, und zwey Reihen Variationen von seiner Composition, mit vielem Beyfall, aber vor einem nicht zahlreichen Publicum. Auf Verlangen gab er am 23sten noch ein Concert, und das Publicum war etwas zahlreicher. Die Manier des Hrn. B. ist bekannt: hier gefiel er aber doch nicht allgemein — vielleicht, weil er öffentlich nur seine eigenen Werke vortrug. Hatte er auch, z. B. ein viotti'sches Concert gegeben, so würde er viel mehr gefallen haben. Seine Compositionen sind für das hiesige Publicum nicht gefällig genug. Wer Gelegenheit hatte, ihn andere Musik, z. B. Mozarts und Haydns Quartetten, vortragen zu hören, der konnte vollkommen befriedigt seyn; ja, hier liess er wirklich nichts zu wünschen übrig. Dass Hr. B. im strengsten Sinne Meister seines Instruments ist, braucht nicht erst erwähnt zu werden; er trägt alles kraftig, mit der grössten Sicherheit und Delicatesse, auch vollkommen rein vor. In allen möglichen Strucharten ist er ausserst gewandt. Uebrigens verbindet er mit seiner grossen, und wirklich edlen Kunst einen liebenswürdigen Charakter und ist der bescheidenste Künstler von der Welt. Von hier ging er nach London.

Am 26sten fing auch das Concert der Gesellschaft, *Eruditio Musica*, im deutschen Theater, zum grossen Vergnügen vieler Musikliebhaber, wiederum an, nachdem es eine Pause von 4 Jahren gehalten hatte. Es wurde eröffnet mit einer Symphonie von André aus Es dur. Sie gefällt hier sehr. Dem. Dangeville, erste Sängerin beym hiesigen franz. Theater, sang eine Arie. Hr. Baillot führte eins seiner Violin Concerte, aus A moll, ganz vortrefflich aus. Dann wurde ein Duett von Dem. Dangeville und Hrn. Chiodi gesungen, und zum Schluss des ersten Theils eine Ouverture von Fodor gegeben. Zweyter Theil: Symphonie von Haydn aus D dur, Allegro $\frac{4}{4}$ Takt. Hr. A. Dahmen blies ein Flöten-Concert von Fürstenau, Hr. Chiodi sang noch eine Arie, und zum Schluss wurde das Finale jener haydnschen Symphonie gegeben. Hr. Chiodi ist nachher nach London abgegangen, wo er bey der italienischen Oper angestellt ist. Ein grosser Verlust für uns! — Die Gesellschaft, *Eruditio Musica*, bestand in diesem Winter aus den Herren: Baldenecker, Violinist: Dahmen, Flötist: Fodor, Pianist und Orchesterdirector: Freubel, Violinist und einer der Orchesterdirectoren beym hollandisch[illegible] Jacobsen jun., Violinist: Kleine, Violinist: Mayr, Violoncellist, und Wilms, Pianist. Die Herren thaten ihr Möglichstes, diesem Concerte wieder seinen vorigen Glanz und eine gute Aufnahme zu verschaffen, welches ihnen auch gelang, unerachtet sie mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten.

Am 26sten wurde auch das Concert der Liebhaber-Gesellschaft, *Harmonica*, im Saale der holl. Manége, wieder eröffnet. Das Orchester war aber nicht so gut, wie im vorigen Jahre, zusammengesetzt, weil einige der vorzüglichsten Mitglieder zum Concert von *Eruditio Musica* übergegangen waren. Für beyde Anstalten war es eben nicht erfreulich, dass die Concerte den nämlichen Tag gegeben wurden — des Sonntags nämlich: eins litt durch das andere: vereinigt hätten sie etwas ganz Vorzügliches leisten können. Im *Harmonica*-Concert wurde dennoch gute Musik gegeben; der Gesang war durch die Dem. Grave und Abeleven, Hrn. Sündorf, dessen beyde Söhne, und Hrn. Lurasia sehr gut besetzt. Mad. de Neufville liess sich hier auch einigemal auf dem Piano hören, unter andern mit den Concerten von Ries, aus Es dur u. Cis moll, welches sie brillant und wahrhaft trefflich vortrug. Im ersten wurde gegeben: Symphonie von Beethoven aus D dur; Arie von Pär, gesungen v. Hrn. Sündorf; Klarinettconc. von Schneider, geblasen von Hrn. J. C. Kleine. Zweyter Theil. Ouverture zum *Jean de Paris* Hr. Baillot spielte Var., Hr. Sündorf sang mit seinen Söhnen ein Terzett von Pär, und zum Schluss spielte Hr. Baillot noch andere Variationen — alles trefflich und sehr rühmenswerth. Hr. Corbiere war in diesem Winter Orchester-Director.

Der Gesang in den beyden Concerten von *Felix Meritis* und *Eruditio Musica*, wurde grösstentheils von Dem. Dangeville ausgeführt; sie lieferte, was sie irgend vermochte. Mit Vergnügen bemerkte man, dass sie weniger unnöthige Verzierungen machte, als sonst; wodurch ihr Gesang ungemein gewann. In der Hälfte der Concerte kam Hr. Reyes, ein angenehmer und gefühlvoller Tenorsänger dazu; ein Spanier von Geburt. Nun konnten wenigstens noch Duetten gesungen werden. Die Symphonien gingen meistens sehr gut; sie waren von Haydn, Mozart, auch einige von Beethoven — C und D dur — (das Publicum hatte gewünscht, von diesem Meister mehre aufgeführt zu hören:) von Krommer, André, Romberg, Spohr, Wölfl, Wilms und Fodor. Die Solostücke wurden ausgeführt durch Hrn. H. C. Kleine, welcher unter anderm ein Concert von Kreutzer, aus D moll, und ein Concertino von Fränzl, aus E dur, vorzüglich schön vortrug. Hr. Baldenecker trug ein Concert von Krommer aus D moll sehr gut vor; nicht so gut gelang ihm ein Concert von Franz mit türkischer Musik, und ein Concertino von dem[illegible]chen Meister. Hr. Corbiere spielte ein Concert von Rode in A moll, in *Eruditio Musica*, und der junge Hr. Hanssen, Sohn eines der Orchesterdirectoren des hollandischen Theaters, eins von Viotti aus A dur, in *Felix Meritis*; beyde recht brav. Letzterer ist ein Zögling des pariser Conservatoriums; er verspricht für die Zukunft sehr viel. Der junge Hr. Dahmen aus Rotterdam liess sich auch mit einigen Violin-Concerten von Krommer und Fränzl hören; hatte er leichtere Sachen gewählt, es würde besser gewesen seyn. Hr. A. Dahmen trug unter anderm mit seinem jährigen Sohne ein Concertante, für 2 Flöten von Fürstenau arrangirt, ganz vortrefflich vor. Beyde stimmten ganz rein und waren gut zusammen einstudirt. Wenn der Kleine so fortgeht, wie er angefangen hat, so kann er einer der ersten Flötisten werden. Auch Hr. van Olleſen bewährte

sich als Meister seines Instruments, unter anderm in einem Concert von Hugot. Hr. Karsten, ein Dilettant, trug in *Felix Meritis* ein Flöten-Conc. von Wilms vor, mit schönem Ton, hin und wieder aber nicht ganz rein. Durch anhaltenden Fleis und Aufmerksamkeit wird er sich auch hierin verbessern. Hr. J. C. Kleine gab in F. M. einige Concerte für die Klarinette mit ausgezeichneter Fertigkeit; auch ein Concertante von Krommer für zwey Klarinetten mit Hrn. Planke, sehr gut zusammen. Hr. Christiani trug unter anderm ein Concert von Crusell für die Klarinette mit vieler Zartheit vor. Hr. Mann bewährte seinen Ruf als Fagottist; sein Vortrag war immer kräftig, sein Ton rund und voll. Die Concerte von Stumpf scheint er sehr zu lieben. Hr. Stoll gab ein Paar Concerte für die Hoboe von Wilms; eins derselben, aus C dur, gelang ihm sehr gut. Hr. Potelwin gab unter anderm ein Concert für's Horn von André, sehr gut; auch sein Sohn verspricht für die Zukunft viel auf diesem Instrumente zu leisten. Hr. Fodor gab unter anderm in *Eruditio Musica* ein noch ungedrucktes Concertino fürs Piano von seiner Composition; dies war aber offenbar zu gering für seine Kräfte, auch nahm sich das klappernde Instrument, von Erard aus Paris, sehr schlecht aus. Ein Concert von Cramer aus D moll trug er aber auf einem wiener Flügel in *Felix Meritis* ganz vortrefflich vor. Auch sein Sohn liess sich hier mit dem vorhin genannten Concertino zum ersten Mal hören. Hr. Wilms gab unter anderm zwey neue Concerte für's Piano von seiner Composition, aus Es dur und E moll, mit gerechtem Beyfall. Wenn ersteres etwas kürzer wäre, so würde es wol dabey gewinnen. Dem. Schriwanek spielte in *Felix Meritis* das Concert von Wölfl aus E dur mit vieler Fertigkeit; Hr. Steup eins von Field aus Es dur, worin er sich aber in Rücksicht des Takts wol gar zu viel Freyheit herausnahm. Dem. Gallo gab in beyden Concerten Solos für die Harfe, angenehm und geschmackvoll, nur öfters nicht kräftig genug vorgetragen. Hr. de Bruine, Dilettant, erfreute uns auch in F. M. einigemal durch sein schönes Spiel auf dem Violoncell. Desgleichen liess sich Hr. Muller in beyden Concerten auf demselben Instrumente mit Beyfall hören.

Von hiesigen Künstlern gaben auch einige, wie das hier gebräuchlich ist, ihr jährliches Benefice-Concert. Hr. J. C. Kleine am 19ten Dec. Es wurden nicht weniger als 11 Stücke gegeben. Hr. Kl. blies ein Concert für die Klarinette v. Schneider, und ein Rondo von Muller hieselbst, sehr fertig. Der Componist hatte das Rondo darauf angelegt, Spas zu machen; übrigens war es nicht übel. — Hr. Mann gab am 30sten Jan. Concert. Er blies ein Concert für Fagott von Witt, und ebenfalls ein spashaftes Rondo von Muller, das aber dem Componisten nicht so gut gelungen war, als jenes. — Hr. Dahmen gab sein Concert am 5ten Febr. Er selbst blies ein viottisches Concert, für die Flote arrangirt, und mit seinem kleinen Sohne ein Concertante für 2 Flöten. Der Kleine blies auch eins allein, und trug es gut vor. — Hr. Christiani gab am 12ten Febr. Concert. Er blies ein Concert für die Klarinette von Wilms, doch etwas zu langsam, wodurch das Stück schleppend wurde; auch Variationen von Benucci mit türkischer Musik. Hr. Herold blies ein Stück auf der Posaune; es war eine Bass-Arie, von Benucci arrangirt, oder eigentlich derangirt; es erhielt aber doch Beyfall. — Das Concert des Hrn. H. C. Kleine war am 18ten März. Er spielte ein Violin-Conc. von Spohr aus D moll, und Variationen von Baillot, beydes mit schönem Vortrage, wie man das von ihm gewohnt ist. —

Von fremden Künstlern besuchten uns diesen Winter folgende. Der junge, etwa 16jährige Pianist, Hr. Karl Meyer aus St. Petersburg. Er gab am 9ten Jan. Concert im hiesigen deutschen Theater, vor einem nicht zahlreichen Publicum, aber mit vielem und verdientem Beyfall. Sein Vortrag ist vortrefflich, seine Behandlung des Instruments sehr gut. Was von Leipzig und Frankfurt aus über sein Spiel berichtet war, fanden wir vollkommen richtig. Im ersten Theile seines Concerts gab er das letzte Concert von Dussek aus Es dur. Im 2ten Theile den *Sturm* von Steibelt, für's Piano allein; dies war dessen Rondo im Conc. aus E dur. Dann noch einige schöne Rondos von seinem Lehrer, Field, aus Es und As dur; letztes trug er besonders gut vor. In dem darauf folgenden Concerte von *Felix Meritis* liess er sich auch hören, und zwar mit einem Concerte von Field aus Es dur, und jenen zwey Rondos. Im Concerte v. *Eruditio Musica* spielte er dieselben Stücke. Auch in dem Concerte *Harmonica* liess er diese Sachen hören. Den 25sten Jan. gab er noch ein Concert, diesmal vor einem zahlreichen Publicum. Es spielte wieder das nämliche Concert von Dussek im 2ten Theile, ein Allegro und Rondo aus As, und noch eins aus

Es. Es waren dies aber immer die nämlichen Rondos. Auf Ersuchen gab er am 21sten Febr. noch ein Concert. Da endlich spielte er auch etwas Anderes: nämlich Dussek's Concert aus G moll, was nicht so gut gelang, wie jenes aus Es; und Variationen auf das Kosaken-Lied: Schöne Minka — von ihm selbst componirt. Diese sind sehr brillant. Zum Schluss: Variationen auf das bekannte tyroler Lied, von Gelinek, mit vieler Fertigkeit vorgetragen. Hr. Mayer ärntete hier vollen Beyfall, und konnte auch mit der Belohnung zufrieden seyn. Wird er in Zukunft fortarbeiten, wie er angefangen hat, so kann er einer der ersten Klavierspieler werden; nur muss er auf das Lob der Halbkenner nicht zu viel achten, und hübsch bescheiden bleiben. Im Haag liess er sich vor dem Hofe hören, und gab auch noch ein Concert, ebenfalls mit Beyfall. Von hier ging er nach Brüssel, wo er sich noch befindet. —

Der Sänger Garat aus Paris besuchte uns auch mit seiner Gattin und einem Klavierspieler, Hrn. Dugazon. Hr. Garat war vor etwa 20 Jahren auch hier: seit dieser Zeit hat aber sein Gesang merklich abgenommen, und seine Stimme ist sehr klein geworden. Sein Vortrag ist sehr bebend, und öfters girrt er, wie ein Turteltäubchen. Seine Gattin, noch in der vollen Blüthe des Lebens, hat eine prächtige Alt-Stimme. Ihr Vortrag ist einfach und edel. Besonders schön und rührend sang sie eine Scene mit Klavier, von Hrn. Dugazon begleitet. Dies Stück konnte dem Schönsten, was wir seit Jahren im Gesang gehört hatten, an die Seite gesetzt werden. Hr. Dugazon ist ein angenehmer Klavierspieler; er hat auch angenehme Sachen componirt, welche er mit Beyfall hören liess. Diese Gesellschaft gab einige Concerte, doch vor einem nicht zahlreichen Publicum. Auch liess sie sich in *Felix Meritis* und *Eruditio Musica* hören. Mad. Garat sang da auch mit Dem. Dangeville und Hrn. Reys Duette und Terzette, die mit grossem Beyfall aufgenommen wurden. —

Mad. Marianne Sessi besuchte uns auch; sie kam von London. Die Direction des hollandischen Theaters hatte mit ihr eine Uebereinkunft geschlossen, eben so, wie im vorigen Jahre mit Mad. Catalani. Die Preise der Plätze waren aber nicht, wie damals, verdoppelt, sondern nur um etwas erhöht. Die beyden Sängerinnen zu vergleichen, wie man das hier so gern thut, ist ganz unstatthaft: sie sind beyde ganz verschiedner Art, sowol was Stimme und deren Umfang, als auch, was Vortrag und Seele im Gesang betrifft. (Mad. S. hat eine sehr hohe, Mad. C. eine sehr tiefe Sopran-Stimme.) Mad. Sessi gab in 14 Vorstellungen mancherley Arien zu hören, von Portogallo, Zingarelli, Nicolini, Cimarosa, Mozart, Handel, S. Mayer, Weigl, Guglielmi, Manfroci und Gluck. Ganz vortrefflich gab sie den *Pygmalion* von Cimadoro. Den 2ten Theil dieses Stücks sang sie besonders schön, namentlich mit vielem und zartem Ausdruck. Eine Arie darin erhielt immer besonders rauschenden Beyfall; von den Kennern, wegen des schönen Vortrags, von der Menge, weil in einer brillanten Passage das dreygestr G vorkommt, und sehr gut angegeben wurde — wo denn die Leute nicht begriffen, wie das möglich wäre, und vor solcher Unbegreiflichkeit ungeheuer applaudirten. Mad. S. gab den Pygmalion sechs Mal, immer mit steigendem Beyfall. Möge sie überall eine so gute Aufnahme, wie hier, finden: sie verdient sie vor gar mancher Sängerin.

Dies ware denn das Vorzüglichste, was wir im verflossenen Herbst und Winter hier von Musik gehört haben. Auf unsern Theatern, dem holländischen und französischen, wurde nichts, in musikal. Hinsicht Bedeutendes gegeben. Wahrscheinlich erhalten wir künftigen Winter wieder ein deutsches Theater; wir freuen uns schon im voraus auf die Opern, welche wir dann wahrscheinlich hören werden.

Unsere musikalische Welt hat durch den Tod eines, und den Abgang einiger andrer Künstler, einen grossen Verlust erlitten. Hr. J. P. Corbiere starb am 29sten April in seinem funfzigsten Lebensjahre. Er war ein guter Orchester-Violinist und guter Orchesterdirector; in frühern Jahren auch ein angenehmer Tenor-Sänger. Er zeigte sich stets thätig und eifrig in seiner Kunst, war dabey ein Mann von bravem Charakter, und ein guter Hausvater. Er hinterlässt eine Gattin und sieben, theils noch unversorgte Kinder. — Hr. J. B. Baldenecker ist nach Frankfurt a. M. abgegangen. Wir verlieren an ihm einen feurigen Orchesterdirector, fertigen Violin-Solo-Spieler, und vorzüglich guten Orchester-Geiger. — Hr. F. Müller wird wahrscheinlich nach Alkmaar in Nordholland abgehen, als Organist, Glockenist, Musik-Director und Musiklehrer für beynahe alle Instrumente. Als Violoncellist leistet er viel, und ersetzte uns einiger-

massen den Verlust unsers, für die Kunst zu früh verstorbenen Rauppe. Auch componirt er, und hat einige hübsche Sachen geschrieben; unter anderm ein Ballet für's holländische Theater, das lobenswerth ist. Es ist wirklich selten, dass Ein Mann so viele Instrumente, und alle so gut behandelt, wie Hr. M. es vermag. Mögen nur nicht noch mehr wackere Künstler von uns scheiden; sonst dürfte es mit der hiesigen Tonkunst, die, besonders in gewissen Fachern, noch so ausgezeichnet auftreten kann, bald abwärts gehen. —

Zürich. Auch dies Jahr verfehle ich nicht, Ihnen von unserm öffentlichem Leben Kunde zu geben.

a) Der Zeit nach ist zuerst anzuführen: der blinde Virtuos Conradi aus München. Er spielte ein Violin-Concert, wenn ich nicht irre von Franzl, seinem Lehrer, nachher Violin-Variationen, und zum Beschluss Flageolet-Variationen. Gegen Blinde ist man gern ein wenig nachsichtig, und so kann ich versichern: er leistet auf seinem Haupt-Instrument ziemlich viel, auf seinem Neben-Instrument nicht wenig. Sein Concert trug ihm noch mehr ein, als geneigten Antheil und hübsche Einnahme, nämlich die Gunst des Stifters und Vorstehers der hiesigen Blindenanstalt, des menschenfreundlichen Hrn. Doctor *Hirzel*, der denselben, nachdem er von I. M. der Königin von Bayern die nachgesuchte Unterstützung erhalten hat, förmlich in seine Anstalt aufgenommen, und nun in allem Nöthigen und Nützlichen unterrichten lässt.

b) Ferner gaben Concert: Hr. Flath, Oboist, und Hr. Moralt, Violoncellist, aus München. Letzter, der schon mehrmals den Winter bey uns, im Engagement für unsere Concerte, zugebracht hat, wusste sich auch diesmal die Achtung für sein immer steigendes Kunsttalent neu zu sichern. Hr. Flath erwarb sich den höchsten Beyfall. Seinen Vortrag, nicht bloss gediegen und geregelt, sondern zugleich geistreich und dabey frey von aller Uebertreibung und Affectation, einer der Erbsünden unsers ästhetischen Zeitalters, habe ich schon in einer hiesigen Provincial-Zeitung *) zum Muster empfohlen. Man hat aber in den unschuldigen Worten — sie stehen im *Morgenblatt* vom 28sten Februar — neckende Anspielungen finden wollen, so dass ich nun in der m. Z. die Frage aufstellen möchte: sind denn anderwärts die Allektirten unter den Musikern, Declamatoren, Schauspielern etc. so selten, dass irgend Einer so etwas allgemein Ausgesprochenes auf irgend Einen beziehen zu müssen glaubt? —

c) Hr. und Frau Spohr, vordem in Gotha, dann in Wien. Hr. Sp. erschien uns, wenn wir auch über ein paar Decennien, ja bis auf jene Zeit zurückblicken, wo der junge Mozart — ewig frischen Andenkens! — hier Concert gab, als der erste Virtuos unter den Componisten, und der erste Componist unter den Virtuosen. — Die Virtuosität des Harfenspiels der Fr. Spohr ist besonders ausgezeichnet in Sprüngen und im Pedalgebrauch. So gross der Beyfall war; so musste er doch bey den Nichtkennern geschmälert werden durch den Umstand, dass sie eine so mittelmässige, in der Mitte herum, (der un- und eingestrichenen Octave) schlechte Harfe hat, eine ältere Nadermannische. Wir haben hier bessere, nicht bloss Nadermannische, neuere, sondern Erhardische. Auch ein hiesiger Dilettant der Instrumenten-Baukunst, Hr. Notz, hat eine weit bessere verfertiget. Was Hr. Spohr für seine würdige Gattin componirt hat, ist vortrefflich; wenn er auch das Wesen und die Prastanz der Harfe — ich will nicht sagen, nicht zu kennen scheint, — aber doch bey weitem nicht erschöpft.

d) In unsern stark besuchten Winterconcerten hat die vierzehnjährige Dem. Hardmayer, Tochter des in der Schweiz von frühern Jahren her berühmten Tenoristen, und Schülerin der Mad Lange, bey weitem den meisten Beyfall erhalten in der That nicht unverdient. Sie leistet viel verspricht noch mehr, und daher wollen wir unser specielles Urtheil bis zur Zeit ihrer völligen Reife gern zurückbehalten.

e) Der Aufführung der Haydnschen *Jahreszeiten* muss billig auch Erwähnung geschehen. Un

---

*) Seit mehren Jahren zieht, wie es scheint, ein hiesiger Referent des Morgenblattes meine musikalischen Artikel für dasselbe wörtlich aus. Ich soll das vielleicht für eine Ehre halten. Doch muss ich bemerken, dass ich mir nicht anmassen würde über Deutsche, in Deutschland schon bekannte Künstler-Individuen in ein deutsches Blatt so ausführliche Beurtheilungen und Empfehlungen einzusenden, die jedermann nur bestimmt sind, den die Schweiz bereisenden Virtuosen ein wenig Bahn zu machen. d. Correspondent.

ser Publicum, zwar nicht gewohnt, dass man ihm so schlechte Texte vorlegt, ermangelte dennoch nicht, der kunstvoll prangenden, mitunter prunkenden Musik seinen Beyfall zu geben. Sein besonderes Wohlgefallen an den Chören des *Herbstes* war ein Beweis, dass man im Concert mitunter auch wol gern was Lustiges hört.

f) Das Sing-Institut hat diesen Winter das Interesse des Publicums besonders auf sich gezogen durch ein grosses Vocal-Concert in 3 Acten, „die Weihe der Vaterstadt" von J. J. Hottinger, jun. Selbst alle dazu eingeladenen, geistlichen und weltlichen Behörden gaben der Kunstweihe noch eine höhere Weihe durch ihre Theilnahme an demjenigen, was, wie die Zuschrift der löbl. Stadträthe an den Dichter und Componisten sich so schön, als würdig ausdrückte, „die Ehre der Väter und die Bildung der Enkel betrifft." (Leibliche Enkel Gessners und Lavaters waren wirklich unter den Sängern). Da ich der Sache so nahe stehe, erlaube ich mir nicht, von der Aufnahme der Composition und der Ausführung zu sprechen: aber ich erlaube mir, dem befreundeten Dichter das Lob zu ertheilen, dass er die dreyfache Aufgabe, die merkwürdigen Schicksale der Zürichstadt, ihre grossen Männer (der Vorzeit) und ihre schönen Umgebungen historisch auszuheben, dichterisch zu preisen, und ästhetisch zu veranschaulichen, befriedigend, ja für den Componisten begeisternd gelöset hat. Auch das verdient Lob, dass der bescheidne Dichter Stanzen aus Klopstocks herrlicher Ode, *„der Zürchersee,"* so geschickt in seinen Stoff verwebte: denn schon ohne Musik ist das: „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht" nicht allein im Herzen jedes gebildeten Zürchers, sondern so manchen deutschen Wanderers durch das Zürichthal, dem Natur durch Dichtung, und Dichtung durch Natur in erhöhtem Lichte erschien, ein nie verhallendes Echo.

g) Die neuerschienene, reichhaltige Gedichtsammlung von Uhland macht hier Aufsehen. Diese Nachricht steht wol in der m. Z. nicht am unrechten Orte. Wir leben ja Alle in der Lyrik unser seligstes Leben, sollten es wenigstens: und sind nicht die Leyermänner alle unter einander Vettern und Gevatterleute? Indess berichte ich noch bezüglicher, dass nun die Meisterstücke der Uhlandischen Dichtkunst die Unterhaltung des Sing-Instituts ausmachen, und, nach den Vorproben zu urtheilen, als Kinderlieder, Männerchöre u. s. w., für Klein und Gross eine schmackhafte Kost seyn werden — berichte noch befugter, dass die schweizerischen Kunsterzieher die schönsten Erwartungen hegen von einem so herrlich aufblühenden Dichter, der, wenn er von seinem erhabenen Standpunkte, aus welchem er in dem unvergleichlichen Gedichte „des Sängers Fluch" die Vorwelt gerichtet hat, sich freundlich zur Gegenwart — wir meynen hiernächst unsere Jugend — herablasst, über diese selbst und durch sie über das Zeitalter den schönsten Sängersegen verbreiten wird.

Fulda. Die Huldigung-Feyer Fuldas für Kurhessen wurde hier durch ungeheuchelte Merkmale der Freude, und darunter auch durch musikal. Darstellungen verherrlicht. Die erste dieser Darstellungen war die, eines kleinen Schauspiels mit Gesängen, *die Erfüllung* genannt. Das Gedicht, von König, ist aus der vaterländischen Geschichte genommen; die Musik von M. Henkel. Aufgeführt wurde es auf dem hiesigen Liebhaber-Theater. Die mancherley anwesenden Fremden, auf welche schon das schöne Locale des Orangerie-Gebäudes im Hofgarten angenehm wirken musste, gaben der Aufführung lauten Beyfall. Das Orchester war, unter Leitung des Componisten, theils aus Dilettanten, theils aus geübten Musikern reich besetzt. Kurfürst und Kurprinz sprachen laut ihren Beyfall, auch in Vergleichung dieser kleinen Bühne mit grossern aus. Unter den auftretenden Personen des Stücks zeichnete sich vor allen die schöne Sängerin der Nymphe, Dem. J. Thomas, aus. — Den folgenden Tag wohnte der Kurprinz einem Concerte bey, das der durchreisende Violinspieler, Hr. Wassermann, gab. Er ist herzogl. S. Meynungsch. Kammermusicus und ein Schüler von Spohr. Er fand in einem Concert von Rode, und in Variationen, deren Verf. nicht genannt war, hier ausgezeichneten Beyfall. — Hr. Henkel, hiesiger Stadtcantor und Organist, ist vom Kurfürsten zum Lehrer der Tonkunst am hiesigen Gymnasium mit einem Gehalt von 300 Fl. ernannt, und soll, nach einem, von ihm vorgelegten Lehrplane, wöchentlich sechs Stunden öffentlichen Unterricht in der Musik geben.

Recension.

Six Duos concertans pour deux Violons, comp. par Bonnet 5e Livr. de Duos. 1 et 2 Partie. Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'Industrie. (Prix, chaque Partie 1 Thlr. 12 Gr.)

Aus der ganzen Bearbeitung dieser Duette sieht man deutlich, dass der Verf. sie besonders zur Uebung im Technischen verfertigt habe, sie mögen nun für Schüler, oder für sogenannte Dilettanten, zur Befestigung ihrer erworbenen Fertigkeit, geschrieben seyn. Die vielen Passagen, die sehr gut für die Hand gesetzt sind, die genaue Bezeichnung der Fingersetzung, (durch den Stich nur hier und da fehlerhaft) vorzüglich aber die eigene Anlage dieser Tonstücke zeigt dies deutlich.

Jedes dieser Duette besteht nämlich aus drey Stücken, wovon das zweyte immer ein Thema mit Variationen ist, welches dem Verf. die Gelegenheit giebt, Passagen aller Art, verschiedene Stricharten, Doppelgriffe u. s. w. zur Uebung anzubringen. Wer also eine Gelegenheit hierzu, und zum Erringen oder Erhalten von Fertigkeit und Gewandtheit auf dem Griffbret sucht, der wird hier gewiss befriediget, so wie auch ein gefälliger Gesang, eine leichte und ungezwungene Verbindung der Ideen, in diesen Duetten sich vorfindet. Da nun jede Bemühung, welche zum Zweck hat, mehr Bildung in der Kunst zu verbreiten, mit Dank zu erkennen ist: so kann Rec. den Verf. von der vollesten Anerkennung seiner guten Absicht versichern, womit auch gewiss der grösste Theil des musikalischen Publicums einverstanden seyn wird. Nur glaubt Rec. den Verf. auf Folgendes aufmerksam machen zu müssen.

Die technische Seite ist und bleibt immer nur die äussere: das Darstellungmittel. Freylich muss der Schüler erst im Besitz dieses Mittels seyn, um eine Darstellung liefern zu können: allein, auch angenommen, dass das Aeussere zuerst, und das Geistige hernach gebildet werden müsse, was sich aber auch im Einklange mit einander bewerkstelligen lasst; so bleibt die Fertigkeit doch nur ein untergeordneter Vorzug. Die erste und vorzüglichste Rücksicht muss immer auf die allseitige Bildung des *Tons* gehen, damit der Spieler auf seinem Instrumente singen lernt, damit er vorbereitet wird, das *Wesen* eines wahren Vortrags ergreifen zu können, welches in der Kunst besteht, die Note — das als todt erscheinende Zeichen — beleben, und ihr jene tiefe Bedeutung wieder entlocken zu können, welche der Tonsetzer in dieselbe legte. Streben wir nicht, den Schüler oder Liebhaber vorzüglich mit *dieser* Kunst bekannt zu machen: so werden wir uns vergebens bemühen, die Tonkunst im Wesentlichen weiter zu bringen, vergebens, ihre herrlichsten Werke verbreiten.

Rec., der sich seit vielen Jahren mit musik. Unterricht beschäftigte, hat es sich daher (in Verbindung mit der gehörigen Rücksicht auf die unentbehrliche Gewandtheit) zum Gesetz gemacht, den Schüler, sobald als möglich, mit dem höchst wichtigen Grundsatz bekannt zu machen, und ihn auf jede Weise davon zu überzeugen, dass nicht der Glanz der erworbenen Fertigkeit, nicht äussere Gewandtheit, sondern ein geist- und gemüthvolles Spiel das Wesen einer musik. Darstellung sey. Daher ist Rec. ein so grosser Freund der sogenannten neuern Violinschule, welche besonders dem Deutschen bey der nationalen Eigenschaft und herrlichen Gabe eines tiefen Gemüths, so wohl ansteht, und allgemein eingeführt werden sollte.

Rec. ersucht daher den Verf., künftig in seine Werke mehr langsame Satze, und viele lange Noten einzumischen, (die aber freylich einem tiefen Herzen entquollen seyn müssen) damit die technische Bildung Hand in Hand mit der geistigen gefordert werde, und er jene Früchte reifen sehe, welche der *einzige Lohn* der vielfältigen Mühe jedes, besonders aber eines Lehrers im Kunstfache sind.

Notizen.

Aus öffentlichen Blättern. Spontini ist vom König von Frankreich zum Hof-Opern-Componisten ernannt worden. Die grosse heroische Oper, die er jetzt fast vollendet hat, enthält nicht, wie in unsern Blättern früher gemeldet wurde, Scenen aus dem Leben Ludwigs des Heil., sondern Ludwigs IX. in Aegypten. Sie soll den 25sten Aug., am Namenstage des Königs, zum ersten Male gegeben werden. — In München erwartet man eine italien. Opergesellschaft aus Bologna, welche im Laufe dieses Sommers Vorstellungen geben soll. —

In Pesth führte der Kapellm. Kleinheins seine neue Composition der kotzebue'schen Operette, *der Käfig*, auf, und erhielt vielen Beyfall, obgleich man fand, die Musik behandele diese Kleinigkeit viel zu ernsthaft, und hasche sehr nach Auffallendem. — In Paris brachte die italien. Opergesellschaft, während der Abwesenheit der Mad. Catalani, Mozarts *Clemenza di Tito* auf ihre Bühne, führte sie sehr gut aus, und erwarb sich ausgezeichneten Beyfall, durch die Wahl und die Ausführung. Dem. Brizzi von München gab den Sextus vortrefflich. Ebendaselbst halten sich jetzt die wackern deutschen Virtuosen, die Brüder Bohrer, auf, und haben in verschiedenen Concerten sich hören lassen. Sie finden vielen Beyfall; vornämlich wird aber, wie in Deutschland, der Violoncellist ausgezeichnet. — Hr. Nageli in Zürich hat, bey Gelegenheit einer neuen Unterzeichnung zur Fortsetzung seiner Singanstalt, ein belehrendes und sehr interessantes Programm über dieselbe und seine Absichten mit ihr drucken lassen, das mit verdienter Theilnahme aufgenommen worden ist. Im *Morgenblatt*, No. 131, stehen einige ausgezeichnete Stellen daraus. —

Kurze Anzeigen.

Beyträge zur Beförderung des mehrstimmigen Gesanges in Schulen; in dreystimmig. Melodien für Kinder. Von Joh. Friedr. Dorn. Königsberg, b. Unzer. (Pr. 10 Gr.)

Man erhält hier 30 Lieder, für zwey Soprane und einen Alt, ohne Begleitung. Einige der Melodien sind nicht von Hrn. D. erfunden, sondern nur für seinen Zweck bearbeitet: die meisten Lieder sind aber ganz von ihm. Die Wahl der Texte, so wie die Musik, zeigt, dass Hr. D. weiss, was Kindern leicht eingehet, was sie gern singen, und woran sie eben darum am liebsten sich üben. Alles ist so leicht, wie es zu solchem Zweck seyn muss; und nur hin und wieder wäre die Lage und Führung der untern Stimmen noch tiefsonder zu schreiben, und jeder Sprung noch mehr zu vermeiden gewesen. Verschiedene der kleinen Stücke, denen man es (wie dem 8ten und 9ten) leicht ansieht, sie haben sich dem Componisten gleich bey der Empfangniss in dieser Form vorgestellt, sind durchaus lobenswerth. Möge das Werkchen in der Jugend bekannt werden, und ihr Freude und Nutzen bringen! —

Variations pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre, comp. par P. Baillot. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Nach kurzer, feyerlicher Einleitung folgt das höchst einfache, schöne, russische Thema, (D moll), und dann die Reihe von 11 Variationen, (am Ende mit kurzem, abweichendem Schluss) welche der Meister fast durchgängig in ungewöhnlichen, bravourmässigen, schwierigen, stets festgehaltenen Figuren und Gängen geschrieben hat, wie sie dem, welcher der jetzigen, durch Viotti erneuten Spielart mächtig, oder doch wenigstens kundig ist, und mächtig werden will, sehr willkommen seyn werden, sowol zu eigenem Studium, als auch zum glanzenden Vortrag vor Andern. Soll es ihm mit Letzterm vollkommen gelingen, so muss er aber auch viel Feuer und ausdauernde Kraft besitzen: dann nehmen sich jedoch mehre Variationen vortrefflich aus. — Das Orchester bestehet aus dem Quartett, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hornern und Pauken. Alle diese Instrumente sind sparsam, aber mit Einsicht benutzt.

Variations pour le Pianoforte — — par N. Baldenecker. Oeuvr. 18. No. 9. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Der Verf. hat schon oft Talent und Gewandtheit, auf gefällige Weise zu variiren, und selbst zuweilen etwas nicht eben Gewöhnliches zu sagen, bewiesen: dasselbe beweiset er nun auch hier — letztes besonders in Var. 4. u. 7, die zugleich harmonisch recht gut geführt sind. So etwas macht keine Ansprüche, ausser auf Unterhaltung mässig geübter Liebhaber und Liebhaberinnen: und das erfüllt es hier wirklich.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten July. N°. 28. 1816.

Miscellen.

1.

Der sonderbare Musikfreund.

So wie es auf der einen Seite eine Menge Menschen giebt, die die elendeste Musik ergötzt, ja zum Singen und Tanzen bringt: so stösst man auf der andern wieder auf Gemüther, die nicht leicht mit einer musikalischen Erscheinung zufrieden sind, und denen ein gering scheinender Umstand in den Weg treten und allen Genuss verstören kann. Ich lernte einst einen solchen Charakter kennen, der wol in dergleichen Eigenheiten seine ganze Klasse repräsentiren konnte. Einige hingeworfene Züge dürften vielleicht ausreichen, ein Bild von ihm zu geben.

Er spielte mit Accuratesse, wiewol ohne alle Fertigkeit, die Violin. Eine Cremoneser-Geige war sein höchster Wunsch; aber er konnte zu keiner gelangen. Nicht, als hätte es ihm an Mitteln gefehlt; sondern er glaubte nun und nimmer daran, dass die ihm dargebotenen auch ächte seyen. — Eine wahre Noth hatte er mit seinen Saiten, denn keine klang ihm rein; er kniff so lange daran, bis sie wirklich unrein wurden. War denn endlich eine recht, so hatten die übrigen kein richtiges Verhältniss zu ihr. Zum Stimmen brauchte er so lange, als Andere zum Abspielen eines Concertes. — Trat er in eine Kirche, so betrachtete er aufmerksam das Gewölbe, sang mit starker Stimme einen Accord, und fällte dann sein Urtheil, ob sie für Musik etwas tauge. Eben so machte er's im Concertsaal und Theater, und selten bestand ein solches Locale als akustisch gut gebaut vor ihm. — Als einst ein Liebhaberconcert sich etabliren wollte, unterzeichnete er sich auch als Zuhörer, weil er der Meynung war, dass ein Nebenzimmer mit zum Locale gehöre; kaum hörte er, dass dies nicht statt finde, so durchstrich er seinen Namen wieder. Man fragte ihn um die Ursache: Sehen Sie — sagte er dem Unternehmer — jedes Musikstück hat, so wie jedes Kunstwerk überhaupt, seinen Focus, aus dem es genossen seyn will, weil gerade nur in diesem sich alle Strahlen der Musik vereinigen, um dann in unserm Gemüth wieder zu divergiren, und dieses mit zu erweitern. Trifft sich's nun, dass dieser Focus nicht in den Musiksaal, sondern über ihn hinausfällt: so bekümmern sich zwar die Herren und Damen wenig drum und bleiben ruhig sitzen: dies wäre mir auch gerade recht gewesen; ich hätte dann diesen im Nebenzimmer gesucht: so aber ist's damit nichts und ich bleibe weg. Denn, ausser dem Brennpunkt stehend, werde ich durch die zerstreuten Musikstrahlen selbst zerstreut, und, statt erbaut, gequält. (Unterrichtete wollten wissen, dass es mit diesem Focus, den er oft vor der Thür, ja wol gar oft auf der Strasse suchte, nicht blos körperlich, sondern auch geistig gemeynet sey). — Wo Musik zu hören war, da sah man ihn oft lange unruhig hin und hergehen; fragte man ihn um die Ursache, so konnte er allerhand Unverständliches antworten, z. B. Ich habe für das Tongemälde den rechten Blendrahmen nicht bey mir u. dergl. — Ueber einen Anschlagszettel konnte er Viertelstunden lang nachdenklich seyn, die Auswahl und Folge der Musikstücke erwägen, und das Bekannte im Geiste abspielen. Es war oft ein altes Papier der Art, auf welchem er mit dem Röthel durch allerhand Anmerkungen Spuren seines unruhig ordnenden Geistes zurückliess. — Wer irgend bey einer Aufführung seine Mitzuhörer seyen, das war ihm nichts weniger, als gleichgültig. Die Kenner und Halbkenner seyen ihm zu starke Leiter, die Ungebildeten zu schwache, behauptete er. Musikalische Halbleiter seyen ihm

die liebsten. Er unterschied den physischen und psychischen Resonanz, welchen letztern er auch den innern nannte. Die Halbleiter besitzen, sagte er, den besten innern, oder Seelen-Resonanz, wogegen die starken Leiter die Musikstrahlen zu leicht durchgehen lassen; die schlechten aber erklärte er für vibrationslose Massen. — Jede öffentliche Musik, pflegte er zu sagen, ist mir wie eine Art Violine; sie hat vier Saiten: das Musikstück, den Spieler, den Zuhörer und das Locale. Alle viere müssen rein zusammenstimmen: dann gedeiht erst der musikalische Genuss.

F. L. B.

4.

Brief an Faustina.

Lass Dir nur sagen, liebe Faustina, was unserm Liebhaber-Concert für eine Umwandlung droht. Der junge Musikdirector, den der Schwindel der Deutschheit, der jetzt wie eine Drehkrankheit alle deutsche Köpfe vom Franken- und Welschland weg-, und ihrem Vaterland zudreht, leider auch befallen hat, will, dass nun so selten, als möglich, Italienisch gesungen werde.

Was sagst Du dazu; und wirst Du Dich wol entschliessen können, im Concerte Deutsch zu singen? Ich hatte grosse Lust, mich mit Dir zu dem Gegentheil zu verschwören.

Es ist doch einmal ausgemacht, dass der Italienische zu Musiktexten unvergleichlich, das Deutsche dagegen mit seinem Rathscheln und Näseln nicht auszuhalten ist.

Denke Dir, neulich behauptete der naseweise *H.*, zum Italienischen gehöre auch die italienische Schule, der italienische Vortrag; ein andermal sagte er spöttisch, ein Florentiner verstünde schwerlich, was wir singen. Darin ist man, Gottlob! in unserm Liebhaber-Concert (die Benennung gefällt mir, weil sie mich an unsere beyden auch mitspielenden Liebhaber erinnert) einig, dass es auf den Inhalt des Textes so genau nicht ankommt, wenn er nur hübsch weich unter den Noten fortfliesst. Ja, es ist mir ordentlich lieb, dass grösstentheils weder Sänger noch Hörer verstehen, was gesungen wird; braucht man doch die Worte nicht so entsetzlich deutlich auszusprechen. Und dann, welch süsses, romantisches Helldunkel, wenn wir so hübsche, unbekannte Worte heraus schmachten! Die fremde Sprache leiht der Sängerin einen Nimbus, in welchem dem Zuhörer eine ganze Welt italienischer Bilder aufsteigt, von welcher sie die Hauptfigur ist. Man muss für den Augenblick nothwendig glauben, sie sey in dem Lande, wo die Citronen und Goldorangen blühen und glühen, wie zu Haus, wenn man genau betrachtet, schon weiss, dass sie nie über ihr Kirchspiel hinausgekommen, und obige Früchte blos von den reisenden Tyrolern für die Küche einkauft.

Um dies alles bringt uns nun vielleicht der deutschwüthige Musikdirector.

Wenn ich Deutsch singe, so ist mir, Gott verzeih' mir's! als ginge ich nackt; so entblösst stehe ich mit den heraus gesungenen Empfindungen da. Wie angenehm können dagegen diese in der fremden Sprache Versteckens spielen?

Probire es nur einmal, Liebe! und singe: Mein Abgott! ich bebe dich, ich seufze nach dir! etc. Wie viel sittsamer singt sich ein: Idol mio! etc. oder: Come Thirsi! Suspiro per te! etc. Und dann, wenn erst ein frommer Text kommt: dann wird mir beym Deutschen ganz kühl zu Muthe. Du wirst auch bemerken, dass es in dem Concert mit Gott und dem Christenthume nicht recht fort will, und dass sich selbst Haydns Schöpfung mit ihrem deutschen Text ganz altväterisch ausnimmt. Man sollte von jungen, gebildeten Damen gar nicht fordern, dass sie solche altmodische Sachen vertragen. Doch sey nur erst durch die Landluft von Deinem Malheur wieder hergestellt, so wollen wir das Chapitre weiter besprechen. Bis dahin lebe wohl!

Apropos! tragen denn Amtmanns wirklich Stroh-Federn-Band-Hüte? Nun, wie gesagt, lebe wohl. Deine etc.

F. L. B.

5.

Die Naturalisten.

Ich habe einst einen Musikmeister beym Theater sagen hören, dass er die Singsachen lieber mit ganz untheoretischen, als mit halbmusikalischen Schauspielern einstudire, vorausgesetzt, dass erstere nur überhaupt musikalisches Geschick haben. Abgesehen von diesem Erfahrungurtheil, möchte man glauben, jede Kenntniss helfe der Ausübung, und sey doch besser, wenn ein wenigstens einigermassen

notenlesendes Auge dem Ohre zu Hülfe komme, weil ja überhaupt erst die Wechselhülfe der Sinne und Geisteskräfte den Menschen zum Menschen, den Künstler zum Künstler mache.

Aber diesem allgemeinen Satz steht doch auf der andern Seite sogleich wieder der Erfahrungssatz gegenüber, dass die Beschränkung auf einen gewissen Sinn diesen meistens verstärkt; daher Blinde besser hören, fühlen, merken etc., als Sehende.

Statt dass also gewisse Sensationen verschiedener Sinne einander wechselseitig wecken, und durch Association und Verkehr der Imagination aufhelfen, trifft sichs nicht selten, dass sie einander stören.

Wer z. B. beym Memoriren von Musikstücken sich halb ans Notenblatt, halb ans Ohr hält, der ist, wenn es zu freyer Reproduction dieser Eindrücke kommt, gleichsam ein getheilter Mensch; dürfte er mit Bequemlichkeit und guter Weile diese Eindrücke zurückrufen, so käme allerdings das innere Auge dem Ohre zu Hülfe: aber weil bey der Aufführung alles seinen raschen Gang gehen soll, so muss jetzt der Instinct durchhelfen, und dieser trifft sicherer, wenn er nur Eine Art der Sensationen abzuwickeln hat.

Beym gleich treuen musikalischen Gedächtniss (welches wol niemand mit dem musikalischen Gehör verwechseln wird), wird der blose Routinier es dem Schwachtheoretischen zuvorthun; ja sein Gedächtniss wird sich noch und noch merklich — das, des Letztern aber, kaum merklich stärken.

Wer diess bezweifeln wollte, bedenke nur, wie selten technische und halbtechnische Musiker und Musikerinnen reich an auswendig gelernten Sachen sind, und wie gerade diejenigen am öftersten und längsten die Gesellschaften unterhalten, die am wenigsten sich auf Noten verstehen, so dass also das gutgemeynte Bedauern, es sey Schade, dass der oder jener Naturalist nicht wirklich Musik gelernt habe, das Gegenwort aufrufen könnte, jener sey ein so guter und unterhaltender Praktiker, eben weil er keine Theorie habe lernen dürfen. Die Theorie ist ein Baum, der nur in wenigen Menschen in seine unendliche Verzweigung so weit ausschlagt, dass er Blüthen und Früchte treibt, wogegen ein auf blose Praxis und Empirie Zurückgedrungener, viel eher ganz und rund wird.

F. L. B.

4.

Die Glocken.

Es ist kein Gebiet irgend einer Kunst so fest begrenzt, dass es nicht auf der einen Seite in die freye Natur, auf der andern in das tägliche, bürgerliche Leben hinübergriffe. Zu den an den Grenzen der Kunst liegenden Erscheinungen dürfen wir auch diejenigen zählen, wo die Kunst, statt im hellen Tag aufzugehen, gleichsam unter einer gewissen Dämmerung verhüllt, zu schlummern scheint. Dergleichen Erscheinungen helfen nicht selten das Schöne, wo es mit seiner Gestaltenfülle auftritt, durch ihr groteskes Wesen verherrlichen, indem sie dem Ganzen einen ernsten, grossartigen Charakter verleihen.

Man erinnert sich, was ein neu verstorbener, verehrter Tonsetzer (Reichardt) in dieser Beziehung von dem Kanonendonner sagte.

Er hatte nämlich auf einen festlichen Abend ein Musikstück gedichtet, das ihm bey der Hauptprobe nicht ganz genügte, indem es der Würde des Tages nicht völlig zu entsprechen schien. Er fand jedoch nicht Zeit, die Sache sich zu Danke zu machen.

Bey der wirklichen Aufführung trat aber ein Umstand ein, der alles gut machte. Es wurden nämlich, nach einem gegebenen Signal, während die Musikwogen stürmten und brausten, die Kanonen gelöst; an diese hatte er bey der Probe nicht gedacht, obwol sie, bey der Composition selbst, von ihm mit in die Kunstrechnung genommen worden waren.

Auf der Grenze des Gebiets der Musik, jedoch schon näher ihrem eigentlichen Wesen, als die Grund- und Pfund-Noten der Kanonen, liegen die Glocken. Bey diesen, wenn sie in Vereinigung tönen, erfüllen nicht selten schöne Accorde die Luft, und bewirken bey dem Hörer ähnliche Eindrücke, wie sie die kunstreiche Musik bezweckt.

Diese weithin schallenden Metallkörper vereinigen gewissermassen die zwey äussersten Enden der Tonwelt, die Gewalt des Donners, oder das Brausen des Sturms, und das magische Ton- und Accord-Gewebe der Aeolsharfe, oder Harmonika, und eben so finden wir, wenn wir auf ihre Gewalt sehen, dass sie das Gemüth des Menschen an zwey Extremen zu fassen vermögen, nämlich an

seinem tusserlichsten und an seinem innerlichsten Leben.

An seiner welt- oder staatsbürgerlichen Seite: wenn sie, begleitet vom Kanonendonner, zusammenschallen mit vereinten Klange, und beym frohen weltgeschichtlichen, oder nationalen Ereigniss der erregten Menschenbrust ihren Vollton entgegenbringen, dass er sie für eine Fortsetzung seines innern Tönens halten muss; oder beym Volksaufruhr, um den Schrey des Wehe und Entsetzens weiter zu tragen: oder endlich — wenn ihr melancholisch abgesetzter Schlagen die Bürger aus dem Schlaf weckt, weil ein Element seine Bande gebrochen, und der Stadt Unheil droht.

An sein innerstes Gemüth klingen sie leise an, wenn sie ferner ihn, den einsam pilgernden, als Verkünderinnen wirthlicher Wohnplätze, oder auf der Heimkehr als Stimme der Heimath erfreuen; wenn sie ihn am Tage des Herrn in die hehren Hallen, oder aus der stillen Capelle im Zwielicht zum frommen Ave rufen; wenn sie einen neuen Erdenbürger freundlich ins Leben einluden, oder einen Lebensmüden auf seinem letzten Gange mit beruhigenden Tönen begleiten. —

Doch hierüber ist wol lieber der deutsche Dichter in seiner tiefsinnigen Weise zu hören!

Die Untersuchung über diesen Gegenstand, so klein sie ist, könnte nun geschlossen scheinen. Die gemüthliche Anschauungweise begnügt sich, wenn sie zu dem Bedürfniss die Befriedigung, zur Noth die Erfindung, oder umgekehrt zum Bewirkten den Bewirker, zum Effect die natürlichen oder künstlichen Mittel aufgefunden hat. Die Beschauung fühlt aber, dass über dem Belebten und seinem Belebenden, Erregten und Erregenden immer ein höheres Belebendes und Erregendes stehe, und indem sie alle die mannichfachen Erscheinungen des Daseyns auf einen einfachen Ausdruck zu bringen sucht, sieht sie sich endlich an den Weltgeist gewiesen, der sich in den unendlich vielen Scheinleben, und vom Leben angehauchten Massen, als das eigentlich Lebendige, als das primitive Lebende offenbart. Die Sprache, um sich dieser Vorstellungweise zu bequemen, müsste sich oft gleichsam umstülpen, und statt zu sagen: der Mensch denkt, spricht, handelt, fühlt, singt etc., müsste es heissen: es denkt, spricht, handelt, fühlt, singt etc. ihn, durch ihn, in ihm.

In dieser Beziehung können wir die Glocken, wie sie die Menschenhand bey mannichfaltigen Veranlassungen ertönen lässt, als Organe der allerverbreitetsten Sprache ansehen, durch die der Weltgeist sich bald leise und gemüthlich bald weitvernehmlich und majestätisch hören lässt. Er ist es, der den Menschen drängt, so weit gerade ein Gedanke, ein Gefühl, ein Bedürfniss rege ist, auch seine Töne zu schicken: diese Metallkörper hat er gewählt, um einen weiten Raum mit einfachem, aber abzeichnendem Schalle zu erfüllen, und jedem seiner Bewohner zu sagen, dass, so weit von den Glockenthurms Zinnen das Auge die Wohnsitze der Menschen umher erreicht, so weit die Klangwogen wallen, Alle in diesem Moment den einen Gedanken, das eine Gefühl theilen.

Freywillig wird der Mensch diese ehernen Zeugen nie mehr schweigen lassen: aber wo er es gezwungen that, z. B. in einer belagerten Stadt, oder in einem Lande, das diese religiösen in kriegerische Werkzeuge umgiessen musste: da fühlt er das Drückende dieses ungewohnten Schweigens, und bey ihrem wiederkehrenden Klange bleibt kein Auge trocken. *F. L. B.*

Nachrichten.

Hamburg, im *July*. Einige Bemerkungen, Madame Catalani und ihren Gesang betreffend.

Ich Unterzeichneter gebe diese Bemerkungen ganz so, wie ich sie, als Künstler, meinen Erfahrungen, Einsichten und Empfindungen gemäss, gemacht habe und machen musste. Stimmen sie nicht überall mit den Meynungen Anderer zusammen; so ist dies nicht meine Schuld. Ich will darüber mit Niemandem rechten, oder streiten. Nur erinnere ich, dass ein grosser, berühmter, oder ein unbedeutender Name auf mein Urtheil eben so wenig Einfluss hat, als der Beyfall, oder Nichtbeyfall der Menge und der Vornehmen. Findet der Sachkenner diese Bemerkungen richtig, und dienen sie nur hin und wieder einmal einem Künstler zur Belehrung, oder Zurechtweisung: so ist mein Zweck durch diese öffentliche Bekanntmachung erreicht.

Madame Catalani gab hier binnen sehn Tagen vier öffentliche Concerte, sämmtlich im Apollo-Saale, der ungefähr 800. mit Benutzung der Seitenzimmer, Logen etc. aber gegen 1000 Personen und darüber fasst. Ein Eintritts-Billet kostete

2 Species-Thaler. Die beyden ersten Concerto waren übervoll; denn es mussten mehre Menschen wieder weggehen, die nicht mehr hinein konnten. Das dritte, mit sehr vielen Fremden angefüllt, war ziemlich voll, und das vierte fast leer.

Die Stimme der Mad. C. ist etwa durch die Töne g und a begrenzt; folglich nicht von ausserordentlichem Umfange; mehr Alt, als Sopran. Freylich singt sie auch bis h und c̄ hinauf, und bis f hinunter: aber auf mich machte die etwas gewaltsame Hervorbringung *dieser* Töne keinen ganz wohlthätigen Eindruck. Ausserdem ist ihre Stimme stark und kräftig, vorzüglich die Octave von c bis c̄; denn höher hinauf haben ihre *starken* Töne schon etwas Schneidendes. Jedoch bewährt sie besonders schon dadurch den Namen einer mit Recht so genannten grossen Sängerin, dass sie ihre Stimme sehr in ihrer Gewalt hat, und die natürliche Stärke derselben nach Willkür zu mässigen weiss. Nur *sehr* selten geschah es, dass einer der höhern Töne abblitzte, oder ein sehr tiefer etwas knarrte.

Sehr bedeutend, bestimmt und deutlich sind ihre Kunstfertigkeiten, vorzüglich, wenn sie dieselben *a mezza*, oder *sotto voce* hören lässt. Doch ist es einem feinen und gebildeten Gehör unangenehm, dass sie, vorzüglich in Passagen und Coloraturen, fast alle Leit-Töne (*notes sensibles*), übermässige Intervalle (*intervalles superflues*) und grosse Terzen, nach der gleichschwebenden Temperatur, viel zu tief singt, insbesondere, wenn die ersteren in denselben als durchgehende Töne, oder als Wechseltöne vorkommen. — Ueberhaupt verdient es doch wol die schärfste Rüge und Missbilligung, dass man fast gar keinen Menschen mehr singen hört, der durch seinen Gesang auch nur eine geringe Bekanntschaft mit den Verhältnissen der Töne bewährte. Wem aber ist eine genaue Kenntniss derselben wol nöthiger, als gerade dem Sänger? Der Instrumentist hat in dieser Rücksicht allerhand Vortheile, Hülfsmittel und allenfalls Entschuldigungen (wie z. B. der Klavier- und Orgel-Spieler), die bey dem Sänger grösstentheils ganz wegfallen. Ein aus mehren Tönen und Accorden zusammengesetztes Musikstück ist in der Ausführung ohne irgend eine Temperatur schlechterdings unmöglich. Da nun aber Temperiren nichts anders heisst, als die Intervalle um etwas *Bestimmtes* höher oder tiefer nehmen, als ihnen das eigentliche natürliche Ton-Verhältniss giebt: so besteht die Kunst, rein zu singen und zu spielen, eigentlich in *der* Kunst, nach *bestimmten Regeln* unrein zu singen und zu spielen. Jeder, dem dies paradox klingt, und der darüber seine Verwunderung äussert, beweiset dadurch nur seine grobe Unwissenheit in Ansehung dieses Gegenstandes. Es ist eine seit Jahrtausenden bekannte und erwiesene Sache, dass z. E. drey an einander gereihete, grosse Terzen in dem natürlich reinen Verhältnisse 4 : 5 die Octave nicht erfüllen, und vier ähnliche kleine Terzen in dem Verhältnisse 5 : 6 sie um ein Merkliches überschreiten, und daher schon in *jedem* consonirenden Dreyklange zwey Intervalle temperirt werden müssen, wenn sie nach der, besondere für unsere neuere Musik höchst nothwendig gewordenen und auch fast ganz allgemein angenommenen, gleichschwebenden Temperatur *rein* klingen sollen. Wie aber können *die* Menschen rein singen, die von allen diesen Sachen gar nichts wissen, und weder Gehör, noch Stimme dazu gehörig ausgebildet haben? Es ist sehr leicht, zu beweisen, dass bey dem Sänger, selbst ein sehr geübtes Ohr, allein, ohne hinreichende Kenntnisse von der Harmonie und der Temperatur damit zu vereinigen, nicht hinreicht, in allen Fällen rein und richtig zu singen. Da mich aber dieser Beweis hier gar zu sehr von meinem eigentlichen Zwecke entfernen würde, und mancher meiner Leser vielleicht schon gar dieser kleinen Digression eine andere Stelle anweisen dürfte: so komme ich wieder zu Madame Catalani zurück.

Wenn von *menschlichem Gesange* die Rede ist, so heisst Gesang bey mir: eine wohlgeordnete, zusammenhangende, nicht zu schnelle Folge mehrer Töne, zur Bildung einer, für jeden, mit gesunden Sinnen begabten Menschen, fasslichen Melodie. Die Ordnung der Töne und die Bewegung bestimmt der Componist. Das Uebrige, namentlich aber, eine richtige, das ist, eine schöne, geschmackvolle, zusammenhangende Verbindung der Töne, hangt grösstentheils vom darstellenden Künstler ab. Ist meine Meynung vom menschlichen Gesange richtig: so muss ich gestehen, dass ich Mad. C. nur wenig eigentlich *singen* gehört habe, ob ich gleich in allen ihren, hier gegebenen, vier Concerten und in einer Probe sehr aufmerksam zuhörte. Man hat sie unter andern auch mit der Nachtigall verglichen. Wie albern! Das Einzige, was wol manchmal Sängerinnen den Nachtigallen

nachmachen, ist das allmählige Anschwellen und Wiedergeben eines und desselben Tons. Aber auch selbst dies Einzige habe ich eben nicht von Mad. C. gehört. Ueberhaupt kann man wol nichts Lächerlicheres aufstellen, als den menschlichen Gesang, mit dem der Vögel vergleichen, oder wol gar die Schönheit und Natürlichkeit des erstern nach diesem bestimmen zu wollen. Ja selbst nur der allgemeine Sprachgebrauch entschuldiget es, dass man das Schlagen, Pfeifen, Zwitschern, Schreyen, Krächsen etc. der Vögel — Gesang nennt.

Alle Sänger und Sängerinnen, die sich nur von der Sucht zu glänzen, und ihre erlangten Kunstfertigkeiten zu zeigen, leiten lassen, behandeln richtige Declamation als eine höchst unbedeutende Nebensache. Sie trennen den Artikel von dem dazu gehörenden Substantiv, verwechseln jenen mit dem Pronomen, verweilen bey den Fermaten fast Minuten lang auf kurzen und unbedeutenden Sylben, setzen nach Verbindung-Partikeln ab, um Athem zu schöpfen, zerreissen nach Willkür mehrsylbige Worte ohne Barmherzigkeit, verändern den Laut eines und desselben Vocals mehre Male, lassen die Mitlauter mitunter ganz fahren, sprechen die Worte theils fehlerhaft, theils gar nicht aus etc.; und warum? um allerhand einstudirte Manieren, Verzierungen, Läufe, Coloraturen etc. anbringen zu können, und dadurch den Beyfall des *musikalischen grossen Haufens* zu erringen. Thun dies Menschen, die, gleich jener armen und unglücklichen Sängerin, weit lieber ihre Noth *beweinen* möchten, wenn sie *singen* müssen: so verdient dies, wenn auch nicht Rechtfertigung, doch wenigstens Entschuldigung. Aber die weltberühmte, reiche Catalani sollte sich dergleichen doch nicht zu Schulden kommen lassen! — Was mir jedoch, vor allem andern, den Gesang der Mad. C. sehr verleidete, waren die höchst veralteten, faden und magern italienischen Compositionen eines Portogallo, Zingarelli, Paesiello, Milico etc., mit denen sie sich vorzugsweise fast immer nur hören liess. Um gerecht zu seyn, muss man diesen Compositionen indess *den* Vorzug einräumen, dass so ziemlich alle Gattungen erlernter Kunststücke hinein gezwungen werden können, ohne etwas daran zu verderben. In ihrem dritten Concerte sang Mad. C. die bekannte Arie aus Mozarts *Figaro: Dove sono i bei momenti* etc. Aber wie? Einige kleine Beyspiele mögen dem Leser diese Frage beantworten. Gleich im zweyten Takte machte sie zwischen dem ersten und zweyten Achtel einen sonderbaren Absatz, den ich hier durch + angedeutet habe:

Ob es absichtlich, zufällig, unwillkürlich, oder aus Noth geschah: darüber wage ich nicht zu entscheiden. Die erste Fermate in dieser Arie auf der Dominante g schmückte sie überreichlich aus, machte einen ganz vollkommenen Schluss, setzte ziemlich lange ab, und nun — ging's weiter. Folgende Stelle:

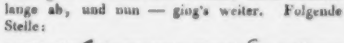

verzierte sie also:

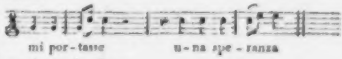

Der diese Stelle imitirende erste Hoboist im Orchester war consequent genug, ihr dieses kleine Trompetenstückchen, sowol in der Probe, als im Concerte, genau nachzumachen. Das Recitativ vor dieser Arie: *E Susanna non vien* etc. sang sie nicht. In der Probe untheilte sie darüber besonders naiv, indem sie sagte: *c'est vilain.* — !

Bey weitem besser, ich möchte wol sagen vorzüglich gut, sang sie im letzten Concerte die bekannte Scene aus Paers *Griselda*: *Su, Griselda! coraggio!* mit obligater Violine, die der brave Geiger, Hr. Kirsewetter, mit ganz vorzüglicher Discretion spielte. — Unter allen den mannichfaltigen Fehlern, denen sich unsere neuern Sänger und Sängerinnen *fast ohne Ausnahme* ergeben, ist wol *der* einer der allerbedeutendsten, dass sie, um (wie *sie* glauben) mit Geschmack und Gefühl zu singen, beständig ralentiren, anticipiren, und, vor allem andern, retardiren, wodurch nicht nur der Takt auf eine jammerliche Weise zerfetzt wird, sondern auch in der Harmonie die widrigsten Missklänge entstehen, die nicht nur den Kenner mit Entsetzen erfüllen, sondern *jeden*, mit gesunden Gehör-Organen begabten Zuhörer, der Gefühl für Takt und Rhythmus hat, auf das qualvollste beunruhigen und martern. Wir haben gegenwärtig bey unserm hiesigen Stadt-Theater einen, mit einer sehr guten Stimme begabten Sänger dieser Art, der es, bey vielen andern groben Fehlern, bereits *darin besonders* zu einer solchen Vollkommenheit gebracht

hat, dass er kaum hin und wieder einmal ein paar einzelne Töne zu rechter Zeit [illegible]. Höchst angenehm und wohlthätig war nur dabey dem Gesange der Mad. C. die Bemerkung, dass sie sich *zu diesem* Unwesen noch eben nicht hatte hinreissen lassen. — Ihre Manieren haben mir, ob sie sie gleich immer deutlich und bestimmt hervorbringt, oft nicht gefallen wollen. Ganz veraltete, verbrauchte und abgenutzte Manieren, Verzierungen, wie z. E.

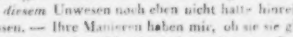

oder:

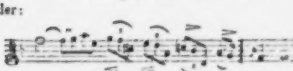

oder:

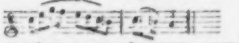

oder:

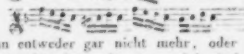

etc. sollte man entweder gar nicht mehr, oder doch nur höchst selten hören lassen. — Sehr lächerlich ist mir immer eine *gewisse* Art von enharmonischem Gequirle auf- und abwärts in schneller Bewegung — von den Sängerinnen: *Läufe durch halbe Töne* benahmset, welches folglich die chromatische Tonleiter bedeuten soll — vorgekommen. Ungefähr dahin gehören auch die sogenannten Ketten-Triller durch halbe Töne. Ich habe viele Sängerinnen gehört, die diese Kunststücke machen wollten: aber bis jetzt noch keine, Mad. C. selbst nicht ausgenommen, die sie gesund herausgebracht hatte. Gesetzt aber auch, dass dies *möglich* wäre, so sind, ehe man zu einem Resultate schreitet, vorher doch immer noch erst *die* Fragen zu beantworten: ist das der menschlichen Stimme angemessen? ist das *schön?* — Will man solche und ähnliche Sonderbarkeiten zur Ausbildung der Stimme üben, so mag dies recht heilsam seyn: aber öffentlich aufstellen sollte man doch dergleichen Curiositäten, die immer nur verunglücken, nicht.

Eine bedeutende Unart der Mad. C., als Künstlerin, ist wol *die*, dass sie eine Stimmgabel, deren als a bestimmter Ton, nach der in Deutschland üblichen Stimmung, um einen halben Ton zu tief ist, mit sich führt, nach welcher sie das zur Begleitung bestimmte Pianoforte in ihren Concerten stimmen lässt. Da nun zu ihren Arien die Saiten-Instrumente nach dieser Stimmung herabstimmen, und die meisten Blas-Instrumente transponiren müssen: so veranlasst sie dadurch im Orchester allerhand Unlust, Beschwerlichkeiten, Verwirrung, und zum Theil auch Unmöglichkeiten. So sang sie z. E. die oben erwähnte Arie aus dem *Figaro*, ungeachtet ihrer tiefen Stimmung noch um einen ganzen Ton tiefer, wodurch also diese Arie um eine kleine Terz hinunter, und zwar aus dem Tone c nach a transponirt werden musste. Da man nun keine tiefen A-Hörner hat: so wurden die Hornisten genöthigt, auf D-Hörnern, die theils ganz unnatürlichen, theils halb unmöglichen Töne dazu hervorzuzaubern zu müssen. Wer davon keine Kenntniss hat, der darf sich nur bey dem ersten, besten Waldhornisten erkundigen, wie es mit der unmittelbaren Verbindung folgender Töne: 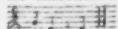 auf dem Waldhorne beschaffen ist: anderer Schwierigkeiten gar nicht einmal zu gedenken.

Ihr sehr edler Anstand beym Singen könnte wol allen singenden Personen als höchstes Muster zur Nachahmung aufgestellt werden. Nur eine, nie vorher bey Anderen bemerkte, wahrscheinlich wol durch Nothwendigkeit erzeugte Grimasse fiel mir auf. Durch eine sonderbare, vielleicht krampfhafte Bewegung des Kinnes bezeichnete sie jede Coloratur, die sie mit *starker* Stimme, insbesondere *abwärts*, machte; man kann alsdann jedes einzelne 16-theilchen, oder 32-theilchen, das sie singt, an dieser Bewegung abzählen. Besonders auffallend war diese bey der letzten Zeile des englischen Volksliedes: *God save the King*, die sie gewöhnlich so:

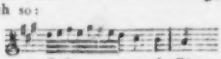

zu singen pflegt. Ihre Coloraturen klingen alsdann, wenn ich mich so ausdrücken darf, mehr Treppen-, als Peï!-artig.

Ausserdem bewahrt Mad. C. ihren guten, untadelhaften Namen durch ihr Benehmen auf das vollkommenste. Sie ist als eine Frau in ihren Jahren noch immer schön zu nennen, und, obgleich etwas prätiös, doch dabey sehr artig, edel und einnehmend.

In ihrer Begleitung befanden sich hier:

1) Ihr Mann, dessen Namen ich vergessen habe.

a) Miss Corri, eine junge, sehr ruhige Engländerin und Schülerin der Mad. C. Sie hat eine sehr hübsche Stimme, ist aber noch zu sehr Anfangerin, um mit ihrer Meisterin öffentlich auftreten zu können. Sie sang freylich manches ganz niedlich, aber ihre höchst fehlerhafte, ganz schlechte Aussprache der italienischen Worte war unausstehlich.

5) Herr Bolaffi. Er singt eine Art Tenor; hat Methode und Gewandtheit, nur leider keine Stimme. Ob er übrigens als schlechter Componist, oder als schlechter Klavierspieler, oder als schlechter Accompagnist, oder als schlechter Orchester-Director die grösste Bewunderung verdient, will ich dem Scharfsinn Anderer zur Beurtheilung überlassen.

C. F. G. Schwenke.

Berlin *). Biographische Notizen von berühmten Personen haben immer ein hohes Interesse. Daher werden auch folgende zuverlässige Nachrichten von der gefeyerten Künstlerin willkommen seyn, die jetzt auch in Deutschland so viele Bewunderer, einheimische und auswärtige, um sich versammlet.

Madame Catalani ist zu Sinigaglia, im Kirchenstaat, geboren, wo ihre Familie einer verdienten Achtung geniesst. Sie ward im Kloster Gubbio erzogen, wo sie bis zu ihrem 14ten Jahre blieb. Schon in diesem zarten Alter hatte sie eine so hinreissende, bezaubernde Stimme, dass man sich nicht enthalten konnte, sie zu beklatschen, wenn sie mit den Nonnen in der Kirche sang, welches zur Folge hatte, dass man ihr untersagte, mit zu singen. Schon in ihrem 14jährigen Alter, als sie das Kloster verliess, entwickelte sie ein so entschiedenes Talent, dass sie in Italien an der Seite Marchesi's und Crescentini's mit dem glanzendsten und beyspiellosesten Erfolge auftreten konnte.

Damals machte der portugiesische Hof den grössten Aufwand, ausgezeichnete musikal. Talente in Lissabon zu vereinigen. Mad. C. erhielt den Ruf dahin, und nahm ihn mit einem Gehalte von 24000 Cruzaden an; eine Einnahme, welche den Gehalt eines Crescentini um das Doppelte überstieg. Mad. C. blieb vier Jahre in Portugal, worauf man ihr ein Engagement in England antrug. Indess wünschte sie lieber, vorher Frankreich und Spanien zu sehen.

Die Prinzessin-Regentin empfahl sie der Königin von Spanien auf das dringendste und schmeichelhafteste, und diese überhäufte die grosse Künstlerin mit Geschenken und Beweisen der Gnade. Dies erhabene Beyspiel, mehr noch aber das bewundernswürdige Talent, reizten Spaniens Grosse, der ersten Sangerin der Welt verdiente Huldigungen darzubringen. Ein Concert, welches sie gab, brachte ihr 3500 Louisd'or. Die Logen waren für 5 Unzen Goldes vermiethet. Ueberall ward ihr die schmeichelhafteste und ausgezeichnetste Aufnahme. Ihre Reise in Spanien und nach Paris glich einem Triumphzuge. In der letztern Stadt gab sie vier Concerte, in welchen der Platz einen Louisd'or galt; ein bis dahin nie erhörter Preis. Dennoch waren alle vier gedrangt voll, und ihr ward der ungetheilteste und schmeichelhafteste Beyfall.

Aus Frankreich begab sich Mad. C. nach England, wo sie sich neunthalb Jahre aufgehalten hat. Dies war das Land, wo ein solches Talent die verdiente Bewunderung und Anerkennung finden musste. Nie hat ein Künstler, oder eine Künstlerin, in jeder Hinsicht so reich geerndtet. Der Ertrag ihrer, während ihres Aufenthalts in England gegebenen Benefiz-Concerte steigt über 90.000 Guineen. Dabey ward sie von der Nation und ihren ersten und gebildetsten Klassen, sehr gefeyert; sie verherrlichte alle Feste, und ihr sittliches Leben entsprach der strengsten Forderung, welche die Moralist nur machen konnte. Selbst bis in die untere Klasse war ihr Ruf so gedrungen, dass man oft verhindern musste, dass das Volk ihr nicht die Pferde vom Wagen spannte, um sie selbst im Triumph umher zu ziehn.

Mad. C. verliess England, um sich nach Frankreich zu wenden, wo ihr der König das Privilegium des italienischen Theaters mit einer Einnahme von 160.000 Franken ertheilte. Sie ist einzige Eigenthümerin und Directrice dieses Theaters, welches das erste Orchester in Europa besitzt; in ihrer Abwesenheit wird es von dem berühmten Paer geleitet.

Jetzt reiset Mad. C. von Berlin über Dresden und Wien nach Italien, dessen Zierde sie ist.

---

*) Nicht von unserm gewöhnlichen Correspondenten; und zum Theil vor kurzem schon einem andern öffentlichen Blatte mitgetheilt. D. Redact.

Wenn sie den Erfolg, der ihrer in Deutschland wartet, nach den drey Städten beurtheilt, die sie besucht hat, (Hannover, Hamburg und Berlin) so wird sie eben so angenehme Erinnerungen aus Deutschland mitnehmen, wie aus Spanien, Frankreich und England.

Mad. C. kann 52 Jahr alt seyn; aber sie scheint jünger, da sie mit einem sehr edeln, römischen Gesicht eine schöne Gestalt vereinigt, und die Kunst ihre Jugend immer erhalt. Was ihre Stimme und ihr Talent betrifft, so sind diese zu bekannt, zu allgemein in Europa bewundert, als dass es einer Auseinandersetzung dieser Verdienste bedürfte. Dabey ist Mad. C. durch die beyspiellosesten Huldigungen so gar nicht verändert, so gut, so bescheiden, dass man sie *la cosa rara* nennt.

Seit 11 Jahren ist sie an den Herrn v. Valabregues, ehemaligen Husarenoffizier, verheyrathet. Indess hat Mad. C. den Namen ihres Vaters behalten, der durch sie so berühmt geworden ist. Sie ist mit ihrem Ehegatten übereingekommen, den Namen Catalani fortzuführen, so lange sie von ihren Talenten Gebrauch macht. Sie hat drey Kinder, von denen zwey in England geboren sind; eins in Paris.

Dresden. Dass ökonomische Rücksichten der Grund sind, aus welchem die Direction des königl. Theaters verurdnet hat, aller 14 Tage eine Oper zu geben, vermuthen wir mit einiger Sicherheit. Man gab am 15ten Jun. die Oper *l'Avaro*, die zwar dem hiesigen Publicum ganz neu, aber schon längst von Orlandi in Italien in Musik gesetzt ist. Sie ist angenehm, leicht, und im Style deutlich und munter; jedoch fragten bey ihrer Aufführung die Zuschauer im Parterre einander, ob die Musik nicht von Cimarosa wäre, weil man ganze Stellen hörte, die aus *Matrimonio segreto* und *Trama deluse* dieses Meisters, aber auch aus *Griselda* von Paer etc. genommen sind. Hr. Orlandi verdiente also mit Recht nur durch die schöne Zusammenstellung dieser Stücke berühmter Meister Beyfall. Die Dichtung ist nicht schlecht und das Stück anmuthig; doch liess sich gegen die Haltung der Charaktere manches sagen. Wir kommen nun zur Aufführung. Hr. G. Sassaroli, Bruder unsers ersten Sopran, der von der königl. Direction als Bassist für Kirche und Theater angestellt ist, trat in der Rolle des Orasmo, des Geizigen, hier zum erstenmale auf. Seine Art zu singen ist gut; was er unternimmt, führt er sicher aus: er beweiset damit, dass er wirklich Musik versteht. In Hinsicht auf seine Stimme aber hat er den Fehler, dass er zu rauh durch die Kehle singt. Wenn er sie in ihrer Stärke mässigt, so hat sie gute Töne; aber übernommen wird sie widrig, und man hört den so eben angegebenen Fehler mehr. Uns scheint er mehr Bariton, als Bassist zu seyn. Im Komischen übertreibt er. Jedoch wollen wir ihn nach der ersten Vorstellung nicht zu streng beurtheilen, damit man uns keine Unbilligkeit vorwerfe. Mad. Sandrini, als Laurina, zeichnete sich, wie gewöhnlich, aus. Bey diesem Costume gefällt auch ihre Figur sehr. Im 2ten Acte, in der grossen Arie, schien sie uns mit Schüchternheit zu singen, weshalb ihre Stimme nicht in ihrem Glanze, und folglich nicht hell und stark, auch in manchen Tönen unrichtig war. Wir wunderten uns, dass eine so ausgebildete Sängerin, die schon so lange auf diesem Theater spielt, in solche panische Furcht verfallen konnte, welche dem Verdienste des Künstlers die Hälfte seiner Würkung benimmt. Hr. Tibaldi spielte den Stellonello sehr gut: doch hatten wir gewünscht, er hätte seine Stimme nicht so sehr angestrengt, da sie nicht die gute Würkung hervorbringt, als wenn er sie mässigt. Auch wäre ihm etwas mehr Unbefangenheit im Komischen und Haltung des Körpers zu wünschen. Hr. Benincasa, als Macrobio, spielte den Tauben sehr natürlich, und seine Gesticulation war echtkomisch und passend. Er erwarb sich allgemeinen Beyfall. Seine Stimme siegte neben dem Debütirenden, weil sie stärker, wohlklingender und auch tiefer ist. Mad. Miekisch spielte die Rosalinde. Ueber Hrn. Decavanti, als Felicino, ist es nicht der Mühe werth, etwas zu sagen. Dem. Hunt, als Tortora, that ihr Möglichstes, diese Rolle gut zu spielen: aber da dieselbe nicht interessant ist, machte sie keinen Eindruck. Das Orchester hat sich, seit Hrn. Polledro's Leitung, den Ton einer vollkommenen Einheit, und des Chiaroscuro wiedererworben, welches die Musik erst wirklich schön macht, und das es zuvor nicht oft hören liess. Dieser achtungswerthe Künstler debütirte diesmal, und bestätigte in der Direction dieser Oper seine Verdienste, als grosser Director und Concertist. Den festen Ton seiner Violin hört man vor allen hervor, und sein Ausdruck und seine Delicatesse entzücken den

Zuhörer. Er liess uns in einer Cavatine ein kleines Solo hören, bey dem sich diese Würkung auf das ganze Publicum zeigte. Sein Ton ist ein wahrer Gesang, und eben dies wird immer auf jedes Publicum so schönen Eindruck machen. Selbst Neider, deren es in jeder Kunst nur zu viele giebt, seyen sie nun boshaft oder unwissend, und die, ehe sie ihn hörten, behaupteten, er wäre zwar ein berühmter Concertist, aber kein Director eines Orchesters, waren genöthigt, nachdem sie ihn gehört hatten, zu widerrufen; und es sey ihnen und ihm zum Ruhme, dass das geschah.

Notiz. Am 10ten Jun. reiste Hr. Kapellm. Morlacchi nach Italien, um unter vaterländischem Himmel seine geschwächte Gesundheit wieder herzustellen. Wir wünschen ihm eine glückliche Reise, und auch, dass seine vollkommene Genesung beytragen möge, ihn zu einem System in seinen musikalischen Ideen und zum richtigen Ordnen seiner Compositionen zu verhelfen.

Kurze Anzeigen.

Impromptu pour le Pianoforte sur un air de Händel, par J. B. Cramer. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Auch diese wenigen Seiten werden den Freunden der Compositionen Cr's. gewiss angenehm seyn. Das kleine Stück besteht blos aus den wenigen, höchstsimplen, aber würdigen Ideen Händels, die auf mannichfaltige, interessante und würksame Weise durch einander gemischt, von einander abgelöset, mit einander verbunden, und dann in einem kurzen, freyen Schluss beendigt werden. Wie viel Schönes, ja Vortreffliches, liesse sich auf diesem Wege, wollte man ihn weiter verfolgen, aus und mit den einfach edlen Ideen der vorzüglichsten alten Meister liefern; statt der, im Grunde doch ganz abgeschmackten Weise, wo man über solche, oder über eben so einfache, eben so charakteristische Nationalmelodien, immer und immer wieder lärmende, bravourmässige Variationen schreibt, die nichts, oder das Gegentheil von dem sagen, was das Thema sagt! Aber freylich: zu diesem gehört gar nichts, als Routine; zu jenem wenigstens Sinn, Einsicht und Fleiss! —

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Charl. Arnold. Oeuvr. 5. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Die Sonate hat im Zuschnitt das Eigene, dass alle ihre drey Sätze im Sechsachtelthakt geschrieben sind. Man wird das tadeln, bis man sie durchgespielt hat, wo sichs zeigt, sie verbinden sich so gut, und gehen so gut in einander über. (was nämlich den Ausdruck anlangt,) dass man jene Besonderheit eher loben wird, indem sie beyträgt, das Ganze gewissermassen als ein fortlaufendes Stück zu betrachten. Und dann ist es, auch was Styl und Charakter anlangt, allerdings geeignet. Von vorn, und auch sonst hin und wieder, wird man an Beethovens meisterhafte Sonate aus D moll, die zuerst bey Nägeli herauskam, erinnert: doch kann man Hrn. A. keine eigentlichen Reminiscenzen Schuld geben. Dagegen zeigt er gute Erfindung, Kraft und Feuer, aber auch Gefälligkeit und Anmuth des Ausdrucks; Einsicht und Geschick für nicht gemeine Harmonien und gründliche Ausarbeitung: und nur in alle dem noch nicht durchgehends genug sichere Haltung, verhältnissmässige Anordnung der Unterabtheilungen, und jenes absichtlos *Scheinende* in der Ausführung einzelner Partien — was man aber auch nur nach und nach sich zu eigen machen, sich gleichsam anschreiben kann. Ein schönes Talent und ein auf das Edlere gerichteter Geschmack sind auch an dieser Composition zu erkennen, obgleich sie Ref. einigen andern, dessellen Verfs., nachstellen muss.

Divertissement martial pour le Pianof., avec accomp. de Flûte. par M. de Ledesma. Livr. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Das erste dieser Divertiss. ist No. 44., v. J. 1815. genau beschrieben und grundlich beurtheilt worden. Dies zweyte ist jenem ähnlich: nur wird hier die Flote mehr beschäftigt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten July. Nº. 29. 1816.

NACHRICHTEN.

Mayland. Ich setze meine Berichte diesmal ohne alle Einleitung fort: denn was ich als diese geben müsste, wäre sehr unerfreulich. Ich schloss nämlich zuletzt (mus. Z. No. 21 von diesem Jahre) mit Schilderung der ersten Aufführung der *Zauberflöte* auf unserm grossen Theater — wie diese wenig gelungen sey, noch weniger der Menge gefallen habe, und die Meynung mancher Kunstfreunde sey, es werde sich damit finden, wovon ich mich aber nicht überzeugen könne. Nun — ich habe Recht behalten. Dies Meisterwerk Mozarts wurde nämlich vom 15ten April bis 1sten May ganz, dann bis zum 1sten Juny nur halb gegeben; gefiel aber überhaupt sehr wenig, ja, fast gar nicht. Das Urtheil der Mayländer über diese Oper ist fortwährend im Allgemeinen sehr verschieden. Sachkundige und richtig Fühlende erkennen dieselbe, wider Willen, als das an, was sie ist; einige möchten sie sogar dem *Don Juan* vorziehen: der grösste Theil des gebildeten, und sich gebildet nennenden Publicums aber, nahm sie kalt auf; nur gefielen so ziemlich sämmtliche Duette und Arien des Papageno, der Chor: Das klinget so herrlich — die Arie der Pamina: Ach ich fühle etc., der Marsch bey der Feuer- und Wasserprobe, nebst dem darauf folgenden *a due*, und — was wohl zu bemerken — die Ouverture, welche in der letzten Vorstellung sogar wiederholt werden musste, ein Fall, der in Italien, da diese Ouverture so ganz und gar nicht italienisch klingt, gewiss unerhört ist. — Im Einzelnen hörte man da klagen: die *Zauberflöte* hat gar keinen Gesang! dort: sie hat nichts als Gesang, und das Orchester zu wenig bey ihr zu thun! und dergleichen Widersprechendes mehr; ja manche, die nur einer *musica di piazza* huldigen, sagten sogar: diese Oper hat eine „*musica scelerata*," zu deutsch, eine verruchte Musik. Diese höchst interessante und ganz neue Benennung der Musik der *Zauberflöte* hörte ich aus dem Munde eines alten Priesters, der sonst nie das Theater besucht, nie von Mozart etwas hörte, und sich nie um Musik bekümmerte, sondern es ganz unschuldig in einer Gesellschaft so auflischte, wie er es von Andern gehört hatte. — Fragt man nun: Wie ist es möglich, dass man eben hier so taub und gefühllos seyn konnte, da doch *Don Juan* und *Così fan tutte* eine so ausgezeichnete Aufnahme fanden: so antworte ich hierauf: Man hörte selbst im *Don Juan* mehre der allervortrefflichsten Stücke, wie z. B. den Schluss der *Introduzione*, (mit den Triolen), das Duett: *Fuggi, crudele, fuggi*, das Quartett und das Sextett, mit Gleichgültigkeit an; in der *Zauberflöte* hatten — die, im Allgemeinen sehr mittelmässige und ausserst rauhe Aufführung, die erbärmlichen Decorationen und Kleidungen (welche in Mayland schon allein eine Oper fallen machen können), und das Gedicht, welches ganz und gar nicht behagte, am meisten auf den sonderbaren Ausgang Einfluss; man stehet aber in Italien, wo man Händel und Gluck gar nicht, Haydn, Mozart, Beethoven erst seit sehr wenigen Jahren, und nur zum Theil kennt, wo es im Ganzen an jenen erhabenen Kirchenmusiken fehlt, die in Deutschland wie unvermerkt den musik. Sinn so veredeln, von aller höheren Musik jetzt ferne, und wird vielleicht noch lange so ferne stehen, bis die *gesammte* Nation diese grossen Männer *ganz* begreift. Ja, es fragt sich, ob dies letzte in Italien je der Fall seyn wird. Es liegt so ein gewisses Etwas im Italiens. Klima, Art, und im gesammten Wesen und Charakter seiner Bewohner, das mit jener Gattung höherer Musik sehr schwer zu vereinigen ist. Hieraus kann man noch Folgendes setzen: Italien ist mit dem Geiste der ausländischen und besonders,

der deutschen Literatur durchaus nicht bekannt, und will damit nicht bekannt seyn; nimmt man einzelne treffliche Männer aus, so ist von einem Streben nach höherer Bildung, im Allgemeinen, und bey der Nation überhaupt, gar nicht die Rede; und beydes muss nun auch auf die Tonkunst und ihre Werke, in wiefern sie eben nicht recht für den Standpunkt geeignet sind, auf welchem man sich befindet, wirken. In Hinsicht auf diese Kunst, in wiefern sie wirklich deutsch ist, kann sich diese Nation selbst nicht mit der französischen vergleichen. Die verständigern und unterrichtetern Franzosen bekümmern sich jetzt, mögen sie es öffentlich nun gestehen oder nicht, nicht wenig um die deutsche musik. Literatur, und noch mehr um die vorzüglichsten deutschen Künstler und deren Werke, die man fleissig studirt, hochhält, und zu geniessen weiss. Das ist hier ganz anders, und lässt kaum einzelne, seltene Ausnahmen zu. Damit es nicht scheine, ich übertreibe, so führe ich nur einige Kleinigkeiten aus der letzten Zeit an. In der verwichenen Fastenzeit wurde eine sehr schöne haydnsche Symphonie im hiesigen grossen Theater *alla Scala* geradezu ausgepfiffen. Der herrliche Gesang der Donna Anna des oben erwähnten Sextetts im *Don Juan* bey: *Lascia almen alla mia pena questo piccolo restoro* — der doch gewiss der reinste Ausdruck der Empfindung und auch der Individualität der Person und ihrer Lage ist, wurde hier in Mayland mit Kälte und Langeweile angehört. Doch genug davon! —

Da man hier zu Land gewohnt ist, jeden Monat die Oper zu wechseln, und die *Zauberflöte* nur wenig besucht wurde: so trachtete die Theaterdirection, die zwar Mozarts Namen hoch verehrt, aber auch die Theaterkasse nicht gern aus den Augen verliert, diesem unvermutheten Unfall dadurch abzuhelfen, dass sie eine ältere Farce von Rossini: *L' Inganno felice*, welche die dermaligen Sänger ohnehin schon anderwärts und öfters gesungen hatten, mit einem Acte der *Zauberflöte* täglich bis zur folgenden neuen Oper gab. — Es ist schon mehrmalen in der *musik. Zeitung* von Hrn. Rossini gesprochen worden. Zum Ueberflusse wiederhole ich nochmals, dass er unter den heutigen italien. Componisten zwar der beste sey, dass aber auch er sich höchst selten über den gewöhnlichen italien. Styl hinauswagt, und einige seiner Opern, wie *Demetrio e Polibio*, *la pietra del paragone*; *Tancredi*; *L'Italiana in Algeri*, zwar schöne Melodien haben, die aber denen, Weigels und Pars, doch nachstehen, weil sie allzuweichlich und fast immer auf die leidigen Appoggiaturen gestützt sind. Viele seiner Melodien haben wirklich etwas Verführerisches: kennt man sie aber einmal, so ist auch alle ihre Wirkung dahin, wie das ja mit allem blos weichlich Reizendem der Fall ist. Zum Beweis führe ich nur an, dass R. weder in Mayland, noch in Venedig, wo man ihn schon sattsam kennt, seit zwey Jahren Glück macht. Warum aber dieser Meister, der doch die Composition gründlich versteht, und auch in haydnscher und mozartischer Musik nicht fremd ist, keinen Gebrauch von diesen seinen Einsichten macht, und überhaupt jetzt sich vernachlässigt: das mag er sich selbst beantworten. Schade um diesen jungen, sehr talentvollen Mann! Was nun obige Farsa anbelangt, so ist sie vom Anfange bis zum Ende, was auch jeder ehrliche Italiener selbst gesteht, ein leeres, nichtssagendes Ding. Doch konnten sich in derselben die Sänger gemächlich zeigen, eben weil der Componist nichts gesagt hat; auch ist ein „wundervolles" Terzett darin, welches einen „ausnehmenden" Effect macht. So sprechen die sogenannten *orecchianti*. Dies hochgepriesene Terzett fängt ziemlich gut an, in der Mitte herrscht Verwirrung, das Ende ist sehr lärmend. Es hat wirklich im Ganzen wenig oder nichts Ausgezeichnetes; keine neue Melodie, oder Harmonie: nicht die mindeste Ausführung — was nämlich wirklich so genannt werden kann. — Diese Farsa ward also den ganzen Monat May hindurch täglich mit einem Acte der *Zauberflöte* gegeben; gewiss ein merkwürdiges *Factum* und *Fatum*! Der Einsender konnte sich den ganzen Monat nicht entschliessen, das Theater *alla Scala* zu besuchen, und dieser empörenden Mesalliance beyzuwohnen. Mehre Italiener, die Mozart fühlen und ungemein schätzen, thaten desgleichen. Aber die Unwissenheit und Einfalt, auf das Gelingen jenes Terzetts gestützt, schritt stolz über Mozarts Asche daher, und feyerte laut den Triumph über sie. Die Farsa hat übrigens, das Terzett ausgenommen, im Allgemeinen nicht sonderlich gefallen; doch sang Hr. Monelli (Tenorist) ganz anders darin, wie in der *Zauberflöte*. In dieser Oper bewegte er sich kaum, und nicht selten hörte man ihn gar nicht; so dass man in Eile einen zweyten Tenor (Hrn. Bonoldi) für die nächste Oper engagiren musste: allein in der Farsa öffnete sich sein Mund, bewegten sich seine Glieder,

und er sang sehr schön — welches alles ich selbst gesehen und vernommen, als man besagtes Operettchen zu Anfang dieses Monats allein gab. Man sagt, diese Verwandlung wäre entstanden, weil man ihm diesmal applaudirte, und in der *Zauberflöte* nicht, so dass er in dieser Oper den Muth verloren habe: steckte hingegen etwas Anderes dahinter, so verzeihe es ihm der Himmel.

Hier hatten nun die Leser der musik. Zeitung abermals einen kleinen Beytrag zur Darlegung des gegenwärtigen Zustandes der Musik in Italien! Und dennoch bleibt dies Land, in Hinsicht des Gesanges, noch immer die Schule anderer Nationen. Auch bemerke ich, dass Neapel vor allen andern Städten Italiens die mozartische Musik am besten goutirt. Vor vier Jahren war ich selbst Augenzeuge davon, als man daselbst den *Don Juan* gab, und unlängst war dieses daselbst mit Mozarts *Figaro* derselbe Fall; er ward vergöttert, und wol 60 Mal gegeben. Ein vor kurzem hier angekommener neapolitanischer Componist versicherte mich, man habe täglich zwey, auch drey Stücke aus dieser Oper wiederholen müssen, welches hier und da, besonders in den kleinern Theatern Italiens, erlaubt ist. — Hr. Ricordi, Musikalienhandler allhier, zeigte sich beym Schicksal der *Zauberflöte* gewissermassen heroisch. Ungeachtet sie nicht gefiel, liess er sich doch nicht abschrecken, und druckte ungefähr 10 Stücke aus dieser Oper: sie fanden auch, wie er sagt, einen leidlichen Absatz. Ja die Unterrichtetern lassen sich noch jetzt mehre andere Stücke aus der Partitur, unter anderm auch das grosse Recitativ des Tamino im ersten Act, copiren. Jenes rossinische Terzett wurde nicht gedruckt. —

Den 1sten Jun. gab man in der *Scala*: *La roccia di Frauenstein* (eigentlich: *Fuorusciti*), eine von Hrn. Mayer vor 11 Jahren in Venedig componirte Opera semiseria. Sie machte zeither, wie man sagt, nirgends Glück. Auch hier in Mayland fiel sie durch, ohngeachtet Hr. Mayer eigends hieherkam, und mehre neue Stücke dazu componirte. Sie erlebte in allem vier Vorstellungen, und man gab sodann die rossinische Farsa ganz allein mit zwey Balleten bis zum 15ten Jun., wo die dritte Oper dieser *Stagione* gegeben wurde. Sie hiess: *La Chiarina*, und ist von Hrn. Farinelli neu für unser grosses Theater componirt worden. Auch diese Oper machte, bey aller Mühe, die sich die Sänger darin gaben, einen nicht kleinen *fiasco*. Es gehört auch in der That eine grosse Geduld dazu, dies neue Werk vom Anfange bis zum Ende anzuhören. Welche Le re! welche immerwährende Betaubung mit der Trommel! welche lästige *Crescenti* und *Forti*! — Dieser Meister hat sich sehr viel davon versprochen, vornämlich auch von einer Tenorarie im ersten Acte: Hrn. Monelli's Gesang gefällt auch sehr, aber nicht die Musik der Arie, denn diese ist bis zur Hälfte eine sehr gewinge, schlecht maskirte Copie der Arie: Dies Bildniss ist bezaubernd schön etc. aus der *Zauberflöte*. — Mit dem 30sten dieses Monats endigt die gegenwärtige *Stagione della primavera*, und wie es in diesen wenigen Tagen noch dieser Oper gehen werde, weiss ich nicht. So viel ist gewiss, dass man Willens ist, einige sehr matte Stücke mit der Musik aus *Don Juan* und *Sargino* zu vertauschen, welches freylich gegen das Uebrige sehr abstechen wird. Es ist leicht möglich, dass man die rossinische Farsa wiedergiebt, und mit derselben die *Stagione* beschliesst. Das zweyte, neue grosse Ballet von Gioja, *Tamerlano*, hat gefallen, und ist, im Ganzen genommen, ein sehr schönes Stück. —

Die neue Direction ist nicht wenig für die Zukunft verlegen. Es heisst, Par schreibe in Paris eine neue Oper für das hiesige grosse Theater, welche künftigen Herbst gegeben werden soll. Man wollte *Jean de Paris* geben: allein man fürchtet mit Recht, dass die französische Musik in Mayland kein Glück mache. Vielleicht gefielen hier die *Deux Journées* von Cherubini; für die übrigen Opern dieses Meisters stehe ich nicht. Man spricht von Spontini's *Vestalin*, von Mayers *Medea*, von Mozarts *Clemenza di Tito*, welche künftigen Carneval hier zum ersten Male gegeben werden sollen. Man will Beethoven, Winter, Weigl, Gyrowetz hieher kommen lassen, um Opern zu schreiben. Von Beethoven zweifle ich, ob er sich leicht entschliesst, nach Italien zu kommen; zu wünschen wäre es allerdings, da dieses Land nicht nur auf seine Gesundheit, sondern auch auf seine Kunst, einen mächtigen Einfluss haben könnte.

Im kleinen Theater, *Lentasio*, gab eine Gesellschaft in dieser *Stagione* nur wenige Male die beyden ältern komischen Opern: *La serva bizzarra* von Guglielmi, und *Il sedicente filosofo* von Mosca. Ich erwähne blos den Tenoristen, Rubini aus Bergamo, welcher Anlage zur Kunst zeigt, und, wie ich höre, noch andere drey Brüder hat, die

mehr oder weniger einst recht brav werden können. Einer seiner Brüder soll gegenwärtig in Neapel seyn.

Das seit zwey Jahren verschlossen gebliebene, in akustischer Hinsicht vortheilhafte *teatro Carcano* auf dem hiesigen *Corso di porta romana*, wurde vorgestern mit der ältern rossinischen, ernsthaften Oper, *Tancredi*, wieder eröffnet. Die Marchesini, welche als Mann gekleidet den Tancredi spielte, und den Tenor, Campitelli, abgerechnet, ist die ganze übrige Gesellschaft schlecht, und konnte daher wenig oder gar nicht gefallen. —

Folgende Opern wurden gegenwärtiges Frühjahr in einigen andern Städten Italiens gegeben, wie ich dies aus den Zeitungen und aus mündlichen Nachrichten erfahren habe.

Venedig. Im Theater St. Lucca die ernsthaften Opern: *Balduino* von Nicolini, (soll ziemlich gefallen haben — nicht so der Tenorist Tramezzani); *Lodoiska*, von Mayer; *Roma salvata* von Dussek. — Im Theater St. Benedetto, die komischen Opern: *Il turco in Italia* von Rossini; *L' Ingenua* (neue Farsa vom jungen Pacini, fiel durch); *Clotilde* von Coccia; *Malvina*, von Vaccaj. — Der berühmte Violinspieler, Paganini, befindet sich seit Anfang dieses Frühjahrs in Venedig und erregt allgemeine Bewunderung.

Genua. Die beyden ältern kom. Opern: *Il rivale di se stesso* von Weigl, und *Il turco in Italia* von Rossini. Sie gefielen abermals.

Parma. Hier gab man die *Ginevra* von Mayer, und die *Italiana in Algeri* von Rossini. In beyden sang die Marcolini.

Florenz. Aureliano in Palmira, ernsthafte Oper von Rossini, die im Carneval 1814 hier durchfiel. (S. musikal. Zeit. 1814, No. 15.) Sie gefiel ungemein. Die dasige Zeitung vergleicht Rossini mit Haydn, den sie vermuthlich sehr gut kennt. — Hätten sich die übrigen, kleinern Städte Italiens einigermassen auch die Ohren so verdorben durch deutsche Musik, wie Mayland und Neapel, so würde es in der That sehr traurig mit den italien. Theatern aussehen; denn, hat man Rossini's Opern satt, was giebt man hernach? —

Neapel. Hier gab es wenig Interessantes, weil das grosse Theater St. Carlo noch nicht ganz fertig ist. Hr. Kapellm. Mayer geht erst künftigen Herbst dahin, und bringt eine neue ernsthafte Oper von seiner Composition mit, welche bey Eröffnung dieses neu erbauten Theaters gegeben wird. Diese Oper heisst, dem Vernehmen nach: *La figlia dell' Aria.* Auch schreibt Hr. M. daselbst eine neue *opera semiseria* für das *teatro de' Fiorentini.* — Die Ballets des berühmten Vigano machen in dieser Hauptstadt kein Glück, weil der Geschmack der Neapolitaner durch die französischen Ballets ganz umgewandelt ist.

Vermischte Nachrichten. Hr. Mayer hat den ihm angetragenen, ehrenvollen Posten, als Kapellmeister an St. Peter in Rom, vor der Hand aus mehren Gründen abgelehnt. — Der bekannte Violinspieler und Componist, Radicati, reisete in diesen Tagen durch Mayland; er begiebt sich nach Turin, wo er bey Hofe angestellt ist. — Jüngsthin gab man in der hiesigen mollerschen Akademie zum ersten Male die Ouverture aus der Oper, *der Beherrscher der Geister*, von Carl Maria v. Weber. Die Italiener waren durch dieselbe ganz überrascht, und staunten nicht wenig, wieder ein neues, ihnen noch unbekanntes musikal. Genie Deutschlands zu finden. Das erste Mal wurde statt $\frac{4}{4}$ Takt $\frac{2}{4}$ genommen; wie es das zweyte Mal ging, weis ich nicht — Hr. Dussek, ein Böhme, und Bruder des verstorbnen Klaviercomponisten und Virtuosen in Paris, hat vorigen Carneval in Venedig eine sehr schöne *Farsa seria, L' ombra, ossia il ravedimento*, geschrieben, die sehr gefiel. Dieser talentvolle Künstler hält sich schon seit mehr, als 12 Jahren in Italien auf, und hat ungefähr eine gleiche Anzahl Opern und Farsen, sowol in Turin, als in Mayland und Venedig, geschrieben, die auf den dasigen Theatern mehr oder weniger Glück gemacht haben. Gegenwärtig befindet er sich in Venedig als Kapellmeister beym k. k. Infanterieregiment Davidovich, wo es ihm recht gut geht. Ich kenne Hrn. D. weder persönlich, noch etwas von seinen Compositionen, weiss aber so viel, dass er hier zu Lande sehr beliebt ist, und der Componist, Hr. Orlandi, schildert mir sein Talent als ausgezeichnet. So habe er z. B. Ouverturen am nämlichen Tage, wo die Oper gegeben ward, ganz aus dem Stegreif geschrieben, und ohne sie in Partitur zu setzen, sondern habe sie gleich in die Stimmen geseizt, und so dem Orchester übergeben. *Relata refero.* — Von Mad. Harlas kann ich Ihnen jetzt bestimmtere Nachrichten geben. Sie hat im Allgemeinen in Venedig eben nicht gefallen. Man erkannte sie zwar als eine *Professora*, an, doch vermisste man bey ihrem Gesange die Accentuation.

Auch ist es ein sehr grosses Uebel an ihr, dass sie des Italienischen nicht genug mächtig ist. Der Italiener verlangt nun einmal, und das nicht mit Unrecht, dass, wer vor ihm als Künstler auftritt, auch seine Sprache sich wahrhaft zu eigen gemacht habe. —

Zum Beschluss hoffe ich der musikal. Welt keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihr eine zuverlässige Uebersicht aller Compositionen S. Mayers darlege. Es muss wol alle deutsche Musikfreunde erfreuen, einen deutschen Mitgenossen auf fremdem Bodem so allgemein geehrt zu sehen, und das um so mehr, da dieser rühmlichst bekannte Componist, der erste war, welcher auf die italienischen Theater eine harmonienreichere Musik verpflanzte, welches nicht wenig zu seinem Ruhm in diesem Lande beytrug.

Hr. Kapellm. Mayer ist bekanntlich 1763 (d. 14ten Jun.) in Mendorf in Ober-Bayern geboren. Den ersten musikal. Unterricht empfing er von seinem Vater, Joseph Mayer, Organisten im besagten kleinen Oertchen. Er sang als Knabe von 8 Jahren in den Kirchen, und mit 10 Jahren spielte er fertig das Klavier. Er bezog hierauf die Universität Ingolstadt: der Hang zur Musik ward jedoch bey ihm immer stärker, und er lernte mehre musikal. Instrumente von sich selbst spielen. In einem Alter von 25 Jahren kam er nach Italien, und zwar nach Bergamo, wo er am Grafen Pesenti einen grossmüthigen Beschützer fand. Dieser verschaffte ihm Mittel, sich nach Venedig begeben, und dort, unter Leitung des Kapellmeisters Bertoni, das Studium der Musik fortsetzen zu können. Nach dem Tode seines Wohlthaters sah er sich genöthigt, die theatralische Laufbahn zu wählen, welches ihm auch der berühmte Piccini bey seiner Durchreise in Venedig anrieth. Im Jahre 1802 wurde Hr. Mayer zum Kapellmeister der Basilica di St. Maria Maggiore in Bergamo ernannt, welchen Posten er noch gegenwärtig ehrenvoll bekleidet. — Bevor dieser Meister nach Italien kam, componirte er 12 deutsche Lieder, die in Regensburg im Drucke herauskamen.

Hier ist das Verzeichnis seiner Compositionen vom J. 1791 bis 1816 in Italien.

1791. *Jacob a Labano fugiens*, Oratorium für das Conservatorio de' Mendicanti zu Venedig. — *Fenio, ossia, la musica custode della fede maritale*, dreystimmige Cantate für die Hochzeit S. E. Fiscarini.

1793. In Venedig. *Sisara*, ein Oratorium. — *Ero*, eine einstimmige Cantate für die Sachetti.

1794. *Saffo, ossia i Riti di Apollo Leucadio*, opera seria für das Theater alla Fenice in Venedig. — *Tobiae Matrimonium*, ein Oratorium. — *La passione*, ein Oratorium für die Stadt Forli.

1795. In Venedig. *David*, ein Oratorium. — *Temira ed Ariato*, eine Cantata seria für das Theater alla Fenice. — *Il sagrifizio di Jefte*, Oratorium für die Stadt Forli.

1796. In Venedig. *La Lodoisca*, opera seria für das Theater alla Fenice. — *Un pazzo né fa cento*, für das Theater St. Samuele.

1797. In Venedig. *Telemaco*, op. ser. für das Th. alla Fenice. — *Il segreto*, Farsa für das Th. St. Moisè. — *L'intrigo della lettera*, für dasselbe Theater. — *Le avventure di Leandro*, eine Cantate in 2 Acten für den Grafen Carcano aus Vicenza.

1798. In Venedig. *Aviso ai maritati*, op. buffa für's Theater St. Samuele. — *Lauso e Lidia*, op. ser. für's Th. alla Fenice. — *Adriano in Siria*, für's Th. St. Benedetto. — *Che originali*, Farsa, für dasselbe Theater.

1799. In Venedig. *Amor ingegnoso*, und *L'ubbidienza per astuzia*, zwey Farsen für's Th. St. Benedetto. — *Adelaide di Guesclino*, op. ser. für's Th. alla Fenice. — *La Lodoisca*, op. buffa für die Stadt Parma, die aber des eingetretenen Krieges wegen, nicht hingesendet, und daher nicht aufgeführt werden konnte. — *L'avaro* und *Labino e Carlotta*; abermals zwey Farsen für's Th. St. Benedetto. — *L'accademia di musica*, eine Farsa für's Th. St. Samuele.

1800. *La Lodoisca*, umgearbeitet für's Th. alla Scala in Mayland. — *Gli Sciti*, op. ser. für's Th. alla Fenice in Venedig. — *La Locandiera*, op. buffa, zur Eröffnung des neuen Th. Berico in Vicenza. — *Il Caretto del venditor d'aceto*, Farsa für's Th. St. Angelo in Venedig. — *L'equivoco*, op. buffa für's Th. alla Scala in Mayland. — *L'imbroglione ed il castigamatti*, Farsa für's Theater St. Moisè in Venedig.

1801. *La Ginevra di Scozia*, op. ser. zur Eröffnung des Theaters in Triest. — *Le due Giornate*, op. ser. für die Scala in Mayland. — *I virtuosi*, Farsa, für das Th. St. Lucca in Venedig. — *Argene*, op. ser. für die Fenice.

1802. *I misteri Eleusini*, für die Scala in Mayland.

1803. *Ercole in Lidia*, op. ser. für das Hoftheater in Wien. — *Le fiate rivali*, für die Scala in Mayland. — *Alfonso e Cora*, op. ser. für dasselbe Theater.

1804. *Amor non ha ritegno*, op. buffa für die Scala in Mayland. — *Elisa*, farsa sentimentale, für das Th. St. Benedetto in Venedig. — *L'eroe delle Indie*, bey Eröffnung des Th. in Piacenza.

1805. *Eraldo ed Emma*, op. ser. für die Scala in Mayland. — *Da locanda e sempre in sala*, Farsa für St. Moisè in Venedig. — *L'amor conjugale*, farsa sentimentale, für Padova. — *La roccia di Frauenstein*, op. semiser'a für die Fenice in Venedig.

1806. *Gli Americani*, op. ser. für die Fenice in Venedig.

1807. *Adelasia ed Aleramo*, op. ser. für die Scala in Mayland. — *Le due giornate*, umgearbeitet für die Fenice in Venedig. — *Nè l'un nè l'altro*, op. buffa für die Scala in Mayland; nebst einer Cantate bey Gelegenheit des tilsiter Friedens. — *Belle ciarle e tristi fatti*, op. buffa für die Fenice in Venedig.

1808. *I Cherusci*, op. ser. für das Th. Argentina in Rom. — *Il vero originale*, op. buffa für's Th. Valle ebendaselbst.

1809. *Il ritorno d' Ulisse*, op. ser. für's Th. alla Fenice in Venedig.

1810. *Il Raoul di Crequis*, op. ser. für die Scala in Mayland. — *Amore non soffre opposizione*, op. buffa für St. Moisè in Venedig. — Eine Cantate in zwey Acten für das fromme Institut in Bergamo.

1811. *Ifigenia in Aulide*, bey Eröffnung des neuen Theaters in Brescia. — *Il disertore, ossia, l'amor filiale*, farsa sentimentale für St. Moisè in Venedig.

1812. . . . 1813. *Tamerlano*, op. ser. für die Scala in Mayland. — *La rosa bianca e la rosa rossa*, op. ser. für's Th. St. Agostino in Genua. — *Medea in Corinto*, op. ser. für's Th. St. Carlo in Neapel.

1814. *Elena e Costantino*, op. semiseria für's Th. de' Fiorentini in Neapel. — *Atar*, op. ser. für's Th. St. Agostino in Genua. — *Le due duchesse*, op. semis. für die Scala in Mayland.

1815. *Ciro*, op. ser. für's Th. St. Carlo in Neapel. — *Arianna e Bacco*, Cantate für dasselbe Theater.

1816. *Zwey Cantaten, eine für Bergamo und eine für Brescia, bey Gelegenheit der Durchreise S. M. des Kaisers Franz.* — Und eben jetzt, wie oben erwähnt, schreibt Hr. Mayer eine Opseria für das neue Theater St. Carlo in Neapel.

Er hat noch ausser diesem für Bergamo mehre Cantaten und drey theatralische Actionen, (*Il Alcide al bivio — La prova dell' accademia finale — Il piccolo compositore di musica.*) mehre einzelne Vocal- und Instrumentalstücke, ungefähr ein Dutzend Messen, nebst einem *Requiem*, 6 *Miserere*, 3 *Benedictus*, ein *Stabat Mater*, und viele andere Kirchenmusiken geschrieben.

Nachschrift. So eben ersehe ich aus dem Theaterzettel, dass man wirklich hier wieder jene Farsa Rossini's, mit einem Acte der neuen farinellischen Oper giebt. — *Druckfehler.* In meinem letzten Berichte über die weigl'sche Cantate, in No. 14. d. J., muss es heissen: *danza pirica*, und nicht: *danza pivica.*

Berlin. Uebersicht des Monats Juny. Dieser Monat war überreich an musikal. Genüssen, und auch im nun begonnenen sehen wir noch manchen, sehr reizenden entgegen.

Den 1sten wurde zum erstenmal gegeben: *Ariodan*, heroische Oper in 3 Abtheilungen, nach dem Franzos. des Hoffmann von J. R. v. Seyfried, mit Musik von Mehul. Diese schon von andern Bühnen bekannte Oper gefiel im Ganzen; wozu aber auch die neuen Decorationen vom geh. Rath Schinkel, besonders der grosse Saal im byzantinischen Styl, und die Ballete vom königl. Balletm. Telle das Ihrige beytragen mussten. Besondern Beyfall erwarben sich im 1sten Act: Recitativ und Arie Ariodans (Hr. Stümer); Welch' himmlisches Gefühl durchbebet mich etc., und im Finale die Stelle: Lasst uns nun ganz der Freude leben, von Hrn. Stumer und Mad. Schulz (welche die Ina vortrefflich sang und spielte), meisterhaft vorgetragen; im 2ten Act: Ina's Recitativ und Arie: Fort Ungeheuer etc., und im 3ten Act: Otto's (Hr. Fischer) und Ina's Duett: Wohlan, so stirb etc. Der Oper folgte noch die erste Vorstellung des pantomimischen Divertissements, *die olympischen Spiele*, in dem Hr. und Mad. Anatole das *Pas de deux* tanzten, das sie beym ersten Erscheinen unsers Königs im Operntheater zu Paris aufführten. Auch dies Ballet gefiel, wegen der Abwechselung in den einzelnen Scenen und der

graziösen Bewegungen der pariser Tänzer ungemein. — Den 5ten hatte Mad. Milder - Hauptmann, die nunmehr Mitglied unsers Künstlervereins ist, eine musikal. Versammlung veranstaltet, in der sie Beethovens *Adelaide*, mit Begleitung des Hrn. Hummel, und noch eine Arie, Scene und eine deutsche Romanze, einfach und schön sang. Hr. Concertm. Möser spielte den ersten Satz und die Variationen aus Haydns neuerem Quartett aus G dur, so wie Hr. Hummel sein neues Septett für Pianoforte, Flöte, Hoboe, Horn, Viola, V.cell. und Contrabass mit gewohnter Fertigkeit und Schönheit im Ausdruck. Diese vortreffliche Composition, welche früher Ihr Corresp. aus Wien ausführlich und gerecht beurtheilt hat, wird jetzt gedruckt. — Den 7ten gab Hr. Kapellm. Hummel vor seiner Abreise noch ein Concert, in welchem er abermals herrliche Beweise seines ausgezeichneten Talents, als Componist und Virtuos darlegte. Nach einer kräftigen Ouverture trug er ein neues Conc. für's Pianoforte aus Es dur, und 5 Sätze jenes grossen Septetts vor, nämlich das erste Allegro aus D moll, das treffliche Scherzando aus D dur mit dem Andante mit Variationen aus F dur, und den Schlusssatz aus D dur. Seine freye Phantasie gab wieder abwechselnd fugirte Sätze mit freyen, überraschenden Anspielungen auf bekannte Melodien etc. Auch die von ihm componirte Romanze, *an die Entfernte*, vorgetragen von Mad. Milder - Hauptmann, und die Hymne für Chor und Orchesterbegleitung, über welche von Leipzig aus nach Verdienst geurtheilt worden, erfreuten sich vieles Beyfalls. — Den 12ten gab Hr. Concertm. Seidler Concert. Nach 10jähriger Abwesenheit kehrte Hr. Seidler, ehemals allgemein als königl. Kammermusicus durch sein treffliches Violinspiel geschätzt, zu uns zurück, und ward am 18ten Juny als Concertm. bey der königl. Kapelle wieder angestellt. Er hat sich während seiner Abwesenheit in St. Petersburg, Moscau, Paris und Wien aufgehalten, und überall Beweise seiner Virtuosität gegeben. Er spielte ein Conc. auf der Violin, rein, deutlich und höchst fertig, bis in der Mitte des letzten Satzes eine plötzliche Unpässlichkeit ihn aufzuhören nöthigte. Schnell erholte er sich aber, um zum Schluss mit Hrn. Concertm. Möser das beliebte Doppelconcert von Dupuy vorzutragen, in dem beyde Künstler durch gleich treffliche Ausführung sich auszeichneten, und durch den Wetteifer im Stoccato, in Doppelgriffen etc. die ganze Versammlung auf das lebhafteste erfreueten. Seine Gattin, eine geborne Wranitzky, vom k. k. Hoftheater zu Wien, sang zwey Arien, von Liverati und Nicolini, mit lieblicher, reiner Stimme, angenehmen Vortrag und vieler Fertigkeit und Gelufigkeit. — Hr. Wurm, ehemals Mitglied des königl. Theaters, gab vor Antretung seiner Kunstreise am 16ten Concert, in dem er eine Aria buffa von Himmel sang, und durch die Declamation zweyer Gedichte von Grübel seine Freunde entzückte. Dem Wunsch derselben, ihn wieder auf der Bühne zu erblicken, scheinen aber bedeutende Hindernisse entgegen zu stehen. — Den 18ten gab Hr. Kapellm. C. Maria v. Weber zur Feyer des Jahrestages der Schlacht bey Belle-Alliance, und zum Besten des vaterländischen Vereins zur Verpflegung hülfloser Krieger aus den J. 1813-15, eine musikal. Akademie im Opernhause. Nach der Ouverture zu *des Epimenides Erwachen* von unserm Weber, sangen 40 Männerstimmen ohne Begleitung 3 Lieder von Theod. Körner, vom Concertgeber im grössern Liederstyl componirt: *Schwertlied*, *Gebet* und *Lützows wilde Jagd*, von denen das 3te, nach allgemeinem Wunsch der Versammlung, wiederholt wurde. Hierauf folgte die von Hrn. v. Weber in Musik gesetzte Cantate von Wohlbrück: *Kampf und Sieg*. Das Ganze zeigte von vieler Phantasie und Kraft. Eine Introduction, D moll, bereitet den Volkerchor vor: Reisst wieder sich die Zwietracht los etc., worauf der Glaube (von Hrn. Fischer vorgetragen) in einem sanften Solosatze, B dur, tröstet, und durch zarte Violoncellsolos in einen melodienreichen, dreystimmigen Gesang übergeht, von Glaube, Liebe (Mad. Milder - Hauptmann), und Hoffnung (Hr. Eunike) vorgetragen: Brüderlich Hand in Hand etc. Der Kriegerchor: Wohlauf, wohllan, das Schwert gezückt, fällt mächtig ein, und aus der Ferne tönt dazwischen ein militairischer Marsch, bey der Stelle: Horch, das war Freundes Jubelklang etc. Des Feindes Nähe wird wild gemalt; aber der Chor schliesst zuversichtlich: Mit Gott sey unser Werk gethan! Aus der Ferne vernimmt man einen kecken, verwegenen Marsch des Feindes, während dessen die Krieger aus dem vorher angeführten *Gebete* von Körner singen: Wie auch die Hölle braust etc. Trommeln bezeichnen den Angriff des Feindes, die Schlacht und den heissen Kampf, so wie das deutlicher werdende: *Mit pa ira* etc. den Uebermuth des Feindes: doch ver-

schwindet dieser, indem die preussischen Flügelhörner den nahenden Beystand verkündigen. Nun werden die Tonmassen der erneueten Schlacht und des Kriegerchors immer wilder, bis zu dem jubelnden Ausruf: Hurrah, er flieht etc., wo der Siegesmarsch mit der Janitscharenmusik und dem: Heil dir im Siegerkranz, (*God save the king*) eintritt. Der lyrische Schluss der Cantate: Das Wort des Herrn ist Felsengrund etc. (von den 3 Genien des Glaubens, der Liebe und Hoffnung vorgetragen) ward durch den Volkerchor mit dem kunstreich durchgeführten: Herr Gott dich loben wir etc. trefflich geendet. Die Composition hatte allgemein gefallen, und ward einige Tage nachher zum Besten des verehrten Componisten am 23sten im Saal des Schauspielhauses wiederholt. Man fand gegründet, was über diese Cantate früher, von Prag aus, in Ihren Blättern zu lesen war. Die 3 Gesänge von Körner enthält das kürzlich erschienene 2te Heft von Hrn. v. Webers *Leyer und Schwert*, dem der Componist auch eine Pianoforte-Begleitung beygefügt hat. In einigen Wochen erscheint auch der vollständige, von ihm verfertigte Klavierauszug der Cantate (beyde bey Schlesinger). — Den 24sten gab die hochgefeyerte Sängerin, Mad. Catalani, ihr erstes Concert im Saale des Schauspielhauses. Ein grosser Ruf war ihr vorangegangen: aber sie übertraf ihn noch, und der Enthusiasmus, den sie erzeugte, selbst bey denen, die sich vornahmen, ihn nicht zu theilen, liesse sich kaum beschreiben. Sie erreicht, nach dem Zeugniss älterer Kunstfreunde, vornämlich an Ausbildung und Kunstfertigkeit, vollkommen die Mara, diese unvergessliche und bis jetzt unerreichte Priesterin des schönen Gesanges. Die Vollendung, mit der sie alle Coloraturen vorträgt, die chromatische Tonleiter auf- und abwärts sicher durchläuft, und alle Hörer ihrer unvergleichlichen Stimme mit Bewunderung und Freude erfüllt, die leisesten und stärksten Triller ohne sichtbare Anstrengung hervorbringt, und auch den stärksten Chor, wie der Geist das Wasser, beherrscht, ohne in widriges Schreyen auszuarten — alles das entzückt, lässt sich aber nicht in Worten darlegen. Sie trug vor: Die Scene und Arie von Portogallo: Sono regina etc.; Variationen von Mozart (?) auf Paisiello's Thema aus der *schönen Müllerin*: *Nel cor più* etc. (Mich fliehen alle Freuden etc.), bey deren Wiederholung auf allgemeines Bitten, sie besonders die Triolen, leichten Vorschläge und Pralltriller hervorhob; Zingarelli's Arie: *Ombra adorata aspetta* etc. und *God save the king* etc., das sie ebenfalls auf vieles Bitten wiederholte. In den letzten Vers stimmte die zahlreiche Versammlung ein; aber Mad. Catalani überflog mächtig Chor und Orchester mit den gediegensten Tönen. Denselben schönen Gesang trug sie auf dieselbe, allgemein bewunderte Art den Tag nachher in der Singakademie vor, wo ihr zu Ehren das *Crucifixus* von Lolli, und manches andere treffliche Stück, von Fasch etc. gegeben wurde. — Ihr 2tes Concert ward vorgestern, den 30sten, unter der Direction des Hrn. Concertm. Möser gegeben. Sie sang die Arie von Portogallo: *Della tromba* etc., Variationen auf Mozarts Thema: *Oh dolce concento* (Das klinget so herrlich etc.), die, sie auf vieles Bitten wiederholte, und eine Scene und Arie von Pucitta; endlich, auf stürmisches Bitten, das so hinreissend von ihr vorgetragene *God save* etc., das Hr. Bolaffi, in Diensten des Königs von Frankreich, wie gewöhnlich, am Flügel begleitete. Auch sang er eine Tenorarie von Cimarosa, aber ohne Wirkung. Hr. Arnold aus Frankfurt a. M. trug eine Phantasie für's Pianoforte vor, und der königl. Kammermusic., Hr. Gabrielsky, blies ein Adagio und Rondo für die Flöte: beyde geachtete Künstler wurden aber unter diesen Umgebungen weniger bemerkt. — Für morgen ist das 5te Concert der Mad. Catalani angesetzt, und obgleich, wie bisher, die Eingangspreise den gewöhnlichen Satz weit übersteigen, (für einen Platz im Saal werden 3 Thlr. und für einen in den Logen 4 bezahlt), so sind doch heute schon alle Plätze wieder verkauft.

Die schon oben mit verdientem Lob erwähnte Mad. Seidler, hat auch im Theater mehre Gastrollen mit Beyfall gegeben: den 8ten die Sophia in Paers *Sargines*. Besonders gefielen ihre Duette mit Sargines (Hrn. Stümer): Vernimm den Ruf der Ehre etc., Man kann ihn ohn' Entzücken etc., und: O du mein Einziger etc.; das Terzett mit Sargines Vater (Hrn. Gern) und Sohn: Jetzt musst du dich erklären etc. Später debütirte sie am 15ten als Fanchon in Himmels Operette, am 22sten als Agnes Sorel in Gyrowetz Singspiel dieses Namens, und am 28sten als Julia in Spontini's *Vestalin*, in welcher Oper Mad. Milder-Hauptmann, als Obervestalin, ganz besonders sich auszeichnete.

Hr. und Mad. Anatole sind nach Paris zurückgekehrt. Ausser den schon erwähnten Balleten haben sie auch Gardels Ballet, *Venus und Adonis*, auf die Bühne gebracht, und die Partien des Adonis und der Venus meisterhaft ausgeführt. Zu ihrem Benefiz am 15ten ward die vorher angeführte Operette, Fanchon, gegeben. Sie selbst tanzten ein Pas de deux, wobey Hr. Concertm. Moser ein von ihm componirtes Violinsolo spielte, und führten in dem schon früher erwähnten, beliebten Ballet, *Paul und Virginie*, diese beyden Hauptpartien aus.

Der 22jährige Erblindete, Wilh. Engel, Zögling der hiesigen Blindenanstalt, hat eine *Flaschenorgel* erfunden, und sie mit Hülfe des Orgelbauers Babe ausgeführt. Sie hat die Form eines Tafelklaviers, in dessen unterem Raume so viel gläserne Flaschen neben einander stehen, als zu 5 4 Octaven, vom 4mal gestrichenen c hinunter, erforderlich sind. Zwey Blasebälge auf der rechten Hand bringen, durch einen Tritt in Bewegung gesetzt, den Wind aus den Oeffnungen der Flaschen, so wie ein hohler Schlüssel angeblasen wird. Die Ansprache ist vernehmlich und fertig; selbst Triller und andre schnelle Figuren lassen sich deutlich hervorbringen, und der Ton ist rein und angenehm, wie bey jedem guten Flötenwerke. Vielleicht führt diese Erfindung, nach des Hrn. Prof. Zelters Meynung, auf wirkliche Orgelpfeifen von Glas, um auch Rohrwerk einsetzen zu können, und so dürften sich diese wohlfeilen und der Verstimmung weniger ausgesetzten Glaspfeifen für Dorforgeln anwenden lassen.

Den 18ten starb der königl. Kammermusic., Carl Schulz, in seinem 70sten Jahre am Blutsturz im Amte Grimnitz. Sein schönes Flötenspiel ist oft in diesen Blättern gerühmt worden. Auch hat er manche angenehme Concerte u. dgl. componirt.

Strasburg. Liebhaber-Verein. Die musikal. Gesellschaft setzte auch dieses Jahr ihre wöchentlichen Vereine standhaft fort, ohnerachtet der mancherley Hindernisse, welche aus der Lage der Dinge hervorgehn. Sie gab dadurch einen neuen Beweis, dass ihr Förderung des Kunstsinnes wahrhaft angelegen sey. Ueber die Zusammensetzung und Einrichtung dieses geschlossenen Dilettanten-Vereins, zu welchem aber Fremde Zutritt haben, ist früher in Ihren Blättern schon gesprochen worden. Ref. bedauert, nicht von jeder Versammlung Rechenschaft geben zu können, da ihm bald Geschäfte, bald der überzahlreiche Besuch, oft den Eintritt unmöglich machten. Die Symphonien, welche hier *ganz* aufgeführt werden, (ein Gebrauch, der überall wieder herrschend werden sollte), waren grossentheils von Haydn; einige von Mozart, Krommer; eine von Beethoven und eine von Wilms. Erstere wurden sämmtlich mit Präcision, wiewol ohne feinere Nuancen, die letzte, von Wilms, sehr mittelmässig gegeben. Folgende Instrumental-Solos fand Ref. zu hören Gelegenheit. Violinconc. von Rode, von einem sehr jungen Dilettanten, welcher herrliche Anlagen verräth, recht brav gespielt. Conc. für die Flöte von Berbiguier, ebenfalls von einem Liebhaber meisterhaft geblasen. Klarinettconc. von Göpfert, von einem Dilettanten etwas furchtsam, aber doch mit Sicherheit und Präcision geblasen. Violinconc. mit türkischer Musik, von Franzl, von dem schon vortheilhaft bekannten Künstler, Hrn. Nani, ganz in Franzls Manier gespielt. Violoncellconc. von Duport, von einem Dilettanten ausgeführt. Er spielte mit besonderer Sicherheit in der obern Applicatur und zeigte Fertigkeit in Passagen: zu bedauern ist aber, dass sein schwach bezogenes Instrument mit dem oft ungestümen Spiel nicht in Verhältnis steht. Klarinettconc. von C. M. v. Weber, gesp. von Dem. Jauch. Diese junge Künstlerin verräth ein vorzügliches Talent; sie leistete, was auf eben diesem, ihrem Instrumente möglich war. Besonders ist ihre Fertigkeit zu bewundern. Sie wurde auch brav vom Orchester begleitet. — Potpourri für die Harfe, gesp. von Mad. Dumonchau. Der Verf. dieser, grossentheils aus französischen Liedern zusammengesetzten Composition, war nicht angezeigt. Mad. D. bewährte auch diesmal ihren Ruf als vorzügliche Künstlerin auf ihrem Instrument; man kann behaupten, dass sie an feiner Nuancirung ihres Spiels von wenigen übertroffen wird. — Conc. für die Flöte von Duval, gebl. von einem 11jährigen Dilettanten, Schüler des Hrn. Boymont. Nicht ohne Grund schien letster sich als Meister auf dem Programm angezeigt zu haben: der Schüler macht ihm Ehre, sowol in Hinsicht auf Methode, als auf Sicherheit und Reinheit des Tons. Ref. kann jedoch die erbärmliche Composition um so weniger unbemerkt lassen, da wir so viele schöne für dies Instrument besitzen. — Violoncellconc. von Blattel, gesp. von Hrn.

Baxmann. Dieser junge, bescheidene Künstler, der unsre wohlgemeynten Bemerkungen im vorig. Jahrg. beherzigt zu haben scheint, ist seitdem mit sehr bedeutenden Schritten einem höheren Ziele entgegengeschritten. Die Art, wie er dies Conc. ausführte, bewiess es. Reinheit und Sicherheit im ganzen Umfang des Instruments, geschmackvoller Vortrag, und Deutlichkeit in allen Passagen erwarben ihm lauten Beyfall. — Conc. für 2 Hörner von F. Blasius, gebl. von einem Dilettanten und Hrn. Laucher. Erster, als Primarius, leistete, was immer ein Liebhaber auf diesem schwierigen Instrumente leisten kann: letzter ist als braver Hornist rühmlich bekannt; beyde bliesen in völligem Einklang; die Composition verdient Empfehlung. — Trio für Klavier, mit Violin- und Violoncell-Begleitung, vom Hrn. Maj. Braun, einem Dilettanten, componirt und selbst auf dem Klavier gespielt. Die Composition besteht aus Allegro, Adagio, und Rondo Calabrese, welches letzte noch ein Tambourin zur Begleitung hat. Sie ist gut durchgeführt, durchaus concertirend, und enthält einen natürlichen Gesang; das Adagio ist von guter Wirkung, und das calabrische National-Lied glücklich in das Rondo verwebt; das Tambourin gehört zur Eigenthümlichkeit dieses Gesanges und ist gut angebracht. Auszuführen ist das Stück nicht eben schwierig; es gelang vollkommen. — Conc. für zwey Flöten von Dietera, gebl. von Hrn. Metz und einem Dilettanten, seinem Schüler. Die Composition enthält nichts Ausgezeichnetes; auch hatten die Ausführenden wenig Gelegenheit, sich auszuzeichnen, wiewol sie sich als geübte Spieler bewiesen. — Pot-pourri nebst Rondo für die Violin, zusammengetragen und componirt von Hrn. Coste, Musikdir. der franz. Oper. Die allerdings gefällige und im Geschmack der Zeit geschriebene Composition gab Hrn. C. als einen geübten Geiger zu erkennen: aber auch nur als solchen; sein vernachlässigtes Spiel ohne Seele und Kraft machte wenig Eindruck. — Klavierconc. von Dussek, gesp. von Hrn. Jauch. Ref., der hier grosse Klavierspieler unter Künstlern und Dilettanten zu hören Gelegenheit hatte, aber nie mit sich selbst über den Grad ihrer Stärke einig war, da die Wahl der, meistens eigenen oder einheimischen Compositionen keine Vergleichung zulässt, muss Hr. J., welcher Dusseck's schwierigstes Werk gewählt hatte, vollkommene Gerechtigkeit, als einem ausgezeichneten Klavierspieler, wiederfahren lassen. Er wurde richtig accompagnirt und sein Spiel würde auf einem vorzüglichern Instrument nichts zu wünschen übrig gelassen haben. — Conc. für 2 Klarinetten von Krommer, gebl. von einem Dilettanten und Hrn. Betz, seinem Lehrer. Diese ausgezeichnete Comp. wurde, doch ohne das Adagio, mit vieler Präcision gegeben. Hr. B., als vorzüglicher Klarinettist bekannt, wurde wol an einigen Stellen von seinem Schüler in der Qualität des Tons übertroffen. Hatten beyde Spieler mehr Schatten und Licht in ihr Spiel gebracht, so wäre die Ausführung vollkommen gewesen. — Klavierconc. (in Es) v. *Demar*, recht brav gesp. v. Dem. Horbaer, war von guter Wirkung. Nach einem nicht zu langen Allegro, führen wenige Gänge Adagio in eine treffliche Polonoise, u. so bleibt die gefällige Composition auch für den Nicht-Kenner interessant. — Fagottconc. von Ozi, gebl. v. Hrn. Pons. Diese Composition, welche zu den bessern gehört, welche für dies Instrument geschrieben worden, wurde von Hrn. P. mit Geschmack und Ausdruck vorgetragen. Er besitzt eine angenehme Höhe; seine Tiefe, die freylich, wie an allen pariser Fagotten, etwas mager ist, bleibt wenigstens durchgängig rein. Er fand lauten Beyfall. — Hr. Nani, der ein grosser Verehrer der französischen Concerte zu seyn scheint, liess sich endlich noch in einer der frühern Compositionen dieses Meisters hören, und spielte sie mit der Reinheit u. Sicherheit, die man an ihm gewohnt ist. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Six grandes Ecossaises pour le Pianoforte, comp. par L. Böhner. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 4 Gr.)

Eigentlich nur Eine Ecossoise, und eine feurige, stürmische, die hernach, in gleichem Charakter und mit Anwendung der Hauptideen gewissermassen variirt, noch fünfmal vorgeführt wird. Eine Kleinigkeit, aber nicht ohne Geist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten July. **N°. 30.** 1816.

Die Aura *).

Der Wunsch und die Hoffnung, dem musikliebenden Publicum einen angenehmen Dienst zu erzeigen, veranlasst mich, dasselbe mit der Maultrommel, als wirklich *musikalischem* Instrument, bekannter zu machen, und eine Einrichtung mitzutheilen, wodurch sich dieselbe zu solchem eignet, indem sie ihm einen ziemlich grossen Umfang und Leichtigkeit der Handhabung gewährt.

Ein gewisser Hr. K. und nach ihm Hr. T. spielten dies sonst verachtete Volksinstrument zuerst in Deutschland, so viel mir bekannt ist, mit so viel Fertigkeit und Geschmack, dass auch das feinste Künstlerohr durch seine sanften und lieblichen Töne aufs Angenehmste gereizt, und der Wunsch erregt wurde, es näher kennen zu lernen. Seit langen Zeiten wurde es aber, besonders in Piemont, auf die nämliche Weise, mit zwey Maultrommeln nämlich, gespielt. Die beyden erwähnten Virtuosen theilten ihre Kenntnisse wenig oder gar nicht mit, und waren vielleicht beyde nicht Musiker genug dazu. — Mancher Liebhaber mat sich auch wol durch die ausserordentliche Beschränktheit des Instruments abschrecken lassen, wenn er, wie ich, die Stimmung abgehört hatte; denn da Hr. K. und Hr. T., so wie die Piemonteser, nur auf zwey M. meln zugleich spielten, (und es ohne eine besondere Vorrichtung auch nicht möglich ist, mit mehren schnell genug abzuwechseln,) so konnten sie nicht in andere Tonarten übergehen. Jeder Musikliebhaber weiss aber, wie wenig Melodien es ganz ohne Uebergänge giebt; und von diesen wenigen eignen sich die meisten nicht für die M. mel.

Ein anderes Hindernis, das der Ausbreitung des Instruments entgegenstand, war die unbequeme Weise, wie es angefasst werden musste, wenn man es zur Hervorbringung schöner Töne anschlagen sollte. Diese Haltung zu erlernen, war weit schwieriger, als das Spielen selbst. Der ganz ausgezeichnet schöne, wirklich ergreifende Gesang des Instruments veranlasste mich, Mittel zu suchen, seinen Unvollkommenheiten abzuhelfen. Ich setzte daher Hrn. T. sechs M. meln, vermittelst einer kleinen Vorrichtung zusammen, wodurch sie leicht zu handhaben waren, und die gewöhnlichen Uebergänge ausführbar wurden. Seitdem habe ich diese Vorrichtung verbessert, und nach vielen andern Versuchen noch zwey M. meln hinzugefügt, um durch diese Zusammenstellung die, den klingenden Körpern fremde Molltonleiter hervorzubringen; und zwey doppelt genommen, zur Erleichterung der Ausführung mancher Melodien. Ich gebrauche deren jetzt zehn, und glaube, dass das Instrument nun vollkommen genug ist, um von demselben etwas bekannt zu machen.

Die ganz gewöhnlichen M. meln, wovon Fig. I. der Beylage die natürliche Grösse und Form darstellt, sind die zweckmässigsten zum musikal. Gebrauche. Unter einer Anzahl derselben wählt man sich die reinsten und gleichsten aus. Die Verkäufer erlauben das Aussuchen gern, wenn man ihnen etwas mehr dafür giebt, da die gewöhnlichen Abnehmer eine Eigenheit an dem Instrument suchen, welche auch nach dem Aussuchen übrig bleibt; nämlich, recht straffe Zungen. — Die Reinheit des Instruments kennt man am sichersten daran, dass es die Octave, None und Decime, und bey tiefen, die Duodecime, leicht und ohne Nebengetusch an-

*) Nebst Beylagen.

giebt; die Gleichheit dann, ob die zu straffen Zungen zu laut, und die zu weichen zu leise tönen. Zu grosse Verschiedenheit der Zungen macht schlechte Wirkung.

Vermittelst kleiner Köpfchen von Siegellack, welche man auf der Spitze der Zungen schmilzt, stimmt man sich folgende Töne; zuerst nach einem wohltemperirten Pianoforte, und dann nach den Quarten und Quinten des Instruments selbst:

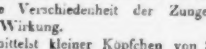

zu den tiefern Tönen nimmt man die tiefsten M.meln.

Vor, oder nach dem Stimmen, schleift man auf einem rundlaufenden Steine die Bügel der M.meln, da, wo die Zunge festsitzt, flach, und alle von gleicher Dicke, damit sie sich in das hiernächst zu beschreibende Instrument gleich fest einschrauben lassen. (Durch Feilen schadet man leicht der Reinheit des Instruments.) Sind die Bügel nicht flach genug geschliffen, so sitzen die M.meln nicht fest, sondern oft verlieren sie ihren guten Ton, weil alsdann durch das Einschrauben die Balken ihre Richtung verlieren. Nur muss man bey dem Schleifen darauf achten, die Zungen nicht zu verrücken. — Das Instrument, deren zwey nöthig sind, um 10 M.meln zu halten, zeigt Fig. 1, a, b, c, in natürlicher Grösse. Es kann von Horn seyn, und jeder Pfeifendrechsler es verfertigen. Schöner, und, seiner Federkraft wegen, besser, ist es von Metall. Die Schraube a wird durch die weite Oeffnung des Deckels b geschoben und in den Schraubengang von dem Deckel c geschraubt. Man setzt die M.meln auf den Federn (wie weiter hinten bezeichnet wird) in ihrer Ordnung zwischen die Deckel und schraubt sie fest ein. Der obere Deckel hat 5 Einschnitte und ist ganz elastisch, um dadurch jede M.mel einzeln zu halten und kleine Ungleichheiten derselben unschadlich zu machen. Die beyden Deckel sind mit weichem, nicht zu dünnem Leder inwendig bekleidet. Den Stiel des Instruments fasst man mit dem Daumen und Zeigefinger, und schlägt es mit dem Mittelfinger durch Niederdrücken (ja nicht Aufheben) an. Die M.mel legt man leicht gegen die Zähne, umschliesst sie mit den Lippen, und bringt durch leises Hauchen die Töne hervor, indem man den innern Mund und die Zunge, wie beym Pfeifen, bewegt. Erfahrung lehrt bald die beste Weise, den schönen Ton zu bilden.

Jede M.mel hat, ausser ihrem Grundton, dessen Terz, Quinte, Septime, Octave, None, Decime, und die tiefere noch dessen Duodecime gut; mittelmässig, die Quintdecime und Septdecime. Diese zu treffen, muss man sein erstes und Hauptbemühn seyn lassen, bevor man weiter geht.

Mit weniger, als zwey M.meln kann man keine Melodie fortsetzen. Diese beyden müssen entweder eine Quarte, oder eine Quinte von einander entfernt seyn. Bey der Entfernung der Quarte hat die höhere, und bey der Quinte die tiefere den Grundton. Die Töne, welche man erhält, wenn man den Grundton als C annimmt, sind — bey der Quarte:

bey der Quinte:

Bey Musikstücken, welche hauptsächlich in der Tiefe bleiben, ist die Quarte, und bey den höher steigenden die Quinte nöthig.

Die 10 erwähnten M.meln, deren ich mich bediene, enthalten folgende Töne: und um sie beym Erlernen des Instruments leichter zu erkennen, bezeichne ich sie unten auf den Federn — an der linken Hand mit Punkten, und an der rechten mit Strichen von rother Farbe, Fig. 5., oder bemerke den Grundton darauf:

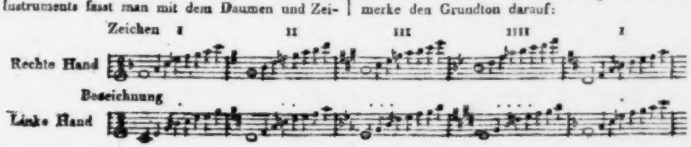

Bey den Musikstücken der Beylage habe ich die M.meln bemerkt, welche die Töne hervorzubringen haben. Vermittelst vorstehender Tabelle wird man sie leicht finden.

Obgleich jede einzelne M.mel in ihrer Octave nur den harmonischen Dreyklang angiebt, (wie andere klingende Körper ohne Verkürzung), so kann man dennoch, nach einiger Uebung, die Secunde, Quarte und Sexte in schnellen Passagen durch einen Druck der Zunge gegen den Gaumen (demjenigen ähnlich, welcher den Buchstaben K bildet,) ersetzen. Man muss aber immer mit einem Tone schliessen, welcher wirklich im Dreyklange liegt, (die Septime mit gerechnet.) und, wo möglich, auch mit einem solchen anfangen. Z. E.

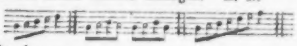

nicht aber:

Diese Beyspiele sind für eine M.mel aus C, und die hohlen Noten sind die durchgehenden, durch den Druck der Zunge ersetzt. Der erste und zweyte Theil der Ecossoise No. 1. giebt Uebung in der Anwendung dieser, und die andern Theile dieselbe in mehrern dergleichen Spielarten.

Töne, welche nicht geschliffen werden dürfen, bringt man am besten durch Vor- und Rückwärts-Athmen hervor, so dass man den ersten vorwärts, den folgenden rückwärts, den dritten vorwärts etc. athmet: z. B. die 4 ersten Noten des 3ten Theils der Ecossoise No. 1.

Staccato macht man, indem man die schwingende Zunge des Instruments nach jeder Note mit den Lippen fängt, oder die M.mel nur gegen die Lippen, statt gegen die Zähne, anlehnt. Z. B. Ecossoise No. 1., 3ter Theil, die 5te, 6te, 7te und 8te Note. Mit guter Wirkung lässt man oft zwey M.meln zugleich im Munde schwingen, *wenn sie eine Quinte von einander entfernt sind*; z. B. 4ter Theil der Ecossoise No. 1., und der 12te Theil des Walzers.

Für nicht geübte Spieler ist es dienlich, dass, wenn sie ein Musikstück auf der M.mel spielen wollen, welches sie noch nicht geübt haben, sie vermittelst eines Klaviers die Accorde suchen, welche die Töne zu liefern haben, und sich solche dazu schreiben. Ein Vortheil des Instruments besteht darin, dass man gleichsam immer den ganzen Accord der M.mel vernimmt, man mag einen Ton derselben anschlagen, welchen man will. Dieses macht (besonders im Finstern) den Effect einer Harmonie, und ist eine bloss diesem Instrumente eigene, gleichsam magische Begleitung. Nimmt man bey der Ausführung eines Stücks, über z. B. ein G, aus G, oder aus C, statt es aus Es dur zu nehmen, so macht dies die nämliche Wirkung, als wenn man einem Sänger, welcher dies G aus Esdur sänge, den C- oder Gdur-Accord dazu anschlüge. Ein gebildetes Ohr bemerkt diese Fehler leicht.

Eine Schwierigkeit bietet es dar, wenn man von einer M.mel auf eine andere derselben Hand übergehen muss, wodurch Unterbrechung entsteht. Ich habe, um dieser auszuweichen, das D der linken Hand auch an die rechte für diejenigen Melodien gesetzt, wo der Fall sich ereignet. Hierdurch werden sie, wenn man sie aus G gespielt, leicht ausführbar; z. E. der 4te und 5te, der 10te und 11te Takt von *nel cor più non mi sento*. Mit 12 M.meln an jeder Seite findet diese Schwierigkeit nicht statt: allein diese Anzahl macht das Instrument sehr unbequem, und wegen der 192 Töne, die es enthält, so schwierig in der Erlernung, dass Wenige sich damit abgeben würden. Auch findet man weder M.meln, die diese Entfernung zulassen, noch erlaubt die Bildung des menschlichen Mundes, die tiefsten und höchsten solcher 12 verschieden gestimmten M.meln durchgängig ansprechen zu machen. Melodien, welche also solche Uebergänge nöthig machen, spiele man, bey der hier angezeigten Einrichtung, aus G, und benutze das D der rechten Hand, wie bey den erwähnten Takten, oder verändere die Phrasen in der Art, wie jene in den Takten 4—5 und 10—11 in der 1sten Var. verändert sind.

Die meisten Melodien, *worin kein Minore vorkommt*, lassen sich mit folgenden 6 M.meln ausführen, und die ersten Uebungen kann man mit diesen wol vornehmen:

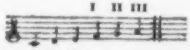

Das oben beschriebene Instrument zum Festhalten von 5 M.meln an jeder Hand, hat, für 5 an jeder Hand, die Fig. 4. —

Ausdrucksvolle Musik, im langsamen Tempo vorgetragen, eignet sich vorzüglich für dies Instru-

ment, besonders wenn die Gänge meistens im harten Dreyklange bleiben, und nicht zu viele durchgehende Noten enthalten. —

Das Rosten des Instruments verhindert man, indem man, nachdem es blank gemacht ist, dasselbe an den Stellen, wo der Athem es berührt, mit solchem Firniss überstreicht, wie man zum sogenannten Vergolden des Kupfers braucht. Die ganze Feder der M. mel darf man nicht firnissen, weil es dem Tone schadet.

Wenn eine M. mel, welche gut war, schlecht wird: so kann man sie durch Auf- oder Niederbiegen der Zunge meistens wieder herstellen. Die Reinheit des Instruments hängt hauptsächlich davon ab, dass die beyden Schneiden der Zunge mit den gegenüberstehenden Winkeln der Balken durchaus parallel stehen. Haben diese ihre Richtung verloren, so muss man sie suchen wieder zu finden. Selten verbiegen sich die Balken, und man thut am besten, eine andere M. mel zu nehmen, wenn man durch Biegen der Zunge sich nicht helfen kann, da das Biegen der Balken ohne eine besondere mechanische Vorrichtung fast nie geräth.

Eine gute M. mel wird durch den Gebrauch immer besser, und spielt sich aus, oder eigentlicher, ein. Man suche sie darum gut zu erhalten. Nach einiger Zeit belohnt sich diese Vorsicht durch grössere Vollkommenheit des Instruments. Ich gebrauche einige seit sechs Jahren, und es sind bey weitem die besten, die ich besitze.

Wenn die Instrumente zum Einschrauben der M. meln von Metall sind, so lässt sich der ganze Apparat, um sie mit sich zu führen, in ein Schachtelchen, 3 Zoll lang, 2 breit, und 2 hoch einpacken, und es ist auf diese Art das allertransportabelste Instrument, auf dem man etwas leisten kann.

Ich hoffe in kurzem M. meln von einer, für die hier erwähnte Spielart bequemern Form, zu erhalten, und zweifle nicht, dass sie zugleich dieser neuen Form wegen besser von Ton seyn werden.

Wenn Tonkünstler, oder Liebhaber, die das Instrument kennen, mir von ihren Compositionen für dasselbe etwas mittheilen wollen: so geschieht mir ein angenehmer Dienst.

Schliesslich bitte ich, es zu entschuldigen, wenn ich mitunter gegen die Regeln der Composition gefehlt habe. Ich kenne sie nicht, und mein Geschäft erlaubt mir eben so wenig, sie zu erlernen, als gegenwärtige Anleitung vollständig zu machen.

Des neuen, vornehmern Namens der Maultrommel, *Aura*, habe ich mich nur in der Ueberschrift bedienen wollen.

Crefeld. *Heinr. Scheibler.*

Nachschrift. Der hiesige Orgelbauer, Hr. Kamper, liefert das hier beschriebene Sortiment Maultrommeln, zu 10 oder 6, fertig und gehörig eingerichtet, ganz billig, wenn man sich in portofreyen Briefen an ihn wendet, und ihm anzeigt, wo es gegen den Betrag in Empfang genommen wird.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Junius.

Hoftheater. Die *Vestalin*, *Ferdinand Cortez*, der *Augenarzt*, *Agnes Sorel*, die *Schweizerfamilie*, der *Bergsturz* sind die fast erloschenen Sonnen, die abwechselnd tagtäglich unsern theatralischen Horizont beleuchten. Neue gehen nicht auf. Hr. Wild benutzt seinen dreymonatlichen Urlaub zu einer Reise nach Töplitz und Carlsbad zur Herstellung seiner Gesundheit; unsre Prima donna, Mad. Seidler glänzt als ein heller Stern in Berlin: somit müssen wir uns vor der Hand ans Entbehren gewöhnen. D'Allayrac's letzte Oper, *le poete et le musicien*, soll gegenwärtig, dem Vernehmen nach, einstudirt werden. —

Theater an der Wien. Hier erscheint kaum wöchentlich einmal eine Oper, die kleinen Singspiele abgerechnet, welche zu den Kinderballeten gegeben werden, weil fast alle Mitglieder zu der Hof-Sänger-Gesellschaft gezogen worden sind. Der ehrenvoll bekannte Tenorist, Hr. Ehlers, ist, nach einer fast zweyjährigen Kunstreise, auf welcher er Breslau, Prag und Pesth mit seinen gelungenen Darstellungen erfreut hat, wieder hier als Gast eingetroffen, und hat in der Rolle des Blondel in *Richard Löwenhers* allgemeinen Beyfall geärntet. Man wünscht und erwartet ihn nächstens als Don Juan und Johann von Paris zu bewundern — Darstellungen, in welchen er uns noch aus vergangenen Zeiten unvergesslich ist. —

Theater in der Leopoldstadt. Novitäten. 1. *Die Eipeldauer-Zeitung*, Posse mit Gesang in 3 Acten, von Adolph Bauerle, Musik vom Kapellm. Müller; missfiel. 2. *Das Geistergelage der sieben Brüder*, Volksmährchen in 3 Acten, Musik von

Roser. 3. *Stephan Fadinger*, Schauspiel mit Gesang nach Weidmann von Jos. Schuster, Musik von Volkert, erhielt ziemlichen Beyfall. 4. *Der Essighändler*, Operette in 1 Act nach dem Italienischen, mit Musik von Sim. Mayer. 5. *Die curiose Frau im Krapfenwalde!, oder: der stumme Bräutigam*, Seitenstück zu Kotzebue's „*kluger Frau im Walde*", von Stephan von Menner, mit Musik von Roser. —

Theater in der Josephstadt. Das Faustrecht in Thüringen, erster und zweyter Theil, Schausp. mit Ges. von Heusler, mit Musik vom Kapellm. Kauer. *Herr Adam und Frau Eva*, ein musikal. Quodlibet, arrangirt von Kauer. —

Concerte. Am 2ten wurde im k. k. Kärnthnerthortheater zum Besten der öffentlichen Wohlthatigkeit-Anstalten eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung nach folgender Einrichtung gegeben: 1. Ouverture aus *Anacreon* von Cherubini. 2. Arie aus *Giulio Sabino* von Sarti, ges. von Dem. Tayber. 3. Declamation. 4. Adagio und Bolleros von Kreutzer, auf der Violine gespielt von Anton Wranitzky, d. Sohn. 5. Declamation. 6. Ouverture von Moscheles. 7. Declamation. 8. Pianoforte-Variationen mit Orchesterbegleitung, comp. und gesp. von Moscheles. 9. Duett von Paer aus *Camilla*, ges. von Dem. Klieber und Hrn. Götz. 10. Declamation und Tableaux. Eine zahlreiche und gewählte Versammlung zeichnete mehre Stücke mit Beyfall aus. — In der Mittagsstunde des 27sten gab Mad. Neumann-Sessi im k. k. kleinen Redoutensaal Concert. Sie sang, ausser zwey Arien von Gugliemi und Nasolini, noch ein grosses Duett von Sim. Mayer mit Dem. Nannette Wranitzky. Ein kleines Auditorium sollte ihr einen gerechten, wohlverdienten Beyfall. Hr. Worzizeck spielte selbstgesetzte, recht brave Pianoforte-Variationen, und der jüngere Wranitzky, Friedrich, ein Violoncell-Potpourri von Bernh. Romberg. —

Miscellen. Durch den Betrieb des hier beliebten Musiklehrers und geschickten Organisten, Hrn. Gebauer, wurde uns der erfreuliche Genuss, Beethovens herrliche Messe zum ersten Male öffentlich in der Augustinerkirche aufführen zu hören. Ueber das Werk selbst ist in diesen Blättern schon erschöpfend geurtheilt worden, und man bedauerte nur, dass das Locale, wegen seiner Länge, hohen Wölbung und der vielen hindernden Pfeiler, eben nicht günstig gewählt war. — Das zum Andenken der Rückkehr Sr. Maj. des Kaisers gestiftete Invaliden-Fest, mit den damit verbundenen Pension-Verleihungen, musste dieses Jahr Hindernisse wegen um 8 Tage verschoben werden, und wurde daher am 25sten im Beyseyn mehrer Erzherzoge, der ersten Civil- und Militair-Würdenträger u. s. w. gehalten. Nach dem Wunsche vieler Musikfreunde, welche im vorigen Jahre keine Einlasskarten erhalten konnten, wiederholte Hr. Kapellm. v. Seyfried dieselbe Messe (A dur) und dasselbe *Te Deum*, (C dur,) wovon ich damals ausführlicher zu sprechen Gelegenheit genommen, und ich brauche nur hinzuzufügen, dass die Ausführung von einem Künstlerverein von mehr als 120 Personen, wo möglich, noch gelungener, ja, ganz befriedigend war, und dass dem Componisten, sowol in öffentlichen Blättern, als von den ersten Meistern mündlich, der schmeichelhafteste Beyfall zu Theil ward. — Sr. Maj. der Kaiser haben dem würdigen k. k. ersten Hofkapellm., Anton Salieri, am 16ten dieses, als dem Tage seines Jubelfestes der 50jährigen Dienstleistung, die grosse Civil-Ehren-Medaille huldvoll verliehen, welche der allgemein geschätzte Greis mit Rührung aus den Händen Sr. Durchl., des Hrn. Oberstthofmeisters, Fürsten von Trautmannsdorf, unter der dabey üblichen Feyerlichkeit empfing. —

Mannheim. Es gehört unter die guten Zeichen der Zeit, dass in der Tonkunst der rege Sinn das weite Feld sucht, wo er, unbeengt durch örtliche Schranken, im freyen Vereine mannichfaltiger Kraft nach erhöhter Wirkung strebt. Welcher Gewinn für das Leben überhaupt, wenn mit gleichgestimmter Sehnsucht nach höherem Genusse die Bewohner eines weiten Landstrichs ein klassisches Werk umfassen, und es im Momente eines frohen Zusammenseyns mit Liebe und Begeister ung in ihr Innerstes aufnehmen! Es ist nun nicht mehr allein der selbstständige Werth des Kunstwerks, der die Seele aufregt: es ist zugleich das Zusammenstimmen der verwandten Seelen in das Schöne und Hohe, was uns erquickt, und dem Geiste einen sonst nie gefühlten Aufschwung giebt. Ist es doch etwas ganz Anderes, eine Idee von hohem Gemeininteresse in dem gewohnten Kreise zur Mittheilung zu bringen, und — die Gesammtheit der Menge, die, von dieser Idee angezogen, zur Einen Sinn hat, von ihr ergriffen zu sehn. Diese

grosse Einigung *der Idee* ist es, was selbst der Nationalität ihre Bedeutsamkeit giebt; was sie lebendig erhält. Es kömmt dann weniger darauf an, was ihr Inhalt sey, als, dass sie das Gemüth kräftig aufrege. Waren es doch nicht allein die Berathungen über Gemeinwohl, über inhaltschwere Angelegenheiten, sondern die grossen Versammlungen, wo die Hellenen Kraft, Behendigkeit und Geist übten — diese Volksfeste, die jenes Volk Jahrhunderte lang auf einer bewundernswürdigen Höhe erhielten, und die nach Jahrtausenden noch als Vorbild nationaler Regsamkeit gelten.

Von diesem Standpunkte aus müssen die deutschen Kunstvereine, deren wir zu unserer Zeit mehre entstehen sehen, eine Bedeutsamkeit gewinnen, die von nationalem Interesse ist. Nicht nur, dass der Kunstgenuss hierdurch erhöht wird: auch eine Verbindung unserer deutschen Landestheile, ein Zusammenwirken zu einer Idee, die keine örtlichen Schranken verträgt, tritt hierbey in's Leben, und ein Band mehr umschlingt die Nation, die in verhängnisvollen Zeiten den spiessbürgerlichen Geist aufgegeben, und es schätzen gelernt hat, welch höhern Werth es habe, ein Gemeingut in der Kraft und der geistigen Mittheilung zu besitzen.

So war denn auch der *rheinische Musikverein* bey seinem ersten Zusammenkommen in doppeltem Sinne gelungen. Es war ein recht inniges Zusammentreffen gleichgestimmter Gefühle unter allen, die sich hier zusammenfanden; das freundliche Willkommenseyn war auf der Stirn des Fremden und Heimischen geschrieben. Es war aber zugleich eine Vereinigung der Tonmassen, wie sie nicht durch ein unvorbereitetes Zusammenfügen, sondern durch ein richtiges und warmes Auffassen der Töne und ihres Geistes in die Wirklichkeit treten kann.

Eine glückliche Wahl hatte Haydn's *Schöpfung* getroffen, welche, der Verbreitung nach, bereits zu einem nationalen Lieblingswerke der Deutschen geworden ist. Die Ausführung geschah durch ein Orchester von 220 mitwirkenden Personen in dem Theatersaale, der festlich und mit Beziehung auf dep für Deutschland wichtigen Jahrstag geschmückt war. Hr. Kapellm. Ritter bewährte in der Direction ganz das Verdienst, das seiner sichern Haltung und seinem scharfen Ueberblicke gebührt. Die Solopartien wurden von den Mitgliedern unserer Oper, Dem. Gollmann, Hrn. Singer und Nisser, dann von den Dilettanten, Fräulein von Vinzenti, Hrn. Walter und Müller vorgetragen. Sie haben sich den Dank verdient, würdig zum Gelingen des schönen Ganzen gewirkt zu haben.

Das Gelingen war auch dadurch sorgfältig vorbereitet, dass die Kunstmittel der hiesigen Stadt bereits ein vollstimmiges Orchester bildeten, dass die Proben der Auswärtigen zum Theil durch die von hier abgeschickten Commissarien mit den hiesigen in Verbindung gesetzt, dann aber am letzten Tage und am Tage der Aufführung selbst eine Gesammtprobe mit dem Zutritte aller Auswärtigen gehalten wurde. Von fremden Städten sind Heidelberg, Worms und Speyer die bedeutendsten gewesen, welche ihre Kunstmittel mit den hiesigen vereinigt haben. Das Publicum aber, das aus diesem Umkreise, und aus noch weiterer Ferne herbeygeströmt war, hat es ganz bewährt, dass auch die Zuhörer zum Gelingen eines Werkes einen wichtigen Theil beytragen können, und müssen. Es ist *ihre* Einstimmung in die Idee des Ganzen, *ihr* richtiges Mitfühlen und Auffassen, was die Wirkung bis zum Hinreissen steigert, was sie erst in ihrer Vollkraft erscheinen macht.

Wir können diesem Vereine Glück wünschen, dass er unter solchen Auspicien feste Wurzel geschlagen hat. Mit Liebe und Begeisterung ist diese Anstalt gediehen, und ihre Feyer soll, *als ein in jedem Jahre wiederkehrender Festtag*, den Annalen unserer Rheingegend eingeschrieben werden.

Strasburg. (Fortsetzung aus No. 29.)

Unter den Gesang-Compositionen, welche grossentheils von Dilettanten und Dilettantinnen ausgeführt wurden, zeichnet Ref. vorzüglich folgende, als die bekannten und bessern aus: Scene aus Paers *Sargino* (ital.) mit obligater Clarinette. Das erste Finale aus Paers *Achille*. Die grosse Bass-Scene aus *Camilla*, ges. von Hr. Löwi. Ital. Scene von Nasolini: *Questo sol che si funesto* — Terzett aus Paers *Achille*: *Dunque andiam* — Franz. Duett aus *Ma tante aurore*. Duett aus Paers *Achille*: *Se il fato scrisse*. — Ital. Scene von Paer, aus einer nicht angezeigten Oper: *Tenta invan* — (eine schöne Composition, und brav gesungen von einer Dilettantin). — Das niedliche Duettchen aus der franz. Oper *le nouveau Seigneur de village*. Arie aus *Titus* v. Mozart, mit obligater Clarinette, unverbesserlich gegeben. — Cavatine aus Rossini's *Tancredi*, von Hrn. Kuttner

mit vielem Geschmack gesungen. — Das Finale aus dem *Wasserträger* von Cherubini ging nicht gut zusammen. — Bass-Scene aus Haydn's *Schöpfung*: *Nun scheint in vollem Glanze* — von Hrn. Löwi sehr gut gesungen. — Scene von Fioravanti: *il tenero mio cuore* — nicht eine Scene, sondern ein schon geschriebenes Quartett, für eine Bravour-Sängerin, Tenor und 2 Basse, welches lauten Beyfall verdiente und erhielt. — Das 1ste Finale aus Paers *Sargino* ging gut. — Die Polonoise aus der *Capricciosa corretta*, wurde von dem obligaten Violoncell verunstaltet. — Bass-Arie von Maurer, kräftig ges. von Hr. Löwi. — Polonoise von Cannabich, unverbesserlich vorgetragen von einer Dilettantin. Die Orchester-Partie, worunter sich eine sehr obligate Clarinette auszeichnete, war, der Anzeige nach, von einem Liebhaber gesetzt. Die Arbeit macht ihm Ehre. — Bravour-Scene aus der *Zauber-Flote*: O zittre nicht — wurde von einer jungen Dilettantin, welche schöne Anlagen verräth, brav gesungen. — Ital. Scene aus *Themistocle*, von Righini, ges. von dem Bassisten *Hubsch*. Ob er wirklich italienisch sang, wagt Ref. nicht zu versichern; genug, das Programm zeigte es so an. Ueber Hrn. H. als Sänger ist bereits bey Gelegenheit seiner Vorstellung auf dem hiesigen Theater gesprochen worden. — Ein Quintett aus den *Cantatrice villane* ging recht gut. — Duett aus Paer's *Achille*: Vanne, Vanne — von zwey Dilettanten brav gesungen, doch schlecht begleitet. — Terzett aus den *Virtuosi ambulanti*, wurde, wie überall, mit vielem Beyfall aufgenommen. — Scene aus der Oper *Malvina* von Danzi, von einer Dilettantin mit Gefühl vorgetragen. Die obligate Violin trug Hr. Nani meisterhaft vor: Schade aber, dass das Accompagnement an mehren Stellen gänzlich vernachlässigt wurde. Die Scene ist von herrlicher Wirkung. — Quartett aus *Matrimonio segreto*, ging sehr gut. — Duett aus Paer's *Griselda*: *Vader lo Sol bramo* — wurde von zwey jungen Dilettantinnen recht brav gesungen. — Scene aus Paer's *Sophonisba*, mit Chor, ging unverbesserlich. — Franz. Scene aus Voltaire's *Samson*, comp. von einem ungenannten Liebhaber, ges. von Dem. Allan. Diese charakteristische, mit Chören vermischte Scene, gereicht dem Vf. zur Ehre: sie ist effectvoll geschrieben, und wurde von der jugendlichkräftigen Stimme der Sängerin mit gehörigem Ausdruck vorgetragen.

Zum Aushelfen, und auch, um mehr Abwechslung in den Gesang zu bringen, hatte die Gesellschaft ihre Zuflucht auch zu fremder Hülfe genommen. Mad. Fay, erste Sängerin am franz. Theater, sang mit mehr oder weniger Beyfall folgende französische Stücke: eine sehr gefällige Arie von Blangini; eine Scene aus Nicolo's Oper, *le billet de lotterie*; das erste Duett aus *Joconde* von Nicolo; eine, zur Oper *Aline* besonders componirte Scene von Berton; ein sehr gefälliges Duett aus der Oper, *Rien de trop*, von Boieldieu; die veraltete Bravour-Scene aus *Euphrosine* von Méhul; das herrliche Duett aus Spontini's *Vestalin*. — Endlich sang Mad. Schüler-Bielefeld, vom Carlsruher Hof-Theater, am 19ten und 24sten Febr. eine ital. Scene von Mozart, die bekannte Polonoise aus Weigel's *Corsar*, die Scene aus Paer's *Sargino*, ein sehr schönes Duett (mit einem Dilettanten) von Blangini, und jedesmal zum Beschluss einige Lieder und Nocturnen mit Klavier-Begleitung. Die Stimme der Mad. S. B. ist mehr noch Contr'-alto, als Semi-Sopran; zur Vermeidung des fatalen Distonirens, sollte sie eben darum auch beym tiefen Sopran oder Contr'-Alt bleiben. Sie besitzt eine gute Methode; ihre Mitteltöne besonders ergreifen das Herz. Sie sang unter andern die Arie Tamino's in der *Zauber-Flöte*: dies Bildniss u. s. w., wirklich bezaubernd schön, in der Lage des Tenors. Ihre Verzierungen sind nie überladen.

So vielfach die Abwechslung der Gesangstücke in deutscher, italienischer und französischer Composition war, eben so war sie es auch in der Wahl der Ouverturen mit vollem Orchester. Von ungenannten Opern hörte Ref. mit Vergnügen eine Ouverture von Lessel und eine von Spohr. Von Mozart wurden gegeben, die zum *Titus*, *Don Juan*, der *Zauber-Flote* und zur *Entführung*; von Weigl, aus *Vesta's Feuer*, und dem *Corsar*; von Winter, zu *Tamerlan*, *fratelli rivali*, und *Marie Montalban*; von Paer, zu *Diana und Endymion*, *Sophonisba* u. *Agnese*; v. Boieldieu, zum *Calif von Bagdad* u. zum *neuen Gutsherrn*; ferner die Ouvert. zu *Adolph und Clara*, und *Carlo Fioras*, von Fränzl; *Paniska*, von Cherubini; *Ginevra* u. *Lodoiska*, von Sim. Mayer; *Imme Henri*, von Méhul; *Wladimir*, von Bierey, u. s. w. Alle wurden mit vieler Präcision, doch der grösste Theil ohne Schatten und Licht ausgeführt.

(Der Beschluss folgt.)

Notizen.

Unter den Gegenständen, die die Vorfahren glaubten, die Nachkommen verlachten, und unsere Tage, als wohlbegründet, wieder zu Ehren bringen, ist auch der *Gesang der Schwäne*. Das neueste, ganz unzweifelhafte Zeugniß dafür findet sich in des geistreichen und gelehrten Georg Stewart Makenzie und seiner geehrten Freunde höchst interessanter *Reise durch die Insel Island im Jahr* 1810, wo hierüber unter Anderm dies berichtet wird: Der Gesang der Schwäne in den langen und dunkeln Winternächten — nur nicht eben stets um die Mitternachtstunde, wie man ausschmückend behauptet hat — wobey sie haufenweise die Luft durchziehen, ist das Allerangenehmste, was man hören kann. Der Ton hat Aehnlichkeit mit dem, der Violin. Es pflegt nur Ein Schwan auf einmal zu singen, einen mässigen Athemzug lang, dann, nach ganz kleiner Pause, beginnet der Andere, gleich als wenn sie einander antworteten etc. Ausser der Anmuth des Tons selbst ist vornämlich das ziehende Verweilen des Sängers auf einem und demselben Tone, an- und abnehmend, von ausserordentlichem Reiz etc. — Der Dichter, Hr. Baron de la Motte-Fouqué, hat seine liebliche *Undine* zu einer Oper umgearbeitet, und der Hr. Regierungsrath Hofmann (Verf. der *Phantasiestücke in Callots Manier* etc.) sie in Musik gesetzt. So soll sie in Berlin, wo man sie schon seit Jahr und Tag auf der Bühne erwartet, nun bald gegeben werden. Ref. kennet Gedicht und Musik und muss mehre Stücke in Hinsicht auf beydes vortrefflich nennen. Das Ganze bedarf aber einer sehr sorgsamen Aufführung, und zwar von Seiter aller Künste, die zu einer romantischen Oper vereinigt wirken sollen. — Unter den neuesten Verlagsunternehmungen der chemischen Notendruckerey in Wien (Steiner u. Comp.) zeichnen sich zwey Werke aus, als zu dem Vortrefflichsten gehörig, was in den letzten Jahren für Instrumentalmusik geliefert worden; nämlich: Spohr's Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, 53stes Werk, No. 1., und Fesca's Quartett für 2 Violinen, Viole und Violoncell, 4tes Werk; und unter den neuesten Unternehmungen der Breitkopf- und Härtelschen Handlung in Leipzig, die Folge der Klavierconcerte des berühmten Field in St. Petersburg. Vornämlich von zweyen muss man dasselbe rühmen, was von jenen Werken gerühmt worden ist. Sie können überdies, werden sie, ihrem Sinn und ihrer eigenthümlichen Manier nach, fleissig einstudirt, wesentlich beytragen, das ausdrucksvollere und mechanisch vollendete Spiel dieses Instruments, das seit einigen Decennien von vielen Virtuosen und geschickten Liebhabern dem rauschenden Bravourspiel mehr oder weniger aufgeopfert worden, wieder empor zu bringen. —

Am 5ten Jun. starb zu Neapel der erste königl. Kapellmeister, der berühmte *Giovanni Paisiello*, im 8osten Lebensjahre. Zwar hasste er die deutsche Musik unverholen bis an seinen Tod, u. würkte ihr auch entgegen nach Kräften, so lang er deren bedurfte: das darf aber die deutschen Künstler nicht hindern, in ihm einen grossen Meister, und für die ächte komische, recht eigentlich italienische Oper, neben Cimarosa, wol den grössten von allen zu erkennen. Für diese war sein Talent der Erfindung fast unerschöpflich, seine Laune immer ansprechend und oft neu, sein Gesang sprechend und schön, seine Harmonie zwar durchsichtig, aber selten wässerig, und das Theater verstand er, wie irgend Einer. Er hat solcher Opern eine grosse Zahl geschrieben, (er selbst sagte kurzweg: über hundert,) und es ist zu bedauern, dass man in Deutschland, ausser der *Molinara* und allenfalls dem *Rè Teodoro*, keine giebt. In der ernsthaften Oper war er schwach, wie selbst seine *Proserpine*, die er für Napoleon und unter dessen wundersamer Kritik schrieb, beweiset. Seine Kirchenmusik ist gar keine. Für Lebenslange, nichts scheuende Eifersucht gegen alle Nebenbuler, von denen er, mit oder ohne Grund, fürchtete, sie möchten ihm gefährlich werden, strafte ihn der Himmel auf's gerechteste und fühlbarste dadurch, dass er ihn sich selbst und seinen Ruhm, und so vollständig überleben liess, dass er sich selbst nicht mehr ableugnen konnte. In frühern Jahren übte er auch oft, und zum Entzücken der Zuhörer, das jetzt fast ausgestorbene Talent eines singenden Improvisatore, wo er jedes ihm vorgelegte Gedicht sogleich ausdrucksvoll absang u. sich dabey auf dem Pianof. begleitete. Gerber, im *alten und neuen Tonkünstlerlexicon* hat ausführliche Notizen üb. sein Leben u. seine Werke gegeben, denen man die wenigen, hier mitgetheilten, beyfügen kann.

(*Hierbey ein Kupfertheil und die musikalische Beylage, No. V.*)

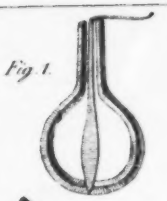
Fig. 1.

Fig. 2. b.

Fig. 2. c.

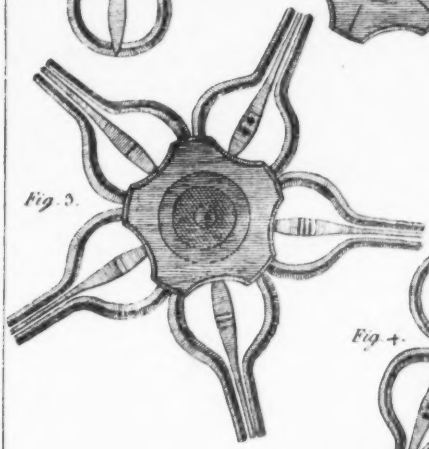
Fig. 3.

Fig. 2. a.

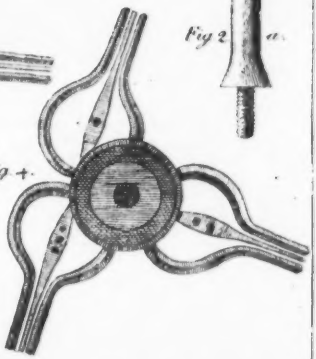
Fig. 4.

Erklärung.

Fig. 1. Eine Maultrommel von derjenigen Gattung, und Form, wie sich solche am besten zum musikalischen Gebrauche eignet.

Fig. 2. a Schraube, b Deckel, c Boden mit einem Schraubengange. Der Deckel b hat fünf Einschnitte um seine Federkraft zu vermehren. Deckel und Boden sind mit Handschuhleder gefüttert. Aus diesen dreien Theilen besteht das Instrument, deren zum Fassen von 10 Maultrommeln nöthig sind.

Fig. 3. Fünf in dem erwähnten Instrumente befestigte, auf der untern Seite für die rechte Hand bezeichnete Maultrommeln.

Fig. 4. Befestigung für 3 Maultrommeln an jeder Hand. — für die linke Hand bezeichnet.

Hans Schickler.

nur allgem. musik. Zeit. S. 730.

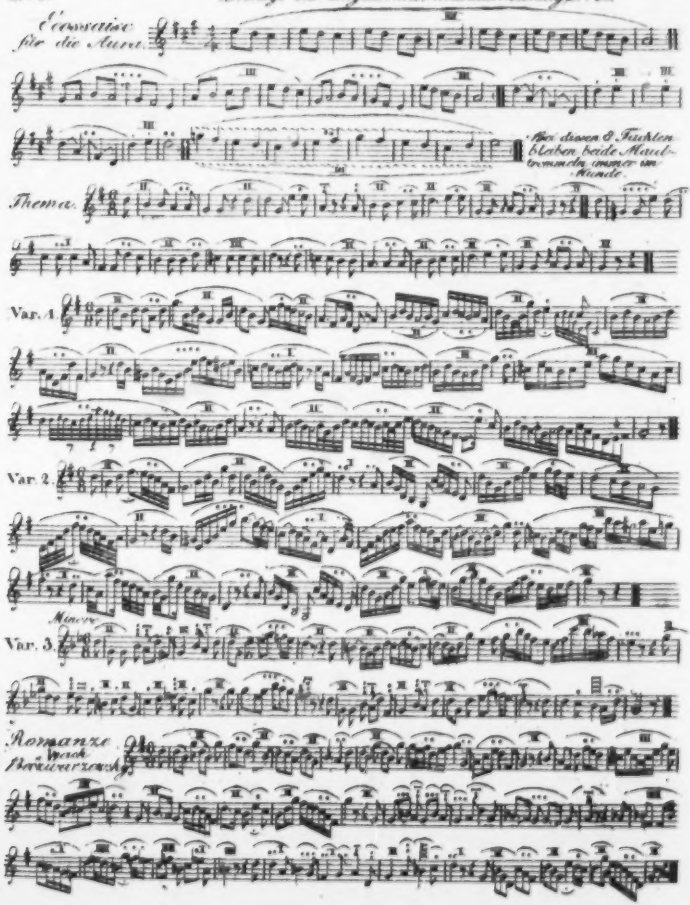
Cassatine
für die Aurora
Bei diesen 8 Trillern
blieben beide Maul-
trommeln immer im
Munde.
Thema.
Var. 1.
Var. 2.
Var. 3.
Marcia
Romanze
Andante
Variazioni

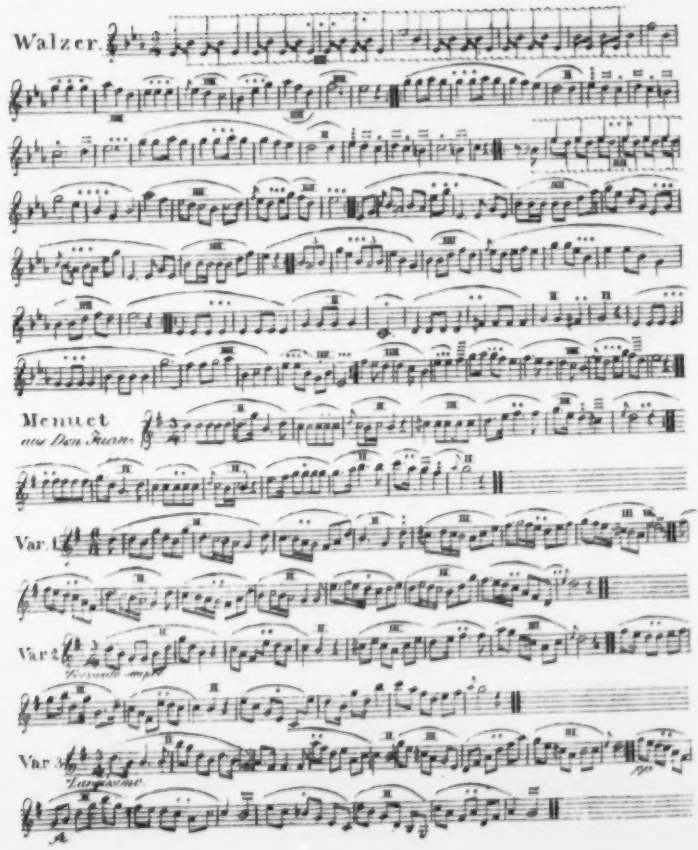
Walzer.
Menuet
aus Don Juan.
Var. I.
Var. 2
Var. 3

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten July. **№. 31.** 1816.

Recensionen.

Choralbuch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern, 4 stimmig für die Orgel ausgesetzt, nebst Vor- und Zwischenspielen, von J. G. Werner, Cantor und Musikdirector zu Hohenstein. Leipzig, b. Hofmeister. (Pr. 6 Rthlr.)

Der Verfasser hat kein unverdienstliches Werk unternommen: denn seit dem Erscheinen des, auch zunächst nur für Sachsen bestimmten, und auch in diesem Lande nach seinem Erscheinen fast durchgehends eingeführten hillerschen Choralbuchs, sind nun fast alle damals vorhandenen Gesangbücher durch neue ersetzt worden, und diese neuen Gesangbücher enthalten Lieder, wozu das hillersche Choralbuch keine Melodien hat; auf der andern Seite aber enthält das hillersche Choralbuch wieder mehre Melodien, die nun, weil sich in den neuen Gesangbüchern keine Lieder dazu finden, entbehrlich sind. Ein Choralbuch nun zu liefern, welches mit den neuen sächsischen Gesangbüchern übereinstimmte, war des Verfs. Absicht; und dieser lassen wir erkenntlich alle Achtung wiederfahren. In wiefern es nun aber diese Vollständigkeit erhalten hat, dass alle, in Sachsen eingeführten Gesangbücher ihre Melodien darin finden: das kann Rec. nicht entscheiden, indem es ihm nicht möglich zu machen gewesen, diese beträchtliche Anzahl von Gesangbüchern sämmtlich zu erlangen und mit dem Choralbuche zu vergleichen: in den verglichenen hat er aber keinen Grund gefunden, die Versicherung des Verfs. in Zweifel zu ziehen. — Die Melodien des hillerschen Choralbuchs, welche noch in den neuen Gesangbüchern vorkommen, erklärt der Verf. in der Vorrede, beybehalten zu haben, obschon er hernach mehrmals sie wirklich anders gegeben hat, und Rec. nicht immer weiss, warum sie, und warum eben so, geändert worden sind.

Ueberhaupt stellt sich dem Allgemeinwerden eines Choralbuchs vieles entgegen, was aus Gründen, theils von dem Wesen der Sache, theils von schwer, oder gar nicht abzuändernden Umständen hergenommen, nicht verworfen werden kann. Benutzt doch, um nur Einiges anzuführen, jeder Bezirk, ja beynahe jede Gemeinde ihre eigenen Lesarten in den Melodien, und der Verf. eines Choralbuchs, der als Mitglied seiner Kirchengemeinde, oder auch als Anhänger irgend einer andern Autorität, seine Lesart als die echte und wahre allen andern aufdringen wollte, könnte dies zwar versuchen, würde aber keine Früchte davon sehen — wenigstens keine gedeihlichen. Ausserdem ist auch schwer, überall, ja nur in den meisten Fällen, zu beweisen, dass diese oder jene Lesart die beste und allein zu empfehlen; eine andere aber verwerflich sey. Eben darum nun, weil die Sache in den meisten Fällen zweifelhaft bleiben, und wo sie auch erweislich wäre, in eine fast unabsehliche Weite führen müsste, will Rec. mit dem Verf. über das, was er in dieser Hinsicht gethan, weiter nicht rechten.

Der Verf. hat mit Recht den Liedern gleiches Versmaasses, aber verschiedenen Inhalts, mehre, am Charakter verschiedene Melodien gegeben. So kann z. B. die Melodie: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* — deren Metrum die neuern Liederdichter so über alle Maasse in Gunst genommen haben, sey es nun, weil es eines der allerleichtesten in der Anwendung, oder weil es eines der am wenigsten bezeichnenden ist, in welchem sich mithin am Ende fast *alles* ohne allzugrossen Verstoss sagen lässt, wie in den gewöhnlichen Jamben im Drama — jene Melodie, sag' ich, kann unmöglich auf so viel Lieder *wirklich* passen, als die Gesangbücher dafür bestimmen: der Verf. hat daher noch eine

Univ. Bibl. München

aus G dur beygefügt, die recht gut ist; die im hillerschen Choralbuch, aus C dur aber, mit Recht weggelassen, weil sie offenbar, wie auch schon ein anderer Mitarbeiter an dieser Zeitung bemerkt hat, nur aus der Melodie: *Die dir Jehova will ich singen* — zusammengesetzt ist. — Indem aber Hr. W. der Melodie: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* — noch eine andere von entgegenstehendem Charakter beygesellen will, was, aus demselben Grunde, keineswegs zu tadeln war, verfällt er in denselben Fehler, der jene Melodie verwerflich machte: denn diese Melodie, No. 229, ist eben auch aus jener: *Die dir Jehova will ich singen* — grösstentheils zusammengeformt. —

Der harmonische Theil ist dem Verf. meist gut gelungen; die Bässe sind gut — einfach, und doch öfters bedeutend, ja in manchen Fällen frappant, ohne Künsteley; der Satz ist rein, und nur in einigen Stellen, die in einem solchen weitläuftigen Werke kaum vermieden werden, und nur bey öfterm Gebrauch nachgefeilt werden können, finden sich Verstösse. Nur ist der Rec. mit der fast durchgehends erweiterten Stimmenführung nicht zufrieden. Die vier Stimmen sollten doch immer als Repräsentanten von vier *Singstimmen* behandelt seyn, und da, wo man eine solche Erweiterung derselben von einander bey den Singstimmen nicht zweckmässig finde, sollte sie auch, nach seiner Meynung, auf der Orgel nicht stattfinden. Würde man z. B. die 2te Zeile in der Mel. No. 33., so für vier Singstimmen schreiben? Für die Organisten oder Cantoren, die ein solches Choralbuch bedürfen, würde es noch ausserdem gewiss zweckmässig, erleichternd und nützlich seyn, wenn sie jeden Choral, wie er ihnen für die Orgel geboten wird, zugleich für vier Stimmen benutzen könnten. Was der Verf. über sein Verfahren Vertheidigendes und Entschuldigendes im Vorbericht anführt, will Rec. nicht ganz einleuchten; auch das nicht, was er gegen die vollgriffige Spielart einwendet.

Nach der Structur der Orgel nämlich besteht sie aus lauter Verdoppelungen: folglich können keine dem Ohr widrigen Fehler entstehen, wenn bey passenden Stellen, wo die grösste Kraft der Orgel die Wirkung erhöhen kann, recht vollgriffig gespielt wird. Es versteht sich ohne besondere Erwähnung, dass keine Quintenfolgen erlaubt werden: aber Octavenfortschreitungen (was nämlich unter Kunstverständigen hier damit gemeynt seyn kann,) sind Verstärkung; und 4 Fuss zu 8 Fuss gezogen, müsste ja sonst auch fehlerhaft seyn, und müsste das noch mehr werden, wenn zwey Quinten auf einander folgen, wo denn doch das 4 Fuss zur 8 fussigen Grundstimme Quinten bildet:

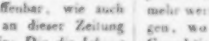

Das Ohr hört sie aber doch nicht. Deswegen werden auch die Lücken, die, wie der Verf. meynt, bey einer zu engen Harmonienlage gegen den Bass entstehen, ausgefüllt.

Dass der Verf. bey Wiederholung der Melodie stets die Harmonie verändert, ist sehr zu loben; auch hat er manche Melodien auf verschiedene Weise behandelt; einige auch in mehre Töne transponirt. Warum indessen einige alte Melodien, wo die ursprüngliche Tonart erwiesen werden kann, und eine für den Charakter und Ausdruck wichtig ist, doch in andere gesetzt worden sind, ist Rec. nicht begreiflich. So sollte z. B.: *Nun komm der Heiden Heiland* — gewiss in A moll bleiben. —

Dass der Verf. es durchgesetzt, zu 24 Chorälen Zwischenspiele zu liefern, ist wahrlich kein kleines Stück Arbeit, und seine Geduld hierbey sehr zu rühmen, obschon Rec. gestehen muss, dass es ihm scheint, als habe er eben hiermit am wenigsten seinen Zweck erreicht. Er mag denn wol gefühlt haben, dass Zwischenspiele, zu einer Melodie [illegible] viele und vielerley Texte der Lieder passend, nichts oder sehr wenig Bestimmtes ausdrucken müssen, weil sie sonst, eben darum, weil sie für einige Lieder oder Strophen derselben recht vorzüglich sich eigneten, andern um so weniger angemessen wären. Da hat er denn einen gewissen Typus im Ganzen gewählt, der an sich wol nicht verwerflich ist, aber ihn, fast unvermeidlich, zu manchen Schwächen führen musste. Die Zwischenspiele sind zu monoton; erscheinen über einen Leisten gemacht: meist dreystimmig, alle imitationsmässig. Diese Weise, einen Gedanken aufzunehmen und ihn eine Strophe hindurch auf verschiedene Art durchzuführen, ist freylich sehr gut und zweckmässig: wenn nun aber der Orgelspieler, welcher selbst keine Zwischenspiele erfinden kann, und durchaus an die vorgeschriebenen sich halten muss, mehre Strophen, ja in diesen mehre Verse hintereinander, immer dieselbe, meistens noch

dazu unbedeutende Figur zu hören giebt: muss das nicht am Ende widerlicher seyn, als wenn er selbst etwas, wenn auch künstlerisch nicht eben Bedeutendes, aber doch Mannichfaltigeres, ja stünde ihm nichts weiter zu Gebote, nur einige Töne zum Uebergang, etwa aus der letzten Note der endenden Zeile nach der ersten der beginnenden, zu hören gäbe? — So sind nun, wie gesagt, beynahe alle Zwischenspiele der Form nach einerley: die obere Stimme fängt meist im Auftakt an, die andere fängt, oder die beyden andern fangen 4 Achtel nachher an etc. Es hätten hier doch wol, auch nach jenen An- und Absichten, mehre Formen können angewendet werden. — Auch entsprechen viele Zwischenspiele ihrem eigentlichen Zweck nicht. Sie sollen aus der letzten Harmonie des Schlusstons in die erste Harmonie des Anfangtons der folgenden Zeile einleiten: folglich müssen sie, als Einleitung, nicht in entfernte Töne schweifen, die nicht im Kreise dieser beyden Accorde liegen; auch müssen sie nicht von einem andern Accorde ausgehen. Das geschiehet nun aber hier häufig. Durch die schon angeführte, entschiedene, immer feststehende Neigung zum Imitiren, sind auch viele zu gekünstelt, und namentlich für die Schwachen, welche überhaupt vorgeschriebene Zwischenspiele brauchen, so wie für *das* Publicum, das solche Schwache hört, zu gesucht und mithin unwirksam. Dies zusammengenommen, bewegt nun den Rec. zu dem oben ausgesprochenen Tadel *dieses* Theils der Arbeit des Hrn. W., und darauf begründet er ihn. Wer des Rec. Ansichten und Grundsätze nicht theilt, mag auch sein Urtheil verwerfen. Dem Fleis und der Beharrlichkeit des Verfs. ist ebenfalls schon oben ihr Recht zuerkannt worden. —

Dem Werke sind übrigens noch Vorspiele angehängt, welche auch einzeln verkauft werden. Der Verf. hat zu jeder Choralmelodie ein kurzes, dem Charakter der Melodie wirklich entsprechendes Vorspiel geliefert. Aber auch hier ist ein Mangel an Abwechselung der Formen, und zu wenig eigne Erfindung sichtbar. So ist die Fortschreitung, die auf folgenden Grundbassen beruht:

oder:

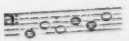

in den meisten dieser kleinen, selten aus mehr, als 12 Takten bestehenden Stücken enthalten, was doch gewiss zu arm und monoton ist, da dies obendrein von jedermann als eine allbekannte und verbrauchte Orgelfigur erkannt werden wird, mit der man freylich leicht überall hin harmoniren und moduliren kann. Im Gegentheil sind auch wieder einige Ausweichungen, die auffallen sollen, eben hier, in solchen kleinen Sätzen, schwerlich an ihrem Platze; z. B. No. 10, 25, 31, 85. Andere, und deren sind mehre, hat aber der Verf. wirklich vorzüglich geschrieben, und diese sind bestens zu empfehlen. Rec. rechnet dahin No 16, 22, 39, 54, 64, 73, 95, 100, 105, 118, 126, 132, 133, 146, 147, 156, 169, 185, 199, 229. Diese alle sind, mit Vergnügen wiederholt es der Rec., eben das, was sie für *diesen Zweck* seyn sollen: einfach, ohne Leerheit, und auch der Orgel, so wie ihres gottesdienstlichen Gebrauchs würdig. Auch ist der Verf. in manchen, wo er eine Strophe der Choralmelodie in einer Stimme, oder auch wol mehre Strophen vorführte, und canonisch behandelte, glücklich gewesen; und Rec. hätte gewünscht, dass er Vorspiele solcher Art bey weitem mehr gegeben hätte.

Troisième Concert pour le Pianoforte, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuvr. 55. Bonn et Cologne, chez N. Simrock; av. accomp. de l'Orch. 3 Rthlr., sans Orch. 1 Rthlr. 4 Gr.

Mit grossem Vergnügen hat Rec. dies treffliche Werk einstudirt, (kein leichtes Stück Arbeit!) mit grossem Vergnügen hat es dann das Publicum einiger der, für Musik gebildetsten Städte aufgenommen; und es ist gar nicht zu bezweifeln, dass es überall, wo es gehörig, nicht nur vom Solospieler, sondern auch vom Orchester, vorgetragen wird, eine eben so ausgezeichnete Aufnahme finden werde. Denn es ist nicht nur überhaupt ein originelles, an bedeutenden Gedanken keineswegs armes, gross und charaktervoll gehaltenes, herrlich instrumentirtes, und für den Solospieler glänzendes Werk: sondern es bietet auch dies alles eben in der Weise, und auf der Stufe, bis zu welcher diese Gattung seit wenigen Jahren von den geistreichsten Meistern hinaufgetrieben worden ist, und von welcher man noch vor etwa vier bis fünf Decennien nicht nur keine Ahnung gehabt hat, sondern welche man damals noch für eben so unausführbar und chimärisch erklärt haben

würde, als gegen Strom und Sturm leicht und schnell schiffende Dampfbote.

Der erste Satz ist ein, in grossen und breiten Formen gehaltenes, ernstes, feyerliches, aber doch auch feuriges *Allegro maestoso*, C-Takt, aus Cis moll, in welchem mit besonderm Lobe ausgehoben werden muss, dass der Verf. durch kunstreich eingewebte, zart melodische Sätze einzelner Blasinstrumente die Strenge zu mildern, auch den nicht hochstehenden Liebhaber zu interessiren, und dies einander Entgegenstehende in so untadelhaftes Verhältnis, in so richtiges Gleichgewicht zu bringen, alles zu einem wahren Ganzen zu vereinigen vermocht hat. Der Satz kann in dieser Hinsicht wirklich als Muster gelten; wie etwa Beethovens erster Satz des Concerts aus C moll — dem er aber *übrigens* gar nicht ähnlich ist. Der zweyte Satz, ein Larghetto, Dreyachtel-Takt, aus A dur, das sodann in das Finale überleitet, hat eine so anmuthige, leichtfassliche Hauptmelodie, wie sie, eben nach jenem Allegro, sehr wohlthuend, ja nothwendig ist: es wäre aber zu wünschen, der Verf. hätte sie dem Zuhörer beharrlicher vorgehalten, und dem concertirenden Instrumente nicht allzuviele Figuren gegeben. Doch lässt sich Letztes beym Vortrag dadurch ausgleichen, dass man diese Figuren äusserst leicht und delicat, doch mit dem pünktlichsten *à plomb* nimmt — was dann freylich dem Satze einen neuen Reiz zusetzt, aber, wie es nun dastehet, eben für solche Bravourspieler, wie die Allegros verlangen, gar nicht leicht ist. (Wenn irgend etwas, so sollten unsre jüngern Bravourspieler auf dem Pianoforte eben dies, in Verbindung mit jenem, von Hummel lernen.) Der dritte — wieder ein grosser, weit und breit auslaufender, aber freyer, phantastischer, etwas capriciös geschriebener Satz — *Rondo, Allegretto*, Zweyviertel-Takt, Cis moll — gewährt, als Composition überhaupt, ein pikantes Interesse, und ist, als Concertstück, die glänzendste Partie für den Virtuosen. Aber fürwahr: dieser muss sich auch zusammennehmen, wenn alles gehörig herauskommen, nichts undeutlich oder hart werden, und alles dabey den freyen Geist und launigen Muth ausdrücken soll, der darin liegt! Gerade in dieser Hinsicht ist dieser Satz einer der schwierigsten, die vorhanden sind, und — wenigstens für den Ref. — schwieriger, als z. B. das, im Charakter ihm nicht ganz unähnliche Finale des schönen Concerts desselben Meisters aus Es dur, das denn doch auch seine derben Mucken hat.

Schliesslich dankt Rec. Hrn. Riza in seinem, und, er darf wol hinzusetzen, aller tüchtigen Klavierspieler Namen, für diese wahre Bereicherung ihrer ausgewählten Sammlungen, und für die darin gebotene, mannichfaltige Gelegenheit, beym Ueben und Einstudiren zu lernen, beym öffentlichen Ausführen Viele zu erfreuen.

Der Stich ist, bis auf einige Kleinigkeiten, ganz correct, und überhaupt so gut, als man es von diesem Verleger zu erwarten gewohnt ist. Die Klavierstimme hat, neben den Solos, einen möglichst vollständigen Auszug der Orchesterpartie, so dass sie nicht mit Unrecht auch einzeln verkauft wird.

Nachrichten.

Stuttgart. — — Der Fremde, welcher in hiesiger Residenz Gelegenheit hatte, in einzelnen musikal. Cirkeln die Talente so vieler ausgezeichneter Künstler der königl. Kapelle kennen zu lernen — mit welchen Erwartungen wird und muss er die Oper betreten! Doch wie wenig befriedigt wird er sie oft, ja meistens verlassen! Wenn er dort im Einzelnen durch Delicatesse, Präcision, das zarteste Piano, mächtig wirkendes Crescendo, und kräftiges Forte hingerissen wurde, so wird er hier, wo er bey dem Zusammenwirken Aller ein vollendetes Ganze erwartet, keineswegs die Sicherheit, Einheit, das feste Zusammenhalten, die Delicatesse in Begleitung des Gesangs, überhaupt wenig Lebendigkeit finden; lauter Eigenschaften, die ein, aus so vielen ausgezeichneten Gliedern zusammengesetztes Orchester charakterisiren sollten. Der König lässt es sich wirklich vieles kosten, die Oper zu einer der ersten Deutschlands zu erheben: allein so lange nicht das Uebel in der Urquelle gefunden und gehoben wird, kann es nicht gelingen.

Mit kräftiger, freyer, unbeschränkter Hand muss der Kapellmeister die Zügel lenken; seiner Autorität darf er nichts vergeben; es darf sich auch diese nicht blos auf sein Orchester beschränken lassen, sondern muss mit gleicher Strenge auch auf der Bühne gehandhabt werden, so dass, vorausgesetzt, dass er seine Partitur immer gründlich

studirt, und den Geist und Charakter der zu dirigirenden Musik [illegible] auffasst, wie der Fall vorkommen darf, das [illegible] in Tempo, beliebige Cadenzen u. dgl. ihm [illegible] von oben herab dictirt. — Ich bin weit entfernt, den Einsichten und Talenten des Kapellmeisters, Hrn. Kreuzer, zu nahe treten zu wollen. Ich schätze ihn als braven Klavierspieler und glücklichen Compositeur; verkenne auch nicht, dass widrige Verhältnisse, die sich hauptsächlich in seiner Dienstperiode gebildet haben, der Ausübung seiner Obliegenheit ungewöhnliche Hindernisse in den Weg legen: allein als Director ist er einmal zu lau, zu nachsichtig, und weiss Einmischungen in sein Amt nicht, wie es sich gehörte, zurückzuweisen. — Möchte es ihm zur Aufmunterung und Nachahmung dienen, wenn er hört, dass, während seiner Abwesenheit, Hr. Concertm. Sutor, durch lobenswerthe Strenge bey einigen Proben, zur Freude des Orchesters selbst, bewiesen hat, es können durch Eifer und Liebe zur Sache, und durch Energie, auch eingewurzelte Verhältnisse glücklich besiegt werden. —

Eine erfreuliche Erscheinung ist hingegen hier der auflebende Sinn für Musik. Es waren vergangnen Winter mehre contractmässige Benefizconcerte hiesiger Künstler, die, ob sie schon kurz auf einander folgten, doch immer ziemlich besucht waren. Ich sage: contractmässige; denn fremde Virtuosen bekommt man selten zu hören, da für dieselben die Erlaubnis zu Concerten nur mit Schwierigkeiten und Umständen zu erhalten ist. So waren unlängst der bekannte Oboist Thurner, der Klavierspieler Aloys Schmitt von Frankfurt, und die Sängerin Ferlendis hier, die, ihres vorausgegangnen Rufs unerachtet, nachdem sie sich lange aufgehalten, ohne ihren Zweck zu erreichen, wieder abziehen mussten.

Uebrigens kann man sich, bey einiger Bekanntschaft, hier in Privatcirkeln herrliche musikal. Genüsse im Einzelnen verschaffen, da sich die meisten hiesigen Künstler neben ihrer Virtuosität auch durch Gefälligkeit, und durch Bereitwilligkeit, mit ihrem Talent Vergnügen zu machen, auszeichnen.

Folgende sind die vorzüglichsten Mitglieder der königl. Kapelle. Bey der *Oper* gegenwärtig:

Mad. Lembert, Mad. Fischer-Vernier, Mad. Müller; die Herren Krebs, Löhle, und der langst rühmlichst bekannte Bassist, Häser.

Mad. Vernier gefällt, wie, meines Wissens, überall der Fall war, auch hier durch ihren schönen Vortrag. (Sie ist aus Righini's Schule.) Nur Schade, dass sie oft ziemlich detonirt. Sie ist auf drey Jahre engagirt. Ihr Aufenthalt hier wird in doppelter Hinsicht grosser Gewinn seyn, da sie erstlich im Musikinstitut Gesangunterricht giebt, und dann von dem Kunstsinn und Eifer unsrer — mit einer vorzüglich schönen Stimme begabten Lembert zu erwarten ist, dass sie sich auch von jener Methode, die den Gesang selbst einer minder schönen Stimme immer effectvoll macht, vieler aneignen werde. — Mad. Vernier gefiel im *Titus* als Vitellia, im *Sargines* als Sophie, in *Achill* als Briseis, in *Don Juan* als Elvire allgemein; weniger als Vestalin, welche von Mad. Lembert recht gut gegeben wird. — Mad. Müller hörten wir lange nicht mehr, da sie einige Zeit krank war, und nun eine Badecur gebraucht. Wenn sie von der Sucht geheilt würde, jede Note zu verzieren, und, wo es nur halb möglich ist, die abgeschmacktesten Cadenzen anzubringen: so wäre sie eine sehr brave Sängerin. Sie intonirt, hauptsächlich in der Höhe, immer sehr rein. — Das Soubrettenfach ist nicht besetzt, und wir müssen uns daher in demselben mit Anfängerinnen aus dem Musikinstitut begnügen.

Am meisten fehlt es an einem Tenoristen, welcher freylich, um ganz zu gefallen, vorzüglich seyn müsste, da die Blütenzeit des Hrn. Krebs bey den Stuttgartern noch in zu frischem Andenken ist. Diese einst so gepriesene, und wirklich schöne Tenor-Stimme des Hrn. K. geht nun mit raschen Schritten, zum grossen Leidwesen des Publicums, zu Grabe. Seine mittlern und tiefern Töne sind zwar noch sehr kraft- und klangvoll: da aber Hr. Häser, vermöge seines Contracts, neben seinen Bass-, auch alle bedeutende Baritonrollen anspricht, so hört man ihn eben nur in eigentlichen Tenorpartien, die wirklich seiner Stimme nicht mehr angemessen sind. Um so weniger begreife ich, dass Hr. Krebs nie in Concerten und sonstigen musikal. Cirkeln singt, wo er doch die ihm angemessenen Stücke selbst wählen könnte. Um das Musikinstitut macht er sich verdient, und wird überhaupt immer sehr geschätzt bleiben, wenn er sich anders nicht, wie man ihm neuerdings vorwerfen will, in elende Theater-Intriguen verflechten lässt. — Sein Schüler, Hr. Löhle, hat einen weichen angenehmen Tenor;

wenn er sich Mühe giebt, seinen Vortrag mehr auszubilden, so wird er überall Glück machen. Unter die vorzüglichen Lieblinge des Publicums gehört immer noch Hr. Haser. Ein schöner Vortrag, Leichtigkeit und Deutlichkeit in Passagen, vorzüglich auch ein ganz reiner Triller sind Vorzüge, die er in seltenem Grad besitzt: überdies ist sein Spiel immer sehr durchdacht. — Nächst einem Tenoristen war auch ein guter Buffo bisher ein fühlbarer Mangel der hiesigen Oper, dem aber nun, seit Hr. Mezner engagirt ist, in etwas abgeholfen wurde. — Wenn Hr. Haser bisweilen Buffo-Rollen, in denen der Gesang auch von Bedeutung ist, jedoch ohne alle Consequenz — übernehmen wollte: so würde das Publicum ihm dies vielen Dank wissen.

Den reichsten Gewinn erhielt, seit der Rückkehr des Königs von Wien, das *Orchester*. Zuerst wurden Hr. Kraft, Violoncellist, und Hr. Ant. Romberg, Fagottist, zwey ausgezeichnete Virtuosen; sodann die trefflichen Hornisten, Brüder Schunke, (von der vormal. westphälischen Kapelle,) hernach der, durch ausserordentliche Fertigkeit und kraftvollen Ton sich auszeichnende Violinspieler Wiele — alle lebenslang engagirt. Reiht man diese Künstler an die ältern ausgezeichneten Mitglieder der Kapelle, nämlich an die Violinisten Hampeln, (Instrumentaldirector, und als Quartettspieler vorzüglich,) Müller, (Musikdirector,) den Violoncellisten Marx, (zugleich einen guten Klavierspieler,) den Flötenspieler Krüger, dessen schöner Ton und seltene Fertigkeit nichts zu wünschen übrig lassen, als ein ruhigeres Spiel, und unsern Veteranen, Hrn. Schwegler, den ältern, Hoboisten: so hat man einen Virtuosen-Verein, den man selten bey einer Kapelle finden wird.

Ausser diesen, meistens die Kammermusik des Königs bildenden Concertisten, zählt das Orchester noch in den Violinspielern, Ries, (Orchesterdirector,) Gröbl, Malter, Hospotzky, Rudersdorf, Riesm, in den zwey jüngern Schwegler, (Oboist und Hornist,) in Reinecke, Klarinettisten, Bernbek, Fagottisten — sehr schätzbare Mitglieder. — Noch muss ich Sie auf den 14jährigen Sohn des Hornisten Schunke, d. jüngern, aufmerksam machen, der als Fortepianospieler mit ausgezeichneter Fertigkeit einen, in seinen Jahren wirklich seltenen Ausdruck in seinem Spiel verbindet; z. B. die bekannte beethovenische Sonate mit Hornbegleitung aus F, wo ihm und seinem Vater vorgetragen, ist ein Triumph für beyde. Ein solch studirtes, seelenvolles Spiel würde selbst dem genialen Componisten wenig zu wünschen übrig lassen. — Ungemein anziehend und lieblich sind auch die kleinen Duette der beyden Brüder Schunke. Ueberzeugen Sie sich nun bald selbst, wie reich gegenwärtig Stuttgart an ausgezeichneten Künstlern ist, und wie viel mehr nach diesem Maasstabe unsre Oper seyn könnte.

Strasburg. Extraconcerte. (Beschluss d. 30sten No.) Am 5ten Jan. gab Hr. Aug. Durand, erster Geiger am franz. Theater, nun aber wieder auf Reisen, Concert. Auf die Ouverture der *Zauberflöte*, folgte ein *Air de bravoure*, gesungen von Dem. Allan — eine Gattung, für welche ihr Organ zur Zeit noch nicht geeignet ist. Der Vf. dieser veralteten Composition war auf dem Programm mit Stillschweigen übergangen. Violinconc. von Rode, gesp. von Durand. Nie zeigte er wol sein herrliches Talent in so hohem Grade, wie hier. Kenner, welche dies Conc. von Rode selbst hörten, behaupten, letzter würde nie die kühnen Abweichungen gewagt haben, welche Hr. D. so ganz ungezwungen anbrachte. Er fand den lautesten Beyfall. Ferner spielte er mit einem jungen Zögling ein Doppelconc. für zwey Violinen von Kreuzer. War Hr. D. dieses Zöglings Lehrer, so macht er ihm Ehre. Nach der Ouverture zum *Tamerlan* folgte ein, von einem Dilettanten gespieltes Violoncelleonc., ohne Anzeige des Vfs. Es gehört viel Dreistigkeit dazu, nach Hr. D.s Spiel sich noch auf einem Saiten-Instrumente hören zu lassen, obgleich dieser Dilettant unter die vorzüglichern zu zählen seyn möchte. Er erhielt einigen Beyfall. Hr. D. beschloss mit Variationen, welchen Ref. nicht mehr beywohnen konnte. — Am 14ten März gaben die Hrn. Berg und Kuttner, hiesige Klavierspieler, Conc. Die Symphonie von Haydn ging nicht gut zusammen; besonders unrein waren auch die Blasinstrumente. Polonoise, (der Vf. war nicht angezeigt), gesungen von Hrn. Kuttner, einem Deutschen, und zwar französisch! Seine Singmethode ist rühmlich bekannt: allein hier schien die unrichtige Aussprache die Ohren der Elegants zu beleidigen. Hr. Berg spielte auf einem herrlichen wiener Flügel eine von ihm comp. Sonate mit Violin-Begleitung, und zeigte sich als gründlichen und denkenden Componisten, als

vortrefflichen Klavierspieler. Jenes bewährte er aber noch weit vortheilhafter in einer, von ihm compon. Ouverture für volles Orchester, womit die 2te Abtheilung begann. Auf ein einleitendes Andante, welches jedoch viel zu lang ist, (Ref. zählte wol 40 Takte,) folgt, als Allegro, ein heerlich ausgeführter und glänzend instrumentirter, einfacher, hochst einladender Gesang, den sogleich jeder gebildete Zuhörer auffassen konnte, und eben dadurch um so mehr in den Stand gesetzt ward, der kunstreichen Ausarbeitung in allen ihren Wendungen mit Vergnügen zu folgen. Noch wurde ein Air français, ohne nähere Bestimmung, von Dem. Allan gesungen: es war nichts anders, als die Scene der *Camilla* von Par. mit weggelassenem Recitativ, durch Zierereyen beynahe unkenntlich gemacht. Endlich sang Hr. K. eine ital. Scene mit Chor, welche Beyfall erhielt, und die beyden Concertgeber beschlossen mit einer Phantasie und Variationen über das Lied: *Hallo, hallo*, für 2 Pianoforte, von Hrn. B. sehr vortheilhaft geschrieben. Die beyden Instrumente waren in völligem Einklang und die Ausführung verfehlte ihre Wirkung nicht, da beyde Spieler besonders ausserordentliche Fertigkeit zeigten.

Am 9ten und 13ten März gaben Hr. und Mad. Spohr Conc. Zu dem Lobe, das diesem wahrhaft grossen Künstler in diesen Blättern früher zu Theil worden, lässt sich nichts beyfügen. Sein Spiel machte tiefen Eindruck, und benahm manchem Hörer den Wahn, Frankreich besitze allein die grössten Violinisten dieser Zeit. Man fühlte sogar, wie arm eine Composition Rode's, Kreuzers, Lafonts u. a., von Spohr vorgetragen, erscheinen müsste. Ref., weit entfernt, diese letztern, als Componisten und Spieler, herabsetzen zu wollen; *suum cuique*: allein Hr. Sp. Kunsttalent lässt sich nicht durch Vergleichung bestimmen. Er ist wirklich Schöpfer einer gehaltvollern Gattung von Composition für die Concertviolin. Er spielte wol die Werke aller jener franz. Künstler: ob aber letztere die seinigen in demselben Grade vorzüglich ausführten, ist nicht schwer zu entscheiden. — Die Compositionen, welche er in beyden Concerten hören liess, bestanden in 2 Conc., einer Polonoise, einem Potpourri; dann, für die Harfe, in einem Adagio und Rondo, und in variirten Gesängen aus der *Zauberflöte*, mit Violin-Begleitung; endlich in der Ouverture aus seiner Oper *Alruna*. Fliessender Gesang, überraschende Modulationen, kühne, kanonische Nachahmungen, und immer neue, reizende Instrumentirung trifft man allenthalben in Hrn. S. Compositionen. Das Adagio im $^{12}_{8}$ Takt seines ersten Concertes, so wie das mit Recitativ abwechselnde Andante des letztern, sprachen zu Aller Herzen. Erst im 2ten Conc., liess sich über das Spiel der Mad. S. urtheilen, da sie in dem ersten, durch unaufhörliches Reissen der Saiten, wegen allzugrosser Hitze, verhindert wurde, das Musikstück zu endigen. Sie besitzt allerdings ein feines, ausdrucksvolles Spiel; ihr Triller ist regelmässig, und das Ganze gewinnt durch Hrn. S. Violin-Begleitung doppelt an Reiz. Mad. Fay, erste Sängerin am franz. Theater, sang in beyden Concerten Scenen von Nicolo, Berton und Dalayrac mit Beyfall.

Am 4ten und 7ten April hatten noch 2 öffentliche Concerte statt: erstes von Dem. Allan einer jungen Sängerin, welche vorgab, nach Par. berufen zu seyn; letztes von Hrn. Gollmick, Sohn, einem hier Unterricht gebenden Klavierspieler, welchen Ref. verhindert war, beyzuwohnen; und worüber er mithin keine Nachricht geben kann, indem er nur eigenem Urtheil vertrauet.

Endlich am 28sten April gab der Dilettanten-Verein ein öffentliches Concert, zum Besten einer hiesigen Arbeit-Anstalt, und der Bewohner einiger abgebrannten nahgelegenen Dörfer. Dieser Zweck hatte zahlreichen Zuspruch herbeygeführt, und die Hrn. Dilettanten zeigten hier in jeder Gattung ihre Talente. Die Unterhaltung begann mit einer, von einem Dilettanten compon. Ouverture, welche für eine Operette bestimmt zu seyn scheint. Sie enthält eine glücklich gewählte Polonoise, welche durch gute Instrumentirung an Wirkung gewinnt. Ital. Duett aus *Ginevra di Scozia* von Sim. Mayer, ges. v. zwey Dilettantinnen, deren sonore Stimmen sich herrlich mit einander verbanden. Beyde verdienen, ihres musterhaften Vortrags wegen, der ehrenvollsten Erwähnung; auch erhielten sie verdienten, ungetheilten Beyfall. — Violinconc. von Kreuzer, gesp. von einem jungen Liebhaber, welcher ausgezeichnete Anlagen verräth, und zum Theil schon beweist. Cantate *zur Feyer des Friedens*, mit Chören, neu componirt vom Hrn. Major Braun, gedichtet von E. Stöber.

Eine kurze Einleitung zu „der Mörser dumpfen Donner," welcher sich in dem „Echo" verliert, kündigt den Sinn der ersten Verse an. Sie ist gut gerathen. Der Comp. deckt dann die im Gedicht enthaltenen, sprechenden Bilder des Kriegs

und seine Erscheinungen kurz und in wenig Sätzen, zwischen der recitirenden Bass-Stimme, musikalisch aus. Nun folgt ein durch zarte Harmonie ausgedrücktes Gebet, welches von weit mehr Wirkung wäre, betete „der Knabe" nicht so lange. Der recitirende Bass fährt wieder fort, und führt zu dem *Dank-Gebet der Völker*, einem vielstimmigen Chor, welcher die Hauptideen des vorhergehenden Harmonie-Stücks wiedergiebt:

Chor.

Von unendlichem Tod umstürmt,
Hat uns dein Vater-Arm beschirmt,
O Gott der Huld und Güte!
Hold wie der Sonne heit're Pracht
Glänzt uns durch dich nach düst'rer Nacht
Des Friedens Himmels-Blüte.

Das Recitativ fährt alsdann, nach der vorigen Schreibart, zum *Lob des Friedens*. Eine Tenor-Stimme verkündet dieses Lob in einem von dem Comp. geschriebenen Volkslied, welchem in jeder der vielen Strophen, eine für Klarinette, Flöte und Violin, untergelegte Variation zum Accompagnement dient:

Eine Stimme.

Sey' uns willkommen, du seliger Friede!
Dankende Herzen im feyernden Liede
Preisen dich, Bote vom Himmel gesandt!
Lieblich geschmücket mit duftenden Kränzen
Seh' ich dich, Herrlicher, Göttlicher, glänzen,
Strahlender Jüngling, im Purpur-Gewand etc.

Acht einzelne Singstimmen, ohne Orchester-Begleitung, beschliessen das Ganze zu den einfachen Worten:

Acht einzelne Stimmen.

Dank, heissen Dank
Dir, Weltenvater!
Dank, ew'gen Dank
Dir, Gott der Huld!
Dir, Gott der Güte!

Mit Chor.

Ew'gen, ew'gen Dank!

Diese Arbeit gereichet, wie dem Dichter, so dem Hrn. Maj. Braun, welcher sich schon durch Klaviercompositionen bekannt gemacht hatte, als Dilettanten, zu vieler Ehre. Die Instrumentirung und der Fluss der Harmonie sind Hauptvorzüge seines Werkes. Zu tadeln ist indess, dass er in den überaus langen Recitativen keinen Hauptgedanken festhielt, und nicht durch eine kräftige Bass-Arie der Langweile auswich, welche man empfand, da dem Ohre so kein angenehmer Gesang von einiger Dauer gewähret wurde. Die Aufführung konnte man gelungen nennen, sowol von Seiten des braven Orchesters, als des zahlreichen Sing-Personals, unter welchem sich der Bassist, Hr. Löwi, besonders auszeichnete. Auch sey der einsichtvollen Leitung des Ganzen durch einen Dilettanten rühmlich gedacht. In der 2ten Abtheilung folgte *der Frühling* aus Haydns *Jahreszeiten*. Auch dieses Meisterwerk wurde vom Orchester und den Sängern ohne Tadel ausgeführt. Die Partie des Soprans wurde von einer Dilettantin ausgezeichnet schön und mit innigem Gefühl gesungen; sie besitzt ein ungemein schönes Organ, reine Intonation und richtige Aussprache.

Kurze Anzeige.

Grand Septuor de L. v. Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Dies vorzüglich beliebte, treffliche Werk — unter B.s Arbeiten bekanntlich eine der melodiereichsten, heitersten und fasslichsten — nimmt sich auch in dieser Gestalt recht gut, ja das erste Allegro fast als wäre es ursprünglich also geschrieben, aus. (Bey den Variationen, wo auf den eigenthümlichen *Klang* (*timbre*) der Instrumente vorzüglich gerechnet ist, ist jenes am wenigsten der Fall.) Auch spielt sich alles leicht und bequem, und zeigt überhaupt, dass, wer es so umgesetzt, die Sache verstanden und mit Fleis gearbeitet hat. Wer also dergleichen Umarbeitungen überhaupt liebt, wird gewiss hier Freude und Genuss finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. N°. 32. 1816.

NACHRICHTEN.

München *). *Halbjährige Uebersicht*, bis zum July.

Wir heben zuerst aus, was in der zweyten Abtheilung der, von der hiesigen musikal. Akademie gegebnen Concerte uns bemerkenswerth scheint. — Hr. Held trat auf mit einem neuen Violinconcert, zusammengesetzt aus einer zahllosen Menge unter sich verschiedner, unzusammenhängender Passagen; eine schwierige Aufgabe, und eine merkwürdige für jene, die nur das Auffallende zu schätzen wissen, aber von dem, was in der Musik eigentlich Kunst und Geschmack seyn soll, nichts verstehen. Der Künstler spielt mit grosser Fertigkeit, und scheint sich, gleich Polledro, in Ueberwindung von Schwierigkeiten zu gefallen. Sein Ton ist voll und rund. Das Uebrige wird sein Fleis, die Zeit, und ein mehr entwickelter Kunstsinn geben. Neu war auch ein Violoncellconcert, von Hrn. Legrand gespielt, das dieser sinnige Künstler mit der an ihm geschätzten Ruhe, hoher Einfachheit, und mit vollendetem Ausdruck vortrug. Er gehört zu den Ersten seiner Kunst. Hr. v. Poissl ist der Componist, der hiermit auch sein Talent für diese Art Composition auf eine ihn ehrende Art beurkundete. — Zum erstenmal in diesem Concerte sang die, nun auch als Hofsängerin ernannte, junge Dem. Reger, Tochter der verständigen und einsichtvollen Sängerin, von welcher schon öfter in diesen Blättern gesprochen worden ist. Es war eine Arie aus Rossini's *Tancredi*. Rossini ist jetzt hier an der Tagesordnung; wem es immer glückt, eine Arie von ihm zu erhaschen, der sucht sie auch schnell zum Besten zu geben. Dem. Reger muss bey einer so guten Bildung, und bey einer ihr von erster Jugend an beygebrachten, richtigen Ansicht des Gesangstudiums, mit der Zeit einen ausgezeichneten Rang unter Künstlerinnen ihrer Art erlangen. — Im letzten Concert hörten wir auch Mad. Harlas zum erstenmal, seit ihrer Zurückkunft aus Italien, wo sie den Carneval zugebracht hatte. Sie sang eine Arie von Generali. Diese grosse Künstlerin hat ihren Ruf unter uns zu fest gegründet, als dass wir — wenn auch Andre es sollten anders gemeynt haben — in unsre Urtheile Misstrauen setzen möchten. Unbeschadet der häufigen Lobsprüche, welche vorige Correspondenten ausstimmten, und welche wir herzlich gern hiermit unterschreiben, sey es uns erlaubt, einige Bemerkungen über ihren Vortrag benannter Arie beyzufügen. Mad. H. hat an ihrer schönen Stimme — sie ist ein hoher Sopran — nichts verloren: nur geht sie, wie uns bedünkt, jetzt mit derselben haushälterischer um, als vorher, was ihren Gesang nur erheben kann. An der Art ihres Vortrags haben wir wenig oder gar keine Veränderung finden können. Noch ist das, was Nebensache seyn sollte, nämlich die Verzierung und die Roulade, ihre Hauptsache. Freylich, in einem Lande, wo weder Zuhörer, noch Sänger, (wir sprechen im Allgemeinen) die Sprache verstehen, in welcher sie singen, kann es wol nicht anders seyn. Wir sollten Versicht thun, Arien in italienischer Sprache zu singen, oder den Sinn der Worte und der Gedanken auch ausdrücken, sonst hört der Gesang auf, wirklich Gesang zu seyn. Jene, jenseits der Alpen, wissen, was sie wollen; sie sind einig: indess die Trefflichsten aus uns, ungewiss über sich selbst, schwanken, und nicht wissen, wie sie urtheilen sollen, und allem, wenn es nur neu ist, Beyfall zollen. Meynen dürfen wir übrigens nicht, dass wir hierin jene

*) Von einem andern, als dem bisherigen Correspondenten. — d. Redact.

übersehen, bey welchen, nach einer langen Nacht, die Morgenröthe der Wissenschaften und Künste mit dem Wohllaut des Gesanges wieder verjüngt erwächst ist: jene, die ihn gepflegt und gebildet und zur Reife gebracht, die das Höchste im Gesang immer gehört haben, und noch in ihrer Mitte besitzen, bey denen er öffentliches Leben, National-Angelegenheit ist. Der Geschmack des Landes kann nicht gereinigt seyn, wo Gesangkünstler mehr Virtuosen, als Sänger sind, oder, um verstanden und gewürdigt zu werden, seyn müssen; welches letzte wir jedoch nicht annehmen. Man gebe uns nur das Gute; man suche unsre Herzen zu rühren, und wirke nicht blos auf unsre Ohren: wir wollen nicht zurückbleiben. Glucks *Iphigenia in Aulis*, von Frau v. Fischer gespielt, hat diesen Winter über 4—5 Darstellungen gehabt. Sie war, ungeachtet ihres mehr als 40jährigen Alters, eine willkommne Erscheinung; ein Umstand, den unsre Modecomponisten, deren Werke wie Pilze über Nacht entstehen und vergehen, wol beherzigen sollten. Hr. v. Winter hat die Instrumentalbegleitung verstärkt und moderaisirt; die Posaunen, wo Gluck sie nicht gebraucht, und die 4 Waldhörner möchten wir ihn bitten, ja immer wegzulassen. Unser Orchester ist ja ohnehin stark und lärmend genug. Es dominirt in Singpartien nur zu oft, wo es nur accompagniren sollte; es will immer Effect machen, und ist selten bedacht, den Effect des Sängers zu erhöhen, welches doch dem Kunstsinne der Herren Virtuosen eben so viel Ehre bringen würde, als eine beethovensche Symphonie, im höchsten Feuer und Begeisterung vorgetragen („heruntergerissen," sagen wir hier). —

Wir müssen nun von einer ganz neuen theatralischen Erscheinung sprechen; von der Oper, *Kunstsinn und Liebe*, mit Musik von Hrn. Lindpaintner. Hiesse sie *Unsinn* etc., so wären wir weiterer Anzeige enthoben: so aber müssen wir ihrer doch erwähnen, sey es auch nur, um den Componisten, der sich genannt, während der Dichter weislich seinen Namen zurückgenommen, auf die Nachwelt zu bringen. Es ist Hrn. Lindpaintner erst kürzlich in einem öffentlichen Blatte der Rath gegeben worden, sich in seiner Kunst mehr umzusehen, um es etwa mit der Zeit einem Wenzel Müller, höchstens Dittersdorf gleich zu thun. Er hat aber den Rath wenig befolgt, denn sein letztes, unter vielen Erwartungen lange angekündigtes Werk beurkundet aufs neue, dass er sich gar keine Mühe giebt, wenn wir nicht annehmen sollen, dass es ihm gänzlich an Anlage fehlt, etwas einem Kunstwerk Aehnliches hervorzubringen. Schnell zu schreiben scheint ihm das höchste Verdienst. Wir brauchen in keine weitere Erörterung dieser Musik einzugehen: denn bey ihrer ersten Aufführung — gewiss für alle Zeiten auch die letzte — erregte sie allgemeinen Unwillen. Hier präludirt, man weiss nicht warum, eine Klarinette, dort eine Flöte; dann wirbeln die Pauken; 2 Trompeten, 4 Waldhörner, 3 Posaunen fallen nun, in Modulationen, die das Ohr zerreissen, mit aller Lungen-Kraft ein; der Sänger muss dabey im schnellsten Tempo 6 bis 7 Sylben auf einen Takt aussprechen, die Violinen rasen in doppelten und dreyfachen Noten fort: — nicht ein einziger Gedanke, der so zu heissen das Recht hätte; nicht eine sprechende Melodie, nicht eine sanfte Stelle, immer nur drauflos und dran: und dies alles in einem Sujet, das rein gemüthlich, häuslich ist, dessen Personen holländische Bauern und Fischer sind! Wir müssen dem Componisten im Namen aller Besonnenen rathen, seine Notenfeder einige Jahre ruhen zu lassen, sich indess fleissig in den Werken guter Componisten, wie Nasolini, Piccini, Cimarosa, Generali, Rossini, umzusehen, und bey irgend einem Meister Singmusik zu studiren; denn geht er und steigert sich so fort: so kann ihm begegnen, was ohne Beleidigung nicht ausgesprochen werden kann. (Wenige Tage nach Aufführung dieser Oper wurde auf dem Theater am Isarthor eine andre neue Operette von eben diesem *Meister* gegeben und ausgezischt.) Doch auch der Dichter dieser Oper hat sich grober Vergehungen schuldig gemacht. Sein Sujet ist übel gewählt, und wurde unter seiner Behandlung abgeschmackt, ja auch anstössig. Seine Durchführung gleicht dem *Straccio* einer gewöhnlichen Pantomime; dabey keine Charakteristik, keine interessante Situation und eine sehr gemeine Sprache. Die Deutschen werden nie, wie die Italiener und Franzosen, gute Opern in ihrer Sprache haben, so lange ihre Dichter es unter ihrer Würde halten, die musikal. Poesie zu studiren. Wär' es denn eine so grosse Schande, ein Metastasio zu seyn? Wie viele, die in Deutschland Opern dichten, wissen denn nur, welche Sylbenmasse sie da oder dort wählen, in welchen Rhythmen sie schreiben sollen? und noch weniger wissen unsre Componisten,

vielleicht ohne Ausnahme, ihnen dies anzugeben. Jenen ist unbekannt, welche Endsylben zu gebrauchen sind, ob männliche oder weibliche, um eine musikal. Cadenz darauf zu machen. Der Reim ist ihnen genug, wenn sie gleich bemerken, dass eine gute Musik gar nicht auf ihn angelegt wird; dass vielmehr der Componist, eben um eine gute Musik zu machen, die künstlichsten Versarten auflösen muss, indem er ja seine eigne Metrik hat. Auf die harmonische Stellung der Worte, auf die Auswahl reiner, vocalenreicher Worte wird vielleicht von gar keinem Mühe gewandt. Die Sch, ch, i und ü, r und e werden ohne Rücksicht gehäuft. Man giebt dem Componisten schillersche Phrasen und Sprachwendungen; lange Perioden und verschlungene Stanzen soll er in Musik setzen! — Soll eine Oper aus einer fremden in unsre Sprache übersetzt werden, so ist die Sache meistens noch schlimmer. Irgend ein deutscher Reimmacher sieht die Versmasse an, glaubt z. B. Jamben zu finden, macht seine Reime auch in Jamben, ohne auch nur den himmelweiten Unterschied der italienischen von der deutschen Metrik zu ahnen; irgend ein routinirter Musicus, ja wol gar der Copist, legt die Worte unter: die Oper ist fertig. In Italien würde der Sänger den Poeten und Componisten beschworen, ihm die Worte zu ändern, dass er sie gut und klar aussprechen könne: in Deutschland, wenn er ja studirt und nicht blos Rollen einlernt, geht er zu einem Klarinettisten oder Waldhornisten, der ihm Variationen und Rouladen vormacht, die er dann auf Glück und Unglück im Theater wiedergiebt; die Menge in Logen und Galerie klatscht Beyfall, der Kenner im Parterre seufzt, und der mit reinem Sinn ins Theater gekommene schlichte Mann, weiss nicht, was all das wunderliche Zeug soll, ausser, Gelangweilten so viel möglich die Langweile vertreiben. Man vergebe dem Ref. diese Expectoration: er hat wahrlich Grund genug dazu, und kömmt nun zurück zu Mad. Harlas. Sie trat nach ihrer Zurückkunft aus Italien in der *Vestalin* zum erstenmal auf — einer Oper, die keineswegs geeignet ist, eben *ihre* Kunst in volles Licht zu setzen. Um diese Rolle gut zu geben, muss man noch mehr Schauspielerin, als Sängerin seyn. — Nach einer langen Ruhe wurde wieder *Agnes Sorel* von Frau v. Fischer vorgetragen. Das Ganze liess kalt. Dem. Metzger, die bekannte Schülerin des Hrn. v. Winter, debütirte kürzlich im *Opferfest*. Sie hat viel geleistet. Mit einer, besonders in den Mitteltönen angenehmen Stimme verbindet sie eine sehr grosse Geläufigkeit der Kehle; auch war ihr Spiel sorgsam einstudirt. Ihr Lehrer sucht mit ihr auf die Mehrheit zu wirken, und besonders den ersten Eindruck nie zu verfehlen. Wir vermissen an ihr die Verständlichkeit in der Aussprache, welche freylich, bey uns wenigstens, immer seltner wird; daher wol Manche glauben, es sey dies eine entbehrliche Eigenschaft an einer Sängerin. Auch wünschten wir ihrem Gesange mehr Ruhe, mehr Portamento. Ewige Variationen und Verzierungen erregen zwar die Aufmerksamkeit der Menge: aber eben weil sie immer, und auch oft nicht mit Auswahl, wiederkommen, lassen sie das Gefühl einer gewissen Leere zurück, das endlich in Gleichgültigkeit übergeht. Hr. v. Winter hatte für ihr zweytes Auftreten die von ihm in London für die Grassini geschriebene Oper *Zaire* zurechtgemacht. Ungeachtet des uns zu bekannten Styles und der vielen Reminiscenzen, die man übrigens einem so fruchtbaren Componisten, als er ist, nicht allzuhoch anrechnen kann, hat er wieder, wie jederzeit, erprobt, dass keine musikal. Idee so klein und an sich so unbedeutend ist, die er nicht angenehm klingend auszudrücken verstünde. Er hat mit seiner Schülerin, wir wiederholen es mit Vergnügen, vieles geleistet, und wird es noch mehr, wenn der Uebung nun auch das Studium der Kunst beygefügt wird. Wir glauben, dass diese unsre Meynung sie eben so sehr ehrt, als jene ihr in einem hiesigen Blatte mit einem so lächerlichen Wortprunk ertheilten Lobsprüche: denn hätte eine junge Person bey ihrem ersten Versuche schon den Zenith der Kunst erreicht, so müsste sie, da nichts in der geistigen Welt stillsteht, schon darum bald wieder abwärts gehen. — Hr. Klengel aus Mannheim hat sich in mehren Gastrollen nicht ganz unvortheilhaft gezeigt, und ist, da Hr. Weichselbaum vom Theater und der Kapelle abgegangen, für jenes angenommen. Er wird den trefflichen Weichselbaum nicht ersetzen; dazu müsste er weit mehr Stimme haben: doch ist er, zumal jetzt, wo auch der brave Tenorist, Bader, die Bühne verlassen, wenigstens in so fern willkommen, als man sonst gar keine deutsche Oper geben könnte. — Mad. Grünbaum, vom prager Theater, hat sich viel Ruhm erworben. Sie ist, wie man's in den Theateralmanachen häufig bemerkt findet, eine Bravoursängerin, d. h. mithin, eine Sängerin der

Art, welche in Deutschland jetzt noch ganz vorzüglich ausgezeichnet wird. Selten hat auch eine deutsche reisende Sängerin so viel Rouladen, Verzierungen, und sogar Triller, die hier zu Lande ausser Mode gekommen, da man wahrscheinlich die Uebung derselben zu ermüdend findet — angebracht, als Mad. G. Ob sie dies immer am rechten Orte gethan, ob diese Kunststücke zur Sache gehörten, ob sie immer mit Rundung und Präcision angebracht waren; kurz, ob sie eine reine Singmethode besitze: das möchte der Ref. wenigstens nicht behaupten. Seine individuelle Meynung ist dagegen; doch kann und will er *diese* Niemand aufdringen. Mad. *Grünbaum* trat als Clorinde im *Aschenbrödel*, als Elise im *Sargines* auf. Diese brillante Oper gehört zu den Lieblingsstücken unsers Publicums, und da sich Mad. Harlas mit dem ihr eigenen Gesang — vorzüglich während des ersten Acts — im schönsten Lichte zeigte: so war dies für unsern Localgeschmack ein wahres Fest. Als Vestalin, und in der *Schweizerfamilie*, als Emmeline, hat Mad. G. einfacher gesungen, und in letzter Rolle auch sehr gut gespielt. Freylich ist jetzt in Deutschland, seit Mad. Milder-Hauptmann dieser Rolle den Typus gab, so ziemlich eine Emmeline, wie die andre. Also nur einem gewissen herrschenden Geschmacke huldigt diese Künstlerin zu sehr: sie wird mit weiterer Besonnenheit sich nicht von ihm beherrschen lassen, da es ihr leicht seyn wird, *über ihn* zu herrschen.

Concerte reisender Tonkünstler fanden in diesem halben Jahr nur zwey statt: das erste, der Brüder *Grimm*, aus Hildburghausen. Sie sind noch jung und spielen Waldhorn. Es war dies ihr erster Ausflug. Erfahrung und Uebung werden sie höher heben. Wir hörten bey dieser Gelegenheit, nach einer langen Pause, Dem. Schlett in einer Arie von Crescentini. Der Beyfall, den diese talentvolle, junge Künstlerin, auch diesmal von einem gewählten Publicum erhielt, war eben so ehrend, als wohl verdient. Die Arie selbst ist in einem höchst einfachen Style geschrieben; das Recitativ voll Ernst und Empfindung. Die Sängerin trug beydes in langen, gezogenen Tönen, mit einem feyerlichen Portamento, und mit uns neuen Verzierungen vor. Ihre Aussprache des Italienischen war rein und durchaus verständlich, wodurch sie sich sehr vortheilhaft von den meisten hiesigen jungen Sängerinnen unterscheidet. Nur war in ihrem ganzen Wesen eine gewisse Schüchternheit, eine gespannte Besonnenheit, die nur durch öfteres öffentliches Auftreten besiegt werden kann, zu bemerken. Dem. Schlett, die mit einem gründlichen Studium der Musik richtige Einsicht, ja volle Kenntnis der italienischen Sprache verbindet, ist auf unsern beyden Theatern ungefähr 14mal aufgetreten; aber seit einem Jahr auf keinem mehr sichtbar. Sie wird selbst in der Kapelle, wo sie doch vorzügliche Dienste leistet, nur sehr selten gehört. Wir dürfen glauben, dass die Musse, die man ihr lässt, für sie nicht verloren ist, und sie, bey ihr günstigen Umgebungen, immer als eine vorzügliche Sangerin, der das Erste und Wesentlichste des Gesanges: Empfindung, Seele — gewiss nicht fehlt, sich zeigen werde. — Das zweyte Concert war zum Besten des Hrn. Franzl, Mitglieds des frankfurter Theaterorchesters. Mad. Harlas sang darin eine grosse, schön geschriebne Arie von Rossini. Unser Director, Hr. Franzl, spielte ein Concert, und der Concertgebende selbst liess sich nur in einem Duo mit Hrn. Rauch hören. Zur Verherrlichung dieses Abends wurde auch das Finale aus Rossini's *Tancredi* gegeben, das wir zum erstenmal im 9ten Concert der musikal. Academie gehört, und oben zu bemerken vergessen haben. Wahrlich, ein Meisterwerk der musikal. dramatischen Kunst, das jeder unsrer jungen Componisten sich copiren und immer wieder durchstudiren sollte, wenn er anders sich überzeugen will, worin ächte Melodie, charakteristische und rhythmische Eintheilung bestehe, und wie man ein musikal. Thema *dramatisch* halten und durchführen müsse! Selbst im Satze der Instrumente, worin Rossini allen italienischen Meistern vorsteht, ja wol manchem Deutschen zum Muster dienen kann, mögen sie sich manche schöne Lehre nehmen. Dem. Schlett, Mad. Reg. Lang, Hr. Mittelmayer und Hr. Hanmüller sangen bey erster Aufführung die Hauptstimmen, wo besonders der 4stimmige Satz in der Mitte von schöner Wirkung war. Diesmal hatte Mad. Harlas die Partie der Dem. Schlett übernommen.

Noch glauben wir einer, an sich ganz unbedeutenden Kleinigkeit erwähnen zu müssen, weil sie zu charakteristisch ist und die Abweichungen des musikal. Geschmacks zeigt. Unser Theater am Isarthor, das, um aller Geschmäcke Geschmack — wie sich die Xenien ausdrücken — zu befriedigen, den *Johannes* v. *Nepomuk* und die *Räuber*,

Kotzebue's *Rehbock* und biblische Darstellungen wechseln lässt, gab in letzter Char-Woche ein, vom verst. Angelo Quaglio trefflich entworfenes, und von seinen Nachfolgern ganz brav ausgeführtes Schaubild des römischen Sanct Peter, mit dem am stillen Freytage beleuchteten Kreuze. Der Musikdir., Hr. Lindpaintner, hatte vermuthlich gehört, dass an jenem Tage in der sixtinischen Kapelle ein berühmtes *Miserere* aufgeführt wird, hatte wol aber die Partitur desselben nie gesehen, ohngeachtet sie, seit sie durch Kuhnel herausgegeben, in jedes studirenden Künstlers Händen ist. Er liess also auch, während der Kunstdarstellung, — und es war, wie schon bemerkt, zu St. Peter und am stillen Freytage — ein *Miserere* hinter der Bühne ertönen, das mit einem Paukenwirbel anfing, dem ein fürchterliches Gelarm von Waldhörnern, Trompeten und Posaunen, mit Violinen und rollenden Bassen, ganz im Style des oben angeführten „*Kunststück und Liebe*" folgte. Die Freunde der Tonkunst drängten sich zu den Ausgängen; wurden aber einige Tage darauf angenehm entschädigt, da sie in unserm herrlichen Tempel zu St. Michael das ächte, an diesem Tage in Rom aufgeführte *Miserere* des Allegri hörten. Neben den gewöhnlichen Sängern hatten sich noch mehre Musikfreunde der Stadt vereint, so dass die Zahl der Singenden 24 war, welche nun mit schönem *Crescendo*, *Piano*, und ohne im Tone zu sinken, dies herrliche alte Kunstwerk langsam und rührend vortrugen. Der Eindruck war schön und erhaben, und würde es noch mehr gewesen seyn, wenn man eine andre Stunde, wo in der Kirche mehr Stille hätte herrschen können, gewählt hätte. Man freuet sich über diesen ersten Versuch, der uns verspricht, mehr alte Compositionen in unsren Kirchen von eben diesen wackern Sängern vorgetragen zu hören. —

Seit kurzem befindet sich hier eine Gesellschaft italienischer Operisten, welche ihre Vorstellungen — es sollen deren in allem zwölfe werden — mit der Opera buffa, *l' Italiana in Algeri*, in 2 Acten, eröffnete. Ihr folgten *l'Inganno felice* und *la Scelta dello sposo*, beyde komisch und in einem Acte. Die Künstler erhalten grossen Beyfall und das Haus ist bey ihren Vorstellungen immer gefüllt. Erste Sängerin ist Sig.a Valsovani-Spada, Sopran; Contraalt singt Sig.a Borgondio; für Nebenrollen Sig.a Pescatori und Rossi; Tenor, die Herren Isotta, Tegoni, Massa und Giovannola; Bass, die Herren Graziani, Grazioli, Spada, Zuchelli und Zambelli. Was zuerst an ihrem Gesang auffallt, ist die reine, schöne Aussprache. Es schwebt ihnen, wie man sich hier ausdrückt, das Wort mit seinem Tone vor der Lippe und verbreitet sich allgemein verständlich über das ganze Haus. Selbst die der italienischen Sprache Unkundigen fühlen diesen, bey uns seltnen Vorzug und glauben die Sänger zu verstehen. Man fragt sich unter einander, ob denn in unsrer Muttersprache nicht auch so etwas zu erreichen wäre, und glaubt die Ursache des Gegentheils nicht so sehr in der Ungelehrigkeit und Unachtsamkeit unsrer Sänger, als in der Unwissenheit und Geschmacklosigkeit unsrer Componisten, was nämlich jenen Punkt betrifft, zu finden. Sie studiren nicht den Satz, wie man behauptet, sondern denken nur auf Modulationen und Instrumentation. Die Grammatik einer Sprache, ihre poetische, oder auch nur prosaisch gute Behandlung kümmert sie nicht; und was die menschliche Stimme bedarf, oder nicht bedarf, um sich entwickeln zu können, haben sie schwerlich gefragt: wogegen sie genau anzugeben wissen, welcher halbe oder ganze Ton auf der Klarinette oder Trompete, oder dem Flauto piccolo Effect macht. — Weiter ist an unsern Operisten die Leichtigkeit, das Natürliche und Ungezwungene des Vortrages, bey welchem keine Note zu wenig oder zu viel scheint, bemerkenswerth. Zwar hört man der Läufe und Coloraturen, besonders bey untergeordneten Rollen, genug, und oft nur allzuviel: doch sind sie, besonders in Rossini's Werken, schon vom Componisten ausgesetzt, fliessen also aus der Sache, und sind nicht der Laune und Willkür des Sängers überlassen. Im Ganzen genommen dürfen wir also behaupten, dass, was man auch sage, die Schule des ächten Gesanges auch noch jetzt in Italien zu finden ist, ohngeachtet seine Singinstitute im Strome der Zeit untergegangen sind. Sie haben sich nämlich im Geiste der Nation erhalten. Unsre Sprache müssen wir also studiren, sie voll und rein aussprechen lernen, ihre harten Consonanten nach und nach mildern, nicht gallisch näseln, sondern mit offnem Munde aus der Brust die Laute holen: dann erst können wir anfangen, eine deutsche Singschule zu eröffnen. Bis dahin mögen wir immerhin italienischen Gesang — zwar nicht sklavisch nachahmen, doch uns zum Vorbild nehmen. Nicht, wer die tüchtigste Stimme hat, oder die fertigste Kehle, ist

unter ihnen der Beste, sondern wer die Sache am Besten vorträgt. Wenn nun jenen, die ausser ihrem Vaterlande dem Glücke nachgehen, alle diese Vorzüge in so namhaften Grade eigen sind: so kann man auf die Vorzüge derer schliessen, welche in der kunstliebenden Heimath der Enthusiasmus begleitet. — Wir werden nächstens das Vorzüglichste aus den gegebnen Kunstwerken ausheben, aber auch die Schwächen nicht verschweigen. Für jetzt nur eine kurze Uebersicht der 3 gegebnen komischen Opern. *L'Inganno felice* hat das meiste Glück gemacht. Rossini ist wirklich ein trefflicher Meister, ein heurlicher Genius, den die Natur mehr noch, als das Studium, mit dem Schönsten ausgestattet hat. Er kennt aber, wie man deutlich bemerkt, auch unsern Mozart, seinen Cherubini. Doch welch' eine Ruhe, welch eine Klarheit, ist in seinen Compositionen! Die Grazien verlassen ihn beym Arbeiten nie. In spätern Werken, behauptet Ihr mayländischer Correspondent, dem man allerdings gründliche Einsicht bald abnerkt vernachlässigt er sich; darüber können wir nicht urtheilen; wir kennen nur noch frühere Werke Rossinis und sprechen mithin nur von diesen. Sig.a Valsovani singt trefflich, hat eine gute Haltung und ein sehr natürliches Spiel. Vorzüglich ist sie im Tertett und in der Arie jener Oper. Hr. Graziani ist ein ausgezeichneter Komiker; er gab den alten Tarabalto mit einer Natürlichkeit, einer Laune und Gutmüthigkeit, die alles zur Bewundrung hinriss; und doch ist er noch in den zwanziger Jahren. Nie verfällt er ins Niedrige und Gemeine; immer sind seine Scherze angenehm, immer gefällig. Er singt mit Klarheit und Natur, und wird auch allgemein geachtet. In der *Scelta dello Sposo* haben sich die Komiker, Hr. Spada und Hr. Grazioli, auszeichnet. Ein Quartett dieser beyden mit Sig.a Valsovani und Sig. Massa, gum in komischer Art, hat die augenscheinste Wirkung hervorgebracht. Die Composition ist von *Guglielmi*, etwas gehaltloser, als jene, von Rossini; doch angenehm und gefällig. Weniger Glück machte die *Italiana in Algeri*. Sig.a Borgondio, die Contraltistin, hat eine volle, sonore Stimme und grosse Fertigkeit: doch hat man an diesen männlichen Gesang aus einem Diskantinstrumente noch nicht gewöhnt. Auch Mad.e kann es nicht gut rechtem Gefallen bringen. Uebrigens scheint uns dieses Opernsujet zu gedehnt, und zu ernst behandelt, wenn gleich die Composition Rossini's übrigens sehr zu rühmen ist. — Die Tenore haben leider einen weniger hervorstechenden Werth. Sie leiden sehr von Einflüssen unsers rauhen und feuchten Klima. Hr. Tegoni war bey der ersten Darstellung der *Italiana in Algeri* so von Catarrh ergriffen, dass er keinen reinen Ton hervorbringen konnte.

Recension.

Voyage sur le mont Bernard, nouveau Concert pour le Pianoforte av. accomp. de grand Orchestre — — compos. par D. Steibelt. Vle Conc. Leipzig, chez Peters. (Pr. 5 Rthlr.)

Hr. Kapellm. St. kennet gewiss, was man die grosse Welt zu nennen pflegt, wenigstens den glänzenden Theil derselben, auf welchen er zunächst würkt; er weiss mithin, was diesem zu bieten ist, will man ihn interessiren und anlocken: auch haben manche öffentliche Blatter viel davon zu erzählen, wie vollkommen ihm das gelingt. Hierbey ist nichts zu sagen; auch kann es keinem andern Virtuosen, der jene Zwecke hat, und, sie zu erreichen, Aehnliches leisten muss, verübelt werden, wenn er, z. B. was ihm Hr. St. hier dazu bietet, aufs Beste benutzt. Wir andern Leute aber, die wir das Werk, wie es eben selbst, nicht, wie es in Beziehung auf diese und jene ist, betrachten; wir können gerade von ihm, so wie überhaupt von den Werken des Hrn. St., die Ansprüche machen und gewaltig ins Grosse hinaus; und die Nebenzwecke und beylaufigen Hülfsmittel, womit sie der Componist ausstaffirt, und die ihnen freylich eine gewisse Art von Interesse gewähren — die aber Hr. St. meistens erst von Andern entlehnt — diese machen sie weder bedeutender in den Gedanken, noch besser in der Arbeit. Gelingt es damit, wie es denn Hrn. St. allerdings gelingen soll: so ist auch das anzuerkennen, nur aber in seiner Art — nicht als Werk des Baumeisters, sondern des Decorateurs. — Die Beschuldigung, Hr. St. entlehne diese beylaufigen Reiz- und Hülfsmittel von Andern, darf nicht ohne Beweis bleiben. Wir erinnern daher die Leser daran, dass Cherubini eine *Elise*, oder die *Reise*

über den Bernhard, geschrieben hat — von seinen spätern Opern die geringste, und für *ihre* Zeit ohngefähr in gleichem Maasse ein Gelegenheitsstück, wie später der *Trajan*. Diese Oper nun hat Hrn. St. offenbar, nicht nur überhaupt zu diesem Concerte Veranlassung gegeben, und, wie jeder Kenner bemerken wird, in den Hauptmomenten ihm vorgeschwebt: sondern er hat sogar gewisse charakterisirende Nebendinge, wodurch Cherubini dem Monotonen seines Gegenstandes einige Abhülfe, und dem Hochsttrüben desselben einigen Reiz zu geben wusste, geradehin wieder aufgenommen — wie z. B. die Nachahmung des Gesanges der Klostergeistlichen, das Anschlagen der Glocken, die nationelle Musik der Savoyarden mit Triangeln u. dgl. — alles das freylich, ohne Cherubini'n dadabey zu erwähnen.

Ziehen wir nun diese Einzelnheiten von dem hier Gebotenen ab, so bleibt ein Concert, nicht verschieden von den andern desselben Meisters; und da diese Jedermann kennet, bedarf es kaum noch einiger Bemerkungen, um es näher zu beschreiben.

Das Concert hat im Ganzen, allerdings auf Veranlassung des Gegenstandes, den es zu schildern versuchen soll, etwas Trübes und Einförmiges; wozu auch beyträgt, dass beyde Sätze (es bestehet nur aus zweyen) aus G moll gehen, mancher momentanen Ausweichungen ungeachtet, fast immer in dieser Tonart verweilen, und so sehr lang sind; vornämlich das erste Allegro, dessen Klavierstimme allein 24 Seiten beträgt. Desto vortheilhafter nimmt sich die Savoyardenmusik, wo sie in das Rondo einfällt, aus: sie ist gut angeordnet, und man hat sich längst nach irgend einer Unterbrechung gesehnt. — Das Concert ist für den Solospieler nicht schwerer auszuführen, als andere steibeltsche, weil alles, wie reichlich jener auch beschäftigt wird, gut in den Handen liegt, und überhaupt dem Pianoforte und seiner Behandlung vollkommen angemessen ist. — Die Besetzung ist sehr stark, und verlangt nicht weniger, als folgende Instrumente, wobey noch zu bemerken ist, dass die Saiteninstrumente reichlich besetzt seyn müssen, nicht nur um den vielen andern das Gegengewicht zu halten, sondern auch, weil mehre doppelt benutzt sind: 1ste, 2te Violin, 1ste, 2te Flöte, ein besonderes Waldhorn in D und ein besonderer Contrabass zur Bezeichnung der Glocken, kleine Flöte, 1ste, 2te Hoboe, 1ster, 2ter Fagott, 1ste, 2te Clarinette, 1stes, 2tes Horn in G, 1stes, 2tes Horn in B, 1ste, 2te Viole, Violoncell, nicht selten abweichend vom Contrabass, Basposaune, 1ste, 2te Trompete, wechselnd mit C und B, Pauken, Triangel und Tambourin

Kurze Anzeigen.

Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, comp. par F. Krommer. Oeuvr. 82. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 2 Thlr.)

Rec., ein Freund der krommerschen Muse, nahm dieses Werk mit Vorliebe zur Hand: allein er fand sich diesmal nicht befriedigt. Jener anziehende, heitre Sinn, der reine, oft so innige Gesang, mit welchem Hr. K., besonders seine Compositionen für dieses Instrument, sonst ausstattet, ist hier nur selten anzutreffen. Im Gegentheil kommen häufige Wiederholungen aus seinen frühern Werken, und (Rec. sagt es ungern,) sogar öfters ganz gemeine Melodien vor. Rec. vermuthete deshalb zuerst, Hr. K. habe sich der Liebhaber wegen so herabgestimmt: allein die vielen und weiten Sprünge in der Hauptstimme, die nicht leicht zu treffen sind, und einen durch viele Uebung gesicherten Ansatz voraussetzen, widerstritten dieser Meynung. Doch kann man dieses Tonstück immer, besonders zur Uebung, empfehlen, und, da an solchen Werken kein Ueberfluss ist, so mag es immer eine, vielen willkommene Erscheinung seyn.

Das Quartett ist für die A-Klarinette geschrieben. Das erste Allegro im C-Takte geht aus D dur, hierauf folgt ein Adagio $\frac{3}{4}$ aus A dur, dann eine Menuett aus D dur, zuletzt ein Rondo $\frac{2}{4}$ aus derselben Tonart.

Der Stich ist sehr deutlich, und die kleinen Fehler, z. B. im 6ten und 7ten Takte des 2ten Theils vom ersten Allegro in der Violinstimme *g* statt *gis*, im 44ten Takte des 2ten Theils von demselben Allegro in der Violoncellstimme *gis* statt *ais*, sind leicht zu verbessern.

Oeuvres de W. A. Mozart en Partitions. (Auch mit dem allgemeinen Titel: *Bibliotheque musicale.*) Tom. I — V. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr., jeder Heft 4 Francs.)

Diesem neuem Unternehmen, Mozarts Meisterwerke in Partituren weiter zu verbreiten, hatte der Verleger wol einen Vorbericht mitgeben sollen, worin angezeigt wäre, was er zu liefern gedenke. Indessen ist vorauszusetzen, und diese Hefte bestätigen es, er werde sich, wenigstens zunächst, nur an Werke halten, die nicht schon in Partitur anderswo erschienen sind. Von diesen fünf Heften enthält nämlich jedes eins der herrlichen Quintette dieses Meisters für zwey Violinen, zwey Violen und ein Violoncell, die allen Künstlern und Musikverständigen bekannt, ohne allen Zweifel unter das Vortrefflichste zu rechnen sind, was in dieser Gattung jemals geliefert worden, und die noch niemals in Partitur erschienen sind: No. 1 aus C moll und Es dur, No. 2 aus C dur und F dur, No. 3 aus G moll und Es dur, No. 4. aus D dur und G dur, No. 5 aus Es dur und B dur. Ueber die Werke selbst ist hier weiter nichts zu sagen; die Ausgabe aber in jeder Hinsicht sehr zu rühmen. Sie ist correct, deutlich und schön gestochen, auf sehr gutem Papier reinlich abgedruckt, in gefälligem Format, und überhaupt mit unverkennbarer Einsicht und möglichster Sorgfalt ausgeführt; auch der Preis, nach Verhältnis, sehr mässig. So braucht denn das Unternehmen weder Kennern und gebildeten Kunstfreunden, noch sich bildenden Comp[illegible]isten und Quartettspielern empfohlen zu werden: sie alle wissen, was sie, zum Studium, zur Uebung und zur Freude, daran haben.

Pot-pourri pour deux Cors de Chasse, comp. — — par Ant. Polselli, élève de J. Haydn. — à Leipzig, chez Breitkopf und Härtel (Pr. 16 Gr.)

Man erhält hier nicht, was sonst mit obigem Titel bezeichnet wird — ein fortlaufendes, aus bekannten Lieblingsmelodien, und über sie, zusammengesetztes Musikstück nämlich; sondern einzelne Uebung- und Unterhaltung-Sätze, einige vom Herausgeber selbst verfasst, die andern bekannte, kleine, angenehme Lieder, oder excerpirte und arrangirte Gesänge aus vorzüglichen Opern und Oratorien, einen Marsch u. dgl. Gegen die Auswahl wird schwerlich Jemand etwas einwenden; und die Einrichtung für diese Instrumente zeigt offenbar einen Mann, der diese versteht und ihre Effecte gut zu berechnen weiss. Für ganz ungeübte Spieler ist das Werkchen nicht: für mässig geübte aber nur in einigen Wendungen etwas schwierig. Dass bey dem ersten Hornisten vornämlich auch auf Anmuth der höchsten, bey dem zweyten, auf Festigkeit der tiefsten Töne gesehen ist, verdient um so mehr Lob, je mehr beydes, als das Schwierigere, von gewöhnlichen Hornisten vernachlässigt wird.

Huit Variations pour le Pianoforte — — comp. par Fréd. Guill. Berner. Oeuvr. 9. Breslau, chez Förster. (Pr. 8 Gr.)

Scheint es doch, als ob jeder Klaviercomponist der, allerdings anziehenden „schönen Minka" seine Huldigungen in Variationen handgreiflich darbringen müsste! Unter den vielen, die ihr dargebracht worden sind, gehören die, des Hrn. B., ganz gewiss zu den ausgezeichnetsten und würdigsten. Jede dieser Variationen, nur die eine mehr, die andere weniger, ist interessant erfunden, jede steht am rechten Orte, um das Ganze wirklich zu einem solchen abrunden zu helfen, jede ist mit bedeutender Harmonie ausgestattet, und zwar manche reich und trefflich — wie die zweyte und vierte. Ueberall hält der Componist sein Thema fest, und weiss doch, ohne ihm Gewalt anzuthun, viel Mannigfaltigkeit herbeyzuschaffen. Dabey trifft er ein gutes Mittel zwischen Schwer und Leicht in der Ausführung, so dass, wer ihm im Geiste folgen kann, es wol auch mit den Händen vermag, und ein richtiges Verhältnis zwischen der Sache und den Mitteln beobachtet wird — woran jetzt wenig Componisten denken. Und so verdient denn das Werkchen bestens empfohlen zu werden, sollte es auch hin und wieder (z. B. in Var. 7.) eine kleine Reminiscenz enthalten.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. **Nº. 33.** 1816.

Ueber Erlernung des Trillers im Singen.

So vielen, sonst guten Sängern und Sängerinnen, ja, selbst solchen, welche sonst völlig geläufige Kehlen haben, will gerade nur der Triller nicht gelingen, indess sie andre bedeutende Schwierigkeiten mit Leichtigkeit besiegen. — Worin mag wol der Grund liegen? etwa in der besondern Schwierigkeit der Sache selbst? — Ich kann es nicht glauben; denn warum sollte der Triller schwerer seyn, als jede andre, eben so geschwinde Passage? Unter allen erdenklichen ist gerade der Triller die einfachst mögliche; er ist ja, wie ihn auch der verdienstvolle Prof. Fröhlich definirt, nichts anders, als ein anhaltendes, gleichförmiges Wechseln einer Note mit einer andern, welche eine Stufe höher ist: also eine Passage, die sich um mehr nicht, als zwey stufenweise neben einander liegende Töne dreht, welche also weder dem Stimmorgan durch weite Entfernung von einander mechanische Schwierigkeit darbieten, noch für das Gehör schwer aufzufassen und zu intoniren sind. Warum sollte also z. B.:

schwerer seyn, als:

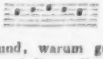

oder:

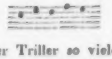

Der Grund, warum gerade der Triller so vielen Sängern misslingt, liegt daher, wie mir scheint, vielmehr fast immer in missverstandner und missverstehender Anleitung.

Gewöhnlich beginnt der Unterricht im Triller mit einer möglichst abschreckenden und niederschlagenden Beschreibung von der ungeheuern Schwierigkeit desselben. So hebt z. B. Tosi (und auch die Neuesten sprechen hierin dem alten Tosi noch treulich nach) das III. Hauptstück seiner *Anleitung zum Singen* folgendermassen an:

Es finden sich zwey sehr starke Hindernisse an vollkommner Hervorbringung eines Trillers. Das erste Hinderniss setzt *den Meister* in Verlegenheit: denn man hat bis jetzo noch keine untrügliche Regel gefunden, nach welcher man den Triller könnte machen lehren: das zweyte plaget *den Schüler*, denn die, gegen viele nicht allzufreygebige Natur giebt ihn nur wenigen von sich selbst. Die Ungeduld des Lehrers vereinigt sich mit der Verzweiflung des Schülers, so dass jener die Mühe und dieser den Fleis aufgiebt u. s. w. (Nach Agricola's Uebersetzung, S. 94.)

Hiermit im Einklang redet nun der Singmeister zu seinem Schüler vom Triller als von einem ganz absonderlichen Ding, welches zu machen, man ganz anders thun müsse, als bey andern Passagen, Rouladen und dergl.; wie man da die Gurgel in ein ganz eignes Schlagen, in eine gewisse, nicht zu beschreibende, und gar nicht zu lehrende, oscillatorische Bewegung zu versetzen suchen müsse; und so erscheint der ganze Unterricht dem Lehrling als ein Wald, der vor lauter Bäumen nicht zu sehen ist. Schon im voraus halb verzweifelnd, ob es ihm jemals gelingen werde, das ganz aparte Ding, Triller genannt, zu erzielen, versucht er es bald auf diese, bald auf jene widernatürliche Weise, (nur auf die rechte, natürlichste und leichteste nicht,) thut seiner Gurgel, bald diese, bald jene zwecklose, folglich zweckwidrige Tortur an, und giebt bald den misslungnen Versuch auf, wenn er anders nicht so glücklich war, die erwünschte Fertigkeit, welche die abschreckende, meistens in sich fehlerhafte Lehrmethode ihn nicht gelehrt haben würde, durch die natürliche Anlage seiner Kehle von selbst und der

Beschäftigung zu Trotz, doch zu gewinnen und zu erhalten.

Ich für meinen Theil habe auch hier, wie schon in so Manchem, mich nie überzeugen können, dass eine so einfache Sache so verwickelte Schwierigkeiten haben sollte, und daher auch hier mich unterstanden, ohne Grauen vor verjährten Autoritäten, von diesen ab und nur auf die Natur der Sache selbst zu sehen, und daher mir eine eigne Art ersonnen, den Triller einzuüben, wodurch die Schüler, die ich bildete, den Triller machen lernten, ohne es selbst zu wissen. Die Methode ist so einfach und natürlich, dass sie, (wenn sie anders nicht übereilt wird,) eigentlich gar nicht fehlschlagen *kann*, und mir auch noch nie fehlgeschlagen ist. Da ich indessen Singschule nur aus Neigung und daher nur sehr selten übernehme, mein Wirkungskreis in diesem Stück also sehr beschränkt ist: so will ich meine Verfahrensart hier der Prüfung und dem Gebrauch des grösseru Publicums vorlegen.

Unter den verschiedenen Notenfiguren, die man den Singlehrling machen lasst, um seiner Stimme Biegsamkeit zu geben, lasse ich ihn unterweilen auch folgende machen:

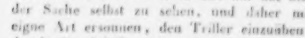

erst, nach seiner Bequemlichkeit, langsam, dann, so wie es sich von selbst giebt, nach und nach massig geschwinder; es eilt nicht!

Bald lasse ich ihn die obigen, einzeln abgerissnen Figuren in eine zusammenhangende Reihe verbinden; so:

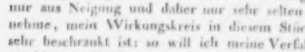

und begleite dieselbe auch mit zusammenhangenden Harmonien; übrigens, so wie bey der ersten und allen folgenden Uebungen, immer allmalig an Geschwindigkeit steigernd.

Bald folgt als weitere Uebung folgende Figur:

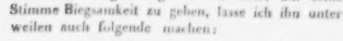

Diese Reihe macht der Schüler sehr bald mit einer Leichtigkeit, durch welche er nach und nach von selbst zu ziemlicher Geschwindigkeit gleichsam verführt wird, wo dann das leichte Schlagen des Kehlkopfes sich von selbst einstellt.

Jetzt steigert man die Uebung nach und nach immer höher:

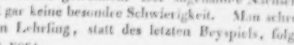

dann:

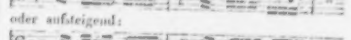

welches alles dem Schüler fast gar keine grössere Mühe kosten wird, als die frühern Beyspiele.

Und nun ist alles, was zum Triller gehört, auch schon gewonnen. Der sogenannte Nachschlag hat gar keine besondre Schwierigkeit. Man schreibe dem Lehrling, statt des letzten Beyspiels, folgendes vor:

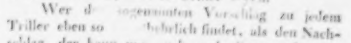

oder aufsteigend:

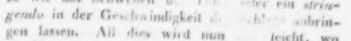

er wird es grösstentheils ohne weiters sogleich eben so gut machen, als jenes.

Und nun hat er nicht nur *einen*, sondern sogar ganze Reihen von Trillern gemacht, vielleicht [illegible] Triller [illegible].

Wer d[illegible] sogenannten Vorschlag zu jedem Triller eben so [illegible]ehrlich findet, als den Nachschlag, der kann nun [illegible] noch diesen anhangen, so wie das Schwellen [illegible] oder ein *stringendo* in der Geschwindigkeit [illegible] anbringen lassen. All dies wird nun [illegible] leicht, wo die Hauptsach[illegible] gewonnen ist.

Nach dieser einfachen Darstellung meiner Methode sey mir erlaubt, dieselbe in vergleichendem Gegensatz mit der gemeinüblichen zu beleuchten.

Bey meiner Art, den Triller einzuüben, erscheinen die Trillerschlage, wie man sieht, überall in eine rhythmisch-, melodisch- und harmonisch-zusammenhangende Reihe eingeflochten, und gerade hier liegt eigentlich grösstentheils der ganze Kunstgriff; (wenn anders etwas so Einfaches den Namen Kunstgriff verdient:) die gemeinübliche Weise hingegen besteht darin, dass man den Anfanger einzelne Trillerschage, ohne weder rhythmischen noch melodischen Zusammenhang, machen lasst; ungefahr so:

Allein für's Erste ist es schon äusserst ermüdend und abscheulich, eine solche nichts sagende, bedeutungs- und zusammenhangslose Figur, gleichsam ein verzerrtes mutwilliges Pendant des Triller, auf jeden Ton der Reihe nach oft und anhaltend genug einschlagen, und doch nicht in solcher Fertigkeit zu seyn, dass man eine eingeprägte Schlagart absolut immer unverrückt beibehalten zwingen könnte, sondern bald diese Methode, bald jene, bald eine dritte, bald eine vergessene Schlagart abwechselnd anwenden, bald mehr, bald weniger Schläge machen, bald den untern, bald den obern, sogenannte Hülfsnote (Nebennote des Trillers,) gar zu sehr als Schlussnote erscheinet, und statt des schönen Ebenmasses, welches unter den zwey Tönen des Trillers herrschen sollte, gleich vom Anfang an die grösste Ungleichheit gebeut wird. Der Schüler, der überhaupt so viel vom Oscilliren hört, und überdies sich von der Haltung und Anlehnung, welche rhythmische Ordnung ihm gewähren würde, verlassen sieht, wird dadurch ganz methodisch auf den Fehler geführt, den obern Hülf- oder Nebenton, auf den er eben weil es *Nebenton* ist, überdies weniger zu achten sich geneigt fühlt, entweder gar nicht als eigentlichen Ton hören zu lassen, sondern an dessen Stelle nur ein gewisses Schnappern und Glucksen auf die unveränderte untere, oder Haupt-Note zu setzen: (Bockstriller;) oder ihn gar zu hoch zu heben: (Terzentriller, Quartentriller;) und wenn ja, dessen allen ungeachtet, der Schüler am Ende doch so glücklich ist, seine Gurgel in ein von diesen Fehlern freyes, unwillkürliches Schwingen versetzen zu lernen: so will dann doch meistens dieses unwillkürliche und an kein festes Mass der Geschwindigkeit und Dauer gewöhnte Oscilliren sich nie immer gerade im Augenblick einhalten lassen, wann es Zeit ist, den sogenannten Schluss des Trillers zu machen; der Sänger kann den Triller nicht schliessen.

Gegen all diese Uebelstände schützet die rhythmische Einkleidung. Nebst dem, dass sie dem zagenden Schüler den gefürchteten Triller [illegible] in mässiger Verkleidung und in einem zusammenhangenden, folglich nicht ermüdenden Gewande vorführt, gewährt sie zugleich einen Zügel, der die Trillerschläge zur Ordnung und Gemessenheit gewöhnt, und das willkürliche Einhalten und Schliessen des Trillers zur gemessnen Zeit sichert, indem sie dem Gehör und innern Sinn eine Anlehnung und Haltung, und ein Gefühl von Ebenmass gewährt, welches das Vernachlässigen des Einen Tons (der Nebennote) im Verhältniss gegen den andern verhütet, und zwar letztes um so sicherer, wenn man, wie ich in den obigen Uebung-Reihen gethan, die Hülfnote überall nach Art einer Wechselnote auf den gewichtigern Zeittheil legt, die Hauptnote aber auf den leichtern. Wenn mir indessen Einer gegen eben dieses Letzte einwenden sollte, dass, nach *Trommlis*, ein Triller ja gerade umgekehrt gemacht werden müsse: so will ich, (ohne über ein solches *Müssen* in *solchen* Dingen mit dem Buch in der Hand zu fechten) ihm anheimgeben, wenn er lieber will, in diesem Stück die Uebungen umzukehren, z. B.:

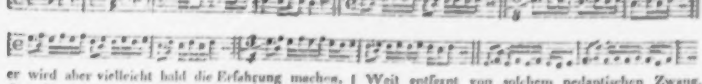

er wird aber vielleicht bald die Erfahrung machen, dass der Schüler bey dieser Methode sich leichter gewöhnt, den Nebenton zu vernachlässigen, und sein Triller, wenn auch nicht gerade Bockstriller oder Terzentriller, doch weniger rund und gleich wird.

Wenn ich übrigens den Triller in den Uebungen überall rhythmisirt darstelle, so wird man doch darum nicht glauben, ich wolle ihn überall auch in der Anwendung so ausgeführt haben, dass er entweder als Achtel, 16tel oder 32tel u. s. w. genau in den Rhythmus des Tonstücks passe.

Weit entfernt von solchem pedantischen Zwang, fordre ich sogar hierin eine gewisse Ungebundenheit, und namentlich das Steigern der Geschwindigkeit der Schläge, wozu Uebungen folgender und ähnlicher Arten als Vorübung dienen:

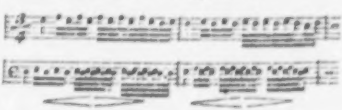

In der Folge lässt man das Steigern der Geschwindigkeit in unmerklichern Abstufungen eintreten; ungefähr wie:

bis die Steigerung zuletzt völlig gleichförmig wird, wie sich in Noten nicht anders darstellen lässt, als etwa so:

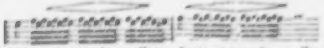

lento — stringendo — allegro. Lento, stringendo — allegro

Kurz alle Nüancirungen lassen sich, wenn einmal die Grundlage gewonnen ist, leicht anbringen, und es ist unnöthig darüber noch Mehres zu sagen.

Gottfried Weber.

Recension.

Il ritorno d' Astrea. Azione drammatica, rappresentata nel R. C. Teatro alla Scala di Milano la sera del 6. Gennajo 1816. Alla presenza delle L. L. M. M. I. I. e R. R. L'Imperatore e Re, Francesco I^mo; L'Imperatrice e Regina, Maria Luigia. Poesia del Cavaliere Vinc. Monti, Musica del Maestro Giuseppe Weigl. — Milano, presso Giov. Ricordi. Partitura. Deposita alle C. R. Biblioteche. Publicata dal Nobile Uomo il Sig^r Don Gaetano Melzi ecc.

Es ist leider das gewöhnliche Loos aller Gelegenheit-Gedichte, und Compositionen, dass sie bald nach ihrem Erscheinen wieder vergessen, und ausser ihrem Geburt-Orte meist weniger bekannt werden, als sie es oft ihrem inneren Werthe nach zu seyn verdienen. Vorliegende dramatische Cantate, wodurch unser auch in Italien hochgefeyerter Landsmann sich neue Lorbeern errang, bietet so manches Ausgezeichnete, der allgemeineren Bekanntwerdung Würdige dar, dass eine etwas ausführlichere Anzeige davon den Lesern dieser Blätter, welche gewiss mit dem Rec. gleiche Achtung für den verdienten Componisten haben, nicht unwillkommen seyn wird. —

Zur Einleitung dient ein grosser Volkschor, (B dur, $\frac{3}{4}$. Andante) worin sich der Wunsch der Nationen nach einem gutlichen Frieden in den flehenden Worten: Deh rendi a noi, deh rendi a noi, i lumi a-volta a Dea, dell' oppressa umanità, — rührend ausspricht, und welche der Tonsetzer so eindringend als wahr aufgefasst hat:

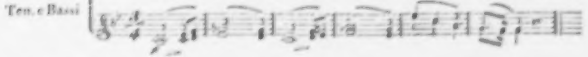

Diese schöne Stelle, so wie mehre einzelne Theile des Chors, werden in der Folge, recht glücklich angebracht, wiederholt, und steigern ungemein den Effect. Noch einer Eigenthümlichkeit muss ich hier gleich erwähnen. Vermuthlich, weil in Italien die Besetzung der Chöre, wie bekannt, nicht vorzüglich ist, und rücksichtlich des ungeheuren Raumes der Bühne, welcher eine kraftige Unterstützung der Vocalstimmen erfordert, lässt der umsichtige Componist fast immer die erste Violine den Gesang mitführen, und die Hälfte davon in der höhern Octave spielen, so wie die Basbewegung gewöhnlich den Violoncellen anvertraut ist, und die Contraviolons nur die Grundnoten angeben. — Beym Schlusse des ersten Satzes ruft Einer aus dem Chor: Tacete, il ciel balena — discender veggio un immortal sembianza! Merkur fliegt auf einer Wolke herab, und bey dem Anblick der allgemeinen Zerstörung und Verwüstung tröstet er die Menschheit in einer sanften Arie

(Cdur, C, Allo moder., Mittelsatz A dur 3/4 Andantino: Tregua alle lagrime! Venite, udite! il vostro gemito al cielo sali. Das darauf folgende Recitativ verkündet Astraens lang vergebens ersehnte Rückkehr, und mit ihr das Ende aller Leiden. Freudig über den besänftigten Zorn der Götter fällt das ganze Volk ein: Deh ritorna, e in tanto orrore, splenda al fin la tua pietà! worin folgender interessante Mittelsatz dem Ganzen einen neuen Anstrich giebt:

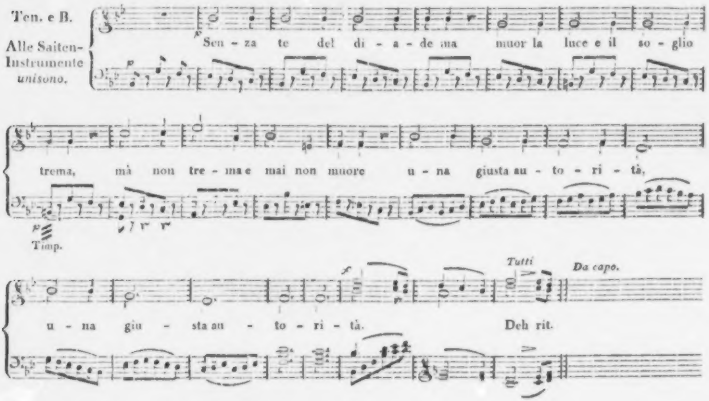

Unter einem kräftigen Ritornel führt Merkur Astraen aus ihrer Wohnung, und macht ihr Jupiters Befehle bekannt, sich mit dem reuevollen Menschengeschlechte neuerdings zu versöhnen. Sie weigert sich standhaft, weil Lug und Trug, Hass, Neid, Fanatismus, Rachsucht und Scheinheiligkeit die Welt regieren, und der Länder verheerende, die geweihten Altäre zerstörende Mars immer noch der Herrschaft Zügel führe. Dieser Wortwechsel löst sich in ein energisches Duett (C moll) auf, in welchem stark markirte Bässe vorherrschen, und auch die Chöre ihre wehmuthige Bitte: Deh ti calma, e in tanto orrore splenda, o Dea, la tua pietà! — auf eine überraschende Weise einmischen. Nach einem sanften Zwischensatz im gemässigtern Zeitmaass, (Es dur) beschliesst dieses schöne Tonstück in der Dur-Tonart von C, und Astraa, im Begriff, ihrer einsamen Wohnung wieder zuzueilen, wird von der eintretenden Minerva aufgehalten, welche mit den einleitenden Worten: Resti il nume dell' armi, e resti Astrea! — eine einfache, edle Cavatine (G dur, C, And°) beginnt, worin sie, so wie in dem sich anschliessenden Recitativ, den dauernden Frieden beschwört, und ihr zusichert, dass der Kriegsgott in Zukunft nur das heilige Schwert der Gerechtigkeit führen werde. Astraens letzter Zweifel: or, ch'ei di nuovo quella spada non la torni a mal uso, qual' Dio, qual Rege in terra me l'assicura? — löst sie durch die beruhigende Antwort: Il sapiente, il giusto, il migliore de' Rè, Francesco, Augusto! und nun beginnt ein grosses, meisterhaft gearbeitetes Terzett, (Es dur) dessen eigenthümliche Structur der beygefügte Anfang beweisen möge:

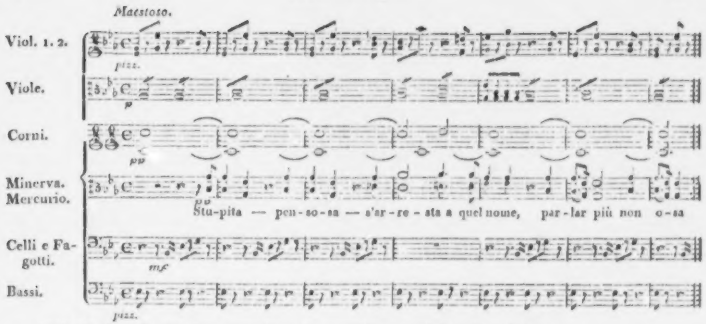

Auch ein Beyspiel von der verständigen Stimmenführung soll hier Platz finden:

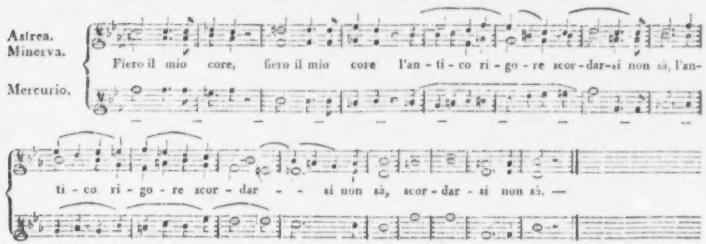

Zum letztenmal ertönt noch in diesem Tonstück das erste Motiv des Volksgesanges auf die Worte: Mercè di noi miseri, gran Diva mercè! und nach dem brillanten Schluss des Ganzen fällt rasch ein feuriger Jubelchor ein, (C dur $\frac{4}{4}$ Allo:) „Viva il giusto, viva il saggio, che l'irata Astrea placò! Viva il pio Francesco augusto, che fra noi la richiamò!" In der nachstfolgenden Scene verwandelt sich auf Astraens Wink die ganze Bühne in einen paradiesischen Aufenthalt, von festlichen Tanzgruppen auf allen Seiten eingeschlossen, im Hintergrund der prachtvolle Tempel der Gerechtigkeit; Astraa besteigt den geheiligten Richterstuhl, und unter einem kriegerischen Marsch tritt Mars mit seinem Gefolge auf, alle entwaffnet; sie reicht ihm, in einem ausgeführten Quartett (D dur), das Schwert zum Schutz der Unschuld, den Schild, um Italiens Ruhe zu schirmen, und den Helm, um Franzens Lebenstage zu schützen, und seine Feinde zu Staub zu zermalmen. Mit gleichen Waffen werden auch seine Krieger geschmückt, und nach einem graziosen Tanzchor: In lieti giri (G dur $\frac{3}{4}$), fällt die charakteristische Danza pirrica ein (C dur $\frac{4}{4}$ Allo. maest.), wodurch die Mayländer bey der Vorstellung ganz bezaubert wurden, und worin bey der Exequirung vorzüglich auf einen tüchtigen Principal-Trompeter gerechnet ist. Nach Endigung dieses Satzes erscheint der Friede, personificirt, begleitet von den Musen, den Künsten und Wissenschaften, alle mit Oelzweigen in den Han-

den, womit sie die Helme der Krieger zieren. Hier beginnt das eigentliche grosse Ballet, welches aus folgenden Sätzen zusammengesetzt ist: 1) Das obige Tanzchor. (G dur $\frac{2}{4}$) in lieti giri. 2) Andante Es dur $\frac{4}{4}$ mit accompagnirender Harfe für Solo-Tänzer. 3) Intrada mit 3 obligaten Trompeten, und ein breit durchgeführtes Ensemblestück (Allegretto, C dur $\frac{3}{4}$) mit vielen Alternativen. 4) Chaconne von drey Theilen (Adur, Allo moderato $\frac{3}{4}$). 5) Finale für das ganze Balletchor mit Coda. (D dur $\mathcal{C}$ Allo maestoso.) Alle diese Tanzmelodien sind, nach Erfodernis, zart und lieblich, kraftig und heroisch; effectvoll instrumentirt, und sehr fleissig gearbeitet. — Ein kurzes Ritornel in B dur leitet das folgende Recitativ ein, worin die vier Gottheiten beschliessen, eine Hymne anzustimmen, zu Ehren des Fürsten, der den Weltfrieden verbürgt, und der Fürstin, Luisa, „la quale è un raggio in belle membra infuso dall' italico Sol, raggio più caro, che l'aurea stella del matin." Mars schwört: „Custode della comune sicurezza io resto al fianco di Francesco, ed ei temuto sarà, qual Giove in cielo!" — „Mà Giove senza tuoni, e senza telo," erwiedern die drey andern, und der durchaus edel gehaltne Schlussgesang beginnt (C dur $\frac{4}{4}$ Allo moderato) abwechselnd vorgetragen von den Concertant-Stimmen, und mit kleinen Solo's von Flote, Klarinette und Fagott verziert. Bey den Worten: „Così l'orror finito di questa fiera età, il suo novello Tito il mondo adorerà," vereinigen sie sich, und indem das Zeitmaass in più Allegro $\mathcal{C}$ wechselt, fällt der ganze Chor, unterstützt von dem vollen Orchester, mit grösster Starke ein: „Adoratlo, adorarlo beati vedremo l'Unno, il Daco, il Moravo, il Boemo, e quant' altra a lui serve giurata gente armata di ferro, e valor." In diesem Augenblick steigt aus dem Boden der Erde der Thron des österreichischen Kaiserthums im strahlenden Lichte, unter zwey grossen Bogen von glanzenden Sternen, und alles gruppirt sich ehrfurchtvoll um ihn herum. Die Schlussstelle dieses Finale ist so verstandig angelegt, dass Ref. nicht umhin kann, wenigstens die Singstimmen davon herzusetzen.

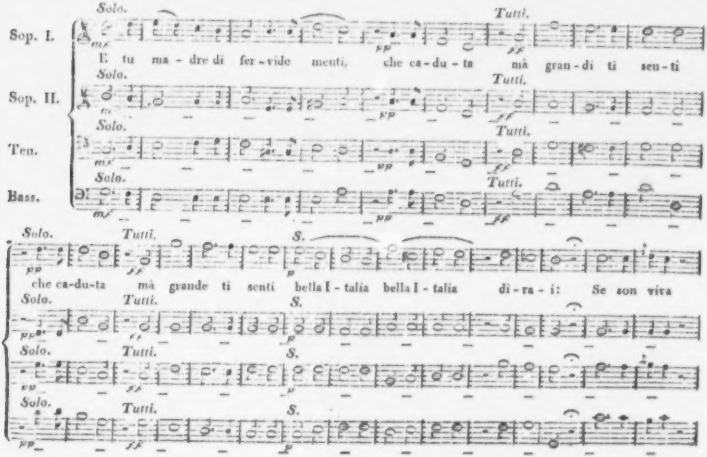

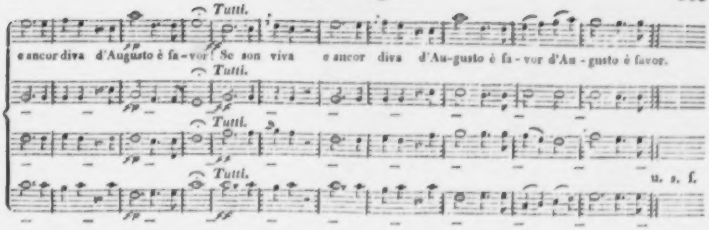

Mit einer v[illegible]rten, grossen Schlusscadenz endiget feyerlich das schöne Werk, das seinem Schöpfer wahre Ehre macht. Der Styl ist durchgehends plan und verständlich; die Singstimmen ganz der Kehle angemessen, rein, und gesangvoll, ohne überspannte Forderungen; die Orchesterpartien reich, glänzend, effectvoll, und nie überladen: die Recitative voll Ausdruck, und herrlich declamirt; alles leicht auszuführen, und für ein grosses Locale, und gewaltige Mas en berechnet. Der treffliche Gesang-Meister, der kenntnissreiche Instrumentalist, und der erfahrne, routinirte Theatercomponist sind darin unverkennbar. — Ueber die Vorstellung selbst in Mayland, und deren glücklichen Erfolg, sind die Leser dieser Blätter bereits früher verständiget worden. Noch ist beyzufügen, dass der Tonsetzer für seine gelegene Composition auch wahrhaft kaiserlich belohnt, und von seinem Monarchen durch eine rühmliche Auszeichnung geehret wurde. — Die Partitur-Ausgabe ist schön und deutlich; aber nicht immer correct; jedoch sind die Stich-Fehler von der Art, dass sie auch ohne tiefe Sachkenntniss leicht verbessert werden können. Der Ladenpreis ist auf dem Titelblatt nicht angesetzt.

Kurze Anzeige.

Harmonia per 1 Clarinetto in Es, Flauto in Es, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti, 2 Corni in Es, Tromba in Es, Trombone, Serpente, Tamburo grande, e Piatti, comp. dal Tuch. Op. 35. Dessavia e Lipsia, al Contore della Musica. (Pr. 1 Thlr.)

Diese Harmonie besteht aus einem Allegro molto im C-Takte, einem ganz kurzen Adagio in derselben Taktart, und einem Rondo Allegro im $\frac{6}{4}$ Takte.

Das Verdienst des Verf. ist der leichte, und den einzelnen Instrumenten so angemessene Satz. An der genauen Bezeichnung und dem auf manche Noten gelegten Ausdruck bemerkt Ref. auch, dass er die einzelnen Instrumente ziemlich studirt habe. Deswegen macht Ref. den Verf. auf manche Setzart aufmerksam, welche ihm der Natur eines oder des andern Instruments nicht ganz angemessen scheint.

So kann z. B. das Es-Flötchen im 4ten Takte und d. f. des ersten Allegro in dieser tiefen Lage keine Wirkung machen, was noch bey mehren andern Stellen der Fall ist. Eben so wäre es weit besser gewesen, wenn er die obligate Stelle der Fagotte im 2ten Theile des Adagio, den Hörnern, und jene der Hörner diesen, aber, es versteht sich, in der höhern Octave, gegeben hätte; denn der Ton des Fagotts in dieser Lage verliert sich zu sehr in der freyen Luft, wogegen das Horn ganz an seinem Platze ist.

Den Ideen selbst wünschte Ref. weit mehr Erhebung, vorzüglich im ersten und letzten Stück. Eine militärische Musik erfodert, wenn sie ihrem Zweck ganz entsprechen soll, eine eigne Ansicht und einen eignen Styl in der Bearbeitung, in welcher Hinsicht Ref. sich auf seine, in der Beurtheilung der hasslingerischen *Siegesfeyer* angegebenen Ansichten beziehet.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VII. 1816.

Anzeigen.

Um irrigen Vermuthungen und ungegründeten Gerüchten vorzubeugen, benachrichtigt man das geehrte Publikum, dass das bereits früher angekündigte

allgemeine Musikalien-Verzeichniss

wirklich unter der Presse ist und zu Michaelis d. J. erscheinen wird. Alle Verleger, welche Titel ihrer neuen oder neu auch nicht angezeigten Werke während des Druckes darin aufgenommen zu haben wünschen, belieben diese so schleunig als möglich an Herrn Anton Meyssel, Musikalienhändler in Leipzig, einzusenden, wodurch sie uns zugleich sehr verbinden werden.

Leipzig, d. 3ten July 1816.

Die Unternehmer des obigen Werkes.

Nächsten Michaelis wird die Stelle des Organisten an der Marktkirche und des Directors des Singechors hierselbst erledigt. Da nun der Mann, der nie, und wie ich überzeugt sein muss, Allen, die ihn kennen und würdigen können, und für Stadt und Kunst wahren patriotischen Sinn haben, als der Tüchtigste erscheint, die Bewerbung um dieselben, trotz aller Aufmunterungen, verweigert, so halte ich es durchaus für meine Pflicht, dem musikalischen Publicum diese Anzeige zu thun, damit auswärtige Tüchtige sich zeitig genug bewerben können. Ich gestehe zwar gleich hier ehrlich, dass ich auf die Entscheidung nur wenig Einfluss haben kann, und dass auch beyde Stellen nur mit 300 Thalern Gehaltes verbunden sind, kann aber dagegen wieder versichern, dass die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Erlangung eines wahrhaftig tüchtigen Mannes gerichtet werden ist, und dass ein solcher vielseitiger neben seinem Gehalte sich einen nicht unansehnlichen Erwerb durch Unterricht in der höheren Musik versprechen darf, da ihm theils seine Amtsgeschäfte Zeit genug übrig lassen, theils eine sehr achtenswerthe Liebe für Vokal- und Instrumentalharmonie in vielen Familien und unter den zahlreichen Akademikern erwacht ist. Auch ist wol kein Zweifel, ob unser Instrumentalchormusik, welche ihren Stoffen und geschickten Leiter, Hrn. Rochlitz, verliert, nicht gerettet unter die Direction eines andern Wackeren treten werde.

Halle, d. 22sten July 1816.

Carl Niemeyer.

Der Herzogl. Dessauische Kammermusikus J. C. Bischoff, bietet den respectiven Liebhabern der Violoncelle, der vor einiger Zeit von ihm erfundene Harmonicello, nebst für selbiges gesetzte Musikalien, als Quartetten, Trios, Duos, Solos, wie auch die Fingersetzung der Deathsaiten, zu dem Preis von 10 Friedrichsd'or zum Verkauf an.

Das Instrument hat zwey Griffbretter übereinander, und zwey Stege nebeneinander. Der erste ist von Holz, und trägt 3 Darmsaiten, der andere ist von Messing und trägt 10 Deathsaiten. Sämmtliche Saiten werden vermöge einer mechanischen Vorrichtung, mit einem Stimmhammer gestimmt.

Der Ton des Instruments ist kräftig und gehaltvoll, und langsame Sätze auf den Deathsaiten gespielt, klingen bezaubernd schön.

Ein jeder, der Violoncell spielt, kann auch nach einer sehr kurzen Uebung das Harmonicello spielen. Das Instrument ist bis jetzt noch das Einzige in der Welt. Es ist in bestem Zustande, verwahrt in einem mit Fries ausgeschlagenen Futteral.

Briefe erbittet es sich Franco.

Ankündigung für Musikliebhaber.

Bis Ende July 1816 erscheinen bey Unterzeichneten auf Subscription: 12 gesellschaftliche Gesänge für drey Männerstimmen, in zwey Heften. In Musik gesetzt von Fr. X. Eisenhofer, königl. Professor in Landshut.

Der Subscriptionspreis für beyde Hefte ist 1 Fl. 24 Xr. nach drey Monaten tritt der erhöhte Ladenpreis ein. Freunde, die sich für diese Subscription gütigst verwenden wollen, sollen besondere Vortheile zu genießen haben.

München, im Monat July 1816.

Musik- und Instrumente-Handlung
von *Falter und Sohn.*

Subscriptions-Anzeige

eines neuen Werkes unter dem Titel: **Harmonie, oder neue Theorie des reinen Tones und der Musik.**

Inhalt des Werkes: I. Central-Tongrad-System in 18 Vorlesungen, nebst einem Anhange über musikalische Schriftsprache und Zeichenlehre. II. Chronomathesis, Chronometria, d. i. Zeitberechnung und Zeitmessung. III. Chronomorphia, oder die Idee Harmonie ist das oberste Prinzip der Zeitwissenschaft und des Zeitinhalts. Verfasst von Martin Anton Gebhard, k. b. Pfarrer in Steinduf, im Isarkreise.

Unterzeichnete haben die Ehre, obstehendes Werk auf Subscription anzukündigen.

Insofern sich bis Ende August 1816 eine hinlängliche Anzahl von Subscribenten eindindet, wird selbes zugleich vom Druck beendet. Bis Ende Oktober wird der erste Theil; Ende Dezember der zweyte Theil; und bis Ende Februars 1817, der dritte Theil unfehlbar erscheinen. Die Namen der löbl. Herren Subscribenten werden dem Werk im 3ten Theile vorgedruckt. Da sich noch nicht genau die Bogenzahl ohnfehlbar auch der Preis desselben bestimmen lässt, so wollen, die einstweilen den löbl. Herren Subscribenten $\frac{1}{4}$ Rabat von dem gewöhnlichen Ladenpreis zusichern. Subscribentensammler erhalten das 5te Exemplar frey. Man kann unser München in allen soliden Musikhandlungen subscribiren. Eine ausführliche Subscriptions-Anzeige können sie gratis erhalten.

München im Monat Juny 1816.

Musik- und Instrumenten-Handlung
von Falter und Sohn.

Musikalien-Anzeige.

Bey Falter und Sohn in München, sind nachstehende Werke erschienen.

Seiff, J. 6 Pièces pr. Harmonie pr. 2 Clarinettes, 2 Cors et Basson. Coll. I. . . . . 2 Fl.

Carnevals-Belustigung von 1815 für eine Flöte, enthält die beliebtesten Münchner Tanzmelodien, Ecossaisen, Menuetten et Trompete. . . . . 28 Xr.

Eisenhofer, F. H. 12 Gesänge mit Guitarre oder Klav. Begltg. in 2 Heften op. 2. . . . . 1 Fl.

— 6 vierstimmige Gesänge für 4 Männerstimmen. 2te Heft 2te Auflage. . . . . 1 Fl. 36 Xr.

Auswahl von vorzüglichen komischen Liedern mit Guitarre oder Klavier-Begleitung.

No. 1. das erwarte Genie. . . . . 12 Xr.

No. 2. Hochzeit-Lied in Bayerischer Mundart. . . . . 12 Xr.

No. 3. Einladung zur Kirchweih detto. . . . . 12 Xr.

Zwey beliebte Lieder von Himmel und Schwarzl mit Guitr. Begltg. . . . . 36 Xr.

do Call, Z. Serenade pr. Guitarre et Pianoforte. Op. 116. 2te Auflage. . . . . 2 Fl. 24 Xr.

— Sonate pr. Pianoforte avec Flûte. Op. 123. 124 et 125. 2te Auflage jede. . . . . 1 Fl. 36 Xr.

Fiad, Jos. v. 6 Lieder mit Klav. Begltg. Op. 6. 1 Fl. 12 Xr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Cramer, J. B. Solfèges, Divertissement p. le Pianoforte. . . . . 12 Gr.

— Introduction et Polonaise p. le Pianoforte avec accomp. de 2 Flûte (2d Edition). . . . . 12 Gr.

— nouveaux Rondeaux sur un air de Kreutzer introduits avec un Introduction p. le Flûte. . . . . 12 Gr.

Moser, Ch. Pièces militaire air p. Flûte. Op. 3. . 8 Gr.

Ries, Ferd. 3 Variations sur un air de la petite Russie p. le Flûte. Op. 56. . . . . 10 G.

Hummel, J. N. an die Freude, Romanze mit obligater Klavier-Begleitung. . . . . 4 Gr.

Weber, C. M. de. Quintetto p. Clarinette, 2 Violons Alto et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— Andante Rondo ongarese per il Fagotto principale con gr. Orch. Op. 35. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten August. **Nº. 34.** 1816.

Ein Wort über Madame Catalani, nebst allgemeinen Bemerkungen über den Gesang, und die Verschiedenheit des italienischen und deutschen.

Indem mir die geehrte Redaction der allg. musik. Zeitung ein Urtheil über Mad. Catalani in ihren geschätzten Jahrbüchern der Tonkunst niederzulegen verstattet, erkenne ich eben so sehr das Ehrenvolle ihrer Aufforderung, als die Schwierigkeit, derselben Genüge zu leisten, an. Denn während noch aus einigen Orten Deutschlands, in denen Mad. C. sich bisher gezeigt hatte, Triumphgesänge schallten, war Leipzig der erste Ort, dessen Publicum bis auf diese Stufe des Entzückens durch ihre Gegenwart nicht erhoben werden konnte; der Ort, an welchem die Plane der Virtuosin in Deutschland die erste Niederlage erleiden sollten. Auch wurde aus diesen Leipziger Blättern die erste, tiefer in das Einzelne dringende Kritik eines deutschen Kunstverständigen über Mad. C. gehört, welche *mehr* Tadel, als Lob enthielt; und ein grosser Theil unsers Publicums möchte in der That geneigter seyn, diese Virtuosin nach ihrem *Betragen* zu verdammen, als nach ihrem *Gesange* zu *beurtheilen*. Leicht möchten daher die Auswärtigen, wie die Sache der Madame Catalani jetzt in Deutschland steht, das Publicum in Leipzig als die *eine*, die Virtuosin als die *andere* Partey ansehen, und ein unparteyisches Urtheil aus dieser Stadt fast für unmöglich halten, die französischen und deutschen Pariser aber uns noch dazu, wegen der ihnen so unerwarteten Aufnahme dieser Künstlerin, Geschmacklosigkeit und Stumpfsinn mit manchen feinen Ehrentiteln vorwerfen. Mag es aber auch schwer seyn, in dieser Sache unparteyisch zu erscheinen: so glaubt doch Unterzeichneter, da er durch keine Rücksicht sich gebunden weiss, die sein Urtheil parteyisch machen könnte, mit einer *grossen Liebe* und einiger Kenntniss der Gesangskunst dem Wahren in dieser Sache zum mindesten nahe zu kommen, und von seiner Seite nichts zu wagen, wenn er, — soweit sich bey dem Sänger Person und Sache unterscheiden lässt, und soweit das in jenem ersten und letzten Concerte der Mad. C. in Leipzig mit unbefangner Aufmerksamkeit Gehörte zu urtheilen verstattet, — die Kunstleistungen dieser Sängerin hiermit ausführlicher, als in andern Blättern geschehen kann, zu würdigen unternimmt. Wenigstens darf er diese Mittheilungen als ein Urtheil hinstellen, das in dem allgemeinen musikal. Publicum eben so gehört zu werden Anspruch macht, als die anonymen Dithyramben, welche jedes nicht unbedingt lobpreisende Urtheil der Fremden eine Sumpfstimme nennen. Allen denjenigen aber, die nur in *Worten* Deutsche sind, im Herzen aber stets dem Ausländischen blind anhangen, obschon sie sich und Andern einige Zeit einbilden können, das Ausländische zu verachten, wünschten wir durch diese Mittheilungen zu beweisen, dass wir Deutsche sind, nicht weil wir das Ausländische *verachten*, sondern weil wir das Deutsche *achten*. Um aber unserm Urtheil eine tiefere Begründung und unsern Mittheilungen einen gemeinnützigern Werth zu geben, wodurch sie sich von dem blossen Räsonnement unterscheiden könnten, versuche ich in möglichster Kürze das ideale Bild eines Sängers zu entwerfen, diesem Bilde dann die Kunst und Lage des italienischen und deutschen Sängers in den wichtigsten, hieher gehörigen Beziehungen gegenüber zu stellen, und endlich diese Betrachtungen auf Mad. C. zu beziehen.

Der Sänger.

Der wahre Sänger soll die Melodie, durch welche ein sinnvoller Tonsetzer das bey einer

poetischen Rede Gefühle aussprechen und versinnlichen wollte, nach der von letzterm gegebenen Bezeichnung dem Ohre auf vollkommne Weise darstellen. Er muss daher fähig seyn, das in sichtbaren Zeichen Angedeutete sich durch Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, und vermittelst der Sprach- und Gesangorgane in lebendige Laute zu übersetzen. Im Singen ist, wie in allen Künsten, Aeusseres und Inneres verbunden, und die höchste Ausbildung beyder, so wie deren harmonisches Verhalten zu einander, giebt die reinste Erscheinung — die Schönheit. Das *Aeussere*, welches vorhanden seyn muss, damit die Seele sich aussprechen könne, begreift alles dasjenige, was eigentlich gehört und erlernt werden kann, und was als Mittel dient, die bezeichneten Laute so hervorzubringen, dass sie einen angemessenen und wohlgefälligen Eindruck in dem Gehörorgan erzeugen. Hierher gehört, Reinheit, Kraft, Wohllauf, (gleichsam die natürliche Seele der Stimme,) und Umfang der Töne; Handhabung mannigfaltiger Grade der Stär... und Schwäche, so wie der Verstärkung und Schwächung derselben; kürzes und gehaltenes, abgestossenes und gebundenes Anschlagen der Noten; richtige und gefällige Verbindung der Töne zu Figuren und Rhythmen, freye Bewegung der Stimme in den verschiedensten Figuren und Zeitmassen, und Richtigkeit der Modulation in freyen Verzierungen (z. B. Cadenzen) im Verhältniss der dem Ton zu Grunde liegenden *Harmonie*; in Hinsicht des *Textes*, richtige und wohllautende, leichte und deutliche Aussprache (Pronunciation) der Vocale, Consonanten, Sylben und Worte, eine richtige und verständige Declamation, und endlich, in Hinsicht der Auffassung der vorgeschriebenen Noten, Fertigkeit im Notenlesen. Dann wird von Seiten des Sängers vorausgesetzt: ein gutes Gehör-, Sprach- und Gesangorgan (weil das Stimmorgan sich durch Hören bildet, und beyde Organe in fortdauernder Wechselwirkung stehen), eine gründliche Uebung und Bildung dieser Organe durch methodische Vorbereitungen, (z. B. das Solfeggiren), natürlicher Takt, Sprachkenntniss, Verstandniss des Sinnes und der Natur der Poesie, und weil die Stimme stets in das Ganze der Harmonie, als herrschendes oder dienendes Glied eingreift, Kenntniss der Harmonie u. s. w. Alles dieses aber betrifft nur das eigentlich *Technische*, wodurch die natürliche Anlage zum Singen zur Kunstfertigkeit (Virtuosität) erhoben wird, und das Höchste, was durch Ausbildung und Verbindung dieser Talente erreicht werden kann, ist ein sinnlich reizender, üppiger, glänzender, dem gebildeten Ohre wohlthuender Gesang.

Soll aber die *Kunstfertigkeit* zur *Kunst*, der *Reiz* zur *Schönheit* erhoben, und die Kunst in sich vollendet werden, so müssen Ohr und Stimme Organe der höhern Seele werden. Das *Innere* beym Singen nämlich, welches nicht erlernt werden kann, ist die *Beseelung aller jener Fertigkeiten, wodurch sie zum mannigfaltigen Ausdruck der Bewegungen einer reichen, harmonisch-gebildeten Menschenbrust* erhoben werden. Sie setzt vorzüglich tiefes Gefühl, reiche Phantasie, und eine freye, gewandte Urtheilskraft voraus; sie zeigt sich durch Auffassung jeder gegebnen Partie als eines *Ganzen*, durch allseitig übereinstimmenden Ausdruck der in dieselbe hineingelegten oder angedeuteten Idee mit kräftiger Einwirkung auf den äussern Sinn, und Durchdringung der Melodie mit dem ihr eigenthümlichen Gefühlscharakter, deren nothwendige Folge die Wirkung auf das Herz des Zuhörers ist. Hierunter ist zugleich begriffen völlige *Unterordnung* der Kunstfertigkeiten unter den Charakter des vorzutragenden Stückes, und die Bedeutung seiner einzelnen Theile, was sich im Einzelnen durch phantasiereiche Erfindung der angemessensten und eigenthümlichsten Verzierungen, durch Freyheit im Rhythmus, und auf einer noch höhern Kunststufe, durch Leichtigkeit in den mannigfaltigen Gesangsgattungen, der einfachsten wie der zusammengesetztesten, die anpassende Art des Vortrags zu finden, offenbart.

Wo ferner die Wahl des Tonstücks dem Sänger frey steht, da wird sich auch der tiefere Sinn und Geschmack desselben in der Wahl bedeutsamer Compositionen zeigen, welche nicht blos technisch wohlgebildet sind, oder die äussere Kunstfertigkeit in ihrem ausgebreitetsten Vermögen fordern, sondern vor allen einen tiefen Ausdruck poetischer Gemüthsbewegungen in ebenmässiger Gliederung enthalten. Je mannigfaltiger diese Wahl ist, und je glücklicher sie die Forderungen eines gebildeten Kunstsinnes mit den Leistungen des Künstlers zu verbinden weiss, desto grösser und ausgebildeter muss der Sänger seyn.

Insofern die Kunst mit dem Leben zusammenhängt und der Sänger auch sichtbar vor dem Hörer steht, theils auch die Leichtigkeit des Singens durch körperliche Haltung befördert wird,

kommt hierzu noch eine ungezwungene Haltung des Körpers, eine freye und naturgemässe Bewegung der Stimmorgane, ein freyer und leichter Anstand, und überhaupt ein ausserlich sichtbarer, jedoch nicht übertreibender Antheil, welcher die Kraft des Gesanges angemessen zu unterstützen, und auf die Seele vortheilhaft zu wirken fähig ist. Wo insbesondere die Sängerin nur als solche erscheint, da gewährt der an ihr sichtbare Ausdruck sichern Kraftgefühls, in Verbindung mit bescheidner Grazie, ihren melodischen Tönen den willkommensten Eingang. Durch alle diese Eigenschaften wird der Gesang allein zu einem tönenden *Seelengemälde*; denn indem das Angenehme und Kunstmässige zum Ausdrucksmittel des Innersten der Seele gebraucht wird, wird es zur Schönheit erhoben, und ergötzt nicht bloss die *Sinne*, sondern spricht auch das *Gemüth* mit wahrhaft menschlicher Kraft an.

Kunst und Lage des italienischen Sängers.

Italien ist das Land des Gesanges und der Singkunst. Die Natur formte die Kehlen seiner Bewohner zu geschmeidigem Wohllaut, der sich in ihrer weichen, melodischen, singbaren Sprache verkündet, und die südliche Lebendigkeit des mit regen Sinnen begabten Italieners treibt unter allen Ständen das Gefühl in klingenden Weisen zur Veräusserung. — Vorzüglich reich ist Italien in der Hervorbringung hoher Stimmen *), welche zur Melodie geschickt sind. Damit hängt zusammen, wie viel weniger in Vergleich mit Melodie und Gesang die Harmonie und Instrumentalmusik bey den Italienern ausgebildet worden sind. Die Italiener wurden daher seit die kunstmässige Ausbildung ihres Gesangtalents durch mannigfaltige Mittel (z. B. durch den Gottesdienst) unterstützt wurde, und man über diese Ausbildung zu reflectiren anfing, allen andern europäischen Völkern Lehrer des Gesanges **). Denn nicht allein, dass es ihnen möglich war, die mannigfaltigsten Fertigkeiten der Stimme durch Begünstigung der Natur leichter zu erwerben und zur Anschauung zu bringen, so war selbst jene vorherrschende Beschränkung ihrer Tonkunst auf Melodie der Ausbildung ihres Gesanges anfangs vortheilhaft.

Hier ist nun die Frage zu beantworten: Worauf richtet sich in der neuern Zeit und noch gegenwärtig die Gesangkunst der Italiener? Natürlich ist die Antwort: Auf dasjenige, was ihnen vorzüglich als Gesang gilt; — und dasselbe bestrebt auch die Setzkunst in der herrschenden Melodie, die, wie die liebliche italische Sprache durch vorherrschende Vocale, so durch vorherrschende Consonans eine bis in Weichheit ausartende sinnliche Anmuth besitzt: — *Höchsten Wohllaut, anmuthigen Fluss* und reizende *Beweglichkeit der Töne*.

Doch dies erklärt uns noch nicht zwey hervorstechende Eigenthümlichkeiten des italienischen Gesanges: eine herrschende und sich gleichsam fortpflanzende Singmanier, und das willkürliche Ausfüllen der vom Tonsetzer gewöhnlich nur skizzirten Singstimme. Beyde setzen sich gegenseitig voraus. Denn indem sich in den Singschulen der Italiener eine bestimmte Art des Vortrags und der Verzierung fortpflanzt, kann der Tonsetzer den Vortrag seiner Composition durch den Sänger gewissermassen voraussetzen; und indem der Tonsetzer seiner Solostimme nur eine nothdürftige harmonische Grundlage giebt, welche sich über den Grundton und die Dominante hinaus wenig verspeigt, wird es dem Sänger möglich, den ganzen Vorrath von Verzierungsmanieren, die er aus seiner Schule mitgebracht hat, als die *volate, gruppetti*, verschiedene Triller u. s. w., nur mehr oder minder geschickt und fertig, anzuwenden. Wir Deutsche können an Compositionen jener Art durchaus kein dauerndes Vergnügen finden, da sie uns an Geist und Charakter so einförmig, an Harmonie und Tiefe des Gefühls so leer erscheinen; und uns ist das Stehende in dieser Gesangmanier, wie in jeder Kunst, um so mehr zuwider, je willkürlicher es auf jeden Stoff angewandet wird.

Wenn wir aber bedenken, wie alles Aeussere auch vom Innern abhängig ist, so erklären sich uns jene seltsamen Erscheinungen leicht aus dem Gedanken- und Gefühlskreise des gegenwärtigen Italieners, wie derselbe auch aus der heutigen ital. Poesie zu erkennen ist: denn am Ende wurzelt ja alles Thun des Menschen, mithin auch die Kunst, mehr

*) Sie haben in der Regel einen sonoren, vollen Ton, jedoch erwachsen etwas Fettes.

**) In allen wichtigen Städten Italiens wurden Singanstalten, musikalische Akademien, Conservatorien gestiftet, und die Klöster gewährten beyden Geschlechtern gründliche Anleitung zum Gesang.

noch auf seiner *innern* Eigenthümlichkeit, als letztere auf den Einflüssen der Natur. Der Gedanke des südlichen Italieners ist durch das Vorherrschen einer regen Sinnesanschauung auf alle Reize des Anschaubaren (Reize der Gestalt und des Tones) vorzugsweise gerichtet. Betrachten wir seine heutige musikalische Poesie, die mehr, als irgend eine andere moderne Poesie, stehende Formen, Phrasen und Floskeln hat: so ist die *Liebe* fast der einzige Gegenstand seiner Huldigung, besonders die sinnlichgluhende, eifersüchtige, schmerzliche; doch ist ihr Schmerz nicht so tief, dass er nicht einen hohen Grad von Reflexion verstattete. Häufig ist es mit dem *„io mi sento palpitar il cor"* abgethan. Zorn, Rache, Wuth, Stolz, doch ohne innere Haltung des Charakters (wie überall, wo die Richtung nach aussen überwiegend ist,) sind die Begleiter oder Gegensatze dieses Gefühls; denn die Klugheit und Geschmeidigkeit des jetzigen Italieners eignet sich nur für die *Prosa*. Aber eben so sind die grossen Gefühle einer auf das Innere gegründeten Freundschaft, Vaterlandsliebe, Freyheit, und die reichen erhebenden Naturgefühle von seinem poetischen Gedankenkreise fast ganz ausgeschlossen; das poetische Heldenthum wird mit süssen Phrasen versetzt; die Religion aber mehr von der feyerlichern Stammmutter, der lateinischen Sprache, singend ausgesprochen.

Wie nun der poet. Gefühls- und Gedankenkreis, eben so ist auch der melodische Gedankenkreis der heutigen Italiener sehr beschränkt, und wie die Darstellung jener Gefühle gewöhnlich in allgemeinen Phrasen zerfliesst, so ist auch die Melodie der neuern Italiener, wo sie die Deutschen nicht abschreiben, ohne besondern Charakter und trägt nur die allgemeine Manier: ja es dringt sich selbst in denjenigen Fällen, wo der Text einmal etwas anderes fordert, die herrschend gewordene Manier dem fremden Charakter so willkürlich auf, und misshandelt ihn dergestalt, dass die Worte den Tönen nur zur blossen Unterlage dienen. In derselben girrenden Manier singt der Klagende, wie der Fröhliche, in demselben Tone schmachtet der Held und die Geliebte, und jene Herrschaft des Wohllauts über die Bedeutsamkeit, zeigt sich in Hinsicht der Behandlung des Textes auffallend dadurch, dass die Italiener im Gesang vortrefflich pronunciiren, aber höchst willkürlich und unpoetisch declamiren.

Und so herrscht in der italienischen Tonkunst die sinnliche Anmuth gleichsam als Gesetz. In Letzterer hat der ital. Gesang das Höchste erreicht; seine Verzierungsmanieren beziehen sich vornämlich darauf, und die Gefühle und Zustände, welche ihr nah verwandt sind, können nicht besser ausgedrückt werden; alles Andere aber muss unter der einförmigen Anwendung der zu diesem Ausdruck erfundnen Tonmittel leiden.

Die *Lage* des ital. Sängers ist im Ganzen sehr vortheilhaft. Jene Einförmigkeit seiner Componisten, jene Herrschaft der Melodie, jene gleichsam fortgepflanzte, im Allgemeinen sich immer gleichbleibende, seinem Naturtalent aber vollkommen angemessene Sing- und Verzierungsmethode weisen seiner Stimme einen sehr bestimmten Wirkungskreis an. Keine volle, oder gar überladene Harmonie, wie sie bey Deutschen und Franzosen häufig zu finden ist, muthen seiner Stimme eine allzugrosse Anstrengung zu; in der Regel begleiten nur wenige Saiteninstrumente mattherzig den Gesang. Er kann also seine Stimme durch mässige Anstrengung ausbilden. Der ital. Sänger hat nicht nöthig, sich in sehr verschiedene Musikcharaktere einzustudiren, oder seine Singart bedeutend zu ändern. Hat er einmal seine Gesangstudien gemacht, dann bedarf er nur einer consequenten Fortsetzung seiner Singübungen, um sich in seiner Sphäre überall fortzuhelfen. Selbst eine grosse harmonische Kenntniss ist ihm, wegen jener Harmonieenleere seiner Tonstücke, nicht *vorzüglich* nöthig; er hat ein gutes Gehör, und weiss sich mit Cadenzen leicht zu helfen, wo sie nicht vorgeschrieben sind. Uebrigens beherrscht der Sänger den Componisten, und der Componist richtet sich häufig sehr genau nach dem Umfange und dem Stimm-Verhältnisse einzelner Sänger und Sängerinnen, ist aufgefordert für sie brillante Gesangpartien zu schreiben, und wirkt zu ihren gelungenen Kunstleistungen überall mit. So kann der ital. Sänger seine Stimme *gleichmässig* und ohne *Störung* ihrer Verhältnisse ausbilden. Noch mehr wird derselbe dadurch unterstützt, dass er nicht in so verschiedenen, häufig wechselnden Stücken, und Opern auftreten muss; meist wird er für *bestimmte Opern* auf einige Zeit engagirt. Zur Carnevalszeit, wo in den Hauptstädten Italiens die Sänger für hohe Summen engagirt werden, und wo man die meisten Opern und Concerte hört, werden häufig nur *zwey* neue Opern innerhalb dreyer Monate einstudirt. So kann nicht nur der Sänger seine Stimme schonen, und

nach jedesmaligem Gebrauch gehörig ausruhen lassen, (wodurch sie längere Dauer und neue Kraft gewinnt,) sondern hat auch Zeit und Ruhe, sich in gewisse Partien vollkommen einzustudiren, seine Stimme in denselben förmlich einzurichten, und an das Vorgeschriebene ohne Zwang zu gewöhnen.

Natürlich kann daher der ital. Sänger innerhalb eines so beschränkten und durchaus bestimmten Wirkungskreises, und durch Natur und äussere Lage so begünstigt, des sichersten Effects gewiss seyn, und in *Sinne schmeichelndem Reiz*, und *kunstfertiger Geschmeidigkeit* der Stimme, der er jeden andern Vorzug unterordnet, den Preis erlangen. Darum ist er auch stolz auf sein Naturtalent und seine Schule.

Kunst und Lage des deutschen Sängers.

Deutschland ist das Land der Instrumentalmusik und der Harmonie. Seine Stimmen sind kräftig, dauernd, aber von Natur und durch die ihnen verwandte Sprache weniger geschmeidig; die weiblichen Stimmen haben einen angenehmen Silberklang, vorzüglich aber ist es reich an energischen Männerstimmen, welche zunächst der Harmonie dienen. Weit weniger durch Natur und ein allgemeines Gesangbedürfniss begünstigt, sehen wir daher die Deutschen eine, im Verhältniss nur *geringe* Anzahl Sänger ziehen, die als Solosänger im melodischen Gesange bedeutend *hervortreten*. Dagegen, welche kräftige, und vollstimmige Chöre, und welchen ausgebildeten vielstimmigen Gesang hat Deutschland aufzuweisen!

Was ferner in Italien so viele berühmte Solosänger weckt, nährt und erzieht, die in einer beschränkten Sphäre eine grosse Kunstfertigkeit entwickeln, das mangelt hier in Deutschland: eine hinlängliche Anzahl *öffentlicher Singanstalten* und *eine bestimmte Singschule*. Nur wenig öffentliche Singanstalten giebt es in Deutschland, welche insbesondere den Sologesang begünstigen, — (denn die Singchöre an den öffentlichen Schulen haben eine andere Richtung, und erziehen nur männliche Stimmen); die bessern Solosänger werden von einzelnen einheimischen Kennern der Ton- und Singkunst nach wenigen einheimischen oder fremden Mustern, oder nach einem eigenthümlichen, methodischen Studium des Lehrers, oder gar durch eigne mühsamere Uebung im Singen und Hören gezogen. Die erst seit mehren Jahren an verschiedenen Orten von einzelnen Gesangfreunden errichteten Singakademien, und mehre zweckmässige Singmethoden in den deutschen Schulen versprechen erst in der Zukunft für die Ausbildung des kunstmässigen Gesangs reichlichere Früchte. Nie aber können, bey dem freyen, über alle Kreise des Lebens in Deutschland verbreiteten Untersuchungsgeiste, bestimmte Singmethoden herrschend werden. Noch weniger kann eine bestimmte Singart und Verzierungskunst stehend werden, welche, wo sie statt findet, immer auf eine gewisse Gattung, oder einen bestimmten Charakter der lyrischen Poesie beschränkt seyn muss: denn der Gedanken- und Gefühlskreis der Deutschen ist jetzt ausgebreiteter, als fast irgend einer Nation, und ihre Tonkunst überhaupt weit vielseitiger ausgebildet, als die der Italiener. Daher, welche mannigfaltige Formen und Charaktere des ein- und mehrstimmigen Gesangs!

Aber eben das, was in Deutschland der Grund einer *vielseitigern* und höhern Gesangbildung wird, als sie je der Italiener erreichen kann, das macht auch die Blüthe des deutschen Virtuosengesangs so selten und schnell vergänglich; und manche bedeutende Vortheile entgehen dem deutschen Sänger und Gesange, weil er nach dem *Höhern* strebt.

Da es nämlich keine herrschende Singschule giebt, und die meisten Singmeister sich ihre eigne bilden: so findet auch bey unsern Componisten eine oft bis zur Verwirrung steigende Verschiedenheit in dem Gebrauche der Singstimmen statt, und bey einer grossen Anzahl unserer Sänger tritt statt einer gründlichen Technik, ein roher Naturalismus ein. Der unerhörteste Umfang der Stimme (an sich und in Beziehung auf das Aussprechen des Textes) wird oft von dem deutschen Sänger gefordert, und dem gemäss auch die verschiedenste Lage der in diesem Umfange befindlichen Töne: so dass schon darum eine Stimme, die sich stets an den neuesten deutschen Compositionen übt, und durch ungünstige Passagen oder ein ihr widerstrebendes Stimmverhältniss leicht in ihrer Lage verrückt wird, kaum die Gleichheit und das schöne Ebenmass der Töne gewinnen kann, welches der italienische Sänger sich ohne Mühe zu erwerben im Stande ist. Noch seltner sind in Deutschland die Componisten, die auf brillante Solopartien hinarbeiten, oder für bestimmte Sänger schreiben: denn ihre Zwecke sind immer umfassender und objectiver. Die verschiedenen Gattungen von Gesangmusik ferner, welche der deutsche

Sänger nicht blos kennen, sondern auch ausführen muss, bestehen aus deutscher, französischer und italienischer Musik, und in der eigentlich deutschen Musik wiederholen sich diese Gattungen selbst in den verschiedensten Formen der Concert-, Kirchen-, Theater- und Privatmusik, so, dass die deutschen Gesangcompositionen in Art und Charakter ungleich verschiedener sind, als die italienischen, und die Stücke, die jener vortragen muss, sehr verschiedene Sängarten erfordern. Von dem italienischen Sänger hingegen wird in der Regel nur italienischer, von dem französischen nur französischer und italienischer Gesang verlangt. Wenn daher der italienische Sänger durch Sammlung seiner Kraft in einem sehr beschränkten Kreise eine vollendete Meisterschaft sich leicht erwerben kann, so soll der Deutsche sich in einem ungleich grössern Gebiete des Gesangs bewegen.

So grosse Schwierigkeiten aber auch der Mangel einer herrschenden Schule der Ausbildung der Stimme in den Weg legt, so weiss sie doch der noch grössere Eifer und reinere Kunstenthusiasmus des deutschen Sängers oft in einem solchen Grade zu überwinden, dass er bey grosser Uebung und ernstlichem Willen den Italiener in seinem eignen Gebiete zu übertreffen fähig ist. Denn ihm ist die Leichtigkeit eigen, die Charaktere und Vorzüge fremder Nationen in sich aufzunehmen und mit seiner Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Auch besitzt er den beharrlichen Fleis, welcher nothwendig ist, um die Forderungen der verschiednen Gattungen so vollkommen, als möglich zu erfüllen, und sich durch aufmerksame Vergleichung mit fremden Mustern, so wie durch zweckmässige Uebung, das, was ihm mangelt, anzueignen.

Dass ferner, bey jener Verschiedenheit der Gattungen, keine stehende Verzierungskunst und Gesangmanier, wie unter den italienischen Sängern herrschend werden kann, hindert aber auf der andern Seite auch die vollkommene Ausbildung der Kehle in jenen glänzenden Fertigkeiten, welche das Ohr reizen und den Sinnen schmeicheln. Wenn daher in dieser äussern Sphäre die italienischen Sänger das Mögliche zu leisten streben, obwohl sie immer dieselben Manieren und Cadenzen, nur mit verschiedenen Graden der Geschicklichkeit und Anmuth wiederholen können: so ist der Deutsche wegen der grössern Mannigfaltigkeit seines Gesangs in diesem künstlichen Tonspiel in der Regel weit zurück. Aber der deutsche Sänger bestrebt auch weniger die Kunstfertigkeit um *der Kunstfertigkeit* willen, sondern vielmehr als Mittel zum Zweck eines *vielfacheren Ausdrucks*, wozu auch der Charakter der deutschen Compositionen hinwirkt. Denn bey den Italienern ist in der Regel der Gesang zusammengesetzt und künstlich, die Begleitung einfach, bey den Deutschen dagegen der Gesang einfach, die Begleitung aber künstlich und vielfach. Zur Verzierung, besonders zur willkürlichen, giebt der deutsche Componist dem Sänger wenig Gelegenheit, da seine Harmonie bedeutender und mannigfaltiger modulirt, und den Gang der Stimme fester bestimmt, — weshalb aber auch der deutsche Sänger nicht nur zur Auffassung des schweren, (oft auch schwerfälligen) Satzes, sondern auch in Allem, wo ihn der Componist frey lässt, einer tieferen Musik- und Harmoniekenntniss, als der Italiener, bedarf. Oder wie wäre es möglich, in den Gesangpartien mozartischer Opern, in denen gemeiniglich jede Note wesentlich ist, so sehr *ad libitum* zu singen, oder die Melodie zu verändern, wie es in jeder, vorzüglich neuern ital. Gesangpartie dem Sänger freysteht? Aber welche Kraft wird dagegen erfordert, sich dem genialen Fluge eines so tiefen und reichen Genius nachzuschwingen, und welche Seele, um das in den hörbaren Ton zu legen, was seiner grossen Phantasie vollendet vorschwebte? Herrscht nicht in den meisten deutschen Gesangpartien ein so einfacher, und bestimmter Charakter, dass die Willkür vor ihm fast ganz erlischt, während sie dort ihren vollkommensten Spielraum hat, und jedem Sänger die Erlaubniss, die in seiner Kehle liegenden, oder eingelernten Läufe und Sprünge anzubringen, durch die Allgemeinheit und Manierirtheit der Compositionen überlassen ist?

Dazu treten bey uns noch folgende Umstände, welche die Ausbildung der Stimme zur Virtuosität sehr erschweren. Die Herrschaft der Harmonie und der Instrumente geht bey den neuesten deutschen Componisten so weit, dass, wenn bey den Italienern der Sänger den Componisten beherrscht, bey den Deutschen dagegen der Componist öfters den Sänger *tyrannisirt*. Der Solosänger, der seine Stimme zur höchsten Virtuosität nur dann ausbilden kann, wenn sie nicht übermässig angestrengt wird, soll in den deutschen Concert-, Opern- und Kirchenmusiken ein volles, wohl gar mit allen kriegerischen Instrumenten doppelt und dreyfach ausgestattetes Orchester durchdringen.

Eine überladene Harmonie bedeckt nicht selten die Stimmen, und es ist eine gigantische Stärke und Anstrengung derselben nöthig, um nur gehört zu werden, welche, je öfter sie wiederkehrt, desto schneller die Stimme zu Grunde richten, und ihr die mannigfaltigen Schattirungen der Stärkegrade und der Anmuth entziehen muss. Dazu kommt, dass bey dem Vorherrschen der Instrumente in der deutschen Musik, dieselben an einen höhern Grad des *Forte* gewöhnt werden, und mithin Orchester so selten sind, welche den Sänger mit Rücksicht zu begleiten und sich in dem Grade der Stärke zu mässigen wissen.

Endlich kommt noch hinzu die ungünstige Lage der Sänger und Sängerinnen in Deutschland. Wie wenige deutsche Kapellen und Theater können grosse Sänger besolden! Nicht durch grosse Belohnungen, nur durch eigne Liebe zu Gesang und Schauspiel, (denn auf dem Theater bilden sich die meisten Sängerinnen,) welche beyde unter uns mit grossen Forderungen verbunden sind, wird der deutsche Sänger angezogen. Wie wenig Zeit und Kosten aber kann gewöhnlich ein guter Sänger auf die Ausbildung seiner Stimme wenden! Er muss sie öffentlich üben, bevor er sie in den Elementen gehörig ausgebildet hat. Ferner, wie noch wenigere Theater giebt es, welche *mehre* bedeutende Sänger und Sängerinnen erhalten können! Und wenn nun auf den deutschen Bühnen, von welchen immer grosse Abwechselung gefordert wird, oft in wenigen Monaten so viele Opern einstudirt werden müssen, als auf italienischen Theatern innerhalb eines ganzen Jahres, (weshalb auch wiederum zum leichtern Auffassen eine grössere Musikkenntniss und Fertigkeit im Treffen der Noten von den Sängern verlangt wird,) wie lange kann, bey den immer fortgehenden Proben und Aufführungen verschiedener, zum Theil sehr anstrengender Musikstücke, wobey den Stimmen höchst selten die nöthige und begünstigende Ruhe verstattet wird, ein guter Sänger seine Stimme in ihrer Gleichheit und natürlichen Kraft fortzubilden und zu erhalten hoffen? Und auf wie Vieles muss er Zeit und Kraft verwenden, was weder seiner Stimme vortheilhaft ist, noch ihm grossen Beyfall bringt? Das viele, anstrengende, und verschiedenartige Singen ist es also, welches die bessern deutschen Sänger und Sängerinnen gemeiniglich schon in ihrer Entwickelung verdirbt, oder doch bald zu Grunde richtet. Und wie unbillig und hart beurtheilt man z. B. eine deutsche Sängerin, die nicht an jedem Abende mit gleicher Kraft und glücklichem Erfolge singt?

Nach allen diesem, wie leicht ist es dem italienischen Sänger in seinem Virtuosengesang zu glänzen; wie ungleich schwerer dagegen dem deutschen, die Anforderungen, welche durch umfassendern Kunstsinn an ihn gemacht werden, zu befriedigen? Der klarste Beweis davon ist das Beyspiel derjenigen deutschen Gesang-Virtuosen, und Virtuosinnen, welche, indem sie sich vorzugsweise dem italienischen Gesange gewidmet, oder durch italien. Schule gebildet hatten, als die grössten Virtuosen berühmt geworden sind, und den Italienern selbst in *ihrem eignen Lande den Vorzug abgewannen**), wahrscheinlich, weil sie noch andere, *deutsche* Vorzüge mit der italienischen Kunstfertigkeit verbanden. Denn der deutsche Gesang kann sich der italienischen Kunstfertigkeit bemächtigen, aber da dem deutschen Charakter die italienische Kunsteitelkeit, welche in jener ihren Glanz sucht, nie dauernd zu eigen werden kann, auch ihn weniger der äussere

*) Die blinden Anhänger des italienischen Gesangs möchten hieraus gegen uns den Schluss ziehen: also müssten eure deutschen Sänger aufhören deutsche zu seyn, sie müssten die ital. Schule annehmen, und vorzugsweise italienische Compositionen singen, um grosse Sänger zu werden? Und ist der ital. Gesang nicht daher der beste, weil er am meisten grosse Sänger bildet? Beschränkt Euch also auf den ital. Gesang, lasst Eure Ansprüche auf einen so grossen, vagen Wirkungskreis fahren, die ihr doch nicht befriedigen könnt, und schickt Eure barbarischen Tonsetzer bey unsern Gesangcomponisten in die Schule! — Aber wir unterscheiden hier und im Folgenden: die *glänzende Virtuosenkunst*, die sich auf äussere Schwierigkeiten und elegante Verzierungen gründet, von dem *ausdrucksvollern* und *charakteristischen Kunstgesange*. Von dem *erstern* geben wir zu, dass ihn der Deutsche von dem *Italiener* am besten lernen und an seinen Compositionen üben kann; auch möchte dem deutschen Sänger besonders in seiner frühern Entwickelung mehr Beschränkung auf die ihm und seiner Stimme angemessene Gattung, den deutschen Componisten hingegen, dieselbe Berücksichtigung des Gesangvermögens zu wünschen seyn, welche sie in Hinsicht der Instrumente anzuwenden genöthigt werden. Die *letztere* aber, die dem *wahrhaft* grossen Sänger nach unserer Ansicht noch wesentlicher ist, ist *vorzüglich* des *deutschen* Sängers Verdienst und Zierde, und wenn wir in dieser Gattung weniger grosse, oder vielmehr berühmte Sänger zu nennen wissen, so liegt dies in der Bescheidenheit der ganzen Gattung, deren Wirkung weniger ostensiv ist, als jene, und nicht minder mannigfaltigen Verdienstes ausgesetzt.

Vortheil zur Kunst anreizen kann, als die innige Liebe zu ihr, und der tiefere Kunstsinn, der die Kunst als sinnreiche Gemüthsergötzung betrachtet: so sucht er sie zu *höhern* Zwecken anzuwenden, und ordnet sie dem Streben unter, die vielfachsten Zustände des Gemüths im Gesange auszuhallen. Und wenn so der deutsche Gesang das Glänzendste und Schwierigste zwar nicht *verschmäht*, so strebt er doch mächtiger zu dem *Einfachen* und *Bedeutsamen*, oder, wie wir uns oben ausdrückten, nach dem *Innern* des Gesanges hin. — Auch in wenige, von dem sinnigen Tonkünstler unabänderlich vorgeschriebene Noten den seelenvollen Ausdruck zu legen, den Vortrag seines Tongemäldes nicht nach *der gefälligen Wirkung der einzelnen Stellen* auf *das Ohr*, oder durch eine willkührliche Manier, sondern nach dem treu aufgefassten *Charakter des Ganzen* zu bestimmen; mithin *Charaktermannigfaltigkeit, Kraft und Fülle des Gefühls und Ausdrucks, und ein Streben nach tiefer Bedeutsamkeit*, sind das vornehmste Ziel des deutschen Gesangs. Und wie er so tiefer nach innen geht, so tritt auch die einseitige, kalte Bewunderung des durch Künstlichkeit angeregten Verstandes zurück, und das *Herz* wird durch ihn aufgeschlossen und erweitert. Aber der deutsche Sänger kennt diese Kraft, und seinen Triumpf grösstentheils selbst nicht, und setzt sich über Gebühr bescheiden, um seine äussere Erscheinung allzu unbekümmert, und zum Imponiren keineswegs geschaffen, jedem fremden Verdienste nach. Darum: *Gerechtigkeit deutscher Kunst!*

Madame Catalani.

Madame Catalani tritt mit einer ungemeinen Naturgabe und einer derselben vollkommen angemessnen Kunstfertigkeit ausgerüstet auf. Ihre eben so vollklingende, als biegsame Stimme ist der Ausdruck einer ungewöhnlichen Naturkraft, die sich auch in ihrer einnehmenden und ebenmässigen Körperbildung ankündigt, und verdient in der That ein seltenes Naturgeschenk genannt zu werden *). Wahrscheinlich ist ihre Höhe in frühern Jahren bedeutender gewesen, denn gegenwärtig ist ihre Stimme ein kräftiger und sonorer mezzo Soprano; allein da nicht der Umfang den grossen Sänger macht, und Mad. C. noch immer den Umfang von bis hat, so kann diess ihre grosse Virtuosität nicht schmälern, wenn man auch gemeiniglich den hohen Sopran lieber hört. Wohl aber wäre zu tadeln, dass Mad. C. die in allem übrigen ihre Stimme so sehr zu ihrem Vortheil zu gebrauchen weiss, doch ihrer Tiefe zuweilen eine unverhältnissmässige Stärke gibt, die dem Eindruck der reizenden Weiblichkeit zuwider ist. Was die gegenwärtigen Verhältnisse ihrer Stimme betrift, so sind die Mitteltöne die vollsten und angenehmsten; von oder beginnen schon, durch einen fast unmerklichen Uebergang, die Kopftöne; die höchsten Töne ihrer Stimme können nur in abgestossenen oder flüchtigen Noten berührt werden.

Diesen Verhältnissen angemessen hat Mad. C. die Stücke, welche sie vorträgt, gewählt, und einige, welche grössere Höhe erfordern, tiefer transponiren lassen, wodurch die von ihr vorgetragenen Compositionen allerdings wenig verlieren mögen, da an ihnen wenig zu verlieren ist. — Dass sie unbedeutende Stücke, wie zwey Arien von Portogallo *Son Regina* — (mit welcher die Gefeyerte sich ankündigte,) und *non so frenar le lagrime* — zur Unterlage ihrer Virtuosität wählt, befremdet uns von einer ausgezeichneten italienischen Sängerin an sich nicht, da die Mehrzahl ihrer Landsleute in einer einseitigen Gattung befangen ist. Mit dem Ruhme einer vollkommenen Sängerin aber, oder gar der ersten jetzt lebenden Sängerin, welchen, wenn nicht Mad. C. doch wenigstens die Sonar ihrer Lobpreiser für sie zu fordern scheint, würde sich diese Beschränktheit der Manier schlecht vertragen. Wenigstens sollte man von Mad. C. erwarten, dass sie aus Höflichkeit, welche sie selbst so sehr in Anspruch nimmt, den musikverständigen Deutschen, unter welchen sie als Gast auftritt, die Ehre anthun könne, und einige Scenen und Arien ihrer grossen Tonsetzer singen, da ja bekanntlich in der neuesten Zeit die Tonsetzer ihres eignen Vaterlandes den deutschen Componisten die Ehre vielfach anthun, sie treulich abzuschreiben. Aus andern Blättern haben wir ersehen, dass Mad. C. mit den von ihr vorgetragenen Stücken nicht einmal sehr abgewechselt, und aus Paris erfahren wir, dass die überall gesungenen Variationen auf die Cavatine: *Nel cor più non mi sento*, sogar mehr als in

*) Es ist zu bemerken, dass Madam. C. schon Mutter von drey Kindern ist.

andern Opern (*il fanatico per la musica*) eingelegt und angebracht hat, und finden hierin jene Tendenz der ital. Sänger, bedeutende Kunstfertigkeit durch eine bis zum spielenden Mechanismus getriebene Beschränkung zu gewinnen, im höchsten Grade, mithin in ihrer höchsten Beschränktheit wieder, wobey wir uns nur wundern müssten, wenn einer geistvollen und kunstliebenden Sängerin kein Ekel über diese Wiederholungen anwandeln sollte.

Was nun den Vortrag der Mad. C. im Allgemeinen betrift, so nimmt man an ihm vor allen zwey Hauptvorzüge eines guten Sängers im hohen Grade und mit grossem Vergnügen wahr; das ist: vollkommen reine Intonation, ein ungemein leichtes Ansprechen der Stimme, damit verbunden eine seltene Sicherheit in den von ihr angewendeten Intervallen und Figuren, und eine Festigkeit im Takte, welche mit der höhern Freyheit der Bewegung sich glücklich und wohlgefällig vereinigt. Auch ist ihr Vortrag in Allem, was zur eigentlichen Kunstfertigkeit gehört, bewundernswürdig und wahrhaft selten. Was aber noch mehr sagen will, ihre Kunstfertigkeit ist, mit wenigen Ausnahmen, welche wir nachher anführen werden, nicht durch die *Schwierigkeit* an sich bedingt, da man selbst in den schwierigsten Passagen bey ihr keine Anstrengung, sondern die höchste und anmuthigste Leichtigkeit wahrnimmt, sondern vorzugsweise durch den lebendigen Reiz für ein gesundes und geübtes Ohr beherrscht, zu welchem ihre ganze Erscheinung beym Gesange gleichsam zauberisch mitwirkt. Demnach scheint auch ihr Gesang am meisten für die heitere, leichte Gattung, in welcher der Gesang als ein zierliches Spiel erscheint, weniger für die ernstere, gehaltnere geeignet zu seyn; weshalb uns auch der Vortrag der genannten Variationen am meisten befriedigt hat.

Die Modulationen ihrer Stimme aber sind unendlich reich im Starken und Lieblichen. Man hat gesagt, sie brauche ihre Kehle wie ein Blasinstrument, und diess gilt zwar von der fast mechanischen Leichtigkeit ihrer Rouladen; wollte man aber darunter verstehen, dass sie in ihren Figuren die Instrumente *nachahme*, oder solche gebrauche, welche der Singstimme nicht angemessen wären, so würde diess ein ungerechter Vorwurf seyn. Um Mad. C. die vollkommenste Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, müssen wir anerkennen, dass die Passagen und Figuren, mit welchen sie die Singpartie ausfüllte, und das Thema variirte, durchaus in einer vollkommen ausgebildeten Kehle liegen, und (das zitternde Durchlaufen der Tonleiter der chromatischen Scale abgerechnet,) der Singstimme angemessen sind. Noch mehr: obgleich der ganze Vortrag den Charakter der Italiener trägt, so finden wir doch in den Rouladen und Cadenzen der Mad. C. einen Grad der Originalität, den Referent für seine Person an einem italienischen Virtuosen noch nicht wahrgenommen hat, und eine erstaunenswürdige Mannigfaltigkeit der Figuren.

Im Einzelnen des Vortrags dagegen ist uns Folgendes aufgefallen. Einen der ersten Vorzüge des italienischen Vortrags, das gute Portament, schien Mad. C., nach dem, was wir an jenem Abende bemerkten, in einem nur schwachen Grade zu besitzen; und wir hörten sie im schnellen Hinauflaufen der Tonleiter, und in einigen, nicht sehr schweren Triolengängen bey jedem Ton vernehmlich aspiriren. Das *Staccato* dagegen hörten wir von ihr mit einer seltenen Nettigkeit und Feinheit. In dem durchaus gleichmässigen Halten, so wie in dem *Crescendo* und *Decrescendo* der Töne, entwickelte Mad. C. die schöne, volle Naturgewalt ihrer Stimme; dagegen die mit forcirter und gleichsam aufgeblähter Stimme herausgestossenen Passagen (z. B. gleich in dem Recitative der ersten Arie von Portogallo) unserm Ohre und Gefühle sogar widrig waren. Am reizendsten sind ihre, *sotto-voce* und in den Mitteltönen vorgetragenen Verzierungen. Mit seltner Leichtigkeit, Rundung und Präcision durchläuft sie so die diatonische und chromatische Tonleiter, vor und rückwärts, (im letztern Falle leichter); doch ist das *bebende* Durchlaufen der letztern eine bedeutungslose musikalische Seiltänzerey, bey welcher selbst die Präcision verloren geht,

etwa:

Zu den einzelnen Verzierungsmanieren, in welchen Mad. C. vorzüglich glücklich ist, rechnen wir den vollkommen gerundeten Doppelschlag, den netten Mordenten, und den kurzen, auf mehreren Tonen fortlaufenden Triller; bey dem auf *einem* Tone *langgehaltenen* Triller bemerkt ein geübtes Ohr schon einen öftern Ansatz, und dass Mad. C. den obern halben Ton dazu nimmt. Alle diese Manieren brachte sie stets im richtigen Verhältnisse ihrer Stimme und so geschickt an, dass sie, wenigstens als Concertsängerin, der Vorwurf der äussern Ueberladung selten treffen konnte.

Wir haben noch das Verhältniss des Vortrags zur Musik und zum Texte zu betrachten. Dass Mad. C., in demselben Grade, in welchem sie sich im technischen Vortrage zeigt, auch in Hinsicht der Musikkenntniss und des fertigen Notenlesens Virtuosin sey, haben wir vielen Grund zu bezweifeln, und zwar nicht nur wegen ihres sehr schwachen musikalischen Begleiters, und aus dem obenberührten Umstande, dass sie in den trivialen Stücken, mit welchen sie auftritt, so wenig abwechselt, was an sich auf den Genuss des jedesmaligen Publikums allerdings keinen Einfluss hat; sondern auch darum, weil sie in diesen oft gesungenen Stücken (im Recitativ) einige melodische Verzierungen anbrachte, welche sich mit den Accorden, auf welche sie gelegt wurden, nicht wohl vereinigen liessen. Doch weniger war uns dieser Punkt befremdend, als die Mangelhaftigkeit ihres Vortrags in Hinsicht auf die *Pronunciation* ihrer Muttersprache, welche wir bey vielen italienischen Sängerinnen von weit geringerer Virtuosität viel praciser und deutlicher gefunden haben, ohne sie der Härte beschuldigen zu müssen; ja es ist uns ohne Textzettel nicht gelungen, die Worte des ersten Recitativs deutlich zu verstehen, da doch gerade im Recitative die Italiener, selbst durch ihre Sprache unterstützt und begünstigt, stets einen Vorzug vor den Deutschen haben werden. Ueberhaupt aber scheint Mad. C. wenig Recitativ zu singen; auch können wir uns nicht erinnern, dass ihr in öffentlichen Blättern wegen ihres Recitativs ein Lob ertheilt worden sey. —

In Hinsicht der Declamation ferner zeichnet sich Mad. C., von der Mehrzahl der Sänger und Componisten ihres Vaterlandes nicht um einen Grad aus. Dass man einer angenehmen oder glänzenden Verzierung wegen mit dem Text nach Willkür umspringen könne, scheint hier Gesetz zu seyn, und Mad. C. gab uns davon einen deutlichen Beleg in den Variationen über das obengenannte Thema, indem sie declamirte: *cagion del mio tormento — che* (stark herausgestossen,) und, nach einer Pause: *delirar mi fa.*

Und wie nun Letzteres an die Auffassung des poetischen Sinnes streift, so gehen wir nun von dem Aeussern, wovon bisher die Rede war, zu dem Innern fort, und fragen überhaupt: was macht Mad. C. mit allen ihren Sprüngen und Künsten, und erreicht sie durch ihre Virtuosenkunst jenen höchsten musikalischen Effect? Beherrscht sie dieselbe mit Gemüth, und spricht sie ein tiefes Gefühl der Seele aus, das sich auch den Hörern unwillkürlich mittheilt, oder ist ihre Gesangkunst nur das bezaubernd reizende Faltengewand einer üppigen Statue, deren edelstes Organ, *das Haupt*, in welchem der seelenvolle Ausdruck liegen sollte, vernachlässigt ist? Wir wagen von Mad. C. so wie wir ihren Gesang aufgefasst haben, das Letztere zu behaupten; und mehrere tiefere und gefühlvolle Kenner, die wir vor dem Niederschreiben dieses Urtheils gesprochen, stimmten mit uns überein, dass der zierlich reizende Gesang der Virtuosin und ihre entsprechende Erscheinung zwar ihren Sinn schmeichelnd angesprochen, die gewandte Kunstfertigkeit und Sicherheit in ihren Leistungen ihre Bewunderung erregt habe, dass sie aber zu jener tiefen Rührung, in welche sie der solide Gesang einer Mara versetzte, keineswegs erhoben werden konnten.

Freylich ist hier der Punkt, wo Ref. sich ebenfalls auf *sein* Gefühl berufen muss: aber das Gefühl eines jeden rechtfertigt sich auch durch seine übrige Ansicht von den Dingen, die, wie seine ganze Geistesrichtung, mit seinem Gefühle nothwendig zusammenhangt, und der Verf. würde sich daher nicht minder auf das von ihm Vorausgeschickte berufen dürfen. Sollte ihm aber jemand einwerfen, dass Mad. C., am Abend jenes Concerts sehr verstimmt gewesen, und folglich nur mechanisch gesungen habe — was indessen, wenigstens vom *Anfange* an, Niemand wahrgenommen hat — so dass man auch über ihre Fähigkeit das Innere durch ihre Kunstfertigkeiten auszudrücken, nicht urtheilen könne: so würden wir diese Verstimmung und ihren — künstlerischen oder unkünstlerischen Grund dahingestellt seyn lassen, und erwiedern, dass die Seele, die sich mit so vorherrschender Kunstfertigkeit und

Manier verbinden kann, überhaupt nur die Seele ist, die in dem Sinnenreize zauberisch wirkt und versunken ist, (die sinnliche Seele) nicht die, welche aus der heiligen Tiefe des Innersten lebendig bildend emporschwebt (Gemüth), und der Verf. würde, selbst wenn die unbefangenen Musikfreunde anderer Orte wo Mad. C., nicht verstimmt gewesen ist, den Eindruck, welchen ihr Gesang auf sie gemacht hat, mit dem seinigen vergleichen wollten, noch immer genug Recht behalten.

Um aber dieses Urtheil, welches unter den obigen Voraussetzungen keinen *Tadel* der Virtuosin an sich, sondern nur eine genauere Bestimmung der eigentlichen Sphare ihrer Kunstleistungen enthält, (die man freylich, wie jeder Sphäre, als beschränkte anerkennen soll,) auch noch im Einzelnen durch Gründe, welche sich unmittelbar darauf beziehen, zu rechtfertigen, fügen wir noch folgende Thatsachen hinzu. Wir erkennen, nach dem Vorigen, die Anwesenheit des Gemüths, oder jenes tiefen Gefühls, welches alle Theile einer dargestellten Form mit Antheil durchdringt, bey einem Sänger an dem unzerstreuten Auffassen des Gesangstuckes, als eines Ganzen, und nach seinem eigenthümlichen Charakter, so wie in der, über alle Theile desselben verbreiteten Einheit und Haltung. Wenn wir uns nun die vier Stücke vergegenwärtigen, in welchen Mad. C. sich uns hören liess — eine Arie von brillantem, ein Thema von tändelnd erotischem, eine Arie von mehr sentimentalem, und ein Thema von kräftigem, volksmässigen Charakter, — und dabey bedenken, dass der ital. Componist in den genannten Arien vorzüglich der Sangerin die charakteristische Ausfullung überlassen hat: so können wir diese Charakterverschiedenheit im Vortrag beyder Arien keineswegs wahrnehmen; nur die Manieren wechselten, und beyde wurden im *gleichen Masse*, wie in dem gegebenen Thema verziert. Wie können aber jene Verzierungen, wenn sie in verschiedenen Gattungen *auf gleiche Weise angewendet werden*, sich mit den verschiedenen Charakteren vertragen; und wenn es doch, wie hier, auf dieselben und ihren Reiz auf das Ohr *abgesehen* ist, wie sollte doch dabey die Einheit des durch den Text bestimmten Charakters sich halten lassen? Sagt man, der Text interessire beym Concertgesange wenig, und die Musik könne für sich gut und in sich vollkommen seyn: so kommt man dadurch auf die Behauptung zurück, dass es bey dieser Art des Gesangs auf charaktervollen Ausdruck wenig ankomme, welches eben unsere Behauptung war. Denn der kunstvoll-manierirte Vortrag erstickt die reine Empfindung, und diess um desto mehr, je mehr das Talent mit allem Sinnenreiz in einer gegebenen Manier wirkt. Bey dem zuletzt angeführten Thema, *God save the King*, war es zwar bloss auf Starke der Stimme abgesehen, aber auch hier konnte die Virtuosin nicht ganz den reinen, einfachen Vortrag behaupten; ja einige Vor- und Doppelschläge hätte man hier sogar geschmacklos nennen dürfen. Ausdruckvoller, aber nicht übertrieben, begleitete Mad. C. ihren Vortrag durch ihre sichtbare Erscheinung, und wirkte einnehmend durch ihren vortrefflichen Anstand, an welchem wir alle oben beschriebene Vorzüge wahrnahmen, — nur mit vorherrschendem Selbstgefühl.

Schluss.

Aus dem Vorigen nun, und der gegebenen Schilderung ergibt sich, nach unserer Einsicht, dass Mad. C. *als eine der glänzendsten italienischen Sängerinnen der gegenwärtigen Zeit* zu bezeichnen sey; ja wir würden nach dem, was wir seit mehreren Jahren von dem ital. Gesange kennen gelernt haben, kein Bedenken tragen, sie sogar als die *Repräsentantin des heutigen italienischen Gesanges* anzuerkennen, welche die ital. Gesangmanier durch Naturgewalt, Mannigfaltigkeit der Erfindung, und eminente Fertigkeit in der Verzierungskunst von neuem belebt, und durch den höchsten Reiz eleganter Kunstfertigkeit, so wie durch ihre reizende persönliche Erscheinung auf den Sinn wirkt und Bewunderung erregt. Aber über diese Gränze hinaus könnten wir derselben keinen Schritt zuerkennen; am wenigsten jene durchdringende Seele, die selbst bey der grössten Einfachheit des deutschen Gesangs herrscht, und das poetische Verständniss der Gesangkunst. Leicht ergibt sich dann aus dem Frühern, wie die Art der Vollendung, welche Mad. C. durch Beschränkung auf ihre vaterländische Manier und Begünstigung einer ausserordentlichen Natur erlangt hat, das bey weitem nicht erschöpfe, was der Deutsche von seinen Sängern fordert, und wegen ihrer ungünstigen Lage nur selten und zerstreut findet. *Diess* ist der Grund, warum er auch die Kunstfertigkeit nach ihrem ge-

bührenden Werthe schätzt, wo er sie findet, eine ausgezeichnete Virtuosität und eine begünstigte Natur, die stets dem Genius zu Theil wird, bewundert, und sich, in Hinsicht dessen, was er auch, aber mit höhern Eigenschaften verbunden bestrebt, und daher gewöhnlich nur in geringerm Umfange sich aneignen kann, dem Fremden willig unterordnet. Nur diejenige Masse der Deutschen wird durch glänzende Kunstfertigkeit allzusehr geblendet, und von derselben mächtiger angesprochen, als durch den einfachen, tieferen Gesang, welche in hohler Gefühlsaffectation die äusseren Bezeichnungsmittel des Gefühls in einer abgelernten Phraseologie desselben findet, und durch äussern imposanten Schein zur Huldigung gezwungen wird. Darum rufen wir nochmals allen Besonnenen zu: *Gerechtigkeit deutscher Kunst!*

Aber es giebt noch einen höhern Standpunkt zur Beurtheilung dieses Gegenstandes, als die *Kunst*; einen solchen nämlich, der *über* der Kunst ist. Denn so wie der wahre, mit tiefem Gemüth begabte Deutsche, ungeachtet jener Würdigung des fremden Verdienstes, ein höheres Ideal der Tonkunst überhaupt und des Gesanges kennt und zu realisiren sucht, als der Italiener, weil er mehr durch den lebendigen Ton zu verkünden hat, als das ewige Einerley verliebter Klagen: so ordnet er auch in seiner gesunden, religiösen und von sinnlicher Frivolität entfernten Ansicht die reitzende Kunst selbst noch einem Höhern unter. Ihm dient die Kunst auf ihrer höchsten Stufe, die gefallene Wirklichkeit zu erheben, und das Sinnenleben zu veredeln, nicht den höchsten Sinnenreiz hervorzubringen, und er ist daher nicht fähig, die Kunst selbst, geschweige ihr Gefäss, den Künstler, mit gesundem Bewusstseyn abgöttisch zu verehren. —

Je mehr man daher zur Klarheit gekommen, welche Ansprüche die Kunst an den Menschen machen darf, desto empörender erscheinen die Ansprüche der Virtuosen, die mit eingelerntem Sang sich ihres Talents überheben, und mit emporendem Unmuth erfüllt es, wenn der Künstler den Menschen ablegen will. Kann aber der Deutsche den Uebermuth, der auf glänzende Beschränktheit trotzt, an Fremden *eher* ertragen, weil er sich imponirend ankündigt?

Wäre Mad. C., mit den Ankündigungen *) und dem Rufe der ersten italiänischen Sängerin, und mit den gerechten Forderungen einer Virtuosin, welcher die Kunst Zweck, der Erwerb nur Mittel ist, denselben anständig zu befriedigen, nach Leipzig gekommen: so würde man der ihr eigenthümlichen Vollendung mit ungewohntem Beyfall und allgemeiner Theilnahme entgegengekommen seyn, und ihrem grossen Verdienste von *allen Seiten* gerechte Würdigung haben wiederfahren lassen. Da sie aber in der Zeit einer ziemlich allgemeinen Erschöpfung und eines besonnenen Ernstes, wo die Anzahl der Personen, die den Eintrittspreis ihres Concerts zahlen konnte, bey uns nicht allzu gross ist, auftrat, und als *die erste Sängerin der Welt* anerkannt seyn wollte: so stellte sich die Virtuosin freylich in ihr wahres Licht. Und so können wir den gesunden Sinn des Publicums nicht tadeln, der sich bey dem ersten Empfange derselben in jenem Concerte bewies; ja wir würden es keineswegs bewundern, wenn ein Sänger von minderm Talente, aber grösserer Anspruchslosigkeit, auf dasselbe eine bedeutendere Wirkung machte. Diess würde nun freylich Mad. C. und deren unbedingten Verehrern nicht einleuchten, weil es deutsch gedacht und ausgesprochen ist; darum geben wir derselben bey einer weitern Reise durch Deutschland den Spruch Rousseau's zum Geleite: *la réputation finira par desabuser de la réputation!*

Leipzig, Aug. 1816.

A. W.

*) Hier ist vorzüglich die Rede von den, ihr vorhergehenden Ankündigungen, nach welchen Mad. C., gleichsam um über die Kunst des deutschen Volks einen Triumph zu feyern, Paris verlassen hatte; von andern übertriebenen Ansprüchen der Virtuosin selbst, welche uns die gerühmte Anspruchslosigkeit vermissen liessen, redet billig dieses Blatt nicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten August. No. 35. 1816.

*Alte Volksmelodien des Nordens**).

Die nordischen, besonders dänischen Volkslieder aus dem Mittelalter sind in Deutschland, wo Gerstenberg in seinen *Merkwürdigkeiten der Literatur* (1767) zuerst ihrer als merkwürdig erwähnt, und zuletzt Grimm (Heidelberg 1811) eine zahlreiche Sammlung derselben übersetzt geliefert hat, hinlänglich bekannt: aber die alten Melodien zu diesen Liedern blieben bisher, selbst in der Literatur des Landes, das sie hervorgebracht, verborgen und unbeachtet. Schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts sammlete mit vieler Mühe und grossem Fleis der königliche Historiograph, A. S. Wedel in Dänemark, die erste Centurie dieser Lieder, und die zweyte fügte hundert Jahre später der Philolog, Peter Syv, hinzu. Mit grossem Lobe erwähnte Letzter der alten „süssen" Melodien: aber es fiel ihm nicht ein, sie aufzuzeichnen, oder zu ihrer Sammlung Anstalt zu machen; selbst funfzig Jahre früher hatte der gelehrte Corvinus in seinem *Heptachordum Danicum*, (1646) ungeachtet er dieser Melodien mit Wärme gedenkt — (*atque harum cantilenarum multa hodieque extant vestigia, quas quidem adhuc robusta voce viri, aut clara et sonora foeminae decantatae, mirifice percellunt et rapiunt animos, adeoque ad quemcunque affectum facile, sed prodigiose, flectunt;*) — doch nur eine einzige, und gar nicht um sie der Nachwelt zu erhalten, sondern in ganz anderer Absicht niedergeschrieben und mitgetheilt. Dasselbe geschah von Resenius in seiner *Descriptio Samsoae* (1675) mit einer andern; und mehre findet man nicht gedruckt: denn die von de la Borde in seinem *Essai*, Tom. 2. S. 407, mitgetheilte, gehört nicht zu der Klasse der alten, aus dem 13ten, 14ten und spätestens 15ten Jahrhundert, sondern zu einem Liede, dessen Verf. 1691 starb. Diese Denkmäler des altnordischen Gesanges, soviel ihrer noch übrig sind oder bisher sich auftreiben liessen, hervorgezogen zu haben, ist das Verdienst der dänischen Dichter und Literatoren, Abrahamson, Nyerup und Rahbeck. Ihre neue, kritische Ausgabe, (Copenhagen, 1812—14) die in vier Banden 222 Lieder zählt, enthält im fünften, die von verschiednen Beförderern in Dänemark, Norwegen und auf den färröischen Inseln gesammleten Melodien.

Das Beyspiel der Danen hat auf ihre Nachbarn, die Schweden, nur langsam, aber kräftig gewürkt. Erst seit einem Jahr erfreut Schweden sich der beginnenden Erfüllung eines vielfaltig geäusserten Wunsches, die Reste seiner alten Volkslieder zu sehen; der erste Theil (*Svenska Folkvisor Fran Torntiden, samlade och utgifne af Er. Gust. Geijer och Arv. Aug. Afzelius.* Stockholm 1814) enthält 50 Lieder; aber man hat zugleich die Melodien, deren 27 sind, mitgegeben. Redacteur dieser ist der Hofkapellmeister Hafner; der, der dänischen, ist nicht genannt. Jenen hat der Redacteur eine harmonische Begleitung fürs Klavier zugesellt: diese zeigen, wie es für den Zweck auch hinreicht, nur sich selbst.

Wenn Einer alles, was das Volk gern singt, oder einmal gesungen hat, interessant findet, blos weil der Begriff, *Volk*, seine ganze Seele füllt: so verzeiht der Künstler oder Kenner gern den überströmenden Enthusiasmus, der alle Kunst, oder das Höchste derselben, auf Volksmässigkeit beschränkend, sich lieber einer seyenden, als einer werdenden Welt oder Natur hingiebt; für den Künstler ist dadurch nichts gewonnen, dass alte Gesangsweisen nur aufgezeichnet, gesammlet, und

*) Hierzu die musikal. Beylagen, No. VI. und VII.

allenfalls überschätzt werden; er will durch das, was Werk darin ist, getroffen seyn, ein Geist soll ihn ansprechen und aufregen, das Volk selbst soll ihm darin erscheinen, und ihm soll die Poesis sich in Genesis auflösen, so wie die Genesis ihm die Möglichkeit einer neuen Poesis ahnen lassen, ehe in seinem Gemüth Liebe aufkeimen, und dann wachsende Liebe auch wol Vorliebe werden kann. Von den ächten Künstlern erfährt man öfters nur *sub rosa*, wie sie über dies und jenes ganz anders denken, als davon, mit zuversichtlicher Voraussetzung ihres Beyfallgebens, in öffentlichen Anzeigen gesprochen wird. Liegt es daran, dass die Sache nicht richtig vorgestellt war, oder dass wirklich an der Sache nicht viel ist, sondern ein Vieles ihr nur angedichtet werde: — wir lassen dies für Fälle, die dagewesen sind, unentschieden; im gegenwärtigen werden wir uns aber bemühen, richtig darzustellen und nichts zu übertreiben, hoffend, dennoch sowol dem voreingenommenen Liebhaber Gnüge zu thun, als die Aufmerksamkeit des spähenden Künstlers einige Augenblicke zu fesseln.

Was ist Besondres an Volksgesängen, wenn sie nicht national sind oder waren? Und wenn, die Tradition wahrfindend, ein mit Freyheit unterscheidendes Gefühl ihnen Nationalität zuspricht: was ist dadurch für die Phantasie gewonnen, wenn der Verstand jene nicht auch erkennt? Fehlt das Verständnis, welches überall entweder Schlussstein oder Grundlage seyn muss: so kann, statt Nachfolge oder freythätiger Erfindung, nur Nachahmung entstehen. Ueber den eigenthümlichen, nationellen Charakter der alten dänischen Lieder ist von Herder, Grimm und Andern schon alles gesagt, was darüber scheint gesagt werden zu können; wir setzen dies als bekannt voraus und wollen es nicht wiederholen. Von den schwedischen gilt dasselbe; sie sind von jenen selbst kaum durch Sprache, sondern nur durch Dialect verschieden; viele Lieder sind, zum Theil wörtlich, beyden Nationen gemein, und die Form ist in allen ganz dieselbe. Aber darauf, dass und wie diese Form oder Construction sich von andern bekannten wesentlich unterscheide, haben Einige gar nicht geachtet; Andern ist es freylich nicht unbemerkt geblieben, aber weder sind sie damit fertig geworden, es sich zu erklären, noch haben sie vermuthet oder vermuthen lassen, dass eine richtige Erklärung zu etwas führen dürfte. Wenn hier, wie es scheint, noch eine Lücke auszufüllen ist, so geschieht es vielleicht durch Folgendes. Die lyrischen Gedichte des Mittelalters im Norden, — und andere als nicht blos zum Gesang bestimmte, sondern wirklich gesungene, sind, ausser in der Ursprache etwa, uns nicht geblieben, — haben fast alle, — und die es nicht mehr haben, sollen, der Sage nach, zum Theil es gehabt haben, — zu jeder Strophe eine Zeile Anhang, viele in der Mitte auch ein Einschiebsel, welche beyde gar nicht zur Sache gehören oder zu gehören scheinen. Omquäd oder Biquäd hiess in der Ursprache eine solche Gesangszeile. Wenn das *Lied* der wandelnde Gedanke ist, der sich Schritt vor Schritt in einer Strophe nach der andern bis zum Ende hin entwickelt: so ist der Omquäd ein stillstehender. Denkt man ihn sich als Refrain, Wiederreim: so kennt man seine äussere Gestalt. Aber unsere Refrains greifen ins Lied hinein; in ihnen äussert sich der Chor, das Volk oder die Gemeine vorstellend, bisweilen dem Inhalt der Strophe widersprechend, mehrentheils aber, und bey der Schlussstrophe immer, demselben zustimmend oder ihn bekräftigend. Der Omquäd folgt keiner solchen Regel; wenn er es nicht blos mit dem Vorsänger zu thun hat, dass er diesem entweder Beyfall zuruft, oder ihn ermuntert, sich gut zu halten, so macht er, was am häufigsten der Fall ist, eine Glosse, und sagt, in einer oft sehr dürren Prose, in Zeilen ohne Reim, ohne metrisches Verhalten, Dinge, die, wenn sie nicht immer trivial gewesen, ursprünglich einen versteckten, bald schmeichelnden, bald spöttischen Sinn gehabt haben mögen. Man sollte schon langst darauf gefallen seyn, dass der Omquäd ein dem Liede Entgegengesetztes sey, und entweder von einem andern Sänger oder von dem Chor vorgetragen worden: aber man ist nicht darauf gerathen, und Jamieson, der in seinen *Popular Ballads and Songs* (Edinburgh, 1806) bemerkt, dass auch verschiedne, schottische Volksgesänge, den, wie ein dänischer Gelehrter sich ausdrückt, „bey unsren alten Liedern so merkwürdigen und mehrentheils unerklärlichen Omquäd haben," — Jamieson gleichfalls begnügt sich mit Betrachtung der Unerklärlichkeit des *Inhalts*, statt die Erklärlichkeit der *Form* vor Augen zu stellen. Man muss annehmen, sagt er, dass die Omquäds beydes im Sinn und in der Melodie zu den Gesängen gepasst haben, denen sie ursprünglich angehörten. Nur Geijer, in seinem geistreichen Vorbericht, ist einen Schritt weiter gegangen und hat die Entgegengesetztheit

bemerkt, ahnt aber in dem Omquäd keine andere Bedeutung, als die dienstleistende, dass entweder der extemporirende Skalde. Dichter und Sänger in einer Person, oder die Zuhörer, oder beyde Theile, Zeit gewinnen, jener zum Meditiren, diese zum Auffassen und Festhalten. Allerdings leistete der Omquäd diese und andere Dienste, deren es wol bedurfte: aber damit war er nur Etwas für ein Andres; man möchte vor allem lieber wissen, was er für sich selbst war; denn was nicht an und für sich Etwas ist, das kann sich nicht lange halten, und macht bald Langweile. Der Omquäd aber, sein ewiges Einerley, ermüdet nicht, sondern fördert Lebendigkeit; das fühlt und gesteht jedermann: ihm muss also eine Idee zum Grunde liegen, ein *An-sich*, von dem er das Etwas ist, das jenes in einem Moment der Erinnerung vergegenwärtigt; und was kann dies Anderes seyn, als das Allgemeinste, was nur gilt, wenn es sich geltendmacht — Freyheit des Volks, der Gemeine, dem Vortrage entgegen zu setzen, was eigene Ueberzeugung gebietet: nicht in der Absicht, Weisheit, sondern Befugnis zu offenbaren. Freyheit um der Freyheit willen, dass sie nicht verloren gehe? Ohne Zweifel hat an dieser Absicht auch Weisheit — oder Dünkel — und manches Andere beyher gespielt, wovon der Sinn jetzt nicht mehr zu entrathseln ist; darauf, als die Bedeutung des Inhalts hier oder dort, kommt es aber weiter nicht an, wenn nur jenes die richtige Bedeutung des Allgemeinen der Form ist: gegen den Ernst des Lebens gehalten war ja das Ganze selbst nur ein Spiel, und offenbar ist das Spiel zuletzt in Spielerey ausgeartet. Wir sagen sonach: diese Form oder Construction der alten nordischen Lieder, dass sie mehrentheils einen solchen Gegensatz, als der Omquäd beschrieben ist, in sich darstellen, ist das Erste und Hauptsächlichste, wodurch sie sich wesentlich unterscheiden, und einen eigenen, nationellen Charakter gewinnen. Zu einem Liede gehören zwey, der Dichter oder Sänger, der etwas vortragt, und die anwesenden Zuhörer, die entweder unmittelbar oder durch einen Stellvertreter eine Meynung dazu sagen. Die Klasse sentimentaler, oder, wie man sie nennen möchte, egoistischer Lieder, wo der Dichter oder Sänger mit sich als allein ist, kannte der alte Norden nicht; hier hatte der Einzelne immer Zeugen und Genossen. Nennen wir den Haupttheil des Liedes, um ihn von dem Omquäd zu unterscheiden, *Nomos*: (*Quad* ist der altnordische oder gothische Name:) dieser *Nomos* oder *Hymnos* ist metrisch und rhythmisch, seinen Wohlklang erhöht der Reim oder die Assonanz; der Omquäd ist ungebundene Rede. Darnach nun richtet sich der Gesang, und es ist auch ohne Beyspiel leicht abzunehmen, dass der Contrast der Worte, der im Lesen stark auffallt, im Gesange doch immer noch vorhanden und fühlbar bleibt, obgleich das Unmetrische und Unrhythmische des Omquäd bezwungen wird. Diese Form, das Abbild einer freyen Verfassung, in der das Volk durch eigene Stellvertreter eine Sprache mitführt, ist ohne Zweifel sehr alt, und das Wesen derselben vielen Nationen eigen gewesen; merkwürdig ist nur, dass und auf welche Weise wir sie hier noch ausgeprägt finden, da uns andere Denkmäler derselben, so wie sie selbst, scheinen abhanden gekommen zu seyn. Es bleibe dahin gestellt, ob der griechische Nomos der späteru Zeit von ähnlicher Einrichtung gewesen; acht Theile, aus denen er bestanden haben soll, sind in einem altnordischen Liede nicht aufzutreiben: aber in dem griechischen *Hymnos* mit seinem *Ephymnion* hat man nicht allein die Sache, sondern selbst die Worte noch. *Alii quoque*, sagt, nach Forkel, (*Gesch. d. Musik*, Th. 2. S. 123.) Eusebius oder Philo, wo nicht gerade mit diesen Worten, vielmehr ein anderer Autor, — *sigillatim canunt, caeteris interim magna cum quiete attendentibus, praeterquam ubi ad extremas Hymni partes accinenda sunt, quae vocant Ephymnia. Tunc enim omnes simul viri et mulieres pariter exclamant.* Kann man zweifeln, dass der Therapeuten und Esser, auch von ihnen wol nur angenommenes, nicht erfundnes *Ephymnion* der Form nach etwas anderes gewesen, als der altnordische Omquäd?

Anzuführen ist nun noch, ehe wir diesen Abschnitt schliessen, die mit der Zeit ganz ausser Gebrauch gekommene Ordnung, wornach unsere Alten ihre Lieder absangen, und wovon No. 57 der dänischen Sammlung ein vollkommen erhaltnes, aber auch das einzige Beyspiel liefert. Wenn nämlich die erste Strophe gesungen war, so gehörte zu den folgenden immer die Wiederholung eines Theils der nächst vorhergehenden, welche Wiederholung vielleicht von einem zweyten Gesangsfürsten geschah. Das angeführte Beyspiel erläutert die Sache am besten, darum mag es hier stehen:

Erste Strophe. Erster Vorsänger.

Olof Konning og hans Brodre
De reistes dem om Norges Skiær.

Omquäd.

Det er saa faurt i Trondhjem at holde.

Wiederholung. Zweyter Vorsänger.

Hans Broder.
De reistes dem om Norges Skiær.

Zweyte Strophe. Erster Vorsänger.

Hvilkem af os holdt selle kan,
Han skal vere Konge i Norges Land.

Omquäd.

Det er saa faurti Trondhjem at holde,

Wiederholung. Zweyter Vorsänger.

Holdt selle kan,
Han skal vere Konge etc.

(Der Beschluss folgt.)

— —

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats July.

Hoftheater. Am 4ten betrat Dem. Tayber, eine Tochter des k. k. Hofmusikmeisters, Herrn Anton Tayber, zum erstenmale die Bühne in der Rolle der Elise in Paer's *Sargines*, und erhielt die ermunterndsten Beweise von Wohlwollen und Zufriedenheit. — In einem sogenannten ritterlichen Divertissement von Hrn. Aumer, welches vorzüglich schöne Gruppen und Tänze darbietet, zeigte sich die Schwester des beliebten Tänzers, Rosier, in einem *Pas de deux*, und erregte bedeutende Erwartungen. — Am 11ten sahen wir die erste Vorstellung einer neuen Oper: *Der Dichter und der Tonsetzer*, nach dem Franz. des Dupaty, mit Musik von Dallayrac. (Sein Schwanengesang.) Die lebendige, gut verwickelte und befriedigend gelöste, mit für die Musik schönen Situationen und reichlichem Witze ausgestattete Handlung hat schon vor einigen Jahren als Lustspiel unterhalten: hier erhöhete Dallayrac's freundliche, melodienreiche Musik, und eine gerundete, bestimmt und rasch in einander greifende Darstellung noch das allgemeine Vergnügen. Die Ouverture, ein Duett, zwey Quartette, und das Finale des 2ten Actes erhielten vorzüglich ausgezeichneten Beyfall, welchen die Hrn. Forti, Rosenfeld und Töpfer, in deren Händen sich die Hauptrollen befanden, insbesonderlich mit dem Componisten theilten. — Am 30sten wurde Cherubini's *Faniska* nach geraumer Zeit wieder neu auf die Bühne gebracht. So mächtig auch des lebenden Orpheus Zauberklänge wirkten, so waren sie doch nicht fähig, die Kälte zu verdrängen, welche das matte, mit Unwahrscheinlichkeiten und abgenützten Theatercoups bis zum Ekel gewürzte Sujet in allen Anwesenden erzeugte. Trotz den nach Verdienst gewürdigten Anstrengungen der Mad. Forti, der Hrn. Rosenfeld, Vogel, Forti und Gottdank, war bey der Wiederholung das Haus beynahe ganz leer: ein neuer Beweis, dass die Epoche der Rettungsgeschichten vorüber, und auch die trefflichste Musik auf ein albernes Gedicht nutzlos verschwendet sey. — Am 29ten wurde ein neues Ballet von Aumer: *Die zwey Tanten, oder: Ehemals und Heute*, wozu Hr. Gyrowetz eine neue Musik geschrieben hatte, mit lautem Unwillen aufgenommen. Der in alten französischen Komödien bis zum Ueberdruss abgeleyerte Stoff, dass eine Partey nur die Vergangenheit, die andere die Gegenwart begünstigt, dass ein altmodischer Geck um seine Braut geprellt wird, weil er sich von dem schelmischen Bedienten seines Nebenbuhlers verleiten lässt, einen Stutzer vorstellen zu wollen, und dadurch bey der einen, altfränkisch gesinnten Tante das Kindlein sammt dem Bade verschüttet, indess jener in dem Costume des verflossenen Jahrhunderts sie zu seiner eifrigsten Gönnerin umwandelt: dieser fade, lappische Stoff ist hier mit möglichster Langweile durchgeführt, und mit groben Unanständigkeiten verarbeitet, die man vielleicht nur dem Franzosen hingehen lässt, an dem Deutschen aber gewiss streng rügen würde. — Am 30sten gab Hr. Rebenstein vom königl. berliner Nationaltheater den Joseph in Méhuls Oper gleiches Namens. Er beurkundete den verständigen, routinirten Schauspieler durch die richtige Auffassung der Hauptmomente dieses Charakters, und genügte, ohne grosse Ansprüche zu machen, auch als Sänger. Man erwies ihm die Ehre eines zweymaligen Hervorrufens. —

Theater an der Wien. Hier gab Hr. Ehlers als Fortsetzung seiner Gastrollen den Don Juan, und Johann von Paris, und gewährte uns die angenehmste Rückerinnerung an jene schöne Zeit,

wo diese Bühne in ihrer vollen Blüthe stand, und vielleicht unter allen Bühnen Deutschlands im Operafache gewissermassen den ersten Rang behaupten konnte; von welcher glänzenden Höhe sie durch schiefe Ansichten, verkehrte Massregeln, und durch die Entziehung der allernothwendigsten Hilfsmittel beynahe ganz herabzusinken scheint. Dem. Stummer, seit einigen Monaten beym k. k. Hoftheater angestellt, lieferte die Donna Elvira auf eine befriedigende Weise. Weniger glücklich war das Debut einer Dem. Willmann von Breslau, als Prinzessin von Navarra. Diese Sängerin belehrte uns schon vor etwa zwey Jahren bey ihrer Durchreise mit einer hochst unvollkommenen Darstellung in Mozarts *Titus*; und jetzt hatten wir keine Ursache, uns der Fortschritte ihrer musikal. Bildung zu erfreuen. Ihr fehlt eine gute Schule, und was aus dieser entspringt: Vortrag, Taktfestigkeit, reine Intonation, und ein geläuterter Geschmack. Ihre Stimme ist ungleich, die Höhe kreischend, die Mitte hohl und dumpf, die Tiefe unvernehmlich. Den Dialog sprach sie zwar ziemlich richtig, allein auch hier stand Körperhaltung und Gebehrdenspiel im Widerspruch. Um die Galanterie gegen fremde Gäste, vorzüglich gegen das schone Geschlecht zu bewahren, rief man sie nichts desto weniger beym Schlusse hervor, obschon während der Vorstellung bey einigen Cadenzen ein paar Spötter ein sarkastisches: *brava Catalani!* recht deutlich verlauthaten. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 3ten wurde zum erstenmale ohne Beyfall gegeben eine Posse in 1 Acte: *Der Familienschmuck*, oder *Prellerey über Prellerey*; und am 11ten eine *detto* von A. Bauerle in 3 Acten: *Die Schmausswarl*, (Babette), zu welchen beyden Hr. Kapellm. W. Müller eine Musik nach seiner Individualität geschrieben hat. Das letztere Werk wird jedoch zum Frommen der Kasse öfters wiederholt. —

Theater in der Josephstadt. Am 4ten zum Benefice des Musikdirectors, Hrn. Merk: *Die Jungbrunn-Nymphe bey Klosterneuburg*, ein romantisches Volksmärchen in 3 Acten, von Kringsteiner, mit Musik von verschiedenen Meistern. — *Die verkehrte Welt*, (am 20sten.) Posse mit Gesang von Karl Wiedeman, in Musik gesetzt von Hrn. Ig. Schuster. Am 25sten zum Vortheile des Anton Ruzicska: *Die beyden Anton, oder, der dumme Gärtner*, komische Oper in 2 Acten, von weil. Emanuel Schikaneder. Dieser alte Ladenhüter fiel total durch. — In dem beliebten Stück: *Herr Adam Kratzerl*, hat ein neuer Pudel mit vielem Glücke debutirt. —

Concerte. Am 11ten gab der wackere Violinspieler, Franz Pechatscheck, im Prater eine kleine Morgenunterhaltung, bestehend aus einem Quartett und einer Polonoise von seiner eigenen Composition, und einem ganz neuen Quartett von Hrn. Weiss. — Am 26sten war im k. k. kleinen Redoutensaal das Vocal- und Instrumental-Concert der Antonie Pechwell aus Dresden (etwa 17 Jahr alt). Nach Righini's Ouverture aus *Arianna*, spielte sie ein selbst gesetztes Pianoforte-Concert. Darauf sang Dem. Tayber eine Arie von Paer aus *Achilles*. Dieser folgten Variationen für den Contra-Violon mit voller Orchesterbegleitung, comp. und gesp. von Hrn. Hindle. Den Beschluss machte die *Spazierfahrt auf dem Meere*, vom Sturm unterbrochen, für das Pianoforte von Klengel, und vorgetragen von der Concertgeberin. Ihr Spiel ist, ohne auf ausgezeichnete Virtuosität Anspruch machen zu können, fertig u. präcis. Bey Fleis und Studium lässt sich von ihr für die Zukunft viel Gutes hoffen. Von ihrer Composition wollen wir schweigen. Einstimmigen Beyfall erhielt der hiesige Instrumentenmacher, Hr. Hindle, welcher seinen Violon zu einer schmachtenden Zartheit zu zwingen versteht, die wirklich Staunen erregt, und die man bey der Behandlungsart für Solo's diesem hartnäckigen Instrumente kaum zutrauen würde. Besonders interessant sind die Flageolet-Passagen, welche er demselben ausserst rein, sicher und lieblich zu entlocken weiss. — Am 28sten, bey der Vermählung des Prinzen Leopold von Sicilien mit der Prinzessin Clementine, war im kais. Lustschlosse Schönbrunn Tafelmusik, wobey sich Dem. Wranitzky, Hr. Simoni und Hr. Vogel im Gesange, Frau von Mosel auf dem Pianoforte, und Hr. Prof. Bayr auf der Flöte hören liessen.

Miscellen. Hr. Nep. Hummel ist von seiner Reise zurückgekommen, und kann nicht genug die Liberalität, Achtung und Kunstliebe anrühmen, womit er, vorzüglich im nördlichen Deutschland, empfangen und beehrt worden. — Hr. Drexler, Compositionlehrer, hat am Annafest eine neue Messe aufgeführt, welche ihm zur besondern Ehre gereicht. Sie ist in D dur geschrieben, in wirklich feyerlichem, glänzenden Style, der gar selten die religiöse Würde überschreitet. Nach zwar nicht

einmaligem, aber sehr aufmerksamen Anhören kann Ref. vorzüglich auszeichnen: duo *Qui tollis.* und die brav gearbeitete Schlussfuge des *Gloria*: *Cum sancto spiritu*; das *Et incarnatus est*, wo die V.celli sehr wirksam benutzt sind, welcher Satz aber auch sehr schwierig ist, und besonders eine äusserst reine und sichere Intonation verlangt; das *Benedictus*, G dur, worin die alte Kirchenmelodie zum Grunde liegt, die in den Solostimmen viermal, bald als Ober-, bald als Unterstimme, jedesmal mit veränderter Instrumentalbegleitung angebracht, und immer, nach jedem Einschnitt, vom Chor rein vierstimmig mit voller Kraft wiederholt wird. Das *Agnus Dei* dürfte ein wenig über die Gebühr an *jenes*, in Mozarts *Requiem* erinnern. Die Ausführung liess Manches zu wünschen übrig. —

Berlin, den 6ten Aug. Die schönsten musikal. Genüsse gewährte uns in diesem Monat die unvergessliche Catalani, die Sie nun auch gehört haben. Sie gab noch 4 Concerte; in dem ersten am 3ten July sang sie eine Arie aus Paers *Griselda*, mit der vom Hrn. Concertm. Möser gespielten obligaten Violine; mit ihrer Schülerin, Dem. Corri, deren reine, kräftige und gleiche Stimme unter der Leitung einer solchen Meisterin des Gesangs viel verspricht, und dem, aus dem vorigen Bericht schon bekannten Hrn. Bolaffi, ein Trio von Puccitta; die Cavatine von S. Mayer: *Oh quanto t' anima*; — die Scene und Aria von Portogallo: *Per queste amare lagrime*, — und auf wiederholtes Begehren nochmals das *God save the king*. Am 9ten July sang sie die Arie von Fioravanti: *Chi d' Amor*, — neue Variationen auf das Thema: *Sul margine d'un rio* — von ihrer Composition, die grosse Scene und Arie aus Portogallos *Semiramis*: *Prenar vorrei le lagrime* — und auch hier das unerlassliche *God save the king*. Am 10ten sang sie eine Arie à la Polacca von Pär, auf vielfältiges Verlangen Portogallo's Arie: *Son regina*, — mit Hrn. Fischer das Duett zu Anfang des 2ten Acts von Mozarts *Figaro*, und auf allgemeines Begehren, die von ihr componirten Variationen auf Faisiello's Thema: *Nel cor più non mi sento*. Am 21sten endlich Portogallo's Arie: *Della tromba*; eine Arie von Bolaffi mit obligater, von Mad. Möser, geb. Loughi, gespielter Harfe; mit Dem. Corri, deren Stimme und Vortrag diesmal besonders gefiel, und Hrn. Bolaffi ein Terzett von Pucitta; die von ihr componirten Variationen auf das Thema: *Sul margine d'un rio*, und das kräftige englische Volkslied: *Rule Britania*. Ausser diesen sechs Concerten veranlasste Mad. Catalani auch zwey Concerte zum Besten milder Anstalten, am 23sten und am 27sten; letztes in der Garnisonkirche. In jenem trug sie Stücke vor, die schon früher genannt worden sind: in diesem ward auch minder Wohlhabenden Gelegenheit gegeben, die herrliche Sängerin zu hören, da der Eintrittspreis nur 1 Thaler 12 Groschen ausgesetzt war. Daher erreichte man auch die hohe Einnahme von 1848 Thalern. Nach einer schönen und von der königl. Kapelle vortrefflich ausgeführten Introduction von Handel, sang Mad. Catalani die Arie aus dessen *Messias*; Comfort ye my people — einfach und würdevoll. Ein Chor von Handel folgte. Dann sang Hr. Bolaffi eine von ihm componirte Arie: *De profundis*, und hob damit die, im neuern italien. Kirchenstyl von Guglielmi componirte und von Mad. Catalani unübertrefflich gesungene Arie: *Gratias agimus tibi*. Ein *Te Deum* von Hasse wurde (abgekürzt) sehr gut vom Chor und Orchester ausgeführt. Dem. Corri sang hierauf, rein und angenehm, eine Arie aus Handels *Messias*, so wie Mad. Catalani höchst einfach die Arie von Mazzinghi: *Gloria patri*. *God save the king* machte nochmals den Beschluss, und riss die zahlreiche Versammlung zur grössten Bewunderung der gewaltigen Kraft und Geschicklichkeit der Sängerin hin. — Das Bildniss der trefflichen Frau ist kürzlich bey den Brüdern Henschel erschienen. Es ist in dem Moment entworfen, wo sie die Variationen zu Mozarts: *Oh dolce concento* sang; und allerdings ist der mimische Ausdruck der Empfindungen in den geistvollen Zügen des Gesichts der Sängerin höchst interessant.

Den 4ten, am Tage der allgemeinen Gedächtniss-Feyer der in den J. 1813 bis 15 gefallenen Krieger, war Concert zum Besten ihrer Wittwen und Waisen, die, ohne die ausserordentlichen Geschenke, dadurch eine ansehnliche Einnahme erhielten. Ein Trauerchor, gedichtet von Kind und compon. vom Freyhr. v. Miltitz, leitete trefflich zu der Rede, vom Förster gedichtet, ein, welche Hr. Wolf schön und innig sprach. Dann sang der Chor die von Carl Mar. v. Weber in Musik gesetzten und schon oftmals erwähnten Lieder

von Theod. Körner: *Schwert, Lied, Gebet*, und *Lützows wilde Jagd*. Hierauf folgten das *Requiem* von Mozart, und das *Te Deum* von Hasse; alles ganz vortrefflich ausgeführt. (Hr. v. Weber ist jetzt auf einer Kunstreise nach Wien, Kopenhagen, London etc.)

Das Theater hat keine Neuigkeit geliefert. Von fremden Sängern traten drey mit ungleichem Erfolg auf. Die schon im vorigen Bericht rühmlich genannte Mad. Wranitzky-Seidler vom k. k. Hoftheater zu Wien, gab am 12ten die Edile in Nic. Isouards *Joconde*, und am 17ten, 22sten, 29sten u. 30sten die Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris*. Dem. Schneider von Berlin, bisher Mitglied des Theaters zu Reval, und jetzt mit ihrem Vater (ehemals Mitglied der hiesigen Kapelle, und als Hornist und Componist rühmlich bekannt,) und mit ihrem Bruder auf einer Kunstreise nach Italien, gab am 9ten nicht ohne Beyfall in einzelnen Momenten die Emmeline in Weigls *Schweizerfamilie*; und Hr. Toussaint endlich, von dem aufgelösten Theater zu Königsberg, trat am 15ten als Bassatino auf in Breitensteins *Kapellm. aus Venedig*. —

Leipzig. Der Hr. Ritter von Winter, königl. bayersch. Kapellmeister, hat, mit seiner Pflegetochter und Schülerin, Dem. Metzger, königl. bay. Hofsängerin, einige Wochen sich bey uns aufgehalten, und durch sein einfaches, zutrauliches Benehmen viele Freunde erworben, so wie durch mehre seiner Compositionen, die in den letzten Jahren verfasst, oder doch noch nicht öffentlich bekannt sind, jene, seit beträchtlicher Reihe von Jahren bey uns gehegte, grosse Achtung gegen seine ausgezeichneten Talente, Einsichten und Leistungen, von neuem begründet und aufgefrischt, ja in gewisser Hinsicht noch vermehrt. Es ist in der That bewundernswürdig und ungemein erfreulich, zu bemerken, wie mehre Werke dieses Meisters, in spätern Jahren verfasst, seinen berühmtesten und ausgezeichnetsten frühern, keineswegs nachstehen, ja einige — darunter auch seine grosse Oper, *Colmal*, und die Ouvertüre, welcher wir sogleich weiter gedenken werden — diesen wol noch vorzuziehen seyn möchten. — Um auch dem grössern Publicum Gelegenheit zu geben, verschiedene dieser seiner neuesten Werke kennen zu lernen, veranstaltete er am 13ten August ein öffentliches Concert, das auch, der ungünstigen Jahreszeit ungeachtet, von einer zahlreichen und ausgewählten Versammlung besucht wurde. Jene wahrhaft gross entworfene, im edeln Styl festgehaltene, und mit seltener, vollkommen gesicherter Kunst behaglich ausgearbeitete Ouvertüre eröffnete es, machte ganz den beabsichtigten Eindruck, und wurde dem Vf. einmüthig und laut verdankt. Dann sang Dem. Metzger eine Scene und Arie von Zingarelli. Unser Musikdir., Hr. Friedr. Schneider, spielte auf dem Pianoforte, nach freyer, wohl durchdachter Phantasie, ein beliebtes Rondo alla Polacca mit Orchesterbegleitung von seiner Composition, ebenfalls mit verdientem Beyfall. Ein deutscher *Preisgesang der Musik* vom Concertgeber für vier Solostimmen und Chor, erst mit variirenden Zwischenspielen, dann mit Begleitung des Orchesters, beschloss den ersten Theil. Dies Stück zeichnete sich vornämlich durch schöne Melodie und Führung der Singstimmen, und durch die, zwar freye, aber doch gründliche, auch überaus kraftige, glanzende Schlussfuge aus. — Der zweyte Theil des Concerts enthielt, nach einer interessanten Arie von Rossini, ges. von Dem. Metzger, Hrn. von Winters Schlachtsymphonie mit Gesängen, über welche die Leser vor zwey Jahren, als sie zuerst in München aufgeführt ward, einen ausführlichen Bericht empfangen haben. Sie ist weit populärer und einfacher, als die beethovensche; wird von einem gemischten Auditorio leichter verstanden, und muss, ohngeachtet sie jener in anderer Hinsicht nachstehet, ihre Wirkung überall, wie hier thun. Diese Wirkung wird nicht wenig verstärkt durch den glücklichen Gedanken, ihr, nach (vorsüglich gelungener) Einleitung, einen kraftigen, marschmässigen, und auch in der Dichtung rühmenswerthen Gesang, die Aufforderung und Ermuthigung zum Kampfe enthaltend, voranzusetzen; und, nach der Schilderung von diesem, ein jubelndes Triumphlied folgen zu lassen, an welches sich, zum Schluss, eben jetzt tief in die Seele dringend, der ernst feyerliche, dann vertrauensvoll kraftige Satz knüpft:

O du geheiligter Verein
Für Völkerrecht und eignes Seyn,
Halt Deutschlands Völker stets umschlungen!
So lange dieses Band nicht reisst,
Sind sie auch frey und unbezwungen:
Sie schützt und stärket Gottes Geist!
Triumph! Triumph!

Dem. Metzger, eine bescheidene, unbefangene Jungfrau von höchstens 17 Jahren, erfreuete uns durch eine, weniger glänzende, als wohllautende, reine, nicht wenig ausgebildete Stimme, einen *Mezzo-Soprano*, der mit Gleichheit der Töne sich in den zwey Octaven von *a* bis zweygestr. *a* bewegt, aber auch, wo es nöthig ist, um einige Töne höher steigt; durch Präcision und vollkommene Festigkeit in der Intonation, und durch Merkmale eigenen, richtigen Gefühls. In ihren Verzierungen musste man die bedachten, bedeutenden, die wirklich etwas aussagen sollten, von den willkührlichen, zur Ausfüllung, unterscheiden: jene waren trefflich erfunden, neu, stets am rechten Orte, und wurden mit Deutlichkeit, Rundung und Anmuth vorgetragen; dieser waren, unsrer Meynung nach, bey weitem zu viele, und gaben nicht immer Grund zu dem Lobe, das wir so eben jenen ertheilt haben. Dem. Metzger fand gerechten Beyfall; sie verspricht eine wahrhaft ausgezeichnete Sängerin. —

Einen, in seiner Art jetzt höchst seltenen Genuss gewährete uns, wiewol nicht in einem besondern Concerte, Hr. Wilh. Schneider, Organist an der berühmten Orgel in Görlitz, und jüngerer Bruder unsers Musikdirectors. Durch sein wahrhaft treffliches Orgelspiel, das in der That in sich vereinigt, was man nur ehedem von einem Meister auf der Orgel verlangen durfte, machte er uns einmal wieder recht anschaulich, wie und warum in alten Zeiten deutsche Fürsten, besuchten sie einander, ein Orgelconcert unter den vornehmsten Hoffesten anordneten. Hr. Sch. beherrscht dies Instrument der Instrumente mit einer Sicherheit, Kraft und Fertigkeit, wie kaum der ehemal. Abt Vogler; übertrifft diesen aber bey weitem an vollkommener Deutlichkeit, Nettigkeit, und Nüancirung des Spiels, und zwar ganz gleichmässig, in den Händen und in den Füssen. Dabey sind nun — und hier hört der Vergleich mit Vogler ganz auf — seine Gedanken, mag er improvisiren oder vorbereitet spielen, stets, nicht nur dem Instrumente in Hinsicht auf seinen Mechanismus angemessen, sondern auch seiner, und des Orts, und der Bestimmung desselben, vollkommen würdig; seine Ausarbeitung dieser Gedanken ist gründlich, consequent, ohne alles leere Blendwerk; und die Vollendung, mit welcher er Stücke von Seb. Bach, u. ähnliche, vorträgt, *jetzt* vielleicht einzig. Seb. Bachs Fugen, z. B. die grössten und erhabensten aus dem *wohltemper. Klavier*, werden Einem, gerade so — namentlich der ganze Bass, wie er stehet, allein im Pedal — ausgeführt, nicht nur ganz deutlich, sondern auch für Geist und Empfindung, was sie seyn sollen. Unvergesslich werden uns einige derselben, wie sie Hr. Sch. vortrug, bleiben; und unvergesslich auch Mozarts grosse Phantasie aus F moll für vier Hände auf dem Pianoforte, von beyden Brüdern für die Orgel, zu vier Händen auf drey Manualen, und vier Füssen auf dem Pedal, bearbeitet, und musterhaft ausgeführt. Hr. Sch. wollte keine Belohnung, ausser, Freunde dieses Fachs der Tonkunst erfreuet zu wissen; diese empfing er denn auch in reichem Maasse, und indem wir ihm hier öffentlich danken, thun wir es nicht nur in unserm, sondern auch in Aller Namen, die ihn gehört haben, und werth waren, ihn zu hören.

Der rühmlich bekannte kais. österreich. Hofmechanicus, Hr. Malzel aus Wien, hat seinen musikal. Taktmesser, von dem schon öfters in diesen Blättern gesprochen worden ist, sehr verbessert; das Instrument ist, nach diesen Verbesserungen, in England und Frankreich, nicht nur öffentlichen, sondern auch mehren, uns persönlich mitgetheilten, zuverlässigen Berichten gemäss, mit einstimmigem Beyfall aufgenommen worden; so wird denn wol nun auch dieser Erfindung des geschickten, fleissigen Mannes in seinem Vaterlande die verdiente Aufmerksamkeit und günstige Aufnahme hoffentlich nicht länger fehlen.

Darmstadt. Von fremden Künstlern besuchten uns folgende seit einiger Zeit. Hr. J. D. Buschmann, Erfinder des Terpodions, in Gesellschaft des Hrn. Carl Schneider, des Harmonikaspielers, beyde aus Gotha. Sie liessen sich erst vor den höchsten Herrschaften, und dann in einem besondern Concert hören. Erst spielten sie zusammen auf dem neuen Instrument, und dann Hr. Sch. noch besonders auf der Harmonika. Am Schluss gaben sie jedesmal ein Stück mit beyden Instrumenten zugleich. Der innere Bau des Terpodions besteht aus Holzstahen, die durch die Friction einer Walze — die sich durch einen sehr leicht gehenden Tritt bewegt — in Vibration gesetzt werden. Es hat eine eben so leicht zu spielende Clavitur von 5 ½ Octave, die aber (nach des Erfinders Versicherung) sowol in der

Höhe, als in der Tiefe erweitert werden kann. Die hohen Töne haben viel Aehnlichkeit mit einer sehr zart angeblasenen, kleinen Flöte, an die sich die grössere Flöte im Umfange derselben anschliesst. An diese reihen sich Klarinette, Bassethorn und Violon. Bey der 16 füssigen Tiefe glaubt man wirklich einen guten Orgel-Violonbass zu hören. Die Aeolsharfe lässt sich tauschend nachahmen. Hr. B. u. Sch. spielen gewöhnlich dieses Instrument zusammen. Es gleicht dann in einiger Entfernung einer äusserst zart vorgetragenen Harmoniemusik. Obgleich nun diese beyde Herrn sich alle Mühe geben, es in seinem ganzen Umfange hören zu lassen: so wäre doch zu wünschen, dass recht bald ein denkender Componist, der zugleich fertiger Klavier- oder Orgelspieler ist, darüber käme. Wenn dieser die Vorzüge und Eigenheiten, die dieses, wie jedes Instrument für sich hat, studirte und dann dafür schrieb: so bin ich überzeugt, dass er herrliche, vielleicht einzige Wirkungen hervorbringen könnte. — Hr. Buschmann sammlet Subscribenten, um eine Anzahl dieser Instrumente zugleich absetzen zu können. Er fordert aber 66 Carolin in Gold: was mir, da doch das Instrument grösstentheils aus Holz besteht, ein wenig viel scheint. Er will eine Reise nach England machen. Möge diess abermalige deutsche Erfindung im Auslande so aufgenommen werden, wie sie es verdient, und möge Hr. B. dann in dem Stande seyn, uns, an Erfindungen reiche, aber an Geld armen Deutschen, seine Instrumente wohlfeiler liefern zu können.

Hr. Aloys Schmitt von Offenbach liess sich im *Abendverein* mit vielem und gerechtem Beyfall auf dem Flügel hören. Sein Spiel ist schon in Ihren Blättern nach Verdienst gewürdigt worden. Dann hatten wir das Vergnügen, Hrn. v. Poissl, kön. bayersch. Kammerherrn aus München, einige Zeit bey uns zu sehen. Mit vielem Beyfall wurden dessen neueste Opern, *Athalia*, und der *Wettkampf zu Olympia*, gegeben. Ihre Blätter gaben schon von München aus Nachricht über diese Werke. Hr. v. P., obgleich Dilettant, lebt ganz für die Kunst, und sein Talent steter Eifer und rastloses Streben nach Vervollkommnung lässt mit Gewissheit erwarten, dass er uns noch manchen sehr angenehmen Genuss durch seine Compositionen geben werde. Se. königl. Hohh., der Grossherzog, überreichten dem Hrn. v. P. das Commandeur-Kreutz des Verdienstordens eigenhändig. — Hr. Julius Miller, von Königsberg kommend, ist für unsere Oper engagirt. Er ist nicht allein ein braver Sänger, sondern auch ein geübter Componist, und hat den Beyfall sowol des Hofes, als des Publicums.

Dresden. Nach der Oper, der *Geizige*, wurden die *Schweizer-Familie* von Weigel, und die *ländlichen Sängerinnen* von Fioravanti, wie gewöhnlich, wiederholt. Allerdings ist über diese Opern schon oft in diesen Blättern gesprochen worden: sollen aber die Musikfreunde eine fortlaufende Geschichte unsers italienischen Theaters erhalten, so müssen wir doch auf sie zurückkommen, aus dem höchst einfachen Grunde, weil nichts Anderes vorhanden ist.

Hr. G. Sassaroli spielte in Weigels Oper die Rolle des Vaters, und in der von Fioravanti, die, des Podagristen; und wir können fest behaupten, dass er beyde weit schlechter spielte, als vorher im *Geizigen*; auch bemerkten wir an ihm die nämlichen Fehler — eine rauhe Stimme, übertriebene Action, u. dgl. — die wir schon in No. 28 S. 482 gerügt haben. Am meisten marterte er die Ohren des Publicums in der Arie: *Regnante tradito* des 1sten Aufzugs der *ländlichen Sängerinnen*, welche er durch die Fistel sang, und worin er, trotz seiner Anstrengung der Stimme, doch den rechten Ton nicht treffen konnte: weshalb denn auch seine Stimme in einigen Stellen stieg, in andern sank, und es schien, als ob das Orchester aus einem andern Tone spielte, als er sang. Dies war dem Publicum so zuwider, dass man im Parterre blos Leute sahe, die den Mund verzogen, mit den Achseln zuckten, oder aus Bedauern über das hässliche Detoniren, den Athem an sich hielten. Dadurch bewies er nun, er sey nicht der Künstler, den wir in ihm erwartet hatten; und es ist ganz natürlich, dass er dem Publicum nicht eben sehr gefällt, weshalb man auch Einige ausrufen hörte: Das ist der zweyte Pucci! — Mad. Sandrini sang in den *ländlichen Sängerinnen* nicht, wie gewöhnlich, mit ihrer natürlichen Stimme, und wir wissen nicht, warum sie auf den Einfall kam, ihr Gewalt anzuthun, vorzüglich in der Arie des zweyten Aufzugs, da ein solcher Zwang dem Gesange schadet und dem Zuhörer unangenehm ist; oft war eben darum, ihre Stimme in der Intonation nicht rein. Jenen Abend liess sie uns viele Verzierungen und

Volaten hören. Es ist sonderbar, dass einige unserer-Sänger jetzt in der Abänderung ihres Gesanges so weit gehen, dass man ein Instrumental-Concert und keine Menschenstimme zu hören glaubt. Ein klassischer Schriftsteller drückt sich über die heutige Art zu variiren so aus: Grossen Tadel u. Auslachen verdienen die Musiker und Sänger, welche, ob sie gleich kein Talent haben, doch, von dieser Variationssucht verleitet, den Mund auf hunderterley Art verziehen, so dass die Gesten des Buffo nicht einmal so mannigfaltig sind, und man alle Töne der fünf Vocalen auf einmal, statt eines einzigen hört. Dieser Missbrauch geht sogar soweit, dass man eine Ehre darin sucht, einander zu übertrumpfen, indem man die Noten so radebrecht, dass man weder Musik, noch Text versteht. Endlich beschliesst er so: Es ist ein Fehler der Zeit und der Gewohnheit, dass alle Dinge, die Anfangs gut waren, mit der Zeit verschlimmert werden. — Hr. Polledro liess uns im 3ten Aufzuge der *Schweizer-Familie* zwey Solos hören. Er verstand es, durch Kunst und Vortrag das ganze Publicum zu entzücken, und sich den lebhaftesten, lautesten Beyfall zu erwerben.

Nach den beyden eben erwähnten Opern wiederholte man zum 4ten Male den *Barbier von Sevilla* von Morlacchi, von dem ebenfalls schon gesprochen worden ist; aber die Aufführung war diesmal nicht die vollkommenste, sowol in Rücksicht der Singenden, als des Orchesters. Einige unserer ersten Sänger hatten ihre Rollen nicht gut memorirt, woraus Ungewissheit im Eintritte... entstand, so dass auch in einigen Stücken dieser Musik ganze Stellen weggelassen wurden, welches der guten Wirkung allerdings nachtheilig war. Mad. Sandrini, und die Herren Bassi, Benelli und Beninceasa, machten sich dieses Fehlers schuldig; vielleicht wären ihre Gedanken zerstreut, und — auf andere Musik gerichtet. Auch im Orchester hörte man ein Schwanken und eine Eile im Tempo, wodurch in einigen Stücken die Motiven der Instrumente vermengt wurden und verloren gingen; vielleicht war die Abwesenheit des Compositeurs Schuld an diesem Fehler. Etwas Sonderbares ist es übrigens, dass jedesmal, wenn man diese Musik hört, ihre Wirkung und das Vergnügen der Zuhörer vermindert werden: jeder Künstler und Musikkenner kann aber die wahre Ursache davon einsehen.

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par H. Marschner. Oeuvr. 6. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Ref. kennet keines der frühern fünf Werke dieses Componisten, weiss auch von ihm selbst durchaus nichts: aber dass er ein junger Mann von wahrem Talent für die Tonkunst, und, was jetzt so selten sich zeigt, von Eigenthümlichkeit in der Erfindung sey; das scheint ihm diese Sonate eben so offenbar darzuthun, als dass er in und über sich selbst noch nicht ganz sicher ist. Im ersten Satz (so scheint es Ref.) wird daher noch zu viel gekünstelt; im zweyten soll dies durch grösste Einfalt und Naivetät ausgeglichen werden, bey welcher man aber auch das Absichtliche noch zu sehr bemerkt. Der dritte Satz hingegen, in gleichem Verhältnis sehr gut erfunden, angeordnet und ausgearbeitet, macht dem Verf. Ehre, und gewiss jedem guten Spieler Freude. — Die Sonate ist nicht ganz leicht, aber noch weniger schwer auszuführen.

Grand Exercice doigté — — pour le Pianof., par M. Clementi. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ein besonderer Abdruck des grossen, wunderbaren Uebungsstücks, aus allen Dur- und Molltonarten, das in der reichen Sammlung, welche voriges Jahr in diesen Blättern ausführlich angezeigt worden ist, den Beschluss und gleichsam eine Recapitulation des ganzen Werks macht. In jener Anzeige ist auch über dies Stück besonders gesprochen. Es ist nur für schon beträchtlich geübte Spieler bestimmt, und für solche in jeder Hinsicht ein sehr nützliches Stück.

(Hiezu die musikalische Beylage, No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Dänische Nationallieder

Nr. 9. aus der Sammlung, die gegen 90 Melodien enthält, auf welche sich die Nummern beziehen.

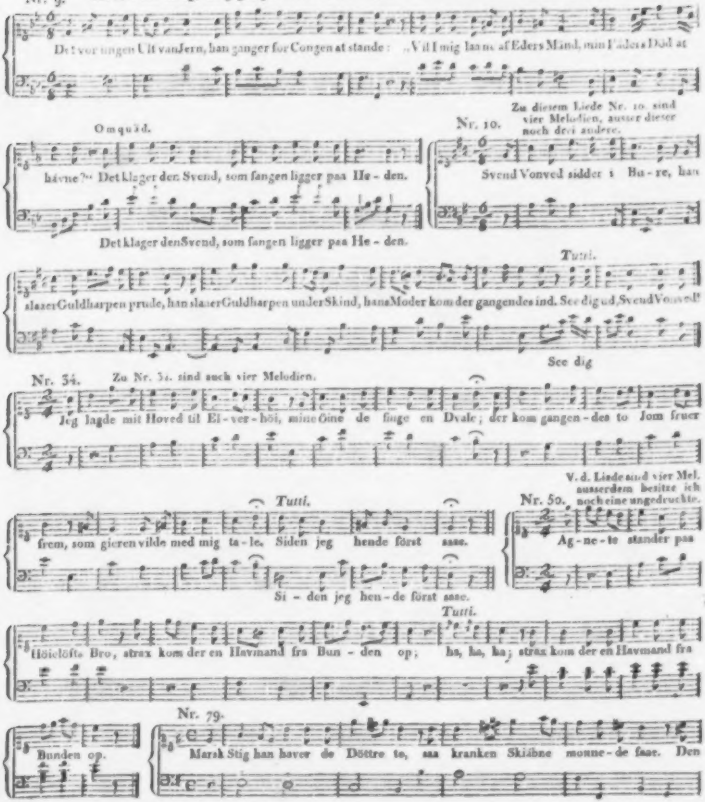

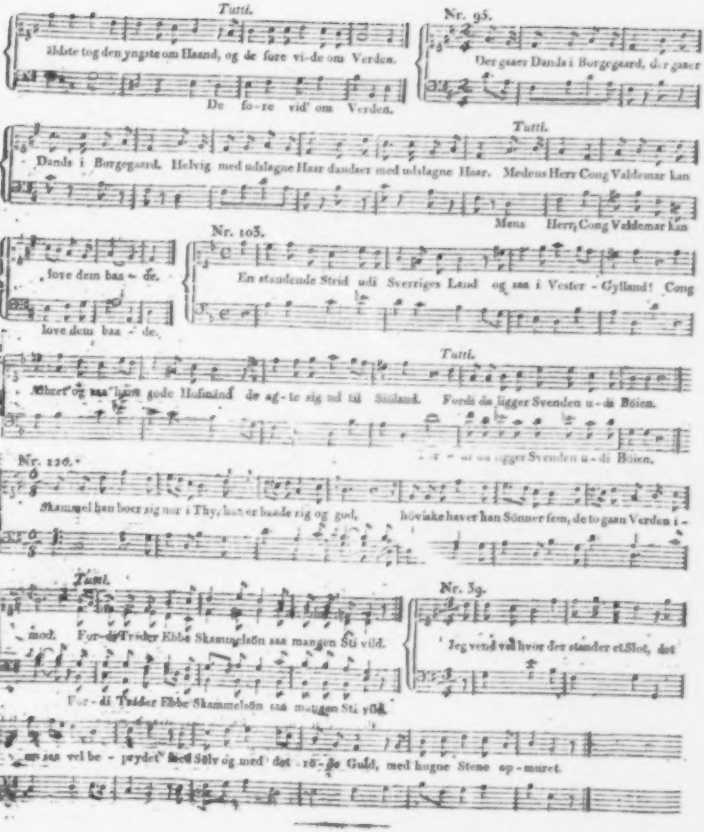
Tutti.
ildte tog den yngste om Haand, og de fore vi-de om Verden.
De fo-re vid' om Verden.
Nr. 95.
Der gaaer Dands i Borgegaard, der gaaer
Tutti.
Dands i Borgegaard. Helvig med udslagne Haar dandser med udslagne Haar. Medens Herr Cong Valdemar kan
Mens Herr Cong Valdemar kan
Nr. 103.
love dem baa - de.
En standende Strid udi Sverriges Land og saa i Vester - Gylland! Cong
love dem baa - de.
Tutti.
Mhurt og saa" kom gode Husmænd de sø - te sig ud til Sialand. Fordi de ligger Svenden u - di Bøien.
Nr. 120.
Skammel han boer sig nor i Thy, han er baade rig og god, høvinke haver han Sönner fem, de to gaan Verden i -
Tutti.
mod. For - di Tvender Ebbe Skammelsön saa mangen Sti vild.
Nr. 39.
Jeg vend vel hvor der stander et Slot, det
For - di Tvender Ebbe Skammelsön saa mangen Sti vild.
en saa vel be - pryded' med Sölv og med' det rö - de Guld, med hugne Stene op - muret.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. **Nº. 36.** 1816.

Alte Volksmelodien des Nordens.

(Beschluss aus der 35sten No.)

Eine andere Eigenthümlichkeit dieser Melodien, die ihnen aber nicht ausschliessend zusteht, und nur in Bezug auf die erst gemeldete ein charakteristisch Unterscheidendes wird, ist der Satz in den griechischen Tonarten. Nach Geijers Versicherung hat Hr. Hafner die Scala entdeckt, die im Mittelalter nicht blos dem ganzen Scandinavien, sondern auch Deutschland, England und Schottland eigen gewesen, und die sowol von der modernen, als der, der Kirchentöne, verschieden seyn soll: es ist aber keine Berechnung dieser Scala mitgetheilt worden, und man sieht nicht, worin die Verschiedenheit bestehe. Nun sind freylich nicht viele Melodien übrig, denen nicht unser *Dur* und *Moll*, oder der erste und sechste, sondern ganz bestimmt ein anderer Ton der Scala, authentisch oder plagalisch, als Artbezeichnung zum Grunde liegt: vielen der andern ist aber noch deutlich genug anzusehen, dass sie erst im Verlauf der Zeit (man vergleiche Num. 9 der schwedischen mit Num. 157 der dänischen, und mehre,) aus der Beschränktheit herausgetreten sind; ja selbst die gänzlich den modernen Tonarten angehörigen verrathen, bis auf nicht viele Ausnahmen, entweder noch Anhänglichkeit an das Gewohnte, oder Nachgiebigkeit gegen den sich sträubenden Geschmack des Volks. Da die Alten sich an den Reichthum der sinnlichen Wahrnehmung hielten, indem ihnen unser Begriff von *Dur* und *Moll* noch fehlte, welcher, wenn er lebendig ist, mehr, und alles, wenn abertodt, weit weniger enthält: so entsteht bey Betrachtung der alten National- und Kirchen-Melodien oft ein schmerzliches Gefühl, als hätten wir eine grosse Mannigfaltigkeit von Einheiten eingebüsst. In Wahrheit haben wir das nicht, wenn wir nur von dem Begriff nicht die Schale, sondern den Kern für uns nehmen, und *entweder* unter *Dur* uns die vollkommene Scala denken, deren nur Eine ist, unter *Moll* dagegen die unvollkommene, deren sehr viele sind; *oder aber* unter *Dur* alle möglichen Scalen mit der grossen, und unter *Moll* alle mit der kleinen Terz. — doch nicht blos denken, sondern auch darnach arbeiten. Dann sind wir reicher, als die Alten waren. Hierdurch nun des Beschreibens überhoben, da ein jeder leicht die Scala herausfindet, auf die ein Stück sich beschränkt, wollen wir nur Einiges ausheben. Bey einigen ist das Lied in *Dur*, der Omquâd in *Moll*, und umgekehrt. So ist in Num. 6 der dänischen Sammlung die Tonart des Liedes hypoädisch, die des Omquâd jonisch. In Num. 40 ist jene G *dur*, diese E *moll*. Num. 219 auf andere Weise ebenso. Unter den schwedischen ist Num. 11 in dieser Hinsicht merkwürdig: die Tonart scheint G *moll* zu seyn, es kommt aber kein Es in der Melodie vor; mit F im Auftakt fangt diese an, und nur vor der Schlussnote des Omquâd verwandelt F sich in Fis. Das Lied hatte in B *dur* geschlossen; die wahre Tonart desselben ist jonisch-authentisch oder lydisch-plagalisch, die des Omquâd äolisch oder dorisch-authentisch. Hier ist die kleine Melodie ganz; der Strich über den Notenbuchstaben bedeutet Achtel:

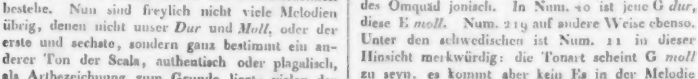

Dieses Beyspiel führt uns auf die Betrachtung der Modulation, die als das Dritte genannt werden

kann, was bey diesen Melodien merkenswerth ist, wenn sie gleich dadurch von andern sich eben nicht unterscheiden. Für den kleinen Bezirk eines Liedes, dessen Strophe, den Omquâd eingerechnet, oft nur drey oder vier, selten fünf Zeilen und darüber zählt, muss man gestehen, dass die Modulation in den vorzüglichsten reich, mehrentheils rasch, bisweilen kühn und doch ungezwungen; in den minder vorzüglichen zwar nicht reich, doch immer kräftig, und nur in denen, die nicht von Meistern herrühren, oder verstümmelt seyn mögen, so beschaffen ist, wie Liebhaber zu moduliren pflegen, die, wenn sie sich zu hoch versteigen, unverständlich, oder wenn sie den Flug des Adlers scheuen, leicht allzu flach werden. Der grösste Theil ist das Werk von Meistern, oder von solchen stossweise Begeisterten, die, des Ausdrucks ihrer musikalischen Gefühle mächtig, bewusstlos eine Regel aufstellen. Einige dieser Melodien mögen in einem kunstlosern Gesange schon viel früher geblühet haben, als ihre jetzige Erscheinung ihnen ansehen lässt; besonders scheinen die schwedischen von Generation zu Generation immer mehr Schmuck erlangt zu haben: dagegen die danischen der Ureinfalt treu geblieben.

Von *Psalmodie* ist indessen auch in diesen wenig Spur: es war schon durchaus *Melodie* eingeführt, Metrum und Rhythmus herrschten; nicht für die Andacht oder Erbauung erfand man Tonreihen, sondern für das Vergnügen, für die Meublirung und Ausschmückung eines Lebensgebäudes, beyläufig auch für den Tanz: denn noch heut zu Tage dienen, namentlich auf den färröischen Inseln, viele dieser Melodien zum Tanz. Sie werden sehr lebhaft und geschwind blos gesungen, nicht gespielt: es mussten also mancherley Figuren erfunden werden, und des Taktes konnte man durchaus nicht mehr entbehren. So sind sie also, nicht wie viele trübselige Melodien der Schotten und Schweizer, eine chaotische Masse von Tönen, die kein Lichtstrahl spaltet, sondern regelmässige, kleine Gesangstücke, von vielen Arten und Stufen der Lebendigkeit eines regsamen Geistes, in denen auch nicht immer der Ernst allein vorwaltet. Man stösst auf Wendungen, Einfälle, Invectionen, bey deren Anerkennung für originell der Kunstsinn u. die Kritik selbst von einem einseitigen und verweichlichten Geschmack keinen Widerspruch erfahren dürften.

Wir haben angedeutet, dass in den schwedischen der Gesang reicher, ausgebildeter, man kann sagen, üppiger und schwelgerischer ist, als in den danischen; einige der letztern sind darum nicht minder gesangreich, aber, diese abgerechnet, wurzeln die danischen durchaus in dem zweystimmigen, dahingegen die schwedischen in dem vierstimmigen Satz. Was jene von sich stossen, die dritte und vierte Stimme als Reihe, das fordern diese, und beynahe jede Stimme bildet ungezwungen sich zu einer Gesangreihe. Dort legt in den Bass sich bisweilen auch Gesang; wie z. B. die schöne dorische Melodie Num. 127 und ein paar andere zweystimmig zu singen sind: haufger aber geschieht das nur bey dem Omquâd; was also zu vermuthen giebt, dass sie gemeiniglich von jeher mehrstimmig sind gesungen worden. — Merkwürdig ist diese Erscheinung der Polyphonie in den schwedischen: sie ist nicht An-, sondern Aus-Bildung; ohne ursprüngliche Anlage dazu wäre diese Art der Bildung nicht möglich gewesen. Als Anlage muss sie aus der Nation selbst hervorgegangen seyn. Früher scheint also, da das alte Gothenreich sich auflösete, im Continent des höhern Nordens der Impuls zu einer vielseitigen Entwickelung stärker, als in dem Insel- und Küstenlande gewesen zu seyn. Hier sehen wir selbst eine Erscheinung davon. Auf wie mancherley Weise er sonst als für den Gesang sich verwirklicht habe, gehört nicht hieher; aber dies sey noch gesagt, dass, wie unter den Romaniden die welsche, so unter den Töchtern der Gothensprache die schwedische einen Vorzug zum Singen behauptet, um den sie doch nicht beneidet wird.

Woher der Norden im Mittelalter seine musikalische Kunst hatte, ob sie aus Deutschland, aus dem Pflanzgarten einer neuern Tonkunst, den Niederlanden, ihm zugebracht worden; ob er sie daher geholt, oder ob sie ihm auf seinem eigenen Boden entsprossen sey: darauf lässt sich keine vollständige Antwort geben; nur dass es einheimische Künstler waren, scheint unbestreitlich. Der älteste Norden rühmt sich einer Menge Dichter u. Sänger, nennt ihrer viele bey Namen: diese hatten aber ausgeblüht; von der auf die ihrige folgenden Periode ist der Name keines einzigen Vfs., weder der Melodien noch der Texte, uns aufbewahrt. Ein paar Dichternamen findet man: ihre Lieder hätten aber ausgeschlossen seyn sollen; in der danischen Sammlung ist das nachträglich auch

mit Num. 56 geschehen. Was jünger ist, als aus dem funfzehnten Jahrhundert, gehört nicht hinein; rückwärts steigt das Alter erweislich bis zum Anfang des dreyzehnten, vielleicht wirklich noch höher. Die Daten nehmen es genauer, als die Schweden, und so wie die letzten Sammler und Herausgeber alles, wovon man nunmehr weiss, dass es Uebertragung aus dem Deutschen ist, weggelassen haben: so hat auch ein Theil Melodien, weil er zu jener Periode nicht gehört, vorlieb nehmen müssen, in den Anhang gestellt zu werden. Doch sind ein paar darunter, dem der Mangel des erforderlichen Alters wenigstens nicht anzusehen ist.

In das Einzelne eines Tonstücks hineinzugehen, so dass ein Leser mit Vergnügen der Darstellung folge, und das Mannigfaltige derselben leicht unter die Einheit der Anschauung oder des Begriffs bringe, ist der Kritik beynahe unmöglich; wenigstens müssten dazu noch erst ganz andere Mittel erfunden werden. Dies also darf sie zurückhalten, da unsere Absicht nicht seyn kann, dem Leser eine Arbeit zuzumuthen, von der wir aus Erfahrung wissen, dass er sich ihr nicht unterziehen wird. Wir begnügen uns also lieber, aus beyden Sammlungen nur einige Stücke zur Probe zu geben, und haben ihnen eine solche Klavierbegleitung beygesellt, als ihre Capacität beydes zu fordern und zuzulassen scheint. Welche Absicht Hr. Hafner bey der seinigen gehabt, können wir nicht errathen; soll das Fehlerhafte, Holprichte etc. eine Darstellung der wirklichen Wirklichkeit seyn, — das Einzige, was sich annehmen liesse, wenn der Vorbericht es erlaubte: — so hebt sie durch ihre Unerreichbarkeit sich selbst auf; weder wissen wir ob, noch weniger wie die Melodien ursprünglich begleitet worden, und Ersteres eingeräumt, können wir Letzteres nur muthmassen. Wenn nun durch Muthmassen noch ein Allgemeines sich aufstellen liesse, so ginge es auch an: aber jenes ist unmöglich, und immer wird jeder sich die Sache anders vorstellen dürfen. Mache also in *diesem* Betracht jeder sich selbst die Begleitung nach seiner individuellen Ansicht; für die Kunst aber stelle man, gemäss der Pflicht gegen Verstorbene, diejenige auf, mit welcher man glaubt, dass die alten Künstler, lebten sie noch, fortgeschritten mit der spätern Bildung, selber sie ausstatten würden. Entsteht dann Streit darüber, so lasst sich die Sache durch Gründe entscheiden: dort ist auf allen Seiten nur Willkür.— Von Druckfehlern ist die schwedische Sammlung, ausser an einer oder andern Stelle in der Begleitung, ganz frey: die dänische hat einen schlimmen, im 18ten Takt von Num. 1, wo der halbe Schlag g eine Stufe höher a seyn muss; die übrigen Fehler sind unbedeutend. Aber unter den schwedischen sind zwey Stellen corrumpirt, in Num. 12 und 17; ein paar andere scheinen verdächtig. Die erste von jenen beyden Stellen muss, c statt d, so lauten:

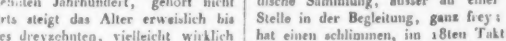

die zweyte ist der Anfang, der so dasteht:

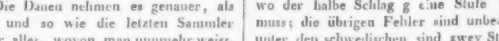

aber so lauten sollte:

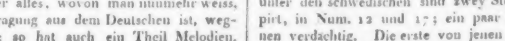

Obzwar auch Num. 7 keinen vortheilhaften Beweis von des Redacteurs kritischem Talente giebt, da er einer der originellsten Melodien eine lahme Variation vorgetogen hat: so ist doch, sowol im Ganzen, als bey allen übrigen im Einzelnen, seine glückliche Sorgfalt für die richtige Aufzeichnung unverkennbar, und sehr wünschen wir sie dem Publicum für die folgenden Theile erhalten. Man studirt sich nicht so leicht in diese alten Gesänge hinein, und Hr. H. wird ohne Zweifel Erfahrungen gemacht haben, die nur er selbst am besten zu nutzen weiss. Das Volk nämlich hat und kennt keine Scala, als ein Allgemeines aller besondern Tonreihen, sondern jedes Einzelne ist ihm das Ganze und gilt für den Begriff. Weil nun die Bestimmbarkeit der Töne an sich auf unendliche Weise möglich ist, und das Volk wirklich auf unendliche Weise die Intervalle setzt, mag die Kunst es auch falsch-singen nennen: so enthält jede echte Volksmelodie einen oder mehre Töne, die, als Intervalle, von der Scala, welche die Kunst aufstellt, ein wenig abweichen. Dies verursacht im Allgemeinen die bekannte Schwierigkeit, alte Volksmelodien aufzuzeichnen, und erklärt, warum die geschriebenen — gemalte Blumen, ohne Gerüche — einen Theil des ursprünglichen Lebens einbüssen. Bey den alten Nordischen kommt aber dies noch hinzu, dass die Dichter sich an gar keine Regel des Versmasses gebunden haben; ihre Wirthschaft ist in diesem Punkt bisweilen wie toll, und der Sänger (der also damals schon mit dem Dichter nicht füglich mehr Eine Person gewesen

zeyn kann) hat fast für jede Strophe sich aus der Einen Grundmelodie eine bisweilen stark abweichende Variation machen und einüben müssen. Nun giebt es wenige Personen noch, die ein altes Lied, welches selten weniger als 20, oft über 40 und bisweilen 70 oder 100 Strophen und darüber zählt, ganz aussingen: sondern der eine hält sich an diese, der andere an jene Lieblingsstrophen u. die dazu gehenden Variationen; aus diesen soll denn das Thema durch Reduction gefunden werden. Alle diese Schwierigkeiten zu besiegen, ist Hr. H. der Mann, und wir wünschen, dass sich für Island ein ähnlicher finde; denn noch ist, die alten Melodien des dortigen, durch seine Literatur und Bewahrung der Ursprache immer merkwürdigen, norwegischen Volksstammes, zu sammlen übrig, um das Ganze in seiner weitesten Bedeutung vervollständigt zu erhalten. Inzwischen verdient das Vorhandene schon jetzt, da die hier angezeigten Melodien nur mit den Gedichten zusammen verkäuflich sind, durch einen besondern Abdruck für Liebhaber alter Musik auch im Auslande weiter verbreitet zu werden; was mit Beybehaltung des Grundtextes nur einer Strophe, und in Betreff der dänischen Melodien mit einiger Auswahl geschehen müsste.

Geschrieben im October, 1815 *).

Die himmlische Musik.

Die Vorstellungen, welche die Menschen sich von den Freuden jenes zukünftigen Lebens zu machen pflegen, mögen wol sehr verschieden seyn, je nach der Verschiedenheit der Neigungen und Genüsse, denen sie in diesem irdischen Leben anhangen. So denkt sich der Osmane seelig in einem Serail voll schöner, blühender Mädchen, sich selbst dabey im Besitz ewiger Jugend und ungeschwächter Körperkraft u. s. w.

Ich, meines Theils, mache keinem das gegründete Recht zu allen möglichen Hoffnungen streitig, noch beneide ich ihn darum. Habe ich doch selbst darüber meine eigenen Träume: besonders freue ich mich auf die Musik des Himmels.

Vor allem hoffe ich, dass dort jenes lästige Zusammenstimmen, Präludiren und Probiren, was mir hier so oft das Ohr zerfleischt, ganz wegfalle. Alle Instrumente sind und bleiben vollkommen rein; denn keine Saite, kein Holz, kein Metall ist da mehr dem Wechsel atmosphärischer Einflüsse unterworfen. Alle Instrumente sind von Einem Instrumentenmacher, und alle von gleicher, d. h. himmlischer Vollkommenheit; alle Töne auf den Saiteninstrumenten von gleichem Gehalt, keiner schwächer, keiner stärker; die Saiten alle gut, keine falsch, und von ewiger Dauer; die Töne der Flöte, der Klarinette, des Fagotts u. s. w. alle von gleicher Stärke und Güte; die hohen Töne der Klarinette ganz bescheiden, nicht schreyend, wie hier bey uns; die Waldhörner und Trompeten bedürfen keiner Züge, noch Aufsätze; auch wird nicht mehr in den Leibern der ersteren mit den Händen herumgegriffen, um Töne herauszuholen, die unsere irdischen Hörner meist unter so grossen Schmerzen gebären. Alles stimmt in vollkommener Reinheit zusammen; keine Saite knarrt, kein Blasinstrument quiekt oder kräht; mit einem Worte: kein falsches Tönchen ist zu hören. Alle Singstimmen sind von gleicher Güte und Vollkommenheit. Dabey hat aller Virtuosen-Rangstreit ein Ende, und alle singen wie aus Einer Kehle. Keinen Schnupfen und keine Heiserkeit giebt es mehr. Eines Directors bedarf es nicht: das ganze himmlische Orchester dirigirt sich selber; daher auch kein Taktgeben, weder mit Hand, noch mit Fuss. Noten und Notenpulte sind überflüssig: die himmlischen Seelen schaffen, indem sie executiren. Die frommen Lobgesänge, die aus dem Verein ihrer gesammten Kräfte emporsteigen, tragen weder das Gepräge des Opern-, noch des Concertstyls. Denke Dir Handels, Mozarts und Haydns Schöpfungen in höchster Potenz, und Du hast ohngefähr einen Vorschmack von den überirdischen Harmonien, die dort Deiner warten.

Mitten unter den Virtuosen des Himmels sitze ich, schwebend auf Rosenwolken, umflossen von Goldglanz und Blüthenduft. Die Töne, getragen vom reinsten Aether, nahen bald im schwellenden *Crescendo*, bis zur Stärke des Donners anwachsend, meinem himmlisch organisirten Ohre, bald verlieren sie sich wieder im unmerklichen *Decrescendo* in die ungemessenen Himmelsräume. Alles, was mir hier als Disharmonie erschien, lost sich in vollkommener Klarheit; ich durchschaue die

*) Uns erst zugekommen im July 1816. d. Redact.

geheimsten Tiefen der Kunst; was ich höre, ist auch Eigenthum meiner Seele; sie ist selbst ein singender Planet, der mit allen übrigen harmonischen Sphären um die grosse Sonne Gottes kreiset. Lobgesang ist ihre Seeligkeit — und so weiter!

D. C. Hohnbaum.

Recension.

Concertante pour Clarinette, Cor et Basson, avec accomp. de grand Orchestre — — par Bernard Crusell. Oeuvr. 3. Leipzig, chez Peters. (Pr. 5 Rthlr.)

Das Werk könnte auch geradehin Concert für jene drey Instrumente heissen; mag man nun auf Bedeutung und Styl des Ganzen, oder auf Glanz und Beschäftigung der obligaten Stimmen sehen. Hr. Cr. ist in Deutschland vornämlich durch den stockholmer Correspondenten dieser Zeitung als ein sehr schätzbarer Componist, und wahrer Virtuos auf der Klarinette bekannt: als beydes zeigt er sich auch in dieser Composition, zu seinem Ruhm, und zur Freude derer, die sein Werk gebrauchen können. Unter letzte aber werden wol alle gute Spieler jener Instrumente gehören; und das um so mehr, je weniger Gehaltvolles eben für sie geschrieben wird. Es gehört dies Concertante ganz gewiss unter das Beste, was für diese Instrumente an Solostücken dieser Gattung vorhanden ist. Es besteht aus einem ernsten, aber nicht trüben oder schwerfälligen, sondern mit glänzenden Passagen und gefälligen Melodien erheiterten *Allegro*, B dur, C-Takt; einem gesangvollen, nicht eben langen, aber doch nicht blos angedeuteten *Andante sostenuto*, Es dur, Dreyvierteltakt; und einem, durch sogleich ansprechende Melodien, zum Theil aus bekannten, vorzüglich beliebten Opern, (z. B. aus Cherubini's *Wasserträger*, welches schöne Thema einigemal variirt wird,) so wie durch glücklich damit verbundene, brillante Sätze sehr interessanten *Allegro, ma non tanto*, B dur, Zweyvierteltakt. Der Plan dieser ganzen Musik ist geordnet, fasslich und consequent; die Ausarbeitung — denn es hat hier wirklich eine solche statt — zeigt von klarer Uebersicht, schönem Talent, gründlicher Schule und vieler Geübtheit; die Hauptinstrumente sind hervorstechend, in gutem Verhältnis gegen einander, dabey jedes seiner Natur und seinen Vorzügen gemäss behandelt, (nur der Fagott tritt etwas weniger glänzend hervor.) und die reiche, doch nicht überladene Orchesterpartie macht sehr gute Wirkung. Dabey ist auch der Satz rein und die Schreibart solide. (Einige Kleinigkeiten, was den ersten betrifft, will Rec. um so weniger anführen, da sie sich nur dem Auge beym Lesen der Partitur, nicht dem Ohr beym Hören des Stücks bemerkbar machen.) Und so verdient das Werk allen den Concertisten auf genannten Instrumenten sehr empfohlen zu werden, die nicht blos durch Passagenwerk und weichliche Liedeley die gemeine Masse ergötzen, oder durch Ueberkünstliches, der Natur der Instrumente gewaltsam Abgedrungenes die kleine Zahl derer, die diese selbst spielen oder doch genau kennen, in Verwunderung setzen wollen. Aber geschickte Männer müssen sie seyn, soll ihnen die Ausführung zur Freude der Zuhörer glücken; Deutlichkeit, Rundung und Nettigkeit in Passagen müssen sie eben sowol besitzen, als schönen, eindringlichen Gesang; und dabey, da ihre Instrumente durchgängig eng verflochten sind, auch gleichen Ton haben und gut mit einander eingeübt seyn. Sehr schwer werden sie dann die Ausführung nicht finden.

Notizen.

Aus einem londoner Briefe. Es ist Schade, und gewiss auch von mannigfachem nachtheiligen Einfluss, dass es in England nicht, wie an andern Höfen, ein Hofconcert giebt; und dass auch die italienische Oper hier nicht von Hofkapell- und Concertmeistern dirigirt wird. Man hat zwar hier noch Hofmusiker und einen Kapellmeister: ihre Stellen sind aber so gut als Sinecuren, weil sie seit vielen Jahren nicht anders gebraucht werden, als an des Königs Geburtstage, eine Ode zu begleiten. Der König besoldet auch noch eine Privatmusik von etwa sechzehn Personen, welche wie Privathoboisten angesehen werden und Uniform tragen: aber, weit entfernt, dass sie, wie ehedem die ähnliche esterhazi'sche Gesellschaft, einen Haydn an der Spitze hatten, und genöthigt, grösstentheils nur händelsche Sachen immer und immer wieder zu spielen, (die Chöre ohne Singstimmen!) so sind sie freylich nicht im Stande, etwas Grosses

zu Gehör zu bringen, wiewol geschickte Manner darunter sind. — Der Prinz-Regent hält eine ähnliche Gesellschaft von ohngefähr 24 Personen, aber blos für Blasinstrumente. Es hat jedes Instrument wenigstens Einen trefflichen, ja grossen Spieler, und sie sind darauf eingeübt, fast alle grosse Werke, arrangirt, sehr gut vorzutragen: doch bleibt bekanntlich, was für Gesang oder Saiteninstrumente gesetzt und berechnet ist, nun, für Blasinstrumente umgesetzt, immer eine unvollkommene, in der Wirkung mehr oder weniger verringerte, wo nicht verfehlte Musik. Für einen Saal aber ist solch eine militairische Musik auch zu stark, und, ohne Abwechselung mit anderer, zu einförmig, zu ermüdend. — —

Miscellen.

1.

Guitarre-Eintheilung.

Man findet häufig Guitarren, welche sich nicht rein stimmen lassen, weil entweder ihre Eintheilung unrichtig gemacht ist, oder durch Abreissen der Stege und Verrücken beym wieder Aufleimen, unrichtig wurde.

Ich habe folgendes Verfahren gefunden, um dergleichen Instrumenten die höchste Reinheit zu ertheilen, deren sie ihrer Natur nach fähig sind.

Man sucht vermittelst hin und her Schieben einer feinen Stricknadel oder irgend einer andern Linie, die Octave der reinsten Saiten des Instrumentes *nach dem Gehör*. Die Länge vom gefundenen Punkte bis zum Sattel, trägt man auf einen schmalen Streifen Pappe, über dessen Lange man eine Linie gezogen: theilt sie in 10 Theile, und einen dieser 10 Theile wieder in 20.

Fängt man bey der gefundenen Octave an zu zählen, und nennt den ersten der grossen Theile 20, den 2ten 40, den 3ten 60, den 4ten 80 etc., so findet man durch Hülfe der kleinen Theile 200 derselben. Die Abtheilungen des Instrumentes bemerkt man sich nun auf folgende Punkte:

Sattel		200
1	Unterband	178
2	—	157
3	—	137
4	—	118
5	—	100
6	Unterband	85
7	—	67
8	—	52
9	—	38
10	—	24
11	—	12
12	gefundene	Octave.

Ein auf diese Weise eingetheiltes Instrument ist gewöhnlich reiner, als wenn es nach einem Patron eingetheilt wäre, wo jede Abtheilung die Saite um $\frac{1}{7}$ 8967 verkürzen sollte, und auf das Niederdrücken derselben beym Spielen, welches die Octave und die andern Stellen verrückt, nur durch Schätzung kann Rücksicht genommen werden.

Es versteht sich, dass, wenn man Instrumente einzutheilen hatte, wo die Saiten nicht niedergedrückt würden, man die hier angegebene Eintheilung anwenden müsste, nachdem man den Punkt der Octave durch Messen, *nicht aber durchs Gehör*, ausgemittelt hatte.

Crefeld.

H. Scheibler.

2.

Ueber die Stelle Haydn's:

musikalische Zeitung 1816 März. Seite 189.

Ueber diese Stelle möchte ich wol eine andre Erklärung geben.

Der ganze erste Theil dieses Trios geht aus C moll. Die ersten 4 Takte haben einzig den Grundaccord: C, Es, G. Die folgenden beruhen auf dem, in C moll herrschenden Fünfklange: G, H, D, F, As. Die Terz, H, liegt aushaltend im Basse. Die obere Stimme bildet ihre Melodie aus den Tönen: As, G, F, H, D, welche alle in jenem Accorde enthalten sind. Das durchgehende Es halte ich für die, als Orgelpunkt aushaltende Mediante.

Wenn ich nicht irre, so hat Haydn zuerst die Orgelpunkte des Grundtons und der Dominante in der Mitte der Stimmen, und über ihnen, aushalten lassen. Sollte nicht der Mediante eben sowol, als der Tonica und dem herrschenden Tone, erlaubt seyn, als Orgelpunkt ausgehalten zu werden, da sie schon das Recht hat, dass auf ihr, wie auf dem Grundtone, alle Dominanten-Accorde ganz fortgesetzt werden können?

Ich sollte demnach dafür halten, dass Haydn solches in dieser Stelle habe ver[illegible] wollen.

Schon D'Alembert sagt in seiner *musikalischen Setzkunst*, (Leipzig 1759, Seite 99.) dass man dem Accorde der verminderten Septime, welcher ein Theil des herrschenden Fünfklangs in Moll ist, die Terz und den Grundton unterschieben könne; nämlich in A moll, C und A. Er giebt das Beyspiel: C-F, Gis, H, D, aus A moll; dieses ist dem vorliegenden Accorde in C moll: Es — G, H, D, F, As, entsprechend.

Der Theil schliesst mit dem regelmässigen Vierklange auf der sechsten Stufe, welcher in den herrschenden Accord sich auflost. Dieser sehr häufig auf der sechsten Stufe gebrauchte Accord, der von so grosser Wirkung ist, besteht in C moll, aus den Tönen: As, C, Es, Ges.

Dieses Ges wird zwar gewöhnlich Fis geschrieben und übermässige Sexte genannt; ich glaube aber mit Unrecht, da es keine andre harmonische Verbindung der Tone giebt, als die, der Terz. (Octave ist nur Wiederholung des Tones in verdoppelter Schwingung, Quinte die zweyte Terz, Septime die dritte, etc) folglich keine ursprüngliche Sexte existirt; die Sexten entstehen nur aus der Versetzung eines Tones, des Terz-Accordes in eine andere Octave.

Jener regelmässige Vierklang auf der sechsten Stufe ist allerdings nur in Moll zu Hause, allein sehr oft wird er, von Moll entlehnt, in Dur gebraucht. Gewöhnlich wird er in den Dominanten-Dreyklang aufgelost; auch in den Grund-Tonverein.

Regelmässigen Vierklang nenne ich denjenigen, der aus der grossen Terz, und zwey kleinen besteht; z. B.: G. H. D. F. Der regelmässige Fünfklang hat noch eine kleine Terz, und liegt als herrschender (Dominanten-) Accord, auf der fünften Stufe in Moll; z. B. G. H. D. F. As, in C moll. —

Darf ich noch eine Bemerkung hinzufügen?

Warum bezeichnet man die Molltonarten noch immer so unrecht, obschon mehre Tonlehrer auf Folgendes aufmerksam gemacht haben:

In C moll z. B. ist H die wahre charakteristische Note, die das eigenthümliche Wesen von C moll ausmacht. Dennoch wird B vorgezeichnet, und im Stücke selbst stets mit einem ♮ in H verwandelt, so lange der Satz in C moll ist. Kommt ein wirkliches B, so ist man mit Es und As, in Es dur.

C moll müsste demnach keine andre Vorzeichnung haben, als Es und As. Auf diese Weise alle andre Moll-Tonarten. Z. B. A moll bekäme Gis vorgezeichnet; D moll — Cis und B — etc.

So würde jede Tonart ihre besondere, bestimmte Vorzeichnung haben, welches zu schneller Erkenntnis derselben sehr vortheilhaft wäre. Jetzt haben zwey ganz verschiedene Tonarten, wie z. B. Es dur und C moll — einerley Bezeichnung, welches gewiss nicht folgerecht ist.

Kurze Anzeigen.

1. *Prémière Sinfonie de Ferdin. Ries.* — — (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)
2. *Ouverture de l'Opéra, les deux Journées, de Cherubini.* — — (Pr. 16 Gr.)
3. *Ouverture de l'Opéra, Colmal, par P. Winter.* — — (Pr. 16 Gr.) u.
4. *Ouverture de Ferd. Paer.* — — (Pr. 12 Gr.)

sämmtlich für das Pianoforte, zu vier Händen eingerichtet, und verlegt in Leipzig, bey Peters.

Die Neigung, theils immer etwas Anderes und doch nichts Triviellles zu spielen, theils sich beliebter Orchesterstücke in ihrem Wesentlichsten bestimmt zu erinnern, hat wol das jetzt so häufige Arrangiren von Werken, wie die genannten, und in eben dieser, den meisten vollstimmigen Werken allerdings ziemlich vortheilhaften Form, zu vier Händen nämlich, veranlasst. Das lässt sich denn auch nicht tadeln; ja, will man nun einmal immer Neues und Anderes haben, so ist es selbst zu loben, dass man lieber dergleichen, eigentlich nicht klaviermässige Musik, der bessern Gedanken und gediegenern Ausarbeitung wegen, spielen will, als klaviermässigere Stücke, die an Gedanken mager, an Ausführung dürftig oder gemein sind.

Von allen den hier genannten Werken an sich ist nicht nöthig zu sprechen: sie sind bekannt, und, wenn auch eins mehr, als das andere, beliebt. Der Auszug und die Vertheilung ist bey allen mit Einsicht, Fleis, und möglichst zur Bequemlichkeit der Spieler, wie zum Effect auf dem Pianoforte, gemacht. Was diesen letzten betrifft: so nehmen sich freylich die rauschenden, und diejenigen Stücke, wo auf den eigenen Klang einzelner Instrumente

nicht allzuviel gerechnet ist, am besten aus. Das ist denn der Fall mit zwey Sätzen der Symphonie, und mit der parschen (übrigens sehr leichten) Ouvertüre; etwas weniger gut, wenigstens stellenweise, nimmt sich die wintersche, und noch weniger, eben aus dem angeführten Grunde, die cherubinische aus, die sich auch, ihres Styls und ihrer vielen Details wegen, am wenigsten bequem spielt.

Der Stich, und das Aeussere aller dieser Stücke überhaupt, ist sehr gut.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des P.forte — — von Alb. Methfessel. 42stes Werk. Bonn und Cöln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

Der nicht unbeliebte Liedercomponist liefert hier so angenehme, fliessende, leicht fassliche, u. theilweise wahrhaft schöne Melodien, wie nur in den besten seiner frühern, ähnlichen Werke: hat aber hier die Begleitung meist reicher, obligater, und hin und wieder sehr bezeichnend geschrieben. Bey der ersten Ballade, wo die Dichtung eben ihren hohen Werth in der edlen Einfalt, dem tiefen Natursinn und der vollendeten Haltung hat, ist dies letzte, wiewol es übrigens gelungen, nicht am rechten Platze: bey No. 2, 3 und 5 aber mehr. No. 4 ist einfach und kraftig, wie der Text: No. 6 ebenfalls einfach, und sehr lieblich; der Schluss originell und von vieler, auch eben der rechten Wirkung. — Das Werkchen verdient allen Liebhabern oder Liebhaberinnen empfohlen zu werden, und nur in einigen Stellen die Vernachlässigung der musikal. Grammatik Tadel, z. B. S. 8. Syst. 2, T. 5. wo die Singstimme, in C. H, fehlerhafte Octaven mit dem Tenor der Begleitung macht u. dgl. m.

Ites Concert für die Flöte mit Begleit. von 2 Violinen, Viola u. Bass — — von G. Beyr. 6tes Werk. Wien, in d. chemaich. Druckerey. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Der Verf. scheint nicht für Virtuosen, die sich in grossen Versammlungen öffentlich hören lassen, sondern für geschickte Liebhaber, die in kleinern Cirkeln auftreten, oder auch zu Hause in mancherley modernen, der Flöte angemessenen Figuren und Passagen sich üben wollen, geschrieben zu haben. Unter dieser Voraussetzung ist das Conc. zu empfehlen, denn es enthalt wirklich, was zu solchem Zweck taugt; und legt es, wenn auch nicht eben mit Eigenthümlichkeit und andern höhern Kunsterfordernissen, doch nicht geist- und geschmacklos, und mit vollkommener Kenntnis des Instruments vor. Die andern Instrumente sind, wie es eben hier seyn musste, nur zur eigentlichen Begleitung und zu kurzen Ritornellen angewendet, auch sehr leicht auszuführen: die Flöte hingegen verlangt einen schon ziemlich geübten, sichern und fertigen Spieler. Das Concert bestehet aus einem Allegro und einer Polacca, beyde aus H moll.

---

5 *Polonoises pour le Violon, av. accomp. de Violon, Viola et Basse — — comp. par Aug. Gerke.* Oeuvr. 5. à Leipzig chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Man erhält hier keine lang ausgeführten Sätze *alla Polacca*, sondern im Entwurf und Ausdruck, recht eigentliche Polonoisen, jede mit Trio, für die durchaus concertirende Violin, mit ganz einfacher, äusserst leichter Begleitung. Man erkennt an allem, was, und wie es hier geboten wird, einen lebhaften Geist, einen guten Geschmack, u. einen sehr erfahrnen Geiger: so wird es den Liebhaber angenehm unterhalten und im Spiel fördern: er muss aber schon betrachtlich geübt, und dessen kunstig und ziemlich machtig seyn, was die jetzige Schule von Violinisten verlangt, wenn er die obligate Stimme gehörig vortragen will.

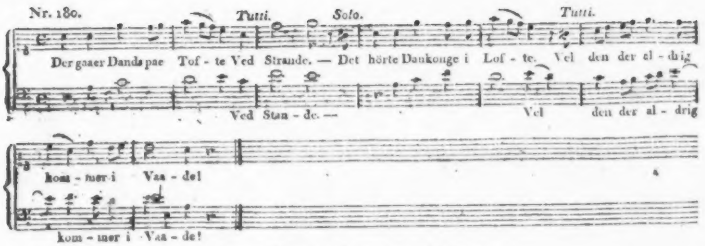

Schwedische Nationallieder.

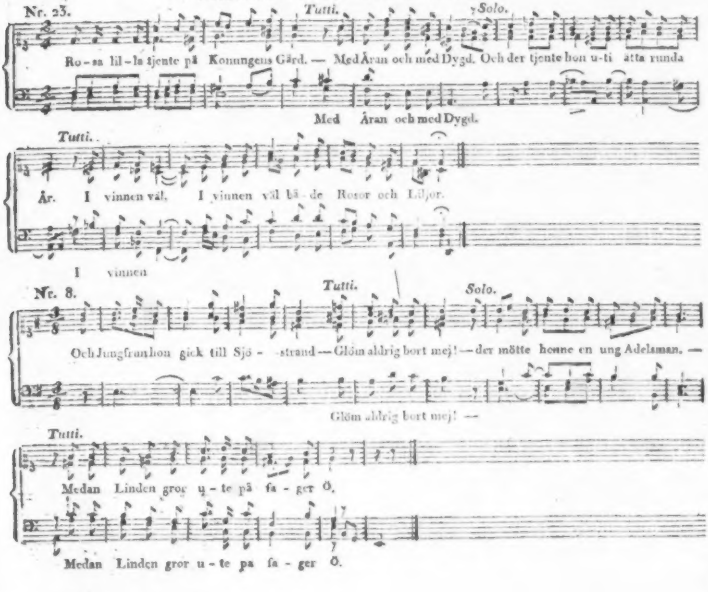

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 11ten September. Nº. 37. 1816.

Das Musikfest in Edinburg.

London. — Unter die englischen musikal. Merkwürdigkeiten gehört das Musikfest, welches gegen Ende vorigen Jahres in Edinburg gehalten wurde; nicht als wenn solches in sich selbst etwas Ausserordentliches enthalten hätte, sondern weil es das erste in der Hauptstadt Schottlands war, und beweiset, dass die Musik daselbst noch nicht in einem so blühenden Zustande ist, als man aus der anderweitigen Aufklärung und Bildung der, in jeder Rücksicht schätzbaren schottischen Nation, schliessen möchte. Da eine sehr gut geschriebene Schilderung dieser Feyerlichkeit unter dem Titel: *An Account of the first Edinburgh musical Festival etc.* von einem angesehenen Musikfreunde, Hr. F. Graham Esq., (Edinburgh 213 Seiten 8vo.) erschienen ist: so werde ich am besten thun, wenn ich einige der Hauptsachen daraus übersetze, und mit einigen Zusätzen vermehre.

In der Einleitung sagt Hr. Graham: „Es ist sehr zu beklagen, dass in Schottland, einem, wegen Gelehrsamkeit und gutem Geschmack in der Dichtkunst und Literatur überhaupt ausgezeichneten Lande, die Musik im weitern Umfange des Worts noch so wenig cultiviret, und noch weniger verstanden wird. Nicht als ob die Schottländer weniger Gefühl für Musik hätten, als ihre Nachbarn, sondern, weil sie keinen genügenden Begriff vom Umfange dieser Kunst, ihrer eigentlichen Würde, und ihrem Nutzen haben, wird dieselbe von ihnen meist als ein blosses Amusement, von wenigem Interesse, und von noch weniger Wichtigkeit angesehen. Es giebt vielleicht kein Land in der Welt, wo man für seine Nationalmusik so sehr eingenommen ist, als in Schottland. Dieses ist beym ersten Anblicke desto mehr zu verwundern, da die Schottländer in andern

Stücken sich als ein sehr billiges und aufgeklärtes Volk auszeichnen. Weil sie aber von Kind auf nur an die rauhen, obgleich oft ausdrucksvollen Melodien ihres Vaterlands gewöhnt werden, lernen sie solche beynahe mit abgöttischer Verehrung lieben, und hören mit Verachtung, wo nicht mit Abscheu, alle andre Musik; so wächst des Schottländers Abneigung gegen fremde Musik mit ihm selbst, und verstärket sich mit seiner zunehmenden Stärke; und wenn nicht diesem stufenweisen Verderben seines Gemüths frühe, wirksame Mittel entgegengesetzt werden, so artet solches Vorurtheil zuletzt in eine so tief eingewurzelte Abneigung aus, dass es die höchsten Kräfte des musikal. Genie's erfordert, sein Gefühl für's Gegentheil zu rühren, und die ausserste Stärke guter Gründe, den Verstand zu erhellen." — „Zum Glück aber ist die Abneigung gegen fremde Compositionen, (welche man ohne Unterschied und Grund unter dem verhassten Namen, *Italienische Musik*, begreift,) nicht allgemein in Schottland. Man findet daselbst auch einige Verehrer der Musik, deren Kenntnis und kritische Einsicht in die Wissenschaft derselben ruhmwürdig hervorstechen." — Hr. G. bestreitet dann mit grosser Behutsamkeit die schottländischen Vorurtheile, dass die Ausübung der Musik der Moralität junger Leute gefährlich, und dass sie besonders beym öffentlichen Gottesdienste nicht zulässig sey. Dieses übergehe ich, setze aber über Letzteres hinzu, dass die schottländische Kirche selbst nicht einmal eine Orgel beym Gottesdienst erlaubt; und weil, wie aus Obigem erhellet, das Singen da sehr wenig gebildet wird, so sind die Kirchengesänge dort auch sehr rauh u. unangenehm. Die Abneigung gegen Kirchenmusik ist in Schottland noch so heftig dass vor kurzem, da es ein Prediger in Glasgow so weit brachte, in einer Kirche der dort herrschenden Confession eine Orgel aufzusetzen, daraus eine so mächtige Volksbewegung

entstand, dass nicht allein die Orgel und der Organist gleich wieder fortgeschaft wurden, sondern dass, wenn ich nicht irre, selbst der Prediger sich von da entfernen und seine Stelle aufgeben musste.

Hernach fährt Hr. G. fort: „In England, wo zwar der allgemeine Geschmack für Musik von dem Grade der Reinigkeit und Vollkommenheit, der in einigen andern Theilen Europa's herrscht, noch weit entfernt ist, macht doch die öffentliche und Privat-Ausübung der Musik einen grossen Theil der Volksunterhaltungen aus. In London versammlet und unterhält die Oper, das Oratorium und das Concert, Personen aller Stände und Denkungsarten; und in Liverpool, Manchester, Sheffield, und den meisten andern Provinzial-Städten in England, findet man allezeit eine hinreichende Anzahl Musiker von Profession oder Liebhaber, für die Besetzung musikal. Aufführungen von mässigem Umfange; welche auch zu den grössern und wichtigern Unterhaltungen hülfreiche Hand leisten können, die in einigen dieser Städte abwechselnd unter dem Namen der Musikfeste veranstaltet werden. Um solche englische Musikfeste in Schottland nachzuahmen, berathschlagten sich gegen das Ende des Jahrs 1814 einige der Musik gewogene Privatpersonen in Edinburg, über die beste Methode, dies zu bewerkstelligen, und machten die Resultate ihrer Berathschlagungen denjenigen ihrer mitbürger willig, und von Nutzen zu seyn glaubten. Dieses veranlasste eine Zusammenkunft am 30sten Nov. 1814, welche sich über drey Grundsätze vereinigte, und diese bekannt machte: erstlich, die wohlthätigen Anstalten in Edinburg bedürfen jetzt einer mehr als gewöhnlichen Hülfe, zweytens, die erstaunlichen Erträge der in England gewöhnlichen Musikfeste geben hierzu ein gutes Mittel an die Hand; drittens, die Versammlung hat einen Comitté ernannt, welcher einen Plan des Ganzen zu diesem Zweck entwerfen, und einer zu berufenden General-Zusammenkunft vorlegen wird. Letzteres geschahe, und es wurde in der Hauptversammlung beschlossen, dass im Jahre 1815 zu einer zu bestimmenden Zeit, sechs musikal. Aufführungen, nach Art der englischen Musikfeste, gehalten werden sollten: nämlich drey Oratorien, oder Theile geistlicher Compositionen, des Vormittags, und drey Concerte von vermischten Stücken des Abends. Da dieses neue Unternehmen grosser Beförderer bedurfte, so wurde der Adel von Schottland aufgefordert, es in Schutz zu nehmen; und dieser hat dazu nicht allein willig die Hand, sondern es fand — wie das bey jeder aufgeklärten Nation seyn sollte — bey diesem, in mehr als einer Hinsicht beyfallwürdigen Unternehmen eine Volksconcurrenz statt; und so ging es nach Wunsche von statten. Der Herzog von Buccleugh und Queensberry wurde President davon; sechs Herren von Adel oder Stande wurden Vice-Präsidenten; dreyssig Herren von Adel oder andrer Distinction wurden ausserordentliche Directoren; fünf und zwanzig Herren von Stand oder Vermögen ordentliche Präsidenten; zwey angesehene Herren Secretäre; und noch ein solcher Schatzmeister. Diese äusserst achtbare Gesellschaft organisirte sich auf eine so weisliche Art, dass jedes Mitglied derselben einen gewissen Platz bey dem Unternehmen angewiesen bekam; und alles wurde nach bestem Erwarten ausgeführt. Um aber doch mit weiser Vorsicht auf ein Fehlschlagen ihrer Gelderwartungen gefasst zu seyn, wurde auch gleich zu Anfange ein Sicherheit-Fonds durch Subscription errichtet; dieser aber ward glücklicher Weise überflüssig. Um eine so grosse Anzahl guter Spieler und Sänger zusammen zu bringen, als erfordert wurde, die Aufführung gross und glanzend zu machen, wurde ein Contract mit Hrn. Charles Ashley in London geschlossen, welcher sich verbindlich machte, für eine festgesetzte Summe die bestimmte Anzahl fähiger Vocalisten und Instrumentisten herbey zu führen, und auch die erforderlichen Musikalien, nebst einer guten Orgel, zu liefern. Die Feyerlichkeit selbst wurde auf folgende Tage festgesetzt: die drey Morgen-Aufführungen, auf d. 31sten October, den 1ten und 3ten November; und die drey Abend-Aufführungen, auf dem 31sten October, und den 1sten und 3ten Novemb. 1815. Da aber noch viele Personen ankamen, als schon die Aufführungen meist vorbey waren: so wurde ihnen zu Gefallen noch eine 4te Morgen-Musik, am 4ten Novemb., gegeben.

Ueber das Herannahen des Festes selbst drückt sich Hr. G. also aus: „Einige Zeit vor der Feyerlichkeit war der Zusammenfluss von Fremden nach Edinburg ohne Beyspiel; von England u. den entferntesten Theilen Schottlands strömten einzelne Personen u. ganze Familien in die Stadt. Jedes Haus u. jedes Zimmer, das zu bekommen war, füllte sich mit Personen aller Stände und Alter, welche zum Theil ihre bequemen Wohnsitze auf eine Zeit

verliessen, um einer glänzenden und prächtigen Feyerlichkeit mit beyzuwohnen, die in Schottland ganz neu war, und an keinem andern Orte, in auserlesenen Stücken, grossen Musikern und genauer Ausführung, übertroffen wird.“ Obgleich diese letzte Behauptung wol nicht ohne Einschränkung zu verstehen ist, so ist es doch aller Bewunderung werth, wie ein so grosses und ansehnliches Orchester von Sängern und Spielern, nebst einer (obgleich nach deutscher Art kleinen) Orgel, grösstentheils einen so weiten Weg, als von London her, geholet, für namhaften Zeitverlust bezahlet werden konnte, und doch ein ansehnlicher Ueberschuss blieb. Die Hauptsänger waren folgende: Mad. Marconi, deren geschickter Gebrauch ihrer tiefen Altstimme bey Ihnen gewiss bekannt ist. Mrs. Salmon, eine englische, gute Sopran-Sängerin, Mr. Braham, einer der grössten Tenorsänger, die jetzt leben, Mr. Smith, ein englischer Basssänger, Mr. Swift und Mr. Rolle, welche mir nicht bekannt sind. Die Chorsänger bestanden aus 16 Sopranen, (Frauenzimmern und Knaben;) eilf Alten, (lauter Mannern;) sechzehn Tenoren, und funfzehn Bassen. Die Instrumente, bey welchen Hr. Yaniewicz Anführer, Mr. Mather Organist, und Mr. Corri Pianist war, begriffen in sich: vier und zwanzig Violinen; sieben Violen; sechs Violoncelle; fünf Contrabasse; zwey Fagotte; zwey Oboen; drey Flöten; zwey Klarinetten; zwey Trompeten; zwey Hörner; zwey Posaunen, und die Pauken. Der Director war Mr. Charles Ashley. Die erste Morgenaufführung, am 31ten Octbr., bestand aus zwey Acten, und enthielt im ersten, einzelne Stücke aus geistlichen Werken von Handel; und im zweyten, Haydn's *Schöpfung*, mit Auslassung des letzten Recitativs, Duetts und Chors. Die zweyte Morgenaufführung, am 2ten Novbr., gab Händels *Messias*. Die dritte, am 5ten Novbr., enthielt im ersten Theile ein *Te Deum* von Graun; einen Chor und eine Arie von Handel; Grauns Chor, *Te glorious apostolorum chorus*; aus einem andern *Te Deum*, und mehres von Handel. Im zweyten Theile, Stücke aus Handels *Messias*, und im dritten Theile, den ersten Theil von Haydns *Schöpfung*. Die vierte Morgenaufführung, im ersten Theil: vier Stücke aus Werken von Handel; Arie und Chor von Dr. Boyce; Quartett, *Benedictus qui venit*, von Mozart; Chor, *Gloria in excelsis*, von Pergolese; und den grossen Chor, Hallelujah, aus Beethovens *Christus am Oelberg*. Zweyter Theil: Doppelchor vom Dr. Boyce; Arie, *Miserere*, von Pergolese; und vier Stücke von Handel. Dritter Theil: Ouvertüre und Trauermarsch aus *Saul* von Händel; Choral: Es ist gewisslich an der Zeit, (hier *Luther's Hymne* genannt,) als Chor mit Orchester; Arie von Handel; Motette (Hymne) von Mozart; und noch vier Stücke aus Händels Werken. Aus diesem zusammengedrängten Verzeichnisse siehet man, dass die vier Morgen-Aufführungen nicht nur aus sehr achtungswerthen Stücken bestanden, sondern dass auch Werke von sehr verschiedenen Meistern gegeben wurden. Dass aber Handel hier der Hauptcomponist war, und bis jetzt in England der Hauptcomponist bleibt, ist ganz natürlich, weil er in, und recht eigentlich für England geschrieben hat; weil man seine mehrsten Compositionen so gut wie auswendig weiss; und allerdings auch, weil er wahrhaftig ein Componist vom ersten Range ist, und immer bleibt. — Die drey Abendconcerte bestanden, jedes aus zwey Theilen. Jeder Theil fing mit einer Ouvertüre oder Symphonie von Haydn, Mozart, Beethoven, oder Cherubini, und einer, mit einer Ouvertüre von Hrn. Graham an. Ausserdem bestanden diese Concerte aus den beliebtesten weltlichen Vocalstücken; nebst, in dem einen Theile eines jeden, einem Instrumental-Concerte, und im andern, einem Instrumental-Quartette. Es wurde, wie man siehet, hauptsächlich auf Vocalunterhaltung Rücksicht genommen, weil in solcher der Verstand das Ohr in der Theilnahme unterstützt: und weil solche auf ein vermischtes Publicum allemal den meisten Eindruck macht.

Dass also eine so vernünftig gewählte, und wohlausgeführte Folge der besten Werke allgemeine und grosse Genugthuung gewährete, werden Sie schon von selbst erwarten, wenn ich es auch nicht versicherte. Es ist auch zu vermuthen, dass der angenehme Eindruck, welchen dies erste Musikfest auf die Schottländer erreicht hat, nicht nur die Musik bey ihnen allgemeiner machen werde, als sie bisher war; sondern dass auch periodische Wiederholungen desselben, wie in Englands Provinzial-Städten, dort denselben Genuss, und auch ähnliche Vortheile für wohlthätige Anstalten, gewähren werden, als dieses Erste. Die ganze Einnahme aller der erwähnten Concerte war 5735 Pf. Sterling, und die ganze Ausgabe so viel weniger, dass ein Ueberschuss von 1500 Pf. St. an wohlthätige Institute vertheilet werden konnte.

Der Beschreibung einer jeden Aufführung selbst fügt Hr. Graham auch eine kritische Uebersicht der darin gegebenen Stücke hinzu. In Ansehung der händelschen, welche Dr. Burney in seiner Beschreibung der grossen Gedächtnissfeste Handels in Westminster-Abtey, kritisirt hat, giebt er blos wörtliche Auszüge aus dieser Schrift; über die andern aber seine eigenen Bemerkungen, welche zwar von vieler Kenntniss und sehr guter Beurtheilung zeugen, aber zu lang sind, um hier mitgetheilt zu werden. Er hat seinen Beurtheilungen auch kurze Biographien von Haydn, Mozart und Händel mit einverleibt, wobey er aber die Quellen nicht erwähnet, aus welchen sie genommen sind. Seite 121 macht er jedoch eine Vergleichung zwischen Haydn, Mozart und Beethoven, welche ich nicht übergehen will. „Auf den vorhergehenden Seiten haben wir Gelegenheit gehabt, das Vortreffliche jedes dieser drey ausgezeichnetsten neuesten Componisten, Haydn's, Mozarts und Beethovens, zu bemerken: diese drey berühmten Männer sind aber in ihrem Style und ihrer Weise überhaupt so sehr verschieden, dass vielleicht eine genaue Vergleichung ihrer jedersеitigen Verdienste nicht ohne Unschicklichkeit Statt finden kann. Doch lässt sich so viel sagen, dass Haydn und Mozart, wegen der Lauterkeit und Deutlichkeit ihres Style und der auserlesenen Anordnung ihrer musikal. Perioden gleichmerkwürdig sind. Der erste schien wegen seiner umfassenden Manier u. Kenntnis des Effects; der andere, in seiner edlen Empfindung und seinem gebildeten Ausdrucke ausgezeichneter zu seyn. Beethoven scheint, bey einer weniger geordneten und gereiften Einbildung als Haydn und Mozart, eben so viel Feuer und Geisteskraft zu besitzen, als jeder derselben. Es ist diesem vortrefflichen Musiker eine gewisse Wildheit und ein herkulisches Ergreifen der Vorstellung eigen. Sein Vergnügen ist, in den Regionen des Dunkeln und Zauberischen herum zu wandern, u. das Gemüth mit Tönen zu durchschauern, welche von den Einwohnern des unentdeckten Landes herzuschallen scheinen, aus dessen Grenzen kein Reisender wiederkehrt. Jedoch verirrt er sich im Suchen nach Neuheit zu oft auf wüsten und ungebahnten Gefilden, welche ihm nichts ergeben, als einige rauhe und ungestalte Productionen, die mit Schwierigkeit erhalten werden, und die, ohne Beklagt zu werden, hätten umkommen mögen" — Hr. Graham fügt seinen Beurtheilungen auch einen „Versuch, welcher einige allgemeine Bemerkungen über die Musik enthält" mit bey, der von Seite 159 bis 171 der Abhandlung reicht, und ihm, als einem Liebhaber, viel Ehre macht. Ueber Hayda's *Schöpfung* scheint er indess zu schavisch gearbeitet zu haben, indem er nur lobt, und nicht berührt, was doch wol vernünftiger Untersuchungen, und sind diese durchgeführt, wenigstens in den Resultaten, unverholener Darlegung werth ist.

Nachrichten.

Königsberg im August. Ich glaube zur Vervollständigung meines, in No. 24 u. 25 dieser Blätter befindlichen Aufsatzes über die hiesige Musik noch das, im letzten Vierteljahre Vorgefallene berühren zu müssen, da für unser Theater wieder eine neue Epoche anhebt, indem Hr. Huray, Director des Theaters zu Danzig, auch das unsre, wie es heisst, übernehmen, und mit seiner Truppe abwechselnd in beyden Städten spielen will. So kehrt denn auch hierin nach 20jährigen Revolutionen, alles wieder zum lieben Alten zurück!

Hr. Angely, jetzt Vicedirector des Theaters zu Reval, Hr. Ritzler, dahin bestimmter Musikdirector, und dessen Frau, erste Sängerin, (ehemals bey unserer Bühne), gaben bey ihrer Durchreise eine komische (!) musikal. declam. Akademie im alten Schauspielhause. Mad. R. sang die Arie: Ach ich liebte — von Mozart, noch eine Scene von demselben, ferner ein Lied und eine Polonoise in polnischer Sprache, nicht ohne Beyfall. Hr. R. spielte ein Violinconc. von Krommer und ein Violaconc. von Arnold. Der Hr. Vicedirector declamirte Mantherley, und zur Freude seiner Freunde auch neben dem, von einer Dem. Meyer (aus Dresden) gesprochenen Monolog: Lebt wohl, ihr Berge — die Travestie desselben in gemeiner berliner Mundart, und neben Matthissons Adelaide, die Travestie: Alte Kathrine. — Schade, dass dieser nicht talentlose, junge Mann so sichtlich dem schlechten Geschmack huldigt, welches um so mehr zu bedauern ist, da man ihm die Führung einer Bühne mit anvertrauet hat. — In einem Concert des Hrn. Stieber, Mitglieds des Orchesters, Correpetitors und interimistischen Musikdirectors, hörten wir zwey, uns neue Ouverturen, von Böhner aus dem *Dreyherrenstein*, und von Fränzel aus

Carlo Fioras, beyde effectvoll; und Göpfert's *Gemälde der leipziger Schlacht*. — Der königl. preuss. Kammermusic., Hr. G. Abrah. Schneider, kehrte, nach 2jährigem Aufenthalt in Reval, mit seiner Familie nach Berlin zurück. Wir hörten in Concerten Hrn. Schns. Symphonie für 14 obligate Instrumente, seine Schlachtsymphonie, und von Dem. Joh. Schn. und Hrn. Franz Schn. mehre Arien, Duette u. s. w. von Tombolini's, Pavesi's, Nasolini's, Zingarelli's und ihres Vaters Composition. Zum Besten des Orchesters wurde mit Mühe eine Aufführung der *Schweizerfamilie* veranstaltet, welche die Hrn. Mosevius, Toussaint u. s. w. unterstützten. Dem. Schn. spielte die Emmeline, Hr. Fr. Schn. den Jacob Friburg, Mad. Schn. die Gertrude, Hr. Schn. dirigirte das Orchester. Dem. Schn. verspricht eine brave zweyte Sängerin. Ihre Stimme ist voll und stark; sie muss sich bey heftigen Affecten vor zu grellem Auftragen, z. B. vor dem widerlichen Schluchzen, hüten. Ihre Bemühungen wurden vom Publicum anerkannt. Hr. Fr. Schn. hat eine sehr bedeckte, aber gewandte Stimme. Vor der Hand singt er noch ziemlich Alles, was ihm dargeboten wird. Um Routine im Spiel zu erlangen, ist dies verzeihlich. — Zum Benefice für die *Deos minorum gentium* wurde auch der *Dorfbarbier* von Schenk, und der 2te Act der *Alins* v. Berton gegeben. — Hr. Balletmeister Uhlich liess uns einige Ballets schauen: „E. hies. hohen Adel, achtungswerther Kaufmannschaft, und verehrungswürdigem Publicum ergebenst dedicirt!“ und verhiess auf dem Zettel: „himmlische Sprünge, eine heimliche Liebschaft zweyer liebenswürdigen Töchter — mit einem Friseur und einem Bedienten, eine verliebte Menuette, *Proserbina*, (*sic!*) nach der Anordnung des Hrn. geh. R. v. Göthe“ (?!) u. s. w. — Am 28sten May gab Hr. Schneider (in den Zeitungen dazu aufgefordert, der Himmel weiss, von wem?) sein Oratorium: *die Geburt Christi*, in der deutsch-reformirten Kirche. Es sangen nur wenige Damen, aber viele Herren mit; mehr lässt sich zum Lobe der Aufführung nicht sagen. Der brave Componist hat hier offenbar etwas geliefert, was mehr für die Oper, als für die Kirche passt, wovon der Dichter zum Theil die Schuld trägt. Wir haben darüber schon vor zwey Jahren gesprochen. Die Einnahme kann nicht gross gewesen seyn.

Hr. Schn. arrangirte nun 6 Opernvorstellungen auf Abonnement. Die erste, *Titus*, fand am 5ten Jun. Statt. Hr. Mosevius hatte, in Ermangelung eines Tenoristen, den Titus übernommen. So sehr viele Mühe sich dieser so brave und sehr musikal. Sänger auch gab, so wurde dieses ewige Winseln einer, von der Natur für den Bass bestimmten Kehle zuletzt doch widerlich. Vitellia — Mad. Mosevius. Wir haben dieser schätzbaren Künstlerin stets Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und ihre herrliche, volle Stimme in gehaltenen Tönen, und ihr gutes Portamento gerühmt: aber auch nicht verschwiegen, dass sich diese ihre Stimme nicht wohl für Rouladen und Coloraturen eignet. Mad. M. müsste daher suchen, die letzten, soviel als möglich, zu vermeiden: sie schien aber ihre Musse benutzt zu haben, um Verzierungen, Triller und dgl. einzuüben; an sich sehr lobenswerth: nur hatte sie diese Uebungen nicht zur Schau stellen sollen, denn um darin zu gefallen, muss man sie leicht und vortrefflich machen können. Das Abwechseln zweyer, neben einander liegender Töne ist noch kein Triller, welcher ohne die gehörige Präcision allen Reiz verliert. Wir wiederholen es: Mad. M. wird durch die Anwendung der an ihr gerühmten Vorzüge Leuten von Geschmack überall gefallen, und auch dem Kenner für manches ihr Fehlende dadurch Ersatz geben, dass sie jene Vorzüge wirklich in hohem Maasse besitzt, (daher sich denn auch Rollen, wie Iphigenia, Lodoiska, Faniska, vorzüglich für sie eignen,) aber das Einstreuen von Modeschnörkeln wird ihr immer weniger gelingen, als solchen Sängerinnen, denen die Natur vorzüglich das Talent gab, dergleichen Sachen mit einer gewissen Leichtigkeit produciren zu können. Sie bleibe also in ihrer Sphäre, oder sie schadet sich selbst. — Dem. Schn. (Sextus) sang und spielte mit Anstrengung. Das öftere Fallen von grosser Höhe in die Tiefe, ohne gehörige Verbindung der Töne, z. B.:

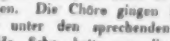

ist zwar nicht leicht: es ist aber auch nicht eben hübsch. Publius, Hr. Drechsmann. Will Hr. D., dass ein gebildetes Ohr seinen Gesang erträglich finde, so muss er zu Hause die Scala singen. Die Chöre gingen leidlich genug durch war unter den sprechenden Römern kein Cicero. Hr. Schn. hatte von dieser Vorstellung wenig Nutzen. Die 2te, *Ostade* von Weigl, und das *unterbrochne Opferfest*, mit *Weglassung der Partie des Murney*, (!) kam nicht zu Stande, weil

die Kosten nicht gedeckt waren; und so scheiterte das beabsichtigte Abonnement. Hr. Schn. reiste mit seiner Familie ab. — Am Jahrestage der Schlacht bey Belle-Alliance führte das Orchester im neuen (sehr vollen) Schauspielhause, unter Anderm, Beethovens *Schlacht bey Vittoria*, unter Leitung des Hr. Musikd. Riel auf. Das Ganze mag wol bey starkem Orchester imponiren. Hier waren offenbar der Violinen viel zu wenig, (ein hier nicht zu beseitigendes Uebel,) und die Trompeten äusserst schlecht; die meisten Tempi aber höchst matt und schleppend, z. B. das *Rule Britania*, welches einem Todtenmarsch glich. — Von fremden Künstlern hörten wir den jungen Wolfram aus Wien, auf der Flöte. Sein Vortrag im Adagio ist sehr angenehm, aber die Compositionen, welche er vortrug, waren geschmacklos. — Hr. und Mad. Mosevius sind zum Theater nach Breslau abgegangen; für unser Theater ein schwer zu ersetzender Verlust! Hr. Musikd. Präger befindet sich in Russland. —

Die kurze Notiz in No. 21 dieser Blätter: dass das hiesige Publicum mit Hrn. v. Kotzebue und Hrn. R. R. Müller unzufrieden gewesen, weil der Eine *zu gute* Mitglieder engagirt gehabt, der Andere aber *zu gute* Stücke gegeben habe, hat hier einiges Aufsehen erregt. Soviel indess der Schreiber dieses gehört, war nur *eine Stimme* darüber, dass Hr. v. K. gute Mitglieder (z. B. Mad. Schmidt) ohne Ursache verabschiedet habe und in Besetzung der dadurch entstandenen Lücken eben nicht sehr glücklich gewesen sey. Dass Hr. Müller während seiner kurzen Führung manches gute Stück, z. B. Müllners *Schuld*, einstudiren liess, hat jeder Gebildete gewiss mit Dank anerkannt. Man würde auch eben so willig dem, was am neuen Schauspielhause wirklich rühmenswerth ist, z. B. dessen Elegans und manche Bequemlichkeit, die man im alten, schlechteingerichteten Gebäude entbehren musste, Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, wenn sich der Hr. R. R. Müller nur entschliessen könnte, von der, durch die Erfahrung ganz untauglich befundenen Einrichtung mit schwerfälligen Seitenwänden, statt der Coulissen, abzugehen. Der Genius des guten Geschmacks wolle jedes Publicum, das sein Theater lieb hat, vor dieser unglücklichen Erfindung (Panoramatheater genannt) bewahren! Und was ist nun dadurch gewonnen? Eine grössere Täuschung, sagt man; aber da fehlt noch vieles, sie für den, der so wenig Phantasie besitzt, um dessen zu bedürfen, vollkommen zu machen; als da ist, bey Zimmern, die fehlende vierte Wand, bey Strassen, das Steinpflaster, bey Wald und Garten, der grüne Boden u. s. w. — Eine Erhöhung des offenbar zu tief liegenden Parterre (wozu der nöthige Raum gegen die Logen da ist) wäre auch wünschenswerth, und würde gewiss die Undeutlichkeit, über welche man jetzt mit Recht klagt, vermindern. Die Lauigkeit des hiesigen Publicums gegen Kunstgenüsse ist zwar nicht zu leugnen und auch nicht zu rechtfertigen: doch ist auch Niemand zuzumuthen, ein Theater zu besuchen, worin man nur zur Hälfte sieht und hört.

Kurze Anzeigen.

Serenaten, Ständchen und Notturnos für eine u. mehre Singstimmen, mit Begleit. d. Guitarre, in Mus. ges. von Carl Blum. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Fünf kleine Stücke für eine Singstimme mit Guitarre, ein etwas längeres Terzett für eine Tenor- und zwey Basstimmen, ohne Begleitung, u. zwey weiter ausgeführte Stücke, im Chor von vier Männerstimmen zu singen, ohne Begleitung: das enthält dies Werkchen. Die Texte sind gut gewählt: die Melodien nicht eben originell, auch nicht frey von Reminiscenzen, aber gefällig und sehr leicht; die Begleitung der Guitarre ist vortheilhaft, sowol zur Unterstützung des Gesanges, als zur Wirkung überhaupt. Das höchst einfache *Schlafliedchen*, S. 6, ist unter den Solostücken, das *Nachtlied der Krieger*, S. 11, das auch vor Jahr und Tag als musikal. Beylage zu dieser Zeitung gegeben worden, unter den mehrstimmigen Sätzen, am besten gelungen.

Overtura dell' Opera, Don Mendoze, per 2 Violini, 2 Flauti, 2 Obot, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, Viola, Basso, Tromba e Timpani, composta da Andrea Romberg. Op. 56. Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Ref. kennet die Oper, zu welcher diese Ouverture gehört, nicht, und kann daher nicht beurtheilen,

in welchem Verhältnis sie zu dieser stehet. Aber als einzeln, für sich bestehendes Concertstück hat er sie mehrmals, und stets mit Beyfall der Kenner und Nichtkenner, aufgeführt. Den Beyfall der Ersteren (so scheint es ihm) hat sie sich wol zunächst durch gewählte, wenn auch nicht immer neue Ideen, feste Haltung, gründliche, aber nicht im geringsten steife oder verbrauchte Ausarbeitung, und was man schönen, reinen Satz nennt: den, der Zweyten, zunächst durch Feuer und Leben, anziehenden Wechsel starker und anmuthiger Melodien, treffliche Instrumentirung, leicht fasslichen Zusammenhang, und nicht übertriebene Länge erworben. Dies zusammengenommen, ist nun auch, was Ref. an dem wackeren Stück rühmen u. weshalb er es allen Concert- und Theater-Directionen bestens empfehlen muss: zu tadeln aber findet er hier schlechterdings nichts. — Die Overtura (aus Es dur) gehet bald, nach kurzem, edlem Adagio, in das lebhafte, glänzende Allegro über. Ausserdem ist sie nicht schwer: doch müssen die Spieler der Saiteninstrumente, vornämlich die Geiger, Kraft und Fertigkeit, die Bläser Delicatesse beweisen. Der brave Romberg sey bedankt für diese schätzbare Bereicherung unserer Repertorien! —

Die Feyer des Geburts- oder Namenstags der Aeltern; ein Concert für das Pianoforte, mit Begleitung zweyer Violinen, Viola und Violoncell, nebst einigen Blasinstrumenten ad libitum. — — von J. N. Hummel. 73stes Werk. Wien, b. Steiner und Comp. (Fr. 3 Fl.)

Dass vom Geburts- oder Namenstage selbst im Concerte nichts vorkommen könne, sondern damit nur die Entstehung u. Gattung des Werks angedeutet werde, versteht sich von selbst. Es ist ein kleines, für ein Conc. sehr leichtes, gefälliges und munteres Stück, wie es Schüler und Schülerinnen in jungen Jahren, ohngefähr von der Geschicklichkeit, dass sie die mittlern mozartischen Sonaten und Variationen spielen können, gern und nicht ohne Nutzen einüben werden. Als Composition an sich ist freylich kein Aufhebens davon zu machen, doch auch nichts geradehin zu tadeln; es müsste denn seyn, dass der erste Satz im Ganzen einen gar zu gewöhnlichen Zuschnitt, und auch in einzelnen Figuren zu viel Gewöhnliches hat, was nicht nöthig war, um das Werkchen seinem Zweck gemäss zu schreiben — wie Hr. H. durch den letzten Satz beweiset. Dass ein so wackerer Componist und vielerfahrner Lehrer auch solche Kleinigkeiten so schreibt, das man ihn nicht verkennt und die Jugend Nutzen davon hat, braucht kaum erwähnt zu werden. — Die Einrichtung ist übrigens für einen Familiencirkel möglichst bequem: alles Hauptinteresse fällt in die Solostimme. das Quartett ist sehr leicht und zur Begleitung hinreichend; hat man noch einen Flötisten, zwey Hoboisten, zwey Hornisten und einen Fagottisten, so können auch diese, zusammen, oder einzeln, wie sichs eben thun lassen will, theilnehmen. und für den Fall, dass auch sie Dilettanten sind, ist es ihnen wenigstens leicht und bequem genug gemacht. — Der Stich ist gut.

XII einstimmige Gesänge mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte — — von F. X. Eisenhofer. 5tes Werk, 1ster, 2ter Heft. München, b. Falter. (Pr. jedes Hefts 2 Fl.)

Die meisten dieser Gesänge sind durchcomponirt; doch mehre so, dass die Hauptmelodie, so weit der Text es dem Componisten zuzulassen schien, beybehalten ist. Eine verständige Ansicht der Gedichte und ein Talent für gut singbare Melodien zeigt sich überall. Für die Harmonie ist weniger gethan, als der Klavierspieler wünschen darf, weil die Gesänge ursprünglich für die Guitarre empfangen und geboren waren. Manches Unrichtige harmonischer Folgen, und auch in der Declamation einzelner Stellen, hätte verbessert werden sollen. Auch ist manches Stück gar zu lang geworden, was wenigstens dann bemerkbar wird, wenn man mehre nach einander vorträgt, vornämlich da sie meist sentimentalen Inhalts sind. Doch hat freylich der Componist das Recht, zu sagen: Ihr sollt nicht mehre nach einander vortragen; wogegen dem Sänger die Instanz bleibt: Ihr solltet euch, wollt ihr ins Lange und Breite ausführen, mehr der Mannigfaltigkeit befleissigen. — Die Sammlung bleibt indess eine der bessern aus den letzten Jahren, und wird gewiss Sänger — wol Sängerinnen noch mehr — unterhalten: auch, wegen der guten Behandlung der Singstimme, ihnen nützen. No. 4 im ersten Heft ist Ref. das liebste Stück von allen, obgleich es eines der kürzesten ist. —

Monolog aus Schillers Jungfrau von Orleans, in Musik ges. von Adr. Romberg. Klavierauszug. Op. 38, 12tes Werk der Gesangstücke. Hamburg, b. Böhme. (Pr. 20 Gr.)

Das Stück ist aus den Concerten des Componisten, wo er es oft mit Orchesterbegleitung aufführte, und denn aus den Berichten über diese Concerte bekannt. Es war an sich kein glücklicher Gedanke, diesen herrlichen Monolog (den zweyten) als Opernscene zu behandeln. Den *Musiker* hätte schon abschrecken sollen, dass, bey vielem Texte, doch die Situation dieselbe bleibt; und auch, dass keine Gelegenheit zu einem musikalisch befriedigenden Schlusse gegeben ist. Hr. R. hat indess vieles gethan, durch Talent, Einsicht und Sorgfalt, auf das Einzelne und dessen Ausbildung verwendet, dem musikal. Effect des Ganzen möglichst nachzuhelfen; ja man kann sagen, er hat darin hin und wieder zu viel gethan. So ist z. B. das Abweichen vom eigentlichen Gesang ins Recitativ an einigen Orten nicht im Gedicht begründet; die künstlichen Modulationen, S. 18, sind ebenfalls nicht durch dasselbe motivirt, u. dgl. m. Anderes ist dagegen sehr gelungen; vor allem, der innige, einfache, wahrhaft schöne Gesang von den Worten an: Frommer Stab, o hätt' ich nimmer — Die Declamation ist, einige Stellen abgerechnet, richtig: aber fast nirgends treffend, lebendig und belebend genug.

Zwölf leichte Klavierstücke, compon. von C. H. Meyer. 18tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 20. Gr.)

Ref. wünscht, dass diese Sammlung sehr mannigfaltiger, grösserer und kleinerer Uebung- und Unterhaltung-Stücke nicht etwa um des einfachen Titels willen übersehen werde. Sie verdient eine gute Aufnahme, sowol von Lehrern und Lernenden, als auch von Dilettanten, die für sich etwas Angenehmes, aber nicht Oberflächliches, spielen wollen. So anspruchlos diese Stücke entworfen u. mit wie wenigen Mitteln sie ausgeführt sind: keinem Kunstverständigen wird entgehen, der Verf. besitze wirklich eigenthümliche Erfindung, gründliche Kenntnisse und viel Lebendigkeit. Er hat hier nicht eben für die ersten Anfänger, sondern für solche geschrieben, die, der Elemente mächtig, nun an etwas Zusammenhängendes gehen, und auch für den Geist und Geschmack etwas haben wollen. — Noch einmal: das Werkchen ist in seiner Art wahrhaft gut und lobenswürdig.

Exercices pour la Guitarre, comp. — — par C. Blum. Cah. 2. Cah. 3. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Jeder Heft 8 Gr.)

Wer die Guitarre vollstimmig und überhaupt als Solointrument behandelt, oder sie so behandeln lernen will, kann vom Vortrag dieser Stücke Nutzen und Vergnügen haben. Sie sind unterhaltend und mit guter Kenntnis des Instruments geschrieben; und zwar nicht leicht, doch auch nicht so schwer, als etwa die bekannten Giuliani's. Jedes Heft enthält einen ziemlich lang ausgeführten Satz — das erste ein *Pot-pourri*, das zweyte ein *Moderato* — und dann eine Reihe Variationen über angenehme Themata.

Huit Pieces pour 3 Cors, Tromba in F, Trombone Tenore et Basso, comp. par Jos. Schnabel. à Breslau, chez Förster. (Pr. 1½ Gr.)

Regimentsmusiker und Harmoniegesellschaften, die oft, aus Ermangelung besserer und eigens für ihren Bedarf gearbeiteter Stücke, gemeine, charakterlose, oder wenig passende, aus Opern u. dgl. arrangirte Musik spielen müssen, werden diese kleinen Stücke willkommen heissen. Sie sind sehr verschiedener Gattung — kleine Allegros, Andantes und Märsche; keines ist ganz unbedeutend, u. alle sind mit Einsicht, auch in die Natur der Instrumente, leicht für die Hörenden und Ausführenden geschrieben. Die ungewöhnliche Wahl u. Zusammenstellung der Instrumente giebt diesen Sätzchen noch ein neues Interesse, und, da jene fast nur tiefere sind, einen gewissen Ernst, der ihnen recht gut steht. Doch könnte man den Ideen selbst hin u. wieder mehr Eigenthümliches wünschen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. Nº. 38 1816.

Alexanders Fest und *Samson*, zwey Oratorien von Händel.

In Dr. Karl Burney's *Nachricht von Georg Fr. Händels Lebensumständen*, übersetzt von J. J. Eschenburg, (Berlin und Stettin, bey Fr. Nikolai 1785) kommt die Versicherung vor, dass Handels Oratorium *Samson* in England neben das Oratorium *der Messias* gestellt, und allen übrigen Werken jenes unsterblichen Meisters vorgezogen werde. Im Vertrauen auf diese Versicherung bemühte sich der k. k. Hofsekretär J. Mosel zu Wien, die in London gestochene Original-Partitur dieses Werks zu erhalten, und fand, dass jenes Urtheil nicht nur vollkommen gegründet, sondern dieses Oratorium, bey gleichen Vorzügen in der Meisterhaftigkeit und Grossheit des musikal. Satzes, rücksichtlich auf Tiefe des Gefühls alle übrigen 23 Oratorien Händels zurücklasse. Da die Gesellschaft der *Musikfreunde des österreich. Kaiserstaates*, deren grosse Concerte Hr. Mosel bisher geleitet hat, den Vorsatz gefasst hatte, bey der Zusammenkunft der fremden Souveräne in Wien (1814) Se. Maj. den Kaiser um die gnädigste Erlaubnis zu bitten, die hohen Gäste mit einem grossen Concerte in der k. k. Reitschule unterhalten zu dürfen: so hielt Hr. Mosel diese feyerliche Gelegenheit für die schicklichste, ein für Wien ganz neues Werk des grössten Meisters in dieser Musik-Gattung zum Gehör zu bringen. Er übersetzte daher Miltons Gedicht zu Handels Musik, und vermehrte in dieser die Instrumentalbegleitung: weil aber die Original-Partitur (London 1742) 43 Musikstücke enthielt, folglich die Aufführung des ganzen Werks die vorgeschriebene Dauerzeit um das Doppelte würde überschritten haben, entsprang die zweyfache Aufgabe, das Ganze dergestalt abzukürzen, dass sowol in dem Gedichte, welches eine zusammenhangende Handlung darstellt, keine Lücke entstehe, als auch von den Musik-Stücken keines derjenigen verloren gehe, deren Gesammtheit das Oratorium auf jene hohe Stufe erhoben haben, welche es im Gebiete der Tonkunst einnimmt *). Die Ausführung des ersten Theils dieser schweren Aufgabe zeigt das Textbuch dieses Oratoriums; den zweyten Theil derselben hat Hr. Mosel dadurch gelöst, dass er durchaus nur solche Arien wegliess, die — obschon, wie Alles, was aus Händels Feder floss, hohe Gediegenheit des Tonsatzes tragen, aber gleichwol weder Gefühle, noch Leidenschaften ausdrücken, u. in Hinsicht auf Formen ganz dem Geschmacke jener Zeit angehören, in welcher der grosse Tonsetzer gelebt hat **). Die Bitte der Gesellschaft wurde von dem Kaiser huldvoll aufgenommen u. gewährt, das zur Aufführung vorgeschlagene Werk genehmiget, die durch ein Orchester von 700 Personen bewirkte Aufführung selbst aber zu einem der prächtigsten Hof-Feste jener, an glänzenden Festen so reichen Epoche erhoben. Bey den vorher gehaltenen grossen Proben erweckte dieses herrliche Oratorium den Enthusiasmus aller Zuhörer; die Ouvertüre und der Schlusschor des zweyten Theiles wurden jedesmal zu wiederholen verlangt, bey manchen anderen Gesangstücken sprach sich die Wirkung in thränenden Blicken aus, und das Ganze erhielt die entschiedenste Bewunderung. Bey der Aufführung selbst konnte

*) Vorerinnerung zum Textbuche des Oratoriums Samson. (Wien, bey Pietro Mechetti 1814.)

**) Eben dort.

man den erreichten Effect nicht beurtheilen, weil die Anwesenheit der Monarchen laute Aeusserungen des Beyfalls untersagte. Nach der Aufführung aber wurde dieses Werk sehr verschieden beurtheilet, ja, gewohnt, Kunstwerke, wie Künstler, immer nur durch Vergleichungen zu schätzen, setzte es ein grosser Theil der Zuhörer dem, durch eben die Gesellschaft früher aufgeführten Oratorium, *Timotheus*, (eigentlich: *Alexanders Fest*,) sogar nach.

So lange in solchen Fällen nur von dem individuellen Geschmacke, und von dem Rechte die Rede ist, demselben gemäss seine Meynung zu äussern, lässt sich blos der Wunsch entgegensetzen, dass in der Musik gründliche Kenntnisse und ein geläuterter Geschmack bald grössere und allgemeinere Fortschritte machen möchten: wenn es sich aber um wirkliche Urtheile handelt, deren Grund oder Ungrund sich erörtern lässt: so kann es nicht mehr gleichgültig seyn, zu welcher Meynung diejenigen verleitet werden, welche ihr Urtheil nach dem Ausspruche Anderer zu regeln pflegen, und sich nicht im Stande befinden, sich selbst über ihre Meynung Rechenschaft zu geben. Es heisst daher nicht nur dem Andenken des unsterblichen Handel gebührend huldigen, sondern auch dem musikliebenden Publicum einen wesentlichen Dienst leisten, wenn man die erwähnten Urtheile unparteyisch beleuchtet, und es ist nur zu bedauern, dass dabey gegen die Ueberzeugung, *man müsse Kunstwerke und Künstler nie nach Vergleichungen mit andern, sondern immer nur nach ihrem eigenthümlichen Werthe beurtheilen*, vorgegangen werden muss, weil denjenigen, welche das Oratorium *Samson* nicht gehörig würdigen, nur auf dem von ihnen selbst eingeschlagenen Wege begegnet werden kann. Es sey daher erlaubt, mittelst einer Parallele die Untersuchung vorzunehmen: ob nicht jedes preiswürdige Tonstück des *Alexanders-Festes* durch eines von gleichem Werthe im *Samson* aufgewogen werde?

Alexanders Fest.

No. 1. „Selig, selig, selig Paar!" *Arie mit Chor.* Eine leicht fassliche, anziehende Melodie, von des Meisters gewohnter, kraftvoller Harmonie verschönert.

Samson.

No. 1. „Erschallt, Trompeten, hehr und laut!" *Chor der Priester Dagons*, welcher jenes Gesangstück sowol an kunstreicher Ausführung, als kühner Wirkung übertrifft,

Alex. F. No. 2. „Den stillen Trupp entzückt das hohe Lied." *Chor.* Zartheit wechselt hier mit Kraft, und beyde einen sich zum contrastreichen Ganzen. *Sams. No.* 15. „Im Donner komm, o Gott, her ab!" *Chor der Israeliten.* Der Mittelsatz desselben: „Um deinen Schutz fleh'n deine Diener dich," ist eben so rührend durch seine Einfachheit, als der sich am Ende wiederholende Vordersatz imponirend durch seine Kraft ist.

Alex. F. No. 5. „Der König horcht etc." *Arie.* Veraltete Melodie, veraltete Form der Ausführung, eine Arie der Art, wie — die Original-Partitur des *Samson* mit der neuen Bearbeitung verglichen — deren zwanzig zum wahren Vortheile des Ganzen weggelassen wurden. Da aus der hier nebenstehenden Ursache im *Samson* keine Arie vorkömmt, die mit jener in eine Parallele gesetzt werden könnte; wird ihr die *Arie* des Helden *No.* 2. „Nacht ist's umher!" entgegengestellt, bey welcher Jedermann wird gestehen müssen, dass es unmöglich sey, eine edlere, und zugleich eindringendere Klage zu hören.

Alex. F. No. 4. „Bacchus, ewig jung und schön." *Arie mit Chor.* Niemand wird das charakteristische dieser Hymne verkennen, die einen so lebhaften Begriff von der Weise giebt, wie Bacchus bey den Griechen am feuchten Kehlen, vom Schalle der Hörner begleitet, besungen wurde. *Sams. No.* 13. „Gott Dagon hat den Feind besiegt!" *Arie mit Chor.* Dieses, vom Triumphgefühle der Heiden schwellende Loblied ihres Gottes, ist mit jenem Gesangstücke wenigstens von gleichem Werthe.

Alex. F. No. 5. „Er sang den Perser, gross und gut." *Arie mit Chor*, ohne Zweifel in diesem Oratorium dasjenige Gesangstück, welches am tiefsten auf das Gemüth wirkt, und durch die Instrumentirung unseres ewig verehrten Mozart am meisten verschönert wurde. Gleichwol kann ihm die rührende Bitte, die ergreifende Trauer der *Arie. Sams. No.* 7. „O, hör' mein Fleh'n, allmächt'ger Gott!" und des damit verbundenen Chores: „Sie treten deinen Knecht in Staub", mit der vollen Ueberzeugung an die Seite gesetzt werden, dass dieses Gesangstück an Ausdruck jenem gleich, an harmonischem Werthe noch höher zu achten sey.

Alex. F. No. 6. „Töne sanft, du lydisch Brautlied!" Diese sanfte, durch die Begleitung des Violoncellos Reitz erhobte *Arie*, kann sich nicht mit der,

von den Empfindungen der zartesten Liebe überströmenden *Arie, Sams. No.* 8. „Vertraue, Theurer, meinem Worte," messen, und der Unisono-Chor der Jungfrauen Dalila's, welcher diese begleitet, lässt an anmuthvoller Wirkung jene Begleitung des Violoncello weit zurück.

Alex. F. No. 7. Die *Arie*: „Krieg, o Held, ist Sorg' und Arbeit," hat als Melodie ein sehr untergeordnetes Verdienst, und wird nur durch den soliden Satz der Begleitung ihres Autors würdig. Unter den durchaus declamirten und charakteristischen Arien des Oratoriums *Samson* ist keine zu finden, die nicht einen höheren Werth hatte; es mag daher, im Mangel einer ähnlichen, hier die *Arie No.* 14, „Herrlich erscheint im Morgenduft," stehen, in welcher Anfangs das liebliche Bild der sich in der See spiegelnden Sonne mit allem Reitze der Anmuth, dann aber das Entweichen der bleichen Geister mit schauererregender Wahrheit dargestellt wird.

Alex. F. No. 8. „Die ganze Schaar erhebt den Lobgesang." Chor, voll Leben und Bewegung, die Singpartien effectvoll in einander verschlungen, und besonders der letzte Satz, im vier Viertel-Takte, von vollendeter Wirkung. Allein er wird durch den prachtvollen *Chor, Sams. No.* 5: „O, alles Lichtes Quell" in all diesen Vorzügen übertroffen; durch diesen Chor, der offenbar einem unserer gefeyertesten Meister die erste Idee zur Behandlung eines hochbeliebten Tonstückes gab.

Alex. F. No. 9. „Der Held, der seine Liebe kaum verhehlt." *Arie.* Dieses Gesangstück kann durch den Vortrag einer klangvollen Stimme sehr interessant werden, wie uns die Erfahrung bey der hiesigen Aufführung dieses Oratoriums gezeigt hat; aber diese Bedingung ist durchaus nöthig, um die veralteten Formen vergessen, und die bis zum Ueberdrusse getriebenen Wiederholungen nicht unangenehm zu machen. Aus bereits angeführten Gründen kann dieser Arie keine analoge entgegengesetzt werden. Mit desto grösserem Ruhme kann diesen Platz die *Arie mit dem Chor: Sams. No.* 17. „Ihr Söhne Israels, klaget nun," einnehmen, die durch die Wahrheit im Ausdrucke des Schmerzes keine fühlende Brust unbewegt lässt, während der Kenner auch noch die Schönheit des Satzes bewundert.

Alex. F. No. 10. „Brich die Bande seines Schlummers" *Chor.* Diese lärmende Composition, welche am meisten auf die grössere Zahl der Zuhörer gewirkt hat, ist ungemein glücklich auf den Effect durch eine grosse Masse von Tonkünstlern berechnet, und kann in diesem Falle den erstaunenswürdigsten Eindruck nie und nirgends verfehlen. Als Composition an sich betrachtet, hat dieser Chor den geringsten Werth aus allen Chören, die Handel jemals geschrieben hat, und dass er *nur* durch eine ungeheure ausführende Menge Glück machen kann, ist dadurch unwiderlegbar bewiesen, dass er *vor* dem ersten grossen Liebhaber-Concerte hier schon gehört, aber kaum bemerkt wurde, u. dass er *nachher*, bey einer anderen Gelegenheit, durch ein zwar noch immer zahlreiches, aber nicht so starkes Orchester, als jenes des grossen Concertes in der kais. Reitschule war, aufgeführt, von Seite der Musik ohne alle Wirkung blieb. Stolz kann sich diesem Chore der *Doppelchor, Sams. No.* 12. „Ehret auf seinem ew'gen Throu." gegenüber stellen, der an Kraft und Wirkung jenem gleich, an innerem Werthe der Composition so weit überlegen ist.

Alex. F. No. 11. „Gieb Rach'! gieb Rach'!" *Arie.* Ein Gesangstück voll Feuer, jedoch durch veraltete Formen ungenissbar. Wegen Mangel einer ähnlichen Arie muss hier die, aus tiefster Seele geschöpfte *Arie mit dem Chor, Sams. No.* 19. „Ueber deinem Grabe sey süsser Fried' und hoher Ruhm," angeführt werden.

Alex. F. No. 12. „Ha, welche bleiche Schaar!" *Arie.* Eigentlich ein Theil der obigen, und nur bey hiesiger Aufführung durch den Vortrag getheilt. Diese Arie ist die einzige schildernde im *Alexanders Feste*; schauerlich ist ihr Eindruck, mit Entsetzen und Trauer zeigt sie das leichenbedeckte Schlachtfeld. Im *Samson* ist keine Arie, die mit jener, dem Charakter nach, völlig homogen wäre; aber es dürfte hier das Largo der *Arie No.* 4. „Nur Trauertöne sing' ich nun," an seinem Platze stehen, welches durch seine ausdrucksvolle Melodie und Harmonie jedes Herz bewegt.

Alex. F. No. 13. „Es jauchzen die Krieger," *Arie und Chor*, ist so alles Ausdrucks ledig, und von so unanziehender Form, dass bey der hiesigen zweyten Aufführung dieses Oratoriums einmüthig beschlossen wurde, sie ganz wegzulassen. Der *Chor der Priester Dagons, Sams. No.* 11. „Gesang und Tanz vereine sich," worin über das sich immer gleich bleibende Thema der Saiteninstrumente, die Singstimmen und Blaseinstrumente in so mannigfaltigen Satzen gebaut sind, dass jenes Thema immer ein neues zu seyn scheint, bietet dagegen,

nebst einer herrlichen Wirkung, das Interesse sinnreicher Kunst.

Alex. F. No. 14. „Vom Himmel kam Caecilia," *Chor*, von ehrfurchtgebietender Grösse, und ungemeinem Verdienste des Contrapunktes; doch von dem gemüthererhebenden, zur höchsten Andacht stimmenden *Chore, Sams. No.* 10. „Hör', Jacobs Gott," am Werthe der Composition völlig erreicht, an imposanter Wirkung noch übertroffen.

Alex. F. No. 15. „Timotheus! entsag' dem Preis!" *Schlusschor.* Dieser Chor, ein Meisterstück der ersten Klasse, eine aus vier Subjecten gearbeitete Fuge, wird ewig eines der ersten Muster für diese Gattung des Tonsatzes bleiben. Wenn ihm daher der Schlusschor im *Samson No.* 20. „Laut schalle uns'rer Stimmen voller Chor!" an Künstlichkeit nachsteht; so wird man ihm, in Hinsicht auf Leben und kraftvollen Effect, den Vorzug eingestehen müssen, wodurch ihr Werth sich im Ganzen gegenseitig vergütet.

Nun bleiben im Oratorium *Samson* noch folgende Nummern zu erwähnen übrig: die herrliche *Fuge No.* 5. „Dann sollt ihr seh'n, dass Er, dess Nam' Jehova ist," worin alle Kunst dieser Gattung erschöpft ist; der pompreiche *Chor No.* 6. „Zum glanzerfüllten Sternenzelt," welcher den ersten Theil des Oratoriums beschliesst; das charakteristische *Duett No.* 9. „Fort! fort von hier!" der durch den Ausdruck der Verzweiflung so mächtig wirkende *Chor No.* 16. „Hör' mich, o Gott!" und der in seiner Art einzige *Trauermarsch No.* 18., dieser Triumph einfacher Grösse; wornach sich in dem Oratorium *Samson*, ausser der hoheren Vortrefflichkeit der meisten Gesangstücke, auch noch ein grösserer Reichthum von fünf meisterhaften Tonstücken zeigt.

Diese Parallele kann mit der Bemerkung geschlossen werden, dass die Ouvertüre des Oratoriums *Samson* in ihrem Maestoso sogleich den hohen Charakter des Gegenstandes ausdrückt, welchen das darauf folgende Gedicht behandelt, und das Allegro, wenn auch seine Fuge nicht so vollständig ausgeführt ist, als jene im Allegro der Ouvertüre des *Alexanders-Festes*, hingegen an Pomp und Lebhaftigkeit über jenes das Uebergewicht behält.

Wenn nun noch angeführt wird, das Miltons Gedicht ein interessantes, dramatisches Ganzes ist, während das drydensche nur eine unzusammenhangende Rhapsodie (?) darbietet: dass alle im *Samson* beybehaltenen Musikstücke das Jahr 1742, in welchem sie componirt wurden, so gar nicht verrathen, dass sie vielmehr in unseren Tagen verfasst zu seyn scheinen, welches bey alteren Kunstwerken nur dann geschehen kann, wenn überall blos *Wahrheit des Gefühls* herrscht, und dem *Geschmacke der Zeit* kein Theil an den Formen gelassen wurde; dass die beybehaltenen Arien entweder sentimentalisch oder beschreibend, alle aber declamirt, und nirgends die Worte blos zu musikal. Figuren verwendet sind, welch Letzteres mit *allen* Arien im *Alexanders-Feste* mehr oder weniger der Fall ist; dass in den Choren die tiefest gedachte Charakteristik liegt, und — wie ein hiesiges öffentliches Blatt treffend bemerkte — in den Choren der Philister Uebermuth, Frechheit, und zuletzt haltunglose Verzweiflung, in jenen der Israeliten hingegen Frömmigkeit, Ergebung und Zuversicht herrscht *), während die Chore im *Alexanders-Feste* — jeder einzeln genommen, des grossen Tonsetzers würdig — der Natur des Gedichtes nach, im Charakter durchaus unter sich verschieden sind, und deshalb keinen Total-Eindruck gewähren; dass endlich das Oratorium *Alexanders-Fest* zur *ersten* Production der grossen Musikliebher-Gesellschaft nicht deshalb gewählt wurde, weil es *das beste* Werk *Handels* ist, (wie es denn nach dem Ausspruche aller Kenner in die untere Reihe der Arbeiten dieses Genius gehört,) sondern weil es das *leichteste zur Ausführung* war, und man, sehr vernünftig, mit einer so grossen, noch gar nicht zusammen eingespielten Masse von Ausführenden **) stufenweise vorzugehen beschlossen hatte: so dürfte der gänzliche Ungrund eines Vorzuges des *Alexanders-Festes* über *Samson* hinlänglich erwiesen, hingegen schwer zu enträthseln seyn, wie das Urtheil der Zuhörer über letzteres Oratorium getheilt, und grösstentheils unrichtig ausfallen, ja noch mehr, wie sogar einer der gefeyertesten lebenden Tonsetzer — welchem freylich Handels Gabe, *grosse Wirkungen* mit *einfachen Mitteln* hervorzubringen fremd ist — sich zu einem

*) Friedens-Blätter, No. 28. d. 20. October 1811.

**) Damals 600.

sehr schiefen Urtheile und zur Behauptung verirren konnte: dieses Werk habe Handel in seinen letzten Lebenstagen, mit schon abnehmender Kraft geschrieben, während das chronologische Verzeichniss der 24 Oratorien dieses musikal. Heros zeigt, dass es ein Jahr nach dem Oratorium, *der Messias*, füglich gerade in der blühendsten Zeit Handels, geschrieben wurde, und dass dieser eben so fruchtbare, als unerreichte Meister *nach* dem Oratorium *Samson* noch *dreyzehn* Oratorien (worunter *Judas Machabäus*) componirt habe, deren Letztes des grossen Autors noch eben so würdig, als das erste (*Acis und Galathea*) ist *).

Dergleichen seltsame Meynungen, und der hohe Beyfall, welchen das Oratorium *Samson* von einem Theile der Zuhörer erhielt, lassen sich daher nur allein dadurch erklären, dass das *Alexanders-Fest* das erste musikal. Werk war, welches man von einer so grossen Menge Sänger und Instrumentisten aufführen hörte, wodurch dieser erste Eindruck so mächtig, so unverlöschlich wurde, dass er zur Stunde noch durch keinen folgenden (auch nicht durch die sehr gelungene Aufführung des Oratoriums, *der Messias*, im Jahre 1815) aufgewogen, und jener Reitz der Neuheit in der Ausführung selbst durch den Reitz der Neuheit des Gegenstandes noch nicht besiegt werden konnte; wohingegen bey der Production des Oratoriums *Samson* die imposante Gegenwart so vieler Souveraine, der Glanz ihrer Umgebungen, die Pracht des reich decorirten, bis zum Grade des Sonnenlichtes durch mehre tausend Kerzen erleuchteten Locals u. s. w. die Anwesenden von dem Genusse der Musik durch hundertfältige Zerstreuung so sehr abzog, dass gewiss nur Wenige aus der zahlreichen Versammlung im Stande waren, das Werk in seinem vollen Inhalte zu geniessen, und es daher um so mehr zu bedauern ist, dass die Gesellschaft bis jetzt keine Wiederholung desselben veranstaltet hat.

Bey dieser Gelegenheit ist noch ein anderer Irrthum aufzuklären, welcher sich ziemlich allgemein verbreitet hat. Man hat nämlich auch behaupten wollen, dass das Oratorium *Samson* für die Gelegenheit, bey welcher es aufgeführt wurde, nicht passend war, und *Alexanders-Fest* angemessener gewesen wäre. Um diesen Vorwurf zu entkräften, müsste man vor Allem die Frage entscheiden können: ob das Musikwerk zur Gelegenheit, bey der es aufgeführt wurde, passen *sollte?* — Man hat auf dem hiesigen Theatern weder ein Schauspiel, noch eine Oper oder ein Ballet gesehen, welches Bezug auf die damalige glänzende Epoche gehabt hätte, noch hat irgend ein Prolog darauf hingedeutet. Woher kam also die Forderung, dass gerade das grosse Concert, welches seiner Natur nach unter allen Festen am wenigsten zur Analogie geeignet ist, mit der Gelegenheit analog hätte seyn sollen? — Aber auch diese Forderung zugegeben, dürfte es nicht schwer seyn zu entscheiden, ob ein Gedicht, dessen Held „noch ein Gott dünkt, sein Haupt bewegt, und *wähnt*, es bebe die Welt" — der „von Lieb' und Wein berauscht" in Thais Arme sinkt, und nur, „mit lautem Donner aus dem Schlummer geweckt," erwacht, um sich „von Thais führen und *zum Verderben* leuchten" zu lassen — — oder ob ein Gedicht, das auf eine erhabene Weise den Sieg des Gottvertrauens über die Gottlosigkeit, der gerechten Sache über die anmassende Gewalt darstellt, der Gelegenheit, bey welcher das Oratorium zum ersten Male gegeben ward, mehr anpassend gewesen sey. —

Diese Parallele werde mit der Bemerkung geschlossen, dass alles hier Gesagte keineswegs eine Apologie der Wahl *sey*, welche die Gesellschaft der hiesigen Musikfreunde zu jenem festlichen Concerte getroffen hat; einer Wahl, die nie misslingen *konnte*, sobald sie wieder auf ein Werk des unsterblichen Handel fiel, bey welchem — alle im Ganzen vortrefflich — es, nach der Verschiedenheit des Details, nur auf das Mehr oder Weniger ankommt, und die man doch wahrlich nicht auf dieselbe Art beurtheilen kann, wie Producte eines jungen Tonsetzers unserer Tage, der sich erst einen Namen machen müsste. Die Absicht dieses Aufsatzes geht demnach vielmehr dahin, auf dem nämlichen Wege der Vergleichung,

*) Im Jahre 1720: Acis und Galathea; Esther. 1733: Athalia; Deborah. 1736: Alexanders-Fest; Ode an die heil. Cäcilia. 1738: Israel in Aegypten. 1739: L'Allegro ed il Pensieroso. 1740: Saul. 1741: der Messias. 1742: Samson. 1743: Belsazer; Susanna. 1744: Herkules. 1745: das Gelegenheits-Oratorium. 1746: Joseph; Judas Machabäus. 1747: Alexander Balus; Josua. 1749: Salomon. 1750: Theodora. 1751: Jephta; der Triumph der Zeit und der Wahrheit; La resurrezzione.

auf welchem man irrige Meynungen verbreiten, dem Geschmacke eine schiefe Richtung geben, und dem *Alexanders-Feste* einen Vorzug über den *Samson* zusprechen wollte, den es nicht besitzt, die Meynung durch Gründe zu berichtigen, den Geschmack durch Ueberzeugung zu leiten, und dem Oratorium *Samson* jene hohe Stufe zu bewahren, die es einzunehmen den vollgültigsten Anspruch hat.

Wien, 1816.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Monats August. Den 3ten ward zur Feyer des Geburtsfestes des Königs zum erstenmal gegeben, und seitdem öfters mit Beyfall wiederholt: *Undine*, Zauberoper in 3 Abtheilungen, von Friedr., Baron de la Motte Fouqué. Der Inhalt der Oper ist aus dem lieblichen Mährchen des berühmten Dichters bekannt, und ohne dasselbe auch nicht durchgängig verständlich; was den Eindruck auf die Menge schmälert. Die Musik ist von dem hiesigen Kammergerichtsrath, Hrn. Hoffmann, Verf. der *Phantasiestücke in Callots Manier* und der *Elixiere des Teufels*. Es wäre ihr im Ganzen nur etwas mehr *dramatische* Haltung zu wünschen: doch zeugt sie von tiefer Empfindung und regsamer Einbildungskraft. Mehre Stücke sind trefflich, und sind es in jeder Hinsicht. Am meisten gefielen im 2ten Act: Berthalda's (Dem. Leist) und Undinens (Dem. Eunike) Duett: Rauscht, ihr grünen Bäume etc.; Undinens Arie: Wer traut des launigen Glückes Flügeln etc., und ihr Lied: Morgen, so hell etc. Auch das Aeussere war durch die Generalintendantur wohl bedacht. Die Costumes waren nach Bildern alter Meister vom Hrn. Grafen Brühl selbst gezeichnet. Unter den vortrefflichen, sich durch Wahrheit auszeichnenden Decorationen des geh. Raths Schinkel gefielen besonders: die Hütte des Fischers, die hochgewölbten Säle mit ihren gothischen Verzierungen, Bildwerken und Malereyen, die Waldgegend mit den Wasserfällen bey Mondschein, der wogende See, von Gletschern und Felsmassen umgeben, der Palast der Wassergeister von Korallen und Krystallen erbaut, und durch aufsteigende und verschwindende Nebel bald weniger, bald mehr sichtbar.

Den 23sten ward zum erstenmal gegeben: *die Alpenhütte*, Oper in einem Aufzug, vom Staatsrath v. Kotzebue, mit Musik vom Assessor J. P. Schmidt. Der Inhalt der Oper ist aus dem *dramatischen Almanach* bekannt. Die Composition gefiel, ungeachtet mehrer Reminiscenzen; sehr besondern Beyfall erwarben sich: das Quartett von Camilla (Mad. Milder-Hauptmann), Clara (Dem. Eunike,) Altieri (Hr. Fischer) und Federico (Hr. Stümer): Willkommen etc; Altieri's Romanze: Uebung ächter, reiner Tugend etc.; Clara's Lied: Hier, wo keine fetten Heerden etc.; Camilla's und Clara's Gebet: Engel Gottes, sey ihr Begleiter etc.; Camilla's Recitativ und Arie: Mein Vater etc., und Camilla's und Clara's Duett: Einem matten Hoffnungsschein etc.

Mad. Wranitzky-Seidler hat in diesem Monat folgende Gastrollen gegeben: den 10ten die Gräfin Almaviva in Mozarts *Figaro*, den 21sten die Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris*; den 27sten die Armantine in Mehul's *Je toller je besser*. Die Schönheit, Leichtigkeit und Anmuth ihres Gesanges, der geschmackvolle Vortrag und ihr lebendiges Spiel erregten allgemeine Freude. In der letzten Oper trat auch Hr. Schneider von hier, bisher Mitglied des Theaters zu Reval, als Johann auf, und erzeugte durch die Geläufigkeit und den Umfang seines Baritons, der noch in der letzten Zeit von Fischers Unterricht sehr gewonnen hat, u. durch Leben und Gewandtheit im Spiel, nicht geringe Hoffnungen. Seine Schwester ist noch in zwey Gastrollen aufgetreten; am 14ten als Myrha in Winters *unterbrochenem Opferfest*, und am 22sten als Sextus in Mozarts *Titus*. Im letzten Stück spielte und sang sie gut, befriedigte aber nicht alle Erwartungen. Desto mehr gefiel Mad. Schulz, die nach ihrer Kunst- und Badereise zuerst als Vitellia wieder auftrat, und mit dem lebhaftesten Beyfall ihre Rolle durchführte, auch in den von Süssmayer geschriebenen Recitativen, die freylich mit den im edelsten Style componirten mozartischen Gesängen sonderbar contrastiren. — Mad. Minna Becker, geb. Ambrosch, erste Sängerin des Theaters zu Hamburg, ist nur einmal aufgetreten, am 16ten als Constanze, in Mozarts *Belmonte* und *Constanze*. Mit fremdiger Theilnahme begrüsste man die Landsmannin, die durch die ungewöhnliche Höhe ihrer Stimme, (es ist schon von Andern bemerkt: sie singt bis 3gestrichen A, und macht Triller selbst auf 3gestr. F,) wie

durch leidenschaftlichen Vortrag z. B. der bekannten Arie: Martern aller Arten etc. sehr lauten Beyfall fand.

Am 27sten starb hier der sehr bekannte Privatmusiklehrer, Joh. Aug. Patzig, geb. 1756, der über 30 Jahre in seinem, mit Bildnissen berühmter Tonkünstler geschmückten Saale ein Uebung-Concert für seine Schüler und andre Musikfreunde unterhielt, das viel Gutes gestiftet hat. Möchte diese nützliche Anstalt einen eben so fleissigen u. thätigen Nachfolger erhalten! —

Burgau, den 28sten August. Es mag seyn, dass allen denen, welche das deutsche Volk, und namentlich die Bewohner unsrer Gegenden, nur aus den Hauptstädten, oder von den Wegen nach diesen, kennen, die öffentliche Aufführung der Geschichte der letzten Tage des Erlösers auf Erden, wovon fast in allen deutschen Zeitungen Nachrichten zu lesen, befremdlich und als ein grosser Rückschritt der Zeit, wo nicht gar als anstössig und nachtheilig, vorgekommen ist. Andern kann sie aber nicht so erschienen seyn, und am wenigsten denen, welche ihr, wie Ref., persönlich beygewohnt haben. Es ist in diesen, der Tonkunst gewidmeten Blättern nicht der Ort, über diese, wahre Volksangelegenheit im Allgemeinen Betrachtungen anzustellen, oder auch nur über alles, was dabey zu bemerken, Bericht zu erstatten: doch übergangen darf sie hier auch nicht werden, da die Musik einen so wesentlichen Theil daran hatte, von so bedeutendem Verdienst ist, und auch die ganze Sache, als eine Merkwürdigkeit dieser Zeit, in allen Zeitschriften Erwähnung verdient.

So sey sie denn hiermit erwähnt, und nun noch das Eine und das Andere über die Musik im Besondern hinzugesetzt, nachdem angeführt worden, dass jede der vielfaltigen Wiederholungen lobenswerth und feyerlich ausfiel.

Das Werk wurde angekündigt unter dem Titel: Grosses musikalisches Drama: *Jesus, der göttliche Erlöser*, in zwey Abtheilungen, aus der Leidens- und Auferstehungs-Geschichte, mit höchster, gnadigster Erlaubnis des königl. bayer. General-Commissariats des Ober-Donau-Kreises aufgeführt in der Stadt Burgau. Prosa und Text (Gesänge) von dem königl. bayr. geistl. Rathe, Hrn. von Rittershausen Hochw.: die Musik von dem hochw. Hrn. Franz Bühler, Kapellm. am Dom zu Augsburg. Dieses grosse Schauspiel, zu seinem Zweck wahrhaft passend bearbeitet, namentlich, ich wiederhole es, ohne den mindesten Anstrich von Herabwürdigung der Religion, ist seit dem 25ten July mehrmals mit immer steigendem Beyfall, nicht nur des gemeinen Volks, sondern auch Gebildeter aufgeführt worden. Der Ausdruck tiefer Rührung, die vorzüglich die Vorstellungen des Abendmahls des Herrn, der Fusswaschung, der Verspottung, der Kreuzigung, und der Abnehmung vom Kreuze, wo meistens eine sehr gut gewählte Musik angebracht ist, bey den zahlreichen Zuschauern bewürkt wurde, war unverkennbar. Mannigfaltig und sehr anziehend ist die Musik des Hrn. Kapellm. Bühler; voll rührender und ausdrucksvoller Melodien, stets in würdiger Haltung. Die vorzüglichsten Partien sind folgende:

1) die Ouverture. Sie fängt mit einem *Adagio* im Dreyviertel-Takt an, und fährt dann, im *Allabreve*, den ganzen Ideen-Gang des vormittägigen ersten Theils auffassend das Thema, welches in einem Melodrama wieder vorkommt, durch alle Instrumente durch. — 2) Die Josephs-Brüder, wo vorzüglich der letzte Wechselgesang, indem sie Rath halten, sich sehr gut ausnimmt. 3) Der Hymnus der Israeliten. 4) Das Melodrama bey der Scene zwischen Adam und Eva: dies ist schön gelungen. 5) Die Scene der Tochter Jephta, vorzüglich der Chor der Jungfrauen in A moll, und dann die sanfte Arie in A dur mit Begleitung der Klarinette, welche auch rein und sehr gut accompagnirte.

Im zweyten Theile, der Nachmittags gegeben ward, zeichneten sich aus: 1) Noch dem Prolog, worin ein schönes, einfaches Duett ist — das Klaglied der Israeliten, und darauf ihr Danklied: Die Schlingen löstest Du, die uns umschwebten etc. Bey den Worten: Die Sünde schmerzt; wir fühlen tiefe Reue etc., tritt eine Art von Kirchenchoral ein, der immer sehr rührte. 2) Die Verspottung Jesu. Trauer-Chor der Engel. 21ster Psalm. — Hier wählte Hr. B. den 8ten Kirchen-Ton, in Es. Discant und Alt fängt an: darauf antworten Tenor und Bass: das Thema geht dann durch mannigfaltige Wendungen bald in C- und G moll, dann wieder in Es, bald in starken, bald in leisen Accorden, bis an den Schluss: O Herr, sey du meine Hülfe! sieh auf mein Elend, und rette mich — wo das Ganze in einem *Diminuendo* sich schliesst. — 3) Die zwey Acte Abrahams

scheinen Ref. am besten gelungen; vorzüglich die Arie: Mein Arm empöret sich; — Isaak, o du bester Sohn! Diese Arie ist ein treffliches Gemälde des Kampfes zwischen Kindesliebe und Gehorsam gegen Gott. — Sehr kindlich war die einfache Arie des zum Tode bereitwilligen Isaaks: Ich blute geduldig; mein Leben dem Herrn ein williges Opfer; dann das Duett: Wie herrlich golden strahlt etc. — 4) Trauer-Chor, während der Abnehmung vom Kreuze. — 5) Klaglieder der Propheten; ein Lieblingstück der Zuhörer, im Ton der Kirchenlamentationen verfasst, und in der Begleitung von Hrn. B. rühmenswürdig ausgeführt. — 6) Choral: Schallet nieder, Trauerlieder etc. mit Begleitung der Blasinstrumente. — 7) Der Schlusschor.

Das Orchester ward gebildet durch einen Verein ehemaliger Klostergeistlichen und anderer Musiker aus der ganzen Umgegend, die einander freundschaftlich die Hand boten, um die Musik mit möglichster Präcision auszuführen. Dank sey diesen geschickten und braven Mannern für so viele Bereitwilligkeit, so beharrlichen Eifer! Das Unternehmen würde aber nicht, oder doch nicht so vorzüglich gut zu Stande gekommen seyn, ohne die rastlose Thätigkeit des Herrn Stadtpfarrers, Walter. Es war, und besonders für dies Personale, ein gewagtes Unternehmen: allein der unternehmende Geist dieses geachteten Mannes wusste alle Hindernisse zu besiegen, und nicht nur ein grosses Theater, mit allen dazu gehörigen Decorationen herzustellen, sondern auch durch passende Kleidung etc. den Zuschauern einen angenehmen Genuss, und dem Ganzen eine würdige Erscheinung zu verschaffen.

Kurze Anzeigen.

Le Diable à quatre. Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. par J. Woelfl. Oeuvr. 5. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Rec. gesteht, nicht einzusehn, warum diese Sonate jenen Beynamen erhalten hat, und möchte fast vermuthen, Hr. W. wisse es selbst nicht recht. Dass sie überaus wild und kühn im Charakter u. in der Schreibart, oder überaus schwierig für die Ausführung sey: das fällt Einem wol zunächst ein; es ist aber dies beydes nicht der Fall. Wol aber hält sie Ref. für eine der besten Arbeiten des Hrn. W., die, seit die Continentalsperre aufgehört, zu uns gekommen sind; und erfüllet sie noch nicht, besonders an Geist und Eigenthümlichkeit, was man von ihm vor zwölf bis funfzehn Jahren erwartete: so kömmt sie diesem doch näher, als vielleicht das Meiste, was er seitdem geschrieben hat. — Nach einem ziemlich ernsten Allegro moderato, E dur, Dreyviertel-Takt, an dem das gute Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie vorzüglich zu loben, folgt ein bekanntes deutsches Volkslied, (das jedoch nicht als solches bezeichnet ist,) A dur, Zweyviertel-Takt, das einigemal gefällig variirt wird; dann schliesst ein ziemlich brillantes, doch nicht blos rauschendes, sondern mehr melodisches Finale. — Die Sonate verlangt einen geübten Spieler, doch braucht er bey weitem kein Virtuos zu seyn.

Trio pour Violon, Viola et Violoncelle, comp. par H. Präger. Oeuvr. 14. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr.)

Das Trio ist vornämlich für die erste Violin, doch für diese nicht allein, sondern auch für die andern angegebenen Instrumente obligat. Als Composition überhaupt steht es nicht eben hoch, noch ist es eben tief ausgearbeitet: dennoch ist es gewiss nicht ohne Interesse, und von lebhafter, vortheilhafter Würkung. Als Uebungsstück zur weitern Bildung schon sehr geschickter Violinspieler verdient es wol noch mehr Beyfall. Es ist nicht leicht auszuführen, (die erste Stimme nämlich,) aber auch dankbar, und durch manche ungewöhnliche, gut erfundene, und den Instrumenten stets angemessene Gänge, Lagen, Applicaturen etc. denen, die sie einstudiren wollen, gewiss nützlich. — Das Trio besteht aus einem Allegro, einem Larghetto, einer Menuet mit doppeltem Trio, und einem Finale.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten September. Nº. 39. 1816

Theorie der menschlichen Stimme.

Die Bemühung des Herrn Doctor Liscovius, die Theorie der Stimme mit Rücksicht auf den Gesang gründlich zu entwickeln, verdient Beyfall. Seine und meine Ansicht von dem Mechanismus der Brust-stimme, der Fistel-stimme, der hohen u. der tiefen Töne der Stimme weichen von einander ab; Kundige mögen unsere Meynungen prüfen, u. das Beste von jeder behalten. Die letztern Abschnitte III und IV seiner „*Theorie der Stimme*“ sind reich an Gegenständen, Betrachtungen und Vorschriften, und dadurch für Liebhaber des Gesanges unterhaltend, belehrend und nützlich.

Der an mich gerichteten Aufforderung zufolge, theile ich von meiner Erklärung, wie die Stimmwerkzeuge wirken, das Wesentliche mit. Es lässt sich von dem Entstehen der Stimme und ihren Abänderungen nichts Gründliches behaupten, wenn man nicht die möglichen Veränderungen der Stimmritze aus Gestalt und Zusammenfügung, und dadurch möglichen Stellungen, Spannungen und Bewegungen der steifen und biegsamen Theile des Kehlkopfes herleitet, und nicht dieselben im trokkenen und frischen, im todten und lebendigen Zustande beobachtet und mit Ueberlegung betrachtet hat. Schade, dass geschickte Physiker und Mechaniker selten gute Anatomiker, und eben so selten vorzügliche Anatomiker und Physiologen gute Mechaniker sind!

Die Gestalt des Kehlkopfs und seiner einzelnen Theile muss ich der Kürze halber als bekannt voraussetzen. Durch Betastung mit den Fingerspitzen am Halse kann man Theile desselben von einander unterscheiden: der vordere Theil des Schildknorpels ragt am meisten hervor; dessen oberer, von der Mitte aus in zwey aus einander laufenden Bogen rückwärts aufsteigende Rand lässt sich bis unter das Mittelstück des Zungenbeins verfolgen; das Zungenbein und der Schildknorpel schliessen an dieser Stelle eine durch Betastung erkennbare Grube ein, deren Weite bey verschiedenen Verrichtungen des Kehlkopfs veränderlich ist; eine andere Grube bietet sich dem Getastsinne dar, zwischen dem vordern Theile des Ringknorpels und dem vordern untern Winkel des Schildknorpels; auch ihre Weite ist veränderlich, und zwar immer mit der Weite der zuerst beschriebenen Grube übereinstimmig und gleichzeitig.

Der ganze Kehlkopf scheint sich bey keiner Bewegung von der Halswirbelsäule zu entfernen; er geht vor derselben gerade auf und nieder, und folgt nicht einmal, wie das Zungenbein, der Bewegung des Kopfs bey Seitenwendungen des Gesichts. Nur bey dem Niederschlingen muss er dem ausgedehnten Schlundkopfe, der zwischen ihm und den Halswirbeln niedergeht, einen Augenblick nachgeben. Bey Hervorbringung der tiefsten Stimme werden beyde vorhin beschriebene Gruben weiter und grösser; bey dem allmäligen Uebergang zu immer höhern Tönen der Stimme werden die Gruben stufenweise enger und kleiner; den höchsten Grad von Verengerung erreichen sie bey dem Niederschlingen von Speise, Getränk oder Speichel. Die Erweiterung der Gruben hängt von dem Niedergehen des Kehlkopfs, und die Verengerung von dem Steigen desselben ab. Bey dem niedrigsten Stande des Kehlkopfs geht das Zungenbein, soweit es kann, rückwärts herunter, als wenn es den Schildknorpel zurückziehen wollte: dadurch werden beyde Gruben weiter; bey dem höchsten Stande des Kehlkopfs geht das Zungenbein vorwärts in die Höhe, der Schildknorpel giebt dem Zuge desselben ein wenig nach, und nimmt gegen den gerade aufsteigenden Ringknorpel eine etwas vorwärts geneigte Stellung an: und so werden beyde Gruben enger. Bey den verschiedenen Tönen der

Fistelstimme verhält sich der Kehlkopf auf ähnliche Weise; nur bedingt er, in einem niedrigern Stande, für die Fistelstimme denselben Ton, welcher bey der Brustatimme der höchste ist, und den höchsten Stand und die höchste Anstrengung des Kehlkopfs erfordert; daher ist dann auch der höchste Ton der Fistelstimme merklich höher, als der höchste Ton der Brststimme. Dies sind meine Beobachtungen an meinem Kehlkopfe, also im lebenden Zustande.

An den von Muskeln und Häuten entblössten, knorplichten Theilen des Kehlkopfes lassen sich folgende Betrachtungen anstellen. Der Schildknorpel ist mit seinen untern Fortsätzen an den beyden Seiten des Ringknorpels befestigt, u. beweglich von hinten nach vorne um eine Achse, zwischen den Spitzen jener beyden Fortsätze. Auf dem hintern, höhern Theile des obern Randes des Ringknorpels sitzen die Giesbeckenknorpel, welche ohngefähr dreyeckige Pyramiden vorstellen, die Gipfel nach oben gerichtet, beweglich vorwärts und rückwärts, auch ein wenig von- und gegeneinander; die vordern Spitzen der Grundflächen sind beweglich aufwärts und niederwärts, auch von- und gegeneinander. Von diesen vordern Spitzen gehen die untern, elastischen Stimmbänder nach dem untern Theil der gegenüberstehenden Rinne zwischen den Seitenblättern des Schildknorpels; die obern, weniger elastischen Stimmbänder gehen von der vordern Kante der Giesbeckenknorpel nach derselben eben genannten Rinne; zwischen den Bandern und den innern Wänden des Schildknorpels bilden sich Taschen, Ventrikeln des Kehlkopfs genannt: das obere und das untere Paar der Stimmbänder bildet dadurch Klappen, welche, wenn die Bänder von beyden Seiten einander berühren, auf die durchgehende Luft als solche wirken, die obere Klappe auf die ausgeathmete, die untere auf die eingeathmete Luft. Muskeln, welche äusserhalb der obern Bander von den Giesbeckenknorpeln nach dem Schildknorpel gehen, drücken die obern Stimmbänder aneinander, und verschliessen der auszuathmenden Luft den Durchgang, welches bey dem Drangen, Drücken, *Nixus* geschieht: falsch wird der *Nixus* durch anhaltendes Einathmen erklärt.

In der ruhigen Lage sind die Giesbeckenknorpel von einander entfernt, und dadurch auch sowol die obern als die untern Stimmbänder; die obern noch weiter, als die untern. Der stimmlose Athem geht vorzüglich durch den hintern, senkrechten, von den festen Wänden der Giesbeckenknorpel gesicherten Theil der Kehlöffnung, und zum Theil zwischen den von der Rinne aus divergirenden Stimmbändern aus und ein. Soll eine Stimme hervorgebracht werden, so berühren die Giesbeckenknorpel einander und verschliessen den hintern Theil der Kehlöffnung luftdicht; zu gleicher Zeit berühren die untern Stimmbänder einander nach ihrer ganzen Länge: die von unten nach oben getriebene Luft erhält dadurch einen gewissen Grad von Spannung, und gewinnt damit hinreichende Kraft, die Stimmritze zu öffnen; welche sich sogleich wieder verschliesst, wie die Spannung nachlasst, so lange, bis die Spannung wieder hergestellt ist: so geht ein, durch den schnellsten Wechsel von Spannung und Lösung in unzählige Schwingungen versetzter Luftstrom zwischen den eben so schnell schwingenden Stimmbändern durch die Stimmritze, und lässt die Menschenstimme hören. Wenn die Gipfel der Giesbeckenknorpel sich durch Wirkung eigener Muskeln einander dergestalt nähern, dass die auf ihnen sitzenden kleinen Knorpelköpfchen einander berühren, und den hintern Theil der Kehlöffnung verschliessen, so können die obern Bander in eine leise Berührung mit einander kommen, ohne zur Klappe zu werden, wobey die untern Bander von einander abstehen; unter diesen Umständen geht die ausgeathmete Luft mit einem hörbaren Geräusche durch die obere Stimmritze, und dies ist die sogenannte *leise Stimme*, eine wahre Stimme, welche bey der Stimmlosigkeit, Aphonie, nicht statt findet. Die leise Stimme kann ohne die laute Stimme hervorgebracht werden, aber ich glaube, sie begleitet jederzeit die laute Stimme: sie scheint mir bey genauer Aufmerksamkeit mit derselben hörbar zu seyn, und den Charakter der Menschenstimme auszumachen. Eine ähnliche Vereinigung eines Geräusches von strömender Luft mit dem Klange des Pfeifens vermittelst der Lippen bemerkt man, wenn man gegen den scharfen Rand einer Messerklinge oder eines andern dünnen Körpers pfeift; das blosse Geräusch hört man von dem blossen Blasen gegen einen solchen Rand, und blosses Pfeifen ohne Verstärkung durch Geräusch, wenn es nicht gegen einen Rand gerichtet ist.

Man hat bekanntlich der Wirkung der Stimmbänder verschiedene Erklärungen: Einige vergleichen diese Bander, nach *Ferrein*, mit Saiten

Andere, nach *Dodart*, suchen den Grund der veränderlichen Töne der Stimme in der veränderlichen Weite der Stimmritze, welches sie durch Berechnung der allerfeinsten Maasse zu demonstriren glauben. An Dodarts Theorie ist nur die Behauptung wahr, dass bey tiefen Tönen die Stimmritze sich mehr als bey hohen erweitert: aber die Höhe des Tons ist nicht Folge der Verengerung der Stimmritze, sondern beydes Folge der grössern Spannung der Stimmbänder: die Schwingungen der Bänder sind bey grösserer Spannung allerdings zahlreicher, und davon der Ton höher: aber sie sind nicht, wie Ferrein will, wie bey klingenden Saiten frey, sondern beruhen, wie vorhin gezeigt worden, auf einem schnellen Wechsel von Berührung und Entfernung zwischen den Bändern, dergleichen beym Waldhornblasen zwischen den Mundlippen einigermassen vorkommt.

Die Bänder werden gespannt, wenn die innere Rinne des Schildknorpels sich von den Giesbeckenknorpeln zu entfernen strebt: dies geschieht vermittelst der Muskeln, cricothyreoidei genannt; sie neigen den Schildknorpel vorwärts, über den nicht geneigten Ringknorpel; dadurch wird die Grube zwischen diesen beyden Knorpeln kleiner: diese zur Spannung der Stimmbänder erforderliche Neigung des Schildknorpels gegen den Ringknorpel würde nicht zu Stande kommen, wenn nicht das Zungenbein, mit welchem der Schildknorpel durch Muskeln verbunden ist, eine vorwärts gerichtete Stellung annähme, wobey es nothwendig für sich, und mit ihm der ganze Kehlkopf steigt; diess alles hat die bey hohen Tönen bemerkte Verengerung der Grube zwischen dem Zungenbein und dem Schildknorpel nothwendig zur Folge. Um die Höhe des Tons der Stimme nach Willkühr abzumessen, bedarf der Schildknorpel einer festen Haltung gegen den Ringknorpel, auf welchem die Giesbeckenknorpel sitzen, und gegen das Zungenbein; er berührt daher mit seinem obern Rande, so lange die Stimme dauert, das Zungenbein, und mit seinem untern, zweckmässig gestalteten Rande den obern für denselben Zweck von der Natur gleichsam nach einer Aufgabe geometrisch construirten Rand des Ringknorpels: diese Berührungen werden durch Muskeln unterhalten.

Die Giesbeckenknorpel befinden sich bey dem stimmlosen Athem in einer mittlern Stellung, und entfernen sich dabey von einander; soll eine Stimme hervorgebracht werden, so müssen auch sie eine, von dem ruhigen, natürlichen, losen Stande verschiedene, willkührlich abgemessene, feste Stellung annehmen; sie müssen mit den vordern Spitzen der Grundfläche einander berühren, und, so vereint, dem Zuge der Muskeln gehorchen, welche dazu bestimmt sind, sie in der gewählten Lage zu erhalten; diese Muskeln heissen cricoarytaenoidei, postici und laterales. Zur Festigkeit dieser Lage scheint erforderlich zu seyn, dass besonders bey der tiefen Stimme, und überhaupt bey der Brststimme, die Giesbeckenknorpel sich in einer vorwärts geneigten Stellung auf dem Rande des Ringknorpels anstemmen, bey der Falsett- oder Fistelstimme, hingegen diese Knorpel mehr rückwärts geneigt sind. Bey dem willkührlichen Uebersprungen aus der Fistelstimme in die Brststimme, und umgekehrt, kann man im eigenen Kehlkopfe eine Art von Losschnellen aus einer gewaltsamen Lage in eine andere deutlich fühlen, und wahrscheinlich geht diese Veränderung an den Giesbeckenknorpeln vor. Begreiflich werden die Stimmbänder leichter gespannt, wenn die Giesbeckenknorpel rückwärts sich neigen, bey gegebener Neigung des Schildknorpels; damit stimmt denn auch die oben erwähnte Beobachtung, wie sich der Kehlkopf bey der Brststimme und bey der Fistelstimme verhalt, überein.

Wenn diese meine Erklärungen, auf Anatomie und Mechanik gegründet, nach einer gehörigen Prüfung richtig befunden werden, so ist die Kritik und Widerlegung anderer Meynungen überflüssig.

C. F. Hellwag,
Med. Dr., Hofrath, Leibarzt und Physicus zu Eutin.

Musikalischer Verein in Passau.

Ein wesentlicher Unterschied deutscher Art und Sitte von der, anderer Völker, und, wie nicht abzustreiten, ein wesentlicher Vorzug, zeigt sich auch darin, dass bey diesen fast alles, was in Künsten und Wissenschaften, oder für dieselben, ja zu geistiger Anregung und humaner Fortbildung überhaupt geschieht, in der recht eigentlichen Hauptstadt zusammenfliesst, und erst von da aus hernach weiter gehet, nachdem es dort, wie das nicht anders seyn kann, hauptstadtisch gefärbt, zugeschnitten, gemodelt worden: in

Deutschland hingegen, das ja auch nicht Eine eigentliche Hauptstadt besitzt — Dank sey es dem Himmel — eine solche Abstammung und deren Folgen weit weniger, und in mancher Hinsicht gar nicht statt hat; dass da im Gegentheil, theils, was von den grössern Städten in jener Hinsicht ausgehet, bedeutend ist und weit ausgreift, gleich vom Haus aus weit mehr volksmässig oder bürgerlich überhaupt, als hauptstädtisch und residenslich ist, theils, so Vieles, und so Bedeutendes, Würdiges, Eigenthümliches, weithin Wirksames in mittlen, ja kleinen Orten geschieht, sowol durch Einzelne, als, und dann meist noch vorzüglicher, durch frey gestiftete, frey würkende Vereine Unterrichteter, Wohlwollender, Gebildeter und Thätiger. Wer diesen Unterschied, diesen Vorzug, möglichst nahe zusammengerückt haben und gleichsam mit Händen greifen will, der reise z. B., achtsam in dieser Hinsicht, durch die deutschen Rheingegenden und dann nach Frankreich, oder durch die Schweizerstadte und dann nach Italien. Beyde Reisen werden ihm, was wissenschaftliche und künstlerische, ja humanisirende Thätigkeit überhaupt betrifft, zwar in vieler Hinsicht äusserst verschiedene Resultate bieten: in Hinsicht auf das hier angeführte Allgemeine aber, nur eines, und eben das, was wir anführten.

Vielleicht ist diese Bemerkung hier nicht zu ihrem Orte, am wenigsten aber als Einleitung zum Bericht über den, für das Ganze unbeträchtlich scheinenden Verein, den die Ueberschrift nennt: aber etwas Wahres findet ja überall Raum, etwas zugleich so Erfreuliches, bey welcher Veranlassung auch ausgesprochen, Theilnehmer, und das Zeitblatt, dem es mitgetheilt wird, ist ja anerkannt ein so wahrhaft patriotisches, ohngeachtet es sich nicht so ankündigt, als gar manches, das sich so ankündigt, es nicht ist.

Verhältnisse, die hier anzuführen zu weitläufig wäre, hatten in frühern Zeiten in Passau wahrhaft religiöser Kirchenmusik einen empfänglichen Boden bereitet; Verhältnisse, durch die unglücklichen Zeitläufte zu uns, wie allmählig zu allen deutschen Mitbrüdern übergegangen, hatten zwar die Früchte dieses Bodens vernichtet, ihn selbst einwildern lassen, aber so wenig seine innere Kraft ihm, als die Anhänglichkeit an ihn den Bessern seiner Bewohner rauben können. Von diesen traten nun die, für Tonkunst Unterrichtetsten, Erfahrensten und Eifrigsten, ohne alle Rücksicht auf andere, bürgerliche oder sonstige zufällige Verhältnisse, im Jahre 1813 zusammen, um einen Verein zu bilden, der sich zunächst *Verbesserung der Kirchenmusik* durch würdige Darstellung grosser Meisterwerke vorzüglich deutscher Künstler in der Kirche, und eben damit Verherrlichung des öffentlichen Gottesdienstes, u. Vermehrung der Theilnahme an diesem, erneuert belebte Freude an ihm, Liebe zu ihm — als Zweck vorsetzte. Da aber keine grössere Chormusik ohne entsprechende Anzahl von Sängern und Instrumentisten mit Erfolg ausgeführt werden kann, und da eben der Mangel brauchbarer Musiker das Gefühl dieses Bedürfnisses bereits in hohem Grade rege gemacht hatte: so musste vor allem eine eigne musikal. Bildung-Anstalt gegründet werden, ehe man den angeführten Hauptzweck des Vereins zu erreichen hoffen durfte. Um nun eine solche Anstalt gründen und bilden zu können, waren Zöglinge, Lehrer und Geldmittel nöthig. Die ersteren fand man ohne Mühe in den öffentlichen Schulen der kön. Kreishauptstadt Passau. Die zweyten fanden sich ebenfalls unter dem noch vorhandenen Musikpersonal dieser Stadt. Die dritten lieferte das monatliche Abonnement der Vereins-Mitglieder. Von der, durchaus zweckmässigen und rühmlichen Verwendung dieser Gelder ward alle Jahre hieher, im Namen des Vereins, vom Prof. und Studiendirector, Hrr Waldhauser, einem, wie überhaupt, so um diese Anstalt vielverdienten, allgemein geachteten Manne, genaue Rechenschaft öffentlich abgelegt. Zu den monatlichen Beyträgen taxirte ein jedes Mitglied sich selbst, und bestimmte sie ganz freywillig: auch das Geringste, mit gutem Willen gegeben, ward mit Dank angenommen. Alle Angelegenheiten des Vereins wurden durch einen, in der ersten allgemeinen Versammlung durch Stimmen-Mehrheit aus den Mitgliedern gewählten Ausschuss besorgt, an dessen Spitze sich der kön. Kreisrath, Hr. v. Krafft, befand. Die übrigen, theils leitenden, theils unterrichtenden, theils sonst wesentlich mitwürkenden Mitglieder hier zu nennen, würde für fernere Leser zu umständlich seyn: es ist genug, zu erwähnen, dass sie alle, vom Anfange bis hieher, ihre Functionen mit Liebe, Treue, und bestem Erfolg verwaltet, ihre Gaben also dargebracht haben. Zum Unterrichte werden nicht nur Studirende aus allen Klassen des Gymnasiums und der Studienschule, sondern auch Feyertags- und Elementar-Schüler und

Schülerinnen zugelassen, wenn sie nur nicht offenbar sich als talentlos zeigen. Der Unterricht wird öffentlich und unentgeltlich ertheilt. Sonntags sind Proben und Uebungen, bey welchen auch die Dilettanten und Musik-Lehrer mitwürken. Im Sommer üben sich die geschicktern Zöglinge des Vereins auch besonders und für sich: doch auch diese Uebungen werden immer von einem oder mehren der Musik-Lehrer beaufsichtigt und geleitet. Der Verein honorirt jede Lehrstunde, die Leitung der Uebungen geschieht unentgeltlich.

Was aber durch alle diese Lehr- und Uebungstunden erreicht worden, das lasst sich nicht füglich in einem Berichte aufzählen. Die Zoglinge legten schon im ersten Jahre öftere Proben von ihren gemachten Fortschritten ab, und später übertrafen viele alle Erwartungen; wovon, statt allgemeinen Lobes, das parteyisch scheinen könnte, in der Folge blos einige Thatsachen angeführt werden sollen.

Ungeachtet im ersten Jahre der bey weiten grössere Theil der Einkünfte des Vereines auf Musik-Unterricht verwendet wurde, so verging dasselbe doch nicht ohne musikal. Darstellungen. Die heilige Cäcilia wurde an ihrem Festtage durch einen feyerlichen Gottesdienst und eine grosse Messe von Joseph Haydn als Freundin und Beschützerin der Tonkunst begrüsst. Die Schlacht bey Hanau hatte die Aufführung von Mozarts *Requiem* zur Folge, und diese Aufführung bewirkte den Wittwen und Waisen, der in jener Schlacht gefallenen vaterländischen Krieger eine nicht unbeträchtliche Unterstützung. Eben so wurden Haydns *Schöpfung* und Pergolesi's *Stabat mater* aufgeführt. Alle diese Werke gewährten den Freunden der ernsten und religiös-erhabenen Musik einen lang entbehrten Genuss. Endlich bezeichnete jeden Monat die Aufführung irgend einer grossen Messe in der Schul- oder in der Domkirche; und zum feyerlichen Beschlusse dieses ersten Verein-Jahres wurde den 30sten August eine öffentliche Preisvertheilung veranstaltet, bey welcher die Zoglinge des Vereines zum ersten Male eine vollständig besetzte Symphonie, Chöre, und Harmonie-Musik, *ohne fremde Theilnahme*, aufführten, und bey welcher die geschicktesten unter ihnen mit öffentlichen Preisen belohnt und ermuntert wurden.

Der Verein zählte damals 64 Mitglieder; u. man überzeugte sich, dass eine Gelegenheit, die Musik unentgeltlich und gleichsam im Grossen zu erlernen, unter den gegenwärtigen Umständen, wo fast alle Studenten-Seminarien und Klosterschulen eingegangen sind, für die vaterländische Jugend eine wahrhafte, schatzbare Wohlthat und besonders in Passau ein wahres Local-Bedürfnis sey. Nie kann auch wirklich der hausliche Unterricht, einzelnen Knaben oder Mädchen ertheilte, jene Festigkeit u. Gediegenheit im Vortrag hervorbringen, welche öftere, grosse und gemeinschaftliche Uebungen hervorzubringen pflegen, u. ist es in dieser Hinsicht gewiss schulich zu wünschen, dass jene verschwundenen Institute überall durch solche zweckmässige Surrogate wieder ersetzt werden. Jede Bildung-Anstalt, sie erzwecke Wissenschaft oder Kunst, oder beydes zugleich, ist, ihrer Natur nach, Sache und Angelegenheit des Volks, und die Regierung, welche diese Anstalten unterhält, ersetzt eigentlich nur den allgemeinen Volkswillen, indem die Mindergebildeten dieses höhere Bedürfnis des Geistes nimmer u. überall misskennen und vernachlässigen würden. Dies leuchtete nun hier allen Theilnehmenden ein, und so wuchsen für unsere Anstalt nicht nur die Hofinungen, sondern die Erfüllung übertraf bald, in vieler Hinsicht, was man zu hoffen sich erlaubte.

Im zweyten Jahre nämlich hatte man es, durch treu fortgesetzten Unterricht, zweckmässige Uebungen und sorgsame Leitung des Ganzen, mit den Zöglingen schon so weit gebracht, dass sie, in Verbindung mit den Musiklehrern, im Sommerhalbjahre fast jeden Sonntag eine bedeutende Messe in der Kirche aufführen konnten. Man begann mit leichtern Compositionen des vaterländischen Tonkünstlers, Kapellm.s Bühler, und ging dann zu schon schwierigern, von Winter und Naumann, über. Aber auch das genügte den bessern Zöglingen nicht; mehre derselben studirten noch für sich Gesangstücke, Concerte etc. ein, so dass vom Pfingsttage an bis Ende July, regelmässig alle vierzehn Tage im Gymnasium-Saale musikal. Unterhaltungen mit Symphonien von Haydn und Mozart, mit Instrumentalconcerten von Viotti, Kreuzer, Mozart u. A. gehalten werden konnten. Dabey genossen die Mitglieder des Vereins das doppelte Vergnügen, sich von den Fortschritten der Zoglinge und der zweckmässigen Verwendung ihrer Beytrage anschaulich überzeugen zu können, und zugleich manches treffliche, musikal. Kunstwerk, das in Passau früher, aus Mangel der gehörigen Besetzung, niemals aufgeführt werden konnte, jetzt

nicht nur zu kennen lernen, sondern auch durch Mitwürkung der geschicktern Zoglinge selbst darstellen zu sehen und zu hören. Um aber den Zöglingen auch Gelegenheit zu verschaffen, ausgebildeten und gediegenen Vortrag vorzüglicher Compositionen zu hören, dadurch bey ihnen Ohr und Geschmack in Zeiten feiner auszubilden, u., wenn der Sinn dafür in ihnen lag, auch das zu wecken und heranzubringen, was sich in keiner Kunst eigentlich und direct lehren lässt — das höhere Geistige und tiefere Sinnige: so hatte der Vorstand noch die besondere Veranstaltung getroffen, dass die Musiklehrer selbst monatlich zweymal ausgezeichnete Werke der Kammermusik, in Quartetten, Quintetten, bis Septetten u. dgl. vortrugen, wobey die Musikschüler das Auditorium bildeten. — Alles dies überführte nun nicht nur das theilnehmende Publicum offenbar von der Ausführbarkeit der rühmlichen Ideen der Unternehmer, und von der untadelhaften Verwaltung des Unternehmens, sondern es regte auch die Achtung und Freude für das schon wirklich Bewürkte so lebhaft an, dass schon in diesem zweyten Jahre die Zahl der Mitglieder, welche monatliche, selbstbeliebige Beyträge zur Erhaltung und Forderung des Instituts lieferten, bis auf 148 stieg, wodurch denn alle Kosten desselben hinlänglich gedeckt wurden, ja auch ein nicht unbedeutender Ueberschuss in der Kasse blieb. Von Schülern und Schülerinnen wurden in diesem Jahre gegen anderthalb hundert, von sechs Lehrern und einer Lehrerin, in 14 Abtheilungen unterrichtet und geübt, und zwar, ausser im Gesange, welcher mit Recht stets als eine Hauptsache betrieben wird — nach Talent und Neigung der Zöglinge, in allen Instrumenten, welche bey vollständig besetzten Orchestern üblich sind.

Im dritten, dem jetzt laufenden Jahre endlich erweiterte sich der Verein abermals beträchtlich, so dass die Zahl der wirklich Beytragenden nahe an 200 reicht. Zweck und Mittel blieben dieselben, wie in den vorigen Jahren. Da sich aber die letztern von Zeit zu Zeit vermehrten: so konnte auch der erstere immer vollständiger und befriedigender erreicht werden, so dass sich nun der Verein zu einem förmlichen Kunstinstitute ausgebildet hat, welches nur den Geist zu bewahren braucht, der es bisher beseelte, um seiner Fortdauer und seines bleibenden Nutzens gewiss zu seyn. Wir stimmen hierbey zwar ein in die Worte des oben erwähnten Hrn. Profs Waldhauser bey dem diesjährigen Jahresbericht: „Das hiesige Publicum hat nunmehr mit Augen gesehen, was *vereinigte* Kräfte, selbst bey mässiger Anstrengung, vermögen, und jedem Kunst- und Menschenfreunde muss sich der Gedanke von selbst aufdrängen, was wol grössere Kunstvereine in grössern Städten zu würken und zu leisten im Stande seyn würden, wenn sich Künstler und Kunstfreunde, ohne Stolz, ohne Vorurtheil, ohne engherzige Eifer- und Scheelsucht die Hande bieten wollten, sich das schönste Denkmal zu errichten, was Menschen gründen können — bleibende Institute für Kunst- und Jugendbildung:“ allein wir können auch dabey zu bemerken nicht unterlassen, dass, wenn grosse Städte allerdings ungleich mehr Mittel darbieten, sie doch auch vielfaltige Störungen, und nur allzu grosse Schwierigkeiten, und zwar die verschiedensten, und, nach Beschaffenheit, auf alle Glieder solcher Vereinigungen, leitende, lehrende, lernende und unterstutzende, einfliessenden Hindernisse herbeyführen; und wir mithin, wie alle Bürger mittler Stadte, zeigen sie sich nur sonst, wie es seyn soll, wenigstens für das, was mit mässigen Mitteln erreicht werden kann — wohin aber, zum Glück, bey weitem das Meiste gehört, was Wissenschaften, Künste, und wahre Humanität überhaupt fördert — besser daran sind, und, wo nicht leichter, doch sicherer zum Ziel gelangen, als die Bewohner der grössten Städte mit all ihren überaus zahlreichen, überaus wichtigen Hulfsmitteln. Wird ja doch jedes Unternehmen durch die Summe der Mittel, hat diese einmal ein gewisses Mittelmaass überstiegen, eher erdrückt, als emporgebracht — wie wol selbst der Einzelne an sich erfahren kann, wenn er in irgend einer Hinsicht überreich ist! —

Wie betrachtlich die Fortschritte sind, welche bis jetzt unser Orchester gemacht hat, werde, wie oben, nicht durch allgemeines Lob gepriesen, sondern durch einfache, unwidersprechliche Thatsachen belegt. Beethoven ward diesen Sommer unser Aller gefeyerter Liebling. Anderthalb Decennien waren ungefahr vergangen, seit sich keine neue musikal. Composition von Bedeutung nach Passau verirret hatte. Wir waren daher in diesem und dem vorhergegangenen Jahre nicht wenig erstaunt über die Fortschritte der musikal. Composition, und über die indessen vorgegangene Fortbildung des Geschmacks. Uns überraschte Manches als neu, was eigentlich, nach der Zeit seines Daseyns

betrachtet, schon fast unter das Alte gezählt werden konnte. Daher war unser Sinn für das ganz Neue erst nicht einmal empfänglich. So, als wir z. B. Beethovens grosse Messe aus C dur erhielten. Wir erkannten freylich einen seltenen Geist darin; aber wir fanden diesen Geist nur vermessen und bizarr. Doch nach der sechsten und siebenten Probe — denn so viele hielten wir, bis wir nicht nur mit dem Buchstaben des Werks vertraut waren, sondern auch mit seinem Sinn — da ging uns der herrliche Genius auf, der mit mächtiger Kraftfülle einen Glanz und eine Majestät der Harmonie entfaltet, wie kaum je ein anderer vor ihm. Um das herrliche Werk nicht zu schnell zu verbrauchen, führten wir es nur zweymal in der Kirche auf, und zwar an besonders festlichen Tagen. Am Cäcilientage wurde eine grosse, treffliche Messe von Jos. Haydn gegeben. Jeden Sonntag war regelmässig in der Schulkirche musikal. Messe, wobey Bühlers und andere kürzere Compositionen, grösstentheils durch unsre Musik-Schüler und Schulerinnen, vorgetragen wurden. Ferner war den Sommer hindurch alle vierzehn Tage musikal. Abendunterhaltung im Saale des kön. Gymnasiums. Diese Unterhaltungen hätten, wegen mancher wohlgelungenen Production schwerer und ausgezeichneter Musikstücke, ohne Anmassung geradehin Concerte heissen können. So wurden z. B. an Klavierconcerten eine ganze Folge mozartscher, eines von Carl Maria v. Weber, und zwey von Beethoven gespielt. Von den letztern erregte vornämlich das, aus Es dur, von Fräulein Maria von Riedl vorgetragen, ausgezeichneten Enthusiasmus. Desselben Meisters Symphonie aus C dur, und die, aus D dur, wurden ebenfalls einstudirt, und mit grossem Beyfall vorgetragen. Ausgezeichnetes Glück machte auch, und mit Recht, eine feurige, glänzende Ouvertüre von unserm Landsmann, Schiedermaier. Sie ward auch trefflich ausgeführt; denn hier freuet man sich noch recht herzlich dessen, was ein Landsmann und Mitbürger Wackeres leistet, statt dass man an den meisten grossen Orten eben dies vernachlässigt, beschmitzt, u. vor allem nach dem Fremdesten greift. — Das Orchester bestand oft aus fast 50 Personen; und da man im Probiren und Einstudiren keine Mühe scheuete, so wurden selbst sehr schwierige Compositionen mit Feuer und Genauigkeit durchgeführt. Das Orchester abgerechnet, besuchten noch 107 Schüler und Schülerinnen die Lehrstunden; von diesen werden nun im nächsten Jahre wieder manche der Geschicktesten ins Orchester einrücken.

Wenn der Leser aus alle diesem, absichtlich nicht Schilderuden, sondern blos nach offenkundigen Thatsachen Berichtenden, sich ein Bild entwirft von dem, was hier in wenigen Jahren, zunächst zu dem gleich Anfangs angegebenen Zweck, wozu auch das Uebrige mehr als Vorbereitung u. Vorbildung betrachtet wird, gethan worden; und wenn er bedenkt, dass es einzig und allein aus einem freyen Verein in Lust und Liebe zur guten Sache, in einer nichts weniger als reichen, ja im Ganzen nicht einmal wohlhabenden Stadt zu Stande gekommen, und in einer Stadt von kaum 8000 Einwohnern: so müssten wir uns sehr irren, oder er wird, in wahrhaft deutschem Mitbürgersinn, mit Zufriedenheit und heiterer, beyfälliger Theilnahme an uns denken, und auch uns, als einen der vielen Beweise für die Eingangs angeführte Bemerkung betrachten; wodurch ihm sein liebes Vaterland noch lieber werden kann. — Und so wissen wir nicht besser zu schliessen, als mit den Worten, womit Hr. Prof. Waldhauser seinen diesjährigen, Anfang Septembers ausgegebenen Jahresbericht beschliesst:

„Möge die Vorsehung ferner ein Institut segnen, das mit geringen Mitteln, und, ich darf es sagen, selbst mit geringen Hoffnungen entstand; das aber seit drey Jahren des Guten und Schönen bereits Mancherley für Passau und dessen Umgegend erzeugt hat; das insbesondere, den hiesigen Studirenden sowol, als der Schuljugend Gelegenheit verschafft, mit der wissenschaftlichen, auch die Kunst- und Geschmacksbildung zu vereinigen! Welch ein Vortheil für unsre jungen Studirenden, eine eben so angenehme, als nützliche Unterhaltung in den musikal. Unterrichts- und Uebungsstunden zu haben, und ihren, vom Denken und Aufmerken ermüdeten Geist durch die heitere Ansprache der Melodie wieder zu erquicken! welch ein Vortheil für den gebildeten Theil des hiesigen Publicums, mit den Fortschritten der Tonkunst und mit den neuesten Werken derselben nach u. nach durch Anschauung und eigene Mitwürkung bekannt zu werden! endlich, welch eine Ehre für Passau, und welch ein sprechendes Zeugnis für die Humanität seiner Bewohner, ein Institut zu besitzen, das so wörtlich und so buchstablich den horazi-

schen Ausspruch bewährt: *Omne tulit punctum, qui miscet utile dulci!*“ —

Kurze Anzeigen.

Trio pour deux Violons et Violoncelle, comp. — — par Aug. Gerke. Oeuvr. 8. No. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Nicht eigentliches Trio, sondern Solo für die Violin, mit Begleitung der beyden andern Instrumente. Ein lebendiger, kräftiger Geist spricht aus den beyden Allegrosätzen, und ein feiner Sinn aus dem Cantabile, das man nur etwas weiter fortgeführt wünschen wird. Die Behandlung des obligaten Instruments, die unverkennbar einen erfahrnen, wahrhaft ausgebildeten Geiger zeigt, macht das Stück eben so empfehlenswerth zur Uebung, als zur Unterhaltung für schon beträchtlich geübte Spieler der neuern Schule. Auch der harmonische Antheil ist bedeutend und kunstgemäss.

Variations pour le Pianoforte — — comp. par N. Baldenecker. Oeuvr. 17. N. 8. à Offenbach, chez André. (Pr. 40 Xr.)

Hr. B. hat das angenehme Liedchen auf gefällige Weise figurirt, und zuweilen durch andere, doch nicht erkünstelte Harmonie ihm einen neuen Reiz zu geben gesucht. Alles ist leicht gesetzt. Die Erhöhung des D in Dis beym Anfang der 8ten Var., macht, unmittelbar nach der, aus Moll, wo das Dis als Es gebraucht war, keinen guten Eindruck. Die schreckliche Fortschreitung in den ersten Bassnoten der 9ten Variation ist gewiss nur ein Druckfehler, und das obere D soll F heissen. Der Excursus in dieser Var. ist recht gut angelegt: er hatte aber, S. 2., Syst. 2., Ende, etwas weiter fortgeführt werden sollen, ehe er, wie Syst. 3, zum Schluss eilete. — Hr. B. giebt sein Thema mit den Textesworten an: Von der Alpen steilen Hohen. Ref. kennt dies Liedchen nicht; ist es aber eher da gewesen, als Himmels *Alexis und Idas* so hat dieser wieder einmal — wie freylich *sehr* oft — eine seiner besten, beliebtesten, gepriesensten Melodien geradezu hinweg- und als eigene aufgenommen — oder wie man dies sonst ausdrücken will. Sein liebliches: An Alexis send' ich dich — ist geradezu eben dies Lied: Von der Alpen etc.

Fantaisie et 8 Variations pour le Pianoforte — — comp. — — par Frédi. Guill. Berner. Oeuvr. 16. Breslau, chez Förster. (Pr. 16 Gr.)

Hr. B. ist als ein Künstler von Einsicht und Geschmack überhaupt, und dann insbesondere als ein wahrer Kenner des Pianoforte, und gründlicher, glücklicher Harmoniker bekannt. Für alles das kann auch diese Composition zeugen. Die vorangehende Phantasie, die fast unvermerkt, aber zweckmässig auf das bekannte Thema vorbereitet, ist brav gearbeitet, und spricht kräftig und wohlgefällig an. Unter den Variationen zeichnen sich die beyden letzten und die Coda, welche selbst wieder eine kurze, gut entwickelte Phantasie für sich ausmacht, am meisten aus. Einige der Var. erinnern aber durch ihre Figuren an frühere von Mozart u. A. Das Ganze ist verständig gruppirt, und macht eine vortheilhafte Wirkung, verlangt aber einen soliden, ausgebildeten Vortrag; doch ist es nicht eben schwer auszuführen.

Drey Gesänge für 2 Sopranstimmen; am Pianof. zu singen, — — von C. F. Rungenhagen. 5tes W., 1stes Heft. Berlin, b. Grobenschütz. (Pr. 10 Gr.)

Der Componist zeigt ein angenehmes Talent für sanft fliessenden, schmeichelnden Gesang, u. Erfahrung in dem, wodurch dieser sich, ohne Aufw and von vielen Mitteln, vortheilhaft geltend macht. Stücke, wie das heitere dritte, werden Hrn. R. wohl am meisten verlinkt werden. Das zweyte gefällt Ref. am wenigsten: ist es doch fast nur *Veranlassung* für Singerinnen von ganz vorzüglichem *Portamento!* — Die Begleit. ist einfach, doch nicht uninteressant, besonders bey No. 3.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten October. N°. 40. 1816.

Anrede

an die

Versammlung des musik. Vereins der Schweiz,

gehalten zu Freyburg, d. 7ten August dieses Jahres.

Nach drey vollen Jahren erblicke ich Sie nun wieder in unserm Kunstverein und begrüsse Sie als Ebendieselben, die durch den Zeitenwechsel hindurch ihren Kunstsinn und ihre Kunstliebe ungetrübt gerettet haben. Aber ich erblicke Sie weniger zahlreich, als in frühern Versammlungen, und es kommt mir jetzt um so lebhafter in Erinnerung, was ein Mitglied unsers Vereins aus einem der jenseitigen Grenzcantone, das kürzlich in Geschäften in Zürich war, auf meine Einladung nach *Freyburg* äusserte: „Ich reise nicht hin: das Brot ist zu theuer.“ Meine Einwendung, „der Mensch lebe nicht allein vom Brot,“ half nichts. Und doch drücken den Freund Brotsorgen gar nicht; auch ist er keineswegs ein Brotmensch, dessen Sinn erdwärts gerichtet wäre. Vom Beruf ein Fabrikant, mitten unter dem Volke lebend, für dessen Wohlstand, wie für seinen eigenen thätig, versäumt er darüber nicht, mit den Mannern der Kunst und Wissenschaft unermüdet die Höhen zu erstreben, wohin das Volk allmählig auch hingeleitet werden muss. Er hat daher, als ein lebendiges *utile dulci* in öffentlichen Bildungssachen eine Stimme, die nicht überhört werden darf: mir hat sie seither oft in meinem Innern nachgeklungen, so dass ichs Ihnen nun klagen und ohne Hehl heraussagen muss: der Freund meynte eigentlich, das musikalische Nationalfest mache jetzt zu viel Gerausch, es sollte dies Jahr unterbleiben: ja er schien sich wirklich aus einer Art politischen Zartgefühls die Lustreise nicht erlauben zu wollen.

Ich weiss nun die Würde meiner Stellung, wohin mich Ihr Zutrauen befördert hat, nicht besser zu behaupten, als wenn ich zur Eröffnung unserer Kunstbetrachtungen ein Thema wähle, das meine verehrtesten Herrn Collegen, nebst mir, die wir Sie auf diese Zeit hieher eingeladen haben, zunächst rechtfertiget, und zugleich für jenen Freund und andere Freunde, die aus ähnlichen Beweggründen weggeblieben seyn können, als Actenstück unserer Verhandlungen ein kleines Merk- und Gedenkzeichen abgiebt, dass man auch aus Pflicht- und Anstandsrücksichten auf die öffentlichen Verhaltnisse solch ein Kunstfest eben so wohl begehen, als vermeiden kann.

Zu diesem Behuf wähle ich mir zum Thema das alte Horazische *utile dulci*, und betrachte es aus dem Standpunkt unserer neuen Welt, indem ich über das Verhaltniss der *Industriebildung zur Kunstbildung* eine Untersuchung anstelle.

Im allgemeinsten Sinne genommen, geht die Industrie auf das *Nützliche*, die Kunst auf das *Schöne* aus. Im edelsten Sinne genommen hat auch der Industrietrieb seine Ideale, gleichwie der Kunsttrieb die seinigen hat. Das Ziel des erstern ist *Besitz*, das des letztern, *Genuss*. Wohlstand und Anmuth des Lebens sind ihr schöner Zweck. Missverstanden, führt jener zum Geiz, dieser zur Wollust. Recht verstanden, sind sie der natürliche, menschliche, von Menschenhand angebahnte Weg, der zum Unvergänglichen führt. Es ist aber nicht genug, dass man diese bey den mächtigen Grundtriebe des geselligen Daseyns, als solche, erkenne; nicht genug, dass man ihre mannigfaltigen Aeusserungen und Anwendungen im Leben begreife — ihr Zusammenhang, ihr Ineinandergreifen, wie es selbst im Plan der Vorsehung angeordnet ist, soll ergründet werden.

„Es herrscht in Gottes Welt ein inniger Zusammenhang zwischen allem Kleinen und allem

Grossen.“ Wer aber hier das Eine von diesen Beyden, vergleichungweise oder an sich für klein, das andere für gross hielte, wäre dennoch der Aufgabe nicht überhoben, das Verhältniss dieses Kleinen zu diesem Grossen zu erforschen.

Weit entfernt, Ihnen, Verehrte, oder irgend Einem aus Ihnen, die Einseitigkeit beyzumessen, dass er das Eine von diesen Beyden für so unbedeutend klein, das Andere vergleichungweise für so bedeutend gross halte, berufe ich mich vielmehr auf Ihre Kenntniss der Menschen und menschlichen Dinge, und frage, ob es nicht selbst unter den Gebildeten unsers Vaterlands noch viele gebe, die nun einmal eine Spinn- oder Dampfmaschine für eine viel wichtigere Erfindung halten, als ein Heldengedicht oder ein Oratorium — frage ferner, ob Sie nicht auch andrerseits manchen Schöngeist kennen, der da meynt, alle und jede möglichen und wirklichen, jetzigen und künftigen Erfindungen und Anwendungen von Werkzeugen und Maschinen bringen die Menschheit um keinen Schritt weiter; es werden auch damit durchaus keine andere Ideale erreicht, als die der Chinesen — frage noch näher, ob Ihnen nicht selbst auf unserm eigenen Gebiete solche Schöngeister vorgekommen sind, die dem Industriehelden (im wortlichen, also nicht unedeln Sinne) kaum ein anderes Verhältniss zum Kunsthelden auf der Wagschale menschlichen Verdienstes einräumen würden, als dasjenige des „Balgetreters zum Organisten“, die daher unfähig wären, aus jenem bekannten Scherz die sonst so nahe liegende Nutzanwendung zu ziehen.

Herrscht wirklich in Gottes Welt ein so inniger Zusammenhang zwischen allem Kleinen und allem Grossen, so werden wir, je mehr wir auf diesen Zusammenhang achten, auch finden, dass alle unsere Begriffsverhältnisse und Verhältnissbegriffe von Klein und Gross durchaus relativer Art sind, dass im Kleingenannten überall die Keime des sogenannten Grossen liegen, und dass ohne Sprechmissbrauch höchstens Klein genannt werden darf, was als keimend oder keimathrend den Wachsthum, das allmählige Grösserwerden und Gedeihen von etwas Anderm bedingt.

Ich trete nun ganz auf den Standpunkt, auf welchem wir uns alle sonst etwas voraus dünken, den Standpunkt des Künstlers. Auf diesem setze ich die *aesthetische* Kunst der *mechanischen* in dem bekannten Sinne entgegen, in welchem *diese Nützliches* zu Stande zu bringen, jene *Schönes* zu erfinden strebt. Wie oft kommen wir nicht in Versuchung, auf den mechanischen Künstler, auf den Handwerker, als einen blossen Handlanger der Industrie herabzusehen, während wir, gerade wir Tonkünstler, mit unsern fingerfixen Zauberkünsten den Himmel auf die Erde herunter zu ziehen vermeynen.

Und doch sehen wir unsere schöne Kunst durchaus, von Grund aus, durch die mechanische bedingt. Hätten nicht im Ablauf der Jahrhunderte tausend erfinderische Mechaniker uns Tonwerkzeuge aller Art, von der Hirtenpfeife bis zu dem „tonvollen Wunderwerk“ der Orgel geschaffen, hätten nicht tausend andere die einmal erfundenen Instrumente unaufhorlich verbessert, erweitert, vervollkommnet, wir würden jetzt schwerlich zu einer so grossartigen Kunstausführung zusammen gekommen seyn, oder wir hätten statt unserer Violinen, Klaviere, Harfen, Flöten — Dudelsacke, Fiedeln und Hackbretter mitgebracht, die im Zusammenspiel und Zusammenklang uns kein anderes Kunst-Ideal zu Tage gefördert haben würden, als höchstens das, des Ungeheuern oder des Lächerlichen.

Steigen wir noch weiter hinauf, so ist selbst die Erfindung der *Harmonie* erst verwirklichet, mitgetheilt, zum Gemeingut der menschlichen Gesellschaft erhoben worden durch die mechanische Kunst. Ja es lässt sich leicht kunstgeschichtlich nachweisen und leuchtet auch auf der Stelle ein, dass die mechanische Kunst durch Umwege, die sie gemacht, uns nicht allein solche erspart, sondern uns zu Riesenschritten verholfen hat, die hinwieder andere zur unmittelbaren Folge hatten. Ich führe von vielem nur eins an: den Kunst-Mechanismus der *Tasten*. Sobald es einmal gelungen war, vermittelst des Tastenwerks der Orgel, die Töne für Aug' und Hand recht eigentlich in Reihe und Glied zu ordnen, so konnte es nicht mehr fehlen, dass man nicht die Handhabung der Harmonie ganz in die Gewalt, in schulische Gewalt bekam, wo gleichsam jeder Finger der Erfinder, wenigstens der mechanische Mitfinder von tausenderley Tonkunststücken abgab.

Gehen wir vollends bis auf den Ursprung der Cultur, bis dahin zurück, wo wir die ersten Keime der Civilisation in der Gründung und Sicherstellung des Familienlebens erblicken, so hilft uns die Bildungsgeschichte der Menschheit selbst

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05382/043

den Beweis führen, dass wirklich die *Kunstbildung* im eigentlichen Sinne *aus der Industriebildung hervorgeht.*

Von der nämlichen Hand der Allmacht, welche die unermesslichen Himmel ausgespannt, und, wie dem grössten Weltkörper, auch dem kleinsten Geschöpf Wesen und Form, Mass und Gestalt gab, hat der Mensch, als Gottes Ebenbild, auch die Anlage unmittelbar *in seine Hand* erhalten, im Gestalten und Bilden das ewige Urbild im Kleinsten nachzuahmen, und selbst von den geringsten Verrichtungen an, indem er mit geschäftiger Hand zunächst bloss sein irdisches Daseyn fristet, dennoch auch unbewusst an dem Baue der „moralischen Weltordnung" bis zur „Wiederbringung aller Dinge" (wie die Symbole der Freymaurer, auch ohne buchstäbliche Hinweisung auf den Plan des Weltenmeisters, es so volksthümlich andeuten) zu arbeiten. Ja es gewährt den richtigsten Blick in den stetigen Zusammenhang des menschlichen Thuns und Treibens, wenn wir wahrnehmen, *wie* immer und überall der Mensch, indem er nur auf Befriedigung sinnlicher Lebensbedürfnisse ausgeht, zugleich an der Entwicklung seiner reinmenschlichen Geistes- und Kunstanlagen arbeiten *muss.*

Jedes Gefass, jede Geräthschaft, ja fast jedes Werkzeug selbst, womit jene geschaffen werden, muss nothwendig, um auch nur auf die *bequemste* Art verfertiget und gebraucht zu werden, dem Aug' eine Form darstellen, die, indem sie der Anforderung der Zweckmässigkeit entsprechend den Ordnungsinn befriediget, *zugleich auch den Schönheitsinn weckt.* Die Theile müssen entweder *gefügt* oder *gedreht*, ausgemessen oder gerundet werden. So liegt jedem Ding das *Viereck* oder der Cirkel, die eckigte oder die runde Form zum Grunde. In bestimmte Form aber muss sich alles gestalten was durch Menschenhände geht, sonst befriediget es eben so wenig die Anforderung an mechanische Zweckdienlichkeit, als den Schönheitsinn. Alles aber, was durch bildende Menschenhand geht, trägt menschlichen Geistes Spur. Ja es ist das Gesetz aller Gesetze, Menschenhand *kann* nichts formen, ohne dass etwas von Geist in das Geformte übergehe. Jedes Wohnhaus, jedes Zimmer enthält daher und *ist selbst* eine Sammlung, Anhäufung, Entwickelung von menschlichem Kunsterzeugniss, die, so zu sagen, von der Erde bis zum Himmel reicht, indem sie, ursprünglich irdischem Bedürfniss dienend, die Gesetze der Kunstbildung durch Industriebildung und der Menschenbildung durch Kunstbildung offenbart. In seiner irdischen Heimath soll der Mensch seine ewige ahnen. Heimlich ist es ihm auch für sein Gemüthsleben nirgends so, wie in seiner Wohnung. Heimlich ist es besonders in der Hütte des gemeinen Mannes, in dem kleinen Stübchen, worin nichts Leeres, nichts Ueberflüssiges wahrzunehmen ist, wo selbst an jedem Geräth das, was man Verzierung nennt, nur dazu dient, das besondere Ding mit seinem besondern Zweck, an jedem aber den Geist kenntlich zu machen, der sich auch im Bilden des Kleinsten und Besondersten wohlgefiel. Daher hat auch das häusliche Leben einer wohleingerichteten Haushaltung einen solchen *ästhetischen* Reiz, daher wird uns Städtern auch in der schlichten Bauernhütte so behaglich wohl; wir ahnen es, dass die Menschen, deren Bestimmung wir im Kleinen so vollkommen erfüllt sehen, die Anlagen zu allem Grossen und Guten in sich tragen.

Auf dieser Culturstufe finden wir die Industrie- und Kunstbildung noch in einander verwachsen; wir finden den mechanischen und den ästhetischen Künstler in eben derselben Person vereinigt. So wie unter günstigem Einfluss von Aussen sich die innern Kräfte des Menschen entwickeln, so erwacht die Reflexion; das Selbstbewusstseyn wird allmählig heller; er unterscheidet die Erscheinungen des Lebens, begreift die Aufgaben seines Thuns; der Wille wird in der Thätigkeit lebendig, und der Wille, geistigen Ursprungs, will auch, indem er bloss seine Reinigung und Reinerhaltung erstrebt, geistige Bethätigung. Diese findet er, indem er schafft, was ganz und rein geistigem Bedürfniss dient, und so erhebt er sich zum *ästhetischen*, zum *schönen* Künstler. So bildet z. B. der Maler der *niederländischen Schule* sein Heimathleben in häuslichen Scenen noch einmal nach, er hebt die geistigsten Momente aus und verewiget sie; der tiefere und ahnungvollere Tonkünstler aber sucht für die mathematischen Formen, die selbst in den vier Wänden, an den Fenstern und allen Einfassungen und Umfassungen seines räumlichen Daseyns seinen Geist aufregen, ein *Gegenbild*; er sucht und sucht, bis er durch die schon oben nachgewiesene Handbietung der mechanischen Kunst das auf dem Standpunkt der Culturphilosophie noch lange nicht genug er-

kannte Bildungmittel findet: die Instrumental-Musik.

Hier ist merkwürdig, dass die Instrumente und das Instrumentenspiel, mit Ausnahme der starken Blas-Instrumente, wie Trompeten und Hörner, die ursprünglich bestimmt sind, unter freyem Himmel in die Weite zu singen, immer noch die Umgebungen von *vier Wänden*, ohne welche namentlich alles feinere Saitenspiel so leicht in den Wind geht, erheischen, um vernehmlich und eindringlich zu erklingen. Vollends bezeichnend ist der Kunstausdruck, *Kammermusik*. Er verräth den heimathlichen, häuslichen Ursprung aller *feinern* Spielmusik. So steht die Kammermusik noch heut zu Tage der Theater- und Kirchenmusik, als eine der drey Hauptgattungen gegenüber — und das mit vollem Recht. Betrachten wir nur dasjenige, was *Em. Bach* und *Jos. Haydn* mit ihren zahlreichen und ideenreichen *Sonaten* und *Quartetten* geleistet haben. Eine Bildungquelle, woraus eben so reichlich, wie aus mancher andern, dasjenige herfliesst, was *Pestalozzi* so bezeichnend den „Segen der Wohnstube" nennt.

So wie die Bildung des einzelnen Menschen gedeiht, wenn in naturgemässer Gründung des Familienlebens die Industrie einmal Wurzel gefasst, und nach allen Seiten Blüthen der Kunstbildung treibt, so sehen wir auch aus den zweckmässigen *gesellschaftlichen* Einrichtungen die Industrie der *Völker* erwachsen, sehen ihren Kunsttrieb reifen, ihre Kunstbetriebsamkeit Früchte tragen. Hier geht immer voraus, dass das *Hauswesen des Staates* den Bürgern als eine grosse, gemeinsame Heimath behage, dass sie sich darin einheimisch fühlen, dass jeder seinen Antheil, sein Miteigenthum am Gemeingut habe, und ihm dies wirklich und formlich vor die Anschauung gebracht werde. Ja, es ist ausgemacht, dass eben hier, wo der Mensch seine Selbstständigkeit und Mitständigkeit zugleich inne wird, die wahre Schule der Humanität zu suchen ist. Hier findet der individuelle Industrietrieb zwar immer noch seine Befriedigung am Mitbesitz; aber die Eigensucht, der nach Alleinbesitz gelüstet, muss weichen. Der Mitbesitzer lernt fühlen, das es Besitzthum giebt, das man nur gemeinsam mit Andern besitzen kann. Er lernt etwas *in der Idee* besitzen, und diese Idee versetzt ihn stets mitten in die menschliche Gesellschaft hinein. So lernt er eine *ideale* Theilnahme und Mittheilung kennen, lernt sie liebgewinnen, lernt neue, reinere, vollkommnere Mittheilungwege suchen — und findet sie eben im Gebiete der Kunst. Wie die geselligen Einrichtungen, wenn sie wahrhaft menschlich sind, den Jüngling bey seinem Eintritt in die Gesellschaft aufregen und begeistern, wird manchem von Ihnen, die wir alle unter dem Wechsel und der Unbill der Zeiten doch noch immer das Glück haben, Republikaner zu seyn, noch von seiner Jugend her eben so lebhaft, wie mir, in Erinnerung seyn. So — erlauben Sie mir diese kleine Digression — erinnere ich mich aufs Genaueste, wie mich, als ich zum erstenmale die Zunftversammlung betrat, die zusammengereiheten, bunten Zunftschilde begeisterten, worauf ich die Wappen aller meiner Väter und Vettern, nebst so vieler andern, bekannten und unbekannten Ehren- und Bürgersleute prangen sah. Diese Schildmalereyen waren — mit Erlaubniss zu sagen — grossentheils Kleckse. Sie blieben und bleiben mir aber immerfort lieb, weil in den Wappen und Verzierungen, den Insignien und Attributen so vieles enthalten ist, das über die blosse Bürgerey hinausliegt, so wie überhaupt die Heraldik voller Symbole ist, die über Selbsterhaltung und Industrieleben triumphierend hinausdeuten, als auch eine der Offenbarungen des Reichs der Kunst.

Wo also das Industrieleben *in einem Volke* erwacht, da wird es auch seine *gesellige Form* gewinnen; die Industriekräfte werden vereint, werden durch Vereinigung erweitert. Diese Vereinigung und Erweiterung der Industriekräfte wird auch nach einem nothwendigen Bildunggesetz die Vereinigung und Erweiterung der Kunstkräfte, der Kunstbildungkräfte zur Folge haben. Ein solches Volk wird ein um so höheres Leben leben, wird um so menschlicher und grösser erscheinen, je mehr es in seinen tausendfachen Handthierungen, als Volk, das *omnia mea mecum porto* auf sich anzuwenden vermag, je mehr es in seinem innern Verkehr sein eigenes Leben lebt, je minder es, selbst als übervölkert, zum Auswandern seine Zuflucht nimmt, je mehr seine Wohlthätigkeitanstalten aller Art industrieförderud den eben so vielartigen Bildunganstalten die Hand bieten, je mehr es, so zu sagen, aus bloss einer Handvoll Erde sich ein kleines Paradies zu schaffen vermag.

Wir, theure Freunde! haben das Glück, zu einem so ausgezeichneten Volke zu gehören. Wir

verdanken es der Arbeitsamkeit und Häuslichkeit unsers Gewerb- und Erwerbstandes von frühern Zeiten her, wir verdanken es dem Gemeinsinn unserer Vater, dass wir nun jetzt, gerade auch mit diesem unserm Künstlerverein, auf einer Stufe der geselligen Bildung stehen, und uns einer Wirksamkeit zu erfreuen haben, die mit zu den Gaben gehört, womit die Vorsehung ein Volk segnet. Und wenn wir auch, gerade in unsern Tagen, die Industrie fast zu weit getrieben sehen, wenn wir darin mitunter Umtriebe der Habsucht erblicken, wenn uns z. B. in den Spinnmaschinen Menschen beynahe zu Maschinen herabgewürdigt erscheinen: so lassen Sie uns den Blick aufs Ganze erheben, lassen Sie uns nicht vergessen, dass, zumal in einem strengern Zeitalter, wo die Bedrangnisse und Bedürfnisse sich häufen, die Industrie das Fegefeuer ist, wo ein Volk hindurch muss, um zu seiner höhern Bestimmung zu gelangen; lassen Sie uns nicht verkennen, dass die Hand der Vorsehung uns geringeres Gut vorenthielt, um uns mit höherem zu beglücken — nicht übersehen, dass wir weit minder durch natürliche Fruchtbarkeit des Bodens, als durch eine über alles herrliche Aussenseite der Natur begünstiget sind, die uns unaufhörlich prediget, dass wir uns nach geistigen Gütern hindurchringen sollen, stets eingedenk und stets nachfolgend dem Beyspiel unserer Vater, die dicht neben die erhabensten Naturgegenstände die Anmuth der Cultur hingepflanzt haben, wodurch erst unsere Schweiz zum besuchtesten Schauplatz so unzähliger, gross- und gutgesinnter Natur- und Culturfreunde aus allen Ländern Europas erhoben ward.

Könnte ich an einer schicklichern Stelle von dieser gedoppelten Wohlthat, der Naturgunst und der Culturgunst sprechen, als gerade hier? Wie ist die *Stadt Freyburg* selbst die beredteste Auslegerin meiner Worte! Diese wunderbare Stadt, die uns, innerhalb ihrer Thore, mit Berg und Thal, mit Fluss und Felsen, mit Baumen und Wiesengründen, *eine Schweiz im Kleinen* darstellt, die uns so ganz von Grund aus die Fortschritte der Industrie veranschaulicht, wenn wir bedenken, welche Verwandlungen und Gestaltungen dieser kleine Punkt auf Gottes Erde erfuhr, von den Zeiten an, wo der tiefe Strom durch eine Wildniss hinbrauscte, auf deren Anhöhen in dunkler Waldung noch Raubthiere hausten, bis zu Gründung eines stillen Wohnsitzes und der milden Herrschaft der *Zähringer*, und von diesen bis zur allmahligen Ausbildung und Befestigung einer freyen Burg für freye Schweizer. Wir mögen nun in ihr tiefstes Thal hinabsteigen, wo wir unter anderm gerade auch die Industrie, die uns am nächsten angeht, in der Werkstätte des trefflichen Instrumentenmachers, Herrn *Moser*, erblikken, oder wir mögen die Kunststrasse hinanwandern, die uns über die Wohnhauser der Burger sicher hinführt, bis zu den Gipfeln, wo die würdigsten Prachtgebaude, jeder Stadt schönste Zierden, wo die Tempel Gottes stehen: welch schonen Anlass haben wir, die allwaltende Hand der Vorsehung auch in dem, was von Menschenhänden gemacht ist, zu bewundern! Wie würdig ist es, dass wir unsere Bewunderung an jener höchsten Stelle vor allem Volk laut werden lassen! Die hochwürdigen *Franziskaner* schliessen uns ihren Tempel auf. Sie werden uns auch ihre Herzen aufschliessen. Moge Sie und uns der reine und heilige Sinn beseelen, den uns der Geschichtschreiber in dem Leben des heiligen *Franziskus* so einfach schön schildert, und den auch ein Priester der Religion und der Kunst *), dem das Vaterland so viel zu danken hat, eben so einfach schön in unsere Sprache übertrug:

Franziskus einst, der Heilge, sass
Vor seiner Zell' und Palmen bin.
Der Abend durch die Blätter glüht
In feyerlicher Stille,
Als durch die Dämmerung ihr Lied
Ertönen lasst die Grille.

Gott dankt das Grillchen für den Thau,
Der es erquickt auf kahler Au.
Franziskus schlägt den Psalter zu,
Denn schöner wollt's ihm scheinen,
Ruft ihm das fromme Grillchen zu:
Wie gross ist Gott im Kleinen.

Wie würde der Heilige, der ob dem Abendgesang der Grille schon so entzückt werden konnte, jetzt über die Wunder einer neuen Kunstwelt erstaunen, die nun vor den Sinnen seiner spaten Nachfolger aufgehen! Ja, er würde in Haydns *Schöpfung* einen neuen Psalter vor sich aufgeschlagen finden, und in unser Aller Lobpreisung

*) Wassenberg.

reiteiartimmen, bis in des Tempels hohen Wölbungen die letzten Töne wiederhallen: *„Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit.“*

Hans Georg Nägeli.

Nachrichten.

Turin. Teatro Reale. Im letzten Carneval wurden in diesem grossen, schönen Theater zwey Opern gegeben. Die erste, *La Medea*, von Coccia neu componirt, gefiel ziemlich, und einige Stücke verdienten es auch, obgleich das Ganze etwas trocken ausfiel. Die zweyte, *La Ginevra di Scozia*, von Sim. Mayer, konnte bey weitem nicht die Würkung machen, die sie anderwärts gemacht hat, hauptsächlich, weil der sehr brave Tenorist, Hr. Bianchi, krank wurde, und ihn seine Gattin (eine sonst gute Sängerin) ersetzte, wo denn oft kein gutes *Zusammen* *) (franz. Ensemble) möglich war.

Unter den Singenden zeichneten sich aus: Sig.ra Bassi durch ihr vortreffliches Spiel und ihren kräftigen (nur oft zu anspruchvollen) Gesang. Ihre starke Stimme klingt nun, nach so vieljährigem Gebrauch, etwas abgenutzt. Sig.ra Festa, deren Organ sehr schön klingt, ist als ausgezeichnete Sängerin rühmlich bekannt: als Schauspielerin aber war sie wenigstens eine sehr kaltblütige Medea.

Nach dem ersten Act wurde ein heroisches Ballet, nach dem zweyten, ein komisches gegeben. Die Musik dazu war eben nicht ausgezeichnet: nur in den *Orasj e Curiazj* waren einige Stücke von Cimarosa gut angebracht.

Das Orchester bestand aus 40 Geigen und — 4 Violen, 6 Contrabässen und — 3 Violoncellen, 4 Hörnern, nebst allen übrigen gewöhnlichen Blasinstrumenten und Pauken. Es wurde dirigirt von Hrn. *Molini*, einem sehr geschickten Geiger und Componisten für sein Instrument; einem Schüler Pugnani's. Hr. Molini scheint aber zu sanft und nachgiebig für dies Orchester, welches zum Theil noch an Pugnani's Heftigkeit gewöhnt ist; doch dürfte auch eine bedeutende Anzahl der 40 Geiger wenigstens eben so viel verderben, als gut machen. Die Balletmusik wurde von Hrn. Canevassi dirigirt. Uebrigens zeichnen sich im Orchester noch Folgende rühmlich aus. Hr. Anglé, erster Contrabassist. Er spielt auch Concert auf seinem Instr., componirt hübsche Tanzmusik; ja sogar Messen und andere Kirchensachen aus eigner Fabrik führt er häufig in den hiesigen, und in Kirchen umliegender Orte auf. Schade, dass sein Talent nicht von einiger Gründlichkeit im Satze unterstützt wird! — Hr. Canevassi, Anverwandter des Obengenannten, erster Violoncellist, ist ein guter Quartett- und Solo-Spieler. Hr. Gebhardt ist ein junger, hoffnungvoller Geiger. Sein Vater, ein Deutscher, war ein geschickter Hornist, und in der hiesigen kön. Kapelle angestellt. Hr. Merlatti, ein sehr braver Klarinettist. Hr. Beccaria; sein Ton auf dem Horn ist sehr angenehm, sein Vortrag gut. Hr. Secchi, Fagottist, hat viele Fertigkeit. Hr. Salini; ein guter Oboist. —

Teatro d' Angennes. Am zweyten Ostertage wurde dies Theater mit einer kom. Oper von Luigi Mosca: *Amore e l' armi* — eröffnet. Die angenehme, leichtfassliche Musik gefiel sehr, so wie auch die erste Sängerin, Sig.ra Cassotti, welche eine biegsame Stimme von sehr bedeutendem Umfang besitzt. (Vom ungestr. b, bis dreygestr. f.) Die Töne haben ein gutes Verhältniss in Hinsicht der Stärke unter sich, indem die mittlern und tiefen nicht zu schwach, und die hohen nicht kreischend sind. Der Klang ist jedoch ein wenig dünn oder spitz. In der Höhe zeigt diese Sängerin fast eben die Leichtigkeit und Geläufigkeit, wie in den Mittellagen. Dabey hat sie eine nicht unvortheilhafte Gestalt; ist eine ziemlich gute Schauspielerin, und versteht Musik. Mit alle dem sollte sie, wo nicht mehr, doch Besseres leisten. Das wird sie auch vielleicht mit der Zeit, da sie noch jung ist, und folglich lernen kann, dass zu den Haupterfordernissen eines guten Sängers deutliche Aussprache, Ründung in den Passagen, Vermeidung alles Französischen gehört. — Das übrige Singpersonale zeigte guten Willen, wofür sich denn das Publicum dankbar genug bewies. — Die zweyte Oper: *Privazione genera desiderio, ossia Moglie libera e*

*) Auch die Italiener gebrauchen in ähnlichen Fällen das Wort *insieme* (zusammen) als Substantiv: warum sollen die Deutschen lernen, was ganz fremdartig lautet, und was sie eben so bestimmt und bezeichnend schon haben?

A. Corresp.

Collo torto, war neu, Musik u. Text von Pasquale Sogner. Sie gefiel sehr, vielleicht etwas über Verdienst. Das Gedicht ist nach einem Schauspiel von Federici unter demselben Titel bearbeitet, und Hr. Sogner hat darin geleistet, so viel die jetzigen Italien. Operndichter gewöhnlich zu leisten pflegen. Die Musik zeugt von lebhafter Einbildung, und enthält verschiedene gelungene Stücke. Der junge, feurige Componist wird noch viel Gutes liefern können, da zu hoffen steht, dass er künftig seine oft gesuchten Modulationen natürlicher und zweckmässiger herbeyführen, dem Ganzen mehr Haltung geben, und weniger verschwenderisch und überladend zu Werke gehen werde. Die Cassotti hatte so viel, so anhaltend und schwierig zu singen, dass ihre Stimme unterliegen musste. Sie sang daher zur Qual des Zuhörers fast durchgängig ½ Ton zu tief. Noch ein Paar solcher Opern, und diese junge Sängerin hat ihre Laufbahn vollendet: denn nichts ist bekanntlich dem Gesangorgane nachtheiliger, als Anstrengung über Kräfte; wovon Ref. mehre Beyspiele aus eigner Erfahrung aufführen könnte. — *Il Testamento* e 600,000 Fr., eine Farse von Farinelli, wurde nur zweymal gegeben. — *L'inganno felice*, ebenfalls eine Farse, und sehr hübsche Musik von Rossini, fand dagegen grossen Beyfall. Das schöne Terzett zwischen der Sig.ra Cassotti, Sig.re Bartolucci (ersterm Buffo) und Sig.re Vecej (erstem Tenoristen) wurde von diesen vortrefflich ausgeführt und vom Orchester sehr gut begleitet. — Die buntscheckige, vielsagenwollende, von Seiten der Sänger oben-drein schlechtausgeführte Musik von Generali zu der Farse, *Adelina*, die auch nur ein Paarmal gegeben wurde, machte *auf mich* *) einen verdrüsslichen Eindruck; erhöhte mir aber, des Contrastes wegen, den Genuss beym *Inganno felice*, welcher bey den ersten Vorstellungen auch nicht zum besten ausgeführt ward, bis sich die Sänger endlich, so zu sagen, hineingesungen hatten. Sig.re Sogner hatte schon eine zweyte Oper fertig, und die kleinen Proben hatten ihren Anfang genommen: das Gedicht wurde aber zu unsittlich befunden, weswegen denn aus der Vorstellung nichts ward. Auch in der ersten Oper hat er sich etwas dergleichen zu Schulden kommen lassen, und diese Lection wird hoffentlich wohlthuend auf seine künftigen poetischen Arbeiten wirken.

Von der Ballettmusik mag gelten, was oben von der im Carneval, im Allgemeinen angemerkt ist. — Das Orchester, dirigirt von Giorgis, bestand mehr oder weniger aus denselben Künstlern, wie das im kön. Theater: nur war es bedeutend kleiner, und ohne Hoboen, selbst in Stücken, die für dies Instrument geschrieben sind.

Ueber *Concert- und Kirchenmusik* habe ich nichts Bedeutendes mitzutheilen. Concerte sind hier, wie in ganz Italien, nicht häufig. (Es sind in diesem Jahre etwa 4 oder 5 gegeben worden.) Die häufige Kirchenmusik dagegen wird selten probirt, ist selten gut besetzt, und noch seltener im wahren Kirchenstyl verfasst.

Leipzig. Die musikal. Völkerwanderung, die bekanntlich einen ihrer Hauptströme über unsre Stadt ergiesst, hatte sich dieses Jahr, nicht wie sonst mit Michael, sondern schon seit geraumer Zeit in Bewegung gesetzt, ja eigentlich den ganzen Sommer sich herüber zu bewegen nicht aufgehört. Mehres, und darunter Vortreffliches, was sie uns in den letzten Monaten mitgebracht, ist schon in diesen Blättern erwähnt: von dem, was folgte, legen wir hier kurze Rechenschaft ab.

Hr. Alexander Uber zeigte sich in einem Concerte als geübten und fertigen Violoncellspieler; erregte aber noch mehr Theilnahme und Beyfall durch einige seiner ausgezeichneten, öffentlich noch nicht bekannt gewordenen Instrumental-Compositionen. Sie vereinigen, in keineswege gewöhnlichem Masse, ein Talent wahrhaft eigener Erfindung, ein gründliches Studium, vielen Fleis in der Ausarbeitung, und gebildeten Geschmack. Wir wünschen dem achtungswerthen, und auch bescheidenen Manne einen Wirkungskreis, wo er seine Vorzüge weiter entfalten, und zu seiner und Anderer Zufriedenheit leben könne.

Hr. C. A. Schneider, königl. preuss. Kammermusicus und auf einige Zeit Musikdirect. in Reval, gab in einem Concerte zwey seiner interessanten Ouvertüren, und seine Frau und Kinder liessen sich in verschiednen Gesangsstücken

*) Ich sage auf mich; denn das Publicum bewies, wo nicht grossen Beyfall, doch auch keinen Unwillen. Ueberhaupt scheint man hier weit artiger, duld- und gnädigender bey theatralischen Vorstellungen, als in vielen andern Städten Italiens, namentlich in Rom.

hören. Es ist über die ganze Familie erst seit kurzem von mehren Orten her ziemlich übereinstimmend in diesen Blättern gesprochen worden, und wir fanden keinen Grund, diesen Urtheilen zu widersprechen. Hr. Schn. der jüng., und wol auch Dem. Schn., mögen sich von der Bühne noch vortheilhafter zeigen, als in Concerten: aber auch hier wird die, wenn auch etwas bedeckte, doch angenehme Stimme des Erstern, und noch mehr die Gelnufigkeit und Beugsamkeit derselben, so wie das Lebhafte seines Vortrags, überall Beyfall finden; und seine Schwester, obgleich weniger ausgebildet, giebt ebenfalls Grund zu der Erwartung, es werde, zumal da sie noch so jung ist und unter so guter Leitung steht, aus ihr eine geschickte, interessante Sängerin werden. Mad. Schn., obgleich über die Jahre hinaus, wo Sängerinnen vom Publicum begünstigt zu werden pflegen, zeigte auf achtungswerthe Weise, was denjenigen bleibt, die frühzeitig gründliche Schule gemacht haben und viel geübt worden sind. Da alle Drey nur Italienisches sangen, hatten die Zuhörer nicht Unrecht, wenn sie ihre sehr harte, üble Aussprache eben des Italienischen tadelten.

In Hrn. Bender, bisher Mitglieds der russ. kaiserl. Kapelle, lernten wir, doch nur privatim, einen geschickten Klarinettisten, von nicht geringer Fertigkeit, Sicherheit, und sehr angenehmen Töne kennen. Sein Spiel, so weit wir es nach dem Wenigen, was wir von ihm gehört, beurtheilen können, nähert sich dem, des Hrn. Baermann in München.

Hr. Zeuner endlich, aus Dresden gebürtig, und als Componist und Musiklehrer in St. Petersburg lebend, auch durch einige, mit gerechtem Beyfall aufgenommene Klaviercompositionen den Lesern bekannt — zeigte sich, doch ebenfalls nur privatim, in wackeren Compositionen als wahrhaft ausgezeichneten Klavierspieler. Die Leichtigkeit, Sicherheit, Genauigkeit, Rundung und Nettigkeit, womit er grosse Schwierigkeiten zur Freude aller Zuhörer besiegt, ist selbst jetzt, wo der bewunderungswerthen Klavierspieler so viele werden, dass sie kaum zum Gehör kommen können, eine Seltenheit, und zeigt den treuen Schüler des herrlichen Clementi. In seinen neuen, noch ungedruckten Compositionen, so weit sie uns bekannt worden sind, vornämlich in zwey Klavierconcerten und einem Violinquartett, erkannten wir einen Künstler, der mit offenbarem Talent ein sehr ernstes, gründliches Studium seiner Kunst verbunden hat, und überall achtungvolle Theilnahme verdient — die ihm denn auch schwerlich irgendwo fehlen wird, wo man ihn, und sie, diese seine Werke, näher kennen lernt. Als Componist hat er, so viel wir wissen, seine frühere Schule unter Naumann gemacht, und ist so Einer von den nicht Wenigen, die diesem wahren Meister noch in der Erde Ehre machen, und immer von Neuem daran erinnern, dass er, eben in dem, was ihn auszeichnete, und wirklich aus seiner Natur und Individualität — nicht aus Nachgeben gegen Verhältnisse u. dgl. — hervorging, nicht nur für Sachsen, sondern für ganz Deutschland, noch unersetzt ist.

Kurze Anzeige.

Friedensmarsch für Männerstimmen und blasende Instrumente — — von Jos. Schnabel, Kapellm. in Breslau. Breslau b. Forster. (Pr. 14 Gr.)

Ein kräftiger Text, dem nur hin und wieder, eben zu diesem Gebrauch, ein einfacherer Fluss der Worte zu wünschen wäre; und eine gute, erhebende, wahrhaft eindringliche Musik, wie sie eben hier seyn musste. Die Singstimmen sind leicht und doch bedeutend, und die Instrumente in ihren natürlichsten Verhältnissen gesetzt. Diese bilden, haben sie den Marsch selbst mit den Singstimmen ausgeführt, im Trio allein, ein anmuthiges Zwischenspiel. Das Werkchen ist in Stimmen gedruckt, und die Besetzung folgende: 2 Tenor-, 2 Basstimmen, eine F-Klarinette, oder in deren Ermangelung, eine dritte in C, zwey C-Klarinetten, 2 Hoboen, 2 Fagotte, Contra-Fagott, 2 Querflöten, 2 Hörner in A, 2 Hörner in tiefem C, 2 Trompeten in C, eine in D, Basposaune, kleine Wirbeltrommel, Triangel, grosse Trommel und Becken. — Das Werkchen ist auch, für 2 Soprane, Tenor, Bass und Pianoforte eingerichtet, in demselben Verlag erschienen, und nimmt sich auch so gut aus.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten October. Nº. 41. 1816.

Ueber Instrumentalbässe bey vollstimmigen Tonstücken. Von Gottfried Weber *).

Wie viele Aufführungen vollstimmiger Tonstücke ich auch jemals gehört: bey allen ist mir eine grosse Unvollkommenheit der Instrumental-Basspartie aufgefallen. Ich habe nämlich fast nie einen figurirten Bass so recht rund, präcis und verständlich hervortreten gehört. Die Figuren der Basse kommen fast immer so — ich möchte beynahe sagen, ungehobelt, wenigstens ungeschlacht und holpernd heraus, dass man ihnen den Aufwand von Mühe und Arbeit, welche die Hervorbringung derselben kostet, nicht undeutlich anhört; und sollen sie eine etwas geschwinde Figur vollends durch das *Forte* des übrigen Instrumental-Chors durchsetzen, so artet ihre Kraftanstrengung gewöhnlich in ein polterndes Getöse aus, welches, je gewaltsamer es ist, desto hölzerner, desto ärmer an wahrem Klang, und also desto undeutlicher, unverständlicher, und desto leichter vom Tonsturm der übrigen Instrumente übertönt und verdunkelt wird.

Ich weis es wol, dass tiefe Töne schon ihrer akustischen Natur zufolge keine allzugrosse Geschwindigkeit vertragen, und dass überhaupt die, jeder tiefen Stimme an sich eigenthümliche Würde es schon nicht verträgt, dass man ihr leichtfüssige Galoppaden zumuthe: allein ich rede auch hier nicht von so geschwinden Bassfiguren, welche schon nach der akustischen Natur tiefer Klänge unmöglich deutlich ausfallen können; nicht von halsbrecherischen, der Bassstimme an sich unanständigen, wirbelnden Concertpassagen: denn solche soll man gar nicht setzen, und dem Tonsetzer, der es dennoch thut, geschieht sein Recht, wenn ihn der schlechte Effect bestraft. Nein; ich rede von solchen figurirten, ziemlich geschwinden Bassen oder einzelnen Bassfiguren, wie sie in unserer heutigen Musik, wo man die Bassstimme zur selbstständigen Stimme erhoben sieht, häufig vorkommen, und der Imitation halber häufig vorkommen müssen, und welche, wenn gleich mehr als sogenannter simpler Bass, doch der Natur einer Bassstimme an sich so wenig zuwiderlaufen, dass sie z. B. auf jedem guten Flügel-Fortepiano auch in den tiefsten Octaven, oder auf der Orgel mit einem guten sechszehnfüssigen Manualregister gespielt, noch vollkommen deutlich ausfallen, aber im Orchester durchaus nicht deutlich hervortreten wollen; wo also die Ursache der Undeutlichkeit nur in der Unbeholfenheit der, in unsern Orchestern eingeführten Bassinstrumente liegen kann. Und so ist es denn auch wirklich. Durchgehen wir die Reihe aller Instrumente, die wir in unsern Orchestern zu Ausführung der Bassstimmen benutzen können, so finden wir, dass sie alle, theils zu ungeschickt sind, eine irgend schwierige Bassfigur rund und präcis genug auszuführen, theils noch viel weniger fähig, sie zugleich auch noch

*) Wir sind dem Hrn Verf. die Erklärung schuldig, dass an der Verspätigung dieser Fortsetzung seiner, in No. 6. unsrer Zeitung von diesem Jahre abgebrochenen, lehrreichen Abhandlungen nicht er Schuld ist, sondern unser Verhältniss zur Mehrzahl unsrer Leser. Das ganze Manuscript war schon einige Zeit vor dem Abdruck der ersten Abtheilungen desselben in unsern Händen. Dieser Erklärung bedarf es um so mehr, da der Verf. seine, in der Folge mitgetheilte Erfindung zur Verbesserung der Posaune auch Andern freundschaftlich mitgetheilt hatte, und dieselbe nun schon hin und wieder ausgeführt, das also verbesserte Instrument hin und wieder benutzt wird; wodurch sonst er um den Dank für die Erfindung, bey so etwas ohnehin gewöhnlich den einzigen Lohn, kommen, und angenommen werden könnte, er beschreibe nur, was Andere früher wirklich geleistet.

d. Redact.

derb und durchdringend zu geben, und über den Tonsturm des übrigen Orchesters klar und verständlich herrschen zu machen.

I.

Kritik der Bass-Instrumente.

Violon.

§. 1.

Beginnen wir die Prüfung beym *Violon*- oder Contraviolon, wie dies Instrument, etwas pleonastisch, wol auch genannt zu werden pflegt. Ihm fehlt es durchaus nicht an Tonfülle, und langsame Figuren vermag es mit ziemlicher Ründung, und auch mit grosser Kraft und Deutlichkeit anzugeben: aber wie wenig beweglich, wie unbehülflich ist das corpulente Instrument, sobald es eine etwas geschwinde Figur, zumal in transponirten Tonarten, ausführen soll; wie schwierig wird da die Ausführung, wie fast unmöglich die *nette* und *runde* Ausführung, auch beynahe der unbedeutendsten Notenfigur, vermöge der höchst schwierigen Handhabung der dicken, straffen und hoch liegenden Saiten! wie bald verwandelt sich da seine Tonfülle in unverständliches und tonarmes Poltern, und selbst in den Händen seltner Virtuosen höchstens in ein dumpfes, wenigstens durchaus nicht mehr durchschneidend kräftiges Tönen, welches wenigstens durch den Sturm der übrigen Instrumente nicht mehr hervorzutreten vermag.

§. 2.

Bey all diesen, aus der Natur des Instruments entstehenden Unvollkommenheiten ist es denn wirklich ein ganz vernünftiger und guter Nothbehelf, dass viele Violonisten die für sie zu geschwinden Figuren aus dem Stegreif zu vereinfachen, z. B. aus Sechszehntheil-Passagen, Achtel-Passagen zu bilden suchen, und auf diese Art, statt die Passage, wie sie geschrieben steht, undeutlich zu geben, lieber auszugsweise nur die Hauptnoten derselben heraussuchen, und dann diese deutlich und gut geben, die Ausführung der Sechszehntheile aber dem beweglichern Violoncell überlassen; z. B.

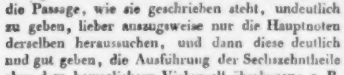

Eben so werde ich es z. B. immer lieber hören, wenn die Violonisten folgende Stelle aus Mozarts *Requiem:*

so epitomiren, wie die abwärts geschwänzten Noten zeigen, als wenn sie die Figur (welche übrigens noch nicht gerade zu den unausführbaren Violonpassagen gehört,) ungeschmälert mitmachen wollen. Allein das Ueble hierbey ist nur, dass es nicht eben jedem Spieler immer gelingt, richtig zu urtheilen, *welche* Noten er sich als Hauptnoten herausfischen soll, und er daher oft die unrechten auswählt, ja, dass unter mehren Violonisten leicht *jeder andre* Noten als Hauptnoten ansieht und anschlägt, so dass leicht z. B. eine Sechszehntheil-Passage, wie die folgende, von zwey Violonisten so gespielt wird, wie die abwärts geschwänzten Noten zeigen:

indem es sich leicht fügen kann, dass der Eine fortwährend die erste von je zwey Sechszehntheil-noten für die Hauptnote ansieht, und also beym vierten Achtel Gis greift, der Andre aber, der sich den A dur-Accord gemerkt hat, womit der Takt anfing, das Gis für eine blos durchgehende Nebennote taxirt, und zu dem Gis des Erstern sowol, als des Violoncellisten, seinerseits wohlgemuth A streicht. Jeder von Beyden hat, wie man sieht, einen Grund für sich; jeder kann, je nachdem die Harmonie der obern Stimmen beym vierten und achten Achtel diese oder jene ist, Recht haben; und wer kann erwarten oder fordern, dass der Violonist, welcher nicht wissen, noch seltner beurtheilen kann, was für Harmonien die übrigen Stimmen bilden, aufs Gerathewohl jedesmal so glücklich sey, den wahren von dem Scheingrund zu unterscheiden, und im Flug zu errathen, welche Note die geltende sey, welche ausgelassen werden dürfe, welche dafür angegeben werden müsse? Man sieht, wie unvermeidlich häufige Fehlschüsse und Varianten der oben beyspielsweise angeführten Art vorkommen *müssen*, deren höllische Harmonie gräßlich auffallen und die Gehörwerkzeuge zerreissen würde, gingen sie

nicht glücklicher Weise nur kurz vorüber, so dass das Gehör keine Zeit hat, sich der Scheusslichkeit solchen Misklangs deutlich bewusst zu werden, und also *blos nicht weis*, was es hört: dass also die Folge solcher Klangmasse blos — und immer wieder — Undeutlichkeit und immer noch vergrösserte Unverständlichkeit ist.

§. 3.

Nächst der in der Natur des Instruments liegenden, unvermeidlichen Schwerfälligkeit und Unbehülflichkeit ist aber auch noch der Eigensinn oder die Kurzsichtigkeit so vieler Violonisten zu bedauern, welche sich noch immer häufig des blos dreysaitig bezognen, sogenannten italienischen Violons bedienen; eines Instruments, welches kaum mehr, als einen sogenannten simpeln Bass zu spielen gemacht ist; so armselig und dürftig an Umfang, dass es z. B. nicht einmal einen Lauf von g bis G, Fig. 1., anders von sich zu geben vermag, als geradebrecht; etwa wie Fig. 2. oder 3.

Fig. 1. Fig. 2.

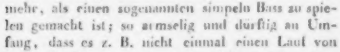

Fig. 3.

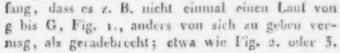

oder in Haydns *Schöpfung* das gemahlte *Heraufsteigen* des Mondes, wie ich *oft* selbst gehört, folgendermasen:

Dass solche, den Zusammenhang aufs Sinnwidrigste entstellende Verstummelungen zum klaren und bestimmten Hervortreten der Bassmelodie nicht sonderlich beytragen können, bedarf wol keiner weitern Auseinandersetzung.

Und bedenken denn überdies die Verfechter des Dreysaiters auch nicht, dass zugleich mit der tiefsten, vierten Saite dem Instrument auch der grösste Theil der Contraoctave verloren geht, so dass einem solchen Titular-Contraviolon nur einzige drey Töne (*H. B. A.*) dieser Octave übrig bleiben, und also ein Orchester, dessen Contrabässe nur Dreysaiter sind, durchaus fast nur Acht-Fuss-Ton hat, weil darin kein Instrument befindlich ist, welches einen tiefern Ton, als Contra-A anzugeben vermochte? eine Orgel ohne Pedal!

Violoncell.

§. 4.

Das Violoncell, seiner Natur nach schon weit behülflicher und beweglicher, als das unter seiner eignen Last seufzende Violon, deckt und bessert, indem es die Partie des Violons mitspielt, durch seinen Beytritt, so viel möglich, das so mannigfache Unheil, was in der Violon-Partie durch die Unbehülflichkeit des Instruments verschuldet wird. Allein es kann doch auch nicht *alles allein* thun; denn für's Eine ist auch sein Ton doch nur auf der vordern Saite scharf und durchdringend, auf der hintern aber schon wieder ziemlich dumpfs und für's Andre ist das Instrument auch nicht so ganz behülflich in sehr transponirten Tonarten, z. B. E dur, As dur, F moll, u. s. w., in welchen Tonarten die meisten Figuren schon sehr schwer deutlich und kraftig herauszubringen sind, so dass also die Hülfe der Violoncelle oft eben da aufhört recht würksam zu seyn, wo die Violonisten ihrer gerade am nöthigsten bedurften, z. B. eben in der ersten, §. 2. angeführten Stelle.

Fagott.

§. 5.

Das Fagott, so viel Umfang es auch in der Tiefe hat, (es reicht noch einen Ton tiefer, als das Violoncell, und nur einen halben Ton weniger tief, als das dreysaitige Violon) — taugt dennoch *als eigentliches Bassinstrument* wenig. Ausser den Unvollkommenheiten, die alle Instrumente mit Tonlöchern gemein haben, sind insbesondre die Töne des Fagotts noch stärker gedeckt, (Siehe §. 35. meiner Akustik in No. 3. folgg. dieser Blätter,) als die, jedes andern Blasinstruments, weil die Tonlöcher des Fagotts, im Verhältnis gegen die Weite der Röhre, gar zu enge, und obendrein, zur Bequemlichkeit der Finger, bekanntlich grösstentheils schief gebohrt sind, und dadurch, statt blose Löcher, lange enge Schläuche oder Kanäle bilden, welche den Ton noch arger decken, als gerade Tonlöcher von gleichem Durchmesser thaten. Nach all diesem ist es also zum Durchgreifen durchaus zu unkräftig und matt: nur seine tiefsten Töne sind, zumal auf einem etwas breiten Rohr geblasen, prall und derb: aber gerade diese Töne sind wieder ganz und gar un-

behülflich, weil der grösste und beste Theil derselben, mittelst schwer zu behandelnder Klappen und des schwer zu deckenden sogenannten C-Lochs des linken Daums herausgebracht werden muss: kurz, das Instrument ist, zumal in Tonarten, worin mehre B, oder gar ♯♯ vorkommen, meistens noch weit unbehülflicher, als das Violoncell: gar nicht zu gedenken der unangenehmen Lücken, welche in der Reihe seiner Töne dadurch entstehen, dass ihm die Töne Contra-H und Cis fehlen.

Contrafagott.

§. 6.

Das Contrafagott theilt alle Unvollkommenheiten des Fagotts, nur dass an Ersterm die Tonlöcher noch von weiter her und durch noch längere Kanäle bis zu den Fingern des Spielers herbeygeleitet werden müssen; überdies artet der Ton dieses Instruments aus dem Munde eines schlechten Spielers leicht in einen sogenannten Strohbass oder Judenbass aus, der mehr schnarrt, als eigentliche, markige Tonfülle besitzt. Indessen können Contrafagotte doch zuweilen ganz treffliche Hülfe leisten, Basstöne, welche andre Bass-Instrumente nur mühsam herausbringen können, nett, deutlich und stark hervortreten zu machen: (doch, freylich meistens nur in leichten Tonarten). So ist z. B. folgende Passage

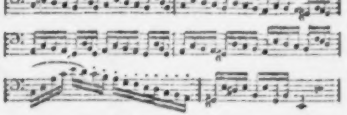

auch im geschwindesten Tempo dem Contrafagottisten leicht — ja fast kinderleicht; indess die Violone und Violoncelle manche Noth haben, sie rund, zart und deutlich, oder nach Erfordern auch derb und durchdringend stark hervorzubringen, hört man das Contrafagott, eine Octave tiefer, vollkommen rund und deutlich, nach Belieben geschliffen oder gestossen, sanft oder kraftvoll:

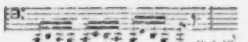

Und überhaupt liegt schon darin ein ganz ausserordentlicher Werth dieses Instruments, dass es die ganze sechszehnfüssige Contraoctave umfasst, welche selbst das viersaitige Violon nicht vollständig besitzt; dass folglich das Contrafagott in dieser Hinsicht leistet, was kein andres Instrument im Orchester zu leisten vermag — ein Umstand, um weswillen allein schon bey jedem Orchester ein oder mehre Contrafagotte angestellt seyn sollten, indem durch sie allein das Orchester erst vollständigen Sechzehen-Fuss-Ton erhält, ohne welchen jede vollstimmige Musik denn doch nothwendiger Weise dünn und mager klingt.

Was bisher von dem eigentlichen Contrafagott gesagt ist, gilt, mit von selbst sich verstehenden Modificationen und Einschränkungen, auch von sogenannten Quint- oder Quart-Contrafagotten, welche eine Quinte- oder Quarte höher stehen, als das eigentliche Contrafagott.

Serpent. Basshorn.

§. 7.

Höchst armselig sieht es mit dem Serpent aus. Dieses Instrument, welches mittelst eines sehr vergrösserten Trompetenmundstücks angeblasen, dabey aber durch Tonlöcher (welche sonst bey dieser Art von Instrumenten nicht gewöhnlich sind) regiert wird, ist also im Grunde als eine Basstrompete mit Tonlöchern anzusehn, (so wie des Hrn. Weidinger Trompete mit Tonlöchern, oder *Klappentrompete* fast anders nichts, als ein wieder verkleinertes Serpent ist). Sein Ton ist eigentlich reich an Mark und Fülle, auch hinreichend durchgreifend: allein in Ansehung des Tonspiels ist das, wegen seiner Tonfülle sehr ehrenwerthe Instrument auf das Unverantwortlichste vernachlässigt: seine Anlage ist so ausserst roh und unausgebildet, die Tonlöcher so unverständig in den Tag hinein, und blos nach Bequemlichkeit der Finger, zu drey und drey dicht nebeneinander angebracht, (Siehe §. 38. 39. meiner *Akustik* in der musik. Zeit. am angef. Orte) dass an eine ordentliche und vollständige Applicatur und Tonleiter gar nicht zu denken ist, und vielmehr fast die Hälfte seiner Töne gar nicht durch

Oeffnen oder Schliessen der Tonlöcher entscheidend gegriffen werden kann, sondern viele Töne entweder mittels halber Schliessung eines Tonlochs elendiglich erkünstelt, oder durch mühsames und unsicheres Treiben oder Sinkenlassen erlogen werden müssen, indem oft zwey, ja drey und mehr nebeneinander liegende Töne nur einerley Griff haben, und blos durch den Lippenansatz zu verschiedenen Tönen ausgeprägt werden, von welchem, fast bey jeder Note nöthigen Hinauf- oder Hinabdrücken des Tons das unselige, dem Heulen eines Thieres ähnliche Gluchzen rührt, mit welchem es bey gewöhnlichen Spielern seine Töne herauszuwürgen pflegt, so wie überhaupt seine Unbeholfenheit und höchst beschränkte Brauchbarkeit im Orchester und sonst. Sollte es ja auf den Rang andrer ganz brauchbarer Instrumente Anspruch machen wollen, so müsste es von Grund aus umgeschmolzen, und nach den, am angeführten Orte gegebnen, allgemeinen Grundsatzen über die Einrichtung der Instrumente mit Tonlöchern ganz neu eingerichtet werden.

Das vielgerühmte, sogenannte *englische Basshorn* - oder *Fagottserpent* ist nichts weiter, als eine höchst unvollkommne Verbesserung des Serpent in fagottähnlicher Gestalt, übrigens von eben so unvollkommner Applicatur und folglich im Wesentlichen eben so roh und verwahrloset, wie das gemeine Serpent.

Basposaune.

§. 8.

Herrliche, kräftig durchschneidende Basstöne gewährt die Basposaune, und giebt einfache, der Natur des Instruments angemessne Figuren mit grossem Nachdruck und aller Bestimmtheit: allein das Tonspiel auf derselben ist sehr beschwerlich, weil man nicht nur fast bey jedem Ton die Schiebröhre heraus- oder hineinziehen muss, sondern weil dies Heraus- oder Hineinziehen immer allerwenigstens 5 Zoll, oft aber auch bis an zwey Schuh beträgt. Sollen z. B. die Töne B und A nacheinander angegeben werden, so muss ich, nachdem ich B geblasen, und eh' ich A angeben kann, die Röhre ungefähr 3 Zoll herausziehen. Will ich demnächst F blasen, so muss ich noch 12 bis 14 Zoll weiter ausziehen, und um z. B. folgende Figur zu spielen:

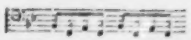

muss ich, eh' ich die zweyte Note blase, erst anderthalb Schuh herausziehen, und eben so, bevor ich das folgende A blasen kann, wieder 12 bis 14 Zoll hineinschieben, u. s. f.

Man sieht nun leicht, dass und warum von diesem Instrumente mehr nicht zu fordern ist, als blos kraftige einfache Noten, oder mässig geschwinde Gänge, die übrigens der Posaunist fast immer nur abgestossen und nicht gebunden herausbringen kann: nie aber Rundung, Geschmeidigkeit und leichte Beweglichkeit, noch Geschwindigkeit, und in geschwinden Figuren fast nie Kraft und Deutlichkeit. Dies alles wird noch weit ärger bey Basposaunen, welche noch tiefer sind, als die ebenangeführten. Man hat deren nämlich nicht blos bis *E*, sondern bis grosse *C*, oder auch wol noch tiefer gehend, welche also durchaus weit grösser gebaut seyn müssen, als die oben angegebnen, wobey also auch die Züge noch viel weiter, als bey dieser auseinander liegen, ja sogar weiter, als ein Mannsarm zu reichen vermag, weshalb denn an der Schiebröhre eine eiserne Stange angebracht werden muss, vermittelst welcher man dieselbe bis zur erforderlichen Entfernung hinausstösst, und die man beym Wiederhereinziehen wieder fahren lässt — durch welches alles die Unbeholfenheit des Instruments noch immer ärger wird.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Am 29sten Sept. gab Mad. Sessi-Neumann, gebürtig aus Rom, dann abwechselnd in Wien oder in Italien, ein Concert zu ihrem Besten. Neben ihrer trefflichen, durch wohlverdienten Ruf bekannten Kunst, hatte gleichverdiente persönliche Achtung und Theilnahme ein sehr zahlreiches, sehr gewähltes Auditorium versammlet. Mad. S. trug drey ausgezeichnete, im Charakter und Styl verschiedene Stücke, jedes in seiner Weise, jedes mit seltener Vollendung, jedes auch mit einstimmigem Beyfall aller Anwesenden vor: eine Scene und Arie von Nicolini sang sie in grosser Manier und mit gar manchen, eben so neuen und kühnen, als vollkommen glückenden

Bravouren; eine (ungemein anmuthige) Arie von Gyrowetz, sehr zart, lieblich und gefühlvoll; die bekannte Hauptscene der *Griselda*, im Wechsel der mannichfaltigen Affecte, die der Componist ausdrücken wollte. Ihre vollkommen rein intonirende, wird sie in der Starke nicht übernommen, stets wohllautende, einnehmende Stimme beherrschte mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit den weiten Umfang der Töne von b bis dreygestr. f.; ihre Methode zeigte sich musterhaft: ihre Verzierungen waren nicht überladend, öfters neu, stets zum Charakter des Stücks passend, sicher, leicht, gefällig ausgeführt, und auch stets der Harmonie angemessen. (Nur um der werthen Frau unsre möglichste Achtsamkeit zu beweisen, wollen wir nicht verschweigen, dass in zwey Stellen der letzten Arie einige Verzierungen, zwar nicht gegen die Grundharmonie, doch gegen die Figur der Geigen dissonirten.) Und zu allen diesen Vorzügen, ein ganz anspruchloses, ja fast schüchternes, ein sittigbescheidenes, und doch gebildetes Wesen: da konnte es nicht anders seyn — das ganze hiesige Publicum musste mit grosser, einmuthiger Freude die Nachricht vernehmen, Mad. S. sey von den Vorstehern unsers wöchentlichen Concerts für dies Institut engagirt, und werde jeden Abend mit einigen Stücken verschiedenen Charakters und Styls auftreten. Möge es ihr unter uns und unsern Musikfreunden, die sicher auch an weiblichem Gesang hochzuhalten zu wissen, wer hochzuhalten ist — recht wohl gefallen! — Von den andern Musikstücken dieses Abends wurde Beethovens treffliche Symphonie aus C dur meisterlich ausgeführt; und von Mozarts überaus herrlichem Klavierconcert aus D moll entzückte die Composition selbst: die Ausführung, von Seiten des Orchesters, war zwar ebenfalls ganz nach Wunsch, aber die, von Seiten des Solospielers, nicht in dem Maasse, wie wir es sonst von ihm gewohnt sind.

Dresden. Auf die neulich genannten Opern folgten *Axur* von Salieri und *Don Juan* von Mozart; in beyden debütirte Mad. Schüler-Biedenfeld, vom casselner Hoftheater. In der ersten spielte sie die Rolle der Astasia, und in der andern, der Elvira: über beyde können wir, sowol was ihre Stimme, als was ihren Vortrag betrifft, nichts weiter thun, als das wiederholen, was in No. 30. Seite 518. dieser Zeitung vom Correspond. in Strasburg ausgesagt worden ist; dass nämlich ihre Stimme mehr *Conte'alto*, als *Semisoprano* ist, dass man sie in ihren hohen Tönen sehr häufig unangenehm detoniren hört, dass sie sich damit begnügen sollte, Alt zu singen, dass ihre Methode aber gut ist u. s. w. Doch fügen wir noch hinzu: Sollte sie wol das Italienische, was sie sang, ganz verstehen? Dann wäre sehr zu verwundern, dass die Verzierungen, die sie dem Texte anzupassen suchte, dem Sinne der Worte nicht selten ganz zuwider waren. Z. B. die Worte: *a lagrimar per te* etc. in der Arie des zweyten Aufzugs im *Axur*, wurden mit einer Volate von zwey Octaven und mit einer Menge Verzierungen ausgedrückt, die hier ganz unpassend und der Declamation vollkommen zuwider waren. Mad. Schüler-Biedenfeld hatte in diesem Cantabile um so mehr eine Stetigkeit in der Stimme behaupten und nicht so viele Noten hineinbringen sollen, da es die traurige Lage Astasiens erforderte. Aber wahrscheinlich kennet sie das Italienische nicht hinlänglich; wovon auch das ein Beweis scheint, dass sie in der Aussprache die Worte so sehr im Munde herum warf, dass Niemand sie verstand. In Ansehung der theatralischen Darstellung ist sie zu kalt, und ihre Figur passt eben nicht sehr zu einer Astasia, und eben so wenig zu einer Elvira. Um aber in unsern Beurtheilungen immer gerecht zu seyn, unterlassen wir auch nicht zu sagen, dass sie die im *Don Juan* im 1sten Aufzuge aus *Così fan tutte* eingelegte Arie: *Come scoglio* etc. gut sang und durchführte; dessen ungeachtet aber vermissten wir in beyden Opern Mad. Sandrini mit Missvergnügen. Ausser Hrn. Miekisch, der im *Don Juan* Masetto's Rolle spielte, die ehedem Hr. Quillici hatte, und seinen Vorgänger in nichts übertraf, und Hrn. G. Sassaroli, der die Rolle des Commendatore übernommen hatte, die ehedem Hr. Perotti etwas erbärmlich spielte, war die Oper wie sonst besetzt, und wurde so brav wie sonst aufgeführt; weshalb wir uns auf das beziehen, was wir schon in No. 34. im Jahre 1814. Seite 569. gesagt haben. Indess können wir doch die kleinen, jedoch hörbaren Detonationen nicht mit Stillschweigen übergehen, welche man bey den Singenden hier und da in einigen Stücken, vorzüglich im Terzett des Finale des 1sten Aufzugs, bemerkte. Wenn Mozart selbst noch gelebt hätte und bey dieser Aufführung zugegen gewesen wäre, so würde

er eine solche disharmonische Unordnung mit nur allzulebhaftem Unwillen gehört haben. Wir wollen hoffen, unsere Bemerkungen werden nicht, wie es bey manchen der Fall gewesen ist, übel aufgenommen werden, weil wir keinen andern Zweck haben, und haben können, als offenbare und von uns bestimmt angegebene Fehler verbessert zu sehen; besonders solche, welche unsern modernen Sängern sonst leicht zur Gewohnheit werden. Damit glauben wir dem ganzen Institut zu nützen, und auch den einzelnen Mitgliedern mehr Achtung zu beweisen, als durch den leidigen Weihrauch, wodurch hier nur allzuoft Eines das Andere einräuchert. — Das ganze Orchester spielte die genannten beyden Opern mit Genauigkeit, Präcision, Liebe und Eifer für die Kunst, so dass dem Publicum darüber nichts zu wünschen übrig blieb. Am Costume war sehr, und beylich nicht zum Vortheil der Wirkung, gespart. Die Sache mag wol nöthig, und daher, sich zu bescheiden, Pflicht seyn.

Am 25sten August führte der Hr. Ritter von Winter, königl. bayerscher Kapellmeister, in der hiesigen katholischen Kirche, mit Erlaubnis des Königs und dem Beystande der hier angestellten Künstler, eine von ihm in Musik gesetzte Messe und Offertorium auf. Das *Kyrie* ist ein Andante in G dur; der Styl andächtig, kirchlich und ausdrucksvoll; man hörte stets eine edle, würdige Harmonie, wodurch dies Stück einen sehr schönen, und eben den rechten Eindruck machte. Das *Gloria* hat nur ein Tempo in C dur. Da aber der Verf. darin anhaltend den Bass so gebraucht hat, dass dessen Stärke die übrige Harmonie in den obern Theilen einhüllt: so bewirkte dies in unserer Kirche, wo ein allzulautes Echo ist, ein solches Zusammenfliessen, dass man keine Stelle, und selbst nicht die Motiven deutlich hören konnte: es that daher keine grosse Wirkung. Das *Credo*, in C dur, fing mit einem diatonischen, mannichfaltig colorirten Thema an, und dieser Anfang brachte eine gute Wirkung hervor: aber da, nach dem *Incarnatus*, dieses Thema zu oft wiederholt und modulirt wurde, auch diese Modulationen hin und wieder zu dunkel waren und zu schnell auf einander folgten: so bewirkte dies kaum etwas mehr, als ein beständiges, unangenehmes Getös. Das *Offertorium*, in B dur, welches mit Sopran und Tenor anfing, vom Chore begleitet wurde, und sich mit einem fugirten Thema schloss, war sehr gut gesetzt und machte den besten Eindruck. Das *Sanctus*, in G dur, bestand in einer, von andern Stimmen mit vollem Chore begleiteten Arie, worin man nur Volaten und Hieroglyphen hörte. Es sollte damit wol das *Hosanna in excelsis* ausgedrückt werden: es hätte dies aber auch im Kirchen-, und nicht im Theaterstyl geschehen können. Allerdings hat dies Stück gefallen: aber eben solch ein Gefallen kann der Kenner nicht ohne ein „leider" bemerken; und wahrlich, er hat Recht — wie der hochachtungwerthe Winter selbst eingestehen wird, sollte er auch hinzusetzen: aber man will es einmal so haben! — Das *Agnus Dei* endlich, in G dur, war wieder trefflich — kirchlich, andachtig, in meisterhafter Harmonie geschrieben, machte auf alle Zuhörer die erwünschte Wirkung, und näherte sich im Style dem *Kyrie*.

Am 8ten Sept. liess uns der Hr. Kapellm. von Winter eine andere, von ihm componirte Messe hören, worin das *Kyrie* in C moll, das *Gloria* in Es dur, das *Credo* in F dur, das *Offertorium* in B dur, das *Sanctus* und *Agnus Dei* in F dur gesetzt waren. Um diese Messe nicht ebenfalls Stück für Stück zu beschreiben, wollen wir blos kürzlich sagen, dass sie weit würdiger, überhaupt weit besser, als die erste, und das schönste unter allen Stücken das *Agnus Dei* war, welches allgemeinen Beyfall der Zuhörer erhielt, und sowol durch den Styl und Ausdruck der Andacht, als durch die schön verbundene Harmonie, in der Ausführung eine überraschende, herrliche Wirkung that. Das schwächste Stück, in Rücksicht auf den Effect, war das *Credo*, da seine fugirten Sätze nicht die voll ausgearbeitete harmonische Führung hatten, die wir in unserer Kirche, vornämlich in des unvergesslichen Naumanns, aber auch in Schusters Messen, zu hören gewohnt sind.

Hr. *Franz Schubert*, der nach Abgang des Hrn. Rastelli auf Befehl des Königs zum Compositeur für die königl. Kapelle ernannt worden ist, hat uns in einem kurzen Zeitraume viele musikalische Stücke von seiner Composition, nämlich eine Messe, und mehre Antiphonien und Offertorien hören lassen. Man erkannte in diesen seinen Compositionen achtungwerthe Talente für Kirchenmusik. Sie zeigen einen klaren Kirchenstyl, schönen Gesang, sorgfältige Haltung, und die Kunst, die einzelnen Theile in guter Harmonie zu verbinden. Im Style, wenigstens der meisten dieser Stücke

folgt er, ein Schüler Naumanns und Schusters, diesen seinen trefflichen Lehrern. Unter den bisher von ihm gegebenen Stücken machte ein *Salve Regina* in C dur, Soprano solo, mit Begleitung vom der andern Stimmen in vollem Chore, gesungen Hrn. Sassaroli, den stärksten Eindruck und gefiel vorzüglich. Hierbey können wir versichern, dass wir seit langer Zeit Hr. Sassaroli's Sopranstimme nicht so in ihrem vollen Glanze gehört haben, als in diesem Stücke, wo sie auf alle Zuhörer eine bewundernswerthe Wirkung that. Wir sagen dem Compositeur und dem Sänger lautes Lob, und hoffen, diese, so wie die allgemeine Anerkennung werde jenen veranlassen, es in dieser edeln Gattung der Musik immer weiter zu bringen.

Die königl. bayer. Kammersängerin, Dem. Metzger, eine Schülerin des Hrn. Kapellm. von Winter, debütirte in der von ihm componirten und dirigirten Oper, *i due fratelli rivali*. Er setzte diese Oper im Jahre 1793. in Venedig, daher sie für die jetzige Zeit schon etwas alt, aber darum doch nichts weniger, als ohne Verdienste ist. Diese auszuzeichnen ist aber um so unnöthiger, da sie jedermann kennt. Hr. v. W. hatte eine neue Ouvertüre hinzugefügt, die wahrhaft schön ist, aber mehr für eine ernsthafte, als eine komische Oper passt. Die Menge Arien in dieser Oper, und die langsamen Tempo's, die Hr. von Winter selbst nahm, machten sie lang, und einige Stücke monotonisch; dennoch gefiel sie, und gewiss mit Recht, im Allgemeinen dem Publicum, das auch den Componisten am Ende mit vollem Beyfall belohnte. Von der Aufführung derselben ist Folgendes zu bemerken. Dem. Metzger spielte die Henriette. Ihre Stimme, ein halber Sopran, ist in ihren Tönen nicht ganz brillant, vorzüglich in den tiefern; die Manieren oder Verzierungen, die sie anbringt, sind allerdings nett und richtig, doch hätten wir mehr Haltung im Ganzen gewünscht, wodurch auch ihre gelassene Stimme mehr Wirkung gemacht haben würde. In Rücksicht der Action sieht man, dass sie noch Anfängerin auf dem Theater ist: doch durch Bemühung, besiegte sie zum Theile die Schwierigkeiten des Theaterspiels für Ungeübte. Von gewissen, an sich schon unangenehmen, und besonders eine jugendliche Bildung entstellenden Angewöhnungen — z. B. bedeutende Stellen des Gesanges mit Zucken des Mundes, der Schultern, ja wol des ganzen Körpers zu bezeichnen — wird sie sich gewiss wieder entwöhnen, wenn sie darauf aufmerksam gemacht wird: und eben darum machen wir sie darauf aufmerksam. Sie verspricht in der That eine gute Sängerin. Mad. Miecksch spielte die Rosalba. Ueber Hrn. G. Sassaroli, als Erasmo, müssten wir nur wiederholen, was wir schon No. 35, Seite 610, gesagt haben; überdies schrie er diesmal so, dass seine Stimme noch weit rauher wurde. Hr. Benincasa spielte Alberts Rolle mit vieler Grazie und einer Natürlichkeit, wie sie ihr Charakter erforderte; er führte die beyden Arien, im Gesange, wie in der Action, sehr gut aus, und wurde mit Beyfall belohnt. Hr. Benelli spielte den einen Bruder, Silvio, gut; da er aber heiser war, so konnte er uns seine beyden Arien nicht hören lassen: doch sang er die Cavatina in D dur mit halber Stimme, wie man ihn öfters, und gar nicht ungern hört. Hr. Tibaldi spielte den andern Bruder, Custanzo, sehr gut, und sang die beyden Arien schön, vorzüglich die zweyte, in C dur, welche noch besser für seine Stimme passt. Die obligate Flöte zu dieser Arie wurde von unserm geschickten Künstler, Hrn. Prinz, mit grösster Präcision und Feinheit des Ausdrucks ausgeführt. Hr. Prinz fand allgemeinen Beyfall. Dem. Hunt war Dorina, das Kammermädchen, in Damenkleidung. — Das Gedicht ist bekanntlich nicht zum Besten gerathen, und man sündigte nicht, nennete man es erbarmlich. Das Orchester spielte mit Liebe und Genauigkeit. Das Costume war meistens sehr gering und mit grösster Oekonomie eingerichtet.

Das Sommerhalbjahr schloss sich mit Wiederholung des *Axur*, worin Mad. Schüler-Biedenfeld zum letztenmale auftrat, und nicht eben viel Eindruck machte. Mit dem Anfange des Winterhalbjahres werden wir unsere Notizen und Bemerkungen, wie bisher, regelmässig fortsetzen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten October. **№. 42.** 1816.

II.

Ueber zweckmässige Benutzung der Orchester-Instrumente zur Bass-Partie.

(Fortsetzung aus der 41sten No.)

§. 9.

Nachdem wir durch die bisherige kritische Betrachtung die schwache Seite der Instrumental-Basse kennen gelernt haben, werfen wir nun auch einen Blick auf die Mittel, diese Schwächen möglichst zu beseitigen.

Das erste, einfachste, aber darum vielleicht doch nicht eben leichteste Mittel besteht freylich darin, dass man die Basse 1) sehr reichlich und vollständig, 2) mit möglichst meisterhaften Spielern, und 3) mit guten, klangreichen Instrumenten besetze. Bey solcher Besetzung werden freylich die in der natürlichen Unvollkommenheit der Bass-Instrumente gegründeten Schwächen sich bedeutend mindern: indessen hat die Erfahrung beym Anhören selbst der am allerbesten besetzten Orchester Deutschlands mich überzeugt, dass auch da immer noch gar vieles in Ansehung der Deutlichkeit und Rundung, und des klaren und kräftigen Hervortretens der Bassfiguren zu wünschen übrig bleibt.

§. 10.

Zu einer recht vollständigen Besetzung der Basse fordre ich übrigens nicht blos eine hinreichende Menge von vier-, wo nicht fünfsaitigen Violonen, und von Violoncellen, (deren *ich* wenigstens drey, auch viere auf Ein Violon nehmen möchte, da zu Verdeutlichung und Verklärung der Violonpartie sie das beste thun können,) sondern auch Contrafagotte, Bassposaune, und selbst, da, wo es zu brauchen ist, das Serpent.

Nur aber ist begreiflich damit nichts gethan, dass man all diesen verschiednen Instrumenten, deren Fähigkeiten und Eigenheiten so verschieden sind, nur einerley Stimme vorschreibt; vielmehr kommt hier gar unendlich viel auf das *Suum cuique* an.

Ich erinnere hier vor allem an das, was ich oben §. 2. von Vereinfachung der Violonpartie gesagt, von der Zweckmässigkeit und Wohlthätigkeit solcher Vereinfachungen, welche oft weit bessere Wirkung thun, als die buchstäbliche Ausführung auf dem Violon thun würde, aber auch von den Uebelständen, die dabey entstehn.

Man lasse sich also doch eine kleine Mühe nicht verdriessen, jene Vortheile zu benutzen, und sich zugleich gegen die Uebelstände zu sichern, da beydes durch ein leichtes Mittel geschehen kann; nämlich dadurch, dass jeder Tonsetzer, bey jeder Stelle, welche der Violonist nur beschwerlich, oder nicht mit hinreichender Rundung und Sauberkeit, herausbringen möchte, dem Violonisten in einer eignen Notenzeile die Figur vereinfacht vorschreibt, und dadurch ihm auf der einen Seite die undankbare Mühe erspart, mit grösster Anstrengung etwas Unvollkommnes zu leisten, da wo viel Besseres mit leichterer Mühe zu wirken wäre, theils ihm vor Verlegenheiten und sonst unvermeidlichen, effectverderbenden Missgriffen zu bewahren. Ich habe diese viel zu selten benutzte Vorsichtsmassregel schon vor acht Jahren in einer Abhandlung gelegentlich anempfohlen, welche im 10. Jahrg. dieser Blätter unter dem Titel, *„praktische Bemerkungen“*, eingerückt ist; und in der That findet man dieses Mittel in den neuesten Tonwerken auch immer mehr und mehr benutzt. — Aber auch selbst da, wo der *Tonsetzer* es nicht selbst gethan hat, würde ich dem *Musikdirector* empfehlen, solche eigne Violonzeile an den Stellen, wo es am nöthigsten scheinen möchte, beyzufügen: der Tonsetzer wird ihm nur Dank dafür wissen

können, denn er, welcher mit Kenntnis der Harmonie, mit Kenntnis des Instruments, mit Zeit und Ueberlegung schreibt, wird doch jedenfalls sichrer das Rechte und der Absicht des Tonsetzers Gemässe treffen, als dies dem blosen Instrumentisten im Flug gelingen wird.

Ein Gleiches gilt auch von allen übrigen Bass-Instrumenten; namentlich von Fagotten. Mit einem allgemeinen „*Col Basso*" ist nichts gethan. Mancher Tonsetzer, wenn er die Fagotte zu Verstärkung der Bässe verwenden will, meynt wol, es sey genug, geradezu sie, *col basso* gehen zu lassen: verstünde er aber das Instrument und dessen Effect, (was er im Grunde doch verstehen sollte,) so würde er es nicht unbenutzt lassen, dass manche Stelle auf dem Fagott sich, z. B. um eine Octave tiefer, mit unvergleichlich grösserer Wirkung geben lässt, oder umgekehrt, vielleicht in der tiefsten Octave allzubeschwerlich, wo nicht gar nicht herauszubringen ist; würde nicht vergessen, dass ein Blas-Instrument nun in alle Ewigkeit kein Violon ist, und also tausend Eigenthümlichkeiten hat, welche, mehr oder weniger berücksichtigt, den Effect mehr oder weniger erhöhen oder verderben; würde nicht ermangeln, den Fagottisten manche, ihrem Instrument unangemessne und deshalb allezeit wirkunglose Figur zu erlassen, statt sich mit dem gewöhnlichen Troste zu begnügen: „Was sie nicht herausbringen können, werden sie schon weglassen," — welches letzte denn auch freylich zu geschehen pflegt, aber oft auch so, dass die Spieler, mit dem Ausspruch: „der Herr versteht das Fagott nicht," ärgerlich und missmuthig, das ganze Stück, welches, wie sie sagen, ja nur Bass ist, gar nicht mitspielen, wie ich dies häufig genug bemerkt habe — namentlich z. B. mehrmals in der vogterschen Pastoralmesse, E dur, worin mehre *Col-Basso*-Stellen folgenden Schlages vorkommen:

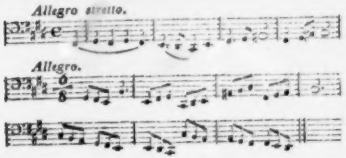

u. s. w.

Dass vollends für Contrafagott, Basspossaune u. s. w. ganz eigne Stimmen geschrieben werden müssen, versteht sich von selbst, zumal dieses grobe Geschütz schon wegen der Eigenthümlichkeit seines Klanges gar nicht einmal fortwährend mitgehört werden kann, sondern nur an gehörig berechneten Stellen eintreten darf.

Ich rede also gar nicht von der groben Nachlässigkeit, die darin lage, wollte man dem Contrafagott und der Posaune, weil diese Instrumente nun eben doch besetzt sind, etwa eine Violon- und Violoncellstimme vorlegen, und dem Ermessen der Spieler, oder höchstens einer vagen, mündlichen Abrede überlassen, was sie davon spielen und was auslassen sollen, (wiewol selbst Beyspiele hiervon nicht gerade unerhört sind —) sondern schon dieses ist unrecht, dass man häufig für Contrafagott und Posaune zusammen nur eine und dieselbe Stimme schreibt. Jeder, der die so ausserordentliche Verschiedenheit beyder Instrumente in Ansehung ihres Charakters, Umfangs, Spiels und ihrer Behandlungsart und Fähigkeit überhaupt kennt, fühlt leicht den Widersinn.

§. 11.

So viel über zweckmässige Benutzung der in unsern Orchestern vorfindlichen Bassinstrumente.

Nebstdem können sich die Tonsetzer aber auch noch manchen Vortheil, und ihren Bassen manches Relief dadurch verschaffen, dass sie andre, zunächst nicht zur Basspartie bestimmte Instrumente, wenn sie sonst irgend entbehrlich sind, *zu Verstärkung des Basses benutzen*, wodurch dieser, nächst der Verstärkung, auch meistens zugleich ungemein an Deutlichkeit gewinnt. Hieher gehören

1tens bekanntlich die *Violen*. Das *Col Basso* der Violen ist durch den Missbrauch, den hauptsächlich italienische Operncomponisten damit trieben, ärger verrufen worden, als es wirklich verdiente; ganz naturgemäss halten ja die Violen, als vierfüssiges Register, dem sechszehnfüssigen Violonbass das Gegengewicht, und sind wirklich, in Verbindung mit den achtfüssigen Violoncellen, das passendste Relief für die Violone: und entbehrlich sind die Violen doch gar oft, wo es nur nicht um rein vierstimmigen Satz zu thun ist. Ist letztes der Fall, so können sie freylich nicht wol zur Bassverstärkung aufgeopfert werden.

2) Auch selbst *die zweyte Violin* kann zuweilen gar füglich zu gleichem Dienst verwendet werden. Ich kenne z. B. mehre Tonwerke Voglers, worin ein durchlaufender, figurirter Bass fast das ganze Stück hindurch von der 2ten Violin, mit grosser Wirkung, mitgespielt wird.

3) Dass *Horn*, und selbst *Trompeten*, zu Verstärkung und Hervorhebung einer Bassfigur mit trefflichem Erfolg angewendet werden können, da, wo die Figur der Natur dieser Instrumente angemessen ist, könnten uns so manche ausgezeichnete Stellen Beethovens beweisen, wenn es sich nicht schon von selbst verstünde.

4) Das *Klarinett* hat herrliche, klang- und kraftvolle, tiefe Töne, und dabey ziemliche Beweglichkeit; die Klarinetten vermögen also, da, wo sie nicht nöthiger zu etwas Anderm gebraucht werden, ein gar nicht unbedeutendes Scherflein zu Besserung des Basses beyzutragen. Ueberhaupt sollte man denken, die meisten Tonsetzer wissen gar nicht, was sie an den, doch so herrlichen, tiefen Klarinettonen haben, da sie sie so wenig zu benutzen pflegen.

5) Aber auch noch höhere Instrumente, welche gar nicht für den Bass geschaffen scheinen, können demselben unvergleichliche Dienste leisten; z. B. die *Oboen*, obgleich sie nicht tiefer gehen, als c. So ist mir z. B. in einer Messe der Versuch über Erwartung gelungen, bey folgender Stelle:

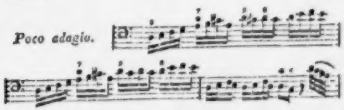

die Oboen *col Basso* gehen zu lassen. Es ist unglaublich, wie trefflich der, besonders in der untern Octave so durchschneidende Ton der Oboen den Bass hervorhebt.

6) Ja selbst *Flöten* in ihrer höchsten Octave, und *Piccol-Flötchen*, werden, wie auch manche neuern Beyspiele beweisen, mit grossem Effect zu Verstärkung oder vielmehr Schärfung der Basspartie gebraucht. Man sehe Voglers berühmten Furienchor zu *Castore e Polluce*, oder zu *Don Juan*; dessen *„Trichordium an die Harmonie"* u. s. w. Man wird sich über solche Anwendung höchster Töne weniger verwundern, wenn man an den noch viel ärgern, mit jeder Octave repetirenden, sogenannten Cymbelbass der Orgeln denkt.

§. 12.

Die eben erwähnte Art, höhere Instrumente zu benutzen, erinnert an den, meines Erinnerns, schon von Manchen gemachten Vorschlag, etwa die Viola oder andre höhere Instrumente in lauter reinen Quinten mit dem Bass einherschreiten zu lassen, wo nicht gar auch in lauter grossen Terzen, ungefähr gleich einem Quint- oder Mixturregister auf der Orgel. Allein — auch abgerechnet, dass ich die Grausamkeit nicht auf mein Gewissen nehmen möchte, einen Spieler zum Vortrag einer solchen Mixturstimme zu verdammen, so glaube ich, dass eine solche Instrumentirung im Orchester wenigstens von eben so zweydeutigem Werth, wo nicht noch schlimmer seyn würde, als die Quinten und Mixturen auf der Orgel sind. Ich würde letztes kaum zu äussern wagen gegen die stattliche Autorität der ganzen gelehrten Zunft von Organisten, Orgelbauern und Orgelschriftstellern, hätte ich nicht wenigstens einige sehr einsichtvolle Männer hierin für mich, z. B. Chladni, und zum Theil auch Voglern.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. In dem ersten unsrer wöchentlichen Concerte, am 6ten Octbr., traten von Fremden auf — ausser Mad. Sessi-Neumann, die wir aber dies Halbjahr lieber die unsrige nennen — Hr. Zeuner aus St. Petersburg, mit einem Klavierconc. und einem Rondo von seiner Composition; Hr. Bergmann, ein neues Mitglied der königl. Oper in Dresden, in einem Duett mit Mad. Sessi; und Hr. Wild, erster Tenorist des k. k. Hoftheaters in Wien, mit einem italien. und einem deutschen Liede. Hr. Zeuner bestätigte das sehr günstige Urtheil, das erst vor zwey Wochen in diesen Blättern über ihn ausgesprochen worden ist, und bestätigte es als Componist und als Virtuos. An seinem Spiele war besonders die grösste Nettigkeit und Delicatesse, auch, wo dazu Gelegenheit war, der schön verbundene Gesang auf seinem Instrumente, bewundernswerth. Hr. Bergmann besitzt eine ausgezeichnete, männlich kraftige, und doch

sehr anmuthige, biegsame Tenorstimme, schon einen namhaften Grad höherer Ausbildung, und, wie es scheint, achtbare Musikkenntnis. Da er erst anfangt, als Sänger sich öffentlich zu zeigen, und seiner Kunst mit Liebe und Fleiss ergeben ist: so wird er gewiss ein Tenorist, wie deren eben jetzt in Deutschland sehr wenige sind. Möge er dem dritten der Obengenannten, dem Hrn. Wild, nachkommen, der in der That alles in sich vereint, was man von einem Tenorsänger, für Theater und Kammer, irgend verlangen mag. Es ist oft in diesen Blättern ausführlich von ihm gesprochen worden, und wird unten, aus Frankfurt, von ihm gesprochen: wir setzen nur hinzu, dass wir allem was dort zu seinem Lobe gesagt ist, beystimmen, und dass er das gesammte Auditorium in den lebhaftesten Enthusiasmus versetzte. — Die übrigen Musikstücke dieses Abends erwähnen wir bey der vierteljährigen Uebersicht der Leistungen unsers trefflichen Instituts, wo wir auch der jungen Sängerin, die zum erstenmal in der gar nicht leichten, ersten Sopranpartie des Finale auftrat, mit Aufmunterung gedenken müssen.

Den 8ten gab Hr. Ignaz Moscheles aus Wien, bekanntlich Componist und Virtuos auf dem Klavier, Concert, und erwarb sich von dem gesammten Publicum den lautesten Beyfall. Und in der That — in welcherley Verhältnis zur Tonkunst man auch stehe, man kann Hrn. M. nicht ohne Bewunderung und lebhafte Theilnahme hören. Behendigkeit, und Fertigkeit überhaupt, nicht nur in allen laufenden, sondern auch in den künstlichsten und häkelichsten Passagen, im Vollgriffigen, in Sprüngen etc. hat, in *diesem* Grade, vielleicht noch kein Klavierspieler besessen. Hierzu kömmt eine grosse Lebhaftigkeit des Temperaments, eine ungemeine Ausdauer in dieser Lebhaftigkeit, (Hr. M. ist jüdischer Nation,) und was von Beydem auf das Spiel einfliessen und die Zuhörer mit fortreissen muss; und endlich, eine Schreibart in den Compositionen, wo, neben dem, dass sie es dem Virtuosen möglich machte, alle sein Talent und alle seine grosse Geschicklichkeit aufs vortheilhafteste zu zeigen, das Acusserste, von Instrumenten sowol, als von andern Kunstmitteln, drangesetzt wird, stets Effect, immer starkem, ja gewaltsamen Effect hervorzubringen. Dass bey solchem Spiel, dem hin und wieder auch das beste Instrument kaum tonschnell, auch das geübte Ohr genau zu folgen kaum fähig genug ist — zuweilen daneben geschlagen, hin und wieder eine Stelle unsauber, undeutlich wird u. dgl. m., das ist wol kaum anders möglich, und vielmehr zu verwundern, dass dies bey Hrn. M. so selten, so sehr selten geschiehet, und dass vieles äusserst Schwierige, vornämlich in laufenden Passagen, abgestossenen Noten, Terzen- und Octavengängen, und kleinen, pikanten Figürchen, so vollkommen rund, nett, zierlich herauskömmt. Nachdem wir so, unparteyisch und nach bester Einsicht, die Vorzüge des Hrn. M., als Virtuosen, gerühmt haben, wollen wir, eben so unparteyisch, auch gestehen, dass eben diese gerühmten Vorzüge die Beschreibung seiner Virtuosenkunst, so weit er sie hier darlegte, erschöpfen. — Von seinen zum Gehör gebrachten Compositionen, dieselben als Kunstwerke überhaupt angesehen, zeichnen wir die Ouvertüre und die concertirende Polonoise mit Einleitung, aus, die nicht nur gewaltsam effectuiren, sondern auch von Geist, nicht gemeiner Erfindung, und, besonders die erste, auch von guter Schule und löblichem Fleiss zeugen: enthalten uns dagegen, gewisse sogenfällige Unvollkommenheiten — entstanden, wie es scheint, keineswegs aus enger Begränzung des Talents, sondern aus noch nicht gesichertem Urtheil, noch nicht klarem Bewusstseyn beym Arbeiten — namhaft zu machen; gewiss, Hr. M., der noch im Jünglingsalter ist, werde als Mann schon von selbst Anderes vorziehen. Manches anders schreiben. — Seinem 2ten Concerte, am 14ten Oct., konnte Ref. nicht beywohnen.

Berlin. Den 12. Sept. ward zum erstenmal, und seitdem öfters vor einem stets gefüllten Hause, das bekannte Trauerspiel, *Faust*, von A. Klingemann, gegeben. Ich erwähne es hier nur wegen der trefflichen Ouverture und Theatermusik vom Hrn. Musikdirector Schulz in *Leipzig*, die hier alle die Anerkennung, wie vor fünf Jahren in *Leipzig* fand, wo sie Ref. auf einer Reise zuerst hörte. — Mad. Wranitzky-Seidler hat auch im September einige Gastrollen mit vielem Beyfall gegeben: am 11ten die Fanchon in Himmels Operette dieses Namens, und am 25sten, die Rosine in Paisiello's *Barbier von Sevilla*. — Hr. Schelble, vom Theater zu Pesth, gab am 28sten den Sextus in Mozarts *Titus*. Seine Stimme ist ein im Ganzen sehr gebildeter Bariton, der aber in manchen Tönen viel Rauhes und Abstossendes hat. Mit Beyfall nahm man auf: das Duett zwischen ihm und Vitellia, welche Mad. Schulz, wie immer,

vortrefflich sang und mit fast zu viel Feuer spielte: Fordre, befiehl, ich folge etc., das Duett zwischen Sextus und Annius (Hr. Stümer): Im Arm der Freundschaft weilen etc.; und Sextus Arie: Theure, o du mein Leben etc. Auch Hr. Fischer sang und spielte den Titus vorzüglich. Doch ist in Hinsicht des Ensemble und der Maschinerie diese Oper sonst viel besser gegeben worden.

Bey der seit einigen Tagen von der königl. Akademie der Künste veranstalteten Ausstellung von Kunstwerken sind nur wenige musikal. Instrumente zu sehen; nämlich von Hrn. Thielemann eine Guitarre in neuer Form, und eine verbesserte Lyraguitarre, beyde von Mahagoniholz, und von Hrn. Elias ein Fortepiano. Es ist auffallend, dass die vielen andern hiesigen Musikinstrumentenmacher nicht diese schöne Gelegenheit benutzen, sich und ihre Arbeiten bekannter zu machen.

Frankfurt am Mayn. Die so berühmte Mad. Catalani hat uns nun, nachdem sie vier öffentliche Concerte gegeben, und den verdienten, ausgezeichneten Beyfall, so wie einen sehr reichen Lohn eingeärndtet, verlassen. Nach alle dem, was über sie seit einiger Zeit, mit viel, oder wenig, oder gar keiner Einsicht geschrieben worden, und besonders nach dem gründlichen, umfassenden, ja erschöpfenden Aufsatz über sie in No. 34. dies. Zeitung, von Leipzig aus mitgetheilt — einem Aufsatz, dem auch hier, wie von mir, so von allen urtheilsfähigen, ruhigen Lesern beygestimmet wird — nach alle diesem, sag' ich, wär' es unnütz, noch einmal über diese Künstlerin zu sprechen; zumal, da sie hier dieselben grossen Vorzüge entfaltete, dieselben, denn doch untergeordneten Schwächen verrieth, ja dieselben Stücke sang, wie allerwärts. Ihr Organ ist gewiss, und das Vollendete ihrer Ausbildung, in Hinsicht auf alle ersinnlichen Mittel der Gesangskunst, höchst wahrscheinlich, *einzig* in seiner Art. Dies beydes aufs Vortheilhafteste darzulegen, scheint allein ihre Absicht: und da sie diese so vollkommen erfüllt, so ist es wol auch billig, dass man darauf eingehet, diese Vorzüge anerkennt, und andere Forderungen an sie nicht macht — freylich, ohne das Recht zu diesen im Allgemeinen anzutasten, oder auch zu dulden, dass es von Unkundigen und Enthusiasten angetastet werde. Mad. C. ist und bleibt die merkwürdigste Erscheinung unter allen jetzigen Sängern und Sängerinnen; so wie unter allen von ihr vorgetragenen Stücken *ihr* God save the King, meines Erachtens, die merkwürdigste Erscheinung ist und bleibt. Dies Lied trug sie denn auch hier in jedem ihrer Concerte, auf vielfältiges Begehren, und mit rauschendem Beyfall vor. Von der Einnahme des letzten Concerts gab sie den fünften Theil den hiesigen Armen; und gegen den Anführer, so wie die Mitglieder unsers Orchesters, bewies sie sich sehr freygebig. Ueber ihre Gefährten, Dem. Cori und Hrn. Bohlfl, *Chanteur de S. M. le Roi de France*, theilen wir das Urtheil, das Ihre Blätter enthalten. Mit etwas mehr Leben und weiterer Bildung nach so ausgezeichnetem Muster, wird jene gewiss eine treffliche Sängerin; dieser wird ganz gewiss nichts, als was er eben ist. Mad. C. ist von hier über Baden, Carlsruhe und Strasburg, nicht nach Paris, wie es erst hiess, sondern nach Italien gereiset.

Mehren früher gegebenen Concerten anderer Künstler konnte ich nicht beywohnen: es sey daher nur kurz erwähnt, das Fräulein Antoinette Pechwell aus Dresden nicht wenig Fertigkeit auf dem Pianoforte zeigte; Hr. Ferlendis sich auf der Hoboe, und seine Frau im Gesange hören liess. Hr. Gerstäcker, erster Tenorist vom hamburger Theater, gab mehre Gastrollen, und zeigte eine sehr angenehme, weit ausgreifende und geübte, doch nicht recht männliche, und darum nicht ausgezeichnet gefallende Stimme, viel Beweglichkeit derselben und viel Sicherheit, aber auch ein gewisses manieriertes Wesen, das wir nicht rühmen können, sollte es auch, obgleich nicht so weit getrieben, in der Mode seyn. An Hrn. Wild dagegen, erstem Tenoristen des wiener Theaters, findet man, neben den Vorzügen des Hrn. G., eine männlich schöne, aller Modificationen fähige Stimme, und einen herrlichen, sprechenden, auch warm an's Herz gehenden Vortrag, ohne alle Affectation oder feststehende Manier. Er hat viele Gastrollen, und alle mit dem ausgezeichnetsten, einstimmigen Beyfall gegeben. Wir erinnern uns nicht, jemals einen so, in jeder Hinsicht trefflichen Tenoristen gehört zu haben. Er geht nach Berlin, auch dort als Gast aufzutreten.

Auch ein Beytrag zu Gerbers *allgem. musikal. Lexicon.*

Der Unterzeichnete ist es dem Andenken und der Ehre seines verstorbenen Vaters schuldig, über die dort aufgenommene, ihn betreffende Notiz einige berichtigende Worte zu sagen. Er darf dies wol um so eher wagen, da der geschätzte Verf. des Lexicons in der Vorrede des ersten Theils zu Berichtigung möglicher Irrthümer selbst auffordert, und die Redaction der musikal. Zeitung gern gestattet, durch ihr, Deutschland zum Vorzug gereichendes Institut, ähnliche Gegenstände zur öffentlichen Kenntnis zu bringen.

Nürnberg, im August 1816.

Carl Mainberger,
Buch- und Kunsthändler.

Um nicht immer die obgedachte Notiz im mus. Lexicon anziehen zu müssen, möge sie vor der kurzgefassten Berichtigung hier Platz finden:

„*Mainberger*, (J. C.) Kapellmeister in Nürnberg, geb. 1750, ist als solcher 1798 von J. H. Hessel in Kupfer gestochen worden. Er soll aber weder Componist, noch Songmeister seyn, auch ausser der Orgel, welche er bey Gruber erlernt hat, kein Instrument weiter spielen."

Das Geburtsjahr, der Name seines ersten Lehrers auf der Violine und im Generalbasse, Grubers, und die Zeit seiner Anstellung als Kapellmeister, sind richtig; zu bemerken ist aber, dass er 1768 als Hautboist bey dem Stadtmusikchor (nach einer Prüfung auf mehren Blasinstrumenten) angestellt wurde, 1770 als Organist bey eben diesem Stadtmusikchor eintrat, und von 1780 bis 1796 in gleicher Eigenschaft an der Hauptpfarrkirche zu St. Lorenz diente. Ausser der Fertigkeit, die er sich in dieser frühern Periode auf Blasinstrumenten erworben hatte, spielte er die Violine gut, und bildete sich auf seinem Hauptinstrumente, dem Fortepiano, bis zur Virtuosität aus, ohne deshalb das gründliche Studium des Generalbasses zu vernachlässigen.

Schon in den ersten 1790er Jahren war er daher mit Compositionen hervorgetreten, die sich allgemein beliebt machten. Es waren dies besonders:

der ehrliche Schweizer, Operette in einem Act, auf einem Privattheater vorgestellt;

Joseph II. *Todtenfeyer*, ein Melodrama mit Chören, Arien und Duetten, aufgeführt den 18. May 1790.

Die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, ein Oratorium von Karl Wilh. Ramler, aufgeführt den 31sten März 1793.

Nicht mit Glücksgütern gesegnet, musste er in diesen Jahren mit steter Anstrengung auf Privatunterricht denken, und erwarb sich auch da, durch seinen Fleiss und seine gute Methode, in sehr vielen Familien des damaligen Patriciats und der angesehensten Kaufleute Achtung und Wohlwollen, die seine spätern, günstigern Verhältnisse begründeten. Noch können es viele Freunde der Musik bezeugen, dass er nicht allein die erste Violine zur Leitung des Orchesters kräftig spielte, sondern auch in öffentlichen und Privatconcerten (erstere hatte er selbst fast 12 Jahre hindurch unternommen) alle Erzeugnisse Mozarts und anderer beliebter Tonsetzer auf dem Fortepiano vortrug.

Durch seine bisherigen Leistungen, und gestützt auf zwey, in früherer Zeit bestandene, strenge Prüfungen, wurde er 1796 der Kapellmeisterstelle würdig erkannt, und ihm nun ein grösserer Wirkungskreis geöffnet, den er besonders hinsichtlich neuer Compositionen nützte. Ausser mehren Sonaten und Concerten für das Fortepiano, einigen Symphonien für das Orchester etc. schrieb er von 1796 bis 1813 folgendes, das er auch, die grosse Oper ausgenommen, zu öffentlicher Ausführung brachte:

Der *Spiegelritter*, eine grosse Oper in 3 Acten von A. v. Kotzebue.

Zwey vollständige Jahrgänge sonntäglicher Kirchenmusiken, den einen zu 59, den andern zu 55 Sonntagen; nebst mehren einzelnen Kirchenstücken, die beynahe einen dritten Jahrgang bilden;

an fünf und zwanzig grössere Festmusiken;

einige solenne *Te Deum laudamus*, *Domine*, *Messen*, vierstimmige *Cantaten* ohne Begleitung etc.

Zwey grosse Harmonien für 11 und 16 Blasinstrumente, mehre Harmonien zu Trauermusiken etc.

Dann endlich:

die *Wuth des Kriegs*, musikal. Phantasie; 1813 zum Besten der Verwundeten öffentlich gegeben.

Mit diesem letzten Werke schloss sich der Cirkel seiner musikal. Erzeugnisse, denn schon im folgenden Jahre (1814) zeigten sich Spuren schlagartiger Anfälle, die von Zeit zu Zeit wiederkehrten und seiner rastlosen Thätigkeit in Besorgung der ihm aufgetragenen Aemter (er war zugleich Ceremonienmeister) endlich ein Ziel setzten. Waren ihm vom höhern Lenker noch zwey Jahre Lebenszeit geschenkt worden, so würde er das Fest funfzigjähriger wirklicher Dienstleistung bey dem nürnbergischen Stadtmusikchor gefeyert haben. Es war aber nicht so bestimmt: denn am 22. April 1815 vertauschte er seinen irdischen Aufenthalt mit jenem schönern, wo sich jede Dissonanz in reinste Harmonie auflöset. —

Recensionen.

1. *Kleine und leichte Uebungsstücke im Klavierspielen für die ersten Anfänger, mit angemerktem Fingersatze, von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyl, Vogler, Knecht* etc. 1stes Heft, 2tes Heft. Freyburg und Konstanz, in der Herderschen Buchhandlung. (Pr. 1 Thlr.)

Was diese Heftchen, deren noch einige folgen sollen, enthalten, lehrt der Titel. Die Wahl und die Folge der Satzchen sind zu billigen. Die ersten fangen mit verbundenen und harmonisch begleiteten Scalen an; der Schüler wird dann bis zu leichten Tänzen u. dgl. geführt. Die Stücke sind im Inhalt und in der Form möglichst mannigfaltig. Es sind fast immer gefällige Melodien ausgesucht; die Harmonie ist leicht, und stets rein. Der Fingersatz ist mehr der, Em. Bachs, als Clementi's. Bey *jeder* Note ist die Bezeichnung desselben angegeben. Dies letztere allein misshilliget der Rec.; denn die vielen Ziffern zerstreuen nicht nur, und zwingen den Schüler auf zu vielerley zu sehen, und darunter auch auf das, was sich von selbst versteht, ja gar nicht anders gemacht werden kann, als es nun vorgeschrieben ist; erschweren daher, statt zu erleichtern: sondern sie gewöhnen auch leicht, diesen Theil des zu Erlernenden *blos* mechanisch, ohne alles eigene Denken, ja ohne alles eigentliche geistige Aufmerken, zu behandeln. Der richtige Fingersatz soll zwar dem Spieler endlich mechanisch werden: aber eben dazu ist nöthig, dass er zuvor ihn verständig betrachten lerne. Allen Missverständnissen und Missgriffen muss vorgebeugt werden: das aber, wobey man ohne gänzliche Verkehrtheit gar nicht fehlen kann, dem Schüler überlassen bleiben. Und endlich sitzt ja, selbst in dem seltenen Fall solcher Verkehrtheit, der Lehrer da! Verfährt man doch bey allen mechanisch-technischen Verrichtungen so! — Was die Reihe betrifft, in welcher der Lehrer diese Uebungen mit dem Schüler vornimmt, so wird jener diesem so wenig, als irgend einem Führer blindlings folgen, sondern stets das Individuum, und was eben *diesem* leichter oder schwerer, bequemer oder unbequemer fällt etc. berücksichtigen. Dies, so wie noch einiges hieher Gehörige erinnert der Herausgeber selbst im Vorbericht: er erinnert da aber auch, solch eine Sammlung sey bisher ein „unbefriedigtes Bedürfnis gewesen;" und das muss der wunderlich finden, der die neuere Literatur dieses Fachs kennt. Wer guten Wein hat, der schenke ihn doch aus, ohne dabey zu verkündigen, bisher sey noch keiner so gewachsen! Es glaubt's ja doch Niemand, und erregt eher Misstrauen gegen den neuen Wirth. Dies aber verdient unser Ungenannter wirklich nicht.

Mit diesem Werkchen steht gewissermassen das zweyte in Verbindung:

2. *Sammlung auserlesener Klavierstücke mit angemerktem Fingersatze, von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyl, Vogler, Knecht etc. für Geübtere.* Neue, verbesserte Ausgabe. 3 Heftchen. Derselbe Verlag. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Die Sammlung empfangt den Schüler ohngefähr, wo ihn jene entlassen hat, und führt ihn bis zu den leichtesten Stücken von Mozart, Clementi, Dussek u. dgl. Die Wahl scheint von denselben Redacteur herzurühren; die Art der Fingersetzung, und das Individuelle des Geschmacks, das nicht eben nach dem Neuesten ausgeht, zeigen es an. Was dort zu loben war, ist es auch hier. Die Ziffern für die Finger sind hier so, wie sie der Rec. dort angegeben haben würde: hier aber wäre er noch beträchtlich sparsamer damit umgegangen, aus den angeführten Ursachen. Dass der

Schüler nur in den Tonarten beschäftigt wird, welche keine oder die wenigsten Vorzeichnungen haben, ist nicht zu loben: vielleicht ist es aber auf mehre Hefte abgesehen, für welche die schwierigern aufgespart sind. Auch einige kleine Stücke mit Violinbegleitung und zu vier Händen findet man; selbst ein Lied mit obligatem Klavier, um dem Schüler die erste Leitung zum verständigen und discreten Begleiten einer Singstimme geben zu können. Alles das zeigt, es habe ein verständiger, der Sache kundiger Mann das Werkchen bearbeitet; und dass schon die zweyte Auflage nöthig geworden, auch, dass es den verdienten Beyfall gefunden. Die erste Auflage kennet der Rec. nicht: der Redacteur versichert aber, bey dieser zweyten einige bedeutendere Stücke hier an die Stelle von weniger bedeutenden gesetzt zu haben. Kömmt es zu einer dritten, so märzt er vielleicht auch noch einige aus, die an Gedanken zu arm, und in der Form veraltet sind, und verwechselt sie mit gedankenreichern und modernern. — Das Aeussere des Werkchens könnte gefälliger, und besonders das Papier besser seyn.

Kurze Anzeigen.

Die Schlacht bey Belle-Alliance, oder des Herzogs Tod, eine musikalisch-declamatorische Phantasie, für das Pianoforte mit Gesang, gedichtet von F. Pustkuchen u. in Mus. ges. von K. Gläser. Zum Besten der verwundet. vaterländ. Krieger. Auf Kosten der Verff., bey K. Gläser in Barmen, im Herzogthum Berg. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. Gl. übergiebt hier dem musikliebenden Publicum ein Schlachtgemälde, das von andern sich wesentlich unterscheidet. Es besteht nämlich nicht blos aus Instrumentalmusik, welche die Ereignisse zu schildern versucht, sondern auch aus melodramatischer Declamation, welche dieselben bestimmter angiebt und zugleich der Musik als Commentar dient, und aus Gesängen verschiedner Art, welche die dadurch erregten Empfindungen aussprechen und festhalten. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass es dadurch an Verständlichkeit, Mannigfaltigkeit, Ausdruck, und mithin an Interesse überhaupt, sehr gewinnt. Die Einleitung, die Ref. vorzüglich gelungen zu seyn scheint, und die Schlacht selbst, sind ziemlich schwer auszuführen. Bey besondern Veranlassungen ist sehr gewagt in die Harmonie gegriffen, und nicht selten ihr Gesetz einer gewissen Art des Effects aufgeopfert. Der choralmässige, vierstimmige Männerchor, die Sologesänge, welche den Aufruf zum Kampfe und den Fall des verehrten deutschen Heerführers ausdrücken, der folgende Chor, so wie das fugirte Quintett, als Jubelgesänge der Krieger, und der zweychörig vertheilte ambrosianische Lobgesang, der das Ganze beschliesst, haben weniger Schwierigkeiten. Das Gedicht ist wol gelungen zu nennen, und hat manche ausgezeichnete Stellen. Der Componist ist ihm treulich gefolgt und hat besonders viel Phantasie und Feuer gezeigt. Die besondere Absicht bey der Herausgabe des Werks macht es noch empfehlenswerther, und geneigter, manche Verletzung der Regel zu übersehen.

Recueil d'airs variés pour la Flûte, comp. par G. F. Fuchs. Livr. 1. Livr. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jed. Heft 12 Gr.)

Jedes Heft enthält drey, meistens bekannte und beliebte Themata, mit einer namhaften Reihe von Variationen. Diese zeigen, dass der Verf. das Instrument versteht, und die auf demselben jetzt gewöhnlichen, concertirenden Figuren und Passagen kennet und wohl anzubringen weiss. Schon einigermassen geübte Spieler setzt er voraus, und führt sie nach und nach zu beträchtlicher Fertigkeit. Manche Figuren, die den Spieler nur quälen, ohne eigentlich Wirkung zu thun, oder zu Wirksamem als Vorübungen nöthig zu seyn — Figuren, wie sie ehemals Hofmeister so oft in seinen Concerten anbrachte, sollte man endlich wieder bey Seite legen. Der Verf. hat dies nicht immer gethan, obgleich er sie auch nicht häuft.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ VIII.* 1816.

Bekanntmachung.

Seit kurzem befindet sich die Stelle eines Orchester-Directors bey der Liebhaber Musikgesellschaft in Zürich erledigt. Von den Musikern, welche sich um diese Stelle bewerben wollen, wird in theoretischer Hinsicht gefordert, dass sie, wenn schon nicht selbst Componisten, doch wenigstens gründliche Kenner des Satzes seyen, neben geübter Erfahrung, die Fertigkeit besitzen sollen, ein nicht unbedeutendes Liebhaber-Orchester erforderlichen Falls mit Leichtigkeit aus der Partitur dirigiren, auch die Partituren selbst, rücksichtlich ihres Kunstwerths, mit Sachkenntniss und Geschmack beurtheilen zu können. In praktischer Beziehung aber wird ein tüchtiger, durchgreifender Violinspieler an diesen Platz gefordert, der sich auch als Solospieler auf dem genannten Instrument, bis zu einem gewissen Grad der Virtuosität erhoben habe, auch Willens seyn soll, auf demselben gründlichen und fleissigen Unterricht zu ertheilen.

Wer die erwähnte Stelle zu erhalten wünscht, und sich die geforderten unerlässlichen Eigenschaften zutraut, beliebe sich an das Actuariat der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich zu wenden, wo die nähern Aufschlüsse und Bedingungen zu erfahren sind.

In der Herderschen Universitäts-Buchhandlung in Freyburg ist erschienen und in allen soliden Buchhandlungen zu haben:

Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus, oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre, zum Behufe der Lehrer und Zöglinge. 4te vermehrte und verbesserte Auflage. 4. 1816. 1 Thlr.

— neue Sammlung auserlesener Klavierstücke mit angemerktem Fingersatze von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyl, Vogler, Knecht und Andern, für Geübtere. 2te Auflage. quer 4. 1812 — 1816. 1—6s Heft. brosch. ..... 3 Thlr.

— kleine und leichte Uebungstücke im Klavierspielen für die ersten Anfänger, mit angemerktem Fingersatze von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyl, Vogler, Knecht und Andern. quer 4. 1s und 2s Heft. 1815 — 1816. ..... 1 Thlr.

Musikalische Anzeige für Theater-Directionen.

Die Partitur der Oper:

die Alpenhütte

von Hrn. v. Kotzebue, (im Opern Almanach 1815.) Musik von J. P. Schmidt, auf dem königl. Theater in Berlin im August 1816. zuerst aufgeführt, ist in correcter Abschrift zu erhalten. Man beliebe sich deshalb gefälligst in frankirten Briefen an den Componisten selbst zu wenden:

Mohrenstrasse № 26.

Bey eben demselben ist dessen Composition zur Oper „der Kyffhäuser Berg" von Hrn. v. Kotzebue (S. Opern Almanach 1817.) bereits fertig in Partitur correct geschrieben zu erhalten.

Berlin, den 28sten Septbr. 1816.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Blyma, F. Potpourri p. le Violon av. acc. de grd. Orch. Op. 12. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Cremont, P. 1er Concerto de Violon av. acc. de l'Orch. Op. 1. ..... 2 Thlr.

— Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vlle. ..... 1 Thlr.

Dotzauer, J. J. F. 24 Capricci in tutti tuoni per il Violoncello solo. Op. 35. ..... 1 Thlr.

Fuss, Joh. Ouverture à grd. Orch. du Melodrame: Isaac. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Götze, C. Quatuor brillant p. 2 Vls. A. et Vlle. ... 1 Thlr.

Hahn, G. Duo concert. p. Violon et Viola. ..... 1 Thlr.

Kaczowski, J. 6 Etudes ou Caprices p. le Violon Op. 13. ..... 12 Gr.

— Duo p. Violon et Viola. Op. 14. ..... 16 Gr.

— Andante varié p. le Violon av. acc. d'une Viola ad libit. Op. 15. ..... 6 Gr.

Prüger, H. 3 Duos p. 2 Violons, Op. 16. 1 Thlr. 12 Gr.

— Quartetto p. 2 Violons, Viola et Violoncelle Op. 17. 18. 19. ..... à 1 Thl.

Spring, M. Quatuor. p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. 20 Gr.

Veichtner, F. A. 6 Sonates p. le Violon av. accomp. de la Basse. Op. 8. Liv. 1. 2. ..... à 1 Thlr.

Viotti, J. B. 5 (nouv) Quatuors concert. p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. (F. B. G dur) ... 2 Thlr. 4 Gr.

— (Hommage à l'amitié) 3 Duos concert. pour 2 Violons. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Winter, P. Ouverture à grand Orch. Op. 24. ...

Berbiguier, T. 5me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. E moll. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. 6me Livr. de Duos .. .. 1 Thlr. 8 Gr.

— 6 Duos — 7me Livr. en 2 Parties. .....

— 3 Sonates p. la Flûte av. accomp. de Violoncelle, 4me Livr. des Sonates. ..... 1 Thlr.

Braun, C. A. P. 2 Quatuors p. Flûte, Hautbois, Cor ou Cor de Bassette et Basson. ..... 2 Thlr.

Gerke, A. 2 Pièces p. la musique turque tirées du Requiem du Comte Rzewuski. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

— 6 Pièces p. la musique turque. Op. 12. 2 Thlr. 12 Gr.

Köhler, H. 2 Airs favoris variés p. la Flûte av. accomp. du Pianoforte. Op. 107. ..... 16 Gr.

— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 109. 1 Thlr. 8 Gr.

— Polonoise p. la Flûte av. Orch. Op. 110.

Kummer, G. H. Variations composées p. la Flûte par Biele et arr. p. un Basson princip. av. acc. de l'Orch. ..... 1 Thlr.

Martin, J. 3 Duos conc. p. Flûte et Violon. Op. 36. 1 Thlr.

Ron, M. de, Thême finois av. Variations p. la Clarinette avec accomp. de l'Orch. ..... 12 Gr.

— Andante et Polonoise p. le Basson av. accomp. de l'Orch. Op. 2. ..... 1 Thlr.

Schultz, C. F. 3 grds Trios p. 3 Flûtes. 1 Thlr. 8 Gr.

— Adagio et Rondeau p. la Flûte av. acc. de Violon, Viola et Violoncelle, No. 1. 2. à 10 Gr.

Abeille, L. 9 Polonoises p. le Pianoforte. ..... 12 Gr.

— 2 Rondeaux p. le Pianoforte. ..... 12 Gr.

Beethoven, L. v. 3 grds Trios p. le Pianof. Violon et Violoncelle. Op. 1. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pianof. Op. 10. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pianof. av. accomp. de Violon obligé. Op. 12. ..... 2 Thlr.

— Sonate p. le Pianof. avec Cor, ou Flûte, ou Violon, ou Violoncelle. Op. 17. ..... 18 Gr.

— Quatuor p. V. No. 1. 2. 3. arr. à 4 mains. à

— gr. Sinf. (Op. 36. D dur) arr. à 4 mains. No. 2. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Berger, L. Toccata en forme de Rondeau p. le Pianoforte. ..... 8 Gr.

Berwald, J. F. gr. Sonate p. le Pforte av. Violon obligé. Op. 6. ..... 1 Thlr.

Clementi, Oeuvres Cah. 12. conten. 4 Sonates av. accomp. de Violon, un Caprice, des Preludes et Cadences p. le Pforte seul et 1 Sonate à 4 mains. Subscript. Preis. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Cocciz, C. Overtura nell' Op. la Donna selvaggia p. il Pforte. ..... 12 Gr.

Dussek, J. L. Oeuvres Cah. 10. contен. 6 Sonates p. le Pforte savoir: 1 Sonate p. Pforte seul 2 Sonates av. Viou ou Flûte ad libit. et 3 Son. av. Flûte ou Vlon obligé. Subscript. Prs. 1 Thlr. 12 Gr.

— les Adieux, Duo favori de Kelly arr. en Rondeau p. le Pforte. ..... 8 Gr.

— Anna, Air favori varié p. Pforte. ..... 6 Gr.

— Alla Tedesca, Air favori arr. en Rondeau p. Pforte. ..... 4 Gr.

— Il Pastore Alpigiano, Air varié p. Pforte. ... 8 Gr.

— Chanson de la Comtesse de Southerland arr. en Rondeau p. le Pforte. ..... 8 Gr.

— 3 Sonates p. Pf. av. Violon ad libit. Op. 13.

— 3 Sonates p. Pforte av. Violon ad libit. – 14.

— 3 Sonates p. Pforte av. Violon ad libit. – 18.

Eggert, Quatuor p. Pforte, Vlon, Vla et Basse. ...

Field, John, Concerto p. Pforte av. accomp. de l'Orch.

(Es dur) No. 1. ..... 2 Thlr.

— Do (As dur) – 2. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— Do (Es dur) – 3. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— Do (Es dur) – 4. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— nouv. Fantaisie sur le motif de la Polonoise Ah quel dommage, p. le Pforte. ..... 12 Gr.

— Rondeau p. le Pianoforte. ..... 12 Gr.

— Quintette p. le Pf. 2 Violons, Vla et Vcelle. 16 Gr.

— Exercice p. Pf. module dans tous les tons majeurs et mineurs. ..... 8 Gr.

— Rondeau p. le Pforte av. acc. de 2 Vlons, Vla et Basse. ..... 18 Gr.

Flad, J. de, Sonate p. le Pforte. Op. 7. ..... 16 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte sur un Mazur favori No. 91. ..... 12 Gr.

Hahn, W. 7 Variationen f. d. Pforte über d. Wiegenlied: Schlaf Herzenssüßchen, v. C. M. v. Weber. ..... 12 Gr.

— Sonate p. Pforte av. accomp. d'une Flûte obligée. 1 Thlr.

Häser, 12 Bagatelle capricciosette p. il Pforte 1° et 2 Parte. ..... à 1 Thlr.

Klengel, A. A. Polonoise p. le Pforte. Op. 8. ... 8 Gr.

Kloss, C. Rondeau scherzo p. le Pforte à 4 mains. Op. 14. ..... 10 Gr.

Lindemann, D. 6 Walses et 6 Ecossoises p. le Pforte Liv. 8. ..... 12 Gr.

Müller, J. H. Preludes et Exercices dans tous les tons p. le Pforte, 1ere Partie. ..... 1 Thlr.

Steibelt, D. Fantaisie sur les airs de Richard, charmante Gabrielle et Vive Henri IV. av. 8 Variat. p. Pforte. ..... 16 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten October. Nº. 43. 1816.

III.

Einige Vorschläge zu Vervollkommnung und Bereicherung der Bass-Instrumente.

(Fortsetzung aus der 42ten No.)

§. 13.

Nachdem wir durch das Bisherige zuerst die Schwachen unsrer Bass-Instrumente, und dann die Behandlungs- und Benutzungsart kennen gelernt, durch welche jene Schwachen möglichst gedeckt werden können: so sey es mir nun erlaubt, noch einige Vorschläge zu Verbesserung und Vervollkommnung solcher Instrumente zu thun.

Wie wichtig und nützlich jede Erleichterung des Spiels, von wie wohlthätigem Einfluss sie auf die Vollkommenheit der Ausführung ist, versteht sich zwar eigentlich von selbst, weil das Leichtere auch leichter gut ausfällt, gewisser und allgemeiner gelingt, das Schwierigere aber schwerer, ungewisser und seltner: allein dessen ungeachtet thut es fast Noth, eine Entschuldigung und Rechtfertigung des Unternehmens gegen den Vorwurf der Nutzlosigkeit und Ueberflüssigkeit voranzuschicken. Denn schon höre ich manchen Virtuosen mit selbstzufriednem Lächeln die bekannte Phrase auskramen: Mein Instrument ist mir vollkommen genug; man lerne es nur recht: so wird man genug damit leisten können. — Diesem Virtuosen will ich nur das Eine antworten, dass nicht Alle so geschickt sind, als Er, und dass also zwar nicht Er, wol aber die Kunst und der Kunsteffect (woran mehr gelegen ist, als an Ihm,) dabey gewinnen, wenn nicht Er allein, sondern auch noch mehre Mitspieler etwas mit leichter Mühe leisten können, was Er bisher allein konnte; dass Er selbst es auf dem vervollkommneten Instrumente wahrscheinlich auch noch *besser* können wird, als zuvor, will ich ihm nicht einmal zu verstehen geben. —

Gehen wir also zur Sache, und beginnen auch hier wieder die Reihe mit dem

Violon,

und zwar mit dem vier- oder fünfsaitigen; wiewol es mir *gerade hier weniger um eine Verbesserung, als nur um Beseitigung der Vorwürfe* zu thun ist, welche ihm von den Anbetern des leidigen Dreysaiters gemacht zu werden pflegen.

„Mehr als drey Saiten (so sprechen diese Herrn) belasten den Steg zu sehr: dadurch wird der Ton dumpf und gedeckt; und dann kommen auch die Saiten viel zu nahe an einander zu liegen, (sie wollen eigentlich sagen: zu flach neben einander,) so dass man die in der Mitte liegenden Saiten nicht stark angreifen kann, ohne Gefahr, die daneben liegenden zugleich mit anzustreichen."

Also lauten die schweren *Gravamina:* lasset uns einen Blick werfen auf ihren Grund oder Ungrund.

§. 14.

Es ist an sich unwidersprechlich, dass vier Saiten den Steg, und durch diesen die sogenannte Decke (den obern Boden) des Instruments, mehr belasten, drücken und dämpfen, als nur drey Saiten; es ist nicht ganz unwahr, dass, wenn z. B. an einer Geige eine Saite gesprungen ist, die übrigen Saiten häufig etwas heller und scharfer klingen, und dass daher, umgekehrt, ein dreysaitiges Violon, wenn man ihm die vierte Saite auflegt, dadurch etwas mehr belastet und der Ton vielleicht etwas gedämpfter werden wird, als zuvor. Allein, *fürs Erste* wird (man versuche es) der Unterschied bey gut gebauten Instrumenten fast unmerklich, überhaupt aber nie so arg seyn, dass

es darum nöthig würde, das Instrument durch Unterdrückung der so unentbehrlichen vierten Saite zu verstümmeln; auch wüsste ich ja nicht, warum man sonst nicht eben so gut auch die vierte Saite des Violoncells, der Viole und Violine wegwürfe, welche doch eben so viel Recht hätten, zu verlangen, dass man ihnen die Bürde der vierten Saite abnähme, um ihren Ton zu verbessern.

§. 15. *)

Andern aber kann — auch dem, der von dem Druck der vierten Saite allzuviel befürchtet — ein leichtes Mittel vorgeschlagen werden, diesen Druck ungemein zu vermindern, und sein Violon, indem er ihm die vierte Saite auflegt, doch so einzurichten, dass die vier Saiten den Steg nicht nur nicht mehr belasten, als zuvor die drey thaten, sondern sogar noch weniger. Ich denke dieses Mittel durch Fig. I, der beyliegenden Kupfertafel jedem sogleich anschaulich zu machen. Die Bürde der auf dem Steg ruhenden Saiten wird demselben und der Decke des Instruments meistens nur dann beschwerlich, wenn der Hals des Instruments zu weit rückwärts gestellt ist, etwa wie der Hals c in der Fig. I. Allerdings wird hier durch die Spannung, der, in der Richtung a b c über den Steg b laufenden Saite dieser letztere sehr heftig herab in der Richtung b d gedrückt. Man gebe aber dem Halse eine Richtung ungefähr wie b f, und, will man noch mehr thun, so erhöhe man auch noch das sogenannte Kissen des Saitenhalters, so dass durch dies alles die Saite die Lage e b f erhält: und man wird sogleich einsehen, dass in dieser Lage die Saite ohne Vergleich weniger auf den Steg drücken wird, als zuvor, in der Lage a b c der Fall war. Schon der gemeine Menschenverstand sieht dies ein, und die bekanntesten dynamischen Gesetze von der zusammengesetzten Bewegung bestätigen es: denn die Kraft, mit welcher die Saite a b c den Punkt b nach d drängt, ist zusammengesetzt aus zwey Kräften, deren Eine in der Richtung b a, die Andre nach b c zieht: die aus solcher Zusammenwirkung nicht paralleler Kräfte entstehende diagonale Kraft b d ist aber bekanntlich desto geringer, je stumpfer der Winkel ist, in dem jene sich begegnen; der Druck der Saite e b f wird also unter sonst gleichen Umständen weit schwächer auf dem Stege lasten, als der, der Saite a b c, weil Sin. e b f > Sin. a b c.

Ich spreche über diesen Punkt auch nicht ohne eigne Erfahrung, indem es mir schon mehr als einmal gelungen ist, den schlechten Ton einer Violin oder Viole dadurch, wenn auch nicht immer besser, doch merklich stärker und schärfer zu machen, dass ich dem Hals des Instruments eine Lage, wie die obenangeführte, geben liess; und umgekehrt wird man nun auch einsehen, wie unverständig die gemeinen Geigenmacher verfahren, welche bey Reparatur eines Instruments, zumal wenn sie finden, dass das Griffbret anfängt sich gegen die Decke zu neigen, nichts eiliger zu thun zu haben glauben, als den Hals *zurück zu setzen*, wodurch die Bürde des Stegs ungeheuer vermehrt wird, statt den Hals, und mit diesem das Griffbret, *zu heben*, und dadurch zugleich dem Steg und der Decke ihre Last zu erleichtern.

§. 16.

Die zweyte Einwendung gegen die viersaitigen Violone: dass man nämlich darauf eine Saite nicht so sehr stark angreifen könne, ohne zu befürchten, dass man zugleich auch die daneben liegende mit austreife — auch diese Besorgniss ist theils nur bey ziemlich ungeschickten Spielern gegründet, theils lässt sie sich auch leicht dadurch völlig beseitigen, dass man dem Rücken des Stegs eine nur etwas stärkere Wölbung giebt; welches ja leicht geschehen kann, wenn nur der Steg an sich selbst nicht so niedrig ist, dass man besorgen müsste, beym Austreichen der äussersten Saiten zugleich mit an die Zargen des Körpers zu streifen. Dies letzte ist übrigens bey der, von mir angegebnen Stellung des Halses weit weniger zu befürchten, als bey der andern: denn in der Gegend g, woselbst der Bogen zu gehen pflegt, liegt ja die Saite b f noch höher, als die Saite b c.

Contrafagott.

§. 17.

In wiefern beym Contrafagott eine Verbesserung wünschenswerth, und wie sie auszuführen wäre, habe ich schon in meiner *Akustik* (No. 6. folgg. der musik. Zeit.) berührt. Ueberdies könnte zu Erleichterung des Spiels in entfernten Tonarten

*) Hierzu die Kupfertafel.

auch am Contrafagott vielleicht eine Vorrichtung benutzt werden, welche man zuweilen am Serpent angebracht findet, und welche darin besteht, dass das messingne, sogenannte S dazu eingerichtet ist, sich ungefähr wie ein Taschenperspectiv — oder wie ein Schenkel einer Posaune, oder eines Stimmzugs am Waldhorn — länger oder kürzer schieben zu lassen, wodurch das Instrument augenblicklich um einen halben Ton (*mehr* möchte ich nicht rathen) umgestimmt werden kann, und so der Spieler in Stand gesetzt wird, manche sonst unausführbare Stelle oder Passage, z. B. aus H dur, gar leicht und vollkommen herauszubringen, indem er das S auszieht und nun bequem aus C dur spielt.

Serpent und Basshorn.

§. 18.

Die groben Mängel dieser Instrumente haben wir oben §. 7. schon beleuchtet: die Grundsätze, nach welchen es ganz neu construirt werden müsste, gehen aus meiner erst angeführten Abhandlung von selbst hervor. Das Instrument müsste seine vollen elf Tonlöcher erhalten, diese näher an die ihnen eigentlich gebührenden Stellen verlegt, und diejenigen, welche dann der blosse Finger des Spielers nicht mehr bequem erreichen und decken könnte, durch, theils offne, theils geschlossne Klappen gedeckt, die Klappen aber, so viel thunlich, mit doppelten Klappenstiften versehen werden, wodurch alsdann das Instrument wenigstens eben so leicht zu behandeln und überhaupt eben so vollkommen werden würde, wie z. B. eine Klappenflote.

Welcher herrliche Gebrauch sich dann von einem *solchen* Instrumente machen liesse, darf ich wol nicht erst anrühmen. Und wie noch weit reicher und fruchtbarer würde dann erst noch die Anwendung des im vorigen §. erwähnten Stimmzugs!

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate, August und September.

Hoftheater. Nach den geendigten vierwöchentlichen Ferien der k. k. Hofoperisten, und Wiedereröffnung des Kärnthnerthortheaters beschenkte uns am 21ten Sept. Hr. Balletm. Aumer mit einem neuen Divertissement von seiner Composition: *Die Toilette des Alcibiades.* Diese Kleinigkeit, zu welcher ältere, schon gehörte Musik recht passend verwendet und verständig zusammengestellt ist, unterhält 30 Minuten lang ziemlich angenehm. — Am 26ten wurde eine neue Operette mit Musik vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz gegeben: *Der Gemal von ungefähr*, welche mässigen Beyfall erhielt. Man hält sie allgemein für eine der schwächsten Arbeiten des beliebten Componisten. — Hr. Wild ist noch immer von seiner Reise nicht zurück; auch zur Wiederkehr der Mad. Seidler von Berlin hat man wenig Hoffnung: daher die so geringe Ausbeute von Neuem, und das ewige Einerley des Repertoire dieser Bühne. — Der Tenorist, Hr. Zimmermann aus Gratz, von dem wir vor ohngefähr zwey Jahren im Theater an der Wien einige Gastrollen mit Vergnügen sahen, hatte am 28sten das Unglück, als Joseph, in der Lieblingsoper gleiches Namens, einen gänzlichen Schiffbruch zu leiden. Die Hauptschuld seines Sturzes lag wol darin, dass er alles andere, und leider auch alles schlechter machte, als sein, in dieser Rolle mit einem *Privilegio exclusivo* dotirter Nebenbuler und Vorfahr, Hr. Wild. —

Theater an der Wien. Hier sahen wir endlich nach langem Zeitraum am 13ten Aug. die herrliche Zauberflöte wieder, und labten uns an Cherubini's Zauberklängen. Hr. Schwarzböck, als Floresky, befriedigte ziemlich. Er hat eine angenehme, wenn auch nicht ausgezeichnete Stimme, spricht im Gesange gut aus, und scheint fast musikalisch zu seyn. Weniger glückte es Hrn. Zeltner, als Narko. Mad. Campi feyerte vorzüglich in der eingelegten Arie von Nasolini (die freylich für jeden Eingeweihten ein Greuel ist) neuerdings einen, in ihren Jahren seltenen Triumph. Das Orchester und der Chor thaten ihre Schuldigkeit, und wirkten kräftig zur Verherrlichung des grossen Tonsetzers mit. Die Ouverture, die beyden Finalen, das Duett (B dur) und das Ensemble, (E moll) sammt den zwey neuen, hier in Wien von Cherubini componirten, originellen Zwischenacten, (Es dur und F dur) wurden besonders trefflich ausgeführt. — Am 12ten Sept. wurde das Melodram, *Salomons Urtheil*, mit Musik von Quaisin, worin Mad. Schröder die Sena gab, neuerdings in die Scene gebracht. Man hatte der holperichten Sprache des

Uebersetzers hier und da nachgeholfen, fast alle Rollen neu und zweckmässig besetzt, auch das Kindlein mit neuen Decorationen eines Hrn. Gropius aus Berlin gar reich ausgestattet. Ueber den Werth der letztern sind indess die Meynungen im Publicum sehr getheilt: sie zu sichten und zu beleuchten, gehört aber nicht vor dieses Tribunal. Trotz allen diesen Vorkehrungen fand das Ganze nur wenig Eingang; wozu die oft wässrige, kraft- und saftlose, die Worte nicht selten parodirende, und nur in einigen Theatercoups glücklich treffende Musik redlich beytrug. Einstimmigen, rauschenden Beyfall erhielten die vom Hrn. Vicebalietmeister Horschelt eingerichteten Tänze, so wie den Hrn. Kapellm. Kinsky's dazu gesetzte interessante, geschmackvolle Musik, durch welche das Zusammengestoppelte der französischen nur im desto grelleren Lichte erscheint. — Am 23sten trat wieder einmal ein Emigrant aus der Leopoldstadt auf, nämlich *Pygmalion*, oder *die Prüfung der Musen*; eine Parodie in 2 Acten, in Knittelversen, mit Chören; vom Verf. der *Modesitten*, mit Musik vom Hrn. Kapellm. Volkert. Diese Farce hat sich vor mehren Jahren auf genannter Bühne mit Beyfall erhalten, und wird auch hier zum öftern das Haus füllen; denn für das Auge ist reichlich gesorgt, auch werden die Spasse und Zweydeutigkeiten den Gallerien recht appetitlich aufgetischt: so mögen denn diejenigen, welchen dergleichen Vorstellungen unter der Würde dieses Musentempels scheinen, immerhin die Köpfe schütteln, die hiesigen Theaterjournalisten noch so sehr dawider eifern, — das Publicum strömt doch zu, lacht und gähnt, schimpft und ärgert sich, kömmt aber immer wieder, und die Kasse findet ihre Rechnung dabey. Ueberdies ist das Theater hier in Wien noch die wohlfeilste Unterhaltung, und Mancher besucht es nur, um einige Stunden hindurch seinen Magen zu beschwichtigen, welcher ihm sonst im Gasthaus eine baare Ausgabe von mehren Gulden verursachen würde. Wirklich glauben wir uns manchmal insofern in die alte Welt versetzt, als *panem et circenses* auch unser Wahlspruch geworden ist: und deswegen werden Müller, Backer und Schauspieldirectoren reiche Leute. So ist nun einmal der Weltlauf. Um aber „auf besagten Hammel zurückzukommen," so ist noch beyzufügen, dass die Musik der besprochenen Parodie höchst mittelmässig ist, und eben so von den Schauspielern vorgetragen wurde, welche man bey dieser Gelegenheit *par force* zu Sängern ummodeln wollte; ein Versuch, der nicht gelingen konnte. Ein Schelm, wer mehr giebt, als er hat! — Nächstens erwarten wir von unserm fleissigen Horschelt ein neues Kinderballet. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 2ten Aug. *Die unvermuthete Hochzeit*, komische Oper in 1 Act, von Karl Schikaneder, mit einer recht niedlichen Musik vom Kapellm. Wenzel Müller. Am 21ten *Herr Adam Kratzerl und sein neuer Pudel*, worin der Komiker aus der Josephstadt, Hr. Raimund, sammt dem Hunde, Gastrollen spielte. Am 7ten Sept. *Felicia*, oder *die Gerettete*, Singspiel in 1 Act, nach dem Französischen, von Carl Wallner, Musik vom Kapellm. Volkert. Ein mattes Product: eben so die Aufnahme. Dazu: *Die verwechselte Braut*, oder *der grüne Hut*, ländliches Divertissement, von Hrn. Hasenhut, die Schlusstänze von Hrn. Raimondi, Musik von Hrn. Fr. Roser. Am 12ten, 22sten, 25sten, producirte Hr. Chalons, Professor der Physik aus Genf, seine Taschenspielerkünste in einer Vorstellung unter dem Titel: *Der unsichtbare Courier*. Ref. hat nicht davon profitirt.

Theater in der Josephstadt. Am 5ten Aug.: *Velasconda Gaston, der Seeräuber-Admiral*; Schauspiel mit Gesang in 3 Acten von Gleich, Musik von Volkert. Es erlebte mehre Wiederholungen. Am 3ten Sept.: *Der Steinhauer*, komische Pantomime von Hampel, mit dürftiger Musik von Wollanek. Am 4ten, zum Benefice der Dem. Kistler: *Die Ostindier von Spitzbergen*, komisches Singspiel in 2 Acten von weil. Emanuel Schikaneder. Am 6ten: *Die neue Alceste*, Karikatur-Oper in 3 Acten von Perinet, mit Musik von W. Müller. Am 10ten *Harlekin und Columbine auf den Alpen*, grosse Pantomime von Schlotthauer, Musik von Nemec. Das Werk spukte vor mehren Jahren an der Wien, später in der Leopoldstadt, nun hier: *omne trium perfectum!* — Am 13ten: *Der siegerische Hirsch*, oder *Sarmats-Feuerbar*, Volksmärchen mit Gesang in 4 Acten. Am 26ten: *Die Fee Harinde*, oder *die Verwichtung des Herrn von Astrbi*, (!) komische Pantomime mit Maschinen, Flugwerken, Tanzen, und einer Musik von Wollanek. — Die Gesellschaft dieser Bühne spielte den Sommer hindurch abwechselnd einigemal die Woche in einem neu erbauten Theater in Hietzing, einem grossen, schön gebauten, reizend gelegenen, und

eine Stunde entfernten Dorfe, dem eigentlichen Tusculum der Wiener. Der Unternehmer mag nicht schlecht speculirt haben. —

Concerte. Am 8ten Sept. war im Theater an der Wien zum Besten des Theater-Armenfonds eine grosse, musikalisch-, declamatorisch-, mimische Abendunterhaltung nach folgender Einrichtung: 1. Ouverture aus *Zoraime und Zulmar* von *Boieldieu*. (C moll und dur) vermuthlich eine Jugendarbeit des Componisten. 2. Declamation. 3. Phantasie auf dem Pianoforte von Hrn. Hieron. Payr. Viele Fertigkeit, wenig Zusammenhang in den Ideen, und Mangel an Ausführung. 4. Tableau. 5. Quintett aus *le traine deluse*, von Cimarosa, ges. von Mad. Campi, Dem. Gleich, Hrn. Radicchi, Forti und Campi. 6. Finale aus dem Ballet, *Prometheus*, von Beethoven. Ein herrliches, meisterlich durchgearbeitetes Tonstück. 7. Phantasie und Variationen über den Originalmarsch Heinrichs des Vierten, für die Harfe, von Bochsa, gespielt von Katschireck. Schöne Composition, braver Vortrag. 8. Tableau. 9. Declamation. 10. Polonoise für die Violin, gesetzt und gespielt von Hrn. Mayseder. Ungetheilter, wohlverdienter Beyfall. 11. Grosses, bewegliches Tableau von der Erfindung des Hrn. Aumer, mit Musikbegleitung vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz. — Am ebendemselben Tage gab auch der Sänger, Hr. Anton Schuster, im leopoldstadter Theater eine Akademie zu seinem Vortheile, worin unter Anderm auch einige Sätze aus Cherubini's *Lodoiska* ziemlich entstellt und unkenntlich gegeben wurden. Wenn doch jeder bey dem Seinigen bleiben wollte! —

Miscellen. Einem Gerüchte zufolge soll zur bevorstehenden Vermählung Feyerlichkeit Sr. Majestät des Kaisers eine italienische Oper verschrieben werden. Hr. Kapellm. Weigl eine neue Gelegenheit-Cantate componiren, und Hrn. Aumer für das Theater an der Wien ein grosses, allegorisches Ballet setzen. Bey dieser Bühne soll auch Hr. Schuppanzigh als erster Violinist und Vorspieler angestellt worden seyn. — Hr. Castelli übersetzt Boieldieu's letzte Oper für das Hoftheater, welche in Paris sehr gefallen hat. — Die berühmte Tänzerin, Mad. Treitschke de Caro, ist vor einigen Wochen hier gestorben. — Der Orchesterdirecter der k. grossen Oper in Paris, und Componist des *befreyten Jerusalems*, Hr. Persuis, ist gegenwärtig auf Besuch hier. — *Antwort auf die in No. 19, pag. 328 dieses Jahrgangs geschehene Anfrage, Cherubini's noch unbekannte 4stimmige Messe betreffend; aus zuverlässigen Quellen.* Fürst Esterhazy brachte bey seiner Anwesenheit in Paris nicht nur die, später im Stich erschienene dreystimmige Messe dieses Tonsetzers käuflich an sich, sondern bestellte wirklich auch eine neue. Indessen machten besondere Verhältnisse, vorzüglich das Finanzpatent vom Jahre 1811, bedeutende Einschränkungen des fürstlichen Hauses nothwendig; die Kapelle wurde grösstentheils entlassen, und der Fürst selbst reiste auf unbestimmte Zeit nach Italien, um nicht Augenzeuge der ihm so schmerzlichen Reform zu seyn. Vermuthlich wurde Cherubini von diesen Veränderungen benachrichtigt; genug, er vollendete zwar sein Werk, hat es aber nie hieher eingesendet; vielleicht liegt es noch in seinem Pulte.

Stuttgart. Nachdem, seit der Zeit, als Hr. Krebs selbst sich hohen Tenorrollen nicht mehr gewachsen fühlt, mehre Tenoristen in kurzen Zwischenräumen hier aufgetreten, allein, (obschon einige schätzbare, wie z. B. die Hrn. Klostermeyer, Klengel, Bader, darunter waren,) schnell, ohne Glück zu machen, wieder verschwunden sind, hatten wir endlich den unerwarteten Genuss, beynahe zu gleicher Zeit zwey der gepriesensten deutschen Tenoristen hier zu hören: Hrn. Gerstäcker von der hamburger, und Hrn. Weixelbaum von der münchner Bühne — Hr. G., welcher zuerst seine Gastrollen gab, wählte Sargines zum ersten Debüt. Die nicht geringen Erwartungen derer, die den seit kurzem sich verbreitenden Ruf dieses Sängers kannten, wurden bey dieser Vorstellung keineswegs herabgestimmt. Alles war entzückt durch die schöne, ertönende Stimme des Sängers, die gewaltig und klangvoll selbst durch den Sturm der Instrumente dringt, und wiederum durch Zartheit und jugendliche Anmuth sehr gefällig anspricht. Auch die übrigen Mitglieder der Oper, und die, des Orchesters, boten alles auf, uns diesen Abend genussreich zu machen. Mehr als je suchte Mad. Vernier, als Sophie, durch ihren effectvollen Vortrag zu imponiren; und Hr. Haser, als Sargines der Vater, desgleichen Hr. Löhle, als Montigny, Hr. Gnauth, als Betaille, trugen zur Vollendung des Ganzen das Ihrige treulich bey. Das Orchester hörte ich

seit langer Zeit nicht mit der Präcision und Einheit spielen, als bey dieser Vorstellung. Als vorzüglich gut ausgeführt, verdienen ausgehoben zu werden: das Favorit-Duett: Voi non vedeste mai etc. und das Terzett: palpitante, incerto, oppresso etc. ohne Instrumentalbegleitung, welches letzte von Mad. Vernier, Hrn. Gerstäcker und Hrn. Haser, mit ganz reiner Intonation und vorzüglicher Delicatesse ausgeführt wurde. Kurz, der Totaleffect war herrlich; und, obschon Musikerfahrnen der Vortrag des Hrn. Gerstäcker in einzelnen Stellen nicht genügen wollte, so beseitigten sie doch gern ihre Wünsche, da sie in der schönen Stimme reichliche Entschädigung fanden. Als die nächste Vorstellung wurde die Oper *Titus* angekündigt, worin Hr. G. den Sextus gab. Das Haus war gedrängt voll, die Erwartungen Aller durch die gelungene Vorstellung des *Sargines* höher gespannt: allein, was dort von Kunstverständigen nur entfernt und nicht beschwerlich vermisst wurde, war hier fühlbarer und liess sich nicht so leicht beseitigen. Man fand nämlich, dass die Stimme des Hrn. G. nur in dem Umfang von höchstens einer Octave 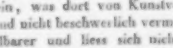 von der ergreifenden Wirkung ist, wie im *Sargines*, und dass ihm eben der Charakter und die Würze im Vortrag mangelt, welche nothwendig zur Erfüllung einer Rolle gehören, die, wie die des Sextus, so grosse Anforderung, sowol an Spiel als Gesang macht. Bey dieser Vorstellung, welche überhaupt bey weitem nicht so gelungen war, als die vorhin, verdient übrigens Mad. Lembert, als Vitellia, ruhmlichst ausgehoben zu werden — bey welcher überhaupt gegenwärtig Studium und ausgezeichneter Eifer nicht zu verkennen sind; eine wohlthätige Folge, dass sie in Mad. Vernier eine nicht unbedeutende Rivalin hat. Ob nun schon die allgemeinen Erwartungen hier nicht so ganz befriedigt wurden, so freute sich doch jeder Musikfreund auf die nächste, dem Sänger zum Benefiz bestimmte Vorstellung der *Zauberflöte*: denn hier war wieder ein Feld, wo sich Hr. G. zeigen konnte. Tamino ist wie für ihn geschrieben. Was bedarf es weiter, als einer schönen, besonders durch Tonhöhe ausgezeichneten Stimme, und eines schönen Portaments, um z. B. die unvergleichliche Arie: Dies Bildnis ist etc. gut zu singen? Hr. G. gab sie auch wirklich zum Entzücken schön, so, dass er sie, nach dem Wunsche des Königs, in der darauf folgenden Vorstellung von *Belmont und Constanze* zu wiederholen veranlasst wurde. Auch in der eben genannten Oper gefiel Hr. G. ausserordentlich: besonders gleich in der ersten Scene, wo er durch sein schönes Portament den ganzen Reiz seiner Stimme entfaltete. Weniger zufrieden war man mit der Arie im 3ten Act aus Es, wo die Rouladen etwas steif herauskamen. Zum letztenmale sollten wir den Sänger im *Johann von Paris* hören. So sehr ich mich auf die Vorstellung gefreut hatte, so sehr hatte ich nach derselben zu wünschen Ursache, dass Hr. G. den Eindruck, den er in vorgenannten Opern gemacht, bey seinem letzten Auftreten durch die Wahl eines Stücks, wo er der Gewalt seiner Stimme mehr versichert gewesen, statt zu schwächen, bestärkt hätte. Johann v. Paris ist gewiss nicht eine seiner Hauptrollen; überdies legte er im letzten Act eine Arie ein, die, wegen ihrer gewaltigen Passagen, nicht für seine Fähigkeiten taugte. Nach einer genauen und parteylosen Prüfung aller Vorstellungen des Hrn. G. erhielt ich die Ueberzeugung, dass derselbe ein, in seltenem Grade begünstigter Naturalist, dass aber zu einem Künstler, im strengen Sinn, noch die Bildung seines Vortrags für ihn ein Haupterfordernis ist, dessen Erfüllung, da ihm die Hauptsache von der Natur gegeben worden, blos von seinem Studium abhängt. Ich bin weit entfernt, Einfachheit im Vortrag tadeln zu wollen: allein soll der einfache Vortrag [illegible] werden, so gehört wol [illegible] Bildung und beste Methode dazu, um in der Einfache leicht trivial. — Möchte sich übrigens das Gerücht, dass Hr. G. für die hiesige Oper engagirt sey, zum Vortheil derselben bestätigen!

Unmittelbar nach ihm trat Hr. Weixelbaum auf: und zwar — nicht nach eigener Wahl, sondern nach dem Verlangen des Königs, in der *Schweizerfamilie*, als Jacob, wo seine Gattin als Emmeline debutirte. Unerachtet letztre nicht besonders gefiel, da man hier diese Rolle nicht anders, als man sie einst von Mad. Milder-Hauptmann, und jetzt in dieser, in Beziehung auf diese Darstellung treuen Copie, von Mad. Lembert sieht und hört, genommen wissen will: so erkannten doch die Erfahrnen gleich die brave Sängerin in ihr, als die sie längst bekannt ist. Hrn. W. konnte man noch nicht beurtheilen: allein schon konnte man schon den gewandten und mit dem

italienischen Vortrag vertrauten Sänger, als den er sich in der folgenden Vorstellung von *Sophonisbe* (oder *Masinissa*, wie die Oper hier getauft worden.) bewährte. Obgleich Hr. W. schon in der Probe, und noch mehr bey der Vorstellung selbst heiser war, so gefiel er doch sehr, und würde noch mehr gefallen haben, wenn er nicht überall zu sehr coloritte, und sanghare Stellen einfacher und mit mehr Portament vortrüge. Da er übrigens das Schicksal hatte, dem Könige zu missfallen, was wol nur in seinem wirklich etwas lakischen und anstandlosen Spiel seinen Grund hatte, so mussten wir dem Vergnügen entsagen, diesen braven Künstler in weitern Rollen zu hören; und somit ist also, selbst in dem Fall, dass Hr. Gerstaker wirklich engagirt ist, das Heldenfach in der Oper eigentlich noch nicht besetzt.

Mayland, Ende Septembers. Uebersicht, seit dem July.

Stagione teatrale dell' estate. Den Lesern Ihrer Blätter ist es schon bekannt, dass der Sommer in Italien in theatralischer Hinsicht am wenigsten interessant sey. Hier in Mayland gab man den ganzen July hindurch Schauspiele im grossen Theater *alla Scala*. Die Gesellschaft im *teatro Carcano*, die ich in meinem letzten Briefe erwähnte, setzte ihre Opern im *teatro Re* fort. Eine andere Gesellschaft gab in eben diesem Theater gegen Ende des July die *Vestalin*, eine Opera seria vom „*celebre maestro*" Puccita. Dem Vernehmen nach schrieb er sie in London für die Catalani. Sowol die Musik, als auch die Gesellschaft, (den ziemlich braven Tenor, Bolognesi, ausgenommen,) war ärmlich, und die Oper erfreute sich keiner sonderlich guten Aufnahme. Ein eingelegtes Duett von Bonfichi liess man gleich am andern Abend weg, weil es, nach dem Ausdrucke der Italiener, eine *ira di Dio* war. Wer sich übrigens mit musikal. Verkehrtheit unterhalten will, der nehme nur die Partitur dieser Oper in die Hand, und betrachte unter anderm eine, im 2ten Act derselben vorkommende Arie der prima Donna in C. Da aber diese Arie (wer sollte es glauben?) von der Catalani vorgetragen wurde: so gefiel sie. Hier wurden diese Stellen, nicht der Schwierigkeit, sondern des Unsinns wegen, ganz weggelassen.

In unserm niedlichen Marionettentheater des wackern Piemontesers, zum Gerolamo genannt, hörten wir während dieser Zeit drey ältere Farsen: *Il testamento, ossia seicento mila franchi*; *un effetto naturale*, beyde von Farinelli; *Carolina e Filandaro*, von Gnecco. Die lebendige Gesellschaft, die sie gab, übergehe ich; die Musik hat hier und da manches artige Stück.

Hr. Zanetti, Violoncellist aus Bergamo, gab hier mit seiner Familie zwey musikal. Akademien. Seine siebenjährige Tochter, Antonietta, überraschet die Zuhörer durch ihr schönes Harfenspiel; der 9jährige Sohn, Giovanni, wurde in einem Violoncelconcert sehr applaudirt; die beyden andern Töchter, wovon die eine 11 und die andere 12 Jahr alt ist, zeigten eine schöne Methode im Gesange. Endlich spielte sein Sohn, Clemente, Mitglied des hiesigen Orchesters *alla Scala*, ein Harfenconcert, und Variationen von seiner eigenen Composition mit sehr vielem Beyfall.

Nachrichten aus einigen andern Städten Italiens. Venedig. Zu Ende July gab man einigemal eine (wahrscheinlich neu) von Coccia componirte Oper, *Etelinda*. Sie soll nicht gefallen haben.

Modena. Die Sängerin, Marcolini, trat hier in ihren beyden *cavalli di battaglia* auf: in der *Italiana in Algeri* von Rossini und in der *Ginevra di Scozia* von Mayer. Auch gab man in dieser Stagione die *cameriera astuta* von Paini.

Parma. Wie ich höre, sang hier die Marcolini ebenfalls in der mayerschen *Ginevra*, bey der daselbst erfolgten Ankunft I. M., der Herzogin Maria Luigia.

Neapel. Hier gab man während des Sommers keine neue Oper.

Rom. Fioravanti ist zum Kapellmeister der Peterskirche ernannt worden. — Im Pantheon wurde diesen Sommer Cimarosa's Büste, von Canova verfertigt, aufgestellt; auch Paisiello's Büste sollte von einem Schüler Canova's verfertigt und daselbst aufgestellt werden.

Triest. Nach dem mayländer *Corriere delle dame* machte die opera seria, *I baccanti di Roma*, von Generali (die, wie ich jüngsthin meldete, vergangenen Carneval in Venedig nicht sonderlich aufgenommen wurde), in Triest ein solches Glück, dass nach dem Herabfallen des Vorhangs der Compositeur nicht nur mit einem allgemeinen Beyfall beschenkt wurde, sondern es regnete auch Gold in grösster Menge auf ihn, und er erhielt überdies

einen Lorberkranz. (*Oltre gli applausi generali, una copiosissima pioggia d'oro e l'omaggio d'una corona d'alloro*). Ob sich der Correspondent im Superlativ verschrieben habe, kann ich nicht bestimmen, lobe aber die Triestiner, welche das Künstlertalent zu belohnen wissen. —

Stagione teatrale dell' autunno. Die Herbstopern nahmen dieses Jahr in der Scala ihren Anfang mit dem 5ten August. Die Gesellschaft dieser *Stagione* besteht aus folgenden Hauptindividuen: Sig.ra Fabré, prima donna, Schülerin des hiesigen Conservatoriums. Sie trat hier vor zwey Jahren in Pars *Sargino*, und seither auch in Venedig, Padua, Verona, mit Beyfall auf. Sie hat eine schöne Stimme, und singt (obwol nicht immer) mit Empfindung. Sig. Bonoldi, Tenor, und Sig. Galli, erster Bassist. Beyde sind Ihren Lesern schon bekannt. Sig. Remorini, abermals erster Bassist, (*due primi bassi a perfetta vicenda,*) singt zum ersten Male auf dem hiesigen grossen Theater, und zwar mit dem grössten Beyfall. Obschon seine Stimme der, des Hrn. Galli, an Stärke nicht gleich kommt: so übertrifft er ihn doch als Sänger, und man kann sagen, Hr. Remorini, der erst seit vier Jahren die Theater betrat, ist der erste Bassist in Italien. Seine Stimme geht ziemlich tief, ist biegsam und ausdruckvoll, und er weiss sie herrlich zu brauchen. — Sig. Nicola Bassi, primo buffo, ist als vortrefflicher Schauspieler zu rühmen. — Die erste Oper dieser Stagione war eine, vor zwey Jahren vom Hrn. Kapellm. Sim. Mayer in Neapel componirte opera semiseria, *Elena e Constantino.* Sie hat eine angenehme Musik und gefiel hier in Mayland. Das Sextett im 2ten Act zeigt den grossen Meister, und wurde jeden Abend ungemein applaudirt. Auch das Duett, das Terzett und der Chor im ersten Act sind herrliche Stücke: doch macht das Duett keinen sonderlichen Theatereffect. Hingegen ist der Gesang der Elena gegen das Ende des ersten Finals wahrhaft schön. Ueber diese Oper entstand hier ein ernsthafter Federkrieg zwischen dem hiesigen Zeitungsschreiber, der zwar von Musik nichts versteht, aber sich das Recht nimmt, jede neue Oper seinem Geschmacke nach zu beurtheilen, und einem Andern, der ebenfalls von Musik nichts versteht. Jener, der gern für Italien würde, was vor einiger Zeit Geoffroy für Frankreich war, lobte zwar die Oper und die Sänger, äusserte jedoch, sie müsse nicht sehr gefallen haben, weil Niemand Hrn. Mayer auf die Scene hervorrief. Wahr ist es: Hr. Mayer war bey der Aufführung zugegen; aber kein Zuhörer wusste es: denn das Theater war gedrängt voll, und der Compositeur befand sich im grössten Incognito in einem Winkel des Parterre, wo er von Niemand gesehen wurde, so dass jedermann ihn in seinem Wohnort, Bergamo, vermuthete. Sonst wäre ihm jene Ehre gewiss wiederfahren.

Den 5ten dieses gab man auf unserm grossen Theater alla Scala die zweyte diesjährige Herbstoper. *La testa di bronzo*, nach dem Französischen von Hrn. Romani bearbeitet. Hr. Soliva hatte die Musik neu componirt. Die italienische Uebersetzung dieses, im J. 1808 zum erstenmale auf die pariser Bühne gebrachten Schauspiels hatte hier zu Land in den Theatern eine sehr günstige Aufnahme gefunden; da liess man es denn, weil es viele herrliche Situationen enthält, vom Dichter Romani in Genua zur opera semiseria umwandeln, und Jedermann ist mit dieser Umarbeitung zufrieden. Die Oper ist nicht zu lang: die beyden Acte währen ungefähr zwey Stunden; sie hat äusserst wenige recitativi parlanti, und es folgt, so zu sagen, Stück auf Stück, und Situation auf Situation. Hr. Karl Soliva, Compositeur dieser Oper, ist aus Monferrato im Piemontesischen gebürtig, und, wie ich höre, erst 25 Jahr alt. Er studirte die Composition im hiesigen Conservatorium unter Asioli und Federici. Seit einigen Jahren verliess er dies Institut, und beschäftigt sich mit Unterrichtgeben. Die deutsche Musik liebt er leidenschaftlich, und hat seither Einiges für Instrumente geschrieben; jetzt tritt er zum erstenmale als Operncompositeur auf. Was er uns geliefert, und wie seine Oper aufgenommen worden, das ersehen Ihre Leser aus folgendem Berichte, den ich etwas umständlicher als gewöhnlich abfasse, weil hier von einem ganz neuen und unbekannten Künstler geredet wird.

Ich übergehe die Ouverture, die Jedermann schöner und dem Stücke angemessener gewünscht hätte, und komme sogleich zur Introduction, welcher schon nachzurühmen, dass sie recht kurz ist. Die Ouverture geht aus D dur. Man glaubt, die Introduction fange ebenfalls in dieser Tonart an, denn die Violinen lassen in den ersten Takten blos *D* hören: allein die Bässe machen eine Art *inganno*, schlagen B an und das ganze Orchester tritt im 5ten Takte in Es dur. Hr. S. fangt also die *ersten* Takte seiner Oper mit einem *Uebergang*

an, und wollte uns wahrscheinlich damit ankündigen, dass er uns im Verlaufe derselben *viele* Uebergänge würde hören lassen. In der That hätten wir auch genug an denen gehabt, die sich nur in der Introduction befinden. Der Veteran, Salieri, predigt aber vergebens, man solle nirgends Uebergänge in der Oper *ohne Ursache* machen. Die Musik des Anfangchors:

> Su compagni, non vincerete
> La fatica di brev'ora.
> Per l'amabile Ebrezza
> Volentieri si lavora etc.

ladet gewiss Niemanden zur Arbeit ein. Nun geht die Ouverture aus einem heitern Tone, und die Introduction aus einem erhabenen, andächtigen! Ganz etwas Anders wäre es gewesen, wenn z. B. der Compositeur jene aus B und diese aus D, oder auch jene aus C, diese aus G geschrieben und nicht mit veralteten, sogenannten Schusterflecken (Rosalien im Kirchenstyle), sondern mit einem muntern Thema angefangen hätte. Warum trachtete er nicht sowol im ersten, als letzten Chore eine charakteristische Nationalmusik anzubringen, da doch die ganze Scene in Ungarn spielt? So etwas fällt dem denkenden Zuhörer auf. Aber Hr. S. lasst uns im ganzen Stücke keine einzige Note hören, die mit der ungarischen Nationalmusik etwas Aehnliches hätte; er lasst uns dafür lieber durchgehends melancholische Chöre hören.

Ich übergehe ferner die unangenehmen Uebergänge in der Mitte der Introduction und komme auf das *Stretto* derselben. Hier zu Lande ist es nun einmal zur Gewohnheit geworden, dass die *Stretta* der Introduction *) sehr larmend endiget. Die gegenwärtige ist unstreitig von Theatereffect, und die Harmonien über die chromatische Leiter nehmen sich gut aus: ich überlasse es aber Andern zur Beurtheilung, ob die Musik dem Sinne der Worte genau entspricht. Ein einziger Uebergang fiel mir darin auf; nämlich der, in Des. Hr. Soliva, der sich Mozart, wie wir sogleich sehen werden, zum Abgott gewählt hat, entlehnte wahrscheinlich diesen Uebergang aus dem Sextette im *Don Juan*. Denn da die erste Hälfte seiner gegenwärtigen Stretta fast eben so klingt, wie die Stretta jenes Sextetts, so kann man folgern, er habe jenen Uebergang eben daher entlehnt: allein ohne alle Ursache. Fragt man: warum schrieb ihn Mozart? so scheint mir die Antwort leicht zu seyn. Die Worte heissen dort: *che impensata novità!* Mozart befindet sich in Es und fällt unmittelbar in Des ein, welches gewiss eine *cosa impensata* ist. Die *novità* besteht aber darin, dass er von Es und nicht von C ins Des übergeht, welches letztere alltäglich klingen würde. Dergleichen musikal. Malereyen finden wir oft bey Mozart; aber nirgend ohne Ursache. Und sollten diese Subtilitäten Manchem nicht sonderlich behagen: so beruhige ich ihn damit, dass der Ton Des einen Ausbruch in Leid andeutet, und daher dort an seinem rechten Ort steht: ganz anders verhält es sich aber in der Stretta unserer gegenwärtigen Introduction, wo es heisst:

> Ma già s'aprono le porte
> Del maggiore appartemento.
> Ecco il principe che sorte,
> Ritorniamo a lavorar,
> E pensiamo al complimento
> Che alla sposa si ha da far.

Der Raum Ihrer Blätter erlaubt mir nicht, die ganze Musik der Oper also zu analysiren: ich fasse mich daher kürzer.

Das gleich nach der Introduction in der 2ten Scene folgende Duett: *Non mi parlar etc.* wird von den zwey vortrefflichen Bassisten, Galli und Remorini, gut vorgetragen, sonst würde es wenig Effect machen. — Das *Agitato* in der 6ten Scene ist schön und vielleicht das beste Stück in der ganzen Oper. — In der 8ten Scene hören wir eine Art *concertato* mit der Harfe, der Violin dem Violoncello etc. Mancher glaubte, es käme hier die Arie des Tenors: statt dessen kommen die Choristen und singen:

> Viva, viva il nostro principe,
> Nostra gloria e nostro amor etc.

Dieser Chor gleicht mehr einer Serenata, di der Prinz seiner Geliebten bringt, und enthält zu letzt einen bizarren, ganz überflüssigen, und fu das Orchester sehr gefährlichen Uebergang. Hie ist er:

*) Die Italiener sagen la stretta, und ich werde von nun an ebenfalls die Stretta schreiben.

u. s. w.

Wie kann man nun den *giorno ridente*, wovon besagter Chor spricht, mit einem solchen unlieblichen Gange verbittern! Und auch davon abgesehen: auf dem Klaviere mag so etwas angehen, für die Violinen aber in einer Oper es zu schreiben, bleibt keineswegs rathsam. Sodann, kann man den ersten und zweyten Chor in derselben Tonart schreiben? entsteht nicht Monotonie daraus? Uebrigens erinnert uns die Musik dieses Chors, die ganz anders hätte seyn sollen, als sie ist, an die herrliche Musik einer Scene des Ballets, *Prometeo*. Es war überhaupt sehr unbedachtsam von Hrn. S. gehandelt, in seiner Oper so viele Reminiscenzen besonders aus *Don Juan* und der *Zauberflöte*, die wir erst unlängst beyde dritthalb Monate lang gehört hatten, hinzuschreiben; Jedermann greift sie mit Händen. So z. B. erinnert die Stretta des ersten Finals an jene, des ersten Finals im *Don Juan*; die Arie des Tollo im 2ten Act: *Figuratevi una festa* etc. ist fast eine Copie der Arie des Leporello: *Madamina, il catalogo è questo* etc. und sogar in demselben Tone geschrieben; in der 12ten Scene desselben Acts hören wir einen grossen Theil der Scene des Geistes im letzten Finale des *Don Juan*; das Terzett zwischen Floresco, Federico und Ermano in der 5ten Scene ist voller Reminiscenzen vom Anfange bis zu Ende. Es beginnt mit dem herrlichen: *Ah perdona al primo affetto*, aus der *Clemenza di Tito*; sodann hören wir: Bey Männern, welche Liebe fühlen — das Terzett der drey Genien im zweyten Act der *Zauberflöte*, und, beym Eintritt des Ermano, sogar ein Stückchen des contrapunktischen Satzes, da, wo Tamino von den geharnischten Männern eingeführt wird. Andere Reminiscenzen aus eben diesen mozart'schen Opern und aus andern Meistern übergehe ich, da sie nicht jedem so auffallend sind. Wollte Hr. S. gern von Mozart Gebrauch machen, so hätte er eine überaus reiche Quelle in dessen andern, hier nicht so bekannten Werken finden können. Hoffentlich wird er künftig vorsichtiger hierin zu Werke gehen. Und da wir eben auf dem Punkte sind, welcher beweist, dass der Compositeur den grossen Mozart vor allen andern Meistern nachzuahmen trachtet: so ist es zu wünschen, dass er ihn auch im *Gesange* nachahme. Das ganze erste Finale ist beynahe ohne Effect; man hört sehr wenig Gesang, wol aber sehr düstre Musik und eine unausstehliche Ueberladung des Orchesters. Dieses Finale ist eine grosse Lection für Herrn Soliva; er kann daraus abnehmen, was er in der Zukunft zu vermeiden habe.

Im Betreff des ersten Chors des 2ten Acts, welcher anfängt:

Già la notte si avvicina;
Si fa il cielo tenebroso; etc.

hätte ich gewünscht, dass der Compositeur eine kleine Introduction geschrieben, welche das Herannahen der Nacht ausgedrückt und die Zuhörer auf besagte Worte vorbereitet hatte. Obschon die Musik dieses Chors, die man mehr vom Orchester hört, sich nicht übel ausnimmt, so ist sie doch nicht charakteristisch genug, entspricht sehr wenig dem Texte, und ist daher ohne Effect, so wie alle Chöre der Oper, aus eben dieser Ursache. — Hr. Bonoldi singt seine Arie in der 3ten Scene des 2ten Acts recht brav. — Das *a tre* in der 8ten Scene, worüber sich jedoch so manches sagen liess, ist schön; allein die darauf folgende Musik dieser sehr rührenden Scene kann Niemanden befriedigen. Hier hatte der Compositeur ein weites Feld, sich zu zeigen; allein er that es nicht. — Das darauf folgende Quintett hat, ausser dem angeführten Plagiat aus der Scene des Geistes im *Don Juan*, nichts Ausgezeichnetes. Die Arie der Prima donna im 2ten Act ist matt; doch gefällt darin zuletzt die sogenannte *cabaletta*, (eine Art Rondo,) welche die Sängerin, dem Vernehmen nach, dem Sänger Velluti abgeborgt und zum Schlusse ihrer Arie gemacht hatte. — Das zweyte, kurze Finale sollte eine sehr lustige Musik enthalten: aber Hr. S. wollte oder konnte abermals nicht den Geist des Textes ausdrücken. Dergleichen Vernachlässigungen sind

in dieser Oper häufig zu finden; und wir wollen nun das Urtheil über dieselbe unparteyisch mit wenigen Worten zusammenfassen.

Hr. Soliva ist, wie gesagt, leidenschaftlich für deutsche Musik, allein er missbrauchte sie; statt Gesang lässt er uns oft Harmonien auf Harmonien hören, und es scheint, als habe er den Harmoniefundus, den er gesammlet, auf einmal auskramen wollen; man beschuldigt ihn daher mit Recht, den Gesang oft vernachlässigt zu haben. Hr. S. überladet zu sehr das Orchester, so dass man oft die Sänger nicht hört; ausserst selten fuhrt er eine Idee aus, und springt oft von einer auf die andere. Seine Musik ist, im Ganzen genommen, etwas monoton; auch fehlt er nicht selten in der Auswahl der Tonarten; nicht immer berücksichtigt er die Worte des Textes, und missbraucht zu sehr die Blasinstrumente. Was eigentlich sein in dieser Oper gehöre, ist schwer zu bestimmen, da dieselbe so viele Reminiszenzen enthält; doch kann man Hrn. S. das Verdienst nicht absprechen, dass er uns fast durchgehends kraftige Basse hören lasse und in den Harmonien gut bewandert sey, weswegen die Musikverständigen in dieser seiner ersten Oper ihm volle Nachsicht angedeihen lassen; sie bezweifelten aber, vielleicht nicht mit Unrecht, dass er uns keine bessern bescren werde. Ein grosses Glück war es unstreitig für ihn, ein so herrliches Gedicht und solche vortreffliche Sänger erlangt zu haben.

Diese Oper machte übrigens *furore*. Der Componiteur wurde am ersten Abend der Vorstellung derselben *viermal*, (etwas ganz Unerhörtes,) und in den folgenden zwey Vorstellungen nach jedem Act hervorgerufen. Niemand weiss sich zu erinnern, dass einem Meister am ersten Abend solche Auszeichnung wiederfahren sey: man applaudirte mehr oder weniger *alles*, selbst unausstehliche Stellen, wie z. B. die oben in Noten ausgesetzte, und die noch dazu damals von einigen Violinen recht falsch gegriffen wurde. Aber die hyperstheniesche Phrenitis hatte ihr acme erreicht, und man überliess sich hier in diesem Mezzarraub und Harmonienlabyrinth eben so der jauchzenden Exaltation, als in der, von aller Welt bewunderten *Zauberflöte* dem Gähnen und dem Schlafe. Hätte diese Oper ein Deutscher, ja ein anderer Italiener, z. B. Coccia, geschrieben: wie würde es ihr und ihm ergangen seyn! Beym *Don Juan*, bey der *Zauberflöte* beklagt man sich über eine *musica robusta* und wenig Gesang, und die den Gesang vernachlässigende *musica robustissima* des Hrn. S. wird von denselben Leuten hochgepriesen! Wie viele Stellen haben diese Herren in beyden mozartischen Opern mit Gleichgültigkeit angehört, und jetzt, da sie Hr. S. in seine Oper übertrug, sind sie mit einmal himmlisch! Doch es lohnt nicht der Mühe, weiter hieruber zu reden; auch ist hier der Ort nicht, auseinander zu setzen, wie Hr. S. am ersten Abend solchen *furore* machen konnte. Ich sage nur noch, dass man *jetzt* den ganzen ersten Act sehr wenig applaudirt: im 2ten aber blos die Arie des Tenors, (des Sängers wegen,) das obbenannte, aus Mozart zugestutzte Terzett, das *a trè* in der 8ten Scene, und die ebenfalls oben erwähnte sogenannte Cabaletta. Hat also diese Oper allgemein gefallen? Keineswegs: und mancher Italiener, welcher bey der kalten Aufnahme der *Zauberflöte* erröthete, erröthete auch nicht wenig bey der gegenwärtigen Aufnahme der solivaschen Oper. Aber schon vor der Aufführung derselben verbreitete man in der Stadt das „neugeborne Genie“ (welches Wort von den Italienern oft gemissbraucht wird:) die „ganz neue Musik, die noch nie gehört wurde“: daher strömte in den ersten Tagen alles ins Theater, und wollte wenigstens dafür angesehen seyn, zu finden, was Andere gefunden zu haben behauptet hatten. Nachher setzte sich das Urtheil in den Sätzen fest: das Gedicht ist herrlich; die Sänger singen treflich; der erste Act heisst nicht viel; der 2te enthält manche schöne Sachen, die aber zu sehr an Mozart erinnern; die ganze Oper wimmelt überhaupt von Reminiszenzen; wäre sie anderwärts in Italien, und nicht in Mayland gegeben worden, sie hätte ein ganz anderes Schicksal erlebt: aber der junge Componist zeigt Talent, kann einst brav werden, und verdient daher Aufmunterung.

Nachrichten aus andern Gegenden Italiens.

Parma. Gegenwärtig wird hier die herzogliche musikal. Hofkapelle organisirt.

**Bologna.* Vergangenen Monat gab man den von Rossini im letzten Winter zu Rom neu componirten *Barbiere di Seviglia*. Sowol Zeitungen, als andere Nachrichten stimmen überein, dass der Meister darin allzusehr sich selbst copirt habe.

Livorno. Wahrend des Aufenthalts I. M. der Herzogin von Parma gab man daselbst: Tan-

credi und Aureliano in Palmira, ältere ernsthafte Opern von Rossini.

Florenz. Hier wurde im August Rossini's *Tancredi* und Pars *Griselda* aufgeführt, welche letztere nicht sonderlich gefiel.

Lugo (in der Provinz Romagna). Hier gab man diesen Monat die ältere Opera seria von Mayer, *Atar*, und *Aureliano in Palmira* von Rossini.

Vercelli (in Piemont). Die zu Anfang meines heutigen Briefes angeführte Gesellschaft gab daselbst die *Vestalin* von Puccita.

Turin. Die erste Herbstoper dieses Jahres war eine ältere Op. buffa von Rossini, *il turco in Italia.*

Vicenza. Hier giebt man gegenwärtig abwechselnd *il turco in Italia* von Rossini, und die ältere Oper v. Coccia, *Adelina.*

Bergamo. Auf der diesjährigen Augustmesse gab man eine ältere Opera buffa von Mosca, *I pretendenti delusi*, worin die Corea (für welche diese Oper vor mehren Jahren hier in Mayland geschrieben wurde) sehr gefiel; und eine andere ältere Oper v. Guglielmi.

Neapel. Anfang Augusts gab man eine ältere Farce von Pavesi, *la festa della rosa*, und den 29ten desselben Monats führte man daselbst zum erstenmale den *Tancredi* von Rossini auf, der wahrscheinlich, wie überall in Italien, sehr gut aufgenommen worden seyn wird. Täglich sah man einer neuen op. buffa, (*Il matrimonio per concorso*,) welche dieser Meister dort schreibt, entgegen. Wie ich höre, hat der principe Caraffa, Musikdilettant zu Neapel, eine recht artige Oper componirt, die sehr gefallen haben soll.

Vermischte Nachrichten. Kapellm. S. Mayer ist diese Woche nach Neapel gereist, wo er diesen Winter zwey Opern schreibt, wovon eine in dem neu zu eröffnenden teatro St. Carlo gegeben wird. — Hr. Spohr ist dieser Tage mit seiner Gattin in Mayland angekommen, und gedenkt hier auf seiner Durchreise eine grosse musikal. Akademie zu geben. Rolla und mehre Andere sprachen zu mir von diesem Künstler mit wahrer Bewunderung. — Seit einiger Zeit existirt hier eine eigene, aus Kaufleuten zusammengesetzte Gesellschaft, welche monatlich eine grosse musikal. Akademie, sowol Vocal- als Instrumentalmusik giebt; Hr. Cavinati, zweyter primo Violino in der Scala, leitet das Orchester. — Ein nicht unbekannter Sänger äusserte sich jüngsthin hier: Mozart hat doch nicht den wahren Gesang in seinen Opern. Als man ihn fragte, was er denn unter wahrem Gesang verstehe? so gab er zur Antwort: Nun, solcher, wo der Sänger volle Freyheit hat, anzubringen, was ihm am besten gelingt: in Mozarts Opern aber muss man meist so singen, wie er geschrieben hat. — Was bey Gelegenheit der Reise der berühmten Catalani in Deutschland von Deutschen, besonders in politischen Zeitungen geäussert worden, das wird in Italien — man räth leicht, warum? — möglichst verbreitet. So trug man hier z. B. sehr emsig ein berliner Zeitungsblatt vom Juny herum, worin es heisst: Das imponirende *Son regina*, v. Portogallo, mit dem höchst effectvollen *Deh frenate*, von Puccita etc. Hier zu Lande kennt man Hrn. Puccita als einen sehr kümmerlichen Compositeur, und Hr. Portogallo imponirt uns nicht, so wie dem Verf. des berliner Artikels. Noch mehr Gewicht sucht man auf einen Artikel der deutschen allgemeinen Zeitung aus Hannover zu legen, wo es heisst: In welche Begeisterung Mad. Catalani selbst manche *unsrer kalten Deutschen* (so spricht ein Deutscher!) zu versetzen weiss, beweist unter anderm etc. Dass dergleichen Artikel, über welche wir, die wir Deutschlands Musik kennen, hier erstaunen, den Italienern, die sie lesen, sehr willkommen seyn müssen, und dass sie die Deutschen damit necken, versteht sich von selbst. — Paer schreibt gegenwärtig in Paris die 3te Opera semiseria für unser grosses Theater alla Scala; sie heisst: *la gazza ladra*, und ist nach einem französischen Schauspiele gleiches Namens bearbeitet. — Hr. Ferlendis, ein Venetianer, liess sich vor einigen Tagen im grossen Saale des Theaters alla Scala auf der Hoboe hören, und gefiel ganz und gar nicht. Auf dem Zettel hiess es, er wäre so eben aus Petersburg und London angekommen; das war freylich eine grosse Reise: aber jedermann war der Meynung, er müsse daselbst keinen grossen Beyfall mit seinem Spiele eingeerndtet haben. Der berühmte Belloli liess sich in dieser musik. Akademie mit einem Waldhornconcert von seiner Composition hören und entzückte alle Zuhörer. Seit langer Zeit spielte er nicht so schön, wie diesmal.

Hiezu die Kupfertafel, No. I.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

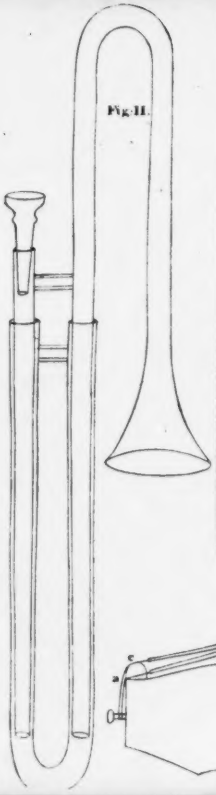

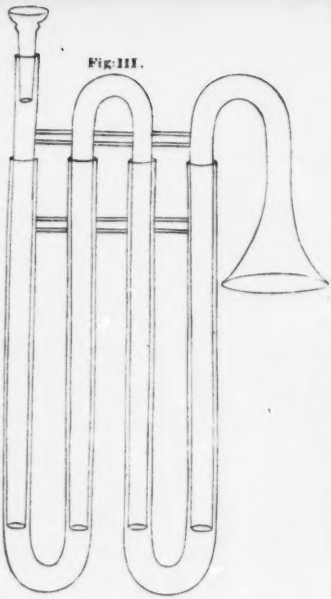

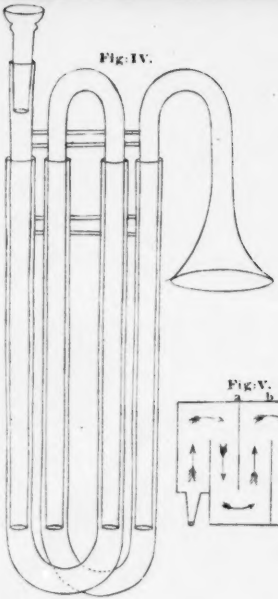

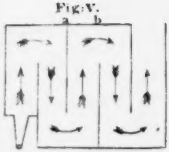

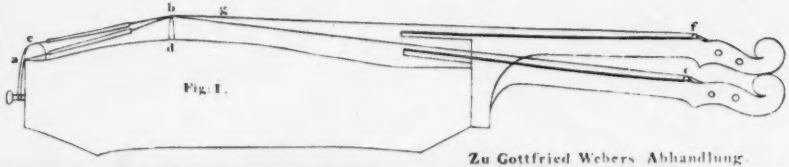

Zu Gottfried Webers Abhandlung

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten October. Nº. 44. 1816.

Basposaune.

(Fortsetzung aus der 43sten No.)

§. 19.

Die schwache Seite der Bassposaune haben wir ebenfalls schon §. 8. kennen gelernt.

Sollte es nun kein Mittel geben, die Beschwerlichkeit, die aus dem weitschichtigen Hin- und Herziehen entspringt, wo nicht zu heben, doch sehr zu vermindern, und dadurch dem so tonreichen und kraftigen Instrumente leichtere Beweglichkeit, und also einen erweiterten Wirkungskreis zu verschaffen?

Allerdings giebt es ein solches Mittel; ja, es braucht nicht einmal erst erfunden zu werden: es ist schon längst erfunden, sogar an all unsern Posaunen schon wirklich angewendet, und wir haben nichts zu thun, als nur seine Anwendung zu erweitern.

Wenn ich an einer gewöhnlichen Posaune die Schiebröhre um einen Zoll heraus ziehe, so mache ich ja dadurch *jeden der zwey* parallel nebeneinander herlaufenden Schenkel der Röhre um einen Zoll länger, und die Röhre ist also dadurch im Ganzen um *zwey* Zoll langer geworden: das Mittel, durch einen Zoll Zug zwey Zoll Verlängerung zu wirken, ist also, wie wir sehen, schon längst gefunden, schon längst angewendet. Wir dürfen nur wollen, dürfen nur weiter gehn, um weiter zu gelangen; dürfen nur, statt *zwey* neben einander liegender Schenkel, deren *viere* parallel neben einander hinlaufen lassen, statt *einer* doppelten Schiebröhre, deren *zwey* machen, und sie so miteinander verbinden, dass sie sich zugleich mit einander verschieben, so haben wir plötzlich den Vortheil errungen, dass wir, um die Röhre im Ganzen um zwey Zoll zu verlangern, nur einen halben Zoll zu schieben brauchen.

Die Vergleichung der Figuren, II, III und IV. der Kupfertafel, der vorigen No. wird meine Idee noch anschaulicher machen. Fig. II, vergegenwärtigt die bisherige Einrichtung der Posaune mit Einer Schiebröhre: Fig. III, veranlicht die Verdoppelung derselben; der leichtern Anschauung halber ist hier das Instrument auseinander gebogen dargestellt. Fig. IV, stellt dasselbe in der Stellung vor, wie es zum wirklichen Gebrauch zusammengesetzt aussehen wird.

Die ganze Unbeholfenheit des Instruments, insofern sie aus der Weitschichtigkeit der Züge entsteht, (und diese ist ja, wie wir gesehen haben, die einzige Ursache derselben,) ist durch diese Einrichtung plötzlich auf die Hälfte vermindert, indem nun alle Töne gerade noch einmal so nahe beysammen liegen, als bisher.

§. 20.

Ich weis schon die Einwendungen, die man mir entgegensetzen wird. Erstens wird man sagen: durch Verdoppelung der Schenkel wird sich auch die Reibung verdoppeln; zweytens, wird man mir entgegensetzen, wird durch Vermehrung der Windungen der Röhre der Ton des Instruments auch schwächer, oder doch weniger prall und durchschneidend werden. Allein die *erste* Besorgniss ist einmal *durchaus* ungegründet, irrig und falsch; denn ich behaupte und beweise leicht, so paradox es im ersten Augenblick auch scheinen mag, dass an dieser doppelt gewundnen Posaune die Reibung *nothwendig weit geringer seyn wird*, als die ohnedies schon geringe Reibung der jetzt gewöhnlichen einfach gewundnen.

Denn für's Erste wird, um vier Schenke

einen halben Zoll zu verschieben, wenigstens nicht mehr Reibung zu überwinden seyn, als, um zwey Schenkel einen ganzen Zoll zu verschieben; (ein halbmal vier ist ja doch nicht mehr, als einmal zwey!) und folglich bietet die doppelt gewundne Posaune wenigstens *nicht mehr* Reibung dar, als die gewöhnliche.

Allein die oben erwähnte Berechnung würde ja selbst dann wahr seyn, wenn jeder der vier Schenkel so lang wäre als ein Schenkel der einfach gewundnen: nun aber wird bey der vierschenklichen Posaune jeder Schenkel natürlicher Weise nur etwa halb so lang, als an der gewöhnlichen Posaune von nur zwey Schenkeln: folglich wird auch die Reibung bey jener im Ganzen *nicht nur nicht grösser, sondern viel geringer*, ungefähr nur halb so gross seyn, als an der gewöhnlichen: denn $\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$. (Ich sage *ungefähr*, weil die Proportinalgesetze der Reibung eigentlich noch nicht mit mathematischer Zuverlässigkeit und Schärfe erkannt und bestimmt sind.)

§. 21.

Den *zweyten Einwurf*, dass der Ton der doppelt gewundnen Posaune gegen den, der einfach gewundnen, etwas an Stärke verlieren werde, will ich zugeben; er wird vielleicht etwas weniger prall, grell und schmetternd ausfallen: allein die erste, beste, sogenannte Inventionstrompete beweist uns, dass ein auch mehrfach gewundnes Metallinstrument noch immer prall und schmetternd genug tönen kann. Aeussersten Falles liesse sich auch auf einer andern Seite wieder nachhelfen, durch Vergrösserung des Schallbechers, und etwa auch dadurch, dass man denselben, statt seinen Hals, wie gewöhnlich, unnöthiger Weise noch ein Mal abwärts zu biegen, in gerader Linie hinterwärts über die Schulter des Spielers hinausstehen lässt, wodurch eine Krümmung wieder gespart wird. In keinem Fall möchte übrigens der geringe etwaige Verlust an Tonstärke (welcher sich äussersten Falls durch etwas zahlreichere Besetzung vollkommen vergüten liesse) in Anschlag und Vergleichung kommen dürfen, gegen den Gewinn an Beweglichkeit und an deutlicher Ausführbarkeit sonst unmöglicher Passagen, welche durch keine zahlreichere, subjective Besetzung der Partie jemals zu ersetzen möglich ist.

§. 22.

Nebst diesem letztern, bisher einzig beabsichtigten Hauptvortheil würde eine so eingerichtete Posaune auch noch einige nicht unbedeutende Nebenvortheile darbieten.

Da erstens die Schenkel daran nur halb so lang seyn müssen, als die bisherigen, und die Züge daran noch einmal so kurz beysammen liegen: so könnte man dadurch, dass man den Schenkeln nur ein Geringes mehr, als die Hälfte der bisherigen Länge gäbe, einer solchen Posaune leicht auch noch einen oder ein Paar Züge mehr geben, als an der bisherigen, langzügigen und langschenkligen Posaune möglich war; wodurch das Spiel auch wieder von einer andern Seite ausserordentlich erleichtert würde. Denn, nehmen wir z. B. an, man gäbe den vier Schenkeln nur etwa zwey Zoll mehr, als die halbe bisherige Länge: so würde man dadurch nicht nur zu dem bisherigen Umfang der nur bis gross E hinabreichenden Posaune auch noch den Ton Es gewinnen, sondern auf diesem neuen Es-Zug würden auch noch die Töne B, es, g, b etc. herauszubringen seyn, und man hätte nun den Ton B, statt bisher nur einmal, nun zweymal, (einmal ganz herein und einmal ganz hinaus,) die Töne es und g ebenfalls zwey-, statt einmal, den Ton b, statt bisher zweymal, jetzt dreyfach; (im B-Zug, im Ges- oder Fis-Zug, und im neuen Es-Zug.) Man sehe §. 24. folgg. meiner *Akustik* in No. 6. folgg. dieser Blätter, woraus sich auch leicht abnehmen lässt, wie wichtige Vortheile die Anwendung dieser Einrichtung auch den übrigen Gattungen von Posaunen gewähren müsste.

§. 23.

Ein zweyter Nebenvortheil der doppelt gewundnen Posaune liegt darin, dass ein solches Instrument ungleich kürzer beysammen (compendiöser) ist, als die bisherige; ein Umstand, welcher, zumal bey *Feldmusiken*, nicht unwichtig ist, wo das Handhaben einer langen Bassposaune ein wahrlich saures Stück Arbeit für den, zu diesem Geschäft Verdammten ist, welcher sich denn auch seiner Frohnarbeit nicht unbillig durch häufiges Pausiren, d. h. Auslassen, zu erleichtern pflegt.

Eben dies hatte mich bestimmt, den Musikgesellschaften der sämmtlichen mittelrheinischen

Landwehrbataillons, deren Organisation ich mich im vorigen Jahre (1814) unterzogen hatte, solche doppelt gewundne Bassposaunen zu geben. Der geschickte und verständige Instrumentenmacher, Haltenhof, in Hanau, dem ich die Bestellung aufgab, ging mit sichtbarem Wohlgefallen und Eifer in die Idee ein, und in so fern kann ich denn auch den entschiedensten Beyfall eines praktischen Sachkenners für dieselbe Idee anführen. Die Auflösung der noch kaum im Entstehn begriffnen mittelrheinischen Landwehr durch die dem Generalgouvernement nachgefolgte provisorische Regierungscommission brachte indessen auch die Ausführung der doppelt gewundnen Posaunen ins Stocken.

§. 24.

Ich brauche übrigens wol kaum zu erinnern, dass die oben beygefugten Zeichnungen *nur dazu* bestimmt sind, meine Idee verständlich und anschaulich zu machen, nicht aber, dass ein Instrumentenmacher darnach arbeiten solle, indem sie zu letzterm Behufe theils überhaupt viel zu unvollkommen sind, theils auch ein irgend verständiger Instrumentenmacher, so wie er die Idee einmal gefasst hat, zu Ausführung derselben keiner Zeichnung mehr bedürfen wird.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Kassel. Seit meinem letzten Schreiben im May 1815 hat sich bey uns vieles zum Besten der Musik verändert. Sie werden sich gewiss freuen, wenn Sie erfahren, dass Ihre Zeitung, die schon so vieles Gute gestiftet, die wahrscheinliche Ursache ist, dass wir in musikal. Hinsicht den vorigen Winter unter die genussreichsten, die wir hier je gehabt, zählen können.

Sie erinnern sich, dass ich in jenem Schreiben über den Mangel eines stehenden Concerts klagte. Die Idee, wie ich sie dort angegeben, ist auf eine Art realisirt, die alle Erwartung übertraf. Hr. Guhr, den wir in jener Zeit wahrscheinlich verloren hätten, wenn nicht die Gnade unsres Kurfürsten ihn näher an Kassel gefesselt, indem Se. kön. Hoheit ihn zum Hofkapellm. ernannte — veranstaltete 12 Concerte auf Subscription. So sparsam Unterzeichnungen gewöhnlich bey uns ausfallen, so zahlreich war doch diese, weil man sich nichts Gewöhnliches von dem Unternehmen dieses Künstlers versprach. — Dass unsre Erwartung nicht getauscht werden würde, bewies gleich das erste Concert, in welchem die *Schöpfung* von Haydn mit einem Personale von 90 Personen aufgeführt wurde. Allgemein befriedigte die Präcision der Ausführung, die um so mehr zu bewundern war, da Hr. G. in kurzer Zeit einen Knabenchor von 8 Sopranisten und 8 Altisten gebildet hatte, die rein und fest intonirten. Die Solopartien, Eva, Adam, Raphael, waren durch Dilettanten besetzt, die ihre Aufgabe zur Zufriedenheit der Zuhörer lösten. Mad. Guhr sang den Gabriel mit vieler Kunstfertigkeit. Hr. Hannstein gefiel mit Recht in der Arie des Uriel, welche er ganz einfach, mit angenehmer Stimme vortrug. — Durch die Aufführung dieses Oratoriums gleichsam zur Einleitung, erhielt die Anstalt einen ausserordentlichen Schwung. Allgemein bedauerte man nur den Mangel eines guten, innerhalb der Stadt gelegenen Concertsaales; da bey dem anhaltend schlechten Wetter, das weite, ausser der Stadt entlegene Locale wirklich für die, welche keine Equipage hatten, äusserst beschwerlich war. Um so mehr musste es dem Unternehmer ein Beweis der Anerkennung seiner Bemühungen seyn, dass der Saal jedesmal gefüllt war. — 2tes Conc. 1) Sinfonia eroica v. Beethoven. Dieses geniale Werk wurde trefflich ausgeführt; nur fand man es zu lang, obgleich der letzte Satz erst zum Schluss der ersten Abtheilung gegeben wurde. 2) Arie von Mozart aus Titus: Ach nur einmal noch im Leben etc., trefflich ges. von Mad. Guhr. 3) Violin-Conc. von Fränzel aus A moll, gesp. v. Hrn. Guhr. Die Individualität dieses Künstlers hat sich aus der Rode- und Fränzelschen Manier eine eigene Spielart gebildet. Sein Vortrag ist singend, der Bogen kraftig, und seine Fertigkeit bedeutend. Die kühnsten Sprünge u. dgl. giebt er mit grosser Reinheit. Man fand allgemein, dass seine Virtuosität seit vorigem Jahre noch bedeutend gestiegen wäre. Sehr pikant trug er den letzten Satz des Concertes vor. 4) Ida, Terzett v. Himmel, ges. von Mad. Guhr, Hrn. Hannstein und einem Dilettanten. Gefiel nicht besonders. 5) Phan-

tasie und Variationen fürs Klavier, gesp. von Hrn. Guhr. Da man ihn als trefflichen Klavierspieler kannte, war die Erwartung nicht gering: und doch übertraf er sie diesen Abend, und zwar als Meister der Harmonie, und als kühner Spieler. Für sein Spiel weiss ich wirklich kein bezeichnenderes Beywort, als kühn. Besonders glänzend waren die Variationen, die das Ganze beschlossen, und worin er den ganzen Reichthum seiner Kunstfertigkeit entwickelte. Der ausgezeichnetste, einstimmigste Beyfall dankte ihm. 6) Die Jagd; Ouverture von Méhul. Dies geistreiche Gemälde machte so grossen Eindruck, dass es im nächsten Conc. auf Verlangen wiederholt werden musste. So oft ich es von dem vormaligen westphälischen Orchester hörte, brachte es nie so lebhafte Wirkung hervor: Hr. G. hatte eine besondere Vorkehrung getroffen, welche eben für dies Stück in gleichem Masse passend, als seiner Wirkung vortheilhaft war. Vielleicht benutzen sie Andere, und darum führe ich sie an. Bekanntlich sind zu dieser Ouverture 4 Hörner nöthig; jede dieser Stimmen hatte Hr. G. dreymal besetzt, so dass zusammen 12 Hörner sich hören liessen. Zu Anfang des Allegro bliessen nur 4, beym Crescendo fielen alle 12 nach einander ein. Nach dem Schlag der grossen Trommel, wo die Blasinstrumente den 7men-Accord mehrmals bis zur Fermate anschlagen, wendeten die Hornisten sämmtlich die Trichter ihrer Instrumente in die Höhe und fingen fortissimo den Jagdruf an, wobey die Bewegung bis zu dem $\frac{4}{4}$-Accord von C, zu welchem die D-Hörner b mit der möglichsten Stärke anschlugen, gesteigert wurde. Dieser Accord ist von unbeschreiblicher Wirkung. Schade, dass nach dem, vier Takte langen Aushalten dieses Accordes fortissimo, man den vermittelnden Accord des schnellen Zurückganges nach D nur weniger hört, weil bey diesem die Hörner schweigen, und daher der $\frac{4}{4}$ von A etwas hart klingt. Dass die übrige Besetzung den Blechinstrumenten angemessen seyn muss, versteht sich von selbst. Ob ich gleich kein Freund von musik. objectiven Malereyen bin, so muss ich doch gestehen, dass eines solchen Eindruckes ich mich nicht erinnere; und die begeisterte Menge schien diesen Eindruck zu theilen. — 3tes Conc. 1. Symphonie v. Spohr, aus Es dur. Man fand die ersten Sätze vortrefflich: das letzte Allegro aber zu überhaupt mit schnellen Modulationen und laufenden Figuren; und das wol nicht ganz ohne Grund. Sie wurde trefflich ausgeführt. 2. *Die Glocke*, v. A. Romberg. Bey den vielen Mängeln, welche diese Composition in ästhetischer Hinsicht hat, fand sie doch allgemeinen Beyfall. Mad. Guhr, die den ersten Sopran sang, gab die cantabeln Sätze mit hinreissendem Vortrag. Alt: Dem. Lindner. Tenor: Hr. Hannstein (mittelmässig.) Der Meister wurde von einem Dilettanten recht brav gesungen: anstössig war aber die ungewöhnliche Aussprache des st, die bisweilen den Zuschauern ein kleines Lächeln ablockte. Zum Schluss die Jagd wiederholt. — 4tes Conc. Symphonie von K. Guhr, aus Es dur. Vielleicht habe ich bald Gelegenheit ausführlicher über dies Werk zu sprechen, indem der Componist es wol nicht länger dem Publicum entziehen wird. Nur Weniges finde hier Platz, da das Werk für eine blosse Anzeige zu vielen Werth hat. Die ganze Symphonie besteht nur aus einem Grave, C-Takt, und einem Allegro moderato, $\frac{3}{4}$ Takt. Der Charakter ist sehr ernst; daher die durchgeführte thematische Schreibart, und die strenge, beynahe zu ängstliche Einheit, die durch das Ganze herrscht. Die Steigerung der Modulation im Grave, während das erste Thema durchgeführt wird, ist von erschütternder Wirkung, erinnert aber an eine ähnliche Stelle im *Don Juan*, die dem Componisten vorgeschwebt haben mag: doch ist es keineswegs ein Plagiat. Einen Beweis trefflichen Gesanges und meisterhafter Führung der Mittelstimmen möge folgender Satz des Grave geben, aus welchem auch das Thema des Allegro gebildet ist:

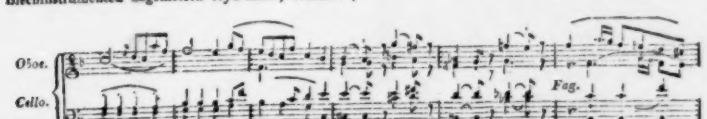

Welchen schönen Gesang hat hier die Viola, der durch den sanft klagenden Ton des Fagotts noch mehr herausgehoben wird! man könnte diese Melodie einer Oberstimme geben, so ausdruckvoll ist sie. Das Allegro hat sehr frappante Stellen und kühne Modulationen. Nach dem ersten Theile, welcher in B dur schliesst, fasst der Componist den letzten Gedanken noch einmal, modulirt aber auf eine sehr effectvolle Art mit blosser Quartettbegleitung nach Des dur, wo auf der cadenzirenden Schlussnote der Bass ein Fugenthema ergreift, welches aus einem Satz des ersten Theils gebildet ist. Die Klarinetten beginnen sogleich nach den ersten drey Virtelnoten ein Gegenthema, welches streng durchgeführt wird. Die Eintritte der Widerschläge sind meisterhaft. Nachdem das Thema, mit manchem originellen Zuge, beynahe auf alle mögliche Weise durchgeführt worden ist, wird das erste Thema getheilt, und es bildet sich ein trefflicher Orgelpunkt, der die Fuge schliesst, und der zugleich zur Einleitung in das Hauptthema des Allegro dient. Das Einzige, was ich an der Fuge auszusetzen habe, ist, dass sie ziemlich in die Weite modolirt, und daher äusserst schwer ist, rein auszuführen; auch sollte man wol in dieser Schreibart, schon um ihrer selbst willen, dem Moduliren engere Gränzen setzen. Aus dieser Anlage wird man sehen, dass es der Componist ernstlich gemeynt hat: darum schliesst sich dies Werk auch übrigens an die besten dieser Gattung an, und es wäre zu wünschen, dass uns Hr. C. noch mehre solche Stücke liefern möchte, die nicht nur durch den Glanz der Instrumentirung den Layen, sondern durch wirklich gehaltvolle Arbeit auch den Kenner anziehen, so dass man zum öfteren Genusse derselben stets mit gleichem Vergnügen zurückkehrt. 2) Arie aus der *Entführung:* Ach ich liebte etc. ges. von einer Dilettantin, und zwar mit vieler Fertigkeit; doch ist ihre Stimme zu schwach für den Raum eines grossen Saales. 3) Klavier-Conc. von Böhner, gesp. v. Hrn. Guhr. Composition und Spiel fanden gerechten Beyfall. 4) Klarinett-Quartett, vorgetragen von Mad. Knittel. Ihr Vortrag war kalt, die Fertigkeit unbedeutend: doch verschaffte ihr das Ungewöhnliche, dieses Instrument von einer Dame behandelt zu sehen, einigen Beyfall. 5) Variationen für die Guitarre v. Giuliani; gesp. von Hrn. Cattus jun. Er spielt mit grosser Fertigkeit dies undankbare *Solo*-Instrument. Schade um die Zeit, welche der Künstler darauf mag verwendet haben! Mir bleibt, was das Instrument hergiebt, ausser zur Begleitung des Gesanges, Klimperey. 6) Ouverture aus *Wilh. Tell* v. Weber. — 5tes Conc. Symphonie von Eberl. Gefiel sehr. 2) Tenorarie, ges. v. Hrn. Rader; weiter unten von diesem Künstler. 3) Violin-Conc. v. Rode, recht sehr brav von Hrn. Barnbeck gespielt. Dieser ist seit kurzem zum Concertmeister vom Kurfürsten ernannt. Er ist ein tüchtiger Vorgeiger. Als Concertspieler besitzt er ebenfalls viele Vorzüge: sein Ton ist gut, der Vortrag recht singend — bey mir ein grosses Lob! Sein fortwährendes *Tremolo* bey aushaltenden Noten sollte er aber vermeiden. 4) Ouverture v. Böhner. Dieser Componist, der seit kurzem die musikal. Welt mit mehren gehaltvollen Werken bereichert hat, besuchte uns vor kurzem, und gab uns den seltenen Genuss eines Orgelconcerts. Er zeigte sich darin zwar nicht als den fertigsten Orgelspieler, aber desto mehr suchte er durch gehaltvolles, der Würde der Orgel angemessenes Spiel zu glanzen. Er schien nur zu wenig mit der Disposition der Orgel vertraut zu seyn, was mehre unangenehme Unterbrechungen gab. — 6tes Concert. Der Frühling und der Sommer von Haydns *Jahreszeiten*. Die Solopartien waren durch Mad. Guhr, Hrn. Rader und einen Dilettanten besetzt. Die Ausführung konnte man gelungen nennen, und fand reichlichen Beyfall. — 7tes Concert. 1) Symphonie aus B dur v. Beethoven. Dass dieser Componist in seinen Werken einen eigenen Weg geht, leuchtet auch

aus diesem Werke ein: in wie weit dieser Weg ein rechter, und kein Abweg ist, mögen Andere entscheiden. *Mir* scheint der grosse Meister, hier, wie in mehren seiner neuen Werke, hin und wieder doch allzubizarr, und dadurch selbst für gebildete Kunstfreunde leicht unverständlich und abschreckend. 2) Arie v. Pär, recht brav ges. v. Hrn. Räder. 3) Klavier-Quintett von Mozart, gesp. v. Guhr, mit Begleitung von 4 Blasinstrumenten. Es wurde trefflich von allen fünf Tonkünstlern vorgetragen, und fand ausgezeichneten Beyfall. 4) Ouverture v. Mozart, aus *Figaro*. 5) Concertante für 2 Violinen, gesp. von einem Dilettanten und Hrn. Barnbeck. Für einen Dilettanten konnte man das Spiel hingehen lassen. 6) Das erste, grosse Finale aus *Figaro's Hochzeit*; gefiel sehr. — 8tes Concert. Sinfonia, pastorale von Beethoven; gut ausgeführt. 2) Der Herbst und Winter aus Haydns *Jahreszeiten*, mit der nämlichen Besetzung, wie im 6ten Conc.; fand *grossen* Beyfall. — 9tes Concert. Symphonie aus G moll v. Mozart, bekanntlich eine der unverwelklichsten Blumen in dem vollen Kranze des grossen Meisters. 2) Klavier Conc. v. Mozart aus C dur — das grosse, hinterlassene — fand ausgezeichneten Beyfall. 3) Polonoise von Weigl, ges. von Hrn. Hähnle, ersten Tenoristen unsers Theaters. Er sang trefflich. Weiter unten, wenn ich zur Oper komme, ein mehres über diesen Künstler. 4) Phantasie für's ganze Orchester von Neukomm; gefiel. 5) Violin-Variationen, gesp. von Hrn. Metz. Composition und Spiel waren schlecht. 6) Ouverture aus der *Sofonisbe* v. Pär. — 10tes Concert. 1) Symphonie v. Wilms. 2) Arie aus: *il trionfo della musica*, von Apell, ges. v. Hrn. Räder; gefiel nicht besonders. 3) Violin-Conc. von Fränzl, gesp. von einem Dilettanten, Hrn. v. Schmerfeld. Er trug es meisterhaft vor, und machte seinem Lehrer, Hrn. Spohr, Ehre; reichlicher Beyfall bewies ihm die Anerkennung seiner Virtuosität. 4) Arie aus *il trionfo* etc. v. Apell, ges. v. Hrn. Mayer; gefiel. Weiter unten ein mehres auch von diesem Künstler. 5) Ouverture von Hrn. Mayer; brav gearbeitet und effectvoll instrumentirt. — 11tes Concert. Das *Requiem* von Mozart, in der katholischen Kirche aufgeführt. Es wurde trefflich gegeben, und machte tiefen Eindruck auf die zahlreiche Versammlung. Es lockte uns den Wunsch ab, dass wir doch öfter Gelegenheit finden möchten, Kirchenmusik zu hören. Wir Kasseler entbehren sie gänzlich. (Eine besondere, erkenntliche Erwähnung des Bassposaunisten in jener Aufführung kann ich mir nicht versagen.)

Hiermit schloss sich der Cyklus der Concerte; denn das 12te ist noch nicht gegeben. Aus den angeführten Musikstücken werden Sie ersehen, wie vielen Dank wir dem Unternehmer dieses Instituts schuldig sind, für die treffliche Auswahl; und für die meisterhaften Darstellungen sind wir's auch. Möchte es ihm doch gefallen, uns diesen Winter eben solche Genüsse zu verschaffen! Freylich mag es ihm viele Mühe machen; und, bey den bedeutenden Unkosten, wol obendrein Nachtheil bringen: allein bey einem Manne, wie Hr. Guhr, unternimmt er dergleichen, ist auch die Aussicht auf Vortheil nur Nebensache, das Gedeihen der Kunst, Augenmerk. Wie viel ihm diese bey uns verdankt, möge mein nächster Brief, der über unsre Oper Nachricht geben soll, beweisen.

Recension.

Fantaisie pour le Pianoforte — — par Charl. Zeuner. Oeuvr. 9. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Z. ist schon durch verschiedene, gewissermassen ähnliche Arbeiten, besonders vielleicht durch die Phantasie aus F moll, die vor etwa zwey Jahren in demselben Verlage herausgekommen ist, den solidesten und geschicktesten Klavierspielern empfohlen; und dies originelle, und nichts weniger, als an Kunst arme, aber ebenfalls sehr schwierige Werk, wird seinen Credit bestätigen. Es ist in grossen, breiten Formen mit so viel Umsicht angelegt und so consequent durchgeführt, dass sich ohne Schwierigkeit eine fortlaufende Analyse desselben aufsetzen liess: aber da es nur für Kenner oder sehr gründlich ausgebildete Liebhaber bestimmt seyn kann, die solcher Handleitung nicht bedürfen, sondern schon selbst den, wenn auch hin und wieder etwas versteckten Faden aufzufinden, und die Verhältnisse der, wenn auch fast überreichen Einzelnheiten zum Ganzen zu beurtheilen wissen: so unterlassen wir diese Umständlichkeit, als unnöthig; wollen jedoch dem, mit vollem

Rechte geachteten Componisten und Virtuosen die Bitte nicht verhehlen, dass, wenn er uns mit mehren ähnlichen Werken beschenkt, er durch jenes „Versteckte“ und diese „fast Ueberreiche“ das Verständnis und den Genuss nicht erschweren, auch des sehr Schwierigen in der Ausführung nicht zu viel machen möge — in wie weit nämlich das Eine und das Andere ihm nicht wider die Natur geht, und das dagegen Erwünschte nicht mit Aufopferung wesentlicher Eigenheiten und Vorzüge erkauft werden muss. Wir denken, indem wir diese Bitte aussprechen, nicht an uns, sondern an die Werke selbst, deren Vorzüge wir gern in einem weitern Kreise verbreitet sehen möchten.

Eine beschreibende Uebersicht über dies Musikstück möge diejenigen, die mit Hrn. Z. nicht schon bekannt sind, mehr auf ihn und dies aufmerksam machen.

Der Charakter des Ganzen ist sehr ernst, und das Schwermüthige einiger, das leidenschaftlich Heftige anderer Theile wird nur durch weniges Sanfte und Anmuthige contrastirt und gemildert. Der Styl ist diesem Charakter angemessen, und, ohngeachtet des überaus reich Figurirten, festgehalten; die Schreibart, in technischer Hinsicht, frey, aber durch contrapunktische Kunst zusammengefasst und verbunden. Die Einleitung, *Andante sostenuto*, D moll, Dreyvierteltakt, versetzt sogleich in die Stimmung, welche nöthig ist, das Ganze gehörig zu fassen und aufzunehmen. Sie scheint uns auch übrigens ganz vorzüglich gelungen. Sie schliesst in F dur, und darauf folgt ein grosser, ernster, feuriger Marsch, und ein sanfteres Trio, in derselben Tonart. Beyde sind eben so originell erfunden, als originell ausgeführt; beyde trefflich. Das grosse und breite *Moderato*, ebenfalls — vielleicht in dieser Folge, nicht zum Vortheil des Totaleffects — in F dur geschrieben, ist im Vortrag nicht zu langsam, aber mit freyem Nachgeben gegen das sehr Mannigfaltige des hier wechselnden Ausdrucks zu nehmen, und verbreitet sich nach allen Seiten hin über die Hauptideen jenes Marsches und Trios, die es nicht, wenigstens nicht auf lange, aus den Augen lässt, wenn man auch manche der Beziehungen nicht gleich beym ersten Durchlaufen entdeckt. Vorgetragen, wie es gemeynt ist, macht es einen lebendigen, sehr starken Eindruck: aber es so vorzutragen, wird viel vorausgesetzt — nicht nur grosse Fertigkeit, Sicherheit und vollkommene Ausbildung beyder Hände, sondern auch Einsicht in das Wesentliche der Musik überhaupt, und jene herrliche Spielart, die zunächst durch Clementi, und seit ihm vornämlich in London durch Cramer, und in St. Petersburg durch Field verbreitet worden, und gewissermassen als Gegensatz der Wiener Spielart anzusehen ist. — Dies *Moderato* hat einen so langen und befriedigenden Schluss, dass damit das Stück geendigt werden konnte, und wol auch Niemand beym Anhören noch etwas erwartet: der Verf. fasst aber das erste Tempo, nun in F moll, noch einmal auf, giebt einige der Hauptideen, anders gestellt, nochmals, und schliesst dann schwermüthig in dieser Tonart. Wir haben das Stück mit und ohne diesen kurzen Zusatz gehört, und es gefiel den Mithörenden besser, ohne ihn: wozu wol auch die schon so lange festgehaltene Tonart F beytrug. — Der Stich ist gut, hat aber mehre, nicht unbedeutende Fehler, die jedoch, wer so etwas spielt, auch zu verbessern wissen wird.

Kleinigkeiten.

Die Verwandten des Componisten und Virtuosen Wölfl in Wien frugten vor einigen Monaten in diesen Blättern an, ob er in London, wie einige Zeitungen früher angezeigt, gestorben sey, oder, wie andere später verkündigt, sich dort wohl befinde. Das Erste ist wahr; und als nächster Beweis kann dienen, dass seine Frau, die seit mehren Jahren als Sängerin beym Theater zu Frankfurt am Mayn lebte, sich mit dem ersten Choisten des Orchesters dieses Theaters, Hrn. Schmitt, verheyrathet hat, was nur durch den vollkommen erwiesenen Tod Wölfl's möglich ward, indem sie sämmtlich katholischer Confession sind.

Ein Theaterdichter bot vor etwa einem Jahre der Direction einer der berühmtesten Bühnen das Manuscript eines Schauspiels an. Ihr Stück ist gut, war die Antwort, aber es zieht nicht: streichen Sie die Hälfte aus und machen Sie aus dem Rest eine Oper. Der Dichter that's und brachte das neue Manuscript. Ihre Oper ist gut, war die Antwort, aber sie zieht nicht: streichen Sie die Hälfte aus, wir wollen dann in die Lücken Tänze setzen. Der Dichter that jenes und liess dies ge-

schehen; das Stück ward in Musik gesetzt, ward gegeben, und missfiel nicht: aber damit es noch mehr gefiel, liess die Direction bey den Wiederholungen einige Ensembles, und die Sänger liessen einige Arien weg. Hat man wol je einen deutschen Theaterdichter so reich bezahlt, als mich? fragt dieser hiermit: denn das artige Sümmchen ist mir für eine Zeile Titel, und einen Entwurf zu einigen Situationen zu Theil worden; mehr ist nämlich von dem Meinen nicht geblieben.

Kurze Anzeigen.

Concerto pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre, par F. Müller. Oeuvr. 10. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Der Ref. ganz unbekannte Verf. versteht die Klarinette, versteht auch überhaupt vortheilhaft zu instrumentiren. Jenes beweiset die ganze Solostimme; dies vornämlich das Adagio, welches auch überhaupt der gelungenste Satz ist. Das erste Allegro möchte wol zu wenigsten zu loben seyn; und da von dem Eindruck, den ein Virtuos gleich zu Anfang macht, vieles für seine Aufnahme überhaupt abzuhängen pflegt: so dürfte es rathsam seyn, (wo dies überhaupt nicht ungern gesehen ist,) nach einigen einfachen Accorden zur Einleitung, gleich mit dem Adagio anzufangen und mit dem Rondo zu schliessen. Wenigstens hat Ref. beym Vortrag dieses Concerts dies aus dem Erfolg als rathsam befunden.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, ohne Begleitung — — von J. F. Dorn. Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 20 Gr.)

Gut gewählte Texte alter und neuer Dichter, und eine einfach melodische, angenehm hinfliessende Musik, empfehlen dies Werkchen am meisten. In den, durch die Gattung selbst eng gezogenen Gränzen bewegt sich der Componist frey und natürlich, und zeigt damit, er sey ein geübter Sänger und auch kein Neuling in der Composition. No. 3 u. 6 dürften wol die meisten Freunde finden; auch No. 4 ist angenehm, und verwerflich keines von allen Stücken. Manche einzelne Stellen kann der Kenner abgeändert wünschen; (z. B. in No. III die Accentuation und Declamation des „liebliche Gestalt", besonders wie die erste Stimme sie vorzutragen hat; die Folge von Fis zu f in No. VI, dritte Zeile, erster Tenor; manche Lage der Stimmen gegen einander, u. dgl.) doch sind auch sie, diese Stellen, nicht von der Art, dass er davon wird Aufheben machen, und das gesellschaftliche Vergnügen, das mehre dieser Lieder allerdings gewähren können, wird stören wollen. — Auszuführen sind alle Stücke sehr leicht, verlangen jedoch ein gutes Tragen und genaues Abwägen der Stimmen gegen einander.

Variations pour le Violon sur un thème Grec, avec l'accomp. d'un second Violon, Alt et Violoncelle, comp. — — par J. Mayseder. à Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Guld. 15 Kr.)

Das (neu-) griechische Thema ist angenehm, und manchen ältern Romanzen — Gretry's z. B., nicht unähnlich. Die Variationen — es sind deren nur vier, wovon die letzte, mit Beybehaltung der herrschenden Figur der Hauptstimme, in eine *Coda* auslauft — zeigen einen tüchtigen, erfahrnen Violinspieler, der nicht nur seines Instruments mächtig ist, sondern auch weiss, was darauf Effect macht; der übrigens als Componist, wenn auch nicht sehr tief sich versteigt, doch das Alltägliche vermeidet, und Solospieler und Zuhörer zu unterhalten versteht. Wer die Solostimme einstudiren will, muss schon sehr geübt, und, soll alles nach Wunsch gelingen, fast ein Virtuos seyn: er wird aber gewiss Nutzen davon haben, eben wegen der angeführten Beschaffenheit des Werkchens, und auch wegen der genauen Bezeichnung des Vortrags, besonders in Hinsicht auf Bogenführung und Applicatur. Die andern Instrumente begleiten blos. — Stich und Papier sind gut.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. **No. 45.** 1816.

Basspositiv.

(Beschluss aus der 44sten No.)

§. 25.

Nun zum Schluss noch eine Idee, welche auf den ersten Anblick dem Leser vielleicht, ja mir selbst, gar sonderbar vorkommt, ohne dass ich darum an deren Ausführbarkeit oder Nützlichkeit zweifeln könnte.

So gewiss durch alle bisher durchgegangene Mittel die Instrumentalbässe ansehnlich vervollkommnet würden, so lässt sich doch nicht behaupten, dass die Bässe in unsern Orchestern durch dies alles völlig zu *der* Leichtigkeit in der Ausführung, zu *der* Rundung, Deutlichkeit und Nettigkeit gelangen könnten, mit welcher dieselben Bassfiguren auf einem Klavier, oder etwa auf einer Orgel herauszubringen seyn würden; und überdies fehlt unsern Orchestern auch fast gänzlich die volle, majestätische, sechszehenfüssige Tiefe. Darum werden die Bässe unsrer Orchester, sowol in Ansehung der Deutlichkeit und Rundung, als der Kraft und Majestät, den Orgelbässen immer bey weitem nachstehen. Einen Beleg hiezu gewährt die Versicherung aller Kenner, welche jemals eine Symphonie auf dem Malzelschen Panharmonicon aufführen gehört, und welche einstimmig versichern, dass die herrlichen, acht- und sechszehnfüssigen Bässe auf diesem orgelartigen Instrument eine Wirkung thun, welche kein Orchester zu erreichen vermag, und dass darum diejenigen Stücke, worin es hauptsächlich auf Bässe ankommt, auf dieser Walzenorgel sich entschieden und ohne Vergleich vortheilhafter ausnehmen, als beym Vortrag selbst des trefflichsten Orchesters.

Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, wäre es also offenbarer und unschatzbarer Gewinn, wenn man Gelegenheit hätte, bey jedem Orchester gewisse Stellen des Basses (welche entweder besonders hervorgehoben werden sollen, oder welche die Bass-Instrumente des Orchesters nicht leicht sauber und vollkommen rund, deutlich und zart genug herausbringen möchten,) auf einem oder einigen guten, acht- und sechszehnfüssigen Registern einer Orgel mitzuspielen.

(Es versteht sich wol von selbst, dass ich hier nicht das leidige, zweckwidrige, sogenannte Generalbassspielen, meyne, (S. meine Abhandlung über *Generalbassspielen* etc. in No. 7 des 15ten Jahrgangs dieser Blätter, 1815. (sondern einfaches Unterstützen der Orchesterbässe durch Mitspielen blos der Bassstimme im Einklang mit den übrigen Instrumenten.)

Wie [illegible], wenn man dies möglich zu machen suchte? — Nun freylich, eine Orgel, zumal von 16-Fuss-Ton, in jedes Concert- oder Schauspiel-Orchester zu stellen, geht nicht an: allein wir brauchen ja auch nicht die ganze Orgel; es ist uns ja blos um Bässe, also blos um ein oder einige tiefe Register von etwa zwey Octaven Umfang zu thun!

Wie also, wenn man ein, auf solchen Zweck eigens berechnetes Orgelpositiv mit einer Klaviatur von etwa zwey Octaven C bis c baute, und Mittel fände, es so compendiös einzurichten, dass es nicht mehr Raum einnähme, als etwa einige Violone erfordern würden, und das also leicht in jedem Orchester (im Theaterorchester allenfalls zum Theil unterm Proscenium) Raum fände, und dass sogar das Transportiren des Instruments dem Calkanten nicht viel mehr Mühe machte, als das Hin- und Herschleppen einiger Contrabassgeigen? Welche herrliche Unterstützung könnte auf einem

solchen Instrument ein einziger Spieler der ganzen Basspartie mit leichter Mühe leisten! leicht mehr, als vielleicht vier bis fünf Violone und Violoncelle mehr, und jedenfalls runder und deutlicher, kurz, besser und vollkommner!

Es käme nun auf die Möglichkeit an, ein solches Instrument bequem und compendiös genug einzurichten. An diese Möglichkeit glaube ich wirklich, und will sie darthun.

Das Instrument müsste vor allem, zum Durchschneiden beym *Fortissimo*, ein leicht ansprechendes, sechzehnfüssiges Zungenregister von etwa zwey Octaven haben.

Dies Register, wenn gleich dem Klange und der Wirkung nach sechzehnfüssig, lässt sich doch auf sehr kleinem Raum ausführen, aus zwey Gründen.

Erstens weis man, dass man eine Zungenpfeife, um das sechzehnfüssige C zu geben, bey weitem nicht wirklich sechzehn Fuss lang zu seyn braucht. (Siehe §. 3. meiner *Akustik* am angeführten Orte der musik. Zeitg.) Das Register, genannt *Vox humana* auf manchen Orgeln, beweist z. B., dass das achtfüssige C vollkommen gut aus einer Pfeife ertönt, deren Körper sogar nur 3 bis 6 Zoll lang ist, indem die achtfüssige Tongrösse theils durch das Mundstück, theils durch die halbe Deckung erlangt wird.

Zweytens aber wird es auf dem hier projectirten Baspositiv gar nicht nöthig werden, die Pfeifenkörper so gar klein zu machen: denn — um alle Töne im Umfang von zwey Octaven (von 25 Tasten) zu erlangen, bedurfen wir bey weitem nicht 25 Pfeifen; wir wissen ja (S. §. 5. meiner angef. *Akustik*) dass man einen und denselben Pfeifenkörper zu gar verschiednen Tönen brauchen und aus Einer Röhre mehrere Töne erklingen lassen kann, je nachdem man den Klang mehrer verschieden tönender Zungen hinein leitet.

Durch Hülfe dieser beyden Umstände möchten wir also leicht mit mehr nicht, als drey bis sechs Pfeifenkörpern von massiger Grösse füglich ausreichen können, um ein Zungenregister von mächtigem Sechzehnfüsston von Contra-C bis c zu gewinnen.

Dem eben beschriebnen, sechzehnfüssigen Register würde ich ein zweytes Zungenwerk beyfügen von acht-Fuss-Ton, allenfalls stark gedeckt und von sanfterm Klange; übrigens von derselben Einrichtung, als das vorige.

Schon mit einem Positiv von solchen zwey Registern könnte der beabsichtigte Zweck im Wesentlichen erreicht werden; wollte man zum Ueberfluss vollends auch noch ein gedecktes Labialregister, ungefähr wie die unsrer Zimmerorgeln, für sanfte Stellen hinzufügen, (welches aber freylich schon ohne Vergleich mehr Raum erfordern würde,) so könnte man mittelst solcher drey Register sogar schon bedeutende Schattirungen und Abstufungen im Vortrag herausbringen, theils durch Vertheilung der Register auf zwey Klaviere, und abwechselnde Koppelung derselben, theils auch dadurch, dass man bald nur einfach, bald mit beyden Händen in Octaven spielte — etwa auch durch Dachschweller, Windschweller, Druckschweller etc.

Gar schön wär' es nun freylich, auf einem solchen Positiv oder Regal vollends gar auch ein Principal von acht- oder sechzehn Fuss, Violonbass oder Untersatz etc. zu haben: allein dies wird wol ein *pium desiderium* bleiben müssen, weil dazu fünf und zwanzig sehr grosse Pfeifen erforderlich wären.

Als Surrogat möchte vielleicht Manchem die voglersche Methode beyfallen, mittelst zweyer kleiner Pfeifen einen dritten, sehr tiefen Ton (Tartini's *terzo suono*) zu erzeugen: allein, nicht zu gedenken, dass auch dies Surrogat immerhin sehr viele nicht eben ganz kleine Pfeifen erfordern würde, so gestehe ich auch, dass ich einen solchen, selbst dem feinsten Horcher oft kaum hörbaren dritten Klang für zu theuer erkauft hielte um den Preis, die zwey andern, ohne Vergleich stärkeren, zur Harmonie fast nie passenden Klange im Orchester mitschreyen zu hören, und würde daher gegen ein so theuer erkauftes Surrogat eines Principal-Registers sehr protestiren. (Chladni, §. 133. Anm. 2.)

Einem Musikdirector, der jedoch durchaus ein principalähnliches Register haben möchte, wollte ich wol zur Noth noch ein andres Mittel angeben, seinen Wunsch, wenigstens nothdürftig, und mit ziemlicher Oekonomie an Raum und Pfeifen, zu realisiren, und 25 Principalpfeifentöne mit weniger, als 25 Pfeifen zu erringen. So wunderlich und fast spasshaft das Kunststückchen sich auch ausnehmen mag: ich will es ihm doch einmal erklären!

Fürs Erste giebt es eine, wenn ich nicht irre, zuerst von Vogler in Schwung gebrachte.

sehr compendiöse Art, lange Pfeifen vielfach zu kropfen. Die Figur V der Kupfertafel stellt diese Kröpfung, wobey eine Zwischenwand immer die Stelle von zwey Seitenwänden vertritt, anschaulich genug dar. Die Beantzung dieser Methode würde fürs Erste schon wenigstens manche Bequemlichkeit gewähren.

Nun denke man sich aber weiter: an dieser Pfeife (deren Ton z. B. C wäre) würde das ganze Stück a — b der obern Wand herausgeschnitten: die Pfeife würde dann gerade so klingen, als wäre hier schon ihr zweytes Ende. (S. §. 32, 37, 38 meiner *Akustik* am angef. Orte dieser Blätter.) Sie würde also dann einen weit höhern Ton geben, z. B. vielleicht den Ton F. Wenn man nun die heraus-geschnittne Oeffnung a — b mit einer Art von Klappe schliesst, an das Ventil dieser Pfeife, ausser der Abstracte der C-Taste, auch die der F-Taste anhängt, und zugleich die leichte Vorrichtung anbringt, dass die F-Taste beym Niederdrucken zugleich auch die Klappe öffnet: so wird ja dieselbe Pfeife beym Niederdrücken der C-Taste den Ton C, beym Niederdrucken der F-Taste aber den Ton F geben, und so wäre das Mittel gefunden, 25 Töne eines offnen Labialregisters mit vielleicht sehr wenigen Pfeifen zu erlangen.

Ich bin weit entfernt, eine solche Vorrichtung als etwas Vortreffliches anzusehen: ich weis auch, wie mancher gute Witz sich machen lasse über eine Klappenorgel, als würdiges Seitenstück zur ironischen Klappenpauke: allein einen Grund für die gänzliche Verwerflichkeit oder Unausführbarkeit einer solchen Pfeifenökonomie wüsste ich doch eigentlich nicht zu finden.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

Dresden. Das Winterhalbjahr des königl. Theaters wurde am 2ten Oct. mit der Oper, *il Portator d'acqua, oder le due Giornate* eröffnet, welche S. Mayer, und bekanntlich vor ihm schon Cherubini, (*Les deux journées, der Wasserträger*,) in Musik gesetzt hat. Nach letzter Musik, konnte die mayerische weder auf uns, noch überhaupt einen sehr vortheilhaften Eindruck machen. Jene ist originell, klassisch im Style, charakteristisch, brillant und voll Anmuth: diese monoton, oft schwach, und nicht eben theatralisch. Man erinnert sich auch oft bey derselben an Mozart und Cherubini. So ist z. B. der Marsch der Soldaten, der sich am Ende der Arie des Michèli im 2ten Aufz. befindet, geradezu aus dem Originale Ch.s genommen; so erhielt denn auch dies Stück Beyfall. Mehre Nachweisungen übergehe ich, da das Werk in Deutschland gewiss nicht aufkommen wird. Die Ouvertüre ist eine Zusammenhäufung von Motiven, die so unter einander gemischt sind, dass man wenig davon begreift. Im Parterre sagten die Musikfreunde einander, sie klinge fast wie von Morlacchi. Von Mängeln in der Behandlung des schönen Gedichts und in Hinsicht auf theatralische Wirkung führen wir nur Eines an: der Componist lässt im 2ten Aufzuge die Costanza in dem Augenblicke *eine Arie* singen, wo sie vor Sorgen ausser sich ist, und Paris zu verlassen eilt, um wieder zum Grafen Armando, ihrem Bräutigam, zu kommen: hier musste ein langes Gesangstück die Wirkung der Scene gänzlich schwächen, und die Schauspielerin konnte, aller, im Gesange sowol als im Spiele angewandten Mühe ungeachtet, den Misgriff nicht verdecken. Wir wissen recht wohl, dass eine Oper nach dem natürlichen Hergange ein Gewinde Phantasieblumen nach der heimischen Flora prüfen hiesse: aber in ihren Grundverhältnissen, mithin auch in den Grundbestimmungen menschlichen Wesens, darf doch der Opern-Dichter und Componist die Natur nicht beleidigen, soll man ihm mit Wohlgefallen folgen. Dies geschahe denn von Seiten des Publicums in dieser Scene gar nicht, und auch im ganzen Werke nicht besonders; Cherubini's Composition würde ohne allen Zweifel ganz andere Wirkung hervorgebracht haben. — Mad. Sandrini, als Costanza, gab sich alle mögliche Mühe, diese Rolle hervorstechend zu machen: es konnte ihr aber um so weniger gelingen, da die Musik nicht für ihre Stimme passte, und sie diese in verschiedenen Stellen so anstrengen musste, dass es dem Publicum nicht gefallen konnte. *Cum grano salis* verstanden bleibt es doch wahr, was der Italiener sagt: Die Musik macht den Sänger, und der Sänger die Musik: eine gute Rolle macht den Schauspieler, und der Schauspieler eine gute Rolle. — Hr. Tibaldi, als Graf Armando, theilte das Loos jener Sänger: ja er fehlte auch als Schauspieler, indem er z. B. bey der 5ten Aufführung die Arie

des 3ten Aufzugs ausserhalb des Baumes sang: was in jener Situation, durchaus unstatthaft scheint: Hr. T. hätte überhaupt nirgends vergessen sollen, dass er eine ernsthafte, und keine komische Rolle spielte. Hr. Beninсasa, als Wasserträger Micheli, spielte sehr gut: im Gesange intonirte er nicht immer richtig, am wenigsten in der Arie des 2ten Aufzugs, wo er einmal statt Cis, C angab. Wahrscheinlich war Unpässlichkeit, und nicht Mangel am Studiren oder gutem Willen Schuld daran. Mad. Micksch spielte die Marcellina ziemlich gut. Dem. Hunt, als Angiolina, gab sich im Gesang viele Mühe: unser Theater ist aber für ihre Stimme zu gross: so ging denn namentlich von der wirklich angenehm vorgetragenen Arie in Es dur, nebst dem Allegro alla Polacca, vieles verloren; und so gefiel sie nicht. Hr. Micksch, als Antonio, hatte, wie gewöhnlich, seine Rolle nicht gut gelernt, und war deswegen von Zeit zu Zeit genöthigt, sich mit dem Souffleur zu unterhalten. Wir fragen Hrn. M., ganz einfach, ob man ein guter Sänger und Schauspieler seyn kann, wenn man seine Rolle nicht weiss? Von den Herren G. Sassaroli, als Daniele, Decavanti, als erster Commandant, und Lebel, als zweyter Commandant, und Semsch, Fischer in Gomez, sprechen wir nicht. Das Orchester spielte, wie gewöhnlich, mit Einheit und steter Präcision. Das Schönste dieser Oper waren, nach der Dichtung, die Chöre, welche diesmal keineswegs spärlich, [illegible] Geschmack gewählt waren.

Nach dieser Oper wiederhole man *Adelaide e Aleramo*, auch von Hrn. S. Mayer, wovon in diesen Blättern No. 8. des Jahres 1815. S. 151. schon gesprochen worden ist. Wir können nur das bestätigen, was damals gesagt wurde, jedoch wird uns erlaubt seyn, noch einige Worte hinzuzufügen. Je öfter man diese Musik hört, desto mehr wird man an andere Meister erinnert, denen Hr. Mayer gefolgt ist. So ist z. B. im ersten Acte im Allegro des Quartetts in den Worten: *ho di tema ingombro il sen* — die Ouverture der *Zauberflote* von Mozart benutzt: im Chore aus Es dur mit den Worten: *frà l'ombre secrete* etc. findet man den Anfang der Instrumental-Musik aus der Scene des Jomelli: *Berenice, ove sei*; das Andante des 1sten Finals bey den Worten: *di terror m'ingombra il core* ist aus dem ersten Finale der Oper, *il sacrifizio interrotto* von Winter, bey den Worten: *qual vittima fira potrà placar* — genommen etc. Dagegen bleibt das Duett in B dur, zwischen Aleramo und Ottone, originell und von guter Wirkung, wie auch noch andere, doch etwas lange Stücke, von denen wir schon geredet haben. Die Ausführung dieser drey Vorstellungen war weit besser, als die frühern, sowol in Rücksicht auf den Gesang, als auf das Orchester. Mad. Micksch, als Adelasia, *spielte* gut, vorzüglich im 2ten Aufzug. Mad. Schüler-Biedenfeld, als Teofania, zeichnete sich vortheilhaft aus, besonders in der 2ten und 3ten Vorstellung; die Rolle passte für sie. Doch hätten wir gewünscht, sie hätte ihre schöne Stimme hin und wieder etwas mehr gemässigt, namentlich auch bey den Trillern, die sie in hohen Tönen hören liess. Sie war bisher auf unserm königl. Theater blos für ein Vierteljahr engagirt. Allgemeinen Beyfall fanden, im Duett des 2ten Aufzugs, Hr. Benelli, als Aleramo, und Hr. Tibaldi, als Otto. Sie sangen dies Stück mit Kunst, Ausdruck, mit dem Chiaroscuro und der Declamation, welche die Situation und der Text erforderten. Ueberhaupt gefiel Hr. Benelli, als Schauspieler und Sänger, in dieser, durch so lange Gesangstücke keineswegs leichten Rolle. Hr. Tibaldi zeichnete sich in der Arie des 2ten Aufzugs mit Chören aus: nur ist auch dieses Stück sehr lang. Das ganze Orchester spielte mit solcher Genauigkeit, dass dem Publicum nichts zu wünschen übrig blieb; was denn auch allgemein anerkannt wurde. Hrn. Polledro verdanken wir soviel Genauigkeit und Eifer: so wie allen andern Mitgliedern dieser achtungswerthen Gesellschaft die so pünktliche Subordination.

Der königl. sächs. Kammermusicus, Hr. G. H. Kummer, gab mit seinem Sohne den 27sten Oct. eine grosse musikal. Akademie im Saale des Hôtel de Pologne. Erster Theil: 1. Ouverture von Winter aus C dur. 2. Arie aus *la Clemenza di Tito* von Mozart, aus B dur, ges. von Dem. Gaudin, welche uns seit dem vorigen Winter im Gesange viele Fortschritte gemacht zu haben scheint. Sie sang dieses Stück sehr gut, und fand vielen Beyfall. 3. Fagott-Concert aus C dur, mit vollem Orchester, türkischer Musik und 12 russischen Jagdhörnern, comp. und geblasen von Hrn. Kummer. Sowol Composition, als Ausführung wurden mit allgemeinem Beyfall belohnt. 4. Adagio mit Variationen aus G dur für das Pianoforte, comp. von Kummer und gespielt von seinem Sohne. Zweyter Theil: 1. Adagio mit Polacca

aus Es dur, für die Viola, comp. und gesp. vom königl. preuss. Kammermusicus, Hrn. H. Gareis, aus Berlin. Wir fanden Rauheit im Tone, ein Spiel mit wenig Ausdruck, und selbst eine unvollkommene Intonation: da konnte die Wirkung auf das Publicum nicht eben vortheilhaft seyn. 2. Arie von Farinelli aus D dur, von Hrn. Wehrstedt gesungen. Er hatte sie deutsch singen sollen: er spricht das Italienische nicht gut aus. Er ist kein ungeübter Sänger; seine Stimme wäre gut, könnte er ihr ihr Rauhes benehmen. 3. Variationen für die Violin aus G dur, comp. vom Hrn. Kreuzer, gesp. von Hrn. Lind. Für einen Anfänger, spielte er gut: mit Genauigkeit, guter Schule und nicht ohne Ausdruck. Wenn er auf dem rechten Wege fortgeht, kann er ein guter Künstler werden. 4. Duett aus der *Schöpfung* vom Haydn, ges. von Dem. Gaudin und Hrn. Wehrstedt. Beyde Stimmen passten nicht recht für einander, wegen des schon bemerkten Mangels des Bassisten. 5. Variationen für Fortepiano und Fagott aus B dur, comp. vom Hrn. Kummer und vorgetragen von ihm und seinem kleinen Sohne. Wir bestätigen hier, in Ansehung aller, vom Vater und Sohne vorgetragenen Stücke, alles, was wir in No. 20. dieses Jahres, Seite 336. gesagt haben. Der Saal war sehr voll; ein Beweis der Theilnahme und seine angenehme Belohnung für den Concertgeber.

Dresden. (Von einem Andern.) Weit entfernt, Ihnen Correspondenten im Allgemeinen tadeln, oder gegen seine Strenge auftreten zu wollen, da sie mit gründlichen Kenntnissen und vieler Kunsterfahrung verbunden ist, müssen wir doch aber wünschen, dass derselbe diese seine Strenge in gleichem Verhältnis auf den Einen, wie auf den Andern verbreiten möchte. Statt allgemeiner Nachweisungen, wo dies gewiss nicht geschehen, sey es uns erlaubt, über die letzte Vorstellung der Italiener, am 19ten October, zu sprechen; woraus sich von selbst näher ergeben wird, was wir meynen.

Man gab Sim. Mayers längst bekannte Oper, *Adelasia e Aleramo*, eine seiner Jugendarbeiten, die aber einer Wiederholung nicht gerade unwerth ist; denn sie hat meist guten, und hin und wieder schönen Gesang, in welchem jedoch freylich Manches, seit der Zeit ihrer Entstehung, ziemlich gemein geworden, auch sonst an Schwächen im Einzelnen, z. B. an Reminiscenzen, kein Mangel ist. Im Ganzen scheint aber der Charakter und Styl dieser Oper auszusetzen, dass die Musik für ein ernsthaftes Drama zu lustig ausfällt; so wie in gar mancher deutschen Oper für den komischen Inhalt zu ernsthaft. Indem wir aber vom Gesang des Componisten sprechen, müssen wir hinzusetzen, dass wir die Partitur kennen: denn sonst wäre jenes nicht wol möglich, da die ganz unmässige Verzierungslust mehrer Mitglieder dieser Gesellschaft ihn oft gar nicht mehr herausfinden und erkennen liess, so dass zuweilen selbst die ersten Takte des Thema nicht einfach, wie sie geschrieben sind, vorgetragen wurden. Namentlich suchten die Herren Benelli und Tibaldi einander in dieser Hinsicht, und in Coloraturen zu überbieten; wodurch denn auch nicht selten der Harmonie wehegethan ward. Dies Letzte, als eine Beschuldigung, nicht ohne Beweis zu lassen, sey Folgendes, allerdings das Auffallendste, angeführt. In der 7ten Scene des 1sten Acts sind der Dame die Noten vorgeschrieben: 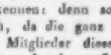 Sie verzierte sie also: 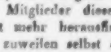 Hr. Benelli, secundirend, konnte aber das Verzieren ebenfalls nicht lassen, und da nun beyde sich blos dem Eingeben des Moments überliessen, folglich keines wusste, was das Andere machen werde — denn dass Hr. B. Harmonie verstehe, wissen wir wol — so verzierte er also: wo denn diese furchtbare Zusammenstellung herauskam: 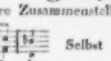 Selbst in dem schönen, einfachen Terzett des 9ten Acts: *Gli affetti miei* — konnten die Herren Benelli und Tibaldi sich nicht enthalten, Verzierungen anzubringen, die (ohnstreitig aus dem eben angeführten Grunde) gegen die Harmonie waren. — Uebrigens hatte Mad. Miekseh, ohne Stimme und Methode, die erste, Mad. Schüler-Biedenfeld, mit schöner Stimme und Methode, die zweyte Partie bekommen; und das Haus war sehr leer. Jenes war mehr zu verwundern, als dieses.

Frankfurt am Mayn. Ich habe es doch noch durchgesetzt und bin zur Feyer des 18ten Octobers, die, wie ich vorher wusste, sehr bedeutend und

mannichfaltig seyn sollte, hier eingetroffen. Das meiste des Veranstalteten und Ausgeführten gehört aber nicht für diese Blätter. Ueber das, was für sie gehört, wird zwar wol Ihr Corresp. Bericht erstatten: es war aber zum Theil so ausgezeichnet, dass auch einem Zweyten darüber einige Worte vergönnet seyn werden. — Zuerst war in der lutherischen Hauptkirche grosse Musik. Ein zahlreiches, gut besetztes Orchester spielte zur Einleitung das erste, ernste Allegro einer mozartschen Symphonie. Der Sache und dem Orte angemessen, nahm man ein gemässigtes Tempo: und eben so machte das Stück eine herrliche, ja eine viel grössere Wirkung, als bey allen Aufführungen, wo ich es sonst gehört habe. Dann folgten Chöre, Arien, Terzett etc., welche weniger befriedigen konnten. In den Chören war kein gutes Verhältniss der Stimmen gegen einander; in den Arien kamen manche Misstöne zum Vorschein etc., wie das denn zu geschehen pflegt, wo, wie leider hier, kein feststehendes Personale für Kirchenmusik vorhanden ist. Doch war das Ganze, sahe man über solche Einzelnheiten hinweg, lobenswerth. Der Hr. Director hatte aber, durch [illegible] grosse Geschäftigkeit, und allerley wunderl[illegible] Bewegungen, nicht die Würde des Actus stören und an die bekannte hogarthsche Carikatur erinnern sollen. — Einen ganz andern, und in der That weit passendern und rührendern Genuss hatte ich den Nachmittag, wo an fünf verschiedenen, grossen Plätzen, sämmtlich in der Nähe eines Thurms, wo Blasinstrumentisten hingestellt waren, von der Schuljugend Lieder nach Kirchenmelodien im Einklange gesungen wurden — zu einem Volksfeste gewiss die trefflichste Musik! Die Kinder (ich konnte jedoch nur drey Partien hören) intonirten rein und blieben im Vortrag gut beysammen. Die Melodien waren indess wol sorgsamer auszuwählen gewesen. — Auf dem grossen, schönen, freyen Platze, dem Rossmarkt, war ein Obelisk aufgestellt, an welchem sich Inschriften und Sinnbilder zur Feyer des Tages befanden. Vom Fussgestell desselben her hörte man am Abend wieder Gesang, vierstimmig, von einem sehr zahlreichen Chor Kinder und Erwachsener, beyder Geschlechter. Das Ganze war nicht verständig und zweckmässig genug geordnet, und darum die Wirkung nicht so gross und eingreifend, als man erwartet hatte. Doch wurde von dem überaus zahlreichen Auditorio der gute Wille anerkannt; und statt zu kritisiren, jubelte man lieber mit, und stimmte ein in die Freude der Volks- und Bürger-Freunde, die sich jetzt hier sehr lebendig regen.

Leipzig. Am 22sten Oct. gab Dem. Auguste Schmals, kön. preuss. Kammersängerin, Concert, und trug darin[illegible] ausser dem Einleitung-Duett der Oper, *matrimonio segreto*, mit einem hiesigen Liebhaber, der eine vorzüglich schöne Tenorstimme besitzt, eine Scene und Arie von Portogallo, ein Recitativ und Rondo von Zingarelli, und eine grosse, würdig und effectvoll geschriebene Scene und Arie von Gürtlich vor. In allen diesen Stücken, vorzüglich aber im letzten, bewährete sie ihren längst erreichten Ruhm, als eine Sängerin von, nach Höhe und Tiefe, sehr weit ausreichender Stimme, bewundernswürdiger Beugsamkeit und Fertigkeit derselben, vollkommener Sicherheit im Vortrag auch des sehr Schwierigen, ausgezeichneter Kenntnis der Effecte, und einem, in trefflicher Schule ausgebildeten, mit der Zeit fortgeschrittenen Geschmack. Bemerkte man nun auch an ihrer Stimme den Abgang manches unmittelbar Reizenden, Jugendlichen etc., und fanden manche Kenner, dass Zingarelli's *Ombra adorata* für ihre Vortragsart nicht besonders geeignet, und von ihr nicht ganz, wie es gemeynet, ausgeführt worden sey: so konnte ihr doch, bey jenen Vorzügen, und besonders bey dem meisterhaften Vortrag der letztgenannten Scene und Arie, (*Qual aggiorno d'orror-*) der einstimmige Beyfall aller Anwesenden nicht fehlen; und war nur zu beklagen, dass die überhaufte Concurrenz mit andern Virtuosen, und einige, eben auf den gewählten Tag fallende, andere ungünstige Verhältnisse, ihr Auditorium nicht zahlreich hatten werden lassen. — D. 23sten führte Hr. Kapellm. Starke aus Wien seine musikal. Composition, *die Schlacht bey Leipzig*, mit einem sehr zahlreichen Orchester, und, besonders die erste Abtheilung, mit nicht wenigem Beyfall auf. Ueber das Werk selbst ist von unserm Hrn. Correspondenten in Wien, bey Gelegenheit der ersten Aufführung daselbst, mit Lobe gesprochen worden. Wir erkannten mit wahrer Achtung das ausgezeichnete Talent des Verfs für militärische Musik, in allen ihren Formen, so wie die Originalität und grosse Geschicklichkeit in der Behandlung und Vertheilung aller, zu solcher Musik

irgend anwendbarer Instrumente; mit vorzüglichem Wohlgefallen aber hörten wir die grosse Anzahl der verschiedenartigsten, nationalen oder sonst charakteristischen Märsche der, an jener Schlacht vorzüglich theilnehmenden Völker. *Diese* Vorzüge zeigt keines von allen den vielen musikal. Schlachtgemälden der letzten Jahre in so hohem Grade. — Hr. Grundler, so viel wir wissen, bis vor kurzem in Warschau, gab am 26sten ein Conc., worin er sich mit Compositionen von ihm selbst, von Giuliani etc. auf der Guitarre hören liess. Er zeigte ausserordentliche Fertigkeit, einen feinen Geschmack, und in vollstimmigen Sätzen eine wahrhaft bewundernswerthe Geschicklichkeit. — Der etwa 11jährige Knabe, Joseph von Sealy aus Wien, Klavierspieler, und ein Schüler Hummels, liess sich den 29sten, ebenfalls in einem eigenen Concerte hören, und setzte durch eine, für seine Jahre, ganz ausserordentliche Fertigkeit und Geschicklichkeit in Bewegung grosser Schwierigkeiten (z. B. in den gestochenen, und vom Componisten erst kürzlich hier vorgetragenen Variationen von Moscheles) alle Zuhörer in Verwunderung. Es ist zu wünschen, dass dies junge Talent nun Ruhe, und die rechte Art der Ausbildung, nicht nur für den mechanischen, sondern auch für den künstlerischen Theil der Musik erlange, zugleich aber als Mensch, geistig und körperlich, bewahret, gestärkt, befestigt und herangebracht werde. Es kann viel aus ihm werden: bey solchem Herumfahren aber schwerlich.

Scipio, oder die Eroberung von Neukarthago.

Eine grosse, heroische Oper in zwey Acten, von Dr. Heinrich Joseph Ulrich, in Musik gesetzt vom Prof. Joseph Frohlich.

Diese Oper ist eine sehr erfreuliche Erscheinung unter den ästhetischen Producten des südlichen Deutschlands — ein ansprechender Heldenzug aus des Mayns wein- und liederreichen Gründen; und muss als solcher für den Franken ein erhöhetes Interesse haben. Der Dichter, durch mehre gelungene Gedichte im Inlande mit Ehren bekannt, und ein gründlicher, im In- und Auslande mit Achtung genannter Tonkünstler haben sich vereint bestrebt, einen neuen, schönen Beytrag zur Reihe der fränkischen Kunstproducte zu liefern.

Ref. hat Gelegenheit gefunden, sowol das Manuscript zu lesen, als Proben aus der musikal. Composition zu hören; und will deshalb das deutsche Publicum im Voraus auf das Werk aufmerksam machen.

Heldentugend, als Siegerin im Kampfe mit den grössten Interessen des Menschen, ist die dem Gedichte zu Grunde liegende Idee, personificirt im Scipio, dem grossen Römer, wie er unter allen den Anreizungen, die aus den gewaltigsten Zügen der Menschennatur, Vaterland und Liebe, hervorgehen, mit reiner Treue als ein Ideal wahrer Grösse dasteht. Durch die historische Wahrheit wird das Gedicht ein reines Drama, ein Act aus dem grossen Ganzen der Weltgeschichte.

Die Entwicklung dieser Idee in dem vorliegenden Werke gleicht einer skizzirten Zeichnung von grossen, energischen Zügen, und ist mehr Andeutung, als detaillirte Ausführung.

Eine glückliche Ruhe umgiebt Karthago. Zu den Göttern fleht im Tempel Semora, eine spanische Prinzessin, ihres Geliebten, Allucius, Prinzen von Celtiberien, harrend; bange Ahnungen zittern durch ihre Seele; heiliger Trost quillt ihr aus den Gesängen der Priesterinnen entgegen. Allucius erscheint; unter den sanftesten Tönen der Liebe feyern beyde ihre Verlobung. Da ruft ein Herold den Prinzen nach Karthago: Furcht und Schrecken durchbeben die Liebenden; sie scheiden, von der Liebe hoher Kraft durchglüht. Scipio, der Heldenjüngling, steht als Proconsul voll hohen Römersinnes in Spanien, zu rächen die Schmach des Vaterlandes an den treulosen Bundesgenossen, und den Tod seines dort gefallenen Oheims und Vaters, und die umgestürzte Römerherrschaft neu zu errichten; er steht vor Karthago, dessen Fall seine Bahn eröffnen soll. Seine Reden begeistern, sein Muth entflammt; Nemesis schwingt die Fackel; Karthago fällt im wiederholten Sturm. Der glückliche Sieger belohnt die Tapfern feyerlich mit Kronen und Ehren, während bebend Tausende der Feinde von ihm ihr Loos erwarten; Semora ist unter den Gefangenen. (Erster Akt.) — Diese erscheint vor Scipio, um ihre Freylassung flehend. Der Heldenjüngling wird von Liebe getroffen; sein Gestandais ist schüchtern heimlich: Jammer und Unmuth erfüllen die Seele der Jungfrau, die ihn erkennt; hoch flammt in ihrer Seele der höchsten Freyheit unendliches Gefühl, sie emporhebend über das schreckliche Loos entehrender Sklaverey. So

erscheint sie noch edler und grösser dem Jünglinge, der für sie entbrennt; und der römischen Rache laute Zurufungen lösen sich auf in die sanften Regungen und zärtlichen Laute einer hoffenden Liebe. Aber Semora, verzweifelnd, bereitet sich zu dem schrecklichen Abschied aus der heimischen Flur; mit Schrecken steht die Zukunft vor ihr; sie sieht das Meeres tobende Schlünde, und stürzt hülflos in das rettende Grab der Wogen. Plötzlich erscheint als Fremdling bey ihr Allucius, entschlossen sie zu retten, oder zu begleiten. — Noch kennt Scipio Semora's Liebe nicht. Ganz durchdrungen von der reinsten Liebe Begeisterung hebt er durch die Gewalt seiner Rede das ganze Heer zu sich empor auf die Stufe hoher Menschlichkeit; er vergiebt den Feinden, schenkt den Gefangenen die Freyheit, gewinnt und fesselt alle an seinen erhabenen Römersinn: da tritt vor ihn wieder Semora mit ihren Aeltern, und mit ihr Allucius, der Fürst der treulosen Celtiberier, der um die Freylassung seiner Braut bittet. Jetzt enthüllt sich das Schicksal: doch der reine Geist, der Versuchung trotzend, hebt sich empor, frey und unbesiegt, zum höchsten Leben der Menschheit; und wie vom Verklärungsglanze umstrahlt, führt der liebende Sieger die Geliebte in die Arme ihres Verlobten, die Auslösungsgeschenke als Brautschatz zufügend. — Dies ist ein kurzer Abriss der Anlage des Werks.

Ref. kann, hinsichtlich der Dichtung, nicht einzelne Partien als die gelungensten hervorheben, da das Ganze in gleicher Regelmässigkeit und Gediegenheit dasteht. Die Diction ist vorzüglich correkt; und die Gesänge zeichnen sich vor fast allen Opern dadurch aus, dass sie wahre Lieder sind dem Baue und dem Gehalte nach. —

Der Componist ist dem Dichter durch die feinsten Nuancen, durch alle Höhen und Tiefen der Empfindung treu gefolgt, und hat denselben so ganz begriffen, und so gut gedeutet, dass weder unter diese Musik ein besserer Text, noch diesem Texte eine passendere Musik wird unterlegt werden können.

Feyerlich, mit Benutzung der vereinten Wirkung aller Instrumente beginnt die Ouverture mit einem langsamen Satze, in welchem sich das Grosse der Handlung schon ankündigt. Der Fortgang dieses Stücks lässt uns dann im Voraus die Hauptmomente der Begebenheit ahnen, deren Verwicklung und Auflösung; aber auf eine so fliessende Art, dass dasselbe für sich allein ein zusammenhängendes Ganze ist. So regelrecht dasselbe übrigens mag gearbeitet seyn, (was Ref., sie mit den praktischen Grundsätzen der musik. Composition nicht vertraut, Kennern zu beurtheilen überlässt,) so viele Wirkung einzelne Stellen, sowol im Kräftigen als Zarten machen: so mag doch dessen vorzüglicher Werth in der höhern Ansicht, und einer tiefen, eigenen Anschauung liegen, die sich der Tonsetzer von dem ganzen Stücke bildete, wodurch sich, wie dies besonders bey mozart'schen Ouverturen der Fall ist, gleichsam eine gedrängte Idee des Ganzen entwickelt, die uns nicht die Begebenheiten sowol, sondern mehr die Gründe und die Nothwendigkeit ihrer Entwicklung darlegt. Der Tonsetzer hat übrigens recht gut gehandelt, dass er nach dem feyerlichen und jubelnden Schlusse der Ouverture eine Einleitung durch einige Blasinstrumente zum Anfange des Stücks, besonders zum ersten Chor der Priester und Priesterinnen gab, der sonst unmöglich diese ergreifende Wirkung hatte hervorbringen können, welche den Ref. bey dessen Anhörung durchdrang. Der Gesang ist im feyerlichen Style der Hymnen, ernst und heilig, wie das stille Dunkel eines dichten Haynes. Und wie Engelsharmonien von den Wipfeln des Hayns tönt mit unwiderstehlicher Anmuth in die Seele des Begeisterten der folgende Chor:

Verscheuche die ängstlichen Sorgen,
Lass ruhen, was quälen dich mag;
Des Lebens holdseliger Morgen
Verspricht Dir den freundlichsten Tag:

so, dass aus jeder Brust die Unruhe entflieht, und im hellen Sonnenschein das Leben dazuliegen scheint. — Dies scheint dem Ref. überhaupt die echte Art musikalischer Malerey, wenn sich durch die Musik das warme Leben, das frische Colorit entwickelt, auf welches der Dichter in seiner edeln und festen Zeichnung schon verwiesen und gedeutet hatte. So müssen sich Dichter und Tonsetzer ergänzen, so, dass die individualisirt beyder in der Anschauung einer höhern Ansicht, die sich im Tiefsten des menschlichen Herzens gründet, in Eine zusammenschmilzt. Daher entfalten sich in den Gesängen überhaupt Gefühle und Gemüthsstimmungen, durch ausdrucksvolle Melodien, durch mannichfaltige Modulationen, durch eine passende und erhebende Instrumentation hervorgebracht, wie man sie selten in ähnlichen Werken findet, wo das Gefällige der Gesangweise so oft das Tiefe und Wahre ersetzt, der Reichthum in Modulationen die har-

monischen Kenntnisse des Tonsetzers zur Schau legen soll, und die häufige, die Singstimme oft deckende und im freyen Vortrag beschränkende Instrumentirung nur zu äusserm Glanz führt. — Es liegt ausser dem Zwecke einer Anzeige, eine Kritik der einzelnen Stücke zu liefern. Ref. macht daher, unter Beziehung auf das im Allgemeinen Gesagte, besonders auf die Arie der Semora: „Aufgesprosst zur Lust und Freude", die vom Chor der Priester und Priesterinnen begleitet wird, und auf den Hymnus aufmerksam, den diese bey der Verlobung im Tempel singen, worin sich mit den heiligen Empfindungen so viel Inniges und Herzliches im Gedichte, wie in der Musik, verbindet.

Bis hieher herrschte die Stimmung der Sehnsucht und Liebe. Mit der 6ten Scene ändert sich der Charakter. Scipio tritt vor seinem Heere in heldenmässiger Begeisterung auf; männlicher Heldenmuth, das Gefühl gekränkten Stolzes und der noch inwohnenden Kraft tritt an die Stelle der vorigen zarten Gefühle; und mit festem und sicherm Schritt, den die marschmässige Bewegung des Eingangs vom Recitativ ganz richtig bezeichnet, nähert sich der junge Held seinen tapfern Kampfern, und erklärt ihnen das Unabänderliche und nahe Bevorstehende eines entscheidenden Kampfes, wozu er sie in der folgenden Arie auffordert, ihren Muth entflammt, dessen warme Anregung sie durch die Kraft beantworten, womit sie die von ihrem Feldherrn gegebene Aufforderung erwiedern. — Ueberhaupt scheint diese Scene dem Ref. zu den gelungensten Partien des ganzen Stücks zu gehören, und vom Dichter und Tonsetzer mit Liebe gearbeitet worden zu seyn. Vorzüglich gut ist von dem erstern die Art ergriffen, wie er uns im Recitativ schon ein herrliches und vollendetes Bild dieses grossen Römers entwirft, dessen Innerstes mit den edelsten und tiefsten Gefühlen einer, dem Helden unentbehrlichen, unerschütterlichen Festigkeit, einer gerechten Rache an den treulosen Bundesgenossen erfüllt ist; welche Züge des Heldensinns durch die Beymischung der reinsten, kindlichen Liebe sich zu einem vollendeten Bilde gestalten. Wie wichtig eine solche feste Charakterzeichnung seines Helden an diesem Platze sey, scheint der Dichter sehr gefühlt zu haben: denn er lässt ihn in der Arie selbst noch einmal dieselben Empfindungen wiederholen: hier dienen sie aber zugleich, um seine Soldaten zu entflammen. Daher die grosse Wirkung des einfallenden Chors: „Ehre seinem Namen, Ehre! sie zu schützen, schwören wir" — welcher in wilder Begeisterung dem würdigen Feldherrn zuruft: „Führ' uns über Land und Meere, Heldensohn, wir folgen dir". — Das darauf folgende Terzett: „des Römers Ruhm und Vaterland" gefiel Ref. vorzüglich, besonders die Behandlung des 1ten Theils, als Canon, mit einer würdigen und männlichen Gesangweise. Die darauf folgende Romanze, den Siegesmarsch, welchen die Soldaten mit ihrem Gesange begleiten, wie uns die Geschichte von den Römern erzählt, und den nach der Austheilung der Belohnungen folgenden Chor: „Seyd uns gegrüsst mit dem Lorbeer im Haar" — so wahr und originell auch diese Stücke gegeben sind, übergeht Ref., um nicht zu weitläufig zu werden. Das Finale des 1ten Acts hatte für den Tonsetzer viel Missliches, weil dasselbe keine rasch fortschreitende Handlung darbietet, sondern ein hoher, festlicher Triumphgesang ist. Aber er hat es so gut behandelt, die ganze Aufführung mit einer Lebendigkeit und Kraft gegeben, die jedem auffallend ist, der das Wesen der dramatischen Musik kennt. Der Antheil, den alle Stimmen, die concertirenden Anführer, so wie der Chor der Soldaten nehmen, das Verflechten aller Instrumente, die häufige contrapunktische Form in den Nachahmungen und Gegensätzen, wodurch auch das Orchester gleichsam handelnd erscheint, das Drängen der Ideen — alles giebt dem Ganzen eine Lebendigkeit und Anschaulichkeit, dass sich jedes Gemüth begeistert fühlt. —

Der 2te Act beginnt mit den zartesten Regungen der Liebe, welche Scipio gegen Semora erfüllen. Das Missverstehen von Scipio's Liebe auf Seiten Semora's, und Scipio's immer schüchterne Liebeserklärungen geben den Stoff zu einem Duett zwischen beyden, dem ersten Stücke des 2ten Acts, wo der Ausdruck widersprechender Empfindungen, und die Vereinigung derselben in einer Melodie, gewiss zu den schwersten Aufgaben für den Tonsetzer gehört; die aber hier gehörig gelöst wurde. Die folgende Scene ist ein wahres Seelengemälde, sowol von Seiten des Dichters, als des Tonsetzers. Alle Gefühle einer rein und zartliebenden Seele entwickeln sich hier; und was die Wirklichkeit versagt, das nimmt das Herz im süssen Traume auf und glücklich ruht der Held an der Geliebten Brust. Hier hat der Tonsetzer ein Ideal einer rein und heiss liebenden Seele in

Tönen gemalt, wie es die Wirklichkeit kaum zu geben im Stande ist. Sogar die Setzung und Anwendung der verschiedenen Instrumente, z. B. die Begleitung vom Bassethorn, die verschiedenartigste Mischung und Abwechslung derselben, trägt das Ihrige zur Wirkung des Ganzen bey. Doch haben Dichter und Tonsetzer entschieden das Meiste in der folgenden Scene der Semora geleistet, die von beyden ein Meisterstück ist. Niedergedrückt von der vermeyntlichen Härte ihres Schicksals, ergiesst sie sich in einen Strom von Gefühlen, deren Tiefe und Lebendigkeit die wärmste Theilnahme in uns erregen. In dieser Stimmung nimmt sie Abschied von der heimischen Flur, und von dem Geliebten, dessen Bild sie vor sich sieht. Vergebens suchen sie ihre Jungfrauen zu trösten. Mit erneuerter Kraft kehrt der Schmerz zurück: schauerlich stellt sich das Bild einer heillosen Zukunft vor ihre Seele, indem sie in die Worte ausbricht: „dumpf braust der Sturm von Süden her;

Der Orkan tobt: ach, hörst Du nicht,
Wie schaurig und verderbenschwer
Die Woge sich an Woge bricht?

Ihr entgegnen die Jungfrauen:

„Oft führet der Sturm, der Verderben gedroht,
Zum sichern Hafen das schwankende Boot."

Allein immer schwärzer sieht sie die Wolken sich über ihr Haupt zusammenziehen; sie ruft:

„Schon netzt mich die Welle; ich rufe laut:
Wer schirmet, wer rettet die hilflose Braut?" —

Sich von aller Hülfe verlassen glaubend, greift sie nach eigenem Schutze; und auf die höhere, in ihrer Brust wohnende Kraft vertrauend, geht sie in eine heilige Zuversicht über. Sie sieht schon den Triumph ihres höhern Selbst über das andrängende Schicksal; und mit festem Muthe ergiesst sich ihr Gesang:

„So stürz' ich denn muthig und siegreich hinab
In des tobenden Schicksals verborgenes Grab;
Auch im Grab' ist Semora noch frey."

Wenn der Tonsetzer uns hier die ganze Kraft seiner Kunst fühlen lässt, indem er uns von dem zartesten Gefühle der unschuldigen Liebe bis zur höchsten Verzweiflung, und von hier in das Gefühl der heldenmüthigsten männlichen Gesinnung führt; wenn er hier, was Rhythmus, Harmonie und Melodie zur Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks darbieten, mit einer ausgesuchten Behandlung der Instrumente verbunden hat: so erhält aber auch die Sängerin eine Gelegenheit, ihre ganze Meisterschaft, sowol im Gesange, als in Action und Declamation darzulegen; und Ref. kennt wenige Scenen, welche Gelegenheit zu einer so reichen und höchst wirkungvollen Gestaltung darböten. Im Einzelnen war es Ref. vorzüglich interessant, zu bemerken, wie der Tonsetzer den Ausdruck der Entschlossenheit in der Stelle: „Auch im Grab' ist Semora noch frey" — in den Eingang der Ouverture verlegte, und so gleichsam andeutete, wie der Mensch durch eine feste, höhere, geistige Stütze, die er in seiner Brust bewahrt, den Sieg über jeden, auch noch so gewaltsamen, äussern Andrang erringen könne, durch welche Seelenstärke sich die Hauptpersonen des Stücks, Scipio und Semora, auszeichnen.

Das darauf folgende Terzett zwischen Semora, Allucius, und dem, bey Semora wachhaltenden römischen Anführer Digitius, ist der schöne Ausdruck sanfter, freundschaftlicher Gefühle, die sich mit höchster Innigkeit ergiessen. — Der folgende Chor der Krieger: „Immer frey und guter Dinge zieht der Krieger durch die Welt" — bringt wieder eine neue, heitere Stimmung in die bisher ernsthafte Situation; und im gleichen Geiste, nur edler und würdiger, ist das Quartett von Scipio, Lälius, Trebellius, und Martius. Das Entschlossene, und die canonische Behandlung, selbst die Kürze des Stücks, und das Rhythmische in der Begleitung, ist sehr gut angewendet. Hierauf folgen noch zwey kurze Chöre der begnadigten Spanier und Spanierinnen, und dann das Finale, welches Semora's und Allucius Dankgefühle, den Beyfall des ganzen römischen Heeres und seiner Führer, nebst den edelsten Erklärungen Scipio's enthält, und mit einem allgemeinen, lauten Jubelgesang sich endigt, der sich sowol durch Heiterkeit, als durch Kraft und Würde auszeichnet.

Indem Ref. diese Anzeige schliesst, glaubt er mit Grund erwarten zu können, dass diese Oper dereinst zu den besten Stücken deutscher Kunst werde gezählt werden; und wünscht im Vornus dem Theater Glück, welches dieselbe zuerst sein Eigenthum nennen kann.

Würzburg.

J. C. Maier.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 13ten November. **Nº. 46.** 1816.

Günstige und ungünstige Lehrzeit.

In dem geistvollen Werk der Madame Stael: *Deutschland* — kommt folgende Stelle vor:

„Man muss unterscheiden zwischen den Studien, die sich auf die Ausübung der Kunst beziehen, und zwischen denen, welche die Theorie des Talents zum ausschliessenden Gegenstande haben. Diese, wenn sie allzuweit getrieben werden, ersticken die Erfindung. Man wird verwirrt durch die Rückerinnerung an alles, was über ein Meisterwerk gesagt worden ist; man fühlt zwischen sich und dem Gegenstande, den man malen will, eine Menge von Abhandlungen über Malerey und Bildhauerey, über das Ideale und Reale; und der Künstler ist nicht mehr allein mit der Natur.“ — „Ohne allen Zweifel ist die Aufmunterung der Geist aller dieser Handlungen: allein durch allzuviel Aufmunterung ermüdet man das Genie, wie man es durch allzuviel Zwang erstickt, und in Dingen, die von der Einbildungskraft abhängen, bedarf es einer so glücklichen Mischung von Hindernissen und Erleichterungen, dass Jahrhunderte vergehen können, ohne dass man den eben rechten Punkt erreicht, wo die Blüthe des menschlichen Geistes in ihrer ganzen Kraft hervorbricht.“

Besonders der letzte Theil dieser Stelle bezieht sich eigentlich auf das, was ich sagen will.

Wem hat sich nicht schon die Alternativ-Frage aufgedrungen: Soll man das Talent (denn ein solches muss *da* angeboren vorhanden seyn, wenn überhaupt von zu erwerbenden Fertigkeiten die Rede seyn soll,) recht mitten in sein Element setzen, und ihm alle Nahrungsquellen öffnen, damit es sich unausgesetzt nähre; oder soll man es verkümmern, zuweilen Mangel, Sehnsucht leiden lassen, damit es gleichsam aus dem Gegensatz und nach dem psychologischen Gesetz: *nitimur in vetitum* — nur desto feuriger nach der Kunst verlange?

Ohne Zweifel jedes nach Umständen und im rechten Maas; aber eben dieses zu treffen, ist ja die Aufgabe!

Wir hören hundertmal im Leben, und lesen es in Biographien, wie angeborne Talente unter sehr beschränkenden Verhältnissen sich zu grosser Vollkommenheit hinaufgebildet haben. In Armuth wuchs der Jüngling heran, die Aeltern drangen auf irgend einen einträglichen Erwerbs-Zweig, sie suchten den Sohn von der brotlosen Kunst abzuhalten, sie brauchten Ueberredung und Zwang: aber dies alles schien seinen Hang, seinen Eifer nur destomehr anzufachen; er weihte sich der Kunst, und wurde ein Liebling der Zeit.

Die meisten Erfindungen im Technischen, die höchsten Virtuositäten im Artistischen sind gewiss von solchen gemacht und erreicht worden, die mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt hatten. Mit den ärmlichsten Werkzeugen sind die grössten mechanischen Künste ausgeführt, auf den elendesten Instrumenten sind die besten Virtuosen gezogen worden, und die Anfänge alles dessen, was uns jetzt mit Erstaunen und Wonne erfüllt, waren, wenn wir die Geschichte fragen, nur gering, und ungünstigen Umständen abgekämpft.

Andererseits kann man aber doch nicht läugnen, dass manchem Talent sein rechtes Element fehlte, dass z. B. manches Kind unmusikalischer Aeltern musikalisch geworden wäre, wenn es von früher Jugend an in der Welt der Töne gelebt hätte: dass vieles, was sich nur mit Mühe lernt, dem Sohn des Künstlers durch das tägliche Treiben seines Vaters gegeben ist, und instinctmässig wird; dass der durch Umstände Beschränkte in Gefahr kommt, in hundert leeren Versuchen sich abzumatten, und dass ihm, der das unter so viel Sorg' und Müh,

Errungene leicht auch für ein Gelungenes hält, vielleicht für immer einer fehlerhaften Manier anklebt, weil er als Autodidaktos guter Muster entbehrte.

Die Quelle aller Kunst im Menschen ist ohne Zweifel Einbildungskraft und Phantasie; und so wie unsere äusseren Sinne, wenn wir die Natur u. das Leben nicht blos oberflächlich anstarren sollen, gleichsam hinausstrebend thätig seyn müssen, so muss auch die Einbildungskraft und Phantasie des Kunstjüngers stets arbeiten, und wechselsweise schaffen und aufnehmen.

Diese Kräfte in dem Zögling immer und vor allem rege und thätig zu erhalten, ist die Sache des Lehrers, und er muss in dieser Beziehung eine deutliche Fühlung von dem innern Zustand seines Zöglings besitzen, um ihn weder vergebens nach Nahrungsstoff schmachten zu lassen, noch ihn damit zu überfüllen.

Zuweilen darf die Schule ihr eigentliches Lehramt etwas lange anhaltend verwalten, damit der Schüler nach Anwendung dieser Theorie, nach Ausübung, nach Urtheil und Lob Verlangen trage: dann aber werde ihm gewährt, seine Versuche öffentlich auszustellen; denn nur dieses kann ihn vermögen, neuen Lehrstoff in sich aufzunehmen.

Es bleibt wol am besten dem Leben selbst überlassen, das kunstliebende Gemüth zuweilen seinem Element zu entrücken, und ihm durch seine Sehnsucht nach Genuss oder Ausübung recht das Herz anschwellen zu lassen. Es wird dadurch nur um so intensiver, und die unsustigliche Liebe durchdringt nur um so mehr alle Theile seines Lebens und Wesens; so dass später seine Kunstäusserungen immer aus den innersten Tiefen der Seele quellen. Der Schule steht aber die unausgesetzte Uebung, der Fleiss wol an, wenn nur immer ein consequentes Fortschreiten, ein Wechsel der Regel und ihrer praktischen Anwendung, der Theorie und Uebung, des stillen Lernens und öffentlichen Ausübens angewendet wird.

Wer Etwas recht lernen will, behauptete jemand, der muss es täglich seine acht Stunden treiben. Aber der Lehrer hüte sich, die Selbstthätigkeit des Schülers dadurch zu lähmen, dass er den freyen Raum seiner Phantasie mit überflüssigen Lehrsätzen ausfüllt, und die schweigsamen Hallen seines Innern mit pedantischen Regeln vollschreyt.

Raphael Mengs ist von seinem Vater zum Maler geschlagen worden. Es ist freylich nicht abzusehen, ob er ohne dieses Ritterschlagen ein besserer oder schlechterer Raphael geworden wäre: gewiss aber ein schlechterer, wenn ihm der Vater, statt des Fortfuchtelns auf gemessener Kunstbahn, das Beste aller Zeiten vor Augen gestellt, u., wie unsere Kunstschulen belieben, ihn angehalten hätte, alle diese Vollkommenheiten strebend zu umfassen und in sich zu vereinigen!

Er möchte dann, so überfüllt, schwerlich auch nur ein Katzenraphael geworden seyn, denn dieser (der verstorbene Maler Mind wurde so genannt) ist durch Liebe zur Kunst und Vorliebe für diese Thierklasse, und durch ungestörtes Studium, wenigstens in seiner Art gross geworden.

F. L. B.

Brief-Fragment.

— — Wir sprachen zuweilen vom beseelten, vom seelenvollen Vortrag in Schauspielkunst und Musik. Heute im Liebhaberconcert hatte ich einmal wieder recht Gelegenheit, an unsere damaligen Foderungen zu denken. Liebe, Freundschaft, Hoffnung, Sehnsucht, Schmerz, Wonne, Entzükken u. s. w. — diese Dinge hörte ich aus allen Kehlen, und aus jeder erhielten sie eine andere Bedeutung. Sie hallen von Munde zu Munde, alle sprechen davon, alles singt sie, der dürftigste Schüler, wie der reichste Meister; und doch, — was ist verschiedener, als die Gefühle, die Leidenschaften, die Regungen des Gemüths, für die immer Ein Name cursirt!

Bey jedem Menschen sind diese Wesen andere; bey jedem sind ja auch die Elemente des Lebens anders gemischt, aus welchen jene Empfindungen hervorblühen. Jener hat schwache Dämmerungen davon: diesem will ein Gefühl die Brust zersprengen; den Einen erregt kaum das Ungeheuere in der Darstellung in seinem Alltagsgefühl: dem Andern weckt ein leiser Ton alle verwandten Lebenstöne.

In keiner Kunst vielleicht fällt dieser Unterschied so sehr auf, als in der Musik; begreiflich, weil ja hier die Bewegungen der Seele am unmittelbarsten zu uns sprechen. Aber leider stört auch hier den sinnigen Hörer die Entweihung der schönen Tiefen der Menschennatur sehr schmerzlich. Menschen, die nur der flachsten und herumhüpfendsten Gefühle fähig sind, singen von

Seelenwonne, Seelenschmerz u. s. w., und tragen das Tiefstempfundene vor, als wäre es blos von der Oberfläche ihres kahlen Wesens und Daseyns abgeschöpft worden.

In dem darstellenden Künstler, dem Sänger u. s. w., muss in dem Augenblick, wo er etwas Leidenschaftliches vortragen will, das, was er je von ähnlichen Gefühlen selbst empfunden, was er bey starkempfindenden Menschen, wenn sie ihm auch, statt der Wirklichkeit, die Kunst vorführte, während ihrer tiefsten Regungen mitfühlend empfand, jetzt gleichsam wieder auferstehen; es muss ihm zur Gegenwart werden. Der Sänger, der sich eines gefühlvollen Vortrags will rühmen können, muss durch Vergegenwärtigen des einst u. je Empfundenen so erregt seyn, dass bis tief hinab, wo durch geheimnisvolle Bande Gemüth und Organismus verbunden sind, die Vibration reiche, und so der Ton aus dem bewegten Innersten beseelt hervorsteige.

Alles Andern muss sich der Künstler entschlagen, aller fremdartigen Gedanken, Absichten, Künsteleyen; ganz auf das, was der pathetische Moment will, sich isoliren; und wenn er sich mit diesem Gefühl erfüllt hat, dieses gleichsam ohne Mittel geradezu an sein geübtes und weiches Organ anschlagen lassen, dass der Ton von seinem seelischen Ursprung Kunde giebt.

Ein solcher Vortrag wird stets die ihm in Harmonie verwandten Herzen finden, ja er wird auch die Schwerruhrbaren zum Mitempfinden zwingen.

Es hat freylich in jeder Zeit nur wenige Erlesene, Sänger und Sängerinnen, gegeben, von denen ein einzelner Ton schon als ein beseeltes Wesen hervordrang, deren Gesang die erstarrte Masse der Welt in lauter Gefühle aufzulösen wusste, so wie das Leben selbst in ihnen ein flüssiges Element, ein klarer, bald ruhig-spiegelglatter, bald aufgekräuselter, bald hochaufwogender See zu seyn schien. Dennoch kann auch der nicht so glücklich Begabte durch Geschmack und rechte Bemühung sehr vieles leisten, wenn er nur in der Ausübung stets auf sein Inneres zurückzukommen weiss. Aber das ist das Leiden in der Kunstwelt, dass so viele Unberufene die herrliche Kunst ausüben: dass Manche, die kaum gut genug sind, das gemeine Daseyn als Handwerk zu betreiben, das erhöhte Daseyn als Kunstwerk darstellen wollen: dass die Meisten nicht viel Tiefes während ihres Lebens empfunden haben, wenig Reinmenschliches, sondern nur ihre unerfreulichen Besonderheiten, u. noch Wenigere es dahin brachten, sich in die Gefühle anderer, höherer Naturen hineinzuempfinden; dass auch das Wenige, was sie in den guten Tagen ihres Lebens gefühlt, mit der Zeit verflogen, oder in ihnen für alle Wiedererweckung erstarrt und verknöchert ist. Die ästhetische Abstraction, das sich Besinnen auf seinen eigenen, innersten Menschen, ist so selten, als die philosophische Rückkehr in sein Inneres.

Ein grosser Theil weiss auch seinen Gefühlen keine Sprache zu geben, aus Unzulänglichkeit des Organs, der Schule, aus Selbstverstummnis oder Unbeholfenheit. Viele gehen im Schlendrian, vielleicht auch in allerhand Geschäftigkeit und Zerstreuung befangen, mit Nachlässigkeit an ihre Darstellungen.

So hat die Welt oft an vielverheissenden u. kostspieligen Kunstanstalten gar nicht viel, und es bleiben nur wenige ächte Kunstmomente übrig, wo ein tiefempfundenes Schönes aus dem Herzen zum Herzen dringt.

F. L. B.

Nachrichten.

Lissabon, den 12ten October. Seit meinem letzten Schreiben hat man sich hier veranlasst gefunden, Mozarts weltberühmten Schwanengesang, sein *Requiem*, zum erstenmale aufzuführen. Der Tod der Königin von Portugall gab diese Veranlassung. Es wurde in zwey verschiedenen Kirchen an zwey verschiedenen Tagen aufgeführt. Da es hier nicht verstattet ist, weibliche Stimmen bey der Kirchenmusik zu benutzen, musste man sich für den Sopran mit einigen schlechten Castraten aus der Patriarchalkirche begnügen. Die Alt-, Tenor- und Bassstimmen waren aber den Sopranen auch eben nicht vorzuziehen; vornämlich intonirten sie alle, mehr oder weniger, unrein. Den Sopranisten Angelelli, der rein und wirklich schön singt, hatte man ersucht, die Solopartie zu übernehmen: da er aber hörte, er müsse auch die Proben mithalten, schlug er's ab. Ohngeachtet nur zwey Proben gehalten wurden, spielte doch das Orchester im Ganzen ziemlich gut. Im Einzelnen blieben die Fagotte einigemal aussen; und statt der Bassethörner, die man, wie wesentlich

sie auch zum Werke und seiner beabsichtigten Wirkung nöthig sind, wol weglassen musste, weil sie in ganz Lissabon nicht zu haben sind — hatte man englische Hörner (*Corno inglese*) genommen, die freylich einen andern, viel weniger feyerlichen und rührenden Ton haben. Uebrigens hatte man das ganze Werk beträchtlich verkürzt. So blieb z. B. die grosse, aber allerdings auch schwere Fuge aus G moll weg. Das Orchester bestand nur aus 12 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncellen, 2 Contrabässen, und den vorgeschriebenen Blasinstrumenten; jede Singstimme war vierfach besetzt. Nach dem *Requiem* wurden Absolucões vom Kapellm. der Patriarchalkirche, Hrn. Leal, gegeben. Ich will die Composition dieser Absolutionen im Allgemeinen gar nicht verachten, im Gegentheil nicht unbemerkt lassen, dass gute einzelne Melodien, ja manche gute ganze Sätze darin sind, die auch Kenntnisse, Ernst und Fleis verrathen: aber das Ganze ist weit eher im Opern-, als im Kirchenstyl geschrieben; und vollends nach Mozarts erhabenem, tief eingreifendem Werke klang sie mager und oberflächlich. Sie mögen selbst urtheilen, wenn ich Ihnen sage, dass ein Chor also anfangt:

Allegro.

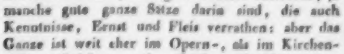

und ein anderer, ganz wie ein Rondo:

Allegretto.

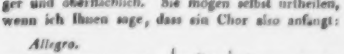

Dennoch wurde diese Musik hier von Vielen der mozartschen vorgezogen, eben weil sie das war, was man von der Oper hier gefällig nennt, und was selbst das Tändelnde nicht ausschliesst. Dies mag zugleich als Beweis dessen dienen, was ich in meinem letzten Briefe von der hiesigen Kirchenmusik und dem Geschmack der Portugiesen in ihr gesagt habe. —

Seit der Mitte des Julius ist die italien. Oper, so wie das portugiesische Schauspiel, der Trauer wegen, geschlossen; und man sagt, es werde dies noch sechs Monate fortdauern: doch sind Privatconcerte unverwehrt. Unter diesen zeichnen sich jetzt vor allen die aus, welche ein hier angesiedelter, angesehener, schwedischer Kaufmann, Herr Deron, in seinem Hause und nur für seine Freunde giebt. Es werden da zwar nur Quartette und Quintette, diese aber mit guter Auswahl und meist trefflich ausgeführt. Haydn, Mozart und Beethoven werden am häufigsten, aber auch hier fast allein in Lissabon, gehört. Hr. D. selbst spielt gewöhnlich zweyte Violin; der eine Giordani, hier der beste Violinist, spielt die erste Violin, sein Bruder, der beste Violoncellist, Violoncell; und zwey Engländer, brave Dilettanten, spielen Viola. Zuweilen nehmen auch andere fremde Dilettanten thätigen Antheil; und unter diesen zeichnet sich vor allen Hr. Torrianni, ein wahrhaft trefflicher Klavierspieler, aus.

Berlin. Uebersicht des Octobers. Den 4ten ward zum erstenmal gegeben: *Der Hund des Aubri de Mont Didier, oder der Wald bey Bondy*, historisch-romantisches Drama in 3 Abtheilungen, mit Tanz, aus dem Franz. übersetzt von Castelli. Ich erwähne dieses Zug- und Kassenstück hier nur wegen der beygefügten Musik vom Ritter v. Seyfried, die mehre sehr gelungene Stellen hat, u. bemerke, dass der Hund des Aubri, welcher von dem, des Hrn. Karsten vom k. k. Theater an der Wien, (so wie einmal die Wirthin Gertrude v. dessen Gattin) gegeben wurde, seit jenem Abende schon öfters über die Bühne gelaufen ist, seine Freunde aber nicht immer mit seinen Kunststückchen zufriedengestellt hat. — Den 10ten gab der kön. bayers. Kapellm., Ritter v. Winter, Concert vor einem sehr zahlreichen Auditorio, in Gegenwart des Königs und der ganzen königl. Familie. Nach einer neuen, inhaltreichen Ouverture von dem trefflichen Meister, sang seine Schülerin, die bayersche Hofsängerin, Dem. Metzger, eine Scena und Aria von Rossini. Ihre Stimme ist klangvoll, und zeichnet sich besonders durch die vollen Mitteltöne aus; ihr Talent im Vortrag und ihre gute Schule gefielen sehr. Dann folgte die von Winter componirte Cantate: *Germania*, die von ihm 1814 zur Bezeichnung und Feyer der grossen Erfolge des deutschen Freyheitskrieges in Musik gesetzt und in München mit entschiedenem Beyfall aufgeführt wurde. Auch hier gefielen mehre einzelne Partien sehr; z. B. Hermanns, von Hrn. Fischer brav gesungene Aria: Nicht der Sturz der Legionen u. s. w., der Chor: Es jauchzen die Völker u. s. w., und das Lied: Wohlan u. s. w. Allein mehre Stellen in der

schönen, von Mad. Schulz wirkungvoll vorgetragenen Arie der Germania: Neues Leben athmet wieder u. s. w., so wie andere Stellen der Trompeten u. s. w., und die, in jene Arie sinnreich verflochtenen drey Chöre der Soldaten, des Landvolks und der Bürger, verunglückten in der Ausführung, da nur eine Probe der, zum Theil schwierigen Composition gehalten worden war. Ein prachtvolles Halleluja schloss das ganze achtungwürdige Werk. — Den 15ten ward zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen zum erstenmal und seitdem noch einmal mit sehr mässigem Beyfall gegeben: *Der standhafte Prinz. Don Fernando von Portugal*, Trauerspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Spanischen des Calderon, übersetzt von Schlegel. Ich erwähne dieses Stück hier wegen der trefflichen, und der Handlung völlig angemessnen Musik vom Kapellm. Gürrlich. — Den 19ten wurde zur Jahresfeyer der Völkerschlacht bey Leipzig zum erstenmal gegeben: *Zaire*, Oper in 2 Abtheilungen, mit Tanz; die Musik vom Kapellm. Winter. Der Text ist nach Voltaire's bekannter Tragödie bearbeitet. Die Musik zeichnet sich durch treue Charakteristik, schöne Melodien und wirkungvolle Instrumentirung aus, und ward unter der *ruhigen und geräuschlosen* Leitung des Kapellm.s Romberg praeis ausgeführt. Die Besetzung war die beste: Hr. Fischer gab den Orosman, Mad. Milder-Hauptmann die Zaire, u. Hr. Stümer den Nerestan. Besondern Beyfall erhielten: die herrliche Ouverture; Zairens Cavatine: Lächelt hienieder u. s. w.: Orosmans Scene und Arie: Was ein liebend Herz begehrt u. s. w.; Nerestans Scene: Ach umsonst, sein harter Sinn u. s. w.; Zairens Arie: Hoch schlägt mein Herz vor Wonne u. s. w., und das Finale; so wie im zweyten Aufzuge der Chor mit Zairens Scene: Zaire zum Tempel u. s. w.; das Duett Zairens und Orosmans: Willst du mein Blut, mein Leben u. s. w.; Orosmans Scene: Hinweg aus meinem Herzen u. s. w., und Zairens Arie mit Chor: Herr, der du mein Herz durchblickest u. s. w.—

Den 24sten gab Hr. Joseph Wolfram aus Wien Concert. Er blies mit vieler Fertigkeit u. ziemlichem Geschmack ins Vortrag ein Flötenconc. von Bayer in Wien, Variationen und eine Polonoise von Fürstenau. — Den 29sten ward als Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen zum Besten der Waisen im Friedrichsstift, deren Väter für das Vaterland fielen, ein Concert veranstaltet. Nach der Ouverture aus Winters *Colmal*, sang Mad. Wranitzky-Seidler eine Scene von Nicolini, und Mad. Milder-Hauptmann mit Hrn. Stümer zwey Duette von Sim. Mayer und Gluck (aus der *Armide*). Hr. Schunke, von der stockholmer Kapelle, blies auf dem Waldhorn ein Adagio und Rondo von Crusael, und die Hrn. Westenholz u. Gabrielsky ein Concertante für Oboe und Flöte, von des erstern Composition. — Den 31sten gaben die Brüd. Bender, aus der kais. rus. Hofkap. zu St. Petersburg, Concert. Der ältere blies ein Klarinettconcert von Crusell, und zeigte einen schönen, besonders zarten Ton und ein seltenes Pianissimo in dem trefflich vorgetragenen Adagio. Dasselbe bemerkte man auch in dem Concert für zwey Klarinetten von Mess, das er mit seinem Bruder spielte, der übrigens mehr Kraft und Dreistigkeit darlegte. Dieser begleitete auch Mad. Bender, Tochter des hiesigen Contrabassisten Rambach, in einer Arie mit Chor und obligater Klarinette von Cavos, kais. russ. Kapellm., ausser der sie noch eine Scene und Arie mit Chor von demselben Componisten sang. Ihre schöne Stimme scheint bedeutenden Umfang und viel Biegsamkeit zu haben; aber Heiserkeit verhinderte die Sängerin, sich ganz zu zeigen. — Hr. Wild, k. k. Hofkapell- und Hofopernsänger zu Wien, hat mehre Gastrollen gegeben; am 15ten den Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, am 23sten den Joseph in Mehuls *Joseph in Aegypten*, (in welchem er die schöne Romanze: Ein Knabe noch war ich an Jahren u. s. w. ganz vortrefflich sang) den 26sten und 30sten den Johann von Paris in Boyeldieu's Singspiel dieses Namens. Er ist unstreitig u. in jeder Hinsicht einer der ersten unter den immer seltener werdenden guten Tenoristen Deutschlands; seine reine, volltönende Brusttstimme ist von bedeutendem Umfang; (er singt bis b ohne Falset;) auch verdienen die grosse Kraft und der Klang des Tons, das schöne Portamento, der einfach edle Vortrag, die grosse Deutlichkeit der Aussprache, sein lebhaftes und richtiges Spiel, ausgezeichnetes Lob. — Dem. Metzger, von der ich vorher sprach, ist auch am 12ten als Myrha in Winters *unterbrochenem Opferfeste* mit Beyfall aufgetreten, und einige Tage darauf mit ihrem würdigen Pflegevater Winter, den wir auch als *gelehrten* Musiker, und trefflichen, herzlichen Menschen kennen zu lernen vielfache Gelegenheit hatten, über München nach Mayland abgereist, wo er für das

nächste Carneval eine neue Oper zu schreiben übernommen hat. Er hat unsern angehenden Bassisten, Sieber, mitgenommen, der unter solcher Führung in jeder Hinsicht viel gewinnen kann u. wird. — Mad. Wranitzky-Seidler ist am 3ten und 22sten als Gräfin in Mozarts *Hochzeit des Figaro*, und am 26sten und 30sten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris* mit verdientem Beyfall aufgetreten. — Hr. Scheible, dessen ich im vorigen Bericht erwähnte, hat am 29sten den Loredano in Paers *Camilla* gegeben. — Den 30sten begannen auch wieder die seit drey Wintern bestehenden, vom Concertmeister Möser veranstalteten Abonnementsquartette, in denen Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, A. u. B. Romberg u. s. w. ausgeführt werden. Nur wird diesmal in jedem 4ten Concert eine ganze Symphonie von Beethoven, Haydn, Mozart u. s. w., ein Gesang-, oder ein Solostück für Pianoforte, Violine u. s. w. und eine Ouverture ausgeführt werden.

Mannheim. Ostern bis Michael 1816. Es ist billig, dass ich das jüngste Erzeugnis unsrer Thätigkeit für Musik als die erste rühme. Die Feyer des 18ten Octobers wurde sehr würdig begangen mit der Auffuhrung eines musikal. Kunstwerkes, welches seinen Rang weit über den gewöhnlichen Gelegenheitstücken behauptet, und in sich einen dauernden Werth trägt. Die Cantate für die Feyer dieses Tages von dem Hofschauspieler Hrn. Kaibel gedichtet, führt den Namen: *das befreyte Deutschland*. Die Musik ist von dem Hofmusicus, Hrn. Frey. Das Ganze zerfallt in zwey Abtheilungen. Die Anordnung gewährt einen, für die ästhetische Wirkung sehr günstigen Contrast. So wie in dem ersten Theile der tiefverhaltene Schmerz über die Unterdrückung des deutschen Vaterlandes der vorherrschende Ausdruck ist, so schreitet im zweyten Theile, über dem Erwachen zum neuen Freyheitgefühle, und über dem Ermannen zum grossen Kampfe, der hehre Geist Teutoniens mit gewaltigem Schritte dem Jubel entgegen, der das Ende krönt. Ich deute die Hauptmomente an, in welchen sich der Gang dieses Werks entwickelt.

Nach einer vorbereitenden, kräftigen Einleitung, regt der Genius die Klage des deutschen Volkes an. Nach einem mit dem Chore untermischten Recitative und einer darauf folgenden Bassarie, stimmt der Chor in einen Klaggesang, dessen Ausdruck so einfach, als eindringend ist. Es ist eine schön bearbeitete Idee, wie die nämlichen Worte dieser Klage:

> Sieh wie so lieblich die Wiesen grünen!
> nicht für uns, nicht für uns! —

in der nachfolgenden Tenorarie von dem begleitenden Chore wiederholt werden; wie der Chor den heitern Sinn des Jünglings, der in frohe Erinnerungen sich traumt, zu sich herabzieht, und wie dieses einzelne Interesse für eine geliebte, verlorne Braut mit der immer wiederkehrenden Klage des Volks um die verlorene Freyheit, in Eins sich verschmelzt. — Die Schlussfuge des ersten Theils hält den Charakter des Ganzen fest, indem sie den Ingrimm des Volks über den Verlust des Heiligsten im gewaltigen Ausbruche erscheinen lässt. — Der zweyte Theil verkündet in dem Erscheinen Teutoniens die Rustung zum grossen Kampfe. In der Sopranarie schreitet ihr hoher Geist glänzend einher. Ihr Aufruf zu den Volkern wird von dem Chore erwiedert, und diese Arie mit dem Chore, gehört zu den gelungensten Bearbeitungen dieser Art. Die ganze Scene ist ein Muster, wie die sogenannte Bravour in dem Gesange behandelt werden soll. Die Stimme glänzt in Figuren, die ihr durchaus angemessen sind; sie bleiben der natürliche Ausdruck einer gesteigerten Empfindung, ohne irgendwo zur Verzerrung zu werden. — Recht originell ist das darauf folgende Duett behandelt, in welchem ein junger Kämpfer von der Geliebten Abschied nimmt, und von ihr zum Kampfe ermuntert wird. Unter der einfachen Instrumentirung tritt die Declamation deutlich und rein gehalten hervor. — Der grosse Kampf rückt nun näher; und recht an ihrer Stelle ist die, durch die eingeflochtene Melodie des schillerschen Reuterliedes erregte Reminiscenz, und die Art, wie der Nachhall dieses Liedes als Motiv des nachfolgenden Schlachtchores benutzt wird. Wohlthuend ist der unvermerkte Uebergang zur rückkehrenden Ruhe, womit sich der Schlusschor vorbereitet. Dieser, an welchen sich ein frommes Dankgebet reihet, schliesst mit einem würdigen Ausdrucke das schöne Ganze. — Das hohe Interesse jedes Deutschen an diesem Gegenstande, und dessen gehaltvolle Bearbeitung, müssen es wünschenswerth machen, dass das Werk öffentlich erscheine, und

in künftigen Jahren zur würdigen Feyer des 18. Octobers nicht nur bey uns, sondern auch in andern Gegenden Deutschlands dienen möge. Ohnehin ist es zu verwundern, dass, so allgemein die Feyer dieser Epoche ist, eine musikalische, ihr gewidmete Bearbeitung noch nicht, wenigstens nicht öffentlich, erschienen ist. Diejenige, von welcher hier die Rede war, hat das besondere Verdienst, dass in ihr nicht blos der Moment eines musikal. Effectes aufgefasst, wie bey gewöhnlichen Schlacht-compositionen: sondern eine tiefer liegende Idee in's Leben gerufen wird. — Hr. Frey, der uns diesen Genuss gewährt hat, hatte schon früher, bald nach seiner Rückkunft von einer Reise nach Wien, uns die Früchte eines gründlichen Studiums und einer reichen Erfindung dargebracht. In einem Violinconcerte aus E dur hat er eine ganz originelle Form entwickelt: in einer Messe aber, die in kurzen Zwischenräumen in Kirche und Concert wiederholt werden musste, sich als Meister auch in diesem Felde bewährt. Wenn dieser junge Künstler zu bescheiden ist, dieses Werk der herrlichen Messe von Beethoven aus C dur gegenüberzustellen, so wage ich es, meine Ueberzeugung auszusprechen, dass unter den neuern Werken keines ist, mit welchen das seine würdiger zu vergleichen wäre. — Wenn ich noch in Erinnerung bringe, was im Berichte des vorigen Sommers von der freyschen Oper, *Jery und Bätely*, Günstiges gesagt worden ist; so ist zugleich die Mannigfaltigkeit gerühmt, in welcher das Talent dieses Künstlers sich darthut, und die Erwartungen des Publicums in Anspruch nimmt.

Auf unserm *Theater* haben diesen Sommer über mehre vorzügliche Künstler Gastrollen gegeben. Ich nenne unter diesen Mad. Krieger, jetzt auf dem darmstädter Theater; Hrn. Gerstäker von Hamburg, und Hrn. Fries von Hannover. Ganz vorzüglich hat aber Dem. Emmicke von Berlin gefallen. Pantomime und Gesang haben durchaus anmuthigen und seelenvollen Ausdruck. Als Fanchon, als Susanne im *Figaro*, als Zerline im *Don Juan* — überall gab sie Gebilde einer lieblichen Phantasie und feinen Ausbildung. — *Così fan tutte* von Mozart wurde in der neuen Bearbeitung, unter dem Namen, *die Zauberprobe*, auch bey uns auf die Bühne gebracht. Sollte sich nicht ein Grund auffinden lassen, warum diese Oper mit allem Aufwande des Genialen, was Mozart so herrlich darlegte, in der Wirkung bedeutend hinter andern seiner Werke, namentlich dem *Don Juan*, *Figaro*, zurückbleibt, und warum jede neue Bearbeitung des Textes, mit oder ohne Zauber, diese Oper nicht ganz in die Reihe von jenen hinaufbringen wird? Ich dachte, der Grund läge darin, weil es der Handlung selbst an *Charakteren* fehlt, welche in den andern Werken Mozarts so kräftig hervortreten, und so musikalisch gehalten sind. Mozart hat zu dieser Oper seinen Text mehr im Geschmacke der Italiener gewählt. Eine leichte Verwickelung, mit irgend einer List geknüpft, genügt dem Italiener, seine ansprechenden Melodien darüber zu verbreiten, und daraus ein gefälliges Kunstwerk zu bilden. Die Verliebten, die Listigen, und die Ueberlisteten gleichen sich in den italienischen Opern so ziemlich überall, und darum geht die Eigenthümlichkeit der *Charaktere* bey dieser Einförmigkeit unter. Eben nach diesem Zuschnitte erscheinen *Alfonso*, die beyden Liebhaber, und ihre Geliebten. Wie ganz anders aber treten die Charaktere im *Don Juan* und *Figaro* ins Leben. Die Handlung ist hier vorhanden, um den Charakter der Personen zu entfalten, nicht die Personen, blos um die Handlung zu beleben.

Von fremden Künstlern besuchten uns ferner die Herrn Schneider und Buschmann von Gotha. Letzterem, als dem Erfinder des *Terpodions*, müssen wir Dank dafür wissen, dass er die musikal. Welt mit einem Instrumente beschenkt hat, welches einen eigenen Wohlklang mit dem besondern Vortheil der Tonschwellung verbindet. Es ist zu hoffen, dass er durch seine neuen Bemühungen die *Stärke* des Tones erhöhen wird, wodurch es der Vollkommenheit näher kommen muss.

Die Concerte der *Harmoniegesellschaft* haben uns mehre erfreuliche Productionen geliefert. Ausser der oben erwähnten Messe von Frey, hörten wir Bergt's, in Leipzig gedrucktes Passions-Oratorium, welches nach einer frühern Aufführung in der Kirche, hier mit erhöhetem Beyfalle aufgenommen wurde. Eine Ouverture von Böhner aus D dur, herausgegeben bey Schott in Mainz, verdient ihrer trefflichen Ausarbeitung wegen vorzügliche Empfehlung. — Hr. Bader, ehemals auf dem münchner Theater, hat auf seiner Durchreise in einer Tenorarie uns einen schönen Genuss gewährt. Seine reine, klingende Stimme, mit vieler musikal. Bildung verbunden, lässt für das Theater bedeutende Ausbeute erwarten. Wir hatten darum gewünscht, ihn auf dem Theater

auftreten zu sehen. — Einer unsrer jungen Künstler, Hr. Nicola, hat sich die schwere Aufgabe gesetzt, eine Ouverture zu *König Lear* zu schreiben. Die Aufführung seiner Arbeit im Concerte hat bewiesen, dass er den Charakter nicht verfehlt hat, und die Kunstmittel gründlich zu benutzen weiss. Sein Unternehmen verdient Aufmunterung. Er möge auch für die Zwischenacte zu diesem unsterblichen Gedicht eigene Tonstücke liefern; so wie überhaupt das Beyspiel Beethovens, in seiner Musik zu *Egmont*, Nachahmung verdient. Es kann ja gar nicht gleichgültig seyn, wie musikal. Vorbereitung und Zwischenspiele im Drama, besonders im höhern, beschaffen sind: je näher sie mit dem Inhalt und Styl des Stücks in Verbindung stehen, desto mehr werden sie als *Kunstmittel* dienen; was sie der gewöhnlichen, planlosen Auswahl nach nicht sind.

Kurze Anzeigen.

1. *Die Merkmale der Liebe — — Duett für Sopran und Tenor, mit Begleitung zweyer Guitarren — — 7tes Werk.* (Pr. 8 Gr.) und
2. *Walses et Polonoises pour deux Guitarres — par Xav. Krebs.* Oeuvr. 8. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Der seit langer Zeit rühmlich bekannte Sänger hat einen guten Einfall gehabt, Stücke mit oder ohne Gesang, für zwey Guitarren so zu schreiben, wie man kleine, angenehme Unterhaltungstücke für zwey Spieler auf einem Pianoforte schreibt. Hr. Kr. hat deren, ausser den hier genannten, noch mehre geliefert, und alle sind darin einander ähnlich, dass sie zwar nicht unerhörte, aber angenehme und passende Melodien, und sehr einfache, leichte Harmonie enthalten, dem Instrumente angemessen, und gar nicht schwer auszuführen sind. Der Gesang, in seiner Einfachheit und seinem äusserst natürlichen Fluss, zeigt überall den lange geübten, erfahrnen Practicus: die Stücke mit Gesang sind daher vorzüglich zu empfehlen.

Recueil d'airs variés pour la Flûte, comp. par G. F. Fuchs. Livr. 1. Livr. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jed. Hefts 12 Gr.)

Jedes Heft enthält drey, meistens bekannte u. beliebte Themata, mit einer namhaften Reihe von Variationen. Diese zeigen, dass der Vf. das Instrument versteht, und die auf demselben jetzt gewöhnlichen, concertirenden Figuren und Passagen kennet und wohl anzubringen weiss. Schon einigermassen geübte Spieler setzt er voraus, u. führt sie nach u. nach zu beträchtlicher Fertigkeit. Manche Figuren, die den Spieler nur quälen, ohne eigentlich Würkung zu thun oder zu würksamen als Vorübungen nöthig zu seyn — Figuren, wie sie ehemals Hofmeister so oft in seinen Concerten anbrachte, sollte man endlich wieder bey Seite legen. Der Verf. hat dies nicht immer gethan, obgleich er sie auch nicht häuft.

Variations pour Pianoforte sur un air russe — — par M. Henkel. No. 6 des Var. à Offenbach, chez André. (Fr. 1 Fl.)

Wieder, u. immer wieder die *schöne Minka!* Hr. H. hat ihn weniger mitgespielt, als mancher, der sich an sie gemacht hat. Zwar muss sie sich nicht selten zu raschen Sprüngen u. Bravoursätzen hergeben, wozu das arme Ding freylich nicht gemacht war: aber Mehres, was Hr. H. nun mit ihr erzeugt hat, ist wirklich etwas Ungewöhnliches, das Freunde finden wird. Dahin rechnet Ref. vornämlich: Var. 3 u. Var. 11. (Var. 6 ist sogar ein militairischer Marsch mit Trompeten gedacht!) Auch einiges Andere klingt gut: z. B. Var. 9. u. 10. Anderes fällt ab; besonders V. 5. Bey dem, nicht eben häufigen Talent, in wirkl. ungewöhnl. Figuren, u. doch ungekünstelt u. fliessend, zu variiren, sollte Hr. H. wol auch gründlicher harmonisch ausarbeiten: seine Satzchen werden zwar auch so v. Mehren nicht ungern gehört werden: diese würden aber dann an Zahl u. Bedeutsamkeit noch beträchtlich zunehmen.

Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. IX.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № IX. 1816.

Erklärung.

Um Missdeutungen vorzubeugen, erkläre ich hiemit, dass die Beurtheilung der von Beethovenschen Schlacht von Vittoria, welche sich, mit G. W. unterzeichnet, in № 143 und 146 der Augustheftes der Jenaer allg. Litt. Ztg. befindet, von mir ist, und meine darunter gesetzt gewesene, unabgekürzte Namensunterschrift nur aus Versehen beym Abdruck ausgelassen worden.

Gottfried Weber.

Anzeige.

Ein vorzüglich guter Violinist, welcher in Anführung grosser Orchester und Musikchöre mehrjährige Uebung, so wie auch einige Kenntnis der Harmonie besitzt, und dermalen als Musikdirektor an einem nicht unbedeutenden Orte angestellt ist, wünscht, um sich in ökonomischer Hinsicht zu verbessern, eine Anstellung als Musikdirektor an einem grössern Ort, oder auch wol als erster Violinist und Concertmeister. Da derselbe vor der Hand nicht öffentlich genannt seyn will, ich aber für seine Geschicklichkeit und Fähigkeit bürgen kann, so können diejenigen, welche einen solchen Mann zu engagiren wünschen, sich in portofreyen Briefen an mich um nähere Auskunft wenden, und dann mit demselben in unmittelbare Unterhandlung treten.

Mainz am 17ten October 1816.

Gottfried Weber.

Pränumerations-Anzeige

von

Filippi, D. A. Professor der italien. Sprache zu Wien, neues vollständiges italienisch-deutsches und deutsch-ital. Wörterbuch 2 Bde gr. 8.

Hiermit haben wir das Vergnügen den Liebhabern der italienischen Sprache anzuzeigen, dass dieses, von dem durch mehrere Schriften über das Studium der italienischen Sprache, namentlich durch seine Sprachlehre rühmlichst bekannten Verf. versprochene Werk unter der Presse ist, und bis Januar 1817 gewiss erscheinen wird. Das Ganze desselben wird aus 2 Bden bestehn, wovon der erste Band den italienisch-deutschen und der zweyte Band den deutsch-italienischen Theil enthält, und zusammen gegen 190 Bogen stark werden.

In einer ausführlichen Anzeige giebt der Verfasser selbst Rechenschaft, was er alles gethan hat, um diesem Wörterbuche die möglichste Vollkommenheit zu geben, wir haben von unserer Seite für schönen und correcten Druck gesorgt, wovon sich ein jeder durch die Probe, die obiger Anzeige beygefügt, und in allen Buchhandlungen zu haben ist, überzeugen wird.

Um den Ankauf zu erleichtern, haben wir einen Pränumerations-Preis von 5 Thlr. 12 Gr. sächs. festgesetzt, wobey wir Privatsammlern bey postfreyer Einsendung des Betrags an uns selbst auf 6 Expl. das 7te gratis zusichern. Dieser Preis dauert nur bis zur Ostermesse 1817, nach derselben tritt der bedeutend erhöhete Ladenpreis ein. Man kann in allen Buchhandlungen darauf pränumeriren.

Im September 1816.

für die Oesterreichischen Staaten
Camesinasche Buchhandl. in Wien
für die übrigen Staaten
Carl Cnobloch in Leipzig.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

(Beschluss aus d. Intelligenz-Blatt № VIII.)

Stolpe, Al. Polonoise p. Pforte. No. 18..... 4 Gr.
Wagner, P. 6 Walzes p. le Pforte I. 1..... 8 Gr.
Weigl, Gius. Overtura nel Melod. Flauboccata p. il Pforte..... 8 Gr.
Winter, P. v. Schlacht Sinfonie mit Gesängen f. d. Pianof. zu 4 Händen arr. v. Friedr. Schneider. 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouvert. p. le Pforte. Op. [illegible] 16 Gr.

Zeuner, Ch. Air russe varié p. le Pforte av. accomp. de Violon et Violoncello oblige. Op. 6. .... 16 Gr.

— 3 Walses et 1 Marche p. le Pforte. Op. 8. 12 Gr.

— Fantaisie p. le Pforte. Op. 9. ..... 12 Gr.

— Polonoise à 4 mains. Op. 10. ..... 8 Gr.

Beethoven, L. v. Adelaide v. Mathison mit Begltg. des Pforte (ital. u. deutsch). ..... 8 Gr.

Blum, C. einfache deutsche Gesänge f. 2 Sopranstimmen mit Begltg. des Pianoforte. 13s. Wk. .... 18 Gr.

— der Zitherschläger, lustiger Gesang mit Begltg. der Guitarre. ..... 8 Gr.

— der Wanderer und die Dryas, Notturno f. 1 Sopran, Tenor und Bassstimme mit Begltg. der Guitarre und des Violoncelle. ..... 8 Gr.

— Balladen, Romanzen und Lieder mit Begltg. d. Guitarre. Op. 15. 2r. Heft. .....

— 4stimmige Walzer f. 2 Tenor u. 2 Basstimmen. 16 Gr.

Bernhard, J. H. C. 6 leichte Duetten f. 2 Singstimmen und 2 Guitarren. ..... 12 Gr.

— der Concertmeister, ein musikal. Scherz für 1 Singstimme mit Begl. d. Guit. Flöte u. Violine.

Catalani, Nel cor più non mi sento etc. (Mich fliehen alle Freuden) varié, av. acc. de Pforte. 8 Gr.

— O dolce concento etc. (Das klinget so herrlich) de l'Op. die Zauberflöte varié, av. acc. de Pforte. ..... 8 Gr.

Fuss, Joh. Gesänge mit Begltg. des Pianof. 23s. Wk. 12 Gr.

Ledesma, M. de, 3 Ariette coll' accomp. di Chitarra e di Pianoforte. ..... 12 Gr.

Portogallo, S. Recitativo ed Aria nell' Op. la morte di Mithridate. (Tesori e cari affetti etc.) coll. acc. del Pforte comp. p. la Sgra Catalani. ... 8 Gr.

— Aria nell' Op. la Semiramide (Firmar vorrei le lagrime etc.) coll' accomp. del Pforte comp. p. la Sgra Catalani. ..... 8 Gr

Seyfried, J. v. 3 Motetten f. Singechöre mit Orchesterbegleitung zum Gebrauch an hohen Kirchenfesten, 1r Sammlung. Partitur. ..... 2 Thlr.

Carulli, Ferd. 3 Sonates soigneusement doigtées p. la Guitarre av. accomp. de Violon ad libit. Op. 47. ..... 1 Thlr.

— les Folies d'Espagne variées de 2 manières p. la Guitarre. Op. 75. ..... 8 Gr.

Carulli, Ferd. 3 Solos p. la Guitarre. Op. 76. . 16 Gr.

Carulli, Ferd. Fantaisie et Variations p. la Guit. sur bon Roi Dagobert. Op. 98. ..... 8 Gr.

— Fantaisie p. Violon et Guitarre sur un air national anglais. Op. 102. ..... 10 Gr.

Prüger, H. Andante e Tema con Variaz. p. il Chitarra accomp. d'un Flauto o Violino. Op. 21. 8 Gr.

Roser, Fr. 6 Variations p. Guitarre et Flûte sur un thème de Hummel. Op. 14. ..... 8 Gr.

Rink, C. H. Orgelstücke, 38s. Wk. 10e Sammlung. 1 Thlr.

Portrait, v. L. v. Beethoven (neue Ausgabe). ... 12 Gr.

— v. G. Paganini. ..... 8 Gr.

— v. G. Tartini. ..... 6 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Cramer, J. B. L'Ambigu, Divertissement p. le Pforte. 14 Gr.

— Introduction et Polonaise pour le Pforte avec accomp. d'une Flute (ad libitum). ..... 12 Gr.

Möser, Ch. Polonaise militaire arr. p. Pforte op. 3. .. 8 Gr.

Ries, Ferd. 8 Variations sur un air de la petite Rosière p. le Pforte op. 56. ..... 10 Gr.

Hummel, J. N. an die Entfernte, Romanze mit obligater Klavier-Begleitung. ..... 4 Gr.

Cramer, J. B. nouveau Rondeau sur un air favori islandois avec un Introduction p. le Pforte. .. 12 Gr.

Weber, C. M. de, Quintette p. Clarinette, 2 Vlons Alto et Violoncelle. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

— Andante Rondo angarese per il Fagotto princip. con grd. Orch. op. 35. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Boieldieu, Ouverture del' Op. la Calif de Bagdad p. Pforte ou Harpe. ..... 8 Gr.

Reichardt, Ouv. p. Pforte de Bertram. ..... 8 Gr.

Nicolo, Ouverture a. der Oper: Joconde, Klavier-Auszug. ..... 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten November. N°. 47. 1816.

Das Registriren der Organisten.

So wichtig auch die Wissenschaft ist, die Orgelregister zum Spiele der Orgel zweckmässig zu verbinden, so wenig scheint im Allgemeinen darauf geachtet zu werden. Meines Wissens ist nicht einmal eine eigene gedruckte Anweisung dazu vorhanden; sondern alles, was darüber gesagt worden, findet sich nur zerstreut in andern musikal. Büchern. Grosse Orgelspieler haben sich begnügt, ihre Schüler praktisch anzuweisen, u. vielleicht geglaubt, dass, wer sich sonst zum Organisten bilden wolle, das Nothigste schon selbst in Büchern aufsuchen, oder durch eigenes Nachdenken, Versuchen und Ueben, ohne theoretischen Unterricht, mit der Zeit erlernen werde. Dies ist auch wol bey Einzelnen der Fall: die Meisten aber werden dabey nichts gewinnen, und diesen möchte ich gern nützlich werden. Freylich muss ich wünschen, dass Männer, wie Seb. und Friedemann Bach, Vogler, Türk u. A. m. dies gethan haben möchten, da diese es weit besser vermocht hatten: aber das ist nun einmal nicht geschehen; und so nehme man geneigt auf, was ich hier gebe, um wenigstens groben Missgriffen in Hinsicht des Registrirens vorzubeugen und angehende Organisten auf das Bessere zu leiten. Vielleicht veranlassen diese Winke Andere zur weiteren und gründlicheren Belehrung. Ich werde

1. die Hauptfehler beym Registriren bemerken; dann
2. die Frage zu beantworten suchen: *Was* kann man durch Registriren erreichen? und zuletzt
3. nachweisen: *Wie* kann man dies erreichen? —

1. Hauptfehler vieler Organisten beym Registriren.

a. Wenn ein Organist seine Freude und Stärke im fast maasgesetzten Spielen des ganzen Orgelwerks findet, und weder Rücksicht auf den Tag, noch auf das zu singende Lied, noch auf die Stärke der Gemeinde nimmt. Er glaubt da gemeiniglich der Gemeinde als ein tüchtiger Orgelspieler zu erscheinen, und achtet nicht darauf, dass er sie damit betaubt und oft zum hässlichen Schreyen verleitet. Es will doch nun einmal ein grosser Theil der Sänger sich selbst gern singen hören; manche wollen wol auch gehört seyn: und so suchen sie den Sturm der Orgel zu überbieten; eben damit wird solch ein Orgelspiel das sicherste Mittel, den guten Gesang, wo er noch anzutreffen ist, zu stören. Hierzu kommt, dass solch ein Spieler die Empfindungen, welche das Lied ausspricht, nicht heben und verstärken kann, sondern sie geradehin unterdrückt. Er handelt also seinem Hauptzweck geradehin entgegen; und vergisst, dass die Orgel ja nicht seinet-, sondern der Gemeinde wegen da ist. Man denke sich z. B. ein Lied, das von Geduld im Leiden, von Sanftmuth, von Betrachtung des Todes u. dgl. handelt, und man mit vollem Werk brausend begleitet, und eben darum mit aller Kraft abgeschrieen wird! Das ist doch wol baarer Unsinn? Und nun beobachte man die Organisten, vornämlich auf dem Lande und in kleinern Städten, und sage dann, ob sich nicht ein Drittheil desselben schuldig macht.

b. Wenn der Organist, wie man zu sagen pflegt, auf gut Glück, also ohne Plan, und ohne auf die Proportion der Register zu und unter einander Rücksicht zu nehmen, so dass Lücken in der Progression derselben entstehen, oder der Kleinen zu viel und der Grossen zu wenig zieht, wodurch der Ton zwar scharf, aber auch zu jung und kindisch wird; oder umgekehrt, wenn er der Grossen zu viel, und der Kleinen zu wenig anzieht, wodurch die Töne zu tief werden, mithin, wegen ihrer wenigern und langsamen Schwingungen

nicht Kraft u. Deutlichkeit genug haben, um den Gesang der Gemeinde gehörig leiten zu können *).

Jede Lücke in der Progression der Register empfindet das Ohr übel, und es müssen die Stimmen, um dies zu vermeiden, in der Regel also angezogen werden: Zuerst 8 Fuss, dann 16, 4, 2, 1; nun die grösste Quinte, die grösste Terz; hernach die kleinere Quinte u. die kleinere Terz; endlich die Mixturen, von der kleinsten (in Hinsicht ihrer Mehrfachheit) bis zur grössten.

Es würde mich für diese Zeitschrift zu weit führen, wenn ich die verschiedenen Verbindungen der einzelnen 8 u. 4füssigen Register zu einander bey einzelnen Fällen berühren wollte: diese muss sich jeder Org., wie ich nachher zeigen werde, aus seiner Orgel selbst herausstudiren, u. ich bemerke hier nur noch im Allgemeinen, dass beym Spiele mit dem vollen Werke, die sanften 8 und 4füss. Stimmen, z. B. Rohrflöte, Flauto traverso, Fugara, Salicional, Salicet u. s. w., wegbleiben müssen, weil ihre Wirkung fast unbemerkbar ist, und sie doch den anderen Pfeifen den Wind rauben. Die Zungenwerke, wenn sie einzeln benutzt werden sollen, müssen stets mit einem anderen Register, und am zweckmässigsten mit einem Gedackte verbunden werden, was besonders bey der *Vox humana*, wie bey jedem lieblichen Zungenwerke, unumgänglich nöthig ist.

c. Wenn der Organist durch gar zu häufige Veränderungen der Register während des Spielens, affectirt wird, indem er so das Einzelne gewisser Zeilen des Liedes ausdrücken will, u. dadurch den Haupteindruck, den der Gesang machen soll, stört oder verfehlt, ja ihm oft geradehin entgegenwirkt, und sich in die sogenannte musikal. Malerey verirrt; was eben hier, weil getrieben, sogar lächerlich, wenigstens abgeschmackt wird.

d. Wenn der Organist während des Gesanges der Gemeinde seinen Launen und Einfällen folgt, um z. B. Versuche zu machen, wie heterogene Register zusammengestellt sich ausnehmen; wenn er deshalb vorsätzlich Lücken in der Progression der Register entstehen lässt, den Effect dieser Zusammenstellungen kennen zu lernen u. dgl. **).

e. Nicht eigentlicher Fehler, wol aber ein Mangel ist es, wenn der Organist im Registriren glaubt alles gethan zu haben, richtet er es so ein, dass die Gemeinde beym Gesange zusammengehalten wird; spielt mithin bey starker Versammlung mit vielen, bey schwacher, mit wenigen Registern.

Diese Fehler und Mängel also muss jeder Organist, der Anspruch auf ein verständiges Orgelspiel macht, vermeiden; sie schaden der guten Sache, und zeigen offenbar, dass er seine Pflichten entweder nicht kennt, oder vernachlässigt; mithin seinem Amte nicht gewachsen ist.

2. Was kann man nun durch Registriren erreichen?

a. Durch eine zweckmässige Auswahl der Register kann man den Vor- und Nachspielen ein erhöhetes Interesse, einen bestimmtern Charakter, etwas allgemein Wohlgefälliges, und sich selbst u. seinen Ideen einen höhern Schwung geben. Man kann damit

b. den Gesang der Gemeinde selbst dann gehörig zusammenhalten, wenn eine ihr nicht ganz, oder auch wol gar nicht bekannte Melodie gesungen werden soll. Man kann

c. den Charakter des Liedes selbst dann bezeichnen u. heben, wenn die Melodie zum Texte in dieser Hinsicht nicht gehörig passt — wie das leider fast in allen neuern Gesangbüchern nicht selten der Fall ist.

d. Bey den Kirchenmusiken kann dadurch das Accompagnement kräftig gehoben, und im Nothfall selbst manches Instrument ersetzt werden, das etwa — wie besonders in kleinen Städten sehr oft — aus Mangel an Spielern, oder aus Mangel an einem Instrumente, das zur Orgel rein stimmt, unbesetzt bleiben muss.

e. Endlich kann man durch eine verständige Auswahl der Register dem Orgelspiele überhaupt Mannigfaltigkeit, Kraft und Würde, oder Anmuth

*) Anmerk. Die tiefen Töne haben bekanntlich grosse, aber sich nur langsam bewegende Luftsäulen: die hohen hingegen, kleine, aber sich schnellbewegende: weshalb denn die Ersten, ohne die Letztern, weniger präcis u. matt erscheinen. Diese hingegen, ohne jene, sind scharf, schneidend und ohne Würde.

**) Anmerk. So löblich das Streben auch ist, die Wirkung verschiedener Zusammenstellungen der Register unter einander kennen zu lernen, so darf dies doch während des Gesanges der Gemeinde nicht geduldet werden, weil dies offenbar in den meisten Fällen Störung hervorbringen wird. Solche Versuche müssen zu anderer Zeit, wie ich hernach bemerken werde, angestellt werden, wo keine Störungen der Andacht möglich sind, und der Organist auch die Resultate seiner Versuche ruhig mit der gehörigen Musse beobachten kann.

u. Lieblichkeit, oder Feyerlichkeit und Trauer geben, das im Liede herrschende Gefühl hervorheben, dadurch die Gemüther in die rechte Stimmung versetzen, in der rechten Stimmung erhalten, u. damit die Gemüther empfänglicher für alle Theile des Gottesdienstes machen.

5. *Wie* kann das hier dem Registriren Zugesprochene, durch dasselbe erreicht werden?

Diese Frage zerfällt in drey andere Fragen; nämlich:

a. Wie — beym Vor- und Nachspiel?
b. Wie — beym Choralspiele selbst, und
c. Wie — bey den Kirchenmusiken?

a. Der Vorspiele (Präludien) fallen während einer gottesdienstlichen Handlung mehre vor:

1. Das, was den ersten Gesang einleitet; 2. das, vor dem Hauptliede, und 3. das, vor dem heiligen Abendmale. Das erste Vorspiel muss gleichsam die Gelegenheit der Feyer verkündigen, und hier eben das seyn, was die Ouverture bey einem Oratorio u. dgl. ist. Es muss den Charakter der Trauer, der Freude u. s. w., je nachdem es die Gelegenheit der Feyer verlangt, an sich tragen. — Der besonnene Organist präludirt z. B. am Weihnachtstage gewiss feuriger, als an einem gewöhnlichen Sonntage: an diesem anders, als an Buss- und Bettagen u. s. w. An einem, durch eine grosse und frohe Veranlassung entstandenen Feyertage wird er gewiss ein lebenvolles Präludium vortragen, wozu er die ganze Kraft der Orgel benutzen wird. So im entgegengesetzten Falle *).

2. Das Präludium vor dem Hauptliede. Dieses muss offenbar ganz nahe dem Inhalte des Liedes entsprechen. Da dies aber natürlich Bezug auf den Hauptgegenstand der gottesdienstlichen Handlung des Tages haben muss, dies Präludium also, wie das erste, z. B. an frohen Feyertagen Kraft verlangt: so ist nicht zu rathen, dass dieses mit ganzer Stärke, wie das erste, vorgetragen werde, weil, wenn das ganze Orgelwerk, besonders wenn es schon an sich starktönend und gross ist, fast während der ganzen gottesdienstlichen Handlung gehört wird, am Ende betäubt, ermüdet und lästig wird. Es wird daher zweckmässiger seyn, bey diesem Vorspiel die Mixturen, sämmtlich, oder wenigstens zum grössten Theile, wegzulassen, und statt ihrer die Zungenwerke zu wählen, die an u. für sich selbst schon einen kraftvollen und feyerlichen Ton haben.

3. Die Communion ist eine Handlung, welche stets für sich allein besteht, und keinen besondern Bezug auf den Tag hat. Die Lieder, welche dabey gesungen werden, drücken Demuth, Liebe aus, oder handeln von Christi Leiden; weshalb sowol das, dem Gesange vorangehende Präludium, als das Lied selbst, nur mit sanften u. gedeckten Registern vorgetragen werden muss.

4. An den gewöhnlichen Sonntagen, wo die Lieder mehrentheils moralischen oder dogmatischen Inhalts sind, und weniger Stoff zu besonderem Ausdrucke bestimmter Empfindungen darbieten, müssen die Präludien einen ernsten Charakter an sich tragen, Gefühle der Andacht erwecken, und

*) Anmerk. Bey dieser Gelegenheit wird folgende Bemerkung, ob sie gleich ausser dem Zusammenhange liegt, gewiss nicht am unrechten Orte stehen. Bey einem solchen, oder ähnlichen, feurigen Vorspiele, muss der Organist, welcher seine eigenen Phantasien vorträgt, alle Besonnenheit zusammennehmen, in seinen musikal. Ideen nicht auszuschweifen, weil er sonst gar leicht, theils durch die kraftvollen Töne seiner Orgel, theils durch sein feuriges Thema, besonders, wenn er vorher seine Ideen nicht sogenau geordnet hat, verleitet werden kann, Ort und Zweck zu vergessen, und in ein wildes oder ausgelassenes Spiel zu gerathen. Der Organist, welcher im Stande ist, seine Ideen zweckmässig zu ordnen, thut gewiss gut daran, wenn er dieselben vorher auf dem Papier entwirft: für diejenigen aber, welchen diese Geschicklichkeit mangelt, wäre es wünschenswerth, dass sich grosse Orgelspieler herabstimmten und für sie Präludien auf einzelne Lieder zu allen Gelegenheiten, zu möglichst mässigen Preisen herausgäben, die ihrer Kraft, ihrer Orgel, wie ihrer Gemeinde angemessen wären, und welche aus den Kirchenkassen angekauft werden müssten, damit auch für die Gemeinden der Dörfer oder kleineren Städte, wohin sich selten ein guter Organist, der gewöhnlich sehr schlechten Gehalte wegen, verirret, die aber gleiche Ansprüche mit den Gemeinden grösserer Städte in dieser Hinsicht haben, gehörig gesorgt wäre. Bey diesen und ähnlichen Präludien wäre es zweckmässig, nicht [illegible] sen Charakter, sondern auch die dazu nöthigen Register zu bemerken; was für angehende Orgelspieler eine gute Schule [illegible]ede. — Wenn es gleich nicht an zweckmässigen und schönen Präludien zu einzelnen Liedern fehlt, indem uns Bach, Marpurg, Albrechtsberger, Kaufmann, Hässler, Müller, Tag, Kerling u. A. m. deren genug geliefert haben: so sind diese doch mehrentheils für angehende Organisten zu schwer, zu theuer zu erkaufen, und für die Gemeinden kleiner Städte oder Dörfer zu gelehrt gesetzt; sie sprechen mehr den Künstler als diese an, statt dass sie verständlich und eingänglich für jeden in der Gemeinde seyn sollten.

die Gemeinde erbauen. Zu dem Ende vermeide man, mit dem vollen Werke zu spielen; auch schon darum, damit es durch den öftern Gebrauch nicht seine Wirkung für frohe Feyertage verliere. Da zu jenen Tagen die Lieder gewöhnlich Bitten zu Gott, Liebe zum Nächsten, christliche Tugend u. dgl. enthalten: so würde das volle Werk auch unzweckmässig angebracht, zweckmässiger hingegen werden sanfte, offene, auch halbgedeckte Register seyn: z. B. Salicional 8 Fuss, verbunden mit Rohrflote 4 Fuss. Flauto traverso 8 mit Fugara 4. Ja selbst eine sanft intonirte *Vox humana* 8. verbunden mit Gedakt 8, in sehr langsamem Tempo, würde nicht ohne schöne Wirkung bleiben.

Im Allgemeinen will ich daher noch bemerken, dass auf Lieder, welche Empfindungen frommer Andacht aussprechen, sanft; Klage- und Busslieder, traurend: Fastenlieder, rührend — also mit, so viel als möglich schwachen und sanften Registern: dahingegen, Grösse und Allmacht Gottes aussprechende Lieder, prachtvoll: Lob- u. Danklieder, munter — also mit Starke u. Kraft vorgespielt werden müssen *).

5. An Trauertagen würde zum Präludium ein gedecktes 16 und 8 füss. Register, diese auch mit einer langsam schlagenden Schwebung oder einem langsam sich bewegenden Tremulanten verbunden, zweckmässig seyn. — Bey Benutzung des Tremulanten ist zu bemerken, dass er einen durchaus gebundenen u. langsamen Vortrag, u. ein strenges Tempo, das er gleichsam selbst angiebt, verlangt. Das Präludium muss aber nur kurz abgefasst werden, weil die gleichförmige Bewegung des Tremulanten den Zuhörer sehr bald ermüdet **).

Wo im Manuale 16 Fuss fehlt, da kann man sich einigermassen dadurch helfen, dass man 8 Fuss statt 16, 4 statt 8, und 2 statt 4 Fuss benutzt, indem man damit, da, wo es auf Gravität des Tones ankommen soll, um eine Octave tiefer spielt. Die Register von 2 Fuss können aber nicht gut als 4 fussige für sich allein benutzt werden, weil dadurch theils der Umfang der Töne nach unten hin zu sehr verengt wird, theils, weil die Register von 2 Fuss selten strenge und zart genug gearbeitet sind. — Sollen 2 Manuale zum Vorspiele benutzt werden, so müssen sie in gleicher Höhe, oder das, was der Spieler zur Begleitung benutzen will, um eine Octave tiefer angezogen werden, weil sonst sehr leicht Fehler in der Harmonie entstehen können ***).

Das zweyte Klavier muss zwar etwas schwächer, wie das erste: doch aber nicht so schwach registrirt werden, dass es durch das erste unterdrückt und unverständlich würde. Zur Führung der Melodie aber, die, wenn sie entweder unbekannt, oder das Lied auf mehre Melodien gesungen werden kann, der Gemeinde vorgetragen werden muss, bedarf es eines hervorstechenden Registers, damit sie den Zuhörern gehörig auffällt. Hierzu dienen die reingestimmten Rohr- oder Zungenwerke; z. B. die Vox humana 8, oder Trompete 8 Fuss, in Verbindung eines Gedackt 8 und 4 Fuss; in Ermangelung dieser, das Cornett 5 fach, Cymbel oder Mixtur mit 8 und 4 Fuss verbunden, am geschicktesten.

6. Das Nachspiel (Postludium) gehört zwar nicht wesentlich mehr zur gottesdienstlichen Handlung, doch kann es derselben zweckmässig angehängt

*) Anmerk. Wenn die Kirche sehr gross, mit einer starken Gemeinde angefüllt, oder für die Verbreitung des Tones nicht vortheilhaft gebaut ist: so muss die vorhingenannte Registrirung durch ein ähnliches 8 füssiges Register verstärkt werden, damit das Vorgetragene nicht unverständlich wird, und ohne die verlangte Wirkung bleibt.

**) Anmerk. Dass das Pedal zum Manuale in richtige Verhältnisse, sowol der Stärke, als auch der Tiefe nach, stehen muss, ist genug zu bemerken. Z. B. im Manuale wäre Bordun 16, Gedakt 8 und Rohrflöte 4 Fuss angezogen, so würde im Pedale ein Principal 16 oder ein Violon 16 Fuss, mit einem sanftintonirenden 8 füssigen Register verbunden, zweckmässig seyn, und ein Register 4 Fuss dazu im Pedale, würde nicht nur gegen das Manual zu stark seyn, sondern die Töne von 4 Fuss würden auch hier und da über die des Manuals steigen, und so dem Gehöre unangenehm werden.

***) Anmerk. Der erfahrne, gewandte Orgelspieler kann allerdings ohne Bedenken entgegengesetzt registriren, und wird die Klaviere mit Nutzen zu gebrauchen wissen. Hierdurch soll aber der angehende Orgelspieler, für den ich dies schreibe, nur einen Wink erhalten, dass die Zusammenstellung der Register sehr mannigfaltig seyn könne, und er ein grosses, weites Feld vor sich hat, auf welchem er, bey genauen Versuchen und Studien, viele angenehme Erfahrungen machen kann.

werden, indem es nicht nur die Leere füllt, die durch plötzliches Abbrechen des Gesanges entstehen würde, sondern auch das Geräusch unterdrückt, welches durch die Herausgehenden entstehen muss, was auf jeden Anwesenden einen unangenehmen Eindruck macht. Beym Nachspiel hat der Organist zwar ein freyeres Feld für seine Phantasien, als beym Vorspiel, doch muss er seinen Vortrag so einrichten, dass der Eindruck die Empfindungen, womit die Gemeinde die Kirche verlasst, nicht vertilgt, sondern vielmehr dieselben erhält. Unverzeihlich würde es daher seyn, zur Zeit der Fasten, oder an Buss- und Bettagen, mit vollem Werke, oder umgekehrt an frohen Festtagen, ein düsteres Nachspiel mit tiefen, oder ein sanftes mit wenigen Registern vorzutragen *).

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Liederkranz auf das Jahr 1816. *Von Hans Georg Nägeli.* Zürich, b. Nägeli. Leipzig, b. Fleischer d. jüng. etc. (Pr. 1 Thlr.)

Rec. glaubt, es gebühre diesem Hefte Lieder eine ausführlichere Anzeige, als gewöhnlich dergleichen Werkchen in diesen Blättern zugestanden werden kann, theils wegen des ausgezeichneten Werths mehrer Stücke desselben, theils weil es als Anfang einer jährlich fortzusetzenden Sammlung zu betrachten ist, theils endlich wegen einer gewissen Eigenheit und Besonderheit desselben, womit die Anzeige selbst am besten angefangen wird.

Hr. Nägeli nämlich ist keiner der Componisten, die sich bey ihren Arbeiten allein ihrem Gefühle, oder ihrer Begeisterung überlassen; sondern, wenn es ihm auch gewiss bey den gelungenern Stücken dieser u. andrer seiner Sammlungen weder an dem Einen, noch an dem Andern fehlt: so überwiegt sie doch, in der Regel, die Reflexion und Kritik, auch da, wo die Arbeit selbst nicht von diesen ausgegangen — was jedoch nicht selten der Fall seyn dürfte. Schiene es unbescheiden u. absprechend, dies geradehin zu behaupten, da so etwas freylich, der Natur der Sache nach, nicht eigentlich bewiesen werden kann: so möchte doch auch dieser Schein wegfallen, wenn man Hrn. N. in der, eben so wohl durchdachten, als gut ausgesprochenen Vorrede vor diesem Werkchen reden hört. Da seine Aeusserungen zugleich diese seine Arbeit selbst genau bezeichnen, und genauer, als Rec. vielleicht es vermöchte, dies, so theilen wir sie hier mit.

Gegenwärtige Sammlung, sagt er, hat den Titel, *Liederkranz*, erhalten, um anzudeuten, dass die hier zusammengetragenen Lieder wirklich in einen besondern Zusammenhang gebracht sind, vermöge dessen eine gewisse Vollständigkeit der *Kunstdarstellung* statt findet, so weit diese in der Liederkunst nach Form, Inhalt und Umfang möglich ist. — — In Hinsicht auf den Text verbreiten sich die Gedichte nach ihrem zusammengefassten Inhalt über die bedeutsamen Verhältnisse des menschlichen Lebens also, dass die Lebensstufen und Lebenserscheinungen so bestimmt als mannigfaltig hervortreten und wechseln: als, Eintritt in das Leben, Anschauung der Natur, Hingebung an die Gesellschaft, Aufopferung für dieselbe, Betrachtung der Vergänglichkeit, Hinblick aufs Unvergängliche und Sehnsucht nach demselben — In Hinsicht auf die Musik finden sich die wesentlichen Kunstausdrucksmittel des *Declamatorischen*, *Cantabela* u. *Instrumentalischen* in mannigfaltiger Verbindung so angebracht, dass in Einem Stück mehr die *Sprache*, in einem andern mehr die *Stimme*, in einem dritten mehr das *Spiel* hervortritt, in einem vierten aber alles stellenweise abwechselt. (Hr. N. spricht dann über die, hier ebenfalls dargebotenen Lieder, die das moralisch-religiose Gefühl wörtlich aussprechen: und fährt dann fort:) Der allgemeine Zweck, der in Hinsicht auf das *gesammte* Publicum immer der erste bleibt,

*) Anmerk. Für diese Zeitschrift würde ich zu weitläuftig werden, wenn ich noch die Verschiedenheiten der Kirchen, in Hinsicht ihrer Grösse und Bauart, der Orgeln in eben dieser Hinsicht und in Hinsicht ihres Standes in der Kirche, die verschiedene Bearbeitung einzelner Orgelregister, die eine fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit veranlassen, auseinandersetzen wollte; weshalb ich mich mit den hier gegebenen Winken, die mir für den angehenden Organisten Stoff genug zu bieten scheinen, begnüge, und glaube, dass ein solcher daraus mit der Zeit die feinsten Nüancen abstrahiren und ihre Register zweckmässig benutzen lernen werde.

ist auch hier, mit diesen *einstimmigen* Liedern zur Beförderung der *Geselligkeit* Hand zu bieten. Die Texte sind so gewählt, dass sie, obwol nicht von der Gesellschaft zumal, doch *in* der Gesellschaft, und zwar von abwechselnden Sängern gesungen werden können. Sie sind vorzüglich für kleinere Kreise geeignet, wo mehre singfähige Personen, die aber nach Anzahl und nach Beschaffenheit ihrer Stimmen keinen Chor ausmachen, zusammentreffen. Solche können sich so durch eine Art von *Liedrapsel* unterhalten, dessen Reiz durch den Contrast der Individualitäten und Verschiedenheit der Organe u. a. m. wesentlich erhöhet wird etc.

Betrachten wir nun diese 24 Lieder, wie das gerecht und billig ist, nach den vom Verf. selbst aufgestellten An- und Absichten, so finden wir, nach des Rec. Urtheil, Folgendes:

Die Absichten sind verständig und würdig: die Ansichten bestimmt, scharf, und vornämlich jene Unterscheidung und Sonderung der wesentlichen Kunstausdrucksmittel im Liede eben so scharfsinnig, als gründlich, auch von allen *guten* Künstlern zwar ausgeübt, von allen *gebildeten* Musikfreunden zwar empfunden, aber, so viel Rec. sich erinnert, von Niemand noch so rund, deutlich und überführend ausgesprochen.

Gegen die Wahl der Gedichte (von Theodor Körner, Wagner, Usteri, Huttinger, Müchler, Arndt, Rosegarten, Matthisson, C. Schreiber, Wessenberg, Voss, Herder, Jacobi, Gries, Hill, Vogel, und eins von einem Ungenannten) lässt sich nichts einwenden. Sie sind, allerdings mehr oder weniger, doch sämmtlich gute Lieder überhaupt; dann, singbar und auch sonst für Musik geeignet; endlich, den besondern Zwecken dieser Sammlung angemessen.

Die musikal. Behandlung derselben in technischer Hinsicht — was man nun so nennet — ist so wacker und sorgsam, wie man das an Hrn. N. gewohnt ist; und nur sehr Weniges, wovon in der Folge Einiges berührt werden soll, kann darüber zweifelhaft, und kaum einiges Wenige tadelhaft erscheinen. — Jedes Gedicht ist in seinem Totaleindruck auf das Gefühl aufgefasst, und auch Einzelnheiten desselben sind, wo sie die en nicht stören, in der Musik benutzt; wodurch denn mehr Mannigfaltigkeit und Individualität für die ein ebrn Lieder herbeygeführt worden ist. Die Declamation ist richtig, nicht selten sehr bezeichnend, zuweilen auch überaus treffend und dadurch tief eingreifend. Das Rhythmische ist mit gründlicher Kenntnis und ausgezeichnetem Fl.i.s bearbeitet, nicht selten auch originell; und scheint die Bearbeitung desselben auch hin und wieder überkunstlich oder etwas künstelnd: so weiss man ja, dass dies, bis es nur Grund in der Sache, und nicht in Willkür oder Caprice, bey genauerer Bekanntschaft mit einem Stück, und bey öfterer Uebung desselben bis zum geartzmässigfreyen Vortrag, sich von selbst auflöset und allmählig verschwindet. Die Schreibart ist besonnen und rein, bis auf wenige Unebenheiten; das Verhältnis der Theile eines Stücks zu seinem Ganzen fast immer wohlgemessen; das Verhältnis der Kunstmittel zum Zweck meistens genugend. Sonach findet sich im Technischen fast nur Grund zu loben; und oftmals — namentlich in der musikal. Darstellung des Rhythmus — müssen Hrn. N's gelungenere Arbeiten jungen Künstlern als Studien, neben dem alten Schulz, und dem Vorzüglichen von Reichardt und Zelter, gar sehr empfohlen werden.

Mehr auszustellen zeigt sich aber in ästhetischer Hinsicht — soll man sich auch hier des gangbaren, obgleich nicht scharf genug bezeichnenden Ausdrucks bedienen; und noch öfter, als etwas auszustellen, bekommt man etwas zu Wünschende, ja zu Erwartende, zu vermissen. Und das kann wol auch kaum anders möglich seyn, da, wo des Künstlers Arbeiten oft mehr eigentliche, im engern Sinn so genannte Aufgaben, als Ergüsse der Begeisterung und des lebendig aufgeregten Gefühls sind; wenn mithin Verstand und Raisonnement die Phantasie und die Empfindung nicht blos zahmen und (im Augenblick bewusstlos) leiten auf die rechte Bahn, sondern in dieser ihnen gleichsam die Schritte vormessen; wenn sie nicht blos mit ihnen gehen, sondern voraus, ja wol auch ihnen kalt entgegentreten. Das aber scheint bey Hrn. N allerdings nicht selten, und besonders da zu geschehen, wo nicht der Dichter entweder durch ganz besondere Kraft den Musiker fast gewaltsam mit hinaufreisst, oder durch sehr bestimmte Leitung auf bezweckt etwas, unmittelbar an besondere musikal. Anordnung oder Ausführung bindet. Bey Uebrigem, Allgemeinem, leichthin Gemüthlichem, — da zeigt sich das Nachtheilige jener Vorzüge am auffallendsten: die Musik wird auf [illegible] nicht eigentlich

tadelhaft, aber doch selten viel mehr seyn, als ein für besondern Zweck brauchbares Exempel, ein blos formliches Ding, kein schon geformtes. — Die zweyte Gattung, wo diese Sammlung Schwache zeigt, und zwar Schwache, von welcher, ob sie mehr natürlich, oder mehr methodisch erzeugt sey, nicht entschieden werden soll — ist die, wo, nach Hrn. N's eigener Bestimmung, das *Instrumentalische*, und mithin das *Spiel*, vornamlich hervortritt. Eben in dieser Gattung, wenn in irgend einer, muss die Phantasie vorwalten, und die Neuheit, und der Reiz der musikal. Ideen: von alle dem aber zeigt sich in den Stücken *dieser* Gattung hier selten etwas; öfters dagegen Trokkenes, Veraltetes, Steifes. Weit vorzüglicher, und weit ansprechender sind daher, im Ganzen genommen, die „cantabeln" Stücke, wo mehr die *Stimme*, und vielleicht noch mehr die „deklamatorischen", wo mehr die *Sprache* hervortritt: und wie dort unverhohlen die Mangel, so werde hier unverkümmert das Lob ausgesprochen. Verschiedene Stücke dieser beyden Gattungen sind wahrhaftig meister- und musterhaft, und sind es in jeder Hinsicht.

Nach dieser Erklärung über das Werkchen im Ganzen, kann man über sein Einzelnes kürzer seyn: und da es weder in des Rec. Art und Neigung, noch, nach dem oben Geäusserten nöthig ist, bey den schwachern Stücken zu verweilen: so mögen diese nun übergangen, und blos die starkern u. vorzüglichern ausgehoben werden.

Dahin gehört vielleicht No. 4., (*der Alpensohn*, S. 9. folg.) ob man ihm gleich weniger Wiederholungen, und die Abänderung mancher matten und trivellen Stellen (z. B. S. 9. Syst. 3, T. 2. folgg., und die verwandten: das „sanselt"... „sanselt", S. 11. Syst. 4, u. dgl.) wünschen muss. Dass die Strophe, welche hier abweichend, *Moderato*, gesetzt worden, abweichend behandelt ward, ist ganz in der Ordnung: ob sie aber, da der Dichter sie den andern, selbst durch das „frey und frank" so nahe gebracht hat, mit Recht so *ganz* abzeichend ausfallen durfte, dass nur höchstens der Eintritt dieser Musik etwas der übrigen Analoges hiesse — das sey hier nur in Frage gestellt. — Weit ausgezeichneter in jeder Hinsicht ist No. V., *des Sängers Lied an den Sternen*. Hier spricht ein zartes Gefühl in lieblichen, keineswegs verbrauchten, auch Jedermann sogleich ansprechenden Tönen; und was es spricht, ist eben das Rechte, vorausgesetzt, der Sänger versteht mit Discretion vorzutragen, und besonders das Hupfende in dem Polonoisenartigen des Stücks zu mildern, so, wie es der Sinn des Gedichts, ohngeachtet manches ebenfalls anmuthig Tondenden in seiner Form, verlangt. — Ganz anderen, ja entgegengesetzten Charakters, aber nicht weniger trefflich, und wol noch eigenthümlicher, ist No. VI.: *mein Vaterland*. So oft dies mit Recht beliebte Lied seit einigen Jahren in Musik gesetzt ist: nirgends erscheint es, bey aller hier nöthigen Einfachheit und gedrangten Kürze, nach unserer Meynung, so ganz getroffen. — Die Hauptmelodie zu No. VIII., *deutscher Trost*; ja auch die Abweichung der fünften Strophe, bis zu „Alles durch" — (etwa abgerechnet, dass der Takt *unisono* „Helden allzu —", in jeder Hinsicht besser in blosen Vierteln, es, b, g, es, ausgesprochen worden wäre —) und dann wieder von da an: Drum, o Herz, verzage nicht — ist so schön, wie jenes No. V., und vollkommen, was es seyn will und seyn soll: aber das Wiederholen des vorhergegangenen Taktes bey neuem Ansatz, („diese halten") dann das, an sich gute, aber etwas gewöhnliche, und darum gewiss nicht geistig Steigernde der Folge, und noch weit mehr die rummelnde Imitation: „fechten durch, halten aus", so wie der ziemlich abgenutzte „Todesbraus": das sind Flecken, und erregen eben in einem sonst so trefflichen Stück nur um so mehr Anstoss. Wäre es nicht unbescheiden, so würde Rec. Hrn. N. rathen, wenigstens die Zeilen, S. 16. letzter Takt, bis S. 17. vierter Takt, umzuschreiben, und die Veränderung dem folgenden Hefte mitzugeben, damit dies Kernlied ohne alle Störung und Abschwächung hervorginge. — In No. IX., *Bundeslied vor der Schlacht*, ist, im ersten Theile, ganz dem Sänger in die Hand gegeben, was aus den einfachen Noten für den Effect werden soll; wir finden das nicht übel, rühmen aber vornamlich die kunstreiche, ungewöhnliche, und dabey doch freye und vollkommen angemessene Behandlung des Rhythmus im zweyten Theile. Die Modulation im zweyten Takt dieses zweyten Theils scheint eben in diesem einfachen Stücke etwas hart. — No. X. *Gebet während der Schlacht*, ist mit gründlicher Kunst und Beharrlichkeit durchgeführt: sollte aber dies Gedicht, eben wegen des Vielerley an starken Gedanken, Empfindungen, Bildern u. Worten, was liedermässige Musik

doch nicht erreichen kann, ohne das einfach Edle der Hauptidee und des herrschenden Gefühls zu verdunkeln — nicht besser ganz einfach-würdig, einfach-gross behandelt werden? Der Schluss ist sehr rührend. — No. XII., *Die im Kampfe Gefallenen*, ist originell aufgefasst und wacker durchgeführt. Es spricht den Kenner und Nichtkenner sogleich, und eben auf die rechte Weise an. Im letzten Takt der 21sten Seite erscheint der Componist genirt: er hätte — und man braucht ihm nicht erst zu sagen, wie? — natürlicher, fliessender, und ohne zu verlieren, was er beybehalten, ohne in das zu verfallen, was er vermeiden wollte, dahin gelangen können, wohin er (S. 25. Anfang) zu gelangen sich vorgenommen hatte. Statt der Figur in der letzten Zeile der Begleitung hätte Rec. lieber nur die Hauptnoten in Vierteln zu empfangen gewünscht, nicht blos der Symmetrie, sondern auch des einfachen, edlen, sanften Ausdrucks wegen. — No. XV., *das Dörfchen*, ist ein originelles, allerliebstes Liedchen — für Geist, Gefühl und Geschmack ganz, was das Gedicht verlangt und selbst enthält. Das gewissermassen Malerische im Basse, S. 52., Syst. 2., giebt der höchst einfachen Melodie nicht nur einen neuen Reiz, sondern auch etwas näher Bezeichnendes. Die Rückkehr der Figur der Begleitung, S. 53., Syst. 2., aus S. 52., Syst. 3 und 4., ist ein glücklicher Griff. Dies kleine Stück gehört sicher unter die vorzüglichsten der ganzen Sammlung und wird wahrscheinlich bald überall beliebt werden. (In No. XVII., S. 55., stehen in den Singstimmen, Takt 3 u. 4. die Sechzehntheilnoten durch einen Druckfehler um eine Terz zu hoch.) — No. XIX., *das Flüchtigste*, ist ein einfaches, liebliches, in schönem Gesang und erwählter Begleitung gleich ruhmlich ausgeführtes; und No. XXIII., *der Einsiedler*, ein noch einfacheres, ganz gemüthliches, treffliches Lied. Die Wendung des Gesanges nach oben, beym Schluss, vor der Wiederholung der letzten Sylben, so wie die Fortführung der Begleitung daselbst, ist wahrhaft eigenthümlich, giebt dem Ganzen einen Anstrich von Neuheit, und macht auch sonst eine schöne Wirkung.

Diese genannten scheinen nun Rec. die vorzüglichsten dieser vierundzwanzig dargebotenen Stücke, und in einem Grade ausgezeichnet, dass Hr. N. für sie ein herzliches Wort des Danks empfangen möge. Was über andere zu bemerken wäre, übergehen wir, wie schon oben gesagt, und aus den dort angeführten Ursachen. Vielleicht wählt Hr. N. aus der Menge solcher Liedercompositionen, die er gesetzt hat und künftig setzen wird, (s. die Vorrede,) in der Folge strenger, und legt nicht alles, was im Augenblick nicht ganz uninteressant, auch für das Bedürfnis dieses oder jenes singenden Individuums brauchbar und selbst nützlich seyn, wogegen auch übrigens die niedere, die grammatische Kritik nichts einzuwenden haben mag — dem Publicum vor, das eben darum, weil es ihn achtet, auch von ihm desto mehr Achtung zu erwarten berechtiget ist. Dass verschiedene Stücke für eine kernige Bassstimme gesetzt sind, ist noch mit Lobe zu erwähnen: zumal da von den deutschen Liedercomponisten für diese, nicht nur überhaupt so vorzügliche und charaktervolle, sondern auch besonders nationale Stimme der Deutschen, verhältnismässig viel zu wenig gesorgt wird.

Das Werkchen ist auf dem Titel mit dem Bildnis Theodor Körners, als des Dichters, von dem hier die meisten Lieder bearbeitet sind, gezieret worden. Das Bild hat Charakter, und ist von Lips brav gestochen, aber fast bis zu gänzlicher Unähnlichkeit verschont. Der Druck, und das Aeussere des Werks überhaupt ist gut; auch der Preis massig. Der zweyte Heft, für 1815. soll noch in diesem Jahre geliefert werden.

Kurze Anzeige.

Trois Quatuors pour Flûte, deux Clarinettes et Basson, comp. — — par L. Ferrari. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thl.)

Kurze Sätze verschiedener Art, in fliessenden Melodien, und mit Kenntnis der, zu angenehmer Wirkung zusammengestellten Instrumente geschrieben. Auszuführen sind sie leicht.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten November. **N°. 48.** 1816.

Recension.

Siebente grosse Symphonie, in A dur, von Ludwig van Beethoven. 92stes Werk. Vollständige Partitur. Eigenthum der Verleger. Wien bey S. A. Steiner u. Comp.

Diese Symphonie, zu deren Erscheinung wir dem gesammten musikal. Publicum mit Freuden Glück wünschen, liefert neue Beweise von Beethovens unerschöpflichem Talent. Es ist dieselbe, von deren glanzender, wiederholt mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommener Aufführung in Wien im vorigen Jahre durch den Correspondenten berichtet, und auch von mehren Eigenthümlichkeiten des Werks, so wie von seinem Effect im Allgemeinen, gesprochen worden ist. Eben darum wird sich der Rec. hier mehr mit einer Beschreibung derselben im Besondern, u. mit Nachweisung mancher ihres Eigenthümlichsten und Vorzüglichsten im Einzelnen, beschäftigen.

Das Werk zerfällt in vier wahrhaft grosse Hauptsätze. Die Einleitung zum ersten Allegro wird gebildet durch ein *Poco sostenuto*, A dur, C - takt. Der geistreiche Componist weiss gleich im Anfange die Theilnahme zu erregen, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu spannen und zu fesseln. Indem das ganze Orchester den vollen und aufs vollständigste ausgesprochenen Accord, A dur, mit einer Viertelnote anschlägt, ergreifen die Hoboen sogleich folgenden Gesang: (Siehe die musikal. Beylage, No. VIII., Beyspiel 1.) Dieser Gesang wird unmittelbar darauf von den Klarinetten, Hörnern und Fagotten frey imitirt, und nach der Dominante hingeleitet. Hier entwickelt die Violinen den zweyten Hauptgedanken in einem Terzenlauf, welchem sich in dem halben Takt die Viola mit der Sexte beygesellt; (S. Beyspiel 2.) welche zwey Themata sodann vereinigt in dieser Gestalt erscheinen, wozu alle Bläser die vollstimmigen Accorde in ganzer Kraft angeben: (Siehe Beysp. 3.) Indem sich der Satz nach C dur wendet, führen Hoboen, Klarinetten und Fagotte folgenden sanften Gesang aus: (Siehe Beysp. 4.) welchen nachher die Saiteninstrumente übernehmen, indess die Bläser mit einer eigenthümlichen Figur dazu accompagniren. Nach einer Wiederholung der obigen zwey Hauptideen, wobey nun auch die Blechinstrumente ihre gewaltigen Halbnoten anstossen, und einer Wiederholung des vorigen Cantabile, jetzt in F dur, machen die Violinen, die erste Flöte u. Hoboe gleichsam neckend, mit einer Verzögerung den Uebergang zum Vivace, welches auf folgendes Motiv gebaut ist: (S. Beysp. 5.) Im 27sten Takt fällt *fortissimo* das ganze Orchester, nach einer Fermate, ein, indem die ersten Violinen mit den Hörnern das Thema ergreifen, die Trompeten und Pauken aber mit den Contrabässen die Viol-stang-Figur der punctirten Achtelnoten durchführen. Nun folgen mehre Nachahmungen zwischen erster Violine, Flote, Hoboe, Fagott und Bass, letztere in der Umkehrung: und eine Modulation nach Gis dur, Es dur und E dur, welche ihrer eigenthümlichen Sonderbarkeit wegen wenigstens im Gerippe hier ein Plätzchen finden soll: (S. Beysp. 6.) Den Uebergang zur Wiederholung des ersten Theils macht ein *Unisono* aller Saiteninstrumente, wozu sammtliche Bläser jedesmal im 3ten Achtel ein durchdringendes E anschlagen: (Siehe Beysp. 7.) Eben so charakteristisch beginnt der 2te Theil, in welchem erst alle Bestandtheile dieses schönen Satzes recht eigentlich entwickelt, und mit des Componisten bekannter Genialität durchgeführt werden: (S. Beysp. 8.) Nach mehren happanten Ausweichungen, und Imitationen in allen Stimmen, bald erweitert, bald verkürzt, tritt nun wieder in der

18. Juli 2.

Tonica das Hauptmotiv ein: aber ganz anders gestellt. Die ersten Violinen nämlich spielen die Grundmelodie, die zweyten schwirren mit den Violen in 16theil-Noten, die Basse arbeiten mit dem Thema in der Gegenbewegung, und die ganze Blasmusik schlägt jeden zweyten Takt kurze vollstimmige Accorde an. Freundlich, wie der helle Abendstern, tritt nach zwey Fermaten, (die Septime auf E und A.) die erste Hoboe mit dem Thema in D dur ein, an welche sich Flöte, Klarinette und Fagott in verschiedenen Tonleitern nachbarlich anschmiegen. Abermals erklingt in voller Stärke das erste Motiv und abermals fremdartig modificirt. Die Primi im Einklang mit den 8 Rohrinstrumenten spielen die zwey Anfangstakte, worauf die Basse unmittelbar die zwey folgenden übernehmen, und, so zu sagen, ergänzen, die Hörner aber die tiefe Dominante dazu aushalten. Nach 4 Takten, welche die Schlussfigur des ersten Theils (jetzt in A dur) in Erinnerung bringen, folgen zwey Generalpausen; dann wird leise ein einsames As angeschlagen, mit seinem Vorschlag, und dem Nachklang der Bläser. Wieder eine allgemeine Pause. Nun treten die Basse in As dur mit jenem Zwischensatz ein, der früher in C dur stand, die Violinen lassen vereinzelt das Thema beynahe nur errathen, und auf nachfolgende originelle Weise kehrt der Tonsetzer nach Hause zurück: (S. Beysp. 9.) indem er mit einer kräftigen, grossen Cadenz, in welcher alle Instrumente die durch das Ganze festgehaltene Figur durchführen, rasch und feurig diesen kunstreich gearbeiteten Satz beschliesst.

Das zweyte Stück bildet ein Allegretto, A moll, Zweyvierteltakt, welches seit der ersten Aufführung in Wien ein Lieblingsstück aller Kenner u. Nichtkenner ist, das auch den, in der Tonkunst gar nicht Unterrichteten innig anspricht, durch seine Naivetät und einen gewissen geheimen Zauber alles unwiderstehlich hinreisst, und dessen Wiederholung bisher noch bey jeder Aufführung mit Enthusiasmus erzwungen worden ist. Nach zwey Takten, von den Bässen stark, bis zum *pianissimo* aber sich verlierend angeschlagen — man kann sagen, *flüstern* die Violen, Violoncelle und Basse folgenden heimlichen Gesang, der um so mehr ganz hier einen Platz verdient, als aus ihm so recht eigentlich das Ganze erschaffen hervorgeht: (Siehe Beysp. 10.) Die erste Variation (wenn ich so sagen darf) dieses lieblichen Thema entsteht, indem die 2te Violin den vorigen Gesang der Viola, in der Mittellage, eine Octave höher, aufnimmt, u. von den übrigen aber auf diese Weise, begleitet wird: (Siehe Beysp. 11.) Indem mit dem 25sten Takt abermals das Thema beendigt ist, tritt die erste Violin mit demselben Motiv ein, der Gesang der Viola wird von der 2ten Violin aopplirt, beyde in der höhern Octave, und die Unterstimmen sind nun so gestaltet: (Siehe Beysp. 12.) Allmählig schwellen die Töne; Hoboen, Fagotte, Hörner und Flöten geben in dem zweyten Takttheil die vierstimmigen Accorde an, und nun, nach diesem gewaltsam und unwiderstehlich aufregenden Crescendo, stürmt das volle Orchester heran. Alle Bläser tragen im Einklang die Oberstimme des Thema vor, Trompeten und Pauken schlagen die Grundnoten an, die erste Violin aopplirt in der hohen Octave die zweyte, diese ist auf dieselbe Weise an die Stelle der Viola getreten, und die Violoncelle bewegen sich abwechselnd mit den Bässen in fortlaufenden Trioletten. (S. Beysp. 13.)

So wie diese im Anfange so einfachen Massen zum Kolosse sich aufgethürmt haben, und, man darf wirklich sagen, furchtbar hervorgetreten sind: eben so lösen sie sich allmählig wieder auf, eben so verhallen sie auch wieder nach und nach, und ein zarter, rührender Gesang in der Dur-Tonart, vorgetragen von einer Klarinette und einem Fagotte, mit einer schwebenden Violinbegleitung und pizzicirten Bässen, erscheint, gleich einem milden Sonnenstral nach einer finstern Gewitternacht. Unter verschiedenen Imitationen der Blasinstrumente, wobey besonders ein E-Horn von Wirksamkeit ist, und mit dieser interessanten Ausweichung, leitet der Componist den Satz nach C dur: (Siehe Beysp. 14.) und von da zurück nach A moll, wo Flöte, Hoboe und Fagott das zweyte, oder eigentliche Contrathema, auf neue Art von den begleitenden Bogeninstrumenten behandelt, durchführen: (S. Beysp. 15.) Bald darauf erklingt auch wieder das Hauptthema, mit einem neuen Contrasubject, fugenartig gestellt, anfangs zwey-, dann vierstimmig, und verkürzt: (Siehe Beysp. 16.) und im grössten *forte* fällt sodann wieder das volle Orchester ein, indem das Quartett den Gesang in vollen Accorden vortragt, die Hörner, Trompeten und Pauken mit ihrem gellenden E dreindonnern, und die übrigen Bläser die laufende Figur des vorigen Contrathema aus-

führen. Noch einmal wird das Gemüth beruhigt durch jenen lieblichen Gesang in A dur, und noch einmal wendet sich der Satz nach C dur, aber wieder mit einer neuen Harmonienfolge: (Siehe Beysp. 17.) Den ganzlichen Schluss machen die ersten 24 Takte, welche nun abwechselnd zu zwey und zwey Takten von sämmtlichen Bläsern vereinzelt vorgetragen werden, und wozu die Saiteninstrumente die Grundaccorde pizzicirend. Indem so Einer dem Andern gleichsam das Wort vom Munde nimmt, verhallt und verlischt mit den Anfangstakten der Harmonie das Ganze.

Die Stelle der Menuett vertritt ein, in Beethovens eigentlicher Manier geschriebenes *Scherzando* u. *Presto*, F dur, Zweyviertelakkt, *Trio, meno Presto*, D dur, äusserst launig und capriciös. Gleich der erste Theil des Presto, der in F anfängt, endigt in A dur: der zweyte ist eine wahre Hasenjagd, voll origineller Wendungen. Das Trio wird eingeleitet durch ein, vier Takte lang gezogenes, verdoppeltes A, welches immerfort die Basis macht, und worüber die Klarinetten, Fagotte und Hörner einen schönen Gesang ausführen. Im zweyten Theil figurirt vorzüglich das zweyte Waldhorn: auch ist die Schlussstelle recht imposant, indem das volle Orchester das Thema durchspielt, und die Trompeten und Pauken immerwährend in der Dominante liegen. Die Rückkehr zum ersten Presto geschieht durch folgende Modulation: (Siehe Beysp. 18.) Nachdem Scherzando und Trio noch einmal wiederholt worden sind, macht der Componist, beym *Da capo* des Erstern, einen *inganno*, berührt abermals mit vier Takten das Motiv des Trio, eilt aber dann rasch zum Schluss.

Im Finale, *Allegro con brio*, A dur, Zweyvierteltakt, spukt wieder ein gewaltiger Muthwille, und alle Instrumente necken sich unaufhörlich. Den Anfang macht ein voller E dur - Accord: dann eine Pause; nun wieder derselbe Accord, aber mit der kleinen Septime: nochmals eine Pause; und jetzt folgen zweymal acht Takte, wovon jeder Theil für sich besonders wiederholt wird, in welchen die ersten Violinen das Thema fixiren, und das volle Orchester mit kräftigen, markirten Noten accompagnirt: (Siehe Beysp. 19.) Bald darauf erscheint dieses Motiv auf folgende Art zertheilt: (S. Bey-p. 20.) Das zweyte Bestandtheil, worauf dieses ganze Stück gebaut ist, macht eine hüpfende, punktirte Figur der Violinen, wobey die wunderliche Begleitung mit ihren Dissonanzen beynahe indisch klingt. (man kennt aus Jones und Dalberg, was damit gesagt seyn soll,) und, dieser eigenthümlichen Gestaltung wegen, einer andern Benennung würdig ist: (Siehe Beysp. 21.) Eben so neu, und ganz überraschend ist die Schlussecadenz des ersten Theils: (Siehe Beysp. 22.) Den zweyten Theil eröffnet der Componist in F dur, berührt im Laufe desselben A moll, C dur, D moll, B dur, A dur, u. s. w., benutzt mit weiser Oekonomie alle contrapunktische Hülfsmittel, um mit wenigem viel zu wirken, und behandelt, wie man es von ihm gewohnt ist, kein Instrument stiefväterlich.

Und somit hätten wir uns denn einer sehr angenehmen Pflicht entledigt, und die Leser dieser Blätter, so viel es der Raum gestattete, wenigstens in einem Contourrisse, mit den auffallendsten Schönheiten dieses herrlichen Werkes im Einzelnen bekannt gemacht. Das Schönste, der Geist des Ganzen, lässt sich hier, wie eingangs, in Worte fassen. Bald wird ganz Deutschland, Frankreich und England unserm Urtheile beypflichten, und uns höchstens den Vorwurf machen, dass wir des Guten viel zu wenig angeführt, überhaupt nicht genug davon gesagt haben. Und bedarf dies einer Entschuldigung, so wird man gelten lassen, dass wir das herrliche Werk so bald, als irgend möglich, gleich bey seinem öffentlichen Erscheinen ankündigen und damit den Musikfreunden gefällig seyn wollten; ein weiteres Eingehen aber, wollten wir jenes ausführen, unmöglich war. — Möge der wackere Verleger uns bald mit der versprochenen zweyten neuen Symphonie (in F dur) beschenken, und überhaupt in diesem kostspieligen Unternehmen nach Verdienst unterstützt werden; was aber bey dem echten und regen Sinn für das wahrhaft Gute in der Tonkunst, und bey der allgemeinen Verehrung gegen B's. Genie, wol nicht zu bezweifeln ist. Die Ausgabe verdient alles Lob. Einige Stichfehler, welche sich trotz aller Sorgfalt eingeschlichen haben, sind leicht zu verbessern. Das Werk erscheint zugleich in allen möglichen Formen arrangirt, eben so, wie die bekannte beethovensche Schlachtmusik, und ist dies aus den Anzeigen der Verlagshandlung bekannt.

Das Registriren der Organisten.

Beschluss aus der 47sten No.

b) Was kann man durch Registriren beym Choralspielen selbst, und wie kann man es erreichen?

Wenn der Organist durch das Vorspielen die Gemüther zum Gesange vorbereitet hat, so kann und muss er jetzt diese Stimmung, in welche er die Gemeinde versetzte, fort- u. festhalten, und die Empfindungen, welche das Lied ausdrückt, heben, beleben und verstärken.

Dies geschieht nun theils durch eine zweckmässige Wahl der Melodie, da wo mehre zu einem Liede, in Hinsicht auf Metrum, passen; theils durch passende, kurze Zwischenspiele, durch ein richtig angenommenes Zeitmass, durch zweckmässige Harmonieen, aber auch durch eine verständige Auswahl der Register*).

Durch solche verständige Auswahl kann 1) der Gesang der Gemeinde, selbst dann, wenn ihr die Melodie wenig oder gar nicht bekannt ist, zusammengehalten werden. — Dies geschieht, wenn der Organist zuvörderst das eine Manual so stark als möglich registrirt, die Melodie darauf führt, diese aber durch ein schwächeres harmonisch unterstützt. Sollte dies noch nicht helfen, so müsste er aus der Noth eine Tugend machen, das ganze Werk anziehen, und die Melodie so lange in Octaven, ohne andere Harmonie, als den Pedalbass, vortragen, bis sie die Gemeinde zu singen im Stande wäre, im welchem Falle aber jede Art des Zwischenspiels wegfallen müsste, damit die Gemeinde durch Nichts gestört würde, was ihr die Auffassung der Melodie erschweren könnte. (Dass solche Fälle nicht eintreten sollten, ist klar: dass sie aber eintreten, wenigstens wo Examinatoren und Prediger nichts von Musik verstehen, ist nicht abzuleugnen.)

2) Durch das Registriren kann der Inhalt des Liedes gehoben, und so der Eindruck desselben auf das Gemüth befördert werden. — Dies geschieht, wenn der Organist zu gutgewählten Harmonieen und zweckmässigen Zwischenspielen seine Register so ordnet, dass der hervorgebrachte Ton die Empfindung eben so, wie der Inhalt des Liedes selbst, anspricht.

Hier muss der Org. sich aber hüten, nicht in die sogenannte musikal. Malerey oder vielmehr Spielerey zu verfallen, und einzelne Sätze oder gar nur Worte bezeichnen und herausheben zu wollen, wodurch die im ganzen Liede herrschende Empfindung gestört, mithin eben das Gegentheil von dem bewirkt würde, was zu bewirken ist. — So z. B. wenn man in dem Verse: Straf' mich nicht in deinem Zorn, grosser Gott, verschone etc. das ganze Orgelwerk benutzen wollte, um den Zorn Gottes auszudrücken. Dies Lied ist ein Busslied, und verlangt durchaus eine so sanfte u. schwache Orgelstimme, als die Stärke der Gemeinde und die Sicherheit ihres Gesanges irgend zulässt. — Hier und da finden sich indess allerdings bey Liedern, die stark vorgetragen werden müssen, einzelne Strophen oder Verse, die einen schwächeren oder sanfteren Vortrag verlangen: so auch umgekehrt. z. B. in dem Liede: Meinen Jesum lass' ich nicht etc., wo jede Strophe mit denselben Worten, als Refrain, schliesst: Meinen Jesum lass ich nicht — zu welchem eine starkere Registrirung zweckmässig ist, indem dadurch der Hauptsatz des Liedes ausgezeichnet und jedesmal gehoben wird. So wäre ferner von dem sanft zu begleitenden Liede: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend — die vierte Strophe: Ehr' sey dem Vater und dem Sohn — kräftig vorzutragen, u. dgl. m. — Statt mehrer Beyspiele mögen einige besondere, hierher gehörige Nachweisungen folgen. — Da ein und dasselbe Register in zwey verschiedenen Kirchen oft sehr verschieden tönt, was theils von der verschiedenen Bearbeitung mehrer Orgelbauer, theils vom Baue der Kirche, ob sie hoch, niedrig, durch Chore oder Pfeiler verbaut ist, ob die Orgel am Ende oder in der Mitte der Kirche steht, ob die Kirche eine Rotunde, eine Kreuzkirche oder ein Oblongum ist, abhängt: so ist es durchaus nothig, dass der Organist die Register seiner Orgel in Hinsicht auf Klang und Effect studirt und ihre Anwendung auch in dieser Hinsicht schnell finden lernt. Ein Register klingt

*) Anmerk. Alles, was ich beym Vorspielen in Hinsicht der Stärke und Schwäche der Register sage, ist auch beym Choralspiele selbst anzuwenden.

z. B: in einer Rotunde heller, als in einer Kreuzkirche, oder in einer Kirche, die sehr mit Pfeilern und Chören verbaut ist. Ist es sanft intonirt, so kann er es nicht für sich in einer grossen, wol gar mit Menschen gefüllten Kirche, allein benutzen: was zweckmässig geschehen würde, wenn die Kirche klein und nicht sehr zahlreich besucht ist. Die Zungenwerke weichen am meisten von einander ab. So habe ich z. B. die *Vox humana* in manchen Kirchen (man verzeihe den Ausdruck) quakend, in andern scharf und schreyend, wieder in andern dünn und ohne Nachdruck gefunden. Am schönsten kam sie mir vor zu Bernau, drey Meilen von Berlin, besonders von C — c, wo sie der Menschenstimme wirklich zum Täuschen ähnlich ist. — Um nun eine Orgel in dieser Hinsicht gehörig kennen zu lernen, ist es durchaus nöthig, zuerst jedes einzelne Register, und dann ihre verschiedenen Verbindungen unter einander achtsam zu versuchen und unter einander zu vergleichen. Darum gehe der Organist fleissig zu seiner Orgel, wenn kein Gottesdienst gehalten wird, und versuche und beobachte da — zuerst die Stimmen 8 Fuss: sie sind der Fonds der Orgel und bey jedem Spiele unentbehrlich. Er trage sich mit jedem einzelnen dieser Register Sätze verschiedener Gattung vor, ziehe hierbey seinen Geist und seine Empfindung zu Rathe, und bemerke sich vorläufig schriftlich den Eindruck, den das Register bey den verschiedenen Sätzen und Spielarten auf ihn machte. Bald wird er finden, dass alle langsam ausprechenden Register, z. B. Quintatön u. dgl., sich nie zum schnellen Vortrage eignen; das Scharfe des Principals wird er bald vom Lieblichen des Salicionals, vom sanften Gemshorn, und diese von den lieblichen Rohrflöten, Flauto traverso u. dgl. unterscheiden und dann gehörig anwenden lernen. Kennt er diese nun, dann verbinde er jeden einzelnen 8 Fuss mit 16 Fuss, später mit 4 Fuss; nun 8. 16 und 4 Fuss u. s. w. und es wird ihm dann einleuchten, dass z. B. das Principal sich zum heiteren Vortrage, die offenen, sanften Flöten zum Lieblichen, die gedeckten zum Sanften und Ernsten, die gedeckten 16 mit 8 Fuss, zum Traurigen und Wehmüthigen, die Zungenwerke zum Pomphaften und Festlichen, die Mixturen zum Munteren und Kraftvollen, die Quinten und Tertien zur Verstärkung, Ausfüllung und Unterstützung der genannten Register eignen. Er wird finden, dass weder die Mixturen, Tertien, noch Quinten, noch 2 und 1-fussige Register, ohne 8 und 4 Fuss beym Choralspiele gebraucht werden können. Er wird ferner bemerken, dass in der Progression der Register keine Lücke entstehen darf, weil diese das Ohr beleidigen würde. So wäre es ein grosser Uebelstand 16, 8 und 1 Fuss, ohne 4 und 2 Fuss dazu zu ziehen. Die Quinten und Tertien werden zur allmählichen Verstärkung auch, zuerst die grösste bis zur kleinsten, und dann die kleinste Mixtur bis zur grössten (d. h. in Hinsicht ihrer Mehr- oder Minderfachheit) angezogen.

Hat der Organist mehre Manuale, so muss er jedes einzeln bey seinen Uebungen wie ein einzelnes Orgelwerk betrachten, und nachdem er sie geprüft hat, sie einzeln zu einander studiren*).

Ferner ist es nützlich, dass der Organist auch den Effect, der einzelnen Register sowol, wie den, der Verbindungen unter einander, nicht nur bey der Orgel, sondern auch den, welchen sie unten im Schiffe der Kirche, da wo der grösste Theil der Gemeinde zu sitzen pflegt, macht kennen lerne. Diesen bey leerer, und bey mit Menschen angefüllter Kirche zu kennen, ist ebenfalls sehr gut; denn ganz anders wirkt die Orge in diesem, als in jenem Fall; anders, wenn man nahe bey derselben steht, oder wenn man sich unter der schweigenden oder singenden Menschenmasse unten in der Kirche befindet. Wer Gele-

*) Anm. Bey solchen und ähnlichen Versuchen wird er finden, dass seine Orgel ein Orchester bildet, das am geheiligten Ort für heilige Zwecke wirksam seyn soll, wozu ihm die Register die Materialien liefern. Wenn er sich seines Zwecks bewusst bleibt, so wird er seine Orgel-Bank nie andern besteigen, als mit dem Vorsatz, seine Pflicht möglichst zu erfüllen, möge es ihrer Kunst und Anstrengung nicht an bedürfen, als wenn es zahlreich ist, aber bemerken, dass das immer unwürdig und pflichtwidrig gedacht ist, so verwöhnen sie sich dadurch, eben wie Prediger, die, bey schwacher Versammlung, lässig extemporiren, so, dass sie hernach, auch bey zahlreicher Versammlung, nichts besseres mehr leisten können. — Uebrigens könne diejenigen Organisten, welche durch ein sehr kleines oder schlechtes Orgelwerk beschränkt sind, diesen Aufsatz zwar wenig anwenden; doch wird es ihnen gewiss in mancher Hinsicht nützen, wenn sie ihn mit Nachdenken durchlesen, und nachdem sie ermogen, was doch auch für sie anwendbar ist, davon Gebrauch machen.

genheit zu solchen Beobachtungen hat, benutze sie ja: wem sie aber fehlt, der benutze die Orgel, so wie sie auf ihn wirkt, wenn er davor sitzt, vergesse aber nicht, dass er auf die Entfernten wirken soll, und dass der Ton mehr verhallt, wenn die Kirche leer, als wenn sie angefüllt ist.

Diese vorläufigen, aber nützlichen Winke scheinen mir hier für meine Absicht auszureichen, und ich gehe nun zu der Frage über:

c) *Was kann man durch Registriren bey den Kirchenmusiken, und wie kann man es erreichen?*

Die Kirchenmusik hat den Zweck, die Feyer des Tages zu erhöhen: soll sie dies, so muss sie nicht nur ihrem Inhalte nach dem Tage anpassen, sondern auch gehörig besetzt und ausgeführt werden können. Beydes ist aber in kleinen Städten, und nun vollends in Dörfern, selten anzutreffen; beydes aber kann durch eine gute Wahl der Register, und durch einen geschickten Organisten, bis auf einen gewissen Grad erreicht werden.

Dies geschieht, wenn 1) so registrirt wird, dass die Instrumentisten und Sänger gehörig unterstützt, aber auch nicht übertönt werden.

2) durch die Wahl von Registern, so, dass der Ausdruck einer Arie, eines Recitativs, eines Chors u. s. w. herausgehoben wird, wie das besonders bey Solopartien der Orgel der Fall ist.

3) An Orten, wo es an Bläsern oder an Blasinstrumenten, z. B. an Flaut. trav., Fagott., Hornern oder Trompeten, die zur Orgel rein stimmen, fehlt, kann ein geschickter Organist dieses durch seine Orgel, wenn er sich nämlich aus der Partitur einen Orgelauszug zu diesem Zwecke anfertigt, ziemlich ersetzen. Ersteres Instrument ersetzt jedes sanftönende Flötenregister; das zweyte, die *Vox humana*, wenn diese durchgeht, und ist das nicht der Fall, so muss an deren Stelle, wenn kein anderes sanftes Zungenwerk da ist, durch ein Prinzipal (bey 8 Fuss, um eine Octave tiefer gespielt) ersetzt werden. Das Horn ersetzt sich dann am besten durch den Flutuan 16 Fuss oder Dulcian 16 oder 32. Im letztern Falle wird es um eine Octave höher gespielt. Die Nachahmung der Trompete findet sich fast an allen mittelmässig grossen Orgeln, und ihr Gebrauch ist einfach. — Wenn dies alles gleich nur Surrogat ist, so ists doch das Mittel, wodurch es möglich wird, in kleinen Städten oder auf dem Lande die Musiken besser aufzuführen, als wenn sie von schlechten Bläsern oder durch unrein gestimmte Instrumente begleitet würden. Es wäre aber sehr zu wünschen, dass eine musikal. Commission bestimmte, wo Kirchenmusik aufgeführt werden konnte oder nicht, u. dass es nicht den unmusikal. Patronen u. Vorgesetzten überlassen bliebe, den Cantor durch Complimente und deren Gegentheil zu zwingen, Musik an Festtagen aufzuführen, wo ihm alle Mittel dazu genommen sind. Dem gebildeten Publicum muss es wehethun, wenn zur Feyer eines christlichen Festes in einer grossen Kirche 3 oder 4 Violinen gewaltsam zerkratzt werden, 6 bis 8 Knaben unrein singen, der einzige Bassist der Cantor ist, der sich, um durchzudringen, Gewalt anthut, und doch nichts Anderes bezwecken kann, als dass er den musikal. gebildeten Theil zum Tempel hinaus treibt: und gleichwol findet sich dies nur allzuoft. — Noch mag bemerkt werden, dass zu solcher Anwendung der Orgel bey Kirchenmusik es räthlich ist, vor dem Anfange der Musik selbst zu registriren, weil während derselben selten Zeit dazu übrig bleibt; und dass es zweckmässig sey, da, wo nur Ein Manual ist, bey jeder Veränderung der Register, diese neben den Noten aufzuzeichnen.

Mögen diese einfachen, nicht den geübten u. erfahrnen, sondern ungeübten und unerfahrnen Organisten bestimmten Mittheilungen nicht ohne Nutzen bleiben; und mögen sich Manner, denen Kraft und Fähigkeit zu Gebote steht, sich der Schwächern und guten Sache anzunehmen, dadurch veranlasst finden, ihnen diese ihre Kraft und Fähigkeit zu widmen! — *Wilke.*

Nachrichten.

Presburg. Um die Liebhaber der Tonkunst in den Sommermonaten für die Auswanderung des Theaterpersonals nach Baden, nächst Wien, einigermaassen schadlos zu halten, hatte der, seines Charakters und seiner musikal. Verdienste wegen gleichschatzbare Professor der Tonkunst, Hr. Heinrich Klein, einen Verein in seinem Hause gestiftet, bestehend aus den hiesigen Künstlern und Tonkunstliebhabern, die sich von Zeit zu Zeit versammeln, um ältere und neuere klassische Musikstücke mit grösstem Fleiss möglichst vollkom-

men darzustellen. Zu solcher Darstellung trugen durch ausgezeichnetes Spiel namentlich bey: der Hr. Oberst Graf von Gyulanyi, die Hrn. Leopold von Blumenthal und Zschokke — jener auf der Violin, dieser auf dem Violoncell —; auf dem Pianoforte, Fräulein Caroline Zechmeister, (eine ausgezeichnete Schülerin Kleins) und Hr. Marschner, ein sehr geschickter und feuriger Spieler. In diesem musikal. Zirkel hatten wir auch das Vergnügen, Dem. Antonie Pechwell aus Dresden, zu hören. Sowol ihre Fertigkeit, als auch ihr Spiel im strengern Satze, sichern ihr das Lob, welches Sie ihr in Ihren Blättern No. 16. d. J. ertheilt haben. Die junge Künstlerin wird überall um so mehr mit derselben Achtung, wie bey uns, aufgenommen werden, je mehr sie mit diesem Talent einen ungewöhnlichen Grad weiblicher Bescheidenheit verbindet. — Noch glaube ich einer, am 28sten Sept. veranstalteten musikal. Abendunterhaltung erwähnen zu müssen; nicht eben, weil in derselben ein 5jähriger Knabe, Otto v. Praun, ein Quartett von Rode (Es dur) spielte, u. durch seinen Bogenstrich und eine für dies Alter ungewöhnliche Taktfestigkeit zu schönen Erwartungen berechtigt; als vielmehr, weil wir zugleich einiges Neue von der Composition des, in der musikal. Welt nicht unrühmlich bekannten Hrn. Joh. Fuss (der eine Zeitlang als Kapellmeister der Oper am hiesigen städtischen Theater vorstand, und seit einigen Wochen wieder nach Wien zurückgekehrt ist,) zu hören bekamen. Darunter zeichnete sich aus: eine Ouverture zu Schillers *Braut v. Messina*, arrangirt für 2 Pianoforte zu 8 Händen; Variationen über den Canon aus der Oper, *der Augenarzt*, ebenfalls für 2 P.forte zu 8 Händen, u. eine Geist und Herz ansprechende Composition zu einem Gedichte der Louise Brachmann: *Elysium*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Letztes Stück wurde von ihm selbst am Klavier begleitet und von Dem. Henriette Klein, der Tochter des Professors, mit innigem Gefühl vorgetragen.

B

Mancherley.

Aus Wismar schreibt man uns, dass im Laufe des Sept. eine feyerliche Aufführung der *Schöpfung* Haydns, welcher am andern Tage ein zweytes, aus vermischten Stücken bestehendes Concert folgte, dort stattgefunden hat. Die Besetzung, durch Künstler und Liebhaber, war sehr zahlreich, die Ausführung gelang über Erwarten, der Zufluss von Zuhörern aus der ganzen Umgegend war so gross, dass das Unternehmen zu einem wahren, würdigen und frohen Volksfeste ward. Die Aufführung geschahe in der Hauptkirche; der Ertrag ward, nach Abzug der Kosten, zu deren Besten verwendet. — Auch in Nordhausen war ein ähnliches, musikal. Volksfest veranstaltet. — Von Norden in Ostfriesland ersucht uns ein stimmfähiger Musikfreund, das Publicum auf den Stadtmusic.. Hrn. Remmers, in Jever, und seine beyden Söhne aufmerksam zu machen. Der sehr geschickte Vater hat diese Knaben von 12 und 13 Jahren, zu schon jetzt so ausgezeichneten Violinisten ausgebildet, und sie sind überdies so talentvolle und wohlgeartete Naturen, dass von ihnen, unter nur einigermassen begünstigenden Verhältnissen, sehr viel zu erwarten steht. — Des Grossherzogs von Hessen königl. Hoh. haben den wahrhaft verdienten Mannern, Ihrem Hofkapellmeister, Hrn. Wagner, und Ihrem Concertmeister, Hrn. Mangold, das Ritterkreuz Ihres Verdienstordens verliehen und eigenhändig überreicht. — Der Hr. Verf. eines uns zugesandten Aufsatzes über den Musikverein in Carlsruhe beliebe sich uns zu nennen, indem wir sonst von seinen Mittheilungen, wie gut sie auch geschrieben sind, u. wie gründliche Einsichten sie zu verrathen scheinen, keinen Gebrauch machen können. Es ist und bleibt, wie wir oft erklärt haben, unsre Maxime, von allem, was uns über Personen und Persönliches geschrieben wird, nichts drucken zu lassen, wovon wir nicht den Verf. kennen, und was, wird es nöthig, dieser nicht zu verantworten sich verbindlich macht. Mögen manche andere Institute anders verfahren, möge selbst durch unsere Weise manches nicht Uninteressante ungedruckt bleiben: wir wollen jenes nicht anschuldigen, und dies bedauern, aber unserm Vorsatz können wir darum nicht untreu werden; und je länger wir in unserm Fache wirksam sind, je mehr sich eben damit unsre Erfahrungen erweitern, je mehr finden wir Gründe, bey dieser Treue zu verharren.

Kurze Anzeigen.

Variations pour le Pianoforte — — par Gelinek. No. 82. à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 12 Gr.)

Wem wären von den 81 frühern Variation-Suiten des Hrn. G. nicht mehre bekannt! So kennet man auch diese; denn sie sind jenen — die besten und die geringsten ausgenommen — gleich. Behende Klavierspieler, und vielleicht noch mehr Klavierspielerinnen, werden sie nicht ohne Nutzen für ihre Fertigkeit üben, und sich dabey nicht langweilen. Sie sind über einen Marsch von Kanne, oder vielmehr über das sehr gefällige Trio desselben, (jener wird als Einleitung vorangestellt,) geschrieben, mit einigen, freyer, u. stets munter auslaufenden Sätzen bereichert, und eigentlich zu tadeln zu dem ganzen Werkchen nichts, als ein Paar sehr incorrecte Stellen, die ein so vielgeübter Componist sich nicht hätte entschlüpfen lassen sollen.

Pot-pourri pour le Violoncelle, av. accomp. de deux Violons, Alto et Basse, par J. J. F. Dotzauer. Oeuvr. 33. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Ein kurzes, als freyes Präludium behandeltes Adagio führt zu einem Thema aus Mozarts *Entführung*, das einigemal variirt wird, worauf, nach bravourmässigem Excursus, ein voglersches Thema eintritt, das wieder einigemal variirt wird; dann folgt ein kurzer, concertmässiger Schluss. Das Ganze ist ein schweres Concert-, oder vielmehr Virtuosen-Stück, womit sich ein *sehr* geübter und auch für das Künstlichste geschickter Spieler hören lassen kann. Als Musikstück an sich kann es Ref. nicht eben ausgezeichnet finden. Die genaue Bezeichnung der schwierigsten Applicaturen, der Stricharten etc. wird dem Studirenden nützen. Die andern Instrumente sind sehr leicht behandelt.

Nachtrag zu der Liedersammlung von J. J. Hess. — — in Musik gesetzt von H. G. Nägeli. Zürich, b. Nägeli.

Es sind nur vier Lieder, deren eines schon in der Sammlung selbst mit anderer Musik abgedruckt steht. Hr. N. sagt, man habe zu diesen Liedern *ganz* einfache und leichte Melodien gewünscht. Diese hat er nun allerdings gegeben: aber gewiss dabey auch selbst empfunden, wie ausserst schwer es sey, so, und doch auch eigenthümlich und bedeutend zu schreiben. Im letzten Liede scheint ihm dies am meisten geglückt zu seyn; dem ersten, noch mehr aber dem zweyten, hilft der höhere Aufschwung nach, der in der letzten Zeile genommen wird. Dies zweyte Lied greift durch diese wenigen, aber eben da vollkommen an ihrer Stelle abgebrachten Noten, wirklich an's Herz. So etwas, wie unscheinbar es Manchem erscheinen möge, macht Niemand ohne Geist und Gefühl; u. selbst, — mit diesen, schwerlich ein blos zuweilen glücklicher Empiriker.

Concertino pour le Pianof. av. accomp. d'Orchestre ad libitum, comp. par — — A. Fodor. Oeuvr. 21. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 3 Fl.)

Hr. F. hat dies kleine (nicht kurze) Concert ganz in der Weise geschrieben, wie Steibelt seine concertirenden Sonaten. Diese kennet Jedermann. Was diesen zum Lobe oder Tadel gesagt werden muss, wäre auch von diesem Concert zu sagen, bezöge man sich nicht besser darauf. Junge Frauenzimmer mit ziemlicher Fertigkeit der Hände, (vielmehr, nur der rechten Hand,) werden es mit Vergnügen und nicht ohne Nutzen spielen. Das ganze Orchester kann allenfalls wegbleiben: besser ists aber freylich, das Quartett dazu zu nehmen; doch sind für die, welche ein Uebriges thun wollen, auch noch 2 Hörner, 2 Hoboen, u. — Pauken aufgesetzt, von denen man dazu- oder davonthun kann, was beliebt. Das heisst doch, sich nach der Decke strecken! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

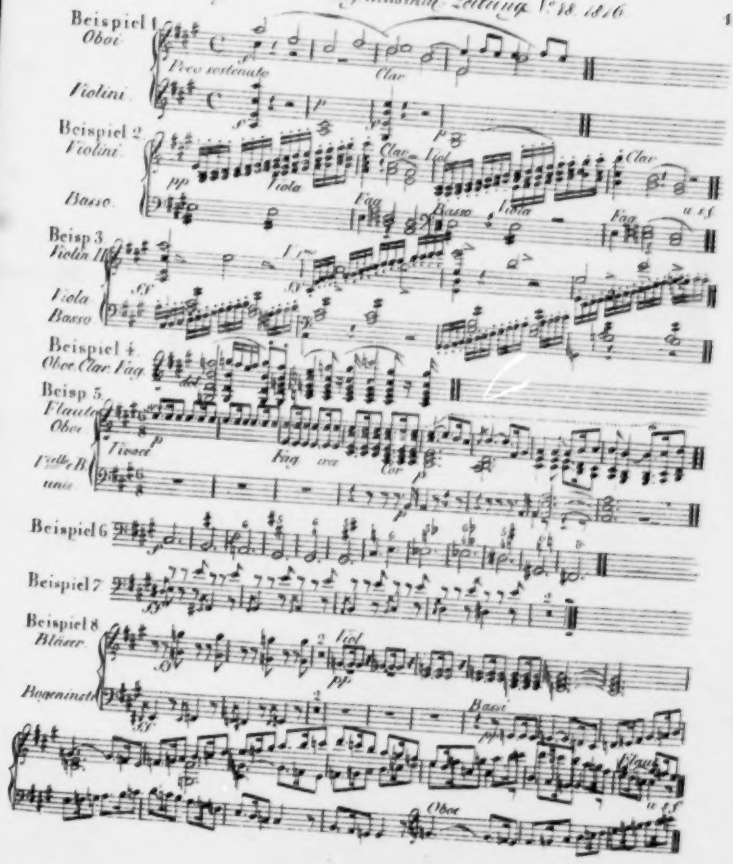
Beispiel 1
Oboi
Violini
Beispiel 2
Violini
Basso
Beisp 3
Viola
Basso
Beispiel 4
Beisp 5
Flauto
Oboi
Beispiel 6
Beispiel 7
Beispiel 8
Bassi
Oboe

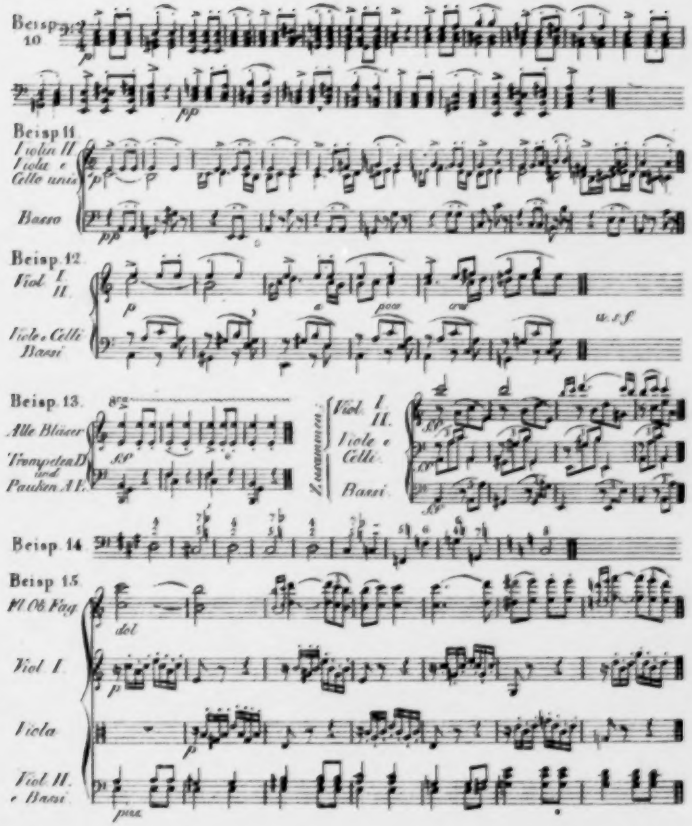
Beisp. 10
Beisp. 11
Violin II
Viola e
Celle unis
Basso
Beisp. 12.
Viol. I.
II.
Viole e Celli
Bassi
Beisp. 13.
Alle Bläser
Trompeten D
und
Pauken A I.
Zusammen
Viol. I.
II.
Viole e
Celli
Bassi
Beisp. 14
Beisp. 15.
Fl. Ob. Flag
Viol. I.
Viola
Viol. II.
e Bassi

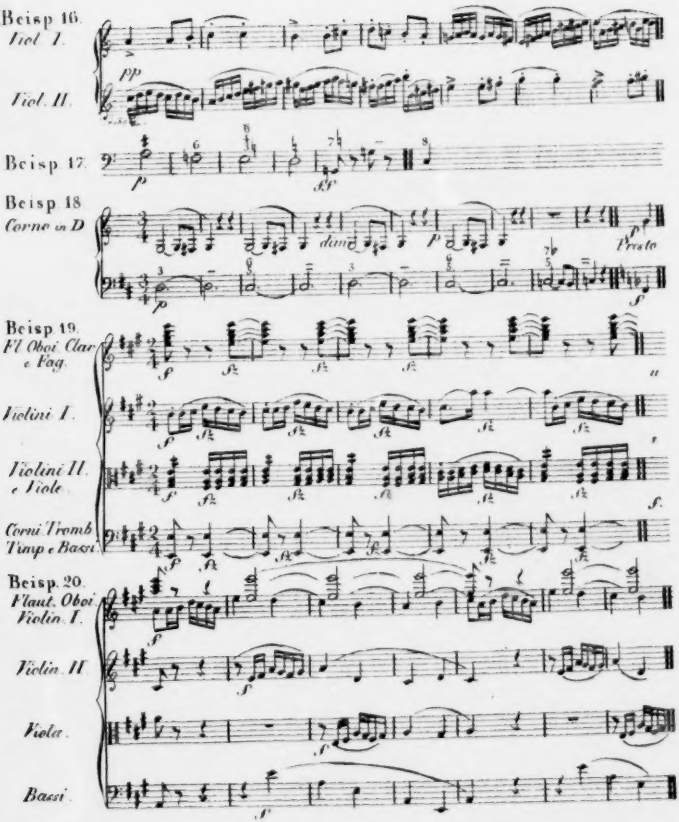
Beisp. 16.
Viol. I.
pp
Viol. II.
Beisp. 17.
p
sf
Beisp. 18.
Corno in D
dim
P
Presto
p
f
Beisp. 19.
Fl. Oboi Clar. e Vag.
f
Violini I.
Violini II. e Viole
Corni Tromb. Timp. e Bassi
Beisp. 20.
Flaut. Oboi Violin. I.
Violin. II
Viola.
Bassi.

Beispiel 21.

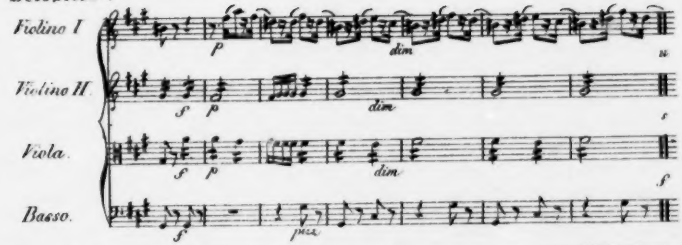

Beispiel 22.

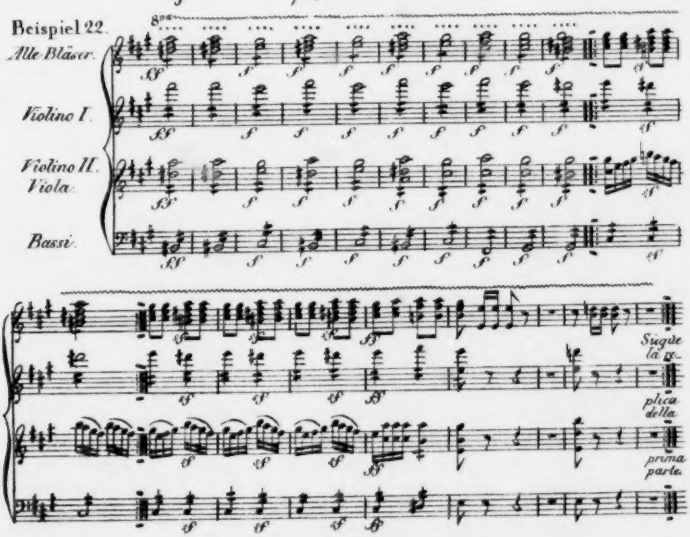

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten December. N°. 49. 1816.

Recension.

Missa pro defunctis, manibus parentum praeceptorumque suorum, Mich. et Jos. Haydn, nec non F. X. Weissauer, d. d. d. ab equite Sigism. Neukomm. Lipsiae, sumptibus Peters. (Pr. 5 Thl.)

Rec. hat hier über ein Werk zu sprechen, das in mehr als einer Hinsicht unter die ausgezeichnetsten gehört, welche die Tonkünstler unsrer Tage hervorgebracht haben; und wird sich dieser seiner Verpflichtung so sorgsam und gewissenhaft entledigen, als wenn der achtungswürdige Neukomm, statt dass er in Rio-Janeiro die Kapelle des Königs von Portugal und Brasilien anführt, hier, Mann zu Mann u. Freund zu Freund, vor ihm stäse. Für die Leser dieser seiner Beurtheilung will er nur zuvor bemerken, dass er, um nicht durch Wiederholungen den Raum zu verschwenden, das übergehet, was der einsichtvolle und unparteyische Correspondent dieser Zeitung in Wien, über dies Werk, bey der ersten, feyerlichen Aufführung desselben in der Kaiserstadt, gesagt hat, und was die, denen daran gelegen, im vorigen Jahrgange leicht nachschlagen können. Das Wenige und nicht Bedeutende, wo er in seinem Urtheile von jenem Kunstkenner abweicht, wird dann der Achtsame selbst bemerken, und zwischen uns beyden entscheiden.

Das oben genannte Werk ist nämlich jenes, das, über den gewöhnlichen, in seiner Art so herrlichen Kirchen-Text: *Requiem aeternam dona eis, Domine* — bey den feyerlichen Exequien Ludwigs XVI. von Frankreich, während des wiener Congresses, mit so grosser Wirkung aufgeführt, und damals in allen öffentlichen Blättern, ohne Ausnahme, aufs lebhafteste gepriesen wurde. Es mag immerhin bey jener Aufführung Manches *den* Werke zu Gute gekommen seyn und seine Wirkung erhöhet und verstärkt haben, was ihm selbst nicht angehört — die, jeden Herz erschütternde Veranlassung, die hohe Versammlung, die feyerliche Handlung während u. zwischen der Ausführung, (welche besonders der Folge vieler, fast nur mehr oder weniger langsamer Sätze das Monotone benehmen konnte,) die sehr starke Besetzung, u. zwar durch die trefflichsten Künstler und Liebhaber jener, an solchen überreichen Stadt, (welche ebenfalls gerade bey diesem Werke, seinem Styl, und manchem Schwierigen für die Ausführung, von Wichtigkeit seyn musste —) — dies mag immerhin seyn: das Werk kann und wird dennoch, auch ohne solches Begünstigende, überall, wo man es nur, wie es gemeynet ist, vortragen hört, von würdiger, und in mehren Hauptsätzen von grosser, tiefer Wirkung seyn und bleiben; zugleich aber auch einen unwiderleglichen Beweis von des Verfs. seltenem Talent und ausgezeichneter Kunsteinsicht, so wie ein treffliches Hülfmittel zum Studium des ächten Kirchenstyls abgeben.

Das Erste, was hier bemerkt werden mag, ist eben dieser eigene, durchgehends festgehaltene Styl. Hr. N. hat nämlich, ohne Verzichtleistung auf Originalität, sogar dem fast überall entsagt, was, schon seit Leonardo Leo, wie vielmehr seit etwa funfzig Jahren, ohne Anstoss in den Kirchenstyl aufgenommen worden; ja, er hat geflissentlich manches Verschollene und Obsolete in Melodie und Harmonie aus älter, deutscher und italiänischer Vorzeit herübergenommen — wie jetzt mehre geschickte Maler, mit mehr oder weniger Gewinn für ihre Kunst, desgleichen thun. Dieser Styl, und die feste Haltung in demselben, verdient bey unserm Meister überall grosse Achtung, und im Einzelnen nicht selten Bewunderung, selbst wenn er ihn — eben wie jene malerischen

Nachbildner — zuweilen ins Künsteln verleitet hat; oder auch, wenn nun hier das neu wieder aufgestellt wird, was wenig an sich, sondern nur als Beyspiel kindlicher Einfalt, Naivetät, und — Unbeholfenheit früherer Zeiten gefallen kann: was mithin, soll es verstanden werden und anziehen, durchaus verlangt, dass man in die besondern wissenschaftlichen, nicht blos in die allgemeinen künstlerischen Au- und Absichten des Meisters eingehe. So wenig der Rec., wie wol jeder unbefangene Kunstfreund, wünschen kann, dass dies letztangeführte Verfahren in der Tonkunst Mode werde, wie es in der Malerey, und zwar in Italien und in Deutschland, eben jetzt gewissermassen Mode geworden: so weit ist er doch entfernt, demselben, wo es, wie hier, mit Geist, Geschicklichkeit und vielem Fleiss ausgeführt ist, achtbare Anerkennung zu versagen, oder auch das Gute zu vergessen, das daraus, wenn gleich mehr indirect, als direct, auf die Kunst im Allgemeinen einfliessen muss — indem es nicht nur ihr neuen Stoff zuführt, (das vergessene Alte ist ja neu,) sondern auch die Künstler zu einer gewissen klaren und strengen Ansicht ihres Vorhabens, zu einem gewissen Ernst, zu Beharrlichkeit und grossem Fleiss, und zu Concentrirung ihrer Talente und Geschicklichkeiten auf enge, fest abgesteckte Kreise nöthigt. Und ist eben das jedem Zeitalter ersprieslich, so ist es dies wol doppelt, dem, (wie Schiller es ausdrückt) „des genialen Volks," das es immer nur laufen lasst, wo und wie es laufen will, und darüber, mit allen schönen Naturgaben, selbst zerfliesst in formlose Kraftäusserungen, und in alleiniges Ringen nach dem, was *im* Augenblick *für* den Augenblick Effect macht. —

Die Anordnung des Werks und die Verwendung der Kunstmittel in demselben sey das Zweyte, was wir bemerken wollen. Der Componist hat die Worte der Todtenmesse in ihrer grössten Ausdehnung, wie das bey jener ganz vollständigen Feyer nöthig seyn mochte, sonst aber heutiges Tages nicht mehr, oder doch nur sehr selten noch üblich ist, in Musik gesetzt; so dass man hier fast ein Viertheil mehr Text findet, als selbst in Mozarts *Requiem*. Dass dies die Aufgabe, da alle hier anzuregende Empfindungen einander nahe verwandt sind, erschwerete, braucht kaum angemerkt zu werden: noch viel mehr wurde sie aber dadurch erschwert, dass Hr. N. das ganze Werk blos für Singstimmen — die er in zwey Chöre, einen grössern und einen kleinern, vertheilt") —, die wenigen Instrumente aber (Orgel, Inventiontrompete, oder, in deren Ermangelung, Klarinette, vier Hörner und drey Posaunen) nur jene unterstützend, erleichternd, kaum in einigen Stellen für sich entschieden wirkend schrieb, und dann, statt der gewöhnlichen Präludien auf der Orgel, kurze (und vortreffliche) Zwischenspiele jener Instrumente beyfügte. Hierbey, und, wir wiederholen, bey der Länge des Textes, bey der nahen Verwandtschaft des Inhalts der einzelnen Sätze gegen einander, bey dem, nach aussen hin streng begränzten, nach innen eng zusammengehaltnen Styl, scheint nun einige Monotonie fast unvermeidlich; u. betrachtet oder hört man das Werk, wie es nun daliegt, als Musikstück für sich, so ist auch nicht zu läugnen, dass man etwas Monotones empfindet, wie reich und mannigfaltig auch die Verschiedenheiten des Einzelnen — in den Ideen selbst, in deren Anordnung und Ausarbeitung, u. auch in der Benutzung aller hier gezählten Kunstmittel — seyn mögen. Es scheint dies Hr. N. selbst bemerkt zu haben; und deshalb giebt er in der kurzen Vorrede einen Fingerzeig, welche Sätze, finde man das Ganze zu lang, am besten wegbleiben könnten. Ob nun aber, wenn das Werk nach dem kirchlichen Ritus bey feyerlichen Todtenmessen, öfters durch Handlung u. s. w. unterbrochen wird, auch noch jenes Monotone empfunden werden möchte: darüber will Rec. nicht entscheiden, indem er es so nicht gehört hat, u. man sich, beym blossen Hinzudenken des Mangelnden leicht täuschen kann — wie Niemand besser weiss, als eben, wer nicht wenig Erfahrungen hierüber an sich und Andern gemacht hat. Gewiss aber scheint, dass das Ganze gewinnt, wird es, beym Gottesdienste, mit der vom Verf. vorgeschlagenen Abkürzung, bey andern Aufführungen aber nur theilweise, etwa auf dreymal, gegeben — wo dann am passendsten die zweyte Abtheilung mit dem Offertorio: *Domine Jesu Christe* —, die dritte, mit dem *Sanctus*, begonnen werden möchte. — Der melodische Theil

*) Anm. Ist der erste Chor nicht sehr stark besetzt, so wird es gut, und, nach des Rec. eigener Erfahrung, für die Wirkung sehr vortheilhaft seyn, wenn der zweyte nur von guten Solostimmen ausgeführt wird. Wo ihm dies zweyfelhaft auszuführen scheint, wird er in der Folge bemerken.

des Werks ist, wie das der *also* gewählte u. modificirte Kirchenstyl verlangt, der an sich minder hervortretende: doch sind der wahrhaft sprechenden Melodien viele, u. auch an wahrhaft schönen fehlt es nicht; der harmonische Theil aber ist bey weitem vorherrschend und am rühmenswürdigsten, in Eigenthümlichkeit, Kunst, Gelehrsamkeit, und auch in der Wirkung. Dass der Componist der contrapunktischen Schreibart, wie jetzt Wenige, mächtig ist, zeigt sich eben so leicht, als dass er zuweilen (wie schon oben erwähnt) künstelt, und auch den Sängern, in Hinsicht auf Notentreffen u. Tonfestigkeit, viel zumuthet. Gewisse besondere Eigenheiten, der Melodie sowol, als der Harmonie, werden in der Folge erwähnet werden. — Die beyden Chore wechseln in einzelnen Sätzen, treffen aber auch öfters zusammen, ohne jedoch eigentlich achtstimmig zu werden. Vielmehr beschränkt sich der Verf. auf die gewöhnlichen vier Stimmen, mit alleiniger Ausnahme des *Agnus Dei*, das von vorn herein sechsstimmig gesetzt ist. Dass der Satz vollkommen rein sey, braucht bey Hrn. N. kaum angeführt zu werden; wol aber, dass auch die Führung der Stimmen, etwas weniger in Hinsicht auf natürlichen Gang und Fluss, mehr aber in Hinsicht auf die Organe der Singenden, überall reiflich erwogen sey u. oft, meisterhaft sich zeige. Das Letzte war um so schwieriger, je ungewöhnlicher, ja hin und wieder seltsamer die Modulationen, und selbst zuweilen schon die Themata sind. — Dass der Verf. das so leichte und naheliegende Hülfmittel, von aussen her Mannigfaltigkeit in diese vielen, mehr oder weniger langsamen Sätze zu bringen; das Mittel, die Chöre mit einzelnen Solos, begleitet vom Chor, mit zweystimmigen, dreystimmigen Solos, mit einzelnen Sätzen blos für hohe oder blos für tiefe Stimmen u. dgl. wechseln zu lassen, verschmähet hat: das geschahe wol wegen der nächsten Bestimmung des Werks für sehr grosse Kirchen u. sehr zahlreiche Versammlungen. Sonst würde eine solche Anordnung dem Ganzen, ja dann auch einzelnen Hauptchören, die am meisten und entschiedensten hervortreten sollten, sehr vortheilhaft gewesen seyn. (Eben dies verstand doch unter allen Meistern im Kirchenstyl keiner so vollkommen, wie Handel.) — Uebrigens herrscht, was die Dauer der einzelnen Sätze anlangt, durch das ganze Werk eine Oekonomie, die man nicht blos eine kluge — in Hinsicht des Total-Effects — sondern auch eine weise nennen kann — in Hinsicht auf Verhältnisse der Theile gegen einander: so dass, was, dem Plane des Ganzen in Dichtung und Musik nach, nicht entscheidend wirken sollte, ganz kurz behandelt, nur das Entscheidende breit ausgeführt, und so alles, gleichsam zu grossen, aus verschiedenen Auftritten bestehenden Scenen, mit Geist gruppirt ist.

Dies ist es, was Rec. über das Werk im Ganzen voraus erwähnen zu müssen glaubte, um nun, bey Betrachtung der einzelnen Sätze, kurz zu seyn, und nicht oft dasselbe wiederholen zu müssen. Leser, denen daran gelegen, und besonders, die das Werk studiren wollen, mögen, ohne weitere Nachweisung des Rec., dies voraus Erwähnte, beym Anblicken oder Anhören jedes einzelnen Satzes gegenwärtig behalten und vergleichen.

Requiem — ein einfacher, edler, andächtiger Satz, wo beyde Chore sehr gut wechseln. Er ist für sich, und zugleich als Einleitung zum Ganzen, zu rühmen.

Te decet — Choral, dem die alte, gregorianische Melodie zu Grunde liegt, und der deshalb, besonders in einigen cadenzirenden Ausgängen, etwas wunderlich klingt.

Requiem — zum Theil wiederholt. *Kyrie* und *Christe*, im Charakter demselben nahe verwandt, übrigens weiter ausgeführt und im Ausdruck gesteigert. Mehre Eintritte der Stimmen, besonders des Basses, sind eingreifend und meisterlich. Was hier dem zweyten Chore zugetheilt ist, eignet sich vorzüglich zum vierstimmigen Solegesang. —

Dies irae — soll mehr durch Masse, als durch Ausarbeitung kräftig wirken. Dem Rec. erscheint dies gar zu absichtlich, und namentlich der weitspringende *Unisonus* nicht zu loben. So etwas, wie es unter den Neuern besonders Reichardt öfters schrieb, (die Alten hüteten sich davor stets,) zeigt immer mehr: das will ich! als: das leist' ich! Freylich möchte jeder, der Mozarts *Dies irae* kennt, fast verzweifeln, wenn er denselben Worte in Musik setzen soll; und so greift er, dem Vergleichen vorzubeugen, lieber nach Sonderbarem u. blos Auffallendem.

Tuba mirum — gut; wenn auch, in der Wirkung nicht besonders ausgezeichnet: die Modulation sehr ungewöhnlich und kunstreich: zum Theil schwer zu intoniren: bey dem, gewissermassen (und rechtmässig) gemalten Worten: *dum*

resurget creatura — meisterhaft, und von da an auch effectvoll.

Liber scriptus — ein kurzer, schöner, kanonischer Satz für den zweyten Chor, der ebenfalls, wo es thunlich, mit Vortheil nur von vier Stimmen vorgetragen werden wird. Die Bindungen u. Verflechtungen der Stimmen sind, wie sichs für diese Schreibart gebührt, und wie sie nur ein Meister liefern kann.

Judex ergo — ganz kurzer, kräftiger, Chor, an welchen sich passend das *Quid sum miser* — anschliesst. Dieser innige, demüthige Gesang ist dreystimmig, ohne Basse: es gilt auch von ihm, dass er mit Vortheil Solo gesungen werden kann, und zwar mit Vortheil für ihn selbst, wie für den folgenden, sehr kräftigen und tief eindringenden Chor: *Rex tremendae majestatis* — dem es nicht eben zum Vorwurf gemacht werden soll, wenn er im Anfange einigermassen an Mozart erinnert. An ihn schliessen sich nahe, der kurze Satz: *Quaerens me* — und der etwas längere: *Ingemisco* — Sie sind beyde würdig und das Rechte ausdrückend, wenn sie auch für sich nicht besonders hervorstechen.

Confutatis maledictis — hat auch Anfangs einige Aehnlichkeit mit dem mozartschen, u. dringt besonders durch das *Voca me* — an's Herz. Uebrigens ist hier, mit Recht, alles möglichst zusammengedrängt.

Oro supplex — ist etwas länger gehalten, und, sowol im Ausdruck, als auch in der herrlichen, u. doch nur einfachen Ausarbeitung, einer der rühmenswürdigsten Sätze des ganzen Werks. Jeder, der dies Stück gut ausgeführt hört, sey er Kenner oder nicht, wird sich tief ergriffen u. gerührt fühlen; auch eben auf die rechte Weise gerührt. Dabey ist alles für die Sänger leicht auszuführen, und der Fluss der Stimmen musterhaft. — Damit schlösse sich nun, nach der Rec. oben angegebner Abtheilung, der erste Abschnitt, und schlösse sich auch für das Gefühl aufs befriedigendste. —

Offertorium. Domine Jesu Christe — würdig, und, wenn auch einigen andern Sätzen ziemlich nahe verwandt, doch von erwünschter Wirkung, bis zu den Worten: *Sed signifer* — wo Hr. N., man dürfte wol sagen, nicht sowol sein Kunstwerk fortsetzt, als vielmehr ein Kunststück anbringt, das er zunächst um seinetwillen geschrieben, und wozu ihn am allerwenigsten das schöne, sanftfreundliche Bild des Textes veranlasst haben kann. Er liefert nämlich einen förmlichen Cirkel-Kanon, der denn, wie das die Gattung mit sich bringt, etwas arg in den Tönen wühlt, und sehr schwer, ja vom Chore, und ohne dass die Orgel allen mitspielt, fast unmöglich sicher getroffen und rein intonirt werden kann. Dem Rec. scheint dabey nur zu loben, dass Hr. N. noch das vermocht, nicht aber, dass er es eben hier gethan. Er mag das auch selbst gefühlt und darum das ganze *Offertorium* noch einmal, auf ganz andere Weise geschrieben haben, (wovon sogleich weiter gesprochen werden soll) was aber dann die treffliche Fuge: *Quam olim Abrahae* — ausschliesst, die der Rec., als eines der vorzüglichsten Stücke des ganzen Werks, nicht missen möchte.

Vor derselben geht noch her das *Hostias et preces* — ein einfacher, andächtiger, in die Seele dringender Chor, mit welchem sich dann jene Fuge sehr passend verbindet. Diese nun ist streng und kunstreich, dabey aber überall klar, u. keineswegs ohne Wirkung gearbeitet: auch sind die Eintritte gut gehoben, und die Stimmen natürlich fliessend gesetzt. Mit weitreichender Uebersicht, wie sie nicht durch Kunst-Gelehrsamkeit allein, sondern nur durch entschiedenes Talent, mit jener vereinigt, erreicht werden kann, lässt der Verf. bey den Worten: *Fac eos transire* — ein neues, auf den ersten Anblick ganz disparates Fugenthema eintreten, führet dieses gehörig durch die vier Stimmen, und fügt nun, wo es zum zweytenmal durch den Sopran ergriffen wird, das Thema der ersten Fuge, als Gegensatz, im Basse herbey, worauf er nun beyde, vereinigt zu einem kunstreichen Ganzen, mit einander, u. doch nicht undeutlich oder schwülstig, in vielfaltiger Mischung und Umgestaltung sich rühmenswürdig ergehen lässt, auch durch alle aufgewendete Kunst den frommgläubigen Worten keine Gewalt anthut. Gegen das Ende, wo nicht nur das Tempo, sondern zugleich die Kraft festgehaltener Harmonie gesteigert erscheint, wird die Wirkung durchgreifend u. selbst glänzend.

Am Schlusse des Werks findet man nun aber, wie schon erwähnt ist, eine zweyte Composition der Worte des *Offertorium* beygelegt. Sie unterscheidet sich in Anordnung u. Haltung ganz von allem Uebrigen, obwol sie dem Kirchenstyl im Allgemeinen treu bleibt, u. nur hin u. wieder, besonders in den cadenzirenden Stellen, Figuren beybringt, welche dieser erst in neuer Zeit angenommen hat.

Die ganze Composition ist schön, und, mit Seele vorgetragen, von ausgezeichneter Wirkung; doch weit mehr, wenn sie für sich, oder doch durch gottesdienstliche Handlung von dem Uebrigen getrennt, als wenn sie in unmittelbarer Folge von jenem gegeben wird — was daher gar nicht zu rathen seyn möchte. Sie besteht aus zwey Sätzen: einem ausgeführten Solo für eine Sopranstimme — die ihr Vorzüglichstes in schöne Mitteltöne, Portamento und einfach edlen Ausdruck setzt — mit Begleitung der obligaten Orgel und eines einzelnen Contrabasses; und einem, sehr wirksam sich anschliessenden, einfachen, sanften Chor, zu welchem hernach jene Stimme obligat hinzutritt, und die angegebene Begleitung bleibt. Beyde Sätze sind im freyen, leichten, ungemein gefälligen, darum aber, wie gesagt, doch keineswegs kunstkirchlichen Styl abgefasst. Bey jener Aufführung in Wien sang dies Solo die Schwester des Componisten mit dem ausgezeichnetsten Beyfall. Es ist aber auch dafür gesorgt, dass eine Sängerin von den hier angegebenen Vorzügen ich sehr vortheilhaft zeigen könne, und die Geschicklichkeit des Componisten, womit er dies mit der höchsteinfachen, andachtigen Schreibart zu vereinigen gewusst hat, sehr zu rühmen. — So weit, nach des Rec. Vorschlag, die zweyte Abtheilung!

In der dritten sorgt der Componist dafür, (wie auch Mozart gethan) dass über *das Ganze*, den Erfordernissen des Einzelnen unbeschadet, ein milderes Colorit verbreitet, und der Ausdruck für das Gemüth beruhigender werde. Es ist ihm dies, wie seinem erhabnen Vorgänger, trefflich gelungen; die Idee selbst aber, wie nicht erst erwiesen zu werden braucht, eben so verständig erwogen, als richtig empfunden.

Das *Sanctus* — beginnet daher gleich, weniger gross oder erhaben, als sanft feyerlich und andachtig. Es ist kurz, aber sehr ensprechend; mit dem *Pleni sunt coeli* — fällt ein kurzes, frey, aber sehr gut fugirtes Thema ein.

Benedictus — ist wieder ein Haupt-tück des Ganzen. Im Charakter und Ausdruck (sonst aber nicht) wird man es dem mozartschen im *Requiem* ähnlich finden. Es enthält in allen Stimmen einen, wenn auch für sich nicht eben originellen oder sehr eindringlichen, doch zweckmässigen, u. vorzüglich meisterhaft durchgeführten Gesang. Hier räth der Rec. vorzüglich wieder, den kleinern Chor nur mit vier guten Stimmen zu besetzen. Das Ganze, obgleich von vieler Kunst zeugend, ist nicht schwer zu fassen, nicht schwer auszuführen: man kann es vielleicht etwas lang, aber wol nicht zu lang finden. Das einfallende, kurze *Hosanna* — ist aus dem Obigen gebildet.

Agnus Dei — Dieser Satz muss ebenfalls sehr gerühmt werden, wegen seiner, eben das Rechte aussagenden Melodien, seiner trefflichen, originellen Harmonien, deren geschickter Aufstellung, und wegen des würdigen, andachtigen Ausdrucks, der darin herrscht. Nur an *Innigkeit*, an unwiderstehlicher *Eindringlichkeit*, kann er dem mozartschen nicht an die Seite gestellt werden; was aber auch nicht geschehen, sondern hier nur zur nähern Beschreibung dienen soll. Die Schreibart ist übrigens, wie schon bemerkt, von vorn herein sechsstimmig: zwey Soprane, Alt, zwey Tenore und Bass. Die Steigerung gegen das Ende, bey *sempiternam*, und gleich darauf die flehentliche Senkung, bey *requiem*, sind Meisterzüge. Der kurze, etwas lebhaftere Satz: *Lux aeterna* — der sich daran schliesst, ist durch die Stimmen rein und künstlich fortgeführt; sonst scheint er nicht vorzüglich.

Von jetzt an — von der Rückkehr des *Requiem* — drangt der Componist mit Recht die [illegible] noch enger zusammen, u. führt sie weniger [illegible]. Von Seiten der Kunst, oder auch dieselben für sich in der Wirkung betrachtet, treten sie darum weniger hervor: aber das sollen sie auch nicht, sondern nur das Ganze würdig abschliessen. Das *Requiem* lasst erst den Anfang des ganzen Werks wieder anklingen, dann weicht es sehr schön und rührend ins Sanftere ab, als nähme das Gemüth jenes erste Gebet im Glauben nun schon für erhört; *Libera* — ist kurz und untergeordnet; *Tremens factus* — desgleichen; das rückkehrende *Requiem* — nur wiederholter Anklang, aber gut; das nochmalige *Libera* — Wiederholung, mit altem, vollem Kirchenschluss. —

Nach dieser Beschreibung des Werkes selbst, und seiner Wirkung, wie sie der Rec. bey mehrmaliger, sorgfältiger Ausführung beobachtet und mitempfunden hat, bedarf es keiner weitern Empfehlung. Wer echte Kirchenmusik versteht, achtet und liebt, der wird es nicht missen wollen; und wer sie verstehen, achten, lieben und üben lernen will, in ihm ein sehr bedeutendes Hülfmittel dazu finden. Nur Einer Klasse von Musikfreunden sey es besonders empfohlen; denen

nämlich, welche jetzt, zum grossen Vortheil ihrer Ausbildung für die Tonkunst, und zwar von Seiten des Geschmacks, wie von Seiten der Geschicklichkeit, in nicht wenigen deutschen Städten in Kreise zusammentreten, wo vollstimmige Gesänge, ohne andere Begleitung, als allenfalls des Pianoforte, ausgeführt werden. Die letzten Decennien haben sehr wenig hervorgebracht, was sich für sie, in beyden angegebenen Hinsichten, so gut; und vielleicht nichts, was sich noch besser eignete. Freylich müssen sie in Ausbildung ihres Sinnes für Musik und ihres Geschmacks in derselben, so wie in Geschicklichkeit, sie auszuführen, schon beträchtlich vorgeschritten seyn, und keinen Fleis scheuen, wenn ihnen die Ausführung dieses Werks wirklich glücken soll; die Directoren aber müssen es eben hier bey allem, auch dem weniger bedeutend Scheinenden, sehr genau nehmen, u. nicht ablassen, bis alles nicht nur rein, sicher u. bestimmt, sondern auch im wohlgemessenen Verhältnis der Stimmen gegen einander, und mit dem Ausdruck, der wirklich in den Noten u. Worten liegt, vorgetragen werde. Haben die Vereine dies erreicht, so sind sie aber auch nicht nur wieder eines neuen, herrlichen Werks mächtig: sondern sie selbst sind zuverlässig, im Geist, Sinn u. Geschick, einen bedeutenden Schritt weiter gekommen. —

Der Verleger verdient Dank, dass er das Werk in so gutem, und, eben bey Compositionen solcher Art doppelt nöthigem, ganz correctem Stich geliefert; auch sonst für ein sehr anständiges, selbst passend verziertes Aeussere gesorgt, und doch den Preis nicht zu hoch angesetzt hat.

Und da mehres des hier Behaupteten, seiner Natur nach, einen eigentlichen Beweis gar nicht, oder auch eine ausgehobene Nachweisung aus dem Werke selbst nur mit grosser Weitläufigkeit zulässt: da es mithin nur als Ansicht und Urtheil eines Einzelnen, und eben nicht mehr und nicht weniger gelten kann, als man den, der es mittheilt, gelten lassen will: so unterzeichnet der Rec. hier seinen Namen.

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Leipzig. Am 21sten Nov. hörten wir in unserm Concerte den herzogl. sachs. meinungisch. Kammermusicus, Hrn. Wassermann, einen Schüler Spohrs, auf der Violin. Er trug ein noch ungedrucktes Concert seines Meisters und Variationen von Rode vor. Sein Ton ist hell und sehr angenehm; seine Intonation stets bestimmt und rein; sein Bogenstrich mannigfaltig und sicher; sein Vortrag deutlich, rund, nett; seine Spielart im Allgemeinen mehr anmuthig und zierlich, als feurig u. gross. Das Adagio des schon geschriebenen Concerts und verschiedene der Variationen, wie er sie vortrug, möchten wir am meisten auszeichnen. Er fand den verdienten Beyfall, und wird ihn, wie kaum zu bezweifeln, auf seiner weitern Reise überall finden, wo man ihn aufmerksam hört; und dies zu thun wird man auch darum desto geneigter seyn, da er ein bescheidner, anständiger, junger Mann ist. —

Hildesheim. Die Künstler-Familie Veltheim, welche überall, wo sie auftrat, zuletzt in Braunschweig und Hannover, Beyfall gefunden, gab auch hier ein Concert und mehre Vorstellungen im Theater. Ein besonderes Vergnügen gewährte uns das Spiel der beyden Demois., Fried. und Charl. Veltheim, auf dem Piano im Concert, u. obgleich ihr Gesang nicht mit diesem zu vergleichen ist, hörte man sie doch jedesmal auch gern singen, u. freute sich der Sicherheit und des Geschmacks, womit sie alles, was sie gaben, vortrugen. Auch die Mutter singt gut, und der Vater gab Beweise von seiner Geschicklichkeit in der dramatischen Kunst. Die Declamation der jüngsten Tochter füllte die Zwischen-Acte auf eine angenehme Weise aus. Die zweyte Tochter ist auch Componistin, und in diesen Blättern sind früher Gesänge derselben nicht ungünstig beurtheilt worden. Ein Duett von Mozart wurde von dieser und der ältern Schwester im 2ten der hiesigen Abonnem. Concerte vorzüglich brav gesungen. In demselben Concerte spielte auch — auf Einladung der Direction, welche diese Concerte so interessant, wie es für Hildesheim möglich ist, zu machen sucht, zu welchem Zweck auch seit Michaelis eine Sing-Akademie, unter Leitung unsers vortheilhaft bekannten Musikdirectors, Bischoff, (sonst in Frankenhausen) eingerichtet ist; es spielte Hr. Hofmusik. Stumpf von Hannover ein Violinconcert von Kreutzer, und so wacker, dass er alle hiesigen Musikfreunde, die ihn früher gehört hatten, höchst an-

genehm überraschte. Er zeigte sich ganz seines Lehrers, des berühmten Kiesewetter in Hannover, würdig; dieser macht sich überhaupt durch solche Bildung junger Künstler sehr verdient. —

Indem wir diesen jungen Künstler sowol, als auch die Familie Veltheim für den uns hier gegebenen Kunstgenuss danken, wünschen wir, dass jener nördlich, diese südlich, wohin sie sich von hier gewendet, sich unserer zuweilen freundlich erinnern, und nach späterer oder kürzerer Zeit uns wieder mit ihrer Geschicklichkeit erfreuen mögen.

Manchester.

Ein zuverlässiger Freund in London schreibt uns vom 26sten October: Zu Anfang nächsten Monats erwarten wir Hrn. Latrobe zurück. Er hat uns mehrmals vom Cap geschrieben und uns sehr interessante Nachrichten von seinen Reisen ins Innere des Landes mitgetheilt. Ein kleiner, aber ihm, wie vielleicht Ihnen und andern Freunden deutscher Musik, nicht uninteressanter Umstand war es ihm auch, dass er mehre hundert Meilen im Inlande, an den Gränzen des Kaffernlandes, einen Herrn wohnhaft antraf, in dessen Hause u. mit dem er — — mozartsche Doppelsonaten spielen konnte.

Den Vf. einer ausführlichen, von bedeutender Hand beglaubigten Schilderung des Benehmens u. der Geschichte der Madame Catalani in München, bitten wir, nicht zu missdeuten, wenn wir seinen Aufsatz ungedruckt lassen. Eben weil man die Aufnahme dieser Sängerin in Leipzig, die, wie Jedermann wissen kann, der es wissen will, nicht nur durchaus anständig, sondern auch für sie selbst, als Künstlerin, nur nicht als Göttin, auszeichnend war, — eben weil man diese ihre Aufnahme von mehren Orten her so sehr entstellt, und ihr sogar gehässige, weit aussehende Absichten untergelegt hat, an welche hier kein Mensch dachte, noch denken konnte, setzen wir etwas darein, nichts Nachtheiliges über Mad. C. zu verbreiten. Ueberdies sind die Hauptmomente jener Schilderung schon aus der nürnberger, und andern Zeitungen, die solche Rücksichten nicht zu nehmen haben, bekannt: wozu noch kommt, dass wir, so viel an uns liegt, durchaus nicht beytragen möchten, dass die, in *ihrer* Art so bewundernswerthe Künstlerin, um gewisser, zu ihrer Kunst nicht gehörender Eigenheiten willen, vielleicht da und dort eine ungünstigere Aufnahme finde, als ihren seltenen Talenten und ausgezeichneten Leistungen allerdings gebührt. Die Geschichte ihrer Theaterunternehmung in Paris, von einem anerkannten Kenner daselbst für unsre Blätter bearbeitet, werden wir von künftiger Woche an liefern.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Violons, comp. — — par B. Campagnoli. Oeuvr. 19. à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thl. 8 Gr.)

Der wackere, kunsterfahrne C., dem gar manche Violinisten, besonders unter geschickten Dilettanten, ihre Bildung verdanken, fährt auch hier fort, sich um solche verdient zu machen: denn diese Duette sind, eben für sie, in gleichem Grade unterhaltend und belehrend. Die Ideen sind nicht unerhört, aber gut; die Harmonie leicht, aber nicht uninteressant: und alles, was die Praxis des Spielers fördern soll, so zweckmässig, als es sich von einem langgeübten Lehrer erwarten lässt. Auch für Mannigfaltigkeit und Abwechselung ist gesorgt.

Trois Divertissements à 4 mains, d'une difficulté progressive, pour Pianoforte — — comp. par. C. H. Rink. Oeuvr. 36. Cah. 2. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Hr. R. besitzt Gewandheit und Geschicklichkeit in der Schreibart für vier Hände; so nämlich, dass jede wirklich etwas zu sagen hat, (nicht blos in Octaven u. dgl. beyherzutrollen,) und alles in natürlichem Fluss und gehöriger Verbindung gesagt wird. Dabey sind seine Erfindungen meist angenehm, wenn auch nicht auffallend; und für Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Formen ist auch gesorgt. Lehrern, die mit ihren Schülern dergleichen kleine Unterhaltungsstücke spielen wollen, oder Dilettanten, die nur Leichtes bezwingen können, kann das Werkchen darum empfohlen werden; es wird beyden

gefallen — die Menuett und das Trio, S. 6. folgg., wahrscheinlich am wenigsten, die Variationen, S. 12. folgg., am meisten.

Bemerkungen.

Musik ist nicht nur ein Gegenbild des beregten Lebens, im asthetischen Sinn, sondern sie ist auch als Genuss — selbst ein Leben. Wer Musik mit Antheil genossen hat, der hat ihr Correlat von Leben, ihr Dargestelltes genossen, und er ist dann eben so, und auf eine behaglichere Weise, in seinen Gedanken, Empfindungen und Thatkräften abgespannt, als wenn er Ereignisse erlebt, oder Handlungen verrichtet hätte. Der Compositeur einer Schlachtsymphonie, der Spieler derselben, ja selbst der Hörer, — sie alle haben die Schlacht gleichsam mitgekämpft. — Musik betrügt uns in diesem Sinn auf eine süsse Weise um unser Daseyn. Kein Wunder, dass man nach dem Genuss der Musik am Leben selbst nicht sogleich wieder Gefallen findet: denn wie sollte man gern in einem rohern Stoff dasjenige wiederholen, was man so eben in einem viel ätherischern betrieben? — Es gibt ein Sprichwort: Er verleyert seine Stunden. Es bezeichnet richtig, was es sagen will. Man fühlt zuweilen, wie man den Strom der innern Thatigkeit auf zweyerley Wege lenken konnte: entweder auf Ideen, oder auf Musik; und so rollen wir oft die Bewegungen unseres Innern in leyernden Melodien ab, statt sie auf eine würdigere Weise (denn es ist hier von keinem höhern Musikgenuss die Rede) auf das Triebwerk der Gedanken und Ideen zu leiten. — Auch will man sich zuweilen durch Musik, als die schönste Vorbereitung, zu Geschäften stärken, und erreicht, zu seiner eigenen Verwunderung, diesen Zweck nicht. Kein Wunder! denn man hat die Empfindungen, die den Impuls zu jenem Geschäft geben sollten, in der Musik, wie in einem angezündeten Spiritus, abflammen lassen.

Musikalische Diebstahle sind selten eigentlicher Raub fremden Eigenthums, sondern Entlehnen aus Armuth. Statt origineller Melodien erwachen in dem Nicht-Genie Reminiscenzen des Schongehörten. Das Pflügen mit fremdem Kalb kostet diesen musikal. Ackerleuten darum nicht weniger Schweiss, als wenn es mit eigenem Vieh geschahe.

Wer ein rechter Musicus seyn will, in dem muss es stets innerlich singen. Und so in allen Künsten und Wissenschaften!

Wie jeder sein Gefühl hat, so hat er auch sein Urtheil über jedes fremde Product. Selbst machen kann er kaum das Tausendste. Der Meister soll es in der Leichtigkeit des Schaffens dahin bringen, dass sein Eigenes seinem Gefühl und Urtheil gefällt.

„Wenn Musik sich in einem Volke als Instrumental-Musik von dem Leben getrennt hatte, so dass sie nur für die Kenner in Concerten ihren Reichthum entwickelte: da musste sie aus dieser menschenscheuen Künstlichkeit wieder mitten in die Natur zurückgerufen werden. Zwar sind die Instrumente, als Mittel, dem Menschen seinen eigenen Gesang objectiv darzustellen, die wahren Musiklehrer, und nur durch Isolirung der Instrumental-Musik lernt die Musik ihren ganzen Umfang kennen und sich selber verstehen: aber aus der Schule, welches eben die Instrumental-Musik ist, muss die Musik wieder ins Leben zurück zu Gesang und Tanz, und die Instrumente müssen ihre untergeordneten Rollen als Tonlehrer, (Saiten-Instrumente.) Accompagnisten. (Blas-Instrumente.) Echos, (Trompeten und Pauken.) und Stimmführer (Orgeln) wieder einnehmen.

Wird der Gesang in der Instrumental-Musik herrschend, so kommt dies von selbst in Erfüllung.“

(*Der Staat*, von J. J. Wagner. Würzburg 1815.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December. N°. 50. 1816.

Kurze Geschichte des neuern königl. italienischen Theaters zu Paris.

Paris. Da die französische Musik, so wie überhaupt die französische Kunst, aus Bestandtheilen zusammengesetzt ist, deren Natur mit den Grundsätzen, auf welchen die deutsche und italienische Musik beruht, einen absoluten Widerspruch bildet: so dürfte es allerdings Verwunderung erregen, dass in Paris, also in dem Herzen von Frankreich, schon seit beynahe sechzig Jahren, obgleich in oftmaligen Unterbrechungen, ein italienisches Theater habe bestehen können. Diese Erscheinung wird weniger auffallend, wenn man bedenkt, dass in einer so sehr bevölkerten Stadt, trotz des daselbst herrschenden Nationalgeschmacks, eine Reibung der Meynungen statthaben muss, welche, verbunden mit dem Geiste des Widerspruchs, der da um so thätiger ist, wo sich eine Mehrheit mit Nachdruck ausspricht, den Parisern ein italienisches Theater gleichsam unentbehrlich gemacht habe. Es begreift sich auch, dass die Fremden aller Nationen Europa's, welche sämmtlich der französischen Musik abgeneigt sind, zum Aufkommen desselben nicht wenig beygetragen haben müssen.

Aber der Franzose kann einmal, seiner ihm angebornen National-Kunstbildung wegen, keinen Geschmack an der italienischen Musik finden; er ist nicht im Stande, da, wo er einen blos verstandesmässig und plastisch behandelten Ausdruck partieller Gefühle, und formelle Darstellung blos sinnlicher Objecte erwartet, statt dessen sich an poetischem Erguss des Reinmenschlichen, in seiner höchsten Allgemeinheit und mit Uebergehung aller mechanischen Einzelnheiten aufgefasst, zu ergötzen. Wenn er dessen ungeachtet der italienischen Musik ein gezwungenes Gehör leiht: so geschieht dies, wie schon gesagt, um Opposition gegen den herrschenden Geschmack zu machen, nicht aus innerer, wahrer Hinneigung zu der erwähnten Musik, noch weniger aber, weil er der französischen Musik abgeneigt ist. Es ist begreiflich, dass es nach und nach sogar zur Mode werden musste, eine Gegenpartey gegen letztere zu bilden, und der italienischen Musik allein Geschmack abzugewinnen zu scheinen.

Diese Mode, der italienischen Musik ein, obwol erzwungenes, Interesse zu bezeigen, ist in dem Augenblick, wo wir dieses schreiben, in Paris allgemein: es gehört zum guten Tone, sich wenigstens einmal wochentlich in dem italienischen Theater sehen zu lassen. Doch kann dadurch der französischen Musik auch nicht der geringste Abbruch geschehen, denn es ist etwas sehr Gewöhnliches, dass Leute, die mit Enthusiasmus v. Mozart, Cimarosa und Paisiello reden, dasselbe Entzücken zu erkennen geben, wenn der Psalmodien Rameau's und Lully's, der rhetorisch-declamatorischen Opern Gluck's, oder der witzig tändelnden Vaudeville-Musik der neuern französischen Tonsetzer Erwähnung geschieht. Die französische Musik dürfte, ohne eine gänzliche Umwälzung der National-Kunstbildung des französischen Volks, niemals von einer fremden Musik verdrängt werden!

Jegliche Modesucht zeigt sich aber gebieterischer, als die aus dem innersten Gemüthe des Menschen hervorgehende Zuneigung: jene, nur oberflächliche Befriedigung suchend, ist stets mit dem Verstande beschäftigt, zu wählen, zu verwerfen, zu tadeln, zu vereinzeln, zu verstückeln: sie will geniessen, ohne ein eigentliches Bedürfnis dazu in sich zu verspüren, und ekelt sich folglich an allem, ausgenommen an dem, was stark und piquant genug ist, seinen Genussinn gewalt-

um zu erregen und zu betäuben. Das wahrhaft gemüthvolle Wohlgefallen hingegen geniesst das Ganze, übersieht das Einzelne und kennt nur einen Totaleindruck, welchem es aus seinem eigenen Ideale selbstschaffend hinzufügt, was ihm etwa in der Wirklichkeit abgehen dürfte.

So auch die Mode der Pariser, das italienische Theater zu besuchen und den Vorstellungen desselben Geschmack abzugewinnen. Während sie auf ihren eigenen Bühnen das Mittelmässige, ja oft das gänzlich Verfehlte mit seltenem Gleichmuth ertragen, zeigen sie sich freylich gerecht, aber nichts destoweniger mit äusserster Strenge gegen das italienische Theater. Daraus erklärt es sich von selbst, warum die Unternehmer desselben, selbst während sie mit der grössten Umsichtigkeit zu Werke gingen, von jeher mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt haben. Es bedarf nur erwähnt zu werden, dass dies Theater selbst in seiner glücklichsten Periode, wo eine Barilli, Festa, Neri, ein Tachinardi, David, Rafanelli u. a. m. auf demselben vereinigt glänzten, nie die Kosten gewann, sondern dass sich oftmals, um den gänzlichen Banquerout desselben zu verhüten, die Regierung hat ins Mittel schlagen müssen.

Um die Angelegenheiten desselben minder verzweifelnd zu machen und den Zustand desselben nicht gänzlich unheilbar werden zu lassen, hatte man unter Buonaparte die italienische Oper mit der französischen Comödie des Odeon vereinbart. Die Resultate, welche aus einer so heterogenen, widerstrebenden Verschmelzung hervorgehen mussten, zeigten sich bald; dies war Zwist im Innern und immer mehr zunehmende Gleichgültigkeit von Seiten des Publicums. Die jedesmaligen Zuschüsse der Regierung konnten dem fortwährenden Deficit nur stets eine momentane Abhülfe gewähren.

Dieser verzweifelnde Zustand, der den gänzlichen Sturz des italienischen Theaters zu Paris herbeyzuführen drohte, ging in wahrhafte Hülflosigkeit über, als, mit Buonaparte's Sturz, die Unterstützung, welche er demselben hatte zukommen lassen, aufhörte, und die neue Regierung für's erste Wichtigers zu thun hatte, als das Schicksal des italienischen Theaters zu lenken.

Jetzt erschien Madame Catalani, die dem Könige, so wie der ganzen königlichen Familie, schon in England bekannt und beliebt geworden war. Sie suchte und erhielt ein zwölfjähriges Privilegium zur Eröffnung eines italienischen Schauspiels zu Paris. Der König ertheilte überdem dieser Unternehmung den Titel eines königlichen Theaters, womit zugleich dieselbe jährliche Pension von hunderttausend Franken verbunden war, welche er den übrigen vier königlichen Theatern zahlt.

Der Ruf der Mad. Catalani, verbunden mit den Reichthümern, die ihr die öffentliche Stimme lieh, war ein Talisman, der aller Aufmerksamkeit auf ihre Unternehmung, wie auf eine Wundererscheinung, zog. Je grösser, je übertriebener die Erwartungen waren, welche sie erregte, desto schwierigere Pflichten musste sie zu erfüllen bekommen. Erfahrene Männer meynten im voraus, Mad. Catalani werde das pariser Publicum weniger befriedigen, als es bis dahin alle Directionen des italienischen Theaters vor ihr gethan. Diese Männer haben recht geurtheilt: Mad. C. hat den Erwartungen, welche sie erregt, aus zwey Gründen nicht entsprochen; einmal, weil es in der Natur der Sache lag, dass diese Erwartungen, in sofern sie zu überspannt waren, und deren Erfüllung gänzlich ausser dem Gebiete der Möglichkeit lag, nicht verwirklicht werden konnten; hier steht Mad. C., als Opfer eines sich nothwendig so und nicht anders gestaltenden Ereignisses vor dem Richterstuhle der Unparteylichkeit entschuldigt da: dann aber hat Mad. C. diese Erwartungen auch selbst in dem Maasse nicht erfüllt, als es die Umstände so augenscheinlich in ihre Gewalt gestellt hatten. Diese Behauptung, über deren Wahrheit nur Eine Stimme in Paris herrscht, wollen wir dem deutschen Publicum mit Gründen zu belegen suchen.

Obgleich der ungemeine Ruf der Mad. C., der ohnehin das pariser Publicum in seinem, an wahrhafte Entzückung grenzenden Enthusiasmus auf eine Höhe gesteigert hatte, wo keine Vermehrung desselben mehr möglich war, stillschweigend schon das Wort von sich gegeben hatte, dass sie, die erste Sängerin Europens, nur mit Sängern, ihrer würdig, auftreten könne u. werde; obgleich dieser Glaube, der eben so stillschweigend festen Fuss im Publicum gefasst hatte, auch ohnedem von ihr selbst und von ihren Freunden wörtlich, gedruckt und gesprochen, bestätigt wurde: so hielt man doch dafür, dass Mad. C. mehre Mitglieder des alten italienischen Theaters beybehalten können, ohne von deren Zusammenstellung mit den neuengagirten Sängern einen Nach-

theil für ihre Entreprise befürchten zu brauchen. Unter den Mitgliedern des vorigen italienischen Theaters, von denen die meisten sehr verdienstlich waren, befanden sich besonders drey Subjecte, auf welche Mad. C. bey Gründung ihrer Entreprise ganz besondere Rücksicht zu nehmen hatte. Dies waren Crivelli, Mad. Morandi und Mad. Mainvielle-Fodor.

Der Tenorist Crivelli ist vielleicht der singendste Sänger, den die musikal. Welt in diesem Augenblicke aufzuweisen hat. Mit einer vortrefflichen Stimme, die in der Höhe sowol, wie in der Tiefe, allenthalben gleich rein und gleich sonor ist, in der sich eine kraftige, mannliche, gesunde Natur offenbart, die eben weil sie aus einer vollkommen gut gearteten Constitution hervorgeht, nirgends einer Anstrengung, nirgends einer Ueberreizung bedarf, um Effect zu machen, die also auch dem Zuhörer stets unmittelbaren ästhetischen Genuss verschafft, ohne ihn vor der Furcht zu misslingender Seiltänzerey beben zu lassen: mit einer solchen Stimme verbindet Crivelli die biegsamste Geschmeidigkeit, welche wir je an einem Sänger gehört haben, den geläutertsten Geschmack, und den weisesten, sparsamsten Gebrauch des grossen Reichthums von Mitteln, welche ihm die Natur so verschwenderisch mitgetheilt hat. Es ist wahr, alle diese grossen, bedeutenden Vorzüge sind nicht im Stande, die gänzliche Unbedeutendheit seines Spiels, den Mangel an allem schauspielkünstlerischen Talente, und die oft eisige Kälte seiner Darstellungen unbemerkbar zu machen, besonders in komischen Rollen, worin er jedoch nur selten, und stets wider seinen Willen, auftritt. Wenn aber in irgend einem Schauspieler der Gesang im Stande ist, das Spiel zu ersetzen: so trifft dies bey Crivelli zu; während er singt, hat die Seele nur Kraft zu hören, und die Reflexion über sein verzweifelnd unglückliches Spiel tritt erst mit der letzten Note seines Gesanges ein. Welchen Werth die bisherigen Directionen auf diesen Künstler gelegt haben, geht daraus hervor, dass er stets einen jährlichen Gehalt von dreyssigtausend Franken, nebst einer Benefizvorstellung, genossen hat. Er ward von Mad. C. engagirt.

Mad. *Morandi* besitzt, neben einer vortheilhaften, sehr graziösen Körperbildung, eine angenehme, obwol beschränkte Stimme: ohne einen glanzenden, imposanten Effect zu machen, ist ihr Gesang gefällig, einschmeichelnd; ihre Methode, die nie in den barocken Hokuspokus des blossen mechanischen, so zu sagen plastischen Concertgesanges ausartet, verfährt stets mit weiser Sparsamkeit bey Anwendung eigener Mittel, u. verschmäht, diese von einer erkünstelten, erzwungenen Körperanstrengung zu borgen: mit einem Worte, ihr Gesang ist stets dramatisch, das heisst, wir finden in ihm das Product einer dramatisch-menschlichen Situation, und keineswegs die mechanischen Leistungen eines, so zu sagen todten, singenden Automats. Wenn wir noch hinzufügen, dass Mad. Morandi nicht allein die beste italienische Schauspielerin ist, die wir je gesehen haben (das würde immer nur ein sehr eingeschranktes Lob seyn), sondern dass sie sogar, nach unserm Dafürhalten, die Susanne in Figaro's Hochzeit besser gespielt hat, als dies hier von Mademoiselle Lezerd auf dem Théatre-François geschieht; so ergab sich daraus die Nothwendigkeit, dass Mad. Catalani diese Sängerin beybehalten musste, wenn das Publicum sich gleich in der ersten Zeit mit ihrer neuen Unternehmung befreunden sollte. Wie staunten aber alle Freunde des italienischen Theaters, als es bekannt wurde, dass Mad. C. ihre Unterhandlungen mit Mad. Morandi ziemlich gleichgültig u. rücksichtlos betrieben, und, verführt von einer hochst übelangebrachten Sparsamkeit, ihr einen mindern Gehalt geboten und ausserdem nur ein rechtsconditionelles Engagement hatte zugestehen wollen! Die Anhänger der Mad. Morandi, sie selbst und ein grosser Theil des Publicums versicherten, Mad. C. verfahre so, weil sie sich eine Nebenbuhlerin ihres Beyfalls von der Seite schaffen wolle. Es widerstrebt uns, an eine so kleinliche Eifersüchteley zu glauben. Denn wie konnte sich der Neid eines so grossen, ausgezeichneten Talents bemeistern? Mad. Morandi reiste ab.

Mad. *Mainvielle-Fodor*, die Tochter des berühmten Violinisten Fodor, die auch einige Zeit in Hamburg auf dem französischen Theater engagirt gewesen, ist noch jung, besitzt eine vortheilhafte Körperbildung, eine schöne, reine, kraftiggesunde Stimme, ziemlichen Umfang, keine vollendete, aber doch schon jetzt sehr verdienstliche Methode und gewahrt überdem eine sehr gefallige Erscheinung auf der Bühne. Als Sängerin muss sie für jede Direction eine sehr schatzenswerthe Acquisition seyn, obgleich man ihr in diesem Augenblicke noch kein wirklich ausgebildetes, grosses

Talent zugestehen kann. Ihr Spiel ist im Komischen, das heisst, in der leichten Gattung, noch weniger als mittelmässig, ohne alle Andeutung, ohne allen Begriff von Bewusstseyn, und ihre Bewegungen linkisch, oft sogar lächerlich; im Ernsten, wo sich der Mensch schon selbst spielen kann, zeigt sie minder disparate Bestandtheile, u. wird da wenigstens erträglich. Mad. *Mainvielle-Fodor* ward engagirt, brach dann ihren Contract, wollte nach England entfliehen, ward zurückgeholt, in's Gefängniss geworfen, zahlte die bestimmte Lossagungssumme und setzte dann ihre Reise nach London fort. Sie selbst und die englischen Journale gaben später den übermüthigen Ton und die tyrannische Herrschsucht der Mad. Catalani als Bewegungsgründe des Schrittes an, welchen Mad. Fodor gethan; jene läugnete dies öffentlich und versicherte im Gegentheile, sie habe Mad. Fodor stets mit Auszeichnung behandelt. Wer hat Recht, und wer hat nicht Recht? Diesen Streit beyzulegen, kommt uns nicht zu.

Mad. Morandi und Mad. Fodor waren also vom neuerrichteten italien. Theater verschwunden und damit das vorige Repertoire gänzlich zerrissen. An die Stelle ersterer war von der neuen Directrice eine Mad. *Ferlendis* engagirt worden. Die sehr lobenswerthe, obgleich etwas zu einförmige und sich stets wiederholende Methode dieser Sängerin konnte, da ihre Stimme überdem etwas hohl und von sehr geringem Umfange war, für den Mangel an Grazie, welcher sich in dieser Sängerin bey übrigens wol sehr gefälliger Körperbildung höchst auffallend zeigt, das erbitterte Publicum für den Abgang der Damen Morandi und Fodor nicht entschädigen: Mad. Ferlendis misfiel mehr, als sie verdient hatte, weil man, freylich sehr ungerecht, an ihr die Entfernung jener beyden Sängerinnen rächen zu müssen glaubte.

Jetzt befand sich Mad. Catalani in einer Verlegenheit, die sie, mit nur geringer Erwägung der obwaltenden Umstände, und mit dem allergewöhnlichsten Scharfsinne begabt, hätte voraussehen müssen. Das vorige Repertoire war zerrissen, die Truppe ohne Sängerinnen, Mad. Catalani einzig und allein auf sich selbst beschränkt, und das Publicum mit jedem Tag erbitterter, sich so sehr in seinen Erwartungen getäuscht zu sehen. Die Verwirrung schien aufs höchste gestiegen zu seyn, als die beyden, von Madame Catalani engagirten Tenoristen, in welchen man Subjecte erster Art erwartet hatte, sich in jedem Sinne des Worts als blosse Anfänger, ohne Gesang, Stimmen, Spiel und irgend eine Theaterroutine, zeigten.

Aber es schien, als habe Mad. Catalani diese Wendung der Umstände erwartet, ja, man hätte fast sagen sollen, als habe sie sie sogar absichtlich herbeygeführt. Man hätte sagen sollen, sie habe recht tief fallen wollen, um sich hernach desto glänzender wieder erheben zu können. *Il Fanatico per la Musica*, von Simon Mayr, war unter der Zeit einstudirt worden und sie selbst hatte darin die Hauptrolle übernommen. Dieser Umstand, die barocke, aber höchst ergötzliche Tollheit des Stücks, besonders aber die sehr gehaltvolle Musik machten das Glück dieser Oper und das Publicum ward, zum Glück für Mad. Catalani, zu einem *Fanatico per il Fanatico per la Musica*.

Der Beyfall, welchen diese Oper erhielt, kam der Entreprise der Mad. Catalani um so mehr zu Statten, als schon vorher *la Caccia di Enrico quarto*, mit Musik von Puccita, das Publicum, welches ungerechterweise sich gegen den Componisten eingenommen zeigte, ohne Interesse gelassen hatte. Die Musik dieser Oper zeigte, ohne gerade genial zu seyn, doch von Talent, Kenntniss der Scene und Uebung, und hatte ohnedem eine sehr gefällige und nichts weniger als bloss leere Melodie. Die Pariser bewiesen sich aber aus zwey Gründen, welche beyde den Componisten nicht trafen, über die Gebühr strenge gegen diese Oper: einmal erkannten sie in derselben ihr *Partie de chasse de Henri quatre* gleichsam für entheiligt, wobey sie noch das bey weitem bessere Spiel, mit welchem dieses Stück auf dem Theatre-François vorgestellt wird, vermissten; dann tadelten sie Mad. Catalani, dass sie, blos um eigene, für ihren Coloratur-Mechanism gesetzte Musik singen zu können, neue Opern componiren liesse, deren Wirkung zweifelhaft sey, statt schon vorhandene, von der ganzen musikalischen Welt als klassisch anerkannte Werke zur Aufführung zu bringen. Kenner der Schauspielkunst behaupteten übrigens, Mad. Catalani habe in der Rolle des naiven Mädchens auch nicht einmal mittelmässige Erwartungen befriedigt, und die Naivität des Charakters, da wo sie ihn nicht linkisch genommen, zur Grimasse und Caricatur werden lassen.

(Die Fortsetzung folgt)

Nachrichten.

München *). Ich habe in meinem letzten Schreiben detaillirte Untersuchungen über die Vorstellungen der hiesigen italien. Operngesellschaft versprochen, in der Voraussetzung, sie würde, ihrem Engagement zu Folge, nach 12 Abenden ihre Bühne schliessen. Ich wurde auf die angenehmste Weise in meiner Erwartung getäuscht; aber dadurch auch ausser Stand gesetzt, jenes Versprechen zu erfüllen. Die Darstellungen folgten mit unerwarteter Raschheit. Die Gesellschaft hat in 54 Abenden bis jetzt 19 Opern verschiedner Art gegeben, die sie in dieser kurzen Zeit unter sich, da sie noch nie zusammen auf einer Bühne stand, einstudirt hat. Ich würde also viele Blätter der M. Z. in Anspruch nehmen müssen, wenn ich in das Detail dieser Darstellungen eingehen wollte: was aber auch überflüssig wäre, da theils dieselben Sänger hinreichend mit wenigen Bemerkungen sich erkennen lassen, theils auch die (wenigstens uns scheinbare) Aehnlichkeit der italien. Musik nur wenig Gelegenheit zu kritischen Untersuchungen darbietet. Es sey deshalb genug mit folgenden Bemerkungen im Allgemeinen, die wir mit Herzählung der Meister, deren vorzüglichern, unter uns ganz unbekannten Compositionen die Gesellschaft einen grossen Theil ihres Glückes verdankt, anfangen.

Rossini ist der Liebling des grösten Theils unsers Publicums geblieben. Seine schönen, gefälligen, wirklich genialischen Melodien bedürfen nur eines Ohres, um jeden zu unterhalten. Wir haben schon von ihm in dieser Hinsicht gesprochen. Von ihm sind: *l'Italiana in Algieri*, die bey ihren Wiederholungen viel besser als das erstemal aufgenommen wurde. *Il Inganno felice*, eine Farse; trefflich, in ihrer Art vielleicht sein Hauptwerk. *Tancredi*, die auch in Italien zu den Lieblingsopern gehört, und bey uns 7 mal bey gedrangtvollem Hause und immer steigendem Beyfall gegeben wurde. Gewiss eine vortreffliche Musik, im neuesten Geschmacke, aber, wie Manche hier sagen, ohne Charakter.

Es ist hier der Platz nicht, zu untersuchen, ob ächter Gesang in diesem Sinn auch Charakter haben könne, oder nicht, da er ja, ohne Worte schon, z. B. wie die Licht-, oder die elektrische Materie, oder der Magnetstrom, an und für sich schon den Menschen dahinreisst, und ihn auf eine himmlische Art geniessen macht. Wo er blos das Wort ausdrückt, da ist er eigentlich nicht mehr Gesang, dann tritt Charakter der Musik ein. Doch, wie gesagt, darüber soll hier nicht gesprochen werden. Tancreds Musik hat keinen Charakter; sie ist nicht tragisch, nicht komisch: sie ist etwas Eignes in ihrer Art, das jedem gefällt, auch wenn er den Splitterrichter spielt; und doch ist sie durchaus zu tadeln, wenn wir unsre Theorie ansetzen: aber indem man tadelt, kann man auch nicht umhin, davon gerührt zu werden. Sie gefällt, wie ein schönes Gesicht, dem selbst der Feind nicht absprechen kann, dass es schön ist. Von dem Finale dieser Oper wurde schon im vorigen Berichte gesprochen. Die berühmte Cavatine: *Di tanti palpiti* etc. hat ein vortreffliches Recitativ, dem sein Charakter — man ist nur über den Begriff des Wortes nicht einig — nicht abzusprechen ist. Tancred singt freylich in der Cavatine schmachtend und zärtlich: aber er haucht ja nur seine Liebe aus. Soll er nicht Mensch seyn, weil er (das verkleidete Weib, mit dem Contrault,) einen Helden vorstellt? Sig.ra Borgondio sang und spielte den Tancred das 7te Mal nicht am besten: aber in jeder der vorigen Vorstellungen war bey ihr das Streben zu noch Höherem und Feinerem unverkennbar. Sig.ra Valsovani ist immer die gefällige, angenehme Sängerin, der die Grazie auf der Lippe schwebt. Der 2te Act wurde mit mehren eingelegten Arien, worunter eine mit obligatem Waldhorn, eine andere mit obligater Violine, (von dem trefflichen Concertm. Moralt unübertrefflich vorgetragen) herausgehoben. Darüber möchte man die Gesellschaft, die hier den reinen, anspruchlosen Styl so sehr mit Ueberflüssigem

*) Anmerk. Wir bitten die Leser, mit Verschiedenem, was dies Schreiben enthält, zu vergleichen, was unser Correspondent in Mayland hierher Gehöriges in einem Briefe erwähnt, den wir im nächsten Stück liefern werden. Es gehört zu den Verpflichtungen und Erweisen der Unparteylichkeit einer Redaction, die verschiedensten Ansichten eines Gegenstandes, wenn sie nur von Männern von Geist und Einsicht gefasst sind, mitzutheilen, und gäbe sie — was doch selten der Fall seyn wird — kein anderes Resultat, als was Zeit und Ort näher bezeichnet. D. Redact.

zu überladen stellt, tadeln. In der Opera seria ist es angenehm, immer nur die edlen Empfindungen der kindlichen Liebe, den Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht, Scenen des Abschieds und Ergebung in den Tod zu finden. Es drehen sich die Sujets im engen Kreise herum: doch enthalten sie das Erhabenste, Rührendste, was die menschliche Natur darbieten kann. — Tancred wurde mit wenig Prunk gegeben, und gefiel doch: einfache Chöre, die ruhig über die Bühne gehen, keinen Lärm, keinen Eingriff in die Handlung machen; die Gefechte gehen ausser den Mauern der Stadt vor; kein Duell, keine Pferde etc.

Wir nennen Generali als den 2ten der, durch die italien. Bühne bey uns einheimisch gewordnen Compositeurs. Er steht als Künstler vielleicht höher, als Rossini, ist mannigfaltiger in seinen Gedanken und Durchführungen, instrumentirt ganz vorzüglich; er hat ausländische Meister fleissig studirt, setzt aber schon Bildung bey denen voraus, die ihn ganz verstehen wollen; was bey Rossini der Fall nicht ist. Von ihm sind: *Le lagrime d'una vedova*, Farse; *Adelina*, überall bekannt, und überall geliebt; *La Contessa di Colle Erboso*, ein erbärmliches Gedicht mit trefflicher Musik. Seltsam ist doch, was diese Kunst an sich zu leisten vermag! Wer wird doch endlich eine solche Theorie derselben schreiben, die uns ihre magische Kraft entwickelt? Sie ist — denn über keine Sache ist man wol weniger einig, als über ihr Wesen und ihre Regeln — sie ist Alles, und wenn man will, an sich Nichts; nirgends mit dem Geschäftleben in Verbindung, nirgends zum Tausch, Handel oder Aufbewahren in Kunstkabinetten geeignet, weswegen natürlich alle Finanzkammern der Erde, in China wie in England, ihr abhold sind: und doch überall so innig mit dem Menschenleben verwebt! — *Pamela*, von weniger Wirkung, u. *Elisa oder die Gletscher von S. Bernard*, nach dem Franz., von unserm Landsmann Sim. Mayer. Sie wurde bey zweymaliger Aufführung kalt aufgenommen. Wie bekannt, schätzt man ihn in Italien vorzüglich, und zählt ihn zu den ersten: hier, wo man jetzt nur angenehme Töne hören wollte, fand man seinen Styl schon zu ernst, mehr für die eigentlich grosse Oper geeignet, deswegen auch grosse Kunst des Sängers fordernd — Portamento und erhabnen Ausdruck; was bey Künstlern, deren Sache eigentlich das höhere Komische, oder das *Mezzo Carattere* ist, sich nicht immer findet. Das Gedicht ist auch zu monoton; und Hr. Mussi, obgleich ein erfahrener Künstler, für diese Rolle nicht ganz geeignet. *Sig.ra Marcantonio*, Opera buffa in 2 Acten, mit der Hauptrolle des beliebten Graziani, ist von Pavesi in einem glänzend lebhaften Styl geschrieben. *La dama Soldato* gehört zu den beliebtesten Stücken. Sig.ra Borgondio stellt sie meisterlich dar. Hrn. Grazioli's Sopranarie, eine Parodie auf die ernste Oper, macht viel Aufsehen, und Hr. Graziani als Witzl spielt ausgezeichnet. *Agnese* von Paer, ein düstres Sujet, mit lebhafter, halb deutscher, halb italien. Musik. Für nämlich scheint uns lebhafter, vielleicht aber auch gesangloser, declamatorischer, als die gewöhnlichen italien. Meister es sind. Ein Vater, der aus Liebe zu einer Tochter, welche mit einem Liebhaber durchgeht, sieben Jahre im Irrenhause lebt, ist ein mehr als tragischer Stoff. Trefflich ist die Musik an vielen Stellen gehalten, Hr. Grazioli sang den unglücklichsten aller Väter, Hr. Graziani, der Freund desselben, legte eine höchst burleske Arie ein, welches die Freunde ächter Kunst, mit Recht, sehr übel nahmen. Es ist doch schwer, immer vernünftig zu seyn! Kleinere Farsen sind: Die *Prigionesi* — sehr gefällig, nach der bekannten franz. Operette bearbeitet, mit Musik von *Puccita*. Es findet sich darin ein Duo, das immer wiederholt werden musste. *Il Filosopho* von Mosca gefiel gar nicht. Dasselbe Schicksal hatte *Corradina*, mit Musik von Pavesi. *Un avertimento ai gelosi* ist sehr gefällig. Beyde wurden auf dem Laerthortheater gegeben. Von *Scelta dello sposo*, dem artigen Stücke von Guglielmi, wurde schon im vorigen Berichte gesprochen. *Mathilde*, eine kurze Cantate, eigentlich ein Duodrama, von einem Marchese aus Bologna, zum Benefice der Sig.ra Volpovani gegeben, hat sehr gefällige, der deutschen, doch im italienischen Rhythmus nachgeahmte Musik. *Tancred* ist unter allen die gelichteste Composition; nach ihm *Fluganno felice*. Man könnte sie alle Tage geben, und es würden sich Zuhörer finden. — Die Gesellschaft hatte ausserordentlichen Beyfall, und es geschah auch bey uns, was schon in den ältesten Zeiten geschehen: der italienische Gesang, in transalpinische Länder verpflanzt, findet sogleich grossen Anhang, der dem Eingebornen, an seinen Formen Hangenden, unangenehm fallen muss. *Et reverens et Rex pissinus Carolus et celebravit Romae Pascha. Ecce orta est contentio per*

dies festos inter Cantores Romanorum et Gallorum etc." (*Abrégé. et Histor. franc. ab anno 708 ad 900. Script. Coetan. Sub vita Carol. mag.*) Nicht viel ruhiger ging es zu, als im 16ten Jahrhundert Lully seine Reform unternahm. Am schlimmsten aber war es wol, als Rousseau seine *Lettres sur la musique française* schrieb. Weiter konnte die Erbitterung nicht getrieben werden. Die französischen Opernsteen hingen in ihrem Saale die Schrift zu einer Strafe gefliessen zu Schau aus, um ja dem armen Jean Jacques recht viele Feinde, sich aber Vertheidiger zu erwerben. Wie schlimm er selbst wegkam, erzählt er an einemand em Orte seiner Memoiren. Rameau war damals der Champion der französischen Musik. Unsre deutsche Kunst hat auch eben jetzt bey uns ihre eifrigen Vertheidiger gefunden. Schreiber dieses weiss seinerseits nicht, was er dabey sagen soll. Ob man in Deutschland anders, als in Italien singen müsse — denn vom Gesang ist ja allein die Rede, (Ouverturen, Quartette, Symphonien, und, zu ihrem Glück, Klavierconcerte, überlassen die Italiener ja gern uns Deutschen) ist nicht leicht zu begreifen. Ob die Kunst ein Vaterland haben müsse, ob St. Peter nicht auch bey uns das Höchste der Kunst seyn müsse — denn dass es Stufen in der Ausbildung der Kunst gebe, ist ja doch eine andre Sache: — das kann hier wol nicht zur Untersuchung gebracht werden. Allein es ging uns eben jetzt, wie es unsern Nachbarn eigangen, als Karl Sanger aus Gallien verschrieb. Das Signal wurde in einem Blatte gegeben, das sich national nennt. Mit leicht hingeworfnen Worten hob es, zum Skandal Vieler, Rossini zu Mozart und Cherubini; sprach von Embryonen dieser grossen Künstler, die er, Rossini, zur Reife gebracht, — was wol nichts anders sagen will, als dass er schon leicht hingeworfne Ideen benutzte und für sich ausdehnte. In derselben Zeitung erschien etwas später ein Gedicht des Hrn. von Platz, das als ein Wort zu seiner Zeit seine Wirkung im Publicum nicht zu verfehlen schien. Im Theaterjournal erschien ein witziger Brief, und im folgenden Hefte die Antwort darauf, gleichfalls von einem Anonymus, der aber, Anderes unerwähnt, persönlich wurde. Mit offnem Visir, wie es dem edlen Ritter gezieme, trat nun unser braver Freyherr v. Poissl, Comp. des *Octaviano*, der *Athalia*, u. — auch des *Wettkampfs in Olympia* gegenüber. Der Streit ist in den Blättern noch nicht entschieden: aber die Cavatine: *Di tanti palpiti* — entscheidet immer. — Die Gesellschaft hatte so eben die Ehre, die Oper, *Cira in Babilonia*, worin Rossini sich selbst ausschrieb und durchwässerte, bey Gelegenheit des höchst erfreulichen Verlobung-Festes unsrer höchstverehrten Königstochter mit dem Monarchen v. Oesterreich aufführen zu dürfen. Noch werden wir einigen neuen Darstellungen beywohnen, womit sie dann ihren Kunstcyklus schliessen, und uns bis künftigen April verlassen wird. Der Ref., immer bestrebt, sich mehr in kühlenden Luftregionen zu halten, als sich erhitzenden Gewölken zu nähern, wird auf jedes während dieser Zeit ausgesprochne Urtheil achten, es bedenken, und hernach, trauend auf die Nachsicht seiner Leser, seine Gedanken über die italienische Oper, und über den Einfluss, den sie auf unsern Kunstgeschmack ausgeübt hat, unumwunden darlegen.

Strassburg. Am 1sten May wurde, unter der Direction des Hrn. Despréz, die französische Bühne für das beginnende Theaterjahr eröffnet. Nur wenige Mitglieder der alten Gesellschaft — Mad. Fay, erste Sängerin, Hr. Laforgue, Komiker, und Hr. St. Alme, erster Bassist — wurden beybehalten. Unter den neuen Mitgliedern zeichnen sich die Hrn. Leroux, erster Tenorist, Lartique zweyter Bassist, besonders aber Hr. Desperamont als Martin vortheilhaft aus: letzter besitzt ganz die für seine Partie erforderliche Höhe, Tiefe u. Biegsamkeit der Stimme, auch gute Methode.

Unter den, durch diese Gesellschaft neu auf hiesige Bühne gebrachten Opern erwähnt Ref. folgende: *Felicia* oder *la fille romanesque*, welche zuerst in Paris ein Jahr früher aufgeführt wurde. Die Musik ist von Catruso, reichhaltig an Noten, aber arm an Gesang. Die Ouverture, welche eher einer Symphonie ähnlich sieht, enthält keine nähern Beziehungen auf das Gedicht. Ueberhaupt affectirte der Componist die italienische Schreibart, allein nirgends findet man Gesang. In den häufigen Romanzen und Couplets, welche durch Orchester-Effecte nicht unterstützt werden, bemerkt man besonders jene Armuth an Ideen. Die Romanze über die Sympathie zeichnet sich indess vortheilhaft aus, so wie jene des Troubadours, und ein Duett im 2ten Akt. Das Gedicht ist vielleicht für drey Aufzüge zu gehaltlos: allein man wird durch unterhaltende Nebenumstände u.

einen muntern Dialog entschädigt. Darum verdiente es auch eine bessere Musik. — *La fête du village voisin*, Musik von Boieldieu, ist die zweyte neue Oper, die gern gesehen wird. Es ist das letzte Werk dieses Componisten, welcher für die richtige Beobachtung der Tempos, in der gestochenen Partitur sowol, als in den erschienenen Klavierauszügen einzelner Nummern, die malzelschen metronomischen Eintheilungen vorgeschrieben hat: ein Gebrauch, welcher in Frankreich allgemein zu werden scheint, da jene Erfindung von den Componisten der Hauptstadt angenommen, und, nicht ohne Grund, angepriesen wird. Die Musik dieser Oper ist gefällig u. ganz in der bekannten Schreibart des Vfs. Das Werk wird deshalb, so wie des interessanten Gedichts wegen, auch auf deutschen Bühnen willkommen seyn. Sehr vortheilhaft zeichnete sich Hr. Desperamont in beyden genannten Opern aus, so wie in einer später gegebenen: *Intrigue aux fenêtres*, von Nicolo, wo er, in der Rolle des Bedienten, die Probe einer richtigen Gesangmethode ablegte. Er wurde im Conservatorium zu Paris gebildet.

Die *deutsche Bühne* wurde, unter Direction der Mad. Müller, von Mainz kommend, am 20sten Juny, mit *Adelheit von Guesclin*, Mus. von S. Mayr, eröffnet. Durch die, im Ganzen gelungene Aufführung, bewährte die Gesellschaft ihren alten Ruf. Hr. Weichselbaum, vorher in München, sang die Partie des Herzogs von Nemours ausgezeichnet schön. Hr. Reithmeyer gab den Herzog von Vendome, und zeigte als Bassist, obgleich die Partie an mehren Orten transponirt war, dennoch eine ungewöhnliche und dabey angenehme Höhe. Das kalte Spiel der Mad. Vespermann, als Adelheit, so wie ihr geschwächtes Organ, seit wir sie nicht mehr hörten, befriedigte uns wenigsten. Die häufigen Manner-Chöre waren zwar schwach besetzt, wurden aber gut gegeben. Dieser Oper folgte, mit demselben Personal: der *Kapellm. von Venedig, der Unsichtbare*, in 1 Akt, Mus. von Carl Eule, *die Schweizer-Familie, die Sängerinnen auf dem Lande, die unruhige Nachbarschaft*, bis endlich am 4ten Jul. Mad. Roland, angekündigte erste Sängerin, als Sophia in Paers *Sargino* auftrat. Blos die Mittellage ihrer Stimme haben Ausdruck und Klang: die Höhe ist unbedeutend für das Fach der ersten Sängerin, und die Tiefe äusserst mager und unangenehm. Sie bewies aber, in dieser und in den folgenden Rollen, eine gute Gesangmethode. Nur als Camilla (von Paer) überlud sie allzusehr mit Manieren, welche mit dem Charakter ganz in Widerspruch stehen. — Hr. Roland, Tenor-Basson, zeigte Eigenthümlichkeit und viel Gewandtheit, besonders in den von ihm gegebenen Rollen: in der *unruhigen Nachbarschaft*, im *Rochus Pumpernickel* und im *Dorfbarbier*, welche immer gern gesehen werden. Am 15ten July trat Hr. Rockel, vom grossherzogl. badischen Hoftheater zu Mannheim, als Gast, im *Augenarzt* von Gyrowetz auf. Sein Organ ist ohne Klang: seine Stimme, welche zwischen Tenor und Bass schwebt, lässt eben so kalt, als sein Spiel, obgleich er ein gut ausgebildeter Sänger ist. Er gab den Regiments-Arzt Berg, und bewirkte bey diesen Vorzügen u. Mängeln, dass die Oper, deren Composition ohnehin nicht viel Leben, aber viel Empfindelndes hat, keinen Beyfall fand. Die eingelegte weigel'sche Polonoise aus dem *Korsar*, sang Hr. R. besonders gut. — Auch einige *mozartsche* Opern hörten wir: die *Zauberflöte*, worin die Königin der Nacht durch eine Mad. Derossi unverzeihlich geradebrecht wurde: *die Hochzeit der Figaro*, u. *Don Juan*, welche recht brav gegeben werden. Das *unterbrochene Opferfest* war eine der gelungensten Darstellungen. — Am 14ten Sept. trat als Gast, Dem. Janitsch auf, der Ankündigung nach, Hof- und Kammer-Sängerin bey dem grossherzoglich-hessischen Hoftheater zu Darmstadt. Sie gab die Constanze in Mozarts *Entführung*. Die gute Erwartung wurde durch die Mittelmässigkeit dieser sogenannten Sängerin sehr getäuscht. Ihr immerwährendes Distoniren in der Höhe (schon im A) musste man unausstehlich finden. Schade um die sonst klangvolle, kräftige Stimme! Wahre Dem. J. Singpartien, welche keine Höhe erfordern, so könnte sie allerdings sich Beyfall erwerben. Die Direction liess es bey diesem Versuch bewenden. — *Ida oder die Bussende*, eine hier noch nicht gesehene Oper, v. Gyrowetz, nach Stollbergs Ballade v. Holbein bearbeitet, gefiel. Die Musik ist ganz dem Gegenstand angemessen u. hat herliche Momente. — Ausser den angezeigten, ernsthaften und gehaltvollern Opern, wurde mit unter auch für den grossen Haufen gesorgt und die Liebhaber populärer Musik fanden Gelegenheit, sich an den *Schwestern v. Prag*, dem *Sonntagskind*, der *Teufelsmühle*, dem *Donauweibchen*, dem *Pumpernickel* u. s. w. zu ergetzen; sogar in der Gattung der Pantomime mit

Tanzen erhielten wir ein Werk, dessen bloser Name schon Aufsehen macht: nämlich *die Fee Amandolina oder die zauberhafte Statue*, oder Harlekins Abenteuer vor und nach seinem Tode, von *Heigel*. Die Musik ist aus den beliebtesten Opern zusammengetragen. Der ungeheuere Name hatte zwar das Publicum herbeygelockt, allein es ging unzufrieden weg, da nur der einzige Roland, als Harlekin und Tänzer, an seinem Platz war, die übrigen Mitglieder der Gesellschaft aber für diese Gattung der Pantomime nicht geeignet sind. — Von den häufig gegebenen und eben so besuchten *tableaux Darstellungen* aus der Leidensgeschichte, spricht Ref. blos im Vorbeygehen, rücksichtlich der oft gut gewählten musikal. Begleitung, welche in Chören aus Grauns *Tod Jesu*, aus Rosetti's *sterbendem Jesus*, u. dgl., in einzelnem Orgelspiel, u. zuletzt in dem Spiel der Harmonika durch Hrn Schneider bestand, welcher letztere aus öffentlichen Blättern rühmlich bekannt ist. Allerdings wurde der Reiz der ziehenden Gemälde durch das sanft ergreifende Spiel der Harmonika ungemein erhöht. —

In drey öffentlichen Concerten liess sich auch hier die hochgepriesene *Catalani* hören. Sie sang hier, was sie überall singt, und worin sie einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht hat. Ref. würde durch Wiederholung alles dessen, was schon in die-en und in andern Blättern, über die Compositionen, welche Mad. C. wählt, über die Beschaffenheit ihres Organs in Umfang, über ihre grosse Kunstfertigkeit, besonders ihre Triller gesagt worden ist, Langweile verursachen. Mad. C. ist nur als recht eigentliche italienische Sängerin zu beurtheilen, und als solche leistet sie *sehr* viel: erregt allgemeine Bewunderung, spricht aber das Herz nicht an. Zu jener trägt ihre herrliche, vollkommen ausgebildete Stimme, obschon ihr Jugend abgeht, vieles bey. Wollten Sängerinnen von schöner Stimme aus andern Nationen, und von ausgezeichneter Bildung derselben, sich auf so sehr wenige, und eben solche Gesangstücke einschränken, und damit, so wie mit einigen Gefälle auf Reisen gehen: Madame Catalani würde immer unter ihnen glänzen, doch aber keine kleine Anzahl Nebenbuhlerinnen zu bekämpfen haben. Ihre Schülerin, Dem. Corri, sang hier, wie vielleicht überall, das bekannte Arietchen des Cherubino in Mozarts *Figaro*, nicht übel, aber schulmässig. Das dritte, am 5ten October gegebene Concert, das aber nicht sehr ergiebig war, überliess Mad. C. der Armen-Casse. — Seit dem ersten Nov. ist Hr. Durand, von einigen Reisen zurückgekehrt, wieder als erster Geiger in das Theater-Orchester getreten.

Florenz, den 10ten Novemb. — — Mögen sich doch die ausübenden Tonkünstler warnen lassen und die Reise nach Italien nicht unternehmen, wenn es ihnen nicht auch, wie mir, Hauptzweck ist, dies schöne Land und seine Kunstwerke kennen zu lernen, und wenn sie nicht dazu eine, für Künstler bedeutende Summe verwenden können und wollen! Denn so viel kann ich aus eigenen Erfahrungen abnehmen: man muss die Ehre, von den Italienern als Künstler gekannt zu seyn, ziemlich theuer bezahlen, und einem Instrumentisten wird es, auch bey den günstigsten Umständen, nicht gelingen, so viel zu gewinnen, als die Reise kostet; und zwar, theils, weil die Eintrittspreise in ganz Italien ausserst gering sind und mit den bedeutenden Concertunkosten in gar keinem Verhältnis stehen; theils, weil die Instrumentalmusik nicht allgemein genug geschätzt und gesucht wird. In Mayland z. B., wo ich mein Conc. im grossen Theater *della Scala* gab, hätte ich 50 Dukaten Concertunkosten und durfte doch den gewöhnlichen Eintrittspreis, von anderthalb Frank, nicht erhöhen, weil man ja gewohnt ist, dafür eine grosse Oper und zwey lange Ballets zu sehen. Es gehörten daher 600 Zuhörer dazu, bis ich die Kosten ersetzt bekam; und wirklich hatte ich auch nicht viel mehr, da an demselben Abende noch einige Theater spielten — was aber nie ganz zu vermeiden ist. In jenem Theater war überdies nicht eine einzige Loge zu meiner Verwendung, denn sie gehören sämmtlich Privatpersonen eigenthümlich, und diese zahlen nie über den festgesetzten Eintrittspreis. Man forderte mich, selbst öffentlich, zu einer zweyten Akademie auf; bey dieser würde ich gewonnen haben: nun war aber der einzige freye Tag jeder Woche schon für zweymal besetzt, und drey Wochen jenes Glücks zu harren, oder in kleinen Theatern aufzutreten, konnte ich mir selbst nicht zumuthen. — In Venedig traf ich die ungünstigste Zeit: den October, wo alle Welt auf dem Lande ist. Demnach gewann ich durch mein Conc. im Theater St. Luca mehr, als in Mayland. In Bologna sagte mir jedermann, ich könne im glücklichsten Fall nur die Kosten her-

ausbringen. Hier, in Florenz, endlich, wo ich vor einigen Tagen im grossen u. schönen Theater *della Pergola* Conc. gab, würde ich, bey den sehr bedeutenden Kosten und dem geringen Eintrittspreise, (3 Paul) auch wenig Gewinn gehabt haben, wenn mich die Freygebigkeit des Herzogs, der mein Conc. mit seiner Gegenwart beehrte, nicht hinlänglich entschädigt hätte. Den 14ten werde ich, vielfach aufgefordert, ein zweytes Conc. geben. — Ausser dem geringen Gewinn hat man in Italien aber auch mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, bis man nur ein Conc. zu Stande bringt. Man ersucht die Sänger: die Impressarien erlauben ihnen nie, in Concerten zu singen. Endlich finden sich andere: aber wie wollen diese bezahlt seyn! Bezahlen muss man überhaupt in Italien alles, selbst die unbedeutendste Gefälligkeit, wofür in Deutschland der ärmste Schlucker einen Lohn zu nehmen sich schämen würde. So bleibt Einem am Ende nichts, als der Beyfall. Dieser ist nun aber auch in der ganzen Welt nicht so enthusiastisch und tumultuarisch. Ich musste oft aufhören, um das Publicum austoben zu lassen; und mehrmals ward ich gezwungen, ein Musikstück zu wiederholen — was dann mit noch tobenderm Beyfall verdankt wurde. Dass man es auch an Zeitungslob nicht fehlen lässt, beweisen die beyliegenden Blätter. Am meisten scheint in Italien ein neues Violinconc. in Form einer Gesangscene, so wie überhaupt, was sich *ihren* Gesangformen nähert, zu gefallen. Jenes Concert schrieb ich im vorigen Sommer in der Schweitz. — — In Deutschland sagt man meine Frau todt. Gott sey Dank, sie befindet sich, seit fünfmonatl. ländlichem Aufenthalt in der Schweitz, und in dem milden italien. Klima, sehr wohl, darf aber vor der Hand noch nicht wieder Harfe spielen. Vorher war sie allerdings sehr krank. In acht Tagen gehen wir nach Rom, und werden wol dort verweilen bis gegen den Februar, wo wir in Neapel der Eröffnung des neuen grossen Theaters St. Carlo (d. 4ten Febr.) beywohnen werden.

Louis Spohr.

Kurze Anzeigen.

Prémier Pot-Pourri pour le Violon avec accomp. de deux Violons, deux Altos et Violoncelle comp. — — par Franz. Pechatschek. Oeuvr. 2. à Vienne, chez Steiner. (Pr 1 Fl. 45 Xr.)

Für einen kräftigen, vielgeübten, kunstgerechten Violinisten ein brauchbares Stück, sich daran zu üben und damit hören zu lassen. Dass der Verf. selbst ein solcher Violinist sey, zeigt sich unverkennbar; und was aus diesen Vorzügen auf Composition wie von selbst übergehet, möchte wol das Ausgezeichnetste am Werke seyn. Die Genialität oder Laune, womit einige, jedoch wenige Künstler (z. B. Spohr) eben diese Gattung behandelt haben, zeigt sich nicht: doch ist im Ganzen Ordnung und etwas Wohlgefälliges. Nach kurzer, angenehmer Einleitung, gehet der Verf. zu einem cantabeln Adagio, und von diesem zu einem bekannten Arietthema über, das er nun sechsmal, schwierig u. meistens brillant für d. Concertisten, auch in nöthiger Mannigfaltigkeit variirt, worauf der kurze erste und der zweyte Satz, mit Abänderungen wiederkehren, und dann in freyerer Behandlung, wie in einer Phantasie, Mehres aus dem Vorhergegangenen zurückgenommen und auf keineswegs gemeine Art gemischt und verarbeitet wird. — Die begleitenden Stimmen sind sehr leicht.

La Nebbia, Canzonetta coll' acc. di Pianoforte, da M. de Lodesma. in Lipsia, presso Breitkopf et Hartel. (Pr. 4 Gr.)

Eine artige Kleinigkeit: leicht, fliessend, gefällig. Neben dem ursprünglichen Texte eine wohlgerathene deutsche Uebersetzung.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. X.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ X.* 1816.

Nachricht.

Ueber das, im Intelligenz-Blatt № 7. 1816 auf Subscription angekündigte, neue Werk unter dem Titel Harmonie oder neue Theorie des reinen Tones und der Musik u. s. w. Von M. A. Gebhard.

Der Subscriptions-Preis von diesem Werke ist für alle 3 Theile 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Xr. im 24Fl. Fuss.

Im Monat Februar 1816 werden alle 3 Theile zugleich abgeliefert.

München im Monat October 1816.

Falter und Sohn.

Liederkranz

auf das Jahr 1817.

Auf diese neue Liedersammlung, welche vier und zwanzig kleinere und grössere Gesänge mit Klavier-Begleitung enthält, wird hiermit die Subscription von 16 Groschen (1 Fl. Zurcher-Val.) eröffnet. Die Zusammenstellung der Gedichte, deren Inhalt sich mit einer gewissen Vollständigkeit über das menschliche Leben verbreitet, wird den Titel rechtfertigen. Nebst den bekanntesten Dichtern, werden darin folgende neuere erscheinen, welche mit jenen die vielseitige Ausbildung der deutschen Liederkunst beurkunden: Friedrich Cramer, Gottwalt, Hanhart, Paul Gr. v. Haugwitz, Hensel, Hill. Das Bildniss eines berühmten Dichters wird die Sammlung zieren.

Die Subscription bleibt bis Januar 1817 offen.

Auswärtige Gesangfreunde können in allen guten Buch- und Kunsthandlungen subscribiren, besonders aber bey Hrn. Schropp u. Comp. in Berlin — Max u. Comp. in Breslau — Gebr. Almenräder in Cöln — Guyl in Frankfurt a. M. — J. B. G. Fleischer in Leipzig — Steinkopf in Stuttgart, von welchen man die Exemplare frey in Empfang nehmen kann.

Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürich im Oktober 1816.

Hans Georg Nägeli.

Warnung für das musikliebende Publicum.

Der Musikhändler, Herr Friedrich Hofmeister in Leipzig, hat ein von mir für Clarinette, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell geschriebenes Quintett, Op. 34. — als Solo-Sonate für das Pianoforte arrangirt, unter folgendem, erzeichnetem Titel herausgegeben:

Sonate pour le Pianoforte,

arrangé d'un Quintuor pour Clarinette

par

C. F. Ebers

de

Charles Marie de Weber.

Op. 34.

Da Herr Hofmeister auf mein dringendes Verlangen, obige fehlerhafte, unrichtige, das Original-Werk verstümmelnde, u. dessen Sinn häufig zerstörende Herausgabe zurückzunehmen, ohne Antwort: „hat sich der Arrangeur Fehler zu Schulden kommen lassen, so mag er die schärfste Kritik über sich ergehen lassen, mir kann das fast gleichgültig seyn," so bleibt mir nichts anderes übrig, als mich aufs feyerlichste vor dieser Herausgabe zu verwahren, u. die Freunde der Kunst davor aufs dringendste zu warnen, indem ich mich aller weiteren Bemerkungen enthaltend, nur anzeige, dass — die wahrscheinlich blossen Stichfehler ungerechnet — erstens, an Ein und Vierzig Stellen die Melodie-Formen unnöthiger Weise geändert worden sind, und zweytens, an einer Stelle, Ein Takt, an der zweyten still Takte, an der 3ten Ein Takt, an der 4ten acht Takte, an der 5ten Ein Takt, u. an d. 6ten vier Takte fehlen.

Berlin, am 22. Nov. 1816.

Carl Marie von Weber.

Bey Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- u. Musikhandlungen zu haben.

Adam, J. X Veränderungen über das Thema: Liebes Mädchen hör mir zu! f. Pianoforte..... 9 Gr.

Tiedge, sechs Lieder, in Musik gesetzt fürs Pforte von C. v. Militz..... 8 Gr.

Neue Verlags-Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen sind.

Musik für Saiten- und Blase-Instrumente.

Romberg, Bernh. grande Sinfonie à gr. Orchestre. O. 28. ..... 2 Thlr. 16 Gr.
— Andr. Ouverture à gr. Orchestre. Oeuv. 37. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Crusell, B. Concertante p. Clarinette, Cor et Basson avec gr. Orchestre. O. 3. ..... 3 Thlr.
— Quatuor p. Clarinette, Violon, Viola et Vcelle. O. 4. ..... 1 Thlr.

Kopprasch, W. 6 Sonaten f. 3 Posaunen, 2 Hörner und 2 Trompeten. (Allen Stadtmusiken gewidmet.) ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Lipinski, Ch. 2 Capricen pour le Violon. O. 2. 1 Thlr.
— Sicilienne variée pour le Violon avec un second Violon, Viola et Violoncelle. O. 5. ..... 18 Gr.

Müller, A. E. 11e Concert für die Flöte, mit Begl. des Orchesters. 39s Werk. ..... 2 Thlr.
— A. E. Elementarbuch für Flötenspieler. 2 Thlr. 12 Gr.
— neue Tabellen f. Flöten mit einer u. mehreren Klappen, und eine Anweisung zu allen nur möglichen Trillern. ..... 12 Gr.
— Flötenstücke für Anfänger. 2 Hefte, oder 18 u. 28 Supplement zu dessen Elementarbuche f. Flötenspieler. ..... à 10 Gr.

Ries, Ferd. gr. Quintetto per 2 Violini, 2 Viole e Violoncello. Op. 68. ..... 2 Thlr.
— 3 gr. Quatuors p. 2 Vlons, Viola et Vcelle. Oeuv. 70. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 4 Gr. 3 Thlr. 12 Gr.

Romberg, Andr. Capriccio p. le Violon av. acc. de l'Orchestre. Oeuv. 35. ..... 1 Thlr. 16 Gr.
— 3 Rondò alla Polacca per 2 Vnl. Viola e Vcell. O. 34. ..... 2 Thlr.
— Fantasie für 2 Viol. Bratsche und Violoncell. 40s Werk. ..... 20 Gr.
— 3 gr. Quintetti per Flauto, Violino, 2 Viole e Violcello. Op. 41. No 1. 2 3. ..... 4 Thlr.

Spohr, Louis, Notturno für Harmonie u. Janitscharenmusik. 34s Wk. (in Partitur u. Stimmen.) 3 Thlr.
— 7ème Concerto p. Violon avec grand Orchestre. (E moll.) O. 38. ..... 2 Thlr. 12 Gr.
— 3 grds Duos p. 2 Violons. O. 39. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Musik für das Pianoforte.

Boyneburgk, Fr. de, Walses et Ecossaises p. le Pianoforte. ..... 12 Gr

Claus, Aug. Dresdner Carneval-Tänze f. das Pforte. 1. Heft. ..... 12 Gr.

Dussek, Fr. Sonate p. Pianoforte et Violon. Oe. 2. Liv. 2. ..... 16 Gr.

Eberz, C. F. Wiener Tänze für das Pianof. ..... 12 Gr.
— Danses à 4 mains. ..... 16 Gr.

Florschütz, gr. Walses pour le Pianoforte. ..... 16 Gr.

Gabler, C. A Variations sur une Romance de Mehul. Oe. 38. ..... 16 Gr.

Grund, F. W. Quintetts f. Pforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Corn. 8s Werk. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
— dasselbe Werk als Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Basse. ..... 1 Thlr. 6 Gr.

Haydn, J. Quatuor p. Violon etc. Oe. 76, arrangé à 4 mains p. Pianoforte. ..... 1 Thlr.

Himmel, Ouverture aus Fanchon, für 4 Hände arrangirt von Fr. Schneider. ..... 16 Gr.

Liebmann, Helene nee Riese, 2 Trios pour Pforte, Violon et Violcelle. Oeuv. 11. 12. ..... à 1 Thlr.
— Quatuor pour Pianof., Viol., Viola et Violcelle. Oeuv. 13. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
— Sonate p. Pianof. et Violon. O. 14. ..... 1 Thlr.
— Sonate pour Pianof. seul. O. 15. ..... 20 Gr.

Meyer, C. H. Walses et Ecossaises p. Pianof. Liv. 2. 10 Gr.
— A. C. G. Variations pour le Pianof. ..... 6 Gr.

Müller, A. E. Instructive Uebungsstücke f. d. Flöte oder 6s und letztes Suppl. zu dessen Elementarbuche für Klavierspieler. ..... 12 Gr.

Niewandt, G. F. G. Intermezzo pour le Pianof. ..... 6 Gr.

Partsch, Pièces pour le Pianoforte. ..... 12 Gr.

Ries, Ferd. Sonate p. le Pianoforte avec accomp. de Violon. (Es dur.) Oeuv. 69. ..... 1 Thlr.
— Sonate pour Pianof. et Violon. (Cis moll.) Oeuv. 71. ..... 1 Thlr.

Rode, P. Air varié, Oeuv. 12, arrangé à 4 mains p. le Pianof. ..... 12 Gr.

Schneider, Fr. Sonata di Bravura per il Pianoforte. Op. 40. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Spohr, L. Notturno Oeuv. 34, arrangé à 4 mains p. Pianoforte. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Steibelt, D. Voyage sur le mont Bernard. Concerto pour le Pianoforte seul. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— — — avec Orchestre. ..... 3 Thlr.
— Impromptu pour le Pianoforte. ..... 10 Gr.
— Romance et Pastorale de Nina par Paisiello, avec 8 Variations pour Pianof. ..... 8 Gr.
— Rondo Napolitain p. le Pianof. ..... 12 Gr.
— Variations sur une Romance de Mehul „A peine au sortir.“ ..... 12 Gr.
— Caprice sur un thème de Mozart: „Non più andrai.“ ..... 12 Gr.

Tomaschek, 6 Eglogues pour le Pianof. O. 47. Liv. 3. ..... 16 Gr.

Töpfer, J. G. Sonate pour Pianof. et Flöte. 1 Thlr. 4 Gr.

Weigl, J. Ouverture aus dem Bergsturz. ..... 4 Gr.

Wilms, J. W. Air „Wenn i des Morgens etc.“ varié pour Pianof. et Flöte. ..... 18 Gr.

(Der Beschluss folgt in der nächsten No).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December. **N°. 51.** 1816.

Kurze Geschichte des neuern königl. italienischen Theaters zu Paris.

Fortsetzung aus der 50sten No.

Während der Zeit hatte mit dem Fanatico per la Musica dann und wann die Semiramide von Portogallo abgewechselt. Die Rolle der Semiramis ist unstreitig, was das Spiel anbetrifft, die gelungenste Darstellung der Madame Catalani, und hier zeigt sich recht offenbar, dass ein ungeübter Schauspieler, während er im Komischen etwas Künstliches, ausser ihm Liegendes suchen muss, und über diesem Bestreben in Ungeschicklichkeit über Ungeschicklichkeit fällt, u. das, was er suchen soll, allenthalben verfehlt, dagegen im Tragischen nur sich selbst zu spielen braucht, um erträglich zu seyn, vorausgesetzt, dass ihm nur die Natur nicht alles Bewusstseyn seiner selbst u. der körperlichen u. geistigen Convenienzen versagt hat. Mad. C. ist als Schauspielerin in der Rolle der Semiramis eine recht angenehme Erscheinung; gefiele es ihr noch, oder konnte es ihr vielmehr gefallen, sich im Gesange derselben, statt der bloss extensiven, kolorirenden Figuren, intensiver, singender Mittel zu bedienen, um Effect zu machen: so dürfte man diese Darstellung als vollkommen gelungen betrachten. So sehr aber auch Mad. C. durch ihre Persönlichkeit zu dem augenblicklichen Beyfall dieser Oper beyzutragen vermochte; so konnte es dennoch nicht fehlen, dass die wahrhaft verzweifelnde Leere und Bedeutungslosigkeit der Musik, welche eine tragische, italienische Composition in dem allerverwahrlosetsten Sinne des Worts ist, nicht bald hatte vom Publicum begriffen und nach Verdienst gewürdigt werden sollen. Ein gleiches Schicksal hatten Cimarosa's Gli Orazi e Curiazi, obgleich aus einem andern Grunde. Die Musik dieser Oper, die göttlich seyn würde, wenn sie tragisch wäre, wird vom hiesigen Publicum, wie billig, in grosser Verehrung gehalten. Die Hauptrollen liessen aber vieles zu wünschen übrig. Mad. Ferlendis, als Camilla, war ohne Reiz, ohne Interesse, frostig regelrecht im Gesange u. ermüdend mechanisch im Spiel. Mad. C., in deren plastische Natur das Romantisch-Sentimentale nicht zu dringen vermag, sang die herrliche Partie des Curiatiers mit einem grossen Aufwande concertmässiger Anstrengung, und erregte Theilnahme als Sängerin, aber nicht als Jüngling, dem seine Braut, im Augenblicke, wo er sich mit der Heissgeliebten auf ewig zu verbinden glaubt, entrissen wird. Die Oper liess kalt und das Publicum blieb schon bey der dritten Vorstellung weg.

Während der Zeit war eine neue Oper von Puccita, le tre Sultane, einstudirt worden, deren Musik in mancher Rücksicht wirklich gelungen genannt werden konnte. Aber auch dieses Product betrachtete das Publicum mit gleichgültigem Blicke; so zeigte sich sogar höchst ungerecht gegen dasselbe. Denn die nämlichen Gründe, aus welchen man sich gegen die Caccia di Enrico quarto erklärt hatte, traten unglücklicherweise auch hier wiederum ein: die Musik war so recht im eigentlichsten Verstande für Mad. C. gesetzt und zurechtgestutzt worden, u. das Gedicht, welches im französischen Originale eine Art von negativ klassischer Berühmtheit geniesst, auf eine so wahrhaft ärgerliche, witzig-phantastische, also wahrhaft unsinnige Weise italianisirt worden, dass die Liebhaber der kraftig- und ergötzlich-tollen Italien. Operneherrlichkeit sich an dem Witze, und die Anbeter des französischen, witzigen Verstandes-Essens sich an den italien. Possen gleich sehr ärgerten. Beyde hatten Recht; die Oper liess kalt u. ohne Interesse, und Mad. C. hatte noch obendrein die Kränkung, den pariser Badaux, die nichts kennen, als wa-

höchstens im Weichbilde der Stadt das Tageslicht erblickt, mit ihren, recht artig gelungenen, mimischen Darstellungen ein Gegenstand der Spötteley geworden zu seyn.

Dadurch, dass beyde erwähnte Opern von Puccita, auf welche Mad. C. sehr gerechnet haben mochte, keinen dauernden, allgemeinen Beyfall erhalten hatten, so wie durch den Mangel an Sängerinnen und Tenoristen, befand sich das italien. Theater, dem der König den Titel eines königl. und mehrbey eine jährliche Pension von hunderttausend Franken ertheilt hatte, u. an deren Spitze die berühmteste aller lebenden Sängerinnen als Directrice stand, in einer Lage, die bey dem ärmsten Privatunternehmer Italiens wol nicht drückender und verzweifelnder hätte seyn können: das Repertoire war auf die einzige Oper, il Fanatico per la Musica, beschränkt, und auch diese wollten die Pariser, übersättigt von den Vorstellungen derselben, nicht mehr sehen; die Semiramide u. Gli Orazi e Curiazi hatten, aus obenerwähnten Gründen, das Theater schon längst zur Einode gemacht. Dahin waren die Sachen durch übelberechnete Sparsamkeit und kleinliche Eifersüchteley gediehen!

In dieser Verlegenheit hatte Mad. C., die berühmteste Sängerin Europens, die Vorsteherin eines der ersten Theater der Erde, schon früher zu Mitteln ihre Zuflucht genommen, die man kaum einer wüsten Privatunternehmung, geschweige denn einer königl. Theaterdirection hätte verzeihen können: es war nämlich das hiesige Conservatoire in Requisition gesetzt worden. Die Ausbeute bestand in einem Paar Anfängerinnen, die natürlich da unbefriedigt lassen mussten, wo man auf erste, vollkommen ausgebildete Talente gerechnet hatte. Zu diesen beyden Französinnen, die einige Rollen darzustellen bekamen, gesellte sich noch, um das Kleeblatt von dreyen vollständig zu machen, eine junge, an der Themse geborne Italienerin, die zwischen den Acten singen musste. Solche Mittel musste Mad. C. ergreifen, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen: in Wahrheit aber, um sich nur noch tiefer hineinzustürzen. Freylich kosteten diese drey Anfängerinnen, die überdem kein bestimmtes Engagement hatten, sondern nur, um mich eines Handwerksausdrucks zu bedienen, stückweise bezahlt wurden, immer noch weniger, als der Gehalt einer berühmten Sängerin betragen haben würde!

In dieser verzweifelnden Lage, welche noch durch Heiserkeiten und Unpässlichkeiten fast aller übrigen Mitglieder vermehrt wurde, an welcher jedoch Mad. C., aus begreiflichen Gründen, ganz allein nicht gelitten hatte, glaubte diese, einen grossen Sieg über sich selbst erkämpfen zu müssen: sie studirte die Gräfin im Figaro von Mozart ein, einem Componisten, von welchem sie oftmals behauptet hatte, *er habe für keine grosse Sängerin gesetzt!* Der Erfolg entsprach einer solchen Unternehmung: sie vergriff die Rolle gänzlich, oder griff sie, besser gesagt, gar nicht, setzte an die Stelle des mozartschen Gesangs puccitasche Mechanismen, und transponirte, was sie nicht erreichen konnte *). Da auch die Susanne gräulich gespielt und schlecht gesungen wurde: so erinnerten sich die Pariser mit Schmerz der Zeit, wo noch ganz neulich Mad. Morandi und Mad. Mainvielle-Fodor diese Oper zu einer Lieblingsvorstellung des hies. Publicums gemacht hatten.

Unter so gestalteten Umständen war Ostern herbeygekommen: man redete von Aufhebung des, der Mad. C. ertheilten Privilegiums und von abermaliger Vereinigung der italien. Truppe mit der französischen Comödie im Odeon. Die Freunde der Mad. C. widersprachen diesem Gerüchte; unterrichtete Männer behaupteten dagegen, sie habe nur durch Verheissung einer bessern künftigen Führung den ihr drohenden Streich von sich abzuwenden gewusst. Wie dem auch sey; so lässt sich leicht begreifen, dass der Hof keineswegs an der so sehr erbarmlichen, precairen Existenz des italien. Theaters eine grosse Freude haben konnte.

Indessen fand Mad. C. Gelegenheit, den Missmuth des Publicums durch Verheissung einer glänzenden Zukunft für einen Augenblick zu beschwichtigen: es seyen, so hies es, mehre vortreffliche Sänger und Sängerinnen verschrieben. Das Publicum beruhigte sich u. hoffte. Mad. C. schickte sich, zum Erstaunen aller, zu ihrer bevorstehenden Reise

*) Ein Deutscher sagte dabey spasshaft, er habe Mozarts Gräfin in Figaro's Hochzeit mit Musik von Madame Catalani singen hören. d. Verf.

nach Deutschland an. Man wunderte sich, dass diese Sängerin, zu einer Zeit, wo ihre Anwesenheit zu der gehofften Wiederbelebung des italien. Theaters, besonders in einer so sehr bedenklichen Lage, von grösster Wichtigkeit seyn musste, auf Reisen gehen wollte; man wusste hier einen solchen Schritt nicht zu erklären, wenn man bedachte, dass durch ihre Abreise Mad. C. verhindert werden würde, die bevorstehende Vermählung des Herzogs von Berry mit ihrem Talente zu verherrlichen: man schloss endlich auf ganz sonderbare Beweggründe, als es bekannt wurde, Mad. C. habe die Absicht, an mehren fremden Höfen während solcher Vermählungfeyerlichkeiten sich hören zu lassen. Leute, die sich eines Scharfblicks piquiren, wollten gar auf eine Ungnade schliessen. Seyn wir billig! Eine Frau, mit dem Talente und Reichthume der Mad. C., braucht wol niemals Ungnade zu befürchten.

In dieser Zeit erfuhr man, dass die alten Engagements sämmtlich mit dem ersten October ablaufen würden, dass alle neue ebenfalls nur auf sechs Monate geschlossen waren u. dass man das Orchester auf halben Gehalt setzen wolle. Aus allen diesen, von der Direction gethanen Schritten, die, da sie Angesichts des ganzen Publicums geschehen waren, von niemand geläugnet werden konnten, glaubte man mit Recht unter den jetzigen Umständen auf keine lange Dauer des italien. Theaters schliessen zu können. Dabey mehrten sich von der einen Seite die alten Klagen über Herrschsucht und Despotismus, und von der andern die Gerüchte einer oft in's Kleinliche gehenden, auch den Pfennig beachtenden Sparsamkeit: die Mitglieder klagten laut über Huhn eines glänzenden, aber alles neben sich unter die Füsse tretenden Talents. Alles war unzufrieden, das Publicum, die Sänger und — Mad. Catalani.

Letztere wahrscheinlich am mehrsten, denn sie beschleunigte ihre Abreise um beynahe volle zwey Monate. Aber sie sollte Paris nicht verlassen, ohne nicht von einer abermaligen Demüthigung, die das Publicum ihrem Theater wiederfahren liess, Zeuge zu seyn. Unter den neu engagirten Mitgliedern befand sich nämlich auch Mad. Strinasacchi, eine Sängerin, die vor Jahren ziemliche Berühmtheit genossen, jetzt aber völlig alt und unbrauchbar geworden war. Sie debutirte in der Caroline in Matrimonio secreto. Die Unzufriedenheit, welche sie im Publicum erregte, trug letzteres mit einigem Scheine von Recht auf Mad. C. über: laut ward diese jetzt der Absicht beschuldigt, nur darum schlechte oder unbedeutende Sängerinnen zu engagiren, um als Einzige dazustehn und ihren Beyfall mit keiner andern zu theilen. Mad. C. reiste schleunig von dannen.

Die übrigen neu engagirten Mitglieder, auf welche, von dem Versprechen der Mad. C. veranlasst, das Publicum seine letzte Hoffnung gesetzt hatte, waren: Demoiselle *Brizzi*, die Tochter des münchner Brizzi, ein Herr und Mad. *Pasta*, die niemandem bekannt waren, und *Ambrogetti*, der Ehemann der Mad. Strinasacchi.

Demois. *Brizzi* trat als Sesto in Mozarts Tito auf. Sie war die erste Erscheinung, welche, seit Mad. C. die Direction des italienischen Theaters übernommen hatte, nicht missfiel: zufrieden, nur nicht abermals gröblich getäuscht zu werden, nahm das Publicum, wie oft zu geschehen pflegt, wenn man, Schlechtes erwartend, wenigstens Erträgliches findet, das negative Talent dieser Sängerin für ein positives, u. zeigte sich wärmer u. theilnehmender gegen dieselbe, als es vielleicht eine kalte, unparteyische Würdigung ihrer Leistung verdient hatte. Demois. Brizzi ist, wie man sagt, noch sehr jung: besitzt eine vortheilhafte Körperbildung, zeigt sich aber in jeder Hinsicht als Anfangerin. Ihre Stimme, ziemlich rein und klingend in der Höhe, besitzt weniger Metall in den Mitteltönen, aber viel Angenehmes, sogar einige Stärke in der Tiefe. Das, was etwa von Methode in ihr vorhanden ist, besteht in einigen mechanischen, stets wiederkehrenden Verzierungen, die ohne alle Bedeutung sind und nicht einmal das Verdienst der Routine haben. Es wäre obnstreitig besser, Demois. Brizzi hätte, statt dieser Methode, in welche sie gewissermassen schon hineinverharrscht ist, gar keine. Dabey fehlt es dieser Sängerin an allem Tragen der Stimme, so, dass von vier Tönen immer höchstens nur Einer zur Erscheinung kommt: auch kneift sie alles, was sie singt, auf eine höchst unangenehme Weise durch die Zähne hervor, und es scheint ihr völlig unmöglich zu seyn, Töne mit völlig geöffnetem Munde zu bilden. Ueberhaupt hat es das Ansehn, als sey Demois. Brizzi, von allem eigentlichen Kunststudium entblösst, bey ihrer Bildung sich gänzlich selbst überlassen gewesen; wenigstens ist es nicht möglich, in ihr auch nur irgend eine Spur einer wahrhaft künstlerischen, nach bestimmten Grundsätzen verfahrenden Gesangschule zu entdecken

Dabey detonirt sie in den Mitteltönen auf eine höchst unangenehme Weise.

Nichts destoweniger gefiel Demois. Brizzi: denn schon lange war man es nicht mehr gewohnt gewesen, auf dem italien. Theater Blüthe der Jugend und Frische der Stimme mit einiger Theaterroutine verbunden zu finden. Ihr und dem vortrefflichen Gesange Crivelli's hatte es die Interimsdirection zu verdanken, dass Titus zu einer Zeit, wo hier alle Schauspielhäuser leer stehen, acht bis neun Male hinter einander bey vollem Hause gegeben werden konnte, obgleich Mad. Strinasacchi, als Vitellia, auch in diese Vorstellung die Folgen des Fluchs, den die Zeit über alles Irdische ausgesprochen hat, nämlich der Vergänglichkeit, mit seltener Verschwendung überzutragen wusste.

Die Angelegenheiten des italien. Theaters befanden sich jetzt abermals in einem so schlechten Zustande, dass Titus die einzige Oper war, welche gegeben werden konnte. Denn Matrimonio segreto wollte, wegen Mad. Strinasacchi, das Publicum nicht mehr sehen, u. die Opern, worin die übrigen neuen Mitglieder auftreten sollten, mussten erst einstudirt werden.

Aber neben dem kaum aufblickenden Strahle einer Glückssonne sollte auf dem italien. Theater schon wieder ein Unglücksstern aufgehen: Mad. *Pasta* trat nämlich in dem Principe di Taranto, einer ältern Oper von Par, und dann sogleich nachher, nebst ihrem Ehemann, in einer von demselben Verfasser neu componirten Gelegenheitoper, la Primavera felice, auf. In beyden Mitgliedern hatte das erwartungvolle Publicum zwey vollendet ausgebildete Talente zu finden erwartet, u. beyde zeigten sich als die allerungeübtesten Anfanger, die je diese Bühne betreten haben. Mad. Pasta, eine junge, hübsche, blühende Gestalt, besitzt eine recht gute, doch noch nichts weniger als vollendete, italien. Schule; ihre Stimme leidet aber an einer gewissen Heiserkeit, die nur mit der Zeit durch eine vollkommen ausgebildete Methode erträglich gemacht werden dürfte. Als Schauspielerin kann von ihr gar nicht die Rede seyn. Ihr Mann hat eine angenehme, aber sehr schwache Tenorstimme, einige Methode und etwas Spiel, leistet aber nichts weniger und nichts mehr, als was man von einem jeden andern gewöhnlichen Anfanger zu erwarten berechtigt ist.

Das waren nun, nebst Demois. Brizzi, drey der grossen, vollendeten Talente, die Mad. C. dem Publicum versprochen, und in welchen dieses drey ganz gewöhnliche Anfanger gefunden hat!

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Nov. Den 7ten gab Mad. Carol. Seidler, geb. Wranitzky, Concert. Die schöne, und ihres herrlichen Gesanges wegen seit ihrer Anwesenheit beliebte Concertgeberin sang mit ihrer runden, klaren Stimme eine Scene aus Nicolini's Oper, *Trojano in Dacia*, mit obligater Violine, die ihr Mann höchst rein und sicher spielte; mit Mad. Milder-Hauptmann ein Duett aus Gyrowetz Oper, *Federica ed Adolfo*, und mit derselben u. Hrn. Wild das Terzett aus dem ersten Finale von Mozarts *Don Juan*. Sie hat auch in diesem Monate einigemal in der Oper debutirt, namentlich am 8ten als Myrrha in Winters *Opferfeste*, und am 29sten als Prinzessin v. Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris*. — Den 11ten gab Hr. Franz Wild, der in frühern Berichten oft und auch von mir gerühmte Tenorsanger aus Wien, Concert. Er sang Matthisons Lied, *Adelaide*, nach Beethovens Musik, am Pianoforte begleitet durch Dem. Johanna Milder, Schwester der geachteten Sangerin; Recitativ, Andante und Polonoise aus Pars *Agnese*: das Lied: *der Treue Tod*, von Körner, mit Musik von Giuliani, auch von Dem. Milder am Pianoforte begleitet, (das Lied ist eben in der schlesingerschen Musikhandlung gedruckt erschienen) und mit Mad. Milder-Hauptmann eine Scene und Duett von Farinelli. In der Oper trat er auf, am 5ten als Prinz Ramiro in Isouards *Röschen Aescherling*, am 6ten als Licinius in Spontini's *Vestalin*, am 11ten als Murney in Winters *unterbrochenem Opferfest*, am 16ten als Joseph in Mehuls Oper dieses Namens, am 20sten als Jacob Friburg in Weigls *Schweizerfamilie*, am 22sten als Orest in Glucks *Iphigenia in Tauris*, und am 29sten als Johann von Paris in Boyeldieu's Singspiel gleiches Namens. Seine treffliche Stimme und richtige Declamation gewinnen ihm immer steigenden Beyfall. — Den 14ten gaben die Waldhornisten, Lenss und Schunke, Concert. Sie bliesen ein

Concertante für zwey Waldhörner und ein neues Trioconc. von Lenss, mit Hrn. Schunke's Bruder. Sie zeichnen sich durch eine seltene Sicherheit im Treffen der halben Töne aus, die ausser dem gewöhnlichen Bereich der Hornscala liegen; der ältere Hr. Schunke zeigt besonders schöne Tiefe u. trefflichen Vortrag; Hr. Lenss zeichnet sich besonders durch Höhe aus. — Am 21sten gab der Schauspieler, Hr. G. Gern, Nicmeyers Oratorium, *Abraham auf Moria*, in Musik gesetzt von dem grossherzogl. badenschen Kapellm., Franz Danzi. Dieses auch aus frühern Berichten in der mus. Zeit. bekannte Werk ist nicht im strengen Kirchenstyl, sondern in jetzt beliebter, gefälliger Manier geschrieben, und hat eine geschmackvolle, reiche Instrumentirung. Hr. Kapellm. Gürrlich, der die Direction übernommen hatte, und für eine genaue Ausführung sorgte, hatte dem Ende des ersten Theils noch einen gelungenen Chor von seiner Composition hinzugefügt. Besonders gefielen Isaaks Arie, von Hrn. Eunicke meisterhaft gesungen: Gottes Anschaun etc., Sara's (Dem. Kramer) Arie: Auf, waffne du mit Schrecken dich etc. und Abrahams (Hr. Gern) Arie: Wer zählt der Welten Heere etc. — Den 25sten gab Mad. Milder-Hauptmann Concert. Sie sang mit ihrer volltönenden und tief eindringenden Stimme: Recitativ und Arie von Weigl, mit Dem. Eunike Recitativ und Duett aus Gyrowetz' Oper, *Federica ed Adolfo*, Recitativ und Arie aus Zingarelli's *Romeo und Julia*: Ombra adorata aspetta, und mit Dem. Eunicke und Hrn. Wild, Scene und Terzett von Rossini: Mille sospiri e lagrime. — Den 28sten gab der königl. Kammermusic., Hr. Schwarz sen., Concert. Er blies voll und rund ein Allegro und Adagio von Winter, ein Rondo von A. Schneider, und Adagio und Variationen von dem Musikdir. Seidel, auf dem Fagott.

Ausser den vorher erwähnten Debütanten trat in diesem Monat auf: Dem. Brandt vom königl. ständischen Theater zu Prag, am 5ten als Roschen in Isouards Oper dieses Namens, am 8ten als Leopold in Gaveaux *kleinem Matrosen* (wo ihre Arie: Ueber die Beschwerden dieses Lebens etc, viel Beyfall fand), am 9ten als Julie Fröhlich in Weigls *Verwandlungen*, u. am 13ten als Cherubin in Mozarts *Hochzeit des Figaro*. Sie gefiel mehr wegen ihres naiven, lebhaften Spiels, als wegen ihres Gesanges. — Die im vorigen Bericht erwähnte Mad. Bender v. St. Petersburg wagte es, am 6ten als Julia in Spontini's *Vestalin* aufzutreten. Aber sie mißfiel gänzlich, woran jedoch auch ihre fortdauernde Heiserkeit Antheil hatte; Mad. Sridler übernahm schnell von der zweyten Abtheilung an ihre Partie. — Hr. Karsten von Wien ist am 25sten noch einmal als Aubri de Mont-Didier mit seinem Hunde über die Bühne gelaufen. —

Auf den Antrag des Generalintendanten der königl. Schauspiele, des Hrn. Grafen Brühl, hat der König befohlen, die Büsten der ehemaligen Schauspieler, Fleck und Iffland, und der Frauen, Schick und Bethmann, (Ifflands auf königl. Kosten) von Marmor in dem Vorsaal des Concertsaals aufzustellen. — Da der Schauspieler Rebenstein nach seinem 6wöchentlichen Urlaub und 4wöchentlicher Verlängerung desselben noch 9 Wochen ausblieb, ohne seiner Behörde Nachricht über seinen Aufenthalt zu geben: so hat Hr. Graf Brühl vor einigen Tagen die andern Bühnen gewarnt, mit diesem Schauspieler, dessen contractmässiges Engagement bis zum Jan. 1818 dauert, in eine gesetzlich ungültige Verbindung zu treten.

Vor einigen Tagen sind in der schlesingerschen Musikhandlung erschienen, die Portraite der Kapellmeister B. A. Weber und Carl Maria von Weber, beyde von Jügel in Folio gestochen.

Dresden. Die *Vestalin*, Spontini's Meisterstück, ging den früher genannten Opern, der *Wassertrager* und *Alexius und Aleramo* von S. Mayr, voraus. Ausgezeichnet ist die Wirkung, welche dies Werk hier hervorbringt; bey jeder Vorstellung erscheint die Musik neu, im Style edel und gross, im Charakter fest und kraftvoll. Dies erkennet auch, mit allgemeinem Beyfall, das hiesige Publicum, und sammlet sich sehr zahlreich bey jeder neuen Vorstellung. Zwar ist nicht zu leugnen, dass Spontini im Sinn dem Gluck, in der Ausführung dem Mozart nachgeahmt, und dass, was jenen betrifft, besonders die *Alceste* ihm (zum Theil) zum Muster gedient hat: dennoch kann man ihm das grosse Verdienst achtdramatischer Darstellungskunst, des Feuers im Ausdruck, der Gründlichkeit in der Harmonie, und auch der Originalität in der Erfindung, nicht absprechen: denn sein Nachahmen ist nicht, wie bey gar manchen andern Componisten, ein Ausschreiben oder Copiren, sondern ein geistreiches, wohlbedachtes

Benutzen — des Ganzen, nicht des Einzelnen. Von der hiesigen Aufführung dieses Werks ist schon mehrmals die Rede gewesen: doch können wir nicht umhin, noch einige Worte darüber zu sagen. — Mad. Sandrini, als Giulia, zeichnete sich als Schauspielerin aus: aber, da ihre Stimme nicht mehr so stark, wie vordem, und die Orchesterpartie fast durchgehends stark besetzt ist, so machte ihr Gesang nicht das sonstige Vergnügen; auch litt die Declamation zum Theil durch diese Schwäche. Mad. Biedenfeld spielte die Obervestalin, welche ihrem Aeussern angemessen war. Ihre Stimme that gute Wirkung, indem sie mit ihrer Stärke die Instrumentalmusik übertönete und das ganze Theater ausfullte; weswegen sie auch gefiel. Doch haben wir in einem Recitativ des ersten Aufzugs einige Verzierungen bemerkt, die zum Text und der Declamation nicht passten; auch sollte sie das Italienische besser auszusprechen trachten, welches für einen guten Sänger eine unnachlassliche Pflicht ist. Hr. Benelli spielte den Licinio wie gewöhnlich, und desgleichen Hr. Tibaldi den Cinna. Bey der ersten Vorstellung gaben uns die Choristen in den Chören des ersten und dritten Aufzugs eine entsetzliche, geradehin abscheuliche Detonation zu hören. Die Geschicklichkeit und Bemühung ihrer Vorgesetzten halfen diesem aber ab, so dass sie in der zweyten und dritten Vorstellung mit gehöriger Intonation und Präcision sangen. Das Orchester spielte mit gewohnter Genauigkeit, doch nahm es einige Tempi schneller, als sonst. Wir konnten den Zweck dieses Eilens nicht einsehen.

Auf die *Vestalin* folgten blos zwey Vorstellungen jenes schwachen Musikproducts: *Der Geitzige*, von welchem unlängst schon gesprochen worden ist. Dann wurde wiederholt: *Figaros Hochzeit* von Mozart. Unnütz wäre es, von diesem unübertrefflichen, Jedermann bekannten Meisterwerk zu sprechen, das, je öfter man es hört, je mehr entzückt, und auch je deutlicher bemerken lässt, Mozart sey doch das Muster unsrer neuern Muster, die Quelle unsrer neuern Quellen! —

Was die Ausführung betrifft, so finden wir, einstimmig mit dem Publicum: die Oper wurde in der ersten und zweyten Vorstellung schlecht gegeben, und nicht weniges in der unvergleichlichen Musik geradehin gemisshandelt. Die Schuld lag an verschiedenen Singenden, von denen wir einige nicht aufführen, weil sie Wahrheiten nur übel aufnehmen, sonst aber nicht zu beachten pflegen. Wir erwähnen nur die zwey Spielenden, welche diesmal neu eingetreten waren: Mad. Biedenfeld und Hrn. Bassi. Jene, als Gräfin Amalviva, that wahrhaft ihr Möglichstes, diese Rolle zu erfüllen: aber da wir sie vorher von Dem. Funk, in jugendlichem Alter und mit frischer Stimme, wie es ihr Charakter erfordert, haben ausführen sehen, so machte sie bey dem Publicum den gewünschten Eindruck nicht ganz. Hr. Bassi, als Graf Amalviva, den ehedem Hr. Benelli spielte, konnte nach seinem Vorgänger beym Publicum keine grosse Sensation hervorbringen. Jedermann weis, dass diese Rolle ursprünglich für einen kräftigen, und auch ziemlich tiefen Bass geschrieben worden ist: da nun Hrn. Bassi's Stimme nach Tiefe und Höhe sehr beschränkt ist, so wurden nur allzuviele Stellen weggelassen, und die Harmonie ging verloren. Nun ist zwar Hr. Benelli gar nicht Bassist, sondern Tenorist: da er aber, wie bekannt, nicht nur Gesang, sondern auch Composition versteht, so hatte er jene Partie, ohne wesentlichen Nachtheil der harmonischen Theils der Musik, nach seiner Stimme eingerichtet, Passagen verlegt, so dass er sie dem Basse gegeben und dafür die genommen, welche sich für ihn schickten etc. So hätte es füglich auch Hr. Bassi machen sollen, da er nun einmal die Partie, so wie sie stehet, nicht zu Gehör bringen kann. Uebrigens hätte er sich auch erinnern sollen: dass der Graf als ein junger, galanter Lustling, und nicht alternd, zu ernsthaft zu nehmen sey. Bey ihm, als einem erfahrnen, vormals so vorzüglich geachteten Schauspieler musste dieser Missgriff um so mehr auffallen. —

Früh am 13ten Nov. starb der brave Buffo, Bonaveri, in einem Alter von 76 Jahren, nachdem er 40 Jahre lang das Vergnügen des hiesigen Publicums ungemein befördert hatte. Er wurde, als Künstler und als Mensch, von jedem, der ihn kannte, geschätzt und geliebt, und wird daher allgemein bedauert. Lange wird die Stelle eines so vollkommenen Buffo auf unserm Theater nicht ersetzt werden können. Sein Triumph war besonders, und selbst noch in späten Lebensjahren, der von ihm vielleicht mehr als hundertmal, und nie ohne neue Einfälle, und achtkomische, unwiderstehlich zur Heiterkeit reizende Lazzi — dargestellte Geronimo in Cimarosa's *Matrimonio segreto*. Dabey war er ein wackerer, friedliebender

lebensfroher, jovialer Mann, *der* Niemand Leids that, und vielen, auch ausser seiner Kunst, Freude machte. Wie sehr wir ihn hier geschätzt haben, hat Einer unserer Mitbürger in dem Sonnet auszusprechen versucht, womit ich meinen Bericht beschliesse, nachdem ich nur noch erwähnt habe, dass Hr. Kapellm. Mortacchi aus Italien vollkommen gesund zurückgekehrt ist.

An Bonaveri's Grabe.

Ja, dieser Stein, wo die verwaist'n Freude
wir trauern sehn, und Clothe ewig weinen,
deckt Deinen Hügel, Bonaveri! Beyde
kann nur Dein Grab so schwesterlich vereinen.

Hier soll in heitern Bildern uns erscheinen
Dein schönes Wirken, das Thalia weihte:
dass einen Kranz Erinn'rung Dir bereite
von Immortellen aus Apollo's Haynen.

Dein Spiel, belebt von Garrick's Kunst und Witzen,
ergötzte Volk, und Könige, und Weise,
und zog von jedem Blick den Unmuths Schleyer.
Verstimm es: Deiner Scheidens höchste Feyer,
der Hymnen herrlichste zu Deinem Preise,
ist Aller Schmerz, Doch, Liebling, zu vermissen.

Mayland, den 6ten Nov. In meinem letzten Schreiben gab ich Ihren Lesern Auskunft über die neue Oper des Hrn. Soliva: *La testa di bronzo*. Eine hier erscheinende Zeitschrift (*Lo spettatore*) vernichtete mit einem Schlage alles Geschwätz, das Hrn. S. sogar zugestand, Mozart übertroffen zu haben, den er doch nur ausgeplündert hatte. Jene Kritik rückt ihm gar vieles auf; zuletzt heisst es: Raccomandiamo inoltre al Sig. Soliva di scrivere più semplicemente, di badar meglio alle parole del testo, di pensar molto al canto, di far grand ecconomia degli stromenti, di nulla scrivere senza il suo perchè, di mostrar una migliore condotta de' pensieri, e finalmente di osservare una certa pittura musicale e di far una scelta migliore de' tuoni etc. Das war denen gar zu arg, die schon die Opern der Deutschen in Italien entbehrlich glaubten. Einem italien. Compositeur zu sagen, er habe die Deutschen abgeschrieben! und diese Behauptung, wie in jener Kritik geschehen, mit vielen Stellen Mozarts zu belegen! Man beschloss, eine im *höflichen* Tone geschriebene Antikritik herauszugeben, und Wort für Wort dem *Spettatore* zu antworten: allein bis heute ist sie noch nicht erschienen, und dem Vernehmen nach hat man Hrn. S. weislich gerathen zu schweigen, was er denn auch wenigstens bisher befolgt hat. — Da nun diese Oper schon Ende Septembers äusserst wenig mehr applaudirt und das Theater immer leerer wurde, so trachtete man, wie gewöhnlich, eine andere einzustudiren. Eigentlich sollten in October eine neue, von Hrn. Pavesi zu componirende Opera buffa (*Cesare in Farmacusa*) und im Nov. eine andere, neue Opera semiseria, (*la gazza ladra*,) die Hr. Par in Paris componiren sollte, auf der *Scala* gegeben werden: allein beyde Compositeurs wurden durch die unerhörte Aufnahme der Oper Soliva's am ersten Abend abgeschreckt, und unterliessen ihre Arbeiten. Von Par höre ich jedoch, dass ihn auch andere Hindernisse abhielten. Was nun geben, da man so wenig besitzt? Nach sehr langem Berathschlagen fällt man auf eine ältere parsche Oper: *le due pupille*. Man studirt sie und macht Proben: da findet man Bedenken, sie aufzuführen, und wählt gegen die Hälfte Octobers Weigls *Schweizerfamilie*. Jenen Monat wurde indessen mit der *testa di bronzo*, mit unter auch mit Mayers *Elena*, fortgefahren, das Theater aber sehr wenig besucht.

Letzten Sonntag, den 3ten Nov., gab man also in Italien, und zwar auf dem hiesigen grossen Theater *alla Scala*, zum ersten Male Weigls *Schweizerfamilie*, in zwey Acten, da nämlich der 2te und 3te hier zu einem zusammengeschmolzen worden. Mit welchen Worten soll ich nun die höchstungünstige Aufnahme dieser trefflichen Musik beschreiben? In der *Zauberflöte*, der es auch übel erging, gefielen doch etwa zehn Stücke so ziemlich; ja einige, wie z. B. die Ouverture, das Duett: Bey Mannern, welche Liebe fühlen — die Arie: Ach ich fühl' — wurden beynahe jeden Abend mehr oder weniger applaudirt; und so wurde diese Oper doch noch anderthalb Monate lang täglich entweder ganz oder zur Hälfte gegeben: aber ganz anders erging es der armen *Schweizerfamilie*, ja, seit sieben Jahren erinnere ich mich keines solchen Unfalls einer Oper in Italien. Das Duett im 2ten Act zwischen Richard und Jacob (hier Giorgio) und zwey von Hrn. Remorini (als Grafen) eingelegte Arien, die Beyfall fanden, ausgenommen, wurden zwey Drittheile der Oper ausgepfiffen. Dies ist aber noch das Geringste! Das Finale des ersten Acts

endigte unter dem immerwährenden Geschrey des Publicums: *basta! basta!* Gegen das Ende des Ganzen, wo der Kuhreihen vorkommt, wurde die Oper förmlich *ausgelacht* *), ein wildes, hohnendes Geschrey liess sich von mehren Seiten hören; der Vorhang muss fallen, man pfeift jämmerlich, und die herrliche Oper wird mit dieser ersten Vorstellung zu Grabe getragen. Tags darauf gab man wieder *la testa di bronzo*. Ich enthalte mich aller Bemerkungen, u. erwähne blos, dass Weigl unser grosses Theater so oft und erst vor einem Jahre entzückt hat! Uebrigens darf ich jedoch nicht verschweigen, dass, wie trefflich auch unser gegenwärtiges Singpersonale ist, der grösste Theil dieser Oper schlecht gegeben, und fast kein Tempo gehörig genommen wurde. Das Schweizerkostum konnte nicht schlechter gewählt werden, obschon Mayland von der Schweiz nur vierthalb italien. Posten entfernt ist. Dass Sujets, wie dies, und ein Styl wie dieser, für so grosse Theater nicht geeignet seyen, will ich auch zugestehen: doch kann das diese Katastrophe wenigstens nicht ganz erklären. Was denn nun die Entscheidung gab, lässt sich nicht schwer errathen. — Wie ich höre, sucht man nun über Hals und Kopf eine neue Farsa einzustudiren.

Die hiesige Noblesse gab neulich hier, zu Ehren Sr. kais. Hoh. des Erzherzogs Rainer, bey seiner Durchreise, eine grosse musikal. Akademie im sogenannten *Casino de' nobili*, worin Mad. Grassini und Hr. Tramezzani sangen. Wie verlautet, entzückte die berühmte Sängerin alle Zuhörer. Man gab auch ein Chor von Haydn und Beethovens erste Symphonie aus C dur zu hören. — Hr. Spohr und seine Frau gaben Ende Septembers im grossen Theater bey fast leerem Hause eine musikal. Akademie. Er spielte ein Concert und zwey Potpourri über mozartische Themata, mit und ohne Begleitung des Pianoforte, sämmtlich von seiner Composition. Die Compositionen und das Spiel dieses trefflichen Künstlers sind in Deutschland hinlänglich bekannt. Hier konnte man Hrn. Sp. nicht genugsam bewundern, und man stellte ihn ohne Bedenken dem hier so berühmten, alles bezaubernden Violinspieler, Paganini, wenigstens an die Seite. Ich sage: „wenigstens“: denn in *Schönheit* des Spiels übertrifft ihn Hr. Sp. unverlässig. Ganz herrlich war auch das Violinconc. geschrieben. Auf dem Zettel stand: *in modo di scena*; und so war es auch in der That. Es fängt mit einem Recitativ an, darauf folgt ein Adagio und nun ein Allegro. Mancher Italiener kam von seinem Wahne zurück, dass die Deutschen den Gesang nicht verstehen, als er dies Adagio von Hrn. Sp. vortragen hörte; auch fiel hier nicht wenig der bescheidne Anstand auf, mit welchem der deutsche Künstler auftrat. Das zweyte Potpourri musste wiederholt werden. Hr. Sp. ging über Venedig, Bologna, Florenz, nach Rom, und versprach uns künftige Fasten wieder zu besuchen, wo wir dann auch Mad. Sp. auf der Harfe hören würden. Ich bin überzeugt, dass sie dann hier recht viele Zuhörer haben werden. In jener Akademie hörten wir auch die Ouverture von Spohrs Oper, *Abruzzi*: sie ist aber allzusehr nach jener, der *Zauberflöte*, gearbeitet, und steht ihr doch im Effect sehr weit nach.

(Der Beschluss folgt.)

*) Anmerk. Gute Freunde des ersten Klavierthiers bedauerten ihn ernstlich und laut, dass er den Kuhreihen spielen musste. Der Corresp.

Die musikalische Beylage, No. IX.

enthält einen Nekrolog, den ein rühmlich bekannte Componist, Hr. Johann Fuss, (ein vor kurzem Kapellmeister am Theater zu Pesth, jetzt wieder in Wien,) zunächst für die königliche Kathedralkirche zu Erlau in Ungern, über C. Siegmunen geschrieben hat.

Hierbey die musikal. Beylage No. IX.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Hymnus.

Alla Capella. Johann Fuss in Wien.

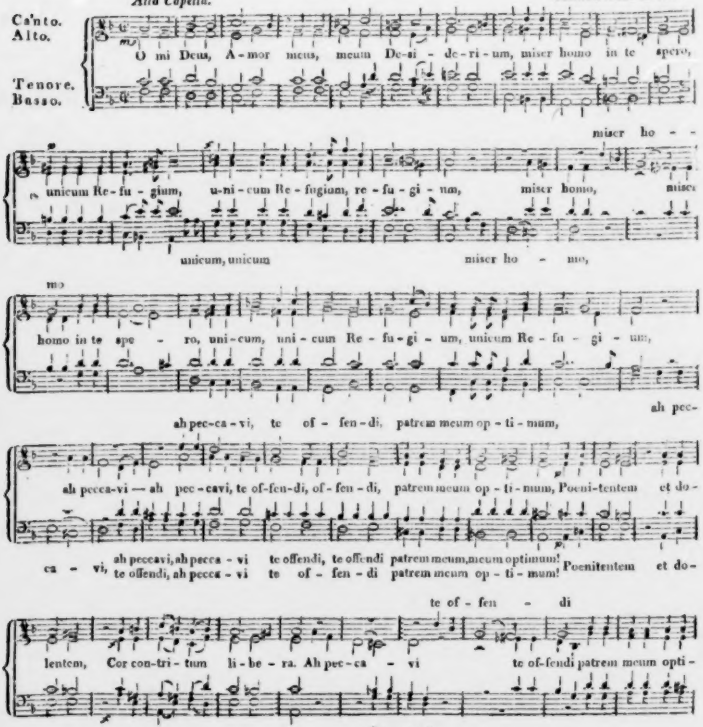

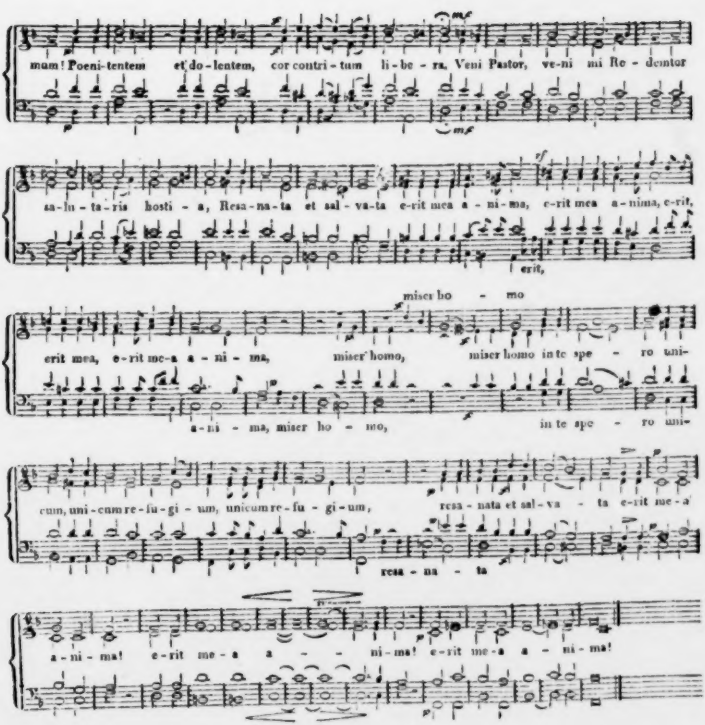
mam! Poeni-tentem et do-lentem, cor contri-tum li-be-ra. Veni Pastor, ve-ni mi Re-demtor
sa-lu-ta-ris hosti-a, Resa-na-ta et sal-va-ta e-rit mea a-ni-ma, e-rit mea a-nima, e-rit,
erit,
miser ho-mo
erit mea, e-rit me-a a-ni-ma, miser homo, miser homo in te spe-ro uni-
a-ni-ma, miser ho-mo, in te spe-ro uni-
cum, uni-cum re-fu-gi-um, unicum re-fu-gi-um, resa-nata et sal-va-ta e-rit me-a
resa-na-ta
a-ni-ma! e-rit me-a a-ni-ma! e-rit me-a a-ni-ma!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten December. **N°. 52.** 1816.

Kurze Geschichte des neuern königl. italienischen Theaters zu Paris.

(Beschluss aus der 51sten No.)

Aber dies war nicht der einzige Stoss, den die so eben erst wiederum aus ihren Trümmern hervorgehende Theaterentreprise der Mad. Catal. erleiden sollte. An die Stelle Puccita's, der nach London zurückgegangen war, war Par engagirt worden, der in seinem neuen Amte zuerst die oben erwähnte Oper, il Principe di Taranto, aufführen liess. Wer die vortrefflichen Werke dieses Componisten, *Camilla* und *Sargino*, die in Deutschland einen grossen Ruf geniessen, wer die *Griselda* desselben Verfassers, welche freylich keine geniale, aber doch eine sehr verdienstvolle Musik ist, kannte, der traute seinen Ohren nicht bey diesem unbedeutenden, nichtssagenden Notenklingklang, ohne Kraft und jegliche Nuance von Charakterzeichnung und Colorit. In dasselbe Staunen geriethen die Kenner und Freunde der parschen Musik, als dieser Componist kurz darauf seine Primavera Felice, eine Gelegenheitsoper zur Vermählungsfeyer des Herzogs v. Berry, aufführen liess; eine Musik, die mit nichts zu vergleichen ist, als mit dem Principe di Taranto! Welch eine Verunderung muss mit diesem Componisten, seit er von der Elbe an die Seine versetzt ist, sich zugetragen haben, dass er es wagen durfte, in einem Theater, in welchem noch die Töne von *Titus*, *Figaro's Hochzeit*, der *heimlichen Heyrath*, den *Horatiern* und *Curiatiern*, ja selbst vom Fanatico per la Musica wiederhallten, die beyden erwähnten Opern aufführen zu lassen!

Man denke sich jetzt den abermals kläglichen Zustand des italien. Theaters *unter der Direction der Mad. Catalani* (letztern Zusatz liest man auf jedem Anschlagzettel desselben)! *Titus* hatte seine Wirkung gethan, das Publicum an Demois. Brizzi seine Lust gebüsst und an Mad. Strinasacchi jedesmal sein Aergernis genommen; die *heimliche Heyrath* wollte, wegen der überjährigen und nur noch krachzenden Caroline, gar niemand mehr sehen, und die beyden pärschen Opern waren geschwinder wieder vom Theater verschwunden, als sie darauf erschienen waren!

In dieser Noth führte das Schicksal eine Hülfe herbey, auf welche niemand gerechnet hatte. Mad. *Mariane Sessi* kam in Paris an, scheinbar durchreisend, im Grunde aber in der ihr von einigen Freunden zugeflüsterten Hoffnung einer Anstellung bey dem Theater der Mad. Catalani. Es leuchtete der Interimsadministration, an deren Spitze Par stand, vollkommen ein, welchen grossen Vortheil das italien. Theater unter den jetzigen Verhältnissen von der Anwesenheit dieser Sängerin ziehen könne. Nur kam es darauf an, ob Mad. Catal. darein willigen würde, dass Mad. Sessi eine bestimmte Anzahl Rollen spielen sollte. Ohnehin war die Noth dringend, die Zeit zu kurz, um erst aus Berlin her die Zustimmung derselben einzuholen, und Mad. Sessi drang auf eine schleunige Entschliessung. In dieser Verlegenheit wagte die Administration einen Gewaltstreich: ohne die Entscheidung der Mad. C. abzuwarten, die, wie man meynte, verneinend ausfallen würde, ward mit Mad. Sessi vorläufig auf zehn Gastrollen ein Vergleich abgeschlossen: sie erhielt für jede derselben fünfhundert Franken, nebst einer Benefizvorstellung.

Mad. Sessi trat zuerst als Gräfin in Figaro's Hochzeit auf. Ihre Stimme ist stark, gesund, von ziemlichem Umfange, aber nicht mehr ganz metallartig, dabey etwas unbeholfen, und ihre Manier verräth einen gewissen altfränkischen Pedantismus, einen nicht vollkommen geläuterten Geschmack: mit einem Worte, ihr Gesang ist sehr verdienstlich,

mitunter sogar vortrefflich, aber durchgängig ohne Grazie: er setzt oft in Bewunderung, lässt aber fast immer kalt. Dabey hat diese Frau die sonderbare Laune, gewisse durchaus geschmacklose Figuren, selbst wenn ihr diese misslingen, immer von neuem, und immer wieder an derselben Stelle anzubringen. So hat sie, z. B., in sechsmal auf einander folgenden Vorstellungen von Figaro's Hochzeit bey der Fermate in ihrer zweyten Arie aus dem Schlusston e unmittelbar das hohe c übergesetzt und jedesmal diese Octave um einen Viertelton zu tief genommen. Hiesige Witzlinge nannten das, sehr treffend, l'octave écorchante de Madame Sessi. Doch besitzt diese Sängerin Vorzüge, die ihr niemand streitig machen kann: ein Tragen der Stimme, die jedem Tone eine vollkommene, quantitative und qualitative Stärke leiht, eine bewundrungswürdige Führung ihrer Partie in den mehrstimmigen Gesangstücken, so dass man jeden Ton derselben vernehmen kann, einen wahrhaft löblichen, grossen, ernsten Styl, entblösst von allem nichtssagenden Hokuspokus, und endlich eine Reinheit in der Intonation, welche nur da gefährdet zu werden pflegt, wo diese Sängerin, wie bey oben erwähntem Falle, sich in Halsbrechereyen einlassen will. Im Recitative hat sie eine höchst unangenehme Gewohnheit: sie zieht nämlich jede letzte Sylbe einer Phrase zu einer wahren quantitativen Länge hervor.

Ihr Vortrag in der Rolle der Gräfin war verdienstlich: mit lobenswürdiger Umsichtigkeit gab sie die mozartsche Musik, unbefleckt von jeder aberwitzigen Verzierersey, welche letztere eben so sehr von rohem Ungeschmack, als von Ungeschicklichkeit zeigt, das Geistige des musikalischen Vortrags auf geistigem Wege, und nicht in mechanischen, materiellen Seiltänzerkünsten zu suchen und wiederzugeben.

Mehr noch als in der Gräfin, gefiel Mad. Sessi als junger Curiatier in: Gli Orazi e Curiazi. Sie hat die berühmte, himmlisch-liebliche Arie: Quelle pupille tenere, mehre Male ganz vortrefflich gesungen, auch am Ende des zweyten Actes ein recht sehr verdienstliches Spiel entwickelt; dabey freylich dann und wann etwas zu grellen Mechanism gezeigt. Indessen ist man bey italien. Sängerinnen auch selbst schon mit einem blos äusserlichen Spiele zufrieden. Dass sie die bekannten Worte, die der Curiatier zum Horatier sagt: Roman tu sei, io non ti conosco ancora, statt mit ruhigem Vertrauen auf eigene Kraft und voll Hoheit im Tone und Anstande, mit einer Helden- und Staatsaction vorbringt, bedarf wol nicht erst angemerkt zu werden.

Die Anwesenheit der Mad. Sessi wurde der Administration des italien. Theaters noch auf eine andere Weise zuträglich: es konnte nun Don Juan gegeben werden, in welchem *Ambrogetti*, dessen Debüt sich bis dahin immer verzögert hatte, als Don Juan auftreten wollte. Auf diesen Sänger, der der Letzte in der Reihe der neu engagirten Mitglieder war, die, wie wir gesehen, alle mehr oder minder theils missfallen, theils die erregte Erwartung unbefriedigt gelassen hatten, war jetzt die allgemeine Aufmerksamkeit um so ausschliesslicher gerichtet, als von mehren Privatgesellschaften, in welchen er gesungen, seiner Stimme und Methode ein nicht geringes Lob ertheilt worden. Endlich kam, nach vielen und ausserordentlichen Vorbereitungen, die Vorstellung dieser Oper zu Stande; Ambrogetti, eine Art von kräftigem Handwerker in Spiel und Gesang, konnte, trotz seines gefälligen Aeussern und seiner übertriebenen Lebendigkeit, die aber kalt liess, wie der Tod, einem Publicum, das obnehin mit einer gewissen erbitterten, auf's Höchste gespannten Erwartung in's Theater gekommen war, um so weniger gefallen, als alles, was er leistete, mehr an einen grotesken Spassmacher, als an den schmeichelnden und sich einschmeichelnden Mädchenverführer, erinnerte. Ausserdem war der übrige Theil der Vorstellung, Mad. Sessi als Donna Anna ausgenommen, so unter aller Erwartung schlecht, dass diese Oper nach der zweyten Vorstellung abermals begraben zu seyn scheint. Zu dem Misslingen derselben trug Dem. Brizzi an ihrem Theile, so sehr nur immer möglich bey: es war unmöglich, eine im Spiel u. Gesang unbeholfenere Zerline darzustellen, als es von dieser Schauspielerin geschah.

Die Interimsdirection des italien. Theaters befand sich jetzt in neuer Verlegenheit: es war im eigentlichen Verstande nur eine einzige Oper, deren Besetzung nicht die absolute Missbilligung des Publicums gehabt hätte, noch auf dem Repertoire vorhanden, nämlich: Gli Orazi e Curiazi. Aber auch der Diamant schleift sich ab: eine zu öftere Wiederholung hatte die Wirkung dieser vortrefflichen Musik dergestalt geschwächt, dass das Publicum bey deren Vorstellung immer in kleinerer Anzahl erschien. Ausserdem nahete die Abreise

der Mad. Sessi heran; auch war der Ablauf des Engagements aller Schauspieler des italien. Theaters mit dem ersten October vor der Thür. Hier müssen wir in der Geschichte desselben um einige Zeit zurückgehen.

Es war jetzt niemandem ein Geheimnis mehr, dass Mad. Catalani, von den nachtheiligen Folgen einer Theaterentreprise erschreckt, deren Führung sie sich nicht gewachsen fühlte, bereits im Laufe des vorigen Winters Versuche gemacht hatte, sich unter Bedingungen, bey denen sie wenigstens nicht verlieren wollte, der Direction des italien. Theaters zu entledigen. Es war die Rede davon gewesen, wie schon oben angemerkt worden, es abermals mit der königl. französ. Truppe des Odeon zu verbinden; dann hatte Par die Direction desselben übernehmen sollen; endlich war es sogar im Werke gewesen, dasselbe eingehen zu lassen. Alle diese Projecte hatten in der Ausführung grosse Schwierigkeiten gefunden, besonders die gänzliche Aufhebung desselben, durch welche sich Mad. C. gegen den Hof sehr compromittirt haben würde: denn diese Sangerin dürfte Paris und den französ. Hof, an welchem sie zu mächtige Beschützer hat, nur im äussersten Nothfalle verlassen wollen.

Diese zweifelhafte Lage der Dinge, in welcher sich während des ganzen Sommers das italien. Theater befunden, hatte Mad. C. sich auf sämmtliche Mitglieder desselben ausdehnen lassen: mit keinem derselben war noch am 1sten October ein neuer Contract abgeschlossen; niemand wusste, ob er fortan dem italienischen Theater angehören würde, oder nicht. Wenn die meisten Mitglieder, weder ihres Talentes, noch ihrer Verdienste um die Gesellschaft wegen, sich gerechterweise über eine solche Vernachlässigung zu beklagen hatten (denn es stand ihnen ja frey, sich, ohne eine Anfrage von der Mad. C. zu erwarten, anderweitig zu engagiren); so hätten dagegen Delicatesse und Billigkeit diese veranlassen sollen, denjenigen Mitgliedern, die sie nicht zu behalten gedachte, frühzeitig genug ihr Engagement aufzukündigen, damit es ihnen möglich gewesen ware, bevzeiten für ihr anderweitiges Unterkommen sor zu können. So billig hatte aber Mad. C. nicht , 'acht, und zwar aus guten Gründen: denn da alle Mitglieder der Gesellschaft immer noch hofften, wieder engagirt zu werden, so hatte keines derselben Paris verlassen, und sie konnte im Nothfalle über alle verfügen, ohne auch nur gegen eines derselben eine Verbindlichkeit zu haben. War dieses Verfahren ihrem eigenen Interesse vortheilhaft; so musste man es dagegen unerlaubt gegen alle, und unerlaubt, und gänzlich rücksichtlos, besonders gegen Crivelli und Barilli, den Mann der verstorbnen Sängerin Barilli, nennen, welche beyde nicht allein mit ihrem Talente, sondern auch mit ihrem Vermögen die vorige Leitung des italien. Theaters zu ihrem eignen grossen Schaden unterstützt hatten. Beyde wussten am ersten Oct. noch von keinem neuen Engagement, und beyde haben über ein so undelicates Verfahren von Seiten der Mad. C. in den hiesigen Blättern öffentliche Klage geführt.

Einen, wo möglich noch grössern Verstoss gegen Anstand und Schicklichkeit beging Mad. C. in ihren wieder neu angeknüpften Verhältnissen mit Mad. Mainvielle-Fodor. Ohne hier untersuchen zu wollen, von welcher Seite der erste Schritt zu freundschaftlicher Wiederannäherung geschehen (worauf gar weiter nichts ankommt), ist so viel ausgemacht, dass diese Sangerin, welche das Verlangen bezeigt hatte, nach Frankreich zurückzukehren, von Mad. C. eingeladen worden war, nach Paris zu kommen, damit daselbst mündlich, also auf einem kürzern Wege, über ein neues Engagement unterhandelt werden könne, wozu sie, Mad. C., der Interimsdirection hinlängliche Vollmacht ertheilen würde. Mad. Fodor fügte sich diesem Verlangen und kam in Paris an. Es hatten bereits einige Verhandlungen zwischen ihr und der Direction Statt gefunden, die aber zu keinem Resultate führten, als ihr von derselben angezeigt wurde, Hr. Valabrigue, der Ehemann der Mad. C., werde auf einige Tage aus Deutschland nach Paris kommen, und dann endlich definitiv mit ihr abschliessen. Mad. Fodor erwartete nun die Ankunft des Hrn. Valabrigue. Vierzehn Tage waren bereits verflossen, ohne dass sie die geringste Nachricht von der Administration des italien. Theaters erhalten hatte. Endlich liess sie bey derselben anfragen, wie sie sich zu verhalten habe. Wer schildert ihr Erstaunen? Hr. Valabrigue war nicht nur in Paris gewesen, sondern auch bereits längst wieder abgereist, ohne sich seiner Verhältnisse mit Mad. Fodor erinnert zu haben. Mad. Fodor gab kurz darauf in den hiesigen öffentlichen Blättern dem Publicum Anzeige von dem Hergange dieser Angelegenheit.

Es ward nach und nach die neue Organisation des italien. Theaters im Publicum bekannt. Mit Mad. Sessi hatte man sich nicht vereinigen

können, oder nicht wollen, weil, so sagen diejenigen, die bösen Leumund machen, diese Sängerin zu sehr gefallen hatte. Ambrogetti, Mad. Strinasacchi, Dem. Brizzi, u. Hr. u. Mad. Pasta waren entlassen. An allen diesen Subjecten hatte freylich das Publicum in der That nicht viel verloren. Aber auch Crivelli, diese Zierde des italien. Theaters, dieser mit Recht bewunderte und allbeliebte Sänger, dessen Talent von Kennern und Nichtkennern gleich sehr geschätzt wurde, der seit einem Zeitraume von sieben Jahren ganz Paris entzückt hatte und von ganz Paris gleichsam als einheimisch betrachtet wurde; Crivelli hatte, weil er in Hinsicht des grossen Verlustes, welchen er bey der Societätführung des mit dem Odeon vereinigten italienischen Theaters erlitten, in keine Verringerung seines Gehalts willigen wollen, ebenfalls seine Entlassung erhalten! So scheint es denn in der That, als ob Mad. Catalani die Direction ihres Theaters, nur von momentanen Launen geleitet, auf's Gerathewol führt und sich wenig darum bekümmert, ob das Publicum ihren desfallsigen Bemühungen Beyfall schenkt, oder nicht.

Die vorbenannten Mitglieder sind entlassen, dagegen aber die Damen *Goria*, *Cinti* u. *Chaumel* beybehalten worden; lauter Anfängerinnen, die freylich niemanden gefallen, aber auch niemandem verdunkeln, und vorzüglich den Etat der Ausgaben nicht bedeutend vermehren können.

Ein Engagement ist jedoch zu Stande gekommen, welches unter den Liebhabern des italien. Theaters grosse Freude verursacht hat: Mad. *Morandi* ist nämlich ein abermaliges Mitglied dieser Bühne geworden.

Engagirt sind ausserdem: der Tenorist *Garcia*, ein Spanier, Mad. *Dickonse*, erste Sängerin, eine Engländerin, die, wie es heisst, kein Wort Italienisch versteht, ein zweyter Tenorist, mit Namen *Console*, ein Franzose, der bekannte *Chiodi*, ein Italiener, Mad. *Vestris-Bertolazzi*, eine in England geborne Italienerin, und Mad. *Berylter*, eine Deutsche, ist beybehalten worden. Hatte man nun noch Mad. *Mainvielle-Fodor*, die von Geburt eine Russin, das heisst, eine in Russland geborne Französin ist, engagirt, so würde man auf dem italien. Theater, wie bey einem zweyten Thurmbau zu Babel, wo nicht alle Zungen, doch wenigstens die italienische in allen Mundarten Europens reden hören können. Welch Vergnügen aus diesen mannigfaltigen kauderwelschen Dialekten für denjenigen hervorgeht, dessen Ohr an die eigentliche römische Mundart gewöhnt ist, ergiebt sich von selbst.

Von diesen neu engagirten Mitgliedern haben in diesem Augenblicke (Anfang Novembers) nur erst wenige debütirt. Sobald wir sie alle und zwar in mehr als einer Rolle werden gehört haben, soll die musikal. Zeitung über deren Leistungen einen abermaligen unparteyischen Bericht erstatten.

Was die Verwaltung dieses Theaters im Allgemeinen betrifft, so hat es die Regierung endlich für nöthig erachtet, sich unmittelbarer, als es bis dahin geschehen, in dieselbe zu mischen. Dazu ist sie durch die übrigen Veränderungen, welche sich die Administration im Namen der Direction erlaubt hat, und welche ein grosses Missfallen im Publicum erregt haben, veranlasst worden. Die wichtigste und zugleich für den Musikfreund sehr schmerzliche Veränderung besteht in einer ansehnlichen Verringerung des Orchesters. Wenn man erwägt, dass das Orchester des italien. Theaters, in dem Zustande, worin es im Augenblicke, wo Mad. C. die Direction desselben übernahm, sich befand, ohnstreitig als das vortrefflichste in Europa, also auf der ganzen Erde, zu betrachten war: so muss jeder Musikkenner es mit Wehmuth beklagen, dass eine solche seltene Vereinigung ausgezeichneter und bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit eingespielter Musiker durch die übelberechneten Speculationen einer unerfahrenen Direction zerrissen werden konnte.

In wiefern sich die Regierung in noch andere Missbräuche, welche, da sie einzig sich auf die innere Führung des Theaters beziehen, nicht vor den Richterstuhl des grossen Publicums gehören, mischen wird, dürfte die Zeit lehren. So viel scheint aus der Lage der Dinge jedoch zu erhellen, dass dem hiesigen italien. Theater, unter Führung der Mad. C., keine lange Dauer zu prophezeihen steht. Eine so gewagte Unternehmung, wie sie es von jeher in Paris gewesen ist und in allen Zeiten seyn wird, erfordert in einem seltenen Grade Erfahrung, Umsichtigkeit und Parteylosigkeit; lauter Vorzüge, die sich nicht in Mad. C., noch weniger in deren Umgebungen, vereinigt finden dürften. — Dies ist die parteylose, ungeschmückte Geschichtdarlegung derjenigen Vorfälle, die sich seit dem Jahre, wo Mad. C. die Führung des italien. Theaters übernommen, mit demselben zugetragen haben; Vorfälle, welche von sämmtli-

chen hiesigen Journalen gemeldet und folglich zur Kenntnis des grossen Publicums gelangt sind. Das Verdienst des Verfs besteht einzig und allein darin, die Data nicht sowol aufgesucht, u. deren Wahrheit, die niemand bezweifeln kann, erforscht, als vielmehr die Erzählung derselben geordnet und zur leichtern Uebersicht plannässig und nach einer gewissen Ordnung zusammengestellt zu haben.

Verfasser dieses ist ein grosser Freund des hiesigen italien. Theaters, besonders auch darum, weil dasselbe vorzugsweise drey der ausgezeichnetsten Werke Mozarts, Titus, die Hochzeit des Figaro und Don Juan, auf seinem Repertoire hat, und weil das überaus vortreffliche Orchester desselben, dem er wenigstens kein anderes bekanntes an die Seite zu stellen vermag, durch seine vollkommene Ausführung den Genuss erhöht, dessen jeder Deutsche bey der Darstellung dieser Werke sich zu erfreuen hat.

—z.

Nachrichten.

Mayland. (Fortsetzung aus der 51sten No.) Gegen die Hälfte des Octobers kam hier die rühmlichst bekannte Sängerin, Mad. Marconi-Schönberger, mit ihrem Manne aus London an. Sie ist bekanntlich eine Deutsche, aus Mannheim gebürtig. Ueber die Aufnahme derselben auf mehrern Bühnen Deutschlands, namentlich in Wien, Frankfurt, München etc. ist in Ihren Blättern mehrmals gesprochen worden. Auch in London wurde sie mit Auszeichnung aufgenommen, noch mehr aber in Schottland, wo sie die händelschen und ähnliche Compositionen in englischer Sprache zum Staunen aller Zuhörer, wie eine Einheimische, und mit grösster Präcision vortrug. Ende Oct.s hatten wir das Vergnügen, sie in dem von mir letzthin angezeigten, hier neu errichteten, monatlichen Liebhaberconcert, *società del giardino* genannt, zu hören. Sie sang, auf Einladung mit grösster Bereitwilligkeit unentgeldlich, und zwar Anfangs die mozartische Arie: *Parto* — aus der *Clemenza di Tito*, welche Par für sie und ihre tiefe Altstimme in Paris in Es dur sehr gut eingerichtet hatte. Derselbe Meister componirte noch ein kleines Recitativ zu dieser Arie, das sich ebenfalls nicht übel ausnimmt. Dann sang Mad. M., so zu sagen, *prima vista*, mit den Hrn. Banderali und Botticelli ein Duett von Mosca und ein Terzett von S. Mayer, welches letzte wiederholt werden musste. Der Zulauf war ausserordentlich: der Saal zum Erdrücken voll, und alles applaudirte recht herzlich der trefflichen Künstlerin, denn alles bewunderte den Umfang und die Gelaufigkeit ihrer Stimme, ihren energischen und ausdruckvollen Gesang, ihr sehr gut declamirtes Recitativ, ihren herrlichen Triller, und ihre deutliche Aussprache der Worte, die man bey mehren einheimischen Sängern häufig vermisst. Der grösste Beweis, dass Mad. M. sehr gefallen habe, ist wol, dass die Unternehmer des hiesigen grossen Theaters, welche in dieser Akademie zugegen waren, ihr, da für nächsten Carneval schon die ganze Gesellschaft engagirt ist, für den Carneval 1818 auf dem hiesigen grossen Theater ein vortheilhaftes Engagement antrugen. Wie ich höre, wird sie es annehmen. — So wie bey Hrn. Spohr, bewunderte man auch bey Mad. M. den bescheidenen Anstand, mit welchem sie in jener Akademie auftrat. Wie anders ist man das hier gewohnt! Der Umfang ihrer Stimme ist so ganz ausserordentlich, dass er sich von bis erstreckt; ihre schönsten Töne reichen aber von bis . Dass sie daher im Stande ist, Tenorrollen in der Tiefe, und nicht hoch gesetzte Sopranrollen in der Höhe zu singen, ist in Deutschland bekannt. Bewunderungwürdig ist auch ihr glückliches Gedächtnis. Die mozartischen Opern kennt sie fast sämmtlich durch alle Stimmen auswendig, wovon sie in hiesigen Gesellschaften viele Beweise gab. Sie ist bekanntlich mit dem verdienten Landschaftmaler, Hrn. Schönberger aus Wien, vermählt. Auch er ist ein anspruchloser, achtungwürdiger Künstler.

Fortsetzung der Nachrichten aus einigen andern Städten Italiens.

Venedig. Im teatro St. Moise gab man verwichenen Monat die altere Op. seria, *Alzira*, von Manfroci, (worin die Marchesini *furore* gemacht haben soll:) *I zingari in fiera* von Paisiello, und *Don Papirio* von Guglielmi.

Genua. Hier gab man im October ebenfalls *i zingari in fiera* u. *le cantatrici villane* v. Fioravanti.

Turin. Nach der letzthin bereits angezeigten ältern Op. buffa von Rossini, wurde den 23sten Sept. zum ersten Male Mozarts Così fan tutte daselbst aufgeführt. Folgender, wörtlich aus der turiner Hofzeitung copirte Artikel enthält allerdings manche Wahrheit, die um so mehr zu bewundern ist, weil sie eben hier ausgesprochen worden: L'opera di Mozart, *Così fan tutte*, rappresentata peri l'altro sulle scene del teatro Carignano, ci ha fatto ricordare di quell' egregio artista che vedendo per la prima volta il magnifico ponte di S. Trinità in Firenze gridava ai Fiorentini di ricoprirlo, e di non mostrarlo che nei giorni di festa. Così dell' opera di Mozart la quale non dovrebbe mostrarsi che adorna di tutta quell' esattezza d' esecuzione, che ben si conviene alla maestria colla quale è scritta. E qui cade in acconcio il notare che il valore di un cantante si ragguglia talvolta alla musica, che egli canta, ed al luogo in cui la canta. Buoni senza dubbio sono quasi tutti gli attori del teatro Carignano, ma forse non sufficienti ad eseguire un opera di alta difficoltà, come forse non atti a fare le stesse parti in teatri più grandi. Chiunque ha fior di gusto consiglierà loro una musica di facile esecuzione, uno spartito in cui si possa sostenere coll' attricismo quello che manca alla voce e colla voce quello che manca all' azione. Non hanno essi sortito un ottimo effetto nell' opera di Rossini? Ma Mozart è autore di tal difficoltà da spaventare i più forti. Ogni frase, ogni accento, ogni spirito è calcolato, e fa parte essenziale del tutto. Se un attore trascura il tempo, se sbaglia una sola intonazione si passa in un baleno dall' ottimo al pessimo, e quella divina musica fa la figura d'un bel mosaico che per poche pietruzze scommesse, si disfà stranamente e cade da ogni lato in rovina. Dieser Artikel ist, etwa wenige Worte abgerechnet, so richtig gedacht, dass er genügenden Aufschluss über den heutigen Zustand der Theatermusik in Italien giebt. Uebrigens hat diese Oper in Turin, wie mich mehre daher gekommene Reisende versicherten, nicht wenig gefallen.

Sinigaglia, Faenza, Forli, Ferrara. Die beyden prime donne, Bassi und Festa, sangen in den letzten verflossenen Monaten in benannten Städten, und zwar in der mayerschen Op. semiseria: *Atar*.

Florenz. Die voriges Jahr in Rom von Rossini componirte Op. buffa, *Il barbiere di Seviglia*, hat seither nirgends, und auch jetzt in Florenz kein Glück gemacht. Die florentiner Zeitung, die, wie sich Ihre Leser noch erinnern werden, unlängst Rossini mit Haydn verglich, fällt jetzt etwas undelicat über ihn her; sagt, er habe in dieser Oper sich und andere Meister, wie z. B. Pär, Generali etc. abgeschrieben u. dgl. Das neue Ballet von Gioja, *Odoacre, primo Rè d' Italia*, soll sehr gefallen haben.

Neapel. Der Wiederaufbau des neuen Theaters St. Carlo ist der Vollendung nahe, und es wurden mit den Logen und der Scene wesentliche Verbesserungen vorgenommen. — Ende Sept.s gab man im teatro de' Fiorentini eine neue, von Rossini componirte Op. buffa: *la gazzetta, ossia il matrimonio per concorso;* und zu Anfang Oct.s im teatro Fondo Mozarts *Don Juan*. In der neapolitaner Zeitung wird das Gedicht der rossinischen Oper höchst trivial und voll niedrigkomischer Ausdrücke genannt, und von der Musik behauptet, es sey an ihr öfters gar nicht zu bemerken, dass sie R. geschrieben habe. *D. Juan* lobt sie zwar, prophezeiht aber auch, er werde sich nicht halten können. So kam es auch: seit dem 4ten, erfuhr ich, hat man ihn nicht wieder gegeben. Das ist um so sonderbarer, da diese Oper vor vier Jahren in demselben Theater *neun Monate* hintereinander wöchentlich zwey- bis dreymal mit immerwährendem Beyfall gegeben wurde; und da auch unlängst Mozarts *Figaro* daselbst eine so ausgezeichnete Aufnahme fand.

Vermischte Nachrichten. Kapellm. Winter wird hier erwartet; er schreibt die zweyte Opera seria des nächsten Karnevals für unser grosses Theater. — Im hiesigen *teatro Rè* ist es leider beynahe ausgemacht, man werde künftigen Carneval Mozarts *Clemenza di Tito* zum ersten Male in Italien verhunzen. Ich brauche blos anzuführen: Dies Theater ist klein, das Orchester unvollständig, die Gesellschaft, dem Vernehmen nach, schlecht; (Traiesczani, den Tenoristen, abgerechnet, der die Rolle des Sesto spielen und viele Stücke in andere Tonarten versetzen will:) die Chöre sind höchst erbärmlich. — Was ich letzthin von dem seltsamen musikal. Naturtalente des Kapellm.s Dussek berichtete, bestätigte mir vollkommen der unlängst hier durchgereiste junge Compositeur, Pacini, der verwichenes Frühjahr in Venedig zugegen war, als Hr. D. ganze Arien in seiner Oper so componirte, dass er sie gar nicht in Partitur,

sondern gleich aus dem Stegreif in die Orchesterstimmen setzte. — Letzthin fand ich unvermuthet beym hiesigen Buchhändler Stella, einen Italiener, die neuesten Blätter Ihrer musik. Zeitung in der Hand. Er las No. 32 von d. J., und übersetzte mit einem kleinen Lächeln ganze Stellen, die S. 514 und 515, besonders über Rossini, von München aus geschrieben worden, und höhnte dabey die Deutschen nicht wenig aus, so wie dieses unlängst erst der Fall war mit anderndeutschen Blättern, bey Gelegenheit der ungemessenen Lobpreisungen der Mad. Catalani, und sogar ihrer Lieblingscomponisten. Ich weiss recht gut, dass eine Redaction in solchen Dingen nichts thun kann, als für einen unterrichteten und, so viel man wissen kann, unparteyischen Correspondenten sorgen: darum wende ich mich auch nicht an Sie, sondern an diesen, danke ihm für das, mir bey dieser Gelegenheit ausgesprochene Lob, setze aber hinzu, damit wir uns beyde über das, von uns über Rossini und seine Farsa, *Inganno felice*, gefällte Urtheil verstehen: Rossini machte vor einigen Jahren in Mayland u. Venedig *furore*: jetzt hat man fast alle seine Opern in beyden Städten satt; er ward mit Enthusiasmus in Bologna und Florenz aufgenommen: jetzt schreyen diese Städte laut über ihn, er sey nicht mehr, was er war: er ward voriges Jahr in Neapel zum Himmel erhoben: *jetzt schon* fängt man daselbst an, eine andere Sprache über ihn zu führen. Wo ist nun das Grosse, das Gehaltvolle, das Dauernde seiner Musik? Jene Farsa hat vergangenes Frühjahr, das Terzett abgerechnet, hier eben nicht gefallen, und sie ist, wie sich jeder überzeugen wird, eine leere, ganz gewöhnliche italien. Musik, die für den, der Rossini noch nicht kennet, vielleicht zum Theil interessant, für den, der ihn kennt, langweilig ist. Niemand wird leugnen, dass R. einige sehr hübsche Opern schrieb, die schöne Melodien, überhaupt einen schönen Gesang haben, auch allenthalben gefallen können; dass er selbst auf dem Wege stand, einen neuen Styl zu bilden: ob er aber klassische Opern, ja nur einzelne klassische Stücke geliefert habe — mit einem Worte: ob R. in seinen Opern sich als *grossen Meister* erweise: das mag behaupten, wer es kann; ich meinerseits werde es keineswegs wagen, ihn nur mit Weigl, Mayer oder Paer zusammen zu stellen. Was ferner die in München spielende italien. Gesellschaft anbelangt, so ist sie hier zu Lande bekannt, und würde selbst in einem kleinen Theater in Mayland wenig, oder wol gar nicht besucht werden. Rossini ist übrigens mein sehr guter Freund, und wir haben gar oft im Vertrauen über Musik gesprochen; ich ersuchte ihn mehrmals, sich Mozart und Haydn, die er sehr schätzt, nachzubilden: allein seine Antwort war immer: *temo il publico italiano.* — Ausser den zwey sehr trefflichen Bassisten, Galli und Remorini, die gegenwärtig im mayländer grossen Theater engagirt sind, besitzt Italien jetzt noch einen andern sehr braven Bassisten an Hrn. Pellegrini, dem Liebling Neapels. Insgemein hält man diese drey für die vorzüglichsten Basssänger in Italien. Viele halten Pellegrini für den besten.

Nachschrift.

Bedeutung einiger italien. Theaterausdrücke.

Far furore. L'opera fece furore, heisst: die Oper wurde mit einem ausserordentlichen, einmüthigen — darf ich so sagen, wüthenden Beyfall aufgenommen.

Andar alle stelle. L'opera è andata alle stelle, die Oper wurde bis zum Himmel erhoben, bezeichnet eine ähnliche Aufnahme, wie die vorige.

Far fiasco, sagt man überhaupt auch im gemeinen Leben von Jemand, dem es in einer Sache, wo er sich produciren wollte, nicht gelungen ist. Wenn es heisst:

L'opera fece fiasco, so will man damit nicht immer sagen, sie sey ausgepfiffen, sondern auch, sie sey nur kalt aufgenommen und äusserst wenig oder gar nicht applaudirt worden.

Esser fischiata, sagt man hingegen von einer Oper, die förmlich ausgepfiffen worden, was auch *far un fiascone* genannt wird.

La stratta. Die Italiener verstehen dadurch *jedes* Schluss-Allegro eines grossen Musikstücks, auch z. B. einer Introduction, eines Quartetts, Quintetts, Finale etc.

Far il carnevale, la primavera etc. Dieses Ausdrucks bedienen sich die italien. Sänger, je nachdem sie in einer *Stagione teatrale* in dieser oder jener Stadt engagirt sind. *Farò il carnevale à Parma* heisst: ich werde den Carneval auf dem Theater zu Parma singen; oder: ich bin für den Carneval nach Parma engagirt.

L'Autunno. Bekanntlich geht alles auf den italien. Theatern nach *Stagioni*, und jede Stagione wird gewöhnlich mit den Sängern gewechselt. Die

stagione teatrale dell' autunno endigt mit Ende Novembers. Wenn man daher die Opern bis Weihnachten fortsetzt, so heisst dies: *far l'autunnino*.

Maestro consumato nennen die Italiener einen kenntnissreichen, sehr erfahrnen Theatercompositeur, der schon viele gute Opern geliefert hat, dabey aber auch schon etwas in Jahren ist.

Brodo lungo, lange Brühe, nennen die Italiener eine sehr gehaltlose Musik.

Musica robusta. Mit diesem Titel beschenkt man hier zu Lande gewöhnlich die deutsche Musik, weil sie harmonischreicher als die italienische ist.

Incontrare heisst so viel, als vorzüglich gefallen. Man sagt z. B. *l'opera, il buffo etc. ha avuto grand' incontro*: die Oper, der Komiker etc., hat sehr gefallen, ist sehr gut aufgenommen worden.

Pezzo che ferma. Dieser, in der italienischen Theatersprache allgemein übliche Ausdruck kann eher umschrieben, als übersetzt werden. Er bezeichnet ein Hauptstück, ein Capitalstück, das vorzüglichste Stück einer Oper — was man besser mit *pezzo di valore*, bezeichnete: es beziehet sich aber zugleich auf folgende Umstände. Die Oper wird in Italien keineswegs als ein Ganzes in der Poesie, in der Action und in der Musik betrachtet; vielmehr macht man sich gar nichts draus, z. B. den 2ten Act (wenn dieser schöner ist) zum ersten und den ersten zum zweyten zu machen, damit die Zuhörer nach dem Ballet, welches zwischen beyden Acten gegeben wird, nach Belieben nach Hause gehen können; und es giebt daher Fälle, dass bey dergleichen Verwechselungen im ersten, das ist im zweyten Acte keine 30 Personen mehr im Theater sind. Hat eine Oper nur Ein schönes Stück aufzuweisen: so mag alles übrige wenig oder nichts heissen, sie kann sich doch halten. Da wird denn auch den ganzen Abend während derselben, wie dies überhaupt in Italien üblich ist, laut gesprochen, man giebt Besuche in den Logen etc., bis endlich das schöne Stück, das „*pezzo che ferma*" kommt; da schreyet alles: Bst! Bst! es herrscht auf einmal Stille, das Stück wird beklatscht, und — gute Nacht! Viele Zuhörer verlassen das Theater, sollte dieses *pezzo che ferma* auch in der Mitte des zweyten Acts seyn; ist es aber im ersten Act, so ist auch gewöhnlich beym zweyten Act das Theater leer. Zuweilen hat eine italienische Oper zwey, ausserst selten drey dergleichen Stücke; ja die italien. Meister schreiben, und schreiben noch heut zu Tage, absichtlich so, denn sie kennen genau ihr Publicum, welches eine *ganze* Oper mit Aufmerksamkeit anzuhören schwerlich im Stande ist; und zwar gilt dies, wie unwahrscheinlich es Ihnen auch vorkomme, besonders von der gebildetern Klasse. Um Ihren deutschen Lesern einige Beyspiele von dergleichen *pezzi che fermano* in Italien zu geben, so nenne ich Ihnen Opern, die im Laufe dieses Jahrs in Mayland gegeben wurden. In Mayers *Ginevra di Scozia* waren solche Stücke: die *scena 'de' solitarj*; das Duett zwischen Ginevra und Ariodante im 2ten Act, und das von Weigl in diese Oper eingelegte canonische Terzett. Im *Don Juan*, das Duett: *La ci darem la mano*; das Terzett im ersten Finale: *proteggа il giusto ciel*; das Duett zwischen Don Juan und Leporello: *O statua gentilissima*, und die Scene mit dem Geiste im 2ten Finale. In der *Zauberflöte*: das Duett: Bey Mannern, welche Liebe fühlen — der Chor: Das klinget so herrlich — der Marsch bey der Feuer- und Wasserprobe mit dem darauffolgenden A due, u. Papageno's letzte Scene. — In den letzten Zeiten der venetianischen Republik wurden fast in allen Theatern der Stadt Opern gegeben, und die wohlhabenden Einwohner brachten den ganzen Abend damit zu, von einem Theater zum andern in Gondeln zu fahren, um daselbst das zur bestimmten Viertelstunde stattfindende *pezzo che ferma* einer jeden Oper anzuhören. — Dass es übrigens viele italien. Opern gebe, die dergleichen Stücke nicht haben, versteht sich von selbst, und solche Opern machen auch gewöhnlich *fiasco*. Es versteht sich ebenfalls, dass jene Stücke, ohngeachtet ihrer Beliebtheit, auch gehaltlos seyn können: wenigstens müssen sie aber etwas Brillantes, einen schönen Gesang, eine neue Melodie u. dgl. haben.

(Kann fortgesetzt werden*).

Frankfurt am Mayn. Die erfreulichste Erscheinung in musikal. Hinsicht war', seit meinem letzten Berichte, für uns der vortreffliche Klarinettist, Hr. Musikdir. Heemstedt, aus Sondershausen. In zwey Concerten, deren zweytes sehr

*) Anmerk. Wir bitten darum. d. Redact.

besuchs war, und in den anderwärts schon bekannten, für ihn geschriebenen, in jeder Hinsicht ausgezeichneten Compositionen von Spohr, (Conc. C moll, Conc. Es dur, Variat. und Potpourri,) zeigte er alle die, in ihrer Art und Vollkommenheit wahrhaft unerhörten Vorzüge, welche öfter in diesen Blättern geschildert worden sind, und entzückte damit alle seine hiesigen Zuhörer. In diesen Concerten traten auch zwey hier neue Sänger auf: Hr. Schelble, Tenorist aus Wien, u. Hr. Siebert, Bassist, vorher in Dresden. Jener ist ein sehr geübter Sänger, dessen Stimme sich aber mehr zur Tiefe neigt und nicht ganz den Charakter des wahren Tenors hat: dieser besitzt eine gute Stimme von viel Umfang, obschon in der Tiefe von wenig Fülle; er ist ein tüchtiger Praktiker, ohne jedoch als Künstler zu befriedigen. Beyde fanden vielen Beyfall, und letzter ist nun, als erster Bassist, bey unserm Theater angestellt. Der erste versuchte auch, sich als Componist zu zeigen. — Der k. k. Hofsänger und Schauspieler, Hr. Ehlers, von Wien, trat in mehren Gastrollen auf, und fand Beyfall, ohne jedoch vorzüglich zu genügen. Seine Tenorstimme neigt sich ebenfalls mehr zur Tiefe, und ist überhaupt nicht mehr besonders ausgezeichnet: der vielgeübte Sänger und gute Schauspieler war jedoch nicht zu verkennen. Am wenigsten gelang ihm, unserer Meynung nach, die Rolle des Blondel in *Richard Löwenherz*, wo er den Charakter vergriff, um sich glänzender zu zeigen — was aber eben da unpassend befunden ward. — Der 15jährige Sohn des kön. bay. Hofmusicus Faubel in Aschaffenburg gab am 18ten Nov. Concert und zeigte sich als einen, für seine Jahre, ausgezeichneten Klarinettisten. Besonders zu rühmen ist sein schöner Ton und die Deutlichkeit seiner Passagen: was ihm sonst noch zum Virtuosen mangelt, wird er sich je auch zu erwerben wissen. — Bald darauf gab Hr. Joseph Schmitt, der Jüngere, vom hiesigen Theater, Conc., und erwies sich von neuem als einen rühmenswerthen Violinisten der neuesten pariser Schule. Er fand vielen Beyfall. Ausser andern meist interessanten Stücken wurde an diesem Abend auch ein schönes Klarinetconc. von Carl Mar. v. Weber zu Gehör gebracht, und zwar durch einen noch sehr jungen, ausgezeichneten Spieler, Hrn. Schott aus Mainz; so wie B. Aus. Webers Musik zu Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*. Das Gedicht trug Hr. Weidner vor; das Ganze gefiel sehr, (vornämlich wol durch einige treffende und sehr reizende Orchestersätze, und, wie man sich auszudrücken pflegt, Effektstellen;) es würde aber noch mehr befriedigt haben, wäre die Begleitung discreter, und nicht so ausgeführt worden, dass der Declamator öfters gar nicht verstanden werden konnte. — An fast allen diesen Abenden hörten wir sehr gut gewählte Ouvertüren oder Symphonien; von letztern aber, wie sich das leider schon seit Jahren bey uns eingeführt hat, nur Theile, gewöhnlich den ersten Satz. Je trefflicher unser mit Recht berühmtes Orchester solche Werke ausführt, je mehr muss der Kenner oder ernstere Musikfreund bedauern, dass man hier, wie in manchen andern Hauptstädten des Auslandes, denen es nun nicht wenige deutsche nachmachen — zu vergessen oder doch nicht zu beachten pflegt, wie eben die Symphonie der Gipfel der neuesten Instrumentalmusik, ja wol der deutschen Musik überhaupt ist, und ein Vernichtleisten oder Stehenbleiben eben des Höchsten, Vortrefflichsten und zugleich Nationellsten, von allen, denen wirklich ein Urtheil zusteht, durchaus nicht gebilligt werden kann. — Unser braver Kapellm., Hr. Schmitt, wird durch anhaltende Krankheit von seiner Thätigkeit abgehalten; Hr. Musikd. Hoffmann leitet jetzt das Orchester, und in jeder Hinsicht trefflich — was auch allgemein anerkannt wird. — Der sehr geschickte Waldhornist, Hr. Carl Franz, der 13 Jahre beym hiesigen Theaterorchester angestellt war, ist in die königl. Kapelle nach München abgegangen.

Erlangen. Am 29sten Nov. feyerte die eben so schätzenswerthe, als in und ausser Erlangen geschätzte, musikal. Gesellschaft ihr 25jähriges Jubiläum, durch ein ausserordentliches Concert, worin die Cantate von d'Apell: *Il Trionfo della Musica*, von dem Stadt- und Universitäts-Cantor, Hrn. Martius, aufgeführt wurde. Der italienische Text war hier in's Deutsche mit grosser Treue übergetragen, ohne Nachtheil für den Sinn und Charakter der Composition. Nach Endigung dieser Musik wurde in zahlreicher und harmonisch gestimmter Gesellschaft ein fröhliches Abendmahl über die bisher glückliche Erhaltung des Instituts gehalten. Während der Mahlzeit wurden 5 Gedichte, theils von Mitgliedern der musikal. Gesellschaft, theils von der Harmonie verfertigt, unter

Instrumentalbegleitung nach bekannten Melodien abgesungen. Die ganze Feyerlichkeit beschloss ein fröhlicher Ball. — In der musikal. Zeitung, 12ten Jahrg., S. 188, wird schon der, seit 1791 errichteten musikal. Gesellschaft gedacht; und man wird wirklich nicht ohne Interesse aus dem Verzeichnisse, das von dieser Zeit an von den bisher angestellt gewesenen Musikdirectoren fortgeführt wurde, bemerken, welches die in jedem Concert gegebenen Stücke enthalt, welche gute und treffliche Sänger und Instrumentisten, Einheimische und Auswärtige, sich theils in den Concerten bildeten, theils durch ihr Spiel auszeichneten, zum Theil Manner, welche bereits einen grossen Namen in diesem Fache sich erworben haben. Auch unter dem Personale der hier angestellten beyden Stadtmusiker finden sich immer und finden sich jetzt noch Leute, die ihrer Kunst Ehre bringen, und als Solospieler auf verschiedenen Instrumenten, bereits an grossen Höfen und Kapellen angestellt sind, oder verdienten, also befördert zu werden.

Kurze Anzeigen.

Variations pour le Basson, comp. —— p. N. A. Lachner. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Ein gefälliges Thema, sechsmal variirt, in Figuren, wie sie freylich oft dagewesen, aber dem Fagott angemessen, und so massig schwer auszuführen sind, dass sie keinen Virtuosen, sondern nur einen nicht ungeübten Spieler voraussetzen. Da so wenig für den Fagott erscheint, und für Dilettanten von massiger Uebung fast gar nichts: so kann sich das Werkchen bey diesen wol gute Aufnahme versprechen. Die Orchesterpartie ist äusserst leicht u. mit Viol. 1 und 2, Viola, Bass. einer Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und Trompeten und Pauken besetzt. Die letzten sind hier nicht eben an ihrem Platze, aber auch nur als Zugabe behandelt, die weggelassen werden kann.

Sonate pour le Pianoforte et Clarinette, ou Flûte, ou Violoncelle, comp. —— par Ch. Arnold. Oeuvr. 7. à Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl.)

Einen lebhaften Geist, in dem sich nicht blos wiedererzeugt, was schon oftmals, etwa mit veränderter Anwendung, dagewesen; ein Bestreben nach melodiosem Fluss, ohne Eintrag der solidn Ausarbeitung; und ein gewisses Mass in seinen Leistungen, wie in seinen Anforderungen an de Spieler: dies ist es, was der Verf. in dieser Sonate darlegt. Hin und wieder vermisst man noch die natürliche Anreihung und Verschmelzung der Hauptgedanken zu und in einander: was der fast jeder sich erst noch und noch zurechtlegen muss. — Mit der Klarinette nimmt sich das Stück am besten, mit der Flöte wol zu wenigsten gut aus. Jedes der Instrumente hat die nöthigen Abänderungen in seiner Stimme erhalten. Schwer auszuführen ist keines.

Wir schliessen den achtzehnten Jahrgang unsrer Zeitung mit Dank gegen alle, die, thätig, begünstigend, oder sonst theilnehmend ihn gefördert haben; mit Freude über die Achtung und das Zutrauen, die man dem Institute schenkt; und mit der Versicherung, dass wir eben darin, nicht nur unsre Belohnung, sondern auch den wirksamsten Antrieb finden, was irgend in unsern Kräften steht, anzuwenden, dass dasselbe von Jahr zu Jahr sich höher hebe, oder gewiss wenigstens nicht sinke. — Der neunzehnte Jahrgang folgt unverzüglich und ohne eine wesentliche Abänderung.

d. Redact.

Hierbey die Tabellen mit Vogler's Edition, die Intelligenz-, und der Beylagen-Blatt, No. XI.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ XI.* 1816.

An das Musik-liebende Publicum.

Der Musikhändler, Herr Schlesinger in Berlin, hat ein Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell — wenn Fünfe zusammen spielen, so nennt man es ja wol ein Quintett? — Op. 34. von Carl Maria von Weber herausgegeben, welches äusserst fehlerhaft gestochen ist, so, dass kein Clarinettist, der nicht den Satz versteht, in vielen Stellen, wie es z. B. im 6osten Takte des 2ten Theils im ersten Allegro der Fall ist, das Fehlerhafte auffinden und verbessern kann.

Ich nahm mir die Mühe das Ding in Partitur zu setzen, und fand, dass die lieblichen Melodien auch wol auf dem Pianoforte nicht übel klingen würden; und da einem Jeden zu arrangiren frey steht, so formt' ich aus dem Ganzen eine Solo-Sonate für das Pianoforte, welche ich dem Musik-liebenden Publicum mit gutem Gewissen empfehlen kann, und enthalte mich ebenfalls aller weiteren Bemerkungen. — — —

Da nun Clarinettpassagen nicht immer für das Pianoforte passen, so hat der Uebersetzer die Freyheit zu ändern und wegzulassen was sich wiederholt und keinen Effect macht.

Diess ist denn mit Einsicht geschehen, und von Entstellung kann hier keine Rede seyn. Mozart, Haydn, — es waren grosse Männer, die nicht im Lärm und Spectakel, im Barocken und Bizarren den Effect der Musik hervorzubringen suchten — lassen sich gern ein Arrangement ihrer Compositionen gefallen, und dem genialen Beethoven geschieht das noch täglich.

Schmerzt es aber Hrn. v. Weber, sein Kindlein in einem andern Kleidchen zu sehen, und will er seine Vaterfreude an ihm zurückhalten; so kann ich schon ein Musik-liebendes Publicum ersuchen, mich als Ungeratter zu erkennen. Hrn. Schlesinger hat aber das Musik-liebende Publicum ein Recht dazugegen zu setzen, seinen Verlag von Stichfehlern zu reinigen, indem noch nicht ein Werk davon frey ist, damit es ihm nicht zurufe: ne sutor ultra crepidam.

Leipzig, den 6. Decbr. 1816.

C. F. Ebers.

Neue Verlags-Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen sind.

(Beschluss aus № X.)

Musik für Gesang.

Neukomm, Ritter S. Requiem, für 4 Singstimmen und Chöre, mit untergelegter Orgelbegleitung und Zwischenspielen mit Instrumentalmusik. (Partitur.) . . . . . 5 Thlr.

Bornhardt, J. H. C. beliebte Lieder und Romanzen der Ausländer, frey ins Deutsche übersetzt mit Pianof. Begleitung. . . . . 20 Gr.

Fink, G. W. Kindergesangbuch, von ihm selbst gedichtet und in Musik gesetzt. 2r Heft. . . . . 16 Gr.

— — — Volkslieder, mit und ohne Klavierbegleitung. 5r Heft. . . . . 12 Gr.

Gabler, C. A. Gesänge für eine und mehrere Stimmen, mit Begleitung des Pianof. O. 37. . . . 1 Thlr.

Marschner, Lyra, eine Liedersammlung für das Pianof. 8s Werk. . . . . 18 Gr.

Moritz, C. T. drey- und vierstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 11s Werk. 2r Hft. 20 Gr.

— Lieder der Liebe. 2r Heft. 12s Werk. . . . . 1 Thlr.

Spohr, L. 6 Lieder für das Pianof. (2te Sammlung der Gesänge.) . . . . . 16 Gr.

Sterkel, 3 Gesänge und 1 Doppelgesang. . . . . 18 Gr.

Weigl, J. der Bergsturz. Oper im Klavierauszuge von Kapellm. A. E. Müller. . . . . 5 Thlr.

Musik für die Guitarre.

Bornhardt, J. H. C. Trios für Guitarre, Flöte und Violine, bestehend aus den beliebtesten Opern-Arien, Tänzen und Märschen. 1r Heft. 1 Thlr. 6 Gr.

— — — beliebte Lieder und Romanzen der Ausländer, frey ins Deutsche übersetzt. . . . . 20 Gr.

Krebs, X. Fridolin, oder der Geist und dem Eisenhammer von Schiller. Für die Guitarre bearbeitet. 12te Werk..... 1 Thlr.

— — — Geister-Weissicht, Ballade von Wetzel. Mit Begl. der Guitarre. 12te Werk... 12 Gr.

— — — Lieder für die Guitarre, 10te Werk. 16 Gr.

— — — 6 Schottische Tänze für 2 Guitarren. 9te Werk..... 4 Gr.

— — — Lieder für Guitarre, 17te Werk.... 18 Gr.

Moritz, Lieder der Liebe für Guitarre. 2te Heft. 12te Werk..... 1 Thlr.

Spohr, L. 6 Lieder. 37te Werk, für die Guitarre arrangirt.....

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Giuliani, M. 3 Sonatine per Chitarra d'una facilita progress. ad uso de principianti. Op. 71.... 16 Gr.

Gelinek, 12 Variationen p. le Pforte sur un thème très favori (comme l'air d'Howard Hooge, à Paris) Nº 93..... 12 Gr.

Leidesdorf, M. J. grde Sonate p. le Pianoforte. Op. 5o..... 20 Gr.

Beethoven, L. de, Variations favorites p. le Pforte tirées du grand Septetto, Op. 20..... 8 Gr.

Schmitt, Al. Air favori de l'Op. Castor et Pollux varié p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Nº 7. des Variations..... 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, J. B. la Reunion, Divertissement pour le Pforte ou Introduction suivie d'un air varié de Mr. Rode et un Rondeau..... 12 Gr.

Hummel, W. Fantaisie für das Pianoforte..... 12 Gr.

Neudek, Ch. Sonate à 4 mains Nº 1. ..... 1 Thlr.

Ries, Ferd. Air allemand varié pour le Pianoforte. Nº 9..... 6 Gr.

— Introduction et Rondo pour le Pianoforte. Op. 64..... 12 Gr.

— Thème de Henri R. Bishop varié p. Pforte. Op. 65..... 9 Gr.

Griffin, C. F. Sonate per il Pforte. Op. 10..... 18 Gr.

Cramer, J. B. Notturno per il Pforte. Op. 3..... 12 Gr.

— — Rondo Grand de Exercice, arr. pour le Pforte..... 12 Gr.

Beethoven, L. de, Ouverture celebre d'Egmont arr. p. le Pianoforte à 4 mains..... 16 Gr.

— Ouvert. celebre de Coriolan à 4 mains..... 16 Gr.

Ries, Ferd. 2 Sonates p. le Pforte av. Violon. Oblig. Op. 5..... 1 Thlr. 18 Gr.

— Trio p. le Pforte, Flute et Violoncelle. Op. 65. 16 Gr.

— 7 Variations sur le thème de l'Opera de Mozart Amanti constanti, p. le Pforte. Op. 66. 9 Gr.

— Rondo sur des airs russes originaux p. le Pianoforte. Op. 67..... 9 Gr.

— Rondo pastoral p. le Pforte..... 9 Gr.

Hummel, J. N. grd Septuor p. le Pianoforte, Flûte, Hautbois, Cor, Alto, Violoncello et Contrebasse. Op. 74..... 4 Thlr.

— grand Quintuor p. le Pianof., Violon, Alto, Violoncelle, et Contrebasse arr. d'après le Septuor par l'auteur. Op. 74..... 3 Thlr.

Kruft, le Baron N. Variations sur l'air de la Sentinelle p. le Pforte av. accomp. de Clarinette ou Violon d'obligé..... 1 Thlr. 8 Gr.

Moscheles, Ign. grd Duo concertant p. le Pianof. et Violoncelle ou Basson. Op. 34..... 1 Thlr. 16 Gr.

Gelinek, A. Variations p. le Clavecin sur l'air Ombra adorata aspetto. Nº 17..... 12 Gr.

— Variations p. le Pforte sur un thème du Ballet: die feindlichen Volksstimme. Nº 57. 12 Gr.

— Variat. p. Dy. B Clarinetto. Nº 57..... 12 Gr.

— Do sur l'air russe: Panchalnitz Sudarina. Nº 85. 12 Gr.

Köhler, H. Sonate p. le Pforte, Flûte ou Violon. Op. 32..... 21 Gr.

Friling, E. 6 Variationen auf die bekannte Ariette: Vetter Michel, f. d. Pianof..... 4 Gr.

— 6 Ecossaises favorites p. le Pforte..... 4 Gr.

— Christians Walse p. le Pforte..... 4 Gr.

Bertini, H. G. Air av. 7 Variations p. le Pforte. 12 Gr.

Favorit Walzer seiner Hoheit des Prinzen Christian, f. Pianof..... 2 Gr.

Gemälde einer Schlacht, f. d. Pforte..... 12 Gr.

Nicolo, Ouvert. de l'Op. Jacquot, arr. à 4 mains. 12 Gr.

Mehul, Ouvert. de l'Op. Jenne Henry Chasse, arr. à 4 mains par Ch. Klage..... 1 Thlr.

Neue Wiener Tänze f. d. Pianof..... 8 Gr.

Eibler, 2 Polonoisen f. d. Pianoforte..... 4 Gr.

Favorit Walzer des Königs Ahasverus und der schönen Esther, f. d. Pianof..... 2 Gr.

Wilms, J. F. Leichte Variationen f. d. Pianof.... 8 Gr.

Gelinek, Variationen f. d. Pianoforte über eine Romanze v. Joseph f. Pianof..... 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

NEUNZEHNTER JAHRGANG

vom 3. Januar 1817 bis 24. December 1817.

Louis v. Beethoven.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgange kommen 9 Intelligenzblätter, 7 musikal. Beylagen und 3 Kupfer.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

neunzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1817.

I. Theoretische Aufsätze.

v. Drieberg, die mathemat. Intervallenlehre der Griechen, Seite 861.

Fischer, Einführung des 4stimm. Gesangs beym protestant. Gottesdienst, 5.

Fröhlich, Verbesserung d. Klarinette, 713.

Gld., Ehrenrettung der alten griechisch. Musik, 585, 601.

Markwort, Versuch, den musikal. Ausdruck der Schwere zur Bezeichnung des Redevortrags anzuwenden, 577, 593.

— Versuch, das musikal. Zeitmaass für den Redevortrag anzuwenden, 569, 589, 605, 621.

Nägeli, die Liedercunst, 781, 797.

Ungen., die Progressionen der Mathematik, einige Grundlage der Tonlehre, 57, 85.

— über Temperaturberechnungen, 416.

Weber, (Gottfr.) prakt. Resultate a. d. Verf.s Akustik der Blasinstrumente, 809, 825.

Wendt, Lectüre für Musiker u. Freunde d. Tonkunst, 662.

II. Gedichte.

Grumbach, Cantate, die Frühlingsfeyer, 742.

Ungen., die Oper, eine Oper, 187.

III. Nekrolog.

Döring, (Dan. Gottl.) 230.

Knusen, (Friedr. Ludw. Emil) 188.

Mehul, 785.

Müller, (Aug. Rhode) 885.

de Roo, (Mart.) 410.

Serassi, (Jos.) Seite 529.

Sterkel, (Franz Xav.) 786.

IV. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Kirchner, Elementar-Gesangbildungslehre, 709.

Ungen., Handbuch der musikal. Literatur, 457.

Weber, (Gottfr.) Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 657, 681.

Wolfrom, Anweisung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln, 313, 353.

2. Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Florschütz, Auferstehungslied. Klopstocks, 4stim., 841.

Schneider, (Friedr.) Missa, solis vocibus humanis, comitante, si placet, Organo, canenda, Part., 265.

v. Seyfried, 3 Mott. f. Singchöre und Orchest. zu hohen Kirchenfesten, Part., 745.

Stadler, neue Messgesänge, 4stim. mit Orgel, 600.

v. Weber, (C. Mar.) 4stim. Hymne, im Klavierauz. von Wolfsk., 681.

Weber, (Gottfr.) Requiem, Part., 793.

Wozet, Missa brevis, 4stim. mit klein. Orchest., 485.

b. Oper.

Isouard, das Lotteriebett, im Klavierauz. v. Müller, 873.

c) Concert.

Romberg, Andr., Odo Was übelset etc. Part., Seite 729.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

v. Beethoven, Merkenstein, 2stimmig mit Pf., 3a.
Fink, häusliche Andachten, 3- und 4stim., 712.
v. Kraffft, Abschied, 2stim. mit Pianof., 658.
Meyer-Beer, Hymne, 4stim. mit Pf., 728.
Wagner, 4stim. Gesänge mit Pf., 175.

β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme.

v. Beethoven, an die ferne Geliebte, mit Pf. 73.
— — der Mann von Wort, mit Pf., 135.
— — Lieder, mit Pf., 655.
Gross heim, Volkslieder, mit Pf., 915.
Grund, Lieder, mit Pf., 384.
Haselinger, die Kirchenthür, mit Pf., 136.
Hortensia, Romanzen, mit Pf., 259.
Klose, Lieder, mit Pf., 787.
Krebs, Schäfers Bürgschaft, mit Guit., 790.
Marschner, Lyra, mit Pf., 267.
Moritz, Lieder der Liebe, mit Pf. oder Guit., 791.
Neukirchen, zwei Lieder, mit Pf., 655.
Nägeli, Liederkranz für 1817, mit Pf., 769.
Schnabel, d. Veilchen, mit Pf. u. V., 81.
Spohr, Lieder, mit Pf., 383.
— — mit Guit., 876.
Tuch, Zufriedenheit etc., mit Pf., 19.
— Romanzen und Lieder, mit Pf., 676.
Weber, (Gottfr.) Leyer und Schwert, mit Pf. od. Guit., 52.
— — Gesänge, mit Pf., 752.

γ) Instrumentalmusik.

a) Symphonien.

Mozart, Sinf. à gr. Orch., 845.
Vogler, gr. Sinf. p. gr. Orch., 93.

b) Harmonie- und Militair-Musik.

Schnabel, Marsche u. dgl. f. 7 Trompeten, 186.
Spohr, Notturno f. Harmonie- und Janitscharen-Musik, Part. und Stimmen, 255.

c) Concerte, u. andere Solo-Stücke mit Orch. Begl.

Cramer, Introd. et Var. p. Pf. av. Orch., Seite 859.
Kaczkowski, Rondeau p. V. av. Orch., 19.
Romberg, (Andr.) 3me Conc. p. V. av. gr. Orch., 608.
— (Bernh.) Caprice. p. V.celle av. gr. Orch., 722.
Le Roux, And. et Polon. p. l. Basson av. Orch., 789.
— Thème simple av. Var. p. l. Clarin. av. Orch., 789.
Spohr, 7me Conc. p. V. av. gr. Orch., 726.
Zulehner, Conc. 8m. p. Pf. av. Orch., 696.

d) Kammer-Musik.

α) für mehrere Instrumente.

v. Beethoven, Son. f. Pf. u. V., 228.
Berbiguier, 6 Duos brill. et fac. p. 2 Flut., 891.
Berg, Divert. p. Pf. et Flut., 800.
Bruni, 6 Duos p. 2 V., 269.
Campagnoli, Recueil de 121 pièc. facil. et progr. p. V. av. ou sans V., 877.
Clasing, 2 Quat. p. Pf., V., A. et V.celle. 816.
Dussek, (Fr. Jos) Notturno p. 3 Flut., 636.
Eder, les Mystères, Trio p. 2 V.celles, 600.
Fesca, 3 Quat. p. 2 V., A. et V.celle, 442.
Fürstenau, 3 Duos conc. p. 2 Flut., 20.
Gandz, Sonat. p. Guit. et Flut., 892.
Grund, Quat. p. Pf., V., A. et V.celle, 244.
Kalz, Rondo d. Pf. und Flöte, 252.
Krommer, 3 Duos p. 2 V., 499.
Kuffner, 3 Quat. p. 2 V., A. et V.celle, 581.
Liebmann (Heinr.) gr. Trio p. Pf., V. et V.celle, 30.
Lipinski, 2 Capric. p. V. et V.celle, 587.
— Sicilien. var. p. V., av. V., A. et V.celle, 680.
Moritz, gr. Son. p. Pf. et Flut., 20.
Ries, Son. p. Pf. et V., 92.
— Quint. p. 2 V., 2 A. et V.celle, 612.
— Quint. p. Pf., V., A., V.celle et Contrebasse, 884.
Schmitt, Air var. p. Pf., av. 2 V., A. et Basse, 52.
Spohr, 3 Quat. p. 2 V., A. et V.celle, 155.
— 3 gr. Duos p. 2 V., 860.
Starke, Alexanders Favorit-Polon. für Pf. und V., 218.
Steinway, 3 Duos p. 2 V.celles, 552.
Teichtner, Adieu aux Var. p. d V. und B., 875.
Wilms, Var. p. Pf. et Flut., 568.
Wolff, Trio p. Pf., Flut. et V.celle, 265.

Wölfl, Trio p. Pf., Flut. et V.olle, Seite 658.
Zeuner, Quat. p. 2 V., A. et V.olle, 697.

β) für Ein Instrument allein.

v. Beethoven, Son. p. Pf., 687.
v. Boyneburgk, Walses et Eccoss. p. Pf., 280.
Böhner, 4 gr. Wals. p. Pf., 436.
Bornhardt, engl. National-Märsche und Tänze, f. Pf., 695.
Claus, dresdn. Carnevalstänze f. Pf., 352.
Cramer, Days of Yore, Divert. p. Pf., 732.
— le Songe de Rousseau, Var. p. Pf., 808.
Dotzauer, 24 Caprice. p. V.celle, 823.
Ebers, Danses p. Pf. à 4 m., 136.
Gaude, Var. p. Guit., 742.
Giuliani, Rondoncino per Chitarra, 890.
Gröbenschütz (Amal.) Rondeau p. Pf., 232.
Häser, 12 Bagatelles caprice. p. Pf., 156.
Hünten, Fantais. p. Pf., 168.
Kaczkowski, 6 Etud. p. V., 776.
Klose, Introd. et Var. p. Pf., 799.
Küffner, Var. p. Guit., 136.
Latour, 4 Senatin. progr. p. Pf., 92.
Lauska, Caprice. et Polacc. p. Pf., 776.
Meyer, Walses et Eccoss. p. Pf., 116.
Müller, (A. E.) 3 gr. Capric. p. Pf., 851.
Neudeck, Son. p. Pf. à 4m., 822.
Prüger, Capric. p. V., 52.
Ries, Var. p. Pf., 680.
— Air russ. var. p. Pf., 780.
— Air baschkir. var. p. Pf., 780.
— Rondo pastor. p. Pf., 824.
— Senatin. p. Pf., 843.
— Son. p. Pf. à 4m., 844.
Spohr, Fantais. p. l. Harpe, 516.
— Var. p. l. Harpe, 516.
Starke, Alexand. Favor.marsch f. d. Pf., 280.
— Triumphmarsch, f. das Pf. zu 4 Händen, 280.
— kais. östr. Militairmärsche f. d. Pf., 280.
Steibelt, le Retour etc. p. Pf., 384.
— le Depart, p. Pf., 672.
— Romanc. var. p. Pf., 760.
— Rondo p. Pf., 807.
Stierhel, Fantais. p. Pf., 484.

Tomaschek, 6 Eclogs. p. Pf., Seite 216.
Vater, musik. Traum, f. d. Pf., 679.
Veltheim, Var. p. Pf., 312.

c) Orgel.

Dröbs, 24 leichte Orgelstücke, 451.
Ebhardt, 4 Choralvorspiele in gebund. Styl, 231.
Rink, Orgelstücke, 870.
— 6 Choräle mit Veränderungen f. d. Orgel, 870.
Umbreit, 12 Choralmelodien mit mehren Bässen f. d. Org. 849.

V. Correspondenz

Nachrichten aus

Algier, 614.
Amsterdam, 31, 509, 524.
Barcellona, 613.
Basel, 446, 705.
Berlin, 48, 129, 211, 253, 277, 348, 432, 493, 553, 658, 720, 801, 866.
Carlsruhe, 369, 393, 584.
Crakau, 602.
Darmstadt, 547, 736.
Dresden, 26, 113, 280, 322, 347, 443, 596, 605, 625, 664, 649, 756, 852, 889.
Frankfurt a. Mayn, 87, 184, 218, 309, 514, 861.
Fulda, 139.
Hannover, 468.
Kiew, 577.
Königsberg, 767, 785.
Leybach, 264.
Leipzig, 32, 67, 116, 138, 182, 257, 297, 353, 353, 382, 409, 615, 778.
Lemberg, 167.
Mainz, 567, 729.
Mannheim, 365, 561.
Mayland, 48, 169, 289, 469, 495, 501, 609, 628.
Neapel, 320.
Paris, 77, 127, 141, 281, 297, 496, 549.
St. Petersburg, 464.
Rio-Janeiro, 552.
Rom, 880, 598.
Stockholm, 599, 842.

Strasburg, Seite 772.
Tilse, 721.
Venedig, 863.
Wien, 12, 60, 105, 208, 292, 304, 577, 627, 631, 682, 691, 838.
Würzburg, 90.
Zürich, 479.
(In den Nachrichten aus Mayland Berichte aus allen Hauptstädten Italiens.)

VI. Miscellen.

B. (F. L.) Symphonie zu Tiecks verkehrter Welt, 21.
— Bemerkungen, 53, 69.
B. (K.) Bemerkungen, 806.
Bemerkungen, 697.
Berichtigungen, 36, 92.
Bestimmung der Tempos von Cramers Etudes p. Pf., nach Mälzels Metronom, 633.
Bestimmung der Tempos aller Symphonien von Beethoven, nach Mälzels Metronom, 873.
Einleitung, 1.
Erklärung, 200.
Gld., Andr. Christ. Sparrevogns Taktuhr, 235.
Hoforchester zu Darmstadt, 659.
Klaus, Canon, 280.
Mälzels Metronom, 417.
Mancherley, 134.
Mosengeil, Bruchstück aus Rosaliens Briefen, 217.
Notizen, 264, 332, 461, 689, 710, 740, 758, 775, 806, 857.
Schneider u. Schulz, über Buschmanns Terpodion, 618.
— wichtige Verbesserung des Waldhorns, 814.

Sievers, vom gegenwärtigen Zustande der Musik in Paris, Seite 77, 117, 141, 265, 281, 297.
Spohr, die Aufführung des Miserere in Rom im Jahr 1817, 674.
v. Weber, (Carl Mar.) über Fouque's und Hoffmanns Oper, Undine, 201.
Weber, (Gottfr.) prakt. Bemerkungen, 709.
Wilds Kunstleistungen in Leipzig, 68.

VII. Beylagen.

1. Musik:

No. 1. Sanctus u. Agnus Dei, 8stim. von Fr. Schneider.
- 2. Ecce, quomodo moritur justus, 4stim. Chor, v. Ferd. Häser.
- 3. Die Ueberreste altgriech. Musik, v. Gld.
- 4. Beyspiele zur Rec. von Beethovens Sonate;
- 5. Beyspiele zur Abhandl. v. Verbesserung der Klarinette,
- 6. Lieder mit Pf., von Nägeli.
- 7. Ave Maria, Chor von Benelli, und Ave Maria, Chor von Friedr. Schneider.

2. Kupfer.

1. Sparrevogns Taktuhr.
2. Tafel zur Rec. von Wolframs Anweisung zur Kenntnis der Orgeln.
3. Portrait Ludwigs v. Beethoven, als Titelvignette.

VIII. Intelligenzblätter.

9 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Januar. **№. 1.** 1817.

Zur Einleitung.

Universitäts-Bibliothek München

Der eigentliche Zweck, warum man sich mit einem Kunstwerke bekannt macht, ist, dass auch der Belebung, Erhöhung, und Bildung des Geistes theilhaftig werde, welche das Werk zu gewähren vermag. Für diesen Zweck würde nun die ruhige Hingebung völlig zureichen: denn die Quelle des ästhetischen Wohlgefallens überhaupt zu entdecken, und sogar in jedem einzelnen Falle sie zu erspüren, ist nicht Jedermanns Ding; und die Kunst beruft zwar Alle zum Mitgenusse, aber nur Wenige zur Ausübung, oder auch nur zur Entdeckung ihrer Geheimnisse. Aber, damit das Kunstwerk auch nur an uns komme, und wir mit demselben in Berührung treten, muss es vorläufig verstanden werden; d. h. wir müssen die Absicht des Meisters, und was eigentlich er durch sein Werk habe liefern wollen, vollkommen begreifen, und diese Absicht, als den Geist des Ganzen, aus allen Theilen des Werks, und diese wieder aus jenem, heraus zu construiren vermogen. Immer ist dies noch nicht das Kunstwerk selbst, sondern nur der prosaische Theil davon; erst das, was uns, bey der Ansicht des Werks aus diesem Standpunkte, gewaltig erfassen und ergreifen wird, ist das Wahre der Kunst: aber doch müssen wir jenen Theil, das Durchdringen des Werks in seiner organischen Einheit, erst an uns gebracht haben, um seines Genusses fähig zu seyn. Immer auch bleibt jene organische Einheit, wie alles Genialische, unendlich und unerschöpflich: aber es ist schon ein Genuss, sich ihr auch nur in einer gewissen Entfernung angenähert zu haben. Wir werden zurückkehren zu unserm ernsten Geschäfte, und jener Anschauung vergessen: aber sie wird insgeheim bleiben in unserm Innern, und, uns unbewusst, sich fortbilden. Wir werden nach einiger Zeit zurückkommen zu unserm Werke, und dasselbe in einer andern Gestalt erblicken; und so wird es uns nie alt werden, sondern bey jeder neuen Beschauung sich uns zu einem neuen Leben verjüngen. Wir werden nicht mehr uns sehnen nach etwas Neuem, weil wir das Mittel gefunden haben, gerade das Allerälteste, in das lebendigste und jüngste Neue, umzuwandeln.

Fichte.

Der Schall oder Ton war ursprünglich ein grober Stoff, in welchem die wilden Nationen ihre unförmlichen Affecten auszudrücken strebten, indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert war, auch die umgebenden Lüfte mit Geschrey und Trommelschlag erschütterten, gleichsam um die äussere Welt mit ihrer innern Gemüthsempörung in's Gleichgewicht zu setzen. Nachdem aber die unaufhaltsam wirkende Natur die ursprünglich in Eins verwachsenen Kräfte der menschlichen Seele, durch viele Säcula hindurch, in ein ausgebreitetes Gewebe von immer feinern Zweigen auseinander getrieben hat: so ist, in den neuern Jahrhunderten, auch aus Tönen ein kunstreiches System aufgebaut, und also auch in diesem Stoff, so wie in den Künsten der Formen und Farben, ein sinnliches Abbild und Zeugnis von der schönen Verfeinerung und harmonischen Vervollkommnung des heutigen menschlichen Geistes niedergelegt worden. Der einfarbige Lichtstrahl des Schalls ist in ein buntes, funkelndes Kunstfeuer zersplittert, worin alle Farben des Regenbogens flimmern. Dies konnte aber nicht anders geschehen, als dass zuvor mehre weise Männer in die Orakelhohlen der verborgensten Wissenschaft hinunterstiegen, wo die alterzeugende Natur selbst ihnen die Urgesetze des Tons enthüllete. Aus diesen geheimnissreichen Grüften brachten sie die neue Lehre, in tiefsinnigen Zahlen geschrieben, an's Tageslicht, und setzten

hiernach eine feste, weisheitvolle Ordnung von vielfachen einzelnen Tönen zusammen, welche die reiche Quelle ist, aus der die Meister die mannigfachsten Tonverbindungen schöpfen. Die *sinnliche* Kraft, welche der Ton von seinem Ursprunge her in sich führt, hat sich durch dieses gelehrte System eine verfeinerte Mannigfaltigkeit erworben. Das Dunkle und Unbeschreibliche aber, welches in der Wirkung des Tons verborgen liegt, und welches bey keiner andern Kunst zu finden ist, hat durch das System eine wunderbare Bedeutsamkeit gewonnen. Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist. — So hat sich das eigenthümliche Wesen der heutigen Musik, welche, in ihrer jetzigen Vollendung, die jüngste unter allen Künsten ist, gebildet. Keine andere vermag diese Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft, und der dunkeln, phantastischen Bedeutsamkeit, auf eine so rathselhafte Weise zu verschmelzen. Diese merkwürdige, enge Vereinigung so widerstrebend scheinender Eigenschaften macht den ganzen Stolz ihrer Vorzüglichkeit aus; wiewol dieselbe viele seltsame Verwirrungen in der Ausübung und im Genusse dieser Kunst, und viel thörigten Streit unter Gemüthern, welche sich niemals verstehen können, hervorgebracht hat. Die wissenschaftlichen Tiefsinnigkeiten der Musik haben manche jener speculirenden Geister herangelockt, welche in allem ihrem Thun streng und scharf sind, und das Schöne nicht aus offener, reiner Liebe, um sein selbst willen, aufsuchen, sondern es nur des Zufalls halben schätzen, dass besondre, seltne Kräfte daran aufzureiben waren. Anstatt das Schöne auf allen Wegen, wo es sich freundlich uns entgegenbietet, wie einen Freund willkommen zu heissen, betrachten sie ihre Kunst vielmehr als einen schlimmen Feind, suchen ihn im gefährlichsten Hinterhalt zu bekämpfen, und triumphiren dann über ihre eigne Kraft. Durch diese gelehrten Männer ist das innere Maschinenwerk der Musik, gleich einem künstlichen Weberstuhle für gewirkte Zeuge, zu einer erstaunenswürdigen Vollkommenheit gebracht worden; ihre einzelnen Kunststücke sind aber oftmals nicht anders, als in der Malerey vortreffliche anatomische Studien und schwere akademische Stellungen zu betrachten. — Demnach hat keine andere Kunst einen Grundstoff, der schon an sich mit so himmlischem Geiste geschwängert wäre, als die Musik. Ihr klingender Stoff kömmt mit seinem geordneten Reichthum von Accorden den bildenden Händen entgegen, u. spricht schon schöne Empfindungen aus, wenn wir ihn auch nur auf eine leichte, einfache Weise berühren. Daher kommt es, das manche Tonstücke, deren Töne von ihren Meistern wie Zahlen zu einer Rechnung, oder wie Steine zu einem musivischen Gemälde, blos regelrecht, aber sinnreich und in glücklicher Stunde, zusammengesetzt wurden — wenn sie ausgeübt werden, eine herrliche, empfindungsvolle Poesie reden, obwol der Meister wenig daran gedacht haben mag, dass in seiner gelehrten Arbeit der, in dem Reiche der Töne verzauberte Genius, für eingeweihte Sinne, so herrlich seine Flügel schlagen würde. — Dagegen fahren manche, nicht ungelehrte, aber unter unglücklichem Stern geborne, und innerlich harte, unbewegliche Geister täppisch in die Töne hinein, zerren sie aus ihren eigenthümlichen Sitzen, so dass man in ihren Werken nur ein schmerzliches Klaggeschrey des gemarterten Genius vernimmt. — Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in Eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt: dann geht ein unnennbar köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich in einander hangen, wie in einem Schmelzgemälde Stein und Farben verkörpert sind. — —

Wackenroder.

Lesen, ist nichts; denken, etwas; denken und fühlen, die Vollkommenheit. — Allgemeinen Beyfall sehe ich für einen Beweis der Mittelmässigkeit an: denkende Geister, edle Herzen und freye Männer allein werden recht urtheilen.— Wenn mir nicht gegeben ist, vollkommen zu seyn, so will ich lieber zu simpel, als zu prächtig seyn: denn letztrer Fehler ist der Jugend und unsern Zeiten eigen, und macht vermuthen, ich sey überhaupt jung und habe Franzosen nachgeahmt.

Johannes Müller.

Ueber die Einführung des vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst.

Es ist in der letzten Zeit durch edel u. würdevoll angeregtes, sorgsam und ernstlich angestelltes Berathen über die Angelegenheiten der Kirche von der einen, und durch die Theilnahme, welche vor anderen Künsten die Musik jetzt findet, von der andern Seite zur Sprache gekommen, in unsern Gottesdienst einzuführen, dass die Gemeinden die Chorale vierstimmig singen. Diejenigen, die darüber ihre Ansicht öffentlich geäussert haben, erklären sich fast alle mit grosser Vorliebe für die Einführung, und erwarten für Religion und Kunst entschiedenen Erfolg *).

Ich habe meine Ansicht der Sache niedergeschrieben, weil sie dem eben Gesagten ziemlich entgegen ist.

Zuerst etwas über die Möglichkeit und zu erwartende Vollkommenheit dieser Einführung!

Zur Zeit kann freylich von Vollkommenheit noch nicht viel die Rede seyn, da man erst zum wenigsten acht bis zehn Jahre vergehen lassen müsste, damit die Mehrzahl der Kirchgänger den einzuführenden guten Unterricht im Singen schon genossen und benutzt hätte.

Es ist keine so leichte Sache, wie es doch Vielen scheint, eine Choralmelodie, und vollends die Mittelstimmen, gut, ja nur mittelmässig zu singen, und so, dass das Ganze nur einige gute Wirkung hervorbringen kann; dies weiss jeder, der als Dirigent oder Mitsinger dergleichen Versuche gemacht hat. In der Singakademie zu Berlin z. B., die den Choral mit einer an den meisten Orten unbekannten Virtuosität vorträgt, werden die so singbaren Chorale von Graun vor jeder Aufführung öfters probirt und wiederholt, ohnerachtet die Akademie alle Jahre dessen Passion aufführt und gewöhnlich wöchentlich zwey Chorale singt, und ohnerachtet der grösste Theil der Mitglieder aus solchen besteht, die auch sonst Musik treiben, u. aus nicht wenigen, die blos der Musik leben. Wenn wir nun auch in der Kirche den Choral so vollkommen nicht verlangen, als in der Singakademie: so finden wir doch, selbst wenn der beste Gesangunterricht in der Jugend vorangegangen, unter hundert Kirchgängern die Hälfte, vorzüglich aus den niedern Ständen, die nicht Zeit und Gelegenheit sich zu üben, und leicht zwanzig, die keine Lust, unter den andern aber wieder nicht wenige, die zu wenig Anlage haben. Wo soll da auch nur ein mässiger Grad der Vollkommenheit herkommen? Man könnte freylich als einen schlechten Trost anführen, dass jener grössere Theil auch kein Urtheil habe, dass es also diesem gleichgültig sey, ob einmal für F, fis gesungen würde: indessen bleibt doch auch dem Anspruch auf ungestörte Erbauung, der Herz und Ohr für Musik hat!

Man höre ferner in einer Kirche, wie eine Melodie, nur z. B. von Zwanzigen gesungen wird. Der Eine singt mit Vorschlägen, der Andere ohne sie; der Eine verzögert etwas, der Andere singt gar die Melodie, wie sie etwa in seiner Vaterstadt gesungen wird, da wir kaum eine Melodie haben, die nicht in Berlin anders, als in Erfurt, und da anders als in Frankfurt gesungen würde. In dem einstimmigen Gesang thut das noch nicht so viel: hingegen im vierstimmigen werden die Kehlen durch die vier Stimmen gleichsam vervierfacht u. man hört jede Abweichung weit deutlicher, und, wie der Musikverständige augenblicklich begreift, über allen Vergleich anstössiger, widerlicher. Daher folgt denn, dass die obern, wie die Mittelstimmen, genau *nach Noten* singen müssten. Ich werde weiter unten davon reden, dass ich dies für etwas nicht Unwesentliches halte.

Nun haben wir ferner, selbst wenn wir alle, nur in Einem Ort gebräuchliche Melodien allgemein einführen, oft zwanzig und mehr Lieder, die nach Einer Melodie gesung z werden. Es geht aber nach: „O Haupt voll Blut und Wunden" — nicht nur auch das Busslied: „Ach Herr mich armen Sünder" — sondern selbst das Adventslied: „Wie soll ich dich empfangen" — und das gottergebene, beruhigende: „Befiehl Du deine Wege"

*) Wir glauben uns verbunden, die Leser dieser Zeitung zu erinnern, dass wir, und die Mitarbeiter an dieser Zeitung bis ohne Ausnahme, jenen Urtheil und diese Erwartung keineswegs getheilt haben, vielmehr stets entgegengesetzter Meynung gewesen, und noch sind; dass aber, so unsern Theil, nicht blos zu Gründen, von der übergrossen Schwierigkeit, vielleicht Unausführbarkeit des Neuangerathenen, sondern zugleich, ja vorzüglich, von dem, wie es uns scheint, überwiegenden Vorzügen des Althergebrachten hergenommen. — Der Hr. Verfasser obigen Aufsatzes ist die praktisch geübteste Person: dem Leser zu bemerken dürfte nun nöthig um jener, und mancher folgenden Stelle willen.

d. Redact.

— und das nach dem Tod verlangende: „Herzlich thut mich verlangen.“ Und bey andern Melodien, wie: „Nun ruhen alle Wälder“ — ist die Verschiedenheit der Texte noch auffallender. Wie da? Der Organist hilft sich leicht durch Veränderung der Harmonie und der Tonart: soll nun dies nicht aufgeopfert, soll solch eine Melodie nicht wie ein Leisten behandelt werden, über welchen alles geschlagen wird, was die *äussere* Bedingung dazu in sich enthält: so würden wir auch für jedes dieser Lieder einen eignen Bass, und da ein eigener Bass wieder eigene Mittelstimmen unumgänglich nothwendig macht, auch diese haben müssen — welche nur erst herbeyzuschaffen, eine ungeheure, um aber sie bey den Gemeinden einzuführen, eine Aufgabe wäre, die man nicht schildern kann, ohne den Anschein, die Sache selbst lächerlich darstellen zu wollen. Oder wollte man neue Melodien machen? Noch hat das selbst den grössten Meistern nur kaum bey einzelnen Liedern gelingen wollen; und wie Schade wäre es dann um die alten, die mit nur veränderter Harmonie oft dem verschiedensten Texte so schön anpassen! Das Gesangbuch wird also auf jeden dieser Fälle übermas stark werden müssen, und wenn man zu einer Melodie zwanzig Harmonien setzt, so müssen nothwendig über die Hälfte nicht eben leicht seyn: damit möchte es aber, trotz der allerbesten Gesangmethode, wol sehr mittelmässig hergehen!

Manches Lied hat auch wol bis zwanzig Verse, wo ich noch nicht einmal erinnern will, dass mancher Vers gern seine eigene Harmonie und Behandlung hätte, worauf man wieder verzichten müsste, und was beym einstimmigen Gesang für den Organisten leicht zu leisten ist, durch Registermischung, veränderten Bass etc.: aber nun einen vierstimmigen Choral zwanzigmal eben mit derselben, wenn auch noch so schönen Harmonie zu hören, das erbauet gewiss nicht; das ermüdet, sogar, wenn etwa ein Chor abwechselnd mit der Gemeine singe. Die Ermüdung gilt aber nicht blos vom Sinn und Gefühl, sondern selbst von Ohr und Lunge; denn so wie der Gesang vierstimmig wird, so verlangt er getragen und mit Anstrengung gesungen zu werden.

Ich will nicht weitläuftiger erwähnen, dass zu einem guten vierstimmigen Gesange das gleichmässige Verhältnis der Stärke der vier Stimmen gegen einander nöthig ist und sehr viel wirkt, wie jeder Musikverständige weiss; dass zwölf Stimmen, im gehörigen Verhältnisse zu einander, mehr und schöner wirken, als sechzig Stimmen, wo etwa der Bass zu schwach ist, oder Alt und Tenor vorschreyt. Wie aber hierin in der Kirche auch nur einige Regelmässigkeit erhalten werden soll, sehe ich, für meinen Theil, ganz und gar nicht ein.

Man würde hier noch vieles Anstossige zu bemerken bekommen, wollte man noch weiter ins Einzelne gehen — was man doch muss, bey einer Sache, wo jeder Einzelne mitzuwirken hat. Z. B. es gehört ein schon ausgezeichneter Grad von wahrer musikalischer *Kunstbildung* dazu, sollen Sänger verschiedener Stimmen, sind sie unter einander gemischt, einander nicht stören: da würde denn in der Kirche oft die Mutter von der Tochter, der Vater vom Sohn getrennet werden müssen, wenn sie verschiedene Stimmen hatten; und was dabey für die wesentlichsten Zwecke gottesdienstlicher Versammlungen verloren ginge, was, von jenen sehr Abweichendes, veranlasst werden würde: das brauche ich wol nicht erst bemerklich zu machen.

Indess, wir wollen einmal annehmen, alle diese Schwierigkeiten würden glücklich beseitigt, alle Hindernisse glücklich überwunden, die mannigfachen Vortheile des Alten durch herbeygeführte des Neuen weit überwogen, und die Gemeinden fügten sich gern in das alles, ja es würde der vierstimmige Gesang wirklich rein und tadellos zu Stande gebracht — welch eine Annahme! — so kommen wir doch nur erst zu der wesentlichsten Frage: Wird der vierstimmige Gesang, selbst dieser reine und tadellose, dieselbe Erbauung hervorbringen, wie der einstimmige Gesang mit Begleitung der Orgel?

Ehe ich dies zu beantworten suche, muss ich einiges Allgemeine vorausschicken.

Es unterscheiden sich in den Werken der Dichtkunst und Musik zwey Arten, die wol in der Tiefe vielleicht wieder Eins, aber zum wenigsten von sehr verschiedener Herkunft und sehr verschiedenem Aeussern sind. Ich möchte die eine Art, die *natürliche*, und die andere, nicht die künstliche, sondern die *künstlerische* nennen. Ich will ein Beyspiel geben, und, um von Jedermann verstanden zu werden, ein ganz gemeines, das, um jenes Zwecks willen, rechtliche Beurtheiler nicht tadeln werden.

Das alte, bekannte, zweystimmige Volkslied: „Es ritten drey Reiter zum Thor hinaus“ — ist gewiss ein musikalisches und poetisches Ganze. Ein von Liebe und Weh der Trennung überfülltes Gemüth hat hier blos Wort und Ton ergriffen, um sich auszusprechen: so nenne ich denn dies ein *natürliches* Kunstwerk; jene Gefühle waren einziger Stoff, es bedurfte blos eines Funken von Kunst, um sie so auszusprechen; und so stehen die Gefühle auch fast nackt da, nur mit den einfachsten, poetischen und musikalischen Formen bekleidet.

Anders ist es mit dem schönen Abschiedsquintett in *Così fan tutte*. Hier war die Grundlage Mozarts musikalische Schöpferkraft, die ans Licht treten wollte, und die Textworte thaten nichts, als es in die Wirklichkeit bringen. Man könnte sagen: bey künstlerischen Werken, wie ich sie nannte, ist der Vater das Kunstgenie, und die Mutter das Gefühl, was in dem Kunstwerk sich ausspricht; umgekehrt ist bey natürlichen, das reine Gefühl der Vater und das Kunstgenie die Mutter.

Und dieser Unterschied bleibt auch in der Ausführung. Denn unser eigentliches Volkslied werden wir nicht wollen vorgetragen hören von zwey schulgerechten Sangern, sondern von jenen männlichen Stimmen, die, ohne künstlerisch gebildet zu seyn, doch jenen bekannten, überall sogleich ansprechenden Reiz des Wohllautes haben, den wir an so vielen bemerken, die weder viel Höhe, noch Tiefe, noch Starke, noch Gelaufigkeit haben, sondern, wie gesagt, nur Wohllaut; und, was Hauptsache ist, Gemüth verrathen. In jenem Quintett aber verlangen wir vollendete Sanger, obgleich die Noten in demselben nicht eben viel schwerer sind, als in jenem Liedchen.

Was ich hier nun an romantischen Kunstwerken gezeigt habe, gilt eben so von geistlichen. Nehmen wir Luthers Lied und Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott — so wird niemand behaupten wollen, dass Luther dabey Kunstwehen empfunden habe, und dass die Begeisterung und das Vertrauen auf Gott nur eben dazu gekommen sey; sondern das von Gott erfüllte Gemüth fand nur Poesie und Musik am geeignetsten, um sich selbst auszusprechen. Aber Grauns Harmonie zu: O Haupt voll Blut und Wunden — ist ein Kunstwerk, das entstand, da die musikal. Schöpferkraft sich Luft machen wollte, und Ramlers Textworte wurden nur eben ergriffen, um es zum Daseyn zu bringen.

Ich erinnere mich hierbey einer Stelle im *Götz von Berlichingen*, die ich jedoch nicht wörtlich weiss — da Franz, von der Liebe zu Adelheit ergriffen, indem er seine *versus memoriales* macht, sagt: So fühle ich denn in diesem Augenblick, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einem Gegenstand erfülltes Gemüth. Franz hat wol nur darin Unrecht, dass er sagt: er fühle, was den *Dichter* macht; er sollte sagen: was *Gedichte* macht. Zum Dichter und Künstler möchte das Bewusstseyn des Schaffens während des Schaffens gehören, und ich möchte eben so wenig um seiner Meisterlieder und Melodien willen Luthern einen Dichter und Componisten nennen, als man wol niemals Handeln wegen der tiefen Religion in seinem *Messias* je einen Theologen oder Propheten, oder was sonst, genannt hat.

So sind nun alle Choralmelodien entweder ihrem Ursprunge nach wirklich solche natürliche Kunstwerke, oder spatere Kirchencomponisten haben sie nach jenen frühern Mustern gemacht; und so sollen sie auch ausgeführt werden. Es soll scheinen, als ob bey jedem Mal, das sie gesungen werden, das Gemüth erst die Töne fände, um sich auszusprechen. Daher sind die einfachen Formen, in Musik wie in der Poesie — diese Einfachheit, die oft an Unbeholfenheit gränst — nicht störend. Wie nicht selten natürliche Kinder, sind Kunstwerke dieser Art stark und voll Feuer, aber sie sind nicht abgeschliffen und haben Launen.

Wo nun irgend das Volk thatigen Antheil nehmen soll an einem Werk, das zur Kunst gehört: da muss es an jenen Werken seyn; sie allein können vom Volke im Geist ihrer Dichter ausgeführt, ja mit der Zeit, wenn das *Mechanische der Stimmen* beym Volk etwas gebildet seyn wird, *vollendet* vorgetragen werden. Ein solches Werk will nicht, wie andere Kunstwerke, von einem ruhigen Zuhörer von aussen beschaut und beurtheilt werden, sondern aus der bewegten Mitte. Es mag des Urtheils beynah entbehren.

So wie vierstimmig gesungen wird, so tritt der erste Zweck der Erbauung in den Hintergrund; man kommt zusammen, ein Kunstwerk aufzuführen; jede Stimme soll sich nach der andern genau richten, und nicht, wie beym einstimmigen Gesang, (*bewusstlos*) auf die leitende Orgel hören;

die Kunst soll das Volk nicht stören, sondern bewegen und tragen.

Beym Gottesdienst soll das Herz singen und die Stimme daseyn, eben nur, damit es herauskomme. Die Orgel aber soll mit Vorsicht, gleichsam nur von fern, die Grundtöne und Harmonien angeben. Wie schön haben unsre Vorfahren hier die Gränze gehalten, dass die Orgel die Kunst, die Gemeinde das Gemüth giebt! Auch würde, z. B. Instrumentalmusik, die Stelle der Orgel nie vertreten können; (bey Begleitung der Chorale nämlich;) denn jene würde viel zu stark in das Reich der Kunst einführen, statt dass die Orgel, bey aller Grösse und Kraft, demüthig nur dem Gottesdienst zu dienen scheint, und Einem Mann unterthan ist, der sich wieder nach der Gemeinde, d. h. nach dem sich aussprechenden Gemüth, richtet. — Man lasse mich auch noch ein Anderes anführen! Ich weiss nicht, ob der Anblick einer Gemeinde, die auf ein Wort ihres Predigers auf die Knie fällt oder sich erhebt, einen sinnlich so schönen Anblick gewährt, als einen erhabenen, durch die Idee, dass *alle* niederfallen und *alle* sich erheben, jung und alt, hoch und niedrig. So ist es aber auch mit dem Gesang! Dass alle, Wort für Wort, Ton für Ton, dasselbe singen: das ist das Erhebende, und wie, wenn ich eine Saite stark anschlage, die ganze harmonische Folge nachklingt, so tönt bey dem kräftigen Einklang aller Stimmen ein ganzes Heer von Gefühlen mit.

Es ist schon etwas Schönes, ein fröhliches Volk rufen zu hören: Es lebe der König! obschon es nicht vierstimmig geschieht; nun aber gar eine grosse Gemeinde singen zu hören: Eine feste Burg ist unser Gott! — Ja, man würde sich unwillkürlich nach seinem bassirenden Nachbar umkehren, der, statt des kräftigen:

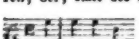

das gewöhnliche heruntersteigende

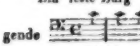

anfinge zu singen.

Wenn nun Einer sagt, dass ja aber doch vierstimmige Chöre in der Kirche eine vortreffliche Wirkung thäten: so bin ich wol sehr seiner Meynung, aber, ausser den wenigen Kunstverständigen, ist für das Volk der Chor nur Eine Stimme. Das Volk hört im vierstimmigen Choral (wenn es nicht selber eine Mittelstimme singt) nicht die vier Stimmen heraus, sondern nur die grosse, volle Harmonie. Und so soll es ja auch seyn! Das Volk muss nur die Gefühle empfangen; eine mangelhafte Kunsteinsicht stört den Genuss, den die höchste wieder erhebt. Aber die Gemeinde soll hören und nicht urtheilen.

Es wäre übrigens dem Geiste der Zeit, der in Concerten Lieder zur Guitarre verlangt, auch angemessen, in der Kirche, vierstimmig singen hören zu wollen! das Volk soll sein Eigenthum jetzt den Künstlern zuschieben, dagegen aber auch wieder Künstler seyn oder bilden!

Aber damit ich nicht blos verwerfe, will ich auch rathen: Man führe überall, bis in die kleinsten Dorfschulen, Gesangunterricht ein, nicht um kunstmässig einen Chor durchzuführen, sondern um gut sprechen zu lernen, um das Organ der Stimme zu bilden, um fehlerlos unsre alten, ehrwürdigen Choralmelodien ohne Störung des Nachbars zu singen; endlich, um das junge Gemüth zur Kunst zu wecken, und aus denen, die Beruf und Kraft fühlen, Chöre zu bilden, die an Festtagen durch schönen und kunstvollen Vortrag religiöser Meisterwerke das Volk erbauen und begeistern.

G. E. Fischer,
königl. preuss. Artillerie-Lieutenant.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate October und November.

Hoftheater. Am 14ten Oct. wurde vor einem Ballete eine kleine musikal. Akademie gegeben, worin sich der pensionirte königl. preuss. Kammersänger, Hr. Fischer, der Vater, auf seiner Durchreise hören liess. Er sang eine Arie aus *Giulio Sabino* von Sarti; aus der *Zauberflöte:* In diesen heil'gen Hallen, und: O Isis und Osiris; endlich, die einst beliebte Romanze: Zu Steffen sprach im Traume. Der Natur der Dinge gemäss konnte uns der hochbejahrte Künstler nur noch achtbare Ruinen zeigen. Noch wird man überrascht von dem seltenen Umfang seiner kolossalen Stimme: aber Klang, Metall und Festigkeit sind mit dem Strome der Zeit dahin. Die heutige junge Welt war geneigt, diese Mängel, und eine freylich veraltete Methode, mitleidig zu belächeln:

allein die ältere Generation, eingedenk der früheren Verdienste ihres ehmaligen Lieblings, bereitete ihm eine ehrenvolle Aufnahme. Ausserdem wurde noch die Ouverture der *Zauberflöte* recht wacker gegeben, und Hr. Hradezky blies auf dem Waldhorn neue Variationen von Faltis mit bekannter Kunstfertigkeit. — Am 19ten gab Hr. Rosenfeld, wegen fortwährender Abwesenheit des Hrn. Wild, den Joseph in der Oper gleiches Namens, mit gerechtem Beyfall. Er bewährte das früher gefällte Urtheil seiner schätzenswerthen Brauchbarkeit, ohne auf ein entschieden grosses Talent Anspruch zu machen. In der Haltung des Charakters übertraf er noch alle seine Vorganger, und bey jeder Wiederholung erhält er die ermunterndsten Beweise allgemeiner Zufriedenheit. — Am 13ten Nov., dem Tage, wo unsre jetzige Kaiserin zuerst diese Bühne mit ihrer Gegenwart beehrte, wurde aufgeführt, und — sehr zweckwidrig, vermuthlich aus Speculation zu Gunsten der Kasse noch zweymal wiederholt: *Ehre den Frauen!* ein ritterliches Divertissement mit Gesangen und Chören vom Hrn. Balletm. Aumer, letztere von der Composition des hier anwesenden, pariser Orchesterdirectors, Hrn. Persuis. Die erfreuliche Veranlassung verschaffte diesem, mit Modificationen schon oft dargestellten Ballet eine glänzende Aufnahme, obschon die Gesangstücke grösstentheils eingelegt zu seyn schienen, auch der Vortrag derselben nicht vollkommen befriedigte. Im Tanze erhielt Hr. Rozier den Preis; die Schlussgruppe aber übertraf an überraschender Schönheit alles, was man in dem, in dieser Hinsicht so genussreichen Wien, noch je gesehen hatte. — Am 21sten gab Hr. Rozier zu seinem Benefice das herrliche Ballet: *Nina*, oder Wahnsinn aus Liebe, dessen Genuss alle Freunde der Tanzkunst seit dem Verlust der mimischen Zauberin, Bigottini, entbehren mussten. Seine Frau (sonst Dem. Theodore Aumer) hatte das Wagestück übernommen, in die Fus-tapfen dieser wahrhaft grossen Künstlerin zu treten, und sie löste ihre schwierige Aufgabe, besonders wenn man der leidigen Vergleichungssucht entsagen wollte, auf eine wirklich befriedigende Weise. Die zarte, ausdruckvolle Musik von Persuis sprach wieder allgemein an. — Am 26sten eröffnete die, von München verschriebene, italien. Operngesellschaft (die, dem Vernehmen nach, auf ein halbes Jahr engagirt seyn soll, um mit der bestehenden, freylich sehr geschwächten deutschen zu alterniren) ihre Vorstellungen. Man gab zwey Operetten, jede in einem Akt: *Adelina*, Farsa sentimentale von Generali, und: *L'Inganno felice*, Farsa semiseria von Rossini. Die Musik der letzteren ist nicht übel; die der erstern aber höchst unbedeutend. Ueberhaupt hat Wien seit langer Zeit kein so mittelmässiges Ganzes gesehen, als diese Darstellung, welche unsre Geduld bis nach halb 11 Uhr auf die Probe setzte. Besonders auffallend waren die beyden Tenoristen ohne Stimme, die durch ihren imponirenden Auftritt gewaltige Erwartungen erregten, aber nur mit ihren geschmacklosen, so oft zur Unzeit angebrachten Verzierungen lächerlich wurden. Ungeachtet im Nachspiel das Publicum, die Langweile zu vertreiben, bereits eine ziemlich laute Conversation unter sich begonnen hatte, so war man doch gerecht gegen eine Sig.ra Valsovani-Spada, die wirklich Auszeichnung verdiente. Desgleichen scheint der Komiker, Sig. Graziani, ein gewandter Schauspieler zu seyn. Nun soll *Tancredi* von Rossini an die Reihe kommen, worin noch einige Mitglieder debütiren werden. Wir wollen sehen, ob die Zeit Rosen bringt, und vor der Hand das Beste hoffen. — Am 5osten war *Joconde*, mit zum Theil neuer Besetzung. Statt Mad. Seidler, wagte Dem. Wranitzky, ihre jüngere Schwester, als Edile den ersten theatralischen Versuch. Dem. Tayber gab die Mathilde, Hr. Rosenfeld den Joconde, u. Hr. Demmer den Amtmann. Da Ref. dieser Production nicht beywohnen konnte, so wird er sein Urtheil darüber nachtragen. —

Theater an der Wien. Am 4ten Oct. gab Hr. Zimmermann, von der grätzer Bühne, in *Aschenbrödel* den Prinzen, und am 5ten im *Johann von Paris* die Hauptrolle, mit Beyfall. Diesmal war Dem. Stummer die Prinzessin von Navarra, welche aber leider distonirte, und überhaupt sich sehr verlegen benahm. Eine auf Liebhabertheatern bekannte Dem. Fröhlich erschien als Page, Olivier, und genoss einer zahlreichen Protection, die ihre schöne, aber für diesen grossen Raum nur noch zu schwache Stimme, auch wirklich verdiente. — Am 19ten sahen wir zum erstenmal ein neues Kinderballet, von unserm fleissigen *Horschelt*: *Chevalier Dupe auf dem Jahrmarkt*, worin sich das schöne Talent seiner liebenswürdigen Zöglinge immer mehr entwickelt, und enthusiastischer Beyfall sein Lohn wird. Hrn. Kapellm. Kinsky's Musik zeichnet sich abermals durch sorgfältige

Charakterisirung, freundliche Ideen, und schöne Instrumentation aus. Ein beliebter Walzer, der geschickt als Mittelsatz in die Ouverture verwebt ist, wirkt elektrisch auf alle Zuhörer. — Am 28sten wurde zum erstenmal mit Beyfall aufgeführt: *Drey Treppen hoch*, eine Posse mit Gesang in 1 Act, nach dem Franz. des Desaugiers, von Castelli, mit Musik vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried. Bey der gänzlichen Zertrümmerung der Operngesellschaft dieser Bühne, verdienen die beyden Verf. Dank, dass sie es versuchten, beynahe ganz ohne eigentliche Sänger eine Operette an das Tageslicht zu fördern, die recht verständig den Kräften der Spielenden angepasst wurde. Die Decoration stellt das Innere eines Hauses mit drey Stockwerken vor, welche von verschiedenen Miethleuten bewohnt werden, und worin die ganze Intrigue der Handlung vor sich geht. Die Musik macht keine Ansprüche, hört sich aber angenehm, und entspricht dem Gegenstande in jeder Hinsicht. Auszeichnenswerth ist ein grosses Ensemble-Stück, das mit einem Zank-Duett beginnt, indem der Hausherr, welcher sich im Hofraume befindet, dem Doctor Leiche im zweyten Stock mit Geschrey die Wohnung aufkündigt, wozu, über den Tumult sich beschwerend, in der Folge im 5ten Stockwerk der Poet Pathos, und im ersten der Advocat Habrecht sich einfinden, endlich alle männliche u. weibliche Insassen die Fenster, Gänge und Stiegen anfüllen, und mit einem unbändigen Lärm Ruhe im Hause fordern, indess der polternde Hausherr alle mit seiner Donnerstimme und göttlichen Grobheit zu übertönen sucht. So gross die Verwirrung in diesem Tonstücke scheint, so plan, und deutlich ist doch alles gehalten, so einfach ist das Motiv, und so klar und verständlich treten die charakteristischen Stimmen der Einzelnen hervor. Das Ganze macht viel Effect u. belustiget nicht wenig. Noch verdienen einer rühmlichen Erwähnung: Die erzählende Romanze des Liebhabers, von Hrn. Schwarzböck, als blinder Harfenist, sehr gut vorgetragen; ein brillantes Quartett mit obligaten Blasinstrumenten, das treffend gezeichnete Klagelied des *Sposo burlato*, Hrn. Hasenhut's, und der heitere, kanonisch behandelte Schlussgesang. — Am 16ten Nov. wurde als Hoffest, unter der glänzendsten Decorirung des äussern Schauplatzes, in Beyseyn der geliebten Kaiserfamilie, das Waldmädchen aufgeführt, dessen veränderter Schluss in einem grossen allegorischen Tableau mit Chören bestand, worin die Seegenswünsche der Nation für das Wohl der erlauchten Landesmutter kräftig ausgesprochen, und von allen Anwesenden in Rührung mitgefühlt wurden. — Am 30sten fand eine Reprise des *Waldes bey Bondy*, mit Veränderungen statt, worin ein neuer Hund debutirte, der ein ganzer Acteur ist, und manche Scenen, die sonst nur erzählt wurden, nun wirklich ausführt. So, z. B., scharrt er wirklich die Grube auf, wo der Leichnam vergraben ist, bringt das Taschentuch des Erschlagenen zum Vorschein, zieht dem Stummen die anvertraute Brieftasche heraus, verfolgt den Mörder mit einem Salto mortale durchs Fenster und fangt ihn *Solo* im Angesicht des Publicums. Die Kasse befindet sich herrlich dabey. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 5ten Oct.: *Die Entführung der Prinzessin Europa*, eine mythologische Carikatur-Oper in 3 Acten von Meisl; Musik vom Kapellm. Müller. Sie füllt noch immer das Haus. — Am 22sten zum Benefice der prima Donna, Mad. Platzer: *Die Eisenkönigin*, Zauberop. v. weil. Emanuel Schikaneder, Musik von Henneberg. *Tempora mutantur!* — Am 2ten Nov.: *Die Simandel-Brüderschaft*. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Franz Kramer; Musik vom Kapellm. Volkert, zu dessen Vortheil. Die Vorstellung hatte keine günstige Aufnahme. Am 16ten: *Harlekin, der Eseltreiber*, eine komische Pantomime von Paul Rsinoldi; Musik von Volkert. Freund Langohr *in natura* gefällt den Galerien. — Am 30sten: *Heute wollen wir lustig seyn*, ein Quodlibet aus beliebten Opern v. Heinrich Wille. Zum Benefice der Mad. Sartory. —

Theater in der Josephstadt. Am 2ten Oct.: *Agnes Sorel*, von Gyrowetz, zum Vortheile der Hrn. Schiele und Fellauer. Am Schlusse 4 neue Vocal-Quartetten. Die Vorstellung war ganz erträglich. — Am 13ten: *Arletin's Zaubereyen*, Pantomime in 2 Acten, die Composition von verschiedenen Meistern. — Am 21sten: *Der daumenlange Hansel*, ein Volksmärchen in 3 Acten von A. Gleich, Musik von Kauer, zu des letztern Benefice. Ein erbärmliches Machwerk, nur für das Paradies geniessbar. — Am 14ten Nov. zum Besten des Komikers Raymund: *Die verstorbene Ehefrau*, oder: *Trauer und Hochzeit in einem Tage*; Posse mit Gesang, in drey Acten nach Bretzner; von Gleich, Musik von Roser. Gefällt ziemlich. — Am 28sten: *Velasko da Gama, der Seeräuber-Admiral*; 2ter und letzter Theil;

romantisches Schauspiel mit Gesang von Gleich, Musik von Kauer. Am 28sten: *Martin Moks, Schlossergeselle in Wien*, Volkssage mit Gesang in 3 Acten v. Huber, Musik v. Wenzel Müller. —

Concerte. Am 3ten Nov. gab der Klarinettist des wiener Theaterorchesters im Saale zum römischen Kaiser eine Mittags-Unterhaltung, worin folgende Stücke vorkamen: 1. Ouverture von Boieldieu, aus *Zoraime* und *Zulnar*. 2. Klarinett-Concert, gesp. von Joseph Friedlowsky. 3. Arie, ges. von der Concert-Geberin eilfjähriger Tochter, Eleonora, mit bewundernswürdiger Sicherheit und Präcision. 4. Adagio und Rondo für das Violoncello von B. Romberg, gesp. von Hrn. Merk. 5. Declamation. 6. Potpourri für die Klarinette v. Karl Maria von Weber, vorgetragen von Hrn. Friedlowsky. Die Virtuosität dieses Tonkünstlers ist längst hier allgemein anerkannt; sein Zauberton hinreissend, und die Lieblichkeit seines ausdrucksvollen Vortrags dringt zum Herzen. Er fand Unterstützung, und reichlichen Beyfall. — Am 10ten, dem Vermählungstage Sr. Majestät des Kaisers mit der königl. Prinzessin Caroline v. Bayern, wurde, während der offenen Tafel, im k. k. grossen Redoutensaale von der Hofkapelle aufgeführt: 1. Eine Ouverture von Persuis, (aus einem pariser Ballet, mit Janitscharenmusik!) 2. Chor aus *Armide* von Gluck. 3. Chor von Righini. 4. Arie von Persuis, ges. von Dem. Wranitzky. 5. Polonoise für die Violine, componirt und gesp. von Mayseder. 6. Arie von Bianchi, ges. von Mad. Campi. 7. Concertino für Hoboe und Klarinette, gesetzt von Pössinger, und ausgeführt von Czerwenka und Purebl. 8. Terzett, vorgetragen von Mad. Campi, Dem. Wranitzky, und Hrn. Weinmüller. —

Am 15ten war zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeitsanstalten eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung dieses Inhalts: 1. Ouverture von Boieldieu. 2. Declamation. 3. Variationen für die Harfe, gesp. v. Hrn. Katschireck. 4. Declamation. 5. Variationen für das Violoncello, componirt und ausgeführt von Hrn. Merk. 6. Tableau: Phädra und Hippolyt, nach Guerin. 7. Ouverture v. Persuis. (Die oben angeführte mit türkischen Instrumenten.) 8. Declamation. 9. Andante aus einer Symphonie v. Anton Wranitzky. 10. Declamat. 11. Quartett aus *Trajano in Dacia*, v. Nicolini, ges. v. Dem. Bondra u. Teyber, Hrn. Rosenfeld u. Forti. (Das einzige Stück, was gänzlich missfiel und beynahe ausgepocht wurde.) 12. Declam. 13. Polonoise für die Violine, gesetzt und gesp. von Hrn. Pechatscheck. 14. Declamat. 15. Ein flamändisches Tableau mit vier Veränderungen, nach der Anordnung des Hrn. von Stubenrauch. — Am 22sten und 24sten gab die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ihr jährliches grosses Concert in der k. k. Reitschule. Die Wahl fiel diesmal auf ein Oratorium von den Brüdern Heinrich, und Matthäus von Collin: *Die Befreyung von Jerusalem*, in Musik gesetzt vom Hrn. Abbé, Maximilian Stadler. Dieser Componist, der, freylich durch eigene Schuld, ausser Wien wol Wenigen näher bekannt seyn dürfte, verdient um so mehr Bewunderung, als er in seinem vorgerückten Alter, (er ist bereits in den Sechzigen) noch eine Arbeit von solchem Umfang unternahm, und sie mit ächtem Kunstsinn, einer lebendigen Phantasie, und raschem Jugendfeuer durchführte. Ref. haben vorzüglich folgende Sätze ergriffen, w. sind, nach einem zweymaligen Anhören, ihm sehr lieb'n. werth geworden: In der ersten Abtheilung: Das Duett von Rinaldo und Tancred: *Wachst du noch, Licht des Ritterthums?* und der darauf folgende Chor der Wachen: Was wars? sagt' an! *ein* plötzlich Licht — Gabriel's Recitativ u. Arioso: Ich stand vor Gott, wo er Gericht hielt. — Der herzerhebende Choral ohne Begleitung: O grosser Gott! wer rein sich deinem Dienste weiht, über dessen Wiederholung nur Eine Stimme herrschte. Der Chor der Himmelsgeister mit Harfenbegleitung: Darum erschall' Jubelgesang — Rinaldo's Arie, mit dem antwortenden Kriegerchor: Wacht auf, ihr Brüder! wacht nun auf! (Eben so tumultuarisch *da capo* gerufen!) — Die Schlussfuge (im 12 Achtel Takt) Allmächtig ist der Herr! dein ist die Kraft u. die Herrlichkeit; u. die, wie aus lichten Regionen herübertönen: m, u. leise verhallend beschliessenden Klänge der Himmelsgeister: Vom Ewigkeit zu Ewigkeit. — In der zweyten, von Seiten des Gedichts viel schwächern Abtheilung: Der Introduction-Chor der Höllengeister: Die Hölle singt — das Duett von Rinaldo u. Tancred: Wie der Blumenduft zur Sonne wallend aufsteigt — der Kriegerchor: Sieg! Sieg! lasst Jubellieder schallen — Gottfredo's Gebet: Sey Gott geweiht mein Leben ganz. Endlich die Schlussfuge auf dieselben Worte der ersten Abtheilung, aber mit einem andern Thema, und ganz abweichend bearbeitet. — Die Aufführung war in allen Theilen

sehr gelungen, und besonders wirkten die Chöre mit möglichster Vollendung. Das ganze Orchester bestand aus 530 Personen, welche der Hr. Hofsekretair, von Mosel, mit Sicherheit leitete, und fest zusammenhielt. Wir hoffen mit Sehnsucht noch auf eine dritte Wiederholung, während der Anwesenheit des königl. Hofes. —

Kurze Anzeigen.

Zufriedenheit und Lebenslust, in vier Polonoisen für (eine Singstimme und) das Pianoforte — — von H. A. G. Tuch. Dessau und Leipzig in (im) Musikcomptoir. (Pr. 10 Gr.)

Vier muntere, leichte, nicht zu verwerfende Unterhaltungstücke, die ohne Zweifel ihre Liebhaber finden werden. Eben darum muss man bedauern, dass Hr. T. darin nicht selten gegen die Grammatik, besonders die höhere, sündigt. Gleich in der ersten, und sonst recht artigen Polonoise singt er also zu declamiren an:

Nur durch des Vergnügens Kraft, (Schluss in der Tonica und kurzes Zwischenspiel!)

Brüder, bin ich etc. (und bey „Brüder" in der Dominante, eine Quinte höher eingesetzt!) So müsste auch im 3ten Takte offenbar das A im Basse Fis heissen, nicht nur, um statt müssiger Verdoppelung, den Accord zu vervollständigen und den hier wesentlichen Leitton nicht zu verabsäumen, sondern auch, weil sonst, der Sache, wenn auch allenfalls nicht dem Buchstaben nach, böse Octaven mit der Singstimme entstehen.

Rondeau à la Polonoise pour le Violon, av. accomp. de l'Orchestre, comp. — — par J. Kaczkowski. Oeuvr. 9. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr.)

Geübten Bravourspielern auf der Violin, die ganze Concerte vorzutragen nicht geneigt, oder durch Verhältnisse verhindert sind, wird dies Stück willkommen seyn; und führen sie es gehörig aus, so werden sie Glück damit machen. Der Verf. scheint sich die grossen Polonoisen, womit Rode einige seiner Concerte beschlossen, zunächst zum Muster genommen zu haben, sowol was die Gedanken und deren Anordnung, als auch, was die Spielart anlangt. Und erreicht er Rode'n nicht in Zartheit der melodiösen Sätze, so übertrifft er ihn im Feuer der andern, an Passagen reichen. Die Orchesterpartie ist sehr leicht, und besetzt mit Viol. 1 und 2, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotten und 2 Hörnern.

Grande Sonate concertante pour le Pianoforte et la Flûte, comp. — — par C. T. Moritz. Oeuvr. 9. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Gross ist in dieser Sonate nichts; aber als ein lebhaftes, angenehmes Unterhaltungstück für Dilettanten, die einige Fertigkeit auf beyden Instrumenten erlangt haben, eine ziemlich reichliche, aber keineswegs schwierige Beschäftigung, und einen natürlichen Gang der Gedanken und ihrer Verbindung suchen, jedoch nicht auf Seltenes in jenen u. Tiefes in diesen ausgehen — als solches wird sie jeder erkennen. Das Adagio wird solchen Spielern um so werther seyn, wenn gleich es wol etwas zu lang ist, da man für sie selten ausgeführte Adagios schreibt, und dies sehr gefällige Melodien enthält, auch Gelegenheit zu zartem Vortrag giebt.

Trois Duos concertans pour deux Flûtes — — par C. Fürstenau. Oeuvr. 11. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Jedes dieser wahrhaft concertirenden Duette besteht aus drey Sätzen, von denen die Allegros besonders lang, und reich mit Figuren ausgestattet sind. Sind die Ideen meistens auch nicht an sich ungewöhnlich, so sind sie doch nicht gemein, mitunter interessant, u. stets dem Instrumente in jeder Hinsicht vollkommen angemessen. Auch an der Anordnung derselben und ganzen Einrichtung ist dies zu loben, und das Werk vornämlich darum geschickten Flötisten zur Unterhaltung, und solchen, die es werden wollen, zum fleissigen Uebung vor gar manchem zu empfehlen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. **N°. 2.** 1817.

Symphonie
zu der „verkehrten Welt" in Tiels Phantasus, mit Zusätzen.

Andante aus D dur.

„Will man sich ergötzen, so kömmt es nicht sowol darauf an, auf welche Art es geschieht, als vielmehr darauf, dass man sich in der That ergötzt. Der Ernst sucht endlich den Scherz, und wieder ermüdet der Scherz, u. sucht den Ernst; doch beobachtet man sich zu genau, trägt man in beydes zu viel Absicht und Vorsatz hinein, so ist es gar leicht um den wahren Ernst, so wie um die wahre Lustigkeit geschehen."

(Man weiss so viel an der tragi-komischen Oper auszusetzen, und doch scheint mir diese, die Ernst und Scherz wechseln lässt, ja die zuweilen das Eine in dem Andern verhüllt giebt, dem Wesen der Musik, und besonders dem Maass unsrer Empfänglichkeit für sie, mehr angemessen, als die seriöse Oper.

Man bedenke, dass, besonders bey dem gegenwärtigen Stand unsrer Musik, unser Ohr durch ein dreystündiges Singen der Leidenschaft nothwendig überfüllt, dass seine Empfänglichkeit abgestumpft werden muss. In der tragi-komischen Oper heben und tragen sich Scherz und Ernst wechselsweise, und eine Receptionskraft löst die andere wohlthätig ab; selbst das Dazwischensprechen der Personen wirkt dazu mit; und in solchem wechselnden Leben stellt sich die Sonderbarkeit, dass Personen ihre Gedanken und Empfindungen singend aussern, leicht zu den übrigen Sonderbarkeiten der Theaterwelt überhaupt.

Das eigentlich Tragische, wo der Held im Kampf mit dem Schicksal, mit den feindlichen Lebensmächten untergeht, widerstrebt der Musik; und wenn es einerseits die Prosa verachtet, und sich mit der Melodie des Metrums umhüllt: so verschmäht es doch, sein strengflüssiges Element mit dem leichtflüssigen der eigentlichen Tonkunst zu verschmelzen.

Man ist also an diejenige Art des Drama gewiesen, wo der Ernst, die Trauer, sich in die Behaglichkeit, die Heiterkeit, den Scherz eines guten Erfolgs, eines günstigen Ausgangs auflost.

Ist es aber nicht widerlich, den Helden und die Zuhörer einen ganzen Abend hindurch leiden zu lassen, und am Ende geschwind mit einem Sieges-Chor, oder einem lustigen Finale zu schliessen? Lieber gehe jener zu Grund, fahre etwa gar, wie der lockere Don Juan, der Hölle in den Rachen: nur sey das Ganze mit heiterm Scherz durchwebt.

Man könnte einwenden, ein Oratorium sey gewöhnlich eben so lang, als eine Opera seria, und enthalte noch einen höhern, nämlich den höchsten Ernst: aber ein Oratorium hat, seinem Charakter nach, keine uns so überfüllende Musik; es athmet Einfachheit, Würde, Ruhe; seine Musik spricht die höchsten Anliegen der Menschheit aus; der Hörer macht seinen Anspruch an Unterhaltung hier nicht zur obersten Foderung; auch sind *die Gefühle* der Andacht, der religiösen Demuth, der Hingebung, des Vertrauens etc. nicht so erschöpfend, und nicht so bald zu erschöpfen, als *die Leidenschaften*, die Lebensstürme, die uns in der Oper zur Theilnahme auffodern. Im Oratorium fühlt man sich selbst durch *die Betrachtung* nicht so aufgehalten, als in der Oper durch die kleinste *Reflexion*, die die Handlung unterbricht, ob sie gleich, wie jene, sich mit dem Zauber der Musik umhüllt.

Es giebt eine Gattung von Oratorien, die an die Oper gränzt, z. B. die *Jahreszeiten* von Haydn. Aber wohlweislich ist in diese schon das komische

Element aufgenommen: wir hören darin Aernte-Freuden, Jagdlust etc. —)

Piano.

„Gehören aber wol dergleichen Betrachtungen in eine Symphonie? Warum soll es denn so gesetzt anfangen? Ey nein! wahrhaftig nein! ich will lieber sogleich alle Instrumente durch einander klingen lassen." —

Crescendo.

„Ich darf ja nur wollen; doch freylich mit Verstand: denn nicht sogleich, urplötzlich, erhebt sich der Sturm. Er meldet sich, er wächst: dann erregt er Theilnahme, Angst, Furcht und Lust, da er sonst nur leeres Erstaunen und Erschrecken veranlassen würde. — Ist es schwer, vom Blatte zu spielen: so ist es noch schwerer, vom Blatte sogleich — zu hören."—

(— Jenes unternimmt gewöhnlich, wer es leisten kann: dies glaubt jeder zu können. Er darf ja nur die Ohren offen halten, so geht die Musik bequem hinein! Und so mit allen Sinnen.— Sollte man nicht meynen, es sey mit der Musik, wie mit Essen und Trinken, wo ein gesunder Magen das Beste leistet? Und doch hat auch dieser Sinn seine Geheimnisse. Warum schmeckt man nicht recht, wenn man nicht weiss, was man geniesst? Warum schmeckt eine neue Speise das zweytemal gewöhnlich besser? etc. Ist es also schon eine Aufgabe, vom Blatt weg zu essen, wie vielmehr — zu hören. —)

„Aber nun sind wir schon tief im Getümmel. Pauken, schlagt! Trommeten, klingt!"

Fortissimo.

„Ha! Das Getümmel, die Attaken, das Schlachtgewühl von Tönen! Wohin reunt ihr? Woher kommt ihr? Die stürzen sich wie Sieger durch das lauteste Gedränge: jene fallen, verscheiden. Die dort kommen verwundet, matt zurück, und suchen Trost und Freundschaft: da trabts heran, wie Rossesschnauben; da orgelts tief, wie Donner im Gebirg: da rauscht es, tobt es, wie ein Wassersturz, der verzweifelnd, sich vernichten wollend, über die nackten Klippen stürzt, und tiefer, immer tiefer hinunter wüthet, und keinen Stillstand, keine Ruhe findet."

Adagio.

„Und nun? — Was war es nun, dass ich diesem Gelüste folgte? Da liegt nun hinter mir, versunken, das erst bewegte, lebendige Gefilde, und nichts davon bleibt zurück, und eben so eilt auch dieser Ton, der gegenwärtige, schon seinem Untergang entgegen."

Tempo Primo.

„Doch die Erinnerung bleibt, und sie wird wieder Gegenwart; muss ich doch diese auch beleben, und mit meinem Bewusstseyn durchdringen; darum kann ich das, was *war*, *ist*, und *seyn wird*, in Einem Zauber binden."

(— Die Reflexion, der Zweifel, benagen das Leben, und lassen der Wahrheit nur den Punkt der Gegenwart; der schöne Glaube schafft die grössten Gestalten, und dehnt das enge Daseyn zur Unendlichkeit aus. —)

Violino Solo.

„Wie? es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken, und in Worten und Gedanken zu musiziren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!"

(— Allerdings erlaubt und möglich; ja vielleicht ist das Beste, was wir denken, zuletzt eine Musik; und die schönste Blüthe einer uns ergreifenden Musik ist zuweilen — ein genialischer Gedanke, den uns kein Buch, kein Weiser gelehrt, kein Nachsinnen hätte erfinden lassen, zu welchem sich nie in uns die Lebenserfahrungen vereinigt hatten, zu welchem kein Weg der Wissenschaft führte, den nur Musik, die alles Gegebene in uns mit ihren Harmonien durchdrang und es in einander verschmolz, zu erzeugen wusste. —)

„Denkt ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, dass sich diese in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden?"

(— Wäre es nicht oft rathlich, dass ein sublimer Philosoph oder Aesthetiker ein Klavier neben den Katheder stellte, und auf ihm da fortführe, wo er durchs Wort seinen Zuhörern nicht mehr verständlich ist? Unsere Seicunen lieben es, zu musiziren, wogegen unsere Musik theoretisirt, polemisirt, reflectirt. Jene bannen Ahnungen und Empfindungen in Wort und Begriff, diese ist denkend, humoristisch, witzig, ja wahnwitzig, und

zieht, was für Gefühl und Phantasie gehört, in die Sphäre des Verstandes und der Einbildungskraft. —)

„Wie oft, dass ein zergrübelter Tag nur ein Summen und Brummen zurücklässt, das sich erst später wieder zur Melodie belebt?"

(— Alles will freylich zuletzt Musik werden, u. all dieses prosaische Geigenholz-spalten, Pfeifen-giessen, Saiten-spinnen und stimmen, dieses Chorden- und Vibrationen-messen und berechnen soll endlich eine erquickliche Lebens-Musik herbeyführen. Denn zuletzt gelten doch nur diejenigen Momente im Leben für eigentliches Leben, wo das Leblose, das Instrument, seine Tone, seine Accorde von sich giebt, wo aus dem Schnarrwerk sich eine Melodie, aus dem Zusammenspielen von Gleichgestimmten sich Harmonie entwickelt.

Viele aber wollen dieses nicht hören; sie fliehen — wie Hunde, wenn ein Lolli geigt. Je langer das Ohr, desto weniger kann es Lebens-Musik ertragen. Sie wollen in dem Instrumentenholz nur als Borkenkäfer, Todtenuhren und Holzböcke nagend wühlen; dieses monotone „knik knak" ist ihnen das Ergötzlichste, was sie hören können; es ist herrliche Beschäftigung u. Mahlzeit zugleich. —)

„Was redet uns in Tonen oft so licht und überzeugend an? Ach Ihr lieben Leute, (die Zuhörer meyne ich) das meiste in der Welt grenzt weit mehr an einander, als Ihr es meynt; darum seyd billig, seyd nachsichtig, und nicht gleich vor den Kopf geschlagen, wenn Ihr einmal einen paradoxen Satz antrefft; denn vielleicht ist es, was Euch so unbehaglich verwundert, nur das Gefühl, dass Ihr dem Magnetberge nahe kommt, der in Euch alle eisernen Fugen und Klammern lossieht; das Schiff, welches Euch trägt, zerbricht freylich, aber hofft, vertraut, Ihr kommt ans Land, wo Ihr kein Eisen weiter braucht."

(— Es giebt Menschen, die alle Dinge nur nach ihrer starren Einzelnheit begreifen und behandeln. Es bringt dich zur Verzweiflung, mit ihnen umzugehen; keiner deiner Begriffe fällt mit den ihrigen zusammen. Ihre Welt ist ein System von Rechten und Herkommen, und jedes an sie gebrachte Wort begründet einen unendlichen Prozess. Wissenschaft und Kunst führen uns dahin, die in einander verschwommenen Grenzen der Dinge zu ahnen, die Aehnlichkeit des Verschiedenen, die Verwandtschaft des Entlegensten zu begreifen. Unsere Zeit hat hierüber schon vieles zur Sprache gebracht; das Meiste ist aber doch gleichsam nur für den Sinn des Auges geschehe den rechten Sinn aber, um die überall hinziehenden Lebensströme, worin das Einzelne getragen wird, zu schauen, weiss nur die Musik in dem weichen Gemüth zu erschliessen, und man könnte vielleicht behaupten, jeder Mensch habe nur insoweit ein Organ, die Tiefen der Natur und des Lebens zu ahnen, insoweit er zugleich musikalisch organisirt sey, und wem der Sinn für diese göttliche Kunst fehle, dem müsse nothwendig eine gewisse Starrheit ankleben, die sich auf seine Lebensansicht übertrage.)

F. L. B.

ACHRICHTEN.

Dresden. Nach *Figaro's Hochzeit* v. Mozart gab die italien. Gesellschaft auf dem hiesigen königl. Theater die, hier neue Oper von G. Rossini: *Il Turco in Italia.* Dieses, aus Mayland gekommene Product hat bey unserm Publicum nicht die allergünstigste Aufnahme gefunden. Man hört in dieser Musik anhaltend, nur hin und wieder allerdings graziose Motive: aber die Schnelligkeit, womit sie auf einander folgen, macht, dass man ihre Eindrücke nicht behalten kann. Dennoch zeigt der Compositeur in seinem jugendlichen Alter Empfindung und viel Feuer: aber er muss noch viel studiren, um sich Haltung zu erwerben und im Contrapunkte fester zu werden, woran es ihm noch gar sehr fehlt. Das unaufhörliche Getös der Trompeten und der grossen Trommel war das Accompagnement, welches über die andern Instrumente herrschte, und wodurch auch die Melodien aufgeopfert wurden; man hörte in Einem fort Modulationen, die aber, weil sie nur plötzlich kamen, und plötzlich schwanden, für das Ohr hart, und für das Gefühl wenig mehr, als nichts waren. In den concertirenden Stücken bewirkte die Menge Worte, welche die Singenden aussprechen mussten, dass sie zu reden, nicht zu singen schienen. Bey alle dem wollen wir gegen den jungen, talentvollen Compositeur nicht etwa eine üble Meynung im Allgemeinen erregen: im Gegentheile sagen wir zu seinem Lobe, dass wir einige interessante Stücke in dieser Composition gefunden haben, jedoch vornamlich mit Ausschluss

der Ouvertüre, welche ein schlechter Potpourri ist. Im ersten Aufzuge ist das Duett zwischen Geronio und Fiorilla: *Per piacere alla Signora*, sehr grazios; das Ende des 1sten Finale in D dur mit Geist und vielem Feuer geschrieben. Im 2ten Aufzuge das Duett zwischen Selim und Fiorilla in B dur: *Non credete alle femmine*, recht gefällig und voll Feuer; und das Quintett in Es dur: *Oh, guardate, che accidente!* in dessen Mitte sich ein Andante ohne Begleitung blos für die Singstimmen befindet, von schöner Wirkung. Dies erhielt Beyfall, vornämlich auch, weil es in der Harmonie gesetzt ist, die das Metrum erfordert. Die Arie der Fiorilla in D dur: *Squallida veste è bruna* thut ihre Wirkung. Am Ende des Allegro bemerkten wir aber einen Tongang, der nicht nach den Regeln der Kunst ist. Wir nehmen Rücksicht auf des Compositeurs Jugend, und schliessen, dass seine Singspiele allerdings *angenehm* sind, doch (wenigstens dies) zu vergleichen mit einem weiten Garten, worin man, wegen seiner Grösse und der darin herrschenden Unordnung, nur mit Mühe hin und her eine schöne Blume finden kann. Unter den drey von dieser Oper gegebenen Vorstellungen war die erste die beste. Mad. Sandrini, als Fiorilla, spielte mit vieler Anmuth: im Gesange aber fanden wir ihre Stimme auch diesmal zu schwach und nicht so tönend, wie gewöhnlich. Hr. Tibaldi, als Selim, brachte in dieser Rolle, die ursprünglich für einen Bassisten geschrieben, aber für seine Stimme gut eingerichtet war, eine ziemlich gute Wirkung hervor. Hr. G. Sassaroli spielte den Geronio; Hr. Decavanti den Narciso, der für den ersten Tenor geschrieben ist, und weil er die Arien unmöglich singen konnte, liess er sie klüglich weg. Hr. Benincasa spielte den Dichter, Prosdocimo: doch wäre Geronio's Rolle für ihn passender gewesen, u. gewiss auch ihm besser gelungen. Wir können den Grund nicht einsehen, aus welchem man hier, und auch sonst wol, manche Rollen so unpassend vertheilt und damit manche, vielleicht bedeutende Theile der Opern unbarmherzig aufopfert. Mad. Mieksch stellte die Zigeunerin Zaida vor. Hr. Bergmann, ein neuer, bey unserm Theater angestellter Sänger, sang als Zigeuner, Albazar, im 2ten Aufzuge eine von ihm eingelegte Arie von Righini. Seine Stimme ist gefällig, sonor und stark: es fehlt ihm aber noch an guter Schule und Methode, an Gefügigkeit im Gesange und italienischer Aussprache, und ganz und gar an Mimik, denn er ist in seinem Spiele so unbeweglich, als hätte er keine Gelenke. Studium aber und theatralische Uebung werden gewiss nachhelfen. — Ueber die Dichtung selbst ist es nicht der Mühe werth, zu sprechen.

Auf diese Oper folgte *Il Sacrifizio interrotto* vom Ritter von Winter, womit das Theater vor den Weihnachtstagen geschlossen wurde. Die Berühmtheit und der ausgezeichnete Werth dieser Musik sind Jedermann längst bekannt, und darüber zu sprechen ganz unnöthig. In dieser Oper trat Dem. Carolina Benelli, die Tochter unsers Benelli, zum erstenmale, als Mira auf. Sehr gross war, u. zwar für alle Theile des hiesigen Publicums, das für die anmuthige Tochter schon um des verdienstvollen Vaters willen lebhaftes Interesse fasste — sehr gross war, erst die Ueberraschung, und dann die Freude, über das, was dies achtzehnjährige Mädchen, nicht nur als Sängerin, sondern auch, obgeachtet sie nie eine Bühne betreten, als Schauspielerin leistete. Ihre Stimme ist jugendlich frisch, wenn auch noch nicht eben stark, doch sich gleichbleibend, richtig in der Intonation, u. ihr Vortrag gefühlvoll. An ihrer Manier zu singen, erkennt man des Vaters Schule: sie weiss zu moduliren und singt mit der Haltung und dem *Chiaroscuro*, welche ein guter Gesangunterricht lehrt. Natürlich, unbefangen, und nicht mehr von Natur schüchtern, als ihr eben in dieser Rolle zur Kunst gerechnet werden konnte, und besonders rührend in den Scenen, wo jungfräuliche Unschuld oder heftiger Schmerz hervortritt, war ihr durchaus angemessenes Spiel. Der Beyfall des Publicums bey jedem ihrer Gesangstücke war laut und allgemein; und die Arie des ersten Acts, *Quelle pupille tenere*, ihr Triumph. Seit den beyden Vorstellungen dieser Oper, in welchen das Theater ganz ungewöhnlich voll war, interessirt man sich hier überall für diese junge Sängerin; und wünscht sie öfter zu hören. Ihre Gestalt ist lieblich, ihr Gesicht einnehmend und ausdrucksvoll; ihre Stimme geht von Sie besitzt natürliche Gelenkigkeit, und, wie es scheint, auch ein feines Gefühl für alles Schickliche, Gefällige und Wohlanständige. Wir sprechen dies, allerdings auszeichnende Lob bey ihr auch darum um so lieber aus, weil wir glauben, mit Sicherheit voraussetzen zu dürfen, sie werde, eben unter der

Leitung ihres kunst- und welterfahrnen Vaters, es als Ermunterung aufnehmen, den mit Glück und Gunst betretenen Weg zu ihrer Vervollkommnung um so eifriger, und, wie bisher, bescheiden, fortzuwandeln. *Dann* darf man hoffen, in ihr einst eine treffliche Sängerin u. Schauspielerin zu sehen. — Hr. G. Sassaroli hatte die Rolle des Inka: allein, da die Musik für seine Stimme zu hoch gesetzt ist, so hörte man dann und wann ein widriges Detoniren, welches auf das Publicum unangenehme Eindrücke machte. Hr. Decavanti spielte die Rolle des Rocca ganz leidlich. Hr. Benelli, als Murney, zeichnete sich als Schauspieler und Sänger aus, und im Duett des 1sten Acts: *Io provo a te vicino*, welches er mit seiner Tochter sang, bildeten diese beyden Stimmen ein vollkommenes Ganzes, wodurch sie sich allgemeinen Beyfall erwarben. Eben dieses war der Fall in der grossen Scene im Gefängnisse, die er schön declamirte, und *a mezza voce* sang, worin er, wie wir schon mehrmals gesagt haben, sehr wohlgefällt. Mad. Schuler von Biedenfeld gab die Elvira trefflich: führte den Charakter mit Ernst und Würde durch, und sang auch, namentlich ihre grosse Bravour-Arie, mit solcher Leichtigkeit, mit so festem Tone und Genauigkeit, dass man ihr vollen Beyfall gab. Hr. Benincasa gab den Maffeo, und spielte wacker. Seine erste Arie sang er mit solcher Kraft, Declamation und Berechnung des Eindrucks, den dieser Charakter machen muss, dass er laut und allgemein bewundert wurde. Hr. Miekach spielte den Oberpriester, zu unserer grossen Verwunderung, sehr gut und mit Würde. Die Musikverständigen fragten sich: warum spielte Hr. Miecksch, dessen Stimme, in der Tiefe und Höhe, mehr Ausdehnung und Stärke hat, als Hrn. Sassaroli's, nicht den Inka, und letzter den Priester — wo dann kein Detoniren gehört worden wäre und die Oper gewonnen hätte? aber sie wussten keine Antwort. Hr. Tibaldi hatte die komische Rolle des Pedrillo. Sie ist zwar nicht ganz passend für ihn, aber er gab sich viel Mühe, spielte wahrhaft drollig, und gefiel. Mad. Miecksch, als Guiru, und Dem. Hunt, als Balisa, Gefährtinnen der Mira, thaten, als dies gleich Nebenrollen sind, ihr Möglichstes, sie zu heben: und es gelang ihnen. Das Orchester spielte mit grosser Genauigkeit, Präcision, und mit Liebe. So schien dem Publicum in dieser Oper kaum noch etwas zu wünschen übrig, ausser, dass die beyden Finalen nicht gut arrangirt waren; was unter dem Personale einige Unordnung hervorbrachte.

Am 29sten Dec. gab unser berühmter Concertmeister, Hr. Polledro, mit Beystand der königl. Kapelle, im Saale des Hôtel de Pologne eine grosse musikal. Akademie, welche aus folgenden Stücken bestand. 1. 1. Ouverture aus E dur von Fränzel. 2. Arie aus Es dur, comp. von Paer, ges. von Hrn. Tibaldi. Ihre Wirkung ist besser auf dem Theater, als in einem Concerte; dennoch gefiel sie. 3. Concert, gesetzt und gespielt von Hrn. Polledro; das erste Allegro aus G dur, das Adagio aus E dur, das Finale alla Polacca aus G dur. 4. Duett aus F dur von Mayr, ges. von Mad. Sandrini und Mad. Schüler-Biedenfeld. Es gewährte Vergnügen, obgleich die Composition etwas monoton war. II. 1. Polacca aus G dur von Federici, ges. von Mad. Sandrini. Die Polacca ist vom Compositeur aus A dur gesetzt, und da sie in einen tiefern Ton übertragen worden war, that sie zwar die Wirkung nicht, die sie in der ursprünglichen Tonart macht; gefiel jedoch. 2. Variationen auf: *Nel cor più non mi sento*. 3. Terzett von Federici, ges. von Mad. Sandrini, Mad. Schüler-Biedenfeld und Hrn. Tibaldi. Es gefiel sehr. 4. Variationen aus C dur auf ein Thema aus: *Una cosa rara*, gesetzt und gesp. vom Hrn. Polledro. Die Compositionen dieses Künstlers sind interessant durch Lebhaftigkeit des Geistes, Gefälligkeit der Melodien, Geschmack, u. leichten, angenehmen Styl. Da sie gedruckt sind, braucht hier nicht weiter darüber gesprochen zu werden. Hrn. P.s Spiel entzückte, und der Beyfall entzündete sich bis zum Tumultuarischen. Und in der That: Ref., der Viotti, Kreutzer, Czarnovik, Rodo und A. gehört hat — wagt zu gestehen, dass ihm Hrn. P.s Spiel, in Hinsicht des angenehmen, und darum nicht schwachen Tons, des schönen Gesanges, des Ausdrucks im Sanften und Feinen, mehr Genuss gewährt hat, als das Spiel jener grossen, und in *ihrer* Art wieder vorzuziehenden Künstler. Am *Ende* der zweyten Reihe von Variationen liess er eine Cadenza, gleich einer Phantasie hören, worin er mit grösster Leichtigkeit, frey und originell, aber regelrecht, modulirte, ja sehr gut gestellte Imitationssätze anbrachte. Dies vollendete seinen Triumph. — Am 4ten Nov., nach dem Schauspiel, *die Corsaren*, gab man das musikal. Intermezzo für eine einzige Stimme in einem Acte: *der Kapellmeister*, das von Cimarosa

seyn soll, von dem wir aber zwar eine kleine, komische Operette: *L'Impresario in angustie*, doch nicht diese Composition kennen. Sie ist aber mit Geschicklichkeit, lustiger Laune, und, bis auf zu viele Wiederholungen, unterhaltend geschrieben. Dies *Intermezzo* wurde von Hrn. Metzner gegeben, der *Basso cariosto* ist, oder doch es seyn will. Da wir die ersten Sänger in Europa gehört haben und auch sonst im Stande zu seyn glauben, das Gute vom Nichtgiten zu unterscheiden: so sey es uns erlaubt, zu sagen, dass Hr. M. weder Stimme, noch Methode, noch komisches Talent hat, um eine solche Rolle, wie es seyn muss, durchzuführen. Derbe Töne sind noch kein guter Gesang, Routine noch keine Methode, einzelne, guten Komikern abgelernte, an sich nicht üble Späße noch keine Komik. —

So eben erfahren wir die sehr angenehme Nachricht, dass der ausgezeichnete Componist, Virtuos und Director, Hr. Carl Maria von Weber, von Sr. Majestät, unserm Könige, zu einem Seiner Kapellmeister, mit ehrenvollen Bedingungen ernannt sey, vornämlich auch, um bey einer zu errichtenden, neuen deutschen Oper, neben der fortbestehenden italienischen, mitzuwirken.

Amsterdam. Die gewöhnlichen Wintervocaconcerte in *Felix Meritis* u. *Eruditio Musica*, haben, wie gewöhnlich, wieder ihren Anfang genommen; und so unzufrieden man im vorigen Jahre zu seyn Ursache hatte, so sehr erfreut sind wir über die getroffenen Einrichtungen für diesen Winter. Nebst dem, dass wir schon in den sechs gegebenen Concerten ganz vorzügliche Virtuosen, sowohl auf Saiten-, als auf Blas-Instrumenten gehört haben, u. das volle Orchester uns noch jeden Abend überzeugt, dass es vollkommen gut besetzt ist, haben wir das Vergnügen, zweymal wöchentlich die rühmlichst bekannte Sängerin, Mad. Mar. Sessi, zu hören. Die Directionen beyder Concerte haben noch mehr gethan, uns für den mittelmäßigen Gesang einiger Sänger des französischen Theaters, womit man uns voriges Jahr regalirte, zu entschädigen, und mit einem bedeutenden Kostenaufwand das gesammte Singpersonale des deutschen Theaters, dessen Hierseyn uns seit Anfang Novembers erfreuet, engagirt. Diese Sänger und Sängerinnen bemühen sich mit verdientem Beyfall, uns mit schönen Gesangstücken, theils vereint mit Mad. Sessi, theils unter sich, mit vollstimmigen Chören, und ganzen Finalen aus guten deutschen Opern, angenehm zu unterhalten. Unter ihnen zeichnen sich als Solo-Sänger vorzüglich aus: Hr. Haberkorn, Hr. Stunke, und Mad. Schirmer d. j., welche mit angenehmen Stimmen viele Geläufigkeit und manikal. Talente verbinden; und ein Quartett, von Mad. Sessi, Mad. Schirmer, und jenen Herrn gesungen, gewährt dem Auditorio jedesmal einen herrlichen Genuss. Wie vernimmt, wird Mad. Sessi, mit dem deutschen Personale vereinigt, einige ernsthafte Opern italienisch geben; und so würde uns denn dieser Winter für die Entbehren seit einigen Jahren, reichlich entschädigen.

Ausser dem holländischen, dem deutschen u. dem französischen Theater, ist wieder unter der neuen Regierung eine Menge von Liebhaber-Theatern entstanden, die sich stets von dem, nach Vergnügungen aller Art lechzenden Publicum, füllen. Für das deutsche Theater hatte man Anfangs Ursache besorgt zu seyn, weil der beste Theil des Publicums, lange vor seiner Ankunft, sich in dem Französischen Theater für die Winter-Saison abonnirt hatte. Da aber dieses Theater mehre brave Künstler, sowohl für Oper als Schauspiel, besitzt, und der Director sich nicht irre machen liess und fortdauernd die besten Stücke gab: so bildete sich nach und nach auch dafür ein sehr ansehnliches Publicum, so dass wir daselbst z. B. die Oper, *Adelheit v. Guesclin*, v. Simon Mayer, in 14 Tagen dreymal, bey vollem Hause und mit allgemeinem Beyfall haben geben sehen; und seitdem scheint man sich sehr für dieses Theater zu interessiren — dem Ref. von Herzen den besten Fortgang wünscht.

Carl Müller.

Leipzig. Der treffliche Tenorsinger, Hr. Wild, aus Wien, gab hier am 19ten und 23sten Dec. zwey Concerte, welche dem überaus zahlreichen Auditorio einen schönen Genuss gewährten: je, weil verschiedene, von ihm vorgetragene Stücke dieselbe wahrhaft entzückten. Ueber seine wunderlich schöne, klangvolle, umfangreiche, aller Modificationen vom Stärksten bis zum Schwächsten fähige Stimme; über seine vollkommen deutsche Aussprache, bey welcher auch der zahlreichsten Versammlung je de Sylbe leicht verständlich wird; und über seinen gebildeten, oft in das innere

dringenden Anspruch besonders kleinerer, eigentlich mehr gesellschaftlicher, als concertmässiger Stücke — brauchen wir nicht zu wiederholen, was mehre Andere, und auch wir selbst, schon früher gesagt haben. Von grösseren Concert-Stücken sang er eine Scene und Arie von Paer aus *Agnese*, eine Scene und Arie von Sim. Mayr, und mit Mad. Sessi ein Duett von Portogallo, in welchem letzteren auch diese, uns so werthe Sängerin sich von neuem als treffliche Künstlerin bewährete. Von kleineren Stücken, theils mit Klavier-, theils mit Orchester-Begleitung, trug er vor: Beethovens Adelaide, (mit grösster Vollendung,) einen, uns bisher unbekannten, höchst einfach und edel geschriebenen Psalm vom Abt Stadler, (in seiner Art, eben so,) die Romanze, der Troubadour, aus *Johann v. Paris* von Boieldieu, die, aus *Joseph und seine Brüder* von Mehul, (beyde sehr gut) und endlich: *Der Treue Tod*, von Körner u. Giuliani, wo Gedicht und Vortrag das Publicum, das an dem edel Gefallenen, der ehemals zu ihm gehörete, noch persönlichen Antheil nimmt, so hinrissen, dass Hr. W. dies Stück, mit dem rührenden Zusatz von Schall, in jedem dieser Concerte, und zwar in jedem zweymal singen musste. — An dem einen dieser Abende liess sich noch Hr. Kleugel, vom hiesigen Orchester, mit dem Adagio und Rondo eines der besten rode'schen Concerte hören, und gefiel mit Recht ungemein: am zweyten trug Hr. Schunke, der rühmlichst bekannte Virtuos auf dem Waldhorn, bey seiner Durchreise, Adagio und Rondo aus einem Concert von A. Schneider, und interessant geschrieben, mit vortrefflichem Ton, schönem Gesang, und deutlichen, zum Bewundern fertigen Passagen vor. Auch er fand den verdienten, lauten, einstimmigen Beyfall. — Die Orchestermusik war sehr gut gewählt und wurde trefflich ausgeführt. Und so vereinigte sich an beyden Abenden alles, die Zuhörer, die zusammen wol 1200 betragen mochten, zu befriedigen: was denn auch allgemein anerkannt wurde.

Bemerkungen.

Der Alt der Singstimme und Instrumente versteckt sich, seiner Natur nach; denn während der Diskant als Melodieführer und durch seine Höhe hervortritt, der Tenor ebenfalls durch seine Höhe sich bemerkbar macht, der Bass durch seine Grundgewalt, wozu die analogen Instrumente den Singstimmen noch verstärkend helfen, — steht der Alt im Schatten, und wenn er der Zahl der Stimmen auch nur eben so stark besetzt wird, als die übrigen, so entzieht er sich fast dem Ohr.

Gleichwohl möchte man wünschen, dass er stets recht merklich vernehmbar wäre; die Musik würde ohne Zweifel dadurch gewinnen, denn der Alt repräsentirt das Gemüth, und dieses darf sich am wenigsten verhüllen, wenn von der Kunst die Rede ist.

Wenn sich halb- oder ganz misgebildete Talente hören lassen, so entsteht für den, der sich nicht mit solchen Productionen als mit einem Stoff für Kritik oder Persiflage zu beschäftigen weiss, ein unbehaglicher Zustand. Jedes *Ungenügende* erinnert nämlich an alles andere ebenfalls Ungenügende der Kunst und des Lebens überhaupt, und man glaubt sich nun dazu verdammt, durch den ganzen Cyklus desselben sich durchquälen zu müssen. So ruft ein melancholischer Moment die Geister aller bösen Stunden.

Was uns angenehm zerstreuen, oder eigentlich sammeln sollte, das zersplittert uns da. Unsere bey solcher Kunstquälerey mitvibrirenden Nerven fühlen sich in allen Knoten und Enden gezerrt, weil sie immer zur Harmonie helfend einlenken wollen.

Wie andera wirkt dagegen das *Zureichende*, das Rechte, das Genügende! Unsere ganze Natur winkt ihm Beyfall zu; es ist Befriedigung eines oft lang gehegten Bedürfnisses, Beruhigung einer lang zehrenden Sehnsucht, wir fühlen auf einmal, warum wir leben und da sind. Und oft gewährt dieses ein einziger Ton, eine einzige treffend vorgetragene Stelle, die wie ein runder, voller Kern uns gereift entgegenfällt. Wir sind nicht mehr in den grossen Kreis des Fehlers hinausgetrieben, nicht mehr geplagt, in der weiten Peripherie des Unzulänglichen uns abzujagen; ganz nahe an der Axe des Lebens gehen wir bequemen, sichern Schrittes in dem kleinen Kreise des Reinmenschlichen, und der allein echten Kunst umher.

Jede Totalität geht in verschiedene Gegensätze auseinander, und ein neuerer Philosoph (Wagner)

hat die Tetradik, die überall herrschende Viertheiligkeit, in allen Sphären nachzuweisen gesucht.

Sey dies auch hie und da nur ein Behelf für den schematisirenden Verstand, so wird man doch finden, dass die Natur überraschend oft, da wo sie nicht einen Cyklus ohne Abschnitte durchlaufen kann, ein solches Doppelpaar von Gegensätzen mehr oder minder deutlich ausgesprochen hinstelle.

Mehre dieser viergetheilten Sphären haben auch unter sich Aehnlichkeit, und eine auffallende Verwandtschaft in den einzelnen Momenten.

In der Musik kommt die Tetras schon im Tetrachord vor, wovon zwey übereinander gesetzte die gewöhnliche Tonleiter darstellen.

Ferner im Terzquintaccord mit der Octave, woraus alle Consonanzen — und im Septimenaccord, woraus alle Dissonanzen entspringen.

Ganz unverkennbar ist sie aber in den vier Singstimmen ausgedrückt, wenn sie in eigentlich vierstimmigen Sätzen ihre charakteristische Verschiedenheit entwickeln, u. zusammen die Sphäre des Gesanges als ein unzertrennbares Ganzes abschliessen.

Man kann den Charakter der einzelnen Stimmen nicht bezeichnen, ohne diese Vierheit mit einer andern zu vergleichen; denn eben die nachzuweisenden Eigenschaften derselben wurzeln schon in andern, ebenfalls viergetheilten Sphären.

Dass den vier Stimmen die vier Lebensalter zur Seite stehen, braucht kaum erwähnt zu werden, da sie ja durch letztere, im Allgemeinen genommen, gebildet werden. Kind ist Diskant, Jugend ist Alt, Mannheit ist Tenor, höheres Alter ist Bass. Selbst im weiblichen Geschlecht deutet die Natur diese Stufenfolge wenigstens an.

Wollen wir nun in Hinsicht auf den innern Menschen den Diskant die Einbildungskraft und Phantasie nennen, so ist der Alt das Gemüth, der Tenor höhere Sinnlichkeit, der Bass Verstand u. Vernunft, und es lehrt wol auch die Erfahrung, dass Singstücke in dem bezeichneten verschiedenen Charakter — gerade ihren analogen Stimmen am besten gelingen.

Ohne Zwang vergleicht sich auch das Viergespann der Stimmen mit den vier Temperamenten. Diskant ist sanguinisch, Alt melancholisch, Tenor cholerisch und Bass phlegmatisch.

Eben so finden wir Beziehungen auf die Tag- und Jahrzeiten. Wenn den kommenden Morgen und Frühling am schönsten der Sopran begrüsst, der scheidenden Sonne in der Abendlaube, der verfallenden Natur wehmüthig der Alt nachsingt, so möchte der helle Mittag und der Sommer das Element des Tenors, die Nacht und der Winter das, des Basses seyn. Ich möchte fast sagen, die Natur selbst auch, liebe in den verschiedenen Tagstunden die solchergestalt unterschiedenen Stimmen, u. töne u. singe uns in solchen an. Man beobachte nur Lerche, Nachtigall u. Unke etc. Es ist hiebey zu bemerken, dass der Alt gleichsam als der weibliche Bass, und der Tenor als der männliche Sopran erscheint. Verglichen mit den Weltgegenden, ist Diskant Ost, Alt West, Tenor Süd, Bass Nord.

Dem Nachdenkenden ist schon während dieser Zusammenstellung aufgefallen, wie alle diese Sphären unter sich nach den einzelnen Momenten wieder übereinstimmen.

So sind der Orient, der Aufgang, die Lebenshoffnung des Sanguinischen, die Phantasie, die Kindheit augenscheinlich Correlate.

So das Abendland, der Abend, die Schwermuth, das Gemüth, die Liebesjahre.

So der Süden, der Mittag, die cholerische Thatkräftigkeit, das sinnliche Ergreifen der Gegenwart, das Mannesalter.

Endlich der Norden, die Nacht, und die phlegmatische Besonnenheit des Alters.

Bey den vier Elementen will die Parallelisirung nicht mehr anschlagen, weil sie selbst in naturphilosophischer Hinsicht in ihrer Viertheiligkeit auf schwachen Füssen ruhen. Noch weniger passt aber eine Vergleichung der vier Stimmen mit den vier Weltaltern, die man universalhistorisch gar nicht anerkennen sollte, sondern nur in den Lebensaltern eines jeden einzelnen Volks, wo sie als Correlate, derer, des einzelnen Menschen sind.

Berichtigung.

In No. 36, Seite 623, des vorig. Jahrgangs dieser Zeitung, in dem Aufsatze: Guitarren-Eintheilung, vom Schabler, soll der 10te Unterband auf dem Punkt as $\frac{1}{4}$, nicht auf a fallen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. **N°. 3.** 1817.

Die Progressionen der Mathematik, einzige Grundlagen der Tonlehre.

Man hat in der Grössenlehre nur zwey Progressionen, oder nach einem Verhältnisse fortgehende Reihen von Grössen. Man nennt sie die arithmetische u. die geometrische Reihe. Die erste entsteht durch Hinzufügung immer derselben Summe zu dem jedesmaligen Product, z. B. zu 1, und dann, dem Producte stets zwey hinzugefügt, giebt die Reihe:

1 — 3 — 5 — 7 — 9 — 11 etc.

Die geometrische Reihe entsteht durch Multiplication, z. B. 2, und die jedesmaligen Producte mit 2 multiplicirt, giebt die Reihe:

2 — 4 — 8 — 16 — 32 — 64 — 128 — etc.

Man bemerke die genauen Verhältnisse der letzten Reihe.

4 zu 8 verhält sich genau, wie 8 zu 16; 128 verhält sich zu 64, wie 64 zu 32 etc.

Bey erster Reihe ist dies nicht der Fall. 3 verhält sich nicht zu 5, wie 5 zu 7.

Will ich 3 zu 5 machen, so muss ich 2 oder zwey Drittel der gegebenen Grösse hinzusetzen; will ich 5 zu 7 bilden, so muss ich zwar wieder 2 hinzusetzen: dies sind aber nicht $\frac{2}{3}$, sondern $\frac{2}{5}$ in Beziehung auf die erste Summe. Es ist merkwürdig, dass die Lehre der Töne ebenfalls nur auf diesen zwey Progressionen beruhet.

Unsre ganze Tonleiter von 12 Tönen:

c, cis, d, dis, e etc.

beruht auf der geometrischen Reihe, und geht nach diesen Verhältnissen fort.

Die Schwingungen des Grundtons werden mit der zweyten Grösse, dem Exponenten, multiplicirt, dann die jedesmaligen Producte mit diesem Exponenten, u. so entsteht eine geometrische Reihe von Schwingung-Zahlen, wonach die Töne stets in gleichen Verhältnissen steigen, ein Ton sich zum 2ten verhält, wie der 2te zum 3ten u. s. f., wonach unstreitig die richtigste Stimmung gebildet wird, nicht nach genau reinen Quinten, Quarten, oder Terzen.

Eine solche Berechnung der Schwingung-Zahlen geschieht durch die Logarithmen sehr leicht.

Logarithmen sind, Zahlen nach arithmetischer Reihe, welche die Anzahl der Verhältnisse in einer geometrischen Reihe angeben.

Sie erleichtern die Rechnungen, vorzüglich mit grossen Zahlen, ungemein, welches weiter auszuführen, hier nicht der Ort ist.

Ich will zuerst die Zahl der Schwingungen aller Töne in einer Octave nach geometrischer Progression, der wirklichen und besten Stimmung, angeben.

Man weiss, dass das zweygestrichene F, 692 Schwingungen macht, nämlich Doppelschläge, in einer Secunde. Manchem Leser wird es nicht unangenehm seyn, die Benennungen der verschiedenen Octaven einzuschalten.

Die tiefsten Töne, welche bekannt und dem Ohre hörbar sind, nennen wir Contratöne.

Auf dem Klaviere oder Forte-Piano bestehen diese Töne gewöhnlich nur aus F, G, A, H, mit den zwischenliegenden halben. Jenes untere F macht 5 Schwingungen.

Die folgende Octave wird die grosse Octave genannt, weil sie anfänglich mit grossen Buchstaben bezeichnet wurde. Sie geht von dem tiefsten C im Basse, welches 64 Schwingungen macht, bis zum folgenden mittlern.

Dann kommt die kleine Octave, welche vom mittlern C (129 Schwingungen) des Basses, bis zum obern C desselben geht.

Die unterste Octave des Diskants wird die eingestrichene genannt. Sie fängt an mit dem untersten C (259 Schwingungen) des Diskants, welches nach dem Violin-Schlüssel unter den Linien steht.

Wenn die Töne dieser Octave mit Buchstaben bezeichnet werden, so wird ein Strich über oder unter die Buchstaben gesetzt.

Die folgende Octave wird die zweygestrichene genannt, und zu den Buchstaben werden zwey Striche gefügt. Das untere C derselben hat 519 Schwingungen.

So wird jede höhere Octave mit einem Strich mehr bezeichnet, und dem gemäss benannt.

Die dreygestrichene Octave fängt mit dem C von 1038 Schwingungen an, die viergestrichene mit jenen von 2076 Schw.; die fünfgestrichene mit dem, von 4152 — etc.

Die höhere Octave jenes = F macht also 1384 Schwingungen.

Der Logarithmus von 1384 ist: 3,14114

Davon wird der

Logarithmus — von 692 — 2,84011

abgezogen. Es bleibt: — 30103

welcher Rest mit 12 getheilt wird, indem wir 12 Glieder zwischen diesen beyden Tönen haben müssen — macht: 2508¼

Dieses ¼ wird zu dem Logarithmus der ersten Schwingung-Zahl, dann jedesmal zum kommenden Product gefügt. Z. B.:

Logarithmus von 692 ist 2,84011 = 692 F =

hierzu — 2508¼

2,86519¼

Dieses ist der Logarithmus von — 733 Fis.

hierzu — 2508¼

2,89028 Logar. v. 778-G.

2508¼

2,91536½ Logar. v. 823-Gis.

2508¼

2,94045- Logar. v. 872-A.

2508¼

2,96553¾ — 924-B.

2508¼

2,99062 — 978-H.

2508¼

3,01570½ — 1037-C.

2508¼

3,04079 — 1098-Cis.

2508¼

3,06587¼ — 1164-D.

2508¼

3,09096 — 1233-Dis.

2508¼

3,11604½ — 1306-E.

2508¼

3,14113 — 1384-F.

So haben wir die Zahlen der Schwingungen in einer, nach geometrischen, d. h., immer gleichen Verhältnissen zunehmenden Reihe von allen Tönen gefunden.

Die arithmetische Reihe giebt uns den Accord und die *ganze* natürliche Tonleiter.

Der Accord ist nicht in einen Dreyklang eingeschränkt, sondern er ist unendlich. Wol aber gebraucht man nur die ersten Töne, weil solche hörbarer sind, als die folgenden, und letzte zu nahe zusammenlaufen, welches dem Ohre wehe thut.

Es giebt fast keinen Misslaut, als den, welcher aus dem gleichzeitigen Anschlage zweyer unmittelbar neben einander liegenden Töne, z. B. c-cis entstehet. Entfernt von einander gehalten, können c-des in dem 5-Klange c, e, g, b, des, gehört werden.

Wenn eine Saite mit 692 Schwingungen den Ton F = bildet, so schwingt ihre Hälfte noch einmal so oft, und giebt in 1384 Schwingungen den Ton F =, die Octave des ersten. Es ist bekannt, dass eine angespannte Saite in allen ihr möglichen gleichen Theilen erzittert; nämlich, dass solche Theile hin und her schwingen, die Enden oder Puncte dieser Theile aber in Ruhe bleiben.

Man nennt solche Enden oder Puncte, Knoten. Man hat die Versuche gemacht, auf solche Stellen Papierchen zu legen, welche in Ruhe liegen bleiben, während der Theil erzitterte. Je kürzer ein solcher Theil ist, desto schneller sind die Schwingungen, und desto höher der dadurch hervorgebrachte Ton. Bey Blasinstrumenten entspricht die eingeschlossene Luftsäule jener Saite, welche Luftsäule durch angebrachte Löcher immer verkürzt werden, und also der höhere Ton hervorgebracht werden kann.

Da nun bey verdoppelter Schwingung der Octave der zweyte Knoten der Schwingungen allemal mit der, des Grundtons, zusammentrifft: so wird eine regelmässige Verschiedenheit bey dem Zusammenklange erzeugt, welches dem Ohre angenehm ist. Daher giebt der Grundton, mit seiner Octave zusammen angeschlagen, einen angenehmen Wohlklang, welchen man Consonanz zu nennen pflegt.

Wir gehen fort in der Eintheilung der Saiten:

Der dritte Theil derselben macht dreymal so viel Schwingungen, als die ganze Saite; also:

3mal 692 = 2076.

Wir nennen diesen Ton C, und die Quinte des vorhergehenden F; letzteres, weil er der fünfte Ton in der gewöhnlichen Tonleiter ist, wenn F zum Grundton angenommen wird.

Der 3te Schwingung-Punkt der Quinte trifft also mit dem Knoten des Grundtons zusammen, wenn diese Töne zugleich angeschlagen werden. Es entsteht regelmässige Verschiedenheit bey der Einheit, welches gefällt.

Die Quinte also und ihr Grundton bilden einen angenehmen Zusammenklang; welchen beyden Tonen noch der in tieferer Octave, wovon wir ausgingen, hinzugesetzt werden kann. Wir haben also schon einen Accord, der aus dem Grundton, dessen Octave und der Quinte der letztern besteht.

Wir hatten bey der Entwickelung der ganzen Tonreihe nach geometrischer Progression das C = zu 1037 Schwingungen gefunden. Zufolge unsrer jetzigen Darstellung nach arithmetischen Reihen müsste es 1038 Schwingungen (die Hälfte der 2076 Schwingungen, da es die untere Octave davon ist) machen.

Weshalb eine Stimmung nach völlig reinen Quinten nicht möglich ist, indem die Töne in allen Verhältnissen, bald als Quinte, bald als Terze, Quarte, Secunde etc. in unserm Tonsystem gebraucht werden müssen. Chladni hat dieses vollkommen bewiesen.

Fortgehend in unsrer Entwickelung macht der vierte Theil der Saite 4mal 692 Schwingungen = 2768.

Also noch einmal soviel, als das letzte F, folglich noch eine Octave des Grundtons. Unser Accord besteht jetzt schon aus den Tonen

F, F, C, F.

wovon das Vorhergesagte gilt.

Ein jeder Ton solches Accords macht für sich mit jedem andern Tone oder mehrern anderen Tönen aus diesem Accorde einen Wohllaut.

Man kann deshalb einzelne Töne aus solchen Tonverbindungen weglassen.

Aus obigem erhellet, dass Octaven und Quinten Wohllaut bilden.

Jeder Ton kann in beliebigen Octaven genommen werden.

Das Verhältnis des F zu C, wenn nämlich das F höher liegt als C, ist eine Quarte. Demnach bildet auch die Quarte einen Wohllaut, und ist nur die umgekehrte Quinte, indem jenes F, welches bey der Quinte den Grundton macht, bey der Quarte eine Octave höher genommen, und alsdann C als Grundton angesehen wird.

Fortgehend macht der 5te Theil der Saite, 5mal 692 = 3460 Schwingungen. Wir nennen diesen Ton A = u. die grosse Terz von F, weil er in der gewöhnlichen Tonleiter von F der dritte Ton ist.

Dieses ist ein neues Tonverhältnis, und das wichtigste. Es enthält den grössten Wohllaut.

Von 3460 ist die untere 3-865.

In der geometrischen Reihe macht dieser Ton 3-2 Schwingungen: dort ist er also etwas höher, als in der arithmetischen.

Wir haben also jetzt eine Tonverbindung von

F, F, C, F, A.

Der 6te Theil der Saite macht 6mal 692 Schwingungen = 4152. Also noch einmal so viel, als jenes C von 2076 Schwingungen; wir nennen es abermals C und zwar =.

Jetzt haben wir den vollständigen, sogenannten harten Dreyklang entwickelt, nämlich:

F, F, C, F, A, C.

Die Töne F. A. C. bilden ihn, in so fern F zum Grundtone genommen wird. Auf diesen Verhältnissen beruhet alle wohllautende Verbindung der Töne. Jeder Ton unsers Tonsystems kann zum Grundton angenommen, und jenes Verhältnis darauf angewandt werden.

Man sieht, dass sich die Zahl der Schwingungen in dieser fortschreitenden Reihe verhält, wie die arithmetische Reihe 1, 2, 3, 4, 5, etc. indem immer 692, die Zahl der ersten Schwingungen, zu dem Product hinzugesetzt wird.

Wenn man also den Grundton mit 1 bezeichnet, so kann obiger Accord bezeichnet werden:

1, 2, 3, 4, 5, 6.
F, F, C, F, A, C.

Wir haben das Verhältnis von F zu A, eine Terze genannt, und zwar eine grosse. Jenes von A zu C ist abermals eine Terze, aber eine kleine, weil das Verhältnis von 5 zu 6 kleiner ist, als das von 4 zu 5.

Das Verhältnis der letzten Quinte F zu C 4—6 ist genau dasselbe, wie das der ersten F zu C 2—3.

Wir haben bekanntlich nur zwey Tonarten, eigentlich Tongeschlechte. Sie beruhen auf den eben entwickelten Verhältnissen. Die harte Tonart — wenn die grosse Terze, z. B. F—A zum Grunde gelegt wird. Die weiche Tonart — wenn das kleine A—C die Basis ist.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mayland. Um, was ich Ihnen im Lauf der gewöhnlichen hiesigen Ereignisse u. in meinen gewöhnlichen Berichten zu melden habe, nicht zu sehr durch ein ungewöhnliches Ereignis zu trennen, schreibe ich heute über dieses allein; nämlich über *Madame Catalani in Mayland.* Während wir diese berühmte Sängerin noch in Deutschland glaubten, kam sie unvermuthet in der zweyten Hälfte Novembers hier an; allein die gleich nachher eingetroffenen bayrischen Zeitungen erklärten uns die Sache. In allem gab diese Künstlerin hier sechs Concerte, nämlich eins im k. k. Conservatorium, und fünf im grossen Theater alla Scala, wovon das letzte zum Vortheil der Armen. Folgendes giebt die Uebersicht dieser Concerte:

Den 25ten Nov. im Conservatorium. Das Eintrittsbillet kostete zehn italienische Lire (ungefähr vierthalb Gulden). Obschon man vier Tage vorher die Billete vertheilte und der Concertsaal 450 Individuen fassen kann, so wurden doch in allem nicht mehr, als 300 Billete abgesetzt. Mad. C. sang in diesem Concerte zwey Arien von Portogallo: *Della tromba il suon guerriero* — und: *Frenar vorrei le lagrime* — sodann Variationen auf das Thema: *Nel cor più non mi sento*, und hatte sehr vielen Beyfall, wiederholte auch auf Verlangen die Variationen. Die Instrumentalstücke waren von Kanzen, Haydn, Beethoven und Rossini. (Mad. C. musste, sie hatte noch nie so wohlfeil gesungen).

Den 26ten Dec., im grossen Theater alla Scala. Der Eintritt kostete 5 italien. Lire, (weniger, als einen österreichischen Thaler) und auf der obersten Gallerie zwey italien. Lire. Das Theater fasst ungefähr 6000 Individuen: es wurden aber blos 1800 Billete abgesetzt. Die Sängerin liess sich hören mit einer Arie von Puccita: *Deh frenate oh Dio le lagrime* — mit einer andern v. Zingarelli: *Ombra adorata aspetta* — und mit obbenannten Variationen, welche wiederholt werden mussten. Mad. C. hatte abermals vielen Beyfall, machte aber keinen *furore*. Die Instrumentalstücke waren von Kanzen, Haydn und Beethoven.

Den 31ten Dec., ebendaselbst. Obwol es Feyertag war, so wurden doch nur 1010 Billete abgesetzt: das Theater war aber ziemlich voll, weil man Freybillete vertheilte. Wir hörten heute abermals obige Arie: *Della tromba* — sodann eine von Mayr: *Ah quanto l'anima* — und Variationen über das mozartische Thema: Das klinget so herrlich —, welche, ungeachtet dass sie nicht gefielen, doch wiederholt wurden. Die Instrumentalstücke waren von Haydn, Weigl und Romberg. Die Sängerin hatte heute nicht sehr vielen Beyfall, und da sie einsah, dass sie *allein*, und noch dazu mit blossen drey Stückchen in Mayland keinen Enthusiasmus erregte, und die folgende Akademie leer zu finden Gefahr laufe: so nahm sie ihre Zuflucht zu mehren und auch concertanten Stücken.

Den 12ten Dec., ebendaselbst. Mad. C. sang die Arie: *Son regina* — v. Portogallo, welche den berliner und hamburger Zeitungschreibern so sehr imponirte, zu Mayland aber sehr kalt aufgenommen wurde; sodann Variationen über das Thema von Millico: *Sul margine d'un rio* — (diese wurden wiederholt:) ein Terzett von Puccita: *Dolce tranquillità* — ein artiges Satzchen, dass sich einigemal gut anhören lässt; es wurde wiederholt:) endlich ein Terzett von Guglielmi: *Che momento non penato* etc., jenes, mit ihrer Schülerin, Miss Corri, und Hrn. Galli, dies mit den Hrn. Galli und Romorini. Die Instrumentalstücke waren von Krommer, Haydn, Mozart und Mayer. Eintrittsbillete wurden gegen 1500 abgesetzt, und der Beyfall war im Ganzen ziemlich lebhaft, aber niemals *furore*.

Den 15ten Dec. Mad. C. sang eine Arie von Cimarosa: *Quelle pupille tenere* — nicht zum besten und mit nicht sonderlich grossem Beyfall; ein Duett aus Mozarts Figaro: *Che soave zeffiretto* — mit Miss Corri, und wurde halb ausgezischt; Variationen über ein Thema von Millico: *Stanco di pascolar le pecorelle* — die, ungeachtet ihrer gänzlichen Unbedeutenheit, wiederholt werden mussten, was den Meisten Aerger verursachte; das Duett aus Mozarts *Don Juan: La ci darem la mano* — mit Hrn. Galli, welches abermals, ohngeachtet es schlecht gesungen, doch wiederholt wurde; und

endlich obbenanntes Terzett von Puccita: *Dolce tranquillità.* — Die Instrumentalstücke waren von Gluck, Mozart und Rolla. Eintrittsbillete wurden ungefähr wie das vorigemal abgesetzt.

Den 18ten Dec. Zum Vortheil der Armen. Die Sangerin liess sich hören mit der bekannten Arie von Paer: *Sa Griselda;* in einem Duett von Guglielmi: *O cara d'amore* — mit Hrn. Galli; mit den Variationen auf das Thema: *Nel cor più non mi sento* etc.; in einem Duett von Paisiello: *Per marito a Usignuola*, mit Hrn. Remorini; mit einer Arie von Puccita: *Tenero oggetto* — in einem Terzett von ebendemselben: *Che momento inaspettato* etc. mit den Hrn. Galli und Remorini; und hatte nicht immer vielen Beyfall. Es sind in allem etwas über 1500 Thaler eingegangen.

Man hat die Bemerkung gemacht, dass Mad. C. in ihren fünf Concerten, nach Abrechnung der Unkosten, keine 4000 Thaler eingenommen habe.

Wie wurde nun diese berühmte Sangerin in Mayland aufgenommen? Die Antwort lasst sich mit wenigen Worten sagen: einige Mal mit vielem Beyfall, einige Mal mit sehr vielem Beyfall, niemals aber mit grossem Enthusiasmus und *furore*; ja hin und wieder nahm man ihren Gesang etwas kalt auf; u. vielleicht das erste Mal in ihrem Leben wurde hier in Mayland bey demselben gezischt, wie dies oben beym mozartischen Duett schon bemerkt ist: wozu aber, wie es scheint, das gar zu kleine Stückchen, und die nicht besonders gute Uebereinstimmung beyder Stimmen vieles beytrugen. — Ein sehr grosser Theil der Mayländer verhält sich bey dieser Sache unparteyisch: erkennt die Catalani, in Betreff ihrer sehr schönen, gelaufigen, an Modulationen reichen Stimme, die sich besonders gut auf unserm grossen Theater ausnimmt, als eine seltene Sangerin an, vermisst aber bey ihr im Ganzen den schönen, einfachen, zum Herzen sprechenden Gesang, weshalb sie eben die meisten Zuhörer zu Ende des Concerts halt entlasst. Oft konnte sie mit all ihren tausend Noten und Nötchen nur sehr Wenigen Beyfall ablocken. Das herrliche mozartische Duett: *La ci darem la mano* — machte sie fast ungeniessbar durch gemeine, verbrauchte, nichtssagende Zierrathen, und wurde hierin von dem einfach schönen Gesange der Correa weit übertroffen. Viele Zuhörer lernten hieraus, wie man Mozart singen müsse.

Folgendes Schriftchen erschien hier im Druck beym Buchhandler Stella, am Tage des 2ten Concerts der Mad. C.: *I giudizj dell' Europa intorno alla Signora Catalani, ossia: Articoli concernenti il merito musicale di lei, tratti dalle più riputate opere periodiche di Londra, Parigi, Berlino, Amsterdam, Lipsia, Amburgo, Annover* etc. *con un breve compendio della sua vita.* Der Titel sagt, was die Schrift enthalt. Die Urtheile aus den letztern funf Stadten sind aus der leipziger musikal. Zeitung entlehnt, und der herrliche Aufsatz aus Leipzig, mit A. W. unterzeichnet, wurde auf 12 Octav-Seiten im Ganzen ziemlich gut im Auszuge geliefert; auch das hamburger Urtheil, von Hrn. Schwenke, wurde, die Stelle über die Temperatur ausgenommen, fast ganz gegeben. Niemand wagte gegen diese beyden Urtheile etwas zu schreiben. Jenes, von Leipzig, fand, wie natürlich, bey den Meisten vielen Beyfall; auch Hrn. Schwenke's Urtheil missfiel nicht, und machte besonders bey den vielen Gegnern, welche Mad. C. heimlich u. öffentlich in Mayland hat, viele Wirkung. Späterhin erschien eine zweyte Auflage dieses Schriftchens: da diese aber von Hrn. Valabregues, dem Gemal der Mad. C., veranstaltet wurde, so tischte man darin, wie sich das von selbst versteht, blos Lobsprüche auf; das Urtheil aus Leipzig wurde abgestutzt, und jenes, von Hamburg, ganz weggelassen. Das Büchlein drückt sich hierüber folgendermassen aus: „Wir lassen den Artikel aus Hamburg darum weg, weil Hr. Schwenke, welcher von der Mad. C. ihre Concerte zu dirigiren, als unfähig erklart wurde, (?) aus Rache jenen Artikel in die musikal. Zeitung einrücken liess." Hoffentlich wird sich Hr. S., wenn er es anders der Mühe werth hält, gegen diese Verläumdung vertheidigen. In dieser 2ten *vermehrten* Auflage befinden sich noch andere schmeichelhafte Urtheile über die Sangerin aus dem *Journal des débats* und der mayländer Zeitung, sodann ein in letzter Zeitschrift abgedrucktes Schreiben aus Berlin, vom 20sten October 1816, vom Hrn. Grafen Brühl, in welchem der Künstlerin die Mittheilung geschieht, dass S. Maj., der König von Preussen, derselben die grosse goldene Medaille der berliner Akademie der Künste und Wissenschaften verliehen, die sie auch bereits erhalten hat; ferner ein zweyter, schmeichelhafter Brief von einigen Lehrern des hiesigen Conservatoriums, der aber als kein förmlicher Brief dieses k. k. Instituts betrachtet werden kann, da er weder vom Director, noch vom Censor desselben, u. nicht einmal v. Rolla unterschrieben

ist. Dass man übrigens in dieser 2ten Auflage sehr prahlerisch auftreten wollte, und z. B. anführen, dass Mad. C. bey der Königin von Niederland gespeiset, von den königl. preuss. Prinzen in ihrer Loge besucht worden, dass sie Millionen den Armen eingetragen habe, und dergleichen mehr, ist hier Jedermann bekannt: allein der Abdruck unterblieb, eben so, wie der, ihrer Erklärung über den bewussten Vorfall in München. Ueberhaupt missfielen hier gewisse Eigenheiten dieser Sängerin; z. B. dass, wenn sie ein Concert für die Armen giebt, was allerdings Dank verdient, aber wenigstens ihr nichts kostet, sie selbst dies mit Pomp ankündigt, und es *generosa idea* u. dgl. nennt etc. Was nun die Erklärung der Mad. C. über jenen münchner Vorfall anbelangte, so wurde sie in der genueser Zeitung vom 4ten Dec. abgedruckt, und enthält im Wesentlichen Folgendes: „Um einige in den auswärtigen Zeitungen über meinen letzten Aufenthalt in München enthaltene Nachrichten zu berichtigen, erkläre ich, dass es falsch sey, als hätte ich bey Hofe nicht singen wollen, sondern eine Unpässlichkeit verhinderte mich daran — — Zwar musste ich mich von den Tribunen entfernen; allein S. Maj. der König bedauerten hernach diesen Vorfall, mit dem Bedeuten, dass Sie es nicht gewusst, ich sey es gewesen — — Ich kann mir keine Vorwürfe machen, im mindesten den kön. bayrischen Hof beleidigt zu haben — Lebenslang werde ich nie vergessen die ehrenvolle Aufnahme, die mir bey vielen europäischen Höfen zu Theil geworden. — — Eine Unpässlichkeit (noch eine!) war die Ursache, dass ich mich von München aus nach Italien und nicht nach Wien begab." Unterschrieben: Angelica Catalani. — Was man hier, in Mayland, anders erfahren, wird man auch anderswo anders wissen. — Diese Künstlerin verlässt, dem Vernehmen nach, Italien zu Ende dieses Monats, und kehrt über Turin nach Paris zurück. Sie hat, wie das aus meinem einfachen, treuen Berichte zu ersehen ist, hier im Allgemeinen keinen *furore* gemacht, weil man einen Pachiarotti, Marchesi, Crescentini, David, eine Banti; Billington u. s. w. kennt; weil Mad. C. überhaupt keine ihr eigene Methode, ihr eigene Schule des Gesangs, wie obige Sänger, zeigt; weil sie, obwol in Concertmusik, doch äusserst selten einfach schönen, affectvollen Gesang hören liess, keine gute Aussprache besitzt, und fast alle Recitative als nichts behandelt. Sie bleibt aber bey dem allen eine seltene Sängerin, die jedoch, um bewundert zu bleiben, nicht oft gehört werden darf, weil sie sonst, bey allem Reichthum künstlicher Details, im Ganzen sehr monoton wird, und man, ohngeachtet ihrer gewandten Galanterie im Gesang, ihre innere Kälte bemerkt und fühlt. Am vorzüglichsten sang sie wol hier die Variationen über: *Nel cor più non mi sento* etc. Was eben bey so einem artigen, kleinen Stück sich anbringen u. zeigen lässt, das brachte sie an und zeigte es in seltener Vollendung.

Dass übrigens die meisten Zeitungsartikel über diese Sängerin äusserst übertriebene Lobsprüche und ganz einseitige Urtheile, nicht selten auch widrige Schmeicheleyen, deren unreiner Ursprung kaum zu verkennen ist, enthalten, ist hier Jedermann bekannt; der Kunstverständige findet sie lächerlich und abgeschmackt, und selbst auf die Menge haben sie wenig Einfluss. — Die Composition der meisten Stücke, mit denen sich Mad. C. in Mayland producirte, namentlich von Puccita, Portogallo etc. gefiel nicht.

Berlin. Uebersicht des Dec. Den 11ten gab man zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit grossem Beyfall der, auch hier sehr zahlreichen Freunde der niedrigen Komik: *Frau Russkachel, oder die betrogene Stiefmutter*; komisches Singspiel in einem Aufzuge, mit Musik von F. von Drieberg. Es ist ein leichter, aber lang und breit ausgedehnter Schwank, mit gefälliger Musik. Hr. Devrient als dicke Schornsteinfegerwitwe, Frau Russkachel, bewährte aufs neue seine Meisterschaft in Kleidung und komischem Spiel. Besonders gefiel die Introduction, und der Aufwärterin, Susanne, (Mad. Eunike) Lied: Auch ich war in jüngern Jahren etc. Denselben Abend blies Hr. Friedrich Belcke aus Altenburg, Mitglied des Orchesters zu Leipzig, ein Potpourri für die Bassposaune, comp. von C. Meyer. Er zeigte grosse Fertigkeit, und sicheres Treffen der entferntesten Töne in Höhe und Tiefe auf diesem ungefügigen und undankbaren Instrumente, das besonders im schönen Adagio dem Horn ähnlich tönte. Eben diese Fertigkeit bewies er auch in dem am 30sten gegebenen Concerte, in dem er, ausser jenem auf Begehren wiederholten Potpourri, auch eine von Carl Meyer componirte Phantasie und Concert-Polonoise auf seinem Instrumente

blies. — Den 19ten gab der Hr. Kapellm. B. Romberg Concert. Er spielte ein Violoncellconc. aus E moll, ein Divertimento u. ein Capriccio über polnische Nationallieder und Tänze, von seiner Composition, auf eine des Meisters würdige Art. — Vorgestern trat Hr. Rebenstein in Weigls *Dorf im Gebirge* nach einer sehr langen Abwesenheit als Maler Dolce wieder auf. Mehre Straftöne mischten sich in seine Entschuldigung und sein Versprechen, durch Anstrengung seiner Kräfte und Gaben das Versäumte wieder einzuholen. — Mad. Seidler ist am 4ten und 10ten als Edile in Isouards *Joconde*, am 7ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris*, u. am 25sten als Rosine in Paisiello's *Barbier von Sevilla* mit allgemeinem Beyfall aufgetreten. — Hr. Wild ist vor seiner Abreise noch am 1sten als Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, am 4ten und 10ten als Joconde in Isouards Oper dieses Namens, und am 7ten als Johann von Paris in Boyeldieus Singspiel dieses Namens mit Beyfall aufgetreten.

Am 1sten Dec. starb am Brustkrampfe im 65sten Lebensjahre, der kön. pensionirte Kammermusicus, Carl Franz Benda.

Bemerkung.

Auch der selbstthätigste Geist will Veranlassung, Aufmunterung, Anstoss. Verschieden wirken in dieser Hinsicht die Beyspiele ähnlicher Anstrengungen. Das Mittelmässige, das Schlechte ermuthigt den Künstler, den Dichter etc., durch ein Besseres ehrenvollere Kränze zu erwerben; es söhnt ihn mit sich selbst aus, wenn er zu eifrig nach einem fürjetzt noch unerreichbaren Ziele strebte, u. endlich das Zutrauen zu sich selbst, zu seinem Kunsttalent verlieren wollte. Aber es indignirt ihn, wenn er sieht, wie die Welt dem Mittelmässigen, dem Schlechten, als wäre es ein Rechtes u. Gutes, huldigt, oder wenn es ihm gar in den Weg tritt, und den Lohn u. Dank, den er verdienen könnte, vorwegnimmt; es erschlafft sein Streben, wenn er die Nachfrage nicht mehr höher, als nur nach solchem Mittelgut gehen sieht; es erlahmt ihn, wenn er lange nur dieses, und nicht das Bessere, Höhere zu geniessen bekommt. Es wirkt auf das bessere Talent, anfänglich als Gegensatz, zuletzt aber doch direct.

Das Gute, Meisterhafte, belehrt, befriedigt, integrirt. Es giebt für den gebildeten Geniesser, so wie für den Künstler selbst, keine erfreulichere Erscheinung, als wenn er das Klassische von seiner Nation, von der Mitwelt geschätzt und würdig genossen sieht; und wenn es angenehm ist, in guter Gesellschaft zu leben, so ist es erhebend, zu wissen, dass die Nation im Ganzen sich als gute Gesellschaft darstelle, wenn es auf Würdigung der Erzeugnisse ihrer Meister ankommt.

Aber eben dieses höchste Gelungene kann auch dem Anstrebenden viel Bekümmernis machen, wenn er noch durch eine so grosse Kluft sich davon getrennt fühlt. Es führt ihn zuweilen irre, besonders wenn er mehr Talent als Genie besitzt, weil er, statt durch seine eigenthümliche Kraft steigend Besseres zu versuchen, sich mit Gewalt an jenes ansaugt, und nun vielleicht ein blosser Nachahmer der äussern Form desselben wird.

Kurze Anzeigen.

1. *Grand Trio pour le Pianoforte, avec accomp. de Violon et Basse, comp. — — par Helene Liebmann, née Riese.* Oeuvr. 11. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)
2. *Grand Trio etc.* Oeuvr. 12. (Pr. 1 Thlr.)

Lebhaftigkeit und Gefälligkeit im Ausdruck, Gewandtheit in mancherley, besonders laufenden, oder sonst rauschenden Passagen, und was von einem fertigen, in gewissem Sinne brillanten Spiel auch auf Composition einfliesst, besitzt man, wie die Verf.in, das Talent, sich leicht in Noten auszudrücken: dies wird diesen, wie einigen der frühern Werke der Verf.in, manche Freunde und noch mehr Freundinnen unter geschickten Liebhabern und Liebhaberinnen werben; diese aber werden sich gewiss damit gut unterhalten, besonders wenn sie selbst spielen, nicht blos zuhören. Denn die Verf.in weiss sie stets reichlich, vornämlich die Klavierspielerin, und doch so zu beschäftigen, dass alles von selbst in die Finger fällt, und doch nach was, ja hin und wieder fast wie ein Concert (von Steibelt und dgl.) klingt. Selbst der Kenner, ist er ohne Pedanterey, wird so etwas, von jungen Personen rasch und nett vorgetragen, meist lieber hören, als manches trockene,

unmelodische, mit ängstlich zusammengesuchten Modulationen quälende Stück, das grosse Ansprüche macht, und wie, erst zerbackt, dann wieder zusammengequirlt klingt. Von Kunst, im höhern Sinne des Worts, ist hier freylich nicht die Rede, sondern nur von muntrer, angenehmer Unterhaltung: es ist aber der Verf.in zuzutrauen, dass sie das selbst zugestehen werde, und jene nur nicht beleidigen, diese aber befördern wolle. Und das erfüllt sie wirklich.

Air, schöne Minka — avec Variations pour le Pianoforte, accomp. de 2 Violons, Alto et Basse — — par Aloyse Schmitt. No. 5. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Die schöne Minka ist, wie man siehet, noch immer auf dem Tapet. Hier hat sich ein Freund an sie gemacht, der ihr wirklich was zu Gute gethan. Nach kurzer Vorbereitung lässt er sie selbst auftreten, dann in sechsmal verändertem, reichem, und einigemal wirklich originellem, dabey stets ihrem Charakter gemässem Schmuck sich zeigen, und endlich mit einem ziemlich brillanten Abgang sich empfehlen. Wer ihr die Hände bietet, oder auch sonst auf sie achtet, wie sie nun hier erscheint, wird gewiss mit ihr und ihrem Freunde zufrieden seyn. Zu jenem wird kein ausserordentliches Vermögen, wol aber eine nicht eben gewöhnliche Delicatesse der Behandlung nöthig seyn. Die vier Begleiter haben zwar nur leichte und untergeordnete Rollen: stehen aber nicht müssig dabey und gruppiren sich gut um die Hauptperson.

Das Veilchen, für eine Singstimme, vom Klavier und einer Violine begleitet — — von Jos. Schnabel, Kapellm. in Breslau. Breslau, b. Förster. (Pr. 8 Gr.)

Eine sehr anmuthige Kleinigkeit, wie sie nur ein Mann liefern kann, der, neben einem schönen Talent für Melodie, auch Grösseres in der Ausarbeitung zu leisten gewohnt ist. Der angenehme Text wird in ausdrucksvollem Gesang vorgetragen; die Violin schlingt sich melodisch um denselben; das Pianoforte enthält keineswegs alltägliche, sondern gewählte, bedeutende Harmonie. Alle drey Stimmen sind in gutem Verhältnis, und bilden ein, leicht ausführbares, aber anziehendes Ganze.

Caprices pour le Violon, par Henri Präger. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Ein geschickter, tüchtig geübter Geiger, der sich selbst unterhalten und zugleich nützlich fordern will — vornämlich in sehr ungewöhnlichen, künstlichen Lagen u. möglichster Vollstimmigkeit — der wird Hrn. Pr. für diese Arbeit danken, die nur ein gewandter, sehr fleissiger Künstler, und ein überaus geschickter, routinirter Geiger so liefern konnte.

Merkenstein nächst Baden, ein Gedicht — — v. Rupprecht, für Gesang mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. von Ludwig van Beethoven. 100tes Werk. Wien, b. Steiner. (Pr. 4 Gr.)

Ein freundliches, sehr artiges Liedchen, äusserst leicht und gefällig für zwey Singstimmen u. das Pianoforte gesetzt. Der erste Sänger braucht nur acht, der zweyte nur fünf Töne, und der Spieler fast nur einige Accorde, in der Gewalt zu haben: und doch werden sie, machen sie ihre Sache hübsch, gewiss überall mit Vergnügen gehört werden.

Leyer u. Schwert, Gesänge mit Begl. des Klaviers oder der Guitarre, von Gottfr. Weber. 21stes Werk, 4ter Heft. Bonn und Köln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Die drey ersten Hefte sind in diesen Blättern ausführlich beurtheilt worden: dieser vierte, der nur drey Lieder enthält, kann desto kürzer erwähnt werden, da er in jeder Hinsicht jenen ähnlich ist. Das dritte Lied, ein Rundgesang, scheint Ref. zu den ausgezeichnetsten der ganzen Sammlung zu gehören.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. **No. 4.** 1817.

Die Progressionen der Mathematik, einzige Grundlagen der Tonlehre.

Beschluss aus der 3ten No.

Ich will in der Entwickelung des ganzen, unendlichen Accordes, welcher auch die vollständige, natürliche Tonleiter bildet, fortgehen. Ich brauche nicht zu sagen, dass diese Tonleiter sich stets auf jenen Grundton beziehe, und auf jedem Tone eine Tonreihe nach gleichen Verhältnissen gebildet werden kann.

Der 7te Theil der Saiten macht 7mal 692 Schwingungen.

oder jenen 4152
und 692
4844

Also die untere Octave — 2422 1211 =

Genau haben wir diesen Ton, welchen wir Es nennen, in unserm, nach geometrischen Reihen bestimmtem System nicht. Wir nehmen aber dafür den nächst beykommenden, jenes Dis oder Es, welches 1233 Schwingungen macht.

Wir haben nun den schönen, wohllautenden Vierklang F, A, C, Es. Weil aber dieses Es nach unserm Tonsystem nicht ganz rein ist, so verlangt das Ohr, obschon es durch diese kleine Unregelmässigkeit angenehm vergnügt wird, Beruhigung, und wir müssen bald einen schicklichen Dreyklang folgen lassen, welches man auflösen nennt.

Der 8te Thl. der S. = 8mal 692 Schwing. 5536.

oder 4844
und 692
5536

Untere 8ve — 2768 1684.

Also die Octave des letzten F, welches wir das 5 gestrichene F nennen.

Jetzt haben wir folgende Töne in 3 Octaven entwickelt:

1	2	3	4	5	6	7	8
F,	F,	C,	F,	A,	C,	Es,	F.
=	=	=	=	=	=	=	=

Man sieht, dass die Octaven bey beyden Entwickelungen nach arithmetischen u. geometrischen Reihen übereinstimmen, wenn man von demselben Grundtone ausgeht. Wir wollen noch eine Octave entwickeln, und die Töne, welche erscheinen, mit jenen der geometrischen Reihe vergleichen.

Der 9te Theil der Saiten macht
9mal 692 Schwingungen
oder 5536
und 692
6228

Zweygestrichene Octave — 778.

Wir nennen diesen Ton G, und die Zahl der Schwingungen stimmt genau mit jener, in der geometrischen Reihe.

Wir haben hiedurch den herrschenden Fünfklang erhalten, welcher in der harten Tonart auf der fünften Stufe liegt; nämlich:

F, A, C, Es, G.

Er besteht aus einer grossen Terze F, A; zwey kleinen A, C, und C, Es, dann noch einer grossen Es, G.

Die weiche Tonleiter hat in der dem Grunde liegenden Tonart dieses G nicht, sondern Ges, wodurch der schöne Fünfklang F, A, C, Es, Ges, entsteht, den ich den regelmässigen nenne; und welcher so häufig mit Weglassung des Grundtons gebraucht, und dann enharmonischer Accord genannt wird.

Ferner:
Der 10te Theil der Saiten 10mal 693 — 6930
oder 6228
und 693
6930 — untere 8 — 3460.
Also die Octave jenes A; kein neuer Ton.
Der 11te Theil der Saite, 11mal 693 — 7623
oder 6930
und 693
7623 in = Octave 951.

Dieser Ton ist gar nicht in unsrer Reihe, welche nach geometrischen Verhältnissen gebildet ist. Indessen macht B 924 Schwingungen, ist also niedriger; H 978 —; folglich höher.

Jener Ton von 951 Schwingungen liegt demnach zwischen B und H genau mitten inne.

Der 12ten Theil der Saiten, 12mal 693 — 8304 Schwingungen
oder 7613
und 693
8304 untere Octave 2076 — also abermals C, die Octave jenes C, von 1038 Schw. Die Schwingungzahl stimmt fast genau mit der geometrischen Reihe überein.

Dieses C und jenes A vermehren den Accord nicht, weil sie schon darin enthalten sind in untern Octaven.

Der 13te Theil der Saite, 13mal — 693 — 8996
oder 8304
und 693
8996
in = Octave 1124.

Dieser Ton kommt D nahe, welches 1164 Schwing. in der geometrischen Reihe macht.

Der 14te Theil der Saite, 14mal — 693 — 9688
oder 8996
und 693
9688
in der untern Octave 1211.

Die oder Es der geometrischen Reihe, macht 1233 Schwingungen; dieses ist kein neuer Ton, sondern die Octave jenes ersten Es.

Der 15te Theil der Saite, 15mal — 693 — 10,380
oder 9688
und 693
10,380
in der untern Octave 1297.

Sehr nahe dem E, welches 1306 Schwingungen nach geometrischen Reihen macht.

Der 16te Theil der Saite, 16mal — 693 — 11,072
oder 10,380
und 693
11,072
in der untern Octave 1384,
welches genau wieder die Octave des letzten F ausmacht.

Wir haben also nun den auf F ruhenden Accord nebst der grossen natürlichen Tonleiter von F entwickelt;
nämlich:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8.
F	F	C	F	A	C	Es	F.
=	=		=				=

9,	10,	11,	12,	13,	14,	15,	16.
G,	A,	zwischen B u. H	C,	D,	Es,	E,	F.

In dieser Tonleiter findet man die gewöhnliche Tonleiter der 3 nächstverwandten Tonärten, C, F und B; nämlich — C:

C, D, E, F, G, A, H, C.

Statt des Mitteltons No. 11 wird hierbey das etwas höhere H genommen;
in F:

F, G, H, B, C, D, E, F.

in B:

B, C, D, Es, F, G, A, B.

In beyden letzten wird für jenen Ton das B genommen.

Setzen wir obige Analyse fort, so macht der 17te Theil der Saiten
17mal 693 Schwing. = 11,764
oder 11,072
und 693
11,764 = Octave — 735,
welches mit den 735 Schwingungen des Tones Fis oder Ges fast genau übereinstimmt. Dieses giebt uns nun auch den vorhin erwähnten herrschenden Fünfklang in moll,
nämlich F, A, C, Es, Ges.

In diesem und dem vorhin erwähnten 5 Klange der Dartonleiter:
F, A, C, Es, G, sind die Verhältnisse aller brauchbaren Accorde enthalten.

F, A, C, giebt die Verhältnisse des harten Dreyklangs;

C, Es, G, des weichen Dreyklangs;

F, A, C, Es, des harten Vierklangs:

F, A, C, Es, G, des harten Fünfklangs;

F, A, C, Es, Ges, des Dominanten Fünfklangs in moll;

A, C, Es, Ges, des sogenannten enharmonischen Accords;

A, C, Es, des verminderten Dreyklangs. In jenem ganzen Accord der 16 No. findet sich auch der weiche 4-Klang, welcher auf der zweyten Stufe in Moll oft vorkommt, z. B. in B,

C, Es, G, B.

Da alle Accorde nur aus übereinander gehäuften Terzen bestehen, so werden die Zwischentöne, z. B. hier: F, und A, weggelassen.

Auch der übermässige 3-Klang, z. B.

Es, G, H.

wenn jenes No. 11, als H. modificirt wird.

Der 18te Theil der Saiten, 18mal 692 — 12,456

oder 11,764

und 692

12,456

= Octave — 778

genau die Octave des 9ten Theils — G.

Der 19te Theil der Saiten, 19mal 692 — 13,148

oder 12,456

und 692

13,148

= Octave — 821,

welches mit den 823 Schw. des Cis in der geometrischen Reihe stimmt.

Der 20ste Theil der Saiten, 20mal 692 — 13,840

oder 13,148

und 692

13,840

untere Octave — 865.

Die Octave des 10ten Thl. A.

Der 21ste Theil der Saiten, 21mal 692 — 14,532

oder 13,840

und 692

14,532

= Octave — 908,

welches dem B der geometrischen Reihe von 924 Schwingungen nahe kömmt, doch tiefer ist.

Der 22ste Theil der Saite, 22mal 692 — 15,224

oder 14,532

und 692

15,224

untere Octave — 951

liegt zwischen obigem B von 924 Schw. und H von 978 Schw.

Der 23ste Theil der Saite, 23mal 692 — 15,916

oder 15,224

und 692

15,916

untere Octave — 994

Nahe, doch höher als jenes H, von 978 Schwing.

Der 24ste Theil der Saite, 24mal 692 — 16,608

oder 15,916

und 692

16,608

untere Octave — 1038

genaue Octave des C, oder 12ter Theil.

Der 25ste Theil der Saite, 25mal 692 — 17,300

oder 16,608

und 692

17,300

untere Octave — 1081

Nahe dem Cis oder Des, von 1098 Schwingung.

Der 26ste Theil der Saite, 26mal 692 — 17,992

oder 17,300

und 692

17,992

untere Octave — 1124

genaue Octave des 13ten Theils, oder das D nach arithmetischer Entwickelung.

Der 27ste Theil der Saite, 27mal 692 — 18,684

oder 17,992

und 692

18,684

untere Octave — 1167

sehr nahe jenem D von 1164 Schwingungen in der geometrischen Reihe.

Der 28ste Theil der Saite, 28mal 692 — 19,376

oder 18,684

und 692

19,376

untere Octave — 1211

Octave des 14ten und 7ten Thl. — Es.

Der 29ste Theil der Saiten, 29mal 692 — 20,068
oder 19,376
und 692
20,068
untere Octave — 1254.

Die Töne kommen immer näher zusammen, und sind nicht alle mehr in unserm System enthalten.

Der 30ste Theil der Saiten, 30mal 692 — 20,760
oder 20,068
und 692
20.760
untere Octave — 1300
sehr nahe dem E 1506 Schw.

Der 31ste Theil der Saiten, 31mal 692 — 21,452
oder 20,760
und 692
21,452
untere Octave — 1340.

Der 32ste Theil der Saiten, 32mal 692 — 22,144
oder 21,452
und 692
22,144
untere Octave — 1384.
Genau die Octave des vorigen F.

Wir haben also als Fortsetzung jener ersten Tonreihe, und grossen Accordes, noch folgende Töne des Grundtons F, nach arithmetischer Progression entwickelt.

Der 17te der Saite gab fast genau Fis oder Ges.
- 18te - — - genau G.
- 19te - — - fast genau Gis oder As.
- 20ste - — - genau A.
- 21ste - — - war niedriger als B.
- 22ste - — - lag genau zwischen Bis H, Octave jener No. 11.
- 23ste - — - lag höher als H.
- 24ste - — - fast genau C.
- 25ste - — - war nahe dem Cis oder Des.
- 26ste - — - nahe dem D nach arithmetischer Reihe.
- 27ste - — - fast genau D nach arithmetischer Reihe.
- 28ste - — - gab Es, die Octave des 14ten u. 7ten Theils.
- 29ste - — - nicht in unserm Tonsystem.
- 30ste - — - gab E. Octave des 15ten Theils.
- 31ste - — - ebenfalls nicht in unserm System.
- 32ste - — - genau F.

In dieser Stufen-Reihe haben wir noch die übrigen gebräuchlichen, sogenannten halben Töne unsers Tonsystems gefunden, nämlich:

Gis oder Aes,
Cis oder Des.

Mehre der höhern Töne, welche stets nahe zusammen laufen, und dem Ohre nicht mehr unterscheidbar bleiben, sind in unserm Tonsystem nach geometrischer Progression nicht ausführbar.

Es würde sehr leicht seyn, aus andern Tönen dergleichen Folgen zu berechnen.

Indessen ist obiges hinlänglich, die Verhältnisse, welche die arithmetische Reihe, und welche die geometrische giebt, gegen einander zu vergleichen, und darzustellen, dass die arithmetische Progression den unendlichen Accord, und zugleich die ganze, natürliche Tonleiter, dagegen die geometrische Reihe die vollständige chromatische Tonleiter, nämlich jene, welche aus allen gebräuchlichen Tönen, als C, Cis, d, dis, e, f etc. bestehet, in stets gleichen Verhältnissen durch alle Octaven hindurch, von der grössten Tiefe bis zum höchsten Ton giebt.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats December.

Hoftheater. Am 11ten wurde, nebst einem Ballete, eine kleine musikal. Akademie gegeben. Den Anfang machte Beethovens Ouvertüre zum *Egmont*; dann spielte Hr. Mayseder das erste Stück eines Violinconcerts in A dur, von seiner Composition; u. den Beschluss machte eine grosse Scene mit Chor aus Sim. Mayer's Oper: *I misterj Eleusini*, von Hrn. Tacchinardi im Costume dargestellt. Seit geraumer Zeit nennen Berichte aus Frankreich und Italien diesen Künstler den ersten jetzt lebenden Tenorsänger. Ohne diesem Urtheile im Ganzen beyzupflichten, muss man doch gestehen, dass seine Stimme, vorzüglich in den Mitteltönen, sehr klangvoll ist, und die Präcision und Leichtigkeit, womit er den Gesang ausschmückt, den Hörer in Staunen versetzt, und die seltene Kühnheit dieses Wagehalses bewundern macht. So lobenswerth nebst diesem seine sehr deutliche Aussprache ist, so fand man doch seinen Vortrag, nach Art der französ. Tragiker, zu grell und zu outrirt, auch den Uebergang zum Falset (er verstieg sich bis ins hohe C) nicht harmonisch; eben so wenig konnte man dem zu heftigen Schreyen einen Geschmack abgewinnen, welcher Fehler jedoch billig der Nichtkenntnis des Locale zuzuschreiben ist. Mit wahrem Vergnügen werde ich sogleich Gelegenheit haben, dem wackern Künstler auch diesen

kleinen Tadel zu vergüten. — Am 17ten wurde *Tancredi* von Rossini gegeben. Tacchinardi war Argirio, Mad. Borgondio, Tancredi, Mad. Valsovani-Spada, Amenaide. Die übrigen Personen von der, das erstemal verunglückten Operngesellschaft, verdienen keine Erwähnung, und wurden auch bey den Wenigen, was sie zum Besten gaben, mit Fug und Recht ausgelacht. Dafür entschädigten aber die erstgenannten drey Personen im reichlichsten Uebermasse. Mad. Borgondio ist die herrlichste Altistin, die wir je gehört haben, und kann mit Marchesi und Crescentini, selbst in ihren blühendsten Epochen, in die Schranken treten. Diese wahrhaft hinreissende Stimme, dieser innige, zarte Vortrag, dieser unwiderstehliche Ausdruck, der von Herzen kömmt und zum Herzen dringt, kann nicht genug gepriesen werden. Kenner und Nichtkenner wurden bezaubert und der begeistertste Beyfall strömt ihr bey jeder Wiederholung zu. — Mad. Spada entwickelte eine schätzenswerthe Kunstfertigkeit. Ihr Umfang beträgt zwey volle Octaven; alles, was sie giebt, ist sicher, niedlich und geschmackvoll; sie scheint viel Musik zu besitzen. Hr. Tacchinardi vermied sorgfältig, was er sich bey seinem ersten Debut zu Schulden kommen liess. Obschon seine Rolle gegen jene zwey Haupt-Partien im Schatten steht, so wusste er sich doch auffallend bemerkbar zu machen, und gab den Vater Argirio mit einer Ruhe, Würde, Haltung und Anstand, die ihm den entschiedensten Beyfall erwarben. Dieses wahre Künstler-Kleeblatt geniesst bey jeder Vorstellung die Ehre des 3-, 4maligen Hervorrufens, u. wird jedesmal mit jauchzendem Jubel empfangen. Rossini's Musik ist zwar nicht frey von Reminiscenzen an Par, Sim. Mayer, u. A., trägt den Stempel der Flüchtigkeit, und bietet nicht wenige Verstösse gegen die Harmonie und die Regeln des reinen Satzes dar: allein sie ist leicht, fliessend u. angenehm, nach der neuesten italien. Schule gemodelt, und eröffnet dem Sänger ein weites, urbares Feld. Zu den beliebten und vorzüglichern Sätzen gehören: die *Sortita* des Tancredi: *Di tanti palpiti* — Es dur, hier bereits auf allen Notenpulten, u. von der Borgondio unnachahmlich vorgetragen; das Duett von Amenaide und Tancredi: *Lasciami, non vuoi ascolto* — Es dur, Mittelsatz G dur, welche Einleitungmodulation aber ganz Pars Eigenthum ist — von beyden Frauen in innigster Uebereinstimmung gegeben; die Arie der Amenaide: *Ah che non serve il piangere* — E dur, mit obligater Violin: das Duett von Tancredi und Argirio: *Ah se' de mali miei* — C dur, worin freylich manche Härten ein keusches Ohr beleidigen, welche man aber bey einer solchen Ausführung fast ganz vergisst: die grosse Scene der Amenaide: *Giusto Dio, che inulle adoro* — E dur, wo der in C dur einfallende Chor: *l'Eroe vivat* von echt theatralischer Wirkung ist; der Saracenen-Chor: *Regna il terror nella città* — Es dur: Tancredi's Arie mit Chor: *Perchè turbar la calma* — F dur; das Final-Trio: *Ov'a quei soavi palpiti* — D dur, angenommen, dass man über das Motiv *alla polacca* ein Auge zudrückt, und sich aus Syrakus hinwegträumt. —

Im Repertoire der deutschen Sänger-Gesellschaft erhält sich der neu besetzte *Joconde* noch immer mit Beyfall. Dem. Wranitzky (*Edile*) übertraf, als Anfängerin, selbst die gespanntesten Erwartungen. Diese reine Metallstimme, dieser liebliche, ungekünstelte Vortrag, erhöht durch den Anblick eines freundlichen Engelskopfchens, erwarben ihr den gerechtesten Beyfall. Dem. Tayber (Mathilde) errichte ihre Vorbühne, Mad. Forti, nicht; dagegen befriedigte Hr. Rosenfeld, als Joconde, und Hr. Demmer der jüng., als Antwann Hand, vollkommen. Bey mehren Musikstücken wurden die Tempos, nach Angabe des Hrn. Persuis, theils langsamer, theils schneller genommen, welche Veränderungen jedoch grösstentheils die entgegengesetzte Wirkung hervorbrachten. — Nächster Tage erwarten wir eine neue italienische Operette: *l'Arrighetto*, worin der berühmte mayländer Buffo, de Grecis, auftreten wird. Coccia hat sie componirt.

Theater an der Wien. Am 28sten wurde zum erstenmal aufgeführt: *Der Rosenhügel am Blocksberg*, ein Zauberspiel mit Chören u. Tänzen in 3 Acten, nach Kotzebue's *Teufels Lustschloss* frey bearbeitet; die Musik von verschiedenen Meistern, die Ballets von Hrn. Horschelt. Es wäre eine wahrhaft herkulische Arbeit, den chaotischen Knäuel dieses dramatischen Galimathias zu entwirren. Der anonyme Autor hat mit Beseitigung der übrigen Sinne nur für das Auge gesorgt, und Kotzebue würde sein Kindlein in dieser Gestalt wol schwerlich wieder erkennen. Indess, als Spectakel- u. Zugstück, dürfte das poetische Monstrum dennoch seine Schuldigkeit thun, und somit wäre Ein Zweck wenigstens erreicht. In der Musik kommen recht gelungene Stellen vor, die jedoch von der Erbärm-

lichkeit des Ganzen verschlungen werden. Die Tänze zeichnen sich zum Ruhme des Erfinders durch Anmuth und naive Grazie aus. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 4ten: *Das Thal der Gnomen*, eine Feen- u. Geisteroper in 3 Aufzügen von Adolph Bäuerle, mit Musik von Hrn. Kapellm. Volkert. Sie gefällt durch Hrn. Schonner; der à la Donauweibchen in verschiedenen Charakteren und Verkleidungen erscheint. — Am 14ten, zum Vortheile des Hrn. Ignaz Schuster: *Die Prellereyen in der Narrengasse*, Posse mit Gesang, nach einer alten Farce bearbeitet von Carl Schikaneder; Musik von W. Müller. Missfiel; der beliebte Beneficiat hatte aber eine reiche Ausbeute. — Am 19ten: *Der Orangoutang*, Schausp. mit Chören und Tänzen, von Adolph Bäuerle, mit Musik von W. Müller. Hr. Brinke, der brave Harlekin dieser Bühne, gab seine beschwerliche Affenrolle zur allgemeinen Zufriedenheit. — Am 27sten: *Blitz und Donner*, zweyter Theil des *Narrenhauses*, ein musikal. Quodlibet in 3 Acten, von dem fruchtbarsten der wiener Dichterlinge, Hrn. A. Bäuerle, mit Musik von Volkert, und andern Tonsetzern; zum Vortheile des Hrn. Schonner, der sich eines vollen Hauses erfreute. —

Theater in der Josephstadt. Am 10ten: *Die Bekanntschaft in Karlsbad*, oder, *Hieronymus, das war dumm!* Lustspiel mit Gesang und Tanz von Friedrich Leo, mit Musik von Kauer. — Am 19ten: *Heinrich der Adelsburger*, oder, *die Schauergestalt*, romantisches Volksmärchen in 4 Acten, Musik von Rosing. — Am 28sten: *der Freyschütze*, eine Volkssage in 3 Acten, nach Apels Erzählung, von A. Gleich, Musik von Roser.

Concerte. Am 12ten gab Hr. Steph. Franz, Tonkünstler der k. k. Hofkapelle, im Saale zum römischen Kaiser eine musikalisch-declamatorische Mittagsunterhaltung. Eine Ouverture in A dur von seiner Composition machte den Anfang. Dann spielte er ein selbst gesetztes Violinconcert in E moll. Diesem folgte. *das Gelübde* von Tiedge, gesprochen von Dem. Adamberger. Darauf sang Dem. Klieber eine Arie von Weigl. Nun sprach Dem. Adamberger den Monolog der Jungfrau v. Orleans mit einer begleitenden Harfe, gesp. von Mad. Müllner-Gollenhofer; und zum Beschluss trug der Concertgeber neue Variationen vor. Er zeigte sich als kühnen, feurigen Spieler, der sich nur noch einer reinern Intonation zu befleissigen hat. Seine Compositionen sind Geburten einer exaltirten, ungezähmten Phantasie, die sich in Anhäufung von Schwierigkeiten, zahllosen Modulationen, und in tumultuarischem Getümmel wohlgefällt, und Beethoven als Vorbild erwählen lässt; doch bezeugen mehre Stellen des Tonsetzers Talent, Fleis und Studium. *Est Deus in nobis.* — Am 3ten gab Eleonore Förster, Tochter und Schülerin des geachteten Componisten, Emanuel Förster, im k. k. kleinen Redoutensaale Concert. Sie spielte, nach der Ouverture aus *Johann von Paris*, Hummels grosses Septett in D moll, worauf Hr. Küstner die Legende, *Hohenfurth*, von Caroline Pichler, declamirte. Nach dieser sangen Dem. Wranitzky und Hr. Vogl das Lieblings-Duett aus *Joseph u. seine Brüder*, und den Beschluss machte ein Pianoforte-Rondeau mit voller Orchesterbegleitung, gesp. von der Concertgeberin, und gesetzt von ihrem Vater. Sie erhielt verdienten und ermunternden Beyfall; nur bedauerte man allgemein, dass sie ein so gehalt- und tonloses Instrument zum Vortrage gewählt hatte, und durch keine zahlreichere Versammlung unterstützt wurde. — Am 15ten gab Hr. Fried. Wilh. Pixis, Professor am prager Musik-Conservatorium, in demselben Locale eine Akademie. 1. Ouverture von Joh. Pet. Pixis, dem Bruder des Concertgebers; E moll. 2. Violin-Concert, gesetzt und gesp. von Fr. W. Pixis, A moll. 3. Arie von Rossini, gesungen v. Dem. Bondra. 4. Rondeau für das Pianoforte, mit Orchesterbegleitung, componirt und vorgetragen von Joh. P. Pixis. 5. Polonoise für die Violine von Fr. W. Pixis. — Beyde Brüder, die wir schon als talentvolle Knaben vor Jahren bewunderten, stellten sich uns nun als ausgebildete Meister dar. Vorzüglich ist der Violinspieler ganz Herr seines Instruments, und wird im Allegro — in Doppelgriffen — von Wenigen übertroffen werden. Seine musterhafte Bogenführung, seine Deutlichkeit in perlirten Läufen, und die mit bewundernswerther Vollkommenheit ausgeführten *coups d' hazard* erwarben ihm ungetheilten Lob. Im Adagio hatte Ref. einen einfacheren, weniger verzierten Vortrag, einen stärkern Ton — mit einem Worte, mehr Gesang gewünscht. — Joh. Pixis (auch ein wackerer Violoncellist) beherrscht das Pianoforte mit Kraft und Umsicht. Um aber hier in Wien, wo die Zahl der Virtuosen auf diesem Instrumente — besonders unter dem schönen Geschlechte — Legion heisst; um hier mit Auszeichnung zu glänzen,

muss man viel, sehr viel leisten. — Die Compositionen beyder Künstler gaben ihnen hinlängliche Gelegenheit, ihre Talente zu entfalten, huldigen aber auch dem etwas bizzaren Zeitgeschmacke. — Am 22sten und 25sten gab die hiesige Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen Haydns *Schöpfung*, aber leider auf eine, den grossen Meister keineswegs ehrende Weise. — Am 26sten wurde zum Besten des Bürgerspitals im k. k. grossen Redoutensaale die jährliche, stets zahlreich besuchte musikal. Akademie gegeben. Die erste Abtheilung eröffnete Beethovens neueste, vor kurzem im Stiche erschienene Symphonie in A dur — recht gut vorgetragen. Dann folgte eine Polonoise in E dur, comp., und meisterhaft gespielt von Hrn. Mayseder. Für die zweyte Abtheilung hatte der Burger-Comité zu Ehren der neuen Kaiserin eine allegorische Cantate, *Oestreichs Jubeltag*, verfertigen, und von Hrn. Kapellm. von Seyfried in Musik setzen lassen. Da die Zeit, um dergleichen Gelegenheit-Producte an's Tageslicht zu fördern, gewöhnlich äusserst karg zugemessen ist, so gereicht es dem Componisten zu desto mehr Ehre, dass er nichts desto weniger auf diese Arbeit unverkennbaren Fleis in solchem Maasse verwendet hat, dass man dies Werk unbedingt zu den vorzüglichern zählen darf, welche in der letztern Zeit aus seiner Feder geflossen sind. Ref., der der Aufführung und zwey grossen Orchesterproben beywohnte, (aufrichtig gestanden, um Beethovens Zaubertöne noch öfter zu hören, und mehr verstehen zu lernen) — will jene Sätze benennen, welche ihm einer besondern Aufmerksamkeit und Auszeichnung würdig schienen. Dazu gehören: No. 1, der erste Chor. Dieser beginnt mit einer kurzen, leisen, andächtig feyerlichen Einleitung in C dur, von den Bogen- und wenigen Blasinstrumenten vorgetragen, im gebundenen Style, mit einfachen kanonischen Nachahmungen verschönert. Nach einer Generalpause ertönt der Priestergesang im Choral, C moll, ganz ohne Begleitung: *Ueber rauhe Dornenpfade, fährt der Weg zur ewgen Gnade* — den zuerst die Basse unisono anstimmen, die Tenore in der Oberquinte beantworten, welches Thema sodann in der Umkehrung als Unter- und Oberstimme erscheint, u. bey den Worten: *Prüfung ist der Menschheit Loos, Recht und Glaube machen gross*, sich in einen edlen, rein vierstimmigen Vocal-Satz auflöst. Indem sich die Harmonie nach Es dur wendet; nehmen in dieser Tonart die Saiteninstrumente, von Flöten und Klarinetten sparsam unterstützt, die erste Figur der Einleitung auf, und ein Greis (Hr. Weinmuller) schildert in einer Bassecavatine die traurige Vergangenheit, im Gegensatz einer seegensreichen Zukunft. Gegen das Ende dieser Ariette, bey den Worten: *Recht und Glaube ward erhoben, strahlet nun im Feyerkleid* — kehrt der Satz nach C dur zurück, u. nun, im schnellern Zeitmaasse, flüstert der volle Chor, dem sich jetzt auch die Soprani und Alti beygesellen, anfangs halblaut, dann immer stärker und breiter werdend: *Und ein Engel ward gesendet, der des Seegens Füllhorn spendet; dass sie fromm der Armuth diene, ward erwecket Caroline!* Bis hieher hat der Componist den Gebrauch aller Blechinstrumente, der Pauken, der doppelten Harmonie, der verstärkten Contrabasse verspart: aber in diesem Augenblicke bricht das ganze Orchester in vereinter Kraft und Stärke los, und stürmt und wogt freudig zu dem Volksjubel: *Und sie ward zum Thron erkohren, weil sie für den Thron geboren; heller glänzet Oestreichs Stern: Halleluja, jauchzt dem Herrn!* mit welchen Schlussversen ein imposirendes Fugenthema eintritt, welches kunstreich gehalten, aber auch klar und verständlich nach allen Regeln durchgeführt wird. No. 3. Arie mit Chor von Kriegern, D moll: *Gleich stürzenden Wetterbächen thut der Völker Grimm sich kund!* Ein tüchtiges Effect-tück, im Geist der Dichtung entworfen und ausgemalt. Sehr glücklich ist darin eine Marschmelodie angebracht, wobey Trommeln, Piccolflöten und Hörner zweckmässig benutzt sind: *Unter Oestreichs Fahnen streitet der Völker Brüderbund.* Ergreifend ist der Eintritt der Dur-Tonart bey den Worten: *Der Feind ist vernichtet!* und die darauffolgende, leise und langsamer, in tiefen Tönen vorgetragene Stelle: *Gott hat gerichtet!* und der mächtige, jubilirende Schluss: *und Helden, Helden vollzogen den Spruch.* — No. 5. Chor: *Hymen, holder Götterknabe, freundlich sey gegrüsst.* G dur $\frac{4}{4}$. Ein inniger, zarter Gesang, ohne gesuchte Ausweichungen, im Style Jos. Haydns geschrieben und interessant instrumentirt, worin besonders die Führung der Mittelstimmen musterhaft ist. No. 6. die Arie des Greises: *Weine nicht, betrübte Waise;* E dur. In Hinsicht der Declamation, des Ausdrucks und der Behandlungsart wol das trefflichste Stück der ganzen Cantate. No. 7. das grosse, majestätische Recitativ und die

Arie der Scheria, mit concertirender Hoboe. B dur. No. 8. das gemüthliche Trio: *Heil den Völkern, wenn auf Thronen Weisheit, Kraft und Tugend wohnen*: Es dur, blos von Blasern accompagnirt; endlich No. 9. der Final-Chor. C dur. mit den begeisternden Schlussversen: *„Hoch lebe Franz! hoch Caroline! schütze sie, mächtiger Herrscher der Welt!“* wahrhaft gross gedacht u. ausgearbeitet, in welchem sich alle Blaser in gewichtigen ganzen, die Singstimmen in kräftigen halben, und alle Saiteninstrumente unisono in laufenden, markirten Achtel-Noten bewegen, wodurch das Ganze in der That einen Ehrfurcht erweckenden Charakter erhält, und edel und würdevoll beschliesst. — Die Ausführung war bis in das kleinste Detail gelungen; die Besetzung den Erfordernissen ganz entsprechend. Mad. Honig, Hr. Forti, und Hr. Weinmüller trugen die Hauptpartien, Mad. Schröder, als Muse der Geschichte, die zu declamirenden Stanzen, meisterhaft vor; die Violinen waren 24mal, die Violen, Violoncelle und Basse 8mal, die ganze Harmonie, sammt Trompeten, Pauken und Posaunen, 2mal verdoppelt, und 120 Vocalisten bildeten den Chor, und executirten vollkommen rein und deutlich, nach der Vorschrift energisch und feurig, lieblich und anmuthig.—

Leipzig. In unserm wöchentlichen Concert, am 2ten, liess sich d[er] achtungswürdige Künstler, Hr. Alex. Uber, mit dem Conc. B. Romberg's in D dur, und mit einer Phantasie von seiner eigenen Composition, auf dem Violoncell hören. Er fand allgemeinen Beyfall; und das mit Recht. Sein Ton auf dem schwierigen Instrumente ist kräftig, durchgängig in gutem Verhältnis der Tiefe, Mitte und Höhe gegen einander, (was bekanntlich eben auf diesem Instrumente so schwer, als selten ist;) seine Intonation nur selten nicht ganz rein; sein Vortrag, bey ausgezeichneter Fertigkeit, präcis, deutlich, sicher, und, wohin das gehört, schön getragen und singend; sein Ausdruck, in feurigen, wie in sanften Stellen, zeugt von Geist und Geschmack. Am vollkommensten legte er diese Vorzüge dar im zweyten und dritten Solo des ersten Allegro, und im Andante jenes Concerts, so wie in mehren Stellen der überaus schwierigen Phantasie, deren Composition zwar hin und wieder etwas gesucht und künstelnd befunden ward, doch aber auch Geist, Kenntnisse und Kunsterfahrung nicht verkennen liess.

In demselben Concerte trug, wegen Unpäslichkeit der Mad. Neumann-Sessi, der vortheilhaft bekannte Sänger und Schauspieler, Hr. Ehlers, eine Scene und Arie, zwar nicht ganz rein, doch mit der Gewandtheit und Geläufigkeit vor, die von ihm bekannt ist. Er hat hier seit einiger Zeit eine Reihe Gastrollen auf dem Theater gegeben, und, mehr oder weniger, in allen, in einigen aber recht sehr gefallen. — Der treffliche Waldhornist, Hr. Schunke, gab, nachdem er, wie wir früher bemerkt, im Hrn. Wilds zweytem Abend ausgezeichneten Beyfall gefunden, noch ein besonderes Concert; zeigte dieselben, von uns damals gerühmten Vorzüge, und fand denselben Beyfall.

Ueber Herrn Wilds Kunstleistungen in Leipzig.

Wenn bey der grossen Menge von Virtuosen und darstellenden Künstlern, mit welchen unsre kunstliebende Stadt seit mehren Monaten gleichsam überschwemmt wurde, die Referenten der meisten öffentlichen Blattern genug gethan zu haben glaubten, und auch in der Regel genug gethan hatten, wenn sie ihre Namen, und die von ihnen dargestellten Stücke meldeten: so verdienen es doch gewiss die Ausgezeichnetsten und höher Ausgebildeten unter diesen Künstlern, dass von ihre Leistungen durch einen ausführlichern Bericht, so wie durch eine umfassendere Kritik zu würdigen suche, zumal da, eben des höhern Grades ihrer Bildung wegen, von ihnen zu hoffen steht, dass sie solche, in ihre Darstellungen tiefer eindringender Worte, selbst wenn sie nicht allemal zu unbedingtes Lob enthielten, nicht für Krittelreyen, oder Aeusserungen eines anmosen Tadels, sondern für wohlbedachte und gutgemeynte Winke kunstliebender Freunde halten werden. Auf der andern Seite ist auch glücklicher Weise für den Standpunct der Beurtheilung einer solchen Recension die, leider hier und da bemerkte Einseitigkeit doch nicht allgemein, welche einer jeden, in Leipzig anders, als in einer auswärtigen Stadt ausgesprochenen Kunst-Ansicht ein misswollendes, wol gar aus dem Geiste des Widerspruchs entspringendes Interesse unterlegt, an welches doch gewiss, zumal bey Gegenständen der Kunst, niemals zu denken war, ist und seyn wird. Schreiber dieses wünscht und hofft deshalb in den folgenden Worten weder von dem achtbaren Künstler selbst, welchem sie gelten, noch von dem die Kunst schätzenden Publicum, welchem er so darlegt, falsch beurtheilt zu

werden, da es lediglich Liebe zur Musik und Schauspielkunst war, welche ihn hierbey die Feder führte.

Dass Hr. Wild zu den ausgezeichnetern, auf einer hohen Stufe der Kunst-Cultur stehenden Künstlern gehöre, welche unsre Stadt seit einiger Zeit besucht haben, liess uns schon der ihm vorauseilende Ruf ahnen: auch deuteten es uns einige kleine Canzonetten an, welche derselbe an vergangner Michaelis-Messe bey seiner Durchreise nach Berlin in einem unsrer Abonnement-Concerte zur Guitarre vortrug, uns zu dem schönern, späterhin zu gebenden Genuss einladend und gleichsam darauf vorbereitend. Schon damals bewunderten Kenner und Layen seine reine, volltönende, biegsame Stimme, das Gemüthvolle, tief zum Herzen Dringende seines Vortrags, und das Freye, Gefällige und Einnehmende seines ganzen Anstandes; jedoch liess diese schnell vorübereilende Erscheinung durchaus kein umfassendes Urtheil zu, da wir ihn ja jenen wenigen Augenblicken durch den Vortrag zweyer, kleiner Musikstücke von ziemlich gleichem Charakter, nur als lieblichen Troubadour kennen lernten, ohne seinen Künstler-Werth in andern Arten des Gesanges beurtheilen zu können. Als er aber bey seiner Zurückkunft von Berlin uns mit zwey Concerten, am 19ten und am 26sten Dec. erfreute, hatten wir hinlängliche Gelegenheit, das Mannigfaltige seines Talents und seiner Kunst in verschiedenen Gattungen des Gesanges kennen zu lernen. So sehr wir uns nun auch zu einer ausführlichen Kritik seiner Gesangfertigkeit und Methode, welche er in jenen angenehmen Stunden darlegte, durch das Interesse der Sache selbst hingezogen fühlen: so überflüssig scheint uns doch jetzt dieses Unternehmen, da wir schon in eben diesen Blättern über Hrn. W.s Concerte, theils von andern Orten her, theils von Leipzig selbst, das Nöthige aufgezeichnet finden. Nur dies sey uns erlaubt, als Resultat unsrer Reflexionen über Hrn. W.s Gesang im Concert u. in Privat-Cirkeln hinzuzusetzen, dass er uns durchaus im Vortrag von Canzonetten, Romanzen und zarten Liedern, zu welchem sein schönes, durch das geschickte, unmerkliche Verschmelzen der Brust- mit der Falsett noch mehr gehobenes Organ geschaffen zu seyn scheint, ungleich höher steht, als im eigentlichen Bravour-Singen, zu welchem ihm, bey aller Kraft seiner sonoren Stimme, zumal in den tiefsten Tönen, besonders was geläufelle Coloraturen betrifft, die nöthige Gelenkigkeit u. Rundung in den einzelnen Passagen fehlt, wie dieses nicht blos die beyden von ihm gesungenen, italienischen Scenen bewiesen, sondern auch namentlich das Duett, das er in seinem ersten Concert mit Mad. Neumann-Sessi vortrug, worin diese treffliche Künstlerin abermals ihre hohe Kunstfertigkeit in einem ganz vorzüglichen Grade bewährte.

Sehr erfreulich war es nun jedem Freunde der Kunst, als wir am 5ten, 4ten und 5ten Jan. auch Gelegenheit bekamen, Hrn. W. als theatralischen Künstler zu sehen, zu hören und zu beurtheilen, in welchen Tagen er sich uns zweymal als Johann von Paris und einmal als Don Juan bey fast übervollem Hause zeigte. Musste doch unsre Wissbegierde, und zum Theil auch Neugierde, schon theils durch die verschiedenartigsten, mündlichen und schriftlichen Urtheile von andern Orten her über seinen Werth als darstellender Künstler, die uns zu Augen und Ohren gekommen waren, theils durch den Umstand rege gemacht worden seyn, welchen hier, wie überall, die Erfahrung längerer Zeit als unerfreuliche Wahrheit bestätigt hat, dass nämlich die besten Sänger, besonders Tenoristen, gewöhnlich eben keine vorzüglichen Schauspieler zu seyn pflegen. Bey Hrn. W. nun eine seltne, glänzende Ausnahme von dieser Regel zu finden, war uns desto angenehmer, je weniger er hier von dem andern mitspielenden Personale der secondirenden Gesellschaft, besonders bey seinem ersten Debut, unterstützt wurde, sondern diese sogar, wie Ref. selbst deutlich gehört hat, zuweilen selbst mit Redensarten unterstützen musste, wodurch ihm also sein Spiel auf jede Art erschwert, und durch den gänzlichen Mangel an Ineinander-Greifen der einzelnen Scenen von Seiten der Andern seiner lebendigen Darstellung nothwendigerweise bedeutend geschadet werden musste. In beyden von ihm gegebenen Rollen zeigte sein Spiel nicht blos Theater-Routine und Kenntniss der theatralischen Momente, sondern auch wirklich Studium und Auffassen der einzelnen, so verschiedenartigen Charaktere, und treffende Nuancirung der mannigfaltigen Situationen in denselben. Besonders lebhaft und frey war seine Action während des Gesanges, welches wol um desto mehr erwähnt werden muss, je mehr gerade die meisten theatralischen Sänger während des Vortrags der Gesangstücke mit Musik, und besonders der Arien, Verlegenheit zu seyn pflegen. In den Dialogen der einzelnen Scenen seines Spiels einzugehen, würde weder der Zweck dieser

Zeitschrift seyn, und wir beschränken uns daher nur noch auf eine Auseinandersetzung der musikal. Leistungen des Hrn. W. bey seinen genannten Gastrollen.

Auch in dieser Hinsicht ist der Johann von Paris eine Rolle, welche, als hohe Tenor-Partie, ganz für Hrn. W.s Stimme passt, und er hat namentlich im zweyten Act — [den sein Auftreten, so wie das Finale des ersten Acts, möchte Ref. bey der ersten Vorstellung, auch von Hrn. W.s Seite, nicht für ganz gelungen erklären] — die Arie: Alles für Gott, Schönheit und Ruhm — den Troubadour, und das leidenschaftliche Duett mit der Prinzessin, hinreissend schön gesungen. Vorzüglich müssen wir Hrn. W. loben, dass er die so schöne und zarte Romanze des Troubadour, welche er nach dem Wunsche des Publicums wiederholte, nicht durch übertriebene, die ganze anmuthige Melodie untergrabende Schnörkeleyen verunstaltete, wie wir dieses noch vor einigen Monaten in demselben Stück leider hören mussten, welches wol allenfalls den grossen Haufen bestechen, allein vor dem Richterstuhl des guten Geschmacks gewiss nie Stich halten kann.

Befriedigte uns aber Hr. W. als Johann von Paris im Spiel, wie im Gesang, so können wir, bey aller Achtung für sein Talent, doch nicht umhin, den geehrten Künstler einer Versündigung gegen den unsterblichen Mozart anzuklagen, indem er es unternahm, den, für seine Stimme durchaus nicht passenden Don Juan zu singen. Mozarts Don Juan ist, wie jeder Musikkenner und Freund weiss, offenbar für eine Bass-Stimme geschrieben, und als Hr. W., der Natur nach ein hoher Tenor, ob er gleich auch tiefe Töne allenfalls erreicht, diese Rolle übernahm, so entstand aus diesem Misgriff ein doppelter, jedes Kenner-Ohr nothwendig beleidigender Uebelstand; erstens, dass Hrn. W.s Stimme in den so heftigen Finalen, wo Don Juan öfters tiefere Stellen zu singen hat, auf deren festes Halten und Durchdringen in der ganzen Harmonie gerechnet ist, gar nicht durchdrang, und zweytens, dass er sich in andern Stellen, wo er dies selbst gefühlt haben mochte, die ganze mozartsche Melodie abgrandet und höher liegende Gänge dafür gewählt hatte, wodurch zuweilen nicht nur eine totale Verletzung der Original-Harmonie, sondern wol gar einige Disharmonie entstehen musste. Die heftigsten Stellen der beyden Finalen, besonders des zweyten, wo er dem Geiste die Hand reicht, und diesem ein mehrmals wiederholtes: „Nein!“ entgegenstellt, auf welches der Componist gerade durchschneidende, doch bey guter Execution herrlich tönende Accorde gelegt hat, sang Hr. W. gar nicht, sondern schrie sie nur mit Heftigkeit in unartikulirten Tönen heraus, wodurch vielleicht der theatralische Effect gewinnen mochte, allein die musikal. Darstellung durchaus verlor. Dagegen trug Hr. W. das so verführerische Duett mit der Zerlina, so wie das Ständchen unter Elvirens Fenster, als gerade hoher geschrieben und sich so für seine Stimme mehr eignende Stücke, ungemein zart und lieblich vor.

Diesen gutgemeynten Tadel sprechen wir besonders deshalb so offenherzig aus, weil es uns leid that, auch Hrn. W., den uns so werthen Künstler, von dem verderblichen, seit Iffands Epoche immer mehr über Hand nehmenden Haschen nach Totalität ergriffen zu sehen. Wie fast jeder Schauspieler bey Engagements-Gesuchen jetzt gar nicht mehr nöthig zu haben glaubt, den Spiel-Raum seiner theatralischen Leistungen angeben zu müssen, sondern sich auf gut Glück alle Rollen, selbst die heterogensten, unbedingt zutraut, hinblickend auf den grossen Meister Iffland, welchem die seltne Götter-Gabe der Vielseitigkeit ward: so scheint es auch jetzt, leider, in der Oper und im Gesange überhaupt werden zu wollen; man transponirt nicht nur ganz nach Willkür, sondern Sopranstimmen übernehmen auch ungescheut Tenor-Partien, Tenoristen Bass-Partien u. s. f., bunt durcheinander, ohne auf das Ganze, auf Harmonie und Melodie der Musik, ja oft auch ohne auf Charaktere, wie sie der Dichter vorzeichnet, Rücksicht zu nehmen. Achtung werde jedem, in seiner Sphäre ausgezeichneten Künstler, und diese bezeigen wir auch vollkommen Hrn. W. in allen, für sein schönes Organ passenden, mehr hohen, als tiefen Tenor-Partien, und hätten daher sehr gewünscht, ihn als Murney in Winters *Opferfest*, als Edoardo in Paer *Wegelagerern*, als Sargines, als Joseph, als Tamino oder als Ottavio im *Don Juan* zu hören, zumal da uns diese letztere, so vortreffliche Partie bey der erwähnten Aufführung ganz verloren ging; allein freymüthig werde auch jedes fehlerhafte Ueberschreiten dieser Sphäre getadelt, und hiermit Hr. W. freundschaftlich aufmerksam gemacht, ja nicht wieder tiefe Gesang-Partien zu übernehmen, wodurch er gewiss allemal dem Effect der ganzen Musik, u. wol auch seiner eigenen, so weichen Stimme schadet.

Honny soit, qui mal y pense.

Recension.

An die ferne Geliebte, ein Liederkreis von M. Jeitteles, mit Begleit. des Pianoforte in Mus. ges. — — von Ludwig van Beethoven. 98stes Werk. Wien, b. Steiner. (Pr. 1 Rthlr.)

Mit Freude, und mit Dank gegen den Meister, der sie ihm gewährte, zeigt der Rec. diese, unter sich, in Dichtung und Musik, eng verbundenen Lieder an; gewiss, alle Leser, haben sie sich mit ihnen bekannt gemacht, werden mit ihm einstimmen, wenn er sie meist zu den schönsten zählt, die wir seit mehren Jahren erhalten haben; ja, ihm schwerlich widersprechen, wenn er behauptet: besonders in Hinsicht auf Phantasie und Gefühl gehören sie unter die schönsten, die wir überhaupt besitzen. Er kann sich nicht enthalten, Rechenschaft von dem Wesentlichsten zu geben, was er hier gefunden hat; sollte dies auch, bey Ba Namen, und nach jener allgemeinen Erklärung, nicht nöthig seyn.

Der Dichter, mag er nun, wie angegeben, heissen, oder nicht — hat nicht nur überhaupt wahrhaft liebliche Lieder, sondern auch für die Musik äusserst günstige geliefert. Sie deuten bestimmte, glücklich wechselnde Situationen an, sind mit Innigkeit aus der Seele gesungen, und thun beydes in, ebenfalls glücklich wechselnden, stets gefälligen Formen, auch in einer blühenden, ausgebildeten, und (bis auf einige Harten in den Reimen, Hiatus u. dgl.) wohltönenden, auch echtmusikalischen Sprache. Das erste Lied, das zugleich zur Einleitung dient, und eines der gelungensten ist, möge dies beweisen:

Auf dem Hügel sitz' ich, spähend
In das blaue Nebelland;
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebt', fand.
Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Thal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.
Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt;
Und die Seufzer — sie verwehen
In dem Raume, der uns theilt!
Will denn nichts mehr zu dir dringen?
Nichts der Liebe Bote seyn?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!
Denn vor Liederklang entweichet
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz gemeint!

Höchst einfach, wie der Dichter, beginnet der Componist mit einer zarten Melodie, die Anfangs fast nur durch die nöthigsten Accorde begleitet wird. Jene Melodie bleibt, wie das hier seyn musste, durch alle Strophen dieselbe, (was auch bey den andern Liedern meistens der Fall ist;) bey der dritten aber wird die Begleitung, wie das Gemüth des Sängers, etwas unruhiger, und einige schmerzliche Laute drängen sich dazwischen. In der vierten kehrt wieder etwas Beruhigendes zurück, doch die Harmonie ist tiefer eingreifend, als vorher, und löset sich nur mild auf. Zur letzten wird die Begleitung kräftiger, getroster, muthiger, eben wie das Gedicht. Nun erfolgt ein kurzes, rasches Zwischenspiel, und tönet also aus, zugleich einen eben so zweckmässigen, als ungemein anmuthig ansprechenden Uebergang zum zweyten, etwas heiterern Liede bildend: (das erste gehet aus Es dur und weicht — wesentlich — nur in die Dominante aus:)

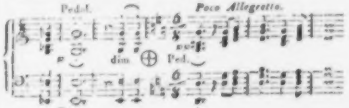

Sehr artig ist der Gedanke, und, wenn der Sänger das Seinige thut, von besonderm Effect, in der zweyten Strophe, wo der Dichter eine tiefe, sinnige Ruhe schildert, der Singstimme immerfort nur Einen Ton, die Dominante, zu geben, und die Begleitung allein die Melodie und Harmonie der andern Strophen fortführen zu lassen. — Dies zweyte Lied gehet unmittelbar in das dritte über, (G dur in As dur,) das im Affect gesteigert, und daher auch, zu der einfachen, lieblichen Melodie der Singstimme, wo der Text dies anliess, eine Begleitung mit feststehender, durchgeführter Figur hat. Dies Lied hat viel Besonderes, und will vom Sänger und Begleiter wohl verstanden, und nicht nur, wie alle, mit Seele, sondern auch mit grösster Delicatesse vorgetragen seyn — was für den letztern nicht ganz leicht ist. Dann aber macht es auch eine eigenthümliche Wirkung, und mehre Stellen, wo sich der Compon. dem Dichter aufs engste anschliesst, dringen tief ins Herz. (Zu verbessern ist der leicht irreführende Stichfehler, S. 11, Syst. 3, „stehen," statt „sehen.") — Das vierte Lied, das der Dichter, im Inhalt und in der Form, dem dritten vielleicht zu ähnlich gebildet hat, knüpfte, mit Recht, der Compon. ebenfalls ganz eng an jenes und schrieb es auch in derselben Tonart, doch mit Veränderung der Taktart und ganz anderer Begleitung

der hier leichter gehaltenen Melodie der Singstimme. Dies Stück scheint Rec. am wenigsten auszuzeichnen. — Der Uebergang von diesem zum fünften Liede (von As dur in C dur) kündigt sogleich eine Umwandlung der Scene an, und zwar, gewissermassen malend, ins Heitere. Der Gesang wird hier pastoralmässig, und die ländlich einfache, heitere Begleitung bleibt sich gleich, auch wo dies „sich gleich bleiben" etwas wunderlich klingt. Es ist nämlich Frühling geworden, von dem man ja weis:

„Was lieber, das weis' es, es singet"

Die Schlusswendung des Liedenden, dass er dies nur noch hoffen, nicht erfüllt sehen kann:

Es kehret der Vogel, es blühet die Au;
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau:
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen?
Wenn alles, was Leben, der Frühling verjüngt,
Nur unserer Liebe kein Frühling ersprießt,
Und Herzen sich all' die Gewinnen!

hatte wol vom Componisten etwas mehr beachtet, und die Musik, wollte er auch die Melodie beybehalten, durch die Begleitung mehr von den übrigen Strophen gesondert werden sollen. Das ritardando thut's nicht allein, wol giebt nur Gelegenheit dem Sänger zum gehörigen Ausdruck: ist mithin, genau genommen, nur Behelf, man verlangt aber nicht Gelegenheit zur Sache, sondern die Sache selbst, und ein Meister, wie B., bedarf weder Behelfe, — Desto herrlicher ist, nach kurzer Wendung durch C moll, die Rückkehr zur Tonart, welche zur Gefühlstimmung und Liebkichkeit der ersten Lieder in dem letzten, wahrhaft vortrefflichen, das gegen das Ende, eben wie beym Dichter, jenes erste Lied selbst wieder anklingen lässt, nur zusammengedrängter, dann mit einem freyern, herzinnigen Schlusse endigt, und so zugleich das Ganze, als einen wahrhaften Lieder-Kreis, vollkommen befriedigend und nach Wunsch, abschliesst. Wir setzen, als Gegenstück zum eingerückten Eingangsliede, auch dies schöne, einfache Schlusslied her:

Nimm sie hin denn, meine Lieder,
Die ich Dir, Geliebte, weihte,
Singe sie dann Deinen Kindern
Zu der Laute meinem Klange.

Wenn den Blumenstrauß dann ziehet
Nach dem stillen Hügel Sie,
Und ein leiser Seufzer entfleucht
Deiner jungen Brust gleich.

Und Du singst, was ich gesungen,
Was nur aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' ertönet,
Nur der Sehnsucht sich bewusst:

Hier tritt jene Musik des ersten Liedes ein:

Denn vor diesen Liedern weichet,
Was geschieden uns so weit;
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz gemeint.

Und die beyden letzten Zeilen, gewissermassen als sententiöser Refrain, bilden den, oben erwähnten, so passenden Schluss in mannigfachen, stets in Ausdruck gesteigerten Wiederholungen.

Schon diese einfache Darlegung des Ganzen [illegible] dieses lieblichen Seelengemäldes wird erhellt haben, [illegible] Anspruch [illegible] dass der Meister [illegible] er vermöge, wenn er wolle, [illegible] Einen, der den Gesang [illegible] und Sinnigkeit [illegible] gegen [illegible] kann, [illegible] Stellen [illegible] Octave.

Das Aeussere des Werkchens ist schlecht, und im Stich [illegible] die Interpunction des Textes nicht genau angegeben.

Die musikalische Rezlge. No. 1..

enthält zwey Sätze — die Kenntniss — aus der vierten Messe, auf he. Mendelss. Friedr. Schneider in Leipzig. Man für Singstimmen, [illegible] vierhändig, im Originale [illegible] [illegible] und zunächst zur Uebung. Fortschritte und Versuche des von [illegible] scheinen hier [illegible] Werkchen sind [illegible] zur Uebung. Fortschritte und Versuche des von [illegible] scheinen hier [illegible] Ausarbeitung, [illegible] [illegible] [illegible]

Sanctus.

Friedr. Schneider.

Adagio. *Tutti.*

Soprani

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus, sanctus Dominus

Alto.

Solo. *Tutti.* *Solo.* *Tutti.*

Tenori.

Sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus, sanctus Dominus Deus,

Basti.

Deus, Dominus Deus Sa - baoth, Dominus Deus Sabaoth, sanctus Dominus De - us Sa - ba - oth,

Dominus

Dominus Deus Sa - baoth, Dominus Deus Sa - baoth, Sanctus Do - minus De - us Sa - ba - oth.

Allegro con spirito.

san - ctus, san - tus, Pleni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a ter - ra.

De - us, Deus Sa - ba - oth,

Pleni sunt coe - li et ter - ra glo - ria, glo - ria ter - ra!

san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, o -

O - sanna in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel -

O - sanna in ex - cel - sis, o - san -

O - sanna in ex - cel -

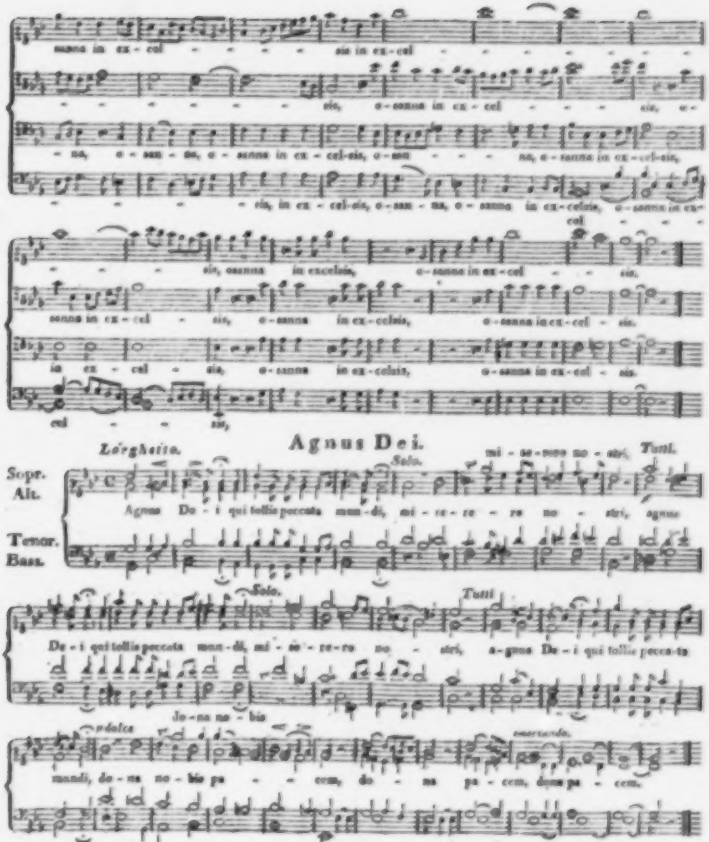
sanna in ex - cel - - - - sis in ex - cel - - - - - - - -
- - - - - - - sis, o - sanna in ex - cel - - - sis, o -
- na, o - san - na, o - sanna in ex - cel-sis, o - san - - - na, o - sanna in ex - cel-sis,
- - - - - - sis, in ex - cel - sis, o - san - na, o - sanna in ex - celsis, o - sanna in ex -
cel - - -
- - - - sis, osanna in excelsis, o - sanna in ex - cel - - - sis.
sanna in ex - cel - - sis, o - sanna in ex - celsis, o - sanna in ex - cel - sis.
is ex - cel - sis, o - sanna in ex - celsis, o - sanna in ex - cel - sis.
cel - - sis,
Agnus Dei.
Lorghetto.
Solo.
mi - se - re - re no - bis, Tutti.
Sopr. Alt.
Agnus De - i qui tollis peccata mun - di, mi - se - re - re no - bis, agnus
Tenor. Bass.
Solo.
Tutti
De - i qui tollis peccata mun - di, mi - se - re - re no - bis, a - gnus De - i qui tollis pecca - ta
Do - na no - bis
dolce
smorzando.
mundi, do - na no - bis pa - - cem, do - na pa - cem, dona pa - cem.
dona, do - na pacem, pa - cem.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Januar. **№. 5.** 1817.

Musikalische Uebersicht aus Paris, seit dem 1sten October 1816,

von

G. L. P. Sievers.

Unter den hiesigen drey Operntheatern, der grossen Oper, der komischen Oper (dem Theater Feydeau) und der italien. Oper, ist sowol dem blossen Musikliebhaber, als auch dem Musikkenner, letzteres das wichtigste, oder vielmehr das einzige wichtige Theater in Paris. *Die grosse Oper*, in ihrem Ursprunge ein rein nationelles, durchaus nicht künstlerisches Erzeugnis, liefert in allen ihren Werken nur nationelle Producte, die ausser Frankreich theils gar nicht bekannt geworden, theils daselbst nur ein vorübergehendes, bedingtes Interesse erregt haben. In Betreff aller ältern französ. Componisten, bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus, dürfte diese Behauptung niemandem gewagt scheinen: verschiedener Meynung werden aber vielleicht einige meiner Leser mit mir seyn, wenn ich auch Gluck zu den französ. Nationalcomponisten rechne; Gluck, dessen Werke, nach meinem Dafürhalten, mehr declamatorisch-rhetorische Recitative, als wahrhaft romantisch-musikalische Gemälde sind; wenn ich behaupte, dass in ihnen der mechanische Ausdruck des Buchstabens stets den eigentlichen lebendigen Totalgeist der Leidenschaftlichkeit zu unterdrücken strebt. Dieser Componist hat daher auch ausser Frankreich nie ein wahrhaft unbedingtes Interesse erregt. Aber nicht allein Gluck, sondern auch Piccini und Sacchini sind, obgleich weniger wie Gluck, und nur höchst theilweise, durch den Einfluss des französ. Geschmacks modificirt worden: sie haben sichtbar in den in Paris componirten Werken der rhetorischen Declamation auf Kosten des poetisch-romantischen Ausdrucks zu sehr gefröhnt. Dass die nachfolgenden, eigentlichen französ. Tonsetzer sich von diesem einmal gebahnten Wege weder entfernen konnten, noch durften, erregt weniger Verwunderung, als warum spätere ausländische Componisten, wie Spontini und Cherubini, diesen Weg ebenfalls betreten und ihre poetisch-romantische Bildung in die declamatorisch-rhetorische Setzart der französischen Schule haben umschaffen können. So wie überhaupt in diesem Augenblicke der Zustand der grossen Oper beschaffen ist, nimmt niemand weder an der musikal. Aufführung, noch an dem Gesange daselbst den geringsten Antheil mehr: letzterer, der überall nur in einem plastisch-formellen Geschrey ohne innern Seelenausdruck besteht, muss, seit die Pariser von den italien. Sangern zu Paris, und die französ. Militaire in Deutschland gelernt haben, was singen heisst, um so mehr zu gänzlicher Unbeachtetheit und Unbedeutendheit herabsinken, als sich das allgemeine Interesse der Pariser und Franzosen sowol, wie das der Fremden, auf die Ballete der grossen Oper richtet, welche in der That in diesem Augenblicke eine höhere Stufe von Vollkommenheit als je erstiegen haben. Ich will das einzige Ballet, *Flore und Zephyr*, anführen, welches alles in sich vereint, was nur irgend den Sinnen der Zuschauer zu schmeicheln vermag.

Das Theater Feydeau hat von jeher, sowol bey den Franzosen, als bey den Ausländern, ein grösseres Interesse, als die grosse Oper, erregt. Der auf demselben herrschende französ. Styl ist, seit Grétry, auf jede Weise weniger declamatorisch-rhetorisch geworden, und hat dagegen einen mehr menschlichen Ausdruck, beschränkt sich dieser freylich gleich nur auf den Witz, angenommen. Es ist aber klar, dass den Menschen der Witz noch immer mehr angeht, als blos plastisch-rhetorische Formen, in welchen sich gleichsam nur das

Körperliche spiegelt, und woraus das Gemüth ganz und gar verschwindet. Aus diesem Grunde haben auch die Compositionen dieses Theaters im Auslande stets einen mindern oder grössern Beyfall erhalten, obgleich dieser, wie sich von selbst versteht, nur immer von bedingter Dauer gewesen ist. Aber, wenn gleich das menschliche Gemüth unerschöpflich ist; so muss doch der menschliche Witz, eben weil er zu bestimmt zum Verstande spricht, die ihm gesteckte Grenze um so schleuniger erreichen, je überspringen, als er übertriebene Kraftanstrengungen, dasselbe zu erreichen, gemacht hat. Dieser Zeitpunct ist jetzt mit dem Theater Feydeau eingetreten: die auf demselben herrschenden witzig-kalten und verstandig-langweilenden Producte können selbst dem französ. Nationalgeiste um so weniger längeres Interesse abgewinnen, als die Sitte, dergleichen Producte meistens nur auf einen Act zu beschränken, auch sogar die vollendete Ausführung einer blos witzigen Intrigue unmöglich macht und also die ganze Handlung eines solchen Stückchens auf ein paar witzige Worte und auf drey oder vier Scenen zusammenschmidt, in denen der eine kommt, wann der andere abgeht, und wo zwey nur immer das thun, was der dritte, nebst dem Publicum, schon längst vorher gewusst hat. Dass die Herrschaft dieser Witzbolderey, bey welcher das Gemüth des Menschen so kalt, wie bey einem Kegelspiele bleibt, sich ihrem Ende nahte; davon will sich hier niemand überzeugen. Der Dichter Etienne ist vielleicht der einzige, der eine Ahnung hat von dem, was der französ. komischen Oper allein aufzuhelfen im Stande seyn dürfte. Er hat das bekannte Sujet der Aschenbrödel mit Glück auf die Bühne gebracht, und damit, obgleich die Bearbeitung desselben immer noch mehr witzig, als gemüthvoll ist, dem herrschenden Geschmacke die erste Diversion gemacht. *Aladin, oder die wunderbare Lampe*, von demselben Dichter, und mit Musik von Nicolo, deren Aufführung die grosse Oper sich hundert und vierzigtausend Franken kosten lassen will, wird nächstens zum Einstudiren gegeben werden, und dürfte vielleicht das Ziel erreicht haben, welches der Dichter in der Aschenbrödel nur geahnet zu haben scheint. Aber das grosse Publicum schreibt den Verfall des Theaters Feydeau einzig und allein dem Mangel zu, welchen dasselbe an solchen Schauspielern hat, die den Abgang Elleviou's auf eine genügende Weise zu ersetzen vermochten. Allerdings wirkt dieser Umstand als bedeutende Ursach mit: denn in diesem Augenblicke ist noch nicht ein einziger Liebhaber auf diesem Theater vorhanden, der den höheren Anforderungen nur erträglich schiene, geschweige denn, der Elleviou's Stelle mit Erfolg einnehmen könnte. Was Martin anbetrifft, so ist dieser der einzige Schauspieler, der gewissermassen eines klassischen Ansehens geniesst und insofern die Stütze der genannten Bühne ausmacht. Da hier nur von dem Urtheile der Pariser über diesen Schauspieler die Rede ist; so kann ich das mir nige über den Werth oder Unwerth desselben an diesem Orte füglich auf sich selbst beruhen lassen. Es ergiebt sich aus dem Gesagten, dass diesem Theater, wenn es der ihm stündlich mehr drohenden Gefahr nicht unaufhaltlich unterliegen soll, eine Reform seines Repertoires und seiner Schauspieler gleich sehr Noth thun dürfte.

Das italienische Theater hat seine Entstehung in Paris keiner ausserwesentlichen Nationalveranlassung oder bürgerlichen Ursach, sondern einzig und allein einem wahren künstlerischen Bedürfnisse zu verdanken. Als nämlich mit Rameau die französ. Musik die höchste Stufe rhetorisch-declamatorischer Recitation erreicht hatte und darüber nicht weiter hinaus vermochte, da mussten die Pariser, übersättigt von der blos körperlichen musikal. Speise, welche man ihnen bis dahin vorgesetzt hatte, nothwendig eine Sehnsucht nach einer andern Gattung Musik, als ihre bisherige, in sich verspüren; nach einer Gattung, von welcher sie volle Befriedigung zu erhalten hofften, weil bereits ganz Europa den Werth derselben anerkannt hatte. Die italienische Musik machte bereits das Entzücken aller cultivirten Nationen, als in Frankreich erst kaum der Name derselben bekannt geworden war. Es siedelte sich demnach in Paris ein italien. Operntheater an. Wäre das Bedürfnis der Pariser nach dieser neuen Gattung Musik, wäre die Sehnsucht, welche sie nach derselben in sich verspürten, eine unmittelbare Folge eines ihnen innewohnenden Gemüths gewesen: so würde sich von der Anwesenheit eines italien. Operntheaters in Paris wahrscheinlich eine für die musikal. Bildung der Nation heilsame Wirkung ergeben haben; die italienische Musik würde sich alsdann mit dem eigentlich Menschlichen in ihnen, mit ihrem innersten Gemüthe, vereinbart und dasselbe zu ähnlichen Productionen fähig gemacht haben. Aber jenes Bedürfnis, weit entfernt, ein unmittelbares

Erzeugnis eines sich nothwendig so und nicht anders gestaltenden, mächtigen Gefühls zu seyn, hatte nur in einer mechanischen Uebersättigung an einem längst gekannten Genusse, in einer blossen Geschmacksantithese, in einem witzig-bizarren Oppositionsstreben, seine Entstehung, und vermochte also auch nicht künstlerisch-reproducirend nach innen, sondern nur witzig-polemisch nach aussen zu wirken. Die Tendenz, welche das italien. Theater auf den französischen, oder (was einerley ist) auf den Geschmack der Pariser gehabt, hat sich daher bis jetzt stets zwischen einem mechanischen, nicht zum Gemüthe sprechenden Ohrengenusse, und einer witzigen, vereinzelnden Verstandes-Kritik derselben im Zirkel bewegt, und der musikal. Geschmack der Pariser ist in diesem Augenblicke, die Modificationen abgerechnet, welche jede geistige und körperliche Operation im Laufe der Zeit nothwendig durch sich selbst erleiden muss, gerade noch derselbe, der er zur Zeit Glucks war. Er muss aber auch noch stets derselbe seyn, weil die französ. Nationalbildung, deren witziger Charakter jede eigentliche poetisch-romantische Gemüthsversenkung von sich ausschliesst, noch ebenfalls dieselbe ist, und er wird stets derselbe bleiben, weil eine Revolution in der Menschen-Bildung eines, eine einzige grosse Nationaleinheit ausmachenden Volks nur das Werk von Jahrhunderten, von einer ganzlichen moralisch-sittlichen Umwälzung desselben seyn kann. Vielleicht dürfte die französische, witzig-künstlerische Bildung, ohne irgend eine qualitative Verwandlung zu erleiden, erst mit dem, vielleicht nicht sehr entfernt seyenden Umsturze der ganzen europäischen Cultur ihr völliges Ende erreichen.

Aus dem bisher Gesagten dürfte sich schon zur Gnüge ergeben, dass die Existenz des italien. Theaters zu Paris von jeher sehr precair gewesen ist: es hat vom ersten Beginn an, unablässig mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, die freylich für den Augenblick stets gehoben worden, deren stete Wiederkehr jedoch die endliche gänzliche Auflösung desselben zur Folge haben muss. Das einheimische französische Publicum fühlt sich nicht geneigt, in seiner schwankenden Anerkennung des Werths der italien. Musik, grössere Opfer zu bringen, als zu welchen es gerade durch seine augenblickliche Laune nach dem Genusse derselben, die aber bey weitem noch keine innere, wahre Leidenschaftlichkeit ist, bestimmt wird: und die Fremden sind nicht im Stande, ein Schauspiel, dessen Personale und Orchester sehr grosse Kosten verlangen, und welches wöchentlich nur dreymal spielen darf, aufrecht zu erhalten.

Seit Mad. Catalani das Privilegium, ein italien. Theater in Paris eröffnen zu dürfen, erhalten, hatten sich die Freunde desselben mit der Hoffnung geschmeichelt, das Schicksal desselben werde jetzt auf eine solidere Grundlage gestützt werden, als es bis dahin der Fall gewesen. Die Erwartung hat getäuscht, aus Gründen, welche ich in meiner, in diesem Blatte abgedruckten, kurzen Geschichte des hiesigen italien. Theaters weiter auseinander gesetzt habe. Wer unparteyisch einen Ausspruch thun will, der muss gestehen, dass sich die Direction freylich viele und grosse Fehlgriffe hat zu Schulden kommen lassen: doch ist der artistische Zustand des Theaters, bey welchem die Leistungen des vortrefflichen, ich möchte sagen, des vollendeten Orchesters, dessen Gleichen in Europa nicht zu finden ist, billigerweise in grossen Anschlag gebracht werden muss, stets von der Art gewesen, dass ein Publicum, welches aus wahrem gemüthvollen, innerem Triebe, und nicht aus blosser bizarrer Oppositionssucht zu den Vorstellungen desselben gekommen wäre, Befriedigung gefunden haben würde. Aber die wahre Ursach der Vernachlässigung des italien. Theaters geht nicht von der inneren, mehr oder minderen Schwäche desselben hervor: sie liegt einzig und allein in der Abgeneigtheit der Pariser gegen die italien. Musik, in dem Kaltsinn, der sie, so redlich gemeynte Mühe sie sich auch geben mögen, das Gegentheil zu scheinen und zu seyn, gegen alle fremde Compositionen, die nicht in ihrem witzig-verständigen Genre gesetzt sind, empfinden.

Aber, welches auch die Stimmung der Pariser gegen die italien. Theater seyn möge, so fühle ich, da hier von Musik im Allgemeinen, und nicht von dem, was insbesondere die Franzosen für dergleichen ausgeben, die Rede ist, keine Verpflichtung in mir, meine, und, wie ich glaube, aller wahren Musikkenner Meynung zu verbergen: ich gestehe demnach, dass hier nur im italien. Theater, welches die Meisterwerke deutscher und italienischer Componisten aufführt, und auf welchem man einige der ersten und viele der besten Sänger Europa's hören kann, Musik zu finden ist.

Die neue Organisation desselben ist jetzt vollendet. Dass sich die Folgen derselben auch auf

das vortreffliche Orchester, das ich mit Grund für das beste in Europa halte, erstreckt haben, thut mir am wehsten: statt vier und zwanzig Geigen, zählt man jetzt nur sechzehn; die übrigen Instrumente haben eine verhältnissmässige Verringerung erlitten. Die verschiedenen Debuts sind vollendet, und es lässt sich jetzt sowol über den Werth der bisherigen Vorstellungen im Allgemeinen, als über das Verdienst der neu engagirten Mitglieder, ein genügendes Urtheil fällen. Die Namen der letztern sind: der Tenorist *Garcia*, der Komiker *Chiodi*, ein Franzose und ganz roher Anfänger *Console*, Mad. *Dickonse*, Prima Donna in der Opera seria, Mad. *Morandi*, Prima Donna in der Opera buffa, Mad. *Bartolozzi-Vestris*, Contraltistin, Mad. *Chiodi*, und noch einige andere weibliche und manuliche Subjecte, von denen zu reden, die Mühe nicht lohnt.

Unter den abgegangenen Mitgliedern ist nur der Verlust eines einzigen derselben wahrhaft zu bedauern. Dieses Mitglied hat aber auch die Klagen von ganz Paris und von allen hiesigen Fremden um seinen Abgang zurückgelassen: dies ist *Crivelli*, ohnstreitig jetzt der erste Tenorist in Europa, ein Sänger, der bey einem bewundernswürdigen Reichthum von Mitteln, mit der verständigsten Verläugnung aller ausserwesentlichen Verschwendung derselben, sich stets einer echt künstlerischen Massigung befleissigt, neben dem schönsten, sonorsten, wahrhaft italien. Organe eine so bewundernswürdige Biegsamkeit und Geschmeidigkeit der Kehle, eine solche Kunst, die Verzierungen zu Zierden und nicht zu Unzierden zu machen, eine so vollkommene Geschicklichkeit, mit der Lieblichkeit seiner Tone Herz und Sinne seiner Zuhörer zu bezaubern, besitzt, dass man, ohne ihn gehört zu haben, kaum sagen kann, man habe Tenor singen gehört. Crivelli ist nach London gegangen, und *Garcia*, von Geburt ein Spanier, an dessen Stelle getreten. Wenn ich von der einen Seite glauben muss, dass es schwer, ja fast unmöglich war, Crivelli würdig zu ersetzen; so nöthigt mir von der andern Seite Unparteylichkeit das Geständnis ab, dass Garcia vielleicht der einzige Sänger Europa's war, der Crivelli's Abgang am wenigsten schmerzhaft machen konnte. Garcia hat eine etwas rohe, ja in der Höhe sogar etwas rauh tönende Stimme, besitzt aber dabey eine ungemeine, leider fast zu grosse Fertigkeit und Biegsamkeit der Kehle, die sehr oft in den leichten Verzierungen von grosser Annehmlichkeit ist, im Ganzen aber dennoch sich ohne alle Massigung, ohne alle Sparsamkeit zeigt, und nicht selten sogar zur Unkunde und Geschmacklosigkeit herabsinkt. Wäre Garcia noch jung; so könnte man glauben, reifere Studien würden das Uebermass von Kraft und Fulle einst noch massigen; dann würde die Hoffnung von den gelungenen Leistungen der Zukunft für das oftmalige Misslingen der gegenwärtigen einen Ersatz liefern: aber Garcia ist bereits in einem Alter, wo die künstlerischen und sittlichen Angewohnheiten im Menschen bereits zu Fertigkeiten geworden sind, und nicht früher, als mit dem Leben selbst abgelegt werden. Nichts destoweniger bleibt dieser Sänger stets eine sehr schätzungswerthe und vielleicht die einzige Acquisition, die unter den jetzigen Umständen nicht allein nicht das Missfallen, sondern sogar den Beyfall des Publicums zu erhalten vermochte. Garcia ist auch Schauspieler; obgleich kein eigentlicher Künstler, doch ein sehr glücklicher, routinirter Mechaniker, dessen Feuer und Lebendigkeit dem Kenner nicht missfallen, dem grossen Haufen hingegen für Kunst gelten, und als solche auch applaudirt werden. Und hierin besitzt Garcia einen bedeutenden Vorzug vor Crivelli, welcher letztere im Komischen wahrhaft unerträglich ist, im Ernste hingegen gerade auf der Stufe steht, welche den haarscharfen Uebergang vom Missfallen zum Gefallen macht und wo der Moment des Stillstandes, nämlich die absolute Gleichgültigkeit, einzutreten scheint. — Der Komiker *Chiodi*, der von Amsterdam aus eine Art Ruf sich erworben hat, besitzt eine hübsche Stimme, ziemliche Biegsamkeit, ein sehr liebenswerthes Spiel und manche sehr schätzbare, künstlerische Intention. Trotz aller dieser Vorzüge, neben welchen sich noch dann und wann eine grosse Lebendigkeit bemerkbar macht, lässt das Spiel dieses Mannes, wenn gleich nicht das grosse Publicum, doch wenigstens den Kenner kalt: es fehlt ihm die wahre, italienisch-komische Kraft, jene romantische Begeisterung im Spiele, durch welche die italienischen Komiker sich so vortheilhaft vor den rein-witzigen Schauspielern Frankreichs und den prosaisch-komischen Bouffons der Deutschen auszeichnen. Seine Leistungen verrathen nicht die Leichtigkeit des Genies, sondern die Schwerfälligkeit einer mühsamen Körper- und Verstandesanstrengung und bleiben daher ohne jenen wohlthatigen Eindruck, den allein das Genie, und habe es auch bey weitem

noch keine bedeutende Stufe der Ausbildung erstiegen, hervorzubringen vermag. Nach Art mehrer italien. Komiker spricht er auch die Recitative mehr, als dass er sie singend vortragen sollte. Aus dieser musikal. Unharmonie der Stimme mit dem begleitenden Fortepiano, nebst Cello und Contrabass, geht ein Misklang hervor, der dem feingebildeten musikal. Gehöre höchst widrig wird. Einen Vorzug besitzt dieser Schauspieler, der lobenswerth ist: er spricht die Worte sehr deutlich aus. *Console*, ein im hiesigen Conservatoire gebildeter Franzose, hat etwas Stimme, etwas Methode, ist aber ein blosser Anfänger und als Sänger und Schauspieler so wenig, dass hier von ihm nicht weiter die Rede zu seyn verdient. — Mad. *Dickonse*, Prima Donna in der ersten Oper, eine Engländerin von Geburt, wäre vielleicht eine der besten Sängerinnen, welche Europa in diesem Augenblicke aufzuweisen haben dürfte, wenn die Tiefe ihrer Stimme, die durchgängig etwas Tonloses, Hohles, ja bereits etwas Alterndes besitzt, mit der Höhe derselben zu vergleichen wäre, ob es gleich auch dieser an Stärke, eigentlicher Kraft, und besonders an Frische gebricht. Abgesehen von dem extensiven Umfange und Gehalte derselben, besitzt diese Sängerin eine solche intensive, vollendete Ausbildung der Gelaufigkeit, Biegsamkeit und des Ausdrucks, dass die Leistungen dieser Frau mir mehr Genuss gewähren, als es die grossen Kraftanstrengungen und Seiltänzerkünste mancher sehr berühmten Sängerinnen vermocht haben. Mad. Dickonse hat, meiner vollkommensten Ueberzeugung zu Folge, die Gräfin in Figaro's Hochzeit besser gesungen, als alle ihre Vorgängerinnen, Mad. Catalani nicht ausgenommen, welche letztere in dieser Rolle vieles transponirt, alles aber dergestalt nach eigenem Gelüste umgeändert hat, dass der Musikkenner ein wahres Leid darüber empfunden und statt des mozartschen Gesanges lauter catalanischen gehört hat. Mad. Dickonse ist auch eine recht lobenswerthe Schauspielerin, wovon sie ebenfalls in der Gräfin in Figaro's Hochzeit ganz überzeugende Beweise abgelegt hat; überdem, obgleich nicht ganz in der Blüthe der Jahre mehr, doch eine sehr hübsche Frau, von majestätischer Körperbildung. — Mad. *Morandi*, erste komische Sängerin, ist auf jede Weise die interessanteste Erscheinung auf der hiesigen italien. Bühne, wenn wir uns bey dieser Frau nicht etwa an einzelne Theile ihrer Leistungen, sondern vielmehr an ihr ganzes Künstlerthum halten. Mad. Morandi ist, ohne Widerspruch, unter allen deutschen und italien. Sängerinnen, die mir bekannt sind, die beste Schauspielerin; freylich ohne eigentliches künstlerisches Bewusstseyn, aber dafür mit einem so glücklichen Instincte, mit einer so höchst genialen Routine, mit einem so nahe an wahres Künstlerthum streifenden Mechanismus begabt, dass die Darstellungen dieser Frau, die noch ausserdem ein höchst lebendiges, höchst bewegbares Mienenspiel besitzt, das grösste Interesse gewähren. Ihre Stimme ist sowol ohne eigentliche Kunst-Ausbildung, wie ohne bedeutenden Umfang, dagegen der Ton derselben höchst angenehm, ihr Vortrag in der zierlichen Manier höchst reizend. Dass diese Frau, mit solchen Vorzügen begabt, jetzt abermals der Liebling des Publicums geworden ist, wie sie es schon vor ihrem Abgange gewesen, begreift sich; und wenn das hiesige italien. Theater aufrecht erhalten werden kann, so wird Mad. Morandi sicher nicht den geringsten Theil dazu beytragen. — Mad. *Festris-Bartolozzi*, eine junge, sehr hübsche Frau, hat, wie gute, befreundete Gemüther versichern, eine schöne Contraltstimme, einen höchst gebildeten Vortrag, und ist daneben eine sehr brave Schauspielerin; ich meyne dagegen (und diesmal meyne ich mit dem grossen Publicum), Mad. Vestris habe gar keine Stimme (wenn man nämlich einige tiefe, hohl und heiser tönende Laute nicht etwa für solche zu nehmen gewilligt ist), gar keinen Vortrag, nicht einmal solchen, wie ihn oft natürliche Stimmen aus dem Volke, ohne Schule und Uebung, besitzen, und ist eben so wenig Schauspielerin, wie Sängerin. Ist sie auch gleich weder das eine, noch das andere; so scheint ihr dagegen eine so unzerstörbare Ruhe, ein so inniges Selbstvertrauen eigen zu seyn, dass es Einem wirklich Leid thut, dass diesen guten Eigenschaften weder Talent, noch Ausbildung zur Seite stehen. Von ihrer Verheyrathung mit einem Manne, aus der Tänzerfamilie Vestris, kann Mad. Bartolozzi (eine Tochter des berühmten Kupferstechers gleiches Namens) freylich keinen harmonischen Nutzen ziehen: denn bekanntlich besitzen alle Vestris ihr grösstes musikal. Talent in den Beinen; dagegen aber sind aus dieser Ehe einige Ballet-positionen, Porte-Bras, Attitüden, Tableaux und anderer dergleichen pantomimischer Zubehör für diese Sängerin hervorgegangen, in welche sie sich freylich, wie in ein erborgtes Kleid, zur Zeit noch nicht recht hineinfinden kann: das hat

aber nichts zu bedeuten: denn da, wie das Sprichwort sagt, Gewohnheit zur andern Natur wird, so dürften die besagten Ballet-Künste, in deren Handhabung Mad. Vestris bereits grosse Gewohnheit zu erkennen giebt, bald eben so natürlich an ihr erscheinen, als man in ihnen bis dahin noch Linkisches und Eckiges erblickt. Mad. *Garcia*, die als vierte, fünfte oder sechste Sängerin angestellt ist, verliert sich in Gesang und Spiel zu einer so grossen Unbedeutendheit, dass ich hier nur ihren Namen nennen kann. Dies sind die vom Anfange des Octobers vorigen Jahres zu neu engagirten Mitglieder des italienischen Theaters.

(Der Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Am 9ten Dec. gab Hr. Düring, Fagottist am hiesigen Theater-Orchester und Director des musikal. Vereins, Concert, (So nennt sich nämlich eine hiesige, sehr achtbare Gesellschaft junger Dilettanten und Dilettantinnen, welche von Hrn. D. im Singen geübt wird.) Eine Ouverture von Cherubini, welche sehr exact vorgetragen ward, leitete ein; Dem. Juliard sang eine Arie mit Chor von Zingarelli: ein angenehmes Stimmchen, wie es scheint, auch Talent, was beydes nur wirklich gut ausgebildet zu werden braucht, um etwas Vorzügliches hervorgehen zu lassen. Sie wurde mit allgemeinem Wohlgefallen gehört. Hr. D. blies ein Fagottconcert von Witt, in gewöhnlicher Art und schon etwas veralteter Manier geschrieben, mit ganz ungewöhnlicher Festigkeit, Geschwindigkeit und Deutlichkeit: was nun aber hinzukommen muss, um einen geübten Mann zu einem Künstler zu machen, das zeigte sich nicht. Demnach fand er vielen Beyfall. Es folgten Chöre aus den sieben *Worten Jesu* und aus der *Schöpfung* von Haydn, gesungen von sämmtlichen Mitgliedern des musikal. Vereins. Gegen die weibliche Sopran- und Alte, und diesen beymahle ungemessene Tenore und Basse, fahren sie gut aus. Sie wurden, ungeachtet die Tempi der ersten allzulangsam genommen waren, und das: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" — kräftiger, sichrer, tiefe Stimmen verlangt, mit sehr viel Beyfall aufgenommen. Nach einer Ouverture von Beethoven folgten Variationen für's Klavier, mit Orchesterbegleitung, von Hummel, gesp. von Dem. Cullmann. Sie spielte selbst, und liess leicht erkennen, dass sie von einem wackern Lehrer gebildet worden: und das war ihr verst. Vater. Der Beschluss machte ein grosses, doppelchöriges *Te Deum* von Witt, ges. von sämmtlichen Mitgliedern des Vereins. Wir fanden es leicht, aber keineswegs gross. Es wurde gut vorgetragen, und das sehr zahlreiche Auditorium äusserte auch hier viel Beyfall. — Am ersten Weihnachtstage gab Hr. Franz Heroux, d. ält., Concert. Wir bekamen zu hören: 1. Mehuls Jagd-Ouverture, die Vielen sehr gefällt, weil durch ihren ungewöhnlichen Lärm; 2. Arie von Righini, gesungen von Hrn. Siebert. Righini verstand zu schreiben, dass ein grosser Bassänger sich zeigen konnte! Hr. S. sang von Contra-C bis eingestr. f-g; da blieben jedoch die Töne nicht einander gleich: die Tiefe zu nachlässig, die Höhe tremolirend; übrigens durchaus sehr beweglich, und geschickt, alle Arten Passagen möglichst deutlich und bestimmt auszuführen. Viel Beyfall. 3. Violin-Concert, von Rode, gesp. von Hrn. Franz Heroux, d. jüng. Dieser junge, kräftige Virtuos erfreut eben aufmerksamen Zuhörer durch sein stetes Vorschreiten; er spielte das nicht leichte Concert durchgehends präcis, gewandt und deutlich. 4. Declamat. des Hrn. Jul. Weihser. 5. Duett von Par. ges. von Dem. Beck und Dem. Friedel. Ueber beyde habe ich noch nie zu sprechen Gelegenheit gehabt. Dem. Beck ist vom Theater in Pressburg und giebt bey der hiesigen Oper Gastrollen; Dem. Friedel ist ein neues Mitglied unserer Oper und von Wurzburg zu uns gekommen. Das bekannte Duett ist ursprünglich für Sopran und Tenor geschrieben, und in dieser Gestalt von besserer Wirkung. Dem. B. hatte die tiefere Partie, und keine Gelegenheit, besondere Vorzüge zu zeigen: doch war eine sichere, feste, gebildete Stimme bemerkbar. Dem. F. bewies in Passagen aller Art, dass sie von der Natur zu einer guten Sängerin ausgestattet ist, doch auch, dass es ihr noch zu sehr an eigentlicher Schule fehlt. Diese zu erlangen, hat sie durch ihre gegenwärtige Lage vortheilhafte Gelegenheit. Benutzt sie diese zweckmässig: so haben wir an ihr, da sie noch sehr jung ist, gewiss eine vorzügliche Sängerin zu erwarten. Sie fand schon heute vielen Beyfall. Zweyte Abtheilung: 1. Arie aus *Pars Achilles*, ges. von Hrn. Schelble. Dieser geschätzte und geschickte Sänger gefällt jedesmal,

wenn er singt, besonders durch seine angenehme, klangreiche Stimme; indess er den Kunstverständigen nicht ganz genügt. Ich will heute nur Eins erwähnen! Auch er konnte nicht lassen, die seit einiger Zeit gangbar gewordene, öfter verunzierende, als verzierende Laufferey abwärts durch die chromatische Scala anzubringen: aber sämmtliche Töne waren nicht einzeln, rein abgestossen, sondern in einander gezogen; und wie dieses lautet, weiss jeder, so wie auch, dass jenes durchaus keine Passage für den Sänger ist, sondern nur für den Instrumentisten, und dass dieser dem Sänger nicht zum Vorbild dienen darf, wol aber umgekehrt. 2. Variat. für die Hoboe von Winter, vorgetragen von Hrn. Schmitt. Sie waren wol ehedem für W.s Freund, den unvergesslichen Raum, geschrieben, von dem wir sie auch vor vielen Jahren vortragen gehört. Hr. Sch. löste seine Aufgabe meisterhaft; im Einzelnen zeichnen wir an ihm aus: den durchaus schönen, singenden, dem Instrument angemessenen Ton; die bedeutende Fertigkeit und vollkommene Deutlichkeit, und den guten Geschmack im Vortrag. Hr. Sch. fand gerechten, grossen Beyfall. 3. Declamat. 4. Wellingtons Sieg bey Vittoria, zweyter Theil, von Beethoven. — Einen herrlichen Genuss gewährte uns ein Concert am 30sten Dec., welches die Herren Furstenau, Vater und Sohn, Virtuosen auf der Flöte, und vormals in Diensten des Herzogs von Oldenburg, gaben. Sie selbst spielten ein Flötenconc. von Braun, mit einer Polonoise von Furstenau, dem Vater, vorgetragen von Furstenau dem Sohn: ein Doppelconc. für zwey Flöten nach F. Ecks Violinconc. frey bearbeitet von Furstenau dem Vater, vorgetragen von Vater und Sohn: „Fuge, oder freundschaftl. Zank zwischen 2 Flöten," vorgetragen von F., Vater und Sohn. (Welch ein Titel, der überdies nicht im Geringsten passte! Mit einer Fuge hatte das Stück gar keine Aehnlichkeit; es bestand blos in geschmack- und regellosen Nachahmungen und Wiederholungen. So brave Virtuosen sollten sich dergleichen Manipulationen der Menge nicht verstatten!) Endlich: ungarischer Tanz mit Variationen für die Flöte, von F. dem Vater, vorgetragen von F. dem Sohn. Beyde Künstler bewiesen, dass sie ihre Vorzüge nicht nur in *Spiel*-Fertigkeit, sondern in *Kunst*-Fertigkeit setzen. Der Vater ist auch ein guter Componist. Das Spiel des Sohnes bezeichnete sich noch besonders durch alle Grade von Stärke und Schwäche, welche seinem Vortrage ein, eben auf der Flöte seltenes Leben verliehen. Dabey bedient er sich weit mehr der einfachen, als der so angerühmten Doppelzunge: aber er bedient sich ihrer auf eigenthümliche Weise. Er fand den verdienten, einstimmigen Beyfall, und wurde, was ich mit Vergnügen hinzusetze, beym hiesigen Theater-Orchester engagirt. Ausser diesen Stücken hörten wir: eine Ouverture; die *Oraklglocke* von Tiedge, in Musik gesetzt von Spindler, und ges. von Hrn. Hofler, ein Stück, das, seines Werths ungeachtet, in einem grossen, öffentlichen Concert durchaus nicht an seinem Platz ist, doch aber mit Beyfall beschenkt wurde; und den ersten Satz eines mozartschen Klavierconcerts aus Es dur, von dem 11jährigen C. Freyeis recht gut gespielt. —

Das grosse Liebhaber-Concert, das vor einigen Jahren unter dem Namen, musikal. Akademie, hier bestand, aber durch die sehr ungünstigen Zeitverhältnisse ganz geruht hatte, hat auch wieder von neuem begonnen und ausnehmend viel Theilnehmer gefunden; so dass fast alle Instrumente eines vollständigen Orchesters von Dilettanten besetzt sind. Ueber ihre Leistungen werde ich zu Ende des Winters zu sprechen Gelegenheit nehmen. Zur feyerlichen Wiedereröffnung dieses Instituts war ein zweckmässiger Prolog von Hrn. Dr. J. B. Moos gedichtet und wurde von Dem. Lindener gesprochen.

Würzburg. So manchen schönen Genuss uns dieser Winter in musikal. Hinsicht durch das löbliche Streben des hiesigen Harmonie-Vereins auch bereits gewährt hat, so übertraf doch das Vergnügen, das dem Publicum am ersten Weihnachtstage durch ein grosses Conc. bereitet wurde, alles Vorhergegangene der Art. Der hiesige Kapellm., Hr. Friedrich Witt, führte nämlich eine von ihm schon vor mehren Jahren compon. Cantate, *die vier Menschenalter*, im akademischen Musiksaale zum Besten der abgebrannten Bischofsheimer auf. Ref. hatte von diesem Werke schon viel Rühmliches gehört und hegte keine geringen Erwartungen, weil er des Meisters Weise und Kunst schon aus dessen Messen und Symphonien kannte: allein, nachdem er der vollständigen Probe und darauf der wirklichen Aufführung beygewohnt, fand er seine Erwartungen dennoch übertroffen. Geniale Fülle, Kraft und Mannigfaltigkeit der Ideen, traten lebendig und überraschend hervor. Wenn man den Text vergleicht, der nicht nur

gedehnt ist, sondern sich auch oft wiederholt; so muss man um so mehr bewundern, dass der Componist das Interesse stets wach erhalten und durch Neuheit belebt hat. Gewiss sagt Ref. nicht zuviel, wenn er behauptet, dass dieses Werk unter die Meisterstücke neuer *deutscher* Musik gehört, und eben *dieser* Sinn, Tiefe und Reichhaltigkeit ausspricht. Schade, dass es wegen seiner Grösse, und der Nothwendigkeit eines ungemein zahlreichen Orchesters, nicht überall gegeben werden kann. Darum ist es wol auch im Auslande noch wenig bekannt; wurde es doch selbst hier an jenem Tage zum erstenmale vollständig und öffentlich gegeben! Das Orchester war ziemlich stark besetzt, und Instrumentisten, wie Sänger und Sängerinnen, leisteten ihr Möglichstes, um die Composition würdig darzustellen. Ihre kön. Hoheit, die Kronprinzessin (der Kronprinz war früher nach München abgereist) beehrten dies Concert mit Ihrer Gegenwart; der geräumige Saal war gedrängt voll Zuhörer. Möge es Hrn. Witt gefallen, dieses sein Werk in mehren grösseren Städten des Vaterlandes aufzuführen, um es so zu mehrer Kunde des deutschen Volks zu bringen, und diesem zu zeigen, was aus seiner Mitte, trotz dem Zeitendrange, auch hier wieder Treffliches hervorging.

Schliesslich muss Ref. noch auf einen jungen Künstler, Hrn. Witts Schüler, aufmerksam machen: den Joseph Eschborn. Ref. hat ihn mehrmals eigene Compositionen selbst vortragen hören, und bewundert nicht nur des jungen Mannes Talent im Produciren, sondern auch dessen kraftvolles Spiel auf der Geige. Am meisten gefiel ein Violinconcert seiner Composition, von ihm im Harmonie-Vereine vorgetragen. Er arbeitet jetzt an einer Oper, und es lässt sich viel von ihm erwarten, wenn er seine Kraft, die theils innere Eigenthümlichkeit, theils auch wol jugendliche Aufwallung ist, hie und wieder mehr mässigen und dem Zarten mehr aneignen wird.

Kurze Anzeigen.

Quatre Sonatines progressives pour le Pianoforte, comp. par T. Latour. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Für Anfänger, die nur erst die Elemente erlernet haben. Gefällige Melodien empfehlen das Werkchen. Es gleichet ganz denen, die man vor etwa 25 Jahren aus Pleyels Werken zog, und die damals so weit verbreitet wurden. Freylich verlangt die heutige Art, das Pianoforte zu behandeln, eigentlich auch eine andere Vorschule. Für junge Mädchen, besonders vornehmen Standes, und wo sonst man voraus siehet, die Musikherrlichkeit werde bald verschwinden, sind solche Sächelchen aber recht sehr gut.

Sonate p. le Pianoforte av. Violon obligé, comp. — — par Ferdin. Ries. Oeuvr. 69. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Rthlr.)

Eine der leichtern und gefälligern Arbeiten dieses fruchtbaren Componisten. In Erfindung und Anordnung erinnert sie an manche andere seiner Compositionen, bleibt aber darum doch interessant. Zwey nicht ganz ungeübte Spieler können sich angenehm damit unterhalten.

Berichtigung

einiger Stellen in No. 35 und 36 vom Jahre 1816, in dem Aufsatz: Alte Volksmelodien des Norden — und in den dazu gehörigen musikal. Beylagen.

No. 35. Seite 594. Lin. 18 statt *zu sehen* l. *gesammlet zu sehen*;
- - — — - 19 — *Fran* etc. l. *från Forntiden*
- - — 595. - 16 — *werde* l. *ward*: —
- 36. — 615. - 5 v. unten, statt *Invectionen* l. *Inventionen*,
- - — 616. - 15 und 16 lies: bey den Omqvädi; was s. s. v. giebt, dass diese etc.

Beylage No. 6. In der Melodie No. 79. Takt 4 im Basse, nicht G sondern d, oder so:

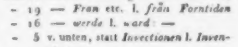

Die letzte Gesangsnote ist cis.

— - 7. Im 9ten Takt der Mel. No. 70 ist der Bogen über g a in der Oberstimme wegzustreichen; a fällt auf die erste Sylbe von *heller*.

In No. 222 ist die erste Note c des dritten Takts in a zu verwandeln; wie es sich im siebenten Takt findet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. **№. 6.** 1817.

Recension.

Grande Sinfonie pour deux Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes et Timbales, par Vogler. à Offenbach, chez J. André. (Prix 6 Fr.)

Vogler hat, soviel dem Rec. bekannt ist, nur diese einzige Symphonie geschrieben: aber die Art, wie er dies Werk ausgeführt, zeigt den grossen Mann auch in diesem Fach: jeder wird ihn bewundern, der sich auch mit diesem Erzeugnis des umfassenden, herrlichen Geistes bekannt macht.

Gleichwol sind im grössern Publicum die Urtheile über diesen grossen Tonsetzer noch sehr verschieden: da möchte es denn eben hier, bey der Beurtheilung dieses bedeutenden Werkes, nicht unzweckmässig seyn, eine nähere Betrachtung der Eigenheiten des voglerschen Genius voranzuschicken, welche dann auch als Grundlage für die Beurtheilung seiner Werke überhaupt, so wie des hier genannten, dienen könnte. —

In keiner Kunstform fällt es dem Genie so schwer, und in keiner dem Manne von blossem Talent so leicht, gehörig aufgefasst zu werden, als in der Tonkunst. Wie viele anziehende, unterhaltende, und den Hörer höchst angenehm beschäftigende Seiten hat nicht die Musik; wie viele Mittel stehen ihr zu Gebot, die mannigfaltigsten Eindrücke hervorzubringen, die verschiedensten Empfindungen anzuregen, zu überraschen, überhaupt Wirkungen der verschiedensten Art hervorzubringen! Wie vieles hiezu liegt schon in der Menschenstimme, in dem eignen Charakter der verschiedenen Musik-Werkzeuge und derselben geschickter Anwendung, im guten Gebrauch des reichen Harmoniefeldes, der Rhythmik etc.! — Wer diese äussern Hülfsquellen zu benutzen weiss, wie leicht kann der die Aufmerksamkeit vieler auf sich ziehen, ja sich vielleicht eines grossen Beyfalls versichern, der ohnehin sehr oft der äussern, hervorstechenden Seite zugewendet wird, indem schon mehr Einsicht und Ernst dazu gehört, um das Aeussere vom Innern abzusondern; noch mehr, um ihr Verhältnis genau bestimmen zu können — worin doch ein Hauptgrund der Unterscheidung der Werke des Genie's von denen, des blossen Talents, liegt.

Betrachten wir nun den Weg, welchen der Tonsetzer von blossem Talent, und den, welchen der mit Genie begabte wandelt, so wird dies noch klarer und auch gerechtfertigt erscheinen.

Das Streben des musik. Talentmenschen geht vorzüglich nach Aussen. Mit dem Ausdrucke, *er sucht Effect*, könnte man diese Art ziemlich sicher bezeichnen. Daher greift der schaffende Künstler dieser Klasse so gern, und zunächst, nach jenen vorhandenen Darstellungsmitteln und Formen, von deren Reiz und Wirkung er sich in so vielen andern Werken überzeugt hat, und knüpft an diese, oder schmückt vielmehr mit diesen, was ihm seine natürliche Anlage Schlechtes oder Gutes, Gemeines oder Höheres darbietet. Er richtet sich besonders nach der in der Zeit geltenden und üblichen Form, strebt bey der Gestaltung seiner Ideen nach einer leicht ansprechenden Seite, nach gefälligen Melodien im beliebten Zuschnitt der Zeit, nach erregenden Rhythmen, und dgl. Wo die eigene Kraft der Idee fehlt, da sucht er den Mangel durch die vereinigten Wirkungen der musikal. Werkzeuge zu ersetzen; giebt dem Ganzen durch Anwendung mancher scheinbar Gelehrten, durch Nachahmungen in allen Stimmen, Umkehrungen, fugirte Sätze etc. ein bedeutendes Ansehen, und stützt sich auf das Beyspiel grosser Manner, welchen er in vielen Stücken, nur aber

nicht im Wesentlichen, in einer *seelenvollen Gestaltung*, gleich kömmt. Da nun seine geistige Richtung eben nicht so schwer zu ergreifen ist; die angewandte, äussere, hervorstechende Form leicht den Kunstliebhaber, wenn er nicht tiefere Einsichten in das Wesen der Kunst besitzt, zu bestechen pflegt: so darf er allerdings auf vielen Beyfall rechnen, wovon uns eine Menge der im Umlaufe befindlichen Tonstücke und derselben günstige Aufnahme überzeugt.

Das Genie hingegen trägt in sich ein Ideal, das es in seinen Werken auszuprägen strebt. Ob es viele, oder wenige Mittel der Darstellung habe, oder nicht: dies ist ihm eine entferntere Sorge. Sobald nur eine Sonne dasteht, (sagt Richter sehr schön,) so zeigt sie mit einem Stiftchen so gut die Zeit, als mit einem Obeliskus. Das Genie sucht Wahrheit, es strebt *sich* darzulegen, und verschmäht alles blos äusserlich Formelle, oder bedient sich dessen nur, indem es ihm selbst eine eigene Bedeutung giebt, worin sich eben die *Eigenheit* seiner geistigen Richtung verkündet. Daher die oft so unbedeutend scheinenden ersten Werke solcher Geister. — Dieses Ideal bleibt ihm der treue Leitstern seines ganzen künstlerischen Lebens und Strebens, und alle jene Erzeugnisse, welche ihm aus wahrem, innerm Drange entströmen, sind eben so viele Versuche, dieses Ganze, das es, als ein solches, nie vollkommen in einem Werke darzulegen vermag, wenigstens durch die einzelnen Ideen erscheinen zu lassen, oder anzudeuten.

Wer daher in den Stand gekommen ist, alle einzelne, mit Neigung verfertigte Werke eines Genie's zu kennen, ihren Geist zu durchdringen, und die verschiedenen Eigenthümlichkeiten, welche diese vereinzelt auszeichnen, in ein Ganzes zusammenzufassen, der hat den wahren, umfassenden Begriff, die vollkommene Anschauung vom geistigen Mass eines solchen Genie's. — Allein selten möchte es Einem gelingen, alle hiezu nöthigen Werke eines grossen Mannes kennen zu lernen; noch seltener aber möchte sich jener tief ergreifende, vorurtheilfreye Blick bey einem Kritiker vorfinden. Würde dieser nicht dieselbe Geisteshöhe besitzen, dasselbe tiefe Gefühl des Höchsten in seiner Brust empfinden müssen, welches gerade der Stoff der heiligen Flamme des Genie's ist? — Wenn nun Genien, die vom Himmel beglückten Kinder der Erde, so selten sind, um wie viel seltener möchten erst jene Menschen seyn, die ihre geringeren Anlagen und Fähigkeiten bis zu dieser Höhe zu steigern im Stande sind! — —

Aber es ist noch ein Weg vorhanden, welcher zu diesem Ziele führt.

Eine *eigene* Richtung der Denk-, und besonders der Gefühlskraft hat jedes Genie, als eine reiche Mitgabe, von der Natur erhalten. Die Art hingegen, wie sich beyde entwickeln und ausbilden, ja sogar oft eine eigene Wendung derselben, hängt häufig von den Lebensverhältnissen des Künstlers ab. Von diesem Gesichtspunkte aus wird uns die Lebensgeschichte solcher grossen Männer im eigentlichen Sinne interessant, denn sie liefert uns die *einzelnen Theile* jenes Ganzen, welches als Ideal dem Künstler vorschwebte, und haben wir dieses mit Bestimmtheit ergriffen, dann ist es etwas Leichtes, den Werth jedes einzelnen Werks, oder, was dasselbe ist, jeder Idee, nach ihrem Verhältnisse zum Ideal des Künstlers, und dann wieder im Bezug auf die Idee der Kunst selbst, zu betrachten. —

Rec. war so glücklich, durch die Bemühung eines Freundes von der verehrungwürdigen Schwester des grossen Mozart jenes Buch zu erhalten, worin die ersten Stücke, welche dieser Heros der Tonkunst in seinem vierten Jahre lernte, nebst den ersten eignen Versuchen desselben in seinem fünften Jahre, von seiner eigenen Hand geschrieben, enthalten waren. So wenig Interesse für die Kunst selbst diese kleinen Arbeiten von einigen Zeilen auch immer haben mögen, so zeigt sich doch darin die eigenthümliche Richtung dieses grossen Geistes, angeregt durch jene, in seinen Uebungstücken enthaltene Form, welche er aber mit seiner Eigenheit in diesen ersten Versuchen gestaltete, und dann in der Folge bis zu der so erstaunenswerthen Höhe ausbildete *).

*) Anmerk. Rec. hatte sich schon früher eine eigene Methode ausgedacht, wie man junge Talente bey Zeiten, ohne Besorgnis einer zu frühseitigen Reife, mit dem Geiste der Kunst bekannt machen könne. Auffallend war es ihm daher, in diesen ersten Versuchen Mozarts diesen Weg durch eigene Geisteseichtung betreten zu finden. Er wird seine Ansichten hierüber, durch die ersten mozartschen Versuche bestätigt, die vielleicht zur Entwicklung manches schönen Talentes führen könnten, in diesen Blättern niederlegen.

Eben so findet Rec. in der frühern Lebensgeschichte des grossen Vogler die einzelnen Elemente, aus welchen sich sein herrliches Ideal bildete, oder welche dazu dienten, seiner, von der Natur erhaltenen, eigenen Denk- und Gefühlskraft eine besondere Richtung zu geben.

Vogler äusserte schon in seiner frühern Jugend eine vorzügliche Anlage zum festen Denken, so wie sich auch eine Hinneigung zum Religiösen bald bey ihm blicken liess. — Er hatte sich das Klavier, und später die Orgel, zu seinem Lieblingsinstrumente gewählt, worin er sich mit dem ihm eigenen eisernen Fleisse übte *). Da sein Vater, J. Georg Vogler, und sein nachheriger Stiefvater, Wenceslaus Stautinger, brave Geigeninstrumentenmacher waren: so wurde Vogler mit vielen Chordirectoren von Klöstern und Stiftern bekannt, und, noch als Zögling am Gymnasio, oft aufgefodert, die Orgel in verschiedenen Kirchen zu spielen. Die hierbey nothwendigen Vorspiele bestanden, besonders, wenn sie etwas länger dauerten, in contrapunktischen, gewöhnlich fugirten Sätzen. Der Organist, wenn er nur mit einiger Ehre auftreten wollte, musste diese aus dem Stegreife vortragen. V., von Natur aus sehr ehrgeizig, musste sich sonach mit dem contrapunktischen Style bekannt machen. Da ihm nun hier seine natürliche Anlage zum strengen Denken sehr zu Statten kam: so bildete er die schöne Grundlage zu dem festen Verfolg seiner Ideen, welcher, so zu sagen, *alle seine Werke* charakterisirt.

Leicht hätte aber diese Beschäftigung in jene frostige, schulgerechte Form ausarten können, welche wir in so vielen Werken älterer und neuerer Organisten finden: allein theils sicherte ihn hiervor die ihm schon beywohnende lebendige Gefühlsstimmung, theils lag auch die Ausbildung dieser schon in seinem Wirkungskreis als Organist. Man forderte nämlich, besonders in den Stifts- und Klosterkirchen, dass der Organist ein fester Choralspieler seyn solle. Die Menge der guten Organisten an diesen Orten, (manches Kloster zählte deren vier, auch fünf,) und V.s schon damals grosser Ehrgeiz, welcher durch die vielen würdigen Mitbewerber um den Preis nur noch mehr angefacht wurde, trugen dazu bey, alle Hindernisse zu besiegen.

Hier war denn auch die Gelegenheit, wo V. mit dem tiefen, ewig bewundrungwürdigen Geiste der alten Musik bekannt, hier der Platz, wo sein ohnehin religiöser Sinn von dem festlichen Begehen des kirchlichen Cultus mächtig ergriffen wurde, wodurch eben *diejenige Gemüthsstimmung* hergestellt war, durch welche hauptsächlich jene herrlichen Gesänge der Alten die uns von der Geschichte beschriebenen, grossen Wirkungen hervorbrachten; hier schloss sich sein Herz den tiefsten und heiligsten Gefühlen auf, und sein Genius empfing die wahre Weihe, und das Ideal, das er durch ein rastloses Leben und Wirken, durch eine grosse Reihe von Werken ausprägen sollte: *den schönen Geist des Antiken mit dem Mystischen des Modernen zu verbinden; die Tiefe und Einfachheit, jenes mit dem Reichthume, und dem allseitigen Bezuge dieses, zu vereinigen.*

Dass V. diese eigene Richtung seines Geistes, welche ihn, unbewusst, bis zum Grabe begleitete, und durch so viele Belege vor Augen liegt, in jener Periode wirklich empfangen hatte, und sie ihm damals schon in seinen Arbeiten, wiewol in geringerem Andrange, vorschwebte: dies fand Rec. vorzüglich durch die Composition einer Litaney bestätiget, welche er in jener Zeit verfertigt hatte. Bey genauem Studium dieser jugendlichen Arbeit fand zwar Rec. keine sehr interessante Ausführung, im Gegentheile viele, hier und da wirklich gemeine melodische Formen jener Zeit; aber doch zeigte sich schon die eigene geistige Richtung V.s, unverkennbar, durch einen einfachen, ganz im Geiste des Chorals geführten Gesang, nur noch zu viel umlaubt von den Figuren der begleitenden Instrumente. V.s Genius war wol schon rege: aber er hatte noch nicht jene Kraft errungen, welche die äussere, beschränkende Form durchbricht, was in spätern Jahren der Fall war, wo er Werke lieferte, dadurch besonders charakterisirt, dass der äussere Tonmechanismus nicht allein in die höhere Nothwendigkeit der Kunstdarstellung mit verflochten ist, sondern auch durch seine originelle Behandlung dem Werke einen eignen Reiz, eine tiefere Bedeutung verleiht.

Doch würde, dieser schönen Vorbereitung ohnerachtet, V. das Grosse nicht geleistet haben, wenn nicht seine besondern Lebensverhältnisse, wie durch

*) Anmerk. Noch leben einige Personen, welche es als Thatsache versichern, dass Vogler, als er sich zum Orgelspiele vorbereitete, und ihm sein Stiefvater ein Pedal an sein Klavier hatte machen lassen, oft die ganze Nacht so anhaltend getreten habe, dass niemand mehr in das unter ihm befindliche Quartier habe ziehen wollen.

eine unsichtbare, gütige Hand geleitet, ihm die Gelegenheit zu dieser Ausbildung verschafft hätten. Sein Vaterland, in welchem sich wol damals viele Pflege der Tonkunst, aber nicht jener höhere, reine Geist vorfand, welchen zu erringen V.s Genius sich sehnte, musste ihm die nöthige Aussicht zu einem gehörigen Unterkommen verschliessen, und die Huld jenes, für die Unterstützung in Wissenschaften, noch mehr aber in den Künsten, so thätigen Kurfürsten von der Pfalz, Karl Theodor, ihn nach Italien, zur Urquelle des herrlichsten Kirchengesanges, führen, damit das Grosse geleistet werden konnte, was die Musik diesem herrlichen Manne verdankt. Der rege Sinn der Bewohner dieses Landes für das Schöne, die herrlichen und unzähligen Kunstwerke jeder Art, das feyerliche und würdige Begehen des Gottesdienstes, die vortrefflichen Gesänge, sowol in der papstlichen Kapelle, als in andern Kirchen meisterhaft ausgeführt, das von V. zugleich damit verbundene Studium der Theologie und seine wirkliche Einweihung zum Priester etc., was alles auf das ohnehin tiefe und religiöse Gemüth dieses jungen Mannes den grössten Eindruck machen musste: alles diss vereinigte sich, um seine sämmtlichen geistigen Kräfte in eine höhere Spannung zu versetzen, um seinem Ideale jene Tiefe und Allseitigkeit, so wie seinem Geiste jene Klarheit und feste Richtung in seinen Anschauungen zu geben, wovon seine Werke den deutlichsten Beweis liefern. — Wie stark und mächtig diese Eindrücke auf V.s Seele waren, beweist schon der Umstand, dass er, ohne Rücksicht auf alle Beschwerden und Gefahren, zu sehr entfernten Nationen, selbst nach Griechenland und Afrika reiste, um durch Vergleichung der verschiedenen Nationalgesänge den Typus jenes Urgesanges zu finden, welcher ihm als Ideal vorschwebte.

Von diesem einfachen und tief ergreifenden Gesange erhielten seine Tonstücke den Charakter der Heiligkeit, Erhabenheit, Tiefe, und zugleich der höchsten Zartheit, und jene wunderbare, hohe Wirkung, welche sie erregen, besonders, wo sich sein Gefühl dem Drange zum Unendlichen hingab. Daher gelang ihm auch so sehr vieles dazu, um seine Werke mit gehörigem Geiste vorzutragen, um alle jene Saiten wieder erklingen zu lassen, in welchen sein Inneres ertönte. Besonders schwierig ist die Darstellung seiner, im religiosen Gefühle verfassten Tonstücke, weil hier nur ein gleichgestimmtes Gemüth in den beschränkenden Form die unendliche Sehnsucht nach dem Höchsten ergreifen, und wieder darlegen kann, welche in denselben schlummert, und unser Herz mit einer geheimen, wunderbaren Kraft anregt. —

Allein nicht blos im Gesang, auch in der begleitenden Harmonie liegt vieles von dieser hohen Wirkung.

Voglers Verdienste um die Ausbildung der Harmonielehre sind ausgezeichnet und unleugbar. Er hat die Grundsätze dieser nicht allein mit gehöriger Strenge entwickelt, sondern auch, von den ersten Elementen an, bis zur verwickeltsten harmonischen Verbindung, den geistigen Bezug entfaltet, und so die wahre, und dem Studium der Kunst einzig förderliche Ansicht verfolgt, vermöge welcher in dem äussern Darstellung-Mittel die darin enthaltene Anlage zur geistigen Gestaltung gezeigt werden muss, wodurch nicht allein aller Einseitigkeit vorgebeugt wird, sondern sich auch die äussere Form unvermerkt an die geistige, innere, anschliesst, durch welche letztere jene erst Bedeutung und Leben erhält.

Bey diesem tiefen und rastlosen Studium der harmonischen Verbindungen, deren Wirkungen er in den Werken aller grossen Meister erforschte, um seine Grundsätze und Ansichten zu befestigen, zu berichtigen, oder zu erweitern, musste V. in diesem wichtigen Zweige ausserordentliche Fortschritte machen. Von dieser tiefen Kenntnis kömmt sein herrlicher Satz her, besonders sein so wirkungvoller Bass, seine schöne Haltung der Mittelstimmen, oft, der *ersten Ansicht* nach, wenig versprechend, aber mächtig ergreifend bey gehöriger Ausführung.

Da nun V. noch nebstdem so frühzeitig schon als Kapellm., und Anführer der damals so berühmten mannheimer Kapelle angestellt war, wo er nicht allein die Gelegenheit erhielt, die vortrefflichsten Künstler auf allen Instrumenten zu hören, sondern auch die Wirkungen aller musikal. Werkzeuge kennen zu lernen: so war es wol kaum anders möglich, als dass er, der ohne Rast forschende und tief ergreifende Mann, bey diesen bedeutenden Hulfsmitteln das Grosse leistete, welches jeder unparteyische Kunstkenner in seinen Werken bewundert, und auch die Nachwelt noch bewundern wird *).

*) Anmerk. Kenn die angezeichneten musikal. Kenntnisse und Einsichten des Grossherzogs von Darmstadt nicht ohnehin schon bekannt wären, so wäre der wahrhaft fürstliche Schutz, und die grosse Ermunterung, welche er diesem ausserordent-

Wie nun aber jede ausgezeichnete Richtung des geistigen Stromes auf irgend eine Seite hin, einen Mangel auf der andern bey sich führt: so auch bey Vogler. Deswegen mögen, um das ganze Gemälde, so viel das dem Rec. möglich ist, zu vollenden, noch folgende Erörterungen hier stehen.

Wie V. sich durch das geistige Studium und Auffassen des Chorals jenen einfachen und heiligen Gesang aneignete, welcher in seinen Werken unverkennbar ist, wurde oben gezeigt. In diesem Puncte, wenn er auch nicht allen neuern Tonsetzern vorgehen sollte, ist er doch von keinem übertroffen worden. Allein jener reiche, *bey einer gegebenen, festen Grundbezeichnung*, doch noch so allseitig sich gestaltende, melodiöse Strom; die Gabe, in dem wechselnden Spiele der mannigfaltigsten Gesangsformen das reiche Spiel und den interessanten Wechsel der Gemüthsbewegungen im Aeussern erscheinen zu lassen: dies war nicht V.s Antheil, wenigstens nicht in einem vorzüglichen Grade. Wenn ihm daher in *diesem Sinne* der Vorwurf des Mangels an Gesangreichthum gemacht wurde, so geschah es nicht mit Unrecht: höchst ungerecht aber, und den Mangel an gehöriger Einsicht in das Wesen der Tonkunst und die Natur des Geistes beurkundend, war die Ausdehnung dieses auf die Gesangsgebung V.s im Allgemeinen. Wo sich die Melodie ihrer geistigen Grundbezeichnung nach dem sogenannten *Canto fermo* nähert, überhaupt in Hinsicht einer *wahren, charakteristischen Grundbezeichnung*, steht V. gerade in seiner höchsten Grösse da. In eben dieser so festen und bestimmten Richtung lag aber das Hindernis jenes reichen Spiels mit melodischen Formen, was eine ganz andere Wendung des Geistes voraussetzt. V. scheint dies selbst gefühlt zu haben *). Daher gab er sich auch nicht ganz gern mit Verfertigung von Tonstücken der reinen Musik ab, wo, nebst der nöthigen Entfaltung und dem richtigen Verfolgen einer Idee, noch eine reiche Quelle der melodischen Formen, und die Gabe der mannigfaltigsten Gestaltung dieser, erfodert wird. Vielleicht lag aber auch die Schuld darin, dass V. im Anfange diese Gattung zu wenig beachtete, durch das Beyspiel seiner Lehrer und der übrigen Tonsetzer in Italien verleitet, wo man sich auch den Gesangstücken mehr hingiebt. Auch befand sich V. gerade in jener Zeit, wo sich die reine Musik in Deutschland durch Haydn und Mozart so sehr ausbildete, auf sehr entfernten Reisen; und welche Riesenschritte durch die Bemühungen dieser zwey grossen Männer, wozu in der neueren Zeit noch der herrliche Beethoven kam, in diesem Felde der Tonkunst in einigen Jahrzehnden gemacht wurden, ist allgemein bekannt.

Desto grösser war aber V. im Fache der angewandten Musik; wobey ihm seine tiefe Denkkraft allerdings sehr zu statten kam, welche ihn nicht nur dazu verhalf, die Idee des Ganzen, sondern auch den Bezug jedes einzelnen Theiles, Satzes, ja eines jeden Wortes zum Ganzen mit Sicherheit zu ergreifen. Daher die grosse Wahrheit in allen seinen Werken dieser Art.

Nehmen wir nun alle die einzelnen Theile des Gemäldes zusammen, so zeichnete sich der voglerische Genius durch folgende Züge aus:

a) Durch einen einfachen, charakteristischen, besonders heiligen Gesang, durch eine angeborne Kraft ihm gegeben, und durch die herrlichen Muster des feyerlichen Chorgesanges der ältesten und neuesten Zeit genährt, und zu einer so bedeutenden Höhe erhoben. Je weniger diese eigene Richtung angesprochen war, desto geringer seine Melodie; wie dies seine Klaviersonaten und Orgelconcerte beweisen.

Hiermit verband er *b*) einen äusserst grossen Reichthum an Harmonien, durch ununterbrochenes Studium der Harmonielehre und der grössten Muster errungen und vermehrt. Diese wusste er nach dem Charakter des Ganzen und jeder einzelnen Stelle so anzuwenden, wie es nur wenige Tonsetzer leisteten,

---

lichen Manne zufliessen liess, der sprechendste Beweis davon. Schon jetzt brachten diesem edlen Fürsten so viele Herzen gerührt den Dank dafür, und auch in den spätern Jahren noch wird, wer Voglers Grab besucht, sein Andenken auch darum segnen.

*) Anmerk. Folgende Anekdote bestätiget dies. Der gesangreiche Kapellm. Sterkel brachte im Anfange seiner musikal. Laufbahn dem, als kurf. pfälzischen Kapellm. schon damals berühmten V., seinem Landsmanne, einige Klaviersonaten, die Erstlinge seiner Muse, welche sich in der Folge so schön und reich entwickelte. V. spielte das Klavier, Sterkel begleitete mit der Violin. Sie durchgingen alle sechs Sonaten. Sterkel bat Voglern um sein Urtheil: dieser aber sprach kein Wort. Sie spielten dieselben noch einmal durch, als endlich sich V., auf nochmalige Aufforderung, erklärte: „Was Sie haben — Ihren reichen Gesang — würde ich wol kaum erringen: aber Sie können durch fleissiges Studium erlangen, was ich besitze.“

die wol gleichen Reichthum, aber keine so charakteristische und nüchterne Benutzung dieser Darstellung-Mittel besitzen, woher so oft ihre geschwächte Wirkung kömmt.

c) Stand ihm eine grosse Kenntnis aller musikal. Werkzeuge zur Seite. Daher die genaue Berechnung der Wirkung derselben; daher die mannigfaltigsten und herrlichsten Effecte in seinen Tonstücken.

d) Zeichnete er sich durch eine seltene Festigkeit im strengen Verfolgen seiner Sätze aus — die Folge seiner grossen Denkkraft. Daher die grosse Wahrheit in seinen Gesangstücken, und überall, wo ihm der Anstoss von aussem gegeben war. — Wo sich dieser Denkkraft ein gleichmässiger, gemüthlicher Erguss anschloss, und die Phantasie günstig das Ganze erwärmte und verband: da erfolgte eine herrliche Gestaltung; wo sich jene vordrängte: eine richtige äussere Form, in dieser Hinsicht oft sehr bedeutend, aber Mangel an innerem Leben, wenigstens in der Art, wie es zu einem vollendeten Kunstwerke erfordert wird. —

Wenden wir nun diese Charakterzüge auf das vorliegende Werk an: so ist im *Andantino*, ($\frac{4}{4}$, aus F dur) die fromme Sprache eines kindlichen Herzens, das sich im Vertrauen zum Höchsten wendet, und hier in *unschuldvollen* Tönen Dank, Liebe und Anbetung opfert. Wehmuth will sich seiner im *Minore* bemächtigen: aber die Zuversicht auf die Gnade des Höchsten weht ihm Beruhigung und Trost zu, und gestärkt ergiesst es in reicher melodischer Form die Wärme seiner Empfindung, erhebt sich am Schlusse sehnsuchtvoll, und verliert sich gleichsam, durch heiligen Trost beruhigt. — Rec. kann nicht genug den Eindruck schildern, welchen jedesmal dieses Stück, gehörig vorgetragen, auf ihn und alle ihm bekannte Hörer hervorbrachte. Welch' einfacher und ansprechender Gesang; welche herrliche, dem feyerlichen Choral gemässe Harmoniebegleitung; besonders welch' vortrefflicher Bass, verbunden mit einem so schönen Instrumentensatz! — Dieses Stück gehört zu dem Vortrefflichsten, was die Tonkunst in dieser Art aufzuzeigen hat. Es ist auch, nach des Rec. Meynung und Kunstansicht, das beste in der Symphonie.

Aber auch herrlich ist das erste *Allegro*, (aus C dur, im C-Takte) sowol in Hinsicht der Durchführung der Idee, als besonders der wirkungvollen Instrumentensetzung. Wie gut schliesst sich hier dem würdevollen Ernste der beitre Charakter an, welcher sich im ersten Theile im Quintengesang, und später in jenem, der Haupttonart, mit einer so einfachen und ermunternden Begleitung entfaltet! Welch' schönen Effect bringen die einfachen Paukenschläge hier hervor! — Eben so originell ist die *Menuett*. Doch ist sie dem Rec., nach dem herrlichen, gemüthvollen *Andantino*, nicht warm genug. Beym raschen Vortrag sprechen die zarten Stellen nicht genug an, beym gemässigtern fehlt die gehörige Energie, wodurch sich dieses Stück dem Charakter des Ganzen, besonders jenem des ersten Allegro, *nach der Idee Voglers*, anschliessen muss.

Noch weniger aber wurde Rec. durch das letzte Stück befriedigt, worin V. die Scala zum Hauptsatze wählte. Rec. erkennt den Fleis in der Bearbeitung, die mannigfaltige Gestaltung dieses Satzes, das künstliche und reiche Gewebe des Ganzen, die Kraft, besonders in einzelnen Stellen, in ihrer vollen Wirkung: aber er fodert von einem Kunstwerke die höchste Uebereinstimmung aller Kräfte im schaffenden Künstler, und hier herrscht unläugbar die Denkkraft auf Kosten der übrigen vor. Als musikal. Kunststück, im engeren Sinne des Worts, mag es immer, viel gelten: als Kunstwerk, in wahrer Bedeutung, wird es nicht können gerechtfertigt werden. V. scheint diese einseitige Richtung selbst gefühlt, und den Werth dieses Stücks vorzüglich in der gelehrten Bearbeitung, Durchführung und Umwendung der Sätze gesucht zu haben; denn wozu sonst, bey der Umkehrung der Sätze, das beygesetzte *per inversionem?* — Umgewendet oder nicht umgewendet, das Thema *per augmentationem* oder *diminutionem* verändert, im einfachen, zwey-, drey- oder vierfachen Contrapunkt; oder wie alle die gelehrten Formen heissen — dies ist für die höhere Forderung der Kunst einerley; „die Seele spreche Polyhymnia aus," sagt Schiller sehr richtig. Was ist auch alle äussere Form ohne den eigenen, sie belebenden Geist? — Man würde übrigens dem Rec. sehr Unrecht thun, wenn man glauben wollte, als wenn er dem Verdienste V.s zu nahe treten, und dies letzte Stück als ein geistloses Erzeugnis herstellen wollte — was nach der grossen Geistesthätigkeit V.s ganz ausser ihm lag. Im Gegentheile gehört es unter die, oben mit *d*) bezeichnete Klasse, wo der Geist, als denkendes Princip, das Uebergewicht hat. Auch ist Rec. weit entfernt, Vogler'n meisterndscheinen zu wollen, dessen Werken und Schriften er so vieles verdankt: aber er hielt es für Pflicht, auf diesen Punkt aufmerksam zu machen, damit sich nicht mancher andere, weniger erfahrne Tonsetzer dadurch verleiten lasse, auf einer Seite

einen Werth zu suchen, die, wenn sie nicht im *gehörigen Verhältnisse* behandelt wird, nicht allein zur Kalte, sondern auch zu einer Richtung führt, welche den Tonsetzer und das Publicum trennt, indem sie jenem viele Eigenliche und vielen Selbstdünkel verschafft, und doch dabey wenigstens die *Mehrzahl* entfernt, da die Eingeweihten der Kunst mehr, als schulgerechte und gelehrte Durchführungen fodern, während der grössere Theil, mit den nöthigen technischen Kenntnissen nicht ausgerüstet, den Werth solcher Arbeiten zu beurtheilen gar nicht im Stande ist, und doch auch mit Recht angesprochen seyn will — was bey dergleichen Kunststücken der Fall nicht ist. —

Was den Charakter jenes voglerschen Werks *überhaupt* betrifft, so ist derselbe in allen Stücken vortrefflich gehalten, und aus der ganzen Bearbeitung ist ersichtlich, dass nur ein Mann von so tiefen und umfassenden Kenntnissen, wie Vogler, ein solches Werk liefern konnte. Diese Symphonie gehört daher, besonders wegen ihrer Originalität, zu den ersten Werken dieser Art, und bleibt ein sprechender Beweis von der Grösse dieses herrlichen Mannes, welchen man erst dann ganz zu würdigen im Stande seyn wird, wenn noch mehre seiner vielen hinterlassenen Werke dem Kunstkenner und kunstliebenden Publicum vor Augen liegen werden.

Fröhlich.

Nachrichten.

Wien, am 5ten Januar *). Schon früher hätten wir Nachricht von der, seit dem Nov. v. J. von der Hoftheater-Pachtung hieher berufenen italien. Operngesellschaft gegeben, wenn wir nicht gedacht hätten, dass, um uns keiner voreiligen Meynung schuldig zu machen, es nöthig sey, mehre Vorstellungen abzuwarten, bevor wir es versuchten, dasjenige auszusprechen, was wir von der Idee, eine italien. Oper dieser Gattung hier einzuführen, überhaupt, und von dieser Sangergesellschaft insbesondere denken. Zwar hat ein hiesiges öffentliches Blatt das Interdict gegen Alle ergehen lassen, welche es wagen würden, über diesen Gegenstand anders, als lobpreisend, sich zu äussern, und dergleichen Frevler im voraus nicht nur alberner Vorurtheile, sondern sogar der absoluten Unwissenheit bezüchtiget: dennoch wollen wir auf diese Gefahr hin, unsere Ansicht mit eben der Freymüthigkeit zu Tage legen, als ob wir uns vor jenem Bannstrahl ganz und gar sicher wüssten.

Vor allem werden wir die Sänger und Sängerinnen, welche wir bisher zu hören das Vergnügen oder Missvergnügen hatten, die Schau passiren lassen; dann zu den Opern übergehen, die sie uns darstellten, und endlich unsere Nachricht mit einigen Betrachtungen über die Anwendbarkeit der italien. Oper auf unserm Theater beschliessen.

Von jenen, die aus München kamen, hörten wir bis jetzt:

Mad. Valsovani-Spada, welche eine zwar etwas dünne, aber immer noch wohlklingende Stimme, grosse Beweglichkeit der Kehle, einen beträchtlichen Umfang, vom tiefen Sopran-B (unter den Linien) bis zum hohen, dreygestrichenen C, hat, aber in ihren übermässig verzierten, mit all dem schon tausendmal gehörten Manieren und Rouladen überladenen Gesang, der eigentlich einer Reihe von rein ausgeführten Solfeggi gleicht, wenig wahren Ausdruck zu legen weiss. Sie begleitet denselben mit ziemlich passender Action, weiss sich auf dem Theater mit Anstand zu bewegen, bleibt aber in allen Momenten, in denen sie nicht zu singen hat, dem, was um sie her auf der Bühne vorgeht, gänzlich fremd.

Mad. Borgondio. Die meisten benennen ihre überaus schöne, volle, eben so kräftige als liebliche, in al en Abschattungen des Ausdrucks biegsame Stimme einen Alt; aber, wie uns dünkt, mit Unrecht. Ihr Umfang reicht, so viel wir bisher vernommen, von dem tiefen, eingestrichenen Sopran-G bis zum hohen, zweygestrichenen As, folglich schon weit über die Scala des Alts hinaus, die gewöhnlich nur bis D oder E geht. Obschon sie daher die tiefen Töne, B C D, mit vorzüglich kraftigem Klange zu intoniren vermag, und sich in der Cantilena zwischen dem tiefen B und dem Es über den Linien am leichtesten bewegen zu können scheint, glauben wir doch, dass sie vielmehr zur Klasse der Mezzo-Soprani, als zu jener der Alti gehöre. Ihr Vortrag kann als das Ideal des wahren, edlen Gesanges im italien. Style gelten. Wenige Noten, aber keine, deren Wirkung nicht genau berechnet wäre; nur sehr seltene, aus wenig Tönen gebildete Verzierungen, aber neu, geschmackvoll, und mit der verständigsten Wahl der Text-Stelle angebracht; für jedes Gefühl den ergreifendsten Ausdruck; für jedes Wort den richtigsten Accent. Rechnet man

*) Nicht von unserm gewöhnlichen Hrn. Correspondenten in Wien; und erst den 21sten Jan. eingegangen.

hierzu sichere Intonation, überaus schönes Tragen der Töne, deutliche Aussprache, herrliche Declamation, zumal in Recitativen, und den, in hundertfaltigen Graden, und immer mit trefflicher Beurtheilung angewandten Wechsel einer seltenen Stärke und der einnehmeichelndsten Zartheit der Stimme: so wird man zugeben müssen, dass, wenn man nach Vergleichungen urtheilen will, wir seit Marchesi (in seiner Blüthenzeit) und Crescentini, nichts so Vollkommenes gehört haben; den Vortheil noch unerwogen, den Mad. Borgondio über jene Künstler darin hat, dass der Genuss ihres zauberischen Gesanges nicht durch die zurückstossende Empfindung geschmälert wird, welche eine der Natur gewaltsam abgedrungene Stimme unwillkürlich in uns erweckt. Leider können wir von dieser seltenen Frau als Schauspielerin nicht eben so viel Gutes sagen. Ihre Mimik ist zwar stets im Einklange mit ihrem Gesange, aber ihre Action erreicht kaum die Mittelmässigkeit, und in Haltung und Bewegung des Körpers steht sie der Mad. Spada offenbar nach.

Mad. Rossi, welche sich nicht über die Mittelmässigkeit erhebt, und Mad. Pescatori, welche in jeder Beziehung unter aller Kritik steht. Hr. Spada, der als mittelmässig gelten kann; die Herren Giovannola, Zambelli, und Zuchelli, welche diese Klasse kaum erreichen; und dann noch die Herren Grazioli, Isotta, und de' Vecchi, welche als Sänger und Schauspieler mit Mad. Pescatori auf derselben Stufe stehen.

Ausser dieser Gesellschaft wurden noch besonders engagirt:

Hr Tacchinardi, Tenor, welchem ein grosser Ruf voranging, der sich jedoch, ohngeachtet mehrer, bedeutender Vorzüge dieses Sängers, bisher noch nicht völlig bewähret hat. Seine natürliche Stimme reicht, vom tiefen B bis zum eingestrichenen Tenor-G, wo das Falset anfängt und bis zum zweygestr. C aufsteigt. Beyde Stimmgattungen sind in ihrem Gehalt und Klange sehr von einander verschieden, und der Uebergang von der Brststimme zum Falset daher sehr markirt. Die natürliche Tonleiter hat eine seltene Stärke, jedoch wenig Annehmlichkeit. Sein Vortrag ist meistens mit Verzierungen zu sehr überladen, die oft auf unglücklich gewählten Worten angebracht, weder neu, noch geschmackvoll, ja zuweilen auch nicht ganz rein und rund ausgeführt sind. Inzwischen zeigt sein Gesang hin und wieder, dass er auch des einfachen, kräftigen Ausdrucks fähig wäre, wenn er nicht durch jene Manier (irriger Weise) mehr zu gefallen dächte. Seine Declamation ist gut; seine Aussprache aber, aus zu grossem Bestreben nach Deutlichkeit, hart. Seine Figur ist für das Theater nicht günstig, doch bewegt er sich mit Anstand, und weiss seinen Gesang durch übereinstimmende Gebehrden zu unterstützen. Er scheint gründliche Kenntnis der Musik zu besitzen.

Hr. de Grecis, den man von seinem Vaterlande her nicht selten den König der jetzt lebenden Buffons nennt, besitzt als Schauspieler, wirklich entschiedene Verdienste, ist mit einer kräftigen Stimme begabt, und scheint ein fester Musiker zu seyn.

Nachdem wir das Personale der gegenwärtigen italien. Oper betrachtet haben, lassen Sie uns zu ihren bisherigen Productionen übergehen.

Die erste hatte am 26sten Nov. 1816 statt und war aus zwey kleinen Stücken: *L'Adelina*, Musik von Generali, und *L'inganno felice*, Musik von Rossini, zusammengesetzt, deren ersteres sich Farsa sentimentale, das zweyte aber Farsa semi-seria nannte. Alle obgenannten Sänger der Gesellschaft, (zu welcher, wie schon erwähnt, die Hrn. Tacchinardi und de Grecis nicht gehören,) mit Ausnahme der Mad. Borgondio, waren dabey verwendet. Wenn wir sagen, dass das hiesige, wegen seiner Sanft- und Langmuth berühmte Theater-Publicum nur durch die Ehrfurcht für den anwesenden allerhöchsten Hof abgehalten wurde, diesen zwey Operetten noch vor ihrem Ende ein Ende zu machen: so wird man uns die weiteren Details dieser, in Beziehung auf Text, Musik, Vortrag, und Darstellung hier bisher noch unerhörten Armseligkeiten gern erlassen. Das hiesige Publicum hat übrigens bey dieser Gelegenheit nicht nur von seinen Kenntnissen und seinem guten Geschmacke, sondern auch von seiner grossen Billigkeit wahrhaft erfreuliche Beweise gegeben, indem es denselben Personen, deren Erbarmlichkeit es kaum noch belachte, sogleich mehr als verdienten Beyfall zollte, sobald sie nur etwas Erträgliches geleistet hatten, und Mad. Spada durch Hervorrufen auszeichnete. Nicht nur alle Fremde bemerkten dieses Verfahren der partey- und vorurtheils-freyen Zuhörer mit wahrer Achtung, sondern selbst diejenigen, welche fanatisch für die italien. Oper überhaupt eingenommen sind, sahen sich gezwungen, demselben Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Dass diese Opern keine Wiederholung erlebten, versteht sich von selbst; ja, man hielt es sogar für ziemlich ausgemacht, dass die Gesellschaft in der Stille abziehen, und das Project der Einführung eines ital. Singspieles

nach diesem so sehr misslungenen Versuche aufgegeben werden würde; als, nach langer Pause, die Oper, *Tancredi*, Musik von Rossini, erschien, die man schon früher als das Beste, was die Gesellschaft aufzuweisen habe, gerühmt hatte.

Von der poetischen Behandlung des bekannten Sujets lassen Sie uns schweigen. Welche langweilige, ungereimte, kraft- und geistlose Reimwerke man in neuerer Zeit *Opera seria* nennt, ist jedem bewusst, dem das Schicksal die Prüfung auferlegte, so etwas vom Anfang bis zum Ende hinunter zu würgen. Die gegenwärtige hat, wie ihre Schwestern, die gute Eigenschaft, dass man nicht nur Arien, sondern (wie wirklich geschah) ganze Scenen nach Gefallen weglassen kann, ohne dem Interesse und Zusammenhange des Gedichts im mindesten zu schaden, aus der einfachen Ursache, weil keines von beyden vorhanden ist. Die Musik nähert sich in einigen Stellen, besonders in der Ouverture, (die — im Vorbeygehen gesagt — als Symphonie zu einer komischen Oper recht artig wäre, als Vorbereitung zu einer heroischen aber zur wahren Parodie wird,) der neuern französischen Schule, und verliert dadurch auch noch das Verdienst, was sie haben könnte — das, eines bestimmten, wenn gleich nicht anziehenden Charakters. Sie zeichnet sich übrigens weder durch Originalität, noch durch Kraft, weder durch Neuheit der Melodien, noch durch Geschmack der Begleitung, am allerwenigsten aber durch Geist und Wahrheit aus; und schien uns sogar in Hinsicht auf reinen Satz nicht ohne Flecken zu seyn.

In dieser Oper war es zuerst, und bisher auch nur in dieser, dass wir Mad. Borgondio zu bewundern Gelegenheit fanden. Hat das Publicum sich in dem oberwähnten Falle als einsichtvoll und gerecht bewiesen, so hat es hier einen nicht minder rühmlichen Beleg seiner musikal. Kenntnisse und seines geläuterten Geschmacks geliefert; denn gleich bey der ersten Scene erregte der Vortrag der Mad. Borgondio den einhelligsten Enthusiasmus. Der Trost, dass verschönte Natur, tiefes Gefühl, und Wahrheit des Ausdrucks endlich *doch* den Sieg über kalte, sinn- und seelenlose Künsteley zu behaupten anfangen, hatte sich nie schöner ausgesprochen, und wenn auch die *Sonatine di Gola* noch immer zu viele Anhänger haben, so ist die Mehrzahl der Musikfreunde doch schon für den einfachen, rührenden Gesang gewonnen. So wurden denn die Kunstanstrengungen der Mad. Spada (Amenaide) und des Hrn. Tacchinardi (Argirio) mit dankbarem Handeklatschen belohnt: jener schönere, in unwillkürlichen Ausrufungen des Entzückens sich äussernde Beyfall aber krönte nur den bezaubernden Gesang Tancred's, und Mad. Borgondio blieb von jenem ersten Abende an, wenigstens in den Gemüthern der eingebornen Zuhörer, die Königin des Festes. Nur ihretwegen überfüllt sich das Theater noch immer bey jeder Vorstellung, nur sie kann die tödtliche Langweile des übrigen Abends ertragen machen, und keine Oper ohne sie wird hier jemals so lange sich halten, und so zahlreich besucht werden. Mad. B. ist das Muster für alle Freundinnen des wahren Gesanges, die höchste Zierde aller musikal. Privatcirkel, der Gegenstand der Huldigung der gebildeten Welt geworden, und — wie man nun hier gern in die Extreme fallt — tönt bey uns das: *Di tanti palpiti* etc. *) gewiss noch allgemeiner und lauter aus allen Strassen- und Zimmer-Ecken, als weiland in einer berühmten Stadt das: O du, der Götter und der Menschen Herrscher, Amor! —

Man hat die Darstellung dieser Oper jetzt dadurch verbessert, dass man die Rolle des Orbazzano dem Hrn. Grazioli abgenommen, und unserem Hrn. Forti übertragen hat; eben so haben wir Hoffnung, auch an der Stelle der Mad. Pescatori eine unserer hiesigen Sängerinnen zu sehen. Wenn wir nun bedenken, dass die notenreiche Partie der Mad. Spada durch unsere Mad. Campi gewiss eben so kunstrecht hätte gegeben werden können; dass bey der Besetzung der Rolle des Hrn. Tacchinardi durch Hrn. Vogel der Verlust der Falset-Läufe etc. auf andern Seiten vergolten, und Hr. Giovannola durch Hrn. Frühwald *in integrum* wäre ersetzt gewesen: so ergiebt sich der Schluss, dass die Hoftheater-Pachtung nur allein Mad. Borgondio hätte engagiren dürfen, um einerseits dieselben beträchtlichen Einnahmen zu machen, andrerseits aber ungeheuere Auslagen zu ersparen.

Die dritte Oper, welche gegeben ward, hiess: *Arrighetto*. Drama per musica in un'atto. Poesia di Anelli. Musica di Coccia. Hier war es, wo wir mit wahrem Vergnügen Hrn. de Grecis zum erstenmale sahen und hörten. Seine vorzüglichen Kunsteigenschaften wurden billig erkannt, und derselbe am Schluss der Oper hervorgerufen. Die Musik scheint, in Rücksicht auf Behandlung des Textes und Geschmack der Instrumentirung, mehr Werth zu haben, als jene des *Tancredi*; ein Duett, über dessen ermüdende Eintönigkeit

*) Anmerk. Anfangs-Worte der ersten Arie der Mad. Borgondio in der Oper, Tancredi.

gerechte Klagen geführt wurden, ist nicht vom Autor der Oper, sondern von Hrn. Rossini, und wurde von Mad. Spada und Hrn. Tacchinardi zu grösserer Ergötzlichkeit eingelegt. Das Ganze gefiel nur wenig, woran besonders der Mangel an Interesse der Handlung Schuld trug.

Wir kommen nun zu dem letzten Gegenstande unseres Berichts, nämlich zur Betrachtung, ob die ital. Oper, in ihrer Nationalität, für unser Theater überhaupt anwendbar sey?

Alle Welt kennt die Einrichtung der ital. Theater, und die Art, wie man in Italien die Oper zu geniessen pflegt. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer beschränkt sich dort blos auf zwey oder drey Arien, ein oder zwey Duette, von dem Soprano, der prima donna, oder dem primo tenore gesungen; der ganze übrige Rest der Oper wird gar nicht beachtet, sondern die Zeit durch Gesellschaft, Unterredung, Spiel, Erfrischungen u. dgl. ausgefüllt, bis wieder eines der erwähnten Gesangstücke durch ein unendliches Ritornell angekündigt wird, wo dann für die Dauer desselben Stille und Aufmerksamkeit wiederkehrt, aber gleich nach dessen Vollendung wieder die anderen, obgedachten Zeitvertreibe vorgenommen werden. Bey dieser Art, die Oper zu geniessen, bedarf es keines, eine interessante Handlung zusammenhangend und edel darstellenden Gedichts, denn Niemand bekümmert sich um Interesse und Zusammenhang; zwey oder drey vorzügliche Sänger sind hinreichend: die übrigen mögen so elend seyn, als sie wollen, denn Niemand hört sie an; eine durchaus gedachte, mit Einsicht, Beurtheilung und Gefühl geschriebene, zu einem unzertrennlichen Ganzen gebildete Musik wäre verlorne Mühe, denn nur höchstens vier oder fünf Stücke fesseln die Aufmerksamkeit der Zuhörer; überdies würde der übrige Theil der Musik durch die schlechte Besetzung der Nebenrollen ohnehin zu Grunde gehen.

Man sieht daraus, dass die italien. Opern, wie sie *sind*, ganz so sind, wie die italien. Theater sie *bedürfen*; und da jede Sache, sobald sie ihren Zweck erfüllt, gut ist: so würden wir auch die italienische Oper dafür gelten lassen, wenn nicht ihre aufgeklärtern Landsleute selbst, schon früher, und noch jetzt, so bittere Klagen über die Erbärmlichkeit derselben, in Beziehung auf Text, Musik und Aufführung, ertönen liessen *).

Wie soll aber solch ein Schauspiel bey anhaltend Theilnahme erwecken, die wir gewohnt sind, im Operntheater Interesse der Handlung, Vorzüge des Gedichts, gediegenen, fortgesetzten Werth der Musik, und in diesem Vereine einen, den ganzen Abend hindurch ununterbrochen anziehenden Kunstgenuss zu suchen, und, wenn wir diesen nicht finden, weder Spiel, noch Gesellschaft u. dgl. zur Entschädigung haben, sondern uns in der peinlichen Lage befinden, wegen drey oder vier Gesangstücken (welche noch dazu ihren Werth nicht durch die Composition, sondern nur durch den Vortrag erhalten können, der uns — mag er himmlisch seyn — bey oftmaliger Wiederholung endlich doch auch nur wenig Vergnügen gewährt) einen Wust von weniger als mittelmässiger Musik verschlingen zu müssen, und, um des Vergnügens einer halben Stunde, mehr als zwey Stunden von der tödtlichsten Langeweile gemartert, ja, was noch schlimmer ist, gleichsam gezwungen zu werden, die unverantwortlichste Profanirung der Tonkunst durch elende Sänger anzuhören!

Diejenigen, welche etwa einwerfen möchten, dass ja schon in früherer Zeit eine ital. Oper durch viele Jahre hier bestanden habe, und ausserordentlich zahlreich besucht worden sey, kennen jene Oper wol nur aus einer sehr mangelhaften Tradition; sonst wüssten sie, dass jene Gesellschaft aus 10 bis 12 der vorzüglichsten, aus allen Gegenden Italiens mit kluger Wahl berufenen Künstlern bestand, die, als Sänger und Schauspieler, das vortrefflichste Ensemble zu Stande brachten, die interessanteste Unterhaltung den ganzen Abend hindurch zu gewähren verstanden, und die man nicht besser loben kann, als indem man erinnert, dass Mozart seine *Nozze di Figaro*, seinen *Don Giovanni*, seine *Cosi fan tutte*, für sie schrieb, welche Meisterwerke mit classischer Vollendung aufgeführt wurden. Es müsste wahrhaftig ein trefflicher Scherz seyn, von den gegenwärtig anwesenden ital. Operisten eine dieser Opern, in welchen — wie im *Figaro* — auf eine tüchtige Besetzung auch noch des siebenten, achten Parts gerechnet ist, aufführen zu sehen!

Es ist eine, seit der Erscheinung dieser neuen italien. Oper schon oft und allgemein wiederholte, eben so wahre, als traurige Betrachtung, wie viel mit der Hälfte des Betrages, welchen die Honorarien

*) Anmerk. Algarotti, Arteaga, P. Martini, Metastasio, und in neuester Zeit G. A. Perotti, in seiner, von der italien. Gesellschaft der Wissenschaften und Künste gekrönten Preis-Schrift über den Zustand der Musik in Italien.

dieser Sänger auf die Zeit eines halben Jahres erfordern, auf die Dauer eines ganzen Jahres für die deutsche Oper hätte gethan werden können, u. wie leicht man damit nicht nur die trefflichen, nun verlornen Künstler *erhalten*, sondern zur nöthigen Vervollständigung noch die besten aus allen Gegenden Deutschlands hätte *gewinnen* können! — Obschon auch die ital. Sprache nun wieder unter die Landessprachen der öster. Monarchie gehört, so wäre es doch lächerlich zu behaupten, dass die ital. Oper so gut, als die deutsche, ein vaterländisches Schauspiel sey; denn um der Billigkeit willen müssten wir dann auch eine ungarische, eine böhmische und eine polnische Oper haben. Unser Hof bleibt immer ein deutscher Hof, und zwar der erste unter diesen; es ist daher nicht wol abzusehen, warum Wien nicht eben so viel Werth auf ein vortreffliches deutsches Singspiel legen sollte, als z. B. Berlin, wo dermalen das beste besteht!

Freylich müsste man alsdann auch für deutsche, ausgezeichnete Opern-Dichter und Componisten sorgen, an welchen es aus dem Grunde zu mangeln anfängt, weil die Theater-Directionen es seit vielen Jahren für ökonomischer gehalten haben, sich die gestochenen Partituren der französ. Opern für einige Louisd'or aus Paris kommen, und die Texte, nachlässig genug, ins Deutsche übersetzen zu lassen, als deutsche Dichter und Tonsetzer durch anständige Honorarien, und ehrende Auszeichnungen aufzumuntern; ohne zu bedenken, dass dadurch am Ende — und wir stehen schon ganz nahe an diesem Zeitpunkte — das Fach der dramatisch-lyrischen Dichtkunst und der dramatischen Musik ein ausschliessliches Monopol für Frankreich werden, und es dahin kommen muss, dass Eines und das Andere unserem deutschen Vaterlande, das dafür so regen Sinn, so tiefes Gefühl, so geläuterten Geschmack nährt, zu dessen Schmerz und Schande, fremde, ungeübte Künste seyn werden!

Dresden. Die Oper, womit unser Theater im neuen Jahre eröffnet wurde, war *il Turco in Italia* von G. Rossini, und auf diese folgten *la Famiglia Svizzera* von Weigl, und *le Nozze di Figaro* von Mozart, von welchen wir unlängst gesprochen haben. Ob sich gleich über die Aufführung derselben, vorzüglich der mozartischen, noch Manches sagen liess, so wollen wir doch blos erwähnen, dass Hr. Benelli von neuem die Rolle des Grafen Almaviva spielte, die zuvor von Hrn. Bassi gespielt wurde.

Mit Beystand der königl. Kapelle gab am 28sten Dec. 1816 Hr. Ignaz Moscheles, Compositeur beym k. k. Hoftheater in Wien, eine grosse musikal. Akademie im Saale des Hôtel de Pologne, in welcher folgende Stücke aufgeführt wurden:

1. Ouverture in C dur, von I. Moscheles. 2. Introduction und Concert-Polonoise für das Pianoforte, mit Orchester, in E dur, comp. und vorgetr. von demselben. 3. Arie in F dur von Mozart, ges. von Mad. Schüler-Biedenfeld. Sie sang sehr gut; hätte sie aber ihre Stimme nicht so sehr angestrengt und natürlicher gesungen, so wäre die Wirkung noch vortheilhafter gewesen. 4. Doppel-Concert in C dur von Klengel, vorgetragen von Hrn. Klengel und Hrn. I. Moscheles. Zweyter Theil: 1. zwey neue, heroische Märsche mit Trios für das ganze Orchester, comp. von I. Moscheles. 2. Variationen für das Pianoforte, mit Begleit. des Orchesters, in F dur, comp. und vorgetragen von I. Moscheles. 3. Duett aus *I Fuorusciti* von Paer, ziemlich gut von Mad. Schüler-Biedenfeld und Hrn. Bennicasa gesungen. 4. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, vorgetragen von I. Moscheles. — Als Componist will sich Hr. Moscheles, wie wir fanden, von den andern Componisten entfernen, vielleicht um eine auffallende Originalität zu erringen: was eben jetzt, vorzüglich in so jugendlichem Alter, etwas schwer ist, wo nicht etwas, dann noch Unmögliches suchen heisst. Vielleicht erreicht er in der Folge seinen Zweck; doch wünschen wir, dass, wenn er nach jenem Ziele strebt, er auch das nicht unbeachtet lasse, dass seine Musik gefalle. Darum möge er deutlicher im Style, sanfter in den Modulationen, nicht hart und ausschweifend, natürlicher, nicht so gesucht seyn; er möge seinen Ideen mehr Haltung geben, sich weniger Freyheit gegen die Gesetze der Harmonie erlauben, die Theile nicht so sehr vervielfachen und endlich weniger Geräusch hineinbringen. Unter allen Stücken, die er uns hören liess, gefielen die Variationen am meisten, nicht sowol wegen der Composition, als wegen des schönen Vortrags auch des Schwierigsten, und wegen der erstaunenswerthen Behendigkeit seiner Finger. Er fand allgemeinen Beyfall. Mit jenen Ausstellungen wollen wir sein Verdienst nicht schmälern, und verkennen sein grosses Talent keineswegs: im Gegentheile ist unsre Absicht blos, ihm durch dies offene Geständniss in seiner Kunst nützlich zu werden. Als Spieler ist

glanzt er sehr und wir wiederholen nochmals, dass er durch Besiegung der grössten Schwierigkeiten überrascht: allein Jedermann weiss auch, dass dies nur momentan, Haltung aber dauernd ist. Hrn. Klengels Concert wurde in Ansehung der Composition mit grossem Vergnügen gehört, und zwar eben darum, weil es mit mehr Klarheit, Haltung, Gesang, Leichtigkeit und Harmonie gesetzt ist. Das ganze Publicum freuete sich, diese beyden grossen Künstler vereinigt spielen zu hören, die übrigens in ihrem Vorzuge höchst verschieden sind, da Hr. Kl. sich vornämlich durch gehaltenes, ausgearbeitetes Spiel auszeichnet. Uns kam dieses Concert wie ein wahrer Probierstein für diese beyden Künstler vor. Der Saal war sehr mit Zuhörern angefüllt.

Am 9ten Jan. sang der Tenorist, Hr. Wild aus Wien, nach einem kleinen Schauspiel, Matthissons Adelaide, von Beethoven comp., mit blosser Pianoforte-Begleitung; und nach einem zweyten kleinen Lustspiel, eine Scene und Arie aus *Agnese* von Par, mit Orchester-Begleitung. Um hier, wie immer, offenherzig und unparteyisch zu seyn, sagen wir, dass wir bey Hrn. W. eine, sowol in der Tiefe, als in der Höhe, starke, sonore Stimme, gefühl- und ausdruckvollen Vortrag, und eine gute Methode gefunden haben: dass aber die von ihm angebrachten und erfundenen Verzierungen nur gut angefangen, nicht vollendet waren. Das erste Stück war das beste: darin gefiel er auch. Seine sanfte Aussprache im Gesange, und seine Art, jede Sylbe deutlich hören zu lassen, sind seltene Vorzüge, die ihn von unsern übrigen deutschen Sängern, die meistens die letzten Sylben verschlucken und darum nicht verstanden werden, sehr auszeichnen. Seine italien. Arie hingegen that keine grosse Wirkung, erstlich, weil er den Text nicht gut aussprach, und zweytens, weil seine Stimme für dieses Stück nicht passt. Nach der grossen, von ihm vorgefassten Meynung, unter welcher er hierher kam, erwartete das Publicum mehr von ihm, als es hörte; vielleicht war Hrn. W. auch die Wahl der Stücke nicht günstig, vielleicht Anderes: kurz, die Zuhörer schienen ziemlich kalt, und applaudirten nicht sehr. Das kann uns allerdings nicht hindern, zu behaupten: Hr. W. ist ein guter, sogar ein so guter Tenorist, wie sie in Deutschland selten sind, und auch immer selten gewesen sind.

Leipzig. Am 21sten Jan. gab Hr. Keller, erster Flotist der königl. würtemberg. Kapelle, Concert, und liess sich mit Compositionen von Berbiguier und von ihm selbst hören. Letztere waren vornämlich eingerichtet, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, sich auf mannigfache Weise vortheilhaft zu zeigen. Hr. K. ist ein vorzüglicher Flotist. Sein Ton ist voll und stark, doch stets angenehm, und keineswegs schalmeyen- oder pfeifenartig, dabey in gutem Verhältnis der Höhe zur Mitte und zur Tiefe, auch vom Stärksten zum Schwächsten geschickt abgestuft; seine Intonation ist stets rein; seine Passagen sind überaus fertig, dabey rund, sicher, deutlich; sein Vortrag dem angemessen, was eben vorgetragen wird, und so zugleich von Einsicht und richtigem Gefühl zeugend. Hr. K. fand einstimmigen Beyfall. In Privatzirkeln unterhielt er auch auf angenehme Weise durch einen gebildeten Gesang zur Guitarre. Ueberhaupt wusste er sich, auch ausser seiner Kunst, als ein Mann von Bildung und wohlgefälligem Wesen, Achtung und Theilnahme zu erwerben.

Kurze Anzeige.

Walses et Ecossoises pour le Pianoforte par C. H. Meyer. Livr. 2. Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Hrn. M.s Talent, ansprechende, nicht schon verbrauchte Tanzmelodien zu erfinden, und sie nicht selten durch ausgesuchte, doch aber keineswegs gekünstelte oder sonst bey Tänzen unzweckmässige Harmonie geltender zu machen, ist schon beym ersten Hefte dieser Sammlung nach Verdienst bemerkbar gemacht worden. Dies zweyte stehet dem ersten kaum nach; und die Stücke: No. 4, (das aber nahe an den bekanntesten, allerliebsten Walzer Clementi's, den Dialog zwischen Mann und Frau, erinnert,) No. 8, No. 10, No. 15, 15, 17, verdienen in Hinsicht beydes unbedingtes Lob.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. **No. 7.** 1817.

Musikalische Uebersicht aus Paris.

(Fortsetzung aus der 5ten No.)

Unter den ältern Mitgliedern der italien. Oper befinden sich mehre, die hier ebenfalls genannt zu werden verdienen. *Barilli*, der Mann der verstorbenen Sängerin Barilli, die ich nicht gekannt habe, von der aber noch in diesem Augenblicke die Pariser mit einem an Vergötterung grenzenden Enthusiasmus reden, ist ein sehr verdienstvoller Komiker, dem nichts als ein etwas kräftigeres, markigteres Organ fehlt, um auch als Sänger denselben Werth zu haben; denn es ist nicht allein für die musikalische Total-Ausführung, sondern auch für den ästhetischen Effect des singenden Individuums unerlässlich, dass der Komiker, so wie seine künstlerische Laune, über allen Umgebungen stehend, alles von oben herab beherrscht, als Sänger mit der Tiefe und Kraft seiner Stimme dem musikal. Effecte eine Grundlage geben und somit auch von unten herauf das Ganze beherrschen müsse. Die Rolle des Figaro, der im Barbier von Sevilien wenigstens formell-komisch oder etwas dergleichen, in der Hochzeit hingegen absolut witzig ist, verfehlt, als ihn, und überhaupt keinen Italiener ansprechend, Barilli gänzlich; dagegen zeigen sich seine Leistungen als Geronimo in *Matrimonio segreto*, als musiksüchtiger Schwindelkopf in dem vortrefflich von Sim. Mayr gesetzten *Fanatico per la Musica* und in allen ähnlichen, eigentlich komischen Caricaturen, von einer wahrhaft ergötzlichen Laune, gegen deren Wirkung auch der melancholischste Ernst nicht Stand zu halten vermag. Diese Rollen zeichnen sich, neben der wahrhaft natürlichen Inspiration, welche aus ihnen hervorleuchtet, noch durch eine höchst klare, höchst verständige Besonnenheit und durch einen recht lobenswerthen Zusammenhang im Spiele aus. Trotz aller dieser von ganz Paris anerkannten Vorzüge, trotz seiner, dem italien. Theater in Zeit der Bedrängnis geleisteten, thätigen Unterstützung, und endlich trotz seines zwölfjährigen hiesigen Aufenthalts, ist die jetzige Direction, die auf diese Umstände keine Rücksicht genommen, auf dem Puncte gestanden, Barilli, einer unbedeutenden Differenz wegen, die sich in Betreff des Gehalts erhoben, zu verabschieden. — *Angrisani*, ein schon von vielen Jahren her datirendes Inventarium des italien. Theaters, soll ehemals eine gute Bassstimme, viel und gutes ernstes und komisches Spiel und mehr dergleichen namhafte Vorzüge besessen haben: ich finde jetzt von allem dem Genannten wenig oder gar keine Spur mehr in ihm. Den Bartolo in Figaro's Hochzeit, dem jeder deutsche Anfänger, besonders in seiner schönen Arie, eine komische Seite abzugewinnen versteht, singt Angrisani mit einer Würde, mit einem Ernste, dass Einem angst und bange dabey wird. Im Tragischen streift die Haltung dieses Mannes so nahe an eine Marionetten-Caricatur, dass sich das Publicum schon mehr als einmal bey dergleichen Leistungen nicht hat des Lachens enthalten können. — *Porto*, ein noch junger, sehr vortheilhaft gebildeter Mann, besitzt das seltene, ihm wahrscheinlich selbst nicht bewusste Talent, alle Rollen in den komischen Opern, wie sich's gehört, komisch zu greifen, selbst solche, die, wie der Gr. f Robinson in *Matrimonio segreto*, von sehr vielen deutschen und italien. Schauspielern recht prätiös und würdevoll vorgestellt werden; ja, dieser Sänger weiss sogar dem Grafen in Figaro's Hochzeit, nach Zeit und Ort, einige komische Lazzi aufzuheften. Wenn aus dem Gesagten ein nicht geringes Lob für Porto hervorgeht; so wird der Werth dieses Sängers noch dadurch

erhoben, dass ganz Paris darüber einverstanden zu seyn scheint, in seiner Stimme einen vortrefflichen, sonoren Gehalt (un beau timbre) zu finden. Ich, für meinen Theil, kann nicht umhin, mit ganz Paris verschiedener Meynung zu seyn: in seiner Stimme ist Kraft, und ein gewisser materieller Gehalt, aber dagegen auch viele Rauheit und Unbiegsamkeit zu finden. Nichts destoweniger bleibt Porto, sowol als Sänger, als Schauspieler, ein sehr schätzungswerthes Mitglied, ob ihm gleich der Name eines wahren Künstlers durchaus abgesprochen werden muss. — Dem. *Goria*, eine Französin, gelangte durch den Abgang der Mad. Morandi zu einiger Thätigkeit und zeigte sich da, wenn auch nicht eben künstlerisch, doch sehr brauchbar: das ist das einzige Lob, welches ich ihr zu ertheilen vermag. Durch das Wiederengagement von Mad. Morandi scheint sie in Ruhestand versetzt zu seyn: glücklich eine Theaterdirection, die so brauchbare Subjecte, wie Dem. Goria ist, gleichsam in Reserve haben kann. Die Dem. *Chaumel* und *Cinti*, ebenfalls Französinnen, sind im hiesigen Conservatoire gebildete Anfängerinnen. Erstere hat eine, allen Französinnen natürliche, mechanische Anlage zur Darstellung, und zeigt, besonders im Ernsten, für eine Anfängerin recht löbliche Bestrebungen. Dass man sie mit der Schwester des alten Geronimo belästigt hat, mit welcher sie sich, wie (man verzeihe mir den trivialen Ausdruck) die Katze mit der Maus herumzerrt, ist eine Thorheit der Direction, die Dem. Chaumel nicht zugeschrieben werden muss; eben so wenig, wie der unangenehme Singsang, den sie stets im Recitative hören lässt, und dessen sie sich, auf die geringste Bemerkung hin, wahrscheinlich sogleich entschlagen dürfte. Aber eben so wenig, wie die meisten deutschen Theater, besitzt auch das hiesige italienische irgend eines wissenschaftlichgebildeten Mann, der über das eigentliche Künstlerische der Vorstellungen ein wachsames Auge haben könnte. Selbst nicht einmal um die allgemeine grammatikalische Reinheit der Sprache bekümmert man sich auf demselben: so hat Dem. Brizzi in der *Clemenza di Tito* mit unerschütterlicher Standhaftigkeit während aller zwölf oder sechzehn Vorstellungen gesungen: *Ah, se sapesti*, statt *sapessi* („ach, wenn du wüsstest)". Dem. *Cinti* ist ein blutjunges, recht liebes Kind, mit einer schönen Stimme, die sich nicht ganz ohne Fertigkeit und Biegsamkeit zeigt. Im Spiele will auch sie, nach französ. Sitte, etwas Logen- und Parterre-Coquetterie für Mienenspiel angesehen wissen: dabey ist nichts zu verwundern, als dass Logen und Parterre darin mit Dem. Cinti einerley Meinung zu seyn scheinen. Früher wollte sich ihr Spiel etwas linkisch und unbeholfen machen; nachdem aber Dem. Cinti den Pagen in Figaro's Hochzeit, mit dem sie, caeteris paribus, eine Charakter-Identität zu besitzen scheint, zur Darstellung bekommen, scheint es, wie am hellen Tage, Licht in ihr geworden zu seyn; besonders natürlich spielt sie die Liebes- und Triebesscenen mit Susannen, der Gräfin und dem Gärtnermädchen. Dem. Cinti verspricht viel für die Folge.

Dies die vorzüglichsten Sänger und Sängerinnen des italien. Theaters! Möge hierauf eine kurze Ausstellung aller derjenigen Opern folgen, welche seit dem 1sten October, das heisst, seit der neuen Organisation desselben, entweder neu einstudirt, oder doch wieder von neuem zur Aufführung gebracht worden sind. Den Reihen mögen zwey Opern von Pär eröffnen, welche, obgleich deren Aufführung das vorige Theaterjahr beschlossen hat und also nicht hieher gehört, doch deshalb einer kurzen Erwähnung verdienen, weil die Musik derselben von einem Componisten herrührt, den Deutschland besonders in seinen beyden, daselbst für klassisch (?) gehaltenen Werken, *Sargino* und *Camilla*, zu den vorzüglichsten Tonsetzern Europa's zählt. *Il Principe di Taranto*, eine ältere Arbeit Pärs, ward hier, vor deren Aufführung, für eine der besten Arbeiten dieses Componisten ausgegeben und zog deshalb meine Aufmerksamkeit um so mehr auf sich, als ich Pär aus den beyden genannten Werken in Deutschland ganz insbesondere schätzen gelernt hatte. Ich habe den *Principe di Taranto* dreymal gehört und kann nach meiner vollkommenen Ueberzeugung nicht anders davon urtheilen, als dass es die flachste, leerste, zur unausstehlichsten Länge und Breite ausgedehnte Musik ist, die je, nicht über etwas einen tollen (denn das wäre noch etwas), sondern vielmehr über einen ganzlich wässrig-seichten, miserablen Text gemacht worden ist. Und wenn die Todesstrafe darauf gesetzt gewesen wäre, ich hätte in dem Componisten des miserablen *Prinzen von Tarento* den Verfasser von *Sargino* und *Camilla* nicht zu erkennen vermocht. Ganz dasselbe Urtheil passt auf die Musik zu der Gelegenheitoper,

la Primavera Felice, welche Pär zur Feyer der Vermählung des Herzogs von Berry setzte, nur mit dem Unterschiede, dass letztere, wenn möglich, noch leerer, als der *Prinz von Taranto* ist. Gleichermassen ist der Text dieses *glücklichen Frühlings* ein so unglückliches, widerstrebendes Gemengsel von witzig-französischen Plattheiten und sensuellenden italien. Bouffonerien, dessen würdiger Verf. eben derselbe Hr. Botaffi ist, der jetzt mit Mad. Catalani in der Welt herum reist *), dass mir, und ich glaube, auch dem ganzen Publicum, während der Vorstellung desselben, kein Schatten eines wahren Kunstgenusses zu Theil geworden ist. Wenn es mir von der einen Seite zu einem sehr unangenehmen Geschäft wird, über zwey Werke eines Mannes, der sich in ganz Deutschland einen verdienten Ruhm erworben hat, so missbilligend abzusprechen; so verräth es dagegen von Pär entweder ein fast unbegreifliches Verkennen seiner eignen Arbeiten, oder eine eben so unbegreifliche Gleichgültigkeit gegen seinen Ruhm, in einem Theater, welches täglich von den Tönen der unsterblichen Werke Mozarts und Cimarosa's, und von den oft trefflichen Arbeiten eines Sim. Mayr, Portogallo, Fioravanti und mehrer anderer, wiederhallet, unmittelbar zwischen diesen Compositionen einen *Principe di Taranto* und eine *Primavera Felice* aufführen zu lassen.

Auf eine würdigere Weise trat Pär zu Anfang des neuen Theaterjahrs mit seiner *Griselda* hervor, einer Composition, die, ohne genial zu seyn, (eine Eigenschaft, die wol allen seinen Arbeiten abgehen dürfte,) und ohne sich selbst mit *Sargino* und *Camilla* vergleichen zu lassen, sehr brav effectuirende Stellen aufzuweisen hat. Dennoch hat das hiesige Publicum dieser Composition keinen Geschmack abgewinnen können, und der Saal war schon bey der dritten Vorstellung leer. Der Text ist das platteste Machwerk, welches mir je vorgekommen, ohne komische und ernste Kraft, und die Musik, im Ganzen doch flach und ohne Kraft, zeigt zu wenig Originalität, als dass man ein wahres Interesse an derselben finden sollte. Mad. *Dickonse* trat in derselben zum erstenmale auf. Diese Sängerin besitzt in den Mitteltönen bis e und f hinauf ein so rauhes, hohles, fast übeltönendes Organ, dass es sowol von ihr, als von Pär ein höchst unglücklicher Misgriff war, diese Rolle zu ihrem Debüt zu wählen. Da der erste Eindruck der bleibendste zu seyn pflegt, so schreibt sich von dem Misslingen derselben wahrscheinlich die ungünstige Stimmung her, welche das Publicum fortwährend gegen Mad. *Dickonse* zu erkennen giebt. *Garcia* und Mad. *Morandi* traten beyde zuerst in *Matrimonio segreto* auf, erster als Paolino, letzte als Carolina. Ich kann nicht umhin, bey dieser Gelegenheit mein musikalisches Glaubensbekenntnis abzulegen: ich glaube, dass in der romantisch-komischen Gattung mit *Don Juan*, und in der poetisch-komischen mit *Matrimonio segreto* der Kreis alles musikalischen Wirkens und Strebens abgeschlossen ist, und dass alle übrigen Producte, selbst die gelungensten, ausser diesem Kreise liegen und mit denselben in gar keine Berührung kommen. Wenn (wovon ich bey zwey Vorstellungen des *Don Juan* hier in Paris überzeugt worden bin) dieses musikal. Wunderwerk weder von italien. Kehlen genügend gesungen, noch von einem italien., oder gar franzos. Orchester genügend ausgeführt werden kann; so ist dagegen Composition und Dichtung des *Matrimonio segreto* so vollkommen der italien. musikal. Natur abgelauscht, dass diese Musik wiederum nur von welschen Stimmen gesungen und von welschen Schauspielern vorgestellt werden kann. Dass Mad. Morandi eine sehr angenehme Sängerin und eine vortrefflich routinirte, höchst graziöse Schauspielerin ist, und dass auch Garcia ein sehr lobenswerthes Spiel besitzt, habe ich bereits oben gesagt: kein Wunder also, dass die beyden von ihnen dargestellten Rollen, nicht allein durch ihren vortrefflichen Gesang, sondern auch durch das sehr gelungene, lebendige Spiel, welches sie in denselben entwickelten, einen Reiz gewährten, von dem bis dahin das hiesige Publicum noch keine Ahnung gehabt zu haben schien. Da auch der alte Geronimo von *Barilli* und der *Graf* von *Porto* sehr gut dargestellt, auch die beyden andern Weiberrollen ebenfalls sehr erträglich gesungen wurden; so gehörte diese Vorstellung zu den gelungensten, die seit langer Zeit auf der hiesigen Bühne gegeben worden seyn dürften. Dieses Urtheil gilt noch fortwährend von jeder Vorstellung des *Matrimonio segreto*. — Die zweyte Debütrolle der Mad. Morandi

*) Zu meiner grossen Verwunderung höre ich so eben, dass Hr. Botaffi als königl. Kapellm. in Hannover angestellt worden ist. d. Verf.

war die Hauptrolle in *La Donna di Genio volubile*. Musik von Portogallo. Wenn dieser Compon. sich in der einzigen tragischen Oper, welche ich von ihm kenne, in der *Semiramide*, von einer wahrhaft verzweifelnden Leerheit und Plattheit zeigt; wenn es ihm in einer frühern komischen, *Verwirrung durch Aehnlichkeit*, welche vor einigen Jahren wol auch hin und wieder auf deutschen Bühnen aufgeführt worden, mit jener flachen, nach nichts aussehenden Manier, wo möglich, noch vollkommener gelungen ist: so erkennt man dagegen in der *Donna di Genio volubile* eine treffliche Musik; voll der einschmeichelndsten Melodie, und ausgestattet mit einer Begleitung, deren Reichthum, Neuheit und originelle Formen ein hohes Lob verdienen. Wenig neuere italien. Compositionen haben auf mich eine günstigere, vortheilhaftere Wirkung hervorgebracht, als eben die *wetterwendische Frau*. Auch der Text ist von einer so originellen, höchst ergötzlichen Tollheit, dass selbst der ernsteste Zuschauer sich darin erlustigen muss, er mag wollen oder nicht. Mehre Scenen darin sind nicht allein von wahrhaft komischer Kraft, sondern zeigen auch von sehr glücklicher Erfindung. Ich will einige derselben anführen. Die wetterwendische Frau langweilt sich, und thut endlich ihren vier, um sie herum versammelten Anbetern den Vorschlag, Musik zu machen, verlangt dabey aber, jeder derselben solle mit dem Munde ein musikalisches Instrument nachzuahmen suchen. Das Quintett beginnt: der erste blast die Flöte, der zweyte die Klarinette, der dritte das Fagott, der vierte schlägt die Pauken, und die Dame selbst dirigirt. Abgerechnet den höchst komischen Effect, welchen diese Scene hervorbringt, ist das Quintett selbst eins der gelungensten Stücke in der Oper. *Die Dame* erhält endlich die todten Anbetungen ihrer vier Liebhaber satt; sie wirft deshalb ihre verliebten Blicke sogar auf ihren Gärtner. Dies aber ist ein blasser Naturmensch, der, wie er selbst sagt, nur alla naturale lieben kann. Die Dame verlangt von ihm, er solle ihr eine Liebeserklärung singen, und giebt ihm selbst in einigen, recht platonisch-sentimentalen Phrasen ein Vorbild dazu. Die aber sind nicht nach dem Geschmacke des Gärtners: er will ihr daher ein Lied nach seiner Art singen. Wenn er darin von sich spricht, wie von einem Hengste, der auf der Weide eine Stute erblickt und darüber in ein brünstiges Gewieher ausbricht, wenn die Instrumente sogar das Wiehern recht täuschend nachahmen, und die arme Dame dadurch etwas scheumuth gemacht wird: so ist das nicht des Gärtners Schuld; sie hat es ja nicht besser haben wollen. Eine andere, dieser ähnliche Scene ist nicht minder ergötzlich: die Dame beginnt an den gar zu irdischen Huldigungen des Gärtners keinen Geschmack mehr zu finden; diesem entfahren daher musikalischer Weise recht herzbrechende Dinge, das Gemüth der Schönen zum Mitleiden zu rühren: der Naturmensch zeigt sich aber fortwährend in seinen Erklärungen. Plötzlich erscheint von der andern Seite ihr eigentlicher Liebhaber (Gavia) und sucht ebenfalls durch Gesang die vorige Liebe in der Schönen wieder zu erwecken: der Contrast zwischen der gebildeten Manier des letztern und dem rohen Ausdrucke des Gärtners ist nicht allein von grosser musikalischer Wirkung, sondern auch dramatisch von sehr glücklicher Erfindung. Während den nun folgenden Doppelgesange beyder Liebenden, in welchem sie sich ihrer vorigen Zuneigung von neuem versichern, fährt der Gärtner, in eifersüchtiger Wuth die Liebesergiessungen der beyden storend, fort, sein voriges Lied zu singen, oder vielmehr zu brüllen. Auch diese Scene ist von grosser theatralischer Wirkung. Mad. *Marandi* entwickelt in der wetterwendischen Frau mehr Lieblichkeit, als pikante Laune, mehr anlockende Gutmüthigkeit, als abstossenden Eigensinn, überhaupt mehr weibliche Natürlichkeit, als prüde Coquetterie: ihre Darstellung muss daher nothwendig mit dem eigentlichen Charakter der darzustellenden Rolle in Widerspruch stehen. Daher ist diese Rolle, ob sie sie gleich vortrefflich singt, eine derjenigen Darstellungen, in welchen sie weniger glücklich, wie in den übrigen, inspirirt zu seyn scheint. *Chiodi* debütirte in dem tölpelhaften Gärtner, und hat mir hier sowol, wie in allen folgenden Vorstellungen der nämlichen Oper, Veranlassung gegeben, das Resultat derjenigen Urtheile, welches ich oben im Allgemeinen über ihn ausgesprochen habe, bestätigt zu finden. *Gavia*, als Liebhaber, singt an mehren Stellen dieser Oper, da wo er die Stimme nicht übernimmt, vortrefflich. — Mit der Einführung der tragischen Oper *Proserpina*, welche bekanntlich Winter in London für die Grassini und Billington gesetzt hat, glaubte die Administration einen Wurf zu thun, der ihr für einen grossen Theil des Winters aus der Verlegenheit helfen könnte: sie hat sich aber getäuscht, denn diese Composition wird in Paris nicht so viele

Einheiten von Vorstellungen erleben, wie ihr dort Zehner zu Theil wurden. Hätte die Administration, verführe sie mit hinlänglicher Sachkenntniss und nähme sie auf die obwaltenden Umstände etwas mehr als blos oberflächliche Rücksicht, im voraus sehen können. In London hat sich diese Oper, die an Effectlosigkeit, harmonischer Leere und fast gänzlicher Nichtigkeit in der Erfindung, überhaupt an Schwäche, keiner italienisch-tragischen Oper nachsteht, nur durch den Gesang der beyden besagten Sängerinnen halten können: in Paris, wo Mad. *Vestris-Bartolozzi*, als Proserpine, kein Schatten von der Billington ist, wo selbst Mad. *Dickonse*, trotz ihres vortrefflichen Gesanges in der höhern Tonleiter, doch noch zu grosse Wünsche unbefriedigt lässt, um mit der Grassini verglichen zu werden — in Paris musste die Leerheit dieser Musik in ihrer ganzen Blösse erscheinen. Und dies ist auch der Fall gewesen: das Publicum hat, trotz der lobenswerthen Sorgfalt, mit welcher die Aufführung in scenarischer Hinsicht ausgestattet war, schon der dritten Vorstellung den Rücken gewandt und wird sicher bey den folgenden, wenn die Direction ja dergleichen wagen sollte, ganz wegbleiben. Mit dem redlichsten Willen und der angestrengtesten Aufmerksamkeit habe ich nur eine einzige Nummer des ganzen Werks als gelungen unterscheiden können: dies ist der Chor der Höllenbewohner zu Anfange des zweyten Acts; er zeichnet sich durch Neuheit der Erfindung und durch originelle Behandlung sehr vortheilhaft aus. Aber ich kann, um gerecht gegen mich selbst zu seyn, die Bemerkung nicht unterdrücken, dass dieser Chor, der in einer Umgebung von lauter werthvollen Stücken kaum bemerkt bleiben dürfte, seinen Effect vielleicht einzig und allein der Leere der übrigen Gesangstücke zu verdanken hat. Sollte der vortreffliche, klassische Componist des *unterbrochenen Opferfestes* nicht geahnet haben, dass ein so kalt plastisch-poetisches Süjet, wie das der Proserpine, wol zu einer tragisch-italien. Musik verhelfen, aber zu keinem wahrhaft romantisch-poetischen Werke inspiriren könne.? —

Auf dem italienischen Theater haben seit dem October auch zwey Concerte Statt gefunden. Das erste gab ein Hr. Alexander Boucher, der so etwas von einem Charlatan an sich zu haben scheint: wenigstens wendet das wahre, sich seiner selbst bewussten Talent keine solchen Mittel und Wege an, um Aufsehn zu erregen, wie Hr. Boucher gethan. Zuerst liess dieser Mann eine alte Anekdote, die wahrscheinlich wol in der Fabel vom Cerberusbändiger Orpheus ihren Ursprung haben mag, und hernach der Reihe nach von A bis Z auf eine Menge Sänger und Musiker angewandt worden ist, zu eignem Nutz und Frommen aufwärmen und durch den Mund mehrer hiesiger Journalisten, die, wohlverstanden für Geld und gute Worte, sehr willfährig sind, von sich selbst in der dritten Person erzählen; er habe nämlich in Douvres einige hartherzige Zollvisitatoren, die seine Geigen für Contrebande erklärt, dergestalt durch sein Spiel auf denselben zu rühren gewusst, dass sie ihm die Instrumente zurückgegeben u. den modernen Orpheus in Frieden seines Weges hätten ziehen lassen. Auf diese Anekdote erfolgte alsdann das Concert des Hrn. Boucher. In diesem zeigte er sich als einen höchst geübten, aber über die Gebühr rauhen und rohen Mechaniker, in welchem keine Spur von wirklicher Genialität die rohen Auswüchse einer ungebändigten Routine zu ersetzen vermochte. Hr. Boucher gleicht denjenigen Geigenspielern, die auf niemand einen grösseren Effect machen, als auf ihre eigenen Saiten, und die kein Herz zu rühren glauben, wenn sie nicht zuvor das Trommelfell zersprengen. Es ist zu bedauern, dass die Fertigkeit, die Hr. Boucher in der Hand besitzt, nicht zugleich auch sich seinem Genie mittheilet. Dasselbe Urtheil ward nach dem Concerte mehr oder weniger bestimmt von den meisten hiesigen Journalen gefällt. Dies gab Hrn. Boucher Veranlassung, einige Tage nach dem Concerte einen höchst sonderbaren Brief in den hiesigen Journalen abdrucken zu lassen, in welchem er sein rohes Ungethüm auf der Geige mit der höchst komischen Bemerkung zu entschuldigen suchte, er habe nur deshalb wild und regellos, wie vormals, gespielt, weil man ihn den *vormaligen* ersten Geiger des Königs von Spanien genannt; er wolle aber, wenn ihm ja das Glück werden sollte, ein zweytes Concert zu geben, beweisen, dass er lieber der Sokrates, als der Alexander auf der Geige zu seyn wünsche. Letzten Ausdruck hatte die Blume der hiesigen Kritiker, Hr. Alfonsus Martainville, halb im Ernste und halb im Spasse in Betreff des Hrn. Boucher gebraucht, und dieser nahm ihn, dem Anschein nach blos *par ricochet*, in Wesen und Wahrheit aber für baare Münze. Mad. Boucher, die sich *ci-devant premières Harpiste du Roi d'Espagne* nennt, ist eine recht brave, recht geschmackvolle

Harfenspielerin; ihr bescheidener Ehemann setzt hinzu: auch eine vortreffliche Klavierspielerin. Letztes müssen wir jedoch erst abwarten.

Das zweyte der benannten Concerte ward von dem siebenzehnjährigen russischen Fortepianospieler, Hrn. *Carl Mayer*, gegeben. Dieser junge Künstler war, vermittelst wirksamer Empfehlungschreiben, fast unmittelbar aus dem Postwagen in mehre glänzende Salons gestiegen. Die Journalisten hatten vor der Thür gehorcht und die Bravo's oder Brava's (wie die pariser Petits-Maîtres sagen) waren durch ihre Ohren in ihre Federn, und durch diese in's hiesige Publicum übergegangen: die Salons hatten den Ausspruch gethan, die Journale ihn, wie Echos, wiederholt, und Hr. Carl Mayer war nun ein Wunderding, er mochte wollen oder nicht. Ein solches habe ich nicht in ihm gefunden, und wünsche ihm Glück dazu: dergleichen frühreife Treibhauspflanzen taugen, wie nirgend, auch in der Musik nicht; sie sterben ab, ehe man eine Hand umwendet, und der Genuss derselben hat höchstens den Gaumen gekitzelt, aber dem Magen wenig kräftige, gesunde Nahrung gelassen. Das Sprichwort sagt: jedes Ding will seine Weile haben. Es giebt, weder in der physischen, noch in der moralischen, noch in der künstlerischen Natur Sprünge: alles geht stufenweise, und wo dergleichen Stufen übersprungen werden, da pflegt, spät oder frühe, gewöhnlich ein Halsbruch zu erfolgen. Beyspiele dieser Wahrheit haben wir in der letzten Zeit zu Dutzenden in Deutschland gehabt, und es lohnt sich nicht der Mühe, dieselben nahmhaft zu machen. Die wahren, glänzenden Genies durchlaufen um keine Minute früher die Bahn, die zum Ziele führt, als die Mechaniker, mit dem Unterschiede, dass letztern Kraft und Odem darüber ausgegangen ist, während erstere im Gefühle überströmenden Wohlseyns fortwährend an Stärke zunehmen. Hr. Carl Mayer besitzt jetzt bereits eine mechanische Fertigkeit, die, als solche, keines Zuwachses mehr bedarf. Er kann also die Zeit bis zu fünf und zwanzig Jahren auf den geistigen Ausdruck, auf die Seele des Spiels verwenden, und wird dann, wenn nicht alle Erwartungen täuschen, einer der ersten Fortepianospieler seiner Zeit werden. Ich habe bemerkt, dass er alle Tempo's über die Maassen rasch genommen; das lässt sich mit den Augen hübsch ansehen, und mit dem blossen Trommelfelle, so wie es Gott Wilden und dergleichen Art Menschen gegeben hat, auch nicht übel zuhören: in das eigentliche Gemüth kommt jedoch davon blutwenig; wie etwa jemand, der zu geschwind isst, sich recht bald sättigt, aber doch eigentlich keine wirkliche Nahrung zu sich genommen hat. Diese unselige Eile des Vortrags, dem eben dieser Eile wegen die eigentliche künstlerische Vollendung abgehen muss, zeigt mehr, wie jeder andere Umstand, dass das grosse Publicum mehr mechanisch erschüttert, als geistig gerührt seyn, mehr mit den Ohren hören, als mit der Seele geniessen will. Es ist mir merkwürdig gewesen, dass ich in dem jungen Mayer gerade dieselbe Stufe mechanischer und künstlerischer Vollkommenheit entdeckt zu haben glaube, die mir einstens in Spohr erschienen ist, als dieser ohngefähr im nämlichen Alter zuerst öffentlich aufzutreten begann. Wird der junge Mayer diesem seinem Vorbilde ähnlich werden, so dürfte alsdann auch das Fortepiano einen wahrhaft romantisch-genialen Künstler besitzen, wie ihn jetzt in Spohr die Geige aufzuweisen hat.

Im nämlichen Concerte blies noch der Hornist *Puzzi* Variationen über: *God save the King*, wofür er von dem geistvollen, höchst kosmopolitisch-gesinnten Publicum auf ein Haar breit fast ungebehindig wäre behandelt worden. Es lebe der französische Patriotismus! Hr. Puzzi wird in Paris für einen vortrefflichen Hornbläser gehalten: da aber die Franzosen in Wahrheit keinen Begriff von eigentlicher Blasinstrumenten-Musik haben, (wovon sie selbst überzeugt sind, seit sie die Blasinstrumente der deutschen Alliirten in Paris gehört haben,) so ergiebt sich aus jenem Urtheile nichts weiter Erhebliches für Hrn. Puzzi, als dass er ziemliche Fertigkeit auf seinem Instrumente besitzt. Diese gestehe ich ihm zu; von Ton und Vortrag kann jedoch bey ihm eben so wenig, wie bey andern französischen Blasinstrumentisten, die Rede seyn *).

Noch hat das italien. Theater in der letzten Zeit mehre Vorstellungen der *Nozze di Figaro* von Mozart gegeben. Die Gräfin ist unstreitig eine der glänzendsten Rollen der Mad. Dickons, welche sich, da die Partie im Ganzen ziemlich

*) In einem eigenen Aufsatze gedenke ich nächstens von der franzö. Blasinstrumental-Musik im Allgemeinen, und von deren Vorhalinissen zu der deutschen insbesondere, zu handeln. d. Verf.

hoch liegt, in der Höhe der Stimme frey in derselben bewegen kann. Sie hat die beyden Arien, besonders die letzte aus C, besser gesungen, als irgend eine andere Künstlerin, die ich vor derselben in dieser Rolle gehört. Das Duett zwischen der Gräfin und Susanne, wo jene dieser den Brief dictirt, ist, so lange man diese Oper in Paris gekannt hat, zu einem Lieblingsstück sowol der Sängerinnen, als des Publicums geworden: erstere wenden auf den Vortrag desselben die ersinnlichste Sorgfalt, und das Publicum, welches schon mit der letzten Note des vorhergehenden Recitativs etwas ungebührlich Stille gebietet, hört dasselbe mit einem Entzücken an, dem nichts gleicht, als die Beyfallsbezeigungen, welche es der Anstrengung der Sängerinnen, wenn diese seiner Erwartung entsprechen, zu zollen pflegt. Die Damen *Dickonse* und *Moraadi* haben dies Duett vortrefflich gesungen. Woher kommt es, dass dasselbe, so viel ich weiss, auf deutschen Theatern fast überhört wird?

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Januar. Den 2ten gab Hr. Friedr. Starke, Kapellm. einiger k. k. östreich. Regimenter aus Wien, Concert vor einem kleinen Auditorium. Er gab sein Tongemälde: *die Schlacht bey Leipzig*, das in Wien, Prag, Dresden, Leipzig etc. mit einigem Beyfall aufgenommen worden seyn soll. Hier konnte es sich dessen nicht erfreuen, und zwar mit Recht; denn nur wenige Ideen waren klar, und konnten vor dem betäubenden Lärmen der Trommeln, Pfeifen, Trompeten etc. nicht durchdringen. Auch sollte so vieles gemalt werden, was gar nicht musikal. dargestellt werden kann; z. B. Vorpostengefechte, die Angriffe der Cavallerie und Infanterie, die Erstürmung des Hofes Auenheim etc. Zwischen der ersten und zweyten Abtheilung blies Hr. Starke Variationen auf dem Cakán, mit Begleitung der Guitarre durch seine kleine Tochter, und des Orchesters, ebenfalls ohne Beyfall; das Instrument ist weniger gefällig und melodisch, als die Oboe. — Den 7ten gab Hr. Gründler Concert. Er spielte auf der Guitarre Variationen mit Begleitung des Orchesters über das Thema: *nel cor più non mi sento*, mit einer Concertpolonoise von Giuliani; Variationen über das Volkslied: *Heil Dir im Siegerkranz*, von seiner Composition, und mit Hrn. Carl Blum ein Concertante für 2 Guitarren vom Ritter de l' Hoyer. Beyde gaben viele Beweise von ihrer Fertigkeit auf diesem undankbaren Instrumente, von ihrer ruhigen Sicherheit und ihrem geschmackvollen Vortrag. Vielen Beyfall erhielten auch die vierstimmigen Gesänge von C. Blum (die bey Breitkopf und Härtel gedruckt erschienen sind); sie wurden von den Hrn. Gern, Stümer, Blume und Weitzmann brav vorgetragen. — Den 9ten gab Hr. Anton Romberg, erster Fagottist im Dienste des Königs von Würtemberg, Concert. Er blies ein Concert, und mit unserm Barmann ein Doppelconcert für 2 Fagotte von Danzi, und beyde zeigten darin eine bedeutende Fülle des Tons, ein treffliches Piano, eine seltene Höhe und eine starke Tiefe. Zur allgemeinsten Freude riss aber der unvergleichliche B. Romberg hin, der Variationen fürs Violoncell über russische Volkslieder von seiner Composition meisterhaft spielte. — Den 10ten gab das Theater zum erstenmal: *die Einquartierung*, militairisches Ballet in 1 Aufzug; für die hiesige Bühne eingerichtet vom königl. Balletm. Telle, mit Musik von mehren Componisten. Die Fabel des Ballets ist alt, verbraucht und ganz nach Maske für Maske copirt, und die Ausführung war matt. Das beste war noch das brillante Feuerwerk am Schluss.

Den 18ten Feyerte der König das Krönungs- und Ordensfest auch durch Gottesdienst in der hiesigen Nicolaikirche. Merkwürdig war diese Feyer besonders wegen der Benutzung der neuen, vom König für die hiesige und potsdamsche Garnison kürzlich bekannt gemachten Liturgie, in welcher dem Vocalgesang des dazu gebildeten Chors mehr Wirksamkeit gegeben wird, als dies bey dem gewöhnlichen protestantischen Gottesdienst der Fall ist. Ein Chor von ungefähr 50 Sängern, aus den Garderegimentern gezogen, zeigte meistens ungebildete Stimmen, die aber freylich im Freyen eine bessere Wirkung machen mögen, als dies in den geschlossnen Hallen der Kirche der Fall war. Ein Chor, wie die andern von F. Aug. Weber componirt: Was athmet und lebet, lobsinge dem Herrn etc., begann die Feyer. Darauf folgte das Altargebet, das der Chor mit Amen, endigte. An dieses schloss sich das Gebet, die Ablesung des apostolischen Glaubensbekenntnisses und der Segen an, worauf der Chor folgte: Freut euch, ihr

Gerechten etc. Dann sang die Gemeine 3 Verse aus dem Choral: Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut etc. Der Oberconsistorialrath Ribbeck hielt hierauf die Predigt, die vorschriftmässig nur *kurz* seyn darf, und nicht vom Gesang und Gebet unterbrochen wird; und die Gemeinde schloss mit dem Verse: Lob, Ehr und Preis sey Gott etc. In Potsdam, wo bey einigen militairischen Feyerlichkeiten im December diese Liturgie zuerst gebraucht wurde, verliessen die meisten Zuhörer noch vor dem Anfang der Predigt die Kirche. — Das Theater gab an diesem Festtage: *Thassilo*, vom Baron de la Motte-Fouqué, mit Musik vom Kammergerichtsrath Hoffmann; Theod. Körners Lieder: Schwertlied, Gebet, Lützows wilde Jagd, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber, und das vorhin erwähnte Ballet: *die Einquartierung*. Da ich von den andern Stücken schon in frühern Berichten gesprochen habe, so begnüge ich mich damit, sie genannt zu haben. — Den 20sten gab der königl. Schauspieler, Hr. Eunike, mit seiner talentvollen Tochter, Johanna, Concert. Hr. E. sang eine Scene und Arie von Paer, und mit seiner Tochter (die auch eine neue Scene und Arie von Gürlich sang) und Mad. Milder-Hauptmann ein Terzett von Rossini. Da von diesen geschätzten Künstlern so oft in diesen Blättern die Rede ist, so bedarf es nur der Bemerkung, dass sie alle mit verdientem Beyfall belohnt wurden. Denselben erlangte auch der berühmte Hr. Kapellm. B. Romberg, der ein Rondoletto und ein Potpourri von seiner Composition auf dem Violoncell vorzüglich schön spielte. — Den 22sten gab das Theater zum erstenmal: *Pygmalion*, pantomimisches Divertissement, vom königl. Solotänzer, A. Lauchery, mit Musik von mehren Componisten. Es ist ganz nach dem bekannten Monodram von Benda entworfen, und ward sehr gut ausgeführt. Als Galathea debutirte eine Schülerin des Hrn. Lauchery, Dem. Weiss, die zweyte, und erwarb sich vielen Beyfall in dieser, nicht leichten Rolle. — Den 25sten gab Hr. Andreas Romberg, Doctor der Tonkunst und Kapellm. zu Gotha, Concert. Es wurde durch die Ouverture zu der Oper: *Kein Geräusch*, von A. Romberg, eröffnet, die sehr eigenthümlich und ansprechend geschrieben ist. Darauf spielte der achtungswürdige Concertgeber mit seinem Sohne ein von ihm gesetztes Doppelconc. für 2 Violinen, das klar gedacht und gründlich gearbeitet ist, auch trefflich ausgeführt wurde. Dann spielte unser B. Romberg meisterhaft auf dem Violoncell polnische Lieder von seiner Composition mit dem allgemeinsten Beyfall. Den zweyten Theil füllte das heroische Singgedicht: *die Grossmuth des Scipio*, in Musik ges. von A. Romberg. Auch hier bewährte sich der treffliche Componist im Ausdruck und Charakter der Gesänge, wie der Instrumentalmusik. Die Solopartien wurden von Mad. Wranitzky-Seidler, und den Hrn. Stümer, Blum und Gern sehr gut vorgetragen. Den meisten Beyfall erwarb sich die Arie der Mad. Seidler: Himmel, den soll ich verlassen etc. — Den 31sten ward zum erstenmal gegeben: *Rittertreue*, grosse Oper in 3 Abtheilungen, mit Tanz, von F. W. Trautvetter, mit Musik vom Kapellm. B. Romberg. Die Scene spielt zu den Zeiten Karls des Grossen. Ein deutscher Ritter ist seinem Worte treu, und opfert ihm das Glück seines Lebens, seine Liebe, wird aber durch Grossmuth des Gegners herrlich belohnt, und wegen seiner Tapferkeit zum König der Bulgaren gewählt. Die Besetzung war vortrefflich. Ich nenne Ihnen nur die in musikal. Hinsicht ausgezeichnetsten Personen: Thassilo, Herzog von Bayern, Hr. Blume; Theodo, dessen Sohn, Hr. Stümer; Luitgarda, Thassilo's Tochter (die Geliebte des deutschen Ritters), Mad. Wranitzky-Seidler; Balduin, der deutsche Ritter, Hr. Eunike; Emma, dessen Schwester, Dem. Leist; Leo, Thronfolger des griechischen Kaisers Constantin (der auch um Luitgarda angehalten und von dem Vater das Jawort erhalten) Dem. Eunike. Die herrliche Musik ganz zu würdigen, ist Eine Vorstellung nicht hinreichend, und werde spätern Berichten aufgespart. Hier nenne ich nur, was bey der gestrigen Vorstellung allgemein gefiel: die schöne, originelle Ouverture; Luitgardens und Emma's Duett: Werd ich Errettung finden etc., das Sextett von Balduin, Theodo, Thassilo, Chlodwig (Hr. Rehenstein), Luitgarda und Emma: Wir wollen uns heute des Streites begeben; Emma's und Theodo's Duett: Ich schwöre Dir ew'ge Liebe etc.; im zweyten Aufzug, Leo's Scene: O wie schafft sein Fall mir Kummer etc., Balduins und Leo's Duett: O vertraue nicht den Wogen etc., Luitgardens Scene: Ich seh des Kampfes lange Frist verfliessen etc., besonders von der herrlichen Stelle an: Ach könntest du doch in mein Herze schauen etc.; im 3ten Aufzug: Leo's Scene *mit dem* Chor der Soldaten: Nicht der *Preis* entzückt mich, so etc.; Leo's und Luit-

gardens Duett: Welches Bangen, welches Sehnen etc., besonders die Schlussstelle: Ha ich werde nicht erblassen etc. Der hochgeschätzte Componist ward nach geendigter Oper herausgerufen; eine Ehre, die seit langer Zeit keinem Componisten hier wiederfahren ist. Auch die Direction hatte durch neue Decorationen, unter denen sich vorzüglich die zum Zweykampf errichteten Schranken mit mehrern Logen für den Hof auszeichnen, neue und reiche Anzüge und andern scenischen Apparat, das Ihrige gethan, um dieses Meisterwerk seiner würdig dem überzahlreich versammelten Publicum vorzuführen. — Ausser dieser Oper hat Mad. Wranitzky-Seidler noch folgende Rollen ausgeführt. Den 8ten gab sie die Myrha in Winters *Opferfest*, den 14ten die Gräfin in Mozarts *Hochzeit des Figaro*, den 19ten die Edile in Isouards *Joconde*, und den 26sten die Prinzessin von Navarra in Boyeldieus *Johann von Paris*. — Hr. Wild ist seit seiner Ruckkehr zu uns aufgetreten, am 19ten als Jocunde in Isouards Oper dieses Namens, und am 26sten als Johann von Paris in Boyeldieus Singspiel. Beyde geschätzte Künstler bedürfen keines wiederholten Lobes. —

Am 3ten starb der königl. Kammermusic., August Keller, im 59sten Jahre seines Lebens. Er spielte sein Instrument, den Contraviolon, mit ungemeiner Leichtigkeit, Kraft, Sicherheit und Feinheit, und hatte sich die Basse der haydnschen, mozartschen, beethovenschen und and. Symphonien so angeeignet, dass man oft glaubte, er spiele sie auswendig. Dabey war er auch ein edler Mensch.

Leipzig. Am 30sten Jan. hörten wir in unserm wöchentlichen Concerte Hrn. Anton Romberg, ersten Fagottisten der kön. würtemberg. Kapelle. Er trat auf mit einem Concert, dessen Verf. nicht angegeben war, und mit Variationen von dem jüngern Kreuzer, der bis vor kurzem Kapellm. in Stuttgart war. Beyde Compositionen gefielen: noch mehr aber Hr. R. selbst. Es ist über ihn und seine Vorzüge schon öffers, von Wien und andern Orten aus, in diesen Blättern mit verdientem Lobe gesprochen worden; und so begnügen wir uns, anzuführen, dass uns sein schöner, im ganzen, grossen Umfange des Instruments gleicher, weder unangenehm schnarrender, noch weichlich matter Ton, seine durchgängig reine Intonation, und das Angemessene seines Vortrags, womit er eben sowol den brillanten, als den gesangmässigen Sätzen ihr Recht anthat — vor allem rühmenswürdig erschienen. Eben ein solcher Fagottist ist für jedes Orchester, nicht nur als Concertist, sondern auch, und vielleicht noch mehr, als Mitglied des Ganzen, ein wahrer, grosser Gewinn.

Mancherley.

Von sicherer Hand erfahren wir, und bekommen als Verpflichtung gegen die Manen Mozarts auferlegt, bekannt zu machen, dass das vor mehren Jahren in der chemischen Druckerey zu Wien herausgekommene: *Allegro; morceau detaché pour le Pianoforte, oeuvre posthume du célèbre Mozart*, von diesem Meister, wie sein Manuscript ausweise, nur bis gegen die Hälfte des 2ten Theils, nämlich bis S. 4, Syst. 3, bis zum ersten Cis im Basse, wo hernach wieder das Hauptthema beginnet, geschrieben worden sey: alles Uebrige habe ein anderer, doch nicht unverdienter Componist in Wien daraugesetzt, und absichtlich das Ganze, ohne irgend eine Abänderung der Modulation u. dgl., gerade so schliessen lassen, wie Mozart den ersten Theil geschlossen — was zwar besser genannt werden müsse, als fremde Zuthat, aber doch, weil der grosse Meister dies gewiss nicht so gemacht haben würde, einer Anmerkung bedurft hatte. —

Der berühmte Sänger, Crescentini, lebt jetzt in Rom, tritt aber nicht mehr öffentlich auf.

In der Mitte des Jan. starb in Paris der, vormals berühmte, und stets geschätzte Componist, Monsigny, 87 Jahre alt. Bekanntlich ist er, mit Philidor und Grétry, als Schöpfer der französisch-komischen Oper, wie sie auf dem Theater Feydeau noch jetzt, nur weiter und feiner ausgebildet, besteht, anzusehn, und durch einige seiner frühern und gelungenern Werke auch nicht ohne Einfluss auf die deutschen Operntheater gewesen; vor allen, durch seinen *Deserteur*, der 1769 erschien, und noch jetzt von Zeit zu Zeit über die französischen Bühnen geht. Von seinen, nicht eben zahlreichen Opern machten, so viel wir wissen, ausser jenem *Deserteur*, *die schöne Arsene*, *Rose und Colas*, und *Aline* das meiste Glück. Die letzte wird jedoch, wie bekannt, seit geraumer Zeit mit anderer Musik gegeben. Seine Compos-

tionen zeichnen sich mehr durch guten, passenden Ausdruck des Einzelnen, als durch Ergreifen und Beleben des Ganzen aus; sie sind mit Sorgfalt und Fleis, auch mit viel Geschmack — dies Wort nämlich ganz im Sinn der Franzosen genommen — ausgearbeitet. Dass sie dabey etwas matt, leer und langweilig ausfallen, gestehen jetzt selbst viele Franzosen zu.

Am 26sten Dec., mithin noch früher, als es erst bestimmt war, ist das neue, grosse Theater S. Carlo in Neapel, mit ausgezeichneter Pracht und zur Freude der Neapolitaner, eingeweihet worden.

Kurze Anzeigen.

Danses pour le Pianoforte à 4 mains par Ch. Fr. Ebers. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Drey Menuetten mit Trios, drey Quadrillen, drey Ländler, und sechs Ecossoisen; meist muntere, und einige recht angenehm ansprechende Melodien, und eine Vertheilung an beyde Spieler, die von Geübtheit zeugt. Die erste und zweyte Quadrille, der erste Ländler, die erste und die dritte Ecossoise scheinen Ref. am meisten; die erste und die dritte Menuet, am wenigsten gelungen. Auszuführen ist alles sehr leicht.

Der Mann von Wort, ein Gedicht von Kleinschmid, für Gesang und Pianoforte — — von Beethoven. 99stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 8 Gr.)

Ein recht *eigentliches Lied*, (nicht in abweichenden Strophen, wiewol diese stimmlich ausgesetzt sind,) nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung, im Ausdruck vollkommen das Rechte bestimmt und nachdrücklich aussagend, in der Declamation des Einzelnen nicht genau genug, in der Begleitung höchst einfach, im Gesang auf die fünf Töne, g bis d, beschränkt, bey guter Declamation und Aussprache, so wie bey gehörigem Ausdruck, vornämlich einer kräftigen Bassstimme, sicher von der beabsichtigten Wirkung.

Die Kirchenthür, ein Ged. von Kleinschmid — für Gesang und Pianof. — von Tob. Haslinger. Wien, bey Steiner. (Pr. 6 Gr.)

Weniger als deutsches Lied, mehr als scherzhafte, italien. Canzonette behandelt, und in dieser Art recht artig. Freylich muss, wie überhaupt bey dieser Art, der Singer die Hauptsache zur Wirkung hinzuthun, und der Componist giebt mehr die passende Veranlassung und Hindeitung. Das ist denn auch hier geschehen. Die Noten an sich sind ausserst leicht.

Variations pour la Guitarre, comp. par Jos. Küffner. Oeuvr. 31. à Offenbach, chez André. (Pr. 40 Xr.)

Nach einem kurzen Adagio, ein bekanntes, heiteres Thema, und dann zehn Variationen und ein Schluss. Der Verf. versteht das Instrument, weiss, was sich darauf vortheilhaft ausnimmt, und macht es, obwol er gern vollstimmig schreibt, dem Spieler nicht eben schwer; nur muss dieser freylich kein Anfänger, sondern schon ziemlich geübt seyn.

Ein Marsch für 8, und fünf Stücke für 7 Trompeten und ein Paar Pauken — — von Jos. Schnabel, Kapellm. am Dom zu Breslau. Breslau, bey Förster. (Pr. 10 Gr.)

Der Verf. hat sich auf dem engen Raume, den die Natur den, ohne besondere Künstlichkeit behandelten Trompeten verstattet, mit viel Geschicklichkeit, und hin und wieder zu wirklich glänzender Wirkung bewegt. Die, in den verschiedensten Stimmungen mit Einsicht zusammengestellten Trompeten bringen zuweilen frappante und keineswegs immer gewohnte Effecte hervor. Die Bläser brauchen nur takt- und tonfest zu seyn; dann wird ihnen, die Stücke gehörig auszuführen, nicht schwer fallen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. Nº. 8. 1817.

Die Oper,
eine Oper.

Einleitung.

Die Scene ist auf dem Theater, und das Theater ist das Theater. Ein Halbkreis von Stühlen. An der Seite ein Tischchen, worauf der *Theatersecretair* protokollirend sitzt. Vorn stehen *Unternehmer*, *Director des Schauspiels*, *Poet*, *Kapellmeister*, und *Theatermeister*.

Alle.

Zu Hülfe, zu Hülfe, ihr himmlischen Gewalten!
Wir wollen ein neues Theater gestalten.
Eine neue Welt,
Die lang sich hält,
Und immer von neuem, und Allen gefällt!
Zu Hülfe! zu Hülfe! jetzt aregnet den Rath,
Dann fördert ihn, Götter, zur herrlichsten That!

Unternehmer.

Heilig muss uns das erscheinen,
Wozu heut wir uns vereinen.
Für die hohe Kunst der Musen
Schlagen unsre reinen Busen;
Jeder Tagelast entrucken,
Sammlen, haben und beglücken
Wollen wir gemeine Stadt!
Schande jedem, den dies Streben
Nicht erfüllt mit hehrem Leben,
Der solch Hochgefühl nicht hat!

Alle.

Schande jedem, den dies Streben
Nicht erfüllt mit hehrem Leben,
Der solch Hochgefühl nicht hat!

Unternehmer.

Um den Tempel zu erbauen,
Lasst uns erst den Riss durchschauen:
Jedes Werk will seinen Grund!
Darum, auserwählter Cykel,
Suche Fundament-Artikel;
Sie verkündige dein Mund!

Alle.

Wir, der auserwählte Cykel,
Suchen Fundament-Artikel;
Sie verkündigt unser Mund!

(Der Unternehmer setzt sich; auf höfliche Einladung thun es auch die Andern.)

Unternehmer.

Nieder sind wir nun gelassen!
Hand kann Hand vertraulich fassen!
Herr Director, nehmt das Wort!
Jeder zeige sich beflissen
Rath zu geben, nach Gewissen,
Nach Erkenntnis, Stand und Ort!

Alle.

Jeder von uns ist beflissen
Rath zu geben, nach Gewissen,
Nach Erkenntnis, Stand und Ort!

(Ein kurzes, feyerliches Zwischenspiel, während dessen alle Blicke auf den Director des Schauspiels gerichtet sind.)

Schauspieldirector.

Nach Geld, nach Geld, nach Geld,
Schreyt, ach, die ganze Welt;
Und schlang's der Teufel des Kriegs hinein?
Muss sie darnach noch lauter schreyn.
Durch das, was Haufen Geldes bringt,
Wird drum zuerst das Werk bedingt!

Alle.

Durch das, was Haufen Geldes bringt,
Wird drum zuerst das Werk bedingt!

(Auf den Wink des Unternehmers schreibt der Secretair, während die Musik fortfährt.)

Poet.

Leicht von den Lippen geht,
Was sich von selbst versteht!
Das Was macht nicht viel Müh.

Allein das Wie! das Wie!
Wie fällt ihr täglich euer Haus?
Das sagt er nicht: ich sprech' es aus!

Alle,
ausser dem Unternehmer, *piano*.

Was nimmt sich der Magister raus?
Passt auf, der Berg heckt eine Maus!

Poet.

Nur neu, nur neu, nur neu!
Dann sey es, wie es sey!
Doch weil sonst alles schon bekannt:
So stobert aus das Vaterland!
Was Deutsch' in Schenken kühn ersinnen,
Was Mütter schön erschreckt beym Spinnen,
Das, aus Romanens Wunderhand,
Sey nun den Edlen zugewandt!
Durch das, was volksthum-altneu klingt,
Ein volksthum-altneu Werk gelingt!

Schauspieldirector einfallend.

O mein Herr Dichter ...

Poet.

Was beliebt?

Unternehmer.

Bst! jeder seine Meynung giebt!

Alle,
ausser dem Unternehmer, lachend.

Durch das, was volksthum-altneu klingt,
Ein volksthum-altneu Werk gelingt!

(Der Unternehmer winkt, der Secretair schreibt, die Musik geht fort, wie oben.)

Kapellmeister.

Musik, Musik, Musik
Macht jetzt allein noch Glück!
Nur erst die Oper ausstaffirt
Eine Welt der Töne herumgeführt!
Ein stimmfest Heer, wie sicht gebührt
Mit Trommeln, Posaunen eingeschirrt!
So werden Herren und Beutel regiert!
Durch Oper, die uns Seegen bringt,
Das grosse Werk allein gelingt!

Poet, einfallend:

Die Oper verderbt für's Drama dann ...

Kapellmeister.

Das sagt nur, wer nicht singen kann!

(Der Unternehmer winkt vorbittend und stillend.)

Alle,
ausser dem Poeten und Unternehmer.

Durch Oper, die uns Seegen bringt,
Das grosse Werk allein gelingt!

(Der Secretair schreibt etc., wie oben.)

Theatermeister.

Verlaub! Man fasst das Ding beym Schwanz!
Der Kopf, der ist und bleibt der Tanz!
Oha! ihn wird bald die Menge schlapp.
Ich sicht ein Rudel Kinder ab,
Die kosten wenig, man hält sie knapp;
Die rühren Weiber, Klapp auf Klapp,
Und die ziehn Herrn zu Einem Schnapp!
Drum sag' ich, da man's an mich bringt
Durch das, was schon sich krümmt und springt,
Das grosse Werk allein gelingt!

Poet, einfallend:

Ballet reist allzusehr den Sinn
Geist und Gemüth fällt dann schon —

Kapellmeister.

Weis auf ich solchem Pöbelsinn:
Ballet nimmt hohe Opern hin —

Schauspieldirector.

Ballet bringt nimmermehr Genien
'n sieht dann kein Mensch nach Anderm hin —

Unternehmer.

O theuren Freunde, was will das hin?
Besinn' sich jeder! besinn't besinn't!

(Alle stehen lebhaft auf und gehen gegen einander.)

Theatermeister.

Meine Herrn ...

Poet, Kapellmeister u. Director.

Mein Herr ...

Theatermeister.

Nun was
Ich denke ...

Jene.

Nichts!

Unternehmer.

Ich bitte Ruh!

Die Andern alle,
immer heftiger.

Der Tollheit hör' ein Andrer zu!

Alle Einzelne,
einzeln gegen einander.

Ihr denkt an Euch nur ...
Ihr an Euch ...
Ihr wär't gern oben ...
Hier sind wir gleich ...

Unternehmer.

O gründet man wol so ein Reich?

Alle.

Und führt man, was ich will, nicht aus;
So hol' der Teufel 's neue Haus!

Unternehmer.

Ach Gott, da wird kein Kunstwerk draus!

Musikalische Uebersicht aus Paris.

(Beschluss aus der 7ten No.)

Die Theilnahme, welche das Theater *Feydeau* oder die *komische Oper* schon seit mehren Jahren, besonders aber in diesem Augenblicke im Publicum erregt, ist etwa so beschaffen, wie Neugierige sich nach dem Befinden eines langwierigen, unheilbaren Kranken zu erkundigen und sich mitleidig zu verwundern pflegen, wenn sie hören, dass derselbe nicht schon längst verschieden ist. In der That liegt dies Theater an directer und indirecter Schwäche ohne Hoffnung darnieder: unmittelbar leidet es an gänzlicher, künstlerischer und auch wirklich physischer Aufzehrung, besonders seiner Liebhaber; (*Ponchard ist*, zum Beyspiele, an Organ und Körper schwindsüchtig;) indirect wirken auf diesen morschen, baufälligen Körper, wie schon oben gesagt worden ist, die saft- und kraftlosen, witzig-langweiligen, marmorglatten und marmorkalten einactigen Lustspielchen, die, statt kräftiger musikalischer Situationen, Witzbold-eleyen, und, statt leidenschaft-komischer Aeusserungen, eine Calembourg-Jagerey zum Besten geben. Mozart konnte wol von einer Zauberflöte und einem Don Juan (deren Texte auch sogar in Deutschland von einigen geistvollen Köpfen für dumme Narrenpossen gehalten werden) inspirirt werden; mit den kleinen, niedlichen Lustspielchen des Theaters Feydeau würde es ihm aber eben so wenig, wie den hiesigen trefflichen Lustspielchen-Componisten, gelungen seyn. *Boyeldieu* ist der einzige Componist, der in der leichten Gattung wahres Talent und hin und wieder sogar schöpferisches Genie zeigt: seine Melodien sind natürlich, ohne gewöhnlich, und originell, ohne erzwungen zu seyn, und im Accompagement zeigt er, vor allen andern, eigentlichen französ. Componisten, Studium, Sorgfalt und Originalität. *Nicolo Isouard* ist ein mechanischer Naturalist, ohne künstlerische Ruhe und künstlerisches Bewusstseyn, der Streiche in die Luft thut, von denen, wie natürlich, mehre treffen, dem aber der Name eines wahren Künstlers, dünkt mich, nicht zuzusprechen seyn dürfte. Der unbescheidne Dünkel dieses Mannes stellt selbst die wenigen guten Seiten seines Strebens in einen unvortheilhaften Hintergrund. *Mehül* hat in seiner *Euphrosine ou le Tyran corrigé*. Beweise einer verständigen, geniessbaren Schreibart gegeben; im übrigen aber thut es mir leid, erklären zu müssen, dass ich diesen Mann in dem Sinne, wie mich deutsche und italien. Meister über Tonkunst haben denken und fühlen gelehrt, für gar keinen Componisten halte. Was er für Musik giebt, ist offenbar nur eine prosaisch-witzige Declamation, aber kein poetisch-geistiges Bild irgend eines Totalgefühls eines affirirten Gemüths. Dass die Deutschen an *Une Folie* und am *Joseph* desselben Componisten wenigstens eine Zeit lang viel Geschmack haben finden können, beweist, dass in Deutschland die witzig-prosaische Bildung zur Zeit noch die Oberhand hat über romantisch-poetische Gemüthlichkeit. *Cherubini* hat sein wahres italien. Talent mit der unseeligen französ. Witzverstückelung in so enge Collision gebracht, dass man sich billigerweise wundern muss, wie zwischen Werken, deren barocker und erzwungener Gesuchtheit auch die erklärtesten Freunde Cherubini's Geschmack abzugewinnen, vergebens bemüht gewesen sind, seine *Deux Journées* haben entstehen können; eine Composition, in welcher wahre Genialität von einigen ausserwesentlichen Gezwängtheiten nicht unterdrückt zu werden vermag. Er scheint jetzt für das Theater ganz verloren zu seyn. Man sprach vor einigen Wochen von einer neuen Aufführung (Reprise) seiner *Lodoiska*; jetzt ist jedoch keine Rede weiter davon. Bretons *Montano et Stephanie* verräth Talent, selbst Originalität: es ist aber doch eine Composition gar zu düsterer Nüancirung, der das Gemüth keine heitere, wohlthuende Stimmung abgewinnen kann; selbst die Pariser wollen sie nicht mehr sehen. Ausser einem kleinen, einactigen Stücke, *Féodor*, dessen Süjet russisch ist, hat er in der letzten Zeit nichts componirt. Dies Werkchen ist, seines gar zu leeren Inhalts

und seiner gar zu schwachen Composition wegen, nach drey, noch dazu gewaltsam erzwungenen Vorstellungen vom Repertoire verschwunden. Breon ist überhaupt vom hiesigen Publicum fast gänzlich vergessen. *Catel* hat in seiner *Auberge de Bagnères* Proben eines nicht seltenen Talents gegeben; er dürfte vielleicht unter den eigentlichen französ. Componisten gleich nach Boyeldieu den ersten Rang behaupten. Warum dieser Componist nicht fleissiger für die komische Oper arbeitet, davon lässt sich vielleicht kein genügender Grund angeben: der Zufall, der eine so mächtige Rolle in der Welt spielt, der so vieles will, ohne zu wissen, warum, der Zufall hat es nun einmal so beschlossen. Ausserdem hängt die Thätigkeit eines Componisten natürlich auch von dem Umstande ab, ob die Dichter ihm Texte mittheilen. Die renomirten Dichter arbeiten für Boyeldieu und Nicolo, Etienne besonders ausschliesslich für letztern: einen mittelmässigen Text, oder einen solchen, der von einem noch unbekannten Verf. herrührt, will Catel wahrscheinlich nicht nehmen, und somit bleibt er unthätig. *Plantade* hat sich mit seinen Romanzen einigen Ruf erworben: auf der Bühne hat er nie Glück gemacht. Sein *Mari de circonstance*, welcher an einigen Stellen nicht misslungen ist und eine Art momentanen Beyfalls erhalten hat, ist die einzige Arbeit, die sich in diesem Augenblicke auf dem Repertoire von ihm befindet. *Catruffo* schleicht mit einigen Opern, besonders mit seiner *Félicie ou la Fille romanesque*, jeden Monat ein- oder ein paar Male gleichsam unbemerkt über die Bühne, verdient aber eigentlich keiner wahren Beachtung. Einem Hrn. *Bochsa*, der ein guter Harfenspieler, Sohn eines hiesigen Musikhändlers, und ein noch junger Mann ist, war es vor etwa anderthalb Jahren, Apollo mag wissen, wie, gelungen, sich mit drey oder gar vier Opern auf das Theater zu drängen. Die erste: *Le Roi et la Ligue*, enthält schon in ihrem Titel den Grund, warum sie bey der zweyten Rückkunft des Königs nicht missfallen konnte. Die Musik ist die bizarreste, gesuchteste, erzwungenste musikal. Holzhackerey, die ich in meinem Leben gehört habe. Jetzt ist sowol von dieser Oper, als von *Les Nôces de Gamache*, mit Musik von durchaus gleichem Schlage, weiter keine Rede mehr. Eine dritte einactige Oper: *La Lettre de Change*, mit ganz ähnlicher Musik, ist vom Publicum freylich acceptirt, aber hernach nicht honorirt, sondern mit Protest zurückgeschickt worden. So ist Hr. Bochsa gänzlich vom Theater verschwunden, und ob er sich gleich in das devote Fach geworfen und Messen für die königl. Kapelle gesetzt hat; so hört er darum auch nicht um Haar breit mehr auf, ein musikal. Hasardspieler zu seyn, der Noten hinwirft, als wären es Würfel. *Monsigny* und *Champain* sind zu alt, als dass sie noch etwas componiren sollten. *Bruni*, der Componist des auch auf deutschen Bühnen gesehenen *Majors Palmer*, ist jetzt ganz vergessen: er will nach Italien zurückgehen.

Von allen so eben genannten, jetzt lebenden Componisten geniessen nur *Boyeldieu* und *Nicolo* eines gewissen, im französ. Sinne genommen klassischen Ansehns: der Beyfall aller übrigen ist theils nur gering, theils so precär, dass er eigentlich für nichts gerechnet werden kann. *Monsigny* und *Champain*, deren Werke in einer Art von Nationalverehrung stehen, sind natürlich davon ausgenommen. Boyeldieu's neueste Arbeiten: *Jean de Paris* und *La Fête du Village voisin* (weniger *Charles de France*) ziehen jedesmal eben so die Menge herbey, wie Nicolo's *Joconde*. Alle übrigen Vorstellungen lassen das Publicum ohne Theilnahme; es entwöhnt sich des Besuchs im Theater Feydeau: die Schauspieler desselben (Martin, der mehre Pensionen geniesst, etwa ausgenommen) verarmen und die Lage der ganzen Unternehmung wird mit jedem Tage hülfloser.

Während die männlichen Mitglieder desselben, besonders alle diejenigen, die im Fache der Liebhaberrollen angestellt sind, dem Publicum entweder ganz missfallen, oder dasselbe doch mit ihren Leistungen höchst unbefriedigt lassen, besitzt dies Theater einen Ueberfluss an recht verdienstvollen Schauspielerinnen, die, im französ. Sinne das Wort genommen, ausnehmend brave Sängerinnen, und nebenbey auch junge und sehr hübsche Frauen sind. Dem. *Regnaud* und die Damen *Boulanger* und *Duret* zeichnen sich nicht allein durch recht verdienstvolles Spiel, sondern auch durch wirklichen Bravourgesang aus: Dem. *Regnaud* würde die Krone unter ihnen zugestanden werden müssen, hätte ihr das Schicksal eben so viel Gefühl, als Schönheit, eben so viel Kunst, als Natur, und eben so vielen Adel, als bürgerliche Häuslichkeit auf der Bühne gegeben. *La jeune Femme colère* ist ihre Triumphrolle. Mehre Stellen in derselben spielt sie einer *Mars* würdig; aber

im Ganzen trägt sie doch eigentlich nur ihr Wohnzimmer auf die Bühne über. Für das Fach junger Liebhaberinnen besitzt das Theater Feydeau ebenfalls eine Menge junger Schauspielerinnen, die alle verdienstvoll sind, aber hier, des beschränkten Raums wegen, mit Stillschweigen übergangen werden müssen, so wie die eben so grosse Menge derjenigen Sängerinnen, die im Fache der Frauen angestellt sind und von denen ich nur Mad. *Belmont* nennen will, die sich erstens in der Rolle der Fanchon, die sie als die erste Schauspielerin spielte, auf dem Vaudeville-Theater so grossen Ruf erworben hat, jetzt aber beym Theater Feydeau ungerechterweise in den Hintergrund gestellt wird. Mad. *Gavaudan* würde, wenn sie etwas weniger stets dieselbe kalt-geistvolle und witzig-plastische Künsterscheinung seyn könnte, ohne allen Zweifel die erste Soubrette auf den sämmtlichen Theatern Europa's seyn. Ihr Gesang ist unbedeutend. Neben diesem Ueberfluss an Schauspielerinnen für Liebhaberinnen und junge Frauen, muss die wahrhaft drückende Armuth derselben für alle komisch-weiblichen Rollen um so mehr auffallen: es ist unter den drey oder vier weiblichen Mitgliedern, welche dieses Fach spielen, auch nicht eine einzige Schauspielerin vorhanden, welche auf dem Theater Feydeau, als einem ersten, grossen Theater von Paris, auch nur erträglich genannt werden könnte.

Der hülflose Zustand, in welchem sich dieses Theater befindet, hat sich seit einigen Wochen durch die Darstellung der *Journée aux Aventures* zu bessern geschienen: es ist aber nur ein Reizmittel gewesen, dessen übertriebene Wirkung jetzt schon eine um desto grössere Schwäche hervorbringen zu wollen scheint. Wenn es eine Preisaufgabe gewesen wäre, statt Musik nur blosse Noten zu setzen, statt eines wohlthätigen Totaleindrucks nur stets mechanisch-abgerissene und mechanisch-vereinigte Bruchstücke zu liefern, wenn es endlich die Wette gegolten hätte, wer unerlaubtere Uebergänge, regellosere Fortschreitungen, und, alle zwey oder drey Takte, barokkere, auf unharmonische Dissonanzen angebrachte Fermaten machen dürfte: so würde der Componist dieser Oper, *Mehül*, unter allen jetzt lebenden Tonsetzern den Preis davon getragen haben. Möchte es erwiesen worden, dass derjenige Notensatz, den Mehül in dieser Oper geliefert hat, eine gute Composition sey: so will ich recht gern auf die Ehre, zu wissen, was Musik ist, Verzicht leisten. Je härter dies Urtheil zu seyn scheint; je eifriger muss ich mich gegen den Verdacht zu verwahren suchen, als werde dasselbe durch irgend eine ausserwesentliche Veranlassung bestimmt: ich stehe mit Hrn. Mehül weder mittelbar noch unmittelbar in Verbindung, ich kenne ihn nicht einmal persönlich; mein Urtheil über ihn kann also nicht anders als unparteyisch seyn und nur aus der Natur der Dinge selbst hervorgehen. Der Text zu dem *abenteurlichen Tage* (*la Journée aux Aventures*) ist ein zusammengewürfeltes Gewebe von Verkleidungen, Verkennungen, von Kommen und Gehen und von dergleichen mechanischem Zubehör, welches erwachsenen Kindern zur Augen- und Ohrenweide dienen kann, dem der denkende, gemüthvolle Mann aber den Rücken wendet und dafür einige Schritte weiter in das italien. Theater geht, wo ihn die ergötzlich-alberne *wetterwendische Frau* (*la Donna di genio volubile.*) in welcher doch noch natürliche Menschen und keine witzig-erbärmliche lebendige Automaten ihr Wesen treiben, nebst der vortrefflichen Musik, mehr Unterhaltung gewähren, als funfzig *abenteurliche* und doch höchst langweilige *Tage*. Man wird mir, um mein Urtheil zu entkräften, den Beyfall einwerfen, den diese Oper nun schon seit mehren Wochen fortwährend erhalten. Darauf antworte ich: der wahre Franzose hat durchaus keinen Begriff, kein Gefühl für eigentliche Musik, in so fern sie eine ästhetisch-wirkende Kunst ist: ihn spricht daher der blos prosaisch-declamirende, witzig-zerstückelnde Notensatz dieser Oper mit grosser Theilnahme an. Ohnedem offenbart sich in dem Texte derselben eine gewisse äussere Lebendigkeit, die denjenigen Menschen, die, gänzlich ohne innere Reflexion, ein blosses äusseres Leben führen, vollkommen zusagen muss. Und somit ist das Räthsel, warum diese Oper jetzt noch das Publicum anzieht, vollkommen gelöst: einmal vom Theater verschwunden, wird sie aber auch einem ewigen Tode geweihet seyn.

La Journée aux Aventures ist seit drey Monaten die einzige neue Oper, welche gefallen hat: alle übrigen haben nur eine, oder ein paar Vorstellungen erlebt und sind dann von der Bühne verschwunden. *Féodor*, mit Musik von Breton, konnte sich des schwachen Textes, so wie der noch schwächern Composition wegen, keine Dauer versprechen; weniger hätte *la jeune Belle-Mère*

wo der Text schlecht, die Musik hingegen (von *Friedrich*, dem Anführer des Orchesters, einem gebornen Deutschen) an mehren Stellen sehr gelungen war, das ihr wiederfahrene Schicksal verdient.

Von *Catel* studiren die Schauspieler desselben Theaters in diesem Augenblicke eine neue Oper: *Le Ménestrel Ecossois*, ein, deren Musik von denjenigen, die den Proben beygewohnt haben, besonders von den Musikern des Orchesters, als sehr gelungen angegeben wird.

Nicolo's *Alladin ou la Lampe merveilleuse*, Text von Etienne, beschäftigt in diesem Augenblicke noch blos die Hände der grossen Oper, das heisst, alles was daselbst an Decoration, Maschinerie und Costume arbeitet. Die Administration hat 160,000 Franken zur Aufführung dieser Oper bestimmt; eine Summe, welche denen vielleicht ungeheuer scheinen dürfte, die nicht wissen, welchen Aufwand dieses Theater zu machen berechtigt ist, so bald sie hoffen kann, Glück mit irgend einer Oper zu machen: an demjenigen, der *wunderbaren Lampe*, scheint keiner der Vorsteher der Académie Royale de Musique zu zweifeln. Obgleich *Etienne* der einzige neuere Dichter ist, dem einiger Sinn für einen romantischen Stoff aufgegangen zu seyn scheint, wie er bereits mit seiner *Cendrillon* bewiesen hat: so steht doch zu befürchten, dass die Behandlung des *Alladin*, statt rein romantisch zu seyn, witzig-prosaisch-romantisch, wie die der *Cendrillon*, also abermals verfehlt ausgefallen seyn dürfte. Die Musik *Nicolo's* erregt weder eine gute, noch eine schlechte Erwartung: es bekümmert sich noch niemand darum.

Da der unförmliche Körper der grossen Oper sich ausnehmend schwer bewegt, so gehören neue Erscheinungen auf der Bühne derselben zu Seltenheiten, die man nicht alle Tage sieht. Ueberhaupt befindet der musikal. Theil dieser Anstalt immer mehr Nebensache zu werden: die Ballete hingegen ziehen die grösste Aufmerksamkeit der Administration auf sich, und somit lässt das schaulustige Publicum die Ohren zu Hause und bringt dafür desto mehre Augen mit; es giebt Damen, die ausser dem Perspective (lorgnette) noch zwey Lorgnetten (lorgnons), eine schwächere und eine stärkere, am Halse hängen haben, und Herren, die, ausser diesen Sehwerkzeugen, noch eine Brille nebenher auf die Nase setzen. Da übrigens die grosse Oper nur dreymal wöchentlich spielt: so ist das Repertoire derselben ausnehmend beschränkt. Gluck's Opern nehmen fortwährend die erste Stelle auf demselben ein. Ueberhaupt liegt es in dem Plane der Administration, lieber alte, schon gegebene Werke, von deren ohngefährer Wirkung sie im voraus überzeugt ist, wieder zur Aufführung zu bringen (*reprendre, donner une reprise*), als an eine neue Oper auf's Gerathewohl Unkosten zu wenden, die hier immer sehr beträchtlich sind. Dergleichen Wiederaufführungen (Reprises) haben wir in den letzten drey Monaten zwey gesehen: *Astyanax* von Kreutzer, ist eine ältere Musik, die sich eigentlich nach gar nichts anhören lässt und gar keinen Effect macht, weder einen guten, noch einen schlechten. Sie ist, nach zwey Vorstellungen, abermals vom Repertoire verschwunden. *La Pommier et le Moulin* von Lemoine, eine komische Oper, besitzt wenigstens, so wie die hieselbst sehr beliebten, fast alle Tage aufgeführten *Prétendus* desselben Componisten, eine gewisse kecke Charakterzeichnung, eine Farbenmischung, eine Lebendigkeit, durch welche sie sich von vielen ähnlichen Arbeiten zu ihrem Vortheile auszeichnet, ob sie gleich im Werthe den erwähnten *Prétendus* nachsteht. Ausser einer Gelegenheitsoper, *les Deux Rivaux*, welche zur Vermählungsfeyer des Herzogs von Berry gegeben wurde, und an welcher das Publicum nur der Gelegenheit wegen Antheil nahm, ist seit länger als einem Jahre auf dem Theater der grossen Oper nur eine einzige neue Musik, *le Rossignol*, erschienen. Dem Texte, von *Etienne*, liegt die bekannte, etwas leichtfertige Fabel von Lafontaine zum Grunde, ist aber vom Verfasser, gleich dessen *Joconde*, mit vieler Klugheit und Delicatesse behandelt worden. Die Musik von *Lebrun* nähert sich, in Behandlung und Erfindung, der gavreauxschen und dalayracschen Manier, und lässt sich ein oder ein paar Male mit ziemlichem Vergnügen anhören. Diese kleine Oper hat nicht allein in Paris, sondern auch in den Provinzen, sehr gefallen und erhält sich schon seit mehren Monaten fortwährend auf dem Theater.

Am ersten Weihnachtstage, wo, wie gewöhnlich, alle andern Theater geschlossen waren, hat die Administration der italien. Oper ein sehr glänzendes *Concert Spirituel* gegeben, glänzend wegen der Künstler und Kunstsachen, welche in demselben gehört wurden, und glänzend durch das in ziemlicher Menge anwesende Publicum, dessen weiblicher Theil an diesem Abende sowol durch seine natürlichen, als durch seine erborgten

Reize ganz insbesondere glänzte. Um die Aufmerksamkeit meiner Leser fast eben so sehr durch meine Anzeige zu fesseln, als das Concert selbst die Aufmerksamkeit der Zuhörer gefesselt hat, brauche ich nur zu sagen, dass wir *Clementi* in demselben gesehen und zwey grosse Symphonien von ihm gehört, und dass auch *Duport* einige wenige Solostellen zu einer Arie von Paer gespielt hat. In Clementi's Symphonien habe ich ungeheuer viel Geräusch, sehr viele Trompeten und Bässe, Flöten und Pauken, Geigen und Oboen, Bratschen und Klarinetten, alles recht ergötzlich durch einander gemischt, ziemlich viele abgerissene Einzelnheiten, viele Genialität, aber wenig Ganzes und gar keine Klarheit gefunden. So hat weder Mozart, noch Haydn gesetzt. Clementi hat sich's schon früher beygehen lassen, beyder Manier zu einer verschmelzen und sie in seiner Person vereinigen zu wollen: das würde aber dem Gotte der Tonkunst selbst nicht möglich werden. Ein witzig-romantisches Product wird eben so in der Musik, wie in der Dichtkunst, stets ein verfehltes Erzeugnis bleiben. Was die Ausführung dieser beyden Symphonien, die, wie sich ohnehin versteht, von ungeheurer Schwierigkeit sind, wo besonders die Blasinstrumente pausiren müssen, als sollten sie numeriren lernen, so hat das Orchester, *welches ich unbedingt für das erste auf der Erde erkläre*, in seinem Leben vielleicht nie so schlecht gespielt, wie diesen Abend. Und das ging so zu. Clementi hatte sich's einfallen lassen, am Fortepiano zu dirigiren; an der Spitze des Orchesters dirigirte aber schon *Grasset*, dieser vortreffliche Anführer des italien. Theaters: beyde geniirten sich aber gegenseitig nach einander, keiner wollte durchgreifen; und das Orchester wusste nicht, nach wem es sich richten sollte. So entstand denn ein Plänkern, ein Zögern, ein Hin- und her- und Durch- einander, wie ich es, seit ich aus Deutschland entfernt bin, nicht gehört habe. Glücklicherweise beschränkte sich Clementi während der Singenachen meistens darauf, hinter dem Fortepiano zu figuriren; Grasset ergriff keck die Zügel, und somit ging das Ganze, mit einigen wenigen Ausnahmen, im alten, gewohnten, sichern Gleise. Selbst gespielt hat übrigens Clementi nichts, ausser den einzelnen Accorden, die er zur Begleitung auf dem Fortepiano angeschlagen, die aber auch um so vollkommener gehört wurden, als sie stets vor oder nach dem Orchester eintraten. Ehe ich von Clementi Abschied nehme, muss ich noch anführen, dass derselbe ein Kaufmann geworden; er liebt, gleich andern genialen Componisten, schäumende Weine und klingende Fortepiano's, nur mit dem Unterschiede, dass jene den Wein tranken und auf dem Fortepiano spielten, er aber mit beyden Handel und Wandel treibt. Dafür ist Clementi ein steinreicher Mann, und Mozart ——! O Schicksal! O Gerechtigkeit! Gehen wir jetzt zu den übrigen Stücken dieses Concerts über. Die Königin desselben, die einzig und allein die Ehre dieses musikal. Festes machte, war Mad. *Dickonse*, diese sonderbare Frau, von der ich und vielleicht das ganze hiesige Publicum bis dahin geglaubt haben, dass ihre Mitteltöne nichts taugten und die dennoch eine wahrhaft vortreffliche Arie aus dem *Sacrificio d'Abramo* von Cimarosa, die fast ganz in den Mitteltönen lag, auf eine so vollendete, gemüthvoll-künstlerische Weise sang, dass ihr ein so rauschender Beyfall zu Theile ward, wie ihn irgend nur Mad. Catalani hätte erhalten können. Es hat mir wohlgethan, zu sehen, dass man dieser vortrefflichen Künstlerin, der nur etwas Aeusserwesentliches, nämlich Jugend und Schönheit fehlt, um auch von dem grossen Haufen für eine solche erkannt zu werden, endlich einmal vollkommen Gerechtigkeit hat wiederfahren lassen. Von Mad. *Bartolozzi-Vestris* will ich schweigen. *Porto* und Mad. *Morandi* sind keine Concertsänger, und *Garcia* hat eine unbedeutende Polonoise von Paer nicht bedeutend gesungen. *Duport*, der einige Solostellen in derselben auf dem Cello vortrug, ist einer Schönen zu vergleichen, die sich conservirt und noch im hohen Alter Reste ihrer ehemaligen Schönheit aufzuweisen hat. Hätte dem nämlichen Publicum nicht noch in demselben Theater, ja von der nämlichen Stelle aus, das Spiel des jung. *Bohrer*, dieses Wundermannes, in die Ohren geklungen, so würden die Bruchstücke, die Duport hören liess, vielleicht einen grössern Beyfall erhalten haben. In dieser zusammenstellenden Vergleichung aber konnte das Resultat nicht günstig für ihn ausfallen. Der erste Oboeblaser der grossen Oper, *Vogt*, blies sein selbst componirte Variationen über die bekannte Romanze *ach Joseph*. Hr. V. ist in Paris als der erste Künstler auf der Oboe bekannt; in Deutschland würde er in jeder guten Kapelle seines Gleichen finden. Seine Mitteltöne sind gut, sein Vortrag edel, keck und effectvoll,

seine Höhe jedoch schwach und ohne alle Nüance. Das hohe C ist schon schlecht. Was würden die Pariser zu unserm Thurner sagen? Nach Vogt trat ein Hr. *Rosquellas*, erster Geiger des Königs von Spanien, auf: man sieht, wir haben einen Ueberfluss an solchen Prémiers Violons de S. M. le Roi d' Espagne, denn der obenerwähnte Hr. *Alexander Boucher* ist auch ein solcher. Hatte Hr. Rosquellas, wie doch höchst wahrscheinlich ist, sein Concert probirt: so ist die Administration des italien. Theaters höchst strafbar, diesen Mann nicht sogleich nach der Probe stehenden Fusses wieder nach Hause geschickt zu haben; ist er ohne Probe aufgetreten: so hat sich das Publicum nachsichtiger gegen ihn bezeigt, als er billig verdient hätte. Ein mittelmässiger Schüler auf der Geige spielt reiner, wie Hr. Rosquellas. Wenn er der erste Geiger S. Maj. des Königs von Spanien ist; so habe ich keine Lust, den letzten zu hören. Wir haben in diesem Concerte Musik von Clementi, Paer, Mayer, Portogallo, Guglielmi, Nicolini, Vaccari (dem Compon. des vom Hrn. Rosquellas vorgetragenen Fandango-Concerts), von Vogt und endlich von Cimarosa gehört. Wer erklärt das Wunder, dass die einzige Arie des Letztern, die doch, wie alle andere Musik, ebenfalls aus Noten bestand, sich von den Stücken der übrigen Componisten unterschied, wie heller Sonnenglanz von Pechfackel-Schein? Ja, das Genie ist ein wahres Wunder, das in alle Ewigkeit nicht gelöst werden wird!

Einige musikal. Notizen mögen diese Uebersicht und mit ihr das hiesige musikal. Jahr beschliessen.

Von Boyeldieu wird die Académie Royale de Musique nächstens zur Aufführung bringen: *Clemence Isaure ou les Jeux Floraux.* Diese Oper ist schon seit drey Jahren daselbst angenommen worden. Die Académie Royale führt zum Sinnspruche: Eile mit Weile.

Das Theater Feydeau studirt von demselben Componisten ein: *Le Chaperon rouge* (*das rothe Käppchen*), Opéra-Féerie. Das Süjet zu dem Texte ist aus Peyrault genommen. Man sieht, die Componisten und Dichter begreifen immer mehr, dass auf dem leeren Stoppelfelde der kaltgeistvollen Verstandes-Witzeley keine Ausbeute mehr für sie zu finden ist. Wenn den Franzosen die wahrhaft romantisch-dramatische Poesie wol für ewige Zeiten ein Ding bleiben wird, was sie nicht verstehen; so dürfte sie dagegen das Feenmärchen, in so fern sich in diesem gewissermassen nur eine prosaische Romantik, oder eine Romantik, wie sie in Kindern vorgefunden wird, offenbart, schon mit mehrem Glücke ansprechen.

Alladin ou la Lampe merveilleuse, mit Musik von Nicolo, ist, wie ich erfahre, so eben zum Einstudieren gegeben worden und wird das nächste grosse Werk in der Aufführung seyn. Darüber werden jedoch immer noch ein sechs bis acht Monate hingehen.

Dass die Journalisten ein bösartiges Volk sind, wird niemanden mehr ein Zweifel seyn. Den hiesigen ist die Bosheit diesmal auf einem gottesfürchtigen Wege gekommen. Um den Armen eine bonne Aubaine zu verschaffen, auf welche sie wahrscheinlich nicht rechnen dürfen, hat das gottlos-gutmüthige Gesindel die Mad. Catalani mystificirt und von ihr gemeldet, sie sey incognito nach Paris gekommen und wolle, um den münchner Faux pas durch eine christmildigliche Handlung wieder gut zu machen, bevor sie öffentlich auftrete, ein Concert geben und von dem Ertrage desselben den Armen ihre versetzten Pfänder einlösen und Holz kaufen lassen. Ich kann aber versichern, dass Mad. Catalani am heutigen Tage noch nicht wieder zu Paris eingetroffen ist.

Paris, am 3sten Dec. 1816.

G. L. P. Sievers.

Nachricht.

Von Seiten des Directorii des Conc.s im Gewandhaussaale zu Leipzig wird den Virtuosen, welche gesinnet seyn möchten, diese Stadt in den nächstfolgenden Monaten zu besuchen, um daselbst öffentliche Concerte zu geben, hierdurch bekannt gemacht, dass ihnen vom 30sten März bis zur Mitte des Mays jener Saal, gewisser Veranstaltungen wegen, die in Beziehung auf die alsdann ausgesetzten Vorstellungen des Theaters getroffen worden sind, und dem hiesigen Publico zu seiner Zeit bekannt gemacht werden sollen — nicht, und unter keinerley Bedingungen, überlassen werden kann.

Leipzig, den 7ten Febr. 1817.

In Auftrag jenes Directorii.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. 1.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *№ I.* 1817.

Erklärung.

Um gegen jede mögliche Zurechnung fremder, mit den meinigen keineswegs übereinstimmender, Ansichten gesichert zu seyn, erkläre ich hiemit: dass ich an keinem der seit 1½ Jahre in dem Correspondenten von und für Deutschland erschienenen Kritiken und Notizen über Theater und Musik Antheil habe.

Nürnberg, den 12. Jan. 1817.

Dr. Preu,
K. B. Stadtgerichtsarzt.

Müsik - Anzeige.

In Beziehung auf meine frühere Ankündigung des Liederkranzes auf das Jahr 1817 mache ich hiemit bekannt, dass derselbe mit dem von Lips gestochenen Bildnisse des Dichters Arndt, (so wie die Sammlung selber mit denen auserlesensten Gedichten) geziert werden wird. —

Die Subscription bleibt bis Mitte Februars offen. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürch, den 2. Jan. 1817.

Hans Georg Nägeli.

Ankündigung einer Sammlung leichter Orgelstücke.

Da es an leichten, für Anfänger berechneten Orgelspielen immer noch mangelt, so habe ich mir vorgenommen, eine Anzahl derselben unter dem Titel: „30 Vorspiele für die Orgel, theils mehr, theils weniger thematisch bearbeitet, zum Gebrauche für Anfänger" herauszugeben. Indem ich hiervon alle Freunde der religiösen Tonkunst benachrichtige, hoffe ich für diese Arbeiten ein günstiges Vorurtheil durch die Bemerkung zu erregen, dass ich den Unterricht eines Kittel und eines Fischer mehrere Jahre hindurch geniessen habe; so wie ich mir schmeichle, dass selbst Geübtere und Kenner ihre Ansforderungen nicht ganz unbefriedigt finden werden.

Um übrigens den Ankauf dieser Compositionen zu erleichtern, biete ich dieselben bis zum ersten April d. J. auf Pränumeration zu 2 Kopfstück an. Nach Verlauf dieser Zeit wird der Preis 16 Gr. betragen. Liebhaber wenden sich entweder an mich, an die Müllersche Buchhandlung zu Erfurt, oder an die Weygand'sche Buchh. in Leipzig.

Ludwig Ernst Gebhardi,
Organist an der Barfüsser-Kirche in Erfurt.

Bey Gombart et Comp. Musik - Verleger in Augsburg sind neu im Stich erschienen.

	Fl. Kr.
Weber, C. M. v. 5 Gesänge mit Guitarre und 1 Canon zu 3 Singstimmen Op. 13.	45.
Weber, Gottfr. 12 vierstimmige Gesänge mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte, neu verbesserte Aufl. Op. 16. 3 Theile. . . à ...	1. 20.
Schian, 2 Gesänge mit Guitarrebegleitung. Op. 20.	— 30.
Lindner, 6 Walzer mit Pianoforte. Liv. 2.... ..	— 30.
Kuhn, 12 Walzer mit Pianoforte, 2te Hft.	1. —
— 2 Sonates p. le Pianoforte avec Violon obligé Opus 11.	3. —
— 2 Sonates p. le Pianoforte avec Violon obligé № 1. et 2.	1. 15.
Boehner, L. Walzes et Angl. p. 2 Violons, flûte, Clar., 2 Cors en ut. et Basse. Liv. 1. et 2. à	1. 12.
Gaensbacher, Sonate p. Pianoforte av. flûte ou Violon. Opus 11.	2. —
Salvini, 6 Walzes avec 6 Trios et 2 Ecos. arrangées d'après les Walses d'Orch., p. Pianoforte. Opus 7.	— 30.
Witechka, Variat. p. le Pianoforte über: Blust na nix in ühel etc.	1. —
Salvini, 6 Walzes avec 6 Trios et 2 Ecos p. grand Orch. Opus 7.	1. 30
Boehner, L. 3 Lieder aus den Heiligthümern des Archivs der Tempelherrn. Op.	— 30

	Fl. Kr.
Schneider, 6 Trios p. 3 flûtes. Liv. 1. et 2.	2. —
Braun, Duo p. Hautbois et Basson.	— 45.
Lindner, Notturno p. 2 Vls. Alt et Vlle. tirés des Duos de Pleyel.	— 45.
Uber, A. Gesänge mit Pianoforte. 1ste und 2te Sammlung. à	1. 30.
Lebrun, 6 Duos p. Violon. et Alto. Liv. 2.	1. 48.
Saifer, A. 12 Walzes p. Pianoforte.	1. 12.
Haeusler, E. Concertino p. Violon princ. avec 2 Vts., Alto, flûte, 2 Cors et Vlle. Opus 30.	1. 12.
Kuhn, 12 Walzes p. Pforte.	1. —
— 2 Son. p. Pforte avec Violon obligé et Violoncelle ad lib. Op. 12. Liv. 1.	2. —
— Do Do Liv. 2.	1. 45.
Uber, A. 6 Danses en forme de Rondeau à 4 mains.	1. —
Bohner, L. Walzes et Ecoss. arrangées d'après les Walzes d'Orch. p. Pforte.	— 54.
Gaensbacher, 3 Chansons ital. avec la Guitarre. 9e. Liv. Op. 17.	— 36.
— Trio p. Pforte avec Violon et Violoncelle. Opus 16.	2. —
Walther, Sonate p. Pforte avec accomp. d'un Viol obligé. Opus 5.	1. 45.
Sterkel, 3 Adieux ital. avec Pforte. Liv. 9.	54.
Walther, 12 Grossvaters p. Pforte.	— 27.
— mann, 10 Variat. sur l'air (ich klage dir) p. Pforte. Opus 8.	1. —
— 8 Variat. sur l'air (darf sich einmal eine Sprödo enthalten) p. Cont. seule. Op. 9.	1. 18.
Boehner, 3 grosse Marsche mit Trios für 1 Clarinett in B., 2 Clarinett in C., Trompeten u. 2 Hörner in F. Fagott u. Contrafagott.	1. 30.
Haeusler, Potpourri, ou Collekt von Schubert mit Pianoforte Begl. und 2 Hörner ad lib. Opus 36.	— 45.
Weber, Gottfr. 6 Lieder von versch. Dichtern mit Beg. des Pforte. oder der Guitarre. Op. 25.	54.
— Trio p. Violon, Alto et Violoncelle. Op. 26.	1. 48.
Kuhn, 12 Walzes p. Pforte. 3e. Cht.	1. —
Berg, Six valses sans p. Pforte. Op. 6.	1. —

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gelinek, Variationen f. d. Pianoforte über das sehr. Andante in Mozart's Quintl v. Beethoven vier Hefte.	1 Thlr. 4 Gr.

Neumann, F. A. 8 Variationen über a Schusterl u. a Reindl f. d. Pforte.	8 Gr.
Spontini, C. Ouverture a. d. Op. Ferdinand Cortez f. 4 Hände.	16 Gr.
Dalayrac, Ouverture aus der Oper: der Dichter und der Tonsetzer f. 4 Hände.	16 Gr.
Beethoven, L. v. 7e grosse Sinfonie in A dur f. d. Pianoforte, Violin und Violoncello eingerichtet.	3 Thlr. 8 Gr.
— dieselbe f. d. Pforte auf 4 Hände.	3 Thlr. 8 Gr.
— dieselbe f. d. Pforte. allein.	2 Thlr.
— dieselbe f. 2 Pianofortes eingerichtet	3 Thlr. 8 Gr.
— Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello. 97e Werk.	3 Thlr. 8 Gr.
Berg, E. Duo avec Variations p. 2 Pianos. Op. 12.	
Walzer f. d. Pianoforte comp. v. d. Prinzessin Charl. v. Preussen.	2 Gr.
Berner, H. L. 6 geschwinde Walzer f. d. Pforte.	6 Gr.
— F. W. Quo te juvat me dicere etc. mit Veränderungen f. d. Pianoforte nebst einer Fantasie. 18e Werk.	1 Thlr.
Sammlung beliebter Tänze f. d. Pforte. 1e Hft. enthält 9 geschwinde Walzer.	8 Gr.
Klingohr, J. W. 6 leichte Variationen f. d. Pforte.	6 Gr.
— Marsch f. d. Pforte. auf 4 Hände.	8 Gr.
Leidesdorf, M. F. Polonaise pour le Pianoforte à 4 mains.	12 Gr.
Blangini, F. 6 Notturni à 2 Voci con accomp. di Pianof. o delle Chitarra. L. 1. 2. 3.	18 Gr.
Weber, G. Lieder und Schwert, Gesänge mit Begleit. des Clavier oder der Guitarre. 21. Werk. 1ste 2te Sammlung.	12 Gr.
Kieff, G. L. v. Gesänge mit Clavierbegl. 61e Samml.	12 Gr.
Nicolo, Jocunde ou les Coureurs d'aventure, Opera comique etc. p. Pforte (deutsch u. französisch).	3 Thlr.
Hunte, F. 6 deutsche Lieder mit Begleit. d. Pforte.	16 Gr.
Flad, J. v. 6 Lieder mit Begl. d. Pforte.	16 Gr.
Zwey beliebte Lieder von Himmel und Schubart f. d. Guitarre arrangirt v. Schunk.	2 Gr.
Tuch, H. A. C. die Organist und das Nähchen, kom. Romanze mit Begleit. d. Pforte.	2 Gr.
— Sinfonia p. 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Cori e Basso (ossia con obligato. Op.	16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Februar. **N°. 9.** 1817.

Recensionen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. et ded. à son ami Andreas Romberg, par Louis Spohr. Oeuvre 29. à Vienne, chez Pierre Mechetti.

Wie Mozart seinem grossen Freunde, Haydn, kaum ein grösseres Denkmal der Anerkennung seiner bedeutenden Verdienste, und seiner zarten, freundschaftlichen Gesinnung setzen konnte, als dadurch, dass er ihm die sechs bekannten, bis jetzt noch unübertroffenen Quartette widmete: so würdigt auch hier Hr. Spohr das schöne Verdienst seines Freundes um die Tonkunst, besonders auch in diesem Zweige, auf eine Art, welche für beyde Künstler gleich ehrenvoll ist. Es ist die herrlichste Gabe, welche ein Freund dem andern bringen kann: die Frucht eines schönen Geistes und Herzens. Wer mit *solchen* Erzeugnissen der Kunst soll geehrt werden, der muss selbst der Mann seyn, um den Werth einer solchen Arbeit fassen zu können: wer so zu ehren im Stande ist, muss auf einer bedeutenden Stufe der Kunst und auch der Humanität stehen.

Dass das erstere der Fall mit A. Romberg sey: welchem Kunstkenner würde dies noch zweifelhaft seyn? Dass aber Hr. Spohr sich in dem angegebenen letzten Fall befinde, beweiset, neben manchem ähnlichen, ebenfalls aus der letzten Zeit, dieses vorliegende Werk. Rec., welcher es mit aller Genauigkeit durchging, bekam durch dasselbe zuerst ein ganz anderes Bild von der Eigenheit des spohrischen Genius, als ihm bisher vorgeschwebt hatte. Eine tiefe Auffassung der Idee, strenge und reiche Durchführung derselben, warmer Antheil aller Instrumente, gute Führung der Stimmen, neue und interessante Harmonien, waren immer Spohrs Eigenthum: aber diese Reinheit der Anschauung, das herrliche Gemüth, das sich bey den grössten Meistern, besonders bey Mozart, so bedeutend ausgesprochen hat, vermisste er früher oft; und wollten auch einzelne Stellen uns die Erinnerung jenes warmen Lebens wieder zurückführen, das die grosse Seele Mozarts in seinen Werken so umfassend und allseitig ausgehaucht hatte: so war doch diese Anregung mehr vorübergehend. Oft dachte daher Rec. bey sich: wenn doch Spohr Mozart'n mehr studirte: was müsste er leisten! —

Nun glaubt Rec. nicht zu irren, wenn er in diesen drey Quartetten, besonders im zweyten, die Spur von Mozarts Genius wiederzufinden meynt; was das sorgfältigste Studium dieses grossen Mannes voraussetzt. Eine Parallele zwischen der eigenen Art, wie sich beyde Geister hier, *von einerley Richtung beginnend*, verschieden gestalteten, möchte nicht uninteressant seyn, aber die Gränzen einer Anzeige überschreiten. Rec. bemerkt daher nur im Allgemeinen, dass er dieses Werk für eines der bedeutendsten hält, welches die Musik in diesem Fache besitzt, und das jede musikalische Sammlung zieren wird.

Das beste unter den drey Quartetten schien Rec., nach seiner Ansicht, das zweyte. Es besteht aus einem Allegro, $\frac{4}{4}$ in C dur, einem Adagio, $\frac{3}{4}$ in F dur, einer Menuet in C moll, und einem Finale, $\frac{3}{4}$ Vivave in C dur. — Sehr brav ist auch das erste Quartett aus Es dur, dessen erstes Stück ein Allegro im C-Takte ist, und das in seinem, gut und fleissig durchgeführten Thema

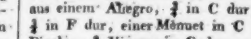

keine kleine Schwierigkeit einer fliessenden Bearbeitung darbot. Hierauf folgt ein Andante mit Variationen aus C moll, das sehr fleissig, in manchen Stellen nur zu

künstlich bearbeitet ist. Eine sehr erquickende Stimmung giebt der Schlusssatz, aus C dur. Hierauf folgt ein Scherzo, Moderato, $\frac{3}{4}$ Takt — ziemlich ernsthaft behandelt — dann das Finale vivace im C-Takt, in der Hauptonart. Das dritte Quartett, aus F moll, erfodert brave Spieler, besonders einen sehr tüchtigen ersten Violinisten, so wie kenntnissreiche und ernst gestimmte Zuhörer. Der Schluss des ersten Allegro in F dur beruhiget zwar wieder: aber das tief-, man dürfte sagen, trübsinnige Gemüth, welches aus diesem Stücke spricht, verläugnet sich auch hier nicht, wenn gleich die sanftere Behandlung in der Dur-Tonart die vorherigen, schwermüthigen Eindrücke milderte und etwas entfernte. Sehr charakteristisch ist das folgende Vivace $\frac{3}{4}$ (Scherzo überschrieben) aus F moll, mit seinem Trio aus F dur. Vortrefflich, und zum Charakter des Ganzen vollkommen passend, auch das Herz tief ergreifend, ist das Adagio aus Des dur, worauf das Finale, Allegro im $\frac{4}{4}$ Takte aus F moll folgt.

In Hinsicht auf die Hörer bemerkt Rec., dass sie in diesen Quartetten eine ernsthafte Unterhaltung finden werden, die, wenn sie zugleich erfreulich werden soll, wie sie es kann, mit offenem Sinne und einem thätigen Geiste aufgefasst werden muss. Daher wird der Genuss immer mehr sich erhöhen, je öfter sie dieselben hören werden; was dem Werke zu keiner geringen Empfehlung dient.

Die Ausführenden glaubt Rec. auf ein fleissiges und genaues Einstudiren aufmerksam machen zu müssen, weil sonst der Geist dieser schönen Arbeit nicht gehörig ergriffen und wiedergegeben werden kann. Es gehört dazu viele Sicherheit, Gewandtheit, und eine grosse Pünktlichkeit beym Vortrag, auch schlechterdings noch *eine Vereinigung Aller in Einem Geiste.*

Dem Tonsetzer sagt der Rec. den herzlichsten Dank für diese schöne Arbeit, mit der Aufforderung, den Kunstfreunden doch ja öfter solche interessante Geschenke zu bringen. Hiermit werden alle Künstler, so wie auch alle Kunstliebhaber einverstanden seyn, besonders wenn der Hr. Verf. seinen Darstellungen noch mehr Klarheit und Einfachheit in der Durchführung geben wird, damit die Mühe, womit man den Genuss erwirbt, den Werth dieses nicht zu sehr mindere. Klarheit ist eine unerlässliche Forderung an jedes Kunstwerk, und die strenge Durchführung, oder vielmehr, die häufige Wiederholung des Hauptsatzes in verschiedener Form, bringt mehr äussere, als innere Klarheit, welche letztere sich auf eine andere, geistige Thätigkeit gründet. Auch kann man in der Kunst nicht genug auf diese Eigenschaft dringen, da es die höchste Aufgabe derselben ist, die Menschheit durch Vorführung höherer Anschauungen zu erheben; was offenbar vereitelt wird, wenn ein Werk nicht allgemein verstanden, sonach in das geistige Leben nicht aufgenommen werden kann. Wie würde sonst eben in dem beständigen Wechsel, und der dadurch gesetzten Steigerung und Allseitigkeit der Anschauungen, das gleichmässig gesteigerte Entfalten des Geistes der Menschheit begründet seyn, und dadurch erreicht werden können? Würde Hr. Sp. selbst dieses Werk, besonders sein zweytes Quartett, so geschrieben haben, wenn ihm die klassischen, ihrer Anlage und Durchführung nach so klaren mozartischen Quartette nicht so angesprochen, und seinen Geist so mächtig erregt hätten? —

Fröhlich.

Dodici Bagatelle capricciosette per il Pianoforte, scritte da Aug. Ferdin. Häser. Ima. IIda Parte. Lipsiæ, presso Breitkopf e Haertel. (Pr., jeder Theil 1 Thlr.)

Wer sich an dem Kram gewöhnlicher Sonaten und Variationen, die einander, wie Eyer, ähnlich sehen, müde und verdrüsslich gespielt hat, so wie Rec., indem er eine Sendung sogenannter Novitäten für verschiedne Instrumente durchlaufen; dem ist doppelt willkommen, was ihm etwa ein guter Kopf und kunstgeübter Mann mit eigenem Geist und in ungewöhnlicher Form darbietet. Diese 12 Solos sind von dieser Art. Unmittelbar nach einander muss man sie — muss man selbst mehr, als zwey, höchstens drey, nicht spielen, sollen sie ihre erfrischende und erheiternde Kraft beweisen: denn sie gleichen einander, im Charakter, wie im Zuschnitt; und selbst mehre Lieblingsgedanken oder Wendungen derselben kommen mehrmals wieder. Aber wer wollte auch zusammenbinden, was nur vereinzelt zu geniessen bestimmt und geboten wird? Darum hätte aber doch der Componist besser gethan, sich wenigstens vor den nahen Verwandtschaften *letzter*

Art sorgfältiger zu hüten. — Die Stücke sind, in Erfindung, Ausdruck, Anordnung und Schreibart, den längern *Scherzandos* am ähnlichsten, die wir, seit Haydn, vornämlich in Violinquartetten oder manchen Symphonien erhalten haben; und da diese Jedermann kennt, so braucht's keiner nähern Beschreibung. Am meisten zieht in diesen an und wirkt, das Frische und Belebende mehrer Ideen: der wohlerwogene Wechsel kräftiger, zuweilen wahrhaft feuriger, *ernster*: die durchgängig mit Einsicht und Geschicklichkeit kunstgemäss behandelte Harmonie; und o h, dass manche wahre Pianoforte-Musik, nicht blos Musik fürs Pianoforte, (bekanntlich zweyerley!) erhält. Folgende Nummern scheinen dem Rec. die vorzüglichsten: 1, 5, 7, 8, 10, 12: aber effectmachend und gut geschrieben sind auch: 2, 6, (wo nur das Trio zu wenig sagen will,) und 9. Auszuführen sind diese Stücke sämmtlich nicht schwer. Ungeübt darf man aber freylich nicht seyn, will man sie gehörig vortragen: und recht in den Sinn und die Meynung des Verfs. eingehen, das muss man auch.

Hr. Ferd. Hüser, der älteste Bruder dieser werthgeschätzten Künstlerfamilie, und Cantor in Lengo, ist dem Publicum, so viel Rec. weiss, bisher nur als ein achtungswürdiger, gründlicher Kirchencomponist bekannt: er beweiset aber durch dies Werk, er vermöge auch wahrhaft Vorzügliches für das Klavier zu liefern. Wir wünschen, dass er auf diesem Wege fortgehe, ohne den andern darum zu verlassen. Ihm selbst, und folglich auch seinen Arbeiten, wird beydes wechselseitig Vortheil bringen: der gute Kirchencomponist wird um so gründlicher und gesangvoller für's Klavier, der gute Klaviercomponist um so feuriger und reicher für die Kirche schreiben etc. — Das Aeussere des Werks ist anständig und gut.

Nachrichten.

Leipzig. Wöchentliches Concert im Gewandhaussaale.

Da bey diesem rühmlichst bekannten, nun seit mehr als dreyssig Jahren bestehenden Institute im gegenwärtigen Winterhalbjahre keine wesentlichen Veränderungen Statt gefunden haben — die Anstellung der trefflichen Sängerin, Mad. Sessi-Neumann, von der wir schon gesprochen, abgerechnet — und sein Zweck, seine Beschaffenheit, so wie seine Mittel, jenen zu erreichen, diese zu erhalten, früher auch mals angegeben worden sind: so haben wir dasselben jetzt lange nicht gedacht, ausser, dass jedem der darin aufgetretenen Fremden, die insgemein Eil haben, das nöthig Frachtete auf den Weg gegeben worden: und da jetzt der Herausgeber eines andern hiesigen Blattes (der *Musenalmanach*) sich über die einzelnen Darstellungen oft, ausführlich, auch offenbar mit Einsicht und Erfahrung, verbreitet: unser Raum aber durch die Menge der Materialien immer enger wird: so werden wir auch jetzt uns kurz fassen, und uns, ausser einigen Anmerkungen, auf die Anzeige der vorzüglichern aufgeführten Stücke beschränken — womit theils dem Institute sein Recht geschieht, theils manchem ähnlichen nützliche Kunde zukömmt, theils auch der Geist und Sinn, in welchem es angeordnet und geleitet wird, sich dem Theilnehmenden von selbst bemerklich macht.

Unsere, *mit grösstem Recht* allgemein hochgeschätzte, erste Sängerin, Mad. Sessi-Neumann, wird für ihre schönen Talente, ihre musterhafte Ausbildung, ihren kunst- und seelenvollen, ächten Concertgesang, ihren grossen Fleis, und ihre Freyheit von alle den bedenklichen Eigenheiten, wodurch berühmte Sängerinnen, wenn sie singen und nicht singen, oft gar schwierig und unerfreulich auftreten — jedesmal mit Freude und Erkenntlichkeit empfangen. Mehr brauchen wir der trefflichen Frau, nach dem, was wir früher bestimmter über ihre Kunst geäussert haben, nicht zu sagen; es müsste denn noch der Wunsch seyn, sie selbst, und auch (was dann nicht fehlen wird) das Publicum gegen sie, immer eben so zu sehen und zu hören, wie es jetzt geschieht.

In einigen Concerten trat, in zweyter Sopranpartie, beym *Requiem* in ersten, Mad. Wieck, die junge Gattin eines hiesigen Klavierlehrers, auf, und zeigte, ausser einer klingenden, guten Stimme, nicht wenig Geübtheit, Sicherheit und Fleis. Tiefe Sopranpartien trägt die, noch sehr jugendliche Dem. Wiese vor, alle, wenn sie ihre wahrhaft schöne Stimme, durch beharrlichen Fleis noch mehr in

die Gewalt wird bekommen haben, und in ihrer Ausbildung überhaupt, wie bisher, fortgeschritten seyn, eine sehr schätzbare Sängerin werden wird. Für erste Tenorpartien ist Hr. Weidner, vom hiesigen Theater, angestellt. Er besitzt ebenfalls eine gesunde, frische und kräftige Stimme, die jedoch, so wie sein Vortrag, die feinere Ausbildung noch erwartet. Hr. W., der noch sehr jung und nicht nur vom besten Willen, sondern auch ein geübter und fleissiger Musiker ist, wird sich diese gewiss zu erwerben wissen. Erster Bassist ist Hr. Anacker, von dem wir schon früher mit Lob sprechen mussten, und der sich seitdem noch um ein Bedeutendes vervollkommnet hat. Die Chöre werden, wie sonst, von einer Auswahl geschickter, tüchtiger Thomaner stets gut; bey besondern Gelegenheiten wol aber auch von den beyden hiesigen Singvereinen, besetzt, die, unter den Herren Musikdirectoren, Friedr. Schneider und Christ. Schulz, jetzt ohngefähr anderthalbhundert Mitglieder zählen, und in höherer Ausbildung, wie in Ernst und Beharrlichkeit ihrer Uebungen, sich bewundernswerth hervorthun. Das Orchester führt, während des Aufenthalts des Hrn. Campagnoli in Italien, unser trefflicher Violinist, Hr. Matthäi, an; und wenn wir dankbar gestehen, dass wir Gelegenheit fanden, nicht selten uns über die durch ihn vermehrte Sicherheit und strengere Haltung des Ganzen zu freuen: so sind wir es der Sache schuldig, auch hinzuzusetzen, dass wir zuweilen (z. B. in allen Allegros von Beethovens Symphonie aus D dur, und in mehren Finalen anderer Symphonien) durch die übermässig schnell genommenen Tempos, und was davon Nachtheiliges herfliessen muss, befremdet wurden. — Concerte trugen, fremde Virtuosen abgerechnet, vor: Hr. Friedr. Schneider a. d. Pianoforte; Hr. Matthäi und Hr. Klengel a. d. Violin; Hr. Voigt a. d. Violoncell; Hr. Barth und Hr. Hönze a. d. Klarinette; Hr. Grenser a. d. Flöte; Hr. Hartmann a. d. Fagott. Es ist von ihnen allen schon gesprochen worden, und darum genug zu erwähnen, dass sie sich in der Gunst des Publicums zu erhalten wussten. Was die Jüngern anlangt, so glaubten wir besonders rühmliche Fortschritte bey Hrn. Grenser und Hrn. Klengel zu bemerken. Zu diesen schon bekannten Solospielern kamen noch: Hr. Cölln, Violinist, und Hr. Anacker (der Sänger), als Pianofortespieler. Dieser spielt brav, aber nicht concertmässig: jener zeigte einen schönen Ton, nicht wenig Fertigkeit und Sicherheit, stets reine Intonation, viel Delicatesse des Vortrags, und ein ungemein anmuthiges Spiel. Mehr Kraft und Feuer, wo beydes hingehört, möchte ihm zunächst noch zu wünschen seyn. Wir freuen uns, diesen noch ganz jungen Mann, einen Schüler unsers Matthäi, für unser Orchester gewonnen zu haben.

Die ausgezeichnetern der, bis zum 15ten Febr. aufgeführten Compositionen. — Scenen, Arien u. dgl. der Mad. Sessi. Von Sim. Mayer: *Ah, quanti affetti — Sento mancarmi l'anima* — schöne Composition, doch nicht eben glänzend für die Sängerin, trefflich gesungen. Im sehr gut geschriebenen Duett: *Ebben, da me che chiede* — aus *Sofonisba* von Paer, die erste Partie, und vor allem das Recitativ, musterhaft vorgetragen. Scene und Arie von Portogallo: *Lascia almen — Frenar vorrei le lagrime* — interessant und der Sängerin sehr vortheilhaft geschrieben. Das Lob des Vortrags wollen wir hier, und in den folgenden, ähnlichen Stücken, nicht unnöthig wiederholen. Scene und Arie von Nicolini: *Io manco — Grazie vi rendo* — nur zu Gunsten einer ausgezeichneten Sängerin geschrieben: in dieser Hinsicht aber empfehlenswerth. Die sehr angenehme Arie: *In questo amaro istante* — von Sim. Mayer. Mozarts treffliche Arie mit oblig. Klarinette: *Parto* — aus *Clemenza di Tito.* Die Haupt-Scene und Arie der Sofia aus Paers *Sargino: Gran Dio — Una voce al cor mi parla* — so wie die, der Griselda, aus der Oper gleiches Namens von Paer: *Quello sguardo si innocente —*; von demselben Compon., aus *Sofonisba: Io saprei con alma forte* — für die Sängerin glänzend geschrieben, und von der unsrigen noch reicher, aber stets passend und geschmackvoll ausgeschmückt. Die sehr angenehme Composition Sim. Mayers: *Cedi, cedi una volta — Non vantarmi, o core imbelle* — Nicolini's schimmernde Bravour-Scene und Arie: *Ilio superba tutta cadrai — Nò, non m'inganno* — und die, für die Sängerin noch weit glänzendere, von Zingarelli: *Più speranza non v'è — Ferma crudel* — (Mad. S. sang hier, ohne dass die tiefen Töne matt und unsicher wurden, rein, mit aller Delicatesse und Zierlichkeit bis ins dreygestr. E.) Dass der Sängerin der verdiente, lebhafte und einstimmige Beyfall stets zu Theil wurde, ist schon oben erwähnt.

Grosse mehrstimmige Gesangstücke. Bacchale, aus *Timoteo* von Winter. Die Wirkung dieser echtcharakteristischen, auch originell angeordneten Composition wird durch zu viele Wiederholungen gemindert. Das unübertroffene erste Finale der *Clemenza di Tito* von Mozart (Sesto, Mad. Sessi) wurde vortrefflich und zu tiefer Wirkung ausgeführt. Unsers geehrten Veteranen, Schichts, kräftiger und belebender grosser Chor: *Tutto il cielo diffonda raccolto* — wurde, zu unsrer Freude, vom Auditorio mit lebhaftem Dank empfangen. Finale des ersten Aufzugs zu *Johann von Paris* von Boyeldieu, ging trefflich. (Mad. Sessi sang den ersten Auftritt der Prinzessin reizend.) Finale des zweyten Aufzugs dieser Oper, von einem hiesigen Dichter zu einer Privatvorstellung hinzugefügt, und von unserm Musikdir., Hrn. Schulz, in Musik gesetzt, und zwar, im Charakter so wohl angepasst, im Gesang so fliessend, gewandt und einnehmend, auch in der Begleitung so lebhaft und wirksam, dass wir unsere Meynung, der seinigen vielleicht entgegen, nicht verbergen mögen; nämlich, er sey durch Talent und Bildung eben für dieses, von Deutschen jetzt so wenig angebauete Feld der komischen Oper (der kunst-, nicht eigentlich volksmässigen) ganz vorzüglich geeignet. Den grossen, in sich wohlabgerundeten Ausschnitt aus Salieri's *Palmira*, und dieser Oper schönste Partie: *O delle umane sorti* — bis mit dem Satz: *Numi, non dividete* —, hören wir immer mit neuer Freude. Ein anderer Ausschnitt aus Mozarts *Idomeneo*, vom Terzett: *Pria di partir, o Dio* — bis mit dem Chor: *Corriamo, fuggiamo,* — ist ebenfalls stets willkommen. Das erste Finale von Winters *Opferfest* wurde nicht so lebendig vorgetragen, als zu erwarten war, und befriedigte darum nicht. Eine vor kurzem bey Breitkopf und Härtel im Stich herausgegebene Motette des Hrn. Kapellm. von Seyfried in Wien, *Jubilate Deo*, fanden wir eigenthümlich aufgefasst, sorgsam ausgearbeitet, und, da sie auch sehr gut gegeben wurde, von erwünschter Wirkung. Hasse's letztes *Te Deum*, aus Venedig, und Righini's Quintett, *Empio, che far pretendi* — aus *Tigrane*, sind stets willkommene Lieblingsstücke. Die grosse Opferscene mit Chören aus dem Schauspiel, *Nadir Amida*, von Siegfried so schön gedichtet, und von unserm Musikdir., Hrn. Schulz, so würdig in Musik gesetzt, wurde auch diesmal trefflich gegeben und machte den erwünschten Effect. Paer erstes Finale aus *Achille*, schön ausgeführt, fand vielen Beyfall. Scene und Chöre, zu *Richard Löwenherz* von B. Aus. Weber componirt, werden hier stets mit Vergnügen gehört; so auch der Ausschnitt aus Paers *Fuor' usciti* von der Scene: *Deh, che si tarda* — an, bis mit dem Chor: *Di libertà* — Sehr schön ausgeführt und von tiefer Wirkung war Mozarts Meisterstück, der Ausschnitt aus *Idomeneo*, von der Scene des Oberpriesters, *Volgi intorno lo sguardo*, an, bis mit dem feyerlichen Aufzug in den Tempel. Haydns *Schöpfung* wurde durchgängig, im Gesang, wie im Orchesterspiel, mit grosser Genauigkeit, Kraft und Zartheit, wo jedes hingehört, gegeben, so, wie es ohne wahre Lust und Liebe zum Werke selbst nirgends möglich ist. Die Sopranpartie sang Mad. Sessi zur grossen Befriedigung des Publicums, und namentlich die Arie: Auf stolzem Fittig — so schön, wie wir sie noch nie gehört haben. Hr. Weidner sang die Tenorpartie sicher und mit Fleis; und Hr. Anacker die Basspartie durchaus würdig, und gleichrühmlich im Recitativ, wie in andern Solo. Von den beyden Singvereinen wurde, zum Besten der Nothleidenden im Erzgebirge, gegeben: Spontini's *Vestalin*, mit guter Wirkung der Chöre, und, im Solo, der durchaus trefflich ausgeführten Partie der Julia durch Mad. Sessi; da aber nur zwey Proben möglich waren, die Musik bekanntlich sehr schwer, und ihr eigentlicher Werth blos scenisch ist, so machte die Aufführung nicht vorzügliches Glück. Desto herrlicher, und in der That und Wahrheit nicht genug zu rühmen, war die, in allen Theilen vollendete Ausführung des mozartschen *Requiem* durch dieselben Vereine, zum Besten des hiesigen Instituts für alte und kranke Musiker. Sprächen wir nicht gewissermassen für eigenen Heerd und Hausgott, wir würden recht ausführlich darüber zu seyn nicht unterlassen können; so aber sey es genug, zu bemerken: die öftern hiesigen Aufführungen eben dieses erhabenen Werks sind berühmt genug; doch *niemals* ist es in dieser Feyerlichkeit, Grösse, Würde und Vollkommenheit hier zu Gehör gebracht worden.

Folgende *Concerte* waren durch Composition und Vortrag ausgezeichnet: Klarinettconc. von Krommer, Es dur und C moll; (Hr. Barth;) Violinconc., comp. und gesp. von Hrn. Matthäi; Flötenconc. von A. E. Müller, das neueste; (Hr. Gremser;) Violinconc. von Rode, E moll und dur; (Hr. Klengel)

Pianofortecone. von Ries, Es dur und C moll; (Hr. Musikd. Schneider;) Violincone. von Rode, A und E dur; (Hr. Cölln;) und Flötencone. von Berbiguier, das neueste; (Hr. Grenser.) — *Ouvertüren*: von Andr. Romberg, die neue aus D moll und dur, gründlich, lebendig und ansprechend geschrieben; die bekannten, von Mozart zu *Clemenza di Tito*, von Winter zum *Opferfest*, von Méhül, *la chasse*, und zu den *Bliaden von Toledo*; von Beethoven zu *Coriolan*, *Egmont*, *Prometheus* und *Fidelio*; von Boyeldieu zu *Jean de Paris*; die neue, kräftige und effectvolle, von Winter, die kürzlich bey Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen, und von der wir bey Hrn. Winters eigenem Concert gesprochen haben; von Bernh. Romberg, die feurige und wirksame zu *Circe und Ulysses*; die zweyte neue, bey Peters in Leipzig gestochene von Andr. Romberg, kräftig und schön; und die bekannte, von Cherubini zu *Anakreon*. Sie wurden, kaum mit zwey Ausnahmen, ganz so wacker ausgeführt, als wir es von unserm Orchester gewohnt sind. — *Symphonien*, welche bey uns (wie es überall seyn sollte, und leider anderwärts immer seltener wird) stets nicht nur ganz und vollständig, sondern auch die Sätze ungetrennt gegeben werden. Von Haydn D und G dur, von den ersten aus London, B und F dur, noch etwas früher, und sehr schön; von Mozart, D und G dur, Partit. No. 1, Es dur, und G moll; Beethoven, No. 2, D und A dur; No. 4, B und Es dur; No. 7, die neueste, erst in diesen Wochen von Wien versandte, A dur und moll. (Dies geistreichte, kunst- und seelenvolle Werk, dessen Andante und Scherzando wir unter das Schönste stellen, was in dieser Gattung existirt, und worüber diese Zeitung vor kurzem eine ausführliche Recension geliefert hat, erregte, besonders bey der verlangten Wiederholung, den lebhaftesten Enthusiasmus.) Von Andr. Romberg, No. 3; von Spohr, Es und As dur; von Ries, Es dur und C moll; endlich, von Tomascheck, eine noch ungedruckte Symphonie, D und G dur, schwerlich aus seiner letzten Zeit, und, wiewol von Einsicht und Geschicklichkeit zeugend, doch etwas trocken und kalt; und von Ebers, eine so eben bey Hoffmeister in Stich erschienene, Es und As dur, mit der es vornämlich auf Erregung einer heitern Stimmung und auf vortheilhafte Wirkung obligater Blasinstrumente abgesehen scheint, was sie denn auch, verständlich durch das muntere, gutgelaunte Finale, erreicht. — Der Werth und Ruf unsers ausgezeichneten Orchesters veranlasst uns noch zu folgender Anmerkung. Die haydnschen, so wie auch die andern leichtern, oder doch an Noten nicht überreichen Symphonien wurden weder so genau und abgerundet im Mechanischen, noch so ausgemessen und abgewogen im Ausdruck vorgetragen, als eben mehre der schwierigsten und künstlichsten. Wir wissen recht wohl, dass eben grosse Schwierigkeiten dem, der sie zu besiegen vermag, auch zu diesem Siege Aufreizung, Kraft und Lust geben; dass hingegen zu gleich-vollkommener Darstellung des Leichtern ein freyer Vorsatz, ein sich selbst bestimmender, fester Wille gehört: aber das ist es eben, was wir meynen, und was wir wünschen. Dagegen müssen wir die, in jeder Hinsicht vortreffliche Aufführung der mozartschen Symphonie aus G moll, der beethovenschen aus B, und, bey der Wiederholung, der neuesten aus A, der spohrschen und der ries'schen, laut verdanken und unbeschränkt rühmen.

Laybach. Die bisherigen, Künsten und Wissenschaften äusserst unvortheilhaften Zeitumstände hatten sie bey uns seit vielen Jahren mit Ruhm bestandene *philharmonische Gesellschaft* getrennt. Jetzt ist sie, durch Eifer und Fleiss des k. k. Taxamts-Controlleurs und erwählten Directors dieser Gesellschaft, Hrn. Nowak, neu entstanden. Er rettete mit grosser Mühe [illegible] Musikalien derselben, und leistet jetzt, obwol es ihm an umfassenden Kenntnissen der Tonkunst fehlt, als musicirendes Mitglied, nützliche Dienste; denn die jährlich Statt findende Wahl hat nun einen andern Gesellschaft-Director in Hrn. Adalbert Höbling, k. k. Münzprobierer, bestimmt. Er ist ein Mann von umfassender Kenntnis der Musik, von gebildetem Geschmack, von ungewöhnlichem Eifer für diese Kunst, und verbindet damit ein einnehmendes, wohlwollendes, angenehmes, freymüthig natürliches Betragen gegen Jedermann; was um so mehr zu rühmen ist, da ihm selbst nicht immer ein ähnliches Benehmen von Andern zu Theil wird. — Orchester-Director der Gesellschaft ist Hr. Prof. Eissler, ein würdiger, und auch für Musik besonders gebildeter Mann, der die Pflichten eines wahrhaft beschwer-

lichen Amtes, so weit gewisse Hindernisse es ihm möglich machen, bestens erfüllt.

Am 10ten Jan. gab man zuerst unter dem neuen Director und zu wohlthätigem Zweck, in einer musikal. Akademie im Redoutensaale, folgende Stücke: (Noch einmal, vorgenom Preisen) die neueste grosse Symphonie Beethovens in A dur; eine Sonate von eben demselben fürs Pianoforte mit Begleitung eines Horns, ein Vocal-Quintett mit Orchester von Cesarelli, ein Concertino für Fagott, resp. und gesp. von hies. Professor, Hrn. Mikesch, und den Schlusschor aus dem *Frühling* der haydn'schen Jahreszeiten. Die schöne, aber schwierige Symphonie ging vorzüglich gut. Die Sonate wurde vom hiesigen Hrn. k. k. Bank-Assessor, v. Mittl, einem ausgezeichneten Fortepianospieler, und von Hrn. Moritz, der sogar eine weite Reise hieher gemacht hatte, trefflich gegeben. Das mit Beyfall aufgenommene Quintett ist eine italienischgute Composition. Das Concertino für den Fagott war sehr schön geblasen, und ist übrigens in einem angenehmen Style geschrieben. Die Ausführung des Schlusschors entsprach in jeder Hinsicht der vortrefflichen Composition. Grosse Mühe kostete es, einen, dem starken Orchester angemessenen Sängerchor zusammenzubringen. Hier zeigte sichs zunächst, dass Fleis und Eifer, Beharrlichkeit und Ausdauer jedes Hindernis bezwingen. Immer gab es hier Instrumentalstücke, höchst selten Gesang; und kam endlich einer zum Vorschein, so war er nichts weniger, als zu rühmen, der Wahl und Ausführung nach. Man hängt hier sehr an welschen leeren Liedeleyen, indess man, was Mozart, Haydn, Rossini und so manch anderer grosse Mann für den Gesang, in Opern, Oratorien und Concertstücken, in jeder Gattung und für jede Stimme Vortreffliches geliefert haben, zum Theil nicht kennt, zum Theil nicht kennen will. Diesem Mangel oder Unfug wird nun, so weit die Verhältnisse es zulassen, gewiss abgeholfen. Der Hr. Landesgouverneur, Graf von Strassoldo, der Hr. Bischoff, der übrige hohe Adel, und alle, die auf Bildung Anspruch machen, waren anwesend; jene verehrten Hrn., so wie mehre Hrn. von Stande, liessen sich gefallen, Mitglieder der Gesellschaft zu werden, und versprachen ihr Schutz und Unterstützung. Künftig werden die Akademien im Saale des deutschen Ordenshauses, einem der Musik sehr günstigen und geräumigen, Orte, gehalten. Es ist wöchentlich eine Probe und eine Vorstellung. Die Kosten werden gemeinschaftlich bestritten. Die Musikalien-Sammlung ist sehr reich, und wird durch alles neu herauskommende Vorzügliche vermehrt.

Nun zur Schilderung des hiesigen Musikwesens überhaupt: Quartettmusik findet man hier sehr selten, und leider auch Wenige, die Geschmack an dieser vortrefflichen Gattung haben. Man kann sich Glück wünschen, findet man das Jahr zwey-, dreymal Gelegenheit zu diesem Genuss. — Die Kirchenmusik steht so tief, dass ich sie in kleinen Märkten weit besser angetroffen habe. Selbst die Orgeln sind hier schlecht, verstimmt, und, wie die Chöre, bestaubt und voll Unreinigkeit; die Seiteninstrumente von schlechtester Art, und eben so schlecht zugerichtet; die Musikalien veraltet, meist von stümperhaften Componisten etc. Allerdings wird nichts zur Unterstützung der Kirchenmusik gethan; aber noch mehr Schuld an deren Verderbnis hat die unbeschreibliche Nachlässigkeit der Chordirectoren, welche, hauptsächlich für Musik, ganz ungebildet, und auch übrigens von Sitten sind, welche noch entfernen müssen, was etwa wohlthätig einwirken möchte. —

Die Theaterorchester-Musik ist gleichfalls schlecht genug. Man spielt deutsche, steyrische Tänze, Ländler etc. und allenfalls eine der schlechtesten Symphonien, anstatt dass man, ist ein volles Orchester bey der wenigen Unterstützung des Publicums nicht zusammenzubringen, gute, neuere Instrumentalstücke, für kleine Gesellschaften eingerichtet, geben könnte, um damit sich selbst, und allmählig auch das Publicum, für Besseres empfänglich zu machen, für Besseres zu bilden. Ein einziger Sänger ist auf dem Theater; die übrigen säumtlich keine keine Note: ihre Gesellschaft nennt sich zwar darum doch, Operngesellschaft. Der Theaterdirector besitzet nicht die mindesten theatralischen, oder gar musikal. Kenntnisse. Ein Stück wird beliebt und sonst es als neu aufdringen; ohne nur ganze Scenen wegzustreichen, worauf aller Zusammenhang beruht; eigenes, elendes Gewäsche einschieben; die gröbsten Opern, freylich zur Hälfte und mit halber Besetzung darstellen: das (Anderes jetzt noch zu geschweigen) muss sich das Publicum gefallen lassen.

Was also hier in musikal. Hinsicht zu verbessern höchst nöthig, und auch möglich ist, muss von der Anfangs genannten Gesellschaft, und deren allgemein geachtetem, jetzigem Hrn. Director, ausgehen. Wir hoffen, dass dies geschehen werde: und hierzu noch dringender aufzufordern, schreibe ich die, mit Vorwissen und unter Berathung mit mehren der unterrichtetsten Männer, bitte um dessen Bekanntmachung, stehe für alles Berichtete, und nenne absichtlich diejenigen nicht, die ich wol tadeln musste, um ihnen nicht weiter nahe zu treten, als die gute Sache unumgänglich nothwendig machte.

Johann Georg Altmburger.

Lemberg. Es scheint nicht überflüssig, jährlich wenigstens einmal eine kleine Nachricht aus unserer musikal. Welt in die grosse, der Literatur und Kunst, zu senden, als ein Zeichen, dass wir auch in dieser Hinsicht noch unter die Lebendigen gehören. — Kürzlich wurde Haydns *Schöpfung* hier aufgeführt, wobey das Orchester durch talentvolle Dilettanten verstärkt war. Das Ganze gerieth, soweit das bey schwacher Besetzung der Singpartien durch das sämmtliche Theaterpersonal möglich, ziemlich gut. — Unsre Oper hat einigen Zuwachs erhalten: im Allgemeinen aber steht sie noch immer auf dem vorigen Punkt, und wird in dieser Lage bleiben, so lange zwey Personen an der Spitze stehen, die allein für sich selbst sorgen. Hr. Weiss und Dem. Bianchi sind noch immer die Hauptpersonen. Was im vorigen Jahr von ihnen gesagt worden, gilt auch jetzt, nur mit dem Zusatz, dass beyde 12 Monate, im abnehmenden Lichte, fortgerückt sind. Neue Opern werden selten gegeben, desto mehr Ihre wieder zum Vorschein gebracht. Unter den erstern gefiel *Locande* besonders. Zu den letztern gehört *Axur*, die einzige grosse Oper, worin Dem. Bianchi nicht als prima Donna figurirte, und die dennoch so gut von statten ging, dass man nur mehr solche Versuche wünschen muss, um das Publicum und die Direction über ihre wahren Vortheile aufzuklären. — Ein Hr. Gebel, sonst Musikdirector, seit einiger Zeit aber, wegen anhaltender Kränklichkeit, vom Theater entfernt, hat ein Product auf die Bühne gebracht: *Almasine*, heroische Oper, in 2 Acten: worin aber nichts Heroisches ist, als der Entschluss, dies Machwerk in die Welt zu schicken. Wie natürlich, starb es hin, gleich nachdem es das Licht erblickt hatte. Hr. G. mag immerhin Kenntnisse in seinem Fach besitzen: aber zum Operncomponisteur fehlen ihm so sehr alle Talente, dass er Erinnerungen aus fremden Kunstwerken nicht einmal mit Glück benutzen kann. Wir wünschen ihm sonst alles Gute; nur aber auch uns selbst nichts Uebles: und dazu würden Opern seiner Composition gehören.

Kurze Anzeige.

Fantasie für das Pianoforte — — von Wilh. Hünten. Bonn u. Cöln; b. Simrock. (Fr. 2 Fr.)

Wenn dies Werkchen, wie es scheint, ein Erstling des Verfs ist, so verdient es um so günstigere Aufnahme, und er selbst um so mehr Aufmerksamkeit. Es zeichnet sich weniger aus durch Neuheit in der Erfindung, als durch solide und zweckmässige Ausführung. Ein ernsthafter, vollstimmiger Satz fängt es an, und wird allmählig im Ausdruck gut gesteigert. Einige Wiederholungen darin wären aber besser weggestrichen worden; dagegen wäre der Satz, von S. 5, Syst. 2 an, weiter fortzuführen und durchzuarbeiten gewesen. S. 6 tritt ein höchst einfaches, und wirklich schönes Thema ein, das dann sechsmal variirt wird und mit einer *Coda* der letzten Variation schliesst. Von den Variationen dürften die 2te, die 5te, (wo die linke Hand nach Art eines obligaten Violoncells behandelt ist,) und die 6te den meisten Beyfall finden. — Auszuführen ist das Werkchen, vornämlich für sogenannte Bravourspieler, nicht eben schwer. Der Verf. liebt wol zu sehr, und darum der Wirkung des Ganzen nicht vortheilhaft, dem Spieler stets die Hände voll zu geben.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. **№. 10.** 1817.

NACHRICHTEN.

Mayland. Uebersicht der letzten Monate, bis Anfang Februars. Beschluss der *Stagione teatrale dell' autunno.* Nachdem Weigls *Schweizerfamilie*, wie ich letzthin meldete, auf hiesigem grossen Theater gänzlich durchgefallen war, sah man sich genöthigt, in grösster Eil zwey ältere, allenthalben in Italien mit vielem Beyfall aufgenommene Farsen einstudiren zu lassen, und dieselben bis Ende Novembers zu geben. Die erste war *Adelina* von Generali (nicht von Coccia, wie ich neulich aus Versehen schrieb). Obschon Einiges darin Beyfall fand, so galt dies doch vielmehr den Sängern, und alle, die sonst diese Operette zum Himmel erhoben und die Musik derselben sogar klassisch nannten, staunten, wie leer ihnen jetzt dieselbe vorkam, und sprachen daher in ganz anderm Tone. Ueberhaupt befinden sich die Mayländer gegenwärtig in Betreff der Theatermusik in keiner besonders angenehmen Krisis: ihr Geschmack wankt dergestalt, dass sie nicht einmal sagen können, was sie denn eigentlich wollen. Unstreitig hat Mozarts *Così fan tutte*, *Figaro*, *Don Giovanni*, *Il flauto magico*, bey alledem, dass man sie nicht *ganz* begreifen kann oder will, doch mächtig auf sehr viele gewirkt. Hiezu kommt noch die haydnsche, beethovensche, mozartische und weigls che Musik, die man hier in Balleten hört; kein Wunder also, dass man, die Ohren mit dergleichen Musik voll, schwerlich mehr an wenig bedeutender Vergnügen finden kann. Soll man aber dem einheimischen Künstler nicht den Preis zollen? soll man deutsche Musik begünstigen? Fühlt man sich nun ja genöthigt, letzteres zu thun, und sieht man auch ein, dass es nun einmal, bey gegenwärtiger Lage der Sachen, nicht anders seyn kann: so stehen doch so viele Vorurtheile und Verhältnisse im Wege; da sucht man denn wieder einige Schritte rückwärts zu gehen, bis man den Widerspruch zwischen Vorsatz und Gefühl wieder recht lebhaft empfindet, und nun doch wieder nach deutscher Musik hascht. Hieraus lässt sich zum Theil die hiesige Aufnahme der *Zauberflöte* und der *Schweizerfamilie* erklären. Wie lang nun dieser innere Kampf dauern, und welchen Ausgang er nehmen wird, das überlassen wir der Zukunft; so viel ist gewiss, dass deutsche Musik hier und da in Italien, vorzüglich in Mayland und Neapel, Wurzel gefasst hat, und weither in diesem Lande um sich zu greifen droht. — Die zweyte Farse, welche in der Hälfte Nov. gegeben wurde, hiess: *Teresa e Claudio*, von Farinelli. Sie gefiel, und gefällt noch immer ungemein in Italien; hier, in Mayland, wurde sie kalt aufgenommen und nur einigemal gegeben. *Beschluss der in einigen andern Städten Italiens gegebenen Herbstopern.*

Venedig. Im Theater St. Gio. Grisostomo gab man im Nov. die ältere Opera buffa von Generali, *La contessa di colle erbose*, (ursprünglich: *un pazzo ne fa cento*). Die prima Donna, Contarelli, und der erste Buffo, Pacini, haben Beyfall erhalten. Die Musik hat wenig Ausgezeichnetes. — Hr. Spohr gab eine musik. Akademie, erregte allgemeine Bewunderung, und man nannte ihn, so wie in Mayland, einen *suonatore finito*, in welchem man ein ganz ihm eigenes, schönes Spiel wahrnahm. Man zog ihn dem berühmten Violinspieler, Paganini, (der sich zu eben dieser Zeit in Venedig befand,) ohne weiteres vor: beyde grosse Künstler aber traten mit einander in enge Bekanntschaft und bewunderten sich gegenseitig.

Bologna. Man gab hier Pärs *Agnese* und Rossini's ältere Opera buffa, *il turco in Italia*. Erste soll weit mehr, als letzte gefallen haben.

Florenz. In der *gazzetta di Firenze* las ich eine Ankündigung der spohrschen Akademie, wobey mit vielem Lobe von diesem seltenen Künstler gesprochen wird. Er wurde auch hier, wie allenthalben in Norditalien, mit besonderer Auszeichnung aufgenommen.

Neapel. Im teatro Fondo gab man abwechselnd mehre ältere Opern, mitunter auch Mozarts *Don Juan.* — Der berühmte Paisiello machte einst der königl. Akaemie der schönen Künste zu Neapel all seine eigenhändigen musikal. Manuscripte zum Geschenk. Auf allerhöchsten Befehl wurden dieselben nach seinem Tode der Bibliothek des königl. musikal. Collegiums (das eigentliche heutige neapol. Conservatorium) einverleibt. Diese Bibliothek enthält auch mehre ausländische, klassische musikal. Werke, die ihr die sel. Königin, Maria Carolina von Oestreich, zum Geschenk machte.

Turin. Nach Mozarts *Così fan tutte*, wurde eine neue, von Radicati daselbst geschriebene Op. buffa, *Riocardo core di Leone*, gegeben, und wie sich die turiner Zeitung ausdrückt, so ist in derselben „der italien. Gesang mit den Schönheiten der neuen deutschen Schule verreinigt.“ (Hr. Rad. war bekanntlich viele Jahre in Wien). Die Oper hat sehr gefallen. Vor zwey Jahren wurde *Richard Löwenherz* auch in Neapel vom Dichter Tottola zur Op. buffa umgeschaffen, wozu Cecherini die Musik setzte.

Stagione dell' autunnino.

Ihre Leser sind bereits mit der Bedeutung dieses Ausdrucks bekannt gemacht, und ich bemerke daher blos, dass seit dieser Epoche unser sogenanntes teatro Rè unter der Directiou eines reichen mayländischen Particuliers sich befindet, welcher dasselbe auf einige Jahre in Pacht genommen hat. Man gab daselbst den 5ten Dec. zum erstenmale eine ältere Opera seria von Nasolini, *il Mitridate*, und zwar mit vielem Beyfall. Sie verdankt gröstentheils ihren Ruf dem verst. berühmten Tenoristen, Babini: doch hat sie in der That einige Stücke, namentlich das erste Finale (eigentlich Terzett mit Chören): *Pace, riposo e calma etc.* und ein Duett im 2ten Act: *Il tuo destino, ingrata etc.*, welche an den schönen Gesang der alten ital. Schule erinnern. Die Hauptsänger dieser Oper waren: Signore Bonini und Napollon. (letztere als Mann gekleidet,) beyde Zöglinge des hiesigen k. k. Conservatoriums; Sig. Tramezzani, Tenor, und Sig. Patriossi, Bassist. Tramezzani litt Anfangs etwas an Heiserkeit, die sich aber gegen das Ende des ersten Acts verlor: und nun zeigte er sich in vollem Masse als trefflichen Sänger und Acteur. Eine von ihm eingelegte Arie: *All' armi mi chiama* etc. von Orgitano, hatte, bey all ihrem wenigen musik. Gehalte, doch jeden Abend rauschenden Beyfall, weil er sie meisterhaft vortrug. Wir wünschen übrigens, dass Hr. T. seine Mimik diesem kleinen Theater etwas mehr anpasse, und die allzugrossen französ. Gesten und Schritte für ein grosses Theater aufbewahre. Hätte dieser Künstler leider nicht den Fehler, manchmal um einen Viertelton tiefer als das Orchester zu stehen: so müsste man ihn allerdings als den ersten jetzt lebenden Tenor betrachten, und, als Mayländer, in unserr Stadt vergöttern. Die Bonini macht unserm Conservatorio grosse Ehre. Sie ist noch sehr jung, aber im Ganzen eine wackere Künstlerin. Sie besitzt gründliche musikal. Kenntnisse, spielt fertig Klavier und Partitur, hat eine schöne Theaterstimme, und einen herrlichen, ausdruckvollen Gesang: nur zieht sie manchmal zu sehr einen Ton zum andern, (*strisciate*,) welches dem guten *Portamento di voce* zuwider ist. Hoffentlich legt sie diesen Fehler bald ab. Die Zuhörer wurden von ihr um so mehr überrascht, je angenehmer sie, gleich beym ersten Auftreten, und ohne die geringste Anmassung, sich wie eine längst erfahrne prima Donna zeigte. Sie hatte verdienter Weise vielen Beyfall. Nicht so ihre Mitschülerin, Napollon, welche ebenfalls zum erstenmale die Bühne betrat. Diese besitzt zwar eine schöne Stimme, aber ihre immerwährende Furcht hatte keinen günstigen Einfluss auf ihren Gesang. Das Publicum sucht ihr oft durch Beyfall Muth zu machen; allein vergebens. Hr. Tramezzani und beyde benannte Sängerinnen wurden nach beyden Acten hervorgerufen. Hr. Patriossi, Bassist, (S. musikal. Zeitung, v. J. 1813, No. 4,) ist ein guter Sänger, macht aber auf den mayländer Theatern schwerlich Glück: seine etwas sonderbare Mimik trägt vielleicht hierzu das Meiste bey.

Zur Abwechselung mit dieser Oper gab man einige Tage nachher eine Opera buffa, neu gedichtet von Romanelli, wozu Hr. Rey, Lehrer im hiesigen Conservatorio, die Musik neu componirte. Sie heisst: *Gli sperimerati.* Gedicht und

Musik sind in gleichem Grade erbärmlich; man gab sie aus Noth nur einige Mal. Folgende Hauptsänger traten darin auf: Signore Bonini und Ferlendis; die beyden Tenore, Ronconi und Pucci, und Hr. Patriossi. Die brave Bonini konnte in dieser Oper wenig glänzen, hatte jedoch Beyfall. Der Gesang der Ferlendis will Niemandem behagen. Ronconi war einst ein trefflicher Tenorist, ist aber jetzt zu alt; als Lehrer des Gesangs bleibt er jedoch zu empfehlen, und das Publicum bezeigte ihm auch dieses Verdienstes wegen Beyfall und rief ihn einmal auf die Scene. Diese kurze *Stagione* endigte mit dem 20sten December.

Die während dieser Zeit von Mad. Catalani hier gegebenen Concerte, und die Aufnahme dieser Künstlerin in Mayland, habe ich Ihnen in einem besondern Berichte angezeigt.

Neapel. Hier gab man im Dec. auf dem teatro Fondo eine neue Op. seria von Rossini: *Otello, ossia il moro di Venezia.* Das erste Finale und ein Terzett im zweyten Act werden gelobt. Rossini hat demnach seit einem Jahre *fünf* neue Opern componirt, nämlich zwey serie und eine buffa in Neapel, und zwey buffe in Rom.

Stagione del Carnovale, 1817.

Theater alla Scala. Opera seria. Hauptsänger: Signore Bassi und Festa; Sig. Donzelli, Tenor, nebst den beyden Bassisten, Galli und Remorini. Hr. Donzelli trat zum ersten Male auf dem mayländer grossen Theater auf, hat eine schöne Stimme, doch von keinem grossen Umfange, und ist im Ganzen ein ziemlich guter Tenor; die übrigen sind Ihren Lesern ohnehin bekannt. — *Teatro Rè.* Opere serie und Opere buffe wechselsweise. Zu den bereits schon oben angeführten Sängern kam noch der, aus Ihren Blättern ebenfalls bekannte Buffo, Hr. Pacini, und die Signora Cevavani hinzu. — Am zweyten Weihnachtstage gab man hier, in beyden genannten Theatern zum ersten Male für Mayland ganz neue ernsthafte Opern, und zwar in der Scala Pärs *Achille*, und im teatro Rè Mozarts *Clemenza di Tito.* Etiquette und grosser Ton gebot, ins grosse Theater zu gehen; ich meinerseits zog doch die grosse Musik der grossen Bühne vor, und ging in das kleine, aber niedliche Theater Rè, fand daselbst höchstens ein Paar Verehrer Mozarts, und ein eben nicht sehr ausgesuchtes Publicum; denn, wie gesagt, die grosse Welt war in der Scala. Aber desto grösser war meine Neugierde, wie denn *dieses* Publicum die mozartsche Musik aufnehmen werde. Hr. Tramezzani, Tenorist, machte den Sesto, und da wir ihm schon dafür Dank wissen müssen, dass Er uns eben in Mayland, nach 25 Jahren, diese herrliche Oper zum ersten Male hören liess: so wollen wir auch nicht daran denken, dass die Rolle des Sesto einer Sopranstimme angehöre, und bewundern vielmehr Hrn. T. in eben dieser Rolle als einen vortrefflichen Sänger und Acteur zugleich, welcher zu gewissen Momenten in dieser Oper unübertrefflich ist. Hr. Ronconi nahm sich als Titus ziemlich gut aus, und erwarb sich vielen Beyfall. Die brave angehende Sängerin, Bonini, zeigte sich auch in der Rolle der Vitellia wacker: nur konnte sie nicht die hohen Töne im Terzette des ersten Acts erreichen, wodurch dieses Stück viel verlor. Hr. Patriossi, Bassist, der sonst kein Günstling der Mayländer ist, gewann vieles in dieser Oper, und zwar im Terzette: Quello di Tito è il volto etc. durch schöne Stimme und schönen Gesang. Die Napollon'[als Mann gekleidet) in der Rolle des Annio, und die Bianchi in der Rolle der Servilia, verdanken ihren grossen Beyfall dem reizenden Duette: *Ah perdoni al primo affetto* etc. Leider nahmen sie es in einem etwas zu langsamen Tempo. Selbst die Choristen hatten zuweilen Beyfall. Uebrigens legte man in diese Oper drey Stücke von fremden Meistern ein: ein Duett zwischen Sesto und Tito, eine Arie des Tito im ersten Act, und eine Arie der Servilia im 2ten. Im Ganzen wurde nun die Oper freylich mittelmässig, aber doch nicht schlecht gegeben. Die Decorationen des Hrn. Pedroni waren schön genug: doch fehlte die Hauptdecoration — der Brand des Capitoliums, welcher blos sehr unbestimmt durch schnelles Erscheinen und Verschwinden einer Flamme angedeutet wurde; doch spricht die Musik des ersten Finale allzu deutlich, als dass man sun. Verständnis der Hülfe der Augen bedürfte. — Die Aufnahme dieser Oper übertraf alle Erwartung. Sie gefiel ungemein, sie überraschte, sie entzückte Jedermann. Haben je viele Mayländer in manche Gehein isse mozartlischer Musik nicht eindringen können oder wollen, so liess sie jetzt die *Clem. di Tito* laut das Bekenntnis ablegen, Mozart sey unübertrefflich. Höchst ansiehend war es, zu sehen, wie sich mehre Zuhörer nach dem ersten Acte — wie nun die Weise des lebendigen Italieners ist — die Hände vor den

Kopf schlugen und laut äusserten: *Questo finale m' ha sorpreso! Questo finale m'ha stordito! Non c'è esempio d'un simile finale! Che musica divina! Che bel canto! Gran Mozart!* u. dgl. mehr. Im zweyten Acte machte das grösste Aufsehen das Terzett: *Questo di Tito è il volto* etc; eine heilige Stille trat in jeder Vorstellung ein, als es begann. Kurz, alle Stücke dieser Oper hatten mehr oder weniger Beyfall, mit Ausnahme des Terzetts im ersten Acte, aus der oben angeführten Ursache; aber auch in keiner Oper hat man ein Beyspiel, dass eine solche Aufmerksamkeit und Stille fast vom Anfange bis zu Ende herrschte, als in dieser. Alle Sänger wurden in den ersten vier Vorstellungen mit dem grössten Beyfall hervorgerufen. Und so hat denn Mozarts *Clemenza di Tito* Manchen zum wahren musikal. Glauben bekehrt. Einer von diesen war der hiesige Journalist, welcher sonst eben kein guter Freund der deutschen Musik war, und ich gebe Ihnen hier wenigstens einige Zeilen des Aufsatzes, welchen er über diese Oper in das hiesige Journal einrückte: — — *La Clemenza di Tito* può reputarsi il canto del Cigno-giacchè fu l'ultimo componimento dramatico, e in molte parti il più sublime, che le muse abbiano ispirato all' immortale maestro. In tutti gli spartiti *) che si conoscono, dubito che ci abbia cosa da raffrontarsi al *finale* del primo atto, tanta è la grandezza del pensiero e la forza dell' espressione musicale. La bellissima ip fra le scene di Shakespear non desta negli animi il terrore e la pietà più che il faccimo i divini concenti di quel mirabile *Finale*. Tutto il complesso della composizione ridonda di tali bellezze, e i versi del più delicato poeta che vanti l' Italia, sono vestiti con sì appropriati colori, che il voler scernere un difetto, o una sconvenevolezza sarebbe impresa altrettanto laboriosa che inutile. Non si può al certo rinfacciare a questa musica la mancanza di canto, giacchè esso vi domina da capo a fondo, ed è il più bello che udir si possa etc. Der Verf. führt nun einzelne Stücke an, und spricht dann von den Sängern. Die Opposition — denn in dieser Zeit bleibt nichts ohne solche — gesteht zwar auch, die Oper sey schön, doch behauptet sie zugleich, auf unserm grossen Theater würde sie keinen Effect machen, weil sie eine Miniaturmusik habe. Meines Forschens ungeachtet, habe ich von den Herren noch nicht klargemacht erhalten können, was sie damit sagen wollen. Sie sind selbst nicht einig darüber. Ihre verschiedenen Erklärungen kommen darauf hinaus: die Oper hat kleine und kurze Stücke, z. B. die Duette und Terzette; allein hat nicht die sehr kurze Arie des Don Juan, das kleine Duett: *Là ci darem la mano* etc. auf dem hiesigen grossen Theater alles entzückt? haben nicht eben kleine Stücke, selbst in der *Zauberflöte*, im *Figaro*, auf eben diesem Theater ungemein gefallen? Andere erklären jenen Ausdruck: die Harmonie ist bis in's kleinste Detail ausgearbeitet. Aber ist denn über dem Einzelnen hier das Ganze zurückgesetzt? oder auch, ist denn jenes im *Don Juan* weniger der Fall? und hat dieser auf unserm grossen Theater nicht sehr gefallen? Doch ich übergehe, was sich jenen Behauptungen so leicht und mit Grund ferner entgegensetzen liesse; und komme auf einen andern Vorwurf, den man Mozart'n macht, und der ebenfalls Ort und Zeit, Urtheil und Geschmack bezeichnen hilft. „Viele Stücke Mozarts endigen leise: das ist, wo nicht überhaupt Unrecht, doch gegen den Effect." In Italien sagt man von jener lärmenden Cadenz, mit welcher fast alle Stücke der italienischen Oper endigen, $\frac{6\ \frac{6}{4}\ \frac{5}{3}}{C\ F\ G\ C}$ oder $\frac{6\ 6\ \frac{6}{4}\ \frac{4}{3}}{E\ F\ G\ F}$ und $\frac{6\ 6\ \frac{6}{4}\ \frac{4}{3}}{E\ F\ G\ G}$ sie sey eine *Betelcadenz*, weil nämlich der Compositeur oder der Sänger sich durch dieselbe den Beyfall des Publicums erbettelte. Es ist wol auf der Welt nichts leichter, als jedem Stücke dies ewige Einerley (welches doch auch schon in Italien lästig wird) anzuhören: allein ob dergleichen lärmende Schlusscadenzen *überall* am rechten Orte stehen, ist eine andere Frage, und Mozart wusste gewiss am besten, wohin sie gehörten. Will man letzteres nicht zugestehen, was sagt man denn zu der, nun einmal nicht abzuwendenden Erfahrung, dass sogar ein Finale, wie z. B. das erste im *Titus*, leise endigt, und doch in Italien auf dem Theater den grössten Beyfall erregt? Und hat nicht das Terzett: *Quello di Tito è il volto* etc. in derselben Oper bey jeder Vorstellung sehr grossen

*) Unter Spartito versteht man in Italien, was die Deutschen Partitur nennen.

Beyfall erhalten, obschon es ganz leise endigt? — Endlich behaupten diese Hrn.: Selbst die Opern von Paisiello und Cimarosa würden jetzt hier zu Lande kein Glück mehr machen, weil Italien nicht mehr so vortreffliche Sänger, wie ehemals, besitze: aber Musik, wie die nozzartsche, bedürfe keiner vorzüglichen Sänger. Ob nun das wahr, und wäre es dies, (was jedoch zu behaupten, ferne von uns sey) was damit ausgesprochen sey, was durch diesen Einwurf eingeworfen werde: das wollen wir denkenden Lesern zur Beurtheilung überlassen. —

Von Pärs *Achille* wurden auf dem Theater alla Scala eigentlich nur gegen zwey Drittheile gegeben: man liess vieles weg, manches Stück wurde abgestutzt, drey oder vier neue Sätze von andern Meistern eingelegt; alles insgesammt aber in der ersten Vorstellung ausgepfiffen. Hr. Donzelli hielt seine Stimme in dieser Oper zu wenig zu Rathe, wodurch sein Gesang etwas monoton und im zweyten Act matter wurde; die Rolle des Achille ist ihm überhaupt wenig angemessen. Hr. Galli scheint für die Opera seria nicht am besten geschaffen, und die sonst sehr brave Sängerin, Festa, spielte ihre Rolle etwas kalt. Die Bassi sang nicht in gegenwärtiger Oper.

Das neue grosse Ballet, *Amleto*, von Balletmeister Henry, gefiel ziemlich. Die Musik vom Grafen Gallenberg, (einem Wiener, und Schüler Albrechtsbergers,) dermalen bey den königl. Theatern in Neapel angestellt, ist mehr Compilation, und im Ganzen gut zu nennen, obwol nicht immer glücklich gewählt. Die Decorationen, sowol der Oper, als der Ballete, sind dieses Jahr von den Hrn. Landriani, Perrego und Sanguirico gemalt, und gewiss einzig schön. Alle hier anwesende Fremde sagen, dass diese Decorationen in Europa nicht ihres Gleichen finden.

Den 2ten und 11ten Januar gab man im Teatro Rè zwey neue Farse buffe: *Il matrimonio per procura*, und *Della bessa il disinganno*. Da die neue Op. buffa von Hrn. Rey, wie ich bereits oben meldete, durchfiel, und man in der Eile abermals bey der ungeheuern Menge ital. Opern keine einzige fand, die man sich zu geben getraute: so fiel man auf den Gedanken, zu der Musik einer, vom jungen Pacini vor zwey Jahren in Florenz componirten Farse neue Worte dichten zu lassen, und es entstand daraus: *Il matrimonio per procura*. Die Worte der zweyten Farse wurden ebenfalls zu einer, von demselben Pacini letzthin für eine andere Oper begonnene Musik neu gedichtet. Hier wurde also der Text auf die Musik, und nicht die Musik auf den Text gemacht, und der Dichter bemerkte beym ersten Drama, dass er es mit Beybehaltung der Charaktere in weniger als neun Stunden, und das zweyte (*sales errore*) in noch weniger Zeit vollends dictirt habe. Beyde Farsen konnten sich höchstens nur in der ersten Vorstellung, die zweyte jedoch Lieder satyrischen Inhalts des Textes wegen, einer guten Aufnahme erfreuen; Meister und Sänger wurden jedoch von einem Theil des Publicums hervorgerufen. In der Folge wurde die zweyte Farse ganz verboten, und man gab den 25sten dieses, statt ihrer eine andere, von Coccia, *Arcighetto* betitelt, die aber nicht gefiel. Der junge Pacini (S. musikal. Z. No. 14 v. J. 1814) versprach anfänglich manches Gute zu leisten; in gegenwärtigen Farsen hat er grösstentheils Rossini'n copirt. Eine besondere Combination ist es, dass sich gegenwärtigen Carneval auf dem teatro Rè zu gewissen Abenden Vater, Sohn und Tochter zu gleicher Zeit produciren, nämlich, Hr. Pacini als Buffo, dessen Sohn als Compositeur, und dessen Tochter als erste Tänzerin, welche letzte verdienter Weise vielen Beyfall erhält.

Hr. Kapellm. v. Winter befindet sich schon seit verwichenem Nov. in Mayland, und componirte für unser grosses Theater alla Scala eine neue Op. seria: *Maometto*, nach Voltaire's bekanntem Trauerspiele vom Dichter Romani bearbeitet. Sie wurde vorgestern, den 29ten Jan., mit grossem Beyfall gegeben. Der treffliche und vielerfahrne Theatercompositeur, der grosse, noch immer mit jugendlichem Feuer begabte 62jährige Meister leuchtet aus dieser ganzen Oper hervor. Doch nenne ich Ihnen als Hauptzierden derselben: die Ouverture, die Introduction, das erste Finale und das Quintett im 2ten Acte. Die Ouverture, mit sogenannter türkischer Musik, da das Gedicht diese zu fordern schien, ist ein Meisterstück; die darauf folgende Introduction hat eine würdevolle, erhabene Musik; das erste Finale ist durchaus schön, endigt mit einem herrlichen Sestett (*a tre parti reali*) und einer kräftigen *Stretta*; das Quintett im zweyten Acte ist eine der glücklichsten Situationen und mit der gut hierzu berechneten Musik die Krone dieses Acts. Kapellm. v. Winter wurde nach jedem Acte auf die Scene gerufen

und mit einem rauschenden Beyfall beschenkt. Die Sänger, nämlich die Signore Bassi und Festa, nebst den Hrn. Donzelli, Galli und Remorini, wurden ebenfalls nach beyden Acten hervorgerufen. Galli zeigte sich diesmal auch im Tragischen wacker. Kleider und Decorationen waren, wie gewöhnlich, einzig in ihrer Art und prachtvoll.

Hr. Generali componirt hier gegenwärtig die 3te Opera seria für unser grosses Theater.

Dass man übrigens im Carneval 1817 auf den beyden Theatern einer der ersten und in musikal. Rücksicht merkwürdigsten Städte Italiens, auf den beyden Theatern Maylands nämlich, zu gleicher Zeit opere serie von deutschen Meistern gab, ist gewiss ein ganz neuer Fall in der Geschichte der Musik dieses Landes. Als Gegenstück zu diesem trägt man hier Briefe aus Wien herum, worin es unter andern heisst: „die rossinische Oper *Tancredi* hat bey uns (in Wien) Haydn und Mozart vergessen gemacht.“ Dass die Mayländer nicht wenig darüber stutzen, mitunter auch lächeln, können Sie sich leicht denken. —

In der Gesellschaft des Hrn. von Winter befinden sich hier, seine Schülerin, Dem. Metzger, die Frau Reger und ihre Tochter, königl. bayr. Hofsängerinnen, nebst Hrn. Sieber, einem Schweizer, welcher auf Kosten Sr. M. des Königs von Preussen nach Italien reiste, um sich im Gesange zu vervollkommnen. Frau Reger gewinnt sich hier die Achtung aller, die sie kennen lernten und als eine wahrhaft seltene Künstlerin zu bewundern Gelegenheit hatten; ihre liebenswürdige Tochter wird einst das Ebenbild der Mutter werden. Dem. Metzger verspricht ebenfalls viel; ihr Gesang fand hier vielen Beyfall, selbst bey grossen Kennern. Hr. Sieber hat eine herrliche und seltene Bassstimme, und kann einst, wenn er sich in seiner Kunst ausgebildet haben wird, ein vortrefflicher Sänger werden. Benannte vier Künstler sangen hier öfters in den ersten Häusern Stücke aus der *Zauberflöte*, aus dem *Opferfeste*, aus der *Schöpfung* etc. und zwar in deutscher Sprache. Sie gefielen dergestalt, dass man sie jedesmal mit vielem Beyfall beschenkte, und sie höflichst ersuchte, das nächste Mal ja wieder in benannten Werken sich zu produciren. Die Sänger wollten alles auf italien. singen, allein die Anwesenden sagten, diese Musik spräche von sich selbst und bedürfe keiner Worte; auch bemerkten sie, dass sie die *Zauberflöte* vergangenes Frühjahr bey weitem nicht so gut vortragen gehört. Bey dieser Gelegenheit sass Mad. Reger stets am Klaviere, accompagnirte, und sang selbst mit. Eines Abends legte man ihr ein *De profundis* von Mimoja in Partitur vor; sie accompagnirte und sang es mit den übrigen deutschen Künstlern *prima vista*, was die Anwesenden ganz und gar überraschte. — Die hiesige Theaterdirection ist so eben, mit Hrn. von Winter (welcher uns, dem Vernehmen nach, im kurzen mit seiner Schülerin verlässt, um über Venedig nach München zurückzukehren) in Unterhandlung wegen einer neuen Opera seria, welche derselbe künftigen Carneval für unser grosses Theater schreiben soll. — Der rühmlichst bekannte Künstler, Hr. Mayer-Beer aus Berlin, ist dieser Tage hier aus Rom angekommen, und gestern nach Venedig abgereist. Künftiges Frühjahr schreibt er eine italien. Oper, entweder für ein venetianisches Theater, oder für das hiesige teatro Rè.

(Der Beschluss folgt.)

Dresden. Auf *Figaro's Hochzeit* von Mozart, gab man *la Scelta dello Sposo* vom jüng. Guglielmi. Da in diesen Blättern nie von derselben die Rede gewesen ist, so sey es uns erlaubt, über diesen musikal. Potpourri oder Centone etwas Weniges zu sagen. Wir nennen diese Oper deswegen so, weil die wenigsten Stücke derselben von Guglielmi sind. Ueber die Ouverture und Introduction ist nichts zu sagen, da sie von geringem Gehalt sind. Die Cavatina der Dejanira in G dur, die von Generali ist, haben wir sehr angenehm und im komischen Charakter geschrieben gefunden; das Duett in B dur, zwischen Tenor und Discant, (Ernst und Dejanira) ist von Gugl. und auch sehr angenehm. Ernst's Arie in C dur ist ziemlich schlecht und ohne Rhythmus; das Duett zwischen Orlando und Dejanira hat viel Anmuthiges und Komisches, wie es das Stück erfordert, ist aber vom ältern Guglielmi. Dejanira's Arie in B dur ist von Rösler, und thut allerdings ihre Wirkung, ist übrigens in etwas veraltetem Style und monoton. Das Quartett in B dur, welches als erstes Finale dient, ist eins von den leichten Producten musikal. Kunst. In der Arietta von Nicolini, welche Louretta im 2ten Aufzuge singt, finden sich sehr angenehme Motive; die von Benelli gesetzte Scene

und Polacca macht gute Wirkung, aber die Scene passt nicht für diese Situation, schickt sich besser für eine ernsthafte, als komische Oper, und die Polacca fanden wir etwas lang und einer Abkürzung bedürftig. Die Arie des Pistona ist von Portogallo. Dejanira's Arie, worin sie das Tanzen, Fechten und Singen der drey Bewerber nachmacht, ist von Gugl., und das beste, mit wirklicher Komik geschriebene Stück der Oper: auch gab ihr das Publicum seinen Beyfall. Ueber das Finale sagen wir nichts, denn es ist eben so unerheblich, wie die Ouverture und die Introduction. Was die Poesie betrifft, so hat sie zwar von ihrer ersten Gestalt verloren, weil sie ursprünglich eins der einactigen Stücke ist, welche der Italiener Farsen nennt: dennoch ist sie angenehm, und der Compositeur hätte zu und mit ihr bessere Musik machen sollen. Mad. Sandrini, als Dejanira, war im Gesange und Spiel ganz an ihrer Stelle. Hrn. Bassi (Orlando) würden wir rathen, solche starke und degagirte Charaktere nicht zu übernehmen; sie passen weder zu seiner Stimme, noch zu seinem Alter, noch zu seiner Gestalt. Hr. G. Sassaroli (Pistona) spielte ziemlich gut. Hrn. Benelli (Ernst) sang seine Polacca gut und erhielt Beyfall.

Nach dieser Oper wiederholte man die *Schweizerfamilie* von Weigl, und dann den *Barbier von Sevilla* von Morlacchi. Wir fanden von letzter bestätigt, was im vorigen Jahre in No. 23, S. 584, und No. 35, S. 611 dieser Zeit. über ihre Musik und Aufführung gesagt worden; müssen jedoch hinzusetzen: in diesen beyden Vorstellungen ging das Ganze, im Gesang, wie im Orchester, weit besser, als damals, bey der Abwesenheit des Compositeurs. Er hat uns eine neue Gewitter-Symphonie hören lassen, womit der 4te Aufzug beginnt: wir fanden sie, an Wirkung und innerm Gehalt, der ersten gleich. Wie gewöhnlich zeichneten sich in dieser Oper Mad. Sandrini, so wie die Hrn. Bassi, Benelli und Beninicasa aus. Hr. Poland spielte zur Arie der Mad. Sandrini, deren Stimme übrigens jetzt etwas schwach, und nicht hinreichend metallisch ist, um ein so langes, schweres und ermüdendes Stück durchzuführen, — das Solo auf der Viola mit grosser Präcision und Nettigkeit, und fand allgemeinen Beyfall. Sonderbar ist es übrigens, dass bey dieser Oper, trotz ihrer oft schönen Musik, das Theater in den letzten Vorstellungen ganz leer war. . . .

Am 30sten Jan. gab das *Institut für deutsche Opern* zum erstenmale *Jacob und seine Söhne in Aegypten*; musikal. Drama in 3 Aufzügen, nach Duval, mit Musik von Méhül. Wir wollen uns nicht in eine Analyse dieser, in *ihrer* Art vortrefflichen Oper einlassen, da Jedermann sie kennt, und ihren, so wie ihres Meisters Werth zu würdigen weiss. Nur über die Aufführung sey uns erlaubt, mit der, bey Kunsterzeugnissen verstatteten Offenheit Folgendes anzumerken. Die nie bestrittenen, ausgezeichneten theoretischen Kenntnisse, Talente und Erfahrungen unsers jetzigen, wahrhaft gelehrten Directors und Kapellm.s, Hrn. Carl Maria v. Weber, seine Genauigkeit und Sorgfalt bey der Leitung dieses Kunstwerks, so wie überhaupt sein zweckmässiger, thätiger Eifer für die Gründung und Vervollkommnung des neu errichteten Instituts, erregten schon im Voraus die Erwartung, nicht nur eine genaue, sondern auch eine beseelte, in ihrer Art vollkommene Darstellung zu sehen; und das Schauspielhaus war darum so angefüllt, dass Mehre nicht unterkommen konnten. Wir fanden nun dies: im Orchester eine vollkommene Einheit, ein schönes Piano und Forte, das Decrescendo und Crescendo so ausgezeichnet, und das Forte so lebhaft, dass auch die Zuhörer darüber erstaunten; der Rhythmus in der Musik wurde gehörig beobachtet, die Chöre wurden rein und sorgfältig gesungen, und die Schauspieler, als solche, doch noch nicht gleichmässig als Sänger, wussten grösstentheils ihre Kräfte so gut zu benutzen, dass die Erwartungen des Publicums übertroffen wurden. Dennoch müssen wir mit gleicher Aufrichtigkeit sagen, dass Josephs Rolle, weder im Gesang, noch in der Action, für Hrn. Bergmann war. Wir haben ihm zwar eine gute Stimme schon zugestanden: aber diese ohne gute Methode kann nicht genügen; und dass ein Schauspieler auch spielen müsse, sagt schon das Wort. So passte auch Dem. Schubert zu Benjamins Rolle nicht recht: zwar spielte sie sehr gut und mit einnehmender Unschuld; aber schon ihre für diesen Jüngling zu ausgebildete, grosse Gestalt, und dann ihr Gesang waren nicht recht angemessen. Hr. Wilhelmi, als Simeon, zeigte eine starke, helle Stimme, aber er schreyt und detonirt zuweilen; es fehlt ihm noch an guter Schule. Doch ist nicht zu vergessen, dass er, als Sänger, zum erstenmal hier auftrat, und die Rolle auch wenig Gelegenheit giebt, *im Gesange* sich hervorzuthun. Als Schauspieler zeigte

er sich brav; eben darum wollen wir ihn auch darauf aufmerksam machen, dass er sich hätte mehr aufrecht halten sollen. Man kann ja das Haupt neigen, ohne sich zu beugen; was immer einen widrigen Eindruck auf das Auge macht. Von den übrigen Brüdern und von Jacob haben wir schon oben gesagt, dass sie des Publicums Erwartungen übertrafen.

Wir können auch nicht unterlassen, der schönen, durch unsern kunstreichen Hofmaler, Hrn. Winkler, gelieferten Decorationen zu erwähnen; sie zeichneten sich zugleich als charakteristische Bilder jenes Volks und uralter Zeit aus. Eben so gern bemerken wir auch die schönen Gruppen, welche die Theater-Kenntnis unsers Regisseurs, Hrn. Hellwigs, anzuordnen, und auch so überaus schöne Charaktergemälde zu bilden wusste. Wir danken den so eben genannten Hrn., und besonders dem Hrn. Kapellm. v. Weber, so wie der Direction, dass sie nichts gespart haben, was zur Würde und Zierde des ganzen Stucks beytragen konnte; und wiederholen, dass das Ganze der Darstellung schon an sich preiswürdig gewesen wäre, noch weit mehr es aber ward als erster Versuch dieser Art auf dieser Bühne, und bey noch so sehr beschränktem Personale.

Nachher gab das italien. Institut die Oper, *I Fratelli rivali*, von Winter. Von dieser haben wir schon in No. 41, S. 707, im vorigen Jahre gesprochen; jedoch fügen wir noch einige Worte über zwey in derselben neu aufgetretene Sängerinnen hinzu. Mad. Mierksch hatte die Rolle der Enrichetta; wir fanden aber, dass ihre Stimme, sowol im Ausdrucke, den vorzüglich die grosse Scene und Arie des zweyten Aufzugs erfordert, als auch in der Stärke der Declamation, der Haltung des schönen Gesangs etc., zu derselben nicht recht passt. Wir dachten an das Jahr 1805, wo die treffliche Charlotte Häser diese Rolle mit so richtigem Gesange, so schöner Stimme, so ausgezeichnet in Ausdruck, Declamation und Mimik spielte, dass diese Oper ihr schönster Triumph wurde. Mad. Schüler-Biedenfeld, als Rosalba, zeichnete sich in der Polacca von Weigl: *Torn serena l' alma*, die sie eingelegt hatte, sehr vortheilhaft aus; sie sang sie mit Lebhaftigkeit und passendem Ausdruck; fand daher auch vielen Beyfall.

Frankfurt am Mayn. Uebersicht des Jan.s. Am 10ten, Conc. der Brüder Bender, russ. kais. Hofmusiker, und der Gattin des Einen. Diese sang: Scene und Arie von Cavos in Petersburg, (in der Weise jetziger Italiener nicht übel geschrieben,) und Arie von Portogallo — beyde mit angenehmer Stimme, fertig und sicher, auch mit vielem Beyfall. Der ältere Bender blies ein Klarinettconc. von Crusell, das nicht besonders schwierig, aber interessant geschrieben war, und blies es deutlich, mit angenehmen Ton, beträchtlicher Fertigkeit und viel Delicatesse. Er fand ungewöhnlich vielen Beyfall. Mit seinem Bruder trug er noch ein Doppelconc. für zwey Klarinetten vor, von Mess ruhmenswürdig geschrieben. Beyde Künstler zeigten genaue Uebereinstimmung des Tons und Vortrags zum Vergnügen des Publicums. Mad. B. giebt auf unserm Theater Gastrollen: künftigen Monat werde ich darüber berichten. — Den 11ten Januar, Concert des Hrn. D. Hoffmann und seiner Gattin, gewes. Schmitt. Beyde sind Mitglieder unsers Theaters und von mir mehrmals früher erwähnt. (Er kam von Moskau zu uns und ist als Violinist ein Schüler Kreuzers in Paris.) Hr. H. spielte ein Conc. seines Lehrers und ein Rondo von Lamare in der Weise jener Schule recht brav und mit vielem Beyfall. Mad. H. sang: Scene und Arie mit Chor (das aber weder gesehn, noch gehört, noch vermisst wurde,) von Nasolini, und ein Duett von S. Mayer, mit Hrn. Höfler. Sie weiss sich in der Gunst des Publicums zu erhalten, und geht in ihrer Ausbildung vorwärts. Sie fand auch diesmal lauten Beyfall. Hr. Fürstenau der Sohn blies ein Concertino von seinem Vater auf der Flöte meisterhaft. — Vom Orchester hörten wir auch an diesen Abenden, wie hier nun einmal gewöhnlich, keine ganze Symphonie, sondern nur von der mozartschen, aus G moll, das erste Allegro, und Ouvertüren. Unter letztern auch eine hier neue, von Boyeldieu, aus dem *ländlichen Feste*, die, vermöge des Lärms aller, auch der Janitscharen-Instrumente, ganz ausserordentlich lauten Beyfall fand.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März. **N°. 11.** 1817.

Friedrich Ludwig Aemil Kunzen,

kön. dän. Kapellmeister, Prof. der Tonkunst und Ordensritter, starb zu Anfang Febr. in Kopenhagen. Wer mit der Literatur der Musik bekannt ist, weiss, dass mit ihm, nicht nur unter allen jetztlebenden Componisten, einer der einsichtvollesten, ausgebildetsten und gründlichsten, sondern auch ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, edler Richtung und grossem Fleis, begraben worden. Wir dürfen seine umfassende Biographie um so eher erwarten, da er zugleich als Mensch sehr achtungwürdig und sehr geachtet, auch mit mehren der ausgezeichnetsten Freunde der Wissenschaften und Künste in Kopenhagen in, mehr oder weniger nahen, stets angenehmen Verhältnissen stand. Indessen sey hier ein kurzer Abriss seines Thuns und Lebens, so weit beydes uns bekannt worden, mitgetheilt; wozu wir uns auch von der Seite verpflichtet achten, dass ihm unser Institut in früherer Zeit verschiedene, wahrhaft verdienstliche Aufsätze verdankt, und mehre dergleichen verdanken würde, hätten ihn seine Verhältnisse nicht genöthigt, Zeit und Kräfte auf einträglichere, wenn auch zum Theil ihm keineswegs zusagende Beschäftigungen zu verwenden.

Kunzen stammte aus einer der Familien, die wir in der Geschichte musikal. Kunst öfter, als anderer Künste treffen — wo nämlich ähnliche Talente nicht nur, sondern selbst eine ähnliche Richtung derselben, so wie der geistigen Vermögen überhaupt, wie erblich erscheinen: seit mehr, als hundert Jahren waren unsers K. Vorfahren Tonkünstler, wie er; mehr noch dichtende als ausübende, wie er; ja dichtende selbst in denselben Gattungen, und ziemlich in derselben Weise, wie er. Sie stammte, diese Familie, aus der leipziger Gegend Sachsens, wurde aber seit fast hundert Jahren nach Lübeck verpflanzt, wo denn auch unser K., im Jahr 1761, geboren war. Seine Jugend, ja fast sein ganzes Leben, wurde ihm vom Geschick schwer genug gemacht; und wenn ihn dies, in der Kunst wie im Leben, vor Verirrungen und Ungebührnissen bewahrte, wol auch zu desto grösserm Fleis, desto anhaltendern Anstrengungen veranlasste, und zu alle dem verhalf, was sich hierdurch, bey so schönen Gaben, als ihm verliehen waren, erringen lässt: so war es doch auch Schuld, dass in ihm, besonders seit die Blüthen der Jugend abgefallen, die Aufwallungen derselben verdampft waren, die Denkkraft über die Phantasie, Kritik und Kunst der Ausführung über Freyheit des Genie's und Erfindungskraft die Oberhand gewannen, und in seine Werke mehr Ernst und ein strengeres Maas kam, als — nicht etwa ihnen selbst zu gönnen, wol aber des grossen, gemischten Publicums Wunsch und Neigung ist. Doch ist hierbey wohl zu bemerken, dass diese seine Werke darum keineswegs unkräftig und leblos, oder auch kalt und abgezirkelt wurden. Aus jener Eigenheit derselben erklären wir uns jedoch, warum, ausser mehren seiner schönen Lieder und einigen Instrumentalcompositionen, nur seine Jugendarbeit, die *Weinlese*, und das *Hallelujah der Schöpfung*, von Baggesen dänisch gedichtet, von Schmidt-Phiseldeck deutsch übersetzt, in Deutschland bekannt worden; über dies hinaus wol aber auch diese nicht gedrungen sind. Und gleichwol sind mehre seiner spätern, ernsten und komischen Opern jener genannten weit vorzuziehen; u. einige spätere Cantaten und Oratorien dem *Hallelujah* wenigstens gleichzusetzen. Aus jener *Weinlese* machte er selbst später fast gar nichts; und muss nun gestehen, dass, in wiefern eine Oper ein eigentliches Kunstwerk, mithin auch ein wahres Ganzes seyn, und darum, im Styl und in allem, innerhalb fest abgesteckter Gränzen sich halten soll —

jenes sein Urtheil zwar streng, doch nicht ungerecht war: so ist dagegen auch gar nicht zu verkennen, dass mehre, ernsthafte und komische Stücke dieser *Weinlese* den wahren Meister, durch Natur, Einsicht und Bildung, zeigen. Er wünschte, je öfter er den Beyfall erfuhr, den diese Jugendarbeit auf deutschen Bühnen fand, je mehr sie durch seine spätern, gediegenern zu verdrängen, und wir dürfen sagen, dass wir diesen gerechten und dem Publicum vortheilhaften Wunsch nach Möglichkeit zu befördern suchten: es war aber, bey den bekannten, in solcher Hinsicht elenden Verhältnissen fast aller deutschen Operngesellschaften, vergebens. Solche, und noch gar viele andere ungünstige Verhältnisse konnten durch die oftmals laut bezeigte Gnade seines verehrten Königs und durch die Achtung seiner Mitbürger, in ihrem Einflusse auf den reizbaren, ehrliebenden, und mit mannigfachen Sorgen kämpfenden Mann zwar gemildert, doch nicht ganz aufgehoben werden. Ueberhaupt, indem wir sein Leben, so weit es uns bekannt, jetzt von neuem übersehen, wissen wir kaum, ob wir, da er nun ruhet, mehr die musikal. Welt um ihn, oder mehr ihn um der musikalischen Welt willen beklagen sollen.

Den ersten Unterricht in Wissenschaften und Musik erhielt K. im Hause seines Vaters, des Musikdirectors zu Lübeck. Er sollte sich nicht ganz der Kunst, sondern den Wissenschaften widmen; so war sein Lebensplan auf Schulen und dann zu Kiel auf der Universität ihm vorgezeichnet: Talente und Neigung behielten aber die Oberhand, und er gab sich dem hin, wozu sie ihn zogen. Er war schon als Student in Kiel wegen seines trefflichen Klavierspiels, (besonders in der freyen Phantasie,) seiner grossen Fertigkeit im Partiturlesen, und seiner gründlichen Einsichten in die Composition, berühmt: doch dieser Ruhm war auch alles, was er mit diesen Vorzügen erlangte; um leben zu können, wendete er sich nach Kopenhagen. Auch da fand er grossen Beyfall, arbeitete vieles, dessen Werth man ebenfalls anerkannte; damit hatte es aber auch hier sein Bewenden, und nicht einmal die Stelle eines Accompagnisten beym Orchester, um die er sich bewarb, konnte er erlangen. Auch hier musste er blos durch, meistens sehr gering bezahlte Informationen seinen nöthigsten Unterhalt gewinnen. Der hochverdiente Schulz, der 1787 als Kapellm. nach Kopenhagen berufen ward, lernte ihn kennen, hochachten, lieben; er förderte seine Studien, veranlasste ihn zur Composition des *Holger Danske* (Oberon), von Baggesen gedichtet, verwendete sich für ihn, da diese Oper nicht nur ausgezeichnet ausfiel, sondern auch wirklich ausgezeichnet wurde, obgleich man in Deutschland lieber den geistarm-lärmenden wranitzkischen *Oberon* gab: es war aber wieder vergebens, und K. musste, nach wie vor, den ganzen Tag informiren, um leben zu können. Endlich riss er sich heraus und ging auf gut Glück nach Berlin (1790). Reichardt erkannte, achtete, liebte ihn, und interessirte sich — damals selbst in bedeutender Gunst — für ihn aufs lebhafteste, indem er ihn freylich zugleich mannigfach benutzte: aber auch hier wollte das Glück ihm nicht wohl, bis ihm endlich die Stelle eines Musikdirectors an dem neuerrichteten Theater in Frankfurt (mit 900 Gulden, und sehr vieler, auch sehr beschwerlicher und erschwerter Arbeit) zu Theil ward. Mit Freuden ging er dahin, heyrathete die, als Sängerin, sehr vortheilhaft bekannte Zucherini, schrieb sein, meist locales *Winzerfest*, und fand damit grossen Beyfall: daneben aber auch genügende Veranlassung, seine Stelle nicht lange darauf mit einer ähnlichen, am Theater in Prag zu vertauschen. Auch hier fand er gute Aufnahme, aber auch viele Schwierigkeiten: um so werther war ihm der Ruf (1795) zur Kapellmeisterstelle in Kopenhagen, welche der würdige Schulz Kränklichkeit halben niederlegte, und wobey diesem vom König die Ausseichnung ward, seinen Nachfolger selbst vorschlagen zu dürfen. K. fand, wie schon erwähnt, in Kopenhagen alle die Anerkennung seiner Verdienste, und für seine Arbeiten alle die Empfänglichkeit, Achtsamkeit, und bürgerliche Ausseichnung, die er sich wünschen konnte: aber, unter alle dem Unglück, das bekanntlich seit ohngefähr zwey Decennien jenes Reich und seine ruhmwürdige Hauptstadt betroffen, mitleidend, und auch sonst von gar manchen Seiten beengt, wurde ihm sein Leben nie leicht, und er wol selten wahrhaft glücklich, ausser wenn er, durch seine Kunst begeistert, sich und die Welt vergass.

Seine Werke sind in dem, ihm gewidmeten Artikel des neuen gerberschen *Tonkünstlerlexikons* ziemlich, und die grössern in einem frühern Aufsatz dies. musikal. Zeit. ganz vollständig, und hier auch mit näherer Beschreibung angegeben;

so dass wir nicht nöthig haben, diese Angabe zu wiederholen.

Nachrichten.

Mayland. Fortsetzung aus der 10ten No. Die *Stagione teatrale del carnevale* ist in Italien die interessanteste, denn fast jedes kleine Städtchen hat, so zu sagen, seine Opern, Ballets etc.; daher ist auch jeder Hauptposttag nach Weihnachten in musikal. Hinsicht der ergiebigste fürs respective Aerarium, denn jeder Compositeur, jeder Sänger, jeder Tänzer, jeder Theatermaler etc., stattet da seinen Freunden und Bekannten Bericht ab, welche Aufnahme er gefunden habe. Da schreiben denn auch die Hrn. Tänzer gewöhnlich zum Nachtheil der Oper. — Man hat die Bemerkung gemacht, dass diesen Carneval mehre, selbst bedeutende Städte in Italien *keine* Oper, sondern Schauspiel haben. In der That befinden sich gegenwärtig in Mayland und in Bologna gegen hundert Individuen, als: prime Donne, Tenoristen, Buffi etc. (freylich nicht von den besten) ohne Anstellung, welche vergangenes Jahr alle ihre Theater hatten. — Mad. Marconi-Schönberger ist nun wirklich für künftigen Carneval 1818 um eine sehr schöne Summe für unser grosses Theater alla Scala engagirt worden. — In der vierten Akademie, welche Mad. Catalani verwichenen Decemb. hier gab, hiess es unter anderm auf dem Zettel: Duetto: *Che soave zeffiretto* etc. del Sig. maestro Mozart, cantato dalle signore Catalani e Corri (bekanntlich Miss Corri, ihre Schülerin); einige, in der ital. Rechtschreibung nicht sehr bewanderte Zuhörer fragten zu Ende dieses Duetts, wo denn die Chöre geblieben wären? — Unter den seit einiger Zeit hier periodisch erscheinenden *Vite e ritratti di uomini illustri*, befindet sich auch Mozart, und zwar unter dem Namen *Johann*, welches mit der beygefügten kurzen, sehr oberflächlichen und unvollkommnen Lebensbeschreibung dieses unvergesslichen Mannes in harmonischem Einklange steht. — Die berühmte Grassini, einige Stunden von hier, aus Varese gebürtig, befindet sich noch immer in Mayland; letzthin sang sie im Liebhaberconcert der sogenannten, bereits in Ihren Blättern angezeigten *società del giardino*, mit grossem Beyfall.

— Der *Clemenza di Tito* zu Liebe vermehrte man letzthin das Orchester um einen zweyten Fagott, wodurch dasselbe, die Pauken abgerechnet, in dieser Oper vollständig war. Charakteristisch ist auch folgender kleine Zug. Als es in der Probe zur *Clemenza* zu jener Stelle im 2ten Chor in F kam:

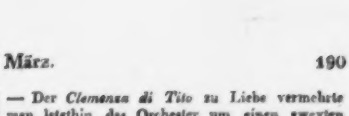

wo Titus nämlich den Gesang endigt und der Chor aufs neue einfällt, da war man der Meynung, für's Publicum wäre es keineswegs rathsam, diese Stelle so zu lassen, und beschloss daher, d e dass die Klarinetten im 2ten Takte h anstatt h blasen sollten. Die Sachverständigen sahen wol, dass aus dieser zeynvollenden Verbesserung zwischen der Ober- und Unterstimme reine Octaven entstanden: den schlimmsten Fehler hat aber wol Niemand bemerkt; den nämlich, dass man hier das *legato* und das gleichförmige *piano* nicht recht beobachtet und dadurch jene Secunden zu sehr markirt hatte. Auf ähnliche Weise hielt man vergangenes Frühjahr, als man hier die *Zauberflöte* zum erstenmale gab, und auf jene Stelle des Marsches zu Anfang des 2ten Acts kam:

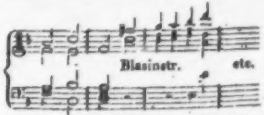

den Sprung von F nach Fis für sehr bedenklich, und verbesserte ihn auf folgende Weise:

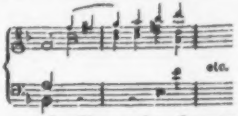

— Dass manches Tempo eines Opernstückes erst in den Theaterproben genau bestimmt werden

könne, und dass grosse und kleine Theater hierin zuweilen einen wesentlichen Unterschied machen, mag seine Richtigkeit haben: gelten kann aber keineswegs im Allgemeinen der Machtspruch, den neulich ein berühmter ital. Sänger hier aufstellte: *Il maestro deve comporre la musica, ed il cantante indicarne il tempo.* — Bekanntlich sind hier in Mayland in jeder Hauptprobe der Oper die Sänger schon wie in der Vorstellung selbst gekleidet, und gewöhnlich giebt es da viele neugierige Zuhörer, die alle mögliche Mittel suchen, eingelassen zu werden. Als letzthin in der Hauptprobe das Orchester im Recitativ des *Titus*, im 2ten Act der Oper gleiches Namens, gefehlt hatte: so ersuchte der erste Violinist Hrn. Ronconi, welcher die Rolle des Titus spielte, er möchte gefälligst noch einmal anfangen; dieser hielt sogleich still und gab ihm etwas naiv zur Antwort: *Quantunque Imperatore, sto alla vostra ubbidienza.* — Einige Zuhörer in der *Clemenza di Tito* äusserten nach dem Ende des zweyten Acts, Mozart hätte doch auch vieles von andern Meistern entlehnt, und citirten einige Opern, woraus er mehre Stellen genommen. Als man ihnen aber sagte, diese Opern wären erst von gestern her, der *Titus* 25 Jahr alt, und Mozart eben so lange unter den Todten: so wurde die Sache freylich anders. — Vermöge höhern Befehls ist die Direction des hiesigen grossen Theaters alla Scala verpflichtet, die Originalpartitur jeder für dies Theater neu componirten Oper nach beendigter Aufführung derselben dem hiesigen k. k. Conservatorio abzuliefern, wo sie der musikal. Bibliothek für immer einverleibt wird. — Hr. Valabregues, Gemal der Mad. Catalani, lobte vergangenen Dec. in einer Gesellschaft hier ungemein den biedern Charakter der deutschen Nation, äusserte aber zugleich dabey, dass sie keinen einzigen guten Sänger, keine einzige gute Sängerin aufzuweisen habe; als er hinzusetzte: Nous autres (die Franzosen) sommes pour la danse, les italiens pour la musique vocale, et les allemands pour la musique instrumentale — antwortete Jemand: er gäbe zu, dass italien die Schule des Gesanges wäre; allein man könne doch auch nicht leugnen, dass Gluck, Mozart, Weigl, Mayer, Winter etc. eben so gut für Vocalmusik, als die Italiener geschrieben hätten. Da ging's denn los, und Hr. V. machte die Bemerkung, dass seine Gemalin nie in Mozarts *Figaro* Glück machte; Beweises genug, dass Mozart nicht gut für den Gesang geschrieben habe (!) Aber, die Wahrheit zu gestehen, fuhr er nach einer Pause fort, auch in Cimarosa's *Orazj e Curiazj* gefiel sie nicht am besten: „und für sie ist keine Musik besser geeignet, als die von Puccita und Portogallo." Nach dieser letzten Aeusserung, die, als eine gar zu auffallende Naivetät ohne Erwiederung blieb, bemerkte er noch, dass Mozart im Grunde nicht gut für den Gesang schreiben *gekonnt*, weil er mit keinem guten Sänger zu thun gehabt. Schade, dass er nicht mehr lebe, um die Bekanntschaft der Mad. Catalani zu machen: dann würde er gewiss recht gut für den Gesang schreiben lernen. Nachdem Hr. Valabregues auch dies von sich gegeben, schwieg alles, und das Gespräch lenkte sich auf einen andern Gegenstand. —

Berichtigungen. Im 18ten Jahrg. der musik. Zeit. v. Jahre 1816 lese man, in No. 13, S. 211, Z. 4 und 5, Lessings bekannte Fabel; in No. 43, S. 740, Z. 26, soll es heissen: aus Casal-Monferrato.

Verzeichnis der von Hrn. Rossini bis Ende 1816 componirten Opern und Oratorien.

Da man Rossini's Opern gegenwärtig auch in Deutschland zu geben anfängt, und dieser junge Compositeur wenigstens vor einigen Jahren in Italien grosses Aufsehen erregte: so mag gegenwärtiges Verzeichnis in ihren Blättern einen Platz einnehmen. Eine etwas nähere Auskunft über diesen Künstler finden ihre Leser in dieser musik. Zeitung No. 15, v. J. 1814. Hier folgt das Verzeichnis:

Opere serie: Demetrio e Polibio (für Bologna) — *Tancredi* (für Venedig) — *Aureliano in Palmira* (für Mayland) — *Sigismondo* (für Venedig) — *Elisabetta, regina d' Inghilterra* (für Neapel) — *Otello* (für Neapel).

Opere buffe. La pietra del paragone (für Mayland) — *L'Italiana in Algeri* (für Venedig) — *Il turco in Italia* (für Mayland) — *Dorliska e Torwaldo* — *Il barbiere di Seviglia* (beyde für Rom) — *La gazzetta, ossia il matrimonio per concorso* (für Neapel).

Farse. La cambiale — *L'inganno felice* (letzte in Venedig.)

Oratorio. Ciro in Babilonia (für Venedig).

Tancredi wird für eine seiner schönsten Opern gehalten. Unter den opere buffe sind, *la*

pietra del paragone und *L'Italiana in Algeri* die bessern.

Verzeichniß der von Hrn. Kapellm., Franz Dussek, componirten Opern.

Zu dem, was über diesen talentvollen Künstler in der musikal. Zeit., No. 29, v. J. 1816 gesagt wurde, ist noch anzumerken, dass er fast alle Instrumente fertig spielt.

Opere buffe. La caffettiera di Spirito — *Il fortunato successo* — *La feudataria* — *L'Impostore* — *Voglia di dote e non di moglie* — *Il trombetta* — *Matrimonio e divorzio in un sol giorno.*

Opera seria. Roma salvata.

Farse. Il fortunato successo — *L'incantesimo* — *La ferita mortale* — *L'ombra, ossia il ravedimento.*

Ueberdies hat Hr. D. einige Kirchen- und Instrumentalmusik geliefert.

Fortsetzung der gebräuchlichsten Redensarten vom italien. Theater.

Andar a terra. L'opera è andata a terra, heisst: die Oper ist durchgefallen.

Maestro, buffo etc. di cartello, will so viel sagen, als: ein Compositeur, ein Buffo etc. von Ruf.

Musico heisst der Castratsänger. Um das Wort „Musiker" zu bezeichnen, sagt man professore, dilettante, virtuoso di musica.

Serata a beneficio del tenore etc. die Einnahme zum Vortheil des Tenoristen etc.

Ira di Dio sagt man von einem musikal. Stücke, welches den Ohren wehethut; man bedient sich dieses Ausdrucks wol auch bey sehr schlechten Sängern.

Musica filosofica, heisst im gemeinen Leben eine sehr gut gedachte und ausgearbeitete Musik, die aber auf dem Theater keinen Effect macht. Der Italiener braucht es zuweilen spottweise von der deutschen Musik: macht aber dergleichen Musik doch grossen Effect auf dem Theater, so hört man selbst den Italiener die „Philosophie" dieser Musik rühmen, wie es z. B. letzthin im mozartischen Finale der *Clemenza di Tito* der Fall war, wo viele auch schrien: *che filosofia!*

Ballo, balletto. Das grosse Ballet, welches in Italien, in einigen grossen Städten zwischen beyden Acten der Oper gegeben wird, heisst *ballo*; das kleine Ballet hingegen, welches zu Ende der Oper zu sehen ist, heisst *balletto.*

Aria di baule. Fast alle, besonders die minder guten ital. Sängerinnen, zuweilen auch Sänger, haben ihre *arie di baule*, (Kofferarien, d. h. die sie auf der Reise mit sich führen,) nämlich jene Stücke, worin sie vorzüglich glänzen, und welche sie nach Belieben in eine Oper einlegen.

Voce bianca nennt man gewöhnlich in Italien die Sopranstimme.

Broccolo. Diesen Titel geben die Italiener spottweise dem Hrn. Gemal einer prima donna. (Deutsch würde man ihn nöthigenfalls wol nicht durch „Kohlherzchen", sondern „Krautköpfchen, zu geben haben.)

Professore di musica. So heisst, wer die Musik als Profession ausübt. er mag nun geschickt, oder nicht geschickt seyn. Hr. Riganti, ehemals zweyter Klarinettist auf einem hiesigen kleinen Theater und dermalen erster Musiker bey einem piemontesischen Regimente, kündigte letzthin in der genueser Zeitung eine grosse militairische, musikal. Akademie an, die aus *achtzig Professoren* bestand, und äusserte dabey, dass die wiener Zeitung einmal grossgethan, eine ähnliche Akademie von achtzig Professoren ankünden zu können, als wenn Wien allein das zu thun im Stande wäre, da doch Genua gegenwärtig sich ebenfalls in so glücklichen Umständen befinde. Die Leser merken wol, dass sich Hr. Riganti um eine Null verschrieben hatte, und dass es, bey Wien, statt 80, 800 heissen müsse.

(Wird fortgesetzt.)

Diesjährige Carnevalsopern in den übrigen Städten Italiens, theils nach Privatnachrichten, theils aus öffentlichen Blättern.

(Alle hier genannte Opern, von welchen nicht ausdrücklich angemerkt wird, sie seyen neu, sind ältere. Ich erinnere nochmals dass *fiasco* bezeichnet, die Oper habe missfallen: *fiascone* hingegen, sie sey gänzlich durchgefallen.)

Neapel. Am 2ten Januar gab man im teatro de' Fiorentini mit vielem Beyfall die neue Oper, *Paolo e Virginia*, von Guglielmi, dem Sohn, Kapellm. der Erzherzogin Beatrix, Herzogin von Massa und Carrara. Die neapolitaner Zeitung hebt Hrn. G. in den Himmel: meynt, man habe sich durch diese neue Oper in die Zeiten

eines Piccini, Cimarosa, Paisiello, versetzt etc. Wir kennen die frühern ärmlichen Compositionen dieses Meisters hinlänglich, und zweifeln daher sehr, dass er auf einmal etwas Grosses geliefert habe. — Am 12ten Januar, als dem Geburtstag des Königs, wurde das neue Theater, St. Carlo, mit einer Cantata vom Kapellm. Sim. Mayer (wenn ich nicht irre, *Il sogno di Partenope* betitelt) und mit dem grossen Ballet, *Cendrillon*, von Duport, eröffnet. Der Hof und eine grosse Anzahl Einheimischer und Fremder waren zugegen, und das reich beleuchtete Theater gewährte einen frappanten Anblick. Aus allen eingegangenen, zuverlässigern, öffentlichen und Privatnachrichten erhellt im Allgemeinen, dass nicht allein die Cantata und das Ballet, sondern auch das Theater selbst, nach dem ital. Ausdrucke *fiasco* gemacht hat. Insbesondere kann ich mit der Versicherung, man dürfe sich darauf verlassen, was auch einige andere Zeitungen aus begreiflichen Ursachen anders melden, folgendes Wesentliche herausheben. Der Theatersaal ist im Ganzen prachtvoll und überraschend ausgefallen; doch fand man die Verzierungen etwas im alten Styl und schwerfällig, die Hofloge einer Orgel, das Theater selbst einem Mönchchore ähnlich, und (was die Hauptsache) in akustischer Hinsicht verunglückt. (*Gli ornati sono antichi e pesanti, il palco del Rè rassomiglia ad un organo, il teatro è sordo, e sembra un coro de' frati*). Die Malereyen sind im Ganzen misslungen. Der Redoutensaal zeichnet sich in nichts aus, und das Kaffeehaus ist eben nicht elegant. Die Logen haben keine Vorzimmerchen (*camerini*) wie die mayländer, und sind deren 14 an jeder Seite (im mayländer grossen Theater sind 18 Logen an jeder Seite). Die Treppen sind gross und bequem. Uebrigens scheint das neue Theater St. Carlo beym ersten Anblick von der Grösse des mayländer Theaters alla Scala: hat aber kein so grosses Proscenium, wie dies. Für das Auge sind sowol die Decorationen, als die Kleider, sehr schlecht ausgefallen, und standen hierin den mayländern weit nach. Die Cantata und das Ballet machten, wie gesagt, *fiasco*, und am dritten Abend der Vorstellung war das Theater leer. Die Sänger waren: die Colbrand, die Cannonici, und Hr. David, d. Sohn: also nicht vom ersten Rang. Die Tänzerinnen waren durchgehends mittelmässig. Bey all diesem Unglücke war denn doch etwas, das ungemein gefiel; nämlich ein im Ballet vorkommendes Manoeuvre, welches eine Abtheilung der in Neapel garnisonirenden östreichischen Cavallerie meisterhaft ausführte. — In der ersten Vorstellung sollen in der Theaterkasse ungefähr 6000 neapolit. Ducati (etwa eben so viel Thaler) eingegangen seyn. Das mayländer grosse Theater alla Scala bleibt also noch immer Rival des Theaters St. Carlo in Neapel, und übertrifft dasselbe noch in mancher Hinsicht. — Crescentini ist in der Mitte des Jan. in Neapel angekommen; es heisst, er werde auf dem teatro St. Carlo auftreten.

Rom. Eine Gesellschaft gab anfänglich auf dem teatro Argentina Rossini's *Tancredi*, vermuthlich sehr schlecht, denn die Oper fiel gänzlich durch. Eine andere Gesellschaft, deren Hauptsänger die rühmlichst bekannte Marconi-Schönberger, die Sig.a Borroni und der Tenorist Bolognesi sind, gaben hierauf den *Quinto Fabio* von Nicolini mit sehr vielem Beyfall. Oeffentliche und Privatnachrichten stimmen überein, dass die Marconi-Schönberger durch ihr treffliches Spiel und ihren meisterhaften Gesang alle Zuhörer entzückte, und besonders durch ein Rondo im 2ten Act tief rührte. Man rief sie drey Abende hinter einander mit rauschendem Beyfalle hervor. Dies wäre nun, nach der berühmten Häser, die zweyte deutsche Sängerin, welche auf dem Theater zu Rom den Sieg über die andern Sänger davonträgt. Zur zweyten Oper bestimmte man die *Polissena*, welche neu componirt werden sollte. Im teatro Valle gab man eine neue Op. buffa von Romani, *Il qui pro quo* betitelt. Die aus mehren andern Opern zusammengestoppelte Musik soll ziemlich gefallen; die prima Donna, Giorgi, und der bekannte Buffo, Verni, werden gerühmt. Rossini componirt die 2te Op. buffa für dieses Theater neu. Im teatro d' Apollo, *Tordinona* genannt, giebt man ebenfalls eine neue Op. buffa: *la dama soldato*. Die Musik, von einem gewissen Rotini, ist ein elendes Machwerk; die prima Donna, Dandini, wird gelobt. Hr. Spohr befand sich Anfangs Jan. noch in Rom. Er hat daselbst ein Concert mit sehr vielem Beyfalle gegeben.

Bologna. Die neue Oper, *Clato*, von Generali, machte fiasco.

Fermo. Hier gab man Mayers *Ginevra di Scozia.*

Ascoli. Die prima donna, Francesca Pär, nebst den Sängerinnen Campitelli und Aquisti, fanden in Paers *Agnese* Beyfall.

Cesena. Die prima donna, Casalini, missfiel gänzlich in der orlandischen Oper, *Il qui pro quo*, und musste durch die prima donna, Sansterre, ersetzt werden.

Florenz. Die Op. seria *Evellina, v. Coccia*, machte fiasco; es sang in derselben die Familie Mombelli. Im teatro nuovo gab man den *Corradino* von Pavesi, worin die ältere Campagnoli, von Leipzig, besonders wegen ihrer guten, gesunden Stimme, gefallen hat. Die florentin. Zeit. rühmt auch ihre Methode, und entschuldigt ihren Dialekt, als einer Ausländerin.

Livorno. Rossini's Op. buffa, *L'Italiana in Algeri*, gefiel nicht sonderlich. Ein besseres Schicksal hatte die darauf folgende Opera buffa, *Ser Mercantonio*, von Pavesi. Die Marcolini hatte sehr vielen Beyfall. Hr. Parlamagni konnte in der ersten Vorstellung Unpässlichkeit halber nicht mitsingen.

Parma. I. M. die Herzogin, Maria Luigia, unterstützte gegenwärtigen Carneval das dasige Theater mit der bedeutenden Summe von 20,000 Franken. Die erste Oper, *Antaserse* von Portogallo, machte fiasco; die zweyte, *Didone* von Pär, gefiel, und die beyden prime donne, Manfredini und Ekhardt, fanden Beyfall.

Piacenza. Die rossinische Op. buffa, *La pistra del paragone*, fiel, der Sänger wegen, gänslich durch. Der dasige Impresario kam eiligst nach Mayland und engagirte die prima donna Asti, den Buffo Boticelli und den Tenoristen Schira. Man gab zur zweyten Oper den *Don Papirio* von Guglielmi, und zur dritten bestimmte man Weigls *principessa d' Amalfi*.

Turin. Il trionfo di Berenice, neue Op. seria von Soliva, machte *fiasco*. Die prima donna, Belloc, konnte in der ersten Vorstellung Unpässlichkeit halber nicht auftreten, und musste durch ein Supplement ersetzt werden. Die andern Sänger waren: der Castrat Velluti und der Tenorist Bonoldi. Man schrieb den Unfall dieser Oper dem Mangel der Belloc zu; allein mehre Briefe aus Turin sprechen ganz und gar nicht günstig von dieser neuen Musik selbst. Ueber die zweyte neue Oper, *Abradate e Dircea*, vom Abt Bonfichi, sind bis heute noch keine sichern Nachrichten eingegangen. Das neue Ballet von Garzia, *Federico Rè di Prussia*, wurde nach der ersten Vorstellung politischer Ursachen wegen verboten, und zwar, wie man sagt, auf Ansuchen des dasigen preuss. Gesandten.

Genua. Die Op. seria, *Elisabetta, regina d' Inghilterra* von Pavesi gefiel. Man lobt die Sängerinnen, Ronzi und Marchesi, (letzte als Mann gekleidet) und den Tenoristen Monelli.

Brescia. Generali's Op. buffa, *La contessa di colle erbose*, machte fiasco.

Bergamo. Dieselbe Oper machte auch hier fiasco. Um nun diesem Unfall abzuhelfen, entschloss sich der siebenzigjährige, daselbst lebende, einst sehr berühmte Tenorist, David, das Theater seiner Vaterstadt abermals zu betreten. Allgemein heisst es, dass er in der mayrschen Oper, *I misteri d' Eleusini*, furore macht.

Verona. Die *Griselda* von Pär soll fiasco gemacht haben. Es sangen darin die prima donna, Cantarelli, der Tenorist Gentili und der buffo Ranfanga.

Cremona. Die rossinische Oper, *L'Italiana in Algeri*, machte fiasco.

Triest. Dieselbe Oper machte auch hier fiasco. Die zweyte, *L'amico dell' uomo*, von Farinelli, gefiel. Die prima donna, Sala, und der Buffo, Bassi, werden gerühmt.

Mantova. Rossini's Op. buffa, *Il turco in Italia*, gefiel ziemlich.

Como. Hier gab man die opera buffa, *Il trombettа*, von Dusseck.

Venedig. Im teatro alla Fenice gab man die neue Op. seria von Pavesi, *Le danaidi romane*, mit vielem Beyfall. Man lobt die beyden prime Donne, Malanotte und Fabre, nebst dem Tenoristen, Bianchi. Von der zweyten neuen Op. seria des Hrn. Kapellm.s Basily verlautet noch nichts. Im teatro St. Moisè gab er an anfänglich eine neue Op. buffa von Coccia, *Chi sbaglia in Torino*, welche gefallen haben soll. Die Pesaroni, Contraltistin, und der brave Buffo, Zamboni, werden gerühmt. Die zweyte neue Op. buffa, *La donna di Bassarabia* von Farinelli, machte einen fiascone. Die dritte, ebenfalls neue Op. buffa, *L'aventuriere*, von einem gewissen Riccardi, einem angehenden Compositeur, scheint nicht besonders gut aufgenommen worden zu seyn: doch findet man einige gute Stücke in dieser, der ersten Oper des Hrn. Riccardi.

Mad. Catalani bereist seit einem Monate mehre Städte der Lombardey. Sie gab Concerte in Bergamo,

Brescia und Mantova, und fand in diesen kleinern Orten vielen Beyfall. Man sagt, sie werde sich über Venedig nach Wien begeben.

Fulda. Der hiesige öffentl. Lehrer d. Tonk. am Gymnasium, Hr. Henkel, und der Director des Musikchors am hier garnisonirenden Regimente, Hr. Egeling, hatten sich zur Unternehmung einer Concertanstalt verbunden, welche den 24sten Nov. 1816 die erste, und seitdem bis zum 4ten Febr. 1817 sechs Abendunterhaltungen gegeben hat. Wir sagen beyden achtbaren Männern Dank für manches Vergnügen, das sie uns an diesen Abenden, theils durch gute Auswahl der Stücke, theils durch eine so gelungene Ausführung derselben, als bey den freylich sehr mässigen Mitteln, die ihnen zur Hand sind, zu verlangen war; und thun dies um so mehr, da ihr Gewinn, ohngeachtet die Concerte zeichlich besucht wurden, nur gering seyn kann. Die kurhess. Regimentsmusiker, im Orchester angestellt, zeigen sich brav. Im Gesange zeichnete sich vornämlich Dem. J. Thomas aus. Ein fremder Virtuos auf der Posaune, Hr. Schmitt, fand und verdiente vielen Beyfall. Anderes Einzelne anzuführen, erlauben wir uns nicht, da diese Concerte zwar am Orte selbst gewiss nicht ohne guten Einfluss sind, auf auswärtigen aber nicht Anspruch machen und machen können.

Kurze Anzeige.

***Liebesschwur**, vierstimmiger Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Klavierbegl., von Karl Wagner, grossherzogl. hess. Hofkapellm.* No. III der vierstim. Ges. Mainz, bey B. Schott. (Pr. 1 Flor.)

***Wein**, vierst. Ges., wie oben,* No. IV der verst. Ges.

Das Erscheinen der zwey ersten Nummern dieser Gesänge hat Ref. in No. 32 dies. Zeit. v. 1816 mit verdientem Lobe angezeigt, und mit Vergnügen meldet er hier die Fortsetzung. Die hier gelieferten Gesänge sind an Gehalt jenen gleich. Dem, No. III, möchte Ref. einen andern, mehr ansprechenden Text unterlegen, welcher der kunstreichen und 12 Seiten langen Durchführung würdiger wäre. Ansprechender ist der Text von No. IV, wo 4 Solostimmen die Frage durchführen:

Wein erfreut des Menschen Herzen;
Soll er mich nicht erfreun,
Der gute Wein?

und ein Chor antwortet:

Ja, er soll dich stets erfreun etc.

Auch hier, wie bey den frühern Nummern, hat Hr. W., der eine unversiegbare Quelle contrapunktischen Reichthums in sich trägt, als Zugabe zu jedem Gesang einen, aus dessen Hauptthema gebildeten Kanon zur Titel-Vignette beygefügt, von denen ich den einen (der nun eben ein siebenstimmiger Räthselkanon ist) hier abschreibe:

Mögen diese wenigen Zeilen die Freunde vierst. Gesanges veranlassen, diese artigen und doch streng kunstgerechten Gesänge in ihre musikal. Zirkel einzuführen! —

Es sey bey dieser Gelegenheit zu erwähnen erlaubt, dass Hr. Hofkapellm. Wagner aus den Händen Sr. kön. Hoheit, des Grossherzogs von Hessen und bey Rhein, das Ritterkreuz des hessis. Verdienstordens empfangen hat; ein neuer, schöner und gewiss für jeden Künstler und Kunstfreund höchst erfreulicher Beweis, wie sehr dieser, auch als Kunstfreund und *Kunstkenner* so allgemein verehrte Fürst das wahre Verdienst zu belohnen und zu ermuntern weis.

Gottfried Weber.

Wiederholte Klagen über verspäteten Eingang dieser Zeitung, nicht nur an fernen, sondern selbst an nahgelegenen Orten, veranlassen uns, auch die Versicherung zu wiederholen, dass dies Blatt nicht nur, ohne Ausnahme, regelmässig in jeder Woche erscheint, sondern auch von der Verlagshandlung pünktlich versandt wird, an jeder Verzögerung wir mithin unschuldig sind, und die Theilnehmer sich, in solchem Fall, nur an ihre Beauftragten zu halten haben.

Die Redact. u. die Verlagshandl. der musikal. Zeitung.

(Hierzu die musikal. Beylage, No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Largo. Ferdinand Hiller.

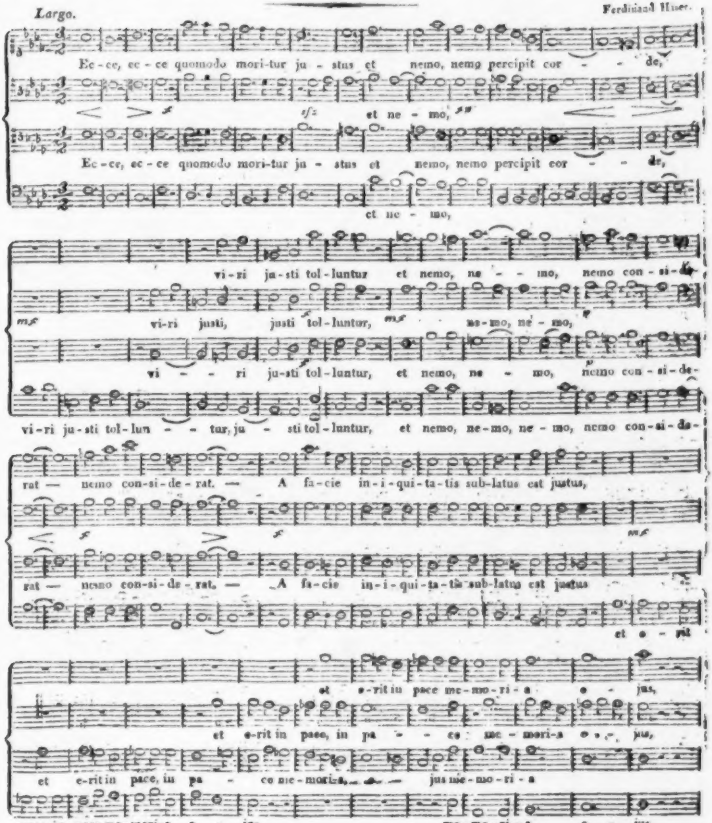

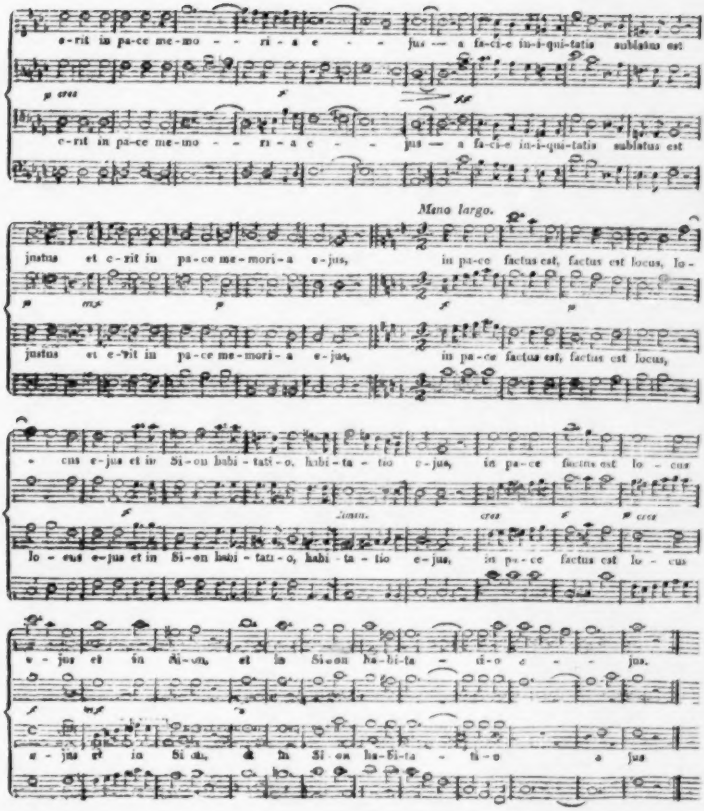
e-rit in pa-ce me-mo - - ri-a e - - jus — a fa-ci-e in-i-qui-tatis sublatus est
cresc
e-rit in pa-ce me-mo - - ri-a e - - jus — a fa-ci-e in-i-qui-tatis sublatus est
Mano largo.
justus et e-rit in pa-ce me-mori-a e-jus, in pa-ce factus est, factus est locus, Io-
justus et e-rit in pa-ce me-mori-a e-jus, in pa-ce factus est, factus est locus,
- cus e-jus et in Si-on habi-tati-o, habi-ta-tio e-jus, in pa-ce factus est lo - cus
Lento. cres
Io - cus e-jus et in Si-on habi-tati-o, habi-ta-tio e-jus, in pa-ce factus est lo - cus
e-jus et in Si-on, et in Si-on ha-bi-ta - ti-o e - - jus.
e-jus et in Si-on, et in Si-on ha-bi-ta - ti-o e jus

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März. **№. 12.** 1817.

Ueber die Oper, Undine, nach dem Märchen gleiches Namens von Fried. Baron de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E. T. A. Hoffmann, und zuerst auf dem königl. Theater zu Berlin erschienen.

Als ich den Vorsatz fasste, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelte unwillkürlich die Form der Anzeigen, Recensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes, vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sey, ein bestimmtes Bild des beurtheilten Gegenstandes durch sie zu erhalten; oder etwas dem Eindrucke ähnliches, den das Werk zu machen fähig ist. Es schien mir dabey fast immer, entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftstheile hinauszulaufen, wo ohne weitere Beweisführung eine Partey es gut, die andere schlecht findet, die gemässigtere es weder verwirft noch erhebt, und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurtheilers und das ihm wieder partiell geschenkte Vertrauen erhält; oder — es schien mir in kleine Theilchen aufgelöst zu zerstieben, liess es sich ein in die Einzelnheiten des musikal. Baues in technischer Hinsicht, bey so grossen Werken, die nicht sogleich in jedermanns Hände kommen können. Die grössten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor; verlieren meist immer einzeln herausgehoben ihre ganze Eigenthümlichkeit, ja, zeugen oft scheinbar wider sich selbst, indem sie, so allein betrachtet, fast bedeutungslos werden. Ihr wahres organisch-verbundenes Zusammenleben mit dem Uebrigen, vermag doch auch die lebendigste Beschreibung nur höchst selten ganz fühlbar zu machen. Es versteht sich von selbst, dass diese Meynung auch vielfältiger Beschränkung unterliegt, und namentlich bey schon allgemein verbreiteten Kunstwerken, deren Bau und Structur zu zergliedern, nur heilbringend für die Belehrung-Suchenden seyn kann. In vorliegendem Falle aber, wo es blos Zweck ist, das Publicum auf ein Werk aufmerksam zu machen, indem man die geistige Region anzudeuten sucht, in der es sich bewegt, und die Gestalt, die der Componist ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umrissen darstellen will, scheint es mir nothwendig erst auseinander zu setzen, wie der Beurtheiler selbst sehe, glaube, und denke, woraus dann leicht das Resultat für Jeden zu ziehen ist, in wiefern er seinen hieraus entspringenden Urtheilen beypflichten könne. In dieser Hinsicht glaube ich das folgende Bruchstück aus einer grössern Arbeit von mir *), noch der eigentlichen Anzeige der Oper voranschicken zu müssen, weil es auch überdies die Gestaltung der Oper *Undine* grösstentheils ausspricht. —

Um ein sich in der Zeit bewegendes Kunstwerk richtig zu beurtheilen, wird jene ruhige, unbefangene Stimmung erfordert, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, sorgfältig vor bestimmter Meynung oder Richtung des Gefühls bewahrt seyn soll: ein gewisses Aufschliessen der Seele für den behandelten Stoff ausgenommen. Nur so ist dem Künstler die reine Gewalt über unser Gemüth gegeben, es mit Seinen Gefühlen und Gestalten durchzuziehen in die Welt, die Er geschaffen, und in welcher Er, ein mächtiger Herrscher aller leidenschaftlichen Erregung, uns mit Ihm, und durch Ihn, Schmerz, Lust, Grauen, Freude, Hoffnung und Liebe empfinden läst. Sehr bald und klar wird es sich dann beweisen, ob er

*) Künstlerleben.

im Stande war, ein grosses Gebilde, das wir bleibend im Herzen tragen, zu erschaffen, oder ob Er, nur von unstät wandelnden Geistesblitzen zusammengesetzt, uns Einzelnes liebgewinnen und das Ganze darüber vergessen liess.

In keiner Art von Kunstwerken ist dieses schwieriger zu vermeiden, und daher auch so häufig vorhanden, als in der Oper. Es versteht sich von selbst, dass ich von *der* Oper spreche, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beyträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden, und auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt bilden.

Meistens entscheiden einzeln hervorstechende Musikstücke den Beyfall fürs Ganze. Selten verschwinden diese — im Augenblick des Hörens freundlich anregenden Theile — im grossen Allgefühl am Schlusse, wie es eigentlich seyn sollte; denn erst muss man die ganze Gestalt lieb gewinnen, dann bey näherer Vertraulichkeit erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Theile, aus denen sie besteht.

Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese grosse Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau, als ein selbstständig-organisches, in sich abgeschlossnes Wesen. Doch soll es als Theil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; doch kann und soll es dabey, (das Ensemble-Stück vornämlich) verschiedene Aussenseiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu übersehender Januskopf seyn.

Hierin liegt das grosse, tiefe Geheimniss der Musik, das sich wol fühlen, aber nicht aussprechen lässt; das Wogen und die widerstrebenden Naturen des Zornes und der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Sylphen sich umarmend in einander fliessen, sind hier vereint. Mit einem Worte, was die Liebe dem Menschen, ist die Musik den Künsten und dem Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst, die reinste, ätherischste Sprache der Leidenschaften, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur *einmal wahr*, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen zugleich zu verstehen.

Diese Wahrheit der musikal. Rede, erscheine sie unter welcher neuen, ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte. Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dies hinlänglich und häufig. Es konnte wol z. B. nichts fremdartigeres erscheinen, als Glucks *Schöpfungen* in jener Zeit, wo die italisch-wollüstigen Ton-Meere alle Gemüther überschwemmt und verweichlicht hatten. Wir sind jetzt, auf zwar ganz andre Weise, aber vielleicht nicht weniger gefährlich, daran, in gewissen Kunstirrthümern unterzugehen. Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme, Tod und Lust, als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, suchte man nur Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in welchem man gemächlich — die schön-beglückende Gemüths-Unruhe beym wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend — eine Scenen-Reihe vor sich abhaspeln liess; zufrieden, durch triviale Späße und Melodien gekitzelt worden zu seyn, oder geblendet durch Maschinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur die frappante Wirkung. Einer stufenweissen Fortwickelung der Leidenschaft, einer geistreich herbeygeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heisst *anspannend, langweilig*, und, in der Folge der Unaufmerksamkeit, *unverständlich*. — —

Urtheile, in aller Art sich widersprechend (aus eben berührten Gründen erzeugt) hatte ich über die Oper *Undine* hören müssen. Ich suchte so viel als möglich einer gänzlichen Unbefangenheit theilhaftig zu werden, wenn ich gleich der Erwartung von etwas Bedeutendem mich nicht erwehren konnte, zu welchem auch die Schriften Hrn. Hofmanns vollkommen berechtigen mussten. Wer mit diesem Phantasien-Glut-Strome und tiefem Gemüthe, so Mozarts Geist erfühlen konnte, wie (Erster Theil der Phantasiestücke in Callots Manier) in dem Aufsatz über den *Don Juan* geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmässiges leisten; höchstens die Gränze drängen, ja wol umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erscheint Ref. als ein dramatisirtes Märchen, in dem wol mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer hätte

verdeutlicht werden können. Hr. von Fouqué kannte das Märchen gar zu gut, und da ist denn oft eine Art von Selbsttäuschung möglich, die auch die Andern wissend glaubt. Doch ist es keineswegs unverständlich, wie Viele behaupten wollen.

Desto deutlicher, und klarer in bestimmten Farben und Umrissen hat der Componist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich *ein Guss*, und Ref. erinnert sich bey oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihm nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, Er erregt so gewaltig vom Anfang bis zu Ende das Interesse für die musikal. Entwicklung, dass man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfasst hat und das Einzelne in wahrer Kunst-Unschuld und Bescheidenheit verschwindet.

Mit einer seltenen Entsagung, deren Grösse nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiss, was es heisst, die Glorie des momentanen Beyfalls zu opfern, hat Hr. Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Gliedern des Kunstkörpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer *wahr* zu seyn, und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln. So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgiebt sie, oder ergiebt sich vielmehr, doch aus allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süsse Schauererregungen das Eigenthümliche des Märchenhaften sind. — Am mächtigsten springt *Kühleborn* hervor, (Ref. setzt, wie Fouqué, die Bekanntschaft mit dem Märchen voraus) durch Melodien-Wahl und Instrumentation, die, ihm stets treu bleibend, seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schicksal selbst, doch als dessen nächster Willens-Vollstrecker erscheint, so ist dies auch sehr richtig. Nächst ihm, das liebliche Wellenkind *Undine*, deren Tonwellen bald lieblich gaukeln und kräuseln, bald auch mächtig gebietend ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen, und ihren ganzen Charakter umfassend, dünkt Ref. die Arie im 2ten Act, die so ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist, dass sie als ein kleiner Vorgeschmack des Ganzen dienen kann, und daher hier als Beylage erscheint *). — Der feurig wogende, schwankende, jedem Liebeszuge sich hinneigende *Huldebrand*, und der fromme, einfache *Geistliche* mit seiner ernsten Choral-Melodie, sind dann am bedeutendsten. Mehr in den Hintergrund treten *Berthalda*, *Fischer* und *Fischerin*, *Herzog* und *Herzogin*. Die Chöre des Gefolges athmen heiteres, reges Leben, das sich in einigen Stücken zu ungemein wohlthuender Frische und Lust erhebt und entfaltet, im Gegensatze zu den schauerlichen Chören der Erd- und Wasser-Geister in gedrängten, seltsamen Fortschreitungen.

Am gelungensten und wirklich gross gedacht erscheint Ref. der Schluss der Oper, wo der Componist noch als Krone und Schluss-Stein alle Harmoniefülle rein achtstimmig im Doppelchore ausbreitet, und die Worte „gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht" mit einer herzlich andächtig, und im Gefühl der tiefen Bedeutung mit gewisser Grösse und süsser Wehmuth erfüllten Melodie ausgesprochen hat; wodurch der eigentlich tragische Schluss doch eine so herrliche Beruhigung zurücklässt. Ouverture und Schlusschor geben sich hier, das Werk umschliessend, die Hände. Erstere erregt und eröffnet die Wunderwelt, ruhig beginnend, im wachsenden Drängen dann feurig einhersturmend und hierauf gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschliessen, in die Handlung eingreifend; letzterer beruhigt und befriedigt vollkommen. Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegten Ideengang und Berechnung der Wirkungen alles Kunst-Materials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, dass grosse Instrumental-Effecte, Harmoniekenntnis und oft neue Zusammenstellung, richtige Declamation etc., darin enthalten sind, als die nothwendig jedem wahren Meister zu Gebot stehenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung

*) Sie soll in einigen Wochen gegeben werden.

keine Freyheit der Geister-Bewegung denkbar ist.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu bemerken, denn Lob und Tadel muss ja seyn, so will Ref. einige Wünsche nicht bergen, obwol er eben in Undine *nichts* anders haben möchte, da alles, wie es einmal dasteht, unbedingt so, und nicht anders nothwendig ist, und man eigentlich wol abwarten sollte, ob in einem andern Werke dasselbe sich offenbare. Aber man kann einem Componisten doch wol ohngefähr auch in *einem* Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende Manier erzeugend.

So ist Ref. aufgefallen, und er wünscht vermieden die Vorliebe für kleine, kurze Figuren, denen es sowol leicht an Mannigfaltigkeit fehlt, als sie leicht die Cantilena verdrängen oder verdunkeln, die dann heraustreten zu machen grosse Kenntnis und Sorgfalt von Seiten des Dirigirenden voraussetzt. Dann, die Vorliebe für Violoncelle und Bratschen, für verminderte Septimen-Accorde, und oft zu schnell abgebrochene Schlüsse, die, wenigstens beym ersten Anhören, etwas Störendes mit sich bringen, und wenn auch keineswegs unrichtig, doch ungenügend sind; — und endlich gewisse Mittelstimmen, die wegen ihrer öftern Benutzung von Cherubini, den Haufen sehr geneigt machen. Aehnlichkeiten erspähen zu wollen.

Die Aufführung ist in Hinsicht der Decorationen und Garderobe prächtig, rücksichtlich des Ganges und Spieles, gelungen zu nennen. Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweist den Antheil, den das Publicum, stets gleich, ja immer mehr und mehr an der Oper nimmt. Uebelgesinnte wollen den Decorationen viel zuschreiben; wenn aber Ref. bemerkt, dass in andern Stücken, wo dieses der Fall ist, die Leute nur diese Momente abwarten und dann wieder gehen, hier aber mit steter, gleicher Aufmerksamkeit vom Anfang bis zu Ende bleiben: so beweist dies schon hinlänglich für das Interesse, das ihnen die Sache selbst einflösst. Rauschenden Beyfall könnte der Componist fast allen Musikstücken durch wenig vermehrte Schlusstakte verschaffen, da hingegen noch hier alles immer rauschhandelnd vorwärts drängt.

Möge Hr. Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes, als diese Oper ist, schenken, und sein vielseitiger Geist, der ihm als Schriftsteller in kurzer Frist Ruhm verschaffte, und als Geschäftsmann (königl. preuss. Kammer-Gerichts-Rath in Berlin) die Achtung seiner Collegen sichert, auch in diesem Kunstzweige thätig wirken und schaffen.

Geschrieben Berlin im Januar 1817.
(Eingegangen, Ende Febr.)

Carl Maria von Weber.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Hoftheater. Am 15ten wurde zum erstenmale aufgeführt: *l'Italiana in Algeri*, Opera in 2 Atti, Musica del Sign. Giach. Rossini; erhielt aber nur mässigen Beyfall. Das Gedicht ist eine verunglückte Copie der alten, und auch veralteten *Roxelane*; die Musik hört sich zwar recht angenehm, will aber im Grunde nicht viel bedeuten, und unterscheidet sich im Style beynahe gar nicht von dem seriös seyn sollenden *Tancredi*. Unter den Darstellenden gefielen: Mad. Borgondio, obschon sie hier weniger Gelegenheit zu glänzen hatte, als in ihrem ersten Debüt, und überhaupt diese Rolle ihrer Stimme und deren Umfange nicht ganz entspricht; ferner die beyden Buffi, Hr. de Grecis und Hr. Graziani, welcher letzte in der That ein recht wackerer komischer Schauspieler ist; endlich der Tenorist, Hr. de Vecchi, ein sehr junger Mann, der zwar, wie man sich ausdrückt, nur eine kleine Stimme hat, aber schätzbare musikal. Kenntnisse besitzt, und dessen Methode durch gute Schule ausgebildet ist. Von Musikstücken erhielten die meiste Auszeichnung: die freundliche Tenor-Arie in B dur; ein Plauder-Duett zwischen Hrn. de Vecchi und Hrn. de Grecis, worin beyde eine bewundernswürdige Zungengeläufigkeit, und Ersterer auch eine seltene Höhe entwickelte; (G dur;) eine Cavatine, und die grosse Scene der Isabella; (Mad. Borgondio;) ein gut charakterisirtes, aber auch sehr langes Quintett, (C dur,) endlich ein ächtitalien. Buffo-Terzett, worin das nichtssagende Wort, *Papertaggi*, das Hr. Graziani unaufhörlich, vielleicht einige hundertmal herplappert, auch die Stirne eines Hypochondristen entrunzeln würde. Das erste Finale, in dessen *Chiusa* die Hauptstimmen verschiedene Thier-Laute nachahmen, ist ein wahres Gaudium für die Landsleute des Compon

Auch die beyden, bey der ersten Aufführung verunglückten Farsen: *Adelina*, und *Inganno felice*, sind im Laufe dieses Monats mit Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht worden, und werden nun, da man sich mit der Gesellschaft selbst ausgesöhnt hat, wenigstens geduldet. — Am 26sten hatte der Balletm., Hr. Aumer, seine freye Einnahme. Den Anfang machte eine kleine musikal. Akademie, worin eine Ouverture von Persuis vorgetragen wurde. Hr. Merk ein Adagio und Rondo von Bernh. Romberg spielte, und Mad. Valsovani-Spada, so wie Hr. de Vecchi, zwey Arien von Piggatti (?) und Sim. Mayr sangen. Das darauf folgende Ballet von Gardel, *Amor und Psyche*, neu in die Scene gesetzt, missfiel grösstentheils; vorzüglich wurde die abgedroschene, zusammengestoppelte Musik mit lautem Unwillen aufgenommen. Der Beneficiat hatte eine ergiebige Einnahme, und die Direction bedeutende, nutzlose Ausgaben. —

Theater an der Wien. Hier sahen wir am 22ten zum erstenmale ein neues, aus dem Franz. übersetztes Drama: *Die Waise und der Mörder*, mit Musikbegleitung vom Hrn. Kapellm. von Seyfried. Die Hauptperson darin ist ein armer Knabe, der in dem schrecklichen Augenblick, als sein Vater vor seinen Augen durch einen falschen Freund ermordet wird, seine Sprache verloren hat, und sie jetzt, bey der Katastrophe, nach 8 Jahren, indem er den nun vornehmen Verbrecher zum erstenmale wieder erblickt, neuerdings erhält, mithin den Bösewicht zu entlarven im Stande ist. Dieser Stoff ist recht verständig behandelt und durchgeführt; die ergreifendsten Situationen werden durch eine ausdrucksvolle, charakteristische Musik glücklich unterstützt, und Dem. Josepha Demmer giebt den stummen Victorin unverbesserlich. Die ganze Vorstellung erhielt Beyfall, welcher sich bey jeder Wiederholung erneuert. Die trefflich gearbeitete Ouverture, so wie die analogen, die Handlung verbindenden Zwischenmusiken gereichen besonders dem Componisten zur Ehre. — Kotzebue's Operette, *der Kaffeh*, mit einer niedlichen Musik von Fuss, starb an ihrem Geburtstage, am 22sten dies., ohne Beyleid. Der Vater und die Taufpathen mögen es jenseits verantworten! —

Dagegen ist das *Theater in der Leopoldstadt* mit einem gewaltigen Zugstück entbunden worden, dessen vollständiger Titel also lautet: „*Der Vizlipuzli; eine romantisch-komische Volkssage mit Gesang in 3 Acten, nach einer Erzählung des Hrn. Baron de la Motte Fouqué (das Galgenmännlein)* bearbeitet von Ferd. Rosenau, Schauspieler; die Musik vom Hrn. Kapellm. Wenzel Müller; die neuen Decorationen vom Hrn. Dolliner, die Landschaft vom Hrn. Neefe, die Maschinen vom Hrn. Schmidt; das Tableau, die Feuersnoth vorstellend, arrangirt vom Hrn. Paolo Raimondi; die Tänze auf dem gespannten Seile und die gymnastischen Uebungen der Wilden ausgeführt durch die Gebrüder *Cogen*.“ Ich denke, mit dieser treuen Relation des Zettels ist's genug.

Auch die Bühne in der *Josephstadt* ist nun mit einer neuen Vieh-Komödie bereichert worden. Man giebt nämlich eine (wenn ich nicht irre) *vierte* Fortsetzung der beliebten *Musikanten am Hohenmarkt*, benannt: *Hr. Adam Kratzerl und seine Familie*, oder: *der Pudel als Kindswerb*, Posse mit Gesang von Gleich, Musik von Kauer; worin sattsam bewiesen wird, in wiefern sich ein treues Hausthier die Wärterinnen entbehrlich mache. *Quousque tandem patientia* —.

Concerte. Am 2ten war das zweyte Gesellschaftsconcert. Wir hörten: 1. Beethovens Symphonie in A dur, wobey die Begleitinstrumente zu schwach klangen. 2. Ein Sopran-Duett aus der Oper, *I misteri eleusini*, von Sim. Mayr. 3. Mayseders Polonoise in E dur, von seinem Schüler, Hrn. Vinzenz Neuling, mit überraschender Kunstfertigkeit vorgetragen. 4. Ein Psalm Davids, für einen Sopran mit Chorbegleitung gesetzt vom Hrn. Abt Max. Stadler; (fand wegen einer gewissen Monotonie nur wenig Eingang.) 5. Ouverture von Catel aus *Semiramis*, wobey das Tempo zu langsam genommen wurde. 6. Ein vierstimmiger Chor vom Kapellm. Preindl; voll Kraft und Fülle, und von herrlichem Effect, im neueren Kirchenstyl geschrieben. — Am 9ten liess sich der kön. bayr. Kammer-Virtuos, Hr. Pietro Rovelli, im kleinen Redoutensaale hören. Zur Einleitung diente eine Ouverture von Hrn. Stanz, Mitglied der kön. bayr. Hofkapelle, die dem noch jungen Componisten zur wahren Ehre gereicht. Dann spielte der Concertgeber ein kreutzerisches Violin-Concert in D dur. Diesem folgte eine Arie aus Nicolini's *Trajan*, mit obligater Violine, welche Dem. Wranitzky mit grosser Kunstfertigkeit und Anmuth vortrug. Den Beschluss machten Rode's treffliche Variationen in E dur, womit Hr. Rovelli, so wie im Concerte, ungetheilten, enthusiastischen

Beyfall einärndtete. Und in der That: sein Ton, vorzüglich im Adagio, ist überaus schön, voll und klingend; seine Bogenführung musterhaft; in den schwierigsten Stellen die vollkommenste Sicherheit; eine Intonation, die man sich nicht wohl reiner denken kann; ein Vortrag, der nur das Eigenthum des gebildetsten Sängers ist: das sind die seltenen Vorzüge dieses Meisterkünstlers. — Am 23sten gaben die Gebrüder Khayll, Mitglieder des Hoforchesters, in demselben Locale Concert. Nach Rossini's Ouverture zum *Tancredi* trug Hr. Aloys K. ein von Hrn. Weiss gesetztes, recht undankbares Flötenconcert vor, worin seine Geschicklichkeit zwar Bewunderung, das Ganze aber wenig Theilnahme erweckte. Darauf sang Dem. Wranitzky eine Arie von Gyrowetz aus *Federica ed Adolfo*. Dann spielte Hr. Jos. K. ein von Pössinger geschriebenes Adagio und Polonoise für die Hoboe, sehr brav. Endlich declamirte Dem. Adamberger Schillers Monolog aus der *Jungfrau*, mit einer interessanten Harfenbegl. der Mad. Müllner-Gollenhofer, und den Schluss machte ein Trio für Flöte, Hoboe und Trompete, von Hrn. Weiss sehr effect- und geschmackvoll componirt, wo besonders in den Variationen alle drey Brüder mannigfache Gelegenheit zur Entwicklung ihrer Talente hatten. Sonderlich erregte Hr. Anton Khayll Staunen, durch die Vollkommenheit, womit er sein ungünstiges Instrument, die Trompete, zu behandeln versteht. Dies einzige Kleeblatt wurde nach Verdienst ausgezeichnet, und durch reichlichen Zuspruch belohnt. —

Ueber noch zwey, zu wohlthätigen Zwecken gegebene Akademien nachträglich im nächsten Berichte.

Berlin. Uebersicht des Februars. Den 6ten gab Hr. Legrand, erster Violoncellist in der königl. bayr. Kapelle, Concert. Er spielte ein Concert vom Freyherrn von Poisl, und von ihm selbst gesetzte Variationen auf das Thema der Romanze Josephs, mit schönem Tone, rein und fertig. Die Composition des Hrn. von Poisl machte uns zuerst mit den Werken dieses, im südlichen Deutschland schon berühmten Meisters bekannt; man fand sie geschmackvoll und den Instrumenten angemessen: sie strigerte daher die Erwartungen von der unter seiner Leitung (der hochgeschätzte Componist ist jetzt hier) einstudirten Oper, *Athalia*. — Den 13ten ward zum Besten der Witwe und Kinder des verstorbenen Kammersängers Franz von der königl. Kapelle unter Direction des Hrn. Kapellm. Gürrlich und des Hrn. Concertm. Möser, Concert gegeben. Nach der Ouverture aus Mozarts *Titus* sang Mad. Milder-Hauptmann am Klavier das Lied von Haydn: Ein kleines Haus etc. Dem. Edeling spielte, von den Hrn. Möser und Kölle begleitet, ein beethovensches Trio für Fortepiano, Violine und Violoncell. Mad. Wolf declamirte ganz schulgerecht Schillers Ballade, *Der Taucher*. Im 2ten Theile sangen Mad. Milder-Hauptmann und Dem. Eunike ein Duett aus Päers *Sargino*, der Kammermusic., Hr. Semler, spielte ein Concert für die Viola, und die Hrn. Stümer, Weitzmann, Blume und Gern sangen ohne Begleitung ein Chor der Krieger von Carl Blum. — Den 19ten veranstaltete Mad. Milder-Hauptmann in der Garnisonkirche in den Frühstunden zum Besten der in den letzten Jahren erblindeten Krieger der hiesigen Garnison eine Musikaufführung, die wegen ihres edlen Zwecks und wegen der vollkommen Darstellung Auszeichnung verdient. Nach einer Einleitung auf der Orgel sang Mad. Milder-Hauptmann den 23sten Psalm nach Mendelsohns Uebersetzung, in Musik gesetzt von Abt Max. Stadler, nur mit Orgelbegleitung. Ihm folgte der Chor aus dem 97sten Psalm: Sein Licht geht auf dem Gerechten etc. von Händel, und dann der 150ste Psalm von Mendelsohn, auch von Stadler componirt und mit Begleitung der Orgel von Mad. Milder-Hauptmann gesungen. Die 2te Abtheilung enthielt Theile des händelschen *Messias*; nämlich die Ouverture, die Arie: Ich weiss, dass mein Erlöser lebt etc., den Chor: Hallelujah etc., das Solo: Er ist aus dem Lande der Lebendigen etc. (wie die Arie, von Mad. Milder-Hauptmann gesungen) und den Chor: Würdig ist das Lamm etc.

Den 25sten wurde zum erstenmal gegeben und gestern wiederholt: *Athalia*, grosse Oper in 3 Abtheilungen, frey nach Racine von C. Wohlbrück, mit Musik vom königl. bayr. Kammerherrn und Ritter, Freyherrn von Poisl. Die Musik ist sehr bedeutend, in edlem Styl, voll innigen Gefühls, reich an schönem Gesang und an Instrumenteffecten. Sie ward von dem Orchester, unter Gürrlichs Leitung, mit Liebe ausgeführt. Mad. Milder-Hauptmann sang die Athalia und spielte sie mit ungeschwächter Kraft bis am Ende so meisterhaft, dass ihre schwere Partie

wol auf wenig Bühnen so angeführt werden kann. Dem. Lina Eunike, eine jüngere Schwester der Johanna, gab den Joas, Hr. Fischer den Hohenpriester Joad, Dem. Leist, dessen Gattin Josabeth, Hr. Blume den Heerführer Abner, Hr. Wauer den Mathan, Oberpriester des Baal, Hr. Stümer (gestern Hr. Rebenstein) den Ismael, Hauptmann der Leviten. Mit grossem Beyfall nahm man auf: im ersten Act die vierte Scene von Athalia, Mathan, Abner (wo besonders die Stelle im Recitativ der Athalia: Doch es zerfiel, und vor mir lag, entsetzlich! in grauser Mischung etc., tiefen Eindruck machte) und die ganze 5te Scene in den ganz goldenen Tempelhallen, die, nach einer Zeichnung des verdienten Oberbauraths, Schinkel, vortrefflich decorirt waren, und, wie der grosse Saal im Palast der Königin und die reichen Anzüge, von der Sorgfalt der Direction, das würdige Werk würdig darzustellen zeugten. Im 2ten Acte gefiel besonders die 4te Scene, in der Mad. Milder-Hauptmann die beyden langen Recitative und Arien, nur von einem kurzen Chor unterbrochen, unübertrefflich sang. Auch die Romanze der Dem. Eunike: Nach meines Gottes Ebenbild etc. erwarb ihr Beyfall. Das Finale dieses Acts ist vortrefflich. Im dritten Acte verdient besonders die 5te Scene Auszeichnung, mit den zwey Recitativen und Arien des Hrn. Fischer, von denen besonders die zweyte: Wie sinkt vor deiner Ehre etc. viel Beyfall erlangte. Eine besondere Wirkung brachte der Gedanke des trefflichen Componisten hervor, einen Theil der Rede des Joas nicht singen, sondern, unter bald stärkerer, bald schwächerer Musikbegleitung, sprechen zu lassen; was mit dem übrigen Gesang sehr contrastirte, und eben dort sehr an seinem Platze war.

Den 27sten gab die geschätzte Sängerin, Dem. Schmalz, Concert. Sie trug mit vielem Beyfall vor: eine Cavatine von Rossini, Variationen auf das Thema: *Oh dolce concento*, von Mozart, abwechselnd für das, von Hrn. Detroi gespielte Fortepiano und den Gesang, eine Scene und Arie von Mayer, und mit Hrn. Wild ein Duett von demselben Componisten.

Mad. Wranitzky-Seidler ist in diesem Monat nur einmal aufgetreten, am 2ten als Lmitgarda in Rombergs *Rittertreue*, und Hr. Wild dreymal, den 9ten und 16ten als Orest in Glucks *Iphigenia in Tauris*, und den 20sten als Joseph in Mehuls *Joseph in Aegypten*. Auf die zweyte Vorstellung folgte ein Divertissement, in dem Hr. Antonin, erster Tänzer der königl. grossen Oper zu Paris, der auf drey Jahre in St. Petersburg engagirt ist, bey seiner Durchreise zum erstenmal auftrat. Seine Leichtigkeit, Kraft, Anmuth und das *à plomb* aller seiner Bewegungen rissen das Publicum zur allgemeinsten Bewunderung hin. Er ist seitdem noch einigemal aufgetreten; den 20sten in Gardels *Tanzsucht* (wo sein Guitarrenspiel das Orchester ersetzte, und man ungewiss blieb, ob man mehr mit seinem Spiel oder Tanz zufrieden seyn sollte), den 23sten in Telle's *Einquartierung*, und gestern in einem Divertissement.

Nach einer kürzlich erfolgten Bestimmung wird in einem Theile des Lagerhauses in der Klosterstrasse unter Leitung der königl. Generalintendantur der Theater ein Casperletheater auf Actien errichtet.

Den 9ten starb der königl. Kammermusicus, Franz Tausch, im 56sten Jahre seines Lebens. Er ward zu Heidelberg am 26sten Dec. 1762 geboren, und von seinem Vater, Jacob, Musicus an der heidelbergischen Kirche und dann Mitglied der kurfürstl. Kapelle zu Mannheim, auf der Violine und Klarinette, dem Lieblingsinstrumente des Vaters, unterrichtet. Auch der Sohn erwarb sich auf diesem Instrumente eine seltene Vollkommenheit, und gewann alle Zuhörer durch seinen schmeichelnden, sanften Ton und geschmackvollen Vortrag. Als der Kurfürst 1777 bey der Erlöschung der bayerschen Linie seine Residenz mit München verwechselte, folgte ihm der sel. Tausch, und unternahm von hier aus Reisen nach Wien, Berlin, Dresden etc. Im J. 1789 folgte er einem Rufe der hochsel. Mutter des Königs, als Kammermusicus in ihre Kapelle zu treten, und ward bald darauf auch in der königl. Kapelle angestellt. Er gründete 1799 das neuerlich eingegangene Concert im grossen Saale der Stadt Paris, und ein Conservatorium für Blasinstrumente, das zur Vervollkommnung derselben wesentlich beygetragen hat. Er hat auch mehre Concerte und Quartette geschrieben; nur wenige der erstern sind gedruckt.

Der durch seine Geschicklichkeit auf der Guitarre bekannte, ehemalige Referendar, Gründler, dessen im Jan. hier gegebenes Concert im vorigen Bericht bemerkt wurde, hat sich auf der Reise von Posen nach Breslau am 17ten d. im Posthause zu Lissa erschossen.

Kurze Anzeigen.

Alexanders Favorit-Potpourri für Pianoforte u. Violin, oder Flöte — — von Fried. Starke. Op. 89. Wien, auf Kosten des Verf.s. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Das Werkchen hat auf dem Titel noch die Bezeichnung: zum jovialen Genuss; womit der Verf. wol das Heitere des Charakters dieses Stücks anzeigen will. Die Beziehung auf den Kaiser Alexander kömmt, wie es scheint, daher, weil es zusammengesetzt ist fast nur aus Märschen und Tänzen, welche dem Kaiser oder seiner Gemalin bey den Festen während des wiener Congresses vorzüglich gefallen hatten. Sie mögen sämmtlich interessant seyn, diese Märsche und Tänze, wenn sie vollstimmig ausgeführt werden: nehmen sich aber in diesem Auszuge nicht sonderlich aus. Die Verbindung dieser Stücke ist locker; die Variationen über einige werden indess nicht missfallen. Der Violinist muss ziemliche Fertigkeit besitzen, der dies Werkchen spielen soll.

Volkslieder, gesammlet und herausgegeben von G. C. Grosheim. 1ster Theil. Bonn und Köln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Volkslieder, verstehet man darunter Lieder, die das Volk wirklich singt, sind von diesen 14 höchstens zwey: aber Lieder, die das Volk singen könnte, und von denen zu wünschen, dass es sie sänge, sind sie alle. Letztes wird geschehen, wenn dergleichen überall, wie jetzt hin und wieder, namentlich in Sachsen, in den Schulen eingeführt seyn werden. Dies scheint auch des Herausg.s Meynung und Absicht zu seyn; worauf wol der zweyte, passendere Titel: Lieder für Schulen und häusliche Cirkel, deutet. — Die Wahl, der Gedichte sowol, als der Melodien, ist nicht zu tadeln; doch findet sich, eben für jene Bestimmung, des Muntern und Freysinnigen zu wenig; und möchte deshalb bey der Fortsetzung hierauf vorzüglich Rücksicht zu nehmen seyn, da Jugend und Volk dies vor allem liebt, und guten Grund dazu hat. Auch möchte künftig ein ordentliches Secundiren noch mehr erleichtert und befördert werden; was ebenfalls beyde so gern haben, und ebenfalls mit gutem Grund. — Ueber die Stücke im Einzelnen zu sprechen, ist nicht nöthig, da sie, bis auf ein Paar, Musikliebenden längst bekannt sind. Die beyden würdigen Freunde, Vater Voss und weiland Schulz, haben das Meiste hergeliehen. Von Stollberg, Asmus und Krummacher findet sich auch Mehres. Dass Grauns Musik zu Klopstocks: Auferstehn, ja auferstehn — nicht in ihrer edlen Einfalt und vierstimmig, sondern in der Melodie verziert, in der Harmonie hin und wieder, und nicht vortheilhaft, verändert worden, ist das Einzige, was Ref. an dem Werkchen zu tadeln hat. — Möge dieses, wie so manches andere, ähnliche Hülfmittel für den löblichen Zweck von entscheidendem Erfolg seyn!

Six Eglogues pour le Pianoforte, comp. — — par W. F. Tomaschek. Oeuvr. 47. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Die zwey Hefte kleiner Klaviersolos, die dieser achtungwerthe Künstler vor einigen Jahren unter obigem Titel herausgab, haben viele Freunde verdient und gefunden: diese Fortsetzung verdient sie ebenfalls, denn sie stehet jenen Heften kaum nach; einige Stücke, z. B. No. 2 und Trio, No. 3 und Trio, gehören vielmehr unter die vorzüglichsten der ganzen Sammlung. Es ist sehr löblich, ja nothwendig, dass endlich wahre Meister auch *dieses* Instruments dem ewigen Bravourspielen mit Arbeiten entgegentreten, bey welchen es, wie hier, vorzüglich auf schöne, ausdrucksvolle Melodie, und erlesene, vollstimmig *gearbeitete* Harmonie abgesehen ist, und welche denn auch die verständigern und bessern Spieler zu einem, *dieser* Schreibart angemessenen Vortrag veranlassen und nöthigen.

Auszuführen sind diese Stücke gar nicht schwer, und noch leichter, als einige der frühern Hefte.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten März. N°. 13. 1817.

Bruchstück

aus

Rosaliens Briefen an Serena; *)

herausgegeben von Friedrich Mosengeil.

Bonn, den 12ten Nov. 1816.

. . . . . Die Umgebungen von Bonn können wir jetzt nicht sehen. In der Stadt selbst haben wir gestern nur die Strassen durchzogen, die vom Thore zum Gasthof, und von da zum Theater führen.

Einige französische, wandernde Schauspieler sangen dort, wie sie spielten, und wurden begleitet, wie sie sangen. Die Geiger und Bläser geigten und bliesen zum Spass so jämmerlich schlecht, dass man denken musste, es wäre ihr Ernst.

Auch dacht' ichs wirklich, und gestand unserem oftgenannten Freunde, dass ich in Bonn, wo sonst, wie man sagt und schreibt, eine gute musikalische Pflanzschule war, und wo sogar der grosse Tonmeister, Beethoven, seine frühere Bildung fand, mehr erwartet hätte.

Er suchte indess seiner Seits mich zu überzeugen, dass von dieser schlechtgerathenen Aufführung eines, den Musikern unbekannten, nicht gehörig eingeübten und vielleicht *fehlerhaft geschriebenen* Stücks (wie kleine Wander-Truppen gewöhnlich aufzulegen pflegten,) noch kein gerechtes Urtheil über hiesige Musik zu fällen sey. — Hiervon liess ich mich denn auch recht gern überreden, wogegen Er sich gefallen lassen musste, den übrigen Theil des ersten Actes hindurch, (denn mit dem Anfang des zweyten gingen wir von dannen,) unser begonnenes Gespräch so leise fortzusetzen, dass es keine der benachbarten Logen stören konnte.

Es ist angenehm und tröstlich, bey trüber Regenzeit von schöner Witterung, und während einer schlechten Musik von einer guten zu sprechen. — Der Bruder Redner in dieser Winkel-Theaterloge sprach mit so viel Feuer von jenem grossen, einst hier gebildeten Meister, dass ich ihn zuweilen durch ein freundliches „St!“ vor einem unfreundlicheren, des bonner Publicums, zu bewahren suchen musste.

Beethovens neueste (VIIte) Symphonie hatte er kurz vor dem Beginn unsrer Reise gehört, und bemühte sich, mir seine Empfindungen bey diesem Genusse darzustellen.

Da ich dir, meine Serena, jetzt ohnehin noch so wenig von Bonn zu erzählen weiss, und du zu dem auch bald die erwähnte Symphonie von der trefflichen Kapelle zu Meiningen aufführen hörest: so dankst du mir's vielleicht, wenn ich dir die Darstellung unsres Freundes (freylich nur in einzelnen Zügen) wiedergebe.

Das erste Stück, — so hiess es unter anderm, — stimmt sich allmählig heiter und heitrer. Plötzlich giebt eine einzelne Flöte, als habe sie nun den rechten Gedanken gefunden, der auf den Gipfel der gesellschaftlichen Fröhlichkeit führen müsse, aus ihrer Höhe herab einen hüpfenden Daktylus an, und reisst allmählig, nicht blos das ganze Chor der Instrumente, sondern auch der Zuhörer, unwiderstehlich in diesen künstlich verschlungenen Daktylen-Tanz mit sich fort.

Im Andante sah' mein Erzähler die Genien der Instrumente, gleichsam ermattet von der unendlichen Lust, die sie so eben zusammen genossen, in den seeligen Gefilden des Tonhimmels gelagert. Da schweben einige Geisterstimmen,

*) Sie erscheinen zur nächsten Ostermesse in der hartmann'schen Hofbuchhandlung zu Meiningen. d. Verf.

wie im Traume, (die Tonart hat sich ins sanfte Moll gesenkt,) durch die stille Versammlung hin; es sind süss zusammenschmelzende Klänge der Bässe. Sie wiederholen ihr melodisches Flüstern; — alles ruht noch: dann endlich erwachen einige Bogeninstrumente der zweyten Ordnung, und müssen, — *müssen* die hinreissenden Klänge nachlullen! Doch ein Violoncell hat sich indess noch begeisterter aufgerichtet, und singt zu jenen Flüsterlauten eine Melodie, deren sich kein Engel zu schämen brauchte, die aber eben deshalb der Mensch nicht recht zu bezeichnen weiss. Soll er sie ruhig, schmachtend, klagend, liebkosend oder wehmüthig nennen? — Er weiss es nicht; nur dass er sie niemals wieder vergessen wird, weiss er.

Der Eindruck den diese, im Heiligthum der Harmonie erfundne Weise auf die übrigen Genien macht, äussert sich mächtig. Alles, alles erhebt sich aus dem Schlummer. Die ersten Violinen haben es schon früher mit Entzücken ergriffen und können sich gar nicht satt daran spielen. „O Gott!“ ruft das Horn, die Klarinette, die Flöte, und alle, die noch schwiegen, — „o Gott! Wir können's ja auch singen!“ Und so tönt's denn in vollem Chor, allmählig zur höchsten Stärke gesteigert, fort. Mag auch hier und da eines von den flüchtigen, leichtbeschwingten Wesen mit dem Flügelschlag des Entzückens aus dem Kreise heraus flattern: es muss doch zurück in die Zaubersphäre des ersten kleinen Flüsterliedes! Kurz, — schliesst der Erzähler, — man wird gar nicht müde, erst: *es zu hören*, und dann: *es zu loben*.

Den dritten Satz nennt er einen kolossalen, geistreichen Scherz, der aber, wie alles echt Witzige, keine zerlegende, breite Beschreibung, wol aber eine kurze bildliche sulasse. Die Genien gerathen hier, so oft sie nicht gezwungen sind im Chore mitzutönen, auf allerley lustige, neckische Gedanken. Sie sprechen, bald einzeln, bald alle zugleich: aber keins fragt, keins antwortet; höchstens parodirt manchmal eins das andre. Späterhin treten zwar einige ernster gestimmte Waldhörner hervor, denen es doch nach gerade des Spasses genug ist; und sie hauchen ein sanftes, mildruhiges Lied, bey dem der Zuhörer auf einmal zu lächeln aufhört, weil sich sein Herz den süsseren, weicheren Harmonien wieder öffnet: doch jene zweymal wiederholte Mahnung der Hörner will wenig verfangen. Die fröhliche Laune hat sich der lustigen Sylphen zu sehr bemeistert. Sie stimmen wol einige Minuten lang mit ein, dann sind sie aber nicht mehr zu halten, und haschen sich wieder neckend mit ihren alten Scherzen. Ganz zuletzt möchten jene ernsten Mahner, die lieber singen, als scherzen möchten, noch einen Versuch, das leichte Völkchen für ihr sanftes, wie aus fernen, schattigen Haynen herschwimmendes Lied zu gewinnen. Umsonst! — Wie durch einen Zauberschlag stiebt alles auseinander, und die armen Hörner schweigen, das Begonnene unvollendet lassend, wie verwundert still.

Im letzten Satze aber braust's aus hohen Lüften, um irgend ein uns unbekanntes Geisterfest zu feyern, mit unmöglichem, triumphirendem Jubel wieder herbey, und tobt sich vollends bis zur gänzlichen Erschöpfung aus.

Vor langer Zeit, sagt der Freund — (denn mit seinen Worten muss ich dir dies seltsame Bild zu gehen versuchen;) vor langer Zeit habe ich irgendwo auf meinen Reisen einen Kunstreiter gesehen, dessen Leistungen mich noch jetzt in der Erinnerung mit innigem Wohlgefallen erfüllen. Wenn die übrigen Mitglieder seiner Gesellschaft zwar auch oft Schwieriges ausführten, und sich manches „Ah!“ erbeuteten: so schien mir doch immer die Mühseligkeit und der ängstliche Fleiss durchzublicken, welchen sie auf die Erlernung ihrer gefährlichen Kunst hatten verwenden müssen. Kam aber der Meister ins schwebenden Götterschritt oder im geflügelten Sprung auf die Scene; trabte dann sein edles, in der Ferne harrendes Ross auf sein leises Zungenschnalzen, oder auf einen gebietenden Wink der schön gehobnen rechten Hand, zierlich und gehorsam ohne Führer zu ihm hin: da leuchteten die Blicke aller Zuschauer vor innerer Lust; denn das Schönste ist dem Menschen doch immer *der Mensch*.

Der schlanke, stolz gebaute Leib war in blendendes Weiss gekleidet, von einer goldnen Schärpe umwunden, und auf dem Baret schwankte romantisch die weisse, seitwärts über das kräftigblühende Gesicht hinwallende Feder. Im Nu, als hübe ihn die Luft vom Boden, sass er keck, leicht und fest dem brausenden, bäumenden Rappen auf; dann zog er mit zum Himmel gehobnem, fast tragischem Blick, prächtig dahin, und wich nimmer aus dem schönen Kreise; trieb das Ross, dem ein leiser Fingerdruck Befehle gab, bald zu entsetzlichen Sprüngen und zu windschnellem Lauf; setzte es bald in die gefälligste, sanfte,

ich möchte sagen, *strömende* Bewegung; überrauscht durch die künstlichsten Bewegungen und Wendungen; brach, ohne des Rosses Lauf zu hemmen, eine der Nelken, tief zur Erde gebogen, ab, die zwischen den Kreisen der Bahn in zierlich geordneten Scherben standen, um dann die Blume irgend einer schönen Frau des Amphitheaters anständig grüssend zuzuwerfen: und hatte so das Entzücken der Zuschauer fast seinen höchsten Gipfel erreicht, dann hob er es vollends hinauf, indem er plötzlich mitten im galoppirenden Takte viele farbige, glänzende Bälle im schnellsten Wechsel aus seiner Linken steigen liess, die er mit undenklicher Sicherheit und Behendigkeit spielend auffuhr fangen wusste.

So sitzt, so blickt, stürmt, wagt, fliegt, spielt und entzückt der grosse Componist in den letzten Sätzen seiner neuesten Symphonie, auf dem Flügelpferde seiner himmlischen Kunst!

Nach unserer Zurückkunft aus dem Theater las mir dieser begeisterte Freund des von allen Kennern hochgefeyerten Meisters noch Einiges aus seinem Taschenbuche über verschiedene Kunstwerke desselben vor, und erlaubte mir, folgende Stelle noch für dich hier abzuschreiben:

„Gross und wunderbar ist der Herr der Natur; doch nicht blos da, wo der Strahl seiner Wetterwolke erglüht, und ihr Donner die Berge zittern macht: auch da ist Gottes Finger, wo der Geist eines begünstigten Sterblichen, sich seiner himmlischen Herkunft bewusst, mitten in den gewaltigen Strömen mächtiger Töne fest und lenkend steht, und alle diese vielfachen Laute, welche, wenn sie regellos durcheinander brausten, das Ohr zerreissen und das Gefühl empören würden, melodisch zügelt und vereinigt. Sie müssen seinem schöpferischen Willen gehorchen, und selbst dann die erhabensten Gedanken aussprechen, wenn sie so überwältigend strömen, wie in manchen Ton-Gewittern des *Shakespeare* der musikal. Welt."

„Oft haben wir uns bey den Werken grosser Künstler und Dichter, — so vorzüglich auch bey Beethovens Schöpfungen, — an ein Wort erinnert, welches Minelli in Wagners *Wilibald* ausspricht, (und welches wol nur der missdeuten kann, der noch nicht zum Anschaun des *Göttlichen* in der Kunst gelangt ist):

„die Religion macht uns zu Gottes Kindern; und die Kunst macht uns zu seinen Freunden."

Und so habe ich mich denn glücklich aus einem höchst unfreundlichen Morgen in die freundlichste Stimmung bis zur Stunde des willkommenen Frühstücks hinaus geschrieben! —

Jetzt besuchen wir, noch vor unsrer Abfahrt, einen trefflichen Sammler von Alterthümern und Kunstgegenständen, auf dessen Bekanntschaft uns das dir bekannte Büchlein: „Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden," sehr neugierig macht.

Was wir dort gesehn, erzähle ich dir erst in Cöln.

Nachrichten.

Dresden. *Griselda* von Pär folgte auf die *Fratelli Rivali* von Winter, worin der neue Tenorist, Hr. Ricci, der aus Rom gekommen und bey unserm Theater in der italien. Oper auf ein Jahr engagirt worden ist, debütirte. Er trat in der Rolle des Marchese Gualtieri auf, die ehedem Hr. Benelli spielte. Nach unsrer Kenntnis von Theater und Musik, so wie nach der Offenherzigkeit und Unparteylichkeit, womit wir über solche Gegenstände zu sprechen pflegen, muss unser Urtheil von dem, einiger hiesigen Beurtheiler, etwas verschieden seyn. Diese, wie viel Talente und Einsichten ihnen auch sonst zuzugestehen seyn mögen, scheinen doch von Musik nicht eben gründliche Kenntnisse zu besitzen, und wir trauen ihnen zu, dass sie dieses allenfalls selbst gestehen würden. Gleichwol, wenn nun einmal ein Journal, und mit erklärter besonderer Beziehung auf Oertliches, geschrieben wird, so will doch auch etwas über Gegenstände dieser Kunst am Orte geschrieben seyn! Nun, ein jeder nach seiner Weise; und indem wir Andern die ihrige lassen, nehmen wir nur gleiches Recht für die unsrige in Anspruch. Hrn. Ricci also halten wir vorerst für keinen guten Schauspieler, und da er, was Bewegungen anlangt, fast unbeweglich dasteht, da er überhaupt im Mimischen so weit zurück ist, dass selbst einige der besten und interessantesten Theile der Oper aufgeopfert wurden:

so können wir ja nicht anders. Als Sänger betrachtet, zeigt er eine nicht jugendliche, nicht sonore, wol aber schwache Stimme, die nicht selten zittert und detonirt: doch verkennen wir auch nicht die dargelegten Beweise von guter Schule. Zu diesen gehört aber keineswegs, dass er unaufhörlich Verzierungen anbringt, und wirklich keine Periode, nicht nur in der Arie, sondern selbst im Recitativ, ganz ohne dieselben lässt. So viel von seiner ersten Rolle: wir wünschen von den folgenden mehr Günstiges berichten zu können. — Mad. Sandrini spielte die Griselda in beyden Vorstellungen mit Gefühl, schönem Ausdruck, und ganz, wie es der Charakter verlangt. In Rücksicht ihrer Stimme wiederholen wir: sie ist schwach, und das erweis sich auch dadurch in dieser Oper, dass sie mehre Stellen in der tiefen Octave singen und andere weglassen musste, vorzüglich im Terzett des ersten Aufzugs, mit den Worten: *qual che piace a mio marito*, in der Arie des 1sten Aufzugs: *quello sguardo*, im Duett des 2ten Aufzugs mit Giannucolo etc. Am besten führte sie die Arie des 2ten Aufzugs: *Sù Griselda, coraggio*, aus; vielleicht hatte sie sich, wie man sich auszudrücken pflegt, bis dahin hinaufgesungen. Hier bemerkte man auch jenen Mangel nicht so, wie sonst, dass sie die Töne nicht gut binden kann; nämlich:

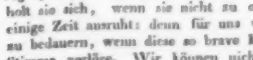

Vielleicht erholt sie sich, wenn sie nicht zu oft singt und einige Zeit ausruht: denn für uns wäre es sehr zu bedauern, wenn diese so brave Künstlerin die Stimme verlöre. Wir können nicht unterlassen, anzuführen, dass unser berühmter Künstler und Concertmeister, Hr. Polledro, durch sein Violin-Solo, womit er dieses Stück begleitete, es sehr verschönerte. Er spielte mit so viel Präcision, Haltung, Grazie und Ausdruck, und verband mit der Melodie so schöne, von ihm erfundene Verzierungen mit vollkommenem kunstmässigem Gesange, dass er die Zuhörer entzückte und allgemeinen Beyfall erhielt, welchen sich auch Mad. Sandrini erwarb. Mad. Schüler-Biedenfeld spielte die Rolle der Herzogin gut; doch fanden wir, dass die im 1sten Aufzuge von ihr eingelegte Arie ihrer Stimme nicht ganz günstig war, weil diese in einigen Tönen in der Intonation nicht ganz richtig war. Dennoch erhielt sie Beyfall. Hr. Benincasa, als Giannucolo, that sein Möglichstes, um gut zu spielen: aber da wir die Rolle sonst von unserm braven Buffo, Bonaveri, hatten spielen gesehen, so mochte er nicht den grössten Eindruck. Hr. G. Sassaroli hatte die Rolle des Grafen.

Auf Griselda folgte Spontini's Meisterstück, *Cortez*. Sollten wir von dieser originellen Musik sprechen, wo besonders die beyden Charaktere, des Spaniers und des Amerikaners, so geistreich gesondert und durchgeführt, auch immer mit dem rechten Ausdrucke der Melodie dargestellt sind: so könnten wir nur wiederholen, was wir über diesen berühmten Meister sowol im Jahre 1814, Num. 48, Seite 800, als im Jahre 1815, Num. 52, Seite 873, gesagt haben. Wir wollen also blos hinzusetzen, dass wir dem Hrn. Kapellm. Morlacchi für den Eifer und die Thätigkeit sehr verbunden sind, womit er diese Oper dirigirte und mit Genauigkeit und Liebe ausführen liess; was auch das Publicum, zu unsrer Freude, anerkannte. Alle drey Vorstellungen waren sehr zahlreich besucht. Wir können nicht umhin zu wiederholen, dass Mad. Sandrini die Amazili mit grosser Kunst spielte, mit Gefühl und gehörigem Ausdruck sang und declamirte, und, um die gewünschte Wirkung hervorzubringen, im Gesange ihre Stimme so anstrengte, dass man sie durch das starke Instrumentale gut durchhörte. Sie erreichte ihren Zweck und grossen Beyfall. Hr. Benelli, als Cortez, zeigte sich, als Sänger und Schauspieler, diesmal ganz besonders vortheilhaft und fand den verdienten, allgemeinen Beyfall. Besonders zeichnen wir aus, dass er den Charakter so sicher und wahrhaft nationell fasst; im Gesange aber, seine schöne Declamation in der Arie des 1sten Acts mit dem Chore und den Worten: *Voi tradir un destin* etc. Hr. Tibaldi spielte als Telasco sehr gut; vorzüglich zeichnete er sich in der Haupt-Arie des 2ten Acts und im Duett mit Amazili aus. Hr. Benincasa, als Moralez, gab den würdevollen Spanier, wie es seyn soll, und intonirte im Recitativ besser, als anderemal in dieser Oper. Die gefangenen Spanier, Hr. Mieckoch, Hr. Decavanti und Hr. Löbel, sangen das schöne Terzett des 3ten Acts mit mehr Ordnung und Einheit, als sonst. Die Choristen trugen jedes Chor mit vieler Präcision vor, und das Orchester zeigte durch die schöne Einheit sein Bestreben, diese schwierige Musik ganz nach Verlangen aus-

zuführen. Es schien dem Publicum auch wirklich nichts mehr zu wünschen übrig.

Nach *Cortez* wurde *Il Portator d'acqua* von S. Mayr wiederholt. Wir beziehen uns in Ansehung dieser Musik und ihrer Ausführung auf das, was wir im vorigen Jahre in No. 45, Seite 765 gesagt haben.

Am 24sten Februar gab die deutsche Gesellschaft *Fanchon*, oder *das Leyermädchen*, ein Vaudeville in 3 Acten von Kotzebue, comp. von Himmel. In diesem, schon lange in Deutschland mit Recht beliebten Stücke debütirte Dem. Lindner aus Cassel als Fanchon. Im Gesange können wir sie keineswegs rühmen, denn sie zeichnet sich weder durch Stimme, noch Methode aus; was freylich jetzt noch auch bey dem meisten andern Mitgliedern dieses Instituts der Fall ist. Als Schauspielerin hingegen schätzen und ehren wir sie. Selbst die seconda'sche Operngesellschaft führte *Fanchon* im Gesang weit besser auf; Dem. Lindner erreicht Mad. Cramer nicht, eben so wenig Hr. Wilhelmi, Hrn. Gerstäcker, und das Nämliche gilt auch von den übrigen.

Mit Theilnahme erfahren die wahren und sachverständigen Freunde der Tonkunst so eben, dass Hr. Klengel, der wackere Componist und vortreffliche Klavierspieler — wie Sie wissen, des verdienten Veterans unsrer Landschaftsmaler, des Prof. Klengel, Sohn, und Clementi's Schüler — als Hoforganist hier angestellt worden sey. So sammlet sich auch bey uns, wenn, dem natürlichen Lauf der Dinge nach, Manches vergeht oder veraltet, ein neuer, allgemach immer erweiterter Kreis jüngerer, vollkräftiger Talente, durch eine einsichtvolle und wohlwollende Verwendung der hier vorhandenen Mittel.

Frankfurt am Mayn. Der Eifer für Musik scheint hier, besonders unter den Künstlern von Profession, sehr zu erkalten. So hatten wir z. B. im Monat Febr. auch nicht Ein öffentliches Concert; obgleich man glauben sollte, dass die Künstler eben jetzt, wo durch den Bundestag viele angeschene Fremde hier sind, leicht hinlängliche Unterstützung finden würden. Musikliebhaberey dagegen nimmt eher zu, als ab, und macht sich wenigstens immer mehr in die Breite. In wie weit, und allerwärts, das Eine auf das Andere würke, und in wie fern die Kunst selbst dabey gewinne oder verliere: das mag hierzu Fähigern zu untersuchen überlassen bleiben. Mir sey es genug, heute Ihnen, noch voll Freude, und voll Dank gegen den trefflichen Bernhard Romberg, zu melden, dass er am 6ten März hier Conc. gegeben, und sich nun auch uns als geistreichen, gründlichen Componisten, und als, auf seinem Instrument und in seiner Weise, *einzigen* Virtuosen gezeigt hat. Die ganze musikal. Welt kennet seine Vorzüge und die Eigenthümlichkeiten seines Spiels, worunter das wahrhaft, bis ins Kleinste *Vollendete* alles dessen, was er vorträgt, die grösste Freyheit, Unbefangenheit und Leichtigkeit, womit er alles, selbst das Schwierigste und Kunstvolleste behandelt, und die unwiderstehlich einnehmende Heiterkeit, die, wie in seinem Charakter, so in seinen Kunstleistungen herrscht — das Wesentlichste und Preiswürdigste seyn möchten. In diesem Sinn und in dieser Weise gab er uns zu hören — ausser einer Ouvertüre, die viele *einzelne* effectvolle Stellen hat und sehr gefiel — sämmtlich von seiner Composition und ohne ein Notenblatt vor sich zu nehmen, sein schönes Schweizerconc., das diesen Namen doch wol nur darum führt, weil im Finale der Kuhreigen geschickt angebracht ist, und weil er, jener Name, sich hübsch ausnimmt; ein sehr anmuthiges, und eben für *sein* Spiel äusserst vortheilhaftes Rondoletto, das ich übrigens von einem förmlichen, regelrechten Rondo eben nicht sehr abweichend fand; und ein reiches, für den Solospieler überaus glänzend geschriebenes Capriccio über polnische Nationallieder. Dass das sehr zahlreiche, sehr angesehene Auditorium entzückt war, und sein Entzücken auch einmüthig äusserte, brauche ich kaum hinzuzusetzen. — Ausserdem sang noch Dem. Eilking (keine geborne Frankfurterin) eine Arie von S. Mayr, und Hr. Schelble eine, von Mozart. Jene ist ein noch junges Mädchen, von schöner Stimme, eine Schülerin unsrer Graff. Ihre Bildung ist freylich noch lange nicht vollendet: doch giebt sie Hoffnung, eine ausgezeichnete Sängerin zu werden. Sie fand vielen Beyfall. Hr. Schelble, dieser angenehme Sänger, ist nun für unsre Oper förmlich angenommen.

Mad. Bender gab eine Reihe Gastrollen; und am 7ten Febr., zu ihrem Vortheil, die Julia in Spontini's *Vestalin*. Ihr Vortrag gefiel allen den Zuhörern, welche Musik und namentlich Gesang verstehn.

Leipzig. Am 15ten März gab die berühmte Sängerin, Mad. Milder-Hauptmann, von Wien, jetzt bekanntlich bey der königl. Oper in Berlin angestellt, ein Concert, und zwar vor einer zahlreichen und sehr ansehnlichen Versammlung. Wir wollen nicht wiederholen, was schon oft in diesen und andern Blättern von ihrer bewundernswürdigen, mächtig eingreifenden, selbst in grösster Stärke überaus wohltönenden, von ihr auch, vornämlich was Stärke, Schwäche, und alle Abstufungen von einer zur andern betrifft, meisterlich beherrschten Stimme oftmals gesagt worden ist; es sey ferner der bedeutende Umfang ihrer vollen, einander gleichen Brusttöne, die Reinheit ihrer Intonation, die grosse Sicherheit und Vollendung, womit sie auch das Schwierigste im Kreise *ihrer*, wahrhaft eigenthümlichen Gesangweise ausführt, nur kurz erwähnt: aber eben diese ihre Gesangweise selbst, die eine entschiedene, und, wo sie hin gehört, offenbar siegreiche Opposition bildet, nicht nur gegen allen Unfug mit mechanischer Fertigkeit oder gefällig-tändelnder Galanterie, sondern gegen diese beyden selbst, auch ohne Unfug: diese müssen wir — nochmals: wo sie hin gehört — laut preisen, zu allgemeiner Anerkenntnis empfehlen, und ihr den verdienten Eingang wünschen. Mad. M. H. singt nämlich nichts, als was der Meister erdacht und vorgeschrieben, und das darf viel, sehr viel, nur aber nicht vieles seyn; doch dies singt sie auch, wie er sichs gedacht, wie er's gemeynet hat: wobey allerdings vorauszusetzen ist, er, der Meister, sey nun auch ein solcher, der nichts, selbst in kleinen Einzelnheiten nichts, ohne bestimmte Absicht und Bedeutung schreibt, am wenigsten aber ein solcher, der auf eine freye Ausführung des Sängers, blos innerhalb der Gränzen allgemeinen Ausdrucks des ganzen Stücks, einer leichten, bequemen Harmonie, und einer mehr angenehm skitzirten, als fleissig ausgearbeiteten Begleitung, rechnet. Will man nun diese zuletzt angedeutete Gesangsweise, die italienische, im Gegensatz, jene, zuvor bezeichnete, die deutsche nennen — wogegen wir nichts hätten: so ist Mad. M. H., wenn irgend eine, eine deutsche Sängerin. Daher waren denn auch die beyden Scenen und Arien, von Nicolini und Rossini, die sie sang, wiewol zu den besten dieser achtbaren Künstler gehörend, eigentlich gar nicht für sie, so wie ihr Vortrag, in seiner Nacktheit und Geradheit, nicht für diese Stücke geeignet; desto mehr eigneten sich für ihre herrlichen Naturgaben, ihre gründliche Kunstbildung und ihre gesammte Eigenthümlichkeit eine wahrhaft grosse, in edlem Styl durchgängig festgehaltene Scene und Arie vom Freyherrn von Poissl, diesem noch jugendlichen, und schon gerechte Bewunderung erregenden Künstler, und ein höchst einfaches, kurzes, tief in die Seele dringendes Gebet aus einem uns unbekannten Oratorio vom grossen Händel. So unverholen wir oben, des Beyfalls des Publicums ungeachtet, unsern Tadel ausgesprochen haben — will man anders ein beschränktes Lob also nennen: so unverholen sprechen wir hier mit dankbarer Freude aus, dass wir uns diese zwey herrlichen Stücke bestimmter, treuer aufgegriffen und in jeder Hinsicht vollkommener ausgeführt kaum denken können. Befremdlich war uns übrigens, dass Mad. M. H. eben diese, recht eigentlich deutschen Stücke nicht auch in deutscher Sprache sang, zumal da sie das Italienische nicht eben vorzüglich ausspricht. — Dass die treffliche Künstlerin lauten, fast einmüthigen Beyfall fand, brauchen wir kaum hinzuzusetzen.

Recension.

Sonate für Pianoforte und Violin — — von Ludwig van Beethoven. 96stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Fast scheint es, als ob dieser grosse Meister in seinen neuesten Werken wieder mehr zum Melodiösen, und (im Ganzen) mehr oder weniger Heitern zurückkehrete. Dies würde wol allen seinen Freunden und Verehrern sehr erwünscht und erfreulich seyn; zuerst schon darum, weil Künstler eben *seiner* Art ihr Innerstes, wie dies zu jeder Zeit sich gestaltet, in ihren Werken aussprechen, und mithin zu schliessen wäre, der treffliche B. sey selbst jetzt zufrieden, freundlich und heiter; dann, wegen der wohlthätigern, erquickendern Wirkung der Werke selbst auf die Gemüther; und endlich um deren willen, die sich ihn zum Muster gewählt, und zeither (zumal da sie seiner Geisteskraft, die auch des Schmerzlichsten endlich doch Herr wird, mehr oder weniger ermangelten,) uns so oft in trübe, melancholische, oder in wilde, selbst peinliche Stimmung versetzt

haben, und die nun sicher, mit ihm, auch wieder zu heiterern Regionen hindurchdringen würden. — Diese Sonate hilft jene Meynung bestätigen. Sie ist nicht etwa flüchtig, leichthin geschrieben; vielmehr ist es dem Meister mit ihr, wie mit grössern Werken, Ernst: aber dieser Ernst ist wohlthuend, und nirgends verschmähet er das Gefällige.

Nach dieser allgemeinen Bezeichnung bedarf es nur noch der kurzen Beschreibung der Anordnung des Werks: denn wer kennete nicht B.s Schreibart und Weise! Ein *Allegro moderato*, Dreyvierteltakt, aus G dur, fängt an, und ist brav geschrieben, wenn auch keines der vorzüglichsten Klavierstücke dieses Meisters. Ein sanftes, ausdruckvolles *Adagio*, Zweyvierteltakt, aus Es dur, folgt, und spricht sogleich durch die einfachliebliche Melodie an, so wie es dann auch durch manches Eigenthümliche in den Figuren der Begleitung angenehm fesselt. Ein affectvolles *Scherzando*, G moll, mit freundlichem *Trio*, Es dur, schliesst sich an, wird mit einigen Abänderungen wiederholt, und schliesst in G dur. Das Finale, *Poco Allegretto*, Zweyvierteltakt, G dur, ist das Stück, worin sich B.s originelle Laune vorzüglich hervorstechend ausspricht. Ein munteres, sehr leichtes, ja galantes Thema, dessen künstlerisches Hauptinteresse auf einer fremdartigen Modulation beruht, macht nicht nur die Grundlage, sondern den gesammten Inhalt des ganzen, ziemlich langen Satzes, so, dass dieses Thema, nur auf sehr freye Art, immerfort, und immer wieder mit jenem schnellen Wechsel der Tonarten, variirt wird, wo denn der reich-quellenden Erfindung des Künstlers auf vielfältige, oft überraschende, und stets interessante Weise Bahn gemacht wird.

Die Violin ist durchgängig obligat, und zwar so, dass man aus der Klavierstimme allein kaum in einzelnen Zeilen klug wird. Beyde Stimmen sind aber nicht nur trefflich verbunden, sondern auch, kommen sie nun zusammen, jede von bedeutender Wirksamkeit. Schwer auszuführen sind beyde nicht — was man nämlich bey B. schwer nennet; und in dieser Hinsicht ist das Werk etwa den ersten, und von guten Spielern gewiss noch unvergessenen Klaviertrios dieses Meisters an die Seite zu stellen. — Stich und Papier sind schön.

Daniel Gottlieb Döring,

Cantor zu Eisleben, starb am 5ten Februar dies. Jahres. Kenntnisse mannigfacher Art, besonders der alten Sprachen, zu denen er auf der Thomasschule in Leipzig (von 1772 bis 1781) Liebe und Anleitung bekam, verbunden mit einem sittigen, in jeden Cirkel passenden Betragen, zeichneten diesen Mann so sehr vor vielen seines Gleichen aus, dass wir ihn als Muster für diejenigen Studirenden aufstellen könnten, welche sich auf ähnliche Aemter würdig vorbereiten wollen. — Die Natur hatte schon durch seine Mannslänge (kopfgrösser als die gewöhnliche) dafür gesorgt, dass man sich von ihm etwas nicht Alltägliches versprach. Noch glücklicher aber war, wie schon erwähnt, sein geistiges Wesen bedacht, so dass jeder sich gar bald angezogen, und dann fest an ihn gehalten fühlte. Wir nennen von seinen Lehrern auf der Schule: Fischer, Thieme, Doles, Hofmann, Kriegel; auf der Universität: Körner, Morus, Burscher; von andern vornehmen Gönnern: die Minister Burgsdorf und Wurmb. Hätte auch nur Einer von ihnen länger gelebt, D. würde seine Tage nicht in Eisleben beschlossen haben. — Für Musik konnte er nur in den letzten Jahren nützlicher werden, da er zuvor mehr Schulunterricht zu geben hatte. Jederzeit hat er aber durch gründlichen Unterricht in derselben, besonders durch Zuziehung eines guten Singechors und einzelner guter Orgelspieler, auch durch eigene Compositionen bewiesen, dass er der Sohn eines, die Musik besonders liebenden Vaters und ein Thomaner aus jenen Zeiten war. Er sang übrigens eine schöne Basstimme.

D.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Alexanders Favorit-Marsch, für's Pianoforte eingerichtet* — No. 1, 2, 3 — (jede No. 50 Xr.)

2. *Leipziger Triumph-Marsch, und grosser Parade-Marsch, für's Pianoforte zu 4 Händen* — — (1 Guld.)

3. *Neue kais. kön. Militair-Märsche u. Zapfenstreiche für's Pianof. singer.* — No. 1, 2, 3, (jede No. 45 Xr.)

Diese Kleinigkeiten, sämmtlich vom Kapellm. Friedrich Starke in Wien, und die ersten bey Artaria, die andern beym Verf. daselbst erschienen, zeigen, so sehr das bey dergleichen Bearbeitungen möglich ist, Hr. St. verstehe, Militair-Musik zu schreiben: wer aber diese, so wie seine vielen ähnlichen Stücke, mit voller Musik gehört hat, der wird davon noch weit mehr überzeugt, und setzt dieselben unter die besten, die jetzt geschrieben werden; denn eben in der effectvollen, und nicht selten wahrhaft originellen Instrumentirung liegt ihr Hauptvorzug. Mit Recht suchen daher die kais. östreichischen Regimentsmusiker — und das heisst, wenigstens bey den Garde- und verschiedenen andern Linien-Regimentern, die besten Regimentsmusiker von der Welt — immer neue Musik von Hrn. St. zu erhalten; und andere würden wohlthun, sich ebenfalls darum zu bewerben, wozu dieser gefällige Mann, nach öffentlichen Anzeigen, gern die Hand bieten will. Wer nun aber solche, recht eigentliche Militair-Musik, gleichsam in Umrissen, auch auf dem Pianoforte gern spielt, der mag auch nach diesen Werkchen greifen. Mehr davon zu sagen, ist nicht nöthig.

Vier Choralvorspiele in 3- und 4stimmig gebundenen (m) contrapunctischen (m) Styl — — von C. F. Ebhardt, Hoforganisten zu Schleiz. Leipzig, bey Peters. (Pr. 18 Gr.)

Das erste dieser Vorspiele, über die Melodie: Befiehl du deine Wege — ist mit obligater Klarinette, dreystimmig, so nämlich, dass die Klarinette den Choral selbst führt, gesetzt; dann ist dies auch vierstimmig, so bearbeitet, dass noch ein Fagott dazutritt. Das zweyte, über: Dir, dir, Jehovah, will ich singen — wo eine Hoboe den Choral führt, ist vierstimmig. Im dritten — nach dem Urtheil des Ref., dem besten — über: Ein Lamm geht hin und trägt die Schuld — führt das Pedal, oder ein Fagott, die Choralmelodie. Das vierte, über: Vom Himmel hoch — giebt blos die Melodie mit variirenden Mittelstimmen und Bass, und einem ganz kurzem, und leider sehr gemeinem Zwischenspiel zwischen jeder Zeile, blos für Anfänger. Jene ersten drey setzen schon einigermassen geübte Organisten voraus, sind aber für sie sehr leicht. Der Verf. beweiset überall, dass ihm der wahrhaft orgelmässige, gebundene Styl geläufig ist; die Anordnung der Stimmen gegen einander ist auch wohl erwogen: aber die Ideen an sich sind nur sehr gewöhnliche, und auch in der Art, sie fortzuführen, erhebt sich der Verf. selten über die Weise gründlich unterrichteter, aber an Erfindung nicht reicher Organisten.

In dieser Hinsicht ist das Werkchen zwar nicht zu tadeln, aber auch nicht zu loben: doch kann und wird es, wegen seines übrigen Zweckmässigen, angehenden Orgelspielern nützlich werden.

Rondo für's Pianoforte — von Amalie Gröbenschütz. Berlin, bey Gröbenschütz u. Seiler. (Pr. 12 Gr.)

Mad. Gr. ist als eine sehr fertige, und überhaupt wahrhaft ausgebildete Klavierspielerin bekannt. Diese Vorzüge liessen sich auch aus der genannten Composition vermuthen. Ein angenehmes, bey jeder, wenn auch vielleicht zu öftern Wiederkehr, willkommenes Thema, mit sehr mannigfaltigen, theils singbaren, theils brillanten Zwischensätzen, zur Uebung und Unterhaltung geübter Spieler: dies bietet das Rondo dar; und da alles in modernen Formen, mit heiterm Sinn und dem Instrumente angemessen ausgeführt ist, auch nicht gegen die Regeln verstösst: so darf es bey nicht Wenigen auf Beyfall hoffen, wenn es auch hin und wieder an andere bedeutende Werke neuer Klaviercomponisten erinnert.

Rondo für Pianof. u. Flöte, von J. F. Kels. 42stes Werk. Berlin, bey Concha. (Pr. 10 Gr.)

Leicht, heiter, interessant; nicht beträchtlich geübten Dilettanten ein mit Grund zu empfehlendes Unterhaltungstück.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. II.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. *№ II.* 1817.

Ankündigung.

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung von B. Schott, in Mainz, ist so eben erschienen, und durch jede solide Buch- und Musikhandlung zu haben.

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

zum Selbstunterricht

mit Anmerkungen für Gelehrtere

von

Gottfried Weber.

Erster Band.

Grammatik der Tonsetzkunst.

Mit dem sichersten Bewusstseyn, durch Herausgabe dieser Schrift eines, durch tiefe harmonische Kenntniss, durch Vielseitigkeit, wissenschaftlicher Bildung und durch die höhere Weihe des Genius der Tonkunst so ausgezeichneten und öffentlich anerkannten Gelehrten und Tonsetzers, ein hochwichtiges Interesse der Kunst befördert zu haben, zeige ich dem musikal. Publicum das Erscheinen dieses ersten Bandes an.

So dringender das Verlangen nach Belehrung über die Grundsätze der Harmonielehre, je allgemeiner es unter allen bessern Tonkünstlern und Tonkunstfreunden, die nicht blos mechanische Ausüber, oder blos geniessende Dilettanten seyn wollen, verbreitet ist, desto empfindlicher ist der bis jetzt herrschende Mangel an einer Theorie, deren Verfasser, sich selbst klar, auch Andern sich klar zu machen verstande, der mit dem Können im Gebiete der Kunst, (Kunstfertigkeit,) auch ein geordnetes Wissen, und hinreichende wissenschaftliche Ausbildung und Mittheilungsgabe verbände, um dasselbe geordnet und fasslich in einem Buche darzustellen. — (Die Unzahl derjenigen, welche es fruchtlos versucht haben, aus unsern bis jetzt vorhandenen, zum Theil selbst mit der Devise „zum Selbstunterrichte" versehenen Lehrbüchern, oder gar aus leidigen Generalbassschulen, Licht zu schöpfen, wird es bezeugen, dass diesen Urtheil nicht zu strenge ist.)

Dass nun das oben angezeigte Werk jedem Bedürfniss im vollesten Masse abhelfen wird, verbürgt der Name des durch so viele tiefgedachte und lichtvoll dargestellte theoretische Abhandlungen, durch scharfsinnige Beurtheilungen theoretischer Werke, und gediegener Compositionen so wol höhern Style als angenehmerer Gattung, bewährten Verfassers. Durch seine Darstellung verschwindet auf Einmal der unverständliche Nimbus, welcher, nicht aus der Schwierigkeit der Sache selbst, sondern nur aus der Unbündigkeit der bisherigen Darstellungsart entspringend, dieses Feld den Kunstjüngern sonst so schwer zugänglich zu machen pflegt. Der ganze Context des Buches ist durchaus höchst leicht-verständlich für jeden, und nur in abgesonderten Anmerkungen, die ohne Nachtheil des Zusammenhanges überschlagen werden können, wird gelehrt mit Gelehrten gesprochen.

Der Preis des ersten Bandes ist:

Auf Velinpapier . . . . . 5 Fl.
Auf schönem Druckpapier . . 3 Fl. 40 Xr.

Hofmusikhandlung von G. Schott.

Im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig ist erschienen und in allen soliden Musik- u. Buchhandlungen zu haben.

Elementarbuch für Flötenspieler

von

A. E. Müller

Grossherzogl. Kapellmeister in Weimar.

Preis 2 Rthlr. 12 Gr.

Dieses Werk, das schon der Name des als Theoretiker, Componist und Virtuose in seiner Kunst berühmten Mannes

empfehlt, enthält Alles, was zur leichten und gründlichen Erklärung des geschmackvollen Flötenspiels, nach dem gegenwärtigen Anforderungen dienen kann, im klaren, wohlgeordneten Vortrage, in 10 Kapiteln, welche, ausser den musikal. Elementen, sich über die Flöte mit einer oder mehrern Klappen, die Lehrart ihres Spiels, die Erhaltung derselben etc., lehrreich verbreiten. Hierzu kommen noch die auf 62 Seiten beygefügten, mannigfaltigen und höchst nützlichen Notenbeyspiele oder Uebungsstücke von mancherley Figuren und Passagen in den üblichsten Tonarten, und die 8 Tabellen, wovon die ersten vier die verschiedenen Tonleitern für Flöten mit einer und mehrern Klappen, die übrigen aber die Anweisung zu allen nur möglichen Trillern auf derselben enthalten.

2 Rthlr. 12 Gr. als den Preis dieses Werks, das 53 Seiten Text, und dann noch 49 Seiten für die Notenbeyspiele nebst Text, ausser den 8 Tabellen (die auch besonders verkauft werden), beträgt, und auf weissen starken Papieren gedruckt und gestochen, auch mit einem farbigen Umschlage versehen ist, wird man gewiss höchst billig und ganz geeignet finden, um diesen sehr zu empfehlenden Werke eine verdiente allgemeine Aufnahme zu verschaffen.

Als Supplemente zu diesen Elementarbuche erscheinen auch in dem nämlichen Verlage:

Instructive Flötenstücke für Anfänger

von

A. E. Müller,

welche zur Fortsetzung des Unterrichts mit grösstem Vortheile gebraucht werden können, indem sie, auf das allmählige Fortschreiten im Flötenspiele berechnet, die nöthigen Erleiterungen, und zugleich Zurückweisungen auf das Elementarbuch enthalten, und durch ein- und zweystimmige, schöne gefällige Sätze und Variationen gewiss Vergnügen gewähren. Der 1e und 2e Heft dieser Flötenstücke ist bereits erschienen, beyde Hefte kosten 20 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Weber, C. M. v. Kampf und Sieg, Cantate zur Feyer des Sieges bey Belle Alliance, Clavier-Auszug Op. 44. ..... 3 Rthlr. 8 Gr.

Giuliani, der treue Tod von Th. Körner mit Begl. des Pianof. oder Guitarre. ..... 4 Gr.

Metzlinger, Joh. die Kirchenfeste von Kleinschmidt mit Begl. des Pianoforte. ..... 6 Gr.

Stadler, Abbé, neue Messgesänge mit Melodien ...

Beethoven, L. v. an die ferne Geliebte, ein Liederkreis v. M. Jeitteles mit Begl. des Pforte. 98e Werk. 1 Rthlr.

— der Mann von Wort, Gedicht von Kleinschmidt mit Begl. des Pianoforte. 99s Werk. ..... 8 Gr.

Beethoven, L. v. Merkenstein, Gedicht von Ruprecht mit Begl. des P.forte. 100s Werk. ..... 4 Gr.

Spontini, die Vestalin, grosse Oper in 3 Acten. Vollständ. Clavier-Auszug, franz. und deutscher Text. Pracht-Ausgabe. ..... 6 Rthlr. 16 Gr.

Cherubini, Lodoiska, heroische Oper, vollst. Clav.-Auszug. Pracht-Ausgabe. ..... 6 Rthlr. 16 Gr.

Oswald, W. 5 deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano. ..... 12 Gr.

Gabriel, P. W. 3 Gesänge von Carol. Richter mit Clavier-Begleitung. ..... 10 Gr.

— 4 Lieder für fröhliche Laune. ..... 12 Gr.

Schnabel, Jos. Hymni aux facilioren a 4 Vocibus cant. 2 Viol. 2 Oboë 2 Corni (Clarin. 2 Tymp. ad libit) et Organo. ..... 1 Rthlr. 4 Gr.

Lied: der Korb, mit Begl. des Pianoforte. ..... 4 Gr.

— der Zecher: Ich und mein Flöschlein etc. ..... 4 Gr.

— Doctor Eisenbart, mit Begl. des P.forte. ..... 4 Gr.

Leister, F. 24 Variations ou Etudes p. la Flute sur un thême favori du Ballet: Alcina. ..... 12 Gr.

— 9 Variations p. la Flute sur l'air des tiroliens: Wann i i d. Früh etc. ..... 6 Gr.

Haydn, Jos. grdes Simphonies arr. p. la Flute, 2 Vlons, Viola et Basse. Liv. 5. No. 1. .....

Monzani, T. Il Pasticcio contenant des Preludes, Airs avec embellis. et Variations etc. p. la Flute... 16 Gr.

Köhler, H. Amusement p. 3 Flutes. Op. 215. .... 12 Gr.

Bayr, G. Variations en Quatuor p. Flute, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 4. ..... 16 Gr.

Seiff, G. 6 Figues d'Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors et Basson. Liv. 1. ..... 1 Rthlr. 4 Gr.

Tuch, H. A. G. Serenata per Flauto, Violino et Chitarra. Op. 41. ..... 20. Gr.

Dressler, R. 3 Duos caractérisés et concertans p. 2 Flutes. Op. 32. L. 1. 2. 3. ..... à 20 Gr.

Dalayrac, Ouverture und Favorit-Stücke a. d. Op.: der Dichter und der Tonsetzer für Flöte oder Violin und Guitarre von Diabelli. ..... 1 Rthlr.

Viotti, J. B. Quatuor en Sol mineur p. 2 Violons, Viola et Basse. ..... 1 Rthlr.

Fodor, A. Ouverture à grand Orchestre. Op. 22. C dur. ..... 2 Rthlr.

Wilms, J. W. Ouverture d'une Cantate intitulée: l'Eloge des arts à grand Orch. Op. 45. .... 1 Rthlr. 12 Gr.

Bunte, F. 6 petits Duos p. 2 Violons. Cah. 2. ... 16 Gr.

Krummer, Fr. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 94. 1 Rthlr. 12 Gr.

Radicati, F. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 19. 1 Rthlr. 12 Gr.

Rolla, Alex. 3 Duetti p. 2 Violini. Op. 6. de' Duetti a 2 Viol. ..... 2 Rthlr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April. Nº. 14. 1817.

Andreas Christian Sparrevogns Taktuhr *).

Obschon ich kein Freund von Taktmessern und Tempoweisern zu seyn scheine, weil mich die schlechte Ansicht Vieler ärgert, die in den Menschen nur eine Maschine, ein Ding sehen, dem die Zeit von aussen einzutreiben ist, da vielmehr der Mensch, ein lebendiges, freyes Wesen, die Zeit von innen aus sich heraus bildet: so bin ich es doch in der That, und verändere sogleich die Sprache, wenn der Zweck eines solchen Instruments darin gesetzt wird, dem Menschen die Herrschaft über sich selbst zu sichern. Freyheit aufheben, ist, sie offenbaren; die nicht aufgehobene verklärt sich desto herrlicher, und die aufgehobene lebt im Gesetze. Ist es aber dem Componisten um ein Gesetz zu thun: will er, dass sein Stück gerade nur in diesem Tempo, weder lang-amer noch geschwinder vorgetragen werden soll; will er die ganze Mit- und Nachwelt auf dies Tempo verpflichten, — eine solche vorsorgliche Absicht des Hirten ist eben so zulässig, als erlaubt der fromme Wunsch der Heerde gewiss zu seyn, in welchem Tempo ein Stück ursprünglich nach der seligmachenden Vorschrift des Verfassers gesungen oder gespielt worden: so muss jener auch seinen unveränderlichen Willen durch ein gemeinverständliches Mittel, auf eine unwandelbare, für alle Zeiten und Oerter geltende Weise, kund thun. Durch Worte kann es nicht geschehen; ihre Bedeutung ist immer relativ, sie können auf ein Maass nur hinweisen, nicht es seyn. Ein Maass aber ist hier erforderlich, und zwar ein unwandelbares, allgemein gültiges und bekanntes. Dies haben wir einzig an dem Umschwung der Erde um ihre Achse, — freylich nicht länger, als es ihr gefällt, gerade in 24 Stunden von der bekannten Dauer diesen Umlauf zu vollbringen, — wir begnügen uns aber mit diesem und nehmen allgemein es für ein unveränderliches, weil es ein unthunliches ist. Diese Zeitmessung ist für dies Leben, für alle Gegenden und für alle Zukunft geltend: gleichfalls ist das Mittel, wodurch wir sie mit ihren Untereintheilungen in Stunden, Minuten, Secunden etc. darstellen, auf dem ganzen Erdboden verbreitet, ihre Schrift überall verständlich. Misst also der Componist die Dauer seines Stücks, und schreibt sie darüber, z. B. 11 ¾ Minuten, so hat sein Wille eine Form des obbeschriebenen Gesetzes erhalten. Aber diese Art von Einheit der Form und des Inhalts hat den Fehler gewisser schlechter Gesetze im Staate, die fast unvermeidlich einigemal übertreten zu werden Gefahr laufen, bevor ihre Bestimmung recht gefasst kann: es muss nämlich probirt werden, und erst wenn man durch genugsames Probiren das vom Componisten gewollte Tempo wirklich gefunden hat, erfährt man das Wahre; aber leider doch kein recht Wahres, kein Wahres, das sich aufbewahren lässt! denn niemand vermag seinem Gefühl die Bewegung so einzuprägen, dass er mit Zuverlässigkeit dafür einstehen könne, sie, wann es gefordert wird, jedesmal unverändert wieder hervorzubringen. Es ist also weiter erforderlich, dass der Takt selbst unmittelbar gemessen werde. Aber dazu sind unsre, auch die besten Secund-Uhren, nicht hinreichend. Denn wenn z. B. vom Componisten gefunden wird: 8 Takte dauern 15 Secunden, folglich jeder Takt 1 ⅞ Secunden, so lässt sich dies darüber schreiben; aber darnach man, die Uhr in der Hand, dem Takt seine Dauer zuzumessen, dem Zeiger sie abzusehen und sich ins Gefühl zu pflanzen, gränzt

*) Hierzu die Beylage in Steindruck.

Gnüge leiste, hat schon vor 25 Jahren unser sehr geschickter, durch mancherley sinnreiche und nützliche Erfindungen seinen Mitbürgern bekannte Uhrmacher, Hr. Sparrevogn, dessen persönliche Bekanntschaft ich vor einigen Monaten gemacht, deutlich eingesehen. Sein Pendel ist sehr einfach: das Gewicht hängt nicht, wie Hrn. Neukomms, an Einem, sondern an zwey Fäden, wodurch die Neigung zur Kreisschwingung abgehalten wird; Wärme und Feuchtigkeit können nicht darauf wirken; auch ist er durchaus bequemer zu brauchen, als jener; seine grösste Länge giebt die mit 60 bezeichnete halbe Secunde, und die kürzeste ist einige Grade über 120. Seinen Gebrauch lehrt die blosse Ansicht. Ich hätte z. B. ein Allegro C-Takt vor mir und wollte das Tempo sowol für mich selbst als für Andere fixiren, so stelle ich den Pendel auf 60. Indem ich zu spielen anfange, fängt ein Anderer an die Schwingungen des in Bewegung gesetzten Pendels zu zählen, fortfahrend bis zum Ablauf der halben Minute, und bey der 61sten Schwingung mir Halt zurufend. Dann zähle ich, wieviel gespielt ist; es sind z. B. 17 ½ Takte. 17 Takte, und 1 Viertel darüber, machen 69 Viertel, die sind auf die halbe Minute gegangen. Dies bezeichne ich beym Anfange des Stücks so: IV. 69; das heisst, der Pendel soll auf den Grad 69 gestellt werden, dann gehen seine Schwingungen die Dauer der Viertel, deren vier einen Takt füllen. Oder ich hätte ein Stück, ¾ Takt, wovon 13 Takte, also 59 Viertel oder 78 Achtel, auf eine halbe Minute gehen, so schreibe ich das Tempo so vor: VI. 78. Wären es 13 Takte 2 Viertel und 1 Achtel, dann lautete die Vorschrift so: VI. 83; das heisst, die Schwingungen des Pendels, auf 78 dort, hier auf 83 gestellt, geben Achtel (eigentlich Sechstel, aber wir Deutsche nennen ja die fusa der Lateiner, croche der Franzosen, überall Achtel, sie mag Achtel seyn oder Drittel, oder Sechstel, oder Neuntel etc.) also Achtel, wie sie in diesem Stücke sich bewegen sollen. Dies ist die eine, sichere und schnelle, bey Hrn. Neukomms Chronometer unanwendbare Weise, das Tempo aufzufassen; die zweyte, unsichere und langsame geschieht durch probirendes Verkürzen und Verlängern des Pendels, wobey ich selbst, oder, während ich spiele, ein Anderer, mitunter wol eine Stunde herumtappen und suchen kann, ehe das rechte gefunden wird. Wenn, mit solchen Charakteren, als II. 64, III. 107, IV. 69, VI. 83 etc. bezeichnet, ein Ballen Musikalien nach Ost- oder West-Indien verschlagen würde, wo man noch weder das Instrument noch dessen Princip nennen gehört hätte, so würde wissenschaftliche Forschung beydes unfehlbar und sehr bald herausbringen; das lässt sie bey Hrn. Neukomms Charakteren wol bleiben.

Eine solche Pendelmaschine, die Hr. Sp. fast eben so wohlfeil liefern könnte, als Hr. N. die seinigen, ist vollkommen hinreichend für die Forderung der Wissenschaft und der Kunst, aber die Bequemlichkeit ihres Gebrauchs ist beschränkt und von mancherley abhängig; es kräppelt sich nur so damit fort. Dies erwägend, und in dieser bestimmten Hinsicht den grossen Vorzug einer Uhr vor dem Pendel erkennend, veranlasst dazu nicht durch die von ihm kaum vernommene Stimme, die einen Taktmesser begehrt, sondern wiederum auch diesmal, wie vorhin bey seinem Pendel, durch Verfolgung eines einzelnen Gedankens, nämlich bey einer künstlichen Spieluhr gewisse Verbesserungen anzubringen, — war Hr. Sparrevogn darauf bedacht, seine Idee durch einen Uhrmechanismus zu realisiren. Wie ihm dies gelungen sey, und ob in Rücksicht auf Sicherheit sowol als Bequemlichkeit des Gebrauchs noch mehr verlangt werden könne, darüber stelle ich das Urtheil dem Leser frey; die beyfolgende Zeichnung, welche ich der Güte des Erfinders verdanke, setzt jenen dazu in Stand; auf meine Gefahr nehme ich, ausser der aufgestellten Idee und Theorie, nur die Versicherung, dass die Uhr wirklich existirt und sehr richtig geht.

Die Zeichnung stellt das Instrument, äusserlich einer Taschenuhr gleichend, in seiner wirklichen Grösse dar. Die eine Seite zeigt hinter dem Glasdeckel die Uhruhr in Gestalt eines Pendels, und gegenüber den Rücker; die andere hat einen dichten Deckel, der, wenn man den Pendanten eindrückt, von selbst aufspringt. Mittelst eines gewöhnlichen Uhrschlüssels wird der Zeiger gestellt. So lange der Deckel offen ist, steht das Werk still; sobald man ihn schliesst, geht es, aufs längste eine Stunde, aufs kürzeste etwa 25 Minuten.

Bey seinem Pendel hatte Hr. Sparrevogn die Einheit auf eine halbe, bey seiner Uhr hat er sie auf eine ganze Minute gestellt. Die mathematische Forderung, die der Verf. zur Construction der letztern an sich ergehen lassen, begreift

zwey identische, obwol anscheinend sehr verschiedene Fragen, nämlich:

Wie schnell müssen die Schritte oder Schläge seyn, wenn in einer Minute ihrer 60, oder mehre, bis inclusive 143 gemacht werden sollen? und:

Wie schnell müssen die Schritte seyn, jeder Schritt nach dem allgemeinen Militair-Maas zu 28 Zoll berechnet, wenn, in jedem Zeitraume von 1 Stunde 12 Minuten bis 2 Stunden 30 Minuten, eine Meile (von 10286 Schritten oder 12000 rheinländischen Ellen) marschirt werden soll?

Die Antwort auf jene erste Frage zeigt der äusserste Kreis mit seinen Eintheilungen. Wohin man de Zeiger schiebt, auf 60, 61 etc. bis 143, (auch alle Grade thun Wirkung) — da geht, sobald der Deckel zugedrückt wird, die Unruh einen steten Gang, nach Vorschrift der Zahl, 60, 61 etc. bis 143 mal in einfachen gleichen Schlägen genau eine Minute lang hin und her. Zu merken ist, dass der Zeiger nicht über die Stelle geht, wo auf der Scheibe im äussersten Kreise: *Skridt i 1 Minut* (Schritte in einer Minute) und im innern: *Tiden til 1 Mil* (Zeit zu einer Meile) steht, sondern man lässt, z. B. von 143 nach, 60 wollend, den Zeiger den Weg zurücknehmen, über alle Zahlen hinweg. An 60 bis 120 statt bis zu 143 Theilungen der Minute wär es genug gewesen, wenn nicht bis 180 fortgegangen werden sollte; der Verfasser wollte aber das Theilen zwar nicht so hoch treiben, als bey dem Umfange des Werks möglich, aber doch etwas höher als 120, theils um Erfahrungen zu machen, theils um für die Beantwortung der zweyten Frage ein weiteres Feld zu gewinnen. Diese Frage scheint mit der Musik nichts zu thun zu haben, aber das scheint nur so. Denn indem der Zeiger die Antwort giebt, wie schnell die Schritte seyn müssen, wenn in einer gewissen Zeit eine Meile marschirt werden soll, so wissen die Spielleute auch, wie sie das Tempo zu nehmen haben. Hierzu sind die beyden innern Kreise aufgetragen, von denen in dem einen die Stunde mit römischen (I und II) Buchstaben, in dem andern die überzähligen Minuten, bey der zweyten Stunde bis zu 30, mit Ziffern bezeichnet stehen. Diese besondere Darstellung auf der Scheibe ist deswegen nothwendig, weil der Marsch an sich kein bestimmtes Tempo hat; dass sie zugleich beym Exerciren der Soldaten oder sonst gute Dienste thun kann, ist Zugabe.

Das Verfahren nun des Componisten, oder Musikdirectors, oder Balletmeisters, das Tempo aufzufassen, und das aufgefasste vorzuschreiben, ist eben das oben schon beschriebene, wo die ganze Dauer der Schritte oder Schläge dort eine *halbe Minute* war, statt dass sie hier eine *ganze* beträgt. Durch römische Buchstaben (Zahlen) bezeichnet man die Anzahl der Theile eines einzelnen Takts, ob es II, oder III, oder IV, oder VI, das ist, entweder Halbschläge, oder Viertel oder Achtel sind, und durch Ziffern die Anzahl der auf die ganze Minute gehenden Takttheile. Weiter als VI braucht man nur in dem höchst seltenen Fall zu gehen, da ein Adagio, C oder $\frac{2}{2}$ Takt, so langsam ginge, dass, im ersten Fall keine 60 Viertel oder 15 Takte, im zweyten keine 60 punktirte Viertel oder 20 Takte, auf eine Minute gingen; dann müsste man dort VIII, und hier IX, nebst der Anzahl der Achtel vorschreiben. Und da im letzten Fall es möglich ist, dass sich das Tempo auch auf diese Weise nicht vorschreiben lässt, weil etwa die Zahl der grössern Takttheile unter 60, die der kleinen Glieder aber 143 ist, — wenn z. B. 16 Takte, also 48 punktirte Viertel oder 144 Achtel auf die Minute gehen; so muss man statt einfacher Schläge der Unruh doppelte gelten lassen und in dem aufgestellten Beyspiel III. $48 + 48$ vorschreiben, welches nichts anders bedeuten kann, als drey punktirte Viertel oder grössere Takttheile, und für jedes derselben die Dauer von zwey Schlägen.

Weiter finde ich zur Beschreibung weder der Taktuhr, oder wie man sie nennen will, noch ihres Gebrauchs etwas nöthig. Indem ich nun als Anmelder mit der Wiederholung abtrete, dass dem Taktmesser die Pflicht des Taktschlägers oder Figuranten nicht aufzubürden sey, und dass die Grund- oder Stamm-Zeit, auf welche alle Theilungen sich beziehen, ein durch ein Naturgesetz bestimmter Zeittheil seyn müsse; trete ich als Leser, dem das Urtheil freygestellt ist, wieder auf, um über eines und anderes noch, eben nicht zu urtheilen, sondern nur eine Meynung beyzubringen. Die letztere Bemerkung oben, wo doppelte Schläge, statt einfachere zu nehmen sind, um die Vorschrift des Tempo auszudrücken, zieht die Frage herbey, ob die halbe Minute nicht bequemer zur Einheit diene als die ganze. Hierauf ist nur aus der Erfahrung zu antworten. Wenn aber, wie ich nicht wünsche, die halbe Minute den Vorzug verdiente,

so müssten ihre kleinsten Theile wol nicht 60 Halbsecunden-, sondern 50 Secunden-Schläge seyn.

Die Bewegung der Unruh auf Hrn. Sparrevogns Taktuhr gleicht einer Pendelschwingung. Jemand, der dabey gedacht haben mag, dass es dem Erfinder um eine das Taktschlagen nachahmende Bewegungsart zu thun gewesen, dass nämlich die Uhr vor Aller Augen dahingen und jeder im Orchester ihr das Taktweisen absehen sollte, hat die Anmerkung gemacht, dass die Spielenden nicht sehen können, welche Bewegung an der Uhr den Aufschlag bedeute, und welche den Niederschlag. Diese Anmerkung wäre treffend, wenn die Takt-weisende Uhr eine Takt-schlagende, wol gar Takt-*verständige* seyn sollte. Allein sie ist und will nur jenes seyn; dem Anführer, der sie neben sich liegen hat, weist sie den Takt oder das Tempo: sie dient ihm, und zwar unmittelbar, den andern hingegen nur mittelbar, auf Verstand aber macht sie gar keinen Anspruch. Doch, wer weiss! — Im Theater oder Concertsaal eine grosse Uhr dieser Art aufgestellt, die unmittelbar dem ganzen Orchester auch taktfigurirend diente, liesse sich, nach Hrn. Sparrevogns vorläufiger Angabe, etwa auf folgende Weise versuchen, zwar noch nicht verständig, aber doch schon sehr

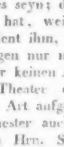

verständlich: Die Linie A B ist die Bahn der Unruh. Soll der Takt durch zwey Schläge markirt werden, so ist von A zu B der erste, von B nach A zurück der zweyte Schlag oder Ruck. Drey Schläge gehen, der erste von A zu B, der zweyte von B zurück nach C, der dritte von C vollends nach A. Vier Schläge erscheinen so: von A zu B der erste, von B zu C der zweyte, von C wieder zu B der dritte, und von B ganz hinauf zu A der vierte. Oder auf die Weise: von A zu C der erste, von C zu B der zweyte, von B zu C der dritte, und von C zu A der vierte. An vier markirten Schlägen sollte es ja wol genug seyn: sonst aber nimmt man entweder noch einen Absatz bey D zu Hülfe, oder man vervielfältigt die Bewegung, oder theilt sie, zwischen B und C.

Macht man das Werk ein wenig grösser, als hier dies erste Exemplar ist, welches als Taschenuhr zu tragen doch nicht füglich angeht, so hebt sich der obige Zweifel, ob nicht die Grundzeit einer halben Minute vorzuziehen sey; eine ganze bleibt es dann: um der dreygliedrigen Theilung willen aber führt man die Zahl der Eintheilungen, wozu dann der Kreis auf der Scheibe gross genug ist, von 60 an bis zu 180: dann ist kein Fall denkbar, wo von der Regel, nach welcher das Tempo vorzuschreiben, eine Ausnahme mit Gestattung von Doppelschlägen zu machen wäre.

Man frägt nicht, was ein Ding kosten würde, wenn einmal ausgemacht ist, dass man es nicht entbehren will; man will dann nur nicht, dass es zu theuer sey. Zu theuer wäre Hrn. Sparrevogns Uhr, wenn er, oder ein anderer — denn er grübelt lieber auf etwas Neues — nach der ersten nun nahe wollte machen oder machen lassen, und sich das Stück mit mehr als 25 Speciesducaten bezahlen liesse: er würde dabey, versichert er, nur den gewöhnlichen Arbeitslohn finden: fabrikmässiger Betrieb aber liesse einen geringern Preis zu. Dass die erste, zu der er einige ganz neue Arten von Werkzeug erfinnen müssen, ihm selbst auch blos an Arbeitslohn weit höher zu stehen kommt, lässt sich leicht erachten. — Doch nicht Augenmerk ist nicht die Künstlichkeit des Werks, sondern nur das Daseyn und der Nutzen desselben. Die Uhr soll den Pendel nicht verdrängen, aber der Pendel soll nicht wähnen, dass er die Uhr entbehrlich mache. Jedes Theater, vorzüglich wo es viele Ballete giebt, und jede grössere Concertgesellschaft sollte, das Bedürfnis eines Taktmessers als anerkannt vorausgesetzt, eine Taktuhr besitzen; daheim bey sich hat jedermann genug an einem Pendel, der die Minute in 60 bis 180 Schwingungen sichtbar werden lässt. Die Uhr wird, was Sicherheit und Bequemlichkeit des Gebrauchs in Rücksicht auf bestimmte Verhältnisse des Orts und der Zeit betrifft, ewig den Vorzug behaupten. Gebrechen aber der Endlichkeit, dass sie „plötzlich still stehe, ein Rad darin brechen könne" etc. muss man ihr so wenig vorwerfen, als dem Pendel, dass der Faden reisse, oder, wenn ihm ein Licht zu nahe kommt, abbrenne, oder die verticale Richtung sich verschiebe, oder in eine chronometrische Tafel, — deren es aber nicht bedurfte muss, — einige Stichfehler sich einschleichen können.

Schliesslich versichere ich als Anmelder, dass bey dieser Anzeige nicht die geringste Finanzspecula-

tion zum Grunde liegt, sondern, ausser der, einem sinnreichen Künstler schuldigen Gerechtigkeit, nur der unverhohlen dargelegte uneigennützige Wunsch, dass, wenn in das Leben etwas Neues eingeführt werden soll, Kunst oder Wissenschaft zu fördern, es gleich im Beginn das Rechte, für alle Zeit Gültige seyn möge; kein Willkührliches, sondern ein Naturgemässes.

Copenhagen, den 15ten Octbr. 1815.

Gld.

N. S. Da ich von dem vorstehenden Aufsatz, dessen erste Abschrift für die allgem. musik. Zeitung verloren gegangen, eine zweyte einsende, und inzwischen Gelegenheit gefunden hatte, mich mit der neuern Literatur der musikal. Chronometrie etwas bekannt zu machen: so bin ich dem Leser Rechenschaft schuldig, warum ich den Aufsatz unverändert gelassen und der Rücksicht auf Hrn. Neukomms Chronometer keine Rücksicht auf die übrigen Vorschläge und Versuche hinzugefügt habe. Hrn. Stöckels Zeitmesser kannte ich schon früher aus den in dieser Zeitung gegebenen Beschreibungen, erinnerte mich desselben aber nur dunkel. Wenn diese Maschine leistet, was man sie versprechen liess, so bleibt es mir unbegreiflich, nicht sowol, dass nun sechszehn Jahre verflossen sind und man nichts mehr von ihr vernimmt, sondern dass es nach Offenbarung ihres Princips noch Denker giebt, die dem mittlern Mass der Zeit durch die Zeit das Mittelbare durch den Raum vorziehen. Was mir das erste einigermassen begreiflich macht, ist der geringe Preis von zehn Thalern: Hrn. Mälzels Taktuhr soll auch nicht mehr kosten: für diesen Preis aber, sagt mir Hr. Sparrevogn, dessen Taktuhr der König gekauft hat, könne nichts Tüchtiges oder Zweckgenügendes geliefert werden, und ich glaube selbst von der Sache soviel zu verstehen, dass ich dies einsehe; mit Hrn. Mälzels Maschine fürchte ich also, wird es auch stocken, wenigstens ist sie hier noch nicht zu haben. Stöckel hat die Theilung der Minute in 60, und dividirt die Geschwindigkeit mit 2 u. 3, wodurch 120 die Gränze wird. Hier ist Wissenschaftlichkeit. Hr. Mälzel nimmt zum Punkt 48, und zur Gränze — ich weiss nicht, ob 116 oder 160, denn beyde Zahlen finden sich: 116 wäre zu wenig, 160 zu viel, 141 die rechte Gränze, wenn 48 der rechte Punkt wäre; er ist aber ein willkührlich gesetzter. Am meisten bedaure ich, nicht früher gewesen zu haben, was der Hr. Tribunalrath Weber, dem Grunde nachforschend und auf Entscheidung dringend, mit so vieler Bündigkeit als Einsicht über diesen Gegenstand geliefert hat; ich würde, in den Punkten, wo wir nicht zusammen treffen, ihm näher auf den Leib gerückt seyn. Dies unterbleibt nun, aber nach dieser Erklärung darf ich wol hoffen, dass er die Ehre, die ich ihm zugedacht hatte, mir erzeigen werde, falls ich sie ihm zu verdienen scheine. Die Acten sind noch keineswegs geschlossen, die Sache aber ist es werth, dass man den Process darum so lange fortsetze, bis das Urtheil gefällt werden kann. Wir Schriftsteller müssen so bescheiden seyn, zu glauben, dass an unserer Arbeit noch etwas Wesentliches fehlt, so lange das Publicum nur gleichgültig zuschaut und das ihm Dargebotene nicht begierig ergreift. Vom dem Publicum aber erwarte ich das Urtheil.

August 1816.

Recension.

Quartett für Pianoforte, Violin, Viola u. Violoncell, von F. W. Grund. 3tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 1 Rthlr. 6 Gr.)

Es ist das erste Werk, durch das der Rec. mit diesem Componisten bekannt wird; und da er sich aller Achtsamkeit auf die neuere Literatur der Tonkunst rühmen darf, so kann er wol vermuthen, dass auch bey weitem die meisten der Leser Hrn. G. noch nicht kennen. Um so mehr freuet es den Rec., durch den Auftrag der Redact. dieser Zeitung, obengenanntes Quartett anzuzeigen, Einiges beyzutragen, dass dasselbe, und mithin sein Verf., bekannter werde. Denn wahrhaftig, beyde verdienen es, und vor gar Manchen, die es sind.

Ernst sey das Leben, heiter die Kunst, rief Schiller gewissen, Schwierigkeiten und Dunkelheit erkünstelnden Dichtern jener Zeit zu: und dasselbe möchte man den vielen, trocken und trübe künstelnden, oder wild und regellos stürmenden Musikern unserer Tage zurufen: hat es wol noch schon gethan. So wie nun aber die heitere Kunst ins Leben treten soll, muss man es ernst mit ihr nehmen: was sie erst vor Oberflächlichkeit bewahrt und ihr Würde und Tiefe verschafft, und was auch

ihrer Heiterkeit im Sinn und Geist unbeschadet geschehen kann. Man könnte die Ausbildung eines Kunstwerks in dieser Hinsicht mit der Ausbildung eines Jünglings vergleichen. Nach des Rec. Urtheil haben von allen neuern Tonkünstlern eben dies zweifache Verhältnis aufs Vollkommenste getroffen: J. Haydn, vornämlich in seinen Quartetten, (etwa manche Finalen abgerechnet.) und Mozart, ebenfalls in den Quartetten und verwandten Compositionen. Letzter nun auch vornämlich in denen, die unserm Verf. unverkennbar zunächst als Muster vorgeschwebt haben: in den Klavierquartetten und Klaviertrios. Rec. müsste sich sehr irren, oder eben die ausgezeichnetsten jetzigen Musikfreunde wenden sich, seit Jahr und Tag, endlich von den oben bezeichneten, kunstreichen oder sturmlaufenden Compositen, mehr oder weniger, je nachdem diese mehr oder weniger Geist zeigen, wieder ab; oder sie fangen doch an, ihnen die etwa zwey Decennien hindurch genossene Vorliebe zu entziehen: ist dies gegründet, so lässt auch sich voraussehen, sie werden, neben andern, vorzüglich auch jene Werke Haydns und Mozarts mit erneuter Theilnahme wieder hervornehmen, und sie nun, bereichert mit Fortschritten im Verständnis und in der Ausführung, die wir alle seit ihrem ersten Erscheinen erlangt haben, um so vollkommener, und mithin auch um so lieber und öfterer vortragen. Das wird, der Meynung des Rec. nach, zunächst nach jenen, auch mit den Arbeiten der Componisten geschehen, die, wenn auch weniger selbstschöpferisch, doch mit Geist, Gefühl, Geschmack und Kunst in jener schöpferischen Meister Art geschrieben haben; wie Hummel, beyde Romberg etc., unter den jüngsten aber, neben einigen Andern, die noch nicht entschieden scheinen, sich noch nicht gleichbleiben, Fesca, und, darf man nach Einem Werke mutheilen, und zugleich hoffen, dass der Geist des Verfs viel mehr Freyheit und Unabhängigkeit vom gewählten Vorbilde erlangen werde, auch Hr. G. — von dem übrigens der Rec. schlechterdings keine Notiz geben kann, als eben, dass er dies Quartett geschrieben habe.

Indem der Rec. hier zur Bezeichnung und Beurtheilung dieses Quartetts im Einzelnen übergehen wollte, fand er sich selbst dadurch überrascht, dass sie in dem so eben im Allgemeinen Ausgesprochenen für jeden der Sache Kundigen vollständig genug schon steckt, und mithin nur zu einer unnöthigen Wiederholung und Erweiterung werden würde. Wer die beyden mozartschen Klavierquartette aus Es, ihrem Geiste, Ausdruck und Style nach, gegenwärtig hat — welcher gebildete Musikfreund hätte das aber nicht! — und nun versichert erhält, dieses Quartett des Hrn. G. habe diese mozartschen zum Vorbilde gehabt — aber ebenfalls dem Geiste, Ausdruck und Style nach, nicht als blose Copie oder als Sammlung an einander gereiheter Reminiscenzen — obschon es von letztern nicht *ganz* frey ist: der weiss auch, was er hier empfängt; und nimmt er Theil an den Ansichten und der Neigung des Rec., wie diese Anfangs ausgesprochen worden sind, so wird er Hrn. G. dafür danken. Doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass, wie es die Zeit will, dem Klavierspieler hin und wieder noch eine brillantere Passage zugewendet worden ist, als sie Mozart geben mochte. Das ist denn auch ganz recht: denn man lebt ja in der Zeit, und auch mit ihr. Und da die Ausführung darum doch kaum um ein Weniges schwerer geworden, mithin das Stück denjenigen Musikfreunden vollkommen zugänglich bleibt, welche sich am meisten für diese Gattung entschieden haben: *so* ists um so mehr recht.

Damit scheidet der Rec. diesmal von Hrn. G.: bittet ihn, seine oben erklärte Hoffnung (von mehr Unabhängigkeit vom Vorbilde) nicht unbeachtet zu lassen: (eine gewisse Stelle im ersten Allegro ist gewiss nur ein Stich-, höchstens ein Schreibfehler: denn Hr. G. schreibt rein und sehr besonnen:) und wünscht ihm in andern, aber ja nicht übereilten, und auch nicht (durch grosse Schwierigkeiten, Künstlichkeiten u. dgl.) anspruchvollern Werken öfter zu begegnen. Um durch die ersten, gleichsam im leichten Fluge geistreich zu beschäftigen, dürfte ihm wol die Quelle ganz ursprünglicher Erfindungen nicht reich genug fliessen; und bey grösserer Künstlichkeit liefe er gewiss Gefahr, schwülstig und etwas trocken zu werden. Er nehme diese Warnungen einem alten Praktiker nicht übel: sie sind nicht unbedacht, nicht aus der Luft, sondern aus dem Werke selbst aufgegriffen, und auch gut gemeynt. Für Leser aber, die allenfalls aus einer Fusszehe gewissermassen auf die ganze Statue zu schliessen vermögen, stehe das Thema des letzten Satzes dieses Quartetts hier, wie es erst das Klavier allein vor

trägt. Man sieht zugleich daraus, dass der Verf. den Vortrag mit grosser Genauigkeit zu bezeichnen pflegt, was eben bey so ins Reine ausgearbeiteten Compositionen bekanntlich ein Vorzug mehr ist:

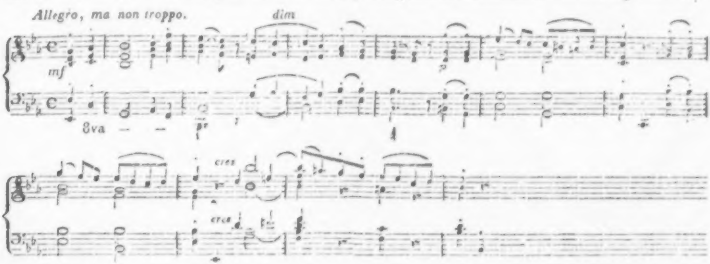

Uebrigens ist dies Werk vom Verf. auch als Quintett, für Pianoforte, Hoboe, Klarinette, Fagott und Horn, bearbeitet und in demselben Verlag gestochen. So hat es der Rec. nicht gehört; das Durchsehen der Stimmen für jene Blasinstrumente ihm aber gezeigt, dass der Verf. ihrer kundig ist.

Kurze Anzeigen.

Lyra, ein Liederkranz — — mit Pianoforte — — von Heinr. Marschner. 8tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 18 Gr.)

Der Componist zeigt ein angenehmes, beachtenswerthes Talent zu Erfindung eigener, ansprechender Melodien, und auch eine gute Kenntnis der Harmonie, die er nur noch zu oft, auch wo es weder nöthig, noch wirksam, zu Tage legen will; weshalb dem Ref. auch die breit ausgeführten Stücke, No. 1 und 6, weniger gefallen, obschon auch in ihnen mehres Lobenswürdige zu finden ist, als die ganz einfachen, No. 2, S. 8, No. 5, S. 10, und No. 5, S. 14. Da Hr. M. überall den Ausdruck der Gedichte im Ganzen trifft, und auch manche einzelne Stelle derselben eigenthümlich zu bezeichnen und hervorzuheben versteht: so muss man um so mehr wünschen, dass er künftig auch auf die rhetorische und rhythmische Bearbeitung der Dichtungen mehr Sorgfalt und Fleis verwende, als hier, selbst in jenen ausgehobenen Stücken, an mehren Orten geschehen ist. Verlangen das auch gewöhnliche Liebhaber nicht, wenn ihnen übrigens so Angenehmes, wie von Hrn. M. in den besten dieser Lieder, geboten wird: so muss er selbst es doch von sich verlangen. — Die Texte sind von Körner, Theod. Hell, Voss und Luise Brachmann; das Klavier ist obligat.

Six Duos de Violon — — comp. par B. Bruni. Oeuvr. 34. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Kleine, melodiöse Sätze für Anfänger, die über die Elemente hinaus sind und nun etwas Zusammenhängendes spielen wollen. Sie sind zweckmässig.

(Hierzu die Beylage in Steindruck.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

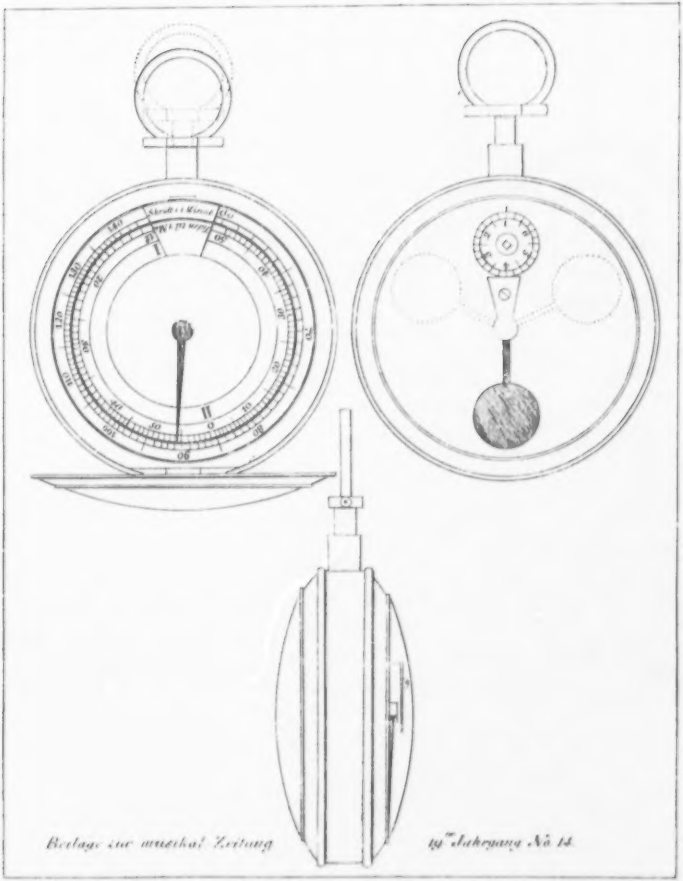

Beilage zur musikal. Zeitung 49ter Jahrgang. No 14.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April. **N°. 15.** 1817.

Recensionen.

Missa, solis vocibus humanis, comitante, si placet, Organo, cantanda, Domino Frederico Augusto, Regi Saxoniae, Patri Patriae clementissimo, pie dedicata a Frederico Schneidero, ad aedem divi Thomae Lipsiensem Organista. Verba germanica supponit Amadeus Wendt, Professor Lipsiensis. Lipsiae, ex Officina musica C. F. Peters. (Fr. 2 Rthlr. 16 Gr.)

Es ist über dies, in seiner Art eigenthümliche, in seinem Charakter edle und andächtige, in der Ausarbeitung kunstvoll und sehr sorgfältig behandelte, in der Wirkung durchaus zweckmäßige, und, in Hinsicht auf Ausführbarkeit, nicht schwierige Werk — schon von uns selbst, bey Gelegenheit der Mittheilung seiner zwey letzten Sätze, als musikal. Beylage zu No. 9, vom J. 1816, und auch sonst bemerkt worden, was uns das Nöthigste schien, um die Aufmerksamkeit der Leser darauf zu lenken; und Hr. Prof. Wendt hat in seiner Abhandlung: *Ueber Friedr. Schneiders 4stimmige Missa mit concertirenden Solostimmen, nebst Bemerkungen über Composition der Missa überhaupt und über den Charakter der Vocalmusik*, in No. 10 und 11, v. J. 1816, darüber ausführlich, mit vielem Beyfall, aber keineswegs mit parteyischer Vorliebe, vielmehr mit einer Strenge gesprochen, welcher wir nicht überall beypflichten können. So sind wir denn durch die Gesetze unsers Instituts gehindert, uns über dasselbe, jetzt, da es öffentlich erscheint, nochmals urtheilend zu verbreiten, und müssen, unsre Neigung hierzu unterdrückend, mit einer blossen Anzeige uns begnügen, welche, ausser dem, das Werk sey da, nur noch aussagt, für wen es da sey, und was daran, zum Behuf dieser Ausgabe, später noch gethan worden.

Es ist also da, dies Werk, für jeden Kenner und Freund der Kirchenmusik, der weder ausschliesslich an dem Alten und Strengen, noch ausschliesslich an dem Neuen und Glänzenden hängt, sondern sich auch dessen erfreuen kann, was, gewissermassen zwischen beyden innenstehend, von jenem wie von diesem so weit Gebrauch macht, als, was das Erste anlangt, der Zeitgeschmack und die weitvorgeschrittene Geübtheit der Ausführenden zu verlangen, und, was das Zweyte betrifft, Zweck, Ort und Einrichtung des Werks (für blosse Singstimmen) zuzulassen schien. Es ist da für Cantoren und andere Anführer öffentlicher Kirchenmusik, die im Besitz sind von vier wahrhaft guten Solostimmen und einem nicht ungeübten Chor, und die nun, an besonders ernsten, stillen Tagen, etwa der Advents- und Fastenzeit, das jetzt selten genügsame Orchesterspiel schweigen lassen, und nur einem schönen, andächtigen Gesang geltend machen wollen. Es ist da für die, zum grössten Vortheil der Tonkunst und aller ihrer achtbaren Freunde, sich jetzt in Deutschland immer mehr einführenden Singvereine, die sich zusammenthun, um wahrhaft gute, sinnvolle, kunst- und gesanggemässe Werke einzustudiren und möglichst vollkommen auszuführen, zu ihrer geistigen und praktischen Fortbildung, zu ihrer Belebung und Freude. Für den Verf. endlich ist es da, zu seiner Ehre, und zu einem Erweis ehrerbietiger Huldigung gegen einen allverehrten und besonders auch diesen Zweig der Kunst vielfach begünstigenden König.

Später, als jene frühern Beurtheilungen erschienen, und zum Behuf dieser Ausgabe, ist für das Werk zweyerley gethan. Der Componist hat, zur Erleichterung der Sänger, vornämlich in

Hinsicht auf Intonation, aber auch — wir sagen das aus eigner Erfahrung — zur Verminderung eines würdigen Effects, ganz den Grund- und Hauptnoten des Basses eine Stimme für einen Contraviolon gezogen, und diese in der ersten Beylage besonders abdrucken lassen. Das Verhältnis dieses Grundbasses zu dem Bass der Singstimme ist, besonders im zweyten Theile des Werks, vom *Credo* an, ohngefähr dasselbe, wie bey den Vocal-Kirchenmusiken in Italien und ehedem (wir wissen nicht, ob auch jetzt wieder) in Frankreich. In den vorhergehenden Sätzen ist dem Violon etwas mehr gegeben; was wir nicht billigen. Es ist dieser Stimme zwar *ad libitum* beygesetzt, und nothwendig ist sie freylich nicht, wo man der Sänger gewiss seyn kann: wir wiederholen aber: es bleibt, auch im letztern Fall, räthlicher, sie — allerdings mit grösster Discretion des Spielers — ausführen zu lassen, zu vermehrter und würdevollerer Wirkung des Werks selbst. Ausser dieser Stimme findet man auch noch, wie der Titel anzeigt, eine zweyte, für die Orgel, welche, mit Ausschluss dessen, was von den vier Solostimmen gesungen wird, alle Hauptsachen eigentlich begleitet. Hiervon rathen wir aber nur Gebrauch zu machen, wo die Chorsänger entweder nicht sicher genug, oder zu schwach sind: die Wirkung, wenn auch der Organist geschickt registrirt, wird, durch einige dann entstehende Monotonie, und dadurch, dass sie die Wirkung, an Eigenthümlichkeit verliert, in etwas geschmälert. — Zweytens hat Hr. Pr. Wendt, für diejenigen protestantischen Kirchen, wo die lateinischen Worte nicht gleich, oder wol gar nicht geduldet sind, neben diesen, deutsche Worte untergelegt. Er ist dabey, wie zu erwarten, nicht nur mit ausgezeichneter Musikkenntnis und grosser Sorgfalt zu Werke gegangen, sondern hat sich auch an die alte Art, kommen, durch tausendjährige kirchliche Autorität noch besonders gewichtigen Worte so nahe, als ohne alle Abänderung der Musik ihm irgend möglich, gehalten; so dass seine Unterlegung, im Ganzen, einen, dem Original sehr nahe verwandten Ton gewonnen hat, und folglich eine ähnliche, wenn gleich nicht ganz dieselbe Wirkung hervorbringt — welches letzte aber auch, aus leicht zu findenden Gründen, schlechterdings unerreichbar seyn möchte. Der Leser wird sich von jenen Vorzügen der Uebersetzung am besten überzeugen, wenn wir ein Stück derselben hierher setzen; aber nur, wer Aehnliches unter schon vollendete Musik versucht hat, kann den darauf verwendeten Fleis genugsam schätzen. Wir wählen die Worte des *Gloria*, und unterscheiden durch den Druck diejenigen von ihnen, bey welchen wir mehr oder weniger anstossen, aus Ursachen, die wir dem Hrn. Verf., oder auch denjenigen, welche, nach seinem Vorgange bey ähnlicher Gelegenheit nicht zu ihrer Beschämung neben ihm auftreten wollen, nicht erst anzuführen brauchen.

Lobgesang sey Gott in der Höhe;
und auf Erden Heil den Sterblichen,
welche Gott begnadigt!
Lasst schallt dein Loben
es den Himmeln singen!
Dich verehren (adoriamo) wir,
dich preiet der Geister-Chor.
Dank sey dir,
Vater im Himmel;
Dank sey deiner
ewigen Gnade:
Himmlischer König,
Hochbehalter,
Herr Gott Vater,
Allmächtiger!
Göttlicher Mittler,
Trost der Sterblichen,
Sun Christe,
Sohn des Allmächtigen,
O Lamm Gottes unschuldig,
Lieblich des Vaters,
Heiland erlösest Sünder:
ach, erbarme dich unser!
Du sitzest zur Rechten des Vaters:
blick' auf uns,
wenn wir unsere dürftige Thaten
denn du bist allein der retter,
du bist der mächtige,
nur du der erhabene König,
der Himmel:
Jesu Christe!
Dich und den heiligen Geist
Verherrlicht Hoheit der ewigen Vaters!
Amen! Amen!

Das Werk ist in Partitur gestochen. Jene oben angeführten, ausserwesentlichen Stimmen stehen nicht in der Partitur, sondern sind nur auf den besondern Beylagen gegeben. Die Einrichtung des Stichs ist bequem und lässt alles leicht übersehen. Wir haben auch nicht Einen Stichfehler gefunden. Alles Aeussere ist anständig, und der Preis nicht zu hoch.

Notturno für Harmonie und Janitscharenmusik — — von Louis Spohr. 34stes W. Leipzig, b. Peters. (Pr. 3 Rthlr.)

Die Harmonie-Chöre, wie man, etwas wunderlich, die Gesellschaften der Blasinstrumentisten nennt, von denen mehre deutsche und ausländische Fürsten zahlreiche und sehr geschickte, als Privatkapellen, und nicht wenige Regimenter ebenfalls ausgezeichnete halten, auch sonst an vielen Orten wenigstens nicht zu verachtende sich bilden — sind bekanntlich genöthigt, da, gewöhnliche Militair-und Tanzmusik abgerechnet, verhältnissmässig wenig Gutes für sie geschrieben wird, meist arrangirte Stücke, vornämlich Ouvertüren und Opern, vorzutragen; was denn auch besser ist, als wenn sie Gemeines oder sonst Schlechtes spielten, doch aber, wie das von selbst einleuchtet, immer etwas Mangelhaftes seyn und bleiben muss. Wenn sich daher Künstler, wie Sp., damit befassen, etwas für jene Gesellschaften zu schreiben: so ist das wol mit vorzüglichem Dank anzunehmen, zumal wenn es, wie dies Notturno, ohne den Reiz jener Musikgattung zu verwischen, mehr und originellern Geist, mehr und gründlichere Kunst hineinbringt, als in dergleichen Stücken gewöhnlich gefunden wird.

Es ist dies Notturno ein eigentliches, in sofern es eine Reihe von, meist kürzern Sätzen enthält, wie sie sich vornämlich an stillen Abenden im Freyen trefflich ausnehmen. Die Folge ist, dem Charakter und der Besetzung der Stücke nach, unverbesserlich und trägt zur Wirkung des Ganzen nicht wenig bey; und dies rundet sich, aller Verschiedenheit der einzelnen Sätze ungeachtet, sehr gut ab. Wir geben von diesen eine Uebersicht und schalten unser Urtheil kurz ein.

1. *Marcia, moderato*, für Janitscharenінstrumente, kleine Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte, Contrafagott und Basposaune; pathetisch, kräftig, mit gefälligem Trio wechselnd. Ein gutes, doch nicht eben vorzüglich ausgezeichnetes Stück. C dur, F dur, C dur.

2. *Menuetto, allegro*, oder, wie es heissen könnte, *Scherzando*, für Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte, Contrafagott und Basposaune; feurig und rasch, mit sanftern Trio in gebundenen Noten, und Coda — alles nach Art dieser Sätze in neuern Symphonien. Ebenfalls ein gutes Stück, doch keines der ausgezeichnetsten. Manche Stelle darin ist, bey gehörig schnellem Tempo, und nöthiger, grosser Präcision, gar nicht leicht auszuführen. C moll, As dur, C moll.

3. *Andante mit Variationen.* Das angenehme, ariettenmässige Thema ist für Terzflöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Contrafagott und Basposaune. Die Variationen sind mannigfaltig und sehr vortheilhaft gruppirt, auch was Besetzung anlangt. Die erste hat, wie billig, zumal da ihr Hr. Sp. überall so viel zumuthet, die erste Klarinette, und zwar in laufenden Passagen, nur ganz einfach von Hörnern und Fagotten begleitet. Die zweyte nimmt die erste Hoboe in meist abgestossenen Triolenfiguren auf: doch treten da auch schon die begleitenden Instrumente hin und wieder obligat dazu. Die dritte ist meisterhaft, in thematischen Gegensätzen der höchsten und tiefsten Stimmen, während einfacher, aber sehr wirksam gestellter Begleitung gearbeitet, und nimmt sich, gut vorgetragen, herrlich aus. Und so fort, durch die vierte, concertirende, die fünfte, marschmässige, in D moll, mit schön geschriebenem, freyem Excursus, zu der letzten, mannigfach verschlungenen, und ihrem ausgeführten Schluss. Dieses ganze Stück ist sehr unterhaltend und vollkommen von der beabsichtigten Wirkung. F dur, D moll, F dur.

4. *Polacca* für alle Instrumente von No. 1., wozu im Trio noch ein obligates Posthorn kömmt. So kurz dieser Satz ist — nicht länger, als eine gewöhnliche Tanzpolonoise — und so anspruchlos und natürlich er dahergeht: er muss für einen der gelungensten erklärt werden, und hat vornämlich etwas unwiderstehlich Belebendes und heiter Anregendes. C dur, F dur, C dur.

5. *Adagio* für Terzflöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Contrafagott und Basposaune: ein schön ernsthafter, lang ausgeführter Satz, dem zwar ein singbares Thema zum Grunde liegt, an welches sich auch die Nebenthemata sämmtlich singbar anschliessen; der aber mit vieler Kunst, ja hin und wieder vielleicht (für *dieses* Zweck) allzukünstlich ausgearbeitet ist. Er will trefflich ausgeführt seyn, soll er allgemein gefallen: jenes aber ist schwer, namentlich wegen einiger sehr unbequem liegender Figuren, und wegen gar mancher auf die Spitze gestellten Intonation. As dur.

6. Jetzt folgt das Finale, *Vivace*, für alle Instrumente von No. 1. Dies, in seinem heitern und keineswegs gewöhnlichen Thema, in seiner Mannigfaltigkeit der stets passenden Zwischensätze, in der frischen, trefflichen Haltung des Ganzen, was Ausdruck und auch was äussere Form anlangt, bey der hin und wieder originellen Vertheilung, und der, ohngeachtet aller Fasslichkeit und Natürlichkeit, gegen das Ende selbst wahrhaft gelehrten Ausarbeitung — dies halten wir für das gelungenste Stück und nur ein wahrer Meister konnte es so liefern. Wir dürfen bey diesem Urtheil nicht besorgen, dass entweder Kenner oder Dilettanten widersprechen werden: denn es ist für beyde gleich gut geeignet. —

Das Werk ist, wie gewöhnlich, in Stimmen gestochen, aber auch, wie nicht gewöhnlich, in Partitur; und diese ist angehangen. Zugleich ist es, in demselben Verlage, für vier Hände auf dem Pianoforte (und mit Verstand eingerichtet) herausgekommen, in welcher Gestalt es 1 Rthlr. 4 Gr. kostet.

Romances mises en musique par S. M. L. R. H. Romanzen, mit Musikbegleit. von J. M. d. K. H. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die Buchstaben des Titels, welche den Componisten bezeichnen, sind zu lesen: Ihre Majestät, die Königin Hortensia — von Holland nämlich, und von vordem; jetzt, Herzogin von St. Leu. Die Verff. der sehr mannigfaltigen, anziehenden Gedichte sind nicht bekannt; man schreibt auch von diesen einige jener Dame zu. Die Originalausgabe war ein Prachtwerk, wie schwerlich sonst ein musikal. vorhanden ist. So war z. B. jedem dieser zwölf Stücke ein grosses, schönes Kupfer in Farben beygefügt; und überhaupt alles mit wahrhaft königlichem Prunk ausgeführt. Nach Abzug weniger Exemplare, die nur als grosse Vergünstigung verschenkt wurden, waren die Platten vernichtet worden. Und so kömmt denn diese Sammlung, und zwar, neben dem Originaltext, mit einer freyen deutschen Uebersetzung ausgestattet, zwar ohne jene Zuthat und Pracht, doch in anständigem Aeussern, hier zuerst in den Musikhandel; wenn auch manche einzelne Stücke früher durch Abschriften verbreitet waren.

Ueber solch ein Werk lässt sich nun nicht wol öffentlich urtheilen, wenn es nicht in seiner Art wirklich gut ist. Das ist dies aber in der That, mag man nun auf die Gedichte, oder auf die Musik, (gewisse Unebenheiten im Einzelnen allgerechnet, die wir weiter nicht berühren wollen,) oder auf die Verbindung beyder mit einander sehen. Was man empfange, weiss jeder, wenn ihm gesagt ist: die Sammlung enthält recht eigentliche *französische* Romanzen. Der Franzos nimmt nämlich dies Wort in einem viel weitern Sinn, als der Deutsche; in einem so weiten, dass man kaum noch eine Begränzung entdeckt, und diese nur etwa so abzustecken seyn möchte: Alles, was irgend eine bestimmt gedachte Personalität in irgend einer bestimmt gedachten Situation strophisch singt, heisst Romanze; sie unterscheidet sich vom Liede blos dadurch, dass dies im Allgemeinen Gefühle aus der Seele des Dichters selbst ausspricht. Doch auch dieser Unterschied wird, hier, wie überhaupt, nicht eben genau von Franzosen beobachtet. Wir Deutsche würden die meisten der hier gebotenen Gesänge Lieder nennen. — Für jene Gattung hat nun der Franzos, was die Musik anlangt, gewissermassen eine Art Typus oder Kanon in seinen ältern Nationalliedern, oder auch in deren glücklichen Nachahmungen von Grétry, Plantade u. A. Von diesen entfernet er sich nicht leicht, sowol im Charakter überhaupt, als in der Melodie des Sängers, (welche stets die Hauptsache bleibt,) und in der selten bedeutenden, um gewisse Lieblings-Gänge und Figuren sich drehenden, mithin etwas einförmigen Begleitung. Wo er aber von dieser, gewissermassen feststehenden Form abweicht, und sich der, der italien. Canzonette oder Ariette nähert — es geschieht dies auch hier in einigen Stücken: da fällt dies selten zum Vortheil des Stücks, und nur etwa des Sängers aus. — Interessant bleiben gute französ. Romanzen immer, auch für andere Nationen, schon als etwas denn doch Eigenthumliches, nicht in allgemeiner, flacher Liedeley Verschwimmendes; und verschiedene der Stücke dieser Sammlung sind wirklich sehr gut. Wir meynen damit besonders: No. 2. No. 3, No. 6, und No. 10. Dass sie, wie diese Gattung überhaupt, lebhaft und mit Affect vorgetragen seyn wollen, sollen sie ihre Wirkung thun; das brauchen wir kaum zu bemerken. — Zur Begleitung ist hier durchgehends das Pianof. gewählt.

Der ungenannte deutsche Dichter hat sich das ohnehin nicht leichte Geschäft, ganz beyzubehaltender Musik deutschen Text, neben dem französischen, unterzulegen, (was bey allen, alten und neuen, europäischen Sprachen leichter fällt,) noch dadurch erschwert, dass er diese Romanzen, dem Inhalt und Ton nach, recht eigentlich hat auf deutschen Boden verpflanzen wollen, ohne den angenehmen Formen und auch dem gefälligen Fluss der Sprache Abbruch zu thun. Und da ihm dies im Ganzen so vorzüglich gelungen, dass man wirklich Originale, und meistens gute, zu lesen meynt: so gereicht ihm dies um so mehr zur Ehre. Doch wollen wir nicht in Abrede seyn, dass ihn der Reim zuweilen geneckt zu haben scheint: dass sich die Sprache hin und wieder ihm nicht leicht genug fügen will; und dass auch sonst mehre Stellen weit besser sich lesen, als singen lassen, wenn man nämlich es mit der Musik genauer nimmt, als bey dieser Gattung eben nöthig ist, und selbst von Franzosen zu geschehen pflegt. (Es fallen nämlich die Sylben und Reime zwar fast immer richtig nach der Musik, nicht aber stets die Accente, und Einschnitte, dem Sinne nach.) Eines der gelungensten, und wo auch vom Originaltexte wenig abgewichen wird, setzen wir in beyden Sprachen hieher. Man kann daraus das Verhältnis der deutschen zu den französischen Gedichten ohngefähr abnehmen. Und wer läse denn nicht, auch ohne diese Rücksicht, gern solch ein artig Liedchen!

Ne m'oubliez pas!

Vous me quittez pour courir à la gloire,
Mon triste coeur suivra partout vos pas!
Allez voler au temple de mémoire,
Suivez l'honneur — mais ne m'oubliez pas!

A vos devoirs, comme à l'amour fidèle,
Cherchez la gloire, évitez les trépas.
Dans les perils, où le sort vous appelle,
Distingues-vous — mais ne m'oubliez pas!

Ah! loin de vous, dans mes peines cruelles,
Je crains la paix autant que les combats:
Vous trouverez tant de beautés nouvelles!
Vous leur plairez — mais ne m'oubliez pas!

Oui, vous vaincrez et vous plairez sans cesse,
Mars et l'Amour guideront vôtre bras;
De vos succès gardez la douce ivresse,
Soyez heureux — mais ne m'oubliez pas!

Denke mein!

Fort eilest du! die Kriegstrommeten schallen!
Mein trauernd Herz folgt dir, wohin es sey.
Geh, fliege hin zu spätes Nachruhms Hallen,
Ins Feld des Ruhmes; doch denk' auch mein dabey!

Dich mahnt die Pflicht: auch Liebe darf dich mahnen!
Dein wilder Muth ist ungezähmt und frey.
Gefahr schwebt um dich auf den blutgen Bahnen
Besiege sie; doch denk' auch mein dabey!

Ach, fern von dir, betrübt und abgeschieden,
Bangt mir für dich! dich reist, was schön und neu!
Gefahr im Krieg, noch mehr Gefahr im Frieden:
Denn du gefällst! doch denk' auch mein dabey!

Ja, Sieg und Herzen wirst du stets gewinnen,
Der Ruhm, die Liebe bleiben dir getreu!
Was du gewannst, nie soll es dir entrinnen —
O sey beglückt! doch denk' auch mein dabey!

Nachrichten.

Berlin. Die beyden musikal. Werke, welche der königl. bayersche Kammerherr, Freyherr von Poissl, verfasst und hier zu Gehör gebracht hat, sind in der That zu bedeutend, und er selbst ist ein zu ausgezeichneter Künstler, als dass wir dies blos verkündigen, und jene mit allgemeinen Lobsprüchen abfertigen könnten. Wir machen vielmehr uns zur Pflicht, mit Achtung und Erkenntlichkeit näher in jene Werke einzugehen; wodurch denn unsre Achtung und Erkenntlichkeit gegen den Vf. zugleich schon von selbst hervorgehet.

Am 25sten Februar also wurde im grossen Opernhause zum *erstenmale* gegeben: *Athalia*, frey nach Racine von Wohlbrück bearbeitet, mit Musik vom eben genannten Meister. Dieser war selbst bey den Proben während seines hiesigen Aufenthalts gegenwärtig: man durfte mithin um so sicherer erwarten, das Werk in seinem Sinn ausgeführt zu hören. Von Seiten der Intendanz war, dem Vernehmen nach, Bedeutendes für Decorationen und Costüme gethan. Da man des Hrn. Grafen Brühl's Geschmack und Einsicht hier schon längst auf eine höchst vortheilhafte Weise in mehren Opern, z. B. in der *Zauberflöte*, in den *Bajaderen* u. a. m. hatte kennen lernen: so musste die Erwartung auch in dieser Hinsicht hoch gesteigert werden. Was das Letzte anlangt,

so sey gleich hier, der strengen Wahrheit gemäss, erwähnt: dass sie noch übertroffen wurde. Der Garten des Hohenpriesters, der Palast Athaliens, und endlich die Vorhalle, so wie zuletzt das Innre des israelitischen Tempels, gehören zu den schönsten scenischen Vorstellungen, die man je hier gesehen hat; und dass man, *in Deutschland*, jetzt nirgends bessere, als hier, zu sehen bekömmt, ist wol ziemlich eingestanden. Es gereicht dabey der jetzigen Direction ganz besonders zum Ruhme (und eben darin möchte sie vielleicht alle andere in Deutschland übertreffen) dass sie überall strebt, nicht nur schön und reich, sondern auch wahr und sinnvoll darzustellen. Solche Verzierungen gefallen dann nicht blos der schaulustigen Menge, sondern sie ergötzen und befriedigen auch den Kenner, indem sie ein genaues Gemälde der Volkseigenthümlichkeit aufstellen. Ja, es wird wol selbst der Genuss des bewusstlosen Anschauers wesentlich erhöht, wenn durch genaue Beobachtung des Ort- und Zeitgemässen, das Hauptprincip aller Schönheit, Einheit im Mannigfaltigen, vorherrscht. —

Dem Gedicht liegt Racine's Tragödie zum Grunde. Hr. Wohlbrück, der schon manches rühmenswürdige musikal. Gedicht geliefert hat, ist auch bey dieser Bearbeitung mit Geist und Sachkenntnis verfahren. Die Musikstücke stehn am rechten Ort, die Handlung rasch vorwärts treibend und den Affect erhöhend. Der Dialog ist rein, immer poetisch, oft erhaben. Die Verse sind meist fliessend, oft rührend schön, und in rhythmischer Hinsicht — was sonst leider so wenig beachtet wird — durchaus bequem für den Musiker. Sonach muss man diese Bearbeitung sehr gelungen nennen. Aber weit höher — und so soll es auch seyn — hebt sich der Componist. Vom einsichtigen Dichter in das Reich der Musik, die Region der Empfindung, versetzt, trifft er überall die willkommensten Gegenstände für seine Kunst, und darf Zeit und Talent weder an Gewitter- und Schlachtsymphonien, noch an Hahnenruf und Eselgeschrey (wie Paer in der Oper *il morto vivo* im Quartett: *il nostro asin' con rispetto* —) verschwenden. Um für die, welche das Werk nicht kennen, den Styl desselben, so weit das durch Worte thunlich, anzudeuten, wüsste Ref. sich nicht besser auszudrücken, als: es schwebt derselbe zwischen Gluck's *Iphigenia in Tauris* und Mehul's *Joseph und seine Brüder*. Doch vermuthe man daraus ja nicht, man werde nun Bekannte aus diesen beyden Meisterwerken antreffen. Im Gegentheile ist der Ref. sich bey viermaliger Anhörung (in zwey Proben und zwey Vorstellungen) keiner einzigen Reminiscenz bewusst worden. — Die Ouverture, klar und kräftig, ist dennoch der am wenigsten ansprechende Satz der ganzen Oper; wahrscheinlich, weil wie im Keime, Knospe, Blüthe und Frucht — so hier die Motive der schönsten, späterhin folgenden Musik tücke angedeutet, aber *unentwickelt* liegen. Der erste Chor der Jungfrauen und Knaben: Sehet und fühlet wie freundlich der Herr — wird von höchst lieblichen Solos des Soprans und Alts unterbrochen. Josabeth — Dem. Leist — Gattin des Hohenpriesters, werde von mir besonders erwähnt, weil man der Schauspielerin hier nicht die Gerechtigkeit wiederfahren lässt, die sie verdient, und die sie aufmuntern, auch ihr im Auslande nicht fehlen würde. Dem. Leist hat eine angenehme Bildung und sehr schöne Gestalt. Ihr Spiel ist nie schlecht, öfters, z. B. gerade in dieser Rolle, warm und gedacht. Ihre Stimme ist rein und angenehm. Leider scheint sie sehr ängstlich, was bekanntlich dem Vortrage des Sängers ungemein schadet. In dem leidenschaftlichen Recitativ, das mit den schönen Worten schliesst: Mit Wehmuth und aus glühend heissem Auge fällt kummerschwer die lang' verhaltne Thräne etc., so wie später bey der Stelle: Ich kann die Last nicht tragen: sie bricht mein schwaches Herz — übermannte sie die Rührung so sehr, dass darüber die Intonation des Recitativs verloren ging. Dies ist ein Fehler, da bekanntlich der Mime zwar Schmerz und Thränen im Zuhörer hervorbringen, aber selbst über dem geschilderten Seelenzustand schweben, also nicht selbst weinen und schluchzen soll; was die Illusion stört. Dieser unumwunden ausgesprochne Tadel diene als Begründung des frühern Lobes und als Beweis unsrer Achtung für die Künstlerin. — In der 4ten Scene erscheint Athalia zum erstenmale. Ein grosser Styl, fast wild in Harmoniefolge und Bewegung, vom Possunenchor unterstützt, bezeichnet, hier und allezeit, die Erscheinung der tyrischen Fürstin. Das Recitativ, welches den Traum Athaliens ausspricht, ist ein Meisterstück declamatorischer Musik. Bey der Aufführung wurde indess Ref. von der Stelle im Texte verletzt: In grässer Mischung liegen Blut, Gebein' und Eleisch — die etwas Ekelhaftes hat,

und sonach nicht im reinen Kunstgebiete liegt. Sonderbar, dass es dem zartfühlenden Dichter anders däuchte. — Joad, der Hohepriester — der treffliche Bassist, Fischer — singt nun die schöne Arie: O Sinai etc. Hierauf Chor mit Tanz: Wie zu ihrem Vater fromme Kinder gehen etc. Der scenische Prunk verlangte hier Tanz; für diesen war freylich ein sehr leicht fasslicher Rhythmus nöthig; dennoch schien dem Ref. dieser Chor für den Styl des Ganzen der Oper zu heiter. Mit den Worten: Es drängt und treibt und jagt den Sünder — tritt der Donnersturm des Finale ein. Dies Finale ist musterhaft, und mehr werth, als ein ganzer Lastkarren voll Partituren neuitalien. Opern gewöhnlichen Schlages. Die Metapher, die in den Anfangsworten liegt, giebt den Hauptgedanken und zugleich die Behandlungsart des ganzen Satzes an. In der That, alles drängt und treibt, in grossen Rhythmen und breiten Massen. Die Structur der Stimmen, die sich das alles treibt, und drängt" wechselweise abnehmen, und gegen das Ende immer enger zusammentreten: dann die schneidende Figur in den Violinen, der Weheruf der Posaunen, die gewichtigen Noten der Bässe: alles dieses im Gewitterton zusammen erklingend, und doch in jeder Accordfolge ganz klar, ganz deutlich — beweist, dass Hr. von Poissl in seiner Kunst Meister ist, und seinen Stoff ganz und gar beherrscht.

Aus dem 2ten Akte heben wir, um nicht durch Bezeichnung jedes Musikstücks zu weitläufig zu werden, vorzüglich die überaus schöne Arie Athalieus: O rächendes Gewissen — aus, ($\frac{3}{4}$ Takt, B minor,) wo die herrliche Modulation nach Des maior und F minor, wol nicht geringen Antheil hatte an den Thränen der Rührung, die wir in gar manchem Auge zittern sahen. Aber auch Stimme und Vortrag der Mad. Milder-Hauptmann hatten grossen Antheil daran! — In der 8ten Scene erscheint Joas-Eliakin, der im Tempel verborgen gehaltene Königsknabe. Athalie befragt ihn recitativisch, er antwortet melodramatisch, während vorbereitender und nachhallender Harmonie von Blasinstrumenten. Dieser Gedanke, den übrigens der Himmel vor dem *servum pecus imitatorum* bewahren wolle, macht hier eine höchstreizende Wirkung. Dem. Eunike, die 2te, gab den Eliakin in Declamation und Action vorzüglich. In Gesang that Aengstlichkeit und physische Unvollkommenheit der Stimme der überaus zarten Romanze: Nach meines Gottes Ebenbild — einigen Eintrag. Hr. Kammermus. Hausmann trug die dazu geschriebene obligate Violoncellpartie meisterhaft vor. — Athalia leitet mit den Worten: Hier pflanz' ich Baals Panier auf diesen Grund — das treffliche Finale des 2ten Actes ein, das gegen das Ende bis zur höchsten Kraft hinanstürmt. Des Hohenpriesters Arie: Wie sinkt vor deiner Ehre — so wie Athaliens letzte Scene, in der sie sich erstickt: Dein zu vergessen — sind noch zwey glänzende Lichtpunkte in der düstern Fabel des Stücks. Sie wurden im Geiste des Componisten vorgetragen.

Die Chöre gingen, zumal bey der zweyten Aufführung, sehr gut. Erfreulich war es, dass die ganze Oper von sämmtlichen Musikern und Sängern offenbar mit Liebe und Enthusiasmus vorgetragen wurde. Vorzüglich glänzten freylich Mad. Milder-Hauptmann und Hr. Fischer. — Man erlaube dem Ref. noch zwey Dinge zu rühmen, die er keineswegs überall gefunden; nämlich: des Hrn. Kapellms. Gürrlich feurige und doch auch zarte Leitung am Pianoforte, und die Präcision und reine Stimmung der Posaunen. Leider kann er letzte beyden Eigenschaften nicht an den Trompeten rühmen, welche, vorzüglich in der ersten Aufführung, sehr contrastirende Begriffe von Ton und Stimmung, mit denen des Orchesters, nur zu laut werden liessen. —

Am 20sten März war in der hiesigen Garnisonkirche, zum Besten der Hülfsbedürftigen in den clevischen Niederungen, eine geistliche Musik veranstaltet. Die dazu gewählten Stücke waren eine Missa (As major) vom Componisten der *Athalia*, und Mozarts *Requiem*. Ueber das letztere unsterbliche Werk ein Wort zu sagen, wäre unnütz. Es ward trefflich gegeben; und der bekannte Tenorist, Hr. Wild, entwickelte seine Vorzüge auch hier, und liess dabey das schöne Metall seiner seltnen Stimme in einem akustisch günstigen Locale recht frey erklingen. Das Orchester war zahlreich, wie man aus der Besetzung von 8 Trompeten, 8 Hörnern, 12 Violoncelleu und 7 Contrabässen schliessen kann. — Hrn. v. Poissl's Missa machte den Anfang. Es war erfreulich zu hören, mit welcher Sicherheit sich der Componist meistens auch hier bewegt. Gleich das herrliche *Kyrie*, (As major, $\frac{3}{4}$ Takt,) zeugte von Phantasie, Einsicht und Gefühl. Im freyen Styl scheinen dem Ref. das *Kyrie*, *Gloria* und *Agnus* am gelungen-

sten. Im strengen; waren die einfache Fuge im *Gloria*, dem die Fuge *a due soggetti* im *Credo*, wo besonders eine Inversion das Thema sehr klar, obschon an sich sehr gelehrt hervortrat, zu rühmen. Wahrhaft originell waren auch die streng kunstmässigen Stimmeneintritte im *Benedictus*, wobey, nächst dem schönen Fluss der Mittelstimmen, auch die so sehr cantabeln Bässe bemerkt zu werden verdienen. —

Erinnert man sich nun, dass *Athalia*, die neu erwählte *Missa*, und ein, dem Urtheile Unterrichteter zufolge, vortreffliches *Lustspiel*, das sich noch in den Händen der General-Intendanz befindet, Werke eines und desselben Künstlers sind: so vernimmt man hoffentlich mit Freude und Selbstgefühl, dass Freyh. von Poissl unser Landsmann, ein Deutscher ist, und mag ihm gern den Platz, den er verdient, unter den, seit einiger Zeit am rühmlichsten und herrlichsten hervortretenden Geistern, zugestehn.

Z.

Leipzig. Am 24sten März gab Hr. Musikdir. Ulex Concert, und darin von seiner Composition: die Ouvertüre zu seiner Oper, die *Seeleute*; ein Violinconc. aus E moll und C dur, das er selbst spielte; und Schillers *Taucher*, melodramatisch für vollständiges Orchester bearbeitet. Mit wahrer Achtung und vielem Vergnügen erkannten wir in allen diesen, uns bisher unbekannten und auch noch ungedruckten Werken einen Künstler von Talent, Einsicht und Erfahrung, der auch bey dem, was er schreibt, immer weiss, was er will. Die Ouvertüre ist für eine *komische* Oper so zweckmässig, wie jetzt wenige in Deutschland geschrieben werden; im Concert gefielen der ernste, und doch keineswegs kalte oder künstelnde erste, so wie der angenehme zweyte Satz am meisten; im *Taucher* fand man alles beyfallswürdig, bis auf einige Stellen, wo der Declamator (besonders von vorn herein, und überhaupt in ruhiger Erhöhung) unzeitig unterbrochen, oder wo Einzelnes (z. B. „lang lebe der König!") zu vereinzelt und hervorstechend bezeichnet wird. Mehre Stellen, wo die Musik während der Declamation ununterbrochen fortgeht, müssen, wenn der Rhapsode auf der Bühne steht und mithin leichter verstanden wird, von noch grösserer Würkung seyn, als im Concert, wo man, der klingenden, kräftigen Stimme und guten Accentuation des Hrn. Wehrstedt ungeachtet, nicht alles vernehmen konnte. — Die Unterhaltung war überhaupt sehr gut gewählt und angeordnet. Es wurden, ausser jenen Stücken, noch gegeben: Schulz's Ouvertüre zu Klingemanns *Faust*, Stuna's *Lobgesang an die Gottheit*, eine Arie von Righini, (von Hrn. Weidner bey weitem nicht so gut gesungen, als wir erwartet hatten,) und ein grosses Rondo, von Friedr. Schneider componirt und auf dem Pianoforte vorgetragen. Das Orchester spielte durchaus trefflich. — Am 27sten März gab der Flötenspieler, Hr. Joseph Wolfram, aus Wien, Concert, und liess sich hören mit einem Conc. von Bayer, mit Variationen von ebendemselben, und mit einer Polonoise von Fürstenau. Er soll schönen Ton, durchaus reine Intonation, im Adagio viel Delicatesse, im Allegro mässige Fertigkeit gezeigt, und viel Beyfall gefunden haben. Ref. konnte nicht gegenwärtig seyn.

Notizen.

An die Stelle Monsigny's hat die Akademie der Künste in Paris, nach sehr streitiger Wahl, endlich Hrn. Catel (Componisten der *Semiramis* etc.) erwählt. Unter seinen Mitwerbern fand man als die wichtigsten: Boyeldieu und Nicolo Isouard. — Mad. Catalani soll die Reise nach Wien aufgegeben, die Direction des italien. Theaters in Paris verloren haben, und nun nach Florenz gegangen seyn. —

Kurze Anzeige.

Trio pour le Pianoforte, Flûte et Violoncelle — — par J. Woolf. Oeuvr. 66. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Leicht und klein, in jedem Sinne dieser Worte: doch in den Melodien gefällig, und in der Haltung munter — ohngefähr wie sonst Wenhal. Das Pianoforte kann auch ohne die beyden andern Instrumente gebraucht werden. Das Ganze: ein ziemlich kurzes Allegro, und ein etwas längeres Rondo.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April. **№. 16.** 1817.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich, besonders in Paris,

von

G. L. P. Sievers.

Es bedarf wol keines Beweises, dass der Ursprung der Musik in Frankreich auf ganz andern Grundsätzen beruhe, als diejenigen sind, welche dieser Kunst in Deutschland und Italien zu Elementen ihrer Schöpfung gedient haben. Wenn in den beyden letztgenannten Ländern die Musik unmittelbares Erzeugnis des sehnsuchtsvollen Gemüths gewesen ist, welches, da es sich in Poesie, als einer noch zu verständlichen Sprache, nicht vollkommen äussern konnte, unverständliche, aber eben deshalb seiner ahnungsvollen Seele mehr zusagende Laute wählte, um die ganze Fülle seiner überströmenden Gefühle aushauchen zu können; so hat dagegen diese Kunst in Frankreich nie dazu gedient, ein Gefühl unmittelbar anzudeuten, sondern nur die Worte, durch welche dasselbe äusserlich ausgedrückt werden sollte, mittelbar zu verstärken. In Italien und Deutschland ist daher die Musik als unmittelbare, durch sich selbst wirkende Kunst zu betrachten, welcher die Worte nur zum bedingten, mechanischen Hülfsmittel dienen, um sich äussern zu können; in Frankreich hingegen dient die Musik, als eine den Worten untergeordnete Sklavin, diesen zur extensiven, oratorischen Verstärkung, ist daselbst also blos als ein mechanisches Hülfsmittel zu betrachten, wobey die Worte stets die Hauptsache ausmachen.

In Italien und Deutschland ist die Musik eine aus dem Innersten des Menschen heraus sich gestaltende Kunst, in Frankreich nur ein declamatorisches Hülfsmittel, demjenigen, mit den nothwendigen Einschränkungen, zu vergleichen, was die Griechen Musik genannt haben.

In diesem Zustande finden wir die Musik in Frankreich unter Lülly. Wer in den Werken dieses Componisten dasjenige Seyn und Wesen finden wollte, welches die inneren und äusseren Eigenschaften der italien. und deutschen Musik begründet, dem müsste, dünkt uns, nie in seinem Leben der wahre Sinn für Musik geworden seyn. Der Unterschied darf, unserer Meynung nach, gar nicht weiter nachgewiesen werden: er stellt, um erkannt zu werden, sich dem Beobachter von einer zu auffallenden Seite dar.

Rameau trat in die Fusstapfen Lülly's: beyde sind sich im Inneren vollkommen ähnlich, mit der äusseren Verschiedenheit, die durch die Fortschreitung der Zeit, so wie durch die in zwey Menschen sich nothwendig anders gestaltende Individualität, bedingt wird.

Die Nachfolger Rameau's wichen von diesem, als dem neuesten Modelle, um so weniger ab, als die Werke desselben durch gröseren scenarischen Pomp, vervollkommnetere Theaterdarstellung und ausgebildetere Tanzkunst einen gewissermassen klassischen Werth erhielten, welcher den lüllyschen Compositionen in gleichem Grade nicht zu Theile geworden war.

In diesem Zustande befand sich die Musik in Frankreich, als Gluck in Paris erschien. Es dürfte höchst interessant seyn, wenn uns der eigentliche Gang bekannt wäre, welchen die innere Kunstbildung dieses Componisten, vom ersten Beginne bis zu ihrer endlichen Vollendung, genommen hätte: wenn wir nachweisen könnten, auf welchem Wege derselbe zu Ausübung derjenigen Kunst-Grundsätze gekommen wäre, die bereits längst vor ihm in Frankreich theoretisch gekannt und praktisch ausgeübt worden — Kunst-Grundsätze, die Gluck nur vervollkommnete, aber bey weitem

nicht erfand. Er selbst hat allerdings diese Grundsätze öffentlich geäussert, doch nirgends angemerkt, welche äussere Veranlassung sich ihm zur Annahme und Ausführung derselben dargeboten hat. Wir unsrerseits sind von jeher überzeugt gewesen, dass Glucks Kunstbildung einzig und allein den damals in ganz Europa berühmten, obgleich daselbst weder gekannten, noch weniger genossenen Werken der französischen grossen Opernbühne ihre erste und hauptsächlichste Anregung zu verdanken gehabt hat. Wie dem auch sey, und nach welcher eigenen oder fremden Anregung die Grundsätze, welche wir in den Werken desselben vorfinden, sich auch mögen gebildet haben; so bleibt die Wahrheit stets unangefochten, dass Glucks Compositionen aus demselben Geiste der Reflexion hervorgegangen sind, welche den Worten der früheren französ. Schule zur Grundlage gedient hat. Wir sehen, unserer innigsten Ueberzeugung zu Folge, in Gluck nur einen quantitativ verbesserten oder vermehrten Rameau. Es muss daher ein vollkommener Irrthum genannt werden, wenn man glaubt, dieser Componist habe in der französischen Musik eine Revolution hervorgebracht: keine Revolution, sondern vielmehr eine Vervollkommnung der französ. Schule sind die Resultate gewesen, welche Glucks Aufenthalt in Frankreich bewirkt hat. Denn in keiner Kunst-, so wie in keiner sittlichen Bildung, insofern diese im eigentlichen Volke tiefe Wurzel gefasst, kann ein einziges Individuum im wahren Sinne des Worts in wenigen Jahren eine Umkehr hervorbringen.

Aus diesem Grunde musste Gluck die grosse Sensation in Frankreich bewirken, die seinen Werken daselbst zu Theile geworden ist, und welcher sie noch immer fortwährend geniessen: Gluck ist noch in diesem Augenblicke der einzige, wahre tragische Componist der französ. Nation; sein Ruf ist als klassisch zu betrachten, denn die ganze Nation stimmt in der Meynung seiner Vortrefflichkeit, seiner Unfehlbarkeit überein, während die andern Componisten nur eines bedingten, theilweisen Beyfalls geniessen.

Aber Gluck ist der Verehrung, welche ihm noch heut zu Tage die französische Nation zollt, auch vollkommen würdig. Das System der französischen Tonkunst, nach welchem nicht unmittelbar das Menschliche durch Musik ausgedrückt werden soll, sondern wo vielmehr die Sprache als erstes Hülfsmittel des Ausdrucks und die Musik nur als Verstärkung desselben betrachtet wird, dieses System ist, davon überzeugen wir uns bey jeder wiederholten Anhörung der gluckschen Werke, von diesem Componisten zu einem seltenen Grade von Vollkommenheit ausgebildet worden. Gluck hat die Möglichkeit gezeigt, dass der musikalische Ausdruck in einem anderen, als in dem romantischen, das heisst, in einem wahren mechanischen Sinne angewandt, dass er, mit Verzichtleistung auf seine innerste, unmittelbarste Bedeutung, nur zum dienenden Sklaven eines ihm vorgesetzten Herrn herabgewürdigt werden und doch den mit ihm bezweckten Genuss im möglichst vollkommenen Grade zu erreichen im Stande seyn könne. Nachdem Gluck, wie gesagt, das rhetorisch-declamatorische System der französ. Tonschule bis zur möglichsten Vollendung ausgebildet hatte, nachdem mit ihm die höchste Stufe der französisch-musikalischen Kunstbildung erreicht worden, und keine Steigerung derselben mehr möglich war, so musste nothwendig ein Stillstand in der französ. Musik eintreten. Es war der Zeitpunkt gekommen, wo eine Art von Uebersättigung an der französ. Musik sich der Franzosen zu bemächtigen begann, eine Uebersättigung, die sich einestheils als eine natürliche Folge des zu langen und zu häufigen Genusses derselben zeigte, anderntheils aber als Opposition, hervorgehend aus der über die ganze übrige europäische Welt ihre Herrschaft ausübenden italien. Musik, zu betrachten war, und mächtig ihr Haupt emporhob.

Piccini und Sacchini erschienen in Paris. Es entstand der berühmte, oder vielmehr berüchtigte Kampf der italienischen mit der französisch-vervollkommneten gluckschen Schule. Vor Gluck, das heisst, ehe die französische Musik durch diesen Componisten den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreicht, oder so lange dieselbe noch einer Veränderung fähig gewesen wäre, hätte wahrscheinlich die italien. Musik auf dem pariser Nationaloperntheater (dies war und ist noch jetzt die grosse Oper) gar keine, oder vielmehr eine höchst nachtheilige Sensation erregt, und würde, trotz aller für dieselbe erregten Cabale, wahrscheinlich für den Augenblick wenigstens gänzlich von demselben wieder verschwunden seyn. Doch jetzt schien die Stunde derselben geschlagen zu haben: der Zeitpunkt war gekommen, wo die französ. Musik, nachdem sie den Gipfel ihrer möglichsten Ausbildung erreicht hatte, von demselben allmälig wieder herabsteigen

sollte. Dieses Ereignis begann, und hätte beginnen müssen, wenn in Paris auch niemals eine einzige Note italienischer Musik gehört worden wäre.

Die italien. Schule konnte nur mittelbar zum Verfalle der französischen eigentlichen Nationalmusik beytragen; ich sage, zum Verfalle, denn ein solcher hat sich, obgleich sehr unmerklich, seit Gluck unwiderruflich in derselben zu offenbaren begonnen.

Dieser Verfall musste in der französischen Musik, sobald sie einmal den Gipfel ihrer möglichsten Vollkommenheit erreicht hatte, um so unvermeidlicher eintreten, als ihr zu bestimmter, verständlicher Charakter leichter und früher zu dem erreichbaren Ziele führen und bey diesem stehen bleiben musste, als, zum Beyspiel, der allgemeine, romantische Charakter der italien. und deutschen Musik, in welcher keine Verstandesspeculation ein Ziel gesetzt, und noch weniger ein solches als nothwendig anerkannt hat.

Diesen Verfall muss der Kenner und aufmerksame Beobachter seit jener gluckschen Epoche in der französ. Musik vorgefunden haben, und von diesem Verfalle zeigen sich fortwährend die allersichtbarsten Proben in derselben. Wir wollen zwey der hauptsächlichsten anführen. Man zeige uns, zum Beyspiel, eine einzige wahrhaft französ. grosse Nationaloper, die nach Gluck componirt worden wäre, und bey den Franzosen den Ruf der Klassicität erhalten hätte? Bey nicht ganz genauer Prüfung könnten parteyische Beurtheiler die *Vestalin* von Spontini als eine solche nennen wollen. Dabey dürften aber zwey wichtige Fragen aufzuwerfen seyn: erstens, ist die Composition der genannten Oper eine wahre französische Nationalmusik? und zweytens, geht der Beyfall, den die Franzosen derselben ertheilen, aus einem unmittelbaren Genusse, oder vielmehr blos aus der seit Gluck sich ihnen anders gestaltenden musikal. Empfänglichkeit hervor? Wir antworten: die Composition der *Vestalin* ist keine wahre französische Nationalmusik, und der Beyfall, den sie in Frankreich erhalten, eben so wenig eine Folge des unmittelbaren Genusses an derselben, sondern vielmehr nur ein mittelbares Erzeugnis der sich jener entgegensetzenden Neuerungssucht.

Es ist also, wie wir glauben behaupten zu dürfen, seit Gluck keine wahre französ. Nationalmusik componirt worden. Dies der *erste* Grund, den wir für den Verfall derselben anführen wollten. Ein zweyter Grund dürfte in der fast eben so wichtigen Erscheinung liegen, dass mehre neuere französische Componisten, die sich dieses Verfalls entweder deutlich bewusst gewesen, oder denselben doch dunkel geahnet, es versucht haben, den Charakter der französischen Schule zu überbieten, und ihn, so zu sagen, zu hypersthenisiren. Zu diesen Componisten gehören besonders Mehül und Cherubini: Beyden ist es nur zu sehr gelungen, die französische, rhetorisch-declamatorische Manier bis zu einem Grade zu steigern, wo sie sich gleichsam von selbst wieder zerstören muss. In Mehül ist dabey für die übrige europäische musikal. Welt nichts verloren worden; Cherubini hingegen hat in seinen *Deux Journées* (*Wasserträger*), obgleich auch in dieser Composition des calculirenden Verstandeswesens schon ein übergrosser Reichthum vorhanden, gezeigt, welche Früchte die musikal. Welt von seinem Talent zu erwarten gehabt hätte, wenn er nicht sich unglücklicherweise dem französ. Style anzuschliessen für gut befunden. — Wenn wir von der einen Seite an einen nothwendigen Verfall der französ. Musik glauben, d. h., wenn es uns vollkommen einleuchtend ist, dass der Charakter dieser Musik, der schon seit Glucks Zeiten die höchste Stufe seiner Vollendung erreicht gehabt, jetzt vollendet in sich abgeschlossen ist, keinen Zusatz mehr erhalten kann, also in sich selbst sich aufzureiben beginnen muss; so wollen wir damit keineswegs behaupten, dass dieser Verfall jetzt schon vollendet, oder überall so auffallend sey, um ihn ganz allein auf dem praktischen Wege, und dass nicht etwa auch Kunstspeculation von Nöthen sey, um denselben erforschen zu können. Im Gegentheil ist der Genuss an der eigentlichen französ. Nationalmusik in Frankreich noch dergestalt lebendig, dass der Beyfall, den daselbst die deutsche und italien. Musik findet, im eigentlichen Verstande nur bedingt, nur als Erzeugnis einer Opposition zu betrachten ist, welche die geschmälerte Empfänglichkeit für die einheimische Musik nach und nach zu Gunsten der ausländischen aufzustellen beginnt; eine Opposition, die, da sie mit der Folge an innerer Bedeutsamkeit immer mehr zunehmen muss, einstens wol im Stande seyn dürfte, zu dem Umsturz der französischen Nationalmusik beyzutragen, aber dann auch alle und jede Musik in Frankreich aufheben und also weder der italien.

noch der deutschen daselbst wird fernern Eingang verschaffen können.

Die französische Nationalmusik selbst wird nicht früher, als mit dem gänzlichen Umsturze der französischen Nationalbildung ihre Endschaft erreichen, und beyde werden dauern bis zu der einstigen völligen Auflösung oder Auswanderung dieser Nation, wo denn die Einführung einer fremden Musik, wenn dergleichen in dem übrigen Europa zu der Zeit auch noch vorhanden wäre, eine Unmöglichkeit seyn dürfte.

So wie die tragische Nationalmusik der Franzosen durch einen Ausländer zu ihrer höchsten Vollkommenheit ausgebildet worden war, so hat auch ihre komische Nationalmusik an einem Ausländer (denn für einen solchen muss Grétry eigentlich gehalten werden) denjenigen Künstler gefunden, der ihr zu ihrem grössten Glanze verholfen hat. Es kann keinen gröseren Irrthum geben, als den, zu glauben, dieser Componist habe den italien. Styl auf den französ. gepflanzt und somit eine ganz neue Bahn gebrochen. Kein französ. komischer Operncomponist hat den französ. Styl so vollkommen ausgebildet, als Grétry: wie Gluck in der tragischen Composition, ist Grétry in der komischen nicht der qualitative Schöpfer der Gattung, sondern vielmehr der quantitative Ausbilder derselben bis zu ihrer höchsten Vollkommenheit geworden.

Gluck und Grétry stehen daher in der mittlern Geschichte der französischen Tonkunst als die Schöpfer der höchsten Wirkung da, welche in derselben zu erreichen möglich war. Beyde haben Schemata für diejenige Gattung der Musik geliefert, in welcher sie gearbeitet, und diese Schemata sind als die vollkommensten anzusehen, die in derselben existiren.

Der Gegensatz, den jede menschliche Erfindung, also auch die Tonkunst bildet, sobald sie zu der höchsten Stufe einer möglichen Vollkommenheit gelangt ist, ein Gegensatz, der in der gegen jede moralische und physische Fortschreitung sich auflehnenden menschlichen Tendenz begründet ist; dieser Gegensatz, dessen wir bereits oben schon als in Frankreich vorhanden erwähnt haben, und der sich, als solcher, obgleich ohne allen eigentlich positiven Willen, nur negativ für die italien. und deutsche Musik erklärt hat, spricht sich schon unmittelbarer und kräftiger für diejenigen der neueren französischen Componisten aus, welche mit so vielem Glücke, als eine solche Unternehmung nur immer zulassen dürfte, es versucht haben, den zu sehr bestimmten, declamatorisch-rhetorischen Charakter der französ. Musik von seinen grell hervorragenden, physiognomischen Zügen zu entkleiden und ihn zu verallgemeinern, aber somit auch zu entnationalisiren. Unter diesen Componisten stehen Boyeldieu und Nicolo oben an. Beyder Werke sind nicht mehr rein französisch, und beyder Werke werden daher, so grosser Beyfall ihnen auch immer, besonders von dem jüngeren Theile der Nation gezollt werden möge, nie den klassischen Ruf erhalten, den Monsigny, Philidor und Grétry sich durch die ihrigen erworben haben. Boyeldieu's und Nicolo's Compositionen werden sich, so lange das Genie ihrer Verfasser Frische und Originalität in sie hineinzulegen vermag, im Besitze der öffentlichen Gunst erhalten; man wird, fast wider seinen Willen, fortwährend Geschmack an denselben finden: der klassische Beyfall jedoch, den man den Compositionen der drey genannten Nationalcomponisten zollt, wird dadurch im geringsten nicht geschwächt werden, ja sich wahrscheinlich siegreich aufrecht erhalten, bis zu dem Augenblicke, wo die Franzosen aufhören werden, eine Nation zu bilden, und wo sie also auch mit ihrer National-Charakterbildung ihre Kunst- und wissenschaftliche Bildung verlieren werden.

Nicht so Boyeldieu's, Nicolo's und einiger anderer Werke. Da sie selbst Erzeugnisse einer Neuerungsschule in Frankreich sind, da ihre Schöpfung nicht unmittelbar aus dem menschlich-ästhetischen Bedürfnisse hervorgegangen ist, sondern die Entstehung derselben einem mittelbar durch Uebersättigung erzeugten Gegensatze zugeschrieben werden muss; so werden sie ihrerseits dem Strome anderer Werke, die vielleicht in dem nämlichen Geiste vollkommener gedacht und vollkommener ausgeführt seyn dürften, weichen müssen, und dann aber auch, wenn nicht alle unsere Kenntnis des fraglichen Gegenstandes Stückwerk ist, gänzlich vergessen werden, wie jetzt schon diejenigen Componisten vergessen sind, deren Werke ebenfalls Erzeugnisse des, aus zu übermässigem Genusse der Nationalwerke hervorgehenden Gegensatzes, die Manier Boyeldieu's, Nicolo's u. a. eingeleitet haben und gewissermassen als Vorläufer derselben zu betrachten sind.

Zu letzten Componisten gehören insbesondere Dalayrac und Gavaux; beyde Männer, welche in jener neueren Manier, die der Nationalmusik der Franzosen ihren hervorstechenden Charakter entnommen hat, sehr verdienstvolle Werke geliefert haben, Werke, welche allein von den in dieser Gattung vollkommenern Werken Boyeldieu's und Nicolo's haben in Vergessenheit gebracht werden können. Von Mehül, der die französ. Nationalmusik nicht durch Hinwegnahme ihres sie bezeichnenden Charakters geschwächt, sondern dieselbe vielmehr durch Ueberhäufung seiner äussern, mechanischen Kennzeichen übersättigt hat, kann hier die Rede nicht seyn: er ist jetzt schon so gut, wie vergessen; nicht, weil er eine neue Manier geschaffen, sondern weil er die alte bis zu einem Grade überboten hat, wo sie beginnt, nichts mehr zu seyn, indess sie die Prätension hat, alles seyn zu wollen. In Betreff dieses Componisten ist uns von jeher das Urtheil merkwürdig gewesen, welches Buonaparte über denselben gefällt hat, dass nämlich seine Musik nicht monoton genug sey. Unverständige Witzlinge haben über dies Urtheil gelacht; uns hingegen scheint dasselbe, obgleich etwas uneigentlich ausgedrückt, eine grosse Wahrheit in sich zu enthalten; wie es auch beweist, dass dieser sonderbare Mann eine Allgemeinheit der Geistesbildung besitzt, die, obgleich eine blosse Ahnung, ihn jedoch sicherer geführt hat, als manchen andern die abstractesten Speculationen.

Wenn wir oben von den Compositionen Boyeldieu's und Nicolo's (denn diese beyden Componisten sind eigentlich unter den lebenden Tonsetzern Frankreichs die einzigen, welche den ausschliesslichen, allgemeinen Beyfall des Publicums besitzen) gesagt haben, dass sie nicht national seyn, und spät oder frühe von andern, denselben Weg einschlagenden Componisten verdrängt werden dürften; so soll aus diesem Urtheile durchaus kein Tadel für die beyden genannten Künstler hervorgehen. Wir sind so weit entfernt, ihren Compositionen den ihnen gebührenden Werth abzusprechen, dass unser Urtheil über sie sogar eine Form annehmen soll, die, obgleich sonst nur Tadel aussprechend, in dem gegebenen Falle jedoch ihr wahres Lob begründen muss: das Urtheil nämlich, dass, wenn Boyeldieu's und Nicolo's Werke auch keinen bedingten Nationalwerth haben dürften, sie dagegen als unbedingt durch ihren allgemeinern, universellern Charakter auf den Beyfall des Auslandes nicht ohne Grund Anspruch machen dürften.

Besonders zeichnen sich die neueren Compositionen Boyeldieu's durch grosse Klarheit und Verständlichkeit der Ideen, durch eine Correctheit, wie sie wenigen französ. Tonsetzern eigen ist, durch sehr lobenswürdiges, fleissig gearbeitetes Accompagnement, so wie durch angenehme Melodie, vor allen andern komischen Opern des Theaters Feydeau aus. Sein erster Act von *Charles de France* (den zweyten hat ein anderer Compon. gesetzt), seine *Fête du Village voisin* und sein *Nouveau Seigneur de Village* müssen dies Urtheil bey allen den Personen rechtfertigen, die mit Kenntnis und Unparteylichkeit sich dem Genusse der genannten Werke hingeben. Besonders hören wir letztgenannte Musik, die keine Nummer enthält, die sich nicht durch obengenannte Eigenschaft auszeichnete, stets mit erneuetem Vergnügen. *Jean de Paris*, von demselben Componisten, ist in Deutschland zu bekannt, als dass wir über den Werth dieser Composition abzusprechen brauchten: unserem individuellen Urtheile nach, steht sie sowol, wie alle früheren Arbeiten desselben Tonsetzers, obengenannten Opern bey weitem nach. Die zahlreichen Freunde dieses verdienstvollen Componisten sehen seiner grossen Oper: *Ivaure de France ou les Jaux Floraux*, so wie der komischen, *Le Chaperon rouge* (*das rothe Käppchen*), welche beyde eben jetzt einstudirt werden, mit grosser Erwartung entgegen.

Wenn wir unser Urtheil über Nicolo gleich mit der Aeusserung beginnen, dass wir ihm vielleicht mehr eigentliches Genie, vielleicht wahrhaftigeres schöpferisches Talent zugestehen, als Boyeldieu: so ist es uns darum zu thun, zu zeigen, dass wir bey der Würdigung beyder Künstler mit derjenigen Unparteylichkeit verfahren, die jedem Kunstfreunde, wenn er sich selbst und die Kunst ehrt, eine heilige Pflicht seyn muss. Wenn aber Nicolo ohnstreitig mehr Phantasie, mehr Originalität besitzt, als Boyeldieu: so steht er jedoch letzterm in allem, was Ausarbeitung, Feile, Gedachtheit und Correctheit anbetrifft, bey weitem nach. Während Boyeldieu allen seinen Arbeiten eine gewisse gediegene Klassicität, eine Besonnenheit in der Anlage, und besonders eine sehr lobenswerthe Sorgfalt bey Ausführung der einzelnen Theile zu ertheilen weiss, wirft Nicolo seine oft sehr guten Gedanken in rohen, unförmlichen

Massen unter- und durcheinander, so dass man oft Mühe hat, die innere Klarheit derselben, die ihnen nicht selten eigen zu seyn pflegt, aufzufassen, und durch die äussere mechanische Verwirrtheit derselben verhindert wird, denselben Geschmack abzugewinnen. Boyeldieu (wie wir das als bestimmtes charakteristisches Kennzeichen seiner Art und Weise zu arbeiten wissen) nimmt nie eher die Feder in die Hand, als bis die ganze Oper, oder doch ein grosser Theil derselben, als gänzlich vollendet in seinem Geiste vorhanden ist: dann muss er durch alle mögliche Begünstigung der Umgebungen, durch Ruhe, Ungestörtheit, Stille der Nacht etc. in seiner Arbeit gefördert werden; Nicolo hingegen componirt mit Blitzes Schnelle wo er geht und steht, bey Nacht und bey Tage, im Schweigen der Nacht und unter dem Geräusche des Tages. Wenn Boyeldieu von der einen Seite durch gewaltsame Anstrengung sich gleichsam in die Begeisterung hineinzwängen muss, bedürfte Nicolo einer solchen Anstrengung, um aus seiner unwillkürlichen Begeisterung zu klarer, besonnener Auffassung seiner Ideen herabgestimmt zu werden.

Hiermit glauben wir den unterscheidenden Charakter beyder Componisten vollkommen deutlich bezeichnet zu haben. Ueber Boyeldieu's ältere Arbeiten hat das deutsche Publicum sehr günstig abgesprochen und wir wiederholen also nur dessen Urtheil. Was seine neueren Compositionen anbetrifft, die wir, wie schon oben gesagt, allen älteren desselben vorziehen, so ist uns unbekannt, was davon in Deutschland aufgeführt worden: *Jean de Paris* eröffnet jedoch schon auf eine sehr würdige Weise die neuere, klassischere Laufbahn dieses Componisten. Doch sind wir überzeugt, würden seine neueren Werke, besonders *Le Nouveau Seigneur de Village* (*der neue Gutsbesitzer*) und *La Fête du Village voisin* (*die Kirmess auf dem nächsten Dorfe*) in Deutschland den Vorzug vor seinen früheren erhalten. Was unser Urtheil über Nicolo anbetrifft, so hat das deutsche Publicum in dessen *Joconde* ein Beyspiel, welches, dünkt uns, dasselbe rechtfertigen wird: wir gestehen offen, dass einige sehr gelungene, originelle Andeutungen in dieser Composition uns für das Barocke, Gepackte und Zerhackte, welches der Hauptcharakter des ganzen Werks ist, nicht zu entschädigen vermögen.

Von demselben Componisten erwartet übrigens das Publicum auf dem grossen Operntheater: *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, Text von Etienne, mit Ungeduld *). Die einzelnen Stücke, die wir daraus gehört haben, scheinen uns neben vieler Originalität mehr Fleiss und Correctheit und weniger Gezwängtheit zu verrathen, als wir bis dahin in allen andern Arbeiten desselben Componisten vorgefunden haben.

Um unser bis hierher angedeutetes Urtheil über die französ. musikal. Setzkunst in einem einzigen Worte summarisch zusammenzufassen, erklären wir uns folgendermassen. Im Sinne der Deutschen und Italiener, das heisst, im romantischen Sinne das Wort genommen, besitzen die Franzosen keine Musik: was bey ihnen die Stelle dieser Kunst vertritt, ist nicht unmittelbarer Ausdruck des Gefuhls durch Töne, sondern mittelbare, rhetorische Verstärkung der Worte, welche dieses Gefühl bereits vor der Musik ausdrücken. Die französ. Musik bedarf der Worte, um sich zu äussern, diese bleiben Hauptsache und die Musik selbst wird also zu einem Gegenstande des Verstandes, des Bewusstseyns: die romantische Musik hingegen hat nichts mit dem Verstande, alles hingegen mit dem Gemüthe zu thun: sie bedarf keiner Worte. Wenn sie sich deren bedient, so geschieht dies nur mittelbar, die Worte werden nur äussere Zeichen, die, als solche genommen, nichts sagen, sondern den Tönen alles zu sagen übrig lassen. So wird es erklärbar, warum besonders die Deutschen die blosse Instrumentalmusik bis zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet haben, warum sie eine grosse Menge der genialsten, klassischen Instrumentalcomponisten besitzen,

*) Unter freundschaftlichen Uebereinkunft mit den beyden Hrn. Verfn., die mich mit ihrem Wohlwollen beehren, zu Folge, werde ich, sobald mir die Proben den obngefähren Effect dieses Werks und einen Maassstab der Beurtheilung desselben in Betreff der deutschen Bühnen werden zu erkennen gegeben haben, diese Oper für die deutschen Bühnen bearbeiten. Der Text, den ich mehrmals einzusehen Gelegenheit gehabt habe, ist dem Märchen ziemlich treu nachgebildet. Zu diesen gehört der geniale Zug, dass die Lampe, nicht wie im Märchen, ein todtes Etwas ist, sondern durch ihre mehrmalige plötzliche Erleuchtung, mit welcher dann zugleich die Erleuchtung der ganzen Bühne verknüpft ist, mit der Handlung in Verbindung gesetzt wird, also einen dramatischen Charakter annimmt. d. Verf.

während in Frankreich im eigentlichsten Verstande weder ein Instrumentalcomponist, noch überall Instrumentalcompositionen vorhanden sind. Diese Bemerkung scheint uns von der grössten Wichtigkeit zu seyn: sie erklärt, wenn sie wahr ist (und das ist sie, wie nur immer ein erwiesenes Factum wahr seyn kann) den unterscheidenden Charakter der deutschen und französ. Musik auf das Vollkommenste. Dieser ist folgender: der Franzose singt, um zu sprechen, der Deutsche und Italiener spricht, um zu singen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des März. Den 1sten gab Hr. Concertm. Möser Concert. Er spielte ein Violinconc. mit einem russischen Rondo von seiner Composition, und mit Hrn. Concertm. Seidler das bekannte Doppelconc. für zwey Violinen von Dupuy, mit allbekannter Virtuosität. Auch seine Gattin, geb. Longhi, spielte mit allgemeinem Beyfall auf der Harfe mit Orchesterbegleitung, die von ihr componirten Variationen auf das Thema: *Nel cor più non mi sento.* — Den 3ten gab Hr. Fr. Brandt, königl. bayer. erster Fagottist, unser Landsmann, Concert. Er trug ein Fagottconc. von C. Mar. v. Weber und ein Andante mit Variationen und Polonoise vor, mit vollem, starkem Ton, reiner Tiefe und Höhe, und überhaupt mit vieler Geschicklichkeit. — Den 10ten, am Geburtstag der hochseel. Königin Luise, veranstaltete die Generalintendantur in der Garnisonkirche eine geistliche Musik, zum Besten der Hülfsbedürftigen in den Niederungen des Herzogthums Cleve. Den ersten Theil füllte eine neue Missa mit Chören vom königl. bayersch. Kammerherrn und Ritter, Freyherrn von Poissl, in der Dem. Schmalz, Mad. Lanz und die Hrn. Eunike und Blume die Solopartien ausführten. Die Missa enthielt schöne Melodien, zeigte lebendiges Gefühl, und war auch fleissig gearbeitet, sonst aber hin und wieder etwas zu galant geschrieben. Der 2te Theil gab Mozarts unübertreffliches *Requiem*, in dem die Dem. Schmalz und Blanc, und die Hrn. Wild und Gern die Solopartien vorzüglich ausführten. Die Einnahme betrug 962 Rthlr.; die Einnahme von dem, am 19ten Febr. von Mad. Milder-Hauptmann zum Besten der, in der hiesigen Garnison sich aufhaltenden erblindeten Krieger veranstalteten Concert hatte 1230 Rthlr. betragen. — Den 14ten gab Hr. Concertm. C. A. Seidler Concert. Er spielte ein von ihm componirtes Violinconc., eine Polonoise von Mayseder, und mit Hrn. Concertm. Möser ein Rondo aus einem neuen Doppelconc. von L. Spohr, vortrefflich und mit allgemeinem Beyfall. Seine geschätzte Gattin sang Zingarelli's bekannte Arie aus *Romeo und Julie: Ombra adorata aspetta*, und eine von ihr selbst mit der, etwas launenhaften Guitarre begleitete Cavatine aus *Adelasia ed Aleramo* von S. Mayer, mit allgemeiner Zufriedenheit ihrer zahlreichen Verehrer. Ihr Bruder, Friedr. Wranitzky, Violoncellist der k. k. Hoftheater zu Wien, spielte ein Potpourri von B. Romberg, und erregte nicht geringe Erwartungen. — Den 17ten gab Hr. Urban, Musikdir. in Elbing, Concert zum Besten der des Augenlichts beraubten Krieger in Ost- und Westpreussen. Er liess uns nur seine Compositionen hören, und veranlasste daher unter dem nicht zahlreichen Publicum unangenehme Gefühle. Eine Ouverture leitete zu der Schlacht von Th. Körner ein, die Hr. Blume sprach, und die durch Musik zur Declamation und Gesang unterbrochen wurde. Dann folgte Th. Körners *letzter Trost*, von den Hrn. Gern und Weitzmann und dem Chor gesungen. Der 2te Theil gab Ossians Gesang, *Colma*, nach Zumsteegs Composition, fürs Orchester von Urban eingerichtet, und von Dem. Schmalz und Hrn. Stümer gesungen; dann sprach Dem. Düring (jetzt verehelichte Mad. Stich) den Monolog der Beatrice aus Schillers *Braut von Messina*, mit Musik von Urban. Den Beschluss machte Schillers Ode an die Freude, mit Chören. Die Soli hatten Dem. Schmalz und die Hrn. Blume, Gern, Stümer und Weitzmann übernommen. Hier misfiel das Ganze wegen seiner Länge und der Einförmigkeit der Gedanken.

Den 19ten ward zum erstenmal gegeben und den 29sten mit Beyfall wiederholt: *die Lottonummern*, Singspiel in 1 Aufzug, nach dem Französischen durch C. Herklots. Musik von Nicolo Isouard. Mad. Wranitzky-Seidler gab die Adèle, Mad. Eunike ihr Kammermädchen, Betty, Hr. Stümer den Plinville und Hr. Gern den Gastwirth, und so gefiel das Ganze sehr wohl. Ausgezeichnet wurden: das Duett von Betty und Adèle: Möcht' ich die Fünf etc., und Adieus

Arie: Nein, ich singe nicht etc. so wie ihr Lied: Wohl that ich recht etc.

Den 20sten gab Hr. C. W. Henning Concert. Er spielte ein neues Violinconc. und mit Hrn. Concertm. Möser ein Doppelconc. für zwey Violinen, beyde von seiner Composition, vortrefflich. Auszeichnung verdiente auch die von der königl. Kapelle ausgeführte neue, grosse Symphonie von Beethoven. — Seit einem halben Jahre hatte sich unter den auf hiesiger Universität Studirenden ein musikal. Kreis gebildet, der in einem der grössern Hörsäle des Universitätsgebäudes jeden Montag seine Uebungen hielt. Die Mitglieder veranstalteten unter Leitung der Hrn. Caspar und Bischoff am 23sten eine musikal. Unterhaltung, in der sie ausführten: eine Symphonie aus D dur von Mozart, ein Violinconc. von Kreuzer, gesp. von Hrn. König, eine Phantasie für's Pianoforte von Beethoven, mit Instrumentalbegleitung und Chor, gesp. von Hrn. Bischoff, und im zweyten Theile, eine Ouvertüre von Paer, Variationen für's Pianoforte von C. M. v. Weber, gesp. von Hrn. Freytag, die von C. M. v. Weber vierstimmig gesetzten Lieder von Th. Körner (Reiterlied, Schwertlied, Lützows wilde Jagd), und ein Finale von Mozart. Die Ausführung erhielt den verdienten Beyfall. — Den 31sten gab der Kapellmusic. F. Semler Concert. Er spielte mit gerechtem Beyfall ein Violaconc. von Arnold, mit den Hrn. Möser, Henning, A. und Köls ein Quintett von Mozart; und mit Hrn. Dam ein Doppelconc. für Violine und Viola.

Mad. Wranitzky-Seidler ist ausser dem schon vorher Erwähnten in diesem Monat noch aufgetreten: am 7ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieus *Johann von Paris* und am 23sten als Edile in Isouards *Joconde*. — Hr. Wild ist, ausser dem Berührten, aufgetreten: am 5ten und 21sten als *Don Juan* in Mozarts Singspiel dieses Namens, am 7ten als Johann von Paris in Boyeldieus bekanntem Singspiel, am 16ten als Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, und am 23sten als Joconde in Isouards Oper dieses Namens. —

Der schon im vorigen Bericht gerühmte Hr. Antonin, erster Tänzer der königl. grossen Oper zu Paris, hat das Publicum ergötzt am 2ten März als Demarcept in Gardels *Tanzsucht*, am 4ten in einem neuen Divertissement, am 7ten in Laucher's *Opernschneider*, in dem er ein Pas de Russe und ein Pas de trois mit eigener Begleitung der Guitarre tanzte, und am 9ten in Catels *Bajaderen*, in denen er unter andern auf vieles Begehren das Pas de trois mit Guitarrenbegleitung wiederholte.

Kurze Anzeige.

Walses et Ecossoises pour le Pianoforte, comp. — — par Fred. Baron de Boyneburgk. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. hat schon ähnliche Sammlungen stechen lassen, die Beyfall gefunden haben. Auch diese 17 Tänze werden gefallen, vornämlich durch manche eigenthümliche Wendung der Melodie, manche nicht gemeine Harmonie, und, besonders die Ecossoisen, durch Raschheit und Leben. Aber weit leichter für die Ausführung hätte der Hr. Verf. schreiben sollen: wer mag Tänze *studiren?* Und wer die schwerern aus diesen vom Blatte *gut* spielen kann, der macht sich schwerlich an Tänze überhaupt! —

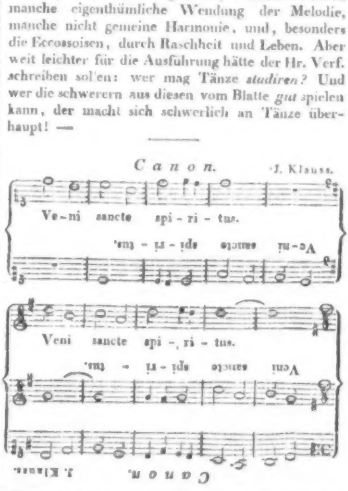

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten April. N°. 17. 1817.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich, besonders in Paris.

(Fortsetzung aus der 16ten No.)

Es bleibt uns noch übrig, über den Zustand der italien. Musik in Paris, unter welcher Mozart's Werke hier mitbegriffen sind, so wie über deren künstlerische Entstehung daselbst, das Nöthige anzumerken.

Als mit der endlichen, vollendeten Ausbildung Rameau's auch zugleich die ganze französ. Musik sich der höchsten Stufe ihrer Vollendung näherte, als auf diesem Wege und zugleich durch Glucks Werke, die diese höchste Stufe erstiegen, Uebersättigung und der aus ihr folgende Gegensatz gegen das Vorhandene sich ergeben mussten, und auch wirklich sich ergaben: da glaubte man das Bedürfniss nach der italien. Musik, die bereits in ganz Europa geliebt und genossen ward, in Frankreich hingegen nur höchstens dem Namen nach bekannt war, zu fühlen. Man täuschte sich; es war nicht die unmittelbar im innersten Gemüthe rege gewordene Sehnsucht nach einem zwar unbekannten, aber um desto lebhaftern geahneten Etwas: es war die Folge eines Ueberreizes, den der blosse Verstand durch Herbeyschaffung eines fremden Genusses zu beschwichtigen strebte. So ward das italien. Theater in Paris eingeführt. Aber die haltlose Grundlage, auf welcher die Existenz der italien. Musik daselbst beruhete, gab sich mit der Zeit immer mehr und mehr zu erkennen. Da die Pariser keinen wahren Geschmack an dieser Musik finden konnten, da sie sich mit dem Beyfalle, den sie derselben zollten, stets in eine gewaltsame Täuschung versetzen mussten, die sich am Ende, wie natürlich, in ein widerliches Gefühl, in ein Ankämpfen gegen die äussere Ursach desselben auflöste; so konnte der Erfolg dieser Unternehmung weder in künstlerischer, noch ökonomischer Hinsicht zu erspriesslichen Resultaten führen. Die Existenz des italien. Theaters ist daher von jeher nur augenblicklich, bedingt und precär gewesen. Da der Beyfall an den Vorstellungen desselben bey den Parisern nie Sache des Gefühls, sondern stets nur des Kopfes gewesen ist; so haben sie sich durch dieselben auch nie unbedingt und unmittelbar angezogen gefühlt, sondern ihrem Genusse immer nur im Wege einer Verstandesspeculation, das heis't, geleitet von den Bestrebungen, an der italien. Musik gleichsam mit Gewalt das Vergnügen zu finden, welches ihnen Uebersättigung an der französ. nicht mehr zu gewähren vermochte — Geschmack abgewinnen können. Eine berühmte Musik, ein grosser Sänger, eine vortreffliche Sängerin, ein besonders gerundetes Ensemble der Vorstellung, das sind die einzigen Mittel, welche das italien. Theater füllen können. Sobald alle diese Bedingnisse, die noch dazu bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit gesteigert werden, fehlen, zieht der Pariser seine Nationalmusik, seinen Nationalgesang, welche zwar den Reiz der Neuheit für ihn verloren haben, in welchen er sich jedoch, wie in einem bereits lang getragenen Kleide, häuslich zurechtfindet und sich wohl darin fühlt, einer fremden Musik, einem fremden Gesang vor, an denen er erst durch gewaltsame Hinaufsteigerung zu einem fremden Ich nothdürftig Geschmack finden kann. Daher die ekele Vornehmheit, mit welcher die Pariser dem italien. Theater eine oft sehr verdienstliche Mittelmässigkeit für eine gänzliche Untauglichkeit anrechnen, während ihnen die Mittelmässigkeit auf ihren eigenen Theatern sehr häufig als klassische Vortrefflichkeit erscheint; daher der höchst bedenkliche Zustand, in welchem sich das italien. Theater gegen das Publicum befindet. Von der Feindseligkeit, mit welcher das Theater Feydeau (l'opéra-comique), welches stets

an den Tagen der Italiener ihre beliebtesten Opern giebt, gegen dasselbe verfährt, soll hier nicht geredet werden. Diese Eifersüchteley, dieser Brotneid werden dem italienischen Theater unter sonst gleichen Verhältnissen keinen Schaden zufügen. In dem Augenblicke, wo wir dieses schreiben, ist, zum Beyspiel, die Besetzung des letztern so verdienstlich als möglich, die Vorstellungen werden mit lobenswürdiger Präcision gegeben, jeder einzelne Sänger, da ihm bekannt ist, dass er für seine eigene und für die Erhaltung des vaterländischen Theaters arbeitet, thut seine Pflicht mit Anstrengung, es werden nur Werke von allgemein anerkanntem Werthe gegeben, besonders ist das Orchester dieses Theaters das vortrefflichste, welches man nicht allein in Paris, sondern in ganz Europa hört: und doch bleibt das Theater fortwährend leer und wird stets leer bleiben, wenn nicht Mad. Catalani, oder in Ermangelung derselben eine andere Sängerin, für welche die Fama eine besondere Trompete in den Mund nimmt, die Einöde desselben wieder bevölkern dürfte. —

Dies der ohngefähre Zustand der musikal. Setzkunst und ihrer Producte in Frankreich. Es bleibt uns jetzt noch übrig, von der Vocal- und Instrumentalausführung daselbst zu reden.

Was die Singstimme der Franzosen anbetrifft; so ist schon längst vor uns bemerkt worden, dass sich in derselben ein ganz besonderer Charakter ausspricht, ein Charakter, der haarscharf von dem, der italien. und deutschen Stimme, unterschieden ist. Diese Eigenheit des französ. Stimmorgans, welche sich so hervorstechend zeigt, dass wir uns erdreisten, aus hundert und mehr italien. und deutschen Kehlen eine einzige französ. herauszufinden, ist von verschiedenen musikal. Schriftstellern verschiedentlich, von allen hingegen, so viel wir wissen, nicht für etwas unbedingt Nothwendiges, sondern für etwas Zufälliges erklärt worden: viele derselben haben das Factum anerkannt, über dessen unmittelbare oder mittelbare Entstehung sich aber weiter nicht ausgelassen.

Der verstorbene Reichardt allein hat, wie wir glauben, im zweyten Theile seines *Kunstmagazins*, diese Erscheinung erklären wollen, dabey aber, wirklich für einen so guten Kopf höchst sonderbar, eine materielle Ursach als zum Grunde liegend angenommen: er behauptet nämlich, das ganz eigene, hervorstechende Organ der französ. Stimme rühre von dem sauern Weine her, den man in Frankreich trinke.

Wenn es, wie uns dünkt, keine Aeusserung einer materiellen Körperkraft im Menschen giebt, die nicht durch sein Intellectuelles erzeugt, bestimmt und gemodelt werde; so müssen wir den Grund des hervorstechenden Charakters, den wir in der französ. Stimme finden, auch im Geistigen und nicht im Körperlichen suchen. Dieser Charakter ist, wie wir ganz vollkommen glauben, in der blos zum Witz und Verstande sich hinneigenden Nationalbildung der Franzosen begründet — eine Bildung, die ihrer Stimme das Scharftönende, Schneidende, wir möchten sagen, das Grandiöse, die hervorstechenden Züge verleiht, welches alles Merkmale des Verstandes zu seyn pflegen, während die Stimme des mit überwiegender Phantasie, oder mit Hinneigung zur Romantik begabten Menschen sich durch Weichheit, Verschmelzung, mit einem Worte, durch eine Charakterlosigkeit auszeichnet, die nicht zum Verstande, aber desto eindringlicher zum Gemüthe im Menschen spricht.

Wem etwa diese unsere Erklärung zu gewagt, oder gar zu haltlos scheinen möchte, der möge bedenken, dass man ja nicht erst seit heute von dem Stimmorgane des Menschen auf seinen Charakter geschlossen hat.

Nochmals also: wir, unsers Theils, sind ganz vollkommen der Meynung, dass das Charakteristische der französ. Singstimme in dem gänzlichen Mangel an Phantasie, so wie in der übertriebenen Hinneigung zur theilweisen Verstandesbildung der Franzosen begründet ist.

Aus dieser Natur der französ. Singstimme ergeben sich andere Folgen, die zu nicht minder interessanten Bemerkungen führen. Aufmerksame Beobachter werden, wie wir glauben, mit uns gefunden haben, dass die Stimme der Franzosen sich durch zwey Eigenschaften vor allen andern Stimmen der europäischen Völker auszeichnet: nämlich durch Höhe, durch Richtigkeit in der Intonation, so wie durch gänzlichen Mangel an weiblichen Alt- und an Basstimmen.

Es ist begreiflich, dass bey einem Volke, welches in allen seinen Geistesoperationen mit partiellem Verstande verfährt, dieser Verstand sich auch in der Bildung der Stimme wirksam zeigen, dass durch diesen Verstand das mechanisch-Extensive mehr, wie das geistig-Intensive derselben bezweckt, mit einem Worte, dass durch ihn die

Höhe der Stimme vorzugsweise, oder vielmehr ausschliesslich ausgebildet werden müsse.

Und dies ist auch wirklich der Fall. Unter allen französ. Sängern und Sängerinnen ist die Höhe der Stimme Regel, Mangel derselben Ausnahme, und eigentliche schöne Discant- und Basstiefe eine Seltenheit. Contra-Alt- und tiefe Bassstimmen, so wie man sie unter den Italienern, vorzüglich aber unter den Deutschen findet, trifft man eigentlich gar nicht unter den Franzosen an. Und dies aus zwey Gründen: einmal mechanisch, weil sie auf die Höhe zu viel Studium verwenden, als dass sie zugleich die Tiefe bezwecken könnten, dann aus dem psychologischen Grunde, weil ihnen ihr unsteter, partiellwirksam-operirender Verstand keine Ruhe gestattet, sich irgendwo eine sichere Grundlage, einen Halt- und Stützpunkt schaffen zu können. Mit den Stimmen der Deutschen und Italiener verhält es sich gerade umgekehrt: hier gehört die Höhe zur Ausnahme, Ausbildung derselben bis zu einem mittelmässigen Umfange zur Regel, so wie die Ruhe des deutschen und italien. Gemüths, nebst der demselben eigenen, inneren Contemplation, auch zur tiefen Bassstimme sich hinneigt. Wer uns auch hier einer zu weitgetriebenen Speculation beschuldigen wollte, dem würden wir zu erwägen geben, dass schon von jeher die Bemerkung gemacht worden ist, dass der lebhaftwitzige Mensch mehr in hohen, der ruhige, in sich verschlossene hingegen, mehr in tiefen Tönen redet.

Was die reine Intonation der französ. Singstimmen anbetrifft, welche wir nach vielfältig angestellter Beobachtung in Frankreich häufiger, als unter den Deutschen und Italienern gefunden haben; so ist diese ebenfalls eine Folge der Verstandesbildung der Franzosen. Bey ihnen, wie bey den Griechen, hat der Ton mehr eine mathematische, als ästhetische Bedeutung; sie können denselben also in Betreff seiner äusseren, mathematischen Reinheit zu einer grösseren Vollkommenheit ausbilden, wie die Deutschen und Italiener, welchen die innere, ästhetische Ausbildung desselben ein Erstes, die mathematische Reinheit hingegen ein Zweytes ist.

Wer aus dem Gesagten folgern wollte, dass wir die mathematische Reinheit des Tones der ästhetischen Ausbildung desselben unterordneten, der würde sehr irren: in der Theorie werden wir stets darauf dringen, dass beyde Eigenschaften gleich sehr vervollkommnet werden müssen; die Praxis hingegen zeigt uns, dass mit dem immer mehr sich ergebenden Untergange der eigentlichen Singschulen in Italien daselbst auch die mathematische Reinheit der Stimmen immer mehr verloren geht.

Aus dem Umstande, dass die Franzosen die Singkunst nur mit dem Verstande, und durchaus nicht mit Phantasie erlernen, ergiebt sich, ausser der Reinheit der Intonation, noch eine andere, nicht minder materiell-wichtige Eigenschaft der französ. Sänger, die nämlich, der grossen Uebung im Absingen vom Blatte, oder des sogenannten Treffens. Ich kenne Chorknaben in den hiesigen Kirchen, die, noch nicht acht Jahr alt, die schwersten chromatischen Verhältnisse zu treffen wissen, und welche die Verhältnisse der Töne im Kopfe berechnen, als wären es Zahlenverhältnisse.

In Betreff des ästhetischen Theiles der franz. Singkunst ist zwischen dieser und der Composition der Franzosen, wie ganz natürlich, eine vollkommene Uebereinstimmung vorhanden. So wie sich in letzter der oratorisch-prosaische Ausdruck, der nur die Worte declamirt, ohne die Leidenschaft ästhetisch darzustellen, als einzig leitender Grundsatz bemerkbar macht, so zeigt sich auch in dem Gesange der Franzosen der rhetorische Ausdruck, das Bestreben, jedem einzelnen Worte seine materiell-prosaische Quantität der Länge, Kürze, Stärke und Schwäche zu geben. Der französische Gesang ist, gleich der Setzkunst daselbst, mehr rhetorische Declamation, wie in Töne sich aushauchende Leidenschaftlichkeit. Wir wiederholen, was wir bereits oben gesagt haben: der Franzose singt, um zu sprechen, der Deutsche und Italiener hingegen sprechen Worte aus, um zu singen. Daher auch das Zerstückelte, das stark und grell Hervorgehobene, die stete prosodische Accentuation im französischen Gesange, daher ihr Bestreben, allenthalben Ruhepunkte und Fermaten anzubringen, weil ihnen der mechanisch-declamatorische Grundsatz, nach welchem sie im Gesange verfahren, dergleichen materielle Effecte als nothwendig erforderlich darstellt.

Die äussere, materielle Execution der franz. Singmusik muss, bey dem steten verstandgemässen Bewusstseyn, mit welchem die Franzosen zu singen pflegen, eine grössere mechanische Vollkommenheit in der Ausführung erzeugen, als wir bey den Deutschen und Italienern zu finden pflegen. In der That ist die Präcision, mit welcher die

Franzosen ihre komischen Opern, deren zerstückelten Gesang das Gedächtniß Mühe hat aufzufassen, vortragen, so wie die kurze Zeit, die sie zum Einstudiren derselben gebrauchen, bewundernswerth; nichts gleicht der Sicherheit, mit welcher sie die mehrstimmigen Gesangstücke vortragen, nichts der Virtuosität, mit welcher sie neben dem schwersten, labyrinthischen Gesange auch noch dem Spiele die nöthige Aufmerksamkeit zu widmen im Stande sind. Nirgends fällt die mechanische Geübtheit und die unzerstörbare Sicherheit, mit welcher sie die schwersten Gesangpartien vortragen, bewundernswürdiger auf, als auf dem grossen Operntheater, wo der Gesang der glucischen, und hin und wieder auch noch der rameauischen Opern in seinen barocken, materiellen Verwickelungen, von denen ein deutsches und italien. Ohr auch selbst nach oftmaligem Anhören keine einzige Note zu behalten vermag, nebst den endlosen, im Takt gesungenen Recitativen, mit wahrhaft bewundernswürdiger Präcision vorgetragen wird.

Was über die Instrumentalausübung der Franzosen zu sagen seyn dürfte, ergiebt sich aus dem Obengesagten schon von selbst: derselbe prosaischzerstückelte Vortrag, der einzelne Theile mit Witz, Präcision und Naivität vorträgt, den Totaleffect der ganzen Masse aber gänzlich ausser Acht lässt. Wer aus dieser allgemeinen Andeutung den unterscheidenden Charakter des deutschen und französ. Instrumental-Vortrags noch nicht abzunehmen im Stande seyn möchte, der vergleiche, z. B., das rhodesche Spiel mit dem sporschen, und der Unterschied, der zwischen dem witzigen Vortrage der Franzosen und dem romantischen der Deutschen vorhanden ist, wird ihm, dünkt uns, nicht länger verborgen bleiben.

Die französ. Instrumentalausübung giebt Veranlassung zu einer Bemerkung, die von der höchsten Wichtigkeit seyn dürfte; zu der nämlich, dass die Franzosen durchaus nur, fast ohne alle Ausnahme, schlechte Blasinstrumentisten sind. Ob diese Bemerkung je vor uns gemacht worden ist, wissen wir nicht, zweifeln aber daran, weil uns, ehe wir nach Frankreich und Paris kamen, von einer solchen Behauptung, und noch weniger von deren Wahrheit, nichts bekannt geworden war: nichts destoweniger ist die Wahrheit dieser Behauptung so hervorleuchtend, dass jeder Kenner, dem da bekannt ist, zu welcher Höhe von Vollkommenheit, besonders in Deutschland, die Blasinstrumentalmusik gesteigert ist, von der Gegründetheit derselben überzeugt werden muss.

Aber die Ueberlegenheit der Deutschen auf den Blasinstrumenten fällt nicht allein dem Deutschen, der nach Frankreich kommt, bey dem ersten Anblicke auf; die Franzosen selbst, besonders diejenigen, deren Aufenthalt in Deutschland sie von der deutschen Execution hat urtheilen lassen, stimmen darin überein, dass die französ. Blasinstrumentalmusik mit der deutschen gar keinen Vergleich aushalte. Warum aber?

Erinnern wir hier zuvörderst an das, was wir bereits oben über die Natur der französischen Singstimme gesagt haben. Es scheint uns eine erwiesene, unbestreitbare Wahrheit zu seyn, dass die Execution des Gesanges mit derjenigen, der Blasinstrumente, eine innigere Verwandtschaft, eine verwandtere Natur habe, als mit der Saiteninstrumentalmusik. Das Princip des Gesanges ist nicht allein physisch, sondern auch ästhetisch ganz dasselbe mit demjenigen, welches dem Vortrage auf einem Blasinstrumente zum Grunde liegt: bey beyden wirkt der Mensch unmittelbarer, wie bey dem Vortrage auf den Saiteninstrumenten, bey welchen die Seele desselben erst des todten Mediums der Finger bedarf, um wirksam zu werden, da hingegen die Stimme, oder auch nur der Odem, schon, so zu sagen, ein halbes lebendiges Wesen ist. Daher, dünkt uns, zwey Erscheinungen, die häufig bemerkt, aber, wie wir glauben, niemals genügend erklärt worden sind: einmal, die Seltenheit vollendeter Blasinstrumentisten, die in gar keinem Verhältnisse mit der grossen Anzahl vortrefflicher Saiteninstrumentisten steht, und einzig und allein in der grösseren Schwierigkeit, die in der Natur des Vortrags auf den Blasinstrumenten liegt, ihren Grund hat; denn wir behaupten dreist, dass auf zehn vortreffliche Geiger immer nur ein vortrefflicher Blasinstrumentist gezählt werden kann: dann, der aus jener Unvollkommenheit der Execution der Blasinstrumente unmittelbar sich ergebende Ueberfluss an bloser Blasinstrumentalmusik. Dieser Ueberfluss ist von Einigen in dem, wie sie es genannt haben, zu bestimmten Charakter der Blasinstrumente gesucht worden: ein Irrthum, der, unsers Bedünkens, zu den allergröbsten gehört, in welchen man hat verfallen können: denn die Blasinstrumente haben gar keinen Charakter, als den, das Gemüth im Menschen

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05383/644

anzusprechen, dahingegen den Saiteninstrumenten in sofern ein Charakter eigen ist, als sie mehr oder weniger zum Verstande des Menschen sprechen können.

Warum aber müssen die Franzosen nothwendigerweise schlechtere Blasinstrumentisten seyn, als die Deutschen? Wenn das Blasinstrument, wie bereits oben gesagt, unmittelbarer das Gemüth afficirt, wenn es, mit andern Worten, eine romantischere Wirkung auf den Menschen hervorbringt, wie die Saiteninstrumente; so muss dasselbe auch vom Gemüthe ausgehen. Nun aber ist der Nationalcharakter der Franzosen, der blos in witziger Verstandesbildung besteht, von keiner Geistestendenz im Menschen weiter entfernt, als von Gemüth und Phantasie, im romantischen Sinne des Worts genommen. Der französ. Blasinstrumentist trägt also in seinen musikal. Vortrag, statt des Gemüthvollen-Poetischen, das Verständig-Witzige über, und diese dem Seyn und Wesen des Blasinstruments so absolut widersprechende Eigenschaft ist es gerade, welche das Blasinstrumentalspiel der Franzosen so höchst uninteressant macht. Wenn selbst in Deutschland, wo doch die romantische Virtuosität auf den Blasinstrumenten bey weitem ausgezeichneter ist, wie in Frankreich, das Spiel auf denselben, eben weil der Natur derselben alle eigentliche Verstandesphysiognomie abgeht, der romantische Vortrag also um so vollkommener seyn muss, um gefallen zu können, das Vergnügen am Spiel auf den Blasinstrumenten von kürzerer Dauer ist, als dasjenige, welches die Saiteninstrumente verursachen; so ergiebt sich daraus, dass die Solo-Blasinstrumentalmusik in Frankreich noch weit effectloser, wie in Deutschland seyn müsse. Und so ist es auch in der That. Wir kennen in Paris nur überall drey Blasinstrumentisten, die irgend einer Erwähnung verdienen, die aber alle drey in Deutschland vielleicht ganz unbemerkt bleiben und sich unter den Haufen der übrigen dortigen verdienten Künstler verlieren würden. Diese sind: der Flötenspieler Drouet, der Oboebläser Voigt, und die beyden Hornisten Puzzi und Bailly.

Was *Drouet* anbetrifft, so gestehen wir, dass dieser junge Mann, kaum fünf und zwanzig Jahre alt, vielleicht der beste Blasinstrumentist ist, den Frankreich in diesem Augenblicke aufzuweisen hat, d. h., sein Ton besitzt unter allen andern Künstlern auf Blasinstrumenten die grösste Weichheit und Verschmelzung, Eigenschaften, welche den romantischen Vortrag auf diesen Instrumenten ausmachen. Drouet ist schon seit längerer Zeit in London, wo man ihm eine sehr auszeichnende Aufnahme zugestanden hat: er verdient diese, weil seine ungemeine Fertigkeit weniger kalt und plastisch-formell ist, wie die, aller übrigen französ. Blasinstrumentisten. In Deutschland würde dieser Künstler freylich eine grosse Anerkennung seines Verdienstes erhalten, aber höchst wahrscheinlich keinen unmittelbar-ästhetischen Genuss gewähren.

Voigt ist ein Deutscher, hat aber seinen Vortrag auf der Oboe so vollkommen französisch ausgebildet, dass er als ein Vorbild desselben angesehen zu werden verdient. Daher wird er auch von den Parisern für den vollendetsten Künstler, der je auf diesem Instrumente in Frankreich vorhanden gewesen, betrachtet. Es bedarf keiner Versicherung, dass zwischen ihm und Barth in Copenhagen, noch weniger Thurner in Wien, keine Vergleichung Statt finden kann.

Die beyden Hornisten, Puzzi und Bailly, sind sich im Vortrage gleich, obgleich der Mechanismus des ersten vollendeter ist. Wer die Virtuosität der beyden Schunk kennt, wer Gelegenheit gehabt hat, den zu Reichardt's Zeit in Cassel verstorbenen Hutzler zu hören, den müssen die genannten französ. Künstler ohne alle Theilnahme lassen.

So viel hätten wir etwa über die obligato Execution der Saiten- und Blasinstrumente in Frankreich zu sagen. Wenn wir uns besonders bey ersterer kurz gefasst haben; so ist das geschehen, weil Deutschland schon von langer Zeit her im Stande gewesen ist, von den vorzüglichern Geigern Frankreichs aus eigener Erfahrung urtheilen zu lernen. *Rhode* kann als Vorbild des franz. Geigenspiels betrachtet werden: er ist und bleibt fortwährend der vorzüglichste Künstler in dieser Gattung. *Lafond*, über welchen Deutschland zu seiner Zeit, und zwar mit Recht, ungünstig geurtheilt hat, dürfte in diesem Augenblicke, nachdem er seitdem ungemeine Fortschritte gemacht, nach Rhode den vorzüglichsten Platz einnehmen. *Kreutzer*, der sich von der Schnelligkeit der Zeit hat überflügeln lassen, scheint von einer Laufbahn abtreten zu wollen, auf welcher für ihn keine Lorbeeren mehr zu ärnten, dagegen aber dergleichen vielleicht zu verlieren seyn dürften. Er spielt weder öffentlich, noch in Gesellschaften mehr.

Reden wir jetzt von dem französ. Accompagnement. Auch in diesem unterscheidet der aufmerksame Kenner den hervorstechenden Charakter der französ. Kunstbildung, nämlich über-

wiegende Hinneigung zum kalten, plastisch-Formellen, mit gänzlicher Entbehrung des innern gemüthvollen Ausdrucks. Dieser Charakter ist so hervorstechend, dass wir es uns dreist getrauen wollen, das Accompagnement eines französ. Orchesters von dem eines deutschen zu unterscheiden, und zwar dies nicht etwa durch die vielleicht bedeutendere äussere Vollkommenheit, sondern vielmehr durch die von innen aus sich unverkennbar aussprechende Eigenthümlichkeit desselben.

In allem, was das Mechanische der Begleitung anbetrifft, als da sind, Präcision, Bogenstrich, Takt, Forte und Piano, Unwandelbarkeit des Tempos, besonders blitzschnelle Auffassung desselben; in allen diesen Eigenschaften übertreffen die französ. Orchester, unter übrigens gleichen Verhältnissen, die deutschen bey weitem: es kann darüber wol nur noch unter höchst befangenen Beurtheilern ein Streit obwalten. In der That ist es eine Freude, zu hören, wie die hiesigen Musiker das oft so höchst barocke, zerpflückte und gehackte Accompagnement, das in jedem Takte einen Einhalt, einen Uebergang und eine neue Figur hat, und das alle sechs Takte im Tempo wechselt, mit einer Vollkommenheit vortragen, als wäre, was man vernimmt, nur Product eines einzigen Instruments, von einem einzigen Künstler vorgetragen. Dabey hat sich uns von jeher die sehr interessante Bemerkung aufgedrängt, dass ein Orchester, aus französ. Künstlern bestehend, nicht allein weit weniger dem Fehlgreifen, oder Verrücken des Tempos ausgesetzt ist, als ein deutsches; dass besonders französ. Ripienisten weit weniger von Laune, körperlicher Disposition oder augenblicklicher Einwirkung beherrscht werden, als deutsche. Die Begleitung der französ. Orchester ist, wie wir dies durch jahrelange Erfahrung bestätig gefunden haben, sich stets mehr oder weniger gleich; man findet da heute keine vortreffliche, und morgen keine schlechte Begleitung, wie in den deutschen Orchestern: das Quantum der Vollkommenheit bleibt stets dasselbe. Warum dies aber? Wie uns dünkt, aus folgendem psychologischen Grunde. Der Franzose wird bey allen seinen künstlerischen Producten vom Verstande geleitet; dieser dictirt ihm die Gesetze, nach welchen in ihm das Genie (oder wie man sonst die schöpferische Kraft in ihnen nennen will) schafft: der Verstand steht daher bey den franz. Kunstproductionen stets leitend über seinen übrigen Facultäten. Nun ist aber der Verstand, da wo er, wie in den Franzosen, sich bis zur möglichsten Vollkommenheit ausgebildet hat, weniger den Einwirkungen der Aussendinge unterworfen; er wird von ihnen weniger afficirt, wie das Gemüth. Wo würde also die Störung, die Unruhe Raum finden, oder sich Eingang verschaffen können, bey Leuten, die dafür keine Empfänglichkeit, oder, mit andern Worten, die kein Gemüth dafür haben? Ein entgegengesetzter Fall tritt bey den Deutschen ein, bey denen in allen Kunstproductionen das Gemüth die Oberhand hat; eine Eigenschaft des Menschen, die aller positiven Stützen in sich ermangelt, die daher auch ein Spiel aller von aussen kommenden moralischen Einwirkungen wird. Auch aus diesem Gesichtspunkte betrachtet kann der Vortrag eines französ. Orchesters von dem eines deutschen, gleich auf den ersten Blick unterschieden werden. Gestehen wir jedoch offen: die kalte, unzerstörbare Ruhe der französ. Orchester, die sich, wie der Gang einer Uhr, stets gleich bleibt, dürfte sogar im blossen Accompagnement, wo doch äussere Präcision nöthiger, wie innerer geistiger Vortrag ist, weniger unsern Beyfall haben, wie die deutsche Begleitung, die sich oft vom Feuer der Begeisterung zu Unregelmässigkeiten verleiten lässt, dagegen aber auch Leben und geistige Kraft erhält, statt dass der Vortrag der französ. Orchester mehr einem musikal. Automate gleicht.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Mad. Borgondio, der Solitair der italien. Operngesellschaft, ist seit mehren Wochen gefährlich krank; somit kann das, was gefällt und Cassa macht, nicht gegeben werden; die Aufführung des *Ciro in Babilonia*, die ergiebigen Wiederholungen des *Tancredi* und der *l'Italiana in Algeri*, müssen unterbleiben, das Publicum entbehrt seine Lieblings-Genüsse, und die Direction erleidet einen nicht zu berechnenden Verlust. Nach Ostern muss die Truppe des Hrn. Cera contraktmässig wieder in München spielen, und somit wäre denn das Lied am Ende. Doch soll, dem Vernehmen nach, Mad. Borgondio hier verbleiben, und durch die Mitwirkung der Damen Campi, Wranitzky, Hönig und Tayber, der Hrn. Tacchinardi, de Grecis, Radicchi, Frühwald, Vogel, Forti, Saal und Weinkopf, für die Folge-

zeit eine neue Gesellschaft organisirt werden; durch welche Verfügung bestimmt alle Theile gewinnen müssen. — Die paar Opern, welche uns noch im Laufe dieses Monats aufgetischt wurden, ohne im Geringsten unsre Theilnahme zu erregen, sind folgende. Am 9ten: *La contessa di Colle Erboso*, mit Musik von Generali, worin nur die Falset-Arie des Sig. Grazioli, und jene, des Läppischen Bedienten, Sig. Giovannola, die nur aus Einem Tone besteht, worüber das Orchester recht artig und mannigfaltig moduliert, einigen Beyfall erhielten. — Am 16ten *I due prigionieri*, von Puccita; ein Duett der Sig.ra Valsovani-Spada und des Sig. Tacchinardi wurde ausgezeichnet. Am 22sten: *La guerra aperta*, Musik von Guglielmi, fand, so wie der darin debütirende Tenor, Sig. Passante, eine kalte Aufnahme. Ueberhaupt sind alle diese Vorstellungen, zusammt den wenigen Wiederholungen, nur sparsam besucht worden. Am 29sten fand die Benefice-Vorstellung des Directors Cera statt. Er gab zum Abschied eine Oper in 1 Act von Guglielmi: *La vedova contrastata*; vorher: *I due prigionieri*; zwischen beyden liess sich Rovelli auf der Violine hören. Wenig Beyfall, und wenig Zuspruch. Rovelli musste für Alles entschädigen, und entschädigte auch vollkommen. — *Felice viaggio!* —

Im *Theater an der Wien* sahen wir in musikal. Hinsicht nichts Neues; denn der königl. bayer. Hoftheater-Regisseur, Hr. Carl, gab fast den ganzen Monat hindurch, sammt seiner Frau, Gastrollen, und befriedigte sonderlich in Localstücken.

Theater in der Leopoldstadt. Am 15ten: *Der schöne Wienerstepperl*, oder, *die Tischlerniederlage*, Posse mit Gesang in 3 Acten, Musik vom Kapellm. Volkert, erfreuete sich eines kurzen Pflanzenlebens. Am 20sten: *der Tieger im Zauberbergbirge*, oder, *die komische Spiegelscene*, eine grosse Pantomime mit Maschinen, Flugwerken und Tänzen von Paolo Rainoldi, mit Musik vom Kapellm. Müller; er erhält fortwährend Beyfall durch die Präcision in der Darstellung.

Das *Theater in der Josephstadt* lieferte folgende Novitäten: 1. *Odioso, der kleine Teufel*, Schausp. mit Gesängen von Kauer. 2. *Der Feuerhund auf der Wolfsburg*, romant. kom. Zaubermärchen mit Ges. in drey Acten, von Rosenau, mit Mus. von Müller und Volkert. 3. *Telemach, Prinz von Ithaka*, Caricatur-Oper von Perinet, Musik von Kauer. 4. *Das silberne Fräulein*, Schausp. mit Ges. nach Apels Erzählung, von Gleich, Mus. v. Roser. —

Concerte. Am 19ten Febr. im Kärnthnerthortheater eine von der Gesellschaft adelicher Frauen zum Besten der Findlinge veranstaltete grosse musikal. Akademie mit Declamation und Gemälde-Darstellungen, folgenden Inhalts: 1. Ouverture, *aus Lodoiska*, von Cherubini. 2. Declamation. 3. Ein flammändisches Tableau. 4. Rondo für das Pianoforte, comp. und gesp. von Hrn. Worzischek. 5. Declamat. 6. Chor und Cavatine aus der Oper, *Federica ed Adolfo*, von Gyrowetz, ges. von Dem. Schwarz, als erster Versuch im Gesange. 7. Tableau. 8. Ouverture von Stunz. 9. Declamat. 10. Tableau. 11. Concertino für die Violine, gesetzt und vorgetragen von Hrn. Rovelli. 12. Declamat. 13. Duett aus der Oper, *I fuorusciti*, von Pär, ges. von Dem. Wranitzky und Hrn. Forti. 14. Declamat. 15. Grosses Tableau; *die Huldigung der Flora*, nach Mignard. — Am 25sten ein ähnliches Concert, im k. k. grossen Redoutensaale zum Besten der Armen der Gemeinde Leopoldstadt. 1. Ouvertüre von Cherubini aus dem *portugissis. Gasthof*. 2. Violinconc. von Mayseder, gesp. von seinem Schüler, Hrn. Vinzenz Neuling; (diesmal in der That schülerhaft). 3. Duett von *ut supra*, ges. von denselben Personen. 4. Phantasie und Variationen für die Pedalharfe von Mad. Müllner-Golleuhofer. 5. Declamat. 6. Variationen für die Violine von Mayseder, gesp. von Neuling. 7. Ouverture aus *Fidelio* von Beethoven. Bey der ganzen Geschichtsverblieben die Armen wirklich — arm. — Am 2ten März wurde in demselben Locale das 3te Gesellschafts-Concert gegeben. Der Dilettanten-Verein führte diesmal die Ouverture u. Introduction aus *Ferdinand Cortez* von Spontini mit vieler Präcision auf; dennoch war die Wahl nicht die glücklichste, denn dergleichen blos für dramatische Darstellung geschriebene, auf eine fortschreitende Handlung berechnete, und auf den Theatereffect gegründete, abgerissene Scenen verfehlen ausser der Bühne meist die beabsichtigte Wirkung. — In der Arie aus *Cl. nenzadi Tito: Parto, ma tu* — zeichnete sich der Hr. Graf von Trojer durch die gefühlvolle, äusserst zarte Behandlung der obligat. Klarinette sehr vortheilhaft aus. Das darauf folgende Adagio und Rondo für das Violoncell, comp. und gesp. von Hrn. Hauschka, machte in keiner Rücksicht einen angenehmen Eindruck. Ein Hymnus an die Nymphen der Bacchos-Quelle, gedichtet von Hrn. Math. von Collin, mit Mus. von Hrn. Mosel, bewährte zwar neuerdings das schöne Talent des Compon., war jedoch, nach dem Urtheile und dem Wunsch aller Musikfreunde, etwas zu kurz, zu leichthin behandelt. Zum Schlusse befriedigte vollkommen Cherubini's Ouverture aus *Lodoiska*.

— Die 11jährige Franziska Bolzmann — ein vielversprechendes Mädchen — gab am 9ten im k. k. kleinen Redoutensaale ein Guitarre-Concert. Nach Beethovens Ouverture aus *Egmont*, spielte sie ein Quintett mit Variationen und einer Polonoise über das beliebte Thema aus der *Molinara*, von Mauro Giuliani. Dann folgte eine Arie von Cimarosa, welche die k. k. Kammersängerin, Dem. Klieber, ganz vortrefflich sang. An diese reihte sich eine Phantasie für die Guitarre, von der jungen Virtuosin selbst gesetzt u. vorgetragen. Den Beschluss machte Hummels Composition der *Sentinelle* für Gesang, Pianoforte, Guitarre und Violine, wobey die Concertgeberin von Dem. Klieber, Hrn. von Preisinger, und Hrn. Stadler unterstützt wurde. Sie erhielt durchgehends laute, leider aber nicht klingende Beweise von Gunst und Beyfall. — Am 11ten gab Hr. Rovelli ebendaselbst sein zweytes Concert. Eine neue Ouverture von Stuntz, welche ausgezeichneten Beyfall erhielt u. verdiente, ging voran. Darauf spielte Hr. R. ein viotti'sches Violinconc., wonach Dem. Klieber eine Arie sang und sodann der Concertgeber mit einem selbst verfassten Potpourri endigte. Seinem ausserordentlichen Talente wurde abermals einstimmig gehuldigt. — Am 16ten liess sich der hiesige Tonkünstler, Hr. Hieronym. Payer hören. Den Anfang machte eine von ihm compon. Ouverture, worin nebst vielem kauderwelschem Zeug auch manch Artiges vorkam. Dann spielte er auf dem Pianoforte eine Concert-Polonoise mit bewundernswürdiger Fertigkeit. Das Stück selbst strotzt von barocken Ideen, effectlos angebrachten Modulationen und Tiraden, ist auch über die Gebühr ausgedehnt. In Variationen bewährte sich Hr. Bogner als geschmackvoller, trefflich eingeübter Flötenspieler. Drey Gesänge von Th. Körner: *Lützows wilde Jagd*, *Gebet*, und *Schwertlied*, vom Hrn. Kapellm. C. Mar. v. Weber in Musik gesetzt, wurden von 16 Dilettanten befriedigend vorgetragen. Zum Schlusse phantasirte der Concertgeber auf dem Pianoforte. Er vereinigte sehr glücklich zwey Themata, jenes des Schwertliedes, und das hochbelobte: *Di tanti palpiti aus Tancred*, welche er meisterhaft durchführte, und mit einem brillanten Finale, dem sich allmählich das Orchester anschloss, unter lauten Beyfallszeichen endigte. — Der Musikdir. des k. k. Burgtheaters, Hr. Jeckel, verschaffte uns am 25sten einen wahrhaft wunderschönen Genuss durch die Aufführung des klopstock'schen *Vater-Unsers* mit Naumann's unübertrefflicher Composition; ein bis zu dieser Stunde hier leider noch ungekanntes, nie gehörtes Meisterwerk. Des Sängers der Liebe, wie ihn Schubart so treffend bezeichnet, himmlische Melodien; die herrliche Führung u. Verschlingung der Stimmen; die edle Einfachheit seiner, durch neue Harmonien stets überraschenden Choräle; die zarte, und doch so auf den Totaleffect berechnete Begleitung, dieses tiefe Eindringen in den Geist und Sinn des heiligen Gedichts; seine hohe Würde und Grösse in den Chören: — alles dies erhob die zahlreiche, sehr empfängliche Versammlung zu wahrer Entzückung, und eben zu derjenigen, welche Dichter u. Tonsetzer hier einmüthig beabsichtigt haben. Durch nichts hätte wol die innigste Hochachtung gegen den verklärten Meister würdiger und sicherer angefrischt werden können, als durch die Aufführung dieses wahrhaft klassischen Werks. Ausser den, die Paraphrasen des Gebets ausfüllenden, und die Gesangstücke in den Tonfolgen verbindenden Chorälen, liessen einen unverlöschlichen Eindruck zurück: 1. Der einleitende Chor: Um Erden wandeln Monde — 2. die Arie: Er, der Hocherhabene — in welcher der kön. bayr. Kammervirtuos, Hr. Rovelli, seine obligate Violinstimme mit bezaubernder Anmuth vortrug. 3. Das Concertant-Stück mit abwechselnd einfallendem Chor: Wohl ihnen, dass nicht sie, dass Er — 4. die liebliche Pastoral-Arie mit den schmeichelnden Hörnern und Flöten: Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor — und der erschütternde, mit furchtbarer Kraft hervordringende Schluss derselben: Aber sein Donner rollt auch her; — 6. das unbeschreiblich milde, und so künstlich ausgearbeitete Quartett: Gesonderte Pfade gehen zum hohen Ziel; — 7. der feyerliche, majestätische Chor: Anbetung dir — und die gewaltige, kolossale Final-Fuge: Denn dein ist das Reich, u. die Kraft, und die Herrlichkeit, Amen! — In dem Vortrage der Solopartien zeichneten sich die Dem. Klieber und Lienhard, so wie die Hrn. Cornet u. Dobler, auf das vortheilhafteste aus. Für die Chöre wären noch einige Proben, vorzüglich der sichern Intonation wegen, sehr erspriesslich gewesen. — Die Akademie wurde mit Naumann's Ouverture zur *Oper, Medea*, eröffnet, welche durch den ernsten, männlichen Styl, durch die edlen, bedeutenden Motive, durch die kräftigen, mächtig hervortretenden Bässe, alle Zuhörer in die gespannteste Erwartung und in die erwünschteste Stimmung für das nachfolgende Göttermahl versetzte. —

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten April. **№. 18.** 1817.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich, besonders in Paris.

(Beschluss aus der 17ten No.)

Diese Bemerkungen führen uns vom selbst auf das Orchester des italien. Theaters zu Paris, einen Künstlerverein, der selbst nach der grossen Reduction, die sich Mad. Catalani mit demselben erlaubt hat, ein Gegenstand der Bewunderung aller Musikkenner bleibt. Wir wagen es zu behaupten, dass dieses Orchester das vollkommenste ist, welches irgend in der musikal. Welt vorhanden gewesen seyn dürfte. Mit diesem Urtheile gehen wir schon im voraus zu erkennen, dass wir dem benannten Orchester Eigenschaften zugestehen, die den übrigen Orchestern in Paris, unserer Meynung nach, abgehen. Welches sind diese?

Abgerechnet, dass ein grosser Theil dieses Orchesters von italien. Aeltern abstammt, hat der ganze Verein desselben schon seit einem halben Jahrhunderte, vom Vater auf den Sohn, nichts anders gehört und nichts anders gespielt, als ital. Musik. Wer da leugnen würde, dass dieser Umstand den Künstlern dieses Orchesters nicht eine von den übrigen französ. Musikern ganz verschiedene Bildung verschafft habe und habe verschaffen müssen, dem wurden wir zu beweisen auferlegen, dass die intellectuelle Bildung sowol, wie die körperliche Entwickelung der Kräfte, einzig und allein das unmittelbare Werk des Individuums sey, und dass es dazu durchaus keines äusseren Mittels, keiner mittelbaren Einwirkung von aussen her bedurft habe.

Die stete Execution italien. Musik hat also dem Vortrage des italien. Orchesters einen solchen hervorstechenden Charakter verschafft, dass die Natur desselben mit dem, der beyden übrigen grossen pariser Orchester, in gar keine Vergleichung gebracht werden kann. Um uns von dem Unterschiede desselben in seinem ganzen Umfange zu überzeugen, ist es uns oft interessant gewesen, unmittelbar aus dem italien. Theater, und zwar vor Beendigung desselben, in das Theater Feydeau zu gehen und uns somit auf die unmittelbarste Weise von der besonderen Wirkung beyder Executionen zu überzeugen. Wir gestehen, dass es uns ausnehmend erfreulich gewesen ist, eine Idee, die wir bis dahin nur in der Abstraction als wahr anerkannt hatten, auch auf dem practischen Wege bestätigt zu sehen.

Worin besteht aber der Unterschied, der zwischen dem Vortrage des Accompagnements im italien. Theater und dem der übrigen beyden Orchester vorhanden ist? Das italien. Theater hat, durch die jahrelange Ausübung italien. und deutscher Musik, in seinem Vortrage jenen plastisch-formellen Vortrag der französ. Schule mit dem italienisch-poetischen vertauscht: das Zerstückelte, das schroff Hervorgehobene ersterer ist zu einer Total-Darstellung geworden, welche mit Uebergehung aller einzelnen Theile nur den Haupteindruck festhält und wiederzugeben sucht. Neben diesem Charakter der italien. Schule, welchen sich das besagte Theater erworben hat, ist demselben aber auch die mechanische Präcision eigen, die die hervorstechende Eigenschaft des französ. Vortrags ist, so dass die poetische Einheit der Italiener mit dem Verstandesmechanismus der Franzosen sich auf eine seltene Weise vereinigt findet; eine Erscheinung, die die Theorie vielleicht für unmöglich halten dürfte, in der That aber sich als wirklich existirend vorfindet.

Wir wiederholen daher nochmals: wir halten das Orchester des italien. Theaters, selbst in dem Zustande der Beschränkung, in welchen es durch Mad. Catalani versetzt ist, für das vollkommenste.

welches sich in der musikal. Welt befinden dürfte, gestehen aber nichts destoweniger, dass auch hier die Blasinstrumente nicht gut, ja nicht selten sogar unrein in der Stimmung sind. Reine es, wer da kann, mit der übrigen Vortrefflichkeit desselben: auch die Pauken stimmen fast jedesmal unrein. Es ergiebt sich auch hier unsere bereits oben geäusserte Wahrheit: da die Reinheit des Tons mehr eine Berechnung des Verstandes, als ein Erzeugnis unmittelbarer ästhetischer Eingebung zu seyn scheint, letztere jedoch vorherrschend im italien. Orchester ist; so müssen wir daselbst auch weniger eigentliche Reinheit in der Stimmung, als in den übrigen pariser Orchestern, vorfinden.

Obgleich nicht allein die vier königl. Theater der Hauptstadt, sondern auch das Vaudeville und die drey Boulevard-Theater ein eigenes stehendes Orchester haben, von denen letztern besonders das Orchester des Theaters am St. Martinsthore einen sehr brav eingespielten Künstlerverein besitzt; so kann dennoch, wenn von eigentlichen Orchestern die Rede ist, nur derjenigen, der grossen Oper, des italien. Theaters und der komischen Oper (des Theaters Feydeau) Erwähnung geschehen. Vom italien. Orchester haben wir so eben geredet.

Das Orchester der grossen Oper ist, wie sich das von selbst versteht, an Mitgliedern das zahlreichste. Wenn wir sagen, dass vier und zwanzig Geigen in demselben vorhanden sind: so werden unsere Leser dadurch in den Stand gesetzt, auf die übrige Besetzung zu schliessen. Das Verdienst der Execution in demselben steht jedoch mit der Anzahl seiner Mitglieder im umgekehrten Verhältnisse: leuter rohe, leblose, plastische Massen, ohne eigentliche innere Frische und Lebendigkeit; automatische, fast vollkommne Regelmäßigkeit und Präcision, wie sie selten der Mensch, dessen Leben und Bewegung der Störung von aussen her unterworfen ist, wol aber die blosse todte Maschine, die durch nichts in ihrem Gange verrückt zu werden pflegt, hervorzubringen vermag, dies ist der Charakter des Orchesters der grossen Oper. Die Execution desselben ist eben so regelmäßig, als diejenige einer Spieluhr, erregt aber auch eben so wenige Theilnahme. Das Skelet ist da, doch das Fleisch fehlt; kein Schatten und Licht: entweder ein alles betäubendes Forte, oder ein Piano, welches, kaum hörbar, mit diesem in gar keinem Verhältnisse steht. Diesen Charakter musste nothwendig ein Orchester annehmen, welches seit Jahrhunderten die plastisch-witzigen, leblos-formellen Werke der Franzos. Schule vorgetragen, und sich daher in dieser Gattung vollkommen rein und ohne alle fremde Beymischung hat erhalten können. Der Vortrag des Orchesters der grossen Oper ist überhaupt so vollkommen witzig-formell, so gänzlich ohne allen romantisch-gemüthvollen Anklang, dass Compositionen, welche nicht in diesem Geiste gesetzt sind, von demselben vorgetragen, einen ganz verschiedenen Charakter annehmen. Dieses Beyspiel haben wir an den *Mystères d'Isis* gehabt, in welchem, obgleich von der ersten bis zur letzten Note in- und durcheinander gewoben, Mozarts Arbeit immer noch hervorragend bleibt: es hat unsere vollkommenen, so zu sagen, buchstäblichen Kenntnis der *Zauberflöte* bedurft, um diese Composition in jenem sonderbaren französ. Machwerke wiederzufinden, und das nicht sowol wegen materieller Verunstaltung und Verunglimpfung des mozartschen Werks, sondern hauptsächlich wegen des ganz verschiedenen Vortrags, hinsichtlich der Nuancirung und Schattirung im Vortrage und der Tempos. Diese gänzliche ästhetische Entstellung der mozartschen Werke ist aber nicht allein dem Orchester der grossen Oper eigen; auch das italien. Orchester, dessen Bildung mehr poetisch-italienisch, als romantisch-deutsch ist, giebt denselben eine Physiognomie, die ihnen nicht eigen ist. So hat, zum Beyspiel, die Ouvertüre aus der Zauberflöte, die einigemale in Concerten, welche im italien. Theater gegeben wurden, vorgetragen worden ist, in unserm Gehöre ein fremdes, ihr ganz ungewöhnliches Colorit bekommen; so wie gleichfalls die Aufführung des Don Juan, sowol vor Seiten der Sänger, wie des Orchesters, einen Charakter annimmt, der uns das Werk selbst gänzlich entfremdet hat. Wir glauben daher behaupten zu dürfen, dass, so wie es den Deutschen, zum Beyspiel, psychologisch-künstlerisch unmöglich ist, die witzigen Opern der Franzosen zu spielen und zu singen, wie diese es vermögen, auch Italiener nicht im Stande sind, den Don Juan weder zu singen, noch die Instrumentalmusik auszuführen, wie es Deutsche zu thun im Stande sind. Daher hat uns die Vorstellung des Don Juan auf dem italien. Theater, trotz ihrer materiell-künstlerischen Vollkommenheit, weniger befriedigt, als oft Vorstellungen derselben Oper von kleinen Truppen in Deutschland gethan haben. Dagegen nimmt die Vorstel-

lung des *Titus*, dessen musikal. und dramatischer Charakter mehr poetisch, als romantisch ist, von Italienern ausgeführt, eine Physiognomie an, welche Deutsche dieser Oper nicht zu geben vermögen; eine Physiognomie, welche dem Werke eine Wirkung verleiht, die dasselbe, auch von den besten deutschen Sängern und Sängerinnen vorgetragen, nie auf uns gemacht hat.

Das Orchester der komischen Oper oder des Theaters Feydeau hat, obgleich weniger stark besetzt, vor dem Orchester der grossen Oper den Vorzug voraus, dass sein Vortrag, statt leblosplastisch zu seyn, wie derjenige des besagten Orchesters, wenigstens witzig-nüancirend ist; also, wenn auch nicht das Gemüth, doch wenigstens den Verstand des Zuhörers anspricht. Rechnet man hierzu noch die Revolution, die sich, wie wir bereits oben gesagt, seit den letzten zwanzig Jahren in dem Style der komischen französ. Oper ergeben, eine Revolution, welche dem Formell-Witzigen wenigstens eine Nüance des Romantisch-Poetischen mitgetheilt hat; so wird begreiflich werden, dass die Leistungen des Orchesters der komischen Oper, besonders für den Ausländer, einen grösseren Reiz haben müssen, als das Orchester der grossen Oper. Mechanische Präcision ist jedoch in letzterm doppelt mehr vorhanden, wie im erstern, weil, trotz der unverhältnismässig bedeutendern Schwierigkeit der grossen Opern, die Ausübung derselben materiell vollendeter ist, als mit welcher die kleinen Opern vom Orchester des Theaters Feydeau vorgetragen werden.

Schliessen wir unsere Bemerkungen über den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich mit folgender allgemeinen Andeutung über das Tempo und die Stimmung, welche daselbst eingeführt sind!

Wenn wir bereits oben den unterscheidenden Charakter der französ. Musik als eine aus der witzigen Bildung der Franzosen hervorgehende einseitige, blos auf dem Verstande beruhende Productivität bezeichnet haben; wenn daher die moralischen Elemente, aus welchen die franz. Musik besteht, dieser Productivität vollkommen angemessen seyn müssen: so ergiebt sich daraus, dass das Tempo, als materiell bedingendes Princip des Lebens eines Tonstücks, bey den Franzosen auch ein anderes seyn müsse, als bey den Deutschen und Italienern. Und so ist es auch: wir können dreist behaupten, dass die Geschwindigkeit des Tempos in Frankreich um ein gutes Viertheil grösser sey, als in Deutschland und Italien. Der Grund davon ist weder schwer zu erklären, noch schwer zu fassen: schon im gemeinen Leben sehen wir, dass der gemüthlose, blos rein verständige Mensch, der stets nur ausser sich und in den äussern Umgebungen lebt, in allen seinen Handlungen rasch und mit Hast zu Werke geht. Dies ist der Charakter des Franzosen, und diesen muss er auch in seine Musik übertragen. Anders verhält es sich mit dem Deutschen und Italiener: ihr in sich selbst gekehrter, tiefsinniger Charakter, für den die Aussendinge nur mittelbar existiren, macht sie jener äusseren, quantitativen Eile unfähig, wogegen sie jedoch den von innen aufgefassten Gegenstand mit desto qualitativerem Feuer und desto grösserer Lebendigkeit sich zu eigen zu machen streben. Aus diesem Grunde müssen der Deutsche und Italiener auch desto grössere Langsamkeit in ihren musikal. Vortrag übertragen. Uebrigens leugnen wir, dass, wie wol hin und wieder von Schriftstellern, unter andern von dem verstorbenen Reichardt, ist behauptet worden, die Geschwindigkeit des Tempos nach Süden hin zunehme, sich hingegen nach dem Norden vermindere: das Klima hat, unserer Ueberzeugung nach, nicht den allergeringsten Einfluss auf das Tempo. Frankreich allein unterscheidet sich in demselben von den Deutschen und Italienern, bey welchen beyden es sich etwa in demselben Verhältnisse befindet. Doch wollen wir nicht in Abrede seyn, dass die Mode auch hier ihren verderblichen Einfluss auszuüben beginne, und dass das Tempo in Deutschland und Italien seit den letzten zwanzig Jahren bedeutend geschwinder geworden sey. Es bedarf übrigens nicht weiter angemerkt zu werden, dass sich auch das italien. Theater zu Paris, durch die Gewohnheit des Landes verführt, ein geschwinderes Tempo zu eigen gemacht hat, als es ursprünglich dem Charakter der ital. Musik angemessen ist.

Was die Höhe oder Tiefe der Stimmung in Frankreich, oder vielmehr in Paris, anbetrifft; so ist diese, wie sich von selbst versteht, gänzlich auf den übrigen Charakter der französ. Tonkunst begründet. Schon oben haben wir angemerkt, dass die Franzosen eine grössere Höhe der Stimme besitzen, als die übrigen europäis. Völker; auch die Gründe dieser Eigenheit angegeben. Dieselben Gründe sind auch für die hohe Stimmung der Instrumente in Paris vorhanden: das unmoralische

Bestreben des französ. Charakters, immer nur extensiv nach aussen, und nie intensiv nach innen zu wirken, bestimmt dieselben, auch physisch, mit der Stimmung ihrer Kehle sowol, wie mit derjenigen ihrer Instrumente, immer mehr in die Höhe zu gehen. Es ist erwiesen, dass die Stimmung der drey grossen Orchester zu Paris mehr als einen halben Ton höher ist, als die höchste in Deutschland und Italien. Die blossen Instrumental-Orchester, wo nicht gesungen wird, wie, z. B., die Tanz-Orchester, deren es einige vortreffliche giebt, stimmen noch höher. Hiervon ist jedoch das Orchester des italien. Theaters ausgenommen, wo besonders Mad. Catalani, bey dem so sehr beschränkten Umfange ihrer Stimme, eine niedrigere Stimmung erhalten hat, als wir sie irgendwo anders gefunden haben.

Fügen wir endlich noch einige Worte über die grosse königl. Musikschule hinzu, die ehemals unter dem Namen *Conservatoire* einen Ruf in Europa erhalten hat, der von der einen Seite übertrieben, von der andern jedoch noch unter dem wirklichen Verdienste dessen, was dort geleistet worden, gewesen ist. Wir werden diesen scheinbaren Widerspruch sogleich erklären.

Wenn wir erwägen, das die Franzosen in Folge ihres Nationalcharakters, der sie das Materiell-Vielfache mit dem möglichsten mittelbaren Scharfsinne auffassen geschickt macht, für alle jene Beschäftigungen, die wir *moralische Handgriffe* nennen möchten, vielleicht grössere Anlagen besitzen, als irgend ein Volk des Erdbodens; so wird uns deutlich werden, dass ihnen diese Anlagen ebenfalls in allem, was das äussere, mechanische Treiben der Künste anbetrifft, zu vortrefflichen Führern dienen müsse. Davon giebt das pariser Musikconservatorium den auffallendsten Beweis. Wir haben uns mehr als einmal durch unsere eigene Erfahrung davon überzeugt, dass alles, was zur mechanischen Erlernung der Musik, der Composition sowol, als der Instrumental- und Vocalausführung, gehört, in dieser Anstalt auf die zweckmässigste und kürzeste Weise, die nur ersonnen werden dürfte, gelehrt werde. Wir wollen zwey Hauptgegenstände des musikal. Unterrichts, den Takt und das Notenlesen, z. B. anführen: es ist unmöglich, dass man beydes in Deutschland und Italien in grösserer Vollkommenheit und unter sichrerer Erreichung des Zwecks vortrage. Wir haben junge Leute beyderley Geschlechts gesehen, die nach kaum sechsmonatlichem Unterrichte die schwersten chromatischen Intervalle mit bewundernswürdiger Sicherheit anzugeben wussten. Aber eben aus der Art und Weise, wie daselbst der Singunterricht getriebe nwird, ergiebt sich die zum blos Mechanischen sich übermässig hinneigende Tendenz des Conservatoriums. So wird daselbst auf das langsame Solfeggio der diatonischen Leiter in stets langsamen Noten, als das einzige Mittel zur ästhetischen Ausbildung der Stimme, entweder gar keine, oder doch so höchst wenige Mühe verwandt, dass davon gar keine Rede seyn kann; alles beschränkt sich daselbst auf verstandesgemässe, und nicht mit dem bewusstlosen Genie geahnete Auffassung der Tonverhältnisse in mathematischer Hinsicht. Um diesen Endzweck zu erreichen, wird so geschwind als möglich zum Vortrage der Intervalle geschritten und mit diesen bis in's Infinitum fortgefahren. Nach diesem Maassstabe wird auch der Unterricht der übrigen Zweige der Musikkunst daselbst betrieben, besonders in der Composition, wo der theoretisch-mathematische Theil über den artistisch-ästhetischen bey weitem den Sieg davon trägt.

Paris.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Wien. Beschluss aus der 17ten Nummer.

Der 25ste war einer der musikreichsten Tage in den Annalen Wiens, denn es fanden nicht weniger als *fünf* öffentliche, nebst mehren Privatmusiken statt. In der Mittagsstunde wurde im k. k. grossen Redoutensaale das 5te Gesellschaft-Concert gegeben. Die recht präcis ausgeführte Symphonie von Jos. Haydn, in Es, welche mit dem Paukenwirbel beginnt, machte den Anfang. Dann folgte eine etwas langweilige Arie mit Chor aus *Ginevra di Scozia* von S. Mayr. Eine Phantasie und Polonoise für Pianoforte und Orchester, comp. vom Freyherrn von Krufft, und sehr brav gespielt von Fräulein Hohenadel, ermüdete nicht minder durch die ungebührliche Länge. Den Beschluss machte eine Cantate: Klopstocks *Frühlingsfeyer*, in Musik gesetzt von Hrn. Abbé Max. Stadler, welche zwar einzelne Schönheiten und mehre vorzügliche, ganz gelungene Stellen enthält, im Ganzen aber hinter

der poëtischen Grösse des Gedichtes weit zurück bleibt und mit des Componisten trefflichem Oratorium, *Jerusalems Befreyung*, gar nicht verglichen werden kann. — Abends war in 3 Schauspielhäusern Concert. Das im Theater an der Wien, zum Besten des Hospitals der barmherzigen Brüder, hatte folgenden, grösstentheils nicht eben interessanten Inhalt: 1. Ouverture aus *Sophonisbe* von Pär. 2. Declamation. 3. Arie von Weigl aus *l'amor marinaro*, gesungen von Mad. Campi. 4. Tableau. 5. Variationen für die Hoboe, gesp. mit wahrer Virtuosität von Hrn. Vorreith. 6. Quartett aus *Sophonisbe*, vorgetragen von Mad. Campi und Hönig, und den Hrn. Radicchi und Forti. 7. Ouverture aus *Hadrian* von Méhul. 8. Tableau. 9. Sextett von Anton Eberl; das Pianoforte gesp. von einem eilfjährigen Knaben, Ferdinand Stegmayer, und begleitet von den Orchester-Mitgliedern. 10. Duett aus *I solitari* von Weigl, gesung. von Mad. Hönig und Hrn. Forti. 11. Declamation. 12. Tableau. — Der Schauspieler, Hr. Einweg, gab im leopoldstädter Theater zu seinem Benefice: 1. Ouverture; (ist zu sagen: das erste Allegro einer kronmerschen Symphonie.) 2. Variationen für die Flöte von Bayr, recht bemitleidenswerth vorgetragen von einem jungen Hrn. Ziegelhauser. 3. Quartett von Chérubini, gesungen von Mad. Platzer und den Hrn. Blacho, Pfeiffer, und Anton Schuster. 4. Arie von Sim. Mayr (Mad. Platzer.) 5. Eine andere, von Mozart, (Hr. Pfeiffer.) 6. Ein Quodlibet-Duett, vorgetragen von Dem. Kiker und Hrn. Carl Schikaneder. Endlich, noch eine Ouverture (wollte sagen: das Finale obiger Symphonie,) nebst mehren Declamationen und mimischen Darstellungen. — Im Theater an der Josephstadt suchte der Musikdir., Hr. Merk, durch nachstehenden Speisezettel Polyhymniens Verehrer zu locken. 1. Grosse Symphonie von Mozart; (der erste Satz von der, aus C dur.) 2. Violin-Conc. von Kreutzer, gespielt, (aber wie?) von einem Hrn. von Mayer. (Auch nur das erste Allegro.) 3. Aria alla Polacca, ganz erträglich gesungen von einer Anfängerin, Antonie Ehrlich. 4. Declamat. 5. Adagio und Rondo für das Klappenhorn, geseizt von Hrn. Roser, mit Beyfall und vieler Kunstfertigkeit vorgetragen von Hrn. Jos. Weidinger. 6. Neues Pianoforte-Rondo, compon. und gesp. von Hrn. Bensl, Gefiel, und das mit Recht. 7. Tongemälde, *Die Zerstörung der Raubstadt Algier, und die Verbrennung der Flotte*, von Ferd. Kauer. Das war der Punkt! und auf den Knall-Effect berechnet! 8. Ouverture von Mozart. Blieb aus. Dafür wurde das erste Stück des rode'schen Violin-Concerts in E moll von einem Dilettanten — das weiss der Himmel! recht jämmerlich heruntergekratzt. 9. Declamation. 10. Adagio und Polonoise für das Violoncell von B. Romberg, gesp. von Hrn. Anton Schmidt, dem, ausser einer reinen Intonirung, noch einige erhebliche Kleinigkeiten fehlen! 11. Aria buffa mit obligat. berchtesgadner Instrumenten (?) Wurde von Hrn. Neubruck — nicht gesungen. 12. Declamation wurde *nicht* declamirt, 13. Arie aus *Ariadne auf Naxos*, ebenfalls *nicht* gesungen. 14. Guitarre-Variationen von Giuliani, womit die kleine Bolzmann uns recht angenehm unterhielt und befriedigte. 15. Mayseders Polonoise. Statt dieser regalirte Hr. v. Mayer die versammleten Kunstfreunde mit dem Rondeau des ersten kreuzerschen Concerts, welches er recht normalmässig ableyerte. 16. Als Finale: „ein türkisches Rondo für das volle Orchester; nebst einem Transparent, den Gönnern der Musik zur schuldigen Danksagung geweiht." Zu diesem Schlussstück extemporirten die Gönner im Parterre ein freyes Accompagnement mit ihren Stöcken, und vermehrten somit noch das ohnehin nicht gesparte Fortissimo. Indessen: „Klimpern gehört zum Handwerk!" Hr. Merk hatte richtig speculirt, und wahrlich die Rechnung nicht ohne Wirth gemacht. — Auch im Saale *zum Sperl*, in der Leopoldstadt, gab der Kapellm. des Regiments Deutschmeister, Hr. Mart. Scholl, eine Abendunterhaltung, wobey verarbeitet wurde: 1. Eine Janitscharen-Ouverture. 2. Conc. in E minor für das Violoncell von B. Romberg, worin sich Hr. Jos. Scholl als einen geübten Spieler bewährte. 3. Phantasie für Violin und Clarinette, vorgetragen von den Hrn. Pamer und Nowak. *Transeat cum caeteris.* 4. Steibelts Pianoforte-Phantasie: *die Zerstörung von Moskwa*, für das ganze Orchester arrangirt von G. Heidenreich. 5 und 6. Ouverture und beliebte Stücke aus der Oper, *Tancredi*, auf türkische Musik gesetzt(!) 7. *Die Schlacht bey Aspern*; ein Ton-Gemälde von Jos. Heidenreich. Recht gut für das, was es seyn soll; und wohlberechnet in der Wirkung. Ref. liebt aber sein Gehör über die Massen, und kann ein- für allemal diesem polternden Spectakel keinen Geschmack abgewinnen. — Am 30sten und 31sten gab die

hiesige Tonkünstler-Gesellschaft ihre jährlichen Akademien zum Besten ihrer Wittwen und Waisen. Sie führte diesmal Beethovens grosse Symphonie in A dur, und sein Oratorium, *Christus am Oelberg* auf, aber nicht mit jener Vollendung, wie wir sonst diese Werke zu hören gewohnt — oder, wie man auch sagen könnte: verwöhnt sind. — Am 5osten war eine „musikalisch-declamatorisch-mimisch-plastische Abendunterhaltung" im josephstädter Theater, wobey folgende Seltenheiten producirt wurden: 1. Ouverture von Gyrowetz aus dem *Augenarzt*. 2. Declamation. 3. Violinconc. von Rode, gesp. von Hrn. Petter. 4. Tableau. 5. Declamation. 6. Guitarre-Variationen von Giuliani, vorgetragen von Hrn. Firtsch. 7. Duett aus *Tancredi*, ges. von den Dem. Ant. Müllner und Therese Wittmann. 8. Polonoise für das Orchester von Hrn. Roser. 9. Ouverture aus der Oper, *die Ochsenhaut*, von Hrn. Roser. 10. Declamation. 11. Polonoise für das Pianoforte mit Quartett-Begleitung, gesp. von Hrn. Pensel. 12. Declamation. 13. Tableau. 14. Andante und Polonoise (war für heute bereits die dritte Polonoise,) für die Klappentrompete und das Klappenwaldhorn, von Hrn. Roser; vorgetragen von den Hrn. Weidinger, Vater und Sohn. 15. Bass-Arie, ges. von Hrn. Grosswald. 16. Tableau. 17. Schluss-Symphonie. — So weit der Anschlagzettel; wie es eigentlich damit gehalten wurde, ist Ref. unbekannt, da derselbe verhindert war, an dieser wohlbesetzten Tafel sich zu ermuntern.

Auch für die *Kammermusik* ist in dieser fruchtbaren, segensreichen Zeit viel gethan worden. Quartett-Musiken gab es in Hülle und Fülle, so dass Einem zuweilen wirklich bange wurde, wie man es anzustellen habe, um von Allem zu geniessen. Nur Einiges, und zwar das Vorzüglichste davon! — Hr. Emanuel Förster, der hochbejahrte, in der Kunst aber noch jugendliche Tonsetzer und treffliche Lehrer, gab sechs hintereinanderfolgende Donnerstage im Hotel zum römisch. Kaiser Mittags-Unterhaltungen, wobey er jedesmal zwey ganz neue Quartetten von seiner Composition producirte, die im Durchschnitt alle, mehr oder weniger, ihrem Verf. Ehre machten, und zwischen welchen gewöhnlich sich seine hoffnungsvolle Tochter, Eleonore, auf dem Pianoforte hören liess. — Eben daselbst gab ein Hr., Namens Krikel, am 21en ein Guitarre-Concert, wobey er die wenigen Zuhörer mit zwey Potpourri — einem aus eigener Fabrik — auf das grausamste folterte. Sehr unbefriedigend wurde Beethovens Septett ausgeführt; ein Glück für diesen Dilettanten-Klubb, dass der Componist nicht zugegen war! Das Beste war eine Arie aus *Sargines*, durch deren schönen Vortrag uns Dem. Klieber für alles erlittene Ungemach zu entschädigen suchte. — An eben diesem Tage gab Hr. Böhm bey dem humanen Kunstfreund, Hrn. v. Zizius, eine Abendunterhaltung, wobey er selbst ein Quartett von Jos. Haydn, Variationen von Polledro, und eine neue, selbst compon. Polonoise zur allgemeinen Zufriedenheit vortrug. Ausser dem sang Dem. Wranitzky eine Cavatine, und einen Bolero von Blangini, ganz vortrefflich, so wie Hr. Moscheles in seinem Pianoforte-Potpourri, welchen Hr. Merk mit dem Violoncell begleitete, nichts zu wünschen übrig liess. — Noch liessen sich im Saale zum römischen Kaiser hören: Am 25sten: Hr. Rüttinger, 2ter Klarinettist im k. k. Theater an der Wien; wobey vorkam: 1. Mozarts Quintett für Pianoforte, Klarinette, Hoboe, Horn und Fagott. 2. Declamation. 3. Harfen-Polonoise, gesp. von Hrn. Katschirek. 4. Arie aus *Federica ed Adolfo*, ges. von Fräulein Linhart. 5. Sonate für Pianoforte und Horn. 6. Adagio und Variationen für das Bassethorn, vorgetragen vom Concertgeber. Der 13jährige Sohn desselben, der in zwey Stücken die Pianoforte-Stimme ausführte, scheint Anlagen zu besitzen. — Das Concert des Hrn. Weiss — am 26sten, enthielt: 1. Ein neues, von ihm verfasstes Quartett — 2. neue, von Hrn. Böhm trefflich gespielte Violin-Variationen. 3. Den beliebten Bolero, ges. von Dem. Wranitzky. 4. Das schöne Trio für Flöte, Hoboe und Trompete, wovon jüngst ehrenvoll gesprochen wurde, unverbessert gegeben von den Gebrüd. Khayll. Das erste Quartett enthält viele überraschende und lobenswerthe Sätze; dennoch können wir den Wunsch nicht bergen, dass der geschätzte Componist sich doch in Zukunft kürzer fassen, dass er dies ängstliche Haschen nach Originalität, dies auffallende Nachtreten in Beethovens Fusstapfen, zu seinem eigenen Besten unterlassen möge. Es ist dies der wohlgemeynte Rath seiner zahlreichen Freunde. — Der pensionirte fürstl. esterhazische Kammermusicus, Hovnik, gab am 28sten: 1. Boieldieu's Ouverture aus *Jean de Paris*. 2. Klarinett-Conc. von Cartellieri, gesp. vom Concertgeber. 3. Declamat. 4. Arie von Hummel, gesungen von Car.

Hornik, mit obligater Klarinette begleitet von ihrem Vater. 5. Pianoforte-Conc. von Ries, vorgetragen von dem jungen Franz Stauffer. 6. Duett von Farinelli, ges. von Carol. und Johan. Hornik. Hr. Hornik muss zwar gegenwärtig auf den Titel eines ausgezeichneten Virtuosen verzichten, liess uns jedoch hier und da achtungwürdige Ruderа erblicken. Der Gesang der beyden Schwestern war beyfallswerth; so wie der kleine Stauffer die erhaltene Aufmunterung vollkommen verdiente. — In Pechatschecks Concerte am 3osten hörten wir: 1. Ein neues Quartett von seiner Composition. 2. Concertant-Variationen für Violine und Pianoforte, von J. P. Pixis, gesp. von demselben und dem Concertgeber. 3. Arie, ges. von Fräulein Linhard. 4. Neue Polonoise von Pechatscheck. Diesmal hat sich dieser wackere Künstler selbst übertroffen; er besiegte mit einer fast beyspiellosen Leichtigkeit die ungeheuersten Schwierigkeiten, die gefährlichsten Wagstücke, und entsückte alle Anwesende durch d's Sicherheit und Reinheit seines kraftvollen Vortrages. Auch in seinen Compositionen musste man bemerken, er scheine nun auch die Theorie der Setzkunst ernstlich zu studiren und sich nach den besten Mustern zu bilden. Das erste Quartett giebt erfreuliche Proben davon. und die Menuet desselben musste auf einstimmige Verlangen wiederholt werden. Nicht minder gebühret den Variationen des Hrn. Pixis und seinem soliden Klavierspiel die rühmlichste Erwähnung. — Nächstens werden wir die anwesenden Fremden, Hrn. Boklet aus Prag auf der Violine, und Hrn. Arnold aus Frankfurt auf dem Pianoforte, zu hören bekommen.

Frankfurt a. Mayn. Das erste Concert im März gab der blinde Violinspieler, Franz von Conradi, aus München, der mit seiner Kunst sich und mehre Familienglieder ernährt. Er fand die verdiente Unterstützung, und zeigte viel Geschicklichkeit auf der Violin in einem Concertino von Fränzel und einem Rondo von Kreutzer. Auch hatte er sich selbst Variat. für das Flageolet erfunden, die er recht gut blies. — Am 17ten März gab Hr. Baumgärtner, Klarinettist am hiesigen National-Theater, Concert. Von der angekündigten mozartschen Symphonie zu D dur bekamen wir auch diesmal nur das erste Allegro zu hören. Hr. Höfler und Hr. Siebert sangen ein Duett von Weigl, mit verdientem Beyfall. Hr. Baumgärtner trug ein Klarinetconc. von Winter vor, das nur aus einem Adagio und Variat. sehr gewöhnlicher Art bestand, und zeigte sich als geübten und besonnenen Spieler, fand auch angemessenen Beyfall. Hr. Baldenecker spielte ein schönes Violinconc. vom Hrn. Concertm. Hoffmann, recht gut; Hr. Siebert sang ein Lied — oder des etwas — das er sich selbst mit der Guitarre begleitete, entsprach aber den gerechten Forderungen nicht. Die *Schifferin*, von Tiedge, wurde von Dem. Lindner gesprochen, und zum Beschluss sangen Mad. Hofmann, Dem. Friedel und Hr. Krönner ein Terzett von Pär. — Einen vorzüglich angenehmen Genuss gewährte uns das Conc. des Hrn. Aloys Schmitt am 24sten März. Leider auch diesmal nur das erste Allegro einer mozart. Symphonie fing es an, und wurde trefflich vorgetragen. Hr. Schelble sang eine Polonoise von Weigl. angenessen. Hr. Al. Schmitt spielte das Klavierconcert aus C moll von Beethoven und befriedigte die strengsten Forderungen. Die Composition ist bekanntlich eine der besten dieses Meisters; man schien sie aber hier, auf einmaliges Hören, nicht ganz und vollständig geniessen zu können. Die 2te Abtheilung fing man an mit dem Schlusssatz jener mozart. Symphonie. Hr. Fürstenau, Sohn, blies Variat. für die Flöte, von seinem Hrn. Vater comp., ganz vortrefflich und mit einstimmigstem Beyfall. Hr. Weidner trug *die Kraniche des Ibycus* von Schiller vor. Er weiss den Schauspieler vom Declamator weislich zu unterscheiden; und da ist ihm gerechter Beyfall immer gewiss. Zum Beschluss spielte Hr. A. Schmitt allein eine Art Phantasie auf dem Pianoforte, an welche sich Variat. über ein Lied anschlossen, die mitunter schön und voll der ausgesuchtesten Schwierigkeiten für den Spieler waren, welche sämmtlich nicht nur durchaus untadelhaft überwunden, sondern auch leicht und wohlgefällig vorgetragen wurden. Er bewährte sich als ausgezeichneten, wahren Virtuosen, im vollständigen Sinne des Wortes, und wurde auch von dem zahlreichen, angesehenen Auditorium dafür anerkannt. — Am Charfreytage wurde im Schauspielhause zum Vortheil des Hrn. C. J. Schmitt, Musikdirectors beym hiesigen Theater, mit einem Orchester von 200 Personen aufgeführt: die *Schöpfung* von Jos. Haydn, und die *Schlacht bey Vittoria* von Beethoven. Da Hr. Schmitt leider noch durch Krankheit gehindert

war, Theil zu nehmen, so wurde das Ganze vom Hrn. Concertm. Hoffmann zweckmässig dirigirt. Auch unsere Sängerinnen: Graff, Urspruch und Hoffmann, waren durch Kränklichkeit gehindert zu singen: sie waren aber genügend ersetzt durch die Dem. Friedel, Wagner und Annberg, was um so achtbarer ist, da sie ohne viele Vorbereitungen und Proben sangen. Weniger befriedigend fand man die männlichen Solostimmen, obgleich dieselben gepriesenen Sängern übertragen waren, (den Hrn. Schelble, Siebert und Höfler.) Die Chöre gingen alle genau. Das zahlreiche Orchester spielte brav und meistens trefflich. Die herrlichen Chöre schienen oft ganz ungewöhnlich zu ergreifen. Wohl verdient auch bemerkt zu werden, was vielleicht von vielen übersehen ward, dass Hr. Hoffmann fast durchaus gemessenes Zeitmaass, oftmals gemässigter als hier gewöhnlich, gewählt hatte, welches der Würde des Werkes und dem Styl der Composition angemessener, und darum von besserer Wirkung war. Weniger genügend fand man die originelle Schlachtenmalerey Beethovens von Seiten der Ausführung. Es ist dies Stück wol auch eins der schwierigsten für ein gemischtes Orchester, und wenn dies nicht durch nöthige Proben genugsam vorbereitet wird, eine in ihrer Art vollendete Ausführung vielleicht unmöglich. Die diesmal zahlreichen Dilettanten, welche mit Proben nicht viel incommodirt seyn wollen, verdarben gar Manches, was unser eigentliches Orchester allerdings trefflich zu geben vermochte. Dennoch bezeigte das Auditorium vielen Beyfall. — Am ersten Ostertage gaben die Hrn. Gebrüd. Heroux Concert. 1. Ouvert. aus der *Zauberflöte*, von einem möglichst vollständigen Orchester in wahrer Vollkommenheit ausgeführt. 2. Scene und Arie von Paer, ges. von Dem. Eilking. Diese junge Sängerin besitzt eine ausnehmend schöne, umfangreiche Brustimme, mit welcher sie gewiss eine vorzügliche Sängerin wird, wenn erst Kunst, Uebung und Erfahrung ihr zu Theil geworden seyn werden. 3. Violinconc., vorgetragen von Hrn. Carl H. Furchtsamkeit hinderte den sehr geschickten Spieler, alles nach Wunsch vorzutragen; doch wurde sein Gutes mit Beyfall anerkannt. 4. Declamation. 5. Polonoise für die Flöte, trefflich vorgetragen von Hrn. Fürstenau, Sohn. 6. Arie mit obligater Violin aus *Griselda* von Paer, ges. von Dem. Friedel. Auch von dieser jungen Sängerin gilt, was oben von Dem. Eilking gesagt ist. 7. Declamat. 8. Phantasie und Variationen für die Violine, gesetzt und vorgetragen von Hrn. Franz Heroux, Sohn. Aus dieser ersten Arbeit des jungen Künstlers war wenigstens zu sehen, dass er für verschiedene Instrumente, und vortheilhaft für das seinige zu schreiben weiss; bey weiterm Studium verspricht er einen guten Componisten. Er spielte auch, wie gewöhnlich, ganz unverzagt und genügend, mit vielem Beyfall des zahlreichen Auditoriums. 9. Ouvert. aus dem *ländlichen Feste* von Boyeldieu. — Einem, den 9ten Apr. von dem ausgezeichneten Flötenspieler, Hrn. Raphael Dressler aus Wien, gegebenen Conc. konnte Ref. nicht beywohnen.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Pianoforte — — par Charlotte Veltheim. Brunswick, en commiss. chez Lucius.

Die Componistin, ein junger Zweig einer, verschiedenen Künsten verwandten Familie, hat vor etwa einem Jahre Lieder herausgegeben, von denen einige Beyfall gefunden haben. Einigen dieser Variationen lässt sich dasselbe versprechen. Nach einem einleitenden Adagio folgt das schöne Thema von Zumsteeg; nach sieben Var., deren 1ste, 5te und 7te die vorzüglichsten seyn möchten, und sich selbst durch lobenswürdige Führung der Mittelstimmen auszeichnen, kehrt ein Theil jenes Adagio zurück, und an ihn schliesst sich ein, vier Seiten langes Allegro, gewissermassen wieder das Thema variirend. Gegen dies letzte liesse sich Mehres einwenden. Man kann es aber blos als ein höfliches „*Plaudite*“ einer jungen Klavierspielerin betrachten: und da wollen die Einwendungen nicht aus der Feder, vorausgesetzt, Dem. V. betrachtet es auch nur als solch einen unschuldig einladenden Abgang. Dass die oben ausgehobenen Variat. recht gut geschrieben sind, wiederholen wir mit Vergnügen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten May. **Nº. 19.** 1817.

Recension.

Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln, für Orgelspieler und alle diejenigen, welche bey Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessirt sind. Von Joh. Christ. Wolfram, Organisten zu Goldbach, bey Gotha. Mit 2 Kupfern. Gotha, bey Carl Steudel 1815. XX. und 365 S. (20 Gr.)

Der deutschen Literatur ist es zwar nicht zu Theil worden, im Fache der Orgelbaukunst mit einem *Don Bedos de Celles* prangen zu können: doch darf Deutschland sich einer Menge Schriften von mässigerm Umfange über diesen Gegenstand rühmen, wie keine andere Nation sie aufzuweisen hat. Die Mehrzahl derselben findet man verzeichnet in *Forkel's allgem. Literatur der Musik*, S. 153. 257 und 331, und in Schlimbach's (in der *Allgem. Mus. Zeit.* IV. 58 mit gebührendem Beyfall angezeigter) Schrift *über die Structur* etc. *der Orgel*, S. XXI u. f. Gleichwol kann man nicht sagen, dass das kostbare Werk des *Don Bedos* (eine der vorzüglichsten Abtheilungen der *Arts mécaniques, Par. fol.*) durch die seitdem erschienenen deutschen Schriften erschöpft wäre. Nachdem Prof. Halle zu Berlin bereits im 5ten Bande der „*Werkstäte der Künste*" die Kunst des Orgelbaues auf 8 Bogen gelehret hatte, fand er sich, nach Erscheinung des allumfassenden französ. Werks, dessen Verfasser schon früher durch Agricola bekannt geworden war, (S. Adlung's *Mus. mechan.* Th. I. S. 287), im Jahre 1789 bewogen, den 6ten Band seines gedachten Werks mit einem Auszug aus *Don Bedos*, unter dem Titel eines Nachtrags zum Orgelbauer, auf 196 Quartseiten auszustatten. Dieser Auszug verdient nun freylich nicht, in Orgelschulen etc., wie es leider geschehen ist, nochmals ausgezogen zu werden; aber, abgesehen von der für uns ungeniessbaren, franz. Dispositionslehre *), möchte wol jedem *Orgelbauer* die vorsichtige Benutzung der halle'schen Abkürzung, so verworren sie scheinen mag, anzurathen seyn. Für die *Organisten* wäre aus dem franz. Original (welches seit Halle von keinem deutschen Schriftsteller weiter benutzt worden ist,) selbst noch manche Ausbeute zu holen; z. B., unter anderm, *die Tontafel*, welche anzeigt, was für ein Ton auf jedweder Taste bey einem jeden Register erklinge. In der beyfolgenden Reduction dieser Tafel, sowol in Buchstaben als in Noten **) scheint dieses deutlichen einzuleuchten, als auf den 13 bis 14 linigen Notensystemen des *Don Bedos*. Auch im letzten, den Spieluhren und Leyerorgeln

*) Die französischen Orgeln verlangen, zufolge ihrer Einrichtung, eine ganz eigenthümliche Spielart. Im Hauptmanuale grosser Orgeln befinden sich die tiefsten Bässe, zuweilen meine 32füssige Stimmen; im Pedal hingegen ist manchmal kaum Ein 16füssiges Register, sie haben überall viele, aber meistens gute Rohrwerke, die oft, wie die Principale und die Gedackten, mehrfach im Einklange vorkommen: aber manche Gattungen unserer Flötenwerke fehlen gänzlich. Für die Cornets sind ganz eigne Klaviere vorhanden, daher 4 bis 5 Manuale eben nicht selten sind. — Die Engländer, zwar besser bekannt mit der Construction, der in Deutschland gebräuchlichen Pfeifenwerke, haben dagegen selten Pedale, lieben (vielleicht eben deswegen?) halbirte Register, führen oft die Manuale von *D* bis *d* (*s. the Elements of Musik by Will. Tansur. Book III. page* 75 78), und tadeln unsere grossen, reichbesetzten Orgeln wegen der (wirklich nicht zu leugnenden) Schwierigkeit, eine vollkommen reine Stimmung in so vielen Klangreihen herzustellen und zu erhalten.

**) Siehe Beylage A und B.

gewidmeten Bande, finden sich über die musikalische Zeichenlehre mehre seltene Aufschlüsse.

Die neue, zunächst für Orgelspieler bestimmte Schrift des Hrn. Wolfram giebt Rec. Veranlassung, eine, der Wichtigkeit des Gegenstandes entsprechende Prüfung einiger den Orgelbau betreffenden Hauptpunkte vorzunehmen, und selbst zur nähern Erkenntnis des Orgelwesens ein Scherflein beyzutragen.

Die Geschichte der Orgel wird durch die Vieldeutigkeit des Worts, *Organum*, in früheren Zeiten, so mit Dunkel umhüllt, dass die sorgfältigsten Nachforschungen in den bis jetzt zugänglichen Quellen wenig Aufklärung hoffen lassen. Das *dudelsackartige* Pfeifenwerk, welches das *Organum* der Alten ausmachte, auch allerdings die erste, rohe Idee unserer Orgeln, und selbst die ersten Anfänge der Harmonie enthielt, lässt sich in den wenigen Schriftstellern, die desselben im ersten halben Jahrtausend unserer Zeitrechnung erwähnen, so leicht zu einer Art Orgel in unserm Sinne erklären, dass es in der That verzeihlich ist, diesem künstlichsten aller Instrumente ein höheres Alter beyzumessen, als geschichtlich bewiesen werden kann.

In Herzogs elsassischer Chronik liest man freylich, dass im Jahr 1298 die Orgel in dem strassburger Münster mit verbrannt sey; aber ohne dass man von der Beschaffenheit dieses Werks etwas Näheres erführe. *Don Bedos* glaubt sogar, die Orgel, um welche Papst *Johannes VIII.* (zwischen 872-882) den Bischof zu Freysingen bittet, („*Ut optimum organum cum artifice, qui hoc modarari et facere possit, mittat*,“) sey schon ein Instrument von jetziger Art und Kunst gewesen. Mit zuverlässiger Jahrzahl ist vor dem Jahre 1361 wenigstens in Deutschland nicht leicht eine Orgel bekannt: und wie die Orgel zu Halberstadt nicht etwa im Jahre 1361, sondern nach einer 134 Jahre später erfolgten Renovation beschaffen gewesen sey, hat *M. Praetorius* (*Syntagm. II.* S. 96) sorgfältig beschrieben, auch in der *Sciagraphia*, *Tab. XXIV-XXVI*, so wie ein paar andere Orgelclaviaturen aus Braunschweig vom Jahre 1456, *Tab. XXVII. XXVIII.*, und die von Magdeburg mit faustbreiten Tasten, *Tab. XXXV.*, abgebildet.

Wenn übrigens die Erfindung der Orgel selbst nicht Deutschland angehören sollte, — wofür sich indessen achtenswerthe Beweise darbieten, — so sind es doch ganz unbezweifelt Deutsche, denen die Orgel ganz wesentliche Verbesserungen verdankt. Unser sind die Erfindungen des Pedals, (mit den Knien hat man ehedem auch zu spielen versucht; *Praetor. Synt. II.* S. 99) der Stimmenabsonderung in Register, der Schleifladen *), der grossen Blaseb älge, der Windwage und der erst dadurch bewerkstelligten Gleichheit des Windes; und es ist gewiss, dass die Deutschen überhaupt ihre besten Orgelwerke gegen die besten Orgeln der Ausländer nicht vertauschen würden **). Ob wir auf das Simplifications-System, das ebenfalls deutschen Ursprungs ist, stolz seyn dürfen, wollen wir dahin gestellt seyn lassen. Nur so viel kann hier bemerkt werden, dass einestheils Voglers sogenannte Verbesserungen nicht unter die Geheimnisse gehören, wie Hr. *Wolfram* S. 2 u. 29 glaubt; (als solche hat sie der sel. Abt wahrlich nicht behandelt!) anderntheils verdient die, dem voglerschen System ausschliesslich eigene Anwendung der weit tiefer, als bisher gewöhnlichen *gedeckten* Quinten- und Terzen- (eigentlich Decimen-) Register, so wie die doppelte Benutzung der getheilten Bass- und Discantladen für das Pedal — allerdings die Prüfung denkender

*) In der *Encycl. method. (Arts et metiers. Instr. de Musique. VI.)* heisst es zwar: *Le premier registre chez nous* die Schleifladen gemeynt seyn. Vergl. *Praetor. Synt. II.* 108.) *fut imaginé par Timothée facteur d'orgue hollandois vers* 1615. Aber die Schleifladen sind offenbar älter, und Timotheus war wol ein Würzburger.

**) Die Franzosen loben mit Recht ihren *le Fèvre* und *Cliquot*, die Italiener ihren *Cellini*, *Blasi*, *Antegnati*, *Todini*, *Preti* und *Testa*; die Schweizer ihren *Bossard*; die Engländer ihren *Lucescure*, *Dallum* und *Clarckenwell*. Aber zu Deutschlands Ruhme lebten *Bartold*, *Compenius*, *Förner*, *Dropa*, *Arp Schnitker*, *Casparini*, *Trost*, *Contius*, *Müller*, der die harlemer Orgel verfertigte, *Gallus*, *Mosengel*, *Röder* und *Engler*, *Wagner* und *Rhode*, *Schröter* und *Volkland*, *Scheibe* und *Schweinstiech*, *Friderici*, *Stein*, *G. Trampeli*, u. A. Doch wozu so viele Namen? *Silbermann* und *Hildebrand* wären allein zureichend, den Neid des Auslandes zu erregen, wenn diesem das Bedürfnis *deutscher Orgelspielkunst* fühlbar wäre. Auch *Hess* (gest. zu Dachwig 1810) hat in seinen, weniger durch Grösse als Güte ausgezeichneten Orgeln ehrende Denkmäler deutscher Kunst hinterlassen (S. Wolfram S. 30-43).

Orgelbauer. Hingegen wird die Unterbrechung der tiefern Register in den Manualbass-Tasten, so wie aller kleinen Stimmen in den höhern Discanttönen, ferner die vielfache Benennung eines und desselben Registers in den verschiedenen Octaven, und nach der verschiedenen Art der Benutzung, auch die den englischen Orgeln abgeborgte, und nichts weniger als bequeme Halbirung aller Stimmen, schwerlich allgemeinen Eingang finden. Die Absonderung einzelner Manualstimmen fürs Pedal verstanden schon *Trost*, *Scheibe*, und viele andere Orgelbauer früherer Zeit; diese verfahren auch wol der Natur gemässer, indem sie die Discantreihen (in den Mixturen) vermehrten, als *Vogler* mit seiner „pyramidenförmigen Zuspitzung."

Woher die Nachricht stamme, dass, wie Hr. Wolfram S. 28 meynt, *Werkmeister* der Erfinder der gleichschwebenden Temperatur sey, mag Rec. nicht ausmitteln. Oft schleppt sich ein Druckfehler aus einem Buche ins andere, wie eine Krankheit fort *). Ueber ein halbes Jahrhundert vor Werkmeistern lehrte schon Mich. Prätorius ganz nach unserer Art gleichschwebend temperiren (*Syntagm. II.* S. 150); dennoch ist auch Er nicht der Erfinder dieser Revolution im Tonsystem, wiewol ihm das ungemeine Verdienst gebührt, die Taktstriche, wo nicht erfunden, doch gewiss in Deutschland zuerst eingeführt zu haben (S. *Syntagm. III.* 34). Auch gegen diejenigen, welche dem *Zarlino* (geb. 1558? gest. 1599) die Erfindung der gleichschwebenden Temperatur zueignen, finden sich in noch früheren Schriften Gegenbeweise.

Dieses Vereinigen mehrer Töne in Einen Klang (oder das Temperiren) giebt aber keinen Grund, mit Hrn. *Wolfram* (S. 39) *Gis dur* statt *As dur*, oder *Dis dur* statt *Es dur* zu sprechen, da diese Tonarten gewöhnlich mit Been vorgezeichnet werden. Diejenigen, welche die doppelten und dreyfachen Benennungen *unserer* Töne aus dem Grunde der gleichschwebenden Temperatur verwerfen wollen, bedenken nicht, dass, diesem zufolge, die sogenannten chromatischen Töne ganz eigene, von den diatonischen gar *nicht abhängige* Namen führen müssten. Unser dermaliges *Notensystem* bezieht sich ganz auf die natürliche, untemperirte Stimmung, während unsere Enharmonik ein erkünsteltes *Tonsystem* eingeführt hat, in welchem die einzige Octave rein stimmt.

Die *Stimmung* selbst betreffend, (S. 293) wäre es freylich ganz und gar gleichgültig, die Orgeln in Chor- oder Kammerton, und auch gleichviel, ob einige *Commata* zu hoch oder zu niedrig zu stimmen, wenn ihre einzige Bestimmung ausschliesslich die Begleitung des Kirchengesanges wäre. Da es jedoch kaum eine Dorforgel mehr giebt, in deren Stimmen sich nicht wenigstens zuweilen die Originale der in ihr copirten Instrumente mischten: so ist es schwer zu begreifen, wie der Chorton noch Vertheidiger finden könne. Alles, was zu Gunsten der chortönigen Stimmung gesagt wird, beruht auf grundlosen Voraussetzungen. Muss man die *tiefsten Pfeifen zu ersparen* suchen, ohne die Anzahl der beabsichtigten Register beschränken zu wollen: so fange man lieber die Klaviaturen, wie die Engländer, mit *D* an; die Orgel verliert dadurch *an sich* gar nichts von ihrer Tiefe. Dass die *Choralbücher auf den Chorton eingerichtet* seyn sollen, will auch gar nichts sagen. Man wird doch nicht Jahr aus Jahr ein dieselbe Melodie im vorgeschriebenen Tone singen und spielen müssen. Noch andere Einreden sind kaum der Erwähnung, geschweige der Widerlegung werth. — Mit Recht ist man daher bemüht, selbst alte chortönige Orgeln in Kammerstimmung zu setzen: zu welchem Zwecke auf dreyerley Weise verfahren wird.

a) Wenn der Platz zureicht, werden die tiefsten Pfeifen aller Register neu verfertigt, und die übrigen um einen ganzen (oder halben) Ton auf den Laden fortgesetzt. Es versteht sich, dass die Pfeifen sowol ins Pfeifenbret, als in den Pfeifenstock aufs neue eingepasset werden müssen.

b) Man stückelt (löthet, leimet) an jede Pfeife so viel an, als zu ihrer tiefern Stimmung erforderlich ist. Hierdurch geht aber die Proportion der vorigen Pfeifenmensuren verloren; der Klang wird viel schwächer, und das ganze Verfahren ist sehr mühsam, gefährlich und keineswegs zu empfehlen.

c) Die leichteste, wohlfeilste und zugleich unschädlichste Art ist, wenn man die Einrichtung der Klaviaturen ändert, indem man sie vom *D* anfangen lässt, und (wenn die Orgel z. B. einen *ganzen* Ton herunter zu setzen ist) die ehemalige

*) So lasen z. B. schon mehre Lehrbücher den Generalbass ums Jahr 1706, statt 1606, von *Fiedano* erfunden worden.

C-Abstracte an die neue *D*-Taste, *Cis* an *Dis*, *D* an *E* anhängt, etc. In der Höhe gewinnt man auf den Tastaturen, was in der Tiefe verloren geht.

(Zu S. 143.) Jedwede neue Schrift über den Orgelbau sollte nicht unterlassen, die Nachtheile der *Rückpositive* und *Orgeltische* deutlich vor die Augen zu legen, und der Errichtung solcher Chorverderber bey neuen Werken nach Möglichkeit entgegen zu wirken suchen. Leider werden diese *Hauptfehler* in manchen Ländern sogar als eine Zierde oder als ein Vorzug angesehen! *Adlung* war schon von der Verwerflichkeit der Rückpositive (oder, wie sie in Verbindung mit Orgeltischen heissen, der Brustpositive) überzeugt; allein der um die Tonkunst sonst hochverdiente *Agricola* redete ihnen das Wort, (S. Adlung. *Mus. mech. I.* S. 179 und *II.* 8, 19) und gewiss trug die für gültig gehaltene Empfehlung eines solchen Kenners nicht wenig zur allgemeinern Verbreitung dieser Geschmacklosigkeit bey, die bey vielen Orgelbauern fast zur Regel geworden ist *). Und wo immer eine dergleichen Hütte „*hingekleckst ist*," (S. *Schlimbach* S. 288) trotzet sie nicht jeder zweckmässigen Anordnung des Kirchenorchesters? hindert sie nicht die passendste Stellung der Musiker, und ihre Verbindung unter einander? erschwert sie nicht die nöthige Umsicht des Musikdirectors? — Der Orgelspieler ist nicht im Stande, die Wirkung des Klanges der hier und da zerstreuten Theile, und noch weniger das Verhältnis der angezogenen Rückpositiv-Stimmen zu denen der grossen Orgel zu beurtheilen. Ist es noch nöthig, mehr zu sagen von der Baufälligkeit, von der allzuleichten Verstimmbarkeit, und von der Unbequemlichkeit, vorfallende Fehler zu verbessern? Lauter Eigenschaften, die den Rückpositiven unvermeidlich eigen sind und bleiben!

Einer andern *höchst fehlerhaften*, und dennoch oft vorkommenden Anlage wird in den wenigsten Schriften erwähnt; nämlich der *Orgel-* oder *Klaviertische*. Alle Klaviaturen an Orgeltischen fallen tief, spielen sich zähe, stocken leicht, bedürfen oftmaliger Reparaturen, sind gefährlich zu koppeln, bewirken eine späte Ansprache, erfordern meistens eine ungewöhnliche Kraft der Finger, und gestatten daher nur eine einförmige, langweilige Spielart. Die Registerzüge muss sich der Organist oft in der Nähe des Fussbodens suchen. Das Pedal kann nicht hinlänglich tief in das Innere des Orgeltisches hineingelegt werden, so dass „ein Mehres, als der vom kleinen Finger der linken Hand schon angegebene Basston" darauf nicht gespielt werden kann. (S. Agricola bey Adlung. *l. c. II.* S. 24). Zwar findet sich dieser *grosse Fehler*, dass das Pedal nicht weit genug in die Orgel hinein gerückt ist, auch an unzähligen Orgeln ohne Klaviertisch; aber an diesen ist doch meistentheils eine Abänderung *möglich*.

(Der Beschluss folgt.)

*) Z. B. in Böhmen, wo man aber freylich die Muster gut eingerichteter Orgeln überhaupt nicht suchen darf.

Nachrichten.

Neapel, den 25sten März. Die zweyte Hälfte unsrer Reise war an Kunstgenüssen noch reicher, als die erste; doch machten die musikalischen, die Minderzahl aus. Rom, so überschwenglich reich für den Maler, Bildhauer, Architekten und Alterthumsforscher, bietet in neuer Zeit dem Musiker nur wenig Interessantes dar. Der päpstliche Sängerchor in der sixtinischen Kapelle muss entweder in frühern Zeiten *weit* vorzüglicher gewesen seyn, oder er ist von enthusiastischen Reisenden immer über die Gebühr erhoben worden; denn in diesem Augenblick zeichnet er sich durch nichts von den geübten Schulchören in Deutschland aus, bleibt aber wol, besonders in der reinen Intonation, hinter den bessern sogar noch zurück. Alles, was ich bis jetzt, bey fünf feyerlichen Functionen, dort singen hörte, war in Hinsicht der Ausführung gar nicht vorzüglich; einige Soli etwa abgerechnet, die von vier Stimmen, besonders einer klaren, wunderschönen Sopranstimme, rein und mit gleichen Nuancen von *Piano* und *Forte* vorgetragen wurden. Auch war mir der *Crescendo*-Effect neu, den die Sänger nicht durch Anwachsen, sondern durch allmähliges Hinzutreten der Stimmen erreichen; so dass z. B. vier Stimmen Solo anfangen, zu welchen sich nach und nach die übrigen 55 bis 40 Chorstimmen hinzumischen. Die Wirkung dieses *Crescendo* ist gross, und es sollte, so wie auch das *Decrescendo*, welches auf die entgegengesetzte Art erreicht wird,

von unsern deutschen Chören nachgeahmt werden. Der Triumph dieses Sängerchors soll immer noch das *Miserere* am Charfreytage seyn; auf dieses, welches wir bey unserer nun bevorstehenden Rückreise hören werden, vertröstete man uns wenigstens immer, wenn uns seine Leistungen unbefriedigt liessen.

Die Theater in Rom, die von der Regierung, wie natürlich, nicht unterstützt, sondern nur geduldet werden, waren auch in diesem Carneval, wie gewöhnlich, die schlechtesten in ganz Italien. Im Theater *Argentino* wurde Rossini's *Tancredi* gemisshandelt, und im Th. *Valle* gab man eine neue, unbedeutende Oper von Romani. Rossini ist jetzt der Lieblingscomponist der Italiener und hat fast alle andern, selbst den Veteran Mayr, fast ganz verdrängt. Ueberall hörten wir fast nur Opern von ihm: in Florenz, *Pitaliana in Algeri*, in Rom, *Tancredi*, und hier, *Othello* und die *Königin Elisabeth*. Er hat, wie nicht zu leugnen ist, viel Genie, und bey einem ernsten Studium, welches die neuern Italiener aber ganz vernachlässigen, hätte ein sehr ausgezeichneter Componist aus ihm werden müssen. Seine Opern haben viel Frisches und Lebendiges: doch fehlt es ihnen auch, wie allen übrigen neuen italien. Opern, die ich bis jetzt hörte, an einem reinen, unvermischten Styl, an einer Charakteristik der Personen, und an Correctheit in der Harmonie. Man könnte die Musik seiner komischen Opern mit der, seiner ernsten, verwechseln, ohne dass es sehr auffallen würde; so wie es ihm wirklich begegnet ist, dass er den ersten Act einer Oper bereits fertig hatte, wie diese von der Censur verworfen wurde und er nun dieselbe Musik einer andern anpassen musste. Denn man hört es seiner Musik, ohne die Situation zu kennen, wol schwerlich an, ob von fröhlichen oder traurigen Dingen die Rede ist; eben so wenig, ob ein König oder ein Bauer, der Herr oder der Diener singt. Seiner Unreinheiten in der Harmonie will ich nicht erwähnen, denn an diese gewöhnt man sich in Italien, wo man deren täglich zu hören bekommt, sehr leicht, und wird wenigstens nicht mehr sehr dadurch gestört; aber seines *blumigten* Gesanges, (wie ihn die Italiener nennen,) weil er auf dem Wege ist, durch diesen allem wahren, einfachen Gesange, und folglich dem einzigen und letzten Vorzuge der neuern italien. Oper, vollends den Garaus zu spielen. Dieser vielgepriesene und von Andern schon unglücklicher Weise nachgeahmte, blumigte Gesang besteht darin, dass er den ehemals gebräuchlichen, einfachen Gesang auf eine oft höchst tolle und der menschlichen Stimme völlig unnatürliche Weise verziert, so dass man in einer langen Oper oft nicht drey grosse, getragene Töne mehr hört. Wie dies die Sänger, die ohnehin die alte, grosse Gesangmethode längst verloren haben, vollends verderben muss, ist leicht vorherzusehn. Es sind mir aus seinen Opern einige Stellen im Gedächtnis geblieben, die das eben Gesagte beweisen können. Da ich des Textes mich nicht erinnere, so bezeichne ich die Sylben mit Strichen. Die beyden ersten sind aus einer Sopranarie; die dritte aus einem Duett:

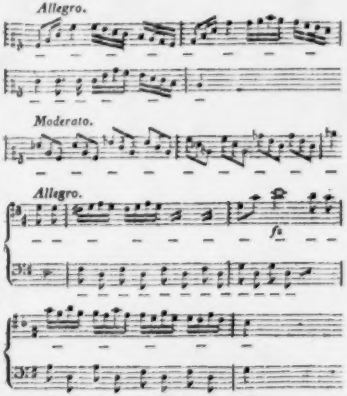

Wenn diese Stellen so gut gesungen werden, wie man sie öfter hört, so können sie wol einen angenehmen Ohrenkitzel erregen: das Gefühl werden sie aber nie ansprechen, und man wird sich des Unwillens nicht erwehren können, die Stimme durch Nahahmung der Instrumente herabgewürdigt zu sehn, während sie diesen, im einfachen, gefühlvollen Vortrage, als Vorbild dienen sollte.

Da Rossini eben in Rom war, um eine neue Oper für *Valle* zu schreiben, so hätte ich gern

seine Bekanntschaft gemacht, konnte aber nicht dazu gelangen. Denn da er gewöhnlich nicht zur bestimmten Zeit fertig ist, so hielt ihn der Impressario in einer Art von Gefangenschaft und liess ihn weder ausgehen, noch Besuche annehmen, damit er von der Arbeit nicht abgehalten würde. Der Prinz Friedrich von Gotha hatte die Gnade, ihn einigemal mit uns zugleich einzuladen, um uns seine Bekanntschaft zu verschaffen; der Impressario liess ihn aber jedesmal mit Unpäßlichkeit entschuldigen.

Im Theater *Argentino* wurde nach dem *Tancredi* eine andere, ältere Oper gegeben, in welcher Mad. Schönberger (aber nicht in einer Tenor-, sondern Alt-Rolle,) mit grossem Beyfall auftrat. Man zeichnete ihre Art, das Recitativ zu declamiren, und ihr Spiel hauptsächlich aus.

Ohnerachtet ich in Rom nur ein einziges Concert gab, so hatte ich doch Ursach, mit dem Ertrag desselben weit zufriedener zu seyn, wie mit allen übrigen, in Italien gegebenen. Da mir in der Adventszeit das Theater verweigert wurde, so gab ich es in dem Saal eines Privathauses, und hatte bey dem erhöheten Eintrittspreise von einer Piaster, (1 Thlr. 8 Gr. Sächs.) bey wenigen Unkosten, und einem sehr gefüllten Saal, eine für Rom sehr bedeutende Einnahme. Doch bestand die Versammlung fast nur aus Fremden, da die Römer die Instrumentalmusik noch weniger lieben, wie die übrigen Italiener. — Dem. Funk aus Dresden, die auf Kosten des sächs. Hofs den Gesang in Rom studirt, trat darin zum erstenmal mit vielem Beyfall öffentlich auf. Man hörte ihren Gesange recht deutlich an, dass sie sich bey ihren Studien des Raths ihrer Landsmännin, der Mad. Vera, gebornen Häser, zu erfreuen hat. Das Orchester, aus Roms vorzüglichsten Professoren (wie sie sich nennen lassen) zusammengesetzt, war, des vornehmen Namens ohngeachtet, das allererbärmlichste, mit dem ich je gespielt habe. Ich probirte mit den Herren vier Stunden lang die leichtesten meiner Compositionen, und es hätte dennoch nicht viel gefehlt, so hätten wir am Abend förmlich umgeworfen. Die Unwissenheit und Geschmacklosigkeit dieser Menschen geht aber auch über alle Begriffe; was sie indessen nicht abhält, mit sich vollkommen zufrieden zu seyn.

Wir hatten uns vorgenommen, zur Eröffnung des Theaters *S. Carlo* in Neapel zu seyn; durch eine Krankheit unsrer Kinder wurden wir aber drey Wochen länger in Rom aufgehalten und mussten diese Feyerlichkeit versäumen. Die Cantate von Mayr, die er zur Eröffnung geschrieben hatte, habe ich daher nicht gehört: sie soll viel gute Musik haben, die aber bey der Langweiligkeit des allegorischen Sujets, welches den Brand des Theaters selbst zum Gegenstande hat, mit zu Grunde gehen musste. Sie erlebte nur drey Vorstellungen, nach welchen man die rossinischen Opern, *Othello* und *Elisabeth*, und *Gabriele de Vergi* vom Grafen Caraffa, abwechselnd wieder gab. Letztere, von einem jungen Componisten, der früher blos Dilettant war, nun aber als ein Jüngerer und Unbemittelter der Familie ganz zur Kunst übergetreten ist, hat einen gleichen, gut gehaltenen, tragischen Styl, ohne dass sie sich indessen durch besondere Züge von Genialität auszeichnete. Eine andere Oper, ebenfalls von einem Dilettanten, dem Hrn. Succenti, *Aganadeca*, nach dem Ossian, wurde, trotz der Protection des Hofs, und der grossen Pracht an Garderobe und Decorationen, womit sie ausgestattet war, zwey Abende hinter einander ausgepfiffen und seit der Zeit nicht wieder gegeben. Der Componist verdiente diese Züchtigung vollkommen, da er sich mit seinem ersten, höchst erbärmlichen Versuche in der Composition, der nur zu deutlich beweist, dass es ihm eben so an allen Anlagen, wie an den nöthigen Kenntnissen gänzlich fehle, sogleich auf das grösseste Theater der Welt gewagt hatte. Er wird nicht wenig über den schlechten Erfolg seiner Oper erstaunt gewesen seyn, da er sich vor der Aufführung fest einbildete, durch sie eine gänzliche Reform in der Gesangcomposition zu veranlassen.

Aber auch Mayr's neue Oper, *Meanone e Zemira*, die endlich vor drey Tagen in Scene gesetzt wurde, hatte sich keiner bessern Aufnahme zu erfreuen, und wird wol schwerlich mehr, als die dritte, heutige Aufführung erleben, da das Haus gestern schon nur halb besetzt war. Die Hauptschuld trägt sicher das Sujet, welches gewaltig lang und langweilig ist: einen Theil derselben doch aber auch die Musik, die, einige Nummern abgerechnet, kalt und alltäglich ist. Das Publicum hätte übrigens einem so allgemein geachteten Componisten, dem es so ausgezeichnete Werke, wie die *Medea*, zu danken hat, mehr Achtung beweigen können, und es ist doppelt zu bedauern, dass diese Oper keinen bessern Erfolg hatte, da sie nun sicher Mayr's letztes Werk für

das Theater seyn wird, indem er mir schon früher wiederholt versicherte, dass er ins künftige nur noch für seine kleine Kapelle in Bergamo arbeiten werde, und dass nur die Ehre, zur Eröffnung des Theaters S. Carlo zu schreiben, ihn nochmals seinem Asyl habe entführen können.

Mein erstes Concert hier habe ich ebenfalls in einem Saale gegeben, weil der Impressario der drey grossen Theater für diese zu viel verlangte. Da es bey demselben hohen Eintrittspreise und denselben geringen Concert-Unkosten eben so besucht war, wie jenes, in Rom: so habe ich eben so viel damit gewonnen, als wenn ich es mit dem besten Erfolg im Theater *Fondo* gegeben hätte. Einen kurzen Bericht, der darüber in der hiesigen Zeitung erschienen ist, lege ich Ihnen bey *). Ich erhielt mehre Aufforderungen, ein zweytes Concert im Theater zu geben, nahm aber lieber einen Vorschlag des Impressario an, mit ihm gemeinschaftlich noch zwey im Theater S. Carlo zu geben, weil ich dadurch der lästigen Mühe des Arrangements, die hier grösser ist, wie irgendwo, überhoben wurde. Das erste fand am vorigen Donnerstag statt und war sehr stark besucht. Ich war anfangs sehr besorgt, dass meine Violin das kolossale Haus nicht würde ausfullen können: man versicherte mich aber, dass man bey der grossen Stille, die an diesem Abend herrschte, selbst in den entferntesten Theilen des Hauses jeden Ton deutlich gehört habe. Auf alle feine Nuancen musste ich freylich Verzicht leisten und immer nur den stärksten Ton, den das Instrument geben kann, herauszuziehen suchen. Das Orchester, unter Hrn. Festa's feuriger und genauer, nur etwas zu lauter Direction, accompagnirte mir hier und in meinem ersten Concerte mit Genauigkeit und Discretion. Die Blasinstrumente sind fast alle ausgezeichnet, die Geiger und Violoncellisten aber beynah sämmtlich schlecht, und leider ist auf keine Verbesserung zu hoffen, da gerade diese beyden Instrumente im Conservatorio, aus welchem die Orchester recrutirt werden, auf eine unverantwortliche Weise vernachlässigt werden. Man hat die allerschlechtesten Lehrer angestellt, und die jungen Leute wissen weder, wie sie das Instrument, noch wie sie den Bogen halten müssen; haben weder reine Intonation, noch Deutlichkeit: mit einem Worte: sie sind ganz verwildert. Die gute Violinschule ist überhaupt in Italien ganz verloren gegangen.

Man behauptet allgemein, dass das Theater S. Carlo seit dem letzten Bau weit weniger sonor sey, wie früher, und giebt die Schuld hauptsächlich den vielen vergoldeten, weit vorstehenden Stuccaturen und Verzierungen; die überdies überladen, schwer, und nicht im besten Geschmack sind. Sollte dies wirklich wahr seyn, so thäte man besser, die unnützen Zierrathen wegzuwerfen, um die frühern Vorzüge wiederzugewinnen. So wie das Haus jetzt ist, ist es ein herrliches Locale für Ballets und grosse Spectakelstücke; für die Oper ist es aber zu gross. Schon auf der 10ten Bank im Parterre, deren, glaube ich, 25 hintereinander sind, hört man den zarten Gesang nicht mehr, und nur dann und wann die höhern, stark herausgeschrienen Töne. Freylich ist es auch in diesem, wie in allen andern ital. Theatern, bey der Oper nie recht ruhig, selbst nicht einmal bey einer ersten Aufführung.

Am Freytag spielte ich im *Casino nobile*, wo während der Fasten in einem herrlichen Locale mit einem gut besetzten Orchester wöchentlich einmal Concertmusik aufgeführt wird. Ende dieser Woche werde ich zum zweyteumal in S. Carlo spielen und dann ungesäumt die Rückreise antreten, um das *Miserere* in Rom nicht zu versäumen.

Seit einigen Tagen ist Mad. Catalani hier und wird noch vor Ostern zwey öffentliche Concerte geben. Das erste findet morgen Abend im Theater *Fiorentino* statt. Ohnerachtet die Preise *siebenfach* erhöht sind, so habe ich doch nur mit Mühe heute früh noch zwey Billets erhalten, während gleich nach mir mehr als 10 Personen abgewiesen wurden. Wir sind sehr zufrieden, dass

*) Anmerk. Wir theilen ihn wörtlich mit. La prima accademia del Signor Luigi Spohr ha avuto iersera il più felice successo. Spohr è ottimo compositore di musica e perfetto sonatore di violino; egli fa da gran tempo la delizia della Germania e particolarmente di Vienna; in Napoli ha sorpassato la riputazione dalla quale era stato preceduto. Il suo metodo è eccellente, il suo stile largo, la sua maniera grande, melodiosa, piena di espressione. Egli conosce le vere bellezze dell' arte, le quali non consistono in operose difficoltà superate; ma nel rendere la musica strumentale emula della musica vocale. Rendendo omaggio al sapere ed al valore del Signor Spohr, noi dobbiamo renderne altre all' intelligenza ed al gusto degli uditori da' quali fu vivamente applaudito.

wir die merkwürdige Sängerin doch nun endlich auch zu hören bekommen.

Louis Spohr.

Dresden. Am 11ten März sang Mad. Neumann-Sessi aus Wien, jetzt in Leipzig für das Concert und das neu zu errichtende Theater engagirt, zwischen dem 2ten und 3ten Aufzuge des deutschen Schauspiels eine Cavatine von S. Mayr: *Da questo amaro istante* etc. und zum Beschluss eine sehr schöne Scene und Arie von Nicolini: *Grazie vi rendo ò Numi* etc. Nachher trat sie in Spontini's Meisterwerke, *la Vestale*, welches auf die Wiederholung des schon erwähnten *Portator d'acqua* folgte, und von welchem von ihr blos zwey Vorstellungen gegeben wurden, in der Rolle der Giulia auf.

Die Meynungen des grössern hiesigen Publicums in Rücksicht der Verdienste dieser ausgezeichneten Sängerin sind verschieden; (nur über Gewöhnliches ist hier, wie allerwärts, keine Verschiedenheit der Meynungen;) wir aber werden unser Urtheil offenherzig, so wie es die Kunst uns vorschreibt, nach dem fällen, was wir gefunden haben. Die Stimme der Mad. Neum. Sessi ist von sehr grossem Umfang: aber sie hat mattere und nicht sehr angenehme Töne in der Region von Auch singt sie ein wenig durch die Nase, vorzüglich in den Vocalen e und i; was man überhaupt an nicht wenigen Römern und Römerinnen bemerkt. Aber in der hohen Scala von 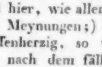 sind ihre Töne hell, schön, ohne irgend einen Mangel, und auch für sie in der Ausführung ganz frey. In Rücksicht ihrer Gesangsmethode besitzt sie eine schöne Haltung der Stimme, vollkommen und unwandelbar reine Intonation, Festigkeit im Tone, und grösste Präcision im Uebergange von der Tiefe zur Höhe, wodurch sie zeigt, dass sie eine treffliche Schule gehabt und alle den Fleis angewendet hat, den talentvolle, geschickte Sänger heut zu Tage nur sehr selten anzuwenden pflegen, sondern sich mehr auf Effectuiren in Bausch und Bogen verlassen. Von den angegebenen Stücken von Mayr und Nicolini, gefiel das erste dem Publicum nicht so, als das letzte, weil dies mehr Werth hat, als jenes. Vielleicht zeigte sie aus Schüchternheit vor einem ihr neuem Publicum obgenannte schöne Eigenschaften im ersten Stücke nicht so, wie im zweyten; in diesem aber, bey mehr Muth und Festigkeit, legte sie, ausser dem, was wir schon angegeben haben, auch schönen Ausdruck in der Declamation, der musikalischen Perioden sowol, als des Textes, ein schönes Anwenden der Stimme im Aushalten, ein piano und forte, wie es der Sinn erforderte, einen edlen, befestigten Geschmack, und ein wahres, natürliches Gefühl, zu Tage; Vorzüge, welche zu verkennen unmöglich war, und die auch allgemein anerkannt wurden. Dem Publicum schien aber doch das Ueberraschendste, ihre Gefügigkeit im Schluss der Arie, der in ihren schönsten Tönen geschrieben war. Mit derselben Aufrichtigkeit müssen wir aber hinzusetzen, dass wir diese Gefügigkeit in einigen von ihr erfundenen oder auch vorgeschriebenen Gängen, welche sich zur Tiefe wenden, nicht in gleichem Maasse vollendet gefunden haben. — Was Mad. Sessi als Julie in der *Vestalin* betrifft, so behaupten wir fest, und aus Ueberzeugung, welche sich auf genaue Kenntnis des Werks und der Absichten des Componisten nicht weniger, als auf unser Gefühl gründet, dass sie diese Rolle sehr schön, mit dem wahren Ausdruck, wie sie überall gemeynet ist, gespielt, declamirt und gesungen hat. Wir sprechen unsrer Mad. Sandrini, was ihr Spiel betrifft, einen grossen Werth nicht ab: sie nimmt die Rolle ihrer Individualität gemäss, und führt sie *in dieser* ebenfalls trefflich aus, nicht aber die Mitbürgerin des heroischen, alten Roms, und noch weniger, eine solche, von einem neuern Franzosen gezeichnet. Und im Gesange; besitzt sie die Haltung der Stimme, die Festigkeit in den Tönen, und die Leichtigkeit in die hohen Töne überzugehen, nicht, welche Mad. Sessi besitzt; und was die Ursache davon seyn mag, haben wir schon mehrmals in diesen Blättern angegeben. Die Behauptung endlich, Mad. Sessi spreche das Italienische nicht gut aus, (man hat dies wirklich hier verbreitet, und selbst öffentlich,) ist falsch, *völlig* falsch: eben diese ihre edlere Aussprache des Italienischen ist sogar einer der Vorzüge, die sie vor einigen Sängerinnen unsers Theaters auszeichnen. Wir wollen uns nicht auf lange, mikrologische Vergleichungen einlassen, die auch bey solch einem Bericht an unrechter Stelle wären; sondern damit schliessen, dass Mad. S. eine ausgezeichnete,

verdienstvolle Sängerin ist, und dass ihr mit Recht allgemeines Lob gebührt, was sie auch an andern Orten unverkümmert eingeärndtet hat. Im Allgemeinen herrscht hier freylich noch die Sitte, dass man, was man Gutes und Schönes gesehen und gehört hat, nicht nur, wie recht und billig, hochhält, sondern auch, wie nicht recht und nicht billig, als feststehenden Typus betrachtet, und anderes, ebenfalls Gute und Schöne, nur in dem Maasse anzuerkennen bereit ist, als es sich jenem nähert. Auch spricht hin und wieder die, in mancher Hinsicht allerdings vortheilhafte und löbliche Vorliebe für das, was *wir* nun eben besitzen, im Gegensatze zu dem, was andern Orten angehört, ihr Wörtchen mehr oder weniger laut mit. Nun, man hat hier in den letzten Zeiten so manches Engherzige abgethan: man wird nach und nach ja wol auch dies abthun; und es ist schon ein Ruhm, dass der Kreis der gründlichen Kenner, und wahrhaft ausgebildeten, vorurtheilsfreyen Liebhaber sich mehr und mehr erweitert. —

Auf die *Vestalin* folgte *Tancredi* von Rossini, womit das Theater vor Ostern geschlossen wurde. Wollten wir diese Musik analysiren, so würden wir blos das wiederholen, was von der Oper *il Turco in Italia* von dem nämlichen Verfasser, in No. 2, S. 26 dieses Jahrgangs gesagt worden ist, da sie dieser, sowol in der Wirkung, als in den einzelnen Stücken, durchaus ähnlich ist. Wir wollen jedoch einige Bemerkungen aufstellen, worin die Kunsterfahrnen mit uns übereinstimmen werden. Die Dichtung dieser Oper ist aus Voltaire's bekanntem Trauerspiele genommen. Wie kann man aber ein so ernstes, heroisches Stück in eine oft wirklich scherzhafte Musik setzen? Das ist unverzeihlich. Wie kann ein so widersprechender Styl in Italien gefallen, da so viele berühmte Meister, die wir nicht erst anzuführen brauchen, Dramen in dem erforderlichen Style gesetzt haben? Darüber erstaunt man. Aber noch mehr darüber, dass ein solches Drama sogar an einigen Orten Deutschlands ungemein hat gefallen können; an Orten, wo man Haydn, Mozart, Gluck, Cherubini, Spontini und andere genau kennt. Diese Oper enthält einen Haufen Motive, welche man leicht einem Tanze anpassen könnte; so wie z. B. das zweyte Finale ganz im *Tema polacco* gesetzt ist. Die so gepriesene Arie, die Tancredi im 1sten Acte in F dur, mit den Worten: *frà tanti palpiti* etc. singt, ist das Stück, welches dem Publicum allgemein gefällt, und worin das Motiv so populair ist, dass man es nach dem Gehör auf den Gassen singt. Wir wollen dieses Motiv untersuchen:

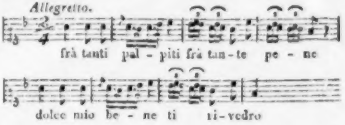

Es ist angenehm, das geben wir zu; aber das, in *Nel cor più non mi sento*, oder das, in *La Biondina in gondoletta*, u. dgl. ist es auch: allein es sind Motive für eine komische Oper, und nicht für eine heroische, in denen man sie bey klassischen Compo-n, z. B. in Glucks *Alceste* und *Iphigenia*, *Idomeneo* von Mozart etc., gewiss nicht finden wird. Spontini's *Vestalin*, worauf *Tancredi* folgte, gab hier Gelegenheit zu einer Vergleichung, und man fühlte sogleich den Unterschied zwischen dem grossen dramatischen Style, und dem schwachen und komischen: daher konnte und durfte *Tancredi* dem an das Grosse gewöhnten Publicum nicht gefallen. In Ansehung der Regeln der Harmonie und des Durchführens haben wir schon gesagt, dass der Compon. noch viel Studium braucht; da er aber jung, voll Feuer, und voll schöner Erfindung ist, so kann er, und wird hoffentlich, durch Zeit, Fleiss und Uebung die ihm noch fehlenden Vorzüge sich erwerben. Wir wollen die Menge Rückerinnerungen nicht erwähnen, die man in dieser Oper findet. Es ist aber doch sonderbar, dass es bey manchen jungen Componisten sogar Mode geworden ist, in ihrer Musik Stellen aus andern Meistern hören zu lassen! Der Rath, den wir jungen, modernen Meistern geben, ist dieser: Machen Sie in Ihren Compositionen weniger Noten, weniger Vervielfachung in den Basen, weniger Geräusch; folglich, brauchen sie weniger Instrumente: dafür aber bringen Sie mehr Einfachheit, Gesang und *Haltung* hinein, wenn Sie in der Harmonie mehr Wirkung hervorbringen, und nicht nur Kunsterfahrnen, sondern auch dem ganzen Publicum gefallen wollen. — Wir gehen nun zur Ausführung über. Mad. Sandrini, als Amenaide, zeichnete sich, wie gewöhnlich, als Schauspielerin aus; in Rücksicht ihres Gesanges aber trat der nämliche Fall ein,

wie in *Griselda*. Der Sopranist, Hr. Sassaroli, spielte die Rolle des Tancredi. Da er die, einem Acteur nöthige Uebung nicht hat, auch schon seit dem Jahre 1807, wo *Artemisia* gegeben wurde, nicht auf der Bühne erschienen ist, und da ihn übrigens sein Körper (er ist ziemlich dick) etwas unbiegsam macht: so übertraf er unsere Erwartung, als wir ihn im Spiel so lebendig und ungezwungen sahen, und er uns zeigte, er sey, jener Hindernisse ungeachtet, doch ein ziemlich guter Schauspieler. Was seinen Gesang betrifft: so that seine Stimme nicht die Wirkung, die wir in der Kirche zu empfinden gewohnt sind; erstlich war die Musik für seine Stimme zu tief gesetzt; zweytens hat unser Schauspielhaus das sonore Echo nicht, welches sich im grossen Schiffe unsrer Kirche findet, um den metallischen Ton seiner Stimme verbreiten zu können; drittens ist er vom Orchester entfernt, auch nicht an die Bühne gewöhnt, und endlich mochte ihn das Bemühen, eben jene Hindernisse guter Action glücklich zubesiegen, zu sehr beschäftigen, so dass er nicht alle nöthige Achtsamkeit auf den Gesang verwenden konnte, und besonders mehr als gewöhnlich detonirte. Dagegen rühmen wir, dass er diesmal in seinem Gesange mehr Solidität zeigte, und weit weniger, als sonst wol, verzierte und verschnörkelte. Sein Costume dagegen passte gar nicht zum Charakter; so musste z. B. bey einem Krieger jener Zeiten die Rüstung von Eisen, wenigstens von Blech, nicht aber von Leinewand seyn; was keine gute Wirkung hervorbrachte. Wir, die wir Hrn. Sassaroli, wo er an seiner Stelle ist, wahrhaft bewundern, würden ihm, falls er ihn annehmen wollte, den unparteyischen Rath geben, auf dieser seiner Stelle, d. h. Kirchensänger, zu bleiben. Da besitzt und zeigt er Verdienste, wie sie wahrhaft selten, und auch gar nicht in Zweifel zu ziehen sind.

Hr. Tibaldi, als Argirio, sollte bedenken, dass er einen alten und keinen jungen Vater vorstelle; er schien das ganz vergessen zu haben. Uebrigens sang er aber seine Partie sehr gut. Die Ausführung der Choristen war in dieser Oper eine der besten, mit gehöriger und genauer Intonation und Einheit der Stimmen. Das ganze Orchester spielte, wie gewöhnlich, mit Eifer und Genauigkeit. Das Ganze ging gut zusammen. Das Costume war nach dem Charakter, sehr anständig, auch nicht spärlich. Die Decorationen waren sogar prächtig, und thaten gute Wirkung. Nur im 14ten Auftritt des 2ten Aufzugs, wo man in der Ferne den Aetna sieht, zerstörte die Nachahmung seines Ausbruchs die Wirkung der herrlichen Ansicht, weil die Funken, die aus dem Schlunde des Berges kamen, ihm das Ansehen der Esse einer Schmiede gaben, worin gearbeitet wird. Man hatte des Guten gar zu viel thun wollen, und verfiel in einen Verstoss, den auch das Publicum bemerkte und belachte.

(Der Beschluss folgt.)

Notizen.

Hr. Musikdir. Friedr. Schneider in Leipzig hat von Sr. Majestät, dem Könige von Sachsen, auf Veranlassung der, Demselben überreichten, und in No. 15 dieser Blätter angezeigten *Missa*, zur Aufmunterung, ferner in diesem edlen Fache der Tonkunst thätig zu seyn, eine sehr schöne, goldene Dose erhalten. Das Geschenk wurde noch vermehrt durch ein Schreiben des Hrn. Grafen von Vitzthum, worin Hr. Schneider von den gnädigen Gesinnungen Sr. Majestät unterrichtet wurde.

Der Chronometer des Hrn. Mälzel aus Wien, wie er, unter dem Namen, Metronom, jetzt umgestaltet ist und von London aus versendet wird, findet in London, Paris, Wien etc. immer mehr Beyfall. Auch wir sind nun im Besitz eines Exemplars, und wollen, bis wir eine nähere Beschreibung liefern, nur vorläufig bemerken, dass wir das Instrument sehr zweckmässig finden.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für's Pianoforte, in Mus. ges. — — von F. W. Grund. 4tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Die vor kurzem in diesen Blättern beurtheilten Lieder Körners sind von Hrn. Gr. bedeutender und eigenthümlicher, als die hier angeführten, behandelt: doch bemerkt man auch an diesen einen geschickten Musiker, von guter Schule; und No. 1. und 5. können, wiewol ganz andern Charakters, jenen an Werth wol an die Seite gesetzt werden.

(Hierzu die Tafel No. II. in Steindruck.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

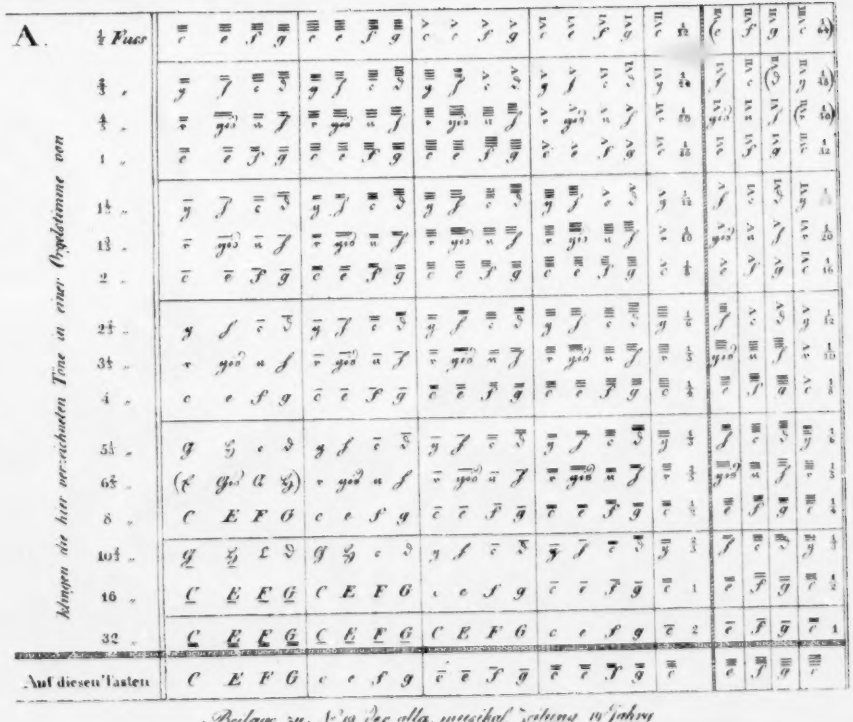
A.
½ Fuss
Klingen die hier verzeichneten Töne in einer Orgelstimme von
Auf diesen Tasten
C E F G

B *Diese Tabelle zeigt das wirkliche Fussmaas von vier Tönen, sogenannter von 4 offenen Pfeifen, oder Octave in Zahlen, so wie den Umfang eines jeden Registers in Noten an, vorausgesetzt, dass ich das Manual taste von C bis $\overline{c}$, u. die Pedaltasten von C bis $\overline{c}$ verstehe.*

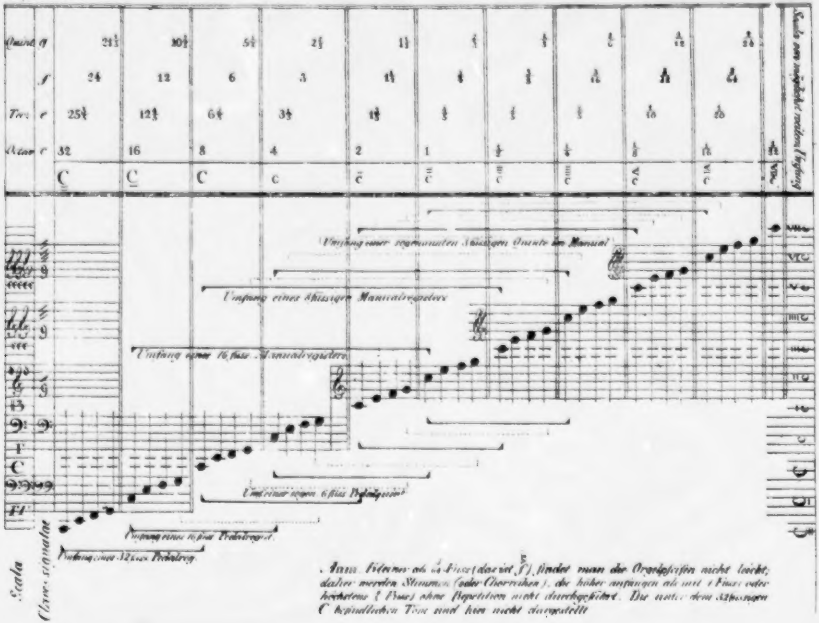

Anm. Weilen es da Fuss (das vierte $\frac{5}{4}$) finden man die Orgelpfeifen nicht leicht, daher werden Stimmen (oder Chorreihen), die höher anfangen als mit 1 Fuss oder höchstens $\frac{1}{2}$ Fuss, ohne Repetition nicht durchgeführt. Die unter dem 32fussigen C befindlichen Töne sind hier nicht dargestellt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten May. Nº. 20. 1817.

Recension.

Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln etc.
Von
Joh. Christian Wolfram.
(Beschluss aus der 19ten No.)

(Zu S. 287.) Beynahe ein jeder, der über den Orgelbau schreibt, tischt auch seine Ideal-Dispositionen für künftige Orgeln auf. So schon Mich. Prätorius und Werkmeister; so auch unter den Neuern: Deimling, Klein (*Lehrb. der theor. Mus.*), Schlimbach, der Verf. des vorliegenden Buches, u. A. — Zweckmässiger, und besonders reisenden Kunstfreunden willkommener ist die Beschreibung schon bestehender Orgeln, nebst Bemerkungen über das Tadelnswerthe fehlerhafter, und über das Nachahmenswerthe, gründlich entworfener Dispositionen. Dass die als Muster vorgeschlagenen Orgelentwürfe oft am meisten der kritischen Sichtung bedürfen, fällt keinem jener Projectmacher ein. Ueberhaupt scheinen die wenigsten Orgelbauer (und Orgelbau-Schriftsteller) in diesem Punkte mit ihren Grundsätzen aufs Reine gekommen zu seyn. Es ist nicht genug, in den Principalstimmen eines Werkes keine Lücke zu lassen, wie in Bietigheim (S. *Knecht's Orgelschule II.* 190) *), oder die Rohrstimmen nicht im Uebermaass anzuhäufen, wie in vielen französ. Orgeln, (S. *Hiller's wöchentl. Nachr. IV.* 86) oder der schärfenden Register nicht zu viel, wie in der strahöfer Orgel zu Prag, (S. *Loheliі Beschreibung dieser Orgel*) oder nicht zu wenig, wie Abt *Vogler* absichtlich that, oder die Pedalstimmen nicht in unverhältnismässiger Menge zu disponiren, wie in Grüningen (S. *Mattheson* in *Niedt's Handleitung* S. 172); auch die Flötenstimmen (im engern Sinne) müssen nach sichern Grundsätzen, und nicht gleichsam so zufälligerweise, wie ein *quid pro quo*, den Principalstimmen beygefügt werden, wie dieses z. B. in Lichtenstein, (S. *Klein* a. angef. O. S. 182) in Langensalze, (S. *Wolframs* S. 301) in Eisenach, (S. Adlung, *l. c. I.* 215) selbst in Grüssau (S. *Samml. ein. Nachr. von Org.* S. 42) und an sehr, sehr vielen andern Orten geschehen zu seyn scheint.

Nicht so blindlings, sondern nach wohlüberdachten Gründen disponirten die *Silbermanns* und *Hildebrande* auch die Flötenstimmen ihrer noch unübertroffenen Orgeln. *Gottfr. Silbermann* hatte den Grundsatz, die *Quintatönen*, als eine von andern Orgelstimmen sehr merklich abstechende Flötengattung, zusammen in Ein Klavier (und zwar ins Nebenwerk) zu setzen, und nicht nur durch die Verschiedenheit der Principalmensuren, sondern auch mittelst Unterstützung der nach einem bestimmten Grundsatz disponirten Flötenstimmen eine auffallende Verschiedenheit des Klanges zwischen den verschiedenen Klavieren zu bewirken. Schon dieses beweiset, dass *Silbermann* den von *Agricola* erdachten, dann aber von andern oft nachgeschriebenen Vorwurf einer allzueinförmigen Dispositionsart nicht im geringsten verdiene. Vielmehr ist in seinen Orgeln grössere Mannigfaltigkeit zu finden, als in andern, selbst von berühmten Orgelbauern verfertigten Werken **).

*) Die oft vorkommenden Lücken in den Pedalrohrwerken sind eben so tadelnswerth. Z. B. *Posaunenbass* 16′, und *Cornetbass* 2′.

**) Beyläufig! Dem Tadel Agricola's wegen der allzuschwachen Mixturen und Cymbeln in den *silbermannischen* Orgeln wird gewiss nicht jeder Kenner beystimmen. Aber die schwache Seite Silbermanns (seine eigensinnig beybehaltne unreine Stimmung) verdiente Nachhilfe, die alle seine vortrefflichen Werke nun schon langst erhalten haben, nämlich eine gleichschwebende Temperatur. (Vergl. Adlung's Anl. zur mus. Gel. II. Aufl. S. 377.)

Seine Schüler, die *Hildebrands*, vertheilten zwar die Quintatönen in verschiedene Klaviere, setzten aber mehre Flötenstimmen einer Art, jedoch von unterschiedlicher Tonhöhe, in ein und dasselbe Klavier; z. B. in *ein* Klavier: Gemshorn 8′ und 4′; in ein *anderes*: Spitzflöte 8′ und 4′; in ein *drittes*: verschiedene Rohrflöten.

Es ist in der That für den Orgelfreund unterhaltend und belehrend zugleich, die Dispositionen der Orgeln in der Schloss-, Frauen- und Sophienkirche zu Dresden, in der Dom- und Peterskirche zu Freyberg, in der leider abgebrannten Johanniskirche zu Zittau, ferner in den Kirchen zu Pouitz und Rötha *) mit einander zu vergleichen, und den Gründen nachzuspüren, die Silbermannen zu seiner ganz eigenthümlichen Dispositionsart bestimmt haben.

Wie gute Dispositionen nach *hildebrand'schen* Grundsätzen zu entwerfen sind, muss man an den Meisterwerken zu Naumburg bey St. Wenceslai, zu Dresden in der neustädter Kirche, und an dem vortrefflichsten, was deutsche Orgelbaukunst zu Stande brachte, bey St. Michaelis in Hamburg **) lernen.

Die alphabetische Aufzählung der Register, wie man sie bey den meisten Schriftstellern findet, taugt nur zum Nachschlagen. Eine klare Einsicht in die Beschaffenheit der Orgelstimmen und ihren Gebrauch kann nur eine systematische, der folgenden ähnliche Darstellung gewähren.

I. Stimmenreihen.

A. Flötenwerk.

1. *Einfaches*: (oder mit Pfeifen von einerley Benennung:

a) Aequalstimmen (sonst Octavstimmen).	*b) Quinten*	*c) Tertien* (von Orgelbauern auch *Sexten* genannt, (sogar *Sesquialtera*!)
1. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk von Principalmensur (die man sich aber auch nicht von einerley Weite denken darf.) *Principal* (zuweilen mit doppelten Pfeifen) 32°, 16, 8, (2). *Octava* 16°, 8, 4, 2. (1). *Superoctava* 8°, 4, 2, 1 (Sifflote). — *Unda maris* 8. — So auch die *offenen* (hölzernen) *Pedalbässe.* * 32 ? 16, 8, 4. *Bässaro.* 8 und 4 Fuss, oder 4 und 2 Fuss beysammen.		
2. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk, von weiterer Mensur, als die Princ. *Hohlflöte*, 8, 4, 2. *Waldflöte*, 8, 4, 2. *Weitpfeife*, 2, 1. *Sifflöte* 1. (Nachthorn, 2, 1.)		
3. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk von enger Mensur mit weichem Tone. *Offenflöte*, 8, 4, (2). *Flûte traversière.* 16, 8, 4. *Flûte d'amour* (*Flauto amabile, Suabile*) 8, 4. *Schwiegel*, 4, 2, 1. *Traversenbass* 16.* *Flûte douce* (bisweilen doppelt, eine Reihe offen, die andere gedeckt) 8, 4.		
4. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk von sehr enger Mensur, mit schneidendem (geigenartigem) Tone: *Violonbass*, 16°, 8°. *Violoncello*, 8. *Violdigamba* (*Violino* im Discant) zuweilen ganz oben etwas zugespitzt 8, 4. *Salcional* (*Weidenpfeife, Salicet*) (16), 8, 4. *Fugara* 4. *Schwebepfeife* (*Feldflöte*) 4, 2, 1.	3. *Quintviole*, $2\frac{2}{3}$	
5. Trichterpfeifen. *Dulcan* (*Crassdulcian*). 8, 4.		
6. Spindelpfeifen. *Gemshorn* 16? 8, 4, 2, 1. *Spitzflöte* (vom Gemshorn auch durch die Intonation unterschieden) 8, 4, 2, 1. *Flachflöte* (8), 4, 2, 1 (*Flageolet?*) *Blockflöte* (16) 8, 4, 2.	4. *Gemsquinte*, *Spitzquinte* $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$. $1\frac{1}{3}$.	
7. Gedackte. *Subbass* (*Contrabass, Untersatz*) 32° 16°. *Bordun* (*Gedackt, Copula major* und *minor*, auch *Flauto, Flautone, Fletna, Burem, Blockflöte, Rohrflöte* (?), *Flûte traversière* von Vogler genannt) 16, 8, 4, 2. *Dulflöte* mit doppelten Labien, 16°, 8, 4.	5. *Nasat* (*Nasard*) $10\frac{2}{3}$° $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$.	2. Gedackte Terzen bis jetzt nur in vogleriscben Orgeln, (aus $6\frac{2}{5}$), $3\frac{1}{5}$, $1\frac{3}{5}$.
8. Gedackte mit leise überschlagender Quinte *Quintatön* 16, 8, 4. *Nachthorn* 8, 4, 2°.		
9. Halbgedackte *a*) mit einem Rohrchen im Hute: *Rohrflöte*, 16, 8, 4, (2° 1°) *Bauerflöte*).		
b) mit halb offenem Deckel: *Flûte allemande* (*Flauto trav.*) 8, 4, (Auch findet man die Dulcflöte (*Flûte douce*?) auf diese Art.)	6. *Rohrquinte* (*Nazat*). $10\frac{2}{3}$°, $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$.	

Anm. Die das Tonmass bezeichnenden Ziffern, welche mit ° versehen sind, deuten Pedaltönen, die mit () eingeschlossen, seltener vorkommende Arten an.

*) Es werden geflissentlich nur Orgeln erwähnt, deren Dispositionen bereits gedruckt sind.

**) Auch die von *W. Trampeli* 1823 erbaute Orgel zu Weimar (*s. Allgem. Mus. Zeit. XV.* 158) ist ganz in Hildebrands Geiste disponirt.

2. *mehrfaches oder gemischtes*; d. i. aus verschiedentlich tönenden Pfeifen zusammengesetzte Orgelstimmen:

1. durchgehende, oder nicht repetirende: *Sesquialtera* 2fach, $g\,\bar{d}$, seltener $g\,\bar{d}\,\bar{\bar{g}}$; 3fach $c\,\bar{g}\,\bar{\bar{c}}$ oder $g\,\bar{c}\,\bar{\bar{e}}$ (wird auch einfach als blosse Terze, aber auch mehr als dreyfach gefunden.) *Tertian* in der Regel 2fach, $e\,\bar{g}$. *Rauschpfeife* 2fach $G\,\bar{c}^{1}$, oder $g\,\bar{c}$; 3fach $c\,\bar{g}\,\bar{\bar{c}}$ oder $g\,\bar{c}\,\bar{\bar{g}}$. *Cornet* sehr weiter Mensur fängt erst im $\bar{c}$ an mit den Tönen $\bar{c}$ (gedackt) $c\,g\,\bar{c}\,e$ (diese 4 offen); der Klang gleicht dem, eines 8füssigen Rohrwerks. *Cornet d'écho* eben so, nur enger mensurirt, und in einem Verschlage befindlich. — NB. *Cornetbass*.
2. repetirende: *Mixtur* oder *Scharf*, mit und ohne Terzen, oft in den höhern Octaven an Pfeifenzahl zunehmend, z. B. $c\,g\,\bar{c}\,e\,g\,\bar{c}$ oder $g\,c\,g\,\bar{c}$, etc. etc. — *Cymbel* unterscheidet sich von der Mixtur durch die noch kleineren Pfeifen, z. B. 3fach, $c\,\bar{g}\,\bar{c}$, etc., enthält weniger Reihen, und darin meistens nur Octaven und Quinten.

B. Rohrwerk.

1. Trichterförmiges: *Posaune* (*Bombarde*) 32° 16°, *Trompete*, 16, 8. *Clairon* (*Clarino*) 4. *Cornet* (*Zink*) 2°. (Die bisher genannten haben alle einerley Structur). *Chalumeau* (*Schallmey*) 8, (4.)
2. Cylinder- und kegelförmiges: *Fagott* (*Basson, Dulcian*) 16, 8. *Cromorne* (*Krummhorn*) (16), 8. *Vox humana* (*angelica*) 8. (bey Vogler auch 16!). *Musette* 8. *Clarinetto* 8. *Sordun* (*Ranket, Bärpfeife etc.*) 16, 8. *Oboe*, 8, 4, und die mancherley Arten *Regale*.

C. Glockenwerk.

a) *für* das Manual,
b) *für* das Pedal.

II. Nebenzüge.

1. Selbstklingende: *Pauken* (mit eigner Pedaltastatur). *Cymbelstern* (*Sonne*). *Vogelgesang, Nachtigall, Guckuck, Trommel* (*Tamboura*).
2. Klangbewirkende und hindernde: *Sperrventile. Pedal- und Manualkoppel. Bataglocke* (*Chicantansignal etc.*) *Windablassung* (sehr zu empfehlenswerth!)
3. Ton und Klang ändernde: *Trompetenzüge* (*Kammerkoppel*). *Tremulant. Schwebung. Dachschwellar* (zulässig!) *Windschwellar* (verwerflich!)
4. Maschinerien, bewegliche Figuren, und dergleichen Tändeleyen.
5. Aufschriften blinder Register. Z. B. *Manum de tabula. Noli me tangere. Vox inessabilis. Vox inaudita etc. etc.*

In Beziehung auf die vom Hrn. Wolfram beliebte Ordnung folgen hier noch einige Bemerkungen über die einzelnen Orgelregister.

*Bassonell, Choralbasses, Hohlschelle, Jula, Kützialflöte, Scarpa, Schlangenohr, Schreyppfeife**) sind Artikel, die hätten wegbleiben können. Dagegen fehlen *Flauto amabile. Sexta* (d. i. *Tertia*). *Spitzflote* (von Spillflöte, d. i. Gemshorn, zu unterscheiden). *Schwell*...

Cornet. Unter diesem Namen kommen dreyerley ganz verschiedene Register vor.

1. Das aus Frankreich stammende, 5chörige Cornet, welches mit Hinweglassung des achtfüssigen Chors auch 4stimmig, und wenn überdies noch die zweyfüssige Pfeifenreihe fehlt, nur 3stimmig vorkommt. Durch das Hinzuthun eines sechsten (16füssigen) Chores entsteht eine neue (blos deutsche) Varietät. Ein gutes Cornet hat auf die Deutlichkeit im vollen Werke den bedeutendsten Einfluss.

---

*) Die Deutschen scheinen von jeher in Erfindung neuer und sonderbarer Registertitel ein Verdienst gesucht zu haben. Adlung's sorgfältig gesammeltes Verzeichnis wäre leicht zu verdoppeln, wenn man, wie er, alle Provincialismen, Barbarismen und sogar alle ausländische Benennungen der Orgelstimmen zusammenlesen wollte. Auch wundert sich *Don Bedos*, bey Gelegenheit der Orgeldisposition zu Weingarten, (die, beyläufig gesagt, von der in deutschen Orgelbüchern mitgetheilten gar sehr abweicht, zum Theil ganz unbekannte Registernamen enthält, z. B. *la Force* u. *detain* im ersten Pedalwerk; auch sogar nicht durchgängig das Ansehn der Aechtheit hat;) dass es in Deutschland der Orgelstimmen so mancherley Gattungen gebe, die ihm durchaus fremd sind. Aber in der That fehlen in Frankreich mehre uns unentbehrlich gewordene Stimmen, z. B. *Quintaton, Salcional, etc.*

2. Eine nicht repetirende Pedalmixtur, besonders im Südosten von Deutschland gewöhnlich, nur Octaven und Quinten enthaltend; seltener ebenso im Manuale.

3. Ein den grossen Posaunensatz im Pedal vervollständigendes Rohrwerk. Dieser ganze Satz kömmt in den grossen Orgeln zu Bremen, Danzig, Hamburg, Magdeburg, Merseburg etc. unter folgenden Titeln vor:

Posaune, Contraposaune, Trombone	32 Fuss.
Posaune, Bombarde,	16 —
Trompete, Tromba,	8 —
Clairon, Clarino, Schallmey, Cornet,	4 —
Cornet, Zink, Chorregal etc.	2 —

Ist aber dieser *Cornetbass* allein, oder höchstens in Verbindung mit der *Posaune* 16 F. vorhanden, so kann der Gebrauch desselben freylich nur sehr beschränkt seyn.

Gedackt. Gegen die schon oft niedergeschriebene Behauptung, dass die Gedackten nicht kleiner als 4füssig gearbeitet würden, zeugen ja (blos in gedruckten Beschreibungen) die magdeburger Domorgel, die Orgel zu Wanzleben, u. a. Orten.

Glockenspiel. Wenn an einer Orgel von Bedeutung sonst nichts Wesentliches vermisst wird, kann man auch ein rein abgestimmtes Glockenspiel daran verstatten. Der Kenner von Geschmack wird es jedoch wol nur im Pedal mit dem vollem Werke hören mögen. Im Manual ist und bleibt es allerdings, mit Hrn. Wolfram zu reden, ein elendes Klingelwerk *).

Mixtur. Wenn man lieset, was in manchen Schriften über die Einrichtung der Mixturen vorgebracht wird, so wundert man sich nicht mehr, dass die meisten Orgelbauer in diesem Punkte lieber dem alten Herkommen gemäss verfahren, als dass sie sich durch Ausführung chimärischer Entwürfe der Gefahr aussetzen, Verdienst und Ehre zu verliesen. Ohne zu gedenken der projectirten Mixturen mit *wirklichen* Sexten, oder der *vierfüssigen* Mixturen, welche *dreymal repetiren* sollen(!), erinnere man sich, was der grösste Harmoniker seiner Zeit, *Kirnberger*, für einen ... Einfall hatte. In die Orgel zum heil. Geist in Berlin liess er nämlich eine untemperirte Septime (eigentlich im Verhalt wie 4 : 7½ s. Kunst des reinen Satzes 1. Th. S. 24 und 144) anbringen. Abt Vogler würdiget diese Verirrung nach Gebühr in der *Allg. Mus. Zeit. II.* 691. — Der in seiner Kunst gar wohl erfahrne, aber mit der Gabe der Mittheilung höchst stiefmütterlich ausgestattete, ehemalige Cantor an der Jerusalemskirche zu Berlin, *Ch. C. Rolle*, wollte sogar den vollständigen, d. i. siebenstimmigen Terzdecimenaccord als Mixtur in die Orgel gesetzt haben (S. neue Wahrnehmungen S. 32.) — Findet noch ein Rath Gehör, so lasse man nicht alle Chöre auf derselben Taste die Repetition zugleich anfangen, oder wenigstens nicht jede Octave der andern gleichförmig besetzen. Eine gut disponirte und sorgfältig gestimmte Mixtur verherrlicht ein ganzes Orgelwerk. Auch hierin waren *Silbermann* und *Hildebrand* Meister vom Fache.

Pauken. Der prächtige Klang der Pauken ist in der That geeignet, die Wirkung des Orgeltons mächtig zu erhöhen, und sich demselben so innig anzuschmiegen, wie kaum irgend ein anderes Instrument. Wer jemals wirkliche Pauken, die mittelst eigner Tasten nach Willkühr des Spielers erklingen, in geistreichen Phantasien, z. B. eines *Berner* mitspielen hörte, wagt es nicht, sie als geschmacklose Tändeley abzufertigen.

Pedalbässe. Alle, die, wie unser Verf. S. 172, 180, 185, gegen die 2füssigen, oder wol gar gegen die 4füssigen Pedalregister eifern, haben immer nur kleine Orgeln vor Augen. Ein guter Organist mag an einem grossen Werke selbst die Mixturstimmen nicht gern entbehren.

Principal. Wo Geld und Platz für ein 16füssiges, zinnernes Principal vorhanden ist, setze man dieses ja (gegen Hrn. Wolfram's Anordnung S. 102) ins Hauptmanual, denn weder *Bordun* 16′, noch *Quintatön* 16′, noch beyde zusammen, vermögen jenes zu ersetzen, und im Pedal verrichtet es ein hölzerner Bass. — Was die 32füssigen Principale betrifft, so ist nicht zu befürchten, dass diejenigen, welche dergleichen Werke *können* erbauen lassen, durch das kleinliche Geschrey über Verschwendung etc. (S. Wolfram S. 297) sollten abgeschreckt werden, zur Erreichung erhabener Zwecke glänzende Mittel anzuwenden. Auch kömmt ein gedeckter *Subbass* (oder Grossuntersatz) dem 32füssigen Principal am Tone nicht gleich, man sage, was man wolle. Den Beweis findet man zu

*) In Krähwinkel, wo „*das klinget so herrlich*" mit neu unterlegtem Kirchentexte aufgeführt wird, ist das Glockenspiel freylich eine höchst obligate Orgelstimme.

Hamburg bey *St. Michaelis*, *Catharinæ*, *Nicolai*, zu Lübeck bey U. L. Fr., zu Upsal im Dom, zu Weingarten in Schwaben und zu *St. Florian* in Oesterreich; ingleichen zu Hamburg bey *St. Jacob* und *Petri*, zu Görlitz bey *St. Petri*, zu Breslau bey *St. Magdalena*, und zu Magdeburg im Dom; (in den letztgenannten 5 Orgeln stehn die 32füss. Principale erst vom F oder G an im Gesichte).

Schallmey. Es klinget zwar kein Schnarrwerk so schlecht (vorausgesetzt: es habe gleiche Ansprache und Intonation, und sey gestimmt!) dass nicht ein geschickter Registrirer, zumal in hohen Gewölben, eine angenehme Mischung damit hervorbringen könnte. Aber das von *Silbermann* mehrmals gearbeitete *Chalumeau* gehört nicht zu denen, die „ein fürchterliches Gehlöcke machen."

Schweller. Wer mit der kraftvollen Gediegenheit des Orgeltons nicht zufrieden, auch noch das Anschwellen und Abnehmen desselben verlangt, muss eine oder mehre Stimmen in einen Kasten oder Verschlag setzen, dessen bewegliche Decke ein unschädliches *Crescendo* und *Diminuendo* bewirkt, wenn sie während dem Spielen mittelst eines Fusstrittes geöffnet und geschlossen wird. Ein eben so erträgliches Zu- und Abnehmen des Tons entsteht, wenn die Schleifen eines oder mehrer *gleichartigen* (und wo möglich: *gleichfüssigen*) Register durch einen Fusstritt an- und abgezogen werden können. Alle Windschweller aber haben auf die Stimmung eine nachtheilige Wirkung, und ihr Gebrauch ist gesunden Ohren unausstehlich *).

Vogelgesang, *Nachtigall*, etc. sind mit vollem Rechte in den *allerwenigsten* Orgeln zu dulden, weil diese Register in den Händen der *allermeisten* Organisten nichts, als der Heiligkeit des Tempels widersprechende Spielereyen seyn würden. Doch ist ein *Joh. Schneider*, nachdem er durch seine Kunst die höchste Bewunderung des Zuhörers in Anspruch genommen, auch wol im Stande, durch wahrhaft geniale Anwendung der verschriennen Vogelstimmen (im Orgelconcert) uns das Geständnis abzulocken, dass eine solche Copie der Natur dem Ohre so ergötzlich sey, wie eine andere von *Berghem* oder *Potter* für's Auge.

Vox humana. Würde doch einmal Hrn. Wolfram die Freude zu Theil, durch eine silbermannische *Vox humana* getäuscht zu werden, damit er sein Urtheil über diese Stimme berichtigen könnte! Freylich kann eine solche Täuschung nur in einer grossen Kirche vollkommen werden. Statt der selten gerathenden *Vox humana* ist für kleinere Kirchen das im engeren Raume wohlklingendere, und überhaupt ungleichbrauchbarere *Cromorne* (jedoch mit 4füssigen Körpern) zu empfehlen.

Wer, wie Hr. Wolfram, selbst gar keine Zeichnung von der Structur der verschiedenen Orgelstimmen mittheilt, sollte bey jeder derselben die besten Abbildungen in andern Büchern nachweisen **). Ausser den Abrissen in *M. Prätorius*, *Adlung*, *Schlimbach*, u. A., sind für die bildliche Anschauung zu benützen: die vortrefflichen Kupfertafeln in *Don Bedos* grossem Werke, besonders aber auch die ungemein schönen Abbildungen in der *Encyclopédie methodique*. *Tome III. des gravures. Luthier. Pl. XII-XV*; (der hierzu gehörige Text ist zu suchen in: *Arts et Métiers mécaniques. Tom. IV. Instr. de Musique VI.*)

Obschon die Lehre von den Registermischungen nur in eine Anweisung zum Orgelspielen gehört, so wird doch die Anleitung zur Kenntnis der Orgelstimmen gar oft mit dem Unterrichte zu dem Gebrauche derselben verbunden. Was Hr. Wolfram S. 3-10 hiervon beybringt, *soll* zwar nicht die Sache erschöpfen; aber das hier Gesagte bedarf auch mancher Berichtigungen. Ueberhaupt lehren die meisten Schriftsteller nichts, als einige 8 und 4füssigen Stimmen zusammensetzen, (was jeder Anfänger im Orgelspiel auch im Stande ist.) aber von den frappanten Mischungen schweigen sie, (wie Hr. *Knecht*,) der schreyen wol gar über die Unthunlichkeit derselben (wie Hr. Wolfram S. 10, 110.) Nur Abt *Vogler* lässt einige Worte in seiner Manier fallen. S. *Allgem. Mus. Zeit. III.* 538f. — Viele der schönsten Mischungen sind freylich nur in der ohne Hälfte der

*) Die angenehme Täuschung, eine Orgelstimme als sehr entfernt klingend darzustellen (wie die *Violdigambe* im grossen Betsaale zu *Herrnhut*), ist ebenfalls durch das Einsperren derselben in einen Verschlag zu bewerkstelligen.

**) Die Literatur der musikalischen Ikonologie, oder der Abbildungen aller musikal. Instrumente, wartet überhaupt noch auf einen Forkel oder Gerber. — In andern Fächern des menschlichen Wissens, z. B. in der Botanik, ist in dieser Hinsicht bereits besser gesorgt worden; beynahe in jeder einzelnen Flora (nachzuseh. in den vollständigen Systemen) findet man die besten Pflanzenabbildungen nachgewiesen. Warum folgen nicht Tonlehrer diesem Beyspiel?

Tastatur, und manche noch dazu nur bey einer gewissen Spielart, brauchbar. Es gehören wenigstens zwey Manuale dazu, um auch die fremdartigsten Mutationen anwenden zu können. In den obern Octaven braucht man alsdann z. B. das Terzregister nicht wegzulassen, wenn man auch aus Molltonarten spielen will (wie Manche vorgeben). Denn eben die Reibung des fremdartigen Tones, (*toni peregrini*, nämlich der grossen Terz der Tonica, die in jedem tönenden Körper von selbst mitklingt,) mit der kleinen Terz der Molltonart verursacht den bald ängstlich pressenden, bald weichlich kitzelnden Eindruck auf das Gefühl, und dieses ists, was die Molltonart ganz wesentlich von der Durtonart unterscheidet, in welcher letzteren die Mediante mit der natürlich mitklingenden Terz (oder Decime) der Tonica, auch in unserer Temperatur, so ziemlich eins ist.

Uebrigens ist in dem vorliegenden Buche die innere Einrichtung der Orgeln gut beschrieben. Besonders gut gerathen sind die Kapitel von der Erhaltung einer Orgel, von Erbauung neuer Orgeln, und von der Revision der Orgel (sonst Orgelprobe) S. 211, 308, 334; was auch nach den bekannten Vorarbeiten (denen jedoch Hr. Wolfram nichts will zu danken haben, S. *VIII.*) erwartet werden durfte. Einiger seltener vorkommenden Gegenstände ist nicht gedacht, z. B. der Sprangladen, der wagner'schen Laden, der Ventile, die sich an der breiten Seite öffnen. Aber drey Punkte konnten noch beruhrt werden: *a*) die Hauptursache der Windtüssigkeit: die zu grosse Entfernung der Bälge; *b*) das einzige Mittel, der Orgel eine andauernde Stimmung zuzusichern: ein massiver, untergewölbter Chorboden; und *c*) ein nicht seltener, dem Organisten sehr lästiger Fehler: Mangel an Licht auf dem Orgelpulte.

Die Druckfehler sind bey weitem nicht alle im Druckfehler-Verzeichnisse aufgeführt.

***

Nachrichten.

Dresden. Beschluss aus der 19ten No. Am Oster-Vorabende wurde in der katholisch. Kirche das Oratorium: *Isacco, figura del Redentore*, aufgeführt; bekanntlich eine geistliche Poesie des unsterblichen Pietro Metastasio. Sie war neu in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellm., Ritter Merlacchi. Wir halten dieses für eine der vorzüglichsten Compositionen dieses Meisters, ja, in mancher Hinsicht, für die vorzüglichste von allen. Wir finden sie um so ruhmlicher, da er sie in kurzer Zeit mit Genie und Begeisterung geschrieben hat. Neu und originell ist es, dass er alle Recitative rhythmisch gesetzt hat, welches zwar schwer auszuführen, aber auch von sehr guter Wirkung ist. Es sey uns erlaubt, von dieser, sowol für den Componisten, als für die Sänger und das Orchester mühsamen Arbeit etwas ausführlicher zu sprechen. Die Ouvertüre ist an sich schön, aber doch einer geistlichen Dichtung nicht angemessen, sondern mehr im gemischten, profanen und theatralischen Style geschrieben; der Componist hätte darin einstere, weniger verzierte Motive, und Noten von grösserm Werthe brauchen sollen, vorzüglich in den mittlern Stimmen, worin der Sitz jener Harmonie ist, welche besonders in einer solchen Composition statt finden muss, damit sie die gehörige Wirkung hervorbringe. Sehr schön ist Abrahams Recitativ zu Anfange des Oratoriums: *Ah! come o con quai voci etc.* ausgedrückt; es steigt nebst den Instrumenten stufenweise und ist der Kraft der Worte und der Declamation angemessen. Mit Gefühl und Ausdruck ist die Arie des Engels: *Quell' innocente figlio*, geschrieben, welche blos von Blasinstrumenten begleitet wird, um durch solche Harmonie die Ankunft des himmlischen Gesandten besser und interessanter auszudrücken. Der einzige Fehler, den man hier findet, ist die öftere Wiederholung der Worte: *vuol Dio da te*, wodurch der Eindruck, den diese schöne Arie macht, etwas geschwächt wird. Lobenswerth ist in Abrahams Recitative nach der Arie des Engels die Stelle: *mà nel trem. do passo assistimi, o Signor*; hier ist seine Stimmung so treu ausgedrückt und die Musik dem gefühlvollen Texte so angemessen, dass die Zuhörer tief gerührt werden müssen. Sehr glücklich gedacht und ausgeführt ist es, dass Hr. M. hier ein Duett, einen der schönsten Theile des Oratoriums, zwischen Abraham und Sara, mit den nämlichen Worten aus der Arie des Engels bildete. Dies Stück ist äusserst interessant, sowol wegen des schönen Gesanges, der darin herrscht, als wegen der Instrumentalmusik, und der Neuheit des Thema. Noch schöner ist die Scene und Arie, worin Abraham der Sara den Augenblick des schrecklichen Opfers ankündigt. Diese Arie fängt in D dur, in einem ruhigen und harmonischen

Thema an, um die Worte: *Dati pace, e più serena*, auszudrücken; allmälig steigt die Musik in schöner Declamation, behauptet aber immer den nämlichen sanften Charakter, worin Sara ermuntert wird, ihren Kummer zu mässigen. Dieses wahrhaft vorzügliche Stück wurde auch nach Verdienst belohnt. Das Recitativ der Sara vor dem Terzett ist so ausdruckvoll, dass es jeden, der es anhört, bewegen muss. Gut ist auch dies Terzett; noch mehr, das Solo des Isaak mit Begleitung der Violoncelle, wo diese arpeggiren und die Violen die Harmonie der Begleitung machen. Der Gesang ist voll Ausdruck und sehr anziehend. Auch hier ist der Gedanke des Componisten sehr glücklich, aus dem Recitative ein charakteristisches, mit Chören verwebtes Terzett zu bilden. Schade nur, dass die häufigen Wiederholungen der Worte des letzten Allegro: *il suo voler s'adempia*, die schöne Wirkung vermindern. (Hr. M. ist noch jung; und so liebt er überhaupt noch, alles auszusagen, was ihm Talent und Begeisterung eingeben.) Im wahren Kirchenstyle ist das harmonische Stück des Chors: *O figlia d'umiltà*, in D dur geschrieben. Das Final-Allegro mit den Worten: *Dio l'alimenta*, fängt sich mit einem *Tema d'imitazione* an, welches denn wol nicht ohne Wirkung ist, aber noch mehr wirken würde, wenn es nicht so oft wiederholt worden wäre. Anhaltend aus Einem Motive in Tonarten herumwandeln wollen, die der angenommenen fremd sind, heisst, sich dem unendlichen Weltmeer auf leichter Barke überlassen. Man rudert dann wol und mühet sich ab: aber an ein erwünschtes Ziel kömmt man selten, und auch dann gewiss abgemagert, so dass der theilnehmende Beobachter keinen freudigen Anblick bekömmt. Wenigstens müsste dies Stück beträchtlich kürzer und viel freyer von Wiederholungen *seyn*. — Wir gehen nun zum 2ten Theile! — Ein kühnes Unternehmen bleibt es immer, eine Scene und Arie mit den Worten: *Chi per pietà mi dice*, und *Deh! parlate che forse tacendo*, zu componiren, nachdem bekanntlich Cimarosa seine erhabene Musik dazu geschrieben hat, welche für eins seiner Meisterstücke in der Kunst gehalten wird. Herrlich ist dort, bey Cimarosa, Ausdruck und Declamation der schönen, angstvollen Stelle: *ah tacete, tacete, mèn pietosi*; an ihrem Platze die neue und höchst wirksame Modulation von B dur in H dur, zu den Worten: *sò che spira quell' ostia si cara, veggo il sangue* etc.; unaussprechlich der Eindruck, den eine so herzinnigliche Musik, verbunden mit dem rührenden Texte, bewirkt. Je höher wir dies Stück halten, je gespannter waren wir auf die Arbeit des Hrn. M., und wir müssen gestehen, dass er bey der Nachahmung des grossen Meisters alle Mittel angewendet, den Sinn jedes Periodes auszudrücken, und ein achtbares Werk geliefert hat. Auch seine Musik stellt die Unruhe und den Schmerz, die Sara in jenem Augenblicke fühlt, treulich dar; was auch nicht unerkannt blieb. In der Bass-Arie des Gamari hingegen, worin dieser der Sara seine Gefühle schildert, als er seinen Herrn, Abraham, in der peinlichen Handlung des Opferns sahe, ist die Musik ganz wider das Metrum und die Situation. — Abrahams Arie in einem begeisterten, dem Sinne der Worte angemessenen Style geschrieben, und die *Cadenze finte* und Fermaten in den Accorden der $\frac{6}{4}$, passten vollkommen an diesen Ort und zu diesem Text. Nach dieser Arie hat Hr. M. das Recitativ der Sara, mit den Worten: *Ah! benedetto sia, clementissimo Dio* — in eine Nachahmung im *Unisono* der vier Stimmen verwandelt, die sich mit dem ganzen Chore schliesst. Dies gewährt besonders ein locales Interesse: es bringt grosse Wirkung in unsrer Kirche hervor. Wir haben aber bemerkt, dass in der Imitation der vier Stimmen zwey *toniche perfette* in steter Bewegung abwärts gingen, und diese machten nicht die beste Wirkung auf das Ohr, wie z. B. von G moll auf F dur. Wir hoffen jedoch, dass es der Componist eben so gut, wie wir, bemerkt haben werde. Interessant, ausdruckvoll und rührend ist die ganze Scene Abrahams, worin er der Sara den Augenblick der Opferung erzählt. Sehr gut geeignet ist Isaaks Arie mit den Worten: *a me le sue ritorte*; hier ist, ausser gutem Gesang, auch gute Haltung zu finden. Schön ist auch die Scene des Engels mit Begleitung der Harfe, und wo man grösstentheils Blasinstrumente hört, um, wie wir schon bey m ersten Theile gesagt haben, eine himmlische Harmonie auszudrücken, womit Abraham nach einem Ritornell dieser Melodie, die Ankunft des Engels in den Worten: *aprasi il cielo*, ankündigt. Beyde sind von guter Wirkung und mit Kunst berechnet, und das um so mehr, da sich Hr. M. in der Arie: *Dio l'ha promesso* des Thema des *Canta fermo* bedient hat, wo dasselbe vom Chore wiederholt wird. Dieses ganze Stück machte

tiefen Eindruck auf das Publicum: noch mehr that es aber die letzte Scene Abrahams, wo er bey der himmlischen Vision in sich selbst versunken ist. Dies ist so wahr geschrieben, dass es gewiss ins Innerste dringt. Das Final-Chor endlich, das vom Tenore mit einem nachahmenden *Tema d'andamento* in B dur anfängt, ist, in Anschung des Baues und der Wirkung, von dem Werthe des erstern.

Hieraus wird Hr. Morlacchi sehen, mit welcher Aufmerksamkeit wir seine fleissige Arbeit angehört und erwogen haben: wir hoffen daher, unsere kleinen Bemerkungen werden die Wirkung haben, die wir wünschen; nämlich, sie werden ihn veranlassen, sich zu freuen, dass sein Gutes erkannt worden ist, und den, gewiss gemässigten und nicht ungegründeten Tadel zu benutzen, namentlich die überflüssigen Wiederholungen zu vermindern, und die, aus Versehen begangenen Fehler gegen die Harmonie zu verbessern. Durch beydes wird er das sehr schätzbare Werk noch höher heben. — Bey der Aufführung erwarb sich Hr. Sassaroli in den Rollen der Sara und des Engels vollkommenen Beyfall; er sang mit Kunst, Ausdruck, und einem Gefühle, das ihn in der grossen Arie der Sara: *Deh, parlate* etc. selbst so hinriss, dass einige schöne Stellen des Gesangs verloren gingen. Hr. S. erholte sich aber bald und sang die Arie des Engels mit Kraft und Präcision, zu schöner Wirkung. Hr. Benelli, als Abraham, blieb dem Charakter und den auszudrückenden Gefühlen treu; wusste auch seinen Gesang auf eine kunstgemässe Weise zu verzieren. Vorzüglich rührend sang er im Duett mit Sara, und in der Scene und Arie, wo er dieser den Augenblick des Opfers berichtet. Seine bekannte Meisterschaft in der Declamation bewies er vornämlich in den Recitativen und in der letzten Scene vor dem Final-Chore des 2ten Theils. Hr. Buccolini, als Isaak, führte, was ihm oblag, sehr gut aus und sang seine Arie mit vielem Ausdrucke. Hr. Bemincasa, als Gameri, sang sehr gut, mit reiner Intonation und passendem Ausdruck, sowol in der Arie, als in den Recitativen; auch brachte seine starke Stimme in der grossen Kirche die schönste Wirkung hervor. Das ganze Orchester spielte, unter Anführung des Hrn. Concertm. Polledro, diese Musik mit grösster Aufmerksamkeit, der genauesten Beobachtung des Colorits, mit grosser Kraft und anmuthigster Zartheit, wo jedes hingehörte. Hr. Morlacchi muss sich über diese vollkommene Ausführung sehr gefreuet haben, und auch wir freuen uns noch jetzt, indem wir darüber Bericht erstatten.

Berlin. Uebersicht des Aprils. Den 4ten führte Hr. Prof. Zelter durch die Singakademie auf, Ramlers und Grauns Cantate, *der Tod Jesu*, mit dem allgemeinsten Beyfall der zahlreich versammleten Zuhörer. — Den 8ten gab Hr. Friedr. Wranitzky, Violoncellist der k. k. Hoftheater in Wien, dessen ich schon im vorigen Bericht erwähnte, Concert. Er spielte ein Adagio und Rondo von B. Romberg und Variationen über ein ungarisches Thema, und gab neue Beweise von seinem Talent, besonders was Ton und Fertigkeit betrifft. — Den 10ten gaben die Dem. Friederike Klinsing und Wilhelmine Schultz Concert. Dem. Kl., die schon vor einigen Jahren sich als Violinspielerin zeigte, und seitdem ihre Fertigkeit vervollkommnete, spielte ein Concert von Kreutzer und eine Polonoise und Adagio mit Orchesterbegleitung von Möser, mit keckem Strich, rundem Triller und schönem Vortrag; besonders im Adagio. Dem. Schultz, Schwester des früh verstorbenen, geschickten Flötenbläsers in der Kapelle, blies ein Flötenconcert von Berbiguier mit viel Fertigkeit und gutem Ton. — Den 16ten sang Hr. Wild aus Wien zum letztenmal in seinem Concert, namentlich eine Scene und Arie von Sim. Mayr, eine Cavatine von Cimadoro mit Begleitung der Guitarre, mit Mad. Schulz ein Duett aus Zingarelli's *Giulietta e Romeo*, und Körners Gedicht, *der Treue Tod*, am Klavier begleitet von Hrn. Detroit. Im Theater war er noch aufgetreten am 2ten als Blondel in Gretry's *Richard Löwenherz*, am 7ten als Licinius in Spontini's *Vestalin*, und am 11ten als Murney in Winters *unterbrochenem Opferfest*. Sein schöner Gesang, besonders in den Mitteltönen, wird uns unvergesslich seyn.

Den 24sten ward zum erstenmal gegeben und seitdem einigemal in dem überfüllten Opernhause wiederholt: *Zephyr und Flora*, Ballet in 2 Abtheilungen, von dem kais. russisch. Balletmeister Didelot, und eingerichtet vom königl. Balletmeist. Telle. Dieses angeblich anakreontische Ballet hat, wie gewöhnlich, einen magern Inhalt, und ward nur gehoben durch die Musik von Venna, eine neue, nach einem Gemälde des Claude le Lorrain

durch den Decorationsmaler Gerst ausgeführte, schöne Landschaftdecoration, und die vom Hrn. Hammermeister Glatz eingerichtete neue Maschinerie, bey der Zephyr und Flora in die Lüfte entschweben, und über die Gipfel der Bäume hüpfend zurückkommen. Das sieht man schon! schreyen alle Schaulustigen, und das Haus füllt sich über die Massen. Dem. Lemière und Hr. Hoguet, bisher Mitglieder der grossen Oper zu Paris, (wahrscheinlich als Figuranten,) welche zu ihrem Debut als königl. Solotänzer die Partien der Flora und des Zephyr ausführten, konnten sich keinen oder nur sehr geringen Beyfall erwerben.

Den 28sten gab der vorher genannte Hr. Carl Detroit Concert. Er war schon als fertiger und geschmackvoller Fortepianospieler bekannt, und bewährte diesen Ruf aufs neue in seinem Vortrag des Sturms von Steibelt, und des Trio für Fortepiano, Violin und Violoncell von Himmel, wobey er vom Hrn. Concertm. Möser und Hrn. Kammermus. Kelz begleitet wurde. Hr. Detroit spielte auf einem, von Hrn. Kisting ganz neu verfertigten, aufrechtstehenden Instrumente, das durch seinen schönen Ton gefiel. — Den 30sten gab Hr. Kapellm. Weber eine musikal. Akademie. Auf die Ouverture aus Cherubini's neuester Oper, *les Abencerages*, und das von Hrn. Bärmann für den Fagott gesetzte und geblasene Adagio und Variationen, folgte die lyrische Rhapsodie, *Gott der Allgütige*, von Herklots, und von dem Concertgeber componirt, in der besonders der Chor: Heilig ist der Herr etc. gefiel. Mad. Schulz, Dem. Eunike und die Hrn. Eunike und Gern, trugen die Solopartien vortrefflich vor. Der 2te Theil gab Scenen aus Göthe's *Faust*, nach der Composition eines hiesigen hohen Kunstliebhabers (des Fürsten Radziwil). Auf den von Hrn. Wolf gesprochenen Monolog folgte der Oster-Chorgesang der Engel: Christ ist erstanden etc., und die in den folgenden Monolog eingewebten Chöre der Weiber, Engel und Jünger, unter denen besonders der Chor der Jünger sehr gefiel: Hat der Begrabene etc. Dann folgten das Duett zwischen Faust und Margarethe aus der Scene im Garten, wie letztere die Sternblume zerpflückt, gesungen von Hrn. und Dem. Eunike, und der Chor der Geister, die Faust in den Schlaf singen: Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen etc. Auch dieser fand allgemeinen Beyfall. Hr. Concertm. Seidler trug darauf Variationen für die Violine zart und ungemein fertig vor. Den Beschluss machte die schon mehrmals nicht ohne Beyfall gehörte Ballade von Schiller, *der Gang nach dem Eisenhammer*, von Hrn. Weber in Musik gesetzt, und von Hrn. Beschort brav gesprochen.

Mad. Wranitzky-Seidler, die auch in den Concerten ihres Bruders und der Dem. Klinsing und Schultz gesungen hat, ist nur zweymal im Theater aufgetreten, am 2ten als Margarethe in Gretry's *Richard Löwenherz*, und am 5ten als Adele in Nicolo-Isouards *Lottonummern*.

Rom, den 2ten April. Frau Marconi-Schönberger, bekanntlich eine geborne Deutsche, welche während des letzten Carnevals mit so grossem Beyfall hier, im Theater Argentina sang, hatte sich kürzlich mit Frau Vera, geb. Häser, aus Leipzig gebürtig, die seit einigen Jahren die Bühne ganz mit häuslicher Stille in einer glücklichen Ehe vertauscht hat, vereinigt, um den Verehrern ihrer schönen Talente einen hohen, ja in seiner Art wahrhaft einzigen musikalischen Genuss zu verschaffen. Sie gaben nämlich im Hause der Frau Vera, Pergolesi's längst berühmtes *Stabat mater*. Der Vortrag und die gesammte Ausführung dieses Meisterstücks von zwey so vortrefflichen Künstlerinnen ergriff jedes Herz und entzückte jedes Ohr. Ihre Freunde beredeten nun die beyden gefeyerten Frauen, denselben Genuss allgemeiner zu machen, und der kunstliebende Cardinal-Vicario, della Tormaglia, gestattete mit einer hier beyspiellosen Liberalität die Aufführung in der kleinen Kirche St. Sylvester. Der Zulauf war ausserordentlich, da man noch nicht erlebt hatte, dass Frauen in einer römischen Parochial-Kirche singend aufgetreten waren, sondern dies Recht bisher ein Monopol der Soprane und Contralte der päpstlichen Kapelle war. Crescentini war selbst zugegen, und sein Urtheil, dass er das *Stabat mater* noch *nie* in dieser Vollkommenheit habe vortragen hören, war zugleich das Urtheil aller Kunstkenner und Kunstrichter. Sie theilten mit allen Anwesenden das Entzücken über diese vollendete Darstellung. Die kunstliebende Prinzessin D-n, die sich so sehr für die Aufführung des Plans interessirte, indem sie die beyden Künstlerinnen dazu beredete, ihre Aufführung öffentlich zu wiederholen, auch die nöthigen Vorschritte dazu beym Cardinal-Vicar that, hat sich dadurch die gerechtesten Ansprüche

auf den lauten Dank der Römer und Fremden erworben. — Uebrigens wird das Unerhörte der Erscheinung, dass eben in Rom, eben zwey *deutsche* Frauen es waren, die jenes Werk in all seiner edeln Einfalt und tiefen Frömmigkeit zu Gehör brachten, wol von selbst bemerkt werden, und brauchen wir darüber weiter keine Worte zu machen.

Rio-Janeiro. — — Das Talent, die Einsichten und die Bildung Ihres Landsmanns, des Componisten und Klavierspielers, Sigmund Neukomm, findet auch hier die Anerkenntnis und ehrenvolle Auszeichnung, wie vorher in St. Petersburg, Wien, Paris etc. Der König schenkt ihm sein Wohlwollen. Er ist bey demselben als Hofcompositeur angestellt. Besonders haben Se. Majestät die von ihm componirten Messen (*Requiem* etc.) beyfällig aufgenommen. Der Prinz von Brasilien, obgleich noch jung, weiss Talente und Verdienste zu schätzen; namentlich beweiset er gegen Hrn. Neukomm viel Güte. Ueberhaupt geniesst dieser wackere Künstler von den Vornehmen und Gebildeten dieses glänzenden Hofs vieler Theilnahme, besonders auch vom Grafen Da Barca, dem Staatsminister. Und so scheint er sich in diesem herrlichen, durchaus fremdartigen, wahrhaft romantischen Lande gar wohl zu befinden; wird es auch wol schwerlich so bald wieder verlassen. Dass Hr. N. hier vornämlich die Werke J. Haydn's gelten zu machen sucht, ist ihm zum Ruhme zu rechnen, nicht nur, weil Haydn sein Lehrer war, sondern auch, weil eben diese Werke, neben den allgemeinen, weltbekannten Verdiensten, noch das besondere haben, durch Heiterkeit und Anmuth des Ausdrucks, wie durch Fasslichkeit und Leichtigkeit des Styls, Jedermann zu gefallen, und daher auch auf diejenigen vortheilhaft, ja unvermerkt bildend zu wirken, welche es mit der Tonkunst sonst eben nicht ernsthaft zu nehmen pflegen.

Kurze Anzeigen.

Vier Gesänge für eine oder zwey tiefe Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, von Gottfried Weber. 25stes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Ein kleines, noch ungedrucktes Liedchen von Göthe, das nur aus den Zeilen besteht:

Ueber allen Gipfeln ist Ruh;
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde, —
Warte nur, warte nur: balde
Ruhest du auch —

dies macht den Anfang. Es ist vom Componisten in all seiner Einfalt und Herzlichkeit, nicht nur aufgefasst, sondern auch, bis zum ersten „balde," wiedergegeben: da aber (Ref. weiss recht wohl, warum?) weicht er ab, und indem er den Schluss, vielleicht nicht mit Unrecht, abgebrochen darstellt, macht er dies doch zu künstlich, um zu befriedigen. Auf Ref. macht es schon einen bessern Eindruck, wenn die folgenden Noten um einen Schritt der Harmonie zurückgeführt werden. Das Duettchen, No. 3, ist allerliebst, und gefällt, gut gesungen, gewiss Jedermann. No. 4 ist durchcomponirt, und zu lang gerathen. Zu rühmen ist aber das Tempo im Zwölfachtelttakt, S. 12, und das, im Zweyvierteltakt, S. 13.

Dresdner Carneval-Tänze für das Pianoforte von Aug. Claus. 1ste Lief. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

An neuen Gedanken trägt diese Sammlung nicht schwer: aber was gegeben wird, ist zweckmässig, und äusserst leicht auszuführen. Man findet sogenannte Allemanden, Ländler, Walzer, Quadrillen und Ecossoisen, zusammen 25. Die letzte Gattung ist im Ganzen wol am besten gerathen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. III.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. *№ III.* 1817.

Ankündigung.

So eben ist erschienen und durch alle Buch- Musik- und Kunsthandlungen zu haben:

Handbuch der musikal. Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1813 gedruckten Musikalien, auch musikal. Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. 37 Bogen in gross Octav mit kleinen schönem Druck. Auf gutem Druckpapier 2 Thlr. 12 Gr. Auf schönem Schreibpapier 3 Thlr. Leipzig, in Commission bey Anton Meysel.

Die wiederholten Nachfragen um die Erscheinung dieses Werkes, (dessen Beendigung durch verschiedene Hindernisse etwas verzögert worden ist,) beweisen, dass dasselbe ein dringendes Bedürfniss befriedigen, und allen Liebhabern der Musik, so wie Freunden der Literatur überhaupt sehr willkommen seyn werde. Jährliche Nachträge, wozu Beyträge erbeten werden, sollen das Werk fortsetzen, ergänzen, berichtigen und es so der Vollkommenheit immer näher bringen.

Anfrage.

Wo findet sich die beste und vollständigste Beurtheilung der allgemeinen Theorie der schönen Künste von Sulzer?

Die Beantwortung dieser Anfrage erbittet man sich unter der Addresse: An die Redaction des Amtsblatts in Merseburg.

Anzeigen.

In folgendem Werkchen

Vier Gesänge

für eine und zwey tiefe Singstimmen

von

Gottfried Weber.

Op. 23.

Leipzig bey Hofmeister,

sind in vielen Exemplaren folgende entstellende Stichfehler stehen geblieben:

In der Vorbemerkung Z. 15 v. u. statt C muss stehen C.

Seite 5 statt Vers 1 und Vers 2 muss stehen: 1ste Strophe, 2te Strophe und im drittletzten Takt derselben Seite: 3te Strophe.

– 6, im 6ten Takte muss vor dem $\bar{e}$ des Klaviers ein $\flat$ stehen.

Ebendas. in der dritten Zeile des Textes statt: müss stehen: muss, und statt: mir soll stehen: nur.

— Z. 7 muss die letzte Note Fis seyn.

Seite 11, Takt 13 muss vor dem zweyten C des Basses ein $\natural$ stehen.

– 13, muss der 8te Takt so unterlegt werden:

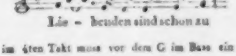

Lie – beuden sind schon zu

Ebendas. im 4ten Takt muss vor dem G im Bass ein $\natural$ stehen.

In folgendem Werkchen

Kinderlieder,

mit Melodien aus Nägeli's Gesanglehre, mit figurirter Orgelbegleitung

von

Gottfried Weber.

Leipzig bey Hofmeister,

sind in mehrern Exemplaren folgende Verbesserungen nöthig:

Seite 4, muss im letzten Takt die unterste Zeile so heissen:

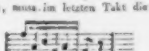

Ebendas. im vierten Vers der 2ten Strophe, statt geführet, muss heissen: geeichert.

6 o 4 im 2ten Takt muss der Bass so heissen:

und im 4ten Takt so:

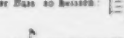

wogegen das a' in der rechten Hand auszustechen ist.

In meinem ersten Hefte von

Leier und Schwert.

Bonn bey Simrock,

findet sich noch ein entstellender Stichfehler, den ich die Besitzer des Werkchens zu verbessern sehr bitte. Seite 8, Zeile 1, im 4ten Takt muss bey den zwey letzten Achteln die tiefste Note nicht e, sondern g seyn.

Gottfried Weber.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Michaelis 1816 bis Ostern 1817.

Baillot, P. une Romance et un Air Russe, variés p. le Violon av. acc. d'un Violon, Viola et Basse. Op. 23. 16 Gr.

Boieldieu, Ouverture de l'Op.: la Fête du Village voisin à grand Orch. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, Fr. Ouverture à grand Orchestre, de l'Op. Hidalka. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Dotzauer, J. J. F. Potpourri p. Violoncelle et Guitare. Op. 21. . . . . 6 Gr.

Eggert, J. N. Quatuor p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. 1 Thlr.

Fuss, Joh. Ouverture f. d. ganze Orchester, zu Schillers Braut von Messina. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Götze, C. Quatuor brillant p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 2. . . . . 1 Thlr.

Kaczkowski, J. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.

Kraft, N. Concerto p. le Violoncelle av. Orch. Op. 5.

Leir, F. Air Polonois, varié p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. . . . . 18 Gr.

Lindemann, D. 10 Walses et 10 Ecossoises p. Orch. Liv. 9. . . . . 1 Thlr.

Präger, H. Quartetto p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 17. 18. 19. . . . . à 1 Thlr.

— 12 Exercices p. le Violon. Op. 21. . . . . 16 Gr.

Libon, Ph. Concerto p. le Violon av. accomp. de l'Orchest. No. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

—	D°	D°	- 4. 1 - 12 -
—	D°	D°	- 5. 1 - 12 -
—	D°	D°	- 6. 1 - 12 -

Libon, 3 grands Duos concert. p. 2 Violons. Op. 4. L. 1. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Recueil d'airs variés p. le Violon seul av. accomp. d'un second Violon, Alto et Basse. Op. 8. Liv. 1. 2. . . . . à 18 Gr

Molino, F. 3 Duos p. Violon et Guitare. Op. 10. 12 Gr

Moralt, J. B. Sinfonie à grand Orch. G dur. . . . . 2 Thlr.

Spring, M. Fantaisie p. le Violon av. accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. . . . . 20 Gr.

Weyse, C. E. F. Ouverture à grd Orch. de l'Op. Faruk. 1 Th. 12 Gr.

Winter, P. v. Schlacht-Sinfonie für ganzes Orchester und Chor. . . . . 6 Thlr.

— Ouverture à grd Orch. (C dur). Op. 76. 1 Thlr. 12 Gr.

Zeuner, Ch. Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 11. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Berbiguier, T. 6me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. G dur. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— 6 Duos brillans et faciles p. 2 Flûtes. 7me Liv. 1ere et 2e Partie. . . . . à 1 Thlr.

Cramer, Franc. 3 Thèmes variés pour Flûte et Guitare. . . . . 16 Gr.

— 3 Thèmes variés p. une Flûte. . . . . 8 Gr.

— 3 Do. p. 2 Flûtes. . . . . 12 Gr.

Dotzauer, J. F. Quatuor p. Basson, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 36. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Quatuor p. Flûte, Violon, Viola et Vcelle. Op. 38. . . . . 1 Thlr.

Dressler, R. Quatuor p. la Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 30. . . . . 1 Thlr.

Furstenau, 6 Duos p. 2 Flûtes. Oeuvre 30. . . . .

Gabrielski, 3 grands Trios p. 3 Flûtes. Op. 10.

Hahn, W. 3 grands Duos p. 2 Flûtes. Op. 10. . . .

Köhler, H. Thème av. Variations p. la Flûte princip. av. accomp. de 2 Violons, Viola et Basse et 2 Cors ad libit. Op. 107. . . . . 12 Gr.

— Polonoise p. la Flûte princip. av. accomp. de l'Orch. Op. 110. . . . . 16 Gr.

— Fantaisie et Variations p. la Flûte seule. Op. 115. 8 Gr.

Schultz, C. F. 5me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. . . . . 2 Thlr.

Vern, A. 3 Duos conc. p. 2 Flût. Op. 8. L. 1. 2 Thlr. 12 Gr.

— - - - 8. - 2. . . . . 1 Thlr.

(Der Beschluss folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten May. **No. 21.** 1817.

Nachrichten.

Leipzig. Folgendes war der Inhalt der, seit unserm letzten Bericht, (von Mitte Februars in diesem Jahr, No. 9) gegebenen Concerte, mit Ausschluss derjenigen, welche fremde Virtuosen auf eigene Rechnung veranstalteten, und welche jederzeit sogleich angezeigt worden sind. Wir geben diesen Inhalt diesmal vollständig, nicht nur, weil eben in der Auswahl und Anordnung der aufgeführten Werke unser Institut einen seiner wesentlichen Vorzüge behauptet; (warum sollten wir das nicht selbst sagen, da es offen daliegt, und, vergleicht man diesen Inhalt mit dem, *aller* andern Concertanstalten, sogleich geprüft werden kann?) sondern auch, weil wir damit auf nicht wenige ganz neue und bedeutende Werke aufmerksam machen, oder an ältere, von grossem Werth, aber anderwärts nicht genug benutzt, erinnern können.

Den 20sten Febr. Symphonie von Vogler. (Bis jetzt die einzige, öffentlich erschienene. Das Andante, trefflich ausgeführt, machte auch diesmal den schönsten Eindruck. Das Finale war, für diesen Styl, zu geschwind genommen, und ward dadurch hin und wieder sogar undeutlich. — (Uebrigens wird bey uns, wie es immer und überall seyn sollte, jede Symphonie ganz und ungetrennt, wie sie geschrieben ist, gegeben.) Scene und Arie von Mozart aus *Figaro*: E Susanna non vien —, von Mad. Neumann-Sessi vortrefflich und mit grösstem Beyfall declamirt und gesungen. Da wir, was diese Meistersängerin betrifft, fast bey jedem der von ihr vorgetragenen Stücke dasselbe wiederholen müssten, was wir so eben von jenem gesagt haben: so begnügen wir uns mit dieser Erklärung, und mit der Versicherung an die entfernten Freunde der trefflichen Frau, dass sie im Laufe dieses Jahres, da sie sich unter uns gefällt, ihre Vorzüge ernstlich gewürdiget, anerkannt und verdankt sieht, unablässig fortstudirt, und jeden Rath Kunstverständiger bescheiden und dankbar benutzt, als Künstlerin sich noch höher gehoben hat, als die Hauptstädte Italiens und Deutschlands sie schon früher kennen und hochachten gelernt haben. — Concertante für Klarinette, Fagott und Horn, von Crusell, (Leipzig, bey Peters; eine sehr interessante, effectvolle Composition;) wurde von den Spielern der beyden letztgenannten Instrumente nicht so gut, als voriges Jahr, ausgeführt. Ouvertüre von Wagner in Darmstadt, ungedruckt, und kräftig, mannigfaltig, mit offenbarer Kunsterfahrung geschrieben. Die sehr anmuthige Arie: Digli, che in sen quest'alma — aus *Federica ed Adolfo* von Gyrowetz, ges. von Mad. Neumann-Sessi. Chöre zu dem Schauspiel, *Lanassa*, von Ch. Schulz; zweckmässig und achtbar, doch keine seiner vorzüglichsten Arbeiten.

Den 27sten Febr. Symphonie von Andr. Romberg, aus C dur und F dur, mit der Schlussfuge; eine bekannte, gründliche, durchaus schätzbare Composition. Sie wurde sehr gut ausgeführt. Scene und Arie von Paganini: Ah, non credermi — Confusa, tremante — interessant geschrieben, doch nicht über die gewöhnlichen Gränzen neuester ital. Opernstücke hinausschreitend. Violinconcert von Kreutzer: das neueste, in Deutschland noch wenig bekannte, aus E moll und E dur, zum erstenmahl gesp. von Hrn. Matthäi. Wir möchten es wol für die vorzüglichste Composition K.s, aus dieser Gattung, erklären. Besonders sind die beyden ersten Sätze edel und schön geschrieben: der dritte bleibt mehr in der Art gewöhnlicher neufranzös. Violinconcerte, ohne jedoch darum uninteressant zu seyn. Uebrigens ist das Ganze so abgefasst, dass, wer ein Meister ist, vollgültig zeigen kann, er sey es. Und das geschahe denn von Hrn. Matthäi, und zwar in einem Grade, wie kaum jemals; was auch vom gesammten Auditorio laut

anerkannt wurde. — Ouvertüre von Ebers, lebhaft und effectuirend. Zweytes Finale aus Winters *unterbrochenem Opferfest*.

Den 13ten März. Symphonie von Eberle; die letzte, geist- und kunstreiche, aus Es dur u. C moll; trefflich ausgeführt. Missa von L. van Beethoven, Leipzig, bey Breitkopf und Härtel gestochen. Giebt man auf, was Jahrhunderte hindurch als Kirchenstyl anerkannt wurde: so muss man mehre Sätze dieses Werks, besonders vom *Credo* an, hoch preisen. Es wurde nach Verdienst ausgeführt. Mad. Wieck, Dem. Wiese, Hr. Weidner und Hr. Anacker hatten die Solopartien. Die erste zeigte, dass wir in unserm letzten Bericht nicht zu günstig von ihr geurtheilt hatten; der zweyten wollen wir wünschen, dass sie ihre Aengstlichkeit besiegen lerne. Pianofortecone. von Ries, das neueste, (bey Simrock) aus Cis moll und Cis dur. Beym ersten Allegro, das im Ganzen ernst und pathetisch gehalten ist, lässt sich absehen, warum es der Componist in dieser ungewöhnlichen Tonart geschrieben, und damit die Schwierigkeiten, es gut auszuführen, für den Solospieler und das Orchester so sehr vermehrt hat: aber da die andern beyden Sätze, wiewol an sich lobenswerth, doch nach ziemlich gewöhnlicher Weise abgefasst sind, und besonders der letzte in C oder D dur wol dieselbigen Dienste thäte, so können wir jene Besonderheit nicht preisen. Trefflich zu instrumentiren versteht Hr. R.; das beweiset auch dies Werk. Es wurde vom Hrn. Musikd., Friedr. Schneider, meisterhaft vorgetragen, und vom Orchester mit grosser Genauigkeit und Reinheit begleitet. So fand es allgemeinen Beyfall. Fränzels feurige, aller Reminiscenzen ungeachtet, sehr rühmenswürdige Ouvertüre aus E dur wurde ebenfalls trefflich ausgeführt.

Den 20sten März. Symphonie von Beethoven aus C moll, wurde feurig und gut, obschon nicht in allen Einzelnheiten so vollkommen, wie voriges Jahr, ausgeführt, und mit lautem Beyfall belohnt. In der Scene und Arie von Farinelli: E soffre il giusto cielo — Sperai fra voi la pace — schien die Composition nur darum zu loben, dass sie einer Sängerin, wie sie seyn soll, (und war) volle Freyheit, und manche Veranlassung giebt, diese auf eine glänzende Weise anzuwenden. Hr. Lange trug eines der ältern kreutzerschen Violinconcerte mit vielem Beyfall, besonders aber Adagio und Rondo mit grosser Fertigkeit, rein, deutlich und nett vor. Der 111te Psalm: Ich danke dem Herrn — eines der schönsten Meisterstücke Naumanns, und durchaus preiswürdig, am meisten aber von dem Solo an: Er giebt Speise — man mag nun mehr im Einzelnen auf die würdigen Gedanken, den herrlichen Gesang, und das Vollendete der Arbeit, oder mehr im Allgemeinen auf Sinn, Ausdruck, Styl und Haltung, oder auf beydes vereint sehen. Hätte der grosse Meister es in seinen letzten Jahren revidirt, so würde er wahrscheinlich einige Wiederhohlungen weggestrichen haben: und dann würde man vergeblich — selbst auf irgend einen Tadel ausgehen, wenn man zu diesem widrigen Unternehmen sich hergeben wollte. Die Sätze: Er giebt Speise — Er lässet verkündigen seine Thaten — Die Werke seiner Hände — Er sendet Erlösung — Heilig und hehr ist sein Name — rechnen wir unter das Trefflichste, was die hasse'sche Schule hervorgebracht hat. Das Werk wurde nach Wunsch ausgeführt.

Den 30sten März, Sonntag Palmarum. Missa von Friedr. Schneider, ohne Orchesterbegleitung, vier- bis achtstimmig, und noch ungedruckt. Es war dieselbe, von welcher wir zu No. 4 von diesem Jahre das *Sanctus* und *Agnus Dei* als Beylage gegeben und auf diese Veranlassung unser Urtheil geäussert haben. Verglichen mit der seitdem gestochenen schneiderschen ersten Missa, (vergl. No. 15 dies. Zeit. von dies. Jahre) findet man sie weit kürzer, in der Wahl und Anordnung der Stimmen mannigfaltiger, im Charakter und Styl einfacher, aber zum Theil höher gestellt, in der Ausarbeitung des Einzelnen eben so sorgsam und fleissig behandelt, und für die Sänger leichter auszuführen. Sie kam hier zum erstenmale zu Gehör, wurde (die Solostimmen von Dem. Gaibel, Dem. Wiese, Hrn. Weidner und Hrn. Anacker, die Chöre von den Thomanern) würdig vorgetragen, und fand einstimmigen, vollkommen verdienten Beyfall. — Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*; die Solostimmen ausgeführt von Mad. Neumann-Sessi, und obengenannten Herren. Das Werk ist bekannt, und, so sehr wir mehre Stücke desselben bewundern, unsrer Meynung nach, keines der gelungensten Werke des grossen Meisters.

Den 6ten Apr., den ersten Ostertag. Zur Vorbereitung auf das Hauptwerk die zwey ersten, einfach edlen und grossartigen Sätze der gedruckten, sehr mit Unrecht vergessenen Symphonie von Krauss, dem frühverstorbenen, trefflichen, schwedisch-

Künstler. *Stabat mater* von J. H. Stuntz in München, so eben in dortiger Steindruckerey als ein Prachtwerk erschienen. *Dies*, öffentlich noch ganz unerwähnte Werk ist zu bedeutend, als dass nicht zu anderer Zeit ausführlicher darüber gesprochen werden müsste: darum sey jetzt, ausser dem allgemeinen Lobe, nur Folgendes erinnert. Der junge, talentvolle Künstler zeigt hier nicht wenig Eigenthümlichkeit in der Erfindung, noch mehre aber in der Anordnung. Den für die Composition schwierigen Text — er ist, wie bekannt, zwar andächtig, und meist edel und gut, aber auch ziemlich lang und ohne Mannigfaltigkeit im Inhalt und in der Form — hat der Componist wohlerwogen, und die darin herrschenden Gefühle stets treffend, mehrmals sehr innig in seine Musik zu legen gewusst. Das Bemühen, einen einfach edlen Styl, bey allen Mitteln und Reizen der neuesten Instrumentalmusik, wie weit sie hier anwendbar waren, festzuhalten, ist ihm fast durchgehends gelungen; und am ganzen Werke, unserm Urtheil nach, nichts zu finden, was man mit einigem Tadel Jugendlichkeit nennen könnte, ausser, dass einige Sätze, wo nicht für sich, doch sicher im Verhältnis unter einander und zum Ganzen, zu lang ausgesponnen sind. Die schönsten schienen uns folgende zu seyn: *Stabat mater — O quam tristis — Quando corpus* — (letzter jedoch zu lang;) rühmenswerth sind aber auch: *Quis est homo — Pro peccatis — Eja mater — Sancta mater* — (doch zu lang, besonders das *pizzicato*;) *Virgo virginum — Fac ut portem — Fac me cruce* —; und wenn man hier die meisten Stücke ausgehoben findet, so liegt das nicht an uns, sondern an dem Componisten. — Als Gegenstück zur Feyer des Tages, ward das *Halleluja der Schöpfung*, von Baggesen und Kunzen, (gestochen b. Nägeli,) aufgeführt. Dies treffliche Werk ist bekannt, obgleich nicht seinem Werthe gemäss benutzt; und wir haben früher ausführlich davon gehandelt. Beyde Werke wurden, sowol in den Solopartien, als in den Chören, würdig, ganz besonders aber das erste sehr schön ausgeführt. Jene waren besetzt mit Mad. Neumann-Sessi, Mad. Wieck, Dem. Wiese, Hrn. Weidner und Hrn. Anacker. Zwischen beyden trugen die Hrn., Matthäi und Lange, Spohrs ausgezeichnetes Doppelconc. für zwey Violinen mit vielem, und, besonders im zweyten und dritten Satz, vollkommen verdientem Beyfall vor; u. unser Chor Blasinstrumentisten, unter Hrn. Barths Aufführung, liess uns zum erstenmale eine Phantasie von C. Meyer (Mitglied unsers Orchesters) für 24 Blasinstrumente hören. Dies durchgängig interessante Stück ist noch nicht gedruckt, und bewies uns von neuem, Hr. M. verstehe nicht nur für alle Instrumente passend und sehr wirksam zu schreiben, sondern es fehle ihm auch nicht an eigenen Gedanken, an Mannigfaltigkeit und Reiz der Anordnung, und an Geschicklichkeit in solider Ausführung: nur schien uns das Ganze noch nicht genug *von innen*, obschon äusserlich, verbunden — noch nicht eng und fest genug zusammengehalten zu seyn. Es fand ebenfalls verdienten Beyfall.

Den 8ten April. Symphonie von J. Haydn, aus D und G dur, in London geschrieben. Eine wahrhaft grosse und edle Scene und Arie, von Hrn. Kapellm. Mar. von Weber einzeln componirt und von Mad. N. Sessi vorgetragen, fand den grössten Beyfall. Sie scheint uns, und zwar im Recitativ, wie in der Arie, ein echtes Meisterstück, originell, kunst- und ausdruckvoll; übrigens ist sie aber sehr schwer zu singen — so nämlich, wie es vom Componisten gemeynt ist, und wie sie hier, im Beyseyn desselben, gesungen ward. Dann spielte Hr. von Weber sein neuestes Pianoforteconc., aus Es und H dur, (bey Schlesinger,) über welches geist- und effectreiche Stück wir schon früher ausführlich gesprochen haben; und spielte — was kaum versichert zu werden braucht — wie ein wahrer Meister. Der zweyte Theil enthielt desselben, vornämlich von Prag und Berlin aus mit Ruhm bekannte, und in diesen Blättern umständlich besprochene Cantate: *Kampf und Sieg*, gedichtet von Wohlbrück, den wir nun, als Regisseur unsrer künftigen Bühne, mit Vergnügen den unsrigen nennen. Ueber ein Werk von so vieler, reicher, und, der Veranlassung nach, zum Theil auch stürmischer Musik, bey welcher überdies der Verf. nicht wenig Nebenrücksichten auf Historisches u. dgl. genommen hat, lässt sich, nach einmaligem Anhören, kaum mit einiger Bestimmtheit und Sicherheit sprechen. Wir beschränken uns daher auf die Versicherung: das Werk sey ein neuer Beweis von dieses Künstlers reicher Phantasie, von der Eigenthümlichkeit seiner Intentionen, von dem Feuer und der Kraft seiner Arbeit. Und sollen wir ja etwas über einzelne Stücke desselben äussern, so werden mit gleicher Aufrichtigkeit diejenigen genannt, welche uns ganz vorzüglich gelungen, als die, gegen welche

uns, in irgend einer Hinsicht, gerechte Ausstellungen möglich scheinen. Jene sind: Terzett: Brüderlich, Hand in Hand —; Chor: Wohlauf! Wohlan! —; Chor: Es naht der Feind —; die ganze Schlachtmusik; (das *God save the king*, wie es hier aufgestellt ist, reisst unwiderstehlich hin;) und die Soli; Söhne des Ruhms — Wo ew'ger Friede ist — Das Wort des Herrn ist Felsengrund —; diese aber: die Einleitung, als zu lang; die Intention mit Einführung der Melodie zu Körners: Wie auch die Hölle braus't — als voraussetzend, was doch wol nicht vorauszusetzen ist, und gewiss wenigstens als nicht so wirksam, wie es gedacht war; und die Schlussfuge, als nicht an ihrem Platz.

Den 15ten Apr. Symphonie von Mozart; Scene und Arie von Cherubini, ges. von Mad. N. Sessi; Violoncellconc. von B. Romberg, gesp. von Hrn. Voigt; Allegro für das Horn, mit Orchesterbegleitung, von André, geblasen von Hrn. Stäglich; Finale aus *Ogus* von Winter. Ref. kann darüber nichts sagen: er war gehindert, gegenwärtig zu seyn.

Den 20sten Apr., zum Besten der Mad. N. Sessi, und daher besonders darauf eingerichtet, dass sie in allen Hauptgattungen des Gesanges sich zeigen konnte. Ouvertüre zu *Fernando Cortez* von Spontini. Scene und Arie mit oblig. Klarinette, vom Freyherrn von Poissl einzeln für Mad. Harlas geschrieben: *Se in libertà — Digli, ch'io son fedele* — ein treffliches, ausdruckvolles Concertstück. Neues Rondo für die Violin mit Orchesterbegl., von Andr. Romberg, verständig, doch etwas trocken; von Hrn. Matthäi mit Beyfall gespielt. Die liebliche, innige Ariette von J. Weigl: *Come potrei mai vivere* — Scene und Arie von Rossini: *Cielo! che mi chiedete — Se pietade in seno avete* —, guter Gesang und interessante Begleitung, vorzüglichen Sängerinnen vortheilhaft. Ouvertüre zur *Semiramis* von Catel. Scene und Cavatine mit concert. Violin von Manfroci: *Tancredi, idolo mio — Ah, che non serve il plangere* — eine angenehme, sich sehr einschmeichelnde Composition. Alle diese, so verschiedenen Gesangstücke wurden, jedes in *seiner* Art, von Mad. N. Sessi ganz vortrefflich und zum Entzücken des zahlreichen Auditoriums vorgetragen. Das letzte begleitete Hr. Matthäi musterhaft.

Den 23sten Apr. Symphonie von Beethoven: die neueste, aus A dur, auf Verlangen wiederholt, und auch diesmal nach Wunsch vorgetragen und aufgenommen. Rondo aus *Clemenza di Tito* von Mozart: *Deh, per questo istante solo* — ges. von Mad. N. Sessi. Neues Violinconc., comp. und gespielt vom königl. sächs. Concertm., Hrn. Polledro, in Dresden. Die Composition war zunächst darauf berechnet, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, sich glänzend hervorzuthun; und in dieser Hinsicht nicht zu tadeln. Jene Gelegenheit benutzte nun auch Hr. P., zum Entzücken des Auditoriums, indem er, in *seiner*, ehemals Pugnani's Weise, mit köstlichem, eben so kräftigem und hellem, als angenehmen und ansprechendem Ton, mit vollkommener Reinheit der Intonation, auch in den schwierigsten, mehrstimmigen Sätzen, mit Feuer und Klarheit alles Vorgetragenen, eine höchstseltene Herrschaft über das Instrument, und eine bewundernswürdige Kunst in glänzendem, fortreissendem, aber auch in gefälligem, anmuthigem Spiel entwickelte. Eben in *dieser* Art der Virtuosität gestehen wir, keinen von allen jetztlebenden Violinisten zu kennen, der Hrn. P. überträfe; wogegen wir ihm zutrauen, er werde die Vorzüge Anderer, in anderer Weise, eben so unparteyisch und gerecht anerkennen. Mit weniger, doch ebenfalls nicht geringem Beyfall hörte man im zweyten Theile seine Variationen; und wenn sie nicht lebhafter begeisterten, so lag das blos an dem gar zu wenig Bedeutenden der Composition. — Eine noch ungedruckte Ouvertüre von Closing in Hamburg zeugte von Einsicht in die Kunst und von Feuer in der Ausarbeitung. Rousseau's Lied in drey Tönen, zu Meissners deutschem Gedicht harmonisch mit Orchester ausgeführt von Vogler. (*Trichordium* von ihm genannt; Offenbach, b. André,) wurde sehr gut ausgeführt, und gefiel, als eine mit Geist, Geschmack und grosser Geschicklichkeit gelöste, schwere Aufgabe.

Den 27sten Apr. Symphonie von Wilms, aus C moll. Die Hauptscene und Arie der Soffia aus Paers *Sargino*, ges. von Mad. Neum. Sessi. Klarinettconc. von Friedr. Schneider, (nicht gedruckt,) gebl. von Hrn. Barth, mit schönem Ton, sehr fertig, rund, und, besonders im Adagio, auch mit zartem Ausdruck. Die Composition ist aus Hrn. Schn.s früher Zeit, aber doch gut, und eben im Adagio vorzüglich. Righini's Meisterstücke, das grosse Quartett und Chor zum Schluss seiner *Gerusalemme liberata* wurden, einen Satz des Rinaldo ausgenommen, sehr gut und zu unsrer grossen Freude ausgeführt. In einer neuen Ouvertüre,

zeigte obengenannter Hr. Meyer in Leipzig abermals seine Gabe guter Erfindung, die Lebhaftigkeit seiner Ausführung, und seine Geübtheit in der Behandlung sämmtlicher Instrumente: aber auch, besonders in der ersten Hälfte der zweyten Abtheilung des Allegro, sein gewaltsames Bestreben, Eigenheiten Beethovens nachzuahmen. Es ist wunderbar, dass so viele, auch gute, denkende Köpfe unter den jüngern Componisten unsrer Tage nicht einsehen oder nicht eingestehen, was so offenbar und unbestreitbar daliegt: dass nämlich eben das Eigenste an Beethoven (wie das an Jean Paul) nur darum so hinreisse, weil es sein Eigenstes, das Selbstgeschaffne seiner innersten, gewaltigen, und vom Haus' aus originellen Natur ist; dass es mithin, dem Geiste und Sinne nach, von Andern eigentlich gar nicht nachgeahmt werden könne, im Aeussern seiner Formen aber — in dem, was die gewöhnliche Kunstsprache Manier nennt, nachgeahmt, unmöglich wohlgefallen könne, eben weil das *nun* blosse Form, blosses Aeussere ist, und überdies ein nicht selten gewaltsam gehandhabtes Aeussere, wie es eben *jener* Natur nothwendig, keiner andern aber günstig, vielleicht nicht einmal zuständig ist. Möchten doch in der Kunst, wie im Leben, alle, die wirklich selbst etwas seyn können, auch eben nur sie selbst seyn wollen; aber dies auf die edelste und gebildetste Weise! Wie rühmlich unterscheiden sich darin die Tonkünstler unsrer Vorzeit von den meisten unsrer Zeitgenossen! Von den Gleichzeitigen: Seb. Bach, Händel, Zelenka, Leo etc., so berühmt jeder und so berühmt jedes Werke waren, wollte keiner auch nur im Geringsten der Andere seyn, sondern jeder Er selbst, und eben dadurch ward jeder, wofür wir ihn mit Bewunderung erkennen; eben so ein Zeitalter und eine Kunstperiode später: Hasse, Graun, Ph. Em. Bach, Jomelli, in ihren frühern Jahren Joseph und Michael Haydn etc.; sie wollten desgleichen, keiner der Andere, und auch keiner wie jene frühern seyn, und erreichten damit ebenfalls, jeder für sich, was wir alle wissen. Die Uebermacht des Mechanischen und der Geschicklichkeit über den Geist und den Sinn, neben der lauter und herrischer gewordenen Stimme der gemischten Menge derer, die von der Tonkunst einige Notiz nehmen, ohne dabey denken und unterscheiden zu können oder zu wollen, scheint diese, wie manche andere Eigenheit vieler unsrer musikal. Zeitgenossen zu erzeugen: aber gerade diese Uebermacht drohet auch, wie die Geschichte aller Künste, in allen Zeiten, wo sie um sich griff, beweiset, der Tonkunst ihren Verfall, wenn nicht Einhalt gethan wird. —

Den 30sten Apr. Symphonie von Mozart; die ältere aus C dur. Die angenehme Scene und Arie von Rossini: Cielo, che mi chiedete — Se pietade in seno avete — ges. von Mad. N. Sessi. Erstes Finale aus *Johann von Paris* von Boyeldieu, glänzend, vortrefflich und (Mad. N. Sessi, Prinzessin,) mit grösstem Beyfall ausgeführt. Der berühmte Klarinettist, Hr. Musikd. Hermstedt, liess sich im ersten Theile mit einem ungedruckten Concert von Max Eberwein, und im zweyten, mit Var. von Spohr hören. Jenes originelle, in den Allegrosätzen mehr einer grossen Symphonie mit durchgehends concertirender Klarinette ähnlich geschriebene Werk erregt von dem Verf. sehr bedeutende Erwartungen. Eine reiche Phantasie, ein lebendiges Gefühl, und eine ungemeine Geübtheit in den ungewöhnlichen Formen und Combinationen der Harmonie, sind darin unverkennbar: eben so wenig aber auch, und besonders im ersten Satze, dass der Verf. seinen Reichthum noch nicht zu Rathe zu halten, und überall so darzulegen vermag, dass dieser den Kenner nicht oftmals sehr als Ueberfluss, und auch dem grössern Publicum erfreulich erscheine. Der Virtuos findet darin, und ohne eigentlich glänzen zu können, zuweilen etwa im Adagio — eine Summe, zum Theil wahrhaft unerhörter Schwierigkeiten; denn selbst Spohrs zwey Klarinettconcerte sind leichter auszuführen. Der schätzbare Componist wird künftig mehr geben, wenn er weniger giebt; und weniger geben, (hoffen wir,) ehe er weniger zu geben hat. Hr. H. besiegte alles ihm Aufgegebene mit erstaunenswürdiger Geschicklichkeit, und riss, durch die Gewalt, die er über sein Instrument in allen Modificationen des Tons und Vortrags ausübt, durch mehre Sätze der Allegros, vornämlich aber durch das Adagio, auch die gemischte Menge hin. Doch wollen wir nicht verschweigen, er muthe jetzt wol sich und dem Auditorio allzuviel zu. Wird es doch selbst dem Kunstverständigen nicht selten schwer, ihm, bey dem sogenannten Nüanciren jeder kleinen Phrase, bey dem oftmals urplötzlichen Wechsel vom Schrey des *fortissimo* zum Hauch des *pianissimo* u. dgl. m., stets zu folgen! — Die Variationen hatte sich Hr. H. aus Spohrs neuem Notturno für sein Instrument eingerichtet

Sie nehmen auch so sich gut aus, ohne jedoch den ähnlichen Stücken beyzukommen, welche Hr. Sp. selbst für Hrn. H. gesetzt hat.

Den 4ten May. Symphonie von Haydn, G dur, mit Janitscharen-instrumenten; sehr gut ausgeführt. Wegen Unpäslichkeit der Mad. N. Sessi, sang Dem. Olivier aus Dessau, Tochter des verst., rühmlich bekannten Pädagogen, ein Rec. und eine der trefflichsten Arien aus Naumanns *Medea*. Dem. O. zeigte, obschon ungewohnt, öffentlich aufzutreten, und durch Furchtsamkeit behindert, eine gesunde, kräftige Stimme von weitem Umfang; Sicherheit des Vortrags, und, besonders in der Arie, den Einfluss guter Schule. In der Probe, wo sie unbefangener sang, legte sie alles dies noch vortheilhafter dar: fand aber auch im Conc. selbst lauten Beyfall. Der würdige Veteran, Salieri in Wien, hat zuletzt zu ihrer Bildung gewürkt; und bey fernerm, zweckmässigem Fortschreiten, kann sie ein schönes Ziel erreichen — was sich bey ihrer Bescheidenheit und ihrem Fleis um so sicherer erwarten lässt. — Hr. Klengel trug Viotti's beliebtes Violinconc. aus H moll mit Beyfall vor. So wurden auch, Mozarts Ouvertüre zu *Così fan tutte*, und die Wiederholung des, von uns im letzten Bericht weiter erwähnten Finale, von C. Schulz zum zweyten Act der Oper, *Johann von Paris*, hinzugesetzt, aufgenommen.

Den 11ten May, zum Besten der Armen, eine sehr feyerliche Aufführung von Händels *Messias*, nach Mozarts Bearbeitung, in der Thomaskirche, unter Leitung des Hrn. Musikd., C. Schulz, die Chöre besetzt mit etwa 100 Sängerinnen und Sängern aus den hiesigen Singvereinen und der Thomasschule, das Orchester verhältnismässig; die Soli, von Mad. N. Sessi, Dem. Wiese, Hrn. Weidner, von denen hier öfter die Rede gewesen, und von Hrn. Advok. Schmidt, einer köstlichen, vollkommen ausgebildeten Bassstimme. Die Wirkung des unsterblichen Werks war, so weit wir beobachten konnten, auf die ganze, grosse Menschenmenge vollkommen, wie sie seyn soll; und es ist durchaus keine Redensart, sondern ganz buchstäblich zu nehmen, wenn wir sagen, dass bey den effectvollsten Meisterstücken — z. B. Uns ist ein Kind geboren, — Er weidet seine Heerde — Die Schmach bricht ihm sein Herz — Kommt her und seht — Er ist dahin — Halleluja — Würdig ist das Lamm — viele, viele Thränen, frohen Entzückens oder innigen Wehmuths, flossen. Und das um so mehr, da man durch Ansetzung eines sehr niedrigen Eintrittspreises in das Schiff der grossen Kirche es auch denen möglich gemacht hatte, die sonst Concerten nicht beywohnen, und für *solche* Musik, verbunden mit *solchem* Text, mehr Sinn mithringen, als die meisten der sonstigen Concertbesucher. — Die so sehr gelungene Ausführung macht dem Hrn. Director, und allen Mitgliedern der zahlreichen Gesellschaft um so mehr Ehre, da dies Gelingen durch eine, zwar den Zuhörern, keineswegs aber ihnen günstige Localität und andere Zufälligkeiten nicht wenig erschwert wurde. Weil aber jetzt einmal die Leute zu nichts mehr Zeit haben, das lange dauert, wär es auch ein Genuss, und weil allerdings mehre Stücke des Oratoriums, vornämlich die gewöhnlichern der Arien, nur noch denen genügen können, die zugleich ein kunsthistorisches Interesse daran nehmen: so hatte der Hofr. Rochlitz das Werk abgekürzt, doch so, dass alle die vorzüglichsten Stücke unverändert beybehalten, der Fortgang der Andeutungen aller Hauptmomente der Geschichte des Heilands nicht gestört, ein gehöriges Verhältnis aller Theile gegen einander beobachtet, und auch in Hinsicht auf Musikeffecte — Folge der Stücke im Charakter, in den Tonarten etc. — nichts verloren gegangen war. Vielleicht ist manchem Director zu ähnlichen Aufführungen mit der Angabe der Stücke, wie diese nun stehen geblieben waren, gedient: sie möge daher hier Platz finden. 1. Ouvertüre. 2. Tröstet mein Volk — unserm Gott. 3. Denn die Ehre des Herrn — 4. So spricht der Herr — spricht der Herr Zebaoth. 5. O du, der Gottes predigt — (nur der Chor.) 6. Denn siehe, Nacht bedecket das Erdreich — 7. Das Volk, so im Dunkeln wandelt — 8. Denn es ist uns ein Kind geboren — (Pause, etwa drey Minuten.) 9. Pastorale. Es waren Hirten daselbst — die lobten Gott und sprachen: 10. Ehre sey Gott in der Höhe — 11. Erwach zu Liedern der Wonne — 12. Dann thut das Auge des Blinden sich auf — 13. Er weidet seine Heerde — 14. Sein Joch ist sanft — (Pause, etwa sieben Minuten.) *Zweyter Theil.* 1. Sieh, das ist Gottes Lamm — 2. Er ward verschmähet — 3. Fürwahr, er trug unsre Krankheit — der Herr warf unser aller Sünde auf ihn. 4. Die Schmach bricht ihm sein Herz — Kommt her und seht — Er ist dahin — 5. Doch, du liessest ihn im Grabe nicht — 6. Hoch thut euch auf — 7. Zu welchem von den Engeln — (Hier war, theils die beyden Chöre etwas

weiter aus einander zu halten, theils die nähere Beziehung auf das Königliche Amt des Erlösers zu gewinnen, recitativisch hinzugesetzt worden: Und zu welchem von den Königen: Setze dich zu meiner Rechten, bis dass ich lege deine Feinde unter den Schemel deiner Füsse.) 8. Halleluja, denn der Herr regieret — (Pause, etwa sieben Minuten.) *Dritter Theil.* 1. Ich weiss, dass mein Erlöser lebt — 2 Durch Einen kam der Tod — 3. Merkt auf: ich sag' ein geheimes Wort — 4. Sie schallt, die Posaune — 5. Dann wird erfüllt — 6. Der Tod ist verschlungen — 7. Drum Dank, dir, Gott — 8. Ist Gott für uns, wer kann uns schaden — 9. Würdig ist das Lamm — Amen. — So dauert das Ganze einige Minuten über drittehalb Stunden. — Den Solo-Sängerinnen und Sängern danken wir vornämlich, dass sie sich alles Ausschmückens und Abänderns enthielten, durchaus nur bey dem Vorgeschriebenen blieben, und blos durch Kraft des Tons, und Festigkeit, Deutlichkeit und Seele des Vortrags ihre Partien zu heben und eindringlich zu machen suchten. Am allerschönsten gelang dies in den Sätzen: Er weidet seine Heerde — Es waren Hirten — Die Schmach bricht ihm das Herz — (und was sich hieran schliesst,) und: Ist Gott für uns — der Mad. N. Sessi; in den Sätzen: So spricht der Herr — Denn siehe, Nacht bedeckt — und: Das Volk, so im Dunkeln — dem Hrn. Adv. Schmidt. Dem Ref. werden diese wahrhaft geweiheten Stunden unvergesslich bleiben; und kömmt er einst auf das Lager, worauf wir zuletzt alle müssen, und es sollen ihn Erinnerungen aus seiner Vergangenheit beschäftigen: mögen da auch diese darunter seyn! —

Mannheim. Uebersicht vom Herbste 1816 bis zum May 1817. *Theater.* Neu wurden diesen Winter auf unsere Bühne gebracht: Zwey Opern von Weigel: *Hadrian* und *das Dorf im Gebirge*; dann eine Oper von Boyeldieu, *der neue Gutsherr.* Warum *Hadrian* wenig Glück machte, und seit der ersten Aufführung ruht; was hiervon der Composition, was den Mängeln der Aufführung zuzuschreiben ist, wage ich nicht, nach dem, von mehr als einer Seite nicht günstigen Eindrucke, den die Eine Aufführung gemacht hat, zu beurtheilen. Desto freudiger wurden die beyden andern Opern aufgenommen. *Das Dorf im Gebirge* hat die eigene Anlage, dass die Hauptpersonen der Handlung nicht musikalisch gehalten sind, daher nicht von dem singenden Personale gegeben werden; dagegen sind ihre Umgebungen musikalisch, und so glücklich bearbeitet, dass sie, wie eine vortreffliche Staffirung eines Landschaftgemäldes, die ganze Landschaft beleben. In einem kräftig frischen Colorit tritt das Landvolk, in seinen verschiedenen Nüancirungen vom Naiven bis zum Komischen, uns vor die Augen. Ein heiteres Wesen ist der Maler, Dolce, der in der Musik seinem Charakter treu gehalten ist. Unser Tenorist, Hr. Nieser, giebt diese Rolle mit Liebe, und sie gelingt ihm gut. Ueberhaupt verdient er sich durch seine jugendlich kraftvolle Stimme, und durch eine lobenswerthe Deutlichkeit der Aussprache zunehmend den Beyfall, den er durch unablässige Ausbildung erhöhen wird. — Der *neue Gutsherr* gehört unter die beliebtesten der, nach Deutschland verpflanzten Opern von Boyeldieu. Eine Zierde dieser Oper ist die so einfache und so belebende Romanze, in welcher Babette die Rechte des Gutsherrn in gemüthlicher Weise schildert. Dem. Gollmann trägt sie seelenvoll und würdig vor. Sie giebt hierin einen Beweis, wie sie mit ihren herrlichen Naturgaben, mit dem unübertrefflichen Klange ihrer Stimme, den Ausdruck eines erwärmten Gemüths zu verbinden vermag.

Unsere Oper wird mit nächstem in Mad. Brand, geb. Danzi, jetzt beym mainzer Theater, einen Zuwachs erhalten. Sie hat in diesem Winter hier einige Gastrollen gegeben, worin sie eine gute Schule an den Tag legte. Dass der Umfang ihrer angenehmen und gebildeten Stimme sich in der Höhe beschränkt zeigte, mag vielleicht zufälligen Umständen zuzuschreiben seyn.

Dem Orchester droht eine gefährliche Krisis, indem mehre der bedeutendsten Mitglieder zu dem carlsruher Hoftheater abberufen worden sind. Der verdiente Director desselben, Hr. Kapellm. Ritter, gehört unter die Abberufenen. Es kömmt nun darauf an, die zurückbleibenden Elemente mit den neu hinzukommenden so zu gestalten, dass ein wohlgeordnetes Ganze herauskomme. An Hrn. Frey, dem schon seit einiger Zeit die zweyte Direction übertragen ist, ist ohne Zweifel der Mann gefunden, dessen Händen die Leitung des Orchesters würdig zu vertrauen ist. Verständige Uebersicht des Ganzen, richtiges Gefühl im Vortrage, Liebe für die Sache, und unverdrossener Fleis sind die untrennbaren Elemente, aus welchen eine

gute Direction zusammengesetzt seyn muss, und Hr. Frey hat sich von jeder dieser Seiten schon auf das vortheilhafteste bekannt gemacht.

Winterconcerte. Es wurden deren neun gegeben, und ist darin viel geleistet worden; es war sichtbar, dass man sich bemühete, dies ruhmwürdige Institut über den gewöhnlichen Klingklang zu erheben, besonders indem man so viel möglich vorzügliche Werke zur Aufführung brachte. Ich nenne unter den aufgeführten Symphonien die, von Mozart in C dur; von Beethoven in C dur, die *eroica*, die neueste in A dur; von Haydn in Es dur; von Eberl in Es dur; von Ries in D dur; von Spohr in Es dur. Unter den Ouvertüren, die zu *Medea* und *Anacreon* von Cherubini; zu *Salomons Urtheil* vom Kapellm. Ritter, zur *Vestalin* und *Ferdinand Cortez* von Spontini, zu *Egmont* von Beethoven, zu *jeune Henry* von Méhul. Von grössern Gesangstücken wurde die Pastoralmesse von Vogler in E dur, und das letzte Finale aus *Don Juan* mit der Schlussfuge (welche bey den Theateraufführungen gewöhnlich wegbleibt) gegeben. Die Solopartien lieferten die vorzüglichsten Künstler des Orchesters, und von fremden, Hr. Fladt vom münchner Orchester, und Hr. Aloys Schmitt von Frankfurt. Die Solopartien im Gesange führten die Mitglieder des Theaters, und einige Dilettantinnen aus. Aber gerade im Theile der Gesangpartien befindet man sich immer in Verlegenheit, weil es bisher noch an einer Singanstalt fehlt, in welcher grössere Gesangstücke in systematischer und fortdauernder Uebung erhalten würden. Hierin liegt die Ursache, dass solcher Ensemblestücke im Verhältnisse zur Anzahl der Concerte zu wenig gegeben werden.

Das längst gefühlte Bedürfnis nach einer solchen Singanstalt ist seit kurzem seiner Abhülfe näher gebracht, indem die Theaterintendanz mit Ernennung des leitenden Personals und mit Anweisung der Mittel vorangegangen ist. Ich hoffe nächstens über den Fortgang etwas melden zu können.

Unter den Concerten fremder Künstler zeichneten sich zwey vorzüglich aus. Das eine gab Hr. Fladt, Oboist der münchner Hofkapelle. Sein Spiel bietet in Klarheit des Tones, in Bestimmtheit und Zartheit des Vortrags, einen Grad von Vollendung dar, der auf der Oboe nur selten erreicht wird. Es war uns interessant, in ihm einen Landsmann, und Sprössling der altpfälzischen Tonschule, wieder zu finden. — Das andere Concert gab Hr. Al. Schmitt von Frankfurt, dessen freundliche Aufnahme ich Ihnen im vorigen Jahre meldete. Willkommen war sein wiederholter Besuch. Es ist lauter frische Lebenskraft, die aus den Fingerspitzen dieses Klierspielers, wie elektrischer Funke, aussprüht. Die Energie des Anschlages, die Lebendigkeit des Vortrags, reissen hin, und setzen das Innerste in Bewegung. Hierzu kömmt die Bedeutenheit der Compositionen dieses Künstlers, unter denen er das kürzlich bey André in Offenbach erschienene Concert in C moll, nebst mehrern genial gearbeiteten Variationen gab.

Mit ihm war Hr. André von Offenbach hier. So vortheilhaft er bereits als verständiger Componist bekannt ist, so erfreulich war es, ihn in einigen Privatcirkeln mehre seiner Liedercompositionen vortragen zu hören. Man kann behaupten, dass er durch die sinnreiche Declamation, welche in seinen Liedern herrscht, und durch die Wahrheit seines Vortrags, diesem Fache eine Bedeutenheit verschafft, die es höchst anziehend und erhebend macht.

Kirchenmusik. In der Kirche zeichnete sich als *neue* Aufführung die Messe von Mozart in F dur aus, welche in Paris bey Porro längst erschienen, aber in Deutschland, wie es scheint, wenig bekannt geworden ist. Sie ist unbezweifelt, nach dem *Requiem*, die bedeutendste Composition Mozarts in diesem Fache, und kann den Freunden eines fliessenden, und doch gründlichen Kirchenstyls nicht genug empfohlen werden. — In der Charwoche wurde Haydns unübertreffliches Werk, *die sieben Worte des Erlösers* aufgeführt.

Harmonieconcerte. Deren hatten wir diesen Winter, vom Nov. bis May, drey. Als die erfreulichsten Erscheinungen in denselben bemerke ich: eine Symphonie von unserm hoffnungsvollen jungen Componisten, Hrn. Nicola; ein, von einer Dilettantin, Mad. Dahmen, vorgetragenes Klavierconc. von Mozart in D moll, die körnerschen Lieder, compon. von Gottfr. Weber, dreystimmige Lieder von Bergt, und das frommeinfache *Salveregina* von J. Haydn.

Als zweyte, auf den 18ten Junius festgesetzte Aufführung, des im vorigen Jahre gestifteten *rheinischen Musikvereines* ist Händel's *Messias* bestimmt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten May. **№ 22** 1817.

NACHRICHTEN.

Carlsruhe. In einer Stadt, die sich, wie Carlsruhe, so schnell an Wohlhabenheit, äusserm Glanz und mannigfaltiger Bildung gehoben hat, wird nothwendig auch die Bühne an Bedeutung gewinnen; und bey den wachsenden Mitteln, die die äussere Existenz der Kunst bedingen wird, obgleich diese überall am spätesten zur Reife kömmt, doch Manches über ihr Aufkeimen und ihren Fortgang zu erwähnen seyn. Berichte über einzelne Aufführungen musikal. Kunstwerke u. dgl. werden aber immer unzulänglich und einseitig erscheinen, so lange man nicht über den Zusammenhang des vorhandenen Kunstpersonals, der bestehenden Einrichtungen, und des mannigfaltigen Wirkens im Ganzen belehrt ist. Das einzelne Gelungene wird leicht nach solchen Berichten überschätzt, und das Misslungene zu schwer angerechnet. Es sey daher der Versuch einer allgemeinen Uebersicht gewagt.

I. Oper. 1. *Gesang.*

a) Sängerinnen. Mad. Gervais. Von Natur an Stimme und Gestalt weniger begünstigt, wie manche andere Künstlerin, ward diese Sängerin bey ihrem feinen musikal. Gefühle und andern Geistesgaben desto früher ein Zögling der Kunst, die ihr vieles ersetzte. Durch fleissiges Studium und bey einer trefflichen Methode haben die Töne ihrer Stimme eine schöne Gleichheit und wohlthuende Verbindung erhalten. In der schwierigen Oekonomie des Athems ist sie Meisterin, und alles, was davon abhängt, Portamento, Stärke und Schwellen des Tones, Rundung des Vortrags, besitzt sie vollkommen; grosse Schwierigkeiten der Kehle sind ihr geläufig, und um auch das Einzelne anzuführen, so ist ihr Triller von der reinsten Art, wie er nur bey wenigen vorzüglichen Künstlern gehört wird. Zu diesem gesellt sich aber noch mehr, und als die Hauptsache, ein feines, richtiges Gefühl des Bedeutenden in der Musik, ein Gesang voll Ausdruck und Seele, wenn er nicht durch dasjenige entstellt wird, was wir sogleich erwähnen werden. Ihr Spiel kann dabey oft trefflich genannt werden; immer gehet es weit über das gewöhnliche Opern-Spiel, und steht mit ihrem Gesange in inniger Verbindung. Bey ihrer kleinen Figur weiss sie alle Bewegungen nicht blos mit Anstand, sondern mit einem schönen Ebenmaass zu beherrschen, und sogar Ansehen und Würde, doch nicht immer ohne einige Affectation, zu behaupten. — So viele schöne, ja treffliche Eigenschaften werden aber durch einige herrschende Untugenden verdunkelt, die den Genuss nur zu sehr unterbrechen, und oft gänzlich verderben. Es ist eine traurige Erfahrung, dass, wie der Mensch in seinen Fertigkeiten und in der Bildung vorrückt, auch seine Irrthümer zunehmen; je näher er dem Ziele kömmt, desto seltener den Abwegen und Lockungen seiner Kräfte zum Dienste der falschen Kunst zu widerstehen vermag! Ist man sich seiner Herrschaft über viele Kunstmittel bewusst, so giebt man häufig dem Reitze nach, seinen ganzen Reichthum zu zeigen, alles auszukramen, was man zu Hause mit angestrengter Uebung gesammelt hat, und die Eitelkeit, für den Augenblick als Virtuos zu glänzen, besiegt das richtige Gefühl, welches allen Kunstmitteln nur ihre dienende Stelle anweiset. So entsteht das Unwesen des sogenannten Colorirens, jenes Auf- und Ablaufen der Tonleiter, um die Geläufigkeit der Kehle geltend zu machen, jene Triller, Zierrathen und Schnörkel an jeder beliebigen Stelle, die die Musik verunzieren, häufig den Accord zerreissen, und die *Bedeutung*, den Charakter des Tonstücks, fast immer verderben. Wollte Mad. Gervais dieses, der Kunst so fremde

Streben verschmähen, um wie viel reiner würden die Freunde der Musik ihre Darstellungen empfinden, statt dass sie jetzt nur die unglaubliche Vereinigung des Schönen mit dem Absurden der Kunst, mit der Unnatur bedauern müssen. Wir erinnern uns noch mit Vergnügen des Fidelio, und des Schweizer-Mädchens, in welchen Opern ihr Gesang, frey von solchen Manieren, nur als reiner Ausdruck des Gefühls erschien, und wobey sie den Beweis ablegte, wie wenig sie es bedarf, jenen Götzen zu huldigen. Es giebt ja ohnehin Gelegenheit genug, wo es sich darum handelt, Pracht auszulegen, in Bravour-Arien von Opern, wie in der *Zauberflöte*, der *Entführung aus dem Serail*, den *Sängerinnen auf dem Lande* etc. und in Concert-Arien, wo sich die Kunstfertigkeit ganz an ihrem Platze zeigen kann, ohne dem Wesentlichen zu schaden. — Ein anderer bedeutender Fehler besteht in der Gewohnheit, immer hinter dem Zeitmaasse zurückzubleiben, und auf jedem Ausdrucke, schon der vielen Coloraturen wegen, so zu verweilen, dass das begleitende Orchester beständig genöthigt ist, *colla parte* zu spielen. Ein *Ritardando*, selten und an gehöriger Stelle, in genauem Einverständnis mit der Begleitung, ist oft von der vortrefflichsten Wirkung; wird es aber zur Gewohnheit, so dehnt es zum wenigsten die Musikstücke über die Gebühr, zerstört das Ebenmass der melodischen Perioden, peinigt aber auch fast immer das Gefühl durch beständige Ungewissheit bey dem Hin- und Herschwanken der Begleitung, und hebt so die schönste Beruhigung der Musik auf. Mad. G. ist zu viel Künstlerin, als dass sie die Gerechtigkeit dieser Rüge sich nicht im Innern selbst gestehen sollte, wenn wir gleich an einer öffentlichen Anerkennung durch die That auf der Bühne zweifeln müssen, so lange bedeutungsloser Flitter noch so grossen Beyfall gewinnt! —

Mad. Schring. Eine liebliche Erscheinung auf der Bühne; gebildete Sängerin, mit angenehmer, aber nicht starker Stimme von bedeutender Höhe; gutem Vortrag und anmuthigem Spiel in heitern Rollen. Sie geht aus ihrer Sphäre, wenn sie ernste Rollen in grossen Opern übernimmt, wo ihre Stimme an Kraft nicht ausreicht, und die mit ihrer Natur nicht übereinkommen. — Mad. Weixelbaum, früher beym münchner Theater; eine starke Stimme mit italien. Klange, allein fehlerhaft in der Verbindung; oft schön, oft grell unangenehm. Ihre gute Methode, und ihr nicht ungebildetes Spiel würden ihr mehr Beyfall erwerben, wenn ihre fehlerhafte Aussprache des Deutschen nicht zu auffallend wäre. — Mad. Neumann, jugendlich frisch an Gestalt und Stimme. Ihr Gesang ist noch nicht gebildet, und die starke, zuweilen rauhe Stimme müsste durch Studium sanfter und geschmeidiger gemacht werden. Ihr natürlicher Vortrag gefällt, so wie ihrem Spiel ohne grosse Kunst eine gewisse Anmuth nicht fehlt. Uebrigens scheint sie ihren Fleis mehr dem Schauspiel widmen zu wollen. — Mad. Ellmenreich. Auch diese gehört eigentlich, und noch mehr, dem Schauspiel an. Ihre tiefe, schöne Altstimme hat sie zuweilen verleitet, nach Art der Mad. Schönberger, in Tenor-Rollen aufzutreten, weshalb wir hier ihrer erwähnen müssen. Schade, dass solche Altstimmen, wegen ihrer Seltenheit, von den Componisten wenig bedacht sind; dass sie aber darum doch keine Tenor-Rollen singen sollten, darüber sind wol alle einig, die wissen, dass Alt und Tenor himmelweit verschieden sind, und dass der Tenor-Ton nicht blos *quantitativ*, d. h. durch die Anzahl der Schwingungen in bestimmter Zeit, sondern auch *qualitativ*, durch das Verhältnis zum Umfang der Kehle, bestimmt werde; die wissen, dass die *abgespannten* Mitteltöne der Altstimme niemals die Leidenschaftlichkeit der *angestrengten* Tenorstimme ausdrücken können, und dass bey mehrstimmigen Gesängen ein Missverhältnis in den Stimmenlagen entsteht, welches nicht etwa blos eine kleine Aenderung bewirkt, sondern das Musikstück geradezu verdirbt. — Mad. Miller singt zuweilen in komischen Rollen: sie sollte aber nicht singen; ihre Stimme schreyt zu unangenehm, und ihr Gesang kann jedes Ensemblestück nur verderben. — Dem. Haslocher wird zum Ausfüllen bey sehr unbedeutenden Gesangpartien gebraucht.

Es bleibt uns noch übrig, die beyden Dem. Bonasegla, Schwestern der bekannten Mad. Schüler-Biedenfeld, jetzt in Dresden, als Choristinnen zu nennen, welche Auszeichnung verdienen. Bey unscheinbarem Aeussern, was sie für die Bühne untauglich macht, hat ihnen die Natur zur Bewundrung Stimmen verliehen, die eine ganz andre Gestalt verkündigen sollten, und wenn Mad. Schüler ihre Schwestern zwar an Geläufigkeit und Bravour übertrifft, so sind sie ihr wol an richtigem, gefühlvollem Ausdruck überlegen. Sie werden in Concerten mit grossem Vergnügen gehört, und sind für einen Chor unschätzbar. Mit Bedauern

müssen wir aber bey dieser Gelegenheit erwähnen, dass die Chöre, dieses Höchste, was die Gesangmusik gross und würdig machen kann, bey unserer Oper in dem schlechtesten Zustande sind. Es gehört zu den täglich wiederholten Wünschen, dass man diesem Wesentlichsten der Oper mehr Aufmerksamkeit schenken, und darauf verwenden möchte, was oft beträchtlich dem äussern Flitterglanze geopfert wird. Die Dem.s Bonasegla könnten füglich zur Bildung eines weiblichen Chors angestellt, und dadurch ihre, nicht eben vortheilhafte Lage zugleich verbessert werden. Erste Sängerinnen sollten gleichfalls unter dem Chor singen, wenn sie keine besondre Partie in der Oper zu übernehmen haben, und das gewöhnliche Vorurtheil zum Besten der Kunst ablegen.

b) Sänger. Hr. Miller, erste Tenor-Rollen: durchaus Brststimme von seltner Schönheit; weich und voll an Klang. Zu bedauern ist dabey, dass sein Gesang wenig Fleis verräth, noch weniger Eifer und Feuer. Ein gleichgültiges „sich gehen lassen," in der Stimme, wie in seiner Gestalt, muss natürlich auch den Hörer erkälten. Seine Stimme, die übrigens zu grosser Geläufigkeit nicht sehr biegsam ist, wäre desto mehr zu einem recht einfachen, warmen Ausdruck geeignet. Im *Fidelio* (Florestan) ist sie von der herrlichsten Wirkung, und wir nennen zugleich damit eine der besten Rollen des Hrn. M. Dass er zuweilen bedeutend detonirt, mag zum Theil von Mangel an Scalasingen herrühren. Hr. M. ist übrigens noch jung, und wir hoffen noch von ihm für die Kunst, die an dieser Stimme wirklich verlieren würde. — Mit Recht rühmt man als einen gebildeten Tenorsänger Hrn. Weixelbaum, der seit kurzem engagirt ist. Auch seine Stimme gehört zu den vorzüglich schönen. Sie hat mehr Umfang, geht aber schon frühe ins Falset über, welches jedoch Hr. W. sehr schön zu verbinden weiss. Sein Gesang ist vorzüglich gebildet, und zwar offenbar nach Brizzi's Methode. Da kann es denn bey dem Guten nicht fehlen, dass nicht auch Ueberladungen in Manieren zu tadeln wären, die er übrigens mit viel Rundung vorzutragen weiss. Seinem schönen Gesange geht aber ein inniges, warmes Gefühl ab; in seinem Spiele ist er äusserst gezwungen, oder vielmehr er hat keines. — Hr. Mayerhofer, Bassist, gehört zu den Künstlern, bey denen man es besonders zu bedauern Ursache hat, wenn die Stimme ihr Bestreben nicht mehr unterstützt. Die seinige hat sehr gelitten; sie ist rauh und durch viele Anstrengung — im Schauspiel, scheint es — verdorben. Da er kein Falset hat, so wird die Höhe desto unangenehmer. Dagegen verdient Hr. M. als sehr gründlicher und mannigfaltig gebildeter Künstler besondre Achtung. Sein Vortrag ist deutlich und ausdrucksvoll, und in Ensemble-Stükken daher von besonders guter Wirkung. Wegen seiner vielseitigen Brauchbarkeit im Schauspiel, dem er sich allmählig ganz zuzuwenden scheint, wird er mit Recht geschätzt. — Eine sehr schöne, etwas hohe Basstimme besitzt dagegen Hr. Schring. Da er ein sehr geübter Sänger und Musiker ist, so wäre um so mehr zu wünschen, dass er die Gewohnheit ablegte, durch ein besonderes Zusammenziehen und Ründen des Mundes dem Ton seine natürliche Klarheit zu benehmen, indem sich dadurch eine Höhle bildet, aus welcher er nur als dumpfes O hervortreten kann, anstatt des klaren A, das beym Solfeggiren so sehr anempfohlen wird. Auch das Hauchen der Töne und eine unangenehm wirkende Accentuirung der kurzen Endsylbe „en" sind Angewöhnungen des Hrn. S., die er leicht wird ablegen können, um seinen Gesang noch schätzenswerther zu machen.

2. Orchester. Unser Orchester ist aus den verschiedensten Bestandtheilen zusammengesetzt. Vortreffliches, Mittelmässiges und ganz Geringes neben einander macht die Verschmelzung zu einem Ganzen höchst schwierig; ja fast unmöglich. Das gesammte Personal beläuft sich ohngefähr auf 38 bis 40 Mitglieder, worunter 12 Violinen, drey Violen, und zwey Violoncelle und Contrabässe. Bey den Blas-Instrumenten fehlt das Ensemble am meisten. Nicht selten verdirbt ihre ungleiche Stimmung die schönsten Stellen der Oper. Gleichwol besitzen wir in Hrn. Kleine, als Klarinettisten, einen ausgezeichneten Künstler, der sein Instrument meisterhaft behandelt und mit eben so viel Präcision, als Gefühl für das Schöne, seine Stimme führt. Auch Fagott und Oboe sind durch die Hrn. Langendorf und Satzger gut besetzt. Desto fühlbarer ist der Mangel an guten Hornisten. Wenn sie auch zuweilen nicht ohne Beyfall Solo geblasen haben, so wird doch selten eine Oper aufgeführt werden, worin sie nicht durch Mangel an Präcision oder durch unsichre Misstöne das Werk entstellten; wobey häufig der Primarius den bessern zweyten Hornisten mit ins Verderben zieht. Dem Vernehmen nach soll auf die Verbesserung dieser

Partie, so wie auf die Anstellung eines vorzüglichen Flötenspielers, Bedacht genommen werden. Gute Posaunen gehören zu den frommen Wünschen. Die Wichtigkeit und Schönheit dieses Instruments ist noch nicht allgemein genug anerkannt. Ein Posaunen-Ton kann von der herrlichsten Wirkung seyn, aber auch Ein Posaunenton Alles verderben. In Opern, wie *Don Juan*, *Jacob und seine Söhne*, und *Fidelio*, wird die Noth recht fühlbar, und der Zuhörer ist froh, wenn am Posaunenpult die Lichter wieder gelöscht werden.

Die Saiten-Instrumente sind in ihrer Uebereinstimmung der bessre Theil des Orchesters. An Hrn. Köhler, erstem Contrabassisten, haben wir seit kurzem eine treffliche Acquisition gemacht. Er ist Virtuos auf seinem Instrumente, besitzt eine seltne Gewandheit des Bogens, Kraft und bedeutenden Ausdruck. Vielleicht reisst ihn seine Virtuosität zuweilen hin, mehr zu machen, als die Natur des Instruments verträgt, und das ist ein neuer Beleg, wie sehr es zu wünschen wäre, dass die Stimmen für Violoncell und Contrabass in den Compositionen getrennt würden, wie es die verschiedne Natur dieser Instrumente zu fordern scheint. — Hr. Marx, vormals beym stuttgardter Theater, ist ein sehr braver Violoncellist, und hat auch als fertiger Klavierspieler hier vielen Beyfall geärndtet. Wenn aber auf diese Weise die Bässe gut ausgeführt sind, so wäre bey den Violen, deren nur drey sind, eine, zum Theil bessere, und stärkere Besetzung sehr zu wünschen. Es ist zu bedauern, dass dieses gemüthliche, in der Harmonie so wesentliche Instrument hier, wie in manchen andern Orchestern, so stiefmütterlich und ganz als Nebensache behandelt wird. Dass Hr. Viala d. J., der früher Mitglied des Orchesters war und als ausgezeichneter Bratschist geschätzt werden muss, nunmehr bey einer hiesigen Kanzeley angestellt ist und mit seinem schönen Talent nur noch als Liebhaber bey Quartetten erfreut, ist ein grosser Verlust in dieser Hinsicht. — Unter den Violinspielern sind vorzüglich die Hrn. Witzemann, Bohnlein, Pigot und Gassner zu loben. Letzter, ein junger, fleissiger Mann, hat sich einigemal als Solospieler gezeigt, und berechtigt zu guten Erwartungen. Sein Spiel ist zwar noch rauh und im Ganzen ungebildet, allein nicht ohne Fertigkeit und Kraft; die Anmuth kann aber erst aus dem Vollendeten hervorblicken.

Wir nennen Hrn. Concertmeister Fesca zuletzt, weil ihm wol ein eigner Platz gebührt. Niemand vielleicht wird es bestreiten, dass er die Zierde, nicht blos unsres Orchesters, sondern überhaupt der hiesigen Musik genannt zu werden verdient. Er gehört zu den seltnen, reinen Künstlern, deren ganzes Leben von der Kunst erfüllt ist. Sein tiefes Gefühl, seine rege, originelle Phantasie, seine reifen Einsichten in das Wesen, so wie in die Formen der Kunst, endlich sein geläuterter Geschmack bilden einen seltenen Kranz von herrlichen Eigenschaften, die sich zwar recht eigentlich und dauernd in seinen Compositionen offenbaren, allein zugleich auch über sein meisterhaftes Violinspiel eine höhere Weihe verbreiten. Der bezeichnende Charakter seiner Productionen und seines Spiels ist, wie seiner Persönlichkeit, zarte Entfaltung eines milden, elegischen Gefühls, einer schönen Sehnsucht. Nicht dass es ihm an Kraft gebräche; vielmehr dürfen wir nur auf viele Stellen seiner herrlichen Quartett-Compositionen verweisen, worin sich ein hoher, feuriger Schwung offenbart: allein solche Stellen neigen sich doch meistens wieder nach jenem herrschenden Grundgefühl, das sich auch in seinen eignen Harmonienfolgen und zarten Ausweichungen kund giebt. Wie er durch sein Spiel auch das kleinste, unbedeutendste Solo mit besonderm Reize auszustatten vermag, so zeigt sich dasselbe in seiner ganzen, schönsten Entfaltung bey Quartetten. Seine Meisterschaft in allen Nuancen des Bogenstrichs, die Reinheit seines Spiels, und besonders sein hinreissender Vortrag weisen ihm seinen Platz unter den ersten Geigern an. Zur Concert-Virtuosität fehlt es ihm an ausdauernder Kraft, bey seiner, zum Bedauern aller Freunde, leidenden Gesundheit und schwachen Constitution. Wie aber in dem unschätzbaren Spohr die rüstigste Kraft der Kunst erscheint, so sehen wir hier ihre ganze Zartheit und Lieblichkeit vorwalten.

Die Leitung des Orchesters ist Hrn. Kapellmeister Danzi übertragen. Sein Verdienst, und was er in der musikal. Welt geleistet hat, ist bekannt und anerkannt. Bey seiner Direction wäre mehr Thätigkeit und Eifer zu wünschen, um auch mit dem Mittelmässigen, durch Anweisung und fleissige Proben, etwas Gutes zu leisten. Freylich mag es beschwerlich und oft verdrüsslich seyn, nachdem er früher die Leitung des münchner und dann des stuttgardter Orchesters zu besorgen gehabt, nunmehr das Aufbluhen eines, aus wenigen

vollkommnen Bestandtheilen zusammengesetzten zu besorgen; auch scheint seine Kränklichkeit mehr Ruhe zu verlangen. Dieser Schwierigkeit, das Orchester auch mit *wenigen* Proben zusammenzuhalten, schreiben wir auch die Gewohnheit des Hrn. Danzi zu, den Takt, besonders bey bedeutenden Musik-Eintritten, mit dem Fuss auf die hohle Bretter-Erhöhung seines Sitzes zu stampfen, welches eine widerwärtige Störung verursacht. Keine Direction, die man *hört*, ist zu loben; am wenigsten aber eine solche. — Seine neuern Opern-Compositionen, *Malvina* und *Turandot*, erhalten keinen Erfolg auf der Bühne. Eine Oper bleibt immer ein höchst schwieriges, auch vielem Zufälligen hingegebenes Unternehmen, und nur Wenige sind zu dieser Gattung des Grössten in der Kunst geboren. Dagegen erhalten seine melodiösen Compositionen in andern Gattungen immer ihren Beyfall.

(Der Beschluss folgt.)

Wien. Uebersicht des Monats April.

Hoftheater. Abermals eine sehr unfruchtbare Aerndte! Wiederholungen, und nichts als Wiederholungen alter, bereits bis zum Ueberdruss dargestellter Repertoire-Stücke; daraus die natürliche Folge eines fast immer leeren Hauses. Im *Johann von Paris* erhielt Dem. Wranitzky, als Prinzessin, einstimmigen Beyfall; auch mit Hrn. Rosenfeld konnte man, als Johann, zufrieden seyn; dennoch haben, wunderlich genug, seit der Wiedergeburt der italienischen Oper die deutschen Sänger einen weit schwerern Stand. — Zunächst erwartet man Boieldieu's *Kirchtag*, und Catel's *vornehme Wirthe*. — In der Geschäftsführung hat sich bey dieser Bühne gleichfalls eine bedeutende Veränderung ergeben. Graf Ferdinand Palffy hat seine Stelle als Hoftheaterdirector niedergelegt, auch ist ihm sein Pachtcontract erlassen worden, und der Kaiser übernimmt sein Theater wieder, wie ehemals, für Rechnung des Aerariums. — Im

Theater an der Wien hatte der Vicеballetmeister, Horschelt, am 15ten seine freye Einnahme. Er gab mit seinen liebenswürdigen Zöglingen *Aschenbrödel*, nach Dupont neu bearbeitet, welches sich, so wie alles, was diese freundliche Sylphenwelt bisher noch leistete, eines enthusiastischen Beyfalls erfreute. Der Moment, wo 100 Genien mit einem Wolkenpalast herabschweben, indess ihre Brüder in reizenden Gruppen aus dem Boden steigen, sich mit ihnen vereinen, und unzähligemal neu gestaltet erscheinen, dürfte wol das *non plus ultra* eines magischen Anblicks seyn, und schwerlich überboten werden können. — Vorher ging eine Operette in 1 Act: *Der Fürst und der Rauchfangkehrer*, comp. vom Hrn. Kapellm. Kinsky. Weder der veraltete Stoff, noch die lokker zusammenhängende Darstellung, noch die gar zu leicht hingeworfene Musik fanden Beyfall. Dagegen sind im Ballete von diesem Componisten mehre eingelegte, sehr lobenswerthe Tonstücke, die unser früher gefälltes Urtheil bestätigen, dass er in dieser Gattung recht eigentlich in seiner Sphäre sey, und sich darin mit Genialität bewege. — Am 25sten wurde ein Schauspiel mit Chören gegeben: *Die Wallfahrt zur Königsgruft*. Die Musik, von weil. Carl Cannabich in München, ist meisterlich gearbeitet, und hätte wol eine ausgezeichnetere Würdigung verdient, als ihr zu Theil ward. — Mad. Borgondio, Sig. Tacchinardi, und Sig. de Grecis werden sich im Laufe des Monats May auf dieser Bühne produciren, um den Logen-Abonnenten ein Aequivalent für die noch restirenden Vorstellungen der abgereisten cera'schen Gesellschaft zu geben. Gegenwärtig wird Zingarelli's *Gerusalemme distrutta* einstudirt; dann soll *Tancredi*, und vielleicht auch noch *Ciro in Babilonia* folgen. — Das

Theater in der Leopoldstadt gab am 19ten eine Zauberoper in 3 Acten: *Der Kampf mit der Riesenschlange*, oder: *der Leuchtthurm auf der Rubinen-Insel*, nach Gozzi's „Rabe" bearbeitet von Hrn. Carl Schikaneder, zu dessen Benefice diese erste Vorstellung war, mit einer netten Musik vom Hrn. Kapellm. Volkert, jedoch ohne sonderlichen Beyfall.

Am 25sten erschien eine äusserst wohlgelungene Parodie des *Tancredi*, von Hrn. Adolph Bäuerle; mit Musik von Hrn. Kapellm. Müller, nebst Beybehaltung der beliebtesten Stücke des Originals. Hr. Ignaz Schuster, in dessen Säckel die reichliche Einnahme floss, ist unerreichbar als Tancredi. Er war vom Kopf bis zur Fusspitze, in Costume, Gang, Haltung, Augen- und Geberdenspiel, kurz in den kleinsten, kaum bemerkbaren Nuancen, die getreueste, aber auch zugleich die anständigste Copie der Mad. Borgondio, welche mit wahrem Vergnügen in seiner Meisterdarstellung sich selbst gleichsam im Spiegel erblickte. Mit der reinsten, ungezwungensten Falsetstimme,

mit einer Weichheit und Zartheit, mit einer Methode, würdig des gebildetsten italienischen Künstlers, führte er seine Partie durch, und vereinigte alle Stimmen unsers grossen Theater-Publicums zum unbedingten, lautausströmenden Beyfalls-Jubel. Auch der Gesang der Mad. Platzer, als Amenaide (*vulgo*: Annemiedel) verdient eine ehrenvolle Erwähnung, so wie der Cothurn und das tragische Pathos des Hrn. Schikaneder in der Rolle des *Padre Argiria* ganz an seinem Platze war. Hrn. Kapellm. Müllers Musik zeichnet sich durch frivole, echt komische Laune, und durch eine treffliche Charakteristik vortheilhaft aus. Das Orchester that in den Sätzen von Rossini sein Möglichstes. Man konnte zufrieden seyn, und war es.

Theater in der Josephstadt. Am 15ten: *Die Polterhexe bey Wien*, oder: *Die Goldspinnerin im Gatterhölzl*, Volksmärchen mit Gesang und Tänzen in 3 Acten, von weiland Emanuel Schikaneder. Benefice des Schauspielers Abweser. — Am 21sten: *Spadifankerl und Vizlipuzli*, musikal. Quodlibet in 2 Acten von Laudner; das Arrangement der Musik vom Hrn. Kapellm. Kauer. Die Gesellschaft dieser Bühne hat auch bereits ihre Vorstellungen im Sommertheater zu Hirtzing, einem Lustort nächst Wien, wieder eröffnet, und wird dieselben bey vorgerückter schöner Jahrszeit wöchentlich 2- bis 3mal abwechselnd fortsetzen.

Concerte. Am 1sten im Kärnthnerthortheater, zum Besten des Theater-Armenfonds: 1. Ouverture aus *Hadrian* von Mehul. 2. Declamation. 3. Violin-Polonoise, comp., und — wie immer — mit grossem Beyfall gespielt von Hrn. Mayseder. 4. Declamation. 5. Ouverture von Naumann, (aus *Medea*). 6. Desselben Meisters Composition des klopstock'schen *Vater Unser*; die erfreulichste, wünschenswertheste Erscheinung für alle Kunstfreunde: nur war zu bedauern, dass diese zweyte Production jener frühern, jüngst aufgeführten, keineswegs das Gleichgewicht halten konnte, und in allen Theilen viel mangelhafter war. — Am nämlichen Tage, im Josephstädtertheater, zum Nutz und Frommen der Armen dieser Vorstadt: nebst mehren Declamationen und Tableaux — ein Violinconc. von Rode, ziemlich genießbar vorgetragen von Hrn. Petter. Polonoise für Pianoforte und Quartett-Accompagnement, gespielt von Hrn. Pensel. Adagio für die Klappentrompete von Neukomm, geblasen von Hrn. Weidinger. Dann sang (?) Hr. Grosswald eine Bassarie, und das Orchester führte zwey Ouverturen von Roser, eine grosse Concertant-Polonoise desselben Componisten, endlich eine Schlusssymphonie aus. — Am 6ten — im Kärnthnerthortheater, zum Vortheil der öffentlichen Wohlthätigkeitsanstalten: 1. Ouverture aus *Sophonisbe* von Paer. 2. Declamation. 3. Polonoise für die Violin, comp., und mit wahrer Vollendung vorgetragen von Hrn Böhm. 4. Declamation. 5. Caprice und Potpourri für Pianoforte und Violoncello, von Moscheles, gespielt von demselben und Hrn. Merk. 6. Potpourri für die Guitarre, gesetzt und ausgeführt von Hrn. Töpfer. 7. Ouverture aus *Medea* von Cherubini. 8. Declamat. 9. Arie von Gyrowetz, gesung. von Mad. Campi. 10. Declamation. 11. Das beliebte Trio für Flöte, Hoboe und Trompete von Weiss, geblasen von den Gebrüdern Khayll. 12. Ouverture aus dem *Thurm von Gothenburg* von Dalayrac. — Am 8ten gab im k. k. kleinen Redoutensaale Carl Mar. von Boklet, Schüler des Hrn. Prof.s Pixis in Prag, eine musikal. Akademie. Eine wacker gearbeitete Ouverture von J. P. Pixis diente zur Vertrauen erweckenden Einleitung. Dann folgte ein rodesches Violinconc. in E dur; darauf sang Dem. Tayber die zum Gassenhauer herabgesunkene Arie: *Ombra adorata*, ziemlich mittelmässig, und den Beschluss machten Polledro's Variationen über: *Nel cor più non mi sento*. — Der 18jährige Virtuos berechtigt schon jetzt zu bedeutenden Erwartungen, und erhielt die schmeichelhaftesten und aufmunterndsten Beweise allgemeiner Zufriedenheit. — Am 10ten liess sich in demselben Locale der Instrumentenmacher und Contrabass-Spieler Hindle hören. Er gab: 1. Ouverture zum Trauerspiel, *König Lear*, von Blumenthal. 2. Concert für den Violon, comp. und gespielt von Hindle, instrumentirt von Hrn. Kapellm. Gyrowetz. 3. Arie von Fioravanti, ges. von Dem. Tayber. 4. Adagio und Fandango für das Waldhorn, gesetzt vom Hrn. Kapellm. Kinsky, und geblasen von Hrn. Herbst. 5. Adagio und Variationen für den Contrabass, comp. und vorgetr. vom Concertgeber. — Wenn man die Schwierigkeiten erwägt, denen sich jeder bey der Wahl dieses hartnäckigen Instrumentes unterzieht, so kann man auch Hrn. Hindle volle Bewunderung nicht versagen; er hat es in der That durch Fleis, Studium und rastlose Uebung zu einer seltenen Fertigkeit gebracht, und ungetheilter Beyfall ward sein Lohn. — Am 13ten wurde im Universitätssaale von Musikfreunden,

Händels Oratorium, *Samson*, zur Unterstützung dürftiger Witwen medicinischer Facultätsglieder gegeben. Die Aufführung des herrlichen Werkes befriedigte diesmal keineswegs. Das Ganze glich einem schwankenden Schiff im stürmischen Ocean. Alle Augenblicke befürchtete man, dass es einen Leck bekommen und am nächsten Felsenriff zerschellen würde. — Am nämlichen Tage, zu derselben Stunde, liess sich auch im Saale zum römischen Kaiser der 4jährige Concertspieler, Siegmund Baron Praun (das sogenannte Wunderkind, welches im vorigen Jahre hier schon verunglückte —) und zwar, wie die Ankündigung verlautbarte, *während* einer musikal. Akademie hören. Dieser Anschlagzettel versprach und enthielt folgende Raritäten: „1. Moderato in F dur aus einem Quartetto von Rode, vorgetragen vom Hrn. Concertgeber. 2. Variationen, comp. und geld. von dem blinden Flötenspieler Lolpreis. 3. Variationen in G dur auf ein Thema des Chevalier Gluck, vor fünf Tagen von einem Gönner und Kunstfreund zu *dem Ende* ganz neu componirt, und *deducirt* dem Hrn. Concertgeber, welcher solche vorzutragen die Ehre haben wird. 4. Variationen für Fortepiano in *S dur* (!) auf ein Thema aus *Aline*, comp. und gesp. von dem 11jährigen Hrn. Grafen, Franz von Alberty." — Die sparsam ausgesäeten Anwesenden konnten den armen, durch die Affenliebe seiner Angehörigen irregeleiteten Knaben (wir meynen den „Hrn. Concertgeber") nur bedauern. — Am 20sten gab Hr. Arnold aus Frankfurt im kleinen Redoutensaale Concert. Ausser dem ersten Satze einer schönen Symphonie von André, (Es dur) und einer Arie von Rossini, ges. von Dem. Beckers, als Vor- und Zwischen piel, hörten wir von ihm: ein, von ihm selbst gesetztes Pianoforte-Concert, und zum Schluss Variationen, durch eine Phantasie eingeleitet — für dieses Instrument ohne alle Begleitung. Hr. Arnold besitzt ein schätzbares Talent, Fertigkeit und Geschmack; kurz, er weiss, was er sagen will. Dennoch erregte er keine besondere Aufmerksamkeit. Das aber nur darum, weil er, zu seinem Nachtheil, unter unsern Dilettanten so Manchen seines Gleichen finden kann. Dem. Beckers sang zwar etwas furchtsam, aber doch mit reiner Intonation, und klarer, sonorer Stimme. Die Arie selbst wollte nicht viel bedeuten, und gleicht den übrigen Kindern dieses Vaters, wie ein Tropfen Wasser dem andern. — Hr. Rovelli gab vor seiner Rückreise nach München noch eine Privat-Abschieds-Unterhaltung im Hôtel zum römischen Kaiser. Wir bewunderten sein herrliches, seelenvolles Spiel leider zum letztenmal in einem neuen Quartett von Hänsel, in der grossen Concertant-Sonate für Pianoforte und Violin von Beethoven, und in Variationen von Rode. Der herzlichste Dank für so manche unvergessliche Stunde geleite ihn in sein zweytes Vaterland.

Leipzig. Am 15ten May gaben Hr. und Mad. Weixelbaum, grossherzogl. badensche Kammersänger, Concert, und liessen sich mit mehren Gesangstücken, von S. Meyer, Generali und Nicolini, zum grossen Vergnügen der Anwesenden hören. Ref. bedauert, dass er unter diesen nicht seyn konnte, und deshalb nur so im Allgemeinen ihr Lob nachsprechen kann.

Recension.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. — par J. Kiffner. Oeuv. 41. Chez B. Schott, à Mayence. (Pr. 5 Fl. 30 Xr.)

Das musikal. Publicum lernt durch diese Quartette einen Künstler, der ihm schon von andern Seiten vortheilhaft bekannt ist, nun auch zum erstenmal als Quartettcomponisten kennen, und schätzen. Die vorliegenden Quartette sind, wie sich dies bey guten Werken dieser Gattung gewissermassen von selbst versteht — in Ansehung der Schreibart, den mozartschen und haydnschen nachgebildet, doch durchaus nicht ohne Originalität und Individualität. Was sie insbesondre vor vielen andern auszeichnet, ist eine nicht alltägliche Lieblichkeit jugendlich frischer Melodien, und der ganzen Instrumentation sowol überhaupt, als insbesondre, eine ungemein interessante Dialogisirung zwischen der ersten Violin und dem Violoncell. — Liebhabercirkel, welche gewöhnlich mozartsche, haydnsche und beethovensche Quartette zu spielen pflegen, werden in den küffnerschen zuverlässig eine angenehme Abwechselung finden, und Rec. Dank wissen, dass er sie darauf aufmerksam gemacht hat. Uebrigens verräth die erste Violinparthie einen tüchtigen Spieler, wie das auch wol jeder schon daraus erräth, dass das Werk einem

so ausgezeichneten Künstler, wie Ferdinand Fränzl, gewidmet ist.

Je werther nun diese Quartette dem Rec. in der That sind, desto mehr bedauert er — und dies darf er, Gewissens halben, auch nicht verschweigen — dass Hr. K. in Ansehung der Reinheit der Stimmenführung nicht immer sorgfältig genug ist; denn zuweilen begegnet man — und zwar gerade an Stellen, bey deren sonstiger Anmuth und Lieblichkeit es Einem doppelt Leid thut — Gängen, wie folgende:

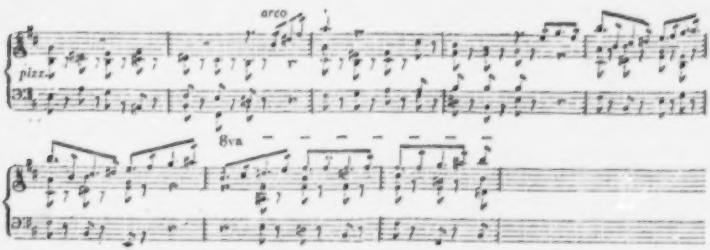

Wie leicht wäre hier die octavenmässige Bewegung der äussern Stimmen zu umgehen gewesen! Stich und Papier sind sehr anständig.

Gottfried Weber.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. des Pianoforte — — von Louis Spohr. 2 Samml. 57stes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Der treffliche Instrumentalcomponist hat zu einigen dieser Lieder wol einen zu grossen Apparat aus seinem eigentlichen Fache herübergenommen, so dass die Stücke, wo er diesen vornämlich angewendet, in der Begleitung, an Masse oder Künstlichkeit, etwas überladen erscheinen, und der Gesang zu sehr verdunkelt wird: wo dies aber nicht der Fall ist, und wo das Seelenvolle seiner Melodie und seines Ausdrucks, der Adel seiner Harmonie, und die Originalität mancher seiner Formen, einfacher hervortreten: da spricht er — allerdings, bey gehörigem Vortrag — in gleichem Verhältnis zu Geist und Herzen, und leicht überziehet dann selbst der Kenner manche, ohnehin nicht allzugrosse Inconvenienz in der Behandlung der Gedichte, was Metrik und Declamation betrifft. In jeder Hinsicht ziehet darum Ref. die drey letzten Lieder den drey ersten vor — obschon er No. 1 *übrigens* hoch halten muss. An den besten dieser Stücke empfängt der Liedersänger wirklich eine Bereicherung der ausgewähltesten, aus den letzten Jahren; und zwar Lieder von der Art, zu welchen man, hat man sich erst recht hineingesungen, immer wieder gern zurückkehrt.

Le Retour de la Cavalerie russe à St. Petersbourg — — pièce militaire, comp. p. Pianoforte par D. Steibelt. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Kein militairischer Marsch u. dgl., sondern ein Paradeaufzug, der erst ziemlich ernst gehalten ist, und dann munter wird. Das Stück ist wol ursprünglich für ein reiches Chor von Blasinstrumenten geschrieben, und mag sich da sehr gut ausnehmen: aber auch, wie es hier erscheint, macht es eine ziemlich vortheilhafte Wirkung. Es ist leicht zu spielen. Bezügliches auf Rückkehr, Cavalerie und Russisches kann Ref. in der Musik nicht entdecken.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juny. N°. 23 1817.

Ehrenrettung der alten griechischen Musik.

Der kleine Ueberrest griechischer Musik, den die Geschichte uns aufbewahrt, besteht in nur vier Gesangstücken. Die ersten drey entdeckte und machte bekannt Vincentio Galilei in seinem *Dialogo della musica antica e moderna*, Florenz 1581; das vierte, der Pater Ath. Kircher in seiner *Musurgia universalis*, Rom 1650. Jener hatte die griechischen Tonzeichen ohne Erklärung gelassen, dieser sie, aber zum Theil verfehlt, in unsere Notenschrift mit übersetzt. Erst durch Burette, (Diss. *sur la mélopée de l'ancienne musique*, in den *Mémoires de l'académie des inscr.* Tom. 5, und den *Mém. de litterature etc.* Tom. 7) in den Jahren zwischen 1718 und 1725, erhielten wir eine vollständige und meistens richtige Uebersetzung aller vier Stücke in neuerer Tonschrift. Von den zuerst entdeckten drey Hymnen, die, nach einem andern Manuscript, auch in einer Ausgabe des *Aratus*, Oxford 1672, abgedruckt sind, im Text sowol, als Tonzeichen, mit der florentiner Ausgabe vollkommen übereinstimmend — ist der Hymnus an die Kalliope vollständig, aber nur klein; er hat nicht mehr, als neun kurze Verse. Dem Hymnus an den Apollo fehlen zu Anfang sechs Verse; dies schadet aber den übrigen neunzehn nicht, dass sie gleichwol für ein Ganzes passiren können. Von dem sehr alt scheinenden Hymnus an die Nemesis, zwanzig Verse lang, reichen die Tonzeichen nur bis in die Hälfte des sechsten Verses, welches meine Vermuthung vollendet, dass die von Galilei und dem Herausgeber des *Aratus* gebrauchten Handschriften nur Copien einer und derselben ältern seyn mögen. Burette hatte aber auf der königlichen Bibliothek zu Paris noch ein Manuscript entdeckt, in welchem dieselben drey Hymnen, deren Worte auch vor Galilei's Abdruck den Gelehrten noch unbekannt waren, zusammen sich befinden, zum Theil mit, zum Theil ohne Tonzeichen, und letztere theils verstümmelt, theils unvollständig. Er liess sie nun, beydes mit griechischer und moderner Tonschrift, in Kupfer stechen, nicht allein nach den übereinstimmenden Ausgaben von Florenz und Oxford, sondern auch nach dem pariser Manuscript: gab indess der Lesart jener Ausgaben den Vorzug, nicht allein weil ihrer zwey sind, die mit einander übereinstimmen, sondern weil das pariser Manuscript auch viele Lücken hat. Aus Burette haben nachher andere, namentlich Marpurg und Forkel, diese Hymnen mit ihren griechischen und heutigen Tonzeichen wieder abdrucken lassen; beyde aber haben weder den Unterschied zwischen den nicht selten verschiedenen Lesarten, noch den der florentiner, auch meiner obigen Vermuthung unbeschadet, mit Recht gebührenden Vorzug beachtet; woraus, wie man selber nachsehen mag, vielerley Verwirrung und Unheil entstanden ist, unangezeigte Druckfehler bey Forkel nicht in Anschlag zu bringen. Von den übrigen Abdrücken kann ich nichts sagen: sie sind mir nicht zur Hand. Man thut am besten, mit Benutzung der von Marpurg leicht gefundenen Verbesserung solcher Stellen, wo entweder im Manuscript falsch geschrieben, oder in der Uebersetzung aus griechischen Tonzeichen unglücklich verfahren war, sich an den Abdruck des gewissenhaften Burette zu halten, dem seine bewiesene Sorgfalt soviel mehr Ehre macht, als er diese Melodien kaum eines erträglichen Basses fähig hielt. La modulation de ces Hymnes, sagt er, est d'un tour si peu propre à être accompagné de plusieurs parties, qu'il seroit même assez difficile d'y faire un Basse qui fût supportable; c'est ce que j'ai reconnu par l'experience que j'en ai voulu faire. Doch fur Forkel findet sich, das Wort in einem andern Sinn genommen, auch leicht eine Entschul-

digung, denn nach ihm (*Gesch. d. M. I.* 433) vertragen sie gar keinen Bass. Desto weniger weiss ich mir aber zu erklären, warum Bürette uns nur die Worte, nicht auch die Melodie der in den Ausgaben von Florenz und Oxford fehlenden sechs ersten Verse des Hymnus an den Apollo mitgetheilt hat, da er doch ausdrücklich sagt, dass die pariser Handschrift (No. 3221) sie enthalte. Wem der Gegenstand nicht gleichgültig ist, der vermisst sie ungern, da zu vermuthen, dass die Melodie eine Art Gegensatz gegen die der folgenden Verse bilde, indem der Text so beschaffen ist, dass die ersten Verse nur der Coryphäus, so wie die folgenden der Chor gesungen haben kann.

Auf jene drey Hymnen liess Bürette in einem Zusatz zu seiner angeführten Dissertation bald auch das vierte Stück folgen. Es ist dies ein Fragment der ersten pythischen Ode Pindars, enthaltend, nach Bürette's Versabtheilung, die ersten acht Verse der ersten Strophe. Von dem Rest der doppelten, gleichlautenden Strophe und dem ganzen Epodos fehlt die Melodie. Ueber den Werth des geretteten Fragments finden wir bey Bürette nichts, bey Forkel aber (I. 435) die Aeusserung: sie sey in Beziehung auf Tonart so modulirt, dass man im Stande sey, melodische Phrasen zu unterscheiden und zu begreifen; sie vertrage daher unter den übrigen allein einen Bass, dergleichen Burney versucht habe. Wir sollen uns aber durch diesen „verschönernden" Bass ja nicht verleiten lassen, uns eine zu grosse Vorstellung von der griechischen Musik zu machen. — Das ist mir wahrhaftig durch diesen Bass auch nicht begegnet. — Marpurg, der in dem Hymnus an die Kalliope eine Art von Modulation findet, die sich schwer mit einer unserer Tonarten vergleichen lasse, hält schalkhaft ein halb Dutzend Anmerkungen zurück, die zu machen nicht schwer fallen werde, und überlässt dem Leser selbst das Urtheil.

Für den Glauben an die Aechtheit dieser Melodien haben wir an Forkel (I. 432) den loco plenissimo Bürgen, und es ist nur zu wünschen, dass, wenn von allen Stücken, worauf die Uebernahme dieser Bürgschaft sich stützt, etwa das Gegentheil ans Tageslicht kommen sollte, der Glaube selbst darum doch nicht wankend werde.

Das Alter derselben hat Bürette, was die pindarische Ode betrifft, unbestimmt gelassen; ein neuerer Forscher, dessen ich nachher weiter erwähnen werde, legt sie, aus Gründen, wogegen ich bis jetzt nichts aufzubringen weiss, dem Dichter selber bey, der vier bis fünf hundert Jahr vor unserer Zeitrechnung blühte. Der Hymnus an die Nemesis wurde zur Zeit des Synesius, der bis gegen 430 unserer Zeitrechnung lebte, — ich weiss nicht, ob erst, oder noch, gesungen. Die beyden andern Hymnen gehören, nach Bürette, in das Zeitalter des Aristoteles, Aristoxenus etc. — sie sind wenigstens eben so alt, als der, an die Nemesis; älter vielleicht auch nicht, denn mir scheinen diese Melodien schon etwas römisch-griechisch und von nur Einem Verfasser zu seyn, der aber nicht der Dichter war. Für das letztere habe ich inzwischen, ausser dem Alter der Verse zu die Nemesis, nur den Grund, dass es mir zu willkührig scheint, so viel musikalische Energie, als diese Compositionen verrathen, einem Dichter zuzutrauen, dessen Werke — ohne Zweifel zahlreiche — nicht hochberühmt geworden und in alten, vervielfältigten Handschriften auf die Nachwelt gekommen wären.

Ich weiss nicht, ob seit Forkel, dessen erster Theil seiner *Geschichte der Musik* 1788 erschien, jemand sich um diese Melodien aufs neue bemüht, und ihnen eine günstigere Ansicht, als deren sie bisher sich zu erfreuen hatten, abgewonnen habe; mir ist kein Versuch, noch weniger ein Gelingen der Art bekannt. Ich selbst, dem die Geschichte der griechischen Musik so wichtig scheint, als einem Forscher der Geschichte des Christenthums die des Judenthums, weil unsere contrapunktische Musik unstreitig aus der griechischen hervorgegangen ist, habe sie öfters vorgenommen, um in ihnen mehr Sinn und Kunst zu finden, als Bürette mit den Andern darin gelten lässt, und Burney's Bass zu dem pindarischen Fragment vor Augen stellt: denn nimmer konnte ich glauben, dass die Melodien, wenn man sie nur richtig zu lesen und vorzutragen verstände, nicht schön in ihrer Art wären; aber es wollte mir eben so wenig, als meinen Vorgängern, gelingen; vielleicht doch wäre es wenigstens einigermassen geglückt, wenn ich, anstatt Marpurg und Forkel, Bürette selbst zur Hand genommen hätte. Was meinen Versuchen am meisten im Wege stand, war ein Vorurtheil, das sich mir aufgedrungen hatte. Fast unbestreitbar nämlich scheint es ja, dass die Griechen unsere Vielstimmigkeit, den Contrapunkt, nicht

gekannt, nicht können geübt haben, weil ihre Canonik, die weder das Verhältnis 4 : 5, noch weniger eine Temperatur berechnete, keinem Versuch dazu den Eingang offen liess. Da nun, schloss ich, jede gute Melodie ihre Harmonie bey sich führt, denn anders ist eine Tonreihe keine Melodie, geschweige eine gute, ausser in dem einzigen Fall des wahrhaften Unisono, wobey das *Contrapunktiren* unnöthig, oder so überflüssig, als das fünfte Rad am Wagen; so müsste das Unisono in den griechischen Melodien vorherrschend seyn. Dies fand ich aber keineswegs in den uns übrig gebliebenen so gestaltet. Indem ich also doch fortfuhr, zu suchen, was nicht zu finden ist, weil es wirklich nicht da ist, verlor ich das Andere aus den Augen, was — *si mens non laeva fuisset* — doch wol einigermaassen zu finden gewesen wäre; fand aber auch dieses nicht, und tröstete am Ende jedes wiederholten Versuchs mich damit, dass andere Sucher auch nichts gefunden, und wir also — da in Kunst und Wissenschaft von den Griechen nichts anderes, als Schönes und Gründliches kommen kann — diese Melodien nicht zu lesen verständen, ihr Rhythmus, und was weiter, uns verborgen seyn müsste, und die Zeit zur Enträthselung noch nicht gekommen wäre. Seit ein paar Tagen sind aber alle meine Zweifel zerstreut, das Siegel ist gelöst, die Ehre der griechischen Musik gerettet, und hier stelle ich den Freunden des Alterthums diese Melodien vor, nicht allein mit ihrem Rhythmus, den ich für den wahren, ihnen eigenthümlichen halte, sondern auch zum vierstimmigen Gesange eingerichtet.

Wie und wodurch ich nun hierauf gekommen? Ganz von ungefähr: zuerst durch eine Recension von Apels *Metrik*, 1stem Theil, in der jenaer Literaturzeitung, und darnach, durch die daselbst erwähnte Abhandlung des Hrn. Prof. Böckh, *de metris Pindari*, in dem ersten Theil seiner neuen Quartausgabe des Pindar, Leipzig 1811. Diese Abhandlung giebt über den Geist der griechischen Musik, ihre Theorie, und ihr wahres Wesen, — welches ihre *Geschichte* ist, die sie schon vor ihrer Wanderung zu den Nord- und Abend-Ländern in ihrem eigenen Geburtslande hatte, — ganz neue, zum Theil höchst überraschende Aufschlüsse, und stellt uns die Griechen auch in dieser Kunst als ihrer selbst würdig dar. Wie Schuppen fiel's mir jetzt von den Augen, und sehr ungern versage ich mir den Genuss, einen Auszug davon mitzutheilen; nur so viel als nöthig ist, um meine, von Boeckh angegebene Bereicherung der gewöhnlichen Noten-Eintheilung verständlich zu machen, finde, nebst einigen Anmerkungen, hier einen Platz.

Die Klippe, an welcher wir alle gescheitert sind, die wir in diesen Melodien keinen lebendigen Geist finden konnten, ist der eigenthümliche Rhythmus derselben, der uns verborgen blieb. Wir wussten ja alle recht gut, dass unsere älteren Componisten, Lully z. B., dessen Partituren noch nicht so selten sind, die Taktarten häufig mischten, und die Griechen möchten dann das auch gethan haben. Aber bey Lully macht es Wirkung, oft grosse, treffliche, wenn der Sänger sich tapfer hält, und weder rechts, noch links, von dem strengen Takt abweicht; bey den griechischen Melodien — (ich spreche vorzüglich nur von dem pindarschen Fragment; denn an die übrigen Stücke sich zu machen, ehe man aufs Reine mit diesem wäre, fiel wol den Wenigsten, mir auch nicht ein) — hier, sage ich, thut diese Mischung, wie Bürette, und zum Theil verbessert, Marpurg sie angiebt, keine gute Wirkung, vielmehr eine widrige, man mag strenge oder nachlassend im Takt verfahren, und eben darüber verliert, auf diesem Wege, ein Tonsetzer alle Lust, Harmonien dazu zu suchen; kein Ganzes will erscheinen, es bleibt eine todte Masse. Wie soll man sich denn aber helfen, wenn man die Mischung verwerfen muss? Hierzu hat Apel, bereits vor zehn Jahren in der *musikal. Zeitung*, ein Mittel nachgewiesen, den Rhythmus der Verse dem, des Gesanges, gleich zu machen, das genug für sich hätte, wenn nur auf der einen Seite nicht das Zeugnis der Geschichte, und bis auf unsere Tage hinab die Analogie der Erfahrung, auf der andern der Genius einer eigenthümlichen, mit seiner Poesie verzweigten National-Musik, dergleichen die griechische gewesen seyn muss, und welcher dem Ohr eines an griechischen Sylbenmassen besonders Vergnügen findenden Tonsetzers nicht ganz unerscheinend bleiben kann, laut widerspräche *). Auch in der

*) Keppler, der die beym Galilei befindlichen Melodien vor Augen gehabt und ihrer erwähnt, hat nichts über die Mensuration der alten Gesänge bestimmt. Der Gegenstand mochte vielleicht zu denen gehören, in Hinsicht deren ihm die alte Musik

modernen Musik verräth dreyzeitige Länge etwas vom Krückenganze; sie hat hier nicht mehr Rechte, als bey den Griechen catalactische und andere von der Vollkommenheit abweichende Verse; Mutter Natur bringt auch nichts Dreybeiniges hervor, lässt es nur leben, wenn Beraubung es dazu gemacht hat, und ersetzt den Verlust der Kraft durch Vermehrung des Triebes zur Lust. Es scheint also nun das Dritte übrig zu bleiben, was der Commentator des Pindars zur Lösung des Räthsels aufstellt, worauf in unsern Zeiten noch kein Dichter- oder Tonsetzer mit einem *Gedanken* gefallen war, wodurch aber, sobald man nur eben es gefasst hat, auf einmal aller Nebel verschwindet, und was höchstens Ahnung oder Glaube des Gefühls war, sich in Schauen des Verstandes verwandelt: dass die Psalmodie nicht weniger, als anderer rhythmischer Gesang, ihren strengen Takt fordert. Unsere neuere Musik theilt ihren Takt nur in zwey oder drey Hauptzeiten, und diese wiederum überkreuz 2 mal 2, 2 mal 3, so wie 3 mal 2, 3 mal 3, etc., aber nicht ausserhalb der Rationen 2 und 3. Die Psalmodie geht weiter und theilt auch, durch 5 häufig (hemiolisch) und durch 7 (epitritisch) nicht selten. Dies thut sie, entweder stetig, oder gemeinlich doch nur einmischend, nicht blos wo ein Einzelner Virtuosität im Singen oder Spielen zeigen soll, wo auch unsere Componisten Quintolen, Septolen und andere dergleichen Figuren hinschreiben, oder den Virtuosen selbst die Distribution überlassen und blos *rubato* (denn *das* ist Bachs tempo rubato) darunter setzen **); sondern sie thut es, ohne Rücksicht auf Anderes, als den Rhythmus, für den ganzen Chor, das ganze Orchester; und es gehörte zum Schulunterricht die Uebung auch, den Takt so geläufig in 5 und 7, als in 2, 4, 8 oder 3, 6, 12 oder 3, 9, und die kleinern, bey uns häufigen Glieder abzutheilen. Wo man also

 oder oder findet, da verkürzt oder verlängert man verhältnissmässig die Dauer der Noten, so dass die ganze Dauer soviel beträgt, als darüber geschrieben steht. In ist ein Achtel zuviel; man zieht also, nach dem epitritischen Verhältnis 4: 3, der ersten Note $\frac{1}{16}$ und der zweyten $\frac{1}{16}$ ab, zusammen $\frac{1}{12}$ oder $\frac{1}{4}$, so bleiben die gesetzlichen $\frac{3}{4}$ oder $\frac{1}{4}$. In fehlt ein Viertel; man setzt also, nach der hemiolischen Ration 3: 2, der ersten Note $\frac{1}{16}$, der zweyten $\frac{1}{16}$, und der dritten wieder $\frac{1}{16}$, zusammen $\frac{1}{8}$ hinzu: $\frac{1}{16}$ sind $=\frac{1}{4}$, und $\frac{1}{4}+\frac{1}{4}$ macht den vollen Takt $\frac{1}{1}$. Dagegen von den sieben Vierteln in zieht man $\frac{1}{16}$ und $\frac{1}{16}$ ab, zusammen $\frac{1}{8}$, oder $\frac{1}{4}$, so ist im Takt nichts zuviel. Ich hätte statt jenes auch schreiben können; dann ersetzte man das fehlende Viertel durch $\frac{1}{16}+\frac{1}{16}=\frac{1}{8}=\frac{1}{4}$. In fehlt an vier Vierteln ein Achtel: aber $\frac{1}{16}$ der ersten, und $\frac{1}{16}$ der zweyten Note hinzugefügt, giebt das fehlende $\frac{1}{8}$ oder $\frac{1}{4}$, und somit ist der Takt voll. hat in Noten ein Viertel zuviel; diese Figur sagt aber nichts weiter, als unsere gewöhnliche Triole: doch nicht die *gewöhnliche*, denn Triolen so zu brauchen ist gerade nicht gewöhnlich bey uns; unsere Triolen deuten entweder auf leichte Taktart, oder, nicht Takt-Theile, sondern Glieder, stehen in *solutione*; weiter ist aber kein Unterschied: der ersten Note entziehn wir $\frac{1}{16}$, der zweyten $\frac{1}{16}$,

„obscuritatis plena" war; denn er scheint es für unbezweifelt und durch sich selbst einleuchtend gehalten zu haben, dass, wenn Rhythmus seyn und gelten soll, die Länge nur zwey Kürzen enthalten könne, *Harm. mundi* Lib. 3. Cap. 13. Im 5 Kapitel des 4 Buchs, wo er die *harmonias pedum poeticorum* aufzählt, nennt er die Verhältnisse 1. 2. 2. 3. 3. 4. 3. 5. 4. 6. 5. 6 und 4. 3, aber nicht 3. 4, und die Länge gilt ihm auch hier zwey Kürzen

**) Der selige Kapellmeister Schulz hat mir bey mehr als einer Gelegenheit gesagt, dass das Recitativ eigentlich auch im Takt gesungen werden sollte, und dass jeder gut unterrichtete, fertige Sänger ein gut gesetztes Recitativ streng im Takt singen könne, aber mit solcher von der Vorschrift abweichenden Eintheilung der Noten, dass der Hörer nicht zum deutlichen Bewusstseyn des vorhandenen Takts gelange. Schulz hielt überhaupt, so wie auf Rhythmus und Schlussfälle, so auf Takt, und gestattete bey seinen Liedermelodien nur selten, und nie gern, die Zugabe einer kleinen Pause am Ende der Strophe. Vom hemiolischen Takt-Einmischen war er auch ein Freund, vermuthe es sich aber und widerrieth es einem jeden, weil unsere Leute so was nicht kennen, und es daher im Zusammen-Singen und Spielen schlechts herauskommt.

beyden zusammen $\frac{3}{4}$ oder $\frac{1}{1}$. So leicht wir aber das thun, nicht viel schwerer lässt, bey hinlänglicher Uebung, die Fertigkeit, auch jenes auszuführen, sich erwerben, wenn man nur, beseelt ganz von der Einheit, festen Vorsatzes daran geht.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Carlsruhe. Beschluss aus der 22sten Num.

II. Concerte und *kleinere Musik.*

Wir müssen hier zuvörderst bemerken, dass wir der *Kirchenmusik* keine Rubrik gegeben, weil wir eigentlich, und zum grossen Schaden für die Kunst, keine besitzen. Ob eine solche wird gegründet werden, wie man zum Theil hofft und wünscht, ist eine andere Frage. Wo sie nie einheimisch war, ist es in der neuern Zeit schwierig, sie erst zu gründen; auch unsre katholische Kirche, sowol in akustischer Hinsicht, als auch wegen Mangels eines schicklichen Locals, wenig dazu geeignet.

Die Gesellschaft-Musik beschränkt sich auf ein paar regelmässig etablirte Quartett-Zirkel, wobey mehre Liebhaber eifrigen Antheil nehmen, und worin auf die echte Weise Musik gemacht und genossen wird; dann auf das sogenannte Damenkränzchen, welches seit mehren Jahren unter musikliebenden Damen besteht, um mehrstimmige Gesänge und Chöre einzustudiren, und welches die erfreulichste Hoffnung giebt, so wie es uns schon einen schönen Genuss in diesem Winter verschafft hat.

Was die Concerte betrifft, so wurden diese seit einigen Jahren jeden Winter im Local der Museumsgesellschaft von den Mitgliedern des Hoforchesters unter Leitung ihres Kapellmeisters für die Gesellschaft gegeben. Bald aber ward ein höheres Bedürfnis fühlbar. Man sahe, dass auf die hergebrachte Weise alljährlich nur Wiederholungen des Gewöhnlichen stattfinden könnten; dass viele zerstreute musikal. Kräfte unbenutzt blieben, neue oder für Carlsruh noch unbekannte Werke der Tonkunst, wegen Mangel der Chöre und der gehörigen Vorbereitung, nicht zur Aufführung kommen konnten; man fühlte, dass die Gesellschaft *selbst*, in sofern sie aus Mitgliedern bestand, die dazu geschickt waren, thätigen Antheil an der Kunst, besonders an der Leitung des Ganzen, nehmen müsse; dass in ihrer Mitte ein *dauerndes, fortwirkendes* Institut zu gründen nöthig sey — wenn nicht immer mit den verklingenden Tönen des letzten Winterconcerts auch alle Kunst sich als Fremdling aus ihrem Kreise wieder entfernen sollte. So entstand durch den Zusammentritt Aller ein neues Ganze, mit neuem Geiste beseelt: der musikal. Verein im Museum zum gemeinschaftlichen Wirken. Wer Lust dazu fühlte und Kraft, der war willkommen; auch der Schwächere war nicht verdrängt. Mit Freude sahen wir alle besern Mitglieder des Orchesters sich an dieses neue Institut in der Eigenschaft echter Kunstliebhaber anschliessen, so wie mehre Sänger und Sängerinnen des Hoftheaters; und wenn sie schon aus Liebe für die Kunst freundlich die Hand boten, so fühlten sie sich als neu aufgenommene Mitglieder des Museums doppelt aufgefordert, das Unternehmen der ganzen Gesellschaft zu unterstützen. Ein Ausschuss ward nunmehr aus der Mitte der Vereinigten gewählt, eine Constitution entworfen, deren Grundsätze dahin gehen, dass *fortgesetzte* Uebungen in grössern Gesang- und Instrumentalstücken das ganze Jahr hindurch stattfinden sollen, aus welchen die Winter-Concerte gleichsam als Frucht hervorgehen; dass die Anschaffung und Aufführung der Musikwerke nicht *einseitig* von Einem, sondern nach Stimmenmehrheit vom Ausschuss bestimmt werden sollen. Der Ausschuss, an dessen Spitze Hr. Concertm. Fesca steht, dem auch zugleich die Musik-Direction bey Aufführungen übertragen ist, besteht aus sieben Mitgliedern, und wird jährlich neu gewählt. Man hat diese grosse Anzahl angenommen, damit sich die vielerley Geschäfte, kleinen Besorgungen und Mühen, die immer damit verbunden sind, wenn durch viele Menschen ein Ganzes bewirkt werden soll, gehörig vertheilen, mehr Regsamkeit und Leben durch mehre Berührungspunkte in den Kreis der musikal. Welt gebracht werden, und endlich, damit jede Einseitigkeit oder parteyische Leidenschaft entfernt gehalten werde. Dass aber dieses alles bey unendlichen Schwierigkeiten so zu Stande kam, verdanken wir besonders der Einwirkung des Hrn. Hof-Hausmarschalls, Freyherrn von Gayling, jetzigen Vorstandes der Museumscommission, des, en eidenschaftlose Humanität und reiner Kunstsinn gleich verehrungswürdig erscheinen.

Es fehlte nun auch nicht, dass sich, wie es sehnlichst zu wünschen war, solche Damen der hiesigen Stadt, die sich im Gesang gebildet hatten und bey dieser *allgemeinen* Vereinigung mit Anstand ihre Kunstliebe an den Tag legen konnten,

zahlreich an das Institut anschlossen, und viele der Angesehensten gingen mit gutem Beyspiel vor, so manches Vorurtheil zu widerlegen, das der Kunst nur zu sehr immer im Wege steht. Hier ist aber der Ort, des Hrn. Berger zu gedenken, der, seit Jahren vom Theater abgetreten, mit rastloser Thätigkeit an der Gesangbildung des hiesigen Publicums mit dem glänzendsten Erfolge arbeitet. Wir sagen wol nicht zu viel, wenn wir behaupten, dass Carlsruhe ihm vorzüglich die Belebung der Kunst in den häuslichen Kreisen, und vom Anfange herauf die vorzüglichsten Fortschritte in der Gesangbildung verdankt. Mit einem regen Sinn und lebendigen Gefühl für die Kunst begabt, sucht er das Schöne mit ganzer Seele, ja mit Heftigkeit zu verbreiten, und der Gesang der Damen, dessen wir uns diesen Winter erfreuten, auch hoffentlich noch mehr erfreuen werden, muss sein Werk genannt werden. So wurde, was seit mehren Jahren im Stillen heranfgebildet und vorbereitet war, zusammengetragen, und die Winterconcerte nahmen ihren Anfang. Man wagte es, in den drey ersten Concerten Haydn's *Schöpfung*, nach ihren drey Abtheilungen, zu geben. Das Gesangpersonal war, in Verbindung mit einigen Sängern und Sängerinnen des Hoftheaters, und mit den zur Verstärkung der Altstimmen wohlunterrichteten Knaben, zahlreich; und konnte man auch eine Vollkommenheit nicht erreichen, so musste man doch die Aufführung im Ganzen gelungen nennen. Die übrigen bedeutendern und für Carlsruhe zum Theil neuen Musikstücke, die in den folgenden Concerten zur Aufführung kamen, sind: Mozarts herrliche Symphonie aus C dur, mehre der vorzüglichsten Opern-Ouverturen, ein Theil von Beethovens neuester Symphonie aus A dur; Gottfried Webers *Requiem* — dessen grosse Effecte allgemeinen Beyfall erregten — Voglers *Lob der Harmonie*, und Beethovens Septuor mit Blasinstrumenten. Vielen der ausgezeichnetern Künstler vom Theater und Orchester verdankten wir freygebige Beyträge mit ihrem schönen Talent, und sogar die seltne Künstlerin, Dem. Barnfels, Kammer-Sängerin bey Hofe, die mit ihrem Gesang die Seele ausspricht, hat unsre Concerte verschönert. — Mit welcher Thätigkeit und Sorge sich aber Hr. Concertm. Fesca des Ganzen angenommen, können wir nie genug schätzen.

Uebrigens werde nicht, bey dem Vielen, was schon das erstemal geleistet worden, eine zu strenge Kunst-Kritik geübt! Es genüge das beruhigende Gefühl, dass der schwierige Versuch gemacht und gelungen ist, so wie die Aussicht auf fernere Fortschritte und höhere Genüsse der Vereinigung. Vor allem aber möge die Zwietracht von uns fern bleiben! Sie ist dem Guten Feind, und lauert stets im verborgnen Winkel, um über das Schöne herzufallen und es zu zerreissen.

Dresden. Nach den Oster-Feyertagen wurde unser Theater mit der Oper, *Adeline*, von P. Generali eröffnet, worin Hr. und Mad. Weixelbaum, Mitglieder des grossherzogl. badenschen Theaters in Carlsruhe, Gastrollen gaben. Da diese Operette ursprünglich eine Farse in einem Acte war, und durch mehre eingelegte Stücke zu zwey Acten verlängert wurde, so entstand daraus ein *Centone*, den man eine wahre Strafe für gute und mittelmässige Musik, selbst für die Dichtung nennen kann. Wollten wir uns darauf einlassen, viel von dieser Musik zu sprechen, oder vielmehr sie zu zergliedern: so würden wir blos langweilige Dinge sagen müssen, und dies um so mehr, da die eingelegten Stücke schon vielmal von Künstlern und Liebhabern der Kunst gehört worden sind. Wir wollen daher blos angeben, dass die dem Compositeur der Farse angehörige Musik sehr angenehm, von guter Haltung und nach den Regeln der Harmonie ist. Das Stück, welches wir für das beste halten und welches uns am meisten gefiel, war die Scene und das Terzett, womit sich der erste Act schliesst. Sie sind mit Gefühl geschrieben, und die Musik drückt das Interesse, dem Inhalt der Dichtung und der Situation gemäss, aus. Die Reminiscenzen, die wir entdeckten, waren so kühn angebracht, dass selbst das Publicum nicht umhin konnte, auszurufen: Das ist eine Stelle von Cimarosa! diese ist von Pär! etc. — Mad. Weixelbaum spielte die Adelina. In Rücksicht des Spiels fanden wir eben nichts Grosses; und ihrer Declamation fehlte die Lebhaftigkeit und das Feuer, die zum Ausdrucke nöthig sind. Im Gesange hat sie eine gute Methode; sie führte sowol die von ihr selbst angebrachten, als auch die vorgeschriebenen Manieren mit Präcision und Genauigkeit aus; ihre Haltung ist gut, ihre Intonation in der Tiefe, so wie in der Höhe, richtig, ihr Ausdruck natürlich, ihre Aussprache des Italienischen ziemlich gut. Der Umfang ihrer Stimme ist bedeutend: allein man

hört in ihrem Gesange und in ihrer Methode Monotonie, nicht jenes innere Leben, was so sehr gefällt, weil es unverkennbares Merkmal von Geist ist. Ausserdem findet sich in ihrer Stimme manche Härte, wie wir in mehrern vorgeschobenen Stellen bemerkten, die sie nicht mit der Gefügigkeit sang, mit welcher sie von einer biegsamen Stimme und wie die Kunst lehrt, gesungen zu werden pflegen. Manche ihrer Töne sind in der Extension rauh, welchen Fehler man besonders dann noch deutlicher hört, wenn sie ihre Stimme anstrengt. Damit sprechen wir ihr aber keineswegs ihr grosses Verdienst einer guten Schule ab; im Gegentheile, da sie viel gute Eigenschaften besitzt, und ja Niemand in irgend einer Kunst vollkommen ist, machen wir sie auf jene Mängel, die sie von selbst nicht bemerken kann, aufmerksam, damit sie in ihren Leistungen immer trefflicher werde. Hr. Weixelbaum, als Officier Erneville, hat, als Schauspieler, weder Action, noch Declamation, ist kalt, und auch, wie es scheint, ohne Kenntnis vom Theater. Seine Aussprache des Italienischen ist nicht gut. Sonderbar ist es, dass die meisten unserer deutschen Sänger durchaus in einer so sanften und weichen Sprache singen wollen, die von der Aussprache der ihrigen so sehr abweicht, ohne dass sie die Grundregeln derselben kennen und sie wirklich gut auszusprechen verstehen. Hierdurch scheinen sie sich absichtlich gerechtem Tadel aussetzen zu wollen. Als Sänger betrachtet fanden wir bey Hrn. W. eine zwar angenehme u. ausgebildete, aber etwas schwache Stimme, die im grössten Theile ihrer Extension mehr Falset als Bruststimme ist. Untersuchen wir nun die Schlüssel und ihr System, so ist der Tenorschlüssel authentisch an sich selbst, weil das C auf der vierten Linie steht; und deswegen muss man e f g über derselben, das heisst in der hohen Scala, besitzen. Da sich nun diese Töne der Stimme bis in das höchste B und C extendiren und dieselbe bey den Manieren anhaltend in diesen Tönen arbeitet, so werden sie Contralto, sind nicht mehr wahrer Tenor, und man kann sie nicht mehr metallische, sonore und natürliche Töne der Brust nennen; sie sind ein schwaches Falset, und wenn auch freylich nicht zu verachten, doch mehr Kammer-, als Theaterstimme. In der Manier seines Gesanges bemerkten wir die Nachahmung Britzi's, und dieses missbilligen wir keineswegs, sondern halten es vielmehr für lobenswerth; denn, da Hr. W. einen wahren Künstler, und, in seiner Art, vollendeten Tenoristen nachahmt und dieses Muster gut zu benutzen weiss, so vermehrt es seinen Werth und macht dem Zuhörer Vergnügen. Als Concertsänger muss Hr. W. wahrhaft ausgezeichnet seyn. — Hr. Bassi, als Warner, ein reicher Gutsbesitzer, zeichnete sich in diesem Charakter sehr aus. Diese Rolle ist eine der für ihn jetzt angemessensten; so drückte er besonders seinen Schmerz mit Natürlichkeit und Wahrheit aus, als er den Brief vor dem Terzett des ersten Aufzugs las, und entdeckte, dass seine Tochter schon mit Erneville verheyrathet war. Hr. Benincasa verdiente und erwarb sich in der Rolle des Don Simone den lebhaftesten Beyfall des ganzen Publicums, sowol durch sein wahrhaft komisches Spiel, als durch die schöne Ausführung der Stücke, die er allein und mit Andern sang. Die Decorationen waren in dieser Oper sehr interessant. Bey alle dem scheint doch das Ganze, sowol die Musik als das Gedicht, keinen grossen Eindruck auf unser Publicum gemacht zu haben, wovon die kleine Anzahl der Zuschauer bey allen drey Vorstellungen ein Beweis ist. Zur Verlängerung dieses so kurzen Stücks spielte unser berühmter Hr. Concertm. Polledro zwischen den beyden Aufzügen ein Violin-Solo alla Polacca. Ganz überflüssig wäre es, wenn wir uns in Lobsprüche der schönen Ausführung dieses Stücks einlassen wollten, denn wir könnten doch weiter nichts thun, als wiederholen, was wir schon so oft zum Lobe dieses verdienstvollen, trefflichen Künstlers gesagt haben. Das entzückte Publicum gab ihm allgemeinen, lauten Beyfall. Bey der dritten Vorstellung blies der Hautboist, Hr. Thurner, zwischen den beyden Acten ein spanisches, von ihm selbst gesetztes Rondo. Er besitzt grosse Biegsamkeit, Leichtigkeit und Präcision; aber seine Töne werden zuweilen ein wenig rauh. Wir erkennen jedoch die Verdienste dieses Künstlers, sowol in Ansehung seiner Composition, als auch der Ausführung an, und das Publicum nahm dieses Stück mit grossem Beyfall auf.

(Der Beschluss folgt.)

Rom. Mad. Catalani gab am 20sten April ihr drittes, hier das letzte Concert. Der nur mässige Zuspruch beym zweyten hatte sie im voraus belehrt, dies dritte würde fast unbesucht bleiben, wenn

sie die Preise nicht heruntersetzte. Das that sie denn, und so war das Theater *Argentina* ziemlich angefüllt. Was sie an allen drey Abenden sang, brauche ich nicht anzuführen, da es dasselbe war, was sie in Italien, Frankreich und Deutschland überall gesungen hat; wie sie es sang, auch nicht, da dies in Ihren Blättern früher schon ausführlich und so bestimmt geschildert worden, als sich so etwas überhaupt mit Worten schildern läst. So bleibt mir nur die Aufnahme der Mad. C. zu melden übrig. Das römische Publicum zeigte auch hier, dass, wie selten es auch in den letzten Zeiten wahrhaft Vortreffliches öffentlich zu hören bekommen, ihm dennoch der Sinn dafür und der Geist der Unterscheidung nicht verloren gegangen sey. Man wurde bald darüber einig: Mad. C. *sey eine reizende, hinreissende Sängerin, in ihrer* Art und *ihrem* Fache; wenn aber sie selbst glaube, und ihre Verehrer verbreiten, sie sey es überhaupt, oder auch nur, diese ihre Art, dieses ihr Fach seyen die vorzüglichsten, so irren sie gänzlich. Eine im Umfang zwar ziemlich beschränkte, aber wunderschöne Stimme, eine Ausbildung derselben, die, in Hinsicht auf Gewandtheit, Zierlichkeit, Gefälligkeit einzig genannt werden darf, und die grösste Sicherheit und Feinheit in Anwendung von beydem zu glänzenden Effecten, gestand man ihr mit Freude uneingeschränkt zu: eben so einmüthig fand man ihren Vortrag des Grossen klein, des Innigen kalt, ihre ganze Behandlung des Edlen und Seelenvollen zwar im Mechanischen untadelhaft, sonst aber durchaus unbefriedigend und oft sogar falsch. Ueber die Wahl der Compositionen ist man hier, wie in Italien überhaupt, weniger schwierig, als in Deutschland: man will *nur* den *Sänger* geniessen, und ist zufrieden, wenn diesem vom Componisten Veranlassung, oder wenigstens Freyheit geschafft ist, sich in allen seinen Vorzügen zu zeigen. Bey weitem am meisten, und mit Recht gefiel Mad. C. in den von ihr selbst ersonnenen Variationen über: *Nel cor più non mi sento*, und: *Sul margine d'un rio*, und ähnlichen; hier waren Kenner und Nicht-Kenner entzückt, und wirklich kann man so etwas nicht schöner hören. Ein Freund, der Hrn. Spohr noch im Ohr hatte, stellte beyde, Hrn. Sp. und Mad. C., wie mich dünkt, treffend und artig genug, mit den Worten zusammen: Hr. Spohr ist der grösste Sänger mit der Violin, Mad. Catalani die grösste Instrumentistin mit der Stimme. — Klug aber ist es, dass Mad. C. reiset, und immerfort reiset; denn wie sehr es eben dies, was ihre wesentlichen Vorzüge ausmacht, hinweisen und entzücken muss, hört man es das erste-, zweytemal: so ist es doch von der Art, dass man sich bald daran gewöhnt, und dann wird man sicher, zwar immer es mit Vergnügen hören, kann ihm aber keineswegs den Enthusiasmus bezeigen, den es anfänglich erregt, und den sie auch verlangt, ja, wie sie nun einmal gewöhnet ist, bedarf. Uebrigens glaube ich der übersus geschickten Künstlerin noch die öffentliche Versicherung schuldig zu seyn, dass sie sich hier ohne auffallende Anmassung, vielmehr sehr gefällig benahm. Es mag in dieser Hinsicht gar Manches, was ihr anderwärts nachtheilig geworden, auf ihre Rechnung gehen, was eigentlich blos ihrer Umgebung zu Schulden kömmt. Sie ist von hier nach Florenz gegangen, und hofft dort Engagement auf einige Zeit nach Wien zu erlangen.

Kurze Anzeige.

Neue Messgesänge mit Melodien vom Abbé Stadler. No. 1. Wien, bey Steiner. (Fr. 6 Gr.)

Ein höchsteinfacher, in Melodie und Harmonie sogleich von der Gemeinde aufzufassender Choral, dem ein Text untergelegt ist, welcher alle Theile der lateinischen Messe, dem Inhalt, nicht dem Styl nach, übersetzt enthält. Die Musik hat freylich nicht die Kraft und Eigenthümlichkeit der Choräle früherer Jahrhunderte, (welche neuen Choräle hätten aber auch diese!) doch vermeidet sie rühmlich das Arienmässige der meisten andern neuen Choräle. Auf dem einen Blatte ist, für den Organisten, unter der ersten Stimme, mit der ersten Strophe des Textes, die Melodie vierstimmig auf zwey Zeilen ausgesetzt; auf dem zweyten, für die Gemeinde, nur die Melodie mit dem vollständigen Text.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. *№ IV.* 1817.

Bey Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben.

Schuster, F. A. 10 Polonoisen für das Fortepiano, wovon die letzte vierhändig ist. quer Fol.... 16 Gr.

Güntersberg, C. Anleitung, die vorzüglichsten Choräle zweckmässig mit der Orgel zu begleiten, um dadurch religiöse Empfindungen der Gemeine, mit Rücksicht des Textes durch mannigfaltigere Harmonien zu erwecken, zu leiten und zu unterhalten, 1r Heft 18 Gr., 2r Heft mit einer Anzeige über den Registerzug der Orgel, und Inhalt beyder Hefte, 20 Gr. qu. Fol. 1 Thlr. 14 Gr.

Als 3r Heft. Adam leichte fugirte Vorspiele mit daraus entlehnten Zwischenspielen zu beystehenden Chorälen für die Orgel..... 16 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Michaelis 1816 bis Ostern 1817.

(Beschluss aus der 3ten No.)

Beethoven, Quatuor arr. p. le Pianof. à 4 mains. L. 1. 2. 3..... à 1 Thlr. 8 Gr.

Böhner, J. L. Fantaisie et Variations p. le Pianof. Op. 20..... 18 Gr.

Boieldieu, Ouverture p. le Pianoforte av. Violon et Basse de l'Op.: la Fête du Village voisin.... 16 Gr.

— Ouverture p. le Pforte av. Violon et Basse de l'Op.: Charles de France..... 16 Gr.

Clementi, M. Gradus ad Parnassum, ou l'art de jouer le Pianoforte, demontre par des Exercices. Vol. I. ..... 2 Thlr. 16 Gr.

Cramer, J. B. grande Sonate p. le Pianof. à 4 mains. No. 2. C dur..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Dulce et Utile ou 6 Exercices p. le Pforte. Op. 55.

Deszczynski, Polonoise p. le Pianof. à 4 mains.... 6 Gr.

Dotzauer, J. J. F. Duo p. le Pforte ou Violoncelle ou Violon. Op. 20..... 1 Thlr. 8 Gr.

Dussek, J. L. 3 Sonates p. l. Pforte av. Flûte obligée. Op. 7..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ad libit. Op. 13..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ad libit. Op. 14..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ad libit. Op. 18..... 1 Thlr. 16 Gr.

— Oeuvres Cah. 11. conten. 1 Fantaisie et fugue, le Retour à Paris et 1 gr. Sonate p. le Pforte. Subscript. Preis..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Dº Cah. 12. conten. une Fantaisie p. Pforte seul et 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon. Subscript. Preis..... 1 Thlr. 12 Gr.

Eggert, Joach. Quatuor p. Pforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 3..... 1 Thlr. 8 Gr.

Field, John, 3 Sonates p. le Pforte. Op. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Gelinek, Abbé, Variations p. le Pforte sur le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet. No. 33..... 8 Gr.

George, J. grde Sonate p. le Pforte. Op. 2..... 20 Gr.

— Dº Dº - 3..... 1 Thlr.

Kloss, Ch. Introduction et Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento etc. p. le Pforte. Op. 15. 16 Gr.

Kaczkowski, J. 6 Polonoises et 4 Walses pour le Pforte..... 16 Gr.

Leidesdorf, M. J. gr. Sonate brillante à 4 mains p. le Pforte. Op. 10..... 1 Thlr.

Lindemann, J. D. 6 Walses et 6 Ecossoises p. le Pianoforte. Liv. 8..... 12 Gr.

— 10 Walses et 8 Ecossoises. Liv. 9..... 12 Gr.

Ron, M. de, Quintetto p. le Pianof., Flûte. Clarinette, Cor et Basson. Op. 1..... 2 Thlr.

Schultheius, G. P. Sonata caratteristica per il Pforte. Op. 18. .... 10 Gr.

Steibelt, D. 6 Sonates p. le Pforte av. acc. d'un Violon oblige. Op. 27. No. 5. .... 20 Gr.

— Elégie p. le Pforte. .... 8 Gr.

Stolpe, A. Polonoise p. le Pforte. No. 18. .... 4 Gr.

Wagner, F. 6 Walses p. le Pforte. Liv. 1. 2. 3. à 8 Gr.

Winter, P. de, Ouverture à 4 mains. Op. 24. (C dur). 16 Gr.

— Ouverture de l'Op.: Zaire à 4 mains. .... 16 Gr.

Zenner, Ch. 1er Concerto p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 12. .... 2 Thlr. 12 Gr.

— 3 Polonoises p. le Pforte. .... 8 Gr.

Blum, C. Balladen, Romanzen und Lieder mit Beglt. der Guitarre. 15n Werk, 2r Heft. .... 1 Thlr.

— Bänkelsänger Lieder. .....

Bornhardt, J. H. C. der Concertmeister, ein musikal. Scherz f. eine Singstimme, Guitarre, Flöte u. Violine. .... 12 Gr.

Eberwein, K. 3 Lieder mit Begleitung des Pforte. 2r Heft. .... 8 Gr.

Häser, A. F. il Miserere, Salmo LI., Musica à 4 voci 1 Thlr.

Mayr, Sim. Recitativo ed Aria per il Soprano coll' accomp. di Pforte. (ital. und deutsch.) .... 12 Gr.

Mozart, W. A. (le nozze di Figaro) Figaro's Hochzeit, komische Oper in 4 Aufzügen, Clavier-Auszug, (ital. und deutsch). .... 5 Thlr.

Paisiello, G. Aria per la Voce di Basso coll' acc. di Pforte (Torbido mar che freme) ital. u. deutsch. 10 Gr.

— Recitativo ed Aria: All' idea de tuoi coll' acc. di Pforte. ital. und deutsh. .... 12 Gr.

Radziwil, Fürst A., Lieder mit Beglt. der Guitare et des Violoncells. .... 12 Gr.

Raimondi, Cavatina ed Aria p. il Soprano: Che smania etc. coll' acc. di Pforte (ital. u. deutsch). 12 Gr.

Romances mises en musique par la (ci-devant) Reine d'Hollande Hortensia. (Französ. u. deutsch). .... 1 Thlr.

Rossini, Tancred, Oper im Clav. Auszug. (ital. u. deutsch). 6 Thlr.

Winter P. v. Elisium, von Fr. v. Schiller f. 4 Singst., Clavier-Auszug. .... 12 Gr.

— Fantasie der Liebe mit Begleit. des Orchesters.

— Dasselbe mit Begleit. des Pianoforte. .....

— Triumph der Liebe mit Begleit. des Orchesters.

— Dasselbe mit Beglig des Pianoforte. .....

Winter, P. v. das Waldhorn, 4stim. Gesang, mit Beglet. v 8 obligaten Waldhornern, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche u. Bass nebst beigefügten Klav. Ausz.

Zingharelli, Recitativo ed Aria: Veggio il sangue, per la Voce di Basso coll' accomp. di Pforte. 12 Gr.

Carulli, F. 3me Divertissement pour les commençans ou Choix de 24 Ariettes connues arr. p. 2 Guitares ou Guitare seule en 4 Potpourris. Op. 72. .... 20 Gr.

— 3 Solos p. la Guitare. Op. 76. .... 16 Gr.

— Fantaisie av. Variations p. la Guitare. Op. 95. Liv. 1. 2. 3. .... à 8 Gr.

Molino, Fr. 12 Walses p. la Guitare. Op. 9. .... 8 Gr.

— 3 Duos p. Violon et Guitare. Op. 10. .... 12 Gr.

— 6 Rondeaux p. la Guitare. Op. 11. .... 8 Gr.

— 6 Thêmes av. Variations p. la Guitare. Op. 12. 16 Gr.

Präger, H. Andante e Tema con Variazioni per la Chitarra, accomp. d'un Flauto o Violino. Op. 21. 8 Gr.

Blüher, A. kurzer Elementar-Unterricht im Gesange. 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v. 7te grosse Sinfonie in A dur Partitur. 92n Werk. .... 6 Thlr. 16 Gr.

— dieselbe für Orchester. 92n Werk. .... 8 Thlr.

— dieselbe für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello eingerichtet. .... 3 Thlr. 8 Gr.

Giuliani, M. 12 Eccossoises p. la Guitarre. Op 33. 4 Gr.

Das Gemählde mit Begleit. des Pforte od. d. Guitarre. .... 4 Gr.

Mozart, Arie a. Figaros Hochzeit: Ihr die ihr Triebe des Herzens kennt, Clavier-Auszug. .... 4 Gr.

— Duett a. Titus: Fodre! befehl, Clav. Auszug. .... 4 Gr.

Eberwein, M. der Liebe klagende Böttcher, f. die Guitarre eingerichtet von Jäger. .... 4 Gr.

Lied der Zufriedene mit Begleitung des Pforte oder Guitarre. .... 4 Gr.

Wollank, Friedr. Scene a. Maria Stuart mit Clav. Beglig. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Juny. Nº. 24. 1817.

Ehrenrettung der griechischen Musik.

(Beschluss aus der 23sten No.)

Man sehe nun, was man an meiner Einführung dieser alten Melodien in das Gewand einer vierstimmigen Harmonie habe, und wie sie sich darin gebehrden; ich gebe meine Arbeit nur als ersten Versuch*). Die pindarsche Ode stelle ich voran, weil sie die meisten Spuren eines sehr hohen Alters trägt. Boeckh findet sie in dem uralten dorischen Modus gesetzt, der schon zu Pindars Zeit seinen Namen wandelte. Nach dem System der funfzehn neuern Tonarten, von dem Zeitalter des Aristoxenus bis auf die Zeiten des Ptolemäus, ist ihr Modus der hypophrygische. Burney hat sie, als aus E moll, authentisch behandelt; das ist grundfalsch: sie ist, in Bezug auf E moll, plagalisch, und H die Anfangsnote des Basses. Die acht Verse, nach Burette's Abtheilung, machen bey Boeckh nur fünf, bis welche, den fünften mit eingerechnet, die alte Melodie reicht; dem sechsten und letzten Verse habe ich, um einen Schluss für die Strophe zu bekommen, eine Melodie von mir geliehen, die gern jeder andern, wenn nur bessern, den Platz räumt. Die zweymal in diesem Verse vorkommende Catalexis habe ich, wie Boeckh sie im zweyten Verse behandelt, auf einen ganzen Takt gesetzt: bey langsameren Vortrage, als B. sich wird gedacht haben und ich mit ihm mir denke, lässt sich dieser Takt, mit dem vorhergehenden, um die Hälfte verkürzen, so dass aus zwey Takten einer wird; ich ziehe aber doch jenes vor, der langen Pause in der Mitte des Worts ungeachtet, und habe nicht zu verantworten: *Graecorum animis tantam innatam fuisse curam numeri, ei ut ipsam vim et materiam vocum postponerent.* Mich wundert übrigens nicht, dass Boeckh das musikalisch-metrische Schema dieses Verses vorzuzeichnen unterlassen hat, denn er scheint vergnügt zu seyn, bey dieser Melodie den *acerrimum veterum castigatorem* nicht so ganz gegen sich zu haben; mehre aber mögen mit mir wünschen, er hätte es nicht allein von diesem Verse und dem Epodos dieser Ode, sondern auch von einigen andern der schwersten Sylbenmasse gethan.

Mit der harmonischen, durchaus vierstimmigen Bearbeitung, im einfachen Contrapunkt, beabsichtige ich, wie schon angedeutet, keineswegs zu beweisen, oder auch nur wahrscheinlich zu machen, dass die Griechen mehr als Homophonie, Antiphonie und Paraphonie gekannt und geduldet, oder wol gar geliebt hätten; sondern nur das will ich, bey einem merkwürdigen Anlass, mit einem Beyspiel belegen, dass, wenn eine Tonreihe eine gute Melodie zu heissen verdient, und sie kein wahrhaftes Unisono ist, die Harmonie, zwey-, drey-, oder mehrstimmig, ihr unabtrennlich, wie die Seele dem Leibe, inwohnt. Die Schwierigkeit sehe ich denn nun wol kommen, dass man die Waffen umkehren kann und fragen, wie denn bey solcher Bewandnis die Ehre der griechischen Musik zu retten sey, wenn als erwiesen anzunehmen steht, dass ihren Melodien, statt des Unisono-Charakters, der Geist der Harmonie eingewachsen war, so stark und vielseitig als unsern **), und die Griechen gleichwol die

*) Hiezu die musikalische Beylage, No. III.

**) Dass Burette keine Harmonie, keinen Bass zu diesen Melodien finden konnte: dieser Umstand soll, nach seiner Behauptung, dazu dienen, jeden vorurtheilsfreyen Kopf zu überzeugen, dass die Tonsetzer des Alterthums bey Verfertigung ihrer Gesänge

harmonische Vielstimmigkeit ungenutzt liessen, deren Vernachlässigung. wenn die Bedingungen dazu vorhanden sind, dem Gefühl als Nacktheit und Leere nicht unbemerkt bleiben kann; aber ich habe darauf hier nicht zu antworten: nur das will ich bemerken, dass die griechische Musik untergegangen ist, dass der Grund dazu muss in ihr selbst gelegen haben**), dass die zunächst aus ihrer Auflösung hervorgegangene neue Musik auch schon längst untergegangen ist, dass eine jede Musik, die eine bestimmte ist, nur ihre Periode hindurch dauert, und dass, wenn Deutschland nicht durch Musik untergehen soll, statt durch Wasser, oder Feuer, oder Franzosen, es, so wie auf seine Sprache, die seine eigene ist, auch auf eine eigene Musik halten sollte, da Musik, schlechthin oder auch nur als christliche gesetzt, die mit dem Sündenfall durch Temperatur, den die vorchristliche Musik nicht beging, die Versöhnung durch Harmonie vereinigt, ein Unendliches ist, das sich nicht schlechthin realisiren lässt, und man, das Unendliche auf eine bestimmte Weise als ein Etwas producirend, billig ein Vaterland, und nur mittelst desselben die Menschheit, vor Augen haben sollte, wirklich auch nur kann.

Im 6ten und 18ten Takt des Hymnus an die Kalliope ist die epitritische Theilung nicht nothwendig, sie scheint mir nur angemessener. Im siebenten Verse haben Burette und seine Abschreiber *μυσοδότα*, ich habe *μυσοδόκα* vorgezogen. Im neunten Takt möchte man mir vielleicht, statt des Dreyklangs von D, den, von H, zu setzen gerathen haben. Allein dann käme oben eine Terz zu liegen, und das taugte nicht. Es war ein Geheimnis der alten Melopoeten, (mir von Schulz und Vogler verrathen; letzter hat es auch öffentlich gesagt; vielen talentreichen Vocalcomponisten ist es theoretisch nicht bekannt) keine Schlussfälle anders, als mit der Octave oder Quinte in der Oberstimme zu machen; höchstens duldeten sie eine Sexte: sonst ist der Sitz der Sexten und Terzen nur auf den Einschnitten in der Mitte eines Verses. Wo man eine alt seyn sollende Melodie findet, deren Schlussfälle sich diesem Gesetz nicht fügen wollen, wenn sie harmonisch bearbeitet wird, da ist sie entweder nicht alt oder verdorben. In diesem Theil der Kunst hielten die Alten auch auf die grösste Mannigfaltigkeit: ausser J. A. C. Schulz sind unsere Liedercomponisten, seit Em. Bach, darin gegen sie, die meisten nur Stümper, und die andern nicht Meister. — Dieser Hymnus hat neun Verse, und eben so viel verschiedene Schlussfälle. Der an die Nemesis, von dem ich den Verlust des übrigen Theils der Melodie sehr bedaure, hat in den geretteten fünf Versen eben so viel verschiedene; und der, an Apollon, in 19 Versen 17 verschiedene Schlussfälle: nur im 11ten und 17ten, so wie im 18ten und 22sten Takt (hier nicht einmal gänzlich) ist einer zweymal gebraucht. Obschon diesem letztern Hymnus sechs Verse fehlen, kann er doch vollkommen für ein Ganzes gelten. Das *ἴχνεσσι* statt *ἴχνεσι* im neunten Verse hat schon Forkel vor mir gewagt, ohne aber sich es ganz zu Nutz zu machen und die matte Dehnung auf d e wegzuschaffen, die in keiner der Handschriften steht, sondern ihm selbst gehört. Indess ist die Wegschaffung der natürlichen und Hinstellung einer künstlichen Position nur ein schlechter Behelf, und, mit Erlaubnis des Metrikers, würde ich, syncopirend, wie Burette und Marburg, die Töne lieber so mischen:

---

nicht darauf ausgingen, sie einer Begleitung, wie der unsrigen, empfänglich einzurichten, sondern blos darauf dachten, sie ausdruckvoll und rührend zu machen. — Welcher Ueberzeugung soll nun der vorurtheilsfreye Kopf sich hingeben?

**) Harmonie ist Geist, und, wie alle Geister, von Ewigkeit her, in der Zeit: das sich selbst Setzende und einen Leib Bildende. So lange die einst stärkeren Geister des Rhythmus und der Melodie die Vorherrschaft behaupteten, hatte der Geist Harmonie zu kämpfen, um in der Zeit seine Mitherrschaft geltend zu machen. Keppler behauptet, dass nicht allein die Alten, sondern auch die Neueren bis auf ihn, den wahren Grund des Consonirens, mithin die wahren Verhältnisse der Intervalle, nicht gekannt haben: *quaestitas intervallorum causas per duo millia annorum ab Pythagora, primus ego, nisi fallor, exactissime proferam.* Grund genug, dass die alte Musik untergehen musste! Ueber das *nisi fallar* kann man einen Strich ziehen, denn K. hat sich nicht geirrt. Unsere Theoretiker, setze ich aber noch hinzu, namentlich die Urheber eigner Systeme, scheinen Kepplers Speculation, die ihm zwanzig Jahre Meditirens gekostet, nicht zu kennen: J. S. Bach indess muss sie nicht allein gekannt, sondern auch, was seine Werke abstrahiren lassen, in ihrer ganzen Tiefe verstanden, und mag auch etwas davon gelehrt haben; denn in Kirnbergers System liegt sie zum Grunde, aber von dem Schüler unverstanden, nur als Empirie und Abstraction.

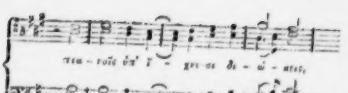

Bey dem zehnten Verse bin ich auch zweifelhaft, und lese χουσόπλοκον dreysylbig, ohne recht zu wissen, ob es mir erlaubt sey. Sonst wüsste ich nichts zu erinnern, ausser im Allgemeinen noch, dass der Takt sein volles Recht fordert, und nur der Schluss jedes Verses durch Zugabe einer kleinen Pause oder Fermate, wie beym Choral, eine Abweichung gestattet. Der Metriker von Profession muss es nicht zu strenge mit mir nehmen, was meine Person betrifft; ich gehöre nicht zu seiner Zunft und habe keinen Rathgeber zur Seite*). Mit der Sache aber nehme übrigens Metriker, Harmoniker und jedermann es so strenge, als er will und kann; dieses ist mir, der ich unter den Fahnen der Wissenschaft und Kunst als Freywilliger diene, dass ans unserer Ansicht der griechischen Musik alles Irrige, Falsche, Einseitige verdrängt, und damit einer richtigen, wahren Kenntnis derselben Platz gemacht werde. Der Streit über den Werth der alten griechischen Tonkunst ist von beyden Seiten mit Unkunde des Wesens derselben geführt worden; ihm ist nun sein Ende abzusehn, und jeden Deutschen muss es freuen, dass da Deutsche sich durch den Wahn ausgezeichnet haben, die Griechen ungestraft gering achten, fast mit Schmach ihre Musik belegen zu dürfen, ein Deutscher auch es ist, dem, die durch solchen Wahn Teutonien selbst zugefügte Schmach von ihr zu nehmen, die Nemesis ihr Amt übertragen hat. Möchte Boeckh sich entschliessen, uns eine vollständige Geschichte der griechischen Musik, aus den Quellen, in deutscher Sprache zu liefern: wir müssen nun wol gestehen, dass wir noch keine haben. Der Zeitgeist, das revolutionäre Treiben unserer Ultra-Musik, scheint mir ein solches Werk zu fordern. Doch, wenn das ist, so wird er, auch ohne meinen Wunsch, es fördern. Ich bin, was die Würdigung der alten Theorien und Systeme betrifft, mit B. in den meisten, und gewissermaassen in allen Stücken einig, wo er es mit den Griechen, aber nicht überall, wo er es gegen die Neuern hält; und namentlich kann ich, was auch dafür über mich ergehe, nicht unbehauptet lassen, dass jener Geist doch der göttlichere sey, der einer Sprache die Richtung giebt und so sie bildet, dass *Sinn* und *Verstand* nicht auseinander fallen, einander vor- oder nachtreten, sondern einmüthig in einem und demselben Punkt zusammen treffen.

October, 1816.

Gld.

Nachrichten.

Dresden. Beschluss aus der 23sten Nummer. Am 13ten April wiederholte das deutsche Institut Mehuls Oper, *Jacob und seine Söhne in Aegypten*, von welcher wir schon in No. 10, S. 180 gesprochen haben. Da aber Hr. Genast, *der jüngere*, vom grossherzogl. Hoftheater zu Weimar, als Jacob, und Hr. Weixelbaum, als Joseph, darin auftraten, so müssen wir noch einige Worte darüber sagen. Wir fanden bey Hrn. G. einen guten Umfang in der Stimme, die wohltönend ist; allein er hat den so wichtigen Fehler, dass er zu rauh durch die Kehle singt; auch besitzt er nicht viel Methode und wenig Kunst im Moduliren der Stimme: da er aber jung ist, so werden Studium, Uebung und guter Wille ihn vervollkommnen. Ob er gleich als Schauspieler in diesem Charakter seine Kunst nicht zeigen kann, so haben wir doch bemerkt, dass er Erfahrung hat und Kenner ist. Hr. W., als Joseph, eine Rolle, die vorher Hr. Bergmann spielte, übertraf, wie wir und das ganze Publicum fanden, seinen Vorgänger wenigstens im Spiele und in der Declamation nicht; dagegen hörten wir bey diesem eine Stimme, die mehr aus der Brust kommt, metallischer und sonorer ist, als die des Hrn. Weixelbaum. Mit Vergnügen sahen wir Hrn. Wilhelmi, der unsern Rath befolgte, d. h. seine Stimme mässigte und mehr Haltung in seine Figur brachte, wodurch er, so wie durch seine schöne Declamation, in dieser Rolle weit mehr gefiel, als in den beyden andern Vorstellungen. Jedesmal, wenn man diese Oper

*) In dem Hymnus an die Nemesis habe ich vermuthlich gefehlt, und sind Takt 3, 7 und 19 auf die Weise (𝅗𝅥 𝅘𝅥) zu lesen.

hört, wird sie schöner ausgeführt; eine Wirkung der grossen Genauigkeit und ausgezeichneten Kenntnisse unsers Hrn. Kapellm.s und Directors, C. Mar. von Weber, dessen Kunst ein schönes Ganze, im Orchester, wie im Schauspiele selbst, hervorzubringen weiss. — Nachher gab das italien. Institut zwey Vorstellungen von *Tancredi*, worin Mad. Weixelbaum, die, zuvor von Mad. Sandrini gespielte Rolle der Amenaide hatte, und Hr. Weixelbaum als Argirio auftrat; eine Rolle, welche vorher Hr. Tibaldi spielte. Wir sagen in wenig Worten, dass die neuen Spielenden ihre Vorgänger auf keine Weise übertrafen; im Gegentheile fanden wir, und nicht gern, dass Mad. W. in der grossen Arie des 2ten Acts die Passagen im Allegro wegliess, welche die Zierde und der Glanz der Arie sind. Mad. W. entschuldigt sich damit, dass sie nicht von Verfasser sind: wir können jedoch versichern, dass sie sich im Originale befinden, und überlassen es den geneigten Lesern selbst zu entscheiden, welches nun die Ursache der Auslassung seyn möge. Bey der 2ten Vorstellung bemerkten wir einige Verwirrung im Rhythmus und ein beständiges Schwanken im Orchester, ohne die Ursache dieser, zwar kleinen, aber bemerkbaren Unordnung entdecken zu können. Der immer mehr deutliche Beweis, dass *Tancredi* unserm Publicum nicht gefällt, ist die geringe Anzahl der Zuhörer, die sich einfinden.

Am 22sten April gab die deutsche Gesellschaft die Oper *Helena* in drey Aufzügen, frey nach Bouilly von Treitschke, von Mehul in Musik gesetzt. Schon längst ist sie in Frankreich und Deutschland bekannt; ihr Eigenthümliches bleibt ihr dennoch. Sie nähert sich im Style zum Theil der Oper, *Jacob*. Das interessanteste Stück ist das Chor, womit sich der 2te Aufzug schliesst. Es ist angenehm, macht grossen Eindruck, und ist mit dem Gefühle, mit der Kunst, und der Harmoniekenntnis geschrieben, die Mehul bekanntlich auch sonst beweiset. Die von Mad. Weixelbaum, als Helena, und von Hrn. Weixelbaum, als Constantin, eingelegten Stücke entfernten sich sehr von der Musik des Verfs. und waren dem sentimentalen Inhalte des Stücks nicht angemessen; dennoch gefielen sie, besonders das Duett, das sie aber auch wirklich schön ausführten. Mad. W. zeigte alle Vorzüge, die wir oben gerühmt, hier ganz besonders, ohne jedoch auch, was wir getadelt haben, zu verleugnen. Ihre Declamation in Prosa ist nicht ausgezeichnet, und manchmal war sie auch unpassend; in der Action war sie zu kalt. Von Hrn. W. müssten wir, was wir oben gesagt haben, wiederholen. Hr. Hellwig (der Pachter Moriz) zeichnete sich zwar als Schauspieler, aber nicht als Sänger aus. Die Rolle des Bastian war Hrn. Wilhelmi, weder dem Charakter, noch der Declamation und Action nach, angemessen: auch seine Figur passte nicht dazu. Im Ganzen hat das Stück gefallen, doch nicht, wie *Jacob*.

Am 30sten April wurde die Operette, *La Donne combiate* von Pär, von der italien. Gesellschaft aufgeführt. Ob sie gleich eine von den allerersten Arbeiten dieses Compositeurs ist, so fehlt es ihr doch nicht an angenehmen, charakteristischen, in wahrhaft komischem Style gesetzten Stücken. Schade ist es, dass er sich an eine Dichtung gemacht hat, deren Gegenstand abgeschmackt und erbärmlich ist; sein Verdienst wird aber dadurch gröser, dass die Musik das Ganze doch gefallen macht. Mad. Sandrini (Gräfin Ernestina) zeichnete sich als Schauspielerin aus und gab einen neuen Beweis ihrer Kunst. Hr. F. Sassaroli, als Graf Fricando, zeigte sich, wie fast in allen seinen Rollen, weder warm, noch kalt. Hr. Ricci gab den Lucindo. Ueber sein Spiel können wir nur wiederholen, was wir von ihm bey Gelegenheit der *Griselda* gesagt haben; nämlich er wäre unbeweglich, ohne Gesticulation etc. Als Sänger betrachtet, ist seine Declamation in den Recitativen schlecht; jedoch fanden wir diesesmal, dass er seine Arie besser sang, als in jener Oper, worin er debütirte: er intonirte besser, seine Stimme war weniger zitternd, etwas sonorer, und er brachte weniger Verzierungen an. Sonderbar ist es, dass auch Hr. Ricci, lieber Contralto, als im Systeme des Tenors singt, welches heut zu Tage Mode geworden seyn muss; darum aber nichts desto weniger falsch ist. Hr. Beninčasa, als Schuhmacher Biagio, nahm den Charakter gar zu niedrig, und fehlte gegen den Anstand, den man doch stets dem Publicum und auch einer, nicht volksmässigen Bühne schuldig bleibt. Einen Kerl zu sehen, der den Stock nicht aus der Hand legt, und bey jedem Worte seine Frau schlägt, ist eben nicht ergötzlich. Gegen das Uebrige der Ausführung lässt sich nichts einwenden. Hr. Decavanti, als Pilger, der sich auf Magie versteht, hatte sich äusserst in den Stellungen geübt,

die beym Gebrauche des Zauberstabes erforderlich sind! —

Leipzig. Am 29sten May hatten wir das grosse Vergnügen, Mad. Mariane-Sessi, die ältere Schwester der bey uns engagirten Mad. Sessi-Neumann, in einem von ihr veranstalteten Concerte zu hören, und ihre glänzenden Talente sowol, als ihre seltene Kunst zu bewundern. Der grosse Ruf, der vor ihr hergegangen, vornämlich von London und Amsterdam aus — von welchen Orten, wo sie mehre Jahre auf den ersten Theatern gesungen, auch die Leser unsrer Blätter über sie ausführliche, ihr ehrenvolle Berichte empfangen haben; dieser Ruf hatte, der, allen musikal. Unternehmungen höchstungünstigen Jahreszeit ungeachtet, eine zahlreiche und sehr ausgezeichnete Gesellschaft versammlet. Mad. Mariane S., eben so unterrichtet über ihre Kunst im Allgemeinen, wie über ihre Fächer in derselben, über die ihr zu Gebote stehenden Mittel, wie über deren zweckmässige Anwendung, hatte sich vier bedeutende Singstücke gewählt, von denen jedes ihr Gelegenheit gab, sich nicht nur vortheilhaft überhaupt, sondern auch also in sehr verschiedenen Gattungen zu zeigen. Sie sang: die bekannte Scene und Arie von Portogallo: *Son regina in mezzo all'armi* — wo es gilt, durch Kraft und Grossartiges zu imponiren; die gefällige Cavatine von Nicolini: *Da quest' amaro istante* — die Fertigkeit und Galanterie zulässt; die anmuthige, aber nicht unbedeutende Cavatine von Gnecco: *All'ara, al tempio* — die angenehm und gemässigt vorgetragen seyn will; und Mozarts adel- und seelenvolle Scene und Arie: *Dove son i bei momenti* — aus *Figaro*, die einfachedlen, festgehaltenen, innigen Vortrag verlangt; und wenn wir nun sagen, sie nahm und gab jedes dieser Stücke, ganz, wie es gemeynet ist, erreichte in jedem, und zwar in den trefflich declamirten Recitativen kaum weniger, als in den Arien, den lautesten Beyfall, übertraf aber in dem letzten, und zwar, was Kunst und was Ausdruck betraf, sogar *die* Erwartungen, die sie selbst durch die Ausführung der vorhergegangenen erregt hatte: so haben wir ja wol damit ausgesprochen: Mad. S. erwies sich nicht nur als eine grosse, herrliche Sängerin, sondern auch als eine Künstlerin, in einem Sinne des Worts, von welchem sich gewöhnliche Sängerinnen nicht einmal den Begriff bilden können. Dann ist es aber auch unnöthig, über Einzelnes in ihrem Gesange Worte zu machen; und nur über jenes Mittel, wodurch man alle inneren Vorzüge erst äusserlich darthut und laut werden lässt, über ihre Stimme, sey Einiges angemerkt. Diese besitzt zwar das jugendlich Frische, das, was man das Jungfräuliche weiblicher Stimmen nennen möchte, nicht mehr; sie mag auch sonst klärer, heller klingend (wir sagen nicht, stärker, vollertönend) gewesen seyn; auch hat sie im Anfang, bis sie sich selbst, so zu sagen, hindurchgesungen, etwas Bedecktes, und ist geneigt, hohe Töne ein wenig zu tief zu intoniren: aber sie hat noch eine gewaltige Kraft, Gleichheit der Töne in Stärke und Klang innerhalb des grossen Umfangs vom ungestrichenen B bis zum dreygestrichenen F, vollkommene Sicherheit, treffliches Portamento, besonders eine bewundernswürdige Energie in gehaltenen, an einander geschlossenen Tönen, (in dieser Hinsicht haben wir kaum jemals Aehnliches gehört und empfunden, wie im ersten, sehr langsam genommenen Tempo der mozartschen Arie) und bey alle dem auch nicht wenig Geläufigkeit, am rechten Ort sorgsam berechnete Mässigung, und selbst einen gewissen Grad von Galanterie. Mad. Mar. S. auf grossen Theatern, in ihr angemessenen heroischen Rollen zu hören, muss daher einen unbeschreiblichen Genuss gewähren; und ist sehr zu beklagen, dass sie der deutschen Sprache, wiewol sie sie verstehet, doch nicht so mächtig ist, dass sie darin singen könnte. — Wir können unsern Bericht nicht schliessen, ohne der trefflichen — und auch von aller Anmassung freyen Künstlerin, unsern Dank zu sagen für diese, uns in einem Grade verschönerten Stunden, dass es aufhört eine Redensart, oder auch eine Täuschung des Moments zu seyn, wenn wir sie unvergesslich nennen.

Martin de Ron.

An diesem jungen, talentvollen, wahrhaft gebildeten und liebenswürdigen Manne haben wir, und hat unser Institut, einen warmen Theilnehmer und bewährten Freund verloren. Und ist dies fast alles, was wir Näheres von ihm hier sagen können: so ist es doch, wie wenig für Andere, recht viel für uns. Er war Glied einer würdigen, sehr geachteten Familie: des Banquiers,

Hrn. Jacob de Ron in Stockholm. Er starb den 20sten Febr. dieses Jahres, erst sieben und zwanzig Jahre alt, in Lissabon, wo er sich seit einiger Zeit in Handlungsgeschäften aufhielt, und von wo aus wir und unsre Leser ihm zuletzt seine lehrreiche und angenehme *Uebersicht des Zustandes der Musik in Portugal*, vornämlich in Lissabon und Porto, mit den mannigfaltigen Notizen über portugisische Nationalmusik u. dgl. verdanken. Er kannte, so jung er noch war, einen grossen Theil von Europa aus eigner Anschauung, und besass ein vorzügliches Talent, das Eigenthümliche der Nationen schnell und sinnreich aufzufassen. Die grossen Anstrengungen seiner vielen Reisen, die Verschiedenheit der, auf seine nicht starke Constitution einwirkenden Klimate, (giebt es doch in Europa hierin kaum grössere Gegensätze, als an den beyden Orten, wo er sich am meisten aufhielt: Stockholm und Lissabon —) seine Begierde, sich über alles zu unterrichten, was seinen Geist bereichern und schmücken konnte, und seine unermüdliche Thätigkeit, sowol in den Geschäften seines Berufs, als in der Tonkunst, welcher er seine vorzügliche Liebe geschenkt hatte — zogen ihm eine frühe Schwindsucht zu, die ihn schnell dahinraffte. Was diese Kunst betrifft, so besass er nicht nur eine ausgebreitete Kenntnis ihrer Literatur und Werke, sondern war auch ein geübter Musiker, (er spielte mehre Instrumente gut, mit besonderer Liebhaberey aber Fagott,) und zeigte sich überdies als einen achtungwürdigen Componisten. Die sogleich anzuführenden Werke seiner Composition sind, mit seinem Namen bezeichnet, vor kurzem im Verlag dieser Zeitung erschienen, und noch einige werden bald folgen. Mozart war und blieb sein Lieblingscomponist; und vorzüglich an seinen Quartetten und Arbeiten verwandter Gattungen konnte er sich nicht satt studiren, üben und hören. Ueberhaupt war Quartett- und ähnliche Kammermusik die, zu welcher es ihn am meisten hinzog, und für welche er auch überall, wo er sich aufhielt, nicht wenig that. Namentlich verdanken mehre der gebildetsten Musikfreunde in Lissabon ihm zuerst die nähere Bekanntschaft mit den Quartetten Haydns, Mozarts und Beethovens, die er in seinem Hause so gut, als irgend möglich, ausführen liess, und dazu mit Freuden einem Jeden freyen Zutritt verstattete, der dafür Sinn und davan Genuss hatte. Wie bedeutend der stille Einfluss eben solcher Liebhaber auf die Verbreitung und Schicksale des Bessern in irgend einer Kunst sey, ist wol jedem bekannt; und eben darum können wir hoffen, alle, die es mit diesem Bessern in der Musik ebenfalls gut meynen, werden unsern entschlafenen Freund mit Achtung und Neigung im Andenken behalten.

Quintetto pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor et Basson — Oeuv. 1. (Pr. 1 Thlr.)

Andante et Polonoise pour le Basson av. accomp. de l'Orchestre. Oeuvr. 2. (Pr. 1 Thlr.)

Thême finois avec Variations pour la Clarinette, av. accomp. de l'Orchestre. (Pr. 12 Gr.)

d. Redact.

Recension.

Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, comp. — — par Ferdinand Ries. Oeuvr. 68. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Man hat Hrn. R. seit einiger Zeit den Vorwurf gemacht, er schreibe zu viel, und, um dies zu vermögen, zu schnell; woraus, bey all seinem schönen Talent, seinen ausgezeichneten Kenntnissen und grossen Fertigkeiten, die Mängel mehrer seiner neuern Werke entstünden, dass sie zu leicht hingeworfen, nicht frey von Reminiscenzen, und einander im Ganzen zu ähnlich wären. Rec. will nicht entscheiden, ob diese Bemerkungen nicht zu weit ausgedehnt worden sind: aber ganz ungegründet sind sie nicht. Mit desto mehr Vergnügen hat er sich mit diesem ganz neuen Werke bekannt gemacht; und wer es studirt oder gehörig vortragen hört, wird dies Vergnügen theilen: denn es ist nicht nur von jenen Mängeln frey, sondern auch ganz offenbar, und in jeder Hinsicht, eine der ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Componisten; ja sie gehört unter die ausgezeichnetsten, die überhaupt, aus dieser Gattung, seit verschiedenen Jahren herausgekommen sind. Wäre Hr. R. nicht ein so bekannter und beliebter Meister: der Rec. würde sich nicht enthalten, dies ausführlich darzuthun und aus dem Werke selbst zu belegen — so weit dergleichen überhaupt dargethan und belegt werden kann: aber unter jenen

Verhältnissen ist es billig, den, für Recensionen ohnehin nur allzuengen Raum in diesen Blättern zu schonen, und sich, nach obiger Erklärung und der darin liegenden Empfehlung, mit einer zusammengedrängten Anzeige zu begnügen.

Das Quintett kündigt seinen affectvollen, wahrhaft romantischen Charakter, worin besonders ein heftiges, leidenschaftlich aufloderndes Feuer, und sehr sanfte und wehmüthig-schmerzliche Gefühle — nicht sowol einander contrastirend entgegenstehen, als mit einander möglichst vermischt, wol auch verschmolzen werden — gleich durch die, in scharfen Dissonanzen beginnende Einleitung an. Diese spannende und sehr bestimmt vorbereitende Einleitung gehet in ein grosses Allegro über, das die Bezeichnung, *agitato*, in vollem Maas verdient, im zweyten Theile zu den Hauptideen jener Einleitung zurückkehrt, und dann noch heftiger zu Ende läuft. — Desto wohlthuender wirkt das einfache, beruhigende Andante, das in schönen Melodien, und manchen Eigenthümlichkeiten, auch was die Benutzung der Instrumente betrifft, so wie in gewählter Harmonie und nicht gewöhnlicher Ausschmückung, sich fortbewegt. — Gar wunderlich, oder vielmehr befremdlich, (denn sie ist nicht bizarr und willkürlich zu nennen,) beginnet und hält sich die sogenannte Menuet, welche mit anmuthigem Trio wechselt. Sie ist, nach des Rec. Urtheil, eines der reizendsten Stücke, (dies Beywort im Sinn der kantisch-schillerschen Kunstsprache genommen.) die in dieser, von Haydn geschaffenen, von Beethoven vollendeten, und seitdem oft so geistreich benutzten Form geliefert worden sind. — Ein lang und breit ausgeführtes Finale fasset, was den Ausdruck anlangt, die in den vorhergegangenen Sätzen dargelegten Empfindungen, zusammen. Die Themata sind ohngefähr in Haydns, die Ausführung ist gewissermassen in Beethovens Weise: aber die Zusammenstellung, Bearbeitung, und besonders auch die Handhabung der Instrumente, ist Hrn. R. wahrhaft eigen. Der Satz ist von ausgezeichneter Wirkung, und erregt zugleich Bewundrung für das Talent, und Achtung für die Kunst und den Fleis des Componisten.

Aber gut, sehr gut, ja vortrefflich muss dies Quintett gespielt werden, wenn es der Zuhörer in dieser Schilderung wiedererkennen soll. Und so es zu spielen: dazu wird viel erfordert, und vor ersten Violinisten ausserordentlich viel. Die Spieler der Hauptstimmen müssen nämlich nicht nur die Geschicklichkeit guter Virtuosen, sondern auch den Geist wahrer Künstler besitzen, um aus jedem Einzelnen herauszufühlen, was es für sich, und was es dann auch im Verhältnis zum Ganzen sagen will; eben dies aber müssen sie nun bestimmt wieder in den Vortrag legen können. Darum müssen sie zugleich einander gewohnt seyn, einander leicht verstehen, und genau auf einander hören, besonders da — vornämlich in der ersten Violinstimme — vieles, der genauen Bezeichnung ungeachtet, der Phantasie und dem Gefühle des Ausführenden überlassen bleibt: nicht, als dürfte er andere Noten, willkürliche Verzierungen u. dgl. anbringen, oder überhaupt etwas anders machen, als es dasteht, sondern weil für Mehres, was hier zur Hauptsache gehört, alle Bezeichnungen nicht ausreichen. Findet sich dies bey den Spielern zusammen, so kann dies Werk *in der Wirkung aufs Gefühl* neben den trefflichsten Quintetten von Mozart und Beethoven Stand halten; wenn es ihnen auch sonst noch nicht gleichkömmt.

Der Stich ist schön, und das Aeussere überhaupt lobenswerth.

Etwas über Temperaturberechnungen, mit Bezug auf No. 4 und 5 der A. M. Z. d. J.

Bekanntlich ist die Scheu der Musiker vor den Zahlen so gross, dass sogar eine etwas reich bezifferte Generalbassstimme den Gleichmuth der meisten Organisten stören kann. Auch soll das Rechnungswesen von jeher der wenigsten Tonkünstler Sache gewesen seyn. Wenn daher der Harmoniker mit seinen Hieroglyphen hervorzutreten wagt, so darf dieses nur geschehen, wenn der Musiker — gerade zu pausirt hat. Was die praktische Musik den kopfzerbrechenden Arbeiten eines Faber Stapulensis, ein Glareanus, eines Zarlino, etc. zu danken habe, daran wird im Taumel des Genusses nicht gedacht. Wir würden uns heute noch mit den zweyerley ganzen Tönen, mit den Subsemitonien, mit den alten Modis herummartern, wir würden heute noch mit der Armuth der alten Harmonie ringen, hätten wir uns nicht durch die Harmoniker an ein künstliches System der Stimmung gewöhnen lassen. Sind denn die natürlichen Tonverhältnisse, in denen jetzt noch ungebildete Individuen (und Nationen) musiciren,

in unserer Musik zu gebrauchen? — Wenn auch die etwas zu niedrige Terz eines Natursängers unser Ohr nicht sehr beleidiget, so geschiehet dieses gewiss mit seiner viel zu hohen Quarte und der merklich tiefen Sexte jeder Tonleiter. Unsere Vorfahren sangen mit Wohlgefallen in den Verhältnissen, wie sie Aristoxenus schon kannte, und wie sie heute noch die Trompete hören lässt, wenn sie nicht durch eine künstliche Behandlung in unser Intervallensystem einzustimmen gezwungen wird. Wir dagegen nennen die Fortschreitungsart, welche die Natur giebt, ein distonirendes Geheul.

(Zwar wenn die Natur in ihren Urverhältnissen für sich allein spielt, so finden wir ihren Gesang heute noch unserm Gefühle zusagend, z. B. in der Aeolsharfe; aber mit unserer übrigen Musik lassen sich ihre Tonweisen nicht verbinden, ohne die ärgsten Misstöne mit unsern temperirten Klangstufen zu erzeugen.)

Auch sind unsere Gehörnerven seit der allgemeinern Verbreitung der gleichschwebenden Temperatur an dieselbe so gewöhnt, dass wir es bey weitem nicht mehr so schwer finden, die Stimmung eines harmoniefähigen Instruments für alle Tonarten gleich brauchbar einzurichten, als unsere lieben Vorältern, die trotz ihrer Stimmpfeifen und Monochorde den Orgelwolf nicht los werden konnten, weil sie den Tonfortschreitungen des natürlichen Systems weniger entwöhnt waren.

So viel in dem physikalischen Theile der Klanglehre noch zu thun übrig bleibt, so zufrieden können wir mit dem seyn, was in dem mathematischen Theile derselben geleistet worden ist. Gerechnet ist genug worden! Der Gewinn von allen den unsäglichen Bemühungen eines Neidhardt und seiner Nachfolger ist in praktischer Hinsicht die Erklärung über die Anwendbarkeit jeder Tonstufe als Grundton einer diatonischen Klangleiter; in theoretischer Beziehung aber die unumstössliche Erkenntnis, dass Rationalzahlen die Verhältnisse der gleichschwebenden Temperatur nicht auszudrücken vermögen. Zwar kann man zwischen jegliche zwey Zahlen, die sich zusammen wie 1: 2 verhalten, eilf andere mittlere Proportionalzahlen setzen; doch wird kein Rechner jemals im Stande seyn, ausser der Octave auch nur Eine Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter mit dem mathematisch genauen Verhältnisse in Zahlen zu bezeichnen. Da es demnach absolut unmöglich ist, durch irgend eine Zahlenprogression die gleichschwebende Temperatur richtig anzugeben, so kann man auch die S. 39 der A. M. Z. v. vor. Jahrs aufgeführten Verhältnisse, welche das temperirte System vorstellen sollen, nicht für mathematisch genau ansehen, so sinnreich auch die Ableitung aus den Schwingungszahlen der Saiten seyn mag. Einige Beyspiele dienen zum Beweise des Gesagten.

In der gleichschwebenden Temperatur muss das Quadrat des Grundtons gleich seyn dem doppelten Quadrate der Quinta falsa; (oder nach den Schwingungszahlen gerechnet, im umgekehrten Verhältnis.) Aber $2\,(69^2) = 95^2728 > 97^84 = 95^2484$.

Der Cubus des Grundtons muss gleich seyn dem doppelten Cubus der Tertia major; (oder nach Schwingungen, umgekehrt). Aber $2\,(69^2) = 662^247^276 < 87^23 = 663^254^848$.

Es muss ferner der Zensizensus, oder die 4te Potenz des Grundtons gleich seyn dem Duplicat der 4ten Potenz der Tertia minor; aber $2\,(69^24) < 82^34$.

Der Zensicubus, oder der Grundton auf die 6te Potenz erhoben, ist gleich dem Duplicat des Zensicubus eines ganzen Tones; — und der Grundton auf die 12te Potenz erhoben, muss gleich seyn der 12ten Potenz des halben Tones zweymal genommen. Doch ist $2\,(69^6) < 77^86^6$; und $2\,(69^{12})$ ist auch nicht gleich 73^312.

Alle diese Verhältnisse können nur per approximationem in Zahlen dargestellt werden, denn die Duplicate der potenzirten Grössen sind niemals Potenzen rationaler Grössen einer und derselben Dignität.

(Hierzu die musikal. Beylage, No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

№ 1. Pindars erste pythische Ode.

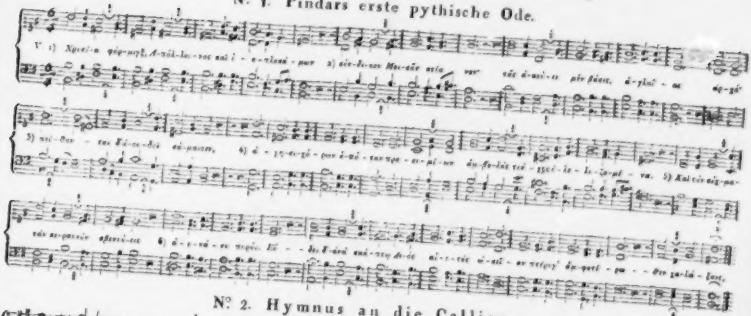

№ 2. Hymnus an die Calliope.

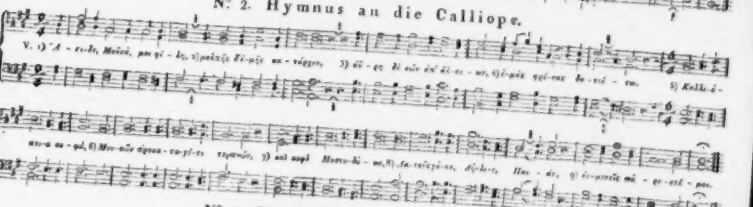

№ 3. Hymnus an die Nemesis.

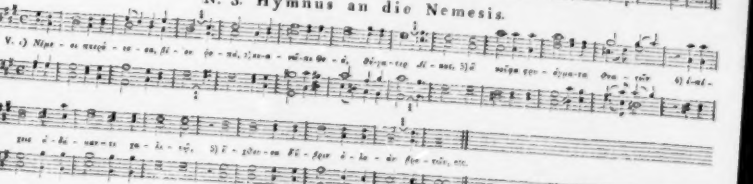

N: 4. Hymnus an den Apollo.

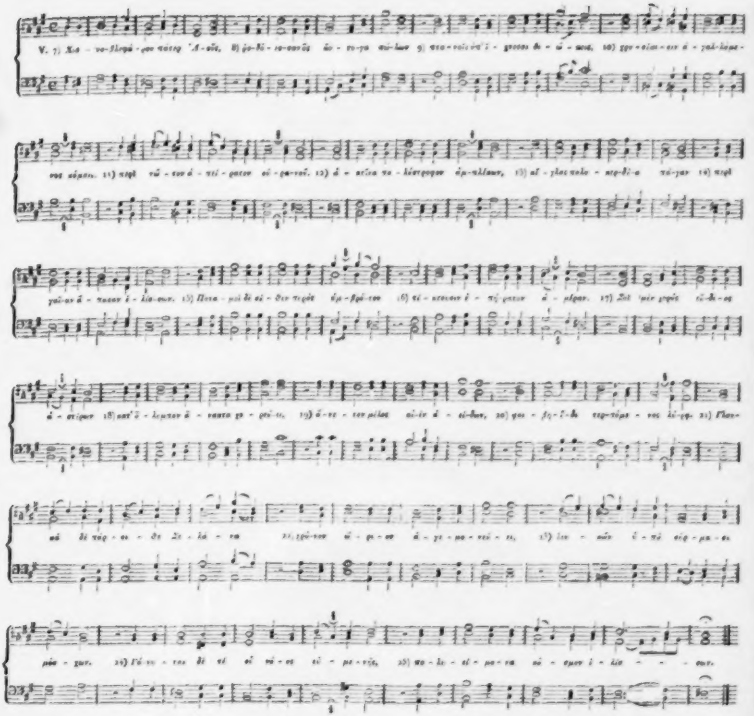

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juny. N°. 25. 1817.

Mälzels Metronom.

Die, nach manchen frühern, aber wenig beachteten Wünschen und Vorschlägen, seit etwa zwanzig Jahren mit dem Bedürfnis in gleichem Maasse steigendem Interesse theoretisch und praktisch behandelte Materie, vom — gemeinhin, doch nicht genau, sogenannten *Taktmesser* in der Musik (Zeitmesser, Chronometer, Zeithalter, Metronom etc.) ist vornämlich in diesen Blättern, von deren Entstehen an bis hieher, durch scharfsinnige, erfinderische und gründliche Männer so von allen Seiten, so umfassend beleuchtet und ausgeführt worden, dass sich wol annehmen lässt, alle diejenigen Leser, welche überhaupt an so etwas theilnehmen, sind mit ihr nicht nur zur Genüge bekannt, sondern auch im Wesentlichen über sie im Klaren und entschieden. Da hält es denn der Verf. dieses Aufsatzes, dem die Prüfung des mälzelschen Metronomen von der Redaction aufgetragen ist, für überflüssig, irgend etwas aus der Theorie oder Geschichte dieser Erfindung seinem Berichte vorzusetzen; Ueberflüssiges aber thut er nicht gern: und zur Auffrischung der Theilnahme an der Sache selbst werden folgende Sätze, über die wol kein Zweifel oder Streit möglich, genug seyn!

Eine genaue, Jedermann verständliche, überall sogleich anwendbare Bestimmung der Bewegung (des Tempo, und mithin des Taktes, der Geltung der Noten in der Zeit.) bey einem jeden Musikstück ist von jeher als etwas Höchstwünschenswerthes erkannt worden; sie ist es jetzt noch vielmehr, als jemals, da sich das Gebiet der Tonkunst auch in dieser Hinsicht so sehr erweitert hat, da dieses ihr Gebiet auch in dieser Hinsicht viel mehr und viel mannigfaltiger angebauet worden ist, und da gleichwol noch nie eine solche vielköpfige Anarchie auf diesem Gebiete geherrscht hat, wie eben jetzt. — Jene Bestimmung der Bewegung der Tonstücke darzulegen, ist nicht nur überhaupt, sondern auch auf mannigfaltige Weise möglich. Sichtbare Bezeichnung ist die bessere; unter den Mitteln zu dieser, der Pendel das sicherste, verständlichste und bequemste. Kann aber mit der sichtbaren Bezeichnung die hörbare verbunden werden: desto besser! — Die Art, wie der Pendel zu diesem Behuf verwendet wird, kann verschieden seyn: welche Art man vorziehe, läuft im Wesentlichen ziemlich auf Eins hinaus, wenn sie nur eine genaue ist, und sich Alle, dichtende, wie ausführende Musiker, in dieser Art, und für sie vereinigen. — *Dass* sich alle Musiker für eine solche vereinigen, wird am leichtesten dadurch bewirkt werden, dass das Instrument alles und sicher bezeichnet, was zu bezeichnen nöthig, dass die Bezeichnung ohne mathematische und andere wissenschaftliche Vorkenntnisse verstanden und sogleich angewendet werden kann, dass das Instrument überall zu haben und nicht zu kostbar ist.

Ohne uns nun darauf einzulassen, die frühern, ähnlichen Erfindungen mit diesen Sätzen prüfend zusammenzuhalten — was auch schon von Andern in diesen Blättern geschehen ist; ohne auch zu untersuchen, wie viel oder wie wenig eigentlich an der neuesten dieser Erfindungen dem Erfinder eigen ist, wie viel oder wie wenig er dabey seinen Vorgängern zu verdanken hat — gehen wir sogleich zu dieser, der neuesten dieser Erfindungen, zu dem Metronom des Hrn. Mälzel aus Wien, über.

Hr. Mälzel, dieser geschickte Mechaniker, scheint schon längst mit dergleichen Gegenständen beschäftigt gewesen zu seyn. Vor einigen Jahren lieferte er Proben eines Chronometers, die schwerlich so sehr gebilliget worden wären, als sie es damals von Vielen wurden, hätte man sie zuvor strenger geprüft. Wahrscheinlich ist dies hinten-

nach geschehen, nachdem man das Lob in die Welt schon hinausgerufen hatte: wenigstens hat Hr. M. nachher jene Maschine stillschweigend aufgegeben, und die er nun liefert, ist eine ganz andere. Er liefert diese aber von London und Paris aus, wo er eigne Fabriken dafür errichtet hat, und von wo aus er auch deutschen Musikalienhandlungen Exemplare vorräthig zusendet, so dass dieser sein Metronom wahrscheinlich bald überall zu haben seyn wird *). Hr. M. hat seinen neuen Metronomen zuvor den berühmtesten Tonkünstlern, Mathematikern und Mechanikern in Paris, London und Wien — ob auch andern, wie die frühere Maschine, weiss der Verf. nicht — zur Prüfung vorgelegt. Diese haben, und, so viel öffentlich bekannt worden, einstimmig, ihn vollkommen zweckmässig befunden; und die meisten Tonkünstler jener Hauptstädte haben sich vereinigt, in Zukunft das Zeitmaass, in welchem ihre Compositionen ausgeführt werden sollen, nach demselben zu bezeichnen **).

Hrn. M.s Metronom macht es, wie die bessern der frühern, zugleich dem Componisten leicht, den Grad der Geschwindigkeit, in welchem er sein Stück ausgeführt haben will, genau zu bezeichnen; dem Director, bey einem vollstimmigen Werke, oder dem Ausführenden, bey einem andern, eben so leicht, diese Bezeichnung aufzufassen, und, ihr gemäss, das Tempo zu bestimmen; und endlich kann sie auch dem Lernenden als Hülfsmittel zur Befestigung im Tempo- und Takthalten dienen. Das Instrument ist in Gestalt einer, ziemlich einen Fuss hohen Pyramide, in gutem Verhältnis, einfach oder auch reicher verziert, und nimmt sich (besonders in elegantern Exemplaren) so artig aus, dass es in jedem Zimmer eine Art Ziermeuble abgeben kann. — Die Spitze der Pyramide lässt sich öffnen. Geschieht dies, so zeigt sich, ausser dem stählernen Pendel, die metronomische Scala — ähnlich der, eines Thermometers — mit Graden und Nummern bezeichnet. Ein kleiner Schlüssel dient zum Aufziehen des Werks, wodurch der Pendel in Bewegung gesetzt wird. Diese Bewegung kann durch einen, an der Spitze der Pyramide befestigten Ring, sobald man will, gehemmt werden.

Ist das Werk durch diese kleinen Vorrichtungen in Gang gebracht, und der Componist will die Bewegung seines Tonstücks bezeichnen: so verfährt er also. Das Gewicht des Pendels ist zum Verrücken eingerichtet: das Rücken desselben höher hinauf oder tiefer hinab, verursacht, wie sich von selbst versteht, dass die Schwingungen des Pendels langsamer oder schneller vor sich gehen. An der Zahl 50 schwingt er am langsamsten, an 160, am schnellesten. Diese, und alle zwischeninnen liegenden Nummern sind auf die Dauer einer Minute berechnet; so dass man bey No. 50, funfzig, bey No. 100, hundert Schläge in einer Minute bekömmt etc. (Hiernach lässt sich zugleich die Richtigkeit des Metronomen nach jeder guten Uhr prüfen, und, wäre jene Richtigkeit gestört, wiederherstellen.) Ist nun z. B. die Zahl 50 die Zahl für die halbe Note, so ist, wie durch sich selbst klar, die Zahl 100 die, für die Viertel in derselben Bewegung: oder bezeichnet 50 die Viertel, so bezeichnet 100 die Achtel u. dgl. m. Nun beruhet es auf dem Componisten, ob er die Bewegung seines Stücks durch ganze, halbe, Viertel-, Achtel-Noten etc. bezeichnen will: am rathsamsten wird es jedoch seyn — weil es in der Anwendung am bequemsten ist — Adagio durch Achtel-, Andante durch Viertel-, Allegro durch halbe, und Presto oder Allabreve durch ganze Noten zu bezeichnen. Und noch mehr erleichternd wird es seyn, richtet man, wo es thunlich, den Pendel durch Rücken des Gewichts so, dass eben die Theile des Taktes laut angeschlagen werden, welche der Componist, führete er das Stück auf, zu Anfang desselben selbst schlagen würde; z. B. im C-, $\frac{2}{4}$tel, $\frac{3}{4}$teltakt, Viertel; im $\frac{6}{8}$takt, $\frac{3}{8}$ etc. Will nun der Componist diesem gemäss bezeichnen, und sein Stück wäre ein Allegro im C-takt, (wir behalten hier Beyspiele aus der in Wien gedruckten Beschreibung, da sie gut und am leichtesten zu übersehen sind —) so hätte er das Gewicht etwa an die Zahl 80 zu bringen, spielete nun einige Takte in der von ihm beliebten Geschwindigkeit, und achtete darauf, ob die Schläge

*) Anm. In der breitkopf- und härtelschen Handlung in Leipzig ist schon jetzt dieser Metronom zu haben.

**) Dies ist namentlich schon geschehen mit dem in Wien kürzlich herausgekommenen, trefflichen Septuor des Hrn. Kapellm. Hummel.

des Metronomen; z. B. auf halbe Noten fallen. Folgen die Schläge zu langsam: so schiebt er das Gewicht herunter, z. B. auf 84; und fallen nun die Schläge genau auf seine halben Noten: so setzt er dies neben seine Ueberschrift, *Allegro*, entweder in Worten, oder kürzer: „Mälzels Metronom: 𝅗𝅥, 84.“ Ist sein Stück ein Adagio: so schiebt er das Gewicht wieder an die Zahl 80, um Achtel geschlagen zu bekommen. Erfolgen die Schläge zu geschwind: so rückt er das Gewicht höher, z. B. auf 60; und fallen nun die Schläge genau, wie er seine Achtel ausgeführt haben will: so setzt er dies neben seine Ueberschrift, *Adagio*, entweder in Worten, oder kürzer: „Mälzels Metronom, ♩, 60.“ Wäre endlich sein Stück ein Prestissimo, und zwar im kurzen $\frac{4}{4}$-takt geschrieben: so würde selbst die letzte Zahl der Scala, 160, die Achtel nicht gut unterscheidbar angeben: dann würde er weit besser die Schläge auf ganze Takte stellen. Fände er nun die Schnelligkeit von diesen in den Schlägen z. B. bey No. 152: so hätte er nur hinzuzusetzen: „*Prestissimo*, Mälzels Metronom, 𝅝, 152.“ —

Für denjenigen nun, der, als Director oder Spieler, von dem Metronomen beym Einstudiren von den Verfassern also bezeichneter, oder auch von Andern für solche Bewegung empfohlener Stücke — Gebrauch machen will; für diesen ist eine weitere Erklärung oder Anweisung, nach der so eben ausgesprochenen für den Componisten, ganz unnöthig: denn jener hat den Fall nur umzukehren. Fände er mithin, nach unserm ersten Beyspiel, über dem Musikstück die Worte: „*Allegro*, Mälzels Metronom, 𝅗𝅥, 84“ so schiebt er das Gewicht auf diese Zahl, hört auf die Schläge des Pendels, die ihm die halben Noten bezeichnen, und führt das Stück in dieser Bewegung aus; ist er aber nur nicht ganz ungeübt, nicht ganz unbefestigt: so wird er nur wenig Takte sich selbst so auszuzählen nöthig haben, und das rechte Tempo sitzt für immer in ihm fest. — Der Lehrling endlich, der sich an Taktfestigkeit und an Beharren im einmal ergriffenen, richtigen Tempo gewöhnen will, lässt, während seines Spiels, den Pendel fortschlagen, und richtet sich genau darnach — was freylich nicht angenehm, aber desto nützlicher, und im schlimmen Fall eben so nöthig ist, als sonst das fortgehende Taktschlagen des Lehrers.

Was nun hier beschrieben und versprochen worden, das leistet der mälzelsche Metronom pünktlich und sicher; auch ist er ohne Gewaltsames nicht verletzbar, und seine Erhaltung verlangt nichts, als dass einige Zähne des untern Rades, etwa jährlich zweymal, mit ein wenig Oel bestrichen werden. Dass die bessern der früher angegebnen und auch in Proben ausgeführten musikal. Zeitmesser ziemlich dasselbe, auf ähnlichen oder verschiedenen Wegen, leisten; dies ist eben so wahr, als es der Einführung des mälzelschen nicht Eintrag thun darf. Dass sich die gesammte musikal. Welt für Einen Zeitmesser entscheide, bey diesem Einem einstimmig behaupte, ist nothwendig, damit jeder überall richtig verstanden, damit von eines jeden Bemerkungen überall derselbe und ein richtiger Gebrauch gemacht werde: und da nun Hr. Mälzel mit dem seinigen, was die allgemeine Einführung betrifft, die Sache am rechten Fleck angegriffen hat, indem er sie, durch grosse Autoritäten unterstützt, gleich fabrikmässig, elegant, und — ach wir elenden Deutschen! — von London und Paris aus liefert; ja, da dieser Metronom, indem sich viele ausgezeichnete Componisten des In- und Auslandes für seine Anwendung bey ihren Werken vereinigt, schon gewissermassen als öffentlich anerkannt u. eingeführt betrachtet werden kann: so hat der Ref. schliesslich nichts zu wünschen, als dass dieser Zeitmesser nun auch vollends überall in Gang komme, man dabey verbleibe, und alle Componisten, wie alle, Musik Dirigirende oder Ausführende, davon sorgfältigen Gebrauch machen.

Der Preis eines Exemplars seines Metronomen hat Hr. Mälzel, je nachdem man ihn mehr oder weniger verziert verlangt, von drey bis zu fünf Guineen angesetzt. Er könnte von guten deutschen Mechanikern, die Anstrug bekämen, ihn ebenfalls in Menge zu verfertigen, wol etwas wohlfeiler eben so gut geliefert werden, da bey ihnen der Arbeitlohn geringer ist: doch kann man Hrn. M. nicht eben verdenken, wenn er, wenigstens eine Zeit lang, dem Vortheile der Deutschen für englische Arbeit nachgiebt, und auch für Erfindung, Risico und vielfältige, frühere Bemühung einigen Vortheil erreichen will.

Nachrichten.

Dresden. Am 3ten May gab die deutsche Gesellschaft die komische Oper, *Johann von Paris*, nach dem Französischen des St. Just, in Musik gesetzt von Boieldieu. Man fand sie hier, wie früher anderwärts, sehr angenehm in den Melodien, anständig in der Harmonie, und in dem Style, mit dem Ausdrucke geschrieben, wie es Dichtung und Handlung des Stücks erfordern. Die Annäherung des Componisten im Styl und Geschmack an das Italienische zeigt sich besonders in der Ouvertüre und noch mehr im ersten Finale. Viel Grazie ist in der Romanze des Troubadours, so wie in andern Stücken, über welche wir nichts sagen, da diese Oper längst bekannt ist. In derselben debütirte Mad. Grünbaum, geb. Müller, vom königl. ständischen Theater in Prag. Bey Beurtheilung dieser Sängerin werden wir gewiss eben so vermeiden, mit denen Partey zu machen, die, bey weniger Kenntnis der Musik und der Singkunst, überrascht vom Ungewohnten, oder aus andern Ursachen, sie mittelst allgemeiner Phrasen über die Sterne heben; als mit denen, welche, der grossen Vorzüge dieser trefflichen Sängerin kaum eingedenk, sich mäkelnd an an ergroduete Dinge halten, und diesen ein Uebergewicht geben möchten: wir haben aufmerksam gehört, sorgsam geprüft, was wir gefunden mit den Grundsätzen der Tonkunst überhaupt, und des Gesanges insbesondere, so wie mit unsern Beobachtungen an den grössten Sängern zusammengehalten; und die Resultate sprechen wir ruhig, ohne Anmassung, doch auch ohne rückhaltende Unsicherheit aus. Diesemnach erkennen wir Mad. G. zuvörderst für eine von den Sängerinnen, die mit der überraschenden Methode singen, welche der Italiener *Cantante di bravura* nennt. Sie besitzt eine natürliche Gefügigkeit, und führt alles mit Schnelligkeit, Gewandtheit, Klarheit, Leichtigkeit, und auch mit einer Sanftheit aus, welche das Publicum hinreissen muss. Leicht und nett nahm sie die springenden Töne, richtig war ihre Intonation, schön waren ihre, gewöhnlich von ihr selbst erfundenen Triller, so wie die chromatischen Tonleitern, die sie mit einer ihr eigenen Leichtigkeit, sowol im Steigen als im Fallen, ausführt; herrlich war die Haltung ihrer Stimme, mit einem *Crescendo* und *Decrescendo*, wie es nur wahre Kunst lehrt, und bewundernswerth war das Sanfte und Weiche in ihren hohen und höchsten Tönen, welche bis dreygestr. E gehen, und bey ihr die schönsten sind, weil ihre tiefen und mittlern Töne schwächer und einige sogar matt ausfallen. Als Schauspielerin declamirte sie die Recitative nicht ganz gut, und das kommt von dem klingenden Tone her, den sie vorzüglich gern hören lässt; auch war ihre Action nicht lebhaft und feurig genug, so dass sie zu wenig Gefühl zeigte. Jeder Künstler weiss aber, dass Gefühl und Declamation wesentlich zum schönen und *wahren* Gesange gehören, dass durch sie auch erst das ächte *Portamento* herbeygeführt wird, und dass dieser schöne und wahre Gesang, träte er auch ganz einfach auf, doch am Ende, — ist die erste Ueberraschung des, durch glänzende Mittel und durch grosse Geschicklichkeit imponirenden Gesanges vorüber — den Sieg, zuerst im Herzen, und dann im ganzen Menschen behält. Mad. G. setzte uns, wie schon gesagt, vorzüglich in den grossen Passagen der Arien, durch ihre Fermaten und Triller wahrhaft in Erstaunen; sie liess diese, als Prinzessin von Navarra, sowol in der Cavatine des 1sten Acts, als auch in ihrem Solo der Romanze des Troubadours hören. Nach Beendigung der Oper wurde sie herausgerufen. Wir freuten uns dieser Auszeichnung ihrer natürlichen und erworbenen Vorzüge, so wie ihrer Anstrengung. Hr. Genast, als Seneschall, spielte sehr gut, behauptete seinen Charakter dem Stücke gemäss, und zeigte, dass er ein guter Schauspieler ist. Zum Sänger fehlt ihm noch vieles, und wir hörten den Fehler seines Gesanges durch die Kehle weit mehr, als da er den Jacob spielte. — Hr. Wilhelmi spielte, als Johann von Paris, schlecht, ja recht sehr schlecht; als Schauspieler hätte er bedenken sollen, dass er einen Fürsten vorstellte, und dass ein Fürst, wenn er auch nicht als solcher erscheinen will, doch den Adel der Gesinnung, und vollends der Sitten, nie ganz verleugnen kann; am wenigsten aber in solche gemeine Komik und Spassmacherey verfällt. Er sang auch sehr schlecht. Wir wollen nicht von den kleinen Detonationen reden, die er dann und wann hören liess; allein er muss seine Rolle besser studiren, um seine Stimme und Intonation fester und richtiger zu machen, und Fehler abzulegen, die ihn dem Tadel aller Kenner der Kunst aussetzen. Dem. Julie Zucker spielte den Pagen mit grosser Unbefangenheit und Natürlichkeit; sie

zeigte ihre Talente in der Schauspielkunst und sang ihr Solo als Troubadour sehr schön.

Am 10ten May liess sich Mad. Grünbaum als Donna Anna in dem von der italien. Gesellschaft aufgeführten, weltberühmten, klassischen *Don Giovanni* des unsterblichen Mozart hören. Eine ausserordentlich grosse Menge Zuschauer fand sich ein, um den Wettstreit der beyden Sängerinnen, der Mad. G. und der Mad. Sandrini, in der Rolle der Donna Elvira, anzuhören. Unleugbar ist es, dass letztere alle nur mögliche Mühe anwendete, sich in diesem Wettstreite auszuzeichnen, und die erste, sowol im Spiele, als im Gesange, zu übertreffen. Im ersten gelang es ihr, und es würde ihr auch im letztern gelungen seyn, wenn die Stimme der Mad. G. nicht vorzüglicher wäre, als die ihrige. Doch zeichnete sie sich in der Arie des ersten Acts: *Ah! chi mi dice mai* etc. aus und erwarb sich den Beyfall des Publicums. Den höchsten und allgemeinen Beyfall erhielt Mad. G. im Rondo des 2ten Acts: *Non mi dir bell Idol mio*. Das Sanfte in ihren hohen Tönen, die natürliche Geschmeidigkeit ihrer Stimme, u. anderes schon Angeführte, sind Eigenschaften, die ihren Gesang über den, der Mad. S. erheben; denn, da die letztere, entweder aus körperlicher Schwäche, oder wegen der aus zu vielem Singen entstandenen Ermüdung, jetzt ihre Stimme anzustrengen genöthigt ist, so werden ihre hohen Töne schreyend, und es entsteht so ein widernatürlicher Gesang, der die Wirkung des natürlichen nie hervorbringen kann. Die Ausführung dieser vortrefflichen Oper war eine der besten, die wir gehört haben, seitdem *Don Giovanni* auf unserer Bühne gegeben worden ist. Jedes leistete seiner Rolle Gnüge; nämlich Hr. Benelli als D. Giovanni, Hr. Tibaldi als D. Ottavio, Hr. Benincasa als Leporello, und Dem. Hunt als Zerlina. Hrn. Bassi's Figur aber passt nicht zur Rolle des jungen Masetto. Das ganze Orchester bewies, wie gewöhnlich, Eifer, Genauigkeit und Unermüdlichkeit aus Liebe zu dieser schönen Musik, und so gelang alles vollkommen gut.

Am 15ten gab die deutsche Gesellschaft das *Lotterieloos*, ein Singspiel in einem Acte. Die Musik von Nicolas Isouard ist sehr lieblich und angenehm. Mad. Grünbaum spielte die Adele, zeichnete sich in ihrer grossen Arie: Nein, ich singe nicht, mein Herr — sehr aus, und erwarb sich grossen Beyfall. Sonderbar war es jedoch, dass das Publicum, die auf diese Arie folgende Romanze, welche sie sehr schön und mit gehöriger Einfachheit sang, ganz und gar nicht achtete. So behauptet also die Menge Noten, Triller, und anderer Ohrenkitzel, auch bey diesem Publicum bey weitem den Vorrang; und es erfüllt sich, was unser herrlicher Naumann schon vor etwa zwanzig Jahren von ihm prophezeihete. Er theilte die Sängerinnen ein, in Sängerinnen vorzugsweise so genannt, in Nachtigallen, und in Spielhuhnen; jene, sagte er, haben wir besessen, und zu verstehen, hochzuhalten und zu geniessen gewusst: das ist vorbey! die zweyten besitzen, erheben und geniessen wir jetzt — von einem Verstehen ist da schon nicht mehr die Rede; bald werden wir nur die dritten verlangen, und nur sie preisen — dann ist es auch mit dem wahren Geniessen vorüber, und wir hören blos! Dass es in Deutschland jetzt fast allerwärts so ist — nicht so in Italien, und selbst in Frankreich wenigstens nicht ganz so — das ist für uns ein leidiger Trost. — Dem. E. Zucker spielte die Betty; Hr. Grünbaum hatte Blinville's, und Hr. Metzner Jacksons Rolle. Als Schauspieler führten sie sie gut aus.

Am 18ten gab man die Oper, *Blaubart*, in 3 Aufzügen, nach dem Französischen, mit Musik von Grétry. Diese in ihrer Art klassische, originelle und charakteristische Musik des trefflichen Meisters, die ganz in dem, der Gattung angemessenen Styl, und auch mit wahrem Gefühl geschrieben ist, zog die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich. Die grosse Scene des 2ten Acts, wo Maria die Gerippe der ermordeten Gattinnen Blaubarts sieht, ist mit grosser Kunst geschrieben, so wie auch das Chor des 2ten Finale. Das Gedicht ist, seines Tragirens und seiner Fabelhaftigkeit ungeachtet, sehr unterhaltend. Mad. Grünbaum zeigte als Maria mehr Gefühl, als anderesmal, sowol im Spiele, als im Gesange; sie spielte mit mehr Feuer, doch war ihre Declamation in Prosa nicht immer edel und kunstgemäss, und einen Fehler haben wir schon oben bemerkt. Doch wurde sie bey der 2ten oder letzten Vorstellung herausgerufen. Hr. Hellwig zeichnete sich in der Rolle des Blaubart, als Schauspieler sehr aus, und bewies, dass er ein sehr guter Charakterist und trefflicher Kenner der Mimik ist. Auch die übrigen Spielenden thaten sich in ihren Charakteren rühmlich hervor. Das Schauspiel war sehr schön, und um ihm noch mehr

Aeussere zu geben, brachte man auch zwey weisse Pferde auf die Bühne, welche sehr gut abgerichtet waren und in ihrem Gange gute Ordnung beobachteten. In allen Punkten war das Theater gut eingerichtet, die Kleidung den Charakteren gemäs, so wie auch die Decorationen durchaus passend. Man konnte vom Orchester nichts Genauers und Vollkommeneres hören, als jenes *piano* und *forte*, die lebhaften und ausdrucksvollen Tempi nach den Regeln der Declamation, wo der Sänger sich keine Gewalt anzuthun braucht. Diese Vorzüge verdanken wir dem verdienstvollen Hrn. Kapellm., C. Mar. von Weber, dessen Genauigkeit nicht den geringsten Umstand übersieht, der auf eine schöne Wirkung Einfluss haben kann.

Am 22sten wurde *la Famiglia Svizzera* von Weigl wiederholt. Da in diesen Blättern schon oft, sowol in Ansehung der Musik, als auch der Aufführung derselben, die Rede gewesen ist; so übergehen wir sie mit Stillschweigen und sagen blos, dass sich Mad. Sandrini, so wie Hr. Tibaldi und Hr. Benincasa, darin sehr vortheilhaft zeigten.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Am 14ten wurde zum Vortheil der Schwestern, Dem. Julie Aumer, und Mad. Theodore Rozier, ein neues komisches Ballet in 2 Acten von der Erfindung ihres Hrn. Vaters gegeben: *Die zwey kleinen Savoyarden*, mit neuer Musik vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz. Das Ganze sprach ziemlich an, konnte sich jedoch keine besondere Auszeichnung erwerben. — Am 15ten gaben Hr. und Mad. Forti zu ihrer freyen Einnahme: *Der Kirchtag im benachbarten Dorfe*; eine komische Oper in 3 Aufzügen, nach dem Franz. des Severin von J. F. Castelli; Musik von Hoyeldieu. Der erste Act gefiel sehr, der zweyte minder, der dritte gar nicht: das Fallen des Vorhangs wurde mit Zischen accompagnirt. Schade um die freundliche, ungemein gefällige Musik! — Am 20sten wurden zum Vortheile des k. k. Hofschauspielers, Hrn. Krüger, Cateli's *vornehme Wirthe* aufgeführt, worin er selbst die Rolle des Brigadier der Mareschaussée. Dutreillage, mit der ihm zu Gebote stehenden feinen Laune durchführte. Der Vorstellung dieser Oper vor einigen Jahren im Theater an der Wien konnte jedoch diese gegenwärtige in keiner Hinsicht das Gleichgewicht halten. Dem. Wranitzky, die Hrn. Rosenfeld und Forti, befriedigten zwar im Gesange, erinnerten aber auch zugleich an die verlornen Perlen der einst so blühenden Conversations-Oper — Buchwieser, Ehlers, Wild u. s. f. —

Theater an der Wien. Der Regisseur, Hr. Maier, gab am 16ten zu seinem Vortheil: *Montag, Dienstag, Mittwoch*; oder: *Wien, Sanct Pölten und Krems*; ein komisches Singspiel in 3 Tagen, nach dem Französ. des Severin, wozu die Hrn. Kapellm. Gyrowetz, Seyfried und Kinsky eine für das erbärmliche Ganze viel zu gute Musik geliefert hatten. Das Werk starb am Tage seiner Geburt an der Schwindsucht. Selbst der Titel war nicht im Stande, dem braven, und verdienstvollen Beneficianten ein mehr, als mittelmässig gefülltes Haus zu verschaffen; sogar die Solo-Rolle des Hrn. Haseahut brachte das Gegentheil der beabsichtigten Wirkung hervor. Ueberhaupt dringt sich dem unbefangenen Beobachter seit einiger Zeit die keineswegs erfreuliche Bemerkung auf, dass sich unser Publicum nach dem pariser und londoner zu bilden bestrebe. Die vielbelobte österreichische Gutmüthigkeit und Urbanität, die so gepriesene Toleranz und Liberalität scheinen wenigstens aus dem Theater verschwunden zu seyn; an ihre Stelle sind Rohheiten, verlaute Urtheile, Pfeifen, verhöhnendes Lachen, ungestümes Pochen, und ähnliche Aeusserungen der Sittenlosigkeit getreten, die uns für die Zukunft tumultuarische Auftritte, so nicht gar ähnlich jenen im *Germanicus*, erwarten lassen; weswegen auch jeder friedlich Gesinnte von ganzem Herzen wünscht, dass doch eine höhere Behörde diesem Unfug noch zu rechter Zeit steuern möge. — Am 22sten sahen wir zum erstenmale: *La Distruzione di Gerusaleme*; opera seria in due Atti, Musica del Maestro Zingarelli. Eine herrliche Vorstellung! Mad. Campi bewährte ihren wohlbegründeten Ruhm; Hr. Tacchinardi als Mensse ist unübertrefflich im Gesang und Spiel; Hr. de Grevis steht ihm würdig zur Seite; Orchester und Chöre lassen nichts zu wünschen übrig; die Introduction, die zwey Arien der Mariamne, das Terzett, das effectvolle Quartett, zwey Duette, die Scenen des Giovanni und des Mensse, und das erste Finale, wurden mit *furore* aufgenommen; dennoch war bey der dritten Vorstellung das Haus beynahe ganz leer. Das tragische Ende, die sehr hohen Eintritt-preise, der dem

Schaubühnen überhaupt ungünstige Jahreszeit, so wie der allmählig bemerkbar werdende Geldmangel dürften im Ganzen Schuld daran seyn. —

Im *Theater in der Leopoldstadt* hatte das Benefice des Hrn. Swoboda: *May*, *Juny*, *July*, oder *Leopoldstadt*, *Jägerzeil und Prater*, Posse von Rosenau, mit Musik von Müller, ein ähnliches Schicksal, wie jene drey verhängnisvollen Tage im Theater an der Wien; Hr. Ignaz Schuster war mit allen Anstrengungen nicht im Stande, dieser unglücklichen Copie eines schlechten Originals ein dauerndes Leben einzuhauchen. Eben so unbedeutend ist eine von Hrn. Franz Stille erfundene, und von Hrn. Rainoldi in die Scene gesetzte, neue, komische Pantomime: *Der betrunkene Bräutigam*, oder *die Bärenjagd*, mit Musik von Hrn. Kapellm. Volkert. —

Das *Theater in der Josephstadt* bewirthete seine schaulustigen Gönner mit 3 Novitäten, wovon 3 Mitglieder dieser Bühne in den ersten Vorstellungen zu ihrem Vortheile, wie man zu sagen pflegt, das Fett abschöpften: 1. *Die schwarze Burg*, oder *der Höllenhammer im Schlangenthale*, Zauberoper in 3 Acten; Text und Musik von Carl Schikaneder. 2. *Hilda von Lissburg*, oder *die gespenstige Alte in den Ruinen von Fronstein*, Volksmärchen mit Gesängen und Tänzen. 3. *Das Theben-Schloss an der Donau*, oder *die schauervolle Vermählung*. Zu beyden Stücken die Musik von verschiedenen Meistern. — Bey einem Total-Ueberblick ergiebt sich, dass in diesem Monate fast alle Neuigkeiten, Opern sowol, als hier nicht angeführte Schauspiele, Benefice-Vorstellungen waren, und insgesammt, gleich Irrwischen nach kurzem Umherhüpfen, wieder verschwanden. —

Concerte. Am 4ten: Hr. Hoftrompeter Weidinger, im k. k. kleinen Redoutensaale. Er blies ein Adagio und Rondeau von Hrn. Roser auf der von ihm erfundenen Klappentrompete; ein Potpourri aus *Tancredi* für dieses Instrument, Pianoforte, (Hr. Pensel) und Klappenwaldhorn (Weidinger Sohn); endlich einen Crescendo- und Decrescendo-Marsch, ausgeführt von zwey Klappentrompeten, zwey Klappenwaldhörnern, und zwey Pauken. Gesungen wurde ein Duett aus: *I rit. d'Effeso* von Farinelli, (Mad. Brandstetter und Hr. Mozatti;) und eine Arie aus Nicolini's *Coriolano*, (Mad. Brandstetter); auch declamirte man Einiges. Der Beyfall war ganz den physischen Kräften der, in grossen Entfernungen ausgesäeten Zuhörer angemessen — An demselben Tage liess sich der Flötist, Hr. Sedlatzek, im Hôtel zum römischen Kaiser hören, und zwar 1, in einem neuen, *sehr* gelungenen Quintett von Franz; 2, in einer Arie aus *Tancredi*, wo er auf seinem Instrumente wechselsweise die Singstimme und die concertirende Violine supplirte; 3, in Beethovens Phantasie mit Chor, worin dem Pianofortespiel des Hrn. Pfaller der gerechteste Beyfall bezeigt wurde; 4, endlich, in neuen Variationen von Hrn. Weiss. — Am 11ten gab Hummels hoffnungvoller Schüler, der junge Szalay, im kleinen Redoutensaale neue Beweise, dass durch die Trennung von seinem Meister Fleis, Eifer und Anstrengung in ihm nicht erkaltet sey. Er entwickelte in dem schweren Concerte No. 3 von Ries, und in einem neuen Rondeau von Worasicheck, bewundernswürdige Fertigkeit, welche ihm auch ungetheilten Beyfall erwarb. Als Anhängsel dieser Unterhaltung hörten wir die nichtssagende Ouverture aus Rossini's Oper, *Elisabeth*, und ein Duett desselben Meisters, gesungen von Dem. Linhart und Hrn. Mozatti. Auch ein „*Darsprecher*" war zugegen, und that das Seinige. — Zur nämlichen Stunde hätte man auch im römischen Kaiser seyn sollen, wo der vormahlige Kapellm. des brünner Theaters, Hr. Platzer, ein wackerer Klavierspieler, mit Hrn. Arnold eine Doppelsonate von Himmel für zwey Pianoforte, und eine grosse Phantasie allein vortrug; Hr. Otter, Sohn, eine Polonoise von Pehatscheck ziemlich mittelmässig herunterspielte, und Dem. Beckers eine Arie von S. Mayer, mit Mad. Moreau aber ein Duett von Zingarelli absang. Ja, wer sich zertheilen könnte! — Sonntags den 18ten gab Mad. Gentile Borgondio im Theater an der Wien eine Akademie. Den Liebling nach einer langen, gefährlichen Krankheit zum erstenmale wieder zu sehen und zu hören, strömte alles herbey, zu Fuss, zu Ross und zu Wagen; da war kein Preis zu hoch, und selbst der rauschendste Empfang dünkte den enthusiastischen Verehrern ein noch zu geringer Ausdruck ihrer freudigen Gefühle. Die Stimme dieser lieblichen Sängerin hat nicht im mindesten gelitten; dies bewies sie in drey Arien, von Orlandi, Pavesi und Rossini, wovon die mittlere, eine buffa, die unbedeutendste war, und die letzte eine zweyte,

verböserte Auflage des vielbesprochenen: *di tanti palpiti* — zu seyn schien. Indessen, die Cantatrice war ganz in ihrer Sphäre, und das ist hier wol die Hauptsache. Noch wurden gegeben der erste und letzte Satz aus Beethovens Symphonie in C dur, und Variationen für Violin und Guitarre von Mauro Giuliani, welche sich aber, trotz dem, dass sie von ihm selbst und Hrn. Mayseder unverbesserlich ausgeführt wurden, dennoch dem grossen Locale nicht recht aneignen wollten. — In dem, von eben genanntem Hrn. Giuliani am 26sten im kleinen Redoutensaale gegebenen Concerte hörten wir: 1. Ouverture von Cherubini. 2. Maestoso des neuen Guitarre-Concerts in F dur, comp. und gesp. von M. Giuliani. 3. Neue Cavatina von M. Giul., ges. von Dem. Boudra. 4. Neue Variationen für zwey Guitarren, von Giuliani, Sohn, über das Thema: *di tanti palpiti*, ausgeführt von M. Giul. und Hrn. N. 5. Scene und Rondo: *Perchè turbar la pace*, aus *Tancredi*, ges. von Mad. Borgondio. (Viele Hände sollen noch wund seyn, wegen des übergewaltigen Klatschens.) 6. Neues grosses National-Potpourri von Hummel, für Pianoforte und Guitarre, gesp. von Hrn. Moscheles und dem Concertgeber, der in allen seinen Leistungen die wohlverdiente Auszeichnung, als einer der ersten Virtuosen auf seinem Instrumente, empfing. —

Wien. (Von einem andern Correspondenten.)

Obgleich Ihr geachteter Correspondent von hier seine Aufmerksamkeit in seinen Berichten mit lobenswerther Thätigkeit auch auf andere Gegenstände, als die gewöhnlichen musikal. Tagsbegebenheiten richtet: so sey es doch auch mir vergönnt, meine Bemerkungen über die Aufführung einer *Missa*, welche hier am 23sten März zum erstenmal in der Carlskirche auf der Wieden gegeben, und am 20sten April in der Leopolds-Pfarrkirche wiederholt wurde, mitzutheilen.

Diese Missa (C dur) ist von der Composition des, durch verschiedene Klavierwerke und namentlich durch die verdienstliche Herausgabe seines musikal. *Jugendfreundes* hier geschätzten Hrn. Tobias Haslinger, und von demselben vierstimmig, blos von Männerstimmen auszuführen, geschrieben worden. Obwol das Ganze nicht eben durchaus im strengsten Style gehalten ist: so zeigen doch viele Stellen, dass der Verf. schönen, lieblichen Gesang mit strengem Satze zu verbinden weiss. Würde und Andacht verbreitet sich durch Einzelnes, wie durch das gesammte Werk, und nirgend wird der Zuhörer durch eine hüpfende Taktart oder zu geschwinde Bewegung u. dgl. in seiner frommen Erbauung gestört. Ref. gefiel vorzüglich: das *Kyrie*; (langsam und feyerlich;) im *Gloria*, das *Qui sedes*, und die nicht zu lang, aber brav gehaltene Fuge: *Cum Sancto Spiritu*. Das *Credo* ist effectvoll; (bey der ersten Aufführung machte jedoch die geschwindere Bewegung im $\frac{3}{4}$-Takt, in der, in akustischer Hinsicht für Musik nicht eben günstig gebauten Kirche mit einer Kuppel, keine gute Wirkung;) besonders ist das: *Et incarnatus* fleissig gearbeitet, voll Ausdruck und schön im Gesang, wie in der Modulation, ohne zu lang zu seyn. Eben so ansprechend ist das *Benedictus* (G dur.) Nach Ref. Meynung ist jedoch das *Agnus Dei* (C moll, $\frac{3}{4}$) das gelungenste Musikstück, und wahrhaft geisterhebend. Weniger sprach uns das *Graduale*, (As dur) Andante Sostenuto, an. Das langsame Einherschreiten der Tenore mit den Bässen in der Octave, ist schauerlicher Gräberton, und zu düster in einer feyerlichen Messe; in einem *Requiem* dürfte dasselbe von grosser Wirkung seyn. Noch glaubt Einsender dieses bemerken zu müssen, dass, hätte es dem Verf. gefallen, nicht blos ausschliesslich für Männer-, sondern für die gewöhnlichen vier Vocalstimmen zu schreiben, dadurch mehr Abwechselung und Mannigfaltigkeit, schon bey dem ihm dann zu Gebote stehenden grösseren Tonumfang, in das Werk gekommen wären. Wohlweislich hat indess der Verf., um der Monotonie, die bey längerer Dauer, durch den zu beengten Raum, worin sich die vier Männerstimmen bewegen, kaum vermeidlich wird, zu entgehen, keines der Singstücke zu lang gehalten. — Die Aufführung von einem Chor, von etwa 60 Personen, und unter der Leitung des Componisten selbst, war, — besonders das letzte Mal — im schönsten Einklange, und verdient ungeschmälerten Ruhm.

F.

Berlin. Uebersicht des May. Den 7ten ward zum erstenmal gegeben, und seitdem einigemal mit Beyfall wiederholt: *Zoraide*, oder *die Mauren in*

Granada, lyrisches Drama in 3 Abtheilungen, nach einer Novelle aus dem Französ. bearbeitet; Text u. Musik von Carl Blum. Diese angenehm gedachte und nur in der Ausführung etwas gedehnte Oper ist durch Tanz in den, vom königl. Balletm. Telle erfundenen Ballets, Costumes und einem Aufzug mit Pferden reich ausgestattet, und erhielt, besonders in musikal. Hinsicht, ausgezeichneten Beyfall. Die Musik hat viel Feuer und charakteristischen Ausdruck, mehre neue und geniale Gedanken, angenehme Melodien und gut berechnete Instrumentaleffecte. Sie ward *sehr* gut ausgeführt. Auszeichnung verdienen besonders: Dem. Joh. Eunike als Zoraide, Hr. Blum (Bruder des Verfs. und Componisten) als König Ismael, Hr. Gern als Astrolog, Almaro und Hr. Rebenstein als spanischer Feldherr, Montesinos. Dem. Eunike sang und spielte schön und anmuthig, auch mit ergreifender Wärme des Gefühls. Auszeichnenden Beyfall erwarben sich: die Ouverture in Es dur, mit drey Pauken in Es, B und C; im ersten Aufzug: Zoraidens Romanze: Meine Kindheit war ein goldner Traum etc., das Recitativ und Duett von Almaro und Zoraide: Trockne deines Kummers Zähren etc., Es moll, hernach D dur, sehr rührend und lieblich; das Finale; im zweyten Aufzug: der dreystimmige Gesang der gefangenen spanischen Offiziere, (die Hrn. Weizmann, Holzbecher, Wauer) Des dur, mit 3 Pauken in As, Des und Es, gründlich durchgeführt, und das Finale; im dritten Aufzuge: das Terzett von Ismael, Montesinos und Zoraide: Dich sieht mein Auge wieder etc. und das Finale. — Den 14ten gab Hr. M. Dam im Local der Freymaurerloge zu den 3 Weltkugeln Concert. Er spielte darin brav und mit Beyfall ein von ihm gesetztes Violinconc., und mit Hrn. Semler ein von J. Bliesener gesetztes Doppelconc. für Violine und Bratsche. — Den 15ten hatte der Wohlthätigkeitsverein zum Besten der Armen ein Concert veranstaltet, das unter Direction des Hrn. Concertm. Möser von der königl. Kapelle gegeben wurde, aber nach Abzug der Unkosten kaum 100 Thlr. eintrug. Auf die Ouverture aus *Iphigenia in Aulis* folgten: eine von Mad. Schulz gesungene Arie, ein von Hrn. Kammermusic. C. W. Henning gesetztes und gespieltes Violinconc., und ein von Mad. Möser gespieltes Conc. auf der Harfe: der 2te Theil gab ein von Hrn. Tausch geblasenes Concertino, und Variationen auf dem Fortepiano, von C. Freytag gespielt. — Hr. Eugen Thurner aus Cassel, der schon am 23sten im Opernhause zwischen Solié's *Geheimnis* und dem in frühern Berichten genannten Ballet: *Paul und Virginie*, ein spanisches Rondo auf der Oboe geblasen hatte, gab am 29sten Concert. Er trug in demselben ein von ihm componirtes Oboeconc. in C moll mit einem russischen Rondo, und ein Divertimento für Oboe, auch von seiner Composition, mit vielem und verdientem Beyfall vor. Das Eigenthümliche und Lebendige seiner Compositionen und seiner Spielart ist bekannt und mehrmals näher geschildert.

Von fremden Sängern traten in diesem Monat nur zwey auf, beyde vom königl. ständischen Theater zu Prag: Mad. Grünbaum und Hr. Gned. Erstere gab am 25sten die Sophie in Parrs *Sargines*, am 28sten die Clorinde in Isouards *Röschen Aescherling*, und am 30sten die Donna Anna in Mozarts *Don Juan*. Als Sophie gewann sie viel Beyfall in den Duetten mit Sargines (den Mad. Schulz vortrefflich spielte und sang): Vernimm den Ruf der Ehre etc., Man kann ihr ohn' Entzücken etc., O du mein Einziger etc., in dem Terzett mit Sargines Vater (von Hrn. Gern, wie immer, brav gegeben) und Sohn: Jetzt musst du dich erklären etc., besonders in dem dreystimmigen Gesange: Zitternd steh' ich und verlegen etc., und in der Arie: Ja ich höre tief im Herzen etc. Mad. Grünbaum hat eine klare und sehr angenehme Stimme, reine Intonation, vollkommene Sicherheit und Leichtigkeit jedes Tons, einen zarten und einfachen Vortrag ohne Ueberladung von Verzierungen, doch aber auch viel, sehr viel Fertigkeit in Trillern, chromatischen Läufen und Figuren aller Art, dabey eine bedeutende Höhe und eine schöne mezza voce; wozu noch ein zweckmässiges Spiel kömmt: so dass wir uns auch auf ihre künftigen Vorstellungen freuen und in ihr eine der vorzüglichsten deutschen Theatersängerinnen unsrer Tage erkennen. — Hr. Gned ist bis jetzt nur als Jacob in Mehuls *Joseph in Aegypten* aufgetreten. Seine sonore Bassstimme hat Umfang, besonders viel Höhe, reine Intonation und deutliche, wenn gleich nicht ganz von fremdem Dialekt freye Aussprache der Wörter. Sie würde bey mehr Biegsamkeit allgemein gefallen.

Da Zweifel entstanden waren, ob reisende Tonkünstler und Declamanten, die sich für Geld

hören lassen wollen, zur Gewerbsteuer angezogen werden können, so hat das Finanzministerium am 15ten März d. J. bestimmt, dass in der Regel auch jene Personen einen Gewerbschein lösen und dafür einen, ihrem muthmasslichem reinem Ertrage angemessenen Steuersatz entrichten müssen.

Kurze Anzeigen.

Drey erotische Lieder von Ernst Ludwig, in Musik gesetzt mit Begleit. des Pianof. von Ign. Moscheles. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 8 Gr.)

Virtuosen auf einem Instrumente, und die zugleich gewohnt sind, für ihr Instrument zu schreiben, werden selten in der Gattung des Liedes, besonders des einfachern, lieblichern, glücklich seyn, indem sie meist die Gränzen überschreiten und der Sache zu viel thun, oder, wenn sie sich zwingen, innerhalb jener zu bleiben und dies zu vermeiden, trocken, einförmig und bedeutungslos werden. Hrn. M. ist jener Fehler so wenig, als dieser, vorzuwerfen. Die Lieder sind mehr in italienischer, als in deutscher Weise geschrieben, aber die Begleitung stets obligat. Und wenn sie auch nicht unter die originellsten in Erfindung und Ausführung gehören, so gehören sie doch gewiss unter die guten, und machen, mit Seele und Geschmack vorgetragen, die beabsichtigte Wirkung. Vom ersten und dritten möchte dies am meisten zu rühmen seyn. Der dem Ref. unbekannte Dichter hat ebenfalls etwas Gefälliges, und auch hin und wieder wahrhaft Inniges geliefert. Das erste dieser seiner Lieder scheint in Hinsicht auf beydes wahrhaft auszeichnenswerth.

1. *Das Geheimnis von Wessenberg*; und
2. *An die Geliebte, von Stolz*;

beyde in Musik gesetzt, mit Begleitung des Pianoforte, von Ludw. van Beethoven, und gestochen bey Simrock in Bonn, jedes einzeln, im Preise von 75 C. mss. Es sind zwey sehr artige, kleine Lieder, von denen sich besonders das zweyte, im Text und in der Musik, durch Lieblichkeit und Innigkeit auszeichnet. Dass dieser Meister, auch bey solchen Kleinigkeiten und in so engem Raume, nicht gewöhnlich hinliedelt, erwartet man auch ohne des Ref. Versicherung.

Trio, ou Nocturno; pour trois Flûtes, comp. par Franç. Jos. Dussek. No. 2. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Das Werkchen könnte auch concertirende Sonate heissen. Es enthält ein Allegro moderato, Menuett mit Trio, und Rondo: ohngefähr in der Art hofmeisterscher Flötensolos, nur moderner in den Figuren, kürzer, und frey von effectlosen Quälereyen des Spielers. Das Verhältnis der drey Flöten gegen einander ist gut angeordnet. Drey Liebhaber von mässiger Geschicklichkeit werden sich gern damit unterhalten.

IV grandes Walses pour le Pianoforte — — par J. L. Böhner. Oeuvr. 20. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. 1 Fr. 50 C.)

Man bekömmt ernste, zum Theil sogar pathetische Musikstücke in der Form von ausgeführten Walzern. Die zwey letzten sind so eingerichtet, dass sie mit türkischer Musik von denen ausgeführt werden können, die solche an ihren Instrumenten haben; und diese ist, besonders beym dritten, sehr geschickt und effectuirend angebracht, auch da dem Charakter des Ganzen vollkommen angemessen. Der Mann von Talent, dem es weder an originellen Gedanken, noch an kunstgemässer Ausführung gebricht, ist auch in diesen kleinen Stücken nicht zu verkennen. Leicht auszuführen sind sie eben nicht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Juny. **№. 26.** 1817.

Recensionen.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines, systematisch geordnetes Verzeichniß der bis zum Ende des Jahrs 1815 gedruckten Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise. Leipzig, in Commission bey Anton Meysel. 1817. 593 S. in gr. 8vo. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr. Druckpap., 3 Thlr. Schreibpap.)

Die ungeheure Menge Musikalien, die besonders in den letzten zwey bis drey Decennien zum Vorschein gekommen; die Verwirrung und Unsicherheit, welche durch die vielen Nachstiche, durch das Sammlen zerstreuter, oder das Wiederholen einzelner Stücke aus Sammlungen, wenigstens bey den Käufern hervorgebracht worden ist; die durch öffentliche oder Privat-Verhältnisse erschwerte oder beschränkte Geschäftsthätigkeit mehrer Verleger, um welcher willen manches vorzügliche Werk fast nur in ihrem nähern Kreise bekannt wird; die Unmöglichkeit, in Zeitschriften, auch wenn sie der Tonkunst allein gewidmet sind, und mit vieler Umsicht und aller Unparteylichkeit geleitet und abgefasst werden, auch nur auf alles Gute aufmerksam zu machen, aus jenen und andern Ursachen — und andere Gründe mehr, liessen ein solches Handbuch längst wünschen, zumal da frühere, gewissermassen ähnliche, theils sehr eingeschränkt, theils eben früher, mithin für unsre Zeit bey weitem nicht genügend sind: und wenn die, Rec. ganz unbekannten Herausgeber des gegenwärtigen, mit ihrem unverkennbaren Fleisse dennoch, wie sie selbst eingestehen und bey eigenem Gebrauch ihres Buchs immer mehr finden werden, weder in Hinsicht auf *Vollständigkeit*, noch auf *Genauigkeit*, noch auf *Ordnung* und Klassification etwas durchaus Befriedigendes geliefert haben, so haben sie doch überhaupt und auch in diesen Hinsichten, vieles, recht vieles geleistet, das mit Dank anzunehmen, und mit Nutzen zu gebrauchen ist; das auch, weil sie jährliche Nachträge liefern wollen, nach und nach verbessert und so zu einem befriedigenden, sehr nützlichen Repertorium ausgebildet werden kann. Dies Letzte ist von ihnen um so mehr zu erwarten, da sie hier schon so vieles gethan, und da auch wol anzunehmen ist, sie werden durch Autoren, Verleger und unterrichtete Musikfreunde mit Bemerkungen zur Berichtigung, mit Notizen zur Vervollständigung etc. künftig noch mehr unterstützt werden, als es, nach der Vorrede, bisher geschehen ist.

Ein Werk dieser Art nun in allen seinen Theilen umständlich zu beurtheilen, verlangte, ausser dem Raum mehrer Bogen, auch eine Vereinigung eines ganzen Corps Recensenten, von denen jeder das Fach übernähme, das er gänzlich und von allen Seiten kennet. So wenig aber hier von der Redact., die für so vieles und vielerley zu sorgen hat, will sie ihrem Institut fernere Dauer erhalten, zu solch einem Büchlein über das Buch der Raum zugestanden werden kann; so wenig dürfte jenes Corps zu werben und zu vereinigen möglich seyn. Man hat sich daher darauf eingeschränkt, das Werk, mit seinen ohngefähr 20,000 Artikeln, zweyen Männern anzuvertrauen, welche ohne Zweifel die ausgebreitetste Kenntnis der musikal. Literatur in Deutschland besitzen, übrigens aber von einander ganz verschieden sind; und diese hat man um ihre Prüfung und ihr Urtheil gebeten. In dem, was oben über das Buch im Allgemeinen ausgesprochen worden, treffen ihre Urtheile zusammen: was wir über Einzelnes sogleich noch anführen werden, gehört theils dem Einen, theils dem Andern, und indem

es einander nicht widerspricht, bestätiget es sich vielmehr gegenseitig.

Die angeführten Unvollkommenheiten betreffend! Auf eigentliche *Vollständigkeit* machen die Herausgeber selbst nicht Anspruch: sie erklären dies ausdrücklich in der Vorrede, und dass sie das Werk ein Handbuch genannt haben, deutet ebenfalls darauf. Auch wäre eigentliche Vollständigkeit weder ausführbar, noch zu wünschen. Was sollte Einem der Titel jedes ephemeren Products, das von Haus aus den Tod in sich trägt oder wol gar nie gelebt hat, und vielleicht schon längst vermodert ist? und welche Reihe dickleibiger Bände würde eine solche Vollständigkeit erfordern; wie kostbar, wie unbehülflich würde sie, wie sehr ihr Gebrauch erschweret werden? Aber nichts sollte fehlen, was entweder von wahrem, bedeutendem Werth und Gehalt, oder was durch seine Gattung, seine Eigenthümlichkeit u. s. w., wenn auch nur auf einige Zeit, Aufsehen gemacht und Einfluss gehabt hat, oder was auch nur durch etwas Zufälliges, in der Zeit, im Verfasser u. s. w., in gewissem Grade historisch merkwürdig geworden ist. Und da werden die Verff. noch gar Vieles nachzutragen bekommen; wofür ihnen dann der unterrichtete Leser nicht wenige, hier aufgeführte Artikel, die nichts sind, als ein Tropfen mehr im vollen Eimer, gern erlassen würde. Am allerwenigsten aber sollten Hauptwerke vergessen seyn, bey denen sich alles dies vereinigt. Und gleichwol ist dies der Fall, und bey nicht wenigen. Um diese hart scheinende Beschuldigung nicht ganz ohne Beleg zu lassen, führen wir nur aus dem Abschnitt, *Kirchenmusik*, von vielen blos einige der bekanntesten Namen und Werke an. Bey C. P. E. *Bach* fehlen seine kunstreichen Litaneyen. Bey *Graun* fehlt dessen grosses *Te Deum laudamus* auf den hubertsburger Frieden, in Partitur gedruckt. Bey *Handel* fehlen nicht nur von allen in Deutschland nachgedruckten Werken die englischen Originalausgaben, was zu entschuldigen wäre, da jene bey uns freylich leichter zu haben sind, als diese; sondern alle die zahlreichen Werke, von denen nur englische, nicht deutsche Ausgaben vorhanden, sind gar nicht genannt. Bey *Hiller* fehlt sein, in Partitur gedruckter Psalm, eben seine vorzüglichste Arbeit im Kirchenstyl; seine treffliche Motette: Alles Fleisch ist wie Gras — beym Tode der verwittw. Kurfürstin zu Sachsen geschrieben; auch seiner zahlreichen Sammlungen von Motetten anderer Componisten ist nicht gedacht. Bey *Himmel* ist zwar das Vater-Unser angeführt, nicht aber die weit bessere Cantate auf den Tod König Friedr. Wilhelms, nach Herklots, in Partitur gestochen. Bey *Pergolesi* fehlt Hillers Klavierauszug des *Stabat mater*, welcher wenigstens um der deutschen Uebersetzung von Klopstock, die hier zuerst bekannt gemacht wurde, anzuführen gewesen wäre. *Reichardts* ist unter den Kirchencomponisten gar nicht gedacht, und folglich sein Psalm, nach Mendelsohns Uebersetzung, seine Ode auf die Genesung des Königs, nach Klopstock, seine Trauercantate auf den Tod König Friedrichs II., nicht erwähnt. *Rossini* fehlt ebenfalls gänzlich unter den Kirchencomponisten, mithin auch sein Oratorium, *Jesu Tod*, nach Zinkernagel, das in Partitur gestochen ist, und doch gewiss unter die bessern, wenn auch nicht die besten gehört. Bey J. A. P. *Schulz* fehlt das Oratorium, *Maria* und *Johannes*, in Partitur gedruckt, und die treffliche Hymne, mit Voss's Text, desgleichen. *Wolf* ist gar nicht angeführt, und so auch seine schöne, in Partitur gedruckte Ostercantate, mit Herders trefflichem Text, nicht. Und dergl. m.

Was die *Genauigkeit* der Angaben betrifft, so ist von dem, was hier geliefert worden, noch mehr, als dort, zu rühmen, und konnte dies wol nur durch jahrelanges Bemühen, wie man dies öfter bey Liebhabern eigner Art, als bey Künstlern, Autoren und Kunsthändlern findet, zu Stande gebracht werden. Gleichwol ist auch da noch vieles zu verbessern. So sollte z. B. — wie schwierig das auch seyn mag, besonders da sich die Verleger meistens hüten werden, die dazu nöthigen Nachweisungen zu geben, die doch oftmals sie allein geben können — es sollte, wo die Originalausgabe eines Werkes irgend auszumitteln, diese vor allen angegeben seyn. Ferner sollte jedes Werk, wie es ursprünglich geschrieben, von allen Umgestaltungen (durch Arrangiren u. dgl.) genau gesondert, keine solche Umgestaltung aber ohne die Bemerkung, es sey eine, angeführt seyn. Es ist, wir wiederholen es, in beydem hier viel gethan: aber es ist auch noch vieles zu thun übrig. — Wo von musikal. Werken eine öffentliche Recension erschienen ist, und man sich daran erinnerte, da ist diese in einer Note angeführt und nachgewiesen worden. Das ist denn

sehr zu rühmen. (Besonders ist hierbey, wie recht und billig, diese musikal. Zeitung benutzt worden.) Aber es wird noch gar manche, selbst in diesen Blättern gelieferte Recension vermisst; und was von offenbar unterrichteten Theilnehmern über musikal. Werke geurtheilt worden, ohne den Titel, Recension, (oder kurze Anzeige,) z. B. in den ausgezeichneten Uebersichten der Aufführungen an diesem oder jenem Orte — das ist unberührt geblieben; mit Unrecht, glauben wir, besonders wo nicht, ausser solchen Notizen, auch noch eine eigentliche Recension nachgewiesen werden konnte. Endlich so würde es auch den Lesern, und vornämlich den etwanigen Käufern, sehr willkommen und nützlich gewesen seyn, wenn die Herausg., bey Anführung der Recensionen, etwa wie Ersch in seinen Repertorien, gewisse Zeichen angewendet hätten, die, was die Beurtheilung und Aufnahme eines Werkes betrifft, für den ersten Anlauf genügten, das Urtheil zu bestimmen. Es hätten dabey schon vier Zeichen ausgereicht: eines für ganz gut, eines für mehr gut, als schlecht, eines für mehr schlecht, als gut, und eines für schlecht.

Und zuletzt die *Ordnung*, die Klassification der Artikel! Die hier gewählte, welche das Inhaltsverzeichnis übersehen lässt, und zunächst auf die Zahl der Instrumente gerichtet ist, hat ihr Gutes, aber auch ihr Nichtgutes: sie lässt, bis auf weitere Bekanntschaft, über manches Wesentliche in Zweifel; trennt nicht überall scharf genug, was zu trennen war u. s. w., wenn man auch noch nicht darauf dringen will, dass sie denn doch von etwas mehr Zufälligem, als Wesentlichem hergenommen, und selbst nicht durchgängig consequent durchgeführt ist. Indem wir aber eine andere Klassification vorzuschlagen uns bemüheten, welche von diesen Mängeln frey wäre, ohne andere herbeyzuführen: so fanden wir erst, aus eigener Anwendung und genauer Prüfung einer jeden, dass es wol keine, in jeder Hinsicht befriedigende gebe, und, da die Hindernisse aus der Sache selbst hervorgehen, auch wol keine geben könne. Jedoch, da die musikal. Literatur nicht wie die, jedes andern Fachs, viele anonyme Werke hat: so wäre vielleicht die allereinfachste, allergemeinste Ordnung der Artikel, nach den Namen der Verff., alphabetisch, noch die beste; vorausgesetzt, es würde dem Buche ein, nach den Gattungen, oder, wie hier, nach den Ausführungsmitteln geordnetes Verzeichnis, das zurückweise, angehangen. Freylich würde dieser Anhang schon selbst wieder weitläufig werden! Dann würde es vielleicht besser, und für die Herausgeber ohnehin bequemer, die Sache umzukehren, und der hier gewählten Anordnung ein zurückweisendes Namenregister anzuhängen, welches ohne alle Schwierigkeit in einem der Nachträge geliefert werden könnte. Nachzubessern in dem hier Gelieferten möchte zunächst seyn, dass die willkührliche Begleitung von der wesentlichen überall geschieden, oder vielmehr jene überall bemerkt würde.

Wir glaubten zunächst anführen zu müssen, was, nicht sowol nach einem Ideal solch eines Werks — denn wer vermöchte diesem auch nur nahe zu kommen! — als vielmehr nach den nun einmal bestehenden Verhältnissen in Zukunft zu verbessern seyn möchte: darüber ist aber das viele Gute, das geliefert worden, weder von uns selbst übersehen worden, noch wünschen wir, dass es von Andern übersehen werde. Und darum wiederholen wir hier nochmals, dass desselben nicht wenig, und es zu liefern, gewiss schwierig und sehr mühevoll gewesen sey.

Auf das Aeussere des Werks ist viel Fleis und Sorgfalt gewendet. Der Druck ist so eng, als möglich, eingerichtet, und doch gut, und auch, so weit wir ihn vergleichen gekonnt, correct. Die Abkürzungen, um Raum zu sparen, sind passend und deutlich. Das Papier (vorausgesetzt, es ist überall, wie zu den Exemplaren der Recensenten) anständig, und, wie das bey Büchern, die oft nachgeschlagen werden, vorzüglich nöthig ist, auch haltbar. Der Preis, nach Verhältniss, nicht zu hoch. Und so bleibt uns nur noch der Wunsch, dass das Publicum das Unternehmen begünstige, dadurch die Herausgeber in den Stand setze, die versprochenen Nachträge zu liefern, und dass in diesen Verbesserungen gemacht werden, wie sie hier gewünscht sind, und wie deren sich den Herausgebern, bey eigenem, längerm Gebrauch ihres Buchs, vielleicht noch mehrere bemerklich machen werden.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle; comp. — — par F. E. Fesca. Oeuv. 5. à Vienne, chez Pierre Mechetti.

Hr. Fesca hat seinen Ruf, als ausübender Tonkünstler, und als sehr geschmackvoller und kenntnisreicher Tonsetzer, bereits zu ehrenvoll begründet, als dass nicht dieses neue Product seines schönen Talents eine äusserst erfreuliche Erscheinung für jene Kunstfreunde seyn sollte, welche nicht blos nach vorübergehendem angenehmen Eindruck haschen, sondern sich nach einem wahren und bleibenden Genuss sehnen. Werke dieser Art, die mit Phantasie und Gefühl entworfen, mit Einsicht und Besonnenheit, mit Geschmack und gereifter Kunsterfahrung ausgearbeitet sind, bereiten sich stets ein achtbares Publicum, und sichern ihrem Urheber nicht nur bey diesem, sondern auch bey der Nachwelt, ein ehrenvolles Angedenken.

Das erste Quartett beginnt mit einem *Allegro*, A moll, C-Tact, in welchem folgendes Hauptthema vorherrscht:

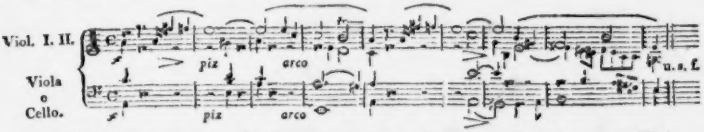

Bald darauf ergreift der Bass, zu fremden Harmonien der Oberstimmen, dieses interessante Motiv:

welches edel und würdevoll von den übrigen Stimmen durchgeführt wird. Nachdem im 2ten Theile der Componist auf eine originelle Weise in verschiedene Tonarten ausgebeugt hat, wendet er sich in A dur, und beschliesst darin, unverrückt sein Ziel verfolgend. — Das *Andante con moto*, E dur, alla breve, ist ein recht gemüthlicher, ansprechender Satz, von welchem wir gern Einiges mittheilten, müssten wir nicht den Raum schonen. Auch stehet derselbe eben hier, im Verhältnis zum vorhergehenden und nachfolgenden, so wie zum Ganzen überhaupt, gar sehr an seiner Stelle, so dass er, wie das seyn soll, in gleichem Maasse für dies und sich selbst günstig wirkt. — Auf eine recht humoristische Menuet folgt das Finale, *Allegro molto, alla breve, A moll* (der Schluss desselben in *dur*).

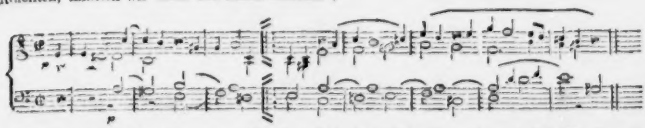

in welchem die Modulation zum 2ten Theil nach Es dur, wirklich frappant ist.

Das zweyte Quartett, D dur, ist nicht minder gehaltvoll, und vorzüglich für die erste Violin brillant geschrieben. Der erste Satz, *Allegro moderato*, C-Tact.

Allegro moderato.

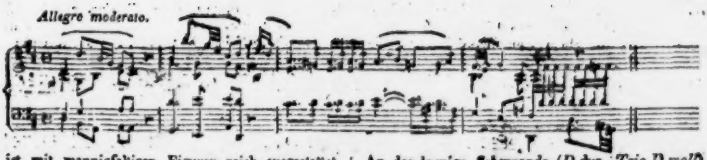

ist mit mannigfaltigen Figuren reich ausgestattet, und kunstvoll gearbeitet, verlangt aber, um nicht undeutlich zu werden, fleissigst präcisen, saubern Vortrag und auch ein sehr gemässigtes Tempo.

An das launige *Scherzando* (*D dur, Trio D moll*) schliesst sich ein liebliches, naives *Andante*, *A dur*, $\frac{3}{4}$ (Mittelsatz A moll).

Andante con moto. *dolce*

Den Schluss des Ganzen macht ein lebhaftes, frisches, lebenslustiges *Presto*, D dur $\frac{4}{4}$, welches, gleich einem lebendigen Quell, unaufhaltsam fortsprudelt, immer anders und immer dasselbe;

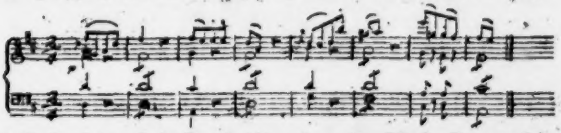

Nro. 3, in Es dur, hat, nach des Rec. Ansichten, den meisten Werth. Der erste Satz, *Allegro*:

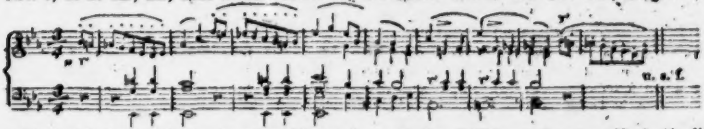

zeichnet sich durch sehr bestimmt gezeichneten Plan, schöne Haltung, durch eine treffliche kanonische Stimmenführung, und überhaupt durch eine gewisse Solidität des Geschmacks und der Ausarbeitung sehr vortheilhaft aus.

In dem lieblichen und zarten *Adagio* (As $\frac{3}{4}$) erquickt der sanfte enharmonische Uebergang nach H dur, wie ein milder Sonnenblick. Das neckische *Scherzando*:

Presto.

erzwingt mit seinem Muthwillen und schelmischem Gaukeln ein unwillkührliches Lächeln; die Krone aber gebührt vor allem dem meisterhaft gearbeiteten *Finale* (*Allegro molto, Es dur, alla breve,*) in welchem 2te, 3te Violin, Violoncello und Viola mit nachstehendem Fugenthema eintreten:

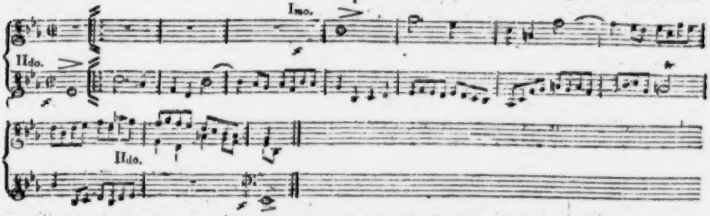

welches in allen Stimmen regelmässig durchgeführt, und im zweyten Theile durch originelle Wendungen und fremdartige Modulationen gewürzt wird. Die Rückkehr zur Wiederholung geschieht durch folgenden Orgelpunkt:

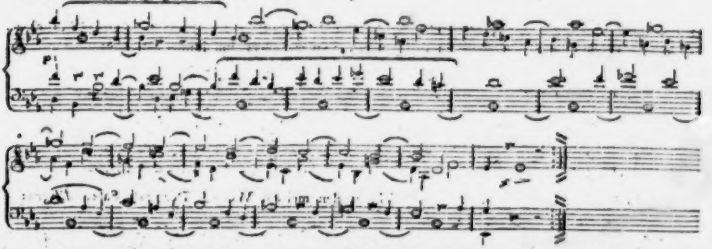

nach welchem sich die Hauptideen zusammendrängen, und das Ganze rasch und feurig zum Schlusse forteilt.

Der hochachtungswerthe Componist hat sich durch die Herausgabe dieses gediegenen Werks neue Ansprüche auf den Dank aller Kunstfreunde erworben, und gewiss auch in ihnen, wie in uns, den Wunsch erweckt, öfter auf ähnliche Weise durch Früchte seines schönen Talents, seines Geschmacks und seiner Kunst erfreut zu werden. — Der Stich ist deutlich, rein, und auch correct.

Nachrichten.

Basel. So wenig auch, theils in artistischer, theils in literar. Hinsicht überhaupt, von Basel in öffentlichen Blättern die Rede ist: Kunst und Wissenschaft werden doch auch hier mit sorgsamer Hand bearbeitet und in geräuschloser Stille gepflegt. Wen das Geschick in die ehrwürdigen Gemäuer dieser alten, merkwürdigen Stadt, in die heitern, freundlichen, wohlwollenden Cirkel ihrer Einwohner geführt, wird es mit Freude erkennen, dass er hier einen Kreis von Männern und Frauen begrüsst, in welchen der Sinn des Schicklichen, Zarten und Edeln wohnt; dass er sich namentlich von Männern umgeben sieht, welche auf ihrer wissenschaftlichen Bahn die rühmlichsten Lorbeern gebrochen, welche durch die lebendige Schule des Lebens, durch das Praktische, durch die vielseitigsten Lebens- und Standesverhältnisse, Herz und Geist in immer rüstiger Kraft-

übung gebilden Ohren. Dem strebenden wahres Talent ans, und Jeden, ohne Rücksicht auf Stand, Geburt und Vermögen, welchen der Strom höherer grosser Gefühle ergreift.

Vorzüglich auch die *Tonkunst* findet ihre Beschützer wohl ist keineswegs nur ein Stiefkind des Luxus, dem treue Pflegeältern fehlen, oder dem man nur etwas reiche, wenn Ueberfluss da ist, welches aber kärglich genährt werde, wenn dieser Ueberfluss andern Zwecken geopfert werden muss. Nicht nur in Particular-Cirkeln machen musikal. Kunstleistungen den schönsten Theil der geselligen Unterhaltung aus, sondern selbst in Zeitpunkten, welche den Künsten nicht gerade hold waren, that namentlich die *Direction des hiesigen Liebhaberconcerts* ihr Möglichstes, um dasselbe zu heben und erwarb sich dadurch um so mehr den Dank des kunstliebenden Publicums, da dies die damit verbundnen Aufopferungen zu erkennen und zu schätzen weiss.

Wir danken beym Schlusse der diesjährigen Concerte nicht weniger dem hiesigen, rühmlich bekannten Musikdirector, Hrn. Dollmann, welcher mit inniger Vorliebe für seine Kunst einen eben so grossen Kunstfleis, sehr geschmackvolle Behandlung seines Instruments (der Violine) und grosse Urbanität im schönen Einklang vereint. Er legte auch in dem Cyklus der diesjährigen Concerte sprechende Beweise der Reife seiner musikal. Kenntnis vor und erhöhte dadurch an jedem Abende den Genuss. Wie oft gewährte eine einzige, von ihm treffend vorgetragene Stelle, welche uns, wie ein runder, voller Kern gereift entgegen fiel, die schönste Befriedigung. Wahrhaft entzückt hat er uns durch die Deutlichkeit, Zartheit und Leichtigkeit in perlirten Läufern, durch die reinsten Doppelgriffe, durch seine Uebergänge vom stärksten Fortissimo bis zum kaum hörbaren Pianissimo, und durch die mit der grössten Vollkommenheit ausgeführten *Coups d'hasard*. — Unter den Klavierspielerinnen, welchen wir Erwähnung schuldig sind, veranlassen — von Fr. Vischer-Passavant werden wir sogleich besonders sprechen — die Jungfrauen, L. Burkhardt, R. Bischoff und G. Forcardt, zu schönen Hoffnungen, wenn sie den mit Glück und Gunst betretnen Weg zu ihrer Vervollkommnung immer mit Eifer und bescheiden fortwandeln. Was, namentlich Jungf. L. Burkhard betrifft, so beherrscht sie das Pianoforte mit vieler Umsicht und Kraft; ihr Vortrag ist deutlich und schön getragen, ihre Fertigkeit sehr bedeutend, und wir dürfen bey ihrer ausgezeichneten Vorliebe für Musik in ihr eine recht brave Künstlerin freudig voraussehen. Nur falle theils ihre eigne, theils die Wahl ihrer beyden musikal. Freundinnen, immer auf Compositionen, welche durch tiefes Gefühl und Wahrheit des Ausdrucks, durch einfachen, rührenden Gesang, durch Ideenfülle in feurigen, wie in sanften Stellen, *doch* den Sieg über seelenlose Künsteley behaupten, wodurch weder Compositeur, noch Spieler den wahren Musikkenner täuschen können, so brillant das Ding auch oft aussieht. — Zartheit und Schärfe des Geistes, um sich in die Begeisterung des Compositeurs hinein zu denken, wir dürfen wol sagen, hinein zu *fühlen*, ist vielleicht nur sehr wenigen guten Köpfen verliehen, und noch Wenigere können die Werke der grössten Natur erreichen. Musik nach ihrer höchsten Bedingung ist daher eine der schwersten Aufgaben. Aber zu welchem Enthusiasmus entflammt dann auch den Zuhörer das Spiel einer Künstlerin oder eines Künstlers, wie das von Fr. Vischer-Passavant oder des Hrn. Bernoulli-Paravicini, welche die Idee ihres Meisters vollkommen studirt zu haben, in der Kunst des Ausdrucks auf das herrlichste beweisen, und das Denkende in sich so sinnig mit dem Werke des Compositeurs vereinen, dass sie ihn gänzlich auf sich überzutragen wissen. — Von fremden Künstlern haben wir vorerst zu erwähnen: Dem. Jannitsch, Hofsängerin von Darmstadt. Sie wurde als Concertsängerin in dem verflossnen Halbjahr in Basel heimisch, und gab in diesem Institute, so wie in musikal. Familienkreisen, manchen Beweis ihres Talents und ihres Fleises. Sie besitzt eine sehr gefällige, sonore und starke Stimme; sie intonirt meist richtig; es ist ihr natürliche Geschmeidigkeit eigen, vorzüglich in der chromatischen Tonleiter abwärts; sie trägt eine Bravourarie mit festem Tone, Genauigkeit und Kraft vor. Oft weiss sie in ihren Cadenzen sehr gut gestellte Imitationssätze anzubringen. Ihre Stimme

reicht von und zugleich fehlte es ihr

nicht an gutem Willen, uns, bey verdientem Beyfalle, mit sehr schwierigen Gesangstücken von Cimarosa, Beethoven, Mozart, Pär etc. angenehm

zu unterhalten. Aber denken wir z. B. an eine Häser, Pär etc. zurück: wie wirkte dort das *Zureichende!* Bey prachtvollen Coloraturen fehlte nie die nöthige Geläufigkeit und Rundung in den einzelnen Passagen; bey ihrem Gesange durfte sich der Zuhörer nie in der weiten Peripherie der *Unzulänglichkeit* abjagen; nie vermissten wir Modulation und ein *Chiaroscuro*, welches ein guter Gesangunterricht lehrt. Wie so jugendlich frisch ihre Stimme, wie gefühlvoll ihr Vortrag, wie ergreifend der Ausdruck für jedes Wort, wie richtig der Accent! Dem. Janitsch wird in jeder Stadt als Concertsängerin gewiss nicht ungern gehört werden: will sie aber ihren Vortrag in der That reizend machen, so empfehlen wir ihr mehr Sinnigkeit, Studium und Zartheit, deutliche Aussprache, Declamation im Gesange, und einen Ausdruck, der, vom Herzen kommend, zum Herzen geht. Sie steht übrigens im eigentlichen Bravoursingen höher, als im Vortrage von Canzonetten, Romanzen und zarten Liedern, zu welchen ihr sehr liebliches Organ durch kein geschicktes, unmerkliches Verschmelzen der Brusttimme mit dem Falsett gehoben ist, so wie wir ihr rathen, zwischen *crescendo* und *decrescendo* gewissenhafter zu unterscheiden. Ihr Werth als *doxtellende* Künstlerin ist geradezu keiner; in ihrem Spiele auch nicht die mindeste Theaterroutine, keine Kenntnis dramatischer Momente, kein Auffassen ihres Charakters, keine Nuanzirung der Situationen, keine Action, (geschweige lebhafte, freye,) während des Vortrags der Gesänge keine Mimik, und welche Verlegenheit um Ihre Hände! So erschien sie uns als Konstanze, nicht anders in der *Teufelsmühle*. Der Schauspieler muss sich nie selbst spielen und sich nicht blos glücklich preisen im Besitze von schönen Kleidern, oder nur dem Rohen darstellen, welcher schon zufrieden ist, wenn er nur etwas vorgehen sieht. Im Theater giebt es auch *Gebildete*, welche *empfinden* wollen, und *Ausgebildete*, welchen zugleich *Nachdenken* angenehm ist. —

Doch wir kehren zu unserm Thema zurück, zu den durchreisenden Künstlern. Hr. Spohr und seine Gattin, Durnowsky, Fladt, Kreutzer der Jüngere, waren die Unvergesslichen, denen wir Beweise hoher Vollendung danken. Gern ladet sie gewiss jeder Kunstfreund mit Geist und Herz für künftigen Winter zu freundlicher Wiederkehr ein.

Das *Orchester* des hiesigen Liebhaberconcerts spielt mit Präcision, Genauigkeit und Liebe, oft auch mit Geist und Geschmack. Dass aber der *sprechlustige* Theil des Publicums während der Symphonien oder Ouvertüren fast regelmässig eine ziemlich laute Conversation unter sich begann und dabey natürlich eine sehr zahlreiche Protection vom schönen Geschlechte genoss, so dass Viele es ganz allerliebst gefunden hätten, gleich beym Eintritte in den, übrigens gar nicht akustisch gebauten Saal ein artiges Liedchen u. dgl. zu hören: das ist um so weniger zu rühmen. Man fragte einst irgendwo eine Dame, was ihr im Concerte am besten gefalle? Die Pause! antwortete sie naiv genug. Nun, so lasse man sich diese und ihre Interessen angelegen seyn, verlege aber wenigstens diese nicht in die Zeit der Musik! —

Kurze Anzeige.

XXIV leichte Orgelstücke, comp. von Dröla, Organ. an d. Peterskirche in Leipzig. Op. 10. Bonn u. Cöln, b. Simrock. (Fr. 2 Fr. 50 C.)

Die Gedanken an sich sind zwar, fast ohne Ausnahme, nur sehr gewöhnliche, und grossentheils musikal. Gemeinplätze: aber doch orgel-, und meist auch kirchenmässig, in mehr oder weniger strenger, contrapunktischer Schreibart behandelt; und so können diese Stücke denen zur Anwendung empfohlen werden, denen es an Stoff und Form gebricht, und zur Nachachtung auch denen, welchen jener nicht, wol aber diese abgeht. Das Pedal steht in gutem Verhältnis zum Manual. Ausserdem sind mehre Stücke sehr leicht, manche aber schon ein wenig schwieriger; auch das ist zu billigen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten July. **N°. 27.** 1817.

Lectüre für Musiker und Freunde der Tonkunst.

Die Mittel, welche dem Musiker zum Nachdenken über seine Kunst und die mit ihr verwandten Gegenstände zu erwecken pflegen, sind, ausser der praktischen Kunstübung, die ja bey den meisten zur *mechanischen* wird, so beschränkt und dürftig, dass es grossen Dank verdient, dieselben zu vermehren; und man müsste geradezu beweisen, dass dem Künstler das Nachdenken über seine Kunst unnütz oder schädlich sey, und somit Schillers treffliches Wort erst widerlegen:

> Den schlechten Mann muss man verachten,
> der nicht bedacht, was er vollbringt —

wenn man das Verdienst derer schmälern wollte, welche zur Bildung der Tonkünstler ernstlich gewirkt haben.

Am Tage liegt es, und ich darf dies niederschreiben, ohne der mir befreundeten Redaction dieses Blattes eine unwürdige Schmeicheley zu sagen, — dass sich letzteres hierin in neuerer Zeit das grösste Verdienst erworben hat: denn Musiker, welche aller sonstigen Lectüre entbehrten, haben dasselbe Blatt gelesen, und, wie man hoffen darf, nicht blos an den geschichtlichen Berichten desselben oder an den Beurtheilungen ihrer eignen Werke lebhaften Antheil genommen. Dass bey dem Umfang unserer Literatur ausserdem so wenig Bedeutendes über Gegenstände der Tonkunst gesprochen wird, wenn dieselben nicht, wie die Oper, in Verbindung mit der Poesie oder in beurtheilenden Berichten öffentlicher Aufführungen berührt werden: davon scheint mir der Hauptgrund darin zu liegen, dass das tiefe Umfassen jener Kunst, welches dem wahren Musiker eignet, mit der klaren Ansicht und einer geistvollen Darstellung derselben weit seltner, als bey andern Künsten in Verbindung tritt. Eine fortlaufende, abhandelnde Darstellung der *ganzen* Tonkunst (Aesthetik der Tonkunst) soll daher immer noch gegeben werden, und ihre Stelle vertreten bis jetzt nur nothdürftig einestheils die Skitzen, welche in den Handbüchern der Aesthetik, als Anwendung der allgemeinen ästhetischen Principien in dem angewandten Theile jener Wissenschaft, oder in der s. g. Theorie der schönen Künste, von der ästhetischen Theorie der Tonkunst aufgestellt worden sind, u. die jetzt immer seltneren Bücher, welche besonders von der Tonkunst handeln, (wie Schubarts *Beyträge zu einer Aesthetik der Tonkunst*); anderntheils die technischen Theorien der Tonkunst, d. i. die Theorien der Harmonie, Tonsetzkunst, des Gesanges, der Instrumente etc., welche sich den ästhetischen Ansichten bald mehr, bald weniger anschliessen; ferner die — selten zusammenhängenden und in *einer* Ansicht verfassten musikal. Artikel der allgemeinen *encyklopädischen* oder *ästhetischen* Wörterbücher (z. B. von Sulzer, Heydenreich, Gruber, des neuen Conversationslexikons) und der musikal. Wörterbücher, von Koch und Wolf; endlich die selbstständigen Abhandlungen, welche über einzelne Gegenstände der Tonkunst in diesen und wenigen andern Blättern erschienen sind.

Letztere werden den Musikern am *meisten bekannt*. Dahingegen gehen die — oft sehr geistreichen Andeutungen über Tonkunst und über das Leben der Tonkünstler, welche in darstellenden, poetischen Werken, oder in eignen Fragmenten, in der grossen Masse erscheinender Bücher zerstreut sind, den Musikern grösstentheils verloren, da diese theils nicht zu suchen, theils nicht zu finden vermögen. Gesetzt aber auch, die Ausbeute des Gefundenen selbst wäre nicht so bedeutend, als sich von einer Literatur, wie die deutsche, erwarten lässt: so würde doch die Wirkung

eines verständigen Lesens vortheilhaft genug seyn, welche wir in die Anregung des Nachdenkens und die Befestigung eigener Ansichten setzen. Und deshalb meynt Unterzeichneter nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn er jetzt und künftig auf Einiges aufmerksam machen wird, was in näherer Beziehung auf die Tonkunst in verschiedenen Erzeugnissen unserer neuesten Literatur vorkommt. Er beabsichtigt hierbey keine Vollständigkeit, sondern beschränkt sich nur auf das Bedeutendste, was ihm seit dem Schlusse des vorigen Jahres unter die Hände gekommen ist.

Und hier findet er zuerst zu nennen:

1) *Neue Erzählungen* von Friedrich Rochlitz. In zwey Bänden. Leipzig und Züllichau, b. Darnmann. 1816. 8.

Zwar werden einigen unserer Leser mehre der unter diesen *Erzählungen* enthaltenen Stücke (der Titel schliesst mit Unrecht Einiges aus, was in dem Buche enthalten ist,) vielleicht schon längst bekannt seyn, die der Verf. hier verbessert mitgetheilt hat; vielleicht erinnern sie sich noch, Einiges, was hieher gehört, in dieser Zeitung selbst gelesen zu haben: aber was verdiente hier wol eher genannt zu werden, als der Name dessen, der um die Leser dieser Blätter so grosses Verdienst hat; und worauf dürften wir eher und mit dankbarem Lobe aufmerksam machen, als auf das, was uns der Verf. dieser Sammlung hier erneuert dargeboten hat?

Ich überlasse es andern Blättern, die einzelnen, hieher nicht gehörigen Stücke ausführlich zu würdigen: aber das darf ich nicht übergehen, dass eine hohe Gabe und besondere Fähigkeit, die *edleren* Momente einer ruhigen Wirklichkeit im Bilde herauszuheben, so wie der milde, tröstende Abdruck eines wohlwollenden Charakters, den Leser aus denselben vorzüglich anspricht. Die Erzählung, *Lucie*, ein einfaches Gemälde edlerer Wirklichkeit, die lebhaftes Interesse erweckenden *Erinnerungen*, im ersten Bande, und im zweyten, die treffliche Schilderung des *Joachim Sandrart*, bestätigen dies vollkommen. So auch die hieher vorzüglich gehörenden Stücke; nämlich 1) *Abraham Blechschmidt*, in der Form eines Schreibens an die Redaction der musikal. Zeitung verfasst, womit der *erste*, und 2) die *musikalische Reise*, womit der *zweyte* Band dieser Sammlung eröffnet wird. Ueber beyde erlaube ich mir daher Folgendes hinzuzufügen.

Abraham Blechschmidt ist die rührende Selbstschilderung eines, in gutmüthiger Beschränktheit sein mühsames Tagewerk treibenden Instrumententrägers. Solche Bilder von Genügsamkeit und inniger Zufriedenheit, die auf dem Bewusstseyn treuer Pflichterfüllung ruht, sind heutzutage selten geworden, und es dünkt mich diese Schilderung wie ein Gemälde aus der Zeit unserer lieben Vorfahren, auf welchem dargestellt wird ein demüthig betender, einfältiger Mann, dem des Heilands Gestalt aus den Wolken zuruft: Ey du frommer und getreuer Knecht, du bist über wenig getreu gewesen, ich will dich über viel setzen; gehe ein zu deines Herrn Freude. So wirkt auch der Schluss dieser, gleichsam im Tone eines Testaments abgefassten Schilderung. Sehr angemessen ist die Form eines Schreibens gewählt, denn so konnte die Schilderung ganz *rein*, und frey von fremder Zuthat bleiben; und so ist es bis auf den kleinsten Zug — *den* vielleicht ausgenommen, dass dieses Schreiben an die *Redaction der musikalischen Zeitung* gerichtet ist, „um es *in diese* zu rücken" — ein Umstand, der bey den Calamitäten (No. V des ersten Bandes) wieder vorkommt, und dort ganz am rechten Orte war, hier aber doch an die Abhängigkeit der Schilderung von ihrem Verf. erinnert, der selbst von ihr wol sagen durfte: „sein Plätzchen in der Zeitung verdient der alte Blechschmidt," ohne ruhmredig zu seyn, wie es jedermann *mit ihm* sagen wird. — Weshalb aber *hier* auf dieses Stück aufmerksam gemacht, und es der Lesung der *Musiker* empfohlen wird? — Hauptsächlich darum, damit der Musiker, und namentlich der Virtuos — denn wer ist leicht übermüthiger, a's dieser? — von dem Beyspiel solcher Liebenswürdigkeit angezogen, den redlichen Lasttragenden, der sein ihm aufgetragenes Tagewerk pflichtgetreu verrichtet, und den geringsten Mann, der, mit kleiner Gabe, aber mit grossem *Ernste* zur *Ausübung seiner Kunst* den unentbehrlichen Theil beyträgt, auch mit Liebe würdige, und ihm mit Sanftmuth begegne. Und darauf kann nicht genug aufmerksam gemacht werden. —

Dasselbe Thema hat der Verf. auf andere Weise behandelt in der „musikalischen Reise von Grossmieczchen nach Lämmel"; (2r Bd. No. 1), welche, (was dieser Titel nicht ankündigt) eine,

mit sanftem Humor, dem etwas Hypochondrie recht wohl anstehe, und mit zarter, gütmüthiger Theilnahme und reger Beobachtungsgabe angestellte Wanderung eines Musikfreundes im kleinen Bezirke treffend schildert. Man wird sie mit grossem Vergnügen lesen, und doch vielleicht auch hier gestehen, dass die Absicht, sie drucken zu lassen, (S. 5) nicht ganz in die Charakteristik des Schildernden passte. Die erste Beobachtung, die wir hier der nähern Aufmerksamkeit für werth halten, ist die auf den *ersten, rohen Gebrauch der Töne:* — sie sind auf der ersten Stufe menschlicher Entwickelung *Ausdruck* des *Eindrucks*, den die *mächtige Aussenwelt* auf den *erregbaren Menschen* macht; ein Ausdruck, der bald productiv, bald nachahmend sich zu Tage legt, gemäss dem Geschlecht und andern Verhältnissen. So glaube ich wenigstens den *Sinn* des würdigen Verfassers richtig verstanden zu haben. Aber genau erwogen, wie viel enthält dieser Gedanke! Man möchte sagen: den Grund aller Tonkunst! Und wie eicht hat ihn der Erzähler durch die unbedeutend scheinende Veranlassung — die Wahrnehmung des singenden Bauernknabens („Schnauzmanns Gottlieb"), in uns erweckt; ja, das gelehrte Citat mit dem kleinen polemischen Federstrich thut der Anspruchlosigkeit fast Eintrag, mit welcher er herbeygeführt ist. Hat Gottlieb uns „auf den *melodischen* Theil der Tonkunst geleitet, so zieht uns das Spiel der Nonne," welches dem Wandernden aufstösst, „sehr natürlich in den harmonischen" (S. 8-9), und lehrt uns mit Ernst und Scherz die Verhältnisse, auf welche die Kunst baut, in der Natur wiederfinden. Den Gevatter Schulmeister aber, der seine einzige Lebensfreude darein setzt, in seinen seltnen Freystunden an Zwischenspielen und Chorälen zu einem neuen Choralbuch zu arbeiten, und deren 37 schon fertig hat: wie lehrreich stellt er uns die *keusche Freude an der Kunst* vor Augen, die auf *beschränkter Kunststufe*, und hier vielleicht am allermeisten, anzutreffen ist! Ja, man weiss kaum, ob man mehr die lebendige Schilderung des redlichen „Weisshuhn," die nur mit einigen der gelungensten Charakteristiken Jean Pauls zu vergleichen seyn möchte, oder die wahrhaft liebenswürdige Gesinnung des Kenners bewundern soll, der zart schonend dem Alten sagt: Nur fleissig so fort, redlicher Gevatter; *etwas* kommt immer dabey heraus, das Freude und Nutzen gewährt, wenn es auch sey. Doch darf ich kaum hinzufügen, wie arg man den Verf. missverstehen würde, wenn man daraus die Behauptung ziehen wollte, irgend ein *persönliches Wohlwollen* dürfe den *verpflichteten* Kritiker bewegen, *unwahr* zu seyn in der *Sache*, oder gar nur das *Kleine* zu *schonen*, wenn man das *Grössere* vornehm *verkleinert*.

Es erscheint darauf ein anderes Kunstsubject, eine musikalische Nomade, die mit der Flöte auf die leipziger Messe zieht, und ergötzlich ist die gesunde Naivetät und kecke Munterkeit, welche der Verf. mit der bedenklichen Schwerfälligkeit des wohlwollenden Hypochonders in einen angenehmen Gegensatz gebracht hat. Schade, dass sie nicht, wie die übrigen Personen, selbst die vorbeyziehenden Baschkiren, in näherer Beziehung auf ihre Kunst erscheint! Zum Schlusse darf nicht übergangen werden, was von der einfachen Nationalmusik jener von unserer Cultur entfernten Völker, mit dem Obigen und mit Rousseau's Ansichten zusammentreffend, gesagt wird, „sie spreche das Schönste und das Eindringlichste des Naturmenschen in drey Tönen (d. i. mit dem geringsten Aufwand der Tonmittel) aus. Wer wird nicht mit mir den Verf. zur Fortsetzung solcher Reisebemerkungen auffordern?

II.

Von einem Schriftsteller, den die musikalische Welt und vorzüglich die Leser dieser Zeitung, als Componisten und als Verf. manches geistreichen Aufsatzes in dem ersten und vierten Bande seiner *Phantasiestücke* kennen, dem Kammergerichtsrath *Hofmann* in Berlin, führe ich, aus seinen vor kurzem erschienenen *Nachtstücken* (1ster Thl. Berlin 1817. 8) die erzählende Skitze,

das Sanctus,

an. Wenn jener Verf. die keusche Freude an der Tonkunst mit zarter Schonung würdigt, so pflegt dagegen dieser seine Geissel über fade Kunstliebeley und Missbrauch der Tonkunst in der conventionellen Welt, (oft vielleicht mit *Ueberschätzung* der Kunst selbst.) zu schwingen. So auch hier. Das herrliche Bild von dem buntgefärbten Schmetterling (S. 286 und f.,) der zwischen den Saiten des Doppelclavichords eingefangen, lustig auf- und niederflattert, und die Saiten bald leise berührt, bald von den Saiten schärfer verwundet

den bunten Blüthenstaub seiner Flügel verliert und lautlos in die dunkle Oeffnung des Resonanzbodens hinabsinkt, so wie die ganze Geschichte, welche dieses Gleichniß einleitet, mögen Virtuosinnen lesen und beherzigen. Denn wenn sie auch, nach ihrer gewohnten Denkweise, nicht geneigt seyn möchten, Bettina's *plötzliche Stimmlosigkeit* mit dem reisenden Enthusiasten für ein Uebel geistigen Ursprungs, oder für die Strafe zu halten, dass die Sängerin *während des Sanctus die Kirche* verlassen, um noch an einigen andern Orten ihr Talent zu produciren, noch auch überhaupt eine so fühlbare Strafe eines entweihten Talents fürchten, sondern vielmehr dem prosaischen Kapellmeister beystimmen werden, der das Uebel einem blos catarrhalischen Zufall zuschreibt: so sollte ihnen doch die Wahrheit des allegorischen *Sinnes*, welche das erzählte Factum enthält, nicht entgehen, dass die Musik durch Missbrauch, d. i. durch übermässigen, gedankenlosen, und blos mechanischen Verbrauch, so wie durch Schaustellung heuchlerischer Weltkünste und glänzender Seiltänzereyen, entheiligt und erniedrigt wird, was der reisende Enthusiast etwas zu allgemein ausspricht in der Frage: Ueberhaupt, ist es nicht ein wahres Unglück, dass die hochheilige Musik ein integrirender Theil unserer Conversation*) geworden ist? Die herrlichsten Talente werden herabgezogen in das gemeine, dürftige Leben etc.

Eine heilige Bestimmung der Musik, und (vielleicht dem Verf. unbewusst) den Ursprung wahrer Tonkunst aus Religion, zeigt noch sprechender das in die romantische Zeit gestellte Beyspiel der Saracenin, *Zulema*. Sie, deren Gesang anzuhören, „wie das siegende Schmettern der Nachtigall, die, die Fürstin des Hains, dem jauchzenden Volke gebietet," wird durch heiligen Gesang der Kirche zum Glauben entzündet, und es ist ihr vergönnt, das vom Herrn verliehene Talent einer wunderbaren Stimme zur Glorie der Religion zu erheben, auf welche sie getauft wird. Aber plötzlich wird sie von der Lockung einer irdischen Liebe auf den verlassnen Weg zurückgezogen, so dass sie, von dem Style des heiligen Gesangs abweichend, in jene tändelnden, mohrischen Liebeslieder unvermerkt verfällt, mit pfeifenden Tönen und heidnischprächtiger Weise den Chor der Nonnen durchschneidet, und, entrückt von Hichems (ihres maurischen Geliebten) lockenden Gesängen, alle Andacht im Innern ertödtend, den Chor während des Sanctus verlässt. Da wird das Wort Emanuelens (der Priorin) erfüllt: „Sünderin, die du den Dienst des Herrn entweihst, die du mit dem Munde sein Lob verkündest, und im Herzen weltliche Gedanken trägst, fliehe von hinnen; gebrochen ist die Kraft des Gesangs in dir, verstummt sind die wunderbaren Laute, die der Geist des Herrn in dir entzündet." Denn als sie bald darauf aus dem, von Hichem angezündeten Kloster zurück zu den Mauren flieht, ist „Ton und Gesang, wie angeweht vom giftigen Hauche des Samum, in ihrer Brust gestorben," bis sie bey der blutigen Erstürmung von Granada, mitten in den Flammen, voll Reu und Demuth das *Sanctus* wieder anstimmt, und dann, unter dem Gesang des *Benedictus*, mit den Mohren durch die Reihen der siegenden Spanier in die Cathedrale zieht, so dass alles Volk „unwillkürlich, als komme die Heilige vom Himmel gesendet, Heiliges zu verkünden den Gesegneten des Herrn, die Kniee beugt." Hier übt sie die heiligen Gebräuche mit inbrünstiger Andacht, und sinkt bey den letzten Lauten des *dona nobis pacem* der Königin entseelt in die Arme. Denn der tiefe Schmerz der Reue, gemischt mit der hohen Wonne der wiedergewonnenen Richtung auf das Heilige, mussten das dem Himmlischen geweihte Talent für die Erde vernichten. — Möchte also dem hochbegabten Künstler immer eine Stimme aus dem Innern zurufen, die *höchste Kraft*, die dir ein Gott verliehen, geht verloren, wenn der Künstler selbst sich in den Strudel irdischer Sinnenlust *verliert*.

Prof. A. Wendt.

---

*) Dass dies nämlich blos der geistlosen Conversation gilt, welche die Kunst blos als Zeitvertreib und Befriedigungsmittel der verderblichen Sucht zu glänzen, ansieht, ist unleugbar. Ja, gesetzt auch, die Kunst wird durch Conversation herabgezogen, was der wahre Künstler immer nur mit Wehmuth bemerken kann, so darf doch von der andern Seite auch geltend gemacht werden, dass die Kunst keinen entscheidenden Dienst der Menschheit leistet, wenn sie die gewöhnliche und beschränkte Conversation in eine höhere Region emporsieht. d. Verf.

Miscellen.

Wir glauben den grossen Verdiensten eines Künstlers, dem wir, und alle, die sich seit etwa dreyssig Jahren für Musik ausgebildet, vieles, mittel- oder unmittelbar, bewusst oder unbewusst, zu verdanken haben — schuldig zu seyn, folgende Mittheilung eines, gleichfalls sehr achtungwürdigen Meisters öffentlich bekannt zu machen.

„Mit inniger und gewiss gerechtester Indignation lese ich in einem der, leider so zahlreichen, deutschen Unterhaltungsblätter, wie unser trefflicher Meister, Clementi, von dem pariser Correspondenten jenes Blatts bey Gelegenheit der Aufführung der noch ungedruckten clementischen Symphonien im Concert spirituel zu Paris, gemisshandelt worden ist. Es ist Ihnen, wie mir, und allen, die an Clementi theilnehmen, bekannt, dass er schon seit zwölf bis funfzehn Jahren die Summe seines Geistes und seiner tiefen Kunstkenntnisse, so wie die besten Stunden seiner Musse und die strengen Uebungen seines Fleisses, auf eine Folge von sechs grossen Symphonien — welche Gattung er, wie jeder Kenner, als den Gipfel der neuern Instrumentalmusik betrachtet — verwendet hat; dass er nur darum sie noch nicht bekannt gemacht, weil er noch immer daran bessert und feilt; und dass er eben mit ihnen, jetzt, in späten Lebensjahren, seinen hochgeachteten Namen in der musikal. Welt, nicht sowol aufrischen — denn das braucht er nicht, als vielmehr, ihn der Nachwelt übergeben und anempfehlen wollen. Ohne also auch die geringste Kenntnis davon zu haben, wie nun diese Werke wirklich ausgefallen seyn mögen, wird und doch kann Niemand von ihnen etwas Gemeines, Gewöhnliches und Oberflächliches erwarten, als nur in Unwissenheit und anmassender Frivolität alles kann; gelten nun aber die einstimmigen Urtheile der ausgezeichnetsten Künstler und Kunstkenner Londons, die mit diesen Symphonien bekannt sind, etwas — die einstimmigen Urtheile Viotti's, Cramers, Ries's, Dragonetti's, Wesely's, Kalkbrenners etc. — so gehören sie, in *jeder* Hinsicht, zu dem Vorzüglichsten, was in dieser Gattung seit Haydn und Mozart geliefert worden. Auch ich, der ich wenigstens die zweye kenne, die Clementi voriges Jahr in London im Concert der philharmonischen Gesellschaft aufführete, muss von diesen eben so urtheilen, und als Augen- und Ohrenzeuge hinzusetzen, dass sie einstimmigen Beyfall von allen anwesenden Kennern und Nichtkennern erhielten, und dass selbst die, welche sonst Clementi'n eben nicht wohlwollen, ihnen ihr grosses Verdienst nicht absprechen konnten. Wenn sie daher, wie der pariser Correspondent jenes Unterhaltungsblatts berichtet, dort kein Glück gemacht haben — was wol möglich: so können gar leicht, und müssen wol, ganz fremdartige Verhältnisse, es kann schon das viel mitgewirkt haben, dass Clementi *eben jetzt* jene Werke in Paris aufführete und daselbst als ein *Engländer* betrachtet wird; auf jeden Fall aber bleibt die Art, wie er im angeführten Briefe behandelt ist, empörend und hässlich. Welcher wahrhaft verdiente Künstler, Musiker oder andere — ja, man kann hinzusetzen: welcher verdiente Schriftsteller, und wer irgend sonst öffentlich zu wirken sich angelegen seyn lässt — soll sich denn ferner zu grossen Arbeiten und andern bedeutenden Leistungen hergeben, treibt ihn nicht Noth oder Eigennutz dazu, wenn solch ein übermüthiges, wegwerfendes, verhöhnendes Auftreten gegen ihn und seine Arbeiten, öffentlich, ohne irgend einen angegebenen Grund, ja ohne irgend eine nur einigermassen bedeutende Autorität, vielmehr allen Gründen und Autoritäten entgegen, einem jedweden erleichtert wird, der es sich selbst erlauben will? wird sich nicht lieber Einer nach dem Andern zurückziehen, um seinen schwererrungenen Ruf, sein würdig behauptetes Ansehen nicht noch bey Lebzeiten zu gefährden; und auch der persönlichen Kränkung überhoben zu bleiben? Oder denkt man, es werde irgend eine Kunst, oder Wissenschaft, oder sonstige öffentliche Wirksamkeit, dabey gewinnen, wenn sich blos die Jugend damit befasst, und von Aelteren, wen die Noth dazu treibt, oder der Eigennutz? Denkt man das? Nein, man denkt gar nicht; man thut: und damit gut! Das ist das Böse!“ —

Ein musikverständiger Reisender, der sich zu Ende des Aprils und Anfang des Mays in Meinungen aufhielt und zweyen Hofconcerten daselbst beywohnte, rühmt uns die dortige herzogl. Kapelle, die auch uns als sehr brav bekannt ist, ungemein, sowol in Hinsicht guter Auswahl, als sicherer, sehr präciser, und auch lebendiger und geschmackvoller Ausführung, selbst grosser und schwerer Instrumentalmusik, für gesammtes Orchester oder für Soloinstrumente. Von den einzelnen

vorzüglichen Mitgliedern, welche er zu bemerken Gelegenheit fand, rühmt er vorzüglich Hrn. Rath Werner, als dermaligen Director, Hrn. Hildebrand, als ersten Hornisten, Hrn. Kissner, als ersten Fagottisten, und einen jungen Violoncellisten, dessen Name ihm entfallen. Andere, ebenfalls sehr achtbare und uns bekannte Mitglieder dieses Vereins, wie Hrn. Wassermann, den Violinisten, Hrn. Göpfert, der mehre beyfallswürdige Musikstücke geschrieben, den geschickten und fleissigen Dichter und Componisten, Hrn. Kammerregistrator Ruppe u. A., näher kennen zu lernen, mag er nicht Gelegenheit gefunden haben. Ueberhaupt sind dergleichen geschickte und fleissige, von Lust und Liebe zur Sache belebte und mit Einsicht geleitete Vereine an kleinern Höfen und in Mittel-Städten für Deutschland und seine Musik ein Vorzug, den es mit keinem andern Lande, und nur in gewisser Hinsicht, und was den Gesang betrifft, mit Italien theilt: in den andern Ländern begreift man nicht einmal die Möglichkeit, dergleichen Vereine zu Stande zu bringen, viel weniger ihr Bestehen, und ihre Ausdauer einzig bey der Sache und um ihrer selbst willen. —

Der durch die von ihm veranstalteten, sogenannten thüringischen Musikfeste zu Frankenhausen und Erfurt vortheilhaft bekannte Hr. Bischof, jetzt Musikdirector in Hildesheim, hatte am 24sten und 25sten April, zur Feyer des Geburtsfestes des Prinzen Regenten von England und auf Veranlassung des Herzogs von Cambridge in Hannover, eine ähnliche Vereinigung zahlreicher Sänger und Instrumentisten zur Aufführung ausgezeichneter musikal. Werke in eben genannter Stadt zu Stande gebracht. Am ersten Tage gab man: Gottfried Webers *Te Deum laudamus*, eine Hymne von Mozart, einen Chor aus Haydns *Schöpfung*, eine Phantasie auf der Orgel, und die dritte Abtheilung von Händels *Messias*; am zweyten: Frühling und Sommer aus Haydns *Jahreszeiten*, das Halleluja aus Händels *Messias*, und die Siegssymphonie aus Beethovens *Schlacht bey Vittoria*. Hr. Bischof leitete das Ganze; die Gesellschaft der Ausführenden war zusammengesetzt von Musikern von Profession und Dilettanten aus Hannover, Braunschweig, Hildesheim, Cassel, Oldenburg, Celle, Hamburg und Berlin; das zahlreiche Auditorium, Fremde und Hannoveraner, bezeigte der Ausführung lebhaften Beyfall, und dem thätigen, geschickten Unternehmer öffentlichen Dank.

NACHRICHTEN.

St. Petersburg. Neues und dabey ausgezeichnet Gutes hörten wir in den letzten Fastenconcerten nicht: vieles Mittelmässige hingegen wurde zum Ueberdruss wiederholt, und zwar oft, aus Mangel des Bessern. Fremde gute Tonkünstler kommen nicht mehr zu uns, da, wie bekannt, jetzt hier sehr wenig zu gewinnen ist: im Gegentheil hatten uns mehre verlassen, die wir diesen Winter sehr vermissten. In der ersten Woche gab Hr. Field ein Concert und trug das vierte, seiner bey Breitkopf und Härtel gestochnen Concerte vor. Die grösste Nettigkeit, und Verzierungen im feinsten Geschmack zeichnen sein Spiel aus; vortrefflich sind auch die *Diminuendo's*, die er gewöhnlich vor dem Eintritt des Cantabile in herabrollenden Läufern anbringt. Die im Rondo befindlichen Octaven-Gänge vereinfachte er; und es wäre zu wünschen, dass diese Stellen auch so abgedruckt wären: denn vielen, besonders Damen, die eine kleine Hand haben, sind diese Octaven ein Stein des Anstosses. Nach Clementi's Weise, und wie es immer seyn sollte, hat Hr. Field den Grundsatz, die Melodie herauszuheben, und mit der linken Hand schwach zu begleiten: doch scheint es mir, dass er diese Vorliebe für die rechte Hand, so wie den schnellen Wechsel des Zeitmasses, bisweilen gar zu weit treibt. Noch ist zu bemerken, dass Hr. Field, wenn er selbst Concert giebt, erst bey der vierten oder fünften Nummer auftritt, und gewöhnlich unbedeutende Stücke vorhergehen lässt. So war es auch diesmal. Lange sehnte man sich vergeblich nach dem Ende eines Duetts für Harfe und Pianoforte, welches erbärmlich componirt war, und von Mad. Dümouschel auf der Harfe sehr mittelmässig vorgetragen wurde. Lob verdient aber ihr Sohn, (ein Schüler von Field,) der auf dem Pianoforte einen guten Anschlag besitzt, und dabey Nettigkeit und Geschmack zeigt. — Am Sonntag der zweyten Concertwoche, gab die kaiserliche Direction Haydns *Jahreszeiten* in deutscher Sprache, mit vielem Beyfall. Diese vortreffliche Musik contrastirte sehr mit einem, von einem hiesigen Musiklehrer componirten Oratorio, *der Erzengel Michael* genannt, welches einige Tage zuvor im philharmonischen Saal aufgeführt worden war, und mit Recht missfallen hatte. — Am 19ten Febr. trug der Fagottist

Hr. Bender, ein von Hrn. Moest componirtes Concert mit vielem Beyfall vor. — Am 26sten gab der Violoncellist, Hr. Meinhard, Concert. Er besitzt einen schönen, männlichen Ton, gute Intonation, und Sicherheit in schweren Passagen. Mad. Lindenstein gefiel diesen Tag besonders. Hr. Heinrich Gugel trug ein kleines Waldhornstück sehr gut vor; doch machte er keinen grossen Eindruck, woran wol die matte Composition des Stücks Schuld war. Der Violinist, Hr. Böhm, spielte ein Rondeau militaire von Lafond: man vermisste aber bey ihm die reine Intonation und den schönen Vortrag des Verfassers. — Am 5ten März gab Hr. Heinr. Gugel Concert. Er trug eine Phantasie vor, deren Form ganz dem ersten Stück eines Concerts glich, und sehr undankbar für die Wirkung des Instruments geschrieben war: denn die darin, hauptsächlich durch Tonarten, die beym Waldhorn ungewöhnlich sind, angebrachten Schwierigkeiten, verfehlten ihren Zweck beym Publicum, und können blos von dem, der das Horn ganz kennt, nach Würden erkannt und geschätzt werden. Dieses Instrument verlangt ja vor allem schönen Gesang, und wenig Passagen, wie jene. — Am 5ten gab Hr. Bärwald, ein Orchester-Musicus, Concert, liess sich aber selbst nicht hören, sondern benutzte die Gefälligkeit andrer Künstler. Die Hrn. Meinhard, Heinr. Gugel und Böhm spielten sämmtlich kurze Stücke, aber mit vielem Beyfall. Hr. Zenner trat, nach seiner Rückkehr aus Deutschland, diesen Abend zum erstenmale wieder auf. Er trug die Polonoise aus der *bella capricciosa* von Hummel vor, nachdem er einen von ihm variirten Marsch hatte vorhergehen lassen; beyde Stücke hatte er für's Orchester arrangirt. Sie haben sein Klavierspiel selbst kennen gelernt, und bey dieser Gelegenheit in der musikal. Zeitung beurtheilt. — Am 7ten gab Hr. Böhm Concert. Er hatte ein volles Haus und viel Beyfall, denn er besiegte grosse Schwierigkeiten; doch zeigte Mad. Böhm, die sich diesen Tag mit ihrem Manne in einem Violin-Duett hören liess, mehr wahres Talent. Sie besitzt Gefühl, und auch zum Theil die schöne Manier von Lafond, dessen Schülerin sie ehedem war. — Am 8ten gab die Wittwen-Gesellschaft eine Cantate von Mozart, u. das Oratorium, *Christus am Oelberg*, von Beethoven: aber weder der wohlthätige Zweck, noch die Schönheit dieser Werke reizte das hiesige Publicum; der Saal war, die Frey-Billets abgerechnet, fast ganz leer. — Am 10ten liess sich der Violoncellist, Hr. Schmalz, hören, und zeigte in seinem Vortrag viel Ausdruck. Hr. Bender wiederholte das oben erwähnte Fagott-Concert, und Hr. Böhm ein Violin-Rondo; Hr. Zenner spielte sein Schweizer-Rondo, und Mad. Brückl sang. Wie es schien, so hatten alle diese Stücke Beyfall, der Saal war aber wieder ziemlich leer. — Am 15ten gaben der ältere Hr. Gugel und sein neunjähriger Sohn Concert. Im ersten Theil trugen diese beyden ausgezeichneten Waldhornisten eine Concertante von Winter ganz vortrefflich vor. Der junge Gugel ist wirklich bewundernswerth, und es wäre zu wünschen, dass auch andre Länder dieses Talent kennen lernten. Im zweyten Theil verdiente der Vortrag der von Hrn. Hartmann gesetzten Variationen für zwey Hörner noch mehr Bewundrung.

Dies ist eine Uebersicht des Vorzüglichern, was in den öffentlichen Fasten-Concerten zu Gehör gebracht wurde. Um nicht langweilig zu werden, hab' ich das Mittelmässige, und Wiederholungen des schon Gesagten vermieden. Beyfällige Erwähnung verdient ein seit Kurzem hier errichtetes, sogenanntes *adliches Liebhaber-Concert*. Schon sind zwey Concerte von dieser Gesellschaft gegeben worden, und zwar mit solchem Erfolg, dass wol die mehresten der gegebnen öffentlichen Fasten-Concerte diesen nachstehen müssen. Wünschenswerth ist es, dass diese Anstalt sich lange erhalten möge. Die Solos wurden in diesen beyden Versammlungen blos von Liebhabern vorgetragen; das Orchester aber war aus den bessern Künstlern der Kaiserl. Direction zusammengesetzt, welche durch diese Concerte einen kleinen Neben-Verdienst hatten, der ihnen so selten gereicht wird, und doch bey ihren kleinen Gehalten nunmgänglich nöthig ist. Fänden sich doch in dem reichen St. Petersburg noch mehre zahlende Mitglieder zu dieser adlichen Gesellschaft; denn so gering auch der Beytrag dazu ist, so beläuft sich die Anzahl derselben doch noch nicht auf hundert. Im ersten dieser Concerte zeichnete sich der achtzehnjährige Hr. von Lwoff auf der Violine aus. Er übertrifft an Reinheit, Nettigkeit und Ausdruck die übrigen hiesigen Violinspieler. Getadelt wurde er, dass er die Eitelkeit der Virtuosen von Profession nachahmte, und ein Concert von seiner Composition spielte. Hr. von Arseniefl, Garde-Officier, trug Dussecks Concert aus G moll mit grosser Nettigkeit

und vielem Geschmack auf dem Pianoforte vor. In einer Scene aus *Orpheus* von Gluck wurde des jüngern, funfzehnjährigen Lwoffs schöne, rührende Altstimme und sein ausdrucksvoller Gesang allgemein bewundert. Mozarts vortreffliche Symphonie aus G moll ging sehr gut, so wie auch die Ouvertüre des *Wasserträgers*. Das zweyte Concert wurde durch Haydns Symphonie aus Es dur eröffnet, welche bey Breitkopf und Härtel unter No. 1 in Partitur erschienen ist. Dann trug Hr. von Wsewologsky, Schüler von Baillot, das 21ste Violinconcert Viotti's, aus H moll, rein und in einer guten Manier vor; besonders gelang ihm, die im ersten Stück eingelegte Cadenz. Ein Duett von Mayr, und das Terzett von Mozart: *Rosina amabile*, gefielen: aber Enthusiasmus erregte der Vortrag der Fräulein von Cheamin auf dem Fortepiano. Sie spielte das vierte Concert von Field ausgezeichnet schön. Zuletzt zeigte sich der Graf von Wilchoursky in Variationen für's Violoncell als soliden und gefühlvollen Spieler, gefiel auch ausserordentlich. Während des Sommers werden diese Liebhaber-Concerte nicht fortgesetzt, vielleicht aber künftigen Winter.

Zum Beschluss füge ich noch Folgendes aus den hiesigen Zeitungen bey.

„Der Hofmeister und Vicedirector über die theatralischen Schauspiele, Fürst Peter Iwanowitsch Tufakin, hat das Glück gehabt, ein Allerhöchstes Rescript vom verwichenen 25sten April, folgendes Inhalts, zu erhalten. „Fürst Peter Iwanowitsch. Aus dem Mir von Ihnen über die Theater vorgelegten Rechnungsbericht für das Jahr 1816 hab' ich mit Vergnügen ersehen, dass die Ausgaben der Direction, die im Etat festgesetzten Summen nicht nur nicht übersteigen, sondern dass bey aller möglichen Vervollkommnung der Theater-Vorstellungen noch eine bedeutende Summe erspart worden ist. Indem Ich diesen guten Erfolg in den ökonomischen Veranstaltungen der Direction einzig Ihrer Sorgfalt beymesse, bezeig' ich Ihnen meine Dankbarkeit, in der Erwartung, dass Sie auch in Zukunft mit gleichem Eifer für die Vervollkommnung des Ihnen anvertrauten Fachs bemüht seyn werden. Verbleibe Ihnen wohlgewogen." Alexander.

Hannover. Den 31sten May gab Mad. Neumann-Sessi hier Concert. Schon früher hatte die würdige Künstlerin durch einige Gastrollen u. mehre Arien in unseren Liebhaber-Concerten die Achtung und Gunst des hiesigen Publicums erlangt, und trotz dem, dass wir seit der Zeit Mad. Catalani und Mad. Milder gehört haben, behauptete sie doch ihren frühern Ruhm; man bemerkte sogar, dass sie, seit wir sie nicht gehört, an Ausbildung und an Ausdruck in ihrem Gesange noch gewonnen habe. Dabey ist wol auch zu bemerken, dass sie die Bescheidenheit hatte, den gewöhnlichen Eintrittspreis nicht zu erhöhen; was ihre beyden Vorgängerinnen gethan hatten. Sie sorgte zugleich für eine gute Auswahl von Instrumentalstücken. Hr. Concertm. Kiesewetter spielte ein Adagio und Rondo von Kreutzer auf der Violin; Hr. Dressler, vormals in Wien, nun neuangestelltes Mitglied unserer Hofkapelle, spielte Flöten-Variationen von seiner Composition. Sie selbst sang eine Arie von Nicolini, eine Cavatine mit obligater Violin von Manfrosi, begleitet von Hrn. Kiesewetter; eine Scene und Arie von Rossini, und ein Duett von Sim. Mayer, wobey sie Dem. Krämer durch jugendlich angenehme Stimme und gefälligen Vortrag trefflich unterstützte. Mad. Neum. Sessi besitzt, im strengen und vollgültigen Sinne des Worts echt-italien. Schule, welche bekanntlich auch die Manieren nicht überhäuft; ihre Stimme ist voll, klingend und vom grossen Umfang (sie sang vom tiefen B bis in das dreygestrichene F.) ihr Vortrag ist anmuthig, geschmackvoll, und durch Sicherheit und Kunstfertigkeit überwindet sie auch das Schwerste, ohne dass man ihr die Anstrengung abmerkt. Hr. Concertm. Kiesewetter spielte mit der von ihm gewohnten Präcision; sein gefühlvoller Vortrag des Adagio verbreitet überall Wohlgefallen, seine Nettigkeit im Rondo erheitert; mit besonderer Virtuosität gab er einige Passagen mit Doppelgriffen: doch hätte Ref. andern Passagen, ohne Doppelgriffe, etwas mehr Kraft gewünscht. An Hrn. Dressler haben wir eine treffliche Acquisition gemacht; sein schöner, kraftvoller Ton, sein Ausdruck im Melodischen, seine Leichtigkeit und eigene Manier im Vortrag der schwersten Passagen geben ihm unstreitig den Rang als einen der vortrefflichsten Flötenspieler unserer Zeit. Se. kön. Hoh., der Herzog von Cambridge, nahmen sehr warmen Antheil am Ganzen, und das zahlreiche Publicum bezeigte seinen Beyfall lebhaft.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten July. Nº. 28. 1817.

NACHRICHTEN.

Mayland. Bevor ich der Frühlingsopern gedenke, gebe ich eine Uebersicht der übrigen musikal. Neuigkeiten, welche sich seit Abgang meines vorigen Briefes vom 31sten Januar in den vorzüglichsten Städten Italiens zugetragen haben. Ich mache den Anfang mit

Mayland. Anfang des Märzes gab man auf unserm grossen Theater, alla Scala, die letzthin von mir erwähnte neue Opera seria des Hrn. Generali. Sie hiess *Rodrigo* (nach König Lear bearbeitet), und wurde in der ersten Vorstellung, namentlich der 2te Act, ausgepfiffen; in der zweyten Vorstellung hingegen zu Grabe getragen. Man gab darauf wieder Winters *Mahomet* bis zum 20sten März, wo diese Stagione auf dem grossen Theater endigte. Diese neueste Oper G.s, die man eigentlich buffa, nicht seria nennen könnte, (und dies trug ebenfalls zu ihrem Sturze bey), zeichnet sich sehr wenig oder gar nicht aus. Die Ouvertüre war aus einer andern Oper desselben Meisters, aus den *Baccanali di Roma*, entlehnt, und passt zu *Rodrigo* eben so wenig, als das sehr schöne Adagio dieser Ouverture zu dem darauf folgenden trivialen und wässerigen Allegro. Der erste Act hat hier und da ziemlich gute Gedanken, und ein nicht uninteressantes Terzett im ersten Finale; die letzte Aria des 2ten Acts, von der Festa trefflich gesungen, nahm sich auch gut aus: allein das ganze Sujet wurde vom Compositeur übel behandelt, und *seine* Musik musste diesen Carneval den Mayländern, die von der *Clemenza di Tito* und von Winters *Mahomet* die Ohren voll hatten, freylich leer und matt klingen, weswegen man ihren Fall voraus sah. — Im *teatro Re* wurden auf die Musik der letzthin angezeigten, verbotenen Farse: *Della beffa il disinganno*, zum dritten Male andere Worte gedichtet, und dieses Embelchen erhielt den Namen: *Il carnevale di Milano*: — fand aber eben so, wie eine andere ältere Farse von Hrn. Gardi, *La bottega del Caffè*, keine günstige Aufnahme. Ende Februars gab man das bekannte Oratorium von Guglielmi: *Il Sedicia*, mit keinem guten Erfolg. Kleider und Decorationen waren dabey prachtvoll. Vielleicht hätte ein anderes Oratorium von G., *Debora e Sisara*, welches einige herliche Stücke enthält, Glück gemacht: man fehlte in der Wahl. Im März gab man eine ältere Farsa, von Mayer, *I virtuosi*, welche ziemlich gefiel. Den Beschluss der ganzen Stagione machte Mozart's herrliche *Clemenza di Tito* bey sehr gedrängt vollem Hause. — Im Liebhaber-Concert der sogenannten *Società del giardino* gab man zu Ende der Fasten Pergolesi's berühmtes *Stabat Mater*; Schade, dass es nicht von bessern Sängerinnen vorgetragen wurde.

Neapel. Schon verwichenen Herbst machte die neapolitaner Zeitung auf eine ganz neue musikal. Geburt die Welt aufmerksam. Es hiess nämlich in derselben: „Unter andern giebt man daselbst (in dem neu zu eröffnenden teatro St. Carlo) ein neues Drama, *l'Agamdeca*, von einem unsrer glücklichsten Genien (*felicissimo ingegno*) geschrieben, und von einem ausgezeichneten Dilettanten in Musik gesetzt. Man sagt, dass sowohl der Poet (Hr. Ritis), als der Compositeur (Hr. Saccenti), mit diesem Versuche der Oper wieder jene Würde zu verschaffen suchen, von welcher sie durch die seit einiger Zeit eingeführten Missbräuche herabfiel." Späterhin erlaubte sich dasselbe Blatt sogar gegen „besoldete" Operncompositeurs loszuziehen. Diese ganz neue Oper war aber nichts, als ein ganz neuer musikal. Unsinn, und wurde in allem mit genauer Noth zwey Male gegeben. — Hrn. Kapellm. Mayr

neue opera seria, *La figlia dell' aria*, wurde, nach langen Cabalen, erst zu Ende des Carnevals gegeben, und fand keine günstige Aufnahme. Den Beschluss der Stagione machte eine neue Oper von Hrn. Fioravanti, *La morte d'Adelaide*; sie wurde im teatro de' Fiorentini mit Beyfall gegeben. Wie ich höre, soll aber diese Oper blos ein einziges, wirklich interessantes Stück enthalten. — Rossini's *Tancredi* wurde in allem zwey Male gegeben, wie es heisst, der schlechten Aufführung wegen. Die Oper *Italiani in Algeri* desselben Meisters machte fiasco. — Hr. Spohr gab zwey Concerte mit sehr vielem Beyfall; eines im teatro St. Carlo. Die neapolitaner Zeitung sagte bey dieser Gelegenheit: Das Spiel des Hrn. Spohr bestünde darin: „*nel render emula la musica istromentale colla musica vocale.*" Wahrlich das gröste Lob, das man diesem trefflichen Künstler in Italien geben konnte, zumal in Neapel, welches sich noch gegenwärtig den Titel der *Sede della musica* giebt. — Da Mad. Catalani in der Fastenzeit in Rom keine Erlaubnis erhielt, Concerte zu geben, reiste sie sogleich nach Neapel, und liess sich daselbst zweymal auf dem Theater in einer musikal. Akademie hören. Dem Vernehmen nach hatte sie sehr vielen Beyfall, und die reine Einnahme von 25,000 Franken. — Ein unlängst hier in Mayland angekommener Sachverständiger, welcher bey der Erbauung des neuen Theaters St. Carlo ebenfalls angestellt war, versicherte mich, dass unser Theater alla Scala dieselbe Grösse dieses Theaters hätte: der Unterschied beyder bestünde blos darin, dass jenes von Neapel etwas weiter, das von Mayland hingegen etwas länger, der Flächeninhalt beyder Parterres daher fast derselbe wäre. — Kapellm. Guglielmi, der Sohn des berühmten Compositeurs dieses Namens, ist an der Abzehrung gestorben. — Hr. Zingarelli ist gegenwärtig Director des neapolitaner Conservatoriums, welches, so viel ich höre, in keinem vortheilhaften Zustande sich befindet.

Palermo. Es ist doch sonderbar, dass man von dieser Hauptstadt Sicilieus fast nie theatralische Nachrichten bekommt. Letzthin vernahm ich, dass Hr. Mosca, verwichenen Carneval, daselbst eine Oper mit Beyfall geschrieben haben soll.

Rom. Die zweyte Carnevalsoper auf dem teatro Argentina hiess: *Polissena.* Sie wurde von einem gewissen Hrn. Rotini neu componirt, und blos zwey Male gegeben. Im teatro Valle hat die neue opera buffa von Rossini, *La cenerentola*, sehr gefallen. — Nach einem hier in Mayland angekommenen Briefe des berühmten Crescentini, wurde in der Charwoche in der St. Silvestro-Kirche zu Rom das pergolesische *Stabat Mater* von Mad. Vera, geb. Häser, und Mad. Marconi-Schönberger, so ganz vortrefflich, wie noch nie von weiblichen Stimmen, gesungen. Ihr. Crescentini bemerkte hiebey noch als etwas Ausserordentliches, dass beyde *Deutsche Sängerinnen* wären *).

Turin. Die zweyte Opera seria, *Abradate e Dircea*, vom Hrn. Abt Bonfichi neu componirt, hat gefallen.

Florenz. Die *Vestalin*, von Spontini, machte einen grossen fiasco. Die Catalani gab hier Anfang des Märzes einige Concerte mit sehr vielem Beyfalle.

Genua. Mayer's *Rosa bianca e Rosa rossa* wurde als zweyte Opera seria gegeben und abermals sehr gut aufgenommen.

Bologna. Rossini's *Tancredi* hat abermals gefallen.

Verona. Im *Turco in Italia*, von Rossini, gefiel vorzüglich das Quintett. Der *Marco tondo*, von Generali, machte fiasco.

Ancona. Die Opera buffa, *La cameriera astuta*, von Guglielmi, machte fiasco.

Venedig. Die zweyte Carnevalsoper im Theater alla Fenice hiess: *Ira d'Achille*, war vom Hrn. Kapellm. Basily neu componirt, und gefiel, vorzüglich der zweyte Act. Dieser Meister wurde abermals engagirt, eine neue Op. seria künftigen Carneval fürs Theater alla Fenice zu componiren. — Die Catalani gab hier in allem vier Concerte, gefiel im Allgemeinen, hatte aber, so wie in Mayland, viele Gegner gefunden, unter welche man besonders den einst sehr berühmten Kastraten, Pacchiarotti, zählt. Als besondere Umstände verdienen folgende angemerkt zu werden. Das zweyte Concert dieser Künstlerin war beynahe leer. Im dritten trug sich folgender komischer Zufall zu. Die Catalani sang die Variationen über das Thema: *Sul margine d'un rio*, während welchen ein maskirtes Frauenzimmer in einer Loge lautauf schwatzte. Jemand von den

*) Vergl. die ausführlichere Nachricht von Rom, No. 22. dies. Zeitung. *d. Redact.*

Zuhörern, den dies verdross, schrie auf einmal: *taccete sguajata!* (Still, Unartige!) Die Catalani, welche dies hörte, glaubte, sie wäre gemeynt, und als man zu Ende die Variationen sehr applaudirte und wiederholt haben wollte, sagte sie zum Publicum: *Non avrei creduto che si trattassero così gli artisti a Venezia*, (ich hätte nicht geglaubt, dass man die Künstler in Venedig so behandele), und ging ab. Man zerschlug sich die Hände, die Sängerin wieder hervorzurufen; aber vergebens. Als sie nach langer Zeit endlich einsah, dass jenes Wort sie nicht anging, erschien sie doch wieder und setzte ihr Concert fort. — Ein im hiesigen *Corriere delle dame* aus Venedig datirter Artikel erhielt zu jener Zeit bittere, wol übertriebene Ausfälle gegen den Gesang dieser berühmten Künstlerin. —

Kapellm. v. Winter, welcher uns Anfang des Märzes mit seiner Schülerin, Dem. Metzger, verliess, schloss mit der hiesigen Theaterdirection einen neuen Contract, vermöge welches er für unser grosses Theater zwey neue Opern componirt, nämlich die erste Opera seria des Carnevals, und die erste semiseria des Frühjahrs 1818. Auch Dem. Metzger wird künftigen Carneval auf unserm grossen Theater zum ersten Male auftreten, und somit werden wir zwey deutsche Sängerinnen (die Marconi-Schönberger und die Metzger) zu gleicher Zeit auf dem ersten Theater in Italien hören; ein Fall, der vielleicht noch niemals Statt gehabt hat. — Unter gewissen Bedingungen ist Dem. Metzger auch für den Herbst 1818 für unser Theater engagirt worden.

Hr. Generali ist gleich nach der 2ten und letzten Vorstellung seiner Oper nach Barcellona abgereist, wo er sich ein Jahr aufhält und zwey neue Opern componirt. Dieser Meister versicherte mich, er wollte nachher England, Frankreich, Deutschland, Polen und Russland bereisen, und erst nach langen Jahren wieder nach Italien zurückkehren. Es ist daher zu glauben, es werden auch deutschen Lesern einige Notizen über diesen Künstler, so wie das Verzeichnis aller der von ihm bis zum März 1817. componirten Opern, Farsen und Cantaten nicht unwillkommen seyn. Ich gebe sie daher.

Hr. Peter Generali wurde zu Rom den 4ten October 1783 geboren, und verdankt seine musikal. Bildung vorzüglich dem Hrn. Johann Massi, einem Schüler des berühmten Durante. Anfänglich componirte G. blos Kirchenmusik; mit dem Jahre 1800 begann hingegen seine theatralische Laufbahn, und mehre seiner Opern und Farsen fanden in Italien allgemeinen Beyfall. Man kann ihm keineswegs musikal. Talente absprechen, wovon man sich auch in Deutschland, wo man seine Opern gegenwärtig zu geben anfängt, leicht überzeugen wird. Hier ist ihr Verzeichnis:

1800. *Gli amanti ridicoli*, Oper. *Roma liberata*, Cantate. Beyde für Rom.
1801. *Il duca Nottoloso*, op. buffa (Rom).
1802. *La villana in cimento*, Farse (Rom).
1803. *La gelosia di Giorgio*, Farse (Bologna).
1804. *Pamela nubile*. — *La calzolaja*, beydes Farsen, für Venedig.
1805. *Misantropia e pentimento*. — *Gli effetti della rassomiglianza*, beydes Farsen, für Venedig. *Don Chisciotte*, op. buffa, für Mayland. *Orgoglio ed umiliazione*, op. semiseria, für Venedig.
1807. *L'idolo chinese*, op. buffa (Neapel). — *Lo sposo in bersaglio*, op. buffa (Florenz).
1808. *Le lagrime d'una vedova*. — *Il ritratto del duca*, beydes Farsen, für Venedig. — *Lo sposo in contrasto*, Farse für Vicenza.
1809. *La moglie giudice*, Farse (Venedig). — *Amore vince lo sdegno*, op. buffa (Rom).
1810. *Ero e Leandro*, Cantate; *Adelina*, Farse; *Crochina*, Farse: alle drey für Venedig.
1811. *Chi non risica non rosica*, op. buffa (Mayland). — *La vedova delirante*, op. buffa (Rom). — *La sciocca per gli altri, e pazzula per se*, op. buffa (Venedig).
1812. *Gaulo ed Ojtona*, op. seria (Neapel). — *La vedova stravagante*, op. buffa (Mayland). — *L'orbo che ci vede* (Bologna).
1813. *Isabella*, Farse (Venedig). — *Eginardo e Lisbetta*, op. buffa (Neapel). — *Amore, prodotto dall' odio*, op. buffa (Mayland).
1814. *Bajazet*, op. seria. — *La contessa di colle erboso*, op. buffa. — *Il servo padrone*, op. buffa; alle drey für Turin.
1815. *Marco tondo*, op. buffa (Mayland). — *I baccanali di Roma*, op. seria (Venedig).
1816. *La beneficenza*, Cantate. — *I baccanali di Roma* (umgearbeitet). — *La vestale*, Cantate. Alle drey für Triest. — *Il trionfo d'Alessandro*, Cantate (Bologna).
1817. *Clato*, op. seria (Bologna). — *Rodrigo*, op. seria (Mayland).

Fortsetzung der in Italien üblichen theatral. Redensarten.

Recita, Vorstellung. In der *prima recita* wird gewöhnlich das Schicksal jeder Oper entschieden, es sey denn, dass sie eine Musik enthielte, die für die italienisch. Ohren nicht sogleich sinnlich wäre; wie das z. B. mit Mozarts *Don Juan* in Mayland der Fall war, welcher in den ersten Vorstellungen kalt aufgenommen, nach und nach aber vergöttert wurde. Es ist ein- für allemal rathsam, einer solchen *prima recita* auch darum beyzuwohnen, weil in derselben allgemeine Ruhe herrscht, auch manchmal in den folgenden Vorstellungen mehre zu lang scheinende Stücke abgekürzt, und nicht effectuirende ganz ausgelassen werden; zuweilen kann auch ein Stück in der zweyten Vorstellung ganz verboten oder mehres in demselben ausgelassen werden, wie das vergangenen Winter zweymal auf unserm teatro Rè der Fall war.

Impresario, heisst der Theaterunternehmer; *impresa del teatro*, so viel, als Theaterdirection.

Suggeritore nennt man den Souffleur.

Scrittura, *scritturare*. Ersteres bezeichnet den Contract, welcher mit einem Compositeur, Sänger u. s. w. geschlossen wird; letztes heisst so viel, als engagiren.

Comica, sagt dasselbe, was die Deutschen Action nennen. *Il tenore canta bene, ma non ha comica*, heisst z. B., der Tenor singt gut, hat aber keine Action.

Estero, heisst so viel als Phantasie. Habe neuer Ideen etc., daher sagt man: *questo maestro ha molto estero*, oder auch *non ha estero*. Der Compositeur selbst sagt z. B. *Oggi non posso far niente, no ho estero*, das heisst: heute kann ich nichts componiren, es fehlt mir an Gedanken.

Parà qual che potrà. Ist ein Sänger oder eine Sängerin unpäslich, so findet man gewöhnlich beym Eingange des Theaters eine kleine Tafel an der Wand, worauf geschrieben steht: *Per indisposizione*, oder auch: *per abassamento di voce del Sig. N.* (*della Sig. N.*) *farà quel che potrà*, d. h. wegen Unpäslichkeit, oder, wegen Heiserkeit der Stimme des Hrn. (der Frau) N. wird er leisten, was er kann; wird sie etc.

Occhiali. Einige im mayländer Orchester bedienen sich spottweise dieses Ausdrucks, um damit die Mängen, gemeinen Bässe und Crescendi der italienischen Compositeurs zu bezeichnen, weil nämlich bey denselben in den Bässen folgende, wie Brillen aussehende Figuren vorkommen:

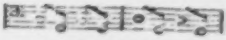

u. s. w.

Als letzthin ein bekannter ital. Compositeur hier ankam, um eine neue Oper für die Scala zu componiren, sagten Einige aus dem Orchester zu ihm: Wir bitten dich um Gotteswillen, mache diesmal keine Brillen in deine Musik: sie machen auf unserm Theater keinen Effect mehr.

Buffo, heisst bekanntlich der Komiker. Der *buffo comico* oder *caricato* (mit Karikatur), ist aber der eigentliche Komiker, und braucht kein guter Sänger zu seyn: der *buffo cantante* hingegen muss auch guter Sänger seyn. *Due buffi a vicenda*, *a perfetta vicenda*, heisst: zwey Komiker, welche ähnliche, oder vollkommen ähnliche Rollen haben. Hier und da findet man noch die Ausdrücke: *buffo caricato assoluto*, *buffo a parte eguale*, *buffo con la scelta della parte* etc. Alle dergleichen Theaterausdrücke sind gewöhnlich Geburten der Theaterconveniens.

Musica di piazza (im gemeinen Leben auch *una piazzata*) nennt man eine gemeine, nichtssagende, blos lärmende Musik, dergleichen man in Italien auf allen öffentlichen Plätzen von den Charlatanen hört. Man sagt also zuweilen: *la musica di questa opera è una vera piazzata*: die Musik dieser Oper ist ein lärmender, nichtssagender Klingklang.

Miserere, *Morterio*. Letzteres heisst eigentlich eine Leichenmusik: beyde bezeichnen aber in der italien. Theatersprache so viel, als eine traurige, weinerliche Musik (*piangistero*).

Von Mozarts Musik zum *Don Juan*, der doch hier nach und nach so ungemein gefiel, und im musikal. Geschmacke der Mayländer eine Revolution hervorbrachte, hiess es anfänglich, sie wäre grösstentheils *un continuo miserere*, *un continuo morterio*, *un cantinuo piangistero!*

Trivutella, sagt so viel, als triviale Musik; Klingklang.

Musichetta. Dieser Diminativo von *musica* bezeichnet eine ziemlich leere Musik, welche aber doch nicht missfällt.

Musica mintata. Hierüber sprach ich bereits einigen in meinem vorigen Briefe, und bemerke

hier noch, dass man in Mayland gegenwärtig einsieht, dass auch gewisse „Miniaturmusiken" der Deutschen auf dem grossen Theater alla Scala Effect machen, und dass im Gegentheil viele Musiken *con note largbe* daselbst nichts sagen; wie das allgemein bey der letzten Oper des Hrn. Generali die Klage war.

Musica robusta. So nennt man im Allgemeinen die deutsche Musik, weil sie gehaltvoller und harmoniereicher, als die italienische ist. Rousseau, welcher ganz Melodiker war, drückt sich in seinem *Diction. de mus.* unter dem Artikel: „*Harmonie*" folgendermassen aus: „*Il étoit réservé à des peuples du nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix, que de la douceur des accens et de la melodie des inflexions, de faire cette grande découverte* (der Harmonie nämlich), *et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art* etc. In wie fern R's. Ansicht gegründet sey, überlasse ich der Beurtheilung Anderer; *a posteriori* ist es aber erwiesen, dass die nordische Musik heut zu Tage den Organen der Italiener wohlthut, und dass gerade Italien das Land ist, wo man im Allgemeinen eine brillante und lärmende Musik haben will; daher die ewigen *crescendi* und *forti*, die Anwendung der Janitscharenmusik in jeder jetzigen italiänischen Oper u. s. w. Daher klagt man auch öfters in Italien über viele Stücke in den deutschen Opern, dass sie zu wenig brillant sind, und leise endigen. Bekannt und eine ausgemachte Sache ist es übrigens, dass seit einem Jahrhundert die menschliche Generation in Europa mit einer verfeinerten Organisation, besonders des Nervensystems, begabt ist, wozu Geistescultur, Luxus, Sittenlosigkeit etc. mächtig beytrugen, und dass gerade in dieser *Nervenperiode* das Reich der Harmonie am meisten glänzte und noch immer fortglänzt. Man nehme nur die Sache, wie sie seyn soll. Gluck und Mozart waren gewiss die grössten Operncompositeurs, die je die Welt erzeugt hat: weder der Eine noch der Andere huldigte einzig und allein der Melodie oder der Harmonie, sondern ihre Schöpfungen sind in beyden gegründet. Dass manche ihrer Nachahmer sich oft in letztrer vergreifen, ist eben so gefehlt, als die Behauptung eines jetzt lebenden ital. Compositeurs, man sollte in den Opern keine *musica elevata* (höhere Musik, wie er die deutsche nennt.) schreiben, weil sie nicht auf Jedermann wirke, höchst lächerlich ist. Das erste Finale in Mozarts *Clemenza di Tito* ist doch gewiss eine *musica elevata*, und es entzückte verwichenen Carneval jeden Zuhörer auf unserm Theater Rè, selbst Menschen von der niedern Klasse; in Winters neuer Oper, *Mahomet*, hat die herrliche, grösstentheils im dazu anpassenden Kirchenstyle geschriebene Introduction allgemein gefallen, und man musste in der letzten Vorstellung ein ganzes Stück aus derselben wiederholen. Welcher ital. Componist würde es wagen, in einer Oper ein so langes Stück im Kirchenstyle zu schreiben? Wie viele Beyspiele könnte ich nicht noch anführen von dieser sogenannten *musica robusta* oder *elevata*, welche im Reiche der Melodie eine glänzende Aufnahme fanden. Doch genug von einer Sache, die freylich nur begreifen, die überhaupt begreifen können und wollen.

Orecchianti (von *Orecchio*, Ohr,) nennen die Italiener diejenigen, welche blos an einer, dem Ohre schmeichelnden Musik Behagen finden, und jede andere, die das nicht ist, verwerfen.

Articolo di teatro, heisst die Theaterkritik. Ich spreche hier blos von den Kritiken über die Opern. Diese werden in Italien fast durchgehends von Leuten, die nicht den mindesten Begriff von Musik haben, und blos ihrem Geschmacke nach abgefasst; daher auch dergleichen Artikel niemals in das Wesen der Musik eindringen, und die einzige Wahrheit, welche sie allenfalls enthalten können, ist, ob die Oper im Allgemeinen, oder dies und jenes Stück in derselben, ob der Sänger u. s. w. gefallen habe. Die Unwissenden legen dennoch auf diese Pseudokritiken ein grosses Gewicht, und verbannen manche Oper, die in denselben nicht gut geheissen wird. Dass Parteylichkeit und Bestechung hier oft mit im Spiele sey, lässt sich leicht begreifen. Die politischen Zeitungen zu Mayland, Neapel und Venedig enthalten fast das ganze Jahr hindurch Kritiken über die in benannten Städten gegebenen Opern; selten findet man dergleichen in den übrigen Zeitungen Italiens. In der *stagione teatrale del Carnevale* (bekanntlich der interessantesten in Italien) sind aber diese Theaterkritiken fast in allen ital. Zeitungen, und reichlich in dem mayländer *Corriere delle dame* zu lesen.

Convenienze teatrali. Diese Geisel der Theaterdirectionen und der Operncompositeurs ist wol Jedermann bekannt. Zu denselben kann man füg-

lich Folgendes zählen. In Italien ist es üblich, in jedem Opernbuche nicht nur den Namen der Sänger und des Compositeurs, sondern auch die vorzüglichsten Individuen des Orchesters zu drukken, als: Den am Klavier sitzenden Meister (S. *musikal. Zeit.* No. 16. v. J. 1813. S. 267.), den Orchesterdirector, den ersten Violonisten der zweyten Violin, den Orchesterdirector der Ballette, den ersten Violoncellisten, den ersten Contrabassisten u. s. w. Hinterdrein kommt der Chordirector, der Copist der Musik, der Souffleur, der Erfinder des Costume, der Mechanist, der Theaterschneider, die, welche die Beleuchtung des Theaters besorgen u. s. w. Es versteht sich, dass die Liste dieses Personals auf kleinen Theatern weit geringer ausfällt. In einem mayländer Opernbuche füllt diese Liste gewöhnlich fünf Seiten, und dabey ist noch das Ballet-personal mit sehr kleinen Lettern gedruckt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zürich. Unsere Concerte und musikal. Winterunterhaltungen sind beendiget. Sie haben gerade so lange gedauert, als die Wintertage, das heist heuer, bis in die ersten Tage des Maymonats, die noch keine vollkommenen Mayentage sind, da an die Kunstblüthen die Baumblüthen sich nicht sofort anreihen wollen. Aber auch die Kunstblüthen wären diesen Winter fast gewelkt, hätte nicht die Abonnements-Einrichtung, worauf alle unsere musikal. Institute gegründet sind, dieselben im voraus gegen indirecte Nachtheile gesichert, die von der allgemeinen Landesnoth immer auch, mehr oder minder, auf städtisches Leben und Wirken hemmend zurückfallen. Dieser Landesnoth haben wir denn auch schon im Herbst gedacht durch ein Vor-Concert für die Armen, das über 60 Louisd'or, das Dreyfache eines bey uns gelungenen Virtuosen-Concerts, abwarf; und so haben wir die ernsten Umgebungen der Wirklichkeit durch unsere Kunst ein wenig heiter gemacht.

Von unsern Instituten spreche ich zu Ihnen mit Recht in der vierfachen Zahl; ich könnte es fast in vielfacher. Wir haben gegenwärtig ihrer wirklich *viere*, nämlich, nebst der „allgemeinen Musik- (der Orchester-) Gesellschaft", und dem Sing-Institut, zwey sogenannte Declamatorien, worin jedoch Declamation oder Vorlesung so ziemlich als Zuthat erscheint, weit mehr gesungen, auch mancherley von kleinerer Kammermusik gespielt wird. Das erste entspringt eigentlich aus einem Familienverein (der viele Kunstfreunde zählenden Familie Hirzel), und steht musikalisch unter Leitung des Herrn Liste; das andere ist Unternehmung des Tenoristen und Declamators, Hrn. Hardmeyer, in Verbindung mit Mad. Lange, der Lehrerin seiner schon weit vorgerückten Tochter.

Im Ganzen genommen hat der Gesang diesen Winter eine bedeutendere Rolle gespielt, und merklich mehr Theilnahme gefunden, als die Instrumentalmusik. In dieser hat sich vor Allen ausgezeichnet der Violoncell-Virtuose, Rode, aus der stuttgarter Kapelle. Es darf hier zur Ehre unsers Geschmacks bemerkt werden, dass dies Instrument vorzüglich beliebt ist. Schon unter unsern Dilettanten haben wir *neun* Spieler von Grund-Instrumenten: 3 Violoncelle, 3 Fagotte und 3 Contrabässe. Auf dem letztern zeichnet sich besonders Hr. Cramer aus, dessen Zurücktreten von den öffentlichen Concerten mitten im Winter von allen wahren Freunden unserer einheimischen Kunst bedauert worden ist. Einen andern Verlust haben wir erlitten an unserm ersten Flötisten, Hrn. Landolt, der nun, zum ersten Staats-Secretär erhoben, sein ausschliessend politisches Leben lebt; worüber wir uns freylich nicht beschweren dürfen, da man weiss, dass die erste Schreiberstelle in einem Freystaat derjenigen des Minister-Staatssecretairs in einem Königreich, völlig gleich kommt, wo nicht nach der äussern Würde, doch nach der Bürde.

Von ganzen, grossen Musikaufführungen mit Orchester kam, ausser einer neuen, wahrlich in keinem Sinne grossen Cantate, von Weigl, nichts vor, als eine allbekannte, bey uns beliebte Messe, von Haydn (No. 2. aus C.), und dessen *sieben Worte*. Dieses Oratorium, wo nicht geistreicher, doch geistlicher, als die andern desselben Meisters, wissen auch wir hier zu schätzen. Wäre doch sein Text so würdevoll, wie sein musikalischer Styl! — Noch neu, ja durch Fleiss und Fortschritt zum Höhern immer neuer und reizender, erschien diesen Winter hindurch, gar oft auftretend, die junge Dem. Hardmeyer; ganz neu aber, Dem. Greuter, die, kaum 18 Monate in der

Stadt lebend, und nur so lange Gesangsunterricht geniessend, sich zu allgemeiner Bewunderung hervorgethan hat. Von ihrem ersten Auftreten mit einer Orchester-Arie darf man sagen, wenn es anders erlaubt ist, das Mädchen mit dem Helden zu vergleichen: Sie kam und sang und siegte. Wirklich ist auch Stimme und Gesang so klangvoll, als geistreich.

Von den Sängern des Sing-Instituts, wie auch von den damit verbundenen Harfenspielerinnen, darf ich behaupten, dass sie besonders die für sie in verschiedenen Formen gesetzten Cantaten von Cramer, Niemeyer, Voss, Wessenberg u. a. m., mit Fleiss und Genauigkeit eingeübt und ausgeführt haben, und dass sie dabey für jede Art und Gattung fremder Kunst, wie sie uns von mancher Seite dargeboten wird, offenen Sinn haben. So haben wir in unserm letzten Vocalconcert am zweyten May Schillers *Würde der Frauen*, als Wechselgesang componirt von dem Grafen Carl von Brühl in Berlin, mit Harfenbegleitung aufgeführt, wo besonders die Gegenstrophe, gesungen von Hrn. Sieber, dem ältern Bruder des angehenden Berlinischen Theatersängers, einem eben so kräftigen Bassisten mit noch tieferm Organ, und dem jungen Gessner, Enkel Wielands und Gessners, sich schön heraushob. Diese Notiz von dem Grafen Brühl findet hier um so schicklicher ihren Platz, als die Anerkennung der hohen Bildung und der Verdienste des deutschen Adels um die Kunst, auch Republikanern ziemt.

Den trefflichen Klaviervirtuosen, Kreutzer, darf ich nicht übergehen, obschon derselbe nicht in den Winter-Concerten auftrat, weil er bis gegen die Mitte in Schaffhausen, nachher in Bern und Basel, lebte, wo er Concerte gab, deren unsere Cantonal-Blätter mit grossem Lobe erwähnen. Wir Zürcher müssen in dieses Lob miteinstimmen, bezüglich auf die Leistungen des Künstlers, die im vorigen Herbst in einem Tagsatzungs-Concert, und seither in den gewöhnlichen Versammlungen der Sing-Institute, wie auch in den Hardmeyerschen Declamatorien, stattfanden. Es ist derselbe besonders mit seiner „freyen Phantasie“ immer und überall willkommen; einer Phantasie, die dem Kenner genügt, den Liebhaber vergnügt, und beydes in gleich vollem Maase.

* * *

Den 12ten Jun. Als ich im Begriff war, diesen meinen jährlichen Bericht abzusenden, traf hier die Nachricht ein von der Wiederkehr des weit und hochberühmten Künstlerpaares, Spohr, aus Italien. Ich verschob die Absendung, um zugleich auch noch hierüber berichten zu können. Das demselben in meinem vorjährigen Bericht ertheilte Lob gebührt ihnen von neuem. Ganz auszeichnenswerth ist ein neues Violinconcert „in Form einer Gesangscene,“ eigentlich des Künstlers Debüt in Italien. Eine würzereiche Lockspeise für den Geschmack der Italiener! Das *Cantabile* herrscht darin, nach der Intention des Künstlers, vor, aber nicht in beschränktem Sinne, als Zurückführung des Melodischen auf Nachahmung des Gesanges der Menschenstimme — was keine Spielkunst zu erreichen vermag; sondern als Erweiterung der, immer noch melodiösen, Bravourkunst — welche hinwieder von der Menschenstimme unerreichbar bleibt.

Als einer literarischen und artistischen Curiosität — eine Eigenschaft, die vor den andern wenigstens zuerst in die Augen springt — muss ich auch des *Stammbuchs* des Hrn. Spohr erwähnen, worin zu blättern mir vergönnt war. Es enthält daselbe einen Schatz von bunten Kunstgaben, nur in ihrer Bestimmung, als Weihe der Freundschaft, einander ähnlich. Während ein Theil der Künstler in sinnreichen Canons und Fugatos hier sein Ehrenplätzchen behauptet, hat ein anderer vorgezogen, in einem einfachgemüthlichen Gesangstücke dem Freunde mit der Hand auch sein Herz hinzugeben. Unter diesen zeichnen sich mehre Italiäner aus, während übrigens auch von ihnen mancher sichtbarlich das „*anch' io*“ in höherer Kunstbeziehung geltend zu machen sucht. Bereiset Hr. Spohr noch mehre Nationen — wie er jetzt nach Holland sich begiebt — und findet er, wie nicht zu zweifeln, in jeder ein Häuflein solcher Kunstfreunde, die ihm mit echter Freundschaft auch echte Kunst zu weihen haben: so wachsen die vielen Häuflein allmählig zu einer Heerschaar, und sein Buch zu einem so unvergleichlichen Kunstbuch, dem „Künstlerbuch *par excellence*, und auch kunsthistorisch zu einem so wichtigen Gedenkbuch an, dass — um nicht zu sagen, ganz Europa — doch aus jeder Nation Einer Hrn. Spohr auffordern sollte, das Buch durch den Druck (oder noch lieber durch den, auch die charakteristischen Handschriften nach-

zeichnenden *Stich*) der übrigen Welt bekannt zu machen; wodurch denn auch seinen übrigen, im Welttheil herum zerstreuten Freunden vergönnt wäre, sich zu erfreuen an dieser blätterreichen Blume im Kranze seines Ruhms.

Kurze Anzeigen.

No. III. Missa brevis in C pro omni festo cum Graduale (sic!) et Offertorio a Canto, Alto, Tenore, Basso in Offertorio Solo, Violino Imo. et IIdo., Corno Imo. et IIdo. ad libitum, Violone et Organo in Offertorio Solo. Authore Ioanne Nep. Wozet, Regente Chori Ecclesiae Cathedralis Bohemae Budvicinae. A Vienna nel Magazino della C. R. pr. Stamperia chimica sul Graben. 16½ Bog. (8 Fl. 15 Kr.)

Statt aller Kritik stehe für diejenigen, die nicht wissen, was in manchen katholischen Gegenden Gott vorzusingen jetzt Mode ist, folgende originelle Stelle aus dem Offertorium der angezeigten Messe.

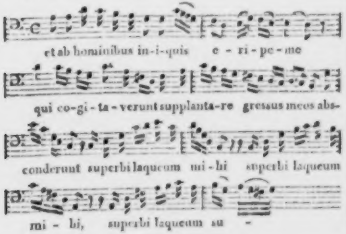

Dass Rec. die Leser der A. M. Z. mit mehren dergleichen Delicatessen sowohl aus diesem, als aus manchem andern neuen Kirchenstücke regaliren könne, mögen sie ihm aufs Wort glauben. Die Lehrer der Harmonie und Setzkunst können dergleichen Werke als eine reiche Beyspielsammlung von allen möglichen Verstössen gegen Alles, was Regel ist, beym Unterrichte ihrer Schüler benützen; und darum scheint die Anzeige eines solchen Schatzes nicht überflüssig zu seyn. Als Anton Koželuch einige seiner meisterhaften Motetten auf Subscription herausgeben wollte, fand er nicht so viel Unterstützung, dass die Kosten gedeckt wurden. Aber Sachen, wie diese da, finden Verleger, und was noch schlimmer ist — Käufer!

Uebrigens nicht für Hrn. Wozet, zu dem sich dieses Blatt doch nicht verirren wird, wol aber für Einen, der die Gabe der Erfindung mit gründlichen harmonischen Kenntnissen verbindet, ohne der lateinischen Sprache vollkommen mächtig zu seyn, mag hier ein guter Rath stehen. Will ein solcher Componist sich nicht, wie schon so mancher, durch Misshandlung der *lateinischen* Prosodie lächerlich machen, der nehme ein römisches Missale oder Brevier zur Hand, und behandle den erwählten Text nach der darin vollkommen richtig bezeichneten Quantität der Sylben. Dann wird er nicht wie Hr. W. Láudate, veritas, scandálum, homínibus, oder wie Hr. S. intróibunt, oder wie Hr. Dr. verumtámen, memóres u. s. w. scandiren.

Fantaisie pour le Pianoforte, comp. par Stirkel. Oeuvr. 45. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Der achtungwürdige Veteran giebt uns hier ein ziemlich einfaches, melodiöses, wohlgeordnetes, anständig fortgeführtes, und durch alles dies, so wie durch sanften, aber nicht matten Ausdruck wohlgefälliges Stück. Die Mittel sind zum Zweck in gutem Verhältnis gewählt: nichts, das imponiren wollte oder sonst Ansprüche machte, auch alles leicht auszuführen, und zu gutem Ausdruck hinleitend. So schreibt man eben recht für Dilettanten, und noch mehr Dilettantinnen, von mässiger Geschicklichkeit und verständigem Sinn. Nur etwas zu viele Wiederholungen finden sich hier, wie in andern Instrumentalstücken dieses Meisters.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten July. N°. 29. 1817.

NACHRICHTEN.

(Fortsetzung aus der 28sten No.)

Stagione teatrale della primavera (Frühlingsopern).

Mayland. Teatro Rè. Die erste Oper war eine ältere von Coccia: *la Clotilde.* Sie fand vielen Beyfall, und obschon Hr. C. eben nicht zu den bessern italien. Compositeurs gehört, so ist seine gegenwärtige Oper doch von der Art, dass sie einigemal nicht ohne Vergnügen angehört werden kann; wozu freylich das Gedicht selbst, und die häufigen, handgreiflichen Stellen aus Cherubini's *Wasserträger* und den Werken anderer Meister vieles beytragen. Die Chöre im 2ten Act verdienen einer besondern Erwähnung, weil sie von gutem Effect sind. Die Sängerin, Bianchi, und der Buffo, Pacini, hatten verdienten Beyfall. Im May gab man die beyden Farsen: *I virtuosi di teatro* vom Kapellm. Mayr, und *Il filosofo* von Hrn. Mosca. Nur die erstere gefiel. Am 29sten desselben Monats gab man zum erstenmale eine neue, vom jungen Pacini (Sohn des benannten Buffos) componirte opera buffa: *Piglia il mondo come viene.* Der erste Act hatte (der Himmel weiss, warum?) vielen Beyfall; Meister und Sänger wurden nach demselben hervorgerufen. Der zweyte Act fand eine kalte Aufnahme, obschon er in Betreff der ärmlichen Musik dem ersten ganz gleich kommt. Im Ganzen hat diese Oper einen kleinen Fiasco gemacht.

Teatro alla Scala. Die vorzüglichsten Individuen dieser *Stagione* waren: die prima Donna, Bellor, Hr. Moncili, Tenorist, Hr. Galli, Bassist, (welche Ihren Lesern ohnehin bekannt sind,) und die seconda Donna Gallianis, welche eine schöne Altstimme besitzt, und zum erstenmale auf unserm grossen Theater mit vielem Beyfall auftrat. Späterhin kam noch der so eben aus Spanien eingetroffene Bassist, Ambrosi, aus dem Venetianischen gebürtig, hinzu. Am zweyten Ostertage wurde dieses Theater mit einer neuen opera buffa von Hrn. Pavesi eröffnet: *La giovanù di Cesare* (eigentlich *Cesare in Farmacusa*). Blos der erste Act gefiel ziemlich; und im demselben vorzüglich das Duett: *Se dai retta a quelle infide* etc., worin ein Wetteifer zwischen der prima und seconda Donna entstand. — Im May gab man zwey ältere Farsen: *Le lagrime di una vedova* von Generali, und *Inganno felice* von Rossini; erste gefiel nicht sonderlich; letzte blos in der ersten Vorstellung; beyde wurden äusserst wenig besucht. —

Rossini befindet sich schon seit drey Monaten zu Mayland mit der Composition einer neuen Oper für unser grosses Theater beschäftigt. Man wählte als Sujet ein hier sehr beliebtes, nach einem französischen, sehr rührenden Melodrama bearbeitetes Schauspiel, *La gazza ladra* betitelt; dasselbe Gedicht, welches Pär verwichenen Herbst für unser Theater componiren sollte, das aber aus den, damals in der musikal. Zeitung angeführten Gründen hinterblieb. Rossini schrieb hier seine letzte Oper vor dritthalb Jahren. Bey seiner diesmaligen Ankunft in Mayland fand er, wie natürlich, durch die seit jener Zeit häufig hier gegebenen Opern von deutschen Meistern, den musikal. Geschmack ganz verändert: überdies kam er gerade in einer Epoche, wo Mozarts *Clemenza di Tito* und Winters *Mahomet* gegeben wurde. Dass er überhaupt bey uns als Künstler von Seiten seiner Freunde keinen solchen enthusiastischen Empfang, wie ehemals, erhielt, kann und darf ihn gar nicht befremden. Freylich muss es die einheimischen Meister sehr schmerzen, gegenwärtig hier von ihren eigenen Landsgenossen öfters mit

dem Titel eines *maestrino* (Meisterchen) beschenkt zu werden; aber dieses will doch im Grunde nichts anders sagen, als: Wir haben jetzt Opern von gewissen Meistern gehört: studirt ihr nun auch eure Kunst, und ihr könnt mit euren musikal. Talenten ebenfalls grosse Meister werden. Uebrigens gestehe ich, dass sich Rossini seit seinem letzten hiesigen Aufenthalte viele klassische deutsche Musik eigen zu machen gewusst hat; so spielte er mir auswendig ganze Stücke von Haydn, Mozart, Beethoven, die ich bey ihm gar nicht vermuthete; er versicherte mich, sogar Winters *Opferfest* zu besitzen. Ob er aber auch diesen Meistern nachzuarbeiten gedenkt, und in welchem Sinne man dieses Wort eigentlich versteht, das ist eine andere Frage. Abermals und oft sprachen wir mit ihm über diesen Punkt: aber seine Antwort ist immer die alte: dass es in Italien nicht rathsam wäre, eine *musica elevata* zu schreiben; sollte er aber einst in Wien eine Oper componiren, da würde er sich auch mehr Mühe geben, und eine höhere Musik liefern. Ein- für allemal war es für Rossini ein sehr Schwerer, diesmal in Mayland Glück zu machen, bey all der grossen Meynung, die er von sich haben mag, die er jedoch in Gegenwart der Sachkundigen fein zu verbergen sucht. Die *Clemenza di Tito* hat ihn ebenfalls bezaubert, wovon ich, ohne er von ihm gehört zu haben, überzeugt bin, besonders, da Mozart längst todt, und über allen Wettkampf empor gehoben ist. Aber Winter — ja, Winter war der Mann, mit dem Rossini kämpfen sollte: denn dieser hat nun doch einmal bey allem, was auch einige Neider dagegen behaupten mögen, in Mayland gefallen und Epoche gemacht. Ihre Leser, welche rossini'sche Opern gehört haben, und den sehr grossen Abstand zwischen beyden Meistern kennen, ersehen nun aus meiner kurzen, aber treulichen und unparteyischen *) Beschreibung und Beurtheilung dieser neuesten Oper Ros. welche verwichenen Sonnabend (den 31sten May) zum erstenmale auf unserm grossen Theater gegeben wurde, die Waffen, mit welchen man zu Felde zog. — Einige ganz neue Eigenheiten charakterisiren zum Theil die Musik der *Gazza ladra*, (so ist der Titel der Oper,) nämlich, man hört in derselben, nebst der in allen italien. Opern üblichen *Janitscharenmusik*, auch zwey Tambours militärmässig sodann wurden in dieser Oper oft Variationen gesungen. Rücksichtlich des ersten Punkts bemerke ich im Vorbeygehen, dass jenes vor mehren Jahren in der musikal. Zeitung in Betreff des wahren Effects in der Musik vorgeschriebene schlechterdings Recept in Italien vielleicht bald zu Stande kommen wird. Ueber den zweyten Punkt werde ich zugleich sprechen. Eine dritte Eigenheit dieser Oper ist noch, dass das *ganze* Orchester dabey *sehr hart* mitgenommen wird und mit schwierigen Stellen zu kämpfen hat, dass beyde Acte der Oper ungefähr *vier* Stunden dauern, dass die Musik grösstentheils *sehr* lärmend und voller *crescendi* ist, dass auch das *flauto piccolo* eine grosse Rolle spielt. Dies im Allgemeinen. Ich komme zur Ouverture. Diese ist militärisch, in E dur und moll geschrieben. (Warum nicht lieber in C dur?) Ich fragte einst Rossini, wie es ihm denn einfiel, zu diesem rührenden Sujet eine militärische Ouverture zu schreiben? Er gab mir zur Antwort, weil in einer Scene der Oper Militär vorkommt. Und doch spricht dieser Meister immerwährend von der „Philosophie der Musik!" — Diese Ouverture fängt nun folgendermassen an: Zwey Tambours von dem hier garnisonirenden k. k. Infanterieregiment, Hessen-Homburg, befinden sich an beyden Extremitäten des Orchesters. Der erste rechts fängt zu wirbeln an, der zweyte links antwortet ihm wirbelnd; beyde wirbeln sodann zusammen, worauf das ganze Orchester einfällt. Das Hauptthema besteht aus einer Melodie mit untermengten Triolen, (woraus man Rossini sogleich erkennt,) nebst hupfenden Bässen; der ganze Plan ist wie gewöhnlich: Thema, Mittelgedanke, abermals Thema ohne die geringste Ausführung, zuletzt aber fürchterlicher Lärm mit Janitscharenmusik und Tambours. Es war wol ein Glück für die Zuhörer, dass einer der beyden Tambours nicht recht taktfest war, und daher wegbleiben musste, sonst wären wir jeden Abend nach der Oper halbtaub nach Hause gekommen. Jemand, der sich bey der ersten Vorstellung neben mir befand, fragte mich beym Anfang der Ouverture, ob das denn eine militärische Oper wäre? Beym Schlusse machte er mir die Bemerkung, dass wir bald in

*) Was ich in diesen Blättern über Rossini spreche, spreche ich auch zu ihm selbst.

d. Correspondent.

Italien Ouverturen mit obligaten Kanonen hören würden. Was nun die Oper selbst betrifft, so ist es ein unverzeihlicher Fehler R.'s, sehr oft den Text auf eine höchst tadelswürdige Art behandelt zu haben. Hier einige Beyspiele:

Io tremo, pavento:
Che fiero tormento!
Che barbara sorte!
Mia cruda è la morte.

Il nembo è vicino,
Tremendo destino,
Mi sento gelar! etc.

Oh nume benefico,
Che il giusto difendi,
Propizio ti rendi,
Soccorso, pietà! etc.

Mille { falletti / furie } nel petto mi sento;
Lo spavento gelar mi fa etc.

Udrai la sentenza (des Todes)
Perdon chiederai etc.

Wer sollte es glauben: bey diesen und ähnlichen Stellen hören wir *Variationen* singen, *Tanzmusik* und einmal sogar einen förmlichen *Walzer!* — Die *Cabalette* des Tenors in der 5ten Scene: *Ma quel piacere che adesso* etc. hat eine kurze, aber angenehme, neue Melodie. Sonst verdient im ersten Act ein Terzett ausgehoben zu werden. Das *a sei* im ersten Finale:

Mi sento opprimere,
Non v'è più speme;
Sorte più barbara,
Oh Dio, non v'è etc.

ist zwar keineswegs *a sei parti reali* und mit Kunst geschrieben, doch ist es, in Betreff einiger hier — obschon ohne alle Ursach — angebrachten Cadenzen, sehr angenehm und wol auch neu zu nennen: auch hier kommen Variationen vor. Das Duett im zweyten Act zwischen Sopran und Contralt: *E ben per mia memoria* etc. nimmt sich ziemlich gut aus; in demselben hören wir das Thema der Ouverture. Das beste Stück der ganzen Oper ist wol das Quintett im 2ten Act, welches, nach meinem Dafürhalten, die ganze Oper gerettet hat. Ewig Schade aber, dass dieses sehr lange Quintett ärmlich anfängt und eben so ärmlich endigt. Der Novetta wird vom Tribunale das Todesurtheil vorgelesen, worauf es im Text heisst:

Ahi qual colpo!.. Già d'intorno
Ulular la morte ascolto,
Già dipinto { in ogni / nel suo } volto
Miro il duolo ed il terror etc.

Bey dieser herzeingreifenden Scene, bey diesen Worten, hören wir abermals Variationen singen. Die *Stretta* dieses Stücks ist höchst trivial und keineswegs den Worten anpassend. Diese beyden Mängel abgerechnet, ist dieses Quintett — ich bekenne es frey heraus — ohne dass es eben auf *grosse* Kunst Anspruch macht, das *erste* Stück, welches mich von Rossini recht in der Seele freut, wo er zum *ersten Male* von seinem gewöhnlichen Style abweicht, und sich dem wahrhaft Bedeutenden genähert hat. Hier bekommen wir Wein statt des sonstigen Zuckerwassers. Alles Uebrige aus dieser Oper übergehe ich, denn es enthält nichts, als was wir von Rossini, seinen Talenten und seinen Schwächen, ohnehin kennen, mitunter auch Reminiscenzen von andern Meistern, namentlich einige aus *Don Juan*, und Kraftaufwand, um originell zu erscheinen. Den schönen, einfachen Gesang berücksichtigt er gegenwärtig nicht mehr durchgehends, und sucht vielmehr den brillanten Gesang in Schutz zu nehmen; zuweilen hören wir eben nicht sehr angenehme Sprünge vom tiefsten Brustton bis in die hohen Gehirntöne, und wieder umgekehrt. Ich halte es ganz für überflüssig, etwas über Haltung der Charakter in dieser Oper zu sprechen, denn es findet sich nicht die mindeste Ahnung davon, vom Anfang bis zu Ende. Diese Rubrik wird überhaupt bekanntlich von den italien. Compositeurs jetzt ganz und gar nicht berücksichtigt, obschon sie gern von der *logica musicale* sprechen. In der *Gazza ladra* sind die vorzüglichsten handelnden Personen: ein Pachter, dessen Sohn, dessen Dienstmagd, deren Vater, und der Dorfrichter. Die Handlung geht in einem Dorfe vor. Der Knoten des Stücks, welches im Ganzen wirklich rührend ist, schlingt sich um einen — silbernen Löffel, den eine Elster (*gazza*) stiehlt und die Dienstmagd gestohlen haben soll, welche letzte deshalb zum Tode verurtheilt, nach Entdeckung der Sache aber frey gesprochen wird. Im Styl der Oper und der musikal. Ausführung der Gesangstücke befinden wir uns aber in einer gar vornehmen Stadt, zuweilen gar in der Residenz eines grossen Hofes, und hören lauter hohe Personen singen; die Dienstmagd insbesondere, auf

welcher die Last der ganzen Oper liegt, singt ganz, wie eine Dame von sehr hohem Range.

Nun, die Aufnahme dieser Oper! Wie gesagt: es fand die diesjährige erste Frühlingsoper sehr wenig Beyfall. Die zwey darauf folgenden Farsen machten Langeweile, und somit lechzte man nach einer neuen Oper. Rossini hat überdies hier noch einigen Anhang; auch fehlt es nicht an Personen, welche es mit deutscher Musik nicht gut meynen: daher wurden auch in dieser Oper am ersten Abende einige Stücke von Herzen (*spontaneamente*) und allgemein applaudirt; aller übrige Beyfall war aber — herbeygeführt. Mehre Stücke wurden jedoch kalt aufgenommen, und bey allen Crescendir, wie auch meist bey der lärmenden Musik, wurde gezischt; eine wahre Lection für Rossini, dass dergleichen Spass die Mayländer nicht mehr vertragen wollen. Die Ouverture endigte unter Beyfall und Zischen zugleich, und ein heimlicher Sünder pfiff auch dabey. Meister und Sänger wurden nach jedem Act hervorgerufen. In der zweyten Vorstellung, und das noch dazu an einem Feyertage, verminderte sich die Anzahl der Zuhörer und der Beyfall. Indessen, jene, welche sich in Italien mehre Jahre aufhielten und einige Theaterpraxis haben, wissen, dass eine Oper in diesem Lande in der ersten Vorstellung sogar eine sehr glänzende Aufnahme haben, nach einigen Abenden aber sehr sinken kann; weswegen ich lieber das Urtheil der Mayländer über diese Oper hieher setzen will. Dieses ist also *getheilt*, und zwar so, dass der weit überwiegende Theil dieselbe als ein nicht übles, doch mittelmässiges Product betrachtet, und mit einer winterschen oder weigelschen oder mayerschen Oper nicht einmal zu vergleichen versucht. Die deutsche Musik hat demnach durch diese neueste rossinische Oper in Mayland nur noch mehr Ruhm erlangt; wie das, bey Hellsehenden, nicht anders seyn kann. Uebrigens giebt es sogar einige Italiener, die Rossini und seine gegenwärtige Oper, die sie, zum Theil nicht mit Unrecht, eine *Walsodia* nennen, ganz verdammen, und ihm alles Verdienst absprechen; was denn wieder über die Schnur gehauen ist. Da ich mit diesem Meister seit mehren Jahren umgehe und ihn daher so ziemlich kenne, so gestehe ich aufrichtig: es thut mir leid, ihn noch immer auf dem Standpunkt, wie vor dritthalb Jahren, ja in Betreff des Gesanges sogar einige Schritte rückwärts gefunden zu haben. Oft spricht er mir von seiner Oper, *Otello*, in welcher, wie er sagt, grosse Kunst (*gran lavoro*) herrschen soll: allein eine mir zu Händen gekommene Partitur eines Finale dieser Oper überzeugte mich vom Gegentheil. Rossini scheint vom *furore*, den einige seiner Opern in Deutschland und namentlich in Wien gemacht, etwas zu sehr von sich eingenommen. Ob er bessere Wege einschlagen werde, überlassen wir der Zukunft. Noch ist er nicht 30 Jahr alt, und vielleicht bildet er sich noch zum wahren Meister; denn an Talent und Phantasie fehlt es ihm nicht. Nur müsste er seinen Schmeichlern kein Gehör geben, ernstlich über seine Kunst denken, und eigentlich ausarbeiten lernen. So sicher sich, auch ohne dies, sein Ruhm noch einige Jahre in Italien erhalten wird: so sicher würde er, ohne dies, dann auch verschwinden.

Ich habe mich bey Rossini lange verweilt, weil er auch gegenwärtig in Deutschland Interesse erregt hat. Sollten einige Leser der musikal. Zeitung in meinen Berichten parteyische Vorliebe für deutsche Musik an mir zu bemerken glauben, so irren sie sich. Mir ist ächte und gute Musik einer jeden Nation schätzbar, und den Werth der guten alten italien. Schule erkenne ich wol so gut, wie Einer: nur bleibe ich gern auf meinen eignen Füssen stehen, und lasse mich nicht von süsslicher Musik verweichlichen. Der gebildete Mensch liebt das Geistige; ist die Rede von Kunst und deren Genuss, so will er dabey auch denken, nicht blos empfinden, wie viel weniger blos sinnlich gereizt seyn. So war es ja auch in Italien ehemals; und mit andern Künsten, als der Tonkunst, vornämlich mit den bildenden, ist es noch so. — —

Noch darf ich der Sänger in dieser Oper nicht vergessen. Sie thaten alle ihre Schuldigkeit. Die arme Belloc muss die ganze Last der Oper tragen. Der neu hinzugekommene Bassist, Ambrosi, hat eine schöne Stimme, singt nicht übel, bewegt sich aber nicht zum besten. — Uebrigens endigt diese lange Oper, nebst den beyden Balleta, gerade um halb zwey Uhr nach Mitternacht. Künftigen Montag wird ein neues grosses Ballet von Vigano gegeben. Es heisst: *la vendetta di Venere*, und da dieses ziemlich lang seyn wird, so kann das gesammte Spectakel gerade mit anbrechendem Tage enden.

Mehre musikal. Akademien hatten bey uns in dieser Stagione Statt, wovon ich Ihnen die folgenden, als die vorzüglichsten, aufzeichne. Die bekannte, einst berühmte Sängerin, Grassini, gab im grossen Theater deren zwey, und in denselben mehre Stücke aus Cimarosa's *Orazi e Curiazi*: und von andern Meistern, namentlich Zingarelli und Portogallo. In den *pezzi concertati* sang auch ihre Schwester und der Tenorist Banderoli (Singmeister in Mayland). Dieser erhielt von ihr jedesmal 60 Dukaten in Golde. Das Ganze wurde nicht als Concert, sondern in der Form einer Oper, also mit Action, mit Chören, im Costume und mit Decorationen gegeben. Die Grassini ist gegenwärtig schon etwas bey Jahren, weswegen ihre Stimme mit jener, der Catalani, in keinen Vergleich kommt: doch übertrifft sie diese Letztere als Sängerin, und sang das erste Tempo der portogallischen Arie: *Frenar vorrei le lagrime* etc. einzig schön. Im Ganzen hatte diese Künstlerin vielen Beyfall, sowol ihres guten Gesanges wegen, als auch, weil sie, so zu sagen, eine Mayländerin ist. (Eigentlich aus Varese, unweit von hier, gebürtig). Kaum konnte sie aber aus der Einnahme ihre grossen Unkosten bestreiten. — Hr. Spohr gab hier auf seiner Durchreise nach der Schweiz abermals eine musikal. Akademie im k. k. Conservatorium. Sein gegenwärtig in Italien ausgebreiteter Ruf, sein hierörts als Violinspieler und Compositeur sehr bewundertes, grosses Talent, seine bereits im verwichenen Herbst öffentlich im hiesigen grossen Theater abgelegten, glänzenden Proben, vermochten ihm doch nicht einen vollen Saal zu verschaffen. Er hatte zwar sehr vielen Beyfall, aber in allem ungefähr hundert Zuhörer. —

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Uebersicht des Juny. Den 8ten ward im charlottenburger Schlosstheater (wo seit einigen Wochen zum erstenmal seit seiner Erbauung von den Mitgliedern der königl. Schauspielg. dem Publicum für Eintrittsgeld Vorstellungen gegeben werden) zum erstenmal und wiederholentlich auf dem hiesigen Theater am 17ten gegeben: Der Schiffskapitain, oder: Die Unbefangenen. Vaudeville in 1 Aufzug, frey nach dem Französischen bearbeitet von C. Blum. Der gefällige Inhalt, das muntere Spiel der 3 Personen: Mad. Devrient, Dem. Reinwald und Hrn. Blume, und die von bekannten Gesängen entlehnten Melodien, werden dem Stück eine längere Dauer gewähren, als ähnlichen Produkten der neuesten Zeit. Besondern Beyfall erhielten: das Duett von Henriette (Dem. Reinwald) und Waller: Sein Auge voll Liebe und Leben etc., nach der Melodie des böhmer Schleifers: das Duett von Julie und Henriette: In dem Freunde send' ich dich etc., nach der Melodie: An Alexis send ich dich: die Romanze aller 3 Personen: Als einst nach Floras Hügeln etc.; das Duett von Henriette und Julie: Geh liebe Schwester nicht im Garten etc., nach der Melodie: Bey Männern, welche Liebe fühlen; Wallers Arie: Oefters spielt das Herz den Schönen etc. nach der Melodie aus Adolf und Clara; und das Duett von Julie und Henriette: So gehst du nun für immer fort etc. nach der Melodie: Herr Wirth bald komm ich wieder her.

Den 10ten gab Mad. Grünbaum, die schon im vorigen Bericht gerühmte Sängerin des ständischen Theaters in Prag, Tochter des beliebten Componisten des Sonntagkindes, der Schwestern aus Prag, des Donauweibchens etc., Hrn. Wenzel Müller, der die Talente seiner Tochter glücklich ausgebildet hat, Concert. Sie sang, mit innigem Gefühl, grosser Lebendigkeit und Kraft, ein Recitativ und Arie aus Zingarellis Romeo und Julie eine für sie von Meyer Beer geschriebene Arie mit Chor, und mit den Hrn. Eunike und Fischer die Hymne an Gott von Gubitz, mit Begleitung des Claviers, componirt von Hrn. Meyer Beer. Im Theater ist sie noch aufgetreten: am 12ten als Emmeline, in Weigls Schweizerfamilie (in der Hr. Gned von demselben Theater den Richard Boll mit Beyfall gab), am 14ten als Julia in Spontini's Vestalin, den 17ten und 21ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's Johann von Paris.

Den 13ten gab Mad. Marianne Sessi Concert. Ein grosser Ruf war dieser Künstlerin vorangegangen; von Neapel, Rom, Mayland, Turin, Lissabon, Paris, London, Wien, Frankfurt am Mayn und Leipzig ertönte nur Eine Stimme des Lobes; und sie verdiente dasselbe vollkommen. Sie ist in der Mitte der 40er Jahre; aber man vergisst dies, hört man ihre starke volle Brust-stimme von grosser Gleichheit des Klanges in ihrem umfangsreichen Tonleiter, in der Höhe bis g,

das treffliche Portamento, die Reinheit der Intonation, die Präcision und Leichtigkeit der Rouladen, den vollkommen schönen Triller, den edeln, einfachen, stets dem Geiste des Dichters und Componisten angemessenen Vortrag, ohne durch viele, glänzende Verzierungen und überladene Rouladen den Zuhörer zu bestechen, und bemerkt aus dem allen, dass die Künstlerin mehr zum Ausdruck mächtiger Gefühle, als leichterer zärtlicher Empfindungen geeignet ist. Sie sang Generalis Scene und Arie: *Quest è Lacciar di Marte* etc., Mozarts Scene und Arie: *Dove sono i bei momenti*, Portogallos Scene und Arie: *Frenar non posso il pianto*, und *God save the king*. Gleichen Beyfall erhielt sie im 2ten Concert am 26sten Juny. Hier trug sie vor: Portogallos Scene und Arie: *Son regina*, Nicolinis Arie: *Da queste amaro istante*, die Scene *e Preghiera* aus Zingarellis *Romeo e Giulietta* und Manfredis Recitativ und Arie: *Ah che non servo il piangere*, mit obligater Violinbegleitung, die Hr. Concertmeister Seidler eben so brav spielte, als Hr. Kapellm. Romberg beyde Concerte dirigirte.

Den 18ten gab das Theater zum erstenmale: Der kifflhäuser Berg. Volksmärchen mit Gesang, in 1 Aufzug, vom Etatsrath von Kotzebue. Musik von J. P. Schmidt. Das Stück ist längstens gedruckt; es wurde brav gegeben, wie man von Hrn. Gern und Rebenstein, Mad. Eunike etc. erwarten kann. Die Musik des gefälligen Componisten hatte viele angenehme Momente; besonders gefielen das Tobias (Hrn. Gern) Trinklied: Soll ein Hochzeitfest erfreun etc., und der Chor: Lustig, lustig dran und drauf etc. Ausser den oben genannten haben noch die Hrn. Schmelka und Broek Gastrollen gegeben. Hr. Schmelka vom Theater zu Breslau gab am 21sten den Krispin in den Schwestern von Prag, den 19ten in Charlottenburg und den 26sten hier den Lorenz in Fischers Hausgesinde, und den 28sten den Herrn von Heinzenfeld in Müllers Neusonntagskinde. — Hr. Broek vom grossherzogl. badischen Hoftheater gab den 3ten den Paul in Weigls Schweizerfamilie, und den 15ten den Adam in Schencks Dorfbarbier. Beyde fanden Beyfall, besonders Hr. Schmelka, durch seine treue Nachbildung der bekannten wiener Komiker, die belustigenden Lazzi's, die fliessende und geläufige Sprache, da ihm überhaupt Gestalt, Gesicht, Stimme und Gedächtnis ganz zu Gebot stehen.

Den 27sten starb der Kapellmeister Augustin Görrlich. Er war in dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in Schlesien geboren. Zuerst war er Organist an der hiesigen katholischen Hedwigskirche, ward 1790 königl. Kammermusicus und Contraviolonist, darauf Musikdirector und vor 2 Jahren Kapellmeister. Durch genaue Direction der Opern machte er sich den Freunden des Theaters schätzbar, und durch seinen freundlichen Sinn allen Mitgliedern der Kapelle angenehm. Als Componist schätzte man besonders seine Balletmusik, die er sehr charakteristisch und gefällig schrieb. Die meisten seiner Werke sind ungedruckt. Im künftigen Berichte hoffe ich Ihnen umständlichere Nachrichten über ihn mittheilen zu können.

Paris, am 14ten Juny. Garcia, der erste Tenorist der hiesigen italien. Oper, hat eine neue Musik zu dem in's Italienische übersetzten *Califen von Bagdad* gesetzt. Diese Oper zieht jetzt ganz Paris in das bis dahin verödete italien. Theater: sie hat den glänzendsten Beyfall erhalten. Wenn es von der einen Seite merkwürdig ist, dass ein Componist, der bisher niemanden bekannt gewesen ist und der sich auch wol noch nicht anderweitig versucht haben mag, eine Oper hat schreiben können, die nicht allein den Dilettanten ergötzt, sondern auch dem Kenner eine höchst interessante Erscheinung ist; so muss es von der andern Seite Bewundrung erregen, dass diese Musik in Paris, wo der französ. Calif von Bagdad, beydes, Text und Musik, zu den allerbeliebtesten Operetten gehört, einen so allgemeinen, von Niemandem angefochtenen Beyfall habe erhalten können. Diese Composition zeichnet sich überhaupt auf eine Weise aus, die dem klassischen Werke Ehre machen würde: sie ist fast gelehrt und doch im höchsten Grade klar und anmuthig. Die Durchführung der Themata und die Art und Weise der Instrumentirung lassen auch bey dem ernstesten Kenner nichts zu wünschen übrig. Nächstens ein ausführlicheres Urtheil über eine Musik, die in mehr als einer Hinsicht zu den seltenen Erscheinungen gehört.

G. L. P. Sievers.

Bemerkungen;
mitgetheilt von einem Kunstfreunde.

Geht es nicht noch manchem Musikliebhaber, wie mir, dass ihm in übrigens vortrefflichen Musikstücken die Trompeten wie leere Schwätzer vorkommen, welche man aus guter Gesellschaft gern entfernt wünscht? Schon vor mehren Jahren wurde in diesen Blättern bemerkt, dass manche Figuren der Violinen etc. oft dann erst in ihrer Schönheit hervortreten, wenn die Trompeten weggelassen werden. Hieran haben die aussetzenden Musiker mehr Schuld, als die Componisten. Denn so schön sich auch gehaltene Töne im *piano* auf der Trompete ausnehmen: so erfordern sie doch mehr Uebung und Kraft, als das ewige Schnattern, gerade so, wie eine kurze, gehaltvolle Rede mehr Geist voraussetzt, als ein langes Wischiwaschi. Aber das *Singen* auf der Trompete, (das *Clarioblasen*, welches man vormals vom *Principalblasen* genau unterschied,) ist beynah verloren gegangen, und die meisten Trompeter unserer Zeit schalten mit den vorgeschriebenen langen Noten nach Belieben, wie verzierungslustige Sänger. Vorzüglich ekelhaft wird nun das ewige Durchschmettern der Trompete in den höhern Tönen, wo gewöhnlich die hohe Dominante so dominirt, dass man nur sie allein hört. Dass übrigens die *Zunge* bey der Trompete an ihrem Ort von grosser Wirkung ist — sie wird auch nur in den Mitteltönen angewandt — wer könnte das leugnen? Es lässt sich auch von den Trompetern in gehaltenen Noten nicht zu viel verlangen, und gebundene Noten durch 10 Takte, wie sie in einem gewissen neuen Werke stehen, zeugen von Unkenntnis des Instruments. Hier ist nur von dem Missbrauch die Rede, jede etwas lange Note in kleine Theile zu zerlegen. — Bey den Pauken ist dies etwas Anderes. Wo nicht eine besondere Wirkung durch einzelne Schläge erreicht werden soll, sind ganze Noten nur als Abkürzungen anzusehen, die der Pauker durch Wirbel auszufüllen hat, weil die Pauke in demselben Sinne tonlos ist, wie das Pianoforte. — Der häufige Gebrauch der grossen türkischen Trommel, die nur selten, als Contrast angewandt, wirken sollte, ist ebenfalls für ein gebildetes Ohr beleidigend, und es ist zu wünschen, dass nun, nach lange entbehrtem Frieden, mit diesem auch wieder der Sinn für sanftere Musik zurückkehren mögr. Für rohe Naturen mag der Lärmen allerdings einen eignen Reiz haben, welches die Musik aller uncivilisirten Völker bestätigt. Es ist der Reiz der Rhythmik und des Metrums, den wir aber auf eine zartere Weise befriedigen können, so wie wir den schönen Bau eines Gedichts, die richtigen Verhältnisse eines Gebäudes mit Vergnügen wahrnehmen, ohne das eine nach Art der Schulknaben scandiren, das andere mit dem Cirkel ausmessen zu dürfen. Es ist daher auch eine üble Angewohnheit mancher Künstler, den Takt mit starker Hand-, Fuss-, oder Kopfbewegung zu bezeichnen. Nur in wenigen Fällen, wo der Componist z. B. widerstreitende Elemente, als Achtel und deren Triolen, verbunden hat, dürfte dies nöthig seyn.

In einer kürzlich erschienenen Schrift: *Ueber Selbstkunde, Menschenkenntnis und den Umgang mit Menschen*, von Carl Nicolai, sind Bemerkungen über das Musiktreiben enthalten, über welche man in einer uns. Zeit. wol mit dem Verf. rechten darf, indem er dadurch aller Halbheit und Mittelmässigkeit Thor und Thür öffnet. Nachdem er nämlich mit Recht die Erlernung irgend eines Instruments (als herrliches Mittel zur Selbstbeschäftigung) und zwar so früh als möglich (um mit dem Mechanischen vertraut zu werden) empfohlen hat, warnt er, zu viel Stunden auf die Musik zu verwenden, und solche Zeit dem Geschäft, oder der Ausbildung anderer Art zu entziehen. (Allerdings richtig! es ist ein unangenehmer Anblick, einen Virtuosen zu treffen, der kein gebildeter Mann ist, insofern sich dies vereinigen lässt; oder einen Beamten, der, statt seinen Beruf zu verwalten, geigt!) Nun aber sagt Hr. N. „doch, den Mann ruft wol noch das Geschäft ab, es fordert ihn unvermeidbar: die Frauen aber sitzen daheim, ohne dass ein bestimmtes Geschäft sie mahnt.“ (Nun, wäre das so: dann wäre es ihnen ja noch eher vergönnt, mehr Zeit auf die Musik zu wenden? Aber nein!) „Sie sind daher besonders davor zu warnen, nicht zu viele Zeit an die Musik zu wenden. Glauben sie Virtuosinnen in der Kunst werden zu wollen, so leidet doch jedesmal die Wirthschaft darunter.“ (Mehr aber gewiss durch die Casinos, Ressourcen-Bälle, Spielassemblees, Theegesellschaften etc., wozu sich immer Zeit findet.) „Ganz vorzüglich

aber warnen wir sie davor, der Eitelkeit nicht so viel Raum zu geben, dass sie sich öffentlich hören lassen; die zarte Weiblichkeit leidet darunter, denn die Frau gehört nicht für das Publicum, sondern für das Haus." Hiermit ist nun über alle Liebhaber-Concerte der Stab gebrochen, und Kunstfreunde müssten auf solche Genüsse Verzicht leisten, wenn die Frauen nicht vor Andern singen dürfen. Freylich ist nichts widriger, als wenn eine Dilettantin vom Musikdirector um des lieben Gewinnstes halben wie ein Paradepferd gehandhabt wird, und wol mag darunter die Weiblichkeit leiden: aber ist es dagegen nicht löblich, wenn ein wirklich gebildeter Musikverein sich zu öffentlichen Productionen von Meisterwerken versteht, u. dann ein ebenfalls gebildetes u. empfängliches Auditorium um sich versammelt? Alles Geld und alle Zeit, auf Musik verwendet, ist verloren, wenn dadurch nicht etwas wahrhaft Anhörenswerthes errungen wird. Dies besteht aber nicht gerade in Trillern und Passagen, deren Uebung ein Viertheil des Lebens erfordert, will man sie vollkommen machen, sondern im *richtigen* und *schönen* Vortrage, sey es auch nur eines Liedchens oder Tanzes. Zu bedauern ist der Ehemann, der das rhythmenlose Geklimper seiner Hälfte auf verstimmter Guitarre anhören soll, weil Madame nicht „zu viel Zeit auf die Musik verwendet hat." Doch ist die Warnung des Verfs. wol nur *cum grano salis* zu verstehen, so wie seine Aeusserung: dass man *jeden* Fehler des Componisten finden könne, ohne den Generalbass zu kennen. —

Kurze Anzeigen.

III Duos pour deux Violons, comp. — — par Franç. Krommer. Oeuvre 94. Vienne, chez Steiner. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diese Duos sind nicht in der jetzt herrschend gewordenen französ., sondern in der deutschen Weise geschrieben, wie diese vor dem Einfluss von jener bestand; und zwar sind sie das sowol in der Erfindung und Anordnung, als in der Spielart, die sie verlangen. In dieser Weise zeigen sie sich als brillant, sehr unterhaltend, und mit vieler Kenntnis des Instruments und der Effecte ausgeführt. Die zweyte Violin ist mehr begleitend, verlangt aber doch auch einen geübten, sichern Vortrag: die erste hingegen will einen tüchtigen Bravourspieler. Das erste dieser Duos besteht aus einem ziemlich ernsthaften Allegro in G moll, das im Tempo nicht übernommen seyn will; einem angenehmen Adagio in B dur, und einem sehr lebhaften, effectvollen Finale in G moll mit dem Schluss in Dur.

Das zweyte, in C dur, E dur, (ein sehr angenehmes Andantino,) und C dur; und das dritte, in A dur, Fis moll und dur, und A dur, sind im Ganzen ziemlich auf dieselbe Weise charakterisirt und angeordnet; nur der letzte Satz stehet im Gehalt zurück. Das Werk ist geübten Spielern zum Studio und zur Unterhaltung mit Grund zu empfehlen.

Divertissement pour le Pianoforte et Flûte — — par Conrad Berg. Oeuvr. 13, No. 1 und No. 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jede No. 2 Fr. 50 C.)

Was billige Dilettanten unter dem bescheidenen Titel erwarten, das werden sie hier finden. Der Verf. bringt manch angenehmes Thema herbey, weiss Verschiedenes darüber oder dabey zu sagen, das unterhalten kann, und beschäftigt beyde Spieler, die schon ziemliche Fertigkeit besitzen müssen, hinlänglich. Auch versteht er die Instrumente und die Harmonie. Für manche gut angefangene Sätze, besonders für das erste Allegro in beyden Nummern, hätte er mehr thun, sie nicht so gar kurz abfertigen, übrigens aber, bey solcher Leichtigkeit an Gewicht, wol auch mehr Leichtigkeit des Spiels beybehalten sollen. Selbst wer es mit der Sache nicht eben genau nimmt, will, wo er sich wirklich Mühe geben soll, doch ohngefähr wissen, warum, und wofür? Aber, wie gesagt: die Stücke sind nicht übel.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. V.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. **№ V.** **1817.**

Anzeige.

Durch mehrere Aufforderungen, wie durch meine gegenwärtigen Verhältnisse, veranlasst, bin ich genommen, mich künftig ausschliessend dem Unterricht in der theoretisch-praktischen Musik zu widmen. Indem ich hierdurch dem Wunsch und der Neigung mehrerer hiesigen Musikfreunde und Musiker zu entsprechen glaube, ersuche ich diejenigen, welche entweder an meinen allgemeinen Vorträgen oder in einzelnen Privatstunden sich meines Unterrichts zu bedienen geneigt seyn sollten, es mir baldigst gefälligst mitzutheilen und das Nähere darüber gütigst mit mir zu besprechen, zu welchem Behuf ich täglich, Vormittags von 11 bis 12 Uhr (Sonn- und Feyertage ausgenommen) im Auditorio des Hrn. D. Puchelt, im Eckhaus des neuen Neumarkts und Gewandhausgäschens No. 623, 3 Treppen hoch, und des Nachmittags von 1 bis 3 Uhr in meiner Wohnung, Raundörfchen, No. 1016 dem Garten des Hrn. Banquier Reichenbach gegenüber zu finden und über Alles genauere Auskunft zu geben bereit bin.

Leipzig, im July 1817.

Friedrich Uber,
vormaliger Musikdirector.

Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften u. Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch u. J. G. Gruber, Professoren zu Halle.

30 Theile in gr. 4o mit vielen Charten und Kupfern.

Leipzig, bey J. F. Gleditsch.

Die Erscheinung dieses für die deutsche Nation eben so wichtigen als gewiss willkommenen Unternehmens, welches seinem Plane nach, so wie rücksichtlich der dazu vereinigten Talente und Kräfte einzig genannt werden darf, beginnt zu Ende des laufenden Jahres. In allen Buchhandlungen u. Ober-Postämtern findet man das Probeheft (11½ Bogen in gr. 4. mit 3 Kupfern) zur Einsicht; die Herren Subscribenten, deren Namen vorgedruckt werden, erhalten solches gratis. Dieses Probeheft, so wie die Ankündigung in 47 geben über alles Auskunft.

Der Subscriptionspreis jeder Lieferung, welche aus zwey Theilen Text, jeder 60 à 70 Bogen und ein Heft der Kupfersammlung in 15 à 25 Quart Platten ist 7 Thlr. 16½ Gr. sächs. und 10 Thlr. sächs. auf Schreib-Velin-Papier mit den ersten Kupferabdrücken.

Nach der Erscheinung sind die Preise um ein Drittheil höher.

Für Freunde des Gesanges.

So eben hat die Presse verlassen; u. ist in allen soliden Buch- u. Musikhandlungen zu haben.

Leyer und Schwerdt

von

Theodor Körner,

in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte

von

Beeswarzowsky.

Dritter Theil, Preis 14 Groschen.

Dieses 3te Heft einer allgemein geschätzten Liedersammlung enthält folgende Gedichte von Körner: 1. Zueignung. 2. Jägerlied. 3. Trinklied vor der Schlacht. 4. Abschied von Wien. — Kenner und Dilettanten sind darin einverstanden, dass dieses dritte Heft die beyden früher erschienenen an Lieblichkeit weit übertrifft, und die darin enthaltenen Compositionen das tiefste Gefühl athmen. —

Berlin, im Juny 1817.

Kunst- und Industrie-Comtoir.

Die zweyte Auflage von meines Vaters Choralgesängen ist bey mir zu haben. Pr. 2 Thlr. Ein eingebundenes Exemplar 2 Thlr. 10 Gr. Briefe und Gelder erbitte ich mir postfrey Berlin, im Monat Juny 1817.

Kühnau,
Kronenstrasse No. 5.

Für Sachsen nimmt die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig Bestellungen an.

Ich bin gewillig, die neue Composition des in's Italienische übersetzten Calife n von Bagdad von Garcia, welche so eben auf dem hiesigen italienischen Theater den glänzendsten Beyfall erhält, für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Die Theaterdirectionen werden ersucht, sich, aber nur in frankirten Briefen, deshalb an mich zu wenden.

Paris, am 14ten Juny 1817.

G. L. P. Sievers.
Rue des Fossés-Montmartre, No. 3.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Mozart, Arie a. Figaro: Neue Freuden, neue Schmerzen, Clavier-Auszug. ..... 6 Gr.

Leib, J. H. Geselligkeit: Wo ist ein Mensch etc. von Phemel für das Pianoforte. ..... 4 Gr.

Boieldieu, Duett aus Jehann von Paris, In einer schmachtenden Romanze, Clav. Auszug. ..... 12 Gr.

— Duett aus derselben Oper: Den Ruhm über alles zu lieben, Clav. Auszug. ..... 12 Gr.

Kelz, 9 dreystimmige Lieder für Sopran, Tenor und Bass nebst einem 4stimmigen Canon v. Göthe. 44s Werk. ..... 1 Thlr.

Beczwarkowski, Gesellschaftslied von Krolowsky: Wenn wir so im vertrauten Kreise mit Pforte oder Guitarre. ..... 4 Gr.

Gesellschaftslied: Noch entzückt vom letzten Kusse mit Begleit. des Pforte oder Guitarre. ..... 4 Gr.

Blangini, P. Duett: Hoffnung flüstert mir still im Herzen mit Begleit. des Pforte. ..... 4 Gr.

Sterkel, 3 Duos italiens avec accomp. de Pforte 3me Livr. de Duos ital. ..... 16 Gr.

— 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 14s Werk. ..... 16 Gr.

6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre für sich allein, von einem Ungenannten. ..... 16 Gr.

Salvini, J. v. 3 deutsche Lieder, woron 2 mit Veränderungen der Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ..... 8 Gr.

Trinklied: Wir sind die Könige der Welt mit Begltg. des Pforte. ..... 4 Gr.

Nicolo, Romanze aus Joconde: Wenn uns Trübsaln plaget, Clav. Auszug. ..... 4 Gr.

Weber, B. A. Lied a. d. Singspiel: Das öffentliche Geheimniss, Clav. Auszug. ..... 4 Gr.

Pär, F. Terzett a. d. Oper Sargin: Zitternd steh ich und verlegen mit Begleitg. der Guitarre. ..... 4 Gr.

Weber, Gd. Requiem, (den Manen der Sieger bey Leipzig u. Belle Alliance geweiht) für 4 Männerstimmen, Alt-Violen et Bässe, 2 Hörner, Pauke und obligat. Orgel, Tromp. Posaunen u. Contrafagot ad libit. 24s Werk. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Weber, C. M. v. Hymne: In seiner Ordnung schaft der Herr, von Rochlitz, Clavier-Auszug von Wollank. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

— gr. Sonate pour le Pianoforte, Op. 39. As dur. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— die Temperamente bey dem Verluste der Geliebten. 4 Gedichte von Gubitz mit Begleitg. des Pforte. ..... 1 Thlr.

Gelinek, 6 Variationen f. 1 Flöte über: Wann i in der Früh aufsteh. ..... 4 Gr.

Periodisches Wochenblatt der Tanzmusik für eine Flöte No. 1, 2. ..... à 4 Gr.

Gianella, L. 6 Variationen über: Mich lieben alle Freuden f. d. Flöte mit Begleit. der Violine. ..... 6 Gr.

Kelz, Variationen f. 1 Flöte über Webers Wiegenlied und Himmel an Alexis. 45s Werk. ..... 12 Gr.

Jnadorf, J. C. 24 Variationen über: Gestern Abend war Vetter Michel f. eine Flöte. 12 Werk. ..... 10 Gr.

Weigl, Duett aus der Schweizerfamilie: die Hütte hier, die Bäume dort etc. mit Guitarre und Flöte. ..... 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten July. **No. 30.** 1817.

NACHRICHTEN.

(Beschluss aus der 29sten No.)

Frühlingsopern und andere Nachrichten aus dem übrigen Italien.

(Die hier vorkommenden Opern sind lauter ältere Compositionen.)

Neapel. Die op. semiseria, *La testa di bronzo* von Hrn. Soliva, welche verwichenen Herbst zum erstenmal in Mayland mit einem unerhörten *furore* gegeben wurde, machte dieses Frühjahr auf dem Theater St. Carlo *fiasco*. Die Gesellschaft war beynahe dieselbe, wie auf dem mayländer Theater. Hr. Remorini soll wenig, Hr. Bonoldi ganz und gar nicht, Dem. Fabre hingegen ziemlich gefallen haben, und das in einer eingelegten Arie. Gegenwärtig giebt man fast immer die Oper, *Semiramide*. — Beyde Schwestern des verstorbenen, berühmten Paisiello liessen demselben in der Kirche *St. Maria la nova* ein Monument mit folgender Inschrift setzen:

IOHANNI PAISIELLO
TARENTINO
MARIA ET IPPOLITA
FRATRI INCOMPARABILI
LUGENTES
POSUERUNT.

Die neapolit. Zeitung bemerkt hiebey, dass Einige äusserten, man hätte lieber folgende Inschrift setzen sollen: „*Qui giace Giovanni Paisiello, autor della Nina pazza per amore.*“ — In wie fern Mad. Catalani unlängst in dieser Hauptstadt gefallen habe, bemerkt ein Brief daher mit folgendem Umstande. „Die so sehr bey uns beliebte Sängerin, Colbrand, war so eben im Begriff, unser Theater zu verlassen, um sich nach Frankreich und England zu begeben. Als man aber Mad. Catalani gehört hatte, so wurde sie aufs neue für unser Theater engagirt, und sie bleibt daher für jetzt in Neapel.“

Rom. Im teatro Valle machte die Op. buffa: *La contessa di colle erboso*, einen grossen *fiasco*. Im *Ser Marcantonio* von Pavesi soll ein gewisser Pozzi so schlecht gesungen haben, dass man blos den ersten Act geben konnte; auch Hr. Vasoli soll missfallen haben. Nach den neuesten Nachrichten hat sich die rühmlichst bekannte Sängerin Marcolini in dieser letztern Oper sehr ausgezeichnet und vielen Beyfall erhalten. — Gegenwärtig ist es in den Theatern zu Rom nicht mehr erlaubt, zu pfeifen: statt dessen gähnen aber die Zuhörer desto lauter, sobald sich ein schlechter Sänger hören lässt. — Mad. Catalani hat hier in ihren Concerten nach ihrer Rückkunft aus Neapel zwar allerdings gefallen, doch im Ganzen kein grosses Aufsehen gemacht *).

Florenz. Dem Vernehmen nach haben hier die *Didone* von Pär und *gli Orazj e Curiazj* von Cimarosa keine gute Aufnahme gefunden. Bey ihrer abermaligen Ankunft in dieser Stadt, gab Mad. Catalani zwey andere Concerte mit vielem Beyfall. Auf dem Wege von Rom hieher stürzte diese Künstlerin mit Wagen und Pferden in einen Abgrund; blos letztere nebst dem Wagen wurden beschädigt, sie selbst kam auf eine wunderbare Art ganz glücklich davon.

*) Vergl. den ausführlichen Bericht aus Rom, No. 23 dieser Blätter. d. Redact.

Bologna. In der Op. buffa: *Il qui pro quo* von Orlandi, gefiel vorzüglich das Rondo im zweyten Act. — Hr. Tramezzani und der Castrat Guerra, nebst der Sängerin Bonini, gaben den *Mitridate* von Nasolini mit vielem Beyfall. (Ich habe bereits von dieser Oper, als sie letzthin in Mayland von Hrn. T. u. Dem. B. gegeben wurde in meinem vorigen Berichte gesprochen).

Siena. Das neue Theater, De' Bozzi genannt, wurde dieses Frühjahr mit der pärschen Oper *Agnese* eröffnet, welche mit Beyfall gegeben wurde.

Turin. Der *Barbiere di Seviglia* von Rossini soll gefallen haben.

Genua. Dieselbe ross. Oper machte *fiasco*; man gab darauf die farsa: *Che originali* von Mayer; sodann aber: *L'Italiana in Algeri* von Rossini, welche beyde gefielen. Den 31sten May sollte *La cenerentola* gegeben werden, eine Op. buffa, welche Rossini verwichenen Carneval in Rom componirte.

Reggio. Auf der diesjährigen Messe gab man mit vielem Beyfall den *Carlo magno* von Nicolini, worin sich der Castrat Velluti und die prima Donna Manfredini auszeichneten.

Verona. Die Op. seria; *Alzira*, von Manfroci machte *fiasco*.

Trient. In der rossinischen Op. seria, *Aureliano in Palmira*, gefiel die Bassi und der Tenorist Donzelli, ganz vorzüglich aber eine deutsche Sängerin, Namens Fischer.

Venedig. Im teatro St. Benedetto bestand die Gesellschaft während dieser *Stagione* aus folgenden Individuen: Dem. Lipparini; Dem. Pesaroni, (die als eine gute Contraltistin angerühmt wird;) Tenor Hr. Campitelli, und Hr. Bianchi. Man gab folgende Farsen: *Il Corradino* von Pavesi — *L'amico dell'uomo* von Farinelli — *L'amor conjugale* von Mayer, welche mehr oder weniger gefielen. Die Op. seria, *Demetrio e Polibio* von Rossini, hat, dem Vernehmen nach, keine günstige Aufnahme gefunden. — Hr. Meyer Beer aus Berlin componirte für dieses Theater eine neue Oper, welche bereits fertig war und Ende May gegeben werden sollte; allein die Aufführung derselben unterblieb. Er ist bekanntlich reich, und treibt die Kunst blos aus Eifer und Liebe zu derselben. Wie ich höre, war der Director besagten Theaters so schmutzig, von diesem Meister, welcher nicht allein umsonst die Oper componirte, sondern auch den Poeten bezahlte und den Sängern Geschenke zu machen bereit war — noch oben drein 100 Louisd'or zur Deckung der Kosten für Kleidung und Decorationen zu fordern; worauf Hr. M. B. seine Partitur zurückforderte.

Bergamo. Unser hochverehrte Kapellm. S. Mayer ist bereits Anfang Aprils aus Neapel wieder eingetroffen, und hat vor kurzem eine neue Cantate, *Arianna e Bacco*, componirt, welche auf dem hiesigen Stadttheater zum Vortheil des Orchesterpersonals mit vielem Beyfall gegeben wurde. — Gegenwärtige *Stagione* gab hier eine Gesellschaft einige Opern, die aber unter aller Kritik war und auch bald ein Ende nahm. — Unsre Stadt und ganz Italien erlitt unlängst einen grossen Verlust durch den Tod des berühmten Orgelbauers, Joseph Serassi. Wahrscheinlich wird die musikal. Zeitung in Leipzig nächstens in Stand gesetzt werden, über die grossen Verdienste dieses Mannes und seine hinterlassenen Schriften nähere Auskunft geben zu können.

Como. Seit diesem Frühjahr besteht hier eine musikal. Liebhaber-Gesellschaft, welche wöchentlich zwey musikal. Akademien im Saale des Stadttheaters giebt. Die erste hatte am zweyten Ostertage Statt. Es werden darin leichte Ouverturen von Rossini, Mosca, Pavesi u. dgl. aufgeführt; mitunter lassen sich auch Dilettanten im Singen hören.

Loretto. Das Personal der Kapelle in der *santa casa* besteht dermalen aus folgenden Individuen: Hr. Francesco Basily, Kapellmeister; Hr. Serafino Marcocci, Organist; Soprani: die Hrn. G. Grilli, E. Boccanera, M. Grifoni, G. Spagnoli; Contralti: die Hrn. T. Ferri, A. Gentili, E. Paoletti, L. Satolli; Tenori: D. Spadolini, T. Ricci, Z. Vantaggi, G. Concordia; Bassi: D. Patriossi, E. Tassi, S. Morganti, D. Lauretti. Kapellm. Basily ist ein ausgezeichneter Componist und trefflicher Klavierspieler; er hat sich ganz nach der guten italien. und deutschen Schule gebildet; überdies ist er auch ein trefflicher Mensch. Er hat schon mehre Opern, und, wie ich bereits oben erwähnte, verwichenen Carneval eine Opera seria in Venedig mit Beyfall geschrieben. Sein sehnlichster Wunsch ist, in Deutschland bey irgend einem Hofe eine Anstellung zu bekommen, oder auch in diesem Lande blos einige italien. Opern componiren zu können; weswegen er auch

in diesen Blättern allen denen, die deshalb auf ihn Rücksicht nehmen können, bestens anempfolen wird.

Späterer Nachtrag zu den Nachrichten aus Mayland in No. 28 und 29.

Neapel. Die von mir letzthin angezeigte ältere Oper, *Semiramide* von Nasolini, wird noch fortgegeben, nicht der Musik, sondern der Sänger wegen, weil sich diese in derselben vorzüglich auszeichnen. Unter andern hat die Colbrand in diese Oper zwey Arien von Portogallo eingelegt, welche Mad. Catalani unlängst daselbst in ihren Concerten gesungen hat. Eine davon ist die bekannte: *Frenar vorrei le lagrime* etc. Es scheint, dass die Colbrand in derselben einen Sieg davon trägt, und jetzt in dieser Hauptstadt einen stärkern Anhang als zuvor habe. — Hr. Caraffa, welcher sich, wie bereits gemeldet, als Dilettant in seiner Oper, *Gabriella de Vergy*, auszeichnete, treibt nun die Musik als Profession. Von ihm wird nächstens eine neue Oper, *Ifigenia in Tauride*, auf dem Theater St. Carlo gegeben werden. — Die Oper, *Amor avvocato*, hat auf dem Theater de' Fiorentini nicht gefallen.

Vermischte Nachrichten.

Der hier zu Land berühmte Violinspieler, Paganini, ist endlich aus Venedig, wo er sich über ein Jahr befand, abgereist, und ging dieser Tage über Mayland nach seinem Geburtsorte, Genua. Er versicherte mich, er wollte von da aus eine Kunstreise nach Rom und Neapel, nachher aber eine nach Deutschland unternehmen. Auch Paganini ist für Spohr's Violinspiel sehr eingenommen; er nennt ihn den ersten und trefflichsten *Sänger* auf diesem Instrumente. — Unser trefflicher Bassist, Galli, der, so zu sagen, für unser Theater geschaffen ist, und die hier befindlichen armen Künstler häufig mit Geld unterstützt, geht zu Ende kommenden Herbsts nach Barcelona, wo er auf ein Jahr bey dem Theater engagirt ist; auch andere Sänger und Sängerinnen gehen zur nämlichen Bestimmung dahin ab. Wenn diese Auswanderung über Hand nimmt, so muss Italien bald seine Zuflucht zum Auslande nehmen. Dass zwey deutsche Sängerinnen nächsten Carneval auf unserm grossen Theater auftreten, kann vielleicht als Vorbote betrachtet werden. So viel ist gewiss, dass deutsche Sängerinnen mit einer schönen, geläufigen Stimme, mit einer guten Schule, und guten italien. Aussprache, schon jetzt in Italien Glück machen können. — Hr. Kapellm. von Winter hat dem hiesigen Kunsthändler Artaria eine von ihm verfasste Singschule in italien. und deutscher Sprache überlassen, welche nächstens gestochen werden und künftiges Jahr herauskommen soll. — Rossini reist nächstens nach Neapel, wo er eine neue Oper componirt; künftigen Carneval schreibt er ebenfalls eine neue Oper für das teatro Valle in Rom. Es ist möglich, dass er sodann eine Reise nach Petersburg unternimmt, wenn er anders ein Engagement bey dem dasigen Theater erhält. — Das hiesige k. k. Conservatorium besitzt schon seit einiger Zeit alle Originalpartituren von Hasse's Opern. Die Töchter des berühmten Hasse wollten dieselben in Venedig noch vor mehren Jahren nicht um einen hohen Preis hergeben; nun sind sie durch einen besondern Zufall um einen sehr geringen Preis zu uns gewandert. — In mehren öffentlichen Blättern des Kirchenstaats und auch im hiesigen *Corriere delle dame* befindet sich ein Artikel, welcher bey allen einheimischen Componisten Aufsehen erregt. Darin wird nämlich von einem Oratorium, *Isacco* betitelt, gesprochen, welches am 5ten April von Hrn. Morlacchi in der grossen Kirche zu Dresden aufgeführt wurde, wobey die Zuhörer eine grosse Menge Thränen (*copiosissime lagrime*) vergossen haben sollen, und der Sänger Sassaroli öfters seinen Gesang durch Weinen unterbrechen müssen. Weiter heisst es in demselben Artikel: „Alle deutsche Blätter sprechen von dieser vortrefflichen Composition, und man betrachtet Hrn. Morlacchi als den Erfinder von einer neuen Art Musik. Seine gegenwärtige ist so sublim, dass man sie der, von Hasse und Gluck, an die Seite setzt. Der Meister hat eine *rhythmische Declamation*, anstatt der Recitative geschrieben, die von ausserordentlicher Wirkung ist. Hr. Morlacchi ist mit einem Lorbeerkranz beschenkt worden, welchem folgende Inschrift beygefügt war: *Unsterblicher Lorbeer dem göttlichen Harmonisten, welcher mit übermenschlicher Sprache seiner Musik bezaubert und heiligt.* Die allgemeine Stimme ist, dass diese einzige Composition Hrn. M. unsterblich macht" etc. Der ganze Artikel schliesst mit einer Anrede an Italien, Mutter der schönen Künste, welche stolz seyn soll.

den grossen Verf. des Isaaks erzeugt zu haben etc. Ohne Hrn. M. im Geringsten zu nahe treten zu wollen, möchte man doch wissen, von wem dieser Artikel jener italien. Blätter eigentlich herrührt. — Vor 14 Tagen hiess es, Mad. Catalani käme abermals nach Mayland. Bis jetzt ist sie nicht erschienen, und es ist zu vermuthen, dass sie diesmal bey uns weniger Glück haben wird. Man sagt, sie wäre jetzt in Pisa, um auch die Badegäste zu erfreuen und zu beärndten.

Rossini's neuste Oper wird auf unserm grossen Theater immer weniger besucht, und der ganze Beyfall erstreckt sich jetzt blos auf das Terzett und Quintett. — Man sagt, dass Kapellm. Gyrowetz in kurzem aus Wien hieher kommen werde, um für unser grosses Theater eine neue Oper zu componiren. — Heute Abend (d. 11ten Juny) giebt man endlich das bereits von mir erwähnte, neue grosse Ballet von Hrn. Viganò. Ich kann Ihnen schon zum voraus sagen, dass wir, ausser sehr wenigen Stücken von Beethoven, grösstentheils wässerigte Musik zu hören bekommen werden. Es ist sehr befremdlich, dass ein so grosser Künstler, wie Viganò, der die deutsche Musik das *non plus ultra* nennt, und, wie er selbst sagt, eben dieser deutschen Musik grösstentheils seine neuen Ideen zu verdanken hat — diesmal derselben so untreu werden, und seine brillanten Tableaux und sprechenden mimischen Scenen einer nichtssagenden Musik preis geben konnte. Hoffentlich wird er ein anderes Mal sich selbst treuer bleiben. — Jemand, welcher dieser Tage aus Venedig hier ankam, versicherte mich, dass die neu componirte Oper von Hrn. Meyer Beer aus Berlin, von welcher ich letzthin sprach, nun in Padua zum erstenmale aufgeführt werden wird. — Einem hier verbreiteten Gerüchte zufolge hat Mayers *Rosa bianca e Rosa rossa* zu München auf dem Theater eine ungünstige Aufnahme gefunden. Bekanntlich ist Hr. Granara, impresario des Theaters zu Genua, wo diese Oper vor einigen Jahren zum erstenmale mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben wurde, der *einzige* Besitzer der Partitur derselben, und er wollte sie seither an Niemanden, selbst um eine bedeutende Summe Geldes veräussern, ja nicht einmal Hrn. Mayer eine Copie derselben geben. Um so mehr befremdet es, wie man diese Oper in München geben konnte, da sie selbst in Italien von Niemand, als von Hrn. Granara aufgeführt werden kann. Der Fall dieser Oper in München scheint daher kaum anders erklärbar, als dass man dieselbe ganz verstümmelt auf nicht geradem Wege erlangt und so gegeben haben mag.

Nachschrift. So eben finde ich im hiesigen Journal einen Aufsatz über die neue rossinische Oper, woraus ich Ihren Lesern das Wesentliche in deutscher Sprache mittheile; wobey aber wohl zu bemerken, dass dies ein Italiener geschrieben hat, welcher hierin grösstentheils das Organ der Urtheile der Mehrzahl der Mayländer ist. Der Artikel beginnt folgendermassen: „Diese Oper macht viel Lärm; sie fängt mit dem Geräusch der Tambours an, fährt fort und endigt mit Trompeten und Schlaginstrumenten; ihr fehlt nichts, als Kanonen. Auf diese Weise werden die Componisten bald das sicherste Mittel finden, ihre Zuhörer wach zu halten." — — „Da das Spectakel im Ganzen gute fünf Stunden währt, so habe ich mir die Pönitenz anthun müssen, es künftig nur zur Hälfte anzuhören, weil ich überdies eine Unverdaulichkeit befürchte. Rossini's Ruf ist durch einige gut aufgenommene Opern, in welchen Imagination und Genie (*ingegno*) hervorleuchten, festgestellt. In seiner gegenwärtigen Oper hat er dieses bestätigt. Doch bekenne ich, dass, obschon es einem Theile (!) des Terzetts, eines Duetts, eines Quintetts, nicht an edler Musik, an Einheit der Idee, an künstlicher Ausführung fehlt, ich doch bemerkte, der Compositeur habe oft, um zu glänzen, die Situation und die Worte der Personen nicht mit guten Farben geschildert. So z. B. sind die *strette* der benannten Stücke ganz und gar nicht dramatisch, obschon der Text höchst dramatisch ist. Auf der andern Seite hat Hr. Rossini in gewissen Momenten gar nicht bemerkt, dass die Scene in einem Dorfe vor sich geht, und die Musik mit solcher epischen Solennität behandelt, als wären Cäsar und Trajan zugegen, da doch Pipo und Ninetta (zwey im Dienste des Pächters stehende Individuen) auf der Scene sind. So z. B. kündigt er die Ankunft des Soldaten, Gianetto, (Sohn des Pächters), welcher in die Ninetta verliebt ist, eben so an, als wäre es der Triumph Alexanders des Grossen," etc. — Ein solcher Theaterartikel ist mir in Italien noch nie zu Gesicht gekommen. Er enthält doch einmal etwas anderes, als leere Worte und hohle Ausrufungen. Was übrigens hier vom Adel der Musik, von Einheit der Idee,

von *künstlicher* Ausführung gesagt wird, das geben wir dem zurück, der es geschrieben hat. Eben *dies* hat er sicher nicht verstanden. —

Amsterdam. Seit dem vorigen Berichte ist hier in der musikal. Welt manches für uns Interessante vorgefallen. Im vorigen Sommer besuchten uns die Hrn. Kaufmann aus Dresden, und liessen ihre Instrumente im hiesigen deutschen Theater mit ziemlichem Beyfall hören. Vorzüglich gefiel uns das Harmonichord, bekanntlich ein Klavier-Instrument, worin der Ton (jeder hat nur Eine Saite) durch Reibung hervorgebracht wird — seines schönen, anhaltenden Tones wegen. Hr. Friedrich Kaufmann behandelte dies Instrument zweckmässig; langsame Stücke, besonders Choräle, nahmen sich vorzüglich gut aus, *Crescendo* und *Diminuendo* thaten hierbey eine vortreffliche Wirkung. Dies Zu- und Abnehmen des Tons ist ein grosser Vortheil dieses Instruments vor andern Klavierinstrumenten: weil sich aber keine geschwinde Stücke, wenigstens nicht deutlich, darauf hervorbringen lassen, so muss es noch sehr verbessert werden, bis es in allgemeinen Gebrauch kommt. Die Erfindung macht übrigens den Hrn. K. viel Ehre. Die andern Instrumente, das *Cordaulodion*, eigentlich eine Spielorgel mit vornehmen Namen, und die Trompeten und Pauken, gefielen uns weniger. Den Trompeter mit seinen Doppeltönen fanden wir merkwürdig; doch gefiel der mälzelsche besser. Die Herren gaben hier viele Vorstellungen und hatten Anfangs gute Einnahme; weil sie sich aber hier zu lange aufhielten, (sie kamen im Juny an, und reisten in der Mitte Septembers wieder ab,) so büssten sie das erst Gewonnene wieder ein. — Hr. Platzer, welcher sich für einen wiener Kapellm. ausgab, gab im französischen Theater ein Concert. Er liess sich mit einem eberlschen Klavierconcerte und einer Phantasie hören. Er zeigte viele Fertigkeit, griff aber das Instrument, einen wiener Flügel, so unbarmherzig an, dass es gleich verstimmt war, und eine Menge Saiten sprangen, welches natürlich eine widrige Wirkung machte. Auch hatte er nur wenig Zuspruch. — Hr. Iwan Müller kam von London und gab im französischen Theater auch ein paar Concerte. Er gab uns auf einer, wie er sagte, von ihm selbst erfundenen Klarinette, einige von ihm gesetzte Sachen, mit schönem Ton und vortrefflichem Vortrage zu hören. Es ist eine B-Klarinette mit 13 Klappen, womit er aber aus allen Tönen ganz rein bläst. Hr. M. wünschte diese Klarinette überall einzuführen: das wird aber viele Schwierigkeiten finden, denn wer einmal die andern Klarinetten gewohnt ist, wird sich schwerlich bequemen, wieder beynahe von vorn anzufangen. Auch ist noch die Frage, ob das, was z. B. für A-Klarinette gesetzt ist, sich auf dieser B-Klarinette eben so gut herausbringen lässt: die nämliche Wirkung kann es aber sicher nicht machen. Dass Hr. M. aus allen Tönen bläst, ist darum möglich, weil er sein Instrument durch und durch kennt, und also alles, auch die schwierigsten Sachen, darnach einrichtet: allein ein Anderes ist es, eigene, oder von Andern gesetzte Stücke für A-Klarinette, auf der B-Klarinette gut vorzutragen. Hr. M. hatte, ohnerachtet es Sommer war, ziemlichen Zuspruch, und erhielt vielen Beyfall. —

Unsere Winter-Concerte fingen im November an; das, von *Felix Meritis*, den 15ten Nov., das, von der Gesellschaft *Eruditio Musica*, den 17ten. Beyde zeichneten sich diesen Winter vorzüglich aus, und erhielten vollkommenen Beyfall. Mad. Marianne Sessi war für den Gesang engagirt und befriedigte durch ihren vortrefflichen Vortrag das Publicum jeden Abend. Sie machte es nicht, wie es wol andere hochberühmte Sängerinnen machen, welche nur mit einigen Lieblings-Arien unterhalten, sondern sie gab uns wenigstens in die 40 verschiedene Stücke zu hören; unter andern sang sie Mozarts Haupt-Arie aus *Figaro* zum Entzücken schön. Dann waren auch die Sänger der hiesigen deutschen Oper für den mehrstimmigen Gesang engagirt. Diese sangen zuweilen mit Mad. Sessi italienische Duetts, Trios, Quartetts u. dgl. und mit einander dergleichen deutsche Stücke, auch Chöre und Finalen aus Opern, worunter das erste Finale aus *Don Juan* den ersten Platz behauptete. Die vorzüglichsten dieser Sänger waren: Mad. Schirmer, erste Sängerin, hat eine angenehme, aber nicht starke Stimme; in Rücksicht der Methode bleibt noch vieles zu wünschen übrig. Mad. Hoffmeister hat eine etwas kreischende Stimme, trug aber das, was nicht zu schwierig war, richtig vor. Hr. Strobe, Tenorist, hat auch eine angenehme Stimme, und sein Vortrag kann noch sehr verbessert werden. Hätte er Gelegenheit, andere gute Tenoristen zu benutzen,

so könnte er ein ausgezeichneter Sänger werden. Hr. Haberkorn verband mit einer schönen, runden Bass-Stimme einen angenehmen Vortrag und gefiel allgemein. Könnte er etwas Unangenehmes in der Aussprache verbessern, so würde sein Gesang noch sehr gewinnen. Die Sänger sangen durchgängig immer rein, auch in den Finalen u. Chören. Wir hatten seit langer Zeit in unsern Concerten keinen so gut besetzten Gesang; dies wurde auch vom Publicum dankbar aufgenommen. — Die Symphonien gingen in beyden Concerten mehrentheils vortrefflich; der Musikdirector, Hr. Fodor gab sich viele Mühe, dass sie würdig ausgeführt wurden. In dem Concert; *Eruditio Musica*, ist dies aber doch noch eher möglich, weil dort wenigstens die Anfangs-Symphonie immer vorher probirt wird, welches in *Felix Meritis* der Fall nicht ist, und vielleicht wegen gegründeter Ursachen nicht seyn kann. Wir wünschen, dass Hr. Fodor hinführo jede Anfangs-Symphonie ganz, so wie sie ist, hinter einander aufführen lasse, und nicht so, wie es ein paar Mal geschehen, z. B. im ersten Concert von *Eruditio Musica*, wo in der prächtigen mozartschen Symphonie aus C dur mit der Fuge, der Menuet wegblieb und erst am Schluss des ersten Theils gegeben wurde. So etwas macht eine unangenehme Wirkung und stört den Genuss. Auch war dies ein paar mal mit beethovenschen Symphonien der Fall. Ist eine Symphonie wirklich sehr lang, so lasse man lieber ein anderes Musikstück weg, weil solche doch auch, was inneren Gehalt betrifft, selten eine Symphonie aufwiegen können. Wir lieben nun einmal die Symphonien, so wie sie hier gegeben werden, und sehen uns im Genuss derselben nicht gern gestört. Von neuen Symphonien hörten wir die von Beethoven aus C moll; sie wurde gut ausgeführt und gefiel. Eine von Danzi schien uns ziemlich unbedeutend. Eine neue von Wilms aus D dur wurde ebenfalls gut ausgeführt und gefiel. Eben so eine von Bernh. Romberg aus Es dur. Auch hörten wir eine schöne Ouverture von Hrn. Freubel, Musikdirector beym holländischen Theater. Uebrigens wurden die Symphonien, die vorigen Winter gegeben worden waren, wiederholt. — Unsere Solo-Spieler thaten gleichfalls ihre Schuldigkeit, gaben uns aber mehrentheils das schon öfters Gehörte zum Besten; dies jedoch auch gut. Die Violine war durch die Hrn. Kleine, Ceulen, Hanssens und Schriwaneck, oder van der Fink, wie er sich jetzt nennt, gut besetzt. Hr. Kleine gab Concerte von Spohr, Kreutzer, Rode, Baillot und Fränzl mit schönem Ton und solidem Vortrag, wie man das an ihm gewohnt ist; und in *Felix Meritis*, mit dem jungen Hrn. Sündorf, einem Dilettanten, ein Concertante von Viotti, das gut zusammen ging. Hr. Ceulen gab ein paar Concerte von Viotti und Kreutzer. Hr. Hanssens liess uns einige Concerte von Viotti, eins von Rode und eins von Kreutzer hören. Dieser junge Künstler macht grosse Fortschritte; sein Ton ist vortrefflich und sein Vortrag im grossen Styl: wenn er so fort arbeitet, kann er ein ganz ausgezeichneter Violinist werden. Wir wünschten, er gewöhnte sich das Beben auf langen Tönen etwas ab; dies kann wol zuweilen gute Wirkung thun, allein zu oft angebracht, macht es einen übeln Effect. Hr. van der Fink trug ein paar Concerte von Kreutzer und Viotti sehr gut vor; so auch die rodeschen Variationen in G dur. Hier hätten wir aber gewünscht, dass er das Thema einfach, so wie es ist, genommen hätte; die Variationen machen dann eine bessere Wirkung. — Hr. de Bruine, Dilettant, liess uns ein Concert von Arnold und eins von Romberg aus D dur fürs Violoncell, vortrefflich hören. Schade nur, dass er der Musik jetzt so wenig Zeit widmen kann; wir würden an ihm einen zweyten Rauppe haben. — Hr. Fodor würde wohl gethan haben, wenn er das unbedeutende Concertino von seiner Composition weggelassen hätte. Freunde, welche zugegen waren, müssen natürlich einen irrigen Begriff von einem unserer ersten Künstler auffassen; wir, die ihn öfters gehört haben, wissen, was er zu leisten vermag. Dies zeigte er denn auch nachher in Mozarts Klavier-Concert aus Es dur, und in einem andern von eigener Arbeit aus C dur, welche er beyde ganz vortrefflich darstellte. Ersteres wurde ganz vorzüglich schön accompagnirt, was eben nicht leicht ist; so machte es einen herrlichen Effect. Hr. Steup gab uns ein Concert von Dussek zum Besten. Hr. Wilms auch eins von Dussek, und ein paar von eigener Arbeit, (D u. Es dur,) auch Variationen von Ries und von ihm selbst mit Begleitung der Flöte, durch Hrn. Dahmen. Hr. Tammen spielte ein Concert von Dussek; es schien, als ob er nicht mehr gewohnt wäre, öffentlich aufzutreten. Hr. Bertini gab uns Cramers Concert aus C moll zu hören, doch nicht

so, wie wir's gewünscht hätten; denn weil er den Takt ganz willkürlich behandelte, so konnte das Stück, wie es schien, nicht richtig accompagnirt werden, welches ganz natürlich eine üble Wirkung machte. Hr. Bertini ist noch ein junger Mann, hat aber eine grosse Fertigkeit; so macht er z. B. Terzen-Gänge durch die halben Töne mit Einer Hand, herauf und hinunter, in grösster Geschwindigkeit. Wenn er sein Spiel in Rücksicht des Vortrags nun noch verbessert, so wird er sehr viel leisten. Dem. Schriwaneck trug in *Felix Meritis* ein Concert von Ries aus Es dur recht gut vor; desgleichen Dem. Broes, eine Dilettantin, eins vom nämlichen Meister aus Cis moll, ebenfalls gut, und recht hübsche Variationen von ihr selbst auf *God save the King*, wobey sie aber etwas zu sehr eilte. — Hr. J. C. Kleine spielte ein neues Klarinett-Concert von seinem Vetter in Carlsruhe, und andere, von Schneider, Wilms, Stumpf und F. Müller, alle mit vieler Fertigkeit. Hr. Christiani liess uns mit angenehmem Vortrag ein Klarinett-Concert von Schneider, eins von Röhner und eins von Benucci hören. Desgleichen gaben die Hrn. Planque, Vater und Sohn, ein Doppel-Concert von Krommer in *Felix Meritis*. — Hr. Dahmen liess sich mit einem Flöten-Concert von Hoffmeister, sein Söhnchen mit einem von Devienne, und beyde zusammen mit einem Doppel-Concert von Schneider hören, welches sehr richtig zusammen ging und rein stimmte. Der Kleine hat seit vorigem Winter merklich zugenommen, er leistet für seine Jahre wirklich viel. Er mag 9 oder 10 Jahr alt seyn. Wenn er so fort fährt, so kann er's sehr weit bringen. Hr. van Ollefen liess uns Flöten-Concerte von Müller, Wilms, Devienne und Hugot mit vieler Fertigkeit hören. — Hr. Mann, unser geschätzter Fagottist, hatte durch einen heftigen Blutsturz sehr an seiner Gesundheit gelitten, man fürchtete mit Recht für sein Leben. Doch zu unserer Freude trat er in der Hälfte des Winters wieder auf mit einem Concerte von Stumpf, und führte dieses, so wie nachher noch einige andere Concerte und Variationen, vortrefflich aus. — Hr. Stoll liess sich einigemal auf der Oboe, mit einem Concerte von Wilms, und mit Beyfall hören. — Unsere Hornisten, die Hrn. Potdevin, Vater und Sohn, und Hr. Hehrens, gaben uns auch in einigen Concerten Beweise ihrer Geschicklichkeit. Der junge Hr. Potdevin verspricht für die Zukunft sehr viel. — Dem. Gallo führte die Harfen-Concerte v. Steibelt, Nadermann und Bochsa vom vorigen Winter, wieder gut aus; doch einige Werke Variationen noch besser. — Ein paar Concertanten von Wilms, u. eine Jagdmusik von Rauscher, für 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Fagotten und Basposaune, erhielten ebenfalls vielen Beyfall. — Die *Schöpfung* von Haydn wurde in *Felix Meritis*, und nachher von der Gesellschaft *Eruditio Musica*, in einem Extra-Concerte, mit vielem und verdientem Beyfall ganz vortrefflich gegeben; richtiger hörten wir dies Werk nie. Mad. Schirmer und die Hrn. Strohe und Haberkorn sangen die Solo-Partien, und sehr gut; eben so wurden die Chöre vortrefflich ausgeführt. Ueberhaupt, Sänger und Orchester thaten vollkommen ihre Schuldigkeit, und alle, wie von Einem Geiste belebt, beeiferten sich, das vortreffliche Stück würdig darzustellen. Vom Publicum wurden beyde Darstellungen mit Enthusiasmus aufgenommen. —

(Der Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. Am 15ten Jany gab Hr. Joseph Wolfram, Flötenspieler aus Wien, ein Concert, und darin 1) das erste Allegro eines Flöten-Concerte von Berbuger mit angeschlossenen Var. von Bayer; 2) Polonoise für Flöte von Wilms; dann 3) ohne Begleitung: Phantasie für Flöte nach dem Thema aus der Schweizerfamilie: *Wer hörte mich wol jemals klagen*, mit anschliessendem Kuhreigen. Er brauchte die Doppelzunge wenig, trug weniger staccato als geschliffen vor, doch war, wiewol er manche strengere Forderungen unerfüllt liess, sein Vortrag angenehm.

Am 19ten May gab Hr. Franz Siebert eine grosse musikal. Akademie, deren Ankündigung wenigstens sehr reichhaltig war. Der Inhalt war in der ersten Abtheilung: 1. Ouverture d'Anacreon, von Cherubini; 2. Sopran-Arie mit Chor, von Kapellmeister Danzi, gesungen von Dem. Friedel; 3. das *Pilgerleben*, Romanze für Basso und Chor, von Fischer, gesungen von Hrn. F. Siebert; 4. grosses italienisches Quartett, von Portogallo, gesungen von den Hrn. Schelble, Krömmer, Höller und Siebert, ohne Begleitung; 5. Duetto aus der *Schöpfung*, von Haydn, gesung. von Dem. Eilking, Schülerin der Mad. Graff, und Hrn. Siebert; 6. das *Schwert*, von Körner, componirt von Carl Mar. v. Weber,

gesungen von 24 Männerstimmen, ohne Begleitung. Zweyter Theil: 1. Cavatina von Portogallo, gesungen von Hrn. F. Siebert; 2. Duetto aus *Camilla*, von Pär, gesungen von Dem. Friedel und Hrn. Siebert; 3. *das Gebet der Schlacht*, von Körner, comp. von C. M. von Weber, ges. von den Hrn. Schelble, Höfler, Ilenberger, Leisring, Hill, Krömner, Hassel und Haas, ohne Begleit.; 4. Romanze von Weigl; *Ein Mann auf seinem Gaule saß* etc., Basso Solo, gesungen von Hrn. F. Siebert 5. *Lützows wilde Jagd*, von Körner, compon. von C. M. von Weber, gesungen von 24 Männerstimmen, ohne Begleitung. Diese Chöre wurden von den vorzüglichsten Sängern vorgetragen.

Im Monat April hatten auch wir das Vergnügen, Mad. Marianne Sessi zu hören; über die Vorzüge dieser Sängerin ist bey Gelegenheit ihrer jetzigen Kunstreise von mehren Orten Deutschlands und namentlich in Berichten aus Leipzig in dieser Zeitung ausführlich, wahr und genügend gesprochen, aus dem sich schon das hiesige Urtheil von selbst ergiebt.

Am 12ten May gab Hr. Abraham Schneider, königl. preuss. Kammermusicus, mit seiner Gattin und seiner hoffnungvollen Tochter hier ein Concert; ihre Vorzüge wurden nach Verdienst erkannt.

Dem. Coda, Sängerin der grossen ital. Oper zu Paris, gab hier am 21sten Juny ein Concert, dem ich nicht beywohnen konnte; sie sang eine grosse Arie aus der Oper: *La Regina d'Inghilterra* und Variat. auf das Thema: Mich fliehen alle Freuden. Auch spielte sie auf dem Pianoforte Variat. auf das Thema: *Deh cari venite*, von ihrer eignen Composition.

Der berühmte Klavierspieler und Componist, Hr. J. B. Cramer aus London, besuchte vor kurzen unsre Stadt; doch hatten wir uns keines öffentlichen Concertes von ihm zu erfreuen.

Unser bisheriger sogenannter erster Bassist, Hr. Siebert, verläßt schon wieder die hiesige Bühne.

Kurze Anzeige.

1. *Fantaisie pour la Harpe* — Oeuvr. 35. (Pr. 2 Fr.) und
2. *Variations pour la Harpe* — Oeuvr. 36. (Pr. 2 Fr.)

beyde von L. Spohr, gestochen bey Simrock zu Bonn und Cöln.

Der treffliche Meister, dem die deutsche Tonkunst, in Hinsicht auf Composition und auf Virtuosität, so Bedeutendes verdankt, und der ihr nun auch durch beydes so viel Ehre in Italien macht, erwirbt sich mit den hier genannten, an Umfang, nicht aber an Gehalt klein. 2 Werkchen ganz gewiss lebhaften Dank bey allen guten Harfenspielern; d. h. bey allen, die nicht nur geschickt sind, ziemlich Schwieriges auf ihrem Instrumente richtig auszuführen, sondern die auch Geist, Gefühl und Geschmack in dem verlangen, was sie ausführen sollen, und die alles dies, wo es vorhanden, zu erkennen und wieder in ihr Spiel zu legen wissen. Das zweyte dieser Werkchen, die Variationen über Méhuls angenehmes: *Je suis encore dans mon printems*, sind mehr Bravourstücke, geeignet den Virtuosen glänzen zu lassen; das erste, die Phantasie, (sie ist recht eigentlich eine freye, obwol in Gedanken und Ausdruck eben sowol, als in der äussern Form und Schreibart eng verbunden und zusammenhängend,) giebt zwar zu jenem auch Gelegenheit, gehet aber mehr darauf aus, bedeutende Gedanken, kunstreiche Ausarbeitung und eine gewisse Würde des Charakters darzulegen. Sie ist ein so treffliches Musikstück, dass es der Rec. den wenigen guten Harfenspielern allein nicht gönnet, sondern es zugleich soliden Klavierspielern empfiehlt, die, mit Verlegung der obern Stimmen einiger Accorde, wie sie sich ihnen sogleich von selbst zeigen wird, es ebenfalls zu ihrem und Anderer Vergnügen recht gut ausführen können.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten July. N°. 31. 1817.

L

Versuch, den musikalischen Ausdruck der Schwere auch zur Bezeichnung des Redevortrags anzuwenden; nebst einigen daraus gefolgerten Regeln für Musiktexte.

Inhalt:

A. Allgemeine Schwere, Taktschwere, ein hieraus gezogener, erster Gesetz über den Vortrag.
B. Gewicht in der Ton- und Wortsprache, Schwergewicht, Gewichtschwere.
C. Schwerart, Gewichtschwerart.

A. Ueber den Begriff der Schwere.

Man höre einen Schall, Laut, oder Ton; dann einen zweyten auf gleiche Weise, und durch gleiche Mittel bewirkten: so werden entweder beyde Schälle sich gleich, oder ungleich seyn. Sind sie ungleich, so wird der eine stärker oder schwächer, als der andere seyn. Als, ich schlage mehrmals mit einem Finger gegen einen und denselben Gegenstand, und zwar auf eine und dieselbe Stelle. Dieser Ausdruck der Stärke und Schwäche, im Verhältnisse zu einander genommen, kann nun auch gedacht und gefühlt werden, ohne ihn für die äussern Sinne vernehmbar werden zu lassen; und hierin liegt der Begriff der allgemeinen Schwere. Indem man aber einen Unterschied der einzeln Steigerung wahrnimmt, erhält man den Begriff der besondern Schwere. Dieser besondern Schwere steht die Leichte entgegen. — Schwere und Leichte, an und für sich (abstract) gedacht, sind daher, auch ohne mit Stärke und Schwäche eines Schalles verbunden zu seyn, für sich bestehend. Schwere und Leichte kann aber auch gleichmässig mit Stärke und Schwäche verbunden seyn; später wird sich zeigen, dass sie sich sogar einander entgegengestellt werden können, ohne sich aufzuheben. Hieraus ergiebt sich, dass Schwere und Leichte, an und für sich, ohne eine andere Dey-Eigenschaft gedacht werden können, und für vorgesetzten Gegenstand so genommen werden sollen, falls auch, um sie anschaulicher zu machen, der Ausdruck der Stärke und Schwäche als Erklärung hinzugefügt wäre. Der Schwere geht es wie den Farben; obgleich die Farbe nicht der Körper ist, an dem sie sich nachweisen lässt: so kann man sie dennoch nicht gut ohne Körpermaterie zeigen. Man kann sogar die Schwere durch Winke schon, sie zeigen, ja sogar zeichnen: ♩ ♪ ♩. welche Zeichnung den Striche einem Trochäus gleicht. Versinnlicht man diese Linien durch ein Nachbilden in der Luft mit dem Finger, und giebt der längern Ausdehnung gleiche Zeitdauer mit der kürzern, so wird die längere mehre Schwere, als die kürzere haben.

Schwere im Allgemeinen, heisst daher jeder Nachdruck, den man, im hier angenommenen Gebiete, in eine Note oder Wortsylbe hineindenkt, oder wirklich hineinlegt; als:

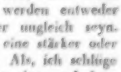

wo die mit dem Vierecke bezeichneten Noten und Sylben den Nachdruck, also eine Schwere haben sollen. Sie ist aber hier eine willkürliche, mithin noch keine Taktschwere; wol aber kann sie zur Taktschwere gemacht werden. Es giebt nämlich im musikalischen Taktmasse mehre Grade der Schwere. Diese Grade sind durch die Taktmanigaltung, deren es mehre giebt, bestimmt.

Erste Gattung, das Eintel-Taktmass hat nur *einen* Grad der Schwere. Jeder einzelne Schlag oder Ruf, wie auch mehre wiederkehrende, sich gleichbleibende Schläge oder Rufe, z. B. die Schläge eines Eisenhammers; der zwey-, drey- oder viermalige Tuba- oder Trompeten-

Ruf; die Glockenschläge einer Uhr, sind Einteltaktmass. Die Bezeichnung *dieser* Schwere *sey* folgender kleine Zirkelbogen: ⌒, welcher über eine Note, oder eine Sylbe zu setzen ist, als:

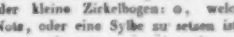

(bestimmend:) Bein, Brust, Hals, Kopf.

Zweyte Gattung, das Zweyteltaktmass, hat zwey Grade der Schwere; einen *schwersten* und einen *leichteren*, welche regelmässig mit einander wechseln. Der zweyte Grad der Schwere werde mit: ⊂, bezeichnet. Es würde folgendes Taktmass gegeben: ⌒ | ⌒ | ⌒ | ⌒ | ⌒ | ⌒ | ⌒ | ⌒ ‖ so ist dies unverkennbares Zweyteltaktmass. Der Chorel hat daher gewöhnlich Zweytel- und nicht Viertel-Taktmass, weil, selbst wenn Viertel darin vorkommen, das zweyte und vierte keine eigene Schwere haben, sondern durchaus als dem ersten und dritten Takt- und Zeitviertel beygehörig, gedacht werden müssen. Diese musikalische Unterscheidung zweyer verschiedener Taktschweren kann in der Rede nicht allein aufgenommen werden, sondern sie ist auch schon in ihr vorhanden; als: es bildeten zwey Wörter eine Redensart; so können beyde im Zweyteltaktmass (oder Einteltschwere) gedacht werden: z. B. „*Still, Freund,*" in welchem Falle beyde Wörter, wie beyde Noten, *gleichen* Nachdruck haben.

Sie können aber auch in Zweyteltaktmass, also mit zwey *verschiedenen* Graden der Schwere gedacht werden; und in diesem Falle hat entweder das erste oder zweyte Wort die grössere, und das andere die leichtere Schwere; als: „*Still, Freund,*" 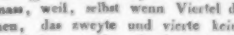 oder: „*Still, Freund.*"

Diese 5 Fälle sind nur möglich. Jeder von ihnen kann gebraucht werden; einer wird aber nur der sinngemäss richtigste seyn können, worüber hier nicht entschieden wird; genug: jeder nach Eintel- und Zweyteltaktmass denkbare Fall kann bezeichnet, und als bezeichneter wieder erkannt werden.

Wie man vermittelst einer Theilung des Einteltaktmasses das Zweyteltaktmass erhielt, kann man durch eine abermalige Theilung des Zweyteltaktmasses, das Viertelteltaktmass entstehen lassen. Und wie das zweyte Zweytel dem ersten hinsichtlich der Schwere nachstand, einen geringern Grad erhielt: so wird auch jedes zweyte Viertel einer jeden Zweytels einen geringern Grad der Schwere haben, als das erste; so dass das erste, aus einer Eintelnote hergeleitete Viertel den stärksten Grad der Schwere; das 3te, oder das erste des zweyten Zweytels, den nächsten; das 2te des ersten Zweytels, den 3ten; und das 2te des zweyten Zweytels, oder das 4te, den viertfolgenden Grad der Schwere bekommen würden.

Der 3te Grad der Schwere werde mit: ›, und der 4te mit ^, bezeichnet.

Diese Grade gehen so aus einander hervor, dass ihre mathematische Verwandtschaft und Abhängigkeit folgendermassen sich nachweisen lässt:

Einteltaktmass = Still

2tel — = Still Freund

4tel — = Still sey, sonst Freund

Um den Unterschied der Schwergrade deutlich aufzufassen, setze man diese vier Wörter in jedes Taktmass um, unbekümmert, ob ein sinngemässer Ausdruck daraus hervorgehe.

(In das Einteltaktmass:)

„Still sey, sonst Freund"

(In das Zweyteltaktmass:)

„Still sey, sonst Freund"

(oder es fange mit der leichtern Sylbe an,) als

„Still sey, sonst Freund"

(In das Viertelteltaktmass:)

„Still sey, sonst Freund"

oder das zweyte Wort habe den stärksten Grad der Schwere:

„Still sey, sonst Freund"

oder das dritte Wort:

„Still sey, sonst Freund"

(oder das vierte Wort:)

„Still sey, sonst Freund"

Dieses sind wieder alle möglichen Fälle nach den bekannten Gattungen der Taktmasse. Dadurch

dass man sich zuerst mit allen möglichen Fällen bekannt macht, gleichviel ob sie sinngemäss sind, gelangt man zu der Fertigkeit, jede Bezeichnung richtig geben, erkennen, und deutlich unterscheiden zu können, welche Bezeichnung die sinngemäss richtige sey. Um diese Taktschweren leicht und richtig auffassen und anwenden zu können, hat man sie sich so im Gegensatze zu denken, dass die beyden ersten Grade, positive oder wirklich schwere Grade; der 3te und vierte Grad hingegen, negative, oder schon leichte Grade der Schwere zu nennen sind. (Wie auch in der Tonkunst das 1ste und 3te Viertel im $\frac{4}{4}$ Takt durch *schwere*, und das 2te und 4te durch *leichte* Taktheile unterschieden werden).

Die übrigen Grade der Schwere verlieren zum Theil ihre Unterscheidbarkeit, indem sie sich wieder einer allgemeinen, negativen Schwere, das ist einer allgemeinen Leichten, nähern.

Das zweyte Achtel des ersten Viertels hat den 5ten Grad der Schwere. Er werde mit: r, bezeichnet. Zu diesem sollten nun das vierte, sechste und achte Achtel im Verhältnisse stehen, wie das 2te, 3te und 4te Viertel zum ersten Taktviertel, (nämlich das 6te Achtel sollte den 6ten, das 7te den 7ten und das 8te den 8ten Grad der Schwere haben); doch ist der Unterschied zu unbedeutend und zu unerkennbar, als dass man Anstand nehmen könnte, allen diesen vier zweyten Achteln eines jeden Viertels, den fünften Gradbeyzulegen:

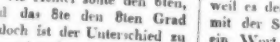

Auch in der Wortsprache sind diese untergeordneten Schwergrade vorhanden, als *„Wachsthum wünscht man* u. s. w.

Auf gleiche Weise wird jedes zweyte Sechszehntel eines Achtels den sechsten Grad der Schwere bekommen, und sich so: | bezeichnen lassen:

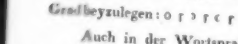

Eine weitere Bezeichnung wäre überflüssig.

Solchen vier Sechszehnteln sind in den Schwergraden folgende Wörter gleich: *Freudetrunkéu*, *beybehaltein*, *überflüssig* etc.

Diesen sind sämmtliche Schwergrade der geraden Takteintheilung. Es giebt aber noch eine Takteintheilung in ursprünglich ungerade Theile, welche jedoch eine Beziehung auf die, der geraden, beybehalten, und sich sogar in solche wieder auflösen lassen. Die erste Nebengattung ist das Dritteltaktmass: (unter $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, und $\frac{3}{2}$ bekannt.)

Es hat drey Grade der Schwere. Das erste Drittel hat auch den ersten Grad, es werde aber mit △ bezeichnet, um anzuzeigen, dass er der erste der Dritteleintheilung ist; das dritte Viertel hat den zweyten Grad und werde mit dem umgekehrten Dreyecke (▽) bezeichnet, welcher den Nachdruck des 2ten und 4ten Grades des Viertelstaktmasses in sich vereinigt. Das 2te Drittel hat den dritten Grad; er werde mit › bezeichnet, weil er dem zweyten Takttheile im $\frac{4}{4}$ Taktmasse ganz gleich ist.

Auch diese Schweren der Dritteleintheilung finden sich in der Wortsprache vor:

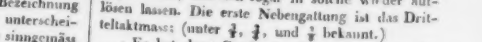

„Still Freund, sonst.“ —

Ist gleich das erste und zweyte Drittel dem ersten und zweyten Viertel so ähnlich, dass man sie für gleich nehmen kann: so ist dennoch das dritte Drittel für die Unterscheidung sehr wichtig, weil es den besondern Ausdruck des 4ten Viertels mit der Schwere des 3ten verbindet. Wo also ein Wort so gestellt ist, dass es durchaus den ersten Schwergrad für das folgende fordert, obiger 4ter Grad aber zu leicht seyn würde: da ist dieser dritte Grad des Dritteltaktmasses zu setzen. Für die untergeordnete Drittel-Eintheilung wären etwa folgende Zeichen, aus einem Dreyecke entlehnt, zu wählen (die der geraden Eintheilung bilden zusammen ein Viereck): für das dritte Drittel eines jeden Drittels ein aufwärts gerichteter spitziger Winkel: ∧; für das 2te Drittel eines jeden Drittels bleibe die Bezeichnung des 2ten Sechszehntels, dem es gleich ist, als:

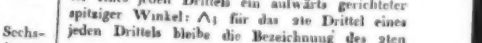

Oder im geraden Taktmasse

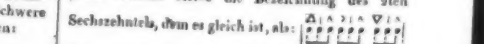

Für die Drittel-Eintheilung eines Achtels, welche sich zu der eines Viertels verhält, wie das Sechszehntel zum Achtel, sey das Drittel als Sechszehntel bezeichnet, durch einen nach unten gekehrten spitzen Winkel: ∨: das zweyte Drittel aber durch folgenden Strich: | angedeutet

Auch die Wortsprache hat diese Dritteleintheilung, als: „Uebermuth; ; Gutige; ;

Heiligenbild; ; grungelbliche; ."

(Insofern diese untergeordneten Schwergrade als für sich bestehend gedacht werden können, ist der erste dieser untergeordneten Grade, mit □ bezeichnet, theils eine allgemeine, theils die genannte, zwischen *schwer* und *leicht schwebende*, dadurch anzuzeigen, welche sich nach Belieben in jeden andern Grad der Schwere verwandeln lässt.)

Ein hieraus gezogenes erstes Gesetz über den Vortrag.

Das Taktmass giebt hiernach die ersten Regeln des musikal. Vortrags. Der Vortrag ist taktmässig richtig, wenn dies bekannte Verhältnis der Schweren ausgedrückt wird: und unrichtig, wenn dagegen gefehlt; endlich, gemein und unbedeutend, wenn es weder beobachtet, noch dagegen gefehlt wird. Als:

(richtig) 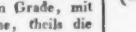
„Freund sey still doch,"

(falsch) 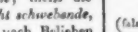
„Freund sey still doch"

welches taktgerecht, aber nicht singemäss richtig so geordnet stehen würde: 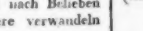

(Gemein und unbedeutend.)
„Freund sey still doch"

In welchem Falle man weder Schwere, noch Leichte heraus erkennen kann.

Dieser Schwerausdruck, der ausser dem Taktmasse besteht, und schon früher der allgemeine genannt, und mit □ bezeichnet worden, ist der eigentliche Mittelpunkt zwischen Schwere und Leichte; oder schwebend zwischen dem 1sten, 2ten, 3ten und 4ten Grade. Er ist auch in der Wortsprache vorhanden, und da am zweckmässigsten zu verwenden, wo etwas ruhig, nicht mit Accentuation, aber auch nicht ohne solche gesagt

□

werden soll, als: „*heute ist schönes Wetter*," wodurch verhindert wird, dass den Worten, *heute* und *schönes*, kein hervorragender Nachdruck beygelegt werden soll; welches zu erkennen sehr schwer und oft sehr wichtig ist. — Die untergeordneten Grade der Schwere müssen demnach auch ohne alle Schwere gegeben werden, wenn sie taktrichtig seyn sollen, als:

(richtig) 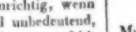
Freund sey still doch

(falsch)
(unbedeutend u. gemein

Dass man diese Beyspiele noch ohne Zeitmass und blos nach willkürlicher Dauer und Schnelligkeit nehmen kann, beweiset gleichfalls, dass Taktmass, als das ursprünglich Selbständige, frey vom Zeitmasse gedacht und genommen werden kann; und mithin die ersten Regeln, man kann sie Grundregeln des Vortrags nennen, giebt.

Dadurch, dass man beym Unterrichte in der Musik gewöhnlich Zeitmass als das erste formende Princip annimmt und lehrt, (man sagt zwar uneigentlich, Takt), und indem man Taktmass blos als Zeitmass anwendet, verliert der Lehrling den Begriff vom Taktmasse; deshalb müssen auf verkehrtem Wege späterhin Vortragsregeln eingeschaltet, theils als Stutzen, theils als lügenhafte Zierrathen angebracht werden, um einem entstellten, seelenlosen Lehrgebäude wieder einige Annehmlichkeit zu geben; anstatt dass, mit der gründlich richtigen Lehre angefangen, die geistigen, vollendeten Formen sich in eben so schöne, in Wohllaut ansprechende sinnliche setzen würden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Amsterdam. Beschluss aus der 3osten No. In der deutschen Oper, unter der Direction des Hrn. Schirmer, hörten wir Opern von Mozart, Winter, Sim. Mayer und Andern. Obschon die Vorstellungen den Kenner nicht befriedigen konnten, wozu das schlecht besetzte Orchester vorzüglich mit beytrug: so wurden sie doch vom Publicum fleissig besucht und unterstützt. Die deutsche Oper fand hier immer viele Lieb-

haben; deswegen konnte es nicht fehlen, auch eine mittelmässige Gesellschaft musste, weil wir so lange den Genuss durch Schuld der Zeitumstände entbehren mussten, vielen Beyfall finden. Dadurch fand Hr. Schirmer sich denn im Stande, seine zahlreiche Gesellschaft, welche auch Schauspiele gab, zu unterhalten, und hatte noch einen ansehnlichen Vortheil dabey. Sein Plan war, uns künftigen Winter eine bessere Oper zu besorgen, das Schauspiel aber vielleicht eingehen zu lassen. Leider ist er aber, auf einer Reise nach Aachen, in Cleve gestorben. Was wir nun zu erwarten haben, wird die Zeit lehren. —

Hr. Cramer aus London besuchte uns im vorigen Winter, gab aber kein Concert, zum grossen Leidwesen aller Freunde des soliden Klavierspiels. — Sehr erwünscht war uns der Besuch des königl. preuss. Kapellm.s, Hrn. Bernh. Romberg, welcher schon längst sehnlich erwartet wurde. Der grosse Ruf, welcher vor ihm herging, verursachte, dass das erste Concert, welches er am 11ten April im hiesigen deutschen Theater gab, ganz übermässig voll war. Wir hörten von ihm ein Concert, betitelt: die Reise auf den Bernhardsberg; und ein Capriccio über schwedische Volkslieder. In Rücksicht des sehr gebildeten, geschmackvollen Vortrags, und des leichten, ungezwungenen Spiels, wurde unsere grosse Erwartung noch bey weitem übertroffen: nicht aber in Rücksicht des Tons; diesen fanden wir, besonders in schwierigen Passagen, weit schwächer und kaum zu vergleichen mit dem kräftigen Ton unseres, leider zu früh verstorbenen Rauppe. Beyde Künstler sind überhaupt nicht zu vergleichen; jeder hat oder hatte sein Eigenthümliches; beyde stehen aber einzig und unübertroffen in ihrer Art da. Durch Hrn. Romberg lernten wir noch einmal einsehen, was wir an Rauppe verloren haben. Hr. R. gab am 18ten ein zweytes Concert, worin er uns ein Militair-Concert, und polnische Volkslieder, als Capriccio bearbeitet, zu hören gab. Auch dieses Mal, wiewol nicht in dem Grade als das erste Mal, befriedigte er die ansehnliche Gesellschaft. Hr. H. C. Kleine spielte ein Violin-Concert von Baillot aus A moll, mit schönem Ton, ganz vortrefflich. Hr. Romb. gab dann in aller Eil und Geschwindigkeit Concerte in Utrecht, Rotterdam und im Haag, und hernach hier am 25sten April noch ein drittes, worin er sein schönes Spiel und seinen sehr gebildeten Vortrag ganz vorzüglich entfaltete. Das Concert aus Fis moll, welches er uns hören liess, war ein Meisterstück von Composition und Ausführung, wol das beste, was er gab; besonders gefiel uns das erste Allegro, welches er kräftiger, als seine andern Stücke, ausführte. Dann gab er noch Kosaken-Lieder, auf die nämliche Art bearbeitet, wie die schwedischen Volkslieder, welche er auf Verlangen zum Schluss noch einmal hören liess. Hr. R. zeigte, dass er in jeder Art des Vortrags gewandt sey, sowol im grossen, kräftigen Styl, als im leichten, tändelnden, gefälligen; und hiemit bestätigen wir das aus eigener Erfahrung, was früher über ihn in diesen Blättern gesagt worden ist. — Hr. Mühlenfeld gab am 18ten April auch ein Concert im deutschen Theater. Es war eben nicht vortheilhaft für ihn, dass er sich zugleich mit Hrn. Romberg hier befand, denn er hatte ein ziemlich leeres Haus und erwarb kaum die Kosten. Er liess uns hören: ein Concert für's Piano, eins für Violin, und Variationen über schwedische Volkslieder für's Piano, alles von eigener Composition. Er zeigte auf beyden Instrumenten viele Fertigkeit, auf der Violine aber eben nicht viel Ton. Es ist für Einen Menschen wol zu viel, auf verschiedenen Instrumenten so viel leisten zu wollen; wir würden Hrn. M. lieber rathen, sich nur an eins zu halten. Er erhielt von dem kleinen Publicum vielen Beyfall. — Die in Deutschland berühmte Sängerin, Mad. Milder-Hauptmann besuchte uns auch, und gab am 29sten April ebenfalls ein Concert im deutschen Theater. Sie sang eine Arie mit Chor von Nicolini, noch eine von dem nämlichen Meister, und eine allerliebste Romanze von Hummel. Dann gab sie am 6ten May noch ein zweytes Concert, sang eine Arie von Rossini und wiederholte die zweyte Arie von Nicolini, welche sie im ersten Concerte gesungen hatte. Im 2ten Theil gab sie eine Scene aus Athalia mit schöner Musik vom Freyherrn von Poisel, wobey sie sich auch als Schauspielerin zeigte. Wir fanden, dass Mad. M. H. eine überaus schöne, runde, volle, und dabey starke Stimme hat, mit welcher sich aber mehr machen liess, als sie eben leistete. Ihr Gesang kam uns etwas kalt und steif vor; auch scheint sie sichs zum Gesetz gemächt zu haben, gar keine Verzierungen anzubringen, auch da nicht, wo sie hingehören,

und also Effect machen. Die italienischen Arien von Nicolini und Rossini machten darum die Wirkung nicht, welche sie hätten machen können. Bekanntlich richten die italienischen Componisten ihre Singpartien so ein, dass die Sänger hier und da die Freyheit haben, von dem Ihrigen etwas hinzuzuthun, oder sie passend zu verzieren; geschieht das nun nicht, so erscheint die ohnedem öfters magere Musik ganz dürre, saft- und kraftlos. Italienische Musik muss, däucht uns, auf italienische Art, und deutsche Musik nach deutscher Art gesungen werden: dann machen beyde Effect, und wirken, was sie sollen. Wir hörten hier seit einigen Jahren viele berühmte Sängerinnen; und in früheren Jahren die Mara, Todi, Benda, Schick, dann nachher die Lange noch in voller Kraft, die Grassini, Bertinotti, Marconi-Schönberger, Catalani, und im vergangenen Winter die Sessi: alle aber gebrauchten mehr oder weniger Manieren, ihren Gesang zu verschönern. Die Grassini sang zwar ganz einfach, verschmähte aber doch eine wohlangebrachte Verzierung nicht. Man missdeute uns nicht: wir leben hier das übermässige Verzieren und Schnörkelzeymachen nicht, wenigstens der verständige Theil des Publicums nicht; wol aber mässig angebrachte, da wo es seyn darf. Wir würden Mad. M. H. rathen, wenn sie als Concert-Sängerinn auftritt, dem Beyspiel anderer grossen Sängerinnen zu folgen, so kann es gewiss nicht fehlen, der Kenner wird ihr noch mehr Beyfall und Bewunderung zollen. — Hiermit schliess sich das Merkwürdigste in unsrer musikal. Welt. —

Nun etwas Anderes! Wir haben seit vorigem Winter ein paar neue Volkslieder. Die Veranlassung dazu mag hier eben einen Platz finden. Der Admiral-Lieutenant van Kinsbergen, (ein würdiger Greis in den 80ger Jahren, ein eben so warmer Verehrer und Beschützer der Wissenschaften und Künste, als in frühern Jahren tapfer, und einer der grössten niederländischen Seo-Heiden.) wollte auch das Seinige beytragen, das Andenken an die glücklich vollbrachte Revolution im Jahr 1813 zu verewigen, und setzte zu dem Ende einige bedeutende Preise aus: einen, die Geschichte der Revolution würdig zu beschreiben; zwey, diese Geschichte dichterisch zu besingen; einen, für das beste Volkslied, nach Art des *Wilhelmus van Nassauwen* oder *God save the King*; und zwey, für die besten Gemälde interessanter Vorfälle in der Revolution. Aber nur drey Stücke erhielten den Preis: diese waren: das erste, die Geschichte der Revolution im Styl, oder doch sonst nach der Art des Sallustius, von Hrn. Professor van der Palm zu Leyden; den zweyten, Hr. Tollens von Rotterdam für das beste Volkslied im Geschmack von *God save the King*, und Hr. Brand, Advocat allhier, den dritten, als Accessit, für ein Volkslied nach der Art von *Wilhelmus*. Von den Gedichten und Gemälden befriedigte keins; sonderbar genug, da wir hier doch mehre wirklich geschickte Dichter und Maler besitzen, und auch die Preise eben nicht karg angesetzt waren: z. B. für das beste Gemälde 2000 Gulden, und für das diesem nächste, 1000 Gulden holländ. Zu den Volksliedern mussten nun auch Melodien gemacht werden; zu dem Ende wurden Preise für die Componisten ausgesetzt, und es fand sich, dass unter einer Menge eingekommener Stücke, unser braver Hr. Widms hier beyde Preise erhielt. Die Lieder sind, um sie bekannt zu machen, einigemal im holländischen Theater gesungen worden, auch hat Mad. Sessi sie, im Italienische übersetzt, einigemal in Concerten gesungen, auch sind sie gedruckt erschienen. Beym Volke wollen sie aber noch nicht recht Eingang finden, vielleicht weil der hiesige Volkston in den Melodien nicht getroffen ist, welcher bey der geringen Volksklasse gewöhnlich ins Platte und Gemeine fällt. Die Melodien sind übrigens einfach und leicht, wie das im Volksliede nicht anders seyn darf, und eindringlich, wie das bey ihm seyn soll. Das Gedicht von Tollens ist für's gemeine Volk zu hoch, das von Brand ist mehr populär. Wahrscheinlich war die Absicht mehr auf den gebildeteren Theil des Volks gerichtet. Vielleicht hat man aber auch die rechten Mittel noch nicht angewandt, sie allgemein einzuführen. Das könnte wol am besten geschehen, wenn sie der Jugend in den Schulen eingeprägt würden. Der würdige Kinsbergen hat sich aber nicht allein hiedurch, sondern durch alles, was er für Wissenschaften und Künste gethan hat und noch thut, ein bleibendes Denkmal errichtet. —

Im vorigen Herbst erlitt die hiesige musikal. Welt wieder einen Verlust durch den Tod des Hrn. Hanssens, eines der Musikdirectoren am holländischen Theater. Er starb plötzlich an einem Schlagfluss in seinen besten Jahren. Er war ein guter Director, besonders der Concerte; er diri-

girte einige Jahre lang das Concert von *Eruditio Musica* zur Zufriedenheit des Publicums; besonders gingen die Symphonien unter seiner Leitung sehr gut. Er war am holländischen Theater als Operndirector angestellt: weil aber fast nie Opern gegeben werden, so ist sein Verlust eben nicht unersetzlich. Friede sey mit der Asche des wackern Mannes! —

Joseph Serassi,

Orgelbaumeister zu Bergamo.

(Nach der italienischen Handschrift.)

Joseph Serassi ist im November 1750 zu Bergamo geboren. Kein Wunder, dass er im zartesten Alter an einer Kunst Vergnügen fand, die in seiner Familie erblich war, und welche seit Anfang des verflossnen Jahrhunderts von derselben mit vieler Auszeichnung und ausgebreitetem Rufe ausgeübt wurde. Beweise davon sind die vielen, von seinem Grossvater, Vater, von ihm selbst, und in den letzten Zeiten auch in Gemeinschaft mit seinen Söhnen (vorzüglich mit dessen zweytgebornem Sohne, Karl,) verfertigten Orgeln, welche die Zahl 300 übersteigen; wie man dieses aus dem zu Bergamo im Druck erschienenen Catalog über die, von den Serassis erbauten Orgeln ersehen kann.

Nach zurückgelegten wissenschaftlichen und musikalischen Studien legte sich Joseph S. leidenschaftlich auf den Orgelbau, den er vervollkommnete und mit neuen Erfindungen bereicherte. So baute er in der Kirche St. Alessandro in Colonna zu Bergamo zwey einander gegenüberstehende Orgeln mit zwey Tastaturen, 84 Registern, 30 Instrumental- und 54 Ripienstimmen und 3854 Pfeifen, welche mittelst einer unterirdischen Maschine (*ordigne*) mit Leichtigkeit und wunderbarer Schnelle von einem einzigen Organisten gespielt, und sowol jede einzeln als beyde vereinigt registrirt werden können, obschon eine Orgel von der andern 55 Ellen entfernt ist. Der Venetianer Ex-Senat sprach ihn, dieser Erfindung wegen, im Jahr 1782 während 15 Jahre von allen Abgaben frey.

Eine zweyte erhebliche Erfindung ist die im Jahr 1792 in der grossherzogl. Kirche zu Colorno erbaute grandiose Orgel mit 44 Instrumental- und 58 Ripien-, in allem 82 Registern, und 3144 Pfeifen, nebst Windladen und kleinen Beuteln, vermittelst welcher auch das kleinste Zittern (*oadulazione*) der Stimmen vermieden wird, der Ton lebhafter und gleichförmiger ist, und die Stimmung länger aushält.

Seine neueste Erfindung legte er dar an einer im Jahr 1813 in der Thomaskirche zu Mayland erbauten Orgel, wo eine Maschine, mit den Füssen gedruckt, eine Täuschung hervorbringt, (als spielte man mit vier Händen; eigener Ausdruck Serassi's nach Art vierhändigen Spiels auf dem Pianoforte.)

Eine ähnliche Erfindung, nämlich die Stimme einer zweyten Orgel nach Belieben des Spielenden hervorbringen zu können, ohne die Hände von den Tasten wegzunehmen, wurde schon von seinem Sohne Karl bey der Orgel zu Como angewendet, welches Instrument von erster Klasse 89 Register, (51 Instrumental- und 38 Ripienstimmen,) und 3219 Pfeifen hat, wie dies aus folgenden beyden Schriften zu ersehen ist: *Del nuovo organo, opera de'Signori Serassi, nel santuario del crocifisso. Lettera ed iscrizione di Gianbattista Giovio 1808.* Und: *„Descrizione ed osservazione di Giuseppe Serassi di Bergamo pel nuovo organo nella chiesa di Como 1808*, worin die Regeln zum Registriren enthalten sind, (eine vortreffliche Anweisung für Orgelspieler!) welche von demselben in einem Anhange zu bemeldetem Briefe an Hrn. Cervaroni weiter ausgeführt sind, und zum Nutzen vieler bekannt gemacht zu werden verdienen.

Sein letztes Werk ist ein Plan zu einer Orgel für die Cathedrale zu Piacenza; welche vielleicht alle bisher erwähnten an Grösse, Anzahl der Register und Pfeifen übertreffen wird, und in welcher alle jene Erfindungen, die aus dem Genie der Serassis hervorgegangen, vereinigt seyn werden. Die vorzüglichen Kenntnisse seiner Söhne, und besonders des obbenannten Karls, verbürgen deren Vollkommenheit.

Serassi und seine Familie erhielten ausserordentliche Belohnungen von Fürsten, Cardinälen etc., wie auch ansehnliche Geschenke, Inschriften, Gedichte etc. Nach dem Tode unsers Joseph S. erhielten die Söhne Beyleidsbriefe aus ganz Italien, in welchem Lande auch der Name seines Onkels, des Abts Pier Antonio Serassi, unter den Gelehrten glänzt.

Als wahrer Künstler, der seine Kunst mit leidenschaftlicher Liebe ausübte, studirte er noch immerwährend, stellte vielfache Experimente an etc.; und wenn ein Correspondent der leipziger musikal. Zeitung glaubt, dass, von der Erfindung eines gewissen jungen Blinden, der eine kleine Orgel mit Glasflaschen hervorbrachte, geleitet, man dahin kommen könnte, einst Orgeln mit Crystallröhren bauen zu können: so ist hier anzumerken, dass Serassi auch dieses Experiment angestellt hat; allein es entstanden Töne, die etwas Hartes (*crudo*) hatten, und deren Effect seinen Erwartungen nicht entsprach.

Joseph Serassi war übrigens ein Mann von vortrefflichem Charakter, weswegen er von Jedermann geliebt wurde; aber es fehlte ihm, wie jedem grossen Künstler, auch nicht an Neidern, und öfters musste er mit Unannehmlichkeiten kämpfen, welche letztere vielleicht sein schnelles Ende herbeyführten.

Zusatz der Redaction.

Obschon uns der Name dieses kürzlich verstorbenen, achtungswürdigen Mannes, so wie sein grosser Ruf, als des trefflichsten Orgelbaumeisters dieser Zeit in Italien, nicht unbekannt war: so müssen wir doch gestehen, dass wir von seinen sehr bedeutenden Erfindungen durch vorstehenden Aufsatz, der uns von sehr guter Hand mitgetheilt worden, die erste Nachricht erhalten haben; und können das ohne Beschämung, da es wol allen Theilnehmern an dieser Zeitung in Deutschland nicht anders ergangen seyn wird. Diese Nachricht ist aber, wie sehr sie für den Zweck des Vorstehenden genügen möge, für das eigene Urtheil und für die Verbreitung der guten Sache viel zu unvollständig, als dass wir nicht, um dieser willen, den Wunsch laut äussern sollten, es möchte ein gründlicher und erfahrner Kenner des Orgelbaues überhaupt, und der Werke Serassi's insbesondere, uns, und durch uns alle Theilnehmer an diesem bedeutenden Gegenstande, möglichst vollständig und möglichst genau darüber, besonders aber über die eigenen Erfindungen des Meisters unterrichten; so zwar, dass wir nicht nur zuverlässig erfahren, was, sondern auch wie, durch welche Mittel, es geleistet worden. Und da uns ein Mann bekannt, der mit allem, was zu so einer Darstellung nöthig, ausgerüstet, aber auch ein vertrauter Freund der Serassi ist, dabey überall, auch in Deutschland, Hochachtung und Vertrauen als Künstler und Mensch geniesst; auch durch seine Verhältnisse zur genauesten Prüfung jener Orgeln in den Stand gesetzt ist: so erlauben wir uns, diesen Mann öffentlich hierzu aufzufordern. Wir meynen aber den, durch Kirchen- und Operncompositionen in der gesammten Musikwelt rühmlichst bekannten Herrn Simon Mayer, Kapellmeister zu Bergamo, unsern werthen deutschen Landsmann, wenigstens der Geburt nach.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Violoncelles concertans, comp. —— par. J. Stiastny. Oeuvr. 6. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 C.)

Wenn zwey Violoncellisten von Einsicht u. vieler Geschicklichkeit, deren Geschmack sehr auf das Solide, als auf Tändeley und Liedeley in den Gedanken, oder spashaften Hocus-pocus in der Ausführung gerichtet ist, sich gegenseitig recht anständig und mit wahrer Theilnahme unterhalten, dabey zugleich sich in gründlichem, sowol brillanten, als angenehmen Spiel üben, u. so ihren Geschmack, wie ihre Geschicklichkeit nützlich fördern wollen: so werden sie unter den neuesten Werken zu solchem Behuf schwerlich etwas finden, das dieses unbedingt überträfe, und wenige, die ihm gleichzustellen wären. Ref., weit mehr gewohnt, sich in Noten u. Tönen, als in Worten auszudrücken, muss es bey dieser allgemeinen Empfehlung des achtbaren Werkes bewenden lassen, darf aber seinem Urtheil vertrauen, da das Publicum ihm selbst in seinen Arbeiten Vertrauen schenkt; und mag nur noch erwähnt seyn, dass der Verf. zur Bezeichnung des Vortrags, sowol in Rücksicht auf das Technische, als in Rücksicht auf das Aesthetische, alles, was sich bezeichnen lässt, mit grosser Sorgfalt bezeichnet hat, und dass der Verleger um correkten Stich und ein schönes Aeussere rühmlich besorgt gewesen ist.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten August. Nº. 32. 1817.

Versuch, den musikalischen Ausdruck der Schwere auch zur Bezeichnung des Redevortrags anzuwenden; nebst einigen daraus gefolgerten Regeln für Musiktexte.

(Fortsetzung aus der 31ten No.)

B. Vom Gewichte in der Ton- u. Wortsprache.

Der Ausdruck des Gewichtes findet sich im Besondern neben dem, der Schwere. Im Allgemeinen sind beyde eins; dadurch aber, dass die Schwere sich zur Freyheit erhebt, wird sie Gewicht; und trennt sich von der Schwere, ohne sie aufzuheben. Dessen Ursprung ist in der freyen Verkettung der Taktheile.

Die Grade der Taktschwere liegen blos auf dem ersten Zeitschlage eines jeden Taktheiles.

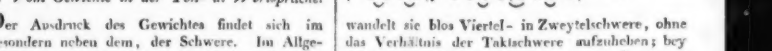

Diese Gattung ist der Wortsprache in dieser musikalischen Form nicht eigenthümlich, weil ihr gebundenes Zeit- und Taktmass mangelt; aber dennoch, und zwar vor dem Zeit- und Taktmasse, gleichsam mit dem Ausdrucke der Schwere verwachsen, in ihr vorhanden.

Jedes nicht zusammengesetzte Wort hat auf einer Sylbe eine Schwere, aber auch nur auf einer. Zusammengesetzte haben so viele geschwerte Sylben, als die Anzahl der Wörter, aus denen sie zusammengesetzt sind: *Gelb, gelblich, gelblichere*, haben alle nur auf einer, und hier zwar auf der ersten Sylbe, die Schwere; *Freudetrunken, Uebelthäter*, etc. haben, nach ihrer Zusammensetzung, zwey schwere Sylben.

So auch aus einsylbigen Wörtern zusammengesetzte: *Liebreiz, Hochamt* etc. haben auf jeder Sylbe eine Schwere.

Ein Taktheil ist also dasjenige, was die Schwergrade zusammenhält, bindet. Diese Bindung kann nun entweder der Taktschwere entsprechen, oder entgegenstreben. Im ersten Falle ist sie mehr leidend; im zweyten selbstständig, als:

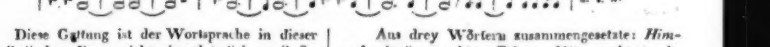

Bey *a* verwandelt sie blos Viertel- in Zweytelschwere, ohne das Verhältnis der Taktschwere aufzuheben; bey *b* hingegen giebt sie dem zweyten und vierten Taktheile Zweytelschwere, indem sie die des dritten und ersten zu sich herüberzieht. Diesen Schwerausdruck kann man *Gewicht* nennen; er ist gewissermassen eine grössere specifische Schwere, und hat so viel Grade, als sich Schwerarten setzen lassen:

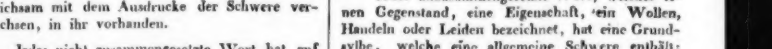

Aus drey Wörtern zusammengesetzte: *Himmelseltstürmer, hinauffahren, Mitternachtsstunde*, etc. haben drey Schweren.

Jedes unzusammengesetzte Wort, welches einen Gegenstand, eine Eigenschaft, ein Wollen, Handeln oder Leiden bezeichnet, hat eine Grundsylbe, welche eine allgemeine Schwere enthält: die übrigen sind Nebensylben, und leicht.

Eine leichte Sylbe kann nicht zur Taktschwere erhoben werden, oder einen Taktheil beginnen.

Bey zusammengesetzten Wörtern aber bekommt eine der schweren Sylben noch den Nachdruck des Gewichts, (einer erhöhten freyen Schwere). Diesen Nachdruck kann man

Schwergewicht

nennen, weil er, nicht wie das Gewicht in der Musik, der Schwere entgegen; sondern mit ihr

vereinigt wirkt; als, man kann sagen: *unverdrossen* und *unverdrossen*, etc. (das Viereck möge nun das Schwergewicht, und der Winkel die allgemeine Schwere bezeichnen).

Eine solche schwere Sylbe neben einer schwergewichtigen, heisse: *Beysylbe*. Nur die schwergewichtige kann zur Taktschwere erhoben werden, weil jedes Wort nur eine Taktschwere enthalten kann. Z. B. es ständen als blosse Sylben da:

haus, freun, de, men, schen, kin, der,

so werden sie, jede auf ein Taktheil gebracht, keine mehrsylbige, sondern lauter einsylbige Wörter bilden:

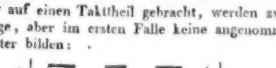

zwey auf einen Taktheil gebracht, werden zweysylbige, aber im ersten Falle keine angenommene Wörter bilden:

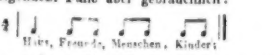

in folgendem Falle aber gebräuchlich:

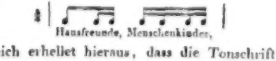

drey auf ein Taktheil gebracht, werden so viel mehrsylbige Wörter zusmachen, als sie Taktheile ausfüllen:

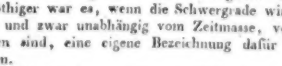

Zugleich erhellet hieraus, dass die Tonschrift die Schwere nur beziehungsweise, nicht an und für sich, also nicht eigentlich bestimmt angiebt. Um so nöthiger war es, wenn die Schwergrade wirklich, und zwar unabhängig vom Zeitmasse, vorhanden sind, eine eigene Bezeichnung dafür zu wählen.

Weil jedoch die Tonschriftzeichen ihrer Schwere nach schon bekannt sind, so mögen sie als Erklärung, doch mit hinweggedachtem Zeitmasse, neben den gewählten stehen. Man übersetze jede Note in die Sylbe: *la*, um das Gliedermass (Metrum) jedes Wortes an und für sich, nach der Bezeichnung, aufzufassen — es in ein reines *Schwergewichtmass* zu verwandeln. — Als Beleg, dass diese Bezeichnung ausreiche, und unterscheide, was die bisher übliche Bezeichnung der sogenannten Länge und Kürze der Sylben nicht vermochte, mögen bis zu viersylbigen Wörtern, alle möglichen Schwergewichtmasse, und noch einige der fünf- und mehrsylbigen Wörter folgen.

(Einestheils der Kürze halben; dann auch, weil in mancher Hinsicht die allgemeine Schwere eines nicht zusammengesetzten Wortes, dem Schwergewichte eines zusammengesetzten gleicht, möge auch ersteres Schwergewicht genannt und als solches bezeichnet werden.)

lala Unglück

lala Verlust

lalálà ausgésägt

lalála wohlgémuth

lalalá zweckmässig

lalála übéraus

lálala Vérkaufswuth

lálalá béfriedigt

lalalála Zornhaftigkeit

lalálalà Bármherzigér

lalálalà *Unzértrennbár*

lalalálà Unchristénthûm

lalálalà Unchristhümlich

lalálala Wonnégefuhl

lalálalà Wundérbarlich

lálalála Vérgessénheit

lalálala Innìggeliebt

lalalálà Unzweckmässig, welches nicht mit:

lalálalà Unzwéckmässig, verwechselt werden darf.

Ersteres bedeutet: dem Zwecke nicht entsprechend; Letzteres: einem *Unzwecke* entsprechend.

lálalalá Vérnunftwidrig

lalálala Unvérgleichbar

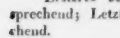
lálalála Dáhingésprengt

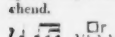
lalalálálá Zweckmässigkéiten

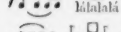
lalálalálá Allérheilich-tes

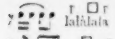
lalálalalála Heiligenbilderbuch

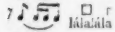
lalálalalálalalá Heiligenbildérbuchhändler.

Da nun selbst dieses achtsylbige Wort nur Einen Grad irgend einer wirklichen Taktschwere enthält; jedes Wort aber in seiner Aussprache als bekannt vorausgesetzt wird: so wäre es blos nöthig, den Grad der Taktschwere jedes Worts zu bestimmen, um allein mit Hulfe dieser über jeden möglichem *Nachdruck* der Wortsprache sich verständigen, ihn bezeichnen zu können.

Ein Rückblick auf die untergeordnete musikalische Schwere, und auf das Schwergewicht, zeigt folgenden Unterschied: die untergeordnete musikalische Schwere ist durch Ordnung in Beziehung aufs Taktmass bestimmt, und bedarf keiner besondern Bezeichnung; das Schwergewicht in der Wortsprache ist durch den Gebrauch und seine Bedeutung bestimmt, und bedarf, als ein vorausgesetzt bekanntes, gleichfalls der Bezeichnung nicht, ausser in solchen Fällen, wo der Ausdruck des Schwergewichts durch die Bedeutung auf eine andere, als die gewöhnliche Sylbe verlegt wird. Wo jedoch dieser Ausdruck, sowol in der Ton- als Wortsprache, noch nicht als bekannt vorausgesetzt werden darf, ist eine solche unentbehrlich, z. B. in Lehr- und Wörterbüchern.

Durch diesen Abschnitt über das Schwergewicht, ist nun schon Ein sicherer Erfolg dieses Verfahrens ans Licht getreten: indem jedes Wort nach seinem metrischen Verhältnisse so bezeichnet werden kann, dass einmal gar keine Zweifel mehr obwalten, und zweytens sogar die metrischen Verhältnisse nach allen Abstufungen und verschiedenen Verbindungen so geordnet werden können, dass man ihre ganze Summe kennen lernt, und dazu mit so einfacher und unzweydeutiger Bezeichnung, als selbst die Tonschrift-Zeichen es nicht zu leisten vermögen, z. B. für einen Ausländer, oder für Jemand, der einem Ausländer nachsprechen soll.

Um die Bezeichnung leicht aufzufassen, hat man zuerst darauf zu sehen, ob die Sylben zur geraden oder ungeraden Schwereintheilung gehören. Die, der ungeraden, sind sogleich durch den aus einem Dreyecke entlehnten spitzigen Winkel kennbar, welcher stets die dritte Sylbe; und durch das Dreyeck selbst, welches die erste Sylbe von dreyen anzeigt. Die Nebensylben dieser ungeraden Eintheilung bedürfen gar keiner Bezeichnung, als: lalalala, *Zweckmässigkeit*, ; lalalalalala, *Unverletzbarkeiten*.

Hierbey ist noch einer unzuverlässigen musikalischen Bezeichnung zu erwähnen. Manche schreiben: 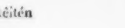 und wollen damit zwey Triolen angezeigt haben, da doch im ersten Falle die erste, dritte und fünfte, im zweyten nur die erste und vierte einen Schwerausdruck bekommen. *Unverletzbarkeiten*, erhält das erste: Heiligenbilder-Buch, das zweyte Schwergewichtmass, Gliedermass (Metrum).

Es kann allerdings die Zahl 6 auch letztere Eintheilung anzeigen; dann sollten die Noten aber so angedeutet werden: bey Sechszehntel-Bezeichnung: 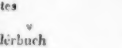 und bey Achtel-Bezeichnung: 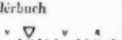

Von der Gewichtschwere.

Wie die Grade der reinen Taktschwere sich auf ein einsylbiges Wort anwenden lassen, ist schon früher gezeigt worden; wie auch, dass ein mehrsylbiges Wort nur Eine Taktschwere enthalten, oder unter solche gebracht werden kann.

Die Taktheile sind aber dort in einer bestimmten Folge ihrer Ordnung, also noch rein

musikalisch gedacht; in der Wortsprache hingegen können sie in willkürlicher Folge vorkommen.

Nur innige, wahre, treue Freundschaft — — — —, wo alle drey Beyworte den ersten Grad des Schwergewichts haben;

Nur wahre Freundschaft, Liebe u. Treue — —;

Nicht blos gelbe, rothe, blaue, grüne, sondern auch — — —;

Des Menschen einzige, letzte Hoffnung.

Deshalb sind in der Wortsprache die Grade der Schwere, *Gewichtsschwere* zu nennen. (Schwere betrifft den Takt; Gewicht die einzelne Note; Gewichtsschwere das ganze Wort; Schwergewicht die einzelne Sylbe.)

Was blos nach der Zweyteleintheilung, oder im Allgemeinen, Gewichtsschwere und Leichte sey, ist leicht erkennbar, als:

„still Freund, und *still Freund."*

Wichtig ist es hierbey, zu erkennen, durch welche Mittel die Gewichtsschwere sich vernehmbar macht, oder welches ihre äusseren Merkmale sind.

Es würden folgende Gewichtsschwergrade gegeben: *lala*; oder *lala*.

Wenn man solche sich denkt, so hat man diese Grade der Schwere rein, das heisst, mit ihnen keine andere Merkmale, als den Unterschied ihres Wesens selbst.

Will man aber diese Grade der Schwere hörbar machen, so kann es nicht anders geschehen, als wenn man ihnen ausserwesentliche Merkmale beyfügt, solche aber, die dem Wesen dieser Grade nicht widerstreben.

Die unterste Stufe, wodurch ein Schwergrad hörbar gemacht werden kann, ist die, vermittelst eines Lautschlags oder Schallschlages. (Unter Lautschlag, Schallschlag, oder Tonschlag soll ein solcher Laut, Schall oder Ton gemeynt seyn, welcher die möglich kürzeste Zeitdauer ausfüllt; als: jeder hörbare Schlag, ohne allen Nachklang.)

Die unterste Stufe also, wodurch ein Schwergrad hörbar gemacht werden kann, ist die, vermittelst eines Lautschlages oder Schallschlages, und zwar durch Verstärkung, oder durch Verringerung der Stärke.

Als: man solle diese beyden Schwergrade: . durch Schläge ausdrücken, so kann es nur geschehen, dass man den ersten stärker, den zweyten schwächer schlägt; wie bey folgenden: , umgekehrt.

Diese Stärke ist aber nicht die Schwere selbst; wol aber enthält ein stärkerer Schallschlag im Verhältnisse zu einem schwächeren eine grössere Schwere; oder drückt mehr Schwere aus; oder entspricht mehr einer grösseren Schwere. Denn, man kann jeden dieser nach Schwere angebrachten Schallschläge wieder hinwegdenken, und die reine Schwere bleibt übrig.

So kann man nun auch die Schwere und Leichte eines Lautes oder Tones durch Stärke und Schwäche desselben ausdrücken: als: , ; oder: (nämlich blos

im Allgemeinen oder noch ausser dem Taktmasse genommen).

Wenn man daher Schwere und Leichte auf der untersten Stufe des Hörbaren ausdrücken will, wird sich die Schwere zur Leichte, wie die Stärke zur Schwäche des Tonschlages verhalten, so dass der stärkere zugleich der schwerere, der schwächere zugleich der leichtere ist.

Die hierauf folgende Stufe, wodurch die Schwere und Leichte sich äusserlich vernehmbar machen lassen, ist die, vermittelst des in Zeitdauer sich ausbreitenden Lautes, Schalles, Klanges oder Tones. Hier verhält sich Schwere zur Leichte, wie die Länge zur Kürze der Laute, Schalle oder Klänge. Jeder Laut, Schall oder Klang von längerer Zeitdauer drückt, im Verhältnisse zu den kürzer dauernden, mehr Schwere aus; (aber wieder nur im Allgemeinen, ohne jedoch die Schwere selbst zu seyn;) als:

Jeder Schall oder Klang oder Ton, der nach folgender Notendauer: sich zweymal hören lässt, wird seine zweyte Wiederholung mit kürzerer Dauer, als Leichte und so: , erscheinen lassen; wie auch umgekehrt: in die zweyte Note eine grössere Schwere haben wird: .

Die Schwere hat also noch ein zweytes Mittel sich hörbar vernehmen zu lassen, nämlich

durch Abstufungen der Dauer, insofern noch keine ungleiche Stärke statt findet.

(Dass Stärke und Dauer vereinigt gebraucht werden können, so dass einmal die grössere Stärke auch mit grösserer Dauer; dann aber auch, dass sich mit kürzerer Dauer grössere Stärke verbinden könne, und das daraus hervorspringende neue Verhältnis, darf hier nur erwähnt, noch nicht untersucht werden.)

Liessen ursprünglich die Schwergrade sich durch Taktheile so andeuten:

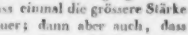

so können sie, ohne Taktmassbezeichnung, vermittelst eines angenommenen Zeitmasses so unterschieden werden:

○	Erster Grad durch:	○
𝅝	Zweyter - -	𝅗𝅥
𝅗𝅥	Dritter - -	♩
♩	Vierter - -	♪
♪	Fünfter - -	𝅘𝅥𝅯
𝅘𝅥𝅯	Sechster - -	𝅘𝅥𝅰

Regelmäsig wiederkehrende Klänge werden daher mit folgender Zeitdauer: ○○○ als Eintelttaktmass; folgende: 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ○ 𝅗𝅥 als Zweyteltakt-; folgende: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ als Vierteltaktmass erscheinen. So kann also ein zwar regelmäsiges, aber nicht gleichmäsiges Zeitmass ein regelmäsiges Taktmass begründen.

War beym Schlagtone Stärke das einzige und erste Mittel, wodurch die Schwere sich offenbaren konnte; beym Tone selbst, die Dauer, das zweyte: so ist ein drittes Mittel, die Biegung des Tones durch Höhe und Tiefe, also durch mehre Tonstufen.

Die Schwere kann sich nämlich durch einen Ton aussprechen, oder zunächst durch zwey. In letzterm Falle kann die Melodie hinauf- oder hinabsteigen.

Wird die Schwere durch *einen* Ton ausgedrückt, so ist sie allgemeine Schwere: □: wählt sie aber eine aufsteigende Melodie, so drückt sie den zweyten Grad der Schwere aus; als: mit allgemeiner Schwere auf einem Tone: *„die Welt“*; mit steigender Melodie: *„die Welt“*; bey sinkender Melodie hingegen *„die Welt“*, entspricht sie dem ersten Grad der Schwere.

Vergleicht man diese drey Mittel, wodurch in der Wortsprache die Gewichtschwere sich hörbar vernehmen lassen kann, so findet man, wenn die Schwere blos durch Schlaglaute oder durch Schlagtöne, oder auch blos ohne Hülfe des Zeitmasses und der Melodie sich verkünden will, dass sie dann blos auf allgemeine Schwere und Leichte sich beschränken muss, oder blos allgemeine Schwere und Leichte ähnlich auszudrücken, unternehmen darf. Als: (man spreche alles in Einem Tone:)

„Freude schöner Götterfunken“

oder:

(Man kann zwar verschiedene Stärke in die Worte legen, und dadurch wol gewissermassen 4 Schwergrade andeuten; in diesem Falle würden aber immer alle stärker gegebenen Sylben nur eine allgemeine Schwere, wie die schwächern, eine allgemeine Leichte andeuten; und die verschieden angebrachte Stärke wird nur als gesteigerte reine Stärke, nicht aber als gesteigerte Schwere sich vernehmen lassen. Hierin liegt denn auch die ursprüngliche Selbstständigkeit der Stärke, dass, obgleich sie die Schwere in sich trägt, sie dennoch als reine Stärke abermals Steigerungen zulässt, die weder den angedeuteten Schwergrad schwerer, noch leichter machen.)

{ „die Welt“ / *ff* *pp* }, bleibt immer diese Bezeichnung: ○ ○, obgleich: *die*, stärker als: *Welt*, gegeben wird.

Vereinigt man aber mit Stärke verschiedene Dauer, so werden deren verschiedene Längen sich schon als vier Schwergrade andeuten lassen.

Als: 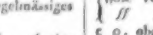 wird sich nach dem Vierteltaktmass ordnen, wie:

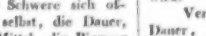

; hingegen:

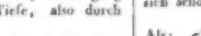

Freude schöner Götterfunken, wie:

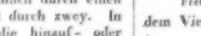

Vermittelst der Melodie aber wird sich jedes Wort seinen eigenen Gewichtsschwergrad setzen,

und zwar einen, von oben systematisch abgeleiteten Sechsen. Als: das Wort *die*, werde mit einem einfachen Tone gesprochen: so hat man die allgemeine, oder den zwischen Schwere und Leichte schwebenden Schwergrad: □; wird es zu zwey Tönen mit steigender Melodie gesprochen: *die*, so hat man den zweyten Schwergrad; mit sinkender Melodie zu zwey Tönen bekommt man den ersten Grad der Schwere: *die*. Die zwey leichtern Grade der Schwere, der 3te und 4te, sind als negative Schwergrade nicht an und für sich, aber in Verbindung mit den schwereren eben so deutlich vernehmbar.

Da der erste Schwergrad seine melodische Biegung zu tiefern Tönen nimmt, als: *die*, so liegt darin schon die Andeutung, dass der dritte Grad, welcher aus dem ersten sich ableitet, tiefer als der erste; der vierte hingegen aus dem 2ten entspringend, höher als der zweyte seyn wird, weil der zweyte seine melodische Biegung nach oben nimmt, als: *die*. Eben so können die zwey leichtern Schwergrade nur mit einem Tone gegeben werden, weil schon die allgemeine Schwere nur in einem Tone gegeben werden kann. Als: „*Still sey sonst Freund*," wobey das Wort: *sey*, einen tiefern Ton, als: *Still*; und *Freund*, einen höhern, als: *sonst*, sich setzt. Lassen sich daher diese zwey leichten Grade auch nicht an einer einzelnen Sylbe nachweisen, so sind sie dennoch unverkennbar anzudeuten und auszudrücken:

„*still Freund*, oder: *still Freund*."

Mehre Fälle sind nicht möglich; und da nun diese melodischen Steigerungen dieselben, und nur eben so viele Schwergrade hervorbringen, als die frühern Untersuchungen der reinen musikalischen Schwere entstehen liessen: so beweiset und erkläret eines das andre; und an der Richtigkeit und Zuverlässigkeit dieser zwar nur noch erst angedeuteten Accentuationsschrift lässt sich wol nicht mehr zweifeln.

Die Grade der Gewichtschwere also, welche nicht Grade der Stärke, nicht Grade der verschiedenen Längendauer, auch nicht die Stufen der melodischen Biegungen sind, lassen sich aber durch alles dieses ausdrücken. Am deutlichsten erscheinen sie, wenn sie melodisch aufgefasst werden. Diese melodischen Merkmale der 6 Schwergrade sind aber noch keineswegs die Melodie der Rede selbst; eben so wenig die angenommene verschiedene Zeitdauer, wodurch die Schwergrade sich versinnlichen lassen, erschöpfendes Zeitmaass; und eben so wenig die verschiedene, für Schwere anzuwendende Stärke, die besondere Anwendung derselben erschöpft. Wol aber entspringt, wie aus der allgemeinen Stärke und Schwäche, eine Lehre über ihre besondere Anwendung; und wie aus dem allgemeinen Unterschiede der Länge und Kürze der Zeitdauer, eine besondere Lehre daraus hervorgeht, so entspringt auch aus diesem allgemeinen melodischen Unterschiede eine besondere Melodielehre.

Hier aber, wo von nichts weiterm, als von der Gewichtschwere und deren Anwendung gehandelt worden, sind diese melodischen Merkmale nichts mehr, als ein Erklärungsmittel, wodurch man in den Stand gesetzt wird, für die Accentuation 6 Schwergrade (die 2 untergeordneten nicht mit gerechnet) leicht zu unterscheiden; da man ohne diese melodischen Merkmale nur zwey Grade: einen allgemein schweren und leichten, zu unterscheiden vermag, wie die Erfahrung es beweiset; und deren Ursachen im Laufe dieser Untersuchung sich nachweisen liessen.

Vermittelst dieser Gewichtschwerschrift (Accentuationsschrift) kann nun jeder Verfasser sein Gedicht oder seine Rede so bezeichnen, dass die Leser nicht erst zu forschen, zu vergleichen und abzuwägen braucht, welches der rechte Sinn, und welches der rechte Lesausdruck sey.

Auf diese Weise kann auch jeder Lesausdruck berichtigt werden, z. B. bey Leseproben: wo nur zu sagen oder zu erinnern ist, dass dort oder da, für diesen oder jenen Schwergrad, ein anderer hingehöre; und eine kleine Bezeichnung bewahrt ihn.

Als Beleg, dass, sie ausreiche, (so wie die Bezeichnung des Schwergewichts für jeden in den Sylben eines Wortes vorkommenden Schwergrad ausreichte, und alles erschöpfte); mögen nun auch die bekannten 6 Grade der Gewichtschwere auf 2 Wörter angewendet folgen, um zu beweisen, dass sie nicht allein mehr, als alle bisherigen Bezeichnungsarten leisten, sondern alle systematische Gewichtschwergrade (Accente) erschöpfen. Obige zwey Worte lassen sich hiernach 36mal verschieden geben, als:

Da für jedes Wort nur sechs Grade der Gewichtschwere es giebt, diese aber durch Zusammenstellung zweyer Worte schon 36mal verschieden angewandt werden können: so wird man vermittelst dieser Les- oder Redausdruckschrift, (Accentuationsschrift) in den Stand gesetzt, die Bedeutungen der möglich verschiedenen Zusammenstellungen aufsuchen, und darnach Regeln für den reinen Redeausdruck festsetzen zu können, wie der Bedeutung der Redeglieder gemäss nur dieser oder jener Lesausdruck statt finden dürfe. Z. B. man sagte: *die Welt wird untergehn*" (es werden blos die zweyen Worte: *die Welt*, nach verschiedenen Redeausdrücken bezeichnet:) so wird es 1) nach dieser Bezeichnung: ○ □, so viel heissen als; im Allgemeinen: „*die Welt wird einmal untergehen.*"

Nach bis jetzt bekannter Bezeichnungsweise konnte man nun weiter nichts, als den einen Gegensatz andeuten: „*die* Welt wird untergehn," welches aber wieder 18mal verschieden seyn kann, je nachdem das Wort: *die*, nach □, ⊂ oder ○, genommen wird. Jeder dieser Gewichtschwergrade kann aber zu einem zweyten Worte sechsmal verschieden verbunden werden, als (es werde für das erste Wort: *die*, der zweyte Grad genommen):

1. die Welt wird untergehn; kann so viel heissen als: „*die Welt wird zwar untergehn, aber z. B.: die zukünftige nicht:*" es liegt daher im Ausdrucke eine Art Bedingung, ein nachfolgendes Aber.
2. ⊂ ○, heisst so viel als: „*die Welt, in der wir leben, wird untergehn*, und zwar, indem man nur von dieser redet, ohne als Gegensatz zu einer andern gedacht zu werden.
3. ⊂ ○, heisst so viel als: „*nicht allein unsere Erde, oder unser Sonnensystem, mit allem was darauf ist,*" sondern denke dir: „*die ganze Welt wird untergehn.*"
4. ⊂ ⊂, heisst: „*die Welt wird zwar untergehn, aber nur z. B.: um in einer verjüngten Gestalt wieder hervortreten zu können.*
5. ⊂ □, heisst: *die Welt ist von der Art, dass sie untergehn muss.*
6. ⊂ △, heisst: *die Welt wird untergehn, weil sie muss, auf das Gegentheil lässt sich daher nicht hoffen.*

Hat sich also früher gezeigt, dass systematisch nur 6 Grade der Gewichtschwere möglich sind, und dass diese, blos auf zwey Worte angewandt, sich schon 36fach vervielfältigen lassen: so ergiebt sich aus diesem Versuche, dass jeder mögliche Fall auch seine eigne Bedeutung mit sich führe; wie sich denn auch wol die Vermuthung wagen lässt, dass sich in zwey Worte eine mehrfachere Bedeutung, als die 36fache, nicht denken noch legen lasse, nämlich blos auf Lesausdruck berücksichtigt, und zwar ohne die noch möglichen andern Verschmelzungen der Gewichtschwergrade, welche hier verschwiegen sind, weil sie in der Melodielehre erst erklärt werden können.

Nach diesen Vorbemerkungen muss sich nun ein jedes Gedicht, wie jede Rede, rücksichtlich der in ihnen vorkommenden Grade der Gewichtschwere so bezeichnen lassen, dass der Bezeichnende, und der nach dieser Bezeichnung Lesende, unzweifelhaft in der Auffassung derselben übereinstimmen müssen.

Folgendes kurze Gedicht von Schiller möge an sich einen solchen Versuch erleiden:

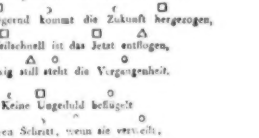

(Die Fortsetzung folgt in No. 34.)

Nachrichten.

Darmstadt. Seit Ende des Junius kennen wir hier ein neues, und vielleicht das trefflichste musikal. Werk des, nun überall in Deutschland Aufmerksamkeit erregenden, königl. bayerschen Kammerherrn, von Poissl. Es ist dies dessen kurz vorher vollendete, zunächst für unsern hochverehrten Grossherzog, diesen anerkannten Kenner und eifrigen Beförderer der Tonkunst, geschriebene Oper, *Kittetis*. Sie wurde den 29sten Jun. zuerst, in Anwesenheit des Verf.s, und unter trefflicher Anführung des wackern Hofkapellm.s Wagner, auf unsre Bühne gebracht. Mit wahrhaft erfreulichem Antheil, selbst für die, welche auf nichts Persönliches, nur auf die Sache selbst sahen, hatten sich zu dieser Aufführung alle hiesige Musikfreunde, und auch nicht wenige aus Frankfurt, Mainz und Mannheim versammlet. Dieses, die unverholen bezeigte besondere Protection des Grossherzogs und seiner Gemalin, und das eben so wohlerwogene, als geschmackvoll Ausgeführte in Kleidungen und Decorationen, vermehrten den Glanz und die Würde der Darstellung; und die unverkennbare Achtung und Liebe, womit Direction, Sänger und Orchester das Werk einstudirt hatten, und es nun ausführten, liessen es schon in jener ersten Vorstellung durchgehends so gut hervorgehen, als von einer ersten Vorstellung irgend zu verlangen ist. In den Hauptpartien zeichneten sich aus: Mad. Krüger-Aschenbrenner, diese ausgezeichnete Künstlerin, die, in der Rolle der Beroe, selbst nicht geringe Erwartungen noch übertraf; und der Tenorist, Hr. Miller, der den Sammetes sehr gut sang. Dass das Ganze, auch von Seiten des Orchesters, so rühmenswürdig zusammenging, ist um so mehr anzuführen, da die Musik keineswegs leicht ist, und doch zum Einstudiren desselben nur vierzehn Tage verwendet werden konnten. Ohne treffliche Anführung, grosse Geschicklichkeit, und einmüthige Lust und Liebe zur Sache, ist so etwas gar nicht möglich. Die Wirkung war dafür auch ausserordentlich, und der Beyfall gross und einstimmig, sowol von Seiten der hohen Herrschaften, als anderer Kenner und des gesammten Publicums. Dem Componisten wiederfuhr die grösste Auszeichnung auf mannigfaltige und wahrhaft ehrende Weise; und Jedermann gönnete sie ihm, seines Verdienstes, aber auch der Art wegen, wie er sie aufzunehmen wusste. Der Styl der Musik ist durchaus edel, gleichweit entfernt von blos schimmerndem, auffallendem Schmuck, u. blos berechneter, französirender Charakteristik. Ein ganz besonderes Talent zeigt Hr. v. P., hier, wie auch sonst, in grossen, ausgeführten — so weit das auf der Bühne seyn darf, concertmässigen Scenen und Gesangstücken. Folgende schienen dem Ref., und, neben andern, auch dem Publicum, die vorzüglichsten Sätze: die Ouverture, das Finale des zweyten Acts, die beyden grossen Scenen der Beroe, die grosse Scene des Sammetes im dritten Acte, die zwey ausgeführten Duette, der Beroe und Kittetis im zweyten, und der Beroe und des Sammetes im dritten Acte. So ausgearbeitet diese Sätze als Musikstücke an sich sind, so theatralisch wirksam sind sie zugleich. Wir schliessen mit unserm Danke gegen den Componisten und alle, die zur schönen Darstellung seines Werks wesentlich beygetragen; und haben uns hier, eben aus wahrer Achtung gegen ihn und sie, mit einem kurzen, einfachen Bericht des Offenkundigen begnügen, nicht in breite Erörterungen uns einlassen, noch in allgemeine, lobpreisende Declamationen ergiessen wollen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VI.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VI. 1817.

Antwort,

auf den in der musikal. Zeitung sich befindenden Aufsatz,

Wenn der wahre Künstler auf die Veranstaltungen, mit welchen manche Gemeinden die Choralmelodien singt, Rücksicht nehmen wollte, so würde er nie eine Melodie niederschreiben können. Wozu wäre das also nöthig, dass ein Verfertiger eines Choralbuchs erst in den Kirchen herumwanderte, um diesen Unsinn zu sammeln? — Nein! das ist Erniedrigung für einen wahren Componisten, der das Melodien- und Harmonienwesen veredeln. — Wo Steifheit und Unbeholfenheit herrscht, muss man, so viel sich thun lässt, sich dem jetzigen Zeitgeschmacke zu nähern suchen. — Den Melodien, die in alten Tonarten gesetzt sind, kann durchaus nichts vergeben werden. Z. B. in dem Liede: Durch Adams Fall — haben Dolce, Hiller, Werner und Umbreit in der 2ten und 4ten Verszeile die Dorische Tonart, in der dieses Lied gesetzt ist, ganz verwischt und falsch modulirt; Seb. Bach, Kittel, Telemann und Kühnau (ein Schüler Kirnbergers) hingegen haben die Sache besser verstanden, und die Melodie nicht verhunzt, so wie auch nicht falsch moduliert. — Dergleichen Freyheiten haben sich Hiller, u. A. mehr erlaubt. — Was das Lied: Wie schön leuchtet der Morgenstern — wozu Scheidemann die Melodie verfertigt hat, betrifft, so kann es wohl seyn, dass Herrmann Schein, dessen Choralbuch ich nicht besitze, die Original-Melodie ganz unverfälscht geliefert hat; doch wundere ich mich, dass Vopelius, der bey Verfertigung seines Choralbuche Herrmann Schein's Werk benutzt hat, in der nämlichen Verszeile mit Hiller, Werner, Trier, Kühnau, Dolce und Seb. Bach gleichlautend ist. Telemann und Umbreit sind also die beyden Glücklichen, die Scheidemann's und nach ihm das Schein's steifen Gesang, der angeblichen Wahrheit gemäss, geliefert haben. — Die Abänderung der Melodie der Ersteren hat unstreitig viele Vorzüge, man halte es daher mit diesen. — Auf kleine Abweichungen, welche auf Schönheiten, Vor- und Nachschläge ausgehen, und auf verkünstelte Schlussfälle, die ungebildete und unwissende Menschen unter der gemeinen Volksklasse machen, ist ganz und gar keine Rücksicht zu nehmen. — Alle diese Uebel der Abweichungen mögen wohl grösstentheils sich aus den ehemaligen Trivial- und sogenannten Winkelschulen, deren Lehrer selbst unwissend in der Musik waren, herschreiben. — Es ist also dem weiblichen und männlichen Personale, die die Kirchenmelodien unrichtig singen, nichts Bessres zu rathen, als dass sie noch einmal in die Bürger- oder Freyschule gehen, und daselbst die Melodien richtig lernen, oder sich beym Currende-Singen der Thomasschüler an die Diskantisten anschliessen, wobey sie das Richtige von dem Unrichtigen werden unterscheiden, und sodann in den Kirchen deren Gebrauch machen lernen.

— *t.*

Noch etwas über das jüngst erschienene Handbuch der musikalischen Literatur.

(Leipzig, bey A. Meyer.)

Durch die in No. 26 dieser Zeitung enthaltene Recension obiger Schrift finden wir uns veranlasst, dem oder den verehrten Verfassern derselben unsern Dank für die ehrenvolle Anerkennung unserer Bemühungen, so wie für die uns ertheilten Winke und Belehrungen abzustatten; erlauben uns aber zugleich im Betreff der dort aufgeführten Beyspiele wichtiger in unserm Werke weggelassener Artikel folgendes hiermit nochmals zur Verhütung einer falschen Ansicht unsers Plans öffentlich zu erklären. Unser Werk enthält nur die Titel solcher Artikel, welche entweder in jetzt bestehenden Kunst-, Musikalien- und Buchhandlungen, oder bey den Verfassern jetzt noch zu haben sind: Alle Produkte, welche im heutigen Handel nicht mehr vorhanden sind, bleiben von unserm Plane ausgeschlossen. Diesen nach dürften wohl nur wenige der von jenen achtungswürdigen Recensenten aufgezählten Werke noch in unser Verzeichnis aufzunehmen seyn, und nur der Mangel an sichern Notizen über Titel, Verleger und Preise ist die Ursache, dass man dieselben jetzt noch in unserm Handbuch vermisst. Bey dieser Gelegenheit wiederholen wir die ergebenste Bitte und Aufforderung an die Herren Componisten, Tonkünstler und Verleger, so wie überhaupt an alle Freunde der Tonkunst, uns durch allerley Beyträge, Berichtigungen und Belehrungen in den Stand zu setzen, unser Verzeichnis der beabsichtigten Vollständigkeit, Richtigkeit und Brauchbarkeit immer näher zu bringen.

Leipzig, d. 28. July 1817.

Die Herausgeber des Handbuches der musikal. Literatur.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Devienne, 3 Duetten für 2 Flöten nach dessen hinterlassenen neuesten Sonaten für Flöte et Bass, frey bearbeitet von A. André. 1e Lieferung..... 1 Thlr. 8 Gr.

Gebauer, 6 Duos d'une execution facile pour 2 Flutes. Op. 5..... 1 Thlr. 16 Gr.

Guttinger, C. Quintetto pour Flute, Violon, 2 Altos et Violoncelle..... 1 Thlr. 12 Gr.

Küffner, J. 12 Märsche f. 4 Trompeten oder 4 Halbmond-Hörner und Posaune..... 12 Gr.

Ganzer, Variations p. la Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, No. 5..... 16 Gr.

Berbiguier, T. Thème varié p. Flute princip. av. accomp. de 2 Violons, Alto et Basse, Cors et Hautbois ad libit..... 1 Thlr. 10 Gr.

Kolz, Walzer, Ecossaisen, Francaisen, Quadrillen u. Knoackentänze für 2 Violinen. 46s Werk.... 12 Gr.

Journal der Tanzmusik für eine Violine. 14, 12 Heft. à 12 Gr.

Ebers, C. F. gr. Sinfonie fürs Orchester. 40s Werk. 3 Thlr.

Uber, Al. Variations p. le Violoncelle av. accomp. de 2 Vlons, Alto et Vcelle et Flute, Hautbois, Clarinette, Basson, 2 Cors et Basse ad libit. Op. 14..... 1 Thlr. 12 Gr.

Cotillon f. das Pianoforte..... 4 Gr.

Weber, C. M. de. 6 Pièces à 4mains pour Pforte. Op. 10..... 20 Gr.

Scheibler, H. Tänze für das Pforte..... 4 Gr.

5 beliebte Wiener Walzer, nebst einem Cotillon..... 4 Gr.

Golinek, 6 Variationen für das Pforte üb. d. Arie: Ein Mädel und ein Gläsel Wein. No. 20.... 8 Gr.

— Variations sur la Romance, Portant pour la Syrie. No. 55..... 8 Gr.

— Variationen für das Pianoforte über den Marsch aus Rochus Pumpernickel. No. 53... 10 Gr.

— Variations avec écho, p. Pforte sur l'air: Troubadour, de Joconde. No. 87..... 14 Gr.

— Concertirende Variationen für Pforte mit obligater Flöte oder Violine über Himmel, an Alexis send ich dich etc. No. 88..... 18 Gr.

Bach, Divertissement pour le Pforte à 4mains..... 14 Gr

Mozart W. A. Rondeau d'une execution facile pour Pforte. Op. 17..... 8 Gr

Kolz, Variationen für das Pforte über das Thema: Liebes Mädchen hör' mir zu, für das Pforte... 4 Gr

Cimarosa, Ouvert. aus der heimlichen Ehe, Clav. Auszug..... 10 Gr

— Ouverture aus derselben Oper für Pforte und Violine..... 12 Gr

Boieldieu, Ouverture aus der Oper: Johann v. Paris für Pianoforte..... 8 Gr

Jäger, C. 3 Sonates faciles p. le Pforte. Op. 14. No. 1. 6 Gr

Jäger, J. leichte Variationen über die Melodien zur Kinderliedchen für das Pforte..... 20 Gr

Favoritmarsch der Berliner Bürgergarde f. Pforte..... 3 Gr

Gädo, T. Walzer für das Pianoforte..... 4 Gr

Kolz, J. P. 8 Variationen über: Heil Dir im Siegerkranz für Pforte et Flöte. 45s Werk..... 10 Gr

Ritter, C. Thème av. 8 Variat. et Coda p. Pforte. Op. 1..... 12 Gr.

Riss, F. 8 Variations sur un air de la petite Russie pour le Pianoforte. Op. 66..... 10 Gr

Köhler, H. 6 Sonatines faciles et progressives pour le Pforte. Op. 85..... 20 Gr

Pixi, P. Ouverture aus der Oper: Sargin für d. Pforte zu 4 Händen..... 12 Gr

Beethoven, L. v. Simphonie pastorale formant une Suite de mouvements caracteristiques arr. p. le Pforte à 4mains par W. Watts..... 2 Thlr

Weber, C. M. v. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 39. As dur..... 1 Thlr. 12 Gr.

Romberg, A. Rondo f. d. Panharmonicon für Forte Piano eingerichtet von Bischof..... 20 Gr.

Weigl, Duett aus der Schweizerfamilie: Setz dich liebe Emile mit Guitarbegltg..... 6 Gr.

Gyrowetz, Cantine aus den Augenarzt: Mir leuchtet die Hoffnung z. Guitarre eingerichtet..... 4 Gr.

Bornhardt, J. H. C. Liederkranz für Freunde des leichten Gesangs zur Guitarre u. Forte Piano. 1 Thlr.

— National Songs arr. in an easy manner for the Spanish Guitarr..... 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten August. **N°. 33.** 1817.

NACHRICHTEN.

Paris. Uebersicht vom Januar bis zu Ende des Jan. Das italien. Theater hat im ehrenvollen Kampfe mit den Hindernissen, die sich seiner Fortdauer entgegenzusetzen scheinen, und welche durch Mad. Catalani's Schuld wenigstens mittelbar noch immer unübersteigbarer gemacht werden, eine Thätigkeit gezeigt, welche im Stande seyn müsste, die vorgefasste Meynung des hiesigen Publicums gegen dieses Theater zu entwaffnen, wenn letzteres nicht bereits zu feste Wurzel gefasst hätte. Es hat in Zeit von sechs Monaten sechs Opern neu einstudirt, oder doch wenigstens wieder auf's Theater gebracht. Diese Thätigkeit hat man der klugen und rastlosen Bemühung Pär's zu verdanken, der, seit Mad. Catalani's Abwesenheit, die Leitung desselben übernommen hat. Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass der Antheil, den das Publicum im Verlaufe des vorigen Winters an den Vorstellungen dieses Theaters genommen hat, so gering er auch gewesen seyn mag, immer noch Pär's Werk genannt werden muss, und dass ohne seine Art der Führung wahrscheinlich diese Vorstellungen, aus Mangel an Zuschauern, gänzlich hätten eingestellt werden müssen. — Gehen wir jetzt die Opern, welche aufgeführt worden sind, einzeln durch!

Il Matrimonio per Raggiro, mit Musik von Cimarosa, würde, von jedem andern Componisten verfertigt, für ein Meisterstück gelten: wird aber, als Werk Cimarosa's, von dessen *Matrimonio segreto* dergestalt in den Hintergrund gestellt, dass man sich bey Anhörung desselben eines gewissen Unmuths nicht erwehren kann. Während letztgenannte Oper in allen ihren Theilen, selbst in den kleinsten, die lieblichste Originalität, die klassischste Zweckmäsigkeit offenbart, stösst man in jener auf lauter gute, nie auf vortreffliche Dinge. Nichts destoweniger ist diese Oper, ich wiederhole es, eine sehr verdienstvolle Arbeit. Sie wird hier eben so gut gesungen, wie vorgestellt. Barilli, als Oronzio, ob er gleich seine eigentliche komische Natur während seines langen Aufenthalts in Paris mit einem gewissen witzigen Zusatze amalgamirt hat, erregt Wohlgefallen, besonders in der eingelegten Arie von Mosca, wo er, den Zorn seiner Frau und die Erbitterung seines künftigen Schwiegersohns befürchtend, in recht wehmüthiger Unentschlossenheit mit sich selbst zu Rathe geht, welchen Entschluss er ergreifen soll. Der hier wol zwanzigmal an sich selbst gerichtete Vocativ, Oronzio, erregt stets ein grosses Gelächter. Chiodi, als mystificirter Tropf und um seine Braut betrogener Bräutigam, ist eine recht gefällige, fast rein italienische Caricatur, besonders bey seinem ersten Auftreten in der Arie: *Tutti mi dicono ch'io sono bellino* etc. Mad. Morandi, als eigensinnige Haustyrannin, spielt, wie immer, sehr gut: singt aber seit einiger Zeit an, ihre ohnehin schon beschränkte Methode noch dermassen nach einem verkleinerten Massstabe zuzuschneiden, dass ihr Gesang nur noch etwa klingt, wie ein leises Vogelgeschwirre, oder als wenn sie sich eine Sordine aufgesteckt hätte. Garcia singt und spielt mit Bravour, wie immer, ist aber in beyden, ebenfalls wie immer, zu sehr um sich greifend. Die grosse Geläufigkeit dieses Mannes scheint ihm sehr oft mehr hinderlich, als von Nutzen zu seyn. — *Così fan tutte.* Es thut einem deutschen Gemüthe wohl, das Kunstverdienst der Deutschen von den Franzosen wenigstens theilweise anerkannt zu sehen: unserer Musik, und an deren Spitze Mozarten, gestehen sie eine unbedingte, ihnen überlegene Vortrefflichkeit zu; eine Vortrefflichkeit,

die von ihnen bey allen Werken dieses Componisten mit Bereitwilligkeit anerkannt wird, obgleich der Genuss derselben sich in ihnen, mehr mittelbar durch Verstandesoperation, als durch unmittelbare menschliche Theilnahme zu erkennen giebt. Ueber den Werth der genannten Composition bedarf es vor einem deutschen Publicum keines weitern Urtheils. Da das Colorit derselben unter allen Werken Mozart's am meisten aus dem Verstande hervorgegangen zu seyn scheint, indem der freyeren romantischen Behandlung durch den reinwitzigen Inhalt des Textes fast allenthalben Fesseln angelegt worden: so muss die Natur dieser Musik einem französischen Publicum auch schon deshalb mehr zusagen, wie diejenige, aller übrigen mozartschen Arbeiten. Die Ausführung ist lobenswerth. Barilli, in der Rolle des Alten, den man hier aus einem Philosophen zu einem Offizier gemacht hat, ist recht ergötzlich, obgleich das militairische Kleid, als zu individualisirend, alle Allgemeinheit des freyen, komischen Humors von sich ausschliesst. Dabey ist aber, bey dem ohnehin witzigen Texte, nicht viel verloren. Die beyden jungen Offiziere werden von Garcia und Chiodi mit vieler Lebendigkeit vorgestellt und eben so gesungen. Von den beyden Frauenzimmern, den Damen Morandi u. Vestris-Bartolozzi, ist erstere, wie immer, im Spiele sowol, wie im Gesange, mehr angenehm, als Virtuosin, und letztere nicht im Stande, durch ihre artige Bildung die Mängel zu ersetzen, welche ihrem Künstlerthume ankleben. Auch der Inhalt der Oper sagt dem hiesigen Publicum mehr zu, wie alle übrigen italien. Texte. — *L'Italiana in Algeri* ist, wie man sagt, eine der ersten Arbeiten Rossini's, eines Componisten, der, obgleich noch sehr jung, bekanntlich eines grossen Beyfalls in Italien geniesst. Die Aufmerksamkeit des Publicums hatte sich besonders auf diese Oper gerichtet, der ein bedeutender Ruf vorangegangen war. Die Musik ist von origineller Erfindung, aber noch roher Anfang, ohne gehörige Correctheit und Klarheit. Dem Finale des ersten Acts, in welchem die handelnden Personen von den mancherley Glocken, Amlossen, Raben und dergleichen sprechen, welche ihnen in Kopf und Herzen sitzen, würde, wäre es nicht blos roher, obgleich kräftiger Auswuchs, das Lob einer unbedingten Vortrefflichkeit zugestanden werden müssen. Was den Text anbetrifft, auf den bey einer Oper doch auch etwas ankommt, so missbraucht dieser die Erlaubnis, toll zu seyn, etwas über die Gebühr: es ist keine von jenen Tollheiten, in welchen Naivität ist, wie deren die italien. Opernbühne einige aufzuweisen hat. Doch ist die Situation, wo der Dey von Algier niest, um dem Liebhaber der Italienerin das Zeichen zu geben, dass er, der Dey, mit dieser allein gelassen seyn wolle, wo aber der Liebhaber in verstockter Bosheit nicht von dannen geht, sondern in die Worte ausbricht: *Stranuti fin che crepa, stranuti fin che scoppia*, von recht ergötzlichem komischen Effecte. Mad. Morandi, die auf Abenteuer ausgehende Italienerin, spielt mit vieler Laune und Annehmlichkeit: in ihrem Gesange wird jedoch die Dämpfer-Natur mit jedem Tage mehr vorherrschend. Barilli, ihr Cicisbeo und Liebhaber, der Augen hat und doch nicht sehen soll, spielt, wie immer; das heisst, er ersetzt, was ihm zur Zeit etwa an wahrhaft romantischer Komik abgehen dürfte, durch recht vortheilhafte Verstandesintentionen. Es ist in jeder Hinsicht ein recht schätzbarer Acteur. Porto, als Dey von Algier, ist mehr albern, als komisch. Könnte dieser Sänger seinem musikalischen Vortrage das Bellende benehmen, so würde das schöne Organ seiner Stimme in einem noch vortheilhafteren Lichte erscheinen. Garcia singt in seinem Duette mit dem Dey in G dur, welches, weil die Stimme immer in der Höhe liegt, ihm freylich sehr schwer zu singen seyn mag, von Anfang bis zu Ende unter dem Tone, und doch applaudirt das Publicum nicht eben sparsam. Das beweist, dass wahrhaft rein-musikalische Ohren in Paris eben so selten sind, wie an andern Orten. — *La Cantatrici Villane*, auch auf den deutschen Theatern unter dem Titel der *Sängerinnen vom Lande* gegeben, von Fioravanti, ist eine Musik, welche, wenn sie eben so viel Charakter und Physiognomie, als Anmuth und Klarheit besässe, zu den klassischsten Werken Italiens gehören würde. So, wie die Oper jetzt ist, kann sie in ihrer flachen, aber nichts destoweniger sehr verdienstlichen Allgemeinheit, höchstens das Ohr ansprechen; dem Gemüthe hingegen muss sie gänzlich unwirksam bleiben. Nichts destoweniger zeichnet sich die Musik durch eine gewisse passive Originalität aus, die sich besonders in der Einleitung, in dem Quartette, wo der Kapellmeister den Contrabass mit der Stimme nachmachen muss, so wie endlich in der Scene, wo letzter seine Oper probirt, kund

thut. Barilli zeichnet sich in der Rolle des Kapellmeisters abermals durch sein besonnenes, nirgend ausschweifendes Spiel ganz besonders aus. Mad. Morandi, der alle Nüancen, welche der Coquette angehören, vortrefflich gelingen, kann mit der Naivität, welche sie der Bäuerin geben zu müssen glaubt, nicht recht in's Klare kommen. Als Sängerin muss sie in dieser Rolle um so weniger gefallen, da die Vortrefflichkeit, welche die verstorbene Barilli in dieser Rolle besonders entwickelt hat, dem hiesigen Publicum noch in zu frischem Andenken lebt. Nichts destoweniger ist Mad. Morandi in dieser Oper, so wie immer, eine sehr graziöse Erscheinung. Porto, als podagrischer Theaterunternehmer, weiss zur Freude des Publicums recht schmerzhaft zu singen. — *Il Califfo di Bagdad*, aus dem Französischen in's Italienische übersetzt, ist in vieler Hinsicht vielleicht eine der merkwürdigsten Erscheinungen, die man bisher auf dem italien. Theater gesehen haben dürfte. Wenn wir bedenken, dass sowol der Text, als die Musik, der französischen, auch in Deutschland bekannten Operette gleiches Namens, hier in Paris, so wie überall in ganz Frankreich, einen fast klassischen Ruf besitzt; dass diese Operette in Paris unzählige Male gegeben worden ist; dass endlich das Schauspielpublicum sie im eigentlichen Verstande auswendig weiss: so dürfte das Wagstück, diese Operette nicht allein in's Italienische zu übersetzen und eine neue Composition dazu zu verfertigen, sondern letztere sogar in Paris selbst vorzustellen, um so mehr in Verwunderung setzen, als der Name des neuen Componisten, allen unbekannt, durchaus kein günstiges Vorurtheil für die Musik erregen konnte. Um so ausgezeichneter muss aber der Werth der letztern seyn, wenn alle die erwähnten ungünstigen Umstände, zu denen noch eine dem hiesigen Publicum ganz natürliche Abneigung gegen italien. Musik, so wie die Eifersüchteley der übrigen Theater gegen das italienische zu rechnen sind, den Beyfall, den diese Musik erhalten, nicht haben schwächen können. Die Wirkung derselben ist entschieden. In der That muss es die Neugierde aller Kunstfreunde erregen, zu erfahren, auf welchem Wege der Componist, welches der bey der hiesigen italien. Bühne angestellte erste Tenorist, Garcia, ist, zu einer Reinheit, Originalität und Klarheit der Ideen, so wie zu der, wahrhaftig nicht gewöhnlichen Uebung, diese höchst kunstgerecht ausdrücken zu können (Eigenschaften, welche man in dem Masse höchstens nur von einem Manne vom Metier erwarten durfte), gelangt seyn möchte. Gewöhnlich setzt ein so sehr ausgebildetes Talent eine grosse praktische Uebung voraus. Diese aber findet bey Hrn. Garcia nicht Statt, der, wie ich höre, sich wol in einzelnen Arbeiten versucht, nie aber der Composition ein eigentliches, ausschliessliches Studium gewidmet hat. Und letzteres ganz natürlich. Denn als einer der geübtesten Sänger Europen's hat er seine Zeit dem Gesange und der öffentlichen Ausübung widmen müssen und wahrscheinlich keine Musse gehabt, der Setzkunst mehr, als höchstens einige flüchtige Augenblicke opfern zu können. Es ist hier der Ort nicht, die Oper in ihren einzelnen Theilen zu würdigen; ich kann nur so viel sagen, dass, wenn sich in derselben auch kein mozartisches Genie ausspricht, doch in dem ganzen Werke vom Anfang bis zum Ende eine höchst besonnene, keineswegs durch rohe Auswüchse imponirende Originalität, mit höchst glücklicher, nicht bizarrer Erfindung gepaart, bemerkbar wird. Jedoch will ich nicht leugnen, dass im Verlaufe des ganzen Werks mehre Reminiscenzen gefunden werden. Zu den ausgezeichnetsten Stücken gehört der erste Chor, so wie das Tischduett, welches letztere sich durch eine ungemeine Lieblichkeit bemerkbar macht. Uebrigens hat der Componist in diesem Werke eine Neuerung gewagt, die man bis dahin in Italien wol hin und wieder versucht, aber niemals beybehalten hat: er lässt nämlich den Dialog sprechen und nicht im Recitativ vortragen. In wiefern diese Neuerung künstlerisch gut geheissen werden kann, ist hier nicht zu untersuchen: praktisch konnte dieser Versuch hier auch schon deshalb nicht besonders gelingen, weil Niemand von den in dieser Oper spielenden Personen, ausser Chiodi, von eigentlicher italien. Abkunft ist, und alle also mehr oder weniger mit der Schwierigkeit der Sprache zu kämpfen haben müssen. Bemerkenswerth ist, dass gerade der erwähnte Chiodi schlechter, und dass die Frauen besser, wie alle übrigen, gesprochen haben. Furcht vor einem solchen Misslingen (denn ich will an keinen andern Grund glauben) hat Mad. Morandi bewogen, die ihr zugetheilte Rolle der Zetulbe zurückzuwenden. Diese wird jetzt von Dem. Cinti, einer noch sehr jungen, im hiesigen Conservatorium

gebildeten Sängerin gespielt, die sich in derselben auf eine höchst auffallende Weise entwickelt hat. Ohne Mad. Morandi's Weigerung würde dieses junge Frauenzimmer wahrscheinlich noch lange unbemerkt geblieben seyn. Garcia, im Spiel und Gesang höchst lobenswerth, weiss mit dem Dialoge nicht zurechtzukommen: wenig fehlt, so wurde er selbst das erste und vorzüglichste Opfer seiner Neuerung werden. Chiodi, im Toll-Komischen höchst ergötzlich, zeigt sich in dem ernsten Cadi an allen Gliedern gelähmt. Mad. Garcia, als Mutter, spielt und singt nicht allein lobenswerth, sondern spricht, nebst Dem. Cinti, den Dialog auch noch am besten. Die Vorstellung dieser Oper zieht fortwährend das Publicum in Menge herbey *) — *La Zaira*, tragische Oper von Federici, hatte die Aufmerksamkeit des hiesigen Publicums in einem sehr hohen Grade auf sich gezogen. Die Composition war den Pariser noch unbekannt, und ausserdem sollte Mad. Bertinotti, die neu engagirte erste Sängerin, darin zum erstenmale auftreten. Die Musik ist das gewöhnliche, italien. Lirum-Larum; ein höchst charakterloses Machwerk, ohne die geringste tragische Bedeutung, ohne Saft und Kraft. Was Mad. Bertinotti anbetrifft, so scheint diese, die so oft durch andere Sängerinnen getäuschten Erwartungen endlich befriedigen zu wollen. Diese Künstlerin, die, wie man sagt, bereits fünf und vierzig Jahre alt ist, besitzt nichts destoweniger noch eine sehr angenehme Gestalt, so wie eine höchst graziöse Gesichtsbildung. In ihrer Stimme hat freylich die eigentliche, jugendliche Frischheit einem leisen Anfluge von Heiserkeit Platz machen müssen; ihr Organ ist jedoch dadurch noch um so interessanter geworden: ich möchte dies, obgleich sehr gewagt, den *haut-goût* der Stimme nennen. Was ihre Methode anbetrifft, so ist es unmöglich, dass diese wahrhaft italien., wahrhaft romantischer (man erlaube mir den Ausdruck) seyn könnte. Trotz dem langen Aufenthalte der Sängerin in England und Holland, hat ihr Vortrag auch nicht die geringste nordisch-witzige Nuance in sich aufgenommen. Ihre Manieren und die gebildetsten, gemässigten und originellsten, welche ich irgend an neuern Sängerinnen gehört habe, ohne Geziertheit und Luftspringerkunst. Mit einem Worte: Bertinotti ist Meisterin einer Manier, die ihr allein anzugehören scheint; einer Manier, die, in Verbindung mit ihrem höchst einschmeichelnden Organe, eine Wirkung auf mich gemacht hat, wie noch nie eine andere Stimme vor ihr. Ich muss es mir gefallen lassen, wenn man dieses Urtheil nur subjectiv nehmen will. Zu bedauern ist, dass das Alter der Mad. Bertinotti ihrem so höchst schätzbaren Talente mit jedem Jahre wenigstens Einiges an Vortrefflichkeit entreissen muss. Als Schauspielerin kann ich nur insofern von ihr urtheilen, als sie in der Rolle der Zaire ein recht verdienstvolles tragisches Spiel entwickelt hat; ein Spiel, welches, als blosse Angewohnheit oder Einübung, mit dem zu einer komischen Rolle erforderlichen Kunsttalente nichts gemein hat. Ich bin neugierig, was sie in dieser Gattung zu leisten im Stande seyn dürfte. Garcia, als Orosman, hat Gesang und Spiel in's Gröbliche gezogen, wahrscheinlich um dadurch den Türken zu charakterisiren. Von den übrigen Personen lässt sich mit Grunde gar nichts sagen. —

Der *Concerte* sind in den letzten drey Wintermonaten eine grosse Anzahl und mehre darunter sehr glänzende gegeben worden. Besonders ausgezeichnet unter diesen waren die, des Violinisten Baillot. Wenn diesem Geiger von der einen Seite das Vollendete des rhodeschen Spiels abgeht, so besitzt er von der andern eine grössere Genialität. Baillot ist in diesem Augenblicke, wo Rhode gänzlich von der musikal. Laufbahn abtreten zu wollen scheint, der erste und beliebteste Geiger Frankreichs. Er hat mehre Concerte mit dem grössten Beyfalle, und vor einem in Menge versammelten Publicum gegeben. — Nach Baillot verdient Mazas genannt zu werden, der weniger kalte Correctheit, wie der vorige, aber bey weitem grössere Genialität, oder vielmehr Virtuosität besitzt. Er ist reich, aber selbst in seiner Roheit eine höchst merkwürdige Erscheinung. Doppelgriffe aller Art habe ich nie in solcher Vollkommenheit ausführen gehört, als eben von ihm. — Bouhcer hat bewiesen, dass er noch immer der trunkene Alexander, und nicht der

*) Der, so eben angekommene Werth dieser Oper hat, wie ich auch schon öffentlich bekannt gemacht habe, mich veranlasst, derselbe für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Dieroff.

weise, nüchterne Socrates ist. Diesen Vergleich hatte ein hiesiger Journalist im Spasse gebraucht, Boucher das im Ernste wiederholt; und nun sind diese beyden Namen fast zu Spottnamen für den Künstler geworden. — Der hiesige sehr gerühmte Oboist, Voigt, hat sich ebenfalls mehrmals hören lassen und mehr früher über das gefällige Urtheil nur noch bestätigt. Könnte der Mechanik dieses Mannes der lebendige Hauch eingeblasen werden, dann würde er vielleicht mit deutschen Oboisten wetteifern können. So, wie es jetzt um ihn steht, vermag er dies eben so wenig, wie es überhaupt französische Blasinstrumentisten vermögen, sich mit deutschen Blasinstrumentisten messen zu wollen. Dasselbe gilt von dem Klarinettisten, Descosta, von dem Hornisten, Puzzi, und von dem Flötisten, Tulou: ihr Ton ist todt und sie selbst nicht im Stande, Leben hineinzublasen. Die Demoiselles Bertrand und Devaux, beyde noch sehr junge Frauenzimmer, ha en sich als vortreffliche Harfenistinnen gezeigt. Ton und Methode bedürfen einer weitern Ausbildung; an der Mechanik des Instruments hingegen haben sie mehr, als ich in und von ihnen in Deutschland gehört habe. — Mad. Boucher, die Gattin des Violinisten, eine elegante Virtuosin auf der Harfe, wie auf dem Fortepiano, ist ohnstreitig in musikal. Hinsicht eins der genialsten Frauenzimmer in ganz Paris. Als Fortepianospielerin überwindet sie alle Schwierigkeiten, die man eigentlich ihrem Geschlecht zumuthen kann. Ihr Vortrag ist nicht kühn, aber höchst angenehm. Noch grössere Wirkung würde sie mit ihrem Harfenspiele hervorbringen, wenn der Werth desselben nicht durch ein gewisses Reissen der Saiten, welches früher in Frankreich und auch hin und wieder in Deutschland Sitte gewesen, geschmälert würde. Hierin aber sind ihr die vorhingenannten beyden Virtuosinnen bey weitem vorzuziehen. — Der vierzehnjährige Herz, wenn ich nicht irre, zu der jüdischen Nation gehörig, leistet auf dem Fortepiano im eigentlichen Verstande das Unmöglichscheinende. Wäre das menschliche Gemüth nicht durch die erstaunenswürdige Steigerung aller intellectuellen, wissenschaftlichen sowol, wie künstlerischen Thätigkeit gleichsam zu einer Apathie gelangt, die über nichts mehr staunt, weil ihr bereits alles kund geworden: man müsste diesen Knaben ganz eigentlich ein Wunderkind nennen. Er übertrifft alles, was ich bis dahin von frühreifen Genies gehört habe, selbst den jungen C. M. Meyer, der noch dazu einige Jahre älter ist. Eine grössere Ruhe und absolutere Freyheit des Geistes ist mir bis dahin noch nicht vorgekommen. — In allen diesen auf dem italien. Theater gegebenen Concerten hat das Orchester dasselbe, das vortrefflichste auf der bekannten Erde, die haydnschen Symphonien mit einer Vollendung vorgetragen, von der mir, das sage ich mit vollkommenster Ueberzeugung, in Deutschland keinen Begriff hat.

Das Schicksal dieses Theaters ist noch immer unentschieden. Es wird freylich auf jede Weise fortdauern: nur, ob Mad. Catalani, gegen welche der Hof jetzt sehr eingenommen zu seyn scheint, die drückenden Bedingungen, denen man sie unterwerfen, wird eingehen können, ob ihr also die Direction des Theaters verbleiben dürfte, das ist höchst ungewiss. Zu endlicher Entschliessung ist ihr der letzte Julius als letzter Termin angesetzt worden.

Das Theater Feydeau oder die komische Oper ist, wie seit einiger Zeit immer, unglücklich in seinen Bemühungen gewesen. Betrachtet man von der einen Seite die höchst interessenlosen, kalt-witzigen, keinen Funken von eigentlicher, wahrer, menschlicher Komik besitzenden Dandezoperettchen, in welchen weder an ästhetische noch musikalische Entwickelung zu denken ist; überzeugt man sich von der andern Seite von der kraft- und saftlosen, in den ewig wiederkehrenden plastischen Gesellschaftsformen sich herumbewegenden Darstellung, an welchen beyden sich die Franzosen selbst zu ekeln beginnen: so wird es Einem begreiflich, dass der gänzliche Ruin dieses Theaters unvermeidlich über dasselbe zusammenbrechen muss, wenn nicht plötzlich eine gänzliche Reorganisation mit dem Repertoire sowol, wie mit den Schauspielern desselben, vorgenommen werden dürfte. Von mehr als einem Dutzend neuer Stücke haben nur zwey höchstens bis zu dem Grade gefallen, dass sie sich noch dann und wann über die Bühne schleppen. *Les Rosières* (die Rosenkönigimnen), ein recht gefälliger Text, würde sich vielleicht unbedingt auf dem Repertoire erhalten, wenn die Musik nicht in jener höchst unmusikalischen, mehrfachen Reissmusik geschrieben wäre. Der Componist desselben, Hr. Herold, der Sohn eines Deutschen aus Strassburg, der einige Jahre in Italien studirt und da-

selbst Erwartungen erregt hat. Ist der Meynung gewesen, er müsse seinem früheren Lehrer, Mehul, treuer anhängen, als seinem spätern Meistern, den Italienern, und somit ist ein Werk entstanden, von dem ich in diesem Augenblicke, nach einem duzzendmaligen, sehr aufmerksamen Anhören desselben, auch keine einzige Note mehr im Gedächtnisse habe. Diese Oper ist bereits so gut, wie verschwunden vom Theater. Noch weniger Interesse hat *Wallace ou le Ménestrel Ecossois* (der schottische Minnesänger) erhalten. Der Text ist eine langweilig-ernste Ossianszerrerey, ohne das Herz oder den Verstand erfreuende Handlung, ein ermüdendes Klang- und Sanggejammer, dem, so wie der kraft- und saftlosen Composition von Cütel, das Publicum schon während der ersten Vorstellung den Rücken gekehrt haben würde, hätte nicht die Administration, nebst Dichter und Componisten, durch Vertheilung von mehren hunderten von Billeten dem Laufe der Dinge eine andere Wendung zu geben gewusst. Wallace jammert seine ossianischen Klagetöne noch dann und wann, wo nicht vor Zuschauern, doch wenigstens vor leeren Bänken ab.

Die grosse Oper ist noch unglücklicher gewesen, wie die komische. Dieser Coloss gleicht jedoch einem hypersthenischen Kranken, der vor Ueberfluss von Kräften nicht zum Sterben kommen kann. Seit langen Jahren rechnet bekanntlich die grosse Oper nicht mehr auf ihre dramatisch-musikalischen Leistungen: das Geklapper der Entrechats hat die Gurgeley der plastischen Heldenschreyerey fast gänzlich ausser Mode gebracht. Dabey haben die Ohren des Publicums, so wie die Stimmwerkzeuge der Sänger, einen offenbaren Nutzen gehabt. Denn während der Gesang der grossen Oper nichts weiter, als seine eigene Parodie ist, kann man dem Tanze daselbst die möglichste Vollkommenheit nicht absprechen. *Roger de Sicile* ist eine Helden-, Staats- und Kriegsoper, die, zusammt ihrer Musik, von dem künstlerisch fast verblichenen Breton, gerade so viel Beyfall erhalten hat, als dazu gehört, um nicht ausgepfiffen zu werden. Da sich aber die Majestät der grossen Oper mit einer solchen Missfallensbezeigung nicht wohl vertragen mag: so hat sich das Publicum begnügt, zu gähnen, und ist dann nicht wiedergekommen. Mehren Beyfall, obgleich nur mechanischer Natur, hat die Wiederaufführung des spontinischen *Fernand Cortez* erhalten. Nachdem darin einiges Obere zu unterst und einiges Hintere zu vorderst gekehrt, auch mehre neue Musikstücke hinzugekommen, hat sich daraus eine Vorstellung ergeben, in welcher auch Franconi's Cavallerie aufmarschirt. Da sich auf diese Weise die Füsse der unvernünftigen Thiere mit denen der Tänzer, und das Gewieher edler Hengste und Stuten mit dem Gesange der Helden der alten und neuen Welt in gehörige Amalgamation gesetzt hat: so bleibt dem erstaunten Publicum keine Zeit übrig, zu untersuchen, ob ihm bey solchem Sinnenkitzel Augen und Ohren, oder Herz und Seele, afficirt werden. Ein solcher unbewusster Zustand wird hier, der Kürze wegen, nur gleich für ein Uebermass von Beyfall gehalten. Ueber die Musik, die ja auch in Deutschland zur Genüge bekannt ist, will ich schweigen: was ich sagen möchte, darf, und was ich sagen sollte, will ich nicht sagen. Nur so viel: es scheint, als ob, trotz der ungeheuren Meynung gewisser Leute von sich selbst, der Mozarte und Cimarosa's doch bis jetzt nur zwey in der Welt gewesen sind. Uebrigens kann ich nicht leugnen, dass mir zwischen Effectmachen und Effectmacherey ein grosser Unterschied zu seyn scheint.

Da die grosse Oper zu ihrem unveränderlichen Wahlspruche die Worte: *Eile mit Weile*, genommen hat: so scheint die Aufführung *der wunderbaren Lampe* von Etienne und Nicolo auf unbestimmte Zeit verschoben zu seyn. Jedermann ist auf die Aufführung einer Oper neugierig, deren Stoff, mehr wie jeder andere, einer musikalischen und dramatischen Behandlung fähig ist.

Unterdessen beschäftigt sie sich mit der Wiederaufführung mehrer alten Opern, unter denen die *Danaiden* von Salieri die vornehmste ist. Einige, wie zum Beyspiel die *Caravane von Cairo*, sind mit neuem Tanz und Sprung versehen, und vertreten nun für einige Zeit die Stelle neuer Werke. Letztgenannte Oper, so wie *Oedip* von Sacchini, sind überhaupt die Steckenpferde, welche dieses Theater, nicht etwa aus Vorliebe, sondern aus Bequemlichkeit reitet.

In der Verwaltung des besagten Theaters ist eine Veränderung vorgegangen. Der General-Regisseur, Choron, der, nach Piccard's Niederlegung der Direction und mit dem Anfange des Jahrs 1816, an dessen Stelle getreten war, hat

vor einigen Wochen dem Componisten und vorigen Orchesterdirector, Persuis, weichen müssen. Es steht zu erwarten, wie lange sich dieser auf seinem Platze behaupten wird. Der monstruöse Körper der grossen Oper, bey welchem, wie bekannt, die Ballete die Hauptsache ausmachen, hat viele Beine, aber auch viele Sinne, und es ist in der That nicht leicht, diese unter einen Hut zu bringen.

Le petit Chaperon (*das Käppchen*,) mit Musik von Boyeldieu, wird auf dem Theater Feydeau einstudirt. Der Componist soll, wie man versichert, diese Oper mit vieler Liebe geschrieben haben. — Der Violinist, Mazas, dessen ich weiter oben erwähnt habe, giebt seit einiger Zeit wöchentlich eine musikal. Abendunterhaltung (*Soirée Musicale*), die sehr besucht wird. Die ungemeine Fertigkeit des Künstlers wird hier nicht weniger bewundert, wie in öffentlichen Concerten. — Der zweite junge Fortepianospieler, Carl Mayer, hat nur ein einziges öffentliches Concert gegeben. Im grossen Publicum ist nachher nichts weiter von ihm vernommen worden, als dass er in mehren Privatgesellschaften gespielt hat. Ob er gegenwärtig sich noch in Paris aufhält, ist mir unbekannt. — Ich habe vor einiger Zeit den bekannten (ältern) Kreutzer auf eine so donnernde Weise ein Privatconcert anführen hören, dass es mir fast ohnmächtig darüber geworden ist. Wenn auch nichts weiter, so ergab sich doch daraus, dass Hr. Kreutzer kein Podagra hat. — Es riechen drey Knaben, von denen der älteste dreyzehn Jahre alt ist, die Strassen durch und blasen Horntrios. Der mittelste von ihnen hat einen romantischeren Ton auf seinem Instrumente, wie alle anderen Hornisten, welche ich bis jetzt noch in Frankreich gehört habe.

G. L. P. Sievers.

Mannheim. Die zweyte Feyer des rheinischen Musikvereins am 18ten Juny 1817. — Als im vorigen Jahre das Entstehn und die erste Aufführung des rheinischen Musikvereines gemeldet wurde, war der Standpunkt bezeichnet worden, aus welchem betrachtet die deutschen Kunstvereine eine höhere Bedeutsamkeit gewinnen sollen; dadurch nämlich, dass sie ein Mittel werden, die nationale Mitbildung zu erhöhen, gebeu sie der Nationalität selbst einen neuen Aufschwung; sie beleben diesen Organismus, so wie der Kreislauf der Säfte den Lebensorganismus. Nicht als wenn die Erregung vaterländisch-*politischer* Ideen hiervon zu erwarten wäre — (*es* würde die Sache von der schwärmerischen Seite genommen, und der Nationalität eine nur einseitige Bedeutung gegeben —) aber eine nationale Richtung und Bildung des *Geschmacks* lässt sich mit Recht erwarten; eben weil das Interesse an dem Gegenstande lebhafter aufgefasst wird, und die Aufführung und das Urtheil nicht mehr die Sache eines hier localen Publicums ist. Schon darum ist Eindruck und Wirkung nicht von gewöhnlicher Art; sie sind weniger vorübergehend, weil die Stimmen mehrer Landestheile bey der Auswahl zu Rathe gezogen werden, weil hierbey ein Wetteifer entsteht, das Gute gewählt und es richtig aufgefasst zu haben; weil das Ganze, als eine seltener wiederkehrende Erscheinung, der reifesten Vorbereitung würdig geachtet, und mit warmem Interesse für ein vollkommenes Gelingen zur Aufführung gebracht wird.

Darum soll nur das anerkannt *Klassische* für eine solche Aufführung gewählt werden. Denn dieser Eine Tag soll ein *Festtag* der Kunst seyn, und wer wird ihn nicht mit dem *Besten* feyern wollen? — Es dürfen solche Vereine, wenn sie einen höhern Sinn erreichen wollen, nicht bloss *Kunstübungen* seyn, wobey einzelne Virtuosität zur Beschauung ausgestellt, oder der noch zweifelhafte Werth eines Kunstwerkes auf den Versuch hingegeben wird. Das Ausgewählte muss ein Stern erster Grösse seyn, ein Polarstern, der den Geschmack auf seiner Fahrt zwischen Klippen und Abwegen auf den wahren Weg hinleitet, und den Blick aller Kunstgefahrten unverwandt festhält.

Unter einem solchen glücklichen Gestirne hat der *rheinische Musikverein* seine Fahrt begonnen und fortgesetzt. Nachdem im vorigen Jahre Haydns *Schöpfung* aufgeführt war, traf für dieses Jahr die Wahl Händels *Messias*; und reiche Ausbeute haben wir davon getragen.

Es ward hier gleich eine jener Wirkungen sichtbar, die selbst für *nationale* Geschmacksbildung wichtig sind. Die Werke der norddeutschen, oder jener deutschen Schule, die in die erste Hälfte des 18ten Jahrhunderts fällt, und bisher im südlichen Deutschlande, ausser dass sie als

Studien benutzt wurden, wenig oder nicht bekannt gewesen. Wir dürfen es bekennen, dass sogar ein Vorurtheil herrschte, die Formen seyen blos schulgerecht, seyen zu veraltet, als dass sie jetzt noch Wirkung hun könnten, und man glaubte dem grossen Rufe nur zu weit, dass diese Werke für die Theorie von Wichtigkeit, und dass einzelne Theile von grosser Wirkung seyen. Glänzender aber war kaum ein Sieg, der gegen Vorurtheile errungen werden ist, als der, den die Aufführung des Messias davon getragen hat. Die Begeisterung für das Hohe und Kraftvolle dieses Meisterwerkes stieg mit jeder Probe, und erreichte bey der Aufführung den höchsten Grad. Je weiter man vorrückte, desto weniger dürfte die Rede davon werden, etwas zu übergehen; bey jedem Schritte überraschten neue Schönheiten, und es wurde anerkannt, dass das ganze Werk aus Einem Gusse bestehe, und dass überall keine Lücke entstehn dürfe. — Hoheit und Würde, so wie die Gottheit erscheinen muss, schwebt über dem Ganzen, und die Empfindungen der Sterblichen sprechen sich in diesem Charakter aus, sey es, dass sie in Anbetung, oder in frommer Wehmuth, oder in Lob und Jubel zu dem Göttlichen hingezogen werden. Hier erscheint aber auch das Genie in seiner vollen Wirkung: nur aus reinem, richtigem Gefühle kann ein so tadelfreyer Ausdruck hervorquellen; nur das Genie vermag, mit einer solchen Einfachheit des Kunstaufwandes solche eindringende Wirkung hervorzubringen, in unerschöpflicher und ansteigender Kraft bis zum letzten Momente auszuharren. Daher das Hinreissende, und die tiefe Erschütterung, die manchem Auge Thränen entlockte.

Und nun von der Anordnung und von dem Verdienste der Aufführung! Sie wurde nach der leipziger Ausgabe mit der mozart'schen Bearbeitung gegeben. Das Orchester, unter der Leitung des Hrn. Kapellm.s Ritter, bestand aus 256 Künstlern und Dilettanten. Das Verhältnis der Singenden zu den Instrumenten war beynahe gleich, indem 129 Instrumente zu 127 Vocalstimmen standen. Die Blasinstrumente waren mit Ripienisten verdoppelt, und zur Verstärkung in verschiedenen Chorstellen drey Posaunen beygefügt. Die Solopartien des Soprans wurden von Dem. Gollmann, und einer Dilettantin, Mad. Muller von Speyer; jene, der Altstimme, von zwey Dilettantinnen, Dem. Köster und Sattler von Heidelberg; jene, des Tenors, von Hrn. Nieser, und dem Dilettanten, Hrn. Walter von Mannheim: jene, des Bassers, von Hrn. Singer vorgetragen. Alle leisteten mit Liebe und Wärme das Ihrige zu Verherrlichung des Ganzen. Die Chöre wirkten mit einer Kraft und Präcision, die man für vortrefflich anerkennen musste; es war einer wahrhaften Begeisterung, und der Anfüllung des Theaters, wodurch aber Nachhall bewirkt wurde, zuzuschreiben, dass bey der Aufführung jedes Schwanken hinwegfiel, was früher hier und da an einem völligen Gelingen zweifeln liess. Wir verdanken der eifrigen, und sehr bedeutenden Mitwirkung unserer rheinischen Nachbarn von Heidelberg, Worms, Speyer, Neustadt etc. einen grossen Theil dieses Gelingens, und besonders dem Einflusse der heidelberger Dilettanten, dass sich die Wahl für den händel'schen Messias bestimmte. Es verdient hier eine rühmliche Erwähnung, wie sich in Heidelberg, unter dem Einflusse des um die Wissenschaft so verdienten Hrn. Professors Thibaut, ein lebendiger Eifer für Musik überhaupt, und besonders für deutsche Tonkunst regt. Auch war es ein schönes Volksfest geworden, wie die heidelberger Vereinsglieder auf verzierten Schiffen, mit Musik begleitet, von einem grossen Theile der Bevölkerung hierüber Stoff an dem Ufer des Neckars empfangen wurden. Es wurden zwey Tage, während welcher die Mitglieder des Vereines versammelt waren, in fortwährendem Kunstgenusse verlebt, den die festgesetzten Proben, und die am Vorabende gegebene Oper von Weigl, die Uniform, gewährten. Man schied erfüllt von dem trefflichen Gelingen, und nur bekümmert darüber, dass ein ganzes Jahr bis zur dritten Feyer verfliessen müsse.

Dresden. Am 11ten Juny gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale das *Waisenhaus* von Weigl. Diese Musik ist bekanntlich eine der schönsten dieses trefflichen Meisters, und kann wol nur da nicht also befunden werden, wo man in den Inhalt und Zweck dieses Stücks nicht eingehen kann oder mag. Mad. Meckoch, als Therese, Aufseherin der Waisenkinder, gefiel dem Publicum eben nicht sehr, sowol im Gesange, als in der Declamation der deutschen Prosa, weil ihre Stimme jenem gut entgegen war und sie auch in dieser Art von Schauspielen nicht eben

die erforderlichen Kenntnisse hat. Hr. Genast, als Director des Waisenhauses, zeigte die nämlichen Eigenschaften, wie in der Oper, *Johann von Paris*. Hr. Wilhelmi spielte die Rolle des Obristen von Sternberg. Von Hrn. Zwick, als Sänger, der Starms Rolle hatte, wollen wir nicht reden. Dem. Schubert *spielte* Louisens Rolle sehr gut. Dem. Julie Zucker spielte als Gustav schön und natürlich, und zeigte auch im Gesange wahres Talent und wahres Gefühl: nur mag man sie, bey ihrer Jugend und noch nicht hinlänglich festen körperlichen Constitution, nicht viel singen lassen; sie könnte sonst, wo nicht ihre Gesundheit, wenigstens ihre Stimme zu Grunde richten.

Am 19ten sang Mad. Grünbaum auf ihrer Rückreise von Berlin nach Prag nochmals hier in einer Oper, *Johann von Paris*, von welcher schon in No. 25, S. 425 die Rede gewesen ist. Wir können aber nicht umhin, zu sagen, dass wir diesesmal ihre Stimme sehr schwach gefunden haben. In der Arie des 1sten Aufzugs brachte sie die nöthigen Verzierungen, Triller, chromatischen Scalen und Fermaten an, wie das erstemal, als sie debütirte, und wir unterstehen uns zu sagen, dass sie im Solo der Romanze des Troubadour, vorzüglich in den hohen Tönen E, Fis, G, detonirte. So vollkommen wahr das ist, so erhielt sie doch den lautesten Beyfall, auch in diesen Solos, und es war ein Wunder, dass sie nicht herausgerufen wurde. Hr. Wilhelmi, als Johann von Paris, zeigte mehr Haltung im Charakter, als sonst, und gefiel nun um so mehr. Dem. Hunt, als Lorezza, eine Rolle, die zuvor Dem. Zucker spielte, gab sich alle Mühe, und es gelang ihr; wir fanden ihre Declamation gut und ihr Spiel der Rolle völlig angemessen.

Am 21sten gab die italienische Gesellschaft die Oper, *Cortez*, Spontini's Meisterstück, von dem in diesen Blättern mehrmals gesprochen worden ist. Mad. Sandrini, als Amazily, und die Herrn Benelli, Tibaldi und Benincasa, als Cortez, Telasco und Moralez, zeichneten sich, wie gewöhnlich, in derselben aus. Hr. Ricci hatte die Rolle Alvaro's, eines der gefangenen Spanier, übernommen, die ehedem Hr. Mieksch spielte; wir müssen aber sagen, dass das schöne Terzett des 3ten Aufzugs ohne Begleitung nicht so gut ausgeführt wurde, wie in den vorhergehenden Vorstellungen, weil Hr. Ricci die starke Stimme nicht hat, die Hr. Mieksch besitzt, auch nicht die Festigkeit und Uebung in der Haltung des Tones. Ausser dem Schwanken, das man dann und wann in seinem Gesange bemerkte, wurde auch seine Stimme von den beyden andern, stärkern übertönt, und daher hörten wir das schöne Harmonische nicht, welches wir sonst mit so grossem Vergnügen gehört hatten.

Am 27sten führte man, mit Beystande der königl. Kapelle, in der geräumigen, schönen Frauenkirche zum Besten der Armen im Gebirge eine grosse musikal. Akademie auf. Diese wohlthätige Unternehmung verschaffte uns wieder einmal das erschnte Vergnügen, Naumanns schöne Werke zu hören. Da sich die Anzahl der zu diesem Ganzen versammelten Künstler auf mehr als 200 belief, so musste man da, wo der Altar steht, eine Erhöhung anbringen, wie am 28sten Nov. 1809. Unser erfahrner Director und Kapellm., Hr. C. Mar. v. Weber, dirigirte das Ganze. Die Anzahl der Choristen belief sich über 50, weil sich auch mehre Mitglieder der deutschen Gesellschaft unter ihnen befanden. Nach einer kurzen Einleitung mit der Orgel eröffnete sich die Akademie mit einem schönen, harmonischen, frommen Chorale, mit den Worten: Selig sind etc. und dieser machte einen bewundernswürdigen Eindruck. Hierauf folgte der schöne 96ste Psalm: Singet dem Herrn ein neues Lied etc. von Naumann, der zu bekannt ist, als dass es einer Wiederholung der ihm gebührenden Lobsprüche bedurfte. Er wurde vollkommen schön ausgeführt, und nach diesen beyden Stücken begann Naumanns majestätische, klassische und fromme Composition, das *Vater Unser* von Klopstock. Unbeschreiblich ist die Wirkung, welche diese Musik in ihrem grossen, edlen Style hervorbrachte. Die Kenner müssen über ihre Erhabenheit und Kunst erstaunen, und noch etwas zu ihrem Lobe sagen wollen, hiesse nur unsprechen, was so viele Kenner, Künstler und würdige Tonsetzer schon so oft gesagt haben. Das Chor und die concertirenden Stimmen waren in zwey Flügel getheilt; wir hätten aber gewünscht, das Orchester hätte etwas höher gestanden, als die Singenden: es würde dann die mehr zu unterscheidende Harmonie noch grössere Wirkung hervorgebracht haben. Mad. Sandrini sang das erste Solo mit Begleitung der Violine, welche unser berühmter Concertm., Hr. Polledro, mit an ihm bekannter und bewunderter Kunst, Haltung und Ausdruck

spielte. In Ansehung des zweyten, ausdrucksvollen und rührenden Solo: Er helft mit dem Halme etc. können wir, bey unserer gewöhnlichen Offenherzigkeit, nicht umhin, zu sagen, dass Mad. Sandrini sich noch nicht ganz auf den Kirchenstyl versteht, welcher mehr Stärke in der Stimme, festere Haltung, und mehr Bekanntschaft mit dieser Art Tonsetzungen erfordert, um sie gehörig durchzuführen. Hrn. Bergmanns Stimme that gute Wirkung: noch grössere würde sie aber gethan haben, wenn sie stärker gewesen wäre, da der Raum für eine schwache Stimme zu gross ist. Dennoch müssen wir ihm zugestehen: er sang seine Soli sehr schön. Das letzte, doppelte Chor und die Fuge setzten dieser vortrefflichen und würdevollen Composition die Krone auf, und allgemein war das Entzücken, in welches das herrliche Ganze die Zuhörer versetzte.

Am 29sten wiederholte die deutsche Gesellschaft die Oper, *Jacob und seine Söhne*, worin Hr. Stümer, vom. königl. Theater zu Berlin, als Joseph, eine Gastrolle gab. Dieser übertraf die Tenoristen, die bisher diese Rolle gespielt haben, nämlich Hrn. Bergmann und Hrn. Weixelbaum, sowol im Spiele, als in der Declamation, weil er sich in den zarten Charakter dieser Rolle ganz hineingedacht und empfunden hatte. Er besitzt zwar eine gute, doch etwas rauhe Stimme, und singt ein wenig durch die Nase; in seiner Methode hat er viel Ausdruck. Aus seiner Eigenheit, beym Singen auf der ersten Sylbe der Worte zu lange zu halten, was bekanntlich fehlerhaft ist, dürfte man wol schliessen, er sey mit der Lehre vom musikal. Rhythmus nicht sehr bekannt.

Mainz. Am 14ten Juny wurde hier der Geburtstag unsers Grossherzogs sehr feyerlich, u. auch durch treffliche Ausführung wohlgewählter Musik begangen. Nur von letzter kann hier die Rede seyn. Man hatte beym gottesdienstlichen Hochamt eine Missa von Jos. Haydn, und das *Te Deum* von unserm, mit Recht geehrten Gottfr. Weber gewählt. Dieser leitete das Ganze selbst. Das Singechor, aus Künstlern und Dilettanten zusammengesetzt, bestand aus 78 männlichen und weiblichen Personen. Man verdankt diesen würdigen Genuss dem hiesigen musikal. Museum: das nun, zu unserer Freude, und gewiss Vielen zum Nutzen, sich zu einer feststehenden Anstalt ausbildet. Die Solopartien an jenem Tage führeten, und vollkommen befriedigend aus: die Gattin des genannten Hrn. Weber, die schon als Fräulein von Dusch, auch aus Ihrer Zeitung, als eine seelenvolle Sängerin bekannt ist; Mad. Ackermann, Mad. Blanchet, und Fräul. Lening, letztere Altistin; Tenor, der Maler, Hr. Kiefer; Bass, die Hrn. Berninger und Major von Bessel: mithin sämmtlich Liebhaberinnen und Liebhaber. Auch das, verhältnismässig stark besetzte Orchester bestand grösstentheils aus Liebhabern. Allgemeiner und einstimmiger Beyfall belohnte das Unternehmen.

Kurze Anzeige.

Air tyrolien: Wann i in der Früh aufsteh, varié pour le Pianoforte et Flûte obligée par F. W. Wilms. Leipzig, chez Peters. (Pr. 18 Gr.)

Der tyroler Dudeldum, der, wie ein ehrlicher, sorgloser Handwerksbursch, die Welt durchwandert, giebt, mit seinen zwey Accorden, nur zu figurirten Variationen Anlass; und so ist er auch hier behandelt. Aber eben darum muss man ihn bald abfertigen, soll er nicht gar zu ärmlich und eintönig erscheinen; und das hat Hr. W. nicht gethan. Sechzehn Variationen, wenn auch abwechselnd unter zwey Instrumente vertheilt, und einigemal ins Weitere auslaufend, sind gewiss, und vielleicht um die Hälfte zu viele. — Uebrigens ist die Sache, wie man von Hrn. W. ohnehin erwartet, gar nicht übel abgemacht, und zu gewaltig viel Fingerwerk in der Klavierstimme benutzt. Muntern Damen, deren jetzt so viele in Deutschland und Niederland so etwas bezwingen und nett abthun, wird daher das Werkchen zu empfehlen seyn. Dass alles den Instrumenten angemessen geschrieben sey, erwartet man von diesem Componisten ebenfalls schon ohne unsre Versicherung.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten August. **Nº. 34.** 1817.

II.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

Inhalt:

Taktzeitmass (Schnelligkeitmass); Taktgliedermass (Geschwindigkeitmass); Länge und Dauer (musikalisch); Kürze und Dehnung (rednerisch); Dehnungmass; Grade des Schnelligkeitmasses; Anwendung des Geschwindigkeitmasses; Bezeichnung der Schnelligkeit und Geschwindigkeit durch Ueberschriften; Pausen in der Rede; Folgerungen für Musikteste.

(Fortsetzung aus der 32sten No.)

Dadurch, dass man ein angenommenes Taktmass mit einer Zeitdauer vereinigt, erhält man ein *Taktzeitmass*.

Dadurch, dass man ein Taktmass, nach der Vorzeichnung seiner Schwerart, in so viele Theile zerlegt, und diese, als die das Taktzeitmass ausfüllende denkt, bekommt man ein *Schnelligkeitmass*. Vier Viertel in einem und demselben Zeitmasse haben daher in ihrer Fortbewegung gleiche Schnelligkeit mit zwey Zweyteln, oder acht Achteln in demselben Taktzeitmasse.

Dadurch, dass man ein Taktzeitmass in willkürliche, aber ebenmässige Taktitheile zerlegt, erhält man ein *Taktgliedermass*, oder, *Geschwindigkeitmass*:

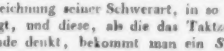

Schnelligkeit ist *Fortbewegung*, Geschwindigkeit *Bewegung* in sich, oder blos an sich. Daher haben 2 Viertel in einem Takte gleiche Schnelligkeit mit 4 Achteln, oder 16 Sechszehnteln in demselben Takte, aber ungleiche Geschwindigkeit. Variationen z. B. in gleichem Schnelligkeitmasse haben gewöhnlich jede ein eigenes Geschwindigkeitmass: dahingegen können vier Achtelnoten gleiche Schnelligkeit mit vier Vierteln haben, obgleich ihre Geschwindigkeit verschieden bleibt; welches auch schon der gemeine Sprachgebrauch unterscheidet. Man wird von zwey Laufenden sagen, welche in gleicher Zeit eine gleiche Raumlänge durchlaufen: sie haben in ihrem Laufe gleiche Schnelligkeit; wenn aber einer von ihnen kleinere Schritte machte, und um in gleicher Zeit, also mit gleicher Schnelligkeit, zu einem gesteckten Ziele mit dem andern zu gelangen, seine Schritte verdoppeln müsste: so würde man sagen: beyde haben in ihrem Laufe gleiche Schnelligkeit, aber der Kleinschrittige mehr Geschwindigkeit; wenn nun aber der Geschwindschrittige später das Ziel erreichte, würde es heissen: er läuft zwar geschwinder, aber der Andere schneller.

Ist nun gleich in der Wortsprache kein Taktzeit- und Taktgliedermass in musikalischregelmässiger Form vorhanden: so findet sich dennoch deren Eigenschaft, nämlich der Ausdruck der Schnelligkeit und der Geschwindigkeit, in ihr vor.

Die Worte: *gelb, grün, roth, blau*, können nach einem Schnelligkeitmasse gesprochen werden, als: (jedoch ohne Taktmass gedacht:)

nun kann man, ohne die Schnelligkeit dieser Worte zu verändern, ihnen mehr Geschwindigkeit geben, als:

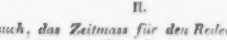

wollte man sagen:

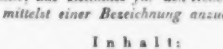

so ist bis ans dritte Viertel die Schnelligkeit verändert, doch mit beybehaltener Geschwindigkeit. Das Wort *gelbe*, hat hier zum obigen nur die Hälfte der Schnelligkeit, und ist Andante seinem Zeitmasse nach; *grün* hat seine Schnelligkeit des Allegro moderato beybehalten:

indessen die Worte *roth* und *blau* haben ihre Schnelligkeit verdoppelt, und klingen wie *ein* Wort, welches die rothblaue Farbe bedeutet.

Musikalische Länge und Dauer.

Taktzeitglieder (die einzelnen Noten eines Taktes) unterscheiden sich durch ihren Werth: dieser Werth einer Note kann aber wieder nach *Länge* und *Dauer* der Töne verschieden seyn. *Länge* ist Haltung der Noten ihrem vollen Werthe nach; *Dauer*, die willkürliche Verkürzung dieser Länge, ohne den Werth der Note dadurch aufzuheben oder zu verändern.

Durch einen Bogen wird deren Länge, oder ihr volles Aushalten angezeigt: ♩♩♩♩ oder ♩‿♩‿♩‿♩.

Dieser Länge entgegen steht die kürzeste Dauer derselben, welche so angedeutet wird: ♩♪𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; die etwas weniger kurze Dauer: ♩♪𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯.

Alle übrigen unbezeichneten Noten werden weder in ihrer ganzen Länge, noch in ihrer kürzesten Dauer gegeben, über deren Dauer der Inhalt-Ausdruck zu entscheiden hat.

Auch die Rede hat, statt der Länge und Dauer, *Kürze* und *Dehnung*, sowol in den Buchstaben, als Sylben; nur mit dem Unterschiede: in der Musik ist die willkürliche Dauer *verkürzte Länge*, in der Sprache umgekehrt: *verlängerte Kürze* ist Dauer (Dehnung).

Kürze (*Länge*) *und Dehnung* (*Dauer*) *der Buchstaben und Sylben.*

Von der Kürze (*Länge*).

Die Mitlaute, besser: Beylaute (stumme, tonlose Buchstaben) haben blos Kürze, keine Dauer, als: (man belaute, spreche leise und kurz, man artikulire blos, ohne zu benennen) b, d, k, p, t; andere können zwar wol, aber dürfen nicht gedehnt gebraucht werden, weil solches so gut stottern genannt werden kann, als ein langes Drohen mit den durchaus kurzen Buchstaben vor ihrer bestimmten Aussprache. Diese sind f, g, l, m, r, s, v, w; — c, x und q, sind zusammengesetzte Buchstaben aus t, s, kw.

Alle diese Mitlaute (Beylaute) haben daher gleiche, und zwar möglich kleinste Kürze (Länge). Wenn mehre beysammen vorkommen, müssen sie alle gleich gedrängt ausgesprochen werden, wie ts (c) ks (x) kw (q); doch versteht sich, mit gehöriger Deutlichkeit, aber ohne Härte.

Bey den Mitlauten kann daher nur von Richtigkeit und Deutlichkeit in der Aussprache; nicht aber von ihrer willkürlichen Dauer die Rede seyn. Drey derselben sind an und für sich länger, als zwey; zwey länger, als einer.

Die Länge der Selbstlaute (Tonlaute, tonbaren Buchstaben) hingegen, kann willkürlich genommen, also in Dauer verwandelt werden. Es ist daher nöthig, einen Massstab zu suchen, nach dem jede denkbare, unterscheidbare Dauer (Dehnung) gemessen und in einen Begriff aufgefasst werden kann. — Zählbare Zeitschläge eignen sich hierzu am besten.

Man zähle 1, 2, 3, 4, mit schnellster Geschwindigkeit, aber deutlich; gebe zu jeden vieren einen Taktschlag, etwa $\frac{2}{4}$ Takt, so, dass vier zum Niederschlage, und 4 zum Aufschlage gezählt werden können; dann sage man laut zu jedem Taktschlag viermal: a; und man wird finden, dass zwischen den einzeln gedachten A'n, entweder gar keine, oder eine kaum bemerkbare Unterbrechung Statt findet. Darnach kann man annehmen, dass die kleinste Kürze eines Selbstlautes (Tonlautes) nur *einen* zählbaren Zeitschlag enthalte. Wenn man diesen blos haucht, so ist die Unterbrechung so lang, als der Anhauch des Buchstabens selbst. Darnach ist anzunehmen, dass man einen gehauchten Buchstaben bis zur Dauer eines halben Zeitschlages verkürzen kann. Weil aber der zweyte gehauchte nicht früher, als mit dem zweyten Zeitschlage anspricht wird: so ist dennoch die Dauer des ersten auch auf einen Zeitschlag anzunehmen, welches seine nothwendige *Kürze* (*Länge*) ist. Hieraus ergiebt sich, dass keine Sylbe eine kürzere Dauer haben kann, als die, eines zählbaren Zeitschlages; ferner zeigt sich aber auch, weil die Mitlaute sich dem Laute sehr anschmiegen, dass eine Sylbe, aus 2 und 3 Buchstaben bestehend, auch noch in dieser Dauerkürze ausgesprochen werden kann. Als, man sage zu obigem, genommenen Zeitmasse 4mal: *bal*, oder *kat*, oder jede andere 2- oder 3 buchstabige Sylbe. Vierbuchstabige Sylben hingegen erfordern eine längere Dauer, so dass zwey Sylben nur zu drey Zeitschlägen ausgesprochen werden können; als:

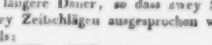

(Es bedeute einstweilen jedes Sechszehntel einen Zeitschlag. So viel Sechszehntel in einer Note, eben so viele Zeitschläge sind in ihr enthalten). Fünfbuchstabige Sylben erfordern jede wenigstens zwey Zeitschläge:

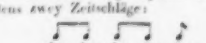

Hieraus ergiebt sich deutlich, dass einmal die ursprüngliche (Kürze) Länge der Sylben, in der Anzahl der Buchstaben enthalten ist; und zweytens, die Länge mit dem Schwergewichte der Sylbe nicht vereint zu seyn braucht; und dass daher die bisher übliche Bezeichnung durch: — — | ∪ ∪ sehr unsureichend ist, indem sie Länge und Gewicht häufig verwechselt. Doch ist zu bemerken, dass diejenigen Mitlaute nur eine Sylbe verlängern, welche nach dem Vocale folgen; diejenigen aber, vor demselben, gehören ausser dem letzten, mit dem Vocale unzertrennlich verschmolzenen, rücksichtlich der Sylbenlänge zur vorhergehenden Sylbe. Die Mitlaute nämlich verhalten sich zu den Tonlauten, wie in der Musik die Vorschläge zu den rein harmonischen oder consonirenden Tönen; obgleich sie zu der ihnen folgenden Note gehören, gehen sie doch derselben im Zeitmasse voraus, als:

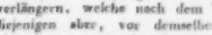

In gleichem Sinne gehören zwar mehre einer Sylbe vorausgehende Mitlaute der Sylbe als solche an; rücksichtlich des Zeitmasses aber gehen sie dergestalt voraus, dass der Tonlaut erst mit dem zunächst vorausgehenden, unzertrennlichen Beylaute das neue Zeittheil anfängt. Dieser Forderung der vorhergehenden Sylbe an die nachfolgende steht eine andere der nachfolgenden, an die vorhergehenden, gegenüber: wenn nämlich eine Sylbe mit einem Tonlaute anfängt, zieht sie den, die vorhergehende Sylbe schliessenden Beylaut zu sich hinüber, wenn nicht etwa ein Rede-Abschnitt zwischen beyden vorhanden ist, oder eine übertriebene Deutlichkeit die Sylben als solche von einander reisst. *be.* ist eine kurze Sylbe; im Worte: *besprechen* ist sie aber lang geworden, weil s und p als vorschlagende Buchstaben (Buchstabenvorschläge) im vorigen Zeittheile ihren Bestand haben. Im Worte *Kampfplatz* ist zwar jede Sylbe fünfbuchstabig, aber die erste hat die Länge von sechsen, und die zweyte nur von dreyen, wenn nicht das folgende, zu setzende Wort mit Doppelmitlauten anfängt, als:

Kampfplatz erobrigt.

Hier bilden die drey ersten Sylben einen *Daktylus*, die 2te und 3te Sylbe ist kurz, weil das p zum e, und r zum i hinübergezogen wird: in: *Kampfplatz durchlief*, hingegen sind alle drey erste Sylben wirklich lang. Die reine Länge einer Sylbe bedarf keiner Bezeichnung, weil sie schon durch die Buchstaben bezeichnet ist, wie die musikalische Schwere durch ihren Platz.

Vom Dehnungmasse.

Da jeder tonbare Buchstabe jede beliebige Dehnung annehmen kann, die nicht die mögliche Dauer eines Athems übersteigt: so kann, ausser der Kürze der Sylben, auch die Dehnung derselben nach Zeitschlägen benannt und bezeichnet werden.

Hier trennt sich Kürze vom Dehnungmasse, (Dauer vom Längenmasse,) ohne dass eines das andere aufhebt. Um den Vocal auf zwey Zeitschläge auszudehnen, nehme man zwey zum Nieder-, und zwey zum Aufsatze, und fülle die Dauer vom Nieder- zum Aufsatze sprechend aus, als:

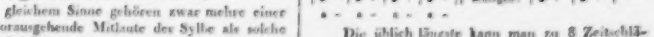

Die üblich längste kann man zu 8 Zeitschlägen annehmen; doch kann, wo auf ausserordentliche Gefühle — Ausrufe, Stimmen, und dergleichen, dem musikal. Ausdrucke sich nähernde Declamation eintreten soll, diese Dauer noch überschritten werden.

Die Bezeichnung für die Grade dieser Dehnung

sey von	8	Zeitschlägen,	8,	als:		8
						8,
-	4	- -	4,	- :		4
						4,
-	6	- -	6,	- :		6
						6,
-	3	- -	3,	- :		3
						3,
-	2	- -	2,	- :		2
						2,
-	1½	- -	1½,	- :		1½
						1,

(Doch kann die Bezeichnung von 1½, und 2 Zeitschlägen ziemlich entbehrt werden, weil sie durch das Geschwindigkeitmaas sich selbst bestimmen.)

Hat man sich der Dauer der Selbstlaute, der einbuchstabigen Sylben versichert, so mache man es mit 2- 3- 4 und 5buchstabigen Sylben eben so.

Von den Graden des Schnelligkeitmasses.

Der erste Grad ist derjenige, wenn jede Sylbe nur einen Zeitschlag für sich nimmt. (Man nehme zuerst die inhaltlose Sylbe, *la*, und dann ein einsylbiges Wort. Die vorstehende Zahl giebt die Anzahl der Zeitschläge der Dauer von einer zur andern Sylbe an.)

1. lalala,
1½. lalalala, gelb, grün, roth, blau
3. - - - - u. s. w. mit
4 bis 16 Zeitschlägen.

Diese erste Uebung mit blossen Sylben dient dazu, jede für den Redevortrag erforderliche Zeitlänge auch ohne Zerlegung in Zeitschläge treffen zu lernen. Ein Versuch wird jeden überzeugen, dass man in einer Stunde die Fertigkeit erlangen kann, jede, auch ausser der Reihe angegebene Dauer, wenigstens so sicher zu treffen, dass der etwaige Unterschied von keiner Bedeutung seyn wird. (Wenn die Erfahrung auf Schulen erweist, wie schwer es Manchem wird, den Sylben eine grössere Entfernung zu geben, als er in seiner Umgangsprache sich angewöhnt hat: so kann es nicht anders als wichtig seyn, die Uebungen der Redekunst hiermit anzufangen, weil jeder dadurch in den Stand gesetzt wird, sich nicht mehr durch Gewohnheit, oft Verwöhnung, oder durch blindes Gefühl bestimmen zu lassen, was aus Temperamentsursachen, bey dem Einen zu stürmisch, bey dem Andern zu matt, bey dem Dritten zu schwerfällig, bey dem Vierten zu kalt, u. s. w., und kaum bey dem Sosten gemässigt richtig ist; sondern mit Ueberzeugung und Selbstbeherrschung den Ausdruck der Schnelligkeit wählen zu können, angemessend dem Gegenstande in seinen allgemeinen und in seinen besondern Schattirungen.)

Die Untersuchung über's Zeit-, Dauer- und Schnelligkeitmass war bisher auf eine für sich bestehende Sylbe beschränkt. Doch ist zu beachten, dass, so wie zwey oder mehre Sylben in Verbindung treten, solche durch Schwergewicht eine Verbindung zu einander erhalten, und nach dieser nur wortweis für's Zeitmass bezeichnet werden dürfen, weil sonst Eckigkeit, Steifheit und Härte heraus kommen würden. Dies ist

Geschwindigkeitmass,

welches Schwergewicht mit dem Schnelligkeitmasse vereinigt. Jede schwergewichtige Sylbe erfordert eine längere Dauer, als eine ungewichtige, jedoch können sie gleiches Zeitmass beybehalten, als:

2, gelbe, grüne, rothe, blaue,
4, gelbe, grüne, rothe, blaue,
6, - - - -
8, - - - -

(Die vorstehenden Zahlen bedeuten die Zeitschläge, in welcher Dauer jedes obige zweysylbige Wort ausgesprochen werden soll.)

In diesen Fällen, wo jede zweyte Sylbe gleiches Zeitmass mit der ersten beybehalten konnte, darf dennoch die zweyte nicht die Dauer der ersten sich anmassen wollen, weil sonst das Wort sich anhören liesse, als ob ein Ausländer so buchstäblich spräche. (Wollte man jedoch, z. B. auf der Bühne, einen darzustellenden Ausländer, der sich die deutsche Mundart noch nicht angeeignet habe, so reden lassen: so kann man solches auf diese Weise recht gut bezeichnen.) Bey noch langsamerm Schnelligkeitmasse aber,

als 12, gelbe, grüne, rothe, blaue,
16, - - - -

wäre es einsturreissend, der zweyten Sylbe gleiches Zeitmass wie der ersten zu geben. Es lässt sich daher ein solches zweysylbiges Wort in jedem Zeitmasse als ein Ganzes bezeichnen, und aus dem Zeitmasse des ganzen Wortes giebt sich die fliessende, natürliche Theilung von selbst:

2, gelbe, grüne, rothe, blaue,
3, gelbe, grüne, rothe, blaue,
4, - - - -
6, - - - -
8, - - - -
12, - - - -
16, - - - -

Es werden nun Regeln des Vortrags, dass bis dahin, wo auf ein zweysylbiges Wort vier Zeitschläge kommen, die erste Sylbe mehr, als zwey Zeitschläge für sich nimmt; bey 6 Zeitschlägen haben beyde Sylben gleiches Zeitmass; von acht und mehren Zeitschlägen auf ein Wort hat die zweyte Sylbe ein längeres Zeitmass, doch mit kürzerm Dauermasse, und zwar, dass bey

acht Zeitschlägen, die zweyte Sylbe schon beym vierten eintritt, bey 12, etwa beym 5ten, bey 16 Zeitschlägen, beym 6ten oder 7ten.

Hieraus erhellt, dass der Charakter des Schnelligkeitmasses weniger in der Aneinanderreihung der Sylben, als der ganzen Worte beruht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Kiow. Diese in gar mancher Hinsicht wichtige und bekannte Stadt ist wol in Hinsicht auf Musik, selbst für den umsichtigen Deutschen, eine *terra incognita* *); es müsste denn einer der fremden Virtuosen, die uns besucht, da und dort ein Wort darüber haben fallen lassen. Denn fremde, und zum Theil wahrhaft grosse Virtuosen haben sichs allerdings seit mehren Jahren auf einige Zeit bey uns gefallen lassen — in den reich und von Reichen besuchten, glänzenden *Contractzeiten* (Monat Januar) nämlich; denn ausser diesen lässt sich hier freylich auch nicht einmal ein gutes Quartett zusammenbringen. Ich nenne Ihnen die fremden Künstler, deren man sich aus den letzten Jahren noch mit besonderm Vergnügen erinnert, und setze jedem Namen eine Ziffer bey, die die Zahl der von ihnen gegebenen Concerte anzeigt, so wie ein P. bey denen, die von St. Petersburg zu uns kamen — was hier allerdings von Bedeutung ist; indem ich zuvor nur noch bemerke, dass der Sänger gegen die Instrumentisten bey weitem zu wenige waren, und dass, nachdem man so ausgezeichnete Künstler genau kennen gelernt, es den mittelmässigen hier nicht leicht mehr gelingt, auch nur einiges Aufsehen zu machen. —

Sopran-Sängerinnen u. Sänger: Mad. Bender, 1, P.; Mad. Magioletti, 2, P.; Hr. Tarquinio, 3. *Pianofortespieler:* Hr. Ferd. Ries, 2; Hr. Fr. Lessel, 2. *Violinisten:* Hr. A. Bohrer, den man aber, weil er an einem langwierigen Fieber krank war, nur in Privatgesellschaften hörte; Hr. Escudero, 2; Hr. Gerke, 5, P. *Violoncellisten:* Hr. Bernh. Romberg, 5, P.; Hr. Max Bohrer, 2. *Flötisten:* Hr. Bayr, 2, P.; Hr. Vogel, 1; Hr. Besser, 2, P.; Hr. Lehmann, 2. *Hoboist:* Hr. Czerwenka, 1, P. *Klarinettisten:* Hr. L. Blaschke, 1, P.: Gebrüder Bender, 2, P. *Fagottist:* Hr. Strebolow, 1, P. *Waldhornisten:* Gebr. Gugel, 2. —

Auch dieses Jahr nun wurden wir von verschiednen Künstlern besucht. Es war viel Gutes zu hören: dazwischen freylich auch obngefähr eben so viel Schlechtes. Der Tenorist, Hr. Castilli, kam aus Italien zu Wasser über Odessa hieher: man meynte aber, er hätte immer über dem Meere drüben bleiben können. Er sang in seinem Conc., am 19ten Jan., Arien von Nasolini, Nicolini und Paer mit einer Art Tenor, der aber kaum einer, und gewiss keine wahre *Sing*stimme zu nennen. Er verräth mehr einen Naturalisten, als einen kunstgerechten Sänger. Seine abgedroschenen Verzierungen und Schnörkeleyen sind zahl- und endlos, so wie sie oft aller Harmonie zuwiderlaufen. Dagegen gehet es ihm, wie fast allen Schnörklern: er kann keinen Ton festhalten, und wo er's doch muss, detonirt er. Da fand er denn freylich keinen Beyfall, wol aber Geld: denn er kam direct aus dem Vaterlande des Gesangs — wie man sich hier gern ausdrückt. — Wie ganz verschieden von ihm zeigte sich sein schon obengenannter Landsmann, Hr. Luigi Tarquinio! Er besuchte uns dies Jahr zum dritten Male. Er ist ein Zögling des Conservatoriums in Neapel, und noch in den zwanziger Jahren. In Ihren Blättern ist seiner schon von Warschau aus mit verdienter Auszeichnung gedacht worden. Er gab am 20sten Conc. Er sang Scenen und Arien von S. Mayer, Zingarelli und Paisiani, mit schöner, hellklingender, trefflich ausgebildeter Stimme, (auch grosser Höhe,) sicherer, vollkommen reiner Intonation, gutem Portamento; alle Colloraturen waren deutlich und rund, seine Verzierungen am rechten Ort, neu, und mit Anmuth ausgeführt. Dass er nicht blos sehr geschickter Virtuos, sondern auch Künstler im vollgültigen Sinne des Worts sey, bewies er unter anderm in letztgenannter Arie. Er beschloss sie, bey einer Fermate, mit einer in gleichem Grade schön erfundenen und ausgeführten Cadenza: der lebhafteste Beyfall nöthigte ihn, die Arie zu wiederholen, und nun, wie unerwartet ihm jenes auch kommen musste, so gab er doch eine ganz andere Cadenza zu hören, die,

*) Anm. Doch nicht! wir haben, in frühern Jahrgängen unsrer Zeitung, den Lesern schon einige, nicht uninteressante Briefe aus und über Kiow vorlegen können. d. Redact.

in Erfindung und Ausführung, jener an Werth vollkommen gleichzustellen war. Auch ein schöner Anstand beym Singen empfiehlt ihn. Er fand den lautesten Beyfall. — Am 22sten gab der Klavierspieler, Hr. Bernard, aus Warschau kommend, Conc. Auf dem Anschlagzettel mit Goldrand kündigte er sich als einen Schüler Fields an; (sonderbar! wer im Norden will jetzt nicht ein Schüler Fields seyn, den wir allerdings, so wie seine wahren, trefflichen Schüler, kennen und ehren, ohne darum aber Meister anderer Spielart, wie Dussek, Hummel etc., zu verkennen oder weniger zu achten!) auch versprach er auf jenem Zettel wörtlich: Conc. für's Pianof. mit türkischem Rondo; Vorstellung eines Gewitters, und dessen Beruhigung, „welche mit einer Phantasie über ein beliebtes Liedchen aus einer polnischen Nationaloper endiget"; russ. Tanz mit Variationen — alles dies von eigner Composit.; (ey freylich!) italien. Arie, ges. von jenem Hrn. Castilli, und Var. f. d. Violin, gesp. von einem Liebhaber. Das Conc. war aus C dur: das erste Allegro ohne Plan und innern Zusammenhang, auch ohne Originalität der Ideen; statt des Adagio ein sehr kurzes, unbedeutendes Siciliano; und nun das Rondo mit so vielem türkischen Lärm, dass kaum die Solostimme zu vernehmen. Sein Spiel ist nicht ohne Fertigkeit, aber allzujugendlich — ohne Festigkeit und Kraft, seine Vortragsart auch nicht im Geringsten mit der, des Hrn. Field, zu vergleichen. Hr. Castilli sang die geschmacklos geschriebene Arie um nichts besser, als nenlich. Das Gewitter (für Pianoforte allein) war trocken und kalt: das sollen die schlimmsten seyn! — Hr. Herliczek, (oder Jerliczek) jetzt in russischen Kriegsdiensten; vordem Musicus aus Moskau, war der angeführte Liebhaber; er spielte Rode's Var. aus A dur, und so, dass man ihm zu der Veränderung seines bürgerlichen Verhältnisses Glück wünschen muss. Der russische Tanz zum Schluss, mit starkbesetztem Orchester, war denn eben und blieb ein russischer Tanz: seine Wirkung, dass die Zuhörer, einer nach dem andern, zum Saale hinaushüpften. Ueber die Verwegenheit, als Componist aufzutreten, lese Hr. B. die vollkommen passende Stelle in dieser Zeitung, 17ter Jahrg., S. 273, Zeile 4, gefälligst nach. — Am 23sten wurde im Hause des Fürsten Labanow ein grosses Vocal- und Instrumental-Conc. zum Besten der Invaliden gegeben. Alle Virtuosen, welche sich hier öffentlich hören lassen, müssen daran theilnehmen, oder sich gefallen lassen, zehn pro Cent ihrer gesammten Einnahme an die Invalidenkasse abzuliefern; dieser, erst seit kurzem gegebene kaiserl. Befehl bezieht sich auf ganz Russland und alle öffentliche Lustbarkeiten daselbst. Nach einer Ouverture von Cherubini spielte eben genannter Hr. Herliczek das neunte rode'sche Conc., aus C dur, und so unrein, geschmacklos und schlecht, dass das Auditorium nicht unterlassen konnte, laut zu zischen. Ihm folgte oben gepriesener Hr. Castilli mit einer Arie, und hatte, eben so verdient, ziemlich dasselbe Geschick. Hr. Lehmann spielte auf der Flöte ein Adagio und Rondo von du Puy. Es that recht wohl, nun auch etwas Gebildetes zu hören; die Zuhörer äusserten das auch. Hr. Tarquinio folgte mit einer Scene von S. Mayer, und begeisterte alles durch obenerwähnte Vorzüge, und auch durch den edlen Styl, in welchem er dies Stück vortrug. Nun erschien der rühmlichst bekannte Violinist, Hr. Escudero, (nicht Esudero, wie in dieser Zeitung, 17ter Jahrg., S. 560, gedruckt ist,) mit Variat. von Baillot, und bezauberte alle Gegenwärtige. Ich werde sogleich mehr von ihm sagen. Ueber ein kleines Rondo aus A moll, für vier Hände auf d. Pianof., wol für Kinder oder Anfänger von Field geschrieben, und von den Hrn. Bernard und Czerlicki gespielt, liesse sich nichts sagen, müsste man nicht die Dreistigkeit rügen, womit sie — für solche Gelegenheit und Versammlung — einen ganz gemeinen, elenden Walzer anhingen. Zum Schluss liess der Fürst Labanow seine russische Hornmusik hören. Die Präcision und Rundung, womit diese Leute die Ouvertüre zu Mozarts *Zauberflöte*, auf *diesen* Instrumenten ausführeten, lässt sich wol nur von solchen Leibeigenen erzwingen. Die reine Einnahme des Concerts betrug gegen 700 Ducaten. — Eben genannter Künstler, Hr. Escudero, gab am 24sten Conc. Er ist ein Spanier, und unverkennbar ächter Schüler von Baillot. Er spielte drey Compositionen seines Meisters, und sehr schön. Sein Ton ist stark und hell, ja, durch das stärkste *Forte* des Orchesters hörbar; dabey aber auch biegsam und angenehm. Seinen Bogen führt er in grösster Mannigfaltigkeit meisterlich. Alle Schwierigkeiten, die Baillot in seinen Compositionen wahrhaftig nicht spart, überwindet er mit grösster Leichtigkeit. Und dabey ist zugleich sein Ausdruck seelenvoll, hinreissend, und nicht selten

mit Zügen unverkennbarer Genialität. Das Publicum wusste den trefflichen Künstler zu achten und zu belohnen. — Den 25sten gab Hr. Wisozki, Violinist und Zögling der krzeminizer Universität, Concert. Er spielte Viotti's schönes Conc. aus H moll und Var. von Baillot. Obschon es ihm nicht an Geschicklichkeit, noch an Bemühung, durch auffallende Mittel sich geltend zu machen, fehlte, so misglückte doch alles. Es kam dazu, dass er sich eines andern und schlechtern Orchesters, und zum Anführer desselben eines hier wohlbekannten Hrn. Werner bediente, von dem man schon erwartete, er werde nicht allein das Orchester — anführen. — Den 26sten gab der schon genannte Flötist, Hr. Lehmann, aus Braunschweig gebürtig, Concert. Er spielte, mit viel Geschicklichkeit und schönem Ausdruck, ein Conc. von dü Puy, und Adagio und Rondo von Tulon — nicht Dülon. Sein Ton ist sehr angenehm, und seine Fertigkeit nicht gering: aber die tiefen Töne bedürfen, besonders bey hervorstechenden Phrasen, mehrer Kraft, und die Höhe ist im Piano — besonders im oft angebrachten Pianissimo — nicht vollkommen rein: auch seine Haltung beym Spiel nicht vortheilhaft und ruhig genug. Indessen war das Auditorium, und nicht mit Unrecht, zufrieden: Hr. L. aber benutzt vielleicht, was hier im Tadel aus guter Absicht nicht zurückgehalten worden ist. —

„Und wo kömmt denn zu solchen reich besetzten, zum Theil auch schwierigen Aufführungen das Orchester her?“ Mit Vergnügen schliesse ich meinen Bericht, hierauf antwortend. Der Hr. Graf von Budlanski hält sich ein braves und vollständiges Privatorchester, in welchem sogar sechzehn Chorsänger angestellt sind. An der Spitze desselben steht Hr. Czernicki, als einsichtvoller Director. Er ist ein Russe, hat in St. Petersburg und Moskau sein Fach studirt und für dasselbe sich ausgebildet; ist auch als sehr angenehmer Klavierspieler bekannt und geschätzt. Dieses Orchester befindet sich nun zwar eigentlich auf den Gütern des Hrn. Grafen, etwa funfzehn deutsche Meilen von hier: aber das heisst hier zu Lande wenig mehr, als ein Katzensprung; und so unterhält jener eifrige Musikfreund diese seine ganze Musik, funfzig Personen, auf eigene Kosten, während der Contractzeiten, zwey bis drey Wochen hier — vorausgesetzt, es wird vom hiesigen Hrn. General-Gouverneur dem Hrn. Grafen berichtet, es seyen wirklich achtbare Virtuosen da, sich hören zu lassen, und es treten nicht ganz besondre Umstände ein, welche das Zurückbleiben dieser Musiker nöthig machten. Sonst aber ist das Publicum, und ist auch der Virtuos, durch sie für guten Erfolg gesichert. Das ist denn allerdings eine sehr grosse Liberalität; aber das muss man auch den russischen Grossen nachsagen: Thun sie einmal etwas für eine Kunst, so ist es nichts Kleines und Geringes.

Wien. Uebersicht des Monats Juny *).

Hoftheater. In einem kleinen, ziemlich unbedeutenden, sogenannten *peruvianischen* Divertissement vom Hrn. Balletm. Aumer: *Das Sonnenfest*, zeigte sich am 13ten Dem. Millière, von der grossen pariser Oper, ohne ausgezeichneten Beyfall. Die Musik, abgerechnet einige entlehnte Tanzstücke aus *Ferdinand Cortez*, war von Hrn. Kapellm. Kinsky. Der interessanteste Satz darin ist ein Quartett, welches von 4 Tänzerinnen mit 8 obligaten, in eine reine Scala gestimmten gläsernen Glöckchen auf eine wirklich originelle Weise begleitet, und mit bewundernswerther Geschicklichkeit, auch der deutlichsten Präcision ausgeführt wird. — Kotzebue's und Himmels *Fanchon* war am 18ten eine nicht unwillkommene Erscheinung. Die Besetzung befriedigte im Ganzen, und Dem. Bondra überraschte durch ihr natürliches, ergreifendes Spiel. — Hr. Hoftheatersecretair Schreyvogel, und Hr. Operregisseur Treitschke, sind auf einer Kunstreise durch Deutschland, um brauchbare Individuen für die hiesigen Bühnen anzuwerben: ein nöthiges und lobenswerthes Unternehmen! Möge es erwünschte Früchte bringen!

Theater an der Wien. Am 18ten *Amors Triumph*, allegorisches Gemälde in freyen Versen mit Chören und Tänzen von E. Meisl; in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellm. von Seyfried. Ein Gelegenheitsstück zur Vermälungsfeyer der Erzherzogin Leopoldine, frey von niedrigen Schmeicheleyen, und schon dadurch sich empfehlend. Sehr anziehend sind die von Hrn. Horschelt gesetzten Matrosentänze, belebt durch eine angenehme,

*) Anm. Ohne unsre Schuld verspätigt. d. Redact.

charaktervolle Musik: das grosse, überaus mannigfaltige, kaum übersehbare Schluss-Tableau aber, so wie die magisch-optische Wirkung desselben, lässt sich mit Worten nicht beschreiben. — Am 18ten gab Hr. Tacchinardi zu seinem Vortheil *Ciro in Babilonia* von Rossini. Die Oper enthält viele gesangreiche, mitunter recht gelungene Sätze, ist aber im Grunde doch nur eine Wiederholung der schon bekannten Werke dieses Meisters; sie fand daher wol vielen Beyfall, aber spärlichen Zuspruch. Dagegen ward *Tancredi* — am 30sten, zum Vortheil der Sig.ra Borgondio — mit beyspiellosem Furore aufgenommen. Vier Stücke mussten wiederholt werden; hätte man den Wünschen der exaltirten Menge willfahren können; so wäre gleich die ganze Oper — Stück vor Stück — zweymal hintereinander aufgeführt worden! Wie oft die Sänger in die Scene gerufen wurden, wissen sie vielleicht kaum selbst. Aber Rossini würde auch eine Herzensfreude gehabt haben, hätte er diese, seine beyden Werke so ausgeführt gehört. Mad. Borgondio und Mad. Campi, die Hrn. Tacchinardi und de Grecis, der mit allen Nuancen ausgestattete Chorgesang, das von Einem Geiste trefflich geleitete und besselte Orchester — alles wirkte im schönsten Einklang. Der Erfolg konnte nicht fehlen; und Hr. Kapellm. von Seyfried verdient vollkommen das Lob, welches seinen Einsichten und Bemühungen bey diesen herrlichen Kunstgenüssen einstimmig gezollt ward. —

Theater in der Leopoldstadt. Die Teufelsgrube, ein Volksmärchen, mit Musik von Volkert, und: *die drey Perlenkränze*, von Kauer componirt, gehören zu den ephemeren Producten, von denen man nichts sagen kann, als dass sie dagewesen sind. Der zuletzt genannte Tonsetzer hat auch das

Theater in der Leopoldstadt mit einem *neuen Tancredi* beschenkt, welches musikal. Quodlibet gar manche Freunde findet.

Kirchenmusik. Auch dieser edelste Zweig der Tonkunst scheint sich bey uns allmählig wieder auf eine höhere Stufe heben zu wollen. So hat der wackere Musikmeister, Hr. Gebauer, aus reiner Liebe zur Kunst, die Stelle des Chor-Dirigenten in der Augustiner'-Hofpfarr-Kirche angenommen; mehre gewählte Mitglieder des Musikvereins unterstützen ihn in seinem rühmlichen Bestreben, und ihm verdankt der Kunstfreund schon manche seltene Befriedigung. Righini's Missa in D; verschiedene von Mozart, Joseph und Michael Haydn; Naumanns allgepriesene, in As; eine neue von Seyfried in D dur, nebst andern schätzbaren Compositionen, wurden bisher nach Möglichkeit vollkommen gegeben. — Ein fleissiger und geschickter Tonsetzer, Hr. Matiegka, hat sich gleichfalls nicht ohne Glück in dieser Gattung versucht. Von Hrn. Tobias Haslinger fand eine, blos für Männerstimmen geschriebene Messe im römischen Style, bey jeder Wiederholung erneuerten Beyfall. — Das diesjährige Invalidenfest, welches Se. kais. Hoheit der Kronprinz durch seine Anwesenheit verherrlichte, gewann abermals durch die Fürsorge des Hrn. Kapellms von Seyfried in musikal. Hinsicht die grösste Theilnahme, worüber sich die hiesige Hofzeitung auf das schmeichelhafteste ausdrückt; ja, man pflegt es hier schon als sicher vorauszusetzen, dass man, um in Wien eine in allen Theilen vollkommne Kirchenmusik zu hören, den 16ten Juny die Invaliden besuchen müsse. —

Concerte. Bey einer im grossen Redouten-Saale zum Besten der Societät für Wittwen und Waisen der Wundärzte gehaltenen musikal. Akademie wurde gegeben: Eine Ouverture von J. Mayseder; Jos. Haydns *Sturm*; das Violinconc. No. 4. von Rode, gesp. von Hrn. Vincenz Neuling; eine rossinische Arie, welche Dem. Bondra sang; endlich, Beethovens Phantasie für's Pianoforte, mit Orchester- und Chorbegleitung. Wahl und Ausführung waren beyfallswerth. — Am 1sten Jul., im Universitätssaale, gleichfalls zu einem wohlthätigen Zweck: 1. Cherubini's Ouverture aus *Medea*. 2. Arie, ges. von Dem. Wranitzky. 3. Rondo brillante von Hummel, vorgetragen von Frau von Mosel. 4. Arie, ges. von Mad. Borgondio. 5. Mayseders Polonoise in G dur, von ihm selbst gespielt. 6. Andante aus Beethovens Symphonie in A dur. 7. Duett aus *Ginevra di Scozia*, von Sim. Mayer, ausgeführt von Mad. Borgondio, und Dem. Wranitzky. Das zahlreich versammelte Publicum war sehr empfänglich, und streute reichlichen Weihrauch. —

Carlsruhe. Hr. Spohr hat sich einige Tage hier aufgehalten, da er, aus Italien zurückgekehrt, auf einer Reise nach Holland und England begriffen ist. Viele verlangen zu wissen und jetzt schon zu bestimmen; welchen Einfluss Italien auf

seine Kunst gehabt habe. Diese Frage ist aber wol noch zu früh, und wird erst später eine vollständige Beantwortung erhalten können. Wenn übrigens noch kein nordischer Künstler von wahrem Beruf jenes schöne Land betreten hat, ohne bey der Rückkehr sein Vaterland mit reiferen, süsseren Früchten seiner Kunst zu beschenken: so mögen wir wol das Gleiche von unserm herrlichen Spohr mit Zuversicht hoffen; ja voraussagen, wie sich in seinen künftigen Productionen noch eine höhere Vollendung offenbaren wird, an der der Süden Antheil hat. Nicht als ob er in Italien eine bessere Kunst vernommen, oder dort ein einzelnes, höheres Vorbild gesucht und gefunden hätte; denn der wahre Lehrer für den genialen Künstler bleibt ohnehin nur das ganze Leben und die ewige Natur des *Gefühls*: sondern wir meynen anders, und wünschten von Hrn. Spohr selber nicht missverstanden zu werden, dem freylich schon früher die alten italischen Meisterwerke bekannt waren, und der von dem jetzigen Zustande der Kunst in jenem Lande eben keine erfreuliche Kunde zu uns gebracht hat.

Der Kunstgeist nämlich, obwol ein und derselbe für das ganze Menschengeschlecht, gestaltet sich *national* mit *vorherrschenden* Zügen bey den verschiedenen Völkern: daher auch keine echte National-Musik (worunter hier mehr, als ursprüngliche Volkslieder, verstanden wird) an und für sich zu tadeln, sondern als ergänzender Theil des reinmenschlichen Kunstideals zu betrachten und zu ehren ist. Und dieses Besondre, dieses *Himatisch* Eigenthümliche, kann von einem *Fremden*, sogar von dem viel empfänglichen Deutschen — *ganz* wol nie, aber nur dann möglichst vollständig erfühlt, ergriffen und in sich aufgenommen werden, wenn ihm die Kunst in ihrem eignen Vaterlande entgegen tritt, wenn er mit ihrem Volke lebt, mit seiner Sprache, seinem Genusse, seiner Freude und seinen Sitten vertraut wird, wenn er dieselbe Luft athmet, und, mit Einem Worte, wenn er durch längern Aufenthalt *nationalisirt* ist. In unser Hinsicht nun ist es, dass wir bekämpfen: Hr. Spohr, der grosse Künstler, werde und müsse durch seine Reise jenseits der Alpen zu höherer, vielseitiger Bildung gewonnen haben. Es ist interessant, seine Aeusserungen über den zerrütteten Zustand der gegenwärtigen Musik in Italien zu hören, welche Reste besserer Zeit er noch gefunden, wie es Vortreffliche oft neben dem Gemeinen, ja tief demselben vermengt erscheint, und sich immer mehr und mehr verwischt und verliert. Aber mitten in diesem Verfalle musste ihn noch der Geist echt-italischer Kunst daher anwehen, und er, wie der Architekt, noch aus *Ruinen* lernen.

Von neuern Compositionen des Hrn. Spohr haben wir gar wenig vernommen. Manche, die in seinem neuen, in Form einer Gesang-Scene componirten Violinconcert schon den Einfluss Italiens gewahren wollen, da sie nicht wissen, dass er es vor dem Eintritt in jenes Land, an den Ufern des thuner See's geschrieben, mögen doch insofern nicht ganz Unrecht haben, als schon die Idee, für *welches* Land er schreibe, bey dem Componisten mag wirksam gewesen seyn. In seinem unvergleichlichen Spiele dagegen (wir kennen keinen der gepriesenen, grössten Geiger, dessen einseitige Virtuosität nicht dieser reinen, manierfreyen Vollendung weichen müsste,) glaubten wir Italiens wohlthätigen Genius schon zu erkennen. Das Gewaltige ist noch mehr, wie früher, zum Schönen gemässigt; das Grossartige durch das Leichtgefällige, das Ergreifendrührende durch das Milde ergänzt; sein Gesang endlich auf dem Instrumente ist wie von einer Brust getragen, geschwellt und freygelassen. Sänger könnten von ihm viel lernen.

Es war auf Veranlassung mehrer Musik-Liebhaber, dass Hr. Spohr am 7ten Jul. im hiesigen Museum-Saale Concert gab, wobey nur Mitglieder jenes Instituts Zutritt hatten. 1ste *Abtheilung*: 1. Symphonie von Fesca, wovon, zum grossen Bedauern, nur das erste Allegro gegeben wurde. 2. eine gefällige Cavatine von Farinelli, mit gewohnter Meisterschaft gesungen von Mad. Gervais. 3. Violin-Concert in Form einer Gesang-Scene von Hrn. Spohr. (Mit einem Recitativ beginnend, steigt es, nach einem herrlichen Cantabile, bis zur höchsten Bravour im Allegro.) 2te *Abthlg.* 1. Sonate für Harfe und Violin, vorgetragen von Hrn. und Frau Spohr. Man fürchtete zu athmen, um nicht das seelenvolle in einander Schmelzen des Doppelspiels zu stören. Die schöne Composition schien jedoch aus früherer Zeit. 2. Rondo von Generali, gut gesungen von Hrn. Weixelbaum. 3. Pot-pourri für Violin und Fortepiano, von Hrn. und Fr. Spohr vorgetragen. Kein Pot-pourri in gewöhnlicher, bizarrer Art, sondern, in edlem Styl die schönsten und lieblichsten Themata trefflich zusammengewebt. — Der Saal war zum

Erstaunen — menschenleer! Allen, die für so etwas empfänglich sind, und es versteht sich, bleibt die Reue sicher: den Künstler aber mochte der laute, bis zum Enthusiasmus gesteigerte Beyfall der Anwesenden lohnen, mehr vielleicht noch, das stille Gefühl manches Einzelnen bis zu Thränen gerührten Kunstverwandten. — Den grössten Genuss verschaffte uns Hr. Spohr durch den Vortrag seiner herrlichen, schon bekannten Quartette und Quintette. Ein neues *Quatuor brillant* ist schon nach der Aufschrift mehr als Solo für die erste Violin mit Begleitung zu betrachten. Die Schwierigkeiten machen schwindeln, während die Kraft des Spielers den Zuhörer ruhig und sicher mit sich emporträgt. Das *Adagio cantabile* zeichnet sich besonders durch einen schönen, gehaltnen Gesang aus. Unser liebenswürdiger Pesca gab uns dabey ein neues Quintett in Es dur zu hören, worin sich die zarteste Seele ausspricht. Der Gedanke, im Trio den Gesang der Menuet von der ersten Violin pianissimo in *abgerissenen* Erinnerungen, gleichsam im Traume, wiederholen zu lassen, während die übrigen Instrumente mit einem selbstständigen Gesang leise begleiten, ist echt dichterisch erfunden u. vortrefflich ausgeführt. — Es war ein Fest, diese beyden Künstler abwechselnd zu hören, da jeder eigenthümlich glänzte; denn so ist das Vortreffliche, dass es durch kein andres aufgehoben oder verdunkelt wird, sondern neben jedem besteht, und, indem es erhebt, erhoben wird. — Möge den Reisenden in der Ferne noch unser warmster Dank erfreuen, den es uns vergönnt ist, in diesen Blättern ihm und seiner würdigen Gefährtin auf eine so ehrenvolle Weise öffentlich abzustatten.

Recension.

Deux Caprices pour le Violon, comp. par. Charl. Lipinski. Oeuvr. 3. Leipzig, chez Peters. (Fr. 1 Thlr.).

Mit wahrer Achtung gegen den Verf., der sein *drittes* Werk mit so viel Eigenthümlichkeit und Kunst auszustatten vermochte, und gegen den Virtuosen, der das herrliche Instrument in seinem ganzen Umfang und zu so einem würdigen Zweck zu benutzen verstand, zeigt der Rec. den Lesern dies Werk an. Er kann es den Kunstverständigen nicht besser bezeichnen, als wenn er sagt: was Fr. Benda in seinen Violinsolos für jene Zeit beabsichtigte, das beabsichtigt Hr. L. für die jetzige. Und bey wahrhaft ausgezeichneten Spielern wird er dies auch erreichen: sie werden durch Studium, fleissige Uebung, und dann durch wiederholten Vortrag dieser beyden grossen Solos — (sie sind im ernsten Charakter, bedeutender Harmonie, mit Feuer und Zartheit, auch in fester Haltung geschrieben, und jedes 12 Seiten lang —) sich selbst gut unterhalten und nützlich gefördert, den Zuhörer aber, gelingt ihnen der Vortrag ganz nach Wunsch, durch die Composition und durch ihre Kunst sehr erfreuet finden. Der stets harmonisch gearbeiteten, Solostimme liegt ein ganz einfacher Bass unter, der nur die Grundnoten enthält, und dem noch Ziffern zu wünschen wären, weil nicht jeder Geiger stets einen Violoncellisten zur Hand hat, oder einen Klavierspieler, der die Accorde ohne jenes Hülfsmittel gewandt und sicher anzugeben versteht. An den nöthigen Nachweisungen zum erwünschten Vortrag, im Technischen, wie im Aesthetischen, fehlt es nicht; wo die allgemein bekannten Zeichen nicht ausreichen, sind diese Nachweisungen in der Terminologie der baillot-kreuzerschen Violinschule wörtlich angegeben. Ref. wünscht, dass, wenn Hr. L. ähnliche Werke herausgiebt, er auch in so fern des oben angeführten Meisters Stelle für unsere Zeit vertreten möge, dass er das Adagio nicht zurücksetzt; und das um so weniger, da eben durch *solches* Spiel auch in diesem so viel geleistet werden kann, die Franzosen aber, ihrer Natur nach, darin so beträchtlich zurückbleiben.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten August. N°. 35. 1817.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

(Fortsetzung aus der 34sten No.)

Von der Bezeichnung der Schnelligkeit u. Geschwindigkeit im Allgemeinen, oder durch Ueberschriften.

Musste der erste Versuch dahin gehen, die Schnelligkeitmasse in verschiedenen Graden auffassen zu können (vermöge der Zeitschläge); so ist der zweyte, sich wieder des Mechanischen zu entledigen, und die Schnelligkeitmasse in ihrem Charakter, in ihrer Bedeutung, aufzufassen.

Man wähle daher, statt der Zahl, *Ueberschriften*. Wo zwey Zeitschläge ein ein- oder zweysylbiges Wort ausfüllen, heisse sie: *eilig*; bey drey Zeitschlägen, *geschwind*. Bey 4 Zeitschlägen, *munter, rasch*; als:

(rasch) „gelbe, grün, roth blänlich,"
(oder munter) „heiter, fröhlich, frisch, glücklich."

Bey 6 Zeitschlägen, *besonnen*, als:

(besonnen) „gelbe, grün roth blau" —
„geben, sehn, wieder, heute,"

bey 8 Zeitschlägen: *verweilend, zögernd, schwer, gravitätisch*,

als: (verweilend) „gelb, grün, rothe blaue."

Bey 12: sehr *langsam, hemmend, schwerfällig*, als:

(schwerfällig) „gelblich, grün, roth, bläulich."

Was oben von den buchstabigen Sylben galt, gilt hier wieder von den sylbigen Worten. Ein-, zwey- und dreybuchstabige Sylben nur können zu Einem Zeitschlage ausgesprochen werden; kommen nun bey dieser angenommenen Schnelligkeit, 4- und 5-buchstabige Sylben vor: so ergiebt sich schon von selbst, da Deutlichkeit unerläslich ist, dass sie, unbeschadet des angenommenen Zeitmasses, dennoch eine grössere Dauer in demselben für sich hinnehmen, als: (eilig) „Freude, alle, *Kampfplatz*, gute, *Schwertschlag*, nimmer."

Obgleich in dieser Schnelligkeit die beyden Worte: *Kampfplatz* und *Schwertschlag*, sich nicht aussprechen lassen: so kann man doch nicht sagen, dass das angenommene Zeitmass dadurch aufgehoben sey; es ist blos eine unerlässliche Verzögerung durch die beyden Worte bewirkt. Es lässt sich aber deutlicher so ausdrücken, wenn man sagt: alle diese 6 vorstehenden Wörter haben im angenommenen Zeitmasse gleiche Geschwindigkeit, aber nicht gleiche Schnelligkeit.

Bey dieser Gelegenheit lässt sich eines wesentlichen Unterschiedes zwischen Rede und Musik gedenken.

In der Musik herrscht gemessene *Schnelligkeit*; in der Rede gemessene *Geschwindigkeit* vor.

Wie jeder Mensch in seinem Gange eine gemessene Geschwindigkeit hat, der er, wenn nicht besondre Ursachen sie ändern, treu bleibt; aber selbst in der verursachten Aenderung wieder eine gleichmässige Geschwindigkeit behaupten wird: so hat auch jeder Mensch seine gemessene *Geschwindigkeit in der Rede*, und jeder Redevortrag muss seinem Gegenstande gemäss ein bestimmtes, vorherrschendes Geschwindigkeitmass enthalten, wenn er nicht hinkend, nicht taumelnd, nicht stolpernd, nicht unbedeutend und nichtssagend seyn, sondern Haltung haben soll.

Diesem *Geschwindigkeitmasse* liegt aber das, der *Schnelligkeit*, zum Grunde.

Das Zeitmass in der Wortsprache ist daher demjenigen, der Tonsprache, darin entgegengesetzt: dieses hat in einem Zeitmasse nur *einen* Grad der Schnelligkeit, dahingegen, verschiedene der Geschwindigkeit; jenes hat nur *einen* Grad der beschriebenen Geschwindigkeit, aber ihre Schnelligkeit kann sich mit jedem Worte ändern.

Dieses wirket auf die Bezeichnung: dass in der Musik das Schnelligkeitmass (allgemein, Zeitmass,) nur genannt zu werden braucht; das, der Geschwindigkeit, aber in jedem Gliede, durch den Werth der Noten angezeigt werden muss: bey der Rede hingegen liegt im *Geschwindigkeitmasse* die Einförmigkeit, bedarf daher für jedes Zeitmass nur einer *einmaligen* Andeutung. Aus diesem Geschwindigkeitmasse ergiebt sich das, der Schnelligkeit, von selbst, wenn nicht willkürliche Pausen und Verzögerungen die angenommene Geschwindigkeit, und die mit ihr verbundene Schnelligkeit unterbrechen sollen. In diesem Falle müssen entweder die Pausen, oder das veränderte Schnelligkeitmass durch die bekannten Ueberschriften angezeigt werden, woraus sich dann wieder das Geschwindigkeitmass ergiebt, und dieses dann wieder die nothwendigen Abänderungen im Schnelligkeitmasse herbeyführt.

Alle Worte, die ein Wollen, Handeln, oder Leiden ausdrücken, oder irgend einen reinen Begriff- oder wirklichen Gegenstand, oder irgend eine Eigenschaft eines solchen Gegenstandes bezeichnen, werden, so lange es seyn kann, ein bestimmtes Schnelligkeitmass enthalten: als: „*Haus, verehren, Freundschaft, Unbarmherzigkeit, Güte.*"

Das Zeitmass oder Schnelligkeitmass für jedes Wort wären 6 Zeitschläge, so werden alle sich in solches mit Leichtigkeit hineinbringen lassen, und in diesem Falle es fordern, so lange keine verändernde Ursache eintritt; wären aber für jedes Wort nur 4 Zeitschläge bestimmt, so würde das Wort: „*Unbarmherzigkeit*" sich etwa zu 5 Zeitschlägen ausdehnen.

Von den Pausen.

Vor allem wichtig sind die Unterbrechungen, Trennungen, Einschnitte, Abschnitte und Absätze, der Sylben, Worte, Redeglieder, Redensarten und Redetheile. Durch diese bekommt der Redevortrag sein organisches Leben. Was ein Baum seyn würde, der in einer Stammmasse von unten bis oben alle Zweigung und Belaubung zusammengeschmolzen hätte, das wäre eine Rede ohne diese geordnete Absonderung der Theile. Jedes Wort ist einem Laubblatte zu vergleichen: ein einsylbiges einem glatt geränderten, ein mehrsylbiges einem solchen, wo ein Blatt mehre gesonderte Theile enthält, wie ein Rosen-, ein Akazienblatt. Die Worte einer Redensart bilden einen aus einer Knospe hervorgesprossten Blätterknauf (Blätterkranz); die Zeitwörter gleichen als Bindungen den Stengeln der Blätter; durch sie gehen die Lebensadern. Bildliche Redensarten sind Blüthen in der Belaubung; ausgesprochene Wahrheiten, reife Früchte; Schein-, Trugwahrheiten, unreife; solche, die in kränklicher Empfindeley ihre Begründung finden, wurmstichige. Das Gliedermass (oder Metrum) bedeutet die Aeste in seinen Absätzen; regelmässiges, wie Nadelhölzer und einige Stauden ihre gemessenen Absätze haben. Strophen sind Zweige; der Inhalt des Ganzen, der Stamm, aus dem alles hervorgegangen, auf den alles seine Beziehung hat.

Die Einkleidung des Inhalts, rücksichtlich des vorherrschenden Gemüthsausdruckes, ob er ernst, scherzhaft, schwermüthig, heiter etc. sey, giebt die Farbe; dunkler oder heller, finster oder freundlich etc. Die leeren Räume zwischen dem Gezweige sind die Pausen, die bald einen freundlichen Himmel, bald finstere Wolkengebilde, bald verschwindenden Nebelduft durchblicken lassen, je nachdem der Hintergrund in ihnen sich abspiegeln kann. So wichtig für den Schönheitsausdruck, und den, der Bedeutung, wie auch für die Beleuchtung dieser leeren Zwischenräume, und so viel- und mannigfach gestaltig sie sind, sind es auch die Pausen, in der Musik, wie in der Rede. Gerade weil sie nichts zu seyn scheinen, und doch so viel sind, verlangen sie ein tiefes Nachdenken.

In der Ton- und Redekunst schiebt man gewöhnlich alle Wirkung auf das, was man hört, ohne zu berücksichtigen, dass das sich aussprechende Leben, gerade in dem mitsprechenden Schweigen seine Wahrheit, seine eigentliche Lebendigkeit enthält.

Besondre Regeln hierüber andeuten zu wollen, würde zu weit führen: allgemeine aber, welche keine Bezeichnung bedürfen, sind folgende: Die Buchstaben einer Sylbe haben die engste Verkettung; ihr folgt die, der Sylben, doch so, dass sie eine Unterbrechung zwischen sich fordern; dann die, der Worte, welche verhältnissmässig nach dem Zeitmasse eine grössere Unterbrechung begehren, (man kann sie Trennung nennen:) dass mehre Worte, wenn sie nicht getrennt werden, sich für den Zuhörer sowol, als für den blossen Gedanken, zu einem Worte umbilden, ist schon gezeigt worden.

Grössere Pausen verlangen die Einschnitte; noch grössere, die Abschnitte; die allergrössten,

die Absätze. Der musikalische Vortrag ist darin nicht allein dem Redevortrage gleich, sondern giebt das Vorbild dazu.

In der Tonkunst werden diese leeren Zwischenräume durch Pausen benannt; in der Rede aber, wo sie eben so wichtig sind, hat man, so gut wie gar keine Bezeichnung dafür. Nach Zeitschlägen lassen sich auch diese bestimmen. Ein Strichelchen (—) bedeute vier Zeitschläge, mithin deren zwey (— —) acht; deren drey (— — —) zwölf Zeitschläge etc. Will man sechs und zehn Zeitschläge bezeichnen, so setze man einen Punkt hinter einen Strich, welches zwey bedeutet, als: —. sechs, — —. zehn Zeitschläge.

Auf diese Weise lässt sich nun der Vortrag eines jeden Gedichts, wie einer jeden Rede, in ihrem Zeitmasse, sowol der Schnelligkeit als Geschwindigkeit nach, bestimmen, und zwar ohne vielfache oder verwickelte Bezeichnung; indem das in einem Redesatze, oder einer ganzen Rede vorherrschende Geschwindigkeitmass durch eine Ueberschrift: das ausweichende eines Redegliedes, durch eine Vorzeichnung, und das ausweichende eines einzelnen Wortes durch ein bekanntes Zeichen; alle leeren Zwischenräume aber durch die Dauer von Zeitschlägen bezeichnet werden.

Als Beyspiel werde das frühere, nach den Graden der Gewichtschwere schon bezeichnete Gedicht, nun auch hinsichtlich seines *Zeitmasses* bestimmt.

(Schwer.) „Dreyfach — — ist der Schritt — der Zeit, — — —

(schwerfällig) „Zögernd —, kommt die Zukunft hergezogen, — —

(rasch) „Pfeilschnell — — ist das Jetzt — — entflogen — —

(langsam) Ewig still —, steht — (besonnen) die Vergangenheit — — — —

(schwer) Keine Ungeduld beflügelt

Ihren Schritt — wenn sie verweilt. — — —

(besonnen) Keine Furcht, kein Zweifeln —, zügelt

Ihren Lauf — — (rasch) wenn sie eilt. — — —

(verweilend) Keine Reu, kein Zaubersegen,

Kann — die stehende — — bewegen. — — — —

(besonnen) Möchtest du — beglückt und weise

Endigen — des Lebens Reise, — —

Nimm die Zögernde — zum Rath, — —

Nicht — zum Werkzeug deiner That — —.

Wähle nicht die Fliehende — zum Freund, — —

Nicht die Bleibende — — zum Feind.

Obgleich diese vorstehende Redecomposition (die dabey noch fehlende Bezeichnung für Melodie und die Grade der Stärke in der Belautung, soll ihre Versuche auch noch folgen lassen) nur als Uebungsbeyspiel, ohne Verantwortlichkeit auf ihrer Richtigkeit angesehen seyn will: so mag doch eine kurze Beleuchtung die darin herrschende Ansicht verdeutlichen.

Das Wort „*dreyfach*“ steht allein da, weil es der Umriss des ganzen Gedichtes, gewissermassen die Rahmenform mit drey Feldern ist, wohinein alles Nachfolgende sich fügen soll. Es muss deshalb dem Zuhörer Zeit gelassen werden, in seiner Reflexion sie als eine feste Form sich festsetzen zu lassen. „*ist der Schritt*“ steht allein, weil es ebenfalls als einen Begriff sich erst setzt; hinge es mit den beyden nachfolgenden Worten „der Zeit“ zusammen, so erschiene es als schon gesetzter Begriff, und vergleichungsweise, als ob schon von einem andern Schritte, als dem der Zeit, Erwähnung geschehen.

„*Zögernd. Pfeilschnell. ewig still.*“ ist jedes wieder allein gestellt, weil es die Grundeigenschaften zu den drey Feldern des Zeitgemäldes, gleichsam die Grundfarben sind. Sie dürfen deshalb der innern Anschauung nicht zu schnell entzogen werden, damit die Reflexion sie deutlich auffassen, und jedes an seinen Platz ordnen könne.

„*Kommt die Zukunft hergezogen*“ kann unabgesetzt gesagt werden, wenn die ganze Zeile im langsamen Zeitmasse genommen wird; im hier vorgeschriebenen würde aber der Vorstellung des *Jetzt* eine geordnete Deutlichkeit mangeln. „*steht*“ ist allein gesetzt, weil es so das Unbewegliche der Vergangenheit versinnlicht.

In dieser ersten vierzeiligen Strophe sind alle Worte inhaltschwer, das ist gewichtig. Diese Gewichtigkeit, diese herrschende, gebietende Kraft, leidet keine gedrängte Nähe. Wie Reiche sich nicht in Räume von Provinzen zusammenengen lassen, behauptet hier jeder Begriff sein gesondertes Gebiet.

Nach der ersten Strophe muss ein langer Ruhepunkt gehalten werden, bis in der Phantasie des Zuhörers die drey untergeordneten Begriffe sich etwas verwischt, und wieder in dem allgemeinen, der Zeit, sich aufgelöst haben; weil sonst die erste Zeile der neuen Strophe sich blos auf die letztgenannte Vergangenheit zu beziehen scheint, da sie doch wieder mit dem ersten Feld der Zukunft anfängt.

Enthält die erste Strophe blos die todte, unbesiegbare Form der Zeit selbst; so sehen wir in der 2ten, sechszeiligen, das Leben aus einem versuchten Kampfe mit der Gewaltigen, sich sieg'os zurückziehen. Wird in der ersten Strophe jedes Feld durch eine Zeile beschrieben hingestellt; so umschreibt sich nun jedes Feld durch die nach dem Siege erhöhte Farbe mit 2 Zeilen: welche sich leichter in den schon bekannten Feldern abspiegeln, und daher weniger Auseinanderstellung bedürfen. Doch haben hier 2 Zeilen gerade so viel Absätze, als dort eine, und setzen sich dadurch als Verwandtes zu jenem. In der 3ten Strophe steht der Mensch mit seiner Freyheit, der ersten Strophe, der Nothwendigkeit, als Sieger entgegen, indem er nicht mehr die Zeit auf ihrem ödem, unbezwingbarem Gebiete zu besiegen, sondern sie in sein, in das Gebiet der Freyheit hinzulocken sucht, und dadurch zwar nicht als den Sieger, aber doch als den freyen Herrscher sich ankündigt, dem selbst das Nothwendige huldigen muss. Diese 3te Strophe ist daher Lebensfarbe in dem ganzen Gemälde.

In der 3ten Zeile vom Ende ist „*Nicht*" von den folgenden getrennt, weil es nicht die Verneinung in dem Begriffe von: „*Werkzeuge*" ist; wo es so viel bedeuten würde, *als: nicht zum Werkzeug, sondern zu etwas anderm*, z. B. *Richter deiner That*; es wäre in diesem Falle nur eine bedingungsweise Verneinung, da es hingegen im Obigen als eine unbedingte Verneinung dastcht, und deshalb gebietend, vom folgenden getrennt seyn muss. Wollte man ferner hier „*wähle nicht*" absetzen, und „*die Fliehende zum Freund*" unabgesetzt lassen: so hiesse es so viel, als: „wähle nicht; die zum Freund fliehende macht z. B. Einsprüche dagegen." Wollte man hinter „wähle" absetzen, so hiesse es so viel: *wähle, nur nicht* etc. Hinter „*Nicht*" der letzten Zeile, liesse sich auch absetzen, welches dann so viel hiesse, als: *und ja nicht* etc. Es sind deshalb die 3 letzten Zeilen rücksichtlich ihrer Pausen so umständlich beleuchtet, um noch einmal aufmerksam zu machen, wie wichtig ihr Aufmerken und ihre Beachtung ist. Ob sich diese Bezeichnungsart zur Composition dramatischer Stücke für den Theaterweg anwenden lässt, würden zwar Versuche im Kleinen erst erweisen können; so viel aber geht Vortheilhaftes bey ihrer Anwendung hervor, dass man sich über das einzelne zu Bemerkende aussprechen kann. Es könnte mit Einführung dieser Bezeichnungsart sich aber wol der Componirende von dem darstellenden Redekünstler trennen, und nicht nothwendig wäre es dann, dass Einer beyde Talente in sich zu vereinigen brauchte.

Für Musik lassen sich hieraus viele Bemerkungen ziehen, sowol für den Componisten, als für den Sänger, vorzüglich in Rücksicht der Bühne, wo die Auffassung des Zuhörers, sowol von Seiten der Composition, als auch von der Nichtzerlegung der Redetheile des Sängers durch unzuvernehmende Reden, nicht getroffen werden kann; und zu richtiger Auseinandersetzung des Recitativs wird man dessen die Oper nicht gern beraubt sehen.

In Beziehung auf Musiktexte geht folgendes hieraus hervor: Einmal, da im Musikzeitmasse, regelmässig gemessene Schnelligkeit: im Redezeitmasse hingegen gemessene, regelmässige Geschwindigkeit vorherrscht: dass daher das musikalische Zeitmass mit dem der Rede durchaus nicht Hand in Hand gehen könne. Die Composition eines Redevortrags verhält sich zu der, eines Tonwerkes, wie gehen zu tanzen. Gehen und reden (im Gebiete der Dichtkunst) fordern gleichmässige Schritte (gemessenes, gleichförmiges Geschwindigkeitmass); tanzen und singen (im Gebiete der Tonkunst) verbieten diese Einförmigkeit; verlangen hingegen ein gemessenes Schnelligkeitmass, das alle mögliche Stufen der Geschwindigkeit in sich zulässt. Wer z. B. würde es tadeln, wenn ein Componist, die Worte: „Freude, schöner Götterfunken" mit folgendem Rhythmus in Musik setzte:

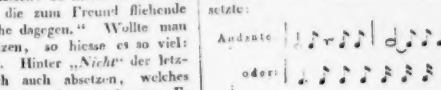

wer aber würde für den Redevortrag ein solches Geschwindigkeitmass gut heissen?

Wenn nun aber Ton- und Dichtkunst in ihren ersten Elementen so ganz, bis zum Widerstreite verschieden sind, wie vermag man die Forderung aufzustellen: in einem Gesangkunstwerke solle die Dichtung so vollendet, als die Musik seyn! Es ist noch keinem Tonkünstler beygefallen, eine Tragödie oder ein Lustspiel zu tadeln, weil ihr gebundenes Schwer- und Schnelligkeitmass, (Taktzeitmass,) dieses Element eines rein göttlichen Ursprungs, mangelt; oder weil sein Gefühl den freyen musikalischen Rhythmus vermisst, durch den mit Zauberschwingen die die Seele zu ihrer ätherischen Heimath aufsteigt; oder, weil sein Gemüth nicht ins fluthende Meer der Harmonie sich senken, seine übersinnliche Lust am Ewigen sättigen kann: woher wagen es denn die Nichttonkunstkenner Forderungen aufzustellen, in denen sie verrathen, dass sie nicht allein keine Tonkunstkenner, sondern auch keine gründliche Dichtkunstkenner sind? Die grossen Dichter selbst haben es von jeher gefühlt, dass das Reich der Töne nicht das ihrige sey; grosse Tonkünstler voll heiliger Scheu vor vollendeten Werken der Dichtkunst haben es nie gewagt, sie als Mittel zu ihren Schöpfungen zu gebrauchen: was masst die Afterkritik sich an, den mit Sicherheit dahinwandelnden Kunstgeistern neue Bahnen vorschreiben, zwey Musen in *ein* Joch spannen zu wollen, die ihrer Natur nach eben so verschieden sind, als der Adler und der Löwe? Dieser thut wohl, den sichern Erdboden nicht zu verlassen; jener sucht in den Höhen sein Gebiet.

Wenn die Tonkunst auf einem ihrer Gebiete der Worte nicht entbehren kann, so nimmt in gleichem schwachen Masse die Dichtkunst die Töne in Anspruch; aber eben so wenig die Töne der Sprache musikalisch kunstgerecht gebraucht werden können und dürfen, eben so wenig kann die Tonkunst eine poetisch kunstgerechte Anwendung der Worte wünschen, noch gestatten. Selbst da, wo sie ihre Selbstständigkeit neben einander am meisten behaupten, im Liede, ist, sobald Gesang eintritt, der poetische Geist so lange verdrängt, im gleichen Masse, wie es, gelesen, den musikal. Geist von sich entfernt hält.

Im Redegesange (Recitative) jedoch, ist der Text über die Musik, der Redeausdruck (die Declamation) über den musikal. Ausdruck vorherrschend. Die Schwere muss streng den poetischen Forderungen entsprechen: das Zeitmass hingegen wird ein neues Product, und schwebt zwischen dem poetischen Geschwindigkeitmasse, und dem musikalischen Schnelligkeitmasse; ist deshalb freyer, als beydes, und dadurch selbstständig, und nicht *dienend*, wol aber poetisch durch den Text, musikalisch durch Harmoniemelodie, *bedingt*. Wie sich denn auch später, wenn alle Elemente einzeln beleuchtet seyn werden, zeigen wird: dass in den Gesang-Werken wechselsweise der Text durch Musik, und umgekehrt die Musik durch den Text bedingt seyn müssen, und eben deshalb, sowol einmal das eine dem andern als dienend, und dann wieder das eine über das andere als herrschend betrachtet werden kann.

Einseitig genommen haben daher beyde Parteyen recht, von denen die eine sagt: das Gedicht sey der musikalischen Composition halber da, und müsse sich deshalb nach der Vermöglichkeit der Tonkunst richten; die andere: das Gedicht sey das die Musik Bestimmende, dieses gebiete und herrsche; die Tonkunst müsse gehorchen und dienen. Falsch hingegen ist die Folgerung jeder Partey, wenn die eine behauptet: die Musik dürfe daher mit den Worten und dem poetischen Sinne schalten und walten, als ob kein Sinn darin wäre; und die andere: die Musik sey mit ihrem Ausdrucke an jedes Wort und jede Sylbe gebunden. Wenn man daher die Wörter: *dienend und herrschend*, in: *sich wechselseitig bedingend*, verwandelt, so wird hierüber kein Streit, wol aber eine belehrende Untersuchung entstehen, wie sich Ton- und Dichtkunst wechselseitig bedingen können und dürfen. Es mögte sich dann wol zeigen, dass Gesangwerke durch eine Vermählung der Dichtkunst mit der Tonkunst erzeugt werden, wobey die Dichtkunst die schaffende (männliche oder begattende); Tonkunst die bildende (weibliche oder empfangende) Hälfte ist. Die schaffende hat an den Erzeugnissen selbst den wenigsten Antheil; sie giebt blos den Stoff zur Befruchtung. Ist dieser ausbildungfähig, so hat sie das Ihrige gethan. (So steht für Gesangwerke die Dichtkunst zur Musik; und kein ausgebildetes Erzeugnis kann nochmals als Befruchtung dienen). Die bildende hingegen gestaltet den Stoff erst zu etwas Lebendigem und Wohlgebildetem, zwar gemäss der Natur des Empfangenen, aber mit solcher möglichen Mannigfaltigkeit und eigenen Zuthat, dass ausser

der in der Empfängnis gegebenen Gattung und dem Geschlechter, jede andre Eigenthümlichkeit des Erzeugnisses als ihr fremdes Werk zu betrachten ist. Ob jedoch, und wie viel das Erzeugte dem Vater oder der Mutter ähnlich sehe, zeigt das Erzeugnis selbst, und es darf eben so wenig vorher bestimmt werden, ob der poetische oder musikalische Antheil stärker sich ausprägen solle; als hinterher getadelt werden, wenn etwa das eine über das andere mit *erlaubter* Freyheit sich erhoben hätte, so lange beyde Theile sich nur nicht durch einander verleugnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Stockholm. Eine achtmonatliche Abwesenheit hat mich verhindert, was sich hier während des letzten Herbstes und Winters in Hinsicht auf Musik bemerklich gemacht hat, Ihnen mitzutheilen. Um die Lücke einigermassen auszufüllen, fahre ich die vorzüglichern Productionen kurz an, enthalte mich aber aller Beurtheilung derselben, getreu meiner Weise, nie nach Anderer Erzählungen, sondern nur nach eigener Ansicht und Ueberzeugung zu urtheilen.

Sept. 1816. Den 28sten Concert im Opern-Salon. Ouverture der Oper, *Dido und Aeneas*, von Kraus. Klarinet-Conc., von Hrn. Crusell comp. und geblasen. Arie von Winter, von Mad. Casagli gesungen. Doppelconc. für zwey Violinen von du Puy, von den Hrn. Berwald und Westerdahl vorgetragen. Sinfonia eroica von Beethoven. Darnach, für *Zuschauer*, zwey mittelmässige Ballete. — Auf der Bühne nichts Neues, aber mehre der alten guten Stücke.

Octob. Kein Concert, und nichts Neues auf der Bühne.

Novemb. Den 2ten, Concert im Opern-Salon. Symphonie vom Abt Vogler. Oboe-Conc., von Hrn. Braun comp. und geblasen. Cantate, am Hofe vorigen Monat aufgeführt, comp. von Hrn. du Puy, und von ihm und Mad. Casagli, nebst Chor, gesungen. Polonoise für Fagott von Berwald, geblasen von Hrn. Franz Preumayr. Abt Voglers *Trichordium*. — Den 9ten, Conc. zum Vortheil des Hrn. Dille, Flötisten bey hiesiger Kapelle. Ouverture. Flöten-Conc. von Müller, von Hrn. Dille geblasen. Arie von Pär, von Dem. Wäselia gesungen. Romanze und Polonoise für die Violine von Kreutzer, von Hrn. Berwald gespielt. Arie, von Mad. Casagli gesungen. Potpourri für die Klarinette von Danzi, von Hrn. Crusell geblasen. Trio-Concertante von Krommer, von Hrn. Metz, (Violin) Chr. Ficker (Oboe) und Dille (Flöte) gegeben. — Den 23sten, Concert zum Besten des Hrn. Reddevigh, Violaspielers in hiesiger Kapelle. *Ouverture pittoresque*(?) zur Oper, *der Patriotismus*, vom Abt Vogler. Arie von Pär mit obligater Violine, ges. von Mad. Casagli und von Hrn. Berwald begleitet. Conc. für das Horn von du Puy, von Hrn. Hirschfeld geblasen. Arie, von Dem. Wäselia gesungen. Violoncell-Conc. von B. Romberg, gespielt von Hrn. Löwe. — Auf der Bühne kein neues Stück: unter den gegebenen aber mehre der besten alten. —

Decemb. Den 17ten, Concert zur Unterstützung des Pensions-Fonds der königl. Kapelle. Ouverture zu *Figaro* von Mozart. Arie, von Dem. Waselia gesungen. Violin-Conc., von Hrn. Berwald comp. und gespielt. Romanze und Adagio für die Melodica, (hier zum erstenmal gehört,) von Hrn. Stenwyk gespielt. Jagd-Ouverture von Mehul. Arie mit obligater Violine von Pär, von Mad. Casagli gesungen und von Hrn. Berwald begleitet. Andante und Polonoise für die Melodica mit Begleitung des Orchesters von du Puy, von Hrn. Stenwyk gespielt. Finale des ersten Acts der Oper, *Così fan tutte*, von Mozart. — Den 21sten Concert in der St. Nicolaus-Kirche zum Besten des Militair-Hospitals, von der königl. musikalischen Akademie durch die königl. Kapelle und die Zöglinge der Akademie gegeben. Cantate, comp. von Hrn. Frigel, Secretair der Akademie. Geistlicher Lobgesang von Mozart. *Te Deum* von Neukomm. Die Solopartien sangen Dem. Wäselia, Mad. Sevelin und Hr. Karsten. — Auf der Bühne wurde nichts Merkwürdiges gegeben. Das Stück, *Cora und Alonzo*, mit Krausens Musik, seit mehrern Jahren nicht gehört, wurde wieder aufgenommen. —

Jan. 1817. Kein Concert und keine neuen Schauspiele. —

Febr. Den 4ten, Concert zum Vortheil der Mad. Casagli. Ouverture von Braun. Arie von du Puy, von Mad. C. gesungen. Romanze und Polonoise für das Horn von du Puy, von Hrn. Hirschfeldt vorgetragen. Duo von Nicolini, von

Mad. Casagli und Mad. Sevelin gesungen. Andante und Polonoise für die Melodica, von Hrn. du Puy comp. und gespielt. — Den 25sten, Conc. im Opern-Salon. Symphonie von B. Romberg. Conc. für die Oboe, von Hrn. Braun comp. und geblasen. Phantasie für's Orchester von Neukomm. Abt Voglers *Trichordium*. — Den 28ten Conc., von Hrn. Meglin gegeben. Ouverture zur Oper, *der portugiesische Gasthof*, von Cherubini. Arie von Mozart, von Mad. Sevelin gesungen. Violoncell-Conc. von Krafft, von Hrn. Meglin vorgetragen. Bassarie von Righini, von Hrn. Carl Preumayr gesungen. Polonoise für die Violin von du Puy, von Hrn. Berwald gespielt. Arie, von Mad. Sevelin gesungen. Beethovens Septett, und zum Schluss B. Rombergs schwedische Lieder, von Hrn. Meglin gespielt. — Den 22sten Concert zum Vortheil des Hrn. Hirschfeldt. Ouverture von B. Romberg. Conc. für's Horn von Braun, geblasen von Hrn. Hirschfeldt. Arie aus *Camilla* von Pär, von Mad. Casagli gesungen. Adagio und Rondo für die Violin von Kreutzer, von Hrn. Hildebrand gespielt. Tripel-Conc. von Crusell, von Hrn. Crusell. (Klarinette) Hirschfeldt (Horn) und Franz Preumayr (Fagott) geblasen. — Keine neuen Schauspiele —

März. Den 3osten, Palm-Sonntag, zum Besten der Wittwen- und Waisen-Kasse der Kapelle: Haydns Oratorium, *die Jahreszeiten*. Die Solopartien wurden von Dem. Wäselia, Hrn. Professor du Puy und Hrn. Collin (Dilettant) gesungen. —

Nachdem endlich die hiesige *musikalische Gesellschaft* die abonnirten Concerte mit Angst und Mühe, und doch sehr langsam zu Stande gebracht hatte, wurde von Hrn. Crusell, Hirschfeldt, Fr. Preumayr, Berwald und Braun, eine Vereinigung geschlossen, um während des Frühlings 6 Abonnements-Concerte zu geben. Es thut mir Leid, Ihnen davon, angeführter Ursachen wegen, nichts Bestimmtes sagen zu können: doch kann ich den Beyfall nicht verschweigen, den das öffentliche Urtheil so einstimmig diesen Concerten gegeben hat, dass ich überzeugt seyn darf, hierin die Wahrheit ausgesprochen zu hören. —

Viele gute Stücke wurden diesen Monat auch in der Oper gegeben, doch darunter kein neues.

April. Den 4ten, den *stillen Freytag*, wurde zum Besten des Freymaurer-Waisenhauses Haydns *Schöpfung* gegeben. Die Solopartien wurden von Dem. Wäselia, und den Hrn. Fahlgren und Kinmanson gesungen. Einsichtvolle Musikfreunde versichern mich, der Chor habe diesmal besser, wie je, seine Pflicht erfüllt. Auf der Bühne wurde zum erstenmal *Herrmann von Unna*, mit Chören und Märschen vom Abt Vogler, gegeben. Dies gute Stück ist bereits vor vielen Jahren vom Hrn. Staatsrath Sköldebrand geschrieben, und damals wurde auch die Musik dazu von Vogler componirt. Ich weiss nicht, warum es nicht längst gegeben worden, da es in jeder Hinsicht beyfallswürdig ist. Es wurde sehr gut und mit vieler Pracht aufgeführt. Besonders rühmt man Mad. Wikström als Kaiserin, Mad. Ruckmann als Prinzessin Ratibor, und Hr. Abergton als Herrmann. —

May. Den 6ten, Concert im Opern-Salon, enthaltend blos Stücke aus Mehuls Oper, *Joseph und seine Brüder*. (Ouverture; Trio des Ruben, Simeon und Naphtali mit Chor; Finale des ersten Acts; das Morgengebet; Benjamins Romanze, von Mad. Casagli gesungen; Hymne mit Harfenbegleitung, ges. von Mad. Lindström und Chor; Duo von Jacob und Benjamin, ges. von Hrn. Karsten und Mad. Casagli; Trio von Jacob, Joseph und Benjamin; Finale.) Die Männerstimmen waren besetzt von den Hrn. Lindström, Fahlgren, Kinmanson, Aman und Lindman, wovon aber die zwey letzten nicht rein singen können. — Nichts Neues auf der Bühne. —

Juny. Zum erstenmal: *Jenny Mortimer*, ein Melodrama, mit Musik vom Hrn. Professor du Puy. Das Stück spielt in Schottland, und gewährt mehre Situationen, die sich, der Form nach, zu melodramatischer Behandlung eigneten. Was nun aber unter Musik geschiehet, ist ziemlich unbedeutend. — Das Stück wurde gut gegeben. Besonders zeichneten sich Mad. Wikström als Lady Jenny, und Hr. Kinmanson als Soldat aus. —

Crakau, den 6ten July. Wir halten uns verpflichtet, Ihnen Folgendes zu melden, betrifft es auch nicht die Sache der Kunst, sondern nur die Person eines Künstlers. Gestern kehrte eine zahlreiche Gesellschaft hiesiger Vornehmen von einem ländlichen Feste zurück, das Hr. Graf Karl Soltyk zu Lipa gegeben hatte. Man machte die Rückfahrt in einer Barke auf der Weichsel. Der treffliche Klavierspieler, Hr. Karl Arnold aus

Frankfurt am Mayn, befindet sich jetzt hier und war gleichfalls zu diesem Feste geladen, und bey der rückkehrenden Gesellschaft. Indem sich die Barke schon den Stadtmauern nähert, erhebt sich ein wildes Geschrey, und der Anblick eines eben untersinkenden Jünglings erfüllt Alle um so mehr mit Schrecken, da der Strom wild und heftig ist. Ohne sich einen Augenblick zu bedenken, wirft sich Hr. Arnold in die Fluth, schwimmt dem Unglücklichen nach, fasst ihn sicher, und nur nach schwerem Kampf, mit eigener grosser Lebensgefahr, gelingt es ihm wirklich: er bringt ihn an's Ufer und hat sein Leben gerettet. Obschon das Bewusstseyn solch einer That ihr schönster Lohn ist, obschon allgemeiner Jubel und Dank aller Anwesenden dem heldenmüthigen jungen Künstler zuströmte, und er schon diesen von sich abzulehnen suchte: so glauben wir doch um Mittheilung dieser einfachen Darstellung des Factums bitten zu dürfen — selbst darum, weil es fast Sitte geworden ist, von Künstlern (besonders Musikern) sich mit Anekdoten zu tragen, die sie menschlich als schwach darstellen und so von dieser Seite in der Meynung der Menge herabsetzen sollen.

Recension.

Troisième Concerto pour le Violon, comp. — — par Andreas Romberg. Oeuvr. 46. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 9 Fr.)

Hr. Andr. R. bleibt sich in seinem Styl und im Ganzen seiner künstlerischen Leistungen getreu: und daran thut er sehr wohl, denn dieser sein Styl ist edel, wahrhaft kunstgemäss, und das Ganze seiner Leistungen etwas männlich Selbstständiges, das, reisset es nicht durch Macht der Phantasie oder des Gefühls hin, dafür durch Wahl der Gedanken, Klarheit der Uebersicht, Ordnung, Anstand, Haltung, und durchaus folgerechte, gründliche Ausarbeitung entschädigt, auch überall Beyfall finden muss, wo man, beym Ueben oder Anhören der Musik, nicht blos gewaltsam aufgereizt seyn, oder seinen Verstand zu Hause lassen will.

So zeigt sich Hr. R. nun auch in diesem Concerte, dem grössten und auch brillantesten der drey bisher gelieferten. Es fängt an mit einem *Allegro maestoso* in D moll, das sein Beywort in der That verdient, im Ganzen aber, zu seinem Vortheil, etwas freyer gehalten ist, als manche andere Sätze dieser Art von Hrn. R.s Composition. Ein, in fliessendem Gesang, aber nicht, nach französischer Weise, romanzenartig, sich bewegendes *Andante* in B dur, mit überleitendem Schluss zum Finale, folgt, u. ist darin besonders auch dem Solospieler Gelegenheit gegeben, Kraft und zugleich Anmuth des Tons auf der vierten Saite des Instruments zu zeigen und zu seinem grossen Vortheil geltend zu machen. Das Finale, *Rondo allegretto*, wechselnd mit D moll und D dur, hat ein polonoisenartiges Thema, und bleibt auch, bis gegen das Ende in dieser Bewegung, behandelt jedoch die Einschnitte und Rhythmen der Polonoise freyer — wie das hier bey einem so lang ausgeführten Stück ganz recht war. Dieser Satz nähert sich in manchen Figuren und Lieblingswendungen den neuern französischen Concertfinalen, und ist für den Solospieler der brillanteste.

Das Ganze ist sehr besonnen und zweckmässig instrumentirt, aber weder an Masse, noch an Figuren oder anderen Interessen der Orchester-Instrumente überfüllet. Die Tutti sind charakteristisch und bedeutend, ohne dem Solospieler nachtheilig zu werden, da sie weder zu sehr imponiren und fortreissen, noch für sich schon die Theilnahme gewissermassen befriedigen, wie das in vielen andern der neuesten Concerte geschieht. — Die Solostimme ist nicht sehr schwer auszuführen, verlangt aber einen gemachten Mann. In Hinsicht auf Schwierigkeiten möchte dies Concert am passendsten mit den rode'schen verglichen werden können. Die Begleitung besteht, ausser dem Quartett, aus einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Klarinetten in B, zwey Hörnern in F, zwey Trompeten in D, und Pauken. —

Der Stich und alles Aeussere des Werks ist schön.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VII.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VII. 1817.

Musik-Anzeige.

Die neue Gesangsbildungslehre für den Männerchor ist nun an die deutschen Buch- u. Kunsthandlungen versandt. Das Werk enthält, nebst seinem pädagogischen Text, XXX Elementargesänge, XVIII Chorlieder, XVIII Rundgesänge und XV grosse, mit vierstimmigen Solo-Sätzen untermischte Chöre, alles in Partitur und in Stimmenblättern gedruckt.

Für Lehrer-Seminarien, Universitäten, Freymaurer-Logen, Turnvereine, so wie für alle schon bestehenden Gesangsanstalten, denen es wichtig seyn muss, alle ihre männlichen Choristen zu selbstständigen Sängern heranzubilden, darf dieses Werk um so mehr empfohlen werden, als man sich bestrebt hat, den Styl des Männerchors nach seiner wahren Würde und Grösse sowohl wissenschaftlich (a. a. in einer Erörterung über den Charakteristische des Männerchors) als künstlerisch (in den Compositionen selber) zu begründen. Die gewählten Dichter sind: Arndt, Cramer, Fouqué, Göthe, Herder, Körner, Krummacher, Lavater, Matthisson, Niemeyer, Novalis, Rautorf, Schenkendorf, Schiller, Schlegel, Schreiber, Tieck, Tiedge, Voss, Wessenberg, Wyss und viele andere.

Das Ganze, 54 Musikbogen stark, kostet 6 Reichsthaler sächs. (16 Schweizerfranken). Man kann aber auch jedes Heft (dem Text mit einem Theil der Gesänge für 1 Reichsthaler) und sogar jede Tutti- und jede Solo-Stimme einzeln kaufen.

Zürich, im July 1817.

Hans Georg Nägeli.

An Lehrer und Beförderer des richtigen Choralgesangs in Schulen.

Das Gesangbuch, dessen man sich in der Glauchauischen Gemeinde und in den zahlreichen Schulen des Waisenhauses und sämmtlicher Frankischen Stiftungen bedient, enthält die vorzüglichsten alten und neuen geistlichen Lieder nach den besten Melodien der frühern u. spätern Zeit. Daher wird es denen, welche den Werth und Einfluss eines reinen Gesangs in Land- und Bürgerschulen zu schätzen wissen, sehr willkommen seyn, nach der in der Kochischen Anweisung aufgestellten Methode, welche so sehr verdient, ein allgemeines Lehrbuch zu werden, ein

Ein dreystimmiges Choralmelodienbuch in Ziffern

zu erhalten.

Dies ist eben von dem Collaborator der Hallischen Realschule, Hrn. J. C. W. Niemeyer, welcher die Gründlichkeit und Strenge seiner harmonischen Grundsätze in der musikal. Zeitung den Kenner hinlänglich bewährt hat, herausgegeben worden. Der Verf. hat durch die Ausarbeitung dieses Werks, welches 101 der gangbarsten Choralmelodien in dem doppelten Satze für 2 Diskants und 1 Bass und für 3 Diskante enthält, manchen einem dringenden Bedürfnisse der grossen Bürger- und Armenschulen in den Frankischen Stiftungen oder gewiss auch der meisten Schulen unserer Umgegend abzuhelfen redlich sich bemüht.

Die Verlagshandlung hat für einen lichten Druck und möglichste Wohlfeilheit gesorgt. Das Ganze enthält 107 Quart-Seiten. Der Ladenpreis ist 14 Gr. Bey grössern Quantitäten wird man noch billigere Bedingungen machen, wenn sich Schullehrer sammtlicher wenden, an die

Buchhandlungen des Waisenhauses in Halle und Berlin.

Zwölf Choralmelodien,

mit mehreren Bässen bearbeitet

von

Karl Gottlieb Umbreit.

Zu diesen Choralmelodien hat der rühmlich bekannte Componist acht, neun, zehn und eilf, ja zu einer derselben sogar sechs und dreyzeig verschiedene Bässe gesetzt. Das Werk ist für den Lehrer und Schüler im reinen Satze und der Composition bestimmt; auch wird der angehende

Organist darin Stoff und Belehrung finden, dem Vortrage des Chorals den richtigen Ausdruck zu geben. Es ist in Commission der Beckerschen Buchhandlung in Gotha für 1 Rthlr. 8 Gr. Sächs. zu haben.'

Collection des Concertos pour le Pianoforte de W. A. Mozart, avec accompagnement d'une Flûte, 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle, et Contrebasse ad libitum, arrangés par J. H. Clasing.

Unter diesem Titel erscheinen in meinem Verlage die Mozartschen Concerte als Septetto und Ottetto arrangirt, womit ich den Verehrern Mozarts etwas sehr erfreuliches zu liefern hoffe, indem dadurch diese trefflichen, leider blos für ein grösseres Orchester aufführbaren Concerte, nun auch für Privatzirkel und kleinere Orchester brauchbar werden, überhaupt den bisherigen Mangel an, in kleineren musikalischen Gesellschaften vorzutragenden Pianoforte-Concerten, damit auf eine sehr angenehme Weise abgeholfen wird. Uebrigens ist das Arrangement von Hrn. Tonkünstler Clasing in Hamburg mit so besonderer Liebe und Fleiss gearbeitet, dass in dieser Hinsicht gewiss nichts zu wünschen übrig bleibt. Den Anfang zu dieser Sammlung macht das schöne Concert aus D moll, welches in wenig Wochen fertig und in allen guten Musik- und Buch-Handlungen zu haben seyn wird, der Preis desselben ist 2 Rthlr. Sächs.

Leipzig, d. 16ten August 1817.

Bureau de Musique
von *C. F. Peters.*

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bunte, F. Allegretto con Variazioni p. le Violon av. acc. d'un ou. Vlon, Alto et Violoncelle. Op. 7. 16 Gr.

Romberg, Andr. 3me Concerto pour le Violon. Op. 46. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Böhm, Jos. Polonaise für d. Violin, mit Begleit. von 2 Violinen, Viola u. Bass. 12 Werk. 1 Thlr. 8 Gr.

Wilde, Jos. Wiener Hof-Ball-Tänze, bestehend in 12 Walzern, 2 Polon., 1 Quadrille, 6 Ecossaisen u. 6 Masuren für Pforte. 7te Lieferung der Tänze für 2 Violinen u. Bass. . . . . 20 Gr.

— neue Posthorn-Walzer für ein kleines Orch. . . 10 Gr.

Pixis, J. P. Quintetto für 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncello. 23s Werk. . . . . 1 Thlr.

Käffner, Jos. 3 Quartetten für 2 Violinen, Bratsche et Violoncelle. 48s Werk. . . . . 5 Thlr.

Schindlöcker, Wolfg. 3 Duos instructifs pour 2 Violoncelles. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Hars, B. H. 2me Duo p. 2 Violoncelles. Op. 3. . 1 Thlr.

Krommer, Fr. 3rd Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 70. Es dur. . . . . 2 Thlr.

— Do. - 8te. D dur. . . . . 2 Thlr.

Haydn, J. Symphonie à gd Orchestre. No. 32. 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, les mystères d'Isis arr. en 17 Duos pour 2 Violoncelles. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Romberg, Bernh. Capriccio sur des airs nationaux suédois p. le Violoncelle av. accomp. de grand Orch. Op. 28. . . . . 2 Thlr.

— Andr. Potpourri d'après des melodies de l'Op. Don Juan composé p. le Violon av. accomp. de l'Orch. Op. 48. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Tuch, Serenata per Violino, Pianoforte, Violoncello ove obligato. . . . . 10 Gr.

Bliesener, J. die Friedensfeyer, eine musikal. Vorstellung als Quartett für 2 Violinen, Bratsche u. Bass nebst Text. . . . . 1 Thlr. 18 Gr.

Müller, Wenz. Air varié de Rode arr. p. la Clarinette av. accomp. d'une Clarinette, 2 Cors et Basson, Violon, Alto et Bass. . . . . 18 Gr.

— la même arr. p. Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. . . . . 14 Gr.

Berbiguier, T. 6me Concerto p. la Flûte av. accomp. de l'Orch. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Gebauer, F. K. 60 Leçons methodiques ou Duo p. 2 Clarinettes à Passage des commençans. Op. 30. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Bochsa, Ch. père 3 Duos concert. p. 2 Clarinettes, Op. 16. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Klingenbrunner, W. 10 Variationen für 3 Flöten über den beliebten Franconi-Bruch-Walzer. 45s Werk. . . . . 8 Gr.

— 8 Variationen für 1 Flöte üb. d. beliebte Cavatine aus der Oper: Tancred. 44s Werk. . . . . 8 Gr.

Lasoy, P. Flügelmenuhale für d. ersten Anfänger. . . 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten September. Nº. 36. 1817.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

(Fortsetzung aus der 35sten Nr.)

Schwerart.

Wie die Grade der Leichte (die untergeordneten der Schwere, im 5ten und 6ten zusammengefasst) ganz denen der Schwere, nur in zarteren Verhältnissen, gleichen, das ist: *ähnlichgleich* sind; so giebt es auch noch eine überaus feine *Schwermässigkeit*, welche man *Schwerart* nennen kann.

Man erhält nämlich die Gattungen der Taktmasse zuerst auf mathematischem Wege durch Eintheilung eines Ganzen, und durch Vertheilung der darin enthaltenen Schwere; welche Eintheilung und Vertheilung aber durchaus nicht als rein mathematische Verhältnisse zu nehmen sind, welches wohl zu bemerken ist. Geht gleich die schaffende und bildende Urkraft der Natur, wie die schaffende und bildende Kraft einer Kunstanlage, aus mathematischem Gleichgewichte, und mathematischen Berechnungen ihrer Entwickelung hervor: so dulden sie doch keine todten, mathematischen Formen.

Deshalb, wie Lebendigseyn, Todtseyn ausschliesst; und die lebendige Urkraft vermöge ihrer Entzweyung in keinen todten, mathematischen Gegensätzen, sondern im Wesen einer männlichen und weiblichen Natur sein Gegengewicht behauptet; so tragen auch die Kunstformen, zwar an sich todt, aber als Ertrag einer schaffend bildenden Kunstkraft belebt scheinend, schon die Merkmale dieses freyen Wirkens an sich; und so hält schon das Eintel im Eintelstaktmasse die Zweyfaltigkeit (Dualität) in sich verschlossen, welche in der ersten Entfaltung schon die gedoppelte Natur: im ersten Zweytel die männliche, im zweyten die weibliche, unter dem Ausdrucke einer verschiedenen Schwere, uns deutlich zeigt.

Auf gleiche Weise entwickelt sich auch im Dritteltaktmasse die Dreyfaltigkeit, hier zwar als Kunstform, aber darum nicht weniger eine treue Andeutung, ein Sinnbild (Symbol) eines Uebersinnlichen.

Wenn man nun, so zu sagen, die Natur eines Eintels, in Zweytel zerlegt, so behält zwar das erste als männliches den grössten Grad der Schwere, das zweyte wird weiblich einen minderen Schwergrad mit hinübernehmen, (wie auf gleiche Weise sinnbildlich zwar, aber nach ewigen Naturgesetzen begründet, Eva aus Adam hervorgehen musste); beyde Zweytel zusammengenommen werden aber nur so viel Schwere enthalten, als schon im Eintel vorhanden war: wenn daher als allgemeine Bezeichnung jede grösste Schwere eines Taktmasses durch: o, angegeben wird, so hat zwar das erste Zweytel dieselbe Bezeichnung eines Eintels, aber nur verhältnissmässig (*relative*) die grösste Schwere, nämlich nach einem andern Massstabe. Diesen Unterschied der Schwere kann man *Schwerart* nennen, welche nun im Viertelstaktmasse für die beyden ersten Schwergrade wieder leichter ist, weil die Eintelschwere, viermal zerlegt, geringere Theile entstehen lassen muss. Noch leichter sind die einzelnen Achtel eines Achteltaktmasses.

Dass nun aber im Eintel-, Zweytel-, Viertel- und Achteltaktmasse die Schwerarten sich zu einander verhalten, wie 1. zu 2, 2 zu 4, 4 zu 8, ist ein rein mathematisches Verhältniss; und in diesem allgemeinen Betrachte sind die 4 angenommenen ersten Grade der Schwere, durch ein und dieselben Zeichen bestimmt, mathematisch richtig

bezeichnet, obgleich ihre besondern Eigenschaften sich nicht mathematisch gleich sind.

Durch diese Unterscheidung der Taktschweren von den Schwerarten liesse sich nun auch eine fast allgemeine irrige Meynung über die Taktvorzeichnung berichtigen. Nämlich, das Taktmass (dessen Schwergrade) zu bezeichnen, ist nur *eine* Zahl erforderlich, als:

1, bedeutet Eintel-, 2, Zweytel-, 3, Drittel-, 4, Viertel-, und 8, Achteltaktmass.

nämlich 1 | 𝅝 |
2 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |
3 | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 |
4 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 |
8 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |

Diese sind in ihrer ursprünglichen Gestalt, insofern Schwerart aus dem Taktmasse hergeleitet wird, und solchem untergeordnet ist: $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{4}{4}$, und $\frac{8}{8}$.

Hat sich nun aber die Schwerart auf solche Weise nothwendig (als absolut) begründet, (Taktmass ist hier wieder der männliche, Schwerart der weibliche Gegensatz,) so kann sie, dadurch zur Freyheit gelangt, sich als Bestimmender festsetzen, und wird dadurch männlich.

Wie man ein Einteltaktmass in ein Zweytel, ein Zweytel in ein Viertel etc. verwandeln kann, als: $\frac{1}{1}$ | 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |
$\frac{2}{2}$ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 |
$\frac{4}{4}$ | 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 | 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 |

so kann man, ohne das Taktmass aufzuheben, nun auch eine Einteltschwerart in eine Zweitel-; eine Zweytel- in eine Viertel-; eine Viertel- in eine Achtelschwerart verwandeln,

als $\frac{1}{1}$: 𝅝 | 𝅝 | 𝅝 ‖ oder $\frac{2}{2}$: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ oder $\frac{3}{3}$: 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 ‖ oder $\frac{4}{4}$: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 ‖
in $\frac{1}{1}$: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ in $\frac{2}{2}$: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ in $\frac{3}{3}$: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 ‖ in $\frac{4}{4}$: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 ‖
in $\frac{2}{2}$: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 ‖ in $\frac{4}{4}$: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 ‖
in $\frac{4}{4}$: 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 ‖ in $\frac{8}{8}$: 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 ‖
in $\frac{8}{8}$: 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 ‖ in $\frac{8}{8}$: 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 ‖

Demnach ist die übliche Taktvorzeichnung, nicht als eine Bruchzahl, sondern als Doppelbenennung zu nehmen, weil die obere Zahl das reine Taktmass allein anzeigt, und deshalb schon der Nenner eines Bruches ist; die untere hingegen benennt die *Schwerart*, und ist daher weder Zähler noch Nenner, sondern ein Eigenschaftbenenner. Z. B. $\frac{3}{4}$, bedeutet: 3, Dritteltaktmass nach den 3 Schwergraden; und: 4, Viertelschwerart.

Dieser Ausdruck der Schwerart ist in der Tonkunst das, was der Harmonie-Melodie die Tonart, der Farbenton den Gemälden ist.

Die Eintelschwerart enthält religiöse Erhabenheit: der Choral hat daher eigentlich Eintelschwerart zum Zweytel- oder Drittel-Taktmasse, und sollte diese Vorzeichnung haben: $\frac{1}{1}$ oder $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, oder $\frac{1}{4}$, und werde genannt, zwey- Eintel- oder drey- Eintelakt u. s. w.

Die Zweytelschwerart findet sich in der reinen Kirchenfuge. Sie hat ernste, gemessene Würde. Ihre Taktvorzeichnungen sind — oder vereint mit dem Taktmasse erhält man: $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{2}$, und $\frac{8}{2}$.

Die Viertel-Schwerart hat Hoheit, Majestät und Kraft. Z. B. der Marsch.

Die Achtel-Schwerart: Gefälligkeit, Lieblichkeit und Zartheit. Z. B. fast jeden Cantabile und mancher Tanz.

Die weitere, noch sehr reichhaltige Entwikkelung der Schwerarten kann hier übersprungen werden, da sie im Ganzen, Tonkennern, wenigstens dem Gefühle nach, bekannt ist, so dass man einen schottischen Tanz nicht in $\frac{2}{4}$ Takt; und einen Choral nicht in $\frac{8}{4}$ schreiben wird, obgleich da, wo die Schwerarten sich als ähnliche berühren, häufige Missgriffe in der Taktbezeichnung sich verstecken, und wol wahrscheinlich, weil der Ausdruck der Schwerart, wenigstens nach meinem Wissen, noch nirgends als ein Elementarfeld berührt und abgehandelt ist.

Da nun aber hier, der Schwerausdruck, als von allen andern Elementen getrennt genommen

ist, so darf nicht übersehen werden, dass jeder Grad der Schwere wenigstens nach den Schwerarten wieder vierfach zu nehmen ist, und dass mithin jeder Ton u. jede Sylbe 32-fach bezeichnet werden kann. Was in der Musik, *Schwerart* ist in der Sprache, *Gewichtschwerart*.

Gewichtschwerart.

Aehnlich den musikal. Schwerarten, kann man über die Gewichtschwere, die *Gewichtschwerart* setzen. Ohne nämlich den bezeichneten Graden der Gewichtschwere entgegen zu wirken, kann man ein Gedicht oder eine Rede, dem Inhalte gemäss, *leicht, gefällig* und *tändelnd*: oder *schwer, ernst* und *hochkraftig* etc. sich denken und vortragen. Die erste Gewichtschwerart (ähnlich der Einfelschwerart) passt daher für das Hochtragische, und für religiöse, feurige Begeisterung; die vierte, (ähnlich der Achtelschwerart) für munitre und tändelnde Gegenstände; dazwischen liegen: die zweyte Gewichtschwerart (ähnlich der Zweytelschwerart), passend für ruhigen Ernst und Würde; die dritte (ähnlich der Viertelschwerart), für den festen Lehrvortrag.

Dann kann man auch noch eine 5te Gewichtschwerart annehmen, welche für geschwätzigen Ausdruck anzuwenden ist.

Zur Bezeichnung der Gewichtschwerarten füge man das Zeichen irgend eines Schwergrades dem Titel vergrössert bey, welches dann eine bestimmte Gewichtschwerart andeutet, nämlich: o, erste; c, zweyte; ɔ, dritte; r, vierte Gewichtschwerart.

Vorstehendes Gedicht lässt sich wol am zweckmässigsten in die zweyte Gewichtschwerart setzen, weil die erste zu tragisch, die dritte zu kalt, und die vierte zu leicht ist, als:

Spruch des Confucius. c.

Wenn in einem vorzutragenden Gegenstande die Gewichtschwerart wechselt, setze man gleichfalls ein solches vergrössertes Zeichen entweder vor die Zeile, oder in Mitte der Redensarten.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mayland, den 6ten August. *Beschluss der Stagione teatrale della primavera.* (Frühlingsopern.) In der letzten Hälfte des Junius hörten wir in Mayland noch auf dem teatro Rè den *Barbiere di Seviglia*, eine von Rossini am Carneval 1816 in Rom componirte und hier unbekannte Oper. Sie machte bey uns so wenig, als irgendwo, Glück. Wohl bemerkt man hier und da in derselben schöne Melodien, die man überhaupt in allen rossinischen Opern findet: im Ganzen wiederholt sich aber dieser Meister so oft, dass man zuletzt die Geduld verliert, seine Opern *ganz* anzuhören. So auch bey der gegenwärtigen. Der erste Act fand ziemlichen Beyfall; zu Anfange des zweyten verliessen mehre Zuhörer das Theater, und ich mit ihnen, denn wir hatten genug. Man wollte zwar dieses den Sängern zur Last legen, weil sie im 2ten Act schlechter gesungen: allein es waren dieselben Sänger des ersten Acts. — Von der neuen rossinischen Oper, *La gazza ladra*, gab man in der zweyten Hälfte des Jun. den 2ten Act zum ersten, und den ersten Act zum zweyten! —

Palermo. In ganz Sicilien giebt es keine bedeutenden Theater, ausser in der Hauptstadt; so wie dies im Königreich Neapel auch der Fall ist. Im verflossenen May gab man auf dem teatro Carolino zu Palermo, wahrscheinlich zum ersten Male, Päns *Agnese*, und mit Beyfall. Die Pinotti soll sich in dieser Oper ausgezeichnet haben; Hr. Bottari konnte aber als Vater der Agnese das Publicum nicht weinen machen. Im Jun. gab man die ältere Oper, *Il servo padrone*, die aber nicht sonderlich gefiel, worin jedoch die prima Donna, Casotti, über die prima Donna, Dardanelli, triumphirt haben soll. Im teatro St. Cecilia hat sich der Tenorist David in der Oper, *Il ritorno di Serse*, ausgezeichnet. Aus alle dem ist aber zu ersehen, dass, Hrn. David und die Pinotti etwa abgerechnet, in Palermo eben nicht die besten Sänger während dieser Stagione vorhanden waren.

Neapel. Im teatro St. Carlo gab man im Jun. Cimarosa's *Orazj e Curiazj*, sodann die von mir bereits erwähnte neue Oper des Ritters von Caraffa, (nicht *principe* Caraffa, wie ihn Einige unrichtig nennen,) *Ifigenia in Tauride*. Ueber den Ausgang derselben hat man hier verschiedene Nachrichten: wie es scheint, hat sie aber eine sehr mittelmässige Aufnahme gefunden. Gewiss ist, dass man sie äusserst selten giebt. Die neapolitaner Zeitungen schweigen ganz darüber. — Im teatro de' Fiorentini gab man die ältere paesiello'sche Oper, *Ser Mercantonio*, mit ziemlichem

Beyfall. — Die Theaterunternehmer Neapels und Maylands haben unter sich eine Art Vertrag geschlossen, vermöge welches sie sich gegenseitig die für ihre Theater neucomponirten Opern ausliefern und aufführen; demnach wird auch nächstens Winters *Mahomet* in Neapel gegeben werden. Das Schlimmste bey der Sache ist, dass zwischen beyden grossen Theatern benannter Städte Eifersucht herrscht, und dass sich jedes den ersten Rang unter den europäischen Theatern zuschreibt: daher auch schwerlich eine Oper, die in Mayland gefällt, in Neapel viel Glück macht, und so umgekehrt.

Bologna. Mad. Catalani gab hier im Jun. bey ihrer Durchreise eine musikal. Akademie, und mit vielem Beyfall. Crescentini befand sich gerade in Bologna, und sang mit ihr in einem Privathause das zingarelli'sche Duett: *Dunque amato mio ben etc.* aus *Romeo e Giulietta.* Die Künstlerin wurde von der *società filarmonica* dieser Stadt zum Mitgliede erwählt.

Turin. Bey ihrer Durchreise nach Paris, wo sie nun eingetroffen, gab dieselbe Künstlerin im Jul. zwey Concerte, und auch mit vielem Beyfall. Will man die Aufnahme derselben in Italien, jetzt, da sie es verlassen, zusammenfassen: so wird sich dies Resultat ergeben: Sie hat allerdings gefallen, in gewissen, ihr günstigen Eigenthümlichkeiten sehr gefallen: doch der Ruhm und die Auszeichnung, die ihr in andern Ländern zu Theil geworden, hat sie hier nicht erreicht: dagegen eben hier, in ihrem eigenen Vaterlande, die meisten Gegner gefunden, so dass noch jetzt in öffentlichen italien. Blättern Ausfälle auf sie gemacht werden. So hiess es erst kürzlich in der neapolitaner Zeitung, als man eine andere Sängerin lobte: Die musikal. Accente erhalten ihren Zauber nicht von der kalten Bewegung der Kehle und der Lippen, sondern von dem Ausdrucke, den ihnen die Seele des Sängers giebt. Dies ist handgreiflich auf die C. gemünzt, die bekanntlich die Eigenheit hat, beym Singen häufig die Lippen zu bewegen. Ein anderer Neapolitaner äussete sich über diese Sängerin also: *„La prima volta eccita meraviglia, la seconda volta non par più quella, la terza volta diventa seccante.* (Das erste Mal erregt sie Bewunderung, das zweyte Mal scheint sie nicht mehr Dieselbe zu seyn, das dritte Mal wird sie langweilig.) Ich habe Mad. C. viermal gehört, und kann dem Hrn. Neapolitaner nicht gerade Unrecht geben: denn zum vierten Male verlor ich, mit sehr vielen andern Zuhörern, die Geduld, sie anzuhören. Vielleicht wirkt sie aber in der Oper anders.

Stagione teatrale dell' estate. (Sommeropern.) Obschon diese *Stagione teatrale* in Italien gar kein Interesse erregt, so kann ich Ihnen doch dieses Jahr etwas aus derselben mittheilen, was besonders deutschen Lesern willkommen seyn muss. Des Hrn. Meyer-Beer, aus Berlin, neue Oper wurde wirklich vor vierzehn Tagen im teatro nuovo zu Padova, wie ich das bereits in meinem vorigen Briefe erwähnte, zum ersten Male, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge gegeben. Privatnachrichten aus Venedig, die mir zugekommen, loben diese neue Composition eben so sehr, wie die öffentlichen venetianischen Zeitungen; und der hiesige *Corriere delle dame* vom 9ten August enthält darüber folgenden Artikel, wörtlich:

„Padova. Sonnabend den 19ten Jul. wurde auf diesem Theater die so sehnlich gewünschte Oper, *Romilda e Costanza,* von Hrn. Meyer-Beer gegeben. Neuheit der Gedanken, genaue Ausführung, reizende Melodien, Tiefe der Kunst und Wissenschaft, eine brillante und imponirende Instrumentation, mit gefälligem, ganz italienischem Gesange untermischt, die man von der Ouverture bis zur letzten Note findet, verschaften dem Compositeur ganz ausserordentlichen und allgemeinen Beyfall. Sowol er, als die Sänger, wurden mehrmals mit dem grössten Enthusiasmus auf die Scene gerufen. Die Sig. Lipparini, die Hrn. Campitelli, Bianchi, der brave Bassi, und ganz besonders die vortreffliche und nicht genug zu lobende Pisaroni, bedecken sich mit Ruhm. Padova kann sich rühmen, die erste Stadt gewesen zu seyn, die dem hohen, schöpferischen Genius des Hrn. M. B. Beyfall gab, welcher Künstler aus blosser Liebe zur Kunst und zum Ruhme mit so grossem Erfolge sich auf die Bahn eines Mozart, Haydn, Cimarosa und Paisiello schwang. Wir hoffen, dass er bald Italien mit einem andern köstlichen Werke beschenken wird, damit die Gerechtigkeit, die Wahrheit und Unparteylichkeit ihm aufs neue jene Lobeserhebungen, mit denen er sich so auffallend den Weg öffnete, zu Theil werden lasse." Wie man auch italien. Enthusiasmus in deutsche Besonnenheit übersetzen mag, es bleibt doch genug daran, um von Hrn. M. B. Vortreffliches und sehr Erfreuliches zu erwarten.

Venedig. Im teatro St. Luca gab man während dieser Stagione mehre ältere Opern, darunter die *Clotilde* von Coccia, worin eine gewisse Dilettantin, Bernardi, auftrat, Muth und viele Action zeigte, mit ihrer Stimme und ihrem Gesange aber nicht recht gefallen wollte.

Triest. In einer zum Vortheil der Armen gegebenen musikal. Akademie wurde, neben andern Stücken, auch eine Symphonie auf zehn — sage, 10 Pianoforte von einer gleichen Anzahl Herren und Damen gespielt.

Mayland. Hier gab man während des Juli im teatro alla Scala Schauspiele. Der wunderbare Flötist, Hr. Vogel, (eigentlich Graf Poligny, wie ihn Gerber nennt, und wie er selbst, bey meiner Frage, mich versicherte,) hat sich im teatro Carcano, im k. k. Conservatorium, und in einem Privatthester hören lassen. Da die Ideenassociation der Mayländer bey einem sehr grossen Concertspieler sogleich den Namen Paganini erweckt: so nannte man Hrn. Vogel den Paganini auf der Flöte; was ihm zum grössten Lobe gereicht. Uebrigens wurde hier blos sein wunderbares Spiel, nämlich die sehr schwierigen Passagen, das Nachahmen mehrer Instrumente, das *a due* spielen, das Hervorbringen verschiedener Echos etc. ungemein stark applaudirt; man tadelte aber im Allgemeinen die Auswahl seiner Musik, die ohne allen Geschmack ist. Hr. V. hatte in seinen beyden ersten Akademien wenige Zuhörer, und hätte ihm nicht in der zweyten ein hiesiger passionirter Flötenspieler 107 Billete verschafft, so wäre der Saal leer gewesen. Im Privatthester producirte sich Hr. V. auch als Bauchredner u. dgl., ahmte zuletzt auf der Flöte die Stimme des Schweines nach etc. Er erhielt in allem — verdienten und starken Beyfall. Er ist zu Anfang dieses Monats über Genua nach Paris abgereist. — . . . . . .

. . . Da ich Ihnen auch Einiges aus Spanien und mit Algier melden kann: so schalte ich dies hier ein.

Barcellona. Die aus Italien nach Spanien abgegangene Gesellschaft, bestehend aus den ersten Sängerinnen, Basti (der Mayländerin) und Cantarelli, und den Hrn. Vaccani, Torri, Borgognini u. s. w. hat unlängst in Barcellona Rossini's *Tancredi* und die *Contessa di colle erboso* von Generali (welcher Meister bereits daselbst angekommen ist) mit vielem Beyfalle gegeben.

Algier. Verwichenen Jun. erschien hier, in Mayland, eine lesenswerthe Schrift in 3 Bänden: *Avventure e osservazioni di Filippo Pananti sopra le coste di Barberia.* Der zweyte Band enthält unter der Aufschrift: *La musica moresca*, folgenden Artikel, wovon ich Ihnen um so mehr das Wesentlichste mittheile, da er einigen Aufschluss über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Algier enthält, wo der rühmlichst bekannte Verfasser als Sklave gefangen war, und sich nach seiner Loslassung längere Zeit aufhielt.

Der arabische Gesetzgeber (heisst es in besagtem Artikel) verbot alle Spiele und Tänze, wie auch die Musik: demnach lieben die Muselmänner ausserordentlich die Instrumentalmusik. Alle Grosse und Wohlhabende haben Musik in ihren Häusern, und es giebt viele, die Landpartien machen, sich auf grüne Hügel niedersetzen, in einer gewissen Entfernung sich Instrumentalstücke vorspielen lassen, und dabey eine Freude bezeigen, die an Wollust grenzt. — Die Musik ist schlechterdings in den Moscheen verboten. — Die Mauren lieben Instrumentalmusik mehr als Gesang; unterhalten sich selbst auch mit dem Spiel auf irgend einem Instrumente, aber blos in ihren Zimmern; denn öffentlich schämen sie sich, dies zu thun. — Ihre Instrumente sind: Das Arabebbah — eine Blase mit einer Saite, (una vesica dominata da una corda:) das Weheb — eine Violine mit zwey Saiten, welche mit einem Bogen, wie unser Violoncell, gespielt wird; das Gasaph, eine Art Sackpfeife, (Zampogna,) die mit dem flauto piccolo Aehnlichkeit hat; das Taun, welches das tympanum der Alten ist. Hier und da findet man auch eine schlechte Geige, die wie unser Violoncell oder Contrabass gespielt wird. Ohne Kenntnis der Noten, producirt man alles aus dem Kopfe: doch haben die Barbaresken einige Methode und geben den Takt sehr gut an. Ein Lehrer der Musik wird übrigens zehnmal mehr, als einer ihrer Gelehrten bezahlt. — Fast alle Gesänge sind erotischen Inhalts. Die historischen Lieder haben eine Art von Vorspiel; jede Stanze fängt mit einer kleinen Arie auf dem Arabebbah an, darauf folgt die Erzählung, während man das Gasaph spielt, und bey all ihrer Monotonie ist diese Musik doch nicht unangenehm zu hören. Sie hat etwas Aehnliches mit der charakteristischen Musik der Schotten. „Die Mauren geben den einfachen, leichten, angenehmen Gesängen

den Vorzug, und glauben, dass der Bravourgesang nicht in der Seele gefühlt werde."

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig. Am 26sten August gab die hiesige, neuerrichtete, uns nun eigen bleibende Schauspiel- und Operngesellschaft ihre erste Vorstellung, und weihete damit zugleich das erweiterte, gänzlich umgestaltete und sehr verschönte Schauspielhaus ein. Man hatte dazu Schillers *Braut von Messina* gewählt. Es ist hier der Ort nicht, über die höchst würdige, vornämlich in Anordnung und Haltung des Ganzen wahrhaft vortreffliche Ausführung dieses Werks zu sprechen; sondern nur zu erwähnen, dass der Musikdirector der Gesellschaft, Hr. Friedr. Schneider, die Ouvertüre, Zwischenacte, und Trauergesänge neu, eben so charakteristisch, als effectvoll geschrieben hatte. (Wir hoffen auf Gelegenheit, zu anderer Zeit ausführlicher über diese herrliche Arbeit zu sprechen.) Nachdem man am 27sten diese Vorstellung wiederholt, am 29sten Ifflands *Jäger* gegeben hatte, führte man am 30sten, als erste Oper, Winters *unterbrochenes Opferfest*, und gleichfalls in einer Vollendung, sowol was Anordnung und Schmuck, als was Gesang und Orchester durchgehends, das Spiel grösstentheils betrifft, wie wir diese Oper hier noch niemals gesehen und gehört hatten. (Frau von Biedenfeld, die wir früher als Dem. Bonasegla, und dann als Mad. Schüler kennen gelernt, gab die Elvira, als Gast.) Das Publicum, in grosser Anzahl versammlet, und voll lebendiger Theilnahme, bezeigte nicht nur allen diesen Vorstellungen einmüthigen, reich verdienten Beyfall, sondern auch für glückliche Vollendung des vielumfassenden, schwierigen Unternehmens herzlichen Dank.

Wir erwähnen dies alles nur im Allgemeinen, weil es wahrscheinlich in Nachrichten, die auch über das Einzelne sich verbreiten, in andern Blättern nicht fehlen wird, und die übrigen die Geschichte der Tonkunst (wie weit das zu erreichen) von allen für Musik bedeutenden Orten, aber eben darum nur zusammengefasst, enthalten sollen. Aus denselben Ursachen werden wir auch in Zukunft über die Leistungen der hiesigen Operngesellschaft nur von Zeit zu Zeit allgemeine Uebersichten liefern, und höchstens bey Werken verweilen, die zugleich sehr bedeutend und nicht schon von andern Theatern bekannt sind. Diesmal halten wir uns jedoch verbunden, wenigstens noch Folgendes zu erwähnen.

Das Schauspielhaus selbst, wie es ehemals war, zeichnete sich, wenn auch übrigens nicht, doch dadurch aus, dass es für die Wirkung des Gesanges überaus vortheilhaft gebauet war. Für die Wirkung des Orchesters, und besonders der Bässe, war es dies weit weniger. Nach dem uns bisher möglich gewesenen Erfahrungen, ist in dem erneueten Hause jener Vorzug vollkommen gerettet, und auch diesem Mangel gänzlich abgeholfen.

Bey der Auswahl, Annahme und Anordnung der Mitglieder der Oper (und des Schauspiels auch) ist man von folgenden Ansichten ausgegangen. Etwas in jeder Hinsicht Vortreffliches, wäre es auch überhaupt, und jetzt, zu erreichen — was doch kaum ein Unterrichteter behaupten wird — würde wenigstens ungeheure Mittel und die allergünstigsten Verhältnisse voraussetzen. Wo man sich nun beyder nicht rühmen darf, wie wir uns deren wirklich nicht rühmen dürfen: da bleibt, will man über das Mittelmässige hinaus, schwerlich etwas Besseres zu thun, als: man setzt das Möglichste daran, die Hauptpersonen und Hauptsachen trefflich zu erlangen, und begnügt sich in Nebenpersonen und Nebensachen mit dem Nöthigen und Zulänglichen, verwendet aber dies aufs Beste, und trauet nun zu — dem untergeordneten Personale, besonders, wenn es, wie bey uns, fast aus lauter jungen, regsamen Mitgliedern besteht, es werde durch ausgezeichnete Talente und höhere Ausbildung der Hauptpersonen gereizt, geleitet, und so allmählig gleichfalls herangebracht werden; dem Publicum aber, es werde, im Wesentlichsten mehr befriedigt, als es eigentlich verlangen konnte, für das Uebrige Mässigung und Billigkeit, ja, würde das nöthig, Nachsicht und Geduld beweisen. — So ist man denn hier verfahren; und schon jene ersten Vorstellungen haben bewiesen, man habe sich weder in der Ausführung jener Gedanken, noch in dem zweyfachen Zutrauen getäuscht.

Ueber die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Stücke, in der Oper, wie im Schauspiel, hat man folgenden Grundsatz angenommen: Es soll nach und nach *alles* wahrhaft Gute, welcher Nation es eigen, aus welcher Gattung und Zeit es sey, unvermummelt, und jedes Werk möglichst in *seiner* Weise zur Darstellung kommen, damit so, auch das Verschiedenartigste sich selbst an dem

Publicum, das Publicum sich an ihm, der Schauspieler u. Sänger sich an beydem versuchen möge. Und wäre dieser Grundsatz nicht überall der beste — der er doch, eben in Deutschland, allerdings zu seyn scheint: so würde er es wenigstens an einem Orte, wie Leipzig, seyn, wo auf einen vergleichungsweise so engen Raum, auch in Hinsicht auf Theater so von einander abweichende Ansichten, Neigungen, Bedürfnisse und Forderungen zusammengedrängt sind, wie diese z. B. durch viele jugendlich frische Empfänglichkeit bey noch ungeschwächtem Geschmack, ernste wissenschaftliche Prüfung und Beurtheilung bey Unerfahrenheit im wirklich Ausführbaren, nicht seltene unmittelbare Bekanntschaft mit dem Vorzüglichsten, was andere Orte und Völker in dieser Hinsicht besitzen, bey nicht immer genauer Unterscheidung des Wesentlichen vom Zufälligen, ausgezeichnete Bildung für das Conventionelle, Gesellschaftliche, sinnlich Wohlgefällige, bey nicht immer ähnlicher für das Poetische, Naturwahre, Kunstschöne, u. dgl. m. — sie, diese von einander abweichenden Ansichten, Neigungen, Bedürfnisse und Forderungen, erzeugen, und erzeugen müssen. — —

Es folge nun das Verzeichnis der Mitglieder der Oper, in welchem wir aber, wie billig, diejenigen Personen übergehen, welche eigentlich nur im Schauspiel auftreten, doch, nicht ganz ohne Fähigkeiten und Uebung für den Gesang, auch in der Oper, wenn es nöthig wird, aushelfen.

Musikdirector: Hr. Friedr. Schneider; *Sängerinnen*: Mad. Neumann-Sessi, Mad. Werner, Dem. Böhler, die jung., Dem. Gisl, Dem. Mollard; *Sänger*; Tenoristen: Hr. Klengel, Hr. Weidner, Hr. Wurm, Hr. Schwarz; Bassisten: Hr. Wehrstädt, Hr. Siebert, Hr. Fischer, Hr. Geiling, der jüngere. *Choristinnen* und *Choristen*, zwölf.

Hierbey finden wir zunächst Folgendes anzumerken. Einige sehr geschickte Künstler haben ihr Wort nicht gehalten und sind nicht gekommen: findet man, sie noch weiter, als bisher geschehen, zu ersetzen wirklich nöthig: so wird man dies zu thun nicht unterlassen. — Die vorzüglichsten, selbst die ersten Mitglieder werden zuweilen auch in kleinern Rollen auftreten, dagegen junge, noch wenig geübte, aber von der Natur begabte, bildsame und fleissige Mitglieder veranlasst werden, sich zuweilen in bedeutenden zu versuchen. — Die zwölf, als Grundlage des Chors salarirten Personen sind musikalisch, und auch sonst, nicht wenig ausgebildet, aber nicht Sänger oder Schauspieler von Profession, sondern vornämlich durch Liebe zur Sache und heitern Fleis zu ihrem Geschäft verbunden; ein Vorzug für die Opernvorstellungen, den jeder, der den jetzigen Stand der Theatermusik und die Beschaffenheit der meisten ihrer bedeutendsten Producte kennet, mit uns hoch anschlagen wird. — Dass übrigens die Mitglieder des Schauspiels, ist es nöthig und räthlich, in Nebenrollen der Oper, so wie die, der Oper, in Nebenrollen des Schauspiels, aushelfen, ist theils schon erwähnt, theils versteht es sich von selbst, da es zu den Erfordernissen und Vortheilen einer jeden, gut organisirten, gut geleiteten, zugleich aber wohlgesinneten, einträchtigen, und am Gelingen des Ganzen theilnehmenden Gesellschaft gehört. —

Und so sehen wir denn in dem so über Erwarten gelungenen Unternehmen — alle vortheilhaften Nebenzwecke unerwähnt — eine neue, sehr bedeutende Bereicherung und Zierde unserer Stadt, eine erwünschte, gewiss wirksame Gelegenheit zu mannigfacher Bildung, und würdigem, schönem Genuss, aber auch ein höchst achtbares Mittel zu näherer, schönbürgerlicher Verbindung überhaupt, und der angesehenern, einflussreichern Familien — sowol unter einander, als auch mit den zahlreichen jungen Männern, welche Universität und Handlung hier versammlet, insbesondere; ein um so achtbareres Mittel hiezu, da es auf gemeinsamer und gänzlich freyer Theilnahme an Unterhaltungen beruht, die, schon ihrer Natur nach, über das Kleinliche alltäglicher Lebensverhältnisse erheben, und, von einer Seite zu wohlwollender Humanität, von der andern, zu guter Sitte und Achtung bestehender öffentlicher Ordnung geneigt machen, oder, wo diese Geneigtheit schon vorhanden, sie bey erhalten helfen. Mögen wir in diesen Ansichten, die keineswegs überspannt und träumerisch, sondern blos von der Sache, wie sie ist, und dem guten Willen, wie er sich geneigt, hergenommen sind — mögen wir darin nie gestört, sondern immer mehr befestigt werden! —

D. Redact.

Miscellen.

Wir machen das hiesige und auswärtige, Musik liebende Publicum vorläufig auf eine neue Erscheinung im Gebiete dieser Kunst aufmerksam.

Hr. Johann David Buchmann, aus Friedrichsrode bey Gotha, gedenkt nämlich in kommender Michael-Messe, sein von ihm erfundenes Instrument, worüber er zwölf volle Jahre mit beharrendem Kostenaufwande und unermüdetem Fleisse gearbeitet, und dem der Kunst achtende und schätzende Herzog von Gotha den vollkommen entsprechenden Namen: *Terpodion* (Labesang.) beygelegt — hier, in einem noch zu bestimmenden Locale, öffentlich hören zu lassen. Es gehört im Allgemeinen unter dieselbe Klasse, worunter Chladni's Klavierlinder, und ähnliche Instrumente gehören. Aber, was irgend der Kunsttheis aller Nationen an Instrumenten dieser Art vereinzelt, Gelungenes und Schönes hervorgebracht, das findet sich hier auf eine bewundernswürdige Weise vereinigt. Reinheit, Gleichheit, Deutlichkeit, Kraft, Fülle und Zartheit des Tons sprechen mit unwiderstehlicher Gewalt zum Herzen. Hierbey ist auch noch als ein grosser Vorzug vor allen ähnlichen Erfindungen zu bemerken, dass die geschwindesten Passagen bestimmt und deutlich hervorgebracht werden können. Man glaubt eine auf das genauste eingeübte Harmonie mehrer Blasinstrumente, als Flöte, Klarinette, Fagott, Horn etc. zu hören, und was die Bewunderung noch höher steigert, das ist die Einfachheit des Mechanismus, indem diese Himmelsklänge nur durch die Friction einer *hölzernen Walze* an *hölzerne Stäbe*, vermittelst eines Schwungrads, das der willkührliche Druck des Spielenden ohne alle Anstrengung und alles Geräusch in Bewegung setzt, erzeugt werden. Die Stimmung erleidet keine Veränderung, der Ton selbst aber alle nur mögliche Gradationen, vom kaum hörbaren Piano durch ein gleichmässig fortschreitendes Anwachsen bis zum stärksten Forte, und so umgekehrt. Was überdies der weitern Verbreitung dieses Instruments ganz vorzüglich günstig zu seyn scheint, ist die geringe Schwierigkeit in Hinsicht der Behandlung; denn jeder Fortepianospieler kann es ohne grosse Mühe und namhaften Zeitaufwand spielen lernen. Auch die äussere Form ist angenehm und bequem. Es gleicht einem tafelförmigen Fortepiano von $3\frac{1}{2}$ Octaven Umfang, ohne Resonanzboden: nur dass der Kasten etwas tiefer ist. — Möchte diese kleine Anzeige, die, nach mehrmaligem Hören und Sehen dieser neuen Kunsterscheinung, blos aus Verehrung, und — wenn, fremm Willen von uns gegeben wird, dem übrigen Künstler hier und überall, wohin er auf seiner rochabenden Kunstreise kommt, günstig werden!

Leipzig, den 20sten August 1817.

Musikdirector Fr. Schneider.
Musikdirector Chr. Schulz.

Kurze Anzeige.

Les Mystères d'Isis, Opera de W. A. Mozart, arrangé en XVII Duos pour deux Violoncelles, par C. Eder. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. 4 Fr. 50 C.)

Mozarts *Zauberflöte* für zwey Violoncelle — Rubens' *jüngstes Gericht* als Kalenderkupfer, Göthe's *Götz von Berlichingen* für Privattheater — das klingt wunderlich genug! Es ist aber nicht so schlimm gemeynt: Hr. E. nimmt nur die kürzern, leichtern und gefälligen Stücke der Oper, lässt, ganz oder zum Theil, ihre Hauptmelodie mit einfacher Begleitung spielen, und variirt manche ein- oder ein paarmal. Und da nun viele Dilettanten, was sie im Ganzen und Grossen können gelernt, gern in Stücken und im Kleinen wiederholen mögen, wo denn, bey Vielen vielleicht bewusstlos, die Erinnerung an jenes mit hineinspielt und wol das eigentliche Vergnügen darum ausmacht; da ferner das Werkchen mit Kenntnis des Instruments, auch alles so leicht behandelt ist, wie es sich für solche Dilettanten schickt: so lässt sich dagegen kaum etwas einwenden, und es gehet Einem mit diesen Sätzchen, wie mit vielen weit wichtigern Dingen im Leben: erst lacht man darüber, dann sieht man sie näher an, und spricht: die Sache ist doch bey alle dem so übel nicht! —

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 10ten September. N°. 37. 1817.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

(Beschluss aus der 36sten No.)

Folgerungen für Musiktexte.

Aus diesem Wenigen ergiebt sich schon zum Theil, warum ein Gedicht, welches in Musik gesetzt werden soll, kein freyes, vollendetes, selbstständiges Kunstwerk seyn kann.

Der Geist der Dichtung schliesst in seiner freyern, innern Gestaltung die nothwendige Form der Musik aus; die in sich gebundene, auf ewigen Gesetzen ruhende Ordnung der musikalischen Form, wie ihr von dieser Form unzertrennlicher Geist, dulden in sich keine dichterische Willkür.

Jedes Reich der Natur, wie der Kunst, gestaltet sich auf verschiedene, zum Theil unvereinbare Weise. Dichtungen, die in Musik gesetzt werden sollen, müssen ihren Selbstzweck der musikalischen Selbstständigkeit opfern, und die in ihnen vorkommenden Grade der Gewichtschwere so folgen lassen, dass sie der musikalischen, unabänderlichen Ordnung der Schwere, nicht zu sehr entgegenwirken; welches z. B. der Fall ist, wenn die vierte Sylbe vom Ende einer Zeile den ersten Grad der Gewichtschwere, und drey leichte Sylben nach sich hat, wo alsdann im musikalischen Rhythmus die drey nachfolgenden Sylben, da die Schwere den ersten Taktheil für sich fordert, gar nicht als Schluss oder Halbschluss anzubringen sind. Eben so wenig leidet der Schluss, wenn er kräftig und bestimmt seyn soll, eine weibliche Endung. (Aus dieser musikalischen Ursache ist selbst im obigen Gedichte die eigentlich weibliche Endung der beyden letzten Zeilen in eine männliche verwandelt, weil es doch grammatisch: „*zum Freunde*“ und: „*zum Feinde*“ heissen sollte. Wer aber fühlte nicht, wie sehr hier diese Richtigkeit dem rhythmischen, metrischen Schwunge Abbruch thun würde?) Alle viersylbigen Wörter müssen daher in sanften und feurigen, wie überhaupt in ernsten Gesängen ganz gemieden werden; dahingegen in muntern, plapperhaften, sie oft zu wünschen sind.

Selbst dreysylbige Wörter dürfen nur mit Vorsicht; und zum Schlusse diejenigen, mit folgendem Schwergewichtmasse: ☐ ⌐ I, *traulose*; ⌐ ☐ I, *überall*; I ⌐ ☐ *Verkaufswuth* gar nicht; ja selbst die: △ ∧ *Uebermuth*; ☐ I ⌐ *unverzagt*, kaum gebraucht werden.

Jede Zeile darf nicht mehr, denn zwey Grade der Gewichtschwere, und diese nicht zu nahe beysammen haben.

Ferner sollen so viel als möglich zwey zusammen gehörende, oder auch zwey Wechselzeilen, gleiche Grade der Gewichtschwere haben, weil in der Musik häufig Ein Rhythmus, oder Eine Melodie, eine zweyte gleiche oder ähnliche als Gegensatz oder Antwort fordert.

Auch sind noch die Gewichtschwerarten auf die Schwerarten zu berechnen, welche man sich nicht als neben einander gleichlaufend (parallel); sondern als von einander abstrebend, zu denken hat.

Der grössern Gewichtschwerart entspricht nämlich ein längeres Versmass mehr, als ein kürzeres, welches letztere mehr leichtern und gefälligern Vorträgen sich anschmiegt. Hingegen für Musik berechnet, müssen diese Forderungen gerade vertauscht werden: die leichte Schwerart, und vorzüglich die auf Geschwätzigkeit berechnete, kann viele Wortsylben anwenden, also auch längere Versmasse gestatten; die Eintel- und Zweytelschwerart hingegen, (soll kein einförmiger Choralgesang daraus werden,) fordert die kürzesten,

und eigenthümlich nur ein-, zwey-, drey-, vier-, und höchstens fünfsylbige Versmasse.

(Hier zwar noch nicht erwiesen, muss ferner auch jede Zeile, ihrem Inhalte nach, so abgeschlossen seyn, dass sie für sich allein bestehend verstanden werden kann, und nicht die unmittelbare Folge der folgenden verlangt. — Auch soll jede Zeile einen oder mehre Einschnitte haben, damit der Componist nicht gebunden sey, eine Zeile unerlässlich in Einen Satz zu bringen.)

Dass die Bekanntschaft mit diesen Graden der Schwere jedem Uebersetzer von Opern und andern Gesängen unentbehrlich ist, versteht sich von selbst; dass aber auch vermöge dieser, und ihrer Bezeichnung, selbst ein Unmusikalischer wird musikalisch richtig übersetzen können, möchte wol keiner bezweifeln wollen, der den Unterschied gefasst hat, dass eine blos metrisch richtige Uebersetzung noch nicht den Forderungen des Schwermasses entspricht; wol aber muss die Uebersetzung, die Metrum und Gewichtschwere ihres Originals beachtet, in musikalischer Hinsicht treu, sie kann sogar, wenn ein Tonkenner die Widersprüche aufdeckt, welche vielleicht bey Unbezwingbarkeit des Textes durch die Composition entstehen mussten, richtiger werden.

Doch entscheidet hierüber nicht das Schwermass allein, sondern auch noch melodisches und harmonisches Gewicht, wie man denn auch hieran, wie an allem Grammatischen, nicht zu ängstlich kleben darf. Regel und Ordnung gelten; doch wo ausser Regel und Ordnung wahrhaft Schönes und Wahres hervorgeht, mögen sie ihre Ehrfurcht bezeigen: der Geist steht höher, denn der Leib.

Vorschlag, wie es mit der Taktzeitmessung am zweckmässigsten gehalten werden könnte, als Nachtrag.

Um sich von der Zweckmässigkeit einer Anwendung zu überzeugen, giebt es kein besseres Mittel, als das auf Anwendung Berechnete wirklich erst anzuwenden: dann wird die Sache nach Verdienst, entweder sich durch sich selbst erhalten, oder untergehn.

Die Bezeichnungsarten für alle diese Messungsmethoden sind so wenig Raum einnehmend, dass sie sämmtlich neben einander über einem Tonstücke Platz einnehmen können. Jeder Tonkünstler strebe darnach, alle einzuführen; Zeit und Erfahrung werden das Uebrige entscheiden, und einen mehr oder weniger Anschlag geben, als alles jetzige Reden [illegible] dagegen. Da aber hiermit nicht genug [illegible] ist, als ob das Reden hierüber überflüssig sey, so möge noch Folgendes sich anreihen!

Als ich obige Abhandlung schrieb, wusste ich noch nicht, dass es bereits vorgeschlagen sey, ein Tonstück vermittelst einer Uhr zu messen. Die Auffindung schien mir in mehr als einer Hinsicht wichtig, und ich sparte mir eine Beleuchtung derselben zu wichtigern Betrachtungen auf. Nun aber diese Methode schon zum Theil anerkannt ist, möge nur vorläufig einiges Wenige noch für sie zeugen.

Das Verfahren, ein Tonstück nach der Dauer vermittelst der Uhr zu messen und zu berechnen, ist nicht allein wichtig fürs Taktzeitmass; sondern noch vielmehr für die Formung und Ausbildung eines Tonstückes selbst. Wie der Bildner seine Gestalten, und deren einzelne Glieder im Raume, nach Länge, Umfang und Grösse, sowol das Einzelne in Beziehung aufs Ganze, als auch das Ganze in Beziehung auf ein Ideal zu ermessen, und nicht blos darauf zu sehen hat, dass der Kopf, an und für sich betrachtet, ein schön und bedeutsam vollendeter Kopf, sondern dass er solches auch im Ebenmasse mit dem übrigen Körper; dass ferner eine an sich vollendete Statue, es auch in Beziehung auf ihre Umgebung sey, damit eine solche für Gärten bestimmte, nicht die Grösse einer solchen habe, der man ihren Standpunkt in einem Saale oder Gemache oder über einem Schreibtische etc. anweiset: eben so hat der Tonkunstler seine Schöpfungen nach dem Umfange und der Dauer der Zeit zu messen, sowol das Einzelne (die einzeln Zeitmassumfänge) in Beziehung aufs Ganze, (so dass nicht blos ein Thema fehlerlos, oder auch schimmernd; sondern im Verhältnisse aufs Ganze auch seinem Inhalte gemäss sich in keine längere oder kürzere Zeitdauer ausspinne, als das Ebenmass des Ganzen vorschreibt,) als auch das Ganze in Beziehung auf sein Ideal, so dass es sich nicht ins zu Ausgedehnte und Unübersehbare, dann auch, dass es sich nicht ins zu Unentfaltete, ins Fragmentarische, gestalte.

Nicht allein die Gegenstände des Raumes haben eine ideale Begrenzung, von der sie sich nicht zu sehr entfernen dürfen; sondern auch die, der Zeit. Wie ein bewegter See nur so lange sich bewegen kann, als kräftig die Erschütterung oder die fortwirkend bewegende Ursache ist, im

Verhältnisse auf die Gegenwirkung des nach Ruhe hinstrebenden Wassers; eben so will jede Gemüthsbewegung nur so lange in Bewegung gefunden werden, als die Kraft der äussern und innern Einwirkungen, und die inwohnende, dagegen wirkende Schwere den Kampf der Bewegung unterhalten. Und so hat jede Art der Gemüthsbewegung ihre bestimmte Dauer; welche bildlich darzustellen, grösstentheils die Aufgabe der Tonkunst ist. Wird dagegen gefehlt, namentlich bey Tonkunstwerken der Bühne, so dass ein angedeuteter Gemüthszustand, entweder zu eng oder zu weit begrenzt wird: so muss eine, übrigens auch noch so kunstgerecht durchgeführte Musik ihre Wirkung verfehlen. Daher ist die Berücksichtigung der äussern Form eben so wichtig, als die, der innern; und nicht hinreichend ist es, ein Tonstück zu beurtheilen, was es im Allgemeinen ist, sondern wie es an seinem Platze, zum Ganzen sowol, als zu seinem besondern, selbstständigen Theilganzen (dies bedeute die Ausführung eines bestimmten Gemüthszustandes) im Verhältnisse steht. Um in diesem Fache der Seelenkunde überhaupt einmal Erfahrungen machen, und die gemachten benutzen zu können, ist es nothwendig, jedes Theilganze in der Tonkunst nach Zeitdauer zu bezeichnen; und Versuche werden jedem denkenden Beobachter zeigen, dass die Beachtung dieser äussern besondern Formung, der innern allgemeinern durchaus nicht nachgesetzt werden darf. Ueberdies wird auch dadurch jeder Streit beygelegt, den man zwar eigentlich nicht geführt hat, aber doch oft gern hätte führen mögen; dass nämlich bey einem Gesangwerke das Gedicht eben so vollendet, als die Musik seyn solle; welches zwar einzeln statt finden kann. Soll ein Gemüthszustand nicht blos genannt oder beschrieben, sondern dargestellt werden, so kann solches die Dichtkunst, wie die Tonkunst. Ohne hier zu berühren, auf wie verschiedenen Wegen beyde ihren Zweck erreichen, so sind doch darin beyde einander gleich, dass sie denselben Gegenstand seiner Grösse und Ausdehnung nach darzustellen haben können: erreicht nun der Dichter die ideale äussere Form der Dauer, so ergiebt sich von selbst, dass die Tonkunst, welche durch ihre harmonischen und rhythmischen Formen jedes Gedicht wenigstens achtmal verlängert, nicht mehr hinzutreten kann, ohne den darzustellenden Gemüthszustand im Einzeln, zwar wol richtig, aber im Ganzen so über die Grenze der Wahrheit hinauszudehnen, dass er nicht allein nicht anschaulicher, sondern ganz unkenntlich und unfassbar gemacht werden muss: soll hingegen ein Gemüthszustand im Gebiete der Tonkunst geschildert werden, so ist eben so unleugbar, dass wenige Worte, poetisch genommen, kaum Zusammenhang habend, hinreichen, der Tonkunst den Stoff zur Ausführung zu liefern, und ganz irrig ist die Meynung, als ob ein solches Gerippe aus Worten, ein Gedicht (ein Werk der Dichtkunst) wäre, oder seyn sollte, da es doch nichts anders ist, als ein Scenarium für ein Tonkunstwerk; und ein solches Scenarium gehört eben so gut schon dem Gebiete der Tonkunst an, als der Ton der Rede nicht mehr dem Gebiete der reinen Tonkunst: in beyden ist nur der Uebergang aus einem Gebiete ins andere, oder das Bindungsmittel beyder zu suchen, weil jedes in der Natur mit einem Vorhergehenden und Nachfolgenden, sowol der Zeit als dem Raume nach, zusammenhängt, und in dieser Verwandtschaft ein Vermittelndes hat, welches in zweyen Dingen seine Aehnlichkeit mit sich selbst beybehält.

Deshalb ist unleugbar wichtig, äussere Formmasse einzuführen, um überhaupt einmal allgemeiner zu der Ansicht zu gelangen, dass, so wie der Geist sich die äussern Formen setzt, diese hinwiederum auch als ein wohlgebildeter Leib, der geistigen Grundidee entsprechen müssen.

Fügt man nun, z. B. bey einer Oper, zu den Theilganzen (den einzelnen Tempos) die Zeitgrössen: so ersieht schon der Verfasser, wie lange sein Werk in der Ausführung währen könne. Ohne hier in weitere Gründe einzugehen, lehrt die Erfahrung, dass eine längere, als dreystündige Dauer den Zuhörer mehr oder weniger ermüden müsse.

Wie für das Ganze giebt es nun auch für jedes Einzelne einen Massstab, z. B. wie lange sich ein Adagio überhaupt, ohne zu ermüden, anhören lasse, wenn es von einer, zweyen, oder mehren Personen vorgetragen werde; wie kurz ein Allegro seyn müsse, wenn es nicht zuletzt als blinder Lärm erscheinen solle; ferner, wie lange ein Auftritt von einer, von zweyen, oder mehrern Personen währen dürfe; endlich, wie lange jeder darstellende Gemüthszustand ausgesponnen seyn müsse, damit er weder durch zu umständliche, noch durch zu unvollendete Ausführung unansprechend und unverständlich werde. Alles dieses ist bey Beurtheilung eines Kunstwerkes, welches vermittelst der äussern Sinne aufgefasst werden muss, sehr wichtig; denn innerlich

hören kann der Geist tagelang über einen Gegenstand, welchen zu hören oder zu sehen er kaum fünf Minuten erträglich finden wird. — Hierin liegt das Schwierige für den Künstler, dass er nicht allein den unendlichen Geist der innern Natur, sondern auch das Wesen der endlichen, äussern Natur verstehen lerne; welches Wesen der äussern Natur jedoch, nicht die äussere Natur selbst, sondern deren ideale Form, deren unausgesprochener Gedanke, deren reiner Ton ohne Laut ist. — Gewöhnen sich daher Verfasser und Beurtheiler daran, ein Werk in seinen Theilganzen nach Zeitgrössen zu messen, so werden noch manche Erfahrungen, theils gemacht, theils die schon gemachten zur Belehrung Andrer aufbewahrt werden können; und der Nachwelt bleibt es vorbehalten, erst vollendete, jeder Forderung entsprechende Kunstgebilde des Gesanges aufzustellen.

So wichtig daher, nach dieser blos angedeuteten Ansicht, die Methode ist, ein Tonwerk nach der Uhr zu messen; ebeu so zuverlässig ist sie auch der sicherste Taktzeitmesser, indem sie jeden Director mit dem Masse des Verfassers aufs unzweifelhafteste bekannt macht, ohne ihn zum Sklaven zu beschränken.

Da es aber schwer seyn möchte, ohne mehrmalige Versuche die Schnelligkeit des Taktzeitmasses selbst zu treffen: so möchte wol die Art, ein Takttheil nach Zeitschlägen zu messen, (wie nun durch Mälzels Metronom.) das sicherste und bequemste Hülfsmittel seyn, und im Einzelnen das leisten, was die Messung nach der Uhr im Ganzen leistet. Beyde Methoden vereinigt, würden demnach wol das Möglichste erreichen: die eine, wegen ihrer unzweydeutigen Bestimmtheit, (die nach der Uhr); die andere, wegen ihrer Leichtigkeit und Dienstfertigkeit, weil man doch wol bey Aufführung sich der maschinenartigen Zeitmesser ohne Störung nicht wird bedienen können. Um jedoch einen Director durch Versuche zu Hause mit dem gedachten Zeitmasse eines Verfassers bekannt zu machen, sind auch diese als vortheilhaft zu empfehlen. Damit jedoch ein Director bey Aufführungen, das auf solche Weise angedeutete Taktzeitmass wiederfinden könne, wird er sich ebenfalls der Zeitschläge als Hülfsmittel vortheilhaft bedienen können. Hier schliesst diese Betrachtung mit dem begonnenen Vorschlage, alle Taktzeitmesser anzuwenden, und dem Erfolge der Anwendung das Uebrige anheim zu stellen.

Markwort.

Nachrichten.

Mayland. Beschluss aus der 36sten Num.

Fortsetzung der Kunstworte vom italien. Theater.

Aria. Dieses Worts bedienen sich die Italiener nicht nur in der Oper, sondern auch in den Balleten bey jenen musikal. Stücken, die blos die Mimik ausdrücken; man sagt daher z. B. *Il ballo presente ha alcune bellissime arie*, das gegenwärtige Ballet hat einige sehr schöne Arien, d. h. sehr schöne musikal. Stücke.

Balabile nennen sie hingegen den eigentlichen Tanz im Ballet und so das musikalische Tanzstück.

Compositore del ballo heisst nicht der Componist, sondern der Balletmeister.

Abbonamento, gli abbonati. Bekanntlich ist in Italien die einzige gesellschaftliche Unterhaltung das Theater. Die Reichen und die Müssiggänger vertauschen hier ihr monotones und langweiliges Leben mit einer andern Monotonie, und hören mit der grösten Geduld eine Oper einen ganzen Monat, oft auch zwey Monate tag-täglich an, geben sich einander Besuche in den Logen, gehen auf und ab, Arm in Arm, wie auf einem öffentlichen Spaziergang, und schwatzen recht laut; halten aber stille und reden kein Wörtchen, sobald das *pezzo che ferma* kommt, (S. musik. Zeit. vom vorigen Jahre, No. 52.) beklatschen täglich das Stück, den Sänger, den Tänzer zur nämlichen Stunde; viele, denen dieses ewige Einerley zu lästig ist, spielen Karten in den Logen, soupiren daselbst, und reden so laut dabey, wie in einer Schenke, lassen aber Karten und Speisen im Stich, sobald das *pezzo che ferma* zu hören ist; da steckt alles die Köpfe zur Loge hinaus, und ist dies Stück zu Ende, so geht das Spiel und die Mahlzeit aufs neue an. Diese Unterhaltung im Theater kostet die Italiener, da sie selbst Eigenthümer der Logen sind, *jährlich* ungefähr 120 Franken, oder fünf Louisd'or. So kostet z. B. der Abonnements-Preis in der *Stagione dell' autunno* auf dem ersten und schönsten Theater in Europa, auf dem Theater alla Scala in Mayland, 56 Franken; dafür hat man vier Monate, vom August bis Ende Novembers, täglich freyen Eintritt. Den Carneval zahlt man 50 Franken; dafür hat man aber auch die Bälle frey. Im Frühjahr ist der Preis 24 oder 30 Franken. Auf diese Art sehe ich täglich eine Oper und zwey Ballets, höre die besten Sänger, sehe die ersten

Tänzer; die schönsten Decorationen der Welt, unterhalte mich dabey italienisch vier bis fünf Stunden, und dies alles um 10 Kreutzer. Man ersieht hieraus, dass die grösste Unterhaltung in Italien, das Theater, am wohlfeilsten zu haben ist. Aber auch ohne abonnirt zu seyn, zahlt man hier im grossen Theater blos 30 italienische Soldi für den Eintritt. Auf kleinen Theatern ist dieser Preis noch weit geringer. Im Carneval ist er im Allgemeinen für die opera seria etwas höher angesetzt, weil diese grössere Auslagen erfordert. Die Abonnirten verlieren niemals eine Vorstellung, und wenn wegen Unpäslichkeit mehrer Sänger einen Tag keine Oper ist: so muss diese ihnen an einem Freytage (dem gewöhnlichen Ruhetag der Sänger) ersetzt werden.

Supplemento. Die ersten Sänger (auch die ersten Tänzer) haben gewöhnlich auf den grossen italien. Theatern ihre Substituten, die für sie blos in den *pezzi concertati* singen, im Allgemeinen sehr gemeine Sänger sind, und auf welche man gar nicht achtet. — —

Stagione teatrale dell' autunno. (Herbstopern.) Gestern Abend haben bereits auf unserm grossen Theater alla Scala die Herbstopern begonnen, und zwar mit der opera semiseria: *La vingare dell' Asturia*, von Hrn. Karl Soliva neu componirt. Schon seit acht Tagen hiess es allgemein, diese Oper werde *fiasco* machen, und diejenigen, welche vergangenes Jahr frech genug waren, zu behaupten, Hr. S. hätte seinen Liebling, Mozart, übertroffen, wussten sich aus ihrer traurigen Lage nur dadurch herauszuziehen, dass sie sagten: in der gegenwärtigen Oper vermisste man allerdings den Gesang: allein in Betreff der Kunst dürfte man sie geradeswegs nach Wien schicken, um den Deutschen zu zeigen, dass auch ein heutiger Italiener so künstlich, wie sie, componiren könne. Diese neue Oper hat übrigens ganz und gar nicht gefallen. Ein Duett im ersten Act, worin sich unser vortrefflicher Galli so sehr auszeichnete, und ein paar gut gearbeitete Stellen vor und in der *Stretta* des ersten Finale ausgenommen, ist das Ganze ein höchst mattes Product. Die Anhänger Soliva's brachten es dahin, ihn nach dem ersten Act auf die Scene zu rufen: es wurde dabey aber auch gezischt: und der ganze zweyte Act war so ärmlich, dass man ihn sehr kalt aufnahm und zuletzt ausplff. Es gehörte in der That eine übermenschliche Geduld dazu, bey der gestrigen, sehr schwülen Hitze, diese langweilige Oper ganz anzuhören. Ich glaubte wenigstens die oben ausposaunte Kunst darin wahrzunehmen: allein diese ist höchst sparsam hier und da zerstreut, und gute zwey Drittheile der Oper haben wahrhaft elende Bässe, welches von Hrn. S., der doch die Harmonie sehr gut versteht, um so mehr befremdet. Uebrigens freut es mich ungemein, und Ihre Leser mögen mir nachsehen, dass ich mir selbst das Compliment mache, so oft in Ihren Blättern ein guter Prophet gewesen zu seyn. So äusserte ich vergangenes Jahr in meinem Berichte über S.'s Oper, *La testa di bronzo*: ich fürchte, wir hören nichts Besseres mehr von diesem jungen Compositeur; und so ist es auch. Seine neue Oper hat vergangenen Carneval in Turin, wie ich aus zuverlässigen Nachrichten weiss, nicht gefallen, und so ist es nun auch mit der gegenwärtigen. So könnte ich andere Fälle anführen, wo ich in Ihren Blättern sogar zwey Jahre vorher prophezeiht habe. Dies alles sey jedoch nicht als Schadenfreude ausgelegt. Hr. S. studirt fleissig gute Musik, und ist schon darum schätzenswerth: in seiner ersten Oper, *la testa* etc. scheint er sich aber erschöpft zu haben. Dort hörten wir neben der grossen Menge Plagiate von Mozart, auch andere gute Stücke, und im Ganzen gute Bässe; ganz anders jetzt, obschon wir auch hier eine schöne Stelle aus Tamino's grossem Recitativ, und verschiedene Stellen aus *Don Juan* hören. Wie es aber Hrn. S. einfallen konnte, mit Variationen, nach Rossini's Art, zu enden, das begreift Niemand, da wir sie erst unlängst gehört haben. Wir wünschen übrigens diesem angehenden Compositeur Zuwachs an Phantasie, und mehr Gesang in seinen Opern; in diesen beyden Punkten steht er Rossini weit nach. Eins gefällt mir ganz und gar nicht in S.s Musik, besonders darum, weil er es so oft wiederholt; in gewissen Pianos lässt er gewisse kurze *Sforzati* von den Bässen und der Bassposaune hören, die — ists erlaubt, so zu sagen — fast klingen, wie, wenn man einen Hund, der ganz stille daliegt, zu reizen versucht, und dieser ein ganz kurzes Bellen ausstösst. — Solche Versuche, deutsche Musik, aber im Zufälligen, nicht Wesentlichen nachzuahmen, veranlassen nun schon so manchen Italiener zu den Ermahnungen: Seht, wie Haydn, Mozart, Gluck, bey all ihrer grossen Kunst, so schön für den Gesang zu schreiben wussten! welchen schönen Gesang Mayer, Weigl und Winter aufzuweisen haben! Und wir sagen: Ja! —

Ausser dieser Oper wurden auch gestern Abend zwey neue Ballete gegeben. Das erste grosse: *Psammi rè d'Egitto*, machte *furore*. Hier zeigte sich abermals das wahrhaft schöpferische Genie des berühmten Salvatore Viganò, der uns auch hierbey grösstentheils eine herrliche Musik hören liess. Solche prächtige und imponirende Schauspiele sieht man in Italien blos in Mayland; ja vielleicht sonst nirgends in Europa, denn das französische grosse Ballet ist anderer Art, und mit diesem eigentlich nicht zu vergleichen. Dass jenes das erste in Europa sey, behaupten alle hier anwesende Fremde, Deutsche, Engländer, auch Franzosen, und selbst die, mit ihrem Theater St. Carlo so sehr prahlenden Neapolitaner. So ein Ballet zu sehen, verdient allein eine Reise hieher. Sechs sehr schöne Variationen über das Thema: Eine Rose hold und rein etc. von dem leider allzufrüh verstorbenen Lipavsky kommen im 3ten Acte dieses Ballets vor, und sind von einem hiesigen Musikfreunde eigends hierzu für das ganze Orchester instrumentirt worden. Die Variationen, eigentlich für eine Basstimme, werden von Violin, Violoncell und Fagott Solo ausgeführt; die Violinen haben die Oberstimme pizzicato, und die Hoboen dieselbe Begleitung in der Octav. Es macht das in dem grossen Theater eine frappante Wirkung. Die Decorationen waren, wie gewöhnlich, einzig schön. — Das zweyte, kleine Ballet von Hrn. Garzia ist lustigen Inhalts und hat ziemlich gefallen.

Vermischte Nachrichten.

So eben ist der Compositeur, Ritter Carnffa aus Neapel, hier angekommen, welcher, statt des Hrn. Gyrowetz, die 31e Oper dieser *Stagione* für unser grosses Theater componirt. Wie er mich versichert, kann man in Neapel jetzt Winters *Mahomet* schwerlich aufführen, weil es an einem guten Subject für die Rolle des Zopiro fehlt. — Wie sehr die Familie Mozarts gegenwärtig zerstreut ist, mag Folgendes beweisen. Der älteste Sohn des grossen Meisters, Karl Mozart, ist hier in Mayland k. k. Beamter, und dabey ein trefflicher Klavierspieler; der jüngste, Wolfgang, Concert-pieler und Componist, befindet sich in Polen, und sollte hieher kommen; die Wittwe Mozart ist in Kopenhagen mit dem Hrn. Staatsrath Niessen, ehemaligem dänischem Geschäftsträger in Wien, vermählt. Von ihren drey Schwestern befindet sich Mad. Mayer (ehemals Hoffer) in Wien; Mad. Haibel (Gattin des Compositeurs des *Tyroler Wastel*) an der türkischen Grenze, und Mad. Lang, wenn ich nicht irre, in der Schweiz. Die Schwester Mozarts soll noch in Salzburg leben. — In Betreff des mälzelschen Taktmessers scheint man gewisse Rücksichten ganz ausser Acht gelassen zu haben. Das Zeitmass in der Musik ist bey den verschiedenen Nationen keineswegs dasselbe. So haben z. B. die Italiener grösstentheils ihr eigenes Tempo in den haydnschen und mozartischen Symphonien; sie nehmen z. B. das Adagio in Mozarts Symphonie aus Es dur, und das haydnsche Andante mit dem Paukenschlag weit geschwinder, als die Deutschen; sonst machen diese Stücke bey ihnen keinen Effect. Viele feurige Allegros und Prestos solcher Symphonien werden in Italien mit minderm Feuer gespielt. Man richtet sich überhaupt hier zu Land sehr *nach der Beschaffenheit der Melodie*; und hat das Thema eines Adagio oder Andante etwas Tändelndes: so nimmt es der Italiener stets geschwinder. Wären Haydn und Mozart zugegen, so würde er es, aus Achtung für diese Männer, in ihrem vorgeschriebenen Tempo nehmen: allein dann würde es zuverlässig nicht auf ihn. Hier leidet also das Tempo eine Modification durch die Individualität der ital. Nation. In Betreff der Vocalmusik möchte ich den mälzelschen Taktmesser oft sogar für ganz unbrauchbar erklären. Setzen wir den Fall: A. in Wien schreibt eine Oper für das grosse mayländer Theater, und giebt bey jedem Stück genau das Tempo nach dem Taktmesser an: so kann er doch leicht die meisten Stücke in andern Tempo nehmen müssen. Erstens ist es bekannt, dass selbst der Compositeur einer Oper, wenn es zu den Theaterproben kömmt, vieles in den Tempos des bessern Effects wegen ändert; denn etwas Anders ists, beym Klaviere componiren, oder dasselbe Stück sodann auf dem Theater hören. Zweytens ist es ausgemacht, dass sich mehre Tempos in einer Oper nach Beschaffenheit und Grösse des Theaterlocals richten, und richten müssen. So wurden hier auf unserm sehr grossen Theater alla Scala manche Stücke in den mozartischen Opern in ganz andern Tempos, wie in Deutschland, genommen, weil sie sonst gewiss (besonders bey den italienern) den Effect verfehlt hätten. Drittens verlangt auch, und nicht mit Unrecht, die Individualität des Sängers Rücksichten in Ansehung der Bestimmung des Tempos. Wie will nun dies alles Hr. A. in Wien nach seinem Taktmesser angeben? Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, dasse ganz gleichgültig wäre, die Bestimmung des Componisten zu erfahren. Ich wünschte nur andere ihrer gelehrten Mitarbeiter auch auf diese Punkte aufmerksam zu machen und sie ihrem weitern Nachdenken zu empfehlen. — Vorigen Jahr meldete ich Ihnen, nach der mir von einem Professor des hiesigen k. k. Conservatoriums gemachten Versicherung, dass die Hrn. Salieri, Beet-

hoven u. Krommer zu Mitgliedern besagten Instituts ernannt worden wären. Dieses ist dahin zu berichtigen, dass Hr. Krommer wirklich das Diplom hierüber erhalten hat: den Hrn. Salieri und Beethoven aber erst nach der nächstens erfolgenden Semestralprüfung die Mittheilung hierüber gemacht werden wird.

MISCELLEN.

Die trefflichen, grossen Uebungstücke J. B. Cramers in London, für grundliche, ausgezeichnete Klavierspieler, und die solche werden wollen, (unter dem Titel, *Etudio per il Pianoforte*, oder *Exercices pour le Pianof.*, von mehren Verlegern des In- und Auslandes gedruckt,) sind, ihrem Gehalt' und Werthe, wie dem vielfachen Nutzen gemäss, welchen sie leisten können, besonders in Deutschland so hochgehalten und weit verbreitet; und es kömmt bey ihnen so viel darauf an, dass sie, soll jener Gehalt und dieser Nutzen vollgültig gefunden werden, vollkommen im richtigen Zeitmaas einstudirt und vorgetragen werden: dass wir recht Vielen einen Dienst zu erweisen hoffen, indem wir die vor kurzem erhaltene, vom Componisten selbst aufs genaueste bestimmte Angabe der Tempos aller dieser Stücke nach Mälzels Metronom, hier öffentlich bekannt machen. Ueber dies Instrument selbst und das Verfahren bey seiner Benutzung, vergl. No. 25 dies. Zeit. v. diesem Jahre.

Erster Theil.

1	in C.	Allegro	4/4	= 132.	C.
2	E moll	Presto	2/4	= 300.	12/8
3	D	Moderato	2/4	= 100.	
4	C moll	Con Moto	4/4	= 104.	
5	C	Moderato	3/4	= 132.	
6	A moll	Vivace	2/4	= 108.	
7	B	Più tosto Moderato	6/8	= 92.	
8	G moll	Allegro	4/4	= 84.	C
9	G	Allegro moderato	2/4	= 132.	
10	H moll	Moderato	6/8	= 76.	
11	H	Lento	4/4	= 76.	C
12	A moll	Moderato espres	2/4	= 138.	
13	A	Spirtoso	4/4	= 132.	C
14	D moll	Moderato	6/8	= 58.	
15	Es	Maestoso	2/4	= 152.	
16	F moll	Mod. con Espres	4/4	= 152.	C
17	F	Grazioso con delic.	3/4	= 126.	
18	D moll	Allegro	2/4	= 138.	
19	D	Allegro con brio	2/4	= 88.	
20	E moll	Con Moto	4/4	= 88.	C
21	G	Moderato	12/8	= 84.	
22	Fis moll	Allegro moderato	4/4	= 144	C
23	A	Con Brio	2/4	= 152	
24	D moll	Con Moto	2/4	= 92	
25	F	Andante Cantabile	4/4	= 56	C
26	Gis moll	Moderato	6/8	= 60.	
27	A	Vivacissimo	4/4	= 152	C
28	C moll	Moderato	4/4	= 63	
29	C	Simile	4/4	= 152	C
30	B moll	Moderato con Esp	3/4	= 132	
31	B	Allegro	24/16	= 92	
32	D moll	Più tosto Presto	3/8	= 104	
33	D	Vivace	9/16	= 100	
34	F moll	Moto agitato	4/4	= 116	C
35	F	Moderato	4/4	= 108	C

36	G moll	Allegro agitato	♩. = 66	6/8	
37	B	il più Prestissimo	𝅗𝅥 = 76	2/4	
38	Es moll	Moderato	♩. = 88	9/8	
39	Es	Spiritoso assai	𝅗𝅥 = 96	¢	
40	E moll	Allegro con moto	♩ = 126	2/4	
41	E	Aria Moderato	♩ = 116	3/4	
42	C moll	Allo: M: m: E:	♩ = 158	C	

Zweyter Theil.

1	C.	Allegro brillante	♩ = 152.	C	
2	C moll	Allegro moderato	♩. = 88.	6/8	
3	Es	Grazioso	♩ = 112.	3/4	
4	A moll	Moderato	♩ = 138.	2/4	
5	A	Allegro	♩ = 144.	C	
6	F	Moderato	𝅗𝅥 = 63.	6/4	
7	D moll	Allegro spiritoso	♩. = 108.	C	
8	B	Con Moto	♩ = 96.	2/4	
9	F moll	Allegro non troppo	♩ = 72.	3/4	
10	F	Presto	𝅗𝅥 = 104.	12/8	
11	A moll	Moderato con espres:	♩. = 72.	3/8	
12	C	Con Brio	♩ = 152.	C	
13	H moll	Molto agitato	♩ = 108.	2/4	
14	D	Allegro	♩ = 138.	C	
15	G moll	Mod. espressivo	♩ = 126.	3/4	
16	G	Allegro non tanto	♩ = 138.	2/4	
17	C moll	Presto	♩ = 138.	2/4	
18	C	Moderato assai	♩. = 120.	12/8	
19	Fis moll	Allegro commodo	♩. = 96.	9/8	
20	A	Allegro spiritoso	♩ = 160.	3/4	
21	G moll	Vivace	♩ = 160.	C	
22	B	Maestoso energico	♩ = 108.	C	
23	E moll	Allegro assai	♩ = 162.	3/4	
24	E	Allegro moderato	♩ = 138.	2/4	
25	F moll	Moto agitato	♩. = 76.	3/8	
26	F	Andante	♩ = 112.	2/4	
27	D moll	Allegro strepitoso	♩ = 144.	C	
28	B	Scherzando	♩ = 126.	2/4	
29	Cis moll	Moderato sostenuto	♩ = 120.	¢	
30	As	Allegro non tanto	♩ = 136.	3/4	
31	B	Allegro	♩ = 132.	C	
32	G moll	Moderato	♩ = 132.	2/4	
33	G	Andante con moto	𝅗𝅥 = 104.	3/2	
34	A moll	Moderato assai	♩ = 126.	2/4	
35	D	Andante maestoso	♩ = 160.	C	
36	G	Allegro spiritoso	♩ = 160.	C	
37	C	Allegro scherzando	♩. = 84.	6/8	
38	B moll	Moderato espres:	♩ = 116.	2/4	
39	Fis	Moderato assai	♩. = 104.	6/16	
40	Es moll	Moderato	♩ = 126.	2/4	
41	Es	Con moto	♩ = 152.	3/4	
42	C	Moderato assai	♩ = 92.	C	

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten September. N°. 38. 1817.

RECENSION.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere, von Gottfried Weber. Erster Band: Grammatik der Tonsetzkunst. 334 S. gr. 8. Mainz, in der Hofmusikhandlung. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.)

Der würdige Verf., als ausgezeichneter Tondichter längst rühmlich bekannt, erklärt in der Vorrede: dass das Eigenthümliche seines Werkes aus dem vorliegenden ersten Bande noch nicht vollständig beurtheilt werden könne, indem das mit so vielseitiger Wechselwirkung in einander greifende Ganze erst am Schlusse in seiner vollen Bündigkeit, in seinem ganzen Zusammenhange erscheinen werde. Es würde daher eben so anmassend, als unbillig seyn, über dieses Eigenthümliche schon jetzt entscheidend urtheilen zu wollen. Indess konnte doch Rec. sich nicht enthalten, einer Ahnung davon Raum zu geben, die eben diese Vorrede ihm schon zuführte, und zwar bey der Stelle, wo die „leidigen Generalbassschulen," welche nachher öfters, und auch zum Schlusse (S. 333) nochmals vorkommen, erwähnt werden. Warum denn *leidige?* Soll das heissen: die Generalbassschulen, die wir besitzen, taugen nichts? Aber so absprechen über anerkannt vortreffliche Werke wollte der Verf. wol nicht! Auch hat er über den Generalbass nichts gegeben, was nicht in den besten unsrer Generalbassschulen gleichfalls enthalten wäre; nur dass diese ausführlich entwickeln und auf das Besondre anwenden, was er grösstentheils blos im Allgemeinen angiebt, ohne die darunter begriffnen besondern Fälle zu erörtern. Oder soll es heissen: die Generalbassschulen können dem Tonsetzer nichts helfen? Dies angenommen: sind denn die Lehrbücher der Arithmetik darum *leidige* Bücher, weil man die Geometrie daraus nicht lernen kann? Gesetzt sogar, die Lehre vom Generalbasse wäre überhaupt zu weiter gar nichts zu gebrauchen: ist denn eine Wissenschaft etwas so Gemeines und Niedriges, das nicht um sein selbst willen, sondern nur in sofern zu schätzen ist, als es zu etwas anderm nützt?

Doch Rec. will sein Urtheil über den Geist dieses Werkes, im Allgemeinen, bis zum Schlusse desselben sich vorbehalten, und sich jetzt begnügen, den Inhalt des vorliegenden Bandes kurz darzustellen, und einzelne Sätze, dem Wunsche des Verfs gemäss, mit Bemerkungen zu begleiten; hoffend, dass diese seine aufrichtige Achtung für die Verdienste des Verfs und seine Aufmerksamkeit bey Prüfung des vorliegenden Werkes beurkunden werden.

Ersten Buchs Vorkenntnisse. Erste Abtheilung: Begriff von Ton und Tonkunst. Alles, was unser Gehör empfindet, heisst ein *Laut, Schall* oder *Klang.* (Gegen den Sprachgebrauch. Nicht jeder Laut ist ein Schall, geschweige denn ein Klang. Wenn Jemand dumpf und leise redet: so giebt seine Stimme wol Laute von sich, aber sie schallt nicht; und wenn man mit einem Brete heftig aufs Wasser schlägt; so kann das weit hin schallen, aber es klingt nicht). Ein einfacher, d. h. aus gleichförmigen Schwingungen bestehender Klang ist ein *Ton.* (Wieder dem Sprachgebrauche nicht gemäss. Es ist freylich nicht zu leugnen, was §. 9 behauptet wird, dass der Sprachgebrauch hier schwankt: aber doch nur der ungebildete, der es mit der Bestimmtheit des Ausdrucks überhaupt nicht genau nimmt. Der Gebildete beziehet den Ausdruck *Ton* beständig auf Höhe des Klanges, wie die Sprachgelehrten, z. B. Adelung, im *Wörterbuche*, Eberhard, in der

Synonymik, anerkennen. Ein Klang wird ein Ton genannt, sofern er als ein Klang von bestimmter Höhe gedacht wird. In der Kunstsprache kann das noch weniger zweifelhaft seyn; z. B. in Ausdrücken, wie dieser: das Instrument steht im Kammer*tone*, oder im Chor*tone*, weshalb auch Chladni, in der *Akustik*, diesen Begriff annimmt, ohne weitere Beweise seiner Richtigkeit für nöthig zu halten. Des Verfs Erklärung giebt nicht den Begriff von Ton, sondern den Begriff von absoluter Reinheit des Tones. Denn diese besteht eben darin, dass die Schwingungen der Theile des tönenden Körpers gleichförmig sind; dergestalt, dass keine verschiednen, fremdartigen Töne sich untereinander mischen. Wenn die Geigenspieler eine Saite unrein oder falsch nennen; so heisst das: in den Ton, den dieselbe angiebt, mischen noch andre, fremde sich ein; und das kömmt daher, weil die Saite ungleich dick, oder sonst von so ungleicher Beschaffenheit ist, dass ihre Theile nicht gleichförmig schwingen). *Tonkunst* ist die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken. „Da aber in der Wirklichkeit Musik nicht selten blos zur Ergötzung des Ohres, wo nicht gar nur zur Darlegung mechanischer Kunstfertigkeit gebraucht wird; so kann man die Tonkunst auch dahin definiren: sie sey die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reizen."

Das gesammte Wissen und Können auf dem Felde der Töne kann *Tonkunde* heissen. Unter diese gehört dann (S. 14):

I. die Tonwissenschaft,

1) die physikalische, (*Akustik*),

2) die mathematische (*Kanonik*, *rationale Harmonik*);

II. die Tonkunst,

1) die erfindende (*Tonsetzkunst*, *Tondichtkunst*)

2) die vortragende.

Jedes von den hier genannten vier „Fächern hat an sich selbst einen *theoretischen* und *praktischen* Theil (S. 15). Wenn Vogler oder Chladni über ihre Erfindungen im Fache der physikalischen oder mathematischen Akustik Bücher schreiben, oder Lehrvorträge halten: so behandeln sie diese Fächer theoretisch; praktische Ausübung derselben ist es aber, wenn Vogler eine Orgel nach seinem Simplificationssystem erbaut, oder Chladni ein Euphon oder Klaviecylinder, Franklin eine Harmonika, u. s. w. Eben so wird die Tonsetzkunst selbst bald theoretisch, bald praktisch getrieben: theoretisch nämlich in Lehrbüchern der Composition: praktisch übt sie der Tonsetzer, wenn er ein Tonstück verfertigt."

(Das lässt sich allerdings sagen. Nur ist alsdann das Fachwerk falsch angelegt. Das Bauen einer Orgel kann nicht in das Fach der physikalischen Akustik gehören, wenn diese unter die *Tonwissenschaft* gestellt ist: ein Orgelbau ist kein akustischer Lehrsatz; und die Lehrbücher über Composition können nicht in das Fach der Tonsetzkunst gehören, wenn diese unter die *Tonkunst* geordnet wird: ein Lehrbuch über das Componiren schreiben, ist nicht selbst componiren. Da indessen die Unterscheidung des Theoretischen und Praktischen bey jedem der angegebenen Fächer, wie gesagt, an sich selbst richtig ist: so muss das Fachwerk so vervollständigt und geordnet werden, dass es Alles, was dahin gehört, fasse, und man nicht genöthigt sey, irgend Etwas in ein Fach zu schieben, in welches es nicht gehört. Will man das gesammte Wissen und Können auf dem Felde der Töne die *Tonkunde* nennen: so gehören zur Tonkunde

I. die Tonwissenschaft, (das Wissen, die Theorie). Diese betrachtet die Töne

A) als Gegenstände der Natur,

1) physikalisch — *Akustik*,

2) mathematisch — *Kanonik* — welche aber nicht blos die Verhältnisse verschiedner Tonhöhen berechnet, wie S. 14 gesagt wird, sondern auch die Grösse einzelner Töne bestimmt; wie z. B. die bekannte Formel, wonach die Schwingungszahl einer Saite binnen einer Secunde $= \frac{1}{2}\frac{1}{l}\frac{1}{s}\sqrt{\frac{\text{Sub} \cdot n}{a}}$ ist, (Eul. tent. 1, 9), und viele ähnliche zur Gnüge zeigen;

B) als Gegenstände der Kunst; handelnd

1) von der Erfindung aus Tönen bestehender Kunstwerke — *Theorie der Tonsetzkunst* —

2) von der Darstellung, oder, dem Vortrage derselben — *Theorie des Singens u. Spielens* —

3) von der Einrichtung und Behandlung der hierzu erforderlichen Mittel — *Theorie der Bildung der Stimme u. Theorie des Instrumentenbaues*;

II. die Tonkunst, (das Können, die Praxis); unter diese gehört

A) die Kunst, Tonwerke zu erfinden — *Tondichtkunst, Tonsetzkunst;*

B) die Kunst, gegebene Tonwerke vorzutragen, — das *Singen* und *Spielen;*

C) die Kunst, musikal. Instrumente zu bauen.)

Zweyte Abtheilung: Beschreibung (nicht Erklärung) *unseres Tonsystems. Abtheilung und Benennung der Töne. Notensystem.* (Zu bedauern, dass es dem Verf. nicht gefallen hat, die grossen Vorzüge unsrer Noten vor der Bezeichnung der Töne durch Ziffern auseinander zu setzen. Das Gewicht seiner Stimme würde dazu beygetragen haben, diese alte, längst als verwerflich erkannte deshalb vergessen gewesene, und jetzt dennoch wieder hervor gesuchte Spielerey, schneller wieder unterdrücken zu helfen; wie dies jeder einsichtige Freund der Tonkunst wünschen muss). Notenschlüssel: f-Schlüssel, c-Schlüssel und g-Schlüssel. (Sehr richtig, und nicht, wie gewöhnlich: F-Schlüssel, C-Schlüssel, G-Schlüssel. Denn die Töne, welche durch gedachte Schlüssel angedeutet werden, sind nicht F, C, G, sondern f, c und g. Unrichtig aber ist es, wenn hernach von Bass-, *Tenor-, Alt-* oder *Diskant-Schlüsseln* geredet wird. Die *Schlüssel* zeigen an, welcher *Ton* durch eine Note auf einer bestimmten Stufe des Linienplanes bezeichnet werden solle, und geben dadurch *Aufschluss* darüber, welche Töne durch die Noten auf allen Stufen angedeutet werden; nicht aber zeigen sie die Stimme, oder das Instrument an, wodurch die Töne vorgetragen werden sollen. Dies wird erst angezeigt durch die Stelle, wo sie im Linienplane stehen. So wird der c-Schlüssel zum Diskant*zeichen*, Alt*zeichen*, Tenor*zeichen*, je nachdem er auf der untersten, mittelsten oder nächstobersten Linie steht. Alle drey Stimmen haben also nur verschiedne Zeichen, aber einerley Schlüssel, den c-Schlüssel nämlich; und man könnte aus eben diesem, so wie aus allen übrigen, noch viel mehr, nämlich so viel Zeichen machen, als der Linienplan Stufen enthält. Auch hat man dies ehedem zum Theil gethan. Man setzte z. B. den c-Schlüssel auf die zweyte Linie von unten, so dass also eine Note auf dieser Stufe c bedeutete, und erhielt dadurch ein sogenanntes *Halbdiskantzeichen* (mezzo-soprano.) Diese vervielfältigten Zeichen sind aber wieder abgekommen, und das mit Recht. Denn sie sind unnöthig, und es ist ein Hauptgesetz der Semiotik, dass alle Bezeichnung so einfach, als möglich seyn, und man daher schlechterdings nicht verschiedne Zeichen gebrauchen soll, wo ein und ebendasselbe angewandt werden kann, ohne der Bestimmtheit Abbruch zu thun. Rec. bedauert daher, dass der Verf., der alle unnütze Gelehrsamkeitkrämerey so scharfsinnig aufdeckt und so muthig verwirft, nicht auch darauf dringt, dass selbst die Zeichen, welche jetzt noch üblich sind, noch vermindert werden. Das Alt- und Tenor-Zeichen z. B. sind vollkommen überflüssig; Bass- und Diskant-, oder statt dieses, Violin-Zeichen reichen völlig hin. Welche Mühe und Zeit aber kostet es, ehe man sich eine bedeutende Fertigkeit darin erwirbt, vielstimmige, in vielerley Zeichen geschriebne Werke schnell zu überschauen! Eine Mühe und Zeit, die zu was Besserm angewandt werden könnten! An sich selbst haben Zeichen, als solche, gar keinen Werth, sondern nur um des Bezeichneten willen, als Mittel, dieses zu erkennen zu geben; und wenn sie also hierzu nicht nöthig sind, so sind sie verwerflich; mit ihnen sich quälen, heisst leeres Stroh dreschen, und mit einem solchen, wenn auch gelehrten, Zeichenkram sich brüsten, ist Pedanterey. Einige von unsern nachdenkenden Tonsetzern haben daher auch schon angefangen, das Alt- und Tenor-Zeichen zu verbannen. Das verdient lauten Beyfall, und allgemeine Nachahmung. Auf diese muss man alles Ernstes dringen; ja, in der Vereinfachung der Zeichen noch einen Schritt weiter gehen, — worüber Rec. seine Meynung zu erörtern für eine andre Gelegenheit sich vorbehält. Die Kunst macht so hohe und ernste Anforderungen an den Künstler, die, je mehr ihr inneres Wesen sich enthüllt, immer mehr sich vergrössern; dass es endlich Zeit wird, alle leeren Spielereyen, alle unnütze Gelehrsamkeitkrämerey zu verbannen, um Fleis und Kräfte dem Edlern zu sparen. Rec. bezeugt dem scharfsinnigen Verf. seine Freude darüber, dass auch Er hierauf so ernstlich dringt.) — *Versetzungs- u. Widerrufungszeichen. Intervalle.* Man soll grosse und kleine Tonstufen unterscheiden. Diese werden gebildet durch zwey Töne, welche in der chromatischen Tonreihe unmittelbar neben einander liegen, jene durch zwey Töne, die einen zwischen sich haben.

Von H zu c ist eine kleine, von c zu d eine grosse Tonstufe. (Sehr richtig: wenn es nach dem Sinne des Verf.s genommen wird. Die grossen Tonstufen sind dann das, was man gewöhnlich *ganze Töne*, die kleinen, was man *grosse halbe* nennt. Die *kleinen halben Töne* würden dann *halbe Tonstufen* schlechtweg heissen. Der Sache, wie gesagt, sehr angemessen; denn die Hälfte einer Stufe muss doch ein Theil dieser nämlichen Stufe seyn. Also kann füglich nur der Abstand von c zu cis, nicht aber auch der Abstand von c zu des eine *halbe Stufe* genannt werden. Freylich aber müsste die Begriffserklärung bestimmter gefasst werden. Denn so, wie sie dasteht, nöthigt sie uns, die kleinen halben Töne auch kleine Tonstufen zu nennen. Denn ist eine kleine Tonstufe der Abstand von einem Tone zum nächstfolgenden in der chromatischen Reihe, oder, wie der Verf. gar sagt (S. 49), von dem Tone der einen Taste (auf dem Klaviere) zu dem Tone der nächstfolgenden: so ist offenbar von c zu cis auch eine kleine Tonstufe. Auch kann Rec. nicht finden, dass der Sprachgebrauch des Verf.s gerade *einfacher* sey, als der gewöhnliche, wie S. 51 behauptet wird; so wenig als er beystimmen kann, die gewöhnlichen Ausdrücke: *grosser* und *kleiner halber Ton*, überhaupt sonderbar zu nennen. Wird doch auch im gemeinen Leben von grosser und kleiner Hälfte geredet! Und müssen wir doch, auch nach dem Sprachgebrauche des Verf.s, den Unterschied von *grossen* und *kleinen ganzen Tönen* beybehalten, da wir die ganzen Töne (grossen Tonstufen) in dem Verhältnisse von 9 : 10 eben so wenig entbehren können, als die in dem Verhältnisse von 8 : 9.)

Nähere Betrachtungen der einzelnen Intervalle. (Klar und bestimmt. Der vorerwähnte Sprachgebrauch wird angewandt: eine kleine Secunde z. B. (S. 59) ist eine kleine Tonstufe, eine grosse Secunde eine grosse Tonstufe). — Die Prime soll kein Intervall seyn (S. 54). (Richtig, wenn man bey dem Bilde stehen bleibt. Denn ein *Zwischenraum*, in Ansehung der Höhe, ist allerdings nicht zwischen C und C. Nimmt man aber, wie die wissenschaftliche Behandlung fordert, den *Begriff*, wonach die Intervalle als die *Höhenverhältnisse* der Töne zu denken sind: so ist die Prime auch ein Intervall. Denn ein Verhältnis ist C : C eben so gut, als C : D: und der Verf. nennt die Intervalle (S. 59) selbst Verhältnisse). — Von der mathematischen Bestimmung dieser Verhältnisse nichts. (Völlig folgerecht! Denn es gehört dies nicht in die Theorie der Tonsetzkunst, und nur diese will der Verf. geben. Denn gesetzt, dass auch die mathematische Kenntnis der Höhenverhältnisse der Töne dem Tonsetzer nöthig oder nützlich wäre — welches der Verf. überdem leugnet (S. 16) — so gehört sie doch nicht zur Kenntnis der Kunst des Tonsetzens selbst, und darf also in der Theorie dieser Kunst eben so wenig vorgetragen werden, als die mechanische Theorie des Gehens in der Theorie der schönen Tanzkunst, obgleich der Tänzer muss gehen können. Jede Wissenschaft hat ihren angewiesenen Gegenstand und darf die dadurch ihr bestimmten Grenzen nicht überschreiten; wenn auch derjenige, für den sie zunächst bestimmt ist, ausser ihr noch andre Kenntnisse gebraucht. Niemand soll aus Einer Wissenschaft Alles lernen wollen. Mag Jeder sich bestreben, so viele sich zu eigen zu machen, als er zu seinem Zwecke nöthig hat!)

Dritte Abtheilung: Rhythmik. Ueber Rhythmus und Takt, im Allgemeinen und Besondern. (Das Besondre vollständig, klar und bestimmt; das Allgemeine dürfte bestimmtere Begriffe erfordern. Ein Tonstück ist *taktmässig* (rhythmisch), sofern „die Töne in Ansehung ihrer Dauer nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und zugleich die solchergestalt abgemessenen Zeiten rücksichtlich ihres innern Gewichts genau gegen einander abgewogen und symmetrisch accentuirt werden." (S. 76). Aber die Begriffe von Takt und Rhythmus sind keineswegs einerley; nicht einmal Wechselbegriffe. Es mag z. B. diese Folge von Tönen:

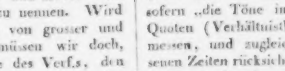

so taktmässig vorgetragen werden, als man will: so wird sie doch nimmermehr rhythmisch, ja, gerade um so unrhythmischer seyn, je genauer diese Töne in Ansehung ihrer Dauer verhältnismässig gegen einander abgemessen werden.)

Zweytes Buch: Harmonik. Auf die, im vorigen Buche vorgetragene Vorkenntnisse folgt nun die „Lehre von der Zusammensetzung und Verbindung einzelner Töne; von den Gesetzen, nach welchen die musikalischen Buchstaben sich zu Sylben, diese zu Worten und Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinn (*sensus*) gestalten. *Die Gesammtheit dieser Gesetze bildet die Theorie*

der Tonsetzkunst." Die besondern Theile, welche diese Theorie in sich begreift, sind (S. 126):

1) Die *Grammatik* der Tonkunst. Diese lehrt diejenigen Regeln, „durch deren Befolgung ein Tonstück frey von technischen oder Grammatikalfehlern wird," und heisst auch *Lehre vom reinen Satze.* Sie handelt

a) von „gleichzeitigen Tonverbindungen" — *Harmonik*:

b) von dem „successiven Aneinanderreihen der Töne" — *Melodik.* (Der gegenwärtige erste Band enthält blos die Harmonik, und zwar noch nicht ganz. Denn die Lehre von der Verbindung mehrer Harmonien zu einem Ganzen, wird, nebst der Melodik, erst in dem zweyten Bande geliefert werden.)

2) die *musikalische Rhetorik*; die „Kunst, ein Tonstück bündig und consequent durchzuführen, gleichsam rhetorisch auszuführen, die Lehre vom künstlichern Satz, oder Lehre vom doppelten Contrapunkt, Fuge, Kanon u. s. f."

3) *die Aesthetik der Tonkunst*;

4) die „Lehre von Benutzung der materiellen Kunstmittel, von Instrumentation, Vocal- und Instrumental-Effecten u. s. f."

(Dieser Darstellung des Inhaltes, den die Theorie der Tonsetzkunst haben soll, kann Rec. nicht beystimmen, und wünscht den achtungswürdigen Verf. zu veranlassen, die Sache wenigstens noch einmal zu überlegen. Denn es ist für die Ausführung und nachmalige Brauchbarkeit eines wissenschaftlichen Gebäudes von der grössten Wichtigkeit, dass Plan und Anlage des Ganzen richtig und wohl geordnet seyen. Freylich könnte Rec. zweifeln, ob er den Sinn des Verfs richtig aufgefasst habe. Denn, was Aesthetik der Tonkunst seyn solle, wird gar nicht angegeben, und die Erklärung der Grammatik geht im Kreise, indem, ihr zufolge, die Grammatik lehren soll, wie man grammatikalische Fehler vermeide. Indessen, was dies letztere betrifft, so erkennt man, des verfehlten Ausdrucks ungeachtet, doch leicht den wahren Sinn, zumal, wenn man §. 132 dazu nimmt, wo die Grammatik die Anleitung, rein von *gehörwidrigen* Fehlern zu schreiben, genannt wird: und was das erstere anlangt, so darf man voraussetzen, dass der Ausdruck *Aesthetik* eben darum, weil er nicht erklärt wird, in seiner gewöhnlichen Bedeutung, für Schönheitslehre, genommen werde. Wenn das aber ist; so ergiebt sich folgende Ansicht. Wenn der Tonsetzer ein schönes Werk hervorbringen will; so muss er 1) alles das vermeiden, was der Schönheit entgegen ist und sie zerstört, und 2) alles das hervorbringen, was zur Schönheit gehört und sie ausmacht. Denn das blosse Nichtseyn dessen, was die Schönheit zerstört, ist noch nicht das Seyn der Schönheit selbst. Die Theorie der Tonsetzkunst muss daher 1) diejenigen Regeln entwickeln, durch deren Beobachtung vermieden wird, was die Schönheit zerstört; worin denn die *Reinheit* des Werkes besteht. Der Vortrag dieser Regeln ist die *Grammatik der Tonkunst*, oder, die *Lehre vom reinen Satze*; 2) muss sie diejenigen Regeln lehren, durch deren Beobachtung hervorgebracht wird, was positiv zur Schönheit gehört, was die Schönheit ausmacht; sie muss zeigen, worin die Schönheit positiv bestehe. Dies ist dann die *Aesthetik der Tonkunst.* Da nun zur Hervorbringung eines schönen Tonwerkes schlechterdings weiter nichts zu wissen erforderlich seyn kann, als was dasselbe nicht enthalten, und was es enthalten solle, dieses aber in der Aesthetik und jenes in der Grammatik gelehrt wird: so kann auch die Theorie der Tonsetzkunst ausser diesen beyden Theilen schlechterdings weiter keine enthalten. Alle übrigen, angeblichen Theile derselben müssen diesen beyden untergeordnet seyn, und dürfen also eben darum nicht neben dieselben gestellt werden, da die Logik bekanntlich keine Eintheilungen mit untergeordneten Theilungsgliedern duldet. So die musikalische Rhetorik, „oder Lehre vom doppelten Contrapunkt etc." Was soll sie lehren? Was zur Reinheit, oder, was zur Schönheit des doppelten Contrapunktes etc. gehört? Aber das letztere gehört in die Aesthetik, das erstere in die Grammatik! Eben so die Lehre von der Benutzung der materiellen Kunstmittel. Ohne Zweifel soll dieselbe doch wol zeigen, wie diese Mittel *zur Schönheit* der Tonwerke gehörig benutzt werden sollen. Und das gehört eben so unbezweifelt in die Aesthetik.)

Erste Abtheilung: Verbindung mehrer Töne zu Harmonien, Accordenlehre. 1. Grundharmonien, (Stammaccorde). Es werden ihrer sieben angenommen: 1) der harte Dreyklang. 2) der weiche, 3) der verminderte, 4) der Septimenaccord mit grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime — *Hauptseptimenaccord*, 5) der Septimenaccord mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime, 6) der Septimenaccord mit kleiner

Terz, kleiner (falscher) Quinte u. kleiner Septime, und 7) der Septimenaccord mit grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime. — (Warum aber nicht mehr oder weniger, als gerade diese sieben Stammaccorde? Darüber läst sich mit dem Verf. gar nicht streiten. Denn eines Theils behauptet er S. 150 geradezu: „apriorische Gründlichkeit könne hier gar nicht eintreten," und andern Theils hat er nicht bestimmt angegeben, was ein Grundaccord heissen solle. Zwar wird S. 129 gesagt: „Diese (Accorde mit gemeinschaftlichen Merkmalen) ordnet man zusammen in Klassen, und betrachtet die verschiedenen, unter eine Klasse gebrachten Fälle als eben so viele Unter- oder Spiel-Arten einer und derselben Race; oder, nach dem angenommenen Sprachgebrauche, man führt mehre verschiedne Harmonien auf wenige Grundharmonien oder *Grundaccorde* zurück" — wonach also ein Grundaccord zu einem abgeleiteten sich verhalten würde, wie die Gattung zu der Art. Allein der Begriff, der dem *angenommenen Sprachgebrauche* zum Grunde liegt, ist dies nicht. Denn diesem zufolge ist z. B. der Sextenaccord ganz und gar nicht als eine *Art* des Dreyklanges zu denken. Auch kann dies nicht seyn. Eine Art muss *alle* Merkmale ihrer Gattung haben: nun enthält aber ein Dreyklang zwey Terzen und eine Quinte und ist terzenweise gebaut; der Sextenaccord hingegen ist nicht terzenweise gebaut, und enthält picht Intervalle bis auf Eins nicht. Denn er enthält nur eine Terz und ausserdem eine Quarte und eine Sexte; viel eher würde, auf diese Weise, der Septimenaccord als eine Art des Dreyklanges betrachtet werden können. Denn er hat alle Merkmale des Dreyklanges, bis auf eins, dass er nämlich nicht dreystimmig ist. Auch würden, unter Voraussetzung jenes Begriffes, der harte, der weiche und der verminderte Dreyklang, welche der Verf. als Grundaccorde aufführt, offenbar keine solchen seyn. Denn sie sind blosse Arten des Dreyklanges überhaupt, und nur dieser, als Gattung, würde Grundaccord genannt werden können. — Wenn man aber auch über die Anzahl der Grundaccorde mit dem Verf. gar nicht rechtet will: so darf man doch fordern, dass, seine Grundsätze zugegeben, Alles folgerecht und unter sich einstimmig sey. Dies aber scheint dem Rec. nicht durchgängig der Fall zu seyn. Man kann z. B. fragen: wo bleibt der übermässige Dreyklang? Hat er nicht eben so viel Recht, wie der verminderte, als Grundaccord aufzutreten? Der Verf. kann nicht antworten: er ist unbrauchbar. Denn er wird gebraucht, und oft mit ausgezeichneter Wirkung. Der Verf. selbst gebraucht ihn. Denn er führt S. 201 eine Versetzung desselben an, noch dazu mit einer tritonischen Terzenfolge. Also müsste derselbe unter die abgeleiteten Accorde gerechnet werden: etwa aus dem Grunde, weil er blos durch zufällige Erhöhung der Quinte aus dem harten Dreyklange entstehe. und *Grundaccorde* aus *zufälligen* Bestandtheilen abenteuerlich und unnütz seyen (S. 151). Allein zuvörderst müsste dann der verminderte Dreyklang eben so gut aus der Reihe der Grundaccorde verwiesen werden, indem sich von diesem mit eben dem Rechte sagen liesse, er entstehe aus dem weichen, durch *zufällige Erniedrigung* der Quinte. Und sodann könnte am wenigsten der Verf. eine solche Behauptung vertheidigen. Denn nach seinem Systeme (S. 253) gehört zu der weichen Tonleiter wesentlich die grosse Septime (das *Semitonium modi*). Folglich findet sich auch auf der dritten Stufe der weichen Tonart — wo ohnedies sein eigentlicher Sitz ist — ein übermässiger Dreyklang, der keinen einzigen zufälligen Bestandtheil, sondern lauter leitereigne Töne enthält. — Man kann ferner fragen: wo bleiben die Septimenaccorde, die aus dem weichen und aus dem verminderten Dreyklange mit der grossen Septime bestehen? „Sie existiren für uns nicht" sagt zwar der Verf. S. 156. Aber (S. 75) „bey so unendlich vielen Combinationen von Zusammenstellungen der Harmonien, Umkehrungen, Durchgängen, Vorhalten, Mehrdeutigkeit, etc. ist es *geradezu unmöglich*, mit Bestimmtheit zu behaupten: zwey Töne, welche um dieses oder jenes Intervall von einander entfernt seyen, könnten nie in melodischer oder harmonischer Verbindung oder Beziehung mit und aufeinander vorkommen." Wenn aber sogar der *verminderte* Septimenaccord nicht unter die Stammaccorde aufgenommen ist, da er doch so gut, wie die übrigen Septimenaccorde aus einem Dreyklange mit beygefügter Septime, aus dem verminderten Dreyklange mit verminderter Septime nämlich, besteht, und nächst dem Hauptseptimenaccorde allen andern an Wohlklang u. Brauchbarkeit bekanntlich weit vorgeht: so ist der Verf. durch einen besondern Grund dazu bestimmt worden, auf welchen wir gleich nachher kommen werden.)

(*Der Beschluss folgt.*)

Nachrichten.

Dresden. Am 26sten July führte die italien. Gesellschaft Mozarts berühmte Oper, *Così fan tutte*, auf. Das geniale, kunst- und lebensvolle Werk bewährte auch diesmal seinen grossen Ruf: es machte auf das ganze, so zahlreich, wie im Sommer höchst selten, versammelte Publicum die schönste Wirkung. Aber es ward auch trefflich gegeben, im Gesang, im Spiel, und vom Orchester. Mad. Sandrini, als Fiordiligi, spielte durchaus, und sang auch ihre Arien — *Come scoglio* — im 1sten Aufzuge, und das grosse Rondo: *Per pietà* — im 2ten — sehr schön. Noch mehr Wirkung auf das Publicum würde sie damit gemacht haben, hätte sie nicht, wie wir schon öfter, bey ähnlichen Veranlassungen angemerkt haben, ihre Stimme in Anstrengung übernommen. Ihre Schwäche der Kehlorgane, durch zu häufiges Singen entstanden, wird — wie sie doch zu glauben scheint, und ihr vielleicht von den Singern nicht genug kundigen Rathgebern gesagt wird — nicht durch übertriebenes Anstrengen gehoben; sie nimmt dadurch eher zu. Diese Organe, haben sie einmal eine Schwäche erlangt, die nicht von bald vorübergehender Unpäslichkeit herrührt, sondern dauernd ist, erlangen die vorige Kraft fast niemals wieder: mässige und bedachtsame Uebung erhält sie jedoch, als hingegen übermässige, gewaltsame Anstrengung auf sie zu wirken pflegt, wie gänzliches Unterlassen aller Uebung. Wir meynen es wahrlich gut mit dieser wackern Künstlerin, indem wir wiederholt dies ihr zurufen. — Hr. Benelli, als Ferando, war sehr brav: im Gesang zeichnete er sich vornämlich durch die Cavatine: *Un aura amorosa* — im 1sten Aufzuge aus. Er trug sie mit aller Präcision und Haltung, in halber Stimme vor, wie dies eine Musik dieser Art so gut zuläst; und fand verdienten Beyfall. Hr. Bassi, als Guglielmo, stellte den Charakter trefflich dar, und gefiel dem Publicum vorzüglich in der Arie des 2ten Aufzugs, wo er seinen Vorgänger, Hrn. Quilici, in jeder Rücksicht übertraf. Mad. Miecksch, als Dorabella, und Dem. Hunt, als Despinetta, spielten sehr gut, besonders die letztere. Hr. Benincasa endlich, als Don Alfonso, fasste, wie gewöhnlich, seinen Charakter richtig, und stellte ihn treu und erfreulich dar.

Am 1sten August führte die deutsche Gesellschaft Cherubini's erste heroische Oper, *Lodoiska*, auf. Diese charakteristische, originelle, kunstreiche, für Declamation und theatralische Handlung so vorzüglich gearbeitete Musik ist zu bekannt, als dass wir uns darüber zu verbreiten nöthig hätten. So ähnlich sich unser trefflicher Kapellm., Hr. Mar. v. Weber, bemühete, in die Ausführung Geist und Leben zu bringen, so brav das Orchester seine schwere Partie ausführete: es blieb doch, im Ganzen, eine der schlechtesten Vorstellungen. Frau von Biedenfeld, als Lodoiska, zeichnete sich jedoch sehr vortheilhaft aus; und wenn sie auf das Publicum nicht noch mehr wirkte, als geschah, so lag das wol nur daran, dass sie ihre ohnehin starke Stimme gar zu sehr angriff, und mehrmals — ists erlaubt, ganz gerade heraus zu reden — sogar schrie. Lisinska (Dem. Hunt) war gut. Den Grafen Floresky gab Hr. Bergmann. Zu einer solchen Rolle gehört aber ein tüchtiger Schauspieler, der in seiner Declamation und Action Leben und Feuer zu zeigen, auch in den meist gespannten Situationen sich so zu nehmen weiss, dass die Zuschauer mit gespannt werden: das fehlt aber, leider, Hrn. B. bis jetzt gänzlich: so musste die schöne Rolle, und mit ihr ein Haupttheil des ganzen Werks, ja, für den Totaleffect, der entscheidendste, zu Grunde gehen. Farbel war besetzt mit Hrn. Metzner: Durlinsky, mit Hrn. Genast: Altamor mit Hrn. Hetwig: Lisikan mit Hrn. Wilhelmi: Talma mit Hrn. Hbecker u. s. w. Nur Frau von Biedenfeld und Dem. Hunt retteten sich aus dem Sturme. Es müsste aber auch mit Zauberey zugehen, wenn eine *solche* Oper von einer Gesellschaft, wie die deutsche jetzt noch ist, zur Befriedigung eines für Musik so gebildeten Publicums ausgeführt werden sollte. Mit schwachem, grösstentheils unbewaffnetem Heer gewinnt auch ein trefflicher Feldherr keine Schlacht.

Kirchenmusik. Am 24sten liess uns der Hr. Kapellm., Ritter Morlacchi, in der kathol. Kirche eine neu von ihm gesetzte Messe hören, welche unter allen, die wir von ihm gehört haben, uns die beste scheint, sowol dem Styl nach, als auch in der Wirkung überhaupt. Sie wurde denn auch mit grossem Beyfall aufgenommen, und nach vollendeter Aufführung ärndtete der Componist allgemeines, gebührendes Lob ein. Wir fanden in dieser Musik Gedanken, die eben so schön erfunden und neu, als zweckmässig auf Wirkung in

unsrer Kirche berechnet sind, zumal da sie mit Klarheit geschrieben und nur mit musikal. Figuren bereichert sind, wie sie hieher passen. Das *Kyrie* fängt mit einem Canon all' unisono in C moll an:

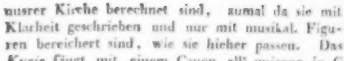

Wendung der Fuge:

Wendung des Canons:

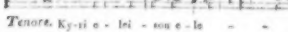

Die Vereinigung der Fuge und des Canons zusammen, brachte eine gute Wirkung hervor: wie wahrer Kirchenstyl hier immer. Das *Christe* ist ein Andante in As dur für 4 Solostimmen und Instrumente: es hat schöne Harmonie, ist andächtig und erreicht seine Absicht. Das *Gloria* ist ein Allegro moderato, und diesmal führte die Lebendigkeit des Meisters ihn nicht in den Theaterstyl, sondern er blieb im kirchlichen, beobachtete auch die gehörige Kürze und wirkte durch beydes trefflich. Das *Domine Deus*, ein Cantabile für den Sopran, ist in schönem Gesange, mit guter Harmonie und andächtig geschrieben: es machte einen sehr angenehmen Eindruck. Das Thema der, nach dem Antiphonarium mit einem fortlaufenden Basse geschriebenen Fuge, *Cum sancto spiritu*, ist dieses:

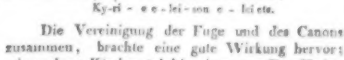

Ihre grösste Wirkung ist in der Zusammenziehung, wenn sich der Tenor in der Terz mit dem Basse vereinigt; welche Vereinigung, in Verbindung mit der Antwort des Soprans und Altes, ein schönes Finale bildet. Das *Credo* fängt mit einem *tema di canto fermo* an:

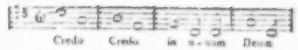

Originell und rühmenswürdig ist darin, dass Hr. M. Tenor und Bass im Thema des Canto fermo unisono singen, und Sopran und Alt über dasselbe figuriren, und *credo, credo*, antworten lässt; wobey die Violinen in den höchsten Tönen die Figuren des Soprans und Altes begleiten. Es gab dies eine schöne Harmonie und war von guter Wirkung. Das in Des dur gesetzte *Et incarnatus est* ist ein sehr wirksames Adagio, das dem Compositeur Ehre macht. Die ungewohnte, herrliche Tonart, deren eigenthümlicher Charakter gut gehalten war, und die düstere Behandlung des *sepultus est*, schienen auf die Zuhörer die meiste Wirkung zu machen. *Et resurrexit* war das nämliche Thema, wie im ersten Allegro, und die Fuge: *Et vitam venturi saeculi*, in demselben Metrum, wie die, *Cum sancto spiritu*. Das *Sanctus* zeichnet sich nicht sonderlich aus: desto mehr aber das *Benedictus*, in F dur; ein andächtiges, harmonisches Duett der Nachahmung in der Quinte, zwischen Sopran und Tenor. Im ersten und letzten Allegro ist jedoch der Compositeur dem Kirchenstyle nicht ganz treu geblieben; auch bemerkten wir darin, so wie auch in manchen andern der vorhergegangenen Stücke, Accorde, die sich nicht mit den Gesetzen der Harmonie vertragen. Das *Agnus Dei* ist ein sehr anziehendes Stück, mit frommen Gefühl geschrieben, und frommes Gefühl einflössend. Es ist blos für die Sing-stimmen: nur dann und wann hört man einige Accorde der Violinen, der Orgel und der Blas-Instrumente, welches, ausserdem, dass es von guter Wirkung ist, auch noch die Sänger im Ton erhält, und um so nöthiger war, da einige unserer Bassisten den Fehler haben, zuweilen um einen guten Viertelton unterzuziehen. — Hr. M. wird aus diesem unserm Berichte sehen, mit was für Aufmerksamkeit wir sein Werk gehört, und dass wir es mit derselben Unparteylichkeit und Aufrichtigkeit beurtheilt haben, welche wir uns stets zur Pflicht machen. Mit Achtung und Freude erkennen wir seine Vorzüge, wo wir deren entdecken: aber keineswegs mögen wir uns zu seinen Schmeichlern gesellen, die ihm so übertriebene Lobsprüche zurufen, dass sie von Kunstverständigen eher für Tadel, und von Ununterrichteten für Ironie gehalten werden müssen. Die Ausführung dieser Musik, sowol

vom Orchester, als von den Sängern, konnte nicht besser seyn. Die Stimme des Sopranisten, Hrn. Sassaroli, die seit geraumer Zeit nicht so blühend war, als in dieser Messe, entzückte die Zuhörer. Mit Freuden schreiben wir auch dieses Lob hin. Hr. Benelli zeichnete sich im Duett des *Benedictus* aus; besonders bewies er seine Kunst und bekannte Einsicht dadurch, dass er seine Stimme mit der, des Hrn. Sassaroli, in jenem Satze so vollkommen zu vereinigen wusste.

Notizen. Der Hr. Ritter Monlecchi ist nach Neapel berufen worden, um die erste Herbstoper für das Theater S. Carlo zu schreiben; so wie auch nach Mayland, um die erste Frühlingsoper für das Theater alla Scala daselbst zu componiren. Der Ruf ist ehrenvoll für ihn, sollten auch die ungeheuren, zum Theil ganz widersinnigen Lobsprüche, die, von hier nach Italien gesandt, mitunter auf Erzählungen von hiesigen Ehrenbezeigungen gebauet sind, die geradezu unwahr sind und hier nie stattgefunden haben — sollten auf ihn, diesen Ruf, auch diese Unbesonnenheiten u. Abgeschmacktheiten bedeutenden Einfluss gehabt haben. Der König, der den jungen, talentvollen und fleissigen Künstler mit seiner Gunst beglückt, hat ihm einen achtmonatlichen Urlaub bewilligt, und er wird in wenigen Tagen abreisen. Möge es ihm glücken, seinen Ruf in Italien durch seine Werke besser zu bewähren, als durch jene Manipulationen auf die Dauer möglich ist! Wir wünschen dies nicht nur, sondern wir hoffen es; denn wir kennen seine Fähigkeiten, und sind gewiss, er werde alle Kräfte aufbieten, sie aufs vortheilhafteste anzuwenden, indem er so gut weiss, als wir wissen, dass die Herren Mayländer nicht mit sich spassen lassen, und die Neapolitaner, sind sie gleich weniger streng, doch auch nicht. — Hr. und Mad. Weixelbaum von Carlsruhe sind mit sehr gutem Gehalte auf Ein Jahr bey dem hiesigen königl. Theater angestellt worden.

Berlin. Uebersicht der Monate July und August. Den 18ten Jul. ward zum erstenmal gegeben: *Theatralische Abenteuer*, komische Oper in 2 Abtheilungen, mit Musik von Cimarosa und Mozart. Der Inhalt ist unbedeutend, doch unterhaltend; das Stück ward brav gespielt und mit Beyfall aufgenommen. Besonders gefielen: die Ouverture; Polidoro's (Hr. Eunike) Recitativ und Arie: O, welche Qual erregt mir mein schwaches Herz etc.; Lorenzo's (Hrn. Fischer) Arie: In die Logen tret' ich höflich etc.; Merlina's (Mad. Eunike) Arie: Ihr fraget dem Charakter nach etc.; Rosalba's (Mad. Schulz) Arie: An dem schönsten Frühlingsmorgen etc.; Isabella's (Dem. Schmalz) Recitative und Arien: Noch einmal scheint die Hoffnung zu lächeln etc. und: O Himmel, was that ich etc.; Polidoro's Arie: Ach Geliebte, deine Treue etc., und Rosalba's Arie: Bester Jüngling, mit Entzücken etc. — Den 21sten war geistliche Musik in der neuen Kirche zum Besten der nothleidenden Bewohner in den Rheinprovinzen. Der treffliche Inhalt wurde würdig ausgeführt. Die erste Abtheilung gab das neu umgearbeitete *Requiem* von Gottfr. Weber, in dem Hr. Eunike die Tenor-Solopartie vortrug; einen Psalm vom Abbé Stadler, mit Begleitung der Orgel, gesungen von Mad. Milder-Hauptmann, und eine neue Messe von Naumann aus F dur, in der Dem. Schmalz, Mad. Thurschmidt und die Hrn. Stümer und Fischer, die Solopartien ausführten; die zweyte Abtheilung, einen Psalm vom Abbé Stadler, mit Begleitung der Orgel, auch von Mad. Milder-Hauptmann gesungen, und ein grosses *Te Deum* von Hasse. — Den 30sten Jul. gab man zum erstenmal in italienisch. Sprache: *Giulietta e Romeo*, Drama in 3 Abtheilungen, mit Musik von Zingarelli. Da dies Singspiel schon 1812 nach der Uebersetzung von Herklots gegeben worden ist, so beziehe ich mich auf meinen damaligen Bericht, und bemerke nur, dass es trefflich gegeben und auch bey der Wiederholung, am 10ten Aug., mit vielem Beyfall aufgenommen wurde. Hr. Fischer gab den Capelli, Mad. Schulz die Giulietta, Hr. Blume den Gilberto und Dem. Leist die Mathilde. Den Romeo gab Mad. Marianne Sessi vortrefflich, wie man auch von ihr erwarten konnte. Diese herrliche Sängerin hat auch drey mal, den 6ten u. 15ten Jul., und den 17ten Aug., den Pygmalion, italienisch, in der Oper in 2 Abtheilungen, nach dem Französischen des Rousseau, mit Musik von Cimadoro gesungen. (Cimadoro ist in England jung gestorben.) Wenn man bedenkt, dass dies Melodrama anderthalb Stunden dauert, so bewundert man die gewaltige Kraft und Haltung der Mad. Sessi, die allein in steter Anstrengung auf der Bühne blieb, in Cimadoro's Musik noch zwey Scenen von Federici und Portogallo einlegte, und die Aufmerksamkeit der

Zuhörer ununterbrochen fesselte. — Den 3ten Aug. ward zur Geburtsfeyer des Königs eine Rede des Kriegsraths May, von Hrn. Beschort gesprochen. Dann folgte Mozarts *Hochzeit des Figaro* und ein neues Divertissement. — Den 6ten war im Opernhause grosses Vocal- und Instrumentalconcert. Der erste Theil gab die Ouverture aus Mehuls Oper, *le jeune Henri*, die Scene und Arie: *Una voce al cor mi parla*, von Pär, ges. von Mad. Neumann-Sessi, die von Leipzig aus ihre Schwester und uns besuchte; Variationen a Polonoise, gesetzt und gesp. vom Hrn. Kammermusic. Bärmann; das Duett von Portugallo: *Tuoi con questi accenti*, ges. von Mad. Marianne Sessi und Hrn. Fischer, und das Finale aus dem ersten Acte der Oper, *Johann von Paris*; der zweyte Theil eine Ouverture von A. Romberg, Scene u. Arie von Nicolini, ges. von Mad. Neumann-Sessi, ein Concertino für die Klarinette, geblasen vom Hrn. Kammermusic. Tausch, und Sim. Mayer's Scene und Duett: *Taci, ed dell' alta impresa*, gesungen von beyden Sessi. Mad. Neumann-Sessi, die jüngste Schwester der gefeyerten Marianne, besitzt eine, mehr angenehme und frische, als sehr starke Stimme, viel Beweglichkeit, bedeutende Höhe, treffliche Methode, geschmackvollen, nicht überladenen Vortrag, und besonders auch ein reines, einnehmendes Staccato. — Den 21sten ward zum erstenmal gegeben: *Der Oheim als Kammerdiener*, Lustspiel in 1 Aufzug mit Gesang, nach dem Französischen des Duval, vom Kriegsrath May; die Musik von Della Maria. Die leichte, melodische, und nicht charakterlose Musik ward unter des Musikdirs. Seidel Leitung gut ausgeführt, gefiel jedoch nicht besonders, im Ganzen nämlich; einige einzelne Stücke aber fanden Beyfall. — Den 22sten war Kirchenmusik in der St. Marienkirche unter Leitung des Hrn. Prof. Zelter, zum Besten der hiesigen Bürgerrettungsinstituts. Den Eingang machte eine Toccata für die Orgel von Joh. Seb. Bach, gespielt von dem Organisten an jener Kirche, der sich A. W. Bach nennt, dessen Familienname aber Werner seyn soll. Darauf folgte die Singakademie auf: *Lob der Hochsten*, von Utz, in Musik gesetzt von Joh. Pet. Schulz; hierauf schloss sich ein *Miserere* für 5 Stimmen, angeblich von Händel, gesungen von Mad. Marianne Sessi, Dem. Blank und Hrn. Gern, und dann der Chor von Karl Fasch: *Quoniam si voluisses* — den zweyten Theil eröffnete eine Fuge für die Orgel von Albrechtsberger, hier gespielt von dem jungen Eduard Grell aus Berlin. Hierauf sang Mad. Marianne Sessi Händels Arie: *Dove mi mio caro Dio*, und die Singakademie zwey Stücke aus dem von Fasch in Musik gesetzten 129ten Psalm. Der dritte Theil gab ein *Gloria* zu zwey Chören von Joh. Haydn. Alles wurde vortrefflich ausgeführt, und fand einstimmigen Beyfall der äusserst zahlreichen Versammlung. — Von fremden Schauspielern sind noch aufgetreten: Hr. Schmelka, dessen ich im vorigen Bericht schon erwähnte, am 3ten, 7ten und 16ten Jul. als Lorenz in Fischers *Hausgesinde*, als Rochus Pumpernikel in Stegmayers Quodlibet dieses Namens, und als *Jacob* Buschmann in Bievey's *Rosette*. Der ebenfalls schon früher erwähnte Hr. Brock trat noch am 7ten Jul. als Heinrich im *Rochus Pumpernickel* auf. Hr. Anton Hasenhut vom Theater zu Wien, gab am 11ten Jul. den Lorenz in Fischers *Hausgesinde*, mit sehr getheiltem Beyfall. Was ganz local ist, sollte es auch bleiben wollen. Wenig Glück hatte auch Hr. Urban vom königl. Hoftheater zu München, der am 12ten Jul. in dem von ihm gedichteten melodramatisirten Phantasiegemälde, *das erwachte Gewissen*, mit Musik vom königl. bayerischen Musikdir. Lindpaintner, den Herrmann gab.

Durch die öffentlichen Blätter ist Ihnen längst bekannt, dass das, erst 1802 eröffnete neue Schauspielhaus am 29sten Jul. des Mittags in zwey Stunden durch unbekannte Veranlassung abbrannte, mit den darin befindlichen Decorationen, der Garderobe, und einem Theile der Partituren, von denen jedoch Hr. Musikdir. Seidel mit Lebensgefahr mehre rettete. An Instrumenten ist wenig verloren gegangen, weil die Kapelle im Opernhause unter dem Hrn. Kapellm. Romberg Zingarelli's *Romeo und Julia* probirte. Der im Brande verunglückte Schauspieler, Carlsberg, von Danzig hieher gekommen, war erst kürzlich engagirt, und hatte, namentlich am 3ten Jul. in Winters reisendem *Studenten* den Wilhelm Maurer brav gespielt. Für seine unglückliche Wittwe und hülfsbedürftige Mutter ist der Generalintendant, Graf Brühl, eine bedeutende Sammlung veranstaltet. Eben derselbe hat auch in den öffentlichen Blättern die vielen Beyträge zur Garderobe einzeln aufgeführt, die von allen Seiten bey ihm einkommen, grösstentheils aber freylich aus sehr geringen Stücken bestehen. Nach seiner Bekanntmachung

vom 8ten August können, wegen des Unglücks des Schauspielhauses, in diesem Jahre den Mitgliedern auswärtiger Bühnen keine Gastrollen mehr zugestanden werden. Uebrigens werden seitdem die täglichen Vorstellungen in dem königl. Opernhause gegeben, und ausser den schon in diesem Bericht genannten Opern haben wir gehört: *Fanchon, Fidelio, Lilla, Oedip, Athalia, das Neujahrtagskind, den Schiffscapitain, das Geheimniss, den Augenarzt* etc. — Das von dem verstorbenen Tausch gegründete Conservatorium zur Bildung für Blasinstrumentisten ist am 6ten July von dessen Sohne, Friedr. Tausch, erstem Klarinettisten der königl. Kapelle, wieder eröffnet worden. Die Uebungen dieser sehr nützlichen Anstalt werden jeden Sonntag früh von 8 bis 10 Uhr fortgesetzt.

Hier folgen die neulich versprochenen nähern Nachrichten über den verstorbenen Gürrlich. Joseph Augustin Gürrlich wurde zu Münsterberg in Schlesien 1761 geboren, besuchte Anfangs die, damals von Jesuiten geleitete, lateinische Schule in Breslau, und übte früh die Musik, besonders Klavier, Orgel u. s. w. Dann hörte er theologische Vorlesungen, bis er im 20sten Jahre zum Lehrer der katholischen Schule bey der hiesigen St. Hedwigskirche und zum Organisten an derselben berufen wurde. Nach sechs Jahren wurde er als Contraviolonist in der königl. Kapelle angestellt, und componirte mit Beyfall kleine Ballete, italienische Scenen u. Arien, (darunter wahrhaft schöne,) und die Oper, das *Incognito*, von Herklots. Bey der Vereinigung der beyden königl. Theater und der neuen Organisation des königl. Orchesters im J. 1811 ward er als königl Musikdirector angestellt. Von seinen spätern Compositionen erwarben sich die Ballete, der *Opernschneider* und die *Rückkehr*, und die Oper, *Hans Max Giesbrecht von der Hampenburg*, von Kotzebue, durch phantasiereiche und liebliche Melodien allgemeinen Beyfall, und ihrem Verf. die Ehre, 1816 zum königl. Kapellm. ernannt zu werden. Er starb am 27sten July in seinem 56sten Jahre, zu früh für seine Familie und für die Kunst. Er bearbeitete eben eine neue Oper, *Alfred*, in 3 Acten, von Kotzebue. Am 4ten July wurde in der katholischen Kirche, den Gebräuchen derselben gemäss, *Mozarts Requiem*, unter des Hrn. Kapellm.s Weber Leitung von der königl. Kapelle und allen königl. Sängern und Sängerinnen ausgeführt. Gürrlich war ein wackerer, gründlicher, fleissiger und bescheidner Mann, der sichs sein Lebenlang hatte nur allzusauer müssen werden lassen, bis er endlich zu einem vortheilhaften Posten gelangte, dem er nun aber nur so kurze Zeit vorstand und seiner Vortheile genoss.

Berlin. (Von einem andern Corresp.) Der hiesige geschickte Orgelbauer, Marx, hat ein Orgelwerk von ganz eigner Art gebaut, das die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich zieht, und allerdings gesehen und gehört zu werden verdient. Das Aeussere ist in der Eisengiesserey *ganz aus Eisen* gegossen, leidet also nicht vom Wurm. Es ist im gothischen Geschmack angelegt, nach der Zeichnung des Geh. Bauraths Schinkel, und gewährt einen wunderbaren, imposanten Anblick. Die Pfeifen sind nach einer ganz neuen Erfindung mit mühsamen Fleisse von Zink gefertigt, und begreifen 6 Register, die einen hellen, angenehmen Klang haben. Sie ist für die Kirche in Hohen-Ofen, (bey Neustadt an der Dosse) bestimmt, wohin sie noch vor dem Reformationsfeste abgehen wird. Das hiesige Oberberg-Amt hat die Veranstaltung getroffen, dass dies in seiner Art einzige Werk zum Besten der unglücklichen Einwohner am Rhein täglich zu sehen ist. Zum Besten jener Bedürftigen trägt jedoch an zwey bestimmten Wochentagen einer unsrer Orgelspieler, Hr. Dr. Kühnau, angemessene Orgelsachen darauf vor. Jedermann lässt dem deutschen Kunstfleis auch in dieser Aeusserung desselben Gerechtigkeit wiederfahren.

Kurze Anzeige.

Trio pour le Pianoforte, Flûte et Violoncelle — — par J. Woelfl. Oeuvr. 66. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Kr.)

Leicht und klein, in jedem Sinne dieser Worte: doch in den Melodien gefällig, und in der Haltung munter — ohngefähr wie sonst Wanhall. Das Pianoforte kann auch ohne die beyden andern Instrumente gebraucht werden. Das Ganze: ein ziemlich kurzes Allegro, und ein etwas längeres Rondo.

Grossherzoglich Hessisches Hof-Orchester zu Darmstadt.

Direction.

Hof-Kapellmeister *Carl Wagner.* — Musikdirector *Georg Mangold.*

Instrumente.	*Charakter.*	*Anzahl*	*Namen.*
Ite Violine.	Concertmeister	1.	Ernst Hesse.
	Kammermusicus	2.	Jacob Weigand.
	Hofmusicus	1.	Ludwig Mangold.
	—	–	Georg Thomas.
	—	–	Wilhelm Mangold.
	—	–	Johann Bott.
	—	–	Max Haller.
	—	–	Georg Scherrer.
	—	–	Valentin Appold.
	—	2.	Wolf Lindheim.
	Accessist	2.	Friedr. Hasvloch.
IIte Violine.	Kammermusicus	1.	Jacob Springauf.
	— —	2.	Lorenz Halbauer.
	— —	–	Chr. Heinr. Riek.
	— —	–	Johannes Mangold.
	Hofmusicus	1.	Gottlieb Albrecht.
	—	–	Georg Albrecht.
	—	–	Ludwig Anton.
	—	2.	Friedr. Wiese.
	Accessist	1.	Ludwig Schlosser.
	—	2.	Daniel Anton II.
	Kriegs-Registrator.	–	Heinrich Wagner.
Viola.	Kammermusicus	1.	Eberhardt Hütter.
	— —	–	Gottfried Harbordt.
	— —	2.	Christian Brunner.
	Hofmusicus	1.	Georg Weigand.
	Accessist	1.	Johs Schnittspahn.
	—	–	Friedr. Thoms
Violoncell.	Kammermusicus	1.	August Manold.
	— —	2.	Georg Thorn.
	Hofmusicus	1.	Philipp Strauss.
	—	–	Philipp Haack.
	Accessist	1.	Daniel Anton I.
	—	2.	Daniel Weber.
Contra-Bass.	Kammermusicus	1.	Christian Muller.
	— —	2.	Wilhelm Bickel.
	Hofmusicus	1.	Georg Gross.
Flöten und Piccolo.	Kammermusicus	1.	Heinrich Backofen.
	Accessist	1.	Adam Dittmann.
	—	–	Carl Staurz.
	Cantzley-Secretair	–	Friedr. Aug. Boove.
Oboen.	Kammermusicus	2.	Georg Niebergall.
	— —	2.	Elias Niebergall.
	Accessist	1.	Philipp Mager.
Clarinetten.	Kammermusicus	1.	Friedr. Wagner.
	Hofmusicus	1.	Christian Bogel.
Fagotte.	Kammermusicus	2.	Paul Mangold.
	Hofmusicus	1.	Valentin Glaser.
Hörner.	Kammermusicus	1.	Carl Mangold.
	— —	–	Adam Buchler.
	Hofmusicus	–	Franz Anton Seitzmann.
	—	2.	Friedr. Wittich.
Trompeten.	—	2.	Ludwig Kaiser.
	—	–	Jacob Retz.
Posaunen.	—	3.	Friedr. Anton.
	Accessist	1.	Georg Fischer. Hofmusicus.
	—	1.	Ludwig Haack.
Pauken.	Hofmusicus	1.	Wendel Weigand.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten September. **N°. 39.** 1817.

Recension.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst etc., von Gottfried Weber.

(Beschluss aus der 38ten No.)

II. Umgestaltungen der Grundharmonien. Geschehen *A)* durch Umgestaltung der Lage; sey es nun, dass man die Töne eines Accordes blos weiter auseinander legt, wie wenn man z. B. $\frac{g}{e}$ in $\frac{g}{c}$ verwandelt; oder dass man sie in Ansetzung ihrer Lage gegen einander verwechselt (versetzt), und z. B. $\frac{g}{c}$ in $\frac{c}{e}$ umändert, wodurch denn bekanntlich aus dem Dreyklange der Sexten- und Quartsexten-Accord, und aus dem Septimenaccord der Quintsexten, der Terzquarten und der Secunden-Accord entstehen; (hierüber das Nöthige bestimmt und klar.) *B)* durch Verdoppelung; *C)* durch Auslassung eines Tones in einem Accorde; *D)* durch Hinzufügung eines Tones; *E)* durch zufällige Erhöhung eines Tones; *F)* durch Brechung; und *G)* durch harmoniefremde Töne, welche z. B. bey Vorhalten, Durchgängen, Wechselnoten und dergleichen, eintreten. (Alles, im Allgemeinen, mit Scharfsinn behandelt. Gegen Einzelnes lassen sich Zweifel erheben. In der Lehre von der Verdoppelung wird S. 156 etc. behauptet: es sey grösstentheils willkürlich, welches Intervall eines Accords man verdoppeln wolle. Denn es gebe kein Intervall, welches darum, weil es dieses Intervall sey, keine Verdoppelung zulasse. Die Regel z. B., dass Dissonanzen nicht verdoppelt werden sollen, sey zwar (S. 158) „*ziemlich* wahr; aber nicht darum, weil sie (die Dissonanzen) Dissonanzen sind, sondern weil die *an sich* fehlerfreye Verdoppelung solcher Intervalle zu verbotnen Octaven verleitet. Können aber diese dabey doch vermieden werden, so ist auch die Verdoppelung erlaubt, und das Verbot wieder unnütz, folglich die Regel unwahr." Aber 1) eine Vorschrift, die in der Regel gilt, ist doch wol eben darum eine Regel, wenn sie auch Ausnahmen leidet! Wie viele Regeln ohne Ausnahme giebt es denn auf dem Felde der schönen Künste? 2) die Verdoppelung der Dissonanzen ist in der Regel unstatthaft, weil sie auf verbotne Octaven führt. Warum aber führt sie denn hierauf? Weil die Dissonanzen keine freye, sondern eine bestimmte Fortschreitung haben. Und warum haben sie diese? Weil sie Dissonanzen sind. Folglich ist die Verdoppelung der Dissonanzen doch eben darum, weil sie Dissonanzen sind, nicht zulässig. Und ist denn dies 3) der einzige Grund von dem Verbote, Dissonanzen zu verdoppeln? Will doch der Verf. selbst (S. 156) lieber den Grundton oder die Quinte, als die Terz, verdoppeln, weil diese schon an sich selbst etwas von jenen Hervorstechendes hat! Wie viel mehr muss dies also von den Dissonanzen, den härtern zumal, gelten! — In der Lehre von der Auslassung wird (S. 160) unsern Lehrbüchern vorgeworfen, dass sie darüber eigentlich gar nichts sagen, und dann als Regel aufgestellt: dass es nicht gut sey, bey dem Dreyklange die Terz wegzulassen, ausser bey dem Dreyklange auf der Dominante. Dies ist alles, was darüber bestimmt angegeben wird. Denn übrigens ist nur noch die allgemeine Bemerkung beygefügt, dass man kein Intervall ohne Noth, und kein solches weglassen solle, durch dessen Weglassung Mehrdeutigkeit entstehen würde. Wie mochte also der Verf., bey dieser äussersten Unvollständigkeit seiner Theorie, andre Tonlehrer der Unvollständigkeit

zeihen! Andre haben ja nicht allein von dem Dreyklange, sondern auch von den übrigen Accorden bestimmt angegeben, welche Intervalle derselben, und unter welchen Bedingungen sie weggelassen werden dürfen, oder nicht; z. B. Türk, in der *Anweisung zum Generalbassspielen* (2te Aufg. §. 104, 114, 122, 142, 146, 152, 157, 163, 169, 170, 175, 187 etc.) — Die Umgestaltung eines Accordes durch Hinzufügung eines Tones soll, nach S. 163, wo indessen doch kein Grund angegeben wird, warum? blos bey dem Hauptseptimenaccorde Anwendung finden, und darin bestehen, dass diesem Accorde eine grosse oder kleine None beygefügt wird; wie z.

	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{as}}$	
B. wenn man	$\overline{\text{d}}$	in $\overline{\text{f}}$	oder in $\overline{\text{f}}$	verwandelt
	h	h	h	
	g	g	g	

Der Verf. will diese letztern Accorde — die bekannten Nonenaccorde — weder mit Kirnberger für blosse Vorhalte, noch mit Marpurg für Grundaccorde halten; sie sollen, wie gesagt, Umgestaltungen des Hauptseptimenaccordes seyn. — Obwol nun durch blosses Hinzusetzen allein das, was schon da war, nicht umgestaltet wird, wie eine gerade Linie dadurch keine andre Gestalt bekömmt, dass man noch ein Stück daran setzt; und obwol, nach dieser Vorstellungsart, jeder Septimenaccord eine Umgestaltung des Dreyklanges seyn würde, indem jeder aus einem Dreyklange durch Hinzufügung einer Septime gebildet werden kann, — was doch der Verf., der Septimenaccorde unter die Stammaccorde stellt, keineswegs zugeben könnte: so hält sich Rec. doch dabey nicht weiter auf. Missbilligung aber verdient der Ausfall gegen Türk S. 165, wo es heisst: „Um diesen Widerspruch (dass nämlich die None ein blosser Vorhalt sey, und doch zuweilen liegen bleiben oder springen könne) zu bemänteln, muss man dann Ausnahmen von der Regel anführen, sogenannte *elliptische oder kata-hrestische Auflösungen, d. h. Auflösungen, wobey die Auflösung unterbleibt, wie z. B. Türk, Anw. z. Generalbassspielen* §. 47 —!" Gleichsam als hätte Türk jenen Widerspruch sich zu Schulden kommen lassen, und diese Auflösungen dagegen zu Hülfe gerufen! Beydes ist durchaus unwahr: Türk sagt nur: die None sey *fast* immer ein Vorhalt (Gen. B. §. 166) — was sich auch gar nicht leugnen lässt, und von dem Verf. selbst eingeräumt wird, indem er S. 164 nur sagt: die Kirnbergersche Ansicht sey *nicht durchgehends* anwendbar. Und der sogenannten elliptischen Auflösungen hat Türk bey dem Nonenaccorde mit keinem Worte Erwähnung gethan. — Auf der Umgestaltung durch Zusetzen soll nun der schon erwähnte *verminderte Septimenaccord* beruhen; darauf nämlich, dass man zu dem Hauptseptimenaccorde in seiner natürlichen Lage die kleine None hinzusetzt, (wodurch man einen Nonenaccord bekömmt), und dann den Grundton weglässt, welches dann wieder eine Umgestaltung jenes Nonenaccordes ist, S. 169). Z. B.:

$\overline{\text{f}}$	$\overline{as}$	$\overline{as}$
$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{f}}$
h	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$
	h	h
	g.	g.

Sonach wäre also der verminderte Septimenaccord zunächst aus dem Nonenaccorde und mittelbar aus dem Hauptseptimenaccorde abgeleitet. Aber 1) ist es schon im Allgemeinen unmöglich, dass das Einfachere aus dem Zusammengesetztern abgeleitet sey, da diesem vielmehr jenes schon zum Grunde liegen muss. Die Salpetersäure entstehet nicht aus dem Salpeter; sie muss vielmehr schon zum Grunde liegen, wenn Salpeter möglich seyn soll. Eben so wenig kann ein vierstimmiger Accord aus einem fünfstimmigen, der verminderte Septimenaccord aus dem Nonenaccorde, abgeleitet seyn. 2) Was der Verf. zur Rechtfertigung seiner Ansicht sagt, ist nicht beweisend. Es heisst S. 176: „Der Accord (Gis, H, d, f) heischt als folgende Harmonie zunächst den Dreyklang auf A, also auf der Obersecunde des Basstones, indess ja doch die übrigen Septimenaccorde die Harmonie auf der Oberquarte heischen, welche aber der Harmonie (Gis, H, d, f) ganz fremd ist." Denn was soll hieraus folgen? Dass der verminderte Septimenaccord kein Septimenaccord, sondern zunächst eine Umgestaltung des Nonenaccordes sey? Aber zuvörderst folgt das nicht; denn specifische Verschiedenheiten haben die Arten Einer Gattung alle Mal; folglich auch die verschiedenen Septimenaccorde. Und sodann, wenn es folgte; so wäre es der ausdrücklichen Behauptung des Verfs. entgegen. Der verminderte Septimenaccord soll ja

mittelbar ein umgestalteter Hauptseptimenaccord seyn. Oder soll blos folgen, dass der verminderte Septimenaccord kein Stammaccord sey? Dieses aber folgt aus dem Grunde, dass er sich in der Auflösung, die er fordert, von den übrigen Septimenaccorden unterscheidet, eben so wenig, wie das vorige. Denn auch verschiedne Stammaccorde müssen Verschiedenheiten an sich haben. Und wenn es folgte; so würde es den eignen Begriffen des Verf.s widersprechen. Denn diesem zufolge verhält sich, wie schon oben bemerkt ist, der Grundaccord zu dem abgeleiteten, wie die Gattung zu der Art. Wenn also aus des Verf.s Gründen folgte, dass der verminderte Septimenaccord kein Grundaccord, sondern ein abgeleiteter *sey*, und wenn ihm der Hauptseptimenaccord zum Grunde läge: so müsste er sich zu dem letztern wie die Art zu ihrer Gattung verhalten, und also *alle*, dem letztern zukommende Merkmale haben, und folglich auch eben so fortschreiten, wie dieser. Da dies nun nicht der Fall ist: so kann er auch eben darum, nach des Verf.s Systeme, nicht von dem Hauptseptimenaccorde abgeleitet seyn.

III. Harmonische Mehrdeutigkeit — sowol in Ansehung der einzelnen Töne eines Accordes, als auch in Ansehung der zum Grunde liegenden Harmonie. So klingt z. B.:

as	gis
f	f
d eben so wie	d und
B	B
h	

bey d kann sowol der harte Dreyklang von G
H

zum Grunde liegen, als der verminderte von H und mehre andre.

IV. Consonirende und dissonirende Accorde und Töne. Die ganze Lehre von Consonanzen und Dissonanzen soll verwiesen werden: weil sie zu nichts zu gebrauchen sey. Gesetzt aber, dies wäre wirklich der Fall: so sollte doch ein so denkender Mann, wie der Verf., der handwerksmässigen Behandlung der Wissenschaften nicht das Wort reden, welche niemals das Wissen um sein selbst willen achtet, sondern es nur dem schätzt, wenn es unmittelbar in der Ausübung zu brauchen ist. Doch der Verf. hält diese Untersuchung an sich selbst für eine leere Spitzfindigkeit. Wir wollen ihn hören! „Schon der historische Umstand (S. 201), dass die Gelehrten noch nicht einmal darüber im Reinen sind, was eine Consund was eine Dissonanz sey — beweiset, dass entweder die gelehrten Streiter sich denen, worüber sie streiten, nicht recht klar bewusst sind, oder dass es der Eintheilung selbst an einem genügenden Eintheilungsgrunde fehlt." Aber der vorausgesetzte Umstand findet in der That nicht Statt. Man hat gestritten über die Subsumption unter den Begriff der Consonanz, ob z. B. die Quarte darunter gehöre, oder nicht? keinesweges aber über den Begriff selbst. Denn dass man *verschiedne* Erklärungen von demselben gegeben hat, ist noch kein Streit über ihn. Denn verschiedne Erklärungen sind darum noch nicht entgegengesetzte. Man kann von einer Sache einerley Begriffe haben, und doch verschiedne Erklärungen davon geben: wesentliche und accidentelle, Sach- und Wort-Erklärungen, genetische und nichtgenetische. Selbst die strengste aller Wissenschaften, die reine Mathematik, kann von einer Sache verschiedne Erklärungen geben, und niemand denkt deshalb an einen Streit über den Begriff dieser Sache. Sie kann sagen: eine Ellipse ist ein Kegelschnitt, der schief gegen die Grundfläche durch beyde Seiten des Kegels geht; oder: sie ist eine Ebne mit zwey Punkten, deren Entfernungen von jedem Punkte des Umfanges, zusammen genommen, alle Mal gleich sind; oder: sie ist eine Ebne, worin (nach der gewöhnlichen Bezeichnungsart $y^2 = px - \frac{px^2}{a}$. Wenn aber auch über den Begriff von Consonanz selbst gestritten würde; so könnte das keinesweges beweisen, dass man bey der Unterscheidung der Consonanzen und Dissonanzen nicht wüsste, was man wollte, oder dass gar ein wahrer Unterschied dazwischen nicht statt finde. Man hat viel gestritten über den Begriff des Lichtes, ob dasselbe ein blosse Modification des Wärmestoffes sey, oder nicht? Aber daraus folgt nicht, dass diejenigen, welche Licht und Finsternis unterscheiden, nicht wissen, was sie wollen, oder dass gar zwischen Licht und Finsternis kein Unterschied ist. — Und was hat denn der Verf. gegen die Erklärungen einzuwenden, die man von Consonanz und Dissonanz gegeben hat? Denen, welche die letztere durch Uebelklang, die erstere durch Wohlklang erklären, setzt er S. 202 entgegen: in der schönen Kunst der Töne solle Alles wohl, Nichts übel klingen. Darf man aber erst noch erinnern, dass, was für

sich allein übel klingt, im Zusammenhange mit andern den Wohlklang befördern kann? Kann doch auch, was für sich allein übel schmeckt, *asa foetida* sogar, in Verbindung mit andern Dingen den Wohlgeschmack erhöhen! — Denen, welche sagen: eine Dissonanz sey ein Intervall, welches vorbereitet und aufgelöset werden müsse, wird S. 203 erwiedert: „Wir wollen nicht einmal viel daraus machen, dass hier die Behandlungsart, welche die Sache erfordert, als Definition derselben *vorzollt* wird, etwa so, als wollte Einer einen Katarrh definiren: es sey ein Uebel, welches aufgelöset werden müsse.“ (Nicht also: Es kömmt nur darauf an, dass die Behandlungsart der Sache eigenthümlich sey; so kann sie gar wohl zu einer ausserwesentlichen und Nominal-Erklärung gebraucht werden; und eine solche Erklärung ist dann keinesweges von der Art, wie die vom Katarrh angegebne, sondern so, als wenn man sagte: der Katarrh ist das Uebel, welches durch x gehoben werden muss; wenn x ein eigenthümliches, nur gegen den Katarrh wirkendes Mittel wäre.) „Nein: die sogenannte Definition ist theils *unwahr*, theils ist das darin angegebne Merkmal *nicht unterscheidend*.“ Warum aber ist sie unwahr? Weil einige Dissonanzen in einigen Fällen auch frey eintreten können. Aber *in der Regel* erfordern doch die Dissonanzen eine Vorbereitung, und zwar immer um so unerlässlicher, je mehr sie dissoniren; und nur das ist die Meynung. Und warum ist das angegebne Merkmal nicht unterscheidend? Weil „auch manche andre, consonirende *Noten* keine freye Fortschreitung haben, z. B. Subsemitonien der Tonart.“ Aber ist denn eine bestimmte, nicht freye Fortschreitung mit Auflösung einerley? Wenn eine Consonanz in eine andre fortschreitet; so ist das, die Fortschreitung mag frey oder nicht frey seyn, eben darum, weil sie Fortschreitung einer Consonanz ist, schlechterdings keine *Auflösung*. Umgekehrt, gehört es zum Begriffe von Auflösung an sich selbst gar nicht, dass sie eine bestimmte Fortschreitung sey. Könnte eine Dissonanz in zwey verschiedne Consonanzen, und zwar nach Willkür bald in die eine, bald in die andre übergehen: so würde dies doch jedesmal eine Auflösung derselben seyn. Dass eine Dissonanz nur eine einzige Fortschreitung zulasse, folgt nicht aus dem Begriffe von Auflösung an sich selbst, sondern muss aus ganz andern Gründen erst bewiesen werden. — Bekanntlich hat man consonirende und dissonirende Intervalle auch nach den Schwingungszahlen ihrer Töne unterschieden. Der Verf. drückt sich S. 207 darüber so aus: „Consonirend sind“ — nämlich nach der Behauptung dever, welche die oben erwähnte Vorstellungsart zum Grunde legen, — „zwey Töne, welche in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen in einfachern Verhältnissen stehen; die aber, deren Geschwindigkeiten gegen einander durch verwickeltere Brüche ausgedrückt werden, heissen dissonirend. Das einfachste Verhältnis ist 1 : 1, nach diesem 1 : 2, dann 2 : 3; immer weniger einfach, und also immer weniger consonirend, sind 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8 etc. Nun nimmt man an, die Grenze zwischen Consoniren und Dissoniren liege bey 6 : 7, nennt alles, was diesseits dieser Grenze liegt, Consonanz, alles Jenseitige aber Dissonanz.“ Man sieht leicht, was der Verf. die Vertheidiger dieser Vorstellungsart sagen lassen will: dass nämlich zwey Töne um so mehr consoniren, je *kleinere* ganze Zahlen das Verhältnis ihrer Schwingungen ausdrücken. Was er sie aber wirklich sagen lässt, werden sie von sich ablehnen. Denn *einfach* ist das Verhältnis 7 : 8 vollkommen eben so, wie das Verhältnis 1 : 1, und dem Einfachen steht nicht das Verwickelte, sondern das Zusammengesetzte entgegen. Was nicht einfach ist, das ist darum noch nicht verwickelt; es kann auch vollkommen *entwickelt* seyn. — Was hat nun aber der Verf. gegen diese Vorstellungsart einzuwenden? 1) Sie dreht sich blos um das Mehr oder Weniger der „Complication,“ und kann folglich die Grenze zwischen Consoniren und Dissoniren nicht anders als „arbiträr“ ziehen (S. 208). Gerade das aber spricht für ihre Richtigkeit: denn es stimmt mit der Sache überein. Der Uebergang aus dem Consoniren in das Dissoniren geschichet nicht sprungweise, sondern allmählich, im strengen Sinne; von dem vollkommensten Consoniren bis zu dem vollkommensten Dissoniren gehet es *stätig* durch *unendlich* viele Grade, und die mittelsten Grade können von dem Einen noch zu dem Consoniren, von dem Andern schon zum Dissoniren gerechnet werden, je nachdem seine Empfänglichkeit verschieden ist; welches also von *subjectiven* Gründen abhängt. Es hat damit die nämliche Bewandtnis, wie mit vielen andern Dingen; wie z. B. mit dem Uebergange der Helligkeit des Tages in die Dunkelheit

der Nacht, der auch stätig und allmählich geschiehet. Welches ist denn der *bestimmte Augenblick* des Abends, wo es aufhört helle zu seyn, und anfängt dunk'. zu werden? Niemand kann die Grenze anders als „arbiträr" ziehen. Ist aber darum zwischen Helle und Dunkelheit kein wahrer Unterschied? oder die Beachtung desselben unnütz? 2) Jene Vorstellungsart lehrt uns blos „con- oder dissonirende *Tonverhältnisse*, nicht aber con- oder dissonirende *Töne* erkennen; nicht erkennen, *welcher* Ton der con- oder dissonirende sey." Aber auch dies zeugt wieder für die Richtigkeit dieser Vorstellungsart. Denn kein Ton consonirt oder dissonirt für sich allein, sondern nur, mit einem andern zusammen genommen; und dies ist wechselseitig: dissonirt x mit y, so dissonirt auch y mit x. Wenn daher eine Dissonanz (x mit y zusammen) gegeben ist: so ist es an sich vollkommen gleichgültig, ob man x oder y den dissonirenden Ton nennen will; nur erst in dem Zusammenhange, worin sie vorkommen, können Gründe liegen, warum vielmehr der eine und nicht der andre als dissonirend zu betrachten sey; völlig eben so, wie bey entgegengesetzten Grössen an sich selbst, die eine so gut wie die andre als die negative betrachtet, und nur erst durch den Zusammenhang bestimmt werden kann, welche als solche anzusehen sey. Wenn daher erklärt werden soll, was Dissonanz überhaupt und an sich selbst sey: so darf dabey nicht bestimmt werden, welcher *Ton* dabey der dissonirende sey; weil dies an sich selbst nicht bestimmt *ist*, und also in den Begriff Etwas würde hinein gelegt werden, was ihm fremd ist. Will der Tonkünstler wissen, welcher Ton bey gegebnen Dissonanzen jedesmal als der dissonirende zu betrachten sey: so muss er ausser dem blossen Begriffe von Dissonanz noch mehr lernen. Der Mathematiker verlangt auch nicht, aus dem blossen Begriffe von entgegengesetzten Grössen zu erschen, welche von gegebnen Grössen dieser Art als die negative zu betrachten sey; er beurtheilt dies aus anderweitigen, in dem gegebnen Zusammenhange liegenden Gründen. — Nach diesen Bemerkungen würde es unnöthig seyn, bey den Folgesätzen, die der Verf. aus seinen Betrachtungen zieht, noch zu verweilen. Wenn er aber S. 209 den Streit über das Consoniren oder Dissoniren der Quarte eine „*berüchtigte*, *nichtswürdige* und *inhaltlose* Controverse" nennt; so kann Rec. nicht verhehlen, dass ihn ein widriges Gefühl dabey anwandelte. Doch setzt er billiger Weise voraus, dass die Meynung, obgleich der Ausdruck allgemein ist, doch eigentlich nur seyn solle: die Untersuchung über das Consoniren oder Dissoniren der Quarte habe *für den Tonsetzer* keinen Werth und Inhalt. Denn dass dies allgemein und überhaupt von jener Untersuchung habe gesagt werden sollen, lässt sich von einem Manne, wie der Verf., nicht denken; der sich nicht zu denen herablassen wird, für die nur Inhalt hat, was sie gleichsam mit den Händen begreifen und unmittelbar in der Ausübung verarbeiten können. Denn jene Untersuchung gehört doch zu der Theorie des Consonirens und Dissonirens überhaupt, und diese hängt genau zusammen mit der Theorie von dem innersten Thun und Treiben der Seele bey dem Auffassen eines Tonwerkes. Das liegt freylich viel tiefer, als der Tonsetzer, der geistvolle selbst, als *Tonsetzer*, zu sehen braucht. Aber eben darum ist es für den wissenschaftlichen Forscher um so anziehender.)

Zweyte Abtheilung: Tonart.

I. Tonart überhaupt. Ein Tonstück gehet aus demjenigen Tone, dessen harter oder weicher Dreyklang als herrschende Harmonie darin zum Grunde liegt, und dieser Ton wird dann die *Tonica* genannt. Geht nun ein Stück z. B. aus E dur oder D moll; so ist E dur oder D moll die Tonart. (Tonart und Ton werden also in dieser Beziehung, gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch, als gleichbedeutend genommen.)

II. Eigenthümliche Harmonien der Tonart. Es sind diejenigen, welche aus Tönen bestehen, die zu der Tonleiter der Tonica gehören. Daher werden sie auch erst, nachdem von den Tonleitern gehandelt worden, weiter unten §. 243 etc. vollständig aufgezählt.

III. Tonleiter. Von der harten und weichen, von den ursprünglichen und versetzten Tonleitern sehr ausführlich; ungemein praktisch und mit sinnreichen Bemerkungen ausgestattet. Doch meist nur Beschreibung, keine Erklärung. Warum die harte Tonleiter gerade aus sieben Tönen bestehe, warum sie zwey halbe, (nach dem Sprachgebrauche des Verf.s, kleine) Tonstufen enthalte, warum diese gerade so vertheilt seyen, wie sie es sind, warum einige der ganzen (oder grossen) Tonstufen grösser; andere kleiner, (in dem Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10), und warum diese

gerade so vertheilt seyen, wie sie wirklich sind: von dem Allen nichts. Nur bey der weichen Tonleiter, worin der Verf. die Sexte klein und die Septime gross annimmt, z. B.:

A, H, c, d, e, f, gis, a,

rechtfertigt er sich hierüber in der Anmerkung zu §. 231. Er widerlegt zuvörderst diejenigen, welche die weiche Tonleiter als wandelbar, aufwärts fis und gis, abwärts g und f annehmen, sehr gründlich; beruft sich dann darüber, dass f dem A moll wesentlich sey, auf das Gefühl eines Jeden (S. 257), und darüber, dass gis dazu gehöre, auf den Umstand, dass wir einen Leitton nicht entbehren können (S. 258).

IV. Chromatische Vorzeichnung.

V. Vollständige Aufzählung aller, einer Tonart eigenthümlichen Harmonien.

VI - IX. Ueber den Sitz der Accorde, in jeder in Betracht kommenden Beziehung.

X. Verwandtschaft der Tonarten. Es sind nämlich Tonarten um so näher *verwandt*, je ähnlicher sie sind, und sie sind um so *ähnlicher*, je mehr Töne ihre Leitern gemein haben. Daher sind Tonarten *im ersten Grade* verwandt, wenn ihre Leitern nur in Einem Tone verschieden sind, *im zweyten Grade*, wenn dieselben in zwey Tönen von einander abweichen, u. s. f. Mit jeder harten Tonart sind daher im ersten Grade verwandt: die harte Tonart der Dominante, die harte Tonart der Unterdominante, die weiche Tonart der kleinen Unterterz, und die weiche Tonart der Tonica selbst; mit C dur z. B. G dur, F dur, A moll und C moll. Diese letzte Art von nächster Verwandtschaft beruhet freylich nicht, wie die übrigen, darauf, dass die Tonleitern nur in Einem Tone verschieden wären, sondern vielmehr (S. 287) „auf einer gewissen Identität im Ganzen, darauf, dass die weiche C-Tonleiter in gewisser Hinsicht nur eine Spielart der harten ist.“ Bezeichnet man nun die harte Tonart durch einen grossen, die weiche durch einen kleinen *deutschen* Buchstaben, so dass A z. B. A dur, a hingegen A moll andeutet: so kann die nächste Verwandtschaft einer harten Tonart, z. B. die von C (C dur) vorgestellt werden durch folgende Tafel:

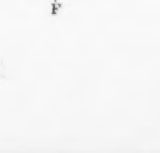

G und F sind die Verwandten des *ersten* Grades in *gerader*, c und a in der *Seiten*-Linie. Alle nächsten Verwandten einer harten Tonart haben nun wieder ihre nächsten Verwandten, und diese sind dann mit gedachter Tonart *im zweyten Grade* verwandt. Mit E ist z. B. G, mit G aber wieder D im ersten Grade, folglich D mit E im zweyten Grade verwandt. Mit der Verwandtschaft der weichen Tonarten hat es eine ganz ähnliche Bewandtniss. — (Rec. hält sich nicht auf bey den, an sich zwar nicht unerheblichen, von dem Verf. aber übergangenen Fragen: ob die gerade der Seitenlinie, und bey jener wieder die aufsteigende der absteigenden vorgehe? und was daraus Beziehung hat. Aber beystimmen kann er nicht, dass die weiche Tonart mit der harten der nämlichen Tonica, c z. B. mit E im ersten Grade verwandt seyn soll. Denn es folgt daraus etwas Widersprechendes: dass nämlich Tonarten, deren Leitern um einen oder mehre Töne verschieden sind, doch in einerley Grade mit einer gegebnen verwandt seyn würden. Mit E z. B. wäre zunächst G, mit G wieder D, also D im zweyten Grade mit E verwandt. Weil aber auch a mit E und mit a wieder A im ersten Grade verwandt wäre; so würde A so gut wie D im zweyten Grade mit E verwandt seyn. Ja sogar b und f würden zu E einerley Verwandtschaft haben, indem beyde mit einem nächsten Verwandten von E, nämlich mit F, zunächst verwandt wären. Man kann sich diesen Widerspruch vor Augen stellen, wenn man die Verwandtschaft von E im ersten und zweyten Grade in folgende Tafel bringt:

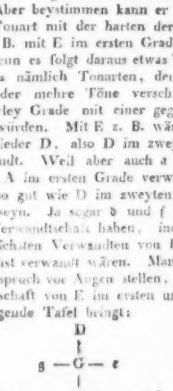

Der Verf. hat den erwähnten Widerspruch auch gar wohl bemerkt (§. 283); aber denselben eben so wenig gelöst, als sich dadurch bestimmen lassen, die fragliche Verwandtschaft aus dem ersten Grade zu verweisen.

XI. Charakteristik der verschiednen Tonarten. Wir haben eigentlich nur zwey Tonarten: die harte und die weiche. Denn alle harten sind

an sich eine und eben dieselbe, nur höher oder tiefer versetzt; und eben so alle weichen. Jedoch giebt es zufällige Gründe, wodurch die einzelnen harten und weichen Tonleitern, und die auf ihnen beruhenden Tonverbindungen, gewisse unterscheidende Eigenthümlichkeiten bekommen können. Diese Gründe liegen *A)* in der Temperatur — welche z. B. zur Folge haben kann, dass der Dreyklang auf der Tonica in C dur reiner ist, als in Cis dur. — Hierbey allgemeine Betrachtungen über Temperatur überhaupt; doch (§. 294) keine Entwickelung der Sache aus ihren Gründen, sondern blos Resultate; — *B)* durch die Tonfarbe, wie der Verf. es nennt, d. h. durch die verschiedne Beschaffenheit (Qualität) des Klanges, die verschiednen Tönen eigen ist; so wie z. B. auf den Saiteninstrumenten die Töne der freyen Saiten eine andre Tonfarbe haben, als die durch Aufsetzen der Finger erzeugten.

XII. Kennzeichen, aus welchem Ton ein Musikstück geht. Sie sollen erst im folgenden Bande gegeben werden. Die gewöhnlichen sind unzureichend und trüglich.

XIII. Antike, griechische oder Kirchen-Tonarten. Beschreibung derselben. Den gewöhnlich angenommenen ist, mit Unrecht, die hypophrygische beygefügt, die eine Erdichtung von Vogler ist. Der Verf. gehört zu denen, welche von den Tonarten, und überhaupt von der ganzen Tonkunst der Griechen, nicht viel halten, und der Meynung sind, dass das, was den Stücken in alten Tonarten, namentlich den Chorälen, ihren eigentlichen Werth giebt und sie sogar erst geniessbar macht, ein Zusatz ist, den sie durch unsere Harmonie bekommen; dergestalt, dass also diese Stücke, da die Harmonie den Griechen unbekannt war, gerade in sofern, als sie eigentlich Werth haben, *nicht* griechisch sind. Rec. stimmt bey aus voller Ueberzeugung, und dankt dem Verf., dass er diese Wahrheit, die freylich das *praejudicium antiquitatis* gegen sich hat, und Anstoss finden wird, so unumwunden ausgesprochen hat. Das beurkundet seine reife Einsicht, die ihrer Sache gewiss ist, und seine Wahrheitsliebe, die eingewurzelte Vorurtheile nicht scheuet.

Für diejenigen unsrer Leser, welche bey der Accordenlehre die Regeln über Vorbereitung und Auflösung vermissen sollten, ist noch zu bemerken: dass diese Regeln erst im folgenden Bande, bey der Lehre von der Stimmführung gegeben werden sollen, wie dies auch der systematischen Ordnung vollkommen gemäss ist.

Prof. Maas.

Miscellen.

Ueber die diesjährige Aufführung des Miserere in der sixtinischen Kapelle zu Rom.

Von

Louis Spohr.

Seit wir aus Italien zurückgekehrt sind, bin ich so oft und angelegentlich über das *Miserere*, und den Eindruck, den es auf uns gemacht, befragt worden, dass ich wol hoffen darf, es werde ein kurzer Bericht darüber, den Lesern der musikal. Zeit. von einigem Interesse seyn.

Es wurde auch dieses Jahr, wie immer, drey Tage nach einander — Mittwoch, Donnerstag u. Freytag in der heiligen Woche vor Ostern — gesungen. So sehr wir auch unsere Abreise von Neapel beschleunigt hatten, so kamen wir leider doch zur ersten Aufführung zu spät. Zwar trafen wir Mittwoch gegen Abend in Rom ein, wurden aber auf der Douane und dadurch, dass wir erst in drey bis vier Wirthshäusern vergeblich ein Unterkommen suchten, so lange aufgehalten, dass es viel zu spät geworden war, um noch vor Ende der Feyerlichkeit den Vatican zu erreichen. Wie ungeduldig wir daher jede Stunde bis zum nächsten Abend zählten, kann man sich leicht denken. Doch beynahe wäre es uns wieder unglücklich gegangen! Erst auf dem Wege nach der Kapelle erfuhr ich, dass die Frauenzimmer nur gegen Eintrittskarten, und die Männer nicht anders, als in Frack und Schuhen, eingelassen würden. In das nöthige Costüme war ich bald geworfen, aber eine Einlasskarte für meine Frau wusste ich so spät nicht mehr zu bekommen. Schon hatte sie sich darein ergeben, auch diese zweyte Aufführung versäumen zu müssen, als mir noch beyfiel, dass ich einen der Schweitzer-Gardisten kannte, mit dessen Hülfe ich hoffen durfte, sie auch ohne Billet hineinzubringen. Wir wagten uns daher an den Eingang, und wirklich gelang es uns, nach einigem Hin- und Her-Reden, und nachdem ich das Bischen Schweitzer-Deutsch,

was mir von unserm vorjährigen Aufenthalt in der Schweitz im Gedächtnis geblieben war, ausgekramt hatte, in das Innere der Kapelle einzudringen. Kurz vor uns wurden mehre vornehme englische Damen, die ebenfalls ohne Einlasskarten kamen, geradezu abgewiesen, ohngeachtet sie sich auf die Bekanntschaft mit mehren Kardinälen und Gesandten beriefen. Die Schweitzergarde begünstigt bey solchen Gelegenheiten die deutschen Reisenden weit mehr, wie alle übrigen Fremden, und man kann sich ihnen nicht besser empfehlen, als wenn man sie deutsch anredet.

Beym Eintritt in die Kapelle wird den Frauenzimmern ein abgesonderter Platz angewiesen, der durch ein Gitter von dem grössern Theil der Kapelle getrennt ist. Den Männern ist es erlaubt, bis jenseit des Gitters vorzudringen: heute war das Gedränge aber so gross, dass ich diesseits bleiben musste, welchen Platz ich für den Effect der Musik aber vortheilhafter fand, weil man die Sänger in etwas grösserer Entfernung hörte.

Ehe der eigentliche, vielstimmige Gesang begann, hatten wir eine schwere Geduldprobe zu bestehen. Es werden nämlich vorher jedesmal 19 Psalmen, abwechselnd mit hohen und tiefen Stimmen im *unisono* abgesungen, deren Melodie sich nur auf zwey oder drey Tönen bewegt und unzählige Male wiederholt. Ein jeder dieser Psalmen dauert wenigstens fünf Minuten, so dass der Beklagenswerthe, der vom Anfang der Function gegenwärtig ist, länger wie anderthalb Stunden die monotonste und ermüdendste Musik anhören muss, die vielleicht auf Erden existirt. Wir hatten nur noch neun oder zehn davon anzuhören, und doch habe ich, besonders bey der ungeduldigen Erwartung, in der ich war, nie eine grössere musikal. Pönitenz ausgestanden!

Nach einem jeden Psalm wird eines der neunzehn Lichter ausgelöscht, die auf einem colossalem, pyramidenförmigem Armleuchter vor dem Altare brennen. Wie schnte sich alles nach dem Verlöschen des letzten Lichtes! — Endlich kam der lang ersehnte Augenblick, und zugleich trat eine feyerliche, erwartungsvolle Stille ein, während vorher ein jeder durch lautes Gespräch die ermüdende Musik zu übertäuben gesucht hatte. Die wenigen andern Lichter, die ausser den neunzehn grossen noch brannten, verlöschten nun ebenfalls, und es blieb keine andere Erleuchtung, als der letzte matte Schein der Abendröthe. Da intonirten fünf Solostimmen den Dreyklang von C moll in einer schönen 5stimmigen Lage, zart und rein, wie eine Harmonie aus einer andern Welt. Nie hat ein einfacher Accord einen so gewaltigen Eindruck auf mich gemacht! Aber nur zu bald wurde man erinnert, dass es eine irdische, und zwar eine, von Italienern gesungene Musik sey, die man höre: denn gleich im zweyten Takte wurde das Ohr von den fürchterlichsten Quintenfolgen zerrissen. Die Stelle ist ohne Zweifel geschrieben, wie folget:

Adagio.

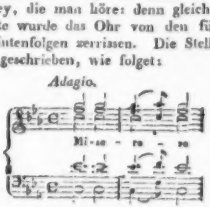

wurde von den Sängern aber, auf folgende barbarische Weise verziert, vorgetragen:

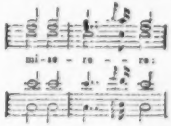

Ich würde es Niemand, ja meinen eigenen Ohren nicht geglaubt haben, dass man so in der sixtinischen Kapelle singen könne, wenn ich nicht dieselbe Stelle später noch viermal wiederholen gehört hätte. Ist *das* vielleicht die geheimnisvolle Art der Execution dieser alten Compositionen, von der man sagt, dass sie sich durch Tradition immer von Einem zum Andern fortgeerbt habe und nur diesem Sängerchor bekannt sey? Doch nein! so können nur *neuere* Italiener singen, die wol Sinn für Melodie, aber gar keinen für Harmonie haben.

Wie indessen dies erste *Miserere* verschmerzt war, wurde ich bald wieder durch das folgende angezogen und versöhnt. Diese einfachen Harmoniefolgen, fast nur in Dreyklängen bestehend, die man in neuerer Musik gar nicht mehr zu hören gewohnt ist; dieses Wechseln und Mischen der Stimmen, bald bis zum brausendsten *Forte*

anwachsend, bald im leisesten *Pianissimo* verhallend; dieses ewig lange Aushalten einzelner Töne, welches nur einer Castraten-Brust möglich ist, und dann hauptsächlich, das zarte Einsetzen eines Accords, während der vorhergehende von einem Theil der Sänger noch schwach und verklingend ausgehalten wird — geben dieser Musik einen so eigenthümlichen Reiz, dass man sich unwiderstehlich davon angezogen fühlt. Auch intonirten die Sänger, wenigstens an diesem Abend, vollkommen rein, und das, von mir früher gerügte, rohe Einsetzen der Basstimmen war nicht so auffallend. Bemerken muss ich indessen doch, dass die vorhergehende Abspannung, das für solche Musik sehr vortheilhafte Locale, ja selbst die nun völlig hereingebrochene Finsterniss, zum Effect der Musik sehr viel mitwirkten, und dass sie unter weniger günstigen Umgebungen und öfterer gehört, diese Wirkung nicht mehr machen würde.

Es wurden an diesem Abend zwey Compositionen (wie man mir sagte, von Allegri und Bay) gesungen, die sich abwechselnd jede viermal wiederholten. Zwischen jedem dieser zehn nicht sehr langen Sätze sprachen die Kardinäle, Bischöfe und andern anwesenden Geistlichen ein kurzes, halblautes Gebet, welches, dem fernen Rollen des Donners ähnlich, einen guten Effect machte und mit dem Gesange angenehm contrastirte. Zum Beschluss der ganzen Function erhob sich aber ein, für musikalische Ohren sehr unangenehmes Geräusch, welches die Diener durch Scharren und Treten auf den Fussbänken hervorbrachten. Dies Gepolter, welches den Eindruck der Musik, dem man sich gern noch länger überlassen hätte, auf eine störende Art verwischte, soll, wie man mir sagte, ein Erdbeben vorstellen.

Abends darauf, am Charfreytage, richtete ich es so ein, dass ich erst zum Anfang des Gesanges, mit dem Verlöschen des letzten Lichtes in die Kapelle trat. Alles war, von Anfang bis zu Ende, wie Tags zuvor, nur dass zu den zwey gestrigen Compositionen, die heute ebenfalls gesungen wurden, noch drey neue hinzukamen, so dass jede sich nur einmal zu wiederholen brauchte *). Die Sänger schienen von den Arbeiten der letzten Tage ermüdet, sangen nachlässiger und oft recht falsch. Das Unglück hatte überdies gewollt, dass ich in der Nähe von Engländern eingeklemmt war, die so wenig Interesse an der Musik nahmen, dass sie überlaut sprachen, worin sie sich, wie sie pflegen, auch durch kein Ruhegebieten stören liessen. Dieses verleidete mir so sehr allen Genuss, dass ich froh war, als das Erdbeben der Feyerlichkeit ein Ende machte.

Meine Frau, die während dem in Gesellschaft von Landsleuten ein modernes *Miserere* in einer Seiten-Kapelle der Peterskirche hatte singen hören, klagte mir ebenfalls, dass sie bey dem grossen Gedränge und noch grössern Lärm wenig habe hören können. Einige Musikkenner, die näher gestanden, lobten den Sängerchor sehr und behaupteten, dass er sich wol mit dem, der Sixtina, messen dürfe, besonders in Betreff der Bass- und Tenor-Stimmen. Was aber beyde Sängerchöre machen sollen, wenn einst ihre Castraten, die schon anfangen alt zu werden, völlig ausgestorben sind: das ist schwer zu rathen, da die kirchliche Etikette den Frauenzimmern den Eintritt auf den Chor durchaus verbietet. Sollte man die Sopran- und Alt-Partien alsdann mit Knaben besetzen müssen: so wäre aller Reiz dieser, von jeher bewunderten Sängerchöre auf immer dahin, und es würde sicher keinem Fremden mehr einfallen, mehre hundert Meilen zu reisen, um das *Miserere* am Charfreytage in der sixtinischen Kapelle zu Rom zu hören! —

Kurze Anzeigen.

Le Départ, Impromptu pour le Pianoforte, par D. Steibelt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Hr. St. nennt dies kleine Stück ein *Impromptu*: Ref. gesteht, dass es ihm lieber ist, als gar manches weitläuftigere desselben, das er vornehmer bezeichnet. Hrn. St.s Natur führt

*) Von diesen fünf Compositionen ist aber keine in der Sammlung der Musica sacra, die vor mehren Jahren im Bureau de Musique in Leipzig gestochen erschienen, enthalten. Ohne Zweifel ist auch die Bibliothek der sixtinischen Kapelle so reich an Compositionen des *Risposto*, dass man mehre Jahr sich einander immer andere zur Aufführung auswählen kann.

ihn zum Muntern, Gefälligen, Feinen und Zierlichen: wo er sich dieser seiner Natur überlässt, und auf Grösseres und Tieferes nicht ausgeht, wird es ihm daher immer am besten gelingen. So in mehren Stücken dieser Art in *Romeo und Julie*; so anderwärts; so auch hier. — Ein ernsthafter, aber gefälliger Marsch fängt an, und liegt überall dem ersten, gut ausgeführten Satze zum Grunde; Glucks herrlicher Chor: Que d'attraits — aus *Iphigénie en Aulide* folgt, wird dreymal nicht ohne Eigenthümlichkeit variirt; der Anfang jenes Marsches unterbricht *pianissimo*; die vierte Variation fällt ein, und die fünfte ergreift das Thema bevzhafter, entschlossener, geht frey aus, und löset sich auf in ein leises, zärtliches *Lebewohl*. Das Ganze nimmt sich artig aus, ist für nicht ungeübte Spieler nicht eben schwer auszuführen, und wird sie angenehm unterhalten.

Der musikalische Traum, etwas zur Unterhaltung etc., von J. C. Vater. Erfurt, bey Suppus. (Fr. 12 Gr.)

Man bekömmt hier Walzer, Eccossoisen, einen Marsch, eine Sonatine, und zum Anhang noch einen Walzer „*de reconnoissance*," in welchem „innige Empfindungen früher Dankbarkeit und kindlicher Ergebenheit" gegen die Theilnehmer liegen sollen. Hr. V. kömmt besser mit Noten, als mit Worten fort. Seine Tänze sind *gut*, vornämlich No. 1, 2, 4, 6, und eben jener angehangene Walzer; auch die andern Sätzchen sind nicht zu verachten. Wie nun aber diese kleine Sammlung zu dem Titel eines musikalischen Traums kömmt, das lese, wer Lust hat, in der sehr misslungenen Vorerinnerung, und in der langen, auch nicht eben hinreissenden Einleitung; die Sache kömmt darauf hinaus, dass Hr. V. vom Ertrag des Werkchens so zweckmässige und leichte Orgelstücke drucken lassen und sie armen Organisten auf dem Lande oder in kleinen Städten uneutgeltlich mittheilen will: fürwahr, ein recht löbliches Unternehmen, dem der beste Erfolg zu gönnen ist, und um so mehr, da, wie gesagt, in dem hier genannten Werkchen den Beförderern wirklich etwas Unterhaltendes gegeben wird, das auch, wie es nun hin und wieder geschrieben, Beweise giebt, der Verf. verstehe zugleich für die Orgel zweckmässig und wirksam zu schreiben.

Siciliano varié pour le Violon, avec accomp. d'un second Violon, Alto et Basse — — par Charl. Lipinski. Oeuvr. 2. Leipzig, chez Peters. (Fr. 18 Gr.)

Nach einer zweckmässigen, ziemlich ausgeführten Einleitung in H moll, folgt das angenehme, sanft schwermüthige Thema in derselben Tonart, mit einem gefällig erheiterndem Refrain in H dur; und an dieses schliessen sich die, meistens frey behandelten Variationen. Das Ganze zeugt von Phantasie, Gefühl, und sehr guter Kenntnis des Instruments und seiner effectvollen Behandlung. Der Spieler muss aber wirklich Virtuos seyn, soll ihm der Vortrag ganz gelingen; nicht nur sind besonders mehre springende Sätze und Doppelgriffe schwierig, um rein und sicher ausgeführt zu werden, sondern es darf auch nirgends an dem beabsichtigten Ausdruck fehlen. Weiss er, der Spieler, aber beydes vereinigt darzulegen, so kann er auch des Beyfalls von Kennern und Liebhabern sicher seyn. Die begleitenden Stimmen sind sehr leicht, wollen aber doch mit Discretion vorgetragen seyn.

Variations sur un Air de la petite Russie pour le Pianoforte par Ferd. Ries. Oeuvr. 56. Leipzig, chez Peters. (Fr. 12 Gr.)

Das Thema ist munter und tanzmässig; (*G dur, Zweyvierteltakt*;) unter den Variationen zeichnen sich No. 5, 7 und 8 aus. Die andern gehen nicht über das hinaus, was einem so geübten Virtuosen und Componisten von selbst in die Finger und Feder läuft.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten October. **Nº. 40.** 1817.

Recensionen.

Hymne: In seiner Ordnung schafft der Herr — von Friedr. Rochlitz, in Mus. ges. — — von Carl Mar. von Weber — — Klavierauszug von Wollank. Op. 36. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Dieses achtungwürdige Werk scheint noch nicht nach Verdienst bekannt zu seyn; wenigstens findet Rec. es kaum einigemal in dieser Zeitung unter den Verzeichnissen aufgeführter Concert- oder Kirchenstücke. Wer indessen sich erinnert, was bey weitem in den meisten Städten jetzt das Concertpublicum zunächst verlangt, und was in den meisten der Kirchen, wo deutsche Cantaten aufgeführt werden, zunächst zu Gehör gebracht wird: der wird sich darüber kaum wundern. In einigen Punkten mag indessen auch der Componist nicht ohne Schuld seyn; wir werden diese Punkte hernach anführen.

Höchst einfach und nur in gewichtigen Noten wird Anfangs der Hauptgedanke des ganzen Gedichts vom Chor ausgesprochen. Es ist derselbe, den in des Rec. Gegend der gemeine Mann nach seiner frommen Weise also ausdrückt: Der liebe Gott kömmt schon, aber erst zur rechten Zeit! Dieser Gedanke wird nun zuerst durch mannigfaltige, wichtige Erscheinungen in der Natur belegt und ausgeführt: der Componist schliesst sich dabey eng an den Dichter, indem er die von ihm aufgestellten Bilder, in kurzen, wechselnden Solo's, nicht sowol ausmalet, als vielmehr dem Gefühle näher zu bringen und so ihren Eindruck zu verstärken sucht. (Vorzüglich gelungen scheint dies in den Stellen: S. 4: „die Blüthe" etc. und S. 6: „es dämmert der Tag" etc.; doch will Rec. nicht bergen, dass er, was den Dichter betrifft, die „Jungfrau," so schön und wahr das Bild ist, nicht gewählt wünscht, wenn er an die Kirche denkt; und dass, was den Componisten angeht, diese Bilder sämmtlich, in Hinsicht des Effects, und noch viel mehr im Vergleich mit der Ausführung des letzten Satzes, ihm gar zu schnell vorübergeführt scheinen.) Nun wird jener Gedanke, würdig und ernst, in die Welt der Geister hinübergeleitet, und der Componist stimmt einen feyerlichern, fast düstern Ton an, in dem, zum Theil recitativisch behandelten, aber wieder sehr kurzen Bassolo. (Originell und gewiss wirksam ist der Gedanke des Componisten, während das Quartett des Orchesters das Recitativ blos in leise ausgehaltenen Accorden begleitet, ein Violoncell eine unruhige, trübe Figur fast nur in tiefen Tönen ausführen zu lassen. Doch: wenn's ihm nur der Violoncellist zu Danke macht! wenigstens muss dieser in der Intonation ein wahrer Meister seyn: sonst ist es unmöglich, dass er verschiedene dieser Gänge *sicher und rein* herausbringe. Wie viele Kirchen-, ja auch Concert-Orchester besitzen denn aber einen solchen Violoncellisten? — Das ist einer der oben berührten Punkte!) Der Dichter schliesst die Ausmalung jenes Gedankens mit den Worten:

Was rein und gut, was wahr und schön:
Mit Bösem soll in Kampf es gehn;
Doch muss im Kampf es siegen und bestehn —

der Componist lässt den Satz in der vorhin angeführten Weise ganz fremdartig modulirend, und, sehr zweckmässig, die Erwartung hoch spannend, gleichsam absterben: um so schöner und inniger muss die Wirkung seyn, wenn nun vier Solostimmen, nur vom Bass begleitet, nach der Melodie: *Befiehl du deine Wege* — die Worte anstimmen, für welche allein schon dem Dichter Dank gebührete:

Dann lerne still dich fassen.
Erwarten seine Zeit;
Nicht ereifeln, nicht erblassen
In jedem Kampf und Streit.
Nicht heute oder morgen,
Nur wenn es dir gefällt,
O Vater, wird gebogen
Mein Herz und deine Welt!

Schade, dass Hr. v. Weber diesen Choral in der Harmonie nicht so einfach, wie die ersten Zeilen, fortgeführt und beendet hat! Ist denn etwas gewonnen, wenn z. B., aller künstlichen Fortschreitungen ungeachtet, eine alte Kirchentonart durchgesetzt wird, aber die kindliche Einfalt und sanfte Dahingebung des gerührten Gemüths geht über solchem Störenden, Seltsamlichen, den Verstand mit Gewalt Aufrufenden und den Kunstsinn ängstlich Bewegenden, verloren? Und wie schwer wird es den Sängern, auch den geübten, in diesen Gängen, und ohne andere, als Bassbegleitung, den Ton rein zu halten, und ohne Aengstlichkeit ihn natürlich zu tragen? — Das ist wieder einer von jenen Punkten! (Der Componist verzeihe dem Rec.; er hat, nach mehrmaligem Vortrag jener Worte auf die vorgeschriebene Weise, sie in der Harmonie, wie wir alle sie in der Kirche anwenden, ausführen lassen: und nun war die Wirkung eine ganz andere; sie war eben die, welche gewiss Hr. v. W., und der Dichter auch, beabsichtigte. —)

Durch vertrauensvolle Ergebung wird der Geist über die Einzelnheiten des Lebens dahin gehoben, wohin sie nicht mehr reichen, sondern wo nur Anbetung, Preis und heilige Freude wohnt. Diese werden dann ausgesprochen im folgenden, aus zwey Hauptheilen bestehenden, grossen Chore. Nach dem Anruf: Gelobt sey Gott! gelobt sey Gott! fallen Orchester und Singstimmen mit einfachen Accorden und darüber gesetzter kräftiger Figur ein; in der Folge, und bald, tritt ein obligater Solosopran mit angenehmer Melodie auf, vom Tutti schwach begleitet: alles lobenswerth, und alles nach der Fermate auf der Dominante (doch, wie Rec. meynt, gar zu sehr, und zu abgebrochen) hindrängend. Hierauf beginnet eine, über Verhältnis zu allen andern Sätzen lange Fuge. Sollte der Dichter die dazu benutzten Worte wirklich für eine Fuge bestimmt gehabt haben, so hätte er dem Componisten zugleich eine schwere Aufgabe vorlegen wollen; es sind nämlich der Worte nicht nur eigentlich hierzu zu viele, sondern sie haben auch einen eingeschobenen Zwischensatz: aber Hr. v. W., der sich selbst, wie es scheint, überhaupt gern schwere Aufgaben setzt, hat sie angenommen, diese Aufgabe, und wirklich ein vortreffliches Thema erfunden, das die Worte, der Declamation nach ziemlich genügend, dem Ausdruck nach vollkommen ausspricht, und dabey überdies, auch wenn man es blos musikalisch betrachtete, alles leistet, was von einem Fugenthema zu verlangen ist Rec. rechnet das Hrn. v. W. hoch an; denn so etwas *macht* man nicht blos, und eben so wenig *kömmt's* Einem blos: es *kömmt* Einem nur, indem man zugleich sich alles dessen klar bewusst ist, was sich machen lässt, und setzt mithin Gabe der Erfindung, umfassende Kenntnis und praktische Geübtheit zugleich voraus. Hier ist das Thema:

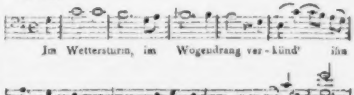

Der Kenner siehet, welche kräftige, hervorstechende Eintritte, welche Combinationen der zweyten Hälfte *gegen* die erste und *mit* ihr, welche gute Zwischensätze aus der zweyten, welche Verlängerungen und Verkürzungen beyder etc. dies Thema abgeben kann. Hr. v. W. hat nun daraus nicht eine strenge, gelehrte Fuge gebildet, wozu auch bey dem freyen Cantatenstyl des Ganzen nicht der Ort gewesen wäre, sondern eine freye, und dem Charakter nach, populaire — letztes, ohngefähr in dem Maasse, wie die herrlichen haydnschen in der *Schöpfung* und in den *Jahreszeiten*. Das war denn ganz recht; und wenn er im Gange des Stücks auch nicht alles benutzt hat, was das Thema hergegeben hätte, so ist dagegen Vieles von dem wirklich Angewendeten desto besser gestellt und rühmenswürdig ausgearbeitet, so dass vornämlich die grössere, erste Hälfte des Ganzen meisterhaft genannt werden kann. Rec. hat dabey nur das Einzige einzuwenden, dass hin und wieder auf die Natur und auch auf die Wirkung der *Sänger* zu wenig Rücksicht genommen worden ist. (Man vergl. z. B. S. 16, Syst. 1., wo der Bass, und nicht etwa mit dem hervorzuhebenden Thema, auch nicht in einzelnen Noten, sondern in einer ganzen und

begleitenden Phrase, bis zu *einer Octave* über den Tenor steigt, wo mithin dieser in seiner Tiefe gar keine Wirkung thun kann, und jener den Alt, mit dem *Hauptthema*, ganz übereinstimmt; oder S. 17, Syst. 2, wo der Bass in Einer Zeile Gänge vom tiefen F bis eingestr. E auszuführen hat, was wol ein einzelner, ganz vorzüglicher Sänger, nie aber ein Chor, deutlich und gleich, ohne dass die Tiefe gemurret, die Höhe geschrieen würde, herausbringen wird. — Das ist denn wieder einer von jenen, die Aufführung des Werks erschwerenden, mithin beschränkenden Punkte! Und der folgende ist auch einer!) Gleich nach der zuletzt angeführten Stelle fängt Hr. v. W. an scharf, sehr scharf, und zuweilen urplötzlich, in die entferntesten Tonarten zu moduliren, und zwar mit dem Thema, dann aber, wo der Satz, der Anlage nach, überaus glänzend werden soll, noch schärfer, und wiederholt, und immer anders: das scheint dem Rec., ausserdem, dass es in gleichem Grade für das Verstehen und Ausführen sehr schwierig wird, im gebundenen Styl, ja Einiges, wie es nun dasteht, sogar überhaupt, unstatthaft. Ja, ein Anderes ist es, führet man seine Fuge, wie Hr. v. W. rühmlich gethan, erst regelmässig durch, und lässt sie dann, ohne sich ganz von ihren Grundideen zu entfernen, frey, und für Empfindung und Kunstmittel gesteigert, kurz und folgerecht ausgehen, wie, hinreissend und wahrhaft glorreich, J. Haydn in der seinigen: *Und seiner Hände Werk* — (in der *Schöpfung*) gethan hat! Hr. v. W. hat, wie es dem Rec. scheint, gerade dasselbe gewollt, aber zugleich, es weit, sehr weit zu überbieten gesucht: da bricht denn der allzuheftig und allzuhastig angezogene Bogen, und der Pfeil, der ein Aeusserstes erreichen sollte, sinkt herab, ohne selbst das gewöhnliche Ziel zu treffen. Rec. will übrigens dabey noch gar nicht erwähnen, dass diese Behandlungsweise der, in welcher fast alles Vorhergangene abgefasst ist, so gänzlich widerspricht, dass wirklich die Kunst nach beyden Enden hinaus gar nicht weiter kann, ohne dort trocken und kalt, hier zu einem wilden, regellosen Getöse zu werden, und dass auch gegen manche dieser Durchgänze und Harmoniefolgen (nicht blos der, z. B. S. 23, im Alt und Tenor, ganz unstatthaften Bezeichnungsart wegen) sich nicht ungegründete Einwendungen machen liessen.

Hr. v. W. nehme diese Erinnerungen nicht übel auf. Dass sie nicht aus der Luft gegriffen, oder von Pedanterey, wol gar von Abneigung dictirt sind, wird eben Er, der über seine Kunst mehr und schärfer nachdenkt, als die meisten Componisten unsrer Tage, leicht selbst finden. Ehrete der Rec. Hrn. von W. nicht, als einen unsrer begabtesten und ausgebildetsten Meister, und wüsste er nicht auch diese Arbeit desselben zu schätzen: wahrlich, er würde sich nicht so genau darauf eingelassen, sondern des Auftrags der Redaction sich mit einer allgemeinen, empfehlenden Anzeige entledigt haben; so aber — darf er *ganz* aufrichtig seyn? — so hat es ihm, aus diesem, wie aus andern, übrigens wirklich geist- und kunstreichen Werken dieses Meisters, geschienen, (namentlich aus seiner *Silvana*, der letzten grossen Klaviersonate, bey Schlesinger, n. A. m.) als ob derselbe, bald durch Ueberspannung der Phantasie, bald durch Grübeley der Reflexion, sich selbst und seinen Werken schade, und auch durch rücksichtlose Anforderungen an diejenigen, welche diese ausführen *oder* geniessen sollen, sein Publicum sehr verengere; und weil das Eine, wie das Andere, eben bey ihm, dem genialen, vielgeübten und denkenden Künstler, als ein wahrer Verlust zu beklagen wäre, und Niemand noch darüber mit der Sprache laut hat herausgehen wollen, wiewol alle Kenner und Kunstfreunde von des Rec. Bekanntschaft unter sich eben so urtheilen: so hat er sich jenes einmal erlauben wollen, im Vertrauen auf die Wahrheit seiner Sache, auf die Unparteylichkeit des Hrn. v. W. gegen sich selbst, wie gegen Andere, und in der, wiewol unnöthigen Voraussetzung, man sehe ihm, dem Rec., aus dieser seiner Beurtheilung selbst an, er gehöre nicht unter die, welche ihre Aussprüche als Jedermann zwingende Orakel aufstellen wollen, sondern unter die, welche sie als Urtheile, doch unparteyische und wohlerwogene — eines Einzelnen, doch nicht Unberufenen, zu weiterer Prüfung und Würdigung mittheilen. —

Der Klavierauszug ist mit Fleis und Geschicklichkeit gemacht; das Aeussere des Werks gut.

Musée musical des Clavicinistes. Museum für Claviermusik, erstes Heft: enthält: Sonata (in A dur) für das Pianoforte (Hammerclavier) von Ludwig van Beethoven. 101stes Werk. Wien, im Verlage bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. 1 Thlr.).

Dieses neueste Product, womit uns *Beethoven* beschenkt, liefert fortgesetzte Beweise seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit, seiner tiefen Kunsterfahrung, seiner lebhaften Imagination, seiner universellen Genialität. — Wahrlich, hier in seinem 101sten Werke ergreift uns Bewunderung und erneuete Hochachtung, wenn wir so mit dem grossen Seelenmaler auf fremden, nie betretenen Wegen — gleichsam an Ariadnens Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln, wo uns bald ein frischer Bach zuflüstert, bald ein schroffer Fels anstarrt; hier eine unbekannte, süssduftende Blume uns anzieht, dort ein dorniger Pfad uns abschrecken möchte. Man muss sich Gewalt anthun, diese und andere Bilder, welche sich Einem aufdrängen, nicht weiter auszumalen, folgt man diesem wunderbaren Genius auch in dieser seiner Schöpfung: denn freylich ziemen dergleichen Ergiessungen wol Niemand weniger, als einem Recensenten. Es mag daher, statt ihrer und alles weitern, nur eine kurze Zergliederung dieses Kunstwerkes folgen, das zwar klein an Umfang, aber gross, wirklich gross von Inhalt ist, und dessen zuweilen unscheinbare Schale manchen köstlichen Edelstein birgt. —

Das erste Stück (*Allegretto, mà non troppo*, oder, wie es der Verfasser auch in deutscher Zunge bezeichnet: *„Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung*, A dur, $\frac{6}{8}$) hat einen einfachen, kindlich zarten Charakter, enthält wenig, aber viel sagende Noten, und verlangt einen verständigen, gefühlvollen, recht im Innersten empfundenen Vortrag. Aus folgendem anspruchlosem Thema geht dieser in 102 Takten bestehende Satz hervor: (S. d. mus. Beylage, No. IV, Beyspiel 1.)

. . Mit möglichster Klarheit, ganz ohne Schmuck und Prunk, gleitet diese süsse Melodie, immer fest gehalten, nur verändert gestellt, ununterbrochen fort, schliesst sich an eine andre, ganz fremdartige, und erscheint sodann als Unterstimme auf diese Weise behandelt: (S. Beyspiel 2.)

Eben so interessant ist die Harmonienfolge, durch welche uns der Verfasser dem Schlusse zuführt: (S. Beyspiel 3.)

Der zweyte Satz, *Vivace alla Marcia*, (*Lebhaft, marschmässig*) F dur, C-Takt, weicht gänzlich von dem vorigen ab. Er ist durchaus in punktirten Figuren gehalten, weicht seltsam aus, und ist eben nicht leicht auszuführen. Das *Trio*, B dur, nach welchem der eigentliche Marsch noch einmal wiederholt wird, ist auf nachstehendes, liebliches Motiv gebaut, und aus den schönsten Nachahmungen zusammengesetzt: (S. Beyspiel 4.)

Auch die folgende Stelle mag hier einen Platz finden: (S. Beyspiel 5.)

Der Kenner wird uns für diese Auszüge Dank wissen, und darin den gewandten Contrapunktisten nicht verkennen.

Das *Adagio non troppo, con affetto*, (*Langsam und sehnsuchtsvoll*) A moll, $\frac{3}{4}$ Takt, besteht nur aus 20 Takten, in welchen eine einzige Figur vorherrscht. Es soll dabey jene Mutation des Instrumentes angewendet werden, durch welche die Hämmer nur Eine Saite berühren. Nach einer einleitenden Cadenz zur Dur-Tonart, worin nach und nach mehre Saiten eintreten, lässt der Componist im Zeitmasse des ersten Stückes noch einmal Bruchstücke aus dem Anfange desselben hören, wendet sich aber bald zum letzten Satze, *Allegro*, (*Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*) A dur. $\frac{4}{4}$ Takt, welcher sich sogleich als ein sonderbarer Gast ankündigt: (S. Beyspiel 6.)

Um alle Schönheiten dieses trefflichen Stükkes zu entwickeln, müsste man es zuvor ganz abschreiben. Es ist, so zu sagen, aus einem Gusse hervorgegangen, nichts zu viel, nichts zu wenig gethan; es besteht nur aus ein paar Hauptideen, aber diese sind auch ganz erschöpfend benützt, mit allen contrapunktischen Künsten, die dem echten Meister zu Gebote stehn, ausgestattet, und mit einer, das Studium der alten Klassiker verbürgenden Sicherheit, gründlich und streng durchgeführt. Unsre Leser verzeihen uns gewiss, wenn wir der Versuchung nicht widerstehen können, wenigstens als Belege unserer Behauptung noch einige Beyspiele anzuführen. Man sehe, wie der Componist seinen zweyten Theil bearbeitet: (S. Beyspiel 7.)

Ferner diese herrliche Stelle: (S. Beysp. 8.)

Dann die schöne Behandlung des Thema bey der Rückkehr zum *Maggiore*: (S. Beysp. 9.)

Endlich diesen schmeichelnden Zwischensatz, der sowol in der Dominante, als in der Tonica erscheint: (S. Beysp. 10.)

Eben so originell gelangt der Verf. zum Schlusse, indem er sein Motiv bald vereinzelt, bald zweystimmig noch einmal wieder hören lässt, wozu der Bass sammt den dumpfen Pedal-Tönen leise murmelt. — Wenn es uns gelungen ist,

durch diese Anzeige die Freunde des wahren Klavierspiels, denen *Bachs* Schule ewig werth und theuer bleibt, auf den sie erwartenden, hohen, wahrlich seltenen Genuss vorzubereiten, so ist unser Zweck erfüllt, und wir freuen uns auf eine neue Gelegenheit, dem grossen Componisten auf ähnliche Weise den schuldigen Tribut unsrer innigen Hochachtung entrichten zu können. —

— *d* —

NOTIZEN.

Aus öffentlichen Blättern. Se. Majestät, der König von Preussen, haben bey Ihrer Anwesenheit in Paris den Componisten der *Vestalin* und des *Cortez*, Hrn. Spontini, zu Ihrem Kapellmeister ernannt. — Mad. Catalani hat, nach ihrer Rückkehr nach Paris, und nachdem ihre frühern Bemühungen, von der Direction der italien. Oper daselbst ohne grosse Aufopferungen loszukommen, nicht gelungen waren, im Gegentheil sie nun eine erneuete, lebhaftere Theilnahme an diesem Institute vorgefunden, neue Contracte geschlossen und sich ein neunjähriges Privilegium ausgewirkt. — Der verdienstvolle Concertmeister, Hr. Prof. Schall in Kopenhagen, ist, mit dem Titel eines Musikdirectors, und unter sehr vortheilhaften Bedingungen, als Kapellmeister und Nachfolger des verst. Kunzen angestellt worden.

Aus Privatbriefen. „Eine abermalige Vervollkommnung eines musikal. Instruments durch Se. Durchlaucht, den regierenden Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, von welchem früher das Basshorn eine bedeutend bessere Einrichtung erhielt, verdient die Aufmerksamkeit des musikal. Publicums. Durch eine Umformung des obern Sturzes des Fagotts, hat dieses Instrument an Stärke und Reinheit der Töne sehr gewonnen, ohne irgend einen Verlust für die Höhe und Tiefe. Um nähere Nachrichten über die mechanische Einrichtung und Anfertigung dieses verbesserten Fagotts zu erhalten, hätte man sich wol an Hrn. Martini, Hoftischler in Sondershausen, zu wenden, der das erste verbesserte Fagott nach den Ideen und Angaben Sr. Durchlaucht verfertigt hat." — In Frankfurt am Mayn hat Hr. Iwan Müller in einem Concert die von ihm, in Hinsicht auf mechanische Einrichtung, verbesserte Klarinette zu Gehör gebracht, indem er auf derselben (einer B-Klarinette) mehre sehr schwierige concertirende Stücke, fast aus allen Tonarten und in den mannigfaltigsten Figuren und Passagen geschrieben, vortrug. Sein also verbessertes Instrument fand vielen Beyfall; wenigern er selbst, als Virtuos. Der Violinist, Hr. Wassermann aus Meinungen, spielte in diesem Concert, und man fand vollkommen bestätigt, was zu seinem Lobe in dieser Zeitung vom 21sten Nov. vorigen Jahres von Leipzig aus gesagt worden ist. — In London, auf dem Theater der italien. Oper, machen Mozarts Meisterwerke, und vor allen *Don Giovanni*, endlich auch Epoche, „und zwar in dem Masse, dass man nicht satt wird, sie wiederholen zu hören, gewisse Lieblingsstücke daraus mit enthusiastischem Beyfall zu belohnen, und dass jeder sich selbst bey der feinen Welt das Urtheil sprechen würde, der nicht Mozart unter den Operncomponisten eben so hoch stellete, als Händeln unter den Kirchencomponisten. Auch seine Instrumental-, besonders seine Klaviermusik beym grossen Publicum, und seine Quartette u. dgl. bey den gebildeten Musikfreunden, werden nun nach Würden geschätzt, vielfältig vorgetragen und — nachgestochen. Was die Opern anlangt, so werden sie aber auch im Ganzen wirklich gut — im Einzelnen hingegen, die gefälligern Stücke (z. B. im *D. Giovanni*, das Duett zwischen diesem und Zerlina, die Hauptarie des Leporello, das Terzett im ersten Finale u. dgl.) ganz vortrefflich, hingegen die schweren und kunstvollen (z. B. das erste Duett zwischen D. Anna und Ottavio, das zweyte Finale u. dgl.) nicht zum besten gegeben — was aber das hiesige Publicum nicht zu bemerken scheint. Dass Mozarts Werke in Nordamerika ziemlich bekannt sind, habe ich Ihnen schon früher gemeldet; dass sie in Südamerika, wenigstens in Brasilien durch Neukomm, bekannt werden, erfahre ich durch Ihre Zeitung; und dass sie *nun*, von hier aus, auch nach Indien wandern werden, ist gar nicht zu bezweifeln. So geht es denn wol kein Land der alten und neuen Welt, das überhaupt kunstgemässe Musik besitzt, wo nicht Mozart Bildung und vielfältigen, frohen Genuss verbreitete — er, den man bey Lebzeiten kaum aufdlucken, und hungern liess."

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate July und August.

Hoftheater. Durch den Uebertritt des wakkern Regisseurs Meier vom Theater an der Wien zu dieser Bühne wurde uns der wiederholte, alte, aber nichts desto weniger erfreuliche Genuss des *Schatzgräbers* und der *beyden Füchse* von Mehul, des *Königs Theodor* von Paisiello, und des *goldenen Löwen* von Seyfried. Alle diese Darstellungen befriedigten vollkommen, vorzüglich liess die letztgenannte Operette in der Besetzung und Ausführung nichts zu wünschen übrig. Eine junge, und dabey sehr schöne Sängerin aus Grätz, Dem. Altenburg, debutirte als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, und Antonie in den *beyden Füchsen*, mit einem Beyfall, wovon die grössere Hälfte doch wol auf Rechnung ihrer reizenden Gestalt zu setzen ist, welche ihr auch unverzüglich ein Engagement erwarb. *Im goldenen Lowen* zeigte sich Hr. Kastner, vormals bey der fürstl. esterhazischen Kapelle, als einen routinirten Schauspieler, der mit einer angenehmen, volltönenden Tenorstimme, wenn er sie zweckmässig benutzt, zu Erwartungen berechtigt. Ein Hr. Jöll spielte als Intermezzo vor einem Ballete ein rode'sches Violinconcert in einer alltäglichen Manier. Schenswürdig waren die Vorbereitungen zu dieser herkulischen Arbeit, als da sind: das Accordiren der Quinten, das Spannen und Wiedernachlassen des Bogens, zusammt den mannigfaltigen Manipulationen mit dem Colofonium, dem Schweisstüchlein, etc. — Hr. Treitschke hat nun auch seine Werbungsreise vollendet: von den errungenen Acquisitionen sind bisher schon Mad. Waldmüller und Dem. Wilhelm aus Prag eingetroffen. Neu einstudirt wird: *Charles de France.*

Theater an der Wien. Am 18ten July: *Die falschen Kosaken*, Posse mit Gesang in 1 Act von Karl Meisl, mit Musik von Volkert. Text, Composition und Darstellung waren gleich erbärmlich; auch ein *Hund* hat eine kleine, episodische Rolle darin, und nur diesem beliebten Artisten verdanken es die Mitspielenden, dass der ihnen in den Mund gelegte Unsinn nicht durch ein früheres Fallen des Vorhangs unterbrochen werden musste. Beyfälliger aufgenommen wurde das nachfolgende Divertissement, *Amors Fest*, von Horschelt, worin dessen ältere Schwester zum letztenmale vor ihrem gänzlichen Abgange vom Theater tanzte. Hrn. Kapellm. Kinsky's Musik ist leicht und gefällig. — Am 16ten August: *Undine, die Braut aus dem Wasserreiche*, Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen, nach de la Motte-Fouqué in 3 Acten; die Musik von Hrn. Kapellm. von Seyfried. Die berliner Oper dieses Namens mit der originellen Musik des genialen Hofmann hier zu hören, dazu war wegen mangelnden Personale wol keine Hoffnung; so glaubte man denn in gegenwärtiger Bearbeitung einigen Ersatz zu finden: allein diese ist in der That *wasserreich*, mit Zwillings-Aehnlichkeit nach den verschollenen Donauweibchen und Consorten gemodelt, und, so wie diese, mit einem komischen Knappen, und einem spasshaft seyn sollenden Schlossaufseher, wie nicht minder mit einem naiven, mannsüchtigen Milchmädchen aufgestutzt. Indessen, die Musik ist brav, lebendig und treffend gezeichnet; die Kindertänze sind allerliebst, Costume und Decorationen prachtvoll und überraschend: somit qualificirt sich das Ganze dennoch zu einem Zugstück, und ist als solches, wenn das Erforderliche dazu angeschafft wird, auch andern Bühnen anzuempfehlen. Unter den Gesängen sind lobenswerth: die zarte Cavatine der Undine, und ihre Romanze mit begleitendem Chor, ganz im Geiste von Fouqué's lieblicher Dichtung entworfen, zu deren Vortrag jedoch Dem. Willmann weder durch Stimme, noch gefühlvollen Ausdruck geeignet zu seyn scheint; die humoristischen Liedchen Roberts und der Rosa; endlich einige effectvolle Chöre, darunter jener Doppelchor beym Vermauren des Brunnens; mehre Tanzstücke, besonders das reizend instrumentirte *Pas de deux* im 3ten Acte, worin die junge Heberle und Rustia wol erwachsenen Künstlern den Preis abgewinnen dürften; so wie nicht minder die kräftige Ouverture, und verschiedene melodramatische Sätze. In einem Duette war die Rolle der Nixe Lyra, wegen Mangel an Individuen, einer Choristin zugetheilt worden, und — zur Steuer der Wahrheit sey es gesagt — sie sang am besten in der ganzen Oper. — Von dem ohnehin gegenwärtig so kleinen Singpersonale dieser Bühne sind nun auch die Hrn. Meier und Weinkopf ins Kärnthnerthortheater übergetreten; eben so wird der, seit Anfang dieses Jahrs angestellte Director, Hr. Hensler, die

Leitung niederlegen, und sich nach seinem vorigen Aufenthalts Orte zurückziehen. Man spricht, dass der Schauspieler, Hr. Carl aus München, als Oberregisseur hieher verschrieben sey. — Der geschätzte Virtuos, Hr. Clementi, auch im Auslande rühmlich bekannt, hat nun wieder das Amt des Musikdirectors, welches er vordem geraume Zeit ehrenvoll bekleidete, übernommen, und sich auch schon als Solo-Spieler mit neuen Variationen von eigener Composition zur allgemeinen Zufriedenheit hören lassen. Er, und der erste Kapellmeister dieser Bühne, Hr. v. Seyfried, sein Jugendfreund, können nun wieder, wie vormals, Hand in Hand wandeln, und zur Erhaltung des wohlgegründeten Rufes ihres Orchesters sehr vieles beytragen.

Die Italiener haben uns nun verlassen. Sig. Tacchinardi und de Grecis sind in ihr Vaterland zurückgekehrt; Mad. Borgondio weilt noch hier, und braucht zur gänzlichen Herstellung ihrer Gesundheit eine Badecur. Der letzten Vorstellung des *Tancreds* kam keine der vorhergehenden gleich. Gleiches Feuer beseelte alle Mitwirkenden: man suchte das Höchste zu erstreben; aber auch die zahlreiche Versammlung kannte keine Grenzen im Spenden eines beyspiellos enthusiastischen Beyfalls. Man rief im trunkenen Entzücken mehrmals Alle hervor; man wollte jedes Musikstück wiederholt hören; dem Orchester, den Chören wurde laut zugejauchzt, und am Ende versuchte man noch eine Reprise zu ertrotzen; selbst die folgenden Tage wurde deshalb die Direction mit schriftlichen u. mündlichen Bitten bestürmt: allein vergebens, denn die Abreise der beyden Sänger konnte, kraft ihrer eingegangenen Verbindlichkeiten mit den Impresarien in Mayland und Florenz, nicht länger verschoben werden. — Ein junger *Musico* (Castrat) ist dagegen hier angekommen, welchen wir vielleicht bald öffentlich hören werden. — Das

Theater in der Leopoldstadt hat Boieldieu's *Johann von Paris* mit ziemlichem Erfolg in die Scene gebracht. Im Ganzen gilt auch hier das Sprichwort: Ein Schein thut mehr, als er kann. Es debutirten darin zwey angehende Kunstjünger: eine Dem. Schuster, welche, nebst einer volltönenden, aber noch nicht ausgebildeten Stimme, gleich im ersten Versuche viel natürlichen Anstand, und ein freyes, zwangloses Benehmen entfaltete; und ein Hr. Friedrich, der den Johann gerade so gab, wie er *nicht* gegeben werden soll, und dem zum Mimen nicht weniger, als alles mangelt. — Zu einer Pantomime, *das Wünschhütlein*, ist eine ältere Musik von Tuczeck benutzt worden, die nicht ohne Werth ist. — Vom Badnertheater herein hat sich eine Partie militärischer Walzer verlaufen, die den ominösen Titel, *Waterloo-Tänze*, führen, hier nun in den Zwischenacten mitunter abgespielt, und, trotz dem, dass sie keine gesunde Note enthalten, von oben herab mit rauschendem Beyfall gekrönt werden. — Auch an Cherubini's *Wasserträger* hat man hierorts seine Kräfte versucht, aber dabey des heilsamen: *ne sutor* etc. rein vergessen. *Diesen* Sängern, *diesen* Instrumentisten mag wol nie geträumt haben, wie eine solche Composition ausgeführt werden muss. — Ein Schauspiel mit Gesängen, *Bärenburgs Sturz*, in Musik gesetzt von einem jungen Dilettanten, Hrn. Gläser, trägt alle Mängel einer unreifen Geburt, ohne durch einzelne geniale Funken dem Kenner einigen Ersatz darzubieten. Eine kleine Pantomime, *die Ausgewanderten*, ist von Hrn. Kapellm. Volkert mit einer unpassenden Musik ausgestattet worden. — Das

Theater in der Josephstadt hat nun auch den alten *Dorfbarbier* aufs Tapet gebracht, worin ein Hr. Hochfeld den Lux recht artig sang, und ganz leidlich spielte. Desto ärger versündigte sich an unsern Gehörnerven das übrigens so niedliche Weibchen, Mad. Walla, als Suschen. Desgleichen befasst sich diese Bühne auch mit Kinderballets, die füglich als Travestien jener, im Theater an der Wien, gelten können. Nicht minder hat der Dichter, Hr. Gleich, die *fünfte* Fortsetzung der *Musikanten am Hohenmarkte* aus Tageslicht gefördert, und *„Herr Kratzerl als Dorfrichter"* getauft.

Die *Concerte* sind in dieser Jahreszeit von der Stadt auf das Land gewandert. So wurden in Wiens nächsten Umgebungen, Döbling, Mödling, Baden, Meidling etc. musikal. Unterhaltungen zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet, wobey die Tonkünstler Moscheles, Giuliani, Merk, Pechatscheck, Böhm, Leidesdorf, Bogner, Halm, Worzischeck, u. a. ihre Talente zur Ausführung trefflicher Compositionen vereinigten.

Kurze Anzeigen.

Englische National-Märsche und Tänze, gesammlet und für das Pianoforte eingerichtet von J. H. C. Bornhardt. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Wer es recht mit Händen greifen will, wie hoch die deutsche Musik, auch in diesen Gattungen, und der Geschmack daran, in Deutschland, über der englischen, und dem Geschmack an ihr stehet: der mache sich mit diesem Werkchen bekannt. Die Stücke sind sämmtlich ächt, und hat sogar jedes seine historische Bezeichnung und Nachweisung in der Ueberschrift. Auch sind sie in England nicht veraltet, sondern noch jetzt schönstens im Gange — wie nicht nur diese Nachweisungen zeigen, sondern, wenigstens von mehren, und nicht eben den besten, der Ref. selbst bezeugen kann. Nimmt man sie nun ohne weitere Rücksicht, als solche Musikstücke an und für sich, zur Hand — was man freylich nicht soll: so fühlt man sich, wie aus den Wolken gefallen. Bey weitem die meisten dieser Märsche klingen nicht um ein Haar anders, als die, womit höchstens in unsern kleinsten Landstädtchen noch zuweilen eine Bürgerschützencompagnie aufzieht; und die meisten Tänze nicht anders, als die, unsrer Bauermusicanten, wozu der Bass auf den reinen Saiten extemporirt wird. — Aus oben angegebnem Gesichtspunkte aber angesehen, hat die Sammlung wirklich Interesse: doch ist dies auch der einzige, wo sie es — höchstens einige Sätze ausgenommen — für uns haben kann. Dennoch kann man, selbst von jenem Gesichtspunkte aus, die so sehr häufigen und so sehr argen, grammatischen Schnitzer schwerlich gut heissen. Ref. will gern glauben, dass sie nur durch grosse Gewissenhaftigkeit des Herausgebers beybehalten worden sind: er wollte ganz so authentisch bleiben, wie der Philolog, lässt er einen Codex abdrucken —: aber bey solcher Consequenz hätten ja auch die einzelnen Stimmen der Instrumente gegeben werden müssen. Wenn man hingegen diese einmal für das Pianoforte einrichtete, so hätten, dünkt es uns, wenigstens Husaren, wie ihrer z. B. gleich auf der 1sten Seite aufreiten, verwiesen werden sollen.

Concerto facile pour le Pianoforte av. accomp. de l'Orchestre, comp. — — par Charl. Zulehner. Oeuvr. 5. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Musiklehrer, die, wie leider Schreiber dieses — mag Hofmann in den *Phantasiestücken* darüber schmälen, wie er will — von wunderlichen Aeltern genöthigt werden, wunderliche Fräulein oder Junker, ehe sie, an Gehalt und Ausführbarkeit nur ein klein wenig schwere Solostücke fassen und vortragen können, zuweilen vor der versammleten Theegesellschaft mit einem, vom Orchester begleiteten Concerte auftreten zu lassen — solche bedrängte Musiklehrer können von diesem Concerte einen gesegneten Gebrauch machen. Es ist an Gedanken, an Ausarbeitung und an Noten, mithin für Verständnis und Ausübung, für Zuhörer und Spieler, äusserst leicht, und noch leichter, als z. B. die vormals zu jenem Behuf beliebten Klaviersonaten mit Flöte von Hoffmeister, oder die, mit Flöte u. Violoncell von Pleyel; und diesen beyden auch übrigens ähnlich. So veralteter Figuren, als hier hin und wieder mitunterlaufen, hätte es indessen, auch für solchen Zweck, eben nicht bedurft. Die Begleitung besteht aus dem Quartett, zwey Hoboen und zwey Hörnern. Der erste Satz hat auch eine Schlussfermate zu ausgeführter Cadenza, worein der presshafte Lehrer stopfen kann, was das Fräulein oder der Junker etwa sonst noch mit ihren Fingern leisten, und höfliche Zuhörer beklatschen können. Für den Zweck ist das alles gut: nur der Zweck ist es nicht.

(Hierzu die musikalische Beylage, No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Beispiel 1.

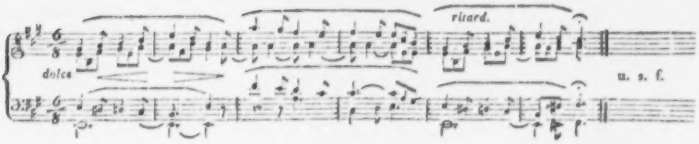

Beispiel 2.

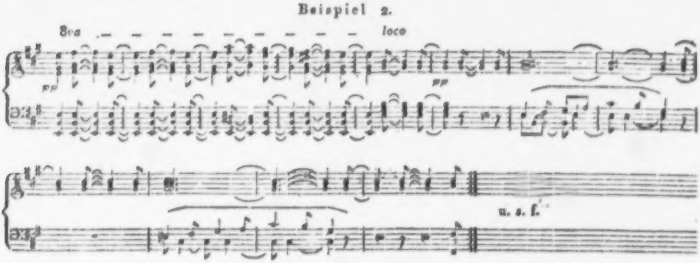

Beispiel 3.

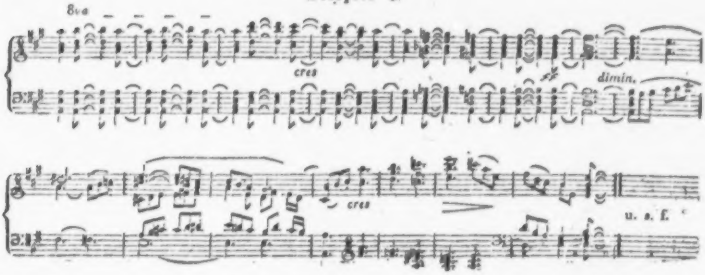

Beispiel 4.

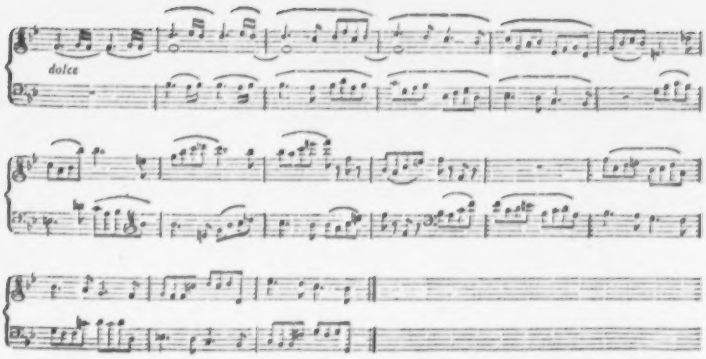

Beispiel 5.

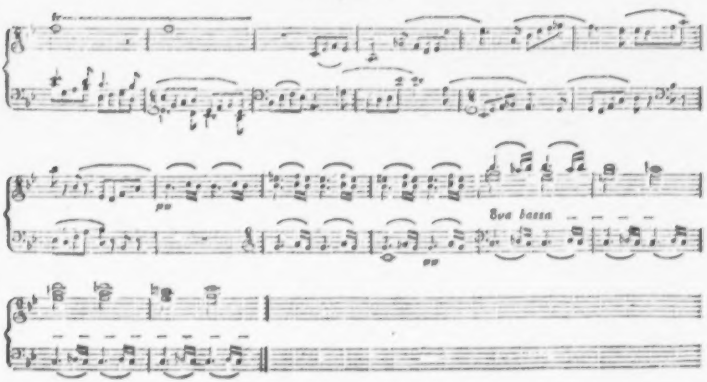

Beispiel 6.

Beispiel 7.

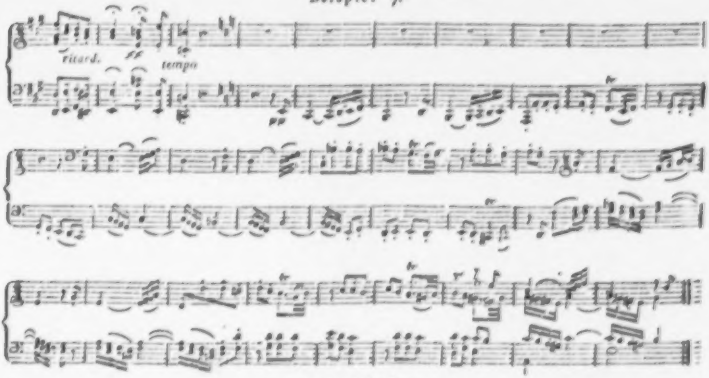

Beispiel 8.

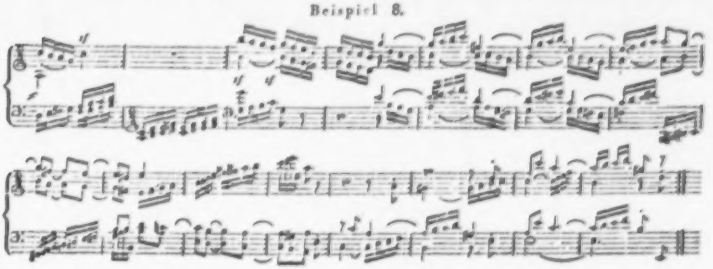

Beispiel 9.

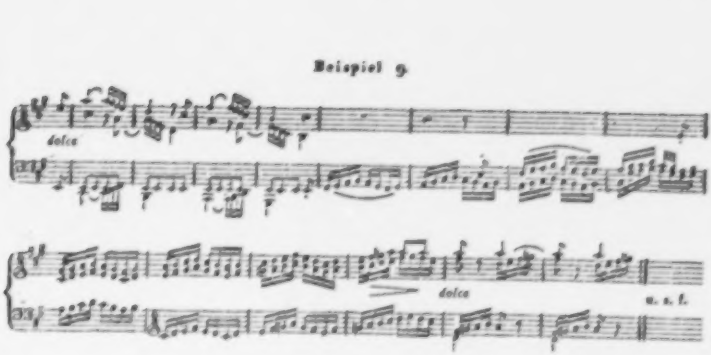

Beispiel 10.

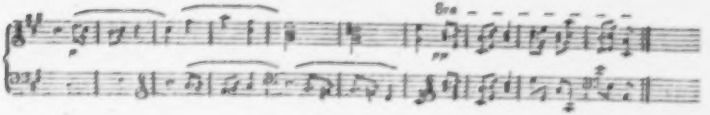

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten October. **No. 41.** 1817.

Recensionen.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, comp. — — par C. Zeuner. Oeuvr. 11. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. Zeuner, von dessen früheren Compositionen in Deutschland noch wenige bekannt sind, beweist durch dies Quartett, dass er der achtungswerthe Componist wirklich sey, als welcher er, so viel wir wissen, in seinem Wohnorte, St. Petersburg, schon seit mehren Jahren anerkannt ist. Er ist Klavierspieler und hat sich, wie uns vor etwa einem Jahre diese Blätter berichteten, auf seiner Reise durch Deutschland, auch zu Leipzig, diesem Orte hören lassen, wo so viel für die Tonkunst gethan wird und wo noch so viele Künstler und Kunstjünger einsichtsvolle und gerechte Würdigung gefunden haben. Auch von dem, was Hr. Z. als Virtuos auf seinem Instrumente leistet, ist dort also gesprochen worden: von dem, was er als Componist vermag, kann dies Quartett zeugen; und es macht Rec. wahres Vergnügen, das musikal. Publicum auf diese, in mehr als einer Hinsicht wahrhaft eigenthümliche Compositionen aufmerksam machen zu können.

Obgleich dies Quartett der äussern Anordnung und dem Umfange nach, nicht von dem Gewöhnlichen abweicht, in sofern es nämlich, wie fast alle moderne Tonstücke dieser Art, aus vier Sätzen besteht, die in gewissen, mehr oder weniger bestimmten Verhältnissen gegen einander stehen; so zeichnet es sich doch in mancher andern Hinsicht von vielen bisher erschienenen auf; und sein Theil so, dass wer das Herkömmliche,

Fortsetzung.

und es zu erwarten gewohnt ist, sich schwerlich sogleich darein findet, und es so aufzunehmen vermag, wie es aufzunehmen ist. Der Verf. geht in demselben, ohne dass deshalb ein bestimmtes, sich selbst ankündigendes Bestreben nach Neuheit bemerkbar wird, grösstentheils seinen eigenen Weg; er verwirft alles ängstliche Suchen, sowol nach neuen Tonverbindungen, als nach glänzenden Tonreihen, was schon darum mit Beyfall anzuerkennen, weil jenes Beydes, wäre das Erste auch wirklich gelungen, das Zweyte mit den mannigfaltigsten Stricharten etc. ausgestattet, dennoch oft kalt lässt und trocken bleibt, indem solches Suchen, sobald es dem Zuhörer bemerkbar wird, als eine reflectirte Absichtlichkeit, den Gang der Empfindung, den reinen Erguss derselben, die Darstellung einer gewissen Gemüthsstimmung, bey dem Tonsetzer, wie dann bey dem Zuhörer, hemmt und unterbricht. Wie es uns scheint, überliess sich Hr. Z. bey der Ausarbeitung dieses Quartetts mehr seiner Phantasie, als dass er sich an irgend ein Muster bestimmt erinnert, oder an eine bestimmte Form gebunden hätte. Gleichwol ist es, wenn man ja vergleichen will, zunächst einigen mozartischen am ähnlichsten. Es waltet in demselben ein gemässigter, gemüthlicher, man möchte sagen frommer Sinn, der, ohne darum jemals unbedeutend zu werden, in Einfachheit und Anspruchlosigkeit fortwandelt, und der bis ans Ende sich selbst nicht untreu wird. Daher bietet es den Spielern wenig Gelegenheit, besondere Kunstfertigkeiten zu entwickeln; ja der Zuhörer muss beynahe vergessen, dass die Ausführung eine Kunst sey: aber es ist ein wirkliches Quartett, oft in gebundener Schreibart, nirgends ohne wohlerwogene Kunst; dabey auch mit genauer Bezeichnung des Vortrags niedergeschrieben, so dass es dennoch sehr achtsame, geübte Spieler, und einen recht reinen und genauen Vortrag verlangt.

Die Tonart ist Es dur; und der erste Satz, im ¢ Takt, *Allabreve*, beginnt so, dass er den Charakter des Ganzen schon verräth; nämlich:

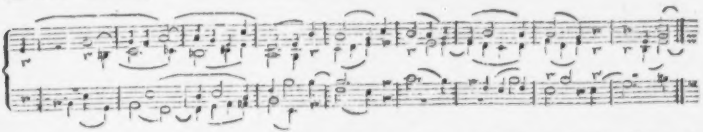

Ohne eigentlich sehr genau durchgeführt zu seyn, ist dieses Thema doch meistentheils vorblickend, vorzüglich zu Anfang des zweyten Theils. Die Melodie hebt sich zuweilen schön hervor, und ist mit gehörigen Lichtpunkten versehen. Dass der Verf. weniger das Thema eigentlich durchführt, als in daraus hergenommenen, oder sonst ihm verwandten Ideen sich bewegt, erschwert das Auffassen des Ganzen, und auch das Verfolgen des Einzelnen in etwas, so dass man hierzu den Satz erst öfter hören muss.

Eine besondere Eigenheit ist nun, dass die drey folgenden Sätze in gleicher Taktart geschrieben sind; nämlich im $\frac{2}{4}$ Takt. Rec. war dies, bey erster Ansicht, befremdend; er vermuthete, diese Einförmigkeit müsse dem Gefühle, durch Mangel an Mannigfaltigkeit, nicht wohl thun. Beym Anhören des Ganzen fand er dies eben nicht. Vielleicht ist es aber auch nur diese gemischte Taktart, welche dazu geeignet ist, längere Zeit, und durch keine andere unterbrochen, angewendet zu werden, da sie Gerades und Ungerades zugleich, also Mannigfaltiges in sich selbst vereinigt. Auch in Ansehung des Periodenbaues weicht der Verf. etwas von der gewöhnlichen Form ab: die Abtheilung der grössern Perioden ist nicht scharf bezeichnet; keine derselben wird ganz, oder unverändert wiederholt, und es ist daher auch kein Wiederholungszeichen angewendet. Da nun, seit einer langen Reihe von Jahren, fast alle Tonsetzer mit der, hauptsächlich durch J. Haydn festgegründeten Form dieser Gattung Tonstücke einverstanden zu seyn scheinen, indem sie derselben fast alle gefolgt sind, und sie in der That den Grundsätzen und Forderungen trefflich entspricht, nach welchen unser geistiges Anschauungsvermögen alle Werke der schönen Kunst, als ein gefälliges Ganzes auffassen will: so wäre zu untersuchen, ob der hier eingeschlagene, etwas veränderte Weg diese Forderungen ebenfalls befriedige oder nicht; und im ersten Fall, ob mehr, ob weniger. Jene Grundsätze und Bedingungen nämlich, unter welchen uns ein Kunstwerk, also auch ein Tonstück, gefällig seyn kann, sind — um es mit den ältern Kunstphilosophen auszudrücken: 1) Mannigfaltigkeit in der Einheit, oder umgekehrt, sowol in Bezug auf Rhythmus, als Melodie und Harmonie; 2) Sättigung des Gefühls durch angemessene Ausdehnung *) und durch Wiederholung einzelner Theile. Diesen Forderungen entspricht nun die moderne, uns gewöhnlich gewordene Form allerdings. Sie gebietet Verschiedenheit im Rhythmus, besonders die Beymischung des dreyzeitigen: den Rhythmus im höhern Sinn oder den symmetrischen Periodenbau; sie verlangt Verschiedenheit in der Geschwindigkeit des Zeitmasses, in der Tonführung; sie schreibt Wiederholungen einzelner Theile vor, will eine Uebereinstimmung der Ideen und eine angemessene Länge der Sätze, welcher nicht ohne Nachtheil Beträchtliches zugesetzt oder entzogen werden darf etc. Allein, dass beynahe alle Tonstücke dieser Art sich immer ganz genau nach jener Form gestalten: daran hat doch wol die Macht der Gewohnheit grossen Antheil. Hr. Z. hat durch diese Arbeit aufs Neue bewiesen, dass jenen Forderungen auch auf etwas andere Weise Genüge geleistet werden könne; und es gewährt nun ein eigenes, sogar wohlthuendes Interesse, nicht nur in den Ideen selbst, und in dem, was man die Arbeit nennt, sondern auch in der ganzen Form einige Verschiedenheit zu sehen.

*) Anmerk. Ausdehnung in der Zeit — denn alle Darstellungen der Musik geschehen successive in der Zeit, und der Ton selbst ist nichts anders, als eine, durch Schläge oder Schwingungen in der Luft regelmässig abgetheilte Reihe von Zeitmomenten. d. Red.

Anstatt der gewöhnlichen Menuet stehet ein *Allegro*, das blos in seiner Eintheilung u. s. h den Gedanken an Menuet und Trio erweckt. Es ist, mit wenigen Nebenfiguren, frey aus seinen einfachen Grundlagen fortgesponnen.

Das darauf folgende *Andante*, B dur, hat besonders etwas Frommes, Andächtiges, fast Kirchliches. Es erinnert an Händels Musik in den Orgelconcerten u. dgl. Der Gang ist hier ebenfalls ganz eigen; oft ist die Bewegung durch lang haltende Töne unterbrochen, und es hat dann nur harmonische und dynamische Bedeutung: dann erhebt es sich wieder bescheiden mit angemessenen Melodien. Wol dürfte es manchen Zuhörern, wegen Mangel an eigentlich lieblichen Melodien und besonderer Kraftäusserung, nicht zusagen: aber diese mögen sich nur in den eigenen, stillen Geist, der in dem Ganzen herrscht, hinein versetzen; dann werden sie mehr Befriedigung finden.

Den Beschluss macht ein *Vivace*, gleichfalls in originellem Geiste; wie die übrigen Sätze trefflich contrapunktirt, und, wie es bey dieser Art Musikstücken seyn soll, gleichsam ein lebhaftes Gespräch zwischen den vier Stimmen, die einander sehr oft das Wort vom Munde nehmen. Ohne besonders lange Abschweifungen in fremde, wenig verwandte Tonarten, ohne das jetzt so häufige und auffallende Haschen darnach, worüber oft der Geist verfliegt — ja vielleicht etwas zu viel in der Haupttonart verweilend, enthält es dennoch mehre interessante Momente in der Harmonie. (Dies, mit entschiedener, darum wol zuweilen übertriebener Vorliebe durchgesetzte Verweilen in der Haupttonart, ist schon von einem andern Rec. in diesen Blättern, bey Gelegenheit einer Klavierphantasie desselben Verf.s, im vorigen Jahre bemerkt worden; es scheint daher eine Eigenheit zu seyn, welche beweiset, wie leicht man in jeder Opposition zu weit geht, und Hr. Z. wird sich allerdings in Acht zu nehmen haben, dass es bey ihm nicht feststehend, nicht zur Manier werde. Es erinnert ganz nahe an das Bestreben einiger sonst sehr achtbaren Sänger unsrer Tage, die, dem überladenden, gränzenlosen Verzieren anderer entschieden entgegenzutreten, darüber ganz seelenlos und reizlos, wol gar endlich trocken und starr zu werden Gefahr laufen.) Die vier ersten Takte jenes *Vivace* bilden die Einleitung, und scheinen, mit Andeutung des Thema, und mit einem Septnonenaccord, in welchem bey der Wiederholung die kleine None genommen und der Grundton hinweggelassen, oder verwechselt wird, zwey fast wehmüthige Fragen zu enthalten, die den eigenthümlichen und anziehenden Gang desselben, wie er sich durch Worte nicht wol weiter beschreiben lassen will, nicht ohne die beabsichtigte Wirkung verkündigen.

Künstler und Liebhaber, die dieses Quartett vorzutragen und zu geniessen verstehen, werden gewiss Hrn. Z. für dasselbe danken. Möge er auf diesem, nicht mit der gemeinen Heerstrasse zusammentreffenden Wege fortwandeln und uns seiner Ferne uns noch manches bedeutende Werk zukommen lassen.

Das Aeussere des Werks ist gut, und der Stich mit grosser Genauigkeit in Bezeichnung des Vortrags u. dgl. ausgeführt.

G.

Elementarische Gesangbildungslehre, oder die Kunst, in möglichst kürzester (kurzer) Zeit Kinder singen und treffen zu lehren, nach der bildenden Methode aus dem ersten Cursus der neuesten stephanischen Denkrechenlehre mit besonderer Rücksicht auf Volksschulen entwickelt von J. A. Kirschner, Cantor in Schmalkalden. Auf Kosten des Verf.s. 1816. (Pr. 8 Gr.)

Der umständliche Titel zeigt nicht nur, was der Verf. will, sondern, wenigstens dem, der das neueste pädagogische Thun oder Schreiben kennt, auch, auf welchem Wege und in welcher Art er es zu erreichen hofft. Wollte man über die ganze Methode des Hrn. K. sich aussprechen, so könnte das kaum anders geschehen, als in einer Rec., die länger wäre, als das Büchlein, und nicht Weniges was hieher gehört, müsste aus frühern Abhandlungen oder Recensionen, die in diesen Blättern erschienen sind, wiederholt werden. Jenes nun ist unstatthaft: dies wäre vergeblich; denn wer darauf merken will, hat es nicht vergessen, und wer darauf nicht merken will, würde dies auch in der Wiederholung nicht. Es genüge also eine Anzeige, und hin und wieder eine kurze Anmerkung.

Der erste Cursus des „Denkeingangs" ist, und grossentheils wörtlich, dem bekannten Denkrechen-

des Hrn. Dr. von Stephani nachgebildet. „Die ganze Tonkunst wird eine Aufgabe für den jugendlichen Geist, die Tonwelt seiner Selbstkraft unterwürfig zu machen;" „es giebt für ihn noch kein Tonsystem, sondern er muss dies neue Reich selbst schaffen und ordnen;" „es giebt für ihn noch keine Singekunst, sondern er muss solche selbst auf gleiche Weise finden, wie sie vor uns vom menschlichen Geiste gefunden worden" — Das ist aber, wie bekannt, etwas langsam und nur nach vielen vergeblichen Bemühungen geschehen. — Die Lehrer werden sich nun erst, seit Erscheinung dieser elementarischen Gesangbildungslehre im Jahre 1816, „deutlich bewusst werden, was sie zu leisten haben," und „sich wundern, dass sie so lange das Singen mit ihren Schülern treiben konnten, ohne zu wissen, was eigentlich beym Singen geschehen müsse" „durch ein, dem, beym Rechnen, analoges *Ponderiren* oder *Tonermessen* wird der Mechanismus beym Singen völlig vernichtet" — etc. Der Verf. dürfte es wenigstens nicht übel nehmen, riefe ihm ein alter, erfahrner Singlehrer, den Kreis seiner ausgebildeten Schüler überblickend, zu, was in Schillers *Johanna* Lionel dem Burgund zuruft:

Wenn es die grossen Worte thäten, Vetter Herzog —

Damit, wie es weiter heisst, der Sing*unterricht* „richtiger und besser abgestuft" werde, ist er in drey Cursus vertheilt: „reine Ton- oder Denk-Singekunst; Noten- und Noten-Singekunst; Anwendung der nun erlangten Singefertigkeit auf praktische Singstücke." Das ist denn, wie Jedermann sichet, gewiss recht gut: aber, eben so gewiss, von verständigen, erfahrnen Lehrern, obschon ohne viel Aufheben, immer so gehalten worden. Dies kann und soll indess das Verdienst des Hrn. K., unverständige und unerfahrne Lehrer auf diesen geraden und sichern Weg zu führen, nicht schmälern: wenn diese ihn nur aber verstehen! Der Gelehrte kann sich wol die vornehmen Redensarten in solche übersetzen, wie sie gäng' und gebe, auch wirklich recht gut sind, wenigstens in wiefern Jedermann weiss, was man damit will: aber jedes Musiklehrers Sache ist das sicher nicht, und eben dessen, der solcher Weisungen zunächst bedarf — des Lehrers in Volksschulen, auf welchen Hr. K. doch besondere Rücksicht genommen haben will — am allerwenigsten. Da wäre es doch wol besser gewesen, er hätte es mit seinem musikal. Katechismus gemacht, wie mit seinem christlichen Doctor Martin Luther, der „oft einen Tag sich mühet, um einen Spruch für die Einfältigen ausreden zu können."

Erster Cursus. Was ist die Singekunst? (Subjectiv und objectiv.) Unterschied zwischen dem mechanischen und dem bildenden Singunterrichte. (Glaubt Hr. K. wirklich, dass es, selbst bey so *ganz* mechanischem Abrichten, wie er es etwas in Carikatur malt, damit sein Gegensatz desto mehr hervorstrahle, — dass es, selbst bey jenem, unter *Menschen* ablaufe, ohne (wie er's nennt) „Befähigung der menschlichen Selbstkraft?") Erste Grundübung der Singekunst: *Tonordnen.* (Der Schüler muss „durch eigene Kraft die Tonwelt hervorbringen und ordnen lernen." Mithin:) Bau der Tonsysteme und dabey anzuwendende Hülfswerkzeuge. Zweyte Grundübung: *Ponderiren* oder *Tonermessen.* (Vergleichend zusammengestellt mit dem *Lautiren*, und dann jenes Beydes in besondern Paragraphen weiter ausgeführt.) Vom „Grundgetöne" ausgehend, „Construction und Destruction, Erbauen und Zerlegen der gefundenen Töne" etc. Zum *Lehrapparat* werden erfordert: die Tonleiter auf der Schultafel und zwey hölzerne Ponderirstäbe, wozu auf beygelegter Tabelle die Modelle gezeichnet sind, und im Texte die Anwendung nachgewiesen wird. Dann folgt: Verbindung dieses ersten Cursus des Denksingens mit der eigentlichen Notensinglehre, und namentlich der, vom Hrn. Dr. von Stephani und Hrn. Schulinspector Muck herausgegebenen, musikal. Wandfibel — (Verschiedene Geltung der Töne. Takt. Tonarten. Der Verf. nimmt in den Molltonarten, aufsteigend, ausser der grossen Septime, auch die grosse Sexte an. Wenn er, S. 30, sagt, dass auf „letztere Deduction" — der Dur- und Molltonarten nämlich — „nur eine bildende Methode leiten konnte:" so hat der Leser ihm dies wol zuzugeben; er hingegen dem Leser, dass jede bisherige, verständige Methode eine bildende sey; denn gerade so, wenn auch hin und wieder mit andern Worten, haben wir alle von jeher unsre Schüler unterrichtet, und sind wir von unsern Lehrern unterrichtet worden. —)

Hier, mit diesem ersten Cursus, dem Denksingen, und dem vorbereitenden Uebergange zum zweyten, schliesst sich der zweyte Bogen, und damit das ganze Werkchen. Den zweyten und dritten Cursus hat man mithin noch zu erwarten

Es hätte dies auf dem Titel angegeben werden sollen, zumal da dieser sonst so ausführlich abgefasst ist.

Nachrichten.

Basel. Ich vervollständige meine Notizen über die hiesige Musik, die Sie in No. 26 Ihrer Zeit. aufgenommen haben, indem ich Ihnen einen musikal. Abend im Theater vor einem ungemein zahlreichen Publicum (die Einnahme für die Armencommission) schildere. Es lässt sich daran knüpfen, oder davon abnehmen, was ich eigentlich sagen wollte. — Jadin's *Schlacht bey Austerlitz* eröffnete. Ueber den Werth oder Unwerth des Stücks mag die Kritik entscheiden; wenigstens ging unser Publicum nichts weniger, als freygebig, um mit seinen Beyfallsbezeigungen. Die Ausführung wäre *im Einzelnen* nach Wunsch gewesen, hätte es das Orchester zuweilen mit dem Schwierigen etwas ernster genommen und wären die gemässigtern Tempi weniger willkürlich behandelt worden. — Aus Winters *Macht der Töne* die Arie: *Mag in des Kampfes Leben* etc., sehr brav gesungen von Dem. Janitsch, über welche ich auf mein früher ausgesprochnes Urtheil zurückweise. — Adagio und Rondo eines Klavierconcerts aus Es dur von Cramer, mit einem so schönen Ausdruck in sanften, so wahrhaft rührend in langsamen Sätzen, so fertig, dabey so klar und mit Feuer in den geschwindesten, schwersten Passagen von unsrer trefflichen Fr. Vischer-Passavant vorgetragen, dass die Künstlerin, welche in allen Gradationen des Forte und Piano ihrem Instrumente stets einen herrlichen Ton zu entziehen weiss, allgemein entzückte; dem daher auch mit Recht begeisterter Beyfall zuströmte. Wir bewundern besonders auch ihre Fertigkeit in der linken Hand. — Nach einem Duette aus Cimarosa's *matrimonio segreto* trugen die Hrn. Liebmann und Braun Variationen für zwey Waldhörner von Koch und Lay sehr genügend vor, wie wir nicht anders erwartet hatten. Beyde zeigen einen reinen, kräftigen, immer angenehmen Ton, behandeln die gebundnen Figuren zusammenhängend und nicht holpericht, sind besonnen auch bey Schwierigkeiten. Sie erfreuten ihre aufmerksamen Zuhörer und gefielen. — Die erste Abtheilung schloss mit Gottfr. Weber's *Te Deum*, bekanntlich ein glänzendes, kraftvolles, und, weil es keine zu zahlreiche Besetzung fordert, auch hier zweckmässig gewähltes Werk. Schon früher war uns die Freude geworden, einer gut geordneten Aufführung im Concertsaale beywohnen zu können; die bessere, im Theater, verfehlte die Wirkung nicht. Ohne der Anspruchlosigkeit derjenigen unsrer Dilettantinnen und Dilettanten zu nahe zu treten, welche mit gemudten, gebildeten, jugendlichen Stimmen manches Herrliche leisten können, dürfen wir sagen, dass sie diesmal, wie wir sie noch nicht gehört zu haben uns erinnern, mit Genauigkeit, Kraft und Wohllaut, mehre auch mit innigem Gefühle sangen, so dass uns ihre Anstrengung die heiser scheinenden, oder wie gelähmt stehenden Zungen des Chorpersonale übersehen liess. Vergessen werden und können wir nicht, mit welchem Ensemble der feyerliche Lobgesang im Maestoso ausgeführt wurde; wie würdig die, das Gemüth so innig in den 10 Takten das Adagio zum Gebete hinleitenden Stellen: *te ergo quaesumus*. Sollte man aber nicht in der vom Componisteur so sinnig behandelten Schlussfuge, gerade beym höchsten Jubel, welcher in die Worte gelegt ist: *laudamus nomen tuum in saeculum saeculi*, vom ersten Takte, in dem Chor und Orchester zusammentreten, bis zum 22sten, wo Freude und Dank im hellaufgluhenden Feuer emporsteigen, nur schwach beginnen, ein allmäliges *crescendo* folgen lassen, und dann erst durch das stärkste Fortissimo Instrumental- und Vocalbegleitung auf einen sichern, bleibenden Totaleindruck hinzuwirken suchen, um durch diese stufenweise Entwicklung die ganze Tiefe des Gefühls noch einmal in einem einzigen, grossen Momente anzuregen und mit erschütternder Kraft zu fesseln? Wäre es ferner bey irgend einer Wiederholung möglich, worum wir nicht zweifeln, an gehörigen Stellen die *Orgel* eingreifen zu lassen und dabey die Saiteninstrumente *sehr stark* zu besetzen: so würde gewiss auch das Schmettern der vier Trompeten, (drey in Es und eine in B) so wie das zu oft wiederholte Paukenwirbeln, die Empfindungen der Zuhörer weniger in ihrer positiven Richtung stören und das Ganze gleich gross erscheinen, mag man es als Seelengemälde, oder als Kunstwerk an sich betrachten. — Noch bemerken wir, dass das Orchester eifriges Streben zeigte, zur Haltung des Werks mit aller Kraft

beyzutragen; die Mitspielenden accompagnirten Chöre und Soli mit unverkennbarer Achtung, Aufmerksamkeit und Liebe; und gelangen irrigens überhaupt nach dem Wunsche gebildeter Kunstfreunde, namentlich im Allegro No. 5: so bewährete ganz vorzüglich unter den Sängerinnen Jgfr. A. La Roche auf's Neue, dass sie im Geiste des Componisten vorzutragen weiss und Musik versteht. Sie singt mit tiefem Gefühle in musikal. und rhetorischen Accenten, zart und mit ausserordentlicher Biegsamkeit in den Tonverbindungen, besitzt eine schöne, auch in den tiefen Tönen sehr klangvolle, vom Stärksten bis zum Schwächsten fähige Stimme, fasst das Ganze mit Sicherheit und innerer Ruhe zusammen, und erlaubt sich bey einem edeln Portamento nie Schnörkeleyen, (agrémens) weil sie mit Seele und klarer Besonnenheit studirt. Herrlich entwickelte sie ihre rühmlichen Vorzüge auch in Mozarts Arie aus dem *Titus: Non più di fiori*, welche sie im zweyten Theile zugleich nach der Ouverture aus derselben Oper vortrug. Möge diese, für mehr als Musik gebildete und dabey wahrhaft bescheidne Sängerin durch die ununterbrochene Stille des Auditoriums, welches ihr vom ersten bis zum letzten Takte mit inniger Theilnahme folgte, dann aber laut und wahr seinen rauschenden Beyfall wiederholte, Belohnung ihrer Anstrengung und so gern geleisteten Mitwirkung zu unserm musikal. Genusse, Aeusserungen eines ungeheuchelten Danks und zugleich die freudige Hoffnung erkannt haben, sie werde uns auch in den nächsten Winterconcerten von Zeit zu Zeit neue Beweise ihrer Liebe zur Kunst und eines sorgsam fortgesetzten Studiums bedeutsamer Meisterwerke geben.

Noch manches schätzbare Talent für Gesang blüht hier im Stillen; ein rühmlicher Entschluss wäre es daher, wenn auch gebildete Dilettantinnen, mit Verbannung mancher kleinlichen Nebenrücksichten, die auch dem Besten Fesseln anlegen, bereitwilliger, als zeither, die Aufführung z. B. von Finalen aus guten, deutschen Opern möglich machen wollten und in froher Verbindung auch auf diese Art die unausgesetzte Thätigkeit der Direction unterstützten! Gesellte man nun noch zu diesem schönen Vereine einen *recht* sachkundigen Gesanglehrer, an dem es dieser Stadt eben so sehr fehlt, als — mit einigen wenigen rühmlichen Ausnahmen — an *wahren* Organisten; stellte man einen Gesanglehrer an, der kein gewöhnlicher, hölzerner Stundenhalter ist, aber ohne welchen freylich selbst die glücklichste musikal. Anlage nur zu leicht in Einseitigkeit, höchstens in einen geschickten Mechanismus ausartet: so wären auch gewiss sehr bald die höchst gerechten Wünsche sowol der Kenner, als überhaupt der wahrhaft gebildeten Freunde der Musik befriedigt, dass sich doch nicht so oft ein oder zwey Kinder mit einem Notenblatte hinstellen möchten, aus dem unserer förmlich epikteticschen Gelassenheit endlich mehr, oder weniger, nichts als Geschrey entgegen zu gakeln droht. Natürlich! Ein gewöhnlicher Gaul, den man zum Fluge staebeln will, macht immer nur ungelenke Sprünge und kann zuletzt seines robusten Teints ungeachtet, nicht weiter fort, weil er lendenlahm geworden ist. Aber ihn nichts desto weniger zum Paradepferde brauchen lassen, zeigt zugleich wenig Achtung für das Publicum. —

Ein Adagio u. Rondo für die Flöte von Berbiguier hörten wir von Hrn. Hikel mit Geschmack und Ausdruck im Vortrag, in einem sehr schönen Tone, mit Leichtigkeit und Rundung in den Passagen. Er besitzt ein nicht gewöhnliches Talent, von dem wir schon in vorigem Winterhalbjahre so überzeugende Proben gehabt haben, dass er als Solospieler gewiss immer willkommen und des gerechtesten Beyfalls versichert seyn kann. — In einem angenehmen, durchaus gut geordneten Rondo concertant für zwey Violinen von Kreutzer, (F dur) resp. von den Hrn. Gebrüdern Dollman, gab auch der jüngere Hr. D. einen neuen Beleg, dass ihm die Ausführung eines mit Ernst, Liebe und Sorgfalt studirten Tonstücks sehr gut gelingt. Vorher ging der sehr bekannte, aber sehr ausprechende Rundgesang mit Begleitung von 4 Waldhörnern von Gottfr. Weber: Flüchtig entschwindet das Leben etc.; und der andächtige, ernste Chor aus den *Jahreszeiten*: Bey uns gnädig, milder Himmel — machte den Beschluss dieses im Ganzen gewiss sehr genussreichen Concerts, welches der ältere Hr. Dollmann, dessen Kenntnis als Violinist wir früher ausführlicher gerühmt haben, mit Umsicht und Sicherheit dirigirte.

Geringe praktische Bemerkungen, von Gottfr. Weber.

Ueber erste Aufführungen grösserer Concertstücke.

Da sitze ich noch immer in meinem Winkel des Concertsaales, und käue wieder, und bemühe mich, es auf- und zusammen zu fassen, das kolossale Tongebilde, was eben vor meinem Gehörsinne vorübergeflogen: die gewaltige b-sche Ouverture! — Wer so etwas aufs erstmalige Anhören ganz zu fassen, zu durchdringen, und eigentlich zu geniessen vermöchte! — Bin ich doch nicht ungeübt: aber den ganzen Sinn eines tiefgedachten, grossen Kunstwerks bey einmaligem, erstem Vorüberrauschen zu durchdringen, ist wol nur höchst Wenigen, vielleicht Keinem gegeben. — Nun; wenn die Ouverture in der Folge einmal wieder gegeben wird, will ich sie gewiss nicht versäumen, und was mir heute entging, wird mir dann beym zweyten oder dritten Anhören klar. — Würde sie doch gleich morgen wiederholt, eh' der heutige Eindruck verwischt und vergessen ist! oder lieber gleich heute! —

Freylich, das liebe Publicum, an so etwas nicht gewöhnt, und nur immer nach Veränderung verlangend; würde es nicht dabey scheel zuschen, laub zuhören? — Doch wie? besitzt das Publicum, im Durchschnitt genommen, wol ein geubteres musikalisches Fassungsvermögen, als ich? — Ich zweifle doch! — Warum sollte ich ihm aber abdann nicht so viel Vernunft zutrauen, dass es etwas Schönes, was es beym ersten Anhören vielleicht noch weniger als ich aufgefasst, daran also unmöglich vollen, wirklichen Genuss gehabt haben konnte, gern zum zweyten Mal werde hören wollen, um dadurch erst zum Genuss zu gelangen?

Wie, wenn ich den Hrn. Musikdirector darum ersuchte? — Wie, wenn Directionen es sich überhaupt zum Gesetz machten, jede erste Aufführung eines grössern und weniger populären Concertstückes (in der *Oper* würde es freylich den Faden der Handlung zerreissen) am Ende des Concerts zu wiederholen? —

Ueber Concertzettel.

An allen Strassenecken ein grossgedruckter Anschlagzettel: *Heute grosses Vocal- und Instrumentalconcert!* — Lass doch sehen, was gegeben wird! Signora Preziosa singt eine Arie von Portogallo; Hr. Pfeifer bläst ein Flötenconcert; Frau von Fingerwuth spielt ein Concert auf dem Pianoforte; Frau von Dolcezza und Hr. Tenerezzo singen ein Duett von Federici. Mir alles verdammt uninteressant! Allein da steht auch noch eine Symphonie von Jos. Haydn, und eine Ouvertüre von Mozart: das allein könnte mich bestimmen, ins Concert zu gehen, wenn ich nur eben auch wüsste, was für eine der vielen Symphonien von Haydn? *welche* Ouvertüre von Mozart? — Ist es etwa wieder die alte haydnsche *Roxolane*, und die Ouverture aus *Clemenza di Tito*, welche uns die Herren jährlich ein halbes hundert Mal zum Besten geben, so oft sie die Mühe verdriesst, von etwas Grösserem eine Probe zu machen, und doch gern ein paar grosse Namen auf den Anschlagzettel setzen möchten? — Nein! dafür würde ich meine, auf heut Abend bestimmten Geschäfte nicht zurücksetzen! — Wenn es aber z. B. die haydnsche Symphonie mit dem Paukenwirbel wäre; oder die, mit dem Paukenschlag, oder seine Militärsymphonie, oder die aus D No. II; und vielleicht die Ouverture aus der *Zauberflöte*, aus *Così fan tutte* —? ... Stünde dies doch auf dem Zettel!

Mein Gott! warum führt man es denn nicht an allen Orten ein, die aufzuführenden Symphonien, Ouvertüren etc. auf dem Concertzettel bestimmt zu bezeichnen? Die Zettel sind ja doch unter andern auch dafür, dass die Leute erfahren sollen, was ihnen geboten wird! und sind etwa die Symphonien das Minderwichtige?

(Wird gelegentlich fortgesetzt.)

Miscellen.

Am 11ten und 12ten Sept. hatte der, durch mehre ähnliche Unternehmungen rühmlich bekannte Musikdir. zu Hildesheim, Hr. Bischoff, in dieser Stadt einen sehr zahlreichen Verein Musiker und Musikliebhaber zur würdigen Ausführung mehrer ausgezeichneter musikal. Werke zu Stande gebracht. Die Aufführung gelang auch diesmal zu voller Zufriedenheit aller Anwesenden, ja noch mehr, als vor einigen Monaten in Hannover. Das Unternehmen wurde noch ganz besonders durch die berühmte Mariane Sessi verherrlicht, die, gefällig und uneigennützig, wie sie ist, mit mehren herrlichen Gesängen auftrat. Von andern Orten wurde es am meisten durch das Personale des Theaters und Orchesters von Braunschweig unterstützt.

Alle die thätig oder sonst Theilnehmenden genossen, in froher Geselligkeit und erhebender Kunst, einiger sehr glücklichen Tage, an welche sie sämmtlich mit Vergnügen zurück denken werden; etwa den Unternehmer selbst ausgenommen, wenn ihm der bedeutende Verlust beyfällt, den er, bey verhältnissmässig viel zu geringer Einnahme, erlitten hat. Den ersten Tag wurden aufgeführt: Gottfr. Webers *Requiem*, der Frühling aus Haydns *Jahreszeiten*, Doppelconc. f. zwey Flöten, vorgetragen von den Hrn. Fürstenau, Vater und Sohn; der Sommer aus den *Jahreszeiten*, und Scene u. Arie von Portogallo, gesung. von Mad. Marianne Sessi. Den zweyten Tag: Erster Satz der Symphonie von Spohr, das *Halleluja der Schöpfung* von Kunzen, Violinconc. von Möser, vorgetragen von Hrn. Kammermus. Müller aus Braunschweig, ein Gebet von Händel, ges. von Mad. Sessi, Herbst und Winter aus den *Jahreszeiten*, und God save the king, ges. von Mad. Sessi, wo denn zum frohen Beschluss alle Versammlete einstimmeten. Die Solostücke der Mad. Sessi und der drey Virtuosen, so wie Haydns herrliches Werk, entzückten die Anwesenden: aber auch die übrigen Musikstücke, so wie in denselben der Sologesang der Dem. Markmann aus Braunschweig, der Mad. Schnell aus Hildesheim, der Mad. Köhl-Valesi aus Hannover, des Hrn. Rittmeisters Eisendecher aus Hannover, des Hrn. Kiel aus Braunschweig und des Hrn. Meyer aus Kassel, fanden vielen Beyfall. — — Der geschätzte Componist und Musikdirector, Hr. Sutor, bisher in Stuttgart, ist als Kapellmeister nach Hannover berufen, und hat sein neues Amt bereits angetreten. —

Kurze Anzeige.

Häusliche Andachten in christlichen, mehrstimmigen Liedern, (auch einstimmig mit Klavierbegleitung) gedichtet und componirt von G. W. Fink. 5tes Heft. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Hrn. F.s Liedersammlungen, sowol die, im Volkston, als diese religiösen, sind jetzt ohne Zweifel den zahlreichen Vereinen zur Uebung gemeinschaftlichen Gesanges, und zum Genusse an diesem, bekannt: wenigstens denen, die Gutes zu wählen, und dies, in welcherley Form es erscheine, aufzunehmen wissen. Zu Andern würde vergebens gesprochen, denn sie merken nicht darauf; zu diesen aber braucht von dem angeführten neuen Hefte nur gesagt zu werden: Es ist da; es stehet keinem der frühern nach; es gleicht den frühern in allen ihren Eigenheiten, in den rühmenswürdigen, wie in denen, welche nicht, wenigstens nicht unbedingt, gerühmt werden können. Und an Hrn. F. wendete man sich wol auch umsonst, indem er auf die Urtheile Anderer nicht eben viel zu geben scheint. Sonach will Ref., und aus guten Ursachen, seine Leser nur bitten: Leset die Lieder nicht blos, spielet sie nicht blos, sondern *singet* sie, und *ganz*, und so gut ihr könnt: ihr bringet euch sonst um den Genuss des Besten, was diese, *zugleich* in Worten und Tönen gedichteten Gesänge darbieten, und thut dann auch dem Verf. in eurem Urtheil Unrecht; diesem aber will er, der Ref., besonders danken für die trefflichen Stücke, No. 2, *Freude in Gott*, u. No 6, *dem Erlöser*, obgleich dies letzte gleich zu Anfange eine starke Reminiscenz aus der Choralmelodie: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* — enthält. (Die Octaven in den ersten Noten, in den äussern Stimmen, sind ohne Zweifel nur ein Stichfehler.)

Wir bitten die Leser dies. Zeit., einen bedeutenden, aus Mi sverstand der Handschrift entsprungenen, und dann fortgesetzten Druckfehler in der Recens. der Theorie der Tonsetzkunst von Gottfried Weber, No. 38 und 39, also zu verbessern:

S. 671 lies: z. B. die von **C**.

Eben daselbst:

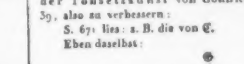

S. 672, sollen alle angeführten grossen Buchstaben, im Contexte sowol, als im Schema, deutsche seyn; und dann soll überall, wo ein E gesetzt ist, **E** stehen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VIII.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ VIII.* 1817.

Musik-Anzeige.

Da die Klage, dass die neuere Musik nicht melodisch sey, ziemlich allgemein wird, und die meisten Componisten höchstens melodische Bruchstücke, aber nur als Mittel, der Welt ihre Gelehrsamkeit in der Harmonie zu zeigen, gebrauchen, also den Zweck der Musik, durch passende und vollständige Melodien auf den Zuhörer zu wirken, verfehlen; so hat eine Gesellschaft von Musikern und Musikfreunden sich entschlossen, jährlich vier Hefte Musikstücke, unter dem Titel: „Polyhymnia herauszugeben, worin Melodie als Hauptsache, Harmonie aber, als nothwendige, doch nicht einzige Bedingung angesehen wird.

Der Inhalt der Hefte ist vorläufig für Klavier und Gesang bestimmt. Den Klavierstücken ist der Fingersatz beygefügt. Jedem Heft geht eine theoretische Abhandlung voran, welche den Zweck der Musik, die Grundsätze der Melodie und Harmonie, und das Verhältniss in welchem beyde zu einander stehen, entwickelt.

Die Hefte erscheinen vierteljährlich; das Erste zu Martini 1817, das Zweyte zu Lichtmess 1818 u. s. w. — Der Subscriptions-Preis auf ein Heft ist 1 Fl. 30 Xr., auf vier Hefte 5 Fl. 24 Xr. Der Ladon-Preis des Heft 2 Fl. — Bestellungen sind zu machen: in der J. J. Mäcken'schen Buchhandlung in Reutlingen, und bey Unterzeichnetem in Stuttgardt.

den 15ten August 1817.

J. Benjamin Weber.
Lit. C. No. 165

In unterzeichneter Buchhandlung sind neu erschienen:

Melodien

zu dem Mildheimischen Liederbuche für das Klavier oder Pianoforte.

Neue vollständige Ausgabe; 54½ Bogen in gr. 4.

Preis 3 Thlr. 20 Gr oder 6 Fl. 54 Xr. Rhein.

In dieser neuen Ausgabe sind die Melodien der alten und des dazu gehörigen Anhanges in ein Ganzes vereinigt. Für die Besitzer der alten Ausgaben sind noch Exemplare des Anhanges, wodurch jene für die neue vermehrte Ausgabe der Texte völlig brauchbar bleiben, um 1 Thlr. 12 Gr. oder 2 Fl. 42 Xr. Rh. zu haben.

Gotha, im August 1817.

Becker's Buchhandlung.

Drey so eben vollendete Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violoncell, so wie 3 leichte Sonatinen fürs Pianoforte, bietet Unterzeichneter den resp. Musikhandlungen und Musikverlegern hiermit an unter billigen Bedingungen an. Wer mit ihm in Unterhandlung treten will, beliebe es in frankirten Briefen zu thun.

Zittau, im Septbr. 1817.

B. G. Rösler.
Kohlgasse, No. 181.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1817.

Baillot, P. Air russe varié p. Violon av. acc. de 2 Vls, Alto et Basse. Op. 24. . . . . 12 Gr.
— Charmante Gabrielle. Ab varié p. Violon av. acc. de 2 Vlons, Alto et Basse. Op. 25. . . . 8 Gr.
Boieldieu, Ouverture de l'Op.: la Fête du Village voisin à grand Orch. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Cramer, Fr. Ouverture à grand Orchest. de l'Op.: Iphidalia. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Eberwein, C. Duo p. 2 Violons. . . . . 12 Gr.
Eggert, J. A. Sinfonie à gr. Orch. C dur. . . . . 2 Thlr.
Engelberth, A. Variations p. Violon. . . . . 6 Gr.
Giorgetti, Ferd. 3 Duos conc. p. 2 Vlons, Op. 7.
Kraft, N. Concerto p. le Violle av. Orch. Op. 5. 2 Thlr. 12 Gr.
Lindemann, D. 10 Walses et 10 Ecossoises p. Orch. Liv. 3. . . . . 1 Thlr.

Lindpaintner, Divertissement p. Violon princip. av. acc. de Vlon, 2 Violes, 2 Cors, Violoncelle et Basse. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Müller, J. H. Quatuor p. 2 Vlons, Vla et Vcelle. 1 Thlr.
Poisl, Baron de, Ouverture de l'Op.: Athalia à grd. Orch. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouvert. d'Olimpia à grd Orch. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Polledro, J. B. Exercices amusants pour le Violon. 12 Gr.
Präger, H. 12 Exercices p. le Violon. Op. 22. . . 16 Gr.
— Variations sur un thème de Boieldieu p. le Violon av. acc. de 2 Vlons, Vla et B. Op. 24. 1 Thlr.
Seyfried, de, Ouverture du Faust à grd Orch. . . . 2 Thlr.
Teichmüller, Thème varié p. Vlon, Flûte et Guit. sur: Nel cor più non mi sento. . . . . 8 Gr.
Wagner, Chr. Sinfonie à grd. Orch. No. 2. C dur. 5 Thlr.
— Ouverture à grd. Orch. No. 1. C dur. . . . . 2 Thlr.
— dº dº – 2. D dur. 2 Thlr. 12 Gr.
Weyse, C. E. F. Ouvert. à gr. Orch. de l'Op. Faruk. 1 Thlr. 12 Gr.
Winter, P. v., Schlacht-Sinfonie für ganzes Orchester und Chor. . . . . 4 Thlr.
— Ouverture à gr. Orch. (C dur). Op. 24. 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouverture de l'Op.: Zaire à grd Orch. . . . . 2 Thlr.

Berbiguier, T, 3me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. H moll. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Böhner, J. L. Fantaisie et Variations p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 21. . . . . 1 Thlr.
Cramer, Franc. 3 Thèmes variés p. une Flûte. . . . . 8 Gr.
— 3 Thèmes variés p. 2 Flûtes. . . . . 12 Gr.
— 6 petit. Sérénades p. 2 Fl. av. une 3me ad libit. 1 Thlr.
Dotzauer, J. F. Quatuor p. le Hautbois, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 37. . . . . 18 Gr.
Engelberth, A. Variations p. le Basson av. accomp. de 2 Violons et Basse. . . . . 18 Gr.
Fürstenau, 6 Duos p. 2 Flûtes. Oeuvres 5te. 1 Thlr. 12 Gr.
Gabrielski, 3 grds Trios p. 3 Flûtes. Op. 10. 1 Thlr. 16 Gr.
Gambaro, V. 3 Quatuors concert. p. Flûte, Clarin. Cor et Basson. Op. 4. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Gebauer, E. 3 Duos p. Flûte et Violon. Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.
Hahn, W. 8 grands Duos p. 2 Flûtes. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.
Kohler, H. Recueil de petites pièces agreables et progress. p. la Flute et Guitare. Op. 114. 16 Gr.
— 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 116. . . . . 1 Thlr.
Lünsner, Variations p. le Cor de Bassette av. acc. de l'Orch. . . . . 1 Thlr.
Präger, H. Quatuor p. Fl, Vlon, Vla et Vlle. Op. 20. 1 Thlr.
— 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 23. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Vera, A. 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 9. . . . . 2 Thlr.

Böhner, J. L. Quatuor p. Pforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 4. . . . . 18 Gr.
— Fantaisie et Variations p. le Pf. Op. 20. . . . . 18 Gr.
— Fantaisie p. Pianof. et Clarinette. Op. 21. . . 12 Gr.

Boieldieu, Ouverture p. le Pianof. av. Violon et Basse de l'Op.: la Fête du Village voisin. . . . 18 Gr.
— Ouverture p. le Pforte av. Violon et Basse de l'Op.: Charles de France. . . . . 16 Gr.
Brun, C. A. P. Sonate p. Pforte et Hautbois. . . . 16 Gr.
Clementi, M. Gradus ad Parnassum, ou Part de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices. Vol. I. 2 Thlr. 16 Gr.
Cramer, J. B. 3 Sonat. p. le Pforte av. Vlon ad libit. Op. 4. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 2me Concerto p. le Pianoforte av. acc. de l'Orch. ad libit. Op. 26. D moll. . . . . 2 Thlr.
— Dulce et Utile ou 6 Exerc. p. le Pf. Op. 55. 1 Thlr. 12 Gr.
Dussek, J. L. 3 Sonates p. Pforte av. Vlon et Basse ad libit. Op. 2. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates p. Pforte, dont 2 avec Vlon obligé. Op. 5. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates p. le Pf. av. Vlon ad libit. Op. 17. 2 Thlr.
— Oeuvres Cah. 12. contien. 1 Fantaisie p. Pf. seul et 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon. Subscript. Preis 1 Thlr. 12 Gr. . . . . .
Field, John, 5me Concerto (intitulé Fiscendie par l'orage) pour le Pforte av. accomp. de l'Orch. C dur. . . . . 3 Thlr. 12 Gr.
— Rondeau p. le Pforte. Nº 2. . . . . 8 Gr.
— 4me Notturno p. le Pforte. . . . . 8 Gr.
— 5me dº dº . . . . . 4 Gr.
— Rondeau p. le Pforte, tiré du 5me Concerto. 12 Gr.
Gelinek, Abbé, Variations p. le Pforte sur le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet. No. 33. . . . 8 Gr.
Kiengel, A. A. 1er Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 4. B dur. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Kruft, Baron de, Adagio et Variat. p. Pianoforte. . . 1 Thlr.
Lindemann, J. D. 10 Walses et 8 Ecossoises. Liv. 9. . . . . 12 Gr.
Steibelt, D. 6 Sonates p. le Pforte av. acc. d'un Violon obligé. Op. 27. No. 5. . . . . 20 Gr.
Winter, P. de, Ouverture de l'Op.: Zaire à 4 mains 16 Gr.
— Ouverture de Tamerlan à 4 mains. . . . . 12 Gr.
Zenner, Ch. 1er Concerto p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 12. F dur. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Blum, C. Blûmelslingerlieder für eine Sopran- und eine Baryton-Stimme mit Begl. der Guitarre und Triangel. . . . . 16 Gr.
— Lieder und Romanzen mit Begl. des Pianoforte. 19t Wrk. . . . . 16 Gr.
Eberwein, K. 6 mehrstimmige Gesänge mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre. . . . . 20 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten October. **Nº. 42.** 1817.

Ueber die Verbesserung der Klarinette vom Hrn. Iwan Müller, vormals Prof. am Conservatorium zu Paris, nun erstem Klarinettisten an der grossen Oper zu London.

Eines der vorzüglichsten musikal. Werkzeuge ist die Klarinette. Der schöne, volle Ton, der grosse Umfang in der Höhe und Tiefe, wodurch sie sich einerseits dem zarten Tone der Flöte, andrerseits dem männlichen des Fagotts nähert, verleihen derselben eine Brauchbarkeit, welche nicht wol von einem andern Blasinstrumente zu erwarten ist. Deswegen wird sie so häufig von den Tonsetzern in der neuern Musik angewendet; und wenn dies Instrument bey dem Orchester, in einem geschlossenen Raume, schon seine volle Wirkung beweiset: so ist es, wegen der grossen Fülle seines Tones, für die Musik im Freyen *unentbehrlich*; daher spielt es auch bey der volltönigen Janitscharenmusik die Hauptrolle.

Nur lag in der bisherigen Construction dieses Instrumentes ein mächtiges Hindernis des freyen und *unbeschränkten* Gebrauches. Die Beschwerlichkeit nämlich im Ausführen so sehr vieler Stellen, besonders wenn die Vorzeichnung mehre Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen mit sich führte; so wie die vielen, bey dieser Schwierigkeit sich noch immer vorfindenden dumpfen Klänge — mussten für Tonsetzer und Spieler gleich abschreckend seyn.

Um dem ersten Uebelstande abzuhelfen, nahm man seine Zuflucht zu mehren Arten von Klarinetten. Da gab es denn gewöhnlich C-, B-, A-, so wie auch Es-, F-, G- und D-Klarinetten.

Allein 1) ist es doch gewiss unbequem, es mit so vielen Instrumenten zu thun zu haben, wärend jeder andere Blasinstrumentist, z. B. der Oboist, Flötist, nur ein *einziges* vonnöthen hat; 2) macht der grössere Bedarf ungleich grössere Auslagen; 3) erzeugt es bey dem Spieler einen sehr bedeutenden Unterschied, sowol in Hinsicht der weitern oder engern Lage der Finger beym Greifen, als vorzüglich in Hinsicht des Ansatzes, wenn er von der C-, auf die A-Klarinette, und so umgekehrt, überspringen muss, (was häufig vorkömmt.) Noch mehrer anderer Unbequemlichkeiten nicht zu gedenken.

Der Hauptmangel blieb aber immer jener, dass sich die Qualität des Tones bey diesem Instrumente, nicht, wie bey der Oboe, dem Fagott etc. gleich blieb; dass man also, so zu sagen, immer ein anderes Instrument zu hören bekam. Denn wer würde nicht den auffallenden Unterschied in der Tonqualität fühlen, welcher zwischen dem vollen c auf der B-, und dem dünnen b auf der C-Klarinette Statt findet; welche Klänge sich doch in Hinsicht der Tonhöhe gleichkommen? —

So wenig also auf dieser Seite für die wahre Vervollkommnung dieses Instrumentes zu gewinnen war, so wenig leistete im Grunde auf der andern die vielen Klappen, welche man in neueren Zeiten angewandt hat. Zwar wurden durch sie viele stumpfe Töne verbessert, und klangreicher gemacht: aber sie erhielten doch nicht jene Festigkeit, vorzüglich nicht jene Gleichheit, welche zum *unbeschränkten* und *gleichen* Vortrag *aller* Töne gehört, und den Spieler befähiget, einen *jeden* Ton nach Belieben zu gestalten, denselben nach allen Graden anwachsen und sich verlieren zu lassen, er befinde sich nun in der unteren, mittleren oder oberen Octave.

Alle diese Unvollkommenheiten hat Hr. Müller beseitiget, und dieses Instrument mit einer Vollkommenheit hergestellt, dass wir ihn, nach

des Unterzeichneten Urtheil, mit Recht als den zweyten Erfinder desselben ansehen können.

Unterstützt durch viele mathematische und physikalische Kenntnisse; mit der Tonkunst, sowol in theoretischer, als in praktischer Hinsicht, ganz vertraut; getrieben von jenem edleren Forschungsgeiste, der seine Quelle und den mächtigen Anstoss von dem Gedanken erhält, durch seine Kraftanstrengung in seiner Sphäre so viel möglich zu leisten, *um zu nützen* — hat dieser treffliche Mann, dieser herrliche Künstler, jenes Instrument in einen Zustand versetzt, dass wir es nun als ein ganz vollkommenes musikal. Werkzeug erkennen müssen.

Er behielt die B-Klarinette, als diejenige Art dieses Instrumentes bey, welche sich, sowol in Hinsicht der Eigenheit des Tones, als auch der Brauchbarkeit zum zarten, wie zum kräftigen Vortrage, zur Darstellung inniger Gefühle, so wie zur brillantesten Ausführung eignet. — Dieses Instrument versah er mit dreyzehn Klappen, aber auf eine so sinnreiche Weise, dass sie nicht allein für einen *jeden Gebrauch* sehr gut in der Hand liegen, sondern dass auch die gewöhnliche Ungemächlichkeit beseitigt wurde, vermöge welcher, wenn irgend eine Klappe nicht schliesst, der Spieler in der ganzen Ausführung gehemmt ist. Dies bewerkstelligte er durch kleine elastische Ballen, welche nicht allein so genau in die Löcher passen, dass diese, so wie nur der Ballen sich aufsetzt, vollkommen geschlossen sind, sondern die auch so eingerichtet sind, dass das gewöhnliche Geräusch bey dem Anschlage der Klappen vermieden wird.

Durch diese Einrichtung ist nun der Spieler im Stande, aus *allen Tonarten* auf *einer* und *derselben* Klarinette zu spielen, und zwar mit *derselben Leichtigkeit* im A, E, H, Fis u. s. w. wie im C, F, G.

Auch sind *alle Töne* in der chromatischen

Tonleiter vom tiefen so gleich

und voll, als sie das vortrefflichst gebaute Instrument geben kann, (besonders wenn das Blatt und der Kopf den gehörigen Bau und die gehörige Zurichtung haben,) und die Töne in der obern Octave:

sprechen eben so leicht an, wie jene in der mittleren oder unteren

Um dem Leser einen Beweis zu geben, was sich auf diesem Instrumente, nach dieser neuen Verbesserung ausführen lässt, setzen wir einige Stellen her, welche der erwähnte Meister mit der grössten Deutlichkeit, Gleichheit, Kraft und Leichtigkeit ausführt. (*Siehe die musikal. Beylage*, No. V.)

Nebstdem hat Hr. Iwan Müller noch eine eigene Applicatur erfunden, vermöge welcher sich viele Gesangstellen, auf andern Instrumenten entweder gar nicht, oder doch nur sehr unvollkommen ausführbar, nicht allein ganz leicht, sondern auch so vortragen lassen, wie man es von einem *vollendeten* Sänger erwarten kann. Wir geben bey No. II einige Beyspiele hierüber.

Diesen richtig verbundenen Gesang, diese grosse Gleichheit in allen Tönen, diese Leichtigkeit des Uebergangs im gebundenen Vortrage von einem Tone zum andern, besonders in den beschwerlichen Mittelönen herzustellen, und das Instrument sonach zum Ausdruck jedes Gefühles vom leisesten Hauch bis zur stärksten Klangmasse zu befähigen: dies war, nach des Meisters eigener Erklärung, die vorzüglichste Rücksicht bey seiner Verbesserung.

Es würde überflüssig seyn, auf die bedeutenden Vortheile aufmerksam zu machen, welche aus dieser Erfindung für die Musik überhaupt, vorzüglich für die Tonsetzer, (die nun ungescheut für dieses Instrument nach Belieben setzen können,) so wie für die ausführenden Künstler, für letztere selbst in ökonomischer Hinsicht, entspringen.

Um so mehr verdient dieser sehr geschickte Mann alle Achtung, da er, nach seiner Versicherung, seine ganze Erfindung, und alle seine, mit grossem Aufwand von Kosten, Mühe und Zeit errungenen Vortheile in einer umfassenden Anweisung bekannt machen, und anzeigen wird, wo

dergleichen Instrumente, nach seiner Verbesserung, *gut gearbeitet* zu haben sind.

Sehr interessant ist auch noch die Erfindung der tiefen F-Klarinette, oder eigentlich die Umwandlung des Basselhorns in dieses Instrument, vorzüglich für den vierstimmigen Satz bey Blasinstrumenten, was seine besondere Anwendung bey der Blasinstrumentenmusik *im Freyen*, vorzüglich der Janitscharenmusik, findet.

So wie nämlich bey der Orchestermusik die erste und zweyte Violin, die Viola und das Violoncell das eigentliche, zum Grunde liegende Quartett bilden, welchem die andern Instrumente beygesellt werden, theils um die Wirkung zu verstärken, theils um der Darstellung mehr Reichhaltigkeit zu verschaffen, etc.: so sucht Hr. I. Müller dasselbe bey der Blasinstrumentenmusik zu bewerkstelligen. Was dort die erste und zweyte Violin leistet, das ist ihm hier die erste und zweyte Klarinette; was dort die Altviola, dies hier die Altklarinette: während dem bey diesem Blasinstrumenten-Quartett der Fagott dieselbe Stelle versieht, die in jenem Saiteninstrumenten-Quartette dem Violoncell angewiesen ist. In die Stelle des Contrabasses auf jener Seite wird hier der Contrafagott oder der Serpent eintreten, während dem alle übrigen Instrumente, hier wie dort, ihre eigene Anwendung nach der besondern Absicht des Tonsetzers finden.

Da die Fagotts, besonders der, als Mittelstimme, nothwendiger Weise meistens in den höhern Tönen gesetzte erste, im Freyen eine sehr geringe Wirkung machen, vorzüglich, wenn man ihren Klang in Hinsicht der Qualität mit jenem vollen, der Klarinetten, vergleicht, wodurch der vom Tonsetzer beabsichtigte Effect gar nicht erreicht werden kann: so ist der Vortheil dieser neuen Einrichtung augenscheinlich.

Noch bedeutender zeigt er sich aber, wenn man erwägt, dass dadurch erst in der Blasinstrumenmusik jenes vollkommene Quartett hergestellt wird, dessen sich bisher nur die Saiteninstrumentenmusik erfreuen konnte. Da bey diesem letztern durch die richtige Abstufung des Tonmasses von 2-, in den Violinen, zu 4-, in der Viola, und 8-Fusston im Violoncell, eine höchst wirkungsvolle Gleichheit der Klänge hergestellt wurde, welche sich ebendeswegen so schön verschmelzen; auch jedes Instrument einen vollendeten und grossen Tonumfang hatte; besonders die Viola durch ihre Tiefe an das Violoncell, und durch ihre höhern Töne an die zweyte oder erste Violin sich anschliessen, und mit diesen gleichartige Figuren ausführen konnte: so war hier dem Tonsetzer jedes Mittel gegeben, um *jede* Wirkung durch den mannigfaltigsten Satz der Instrumente erzielen zu können. Nicht so war es bisher bey der Blasinstrumentenmusik. Nahm man zwey Oboen, so fehlte der zweyten die nöthige Tiefe. Wollte man sich einer Klarinette und einer Oboe bedienen, so hatte die erstere zwar Tiefe, aber der ganz eigene Ton der Klarinette verschmolz sich nicht mit jenem der Oboe. Setzte man zwey Klarinetten, so hatte der erste Fagott einen zu abstechenden Ton gegen die zweyte Klarinette, so, dass z. B. die in Terzen oder Sexten von diesen beyden ausgeführten Figuren gewiss nie so gleich waren, als jene, welche die zweyte Violin und die Altviola mit einander darzustellen im Stande sind. Dann fehlte noch immer die bey dem Saiteninstrumentenquartett so wirkungsvolle Tonabstufung von 4-Fusston in der Viola, zu 8- im Violoncell. — Noch eine andere Unbequemlichkeit war es, dass sich Stellen, wie diese:

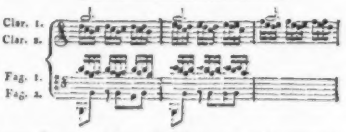

entweder gar nicht, oder doch nur sehr mangelhaft ausführen liessen.

Allem diesem Uebelstande ist nun durch die interessante Erfindung des Hrn. I. Müller abgeholfen, und jeder Musikfreund, sey er ein ausübender Künstler oder blos ein Dilettant, wird das Verdienst, welches er hierdurch um die Tonkunst sich erworben, mit vollem Danke erkennen. Ref. hat einer Production beygewohnt, worin Hr. I. Müller ein von ihm in der angegebenen Besetzung arrangirtes Quartett vortrug, und die Ausführung übertraf seine Erwartung.

Ref. hat bereits schon oben angeführt, dass Hr. Müller die Altklarinette aus dem Basselhorn bildete. Sein Verdienst in dieser Hinsicht, (ohne auf die vortreffliche Anwendung desselben zum

vierstimmigen Satze zu sehen,) ist jenes, dass er die, für diesen Zweck unnützen Basstöne des Bassethorns wegschaffte, dadurch aber die vielen dumpfen gedeckten Klänge jenes Instrumentes klingender machte, und ihnen viele Kraft verlieh.

Uebrigens wird die Altklarinette, wie die Altviola, in den Altschlüssel geschrieben, und ihr Satz auf dieselbe Weise behandelt.

Hierüber, so wie über die Bestätigung aller dieser Punkte, verweiset der Ref. auf die von Hrn. Müller versprochene *Schule*, deren baldiger Herausgabe gewiss jeder Musikfreund, mit dem Ref., voll Erwartung entgegensieht.

Würzburg. *Fröhlich.*

Nachrichten.

Mainz, am 22sten Sept. Das hier neu errichtete, grossherzogl. National-Theater in Mainz, dessen Errichtung wir grösstentheils der huldvollen Unterstützung unsers innig verehrten Fürsten, dieses grossen Kenners der Tonkunst, verdanken, wurde gestern mit der Oper, *Tancred*, von Rossini, eröffnet. Die Aufführung gelang vollkommen, und war auch mit Pracht, von Chören und Aufzügen und glänzender Garderobe ausgestattet. Amenaide, Dem. Janitsch, grossherzogl. hessische Kammersängerin, entwickelte glänzende Bravour, Leichtigkeit, reine Intonation, Portament, und ganz anständiges, warmes Spiel: in letzterem nur zu wenig Ruhe. Tancred, Dem. C. Veltheim, noch nicht ausgebildete, aber hoffnungsvolle Sängerin, von angenehmer Gestalt und gutem Spiel, musste von der für ihre Stimme zu tief liegenden Partie manches in höhere Lagen versetzen, welches sie mit Verstand that. Argi, Hr. Weixelbaum, ist ein sehr guter Tenorist, und gab die ungewohnte Rolle eines abgelebten Greises so gut man es nur verlangen konnte. Orbazzan, Hr. Lay, spielte sehr gut, und sang mit guter Stimme verständlich und verständig. Dem. Fr. Veltheim, Isaura, sollte eigentlich lieber gar nicht singen. Die Chöre griffen trefflich ein. — Das grosse Haus war übervoll; wol halb so viel Personen wurden aus Mangel an Raum zurückgewiesen. Das laute Verlangen des Publicums nach Wiederholung der Oper am nächstfolgenden Tage wird aber, wie der heutige Anschlagszettel zeigt, nicht berücksichtigt, indem dieser Iffland's *Hausfrieden* verkündet. — Folgendes ist das Personale dieser unsrer neuerrichteten Oper. *Intendant* der Oper: Hr. Gottfried Weber. *Musikdirector*: Hr. N. Benzon, provisorisch. *Concertmeister* und *Chordirector*: noch nicht entscheidend besetzt. *Singpersonal*. Erste Sängerinnen: Dem. Janitsch, grossherzogl. Hofsängerin, bis jetzt als Gast: Mad. Müller-Redwiz. Zweyte Sängerinnen: Dem. C. Veltheim, Dem. Seidler, Dem. Lay, Dem. Fr. Veltheim. Mütter: Mad. Veltheim, Mad. Lay. Nebenfächer: Mad. Staudigel, Mad. Hofmann, Mad. Obermeyer, Dem. Heil. 1ster Tenorist: Hr. Weixelbaum; 2ter: Hr. Busch. 1ster Bass: Hr. Lay, Regisseur; 2ter: Hr. Hoerger. Baritono buffo: Hr. Obermeyer. Nebenfächer: Hr. Paulmann, Hr. W. Hofmann, Hr. Langendorf, Hr. Staudigel, Hr. Veltheim, Hr. Seidler. *Chor*: 20 Personen, verstärkt durch sämmtliche disponible Sänger. *Orchester*: 12 Violinen, 4 Violen, 3 Violoncelle, 2 Violone, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Contrafagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, und 1 Bassethorn.

Berlin. Den 16ten Sept. ward zum erstenmal gegeben: *Herr Lesperance*, oder, *die Kunst, Stellen zu erlangen*; Vaudeville in einem Aufzug, nach dem Französischen, von der königl. Schauspielerin, Friederike Krickeberg. Das Stück konnte nur durch das hochkomische Spiel des Hrn. Devrient, der den Herrn Lesperance gab, gerettet werden. Die Auswahl und Zusammenstellung der Vaudevillen war von Hrn. Rungenhagen aus mehren beliebten und grösstentheils bekannten französischen Opernarien, aus *Je tollet je besser*, *Johann von Paris*, *Lehmann*, *Adolph und Clara* etc. — Den 17ten ward zum erstenmal gegeben: *Das Fest des Gutsherrn*, oder, *der Unteroffizier*; pantomimisches Ballet in 2 Abtheilungen, vom königl. Balletm. Telle, mit Musik vom königl. Kammermusicus G. A. Schneider, der von kurzem von seiner musikal. Kunstreise nach dem südlichen Deutschland zurückgekehrt ist. Die Handlung ist sehr breit angelegt, und hat wenig bedeutende Momente; die Musik zeichnet sich durch reichhaltige Benutzung der Blasinstrumente, selbst

der englischen Klappenflügelhörner, für concertirende Soli aus; nur wünscht man ihr mehr Gedrängtheit. — Für den Geburtstag des Kronprinzen, den 15ten Oct., wird Glucks *Alceste* einstudirt.

Tilse, in Litthauen. Vor mehren Jahren hatte ich auf meinen Reisen im Auslande Gelegenheit, den Hrn. Musikdir. Präger, namentlich in Leipzig in zwey Concerten, zu hören. Sein ausgezeichnetes Violinspiel gewährte dort, wie allerwärts, sehr angenehmen Genuss und ward mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Ich bemerkte jedoch, wie auch Sie selbst damals in der mus. Zeit. urtheilten, dass Hr. P. seine ganze Kraft auf die *Ausführung des Schwierigen* wendete, wie z. B. Lolly und Esser, und wurde um so mehr überrascht, als ich einige Jahre später in Königsberg denselben, nach seiner Rückkehr von St. Petersburg, in einem Concerte hörte, und erfuhr, wie er nun seine grosse Kunstfertigkeit im *soliden Spiel* darthat. Im Verfolg meiner Reise, traf ich in Tilse, der Hauptstadt Litthauens ein, wo mich die Ankündigung der Oper, *die Schweizer - Familie*, sogleich in's Theater lockte. Je bescheidener hier meine Erwartungen waren, desto angenehmer wurden sie bey weitem übertroffen. An der Spitze eines wohlbesetzten Orchesters, in dessen Mitte sich sogar einige Virtuosen befanden, sahe ich Hrn. Präger, und freuete mich, mit welchem Talent, welcher Einsicht und welcher Kraft er das Ganze leitete. Es ging trefflich zusammen. Später sahe ich: die *schöne Müllerin*, den *Oberon* und andere Opern, und auch sie wurden wirklich gut gegeben. Mehre mir neue Compositionen des Hrn. P., besonders das brillante Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncell, dessen vierter Satz (eine Polonoise in D-dur) unstreitig der gelungenste, und ganz vorzüglich für die Flöte zu empfehlen ist: ferner seine originellen 12 Exercices für die Violin, die geübten Violinisten vielen Genuss und Nutzen gewähren können, vermehrten meine Achtung für diesen ungemein geschickten Mann. Jetzt hat er nun auch eine neue Oper, *Esther*, von Friedrich Jester, componirt. Auf Bitten gab er uns in einem Cirkel von Kunstfreunden einige Stücke aus dieser Oper zu hören, und fand damit ausgezeichneten, einstimmigen Beyfall. Pomphaft und kraftvoll war die Ouverture, trefflich ein Terzett aus dem ersten Act, No. 4, Cherubini's Styl sich nähernd die Arie Hamans, No. 5, kunst- und gefühlvoll das Quartett aus dem 2ten Act, No. 10, und kraftvoll, aber wohl unterschieden, die drey Finalen. Als grossen Virtuosen erwies er sich uns auch noch dadurch, dass er allein auf der Violin eine Fuge, ganz regelmässig zwey- und dreystimmig ausführte. — Ich, der Redact. genannt, spreche dies alles aus zugleich im Namen der gebildetsten Kunstfreunde in dieser, so wie in noch mancher Stadt, die Hrn. P. jetzt kennen gelernt, und schliesse mit dem herzlichen Wunsche, dass ein günstigeres Geschick, als diesen trefflichen Künstler jahrelang betroffen hat, sich seiner annehmen, ihn aus dem kalten Norden führen, und dahin, und unter solche Verhältnisse versetzen möge, wo er, der zugleich überaus thätig ist, vortheilhafter für seine Kunst wirksam seyn, und durch dieselbe recht Viele erfreuen könne.

Recensionen.

Capriccio sur des airs suédois pour le Violoncelle, avec accomp. de grand Orchestre, comp. — — par Bernh. Romberg, maitre de chapelle etc. Op. 28. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 C.s.)

Hr. Kapellm. R. hat dies Stück auf seinen letzten Reisen oftmals vorgetragen und überall damit entzückt. Allerdings gehört ein Haupttheil dieser Wirkung seinem vortrefflichen Spiele, das eben in dieser Gattung von Musik seine interessante, einnehmende Individualität, nach des Rec. Meynung, noch mehr hervortreten lässt, als das im eigentlichen Concerte geschieht; und es muss daher der Virtuos, der damit, wenn auch nicht dasselbe Entzücken, doch ebenfalls ausgezeichneten Beyfall einärndten will, nicht nur die rombergsche Spielart innen haben, sondern auch etwas von des Meisters freyem, sicherm Geist, lebendigem, heiterm Sinn, und feinem, reizendem Geschmack besitzen: doch bleibt, dies alles unbeachtet, und das Stück an sich genommen, wie es nun gestochen vorliegt, dasselbe ein treffliches Werk, in gleichem Grade anziehend durch den

originellen melodischen Stoff, wie durch die wohlerwogene Zusammenstellung, und gewandte, aber dabey gründliche Arbeit; in gleichem Grade mithin anzurühmen für Unterhaltung und Genuss, wie für Uebung und feinere Ausbildung des Spielers.

Das Stück fängt an mit einem ernsthaften, langsamen Satze in E dur, wo das Pathetischgemessene des Orchesters mit dem Freyen u. Zarten des concertirenden Instruments sehr glücklich gemischt ist. Der Satz schliesst mit einer Fermate auf der Dominante. Nun tritt das Violoncell mit einem etwas wunderlichen, vornämlich durch eigenthümlich gemessene Rhythmen und verlegte Accente pikanten Thema im E moll, Dreyvierteltakt, und gemässigten Tempo ein. Ueber dies Thema verbreitet sich dann der Componist weiter, und so zwar, dass er es nicht eigentlich variirt, sondern es, viel freyer, phantasie- und kunstreicher, nur für die angeregte Stimmung festhält, und in Imitationen oder auch kleinen, flüchtigen Anspielungen hindurchklingen lässt. Es war das wol um so nöthiger, da dies Thema, in seiner Melodie selbst, etwas Eintöniges hat, das, nach gewöhnlicher Weise variirt, hätte ermüden müssen. — Nach gehöriger Vorbereitung und gutem Uebergange, beginnet das Violoncello ein zweytes Liedchen aus A moll, das in der Dominante anfängt. Dies ist im Zweyvierteltakt, munter, doch nicht lustig, und in lebhaftem Tempo, doch nicht rasch vorzutragen. Dies wird nun mehrmals eigentlich variirt, und dem Künstler Gelegenheit gegeben, sich theils bravourmässig, theils in eigenen, schwierigen Formen und Figuren zu zeigen. Der Satz läuft, mit Beybehaltung der Hauptform im Orchester, für den Concertisten frey aus, und geht dann in ein Allegro, E dur, Dreyvierteltakt, über, das, vom obligaten Instrumente allein angefangen, sich gar komisch ausnimmt, nicht nur in seiner Nachahmung des Dudelsacks, sondern auch in dem Derben, Volksmässigen — man möchte sagen: in seinem Stössigen und Eckigen. Man kann das wunderliche Ding ohne unwillkürliches Lächeln weder spielen, noch anhören — vorausgesetzt, der Spieler begreift es, und weiss das Begriffene in seinen Vortrag zu legen. — Hier ist nun Hr. R. ganz in seiner frohen Laune, und sagt uns über den erwählten Gegenstand, ohne auch nur einen Augenblick in Gemeinheit oder Spasmacherey zu verfallen, vielmehr mit recht wackerer, solider, nur hinter der neckenden Maske versteckter Kunst — so viel Artiges, Erfreuliches, überall sogleich Ansprechendes, wie das von uns allen wol schwerlich irgend Einer gekonnt hätte — denn Vater Haydn ist ja todt! Durch Worte lässt sich das aber nicht weiter anschaulich machen; wenigstens vermag der Rec. es nicht. Es wird indess aus dem krausen Dinge ein ziemlich langer, eng zusammengehaltener, gar brillanter Satz, der einem tüchtigen Concertisten Gelegenheit genug giebt, sich als Virtuosen hervorzuthun, und zu guter Letzt — denn das Ganze schliesst damit — die Zuhörer zu elektrisiren. Er muss sich aber dabey zusammennehmen, der Hr. Virtuos: denn undeutlich, unkräftig, oder wol gar nicht ganz rein vorgetragen, kann dieser Schluss keine, oder auch eine unerwünschte Wirkung machen.

Die Orchesterpartie ist sehr leicht auszuführen, wofür reisende Virtuosen dem Verf. noch besonders danken werden. Besetzt ist sie, ausser dem Quartett, mit einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Hörnern, und, im letzten Satz, mit Triangel und grosser Trommel. Diese beyden letzten, wie sie eben hier, sehr sparsam, aber eben am rechten Fleck, benutzt sind, vermehren das Launige, Drollige dieses Satzes nicht wenig.

Noch eine kleine Eigenheit muss Rec. bemerken: Hr. R. hat der Concertstimme des Violoncellisten einen vollständigen Klavieranszug untergelegt. Dadurch wird nicht nur dem Virtuosen das Verständnis und der Zusammenhang des Werks beym Einstudiren sehr erleichtert, auch kann er in etwanigen Nothfällen Stümpern besser nachhelfen; sondern es wird zugleich möglich, das Stück, bey dem es so ganz vorzüglich auf das obligate Instrument abgesehen ist, allenfalls auch ohne Orchester und beym Pianoforte — obgleich freylich mit sehr verminderter Wirkung der Composition im Ganzen — vorzutragen.

Das Aeussere des Werks ist schön.

Da nun aber der Rec. — seine Schuld ists nicht, sondern Hrn. Rombergs — hier nur gelobt hat, eine Recension aber ohne allen Tadel von Vielen für keine rechte angesehen wird: so werde zum Schluss auch das nicht verschwiegen, was der Rec., nicht eigentlich zu tadeln weiss, doch aber, bey diesem, wie bey mehren ähnlichen Werken desselben Meisters aus den letzten

Jahren, anders wünscht; das nämlich: das Violoncell wird weit über Verhältnis der Mitte und Tiefe zur Höhe, in dieser angewendet. Das ist Schade, eben bey ihm, wo Mitte und Tiefe, *recht* angewendet vom Componisten und Virtuosen, gleichfalls von so herrlicher Wirkung, und für dasselbe ja noch charakteristischer sind; es ist um so mehr Schade, da ein Meister von Hrn. R.s Verdienst und Ruhm von jungen Künstlern nicht nur — wie ganz Recht — als Vorbild und Muster, sondern oft auch — wie nicht ganz Recht — als alleiniges Vorbild und unbedingtes Muster betrachtet wird. Wenn der Rec. wüsste, Hr. R. nähme es nicht übel: so möchte er das wol ein wenig Koketterie nennen; weil er aber jenes nicht weiss, so sagt er dies auch nicht.

Septième Concerto pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre, par Louis Spohr. Oeuvr. 38. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Jeder wahre Virtuos auf der Violin kennet des trefflichen Sp.s Concerte, und ehrt, liebt und übt sie, mag er sie nun dann öffentlich vortragen, oder nicht; jeder, den ausgenommen, der nicht mit der Zeit und den Fortschritten der Tonkunst, vorwärtsgehen, sondern, in Beschränktheit oder Selbstgefälligkeit oder Bequemlichkeit, auf den etwa errungenen Lorberen ausruhen will. Sind sie doch, wenigstens die letztern dieser Concerte, an Geist, Seele und Kunst, das Herrlichste, was in diesem Fach für die Violine vorhanden ist; und machen sie doch, an Originalität der Erfindung, wie der Behandlung des Instruments, wahrhaft eine eigene, für sich bestehende Gattung aus! Was also über sie Näheres im Allgemeinen zu sagen wäre, kann übergangen, und als den Virtuosen bekannt vorausgesetzt werden; es genügt, anzuführen, was im Besondern über dies neueste der öffentlich erschienenen Concerte dieses Meisters zu sagen nöthig scheint.

Rec. hält es unter allen diesen für das grösseste im Charakter, für das reichste an Kunstaufwand, für das Schwierigste in der Ausführung: und Hr. Sp. selbst mag wol derselben Meynung seyn, denn er hat es — ehe nämlich Italien auf ihn würkte — auf seinen Reisen immer vorzüglich gern, und besonders an den Orten vorgetragen, wo er unter seinen Zuhörern die meisten Kenner und die gebildetsten Liebhaber erwarten konnte. Es bietet aber auch die meiste Gelegenheit, ihn selbst in seiner Eigenthümlichkeit, und grossen, edlen Kunst hervortreten zu lassen; und verlangt daher durchaus, dass der Virtuos, welcher damit öffentlich sich zeigen und namhaftes Glück machen will, diese Eigenthümlichkeit genau kennen, und sie sich — wie weit das überhaupt möglich — in ästhetischer und mechanischer Hinsicht zu eigen gemacht haben muss: sonst möchte ihm eher zu rathen seyn, es nur für sich, und immer wiederholt zu studiren und einzuüben; dies aber bleibt ihm auch recht sehr zu rathen, denn es wird ihn ganz gewiss an Geschmack u. Geschicklichkeit beträchtlich weiter bringen.

Der erste Satz ist ein Allegro im C-Takt aus E moll; ernst und gross gedacht, in breiten Formen mit beharrlicher Kunst durchgeführt, u.d, was den herrschenden Ausdruck betrifft, gleichsam in dunkelrothem Feuer glühend. Mehre der kühnen Modulationen und Sprünge verlangen die grösste Sicherheit in der Intonation; mehre der langen, in Einem Athem fortlaufenden, mit voller Stärke des Tons und mannigfaltigstem Bogenstrich auszuführenden Figuren erfordern selbst eine ausserordentliche Körperkraft, sollen sie nicht ermatten lassen oder wenigstens für das Folgende erschöpfen. Die Ritornelle für das Orchester sind, im Vergleich mit den Solos, nur kurz, aber sehr bedeutend und kunstreich geschrieben.

Der zweyte Satz besteht aus einem wunderschönen, ganz originellen, sehr künstlichen, darum aber doch keineswegs gekünstelten Adagio im $\frac{9}{8}$ Takt, aus C dur. Das Orchester bildet dazu nur eine ganz einfache Einleitung mit den zwey Takten des Gedankens, der den andern, wie die Linie um eine Zeichnung, zur Abgränzung, Einfassung und einfachsten Zierde dient. Dann tritt sogleich die concertirende Violin ein, und kömmt auch nicht Einen Takt zur Ruhe. Sie führt, bey strenger Messung im Tempo und Takt, doch ganz frey und wie in einer Phantasie, höchst mannigfaltige, aber eng unter einander verbundene, zarte, innige Melodien aus, wie sie ein jeder verstehet, eines jeden Gefühl unwiderstehlich ansprechen, sich aber durch Worte nicht näher bezeichnen lassen. Diese Melodien werden vom Orchester ganz einfach begleitet, und meistens auf seltenen, durchgehends aber auf wohlerwogenen Harmonien, sanft dahingetragen

und kunstgemäss unterstützt. — Wie hoch stehet dies ächte Adagio über alle den romanzenartigen Sätzchen oder variirten Liedchen, die man, zunächst durch die französischen Geiger und ihren Einfluss, seit mehren Jahren an die Stelle des Adagio zu setzen gewohnt worden ist! —

Der dritte Satz ist ein Rondo im $\frac{3}{4}$ Takt aus E dur. Im äussern Zuschnitt, und gewissermassen auch im Charakter, so wie in der davon abhängigen Vortragsart, nähert sich dieses Stück einigen der besten viotti'schen und rode'schen Finalen; nur dass es in Geist und Kunst weit höher gestellt, aber auch weit schwieriger auszuführen ist. Die gewaltigen Bravourfiguren, in ihren langen, selten und wenig unterbrochenen Folgen, machen an den Virtuosen dieselben grossen Ansprüche, wie das erste Allegro, und verlangen überdies noch ein lichteres, heller auflodernde Feuer. Ohngeachtet des durchaus freyen Styls wird alles, nicht nur für die Empfindung, sondern auch für den Verstand, scharf zusammengehalten — ein tüchtiges, meisterhaftes Stück Arbeit: und auch für den Concertisten, ist er nämlich der rechte Mann dazu, ein sehr glänzender Schluss: —

Die Orchesterpartie ist, ohngeachtet der Kürze der Ritornelle, nicht leicht, und verlangt sichere, aufmerkende, sehr discret begleitende Spieler. Sie ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, zwey Trompeten und Pauken; und keines von allen diesen Instrumenten hilft blos das Ohr füllen, keines deckt aber auch die Concertstimme allzusehr, wird diese nur mit gehöriger Kraft, werden jene mit gehöriger Discretion behandelt. —

Hr. Sp. empfange schliesslich des Rec. aufrichtigen Dank für dies treffliche Werk. Mögen die spätern, die noch nicht öffentlich erschienen, und zunächst für Italien oder unter dessen Einfluss erzeugt sind, leichter zu fassen, einfacher, heiterer, vielleicht auch nicht ganz so schwierig auszuführen seyn — wie man uns das erzählt: der Rec. wird sie, kommen sie dereinst ihm zu, gewiss hochzuhalten, zu lieben und zu üben wissen: aber missen möchte er darum jene frühern, vornämlich dieses, keineswegs, viel weniger wird er die einen den andern blos um jener Eigenschaften willen nachstellen, vielmehr zu beyden lebenslang, und immer mit erneuerter Achtung, Liebe und Freude zurückkehren; wie man gern vom heitern, lichten Sommerhause zur ernsten, dunkeln Kapelle, und von dieser zu jenem zurückkehrt.

Kurze Anzeige.

An Gott. Hymne von F. W. Gubitz, für 4 Singstimmen mit Begleitung des Klaviers in Musik gesetzt von J. Meyer-Beer. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Hr. M. B. bewährt sich in diesem kleinen, aber schätzbaren Werkchen als einen achtungswürdigen Schüler Voglers in der Gesangcomposition. Ein guter, für musikal. Bearbeitung sehr geeigneter Text, richtige Auffassung desselben im Ganzen, sorgsame, in gleichem Grade verständige und ausdrucksvolle Behandlung desselben im Einzelnen, einfacher, gutgeführter Gesang, gründliche Harmonie, Mässigung und Zweckmässigkeit in der Begleitung des Pianoforte, Mannigfaltigkeit, nicht nur im Wechsel der verschiedenen Solostimmen mit dem Chor, sondern auch in den Wendungen der einfachen Ideen selbst, und dabey ein festes Zusammenhalten der Theile zur Einheit, besonders bis zum Allegro, das zwar gut, doch weniger eigenthümlich ist, als das vorhergehende Moderato: dies finden die Musikfreunde hier, und werden dem Verf. dafür danken. Im Einzelnen glaubt Ref. die treffliche Stelle auf der ganzen 6ten, und der 7ten, bis zu jenem Allegro, ganz besonders rühmen zu müssen.

(Hierzu die musikalische Beylage, No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Beyspiele zur Abhandl., Verbesserung der Klarinette durch Hrn. Iwan Müller.

No. I.

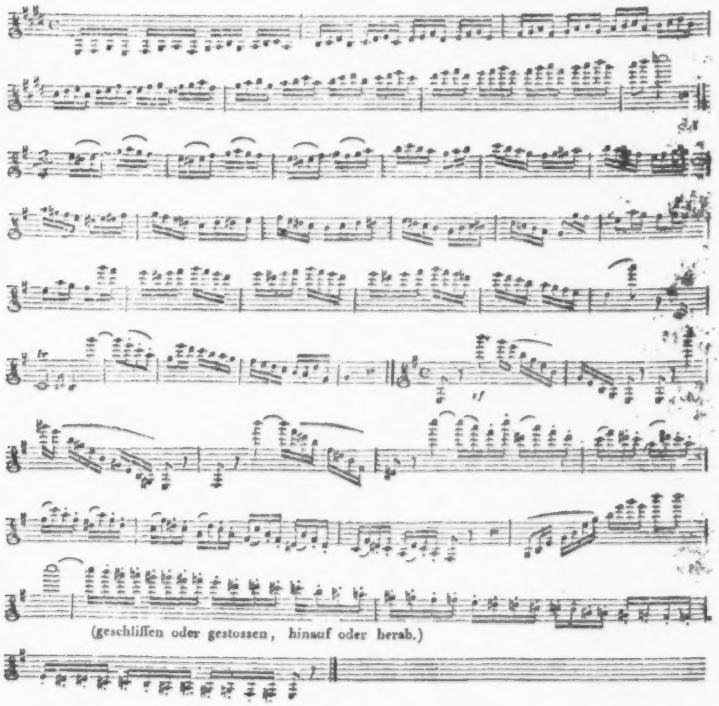

Più Allegro.

Allegretto. No. II.

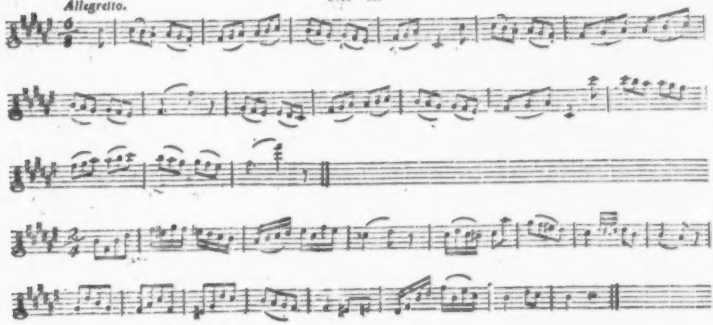

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten October. **No. 43.** 1817.

Recensionen.

Was bleibet und was schwindet? Ode von L. Th. Kosegarten, in Mus. ges. — — von Andreas Romberg. Partitur. Bonn u. Cöln, bey Simrock. (Pr. 9 Fr.)

Dieselbe besonnene Wahl des musikal. Stoffs, dieselbe verständige Anordnung und kunstgemässe Verwendung dieses Stoffs, dieselbe Mässigung und Zweckdienlichkeit im Gebrauche der Kunstmittel, dasselbe sich selbst Zusammenhalten, sich selbst Beschränken in den von Einsicht und Geschmack gesteckten Gränzen, derselbe wohlgeordnete Fleis in der Ausarbeitung —: wie diese sich in den beliebtesten Werken des Hrn. A. Romberg, in seinen Quartetten nämlich, finden, so finden sie sich auch hier; obgleich nicht zu verkennen ist, er bewege sich freyer und eigenthümlicher in seiner Instrumentalmusik, und besonders in den Quartetten, als in der Gesangsmusik, und mithin auch in dem hier angezeigten Werke. Imponiren oder dahinreissen wird es daher schwerlich: aber Achtung, Theilnahme und Beyfall finden, überall, wo man nicht blos gewaltsam aufgereizt zu seyn, und eine Musik wünscht, bey der man doch auch bestimmt wissen kann, *was* Einem zu Gehör gebracht wird, und *warum eben das, eben so!* —

Die Ode selbst ist keine der vorzüglichsten Kosegartens, aber gut, und für musikal. Bearbeitung allerdings geeignet. Der Styl der Composition ist der freye, und auch in dieser Gattung nicht eigentlich kirchen-, sondern concertmässig. Die verschiedenen Sätze sind unter einander gut verbunden, und stehen gegenseitig, bis etwa auf die Taktarten, in wohlerwogenem Verhältnis. Der Compositeur folgt seinem Dichter Schritt vor Schritt: nicht in der kleinlichen Manier, die zunächst durch die ältere berliner und dresdner Schule, zur Freude aller Denkenden, aus der deutschen Musik vertrieben war, aber durch *unbedachtsame* Nachahmung Haydns, in dessen *Schöpfung* u. *Jahreszeiten*, leider wieder zurückgeführt worden ist: in der nämlich, das Einzelne (der Bilder etc.) aus- und nachzumalen: sondern in der *Nicht*-Manier, dass man auszudrücken bemühet ist, was diese Einzelnheiten, ihrem Sinn und ihrer Bedeutung nach, dem Geiste und Gefühle sagen sollen. . . Das Ganze besteht aus folgenden Theilen. Ein *Allegro moderato* (G dur, C-Takt) fängt an. Der Chor wird eine Weile nur vom Quartett des Orchesters begleitet, hebt sanft und sehr einfach an, und spricht so die Exposition des Gedichts aus. Von da an, wo der Hauptgedanke vom Dichter erweitert wird, treten Blasinstrumente dazu und die Saiteninstrumente bekommen mehr Bewegung, indess der Gesang in seiner Einfalt verbleibt, und nur wenige Andeutungen von Imitationen u. dgl. bekömmt. Der Dichter macht dann durch Bilder das vorher im Allgemeinen Ausgesprochene anschaulicher; diese Bilder sagen aber nur dasselbe aus: da bleibt denn auch der Compositeur im Allgemeinen bey der angefangenen Weise, nur dass er diese Bilder zum Theil von wechselnden Solostimmen vortühren lässt, und die Figuren der Begleitung etwas mehr bezeichnet. Besonders gelungen, und edel *rührend* ist die Stelle, S. 11 — bis 13 oben: und sehr wohl thut die Rückkehr zur ersten Tonart und Musik, nach so mancherley Ausbeugungen, S. 18. Doch sind die Worte hier zu bedeutend, und die Erinnerung, es werde einmal selbst die Sonne nicht mehr aus der Nacht zurückkehren, ist zu ergreifend, als dass man nicht wünschen sollte, der Compositeur möchte diese Stelle — allerdings in dieser Weise, aber warmer und feyerlicher behandelt haben.

Kräftig und durchdringend fällt nun das Ritornell (Adagio, Es dur, C-Takt) zum zweyten Satze ein, und wird, wie es der Gegenstand verlangte, bald sehr ernst und zur Betrachtung einladend. Eine Basstimme, anfänglich recitativisch, dann im gemessenen Tempo, nimmt das Wort auf, und die hohen Singstimmen sprechen die, durch seine Betrachtungen herbeygeführten Ausrufungen wehmüthig darein: bis jene Solostimme, da die Ansicht des menschlichen Schicksals beym Dichter eine andere wird, muthiger einfällt, und dann gleichfalls wieder zustimmend, die andern sich ihr beygesellen. Alles das wird kurz vorübergeführt, der Schluss aber zu einem kräftigen, lebendigen, in der Erfindung jedoch, wie in der Anlage, zu wenig originellen *Allegro con spirito* (Es dur, C-Takt,) hinübergeleitet. Dieser in breite Form gegossene Satz fängt, nach kurzem Ritornell, mit einem Sopransolo an, das ziemlich glänzend hervortritt; dann fällt der Chor lebhaft ein, worauf das Solo, verändert, nochmals anhebt und zum Theil vom Chor begleitet wird. — Nach rauschendem Schluss, und wenigen Takten Bassrecitativ, wird sanft zur Tonart und zu den Empfindungen des ersten Satzes übergeleitet; in dieser Weise, doch feyerlicher, kurz fortgeführen: ein kurzes, mässig lebhaftes *Allegro* (endlich sind wir aus dem C-Takt heraus, auf kurze Zeit im $\frac{3}{4}$ Takt!) angeknüpft, und dieses mit kurzer und passender Wiederholung eines schon früher benutzten Gedankens, sanft beschlossen. —

Besetzt ist das Orchester mit dem Quartett, Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken in den lebhaftern Sätzen; in den andern, was Blasinstrumente betrifft, sparsamer. — Auszuführen, wie zu verstehen, ist alles leicht; wenigstens, selbst für gar nicht vorzügliche Musikgesellschaften, nicht schwer, bis höchstens auf ein paar Gänge der Solosopranstimme. — Der Stich und alles Aeussere des Werks ist schön.

Je seltener jetzt, und sehr mit Unrecht, die deutsche Cantate für den Concertsaal bearbeitet wird, und da doch die Herren Concertdirectoren nicht immerfort, neben etwanigen selbstgemachten, die wenigen allgemein bekannten aufführen können — weshalb sie denn auch entweder nach Opernfinalen oder nach eigentlicher Kirchenmusik greifen, was recht gut *seyn mag*, aber doch im Concerto nicht ganz an seinem Platze ist: desto willkommener wird hoffentlich ihnen dies Werk seyn. Fragte man aber: Warum wird denn diese schöne Gattung jetzt so selten bearbeitet? so ist die Antwort: Nicht, wie man oft Componisten sagen hört, darum, weil sie, diese Gattung, nicht mehr beliebt *sey* — denn sie wäre es, besässe man in derselben nur viel Gutes; noch, weil es an guten Texten fehle — denn nicht wenige Gedichte unserer besten Lyriker eigneten sich dazu, wenn man sie nur zu suchen und recht zu fassen verstünde: sondern, weil so etwas allerdings künstlerisch sehr gut, und (da sitzt es!) zugleich mit Kenntnis und Geschmack in Hinsicht auf bedeutende Dichtungen geschrieben *seyn* will, und weil man's bequemer hat, braucht man sich nicht nach einem guten Dichter zu richten; dann aber freylich auch: weil *gemeine* Concertpublica allmählig so weit heruntergebracht worden sind, dass sie wenig mehr, als Bravourarien, Virtuosenkünste, und wol gar Variationchen u. dgl. vorzüglich begünstigen. Aber jedes Publicum, so wie es allmählich heruntergebracht werden kann, kann auch allmählich hinaufgebracht werden; wer einmal zu Kunstausstellungen theilnimmt, ist niemals von Haus aus, sondern nur aus Schlafheit, Lässigkeit oder Verwöhnung gemein, und mithin auch herauszureissen; u. von den Künstlern selbst ist jene Verwöhnung ausgegangen: sie also müssen sie auch wieder wegschaffen! —

Days of Yore: a Divertimento for the Pianoforte, composed by J. B. Cramer. Leipzig, print. by Peters. (Pr. 12 Gr.)

Mit erneuter Hochachtung und herzlichem Danke gegen den Verf. zeige ich dieses sein neues Werk an. Es gehört, in mehr als einer Hinsicht, zu den schönsten, die er hervorgebracht; und das heisst ja wol: zu den schönsten, die für das Pianoforte die neueste Zeit überhaupt geliefert hat. Oder sollte es wirklich gründliche, künstlerisch ausgebildete Freunde der Musik und des Klavierspiels geben, die nicht also über Cr.s grössere Arbeiten urtheileten? Ich glaube es nicht. — Nun nimmt aber dies genannte Werk nur wenig Bogen ein, und könnte von der immer wilder dahinströmenden Fluth deutscher Klaviermusik leicht fortgerissen werden, ohne gar Manchem ins Auge zu fallen, für den es bestimmt und der für dasselbe

geeignet ist; darum, und auch, weil es mir viele Freude gemacht hat, viele Freude machen wird, halte ich mich verbunden, darüber Rechenschaft abzulegen, nach Vermögen, und auch etwas ausführlicher, als sonst bey Werken dieser Art und dieses Umfangs zu geschehen pflegt. Womit kann man sich denn sonst auch einem Künstler dankbar beweisen, zumal wenn man mit ihm, wie ich mit Hrn. Cr., nicht im geringsten persönlichen Verhältnis steht? —

Hr. Cr. bleibt in diesem Musikstück sich selbst gleich, und zwar, was Erfindung betrifft, und Ausarbeitung, und Zweck und Mittel, und Ausdruck und Geschmack; er bleibt dies in einem Grade, dass ihn, wer mit seinen grössern Arbeiten bekannt, auf den ersten Blick erkennen würde, stünde auch kein Name auf dem Titel. Seine Melodien sagen, hier wie dort, stets wirklich etwas aus, und treten, weniger durch Glänzendes oder Befremdliches, als durch Wahl und Adel hervor. Seine Harmonie ist durchgehends geistreich und wohlerwogen; nicht selten wahrhaft gelehrt, aber ohne Prunk mit Gelehrsamkeit, stets bis in die kleinsten Theile bestimmt und ausgemalt, aber ohne Steifheit, Künsteley oder Pedanterey. Alles Technische — dies bezogen auf den sogenannten Mechanismus der Arbeit, findet man in einem Grade vollendet, wie selbst in alter Zeit nur selten; und bezogen auf das Instrument und dessen zweckmässigsten Gebrauch, so vortrefflich, wie vor C. Ph. Em. Bach nirgends, und seit ihm auch nur bey wenigen der trefflichsten Meister unter den Klaviercomponisten. Dabey thut das nirgends verletzte Ebenmass aller dieser Vorzüge unter einander, jedem, der dafür Sinn hat, überaus wohl; und gern wird ein solcher dafür entbehren, was in andern, ebenfalls trefflichen neuern Werken, aber ganz verschiedener Gattung und ganz verschiedenen Styls, ihn stärker anfregt, ihn gewaltsamer fortreisst. Zu diesen letztern Werken kehrt, wer mit seiner Musik will, was man mit der Kunst überhaupt sollte, nur in gewissen Stimmungen, nur in gewissen Stunden gern zurück: zu Cr.s Werken jener Art zu jeder Stunde, in jeder Stimmung, wo er sich nur überhaupt zur Aufnahme von Kunsteindrücken fähig fühlt. Von jenen kehrt er entzündet, vielleicht begeistert zurück: von diesen, schön bewegt und gestärkt. So wenig er mithin jene missen möchte, so wenig diese; so wenig er jene diesen nachstellt, so wenig diese jenen. —

Das Werk fängt an mit einem *Capriccio* in G dur, das in der Dominante von H moll endigt. Dieser Satz ist eine recht eigentlich freye Phantasie, voll origineller Wendungen der Modulation, und wechselnd mit stark eingreifendem und sehr zartem Ausdruck: doch hält sich der Componist stets in den Schranken edler Gefühle, und edler Formen, diese auszusprechen, beugt mithin weder nach Heftigem und Wildem, noch nach wehmüthig Erweichendem oder zierlich Tändelndem aus. Im Styl erkennet man den Freund Händels in dessen grössern Präludien: aber den Freund desselben aus später, in der Instrumentalkunst so weit vorgeschrittener Zeit.

Noch deutlicher, und mit wenigerm Einfluss der Zeit, erkennet man diesen Freund in dem zweyten grossen Satze, aus einer Kunstform, auf welche jene überhaupt wenig Einfluss hat, und, ihrer Natur nach, haben kann — in der, dem Charakter und der Schreibart nach, sich eng an den ersten Satz anschliessenden Fuge, aus H moll. Sie ist ein Meisterstück in Erfindung, Ausarbeitung aller Theile, strenger Haltung, richtigem Mass, und mithin auch in der Wirkung. Das Hauptthema ist bedeutend, meist in gewichtigen, und auch leichtfasslichen Noten ausgedrückt; das zweyte Thema, aus der Nebenfigur genommen, ist gehend und fliessend, sondert sich mithin gut von jenen ab, wodurch, ausser der nöthigen Mannigfaltigkeit, auch die Deutlichkeit gefördert und das Verständnis sehr erleichtert wird. (Dies ist ein Vorzug, in welchem, nach meiner Einsicht, Händel oftmals selbst den grossen J. S. Bach übertraf, und an welchen die wenig-ten spätern Contrapunktisten denken; weshalb eben die Fuge in neuer Zeit beym grössern Publicum, nicht sowol an Achtung, als an Eingang verloren hat, so, dass man sie mit kaltem Respect bey Seite schiebt und auf sich selbst beruhen lässt.) Die Begleitung ist mehrmals das erste oder das zweyte Thema selbst, (durch Verlängerung, Verkürzung u. dgl.) und die wenigen Zwischensätze sind sämmtlich dem einen oder dem andern analog; dabey das Hauptthema, fast ohne Ausnahme, so gestellt, dass es *auch auf dem Pianoforte* stark hervortritt und ohne grosse Schwierigkeit hervorgehoben werden kann. (Ein zweyter Vorzug, von dem ich dasselbe glaube behaupten zu dürfen, wie von dem ersten.) Das

Verkettung, Fortführung und Auflösung der vier, stets streng beachteten Stimmen, so wie, was man im engern Sinne Kunst der Fuge nennt, zeigt sich durchaus meisterlich: höchstens könnte man eine einzige kurze Stelle, als einen contrapunctischen Gemeinplatz, ausnehmen. Hierbey scheint mir noch besonders zu rühmen, dass Hr. Cr. wohl erwogen hat, man thue, eben in dieser Form, ist man ihrer einmal mächtig, leicht des Guten ein Uebriges, und mathe damit, besonders auf dem jetzigen Standpunkt der Tonkunst und bey der Gewöhnung ihrer Freunde, diesen zu viel, wenigstens mehr zu, als sie zu leisten geneigt sind; er hält alles kurz und gedrängt zusammen, so dass der Satz nur zehn, etwas eng gestochene Systeme einnimmt. Der Meister hat darum doch seinen Gegenstand erschöpft: dies aber vornämlich dadurch bewirkt, dass er sich nicht nur aller fugirten Gemeinheiten, sondern auch aller Wiederholungen enthalten hat — was allein schon, wie jeder Kenner weiss, kein Geringes ist.

Ueberaus wohlthuend, und eben an dieser Stelle um so sicherer, tritt nun — wieder in C dur — ein sanftes, einfaches, aber doch auch durchaus edles *Moderato assai* ein, dessen schöner Gesang und ausgesuchte Harmonie im ganzen Verlauf des Satzes, wechselnd mit zarten und lebhaften Wendungen oder Figuren, gewissermassen variirt, und mit eben so gediegener, als prunkloser Kunst durchgeführt wird. Vielleicht werden Spieler, die, weniger denkend, als empfindend, fast nur dem Totaleindruck eines Musikstücks sich hingeben, nicht aber alle Theile *in dem Ganzen* aufzufassen und zu geniessen gewohnt sind, diesen Satz etwas zu lang finden: aber solche, wenn sie auch gerade nicht vorzuhin von bedeutenden Kunstwerken wegzuweisen sind, müssen doch erinnert werden, dass für sie *zunächst* ein Künstler, wie eben der unsrige, nicht schreibt, und, seinem innern Berufe nach, nicht schreiben darf: dass sie mithin sehr zufrieden zu seyn Ursach haben, wenn ihnen, wie hier wirklich geschieht, neben dem, was mehr für Andere ist, doch zugleich so viel von dem gegeben wird, was sie sich zuvörderst wünschen und anzueignen pflegen. — Näher, als hier geschehen, lässt sich übrigens dieser dritte Satz mit Worten nicht wohl beschreiben: es wird dies aber auch nicht nöthig seyn. —

Dass dieses ganze Musikstück nicht nur einen wahrhaft guten Spieler, sondern auch ein wahrhaft gutes Instrument verlangt, braucht denen, die Hrn. Crs grössere Arbeiten überhaupt kennen, nicht erst gesagt zu werden. Unter einem guten Instrumente verstehe ich aber hier zunächst ein solches, das, bey präcisester Dämpfung, zugleich, auf Erfordern, lieb nachsingt, und dessen Ton möglichste Mannigfaltigkeit in Hinsicht auf die Grade zwischen Stark und Schwach zulässt: unter einem guten Spieler, einen solchen, der — die allgemeinen Vorzüge vorausgesetzt — besonders geübt ist, nicht nur stets die Hauptmelodie, wo sie auch liege, zusammenhängend hervorzuheben, und diese *so* zu begleiten, dass die übrigen Stimmen ihr untergeordnet werden, ohne dass darum deren Fluss, und die Selbstständigkeit aller vernachlässigt würde; sondern der sich auch Zeit und Mühe nimmt, selbst bey grösster Geschicklichkeit, ein so beharrlich ausgearbeitetes Werk, beharrlich denkend zu durchdringen, und dann es in *seiner*, nun von ihm erkannten Individualität, auch im Einzelnen und Kleinen — als welches eben die cramersche Individualität sehr wesentlich bestimmen hilft — kenntlich und wohlgefällig hervorgehen zu machen.

Rochlitz.

Nachrichten.

Darmstadt. Ich finde zwar hin und wieder in Ihrer Zeit. der hiesigen Kapelle und Oper, und stets mit grosser Achtung und Anerkennung des ausgezeichneten Verdienstes beyder, gedacht: wer sie aber, wie ich, oft beobachtet, genau kennen gelernt, und durch sie so viele beglückende Genüsse empfangen hat; wer sich dabey erinnert, wie höchst selten zu mehrern grössern Orten mit viel reichern Mitteln etwas wahrhaft Vorzügliches geleistet wird, und wie viel diese Orte doch von sich, und diesem Seltenen, ja auch von ihrem Mittelmässigen, Redens zu machen wissen, dem thut es fast Leid, das vielfältige, wahrhaft ganz Vorzügliche, was man hier leistet, nur mit Ruhe gewürdiget und mit anständigem Dank kurz erwähnt zu sehen — bis er sich dessen bewusst wird, dass ja eben ein *solches* Anerkenntnis auf den achtbarsten Theil aller Theilnehmenden am

meisten und am dauerhaftesten wirkt. So will denn auch ich durch die Lebhaftigkeit meines Antheils an der hiesigen Musik und meines Dankes für so viele beglückte Stunden mich nicht aus jenem Kreise des ruhigern Anerkenntnisses; will mich auch nicht zum Rühmen einzelner vorzüglicher Personen u. dgl. hinziehen lassen — als worauf auch nicht der eigentliche und charakteristische Vorzug dieser musikal. Anstalten beruhet: sondern blos zu dem, was ich hin und wieder in ihrer Zeit gefunden, noch Einiges hinzusetzen, wodurch, wie ich hoffe, die Auswärtigen ein bestimmteres Bild, die Hiesigen einen Beweis achtungsvoller Aufmerksamkeit erhalten.

Ich kenne alle grössere Operngesellschaften und Kapellen Deutschlands; ich will keiner ihr Gutes streitig machen, ja auch gestehen, dass manche in dem, was zunächst durch grosse Massen oder durch glänzende Virtuosen erreicht wird, vor der hiesigen Oper und Kapelle Vorzüge haben: aber in der Anordnung, dem Verhältnis, dem engsten Verbundenseyn der Theile zu einem wahren *Ganzen*, in dem, was man, wiewol nicht bestimmt genug, Ensemble nennt — darin ist diese Oper und Kapelle (die man beyde hier immer zusammenstellen muss) unübertroffen, ja *einzig*. Bedürfte dies eines Beweises von aussen her, so könnte hierzu schon das dienen, dass hier nicht leicht irgend eine bedeutende Oper gegeben wird, ohne dass die gebildetsten Musikfreunde von Frankfurt herkommen, sie zu hören, stets mit neuer Zufriedenheit weggehen, und eben darum immer wiederkehren; und Frankfurt hat doch bekanntlich ein grosses, treffliches Orchester, das sehr viel leisten *kann*, und eine Oper in einem grossen, schönen Hause, die nicht wenig kostet.

Der ganze Plan und die ganze Einrichtung der darmstädt. Oper und Kapelle, ist, wie er zunächst für *deutsche* Musik überall seyn sollte; und wie er von dem, der Italiener, eben so verschieden, als dieser für die Eigenheiten ihrer Musik und den Geschmack ihrer Nation passend seyn mag. Wenn in Italien alles darauf ankömmt, in einer Oper Eine treffliche Sängerin, Einen trefflichen Sänger, und, kömmt's hoch, noch eine dritte ausgezeichnete Person auftreten lassen zu können, wo dann das übrige Personale, die Chöre, das Orchester, das Ensemble mittelmässig, ja allenfalls geradezu schlecht seyn mag: so ist hier, wo man eben deutsche Musik nach Würden übt und liebt, alles auch zunächst auf diese abgesehen; so nämlich, dass für jede Partie ein taugliches, aber nicht vor allen vorherrschendes Mitglied vorhanden, dies jedoch auf seinen besten Platz gestellt und vortrefflich angeleitet, übrigens aber alles so geordnet, angeführt, festgehalten, ausgeübt wird, dass es — und zwar Gesang und Orchester — Ein Ganzes, aus Einem Stück, im bündigsten Zusammenhange und in grösster Uebereinstimmung wird. Hierzu gehört z. B., wesentlich — beym Gesange, ein guter Chor; und es wäre sehr zu wünschen, dass manche der berühmtesten Operngesellschaften einen so guten Chor, wie Darmstadt, besässen. Dieser ist zwar nicht übermässig stark, aber eben im besten Verhältnis zu dem Andern; die Sänger desselben sind stets fest einstudirt, sind überhaupt geübte, sichere Leute; die Besetzung der Stimmen ist vollkommen so abgewogen, dass nicht, wie anderwärts gewöhnlich, Soprane und Bässe entschieden vorherrschen, sondern alle vier Stimmen gleich, rein, und *gesungen* — ich meyne: nicht geschrien — werden. Zu jener Uebereinstimmung gehört ferner wesentlich — beym Orchester, eine vollkommene Beobachtung der Stärke und Schwäche des Spiels, vom *Pianissimo* bis zum *Fortissimo*, durch die mannigfaltigen Abstufungen. Und da hab' ich besonders das *Piano*, in seinen Gradationen zum Schwächsten oder Stärkern, nirgends schöner, und nur selten, auch nur bey besondern Veranlassungen, so schön, als hier, gehört: denn es ist dies *Piano* nicht nur, was das Wort sagt, sondern auch bey allen Stimmen in gleichem Verhältnis abgemessen, und bleibt, selbst bey den leisesten Lauten, deutlich vernehmbar. Ich brauche kaum hinzuzusetzen, von wie grossem Einfluss auf die Wirkung des Ganzen ein solches *Piano* ist: einmal ist es schon an sich, blos sinnlich aufgefasst, etwas höchst Angenehmes; dann tritt das Starke, an seinem Orte um so bedeutender und eingreifender hervor; die Solosänger werden stets deutlich gehört, ohne dass sie sich sehr anzustrengen brauchten, so dass mithin die Stimmen in ihrem natürlichen Wohllaut vernommen werden, und auch der vierstimmige Gesang des Chors kann überall, wo die Sache selbst es nicht anders verlangt, mit Mässigung vorgetragen werden, und nimmt sich darum nur desto besser aus. —

Die Direction des Ganzen wird von dem trefflichen Contrapunctisten und mit Recht geachteten Componisten, dem Kapellmeister Wagner, aufs genaueste, aber mit grösster Ruhe geführt. Da hört man nie ein Schlagen oder gar Treten, siehet keine obenausfahrenden Bewegungen etc., und doch achtet jedes Mitglied, von Andern unbemerkt, sorgfältig auf ihn, weil es weiss, er ist seines Geschäfts in jeder Hinsicht und in jedem Augenblick mächtig, man kann sich mithin stets vollkommen auf ihn verlassen, er will nur die Sache, und selbst eben so wenig hervorleuchten, als Andere unnöthig einzwängen oder gar necken u. dgl. — Endlich so sind die Decorationen und Kleidungen gleichfalls nicht über das Verhältnis des Ganzen hinaus prunkend und blendend, aber stets vollkommen angemessen, nicht ärmlich, geschmackvoll, und oft sehr schön; die Anordnung der Gruppen und der Statisten ist stets wohlbedacht und wird mit Geschicklichkeit ausgeführt: so dass auch durch dieses Beydes die Opern nicht nur geschmückt, sondern auch gehoben und belebt werden.

Wodurch wird denn nun aber alles dies bewerkstelliget? Besitzt man viele und ganz ausgezeichnete Virtuosen im Gesang und auf Instrumenten? Nein. Spendet man an die Hauptpersonen Gold mit vollen Händen? Nein. Giebt man zum Lohne für gelungene Productionen Schmausereyen u. dgl.? Nein. Hält man Proben über Proben? Nein. Die Haupthebel sind — allerdings Geschicklichkeit, Ordnungliebe und Fleis vorausgesetzt, ohne welche kein Mitglied angenommen oder behalten wird: man giebt gute Compositionen, wodurch der Geist der Ausführenden immer von neuem angeregt, fortgebildet, gehoben wird; man flattert nicht von einer Neuigkeit schnell weg zur andern; man beschäftigt das Personale hinlänglich, aber man treibt es nicht ab; man hat jedem Mitgliede Achtung gegen das Ganze und Liebe für dasselbe beyzubringen gewusst, so dass jedes schon von selbst thut, was es irgend vermag, um dies Ganze möglichst gut hervorgehen zu lassen. Wodurch ist denn aber besonders dies Letzte, unter den bewegenden Kräften die entscheidendste, zu Stande gekommen? wodurch wird es fortwährend erhalten, ohne entweder zu erschlaffen oder zu Anmassungen und unbilligen Forderungen zu reizen? Ein edler, allgemein verehrter Fürst, der zugleich wahrer Musikkenner und wahrer Menschenfreund ist, findet in dieser Kunst und ihren würdigen Leistungen seine liebsten Erholungen und schönsten Lebensgenüsse; er nimmt daher Theil, nicht nur an dem Gewordenen, sondern auch am Werden, nicht nur an dem Ganzen, sondern auch an dem Einzelnen, (Sachen und Personen,) wenn sie es verdienen: so siehet sich der Künstler bemerkt, geachtet, und fühlt sich belebt und glücklich, dem hochverehrten Gebieter, der ihm stets Wohlwollen bezeigt, auch an seinem grössern oder kleinern Theil, Freude zu machen und sich dankbar zu beweisen. Wahrlich, ein einziges, mit sanfter Würde und heiterer Güte, etwa in einer Hauptprobe ausgesprochenes: Kinder, so ists gut! oder bey grossen Schwierigkeiten, ehe man sie ganz in der Gewalt hat, ein: Nur Geduld; es wird schon kommen! thut unter diesen Umständen, mehr, weit mehr, als bey Andern, oder unter andern Umständen, Hände voll Gold. —

Unter den wackern Meistern, die ich übrigens hier gefunden, nenne ich nur den Cantor Rink, dessen gründlichen, trefflichen Compositionen für die Orgel in Ihren Blättern stets Gerechtigkeit wiederfahren ist, und der als Orgelspieler, besonders in fugirten Sätzen, variirten Chorälen u. dgl., unter die ausgezeichnetsten jetztlebenden Künstler gehört. — Auch Backofen, der Ihnen als sehr guter Harfenspieler und als Componist vornämlich für sein Instrument bekannt ist, lebt jetzt hier.

Notizen.

Nach öffentlichen Blättern. Man beklagte sich allgemein, dass Mad. Catalani in Paris alle vorzügliche Mitglieder verabschiede, welche, ausser ihr, die italien. Oper zierten. Garcia geht nach Italien, Mad. Fodor nach London etc. „Hätte man so 'was vermuthen können, man würde eine Gesellschaft ohne Mad. Cat., der Mad. Cat. ohne Gesellschaft vorgezogen haben.“ Da sie aber selbst auftrat, und besonders die — Variationen über *Nel cor più non mi sento* einlegte, war nicht nur jede unzufriedene Bemerkung vergessen, sondern das Auditorium bezeigte sich, und zwar bey jeder Wiederholung, im allerhöchsten Grade entzückt. — Das fleissig bearbeitete, sehr

schön gestochene, aber auch sehr kostbare Werk: G. F. *Händels Vocalcompositionen*, für Pianoforte oder Orgel arrangirt von Dr. Clarke, ist (bey Button und Whitaker, in London,) nun, mit dem 18ten Hefte, vollendet. Es findet in England reiche Unterstützung. Eben daselbst ist von Tausur's *musikal. Grammatik* und *musikal. Wörterbuch*, oder *Einleitung in die gesammte Tonkunst*, die gleichfalls in England sehr gut aufgenommen worden sind, eine neue Auflage erschienen. (Wir kennen die ältere, und müssen wenigstens von dieser unsre deutschen Leser versichern, dass in ihr beyde Werke den ähnlichen, deutscher Verff., bey weitem nicht gleichkommen.)

Kurze Anzeigen.

Liederkranz auf das Jahr 1817, von Hans Georg Nägeli. Zürich, bey Nägeli, und in Commiss. bey Schropp in Berlin etc. (Subscriptionspreis, 16 Gr.)

Der erste dieser Kränze, für das Jahr 1816, ist S. 809 des vorigen Jahrgangs d. Zeit. ausführlich, und zwar mit Erwägung der, in der Vorrede von Hrn. N. selbst aufgestellten Ansichten und Grundsätzen, beurtheilt worden. Dieser zweyte ist nach denselben Ansichten und Grundsätzen bearbeitet, und gleicht dem ersten auch in der Ausführung so, dass sich, was dort gesagt worden, vollkommen auch hier anwenden lässt. Da braucht es denn nicht wiederholt zu werden. Und die Empfehlung des Werks auch nicht; zumal da die sehr gewachsene Anzahl der Subscribenten zeigt, es sey dasselbe dem Publicum empfohlen genug. So begnügt sich denn Ref., nach jener Anmeldung der nahen Verwandschaft beyder Sammlungen, damit, dass er Hrn. N. die Stücke anführt, für welche er, unter den dargebotenen vier und zwanzig, ihm vorzüglich danken zu müssen glaubt; es sind: No. 1, 2, 5, (wiewol vielleicht zu künstlich durchgesetzt,) 9, (wiewol der Mittelsatz über den angestimmten Naturton zu weit hinausgreift,) 11, 17, (wo aber Ref., Syst. 3, letzter, und 4, erster Takt, aus Ursachen, die Hrn. N. nicht erst anzuführen sind, den Bass 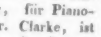 und die Brechungen der rechten Hand diesem gemäss, geschrieben hätte;) 20, 21, 22 und 25. — Der Titel ist mit dem Bildnis Arndts geziert, von dem die meisten der hier gelieferten Lieder gedichtet sind: aber das, wenigstens zum Exemplar des Ref. genommene Papier wird schwerlich so lange dauern, als die besten dieser Lieder hoffentlich dauern werden.

Variations sur diverses Thèmes pour la Guitarre par T. Gaude. Oeuvr. 29. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ref. lernt Hrn. G. zuerst aus diesen Variationen kennen. Sie zeigen in ihm einen Mann von nicht gemeiner Erfindungsgabe, und von Kenntnis des Instruments, auch in alle dem, was ihm nur künstlich und durch grossen Fleis abgezwungen werden kann. Eine gewisse Lebhaftigkeit des Sinnes und Gefälligkeit des Geschmacks stehet ihm auch recht gut. Wer mithin die Guitarre als Soloinstrument zu behandeln schon sehr geübt ist, wird sich mit diesen Var. angenehm unterhalten, und wol auch seine Geschicklichkeit vermehren; denn manche hier dargelegte Erfindungen sind Hrn. G. würklich eigen. — Es sind drey Themata, die hier variirt werden: die Menuet der Mad. Vigano achtmal; Reichardts Melodie zu Göthe's Jägerliede zehnmal; und das Thema eines Rondo — erinnert sich Ref. recht, von Pleyel — wieder achtmal. — Der Verf. hätte wol die schwierigen Applicaturen öfter durch Ziffern bezeichnen sollen, als geschehen ist.

Frühlingsfeyer,

eine musikalische Cantate.

Chor.

*. Seht, das Leben regt die Flügel,
Vor dem Lichte sinkt die Nacht;
In dem Thalgrund, auf dem Hügel
Winkt des Tags verjüngte Pracht!
Horcht, es laden Geistersänge
In melodischem Verein,
Flötenflügel, Harfenklänge,
Zum Triumph des Jahres ein.

Jüngling.

Auf, und verlasset die dumpfigen Zellen,
Lasset das finstre, beengende Haus;
Sehnsucht, die heil'ge Entzückungen schwellen,
Treibt in das dämmernde Land uns hinaus!

Greis.

Was zieht mich von des Lagers Räumen
Mit allmachtvollem Zauberwort,
Und bannt aus meinen düstern Träumen
Die nachtumflos'nen Geister fort?
Ists doch, als wär' des Himmels Fülle
Auf Erden schon in mir erwacht,
Als hätt' in seiner ernsten Stille
Der Geist sein Tagwerk schon vollbracht!

Chor.

Auf! die Krone ist zerfallen,
Die der Fürst des Eises trug;
Und durch laue Blüthenhallen
Geht des Lenzes sanfter Flug!
Nimm, o nimm dies Laubgewinde,
Mische dich in unsre Reihn,
Lass das kleine Angebinde
Dir ein Zoll der Liebe seyn!

Jüngling und Jungfrau.

Preis dir von dankenden Zungen,
Herold der Gnade, der Lust;
Du, der, mit Zweigen umschlungen,
Hebt die entfesselte Brust!
Der du die trauernden Fluren
Tief aus dem Schlummer erweckt,
Und in den Kreis der Naturen
Blüthen der Hoffnung gesteckt!

Eine Jungfrau.

Vom starren Eisesband gebunden
Schweigt Fluss und Land, kein Vogel singt;
Es ziehn verhüllt die trägen Stunden,
Und nur Geschosseshall erklingt;
In weisse Nebel eingeschleyert
Flieht schnell der Wandrer durch die Au;
Und seine trübe Herrschaft feyert
Der Geist der Nacht im Nebelgrau:

Jüngling.

Da löst sich die Fessel,
Es stürzen die Wogen;
Zum Abgrund gezogen
Der Nebel zerrinn.
Es prangen die Strahlen
Auf Hügeln, in Thalen;
Die Wuhe des heiteren Lebens beginnt!

Beyde.

Da schimmern die Nachen auf bläulichen Wellen,
Da hebt sich das Fischlein aus dunkelndem Grund;
Es rauschen die Reusen; die Auen, sie quellen,
Und malen mit farbigen Blumen sich bunt!

Mann.

Zu den Wolken hinauf;
Auf sonnigen Schwingen,
Im wehenden Lauf,
Siehe den Fürst des Gefieders sich schwingen!
Und es hebt aus der Nacht
Sich die schwirrende Lerche;
Vom knospenden Berge
Steigt Opferduft zur ewigen Macht!

Jungfrau.

Blumenkönig, sey willkommen
Und im Jubelton begrüsst!
Ist doch jeder Gram entnommen,
Jeder Kummer uns versüsst!
Ist vom Himmel doch erschienen
Eine seel'ge Geisterschaar,
Die zu folgen, dir zu dienen,
An des Lebens Hochaltar!

Schlusschor.

Höher schwebe, Gesang!
Ueber die Wolken, o Lied!
Vernimm unsern Preis, du,
Der schönen Lenz mit Blüthen und Thränen
Aus des Heiligthums Heiligstem
Uns gnädig sendet!

Lass auch den Lenz in Aller Seelen scheinen,
Die Frevel nicht, nicht Hass entweiht;
Lass Dank und Liebe Herzen einen
Zu Wahrheit, Tugend, Göttlichkeit!
Und hoch zu dir in heil'gen Flammen
Erhebe sich die treue Brust,
Bis wir zu dir, von dem wir stammen,
Uns sammlen, eins in Himmelslust! —

Karl Grumbach.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten October. Nº. 44. 1817.

Recension.

Drey Motetten für Singechöre, mit Orchesterbegleitung, zum Gebrauch an hohen Kirchenfesten, vom Kapellmeister J. von Seyfried. Erste Sammlung. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. Partitur. (Pr. 2 Thlr.)

Schon oft dachte der Rec., wenn er den Aufführungen grosser Gesangswerke beywohnte, und die Wirkung so mancher Tonstücke auf die allgemeine, mitunter sehr gebildete Versammlung bemerkte: wie ist es möglich, dass dergleichen Arbeiten, in welchen doch, bey gar vielen Stellen, der Text so wenig beachtet wurde, die sonach den Sinn des gebildeten Zuhörers nicht sollten ansprechen *können*, doch diese gute *allgemeine* Wirkung erzeugen? Auf der andern Seite: warum leisten so viele Gesangscompositionen, welche ganz richtig nach dem Texte behandelt sind, in welchen weder die Melodie, noch die Harmonienfolge gewein oder seicht ist, die sogar Spuren einer gemüthvollen Auffassung in den einzelnen Stellen an sich tragen — warum leisten diese im Allgemeinen oft so gar wenig? — Liegt der Fehler an dem Tonsetzer, oder hat das Publicum nicht die nöthige Befähigung für ein richtiges Auffassen? —

Interessant war es daher dem Rec., als er diese brav gearbeiteten Motetten eines sehr achtungswerthen Tonsetzers, und gewiss eine erfreuliche Erscheinung im Felde neuer Kirchenmusik, in die Hand bekam, und, besonders in der ersten Motette, den oben angegebenen ersten Fall auch bey sich eintreffen fand: jenen nämlich, dass er stets von dieser Musik bedeutend ergriffen wurde, ob er gleich, nach einem genauen Studium derselben, mit der Behandlung vieler, mitunter wichtiger Stellen, aus den weiter unten noch anzuführenden Gründen, nicht zufrieden seyn konnte.

Da eine genauere Erörterung dieses Falles, bey einer so interessanten Arbeit, wie die vorliegende ist, sowol in Hinsicht der Kritik eine besondere Aufmerksamkeit verdient, als auch manchem Tonsetzer die Gelegenheit zu einem weiteren, fruchtbringenden Nachdenken seyn könnte: so hält es der Rec. nicht allein für zweckmässig, diese Motetten näher zu zergliedern, sondern auch Einiges über die Behandlung der Gesangsmusik überhaupt vorauszuschicken.

Grosse Freyheit im Gestalten und Bilden, blos durch eine sich selbst gesetzte Schranke begränzt, ist das Eigenthum der reinen Musik. Wovor sich aber hier eben deswegen der Tonsetzer zu hüten hat, ist: dass er, diese Freyheit missbrauchend, nicht in das Unbestimmte ausschweife, und, durch den Drang einer regellosen Phantasie verleitet, uns, statt fester Umrisse, blosse Luftgestalten vorführe. Dass man, um sich von dieser nothwendigen Festsetzung einer Hauptidee einen Begriff zu machen, im gemeinen Leben den Satz aufstellte: ein Stück dieser Art, wenn es richtig gearbeitet sey, müsse einem Gespräch zwischen einigen oder mehren Personen gleichen — war so übel nicht, indem sich ja doch ein jeder bey einem solchen Gespräche einen bestimmten Satz denkt, über welchen man spricht, durch den also Einheit und eine feste Zurückbeziehung alles Einzelnen zu einem Ganzen gegeben wird. Jener Tonsetzer in der reinen Musik, welcher mit dieser Freyheit im Gestalten diese schöne, selbst gesetzte Beschränkung verbindet, wird, auf dem richtigen Wege wandelnd, allerdings wahre Kunstwerke liefern, und somit, (vorausgesetzt, dass ihm die übrigen nöthigen künstlerischen An-

lagen und Hülfsmittel zur Seite stehen,) jeden gebildeten Hörer befriedigen.

In einem andern Falle befindet sich aber der Tonsetzer in der angewandten, besonders der Gesangsmusik. Er ist durch seinen Gegenstand, im letzten Falle durch den Text, im Allgemeinen sowol, als in den einzelnen Stellen besonders beschränkt. — So wie es nun das Geschäft des ersten war, sich in seiner Freyheit Gränzen zu setzen, so wird es die Sorge dieses seyn müssen, sich über die Beschränkung zu erheben, oder vielmehr diese letztere mit einer solchen Freyheit im Gestalten zu verbinden, dass das Ganze sich als unbeschränkt scheinender, voller Strom innerer Erfüllung ergiesst; was bey einem jeden Kunsterzeuguisse statt finden muss, welches als ein solches erkannt seyn will. — Dieser Strom *geistiger* Erfüllung ist das eigentlich Belebende; das, was *nach allen Graden* in den Zuhörer übergeht; ihn, nach dem Verhältnisse seiner Auffassungskraft, anregt, und (mit Berücksichtigung der so eben erwähnten Empfänglichkeit,) *gleichmässig* erfüllt.

Entweder steigt nun der schaffende Künstler von der Anschauung des Einzelnen zu jener, des Ganzen, oder es geschieht umgekehrt. Im ersten Falle hat er einen, dem Anscheine nach, zwar leichten, aber, wenn er etwas Bedeutendes in der Kunst leisten will, beschwerlichen Weg, und er läuft immer Gefahr, über den vielen Einzelnheiten das Ganze aus dem Auge zu verlieren. Dieser Umstand tritt bey allen jenen Compositionen ein, welche im Einzelnen befriedigen, von welchen man so vieles über eine verständige Anordnung und Behandlung des Ganzen sagen kann, die aber Niemanden ansprechen, dem der Sinn des Schönen zur Seite steht. — Im zweyten Falle stehen ihm zwey Quellen zu Gebote, aus welchen er bey seiner Anschauung schöpfen, und damit seine *besondere geistige Ansicht* verbinden kann.

Diese sind: *a*) die Betrachtung des Geistes derjenigen *Musikgattung*, zu welcher sein zu bearbeitendes Tonstück gehört; *b*) der Charakter der, in diesem letzteren durch *das Ganze des Textes* festgesetzten, von ihm durchzuführenden Hauptidee.

Man nehme, in Beziehung auf den ersten Punkt, denselben Text, welchem z. B. die Anregung inniger, liebevoller Gesinnungen zu Grunde liegt, und bearbeite diesen einmal im Geiste der Theater-, und das andermal im ernsten, feyerlichen Styl der Kirchenmusik: wie verschieden muss die Wirkung beyder Tonstücke seyn! —

Hat nun der Tonsetzer den Geist jener *Musikgattung* durchdrungen, zu welcher sein zu bearbeitendes Tonstück gehört, hat er in dieser Hinsicht viele Tonwerke grosser Meister und ihre Wirkungen beachtet, vielleicht sich selbst schon ein eignes Ideal für diese Gattung gebildet: so muss ihm ja hier eine reiche Anschauung allgemeiner Formen werden, welche alle dazu führen müssen, Werke zu liefern, die dem Wesen jener Musikgattung überhaupt entsprechen.

Verbindet er nun noch hiermit die Eigenheit seiner zu entfaltenden Hauptidee, (die zweyte der angegebenen Quellen,) ist er von dieser lebhaft durchdrungen, hat er sich durch ein tiefes Studium zu einer reichen Anschauung derselben erhoben: so muss ein Werk zum Vorschein kommen, welches, indem es von keinen *besondern Rücksichten*, von keinen Einzelnheiten ausgegangen ist, sondern diese nur in ihrer gehörigen Unterordnung unter das Ganze behandelt, auch *allgemein* ansprechen muss. Denn der würde sich irren, welcher glauben wollte, dass dem Menschen, vorzüglich dem nicht oberflächlichen, die Richtung und Sehnsucht nach dem *Allgemeinen* nicht, vor jener nach dem *Besondern*, vorschwebe. Daher *muss* auch wol ein Tonstück, (so wie dies der Fall bey den Kunstwerken überhaupt ist,) aus diesem allgemeinen Gesichtspunkte ergriffen, wenn auch der Text in manchen, selbst bedeutenden Stellen nicht gehörig aufgefasst worden, eine so grosse, so wie im Gegentheile jenes, worin mehr die Einzelnheiten berücksichtiget sind, eine so geringe Wirkung machen. — Dieser Trieb zur universellen Auffassung liegt in einem jeden Menschen; er ist ihm eingeboren, und giebt so wenig einen Beweis für die Beschränktheit der geistigen Kraft desselben, dass es im Gegentheile jene einzelnen Individuen, so wie ganze Völker, bedeutend, und wahrlich nicht zu ihrem Vortheile, charakterisirt, bey welchen die Auffassung des Einzelnen, ohne gehöriges Zusammenhalten mit dem Allgemeinen, vorherrscht.

Erwägen wir nun diese Grundsätze im Bezug auf den vorliegenden Fall, so fragt es sich: 1) ist der Tonsetzer dem Geiste der *Musikgattung*, hier der Kirchenmusik, treu geblieben? 2) hat er seine, durch das Ganze des Textes festgesetzte

Hauptidee richtig ergriffen, und dieselbe, sowol im Ganzen, als in den einzelnen Stellen, gehörig entfaltet? — Was die erste Frage betrifft, so sind diese Motetten zwar nicht mit jenem tiefen Ernst der ältern Kirchentonstücke geschrieben, aber doch bedeutend ergriffen, und überhaupt von jener Frivolität entfernt, welche so manche unserer lebenden Tonsetzer für die Kirche verleitet, mit ungeweihten Händen sich dem Heiligsten zu nähern, und, anstatt die Zuhörer mit den Gefühlen der Andacht zu erfüllen, dieselben nur zu zerstreuen, und ihren Sinn zum Gemeinen herabzuziehen. Im Gegentheile verkündet der Tonsetzer in diesem Werke ein schönes Gemüth, welches reiner Empfindungen der Andacht fähig, herrliche Gefühle gottseliger Erfüllung entwickelt. Da nun auch die ganze Bearbeitung, der Satz der Singstimmen, so wie jener der Instrumente, sehr brav ist, und eine gute Wirkung erzeugen muss: so kann Rec. diese Motetten einem jeden Musikdirector empfehlen, besonders, weil jene, dem lateinischen Grundtexte beygegebene, brave deutsche Uebersetzung die Brauchbarkeit derselben für alle Orte und Gelegenheiten bedeutend vermehrt.

Ob aber auch die Bearbeitung, dem Geiste der jedesmaligen *Hauptidee* gemäss, sowol im Ganzen als in den einzelnen Stellen, richtig gegeben sey: dies mag die folgende Erörterung zeigen.

Der lateinische Text in der ersten Motette: *Jubilate Deo omnis terra, servite domino in laetitia* — giebt schon genau den Geist der Hauptidee an — jener, einer heiligen, freudigen Erhebung, in welcher wir uns Gott nahen und ihm dienen sollen. Die Folge des Textes bestätiget dieses noch mehr, wo es heisst: *Introite in conspectus ejus in exaltatione.* — Dieses hehre Gefühl steigert sich durch jenes, der hohen, aus der göttlichen Abkunft erhaltenen Würde in den Worten: *Scitote, quoniam dominus ipse est Deus, ipse fecit nos.* Der weitere Text: *Introite portas ejus in confessione, atria ejus in hymnis, confitemini illi, laudate nomen ejus* — bestärket diese Empfindung, und giebt eine vortreffliche Gelegenheit zu einem wirkungvollen Verfolg jener oben angegebenen Hauptidee, und des damit verbundenen Gefühles der heiligen, erhebenden Freude.

Rec. findet nun zwar die musik. Behandlung im Ganzen erhebend, und nicht im Widerspruche mit dem, im Texte gegebenen Sinn: ist aber doch überzeugt, dass diese Motette, so sehr sie dem Geiste der *Kirchenmusik überhaupt* entspricht, doch, sowol im Ganzen, als im Einzelnen, treffender hätte aufgefasst werden können.

So steigert z. B. der Dichter, wie gezeigt wurde, seine Empfindung bis ans Ende, und in dem letzten Satze: *Et usque in generationem veritas ejus* (nach dem deutschen Texte: Es strahlet durch alle Weltenräume, Ewiger, dein Ruhm) erhält das Ganze die höchste Bestärkung und Kraft. Wie kömmt nun hier der Tonsetzer dazu, einen zarten Schluss zu machen, welcher wol zu einem Texte passt, der Beruhigung ausdrückt, aber nicht zu diesem, worin sich froher, erhebender Jubel verkündet? —

So wie hier mit der Auffassung des Ganzen, so ist es mit der Behandlung vieler einzelnen Stellen.

Dass z. B. die Tenor- und Basstönmen den ersten Satz: *Jubilate Deo, omnis terra* etc., als einfachen Choral, *unisono*, mit kräftiger Stimme, ohne Begleitung vorzutragen haben, und der ganze Chor den nämlichen Satz, aber durch eine passende Harmonie erhoben, wiederholt, ist von dem Verf. sehr gut gegeben. Warum liess er aber die Blasinstrumente, welche hier durch den eintretenden Septimenaccord den Uebergang bilden, nicht *kräftig* einfallen, wodurch nicht allein die vorige Empfindung gesteigert, sondern auch die dadurch vorbereitete Wirkung des vollstimmigen Chors so bedeutend wäre verstärkt worden? — Dieses zarte Einfallen stört nicht allein den vorigen Effect, sondern hindert auch den Eindruck der folgenden Stelle, indem der Chor, wenn er stark besetzt ist, und kräftig anschlägt, zu sehr auffallen muss, gerade so, wie in einem Gemälde neben einer zarten Farbe ein zu starkes Licht. Derselbe Fall tritt bey der gleichmässig, nur in einer andern Tonart behandelten Stelle e n: *Scitote, quoniam dominus* etc. Am wenigsten aber konnte der Rec. mit der Behandlung der, dieser vorhergehenden Stelle: *Introite in exaltation.* — zufrieden seyn, so gut auch die Modulation in das G ist, wodurch dann der in Es dur einfallende Chor eine so grosse und passende Wirkung erzeugt. Dagegen sind aber auch viele Stellen sehr brav bearbeitet: z. B. *quoniam suaves est dominus, in aeternum misericordia ejus,* (nicht *misericordiam tuam*). Vorzüglich gut, und im Geiste des Ganzen ist die Behandlung der sich hier anschliessenden Stelle: *Et usque in generationem veritas ejus.*

Weit tiefer ist die zweyte Motette ergriffen. Es herrscht hier eine Lebendigkeit und Kraft, welche dem Meister alle Ehre bringt. Wir fühlen, dass wir in der Kirche sind, und verweilen hier so gern, weil der Verf. dem heiligen Ernste so vieles Gefällige beymischt, ohne jedoch jenem zu schaden. Auch hier trifft wieder der, in der ersten Motette vorgefundene Fall ein, dass der Geist der Composition der Würde der *Musikgattung* ganz entspricht, aber es ist hier zugleich gegen das Ganze der Hauptidee, so wie gegen das Einzelne des Textes, weniger gefehlt.

Zu den Versehen der ersten Art rechnet der Rec. die Modulationen vom 69sten Takte an, welche den Uebergang in den Hauptton bilden, und für die Wirkung des ganzen Hymnus so bedeutend hätten werden können. Wol passen diese zum ernsten Sinne der Kirche: aber nicht zu dem Geiste des Textes überhaupt, der hier freudige Zuversicht ausdrückt: *Non moriar, sed vivam*; welche trostvolle und erhebende Hoffnung der Sänger überall verkünden will: *Et narrabo opera domini*. Uebrigens ist die Behandlung der ersten Stelle, wo eine Singstimme nach der andern die von dem concertanten Sopran ausgesprochenen Trostesworte aufnimmt, dieses Gefühl immer mehr Festigkeit gewinnt, und sich dann in voller Kraft durch alle Stimmen ausspricht, in ästhetischer Hinsicht sehr brav gegeben, und auch in technischer verdient der Verf. alles Lob.

Zu den Unrichtigkeiten der zweyten Art gehört die Behandlung der Stelle, welche der concertante Sopran im 78sten Takte anhebt: *Dextera domini fecit virtutem, et exaltavit me*, die der Verf. hier, wie im Anfange vortragen lässt. Der Uebergang in die Hauptonart, Es dur, ist zwar, sowol in Hinsicht der Tonleitung, als vorzüglich in ästhetischer Rücksicht, ganz richtig: nur hätte der Verf. den vom Anfange ganz verschiedenen Gefühlsstandpunkt berücksichtigen sollen. Die den geistigen Anstoss gebende Hauptstimme trägt nämlich nicht erst eine Meynung vor, in welche, durch die Kraft ihrer Rede bestimmt, die andern Sänger mit einstimmen, sondern sie sind bereits alle der festen Ueberzeugung: *Non moriar, sed vivam*; sie wollen auch diese allgemein verkünden: *Narrabo opera domini* — nur fehlt noch die Ueberzeugung von dem Satze: *Dextera domini fecit virtutem, et exaltavit me*. Die Hauptstimme darf daher diese Stelle nicht, wie es angezeigt ist, sanft, sie muss sie mit Kraft und fester Zuversicht vortragen, um die bisherige Steigerung der allgemeinen Empfindung zu benutzen, und diese volle Ueberzeugung, von dem Ganzen bisher noch nicht ergriffen, allgemein zu begründen. — Ungern hat daher der Rec. diesen Text in dem Chore vermisset, welcher so schön hätte gegeben werden können, wenn der Chor die Hauptstimme begleitet, und dabey diesen Text vorgetragen hätte. Dadurch würde zugleich diese Stelle mehr Leben, und eine tiefere Bedeutung erhalten, auch die einförmige Gestalt verloren haben, welche an diesem Platze, besonders in ästhetischer Hinsicht, nicht gerechtfertiget werden kann. Darin eben spricht sich der Geist solcher Sätze mit einer concertanten Hauptstimme und einem begleitenden Chor aus, dass die Hauptstimme durch die Kraft ihrer Rede, und das Gewicht ihrer entwickelten Gründe, jene Ueberzeugung, und jenen Einklang im Gefühle herstellt, welcher aus gleichen geistigen Anschauungen immer hervorgehen muss, wozu sie den Anstoss giebt, und deren zweckgemässe Leitung, Steigerung und Erhebung der Triumph ihres geistigen Uebergewichts ist. So entwickelt sich denn aus diesem anscheinenden Wettstreite Eine Harmonie der Gesinnung und Empfindung, welche irgend eine Wahrheit mit unwiderstehlicher Gewalt dem Herzen einprägt, wäs keine Kunstform auf eine so natürliche und unvermerkte Weise vermag, als die Tonkunst.

Was der Rec. oben beym 69sten Takte anführte, gilt auch für die Stelle beym 129sten Takt u. d. f. — Den Text im 114sten Takte: *Narrabo, et vivam* — würde Rec. umgekehrt haben: *Vivam, et narrabo*, denn das Letzte bedingt wol das Erste, das *vivere* aber noch nicht das *narrare*. Auch hätte der Rec. im 146sten, oder doch wenigstens im 148sten Takte den kleinen Septimenaccord statt des verminderten genommen, welcher letztere Schwermuth, aber nicht die bey dieser Stelle herrschende Zuversicht ausdrückt.

Der Verf. wird aus diesen Bemerkungen das genaue Studium seiner Arbeit von Seite des Rec., und darin den Beweis seiner Hochachtung für ihn erkennen, welche durch dieses schöne, und für die Kunst interessante Werk bedeutend vermehrt wurde, indem die Anlage des Ganzen, die einzelnen Bearbeitungen, der Stimmensatz etc. eines wahren Meisters würdig sind. Um diese Angabe nur mit einem einzigen Beyspiele zu belegen,

verweiset Rec. auf den Schluss dieser Motette, der kaum von irgend einem andern Tonkünstler besser gegeben werden kann.

Der lateinische Text der Hymne No. 3 ist: *Nocte surgentes vigilemus omnes, semper in psalmis meditemur, voce concordi Domino canamus dulciter hymnos, ut pio regi pariter canentes cum sanctis tuis mereamur ingredi coelos, simul et perennem ducere vitam.*

Der Satz: *Domino canamus dulciter hymnos*, giebt schon ganz genau die Haltung dieses Tonstücks an; die nämlich, einer frommen, süssen Stimmung. Der Verf. hat dies auch richtig ergriffen; nur glaubt Rec., dass in dem Ganzen des angeführten Textes, besonders in dem letzten Satze, welcher eine so freudige Aussicht für die Zukunft eröffnet, mehr Erhebendes liege, als der Verf. in dem Ganzen seiner Behandlung entwikkelt hat. Andächtige und innige Gemüthsstimmung wird daher diese Hymne erzeugen, aber uns kaum mit jener heiligen, tröstlichen Zuversicht erheben, welche dem in Gott versenkten Gemüthe zu Theile wird, das sich, erfüllt von dem Gedanken der höchsten Huld des Herrn, in Lobgesängen ergiesst.

Es kömmt dieses von der fast düstern Haltung, welche eher einer Beruhigung in Schmerzen, als der Erhebung eines in Gott beruhigten Herzens gleich sieht, dem die freudige Aussicht für die Zukunft sich auftut.

Wenn nun hier der Verf. seine Composition von einer ganz andern geistigen Grundstimmung aus behandelte, als jene des Dichters war: so war es dem Rec. allerdings sehr bemerkenswerth, wie durch den deutschen Text diese beyden verschiedenen Grundansichten des Dichters und Tonsetzers verbunden wurden.

Durch die Sätze: Thränen der Wehmuth, hier so oft geweint, und: Mit Thränen streuen wir die Saat — erhalten die weichen Modulationen des Tonsetzers ihre volle Bedeutung; ja sie werden dem Herzen noch eindringender gemacht, welches dann so gern den Trost und die süsse Hoffnung für die Zukunft in den Worten: Jenseits trocknet sie ein lächelnder Engel — und: Doch keimt aus der Saat der Thränen die Freudenärndte, findet. Die hierbey vorkommenden, so passenden Harmonienfolgen und interessanten melodischen Formen unterstutzen diese angeregten Gefühle, und bewirken dann jene gemüthliche Erhebung, welche aus der Grundansicht des Dichters fliesst. Wenn daher der Dichter im Ganzen seines Textes eine so fromme und erhebende Stimmung entwickelte, der Tonsetzer diese durch heilige Gefühle vertiefte: so hat der Verf. des deutschen Textes das Verdienst, beydes verbunden, und diese Hymne, wie sie vor uns liegt, zu einem vollkommenen Werke gestaltet zu haben, welches nicht allein sehr vieles zur Erweckung und Stärkung andächtiger Gefühle beytragen wird, sondern auch in Hinsicht der musikal. Bearbeitung, besonders des so einfachen, wohl berechneten und wirkungvollen Satzes der Singstimmen, so wie der begleitenden Instrumente, dem Tonsetzer zur grossen Ehre gereicht.

Diese Motetten entsprechen daher ganz ihrem Zwecke, der Beförderung der Andacht und Erbauung an hohen Kirchenfesten, und sie werden dem Chor, welches dieselben würdig ausführt, (was sich leicht thun lässt,) viele Ehre, und der Versammlung ein frommes, schönes Gezüge verschaffen.

Fröhlich.

Nachrichten.

Dresden. Am 13ten Sept. gab die italien. Gesellschaft Winters *Il sacrificio interrotto*. No. 2, S. 28 dieses Jahrg.s haben wir schon über diese Musik selbst, und über ihre hiesige Aufführung gesprochen. Wir setzen blos hinzu, dass diese Oper diesmal noch besser ausgeführt wurde, als damals, wenn man die Choristen ausnimmt, welche nicht nur völlig detonirten, sondern auch in einem Chore des 1sten Aufzugs aus dem Rhythmus kamen; was selbst dem gemischten, und diesmal sehr zahlreichen Publicum höchst widrig auffiel. In der Rolle der Myrha trat, nach einem Zeitraume von acht Monaten, Dem. Karoline Benelli zu unserm Vergnügen wieder auf. Sie hat seit jenem ihrem ersten Auftreten beträchtliche Fortschritte gemacht; wie das, bey ihren Talenten und ihres Vaters Unterricht, wol zu erwarten war. Ihre Stimme fanden wir jetzt voller; sie sang auch schwere Stellen mit Festigkeit, Biegsamkeit, Haltung und Sauftheit; ihre Declamation zeugt von Gefühl und sehr guter Schule; ihre Action ist natürlich, ihre Gesticulation gefällig und stets angemessen. Wenn sie unermüdet, wie bisher, in ihren Studien fortfährt, und öftere Ge-

legenheit findet, sich auf der Bühne zu üben, so wird sie gewiss eine ausgezeichnete Künstlerin. Jedes von ihr gesungene Stück wurde mit lautem Beyfalle beehrt: das muss ihr sehr zur Aufmunterung, so wie ihrem geachteten Vater zur Freude dienen. Frau von Biedenfeld sang ihre grosse Bravour-Arie mit festem Tone und Präcision; sie erhielt den verdienten, allgemeinen Beyfall. Am 20sten September wurde dieselbe Oper eben so präcis und beyfällig wiederholt. Dem. Benelli sang noch besser, als am ersten Abend, weil sie weniger schüchtern war. Hr. Benelli sang und declamirte die Scene im Gefängnisse im 2ten Aufzuge, wie einem erfahrnen Meister zukömmt. Hr. Benincasa, als Maffern, zeichnete sich, wie gewöhnlich, sehr vortheilhaft aus: er ist ein Liebling des Publicums. Hr. Tibaldi gefiel als Pedrillo.

Am 25sten gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale die komische Oper, die *vornehmen Wirthe*, aus dem Französ., mit Musik von Catel. Diese angenehme, dem komischen Inhalte ganz angemessen geschriebene Musik gefiel recht sehr. Der Componist nähert sich darin, so weit einem Franzosen möglich seyn mag, dem italienischen Styl, und offenbar mit Glück. Die anziehendsten Stücke scheinen: ein Duett zwischen Pauline und Villeroi, ein sehr angenehmes Terzett, und beyde Finalen, deren zweytes einen ausdrucksvollen, mit Begeisterung und grosser Kunst geschriebenen Ausgang hat. Viele Stellen dieser Musik sind aber aus andern Werken entlehnt; indess, da sie gut angebracht sind, so schaden sie wenigstens der guten Wirkung nicht. Das Gedicht ist unterhaltend, und der Stoff sehr gut bearbeitet und geordnet: auch gab man fast allen Theilen der Oper allgemeinen Beyfall. Hr. Bergmann, als Ritter Villeroi, war zu kalt für einen gefühlvollen Liebhaber; ein guter Schauspieler kann diese schöne Rolle sehr heben und anziehend machen. Hr. Wilhelmi zeichnete sich, als Marquis, vortheilhaft aus: er war, wie er seyn sollte, munter und drollig in Naivetät. Das Publicum erkannte und belohnte es. Hr. Burmeister, als Gouverneur, spielte sehr gut. Mad. Sandrini, obgleich sie, seit den 9 Jahren, wo sie vom prager Theater abging, nicht in deutscher Sprache gesungen hatte, die in Aussprache und Declamation für Ausländer so schwer ist, erfreuete doch, als Pauline, Jedermann. Sie sprach selbst deutlicher aus, als manche Deutsche: wenn auch die Ausländerin bemerklich blieb. Zugleich spielte und sang sie allerliebst. Hr. Metzner gab den Wirth, und Dem. Emilie Zucker seine Frau sehr gut. Dem. Julie Zucker, die Wirthstochter, zeigte viel Fleis. Unbefangenheit und Anmuth im Spiel und Gesang. Hr. Genast war Charlot, Hr. Geiling, Dutreillage. Letzter, ein geborner Komiker, belustigte alle Zuschauer. Er ist nun bey der deutschen Gesellschaft angestellt. Er und Hr. Boesenberg, als Gerichtsschreiber, machten in einer Scene gegen das Ende der Oper durch ihr komisches Spiel grosses Vergnügen. — Die umfassende Einsicht und grosse, immer zweckmässige Thätigkeit unsers trefflichen Kapellm.s, K. Mar. von Weber, zeigen sich in ihren guten Wirkungen immer mehr. So hört man z. B. vom Orchester die grösste Genauigkeit im Piano und Forte und in den Uebergängen von Einem zum Andern; in der Einheit auch bey den schwierigsten Stellen etc. Das Publicum legte seine Freude darüber diesmal durch lauten Beyfall nach der Ouverture und nach geendigter Oper an den Tag. Die Decorationen waren sehr schön und dem Stücke angemessen; das Costume versetzte wirklich durchaus in die Zeiten Ludwigs XIV. Die Direction verdient dafür unser aller Dank; so wie ihn dafür, dass alles in der schönsten Ordnung von statten ging, und Schauspieler und Statisten sich allemal auf ihrem Platze befanden, Hr. Hellwig, als Regisseur, verdient. Auch müssen wir den geschickten Flötenspieler, Hrn. Steudel loben, welcher zwischen dem 2ten und 3ten Aufzuge uns ein treffliches Solo hören liess. Er besitzt auf seinem Instrumente einen herrlichen, sehr zarten Ton, bläst mit vieler Fertigkeit, Präcision, und schönem Ausdruck. Er fand grossen Beyfall.

Den 4ten Oct. gab die italien. Gesellschaft zum erstenmale die Oper: *La Lagrime d'una Vedova*, von P. Generali. Bey ihrer ersten Entstehung war diese Oper eine Farse: um sie aber zu verlängern, schaltete man verschiedene Stücke ein und theilte sie in zwey Aufzuge. Diese unangenehme Anordnung brachte aber das Stück selbst um seinen Sinn. Es ist ohnehin nicht sehr interessant: nun wurde es dies noch weniger, so wie auch die Composition dadurch zu einem bunten Gemisch von Musik, zu einem Potpourri wurde. Mehre Stücke des Compositeurs indess sind lieblich, von gutem Gesange und

Geschmack: nur etwas schwach und ohne viel Leben ist das Ganze geschrieben. Ermelindens Arie in Es dur im 1sten Aufzug, worin sie den Verlust ihres Gatten beklagt, ist gut gesetzt und anziehend, obgleich die Idee nicht neu. Das Duett zwischen dem Grafen Ferrando und Ermelinden, welches sich in ein Terzett endigt und den 1sten Aufzug beschliesst, ist gut, mit schönem Gesange geschrieben, und gefällt daher. Das Stück des 2ten Aufzugs, wo Ermelinde schnell die Worte: *io non vò da alcun la morte* in Musik spricht — die Anfangs pathetisch war und dann in einem graziösen Motive folgte — ist eine neue Idee des Meisters, und man hörte sie mit Vergnügen, weil sie auch von der Sängerin und dem Orchester schön vorgetragen wurde. Von den eingelegten Stücken interessirte eine Cavatina vom Hrn. Franz Schubert, unserm Kirchen-Compositeur, am meisten. Sie ist mit Kunst, Geschmack und guter Laune geschrieben. Bey alle dem scheint jedoch dieser musikal. Mischling hier eben nicht viel Glück zu machen. Mad. Sandrini, als hochbetrübte Wittwe, war sehr interessant; von ihrem Gesang heben wir das eben erwähnte *Parlante musicale* aus. Graf Alberto, eben keine interessante Person, gelang Hrn. Tibaldi; auch sang er seine Arie im 2ten Aufzuge gut. Hr. Ricci zeigte, als Graf Ferrando, dass er sich aufs Spiel keineswegs versteht: die schöne Scene vor dem Duett des 1sten Aufzugs, womit das Finale schliesst, ging ganz verloren. Hr. Benincasa zeichnete sich in der Rolle des Arztes sehr aus; er spielte sehr natürlich, launig und wahrhaft komisch; auch sang er mit seiner schönen Stimme und vieler Präcision vorzüglich die vom Hrn. Schubert gesetzte Cavatine, und erhielt grossen Beyfall. Hr. G. Sassaroli, als Aristippo, stellte den komischen Charakter gut dar; Schade ist es, dass seine Stimme, wenn er sie anstrengt, in einigen Tönen widrig wird. Endlich that Dem. Hunt als Kammermädchen ihr Möglichstes.

Am 6ten wiederholte die deutsche Gesellschaft: *die vornehmen Wirthe* von Catel. Das Schauspielhaus war sehr voll und das Stück wurde mit dem nämlichen Vergnügen, wie bey der ersten Vorstellung, aufgenommen. —

Am Sonntage, den 28sten Sept. trat unser K. Maria von Weber seinen Posten als königl. Kapellmeister in der katholischen Hofkirche an, und jeder der Künstler, aus denen unsere Kapelle besteht, freut sich über diese schöne Errungenschaft für die Kunst. Er dirigirte zum erstenmale eine schöne Messe von Schuster, welche ein treffliches Ganze bildet, und mit Dank aufgenommen wurde. Unser Sopranist, Hr. Sassaroli, sang in bester Stimmung, und seine schöne, starke, für diese Kirche einzige Stimme zeigte sich in einem Solo äusserst vortheilhaft. — Am 29sten dirigirte der Hr. v. Weber eine neue, von unserm Violoncellisten, Hrn. Dotzauer, componirte Messe, welche aus folgenden Ursachen keine grosse Wirkung in unsrer Kirche hervorbrachte. Erstlich sieht man, dass der Componist noch nicht mit sich einig darüber ist, welcher Styl und welche Figuren erforderlich sind, um in dieser grossen Kirche, die ein starkes Echo hat, eine gute Wirkung hervorzubringen. Zweytens ist seine Musik hart, oft trocken, unmelodisch und gesanglos. Drittens hatte er nicht gehörig überlegt, was für ein Unterschied es ist, für Vocal- und für Instrumental-Musik zu schreiben. Für Quartett- und Concertmusik machte Manches, wie es nun dastand, gut seyn: nicht aber für Gesang und Kirche. Diese seine Fugen *gut* auszuführen, möchte wol unmöglich seyn; ihr Inhalt ist zu sehr in Figuren gezwängt und zerstückelt, die Gänge sind schnell und ohne Gesang etc. Viertens waren die Ritornelle zu lang und zu unwirksam. Alles das hinderte die gute Wirkung und brachte bey den Zuhörern etwas Langeweile hervor. Wir wollen diese Musik nicht Stück für Stück analysiren: es wird, nach diesem, nicht nöthig seyn: der Compositeur aber wird uns unsere Wahrheitsliebe hoffentlich zu Gute halten. Dass wir dies Werk nicht loben konnten, thut der Achtung keinen Eintrag, die wir sonst für seine Kenntnisse und Geschicklichkeiten in der Musik haben. Unser Urtheil möge ihn veranlassen, in Zukunft zu vermeiden, wodurch er diesmal, nicht aus Mangel an Kenntnissen, sondern aus Mangel an Uebung, gefehlt hat.

Notizen.

Nach öffentlichen Blättern. Miss Billington, diese grosse Sängerin und achtbare Frau, (bekanntlich eine Deutsche von Geburt) hat sich mit ihrem, in England erworbenen Vermögen von allem

öffentlichen Leben auf ein von ihr erkauftes schönes Landgut bey Treviso in Italien zurückgezogen. — Eine gar seltsame Neuigkeit wird uns angekündigt: *ein asiatisches* musikal. Journal, das von Astrachan ausgehen soll. Der Musiklehrer am dortigen Gymnasium nämlich, Hr. Iwan Dobrowsky, will unter jenem Titel eine grosse Sammlung armenischer, persischer, indischer, kirgisischer, tschetschenkischer, georgischer, tatarischer, kalmückischer, chiwischer, bucharischer, cirkassischer, kabardinischer, kosakischer, nogaischer, lesgischer und truchmenskischer Romanzen, Lieder und Nationaltänze drucken lassen. So lautet seine Ankündigung. Die Stücke sollen sowol für volles Orchester, als für's Pianoforte arrangirt erscheinen; jeden Monat eine Nummer; der Jahrgang für 20 Rubel. In St. Petersburg wird abonnirt bey Simonsen und Comp.

Kurze Anzeigen.

1. *Andante et Polonoise pour le Basson avec accomp. de l'Orchestre, comp. par Martin de Ron.* Oeuvr. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.) und

2. *Thême Sinois avec Variat. p. la Clarinette, avec accomp. de l'Orchestre, comp. par. M. de Ron.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig, (Pr. 12 Gr.)

Bey dem fühlbaren Mangel zweckmässiger und guter Concertantecompositionen für Blasinstrumente überhaupt, besonders aber für die beyden hier bemerkten, können beyde Werkchen allen Klarinett- und Fagott-Spielern sehr angenehm und willkommen seyn. Ohne Anspruch zu machen auf Auffallendes in Neuheit und Originalität, (wonach jetzt so Mancher mit Aengstlichkeit strebt, und am Ende nur barocke Verworrenheit erlangt), sind die Melodien gefällig und angenehm, die Passagen zweckmässig, für den Spieler dankbar und dem Instrument (sowol in den Variat. für die Klarinette, als in dem Andante für den Fagott,) angemessen, und die Orchesterbegleitung ohne schwülstige Künsteley wirksam und gar nicht ohne Interesse. Beyde Werkchen sind daher zu empfehlen. Bey den Variationen wäre übrigens die Begleitung der Trompeten und Pauken wol entbehrlich gewesen, da diese Instrumente dem Charakter des Thema nicht sehr entsprechen: doch sind sie mit Discretion angewandt.

Der Druck (auf Stein) ist sehr rein und gut.

1. *Variations sur un Air Russe pour le Pianoforte par Ferd. Ries.* No. 1. (Pr. 12 Gr.)

2. *Air Baschkirien avec Variations pour le Pianoforte par Ferd. Ries.* No. 2. (Pr. 12 Gr.) Beyde: Leipzig, bey Peters, und London, bey Clementi.

Das erste Thema — A moll, Zweyvierteltakt — ist durch den Wechsel des Schwermüthigen in der ersten Hälfte, und des Tändelnden in der zweyten, interessant: das zweyte — G moll, Zweyvierteltakt — unterscheidet sich von vielen russischen nur durch einen wunderlich abgebrochenen Schluss, wodurch es zugleich von unsern Formen mehr, als jene, abweicht. Das erste wird 11 mal variirt, und die letzte Variation gehet in eine längere Polonoise aus: das zweyte, 10 mal, und so, dass No. 8, 9 und 10 freyer und weiter ausgeführt sind. In beyden Werkchen erkennet man den geübten Componisten und Klavierspieler: im zweyten aber mehr Eigenthümlichkeit und fleissigere Arbeit, als im ersten, worin nicht Weniges nur wie gewöhnlich aussieht. Die eben angeführten Var., No. 8, 9 u. 10 in jenem, sind dagegen wahrhaft schön und von vortheilhafter Wirkung. Beyde verlangen geübte Spieler, ohne jedoch allzuschwer zu seyn.

Romance et Pastorale de Nina par Paisiello, avec 8 Variations pour le Pianoforte, par D. Steibelt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Nach kurzer, tragirender Einleitung folgt das schöne, wehmuthige Thema. Die Variationen gleichen den sehr vielen, die Hr. St. schon geliefert hat und die Jedermann kennt. Da er heiterer schliessen wollte, als jenes Thema zuliess, so gab er dem Werkchen das kleine, nur ganz gewöhnliche Pastorale Paisiello's zum Schluss. Die Variationen verlangen einen geübten Spieler.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November. Nº. 45. 1817.

Die Liederkunst,

von

Hans Georg Nägeli.

Die Vorrede zum vorjährigen *Liederkranz* enthält einige Gesichtspunkte über die Liederkunst, an die ich um so lieber einige andre anknüpfe, als ich theils aus der öffentlichen Kritik, theils aus meiner Privat-Correspondenz wahrgenommen habe, dass man solche nicht ungern aufgestellt sieht. Es ist auch der Sache ganz angemessen, dass mit der Erweiterung jeder Kunstgattung in ihren wesentlichen Formen auch die kunstwissenschaftlichen Ansichten gleichen Schritt halten.

Von den vielen möglichen Erweiterungsarten der Liederkunst werden also hier vorläufig einige wesentliche angeführt, die nebst den übrigen in meinen weitern Ausarbeitungen (methodisch und pädagogisch in den Fortsetzungen der Gesanghildungslehre, historisch und kritisch in diesen Blättern) mit hinlänglicher Vollständigkeit darzulegen ich mich neuerdings verpflichte, und das um so lieber, als ich jetzt nur einen so kleinen Theil meiner Verpflichtung erfülle.

Wir nehmen den in jener Vorrede festgesetzten Standpunkt an. Von diesem aus untersuchen wir, *auf welcherley Weise* durch Vorherrschen bald des Declamatorischen, — des Cantabeln — des Instrumentalischen, bald die *Sprache* — die *Stimme* — das *Spiel* hervortreten *könne*.

A. Die *Sprache* tritt hervor:

a) Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums (des Gedichts) zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird, welches geschieht, indem man mitunter die Längen mehrfach längt und im Verhältnis zu denselben die Kürzen mehrfach kürzt, vorausgesetzt, dass dies nach den Gesetzen des Wortausdrucks (nach der relativen Wichtigkeit der Phrasen, Wörter, Sylben) Statt finde.

b) Wenn in eben demselben Stücke bald drey Versfüsse, bald zwey, bald einer in den Takt gestellt sind, auch wenn mitunter Ein Fuss (eine Stammsylbe) durch Bindung mehr als einen Takt einnimmt. Durch dieses tonkünstlerische Vertheilen der Füsse und Verse wird der einfachere Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert. Ich nenne dies die Kunst der *Wortgebung* in dem Sinne, in welchem die Theorie der Malerey von Farbengebung spricht.

c) Durch Wiederholung und Zergliederung (und zergliederte Wiederholung) wichtiger Stellen (Phrasen) des Gedichts.

d) Durch geschwinden syllabischen Gesang, wo die Worte im Durchschnitt beynahe oder wirklich so schnell, wie gesprochen, vom Munde springen.

B. Die *Stimme* tritt hervor:

a) In einem grossen Tonumfange der Melodie, und vorzüglich, wenn die Accente oft sprungweise bald in die Kopf- bald in die Brusttöne fallen.

b) Wenn, auch in einem engen Tonumfange, die Accente unter die verschiedenen Tonstufen mit einem gewissen Ebenmaass vertheilt sind (wobey jedoch die erste, dritte und fünfte Stufe ein in der Harmonik gegründetes Vorrecht hat.) Ich nenne dies die Modulations-Kunst im engsten Sinne, und gründe darauf eine Theorie (Schönheitslehre) der Melodik.

c) Im Gebrauche der Melismatik, wodurch der (gesungene, tonkünstlerische) Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert wird.

d) In langen Dehnungen (Haltungen, Bindungen) bey mitunter geschwinden, figurirten Tonreihen.

— was wohl zu merken ist — darf nicht so eingerichtet seyn, wie wenn in der Instrumentalmusik das Klavier, als harmonieführendes Instrument, ein melodieführendes zu begleiten hätte. Bey solcher Begleitung nämlich ist es schön, wenn das begleitende Instrument so wenig als möglich mit dem Tone des begleiteten zusammen trifft. Hier aber ist gerade das Gegentheil, das öftere Zusammentreffen des Spiel- und Singtons, schön. Daher müssen z. B. auch alle Brechungsarten der Accorde, wo man mit einem Intervall des Accords den Ton der Singstimme nachschlägt, gebraucht werden, sie mögen nach dem Zeitgeschmack, zumal in der Instrumentalmusik, gerade beliebt oder veraltet seyn.

C. c. Die Vor-, Zwischen- und Nachspiel-kunst scheint in unserm Liederwesen seit ein paar Jahrzehenden zwar schon eine wichtige Rolle zu spielen; es ist aber darin viel blosser Schein und falscher Reiz. Denn es sind alle jene Vor- und Nachspiele verwerflich, die mit der Singstimme und ihrem Mitspiel kein Ganzes ausmachen; eben so alle langen Zwischenspiele, die, indem sie die Theile des Gesanges zu weit auseinanderhalten, auch den Text zerreissen und so den Gedankengang dem Hörer erschweren. Ueberhaupt wird die Kunst des Zwischenspiels, wo nur Ein Zwischenspiel Statt findet, und zwar in der Mitte einer Strophe von 6 oder 8 Zeilen, zwar nicht unkünstlerisch, aber so einförmig als möglich ausgeübt. Um das Ganze, warum es mit diesem Zweig der Kunstdarstellung zu thun ist — zu einer höhern Eurhythmie zu steigern, sind wenigstens *zwey* Zwischenspiele erforderlich, und zwar schon in der strophischen Behandlung der Lieder. (Beym durchcomponirten Liede wird das Nachspiel der Strophe zum Zwischenspiel.)

Durch den allseitigen Gebrauch dieser Kunstmittel muss ein höherer Liederstyl begründet werden, und daraus eine neue Epoche der Liederkunst (nach meiner Eintheilung, die *vierte*) hervorgehen, deren ausgeprägter Charakter eine bisher noch unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird, also dass *Sprach-*, *Sang-* und *Spiel*-Rhythmus zu Einem höhern *Kunstganzen* verschlungen werden — eine Polyrhythmie, die in der Vocal-Kunst völlig so wichtig ist, als in der Instrumental-Kunst die *Polyphonie*, die aus der Anwendung des doppelten Contrapunktes hervorgehet. Und wie diese höhere Vocal-Kunst vielseitig verwirklichet wird, muss sie, nebst andern Bildungsvortheilen, auch denjenigen einbringen, dass sie die deutsche Dichtkunst, die sich gerade in den neuesten Zeiten vorzüglich in der Gestaltung des Liedes gefällt, in einem neuen Glanze ins Leben einführen wird. Denn alle diese Kunstmittel dienen, wahrhaft angewandt, zur *Erhöhung des Wortausdruckes* — in Luthers einfacher Sprache zu reden: zum *Lebendigmachen des Textes*. Sie sind nichts Gesuchtes, sondern etwas ungesucht Gefundenes, das sich dem Tonkünstler darbieten *muss*, der, als echter Vocal-Künstler, auf dem rechten Wege, das heisst hier, an der Hand der Dichtkunst, fortzuschreiten bemühet ist, indem er, von jedem Gedicht individuell angesprochen, dasselbe in seiner speciellen Form zu idealisiren strebt, und so aus jedem eben so gewiss ein *neues Kunstganzes* hervorbringt, dem kein anderes gleicht, als es nie zwey Gedichte geben kann, wozu eben dieselbe Musik passen würde. Sollte dies zu viel gesagt scheinen, so füge ich gern hinzu: wie Liederkünstler sind, aus dem historischen Standpunkte betrachtet, in diesem höhern Liederstyl eben erst die ersten Anfänger. *).

Aber auch alle diese Beweise und Hinweisungen dürften kaum hinreichen, mich gegen gewisse Kunst- und Culturfreunde vor dem Vorwurf einer Erweiterungssucht zu schützen, die, als Folge einer falschen Cultur, in der Weite sucht, was näher liegt, und eben, indem sie um sich greift, sich vergreift. Es ist daher nicht überflussig, solchen Erweiterungsversuchen auch *Beschränkungs*versuche beyzugesellen, beydes, in der Theorie-Begründung und im Kunstwerk.

*) Für solche Aufanzversuche gebe ich auch nicht einmal alle meine Lieder-Compositionen aus, sondern nur folgende Lieder für die Jugend mit obligater Klavierbegleitung — Gesänge deutscher Frauen — Hora, Liedersaal. — Wessenberg, Liederstrauss — Liederkranz, nicht aber die mehrstimmigen, die, als solche, nothwendig in einem andern Styl gesetzt sind, indem die Grundgesetze der Wortgebung in der mehrstimmigen Vocal-Composition, eine wesentlich verschiedene, theils erweiterte, theils beschränkte Anwendung, theils zulassen, theils erheischen.

Ich versuche daher darzuthun, dass und wie im Liederfache eben auch das kleinste (kürzeste) Lied gerade in seiner *Kleinheit*, seinem kleinen Umfange, einen grossen, einen *besondern* Kunstwerth hat — und wirklich, gelänge mir dieser Beweis vollkommen, so hätte ich wol damit etwas Grosses geleistet. Ich will es wagen, die Grossen in der Kunst und Kunstwissenschaft hier auf etwas herauszufordern — eine Herausforderung, die übrigens nicht auf Tod und Leben geht, wol aber diesen und jenen aufwecken, und dieses und jenes zur Sprache bringen mag.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Königsberg. Anf. Octobers. Ich war mit meinen Berichten bis zu dem Zeitpunkt gekommen, wo wir die Aussicht hatten, durch die Gesellschaft des Hrn. Huray aus Danzig wieder einigen Kunstgenuss zu erhalten. Hr. H. eröffnete die Bühne im Sept. vor. J. Manches wurde im Lustspiel, weniger im Trauerspiel geleistet. Für die Oper können wir nur erwähnen: Dem. Zeis (jetzt Mad. Weise) als eine Sängerin mit starker, wohltönender Stimme und nicht zu verkennendem Fleis, die ihrem Platze genügen würde, wenn sie im Aeussern mehr von der Natur begünstigt wäre: Mad. Carlsberg (dieselbe, welche später bey dem Brande des berliner Schauspielhauses ihren Gatten verlor) zu zweyten und dritten Partien brauchbar, und Hrn. Huray d. ält. Sohn, dessen Stimme u. Figur aber nicht zum ersten Liebhaber passt und der daher besser thäte, in das Fach des Bariton überzugehen. Den Späßen des Hrn. Weise konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Ein ernster Bassist fehlte gänzlich und alle übrigen Mitglieder wurden zwar bey Opern benutzt, ohne jedoch eigentlich singen zu können. Dem Fleisse dieser Gesellschaft muss man Gerechtigkeit wiederfahren lassen: es wurden ausserordentlich viel neue Stücke gegeben, woran es die vorige Direction sehr mangeln liess. Hierdurch und durch wohlfeile Preise erhielt sich Hr. H. einige Monate. Von hier neuen Opern erwähne ich: *Joconde, Achilles, Sänger und Schneider, Soliman II., den Hund des Aubry*, (ein Cassenstück, wie überall!) die *blaue Insel, Agnes Sorel*, die *Marketenderin*, die *christliche Judenbraut* (eine werth- und sittenlose Posse.) Auch *Deodata* wurde wieder vorgesucht, wobey sich die Maschinerie des Hauses, wie früher, durch ihre Eleuigkeit auszeichnete; die letzte Decoration, der Brand des Rathhauses, war eines Theaters in Kräbwinkel vollkommen würdig. Die *Jagd*, die *Sternenkönigin*, desgleichen die *Schwestern von Prag* mit verkehrter Besetzung als Fastnachtsposse, kamen auch an die Reihe. Von Mozarts Opern hörten wir nur die *Entführung*. — Der Musikdirector dieser Gesellschaft, Hr. Friedrich, dirigirt (wie Hr. Präger) mit der Violine: bey unmusikal. Sängern ohne Widerrede die sicherste Art der Direction. Die Tempi des Hrn. Friedrich fand man hier, durch sehr rasche (oft wol zu rasche) Tempi verwöhnt, zu träge. Als neues Mitglied trat eine Dem. Lindner aus Cassel auf, ohne grossen Beyfall zu finden. Bey einer sehr kleinen Figur ist ihre Action sehr lebhaft, aber auch oft geziert; die Stimme vom g an auffallend distonirend; schon in der ersten Gastrolle, Fanchon, zeigte sie wenig Musikkenntnis, und als Olivier im *Johann von Paris* gefiel sie noch weniger. Sie ging ab.

Hr. Huray hatte nach vielem Hin- und Herunterhandeln mit dem Comité der Schauspielhausbesitzer endlich einen Contract auf drey Jahre abgeschlossen. Im Februar aber bemerkte er eine Ebbe in seiner Casse, der die erwartete Fluth nicht folgen wollte. Bey genauer Untersuchung ergab sich, dass, ungeachtet des, bey wohlfeilen Abonnement, in der Regel ziemlich gefüllt gewesenen Theaters, in den Wintermonaten wenig Gewinn geblieben war, weil die Kosten gegen die Einnahmen zu gross sind: wie dies die frühern Directionen auch so gefunden hatten. Der diesjährige frühe Frühling machte das Uebel ärger, und das Haus blieb nun stets beynahe leer; noch grössern Schaden bereitete dem Unternehmer Hr. Gropius aus Berlin, der mit seinen Prospecten die Königsberger ergötzte. Hr. Huray gerieth auf den Einfall, im *alten* Hause zu spielen, um die Kosten fürs *neue* Haus zu gewinnen, welches schon Hr. Schwarz vergeblich vorgeschlagen hatte. Allein Hr. H. erhielt, wie damals Hr. Sch., eine abschlägige Antwort. Er suchte nun einen andern Ausweg, indem er den, über dem neuen Theater befindlichen *sogenannten* (zu Concerten untaug-

lichen und auch unbenutzten) Concertsaal in ein kleines Theater umwandeln wollte: allein auch dies wurde ihm verweigert. Hr. Huray schiffte also mit seiner Gesellschaft über's Haff nach Danzig zurück. —

Drey ungarische Virtuosen, Waidinger (blindgeboren,) Hussek und Keller, liessen sich in zwey Concerten auf Oboe, Czakan, Klarinette, Bassethorn, Violoncell und Guitarre hören, gaben auch den Nachtigallgesang. — Hr. Musikdir. Riel unterbrach sein langes Schweigen durch ein Concert, in welchem er seine kleine Tochter als Klavierspielerin einführte. Wäre aber statt des Trio von Himmel und der Polonoise von Steibelt ein Pianof.-Concert nicht zweckmässiger gewesen? — Hr. Musikdir. Präger gab nach seiner Zurückkunft aus Russland ein Concert. Der Versuch, seine Schwester dem Publicum als Sängerin zu empfehlen, missglückte. — In einem Concerte des Hrn. Cartellieri erkannten wir gern das Talent seiner kleinen Tochter, Emilia, als Sängerin an; wir wünschen aber, sie möge sich vor früher Anstrengung und Uebernehmung der Stimme und vor Geziertheit im Vortrage bewahren. Auch wäre ihr, der für Harmonie sehr Empfänglichen, stärkere Speise vonnöthen, als die Compositionen von Pucitta und dgl. (Der Vater, Antonio Cartellieri, geboren zu Mayland, zu seiner Zeit ein sehr beliebter Tenorist — man sehe Gerbers (älteres) *Lexikon d. Tonkünstler* — früher am Hofe des Herzogs von Meklenburg-Strelitz, seit langen Jahren aber hier Gesanglehrer, ist seitdem gestorben. Sein talentvoller Sohn erster Ehe, Antonio, in Diensten des Fürsten Lobkowitz, auch als Componist bekannt, ist schon seit mehren Jahren todt.) — Das Concert des verdienstvollen Klarinettisten, Hostie, der sich auch mit Hrn. Maurer in einem Doppel-Concert als Violinisten zeigte, gab uns Gelegenheit, die Unverschämtheit einer — Dilettantin zu bewundern, welche mit einer Sonate für die Hakenharfe erbärmlich debütirte. Wenn solche — auftreten, ists freylich zu loben, dass sorgsame Mutter ihren Töchtern das Auftreten in Concerten untersagen.

Hr. Musikdir. Präger entschloss sich, da er zu Winterconcerten *keine* Abonnenten fand, (wie besucht waren seine Concerte im vorigen Winter!) zu einem Quartettcirkel im Saale des vornehmsten Gasthofes. Dies Unternehmen verdiente gewiss Unterstützung und würde dem Sinn für edlere Musik bis auf bessere Zeiten einige Nahrung gewährt haben: allein nur der erste Cyclus von vier Abenden war ziemlich besucht, der zweyte leer, und — es hatte ein Ende. Das ist das Loos des Schönen in K. — Hr. Barnschein, von der Gesellschaft des Hrn. Huray, gab mehre dramatisch-declamatorische Unterhaltungen und Concerte. Die mimischen Tableaux und Vorstellungen der Mad. Baczkowska kamen gewöhnlich wegen Mangel an Schaulustigen nicht zu Stande. Die Ballete der Familie Uhlich verdienen keine Erwähnung. — Am Charfreytage gab Hr. Riel den *Tod Jesu*. Die Tenorpartie war durch eine Dame besetzt! Dass bey den nöthigen Abkürzungen in dieser Musik auf die zweckmässigen Veränderungen, welche Hr. Kapellm. Wagner in Darmstadt in diesen Blättern vorgeschlagen hat, keine Rücksicht genommen seyn würde, liess sich im Voraus erwarten. — Hr. Schreinzer, Basssänger vom breslauer Theater, gab auf seiner Durchreise nach Riga ein Concert. Wir hörten ihn und seine kleine Tochter in mehren Arien und Duetten. — Die musikal. Abendunterhaltung eines Hrn. Eduard Bachmann und Frau aus Danzig übergehen wir. — Am Pfingstsonntage führte eine kleine Gesellschaft Dilettanten, unter Leitung des Hrn. Streber, in der kathol. Kirche die herrliche Messe von Jos. Haydn, B dur, No. 1 der Partituren, gut aus, und die Wiederholung derselben, nach einigen Wochen, gelang auch gut. Was hier in K. für solche Musik noch Sinn hat, hatte sich zum Anhören versammlet. An wem liegt es nun, dass wir ähnlicher Genüsse so wenige haben? Auch dieser Verein lösete sich auf: die Kirche kann die (hier bedeutenden) Kosten einer Musikaufführung nicht oft bestreiten, und welcher Reiche gäbe für solche Zwecke auch nur eine Kleinigkeit hin? Ja! wenn von Shawls, Kutschen, Gastmählern die Rede wäre! — —

Ein am 30sten Septb. d. J. von Hrn. Musikd. Riel gegebnes Concert war ziemlich besucht. Wir würden Hrn. Riel in diesen Blättern fragen, warum er, statt ganz unzweckmässiger Sachen, nicht lieber ein Oratorium aufführe, und warum er nicht wenigstens *den Versuch* mache, wie früher, ein stehendes Winterconcert zu veranstalten, dadurch dem Publicum Gelegenheit zum Hören und den hiesigen Dilettanten einen Verein zur Uebung ihrer Kräfte zu verschaffen — wenn wir nur erwarten könnten, dass Hr. R. diese Blätter

Elise, oder, wenn er sie liesse, sie beherzigte. Den Anfang machte die Ouverture aus Cherubini's *Elise*. Seit Hrn. Prägers Concerten, in welchen Symphonien und Ouvertüren vorzüglich gingen, dirigirt Hr. R. (und wir loben dies sehr) auch die lustr. Stücke, um welche er sich früher wenig bekümmerte. Die grobe Nachlässigkeit des ersten Violinisten verdient aber gerügt zu werden, welcher gleich zu Anfange auf eine höchst störende Art drein griff. Er soll die Probe versäumt haben. Wo bringt der Mann denn seine Zeit hin, da es jetzt hier so wenig Musik giebt und er selbst über Mangel an Schülern klagt? —. Die etwa 12jährige Tochter des Hrn. Riel spielte ein grosses und schweres Pianoforte-Concert von J. B. Cramer (Es dur) äusserst fertig, rein und sicher; dann auch die Variationen von Gelinek über das Duett aus Don Juan eben so rühmenswerth. Wir wünschen Hrn. R. zu diesem Erfolg seiner guten Lehrmethode Glück, wünschen aber auch, dass er, der selbst ein fertiger Spieler ist, uns den Genuss der mozartschen, ewig neu bleibenden Compositionen verschaffe, die wir nun schon seit einem Decennium und länger entbehren. Dass Hr. R. als Director des Singeinstituts nicht einmal einen Chor singen lassen konnte oder wollte, beweiset unsern gesunkenen Geschmack. Dafür hörten wir folgende Raritäten. Eine veraltete Arie von F. L. Benda, die zu ihrer Zeit und an ihrem Orte (im Oratorium: *der Tod*) nicht ohne Wirkung war, hier aber gar nicht befriedigte. Das grosse barocke Duett (Es dur) der beyden närrischen Schwestern aus *Cendrillon*, (französisch gesungen), welches früher von Mad. Mosevius und Mad. Schmidt auf der Bühne trefflich ausgeführt, allerdings imponirte: hier im Concertsaal und bey nicht discreter Begleitung blieb es ohne alle Wirkung. Ein hübsches, vor 15 und mehren Jahren beliebtes Duett beym Pf. von Himmel: Die Nacht ist kühl — Variationen von Mad. Catalani über: *O dolce concento*, (Das klinget so herrlich,) die aber gar nicht herrlich klangen: wir hätten von der talentvollen Dem. Knorr lieber eine der righini'schen meisterhaften Veränderungen für die Singst. gehört, als diese völlig werthlose Composition, die allerdings, von Mad. C. selbst gesungen, ihren Reiz haben mag, obgleich wir der Meynung sind, dass besser immer besser sey. Zum Schluss — man denke! — die Introduction aus Cendrillon zwischen den drey Schwestern am Tisch und Heerde und dem weisen Alidor! Schade, dass Hr. R. diese Scene nicht mit Handlung begleiten liess: sie hätte sicher an Effect gewonnen! — Hat denn Hr. R. keinen einsigen gebildeten Mann zur Seite, der ihn vor so argen Missgriffen warnt? —

(Der Beschluss folgt.)

Strassburg *). *Concerte.* Der bedeutende Verlust, welchen der Musik-Verein voriges Jahr durch den Tod zweyer vorzüglicher Dilettantinnen, deren ruhmvoll in diesen Blättern gedacht ist, erlitten hatte, liess die völlige Zernichtung dieser interessanten Anstalt befürchten. Allein thätiger, als jemals, bewiesen sich die Vorsteher derselben in dieser so schwierigen Lage: sie engagirten für die sechs Wintermonate, Mad. Gley, ehemals u. jetzt wieder in Hamburg, als Concert-Sängerin. So begannen am 9ten Nov. v. J. die *Liebhaber-Vereine* und schlossen am 5ten May dieses Jahrs. Manches Schöne, aber auch manches Mittelmässige bekamen wir hier zu hören.

Ausser den, mit vieler Präcision ausgeführten, grösstentheils haydn'schen *Symphonien*, wurden mehre von Mozart, Beethoven, Romberg, Krommer, Wranitzky und Pleyel gegeben. Unter den *Ouverturen* zeichneten sich folgende durch richtige Execution und Effect aus: von Sim. Mayer aus *L'Equivoco*, und *Adelaide*; von Bierey aus *Wladimir*; von Fränzl aus *Carlo Fioras* und *Adolph und Clara*; von Fioravanti aus *Virtuosi ambulanti*; von Winter aus *Salamons Urtheil*, *Tamerlan*, *Calypso*; von Böhner aus dem *Dreyherrnstein*; von Pär aus *Sophonisbe*, den *Minen von Polen* u. a.; von Mozart aus der *Zauberflöte*, *Figaro* u. a.; von Mehul aus *Timoleon*; von Steibelt aus *Romeo und Julie*; von Cherubini aus der *Hotellerie portugaise*; endlich einige unbekannte und nicht angezeigte von Rossini und Präger von trefflicher Wirkung. — Folgende *concertante* Stücke verdienen einer ehrenvollen Erwähnung. Ein Doppelcone. für Harfe und Horn von Dalvimare, gesp. von einem Dilettanten (Harfe) und Hr. Laucher

*) Anm. Durch Zufall verspätigt.

(Horn). Ein Doppel-Violin-Conc. von Fränzl, gesp. von einem jungen Dilettanten und Hrn. Nani. Ein Doppel-Flöten-Conc. von Fiorillo, gesp. durch einen Liebhaber und Hrn. Matz. Der blinde Conradi von München, spielte hier, bey seiner Durchreise, ein Violinconc., Variationen von Rode, und endlich noch Variationen auf dem Flageolet. Auf diesem letztern Instrumentchen, auf welchem er viele Fertigkeit erlangt hat, überwindet er grosse Schwierigkeiten. Sein Spiel auf der Violin lässt noch Manches zu wünschen übrig. Vor allem sollte er auf ein besseres Instrument bedacht seyn, und sich der Reinheit und Deutlichkeit in Passagen befleissigen; alsdann wird das Interesse, welches sein Zustand einflösst, merklich erhöht werden. Ein Violinconc. von Viotti wurde von einem Dilettanten rein und mit vielem Ausdrucke gespielt. Hr. Baxmann, ein junger achtungwerther Künstler, spielte auf dem Violoncell ein Conc. von Romberg. Schwierig war das Unternehmen: allein Hr. B. lösete die Aufgabe und legte abermals den Beweis ab, dass er seit den letzten Winter-Concerten merklich in der Kunst fortgeschritten sey. Mad. Dumouchau spielte dreymal während dieses Winters, stets mit vielem und verdientem Beyfall, Variationen und zwey Phantasien von Bochsa auf der Harfe. Variat. für die Klarinette von Pechignier, recht brav geblasen von einem Dilettanten. Ein Klavier-Conc. von Ries wurde vortrefflich von Hrn. Jägle gespielt. — Der grössere Theil der *Gesang-Stücke* wurden von Mad. Gley gegeben. Die rühmenswürdigen Eigenschaften dieser Sängerin, ihr starkes, hellklingendes Organ, und ihre einfache Methode, sind hinlänglich bekannt. Würde Mad. G. in der Wahl ihrer Gesangstücke diejenigen vermeiden, welche mehr Höhe und mehr Leichtigkeit oder Biegsamkeit der Stimme erfordern, als sie besitzt: so würde sie dem unangenehmen Distoniren und der Undeutlichkeit der Passagen, besonders auch im Triller, entgehen, und somit den sehr vortheilhaften Eindruck ihres Gesanges nicht mehr schmälern. Mit ungetheiltem Beyfall sang sie mehre herrliche Scenen von Rossini, Sim. Mayer, Nicolini, Zingarelli, Righini, Pär, Mozart, (aus *Titus* mit Begleitung der Klarinette u. mit dem Bassethorn) Portogallo u. a. Neu für sie componirt hörten wir eine Cantate, *la primavera*, nach Metastasio, vom Hrn. Major Braun, einem Dilettanten. Composition, Instrumentirung und Execution liessen selbst dem strengen Beurtheiler wenig zu wünschen übrig. Würde es dem Verf. gefallen, das Ganze durch Hinweglassung der zu langen Zwischensätze', wodurch der fliessende Gesang unterbrochen wird, abzukürzen: so würde es noch viel mehr an Interesse gewinnen. Von guter Wirkung ist die Polonoise, welche diese Cantate beschliesst. Noch zwey andere Polonoisen, die eine von demselben Comp., die andere von Hrn. Schaumas, einem Dilettanten, sang Mad. Gley ausgezeichnet schön. Unter den mehrstimmigen Gesangstücken erwähnt Ref. vorzüglich ein Terzett von Puccita aus der Oper, *la Caccia di Enrico IV*. Die volle Bass-Stimme des Hrn. Löwe war hier von ganz besonderer Wirkung. — Der Dilettanten-Verein gab endlich noch ein *öffentliches* Concert zum Besten der Armen, in welchem, ausser zwey gänzlich veralteten Compositionen, (einer Klavier-Sonate von einem Liebhaber, und der Chaconne von Floquet,) blosse Wiederholungen der, in den geschlossenen Vereinen gegebenen besern Stücke, aufgeführt wurden.

Leipzig. Wir haben seit etwa einem Monate folgende *fremde Musiker* gehört. Hr. Ehlers gab, mit seiner Gattin; eine Abendunterhaltung durch Gesang, Declamation etc. Seine Art, Romanzen, Lieder u. dgl. vorzutragen, fand, wie sonst, Beyfall; nicht aber sein Murney, (in Winters *Opferfeste*,) den er, bey einer Unpässlichkeit des Hrn. Kleugel, einigemal auf dem Theater vorstellte. Hr. E. ist nicht mehr für solche Rollen. — Hr. Burchmann liess sein Terpodion hören. Es ist über diese seine schöne Erfindung erst kürzlich (No. 33) von den Hrn. Musikdirectoren Schneider und Schulz ausführlich und wohlbedächtig gesprochen worden. Wir weisen darauf zurück, und wünschen Hrn. B., dass er nicht nur überall, wie hier, den verdienten Beyfall, sondern auch genug Bestellungen finde, um sein Instrument zu verbreiten. Es gewährt zuverlässig eine sehr bedeutende Bereicherung der Kammermusik. — Hr. Wranitzky, der jüngere, vom wiener Opernorchester, liess sich auf dem Violoncell mit einem gut geschriebenen Conc. von Hus-Delorges, und mit B. Rombergs trefflichem Potpourri über französische Romanzen hören

Sein Ton ist nicht eben stark, aber sehr angenehm; sein Vortrag nicht eben feurig, aber rein, fertig, deutlich, nett, und ungemein zierlich. Es wurde dies beyfällig anerkannt. — Die Herren Fürstenau, Vater und Sohn, liessen sich in der Weise, wie seit einiger Zeit an mehren andern Orten, auf der Flöte hören, und bewährten ihren ausgebreiteten Ruf — vornämlich der Sohn. Wir haben nicht nöthig, die Vorzüge dieses Virtuosen im Einzelnen anzuführen, da dies von Andern in diesen Blättern mehrmals geschehen ist; sondern nur zu versichern, dass wir jene sehr günstigen Urtheile vollkommen bestätigt finden, und das Publicum ihm lebhaften Beyfall bezeigte.

Notizen.

Nach öffentlichen Blättern. Clementi in London hat so eben ein neues, bedeutendes Werk herausgegeben, das ausserordentlich gerühmt wird. Es ist eine Art hoher Schule für Pianofortespieler, und bestehet aus einer Folge grosser Uebungstücke, ohngefähr nach Art der cramerschen, und gewissermassen als Fortsetzung von Clementi's *Methode pour Pianof.*, die auch in Deutschland herausgegeben worden ist. Der Verf. setzt schon vieles voraus; führt aber dann den ernstlich Studirenden schrittweise und folgerecht bis zum Höchsten in Hinsicht des Mechanismus des Spiels. Darum hat er auch sein Werk *Gradus ad Parnassum* genannt. Es enthält dasselbe aber auch einen reichen Satz tiefer Harmonien und origineller Ideen. — J. B. Cramer in London, der schon seit geraumer Zeit nicht mehr Unterricht giebt, und seine Musse wieder mehr der Composition widmet, hat eine neue, grosse Sonate, *Les Suivantes*, No. 1, herausgegeben, und will bald mehre folgen lassen. — Ries, ebendaselbst, und seit Salomons Tode Director des philharmonischen Concerts, hat eine grosse Phantasie über Ideen aus Mozarts *Figaro* in London stechen lassen, die sehr gefällt, und gleichfalls mehre zur Folge haben soll. Da sein Talent von jeher mehr das, des geistreichen, überaus gewandten Bearbeiters, als das eigentlich eigenthümlichen Erfinders gewesen, so läst sich eben in jener Gattung ganz Vorzügliches erwarten. — Andere Musik, als für Pianoforte, und kleine Gesänge, erscheint jetzt in London fast gar nicht. — Ein zu Birmingham gehaltenes grosses Concert zum Besten der Armen hat gegen 50,000 Thaler eingebracht. —

Kurze Anzeigen.

Capriccio e Polacca per il Pianoforte, comp. — — da Franc. Lauda. Op. 36. In Lipsia, presso Peters. (Pr. 16 Gr.)

Ein achtungswerthes, wahrhaft interessantes Stück, das den gründlichen, soliden Componisten und Virtuosen nicht verkennen läst. Das Capriccio, bey weitem nicht nur der längere, sondern auch gehaltvollere Theil des Ganzen, ist, bey aller Mannigfaltigkeit des Einzelnen, für Verstand und Empfindung wirklich Ein Guss, und kann, lebendig und pünktlich vorgetragen, seine Wirkung nirgends verfehlen. Auch die Polacca verdient Lob, wenn man sie auch nicht gerade durchgehends ausgezeichnet finden sollte. Sie ist mehr pathetisch und feurig, als gefällig und munter gehalten und schliesst sich daher an den vorangehenden, ernsten und kräftigen Satz ziemlich gut an. Nur die Rosalie, S. 13 unten und 14 oben, wünschte Ref., in diesem Styl, vermieden. Das ganze Werkchen macht gewiss dem Verf. Ehre, und geübten, tüchtigen Spielern Freude. Für solche ist es nicht eben schwer auszuführen.

Six Etudes ou Caprices pour le Violon par J. Kaczkowski. Op. 15. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Für fertige Violinspieler, die Vergnügen an Ueberwindung besonderer und zum Theil wol auch etwas widerwärtiger Schwierigkeiten finden, sind diese Etudes zum Studium passend u. brauchbar. Indess scheint Hr. K. wol mehr für sich selbst, als für den Gebrauch Vieler geschrieben zu haben, und in Harmonie und Modulation nicht ausgezeichnete Gewandtheit zu besitzen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November. **N°. 46.** 1817.

Die Liederkunst.

(Beschluss aus der 45sten No.)

Das kleine Lied, das kleinst mögliche, thut vermöge seiner Kleinheit eine viel höhere ästhetische Wirkung, als das kleine Product der schönen Natur oder der bildenden Kunst, als etwa die *Blume* im Garten oder im Gemählde. In wie kürzere Zeitmomente nämlich eine musikalische Idee zusammengedrängt ist, jemehr wirkt sie zugleich auch bildnerisch (plastisch, die Anschauung concentrirend). Kommt nun vermittelst des Textes noch der Gedanke zum Ton, die poetische Idee zur musikalischen hinzu, und zwar künstlerisch in Eins verschmolzen: so wird das ganze Gemüth ergriffen — der Mensch *augenblicklich begeistert*. Diese augenblickliche Begeisterung (dieses ästhetische Momentleben) ist eben die nächste Aufgabe der Lyrik. Sie ist auch ihr höchster Triumph. Das wollten schon die Griechen mit jener sinnvollen Mythe andeuten, indem sie von ihrem Leyergott, der in Liedern die irdischen Fluren zu segnen kam, sagen: „Schnell, wie ein Gedanke, war er wieder bey den Göttern!" Jede andere poetische und musikalische Kunst ergiebt ihre Wirkung mehr auf Umwegen, als die Liederkunst. Denn hier wirkt gerade das Kleinartige grossartig. Alle echte Lyriker unter den Tonkünstlern, so wie, seit *Göthe*, alle vorzüglichen Dichter, haben sich daher im kleinsten Liede echtkünstlerisch zusammenzufassen und auszudrükken gesucht und vermocht; ja, es ist von dieser Seite ein ziemlich sicherer Maasstab der Würdigung der Lieder-Componisten, wenn man untersucht, was sie im kleinsten Umfange zu leisten vermögen. Von allen guten Lieder-Componisten, die auch nur eine mässige Anzahl Lieder gesetzt haben, hat man auch einige *ganz kleine*, wobey sie im Wortausdruck das Wahre getroffen haben, womit auch das Schöne zusammenfällt. Dies gilt seit mehr als einem halben Jahrhundert, von Vater *Hiller* — eigentlich zu sagen, dem deutschen Kinderliedervater an, bis auf unsere Zeit. Sogar hilft das grösste Genie, die reichste Erfindungsgabe in der Instrumental-Composition und die äusserste Gewandtheit in derselben nicht aus, vielmehr führt sie oft nur auf Abwege. Jenes kann man an obscuren oder vergessenen, dieses an ruhmumstrahlten Namen gar leicht beurkunden. Wir wollen uns diesmal, zu Verhütung von Aergernis, an die Verstorbenen halten, wenn es auch heilsamer wäre, wir liessen die Todten ruhen, und würden vielmehr die Lebenden, so fern sie misbildet oder misbildend sind, ein klein wenig beunruhigen. *Seckendorf*, ein Dilettant, der in der Composition nicht einmal correkt heissen kann, der noch dazu sein Talent unter Ton- und Dichtkunst theilte, ist ein besserer Lieder-Componist, als *Haydn* u. *Mozart*. Es ist um so statthafter, dessen *klein schöne* Lieder hier anzuführen, als sie zugleich Texte enthalten, die jetzt weit besser gewürdiget werden, als zur Zeit ihrer Erscheinung, die oben drein seit 3 Jahrzehenden ziemlich öft, aber von Einem Jahrzehend zum andern immer schlechter componirt worden sind, nämlich die Gedichte aus der seither so berühmt gewordenen Sammlung *Herders*, des grossen Erweckers zu einem höhern Kunst- und Volksleben auch in der Liederkunst. (S. Göthes Leben) *).

*) Volks- und andere Lieder von *Siegmund Freyherr von Seckendorf*. 3 Sammlungen. Weimar 1779 und 1782. Die anziehendsten Stücke, deren Trefflichkeit nicht nur der Kenner, sondern jeder gebildete Gesangfreund schon an den Themas erkennt, sind folgende. Elvershöh — Daurae Trauer — Lindor — Liebesdrang —

So Schönes aber frühere Lieder-Componisten nicht selten geleistet haben — noch Schöneres bleibt uns vorbehalten. Sie, namentlich *Reichardt* in seiner frühern Periode? und *Schulz*, befliessen sich beym Liede vom kleinsten Umfange immer auch der möglichsten Einfachheit. Sie mussten es zum Theil, wenn sie volksthümlich seyn wollten. Denn damals war die Stimmbildung noch zu sehr vernachlässiget, man war mit einer blossen reinen Naturstimme leicht zufrieden. Auch war das Klavier noch nicht so allgemein und nicht so weit getrieben; *Pianofortes* fanden sich selten genug: desto mehr *Fyderklaviere*, worauf man nicht piano, und *Klavichorde*, worauf man zur Begleitung einer volltönenden Stimme nicht hinlänglich forte spielen konnte — Gründe genug, auf keine höhere Stimmbildung Rechnung, und den Gesang vom Spiel so wenig abhängig zu machen, als möglich. Diese Beschränkung liegt aber nicht nothwendig im Wesen der Kunst. Auch beym kleinsten Liede sind, mit Ausnahme von *B. d.*, (S. oben) alle Kunstmittel, Melismatik, obligates Spiel u. s. w. anwendbar. Wirklich kann solch ein kleines Lied schon ein combinatorisches Kunstwerk seyn in ziemlich hohem Grade; ja ich sage noch viel mehr, und sage es vornämlich den Tonkunstgelehrten zu Gehör: So gewiss, als die oben nachgewiesene Polyrhythmie überhaupt eben so wichtig ist, als die Polyphonie, eben so gewiss ist auch die Vocal-Kunst schon in den Schranken und Formen des (einstimmigen) Liedes eine eben so combinatorische Kunst, als die Kunst des doppelten Contrapunkts. Das Contrapungiren findet ja eben auch in der Vocal-Kunst Statt, und ist ganz begreiflich, wenn man sich nur durch das Wort „contra" auf keinen Nebenbegriff verleiten lässt, sondern sich statt eines Entgegenstehens ein Gegenüberstellen, *Parallelisiren* denkt. Im doppelten Contrapunkt muss nämlich eine Tonreihe mit einer andern Tonreihe parallel laufen, muss nach den Erfordernissen des (consonirenden) Zusammenklangs harmonisirt seyn; eben so, dem Wesen nach gar nicht anders, muss in der Vocal-Composition eine Tonreihe mit einer Wortreihe parallel laufen und dergestalt in Kunsteinklang gebracht werden. Dass, um zu Einer Wortreihe Eine Tonreihe gut zu combiniren, erfordert es schon Erfindungskraft, so wie es zur guten Durchführung einer solchen Composition Geistesstärke erfordert, und zwar in dem Masse, dass bey stetiger Befolgung der Gesetze des Wortausdrucks und dessen tonkünstlerischem Steigern schon eine einstimmige Composition, etwa ein polyrhythmisch durchcomponirtes Lied, völlig so combinatorisch ist, als ein polyphonisches Instrumentalstück, sogar ein fugirtes, canonisches.

Aus dieser Ableitung oder Herleitung ziehe ich nun die wichtige Folgerung: Haben wir in der Liederkunst die wahren Erweiterungsmittel gefunden, so müssen wir auch die wahren Beschränkungsmittel zum Bewusstseyn erheben; stehen uns jene zu Gebot, so müssen wir uns auch diese zu eigen machen; und so wäre unsere Aufgabe genau diese: ja in der möglichsten Beschränkung (im kleinsten Umfange) die möglichste Erweiterung (durch Zusammengebrauch der Kunstmittel) geltend zu machen.

Darf ich nun heraussagen, wie ichs eigentlich mit meiner Herausforderung meyne? — Ich meyne, wir Liederkünstler jetziger Zeit sollten von allen Seiten mit theilnehmender Handbietung, und uns auch von Seite der Kunst erfreuend an deutscher Einheit und Eintracht, eine Concurrenz in diesem Fache eröffnen, welcher Keiner ausweichen darf, wenn er sich nicht nachreden lassen will, er habe eine wesentliche Stufe seiner Künstlerbildung übersprungen. Vor einem halben Jahrhundert war es eine schöne, ernste, würdige Kunstsitte, woran alle grosse Künstler theilnahmen, in Kunstwerken vom allerkleinsten Umfange ihr Meisterstückchen abzulegen, nämlich in den *Canons*, wovon alle frühern musikal. Zeitschriften voll sind, und auch die spätern, bis auf diese Zeitung inclusive, hin und wieder noch Muster enthalten. Dies war auch für jene Zeit nicht blos Uebung des Scharfsinnes für den Erfinder und den Beschauer. Könnte man wol machen

---

Süsser Tod — Edward — Schlachtgesang — Liebeserscheinung — Der kurze Frühling — Landlied — Erlkönigs Tochter — Gespräch mit der Laute. Dabey sind noch folgende Stücke, zwar eigentlich keine Lieder, aufzuführen: Gesang aus Göthes Proserpina und Dorthulas Grabgesang. Ersteres ist ganz entzückend, letzteres stellenweise ausgezeichnet schön. Es findet sich auch besonders gedruckt unter dem Titel: Das Mädchen von Kola, und dem falschen Namen Dittersdorf.

Räthsel-Canon eine Grübeley für Grübler nennen: im Ganzen war es doch ein Mittheilungsmittel für die in sich abgeschlossene Künstlerwelt, noch dadurch würdig, dass jeder Uneingeweihte ausgeschlossen blieb. Nun aber heisst es mit vollem Recht: „Gut ist gut, besser ist besser.“ *Wir* können als Künstler von Beruf *für* Künstler, und zugleich als berufene Volksbildner für unser gesammtes Publicum wirken, wenn wir uns auf solche Weise auf die Liederkunst einlassen. (Wozu die Redaction ohne Zweifel gern den kleinen Raum gönnen wird, vorausgesetzt, dass die Concurrenten vorgeschriebenermassen das *cum grano salis* nicht vergessen; wo dann jedes Kunstwerk, *ganz* artig, auf *einer* quartseitigen Notenleiter, sammt dem obligaten Klavier auf *dreyen*, dargestellt werden kann.) Es ist ohnehin von Jedem, in was für einem Beruf er auch immer der Welt etwas darzubieten hat, zu fordern, dass er im Kleinen treu sey. Auf diesem, von der Natur wie von der Moral vorgeschriebenen Wege wird jeder am leichtesten tauglich, tüchtig, tugendhaft, thatkräftig u. allmählich für Grösseres reif. Er hat alsdann in sich begründet und entwickelt, was, als eins der wichtigsten Bildungs-Resultate unsers Zeitalters in Einem Wort ausgesprochen werden kann; aber in einem Buche in seiner ganzen Wichtigkeit auseinandergesetzt werden könnte: *Die Elementaranschauung der Kunst im Kunstwerk selbst.* —

Hierbey nun ein *Liederkränzchen*. Der geneigte Leser oder Sänger — für abgeneigte, die es nicht wohl ertragen können, wenn ein Kunstmann sich über seine eigene Kunst kritisch ausspricht, hätte ich allenfalls eine andere Kritik, nämlich eine, aus dem Wesen des Kriticismus hergenommene Rechtfertigung der Selbstkritik in Bereitschaft — mag nun untersuchen, ob und wie darin — immer zum Hauptzwecke der Lebendigmachung des Textes — etwas Treffendes vom Hervortreten der Sprache — der Stimme — des Spiels anzutreffen sey; hauptsächlich aber, ob und wie sich mehre Ausdrucksarten in obendemselben Stück vereiniget finden. Hier nur noch ein Fingerzeig! Bey solchen Stücken, die den Umfang von höchstens 12 Takten nicht überschreiten dürfen, ist die höhere Kunst der Eurhythmie unerlässlich, wonach die Tonfiguren nach den Gesetzen der strengen und der freyen Nachahmung, und zwar bald melodisch streng und rhythmisch frey, bald rhythmisch streng und melodisch frey, so beschaffen sind, dass sich innerhalb des Umfangs eines Satzes (Absatzes), allenfalls von 4 Takten, kleinere Theile wiederholen, und so zu den Hauptgliedern gleichsam die *Geleute* bilden; und bey solchem Styl müssen dann auch die Accompagnements hin und wieder mit Pausen durchschnitten seyn, wodurch ein idealer (wie *Apel* sich ausdrückte, „intentioneller“) Rhythmus erzeugt wird. Dabey muss endlich noch bemerkt werden, dass die Kunst, *durch Pausen zu wirken*, von den Musikern keineswegs als die negative Seite der Tonkunst angesehen werden darf, da gerade das Gegentheil, *lange an Einem fort zu musiciren*, in jeder Form und in jedem Betracht unidealisch, der wahren Idee der Musik zuwider, und in so fern *unmusikalisch* ist!

Nägeli.

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss aus der 45sten No.) Hr. Carl Döbbelin wird nun das Pandoratheater, das auch Panoramatheater heisst, übernehmen und hat seine Gesellschaft von Posen und Bromberg hergeführt. Die Aussichten sind freylich schlecht, denn von den Probedarstellungen, worin Hr. D. sein eigenes Talent producirte, kam, wegen Mangel an Zuschauern, die angekündigte zweyte nicht zu Stande und die folgende brachte ihm nicht die Kosten. — Von oben herab scheint man nun endlich des Unfugs auch satt zu seyn, und es heisst, die Regierung wolle die zwey Thaler, welche sie jährlich zur Unterstützung des Theaters hergiebt, einziehen, wenn bis zum Herbst kein *stehendes* Theater begründet wird. (Wahrscheinlich ist auch ein *gutes* gemeynt.)

Der Zustand des sich hier Singinstituts, mit welchem Hr. R. früher die *Schöpfung*, die *Jahreszeiten*, Mozarts *Requiem*, und ähnliche Werke aufführte, ergiebt sich aus dem Obengesagten. Hr. Haberbier, ein junger, feuriger Mann, leitet einen andern Cirkel, der sich aber nicht auf öffentliche Productionen einlässt. Wie entbehren also alle und jede Musik. —

Ich bin mit meiner Schilderung am Ende: ein inniges Bedauern über den erstorbenen Geschmack für das Schöne in einer so bedeutenden Stadt, die einen Kant, Hamann, Hippel, Werner,

Hoffmann, Reichardt heraus, wird jeder gebildete Leser fühlen, dem die Angelegenheiten des Reiche der Geister nicht gleichgültig sind. Zwar giebt es (wie irgendwo sehr wahr gesagt wird) „überall geborene Heloten, in denen nie ein liberaler, gemeinnütziger Gedanke aufgestiegen ist, die nur durch den Vortheil beherrscht werden und deren höchster Genuss darin besteht, ihre thierischen Triebe zu befriedigen:“ welche aber dem Lande, wo diese *fruges consumere nati* die Mehrzahl ausmachen und mehr gelten dürfen; als sie sind. — Vor 30 Jahren fanden hier zwey wöchentliche Winterconcerte statt, in welchen Dilettanten spielten und sangen. Freylich kamen die Orchester und also auch die Kosten bey den pleyelschen Symphonien kleiner seyn, als jetzt: allein der Luxus ist ja in jedem Fache gestiegen, und doch bezahlt man, was die Mode fordert; es liesse sich also auch dieser Aufwand durch Kunstliebe bestreiten. Es gereicht aber jetzt hier zur Schande, als Sänger, Dichter etc. aufzutreten; selbst ohne Talent, findet die Menge es verächtlich, von einem Talente Gebrauch zu machen, sey es auch auf die uneigennützigste Weise. Der Geschäftsmann verlöre dadurch seinen Credit, der Beamte die Zufriedenheit seiner Vorgesetzten, während sie Zufriedenheit seiner Vorgesetzten, während es keineswegs für schimpflich gehalten wird, an Karfentische Zeit und Geld zu verschleudern. Welche erbärmliche Rücksichten manche unserer jungen Damen bestimmen, Concerte durch ihren Gesang zu unterstützen, mögen ihnen beyliegende eigenhändige Zeilen eines hiesigen Concertgebers beweisen *). — Vergleicht man unser Parterre etwa mit dem hamburger in den 1770er Jahren, als diese Stadt sich „durch Schröder an der Spitze, durch Lessing, durch einen Verein fein- und gewissenfühlender Kunstrichter auf den vordern Bänken in erweckender Wechselwirkung mit dem Parterre“ einer wahren Nationalbühne rühmen durfte: so kann man der Frage nicht entgehen, warum unsere so bedeutende Handelsstadt, mit einer berühmten Universität, (die Hamburg nicht hatte,) mit vielen Diskasterien, Militair etc. nicht ihren geschätzten *Schauer*, und *mit ihm* und *durch ihn* eine gute Bühne besitzen durfte, um eines Gebäudes willen, welches nicht Eine Anforderung erfüllt, die wir an dasselbe zu machen berechtigt sind; warum Knaben im Parterre das Wort führen und Männer dem Unfuge schweigend zusehen, und warum jeder achtungswerthe Versuch zu einer Kritik der Bühne — erfülle er auch nicht alle Forderungen — nur mit Spott und Kälte aufgenommen wird, während bezahlter Unsinn (z. B. die Kritik des pärschen *Achilles* in einer hiesigen Zeitung,) Verleger und Leser findet. —

Die Lage der hiesigen Musiker ist bedauernswerth. Der Musikdirector, Hr. Präger, der durch die glänzendsten Versprechungen hierher gelockt wurde, darbte mit einer zahlreichen Familie und sah sich genöthigt, die Musikdirectorstelle bey einer Truppe in Litthauen zu übernehmen.

Es giebt nun freylich hier auch Kunstliebhaber, die den gänzlichen Mangel an Kunstgenuss nicht verspüren, weil sie Gelegenheit finden, in dem oder jenem Theecirkel eine Bravourarie oder ein Lieblingsduett herzutrillern, welches ihrem Geschmack genügt. Es muss nur gerade heraus gesagt werden, dass all' das hiesige Dilettantenwesen nichts taugt, und dass bey den meisten der wenigen, wirklich talentvollen und sonst achtungswerthen Dilettanten sich eine Schiefheit der Ansichten und eine Halbheit offenbart, die dem guten Geschmack nicht förderlich seyn kann. Die Einen halten sich ausschliesslich an Triller, Schnörkeleyen, halsbrechende Passagen und entsetzliche Höhe der Stimme, wo möglich über den gewöhnlichen Umfang eines ausgebildeten Organs hinaus; Andere fallen mit wahrem Heisshunger (wie rüstige Leser über die Leihbibliotheken) über jedes neue musik. Product her, meynend, wenn sie es flüchtig durchgeleyert, in den Geist des Werks (vorausgesetzt, dass welcher drin sey,) gedrungen zu seyn. Dass eine solche Parforce-Jagd nur auf leichte Tagesneugkeiten anwendbar sey, dass aber klässische Werke und das ewig Schönste der Kunst, Werke im strengen Styl, ganz unbeachtet bleiben oder mit dem Ausspruch „es scheint nichts drin zu seyn“ — für immer bey Seite gelegt werden: dies ergiebt sich wol von selbst, und wozu es führt, fällt auch in die Augen. Aber so ist's: nur durch Reibung besteht die Welt. Geschmack-

*) „Obgerechter meiner vielen jetzigen Schulstunden kann ich kaum ein Chor singen hören, indem man sich es sehr mit dem Range streitet, und jetzt mehr wie je, wer oben oder unten stehen soll“ etc. Ehrenwerthe Anmerkungen giebts, wie überall.
A. Verf.

voller Dilettantismus wird durch eine gute Oper und diese wieder durch wackre Dilettanten bedingt, die dem Eigendünkel der Operisten die Wage halten und sie zu Fleis und Eifer anspornen; denn wem ist es gleich, vor wem er singt? Hier fehlt der Sporn des edlen, wechselseitigen Ehrgeizes: daher gleicht das hiesige Musiktreiben einem stehenden Sumpf. Daher werden Erbärmlichkeiten bewundert; daher brüstet sich die Jämmerlichkeit beym elendesten Erfolge, ausrufend: „Es macht's uns doch Keiner nach.“ (*Nos poma natamus.*) Wie oft fällt mir Joseph Berglinger ein: „Es sind bedauernswürdige Künstler, die ich um mich herum sehe. Auch die vorzüglichsten so kleinlich, dass sie sich vor Aufgeblasenheit nicht zu lassen wissen etc.“ (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders.*)

Genügsamkeit führt in der Kunst immer zur Erbärmlichkeit. Sie, die *heilige* Kunst, ist nicht darum da, das Leben zu verätzen und müssige Stunden angenehm auszufüllen: sie ist ein Mittel, sich zur Gottheit aufzuschwingen und die höchste Wahrheit im Bilde zu schauen. —

N. S. Mad. Minna Becker wird hier in diesen Tagen auf ihrer Rückreise von St. Petersburg nach Hamburg erwartet.

Notizen.

Am 18ten Oct. starb in Paris der berühmte, durch Geist, seltene Talente, noch mehr aber durch ausgebreitete Kenntnisse und Einsichten in seiner Kunst wahrhaft ausgezeichnete Componist, *Méhul*, 54 Jahre alt. Seine Opern, *Ariodant*, *Helene*, *die Blinden zu Toledo*, und einige andere, vor allen aber, *Joseph und seine Brüder* und *Je toller, je besser*, (auch unter den Namen: die beyden Füchse — *une Folie* —) so wie verschiedene grosse Instrumentalstücke, z. B. die überall beliebte Jagdouvertüre — haben ihm auch durch ganz Deutschland Hochachtung, ausgezeichneten Beyfall, und einen gewiss noch lange dauernden Ruhm erworben, während ihm, und wir glauben, mit Ungerechtigkeit, sein Vaterland, oder wenigstens die Hauptstadt desselben, diesen seinen Ruhm seit einiger Zeit zu entziehen angefangen hatte; was den lebensvollen Künstler, der nicht ohne Selbstbewusstseyn und rühmlichen Ehrgeiz war, um so mehr schmerzen muste, je mehr seine Landsleute ihn in frühen Jahren, wegen der ersten hellen Lichtblicke seines Geistes, in seinen damals patriotisch genannten Hymnen, Volksgesängen und dgl., wahrhaft vergöttert und an enthusiastischen Beyfall gewöhnt hatten. — Méhul war auch ausser seiner Kunst ein bedeutender, sehr unterrichteter Mann; vornämlich in der Geschichte, neben der Tonkunst seinem Lieblingsstudium von jeher, hätte er allenfalls wol, wie in dieser Kunst, einen öffentlichen Lehrer abgeben können. — Er kannte, ehrte, liebte auch deutsche Musik; ja diese, die neuere, mit der französischen zu vermälen, war recht eigentlich sein nächstes Bestreben in spätern Jahren — was ihn sogar zuweilen in Uebertreibungen u. auf Abwege verlockte. Wir besitzen darüber, und über verwandte Gegenstände, manche geist- und sinnvolle Mittheilungen von ihm an uns, und werden davon Gebrauch machen, sollten wir nicht von Paris aus — wie wir jedoch hoffen — in den Stand gesetzt werden, unsern Lesern etwas Ausführlicheres über ihn und die Geschichte seines innern und äussern Lebens vorlegen zu können.

Am 21sten Oct. starb in seiner Vaterstadt, Würzburg, der, besonders um Verbreitung der Liebe und Bildung für Tonkunst, hochverdiente Abt, Joh. Franz Xav. *Sterkel*, im 67sten Lebensjahre. Da Gerber im *neuen Tonkünstlerlexikon* ausführlich und aus bester Quelle über sein Leben und seine zahlreichen Compositionen geschrieben hat: so verweisen wir auf dies Werk zurück. Gewiss werden sehr Viele den achtungswürdigen, fleissigen Componisten, den gründlichen, treuen Musiklehrer, und den redlichen, wohlwollenden, anspruchlosen und dienstfertigen Mann, der St. allerdings war, für immer in dankbarem und liebevollem Andenken behalten. Führen Künstler seiner Art auch keine neue Epoche in ihrer Kunst herbey; imponiren Männer, wie er, auch nicht den Zeitgenossen und erobern sich eine entschiedene Partey: so ist doch gar nicht abzusehn, wie Vielen sie Nutzen und wahrhaft unschuldige Freude gewähren; ja, wie viel sie durch Zurichtung und Verallgemeinerung des von Andern Gefundenen oder Geschaffenen auch der Kunst selbst, in wiefern deren Geschick vom Rückwirken des, mehr oder weniger, richtig oder falsch geleiteten Publicums abhängt, Vortheil bringen. — Unter

den Compositionen Sterkels, so weit sie uns bekannt worden, scheinen uns mehre seiner Lieder, Canzonetten, Duette und ähnlichen Gesänge beym Klavier, und einige seiner einfachern, gesangvollen, andächtigen Messen — letzte aus spätern Jahren — am rühmenswürdigsten. Dass er dem zuletzt so sehr verkannten, hart bedrängten Fürsten Primas, von Dalberg, sein schweres Alter, treu ergeben, durch Kunst und Anhänglichkeit erheitern half: das möchten wir ihm wol auch als Verdienst nachrühmen. — —

Bey Gelegenheit der Jubelfeyer der Reformation wurden in den Kirchen Leipzigs mehre ausgezeichnete Musikstücke aufgeführt: zu St. Thomas, Righini's Krönungsmissa und ein neuer Hymnus von Dolz und Schicht, für dies Fest gedichtet und in Musik gesetzt, (der uns besonders von da an, wo Luthers Choral: Eine feste Burg — eingeführt wird, vorzüglich zweckmässig und sehr eindringend schien,) eine gründlich durchgeführte Motette aus dem 22sten Psalm, gleichfalls von Schicht; zu St. Nicol., eine echtkirchliche Missa von Michael Haydn, und jener Hymnus; zu St. Paul, J. Haydns Te Deum und der Dankpsalm von Stunz. Der Chor der Thomaner wurde in diesen Tagen fast über Gebühr angestrengt: und daher kam es wol, dass diese Stücke grossentheils nicht so gut gesungen wurden, als sonst.

d. Redact.

Recensionen.

Lieder am Pianoforte, nebst einem obligaten Gesange ohne Begleit. — — von C. Kloss. 15tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 14 Gr.)

Die sechs, nicht übel gewählten, doch zum Theil schon öfters, und gut, in Musik gesetzten Gedichte, werden von Hrn. K. — was erstens den Gesammteindruck der in jedem ausgesprochenen Gefühle anlangt, zwar nicht tief, und in bestimmt charakterisirender Begränzung aufgegriffen, doch aber auch (mit Ausschluss des 5ten) nicht verfehlt; und dann, in Anschlag alles dessen, was der Musiker in das Wort, Declamation, zu legen vermag, so zeigt sich zwar nirgends geniale Darstellung oder kunstreiche Bezeichnung, doch aber auch nur selten ein offenbarer Verstoss, und zuweilen eine gute Wendung. (Ein kleinerer Verstoss ist z. B. in dem ersten Liede — sonst einem der besten — das: 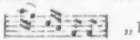 „Dörfliegt das liebe

chen" nämlich; statt etwa 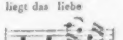 denn liegt das lie-be

aufs „liegen" kömmt's nicht an, sondern aufs „liebe." Ein grösserer Verstoss ist der Anfang von No. 2. 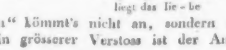 mithin: Frühling *wär's*, Frühling war's

statt: *Frühling* war's, folglich etwa: Frühling war's

Nun passte das freylich, aus Schuld des Dichters, nicht auf alle Strophen: da wären denn diese paar Noten für die abweichenden Strophen in Hinsicht des Rhythmus und Accents umzuschreiben gewesen: oder allenfalls, man hätte das Bestimmte verallgemeinert, aber freylich damit auch abgeschwächt, etwa in: 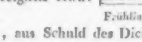 was zwar nicht gut und nicht einmal ganz recht, aber doch nicht *auffallend* fehlerhaft wäre, weil es dem Sänger Gelegenheit gäbe, es zu bemänteln.) Von diesem und abgesehen, findet sich mehres Lobenswerthe in diesen Liedern. (Kleine, doch nicht häufige Fehler gegen die Reinheit der Schreibart, wie z. B. die Octaven der Mittelstimme der Begleitung gegen den Gesang, No. 1, Syst. 2, T. 3, wo nur das g weggestrichen zu werden braucht, wollen wir nicht zu streng hervorheben.) Der Gesang ist meistens fliessend und natürlich; die Begleitung fast durchgehends in gutem Verhältnis zu ihm, und hin und wieder, nur nicht stets am rechten Orte, durch nicht gewöhnliche Harmonie gewürzt und gehoben; auch zeigt sich ein Bemühen, einfach zu seyn, ohne gemein zu werden, was immer ein gutes Zeichen bleibt, wäre es auch nicht überall geglückt.

Nach diesen allgemeinern Bemerkungen wollen wir noch kürzlich angeben, was uns von den einzelnen Stücken zu sagen scheint. Das Lied No 1 ist, bis auf die beyden angeführten Stellen, sehr gut, und ganz, was es seyn will. — No. 2 ist gewöhnlicher, (nach Himmel.) aber nicht übel

Was veranlasste denn aber im Gedicht die scharfe Ausweichung in der letzten Zeile? Gar nichts. Sie ist, die Musik allein angesehen, nicht zu tadeln: aber ganz willkürlich; und ganz willkürlich darf kein Gesangcomponist verfahren. — No. 3 hat, bey aller Einfalt im Gesange, viel Ausdruck, grossentheils durch die begleitende Harmonie. (Der Gesang auf „Gram" kehrt nicht gut gleich wieder zu dem zurück, woher er eben erst gekommen, und auch der Fluss der Harmonie ist, besonders im Basse, so nicht natürlich. Beydem würde abgeholfen, wäre der Accord so gelegt:

die Folge bliebe dann, wie sie ist.)

— No. 4 passt, was den Ausdruck anlangt, fast nur zur ersten Strophe; die Harmonie, die wahrscheinlich hat nachhelfen sollen, ist meist gekünstelt und gesucht; das Zwischenspiel, Syst. 2, dem Sinne des Gedichts nach unstatthaft, und als Wiederholung einer sehr gewöhnlichen Melodie auch musikalisch nicht zu loben: kurz, das Ganze misslungen. — No. 5 ist nicht eben originell, aber passend und ansprechend. Die zweymalige, einander ähnliche Ausweichung nach Moll in einem so kurzen Stück; und noch viel mehr im *Minore* der sehr anstößige Octavengang zwischen Gesang und Bass, Syst. 2, T. 2, hätten vermieden werden sollen. Oder hebt etwa das durchgehende E der Singstimme diese wesentlichen, und unvermeidlich hindurchklingenden Octaven auf? Das ist keineswegs der Fall, da Musik nicht gesehen, sondern gehört werden soll. — No. 6 ist munter und recht artig im *Majore*: für das *Minore* hätte mehr gethan oder etwas Anderes herbeygeführt werden müssen.

Der Componist wird aus dieser Anzeige bemerken, dass wir sein Werkchen genau geprüft haben. Es schien uns dessen nicht unwerth; und noch mehr er selbst, da er Talent und Fleis verräth. Will er uns noch einen Rath erlauben, so sey es der: Er studire *gute* Muster und halte sich nur an sie: schreibe auch immerfort nieder, was bey solchen Studien oder in der Stunde der Begeisterung ihm selbst beykömmt: lasse es aber nicht gleich drucken, will er nicht sich selbst schaden — wo nicht in seiner höhern Ausbildung, doch in dem Urtheil der Welt. Hat sich bey dieser einmal eine Meynung von einem Künstler festgesetzt, so ist es überaus schwer, sie zu einer andern zu nöthigen; es verlangt dies ganz ausgezeichnete Talente und auffallend treffliche Werke: ja, selbst damit wird es nur sehr langsam gelingen, worüber oftmals ein halbes Leben hingeht.

Die Bürgschaft, Ballade von Schiller — — für Gesang und Guitarre — — von Xaver Krebs. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Die herrlichen Balladen Schillers machen nun einmal, — höchstens den *Ritter Toggenburg* ausgenommen — sollen sie gesungen werden, (was wir aber keineswegs behaupten möchten,) die Anwendung der eigentlichen Balladenform von Seiten des Componisten unmöglich, will er nicht bey dem Allerallgemeinsten stehen bleiben, und damit etwas aufstellen, was fast aufhört, Musik zu seyn. Der Dichter hat diese seine Werke, für jene Musikform nicht etwa blos zu lang gemacht, sondern auch zu vielen, zu vielerley Stoff in sie aufgenommen; und diesen, auch in seinen einzelnen Bestandtheilen, viel zu reich, viel zu breit ausgeführt. Kann mithin der Musiker nicht von ihnen lassen, so bleibt ihm schwerlich ein Ausweg, ausser den beyden, an sich nicht zu rühmenden: er behandelt das ganze Gedicht, nach Zumsteegs Art, gewissermassen scenisch, (was sie durchcomponiren nennen,) oder er packt, wie Reichardt bey Bürgers *Lenore*, die einander (für die Empfindung) ähnlichen Strophen unter Eine Musik, und macht, blos musikalisch angesehen, statt Einer Ballade, deren etwa fünf oder sechs — ob wie viele zu dieser *Bürgschaft* nöthig seyn würden. Das Beste wird aber, unsrer Einsicht und Erfahrung nach, immer bleiben: er überlässt Schillers Balladen sämmtlich dem Declamator, und, ist er der Mann dazu, so *extemporirt* er zum Vortrage desselben eine, diesen frey unterstützende und die längsten Pausen ausfüllende Musik auf dem Pianoforte. — Der schon von alter Zeit her rühmlich bekannte Sänger, Hr. Xaver Krebs, hat Zumsteegs Weg eingeschlagen, aber, wir müssen gestehen, ohne Zs Geist und Kenntnis der Declamation, und der rhetorischen Behandlung eines solchen Gedichts überhaupt. Ein eigentliches Ganzes ist so nicht entstanden: und was die Theile für sich anlangt, so finden wir für den

Verstand kaum mehr gethan, als dass, was Declamation betrifft, offenbare Fehler *prosaischer* Rede vermieden sind: für die Empfindung kaum mehr, als dass dieser, einige Stellen abgerechnet, nicht geradezu entgegengehandelt, und das Einzelne, öfter noch der Bilder, als der Gefühle, mehr oder weniger ausgemalt ist. Dies Letzte ist mehrmals, z. B. in der ganzen Scene, S. 8, 9, 10, recht gut gelungen; wogegen aber der Schluss, wo Damöẗas, Mocros und der Freund förmlich ein kleines Terzettchen singen, zum Erschrecken verfehlt worden ist. — Wer nun von alle dem, was, wir wollen noch nicht sagen, die höhere Kritik, sondern schon der eigentliche Sinn des ganzen Gedichts verlangt, wenig oder keine Notis nimmt, sondern frischweg singt, wie nun sehr viele, übrigens nicht ungeschickte Liebhaber und Liebhaberinnen zu singen pflegen, der wird in dem kehlengerechten, meistens fliessenden, hin und wieder Einzelnes recht gut bezeichnenden oder ausdrückenden Gesange, und in der sehr geschickt und möglichst mannigfaltig behandelten Guitarre, Stoff und Aufforderung zur Uebung und zur Unterhaltung genug finden, und so mit dem Componisten zufrieden seyn. So wenig wir ihm das verübeln wollen, so können wir darum doch nicht loben, was nicht zu loben ist, und mag uns der sonst mit Recht geschätzte Componist, dem wir auch in den letzten Jahren manches gute kleine Stück für den Gesang oder die Guitarre verdanken, dies nicht misdeuten. — Das Aeussere des Werks ist schön.

Dieselbe gute Wahl der Texte, dasselbe Verständnis derselben, dieselben wahrhaft melodiösen Melodien der Singstimme, von nirgends ganz uninteressanter Begleitung in gutem Verhältnis unterstützt, dieselbe Leichtigkeit und Gefälligkeit in beydem —: wie sich dies alles an den bessern der frühern Lieder des Hrn. M. hat rühmen lassen, so läst es sich auch an diesen rühmen. Dagegen fehlt, hier wie dort, das geniale Auf- zu Zusammenfassen der Dichtungen, das Darstellende in Declamation und Rhythmik, und die originelle Erfindung der musikal. Ideen; wie man dieses unter den Liedercomponisten freylich von jeher nicht oft, seit beträchtlichem Einfluss des italienischen Arietten- oder französischen Romanzen-Geschmacks auf diese Gattung aber sehr selten gefunden hat, und noch findet; wie dieses jedoch der unüberschbare Chor Lieder, beym Pianoforte oder bey der Guitarre singender Liebhaber und Liebhaberinnen auch nicht verlangt, und, wird es ihm geboten, selten zu schätzen weiss. (Wie könnten sonst viele der herrlichsten, eben in dieser Hinsicht ausgezeichnetsten Lieder von E. Bach, Schulz, Naumann, Reichardt, Zelter etc. unter *ihnen* so ganz vergessen; wie könnten viele, in dieser Hinsicht damit gar nicht vergleichbare Compositionen zu denselben Gedichten vorzüglich beliebt und im Schwange seyn?) Auf Hrn. M. scheinen Righini und Himmel am meisten gewirkt zu haben; und das sind allerdings sehr gute Vorbilder, nur aber nicht in jener Hinsicht. Am gelungensten scheinen von den acht Liedern dieser Sammlung No. 2, 3, (wo? besonders der Gegensatz schön wirkt,) und 7 zu seyn; aber auch No. 1 und 6 verdienen Beyfall, und ganz uninteressant ist keines von allen.

Kurze Anzeige.

Lieder der Liebe, mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre, in Mus. ges. — — von C. T. Moritz. 2te Samml. 12tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 1 Thlr.)

(Hierbey die musikal. Beylage, No. VI., gehörig zur Abhandl. des Hrn. Nägeli: die Liederkunst.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Liederkränzchen

I Serenade

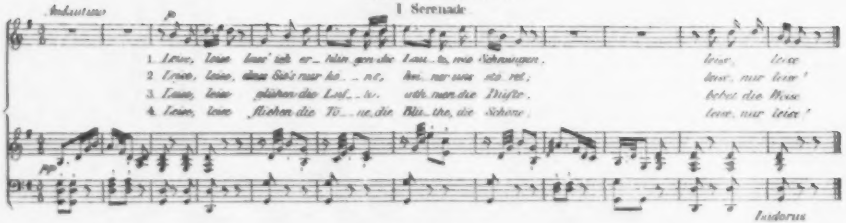

II Vergiss mein nicht

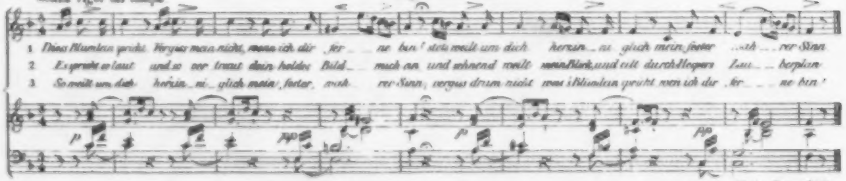

III Das Herz

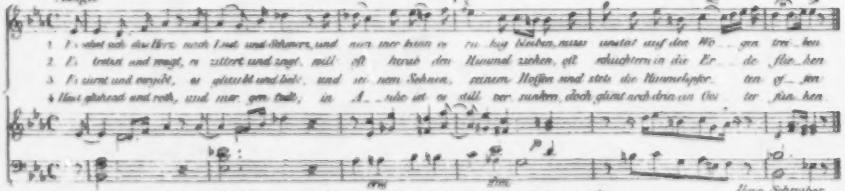

Beilage zur allg. musikal. Zeitung Jahrg 1817. № 46

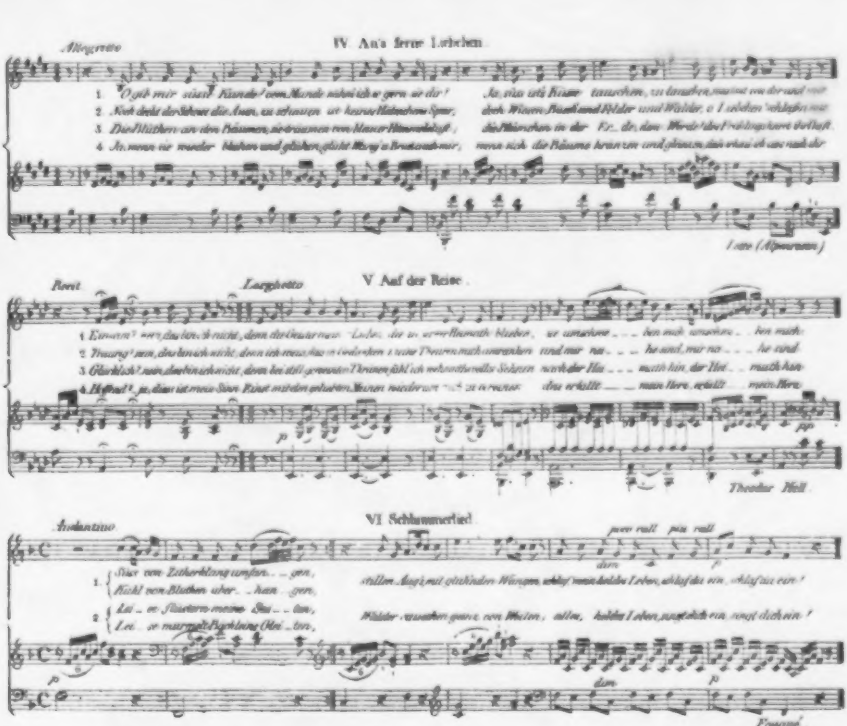
IV. Am's ferne Liebchen.
Allegretto
1. O gib mir stark Flügel vom Winde mich hebt ich wär gern bei dir!
2. Noch denkt der Schwan die Augen zu schauen ist seines Liebchens Spur;
3. Die Blüthen an den Bäumen, sie trauern vom Abendthau benetzt;
4. Ja, wenn wir wieder Rosen und glühen, glüht Morgenroth mir,
Ja, wie ich Bäume rauschen, zu hören, wenn wo du bist
doch Wiesen, Auen und Felder und Wälder, o Liebchen, schläfst
die Blümchen in der Fer... de, dann werde ich Frühlingsluft duften.
wenn ich die Bäume hören sein und glänzen, dann eilst du zu mir nach dir
Franz (Alpenrosen)
V. Auf der Reise.
Rasch
Larghetto
1. Einsam? nein, du bist ja nicht, denn du bist mir
2. Traurig? nein, du bist ja nicht, denn ich weiss, du
3. Glücklich? nein, du bist ja nicht, denn bei still
4. Heilig? ja, dann ist mein Sinn Feuer mit den glühten Thränen wieder rein
Liebe, die in weiter Heimath blieben, sie umschwe... ben mich unsichtbar... lich mich
weinst um mich, du bist ja nicht, denn ich weiss, du
grossen Thränen fühl ich wehmuthvolles Sehnen nach der Hei... math hin, der Hei... math hin
und zu reinen Sinn Feuer mit den glühten Thränen wieder rein und zu reinem Sinn Feuer mit den glühten Thränen wieder rein
du erhellt... mein Herz, erhellt... mein Herz.
Theodor Hell
VI. Schlummerlied.
Andantino
pizz. coll' arco pizz. coll'
dim.
1. Sinkt von Zitherklang umflos... sen, Nickt von Blüthen über... hau... sen,
2. Lei... se flüstern meine Lie... der, Lei... se murmelt Bachlang Hei... der,
stillen Augen mit gelindem Winken schlief mein holdes Leben, schlafe du ein, schlafe du ein!
Bilder tauchen gerne von Weiten, alles, holdes Leben, singt dich ein, singt dich ein!
dim.
Franz.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten November. **№. 47.** 1817.

Recensionen.

Requiem, den Manen der Sieger bey Leipzig und la belle Alliance geweiht. In Musik gesetzt für Männerstimmen, Altviolen und Bässe, 2 Hörner, Pauken und obligate Orgel (oder statt der Orgel 2 Klarinetten und 2 Fagotte,) Trompeten, Posaunen und Contrafagott ad libit., von Gottfried Weber. Mit deutschem und lateinischem Text. Offenbach a. M., b. Joh. André. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Für denjenigen, welcher sich mit dem Geist eines Kunstwerks bekannt machen will, besonders für den Kritiker, kann nichts interessanter seyn, als die eigene Stimmung zu kennen, in welcher der schaffende Künstler seine Idee empfing. Dadurch schliesst sich ihm grösstentheils die wahre Anschauung des Ganzen auf, und er ist weit weniger in Gefahr, das Werk entweder von einer unrechten Seite zu fassen, oder, was noch häufiger geschieht, den Ansichten des Künstlers die seinigen unterzuschieben.

Vorzüglich hängt der Charakter der Form, sowol im Ganzen als im Einzelnen, von der Art und dem Grade dieser geistigen Erfüllung ab, aus welcher die Idee nicht allein ihren Ursprung, sondern auch dieselbe innere Kraft der Entfaltung erhält, welche aus dem, seinem Umfange nach kleinen Saamenkorn die volle Blüthe und reife Frucht entwickelt.

Gross und der höchsten Stufe der Menschheit würdig ist der Entschluss, sein Leben für die Errettung des Vaterlandes, und, wie man damals glaubte, der Menschheit selbst hinzugeben; gross und edel die Gesinnung, den Manen derer, die sich aufgeopfert, ein würdiges Denkmal setzen zu wollen: wie konnte hier eine tiefe und erhabene Stimmung der Seele, wie, eine würdige und edle Form der künstlerischen Anschauung mangeln? —

Das ist denn nun auch der Fall in diesem Werke: wodurch aber auf der andern Seite die Schwierigkeit einer gehörigen Auffassung und Ausführung von selbst in die Augen fällt, indem zum Ergreifen des Edlen in der Form eine eigene, bedeutende, geistige Richtung, und zur Entfaltung des Charakters der Grösse viel Geist und viele Wärme erfordert wird, um die einfachen Zeichen mit nöthiger innerer Kraft beseelen und darstellen zu können, ohne welche das Ganze nicht allein nicht die gehörige, sondern, wenn man so sagen darf, gar keine Wirkung macht.

Rec. glaubt in der verschiedenen Erfüllung dieser nothwendigen Forderung einen Hauptgrund zu den verschiedenen Urtheilen zu finden, womit man das, von demselben Verf. bearbeitete *Te Deum* aufgenommen hat. Wenn hier die Sänger nicht mit tiefster Erfüllung vortrugen, die Instrumente ihre Sätze nicht mit grosser Kraft und in einer würdigen Weise ausführten; wenn man die lebhafteren Figuren ohne jene feste Accentuation der wesentlicheren Noten gab, durch welche auch die schnellste und mannigfaltigste Passage auf einen einzigen Eindruck zurückgeführt, das Mannigfaltige sonach in das Einfache umgestaltet wird: wie konnte man die geistige Form wieder erkennen, welche die Seele dieses, so wie eines jeden Werkes in der Erscheinung ist? —

Rec. glaubt auf diesen Punkt der tiefern Auffassung bey der Aufführung auch bey diesem Werke aufmerksam machen zu müssen: was sich hier noch leichter, als dort, bewerkstelligen lässt, indem der Verf. seine tiefere Anschauung hier noch bestimmter durch die eigene Benutzung der Kunstmittel dargelegt hat. Dazu rechnet Rec.

die einfache Haltung im Ganzen, das Einmischen von Chorälen bey Concertaufführungen, die Vereinigung von so vielen tiefen, und das Gemüth ergreifenden Instrumenten, die eigene Setzung dieser, wodurch die mannigfaltigsten Effecte erzeugt werden, das Besetzen mit blossen Männerstimmen, etc.

Dass der Verf. von einer würdigen Anschauung des Ganzen ausging, und sich als denkenden Künstler bewies: dies möchte schon aus dem Gesagten folgen. Wie er nun diese seine Ansicht gestaltete, ob er auch die aus der ganzen Anlage ersichtliche, erhabene Form eben so gross in allen Stücken ausführte, die einfachen Umrisse mit gleich tiefer Seele erfüllte: dies wird eine kurze Betrachtung der einzelnen Stücke zeigen.

Der erste Satz: *Requiem aeternam dona eis*, aus F moll, erhält durch das Nacheinandereintreten der Singstimmen einen recht innigen Charakter. Auffallend war nur dem Rec. die plötzliche Tonleitung vom C ins As dur im 15ten Takte; was, wenn es auch nur als vorübergehend betrachtet wird, doch blos durch eine besondere, charakteristische Wendung des Textes gerechtfertiget werden könnte. Besonders fiel ihm die Schlusscadenz durch Des dur ins C dur auf, wobey sich gar kein verbindendes Princip findet, indem F als Quarte, aber nicht als Terz von Des sich auf C dur bezieht.

Hierauf folgt das *Kyrie eleison*, als eine dreystimmige Fuge in F moll behandelt, worin besonders der verschiedene Eintritt des ersten, das wehmüthige Flehen charakterisirenden Gedankens

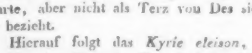

viele Wirkung erzeugt. Vorzüglich ist dies der Fall im 21sten Takte u. d. folgg., wo dieser Gedanke, durch das kräftige Einfallen der Hörner und Basposaune verstärkt, gleichsam den stärksten Andrang des im Innersten erschütterten Herzens darstellt, welches im andächtig zarten Verlieren noch einmal die Bitte ausspricht: *Kyrie eleison*; und wobey der *unisonus* allerdings sehr charakteristisch ist. — In der Hoffnung der erlangten Gnade kehrt nun der erste Satz zurück mit der Bitte: *Requiem aeternam dona eis*; aber, was der Verf. sehr brav gegriffen hat, wegen des veränderten und erhöhenen Gefühlsstandpunktes, in F dur. Nur hier und da ist die Melodie verändert, so wie die brav gesetzte Instrumentalbegleitung. — Der darauf folgende Choral: Ach, schone der Treuen an jenem Tage — ist gut. Der feyerliche Charakter der Tonart As erhält durch das Eintreten nach F viele Innigkeit, wodurch die im Texte ausgesprochene, rührende Bitte treffend geschildert ist. Aber diese Auflösung des verminderten Septimenaccordes,

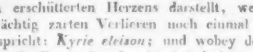

wo der Bass, ohne die kleine Quinte abwärts zu lösen, geradezu ins g gehet, weiss der Rec. nicht zu rechtfertigen.

Das *Dies irae* erhält, besonders durch den effectvollen Antheil der Pauken, welche *fortissimo* ohne Begleitung anheben, und durch deren öftere Wirbel, einen wahren, vielleicht allzumilitärischen Charakter, welcher durch den *unisonus* aller Singstimmen noch bedeutend verstärkt wird; was indessen dem Zwecke dieses Requiem entsprechen mag.

Um so mehr wundert sich der Rec., dass der Verf. bey dem: *Tuba mirum* — die feyerliche Trompete nicht anwendete, und es später durch die Hörner ersetzen will, welche zwar durch die Mitteltöne, a, f, ges oder fis, einen *tonum mirum* geben, der aber durch das Stopfen sehr klanglos ist. Auch kann der in die Violen so bestimmt gelegte vern. Septimenaccord, fis, a, c, es, nicht ins B leiten. Ueberhaupt sieht Rec. nicht ein, warum der Verf. denselben Accord in zweyerley Gestalt erscheinen lässt: was, bey jener doch stattfindenden, wenn auch kleinen Differenz, besonders wenn die Violisten genaue Spieler und ihre Instrumente von gehöriger Grösse sind, eine üble Wirkung hervorbringen muss.

Ueberdies ist nach f, ges leichter und sicherer

zu greifen, als fis. — Der Rec. übergehet, der Kürze wegen, mehre technische Unrichtigkeiten, und wendet sich zum Schluss, mit welchem er aus folgenden Gründen nicht einverstanden seyn kann.

Die Grundansicht des Dichters bey dieser Stelle war, den Menschen durch die kräftige Schilderung der schrecklichen Ereignisse an jenem entscheidenden Tage zur Quelle der Gnade zu lenken, von welcher allein uns, bey der Strenge der Forderung, und der Schwachheit

unsrer Natur, noch Heil zu erwarten steht. Deswegen ruft er nach der ersten Schilderung aus: *Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis* etc. Der Verf., vermuthlich um so kurz als möglich zu seyn, hat diese ganze Idee des Dichters weggelassen, und hält, wie Rec. glaubt, aus dem Grunde sich für gerechtfertigt, weil er in dem darauf folgenden *Domine* eine ähnliche Hinwendung an die Gnade Gottes, und zwar ganz richtig, durch die Vermittlung des Erlösers fand. Je kräftiger und eindringender nun das Colorit ist, mit welchem dies schreckliche Ereignis gemalt wird, desto mehr Wahrheit und Bedeutung erhält die Bitte. Der Verf. hätte daher, um ästhetisch richtig zu verfahren, anstatt die schauerliche Empfindung durch das, sieben Takte lang gehaltene C dur, und den *unisonus* aufzulösen, (welcher hier gerade gegentheilig zum Anfange, *beruhigend* wirkt,) in dem Schlusse noch das Eingreifende der Darstellung verstärken sollen. Dadurch würde die nicht zu verkennende grosse Anlage dieses Stücks sich auch eben so tief entfaltet haben.

Das *Domine* ist brav gearbeitet, und hat einen innigen, flehenden Charakter, welcher durch das Concertiren der Orgel, und die passende Begleitung der Violen, noch mehr Bedeutung erhält. Doch hätte Rec. die ganze Behandlung, der Anlage des Ganzen gemäss, weit einfacher gewünscht. Und was hätte hier ein der Hauptstimme gut eingewebter Chor für eine herrliche Wirkung machen können! — Ferner begreift der Rec. nicht, warum der Verf. bey diesem Stücke, wo der Priester so viel am Altare zu thun hat, den Text nicht ganz setzte; noch weniger, warum er, wenn er doch abkürzen wollte, gerade den *wichtigsten* Theil des Textes ausliess, und dafür manche ganz unwichtige Stellen beybehielt; z. B. *Et de profundo lacu libera eas* — deren Sinn in dem Vordersatze: *Libera eas de poenis inferni* — schon allgemein ausgesprochen war. Der ausgelassene Text: *Hostias et preces tibi, Domine, offerimus; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus* etc. — bricht sich zu nahe auf diesen Theil der Messe, die Aufopferung genannt, wo sonach etwas geopfert werden muss: und in dieser Einheit des Chors und des Priesters in Gefühlen und Gesinnungen besteht ja eben das Vortreffliche in der Anlage dieses Cultus.

In dem Choral: Der Herr gab sie uns — würde der Rec. den Satz des 9ten Tenors und des Basses im letzten Schlage des 5ten Taktes

geändert, und statt

gesetzt haben, wodurch die in diesem Falle nicht zu rechtfertigende, verminderte 3te vermieden, und die ganze Stellung natürlicher geworden wäre.

Das *Sanctus* ist würdig behandelt. Der *Unisonus* in den Singstimmen, gehoben durch die einfache, rhythmisch eingreifende, und wohlberechnete Begleitung, erzeugt einen imposanten Eindruck. Originell ist es, dass das *Sanctus* das erstemal im C moll, und gleich darauf im C dur schliesst; worauf aber das *Pleni* und *Benedictus*, im As dur eintretend, eine sehr gute Wirkung erzeugt. Beyde Stücke sind gross gedacht, und enthalten einzelne sehr effektvolle Stellen. Dazu gehört der Choral in den Singstimmen, der immer in einer andern Lage und Tonart wieder erscheint; die Steigerung, vorzüglich gegen das Ende hin, wo das *fortissimo* eintritt, besonders der Schluss im C dur. Sollte der Verf. mit dem öfteren Zurückleiten der Modulation in das F moll eine besondere Absicht gehabt haben? —

Im *Agnus Dei* hat zwar die vortragende Solo-Stimme einen angenehmen, weichen Gesang, aber nicht jenes Feyerliche und Tiefergreifende, welches dieser Text, besonders in einem *Requiem* fordert. Welche Empfindungen müssen hier nicht die Brust des Christen durchdringen, wenn er an das erhabene Opfer denkt, welches sich seinetwegen darbrachte, um ihm, und dem ganzen Menschengeschlechte das geistige Leben zu erringen! Auf die dadurch errungene Gnade vertrauend, stützt sich die Bitte: *Dona eis requiem sempiternam, lux aeterna luceat eis, domine, cum sanctis tuis, quia pius es!* etc. Welche Tiefe der Gefühle wird hier der Tonsetzer ausdrücken, wenn er vom Geiste des Dichters, der von der erhabenen Gesinnung durchdrungen ist, Gnade und ewigen Frieden für die Entschlafenen erflehen, oder doch wenigstens durch die Kraft seiner künstlerischen Anschauung diese Gefühle in dem Herzen theilnehmender Anwesenden wecken und unterstützen zu können! Rec. hat viel Gedachtes im Plane des Verfs gefunden, z. B. eine gute Verschmelzung der Chor- und Solostimmen, die Wie-

decholung des Thema vom *Agnus Dei* in dem letzten Stücke, viele Mannigfaltigkeit und Abwechselung im Instrumentensatz: aber den Geist wahrer Kirchenmusik, und zwar jenen tiefen, bey dieser wichtigen Schlussstelle, welche den Eindruck des Ganzen hätte bestätigen und vermehren sollen, hat er sehr ungern vermisst. Derselbe ist aber erbötig, diese Behauptung bis in das Einzelne durchzuführen, wenn es der Verf. wünscht. Deshalb hat er auch seinen Namen unterzeichnet. Hier glaubte er jedoch, um nicht zu weitläufig zu werden, eine solche Ausführung übergehen zu müssen.

Uebrigens bleibt dieses Werk ein schöner Beweis von dem Talente des achtungswerthen Verf.s, besonders interessant durch die grosse, würdige Form, welche der Anschauung des Ganzen, so wie einzelner Stücke zu Grunde lag, die sich nur in reicheren und tieferen Umrissen hätte entfalten sollen; so wie von einer bedeutenden Kenntnis der Instrumente und ihrer Wirkung, und einer männlichen, patriotischen Gesinnung.

Fröhlich.

Introduction et Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento, pour le Pianoforte — — par Charl. Klass. Oeuvr. 15. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Rec. hält den Verf. nach diesem Werkchen — dem einzigen, das er von ihm kennt — für einen jungen Musiker von viel Geschicklichkeit und von Fleis: und indem er die Gründe dieses seines hypothetischen Urtheils anführt, wird zugleich die Beschaffenheit des Werkchens selbst, so wie auch das klar, was zunächst Hrn. K. noch fehlen möchte. Wenn aber diese Anzeige für solch ein Musikstück etwas zu lang werden sollte, so scheint das damit entschuldigt, dass von und zu diesem, gute Erwartungen erregenden Musiker nur erst noch einmal in diesen Blättern gesprochen worden.

Den *jungen* Mann glaubt der Rec. zuvörderst darin zu erkennen, dass Hr. K. noch der Meynung scheint, des Guten nicht zu viel thun, sich gar nicht bedeutend und vollständig genug aussprechen zu können, sollte auch die Veranlassung dazu nur so ein gefällig tändelndes Arietchen seyn. Ein Thema kann zwar äusserst leicht zu fassen und vorzutragen seyn, und doch mit Recht ins Grosse, Glänzende und Künstliche variirt werden: dann muss aber sein Charakter ernst und bedeutend, oder er muss allenfalls ganz unbestimmt seyn und das Stück nur Grundfäden zu *jedem* beliebigen Gewebe darbieten. Hier ist aber weder das Eine, noch das Andere der Fall, und Hr. K. variirt doch auf jene Weise; ja, er setzt dem Thema eine Einleitung vor, die durchgehends pathetisch gemeynt ist. (Diese Einleitung ist übrigens auch an sich, und den Gedanken nach, nicht eben gelungen; schlösse auch besser in der Dominante, aus leicht zu findenden Ursachen.) Das ist nun aber, wie oft es auch in letzter Zeit vorkommen mag, sich selbst widersprechend und unzweckmässig; alles Schöne ist aber ein mit sich Uebereinstimmendes und Zweckmässiges.

Abgesehen nun davon, und die Variationen, so weit das möglich, für sich, gleichsam als *Exercices* betrachtet: so erkennt der Rec. in ihnen zweytens den *geschickten* Musiker, und zwar vornämlich in No. 1, 2, und 4, obschon in letzter, des zweyten Theils erste Hälfte, was die Modulation anlangt, den Verf. genirt zu haben scheint. No. 2 nimmt die Melodie, ohne alle Abänderung, in den Tenor, und giebt dazu nicht nur in der Oberstimme einen guten, fliessenden Gesang, sondern es erscheinen auch die andern beyden Stimmen ungezwungen, und besonders der Bass lobenswerth. Dass Hr. K. auch als Klavierspieler ein sehr geschickter Mann sey, zeigen die gewaltigen Schwierigkeiten, vornämlich für die rechte Hand, und dass doch alles dem Instrumente angemessen bleibt; was nicht der Fall seyn würde, spielte der Verf. es nicht selbst und sehr gut.

Der *fleissige* Musiker endlich gehet aus der Reinheit der Schreibart, (einige widersprechende Kleinigkeiten, die man fast nur siehet, nicht hört, sind nicht der Rede werth,) und aus dem steten Bemühen hervor, gründlich auszuarbeiten. In jener 2ten Variation ist dies am besten gelungen, in dem langen Excursus am Schluss aber am wenigsten, nicht sowol von Seiten des Mechanischen — denn das ist auch hier vielmehr zu loben — als von Seiten des Geschmacks. Der hier ergriffene, und über zwey Columnen ausschliesslich gebrauchte Gedanke nämlich ist an sich etwas gewöhnlich, steht mit dem Thema, und selbst mit der Variat., woran er geknüpft ist, in keiner Verbindung, (blos die denselben begleitende, ausserwesentliche Figur ist aus dieser Var. genommen,)

und die Ausführung selbst, wie sie nun etwas nackt dasteht, bleibt, alles Modulirens ungeachtet, monoton, und wird daher nicht nur zu lang, sondern selbst trocken.

Rec. ist, gewiss nicht misswollend, mit diesem Werkchen genauer verfahren, als sonst wol mit andern dieser Gattung verfahren wird. Erwartete er nicht wahrhaft Gutes von Hrn. K., und auch, wäre nicht schon in diesen Variationen manches Gute: sie würden mit einer kurzen Empfehlung an die, welchen sie zunächst bestimmt scheinen, abgefertigt worden seyn. Diese aber, denen sie zunächst bestimmt scheinen, sind rasche Bravourspieler, die sich an Schwierigem, Ohr u. Hände Füllendem, aber doch durchaus Ausführbarem; und auch dem Instrumente Angemessenem üben wollen. Diesen wird das Werkchen nützlich und unterhaltend seyn. — Es ist gut gestochen.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des October. Den 13ten gab die junge Mathilde Stenge Concert im Saale der Stadt Paris, unter Leitung des Hrn. Musikdir. Seidel. Sie sang eine Polonoise von Pär, und mit Hrn. Weitzmann ein Duett aus *Sargines*, und sprach die Ballade: *der Sieg des Glaubens*, von F. Seewald. Man konnte mit ihren Leistungen ziemlich zufrieden seyn. Hr. Tausch blies ein von ihm gesetztes Adagio und Rondo für die Klarinette, und Hr. Kelz spielte Variat. für's Violoncell von Kluge; beyde sehr brav.

Den 15ten wurde, bey der Geburtsfeyer des Kronprinzen, zum erstenmal (und bey den folgenden Vorstellungen gleichfalls mit allgemeinem Beyfall des übervollen Hauses) gegeben: *Alcestis*, lyrisches Trauerspiel in 3 Abtheilungen, aus dem Französischen, nach Glucks eigener Umarbeitung, durch C. Herklots übersetzt. Musik vom Ritter Gluck. Diese, in Absicht der Recitation und des öftern Wechsels von Takt und Tempo, vielleicht schwierigste von allen gluckschen Opern ward nach *dreyssig* Proben, in Hinsicht der Leitung des verdienten Kapellm. Weber, des braven Orchesters und der darstellenden Künstler, unter denen Mad. Milder-Hauptmann den ersten Rang einnimmt, vortrefflich, ja man darf sagen, vollendet dargestellt, und zwar zum erstenmale in deutscher Sprache; denn in italienischer hörten wir dieselbe öfters, zuletzt 1804, nach der 1759 in Wien erschienenen Originalpartitur, die aber wegen der Länge in der Handlung Gluck selbst 1776 in Paris nach französischem Texte bekanntlich umarbeitete. Nach diesem hatte Hr. Herklots eine, der Musik möglichst angepasste deutsche Uebersetzung geliefert. So wie die übrigen gluckschen Opern, *Iphigenia in Tauris* und *Aulis*, *Armide*, *Orpheus*, fand auch die eben so meisterhafte, ja in Hinsicht auf grandiosen Styl und Strenge in den gewaltigen Formen vielleicht allermeisterhafteste *Alceste*, hier den gewünschten Eingang. Es ist damit dem hiesigen Publicum, nach des Ref. Meynung, etwas sehr Ehrenwerthes nachgesagt; und dem Hrn. Kapellm. Weber auch: denn was eben für *diese* Gattung hier auf der deutschen Bühne von jeher geschehen und fortwährend geschieht, verdanken wir doch ihm zuvörderst. Im Einzelnen wurden bey der Aufführung folgende Stücke vorzüglich ausgezeichnet: Alcestens Scene (die 5te des 1sten Acts): Wo bin ich etc. mit Westenholz's trefflicher Oboebegleitung; derselben Scene (in der 3ten des 2ten Acts): Die Gottheit kennt dies Herz etc.; Admetos (Hrn. Stümers) Scene (ebendaselbst): Tyrannin, ohne dich etc., und Alcestens Scene am Schluss des zweyten Akts: That Einhalt eurem Gram etc. Die Generalintendantur hatte durch zwey neue Decorationen nach des geh. Raths Schinkel Angabe, den Tempel des Apollo und den Eingang zur Unterwelt, so wie durch neue Costumes, Tänze etc. das herrliche Werk würdig ausgestattet.

Den 26sten ward als Nachfeyer jenes Tages und zum Besten der im Friedrichsstift befindlichen 70 Soldatenwaisen im Saal der Loge zu den 3 Weltkugeln Concert gegeben. Die ausgezeichnetsten Leistungen waren: eine Scene mit Chor aus Winters Zaire von Mad. Milder-Hauptmann, und ein Duett aus Glucks *Armide* von derselben und Hrn. Stümer gesungen; ein Solo fürs Violoncell, gesetzt und gesp. vom Hrn. Kapellm. Romberg; ein Concert für die Oboe, gesp. vom Kammermusic. Braun und gesetzt von dessen Vater, dem mecklenburg-schwerinschen Kammermusic., ein Solo für die Flöte, geblasen vom Kammermusicus Gabrielsky.

Den 28sten ward zum erstenmal gegeben: *Das ländliche Fest*, komische Oper in 3 Abthei-

lungen, mit Tanz, von Sewrin, übersetzt vom Kriegsrath May, mit Musik von A. Boyeldieu. Die Handlung ist lebhaft und die Musik geistreich und lebendig; dennoch ward das Ganze nicht mit Theilnahme aufgenommen, obschon einzelne Stücke gefielen; namentlich, im ersten Act das Terzett von Genoveva (Mad. Eunike), Frau von Ligneul (Dem. Joh. Eunike) und Rose (Dem. Reinwald); und das Finale, in dem Hr. von Renneville (Hr. Rebenstein), Heinrich (Hr. Blume) und Remi (Hr. Wauer) ihre Partien gut ausführten. Das Finale des 2ten Acts gefiel sehr. Es trat darin, ausser den sämmtlichen genannten Personen, auch die kleine Krämerin auf, die von Dem. Lina Eunike recht gut dargestellt ward: freylich hat aber ihre Stimme noch nicht Festigkeit und Sicherheit genug. Im dritten Acte gefielen besonders Heinrichs Arietta: Reizend, einfach, unbefangen etc., und das Duett des Hrn. von Renneville und der Fr. v. Ligneul: Sie ist durch Geist und reinen Sinn erhoben etc.

Die Anwesenheit der Mad. Schröder, vom k. k. Hoftheater zu Wien, gab uns Gelegenheit, den 29sten die von alter Zeit her berühmte Musik Georg Benda's zu Gotters *Medea*, wieder zu hören. Mad. Schröder sprach und spielte ganz vortrefflich, wie dies auch in ihren beyden andern Darstellungen, Merope und Phädra, der Fall war. Sie gab auch am 27sten eine declamatorisch-musikalische Abendunterhaltung, in der sie Schillers *Bürgschaft* und *Glocke*, Collins *Brautpaar* und Mahlmanns *Saul und David*, meisterhaft sprach. Dazwischen sang Mad. Milder-Hauptmann Hummels beliebte Romanze *an die Entfernte*, und Dem. Edeling spielte ein Capriccio u. Rondo von Lauska sicher und fertig.

Den 30sten ward auf königl. Befehl in der neu verschönerten Garnisonkirche Händels *Messias* mit den von Mozart hinzugefügten Blasinstrumenten von den vereinten Mitgliedern der Singakademie, den kön. Sängern und Sängerinnen und der gesammten königl. Kapelle unter Zelters und Mösers Leitung vor einer Versammlung von 6000 Personen unentgeltlich aufgeführt; wahrlich, eine würdige Einleitung zum Reformationsfeste! Mad. Milder-Hauptmann und Dem. Eunike und Blanc, und die Hrn. Blume, Stümer und Gern sangen die Solopartien. Eine herrliche Darstellung, gross und tief in ihrer Wirkung. — Die von der geistlichen Oberbehörde vorgeschriebene Liturgie für das Reformations-Jubelfest erforderte zu der Intonation und dem Chor nach dem Altargebet eine leicht fassliche Musik, die ohne alle Begleitung von Instrumenten gesungen werden konnte. Diese ist, von einem geschätzten Tonkünstler gesetzt und von dem König genehmigt, in der hiesigen sanderschen Buchhandlung erschienen, die ihr auch einige Hymnen von Cramer, Funk und Kleist mit Melodien von J. H. Rolle und J. A. P. Schulze beygefügt hat, welche durch ihre edle Einfalt der Kirche würdig sind, und 4-, 3- oder 2stimmig mit oder ohne Orgelbegleitung gesungen werden können. Auch hat der Vicar und Organist der Kirche zum heil. Geist in Magdeburg, Hr. Kallenbach, eine brave Kirchenmusik für dieses Fest componirt.

Durch Zwischenspiele im Theater zeichneten sich in diesem Monat aus: am 7ten der 10jährige Leon de St. Lubin aus Hamburg, der Variationen von eigner Composition und von Rode auf der Violine, und F. Wranitzky aus Wien, der am 17ten ein Adagio und Rondo auf dem Violoncell vortrug.

NOTIZEN.

Die Verwaltung des Theaters in Frankfurt am Mayn hat den berühmten *Spohr*, da er im Begriff war, von Amsterdam nach London und dann nach Paris zu gehen — mit dem eben so würdigen, als vortheilhaften Antrage zur Stelle des Operndirectors und Kapellmeisters an ihrem Theater überrascht. Hr. Sp. hat diesem Ruf, der eben so sehr seinen künstlerischen Vorzügen, als seiner Neigung entspricht, freudig angenommen, und wird ihm schon Ende Novembers folgen. Den frankfurter Musikfreunden ist zu dieser Acquisition, und nicht um ihrer Oper willen allein, Glück zu wünschen. —

Es sind in der 5ten und 24sten No. dieser Zeitung vom vorigen Jahre, treffliche Winke zu Beseitigung zweyer Hindernisse, die sich dem *Notenlesen*-Lehren- und Lernen, fast immer, einzeln oder vereinigt, in grösserm oder geringerm Grade, in den Weg stellen, gegeben. Wenn nun aber zum Abspielen eines gegebenen Musikstücks, (es ist hier immer nur vom Klavier- und Klavierstücken die Rede,) nicht nur das Vermögen, die Noten in Ansehung ihrer Höhe und

Tiefe und ihrer relativen Dauer zu erkennen, (*Notenlesen*) sondern auch die Fertigkeit, sie dem gemäss, mittelst der Finger auf dem Instrumente anzugeben, (intoniren) gehört; wenn ferner das Abspielen eines Musikstücks mit Gewissheit nur dann möglich ist, wenn die Aufmerksamkeit des Spielers nicht getheilt, nämlich nicht zum Notenlesen und auch richtigen Finden der Tasten zugleich erforderlich, und wenn endlich die letztere Fertigkeit, die richtigen Tasten, ohne besonderes Hinblicken, zu finden möglich ist, aber auf dem gewöhnlichen Wege, nach den mir bekannten Klavier-Unterrichts-Methoden nur durch unaufhörliche Uebung, und dann doch nur sehr spät und mit Behinderung der ersteenannten Fertigkeit, des Notenlesens, erlangt wird: so hat dem Verf. die Beseitigung dieses dritten, bedeutendsten Hindernisses des Klavier-Unterrichts und Lernens, einer besondern Aufmerksamkeit werth geschienen, und er wagt es, eine diesfällige Methode in einem *Grundsatze* anzudeuten. Dieser Grundsatz ist: *Der Schüler muss seine Uebungsstücke nicht anders, als ohne auf die Tastatur zu sehen, abspielen lernen.* Da nun die Beschaffenheit der Uebungsstücke nur diesen Grundsatz zu realisiren und den ihm unterliegenden Zweck zu erreichen möglich macht; da ferner nicht jedem Klavierlehrer, rücksichtlich seiner Zeit und der übrigen Forderungen der Kunst an dergleichen Anfangs-Uebungsstücke, (ausser den wesentlichen, der, durch jenen Grundsatz bestimmten Methode) die Herstellung möglich werden dürfte: so erbiete ich mich, wenn meine kurze Andeutung nicht gemissdeutet oder unanwendbar gefunden wird, dergleichen mit näherer Gebrauchsanweisung, in einem kleinen, wohlfeilen Werkchen mitzutheilen, gefälligo Aufforderung dazu, Seitens eines Herren Wort- und Federführers des musikal. Publicums, oder Hrn. Verlegers erwartend.

Merseburg, den 14ten October 1817.

Franz Stoepel.

Nach öffentlichen Blättern. Die berühmten Mechaniker, Hrn. Kaufmann, Vater und Sohn, aus Dresden, die sich mit dem von ihnen erfundenen Harmonichord, ihre musikal. Automaten etc. geraume Zeit in Paris aufgehalten hatten, sind jetzt, nachdem sie mehre beträchtliche Städte Frankreichs besucht, in Strasburg, und so auf dem Rückwege zum Vaterlande. Ueberall in Frankreich haben, sowol ihre trefflichen Erfindungen, als das Vollendete in ihrer Arbeit, grosse Aufmerksamkeit erregt, und gerechten, ausgezeichneten Beyfall gefunden. —

Bemerkungen.

1.

Manche Virtuosen haben die Gewohnheit, aus den Concerten, welche sie vortragen, bald den einen, bald den andern Satz hinwegzulassen, und an deren Stelle dann aus andern Compositionen entlehnte, einzuschalten. Ob mir nun gleich dergleichen Flickwerk nie hat zusagen wollen: so mag es doch bey vielen dieser Werke allenfalls hingehen; denn, selbst charakterlos, werden sie dieses durch Einschaltungen dieser Art nicht mehr und nicht minder. Aber was soll man sagen, wenn dieser Unfug — wie das denn hier und da wirklich zu geschehen pflegt — sogar bey Werken grosser Meister getrieben wird? — Haben denn jene Herren gar keine Ahnung von dem innern, geistigen Zusammenhang eines musikal. Kunstwerks? Fühlen sie nicht, dass hier, ohne die Wirkung des Ganzen zu vermindern, eben so wenig etwas willkürlich geändert, oder aus seiner Stelle gerückt werden dürfe, als in Werken anderer Künste? —

2.

Nur sehr Wenige vermögen sich, wenn von Beurtheilung des Eindrucks musikal. Kunstwerke die Rede ist, zu einer Ansicht des Ganzen zu erheben. Einzelnes nur ist es, was daran, oft unverständig genug, gelobt oder getadelt wird. Diese oder jene frappante Modulation, sollte sie auch aus der Luft gegriffe seyn, ist es etwa, die ihre Wirkung äussert; diese oder jene schmeichelnde Melodie, bey deren Anhören manches empfindsame Mägdlein, mancher, will's Gott, altdeutsch gekleidete Weichling, in Wonne zerschmelzen möchte u. dgl. Heisst dies aber wol etwas Anderes, als an Rom's Peterskirche sich über einen zierlichen Säulenknauf entzücken? —

3.

Mehre der neuesten und vorzüglichsten Quartetten scheinen mir daran zu leiden, dass die erste

Violin allzusehr vorherrschet; sich im Styl dem Concert allzusehr nähert. Das sollte doch eigentlich nicht seyn! — Abgerechnet, dass solche Werke sich immer nur für sehr wenige Spieler eignen, nehmen sie dadurch auch leicht ein gewisses anspruchvolles Wesen an, und was fast noch schlimmer — sie erhalten sich selten frey vom Manierirten. Kein Componist der neuesten Zeit hat sich davon so frey erhalten; keiner geht auch hier seinen so ganz eigenthümlichen Weg, als der wunderbare Beethoven. Ist dieser Pfad gleich zuweilen etwas mühevoll und steil; öfter noch nächtlich und schauervoll einsam: so blühen doch zwischen diesen Felsen und Klippen lieblich duftende Blumen in Menge, sie weich und üppig umrankend; brechen in diese Nacht so himmlische Lichter von oben, dass man die seltsam gewundenen Bahnen mit der freudigen Zuversicht wandelt, endlich ein erwünschtes Ziel zu erreichen. Und diese Zuversicht täuschet nicht! Werden Einem diese Wege nur nach und nach bekannter: so wandelt man immer lieber und lieber auf ihnen; fühlt sich in diesen labyrinthischen Zauberhainen immer heimischer. Aber allerdings ist, um sich in ihnen nicht zu verirren, ein geistiger Faden Ariadnens vonnöthen, da gegentheils im eigenen Kohlgarten sich ein jeder leicht zurechte findet.

4.

Es giebt Momente im Leben, in denen der Mensch durchaus nicht gestimmt ist, das Höchste, was Kunst uns bietet, in sich aufzunehmen; es würdig zu empfangen. Entweihe keiner in solchem unlautern Zustande die herrlichen Gaben der Tonkunst! Statt ihn zu erheitern, zu erheben, würden sie ihn dann nur noch mehr verwirren, jo wol zu Boden drücken.

K. B.

Kurze Anzeigen.

Rondo pour le Pianoforte par D. Steibelt, Tiré de son Concert militaire. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ref. kennet das Concert nicht, aus welchem dies Rondo genommen und als Solostück eingerichtet ist: er kann es mithin nur, wie es hier vorliegt, beurtheilen. Ein sehr angenehmes, einem muntern Marsch ähnliches Thema empfiehlt es vornämlich; weniger kann man die, übrigens sehr brillanten Zwischensätze rühmen, da sie gegen das Thema meist zu fremdartig sind, (vielleicht, dass die Orchesterbegleitung im Original näher an dies erinnert,) und so das Stück immer von neuem ansetzt, ohne folgerecht zu befriedigen. Auch gegen den Periodenbau liesse sich einwenden, dass der Verf. um die Mitte bis gegen das Ende unverhältnismässig lang in H und Fis dur verweilet, so dass es eine geraume Zeit klingt, als sey man eigentlich in H dur zu Hause, und nicht in E dur, wie es doch ist. Dieser Ausstellung ungeachtet wird das Stück sehr fertigen Spielern zur Uebung und Unterhaltung willkommen seyn.

Le Songe de Rousseau. Air varié pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Hr. Cr. giebt nie etwas ganz Uninteressantes, auch wenn er, wie das hier der Fall seyn mag, nur für Schuler schreibt von wenig Geübtheit, was Einsicht und Praxis betrifft. Ref. gesteht, dass er das artige, rousseauische Liedchen, das den Namen und das Thema zu dem kleinen Werkchen hergegeben, nicht kennt. Es ist diesem eine sehr sanfte, gleichsam den Schlummer bezeichnende Einleitung vorgesetzt, und die aus dem Thema entwickelten 10 Variationen bleiben dem Charakter desselben so treu, als es, ohne monoton zu werden, möglich war. Einige von diesen haben wirklich neue, oder wenigstens nicht gewöhnliche Figuren. Der letztern ist eine kurze *Coda* gegeben, die einen guten Schluss macht. Alles ist zweckmässig, wenn auch nicht auffallend oder sonst von grossem Belang, und auszuführen gar nicht schwer.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. IX.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ IX.* 1817.

Bitte
an die Leser meiner
Theorie der Tonsezkunst.

Denjenigen, welche meine in der Vorrede zum ersten Bande meiner Theorie der Tonsezkunst gestellte Bitte: mir ihre etwaigen Einwendungen, Berichtigungen und sonstigen Erinnerungen, sey es durch Privatzuschrift, sey es durch öffentliche Beurtheilungen, zu eröffnen, bis jetzt zu erfüllen die Gewogenheit hatten, mag ich vor allem hiermit öffentlich Dank, mit der Versicherung, dass manche der mir gemachten Erinnerungen in der zweyten Auflage benutzt, oder wenigstens widerlegt werden sollen.

Die zweyte Auflage ist, wie der ganz unerwartet starke Absatz des Werkes nunmehr bestimmt voraussetzen lässt, nicht mehr fern; und um desto mehr sehe ich mich gedrungen, hiermit nochmals alle einsichtigen Kunstfreunde um Mittheilung ihrer Bemerkungen, ihrer etwaigen Zweifel oder Einwendungen, dringendst zu bitten.

Zugleich bemerke ich, dass, aller Sorgfalt des Correktors zu Trotz, doch in den zuerst ausgegebenen Exemplaren des ersten Bandes noch folgende Druckfehler unberichtigt geblieben sind, welche ich also die Besitzer jener Exemplare zu berichtigen inständigst bitte.

Gottfried Weber.

Seite 5, Zeile 6 bis 8 setze überall statt tief: hoch, und statt: hoch setze: tief.
- 15, Zeile 17, statt: Tonkunst setze: Tonkunde.
- 56, Zeile 11, muss heissen: octave von e, die Tons von C; c ist die
- 93, Zeile 1, statt: 69 setze 79.
- 155, Zeile 11 von unten, statt: c setze e.
- 171, Zeile 13 von oben, statt: kleiner setze: grosser.
- 173, unter dem ersten Notenbeyspiel, statt: C setze: G_4 und unter dem letzten statt: Es_4 setze: E_4.
- 174, Zeile 4, statt: §. 146 setze: §. 147.
- 197, Zeile 20, statt: weichen Septimenharmonie setze Septimenharmonie mit kleiner Quinte.
- 199, Zeile 3 von unten, statt: §. 164 setze: §. 194.
- 200, Zeile 1, statt: §. 165 setze §. 195.
- 260, Zeile 2, statt: den setze der.
- 226, Zeile 8 von unten, statt: as setze es.
- 284, Zeile 15, statt: §. 126 setze: 226.
- 328 im zweyten Notenbeyspiel, muss die erste Note des Tenors nicht A sondern $\overline{d}$ seyn. Beyde Beyspiele sind von Vogler.

Seite 532, letzte Zeile, statt: Tonkunst setze Tonsetzkunst.

Neue Verlagswerke, welche bey Nic. Simrock in Bonn am Rheine erschienen sind.

Romberg, A.	Was bleibet und was schwindet, Ode v. L. Th. Kosegarten, Op. 42. 140 Werk der Gesangstücke. Partitur.	9 Fr.
—	dasselbe — — Instrumentstimmen.	6 Fr.
—	dasselbe — — Klavierauszug.	4 Fr.
—	Der Graf von Habsburg, Ballade von Schiller. Op. 43. 150 Werk d. Gesangst. Partitur.	
—	dasselbe — — Instrumentst.	4 Fr. 50 Ca.
—	dasselbe — — Klavierauszug.	3 Fr. 50 Ca.
—	Schnsucht, Gedicht v. Schiller. Op. 44. 160 W. des Gesangstücke. Partitur.	3 Fr.
—	dasselbe — — Instrumentst.	4 Fr.
—	dasselbe — — Klavierauszug.	2 Fr.
—	3me Concerto p. Violon. av. Orch. Op. 46.	9 Fr.
—	Potpourri d'après des mélodies du Don Juan. p. Violon. avec acc. de l'Orch. Op. 47.	6 Fr.
—	le même, arr. en Quint. p. 2 Vlons, 2 Alto et Vlle.	7 Fr. 50 Ca.
Romberg, B.	Capriccio sur des airs nationaux Suédois p. Violoncelle avec Orch. Op. 28.	7 Fr. 50 Ca.
Beethoven, L. v.,	Quint. p. 2 Viol. A. Vlle. et Basse, arr. de la sonate. Op. 17. p. Pianof. et Cor.	4 Fr.
—	Simphonie pastorale arr. à 4m. p. Watts.	8 Fr.
—	Quintuor op. 16. p. Pianof. arr. p. 2 Pftes.	5 Fr.
—	Ouvert. du Coriolan arr à 4m. p. Watts.	2 Fr. 50 Ca.
—	— d'Egmont arr. à 4m. p. Watts.	2 Fr. 50 Ca.
—	An die Geliebte. Lied mit Pianofortbegl.	75 Ct.
—	Das Gehrimniss. Lied mit Pianofortbegl.	75 Ca.
Berg, Ch.	Div. p. Flt. av. Flöte. O. 15. Liv. 1, 2.	2 Fr. 20 Ct.
Böhner, J. L.,	4 Walzes p. Pfte. (2 avec musique turque).	1 Fr. 50 Ca.
Bornhardt, J. H. C.	die Lebenszeiten. Gedicht von Oldecop, für 4 Singstimmen und Pfthegltg. Ein Beytrag f. musikal. Zirkel.	6 Fr.
Cramer, J. B.	Quintette p. Pfte. av. 2 Viol. A. et Vlle. Op. 60.	7 Fr.
—	Introd. et Andante var. p. Pfte. avec acc. ad lib. de 2 Vlons, Fl. Al. Basse et 2 Cors, ou une Flute seule. Op. 61.	3 Fr.

Cramer, J. B., Variat. sur l'air du Don Juan: Fin ch'han dal vino, p. Pfte. ..... 2 Fr.
— Var. sur l'air: l'amour a des yeux, p. Pfte. 1 Fr. 50 Ca.
— Introd. et air varié de Rode p. Pfte. ..... 2 Fr.
— Le Rendez-vous à la chasse. Divert. p. Pfte. ... 2 Fr.
— Les menus-plaisirs. Divert. pour Pfte. ..... 2 Fr.
— La moisson. Divert. pastoral, p. Pfte et Flûte. 3 Fr.
— Le célèbre Rondo de Kreutzer, pour Pfte. ... 2 Fr.
— Notturno p. Pfte. ..... 2 Fr.
Dröbs, 24 leichte Orgelstücke. Op. 10. ... 2 Fr. 50 Ca.
Ebers, C. F. 3 Sonates p. Pfte. et Flûte. Op. 30. Liv. 1. 2. 3. ..... à 3 Fr. 50 Ca.
— 3 do. p. Pfte. et Viol. Op. 31. Liv. 1. 2. & 3 Fr. 50 Ca.
Dressler, R. Studien für die Flöte. Zur Uebung in allen Tonarten, in Skalen und Akkorden. Op. 34. ..... 4 Fr. 50 Ca.
Eder, C. XVII. Duos p. 2 Violoncelles arr. de la Flûte magique. ..... 4 Fr. 50 Ca.
Fuss, I. Elysium. Gedicht von L. Brachmann 1 Fr. 50 Ca.
Fränzl, Quatuor No. 3. arr. pour Flute V. A. et Basse p. Fürstenau. ..... 3 Fr. 50 Ca.
Grosheim, G. C., Sammlung von Volksliedern, 19 und 20 Heft. ..... à 3 Fr.
Hünten, W. Fantaisie pour Pfte. avec Variat. ..... 3 Fr.
Hünten, F. Variat. pour Guitarre Seule. ..... 1 Fr.
Koehler, 3 Sonates p. Pfte. Op. 112. Liv. 1. 2. 3. à 2 Fr.
— Amusement pour 3 Flûtes. Op. 113. ..... 2 Fr.
Kalkbrenner, Quintuor pour Pfte, 2 Vlons, A. et Basse. Op. 30. ..... 6 Fr.
— 8 Variat. sur la Romance de Rousseau pour Pianof. ..... 2 Fr. 50 Ca.
Klengel, A. 16 Leçons faciles p. Pfte, avec instruct. comment se servir du metron. de Maelzel et du chronom. de G. Weber. ..... 3 Fr. 50 Ca.
— Variat. sur un Air de Figaro p. Pfte. 1 Fr. 50 Ca.
— Var. sur l'Air: Te bien aimer, p. Pfte, 1 Fr. 50 Ca.
Krufft, N. v. Selmar und Selma. Gedicht v. Klopstock, mit Pianofortebegltg. ..... 1 Fr. 50 Ca.
— Der Abschied. Duett f. Sopr. und Tenor, mit Pianofortebeg. ..... 2 Fr.
— Var. über das Lied: Ich sass und spann vor meiner Thür. ..... 2 Fr. 50 Ca.
Methfessel, 6 deutsche Gesänge mit Pfteb egl. 2 Fr 50 Ca.
Neudeck, Ch. G. Sonate p. Pfte à 4 mains 2 Fr. 50 Ca.
— 3 Marches à 4 mains. ..... 2 Fr. 50 Ca.
Rieff, Gesänge mit Klavierbegl. 3te Samml. ..... 3 Fr.
Ries, F. 7. Var. p. Pfte. Amanti Constanti. Op. 66. 1 Fr. 60 Ca.
— 2 Sonates p. Pfte. av. Viol. Op. 3. ..... 7 Fr.
— Rondeau sur des airs orig. russes pour Pianof. Op. 67. ..... 1 Fr. 50 Ca.
— Trio p. Pfte, Flute et Vlle. Op. 63. ... 2 Fr. 50 Ca.
— 3me Sonate p. Pfte. et Flûte. Op. 76. ... 3 Fr.
— Fantaisie sur d. thèmes de Figaro. p. Pfte. Op. 77. Liv. 1. ..... 2 Fr. 50 Ca.
— Rondo pastoral p. Pfte. ..... 1 Fr. 30 Ca.

Ries, F. Var. sur un air de Mazzinghi p. Pfte. 1 Fr. 50 Ca.
— Quat. p. Pft. Op. 17. arr. p. 2 Pftes par Nicolai. ..... 6 Fr.
Spaeth, Variat. p. Pfte. ..... 2 Fr.
Spohr, L. Fantaisie p. Harpe. Op. 36. ..... 2 Fr.
— Variat. p. Harpe. Op. 37. ..... 3 Fr.
Streicher, N. 2 marches p. harmonie. ..... 75 Ca.
— 2 Marches p. Pfte. ..... 75 Ca.
Wahlert, G. H. Polonoise mit ipl. u. deutsch Texte und Pftebegltg. ..... 1 Fl. 50 Ca.
Weber, G. Chronometr. Tempobezeichnung. Nebst der Reductions-Tabelle der Grade des Maelzelschen Metronoms in einfache Pendellängen. 65 Ca.
Zulehner, Ch. Concerto fac. p. Pfte. av. Orch. Op. 6. 6 Fr.
Zumsteeg, Emilie, 9 Lieder m. Pftebegl. ..... 2 Fr. 50 Ca.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1817.
(Beschluss aus No. 8.)

Grönland, Lieder, Balladen und Romanzen v. Göthe, mit Begl. des Pianoforte ..... 2 Thlr.
Lindpaintner, Th. Körners Gute Nacht f. 4 Singst. 4 Gr.
Morlacchi, F. 6 Canzonette coll' accomp. di Pianof. (ital. u. deutsch) ..... 16 Gr.
Mozart, W. A. Missa pro defunctis Requiem, im Klav. Ausz. v. Schwenke (lat. u. deutsch) 1 Thlr. 20 Gr.
Romances, mises en musique par la (ci-devant) Reine d'Hortense. (Franz. u. deutsch). ... 1 Thlr.
Rossini, Tancred, Oper im Klav. Auss. (ital. u. deutsch). 6 Thlr.
Weigl, Gspe. Duetto nel Melodr. Flamboccate (der Hinterhalt) ital. u. deutsch. ..... 8 Gr.
Winter, P. v., das Waldhorn, 4stimmiger Gesang mit 5 obligaten Waldhörnern, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Bass, nebst beigefügtem Klav. Auszug. ..... 1 Thlr.
— dasselbe im Klav. Auszug. ..... 10 Gr.
— die Musik, Gesang für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchest. ..... 2 Thlr.
— Triumph der Liebe v. Schiller, f. 4 Singstim. mit Begleit. des Orchesters. ..... dasselbe im Klavier-Auszug. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Fantasie der Liebe, Klav. Auszug. ..... 16 Gr.
— Ode an die Freude v. Schiller, Klav. Auszug. 16 Gr.

Blum, Ch. Divertissements progressifs p. la Guitare, soigneusement doigtés. Cah. 1. 2. ..... à 16 Gr.
Molino, Fr. 2 Fantaisies p. la Guitare. Op. 13. ..... 8 Gr.

Rink, 12 fugirte Orgelnachspiele. Op. 48. 13te Samml. 1 Thlr.

Blüher, A. kurzer Elementar-Unterricht im Gesange. 8 Gr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten November. N°. 48. 1817.

Praktische Resultate

aus der, im vorigen Jahrgang der allg. musikal. Zeit. abgedruckten Akustik der Blasinstrumente, von Gottfr. Weber.

Meine, in No. 3, 4, 5, 41, 42, 43, 44 und 45 der allgem. musikal. Zeit. v. 1816 abgedruckten akustischen Abhandlungen, namentlich die No. 3 bis 5 befindliche *Akustik der Blasinstrumente*, hat die Grundsätze, nach welchen die verschiedenen Töne aller Blasinstrumente entstehen, und insbesondere das Spiel der Tonlöcher, im Zusammenhang entwickelt, jedoch ohne unmittelbare praktische Anwendung von diesen Grundsätzen zu machen. Ich bin aber gewiss, dass eine kurze die Andeutung solcher Resultate nicht allein in wissenschaftlicher Hinsicht, sondern eben so sehr auch jedem praktischen Instrumentisten, von Interesse seyn wird; indem man dadurch nicht nur die dort aufgestellte Theorie an dem Probierstein der Anwendung sich bewähren sieht, sondern auch jeder Spieler eines Blasinstrumentes dadurch eine grosse Menge neuer Eigenschaften seines Instruments, und neue Griffe und Applicaturen kennen lernt, die er bisher vielleicht nicht geahnet hatte. Ich will daher hier nur einige der interessantesten Resultate, und Beyspiele wirklicher Anwendung der allgemeinen Grundsätze für die Behandlung der Blasinstrumente, anführen, und zwar immer wieder, wie bisher, *zunächst auf die Flöte* angewendet, von welcher dann die weitere Anwendung auf andere Blasinstrumente leicht zu machen ist.

§. 48.

Wir bemerkten im §. 15 der Akustik, dass alle unsre Blasinstrumente mit Tonlöchern im Verhältnis ihrer Länge ziemlich weit gebaut sind, und dass sie deshalb ganz gut den eigentlichen Grundton ihrer Röhre angeben, eben darum aber umgekehrt ihre höhern Beytöne, so wie wir sie in der Akustik anführten, nicht nur nicht ganz gern ansprechen; sondern, auch etwas Erzwungnes und Hohles in ihrem Klange haben, und dabey auch oft nicht rein, zuweilen etwas zu hoch, noch öfter etwas zu tief, ansprechen. Dies ist nun der Grund, warum z. B. auf der Flöte das fis, man mag es als V des d-Griffs, (§. 34) d. h. bey Schliessung aller Tonlöcher nehmen:

oder als IV des fis-Griffs, so:

immer sehr tief, und beynahe f anspricht. Als III des h-Griffs:

will es gewöhnlich gar nicht ansprechen, oder etwa nur, wenn man dabey alle Klappen öffnet, wo dann ein ebenfalls wieder etwas zu tiefes fis erscheint (vergl. §. 50.) — Das g als V von es ist ziemlich rein:

eben so als IV von g:

hingegen als III von c mit dem c-Loch:

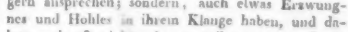

ist es zu hoch: u. s. w.

§. 49.

Man wird zweytens bemerken, dass man bey den höhern harmonischen Beytönen häufig,

ein, ja mehre Tonlöcher oberhalb des eigentlichen Tonlochs, also an dem geltenden klingenden Theil (a-b) der Röhre, *willkürlich offen lassen* kann, z. B. bey dem Ton h als III von e:

kann man willkürlich den linken Ringfinger auch aufheben, so:

oder die b-Klappe öffnen, so:

ohne dass dadurch ein andrer Ton anspräche: (wahrscheinlich weil diese willkürlichen Tonlöcher gerade auf, oder doch nahe an Schwingungsknoten treffen.) — Ebenso läßt sich a als III von d

auch auf folgende Arten mit willkürlich geöffneten Tonlöchern angeben:

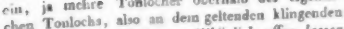

wobey ebenfalls der Ton an sich immer a bleibt, nur allenfalls eine Schwebung höher wird.

(Diese willkürlichen Tonlöcher oberhalb b oder B sind, wie man sieht, ganz etwas Anderes, als die willkürlichen, oder eigentlich nur unwirksamen, Tonlöcher unterhalb b, die wir §. 43 der Akustik kennen gelernt.)

§. 50.

Eben diese willkürlichen Oeffnungen gewähren denn auch nicht nur oft manche Erleichterung der Applicatur beym Spielen, sondern, was noch wesentlicher ist, sie dienen als treffliches Mittel, die sonst an sich dumpfen, hohl und gezwungen klingenden, auch ungern, und oft etwas zu hoch oder zu tief ansprechenden höhern Beytöne zugleich reiner und heller ansprechen zu machen.

Z. B. das b als III von es:

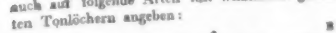

spricht hohl und schwer an; viel besser, in jeder Hinsicht, wenn man das Loch des linken Ringfingers öffnet:

Das cis als II von cis (also mit Oeffnung aller Tonlöcher) klingt in vieler Hinsicht übel; nicht viel besser klingt es als III von fis:

öffnet man aber dabey das willkürliche Tonloch des linken Zeigefingers:

so klingt es vollkommen gut, und diese Art das cis zu greifen ist auch die allgemein gebräuchlichste.

Eben so ist das d, wie es gewöhnlich gegriffen wird, nichts Anderes, als III von g mit willkürlich aufgehobenem linken Zeigefinger; eben so dis IV von dis, mit willkürlicher Oeffnung zweyer Tonlöcher. Das im §. 48 erwähnte fis, als V von d, wird durch willkürliche Oeffnung zweyer Löcher vollkommen gut:

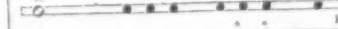

welches denn auch der gewöhnliche Griff ist.

Ganz eigen ist der gewöhnliche Griff für e. Dieser Ton wird gewöhnlich nicht als IV von a gegriffen:

noch als III von a:

wiewol ein solches e, wenigstens bey Oeffnung der gis- und f-Klappe nicht eben übel klingt — sondern meistens als ein durch willkürliche Oeffnung des linken Ringfingers und rechten Zeigefingers *sehr erhöhtes* IV von dis:

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCALITZ,J.F. FN. 05384/045

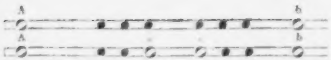

(Mir selbst genügt diese Erklärungsart dieses e-Griffes nicht ganz; übrigens ist dieser Griff auch der *einzige*, dessen Erklärung nach unsrer Theorie einige Schwierigkeit hat.)

Auf der Klarinette erleichtert das Oeffnen der b-Klappe des linken Daums sehr bedeutend das Ansprechen aller Töne von h aufwärts; weshalb diese Töne denn auch fast immer nur also gegriffen zu werden pflegen, obgleich man sie wol auch ohne diese Klappe zum Ansprechen zwingen kann. (§. 15 der Akustik.)

Eben so kann man auf der Klarinette das f als II von f willig ansprechen machen, wenn man den linken Zeigefinger aufhebt.

§. 51.

Eine weitere, sehr merkwürdige Eigenheit der Blasinstrumente besteht darin, dass auf ihre höhern Beytöne das Stopfen und Decken gewöhnlich stärker wirkt, als auf die tiefen. So reicht z. B. auf der Flöte das Schliessen des rechten Ringfingers nur sehr unvollkommen hin, das fis in f zu verwandeln, indess das fis eben dadurch schon ziemlich vollständig in f verwandelt wird. Eben so ist es, um a in as zu verwandeln, hinreichend, den rechten Zeigefinger zu schliessen, indess man um a in as zu verwandeln, wenigstens auch noch den rechten Mittelfinger schliessen muss:

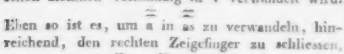

durch welchen Griff a beynah schon g wird: ja, ein vollständiges as erhält man eigentlich erst, wenn man auch noch den rechten Ringfinger schliesst:

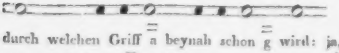

Auf das höhere a hingegen wirkt das Decken auch noch dieses Tonlochs so stark, dass es nun gar nicht mehr zum Ansprechen zu bringen ist, und statt dessen sich das tonlöcher ansprechende h als III von es (§. 50) vordrängt:

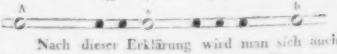

Nach dieser Erklärung wird man sich auch nicht mehr darüber wundern, dass das a der untern Octave durch Auflegen dieser drey Finger in den tiefern Ton as verwandelt wird, indess das a der obern Octave beym Schliessen derselben drey Finger in den *höhern* Ton b überspringt: welches ein bis jetzt unerklärtes Phänomen war.

Um den Raum dieser Blätter zu schonen, mögen die wenigen, bis hieher angeführten Beyspiele genügen, theils als Belege für die Richtigkeit meiner Erklärungsart des Tonspiels der Blasinstrumente; theils als Beweise der Fruchtbarkeit derselben für die unmittelbare praktische Kenntnis und Behandlung dieser Instrumente; theils als Andeutungen, wonach jeder bey einigem weitern Nachdenken jeden Ton und Griff seines Instruments auf seine ursprüngliche Ableitung wird zurückführen und manchen neuen Griff finden, so wie manchen fehlerhaften Ton seines Instruments verbessern können. Ueberhaupt ist hier unbedingte Vollständigkeit und Ausführlichkeit um so weniger möglich und ortgemäss, weil hierbey gar vieles von der Individualität jedes einzelnen Instruments abhängt, weshalb denn auch vielleicht manches von dem in diesem §. Angeführten schon nicht auf jeder Flöte etc. ganz genau zutrifft.

(Der Beschluss folgt.)

Wichtige Verbesserung des Waldhorns.

Das Waldhorn, durch seinen eben so vollen und kräftigen, als zarten und anmuthigen Ton so überaus schöne Instrument, stand bekanntlich bisher gegen fast alle die andern Blasinstrumente dadurch sehr zurück, dass es in seinen natürlichen Tönen so sehr beschränkt war; indem es nicht einmal möglich ward, ohne Stopfen mit der einen Hand, auf natürliche Weise eine diatonische Scala hervorzubringen. Folgende Töne nämlich lieferte das Horn natürlich, wovon aber mehre nicht einmal rein waren:

Um nun die unreinen Töne zur Reinheit zu zwingen, und die fehlenden hören zu lassen, bediente man sich bisher des Stopfens des Schallloches: allein die Absicht wurde nur höchst unvollkommen erreicht; denn die gestopften Töne waren zu sehr, und blieben auch bey grosser Geschicklichkeit beträchtlich von den natürlichen verschieden; und nur bey äusserst ausgezeichneten Virtuosen kamen durch jenes Mittel wirklich alle Töne, unter oben gegebener Voraussetzung in der Region von heraus. Dieses sind allerdings Gegenstände, die denen, welche das Waldhorn spielen oder sonst kennen, bekannt sind: da aber hier von etwas gesprochen werden soll, was diese nicht allein, sondern alle Freunde der Musik interessiren kann: so achten es nicht unnöthig, Vorstehendes in Erinnerung zu bringen.

Jene Unvollkommenheiten des natürlichen, und auch des durch jenes Hülfsmittel künstlich verbesserten Zustandes des Waldhorns suchte man seit ganz kurzem durch angebrachte Klappen zu beseitigen. Die Töne kamen freylich nun sicherer, aber dadurch, dass bey Oeffnung der Klappe die Luft durch das Loch ausströmte, verlor der Ton auch, und der Unterschied, der durch Klappen erzeugten Töne von den übrigen blieb, und zwar eben so auffallend.

Hr. Stölzel aus Breslau hat nun diese Unvollkommenheiten durch langes Nachdenken über diesen Gegenstand und unablässiges Bemühen *vollständig* beseitiget; und zwar hat er, wie schon mancher Erfinder in mechanischen Dingen, das Rechte und Treffende viel näher gefunden, als man es gesucht; und viel einfacher, als man es gemeynt. Er hat seinem Horne blos zwey, luftdicht gearbeitete Ventile gegeben, die mit leichter Mühe von zwey Fingern der rechten Hand, wie Tasten am Pianoforte, niedergedrückt, und von selbst durch angebrachte Federn wieder in vorigen Stand gesetzt werden; und dadurch ist es nicht nur möglich, sondern auch leicht, die ganze chromatische Scala von der tiefsten bis zur höchsten Note rein herauszubringen, bey *vollkommen gleichem Tone*. Bey diesem Horn bedarf es mithin des Umstimmens in eine andere Tonart nicht, und man kann dieselbe Passage zugleich in einer andern blasen; auch Gänge, die sonst auf dem gewöhnlichen Horne geradezu unmöglich auszuführen waren, nun ohne alle Schwierigkeit vortragen.

Was durch diese Erfindung für das Solo-Spiel auf dem Horn gewonnen wird, geht leicht hervor, wenn man auch nur an das ewige Einerley der bis jetzt gehörten Hornpassagen in Concerten denkt. — Vorzüglich auffallend und effectreich ist es, in der Tiefe nun Stellen, wie mit der vollen und gleichen Kraft des Horntons zu hören.

Hrn. Stölzel ist für seine viele Mühe und aufgewendeten Kosten zu wünschen, dass er recht zahlreiche Bestellungen erhalte; und in der That, jede Musikdirection, jede Concert- und Theateranstalt, jede gute Gesellschaft Militair-Musik, so wie jedes Orchester sollte ein Paar solche Hörner sich zu eigen machen, um von einer solchen bedeutenden Verbesserung Vortheile für ihre Kunst zu ziehen und den Genuss an ihr bey allen achtsamen Hörern namhaft zu verschönern. Denn dies wird ganz zuverlässig geschehen: ja, diese Erfindung wird noch weitere ersprossliche Folgen haben, wenn auch an den Trompeten und Posaunen dieser Mechanismus angewandt wird, wie gar leicht geschehen kann: und dass dem Componisten damit eine ganz neue Provinz eröffnet wird, sowol für seine Ideen, als für deren effectvollere, sichrere und schönere Ausführung: das bemerkt ein jeder Kunstverständige.

Uebrigens ist diese Erfindung des Hrn. Stölzel auch schon von Andern, und zwar von vollkommen competenten Richtern geprüft und mit entschiedenem Beyfall ausgezeichnet worden; (m. vergl. z. B. den Aufsatz des Hrn. Musikdir. Bierey in Breslau, musikal. Zeit., 17ter Jahrg., 18te No.) auch hat Hr. St. für dieselbe ein Belohnungsschreiben von seines Königs Maj. erhalten.

Leipzig. *Friedrich Schneider.*

Recensionen.

Quartetto pour le Fortepiano, Violon, Alte et Violoncelle, comp. par J. H. Clasing. Oeuvr. 3. No. 1, No. 2. Hambourg, chez Böhme. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Wie, nach dem Sprichwort, Eine Schwalbe keinen Sommer macht — d. h. anzeigt: so macht ein da und dort hervorbrechender vereinzelter Genius in irgend einer Kunst und Wissenschaft kein künstlerisches oder wissenschaftliches Zeitalter — d. h. er zeigts nicht an. Viele gleichzeitige Schwalben aber thun jenes, viele gleichzeitige ausgezeichnete Geister dies, ganz zuverlässig. Indem der Rec. die sehr beträchtliche Anzahl wahrhaft ausgezeichneter Componisten, die in den drey letzten Decennien zuerst aufgetreten sind, und die noch viel beträchtlichere, ihrer ausgezeichneten Werke — der stets seltenen Heroen und Flügelmänner, als der einzelnen kühnen Schwalben, nicht gedacht — in Gedanken zusammengefasst, und damit die Aufnahme eben der ausgezeichnetsten Tonkünstler und Compositionen bey allen den gebildetsten Nationen Europa's vergleicht: so kann er nicht anders, er muss glauben, wir — und wir Deutsche vor allen — leben wahrhaftig im Zeitalter der Musik; und es bedarf, dieses Glaubens theilhaftig zu werden, noch nicht einmal der Gegenwägung dessen, was in andern Künsten während dieser Zeit geleistet und wie es im Ganzen aufgenommen worden.

Zu diesen, alt-vierisch gesprochen, *unnützen* Gedanken — die sich leicht mit vielen noch unnützern vermehren liessen, wollte man sie verallgemeinern, und fragen: woher? wodurch? wohin? u. dgl. — zu diesen ward der Rec. von neuem durch die zwey hier genannten Werke veranlasst. Er glaubt von sich behaupten zu dürfen, dass er dem Gange der jetzigen Kunstbildung und Kunstübung in Deutschland achtsam gefolgt sey: und da kömmt ihm doch wieder ein Mann vor, dessen Namen sogar er hier zum erstenmale vernimmt, von dem er weiter kein Wort weiss, *) und der doch gleich mit Arbeiten auftritt, die, aus einer nicht eben leicht zu handhabenden und in neuerer Zeit durch die grössten Genien so hochgetriebenen Gattung, neben den besten — wir wollen nicht sagen, Aufsehen, Epoche machen, aber wahrlich Stand halten können, und, wie dem Verf. Aufmerksamkeit, Achtung und Dank, so den Musikfreunden eine geistreiche Unterhaltung und einen würdigen, wahrhaft schönen Genuss verschaffen werden. Man siehet, dass auf Hrn. C., sowol von Seiten des Geschmacks, als von Seiten der Kunst, und auch, was die Anwendung der Kunstmittel anlangt, Mozart in seinen Trios und Quartetten am meisten gewirkt hat; und das könnte allein schon ein günstiges Vorurtheil für ihn erregen, eben jetzt, wo es für die jüngern Componisten so schwer geworden ist, vom allerneuesten Zeitgeschmack nicht entweder ins regellos Phantastische, ungemessen Schwärmende, oder ins ängstlich Gesuchte, mühseelig Künstliche verlockt zu werden. — So sicher nun aber Mozart in jenen Werken des Hrn. C. Vorbild zu seyn scheint: so hat er doch in seiner Nachfolge keineswegs alle Eigenthümlichkeit, sowol der Gedanken, als der Anordnung u. Ausarbeitung zugesetzt: auch dem Stande der jetzigen Kunstpraxis, die für vorzüglich obligate Stellen, besonders des Klavierspielers, etwas mehr an brillanten, hervorstechenden Passagen u. dgl. verlangt — wiewol mit rühmlicher Mässigung, sich zu bequemen gewusst — wie das ja Mozart für *seine* Tage und *deren* Stand der Kunstpraxis auch gethan hat. — Die Themata u. andern hervorstechenden Gedanken des Hrn. C. sind nie gemein oder nichtssagend, oftmals aber trefflich und sogleich ansprechend; auch die beygängigen sind stets zweckmässig und nicht selten sehr einnehmend: dabey die einen, wie die andern, fast ohne Ausnahme, natürlich und melodisch fliessend — als wohin sich sein Talent und seine Sorgfalt vorzüglich zu neigen scheint. Die Anordnung dieses gesammten Stoffs ist nirgends zu tadeln; und wenn sie hin und wieder gar zu bestimmt an jenes Muster erinnert, so überrascht sie doch auch zuweilen (z. B. im Mittelsatze des 2ten Quartetts) durch entschiedene Originalität sehr angenehm. Die harmonische Haltung und eigentliche Ausarbeitung zeugt durchgängig für einen Mann, der weis, was zur Sache gehört, der, was sich in dieser Hinsicht erlernen lässt, in der Gewalt hat, und der auch durch innern Sinn — nicht eben auf nie betretene Bahnen geführt, wol aber auf erwählten sicher erhalten wird, auch zuweilen einen freyen Abstecher macht, der angenehm unterbricht und dem Gange mehr Mannigfaltigkeit und Reiz giebt. — Endlich, die Behandlung der Instrumente beweiset: Hr. C. ver-

*) Anm. Hr. Cleving lebt als Musiklehrer zu Hamburg in allgemeiner Achtung. d. Redact.

stehe diese, dem Mechanischen nach, eben so gut, als in Hinsicht ihrer besondern Effecte. Aus jenem geht auch hervor, dass diese Quartette, wiewol sie nicht blos für den innern Sinn, sondern auch für den äussern wahrhaft bedeutend hervortreten, doch nicht schwer auszuführen sind; kaum in einigen Stellen ein wenig schwerer, als jene mozartschen Trios oder Quartette. Dies aber muss ihnen nicht nur überhaupt, sondern vornämlich auch darum vortheilhaft seyn, weil sonach gar viele, und sehr achtungswerthe Liebhaber, die in guter Schule zwar nicht unbeträchtliche Geschicklichkeit erlangt, doch aber — weil sie mehr in der Welt zu thun gehabt — diese ihre Geschicklichkeit nicht bis zu dem Grade fortgebildet haben, welche nur allzuviele Compositionen unsrer Tage fordern: weil, wollen wir sagen, diese Liebhaber nun in Stande sind, was hier von ihnen verlangt wird, wirklich gut und wie es seyn soll, auszuführen. Auch ist und bleibt es, mag es von noch so wenigen Künstlern beachtet werden, doch immer ein wesentlicher Vorzug jedes Werks jeder Kunst, wenn die Mittel zu dem Zwecke in gleichmässigem, abgewogenem Verhältnis stehen.

Das ist es, was der Rec. von diesen zwey Quartetten im Allgemeinen zu sagen hat: und findet man es fast nur empfehlend, so ist das eben sein Wunsch. Ueber Einzelnes kann er nun kurz seyn.

No. 1 ist mehr gefällig und ziemlich brillant; No. 2 mehr ernst und affectvoll gehalten; jene, in dieser Hinsicht und im Ganzen genommen, etwa dem mozartschen Quartett mit Klavier aus Es, diese dem, aus G moll, zu vergleichen. Das erste Quartett fängt an mit einem *Allegro con spirito*, das aber doch nicht zu schnell zu nehmen ist, aus Es dur. Ein sanftes, harmonisch schön gearbeitetes *Andante sostenuto* aus As dur folgt; und in dieses fällt, überraschend und effectvoll, ein sehr lebhaftes *Scherzando* aus C moll ein, das mit heiterm Trio aus As dur wechselt. Das feurige Finale, *Presto*, aus Es dur im Sechsachteltakt — manche Stellen, zur Erleichterung des rechten Vortrags, in Zweyvierteltakt übersetzt — ist wahrhaft aus Einem Stück und von trefflicher Wirkung. — Das zweyte Quartett beginnet mit einem *Allegro* aus E moll, in dem Ernst und Würde mit Feuer und Kraft aufs ruhmlichste verbunden sind, und zuweilen ein sehr sanfter Zwischensatz wahrhaft wohlthut. Der zweyte Theil, bis zur Rückkehr des Anfangs, ist trefflich gearbeitet. (Hey S. 3. Syst. 3 sey folgende Bemerkung erlaubt, zu welcher aber auch andere Stellen Gelegenheit geben. Der Verf., der sehr wohl für das Ohr und den Geschmack rein zu schreiben weiss, hat, wie auch manche Andere unter den neuesten Componisten, die Weise angenommen, für das Auge und den Verstand da unrein zu schreiben, wo, wie er mit jenen Andern glauben mag, durch Verminderung der Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen die Ausführung erleichtert werden würde. Rec. kann dies nicht billigen, am wenigsten in der Klavierstimme. Derjenige Klavierspieler, welcher solche Compositionen lieben und ausführen kann, braucht solcher Hülfen, auf dem doch falschen Wege, gewiss nicht; ja, da er an regelmässiges Fortschreiten der Harmonie, nicht nur im Klang, sondern auch in der Schreibart, gewöhnt ist, stört ihn solche, dem System nach falsche Bezeichnung, wenigstens beym ersten Durchspielen. Ein Anderes ist es in gewissen, dem Verf. ohne Zweifel so gut, als dem Rec. bewussten Fällen, und aus bekannten Ursachen, mit Blasinstrumenten: da erleichtert es offenbar, und erleichtert sehr, was ausserdem ungemein schwierig wäre und von den meisten Blasinstrumentisten wenigstens unsicher vorgetragen werden würde; und darum lässt sich hier jener Aus- und Abweg nicht tadeln. Auch darin scheint dem Rec. Mozart das sicherste Muster zu seyn, wie dieser es namentlich in seinen Symphonien aus Es dur und G moll machte. Weiter sollte man aber nicht gehen. So bleibt es eine, mit guten Gründen unterstützte Ausnahme von der Regel: sonst aber wird diese ohne Noth verletzt, und das ist nicht Recht; und der Willkür Thor und Thür geöffnet, und das ist nicht weise.) Der Ausweichung nach Dur, S. 7, Syst. 3 u. folg., glaubt Rec. noch besonders gedenken zu müssen. Eben sie wird jetzt so oft zu nichts verwendet — mithin gemissbraucht: aber eben wo und wie sie hier steht, ist sie von schöner Wirkung; eben für solche Fälle sollte sie aufgespart werden. — Der Mittelsatz, aus C dur, ist originell entworfen, und, so viel Rec. weiss, diese Gestaltung noch nicht dagewesen. Er ist *Phantasie* überschrieben, und verdient diese Benennung allerdings, obschon er stets in gleichgemessener Taktart bleibt. Er beginnet mit einem fremdartig

erfundenen und fortgeführten, doch immer regelmäßigen *Andante*, in welches ein heftiges *Scherzando* einfällt, das wieder, und sehr wohlerwogen, zum ersten Tempo und den dort weiter ausgeführten Hauptideen zurückleitet, und dann den zweyten Satz, verändert, wiederbringt. Das Ganze rundet sich, für Verstand und Empfindung, trefflich ab, und kann von Niemand ohne lebhafte Theilnahme gehört werden. — Das Finale, *Allegro spiritoso*, das aber mehr gewichtig und feurig, als leicht und schnell, vorgetragen seyn will, schliesst sich mit seinem Ernst und seiner Kraft sehr passend an, und ist wieder ein wacker ausgearbeitetes Stück. Nach gewöhnlichem Zuschnitt gemessen, wäre es, dem Charakter u. der Schreibart nach, mehr ein erster, als ein letzter Satz solch einer Composition. Hin und wieder, z. B. S. 18 oben, kommen hier durchgehende Noten vor, die nur, wie es Seb. Bach im Scherz meynte — *durchgehen*. —

Hiermit, und mit wahrer Achtung, scheidet Rec. von Hrn. C., und hofft, ihm im Laufe ihres beyderseitigen Künstlerlebens bald wieder zu begegnen.

Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, comp. par Charl. Neudeck. No. 1. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Der Verf. ist gewiss ein Mann von Kenntnis und nicht geringer Geübtheit in seiner Kunst, aber im Ganzen seines Styls noch nicht fest, und in der Ausführung noch viel zu sehr am Einzelnen hangend, und zu diesem zu viel künstelnd. Die höhern Anlagen zum Dichten in der Tonkunst bey ihm vorausgesetzt — wie wir denn dies recht gern thun wollen: so wird er doch erst diesen Mängeln abhelfen müssen, wenn er mit seinen Arbeiten unverkümmertes Wohlgefallen erregen und somit Glück machen will. Jenes aber wird ihm, dünkt uns, dadurch am sichersten gelingen, dass er sich gewöhnt, recht einfach, doch dabey durchaus folgerecht zu schreiben: aller Kunstmittel (des Modulirens, Figurirens etc.) sich sparsam zu bedienen, und nichts zu sagen, was wegbleiben oder mit Wenigem ausgesprochen werden könnte.

Die Sonate fängt mit einem *Allegro con fuoco* in G dur an, das sein gutes Thema gleich bestimmt und deutlich angiebt, auch die Zwischengedanken, wie sie in der Folge da und dort verstreut vorkommen, bald bemerklich macht. Diese contrastiren zweckmäßig mit jenem: und so ist der Entwurf zu loben. Der zweyte Theil, der, bis zur Rückkehr des Anfangs, ganz richtig vorzugsweise der Ausführung des Hauptthema's gewidmet ist, beweiset Sinn für contrapunktische Stellung und Ausarbeitung: aber noch fehlt es dabey an Tiefe und Leichtigkeit der Handhabung: durch Vereinigung dieser beyden Vorzüge aber wird erst in solcher Ausführung sicherlich Monotonie und Steifheit vermieden: was hier, wenigstens nicht ganz, geschehen ist. Doch ist so etwas immer besser, als leeres Klingeln mit nichts, oder Lärmen mit Veränderungen, wie wir den Eine oder das Andere in den zweyten Theilen nicht weniger Klaviersonaten junger Componisten unserer Tage finden.

Das *Andante con espressione* in C, wechselt mit einer sehr einfachen, angenehmen Melodie in Dur, wo alle Stimmen wohlerwogen und wirklich schön geordnet sind — ohngefähr nach Clementi's Weise in den Andantes seiner vierhändigen Sonaten — und einem scharf und rauschend eingreifenden Satze in Moll. Dieses ganze Andante scheint Rec. bey weitem das beste Stück der Sonate, und aus ihm hat er zunächst das Günstige gefolgert, was er oben von dem Verf. ausgesprochen hat.

Ein langes *Allegro vivace* in G beschliesst, und es ist leicht zu bemerken, der Verf. habe auf dies vor allem gerechnet. Desto mehr that es dem Rec. Leid, gestehen zu müssen, dass ihm diese Rechnung trüglich scheint. Das Stück schleppt sich, in seiner Heftigkeit, was den Ausdruck betrifft, und in seiner Wunderlichkeit und Künstlichkeit, in Hinsicht der Ausführung, gewiss nicht gut an die andern an. Aber auch davon abgesehen, und dasselbe als einzeln für sich betrachtet, kann es durch das Wirrige, Widerhaarige seiner Gedanken, und noch mehr durch das Zerhackte, Gesuchte, Forcirte in der Behandlung derselben schwerlich Wohlgefallen erregen, selbst wenn es durchgehends deutlich, nett, und auch mit aller Lebendigkeit vorgetragen wird: wozu jedoch überaus geübte Spieler erforderlich seyn würden: diese aber dürften dann weder durch den Stoff, noch durch die Ausarbeitung sich befriedigt fühlen,

obschon die letzte hin und wieder von nicht gemeiner Combinationsgabe zeugt.

Rec. wünscht, dass Hr. N. diese Anstellungen ohne Empfindlichkeit aufnehme, ruhig prüfe, und, findet er sie nicht ungegründet, in der Folge beherzige. Es wäre Schade, wenn er sich in die Gesellschaft jener Componisten unserer Tage hineinschriebe, welche man vielleicht am bezeichnendsten die hypochondrischen nennen könnte; und das Finale dieser Sonate scheint darauf zu deuten, dass er von ihnen verstrickt zu werden, Gefahr läuft.

---

22 *Capricci in tutti tuoni, per il Violoncello solo, composti da J. J. F. Dotzauer — —* Op. 35. In Leipzig, presso Breitkopf e Härtel. (Fr. 1 Thlr.)

Ohne, so viel wir wissen, Ansprüche auf die hohe Vollkommenheit eines B. Romberg, Dotzauer, und der wenigen, diesen nahe zu stellenden Künstler zu machen, hat sich Hr. D. doch bereits den Ruf eines wackern und gründlichen Violoncellisten, sowol durch sein Spiel, als durch seine Compositionen erworben: und als solchen bewährt er sich auch durch diese Capricci. Sie enthalten viel Gutes und Nützliches, zeigen von umfassender Kenntnis des Instruments, und sind daher jedem, schon ziemlich geübten Spieler mit Grund zu empfehlen. Was Rec. etwa daran auszusetzen hätte, wäre eine Manier, die mehr dem schlickschen, als dem B. rombergschen Zeitpunkt anpasst: zu häufiger Gebrauch von jener Zeit her gewöhnlicher Harmoniefolgen (z. B. die häufigen Sextimengänge etc.) und mitunter zu viel Einförmigkeit der Figuren. Auch hat wol Hr. D. in No. 10 (E dur) die Freyheit das Capriccio in Hinsicht auf Modulation etwas zu weit ausgedehnt, indem er, gleich nach den ersten 6 Takten, die Hauptonart gar zu sehr aus dem Gesichtspunkt verloren hat. Das Capriccio ist hierin doch etwas eingeschränkter, als die freye Phantasie. — Im Allgemeinen ist übrigens, wie schon gesagt, dies Werkchen zum Studium sehr empfehlenswerth. Druck (auf Stein) und Papier sind sehr gut, und der Preis sehr mässig. Folgende Kleinigkeiten sind aber zu berichtigen. No. 1. im Allegro, Takt 45, muss das 3te Achtel, a statt h heissen. No. 4 im 18ten Takt sind die

2 Achtel, e h, einmal zu viel. No. 5 im Allegro muss am Anfang des 4ten Systems, statt des Bass-, der Tenorzeichen stehen. Eben so muss No. 16 zu Anfang des 3ten Takts nach der Fermate, und zu Anfang der folgenden Zeile ebenfalls, das Tenorzeichen stehen. No. 18 muss das 14te Viertel des 11ten Taktes e statt d heissen. No. 20, im Allegro, muss statt dem ♯ vor der ersten Note des 11ten Taktes ein ♮ stehen.

Kurze Anzeige.

Rondo pastoral pour le Pianof. par Ferd. Ries. Leipzig, chez Peters. (Fr. 12 Gr.)

Eine Kleinigkeit, die, recht nett und zierlich vorgetragen, gefallen kann, wenn auch mehre Stellen zu ausgedehnt und die Gedanken selbst meistens nicht eben ausgezeichnet befunden werden sollten. Die Noten an sich sind sehr leicht vorzutragen, und kann daher ein Scholar um so eher alle Achtsamkeit auf möglichste Vollendung des Vortrags wenden. Hierzu ist wol das Werkchen zunächst bestimmt gewesen, und hierzu zunächst auch zu empfehlen.

Hierbey, als *musikal. Beylage*, No. VII,

zwey Compositionen der altkirchlichen Worte der Ave Maria, beyde für einfachen Chorgesang ohne Begleitung, übrigens aber die erste, vom königl. sächs. Hof- und Kirchensänger, Hrn. Rauscht in Dresden, die zweyte, vom Organisten und Musikdirector, Hrn. Fischer, Schreiber dieses in Leipzig, im neuern deutschen Kirchenstyl.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

N.° VII

Beilage zur allg. musikal. Zeitung. Januar 1817

I.

AVE MARIA

a 5 voci, per coro senza instrumenti

di

Luigi Cherubini

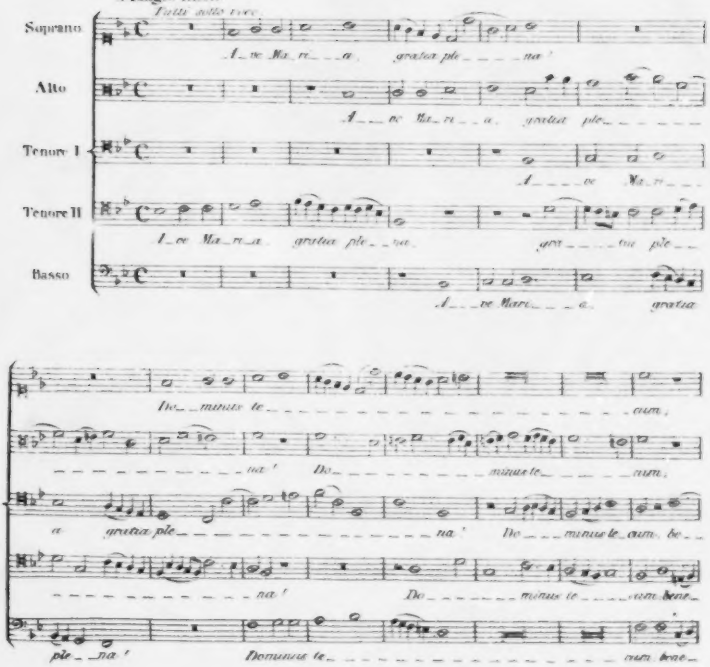

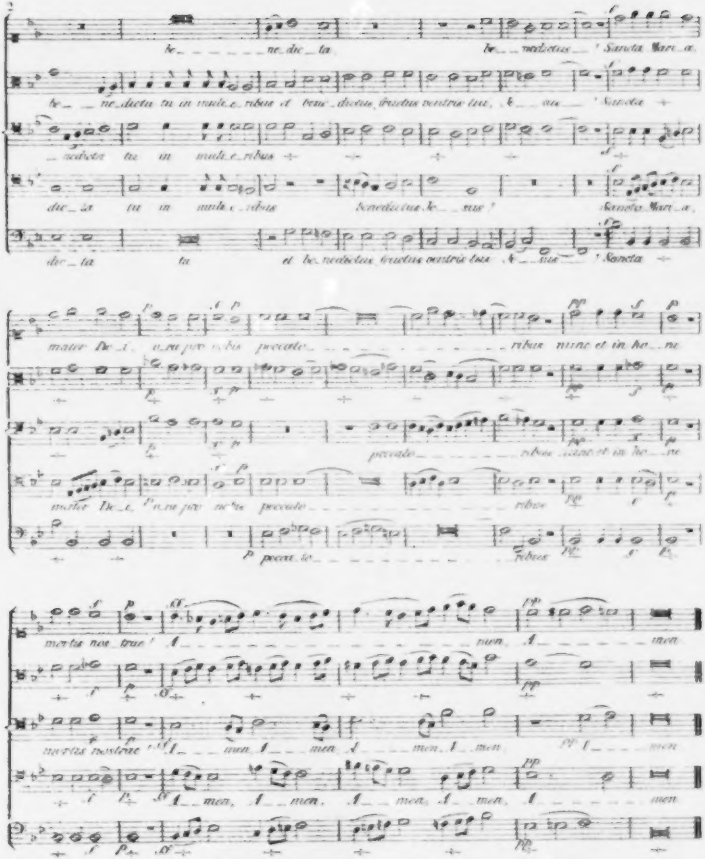

II.

AVE MARIA!

für den Chor ohne Instrumente,

von

Friedrich Schneider

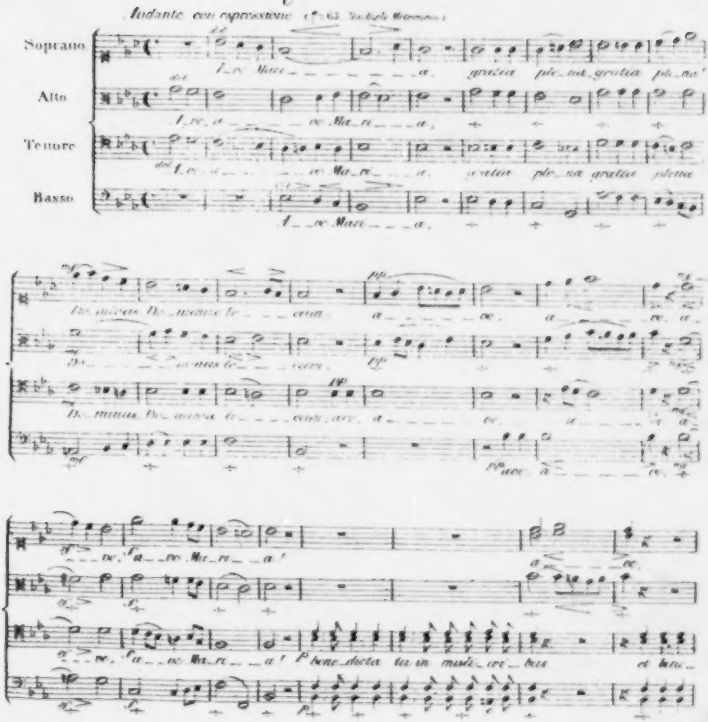

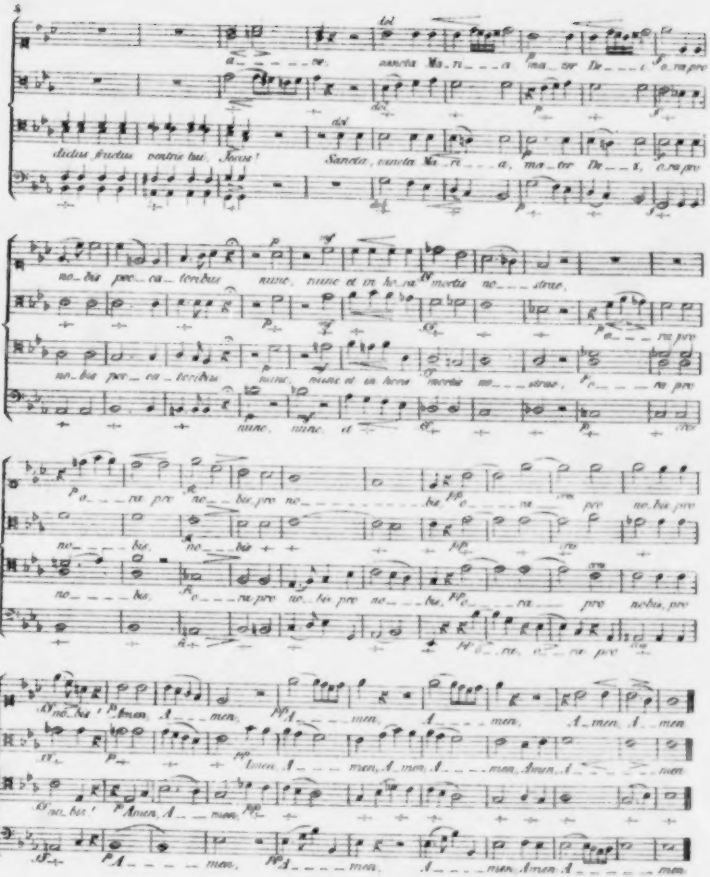

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten December. No. 49. 1817.

Praktische Resultate etc.

(Beschluss aus der 48sten No.)

§. 52.

Nun sey es mir zum Schlusse erlaubt, auch noch *Einige neue Ideen zu einer veränderten Einrichtung der Blasinstrumente mit Tonlöchern im Ganzen* auszusprechen, und die Frage zu untersuchen: ob diese Instrumente sich nicht etwa auch nach einer andern Anlage, als bisher, construiren liessen, welche vielleicht einige Vortheile gewährte?

Ohne Anmassung, eine solche Aufgabe erschöpfend zu lösen, glaube ich doch wenigstens eine Idee hier in Anregung bringen und weiterer Prüfung untergeben zu dürfen.

Der Urgrund aller Unvollkommenheit, der ganzen Verwickeltheit, Künstlichkeit und Schwierigkeit der Applicatur dieser Instrumente nach ihrer dermalen bestehenden Einrichtung, liegt, wie wir aus §. 40 bis 51 gesehen, in der Nothwendigkeit mehrer Tonlöcher, als uns Finger zu Behandlung derselben zu Gebote stehen; welche Nothwendigkeit denn wieder einzig auf dem Umstande beruht, dass der Tonumfang dieser Instrumente schon mit dem Grundton ihrer Röhre, mit dem Ton I anhebt, nicht, wie z. B. die in diesem Stück weit bequemer berechneten Posaunen, erst mit einem Beyton II, oder III etc. (§. 10.)

Wenn es uns nun aber gefallen wollte, solche Instrumente ebenfalls so einzurichten, dass sie, wie die Posaune, zwar ihren Grundton nur ganz schlecht, und meinethalben ganz unbrauchbar, aber ihre Beytöne II, III, IV etc. desto vollkommner angäben, d. h. wenn wir sie viel enger im Verhältnis gegen ihre Länge bildeten, auf die Grundtöne verzichteten, und nur von ihren Beytönen II, III u. s. Gebrauch machen wollten: so hätten wir Instrumente, auf welchen mit mehr nicht, als sechs Tonlöchern (ebenso wie auf der Posaune mit sechs Zügen) eben das geleistet werden könnte, was z. B. die Flöte mit 11 Tonlöchern leistet, d. h. es könnten damit alle Töne der sogenannten chromatischen Scala als natürliche Töne, ohne alles mühsame und mangelhafte Decken und Stopfen erzeugt werden, und auch, ohne dass ein Finger jemals zwey Löcher auf einmal zu bedienen nöthig hätte; im Gegentheil würde der Tonreichthum eines solchen Instrumentes durch noch einige Tonlöcher mehr für die überschüssigen Finger noch unbeschreiblich vermehrt und verbessert werden können, und die sämmtlichen Töne überdies weit gleicher und klangvoller darauf heraus kommen, weil nun, eben wegen Entbehrlichkeit alles Stopfens (wo also die in §. 45 der Akustik erwähnte Rücksicht wegfiele) alle Tonlöcher vollkommen weit machen könnte. Dies alles folgt aus all dem bisher Gesagten unwidersprechlich, und bedarf nach demselben nicht einmal mehr einer Erläuterung.

§. 53.

Nur denen, welche neben ihrer Ueberzeugung aus Gründen, auch noch gern mit Händen greifen mögen, sage ich, dass sie einen nichts kostenden, wenigstens *ziemlich* vollständigen Versuch leicht auf jeder Flöte mit dis-, f- und gis-klappe anstellen können, indem es jedem nur einigermassen geübten Flötenspieler leicht gelingen wird, alle Töne von d an aufwärts bis b, herauszubringen, *ohne dazu mehr, als die sechs untersten Tonlöcher zu gebrauchen.* Die beygefügte Tabelle giebt diese Applicatur an. Der

Augenschein zeigt, dass hier alle höhere Tonlöcher durchgängig geschlossen bleiben, und also als nicht existirend anzusehen sind:

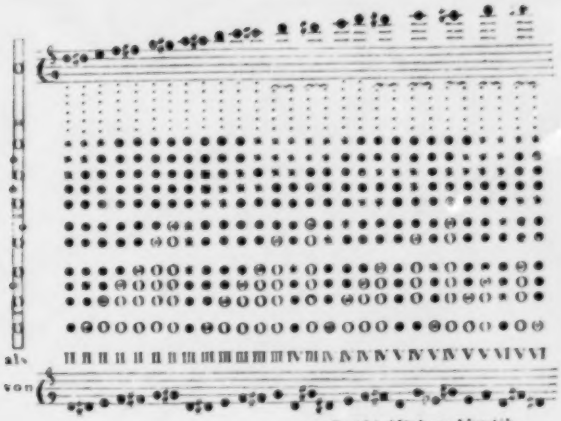

zu Gottfried Webers Akustik.

Auf dieser Tabelle ist übrigens das eigentliche geltende Tonloch, welches wir bisher immer als Touloch b bezeichneten, überall durch das Zeichen ⊙ bezeichnet. Das Zeichen ✱ bedeutet die Tonlöcher, deren eines oder mehre am geltenden Theil der Röhre A-B (S. §. 43 der Akustik) willkürlich geöffnet werden können.

Ganz vollkommen befriedigend werden freylich all diese Töne auf einer gewöhnlichen Flöte nicht hervorkommen, aus dem begreiflichen Grunde, weil eine solche Flöte dazu nicht eigentlich eingerichtet ist, sondern viel zu weit im Verhältnis ihrer Länge (weshalb denn auch die höhern Töne oberhalb a oder b nicht mehr ansprechen wollen) und mit viel zu engen Tonlöchern: allein genügen wird der Versuch doch, um abnen zu lassen, wie er auf einem gehörig eingerichteten Instrument ausfallen würde, und wie noch weit befriedigender der Erfolg seyn müsste, wenn man eins, zwey bis vier Tonlöcher mehr für die sonst doch überflüssigen, unbeschäftigten, übrigen Finger anbrächte, und überhaupt auf noch weitere Vervollkommnung eines solchen Instrumentes auch nur ein Zehentheil des Fleises anwenden wollte, mit dem man seit so vielen Jahrzehenden unverdrossen an der weit misslichern Verbesserung der Blasinstrumente nach der bisherigen Einrichtung gekünstelt und gegrübelt hat.

§. 54.

Uebrigens ist nun freylich der tiefste der so hervorgebrachten Töne um eine ganze Octave höher, als der sonst tiefste Ton, oder Grundton der Flöte, und folglich müsste eine nach solchen Grundsätzen eingerichtete Flöte allerdings noch einmal so lang werden, als bisher, wenn sie dieselbe Tiefe wie bisher behalten sollte. Allein wäre dies denn ein so wesentliches Unglück? Die Bass-Posaune ist ja (wie aus der Akustik, §. 14,

§. 23 flg. bekannt ist) ganz auf dieselbe Art noch einmal so lang, als sie zu seyn brauchte, wenn man von ihren Grundtönen Gebrauch machen wollte, die Tenorposaune brauchte nur etwa $\frac{1}{3}$ so lang zu seyn etc.; und wer klagt darüber? welcher Posaunist möchte wol eine kürzere Posaune, die aber eilf Züge bedürfte, statt, wie bisher, nur sechs? (vergl. was wir §. 24–29 der Akustik über Posaunen gesagt haben) — und wenn bey einem also gebauten Instrumente die Tonlöcher nicht leicht mit den Fingern vollkommen zu bedecken, und etwa auch nicht bequem zu erreichen seyn sollten: so würden Klappen der §. 38 am Ende erwähnten Art beydes leicht und vollkommen ersetzen.

Doch ich will meine Idee ja nicht verfechten, noch weniger anpreisen, sondern nur zur Würdigung ausstellen.

§. 55.

Eben von dem Gesichtspunkt aus, wo wir hier stehen, wird nun übrigens auch jeder ermessen können, wie leicht und zugleich wie reich an Tondoubletten vollends die weidingersche sogenannte Klappentrompete seyn muss, indem die Trompete nicht nur, wie die hier angegebne Flöte, ihren eigentlichen Grundton (I) wegwirft, sondern auch sogar die Beytöne II und III nur selten gebraucht, und zumal ihr Solo-Spiel sich fast einzig um weit höhere Beytöne IV, V, VI, etc. dreht, welche alle noch viel näher beysammen liegen, als die zwey tiefsten Töne einer solchen Flöte. Die Trompete braucht, um eine vollkommne und lückenfreye Tonleiter vom tiefsten g an aufwärts, und zwar von lauter natürlichen Tönen (ohne alles Stopfen eines Tonlochs unterhalb b') zu erhalten, sogar mehr nicht als vier Tonlöcher, (gis, a, b, h,) wobey sie doch schon die Töne $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{gis}$, $\bar{h}$, $\bar{c}$, $\bar{cis}$, $\bar{dis}$ zweymal, $\bar{d}$, $\bar{e}$, etc. dreymal etc. haben kann, und *jedes* Tonloch *mehr*, den Tonreichthum des Instruments noch um eine Menge von Doubletten, Tripletten etc. vermehren, und das Spiel noch unvergleichlich erleichtern muss. Ich habe Herrn Weidingers Trompete nie gesehen: aber sie müsste sehr unvollkommen gedacht und ausgeführt, und die Tonlöcher daran sehr planlos angebracht seyn, wenn das Instrument nicht allen obigen Erwartungen entspräche.

Nachschrift.

Die vorstehenden Abhandlungen waren schon seit August 1815 an die Redact. der allg. musik. Zeit. abgeschickt *), als zu Ende Septembers, in No. 38 dieser Blätter, aus London und Cöln zwey nicht uninteressante *Notizen* einliefen von einzelnen, neuerlichst wiederholten Versuchen, die Metallinstrumente durch Tonlöcher mit oder ohne Klappen zu vervollkommnern, und zwar, von einem Signal- oder Flügelhorn (Bugle-Horn) mit Klappen — von einer Trompete und einem Horn mit 7 Tonlöchern ohne Klappen, und von einem Klappenhorn: nebenbey auch von einem Bugle-Horn mit vollständigem Posaunenzug.

In wiefern indessen bey diesen Versuchen nach Grundsätzen und folglich *zweckmässig* zu Werk gegangen worden, ist aus jenen Notizen nicht mit Bestimmtheit zu ersehen; ja, nach manchen darin vorkommenden Stellen zu schliessen, ist es sogar zu bezweifeln, indem darin zum Theil offenbar irrige Grundsätze vorausgesetzt werden. So z. B. heisst es: das letzt erwähnte Bugle-Horn könne durch einen posaunenähnlichen Auszug *um eine Quarte* tiefer gemacht werden, und hierdurch erhalte dasselbe nicht nur *alle Töne von seiner Grundnote aufwärts* — Schon dies ist physisch unmöglich! Die natürlichen Töne des Bugle-Horns sind:

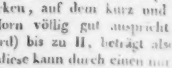

die Lücke von dem Grundton I (welcher, wie wohl zu merken, auf dem kurz und weit gebauten Bugle-Horn völlig gut anspricht und immer gebraucht wird) bis zu II, beträgt also eine volle *Octave*, und diese kann durch einen nur eine *Quarte* wirkenden Auszug unmöglich ausgefüllt werden.

*) Anm. Die für eine Zeitung eigentlich zu grosse Ausführlichkeit, und der, doch nur einen Theil der Leser näher angehende Inhalt dieser unter sich verbundenen Abhandlungen, waren Ursache, dass wir sie nur nach und nach, mit gehörigen Zwischenräumen, drucken lassen: ihr Gehalt und bedeutender Werth — dass wir sie nicht ungedruckt zurückgeben wollten.

d. Redact.

Von *dieser* Seite hat also der londoner Hr. Ref. offenbar zu viel von der Wirkung der angebrachten Verbesserung behauptet: von einer andern Seite aber auch wieder eben so offenbar zu wenig. Er fährt nämlich fort: — sondern auch eine diatonische und chromatische Quarte (?) tiefer, als seine Grundnote, *folglich zwey vollständige Octaven.* — Es *muss weit mehr* Umfang haben; denn schon das gemeine Bugelhorn hat, (wie gleich obiger Notenplan zeigt) einen Umfang von mehr als zwey Octaven, und das beschriebnermassen verbesserte muss also besitzen: *ersteus* =

eine vollständige ununterbrochne Tonreihe von g bis g, von da eine Lücke bis c, und von c an wieder eine ununterbrochne Tonreihe bis G.

Eben so wird, als Princip, nach welchem bey der erzählten Verbesserung des Waldhorns verfahren worden, gesagt: durch das gewöhnliche Stopfen werde der Luftstrom *zurückgehalten*, die Luft *verdichtet*, und — eben diese *Verdichtung* erfolge auch durch Klappen, *bey deren Oeffnung ein Druck auf den fortlaufenden Luftstrom entstehe.* Die erzählte Verbesserung mag trefflich seyn, aber aus *solchen* Principien ist sie alsdann gewiss nicht erfolgt.

Aus völlig missverstandnen Grundbegriffen fliesst (hier gelegenheitlich bemerkt) auch das, was ein Correspondent der mus. Zeit. in No. 16, des XVIIten Jahrgangs gegen das *rechtwinklige Paukenfell* sagt. Er meynt nämlich: eine solche Membran könne keinen *reinen* Ton geben, denn sie könne nicht, gleich der kreisrunden, durch einen Anschlag im Mittelpunkt überall *„gleichförmig“* und *„gleichmässig“* in Schwingung gesetzt werden. Soll dies nun heissen: nicht *überall gleich stark* und folglich nicht überall gleich hoch) so — hängt ja doch, nach allbekanntesten Grundsätzen die Höhe oder Tiefe des Tons (die *Geschwindigkeit* der Schwingungen) von der grössern oder geringern *Stärke* der Schwingungen nicht ab; mehre, sonst gleich gestimmte Saiten geben ja doch einerley Ton, wenn gleich die Eine stärker, die Andre schwächer in Vibration gesetzt, angeschlagen wird, und — wer jemals z. B. ein Klavier oder eine Geige gesehen, weis, dass dort die Saiten niemals in der Mitte ihrer Länge angeschlagen oder angestrichen werden: ja dass der Anschlag oder Anstrich in der Mitte gerade am allerschlechtesten wäre, und, insbesondre von der Pauke weis jeder Pauker (und jeder Andre kann es leicht durch den ersten besten Versuch erfahren,) dass eine Pauke, ganz in der Mitte ihrer Fläche angeschlagen, einen schlechten, hölzernen und unreinen Ton giebt, der beste Anschlagspunkt vielmehr ungefähr eine Hand breit neben dem Mittelpunkt liegt. — Oder versteht der Hr. Einsender jener Bemerkung unter der *Gleichförmigkeit* und *Gleichmässigkeit* der Schwingungen, welche nur durch Anschlag im Mittelpunkt der sämmtlichen Radien oder Saiten erzielt werden könne, etwa gar dieses: *dass eine nicht genau in der Mitte angeschlagne Saite sich bey der Vibration in zwey Saiten von ungleicher Länge theile* und also einen falschen Ton angebe? — Fast wäre es Beleidigung, eine solche Ansicht, ein solches Verkennen der Lehre von Schwingungsknoten etc. bey ihm zu vermuthen, gäbe er nicht selbst den gegründetsten Anlass zu solcher Vermuthung, indem er sagt: „Die Reinheit .... gründet sich .... auf die in Vibration gesetzten Saiten *von einerley Länge, weil sie* in ihrem Mittelpunkt angeschlagen werden.“ Man müsste noch kein Klavier, keine Geige, kein Hackbret aufmerksam betrachtet haben, um an solche Sätze zu glauben.

Was von *hermetischem* Verschluss des Paukenkessels gesagt wird, fällt wol schon darum hinweg, weil alle Pauken *nicht* hermetisch verschlossen sind, sondern jede unten einen offnen Schalltrichter hat (der nur einwärts gekehrt ist, weshalb mancher nichts davon weis.)

Uebrigens sehe ich gar wol, dass die, (eben darum nur als hingeworfene Idee *zum Versuch* vorgeschlagne) rechtwinklige Pauke ganz andern, nicht unwichtigen Zweifeln und Einwendungen ausgesetzt seyn möchte: nur aber *solchen* nicht.

Endlich ist die in eben jenem Aufsatz als neu angekündigte Erfindung, die Pauke mittelst einer einzigen Schraube zu stimmen, schon vor Jahren in der mus. Zeit. von München aus bekannt gemacht worden. — Die in eben diesem Aufsatz beschriebene Posaunen-Verbesserung ist gänzlich unverständlich. So viel hier *gelegenheitlich.*

Gottfried Weber.

Nachrichten.

Dresden. Wer es sich, wie wir von uns wahrlich behaupten dürfen, mit Ernst, Eifer und

beharrlichem Fleis, auch mit Benutzung gewiss nicht geringer und nicht einem jeden verstatteter Mittel, Jahrzehende lang hat angelegen seyn lassen, eine Kunst, ihrer Theorie und Praxis nach, genau kennen zu lernen, und sein Urtheil über sie und ihre Erzeugnisse zu läutern, und, geläutert, zu befestigen; wer dann, wie wir nicht minder von uns behaupten dürfen, beym Aussprechen seiner Urtheile zugleich das unverrückt vor Augen behält, was Humanität und Sitte eigentlich von jedem verlangt, der öffentlich und vor Gesitteten auftritt — und nun doch sichet, wie, was er sagt, zwar nicht verworfen, auch wol nachgeschwatzt, dessen ungeachtet aber, nach wie vor, immer und immer wieder, sey es auch (wir wollen das gar nicht in Zweifel ziehen) mit sonst gar vorzüglichen Talenten und Geschicklichkeiten, doch aber ganz offenbar ohne Kenntnis der Sache — hier also der Musik — frischweg öffentlich abgeurtheilt wird; wie die Künstler, nach wie vor, was ihnen nicht blos und unbedingt schmeichelt, zu ignoriren affectiren; wie, was man die Lesewelt nennt, Wahres und Falsches, bedachte Prüfung und hohle Worte, mit gleicher Eil, und in gleicher Absicht — blos um über das Gesprochene wieder zu sprechen — herunterlieset; ja, selbst für diese Absicht, nach wie vor, doch nur auf Einzelnes und Persönliches, und auch *darauf* wieder blos für den Augenblick merkt, übrigens aber bleibt, wie zuvor: der — ich komme endlich zu Athen — der würde, entweder sich, etwas stolz, zurückziehn, wie jetzt so Mancher eben von denen, welchen ein *Os sublime* gegeben ist, oder er würde, etwas weichlich, ermatten — wenn er um irgend eines Andern willen, als einzig um die Sache, schriebe. Das Letzte ist aber bey uns der Fall; und so ziehen wir uns nicht zurück, und ermatten auch nicht, sondern fahren fort, wie bisher: bitten aber, diese, freylich breite, und Auswärtigen *vielleicht* unverständliche, *gewiss* uninteressante Ergiessung nicht durch die Redigirfeder abzudämmen, sondern durch den Druck ausfliessen zu lassen, indem sie ein- für allemal gilt, und wir damit die besten Absichten haben, möchten diese auch am fremden Orte nicht einleuchten.

Die beyden Wiederholungen der Oper Generali's, *Le Lagrime d'una Vedova*, bewiesen durch das fast ganz leere Schauspielhaus, und durch den so kärglich gezollten Beyfall, dass, so wie die Dichtung nicht gefallen, auch die Musik nicht hat eingreifen wollen. Dagegen erhielt das sich heranbildende, jugendliche Talent des Violoncellisten, Hrn. Kammermusic. Fr. Kummers, den lautesten Beyfall. Er liess uns zwischen dem ersten und zweyten Aufzuge jener Oper ein Adagio in C moll, a solo, von seiner Composition, und ein sehr anmuthiges Rondoletto in A dur hören. Er spielte beydes brav: dies, mit Leichtigkeit, guter Manier und Nettigkeit auch in den schwersten Gängen; jenes, mit Gefühl und Haltung in der Ausführung, beydes auch in vollkommen reiner Intonation, und mit einem sonoren, runden, keineswegs näselnden Tone — wozu bekanntlich dies Instrument unter gewöhnlicher Behandlung sehr hinneigt. Um sich auch des grössern Styls zu bemächtigen, und überhaupt dem Höhern und Vollkommnen in der Kunst sich zu nähern, sollte er eine Zeit lang unter einem der ersten Meister, z. B. unter B. Romberg, streng studiren. Es *müsste* ihm trefflich gelingen, denn er zeigt zugleich (auch durch seine Composition) Gabe der Erfindung und Begeisterung. — Sodann wiederholte die italien. Gesellschaft *Le Donne cambiate* von Pär, wovon wir schon in No. 64, S. 408 dieses Jahrgangs gesprochen haben. Wir wollen nur einige Worte hinzusetzen. Hr. Bassi hatte, wegen Unpässlichkeit des Hrn. Benincasa, dessen Rolle als Schuhflicker Biaggio übernommen, und spielte sie, als echter Komiker, mit natürlichen, unter einander übereinstimmenden, eben darum nur desto kunstgemässer belustigenden Gesten, und mit einer durchweg so interessanten Mimik, wie es dieser Charakter irgend zulässt. Er erhielt allerdings die Aufmerksamkeit des Publicums, vorzüglich in der Scene vor dem Duett, welches den 1sten Aufzug beschliesst: noch interessanter fand man aber Mad. Sandrini in dieser Scene. In der That zeigte sich an jenem Abende ihr Talent vorzüglich: ihre Stimme war stärker, als gewöhnlich; sie spielte ganz allerliebst; und diese Rolle ist sicher eine ihrer vollendetsten.

Bey Gelegenheit der Vermählung der Prinzessin Mariane von Sachsen, am 29sten Sept., war das Theater vom Hofe selbst nur für die Minister, Gesandten, Familien von hohem Range, und andere sehr ausgezeichnete Personen bestimmt. Abends um 6 Uhr trat unser verehrtester Landesherr, nebst der ganzen königl. Familie, so wie der Infant D. Francesco di Paola von Spanien,

der sich seit einiger Zeit hier aufhält, ins Theater. Die erlauchte Vermählte wurde von den Sängern des königl. italien. Theaters mit einer Cantate empfangen, welche den Titel führt: *L' Accoglienza in occasione del felice Imeneo delle A. A. I. I. e R. R. Leopoldo di Toscana e Maria Anna Carlina di Sassonia* etc. Die Musik ist vom königl. Kapellm., unserm berühmten Carl Maria von Weber; der Text von Hrn. Celani. Dieser Text ist, wie denn neuere italien. Gelegenheitscantaten zu seyn pflegen, allegorisirend, ohne *eigentliche* Handlung und dramatische Entfaltung, mithin etwas kalt und steif: aber ruhmenswürdig ist an ihm, die Wahl und Anordnung der Scenen unter sich; wo denn ein gewandter Componist auch seine Partie mit glücklichem Erfolge zu nehmen weiss. Vorzüglich schön ist, dass, nachdem Kunst, Wissenschaft, Handel, Feldbau, jedes das Seinige vom Herzen hat, und die ganze Bühne mit Wolken eingehüllt ist, auf strahlender Morgenwolke der Genius von Florenz sich niedersenkt, das zunächst auf das hohe, junge Paar Bezügliche vorträgt, und dann auf seinen Wink sich die Wolken zertheilen, damit die holde Braut einen Blick in ihre nächste Zukunft thue. Da zeigen sich nun durch die allmählig und dann gänzlich schwindenden Wolken, die Gärten von Boboli, der Arno, der Palast Pitti, ein Theil der Stadt Florenz etc.; hernach (die Himmlischen sind indess verschwunden) kommen frohe Toskaner jedes Geschlechts und Alters, unter ihnen, als Sprecher, ein blinder Greis, ihrer neuen Fürstin zu huldigen und Heil für sie und ihren erlauchten Gemal vom Himmel zu erflehen. So weit der Dichter! Ganz ausgezeichneten Genuss gewährte und den einstimmigsten Beyfall fand die durchgängig ausgezeichnete, in allen Haupttheilen wahrhaft vortreffliche Composition des Hrn. von W. Sie ist vor vielen ähnlichen Gelegenheitstücken, auch mancher der grössten neuesten Meister werth, im Einzeln betrachtet zu werden. Da fällt uns denn gleich in der Ouvertüre ein eben so origineller, als eingreifender Gedanke auf. Die Ouvert. ist nämlich in Es dur, und Hr. v. W. wusste in sie die Hymne zu legen, welche dem Ganzen des Gedichts als Prolog dient, und ein Andante in C dur ist, von welchem er dann mit einem einfachen, blos der Flöte gegebenen Uebergange in die Tonica zurückkehrt, worauf das Thema des Allegro wieder anfängt, und das Final-Chor eingeflochten enthält, das sehr kräftig geschrieben ist, und worin grosse Schwierigkeiten, durch die Richtigkeit in der Behandlung, sowol der Harmoniefolgen, als jedes Instruments, das an seiner gehörigen Stelle steht, in der Ausführung leicht werden. Der Schluss der Ouvertüre brachte bey allen Anwesenden eine rauschende Freude hervor. Die Hymne fing sich mit den Worten: *Benigno eccelso fato* an. Dies harmonierreiche Quartett in C dur, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, das meist im Thema von Violoncellen, und dann von Blasinstrumenten begleitet wurde, machte einen rührenden, aber keineswegs, weichlichen Eindruck. Nun traten eben jene Personificationen auf. Den Sachen und den Worten gemäss waren die Recitative stufenweise alle von Instrumenten begleitet, und gut declamirt. Sie wurden mit vollkommener Genauigkeit ausgeführt. Immer harmonierreicher erhoben sich die Solos der vier Stimmen, von denen jedes dem Charakter der Person und dem Sinne ihrer Worte, auch (wir loben dies gleichfalls vorzüglich) nach Beschaffenheit der Stimmen der vier Sänger, gesetzt waren und begleitet wurden. So konnte denn auch jede Sylbe überall verstanden werden, und ohne dass der Sänger sich darum Gewalt anthun, und so dem Wohlgefällen schaden musste. Von einzelnen Stellen, die uns dem Componisten ganz vorzüglich geglückt scheinen, haben wir folgende aus. In der grossen Scene und Arie des Genius die Worte: *Dell' asta il tempio e del saper* — und die Worte: *Da l' Elba a Arno* — Reizend war das, mit heiterer Grazie, und mit Benutzung nationaler Melodien geschriebene Chor der Toskaner in A dur. Von trefflicher Wirkung trat da besonders auch die Stelle hervor, wo die Harmonie in Cis dur ist, und der Componist, um wieder in die Haupttonart zu kommen, blos den Kunstgriff anwendet, die Soprane zwey Takte Cis aushalten, und nun das $\frac{8}{3}$ ganze Chor *sotto voce* gleich mit dem Accorde $\frac{5}{3}$ eintreten zu lassen. So etwas fällt zwar auf dem Papier Niemanden auf, und, ists vorgemacht, kann's jeder nachmachen: aber so, am rechten Ort, trifft's doch nur der Genius, und da ists auch von schönem Effect, von wahrem Werth. — Ueberaus rührend war für das ganze Publicum die kurze Scene des Greises, welche Hr. Basi, als sehr braver Schauspieler, trefflich darstellte.

Sein Recitativ bereitet zu dem Gebete in F dur vor. Dies halten wir für ein Meisterstück, worin Hr. v. W. auch seine tiefe Kenntnis in der Harmonie zu erkennen giebt. Es ergriff die Gemüther der Anwesenden unwiderstehlich, und erregte auch für den Comp. die Bewunderung des sämmtlichen Publicums. Mit einem Accorde in 3 min. ging er dann in eine *passata ragionata* mit dem Motive der Ouverture in Es dur über, um das Final-Chor zu beschliessen und dem erhabenen Paare in dem Allegro desselben Glück zu wünschen. Dies Chor schloss sich, wie wir schon gesagt haben, mit rauschender und glänzender Harmonie, woran Kenntnisse und Begeisterung gleichen Antheil hatten. Hrn. v. W.s Verdienst wird noch dadurch vergrössert, dass er dies Werk in kurzer Zeit zu schreiben veranlasst war; obgleich wir recht wohl wissen, dass eben ein solcher Drang, *ist man der rechte Mann dazu*, den Geist nur noch mehr beflügelt. Dass wir übrigens scharf aufgemerkt haben, und auch, wie wir es mit ihm meynen, wird Hr. v. W. wol aus dieser Anzeige bemerken. Jetzt noch Einiges von der Ausführung!

Die Besetzung war folgende. Die Kunst: Hr. Benelli; Ackerbau: Fr. von Biedenfeld; Wissenschaft: Mad. Micksch; Handel: Hr. Beninesa. Jedes that, in seinem Recit., im Quartett etc. sein Möglichstes, alles vollkommen nach Wunsch hervorgehen zu lassen. Desgleichen trug Mad. Sandrini, als Genius von Florenz, ihr langes Recit. und ihre Arie mit Würde und innigem Gefühle vor. Das Gebet wurde in tiefer Rührung, das feurige Schlusschor in voller Begeisterung ausgeführt; wie das eben bey *diesem* Feste eines so innig, und von jedem Theilnehmenden verehrten Fürstenhauses wol kaum anders möglich war. Ganz dasselbe ist vom gesammten Orchester zu rühmen, und aus demselben Grunde.

Auf diese dramatische Cantate folgte Mozarts *Clemenza di Tito*. Ueber das herrliche Werk brauchen wir nichts zu sagen. Die Dauer der Vorstellung nicht allzusehr zu verlängern, hatte man für diesmal mehre Stücke weggelassen. Fr. v. Biedenfeld, als Vitellia, und Mad. Micksch, als Sesto, waren zwar, kleiner Unpäßlichkeiten halben, nicht vollkommen bey Stimme, wussten aber durch beste Ausführung dies vergessen zu machen. Vitellia übertraf den Sesto im Gesang: dieser jene im Spiel. Hrn. Benelli's würdige Declamation, als Tito, haben wir schon früher gerühmt und wollen uns selbst nicht wiederholen. Alle Uebrige, Chöre und Orchester, boten ihre besten Kräfte auf; so dass dieses Werk hier niemals so trefflich ausgeführt worden ist. —

Wien. Uebersicht der Monate September und October.

Hoftheater. Während dieser Zeit besuchten uns mehre willkommne Gäste. Hr. Babnigg, Tenorist der pesther Bühne, gab den Licinius, den Joseph, und den Johann von Paris mit Beyfall. Ohne eine ausgezeichnete Stimme zu besitzen, zeigte er sich als verständigen, geschmackvollen, ausgebildeten Sänger, und lässt als Schauspieler viele seiner gepriesenen Rivalen weit hinter sich zurück. Die erste Rolle schien ihm weniger zuzusagen, denn diese besteht einen kräftigen, energischen Vortrag; desto glücklicher war er in den beyden letzteren, und bewegte sich da wohlgefällig in der ihm natürlichen Sphäre. — Mad. Lembert vom stuttgarter Hoftheater sahen wir als Camilla u. Iphigenia, und können sie nun mit Freuden eine von den Unsrigen nennen. Sie dürfte zu den etwas seltenen Sängerinnen Deutschlands gehören, die im Stande sind, den bisher noch immer unbesetzten Platz der Mad. Milder-Hauptmann ehrenvoll auszufüllen. Glucks unsterbliches Meisterwerk wurde wieder mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen, und Hr. Vogl, als Orest, Hr. Radichi, als Pylades, und Hr. Forti, als Thoas, wirkten vereint zum schönen Ganzen. — Hr. Siboni trat bey seiner Durchreise nach Petersburg als Licinius und Ferdinand Cortez auf. Er ist zwar noch der rasche, feurige Declamator, der sich vor Jahren zum Lieblinge des Publicums emporschwang; allein seine Stimme hat fühlbar gelitten; er muss sich nun mit überhäuften Verzierungen und Schnörkeleyen behelfen, womit er höchstens die Menge zu bestechen im Stande ist; besonders war es ihm als Mexiko's Eroberer platterdings unmöglich, Spontini's gewaltigen Instrumenten-Sturm zu bezwingen. — Von ältern Opern wurden neu in die Scene gesetzt: Gretry's *beyde Geizigen*, worin die Hauptrollen von — Meier und Hrn. Demmer vortrefflich dargestellt wurden; Mozarts *Don Juan*, grösstentheils mit der Rollen-Besetzung vom Theater an der Wien. Dem. Wranitzky — Donna Anna — Hr. [illegible]

nicht die Kräfte, ihre allgemein beliebte Vorgängerin, Mad. Campi, zu ersetzen. — Hr. Kapellm. Weigl hat eine neue Oper geschrieben, *Daniel in der Löwengrube*, welche bald zu hören allgemeiner Wunsch ist. —

Theater an der Wien. Der neue Tenorist, Hr. Jäger, von dem man hier scherzweise sagt, dass er glücklich das *Wild* erlegt habe, und der bey seinem ersten Versuch *im Aschenbrödel* so viele Sensation erregte, hat nun auch den Joseph zur vollkommensten Zufriedenheit gegeben. Freylich ist sein Gang, Mienen- und Gebärdenspiel noch etwas hölzern und unbeholfen: aber dazu gehört Zeit und Routine; und es wäre unbillig, bey dem zweyten Debut schon etwas Vollendetes zu begehren, und hinlänglich entschädiget vor der Hand seine reine, sehr deutliche Aussprache, sein weicher, gefühlvoller Vortrag, und diese so seltene, herrliche, echte Tenorstimme, mit welcher er, ohne einen Falsetton nöthig zu haben, das hohe C erreicht. Die Vorstellung der Oper war in allen Theilen gelungen, und konnte ein würdiges, den Manen Mehu's dargebrachtes Opfer genannt werden. Vorzugsweise gebührt dem Orchester das ausgezeichnete Lob: es ist unmöglich, genauer und feiner zu nuanciren, delicater, und nach Erforderniss feuriger zu begleiten. Eine wahrhaft entzückende Erscheinung war Dem. Friedlowsky, die vierjährige Tochter unsers trefflichen Klarinettisten, welche den Benjamin mit einer kindlichen Herzlichkeit und einer eugelreinen Unschuld spielte und sang, die alle Herzen unwiderstehlich hinriss, Thränen der Freude und süssesten Rührung entlockte, und die siegreiche Macht schönster Naturwahrheit bewährte. Für Hrn. Gued, als Jakob, war es keine geringe Auszeichnung, dass man ihn den hier fast vergötterten Hrn. Vogl an die Seite stellte. Später debutirte in dieser Rolle auch Hr. Lanius, vom münchner Hoftheater, und bewährte den denkenden, gebildeten Schauspieler, obschon sich seine Stimme mit jener sonoren, umfangreichen des Hrn. Gued nicht messen kann. Wenn man bedenkt, welche Mühe und Sorgfalt der Regisseur, Hr. Schwarzböck, auf die scenische Anordnung des Ganzen verwenden musste, so war man von seiner Darstellung des Simeon — welche Rolle er nothgedrungen, wegen Abgang des Hrn. Schmidtmann, übernahm — nicht mehr zu fordern berechtigt. Decorationen, Kleider und die übrigen Erfordernisse zeigten Geschmack und Liberalität. — Unser trefflicher Virtuos auf dem Fortepiano, Hr. Moscheles, componirt das neue Kinderballet des Hrn. Horschelt: auch erwartet man ein neues biblisches Drama mit Chören, *Abraham*, vom Hrn. Kapellm. von Seyfried in Musik gesetzt. — Dem Vernehmen nach soll für diesen Winter wieder eine italien. Oper organisirt werden, und *Tancredi* abermals ans Licht treten. —

Theater in der Leopoldstadt. *Bärenburgs Sturz*, mit Musik von F. Glöser. *Multi vocati, pauci electi.* Zu letzterem scheint dieser Tonsetzer nicht zu gehören. — *Die zänkische Gattin*, komische Pantomime von Rainoldi, comp. von Hrn. Kapellm. Volkert. Eine angenehme, amusante Kleinigkeit, voll origineller Laune und lebendiger Charakteristik. — *Frau Gertrud*, Parodie der Tragödie, *die Ahnfrau*, von C. Meisl; Musik vom Hrn. Kapellm. Müller. Nicht ohne Witz, und mitunter derbe Satyre; die Musik durchaus angemessen. — *Amor und Psyche*, mythologische Carikatur von C. Meisl, Musik von Kauer: nicht mit Ehren zu melden. — *Herrn v. Weissvogels Wittwerstand*, Posse von Gleich, Musik von Roser, und *der Freyschütze*, von demselben Verf., gehören zu den bessern Producten ihrer Art. — Das *Sturz des Ikarus*, Pantomime von Brinke, mit Musik von Volkert, erhält ziemlich Beyfall. — Im

Theater in der Josephstadt giebt man ein Quodlibet aller Quodlibets unter dem Titel: *Eine Schüssel voll Allerley*, woran alle schönen Künste Antheil nehmen müssen, und das den precären Vortheil für sich hat, dass es jeden Tag in einer neuen Gestalt erscheinen kann. — *Die Wunderlampe*, Zauberoper von Gleich und Roser, ist nicht ohne Gehalt. —

Concerte. Am 5ten Sept. im Theater an der Wien zum Besten des Armenfonds, wurde, nebst Declamations-Stücken und Tableaux, gegeben: Mehuls Ouverture aus *Ariodant*, und eine ziemlich unbedeutende von Hrn. Orchesterdir. Clement. Variat. für die Hoboe, mit vollendeter Meisterschaft vorgetragen von Hrn. Vorreith; das Septett von Conradin Kreutzer für die Violine, Viola, Klarinette, Fagott, Horn, Violoncell und Contrabass; an Gesangsätzen: die Romanze aus *Joseph*, äusserst lieblich gesungen von Hrn. Jäger; Scene mit Chor aus Pärs *Sophonisbe*, worin, wie gewöhnlich, Mad. Campi excellirte:

endlich Winters Finale aus *Tamerlan*. — An demselben Tage war im Theater in der Leopoldstadt, zu Gunsten des Sängers, Anton Schuster, Concert, wo der junge Fr. Stauffer ein Rondo aus einem Pianoforte-Concert von Field befriedigend spielte, man sich an Ouvertüren von Cherubini und Mozart schwer vergriffe, und noch allerley zu sehen und zu hören gab, was anzuführen nicht nöthig ist. Auf der josephstädter Bühne ging es an diesem Tage fast auf dieselbe Weise zu; nur dass sich da auch noch ein Solovioliniste, Hr. Kick, an einem Conc. von Kreutzer etc. schwer verging. — Am 21sten wurde zur Unterstützung der Nothleidenden im Augarten-Festsaale eine musikal. Akademie folgenden Inhalts gegeben: 1. Mozarts Ouverture aus *la Clemenza di Tito*. 2. Violin-Polonoise von Mayseder, sehr brav vorgetragen von seinem Schüler, Hrn. Vinzenz Neuling. 3. Arie aus der Oper. *il filosofo*, von Mosca, mit allgemeinem Beyfall gesungen von Mad. Borgondio. 4. Concert-Polonoise für das Pianoforte, comp. und meisterlich gesp. von Hrn. Moscheles. 5. Arie aus *Arianna*, von Cimarosa, ges. von Hrn. Tarquinio, einem Soprano, mit einer angenehmen Stimme von seltener Höhe. 6. Variationen für die Trompete, comp., und mit einer überraschenden Fertigkeit vorgetragen von Hrn. Werner, Orchester-Mitglied des k. k. Theaters an der Wien. 7. Terzett aus *Virginia* von Federici, ges. von den Damen Borgondio und Campi, und dem Hrn. Barth. 8. *Der Dank der Armen*, nach der Melodie: *la Sentinelle*, mit Solos, Chor und Variationen, ausgeführt von den Hrn. Barth, Moscheles, Mayseder und Giuliani. Allgemeiner, wohlverdienter Beyfall. 9. Chor aus Händels *Timotheus*. — Am 12ten October wurde in demselben, äusserst günstigen Locale zu dem nämlichen Zweck eine ähnliche Mittagsunterhaltung gegeben, wobey Cherubini's Ouverture aus *les deux journées*, und die aus *Coriolan* von Beethoven gegeben wurde; Mad. Borgondio eine Scene mit Chor von Orlandi, und mit Dem. Wranitzky ein Duett aus *Giocvra*, Mad. Campi eine grosse Arie von Nasolini, und mit Dem. Wranitzky, das Favorit-Duett aus *Sargino* sangen, Hr. Böhm neue Variationen für die Violine, und Hr. Merk ein neues Violoncell-Rondo spielte, endlich die Gebrüder Khayll das beliebte Trio für Flöte, Hoboe und Trompete ausführten. — Unter die Rubrik: Kammermusik, gehört eine im Hôtel garni der Mad. Strahl zum Vortheile des Central-Armen-Vereins gegebene Akademie, in welcher gegeben wurde: 1. Quartett von Mayseder, gesp. von dem Verfasser und den Hrn. Kaufmann, Weiss und Merk. 2. Psalm vom Hrn. Abbé Stadler, ges. von Fräul. Babette Mosch. 3. Sonate für Pianoforte und Violine von Mayseder, gesp. von Frau von Mosel und dem Componisten. 4. Arie aus *Tancredi*, ges. von Fräul. Linhard. 5. Adagio und Rondo für Violoncello von Bernh. Romberg, vorgetragen von Hrn. Merk. 6. Duett von Rossini, ges. von den Fräuleins Linhard und Mosel.

Stockholm. Uebersicht der Monate August, Septbr., Octbr. Die letzten Tage des Augusts wurde unsere Operabühne wieder geöffnet, und zwar mit *Schloss Mostenero* von Daleyrac; einem hier sehr beliebten Stück. Es trat eine neue Schauspielerin, Dem. Widerberg, vormals bey einer Truppe der Provinz, darin auf. Sie erhielt vielen Beyfall, obschon sie, als Laura, dem Kunstverständigen nicht genügen konnte. Ihre Stimme ist klar und meistens rein, zuweilen jedoch zu spitzig; leider fehlt es ihr aber noch gänzlich an Methode: demnach kann sie mit der Zeit, und unter guter Leitung, zwar eine gute Künstlerin werden, ist es aber noch nicht. Ihr Spiel zeigt gleichfalls Talent und Geschick; sie hat aber auch darin noch vieles zu lernen. — Den 30sten hörten wir in einem Concert im Opernsaal eine von Hrn. Prof. du Puy compon. Musik, welche bey einem Fest am hiesigen königl. Hofe diesen Sommer schon aufgeführt worden war. Die Damen Casagli und Lindström, und die Hrn. Karsten und Kinmanson sangen. Das Ganze gefiel; nur bemerkte ich, besonders in einem Chor, zu viele Wiederholungen! Hernach gab man Beethovens neueste Symphonie in Adur, und ziemlich gut. — Den 2ten September war Concert im Opernsaale. Die Ouvert. der Oper *Tancredi* von Rossini, ging sehr gut. Hymne aus der Oper, *la Vestale*, von Spontini. Thema: Wenn ich des Morgens früh aufsteh — mit Variationen für Blas-instrumente; ging sehr gut. Finale des 5ten Acts der *Vestale*. Die Solopartien sangen die Damen Casagli und Lindström, und die Hrn. Lindström, Lindmann und Kinmanson. — Diesen Monat hatten wir das Vergnügen, viele

gute, wiewol bekannte Stücke von der Bühne zu hören; darunter *Deux mots* von Daleyrac, *Une folie* von Méhul und *Adolph und Clara* von Daleyrac. In den zwey letzten that jene Dem. Widerberg auf; sang, besonders in der ersten, gut: war aber übrigens keine Clara. — Den 18ten October war Conc. zum Besten des Hrn. Mayer. Eine Ouvert. von Hrn. Braun ging gut und gefiel. Adagio, Andante, Rondo etc. für die Glas-Harmonica, von Hrn. Mayer sehr geschickt gespielt. Arie von Pär, von Mad. Sevelin gesungen. Violin-Conc. (ich glaube, von Rode,) von Hrn. Ledin gespielt, zwar rein, aber, wie es schien, ohne viel Studium. Romanze von Boyeldieu und Romanze von Méhul (*Femme sensible*) beyde arrangirt als Duo für die Harfe und Harmonica, und von einer Dilettantin und Hrn. Mayer rasch durchgespielt: aber die beyden Instrumente stimmten nicht zusammen. Klarinett-Conc., comp. von Hrn. Crusell, von Hrn. Fabian mit vieler Fertigkeit vorgetragen. Finale. — Den 25sten Conc. im Opernsaal, Erster Act der Oper, *Tancredi*, von Rossini. Die Solopartien des Gesangs wurden von Dem. Wäselia, Mad. Lindström, und den Hrn. Karsten und Carl Preumayr vorgetragen. Das Ganze ging gut; besonders ist die Ausführung der Ouverture, und die Cavatina, von Dem. Wäselia gesungen, zu rühmen: aber sehr zu misbilligen ist, dass Hr. Karsten sich ungehörige Schnörkeleyen erlaubt, auch sie im grössten Ueberfluss, selbst an höchst unpassenden Stellen, in seinen Gesang einstreut.

Auf der Bühne gab man Winters *Opferfest*, dessen Vorstellung Ref. nicht beywohnte; übrigens mehre kleine Stücke, worunter *Calife de Bagdad* von Boyeldieu, worin Dem. Widerberg, als Zofe, und ihr Bruder, Hr. Widerberg, als Calif, ganz zuverlässig nicht erfüllten, was von ihnen zu fordern war. Dessen ungeachtet wurde die Zofe nicht ohne Beyfallsbezeigungen entlassen; wol aber der Calif.

Kurze Anzeigen.

Sonatine pour le Pianoforte par Ferd. Ries. Oeuvr. 45. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi. (Pr. 12 Gr.)

Componisten, die, wie Hr. R., gewohnt sind, vollstimmig und vollgriffig, weithin figurirt und breit ausgeführt, auch schwer für den Spieler zu schreiben, gelingt es selten, treten sie mit etwas Einfachem, Kleinem und Leichtem auf; und auch Hrn. R. gelingt das selten. Hier ist es ihm aber wirklich, und in einem so nahmhaften Grade gelungen, dass auch geübte Spieler das Werkchen mit Theilnahme vortragen, und kunstgebildete Zuhörer es mit Vergnügen hören werden. Es besteht aus einem ernsten *Allegro moderato* und einem heitern rondomässigen *Allegretto*, beyde aus A moll. Die Gedanken sind nicht gemein, vornämlich das Thema zum Rondo sehr artig; der Ausdruck angemessen; die Harmonie gewählt, ja in einigen Stellen des ersten Satzes, für diesen Zweck, vielleicht schon etwas zu künstlich: alles ist in gutem Zusammenhang, natürlichem Fluss, und dem Instrumente, wie dem Spieler, wenn er mit Einsicht, Nettigkeit und Geschmack vorzutragen versteht, vortheilhaft. Kurz, es ist ein gutes Stück, eben so sehr Liebhabern, als Schülern, von Sinn, aber wenig Geübtheit, jenen zur Unterhaltung, diesen zur Fortbildung wahrhaft zu empfehlen.

Sonate à 4mains pour le Pianoforte, par Ferd. Ries. Oeuvr. 47. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi. (Pr. 20 Gr.)

Im Charakter diese Sonate nicht, was man jetzt gross zu nennen gewohnt worden ist; sie ist mehr heiter und angenehm: darum aber keineswegs oberflächlich und ohne Fleis geschrieben. Nur für das *Larghetto*, das so gut erfunden u. angelegt ist, hätte mehr gethan werden sollen. So setzt es fast nur an. Die beyden Allegros werden aber gefallen, u. um so mehr, da sie nicht schwieriger auszuführen sind, als dieser, der Erfindung und Ausarbeitung nach, leichtern und gefälligern Gattung zukömmt. Einige starke Reminiscenzen, z. B. im ersten Allegro aus Hrn. R.'s eigenen Märschen, will Ref. ihm eben nicht zum Verbrechen machen, da sie so gut in den Zusammenhang passen, dass sie gewiss ohne Bewusstseyn ihm entschlüpft sind. Wer so viel schreibt, wie Hr. R., müsste Apollo's Schoosskind seyn, wenn ihm so was nicht zuweilen begegnen sollte.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten December. **N°. 50.** 1817.

Recensionen.

Sinfonie à grand Orchestre, par J. B. Moralt. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Durch diese, im Allgemeinen sehr wohlgerathene Symphonie lernt Rec. den Hrn. M. als Componisten, zuerst kennen, und hält es daher nicht für zwecklos, etwas länger dabey zu verweilen.

Was Haydn, Mozart, Beethoven und Romberg bisher in dieser Gattung von Tonstücken geleistet, und die Höhe, worauf diese Meister dieselbe erhoben haben, macht es wol jedem andern, nicht allein angehenden, sondern selbst schon gewandten und gediegnen Componisten doppelt schwer, dies Feld der Composition mit Erfolg zu bearbeiten, und, man sollte fast glauben (wenigstens in der Form) beynahe unmöglich, noch etwas durchaus Neues auf demselben zu erzeugen. In der gegenwärtigen Form, welche die Symphonie (als Gattung überhaupt) nach und nach durch jene Meister erhalten hat, scheinen diese alles erschöpft zu haben, was erforderlich ist, um sie als die vollendetste darzustellen. Versuche, hierin eine neue Bahn brechen zu wollen, möchten daher wol für jeden, der nicht an Genie und Kenntnis zugleich grösser ist, als jene Männer, (und wer ist das jetzt?) eben so schwierig, als gefährlich seyn, und leicht chaotische Missgeburten oder lächerliche Zerrbilder (wovon Rec. bereits Beyspiele kennt) erzeugen. Es ist daher sehr natürlich und keineswegs verwerflich, dass neuere Componisten in diesem Fache, die nicht von Dünkel und Sucht nach erkünstelter Originalität eingenommen sind, hierin der Bahn jener trefflichen Vorbilder zu folgen suchen, und sich bemühen, die Mittel, wodurch jene das Ziel erreichten, bey ihren eignen Schöpfungen nach Verhältnis ihrer Kräfte mit Umsicht und Besonnenheit zu gleichem Zweck anzuwenden. Nur darf dies nicht in ängstlich gesuchte, alle Eigenthümlichkeit zerstörende Nachahmung oder gar Nachäffung individueller Einzelnheiten übergehen, wie dies wol jetzt bey manchen (übrigens nicht von Talent entblösten) Componisten der Fall ist, und wo oft der eine, z. B. durch das Bestreben, Haydns muntere, oft neckende Laune nachzuahmen, in kleinliche Spielerey, oder ein andrer, vielleicht durch Beethovens Genialität verleitet, in barocke, bizarre Schwülstigkeit verfällt, etc.

Auch Hr. M. hat sich bey Ausarbeitung vorliegender Symphonie unverkennbar jene Meister im Symphoniestyl (besonders Haydn u. Romberg) zum Muster genommen, jedoch mit Geist und Einsicht, ohne blos Copie zu seyn, und unbeschadet des eignen, innern Wesens. Ohne eben hervorstechende Originalität, enthält das Werk, in Hinsicht auf Erfindung und Ausführung, doch manches Eigenthümliche (besonders der 1ste Allegrosatz). Neben- und Zwischensätze sind gut aus den Hauptsätzen entwickelt, grösstentheils gut untereinander verbunden, mit Fleis und Kenntnis der Harmonie, so wie überhaupt nicht ohne Kunst ausgearbeitet; nicht ohne Lebendigkeit und Kraft; und eine durch das Ganze herrschende Ordnung und Fasslichkeit zeigt, dass der Componist mit klarem Bewusstseyn zu Werke gegangen, und nicht der Willkür einer zügellosen Phantasie gefolgt ist. Dabey ist die Ausführung keinen grossen Schwierigkeiten unterworfen, wodurch die gute Wirkung des Ganzen ebenfalls begünstigt wird. Somit gereicht dies Werk Hrn. M. gewiss zur Ehre.

Es besteht (der jetzt angenommenen Gewohnheit nach) aus einem, durch ein kurzes Adagio ($\frac{4}{4}$) eingeleiteten Allegro. ($\frac{3}{4}$, G dur.) einem (nach Haydns und Rombergs Manier) variirten

Andante con moto, (C moll und dur.) 2) Menuett nebst Trio, ($\frac{3}{4}$, G dur) und Rondo, $\frac{2}{4}$, G dur. Das Einleitungs-Adagio, welches mit Quintett also anfängt:

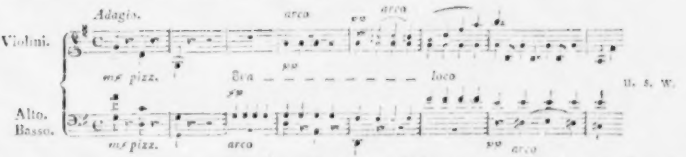

ist an sich gut, und spannt die Erwartung. Nur kann Rec. nicht umhin zu bemerken, dass darin die Hauptionart wol gar zu kurz *angedeutet*, und zu bald verlassen ist. Schon im 4ten Takt fängt die Modulation an sich von der Hauptionart abzuwenden, und entfernt sich immer weiter davon. Im 16ten Takte ist sie schon in Cis moll, und der Satz endet, statt in die Hauptionart einzulenken, mit der halben Cadenz auf H, als Dominante von E, wodurch die Hauptionart ganz verwischt wird, und vorher in den ersten Takten etwas mehr und bestimmter hätte festgesetzt werden sollen. Hr. M. lässt nun das Allegro nicht unmittelbar in der Hauptionart eintreten, sondern leitet beym Eintritt desselben abermals von H aus durch einen Uebergang erst mit dem 19ten Takte in das Thema und die Hauptionart. Die Art aber, wie Hr. M. diese abermalige Einleitung zum Thema bewerkstelligt hat, ist keineswegs alltäglich, und macht nun den endlichen Eintritt des Thema überraschend und interessant. In dem Thema selbst ist schon (wie es sich auch gehört) der Stoff enthalten, aus dem sich in der Folge die Hauptheile des ganzen ersten Satzes entwickeln. Dieser ist mit Fleis und Geschicklichkeit ausgearbeitet. Nur könnte der 2te Theil gegen das Ende etwas gedrängter seyn. Durch das plötzliche Abbrechen bey der Fermate wird der Gang des Ganzen, wo die einzelnen Theile gegen das Ende zu sich eigentlich immer mehr zusammen ziehn, und in dichtern Massen gleichsam nach dem Ende drängen sollen, um das Interesse nicht sinken zu lassen, sondern bis ans Ende zu heben, nicht zweckmässig unterbrochen, und das darauf folgende Eintreten der Violinen in einer fremden, unerwarteten Tonart, lähmt das Ganze, und thut gewiss nicht die vom Componisten erwartete Wirkung. — Den Eintritt der Bässe in D moll im 15ten Takte des 2ten Theils würde Rec. dem Violoncello allein zugetheilt haben, theils seiner nähern Verwandtschaft mit der Violin wegen, theils, weil das darauf folgende Unisono in B. Fortissimo, durch den nun erst erfolgenden Eintritt der Contrabässe an Kraft gewonnen hätte.

Das Andante hat ein recht angenehm und ausdrucksvolles Thema, welches nachher abwechselnd in Dur und Mol, in den Instrumenten variirt wird, und mehre recht kräftige, wirksame Stellen enthält. Nur wäre es wol rhythmisch und rhetorisch richtiger gewesen, wenn Hr. M. den 2ten Theil auch im Auftakt angefangen hätte, da der erste also anhebt.

Menuett und Trio sind munter und wirksam, allein nicht ausgezeichnet, und haben (jedoch ohne eigentliche Reminiscenz) zu sehr den Stempel der Nachahmung der haydnschen Menuetten.

Das letzte Allegro hat ein gefälliges, zu guter Ausarbeitung ergiebiges Thema, welches auch mit Fleis und heiterer Laune ausgeführt wird. Doch hätte es Hr. M. wol noch etwas mehr benutzen können, ohne damit zu ermüden. Der ganze Satz, so brav er an sich ist, ist im Verhältnis gegen das erste Allegro, ein wenig zu kurz; vielleicht dürfte man hinzusetzen: ein wenig zu flüchtig geschrieben; doch beschliesst er das Ganze wirksam, und, wie schon gesagt, für den Verf. ehrenvoll.

Das Wenige, was Rec., neben dem wahrhaft Rühmlichen, gegen Einzelnes in diesem Werke zu bemerken hatte, kann, wird und soll demselben seinen Werth nicht verringern, und mag für den achtungwürdigen Componisten eher ermunternd seyn, mehre Werke dieser Gattung zu liefern.

Stich und Druck sind schön, rein, und, bis auf einige geringe Kleinigkeiten, die jeder leicht

abändern kann. Durchaus correct. Das Papier ist stark und gut.

Zwölf Choralmelodien, mit mehren Bässen bearbeitet von Karl Gottlieb Umbreit. Gotha in der beckerschen Buchhandlung. 1817. 27 Seiten in Fol. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man erhält hier einen neuen Beweis von dem Fleisse des Verfs und seiner Bekanntschaft im Reiche der Harmonie. Das Werk enthält die Melodien zu: *Ein' feste Burg ist unser Gott* etc. mit 10 verschiedenen, bezifferten Bässen; *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* etc. mit 10 Bässen; *So gehst du nun mein Jesu hin* etc. mit 10 B.; *Ich freu' mich in dem Herren* etc. mit 8 B.; *Seelen-Bräutigam* etc. mit 9 B.; *Meine Liebe hangt am Kreutz* etc. mit 11 B.; *Seele, was ist schöners wol* etc. mit 9 B.; *Ich dank dir schon durch deinen Sohn* etc. mit 10 B.; *Nun sich der Tag geendet hat* etc. mit 10 B.; *Jesu, komm doch selbst zu mir* etc. mit 8 B.; *Bleibe gut! heiterer Muth* etc. mit 8 B.; *Das Jesulein soll doch mein Trost* etc. mit 56, sage, sechs und dreyssig verschiedenen, bezifferten Bässen. So wird das Werkchen eine wahre Generalbass-Schule, bey deren Gebrauche der Wissbegierige nicht nur in Auffindung der Ziffern und Intervallen, sondern auch zu harmonischen Wendungen u. mannigfaltigen Bässen zu einer gegebenen Melodie, gewinnen muss.

Sollte aber ein junger Organist sich beykommen lassen, um diese Bässe und Harmonien nicht umsonst einstudirt zu haben, auch beym Kirchengesange Gebrauch davon zu machen, und zwar so, dass er zu jeder Strophe diese Bässe der Reihe nach spielte: so wäre dies ein Missbrauch dieses verdienstlichen Werks, wofür er sich bey seiner Gemeinde schlechten Dank erwerben würde. Selbst der Verf. warnt in der Vorerinnerung vor diesem Missbrauche, und erlaubt nur dann von diesen Bässen Gebrauch zu machen, „wenn die Worte der Melodie etwas Aus erordentliches auszudrücken *gebieten.*“ Oh nun gleich diese Weisung mit dem Verfahren und den Grundsätzen mehrer braven und berühmten Organisten übereinkommt: so kann sich Rec. doch nicht von deren Zweckmässigkeit überzeugen. Was soll z. B. der gemeine Mann, während dem Choralgesange in der Kirche, mit seinem gewohnten Basse oder Tenore anfangen, wenn der Organist noch so entlegenen Pfaden anleitet? Er wird sich durch die fürchterliche Harmonie, welche sein Gesang dann zur Orgel macht, nicht irren lassen, sondern fortsingen; oder hat er einiges Gefühl für Wohlklang, so wird er stutzen, und mit Verdruss über den Organisten schweigen — ohne von dem Bestreben und der Kunst des Organisten, den Sinn der Worte im Einzelnen auszudrücken, auch nur Etwas zu ahnen. — Der unvergessliche Johann Abraham Peter Schulz hatte sich in den letzten Jahren seines Lebens vorgenommen, ein allgemeines Choralbuch, *mit Bässen und Harmonien für jeden Bürger und Bauer* zu schreiben; was nun leider unterblieben ist. Dem Organisten, welchem daran gelegen, jede Strophe ihrem besondern Inhalte gemäss mit seiner Orgel zu begleiten, bleibt dazu, ausser mehr und minder Vollgriffigkeit und verschiedenem Ausdruck in den Zwischenspielen, nur noch, und vornämlich, der Gebrauch und die Wahl seiner Register. Er ziehe zu Strophen von traurigem Inhalte, sanfte und dumpfe, zu freudigem Inhalte hingegen laute und heitere Stimmen. Mit dieser Art von Ausdrucke sympathisirt jeder Bauer. Auch ist es Pflicht für jeden Organisten, von dieser Art des Ausdrucks Gebrauch zu machen.

Und dennoch kann der angehende Organist, auch beym Gottesdienste, von diesen Bässen Gebrauch machen, wenn er nur, mit Beurtheilungskraft, nach dem Hauptinhalte des Liedes einen dieser Bässe zu seinem Vorspiele auswählt. — Ueberdies möchte das Studium dieses Werks selbst angehenden Kirchen-, und sogar Opern-Componisten, die jetzt so gern melodisiren, choralisiren, mozartisiren, oder durch fremde Bässe und Harmonien ihre, mitunter etwas gemeinen Melodien aufstutzen, auffallend und effectreich machen wollen, sehr bequem und nützlich seyn. Sie finden hier vieles beygebracht, worauf sie bey ihren Studien schwerlich selbst kommen würden.

Dass übrigens Hr. Umbreit der Mann ist, der ein solches Werk regelrecht und musterhaft vollenden konnte, wird ihm wol jedermann ohne fernern Beweis zutrauen; und so wäre solch ein Beweis vergeblich, und nähme nur andern Gegenständen den Raum weg. — Zu loben ist auch,

dies Werk ohne Fehl, auf schönes, weisses Papier gedruckt ist.

Trois grandes Caprices pour le Pianoforte, comp. — — par A. E. Müller. Liv. 3. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Die vier frühern Hefte dieses achtungswürdigen Werks haben gewiss das echte Pianofortespiel, und vornämlich das echte Bravourspiel auf dem Pianoforte, bey recht vielen geschickten und soliden Musikfreunden nicht wenig gefördert, indem sie nicht nur zur Uebung und weitern Ausbildung solches Spiels reichen und mannigfachen Stoff, reiche und mannigfache Gelegenheit, als grosse Uebungstücke, darbieten; sondern zugleich Interesse und Reiz, als bedeutende, mit gründlicher Kenntnis und fester Hand ausgeführte Musikstücke an sich und überhaupt. Darum kehrt man auch, selbst wenn man es nicht mehr auf den Virtuosen anlegt, gern zu ihnen zurück, um sich die errungene Geschicklichkeit in wahrer Beherrschung des Instruments zu bewahren; und, ist man beträchtlich geübter Schüler, sie sich zu erwerben: man findet nämlich dabey zugleich, und in jedem dieser beyden Fälle, den Verstand beschäftigt, den Geschmack nicht vergessen, und, neben der zweckmässigen Uebung, neben dem Nutzen, einen nicht unbeträchtlichen Genuss. Und weil Einem dies vereinigt, selbst hin und wieder in reichem Maasse, hier zu Theil wird: so fühlt man sich auch geneigt, darüber hinwegzusehen, dass an mehren dieser Stücke, besonders in den letztern Heften, die Phantasie wol einen zu geringen Antheil hat; dass die Gedanken hin und wieder einander zu ähnlich sind; und dass gewisse Lieblingswendungen der Harmonie und Fortführungen ergriffener Figuren da und dort wiederkehren.

Was nun aber hier von den vier frühern Heften gesagt worden ist, das wird man vollkommen auch auf dies fünfte passend finden. Es besteht dies aus folgenden Sätzen.

No. 1. ein *Presto* in D dur. Es leitet vorzüglich zu feurigem und distinctem Vortrage lauferder, zum Theil brillanter Triolenfiguren in beyden Händen, diese sowol vereinzelt, als verbunden. *No. 2.* ein *Allegro maestoso* in Des dur, wo der pomphafte Charakter dieser Tonart an mehren Stellen trefflich benutzt ist, beabsichtigt, ausser den ungewöhnlichen Applicaturen, wozu diese Tonart veranlasst, zuvörderst die Absonderung beyder Hände, und so zwar, dass die eine festgehaltene, vollgriffige, verbundene Accorde oder melodische Gänge anzugeben hat, die andere in laufenden Passagen oder gebrochenen Figuren diese leicht begleitet; und es wäre zu wünschen, dass Hr. Kapellm. M. diesen Zweck, den zu erreichen dem ausgezeichneten Klavierspieler so unerlässlich ist, den zu erreichen sich aber doch so viele, übrigens geschickte Spieler erlassen, weil er freylich nicht gleichsam blindlings durch fertige Hände ertappt wird, — noch stetiger im Auge behalten, und namentlich in der Ausarbeitung des zweyten Theils bis zur Wiederkehr des Anfangs ihn unverrückt verfolgt hätte. *N. 3.* ein *Allegro vivace* in G moll, als Musikstück ansich vielleicht das wirksamste, ist, als Uebungsstück, gemischterer Art, übt aber vornämlich auch das sichere, eng angeschlossene Eingreifen der wechselnden, einander ablösenden Hände in weiten, arpeggirenden Figuren u. dgl., so wie das sichere Treffen bey Accorden, die in springende Figuren zerlegt sind, und letztes zwar, durch zwey und mehr Octaven, für beyde Hände, aber vereinzelt. — Sparsam, (und das mit Recht,) doch überall, wo der geübte Spieler, wenigstens bis die Folge ihn eines Bessern belehret, in der Applicatur falsch einsetzen könnte, ist diese angegeben, und zwar nach Ph. Eman. Bachs Grundsätzen.

Einer Empfehlung bedarf dies Werk nicht, und so schliessen wir mit dem Wunsche nach der Fortsetzung desselben.

Nachrichten.

Dresden. Am 15ten Nov. führte die italien. Gesellschaft zum erstenmale die vom Hrn. Kapellm. Mosca neuerlich in Musik gesetzte Oper, *La Semplicetta*, auf. Ihr Titel entspricht der Musik, und der Componist scheint sich viele Mühe gegeben zu haben, sowol durch die Beschaffenheit, als durch die Wirkung seiner Musik die „*Semplicetta*" auszudrücken. Doch kann man auch nicht leugnen, dass sich mehre Stücke von guter Wirkung in dieser Oper befinden; z. B. das Terzett des 1sten Acts in Es dur, zwi-

schen Sopran, Tenor und Bass, das von Mad. Sandrini und den Hrn. Benelli und Benincasa gesungen wurde. Es ist dies sehr melodiös und mit gut theatralischem Ausdruck geschrieben; vorzüglich hebt es der ungeschlossene, imitirende Canon, der sich mitten in demselben befindet. Die von Hrn. G. Sassaroli gesungene Bass-Arie mit obligater Viola, that keine grosse Wirkung; gegen das Ende derselben findet man eine anfangs gehörte Passage, von Mehul nämlich: allein sie etwas hilft nicht auf, wenn etwas wirklich des Aufhelfens bedarf. Das Duett in As dur zwischen Sopran und Tenor, das blos von Blasinstrumenten begleitet und von Mad. Sandrini und Hrn. Benelli gesungen wurde, ist, wegen der schönen Melodie, mit welcher es der Verf. ausgestattet hat, anziehend; auch ist es, sowol in der Instrumental-, als in der Vocalmusik regelmässig und in guter Harmonie geschrieben. Das Publicum erkannte dies, und bezeigte sein Vergnügen laut. Die Bass-Arie in D dur, welche Hr. Benincasa sang, ist zu lang, aber in wirksamer Lebhaftigkeit gesetzt. Zu bemerken ist darin gegen das Ende ein sehr angenehmes Crescendo: dies frischt dem Stücke sein Leben an, und macht, dass es gefällt. Das Duett, welches den ersten Act schliesst, ist auf eine graziöse Weise komisch: aber seine Länge mindert seine Wirkung. Die von Mad. Micksch gesungene, von verschiedenen Blasinstrumenten begleitete Arie ist lang, bis zum Langweiligen. Die kleine Arietta in Es dur, von Hrn. Decavanti gesungen, und von einem Violoncello begleitet — welches letztere vom Hrn. Kammermus. Dotzauer mit grosser Genauigkeit und schön gespielt wurde — fängt angenehm an, wird aber hernach gleichgültiger. Das kleine Duett in G dur, das mit einer Imitation in der Tertie zwischen Sopran und Tenor beginnt, ist graziös und von gutem Eindrucke; doch nicht so, wie das im 1sten Acte. Das Quartett in B dur, dem erst ein kleines, anmuthiges Duett zwischen Sopran und Bass vorausgeht, ist eins der nichts sagenden Stücke: seine Theile sind verworren: daher bewirkt es nichts; auch ist in einigen Stellen die Harmonie verletzt. Zum Beweise und zur Rechtfertigung dieser Behauptung führen wir ein Beyspiel an:

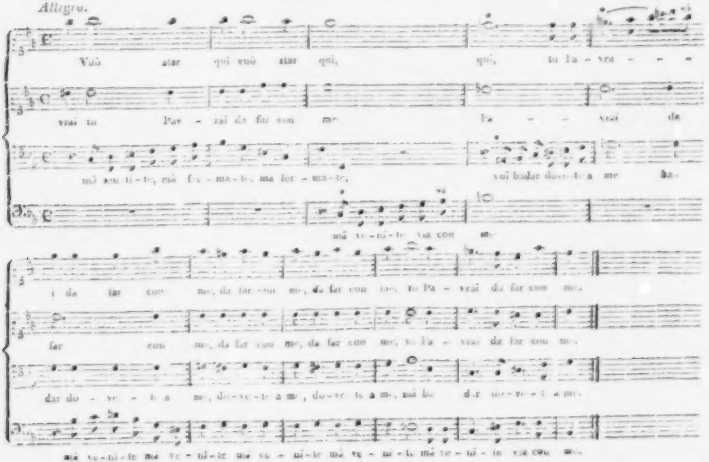

Im vorstehenden Beyspiele findet man die Figur des Tenors tiefer, als den Bass: er fängt mit einer grossen Tertie vom Canon des Basses an. Wie kann der Tenor eine solche diatonische Art intoniren, und wie kann die hohe Stimme (da der zweyte Sopran in B dur hält und der Tenor die Note Des zum Grunde bekommt, und so einen sonderbaren Accord bildet,) fast ein Ditou von Des zum natürlichen E intoniren, da dieses nicht nur schwer und ohne die geringste Wirkung, sondern, eben deswegen, von den Gesetzen der Harmonie verboten ist, um so mehr, weil fa gegen mi fällt. Die Alten sagen:

Mi contra fa
Diabolus est in musica.

Kunstverständige mögen die Wendungen und Auflösungen davon näher untersuchen, so werden sie sehen, ob die Verhältnisse richtig sind. Freylich ist es bey den meisten neuern, und noch jungen Meistern zu einer Art Mode geworden, dergleichen Betrachtungen zu verachten, oder auch deren Verachtung zu affectiren; es liegt aber, vielleicht ohne irgend eine Ausnahme, nicht, wie sie gern glauben machten, an einem überhohen, sich selbst zuweilen überflügelnden Sinn, noch an einem Uebermasse ungebändigter Kraft: sondern, recht sehr irdisch, daran, dass sie die höhern Grundsätze der Harmonie nicht studirt haben, nicht kennen, wenigstens nicht durch strenge Uebungen in die Gewalt bekommen haben; oder weil sie ohne gehörige Ueberlegung schreiben — wenn's nur *im Ganzen* hingeht. Hr. Benelli sang die Arie in E dur, mit Begleitung einer obligaten Flöte und Oboe; (welche die Hrn. Kammer-Musici, Prinz und Dieze, schön bliesen;) da aber dies Accompagnement in sehr schweren und den Instrumenten nicht natürlichen Gängen geschrieben, und der Bau des Gesanges nicht für Hrn. B.'s Stimme geeignet war: so wollte diese kleine Leckerey dem Publicum nicht recht munden. Die Arie in Es dur, welche Mad. Sandrini singt, und welche von einem Violinsolo begleitet ist, das unser berühmter Concertmeister, Hr. Polledro, spielte, ist wahrhaft schön: allein das eigentliche Leben, das stärkere Eingreifen beym Publicum, verschaffte ihr Hrn. Polledro's Kunst, welcher in seinem Solo überraschende Wendungen, Cadenzen und Gänge anzubringen wusste, und alles ganz meisterhaft ausführete. Sonst würde das Stück schwerlich Glück gemacht haben. Das Finale ist nicht übel; in der Mitte desselben befindet sich eine Imitation auf 6 Stimmen, welche der Verf. einen Canon für 6 Stimmen nennt. Allein er irrt, weil bey dem letzten Wiederholungs-Zeichen die hohe Stimme verändert und colorirt wird. Wir wollen uns in eine Analyse desselben nicht einlassen, sondern blos sagen, dass es keinen übeln Eindruck macht. — Die Dichtung ist so nichtssagend, und die Handlung des ganzen Stücks so abgeschmackt, dass es nicht der Mühe werth ist, davon zu reden. Beym Publicum blieb die *Semplicetta*, nicht sowol wegen der Musik, als wegen der Dichtung, *semplicissima*. Mad. Sandrini, als Semplicetta, spielte mit grosser Natürlichkeit und Einfachheit; sie zeigte von neuem ihre Kunst als treffliche Schauspielerin, und wusste dem Charakter mit vielen Feinheiten aufzuhelfen, wie nur eine selbst feine und sehr gebildete Frau sie auffinden, und leicht, naturgemäss darlegen kann. Sie sang auch ihre Solostücke, und vorzüglich ihre grosse Arie des 2ten Actes, mit obligater Violine, sehr gut. Hr. Benincasa, als Tibaldone, spielte mit vielem Feuer und wahrhaft komisch; seine schöne, sonore Stimme zeigte sich vorzüglich glänzend in der Arie in D dur des 1sten Aufzugs. Hr. Benelli, als Graf Alberto, spielte mit guter Haltung, und zeichnete sich als Sänger in den schon beschriebenen Duetten aus, wo seine Stimme, verbunden mit der Stimme der Mad. Sandrini, sich vollkommen verschmolz. Das ganze Orchester zeigte grosse Genauigkeit in der Ausführung und verdiente vieles Lob.

Den 12ten und 13ten wiederholte die italien. Gesellschaft Hrn. Morlacchi's *Barbiere di Siviglia*. Wir haben schon im vorigen Jahre, No. 23, S. 384 flg., über Musik und Aufführung gesprochen, und setzen hier blos hinzu, dass beyde Vorstellungen sowol von den Singenden, als vom Orchester, mit mehr Genauigkeit und besserer Laune, als damals, gegeben worden sind. Mad. Sandrini zeigte sich, als Rosina, musterhaft im Spiele; die Hrn. Benelli, (Graf,) Bassi, (Bartolo,) und Benincasa, (Figaro,) waren ausgezeichnet. Auch sey noch erwähnt das schöne Spiel der obligaten Viola des Hrn. Pohland, in der grossen Arie des 2ten Acts, welches ein schönes Ganzes mit der Stimme der Mad. Sandrini bildete; obgleich dies Stück durch seine Länge für den Sänger bis zum Unbilligen erschöpfend ist.

Notizen.

In Venedig, wo in einer Reihe von Jahren der vormals blühende Zustand der Musik allmählig sehr gesunken war, haben seit Jahr und Tag einige angesehene Männer von ausgezeichneter Kenntnis dieser Kunst, und Liebe zu ihr, Vereine, sie wieder empor zu bringen, gestiftet, und ihr Bemühen ist vom besten Erfolg gewesen. Die Hrn. v. Contin und Bussolin stifteten zu Anfang vorigen Winters eine zahlreiche Verbindung für Instrumentalmusik, und brachten nach und nach die ausgezeichnetsten Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Krommer etc. zu Gehör; und zwar auf eine sehr anständige Weise, so dass diese Werke nicht nur grosses Aufsehen machten, sondern auch ungetheilten Beyfall fanden. Hr. Andreas v. Erizzo, venetian. Patricier, gab in seinem Hause, und ebenfalls auf würdige Weise, erst Werke derselben Gattung untermischt mit Solos und Gesang: der ausgezeichnete Erfolg aber bewog ihn hernach, vornämlich grosse Oratorien, Cantaten u. dgl. von deutschen Meistern, mit Hulfe der besten Sänger Venedigs, ausführen zu lassen. So hörte man bey ihm, und auf dringendes Bitten der Theilnehmenden mehrmals, Haydns *Schöpfung*, *Jahreszeiten*, *Worte des Erlösers* etc. Sie erregten lebhaften Enthusiasmus für den Meister, und für den verdienstvollen Kunstfreund, durch den man diese Werke näher kennen lernte. — Jetzt ist der berühmte Sim. Mayer nach Venedig berufen, eine neue Oper für das dortige Theater zu schreiben.

In einer Rede an das französische Volk, am 17ten Nov., dem Geburtstage des Königs, in Paris im Druck bekannt gemacht, lieset man folgende Stelle: „Das französische Volk kann jetzt *allein* einen grossen Ruf geben oder bestätigen. Der Gelehrte, der Dichter, der Künstler *des Auslands* ist seiner Lorbeern nur dann sicher, wenn sie *von uns* anerkannt und gebilliget sind. Wir üben in dieser Hinsicht eine *unumschränkte Macht*. Die Urtheile der Franzosen *dienen den andern Völkern zum Leitstern*, weil sie unparteyisch und gerecht sind. Der Franzos macht erst die verschiedenen Verdienste geltend, und *sein* Lob ist immer nur der Lohn der Tugend und des Talents" etc. — —

Die sehr wesentliche Verbesserung des Waldhorns durch Hrn. Stölzel aus Breslau, welche in No. 48 dies. Zeit. von Hrn. Musikd. Schneider in Leipzig genau beschrieben und gewürdiget worden, hat sich in allem dort Gerühmten, erst vor sämmtlichen hiesigen Sachkundigen, dann auch im öffentlichen Concerte vor einem sehr zahlreichen Publicum, vollkommen bewährt.

Es ist in mehren deutschen u. französischen Zeitschriften von einer Anstellung des berühmten Spontini in Paris, als königl. preussischen Kapellmeisters in Berlin, gesprochen, und diese Anstellung bald behauptet, bald verneinet worden. Die Redact. der musikal. Zeit. ist von sicherer Hand beauftragt, Folgendes darüber mitzutheilen.

Die *grosse Oper* in Paris hatte des verehrten Veterans, Salieri's, *Danaiden* wieder auf die Bühne gebracht, und sie mit neuen Ballets bereichert, welche, in ihrer Art, alles übertreffen, was davon selbst in Paris jemals war gesehen worden. Zu den Hauptscenen dieser Ballets, einem wilden Bacchanal im Tartarus, hatte Spontini eine neue, originelle Musik von hinreissendem Effect gesetzt. Auch des Königs von Preussen Majestät hatten, bey Ihrer letzten Anwesenheit in Paris, sich auf das beyfälligste darüber geäussert. Hr. Sp. überreichte daher dem Könige die Partitur, und wünschte, sie ihm widmen zu dürfen. Hierauf erhielt Hr. Sp. von Sr. Majestät, den 11ten Sept., neben dem, was es erwähnt, dies Schreiben, das wir im Original hersetzen:

Le grand cas que je fais, Monsieur, de vos talens éminens et des ouvrages brillans, dont vous avez enrichi la scène dramatique, vous est connu. Comme je serai toujours bien aise de vous en donner des preuves, je me fais un plaisir de vous accorder le titre de mon maitre de chapelle honoraire. Je vous envoie ci-joint une bague avec mon chiffre, que je vous prie de porter comme une marque de mon estime particulière pour vous. J'accepte du reste très volontiers la dédicace de la grande Bacchanale que vous venez de composer, d'après ce que vous me mandez, ainsi que l'offre que vous me faites d' arranger cette pièce pour ma musique militaire.

Frédéric Guillaume.

Kurze Anzeigen.

Der Abschied, von *J. W. Freyin von Kraft*, in Mus. ges. für zwey Stimmen mit Cla-

vierbegleitung vom Freyherrn, Nicolas von Krufft. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Kein Duo, wie jetzt die meisten mit Klavierbegleitung geschriebenen sind: kein arietten- oder canzonettenmässiges Solo, an zwey Stimmen vertheilt; sondern ein recht eigentliches, charakteristisch aufgefasstes, mit Kunst verwebtes, in dramatischer Fortschreitung u. Lebendigkeit, selbst mit durchaus obligat-*gearbeiteter* Begleitung ausgeführtes Duett, wie es nur ein Mann von vollem Geist, warmen Gefühl, und ausgezeichneter Kunstbildung liefern kann. Im Einzelnen dürfte zunächst zu rühmen seyn: die Originalität mehrer Ideen, so wie die durchaus edle, nirgends gewöhnliche Harmonie in der Begleitung — will man diese wesentliche, an der Wirkung des Ganzen überall so entschieden theilnehmende Klavierpartie noch also nennen. — Zu tadeln findet der Rec. hier nichts, und zu wünschen nur dies: dass einige schiefe Gänge der Harmonie mehr geglättet seyn möchten, und dass dem deutschen Originaltexte eine italienische Uebersetzung beygefügt wäre. Was dieser ausspricht, und wie er es ausspricht, das sagt und singt sich wirklich besser italienisch, als deutsch; und dies ist kein Vorurtheil, sondern beruhet auf den Eigenthümlichkeiten beyder Sprachen, so wie diese wieder auf den Eigenthümlichkeiten beyder Nationen.

Introduction suivie d'un Andante avec Variations pour le Pianoforte, avec un accomp. ad lib. de deux Violons, Flûte, Alto, Basse et deux Cors, ou bien avec une Flûte seule, comp. — - par J. B. Cramer. Oeuvr. 61. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Wer von Variationen nur erwartet, was gewöhnlich unter diesem Titel geboten wird, und was ein Spieler von Talent und Geläufigkeit ohne Kopfzerbrechen extemporiren kann; oder auch, wer es in seinem Spiel nicht bis zum glücklichen Bezwingen des vollstimmig Gearbeiteten, und im edlern Sinn Bravourmässigen gebracht hat: der wird seine Rechnung bey diesem Werke nicht finden: ein Anderer aber genau, und bey der Einleitung und den zwey letzten Variationen am meisten. Doch ist nicht zu leugnen, dass sich Cra's Geist und Kunst für den Effect noch vortheilhafter darthut in Werken, die nicht, wie alle Virtuosen, auf einen engen, oder doch fest abgesteckten Raum beschränkt sind. Aber wie Vieles kann auch hier der ernste und fleissige Spieler von dem wackern Meister lernen! —

Trois grands Duos pour deux Violons, comp. — — par Louis Spohr. Oeuvr. 39. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ja wol verdienen diese Duette ihr Beywort! Sie sind nicht etwa nur lang, auch nicht nur schwer — beydes sind sie freylich: aber sie sind zugleich, und zuvörderst, so edel gedacht, so originell gestaltet, so ausdrucksvoll, und so gründlich und lehrreich (der *Sache* nach, überall in vierstimmigem Satz) ausgearbeitet, und um alles dessen so effectvoll, wie wir aus unser Zeit gar keine Violinduette kennen, ausser den frühern des Hrn. Sp. selbst, (die aber weniger klar, und zuweilen weniger fliessend sind,) und den besten des Hrn. A. Romberg. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet: die Gedanken und die aufgewendete Kunst reichten aus — gösse man *quantum satis* Wasser zu — aus den drey Quartetten drey Concerte zu machen: und wahrlich, keine geringen. Hoffentlich wird aber Keiner ein Narr seyn, das zu thun: sondern recht viele wackere Geiger, von Ernst und Liebe zu edler Musik, wie von bedeutender Geschicklichkeit, werden das Werk, zu ihrem gleichgrossen Genuss und Nutzen, oft und fleissig vortragen. Aber: „*Oft* und *fleissig*;" das möchte doch nöthig seyn, um jenen grossen Genuss und Nutzen vollständig zu erreichen! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December. **No. 51.** 1817.

Die mathematische Intervallenlehre der Griechen.

Unter diesem Titel wird der, den Tonkünstlern rühmlich bekannte Hr. Kammerherr von Drieberg zu nächster Ostermesse ein umfassendes Werk herausgeben. Ohne weiter darüber unterrichtet zu seyn, als die Leser, wenn sie sich der Arbeiten des Hrn. v. D. erinnern, und den folgenden, uns mitgetheilten Paragraphen, den ersten des Werks, gelesen haben, glauben wir doch Grund genug zu haben, um auf dieses Werk alle aufmerksam zu machen, welche sein Gegenstand überhaupt interessirt. Dass über ihn noch vieles im Dunkel liegt, dass nicht weniges Andere zwar theilweise klar erscheint, aber dann verbunden nicht recht zusammenhangen, und als ein wohl und natürlich eingefügtes Ganze sich darstellen will, wissen die Unterrichteten; und dass sich vor dem Auge des Verfs. Manches anders gestalte, als es bisher vorgeführt worden, werden sie wahrscheinlich, mit uns, schon aus einigen Zeilen des folgenden Paragraphen vermuthen.

d. Redact.

Von den Consonanzen und Dissonanzen.

Euclid. Introduct. Harmon. p. 8. Porphyr. Commentar. p. 218. Aristox. lib. 2. p. 55. Euclid. sect. canon. theor. 17. Boeth. de Mus. lib. 5. cap. 10.

Eine Consonanz (*συμφωνια*) ist, wenn zwey Klänge, die in Hinsicht auf Höhe und Tiefe von einander verschieden sind, zusammen angeschlagen sich so vermischen, dass beyde dem Gehör gleichsam nur als *ein* Klang erscheinen. Eine Dissonanz (*διαφωνια*) hingegen ist, wenn bey zweyen zusammen angeschlagenen Klängen keine Vermischung statt findet. Ursprüngliche Consonanzen giebt es drey: die Quarte, Quinte und Octave. Alle Intervalle aber, die kleiner sind, als die Quarte, und die zwischen den Consonanzen liegen, sind Dissonanzen.

Erklärung. Stimmen wir z. B. die Quinte, so kommen wir auf einen Punkt, wo wir fühlen, sie sey vollkommen rein; dieser Punkt ist die Consonanz, oder die Verschmelzung ihrer beyden Klänge in eins. Einen solchen Vereinigungspunkt haben nur die Quarte, Quinte und Octave; den Terzen und Sexten, obgleich sehr wohlklingende Intervalle, mangelt er, und eben dieserhalb sind sie Dissonanzen. Die Octave ist die vollkommenste Consonanz, weil ihre beyden Klänge sich am innigsten vereinigen; dann folgt die Quinte und nach dieser die Quarte. Eine Consonanz aber, die etwas über oder unter sich schwebt, d. h. die nicht auf's äusserste rein ist, wird von den Griechen eben so gut, wie etwa die Terz oder Sexte, eine Dissonanz genannt; denn gerade nur in dem vollendet Reinen besteht die Consonanz. Es sind also die Consonanzen solche Intervalle, deren Grösse von der Natur auf das allergenannte und unabänderlichste festgesetzet ist; weshalb sie auch die Massstäbe sind, mit welchen die andern Intervalle gemessen — oder, wie wir es nennen — gestimmt werden müssen. Unmittelbar ist jedoch nur das Intervall des Tons zu messen, um welches die Quinte grösser ist, als die Quarte. Die Griechen stimmten daher ihre grossen Instrumente auf folgende Art:

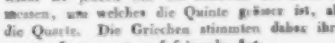

Da nun die Griechen, wie wir, ihre Instrumente durch die Consonanz — d. h. vermöge der Vermischung der Klänge — stimmten: so ist es ausgemacht, dass ihr Intervallensystem dem unsrigen vollkommen gleich gewesen seyn müsse. Es nicht

das Intervallensystem der Griechen allein; sondern die Systeme aller alten und neuern Völker, die jemals zum Bewusstseyn der Consonanz gelangt sind, müssen dem unsrigen gleich gewesen seyn, oder es noch seyn. Was aber die Temperatur, welche die Griechen nicht kannten, anbelangt; so ist die dadurch entstehende Veränderung nicht gross genug, um sie als eine Veränderung des Systems betrachten zu können.

Nachrichten.

Venedig. Auszug aus den Acten über Vertheilung der Preise für Industrie zu Venedig, vom 12ten Febr. 1817. — In den verflossenen Jahren hat der Hr. Abt Gregorio Trentin zu Venedig, den Preis für seine schöne, in Mayland erbaute Harfe erhalten; und in diesem Jahre erwirbt er sich mit seiner zweyten Arbeit neuen Ruhm. Der Central-Ausschuss ist ganz in seinen Erwartungen befriedigt, indem er bemerkt, mit welchem feinen Willen u. Eifer der venetianische Künstler sich es angelegen seyn lässt, ausländischen Meistern es gleich bey uns gleichzuthun und den Bau musikal. Instrumente stufenweise zur Vollkommenheit zu bringen. Das uns diesmal vorgezeigte Pianoforte wetteifert, nach dem Urtheil der erfahrensten Männer *), mit den besseren Deutschlands. Da bey den gewöhnlichen Pianofortes ein voller, majestätischer **Bass** — **der** wahre Grund, die Seele der Harmonie — nicht selten fehlt: so war unser Künstler vornämlich darauf bedacht, diesen Mangel zu verbessern und diese Lücke auszufüllen, indem er unter dem gewöhnlichen obern Kasten des Instruments noch einen andern anbrachte, der die, eine Octave tiefern Saiten enthält, welche, je zwey, wie gewöhnlich, mit einer dritten, eine *Octave* höhern verbunden worden, und so ein, mit dem Uebrigen genau zusammenhängendes Pedal von zwey Octaven bilden, das vollkommen eben so stark, eben so leicht und sicher, auch eben so zart und fein mit den Füssen behandelt werden kann, wie das Manual mit den Händen. Auch ist durch einen leichten Mechanismus bewirkt, dass die Züge, welche die Veränderungen im obern Kasten regieren, dasselbe im Pedal hervorbringen; wodurch ein vollkommenes Uebereinstimmen, wie bey einem ganzen, auf einmal ertönenden Orchester, zu Stande kömmt.

Dieses Instrument, welches Hr. Abt Trentin *Pianoforte-Organistico* nennt, zeichnet sich dabey durch sanften, deutlichen Ton, durch feste Stimmung, durch Leichtigkeit des Anschlags, sowol bey den Tasten, welche mit den Händen, als denen, welche mit den Füssen behandelt werden, vorzüglich aus. Die innere Bauart und die genaue Zusammenfügung der einzelnen Theile hängt von wenigen Schrauben, und wenigen Federn ab, die leicht beweglich, aber doch zugleich dauerhaft sind, so dass das Instrument nicht leicht leiden, oder auch bey einer sehr unbescheidnen Behandlungsart beschädiget werden kann. Es kann auch dies Pianof. Organ. bey jedem andern Pianoforte als Anhang angebracht werden. — Zur Belohnung nun für die Mühe und den Eifer des venetianischen Künstlers erkennt die Commission ihm aus voller Ueberzeugung die goldne Preis-Medaille zu.

Der Preis des doppelten Pianoforte-Organistico von Nuss- oder Kirschbaum ist 2500 Franken. Ein zweyter Preis für den blossen Körper zum Pedale, um bey einem andern Pianoforte angebracht zu werden — ist 625 Franken.

*) Es sind uns ausführliche Zeugnisse hierüber von den Herrn Musikdirektoren, Aylslinger und Pierot in Venedig, und von Hrn. Kapellm., Simon Mayer aus Bergamo, jetzt ebenfalls daselbst, mitgetheilt worden. Da sie zwar fast nur in allen Theilen die obigen, sattsam günstigen Urtheile bestätigen, so können wir, nach dieser unsrer Erklärung, sie, des beschränkten Raums wegen, übergehen; die kürzere Mittheilung des Hrn. S. Mayer folgt aber im Schlusse jenes Aufsatzes. — Uebrigens wissen aber unterrichtete Leser, dass der Gedanke, dem Pianoforte ein Pedal in 16-Fuss-Ton beyzufügen, nichts weniger, als neu, und von deutschen Meistern jetziger, und sogar weit früherer Zeit, schon oft ausgeführt worden ist. Diese Anmerkung kann aber und soll den Hrn. Abt T. Verdienst nicht im Geringsten schmälern; und der um so weniger, da er in der Ausführung jenes Gedankens, wie es scheint, manche Eigenthümliche und sehr Lobenswürdige angebracht hat.

d. Redact.

Dies Pedal, welches sich mit jedem andern Pianoforte verbinden läst, macht in der That eine treffliche Wirkung, vorzüglich, wenn es behandelt wird, wie es soll, d. h. wenn es einen für sich bestehenden Theil, (obligat) entweder in Rücksicht der Phantasie des Spielers, oder in Ansehung der Ausführung, nicht mit blosser Verdoppelung des Basses, ausmacht. Die tiefen Bassnoten machen, besonders in Adagio's, einen bewundernswürdigen Eindruck im Würdevollen und Majestätischen. Das Instrument ist auch ganz dazu geeignet, vielstimmige Werke des Gesanges zu begleiten, und die Stimmen zusammen zu halten. Der hiesige Musikmeister, Hr. Ayblinger, hat ganz eigentlich für dieses Pianoforte-Organistico Sonaten geschrieben, in welchen sich alle jene gerühmten Vorzüge und die verschiedenen Abstufungen des Piano und Forte, des langsamen Verhallens ausgehaltener Noten, so wie das sehr deutliche und bestimmte Staccato vereinen. — —

Ausser den, im vorigen Jahr errichteten, und vor kurzem in diesen Blättern geschilderten Gesellschaften zur Emporbringung der Musik in Venedig, ist nun auch ein Verein für Uebung und Vervollkommnung des Gesanges, ohne andere Begleitung, als die, jenes Pianoforte mit Pedal, entworfen, der Plan dazu bekannt gemacht, und die Ausführung so weit vorgerückt, dass an Vollendung derselben, und dann am Bestehen des Instituts, kaum zu zweifeln ist. Die Unternehmer sind die geachteten Männer: Hr. Abt Gregor. Trentin, und Hr. Musikmeister Ayblinger. Der Verein führt den Namen, *Odeon*, und gleicht, dem Wesen und Zweck, wenn auch bey weitem nicht dem Umfang und der Zahl der Theilnehmer nach, den deutschen Singakademien, wie dieselben, nach Vorgang der von Fasch gestifteten und von Zelter fortgeführten in Berlin, nun an mehren Orten Deutschlands mit bestem Erfolg bestehen. Die Unternehmer bestimmen ihr Institut, nach dem gedruckten Plane, zu „einem Vereinigungspunkte, wo verbundene Musikliebhaber durch Ausführung der classischen Werke eines Marcello, Leo, Pergolesi, Jomelli, Valotti, Gluck, Mozart, und vieler anderer grosser Meister, ihre Ideen über die Kunst bereichern, mit lebhaftem Wohlgefallen die bewundernswürdigen Wirkungen jener Meisterwerke auffassen, und sich selbst in Geschicklichkeit, sie auszuführen, fördern können." — Von den Gesetzen des Vereins dürften Auswärtigen folgende die bedeutendern seyn. Das Unternehmen wird begonnen, sollten sich auch erst nur 16 Mitglieder finden. Niemand kann Mitglied werden, der nicht selbst singt. Wöchentlich Einen Abend ist Versammlung; drey solcher Versammlungen nach einander sind einzig zu Uebungen der Mitglieder bestimmt; zur vierten — der letzten jedes Monats — werden auch andere Musikfreunde eingeladen. Hr. Musikm. Ayblinger dirigirt am Pianoforte-Organistico. Die Uebungen dauern jedesmal wenigstens zwey Stunden. — —

Berlin. Uebersicht des Novembers. Den 5ten nahmen des Concertm. Möser Abonnementsquartette im Saale des englischen Hauses wieder ihren Anfang, in denen bekanntlich Quartette und Quintette von classischen Componisten, wie Haydn, Mozart, Beethoven etc. von den Hrn. Möser, Henning, Semler, Krantz, Clemens, meisterhaft ausgeführt werden. Am 19ten hörten wir in denselben auch den fürstl. schwarzburg-rudolstädtischen Kammersänger, Alb. Methfessel, der sich einige Zeit hier aufhielt, und auch in Privatcirkeln viele Beweise seiner sehr anziehenden Instrumental- u. Gesangcomposition und seiner Virtuosität im Gesang und im Pianoforte- und Guitarrenspiel gab. — Den 11ten trat, nach langer, durch Krankheit veranlasster Unterbrechung, Mad. Wranitzky-Seidler als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris* wieder auf, und hat seitdem auch als Gräfin in Mozarts *Hochzeit des Figaro* etc. uns manchen frohen Abend geschaffen. — Den 12ten gab der Schauspieler, C. Wauer, Concert im Saale der Loge Royal York. Er sang: Recit. und Arie vom Freyherrn von Poissl; mit Dem. Eunike und Reinwald, und den Hrn. Eunike und Blume ein Quintett aus Mozarts *Così fan tutte*, und mit den Hrn. Eunike, Weitzmann u. Blume vierstimmige Lieder ohne Begleitung von C. Blum. Er erfreute sich einer zahlreichen Versammlung. — Den 19ten gab das Theater zum erstenmal: *Treue siegt in Liebesnetzen*: Drama in einem Aufzug, vom Schauspieler P. A. Wolf. Das in Versen geschriebene Stück hat einen angenehmen Inhalt, und stellt die Stufen der Liebe zart und wahr dar. Die drey zur Handlung gehörigen

Chöre vom Kapellm. H. A. Weber sind von sanfter Wirkung. Darauf blies der königl. Kammermusic., Bekker ein Solo für die Basposaune, mit grosser Fertigkeit auf diesem unbehülflichen Instrumente, auch im *piano* und *ligato* — mit Zwischenmusik für englische Klappenflügelhörner. — Den 21sten gab der jüngere Hr. Furstena. Conc. im Saale der Stadt Paris, aus Mangel eines andern Locals in Berlin, obgleich der Saal für die Musik nicht ganz günstig gebaut ist. Hr. Furstenau zeichnete sich aus durch zarten, gefühlvollen, innigen Vortrag, durch Leichtigkeit, Sicherheit und Deutlichkeit auch in sehr Schwierigen, durch höchst sorgsame Oekonomie des Athems etc. Alles dies vereinigt, bewirkt, dass ihm Läufe jeder Art, Ziehen, Stossen, Dehnen, Sprünge, Octaven, Triolen, Mordenten, Tremulanten, Triller, ein besonderes Staccato, das nicht durch die gewöhnliche Doppelzunge, sondern durch Abstossen jedes einzelnen Tones mit grosser Genauigkeit hervorgebracht wird, das Abnehmen u. Anschwellen des Tons — in gleicher Vollendung gelingen. Bewundernswerth war besonders die Cadenz. Im Prestissimo stieg Hr. Fürstenau die ganze chromatische Tonleiter

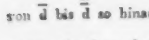

von d bis d so hinauf und hinab, dass er nach

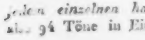

jeden einzelnen halben Ton das d wiedergab, also 94 Töne in Einem Athem, sämmtlich staccato und so geschwind, dass man das d ununterbrochen fort zu hören glaubte. Unmittelbar darauf folgte ein kurzer Triller auf e, und dann ein langer eine Octave höher, während dessen man ununterbrochen die Töne fis, g, gis, a, in Viertel, dann zweymal in Achtel, und zuletzt noch h, a, gis, a, vernahm, so dass man zwey Flöten zu hören glaubte, während Hr. Fürstenau den 5 Takte langen Triller schlug. Er trug meistens seines, durch Krankheit abgehaltenen, Vaters Compositionen vor, die nicht ohne Verdienst und das Instrument sehr hervorhebend sind. Seine herrliche Flöte ist von Koch in Wien gemacht, und hat einen Umfang von 3 vollen Octaven, vom ungestrichnen bis zum dreygestrichenen h. — Den 24sten gab in demselben Local der kön. Kammermusic., Schwarz sen., Concert. Er blies sehr brav auf dem Fagott ein Conc. von Winter und Variationen von Seidel. — Den 27sten trug der Kammermusic., Gabrielsky, auf der Flöte vor: ein Concl von seiner Composition, Variationen mit Begleitung des Orchesters, und mit Hrn. Tausch ein von letzterem arrangirtes Doppelconc. für Klarinette und Flöte. Beyde Künstler erfreuten sich lebhaften Beyfalls.

Seit einiger Zeit lebt hier der Kapellm. Kreutzer, der sich früher in Wien und Stuttgart aufhielt, und unter andern auch durch seine Oper, *Orest*, bekannt ist. Er lässt sein neu erfundenes Instrument, *Pannelodicon*, hierher kommen, dessen Ton nicht allein sehr sanft u. des Anschwellens fähig, sondern auch als so stark gerühmt wird, dass das pariser Theater, Odeon, vollkommen dadurch ausgefüllt wurde. Bekanntlich ist Hr. Kr. auch ein trefflicher Klavierspieler.

Frankfurt a. Mayn. Ein achtungswerthes Künstlerpaar, Hr. und Mad. Graff, haben uns für immer verlassen und sind nach Strasburg gegangen, wo Mad. G. als Concertsängerin für diesen Winter angenommen worden ist. Man bedauert diesen Verlust um so mehr, da beyde auch ausser ihrer Kunst mit Recht allgemein geschätzt waren, und Mad. G. sich seit geraumer Zeit so sehr verdient um unsre Oper bewiesen, auch durch gründlichen und fleissigen Privatunterricht vielen Dilettantinnen sehr nützlich gewesen war. Aber seit Jahr und Tag war sie kränklich, so dass sie im Theater nicht singen konnte: da mag die Direction besorgt haben, ihr auch künftig ihren Gehalt unentschädigt geben zu müssen; und so hat man sie entlassen. Hr. und Mad. G. gaben vor ihrer Abreise, am 20sten Oct., ein Concert, worin Hr. G. sich als geschickten Violoncellisten, wie ich ihn früher näher geschildert, Mad. G. aber, obgleich man ihrer Stimme noch einige Schwäche abmerkte, als vortrefflich ausgebildete Sängerin zeigte. Beyde fanden ausgezeichneten Beyfall. Eine Cantate mit Chor, von dem hiesigen Theatersänger, Hrn. Schelble, componirt, kam gleichfalls diesen Abend zu Gehör, und hat hin und wieder — was man Effectstellen zu nennen pflegt; ohngefähr, wie gewöhnlich die Finalen der komischen Oper. — Am 31sten Oct. gab Hr. von Beutel, fürstl. lobkowitzischer Concertmeister, Conc., und zeigte sich in einem Conc. von Beethoven und in Variat. von ihm selbst, als einen tüchtigen, rühmenswürdigen Klavierspieler.

So lautet die allgemeine Stimme: ich selbst konnte nicht gegenwärtig seyn. Bey einem als gross angekündigten Conc. kleiner Kinder aber, am 8ten N[illegible], mochte ich nicht gegenwärtig seyn. Es gab dasselbe die schon öfter in andern Blättern besprochene Catharina Sigl, welche tragische Scenen und Arien von Sim. Mayer, Rossini und Zingarelli sang, auch ein Violinconc. von Viotti spielte; und ihr Bruder, der fünfjährige Violoncellist, der Variat. vortrug. — Der treffliche Tenorsänger, Hr. Wild von Wien, der voriges Jahr auch vom hiesigen Publicum den ausgezeichnetsten Beyfall erhielt, gab diesen Herbst, mit gleichem Erfolg, eine Reihe Gastrollen. Seine Vorzüge sind, auch aus diesen Blättern, zu bekannt, als dass ich dabey verweilen dürfte. Als etwas Besonderes sey indessen erwähnt, dass Hr. W. voriges Jahr hier als k. k. Theatersänger, dies Jahr als königl. preuss. Kammersänger, und nun zu Darmstadt als grossherz. darmstädtischer Kammersänger aufgetreten ist. Dem. Braun, vom Hoftheater zu Hannover, gab auch einige Gastrollen, mit nur mässigem, ihr zukommenden Beyfall. — Einen höchsterfreulichen, seltenen Kunstgenuss gewährte uns am 14ten Nov. der, mit Recht berühmte Hr. Nepomuk Hummel, sonst in Wien, jetzt kön. würtemberg. Kapellmeister. Er gab ein Conc., das in Auswahl und Anordnung denen ähnlich war, welche er voriges Jahr in Leipzig gegeben. Alles, was damals zur genauen Bezeichnung der Verdienste und Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers von Ihnen in diesen Blättern gesagt worden, fand man hier vollkommen bestätigt; so dass ich es wiederholen müsste, wenn ich nicht besser mich darauf bezöge. Nach dem ersten Allegro der herrlichen mozartschen Symphonie aus C dur, spielte Hr. H. sein meisterhaftes Conc. aus A moll. Dann sang Hr. Schelble eine Arie, die er auch selbst componirt hatte, wobey er aber vergessen zu haben schien, dass er für den Gesang, und nicht für ein concertirendes Instrument schrieb. Sie blieb ohne besondern Eindruck. Nach einer effectvollen Ouvert. von Hrn. H., sang Hr. Schelble dessen *Schildwache*, (in Seufzerlie.) mit variirenden Zwischenspielen — wie dies Stück ebenfalls von Leipz. aus näher beschrieben worden ist. Man fand hier das Ganze angenehm u. unterhaltend, doch ohne grossen Gehalt; worauf es auch vom Componisten nicht angelegt ist. Nun trug Hr. H. eine grosse, wahrhaft freye Phantasie auf dem Pianoforte vor, bey der man nicht wusste, ob man mehr die Originalität, den Reichthum, und die Mannigfaltigkeit der Ideen, oder die Gründlichkeit, wohlberechnete Abwechselung und Anmuth der Bearbeitung, oder die höchste Präcision, Deutlichkeit, Nettigkeit und Kunstfertigkeit in der Ausführung bewundern sollte. Jedermann brach am Ende in lauten Beyfall und Dank aus. Und in der That haben wir seit etwa zehn Jahren höchstens Einen Klavierspieler von so vielen vereinten Vorzügen gehört. Der Wunsch, Hr. H. möchte uns noch einen solchen Abend gewähren, war allgemein; und es ist nicht zu zweifeln, er werde ihn erfüllen. Unter den achtsamsten u. theilnehmendsten Zuhörern war auch ein Fremder — ein, dem Ansehen nach, noch rüstiger Mann, den nur das weisse Haar als einen 70jährigen Greis bezeichnete, und dessen Ausdruck allen, die auf ihn merkten, leicht verrieth, er verstehe das Ding von Grund aus: Muzio Clementi war es, der von England nach Italien geht.

Recension.

Orgelstücke, dem ehrwürdigen Veteran der musikal. Literatur, Hrn. Hofsecretär E. L. Gerber gewidmet, von C. H. Rinck, Cantor u. Hoforganist in Darmstadt, 58stes Werk, Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 55 S. Querfol. (Pr. 1 Thlr.)

Sechs Choräle mit mehren Veränderungen für die Orgel. Herausgegeben, und — dem regierenden Herzog von Sachsen-Gotha und Altenburg — zugeeignet, von Ebendems. 59stes Werk, in der Hofmusikhandl. von B. Schott in Mainz. 27 Seiten Querf. (Pr. 2 Fl.)

Hr. Rinck, welcher hier seine zehnte und eilfte Sammlung von Orgelstücken liefert, ist mir, zumal in diesem Fache der Tonsetzkunst, schon zu vortheilhaft bekannt, als dass ich von diesen beyden Werkchen nicht gleich beym Anblick etwas Vorzügliches hätte erwarten sollen; und meine Erwartung hat mich nicht getäuscht.

Ich spreche zuerst von dem Ersten derselben.

Es besteht aus 21 Orgelstücken, vom verschiedenartigstem Charakter, Chorälen, Vorspielen, Nachspielen, und frey gebildeten, mehr oder weniger ausgeführten Stücken; im Ganzen ungefähr in der Manier wie die voglerschen 32 Präludien geschrieben, doch, weit entfernt denselben eigentlich nachgebildet zu seyn, nicht ohne Eigenthümlichkeit u. Neuheit des Styls. Ein Vorzug, den sie vor den voglerschen voraushaben, liegt darin, dass dabey die Wahl der Register, so wie auch selbst der Gebrauch der verschiedenen Klaviaturen, sorgfältig und sehr umsichtig angegeben ist, so weit sich dies im Allgemeinen angeben lässt, nämlich blos durch die allgemeine Bezeichnung „mit sanften Stimmen" — „mit halb starken Stimmen" — „mit starken Stimmen" — „mit vollem Werk" — u. dies, wie mir scheint, sehr weislich. Denn da man bekanntlich auf den verschiedenen Orgelwerken bald die verschiedensten Stimmen unter einerley Namen, bald einerley Stimmen auf verschiedenen Orgeln unter verschiedenen Namen antrifft, so würde mit namentlicher Angabe der zu ziehenden Register im Grunde weit weniger gethan, als mit der von Hrn. R. gewählten allgemeineren Andeutung.

Das interessanteste Stück der ganzen Sammlung ist wol das No. 13, wo der Verf. die Choralmelodie, „Befiehl du deine Wege" (manchem vielleicht bekannter unter dem Text: „Du, dessen Augen flossen") achtmal variirt, indem er ihr bald neue Harmoniewendungen, bald eine Kette von Bindungen, bald ein Gewebe melodiöser Figuren unterlegt, sie bald im Sopran, bald im Tenor, bald im Pedal als Canto fermo erscheinen lässt, bald imitatorisch in allen Stimmen zugleich, und das alles in so würdigem und melodiösem Stimmenflusse, dass hier in der That nichts zu wünschen übrig bleibt. Mit obiger Schilderung dieses variirten Chorals ist zugleich auch schon die Schilderung des zweyten der in der Aufschrift genannten Werke gegeben, indem dieses durchaus aus lauter solchen variirten Chorälen besteht. Man kann dem Hrn. Verf. das Zeugnis nicht versagen, dass er hier eine Mannigfaltigkeit u. einen Reichthum an Ideenabwechselung entfaltet hat, welcher in solcher Schreibart, wo ein und derselbe Cantus firmus sechs bis achtmal erscheint, zu Vermeidung von Monotonie eben so nothwendig, als in der Ausarbeitung technisch schwer zu erreichen ist.

Ueber die altertümliche Reinheit mancher Melodien möchten vielleicht gelehrte musikal. Antiquare hie und da einiges einzuwenden finden, z. B. über das unäolische gis in der Weise „wer nur den lieben Gott lässt walten:"

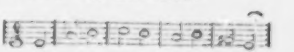

Ich aber, der ich §. 308 folgg. meiner *Theorie der Tonsetzkunst* mein Stimmrecht über Gegenstände dieser Classe so sträflicher Weise selber verscherzt, enthalte mich billig aller Entscheidung über solche äolische, ja hypoäolische Dinge.

Noch eine besondere Erwähnung verdient die Manier des Hrn. R., die Choralmelodie niemals in Alt, sondern immer entweder in die Oberstimme, oder in Tenor, oder ins Pedal zu legen. Diese Behandlungsart ist sehr verständig, indem eine in Alt gelegte Melodie zwar auf dem Papier wol gut lässt, auf der Orgel aber denn doch meist für das Ohr verloren geht, indess sie in Tenor gelegt, mit der linken Hand auf einer eignen Clavistur gespielt, und von Sopran und Alt in der rechten Hand, und vom Basse des Pedals begleitet, so deutlich und wirkungvoll heraustritt, als wenn sie in der Oberstimme selbst, oder im mächtigen Pedale erschiene. Uebrigens hätte es doch wol noch eine Art gegeben, den festen Gesang auch im Alt ausgezeichnet hervortreten zu lassen, indem man ihm etwa die 2-Fuss-Register des Pedals übergäbe. Auf *guten* Orgelwerken ist diese Behandlung nie wirkungslos, und ich überlasse Hrn. R.s Einsichten, ob er bey künftigen ähnlichen Werken von diesem Mittel Gebrauch machen will, welches wenigstens immer wieder einen Zuwachs an Mannigfaltigkeit gewährt.

Das Aeussere beyder Werke ist recht schön. Warum im zweyten derselben Hr. R. in dem mit voller Harmonie vierstimmig ausgesetzten Chorälen die Basstimme auch noch generalbassmässig beziffert hat, ist schwer zu errathen.

Gottfried Weber.

Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Hrn L. v Beethoven,
vom Verf selbst nach Maelzels Metronom bestimmt

Symph. I. Op 21

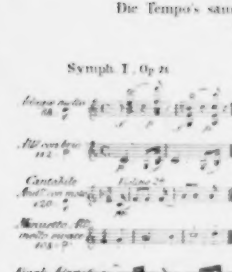

Symph II. Op 36

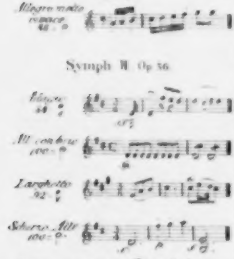

Symph III. Op 55

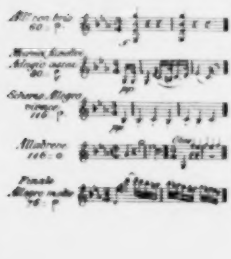

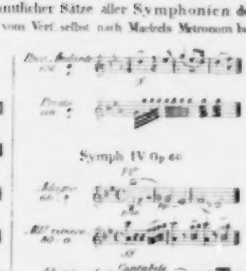

Symph IV Op 60

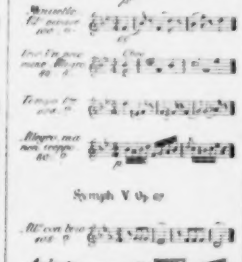

Symph V Op 67

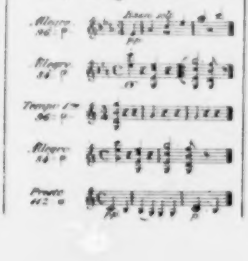

Symph VI Op 68

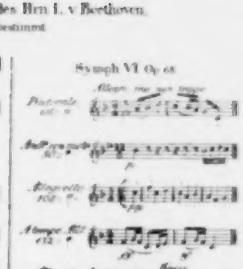

Symph VII Op 92

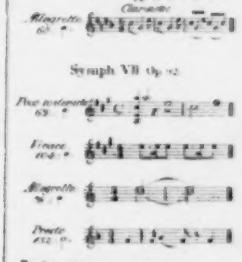

Symph VIII Op 93

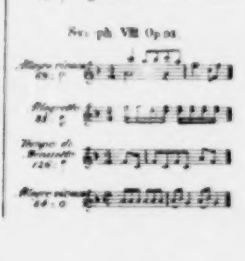

Kurze Anzeigen.

Arietta Russa con Variazioni e (d) un Capriccio per il Violino solo col Basso, composti da F. A. Veichtner. Op. 9. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Eine Kleinigkeit, auf die Hr. V. wol selbst keinen besondern Werth legen wird. Das angehängte Capriccio erhöht das Interesse am Ganzen nicht, obgleich es mit Fleis gearbeitet ist. Der Bass verläuft hier die Einförmigkeit, worin er durch 6 Variationen, wie im Thema, immer in denselben Noten einherschreitet, und wird mit der Violinstimme concertirend. Am Anfange tritt er gegen die Violin mit einer Imitation in der Umkehrung *per augmentationem* ein, und geht durch das ganze Capriccio imitirend fort. Eine Kleinigkeit nur bemerke ich. Bey aller Toleranz finde ich doch die verdeckten Quinten in Var. 1. vom 11ten zum 12ten Takt:

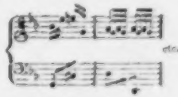

im *zweystimmigen* Satze durchaus unstatthaft. Auch die gar zu frey eintretende None, im 12. Takt der 4ten Var., ist von widriger Wirkung. Der Druck (auf Stein) ist gut und correkt.

Das Lotterieloos, komische Oper von Nicolo Isouard, im Klavierauszuge von Aug. Eberh. Müller, grossherzogl. Kapellm. in Weimar. Leipzig, bey Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Von der Wirkung dieser kleinen Oper auf der Bühne kann Ref. nicht sprechen, da er sie auf dieser nicht gesehen hat, u. auch sonst nichts von ihr kennt, als die hier im Klavierauszuge mitgetheilten Musikstücke. Diese, und zwar Ouvertüre und Gesänge, zeigen einen gewandten, routinirten Componisten, von heiterm, aber auch flüchtigem Geist, und einer Schreibart, welche der, des Paisiello, am nächsten kommen möchte; nur dass dieser viel mehr Stetigkeit, Fleis und Delicatesse beweiset. Fröhlich und flinkweg gesungen machen die meisten dieser Gesangstücke auch beym Pianoforte eine angenehme Wirkung. Es sind ihrer neun; und von dem Duett, No. 1, dem Duett, No. 3, und dem Terzett, No. 8, möchte dies am sichersten zu versprechen seyn. Die arbeitsame Arie, No. 6, die mehre herrschende Musik- und Gesangmanieren meistens recht artig parodirt, ist ganz der Sängerin in die Hände gegeben: je nachdem sie sie und ihre Späßchen vorzutragen weiss, wird sie Glück oder Langeweile damit machen. — Dass der Auszug sehr gut gemacht sey, brauchen wir bey Hrn. M. kaum zu versichern.

Romanzen u. Lieder für das Herz, mit Begleit. des Pianof. in Mus. ges. von H. N. G. Tuch. 44stes Werk. Dessau und Leipzig, im Musikcomptoir. (Pr. 12 Gr.)

Hr. T. liefert hier sein 44stes Werk, und alle sind, so viel Ref. weiss, in demselben Verlage herausgekommen: darum scheint hervorzugehen, dass sie dem doch manche Freunde finden. Diesem ist dies neue Heftchen, das aus vier Stükken besteht, zu nennen; sonst aber nichts hinzuzusetzen, da es den übrigen Werkchen dieses Fachs, wie sie Hr. T. geliefert hat, ganz ähnlich, und von dem Guten und Nichtguten der frühern mehrmals gesprochen ist.

Sechs deutsche Lieder, comp. von Louis Spohr. 37stes Werk. Für die Guitarre eingerichtet. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Es sind die, S. 585 folgg. in diesem Jahrgange der mus. Zeit. recensirten Lieder, welche man hier, für Begleitung der Guitarre eingerichtet, erhält. Diese Einrichtung ist mit Kenntnis des Instruments gemacht. Einige der Lieder verlieren gar nicht bey diesem Wechsel des begleitenden Instruments.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten December. No. 52. 1817.

Recensionen.

Recueil de cent et une Pièces faciles et progressives pour le Violon; ou petites Leçons pour accélerer les progrès des jeunes artistes. Composées — — par Campagnoli, membre de l'Académie royale de Suède. Oeuvr. 20. Livr. 1 et 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Jede Lieferung, Pr. 1 Thlr.)

Der ausführliche Titel dieses Werks giebt Zweck und Bestimmung desselben vollkommen genau an, und eben so vollkommen entspricht auch das Werk selbst (an Inhalt und Form) seiner angegebenen Bestimmung, und den Forderungen, die man jener zu Folge an dasselbe nur irgend machen kann. Anlage und Ausführung des Ganzen und der einzelnen Sätze ist zweckmässig; die Fortschreitung vom Leichtern zum Schwerern mit Einsicht beobachtet; die einzelnen Sätze enthalten fast durchaus angenehme und muntere Melodien, so dass das Ganze, neben der Belehrung, auch eine angenehme Unterhaltung gewährt, wodurch das Interesse und die Nützlichkeit des Werks gar sehr erhöht wird. In Hinsicht auf Mannigfaltigkeit der Figuren, der verschiednen Applicaturen, Stricharten, Takteintheilungen Tempos, so wie des Vortrages und der Wahl der Tonarten, (wo Hr. C. nur die üblichsten und leichtesten gewählt hat) etc. hat der würdige Veteran und geachtete Componist fast alles erschöpft, was der Bestimmung des Werks, und den Erfordernissen und Kräften eines Anfängers angemessen und dienlich seyn kann, und somit einen neuen, sehr schätzenswerthen Beytrag zu dem, nie zu erschöpfenden Studium des Violinspiels geliefert, den wir jedem angehenden Violinspieler gar sehr zu empfehlen uns für verpflichtet halten.

Da jedoch Hr. C. dieses Werk, eben seines *praktischen* Werthes halben, gewiss selbst auch in andrer Hinsicht vorwurfsfrey wünschen wird: so glauben wir ihm nicht wehe zu thun, wenn wir ihm einige Bemerkungen in Hinsicht des reinen Satzes und dergl. mittheilen, wodurch wir aber übrigens den Werth des Ganzen durchaus nicht zu verringern glauben. Um jedoch nicht ohne Noth zu weitläuftig zu werden, oder uns wol gar den Vorwurf pedantischer Spitzfindigkeit zuzuziehen, wollen wir nicht jeder Kleinigkeit nachspüren, sondern nur hier und da andeuten, was, vielleicht besser, anders seyn könnte.

So hat z. B. Hr. C. sehr häufig sowol kleinere Abschnitte und Ruhepunkte, als auch selbst ganze Sätze mit der 3 geschlossen, welche sogar mehrmals, (wo vorher der Satz blos 2stimmig ist) ohne alles Motiv unerwartet als eine 3te Stimme darzutritt. Da jeder Tonschluss mit der 3 an sich schon am wenigsten beruhigend ist: so ist wol hier beym 2stimmigen Satze in solchen Fällen, wo es nicht etwa die Reinheit der Modulation und der Fortschreitung und richtigen Behandlung der Harmonie erfordert, die 3 zum Tonschluss befriedigender, als die 5. Man sehe z. B. No. 1 letzter Takt, No. 4, Trio, letztes Viertel, No. 6, letzter Takt, No. 9, Trio, letzter Takt, u. mehre andre Nummern. In allen diesen Fällen kann die 5 füglich und mit besserer Wirkung weggelassen werden. — In No. 2 ist in der 2ten Stimme vom 3ten zum 4ten Takt die Fortschreitung von

fis d

der 6, a zur 5, g nicht gut, indem hier dadurch, (die verdeckten Quinten abgerechnet) ein „*Diabolus in musica*“ entsteht, und die Fortschreitung des nicht gehörig aufgelösten Leittons von widriger Wirkung ist. Besser wäre hier die 5 wegzulassen, und statt deren die 8 des Grundtons, wodurch auch das fis gehörig aufgelöst würde. Auch

nimmt sich ebendaselbst, im 2ten Takt des 2ten Theils, auf der Fermate, die 5 h, ohne die hier wesentliche 3, wenn auch nicht fehlerhaft, doch aber leer aus. Besser wäre das f nach a e, als h gis nach e gegangen. Derselbe Fall ist in No. 51 im 8ten Takt, wo statt der 5 g, die 3 des Dreyklanges von e befriedigender wäre. — Je wenigerstimmig der Satz ist, desto mehr muss man die wesentlichen und charakteristischen Intervalle der Accorde, wo es, ohne in andre Fehler zu verfallen, geschehen kann, so viel nur möglich beybehalten. In No. 4 macht sich im 8ten Takte der Schluss des 2ten Theils mit dem 6ten Accord (auch schon der leere, und verdeckte Octaven erzeugende Sprung von der 6 zur 8) nicht gut, theils, weil er nicht beruhigend genug ist, theils, weil die 6 zu weit von den andern beyden Tönen entfernt liegt. Besser wäre es:

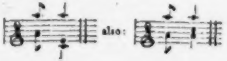

In No. 10 ist der Schluss im letzten Takte mit dem $\frac{6}{4}$ Accorde statt des Dreyklanges (wo lieber die 5 wegbleiben konnte) ebenfalls nicht gut. So wenig Rec. auch geneigt ist, sich den pedantischen Quintenjägern zuzugesellen, die über jede verdeckte 5 Ach und Weh schreyen: so ist er doch überzeugt, dass wenn dergleichen Freyheiten allenfalls im vielstimmigen Satze mitunter geduldet oder doch entschuldigt werden können, sie im 2stimmigen Satze aber, wo auch die geringste Kleinigkeit auffallender wird, nicht so leicht zu gestatten sind; theils, um der widrigen Fortschreitung an sich, u. theils, um der daraus entstehenden Leere willen. Auch Hr. C. hat sich hier und da einige solche Nachlässigkeiten zu Schulden kommen lassen. Doch wollen wir darüber kein Aufheben machen. Nur ein paar Kleinigkeiten wollen wir noch bemerken. No. 11, Takt 15, sind die verdeckten Octaven leicht also zu verbessern: statt

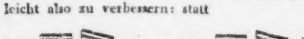

In No. 19 wären die verdeckten Quinten

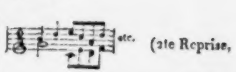

(2te Reprise, 7ter Takt) leicht also verbessert:

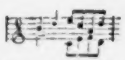

Im Trio derselben Nummer ist sowol der Sprung von der 8 zur 6 aufwärts, (im 4ten Takt in der 2ten Stimme,) als auch vorzüglich die Fortschreitung zweyer grossen Sexten abwärts, (vom 4ten zum 5ten Takt,) nicht gut, indem durch den übermässigen Secundensprung abwärts eine Art Querstand entsteht. Besser wäre daher wol: statt

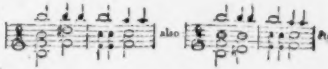

Auch im vorletzten Takte dieses Trio ist die Fortschreitung der grossen 3, e nach fis, so wie der c dis, übermässige Quintensprung von dis nach g nicht gut. In No. 27 fehlt im 2ten Theile des Trio ein Takt im Rhythmus, indem die 2te Phrase nur einen Dreyer enthält. Der Fehler findet sich zwischen dem 5ten und 6ten Takte, und ist am leichtesten durch Wiederholung des 5ten Taktes verbessert. In No. 50 ist im 12ten Takt der 2ten Reprise der Leitton cis nicht gehörig aufgelöst. Besser ginge hier (in der 2ten Stimme) das e cis, statt aufwärts nach dem leeren a, nach fis d, etwa also:

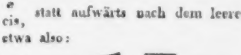

In No. 55 ist die Fortschreitung vom verminderten Dreyklange auf dis (hier der Leitton der Dominante des Hauptttons) nach dem $\frac{6}{4}$ Accord auf h nicht gut. Besser würde hier die 3, fis dis in den Einklang auf e treten, und die Unterquarte ganz wegbleiben. — In No. 66 ist im Trio, Takt 7, der Sprung der 2ten Stimme auf dem letzten Viertel nicht von guter Wirkung und unmelodisch. Da beyde Instrumente von gleicher Art sind, so klingt dieser Satz, als wenn man auf Einem In-

strumente also spielte: (wo nämlich, wie man gleich sieht, das a der Oberstimme nur Vorhalt der 5 ist.) Besser, glaube ich, und fliessender wäre die Fortschreitung

statt: 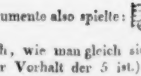 also: 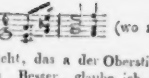

No. 89, ist die Verdoppelung des gis in der 1sten Stimme im 1sten und 5ten Takt der 2ten Reprise nicht gut, weil sie unnöthige Octaven gegen die 2te Stimme erzeugt, und die unnöthige Verdoppelung des a im 2ten und 4ten Takt erfordert. Besser bliebe hier in allen 4 Takten das gis und a ganz weg. Eben so nehmen sich die Quinten im vorletzten Takt des Minore schlecht aus. Besser stünde in der 2ten Stimme statt: gis, h, gis, h, a, also: gis, h, d, gis, a.

Noch verschiedene solche falsche Fortschreitungen, wie z. B. in No. 25, 56, 64, u. a., wollen wir nicht weiter berühren, und es überhaupt nicht mit jeder, etwa noch vorhandenen, einer Verbesserung fähigen Kleinigkeit so genau nehmen. Nur ein paar Bemerkungen erlauben wir uns noch. No. 91 Grave, C moll, ist durchgängig 3- und 4-stimmig, und gut erfunden. Allein wir können nicht umhin, dem ganzen Satze mehr rhythmischen und melodischen Fluss, so wie mehr Reinheit der Harmonie zu wünschen. Es finden sich mehre melodische und harmonische Sprünge, Unterbrechungen und dergl. darin, die der melodischen oder harmonischen Einheit und Reinheit des Ganzen Eintrag thun. Z. B. vom 4ten zum 5ten Takt ist der Nonensprung von as herab nach g nicht gut, auch das hier dazutretende d, (da der Satz vom 1sten Takt an bis hierher nur 3stimmig ist) überflüssig. Das as kann hier (als ursprüngliche verminderte 3 des doppelt verminderten Dreyklanges, wovon dieser übermässige 6 Accord abstammt) durchaus nur eine kleine 2, aber keine 9 herabtreten. Der Fünfer vom 5ten bis 9ten Takte ist fehlerhaft. Als 2te Hälfte der ganzen Phrase, kann hier nur, ohne Verstoss gegen den Rhythmus, ein Vierer Statt finden. Daher müssen hier der 6te und 7te Takt in Einen zusammengezogen, und folglich aus den ganzen Noten halbe gemacht werden. Der *fehlende* Grundton des Dreyklanges in B, bey der 2ten Fermate, ist wahrscheinlich nur ein Druckfehler. Vom 19ten Takt an bis ans Ende finden sich mehre melodische und harmonische Sprünge und daraus entstehende Verdoppelungen, die von keiner guten Wirkung sind. Es sey uns erlaubt, den ganzen kurzen Satz hier so beyzusetzen, wie wir, jedoch ohne alle Anmassung, ihn in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht ohngefähr für *verbessert* halten. Nämlich:

Grave.

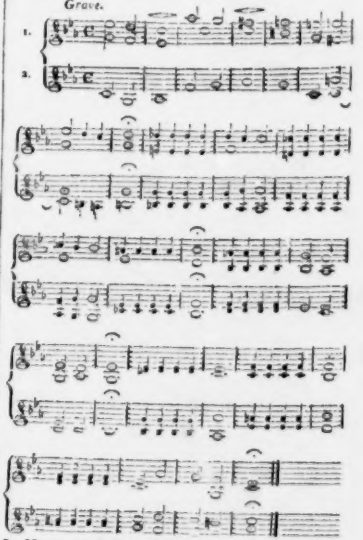

In No. 97 sind die auf- und abspringenden Dreyklänge auf d und a, vom 17ten bis 20sten Takte, nicht gut. Besser würden hier die Octavensprünge der 2ten Stimme um eine 8ve höher in die Erste, und die 5 der ersten *in loco* in die 2te Stimme verlegt; woraus nun, durch die hieraus entspringende Abwechselung von Dreyklängen und 6-Ac-

cord (wie in den folgenden 4 Takten) der Satz mehr Mannigfaltigkeit u. Reinheit erhalten würde. — No. 100 und 101 sind nur Solo, und sehr gut. Auffallend aber ist es, dass Hr. C. den Fandango, (der durchaus die Tonart D moll begründet) und mit ihm das ganze Werk, auf der Dominante schliesst. Unwillkürlich schlägt man das Blatt um, und sucht den eigentlichen Schluss auf der folgenden — leeren Seite vergeblich. Befriedigender wäre es doch gewesen, Hr. C. hätte noch einen kurzen Schluss in der Haupttonart auf der Tonica hinzugefügt. —

Was wir nun hier gerügt haben, soll, wie schon gesagt, nicht den innern und eigentlichen, wesentlichen Werth des an sich trefflichen Werkes herabsetzen, noch dem achtungwerthen Componisten wehethun. Es sind nur aufrichtige und unparteyische Bemerkungen, die ein Mann, wie Hr. C., nicht übel aufnehmen wird, noch kann.

Druck (auf Stein) und Papier sind vorzüglich schön. Doch finden sich einige Druckfehler, die ich hier kurz zur Berichtigung anmerken will. No. 20 im Trio ist der 7te Takt ganz zuviel. No. 27 Trio muss in der 2ten Stimme, Takt 2, die halbe Note nicht g, sondern f heissen. No. 31 muss in der 1sten Stimme das letzte Sechzehntheil des 1sten Taktes a heissen. Eben daselbst ist in der 2ten Stimme, 4ter Takt, 1stes Viertel, g statt e zu lesen. Im 1sten Takt des 2ten Theils gehört vor das e nach der Viertelpause ein ♯. No. 59 muss in der 5ten Reprise im 4ten Takt vor dem C ein ♯, und im 8ten und 11ten Takt vor dem b ein ♮ stehen. In No. 8, 2ter Theil, 3ter Takt, soll vor dem 5ten Achtel F, ein ♯ stehen; No. 12, das 2te Sechzehntheil im 8ten Takte g, statt f heissen. No. 37 fehlt in der 2ten Stimme vor dem e im 1sten Takt eine Achtelpause. No. 61, muss im 4ten Takt der 2ten Stimme das 3te und 4te Achtel e, e, statt d, h, heissen. No. 66, 2ter Theil, 6ter Takt, müssen in der 2ten Stimme die beyden letzten Achtel nicht $\frac{b}{a}$, sondern $\frac{c}{a}$ heissen. No. 80, im 2ten Theil ist vor der 1sten Note c in der 1sten Stimme das ♮ zu viel. Eben daselbst muss im 6ten Takt in der 2ten Stimme das letzte 16theil es statt des heissen. No. 85 muss in der 2ten Reprise in der 2ten Stimme im 1sten Takt das 1ste Viertel fis statt a heissen. No. 84, 2te Reprise, 1ster Takt in der 2ten Stimme muss die halbe Note nicht g, sondern e heissen. No. 92 muss in der 2ten Repr. im 10ten Takt in der 2ten Stimme, statt des b vor d, ein ♮ stehen. No. 89, im Trio muss in der 1sten Stimme im 4ten Takt das Es durch ein ♮ aufgelöst seyn. Eben daselbst ist im 6ten Takt das b vor dem g überflüssig. No. 52, 2ter Theil, 7ter Takt muss das 5te Viertel e statt fis, dagegen im darauffolgenden Takte (in derselben 2ten Stimme) das 2te Viertel nicht e sondern fis heissen.

Quintetto pour le Pianoforte, Violon, Viole, Violoncelle et Contrebasse, comp. par Ferd. Ries. Oeuvr. 74. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Eine sehr ernste, pathetische Einleitung — *Grave.* H moll — mit (für das Pianoforte) frey ausgeführten Cadenzen, führt zu einem, gleichfalls ernsten, mit überaus vielen Figuren (für jenes Instrument) in sehr breiten Formen ausgestatteten, durch diese Figuren, durch kunstreiches Moduliren, und durch Stetigkeit in den einmal angeregten Empfindungen sich weit mehr, als durch die Gedanken selbst empfehlenden *Allegro con brio*; (diese Gedanken nämlich sind wol gut, aber, vom Zufälligen kleiner Wendungen entkleidet, doch auch schon öfters, und auch von Hrn. R., gebraucht;) ein *Larghetto* aus E dur folgt, und ist auf einfache, zarte Melodien, (meistens für Violin und Violoncell,) in sehr vielen Noten für das Pianoforte aufgebaut, die aber, freylich mit grösster Delicatesse vorgetragen, die Wirkung jener Melodien eben nicht stören; und ein grosses Rondo, Allegro, dessen Thema zwar in H dur geschrieben ist, das übrigens aber mehr in Molltonarten verweilt, macht den Beschluss. Dieser letzte Satz, wie er in der Erfindung und Anordnung der originellste von allen dreyen ist, ist auch im Ausdruck der eigenthümlichste und bey weitem der wirksamste. Das mässig Heitere des Thema, und der nicht eben häufigen Stellen, die davon unmittelbar abhangen, ist dem Ernstfeurigen der einen, und dem Schwermüthigrührenden der andern Zwischensätze weit untergeordnet, und

aus alle diesem ein schönes, wahrhaft ausdrucksvolles Gemälde gebildet. — Die Stimme des Pianoforte will von einem wahren Virtuosen ausgeführt seyn; die andern Stimmen sind leicht, und verlangen nur sichere und achtsame Spieler. Dem Contrabass würde Rec. weniger, und nur die entscheidendsten Grundnoten gegeben haben, da dieses Instrument, auch noch so discret gespielt, durch die Lage seiner Octaven (nicht vermittelt durch das Violoncell) in dieser Gattung von Musik und solchem Styl, doch nur einen in *entfernter* Tiefe ruhenden Grund vorstellt und vorstellen kann. Die übrige Vertheilung an die Stimmen ist, da nun einmal das Pianoforte überall vorherrschen sollte, sehr rühmenswürdig. — Das Ganze zeigt weit mehr den erfahrnen, gewandten, des Effecttuirens gewohnten, als den forschenden, scharfsinnigen, an der Sache hängenden, *für sie* mit Liebe beharrlich ausarbeitenden Künstler; weit mehr den Coloristen, als den Erfinder oder Zeichner: jenen aber fast durchgängig sehr vortheilhaft. Auch gut! Einer kann nicht alles; und wenn er nur das *Seine* so trefflich darlegt, wie Hr. R. hier besonders im letzten Satze: so muss man es ihm Dank wissen, auch wenn Einem noch andere Wünsche zurückbleiben.

August Eberhard Müller,

grossherzogl. sächs. weimar. Kapellmeister in Weimar.

Dieser talentvolle, gründliche, allgemein geachtete Tonkünstler wurde den Seinen, und der grossen Anzahl Musikfreunde, auf welche er im Laufe seines Lebens unmittelbar oder mittelbar gewürkt hatte, am 3ten Dec. durch einen frühzeitigen Tod entrissen. Zwar sind die meisten Ereignisse seines Lebens von Gerber (im *neuen Tonkünstlerlexikon*) genau verzeichnet, seine Arbeiten in Vieler Händen, seine Verdienste allgemein anerkannt: gleichwol können wir, aufgefordert durch Neigung, und unterstützt durch lange, genaue Bekanntschaft mit ihm, so wie mit dem, was er leistete, oder ihn betraf, es uns selbst nicht versagen, seiner hier weiter zu gedenken, und, so gut wir's eben vermögen, dem Kranze, der seine Urne schmückt, noch einige Blätter einzuflechten.

M. war im Dec. 1767 zu Northeim im Hannöverschen geboren. Sein Vater — den wir noch vor wenig Jahren als einen bedachtsamen, sanften Greis, und wohlunterrichteten Musiker kennen gelernt — war dort Organist, wurde aber bald darauf zu gleichem Amte nach Rinteln berufen. Er bildete seinen Sohn, der von den ersten Jahren an Talent und Neigung zur Musik zeigte, selbst, und mit so gutem Erfolg, dass dieser schon als achtjähriger Knabe den Vater als Orgelspieler unterstützte, und auch anderwärts auf Pianoforte und Orgel sich mit Beyfall hören liess. Bey solcher Gelegenheit lernte ihn Joh. Christ. Friedrich Bach, Kapellm. in Buckeburg — der neunte unter den elf Söhnen des grossen Sebast. Bach — kennen, gewann ihn herzlich lieb, (M. war ein froher, zutraulicher, überaus kräftiger, und auch schöner Knabe,) und förderte ihn mehre Jahre hindurch sehr wesentlich, sowol im Klavier- u. Orgelspiel, als in gründlicher Kenntnis der Harmonie- und Compositionslehre, die er, unter dem strengen, aber liebevollen Manne, nach guter alter Weise, jetzt, in den Jahren, wo der jugendliche Trieb, ohne vieles Kosten und Geschmäckeln, alles frisch an sich reisst, fast handwerksmässig lernen und einüben musste; was er sich denn auch, wie jeder tüchtige Knabe, recht gern gefallen liess, und was wohlthätig entscheidend für sein ganzes Leben ward.

Vierzehn Jahre alt, confirmirt, und von den frommen Aeltern eingesegnet, zog er, Gott und seiner Kunst vertrauend, in die Welt: der Vater musste ihn, bey höchstbeschränktem Einkommen und zahlreicher Familie, so früh ziehen lassen. Und es ging ihm gut. Jedermann nahm den talentvollen, geschickten, frohen Jüngling gern auf; und da er an sehr wenige Bedürfnisse gewöhnt war, und gar keine Ansprüche machte: so wurde ihm in Hinsicht auf beydes gemeiniglich weit mehr geleistet, als er sich versprach. In diesen Jahren hatte er auch, ohne allen eigentlichen Unterricht, und genannte Zeit nur zu seinem Vergnügen, Flöte spielen lernen: und als er, in seinem 18ten Jahre, nach Göttingen kam, und auch auf diesem Instrumente Aufsehen machte, verwunderte er sich höchlich über die Verwunderung der Zuhörer. Auf seinen fortgesetzten kleinen Reisen verweilete er am längsten in Braunschweig. 1789 kam er nach

Magdeburg. Hier war eben der geschickte Organist an der Ulrichskirche, Rabert, gestorben, und unser M. erhielt zugleich das Amt desselben und die Hand seiner hinterlassnen Tochter; bekanntlich einer trefflichen Klavierspielerin.

In Magdeburg war damals, besonders durch des verdienstvollen Rolle Einfluss, viel Liebe und Bildung für Musik. M. war dort herzlich willkommen, und das um so mehr, da er, als Concertdirector, die dortigen Musikfreunde zuerst mit den grossen Fortschritten näher bek nat machte, welche die Instrumentalmusik, vornämlich durch Haydn und Mozart, gethan hatte. Fast an jedem musikalischen Abende trat er, oder seine Gattin, mit einem Klaviercone, von Mozart auf, und man hörte sich an diesen köstlichen Werken nicht satt. Ohne eine vorzüglich gute, und vollständig ausgeführte Symphonie aber durfte auch nicht Einer dieser Abende hingehn; und oft gab man deren zwey.

Den Winter 1792 brachte M. in Berlin zu, und erwarb sich als Orgel-, Klavier- und Flötenspieler ausgezeichneten Beyfall; und, besonders im Ersten, wollte das, eben damals in Berlin, wo man Kirnberger, Fasch, Marpurg, Kuhnau u. A., theils noch besass, theils noch im frischen Andenken hatte, viel sagen. Hier wurde er auch mit Reichardt näher bekannt; und da dieser hälf darauf durch Leipzig ging, und da um einen Künstler befragt wurde, der zugleich als trefflicher Organist für die noch nicht vollendete, neue Orgel der schönen Nicolaikirche, und als ausgezeichneter Virtuos für das Concert gewonnen werden könnte: so wusste er, in beyden Beziehungen, Niemand angelegentlicher zu empfehlen, als unsern M. — Der unvergessliche, um Leipzig in jeder Hinsicht so hochverdiente Bürgermeister, der gen. Kriegsrath Müller, veranlasste M.n zu einem Besuche; und dieser nahm, nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch sein ganzes, unbefangenes, lebendiges, in seiner Sphäre entschiedenes, und doch immer klugkluges den rechten Ton haltendes Wesen — jenen herrlichen Mann, und alle seine Rathgeber, (Hiller, u. A.) sogleich in dem Masse für sich ein, dass von weiterem Wählen gar nicht die Rede ward, man vielmehr den Ertrag jener Organistenstelle zu seinen Gunsten erhöhete, und ihn drängete, so bald als möglich mit den Seinen sich anzubürgern.

Das geschahe denn auch, (1794,) und M. führete unter uns ein glückliches, von Jedermann begünstigtes, und sehr nützliches Leben. Wir verdanken ihm aus jener Zeit, was Musik betrifft, vieles. Uns, wie die magdeburger Musikfreunde, machte er zuerst mit mehren der neuesten und schwierigsten Werke Haydns, Mozarts, und hernach Beethovens, näher bekannt; als Virtuos auf Orgel, Pianoforte und Flöte, erfreuete er die Kenner wie die Liebhaber, und diente als Vorbild andern Künstlern; als Lehrer, auf jenen Instrumenten und in der Composition, zog er mehre ausgezeichnete Schüler; und, was sich mehr im Allgemeinen andeuten, als im Einzelnen schildern lässt — durch seine (damals) so grosse, unermedliche Regsamkeit, Thätigkeit und Freude in seiner Kunst, durch sein uneigennütziges, belebendes, treibendes Theilnehmen an allem, was für sie geschah, und selbst durch seine, der Sache und ihm selbst vortheilhafte Persönlichkeit und ganze äussere Erscheinung, wenn er als Director oder Musikee auftrat — nützte er auf vielfältige Weise; und es that uns wohl, dies hier laut und dankbar ihm nachzurühmen.

Indessen fing über den würdigen Vater Hiller — der damals als Cantor der Thomasschule und Musikdirector der beyden Hauptkirchen der Stadt angestellt war — das Alter an, auf seinen Rechten, und zwar etwas grausam, zu bestehen. Hiller selbst trug deshalb darauf an, dass ihm unser M. substituirt wurde; und man erfüllete diesen Wunsch gern, und unter Beyden vortheilhaften Bedingungen. (1800.) Hiller starb 1804, und M. folgte ihm in jenen beyden Aemtern, ohne dass er darum dem Concert in irgend einer Beziehung untreu geworden wäre: ja, es verdient wol besonderer dankbarer Erwähnung, dass er sich nicht für zu vornehm hielt, selbst als Ripienist im Orchester mit seiner Flöte einzutreten. — Er wirkte auch als Cantor viel Gutes für Musik: doch befiehlt die Wahrheitliebe zu gestehen, dass er als Lehrer des Gesanges weniger, und als Pädagog nicht an seinem Platze stand.

Im Jahr 1805 ward ihm die Auszeichnung, der Frau Erbprinzessin von Weimar Kais. Hoheit,

bekanntlich einer grossen Gönnerin der Tonkunst und vortrefflichen Klavierspielerin, Unterricht in der Harmonielehre zu geben: und dies veranlasste, einige Jahre später, einen Ruf an diesen kunstliebenden Hof zur Stelle eines grossherzogl. Kapellmeisters und Musikmeisters der Frau Erbprinzessin, unter eben so ehrenvollen, als vortheilhaften Bedingungen. M. folgte diesem Rufe 1810, und hat auch dieses Amt zur Zufriedenheit seiner hohen Gönner, zu grossem Vortheil des gesammten weimarischen Musikwesens, und unter treuer Anhänglichkeit aller ihm Untergebenen verwaltet.

Schon nach den ersten Jahren seines Aufenthalts in Weimar aber fing seine Gesundheit an, zu wanken. Der vollkräftige, an körperlichem Lebensstoff überfüllete, und früher von Krankheit nie gewarnete Mann entliess wol eines Theils seinem Körper zu viel, andern Theils zu wenig zu: so erzeugten sich Stockungen und dann innere Uebel, die ihm die letzten Jahre seines Lebens grossentheils verbitterten, und endlich, in Wassersucht übergehend, ihn, 49 Jahre alt, dahinraffen. — Die Theilnahme, die in Weimar sein Tod fand, war ein Beweis von der Theilnahme, die er daselbst im Leben gefunden. Hr. Prof. Jagemann zeichnete ihn im Sarge. Die grossherzogl. Kapelle vereinigte sich freywillig, ihn den 5ten Abends, unter Gesang und anderer angemessenen Feyer, zu Grabe zu tragen. Den 7ten wurde ihm in der Stadtkirche ein Trauergottesdienst gehalten, und dabey vom vereinigten Personale der Hoftheatersänger und der Kapelle Mozarts *Requiem* aufgeführt; worin (unter Direction des Hrn. Kammermus. Riemann) Frau von Heigendorf, Mad. Eberwein, Hr. Moltke und Hr. Stromeyer die Solopartien vortrugen, und eine allgemeine Rührung unverkennbar war. — M. hinterlässt seine kunstgebildete Wittwe, zwey Söhne und zwey Töchter. Der älteste von jenen ist als Violinist in der Kapelle zu Weimar angestellt. —

M.s musikal. Werke brauchen wir nicht im Einzelnen anzuführen: sie sind in den Händen sehr vieler Musikfreunde, und auch von Gerber am angeführten Orte genannt: die später erschienenen aber in dieser Zeitung theils schon angezeigt, theils sollen sie baldigst angezeigt werden. Die neuern seiner Klavier-Concerte, mehre Sonaten und Variationen; noch mehr aber seine grossen Capriccios für dies Instrument, seine Flöten-Concerte, einige seiner ungedruckten Kirchen-Cantaten, und seine Lehrbücher und andere Hülfsmittel zur gründlichen Erlernung des Klavier- oder Flöten-Spiels, sind von entschiedenem, bleibendem Werth, haben viel wohlthätigen Einfluss gehabt, und werden diesen noch lange haben. Sein ganz ausgezeichnetes Directions-Talent, vermöge dessen er, bey grösster Ruhe und ohne alle Härte, doch jede, grössere oder kleinere musikal. Gesellschaft so zusammen zu nehmen vermochte, dass sie, fast ohne es selbst zu wissen, und stets, ohne sich unangenehm gereizt zu fühlen, ihr Allerbestes leistete — darf gleichfalls nicht ungerühmt bleiben. Endlich, so verdankt ihm auch unsere Zeitung in frühern Jahrgängen einige wahrhaft lehrreiche Aufsätze, und mehre gründliche Recensionen. —

Haben wir hier nichts Auffallendes berichtet, und durch unsre einfache Darlegung vielleicht nur unsre Neigung, nicht manche Freunde des Verstorbenen befriedigt: so genüge uns, dass das Auffallende nicht immer das Erzählenswertheste ist, und dass unsre Mittheilungen ja die, Anderer, nicht hindern sollen.

Rochlitz.

Kurze Anzeigen.

Rondongino brillante per Chitarra, composto da Mauro Giuliani. In Lipsia, presso Peters. (Pr. 4 Gr.)

Das Beywort soll wol nur auf den Spieler bezogen werden; denn das kleine Rondo ist durchgängig nur gefällig und anmuthig. Hr. G. hat es übrigens ganz, wie für zwey Instrumente geschrieben, von denen das eine die fliessende Melodie vorträgt, das zweyte, meist in gebrochenen Accorden, sie begleitet: doch ist beydes zu Einem und *auf* Einem, mit vieler Geschicklichkeit und Kenntnis des Instruments vereinigt, so, dass alles nicht nur gehörig herausgebracht, sondern auch zum Vergnügen des Zuhörers vorgetragen werden

kann. Dass ein sehr geübter Spieler dazu gehört, und dass dieser besonders auch die Melodie, durch möglichst fliessenden, die Begleitung durch abgestossenen Vortrag von einander sondern, und doch beydes gut zusammenhalten muss, braucht Ref. kaum hinzuzusetzen.

Auferstehungsgesang von Klopstock, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von E. Florschütz. Leipzig, bey Peters. (Pr. 8 Gr.)

Hr. F. hat das treffliche: Auferstehn, ja auferstehn wirst du — nicht, wie Graun in der allgemein bekannten Melodie, nach Art älterer Kirchenarien, sondern, wie es dem einfach erhabenen, feyerlichen Gedichte viel angemessener, wenn auch nicht so volksgemäss ist, als höchsteinfache und doch kunstreiche Kirchenhymne der ältesten Zeit in Italien und Deutschland, behandelt, und sich dieses würdevollen, herrlichen Styls auf eine jetzt seltene u. wahrhaft rührliche Weise mächtig gezeigt. Allen Singvereinen, welche das Edle in ihrer Kunst lieben, und so weit geübt sind, dass sie den vierstimmigen Choral *ganz so*, wie es seyn soll, vortragen können — was bekanntlich mehr sagen will, und auch schwieriger ist, als gewöhnliche Bravourarien gewöhnlich herausgurgeln: allen diesen ist dies Werkchen recht sehr zu empfehlen.

Six Duos brillans et faciles pour deux Flûtes, par T. Berbiguier. 7me Livre. Part. 1. 2. Leipzig, chez Peters. (Preis jeder Part. 20 Gr.)

Die beyden, auf dem Titel angegebenen Eigenschaften lassen sich freylich nicht leicht verbinden; indessen ist für beyde hier anständig gesorgt, und für die zweyte noch mehr, als für die erste. Viel neue Gedanken wird man in solchen Duetten schwerlich, und eigentliche Ausführung noch weniger suchen: was indess gegeben wird, ist nicht blos das Alltägliche, und kann eben so wol Liebhaber unterhalten, als, da es dem Instrumente vollkommen angemessen gesetzt ist, den Schüler nützlich üben.

Sonate pour Guitarre et Flûte ou Violon, de T. Gaude. Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Ein Allegro moderato aus C dur, eine Romanze aus F dur, und ein Rondo aus C dur, alle drey ziemlich kurz, alle drey durch gefällige, freylich nicht eben neue Gedanken, Leichtigkeit der Ausführung, und eine, der Guitarre und der Flöte angemessene Behandlung bestimmt für Dilettantinnen und Dilettanten, die Schwereres, dem Gehalt und der Ausführung nach, nicht bezwingen können oder nicht wünschen. Diesen kann das kleine Stück Unterhaltung und Uebung gewähren.

Die allgemeine musikal. Zeitung, deren neunzehnten Jahrgang diese Nummer beschliesst, wird ununterbrochen, von denselben Theilnehmern, in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. Der Preis jedes Jahrgangs ist, wie bisher fünf Thaler und acht Groschen.

Die Redaction dieser Zeitung.

Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung.

(Hierzu das Inhaltsverzeichnis dieses Jahrgangs, und das Titelblatt mit Beethovens Bildnis.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZWANZIGSTER JAHRGANG

vom 7. Januar 1818 bis 30. December 1818.

P. v. Winter.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

zwanzigsten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1818.

I. Theoretische Aufsätze.

Benelli, Bemerkungen über Lehrer der Singkunst, S. 697.

Bührlen, über die Langeweile bey Kunstgenüssen, 229.

Gerber, über grosse Singstücke zum Behuf ausserordentlicher Musikfeste, 829.

Gld., Tonwissenschaft nach Vogler und Keppler, 1, 41, 85, 103, 121, 145, 185.

Markwort, über das Wesen des Rhythmus u. Anwendung desselben, 461, 497, 513.

Mollweide, über den Aufsatz: Die Tonwissenschaft nach Vogler und Keppler, 565.

Rochlitz, die Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland, 301.

Schorn, über Originalität (aus dessen Abh. über die Studien der griechischen Künstler etc.), 862.

Ungen., Einige Ideen über die ältere und neuere Compositionsart, 649, 665.

— Zu Beantwortung der Frage: Warum bezeichnet man die Molltonarten noch immer so unrecht? 253.

— Ueber Bildung eines guten Orchesters, 797, 813.

II. Gedichte.

v. **Lichtenstein**, ein Traum im Frühling, 445.

III. Nekrolog.

Göpfert, C. A., 805.

Charlotte, Herzogin von Hildburghausen, 802.

Knecht, Justus Heinr., 207.

IV. Recensionen und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Handbuch der musikal. Literatur, 12 Nachtr., S. 547.

Kiefhaber, Sendschreiben Dr. M. Luthers an L. Senfel etc. 217.

Pfeiffer und **Nägeli**, Gesangbildungslehre für den Männerchor, 553.

Pisani, Fenaisei sul dritto uso della musica strumentale, 413.

Weber, Gottfr. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 2r Theil, 477.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Gleichmann, verbess. Melodie der Einsetz. Worte, mit Orgel, 669.

Grönland, Osterfeyer, Chorges. mit Pf., 119.

Häser, Aug. Ferd., il Miserere, à 4 voci, 729.

Kühnau, alte und neue Choralgesänge, 4stimmig, 219.

Schicht, Motette: Jesus, meine Zuversicht, 8stimmig, 845.

— Motette: Nach einer Prüfung kurzer Tage, Part., 601.

Schwenke, Klav. Auss. von Mozarts Requiem, 728.

Vogler u. Gottfr. **Weber**, Motettum pro Adventu, 4stimm. Ges. m. Pf., 631.

Weber, Gottf., Messe, oder 5 Hymnen, mit lat. u. deut. Text, Part. St. und Klav. Auss., 765.

b) Oper.

Gluck, Oper: Orpheus und Euridice, Klav. Auszug von Klage, 675.

Sacchini, Oedip zu Colonos, Klav. Ausz. von Kl., S. 6⅓.
Wagner, Adonis, monodisches Drama, Klav. Ausz., 6⅔.

c) Concert.

Romberg, A., festliche Ouv. Graf von Habsburg, Orchest. Stim. und Klav. Ausz., 3⅓.
— Cantate Die Harmonie der Sphären, Part. und Klav. Ausz., 5⅓.
— Gedicht. Sehnsucht, Part., Orch. St. und Klav. Ausz. 2⅔.
de Weber, C. Mar., Musica vocale per uso de' Concerti, A) Scena ed Aria d'Athalia p. il Soprano, c. Pf. e c. Orch., 8⅓.
— B) Scena ed Aria d'Ines de Castro etc., 8⅔.
v. Winter, die Musik, 4stimm. Gesang mit Orchest. und Klav. Ausz., 5⅓.
— das Waldhorn, 4stimm. Gesang m. Orchest. u. Klav. Ausz., 1⅔.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Blum, Bänkelsängerlieder, 2stimm. mit Guit. u. Triangel, 2⅔.
Bornhardt, Peter und Hannchen, scherzhaftes Duett mit Guit., 6⅓.
Eberwein, 6 mehrstimm. Gesänge mit Pf. od. Guit., 3⅓.
Eisenhofer, 7 zweyst. Gesänge mit Pf. od. Guit., 4⅓.
Grogland, Sonette für 4 Singst. und Pf., 3⅓.
Karl, Melodien zu Schulliedern mit Pf., 2⅔.
Lindpaintner, Gute Nacht, f. 4 Singst., 8⅓.
Methfessel, Alb., allgem. Commers- und Lieder-Buch, mit Melodien etc., 9⅓.
Schneider, Friz., Leipziger Liedertafel, 6 Gesänge für 4 Männerst., 5⅓.
Schulz, C., Gesellschaftslied, z. E. u. gelieht. Köm. mit Pf., 5⅓.
Weber, Gottfr., 12 vierstimm. Ges. mit Pf., 28⅓.
v. Winter, Freude schöner Götterfunken, für 4 Singst. mit Pf., 2⅔.

β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme.

Bierey, 3 Lieder von Göthe, mit Pf., 5⅓.
Blum, Lieder und Romanzen m. Pf., 3⅓.
Bornhardt, beliebte Lieder und Romanzen der Ausländer, mit Pf. oder Guit., 3⅓.
— scherzhafte Lieder mit Guit., 7⅓.

Fuss, Elysium, Ges. mit Pf., S. 4⅓.
Gronland, die erste Walpurgis-Nacht, mit Pf., 1⅓.
Grossheim, 12 Gesänge von Matthi, mit Pf., 8⅓.
— Volkslieder, mit Pf., 1⅓.
Hellwig, 6 Gesänge, mit Pf., 8⅓.
Kreh, Lieder mit Guit., 4⅓.
Kreutzer, Conr., Frühlingslieder von Uhland, m. Pf., 5⅓.
Moriacchi, VI Canzonette e arie da Pasmol., 2⅔.
Mühling, Lieder m. Pf., 8⅓.
Nägeli, Liederkranz auf das Jahr 1818, mit Pf., 8⅓.
Sammlung von Schweizer Kuhreihen und Volksliedern, mit Pf., 6⅔.
Schell, Jos. Ludw., sechs deutsche Lieder mit Guit., 9⅓.
Spohr, 6 deutsche Lieder m. Pf., 6⅓.
— 6 deutsche Lieder mit Guit., 6⅓.
Stöpel, Melodien, Lieder m. Pf., 8⅓.
Theurs, das Jahr, in 12 Monatsliedern, m. Pf., 7⅓.
— der Troubadour, 12 Lieder mit Pf., 6⅔.
Uber, Romance et Chans. av. Pf., 6⅔.
v. Weber, C. M., Balladen und Lieder, mit Pf., 5⅓.
Weber, Gottfr., Lieder von Schiller, Göthe etc., mit Pf. oder Guit., 3⅓.
Wendt, 6 Lieder m. Pf., 5⅓.
v. Winter, Phantasie der Liebe, Ges. m. Pf., 4⅓.
Wollank, 6 deutsche Lieder, m. Pf., 8⅓.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonien.

v. Beethoven, S. gr. Symph. (F dur) f. gr. Orch., 18⅓.
Perea, 4te Sinf. p. gr. Orch., 3⅓.

b) Harmonie- und Militär-Musik.

Gerke, A., 2 Pièces p. la Musique turque, Oeuvre 9, 2⅓.
— 6 Pièces p. la Musique turque, Oeuvre 12, 2⅓.
Meyer, 24 neue Tänze mit 7 und 8stimm. Musik, 3⅓.

c) Concert- u. and. Solo-Stücke mit Orch. Begl.

Clasing, Collect. des Conc. p. le Pf. de Mozart, av. acc. d'une Fl., 2 V., 2 V., Vcelle et Contrab. No. 1, 2⅓.
— Collect. des Conc. p. le Pf. de Mozart, av. acc. d'une Fl., 2 V., 2 V., Vcelle et Contrab. No. 2, 2⅔.
Crusell, gr. Conc. p. la Clarin. av. Orch., 3⅓.
Kraft, 11 Conc. p. Vcelle, av. Orch. 8⅓.
Müller, A. E., Conc. f. d. Flöte, mit Orch., 2⅓.
— gr. Fantaisie p. Flute, av. Orch., 6⅓.

Riotte, gr. Conc. en Ut min. p. le nouv. Clarinette, av. Orch., S. 555.

Romberg, A., Potpourri d'après des melodies de D. Juan, p. le Violon, av. Orch., 600.

Spohr, gr. Polon. p. Viol. av. l'accomp. de l'Orch., 81.

d) Kammermusik.

e) für mehre Instrumente.

v. Beethoven, 2 Son. p. Pf. et Vcelle., 792.

Boyeldieu et Gambaro, Son. p. Pf. et Clarin., 460.

Bornhardt, Unterhaltungen f. Flöte, Guit. u. Viol., 796.

Clasing, Trio p. Pf., V. et Vcelle, 660.

Cramer, gr. Quint. p. Pf., V., A., Vcelle et Contrab., 156.

Crusell, Quat. p. Clar., V., A. et Vcelle, 252.

Dressler, Trio p. Flut., V. et Vcelle, 100.

Ebers, 3 gr. Son. p. Pf., av. Fl. (ou Viol.), 215.

Fesca, Quint. p. 2 V., 2 V. et Vcelle, 153.

Gänsbacher, Adag. et Var. p. Pf. et Vcelle, 476.

Giorgetti, 3 Duos conc. p. 2 V., 723.

Grund, Son. p. Pf. et Vcelle, 812.

Hahn, Son. f. Pf. und Flöte, 658.

Henkel, Wiener Congress-Walzer, var. f. Flöte u. Guit. 564.

Hummel, Son. p. Pf, av. Alto ou Violon, 563.

Köhler, gr. Duo p. 2 Fl. arr. d'une Sen. de Mozart, 844.

Leidesdorf, gr. Quint. p. Pf., V., Clar., Vc. et Basson, 559.

— gr. Son. p. Pf. et Viol., 638.

Lindpaintner, Divert. p. 2 Pianof., 704.

Neukomm, Une Fête de Village, Quint. dram. p. 2 V., 2 A. et Vcelle (ou Duo p. Pf. et Viol. obl.), 650.

Niele, Faut p. Pf. et Cor, 828.

Ries, Son. p. Pf. av. Flute ad lib., 652.

Röhner, Ouvert. arr. p. Pf., V. et Vcelle, 891.

Romberg, Andr., Potpourri p. Pf. et V., 216.

Romberg, Bernh., Divert. p. Flauto c. 2 V., A. et Vcelle, 144.

Schüler, Tänze f. Guit. und Flöte, 476.

Spohr, Potpourri p. Viol. et Pf., 421.

— Quat. brill. p. 2 V., A. et Vcelle, 736.

Thurner, gr. Son. p. Pf. et Cor, ou Viola, 274.

Töpfer, Variat. p. Pf. et Flute, 600.

Veichtner, 6 Faut. p. V. et Vcelle, 155.

de Weber, gr. Duo conc. p. Pf. et Clarin., 422.

Wölfl, Trio p. Pf., Flute et Vcelle, 20.

f) für Ein Instrument allein.

Backofen, 10 Var. progress. p. la Harpe à crock., S. 8-6.

Berger, gr. Son. p. Pf., 444.

— alla Turca p. Pf., 828.

Bornhardt, Variat. f. d. Flöte, 744.

Clementi, Gradus ad Parnassum ou l'Art de jouer le P., 201

Cramer, Duke et utile (Etudes p. Pf.), 687.

— le retour à Londres, gr. Son. p. Pf., 419.

Dressler, Studien f. die Flöte, 281.

Field, D'me, Une Notturno p. Pf., 266.

— Rondeau p. Pianof., 198.

Gährich, Walses, Ecoss. et Quadr. p. le Pf. à 4 m., 744.

Gaude, 3 Themes, f. d. Guit. variirt, 843.

Hahn, Variat. f. Pf., 658.

Hartmann, Quint. de Romberg, arr. p. Pf. à 4 m., 4-5.

Haydn, J., 3 Quat. arr. p. Pf. à 4 m., 50.

Klage, Mozart Ouvert. zu Idomeneo f. Pf. zu 4 H., 439.

— Sarchini Ouvert. zum Oedip. f. Pf. zu 4 H., 439.

Klengel Divertis. p. le Pf., 796.

— Fantaisie p. le Pf., 8-6.

— 15 Leçons progr. p. Pf., 712.

Köhler, 3 Son. p. le Pf., 714.

Lauska, Caprice et Variat. p. il Pf., 875.

Leidesdorf, Rondeau p. Pf. à 4 m., 412.

Lindemann, Walses et Ecoss. p. Pf., 59.

— 10 Walses et 7 Ecoss. p. Pf., 444.

Mühling, 2 Sonatines p. Pf., 411.

Müller, A. E., instruct. Flötenstücke f. Anfänger, 215.

— neue Tabellen für Flöten mit Einer und mit mehren Klappen etc., 239.

— instruct. Uebungsstücke für das Pf., 236.

Meyer, 24 neue Täntze f. Pf., 795.

Neukomm, L'allegresse publique, Marche p. Pf. à 4 m., 584.

Onslow, gr. Son. p. Pf., 702.

Potter, Variat. sur l'air de D. Juan, p. Pf., 892.

Ries, Fantaisies p. le Pf. sur des Thèmes de Figaro, 751.

Rungenhagen, Glucks Ouvert. zu Alceste, für Pf. zu 4 Händen, 439.

de Schlunge, Rondoletto et Marche p. Pf. à 4 m., 844.

Siegmann, 6 Quat. von Haydn, für Pf., à 4 m., 411.

Tomaschek, 3 Allegri capricc. p. le Pf., 592.

— Eglogues p. Pf., 866.

Traditioner af Svenska Folk-Dansar (f. Pf.), 8-2.

Tschuppe, Ländler und Ecoss. f. die Guit., 866.

Veichtner, 24 Fantaisies p. Violon seul, 131.

v. Weber, C. Mar., gr. Son. p. le Pf. Op. 39 et 49, 681.

v. Winter, Ouverture de l'Op. Tamerlan, arr. p. le Pf. à 4 m., 185.

— Ouverture de l'Op. Zaire, arr. p. le Pf. à 4 m., 115.

g) Orgel.

Dröbs, Vorspiele für d. Orgel (120 W.), 652.

Kink, 12 Opera Nachspiele f. d. Orgel (3e Samml.), 664.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, S. 33.
Basel, 809.
Berlin, 56, 137, 210, 297, 374, 437, 530, 597, 654, 725, 790, 869.
Braunschweig, 675.
Carlsruhe, 46.
Dresden, 50, 152, 228, 279, 367, 418, 524, 639, 737, 778, 785, 855.
Frankfurt am Main, 53, 312, 535, 653, 719.
Freiburg, 320.
Göttingen, 278, 674.
Hamburg, 710, 713.
Kiew, 315.
Königsberg, 361, 843.
Leipzig, 57, (83), 197, 246, 255, 350, 679, 761, 805, 842.
Lemberg, 640.
Lissabon, 598.
London, 678.
Mayland, 70, 81, 89, 285, 487, 694.
Mannheim, 377.
Meiningen, 56, 505.
Neapel, 79, 89, 159, 287, 373, 488.
Nürnberg, 117.
Paris, 21, 58, 61, 85, 105, 172, 190, 341, 425, 434, 507, 571, 591, 641, 689, 755, 853.
Passau, 140.
Petersburg, 726.
Rio Janeiro, 674.
Sondershausen, 612, 626.
Stockholm, 169, 561.
Strassburg, 357, 599.
Wien, 10, 69, 127, 225, 292, 385, 452, 519, 622, 820, 866.
Wismar, 705.
Zürich, 473, 787.

VI. Miscellen.

B., (F. L.) Bemerkungen, 495.
— über Concerte, ein Gespräch, 549.
B., (K.), Bemerkungen, 267.
Bergiel's Gesangbildungs-Schule, 805.
Bemerkungen, 456.
Benelli Bemerkungen über C. M. v. Weber's neue Messe, 325.
Bühnen, Text und Noten, 431.
Einleitung, 1.
Geistliches Musikfest in Hamburg, 713.
Die Harpinella, 447.

Hohnbaum, biograph. Nachrichten üb. Bernad. Kraus, S. 276.
Kötschau, über das Choralspielen, als Bildungsmittel für Klavierspieler, 809.
M., einige Nachrichten über den Chiroplasten und die neue musikal. Unterweisung des Hrn. Logier in England, 893.
Markwort, Berichtigungen zu dem Versuche in No. 51–57 der musikal. Zeit. von 1817, 273.
von Militz, Anfrage, 269.
Das Miserere von Palästrina, 648.
Notizen, 19, 82, 138, 157, 212, 278, 325, 531.
Redaction, ein ruhmwürdiges Unternehmen (Latrobe Selection of sacred Music etc.), 617.
— Zur Geschichte des Metronomen, (35), 464.
— Schreiben an dieselbe (von einem Opern-Componisten), 213.
— Schreiben an dies. (von einem Stadtpfeifer), 887.
Rochlitz, Fr., Abschied von dem Leser dies. Zeit., 908.
Sievers, Pariser musikal. Alterley, 153, 172, 190, 237, 341, 423, 434, 507, 591, 641, 689, 755, 853.
— über die Damoiseau von Salieri, wie sie jetzt in Paris vorgestellet werden, 21.
— über die Oper le petit Chaperon rouge, von Boyeldieu, 571.
von Weber, C. M., Bemerkungen zur Würdigung der von Dresden aus in dieser Zeit. erscheinenden musikal. u. theatralischen Beurtheilungen; mit Nachschrift der Redaction, 877.
— über Fesca's Tondichtungsweise und über Kritikenwesen, 585.
Wendt, über den Gesang der Mad. Catalani, nach Anhörung ihres Concerts in Dresden, 765.
Winkel, Erklärung über den Metronom, 475.

VII. Beylagen.

a) Musik.

No. 1. Chorlie von Vogler und Clä.
No. 2. Lecerf, Lieder mit Pf.
No. 3. Beyspiele aus C. M. von Weber's neuer Messe.
No. 4. Agnus Dei, stimmig von Fr. Schneider.

b) Kupfer.

1) Eine Zeichnung in Steindruck, als Beylage zu No. 52.
2) Portrait P. von Winter's, als Titelvignette.

VIII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Januar. **No. 1.** 1818.

Zur Einleitung.

Die Empfindungen sind doch gewiss das Allermannigfaltigste in uns; das, worüber unser einfaches Erkennen am allerwenigsten Herr ist, und wodurch wir jeden Augenblick nach einer andern Seite hingezogen werden. So stürmisch aber, und verworren, und das Einfache in unsrer Seele durchaus trübend und überschüttend, werden sie durch die Musik nicht dargestellt oder erregt. Vielmehr erhalten sie selbst Mass und Ordnung dadurch, und werden hiervon ganz angefüllt und durchdrungen. Kann nun aber der Verstand, der ja das Verschiedene vereint, dies wol vollkommener thun, als wenn er die grösste Mannigfaltigkeit und Vielheit zur reinsten Einheit nicht allein verknüpft, sondern sie ganz und gar damit durchdringt, und sie so gleichsam durchsichtig macht für das Mass und die Ordnung? Die vollkommenste Musik wird also die seyn, worin das grösste Gewimmel und Gewirre von einzelnen Tönen in das einfachste und reinste Mass aufgeht, dass die Verwirrung vollkommen harmonisch wird, wie Shakspeare sagt. So wird das Besondere und Einzelne zu reiner Allgemeinheit erhoben, und schwebt frey in dem klaren Aether des Begriffs, abgelöst von dem Stoffe und den unzähligen Bedingungen der Zufälligkeit; und dennoch wird es dadurch nichts Fremdes oder Neues, sondern es behält unverletzt die Eigenthümlichkeit, die es vorher besass. Der sinnliche Stoff selbst wird also verklärt als solcher, und bleibt doch, was er war, und bleibt uns so nahe und so verwandt, wie er war. Die Seele nun, welche diese bunte und doch zugleich einfach klare Welt in sich aufnimmt, wird selbst klar und harmonisch mit sich selbst — — Wer aber sich selbst hinabstürzt nur in das Mannigfaltige und die blosse Empfindung, der kann Musik weder würdig geniessen, noch hervorbringen; der missbraucht sie zur Dienerin der Sinnlichkeit. —

Solger.

Kundige nur gewinnt man sogleich durch Worte der Wahrheit,
Weil die Kundigen stets auch die Gelehrigsten sind.

Voss.

Tonwissenschaft,

nach Vogler und Keppler.

Vogler redet in seinem Buche: *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Mannheim 1776, den Leser damit an, dass die Verhältnisse und das Ebenmaass, worauf sich die Tonwissenschaft gründet, an sich gewiss und unveränderlich sind; ein Tonlehrer also, der dies Ebenmaass kennet, werde im Stande seyn, allgemeine, sichere, und keinem Zweifel, keiner Ausnahme unterworfene Regeln (er meynt *Gesetze*: denn etwas, das keine Ausnahme leidet, ist nicht Regel, sondern Gesetz —) zu geben; eine hinlängliche Erörterung der Stücke, die durch diese Regeln zu bestimmen

sind, werde man in keinem Werke (?) finden; Behufs aber seiner Vorlesungen wage er dieselben hier zu unternehmen. — Darauf folgt denn, in 54 Paragraphen *Tonwissenschaft*, und, in 100, *Tonsetzkunst*. Der Inhalt von beyden treibt sich unter dem Namen des voglerschen *Systems* herum, und dies System fordert in dem Munde seines Urhebers und der Anhänger desselben Jedermann auf, es entweder anzuerkennen oder zu widerlegen. Diese Forderung steht jedem Systeme mit Recht zu, also auch diesem, wenn es ein System ist. Dass es aber das sey, hat mir nie einleuchten wollen; dem Verf. selbst habe ich in freundlichen Unterredungen *) hierüber mein Glaubensbekenntniss unbefangen abgelegt, und die Aufforderung, dies zu widerlegen, damit abgewiesen, dass er seine Sätze und Behauptungen erst beweisen, das Fundament derselben erst namhaft machen sollte, denn eben dies vermisse man. „Wenn Sie Ihre Suite, sagte ich, in gleiche Theile, von 2 an bis zu 16 theilen, und die so gefundenen Töne in einer Reihe aufstellen, so verlange ich Aufweisung des Grundes, warum Sie nicht weiter als Ihnen Theilen gehen, über 16 hinaus. Denn soll ich Ihnen 1, 7, 1, 9, 1, 11, 1, 13 zugestehen, so will ich wissen, warum Sie andern Teilhaubern nicht auch 1 : 17, 1 : 19 und so weiter ins Unendliche fort zugestehen. Antwor-

*) Das Interessi in Kopenhagen, als sein Chorsystem eben erschienen und ihm darüber zu Ohren gekommen war, dass man auch mir sehr Unklares darüber erschienen wollte, ein Licht anzuzünden sey. Er hatte nicht gehofft, dass ich den seine Zirkel, nach in der Abhdl. d. Philipp Emanuel mit einem zufriedlich, sondern es sind meistens freye Bearbeitungen einer andern seyn können. Die Fehler, wenn man einen daran finden will, ist nicht diese oder jene Art, sondern dass es nicht Alles sind; und dieser Suite gemäss dem Bearbeiter zu hohen Ehre. Dass sie, selbst nach dem Besonderen seiner eigenen Grundsätze, welches Besonder man nicht anerkennen braucht, auch manchen Verbesserung fehlig sind, hat er selbst eingestanden; das Verzeichniss seiner eigenen Verbesserungen, von Seite 8a an, liesse sich noch stark vermehren, Härten und grobe Nachlässigkeiten nicht mitgerechnet, wie No. 188 des schweizerischen Choralbuchs, Takt 6, — No. 212, Takt 5 und 4, No. 229, Takt 1, No. 233, Takt 5. Die Nachhilfe würde eine nicht blos auf Propriété der Harmonie (Wohlklang) der rechten Accorde,) sondern vorzüglich auch auf den Fluss der Melodie im Bass und den Mittelstimmen, als welcher häufig fehlt, zu richten seyn. Ich lege ein Paar seiner Bearbeitungen, eine alte, eine aus seiner Manier, als welcher Choral zu erschien sey; er macht einen Unterschied (Handbuch, S. 1 und 53) zwischen abhängigen und unabhängigen Melodien, und die Melodien der alten Choräle sollen unabhängig von aller Art Harmonie gedacht und vorgetragen seyn. Diese Unterscheidung ist grundlos und beruht auf einer nichtigen Abstraction, welcher man über das Abgezogene, Verschwommene nicht kommen, und welcher man über das Abgezogene, Verschwommene nicht kommen, und welcher man über das Abgezogene, Verschwommene nicht kommen, und

ten, wie Marpurg schon gethan hat, (*Anfangsgründe der theor. Musik.* 1757. Seite 26 u. f.) dass wir die folgenden Verhältnisse nicht brauchen können, ist nichts gesagt, denn wir brauchen auch den Spak des 1:7, 1:11 und 1:13 nicht. Und warum brauchen wir ihn nicht? — Weil wir nicht können. — Aber warum *können* wir nicht? Sagen Sie mir davon, denn das ist meine Frage, das Warum! und zwar auf *wissenschaftliche* Weise, wie sich's in einer *Tonwissenschaft* gebührt: Erfahrnisse, Wahrnehmungen und dergleichen überzeugen mich nicht, denn sie geben keine scientifische Gewissheit. Vielleicht, wenn Sie meine Frage verstehen und darauf die genügende Antwort finden, die uns beyden bis jetzt noch unbekannt und verborgen ist, sprechen Sie selbst damit die Widerlegung und Nichtigkeit dessen aus, was Ihrer Lehre eigenthümlich ist. Bis dahin halte ich Ihr System, das Satze, Fortschreitungen u. dergl. verbietet, wovon mir und andern das Verbot nicht gilt, für nichts Anderes, als eine freywillige Beschränkung, gleichsam für einen Kappzaum, den Sie in Ihrer Individualität Ihrer kräftigen Natur anzulegen Vergnügen, — wo nicht aus Entgegensetzung, weil Ihr System auch grelle Dinge erlaubt, — Reue empfunden."

Worauf bey Voglers System alles ankommt, ist seine Tonwissenschaft: steht diese, so mag man zusehen, ob das Eigenthümliche seiner Tonsetzkunst (denn nur von diesem oder dem Besondern, das von dem bisher oder bis dahin allgemein Angenommenen abweicht, darf die Rede seyn,) Stich halte; fällt hingegen diese, die *Tonwissenschaft*, so braucht man sich gar nicht weiter zu bemühen. Das Fundament aber derselben ist, dass Vogler nicht dabey stehen bleibt, die Saite in 2, 3, 5, sondern auch in 7, 9, 11 und 13 zu theilen. Er entheilt sich also nicht blos Octave, Quint und Terz, mit ihren Umkehrungen, sondern weiter noch, aus 1:7 eine, der, wie er sie nennt, Unterhaltungs-Septime 9:16 entgegengesetzte, angeblich wahre Septime 4:7, welches Ding wir bisher nur als eine Curiosität kannten; ferner 8:11 und 8:13, als von unserer, die Octave überschreitenden Quart und Sexte wesentlich verschiedene Intervalle und erst wahrhaft so zu nennende Undecime und Terzdecime, von welchen Schöpfungen die rechtgläubige Musik bisher noch nichts vernommen hatte: endlich hat er das 1:9 und 1:15 als Intervalle der Quantität noch eben so, wie die Altgläubigen es kennen, der Qualität nach aber ist seine None und seine Quintdecime ein ganz anderes Ding.

Merkwürdig ist es in hohem Grade, dass dieses System, in seinem Grunde nicht weniger, als in dem zu Tage liegenden Verfahren *) des Urhebers der gröbste Empirismus, bereits über vierzig Jahre den grossten Theil der Zeitgenossen bergot, aber von keinem ist widerlegt worden. Denn was man, ausser Spott und Belachen, dagegen vorgebracht hat, so weit es mir zu Gesicht gekommen, lauft auf blosse Versicherungen hinaus, dass es falsch sey: diese gelten aber billigerweise für nichts mehr, als die vorangegangene, dass es wahr und das einzige wahre sey. Doch in hohem Grade merkwürdig ist, dass diesem System, wenn es in Wahrheit eins wäre, bereits seit zwey hundert Jahren, lange vor dessen Erscheinung, seine Widerlegung vorangegangen. Aber das allermerkwürdigste dürfte seyn, dass keiner unserer Theoretiker davon weiss. Diese Erscheinung vermag ich mir auf keine andere Weise zu erklären, als einerseits aus dem Instinct, der, das Widernatürliche verabscheuend, der Zudringlichkeit, die es ihm aufdringt, mit Verachtung den Rücken kehrt: andererseits aus der Möglichkeit, dass, ehemals erkannter Geist hier mögte sich in den Buchstaben, Wissen in Glauben verloren haben: dass es eine

*) Dieses leeren Empirismus, der doch als bisher unerhörte Wissenschaft sich brüstet, hat der Verfasser, was in der That historisch ist, selber gar kein Hehl, wie seine Schrift von der Natürlichkeit der Zeitmasse zeugt davon, so wie auch wenige Stellen seiner übrigen Schriften. Die tonwissenschaftlichen Untersuchungen auf seinem mathematischen Eintheilungs-Instrument (Handbuch der Harmonik-Lehre. S. 121) rechnen sich zu gemeinen Vortheil, der Blinde sie mit den Augen zu messen und mit den Fingern zu greifen sind, so dass es der Taube hören und greifen, der Blinde sehen und greifen kann." — Hierbey kann man sich Buddha's erinnern, dessen Entdeckungen zufolge (Grundriss etc., S. 116) wir ein sprichwörtlich geringes Zeugniss davon, dass der Annäherung die Wesen gerade in drey Raumdimensionen zu den Körpern gemacht sind, erst durch den Anblick der Körper selbst erhalten oder dadurch es recht zu wissen bekommen. — Kopern. musste es

Zeit gegeben, da die Untersuchungen wären angestellt und wissenschaftlich bis zu ihrem Ziel fortgeführt worden, dass man aber in der Folge die Deduction ausser Acht gelassen, vergessen, und nur das Resultat als eine ausgemachte Wahrheit behalten hätte; das Resultat, ungefähr so lautend: es giebt keine harmonische Scheidung der Saite, als die in 2, 3 und 5 gleiche Theile, sammt deren Verdoppelung ins Unendliche, und Multiplication mit einander: also ferner auch nicht allein 4, 8, 16 etc. sammt 6, 12, 24 etc. und 10, 20, 40 etc., sondern auch 15, 30 etc. Diesen Glauben hat man wirklich, aufs Wissen Verricht leistend, Voglern entgegengesetzt, der nach seiner eigenen Ankündigung mit einem Wissen aufgetreten war. Natürlich, dass der Glaube hierbey in Verwirrung gerieth! Aber Dank Voglern, dass er ihm seine Starrheit nicht gelten liess, dass er Beweglichkeit der Scienz forderte! Schliessen wir demnach die Schranken, und merken wohl auf, wie er selber in seiner Beweglichkeit einherschreitet. — *Die Tonwissenschaft*, heisst es §. 1, ist eine — ich unterstreiche das Wort — *Wissenschaft*, aus sichern Gründen der Verhältnisse der Töne zu bestimmen, was dem Gehöre wohl oder übel klinge. (Er meynt, was consonire oder dissonire; beyde, Consonanz und Dissonanz, klingen wohl, oder sie sind schlechthin Klänge, sind, in der Musik: übel klingen ist die Uebersetzung von *absonare*.) §. 2. Verhältnisse werden durch Grössen ausgedrückt; (wie sind hier also in der Geometrie;) diese aber vermittelst eines Massstabes bestimmt. (Versteht sich also geometrisch, durch Demonstration, nicht mechanisch, wie man auch den Cirkel quadrirt.) §. 3. Die *Tonwissenschaft* misst ihre Verhältnisse auf der Saite ab. (Das darf sie, denn die Saite ist der in eine Linie verwandelte Umkreis, oder der Durchmesser des Kreises, an welchem jede Figuration des Kreises erkennbar ist.) §. 5. Wenn man zwey Saiten von gleicher Dicke und Länge gleichmässig anspannt, so kommt derselbige Ton hervor. (Richtig, wie es gemeynt, nur eben nicht gesagt ist: denn der Diameter ist, wie der Cirkel, sich selbst gleich.) §. 6. Theilt man die Saite in zwey gleiche Theile, so werden etc. (Auch richtig; denn vermöge des Punkts, um den der Kreis gezogen ist, theilt sich der Durchmesser in zwey Theile, die nothwendig einander gleich sind; und das Verhältnis des Theils zum Ganzen ist allerdings 1 : 2 oder $\frac{1}{2}$: 1.) §. 7. Theilt man die Saite in drey gleiche Theile, so etc. §. 8. Theilt man sie in fünf gleiche Theile, so entspringt etc. (Freylich; denn die Geometrie lehret, dass und wie diese Theilungen möglich sind.) §. 25. Theilt man die Saite in sieben Theile etc. §. 37. Ferner in neun etc. §. 38. Weiter noch in eilf etc. §. 39. Endlich in dreyzehn Theile, so etc. §. 40. Würde man die Saite in siebenzehn Theile *), abmessen: so käme ein Ton hervor, der in unserer Leiter, gemäss bisheriger Un-

*) Hier stünde schon fehlt die vorher angeführte ausgelassene Bestimmung: gleiche. Dass aber gleiche Theile gemeynt sind, versteht sich nicht allein von selbst, sondern ist auch an vielen Stellen der spätern Schriften mit eingeflossen. Die Anlassung dort aber scheint, wenn man nachspürt, nicht zufällig, sondern gefliessentlich. Was hatte Vogler darunter? muss man sonach fragen. Ich antworte, er hatte nichts darunter, wenn er nichts darin meynte, wenn er nicht selber Complexat, dieser, seiner ersten, berührt gewordenen Scheitz war; wenn ein guter Freund, ein Mathematiker, der sich erinnerte, was in der Geometrie geht, und was nicht geht, sie aus seinen Papieren entlassen. — Aber es erfahren, und auch den Grund davon kennen gelernt haben, muss Vogler nachher. Aufgefallen ist es mir jetzt, aber jetzt erst, dass ich mich keiner Stelle besinnen, und im nicht ganz flüchtigen Nachsuchen auch keine finden kann, wo er, von Mathematik redend, die Geometrie nennte, dahingegen mir sehr Stellen für eine in die Augen springen, wo er, im Ausdruck wechselnd, die Arithmetik als seine Fundgrube preist. Ob Vogler aber die Wichtigkeit der Ursache des Ausbleibens mit erfahren habe, ist mir ich wieder bezweifele und dagegen glauben, dass er ganz zufriedenwar die Geometrie ein gemeynt, und von ihren Einsprüchen sich durchaus sicher gehalten habe. Er machte gern in fröhlichen Unterhaltungen sich rühmen „lässt mein System sich zerstümmeln, so, wie ich wohl, werde ich es selbst thun müssen," dies nahm man für Scherz, der ihm wohl anstand, und ich glaube auch jetzt, dass er damit nur auf die Tonlosigkeit der ihm gemachten Einwürfe oder einen ähnlichen gezielt habe. In seinem Chorsystem, S. 10, stellt er gegen den Peter Valeti Forderung, dass ein Tonkünstler schlechterdings die Algebra verstehen müsse, den Unterhalten auf, dass die gemeine Rechenkunst schon hinreiche, Verhältnisse zu kennen, Thonmassen darnach zu bilden und Vergleiche anzustellen. Nicht weniger naiv ist die Gegeneinanderstellung (z. B. §. 18 im Handbuch) der natürlichen und der künstlichen Leiter, ohne dabey die Frage mit aufgeworfen zu beantworten: wie in aller Welt kommt der Mensch dazu, die natürliche zu verlassen, und wieder her zu der künstliche? und zwar eine bestimmte künstliche? ist diese letztere nicht auch Natur? wie ist das nothwendig zu nennen, weil sie ein Allgemeines und darin nichts willkürlich ist. Aber zwey Naturen! Und die vertragen sich so friedlich mit einander!

tersuchung, keine Stelle haben kann." — Ey, was schadet das? $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{7}$ und $\frac{1}{9}$ haben, gemäss bisheriger Untersuchung, auch keine Stelle darin. Frisch nur fortgefahren mit Untersuchen! Um Stellen in unserer Leiter sind wir nicht verlegen: wir brauchen ja keine. Indess, wir Altgläubige können nicht vorangehen; dies gebührt dem Meister, oder, da er es nicht mehr kann, seinen Jüngern.

An seine Jünger demnach wenden wir uns und bitten um Belehrung, wie ihr Meister es gemacht, und sie von ihm es gelernt haben, die Saite in 7, 9, 11, 13 gleiche Theile nach den Forderungen der Wissenschaft zu theilen. Eine Berechnung darüber lässt sich allerdings leicht machen, aber hier wird Theilung gefordert, und das diese von einem Wissen darum begleitet sey. Im Euclides scheint eine Anweisung dazu nicht gegeben zu seyn. Was mich betrifft, hatte ich sie bisher auch nirgends gesucht, denn mich Layen in der Geometrie beunruhigte nicht der mindeste Zweifel, dass ich nicht, nur nachschlagend, sie in allen Lehrbüchern finden würde. Aber ich finde sie nun nicht, allenthalben fehlt sie; und nunmehr gar vernehmend, dass sie fehlen müsse, weiss ich vor Verwunderung kaum mich zu fassen, wie unter den Tausenden in Europa, die Meister der Geometrie sind, von denen doch manche, daneben Musikkundige, Voglers System gelesen haben; insbesondre, wie unter den Mitgliedern berühmter Akademien und gelehrter Gesellschaften, die zum Theil dies System approbirt haben *), nicht ein Einziger dies bemerkt und zur Sprache gebracht hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats November. *Hoftheater.* Nach einer langen, gefahrvollen Krankheit betrat der beliebte Tenorist, Herr Rosenfeld, am 2ten wieder die Bühne als Johann von Paris. Er wurde mit unzweydeutigen Beweisen von Wohlwollen empfangen, und gab seine Rolle in allen Abstufungen als denkender Künstler trefflich. Die ganze Vorstellung war lobenswerth; nur wäre der Mad. Müller zur Ausführung der Gesangpartie des Pagen eine kräftigere Stimme zu wünschen. — Am 8ten debütirte Mad. Waldmüller, vormals beym prager Theater, im *Waisenhaus*, als Therese; sie besitzt eine ausserordentlich starke Stimme, die auch wohlklingend ist, wenn sie mit kluger Massigung angewendet wird; diesmal vermisste man aber diese so räthliche Oekonomie. — Am 18ten trat ein Herr Mager als Don Juan auf, mit so sehr beschränkten Mitteln, dass nach der allgemeinen Stimmung beynahe das Fallen des Vorhangs vor dem eigentlichen Ende zu erwarten stand. *Nomen*

Die natürliche lässt sich geduldig von der künstlichen todtschlagen, giebt aber doch, während diese lebendig das Reich der Töne beherrscht, im Tode noch immerfort das Gesetz! — Wie der Mensch auf Temperatur der Töne gerathen ist, das lässt sich nachweisen; sie ist kein an sich oder schlechthin Bestimmtes, sondern ein auf mancherley Weise Bestimmbares. Hier gilt der Satz: will ich A, so will ich auch B; ich brauche nur aber A nicht zu wollen, so drängt sich mir kein B auf: ich will auf meinem Instrumente nur aus Einem Ton spielen, oder Vielstimmigkeit nur in reinen, naturgemässen Harmonien gestatten, so geht Temperatur mich nichts an, und ich spiele oder singe ganz natürlicherweise in der vom Vogler sogenannten künstlichen Leiter, auf der die Natur mir alle Stufen, wo nicht unmittelbar, so mittelbar anweiset: in Voglers natürliche Leiter wird aber, wo sie von jener abweicht, (ungerechnet, dass ihr zwey Sprossen fehlen, der vierte und sechste Ton, welche durch Umkehrung der Quint und Tert hervorzubringen, nicht Natur, sondern Kunst ist,) keiner sein Instrument stimmen, und das 6., 7., 8., 12., 8., 13 der Hörner und Trompeten wird man als Uebelklänge, (hier das Wort an seinem Orte: es sind nicht Dissonanzen, sondern Absonanzen) — die Zuhörer durch sein Spiel in Raserey und Wuth zu versetzen, jenem berühmten Skalden des Nordens überlassen, der sich zu diesem Zweck solcher Stimmung bedient haben mag.

*) Die Akademie der Wissenschaften in Paris hat doch wohl etwas Unrath gemerkt. Vogler zwar findet die von ihr der Approbation seines Tonsystems und Tonmasses eingeschaltete Clausul, dass sein System sich zu sehr auf die Praktik beziehe, worüber die Akademie nicht zu urtheilen pflege, (Data zur Akustik, S. 5) nur auffallend, und an einer andern Stelle (Choralsystem, S. 4) will er wissen, diese Clausul sey nur aus Eigennutz eingerückt worden. Mag daran etwas wahr seyn! Aber nur Eigennutz? und gar nichts anderes daneben? — Allein den rechten Fleck hat diese Akademie doch nicht getroffen, sie würde und musste sonst sein mechanisches Theilen für blosse Praxis erklärt, und dabey den Ausspruch gethan haben, dass von dem, was dann noch in Voglers System als Theorie übrig bleibe, die Brücke zu dem Praktischen fehle, oder — um noch höflich auszudrücken — zu fehlen scheine.

et omen habet! liess man im Parterre verlauten. — Am 26sten kam, nach langer Ruhe, Mozarts *Titus* wieder zum Vorschein: die Hauptrolle gehört zu Hrn. Forti's glücklichsten Leistungen, obschon sich dieser Sänger mit Vernachlässigung seiner schönen Bassstimme über Gebühr an Tenorpartien wagt. Mad. Waldmüller, als Sextus, und Mad. Lembert, als Vitellia, rangen um den Kranz: die erste erhielt — oder, wie manche behaupten, erschrie — den Sieg; ein, zuweilen nur allzubemerkbares Detoniren ihrer Rivalin erleichterte ihr denselben. Mad. Forti und Dem. Laucher erhoben die Rollen der Servilia und des Annius zu einiger Bedeutenheit, und mussten das süsse Duett: *Ah perdona al primo affetto* — wiederholen. Wesentliche Fehler im Decorationswesen abgerechnet, konnte man mit der Aufführung zufrieden seyn. —

Theater an der Wien. Am 8ten *Tancredi.* Ausser Mad. Borgondio, die, wie immer, als Polar-Stern glänzte, mit durchaus neuer — aber auch viel mangelhafterer Besetzung, wie vormals. Dem. Linhard, eine in den angesehensten Familien-Cirkeln mit Recht beliebte Kammersängerin, versuchte sich als Amenaide. In musikal. Hinsicht leistete sie vollkommen Genüge, und ihre schöne Stimme schmiegte sich schwesterlich an den herrlichen Alt der vergötterten Borgondio; im Spiele war aber die allenthalben verlegene und unbeholfene Anfängerin unverkennbar. Eben so bey Hrn. Rinaldi, der in der Rolle des Argirio gleichfalls als Neuling zum erstenmale die Bühne betrat. Dieser scheint noch obendrein gar keine theoretisch-praktische Vorkenntnisse in der Gesanglehre zu besitzen, wankte nicht selten im Takte, intonirte bald zu hoch, bald zu tief, konnte sich vornamlich in den parlanten Recitativen gar nicht zu rechte finden, irrte, wie ein verlornes Schäflein, auf den Bretern umher, und legte sich zum Ueberfluss noch ein Paar verschollene, hier ganz heterogene Arien ein. Für einen *mezzo Tenore* ist jedoch seine Stimme nicht übel: aber die Höhe fehlt gänzlich; deshalb liess er sich auch seine Gesangstücke, z. B. die Introduction, um einen Ton herabsetzen. Hr. Lanius — Orbazzano — schien mit der ihm unbequemen Sprache einen ungleichen Kampf zu kämpfen, und suchte daher durch gewaltigen Pathos zu imponiren, wodurch er aber nur Gelächter zu erregen im Stande war. Ein Hr. Cornet wollte sich als Ruggiero, *par force* bemerkbar machen, blieb aber, so wie Isaura — Dem. Retzer — im tiefsten Schatten. — Am 19ten wurde uns der aus der Mode gekommene *Blaubart* wieder aufgetischt. Hr. Lanius gab diesen Charakter viel weichlicher, als seine Vorgänger: eine Milde, die diesmal um so weniger an ihrem Platze war, als sich Fräulein Marie gegenwärtig in einem Zustande befand, der auch das Phlegma des gelassensten und sanftesten Ehemannes aufgerüttelt haben würde. — Das neue Kinderballet: *die Portraits*, erhält weniger Beyfall, als die früheren Producte des talentvollen Hrn. Horschelt, weil die einfache, ziemlich alltägliche Handlung weit über Gebühr ausgesponnen ist. Hrn. Moscheles Musik dazu ist reich an schönen, originellen, recht wacker durchgeführten Ideen, gehoben und belebt durch eine interessante Instrumentirung. Ein darin vorkommendes Violin-Solo trägt Hr. Orchesterdirector Clement, trotz den anscheinlich unzuüberwindenden Schwierigkeiten, mit bewundernswerther Reinheit und Sicherheit vor. — Am 28sten und die ganze nachfolgende Woche wurde ununterbrochen, bey stets überfülltem Hause gegeben: *Abraham*, ein biblisches Drama mit Chören in 4 Acten, comp. von Hrn. Kapellmeister von Seyfried, zu dessen Benefice die erste Vorstellung bestimmt war. Die Aufführung war wirklich in allen Theilen vollendet. Reiche Decorationen, richtiges Costüme, das treffliche Spiel der Hauptpersonen, ein treffliches Ensemble der Comparsen, überraschende Maschinerie, das kraftige Mitwirken aller Sänger und Sängerinnen in den Chören, endlich eine Musik, welcher Kenner und Nichtkenner einstimmigen Beyfall geben, und sie selbst den gelungensten Arbeiten dieses Tonsetzers, seinem *Saul*, *Moses* und *Faust* noch vorziehen: alles dies rechtfertigt den grossen Zulauf und Enthusiasmus; und dies sey auch der Beweggrund, den musikal. Theil, der eigentlich nur diesen Blättern angehört, ausführlicher zu besprechen. Ein wesentlicher Vorzug dieser Composition ist der durchaus edle, streng gehaltene, wahrhaft religiöse Styl, und die so treu aufgefasste Charakterzeichnung aller handelnden Personen. Der ehrwürdige Patriarch, die liebende Sara, der unschuldige Isaak, die herrschsüchtige Hagar, ihr trotziger, verwilderter Sohn Ismael, sind mit lebendigen, treffenden Farben geschildert, und die Töne sind treue Dolmetscher ihrer Empfindungen und Leidenschaften. Wohlberechnet für die Wir-

kung des grossen Introductions-Chors, verschmähte der Tonsetzer, eine eigentliche Ouverture mit den üblichen Allegro-Satz voranzuschicken. Nur ein lugubres Andante in G moll mit wunderlich verschlungenen Figuren, contrapunktisch durchgeführt, dient zur Einleitung: unerwartet, unter dem Jubel aller Instrumente, fliegt der Vorhang auf, das hebräische Volk, nach einem beschwerlichen Zuge durch die Steppen Arabiens, liegt in mannigfaltigen Gruppen, dem allmächtigen Retter dankend, auf den Knien, und stimmt, in Es dur, das Lob des Ewigen an: „Heilig, heilig, heilig, Gott, der die Welten schuf! Werdet! rief Gott Zebaoth; und das All hört seinen Ruf!" — Von höchst wohlthätiger Wirkung ist die Stelle: „Wie die Welten in der Ferne schimmern in der stillen Pracht" — wo der Alt, den Gesang führend, von seinen Gefährten leise begleitet wird; die Worte: „Heller als der Glanz der Sterne, strahlt Jehovahs Nam' und Macht," nehmen sich die Stimmen wechselweise ab, und beschliessen endlich vereinigt in anschwellender Stärke mit einer jauchzenden Cadenz. Nach einer schön vorbereiteten Modulation ergreift die Hoboe einen schmeichelnden Gedanken in C dur, wozu Abtheilungen des Chors im Wechselgesang mit zarten Melodien einstimmen: „In den kühlen Abendlüften, sanft durchwebt von Blumendüften, wandelt, der uns schuf" u. s. f. Allmählig nähern sich die Stimmen in verstärkten Chören mittelst einer Nachahmung in der Unterquinte: „Empor, empor zu seinen Höhen steig' unser feyernder Gesang" —; der Satz kehrt nach Es dur zurück, nimmt an Schnelligkeit und Stärke immer zu, bis endlich der Tenor ein triumphirendes Fugenthema unter rauschender Orchesterbegleitung ertönen lässt: „Singet in der Nähe und Ferne, vom Morgen bis zur stillen Nacht: heller als der Glanz der Sterne, strahlt Jehovahs Nam' und Macht!" — welches vom Bass, Sopran und Alt beantwortet, unter laufenden Bassen und vollen Accorden der Saiten-, Rohr- und Blechinstrumente in die Enge geführt, und gegen das Ende von allen Sängern im stärksten Einklang vorgetragen wird. Gross und herrlich ist der Effect dieses kunstvoll gearbeiteten und doch verständlichen, klaren Tonstückes. Isaaks Gebet um Herzensruhe für seine Mutter (in As dur, mit obligater Harfe) ist, jedoch ohne Annäherung einer Idee, ein würdiges Seitenstück zu Benjamins Arie im *Joseph*. Dann der Mädchen-Chor die Schlussverse: O hör' ein Kind, das im Gebet zu dir für seine Mutter fleht!" wiederholt, bewahrt den denkenden Künstler, und ist der reizende Schlussstein des Ganzen. — Im Opferchor, F dur — blos von Blasinstrumenten und einem *Basso continuo* unterstützt, sind die Stimmen sehr brav geführt: jede, einzeln betrachtet, hat einen edlen Gesang; die Textworte sind kräftig herausgehoben, und Licht und Schatten zweckmässig vertheilt. Die Verse: „Höre unser Flehen an; was du thust, ist wohlgethan!" können nicht andächtiger, nicht demüthiger gesagt werden. — Das Finale des ersten Actes bildet die melodramatisch behandelte Scene, wo Abraham seinen Sohn, Ismael, der seine Knie vor dem Gotte Israels nicht beugen will, verstösst, und in die Wüste vertreibt. Die Gradation der Leidenschaft ist hier mit eingreifender Wahrheit gezeichnet. Indem Ismael, erschüttert von väterlichem Fluch, in Verzweiflung entflieht, seine Mutter ihm fruchtlos zu schirmen sucht, der Patriarch mit Donnerworten ihn zürnend verfolgt, Sara ohnmächtig in die Arme ihrer Frauen sinkt, Isaak um Vergebung für seinen Bruder fleht — ruft ihm der Männerchor in rauhen Unisono nach: „Sturmwind heult, es dorrt die Frucht" u. s. w. Der Gesang beginnt in G moll, steigt dann immer um einen halben Ton höher, wozu die Saiteninstrumente in vibrirenden Sechzehntheilen die einleitenden, die Bläser in jedem 2ten Takte die vollen Ausfüllungsaccorde angeben, nämlich G moll, As moll, A moll, B moll, H moll, C moll u. s. f. Wie dies alles zusammenwirkt, kann der erschütternde Totaleindruck nicht fehlschlagen. Auch finden sich in diesem Acte mehre sehr gelungene Instrumentalpartien; z. B. die Einweihung des Hirtenstabes, ein melodisches Ballabile, (B dur) mit einfacher, interessanter Imitation zwischen erster Violin und Violoncell; der Abgang des gesammten Volkes, (G dur.) ruhig und heiter, der Einbruch der Nacht, (E dur) Abrahams Traum, und die Erscheinung der Taube, die ihm auf einem Palmblatt den göttlichen Befehl überbringt, (A dur) blos von 2 Violinen, 2 Violen, und 2 Violoncellen, sämmtlich mit Sordinen, rein gestimmt ausgeführt, und von ganz ungewöhnlicher Wirkung; und der pompöse, fremdartige Marsch der Aegypter (D dur). — Der 2te Act spielt in der Wüste; die Zwischenmusiken sind bezeichnend und charakteristisch: alles verkündet hier Oede

und nahen Tod; die zweckmässige, kalte Tonart E moll, so wie die sonderbare Zusammenstellung der Blasinstrumente, vorzüglich der 4 Hörner, der Piccol-Flöten, und einer tiefen, tonlosen, dumpf wirbelnden Pauke, bringen eine ganz eigene Wirkung hervor. Der höchste Moment ist der Ausbruch des Sturmes. Die Nacht ist herangenaht, der Horizont glüht wie ein Feuermeer, Berge von Sand thürmen sich auf, der Orkan reisst die sparsamen Blätter von den verdorrten Bäumen, und schleudert sie, so wie Wolken von Staub, hoch in die Lüfte: da verzweifelt Hagar zu den Füssen ihres fast verschmachteten Sohnes; sie ruft ihre Götter, Isis und Osiris an: vergebens; der Aufruhr der Elemente nimmt zu, sie beschwört, in wahnsinnigem Mutterschmerz, die Unterirdischen, die Geister der Nacht, zur Rettung: da wird sie erhört: ein zischender Blitz fährt unter krachendem Donner herab, eine feuerspeyende Schlange fliegt pfeilschnell über die Bühne, im Augenblick hört das Toben der Natur auf, alles kehrt zum Vorigen zurück, und die schmetternden Trompeten verkünden die Annäherung Pharao's an der Spitze seines schlagfertigen Kriegsheeres. Diese Scene ist wirklich ganz neu; die Maschinerie meisterhaft, und von höchster Tauschung. — Im 3ten Act macht der Schlachtgesang der Hebräer, als Doppelchor bearbeitet, (E dur) dem Componisten grosse Ehre. Während Weiber und Kinder die Krieger bewaffnen, singen diese in einer energischen Melodie: „Zur Schlacht! zur Schlacht! im Dunkel der Nacht u. s. f. Dann flehen im Contraste die Weiber: „Gott! wollest sie beschützen, und leiten ihren Muth!“ zu diesem tritt der Männerchor mit dem ersten Motiv anfangs leise, dann wachsend; gegen das Ende vereinigen sich beyde Themata, und schliessen in Begeisterung. Dies alles ist keineswegs überkünstlich und unverständlich; es beruhet vielmehr auf wenigen, aber gewichtigen Accorden; die Bläser schreiten in gehaltenen, die Saiteninstrumente, besonders die Basse, in kraftig markirten Noten einher; nur 3 Tonleitern, E, H und A dur, sind in der Harmonie berührt: aber alles ist consequent, aus einem Gusse, und daher von auffallender Wirkung. Durch das überraschende Schlusstableau dieses Acts, so wie durch den trefflich arrangirten Kampf, hat sich Hr. Balletm. Horschelt den Dank des gesammten Publicums verdient. — Im vierten Aufzuge nähert sich die Katastrophe. Die Einleitung macht ein streng gearbeitetes, fugirtes Andante, (A moll) hier ganz an seinem Platze, um Abrahams gebeugtes Gemüth über die Niederlage seines Volkes, und den Vaterschmerz, beym nahen Verlust des geliebten Sohnes, anzudeuten. Unter einer äusserst einfachen, frommen Melodie, F dur, besteigt er mit Isaak den Berg Moria, als sie durch ferne Töne die Ankunft der Pilger von Salem vernehmen, welche unter einem andächtigen Marsch, (Des dur) von dem Seher Theman (Hrn. Jäger) geführt, dem Opfer beyzuwohnen heranziehen. Nach dem Grusse, und den Fragen *Themans*: „Friede, Abraham, mit dir, des Herren Freund! u. s. w.“ Wie? im Gott geweihten Werk begriffen, bist du so traurig? schwermuthsvoll? (Recitativ, A dur) erklärt der Patriarch, wen der Ewige zum Opfer heische; der Seher sucht ihm in einer trefflichen Hymne: (C dur) „Prüfungen schickt die Milde der Gottheit den Lieblingen zu u. s. w. Trost einzuflössen, während der Chor, in den langen weissen Gewändern auf den nahen Hügeln und Bergen malerisch gruppirt, leise und sehr effectvoll singt: „Empfangt sie in der Sieger Chöre, die Schwesterseele, nehmt sie auf!“ „Bald ist auf den blassen Wangen, die der Lenz der Jugend flieht, ew'ger Frühling aufgegangen, wenn die Ros' in Eden blüht!“ — Als nun Abraham das Opfermesser erhebt; erscheint am Horizonte, nur durch Blitze erleuchtet, eine Flammenschrift: Theman ruft: „Halt ein! die Prüfung ist vollendet!“ *„Abraham! tödt ihn nicht! Dein Glaube hat ihn mir, den Einzigen gegeben: er soll nun wieder dein, zum Heil der Völker leben!“* Sara stürzt athemlos heraus; sie und der Patriarch drücken den Wiedergeschenkten freudig ans Herz; alle sinken anbetend nieder, und bringen: „Dank, Preis, Ehr' und Lob dem Unerforschten, der im heil'gen Dunkel wohnt, und herrlich, herrlich Dulder lohnt“ — eine Stelle, die vom Componisten mit tiefem Gefühl herausgehoben, und in welche Themans Stimme, als Solo-Partie, anmuthig verwebt ist: da öffnet sich der Himmel; im strahlenden Aetherglanze, im mildesten Azur-Blau schweben auf Wolken Engelchöre mit goldenen Harfen bis in die fernste Perspective sich verlierend, Lorbeerkronen, den Lohn der Gerechten, den Auserwählten im Segen spendend u. s. w. Dieser magische Anblick ist wirklich bezaubernd, und kann mit Worten nicht beschrieben werden. — Unter den Darstellenden stehen

Hr. Heurteur, (Abraham.) Mad. Schmidt, (Sara,) Mad. Gottdank, (Hagar.) und Dem. Resch, (Ismael,) oben an; sie liefern sämmtlich getreue Naturgemälde, und eben dadurch Beweise ihres Kunsttalents. Alle übrige Rollen, selbst die untergeordneten, sind in möglichst guten Händen, und werden mit Liebe zum Ganzen, in einem seltenen Gemeingeist durchgeführt. Die liebenswürdige junge Friedlowsky scheint für den frommen Isaak geschaffen; sie singt und spielt unverbesserlich. Hr. Jäger trägt die auf seine Stimme berechneten Gesänge schön vor; in den ausdruckvollen, trefflich declamirten Recitativen, besonders, wenn er aus den Flammenzügen das Wort des Herrn erklärt, und, vor dem Schlusschor, Hagars und Ismaels Schicksal, so wie die Zerstörung des pharaonischen Heeres weissagt, wäre ihm jedoch innigeres Gefühl und weniger Befangenheit zu wünschen. In den folgenden Vorstellungen, deren bis heute — hier ein vielleicht unerhörtes Beyspiel — *zwölf* ununterbrochen nach einander Statt fanden, benahm er sich jedoch schon viel freyer, und macht auf seinem, nicht bequemen Pfade zwar langsame, aber desto sichrere Fortschritte. —

Theater in der Leopoldstadt. Den 7ten: *die Ruinen von Scharfenstein*, romantische Sage mit Gesängen und Tänzen, wobey die recht brave Musik des Hrn. Kapellm. Müller zu bedauern ist, welche im Schlamme des Ganzen versank. — Am 11ten: *Das Mädchen von Orleans*, romant. Tragödie mit Ges. nach Schiller und Cuvelier, von Kachler, Musik vom Kapellm. Volkert, der in dieser Arbeit Talent für den ernsten Tonsatz offenbarte. Die Bearbeitung selbst missfiel gänzlich. — Am 22sten zum Vortheil des Hrn. Ign. Schuster, und von ihm componirt, eine Posse in 3 Acten: *die Schwabenwanderung*, eigentlich eine maskirte und verunglückte Parodie von *Joseph u. seinen Brüdern*. Die Gesänge sind launig und humoristisch; der Beyfall war getheilt.

Concerte. Am 15ten, im Theater an der Wien, zum Besten des Central-Vereins für Nothleidende, um die Mittagszeit: 1. Ouverture aus dem *portugiesischen Gasthof* von Cherubini. 2. Declamation. 3. Arie: Dies Bildnis ist bezaubernd schön — ges. von Hrn. Jäger. 4. Scene von Guglielmi, vorgetragen von Mad. Campi. 5. Declamation. 6. Arie: In diesen heil'gen Hallen, ges. von Hrn. Doppler. 7. Variationen der Mad. Catalani über: Nel cor più non mi sento — ges. und zugleich am Piano begleitet von Dem. Elise Coda, Mitglied der Akademie zu Bologna. 8. Tableau: Die Punschgesellschaft. Die Gesangstücke wurden durchgehends beyfällig aufgenommen; Dem. Coda besitzt zwar keine ausgezeichnete Stimme, aber viele Geläufigkeit, und einen bedeutenden Umfang; besonders fest, bestimmt und deutlich ist ihr Prälltriller. — Abends wurde im Kärnthnerthortheater zum Besten der Wohlthätigkeitsanstalten gegeben: Zwey Ouverturen — aus *Anacreon* von Cherubini, und *Hadrian* von Mehul; ein Concert-Rondeau für Pianoforte, comp. und gesp. von Hrn. Halm; der 112te Psalm, für Solo-Stimmen und Chöre in Musik gesetzt vom Hrn. Abbé Stadler; eine Violin-Polonoise von Hrn. Böhm; Jos. Haydns *Sturm*; Violoncell-Variationen von Hrn. Merk; Mozarts Cantate: Heiliger, sieh gnädig hernieder; ein von Hrn. Sellner aus Prag gesetztes und vorgetragenes Hoboe-Concert; endlich Beethovens Phantasie mit Chor, die Hauptstimme gespielt von Hrn. Halm. Ausser diesem letzten Stücke ging alles vortrefflich, und wurde gebührend ausgezeichnet. —

Am 25. gab der Tonkünstler Pahatscheck eine Privatunterhaltung im Saale zum römischen Kaiser. Er spielte ein neues Violinquartett von seiner Composition in F dur, wovon besonders die neckische Menuet und Trio, so wie das äusserst schwere, und durch das schnelle Tempo und ein fortwährendes Staccato sehr ermüdende Finale in F moll allgemein ansprachen. Noch mehr *furore* machte zum Schlusse eine brillante Polonoise mit vollem Orchester, die wol von wenigen Virtuosen besser ausgeführt werden kann. Ausserdem sangen Dem. Linhard eine Cavatine von Morlacchi, Hr. Jäger Beethovens Adelaide; und die Hrn. Moscheles und Merk spielten einen von Ersterem gesetzten Potpourri für Pianoforte und Violoncell mit gewohnter Meisterschaft.

Miscellen. Als Anfang eines zu gründenden Conservatoriums ertheilt unser würdiger Hofkapellm. Salieri bereits 12 Mädchen und 12 Knaben einen unentgeltlichen Gesangunterricht. — Hr. *Siboni*, durch eine gefahrvolle Krankheit von der vorgehabten petersburger Reise abgehalten, wird, dem Vernehmen nach, bey der hiesigen Hofoper angestellt werden. — In der Augustiner-Hofpfarrkirche führte der Chordirigent, Hr. Gebauer, kürzlich Gottfried Webers *Requiem*, und 2 neue Messen von Dembarter und Seyfried, mit grossem Erfolg auf.

Notizen.

Nach öffentlichen Blättern. Die Klasse der schönen Künste am königl. Institut in Paris hat zu Mehuls Nachfolger Hrn. Boyeldieu gewählt. Darüber wundert sich Niemand, wer seine und seiner Mitbewerber Vorzüge und Werke kennt; wol aber darüber, dass Hr. Boyeldieu vor diesen nur mit zwey Stimmen im Vortheil war. — In Copenhagen ist von einem, schon durch andere sinnreiche Erfindungen bekannten Manne, Hrn. Marstrand, ein Instrument erfunden worden, das alle Eigenschaften und Vorzüge einer Pedalharfe, nur nicht ganz die Stärke ihres Tons, in sich vereinigt, und dabey leichter zu behandeln, weit bequemer und viel wohlfeiler ist. Es hat die Form einer Lyra-Guitarre, und ist nicht sehr beträchtlich grösser: wird mithin eben so gehalten, und, in Hinsicht auf diese äussere Form, eben so behandelt. Der Tonumfang ist hier, einer Pedalharfe, der Klang dieser sehr ähnlich; der Mechanismus, durch welchen die Abweichungen von der Tonart, worein das Instrument gestimmt ist, bewerkstelligt werden, einfach, und bequemer zu handhaben, als durch die Pedale der Harfe. Der Erfinder nennt das Instrument, *Harpinella*. So weit öffentliche Zeugnisse! Bestätigen sich diese, so ist die Erfindung allerdings wichtig; und wenn jene Zeugnisse hinzusetzen, dies Instrument könne an die Stelle der schwerer zu behandelnden, weit kostbarern Pedalharfe treten: so scheint uns dies, bis auf einen gewissen Grad, zwar zuzugestehen; noch mehr aber davon zu erwarten, dass es die, ihrer Natur nach, so unvollkommene Guitarre, die, soll sie vollkommener erscheinen, einen Aufwand an Zeit, Fleis und Mühe verlangt, den sie endlich doch nicht verhältnismässig zu vergelten vermag — auf das zurückdrängen werde, was sie eigentlich seyn und leisten kann und soll.

Kurze Anzeige.

Concert für die Flöte, mit Begleit. von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken, comp. — — von A. E. Müller, grossherzogl. Kapellm. in Weimar. 3stes Werk. 11tes Concert für die Flöte. Leipzig, bey Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Des früh verstorbenen M.s Flöten-Concerte kennt jeder Virtuos und geschickte Liebhaber dieses Instruments und zählt sie mit vollem Recht unter die vorzüglichsten, die überhaupt vorhanden sind. Und da sie, in Erfindung, Geschmack und Ausarbeitung, einander sehr verwandt sind, wenigstens die spätern, etwa vom 6ten an: so braucht dies neue blos genannt zu werden, und man weiss nicht nur, was man davon zu erwarten hat, sondern es ist auch damit schon empfohlen. — Es bestehet aber dies Conc. aus einem *Allegro giusto* in D dur, und aus acht *Variationen* über ein bekanntes tyroler Thema, ebenfalls in D dur, nach kurzer Einleitung in D moll. Die Principalstimme ist in diesem Conc. etwas reicher an Figuren und Passagen, wodurch der Virtuos sich geltend machen kann, als in einigen andern Concerten des wackern M. An Erfindung stehet es einigen von diesen nach. Ein Adagio wird man um so mehr vermissen, je werther Einem die Adagios in verschiedenen andern müllerschen Flötenconcerten sind. — Der Stich ist schön.

Von der allgemeinen musikalischen Zeitung, deren zwanzigster Jahrgang mit dieser Nummer beginnet, erscheint wöchentlich wenigstens ein Bogen. Kupfer-, Musik- und Intelligenz-Blätter werden beygelegt. Der Preis des Jahrgangs ist, wie bisher, fünf Thaler acht Groschen. Die Blätter werden pünktlich jede Woche geliefert: wer sie nicht ordentlich empfängt, hat sich nicht an uns, sondern an seinen Beauftragten zu wenden.

Breitkopf und Härtel.

Hiezu die musikalische Beylage No. I.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Choräle von Vogler und Gld.

Nº 1 Voglers Schwedisches Choralbuch, Nº 285.

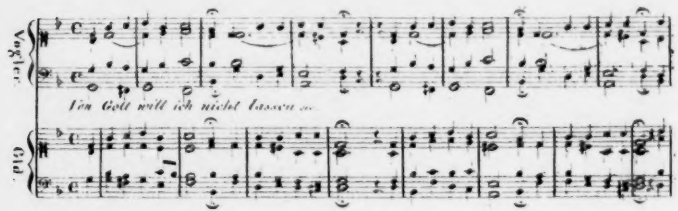

Nº 2. Beilage zum Choralsystem. (J. S. Bach's vierstimmige Choralgesänge Nº 88. 99. und 123.)

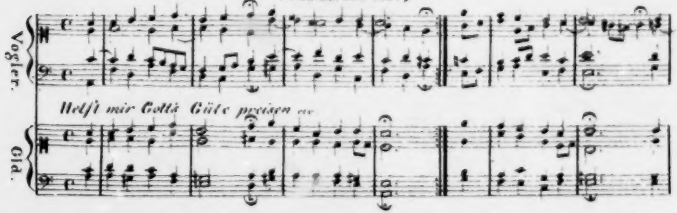

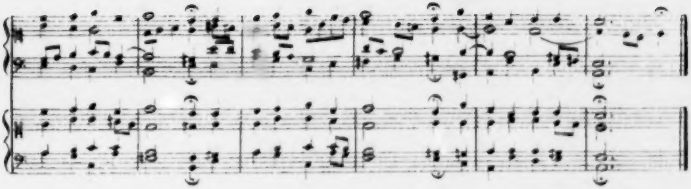

№ 3. Vogler's Ueber Choral und Kirchengesange. München. 1813.

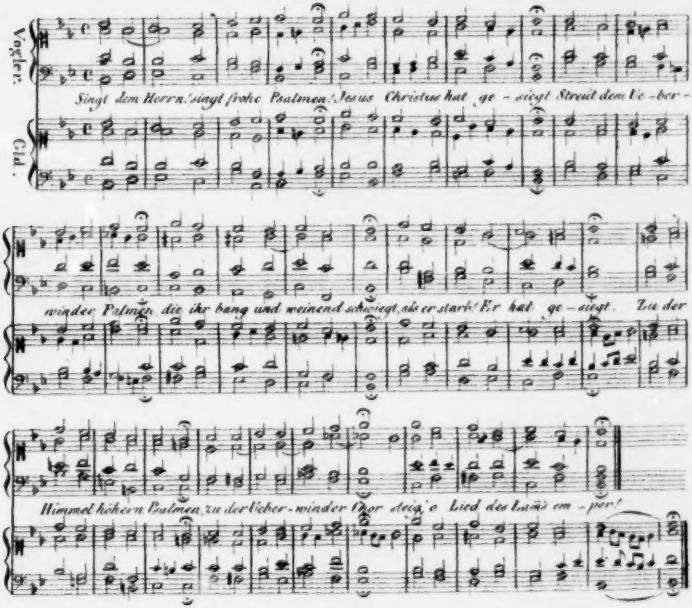

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Januar. **N°. 2.** 1818.

Ueber die Danaiden, Oper in vier Aufzügen, Musik von Salieri, welche jetzt in Paris vorgestellt wird.

Mit dem Gehöre der Menschen verhält sich's, wie mit ihren übrigen Sinnen: es wird täglich schwächer, weil sie selbst täglich cultivirter werden. Denn stumpft nicht das Messer, welches der Stahl schleift, diesen am Ende selbst ab? So werden die äusseren Sinne stumpf im Verhältnisse, wie durch sie der innere geschärft wird. Wir cultivirten Europäer hören also nicht wohl: das scheint eine ausgemachte Wahrheit zu seyn. Darum muss man Lärm machen, wenn man gehört seyn will, und darum wird Lärm gemacht in der Literatur, in der Politik, und auch in der hiesigen grossen Oper, der eigentlichen Heimath des Lärmens.

Nun aber ist der Lärmen, der in diesem Augenblicke am erwähnten Orte verführt wird, ein ganz besonderer, und darum soll hier desselben auch eine besondere Erwähnung geschehen. Es ist die Rede von den *Danaiden*, der Höllenoper, das heisst, der Oper mit der Hölle, welche so eben auf dem Theater der grossen Oper aufgeführt wird.

Ob diese Oper Lärmen macht, davon können folgende nützliche Gewerbe zeugen: das öffentliche Fuhrwesen, welches an den Tagen der grossen Oper allein mit dieser beschäftigt ist und für die müden Beine anderer ehrlicher Leute keine Beine hat; die Schneider, die die zerrissenen Kleider, und die Chirurgen, welche die zerstossenen Leiber ausbessern müssen, und endlich die Pulver- und Colophonium-Handlungen, die an diesen Artikeln bereits einen nahen Mangel verspüren, weil mit beyderseitigem Bedarfe in der Hölle der Danaiden eine wahrhaft höllische Verschwendung getrieben wird. Hebammen oder Geburtshelfer allein haben noch keinen besondern Zuwachs ihrer Kunden verspürt, und zwar aus Gründen, die weiter unten sollen erörtert werden.

Da bey einer Oper, wie bekannt, zuweilen auch vom Texte die Rede ist, so dürfen wir denjenigen, der Danaiden, aus vielen Gründen um so weniger übergehen.

Leute, die wahrscheinlich nicht wissen, was sie reden, haben wol schon ehemals angemerkt, dass der antike heidnische Helden- und Götterplunder in seiner abstracten Verstandes-Activität kein Interesse habe für die gemüthvolle Passivität der modernen Bildung; dass es dieser um grosse, kräftige Leidenschaftlichkeit, und keineswegs um statarische Symbolistik zu thun, und dass endlich ein ehrlicher Bauersmann, wenn nur eine rechte kräftige Leidenschaftlichkeit in ihm wohne, ein würdigerer Gegenstand des Dramas, auch des musikalischen sey, als der Jupiter tonans. Klügere Köpfe haben das Gegentheil vermeint, u. berühmte und unberühmte deutsche Dichter das alte mythologische Sündenwesen der griechischen Götterlehre aufgewärmt, und untergeschobene Kinder, Vatermord, Blutschande und andere in derselben gänge und gebe Dinge auf die deutsche Bühne gebracht. Sind diese Stücke ohne Beyfall aufgeführt worden; so ist daran keineswegs der Stoff, noch die Behandlung derselben, sondern einzig und allein der rohe, ungebildete Geschmack des Publicums Schuld gewesen.

In Frankreich, besonders zu Paris, ist man schon mythologischer gesinnt in dieser Hinsicht. Da behagt der griechische Sündenspectakel sowol in der grossen Oper, wie auf dem Theater-Français, vor, wie nach, männiglich. Welch ein Sujet aber, wenn von quantitativem Mord- u. Todtschlag die Rede ist, ist tragischer, als das der Danaiden, wo neun und vierzig Fräulein (das

heisst, so eben verheyrathete Frauen) neun und vierzig Mäunlein (die eben verehlichten Männer dieser Frauen) todtschlagen, dafür aber vom Linceus wieder todtgeschlagen werden? Es sind dies, wenn die Addition nicht trügt, zusammengenommen hundert Todtschläge weniger zwey, abgerechnet den alten Danaus, der, wie billig, auch daran glauben muss, und die Soldaten des Linceus, die bey der Unternehmung etwa in's Grab gebissen haben möchten, da sich die besagten Fräulein doch nicht mir nichts dir nichts werden in ihr Schicksal ergeben haben. Rechnet man zu diesen hundert und einigen Todtschlägen noch die Hölle mit ihren Leidens- und Martergeschichten, als da sind, den hungrigen Tantalus mit den Fruchtkörben, den Sysiphus mit dem Mühlensteine, den auf das Rad geflochtenen Ixion, und andere dergleichen in einer Hölle nicht übelpassende Dinge; so ergiebt sich ohne Widerspruch, dass die Danaiden eine wahrhaft tragische Oper seyn müssen.

Der mechanische Gang, den dieselbe nimmt, ist etwa folgender. Im ersten Acte wird Verlobung gehalten, im zweyten Hochzeit, im dritten wird gemordet und im vierten zur Hölle gefahren. Man sieht, Freude und Leid ist darin recht gleichmässig vertheilt. Was sich einzeln darin zuträgt, möchte wol keinem unserer Leser unbekannt seyn. Danaus, dem das Orakel prophezeihet hat, einer seiner funfzig Neffen werde ihn um's Leben bringen, ist nicht geneigt zu erwarten, bis dieser Orakelspruch in Erfüllung gehe. Wie aber den künftigen Onkelmörder unter der ganzen Heerde Neffen herausfinden? Hinc illae lacrimae! Er beschliesst, alle funfzig zu tödten, in der Hoffnung, dann den einen um desto sicherer zu treffen. Klüger hätte er's nicht anfangen können, wie man sieht, obgleich etwas weniger barbarisch. Was ergiebt sich weiter? Unter seinen funfzig Töchtern, die mit jenen funfzig Neffen verheyrathet werden sollen, zeigen sich neun und vierzig dem väterlichen Befehle, die Brautnacht zu einer Mordnacht zu machen, gehorsam. Eine einzige, Hypermnestra, ein ausgeartetes Kind, wagt es, sich widerspännstig zu zeigen. Sie bekömmt es aber dafür, meynen wir! Das grosse Neffengemetzel geht darauf recht glücklich von Statten. Doch aller Tage Abend ist noch nicht gekommen, sagt das Sprichwort. Das Orakel hat einmal den Ausspruch gethan, Danaus werde durch die Hand eines seiner Neffen mit Tode abgehen. Und ein Orakel lässt nicht mit sich spassen! Hypermnestra, die ungehorsame Tochter, hat Wort gehalten und ihren lieben Mann, den Linceus, nicht ermordet. Dieser weiss zur Dankbarkeit nichts Besseres zu thun, als einen Haufen seiner Getreuen zusammenzuraffen, die Burg des Danaus zu überfallen und diesen, nebst seinen neun und vierzig Mordgesellinnen, wieder zu ermorden. Zur Strafe kommen alle funfzig in die Hölle. — Man muss gestehen, es mag einem rechtlichen Tonsetzer nicht verargt werden, einen solchen Text zur Composition gewählt zu haben. Verlobung und Blutdurst, Brautnacht und Mord- und Todschlag, Tanz und Sprung und Heulen und Zähnklappen, Erde und Hölle: welch ein weites Feld für die Allseitigkeit des wahren Genies! Sehen wir jetzt, wie es letzterm gelungen ist, sich dabey aus dem Handel zu ziehen.

Es ist einmal, wie jedermann weiss, eine hergebrachte Sache, dass die Symphonie einer Oper gleichsam der Catalog, das Aushängeschild derselben seyn und klar und vernehmlich andeuten müsse, welche Begebenheiten sich in derselben zutragen. Dieser Sitte gemäss, zeigen sich in der Symphonie der Danaiden zuvörderst häufige Tanzmelodien; denn getanzt wird in dieser Oper von Anfang bis zu Ende, sogar in der Hölle. Mit diesen wechseln tiefmurmelnde, in chromatischem Moll gespensterhaft umgehende Trauerfiguren: das deutet auf das Blutvergiessen des Stücks. Dann macht beydes, Tanz u. Sprung und das Gespensterheul, einem in die höchste Diatonik sich versteigenden, gellenden Sechzehntelgewirre Platz, dessen angenehmer Ohrenzwang das schadenfrohe Lustgeheul, welches die Teufel über die Leiden der funfzig Danaidenseelen anstimmen, im voraus recht malerisch ausdrücken.

So die Symphonie, die zu Erwartungen stimmt, deren sich die übrige Musik des Stücks nicht zu schämen braucht.

Keuner werden einerley Meynung mit uns seyn, dass, ohngeachtet des grossen quantitativen Wirrwarrs im Stücke, doch eine sehr lobenswerthe quantitative Simplicität in demselben herrsche. Denn ist die Handlung dieser Oper nicht die einfachste von der Welt? Funfzig morden, und funfzig werden wieder gemordet: was kann simpler und planer seyn, als ein so verknüpfter dramatischer Knoten? Dem zu Folge hat der Componist

allenthalben die lobenswerthe Tendenz nach Einfachheit gezeigt, und Passagen, wie folgende:

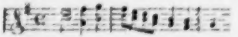

und diesen ähnliche haben wir zu Dutzenden vernommen. Desto schlimmer für denjenigen, dessen Ohren durch Mozart's und einiger anderer deutscher Componisten Harmonien verwöhnt worden sind! Haben einige Kritiker (es zeigt vielleicht von unserm schlechten Geschmacke, dass wir, so viel uns erinnerlich, nie zu der Zahl derselben gehört haben) Mozarten einen zu verschwenderischen Gebrauch seines harmonischen Reichthums vorgeworfen; so muss dem Componisten der Danaiden dagegen eingeräumt werden, dass er sich in Anwendung des seinigen sehr mässig gezeigt hat. (Salieri schrieb bekanntlich diese Oper in jungen Jahren, noch unter Gluck.) Besonders sind die Bässe seiner Oper mit weiser Sparsamkeit ausgestattet worden: sie halten entweder aus, oder pausiren, oder ertönen in einer oft nicht geringen Taktreihe hintereinander in denselben Achtelnoten. Wer wird leugnen, dass zu grosse Arbeit in den Bässen ein unsicheres Fundament abgiebt, das Gehör verwirrt und den harmonischen und melodischen Effect stört? Ein halbes hundert Achtel jedoch, die sich friedfertig in gleicher Zeit- und Raumabtheilung hinter einander vernehmen lassen, lullen das Ohr in einen ruhigen Genuss der Oberstimmen ein und gestatten demselben, diese, ihrer Länge, Breite, Höhe und Tiefe nach, recht ausführlich zu vernehmen.

In den Recitativen geht es aber schon bunter her, und das, wie billig. Jedermann weiss ja, dass das Reden in einer ächtfranzösischen, besonders grossen Oper Hauptsache, der Gesang nur Nebending ist. Uns dünkt auch, mit Recht. Denn man sehe in der Welt zur Rechten und zur Linken: haben sich gescheidte Leute etwas zu sagen, so sprechen sie und singen nicht. Darum wird also in den französischen Opern der Gesang gesprochen. Dass man ihn zur Abwechselung auch schreyt, geschieht im Wege ironischer Tendenz, um den Gebrauch des Singens, wie er es verdient, um so lächerlicher zu machen. Es ist sogar, wie man uns versichert, die Rede davon gewesen, in der grossen Oper allen Gesang einfür allemal ganz abzuschaffen.

Mit grossem Verstande hat daher der Componist der Danaiden den Gesang sehr einfach, das Recitativ hingegen recht melismatisch und chromatisch behandelt. Das Publicum vernimmt demnach recht deutlich, was sich die Leute in denselben zu sagen haben, weil sie es sich mit dem gehörigen Nachdrucke sagen.

So verhält sich's mit der Musik der Haupttonsetzers der Danaiden. Sonderbar genug, dass die Sänger der grossen Oper, wie man vernimmt, nicht die geringste Einwendung gemacht haben, den Gesang des ursprünglichen Componisten zu singen, während die alten Tanzmelodien derselben den Tänzern um keinen Preis in die Beine zu bringen gewesen sind. Wer hat mehr Geschmack, die Kehlen der Sänger, oder die Füsse der Tänzer? Ohne das untersuchen zu wollen, merken wir nur an, dass diesmal das alte Sprichwort: er soll tanzen, wie ich pfeife — umgedreht worden, und dass der Componist hat pfeifen müssen, wie die Tänzer haben tanzen wollen. Da sind jedoch ein halbes Dutzend der hiesigen Componisten zusammengetreten, und haben aus ihren Mitteln die nöthige Tanzmusik herbeygeschafft. Unter dieser lässt sich besonders ein Bacchantentanz des Hrn. Spontini recht ansehnlich vernehmen. Ohne in die psychologisch-philosophischen Grübeleyen der neuren Aesthetiker zu verfallen, die in dem Zustande der Trunkenheit vielleicht keine antithetische, sondern vielmehr eine zu übertriebene synthetische Geistesoperation entdecken möchten, wollen wir die Trunkenheit blos in ihrer physischen Erscheinung und in ihren äusseren Merkmalen betrachten. Denn jeder eigentliche Denker, der kein blosser amateur, müssiger Grübler ist, wird es mit dem Körperlichen halten, weil dieses seiner Anschauung nach allen Seiten hin unterworfen ist, da hingegen das Forschen nach dem Geistigen doch nur blosser Tand und blosses Stückwerk bleibt. Im Aeussern der Trunkenheit zeigt sich aber nichts, als abstracte Einzelnheit, in der aller innerer Zusammenhang rein aufgehoben ist. Somit loben wir den Hrn. Spontini, dass sein Bacchantentanz aus lauter einzelnen, kleinen Sätzen besteht, die nur in sofern einen Zusammenhang haben, als sie einer auf den andern folgen. Ja, wir möchten fast wetten, dass der Componist selbst in der Partitur, um den geistigen Charakter in recht sinnlicher Form darzustellen, jeden Stückchen und Flickchen seines Bacchantentanzes auf ein besonderes Notensystem

geschrieben habe, und dass das Ganze allda etwa anzuschauen seyn möchte, wie das Titelblatt eines Sonatenwerks, auf welchem die verschiedenen Anfänge der in demselben enthaltenen Sonaten verzeichnet stehen. Man muss die Situation der Oper, welche zu dem Bacchantentanze Veranlassung giebt, kennen und von ihr lebhaft durchdrungen seyn, um die sehr kritische Schwierigkeit zu begreifen, welche sich dem Tonsetzer bey der Composition dieser rhapsodischen Tanzmelodie entgegenstellt hat. (Dass das griechische Beywort, dessen ich mich hier bediene, den Begriff des Zusammenflickens in sich schliesst, soll, wie sich von selbst versteht, keine Ungunst auf das qu. Tonstück werfen.) Wie ist aber diese Situation beschaffen? Neun und vierzig Weiber und neun und vierzig Männer wollen so eben in's Ehebett mit einander steigen. Ein solcher Umstand allein vermöchte schon Anlass zur Trunkenheit zu geben. Es werden aber noch starke Getränke hinzugefügt, und stark Getränk macht wild, wie die Bibel sagt. Liebe und Wein sind aber nicht die einzigen Dinge, welche dieser tumultuarische Haufen, wenigstens die schöne Hälfte desselben, im Kopfe hat. Die Weiber nämlich gehen, ausser mit Bacchus und Venus, auch noch mit Mord und Todtschlag um: vor den Augen stellen sie sich entzückt vor künftiger Wonne, hinter dem Rücken aber geben sie die böse Schadenfreude über die bevorstehende Rache zu erkennen; sie zeigen an, dass sie Blut trinken möchten, wie eben den Wein in den goldenen Bechern; diese heterogene Situation, die etwa aus folgenden einzelnen Elementen bestehen möchte, nämlich aus Liebe, Verlangen, verdächtlosem Hingeben, Trunkenheit, Mordgier, und Tanz und Sprung, soll nun äusserlich durch Töne ausgedrückt werden. Kann das aber anders geschehen, als im Wege einer, aller Einheit und allem Zusammenhange entgegenden, aphoristischen, fragmentarischen Zerstückelung, die nicht etwa einen Totaleffect aus dem Ganzen zu schaffen strebt, sondern im Gegentheile das Ganze in lauter Einzelnheiten auflöst und diese recht vernünftig auf einander folgen lässt, indem erst ein Stück Liebestick, dann eine Quantität Trunkenheit und endlich eine ganze Last Blutdurst gemalt wird? Wir mögen demnach wol gestehen, dass es eine schwere Arbeit war, diesen Bacchantentanz zu setzen, und wenn der Tonkünstler dafür von Sr. Maj., dem Könige von Preussen ist zum Titular-Kapellmeister ernannt worden, hat man darin gegen ihn nie anders als nach Recht und Billigkeit verfahren.

So viel über die musikal. Behandlung der Danaiden. Verweilen wir jetzt mit Wenigem bey der theatralischen Aufführung derselben, welche die schauspielkünstlerische mit einschliessen dürfte. Denn die Mechanik der grossen Oper, das ist ihre wahre Schauspielkunst! In der That, welch ein Verdienst dürften diese oder jene lebendigen Schauspieler haben, wenn sie zuweilen künstlerisch so leblos spielen, als wären sie ihre eigenen Marionetten? Darin besteht kein Wunder; ein Wunder aber ist es, wenn das Leblose so vollkommen lebendig wird, wie es die Lebendigen nur immer vergebens zu seyn, sich bemühen. Und das geschieht in der grossen Oper! Bäume, Felder und Wälder, Paläste, Tempel und Wolken bewegen sich da so natürlich, als wäre ihnen ein lebendiger Odem eingeblasen worden. Das Lebendige darstellt ist aber nicht allein todt und das Todte lebendig; sondern die Menschen werden auch noch zu Thieren, nämlich zu Vögeln, und fliegen, wie diese, und nicht wie der Wiener, Degen; und Thiere, wie z. B. der Cerberus in der Danaidenhölle, gebehrden sich so vernünftig, als steckten Menschen dahinter. Die mechanischen und Decorationswunder der grossen Oper sind besonders eine wahre Legio-Anzahl. So haben wir im ersten Aufzuge der Danaiden zwey Bäume (eine Eiche und eine Trauerweide) bemerkt, wie sie vielleicht in der Natur selbst nicht natürlicher vorhanden sind. Bald hätten wir vor diesen Bäumen den Wald selbst, nämlich die ganze Oper, wenigstens den ersten Aufzug, nicht gesehen.

Aber über die Hölle in derselben geht doch nichts, als der künftige Himmel, den wahrscheinlich der Theaterneider der grossen Oper ehestens machen wird, um dann mit Recht sagen zu können, er habe den Parisern Himmel und Hölle vorgestellt. Wollen diese da nicht besser werden und ablassen von ihrem bösen Wandel und Wesen, so ist es wenigstens die Schuld des Theatermeisters nicht.

Ueber die dramatische Statthaftigkeit einer Hölle, das heisst eines Orts, wo alles Handeln aufhört und das Leiden im eigentlichen Verstande beginnt, wo kein Kampf mit dem Schicksale, sondern vielmehr nur blosse, materielle Unterwürfig-

keit unter derselbe vorhanden ist, möchten kunstphilosophische Splitterrichter mit dem Verfasser der Danaiden, oder vielmehr mit der Administration der grossen Oper, als der eigentlichen Schöpferin der Hölle, wol ein Langes und Breites vernünfteln. diese aber darauf wahrscheinlich mit einigem Hohne antworten und zu verstehen geben wollen, dass alle dergleichen tief- und weithergeholte dramatische Kunsttheorien nichts als unhaltbare Hirngespinnste seyn, die für den Effect eines Stücks nicht das geringste aussagten: dass der wahre Effect, das heisst, die Effecten in der Kasse der Direction, die Hauptsache sey, und dass dieses allein über den dramatischen Werth oder Unwerth eines Stücks zu entscheiden habe. Wir wären neugierig, zu sehen, welche Duplik die deutschen Kunstphilosophen auf eine dergleichen gehaltvolle Replik (die Hölle der Danaiden bringt jeden Abend, wo sie den Parisern geöffnet wird, über zweytausend sächsische Thaler ein) einzureichen haben möchten!

Eine Beschreibung dieser Hölle werden uns die Leser um so eher erlassen, weil in der That (sey es ohne Ironie gesagt) jede Beschreibung derselben hinter der Wahrheit, das heisst hinter der erdichteten, zurückbleiben würde. Was alte und neue Dichter über die Schrecken eines solchen letzten Aufenthalts der Verdammten gefabelt haben, das sieht man hier vor seinen leiblichen Augen so natürlich zugehen, als wenn es nur so seyn müsste. Doch dürfen unsere Leser nicht etwa glauben, als wenn diese Höllenbegebenheiten einen zu fürchterlichen Eindruck auf die Gemüther der Zuschauer machten. Die Wirkung zeigt sich gerade umgekehrt, und das aus zwey Gründen. Einmal ist die Hölle der Danaiden eine heidnische, und alles, was darin gebraten und gemartert wird, sind heidnische Seelen: mit Heiden braucht aber ein Christ kein Mitleiden zu haben. Zweytens (und diesen Grund bitten wir unsere Leser recht in Obacht zu nehmen) lässt, wie jedermann weiss, der Teufel nicht mit sich spassen, und spassen thut doch eigentlich die pariser grosse Operndirection mit ihm, indem sie es unternimmt, die Gehimmisse seines Reichs unter die Leute zu bringen. Dafür rächt er sich und säet Unkraut unter den Waizen, indem er die wieder verspottet, die ihn verspotten. So fällt, zum Beyspiele, einer dieser Danaiden, während sie von den Furien herumgezerrt wird, das Röcklein vom Leibe, und sie steht blos in den Tanzhöschen da: einer andern bleibt ihr künstlicher, mehre Ellen langer Haarzopf in dem Rade des Ixion hängen; eine dritte sieht gar ihre zierlichen fleischfarbenen Tricots zerplatzen u. sich da wahres Fleisch zeigen. wo nur die Farbe desselben erscheinen sollte. Ein Teufel verliert die Hörner, einem zweyten werden die Pferdefüsse vom Leibe getreten, einem dritten und vierten erlischt das Lämpchen in seiner feuerspeyenden Drachenschnauze, ein fünfter läuft Gefahr, in seinem eigenen Fette zu braten, und andere dergleichen Zufälle, die in einer Hölle keine grossen Seltenheiten seyn mögen. Wenn auf diese Weise die Gräuel derselben von der einen Seite die Haare der Zuschauer zu Berge sträuben, so gehen von der andern die Backenmuskeln der letztern dabey nicht leer aus: der Schauder des Entsetzens geht Hand in Hand mit dem Kitzel des Lachens. So findet sich Freude und Leid im Publicum so gleichmässig vertheilt, als wäre es nach dem bekannten Molièreschen: *Il n'y a qu' heur et malheur au monde*, zugeschnitten worden.

So lange die grosse Oper nicht ausdrücklich erklärt haben wird, dass fortan auf ihrem Theater keine Rede mehr vom Gesange, sondern blos von der Rede seyn soll, halten wir es uns für erlaubt, ja sogar für unsere Pflicht, des Gesanges auf derselben noch fortwährend einige Erwähnung zu thun. Das soll diesmal mit Folgendem geschehen. Was die Franzosen Haute-Contre nennen, das heisst die hohe Tenorstimme, oder vielmehr die tiefe Altstimme: davon können sich eigentlich deutsche und italien. Ohren keinen rechten Begriff machen. Wir wollen es versuchen, die Sache so deutlich als möglich zu beschreiben. Bleiben wir dabey hinter der Wahrheit zurück; so ist das nicht unsere Schuld, sondern die Schuld der Wahrheit, die, wie man weiss, oft sehr schwer zu erforschen ist. Abstrahiren wir, um so sinnlich als möglich zu werden, von allem Abstracten und suchen wir ein Concretes auf, nämlich ein Lebendiges, einen Typus, von welchem alle übrigen Hautes-Contres Abbildungen seyen! Wo werden wir einen solchen mit mehr Recht und Gerechtigkeit suchen können, ja sogar suchen müssen, als eben auf demjenigen Theater, das sich selbst *le primier Théatre lyrique du monde* nennt?

Auf diesem ersten lyrischen Theater, d. h. auf dem Theater der hiesigen grossen Oper, ist der Hr. *Nourrit* der erste Haute-Contre *), ein Mann, der den Namen (um die Orthographie, besonders um die Namensorthographie, bekümmern wir uns nicht viel mehr, seit wir in Frankreich sind) mit der That führt. Er ist von sehr *genährter*, corpulenter Leibesgestalt, und das aus guten Gründen, denn dem Amte eines französ. Haute-Contre muss man im eigentlichen Verstande gewachsen seyn. Wenn, wie bekannt, die Schönheit in der Wellenlinie, das heisst in der sanften Abrundung der Fleischtheile besteht; so ist Hr. Nourrit ein wahrhaft schöner Mann, denn Kopf und Gesicht sind bey ihm eben so rund, wie die übrigen festen Theile seines Leibes. Haben das goldpapierne Königsdiadem und die blonde Heldenperrüque sein Haupt geschmückt; so besitzt er eine gewisse heterogene Lieblichkeit, die einen in Wuth setzen würde, wenn man sich nicht darüber lachend erfreuen müsste. Die Natur hat diesem Manne eine fast angenehme Stimme gegeben, die den gewöhnlichen Umfang, das heisst, bis zum f oder g, besitzt. Damit kann aber ein Tenorist der grossen Oper, der stets bis a, h, c und auch noch höher singen muss, nicht auskommen. Es müssen künstliche Mittel angewandt werden, um eine solche Höhe zu erreichen. Worin diese bestehen, wollen wir kürzlich andeuten, und dabey Hrn. Nourrit, in seinem grossen Duette mit der Hypermnestra in den Danaiden zum Vorbilde unserer Beschreibung nehmen. Zuvörderst sehen wir ihn eine feste Position ergreifen, denn darauf kommt bey einer Körperanstrengung erfordernden Arbeit, wie bekannt, am meisten an. Das geschieht, indem der linke Fuss nach hinten geschoben und dem übrigen Körpergebäude gleichsam zum Hypomochlium zugegeben wird. So auf sichern Grund gebaut, hat dann das Haupt Gelegenheit, sich ohne Gefahr nach allen Seiten hinbewegen zu können. Davon macht der Hr. Nourrit doch nur mässigen Gebrauch, indem es ihm schon genügt, die Oeffnung seines Mundes in eine perpendiculaire Richtung mit seinem Scheitelpunkte zu bringen. Der so himmelaufsehende Mund erhält dann eine gewisse röhrenförmige Gestalt; die Sehnen und Muskeln des Halses werden in die Länge, dem Munde zu, wie die Radien eines Cirkels nach dem Mittelpunkte desselben, gezogen, und dann in jene Röhre, wie in eine Trompete, gestossen. Je schmaler der Mund diese Röhre, die dann und wann die Gestalt eines Posaunenmundstücks bekommt, zu formen weiss, je höher wird der Ton. Da Körperhandlungen so gut der Täuschung unterworfen sind, wie moralische; so ist es dem Hrn. Nourrit zu verzeihen, wenn er glaubt, zur möglichst hohen Stimmung der Töne seine Hände mit zu Hülfe nehmen zu müssen. Es dünkt ihm nämlich (so glauben wir), als vermöge er durch die immer höher strebenden Arme den Tönen hinaufzuhelfen, wie man eine jegliche andere physische Last durch Unterstützung der Arme in die Höhe schafft. Das alles kann aber, wie man sieht, ohne namhafte Körperanstrengung nicht von Statten gehen; daher nimmt sich der Gesang des Hrn. Nourrit etwa aus, wie das Geschrey in Wassers- oder Feuersnoth sich befindender Hülfebedürftigen. Auch fühlt man ein gewisses Mitleid mit einem Manne, der, lediglich um dem Publicum Freude zu verursachen, sich selbst ein so grosses Leid zufügen muss. Mit einem Worte: keine Arbeit kann mit grösserem Rechte halsbrechend genannt werden, als die Arbeit eines ersten Tenoristen oder Haute-Contre auf der grossen Operbühne zu Paris.

Neben Hrn. Nourrit, als Linceus, steht Mad. *Branchu*, als Hypermnestra, ihrer Rolle mit eben so grossem Eclat vor. Ja, sie giebt, wenn möglich, noch lautere Beweise ihres guten Willens, sich dem Publicum verständlich zu machen, zu erkennen, als Hr. Nourrit selbst, und das will viel sagen. Die Oper der Danaiden thut in mehr als einer Hinsicht Wunder: auch Mad. Branchu weiss davon nachzusagen. Bis dahin ist diese erste Sängerin der grossen Oper von den Exparisiern auch für die erste Sängerin Europens gehalten worden: das mag gelten, in so fern wenigstens das unbestritten bleibt, dass sie die lauteste ist. Nun aber wird plötzlich, wie durch einen Zauberschlag, aus dem vielköpfigen Journalistenheer ein einziger, und dieser eine Kopf, posaunt aus, Mad. Branchu sey, als Hypermnestra, auch die erste Schauspielerin Frankreichs und also der Welt. Gestehen müssen wir freylich, dass sie die verschiedenen Situationen ihrer Rolle, als

*) Der Puristen wegen wollen wir hier anmerken, dass das Wort Haute-Contre im Französischen weiblich ist.

da sind, die innere Verzweiflung durch lebloses Hinstarren auf eine Stelle, die äussere, durch eine allgemeine Bewegung aller Gliedmassen, und endlich, des Contrastes wegen, die lieblichste Miene durch Zusammenziehung aller Gesichtszüge in einen einzigen Mundzug, nie sichtbarer dargestellt hat, als eben in der Rolle der Hypermnestra.

Paris, d. 11. Dec. 1817.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Amsterdam. Hr. Kapellm. Louis Spohr, welcher uns im Octob. mit seiner Gattin besuchte, war allen Freunden der Tonkunst eine sehr erfreuliche Erscheinung, denn schon längst war hier der Wunsch allgemein, diesen überall hochgeschätzten Künstler näher kennen zu lernen. Am 2-sten gab er im hiesigen deutschen Theater ein Concert, worin er ein Concert in Form einer Gesangscene, einen Pot-pourri, und mit seiner Gattin, Variationen für Harfe und Violin zu hören gab. Unsere Erwartung war gross, wurde aber noch bey weitem übertroffen. Allgemeiner, rauschender Beyfall wurde ihm gezollt. Einen geistreichern, ausdrucksvollern, und auch übrigens vollendeteren Geiger hörten wir hier *nie*. Alle Arten des Vortrags sind ihm geläufig, das Grosse und Brillante eben so, wie das Angenehme und Zarte; besonders übertrifft sein Cantabile alles, was wir hier in dieser Art von andern grossen Künstlern hörten; auch sein Staccato in einem Bogenstrich ist einzig. Seine Gattin zeigte sich als fertige, gefühlvolle Harfen-Spielerin; beyde vereinigt, gewährten einen herrlichen Genuss. Die Italiener haben gewiss Recht, wenn sie Spohr den grössten Sänger unter den Violinisten nennen. Auf Begehren gab er am 4ten Nov. noch ein Concert, worin er ein ganz neues Concert (A dur, F dur, A dur,) und mit seiner Gattin einen Pot-Pourri für Harfe, und einen dergleichen für Piano und Violin, vortrug. Das Concert ist eine vortreffliche Composition, besonders fanden wir das Adagio ausgezeichnet schön: es hat einen ganz romantischen Charakter und zeugt von tiefem Gefühle. Alle Schwierigkeiten, deren der erste und letzte Satz nicht wenige enthalten, besiegte er mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit. Die Pot-Pourris sind sehr interessante Compositionen, voll schöner, unerwarteter Verbindungen, grösstentheils aus bekannten Stücken glücklich zusammengesetzt; und erhielten allgemeinen Beyfall. Ueberhaupt waren alle Compositionen, welche Hr. Spohr uns zu hören gab, in einem edlen Charakter geschrieben.

Von hier reiste Hr. Spohr nach dem Haag und Rotterdam, gab dort auch Concerte, und kam nachher wieder zurück, um die hiesigen Winter-Concerte eröffnen zu helfen. Das von *Felix Meritis*, fing am 14ten Nov. an. Zur Einleitung gab man Spohrs Symphonie. Es ward Sie ging recht gut. Wir wünschten, der gewandte Componist schrieb noch so eine: er würde gewiss Vielen Vergnügen damit machen: dann würden wir ihm aber rathen, den Blasinstrumenten nicht gar zu viel zuzumuthen. Hr. Spohr spielte hier auch sein neues Concert, (A dur,) und trug es wieder ganz vortrefflich vor; eben so mit seiner Gattin einen Pot-Pourri für Harfe und Violin. Der Gesang, sowohl in diesem Concerte, als in dem, von der Gesellschaft, *Eruditio Musica*, ist für diesen Winter durch die Sänger der hiesigen deutschen Oper besetzt. Da wir den vortrefflichen Gesang der Mad. Mariane Sessi entbehren müssen, welche uns im vergangenen Winter so oft entzückte: so scheinen uns die Directionen entschädigen zu wollen; denn man gab diesen Abend unter andern das erste Finale aus *Don Juan*. Auch gab man drey Ouverturen von unsern Componisten: Fodor, Wilms und Freubel. — Das Concert von *Eruditio Musica* fing am 16ten an, und wurde mit der Symphonie von Andre (Es dur) eröffnet. Von diesem Meister hören wir hier keine andern Symphonien; sollte er in dieser Gattung sonst nichts Bedeutendes geschrieben haben? Hr. Spohr trug mit unserm Kleine ein vortreffliches, von ihm gesetztes Concertante für zwey Violinen vor. Dies Stück wurde sehr gut ausgeführt; beyde Künstler schienen von Einem Geiste belebt; allgemeiner Beyfall war ihr Lohn. Es freute uns, dass unser Kleine so ehrenvoll neben dem grossen Künstler bestand. Mad. Spohr führte mit ihrem Gatten auch einen Pot-Pourri für Harfe und Violin aus, und, wie gewöhnlich, mit vielem Beyfall. Von grössern Gesangstücken hörten wir u. a. ein Finale aus Mozarts *Figaro*, welches vortrefflich ausgeführt wurde. Hr. Spohr hat den Ruf nach Frankfurt a. M. als Musikdirector

erhalten und angenommen; wir hoffen aber, seine Geschäfte werden ihm erlauben, uns noch einmal zu besuchen.

Im 4ten Concert von *Eruditio Musica* wurde die *Schöpfung* von Haydn gegeben. Die Solo-Partien wurden gesungen — Sopran, durch Mad. Schirmer und Mad. Kramer; Tenor, durch Hrn. Lieber; Bass, durch die Hrn. Habermehl und Haberkorn. Wir fanden, dass die, übrigens treffliche Bass-Stimme des Hrn. Habermehl nicht genug Höhe habe, um die Partie Raphaels gehörig auszuführen. Uebrigens wurde alles sehr gut gegeben.

Das Reformationsfest wurde auch hier gefeyert, und zwar in den lutherischen Kirchen mit Musik. Am 31sten Oct. des Abends wurden in der sogen. hergestellten lutherischen Kirche *), einige Stücke aus der *Schöpfung*, allerdings mit andern Texte, unter der Direction des Hrn. Bertelman, ausgeführt. Den darauf folgenden Sonntag, den 2ten Nov., war hier des Morgens und Abends wieder Musik. Sie bestand, zur Einleitung, aus einem Harmonie-Stück; auch wurde der Gesang der Gemeinde, ausser der Orgel, auch noch mit Blasinstrumenten begleitet. In den alten lutherischen Kirchen wurde des Morgens blos ein Harmonie-Stück, als Einleitung, aufgeführt, das Hr. Wilms dafür gesetzt, welcher auch Gesänge dafür geschrieben, welche des Abends, von mehr als 100 Kindern mit Begleitung der Orgel gesungen wurden. Diese Gesänge, welche sehr einfach sind, gefielen so sehr, dass sie auf Begehren den folgenden Sonnabend Abends noch einmal wiederholt werden mussten, wobey sich eine zahlreiche Versammlung einfand. Der Ertrag war für die kleinen Sänger bestimmt; diese waren aus dem Waisenhause und den hiesigen Armen-Schulen genommen.

In No. 25 dieser Zeit. v. J. 1817 steht eine Beurtheilung des mälzelschen Chronometers oder Metronomen. Ein hiesiger Künstler, Hr. Winkel, hat ein solches Instrument schon *vor drey Jahren* erfunden, welches, der Beschreibung nach, sehr einfach ist und alles leistet, was man davon verlangen kann. Der Erfinder scheint aber versäumt zu haben, die Sache bekannt zu machen. Da Hr. Mälzel sich nun ohngefähr um diese Zeit hier befand: so wäre es wol möglich, dass dieser die winkelsche Erfindung gesehen und benutzt hätte; denn beyde Chronometer sollen auf die nämliche Art gemacht seyn. Wir wünschten, um der guten Sache willen, dass derjenige die Ehre der Erfindung genösse, dem sie zukommt; und forderm Hrn. Winkel auf, die nöthige Aufklärung darüber mitzutheilen. Jedem das Seine! —

Meinungen. Wir haben hier zwey achtungswerthe Virtuosen kennen gelernt, von denen in der musikal. Zeit. noch nie gesprochen worden ist: darum wird man unserm Bericht sein Plätzchen nicht versagen. Es waren die Hrn. Bies, Vater und Sohn. Sie gaben hier Concert. Beyde sind sehr vorzügliche Fagottisten. Der Vater ist als ein solcher längst bekannt. Er ist von hier gebürtig, und stand in hiesiger, dann in herzogl. braunschweigischer Kapelle; von da aus engagirte er sich nach Lissabon, wo er 10 Jahre lang Mitglied der königl. Kapelle war. Nach der Abreise des Königs nach Brasilien, gingen beyde nach England, und wurden in London mit vortheilhaften Bedingungen in das grosse Harmonie-Chor des Herzogs von Kent aufgenommen, in dessen Dienste sie auch noch jetzo sind. Der Sohn besiegt grosse Schwierigkeiten auf seinem Instrumente, und ohnerachtet seines etwas starken Rohrs, ist sein Ton biegsam, und gewinnt dadurch noch besonders, dass er sich, in der ganzen chromatischen Tonleiter und im ganzen Umfange des Instruments, gleich bleibt. Sein geschwindes *Staccato* durch 5 Octaven hinauf und herunter ist zu bewundern. Er ist ein junger, feuriger Mann; sucht aber, wie die meisten jungen Virtuosen, nur in Schwierigkeiten zu glänzen. Wird er seine Bravour mit seines Vaters zartem Vortrage im Cantabile vereinigen: so kann er einer der ersten Fagottisten werden. Er spielte auch eine Sonate auf der Harfe mit Violin-Begl.; dann mit seinem Vater Variationen für Harfe u. Fagott. Er besitzt eine der vorzüglichsten engl. Pedal-Harfen, von Stumpf, einem Deutschen, in London verfertigt.

---

*) Hier sind, sonderbar genug, zwey lutherische Gemeinden; die alte, und eine abgesonderte, welche auch aber die hergestellte nennt.

Leipzig. Aus Ursachen, welche hiesigen Lesern bekannt sind, und an denen theilzunehmen, auswärtigen vom Ref. nicht zugemuthet werden kann, vermag er, auf fremdes Urtheil sich nie verlassend, über alle hiesigen musikal. Productionen des Vierteljahrs von Michael bis Neujahr nichts, als ein Inhaltsverzeichniss mitzutheilen. *Etwas* geht für das Urtheil selbst daraus hervor.

Kirche. Unser geehrter Veteran, Hr. Musikd. Schicht, fuhr fort, wie er gewohnt ist, beym Frühgottesdienst jedes Sonntags, beym Früh- und Nachmittagsgottesdienst jedes Festes, stets gute, öfters vortreffliche, zuweilen auch sehr seltene und Wenigen bekannte Werke aufzuführen. Als Beweis genüge die Angabe, nur dessen, was er von Weihnacht bis Neujahr, mithin innerhalb acht Tagen, zu Gehör brachte. *Missa* von Naumann (mit *Credo*, aus A moll; *Missa* von Jos. Haydn; *Salve redemtor* von Schuster, aus A dur; *Salve redemtor* von demselben, aus G dur; *Preisgesang* von Schicht; deutsches *Te Deum* von Klopstock und demselben; die *Schöpfungstage* von Krumpholz und Neumer; das *Gebet Christi* von Wisché, und Jenisch. —

Theater. Folgende Opern wurden, und die meisten in mehren Wiederholungen, keine ohne Beyfall, verschiedene mit allgemeiner Freude gehört. Das *unterbrochene Opferfest*, von Winter; die *Sängerinnen auf dem Lande*, v. Fioravanti; der *Sänger und der Schneider*, von Dalburg; die *Vestalin*, von Spontini; die *Schweizerfamilie*, v. Weigl; *Johann von Paris*, von Boyeldieu; das *Geheimniss*, v. Solié; der *Dorfbarbier*, v. Schenk; *Figaro*, v. Mozart; *Sargines*, v. Paer; die *Entführung aus dem Serail*, von Mozart; und *Tancred*, von Rossini.

Concert. In den ersten zwölf wöchentlichen Abonnementconcerten wurden folgende Compositionen aufgeführt. *Gesang.* Scenen und Arien (vorgetragen durch Mad. Neumann-Sessi) von Nicolini, Paganini, Portogallo 2. S. Mayer, Cimarosa, v. Poissl, (mit obligat. Klarinette.) Zingarelli, Paer und Paesiello; Scene und Arie (vorgetragen durch Mad. Werner) von Cetti. Scene und Arie (vorgetragen durch Mad. Köhl-Vahsi) von Cimarosa. Chöre und andere vollstimmige Stücke: die *Musik*, Ästim. Gesang und Chor mit Orchest., von Winter; Chor und Soli von Mozart aus *Così fan tutte*; Chor und Soli von Paer aus *i Fuor' usciti*; Chor von J. Haydn, *la Tempesta*; Chor und Soli von B. A. Weber aus *Deodata*; Introduction zu *Fernando Cortez* von Spontini; Frühling und Sommer aus J. Haydns *Jahreszeiten*; Motette mit Orch. von J. Haydn: des Staubes eitle Sorgen — *Kyrie* und *Gloria* von J. Haydn, der gedruckten Partituren No. 2; und die Hauptsätze aus Grauns grossem *Te Deum laudamus*. *Instrumentalmusik.* Symphonien: von Bernh. Romberg aus Es, (zum erstenmal,) von Mozart aus D, (Partit. bey Breitkopf, No. 1,) und aus C; von Ries; von Beethoven aus A, die *eroica*, und aus B; v. J. Haydn aus Es. (Part. b. Breitk., No. 3;) von Fesca, (zum erstenmal:) von Spohr; von Andr. Romberg aus C. Ouvertüren: von Cherubini zu *Anacreon* und zum *portugies. Gasthof*; von Potter, (zum erstenmal. Mspt., einzeln geschrieben;) von Righini zu *Arianna*; von Méhul zu *Bion*; von Catel zu *Semiramis*; von B. A. Weber zu *Deodata*, und von Spontini zu *Cortez*. Spohrs Notturno für Harmonie- und Janitscharen-Musik. — Concerte und andere Soli: Pianof.conc. von Dussek, gesp. von Hrn. Musikdir. Fr. Schneider; Violinconc. von Kreutzer, gesp. von Hrn. Concertm. Matthäi; Divertimento für die Flöte mit Orch. von Bernh. Romberg, gesp. von Hrn. Grenser; Klarinettconc. von Crusell, gesp. von Hrn. Barth; Hoboeconc. von Bochsa, gesp. von Hrn. Scheibel; Violoncellconc. von Münzberger, gesp. von Hrn. Voigt; Pianof.conc. von Dussek, gespielt von Hrn. Klose; Variat. für das Waldhorn mit Orch. von C. Mar. von Weber, gesp. von Hrn. Steglich; Violinconc. von Spohr, gesp. von Hrn. Klengel; Flötenconc. von Krommer, gesp. von Hrn. Grenser; Pianof.conc. von Eberl, gesp. von Hrn. Poleux; Violoncellconc., comp. und gesp. von Hrn. Concertm. Matthäi; Concertino für die Klarinette von C. Mar. von Weber, gesp. von Hrn. Mejer; Pianof.conc. von Beethoven, gesp. von Hrn. Musikdir. Schneider. — *Fremde Virtuosen*, die in eigenen, oder in diesen wöchentlichen Concerten auftraten, sind schon früher genannt; jetzt aber noch nachzutragen: der berühmte Oboenspieler, Hr. Thurner der treffliche Fagottist, Hr. Kirsten, der sehr angenehme Tenorsänger, Hr. Hyacinthe Brier, aus Paris, der von Mad. Bossan, aus Brüssel, nach Vermögen unterstützt

wurde; der treffliche Klavier- und gründliche Violinspieler, auch achtungswerthe Componist, Hr. Mühlenfeld, aus Braunschweig, und die vortheilhaft bekannte Sängerin, Mad. Köhl-Valesi. — In einem Conc. am ersten Weihnachtstage im Theater wurde Schillers *Taucher*, nach der melodramatischen Composition von Uber, und C. Mar. von Webers Cantate zur Vermählungsfeyer der jetzigen Grossherzogin Anna von Toscana, aufgeführt; in einem zweyten liess sich der beliebte, erste Bassist des hiesigen Theaters, Hr. Sieberi, mit mehrern ausgezeichneten Gesangstükken hören.

Die *Quartettunterhaltungen* der Herren Mathäi, Lange, Meyer und Voigt dauern auch dies Jahr fort. Desgleichen die wöchentlichen Versammlungen der beyden zahlreichen *Singvereine*, unter Leitung des Hrn. Musikdir. Schneider und des Hrn. Musikd. Schulz.

Kurze Anzeigen.

X Walses et VIII Ecossoises pour le Pianoforte, comp. — — par J. D. Lindemann. Livr. 9. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Es ist nicht leicht und zeugt von nicht alltäglichem Talent, innerhalb der engen, feststehenden, vielgebrauchten Formen gut tanzbarer Tänze in den Melodien interessant zu seyn ohne Gesuchtes, gefällig ohne Trivielles, in den Harmonien leicht ohne Gemeinheit, anziehend ohne Künsteley, und dabey in den Rhythmen bestimmt, im Ausdruck für jede Gattung charakteristisch. Wenn man von diesen 18 Tänzen besonders in Nummern, W. 4, 5, 6, 7, 8, 9, Ecc. 1, 4, 5, 8, mit gehörigem Vortrag gespielt oder gehört hat: so wird man gewiss Hrn. L. dies Talent zusprechen. Dabey schreibt er so leicht ausführbar, wie sichs für Tänze gehört; und auch fehlerfrey, obschon in der Begleitung nicht überall glatt. Sonach ist das Werkchen allen, die sich durch so etwas zu vergnügen pflegen, mit gutem Gewissen zu empfehlen.

Lieder mit Begleitung der Guitarre — — von Xaver Krebs. 10tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Das Munterе und Gutgelaunte mehrer Melodien, (besonders S. 4, 6, 8,) das Kehlengerechte aller, die zweckmässige Benutzung des begleitenden Instruments, und dass Gesang und Spiel sehr leicht auszuführen sind: das findet Ref. zu loben. Was er zu tadeln findet, will er verschweigen: denn diejenigen, für welche solche Werkchen bestimmt sind, machen sich nichts daraus, und grobe Fehler, durch die sie verdorben wer n könnten, sind vermieden. Der Lieder sind zehn.

Elysium, ein Gedicht von Luise Brachmann, für Gesang, mit Begleit. des Pianof., von J. Fuss. 29stes Werk. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.)

Ein zartes, gewiss überall ansprechendes Stück, denen, die einen einfachen, ausdruckvollen Gesang, und eine durchaus angemessene, jeden Ausdruck verstärkende, und auch mit Kunst geführte Begleitung zu schätzen wissen, bestens zu empfehlen. Im Styl und der ganzen Behandlungsart könnte man dies Stück wol zunächst mit Beethovens herrlicher *Adelaide* vergleichen: wenn es auch in Erfindung und Innigkeit derselben nachsteht.

Trio pour le Pianoforte, Flûte et Violoncelle — — par J. Wolfl. Oeuvr. 66. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Leicht u. klein, in jedem Sinne dieser Worte: doch in den Melodien gefällig, und in der Haltung munter — ohngefähr wie sonst Wanhall. Das Pianoforte kann auch ohne die beyden andern Instrumente gebraucht werden. Das Ganze: ein ziemlich kurzes Allegro, und ein etwas längeres Rondo.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Januar. **№. 3.** 1818.

Die Tonwissenschaft,
nach Vogler und Keppler.

(Fortsetzung aus der 1sten No.)

Doch lassen wir die Jünger wie den Meister in Ruhe; wir haben schon gesagt, dass eine wissenschaftliche (mathematische, geometrische) Section der Linie (hier der Saite) in 7, 9, 11, 13, 17, u. s. w. gleiche Theile unmöglich ist; dass also, da diese Theilungen die Grundlage des voglerschen Systems sind, das System keine Wahrheit giebt; für Geometer ist dies genug, ihnen ist damit nichts neues gesagt, sie wissen's, und welcher einzelne darüber seines Wissens noch nicht inne geworden, wird es auf der Stelle, wenn ihm die Construction z. B. eines gleichseitigen Heptagons zur Aufgabe gemacht und die Demonstration davon verlangt wird; für andre aber, die wir nicht Geometer sind, doch zwar es seyn sollten, wenn wir in der Klanglehre als Theoretiker, als Lehrer der *Tonwissenschaft* auftreten wollen, bleibt noch die Quelle nachzuweisen übrig, das Werk zu nennen, von dem oben gesagt ist, dass dessen Verfasser bereits vor zwey hundert Jahren das voglersche System, wenn es ein System wäre, widerlegt hätte: das Werk, in welchem die Unmöglichkeit einer Section der Linie in 7, 9, 11, 13 u. s. w. gleiche Theile nicht, wie im Euclides, durch Stillschweigen, sondern durch Demonstrations-Versuche, und Beweis, dass keine Demonstration möglich sey, gelehrt worden. Aus Forkels Geschichte der Musik und dessen Literatur der Musik sollte es bekannt genug seyn, denn Forkel macht geflissentlich darauf aufmerksam: sonst aber hat kein Theoretiker neuerer Zeiten es genannt, noch weniger sich den Inhalt desselben zu Nutze gemacht. Der Titel lautet: *Joannis Kepleri Harmonices mundi libri V.* Lincii Austriae 1619. Vor mehrern Jahren habe ich die Ankündigung eines Auszugs von diesem Werk in der allgemeinen Musik. Zeitung gelesen: den Auszug selbst aber bisher nicht gefunden. Forkel liefert die Ueberschriften der sechzehn Kapitel des dritten Buchs; aber dieses dritte Buch: *De ortu proportionum harmonicarum, deque natura et differentiis rerum ad cantum pertinentium*, stützt sich auf die beyden vorhergehenden: 1) *De figurarum regularium, quae proportiones harmonicas pariunt, ortu, classibus, ordine et differentiis, causa scientiae et demonstrationis.* 2) *De congruentia figurarum harmonicarum.* Marpurg hat aus dem ganzen Werk nichts weiter genommen, als in der Zugabe von ein paar Klanggeschlechtern (Anfangsgr. S. 59.) auch eins, „welches den berühmten Mathematiker Keppler zum Erfinder habe.“ Aus Uebereilung aber, oder wie vielmehr zu vermuthen, blos einem andern nachschreibend, hat der flüchtige Mittheiler, der weiter nichts von seinem berühmten Autor weiss, die kepplersche Scala verfälscht geliefert, da sie C zum ersten Ton hat, statt G, welches der Erfinder sich höchlich verbeten hätte.

Kepplers Werk hat die Harmonie zum Gegenstande, aber keineswegs nur wie sie im Gesange sich offenbart: er spürt ihr allenthalben nach und stellt sie überall dar, wo sie mit einer gewissen Prägnanz hervortritt: sein Hauptzweck aber war ihre Erscheinung in den Bewegungen der Himmelskörper. Dass der Verf. zwanzig Jahr an diesem Werk gearbeitet hat, was er selbst sagt und Forkel bemerkt, mag schon die Neugierde reizen können; es schwindet aber gegen die Bemühung: dass er, Keppler, nach zweytausendjährigem, vergeblichem Suchen seiner Vorgänger vom Pythagoras an, der erste sey, der die *vera intervallorum causas exactissime* hier vortrage. Da redet er nur vom Gesange, aber seine Behauptung

ist allgemein, dass er zuerst die Gesetze der Harmonie in ihrer Ursprünglichkeit und Reinheit entdeckt, und wissenschaftlich — *philosophas in hac parte geometriae* — aufgestellt habe. Was die Astronomie betrifft, so weiss jedermann, dass Keppler über die Distanz zwischen dem *Mars* und dem *Jupiter* etwas vorausgesagt haben soll, das in unsern Tagen eingetroffen sey. Doch muss ich erinnern, dass man schlechten Bericht giebt, wenn man Kepplern gesagt haben lässt, zwischen diesen beyden Planeten müsse noch ein dritter dasyn: das hat er weder gesagt, noch sagen wollen; vielmehr etwas vom Gegentheil, nämlich, dass Gott (so lauten seine Worte) den Planeten in dem Raume zwischen Mars und Jupiter unerschaffen gelassen habe. Er versteht nämlich die Individualität des Planeten; seine Behauptung geht dahin: die, wenn es erlaubt ist, sich so auszudrücken, zwischen jenen beyden Planeten befindliche Masse habe Gott nicht zu einem *einigen* Planeten vereinigt; hätte Gott das gethan, so hätten wir an diesem Planeten die Construction eines gleichseitigen Sieben-Ecks: eine solche ist aber unmöglich, deswegen hat die Masse nothwendig sich zu mehrern kleinen Planeten fügen und bilden müssen, die, sich suchend und meidend, wol zu Zeiten an einander rennen mögen, dass der eine den andern auch mit sich fortreisst u. s. w., die aber nie ein einziger Planet bleibend werden können. — Dies mag Bewunderung für den Mann und seinen herrlichen Geist erregen, aber bleiben wir dabey nicht stille stehen.

Keppler ist darin mit Vogler ganz einstimmig, und wir alle, setze ich voraus, sind es, dass derjenige Theil der Musik, der ihr wissenschaftliches Element ist, wissenschaftlich behandelt werden solle; Kepplern aber ist es nicht die Arithmetik, oder gar die gemeine Rechenkunst, sondern der Theil der Wissenschaft oder Mathesis, den wir Geometrie nennen: in diesem soll der musikalische Theoretiker als Philosoph auftreten: (als Philosoph nämlich, weil er an seinem Stoff, dem Klange, ein Wirkliches hat, was er festhält; der Geometer als solcher hat nur den Raum, den nicht sowol er, als der ihn festhält.) Die Arithmetik hat blos mit der Zahl zu thun: die Zahl, abstrahirt von dem Gezählten, oder die Zahl, die nur zählt, ist nichts; das Gezählte bleibt, beym Wegnehmen der Zahl, alles was es ist, unverändert. Der erste speculative Denker, der dem Grunde der harmonischen Verhältnisse in den Tönen nachsuchte, Pythagoras, gerieth auf die Zahl. Die Mangelhaftigkeit seines darauf gebauten Systems ward wol gefühlt, aber erst Jahrhunderte nachher draug Ptolemäus mit einer Verbesserung desselben durch. Auf diese folgten — die unbewusst nach dem Richtigern und Wahren strebende Praxis stets voran — lange nachher andere Verbesserungen; *im* Grunde aber blieb es stehen und ist dasjenige, was, zwar von Keppler bestritten, und bis auf das wenige wahrhaft Speculative darin, gänzlich vernichtet, doch bis auf diesen Tag in allen theoretisch-musikalischen Lehrbüchern sein sieches Leben fortschleppt, von Vogler aber gerade in seiner rohesten, aller speculativen Zucht und Ehrbarkeit Hohn sprechenden Ungeschlachtheit aufgefasst und dargestellt ist, wodurch er aber doch, der Falschwisser, sich ein wahres, grosses Verdienst, weit vor jenen Nichtwissern, um die Tonwissenschaft erworben hat, das ihm nie [illegible] geschmälert werden. — Ausserhalb der Musik hatten speculative Köpfe, die das Gezählte eher und höher setzten als die Zahl, dem Grunde der harmonischen Verhältnisse an den regelmässigen Figuren der dichten Körper nachgespurt, und damit war es ihnen gelungen, näher als jene den Archetypus ins Auge der Erkenntnis zu fassen. Fünf solcher Körper gelten für die Bewahrer des Grundtypus, und Keppler erkannte sie auch dafür. Aber ihm war es vorbehalten, auch hier weiter zu gehen und die Entdeckung zu machen, dass jene doch nicht das Ursprüngliche sind oder darstellen, sondern ihren Grund wieder in etwas andern, *in* den regelmässigen Figuren der Ebene haben. Nachdem ihm dieses Licht aufgegangen war, und er nun fortarbeitete, stiess ihm, er mochte die gefundenen Gesetze anwenden, wo er wollte, im Himmel und auf Erden, *in* der Natur oder *im* Gebiet des Geistes, nirgends ein Hindernis mehr auf; und so fängt das Proömium seines ersten Buchs ohne weitere Vorläufigkeiten, in der Sprache eines Mannes, der seiner Sache gewiss ist, folgendermassen an: „Da die Ursachen der harmonischen Proportionen uns von den geometrisch und wissenschaftlich werdenden Theilungen des Cirkels in gleiche Aliquot-Theile, das ist, von den der Demonstration fähigen regelmässigen ebenen Figuren, herzuleiten sind; so muss ich gleich Anfangs bemerken, dass die verstandesgemässen Unterschiede der geome-

trischen Dinge den Umrissen gänzlich aus der Kunde gerathen sind, und dass selbst unter den Alten nur zuvor dem Euclides, nicht dessen Commentator Proclus, keiner eine genaue Kenntnis unserer specifischen Unterschiede dargethan hat u. s. w." — Daher handelt Keppiers *erstes Buch*, eine theils verkürzte, theils erweiterte Darstellung des zehnten Buchs der *Elemente des Euclides*, von dem Ursprung und den Demonstrationen der regelmässigen Figuren, welche harmonischen Proportionen Bestand geben. Er nennt es ein geometrisches, wie das zweyte Buch ein architectonisches, das dritte ein eigentlich harmonisches, das vierte ein metaphysisches, psychologisches u. astrologisches, das fünfte ein astronomisches und metaphysisches. Das Resultat des ersten Buchs, — denn ein Auszug würde hier zu weitläuftig gerathen müssen, — ist: bis zum achten Grade der Scienz erkennbare, oder wissbare, das ist, durch ein bekanntes Mass messbare (*μέτρον, scibile*) regelmässige Figuren sind, die von 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15 gleichen Seiten und deren Verdoppelungen. Unwissbar ist und unaussagbich (*inefabile. ἄλογον*, gegen *effabile, ῥητὸν*, welche Ausdrücke durch Rational und Irrational zu geben, wie doch auch Lorenz in seinem übersetzten *Euclides* thut. Keppler so strenge als gründlich tadelt) eine gleichseitige Figur von 7, 9, 11, 13, 17 u. s. w. Seiten. Darüber lautet die 45ste Proposition so: „Das *Heptagon*, und von demselben an alle Figuren, deren Seiten durch eine Primzahl ausgedrückt werden, auch ihre Sterne, und alle von ihnen abgeleitete Klassen, ermangeln, ausserhalb des Kreises, einer geometrischen Beschreibung: innerhalb desselben, obgleich die Quantität der Seiten nothwendig ist, ist doch das Nicht-Wissen derselben eben so nothwendig." — Darauf folgen Erläuterungen, woraus ich folgende Stellen anziehe. „Ein grosser Gegenstand wird verhandelt! denn hier liegt der Grund, warum der Heptagonus und die übrigen Figuren dieser Gattung von Gott nicht zur Ausschmückung des Weltgebäudes angewandt worden, wie die oben erklärten wissbaren Figuren es sind." — Also ist nie und nimmer je ein reguläres Siebeneck von irgend jemanden, dass er's wüsste, wollte, und mit Vorsatz zu Werk ginge, construirt worden: es kann auch mit Absicht und Vorsatz nicht construirt werden; aber wol könnte es durch einen Zufall zu construiren seyn: und doch bleibt auch da die Nothwendigkeit des Nicht-Wissens, ob es construirt sey oder nicht. — Gegen alle Einwürfe, gegen alle auf Widerlegung gerichtete Anstrengungen, bleibt demnach unverrückt der Satz stehen, dass die Seiten dieser Figuren (von 7, 9, 11 u. s. w. gleichen Seiten) ihrer Natur nach unbekannt und unwissbar sind. Kein Wunder also auch, dass etwas, das in dem *Archetypus* der Welt nicht gefunden werden könne, auch nicht in der Conformation der Theile der Welt ausgedrückt sey. — Also nicht mehr als vier Classen der erkennbaren Figuren giebt es: drey, die sich eigener Demonstrationen erfreuen, in denen sie Familien-Häupter sind: in der ersten der *Tetragonus*, nach dem Durchmesser des Kreises, dessen Charakter die Zahl 2 ist: (hier Zahl in dem Sinn, als sie Sprache der Geometrie ist:) — in der zweyten der *Trigonus*, dessen Charakter 3; in der dritten der *Pentagonus* mit dem Charakter 5; — eine vierte aber, die keine eigene Demonstration hat, deren Zahl die Multiplication von 3 in 3 ist, nämlich 15; denn die erste Figur dieser Klasse ist der *Pentekaidecagonus*."

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Carlsruhe. Uebersicht der Monate July, August, Sept. und October. — (July:) *Zauberer* von Rossini, (2mal,) die beyden *Gefangenen*, die *Entführung aus dem Serail*, *Johann von Paris*, *Alpenhütte*. (August:) *Figaro*, *Kapellmeister aus Venedig*, *Blaubart*. (September:) *Agnes Sorel*. *Figaro*, der *neue Gutsherr*, *Agnes*, *Helene*, *Schweizerfamilie*. (October:) die *Mohrin*, *Jacob und seine Söhne*, Concert von Hrn. Keller, die *Ventalin*, musikal. Unterhaltung der Hrn. Mechaniker Kaufmann aus Dresden mit ihren neuerfundenen Instrumenten; die *Probe* (von Danzi.) *Don Juan*, das *Geheimnis*. —

Blosse Buhnen-Repertorien ohne alle kritische Bemerkungen dienen schon einigermassen zu bezeichnen, wie es mit der Leitung eines Theaters beschaffen, und können einigen Aufschluss über die Kunstbildung des Publicums geben. Das „*noscitur ex socio*" gilt auch in der Kunst. Daher wäre es eben so verdienstlich, als leicht, am Ende eines jeden Jahres

eine *tabellarische Uebersicht*, der auf allen bedeutenden Theatern aufgeführten Opern bekannt zu machen, mit Bemerkung, *wie oft* jede Oper auf jeder Bühne erschienen sey.

Man sieht aus vorstehendem Verzeichnis, dass es uns im verflossnen Sommer weder an zahlreichen, noch im Einzelnen an bedeutenden Musikgenüssen gefehlt hat. *Tancred*, in dreymal, kurz auf einander folgender Darstellung (die erste Aufführung war am 21sten Juny) erhielt grossen Beyfall. Es sey uns erlaubt, hier auf dasjenige aufmerksam zu machen, was No. 29 dies. Blätter v. J. 1817 treffend und gründlich über *Rossini* gesagt ist. Wir fügen noch hinzu: Rossini hat die deutschen Componisten studirt: das nimmt man in Ensemble-Stücken oft an einer guten Stimmenführung, so wie an einer reichern Instrumentirung wahr; man hört es aber auch oft an Reminiscenzen, welche keine edle Frucht des Studiums fremder Werke sind; sie stören die Darstellung des Gegenwärtigen, ohne uns das zu geben, woran sie mahnen. Dass es dieser Musik an bedeutender Charakteristik, so wie an Tiefe des Ausdrucks in Darstellung der Situationen fehle, wird häufig, selbst von Gönnern zugegeben, und man scheint kaum zu wissen, wie viel man damit zugiebt. Gleichwol gefällt die Oper; und was lässt sich dagegen sagen? Es lässt sich erklären: ihr bleibt noch Lieblichkeit der Melodien und manche Stelle von Effect im Einzelnen, ein leicht fliessender Gesang, dem Ohre schmeichelnd, ohne Bezug auf das Wesentliche der Darstellung, jedem verständlich, ohne Mühe zu machen. Dieses sind Verdienste, die immer, und auch hier, reichlich belohnt werden. Man darf dabey nicht übersehen, dass sich die Musik dem Sänger eben dadurch vorzüglich empfiehlt, und es ist natürlich, dass er sie dagegen dankbar aufnimmt. Endlich hat auch wol die, im Ganzen sehr gelungene Aufführung ihren Antheil an dem erregten Wohlgefallen. Hr. und Mad. Weixelbaum mögen dazu beygetragen haben, dass diese Oper, und zwar in italienischer Sprache, auf unsre Bühne gebracht worden, da man anerkennen muss, dass sich beyde mit grosser Gewandtheit in dem Element des italienischen Gesanges bewegen, und bey einer vorzüglichen Methode und vielen Kunstmitteln glänzend darin zu erscheinen pflegen. Wir haben genannte beyde Künstler, die nach Dresden berufen waren, nunmehr — nicht ohne grosse Opfer, wie man sagt — für immer festgehalten. — *Figaro* kam nach mehr als drey Jahren, wieder zum erstenmal zu die Reihe. Wenn solche Werke so lange liegen bleiben, so ist nicht zu erwarten, dass die Bühne und das Publicum damit vertraut werden. Die Aufführung musste übrigens schon um deswillen unvollkommen ausfallen, weil die Rollen des Basilio, des Bartholo und der Marzelline mit Nicht-Sängern besetzt waren: Mozart hat aber, besonders in Ensemble-Stücken, nicht auf Aushelfer gerechnet. Hr. Hüser, vom stuttgarter Theater, als Gast, veranlasste bald darauf eine Wiederholung dieser Oper, da er die Rolle des Grafen sang. Ein gebildeter Sänger und Schauspieler, erwarb er sich in seinen Gastrollen den allgemeinen Beyfall. Seine Stimme gehört nicht zu den vorzüglichen; sie ist in der Abnahme, weder tief noch stark, aber durchaus angenehm, mit leichtem Falset. In der Oper, *Agnese*, von Pär, erfreute er besonders durch eine lobenswerthe Darstellung des wahnsinnigen Lord Morisson. Pär's anziehende Musik reicht nicht bis in jene Tiefe des Gemüths, wo der Wahnsinn der Sehnsucht liegt; nur das erste Duett zwischen Morisson und seiner Tochter erregt Erwartungen, die aber später nicht befriedigt werden. Die Klarinette, diese Seele der pär'schen Instrumentation, herrscht auch hier und recht charakteristisch vor. Uebrigens möchten wir diese Oper für eine der schwächern Productionen des Componisten halten.

Wir erwähnen nunmehr sogleich des Hrn. Mittermayers vom münchner Hoftheater; eines ausgezeichneten Sängers, der nach seinen zahlreichen Gastrollen in den Opern: die *Mallerin*, *Jacob und seine Söhne*, die *Vestalin*, *Don Juan* — dann (in der ersten Hälfte Novembers) in *Camilla* und *Tancred*, den allgemeinen Wunsch zurückliess, ihn zu besitzen. Aus einer mittlern, eher kleinen, vortheilhaft erscheinenden Gestalt tritt eine schöne, männliche, vollklingende Baritonstimme rein, frisch, leicht und natürlich, ohne Manier hervor; der deutlichste Gesang in jedem Ton, in jedem Wort. Diese durchgängige natürliche Deutlichkeit wird so selten gefunden, und bringt eine so wohlthätige Wirkung auf den Zuhörer hervor, dass sie der grössten Auszeichnung werth ist. Hätte dieser Sänger mehr Wärme des Gefühls in Gesang und Spiel, er würde uns entzückt halten.

Don Juan's Aufführung müssen wir, mit

Ausnahme einzelner Unebenheiten, zu dem Gelungensten in dieser Zeit rechnen. Hr. Mittermayer als Don Juan, Hr. Schring als Leporello, Hr. Mayerhofer als Gouverneur, Hr. Weixelbaum als Don Gusman, Mad. Weixelbaum als Donna Elvira, Mad. Schring als Donna Anna, endlich Mad. Neumann, eine passende Zerline, so wie Hr. Mayer (Schauspieler) für den Masetto geschickt: diese Besetzung berechtigte allerdings zu den besten Erwartungen. Doch blieb in dem Terzett der Masken, (im Finale des ersten Acts) so wie am Schluss, in dem schwierigen Gesang des Geistes, Einiges zu wünschen übrig. Im Allgemeinen mögen wir hier noch bemerken, dass in Opern, wie *Don Juan*, jede, auch die kleinste, auch die an sich schönste Verzierung einen übeln Eindruck macht, und vorzüglich darum, weil hier, wo der Componist so bestimmt gezeichnet, und so vollkommen ausgeführt hat, jede Note dem vertrauten Musikfreundfest, die ganze Musik (man erlaube den Ausdruck) *plastisch* geworden ist, so dass jedes Hintugethane sogleich als etwas Fremdes und Ungehöriges in dem geschlossen Bilde auffällt.

Hr. Keller, Flötist und köu. wirtemb. Kammermusicus, hat uns, auf seiner Kunstreise durch einen grossen Theil von Deutschland, mit seinem Besuche wahrhaft erfreut. Seine Virtuosität, so wie ein fein gebildeter Vortrag, haben ihm mit Recht vielen Beyfall erworben, und eine empfehlungswerthe, gefellige Bildung dieses Künstlers verspricht ihm überall eine doppelt günstige Aufnahme. — Sehr besucht waren ferner die zwey musikal. Unterhaltungen der Hrn. Kaufmann aus Dresden. Das Harmonichord, bekanntlich ein aufrechtstehendes Klavier mit Metallsaiten, die durch Reibung, vermittelst einer Walze, in Schwingung gesetzt werden, gefiel durch seinen (obwol nicht gleichmässig) schönen, zwischen der Harmonika und Orgel schwebenden Ton. Dieses Instrument hat eine starke Tiefe, welche nicht ganz mit der Höhe im Verhältnis steht; auch hallen die tiefern Töne, stark angespielt, zu sehr in einander, welches bey Modulationen ungünstig wirkt. Geschwindigkeit ist der Natur desselben, wie ähnlicher Instrumente, fremd, obwol sich die höhern Töne bis auf einen gewissen Grad dazu hergeben. Wir wünschen sehr, dass aus diesen und ähnlichen Versuchen am Ende etwas Vollkommnes und Gemeinnütziges für die Kunst hervorgehe. Das Chordaulodion, ein Klavier mit Flöten- und *Pfeifenwerk*, durch Mechanik gespielt, ist in seiner Art recht vollkommen, und gehört zu der Klasse musikal. Möbel, welche gar sehr geeignet sind, die Zimmer der Grossen zu zieren, und auf einige Zeit zu ergötzen, wenn die Walzen, wie hier der Fall ist, angenehme Musik-Stücke enthalten und mit Genauigkeit gesetzt sind. Das Bellonecon ist ein ähnliches Möbel mit Maschinenwerk von Trompeten und Pauken, worauf ganze Trompeten-Aufzüge vollkommen können gegeben werden. Der Trompeter-Automat endlich überrascht durch die Stärke und Reinheit seiner Töne. Es wäre zu wünschen, dass eine solche Mechanik mit Tastatur für einen Spieler könnte versehen werden, um viele schlechte Trompeter abzuschaffen, die jetzt oft die Musik verderben. Was sonst Uebertriebenes über diese Instrumente hier und da in öffentlichen Blättern gelesen wird, bedarf wol keiner Widerlegung.

Unser hiesiges Kunstpersonal hat sich wenig geändert. Hr. Müller, Tenorist, ist abgegangen, und, dem Vernehmen nach, in Wien engagirt, wo er Gelegenheit haben wird, seine schöne Stimme zu bilden. Hr. Gawner, Violinspieler, ist nunmehr beym mainzer Orchester angestellt. Mad. Gervais, seit mehren Monaten auf Reisen, wird schnlichst zurückerwartet. Hr. Concertm. Fesca hat ein neues Quartett und ein neues Quintett vollendet. Spontini's *Fernando Cortez* soll nächstens zum erstenmal auf die Bühne kommen; und unsre Winterconcerte im Museum werden nach vielen Hindernissen nunmehr bald ihren Anfang nehmen.

Dresden. Am 22sten Nov. gab die italien. Gesellschaft zum erstenmale die komische Oper: *Il signor Marcantonio*, von S. Pavesi. Sie wurde viermal vorgestellt, und mit ihr das Theater vor den Weihnachts-Feyertagen geschlossen. — Diese schon seit langer Zeit in Italien entstandene Musik ist zwar leicht, aber voll Anmuth und ächter Komik: auch wurde sie vom hiesigen Publicum mit vielem Beyfall aufgenommen, vorzüglich die folgenden Stücke: die Cavatine der Bettina in G dur, das Duett in G dur: *Perle adietto* etc. Dieses ist wirklich interessant und die Musik drückt die Charaktere, wenn Tobia der Bettina die Art zeigt, wie sie den alten Marcantonio

täuschen müsse, so wahrhaft sus, dass man es ein schön-komisches Duett nennen kann. Die Terne-Arie in C dur, ist ein ausdrucksvolles Cantabile und hat ein reizendes Motiv im Allegro; auch sie, und dann der Ausgang des ersten Finale fand Beyfall. Noch lebhafter wirkten folgende Stücke des 2ten Aufzugs: die eingelegte Arie in B dur, von Hrn. Franz Schubert. Sie ist mit Eleganz, anmuthigen Motiven, einer guten Instrumentation, vortheilhaften Bravour-Passagen, geübter Kunst, und ganz für die angenehme Stimme der Dem. Benelli geschrieben. Das Duett in F dur vom Compositeur der Oper, ist noch interessanter, als das erstere. Die Arie des Marcantonio in D dur. Sie ist allerdings ein seltsamkomisches Stück, doch wird uns erlaubt seyn zu sagen, es hätten angenehmere und prunkendere, nicht aber so triviele Tanzmotive gewählt werden, auch mit dem Motiv des Allegro kein so harter Uebergang des Tons in B dur gemacht werden sollen. Endlich Bettini's Arie: wol das schönste Stück der Oper. Das sey genug von dieser, da sie keines der Meisterwerke ist, die eine ernstere und genauere Betrachtung verdienen. Die Dichtung ist ungefähr die nämliche, wie in *Angiolina, ossia il Matrimonio per Susurro*, deren Musik von dem gelehrten Veteran Salieri geschrieben ist. Dem. Carolina Benelli trat zum erstenmale in einer komischen Rolle auf. Sie wurde mit einstimmigem Beyfall ausgezeichnet. Sie spielte auch wirklich die Bettina mit soviel Anstand, Unbefangenheit, Feinheit und Lebendigkeit, dass Niemand in ihr die angehende Schauspielerin hätte vermuthen sollen. Anfangs bemerkte man in ihrer Stimme einige Schüchternheit, die ihr, wie ganz richtig, eher zu Gunsten, als zum Nachtheil gereichet wurde; die Sicherheit ihrer sehr guten Methode half ihr siegen. Ihre Musik ist sehr ausdrucksvoll, ihre Stimme hat etwas Einnehmendes, besonders wenn sie die höchsten Töne mit einer Sanftheit und Leichtigkeit nimmt, die ihr natürlich scheint. Sie intonirt vollkommen rein und spricht deutlich aus. Daher sind ihre Passagen leicht; sie bindet auch die Töne gut — und was sonst sie Lobenswürdiges dem Unterrichte ihres Vaters verdankt. Ihr Costume war geschmackvoll und elegant. — Hr. G. Sassaroli gab den Marcantonio gut, besonders aber sang er seine komische Arie rühmenswerth. Hr. Tibaldi spielte seine Rolle in mezzo carattere mit Genauigkeit, sang seine erste Arie mit Ausdruck, und fügte manche gefällende Manieren hinzu; wie dieser Sänger das allerdings sollte. Hr. Benincasa als Fabio, zeigte sich auch in dieser Rolle als guten Komiker, und seine starke und sonore Stimme glänzte vorzüglich im Duett des ersten Aufzugs in G dur, mit Dem. Benelli, so wie in der Cavatina des Auftretens und in der Arie des 2ten Acts. Die ganze Oper wurde mit Präcision ausgeführt. Der Chor that seine Pflicht; das Orchester gleichfalls.

Am 29sten Nov. und am 3ten Dec. wiederholte man *le Nozze di Figaro* von Mozart, wovon schon öfters, und vorzüglich in No. 51, S. 809, vom Jahre 1816, und in No. 6, S. 91, v. J. 1817 gesprochen worden ist. Wir beziehen uns darauf. — Eben so ist von der Oper, das *Wunderhaus*, von Weigl, welche am 4ten wiederholt wurde, in No. 53, S. 864, so wie auch No. 15, S. 22 (vorigen Jahres) von Paers *Griselda*, die am 6ten dieses wiederholt wurde, geredet worden. Von letzter Vorstellung werde indess wenigstens der vortreffliche Vortrag des Violinsolo's zu der bekannten Arie der Griselda, durch Hrn. Conradin, Poliviens erwähnt. Dem bekannten Stücke Neuheit und neuen Reiz zu geben, hatte er, wie das hier gar wohl geschehen kann, manche Stellen seiner Stimme reicher und schöner umschrieben. Mad. Sandrini, als Griselda, sang jenen Abend zwar nicht stark, aber sehr einnehmend, besonders jene Arie. Hr. Benincasa, den wir so oft rühmen mussten, schien den alten Grimmole nicht gern zu geben; wenigstens hob er ihn sicher nicht.

Am 15ten gab Hr. Kammermus. Dotzauer, mit Beystand der königl. Kapelle, im Saale des Hôtel de Pologne eine musikal. Akademie. Erster Theil: 1. Ouverture in C dur von L. van Beethoven. Bekannt und sehr gut. 2. Ein kleines Concert für das Violoncello in A dur, comp. und vorgetragen von Hrn. Dotzauer. 3. Scene und Arie von Raimonde in Es dur, gs. von Frau von Riedenfeld. Dieses Stück, von einem uns unbekannten Tonsetzer, fanden wir interessant, gut in Melodie und Beyhaltung geschrieben; es hat im Andante Zartheit, im Allegro Feuer und angenehme Gefügigkeit; ist auch für den Singenden natürlich und vortheilhaft. Fr. v. R. übertraf sich selbst in diesem, für ihre Stimme ganz passenden Stücke; denn sie sang mit vieler

Kunst, schöner Haltung, mit Ausdruck, wie alles das die echte Gesangschule erfordert; auch zollten ihr die Zuhörer allgemeinen Beyfall. 4. Capriccio über schwedische Volkslieder in E dur für das Violoncell, comp. von B. Romberg, und vorgetragen vom Dotzauer. Das Stück ist trefflich und durch den Comp. selbst bekannt.

Zweyter Theil. 1. Ouverture von A. Romberg in Es dur, welche viel Eindruck macht. 2. Duett von Blangini in Es dur, von Fr. von Biedenfeld und Hrn. Bergmann gesungen. Es macht einen sehr angenehmen Effect und ist mit schönem Gesange geschrieben; vorzüglich anmuthig ist das Allegro, das mit einem sehr einnehmenden Thema anfängt, worin die Imitationen des Tenors eben so kunstmässig, als effectvirend sind. Es wurde gut vorgetragen. 3. Variationen für das Violoncell auf das Thema, *Nel cor più non mi sento*, comp. und vorgetragen von Dotzauer. — Es wird uns verstattet seyn, Einiges über Hrn. D.s Tonsetzung sowol, als über seinen Vortrag zu sagen. Wir sprechen ihm durchaus Kenntnisse in der Kunst der Harmonie nicht ab; allein zu dieser Kenntnis muss Begeisterung, guter Geschmack und eine gewisse Lebendigkeit kommen, wenn man, wenigstens heut zu Tage, wahrhaft wohlgefallen will. Hr. D. häuft die Schwierigkeiten, ist oft ohne Gesang, vielmehr recht oft seine Melodie hart, ein gewisser Kreis von Gängen kömmt, wenn auch nicht Note für Note, öfters wieder u. dgl. m. Das kann wenigstens nicht erfreuen. Jene seine Vorliebe für Schwieriges ist nun auch in seinem Spiel herrschend, und veranlasst ihn, auch oftmals zu wagen, was nicht ganz gelingt; wie denn z. B. seine Terzen- und Octavengänge, wahrlich nichts weniger, als rein intonirt waren. Wir gehen nicht ein in das Feinere, was sich nicht so ganz unwidersprechlich von selbst jedem darthut, nicht sogleich, wie jenes, von Jedermann bemerkt und empfunden wird, weil, wie es scheint, Hr. D. auch wohlwollenden, und keineswegs beleidigend ausgesprochenen Tadel nicht wohl ertragen kann.

Frankfurt a. M., den 11ten Januar. Als ich vor sechs Monaten unser gutes Leipzig verliess, gab ich Ihnen das Versprechen, Ihnen Notizen über den gegenwärtigen Zustand der Musik an demjenigen Orten mitzutheilen, wo ich mich lange genug aufhalten würde, um mit Sicherheit ein Urtheil in dieser Hinsicht fällen zu können. Mein Wort will ich lösen und den Anfang mit der Mittheilung dessen machen, was ich Gelegenheit hatte, in der berühmten Handelsstadt am Mayne zu hören, wo, ausser den einheimischen Musen, eine steie Ehe und Thalia reisender Schützlinge Thaliens und Euterpe's stattfindet. Die hiesige Oper ist jetzt nur noch ein Schatten von dem, was sie war, als eine Cumbsch und ein Maurer sie mit ihren glänzenden Talenten verherrlichten. Sie werden sich wol noch des begeisterten Briefs erinnern, den ich zu jener Zeit von hier aus Ihnen schrieb, als ich zum Erstenmale das alte Frankfurt besuchte. Jetzt steige ich aus der Poesie zur Prose herab, und will mit dem beginnen, was *nicht* hier ist. Eine erste Sängerin ist, seit dem Abgange der Mad. Graff, (einer trefflichen Künstlerin, wie Alle versichern, die sie kannten,) *nicht* hier. Dem. Friedel und Mad. Hoffmann sollen zwar dergleichen vorstellen, aber die Sache selbst stellt beyde Damen ganz anders vor. Der Dem. Friedel fehlt es zwar nicht an einer schönen, umfangreichen Stimme; aber sie ist in ihrer frühern Bildung vernachlässigt worden, und kann nur, unter zweckmässiger Leitung, vielleicht einst noch eine gute Sängerin werden. Mad. Hoffmann hat eine bessere Methode, aber es fehlt ihr an Materiale, und die schöne Oekonomie der Stimme, welche dem Vortrage Licht und Schatten giebt, ist ihr gänzlich fremd. Ein erster Bassist ist *nicht* hier; die Hrn. Krönner und Hillebrand erscheinen aber abwechselnd auf der vacanten Stelle. Der Erstere sucht sich seit einiger Zeit mehr dem komischen Fache zu widmen; der Letztere ist noch Anfänger und kann, bey einer nicht klanglosen Stimme, wenn ein wahres künstlerisches Streben ihn vorwärts treibt, in Zukunft vielleicht etwas Bedeutendes leisten. Ein erster Buffo ist *nicht* hier; denn der alte Hr. Lux ist bereits jetzt schon invalid und bald vielleicht nicht mehr unter den Lebendigen, denn er schleicht herum wie eine personificirte Allegorie auf die hiesige Bühne — wie ein Schatten. Wie schon gesagt: Hr. Krönner versucht manchmal auf diesem Felde einige unsichre Capriolen. Ein Chor ist *nicht* hier; denn vier erträgliche Subjecte können, unter andern ganz erbärmlichen, nicht dafür angenommen werden. Was ist denn

aber dort? werden Sie mich fragen. Ein guter Tenorist, ein trefflicher Musikdirector, vielleicht der erste jetzt lebende praktische Tonkünstler; ein herrliches Orchester, und — die Hoffnung. Der gute Tenorist ist Hr. Scheible; er besitzt eine schöne und reine Methode, einen seltenen Umfang, und nur ein hellerer Klang seiner sonst sonoren Stimme bleibt zu wünschen übrig. Er ist ein kenntnissreicher Musiker, Componist und fertiger Klavierspieler. Nie habe ich von einem Sänger bessere Rouladen und den Lauf durch die chromatische Tonleiter im Steigen und Fallen vollendeter gehört, als von ihm. Als den trefflichen Musikdirector und grossen Tonkünstler nenne ich L. Spohr, der erst seit vierzehn Tagen hier ist, und kurz nach seiner Ankunft, in einem, zum Besten des hiesigen Orchesters gegebenen Concerte, durch die Aufführung seiner herrlichen Es-dur-Symphonie und den Vortrag des von ihm zunächst für Italien, in Form einer Gesangsscene, componirten Concertes, mich zur höchsten Bewunderung hinriss. Am verwichenen Sonntage dirigirte er, zu seinem Antritte, die unsterbliche musikal. Poesie des grössten Tonmeisters, den *Don Juan*. Die Instrumentalpartie wurde von dem Orchester mit einer Vollendung gegeben, an der gewiss der Einfluss des genialen Künstlers, der es leitete, einen bedeutenden Theil hatte. Ein anderer trefflicher Künstler ist mit und vielleicht durch Spohr dem hiesigen Orchester gewonnen worden: Hr. Eugen Thurner, der berühmte Oboist, den ich im Anfange vorigen Jahres zu Prag hörte, und damals schon, als den ersten jetzt lebenden Meister auf seinem schwierigen Instrumente, bewunderte. Auch er liess sich in dem oben erwähnten Concerte hören. Ein von ihm selbst, ansprechend und genial gesetztes spanisches Rondo gab ihm Gelegenheit, seine grosse Fertigkeit, seinen geläuterten Vortrag und alle die Vorzüge, welche den wahren Virtuosen charakterisiren, an den Tag zu legen. — Endlich blüht denn hier *die* Hoffnung auf, dass Spohr, in seiner reinkünstlerischen Ansicht, kräftig für das Beste der Bühne würken werde, und mit ihm ein Mann, der durch einen hellen Blick, durch einen gebildeten Geist, und ohne an verjährten Vorurtheilen zu kleben, in dem engern Ausschusse der Actionärs manches Wort zu seiner Zeit geltend machen wird. Dieser Mann ist ein hiesiger Kaufmann, Hr. Georg Brentano-La-Roche, Bruder des Dichters, Clemens Brentano. Er ist erst seit kurzer Zeit Mitglied des Commité, aber die wohlthätigen Folgen seiner Einwürkung wurden bereits von jedem Parteylosen anerkannt. — Von den fremden, bemerkenswerthen Künstlern, welche im Laufe des Winters hier waren, wurde des herrlichen Hummels schon in Ihrem Blatte gedacht. Er gab zwey Concerte und erwarb sich in beyden den grössten und gerechtesten Beyfall. Jetzt ist Mad. Gley von Hamburg hier und giebt Gastrollen. Ihre schöne Zeit ist vorüber: aber das alte Falsch-Singen ist ihr geblieben. — Nächstens ein Mehres, wenn meine Geschäfte mich nicht weiter rufen.

Berlin. Uebersicht des Dec. 1817. Hr. Kapellm. Kreutzer, vordem in Stuttgart, spielte zuerst öffentlich am 5ten in des Concertm.s Möser Abonnementsquartett. Er trug auf dem Fortepiano eine freye Phantasie mit Geist, Kraft und Geschmack vor. Noch mehr konnten wir ihn und seine Producte geniessen in dem am 18ten von der Generalintendantur im Opernhause veranstalteten Concert, das noch das Eigene hatte, dass es von Sonnleithners Lustspiel: *Dir, wie mir!* und von dem beliebten *Schiffscapitain* von Blum eingefasst war, und daher ein überzahlreiches Publicum herbeyführte. Hr. Kreutzer gab uns zuerst die Ouverture aus seiner Oper, der *Taucher*, trug dann ein Concert und eine freye Phantasie auf dem Fortepiano vor: auf dem Panmelodion eine Phantasie, und, mit Begleitung von zwey Waldhörnern, welche die Hrn. Lenz und Schunke brav bliesen, und in Verbindung mit dem Panmelodion das angenehmste Echo bildeten — ein Rondo; auch begleitete er auf diesem Instrumente das, von Mad. Milder-Hauptmann gesungene Lied: In der Ferne — aus Uhlands *Wanderliedern* — alles von seiner eigenen Composition. Die Ouverture zeichnete sich durch Kraft u. schönen Gebrauch der Blasinstrumente aus; sein Spiel, (auf einem herrlichen engl. Flügelfortepiano) durch vollendeten Anschlag, ungemeine Fertigkeit, Rundung, Nettigkeit, und grosse Zartheit im Adagio. Das Panmelodion ist bekanntlich das von Hrn. Leppich in Altona vervollkommnete und von Riffelsen zu Copenhagen erfundene Melodion. An einer, durch einen Tritt leicht bewegten messingenen Walze von zwey Zoll

Durchmesser reihen sich die abgerundeten, belederten Kuppen der messingenen und horizontal gegen die Walze aufgestellten Tonstäbe, die mit den Tasten in Verbindung stehen, und durch diese stärker oder schwächer gegen die Walze gedrückt werden können. Der dünnste Tonstab giebt den höchsten Ton, der dickste den tiefsten u. s. w. So entsteht ein Ton, den Viele dem der Aeolsharfe, des Euphon, der Harmonica und des Terpodion vorziehen: zuverlässig ist er von höchster Zartheit und Lieblichkeit, mit der Fülle und Stärke der sanftern Register des Positivs verbunden, und verstattet ein schönes *Crescendo* und *Diminuendo*. — Den 8ten gaben die Hrn. Fürstenau, Vater und Sohn, ein zweytes Concert im Saale der Stadt Paris. Der jüngere trug ein Flötconcert von Viotti, mit Adagio und Rondo von Fürstenau d. Vater, und einen Potpourri mit Orchesterbegleitung, auch von dem Vater; mit diesem aber ein Duo concert. für zwey Flöten, nach Leks Violinconc. vom dem Vater frey bearbeitet vor, und man konnte das innige Verbinden, Anschliessen und Folgen der Töne, besonders in den Doppelpassagen nicht genug bewundern. Ihre letzten öffentlichen Vorträge waren am 20sten in einer Abendunterhaltung im englisch. Hause. Ueber den Sohn habe ich früher ausführlich berichtet. — Den 10ten gab Hr. Andreas Schunke Concert im Saale der Loge Royal-York. Er trug sehr brav auf dem Waldhorn ein Adagio mit Echo und Polonoise von Dupuy, und mit den Hrn. Lenss und Pfaffe ein Concertino für 3 Waldhörner von Lenss vor.

Zu dem, am 29sten zum erstenmal gegebenen Trauerspiel, *Germanicus*, nach dem Französischen vom Grafen F. v. Rieseh bearbeitet, hatte der Kapellm. Kienlen die Ouverture und die zur Handlung gehörige Musik geschrieben. Sie ist nicht ohne Werth; aber die Ouverture zu lang, und nicht durch einfache und stolze Harmoniemassen imponirend. — In Hinsicht der Zwischenmusik verdienten in diesem Monate Auszeichnung: Hr. Agtha aus Dresden, der am 14ten einen von ihm gesetzten Potpourri für das Waldhorn blies: Compos. und Vortrag erhoben sich aber nicht über das Mittelmässige; und Hr. Böhmer aus Dresden, der am 9ten ein von Kreutzer gesetztes Solo für die Violin mit Beyfall spielte. Besonders gefielen sein fester Strich, das Ligato und die Doppelgriffe in der Cadenz.

Auch die Gebrüder Bliesener gaben den 19ten ihr erstes Abonnementconcert im Saale der Stadt Paris. Der Inhalt war: Symphonie von Fesca, Ouverturen aus *Carlo Fioras* von F. Fränzel und den *Bayaderen* von Catel: Duett von Mozart, ges. von Dem. Reinwald und Hrn. Blume, ein Hornconc. von Dupuy, gebl. von Hrn. Schunke, Variat. für Klarinette und Fortepiano von Mar. v. Weber, gesp. von Mad. Heinike und gebl. von Bliesener sen., eine Scene von J. Stunz aus München, ges. von Hrn. Blume, und ein Violinconc. von Cremont, gesp. von Hrn. Hertel.

Paris, am 26sten Dec. 1817. Die Musikliebhaber haben gestern ein Weihnachtsgeschenk erhalten, auf welches wol Niemand von ihnen gerechnet hatte. Der Klarinettist, Hr. Bärmann, kön. bayerscher Kammermusicus, hat sich in dem, gestern von Mad. Catalani gegebenen Concert-Spiritual hören lassen. Vor dem deutschen Publicum bedarf es weiter keiner Lobpreisung dieses Künstlers, der längst als einer der ersten, ja in mancher Hinsicht als der erste Virtuos auf seinem Instrumente bekannt ist. Es thut mir wohl, anzeigen zu können, dass Hrn. B.s Triumph vollendet gewesen: er hat seine Variationen mit drey Cadenzen begonnen, und diese, nur aus wenigen Takten bestehend, haben gleich anfangs einen wahrhaft ungestümen Beyfall erhalten. Ich behalte mir vor, über diesen Künstler ausführlicher zu reden, sobald er sein eigentliches Concert gegeben haben wird. Bis dahin sey nur im Allgemeinen angezeigt, dass sein Ton vollendet, sein Piano von einer wunderbaren Wirkung und sein Geschmack der reinste ist, den ich je an einem Blasinstrumentisten gefunden habe: letzterer wird durch keine, auch nur die geringste Ueberladung oder Grellheit des Tons entstellt, welche beyde so häufig an Klarinettisten gefunden werden. Als Schatten der Vollendung seines Vortrags ist mir in der Höhe dann und wann eine Unsicherheit oder Schwäche, so wie in der Mitte das Geräusch der Klappen aufgefallen. Die Gerechtigkeit gebietet aber anzumerken, dass Hr. B. erst seit vier Tagen in Paris angekommen war, also kaum von den Beschwerlichkeiten einer langen Reise hergestellt seyn konnte. Was die von demselben geblasenen Variationen betrifft: so wären diese allerdings dazu geeignet gewesen, einem Künstler von ge-

ungerer Virtuosität verderblich zu werden: Hr. B. hat jedoch siegreich das Wagstück bestanden. Es giebt Schwierigkeiten, die mit Grazie, Harmonie und Melodie verbunden sind: diese, von Meistern vorgetragen, können nie des Effects verfehlen. Hrn. B.s Variationen scheinen mir aber nichts, als schwierige Schwierigkeiten zu seyn. Ein Glück, dass sie sich diesmal in Händen befanden, denen das Schwierigste auch noch zu leicht zu seyn scheint.

C. L. P. Sievers.

Kurze Anzeigen.

Trois Quatuors de Joseph Haydn, Oeuvr. 76, *arrangés à 4 mains pour le Pianoforte.* No. 1, 2, 3. Leipzig, chez Peters. (Pr. jeder No., 1 Thlr.)

Die jetzt gewöhnlich gewordene Sitte, vollstimmige Orchestermusik, Symphonien, Ouverturen u. dgl., für zwey Klavierspieler zu bearbeiten, ist gewiss nicht zu tadeln; besonders wenn die Wahl auf Stücke fällt, die sich vornämlich durch ausgearbeitete Harmonie und durch den Effect der *Gesammtheit* der Instrumente auszeichnen. Sie gewähren den Spielern nicht nur solide Beschäftigung und angenehme Erinnerung an das Ganze, wie dies eigentlich ist: sondern, indem sie ihnen den Gang der wesentlichsten Stimmen recht nahe legen, lehren und gewöhnen sie sie auch, diesen von dem Uebrigen abzusondern, ihm auch neben diesem zu folgen, und so zu hören, wie man eigentlich immer hören sollte. Beym Quartett fällt nun aber der letzte Vortheil weg: da wird jener Gang ohnehin nicht verdunkelt, vielmehr durch die Originalinstrumente, werden sie gehörig behandelt, noch besser hervorgehoben, als das auf dem Pianoforte möglich ist; u. das Eigenthümliche des Tons jener Instrumente, so wie das Zarteste ihres Ausdrucks, worauf doch der Quartettcomponist so sehr rechnet, gehet auch verloren. Darum verdient denn jene Sitte, auf Quartette angewende., weniger Beyfall. Da indess nun einmal viele Liebhaber dergleichen wünschen, da die vorher angeführten Vortheile auch hier statthaben, und das recht eigentlich Bildende gutgearbeiteter Quartettmusik auch hier bleibt; und da, was die hier angezeigten Werke betrifft, sehr schöne Stücke gewählt, und diese offenbar mit Einsicht, Fleis und Genauigkeit bearbeitet sind: so kann man sie denen, welche Unterhaltung dieser Art suchen, mit Grund bestens empfehlen. Es zeugt immer von Liebe zu wahrhaft guter und schöner Musik unter den Dilettanten in Deutschland, dass so etwas gesucht und beliebt ist; zumal, da eigentliche Quartettmusik unter uns bey weitem öfter und besser gehört wird, als in irgend einem andern, für Musik gleichfalls gebildeten Lande.

Pot-Pourri d'après des mélodies de l'Opéra Don Juan de Mozart, comp. pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre par Andr. Romberg. Oeuvr. 47. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Das Duett zwischen Don Juan und Zerlina macht den Anfang, wird von der obligaten Violin einigemal variirt, und, nach einem freyern, bravourmässigen Ausgang, an der Menuet aus dem ersten Finale hingeleitet. Auch diese wird (und meistens sehr angenehm) variirt, mit Arien von Mozart damit verbundenen andern Tänzen zusammengestellt, und nun folgen mehre, wohlgeordnete Fragmente dieses Finale, worauf Don Juans feurige Arie, die in der Oper selbst diesem vorhergeht, freyer, mit gesicherter Kunst und für den Concertsaal brillant ausgeführt wird. Das Ganze verlangt einen tüchtigen, besonders auch kräftigen Solospieler. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern und Pauken. Das Ganze dauert nicht lang, beschäftigt nicht wenig, und tritt lebhaft heraus.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Januar. N°. 4. 1818.

Nachrichten.

Paris. Uebersicht seit dem Monate July, bis Ende Decembers. Die merkwürdigste Begebenheit, welche sich in diesem Zeitraum mit dem italien. Theater ereignet hat, ist ohnstreitig die Rückkehr der Mad. Catalani. Ob diese unter den obwaltenden Verhältnissen zweifelhaft war, oder nicht, ist hier keineswegs der Ort, darzuthun: nur so viel muss ich anmerken, dass sich diese merkwürdige Sängerin fast eben so sehr auf den Lauf der Welt, als auf die Läufe in der Musik zu verstehen scheint. Doch will es einmal das Schicksal, oder vielmehr die Eigenliebe der Mad. C., dass sie bey ersterm verlieren soll, was ihr letztere einbringen. Denn die Ehre, Directrice des königl. italien. Theaters zu Paris zu seyn, soll sie, nur ganz gering angeschlagen, in diesem Augenblicke bereits zweyhundert tausend Franken (über funfzig tausend zächs. Thaler) gekostet haben. Dagegen beträgt der reine Gewinn, den sie nach Abzug aller gehabten Unkosten von ihrem letzten *grand tour* gehabt haben will, ihrer eigenen Angabe zu Folge, fünfhundert tausend Franken. Bey dem allen wäre also mehr gewonnen, als verloren. Doch hätte sie, wie niemand in Abrede seyn wird, die goldenen und poetischen Lorbeeren Deutschlands und Italiens einärndten können, ohne sich in die Dornen der pariser königl. Directorschaft zu stechen.

Dem sey, wie ihm wolle; die Sängerin, deren geläufige Füsse ihre hiesigen Liebhaber (ich meyne die musikalischen) fast eben so sehr in Verzweiflung gesetzt, als ihre geläufige Kehle denselben Entzücken verursacht hatte, ist wiedergekehrt; und es hat sich ergeben, was sich gewöhnlich unter Liebenden ergiebt: durch die Aussöhnung nach dem Streite ist die Zärtlichkeit inniger geworden, als sie es vor dem Bruche des Friedens gewesen war.

Je höher jedoch die Wonne, oder vielmehr das Delirium sich steigert, in welche das grosse Publicum bey'm Gesange der Mad. C. versetzt wird, je frecher erheben dagegen Prediger in der Wüste (das ist aber stets eine sehr bevölkerte Wüste) ihre Stimmen und sprechen jetzt lauter als jemals von Ungeschmack, Ersäufen der Melodie in Gurgeley und Seiltänzerkünsten, von Singen unter dem Tone, (Unterziehen) welches oft durch ganze Arien gehe, und von andern dergleichen Dingen. Diesen Beschuldigungen liegt, wie einige unterrichtete Leute glauben wollen, von der einen Seite eben so viel Neid und Misgunst, als von der andern, Wahrheit zum Grunde. Was mich anbetrifft, werde ich mich wol hüten, an diesem Streite einen andern, als vermittelnden Antheil zu nehmen und merke daher bloss an, dass es seit einiger Zeit an der Tagesordnung zu seyn scheint, in den Sonnen Flecken zu suchen und zu finden.

Mad. Catalani ist zum erstenmale wieder in dem hier bis zum Uebermasse gehörten und gesehenen *Fanatico per la Musica* aufgetreten. Vor ihrer Abreise war diese Oper, deren Musik ursprünglich von Mayr ist, die sich aber jetzt zu einem Pasticcio der heterogensten Gesangstücke von fast allen lebenden Componisten hat machen lassen müssen, in dem grossen leeren Hause bereits wiederholentlich zu Grabe getragen, und der Name der gefeyerten Sängerin vermochte nicht einmal mehr, das Theater mit Freybilleten zu füllen. Indess, nach ihrer Rückkehr scheint der *Fanatico* das Publicum zu eben so vielen Fanatikern gemacht zu haben. Es strömt herbey, als lache es dieses Jahr zum erstenmal über die mit Noten bedruckte Nachtmütze und den mit allen musikal. Instrumenten bemalten Schlafrock des Musikmarren. Die erste Arie der Mad. C. in dieser

Oper ist es; wo ihr die Tonrichter mit gespitzten Ohren anspassen und behaupten, sie singe dieselbe von der ersten bis zur letzten Note um einen Achtelton zu tief. Wollte ich dieser Behauptung beytreten, so würden die Freunde der Sängerin rufen: Beweise! Das würde ich aber nicht können, denn die Töne sind verhallt. Fiele es mir ein, entgegengesetzter Meynung zu seyn; so dürften die Feinde derselben eine ähnliche Forderung an mich thun. Der würde ich aber aus demselben Grunde keine Genüge leisten können. Folglich ist es besser, ich schweige ganz und gar über diesen Gegenstand. Ausser der erwähnten Arie singt Mad. C. in dieser Oper noch die berühmten und berüchtigten Variationen über Paesiello's: *Nel cor più non mi sento*, in welchen sie alles erschöpft, was entzückend und widerstrebend, blau und überladen, natürlich und halsbrechend ist; dann noch eine venetianische Barcaruola mit bloser Harfenbegleitung, in welcher es auf eine wahrhaft grausame Weise *ad libitum* zu Werke geht. Rechnet man dazu noch ihr Duett mit dem musikärrischen Vater, wo sie Scalen und Passagen über alle vier Vocale singen muss: so wird ohne mein Zuthun deutlich werden, dass diese Singpartie geeigneter wie jede andere ist, der Ultramethode der Mad. C. einen recht erwünschten Vorschub zu leisten.

In einem meiner frühern Berichte hatte ich es mir erlaubt, scherzend zu behaupten, unsere Sängerin werde zum erstenmale wieder in der Oper Fioravanti's: *L'Orgoglio punito (avvilito)* auftreten. Obgleich diese meine Behauptung kein Orakelspruch war, welcher nothwendig in Erfüllung gehen musste: so scheint doch diesmal Mad. C. ihrem Schicksale nicht haben entgehen zu können. Denn aus meinem Scherze ist in so fern Ernst geworden, als ihre zweyte Rolle die Lindora in der erwähnten Oper gewesen ist, deren eigentlicher Titel: *L'Orgoglio punito* schon früher in den: *La Capricciosa corretta* umgetauft worden war, welche beyde Titel Mad. C. aus Gründen, welche, wie die hiesigen Spassvögel behaupten, jedermann von selbst erräth, abermals in den: *La Donna estravagante*, verändert hat. Wer da behaupten möchte, dass zwischen diesen drey Titeln immer noch eine sehr auffallende Reisereminiscenz vorhanden wäre, dem geben die erwähnten Spassvögel (nicht ich) zu bedenken, dass der letzte Titel war die Sache, die beyden ersten jedoch diese und die Rüge zugleich andeuten. Und darum möchte letzter Titel vor den beyden ersten den Vorzug erhalten haben. Unter allen bisher von Mad. C. gespielten komischen Rollen ist, ohne alle bezeichende Ironie gesagt, die *Donna estravagante* diejenige, für welche sich ihre Persönlichkeit am meisten eignet. Sie offenbart darin manche wahrhaft künstlerische Momente. Ihre erste Arie, eine Cavatine aus A dur, singt sie so einschmeichelnd und zugleich mit so vieler Mässigung, dass, wenn ihre Rolle auch gleich eine *Donna estravagante* anzeigt, sie sich hier wenigstens als keine *Cantatrice estravagante* zeigt. Ursprünglich soll die Musik zu dieser Oper, wie man sagt, vortrefflich seyn; ich aber kann von derselben, in so fern sie für eine Composition von Fioravanti gilt, nicht urtheilen, weil man darin keine Note weder auf noch neben der andern gelassen hat. Uebrigens würde ich nicht geglaubt haben, was ich mit meinen eigenen Ohren gehört habe, wenn ich es nicht zugleich mit meinen eigenen Augen gesehen hätte, dass Mad. C. eine in der Partitur in D dur stehende Arie in Des dur gesungen hat. Würde man mich fragen, wozu eine solche Transposition um einen halben Ton dienen soll; so würde ich darauf nichts anders zu antworten, als dass der Ton fis schon von kritischer Natur für die Kehle der Mad. C. ist, dahingegen f noch so ziemlich im Bereiche derselben liegt. Als Leckerbissen schuss elt sie endlich in dieser Oper Variationen für die Singstimme mit Ripienbegleitung einer Tenor- und Bassstimme über: Das klinget so herrlich, das klinget so schön, aus der *Zauberflöte*, auf. Bey dem Vortrage derselben enthält sie sich aller grellen Ausschweifungen u. zeigt damit, welch ein wunderbarer Effect im Wege der Mässigung ihr zu erreichen möglich ist. Das Entzücken eines deutschen Publicums würde in dem Chor ausbrechen: *Das klinget so herrlich, das klinget so schön* u. s. w.; das französische Auditorium schlägt mit Händen und Füssen darein (denn die Stücke müssen jetzt bekanntlich an der Thür bleiben) und schreyt Bravo, (oder, nachdem es Leute nach der Mode sind, Brava) dass einem Deutschen Hören und Sehen darüber vergeht. Ich gestehe, dass in diesem Augenblicke vielleicht keine menschliche Stimme auf Erden ist, welche einen lieblichern Effect hervorzubringen vermöchte, als Mad. C. mit diesen Variationen.

So eben ist nun von Mad. C. eine ältere, ehemals bereits in London aufgeführte Oper: *La Principessa in campagna*, mit Musik von Pucitta, aufs Theater gebracht worden. Der Inhalt derselben dreht sich um jenes abgedroschene Histörchen, wo ein betrunkener schlafender Bauer, oder sonst so ein Subject, sich bey seinem Erwachen in einen vornehmen Herrn verwandelt sieht. Der neugebackene Marchese in der *Principessa* ist um kein Haar weniger, noch mehr toll, als sonst dergleichen Gesellen in den übrigen italien. Opern zu seyn pflegen: in dem Texte findet sich einige Laune, ja dann und wann sogar etwas Witz. Ausserdem besitzt das Stück Leben und Regsamkeit. Die Musik macht weder ein Ganzes, noch ein Vorzügliches aus, hat aber sehr gefällige Einzelnheiten und zeigt besonders in den Chören Theaterkenntnis. So dürfte sich diese Oper vielleicht auf dem Repertoire erhalten. Mad. C. spielt darin die Prinzessin, die den geistvollen Gedanken zu Tage fördert, den in Trunkenheit verschlafenen Bauersmann auf ihrem Schlosse zum Marchese umschaffen zu lassen. Sie selbst hat sich in dieser Oper ein weites Feld für alle möglichen Gattungen von Singmusik, von Bravour-, Trompeten- und Lärm-Arien, von Cavatinen, Polonoisen, Chören mit Solostimmen u. s. w. eröffnet, und es geht darin mit einer wahrhaft fürchterlichen Abwechselung zur Gemüthsergötzlichkeit des schau- und hörlustigen Publicums her. Ja, damit noch nicht zufrieden, singt Mad. C. in derselben gar *rhodische Violinvariationen* ohne Worte, blos mit la, la, la, ab und ahmt darin die neuere französische Geigenschule, die baillotsche nämlich, so täuschend nach, dass man ihre Kehle für eine Geige, und ihre Zunge für einen Fiedelbogen halten sollte.

Ausser diesen drey Rollen hat Mad. C. noch zweymal die *Semiramis* von Portogallo gesungen; ohnstreitig ihre würdigste Sing- und Spielpartie, wenn man einige offenbare Gewaltthätigkeiten abrechnet, die sie darin an dem einfachen guten Geschmacke verübt. Die Arie: *Son Regina*, deren Musik, glaube ich, von Pucitta ist, bleibt ihr Triumph — in der gewaltigen Methode.

Dem Wiedererscheinen der Mad. C. auf dem italien. Theater schliesst sich, als das wichtigste Ereignis, seit Ende July's ohnstreitig die Aufführung der Oper: *Il Califfo di Bagdad*, an. Der Musik derselben, von dem Tenorsänger Garcia, habe ich bereits in meinen vorigen Berichten Erwähnung gethan. Zu einem in's Einzelne gehenden Urtheile über diese Oper, so sehr der Werth derselben es auch immer verdienen möchte, ist hier der Raum nicht: nur so viel kann ich sagen, dass meine Achtung für das Talent, welches der Componist in derselben entwickelt hat, sich mit jeder Vorstellung vermehrt hat. Geht der Musik freylich eigentliche hohe Genialität, im deutschen Sinne des Worts genommen, ab: so ersetzt sie diesen Mangel durch eine gefällige, aber keineswegs leere Originalität, und besonders durch eine klassische Durchführung sehr geistreich erfundener Thematen und durch höchst sorgsam gearbeitete Begleitung. Da Garcia nicht mehr bey dem italien. Theater angestellt ist, und es, wie bekannt, Mad. C. nicht sowol darum zu thun ist, gute Musik aufführen zu lassen, als vielmehr schlechte durch ihre eigenen Compositionen vortrefflich zu machen: so dürfte vielleicht jene Oper auf kurze Zeit von der Bühne verschwunden seyn. Vorläufig anmerken will ich, dass ihm dagegen ein anderer Triumph bevorsteht, der wahrscheinlich dauerhafter seyn wird. Das Theater Feydeau hat sich durch den Beyfall, den Garcia mit seinem *Califen* eingeärndtet hat, bewogen gefühlt, demselben die Composition einer französischen Oper: *Le Prince d'occasion*, aufzutragen. Dem Vernehmen nach ist die Aufführung derselben nicht entfernt mehr.

Mad. Bertinotti, von deren erstem Debüt, als Zaire, in der federicischen tragischen Oper gleiches Namens, ich in meinem letzten Berichte mit gebührender Achtung gesprochen habe, hat durch ihre späteren Wiederholungen derselben Rolle, so wie durch die Darstellung der Gräfin in Mozart's *Nozze di Figaro*, das günstige Urtheil gerechtfertigt, welches ich über diese Künstlerin gefällt. Innig zu bedauern ist es, dass dem Organe der Mad. Bertinotti eine Schwäche innewohnt, die mir bereits in ihren ersten Vorstellungen aufgefallen, hier aber als zufällig erschienen war: eine Schwäche, welche bey der geringsten momentanen Anstrengung auf der Scale eine gewisse Heiserkeit über ihre Stimme verbreitet, dass diese Künstlerin dadurch sehr oft gänzlich am Fortsingen gehindert wird. Dieser Umstand hat Mad. B. bewogen, sich mit einer Entschädigung ihres zweyjährigen Contracts zu begehen und die Bühne zu verlassen.

Nun ist noch gegeben: *Filandro e Carolina*, von Gnecco, eine Musik, die, in der bekannten leichten, angenehmen Gattung geschrieben, des Rechts, flach zu seyn und sich nach nichts anhören zu lassen, über die Gebühr missbraucht. Eine frühere Oper dieses, nunmehr verstorbenen Componisten, die hier ehemals mit grossem Beyfalle gegeben worden und von der ich einige sehr genialle Stücke in Privatgesellschaften gehört: *La Prova d'un' opera seria*, hatte mich auf eine verdienstvollere Arbeit schliessen lassen. Die dreymalige Aufführung derselben hat sich dadurch ausgezeichnet, dass Dem. Cinti, eine höchst junge, im hiesigen Conservatoire gebildete Sängerin, die schon im *Califfo di Bagdad* mit Theilnahme bemerkt worden war, den ihr geschenkten Beyfall auf eine sehr lobenswürdige Weise zu verdienen gesucht hat. Dem. Cinti wird seitdem auch neben Mad. C. beklatscht; eine Auszeichnung, welche sie, trotz ihrer angenehmen Gestalt, blos ihrem Talente zu verdanken zu haben scheint, denn sie ist noch vor einigen Monaten vom hiesigen Publicum über die Gebühr strenge behandelt worden. Von eigentlicher guter Singmethode, im deutschen oder italien. Sinne des Worts genommen, ist bey Dem. Cinti nicht die Rede. Worin sie sich ausgezeichnet, ist jener reine, helle, schneidende Ton der französischen Weiberstimmen, mit vieler mechanischer Geläufigkeit und Biegsamkeit ausgestattet. Ihre Verzierungen sind dermalen noch von der Gattung, welche ich, um die ungemeine Gewöhnlichkeit derselben zu bezeichnen, wol *Traits d'antichambre* nennen möchte. Es würde ungerecht seyn, Dem. C. darüber einen Vorwurf zu machen: grosse und sehr berühmte Sängerinnen lassen uns täglich denselben abgedroschnen Klingklang hören.

Unter den mit Anfang Octobers abgegangenen Mitgliedern des italien. Theaters, sind Mad. Morandi, und der Tenorist Garcia, ohnstreitig die bedeutendsten. Die Lücke, welche beyde im Personale hinterlassen, dürfte allerdings fühlbar werden; doch wird sie mechanisch ausgefüllt durch die ausserordentlichen Mittel, welche der Mad. C. zu Gebote stehen: es ist herkömmlich, in ihr Theater zu gehen, nicht um durch gelungene musikalische und schauspielkünstlerische Aufführung irgend eines Meisterwerks sich einen Kunstgenuss zu verschaffen, sondern vielmehr, um die fertige Kehle der Directrice dieses Theaters zu bewundern. Die Vorstellungen desselben sind mehrentheils Concertaufführungen, u. diese nicht an die Kunstforderungen wirklicher schauspielkünstlerischer Leistungen gebunden. Fehlt irgendwo ein Talent, so singt Mad. C. eine Trompeten-Bravourarie, menschliche oder Violin-Variationen, oder dess etwas, und schleunig ist dem Mangel abgeholfen.

Von Mad. Morandi ist in meinen vorigen Berichten öfterer die Rede gewesen. Sie ist ohnstreitig eine der besten Schauspielerinnen, die Italien aufzuweisen haben dürfte. Es ist unmöglich, mit mehr Grace eine grössere Lebendigkeit, eine klarere Verständigkeit zu verbinden. Nur einen Fehler möchte ich ihr vorwerfen: sie coquettirt mit der darzustellenden Person zu viel. Ihr Mienenspiel ist von höchster Beweglichkeit, ja vielleicht nur zu beweglich. Als Sängerin hat sich freylich Mad. Morandi in der letzten Zeit einer fast zu kleinlichen und peinlichen Methode überlassen: einer Methode, die nicht mehr klingt wie Vogelgezwitscher um die Frühlingszeit. Da die grosse, edle Gattung des Gesanges dieser Frau versagt ist, so leistet sie klüglicherweise Verzicht darauf und ergiebt sich der besagten kleinlanten Manier, weil etwas doch besser ist, wie gar nichts. Das Publicum schien mit dem Tausche nicht unzufrieden zu seyn und applaudirte die kleinen Perlcadenzen der Mad. Morandi fast eben so übertrieben, wie die grossen Glockenrouladen der Mad. Catalani.

Auch Garcia's, als Sänger, ist in meinen vorigen Berichten sehr häufige Erwähnung geschehen. Wenn die physischen Kräfte oft durch zu grosse Anhäufung von Säften in Hinfälligkeit verfallen, so droht dem Künstlerthume eines Mannes durch zu überreiche Mittel ebenfalls Verderben: es giebt, wie eine physische, so eine künstlerische Sthenie. An einer solchen scheint Garcia, als Schauspieler und Sänger, zu kränkeln. Alles, was er in beyden Fächern leistet, ist zu kräftig, zu wild, zu überladen: es ist eine Pflanze, in üppiger Regellosigkeit zum Himmel aufgeschossen. Allenthalben lässt sich ein Uebermaass von Anstrengung vernehmen. Als Sänger besitzt er vielleicht die geübteste Kehle in ganz Europa. Es ist aber nicht jedem gegeben, mit grossen Reichthümern auch sparsam hauszuhalten. — Garcia privatisirt jetzt in Paris, um, wie es

heisst, die Aufführung seiner für das Theater zu Sydeau geschriebenen Oper abzuwarten.

Die Anschlagzettel des italien. Theaters zeigen seit einigen Wochen die bevorstehenden Debüts des neuengagirten Tenoristen, Tramezzani, so wie der ersten Sängerin, Boroni, an, welche in der ersten Oper, *Mitridate*, von Nasolini, zum erstenmale auftreten werden. Beyde sind, wie es heisst, nur für tragische Rollen engagirt. Ausser diesen ist die Rede von einer Mad. Feron, welche als Prima-Donna in der komischen Oper angestellt ist. Die Freunde des italien. Theaters hatten noch auf einen komischen ersten u. zweyten Tenoristen gehofft, die sich aber, wie es scheint, vergebens erwarten lassen. Derweile scheint der Hr. Rosquellas, ein Spanier, den das Publicum in zweyten Tenorrollen ausgepfiffen hat, sich zur Abwechslung in ersten versuchen zu wollen.

Ob das italien. Theater, wie es hat verlauten wollen, künftighin, während der drey Sommermonate, geschlossen werden wird, kann ich weder behaupten, noch verneinen: es ist höchst wahrscheinlich, dass Mad. C., die bey den reichen und unerschöpflbaren Mitteln, welche ihr zu Gebote stehen, an kein Sorgen für den künftigen Morgen denkt, über diesen Gegenstand selbst noch nichts Unwiderrufliches beschlossen hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wien. Uebersicht des Monats December.

Hoftheater. Beynahe scheint es, dass sich diese Bühne nach der grossen pariser Oper richten will. Immer wird etwas Neues versprochen, aber bis jetzt wenigstens ist es noch nicht zum Worthalten gekommen. Cherubini's *Gefangene* ist ein tolerirter Lückenbüsser, und ein gleichsam nicht beachtetes Voressen bey nicht minder zum Ueberdruss geschenen Balleten. In Catel's *vornehmen Wirthen* giebt nun Hr. Meier den Brigadier *Duteillage* unverbesserlich. Warum die Ouverture dieser Oper beynahe um die Hälfte langsamer, als vormals im Theater an der Wien gespielt wird, und dadurch einen äusserst kahlen und trägen Charakter erhält, ist nicht wohl abzusehen. —

Das Drama, *Abraham*, ist, wie zu erwarten stand, für das Theater an der Wien eine Goldmine geworden. Siebenzehn oder achtzehn Vorstellungen haben der liberalen Direction die bedeutenden Auslagen nicht nur reichlich eingebracht, sondern sie hat noch überdies ein Repertoire-Stück erhalten, durch welches auch nach Jahren beträchtliche Vortheile zu ziehen seyn dürften. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 11ten, zum Vortheile des Hrn. Kapellm. Müller, ein von ihm componirtes Zauberspiel, *Doctor Fausts Mantel*, welches durch Laune und Humor, durch ein zusammengreifendes Spiel, und eine gefällige Musik, sein Publicum gefunden, und der Kasse erspriessliche Dienste geleistet hat. —

Concerte. Am 7ten im Saale zum römisch. Kaiser, Hr. Hindle. Die schwankend ausgeführte Ouverture der *Zauberflote* machte den Anfang. Ausser zwey Arien, ges. von Dem. Förster und Hrn. Jäger, und rode'schen Violin-Variationen, welche Hr. Jäll ziemlich unrein vortrug, spielte Hr. Hindle ein Concert und einen Potpourri für den Contrabass. Wir beziehen uns auf das im vorigen Jahre über ihn gefällte Urtheil, und fügen nur noch bey, dass er durch fleissige Uebung an Sicherheit und Fertigkeit bemerkbar zugenommen habe. Im Allgemeinen müssen wir jedoch gestehen, dass es uns unmöglich ist, diesem Colosse, als Solo-Instrument behandelt, einen eigentlichen Geschmack abzugewinnen. — Am 8ten gab Hr. Böhm eine Privatunterhaltung. Er spielte mit Hrn. Merk ein *Rondeau concertant* von der Composition des Hrn. Hahn für Violine und Violoncell, zu allgemeiner Zufriedenheit; noch mehr Beyfall ärndtete er durch den brillanten Vortrag neuer, von ihm selbst componirter Variationen. Als Zugabe sang Dem. Klieber zwey Arietten von Rossini, und Hr. Payr verarbeitete auf dem Pianoforte mehre rhapsodische, locker an einander gereihete, beliebte Themata, was er phantasiren nannte; worin man sich aber noch viel weniger zurechte finden konnte, als im cretensischen Labyrinthe ohne Ariadnens leitenden Faden. — Am 9ten gab die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates im k. k. grossen Redoutensaale, Naumanns *Vater unser*, und seine nicht minder treffliche Composition des 103 Psalmen. Beyde Meisterwerke wurde würdig ausgeführt; vorzüglich entzückten durch den unübertrefflichen Vortrag der Solo-Parthie Fräulein von Musel, so wie die Hrn. Gräbner und Barth. — Am 11ten producirte sich der junge Declamator, Hr. Coremanns, im Saale zum römisch. Kaiser. Die musikal. Gerichte dabey waren: 1. Ouverture von Kunzen. 2. Waldhornconcert, gebl. von Hrn.

Herbst. 3. Polonoise von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Otter. 4. Potpourri für zwey Guitarren von Mauro Giuliani, gesp. von den Hrn. Mandel und Schulz. — Eine ungleich anziehendere Unterhaltung gab am 14ten im nämlichen Locale der Klarinettist, Hr. Friedlowsky, welcher in einem Concerte von Riotte (C moll) und in einem ganz herrlichen Potpourri von C. Mar. v. Weber (Es dur) sein schönes Kunsttalent in allen Abstufungen entfaltete. Auch seine hoffnungsvolle Tochter sang die grosse Arie aus *Tancredi* (E dur) mit einer, wenig erwachsenen Sängerinnen eigenen Präcision, und ihr jüngerer Bruder trug die obligate Violinstimme mit einer Taktfestigkeit vor, die seine Jahre weit übersteigt und zu frohen Erwartungen berechtigt. Die von Hrn. Jäger gesungene Arie aus der *Entführung aus dem Serail* (B dur) findet gegenwärtig wenig Eingang mehr; dagegen gelangen dem Hrn. Werner seine Variationen für die organisirte Trompete heute ganz besonders. Die Ouverture aus Cherubini's *Lodoiska* ging — die mangelnde Basposaune abgerechnet — gut zusammen. — Am nämlichen Tage gab im k. k. kleinen Redoutensaale Dem. Babette Kunz Concert. Sie trug das Septett, und das Rondeau brillant von Hummel mit ziemlicher Geläufigkeit, aber mit zu wenig Ausdruck vor. Eine Ouverture von Moscheles ist ein wackeres Stück Arbeit, und wurde, so wie Dem. Linhard in einer Arie von Rossini, und Hr. Pechatscherk in seinen neuen Variationen, ehrenvoll ausgezeichnet. — Am 21sten veranstaltete die juridische Facultät zur Unterstützung dürftiger Witwen und Waisen im k. k. Universitätssaale eine musikal. Akademie, wobey aufgeführt wurde: 1. Beethovens Ouverture zum *Egmont*. 2. Arie von Simon Mayer, unverbesserlich ges. von Dem. Wranitzky. 3. Andante u. Rondeau vom Prinzen Louis von Preussen, worin Fräulein von Hohenadl ihre seltene Virtuosität in vollem Glanze zeigte. 4. Arie von Radicati, ges. von Hrn. Siboni. 5. Violin-Polonoise, comp. und gesp. von Hrn. Böhm. 6. Duett aus *Sargino*, in herrlicher Uebereinstimmung ausgeführt von Dem. Wranitzky und Hrn. Siboni. 7. Ouverture aus *Ferdinand Cortez*, mit grosser Energie gegeben. Alle Tonstücke erhielten ungetheilten Beyfall; die Versammlung war zahlreich, und gewählt. — Am 22sten hatten wir das Vergnügen, den trefflichen Violoncellisten, Hrn. Kraft, d. Vater, in einer Privatgesellschaft zu hören. In einem ganz neuen, in Rio-Janeiro erst componirten Quintett des Hrn. Ritter von Neukomm, und in einem Potpourri von Dotzauer, hatte er Gelegenheit, seinen seelenvollen Ton und sein ausdrucksvolles Spiel auf das Reizendste zu entwickeln. Der kön. würtembergische Kammervirtuos, Hr. Keller, erregte in Variationen für die Flöte allgemeine Bewunderung; Dem. Klieber überraschte uns angenehm durch die *à la Catalani* veränderte Cavatine aus *Tancredi*; der blinde Violinspieler Conradi erhielt Nachsicht. — Die Tonkünstler-Societät führte zum Besten ihrer Witwen und Waisen *Haydns Jahreszeiten*, und diesesmal auch sehr gelungen auf. — Am 22sten gab Hr. Musikdirector Clement im Theater an der Wien eine Akademie zu seinem Vortheile. Sie bestand aus folgenden Sätzen: 1. Ouverture zum Vorspiel: *Ungarns Wohlthäter*, von L. v. Beethoven, (Es dur,) auf ein nationales Thema gebaut; sie sprach vielleicht deswegen bey uns nicht sonderlich an, wurde jedoch *pro auctoritate* beklatscht. 2. Arie mit Chor von Rossini, von Mad. Borgondio mit dem ihr eigenen Zauber vorgetragen. 3. Declamation. 4. Andante und Polonoise für die Violine, comp. und gesp. vom Concertgeber. 5. Tableau. 6. Ouverture aus *Elise* von Cherubini. 7. Pianoforte-Concert von Dussek, recht fertig vorgetragen von einem 13jährigen Mädchen, Therese Lassnigg. 8. Declamation. 9. Phantasie und Variationen für die Violine von L. van Beethoven, ganz befriedigend gespielt von Hrn. Clement. 10. Tableau. — Am nächsten Tage wurde für den Fonds der öffentlichen Wohlthätigkeitsanstalten in diesem Schauspielhause gegeben: 1. Ouverture aus *Johanna* von Mehul. 2. Declamation. 3. Arie aus *Iphigenia in Tauris*, ges. von Hrn. Jäger. 4. Variationen für die organisirte Trompete, gesp. von Hrn. Werner. 5. Declamation. 6. Tableau. 7. Ouverture aus *Prometheus* von Beethoven. 8. Arie von Rossini, ges. von Dem. Linhardt. 9. Adagio und Polonoise für den Contrabass, comp. und gesp. von Hrn. Hindle. 10. Declamation. 11. Arie von Maurer, ges. von Hrn. Doppler. 12. Allegro für die Pedalharfe von Nadermann, vorgetragen von Hrn. Katschireck. 13. Arie von Pavesi, recht kunstgerecht ges. von Dem. Coda. 14. Schluss-Tableau. Die meisten Stücke wurden beyfällig aufgenommen. — Am 22sten gab auch der Schauspieler, Hr. Schaffer, im Theater in der Leopoldstadt eine Abendunter-

haltung, wobey wir, nebst den üblichen Declamationen und Tableaux, die Ouvertüren aus *Joseph* und *Johann von Paris* ganz erträglich zu hören bekamen; übrigens Hr. Pfeiffer eine Arie von Mozart, Mad. Platzer eine Arie aus *Lodoiska*, mit einem obscuren Hrn. Philipp das Duett aus *Jean de Paris*, und mit den Hrn. Blasio, Schuster und Anton ein Quartett von Mozart sang, endlich das grosse Doppelconcert von Dussek für zwey Pianoforte von den Geschwistern Lauda abgehämmert wurde. — In der am heil. Christtag im k. k. grossen Redoutensaale von der Bürgerspitals-Verwaltung gegebenen musikal. Akademie füllte die erste Abtheilung Beethovens neueste, vor kurzem öffentlich erschienene Symphonie in F dur, über welche Ref. unmöglich nach einmaligem Anhören detaillirt urtheilen kann, die aber ohne Zweifel in diesen Blättern baldigst ausführlich besprochen werden wird; und die 2te, C. Ph. E. Bachs hier noch nie gehörtes Oratorium: *Die Israeliten in der Wüste*. Dieses wahrhaft originelle, in seiner Art classische Werk, für den Kenner ein lange erharrter Genuss, scheint nach den Erfordernissen unserer Zeit, zweckmässige Zusätze in den Instrumentalpartien, und manche vortheilhafte Abkürzungen erhalten zu haben. Zu den letzten rechnen wir, die wohlthätige Abänderung der ermüdenden *da capo's* in den Arien; zu den ersten, die, als Ouverture verständig benutzte und effectvoll instrumentirte Fuge über das Motiv, B, A, C, H; endlich das als Schluss angehängte, majestätische, doppelchörige *Heilig* dieses Meisters, welches durch die Gradation der Tonleiter, durch die überraschendsten Trugschlüsse, vorzüglich aber durch sein energisches, mit dem Choral: Herr Gott, dich loben wir — verwebtes, meisterlich durchgeführtes Fugenthema, eine imposante Wirkung hervorbrachte. — Am 26sten war im k. k. Universitätssaale zum Vortheile des Central-Armen-Vereinfonds eine Mittagsunterhaltung folgenden Inhalts: 1. Cherubini's Ouverture aus *Faniska*, deren Ausführung Manches zu wünschen übrig liess. 2. Arie von Portogallo, ges. von Dem. Coda. 3. Pianoforte-Concert von Ries, worin Hrn. Moscheles Spiel sich wol nicht überbieten liess. 4. Adagio und Variationen für die Flöte über ein russisches Thema, aufgeführt von dem kön. würtemb. Kammervirtuosen, Hrn. Keller, der durch einstimmigen Beyfall belohnt wurde. 5. Vocal-Chor von Schulz. 6. Duett von Pioravanti, ges. von Mad. Borgondio und Hrn. Forti. 7. Arie und Kriegerchor aus den Hrn. Abbé Stadlers Oratorium, *die Befreyung von Jerusalem*, wobey Hrn. Bartha feuriger Vortrag der Hauptstimme eine ausgezeichnete Würdigung erhielt. — Abends war im röm. Kaiser eine Akademie zum Besten des prager Blindeninstituts, wobey Mozarts Ouverture aus *Figaro* ganz erträglich, ein Concert und Variationen für die Klarinette von dem gesichtslosen Componisten, Hrn. Prokseh, recht artig vorgetragen, aber mit einer babylonischen Verwirrung begleitet wurden; Dem. Klieber sang eine Arie mit Chor; und *Lützows wilde Jagd*, von C. Mar. von Weber, mit 40 Männerstimmen ausgeführt, entschädigte einigermassen, und war das beste an der ganzen Geschichte, bey welcher, rücksichtlich des menschenfreundlichen Zweckes, jedes christliche Gemüth nur zu oft beyde Augen zudrücken musste. — Am 28sten liess sich Hr. Molique, Rovelli's Zögling, ebendaselbst hören, und zeigte sich in einem kreuzerschen Violinconcert und in Variationen seines Meisters würdig; auch Hr. Horzalka, ein Schüler Moscheles, trug ein steibelsches Rondo zur allgemeinen Zufriedenheit vor, so wie ein Duett von Generali, ges. von Dem. Linhard und Hrn. Mozatti, Beyfall erhielt, und Beethovens Ouverture aus *Egmont* sehr brav gegeben wurde. —

Uebersicht der Herbstopern in den vorzüglichern Städten Italiens. (Alle Opern, bey denen nicht ausdrücklich gesagt wird, dass sie neu sind, müssen als ältere betrachtet werden).

Mayland. In meinem Briefe vom 6ten August v. J. meldete ich Ihnen bereits die ungünstige Aufnahme der neuen Oper des Hrn. Soliva. Bald nachher gab man auf der *Scala* eine von Rossini vorigen Carneval in Rom neu componirte Opera buffa, *Cenerentola* (Aschenbrödel) betitelt, worin vorzüglich das Septett im 2ten Act und die Arie der Prima-Donna, mit welcher das Ganze schliesst, Glück machten. Obschon diese Oper grösstentheils im Style Wenzel Mollers geschrieben ist, und fast jedes Stück ein kräftiges *Crescendo* hat: so verkennt man doch darin R.'s Phantasie nicht, u. ein Duett im ersten Finale ist in der That sehr schön zu nennen, auch das Duett im 2ten Act nimmt sich nicht übel aus. Jenes Septett fängt zwar gut an, kann aber im Ganzen bey Kennern keinen Beyfall finden, und muss wol überhaupt durch die

64, sage: vier und sechzigmalige Wiederholung des: womit die Basstimme die übrigen Singstimmen begleitet, lästig werden. Warum hat R., der doch ein guter Harmoniker zu seyn behauptet, diesen Bass nicht verschiedenartig harmonisirt, da es doch im Text heisst: *questo modo intrecciato* etc.? Dasselbe gilt auch von der *Stretta* des ersten Finale, welche mit den halbtönigen Octavensprüngen zwar Lärmen macht, aber, selbst dem ungebildeten Ohre, bey alledem leer und matt klingen muss; denn es kommt gerade so heraus, als wenn Jemand mit leeren Worten aus vollem Halse schreyt. Von Reminiscenzen ist diese Oper auch nicht frey, und einmal hören wir sogar den *Tyroler-Wastel* und das *Tuba mirum* aus Mozarts *Requiem*. Der schöne Uebergang von B ins D aus dem Septett im *Don Juan* nimmt sich auch in dieser Oper schön aus. — Die dritte Herbstoper ward von Hrn. Michele Carafa neu, und zwar in weniger als einem Monat componirt. Diese Op. semiseria hiess: *Adele di Lusignano*, und erhielt, im Ganzen genommen, äusserst wenigen Beyfall, denn man hörte in derselben, ausser einer unerhörten Ueberladung der Instrumente, gar nichts Neues. So hat unser Orchester *alla Scala* absichtlich vier Waldhörner, damit zwey und zwey bey jedem Stücke abwechseln, und sich daher bey dem vier bis fünf Stunden dauernden Spektakel nicht allzusehr anstrengen: in gegenwärtiger Oper aber hörten wir fast bey jedem Stücke vier Waldhörner, in zwey verschiedenen Tonarten gesetzt, woran sich die armen Waldhornisten schwindsüchtig geblasen hätten, wäre die Oper, wie gewöhnlich, einen Monat gegeben worden. Zu ihrem Glücke dauerte sie aber nur ungefähr vierzehn Tage. Wie man aber selbst die Trompeten so häufig und unnützerweise mitschmettern lässt, ist unbegreiflich. Hr. Carafa, welcher aus einer der ersten Familien in Neapel abstammt und erst seit kurzem Profession von der Musik macht, schreibt übrigens nicht übel für den Gesang; doch fehlt es ihm an Phantasie. Er ist grösstentheils Rossini's Nachahmer. Die *Cenerentola* und die *Adele* wurden nun in der Folge wechselweise aufgeführt; und da man sie beyde in einem Monate satt hatte: so gab man schon im October noch eine vierte Oper, nämlich Cimarosa's *Matrimonio segreto*, welche Musik, als nicht mehr neu, zwar mehren Mayländern nicht mehr behagen wollte, die aber weit mehr Billete in die Theaterkasse, als jene neuen Opern, brachte. *Adele* erlebte nun keine Vorstellung mehr, und die *Cenerentola* gab man auch nur selten. Ende Novembers, wo diese *Stagione* endigte, hörten wir jedoch jeden Abend den 2ten Act der Oper Cimarosa's und den 2ten Act der Oper Rossini's zusammen. In jener alten hatten wir übrigens Gelegenheit, manche Musik der neuern ital. Meister, Rossini nicht ausgenommen, zu vernehmen, und den Abstand des heutigen ital. Gesangs von jenem, der ältern ital. Schule, zu bemerken. — Im *teatro Carcano* gab eine Gesellschaft im Monat August eine, vor zwey Jahren von Rossini in Neapel componirte Opera seria: *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Die vorzüglichsten Individuen dieser Gesellschaft waren: Prima-Donna: Sala; Dem. Bressa: (betrat zum ersten Male die Bühne;) und Hr. Lombardi, Tenorist, alle drey aus Mayland gebürtig. Die Sala und Bressa zeichneten sich öfters durch schönen Gesang aus. Die Oper machte den ersten Abend *furore*, den zweyten war beynahe das Theater leer, und nach einigen sehr wenigen Vorstellungen sahe sich die Gesellschaft genöthigt, das Theater zu schliessen. Hier wäre abermals ein Beyspiel, dass in Italien eine Oper mit *furore* anfangen kann, dabey aber nur wenige Vorstellungen erlebt. Diese Musik R.s hat, wie überhaupt eine jede seiner Opern, hier und da schöne Ideen, allein man hat sie mit einmaligem Hören satt. Folgende, aus einer Scene der Elisabetta entlehnte Stellen zeigen übrigens, wie R. den einfach-schönen Gesang ganz auszuwürfeln droht:

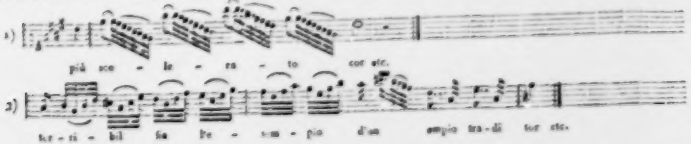

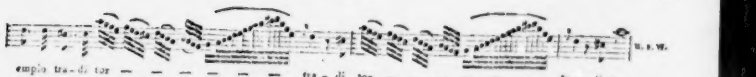

In No. 1 heisst der Text: „ein verruchteres Herz!"; in No. 2 und 3: „o, abschreckend werde das Beyspiel eines gottlosen Verräthers"; und in No. 4 sagt der Text: (wer sollte es glauben?) „Seyd glücklich!" — Folgende musikal. Carikatur nahm sich in derselben Scene nicht übel aus:

Nicht minder merkwürdig ist folgende Stelle aus der *Cenerentola*:

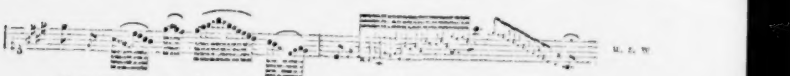

Die Worte heissen hier: wie ein schneller Blitz; und sonderbar genug, hat sich Rossini bey dem Worte, *rapido* (schnell), am meisten verweilt. Doch genug von dergleichen Stellen, die leider, bey all ihrer Verkehrtheit doch im grossen Haufen Beyfall finden, und die für einen Operncompositeur, welcher den Geschmack desselben leiten soll, gewiss unverantwortlich sind. Man kann wol zuweilen den Eigenheiten, Vorzügen oder Mängeln der Sänger sich bequemen, jene geltender zu machen, diese zu verdecken, wie dies andre grosse Meister gethan haben u. noch thun: nur muss man keinen solchen Gesang zum allgemeinen machen und den Sinn der Worte nicht misshandeln. Wenn einige Italiener behaupten, die deutschen Compositeurs denken zuerst an ihre Bässe, bevor sie die Melodie schreiben, sie richten die Melodie nach der Harmonie ein: so kann man wol in die Versuchung gerathen, bey manchem ital. Compositeur zu behaupten, er schreibe grösstentheils die Oper ohne Text, wie man sich dieses von einem gewissen Freunde wirklich in's Ohr sagt, und wie das bey der heutigen Monotonie unsrer ital. Opern gewissermassen denkbar ist, weil alle grosse Scenen, alle Finalen etc., überhaupt das ganze Gewebe der Oper, poetisch und musikalisch nach denselben Leisten gemodelt sind, und auf charakteristische Musik gar keine Rücksicht genommen wird. Welche Langeweile, möcht' ich sagen, gewähren nicht schon auf unsern ital. Theatern die Tonarten Es dur u. E dur! mit diesen wohlgemeynten Tonarten will man auch etwas Wohlgemeyntes geschrieben haben, und die heutigen italien. Compositeurs, darunter ganz besonders Rossini, bedienen sich derselben sehr häufig, sehen sie dem Charakter des Stücks angemessen oder nicht, wenn nur der Theatraleffect damit gewonnen ist. So lässt man gewöhnlich der *Stretta* des ersten Finale ein sehr langsames Tempo in dem finstern, aber zugleich theatralisch-wirksamen As dur vorangehen, worauf die lärmende *Stretta* im hellen C folgt. Und so giebt es noch andere musikal. Theatralkniffe.

Anm. Ohne Vergleiche anstellen zu wollen, erinnere man sich hiebey der meisterhaften mozartschen Arie mit obligatem Fortepiano, da, wo es im Texte heisst Alme belle, che vedete etc. Welcher edle Gesang begleitet diese Worte, und wie grossgedacht ist die Behandlung jenes Textes!

D. Corresp.

die noch das Leidige an sich haben, dass sie ebenfalls auf den gemeinen Haufen mächtig wirken. Damit wird dieser aber für wahre, ächtdramatische Musik ganz taub, und findet sie langweilig. Doch ist andrerseits nicht zu leugnen, dass die Ursache, warum heut zu Tage nur selten unsre neuen Opern gefallen, auch zum Theil in der erst beschriebenen Monotonie derselben zu suchen ist; und es ist allerdings wünschenswerth, dass unsre Meister mehr Studium auf ihre Kunst verwenden, ihren Theatereffect in der Wahrheit suchen und die Zuhörer auf bessere Wege leiten.

Neapel. Sachini's *Oedipe à Colonne* wurde in italien. Sprache gegeben und — fiel gänzlich durch; Winters *Mahomet* machte ebenfalls *fiasco*, woran aber die sehr schlechte Besetzung der Rollen grösstentheils Schuld war. So war die Rolle des Zopiro unsers vortrefflichen Bassisten, Galli, dem Hrn. Pellegrini ganz und gar nicht angemessen, und jene, der Seide, lag gar nicht in den Kräften der Dem. Fabre. Späterhin gab man diesen *Mahomet* jedoch mit etwas günstigerm Erfolge, und, wie ich höre, sollen einige Stücke darin gefallen haben. Sonst gab man lauter ältere Opern, die ich alle übergehe. Rossini's neue Opera seria, *Armida*, von welcher man in Mayland die widersprechendsten Gerüchte und selbst lächerliche Anekdoten verbreitete, kam um die Hälfte Novembers, nach einer sehr langwierigen Geburt, an's Licht auf dem Th. St. Carlo, und fand, ein Paar Stücke abgerechnet, keine günstige Aufnahme. (Man vergleiche, was zum Theil hierüber unten, in den vermischten Nachrichten, gesagt wird).

Rom. Die vorzüglichsten Individuen der *Stagione autunnale* wären: die Sig.a Marcolini, der Tenorist, Coppini, und der Buffo, Zamboni. Unter den ältern Opern hat *Claudina in Torino* von Coccia *fiasco* gemacht. Die, von Portogallo, *Oro non compra amore*, soll gefallen haben, und die neue Oper von Fioravanti: *La baronessa di Ferzen, ossia la moglie di tre mariti*, hat, so wie die Marcolini in derselben, Beyfall gefunden.

Turin. Die *Clotilde* von Coccia und die *Cenerentola* von Rossini gefielen; *Paolo e Virginia* von Guglielmi, d. Sohn, fand keine günstige Aufnahme. Die Hauptindividuen der Sänger waren: die junge Mombelli, der Tenorist Lombardi, nebst den beyden Buffos, Pacini und Ambrogio.

Florenz. Die Oper, *I fuorusciti* von Pär machte *fiasco*; *Adelina* von Generali gefiel: die neue Oper von Coccia, *Il Fayel*, soll *furore* gemacht haben; eine andere neue Op. buffa, *Bartolomeo colla cavalla*, von einem gewissen Pauselli, soll einige gute Stücke enthalten und gefallen haben.

Lugo (in der Provinz Romagna.) Nach der ferraresr Zeitung hat die Oper, *La pietra del paragone* von Rossini, *furore* gemacht.

Bologna. Rossini's *Cenerentola* machte hier *fiasco*, und der bologneser Zeitungsschreiber, welcher, allem Ansehen nach, ein Fanatiker für R.'s Musik ist, schrieb darauf Artikel auf Artikel, schuttete seine Galle über das bologneser Publicum aus und sagte ihm ganz frey, es hätte kein Gefühl für das Schöne und Gute. Wie ich höre, gab man in dieser Stadt auch *La pietra del paragone* von demselben Meister, und eine ältere Oper Salieri's, von deren Aufnahme ich aber nichts Bestimmtes sagen kann.

Faenza. Hier gab man eine neue Oper: *L'ajo nell' imbarazzo*, von einem gewissen Piloti aus Bologna, die gefallen haben soll. Die darin zum ersten Male aufgetretene Prima-Donna, Gama, hat eine schöne Stimme, nebst einer guten Intonation, aber wenig Action. Der bekannte Buffo, Verni, und der Tenorist, Passanti, werden gelobt.

Piacenza. Die Gesellschaft bestand in der Prima-Donna, Borroni, dem Tenoristen, Bolognesi, dem Bassisten, Oliviere u. s. w. *Griselda* von Pär gefiel: desgleichen Farinelli's Farse: *Un effetto naturale*. Eine andere Farse von Portogallo, *La donna di genio volubile*, gefiel nicht.

Bassano (im welschen Tyrol.) Hier gab man eine neue Oper von Hrn. Domenico Tomassoni, wozu die Musik von dessen Bruder, Carlo Tomassoni war. Das Gedicht wird getadelt, und von der Musik heisst es, sie habe einiges Gute. Die Prima-Donna, Pesarini, wird gelobt.

Venedig. Im teatro St. Benedetto haben die Opern, *La prova di un opera seria*, von Guecco, und zwey andere ältere Farsen nicht gefallen, obschon die Prima-Donna, Bellon, neue Musik von Rossini eingelegt. Zuletzt gab man einen Act der Oper von Guecco und eine ältere Farse. — Im Theater St. Moisè hat Rossini's *Barbiere di Sevigl*ia ungemein gefallen; die *Cenerentola* hingegen von demselben Meister fand

keine gute Aufnahme. Die Farse, *Le lagrime d'una Vedova*, von Generali, soll gefallen haben, und man lobt in derselben die Prima-Donna, Amati. — Mad. Grassini gab hier mehre Concerte, hatte aber, ausser im ersten, sehr wenige Zuhörer.

Parma. Der Kastrat Velluti und die Prima-Donna Manfredini haben im *Carlo magno* von Nicolini sehr gefallen.

Verona. Hier gefiel Rossini's *Cenerentola*, in welcher Oper die Prima-Donna, Ronzi, der Bassist, De Begnis, und der Buffo, Bassi, sangen.

Brescia. Hier gab man im August mit Beyfall Meyers *Ginevra di Scozia*, worin die beyden Prima-Donne, Malanotte und Bonini, nebst dem Tenoristen Bolognesi sich auszeichneten. Im *Teodoro* von Paer's gefielen mehre Stücke.

Siena. Die Op. seria, *Ajaxa*, von Manfredi, hat wenig gefallen: von der Aufnahme der rossinischen Oper, *Otello*, kann ich nichts Bestimmtes sagen.

Firenze. Generali's Op. seria, *I Baccanali di Roma*, welche in Triest sehr gut aufgenommen wurde und in Venedig nur zur Hälfte gefiel, machte hier kein Glück. Eine berühmte Sängerin, welche sich eben in dieser Stadt befand, als man Rossini's ältere Op. seria, *Zenobia*, gab, schrieb darüber: Dies ist die 4te Oper Rossini's, die ich höre, und ich kann Ihnen kein anderes Urtheil über dieselbe geben, als wenn man Eine derselben gehört hat, so hat man sie alle gehört.

Stagione dell' autunno. Während unser grosses Theater *alla Scala* vom 15ten Dec. bis Weihnachten geschlossen bleibt, haben wir auf kleinern Theatern Opern. Auf dem *teatro Re* besteht diesmal die Gesellschaft aus folgenden vorzüglichen Individuen: Hr. Brizzi, könn. bayr. Hofsänger und dessen Tochter: Hr. Ronconi, Tenorist, und die beyden Buffos, Pacini und Cavara, sämmtlich aus Ihren Blättern bekannt. Man machte den Anfang mit der ernsthaften Oper, *Tancredi in Dacia*, von Hrn. Blangini, worin Hr. Brizzi, dessen Tochter, Hr. Ronconi, nebst einigen andern zweyten Sängern auftraten. Dem. Brizzi abgerechnet, welche vielen und verdienten Beyfall erhielt, machten alle übrige, und auch die Musik Blangini's, *fiasco*. Man gab bald darauf die bekannte Oper Paisiello's, *Il Rè Teodoro*, die ebenfalls *fiasco* machte. In dieser Oper trat noch ein anderer Tenorist auf, Namens Franzoja. Dem. Brizzi zeigte sich auch hier als brave Sängerin: spielte aber etwas zu kalt, und scheint überhaupt für die komische Oper nicht besonders geeignet. — Im *teatro Fantini* gab eine Gesellschaft im Dec. eine neue Op. buffa von Brambilla: *L'apparenza inganna*. Die aus andern Opern zusammengestoppelte Musik nahm sich nicht übel aus und fand in diesem Theater Beyfall. Die Sänger übergehe ich.

(Der Beschluss folgt.)

NOTIZEN

In Heidelberg haben fast alle Professoren und viele andere Familien sich mit einer beträchtlichen Anzahl von Musikliebhabern unter den Studirenden zu einer fortbestehenden, akademischen, musikalischen Liebhabergesellschaft vereinigt, durch welche, unter guten Gesetzen und sorgsamer Leitung, in ihren Versammlungen manches Schöne und Erfreuliche, und nicht in Hinsicht auf Musik allein, zu Stande kommen kann. — Hr. Spontini in Paris ist vom König von Frankreich naturalisirt worden, und nun also, auch ausser seiner Musik, ganz Franzose. — Der berühmte Virtuos, Hr. Musikdir. Hermstädt aus Sondershausen, ist auf einer Reise nach Regensburg, München, Stuttgart u. s. w. und hat sich unter anderm mit einem neu für ihn geschriebenen Concerte des Hrn. Musikdirs Max Eberwein in Rudolstadt versehen, das das frühere desselben Componisten, das wir in Leipzig gehört und voriges Jahr weiter erwähnet haben, noch weit übertreffen soll. Hr. H. hat überall, wo er sich auf diesem seinem Wege hören lassen, den ausgezeichnetsten Beyfall als Künstler, und grosse Achtung als Mensch erlangt: wie das auch kaum anders seyn kann. — Die Aus- und Aufforderung des Hrn. Nägeli (in No. 43 dieser Zeitung vom J. 1817) an mehre Componisten, die von ihm componirten und in der Beylage zu jener No. abgedruckten Lieder, den dort festgestellten Grundsätzen gemäss, gleichfalls in Musik zu setzen — haben mehre auf- und angenommen, und ihre Arbeiten uns, gleichfalls zur Mittheilung als Beylagen dieser Zeitung, zugesandt. Wir freuen uns dieser lebhaften Theilnahme, die, eben an diesem Gegenstande, und eben jetzt, kaum zu

erwarten schien; wir bekennen, dass wir nicht wenig Ausgezeichnetes, und einiges wahrhaft Vortreffliche unter dem Zugesandten gefunden haben: aber den Wunsch der Mittheilung auf dem vorgeschriebenen Wege können wir dennoch, aus leicht zu findenden Ursachen, nicht erfüllen. Doch sollen nächstens wenigstens einige dieser Lieder, gleichsam als Proben, unsern Blättern beygelegt werden. — In No. 2 dies. Zeit., S. 59, in der Nachricht aus Leipzig, ist, wie wol jedermann ohnehin bemerkt, durch ein Versehen, statt „Erbprinzessin" „Grossherzogin" geschrieben und gedruckt worden.

Kurze Anzeigen.

Melodora, Töne der Liebe, Sehnsucht u. Hoffnung, in deutschen Liedern, mit Begleit. des Pianoforte, comp. — — von Franz Stöpel. 1stes Heft. Leipzig, in Comm. b. Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Ref. findet in diesen Liedern des ihm ganz unbekannten Componisten eben so sicher ein angenehmes Talent für gefällige und fliessende, hin und wieder auch eigenthümliche, wenigstens nicht alltägliche Melodien, und, in Hinsicht des Praktischen des Singens, einen nicht unerfahrnen Sänger, als, in Betracht alles dessen, was man in der Tonkunst nicht durch blose Uebung der Musik errathen oder durch Empfindung treffen, sondern wirklich *lernen* muss — einen sehr wenig ausgebildeten, und noch gar nicht gesicherten Mann. Es würde nicht im Geringsten schwer fallen, das Eine, wie das Andere, an diesen Liedern nachzuweisen, wenn es sich nur ohne viele Worte und Beyspiele, mithin ohne mehr Aufwand an Raum, als solchen Werkchen hier überlassen werden kann, thun liess. Doch erbietet sich der Ref., im Fall Hr. St. es verlangte, den ausgesprochenen Tadel, sowol in ästhetischer, als in musikal. Hinsicht, selbst schon aus dem ersten Liede, das jedoch eines der besten ist, zu belegen u. zu beweisen; das ausgesprochene Lob wird er wol auch ohne Beweise glauben. Liebhaber, welche sich mit dem hier Gerühmten allein begnügen, können bey diesen Liedern Unterhaltung und Vergnügen finden.

Grande Polonoise pour le Violon avec Paccomp. de l'Orchestre, comp. par Louis Spohr. Oeuvr. 4o. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man erhält hier ein tüchtiges Bravourstück, das einen Spieler verlangt, der mit ausserordentlicher Fertigkeit, Kraft und Sicherheit, auch in sehr Schwierigem, Feuer und Delicatesse im Ausdruck verbindet. Ein solcher wird Hrn. Sp. gewiss dafür danken; und wer sich, bey sehr beträchtlicher Geübtheit, zu einem solchen vollends ausbilden will, mit grossem Nutzen dies Stück einstudiren. Es ist im Ganzen in einem ernstfeurigen Charakter, in breiten Formen, und vielen, meistens nichts weniger, als gewöhnlichen Figuren geschrieben. Die Tonart ist A moll, doch der Schluss A dur. Ohne den rechten, dem Meister eigenthümlichen Sinn, etwa in blos fingerfertiger Spielart, wol gar mit kurzem Bogen, vorgetragen, könnte es, brächte man auch die Noten heraus, nur wenig, oder vielmehr gar keine Wirkung thun: mit den oben angeführten Vorzügen hingegen, viele, und dem Virtuosen sehr vortheilhafte. Der Vortrag, so weit er sich bezeichnen lässt, ist aufs genaueste angegeben, sowol was das Aesthetische, als was das Mechanische anlangt. Die Orchesterpartie ist besetzt mit dem Quartett, zwey C-Klarinetten, zwey Flöten, einem Fagott, zwey A-Hörnern und Pauken.

Gesellschaftslied zu Ehren unsers geliebten Königs, gedichtet vom Prof. Amad. Wendt, in Mus. ges. von Chr. Schulz. Leipzig, b. Peters. (Pr. 4 Gr.)

Ein, in Dichtung und Musik, einfacher, lebhafter und heraldischer Rundgesang, dessen Refrain vom dreystimmigen Chor gesungen, und der vom Pianoforte zweckmässig begleitet wird.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Februar. Nº. 5. 1818.

Die Tonwissenschaft,

nach Vogler und Keppler.

(Fortsetzung aus der 3ten No.)

Hiermit schliesst das erste Buch, und könnte ich auch diesen Aufsatz schliessen, da die Unwissenschaftlichkeit der voglerschen sogenannten *Tonwissenschaft* bereits nun einem jeden, der von Geometrie auch nicht das mindeste versteht und nur den Pflegern dieser Wissenschaft nicht allen Glauben versagt, aufgedeckt vor Augen liegen muss. Denn dass eben dasselbe, was von dem Kreise gilt, dass innerhalb oder ausserhalb desselben keine regelmässige Figur von 7, 9, 11, 13, 17 u. s. w. gleichen Seiten, die geometrisch messbar wären, beschrieben werden könne, auf gleiche Weise von der Saite des Monochords gelte, dass sie nicht in 7, 9, 11, 13, 17 u. s. w. gleiche Theile, so dass der Theilende auch nur selbst es wüsste, getheilt werden könne: dies braucht wol keiner sich erst sagen zu lassen. Weil aber Kepplers vorliegendes Werk so unbekannt als vielleicht selten ist, so thue ich meinen Lesern, die bis dahin mir mit Aufmerksamkeit gefolgt sind, ohne Zweifel einen Dienst, wenn ich noch etwas fortfahre. — Das zweyte Buch können wir überspringen, und die Namen der congruenten Figuren, die möglich und deren an der Zahl zwölf sind, gehen uns nichts an. Das dritte Buch hingegen, dessen Titel oben bereits angeführt ist, hat ganz allein die physisch-mathematische Klanglehre, oder wenn man will, *Tonwissenschaft* *), zum Gegenstande.

Die Einleitung enthält eine treffende Darstellung des vom Pythagoras erfundenen, vom Ptolemäus verbesserten, und, wie schon erinnert, noch immer einzig unsern Theorien zum Grunde liegenden Zahlensystems. Als Mängel desselben nennt Keppler, dass auf die Zahlen 1, 2, 3 als *symbola principiorum* sich beschränkend, man bis zum Cubus gehend zwar 4, 6, 9, 8, 12, 18 und 27 dazu erhält, aber nicht die Zahl 5, welche zur Zeugung der grossen und kleinen Terz (4 . 5 und 5 . 6), wie gleichfalls der grossen und kleinen Sexte (5 . 8 und 5 . 8) erforderlich

* Merkwürdig, dass Voglers religiöser Sinn diesen Ausdruck seinem Hange zum Denken, der ihn dem herkömmlichen Ausdruck vorzog, gestattete, und dass die Warnung des Apostels, des Wissen bläht auf, ihn nirgends aufgefordert zu haben scheint. Man mag aber aus dem Phänomen der Aufgeblähtheit einen Schluss allgemein auf Wissen zu ziehen, sich berechtigt halten, oder billiger, da eigentlich nur das Wahre zu wissen möglich ist, weil auch falsch, aber kein Falsches gewusst werden kann, einen Schluss allein auf das Falschwissen beschränken — in welchem letztern Fall man von dem Bösen noch so weit entfernt als dem Guten nahe bleibt, ja dem Guten immer näher kommt, wenn der Sinn immer unverrückt nur auf das Wahre gerichtet, sich regt und bewegt: so ist, was man zu Voglers Art, sich stolzirend aufgeblasen zu stellen, dem Tadel preisgeben muss, hinreichend, daraus zu erklären, dass sein Hang zum Denken, die Vermögen dazu überwiegend, nirgends einen tüchtigen Gegner fand, an dem es sich hatte orientiren können. Vogler war nichts weniger als ankunftig, stolz, anmassend; aber es war ein Streit, eine Differenz in seinem Innern, wenn es ihm an Kraft fehlte, die aufgeblähte Eitelkeit niederherzustellen. Deswegen musste man, mehr scharfer als gründlicher, unter einem glänzenden Redeschwall von treffenden Bemerkungen den Mangel der Methode und eines systematischen Zusammenhangs sich selber verschleyernden Denken, sich an Gegner richten; diese aber verkannten die Natur und den Drang seines Bedürfnisses. So wie ich Vogler persönlich gekannt habe, weiss ich davon zu sagen, und das bezeugen hier am Ort alle, die häufigen Umgang mit ihm pflegten, dass er der zeidloseste, gerechteste, billigste, schonendste, mit Freundlichkeit und Kultursinn auch in Lob eigennende Beurtheiler seiner Kunstverwandten war, wenn Genialität das Werk auszeichnete. Gegen ungerechte Angriffe verthedigte er solche Meister mit gleichem Nachdruck, wie sich selbst, wenn er übergangen und an unter seine Fünfte zählte.

ist, welche Intervalle dass sie Consonanzen seyn, Ptolemäus leugnet, und consequenter Weise leugnen muss, alle wohl geohrte (*bene auriti*) Musiker aber standhaft behaupten. Ferner, die Dreyzahl überschreitend und den Quinarius, die Fünfzahl, als Ursache des Consonirens oder Dissonirens mit zulassend, sehe man sich von seinem Princip verlassen, und erweise jener heilige, Ursach seyn sollende Ternarius sich als Nicht-Ursache. Auch sey dann nicht einzusehen, warum nicht gleichfalls 7, 11, 13 und ähnliche Zahlen zugelassen werden durften, welches, nach Kepplers Worten, die anders als Voglers Meynung lauten, *ab omnium hominum auribus abhorrentissimum* wäre; *utcunque chordae sic attemperari possint: quippe quae cum sint inanimae, judicium suum non interponunt, sed musicum inepti speculatoris* (was möchte Vogler zu diesem Ehrentitel gesagt haben!) *nullatenus repugnantes sequuntur.*

Das erste Kapitel, *de causis consonantiarum*, enthält von Seite 10 bis 21 eine Menge Definitionen, Axiomen und Propositionen. Die Saite, die dem Experiment dient, ist in wissenschaftlicher Bedeutung hier nicht ein Theil des beschriebenen Kreises, eine Sehne, sondern das Ganze einer jeden Länge, die sich im Verstande begreifen lässt. *Theil* heisst hier eine jede in Länge aussagliche (*effabilis*, ῥητὸς, welches Keppler, wie schon bemerkt, scharf von *rationalis* unterscheidet) Portion der Saite, wenn die Portion kleiner oder nicht grösser ist als der Halbkreis oder die Hälfte der Saite; das übrige, welches wenigstens so gross als der *Theil* ist, heisst das *Rückständige, residuum*. Der Durchmesser des Kreises, und die im ersten Buch erklärten Seiten der Radical-Figuren, die eine eigene Demonstration haben, bestimmen den Theil des Kreises, der mit dem ganzen Kreise consonirt; die indemonstrabeln und die nur mittelbar demonstrabeln Seiten der regelmässigen Figuren bestimmen den Theil des Cirkels, der von dem ganzen Cirkel dissonirt. Es dissoniren also

diese Theile:	von dem Ganzen:
1. 2. 3.	7.
1. 2. - 4.	9.
1. 2. 3. 4. 5.	11.
1. 2. 3. 4. 5. 6.	13.
1. - 3. - 5. -	14.
1. 2. - 4. - - 7.	15.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.	17.
1. - - - 5. - 7. -	18.
1. 2. 3 4. 5. 6. 7. 8. 9.	19 und so in Unendliche.

Die folgenden Propositionen übergehe ich, weil sie alle anzuführen zu weitläuftig wäre und die meisten allgemein bekannt sind: das Corollarium aber fordert eine Stelle, und lautet so:

Consonirende Theile,			Conson. Residua,			Dissonirende Theile,			Diss. Residua, in Bezug auf			das Ganze.
1	—	—	1	-	—	-	—	—	-	—	—	- 7.
1	—	—	2	-	—	-	—	—	-	—	—	- 3.
1	—	—	3	-	—	-	—	—	-	—	—	- 4.
1. 2	—	—	3. 4	-	—	-	—	—	-	—	—	- 5.
1	—	—	5	-	—	-	—	—	-	—	—	- 6.
1. 5.	—	—	5	-	—	-	—	—	7	—	—	- 8.
1. 5.	—	—	-	-	—	-	—	—	7. 9.	—	—	- 10.
1. 5.	—	—	-	-	—	-	—	—	7. 11.	—	—	- 12.
1. 3. 5	—	—	-	-	—	7.	—	—	9. 11. 13. 15	—	—	- 16.
1. 5.	—	—	-	-	—	7. 9.	—	—	11. 13. 17. 19	—	—	- 20.
1. 5.	—	—	-	-	—	7. 11.	—	—	13. 17. 19. 23	—	—	- 24.

und so weiter *).

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Nach Chladni (Akustik §. 9. S. 8) ist ein Intervall consonirend, wenn die Zahlen der Schwingungen in einem so einfachen Verhältnisse stehen, dass das Gehör sie am leichtesten fasst, und dadurch beruhigt wird; dissonirend, wenn die Zahlen der Schwingungen in einem weniger einfachen Verhältnisse stehen, so dass u. s. w. — das heisst Alpha ist A. u. B ist Beta, oder Zweier- und Satz u. s. w. — Wie doch ein sonst so scharfsinniger Schriftsteller solche Tautologien niederschreiben kann! Jedes Kind, von gesundem Verstande muss schon die Unruhe des Gewissens sich durch das Anschlagen

Nachrichten.

Vermischte Nachrichten. Mayland. (Beschluss aus der 11ten Num.) Verwichenen Herbst befand sich im hiesigen *Corriere delle dame* ein, angeblich aus der leipz. musik. Zeit. entlehnter, die Abreise des Hrn. Morlacchi nach Italien betreffender Artikel. Mir schien es, als wäre dieser Artikel dem Originale nicht ganz gleichlautend; und ich fand hernach: er war ein Auszug des ohnehin kleinen Artikels, mit mildernden Wendungen. Den neapolitaner Zeitungsschreiber, der, allem Ansehen nach, in der Musik so sehr, wie alle seine Collegen in Italien bewandert ist, muss dieser Auszug in die Hände gekommen seyn: denn in seinem Blatte vom 3ten Dec. spricht er gar viel über die neue rossinische Oper, *Armida*, und zuletzt auch ein Wörtchen zu Ihrer Zeitung, welche im obbenannten Artikel die Neapolitaner minder streng, als die Mayländer, bey der Aufnahme einer Musik taxirt. Da wir ohnehin im Carneval sind, so will ich Ihren Lesern einen getreuen Auszug aus dem neapolitanischen Aufsatze liefern: vielleicht bewegt er Manchen zum Lachen. „Die Zeitungen von Turin, Bologna, Rom und Venedig haben schon alles Lob über den Verf. des *Tancredi*, der *Elisabetta*, der *Cenerentola* und des *Otello* erschöpft, und lassen den Liebhabern und Kennern keine Worte mehr übrig, den einbildungsreichen, (*immaginoso*), den unvergleichlichen, den *göttlichen* Rossini zu erheben. Soll ich's zu behaupten wagen? Bey all diesen Lobeserhebungen fühle ich mich täglich genöthigt, gegen den vergötterten Componisten alle Strenge der Kritik zu gebrauchen. Mitten im Kampfe (*sforzi*) zwischen Harmonie und Melodie auf dem Schauplatze erschienen, sollte Rossini dieser entsetzlichen und zerstörenden Revolution, die nur bey kleinen Geistern Anhänger finden kann, muthig entgegengezogen seyn: allein, nicht gut sich selbst kennend, suchte er seinen Ruhm in der Verdorbenheit des Jahrhunderts. Ich vergleiche die Musik der *Armida* mit einem schönen Mädchen, welches, nach den Gesichtszügen zu urtheilen, italienisch-deutschen Herkommens zu seyn zeigt. Mitten unter den Annehmlichkeiten der Melodie und des wahren, seelenvollen Ausdrucks, welche den Charakter der grossen italien. Componisten bilden, hört man auch barbarische Stellen (*barbari modi*), sey es, weil Rossini dem Schwindel der Mode nachhängt, sey es, weil er übermässig (*soverchiamente*) mit der fremden klassischen Literatur genährt ist, oder auch aus Ueberzeugung, dass dieses das einzige Mittel sey, Beyfall zu erhalten, und seine Oper immerwährend auf den italien. Theatern aufgeführt zu sehen. Das Gedicht des Hrn. Schmidt gab günstige Gelegenheit, den Charakter der Musik zu variiren u. s. w." Nun wird das Quartett und das Duett, aus E und Es, (wie obenbemerkt,

---

von Nebenbestimmungen verrathen, die den Mangel der reellen Scheidung ersetzen sollen. Man sehe zurück: einfache Verhältnisse, so einfache dass u. s. w. am leichtesten fassen, weniger einfach. Was sollen alle diese Strebepfeiler? Der Verfasser kann nicht abweisen, dass sie sein Gebäude, statt es zu erheben, in den Sumpf schieben. Nein; Consonanz ist nicht ein Minimum von Dissonanz, und umgekehrt in der Dissonanz wäre wirklich noch ein kleiner Rest von Consonanz, beyde reichten sie sich die Hände: sondern ausserhalb der Sphäre der Continuität ist zwischen concinnen und inconcinnen Klängen eine undurchdringliche Kluft, wie zwischen Himmel und Hölle, Gut und Böse; innerhalb derselben ist dieselbe Entgegensetzung, gleichfalls mit der Negation, aber mit dem Unterschiede, dass die Negation dort positiv, hier nur negativ, daher die Wand übersteiglich, und ein Wechsel, ein Uebergehen aus Consonanz in Dissonanz, und umgekehrt, möglich ist. Die Dissonanz ist nur nicht Consonanz, ist wie die krumme eine Abweichung von der geraden Linie, ein wirklich Ab- und Aus-Scheidendes, aber zum Ursprung Zurückkehrendes, was das römische *dissonare*, *erklingen*, — wie *abonnare*, falsch oder übelklingen — treffend ausdrückt, und, wie man hoffentlich gesehen wird, die deutsche Sprache nicht minder treffend zu geben vermag. (Wenn man von der Partikel Samt das t wegwürfe, wie unsere Sparbrenner, die Bauern, gethan haben, so würde *samklingen*, consonare, mir nicht zu hart seyn; dass wir schon länger hatten, und noch haben, Samtlehn, Samtbesitz, Samtgebrauch, Samtrath u. s. w. ist bekannt. Aber Samklang steht besser für Accord, und weil von dissonare u. s. w. die Partikel unentbehrlich ist, so danken wir doch wol die barbarischen Ausdrücke nicht rein ab.) Jenes alles, von der Entgegensetzung der Consonanz u. Dissonanz, u. dass durch den syllogismus calvi auch hier kein Terminus zu finden sey, weiss der gemeine Verstand, und lässt er sich nicht ausreden, aber er weiss es nur unmittelbar, und sein Fortschritt nach dem Grunde auf dem Wege der Beobachtung ist vergeblich. Dass dem aus dem Wissen in einen erkenntlichen Gegenstand verwandelt, durch alle die Stufen, die er zu durchlaufen hat, bis der Gegenstand ihm als begreiflich erscheint, vermittelt werde das eben ist es, was er von der Wissenschaft fordert, und sie muss ihn nicht wieder an die Empfindung oder Wahrnehmung verweisen.

R.'s Lieblingsstonarten, von Seiten des Compositeurs und der Sänger gelobt. Sig.a Colbrand, heisst es, erhebe sich zur tragischen Schauspielerin, bezaubere die Zuhörer mit ihren Variationen im 2ten Act, überwinde die grössten Schwierigkeiten, ahme mit ihrer Stimme die schwersten Arpeggien der Saiteninstrumente nach, laufe die halbtönige Scala durch zwey ganze Octaven, sowol auf- als abwärts durch; (alles das in einer *tragischen* Oper!) die Chöre zeigen die höchste musikal. Wissenschaft (*somma scienza di musica*) etc. Der Aufsatz schliesst folgendermassen: „Diese, ohne Vorurtheil gemachten Bemerkungen werden vielleicht jenen missfallen, die Moliere's Vers: *Nul n'aura de l'esprit, que nous et nos amis*: zur Devise haben. Die Kritiker dieser Herren werde ich mit jenen zusammenstellen, mit denen mich das *Journal des Débats* beehrt hat, und mit denen die leipziger *musikal. Zeitung* und der mayländer *Corriere delle dame* das Vaterland des Jomelli, Cimarosa und Paisiello beehren." Wir wünschen dem neapolitaner Zeitungsschreiber zum neuen Jahre eine bessere Schreibart, denn diesen letzten Satz haben selbst sachkundige Italiener nicht verstanden; wir können aber den Ausspruch ihrer Zeitung in Betreff der Neapolitaner um so mehr vertheidigen, da man in Mayland seit den letzten vier Jahren von der Musik grosser Meister die Ohren voll hat. Von der Aufnahme dieser neuen Oper Ross.'s wird im obigen Aufsatze nicht das Mindeste erwähnt. — — Der berühmte Waldhornist, Luigi Belloli, ist verwichenen Oct. am Schlagfluss gestorben, wodurch unser Orchester einen sehr grossen Verlust erlitten hat. — Schon mehrmals gab man in der hiesigen Akademie des Hrn. Moller, Beethovens neue Symphonie in A dur: aber niemals wollte sie gefallen; am allerwenigsten das in Deutschland so sehr bewunderte Andante in A moll. Die Italiener sagen, es fehle dieser Symphonie gänzlich an Gesang. — Letzthin fand ich hier von ungefähr den Text der Oper Mozarts, *Mitridate, Rè di Ponto*. Er ist im Jahre 1770 für den Carneval 1771 gedruckt. Bekanntlich ist Mozart 17 6 gebohren: er hat sie also in seinem 14ten Jahre componirt. Der Componist wird dort genannt: Il signor cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart, accademico filarmonico di Bologna e maestro della musica di camera di S. A. Rev. il principe ed Arcivescovo di Salisburgo. In dem Texte der Opera seria, *Lucio Silla*, welche Mozart zwey Jahre nachher ebenfalls in Mayland componirte, heisst er auch noch Mitglied der musikal. Akademie zu Verona. Der A t Cervellini, dermalen, wenn ich nicht irre, Kapellm. in einer Kirche zu Triest der sich noch genau jener Zeit erinnert, versicherte mich einst, Mozart habe, um bey der Direction dieser Oper vom Orchester gesehen zu werden, auf einen Fu sschemel treten mussen. — S. Maj. der Kaiser haben unlängst die Aufnahme dreyer Zöglinge in das hiesige k. k. Conservatorium allergnädigst zu bewilligen geruht. — Dem Vernehmen nach haben S. Maj. der König von Sardinien in allen ihren Staaten eine Taxe von zehn Franken auf jede neu gegebene Oper gesetzt. Auch die neuen Ballete und neuen Schauspiele sollen einer Taxe unterliegen. — So wie man vorigen Carneval die Bemerkung gemacht, dass mehre Theater in Italien keine Oper hätten und viele Sänger vacant wären: so will man gegenwärtigen Carneval das Gegentheil bemerken. — Wie weit man den, von italien. Zeitschriften über die Aufnahme einer Oper verbreiteten Nachrichten trauen darf, mag der Umstand beweisen, dass der hiesige *Corriere delle dame* und selbst das hiesige Journal von dem Enthusiasmus sprechen, welchen die *Armida* Rossini's in Neapel erregte, da doch überinstimmende, sichere Nachrichten geradewegs von dem *fiasco* dieser Oper sprechen. Ja, jene erst gen nte Zeitschrift spricht sogar von der herrlichen Aufnahme des *Rè Teodoro* auf unserm Theater Re, da doch die ganze Stadt weiss, dass diese Oper *fiasco* machte. Wir sind hier dergleichen Artikel gewohnt, Jedermann kennt ihren Ursprung, und liest sie mit Gleichgultigkeit: ich bemerke jenes nur manches ehrlichen deutschen Journalisten wegen, der, in Ermangelung eigener sicherer Correspondenten, aus diesen Blättern zu übersetzen pflegt. — Unlängst erschien zu Cremona folgende Schrift: *Elogio storico di Wolfgango Amadeo Mozart*, del Conte Folchino Schizzi, reggente del collegio degli avvisati di Cremona, vice-segretario della società filarmonica etc. Cremona, Stamperia de Fratelli Manini 1817. gr. 8v. 40 S. Cremona, den Ausländern durch seine ehemals vortrefflichen Saiteninstrumente bekannt, gehört eben nicht zu den ansehnlichsten Städten Italiens; dass man auch hier Mozart eine Ehrensäule setzt, mag wol die Deutschen angenehm überraschen. Der uns unbekannte Verf. gibt in der vorausgeschickten kurzen Einleitung, Mo-

zart den Vorzug vor allen andern ausländischen Componisten, und spricht von ihm mit dem lebhaftesten Enthusiasmus. Die sehr kurze Lebensbeschreibung Mozarts ist fast gänzlich aus den, vor zwey Jahren hier vom Dr. Lichtenthal erschienenen: *Cenni biografici del cel. maestro Mozart.* entlehnt. S. 26–28 liest man folgende, vom obenbenannten Abt Cervellini herrührende Anekdoten, die vielleicht in Deutschland noch unbekannt sind. Als Mozart seine zweyte Oper, *Lucio Silla*, zu Mayland schrieb, war die damals berühmte Prima-Donna, Buonsolazzi, für die *Stagione del carnevale* engagirt. Diese befremdete es ungemein, wie man einem solchen Jungling den Auftrag geben konnte, für *sie* zu schreiben; sie nahm daher M. bey der Hand und bat ihn höflich, ihr vor allem seine Gedanken, in Betreff ihrer Arien und Scenen mitzutheilen, und fugte hinzu, dass ihr Gesang allenfalls die Schwäche einer Composition verdecken könne. Der 16jährige M. lachte heimlich über den Stolz der Sängerin, u. versicherte, er werde sie nach Wunsch befriedigen. Wenige Tage nachher kam M. in die Probe der Oper und hat die Buonsolazzi um Verzeihung, dass er so kühn gewesen, die *ganze* erste Arie schon fertig gemacht zu haben. Die Sängerin nahm dieselbe in die Hand, blickte sie schnell durch, bemerkte aber bald eine Meisterhand und so viele Schönheiten, dass sie sich ganz beschämt Vorwürfe machte und für den jungen Componisten nicht genug Lobsprüche finden konnte. Mozart sagte nun zu ihr freundlich lächelnd: wenn ihr diese Arie nicht gefiele, so hätte er schon eine ganz andere für sie in Bereitschaft, und wenn ihr auch diese zweyte nicht gefiele, so wollte er ihr eine dritte zeigen. Alle drey Arien wurden sodann von der Buonsolazzi probirt und von den Musikverständigen angehört, und alle drey wurden als Meisterstücke erklärt, die kaum bey ältern Meistern ihres Gleichen fänden. Sodann: Ein berühmter Componiste[ur] und Klavierspieler zu Mayland wollte es nicht glauben, dass der junge Mozart so vortrefflich aus dem Stegreif spielen könne, und forderte ihn zu einer öffentlichen Probe auf. Beyde Meister begaben sich in die hiesige Kirche, *alla passione* genannt, in welcher sich zwey Orgeln befinden. Eine ungeheure Menge Menschen lief herbey, und der junge Wolfgang phantasirte zu der einen Orgel über ein Thema, das ihm der, an der andern Orgel sitzende Meister angab, dergestalt, dass man ihm den Namen des göttlichen beylegte. —

Stagione del Carnevale 1818. In der *Scala* sind für diese *Stagione* die Sängerinnen, Camporesi, Marconi-Schönberger, Metzger, und der Tenorist David engagirt; letzter soll sich aber zu Neapel krank befinden, und es kam daher statt seiner Hr. Bonoldi. Den Bassisten und die übrigen Sänger übergehe ich. Am zweyten Weihnachtstage gab man die von Winter für unser grosses Theater neu componirte ernsthafte Oper: *I due Vahlomiri*, vom Dichter Romani nach dem Französischen bearbeitet. Diese Oper hat hier nicht dieselbe Aufnahme, wie vergangnes Jahr Winters *Mahomet* gefunden: Meister und Sänger wurden jedoch in der *zweyten* Vorstellung nach dem ersten Act gerufen, und in der dritten erschien Hr. v. Winter sammt der Camporesi ebenfalls nach dem zweyten Act auf der Scene. Dass das Gedicht selbst zu der nicht besonders günstigen Aufnahme dieser Oper beyträgt, hat seine Richtigkeit. Die Mayländer sagen von der Musik dieser Oper, sie sey schön und gut, finden aber in derselben keine neuen Melodieen: und hierin haben sie nicht Unrecht. In Betreff des harmonischen Theils haben wir jedoch hier und da einzelne neue Schönheiten bemerkt, wie z. B. im Quintett des 2ten Acts, wo die Waldhörner das Läuten der Glocken nachahmen, und die mannigfaltigen Harmonien dazu dem sehr geübten Ohre einen wahren Genuss verschaffen; auch sind in demselben Acte einige andere neue Instrumentalcombinationen angebracht, die ganz des grossen Meisters würdig sind. Die beyden Terzetten, worunter eins für die drey Weiber-stimmen fast Solo geschrieben ist, gefallen, [illegible] der Arie der Camporesi, am meisten. [illegible]etta des ersten Finale ist voll Feuer. Am [illegible]ngsten gehuftgen und fast ohne allen Effect ist die Ouverture dieser Oper, welches eben bey *diesem* Meister um so mehr auffällt. Was die Sänger betrifft, so findet die Camporesi am meisten Beyfall. Sie hat überhaupt eine herrliche Stimme und ist eine sehr gute Sängerin; da sie aber, wenigstens bis jetzt, ihre Gesangmanieren selten oder gar nicht ändert und die Worte sehr schlecht ausspricht: so wollen wir abwarten, ob dieser Beyfall steigen oder fallen wird. Uns scheint es, als habe diese Sängerin manches von der Catalani entlehnt. Vorgestern Abend dutonirte sie etwas. — Ihre Leser

verzeihen, wenn ich mir von der Marconi-Schönberger zu sprechen, für das nächste Mal aufbewahre: in *dieser* Oper ist sie leider so gestellt, dass sie nicht glänzen kann. Dem. Metzger, Hrn. von W.'s Schülerin, hat oft starken Beyfall: ihre Stimme nimmt sich auf unserm grossen Theater sehr gut aus, und das hiesige Publicum erkennt in ihr mit Recht eine wackere Sängerin, die für die Zukunft sehr viel verspricht; auch hört man sie die Worte sehr deutlich aussprechen, und ich selbst hörte auf dem Parterre manchen Italiener sagen, dass die Metzger, als Deutsche, die Worte weit besser, als die Camporesi ausspräche. Hr. Bonoldi hatte ebenfalls Beyfall. Nächstens giebt man das ältere Oratorio von Rossini, *Ciro in Babilonia*, worin die Marconi-Schönberger eine Hauptrolle hat. — Vigano's neues grosses Ballet, *Dedalo*, wollte in der ersten Vorstellung ebenfalls nicht gefallen; seither füllt es aber reichlich die Theaterkasse. Der Hauptfehler dieses Ballets mag wol der seyn, dass V. *zu viel* Studium darauf verwendet hat, wodurch das Ganze zu einer Miniatur geworden u. erst nach mehren Vorstellungen gefasst werden kann. Vieles ist in demselben nicht ganz fertig geworden, und der Mechanismus ging am ersten Abend auch nicht recht zusammen. Im letzten Acte, welcher Neptuns Reich darstellt, ist sämmtliches Balletpersonale als Tritonen, Nereiden, und auch als — Fische gekleidet. Der hier vorkommende Tanz ist so combinirt, dass die Saiteninstrumente im Orchester die Bewegungen des Meeres ausdrücken, die Blasinstrumente die Melodie haben, und die Tritonen auf der Scene im Meere unsichtbar das Ganze zuweilen mit Posaunen und Waldhörnern durch Stösse accompagniren. Alles zusammen ist wirklich originell ausgedacht und macht eine herrliche Wirkung. Die Musik zu diesem Tanz ist von einem Deutschen eigends hierzu componirt worden.

Im *teatro Re* ist gegenwärtige *Stagione* das Singpersonale dasselbe, das ich oben angegeben, Hrn. Brizzi ausgenommen, der, wie ich höre, vergangene Nacht nach München zurückgereist ist. Gestern Abend gab man auf diesem Theater eine neue Opera semiseria, vom jungen Pacini: *Adelaide e Comingio*. Die Musik ist grösstentheils ein Quodlibet von andern Meistern, hat aber einige nicht üble Stücke, und die *Cabaletta* der Arie der Prima-Donna im 2ten Act ist sehr schön und neu zu nennen. Dem. Brizzi war im ersten Acte nicht gut bey Stimme, sang aber benannte Arie im 2ten Acte meisterhaft. Meister und Sänger wurden nach jedem Acte hervorgerufen.

Da der Carneval erst seit vier Tagen begonnen hat, so kann ich erst in meinem nächsten Briefe von der Aufnahme der Opern in dieser *Stagione* im übrigen Italien sprechen; Einiges hierüber kann ich jedoch vorläufig aus Privatnachrichten mittheilen. In Venedig hat die neue mayersche Oper auf dem Theater alla Fenice *fiasco* gemacht; in Florenz, die erste Carnevaloper desgleichen; in Mantua hat Rossini's *Barbiere di Seviglia* mässig gefallen; in Verona haben die Carolina Bassi und die Bonini in der ältern Oper, *Aureliano in Palmira*, von demselben Meister, sehr gefallen; in Genua hat Hr. Coccia die Oper nicht zur rechten Zeit beendigt und soll daher deshalb, wie man sagt, in Arrest gesetzt worden seyn.

Nachschrift. Hr. Jansen gab hier vor kurzem in dem Saale des grossen Theaters ein Violinconcert. Geschäfte hinderten mich, demselben beyzuwohnen. Wie ich höre, hatte er ziemlich vielen Beyfall, aber wenig Zuhörer.

Paris. (Fortsetzung aus der 4ten Nummer.) Je grösseres Interesse das italien. Theater, theils durch seine sehr lobenswürdige Thätigkeit, theils auch durch den Werth der aufgeführten Werke, endlich besonders durch die künstlerische Persönlichkeit seiner Directrice, erregt, in desto grössere Unbedeutendheit ist dagegen, während der letzten sechs Monate, das Theater Feydeau verfallen. Es hat, aus Gründen, die die Administration desselben wahrscheinlich selbst nicht wusste, vom Febr. bis Ende Octobers ausser den *Rosières* keine einzige neue Oper gegeben, sondern aus seinem reichen, aber nichts destoweniger veralteten Repertoire Producte hervorgesucht, die bey ihrer ersten Erscheinung Aufsehn erregt hatten, jetzt aber ausser Mode gekommen sind. Neben mehren gretryschen Arbeiten gehört dahin insbesondere Cherubini's *Lodoiska*, der man, bey dieser Wiederholung, ein günstigeres Schicksal prophezeiht haben würde. Die Direction hatte bedeutenden Aufwand an Decorationen und Kleidung gemacht, und doch war das Haus bey der dritten Vorstellung leer. An dieser Theilnahmlosigkeit des Publicums an einem Werke, welches bey seiner ersten Erscheinung

die allgemeinste Sensation erregt hatte, mag weniger die gar zu verstandesmässige Berechnung der Musik, als vielmehr der, dem Melodrama ähnliche Text Schuld seyn. Ein deutsches Publicum *Cherubini's Lodoiska* kennen lehren wollen, wäre ein unnützes Beginnen: es hat längst über den Werth dieser Composition abgesprochen. Mein individuelles Urtheil ist hier also von keiner Wichtigkeit. Doch gestehen muss ich mit wenigen Worten, dass, wenn in der Musik, wie in jeder andern Kunst, ein einziges unwandelbares Princip gilt, und wir ein solches in den Meisterwerken Deutschlands und Italiens anerkannt haben, Compositionen, die gerade auf den Grund eines entgegengesetzten Princips gebaut sind, nur wenig Theilnahme abgewinnen können.

Die Erwartung, welche das Theater Feydeau von der Wiederaufführung sowol dieser, als mehrer anderer ältern Opern gefasst hatte, fand sich also, wie gesagt, getäuscht. In diesem Zustande der Verzweiflung schien den Societaires desselben nur allein ein gewagter Schritt fähig, dem völligen Banquerot des Theaters vorzubeugen. Sie rafften alle Mittel zusammen, die ihnen noch zu Gebote standen und führten eine, dem bekannten Mährchen der wunderbaren Lampe nachgebildete Oper: *La Clochette ou le Diable Page*, Musik von Herold, mit einem Aufwande von Costume, Decorationen und Verwandlungen auf, von welchem man bis dahin auf diesem Theater noch kein Beyspiel gesehen hatte. Man spricht, obgleich wahrscheinlich sehr übertrieben, von sechzehntausend Thalern sächsisch, welche die Aufführung dieser Oper gekostet haben soll. Aber ehe das Werk selbst noch auf der Bühne erschien, hatte die Direction des Theaters mit der grossen Oper einen harten Kampf zu kämpfen. Letztere ist, wie ich wiederholentlich in meinen vorigen Berichten gemeldet habe, schon seit mehren Jahren im Besitz der Oper: *Aladin, ou la Lampe merveilleuse*, Text von Etienne, Musik von Nicolo. Warum die Direction der grossen Oper mit der Aufführung dieses Werks zaudert, ob dabey wirklich von Seiten mehrer Componisten, besonders Spontini's, Hindernisse in den Weg gelegt und die gewöhnlichen Machinationen neidischer Cabale in Thätigkeit gesetzt werden, will ich unerörtert lassen. Nur angemerkt soll hier werden, dass, wenn die Componisten der grossen Oper gegen Nicolo, von dem bis dahin noch kein Werk auf diesem Theater aufgeführt worden, ankämpfen, dieser sich dafür reichlich an den Tonsetzern schadlos hält, von denen Compositionen auf dem Theater Feydeau erscheinen. — Wollte gleich die *Académie Royale de Musique* ihre Lampe immer noch nicht leuchten lassen; so widersetzte sie sich dennoch dem Unternehmen des Theaters Feydeau, als dieses eine ähnliche Oper unter demselben Titel ankündigte. Die Folge davon war, dass, nach mehren Debatten, der Verf. der letzten sich gezwungen sah, nicht allein den Titel, sondern auch alle dem Mährchen materiell nachgebildete Scenen, das heisst, diejenigen, in welchen er mit Etienne's Werke in Berührung gerathen war, zu ändern. Ob nun gleich auf diesem Wege die Vorstellung der Oper nicht gänzlich verhindert werden konnte: so hatte dennoch das Theater Feydeau, theils dadurch, theils durch die ungemeinen Zubereitungen, welche die Aufführung verursachte, drey bis vier Monate Zeit verloren. Die Sommermonate, deren nachtheiligen Einfluss man durch diese neue Lockspeise hatte beschwichtigen wollen, waren verflossen und hatten in der Kasse ein sehr sichtbares Deficit hinterlassen. Mit dem Eintritte des October, wo auch wol ältere Opern aus der Vergessenheit geholfen hätten, sah man sich endlich im Stande, das *Glöckchen* oder der *Teufel als Page* ertönen zu lassen. Das Publicum ist dem Klange desselben nachgegangen: die Oper hat gefallen: die Direction triumphirt und kündigt so eben die zwanzigste Vorstellung an. Ich meines Theils kann nicht bergen, dass mich das scheinbare Glück dieser Oper nicht anders, als der Vorbote einer bevorstehenden gänzlichen Theilnahmlosigkeit des Publicums gegen dieselbe zu seyn dünkt. Die Gründe, welche mich für diese Vermuthung bestimmen, liegen im Stücke selbst; mehr noch aber in der Composition. Der Text ist über die Gebühr aus dem wunderbaren Boden, in welchem die ursprüngliche Fabel ihre Entstehung erhalten, in das Gebiet des Witzes gezogen. Da alle romantischen Bezüge des Mährchens, und mit ihnen, ich möchte sagen, das eigentliche Gemüth desselben, verschwunden sind, und bunter Verstandes- und Witzesintentionen haben Platz machen müssen: so erscheint nun das Wunderbare des Stücks, wie eine fremdartige Zugabe, welche mit dem eigentlichen Wesen desselben in feindseliger Berührung steht, sich gegenseitig bekämpft

und sich gegenseitig vernichtet. Trotz diesem Wurzelubel dieses Stücks würde die Wirkung desselben vielleicht von grösserer Dauer seyn, da der Gang übrigens rasch, die Ausführung meistens sehr witzig und besonders der äussere Pomp der Darstellung von überraschender Wirkung ist, wenn die Musik denselben nicht unglücklicher Weise zu jener verzerrten u. gezerrten musikal. Seeigattung gehörte, welche, statt einen musikal. Körper zu schaffen, diesen vielmehr in tausend und aber tausend Theile zerlegt und mit jedem dieser Theile demonstriren will, dieser deute Hass, jener Liebe, ein dritter Mondenschein, ein vierter Hunger und Kummer, und ein fünfter martialische Gefühle auf eine Gattung Musik, welche der eigentliche Schöpfer derselben, Mehul, noch ehe er selbst zu Grabe getragen, hat zu Grabe tragen sehen. Nun will es das Schicksal so, dass sein Schüler, der junge Herold, zu einem neuen Herolde dieser Aftergattung werden und fortwährend im Geiste seines Herrn und Meisters schaffen soll. Begonnen hatte derselbe auf diesem Wege bereits vor zwey Jahren mit dem zweyten Acte des *Charles de France*, von welchem Boyeldieu den ersten componirt hatte. Wenn das Barocke der Gattung in dieser Arbeit sich nicht noch auffallender zeigte, so mochte darin wol die Vereinbarung mit Boyeldieu Schuld seyn, von dessen natürlich u. classisch gebildetem Sinne der junge Componist wahrscheinlich unbewusster Weise war begeistert worden. Dagegen traten kurz darauf die *Rosières*, von demselben Componisten, in der erwähnten Manier mit einer solchen Festigkeit und Sicherheit auf, dass man sehen konnte, wie verbarrscht derselbe, trotz seiner Jugend, bereits in der vertrakten Scalpellmethode war. Doch schöpften die Freunde des Hrn. Herold noch gute Hoffnung und vertrauten dabey auf die ernsten Studien, denen sich derselbe während mehrer Jahre in Italien beflissen hat. Ich selbst ahnte eine bessere Zukunft in dem jungen Manne, und gab darüber in meinem letzten Berichte meine Meynung zu erkennen. Doch haben sich selbst die entschlossensten Verfechter seines Talents durch die Composition der *Clochette* getäuscht gesehen; denn diese Musik überbietet alles, was bis dahin in Mehuls gehackter Manier gesetzt worden ist. Ich bin redlich und anerkennens genug gewesen, derzey Aufführungen der Oper beyzuwohnen; trotz dem, ist mir auch keine einzige Note derselben im Gedächtnisse geblieben. Von der Gattung dieser Musik kann ich keine bessere Idee geben, als, indem ich sie mit der bekannten Friedenscantate des verstorbenen Beyreis zu Helmstädt vergleiche, von deren Wirkung Ohrenzeugen bekanntlich noch heutiges Tages mit Entsetzen erzählen. Ich gestehe gern, dass mir für die gänzlich unmusikalische Natur der Franzosen kein trefflicherer Beweis gegeben ist, als der, dass sie an einem solchen Noteugemetzel wenigstens einen negativen Gefallen, das heisst, kein Missfallen, empfinden können. Was mich anbetrifft, so überläuft es mich mit einem Frösteln, so oft ich an die Töne dieser Composition zurückdenke. Wahrscheinlich wird sich diese Oper durch die theatralisch-magische Pomp eingeht, noch für einige Wochen über die Bühne schleppen, dann aber um so sicherer in eine gänzliche Ermattung und aus dieser in den ewigen Todesschlaf verfallen.

Dass sich die Administration des Theaters Feydeau mit dem Einstudiren der Oper Garcia's beschäftigt, ist bereits oben gemeldet worden. Ich gestehe gern, dass wenige Compositionen in einem Masse, wie diese, meine Neugierde in Anspruch genommen haben. Der von jedermann anerkannte Werth des *Califfo di Bagdad* berechtigt zu grossen Erwartungen.

(Der Beschluss folgt.)

Hierzu das Intelligenzblatt, No. I.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1818.

Anzeige und Bitte.

Von dem im vorigen Jahre erschienenen und mit Beyfall aufgenommenen Werke:

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines Musikalienverzeichniss. (Leipzig, b. A. Meysel. Pr. 2 Thlr. 12 Gr., Schreibepap. 3 Thlr.)

erscheint im April d. J. der erste Nachtrag. Alle Freunde der musikalischen Literatur, und insbesondere Buch-, Musikalien- und Kunsthandlungen, welche neue oder bisher noch nicht verzeichnete Artikel hierin aufgenommen zu sehn wünschen, werden hiermit wiederholt ersucht, ihre Beyträge gewiss vor dem ersten März d. J. an Herrn A. Meysel in Leipzig, durch Gelegenheit oder in deren Ermangelung directe einzusenden.

Musik-Anzeige.

Auf den Liederkranz auf das Jahr 1818, gezeichnet mit Fouqués Bildniss, enthaltend 24 Gesänge mit Klavier, eröffne ich hiermit die Subscription von 16 Groschen sächs. (fl. 1. Zürch. Val.) Da die beyden frühern Jahrgänge (mit Körners und Arndts Bildniss) so wohl aufgenommen, als weit verbreitet sind, so glaube ich bloss versichern zu dürfen, dass dieser dritte weder an zweckmässiger Wahl und Zusammenstellung der Gedichte, noch an musikalischem Gehalt den beyden ersteren nachstehen soll.

Man kann in allen guten Buch- und Kunsthandlungen, vorzüglich aber bey Hrn. Schropp und Comp. in Berlin, Max und Comp. in Breslau, Gebr. Almenräder in Cöln, Thyl in Frankfurt am Mayn, J. B. G. Fleischer in Leipzig und Steinkopf in Stuttgart unterzeichnen, von welchen die Exemplare franco in Empfang zu nehmen sind.

Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürich, im October 1817.

Hans Georg Nägeli.

Bey Tobias Löffler in Mannheim und in allen Buchhandlungen ist zu haben:

Sieg der Wahrheit. Töne bey der Feyer des 3ten Jubelfestes der Reformation, den 31sten October 1817 mit Klavier oder Orgelbegleitung, in Musik gesetzt von H. L. Ritter, quer 4. Worms, bey G. Kreitner.

Nicht nur der treffliche Text, sondern auch die wohlgelungene Musik, werden dieser Erscheinung eine schmeichelhafte Aufnahme geben.

Verzeichniss einiger für Blasinstrumente arrangirten musikalischen Werke, welche nebst mehreren andern bey C. A. Göpfert zu Sachsen-Meiningen in correcten Abschriften, um beygesetzte Preise zu haben sind. Briefe und Gelder sind postfrey einzusenden.

J. Haydn's Schöpfung,	für 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotts et Contra-Fagott	19 Thlr. 8 Gr.
Mozarts Zauberflöte,	für dieselben Instrumente	21 Thlr. 12 Gr.
— Entführung aus dem Serail,	dito	18 Thlr. 4 Gr.
Winters unterbrochenes Opferfest,	dito	12 Thlr. 10 Gr.
Paer, Sargino,	dito	18 Thlr.
J. Weigl's Schweizerfamilie,	dito	12 Thlr. 20 Gr.
— Bergmönch,	dito	14 Thlr. 12 Gr.
Mehuls Joseph in Egypten,	dito	15 Thlr. 12 Gr.
Cherubini, Ouv. de la Prisonnière,	dito	4 Thlr. 2 Gr.
Göpfert, Ouverture,	dito	1 Thlr. 14 Gr.
— grosse Parthien, No. 1,	dito	2 Thlr. 12 Gr.
— - — - 2,	dito	Thlr.
— - — - 3,	dito	2 Thlr. 22 Gr.

Göpfert, grosse Parthien. No. 1. f. dies. Instrum. 5 Thlr. 1 Gr.
Mozart, Sinfonie dito..... 3 Thlr. 8 Gr.
Wranitzky, Sinfonie dito.... 3 Thlr. 12 Gr.
Mehuls Schatzgräber, für 2 Flöte, 2 Oboe, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 1 Trompete, 1 Fagott u. Serpent..... 6 Thlr. 8 Gr.
Cherubini, d. portugis. Gasthof, f. dies. Instrum. 6 Thlr. 12 Gr.
Fleischmann, ein grosses Ballet, dito 10 Thlr. 12 Gr.
Cherubini, Ouverture de la Punition, dito. 2 Thlr. 14 Gr.
Haydn, Ouverture, dito.... 1 Thlr. 6 Gr.
Righini, Ouverture, dito.... 1 Thlr. 6 Gr.
Winter, Ouvert. aus Babilons Pyramiden, dito.... 1 Thlr. 2 Gr.
— Ouvert. a. Maria Montalban, dito.... 1 Thlr. 2 Gr.
Mozart, 6 Canons, dito.... 3 Thlr. 8 Gr.
6 Favorit-Pièçen, v. verschiedenen Meistern. dito..... 3 Thlr.
Haydn u. Wranitzky, 6 Favorit-Pièçen, dito..... 4 Thlr.
Göpfert, 56 Chorale..... dito... 5 Thlr. 6 Gr.
— 1 Concertante f. 3 Waldhörner m. Orch. Begl. 5 Thlr.
— dito No. 2 dito dito..... 5 Thlr.
— dito No. 2 für 1 Waldhorn, dito..... 4 Thlr.
— 1 Quartett f. 4 Waldhörner, dito..... 3 Thlr.
— 12 Trios für 3 Waldhörner, dito. 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 grosse Duetten für geübtere Waldhornisten. 3 Thlr.

Militair-Musik:

Göpfert, mehrere Parthien kleiner Harmonie-Pièçen, als Märsche, Walzer, Eccoss. etc., im Dutzend à 1 Thlr.
— 48 Pièçen für Jäger-Chöre, als Märsche, Eccoss. etc., für 4 Hörner, 2 Trompeten, und eine oder 2 Posaunen..... 12 Thlr. 18 Gr.
— 3 Dutzend neue Walzer und Eccoss. für 2 Violinen, 1 Viola, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 1 Trompete u. Bass, à Dutzend.... 3 Thlr.

(Sämmtliche Stücke sind von einem geübten und besonders mit den Blasinstrumenten wohlbekannten Componisten arrangirt und componirt.)

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen aus den beliebtesten Opern f. 1 Flöte. Liv. 1–5. 12 Gr.
Gabrielsky, W. 16 Divertissements f. 2 Flöten. 1ste Wk. 12 Gr.

Gabrielsky, W. 7 Variationen für 1 Flöte und eine Allemande von Gurlich. 16te Werk..... 4 Gr.
— 6 Variationen f. 1 Flöte über einen Tyrolerstanz. 17te Werk..... 6 Gr.
— Arien aus beliebten Opern f. eine Flöte eingerichtet. 20e Lieferg..... 4 Gr.
Ebers, C. F. Concerto p. Basson av. acc. de l'Orch. Op. 42. Es dur..... 2 Thlr. 8 Gr.
Faubel, B. 18 Walses p. 1 Flute. Liv. 1. 2.... à 12 Gr.
Boieldieu, A. 6 Duos p. 2 Flutes tirés de l'Op.: Jean de Paris..... 1 Thlr. 4 Gr.
— Ouverture de Jean de Paris p. 2 Fl. p. Faubel. 12 Gr.
Mehul, Ouverture de l'Op.: les 2 Aveugles de Tolede arr. p. 2 Flutes..... 8 Gr.
— 12 Duos p. 2 Flutes tirés de l'Op.: les 2 aveugles de Tolede et Joseph en Egypte par Faubel..... 1 Thlr. 4 Gr.
Uber, Alex. Variations p. Cor obligé, 2 Vlons, Alto et Vcelle sur la cavat. de Gyrowetz: Mir leuchtet die Hoffnung..... 1 Thlr.
Küffner, Jos. Serenade p. Flute et Guitarre. Op. 50. 18 Gr.
Ebers, C. F. Concerto p. Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 42. F dur..... 2 Thlr.
Uber, Alex. Variations sur une danse hongroise pour Flute av. accomp. de l'Orch. Op. 18..... 2 Thls.
Gansser, Thème varié p. la Clarinette av. accomp. de l'Orch. No. 1..... 20 Gr
— Variationen für Clarinette mit Begleitung des Orch. No. 2..... 1 Thlr.
Tuch, Serenata per Clarinetto in B. overo Flauto tenore Pianoforte Violoncello non obligato..... 12 Gr.
Bliesener, J. die Friedensfeier, eine musikal. Vorstellung als Quartett für Flote, Violine, Br. et Bass, nebst Text..... 1 Thlr. 18 Gr.

Knittelmair, L. 5 Marches arr. pour le Flûte à 4 mains..... 16 Gr.
Gürrlich, A. la folie d'Espagne, pas de deux avec Variations p. le Pianoforte..... 6 Gr.
Baugenhagen, C. F. Thème de Hommel: An Alexis send' ich dich, varié p. le Pforte..... 10 Gr.
— Variations faciles p. le Pianoforte: Ah que l'amour..... 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Februar. No. 6. 1818.

Die Tonwissenschaft,

nach Vogler und Keppler.

(Fortsetzung aus der 5ten No.)

Zweytes Kapitel, *de sectione harmonica chordae.* Wenn die ganze Saite so getheilt wird, dass die Theile unter sich und einzeln mit dem Ganzen consoniren, so ist das eine harmonische Section. Sind die Theile von ungleicher Grösse, so ist der grössere das Medium oder das Mittlere, und die beyden Aeussern (*extrema*) sind: der kleinere Theil und das Ganze. Z. B.: 1 . 2 . 3. Hier ist 2 der grössere Theil, 1 ist der kleinere, und 3 das Ganze: jener also das Mittlere, diese die beyden Aeussern.

Harmonische Sectionen sind folgende: 1 . 1 . 2, 1 . 2 . 3, 1 . 3 . 4, 1 . 4 . 5, 1 . 5 . 6, 2 . 3 . 5, 3 . 5 . 8; — in Noten folgend sieben:

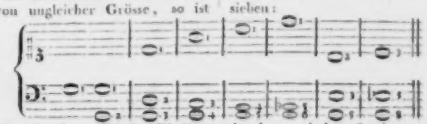

Ist zwischen den beyden effabeln Theilen und dem Ganzen der Saite, der eine Terminus eine Dissonanz, so ist der andere es gleichfalls: ist der eine Consonanz, so ist der andere es auch. Die Section einer Saite in zwey effable Theile, in welcher Section entweder das Ganze oder einer der Theile eine Zahl der Portionen bekommt, die einer indemonstrabeln Figur eigen ist, ist nicht harmonisch. Davon drey Beyspiele: im ersten ist der grössere Theil 7 . 8, im zweyten der kleinere 1 . 9, im dritten, wo das Ganze sieben Theile befasst, sind beyde, 3 . 7 und 4 . 7, dissonirend. — Die Töne, wozu die Noten fehlen, sind durch ∞ bezeichnet:

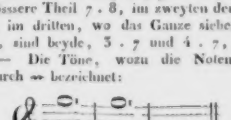

Nach der octogonischen giebt es weiter keine harmonische Section der Saite mehr. Die Anzahl der harmonischen Sectionen einer Chorde ist also sieben und nicht grösser.

Corollarium zu folgender Tafel. Die Fortpflanzung der Zahlen, welche Charaktere der Sectionen sind, geschieht folgender Weise. Zu Anfang setzt man in Form eines Bruchs das Ganze (½ statt 1.)½ dann werden beyde Zahlen seitwärts oben, und die Summe derselben unten gesetzt, so dass aus jedem Bruch zwey Aeste hervorgehen, und dies so lange, bis die Summe eine Zahl giebt, welche der Index einer indemonstrabeln Figur ist:

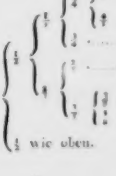

Das dritte Kapitel, *de mediocritatibus harmonicis et triplicitate concordantiarum sonorum*, fängt mit einer kräftigen Zurechtweisung an: „Eitel ist die Definition der harmonischen Proportion, dass sie diejenige sey, wo von drey in natürlicher Ordnung hingestellten Zahlen dasjenige, um was die eine Zahl ihre nebenstehende an Grösse übertrifft, eine Proportion der äussern Glieder giebt. Nach dieser Definition wäre z. B., wie 12 . 15 . 20, so auch 14 . 20 . 35 eine harmonische Proportion; aber dem Gehör ist 20 . 35 (4 . 7) und 14 . 20 (7 . 10) unerträglich. Doch sind deswegen die Schriftsteller nicht zu tadeln, welche dergleichen Proportion unter dem Titel harmonischer in die Moral und Politik aufnehmen, denn, obgleich nur wenige nach dieser Definition entworfene Proportionen reine Harmonien enthalten, die übrigen alle den Harmonien fremde sind, so haben sie doch das an sich, dass sie ein Mittleres oder Vereinigendes der arithmetischen und geometrischen Proportionen sind. Die wahre harmonische Proportion aber ist, wo zwischen zwey consonirenden Klängen etwas mittleres Platz findet, das mit jenen beyden consonirt *). In den harmonischen Sectionen des zweyten Kapitels hatten sich also, bis auf eine weniger, eben so viele Medien dar, als Sectionen sind: also diese sechs: 1 . 2 . 3, 1 . 3 . 4, 2 . 3 . 5, 1 . 4 . 5, 3 . 5 . 8 und 1 . 5 . 6. Giebt es noch andere, so sind sie aus diesen entsprungen, z. B. 1 . 2 . 4 . 8 . 16 . 24 oder 1 . 2 . 3 . 6 . 12 . 24. Hier ist 2 . 4, 4 . 8, 8 . 16, 3 . 6, 6 . 12 und 12 . 24, alles nichts anders als 1 . 2, und 16 . 24 ist 2 . 3. Wenn man bemerkt, dass die Proportion 1 . 2 sich auflöst, entweder in 3 . 4 und 2 . 3, oder in 3 . 4, 4 . 5 und 5 . 6, oder in 4 . 5 und 5 . 8, oder in 5 . 6 u. 3 . 5; ferner 2 . 3 sich in 4 . 5 u. 5 . 6, so wie 5 . 8 in 5 . 6 und 3 . 4, sammt 3 . 5 in 3 . 4 u. 4 . 5; so bleiben drey Proportionen übrig, 3 . 4 und 4 . 5 und 5 . 6, denen ein harmonisches Mittleres fehlt: denn 6 . 7 . 8, so wie 8 . 9 . 10 und 10 . 11 . 12 sind Misklang. Diese drey sind also unter den Consonanzen die kleinsten, das ist, unmittelbare, einer harmonischen Mittels ermangelnde Consonanzen. Die folgende Tabelle stellt alle möglichen Fälle in Noten dar."

Der Umfang einer Octave (Disposon) mit allen möglichen harmonischen Doppelmedien **).

---

*) Chladni, der aus dieser Theilung (S. 28. S. 52) Verhältnisse hervorbringen lässt, bey welchen sich die Differenz der beyden ersten Glieder zur Differenz der beyden letzten verhält, wie das erste Glied zum dritten — führt sie fast nur als ein historisches Datum an. Was er daraus macht, (nicht mehr, als man daraus zu machen pflegte — warum pflegt?) sehe man bey ihm selbst, verbessere aber, Z. 13 und 14 ein paar unangezeigte Schreibfehler.

Von Marpurg wäre mehr zu finden: er stellt seine Definition als Dogma seines Systems auf. Aber man sehe, was aus dieser, der alten Definition herauskommt, und lege nur dem Exempel (S. 76) wie er die Ration der Quinte 3 — 2 harmonisch theilt, ein Gegenstück bey. Hier giebt, bey der Quinte, die angewandte Methode die allerdings harmonische Proportion 15 — 12 — 10 = c — e — g; aber nach derselben Methode giebt die nicht ausgeschlossene Ration der Quarte 4 — 3 etwas, das einer harmonischen Proportion auch nicht von ferne gleicht, nämlich 28 — 24 — 21 = c — e — f. Der durch x bezeichnete Klang wäre in Bezug auf c und f, dort 7 — 6, hier 8 — 7, beyde grösser als 9 — 8, und kleiner als 6 — 5, nirgends in der Scala.

Bey Keppler ist es klar, dass, wenn man ausser den, bey Chladni erwähnten „Verhältnissen andere harmonisch zu theilen nur nicht pflege," vielmehr die Natur gebietet, es bey den angeführten sechs bewenden zu lassen.

**) Wer weiss nicht, dass aller Volksgesang, wo wir ihn auch als Naturprodust finden, selbst der weiter gebildete, als z. B. der des germanischen Nordens, jener durchaus, dieser zuweilen noch, der weichen Tonart angehört? Wer sollte daraus nicht zugleich den Schluss ziehen, und es bey sich festgesetzt haben, dass eine richtige Deduction über die Leiter der weichen Tonart finden werde, als die der harten? oder wenn beyde zumal sind, jene doch mit einer Priorität erscheinen werde? wie die Verhältnisse 3 . 4 . 5 . 6 und 15 . 20 . 24 . 30 schon zu erkennen geben. Hier sieht man den wirklich in der kepplerschen Genesis, bey Vogler war's umgekehrt: es hatte von hinten angefangen; aber — (lasse ihn selbst Choralsyst. S. 11) — „nach einem Studium von mehr als einem Monat, wo ich mich fast ganz allein damit — das zu nennen ist ich der Mühe werth — beschäftigte, fand ich, dass die Schöpfung der harten Leiter noch nicht alle Verhältnisse zureichend bestimme, sondern auch eine Schöpfung der weichen Leiter vorgenommen werden müsse. — Es besteht also meine, von andern" (auch der Kepplerschen?) „so sehr ausgezeichnete Lehrart hauptsächlich in der Schöpfung beyder Leitern." Vogler geht einen lustigen Verfahren, das, den Zweck schon vorausgesetzt, schlau die Mittel dazu wählt, den hohen Namen von Schöpfung! Da weiss er nun vollends auch nicht, was er spricht. Dem Schöpfung?! Vielmehr auf welche Weise nicht allen sich schaffen, und wir leicht erhebt der blose Harmoniker sich zum Creator! Der [illegible]

Die kleinsten consonirenden Proportionen innerhalb 1 . 2 oder einer Octave, nach ihrer Ordnung.

Unter allen diesen Mediationen fügt nur die eine mit den Zahlen 10 . 12. 15 . 20 sich der Definition der Alten:

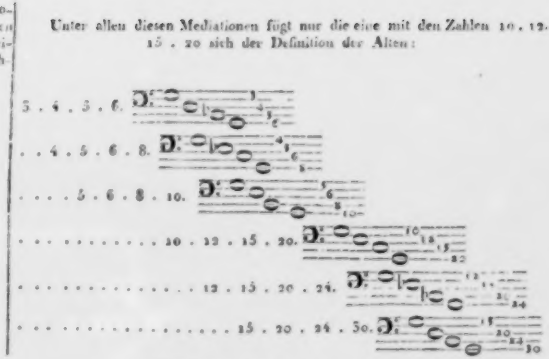

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Paris. (Beschluss aus der 8ten Nummer.) Ich komme jetzt zur *grossen Oper*. Es soll hier nicht verhehlt werden, dass mir die Pflicht, in meinen Berichten auch von diesem Theater reden zu müssen, ein wahrhaft peinliches Gefühl verursacht. Muss es doch einem rechtlich gesinnten Gemüthe widerstrebend seyn, sich über einen Gegenstand, wenn dieser gleich unter gewissen Bezügen das allgemeinste Lob verdient, im Allgemeinen doch stets nachtheilig vernehmen zu lassen und dadurch dem Verdachte Raum zu geben, als huldige man einer menschlichen Parteylichkeit, oder als werde man von einer beschränkten Ansicht geleitet. Nichts destoweniger kann ich mich nicht entschliessen, die grosse pariser Oper bey meiner Beurtheilung aus einem andern Gesichtspunkte, als aus dem musikalischen zu betrachten, und somit kann der Zauber, welchen Tanz, Decorationen, Costume, scenarische Verwandlung, so wie besonders mechanisch vollendete theatralische und musikalische Ausführung über die Vorstellungen derselben verbreiten, keinen parteyischen Einfluss über meine Meynung ausüben.

Im Allgemeinen kennt man mein Urtheil über die hiesige grosse Oper schon aus meinen frühern Berichten. Der musikalisch-künstlerische Zustand derselben ist natürlich noch immer derselbe: der Gesang, ein Geschrey, ohne Absicht, Ohr und Gemüth durch Wohllaut zu erfreuen, stets nur darauf bedacht, den verstandes-

---

von Anfang an diese Verschiedenheit nicht entgangen; sie herrscht aber in den meisten, wo nicht allen Leistungen um die andern sind so beschaffen, die Mollscala als eine, nicht beschaffenen, andern Objectives aufzustellen, wo sie nicht etwa dieselbe in dem Mittlingen, als von der Natur gegeben, zu finden glauben. Aber es grosse, auf der Stufe, wo man Natur und Kunst unterscheidet, die Natur vorangehen muss, so grosse muss, auf dem Standpunkt, wo Natur und Kunst Eins sind, ein Schatten, eine Spur von Reminiscenz der Natur zu erkennen seyn. Der Natur Gesang selbst mit der Natur an, und steht mit der Kunst die Natur der Natur ist die weiche Leier, ihre Kunst — das Ergreifen ihrer Sphäre, die Grenze ihrer Erscheinung, ihr höchster Triumph — die heute Leere Kinderlust Gottes, — tertischer Versuch, das, in der Hoffnung zum Bessern begründig Aufgegebene wieder zu finden, — Gelingen und Erfüllung.

gemässen Begriff der Worte verschaffen zu machen. Ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass das Singen in der grossen Oper sehr oft so klingt, wie, wenn Einer dem Andern in einer grossen Entfernung Worte zuruft, und dabey, um recht verstanden zu werden, haarscharf accentuirt. Der Vortrag des Orchesters ist, obgleich mechanisch höchst regelrecht und präcise, doch dem Geiste nach todt und ohne jeglichen wohlthuenden Einfluss auf das Gehör.

Seitdem vom Anfange des Jahres 1817 an der bekannte Componist, Persuis die oberste Leitung des künstlerischen Theils der Verwaltung übernommen hat, scheint mehr Leben und Thätigkeit in den äusseren Gang dieses Theaters gekommen zu seyn. Verschiedene ältere Werke, durch Hinzufügung eines grösseren Pompes von neuem belebt, sind mit einigem Zulaufe auf die Bühne gebracht worden. Das merkwürdigste darunter ist die *Caravane du Caire*, Musik von Grétry. Der neuhinzugefügte Pomp ist nicht im Stande gewesen, die etwas veraltete Musik geniessbarer als vorhin zu machen. Dem Publicum scheint die Wiederaufführung dieser Oper keine besondere Theilnahme eingeflösst zu haben. Mit fortwährendem Beyfalle und jeden Monat ein paar Male wird dagegen *le Rossignol*, Text von Etienne u. Musik von N. N. gegeben. Die Composition weilt sich recht lobenswerth und ebenmässig in der gehörigen Länge und Breite herum, und dient dem Stücke selbst nur zur mechanischen Stütze: denn dieses würde, in so fern es den französischen Charakter lasciver Frivolität so witzig-delicat, wie möglich, darstellt, also ein wirklich nationales Product ist, sich auch ohne Musik den Beyfall des Publicums haben verschaffen können. Besondere Sorgfalt hatte die Direction auf die Wiederaufführung von *Ferdinand Cortez*, mit Musik von Spontini, verwandt und darin gar die Routerey der Gebrüder Franconi aufmarschiren lassen. Der Beyfall des Publicums, das heisst, die Zufriedenheit des Cassirers, schien ausser allem Zweifel zu seyn, und doch legte die Direction nach zehn- oder zwölfmaliger Aufführung die Oper abermals bey Seite, aus Gründen, welche mir unbekannt sind. Da, wie ich vernehme, diese Oper auch in Berlin wird aufgeführt werden: so kann ich mich eines Urtheils über dieselbe um so eher enthalten, als die dortigen Musikkenner auch ohne mich diese Arbeit des Hrn. Spontini auf ihren wahren Werth zurückführen werden. Ich, meines Theils, wühle nicht, dass Kriegslärm und Waffengetümmel weder in der Welt, noch auf dem Theater, auch nur den allergeringsten Reiz für mich haben, und dass mir die dazumuniren, aber doch menschlich-natürlichen Lappalien der italien. komischen Oper mehr Vergnügen gewähren, als Opern, deren Hauptpointe darin besteht, dass es allenthalben auf Hieb und Stich darin hergeht und in welchen menschliche Leidenschaftlichkeit durch unvernünftige Zungenvernünfteley ersetzt werden soll. Was die Musik anbetrifft: so möchte ich mich über diese recht ausführlich verbreiten und dabey allenthalben die Partitur zum Belege anführen. Da das aber nicht möglich ist, muss es mir genügen, im Allgemeinen anzumerken, dass Effect-Rechnereyen, so geschärfter Natur diese auch immer seyn mögen, in den Künsten, ganz besonders aber in der Musik, den Mangel eines wahren, innern, tiefen Genie's nicht zu ersetzen vermögen. Es möchte mir vielleicht ein Leichtes seyn, darzuthun, dass in dieser Arbeit des Hrn. Spontini der mechanischen Effecte, durch zu häufigen Gebrauch der Blasinstrumente, so wie durch zu zerstückelte, fragmentarische Diction, eine zu grosse Anzahl der innern, durch Zusammenhang und Melodie wirkenden Intentionen aber gar zu wenige, vorhanden seyen.

Nachdem die Darstellungen von *Ferdinand Cortez* plötzlich abgebrochen waren, ohne dass der verringerte Zulauf des Publicums die Veranlassung dazu gegeben hätte, kündigte die Administration die Wiederaufführung der *Danaiden* von Salieri, welche Oper seit beynahe dreyssig Jahren geschlafen hatte, mit grossem Geräusche an. Das Ungewöhnliche dieser Unternehmung zog die Aufmerksamkeit der unparteyischen Musikfreunde im Publicum auf sich. Man fragte sich, welche Gründe die grosse Oper haben dürfte, mit Uebergehung von Nationalwerken u. Nationalcompositionen, die beyde den Beyfall des französ. Publicums besässen, eine alte Oper aus der Vergessenheit zu ziehen, welche den momentanen Beyfall, den sie bey ihrer ersten Erscheinung erhalten, weniger ihrem wahren, innern Werthe, als vielmehr der damaligen glücklichen Faction, an deren Spitze die Königin mit der

Partey gestanden, zu verdanken gehabt hätte. Kenner behaupteten, dass die Fabel der Oper, in ihrer blos materiellen Handlung, ganz undramatisch sey, und dass die kalte, blutgierige Leidenschaftslosigkeit, welche darin herumspuke, wol einem griechischen Mythologen, aber keinem neueren christlichen Gemüthe zusage, und dass weder Pomp noch der Höllenspectakel darin für den Mangel eines eigentlichen dramatischen Princips zu entschädigen vermöge. Die Administration liess das Publicum u. die Journalisten schweyen und ging ihres Weges in Vorbereitung des Stücks unaufhaltsam fort. Die Aufführung hat die Erwartung aller dabey interessirten Parteyen gerechtfertigt: die Administration ist mit der Einnahme, die jeden Abend über zweytausend Thaler beträgt, der grosse Haufen des Publicums mit der Hölle des Stücks, und der Kenner, mit dem über Stück und Musik im voraus gesprochenen Urtheile zufrieden. Die Vorstellungen gehen ununterbrochen fort und überfüllen jedesmal das Haus. Mein individuelles Urtheil über diese Oper habe ich in einem frühern Aufsatze *), mit dessen spasshaften Insinuationen ich es buchstäblich ernst meyne, ausgesprochen. — —

Wenn je eine auf's höchste gespannte Erwartung bis zu einem Grade getäuscht worden ist, wo selbst der ruhigste, menschlichst-gesinnte Zuschauer Rache anzuathmen geneigt wird an frecher Anmassung oder gänzlichem Verkennen des eigenen Verdienstes: so ist dieser Fall bey dem mit Sehnsucht erwarteten, und am 15ten Decbr. erfolgten Debüt Tramezzani's in der Oper: *La Morte di Mitridate*, mit Musik von Nasolini, eingetreten. Dieser Sänger musste natürlich die gespannteste Aufmerksamkeit auf sich ziehen, theils, weil ihm ein bedeutender Ruf vorausgegangen, theils, weil er dazu bestimmt war, die Stelle zweyer der vollendetsten Sänger, die Europa in diesem Augenblicke aufzuweisen haben dürfte, Crivelli und Garcia, zu ersetzen. Durch die Lobpreisungen, welche hiesige patriotisch-gesinnte Italiener ihrem Landsmanne auf eine etwas zu freygebige Weise spendeten, waren die Erwartungen noch höher gespannt worden. Die glänzendste, zahlreichste Versammlung, welche ich je in einem Schauspielhause gesehen, hatte sich im italien. Theater versammelt; alles harrte des Anfanges mit Ungeduld. Die ersten drey oder vier Scenen wurden mit Gleichgültigkeit, ja selbst mit Ueberdruss angehört. Der Debütant erscheint: eine vortheilhafte Gestalt, männliche Schönheit, ein sehr schöner Kopf, ein etwas heiseres, aber sehr angenehmes, wahrhaft südliches Organ. Dies die äussere Erscheinung, der erste Moment seines Auftretens. Ein leises Gemurmel der Zufriedenheit durchfliegt den Saal: alles setzt sich zurecht und schickt sich an, mit allen Sinnen zu hören, mit allen Sinnen zu sehen. Eine kurze Phrase Recitativ thut das angenehme Organ des Sängers dar, lässt aber auch eine zu tiefe Intonation hören. Man schreibt diese der Verlegenheit zu, die jedes erste Auftreten auf einem berühmten Theater und vor dem auserlesensten Publicum Europa's begleiten: eine Verlegenheit, welche besonders in dem gegebenen Falle sich um so wirksamer auf den neuern Sänger zeigen müsse. Dieser spricht weiter; die unreine Intonation fährt nicht allein fort, sondern vermehrt sich sogar mit jeder Note. Endlich beginnt er seine Arie. Die Unreinheit des Tons, die in den dauerlosen, höchst schnell vorübereilenden Noten des Recitativs schon aufgefallen ist, zeigt sich in den mehr oder weniger gehaltenen Noten der Arie in ihrer ganzen Widrigkeit. Einer sieht den Andern an: man räuspert sich, wird unruhig, kommt am Ende zur Besinnung, zur Reflexion: das Urtheil des Debütanten ist gesprochen. Dieser hat indessen seine Arie vollendet, und zwar in der künstlichsten Manier, die es auf der weiten Welt nur immer geben kann; nämlich jede Note — ich sage: jede Note derselben um ein Viertel zu tief. Einige Personen, wahrscheinlich gute Freunde des Sängers, wollen applaudiren. Ein gebieterisches, von der ganzen Versammlung ausgesprochenes Zischen widersetzt sich. Die Befangenheit, in welcher bis dahin das Publicum von der Erwartung gehalten worden, macht jetzt einer ruhigen Beobachtung Platz. Man wird gewahr, dass der Debütant einige recht verdienstvolle tragisch-ernste Intentionen besitzt. Da diese aber immer wiederkehren und immer unter den nämlichen brüsken, abgerissenen Formen, lässt man die Worte: *Roi de Marionnettes, Polichinel,*

*) Siehe No. 2 dieser Zeitung vom jetzigen Jahre.

Bobèche *) hören: man lacht und zischt; ja, es lässt sich sogar ein leises Pfeifen vernehmen. Noch beschwichtigt die Achtung vor Mad. Catalani, welche die Monima (im Italienischen Vonima, ich weiss nicht recht, warum?) vorstellt, den Zorn des Publicums. So endet der erste Act unter Lachen und Zischen und schadenfrohem Jubel. Der zweyte beginnt nach einer unmässig langen Pause, wodurch die Menge nur noch immer verstimmter wird. Mithridat, der im ersten Acte in der Gestalt eines gemeinen römischen Kriegers erschien, tritt jetzt als König auf. Ein zwar reicher, aber etwas zu grell überladener Anzug, besonders ein Diadem, dem, um seine eigene Caricatur zu werden, nichts als das Goldpapier abgeht, setzen das Publicum von neuem in launige Stimmung: die vorigen Benennungen erschallen von neuem. Der Debütant kann keinen Gestus der Würde, des Zorns oder des Abscheu's machen, ohne belacht zu werden. Jetzt hebt sein Duett mit Mad. Catalani an: das Ohrenzerreissendste, was mir je im Gesange vorgekommen! Das Publicum steht im Begriffe, jetzt ohne Rückhalt loszubrechen: Mad. Catalani weiss den allgemeinen Zorn durch eine Miene von Demuth, Unterwürfigkeit und Bitte um Nachsicht, zu versöhnen, der niemand widerstehen kann. Die grosse Arie des Debütanten beginnt, und mit ihr scheint ein Glückstern desselben leuchten zu wollen. Ein paar glückliche Andeutungen im Spiele, imposante Stellungen, vor allem die sehr vortheilhafte Bildung des Sängers, verbunden mit einer weniger unreinen Intonation, entwaffnen den Widerwillen des Publicums; besonders, wie ich meyne, des weiblichen: ein allgemeines Applaudissement erschallt. Die interessante Scene beginnt, in welcher Mithridat der Monima ihre Untreue vorwirft und bey jeder Phrase des Briefes, welche ihm das Vergehen der Geliebten schildert, sich satyrisch mit der Bemerkung an sie wendet, sie brauche ja nicht zu zittern, sich nicht zu entfärben, sich nicht zu entsetzen, denn sie sey ja nicht die Untreue, von der im Briefe die Rede. Die Uebergänge von den Worten des Briefes zu den persiflirenden Reden an Monima werden zu affectirt, zu carikirt, zu süsslich-boshaft vorgetragen, und das Publicum wird von neuem ungeduldig und immer ungeduldiger. Endlich stirbt Mithridat, und bey seinem Tode lässt sich ein allgemeines Pfeifen vernehmen. Der Vorhang fällt; der letzte Chor kann nicht gesungen werden, Mad. Catalani steht wie vernichtet da!

Das Publicum hat strenges Gericht über Tramezzani gehalten: man möchte ein Gleiches über Mad. Catalani thun. Tramezzani's Fehler sind Radical-Uebel, keine Folge irgend einer besondern momentanen Einwirkung. Dieser Sänger ist ohne alles musikalische, ja, ich möchte sagen, ganz ohne alles physische Gehör, und mir kein Sänger bekannt, der so vollendet u. so anhaltend unter dem Tone gesungen hat, als eben er. Dieses Gebrechen musste Mad. C. vor dem Engagement desselben durch ihren Correspondenten, oder während der Proben doch wenigstens aus eigener Erfahrung kund geworden seyn. Wie soll man nun die Dreistigkeit nennen, die sie gehabt hat, diesen Sänger trotz dem auftreten zu lassen? Sind ihr die Achtung vor dem Publicum und die Ehrfurcht vor dem Gouvernement, welches sie mehr, wie jeden Andern begünstigt, so gleichgültige Dinge, dass sie alles ihrer Laune und nichts der öffentlichen Zufriedenheit opfert? Warum hat sie Crivelli fortgeschickt, den classischsten Sänger der jetzigen Zeit? Er ist freylich kein Schauspieler: aber wer auf ihrem Theater ist Schauspieler? Ist sie es selbst? Warum Garcia durch Mangel an Aufmerksamkeit, durch Künstlerkränkung, sein Engagement beym italien. Theater verleiden und ihm am Ende ganz den Abschied geben? Warum endlich statt des künstlerisch, obgleich keineswegs physisch-erschöpften Tramezzani, keinen verdienstvollen Tenoristen engagiren, deren es in Italien doch mehr als einen geben muss, wenn ein solcher gleich theuer bezahlt werden müsste? Es ist

*) Ein sehr glücklich organisirter, einer gewissen Berühmtheit geniessender Possenreisser, der in einer auf dem Boulevard du Temple aufgeschlagenen Bude mit einer kleinen Truppe gleichgelaunter Komödianten Farcen (Parade's) aufführt, und zu diesen durch ein Intermezzo derselben Gattung, welches er auf einem vor der Bude angebrachten Gerüste vorstellt, den gaffenden Pöbel einzuladen pflegt. Zu wiederholten Malen habe ich der Natürlichkeit, der Improvisation, und zugleich dem künstlich-einheitsvollen Spiele dieses drolligen Komes mit Bewunderung zugesehen.

nicht genug, in gewissen Hinsichten die vortrefflichste Sängerin Europens zu seyn, den Armen Brot auszutheilen und Concerte für sie zu geben; Mad. C. muss auch ihre Pflicht als Directrice eines Theaters erfüllen, auf welches die Aufmerksamkeit aller Musikkenner und Kunstfreunde Europens gerichtet ist!

Uebrigens ist im Betreff des unglücklichen Debüts Tramezzani's noch das merkwürdig, dass kein einziges hiesiges Journal der übermässig unreinen Intonation desselben Erwähnung gethan, sondern dass alle von minder wichtigen Dingen, als da sind, von erschöpftem Organe und von Affectation des Spiels, gesprochen haben; ein Beweis, in welchen Händen die musikal. Kritik sich hier befindet.

Die Vorstellung der *Morte di Mitridate* schien überhaupt zum Unglück veranstaltet zu seyn. Auch eine Mad. Bianchi, die in der bescheidnen Rolle der Vertrauten darin zum erstenmale auftrat, hat Tramezzani's Schicksal getheilt, und mit Recht. Was Mad. Catalani zum Engagement dieser Frau bewogen, lässt sich durchaus nicht absehen. Sie besitzt bey ihrem Theater die Dems Ciuti, Chaumel und Bercyttes, die jene Mad. Bianchi, selbst wenn diese eben so gut wäre, als sie in der That werthlos ist, noch immer bedeutend übertreffen würden. Damit noch nicht genug, ist Mad. Boroni, der man anfänglich die Rolle des Zifare zum Debüt bestimmt hatte, so unter aller Erwartung schwach befunden worden, dass sich Mad. Catalani genöthigt gesehen, Dem. Goria an deren Stelle treten zu lassen. Diese hat denn die Rolle nach Kräften, das heisst, in der bekannten honneten Mittelmässigkeit, darzustellen versucht. Die Hoffnung aller Musikfreunde ist nun einzig noch auf Mad. Féron, einer an einen Franzosen verheyratheten Engländerin, gestützt. Wird auch diese getäuscht, so sieht sich dann Mad. Catalani wieder auf sich allein beschränkt, und das Publicum muss, statt sich an zusammenhängenden und würdig dargestellten Kunstwerken zu erfreuen, mit Trompetenarien und Violinvariationen für die Singstimme zufrieden seyn. Mad. Féron wird sehr gerühmt: wünschen muss man, dass sie nach ihrem Auftreten eines andern Ruhms geniessen möge, als Hr. Tramezzani nach dem seinigen. Möchte Mad. Féron die vortreffliche, fast vollendete Methode ihrer Landsmännin, der Mad. Dickonse, mit einem klingendern Organe, als diese leider besitzt, verbinden; die wahren Kunstkenner würden alsdann recht gern auf den römischen Accent Verzicht leisten, da ihnen statt dessen eine vollendet ausgebildete italien. Methode dargeboten werden dürfte.

Indem ich dieses schreibe, erklärt Mad. Catalani in den hiesigen öffentlichen Blättern, dass Tramezzani, im Augenblicke, wo er von ihr engagirt worden sey, im Ruf des ersten Tenoristen Italiens gestanden, und dass, wenn er seitdem ausser Stand gesetzt worden sey, diesem Rufe Gnüge zu leisten, ein solches Ereignis von ihr weder vorhergesehen, noch abgewendet habe werden können. Sie schliesst mit der Bemerkung, dass Tramezzani'n von allen, bisher bey ihrem Theater angestellt gewesenen Tenoristen die meiste Besoldung zugestanden worden sey. — Was soll man zu einer solchen Erklärung sagen? Obgleich Niemand glauben wird, dass Mad. C. wissentlich ein ganz unbrauchbares Mitglied habe engagiren wollen: so wird sich doch auch Niemand überreden lassen, dass Tramezzani in Zeit von sechs Monaten (als dem Zeitraume, welcher seinem Engagement vorausgegangen) von seiner gerühmten Vortrefflichkeit zu einer so gänzlichen Tauglosigkeit habe herabsinken können. Ich wiederhole, was ich schon oben gesagt: die durchgehends unreine Intonation dieses Mannes ist kein zufälliger, von dieser oder jener augenblicklichen Einwirkung verursachter Fehler, sondern ein unheilbares Wurzelübel, ein gänzlicher Mangel an musikalischem, vielleicht gar an physischem Gehöre, durch mehrjährige, allmählige Abstumpfung des Stimmorgans herbeygeführt. Dabey will ich nicht einmal die gänzliche Unfähigkeit desselben, auch nur die geringste Verzierung mit Glück machen zu können, und eben so wenig das unausstehliche, gänzlich unkünstlerische Ziehen und Dehnen jeder Note im Recitative gedenken. Diese Fehler Tramezzani's mussten in Italien (wenn man auch annehmen will, dass, während vor einigen und zehn Jahren Mad. C. in London mit diesem Sänger auf einem und eben demselben Theater gesungen, dieser noch seine ganze vorige Virtuosität besessen,) längst bekannt seyn; sie hat sich also höchst leichtsinnig auf die Empfehlung eines, wahrscheinlich parteyischen Correspondenten verlassen, und dabey, wie gewöhnlich, die Stimmen des Publicums nicht beachtet. Würde sie selbst nur durch dieses neue *Disappointment* in Ver-

legenheit gerathen, könnte ihr diese Züchtigung recht gern gegönnt werden. Aber alle wahren Musikfreunde, zu welchen ein grosser Theil der angesehensten pariser Familien, so wie das ganze diplomatische Corps und sämmtliche hier anwesende Fremden gehören, werden dadurch abermals in der Erwartung eines Vergnügens getäuscht, auf welches sie doch billigerweise von einem königl., in der ersten Hauptstadt Europens errichteten Theater zu hoffen berechtigt seyn dürften.

Derweile hat nun Mad. Catalani wiederum zum *Musiksüchtigen* (*Fanatico per la Musica*) gegriffen. Der wird aber, wenn er fortfährt, das Publicum so oft heimzusuchen, in diesem eine *Musikscheu* hervorbringen. Dieser Oper wird vermuthlich *La Spola estravagante* folgen, und das boshafte Publicum dabey nicht unterlassen, die hergebrachten Anspielungen zu wiederholen. Endlich wird die *Principessa in Campagna* wieder zum Vorscheine kommen und somit das alte Lirum Larum von neuem sein Spiel beginnen. Dabey wird zwar jedesmal auf dem Anschlagezettel des Debüts der Mad. Féron erwähnt, aber die Oper, worin dieses Statt finden soll, mit Stillschweigen übergangen. Es dürfte also damit noch eine gute Weile Anstand haben. — Das Klügste, was dabey Mad. C. zu thun haben, was sie dem Publicum aus mehr als einem Grunde sogar schuldig seyn dürfte, wäre, den ersten Schritt zur Aussöhnung mit Garcia zu thun. Durch das Wiederengagement dieses Sängers würden wahrscheinlich alle Parteyen versöhnt werden. Crivelli scheint ja doch einmal auf immer für die hiesige Bühne verloren zu seyn! —

Wie man in diesem Augenblicke vernimmt, hat das Theater Feydeau den Entschluss gefasst, den *Chaperon Rouge* (*rothe Käppchen*) von Boyeldieu, ungesäumt zur Aufführung zu bringen. Es muss diese Nachricht jedem wahren Musikfreunde um so erfreulicher seyn, weil Boyeldieu Beweise eines Talents gegeben hat, dessen classisch-reine Regelmässigkeit (ich habe besonders seine neusten Compositionen im Sinne) von keinem andern komischen Componisten der Franzosen übertroffen, ja bey weitem nicht einmal erreicht worden ist. Dass Boyeldieu so eben an Mehul's Stelle zum Mitgliede der Akademie ernannt worden, ehrt diejenigen, die diese Wahl getroffen, nicht minder, als den Componisten selbst. Dieser hat über seine Mitbewerber, Persuis, Kreutzer, Catel, Nicolo u. s. w. — den Sieg davon getragen.

Die *Clochette ou le Diable-Page*, von Herold, scheint ihrem Schicksale früher entgehen zu eilen, als ich es oben zu vermuthen gewagt habe. Mehre Abende hat sie ertönt, ohne jemand anders, als die Freybillete herbeyzuklingeln. Das Theater Feydeau muss bereits *des spectacles forcés* ansetzen, um den Saal zu füllen; das heisst, es werden nebenbey noch ein Paar andere der wenigen Kassenstücke gegeben, welche dieses Theater aufzuweisen hat, nämlich: *Joconde* und *le Nouveau Seigneur du Village*, in welchen aber Martin singen muss, weil sonst doch Niemand kommt. Die Ausgaben, welche diese Oper verursacht hat, sollen, wie ich aus einer sehr guten Quelle erfahre, um ein Bedeutendes geringer seyn, als das Theater selbst für gut befunden hat, auszuposaunen: sie betragen, aufs Höchste angeschlagen, nicht über 16,000 Franken (über 4000 Thaler sächsisch).

Am 16ten Dec. ist nun endlich der von allen Musikkennern mit so grossem Interesse erwartete *Prince d'Occasion*, mit Musik von Garcia, auf dem Theater Feydeau aufgeführt, und bisher mehre Male wiederholt worden. Ein Zufall hat gewollt, dass ich noch keiner der bisherigen Vorstellungen habe beywohnen können. Ich muss also mein individuelles Urtheil, so wie eine ausführlichere Anzeige dieser Oper, für meinen nächsten Bericht versparen und mich für diesmal damit begnügen, das Urtheil der hiesigen öffentlichen Blätter anzuführen. Dieses geht dahin, dass der Text der Oper, obgleich in seinem materiellen Gange ziemlich unterhaltend, ein Pasticcio von tausendmal gesehenen und abgedroschenen Verkleidungs- und Personenverwechslungs-Intriguen sey, in welchen sich besonders der reisende Comödiant, den man dahin vermöge, sich für den erwarteten Prinzen auszugeben, sehr gewöhnlich auszeichnet; dass die Musik höchst gefällig, höchst einschmeichelnd, aber auch höchst flach und ohne allen Charakter sey, dass alle singen, wie Einer, und Einer, wie Alle; dass es durchaus unmöglich falle, in diesem allerliebsten Ohrenkitzelklang den originellen, classischen, stets tiefschöpfenden Componisten des italien. *Calife von Bagdad* zu erkennen, da unter beyden Musiken gar keine Vergleichung statt finde, dass eine höchstseichte Schreibart, als welche sich durchaus

durch das ganze Werk spüren lasse, keineswegs für den Mangel jeglicher Originalität entschädige u. s. w. Dies das Urtheil der hiesigen Journalisten, in welches ich, ob es gleich so ziemlich das Urtheil aller ist, ein gerechtes Misstrauen setze. Garcia ist kein Franzose: der Anhänger der Componisten des Theaters Feydeau eine grosse Anzahl, und Brotneid hier nicht seltener, wie an jedem andern Orte in der Welt. Füge ich zu diesen Betrachtungen noch die höchst verdienstvolle Originalität des *Califfo di Bagdad* hinzu, welche, wenn obiges Urtheil wahr wäre, mit der Flachheit des *Prince d'Occasion* in absolutem Widerspruche stehen würde: so fühle ich mich geneigt, die Meynung der hiesigen Journalisten, ehe ich das Werk nicht selbst gehört habe, ganz unbeachtet zu lassen.

Am 25sten Dec., wo alle hiesigen Theater geschlossen waren, hat uns Mad. Catalani ein *geistliches Concert* (*Concert-Spirituel*) gegeben, in welchem aber keine einzige Note geistlicher Musik gehört worden ist. Sie selbst wollte darin Puccitta's Trompeten-Arie und noch etwas singen: es geschah aber von dem allen nichts, sondern sie ward plötzlich krank, und die Hälfte der Zuschauer erkalte vor der Thür um. Die andere Hälfte ist für ihre Beharrlichkeit auf eine Art belohnt worden, wie sie es wol nicht geahnet hatte: sie hat, den Klarinettisten, Hrn. Bärmann, königl. bayerschen Kammermusicus aus München, gehört. Ich habe bereits in einer eigenen Anzeige von diesem Künstler gesprochen. Der übrige Theil des Concerts zeichnete sich durch ein Stück für sechs Hörner und zwey Klarinetten aus. Wenn von der einen Seite die Execution dieses musikal. Kunststücks, sowol die Virtuosität jedes einzelnen Künstlers, als auch das vortreffliche Ensemble aller darthat: so liess der Effect auf das Publicum doch viel, ja vielleicht alles zu wünschen übrig. Sechs Instrumente derselben Gattung können, weil ihnen aller Contrast abgeht, durchaus kein Wohlgefallen erregen, noch dazu, wenn diese Instrumente Blasinstrumente sind, die an sich selbst schon leicht ermüden mussen, wie Saiteninstrumente.

Nürnberg. Am 21sten Jan. hatten wir hier einen seltenen musikal. Genuss durch das herrliche Spiel des berühmten Hornvirtuosen Stadler auf der Klarinette. Eingeladen vom musikal. Vereine, bewies er (in der 6ten Akademie) durch unvergleichlichen Vortrag spohrscher Compositionen, dass der ihm vorangegangene Ruf nicht zuviel gesagt habe. Möge der treffliche Künstler, der zugleich durch Bescheidenheit im gesellschaftlichen Umgange anzieht, überall die verdiente günstige Aufnahme finden, die ihm hier zu Theil ward. — Ich kann übrigens diese Veranlassung nicht vorübergehen lassen, ohne Ihnen zu berichten, welch eine gute Stimmung für Musik wieder in unserm Nürnberg heimisch wird. Was früher für höhere Kunst, wie in so Vielem, so auch in diesem Fache hier geleistet worden, war nach und nach durch Zeit- und andere Umstände niedergedrückt, und die Versuche Einzelner, Besseres neu zu gründen, scheiterten; wie noch im Winter 1816 die Concertunternehmung des seit diesem Jahre hier angestellten Stadtmusikdirectors Blumröders. Der im verwichenen Herbste auch öffentlich ausgesprochene Plan mehrer Musikfreunde, eine Aufführung von Haydns Jahreszeiten so zu bewerkstelligen, dass man, wie anderwärts, Künstler und Musikliebhaber aus der Nähe und Ferne zur Theilnahme einlud, hatte gleiches Schicksal, und wir sahen uns für den kommenden Winter einzig und allein auf das beschränkt, was uns das, mit den ungünstigsten Verhältnissen der Gegenwart kämpfende Theater an Opern bieten würde. Da wagten es mehre warme Verehrer der Musik, im Stillen einen Verein zu bilden, dessen Hauptzweck dahin ging, Musikliebhabern Veranlassung zu geben, mit ihren, nicht selten bedeutenden Anlagen oder Kenntnissen an's Licht zu treten. Bald fand sich rege Theilnahme von Dilettanten und Dilettantinnen aus den besten hiesigen Familien; die Mitglieder des Stadtmusik-Chors mit ihrem Director traten mit löblicher Bereitwilligkeit bey, und so konnte eine Reihe von 8 musikal. Akademien nicht allein angekündigt, sondern auch schon bis zur 6ten mit immer wachsendem Beyfall ausgeführt werden. Dieser Beyfall spricht sich wol am Einfachsten dadurch aus, dass man schon nach der ersten Akademie einen bedeutend grössern Saal wählen musste und auch dieser nicht selten kaum Raum genug bietet. — Unter den *grössern* Musikstücken, die bisher vorgetragen wurden, zeichnete sich Haydns Meisterwerk, die *Schöpfung*, besonders aus. Sie wurde in 3 Abtheilungen mit hoher Liebe und einem Eifer, von Sängern sowol als Musikern ausgeführt, die zu den

besten Erwartungen für die Zukunft berechtigen. Derselbe Fall war mit Fräuls *Reich der Töne*, mit Beethovens herrlichem Septett, mit *der Schlacht bey Vittoria* desselben Componisten, mit mehren Ouverturen u. s. w. Aber auch in Solostücken für Instrumente oder Gesang blieben die Mitglieder des *Vereins* nicht zurück. Mit Vergnügen erinnere ich mich z. B. eines trefflichen Flöten-Concerts, eines Adagio mit Variationen für die Klarinette, Fagott-Variationen, mehrer Arien für den Sopran, Duette u. dgl. Für die nächste Akademie ist die einzig schöne mozartsche Symphonie in C, mit der Fuge, und Kunzens *Halleluja* bestimmt. Unter den Gesang-Vortragenden, die fast blos aus Liebhabern bestehen, sind mehre, die ausgezeichnete Anlagen, oder schätzbare Musikkenntnisse besitzen. Einzelne hier zu nennen, möchte ihre Bescheidenheit verletzen: es scheint mir aber auch nicht gerecht, da sich ja *alle* zum gleichen guten Zwecke vereinigen, und nie derjenige, der schon früher Gelegenheit hatte, sich zu bilden, auf Kosten desjenigen, dem sie erst geboten wird, erhoben werden darf. — Wenn nur alle Mitglieder dieses unsers musikal. Vereins fortfahren, nach einem festen Ziele — der möglichsten Vervollkommnung ihrer Anlagen und Kenntnisse, *ohne Rücksicht auf blos glänzende Vorträge* — zu streben, dann geht gewiss viel Gutes aus ihm hervor, und sie haben *Alle* auf den Dank ihrer Mitbürger zu zählen, denen sie so schöne Genüsse bereiten. —

Kurze Anzeigen.

Osterfeyer. Worte aus Göthe's Faust. Gesang, mit Begleit. eines Positivs oder Pianoforte. Musik von P. Grönland. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Nach kurzer, angemessener, wenn auch sonst nicht ausgezeichneter Einleitung, findet man hier die Chöre jener herrlichen Scene am Ostermorgen, würdig, einfach und mit gründlicher Kunst, vier- und mehrstimmig, nach Art der alten Kirchenhymnen behandelt. Die Steigerung in Ausdruck und Kunst von der zweyten Hälfte an, findet Ref. am meisten zu rühmen. Zu dem Gesang der Engel: Christ ist erstanden — würde er den Choral Luthers, der mit denselben Worten anfängt, benutzt haben. Declamation und Stimmenführung sind sehr gut, und zeugen von eben so viel Einsicht, als geübter Hand.

Das Waldhorn; 4stimmiger Gesang mit Begleit. von 3 obligaten Waldhörnern, 2 Flöten, 2 Violinen, Viole u. Bass, nebst beygefügtem Klavierauszuge, von Peter von Winter, königl. bayer. Kapellm. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

In höchst einfachen Melodien und Harmonien preiset der Gesang — erst das klagende Horn, dann das liebliche, nun das freudige, endlich das schallende bey der Jagd; und der Componist lässt überall die drey Hornisten gleichsam den Commentar dazu, oder die Beweise von der Wahrheit des Gerühmten, aussprechen. Die andern Instrumente, so wie die Singstimmen, sind sehr leicht auszuführen: aber auch die Partien der Hörner gar nicht schwer. Das Ganze ist ein artiger Gedanke, zweckmässig und sehr gefällig ausgeführt: wie das ein jeder von diesem Meister erwartet, und wir es, mit Delicatesse vorgetragen, ein jeder mit Vergnügen hören, und oftmals hören wird. — Der Klavierauszug, mit besondern Titel, wird auch allein verkauft, und kostet 10 Groschen.

Zur musikal. Beylage, No. II.

Wir haben schon, No. 4, S. 83 gemeldet, dass uns, nach der Aufführung des Hrn. Nägeli in No. 47 des vorigen Jahrgangs, mehre Compositionen der von ihm dort mit Musik bekannt gemachten Liederchen zugekommen sind. Da wir sie nicht alle mittheilen können, und verschiedene, es wurde den Theilnehmenden zuviel Noth, die Auswahl von jenen, wenig oder gar nicht öffentlich bemerkten Knaben gelassen sey, so geben wir hier vier jener sechs Liederchen von der Composition eines talentvollen Musikfreundes, des Hrn. Dr. Lowe in Dresden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Auch ein Liederkränzchen.

1. Das Herz.

Die erste Hälfte des Liedes mehr wehmüthig, die andere mehr feyerlich.

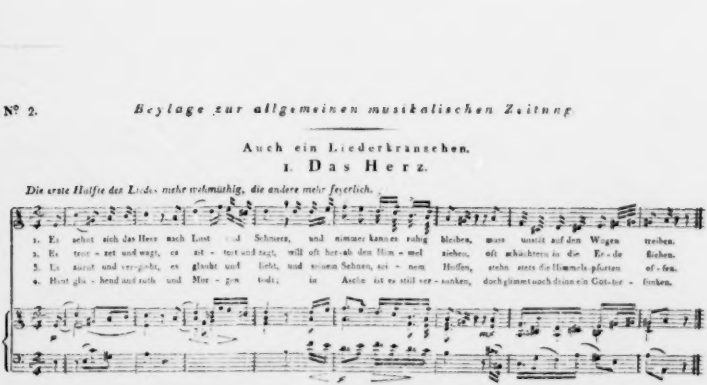

2. An's ferne Liebchen.

Mit zärtlich innigem Ausdruck.

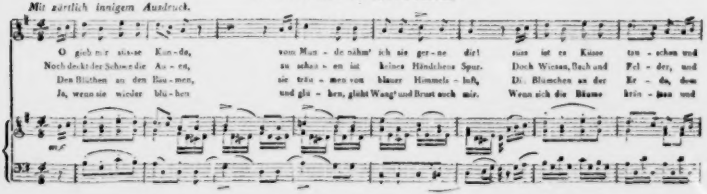

3. Schlummerlied.

Mit lebhafter Zartlichkeit.

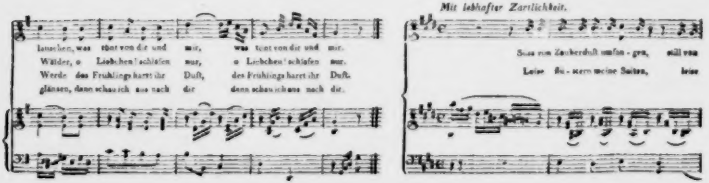

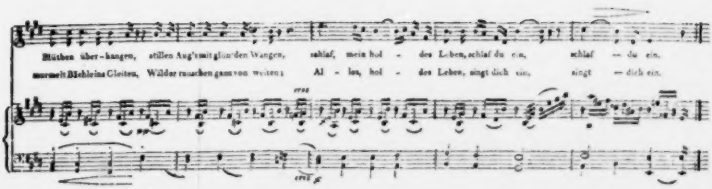

4. Vergissmeinnicht.

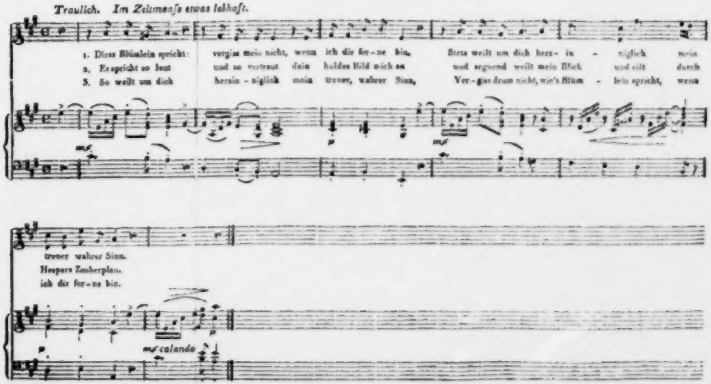

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Februar. **No. 7.** 1818.

Die Tonwissenschaft,

nach Vogler und Keppler.

(Fortsetzung aus der 6ten No.)

Viertes Kapitel, *de ortu concinnorum intervallorum, quae consonis minora sunt.* Bisher unterschieden wir nur Consonanzen und Dissonanzen, und begriffen unter den letzten alle nicht consonirende Intervalle. Da unter den dissonirenden aber eine grosse Verschiedenheit, nämlich die, der Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit zum Gesange, herrscht; so müssen wir weiter unterscheiden in gefüge und ungefüge (*concinna* und *inconcinna*, ἐμμελῆ und ἐμμελῆ; *gefüge* ist ein altes deutsches Wort, was gerade hier um so mehr passt, als höchst wahrscheinlich die *Fuge* in der Musik ihren Namen daher hat) — und den Grund dieser Unterscheidung aufsuchen. Die Alten glaubten letzteren in einem kleinsten, allen gefügenden und consonirenden Intervallen gemeinschaftlichen Element suchen zu müssen. Ein solches Element ist nicht zu finden, und Keppler hält sich etwas über die Lächerlichkeit auf, in einem solchen den Grund zu suchen: *res est impertinens.* Die consonirenden Intervalle sind von Natur eher als die kleinern, welche, ohne conson zu seyn, concinne Intervalle sind; jene werden nicht aus diesen, als aus Elementen zusammengesetzt, oder aus einer noch kleinern Quantität, sondern umgekehrt, diese entspringen aus jenen als ihren Ursachen. — Die weiter folgende Argumentation gegen jene Atomistik giebt zum Schluss eine Definition der gefügen Intervalle: sie sind die Differenzen der Consonanzen, welche kleiner sind als das Doppel-Intervall (kleiner als 1 . 2); und keine andre concinne Intervalle nimmt von Natur der Gehörsinn in sich auf, als die aus dieser Subtraction entstehenden; dass also, gleich wie die Consonanzen ihren Ursprung aus der Geometrie und den demonstrabeln Figuren, die gefügen Intervalle ihn aber aus den consonirenden selbst haben, eben so die concinnen sich zu den consonirenden verhalten, wie in der Geometrie die Apotomen (ineffable Linien) zu den in Potenz effabeln, weil auch jene als Subtraction einer effabeln von einer effabeln Linie definirt werden. Die Differenz nun zwischen $\frac{1}{1}$ und $\frac{8}{9}$ ist $\frac{8}{9}$; weiter zwischen $\frac{8}{9}$ und $\frac{4}{5}$, ingleichen zwischen $\frac{4}{5}$ und $\frac{3}{4}$ ist sie $\frac{15}{16}$; zwischen $\frac{8}{9}$ und $\frac{5}{6}$, wie auch $\frac{4}{5}$ und $\frac{3}{4}$ ergiebt sich $\frac{24}{25}$; aber zwischen $\frac{8}{9}$ und $\frac{3}{4}$, nebst $\frac{4}{5}$ und $\frac{5}{6}$ entspringt $\frac{32}{27}$. Giebt man diesen Intervallen den Namen der zweyten Ordnung, so haben wir noch einige der dritten Ordnung, die zwar nicht eigentlich concin sind, aber doch einem concinnen Gesange dienen, oder die Stelle der concinnen vertreten können. Sie sind $\frac{25}{24}$ als die Differenz von $\frac{8}{9}$ u. $\frac{15}{16}$, $\frac{81}{80}$ als die von $\frac{8}{9}$ und $\frac{4}{5}$, sammt $\frac{64}{63}$ zwischen $\frac{15}{16}$ und $\frac{7}{8}$. Lassen wir aber diese, so wie die noch kleinern, und sehen einmal nach, wie viel Sprossen unsre Leiter nun schon hat.

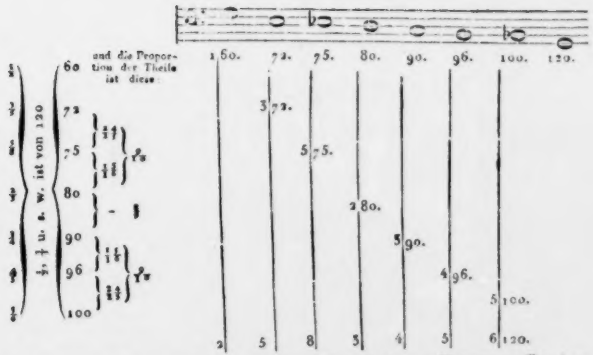

Im fünften Kapitel haben wir nun mit besonderm Fleis zu besehen, in welche concinne jedes consonirende Intervall, nach Anleitung der Natur, geschieden werde.

Nehmen wir unsere Zahlen, in welchen alle natürliche harmonische Schneidungen Einer Saite sich auf einmal uberblicken liessen, wieder vor, so erscheint uns das Intervall 75 . 90 in die drey concinnen übergegangen: das Semitonium 75 . 80 oder 15 . 16, den grossen Ton 80 . 90 oder 8 . 9, und den kleinen Ton 90 . 100 oder 9 . 10.

Dasselbe ist geschehen mit dem Intervall 72 . 96. Denn 72 . 80 ist der kleine Ton, 80 . 90 der grosse, 90 . 96 der Halbton. Beyde Extreme aber, 75 . 100 und 72 . 96, geben das Intervall 3 . 4. Nennen wir dieses Intervall die Quarte, Diatessaron, weil u. s. w., so wird, da das Intervall 2 . 3 einen vollkommenen Ton hinzufügt, (die Differenz nämlich zwischen 2 . 3 und 3 . 4 ergab sich als 8 . 9) — so wird dies Intervall uns die Quinte. Dispente heissen, obgleich die 2 . 3 - Intervalle in der That selbst durch unsere harmonischen Sectionen in so viele, nämlich fünf concinne Intervalle, nicht sind getheilt worden, und solchemnach die eine zu dieser vollständigen Theilung nothwendige Zahl uns noch mangelt: welchen Mangel auch Gott der Schöpfer selbst in den Bewegungen der Planeten ausgedruckt hat, wie wir im fünften Buch hören werden.

Ferner weil auch sowol 5 . 8 als 3 . 5 dem 2 . 3 eins von den genannten Elementen hinzufügt, jenes das Semitonium 15 . 16, dieses den kleinen Ton 9 . 10; so nennen wir sie, jenes die kleine, dieses die grosse Sexte, Diahex.

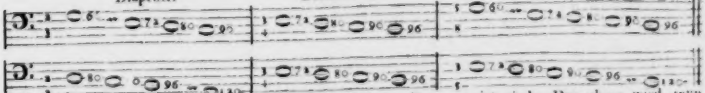

(Das eine Diatessaron ist ohne Zweifel nicht das rechte, entstellt vermuthlich durch einen Schreib- oder Druckfehler, an welchen ungebührliche Einmischungen es in diesem, unter Kriegsgetümmel vor der Presse geschriebenen, in zwey Officinen gedruckten Werk nicht fehlt, die aber doch meistens alle angezeigt sind. Das obere wird seyn sollen: $\frac{1}{4}$ Es 75. D 80. C 90. B 100.)

Weiter 4 . 5 und 5 . 6, die grosse und kleine Terz, *ditonus major et minor*, entziehen der Quart, jene das Semitonium 15 . 16, diese

den kleinen Ton 9 . 10; so haben wir sie durch die natürlichen Sectionen der Chorde gefunden: aber das oberste und unterste Terzen-Intervall ist noch nicht *actus* getheilt worden:

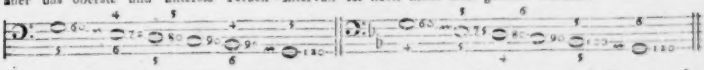

Und da die harmonischen Sectionen 3 . 5 und 4 . 5 aus dem Pentagonus sind, dessen Seite ineffabel ist; aber auch 5 . 8 und 5 . 6 etwas von der Natur des Pentagonus einmischen; so rührt daher bey der Doppel-Intervalle unvollkommene Consonanz: und die Benennung der harten oder weichen, Terz oder Sexte, entspricht der Empfindung.

Endlich weil in der Proportion 1 . 2 die Proportionen 2 . 3 und 3 . 4 mit einem gemeinschaftlichen Terminus erscheinen, wo der letzte Klang des Quinten-Intervalls der erste des Quarten-Intervalls ist; so entspringt uns die Zahl 8, und nach ihr die Benennung Octave, welche den Griechen, in Rücksicht auf die identische Consonanz, Diapason hiess.

Vergeblich philosophirt man hier von der Zahl, warum die achte Stimme alle verschlinge und in ein Identisches zurückkehre. Denn die wahrhafte Antwort ist eine *petitio principii:* die Natur nämlich macht es so, dass das Intervall 1 . 2, welches nach dem ersten Kapitel identison ist, in sieben concinne Intervalle getheilt wird, welche durch acht Klänge determinirt werden. Jene meynen, es geschehe, weil die Zahl 8 der erste Cubus und der erste Würfel sey. Aber was gehen die Sectionen der Chorde die dichten Körper an? und warum verläuft denn 27, der zweyte Cubus, sich so weit? *)

In unserer Section der consonirenden Intervalle sind der concinnen Elemente drey, und weder können ihrer mehre noch andere seyn. Denn wollte man z. B. es mit der Diesis (24 . 25) versuchen, so gehört dieselbe auch zum Geschlecht der dissonirenden Concinnen; und wenn man ferner nur besonders sie hinzufügen wollte, weil sie von consonirender Herkunft ist, so würde sie das Limma (128 . 135) mit sich ziehen, welches nur aus dissonirenden entspringt.

Sechstes Kapitel, *de cantus generibus, duro et molli.* Von den Geschlechtern der Figuren ist im ersten Buch, Prop. 69, gesprochen; da diese nach dem 3ten Axiom des gegenwärtigen Buchs sich in den Sectionen der Chorde wiederholen, so folgt, dass, weil die Dupel- und die trigonische Section mit ihren Verdoppelungen ins Unendliche, an Radical-Figuren, dem Triangel und Quadrangel, deren Seiten effabel, die pentagonische aber an einer Figur, deren Seite ineffabel geschieht; jene Sectionen nach Ax. 4 ein eigenes Klanggeschlecht geben, aus dieser ein anderes entspringe. Auch diese hier folgenden Sectionen sind, als Unterschied eines doppelten Harmonie-Geschlechts, in den Bewegungen der Planeten ausgedrückt.

*) Zahlen und Buchstaben sind Zeichen, man kann mit ihnen nichts construiren; wenn aber etwas construirt, durch Phantasie Entworfenes im Verstande begriffen ist, so lässt es durch jene sich festhalten und leichter mittheilen. Nur umgekehrt ist das Begriffene, so dargestellt, nicht vor Misverstand gesichert, und die Darstellung dient weiter zum Unterricht Anderer, als zu selbsteigener Erinnerung dessen, worin man die Gründe und Beweise inne hat. Die nur spielende Phantasie des Arbeitscheuen (denn zum Begriff gelangt man nicht ohne Anstrengung) findet in den Zeichen leicht Stoff zu Schwärmerey und nimmt sie für die Sache. Hütet man sich davor, so ist bey Zahlen und Buchstaben keine Gefahr, und als Anhang, wie die Lust-Exempel in den Rechenbüchern, verdient ein einfaches Zahlen-Kunststück immer seinen Platz. Keppler selbst hat im vierten Kapitel seinen Lesern ein Corollarium arithmeticum pulchrum admodum in numeris zum Besten gegeben. Der Ternarius, hatte unser Verfasser vorhin gesagt, reiche für sich als Principle nicht hin, und mit dem Quinarius verbunden, habe er sich selbst auf. Aber, wo ich nicht irre, hat schon Plato in der göttlichen Portion alles gefunden, und auch ihm, oder wer es gewesen, lässt diese Proposition doch auf eine Weise sich entwickeln, dass die Zahl 8, wie dieselbe in der Natur, so auch hier, unbeschwert von 27 erscheine:

8

$$\wedge$$

8 = 3 5 = 15, Dissonans.

$$\wedge\wedge$$

6 = 1 2 3 = 6, Identität, Inbegriff alles Consonen.

Allerdings aber ist das nicht philosophiren.

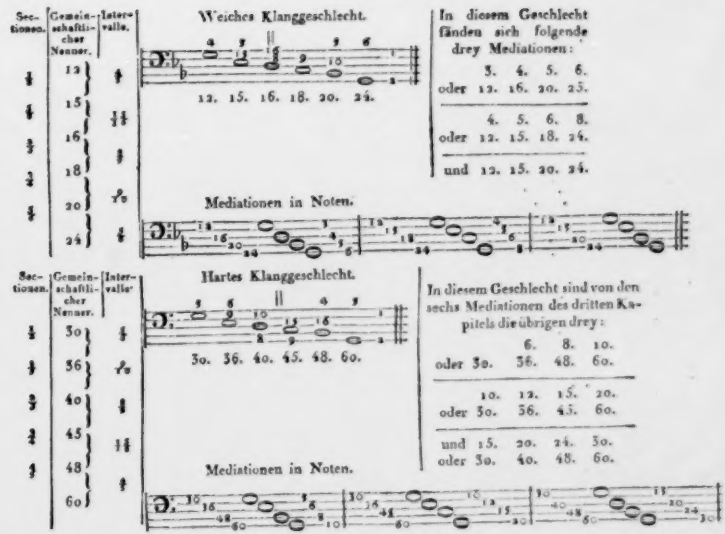

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Januar.

Hoftheater. Am 3ten erfolgte, zum Vortheil der Dem. Bondra, die Wiederaufführung der cherubinischen Oper, *Medea*, worin sie selbst die untergeordnete Rolle der Neris mit Beyfall ausführte. Wenn gleich Mad. Lembert als Medea, ihre unvergessliche Vorgängerin Mad. Milder-Hauptmann, im Gesange nicht erreichen konnte: so lieferte sie dagegen durch die sinnige Ausführung dieses rein tragischen Charakters ein würdiges Seitenstück zu jener, in allen Theilen vollendeten, wahrhaft klassischen Darstellung der Mad. Schröder in Gotters Melodram dieses Namens. Ihr ehrenvoll zur Seite steht Hr. Vogel, als Kreon; und Dirce's kleine Rolle wird durch den reizenden Vortrag der Dem. Wranitzky bedeutend gehoben. Hrn. Radicchi mangelt jene ausdauernde Kraft, die die Rolle des Jason unerlässlich heischt; auch war er am ersten Tage seiner Sache nicht ganz gewiss: indessen leistet er, so viel er vermag, und zur Besetzung dieser Gesangpartie blieb keine andere Wahl übrig. Der Chor war ungewöhnlich stark, und leistete das Seine mit Energie. Gleiches Lob gebührt dem Orchester, welchem, bey seiner anerkannten Virtuosität und erprobten Zuverlässigkeit, auch eine geräuschlosere, den Kunsteindruck minder störende Direction zu wünschen wäre. Das treffliche Arrangement des Scenischen, die herrlichen Decorationen, das prachtvolle, analoge Costume, sind wahrhaft kaiserlich zu nennen. — Am 16ten wurde nach einem langen

Waffenstillstand endlich wieder einmal von Hrn. Aumer ein neues Ballet zu Tage gefördert: *Der Zauberschlag*, mit Musik von Persuis und Gyrowetz. Der Stoff ist der Feenwelt entlehnt, und würde, gedrängter zusammengezogen und durchgeführt, sicherlich gewinnen. Das Wenige, was wir von Persuis's Tonsatze zu hören bekamen, spricht zum Ruhme seines Urhebers, und lässt bedauern, dass ihn sein misslicher Gesundheitszustand bey seiner Anwesenheit das Ganze nicht zu vollenden gestattete. Die seltene Pracht, der ungemeine Aufwand bey diesem Schaustück gränzt beynahe an Verschwendung, und die daran gewagten Kosten sollen sich gegen 30,000 Gulden belaufen. — Am 28sten wurde gegeben: *Die Talente durch Zufall*, ein komisches Singspiel nach Duvals *les artistes à l'occasion*, in 1 Act, mit einer überaus reizenden Musik von Catel; eine Operette, die schon vor mehren Jahren im Theater an der Wien Beyfall erhielt, damals *Dichter und Tonsetzer von Ungefähr* getauft war, hier aber, der herkömmlichen Sitte gemäss, nur als Voressen beachtet wird. — Von Gästen besuchte uns ein Hr. Sebastian Miller, der als Johann v. Paris ziemlich befriedigte, und auch bereits bey der Hofoper angestellt seyn soll. So sagt man wenigstens.

Theater an der Wien. Am 8ten *Zemire und Azor*, romantische Oper in 4 Acten, nach Marmontel, wobey Grétry's Musik vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried neu überarbeitet war. Dieses 40jährige, einst mit Recht so beliebte Singspiel liegt, dem Vernehmen nach, schon geraume Zeit in dieser veränderten Gestalt fertig, und nur der Mangel der erforderlichen Individuen hinderte bisher die frühere Aufführung. Wie diese nun hier erfolgte, war sie der beyfälligen Aufnahme vollkommen werth, und was hier für den musikal. Theil geschehen, hat daran wesentlichen Antheil. Darunter gehört vorzüglich die durchgehends verbesserte Fundamentalstimme, mit welcher es Grétry, wie bekannt, eben nicht genau nahm; ein lebendiges, den Sängern keineswegs nachtheiliges Instrumentalspiel; eine erspriessliche Verkürzung der Arien, die Hinweglassung der veralteten Coloraturen, und die Ersetzung derselben durch moderne, wohlklingende Passagen; die neu eingelegten charakteristischen Genien-Tänze, statt jener verschollenen Giques und Chaconnes; — endlich, glückliche Modificationen im Gange der Handlung. So schliesst nun der erste Act mit einem lieblichen Terzett, unter welchem Sander und Ali ihre Luftreise antreten; den dritten eröffnet ein ausdrucksvolles Recitativ, als Einleitung zur schönen Arie in Es dur des *Azor*; nach dem herrlichen Spiegelterzett, wo ehemals dieser Aufzug mit Dialog endigte, verwandelt sich die Bühne in eine wüste Gegend, mit schroffen Felsenmassen und brausenden Wasserfällen; Zemire — von einem Genienheer umgaukelt, eilt sehnsuchtvoll zurück in die Arme des jammernden Vaters: mit ihrem Erscheinen gewinnt alles ein reizendes Ansehen; Blumen entspriessen bey jedem ihrer Tritte, Berge ebnen sich; wie durch einen Zauberschlag verbinden Rosenbrücken die grausenvollsten Klüfte und Abgründe, der Himmel strahlt im mildesten Aetherlichte, und ein Paradies liegt geöffnet vor unsern Augen. Dieser rein empfundene und dargestellte poetische Moment, erhöht durch sehr zarte Melodie, lässt einen schönen Eindruck zurück, und bewirkt jedesmal ein nochmaliges Aufziehen des Vorhangs. Im 4ten Act ist aus dem Quartett nun ein Quintett geworden, weil vormals Ali müssig und stumm dastehn musste; auch die demselben angehängte Stretta ist effectreich, so wie der mit Tänzen verwebte Schlusschor, während Zemirens Huldigung in Azors Königspalast. — Das Verdienstlichste bey dieser Umarbeitung ist, dass alles genau und natürlich zusammengereiht worden, dass die neuen Ideen sich gut an jene, des Originals, anschmiegen, dass man keine Abweichung des Styles wahrnimmt, und daher vermeynt, das Ganze müsse immer so gewesen seyn. Daher konnte es denn auch nicht fehlen: der das Gefühl ansprechende und verständig behandelte Stoff, — Sieg der Herzensgüte bey höchster körperlicher Missgestalt, die einfachen, u. ausdrucksvollen Gesänge, mussten, trotz dem, dass die Darstellung grösstentheils auf Anfängern beruhte, Wohlgefallen erregen. Dem. Linhard (Zemire) zeichne sich aus in der lieblichen Cavatine: Schönste der Rosen — in dem herzlichen Duett: O bringe auf Schwingen — und in der sehr gelungenen Concertant-Arie mit obligater Flöte. Die berühmte Echo-Arie im 4ten Act, in welcher 3 Waldhörner so interessant benutzt sind, fordert mehr *Portamento di voce*, als ihr die Natur verliehen zu haben scheint. Für Hrn. Jäger kann man sich keine zweckmässigere Rolle als jene, des Azor,

denken. Ein gewissermassen linkisches Benehmen entschuldigt seine, bis zur Lösung des Zaubers währende physische Verwilderung; dagegen entströmen seiner Kehle herrliche Melodien: das Terzett des ersten Acts, mit der zarten *Cabaletta*, die rührende Arie, und die treffliche Cavatina des dritten Actes, endlich die grosse Scene im 4ten, bieten jedem Sänger ein weites Feld zur Entwicklung seiner Talente. Die Vaterrolle des Sander giebt Hr. Gned verdienstlich; seine schöne, biegsame Stimme entfaltet sich vorzüglich in der, eines Gluck würdigen Arie: Das arme Kind hat nicht gedacht — (*F* moll) im herrlich declamirten Recitative, während des Briefschreibens, und im vielbesprochenen Spiegel-Terzett, welches auch darum merkwürdig bleibt, weil hier Grétry die damals noch ziemlich seltenen Klarinetten zuerst als Orchester-Instrumente anwendete. — Hr. Schwarzböck hat vermuthlich aus Noth den Sklaven Ali übernommen, und auch diese Bereitwilligkeit verdient dankbare Anerkennung. Die beyden Schwestern. Lisbe und Tisbe, (Dem. Hornik und Gleich) leisteten Genüge, und trugen besonders das naiv-kindliche Introductions-Trio des 2ten Acts mit Zemiren in harmonischer Uebereinstimmung vor. — Die scenischen Anordnungen entsprachen, wie gewöhnlich, der kunstsinnigen Liberalität der Direction, und somit können wir den aufrichtigen Wunsch nicht bergen, diese schöne, so lange in den Theater-Archiven vergrabene Oper nach ihrer Wiedergeburt bald auf alle Bühnen Deutschlands verpflanzt zu sehen; welcher Wunsch um so leichter zu realisiren ist, da das Ganze bey der vorherrschenden Simplicität nur 6 Individuen, und darunter eigentlich nur 3 Hauptpersonen erfordert. — Am 17ten kam zum Vortheil des Hrn. Hasenhut ein Ladenhüter aus der Leopoldstadt an die Tagesordnung: *Die neue Alceste*, Travestie, von Perinet und Wenzel Müller. Der Fasching entschuldigt manches; ob auch dergleichen Sünden, sieht zu erörtern. — Am 21sten ist auch ein *dritter* Bruder des *Hausgesindes* ans Licht der Welt getreten: *Lorenz, als Räuberhauptmann*, mit Musik von Kinsky, welcher Neugeborne, abgesehen von seinen Indecenzen, Inconsequenzen u. s. w. wenigstens die Lachlustigen für sich gewonnen hat. —

Concerte. Am 4ten liess sich der gräfl. erdödysche Kammervirtuos, Hr. Linke, im Saale zum röm. Kaiser hören. Er trug ein Divertimento für das Violoncello von Bernh. Romberg, und ein neues Capriccio von demselben Meister ganz unverbesserlich vor. Noch bekamen wir zu hören: 1. Beethovens Symphonie in A dur, arrangirt für 2 Pianoforte. 2. Variationen von Rode, im Geist und Sinn des Componisten ausgeführt von Hrn. Böhm. 3. Das erste Stück eines fieldschen Pianoforte-Concerts, gesp. von dem jungen Stauffer. — An diesem Tage gab auch noch ein anderer, gleichfalls sehr geschätzter Violoncellist, Hr. Merk, eine Privatunterhaltung, wobey er sich in einem Concert-Trio nebst seinen Begleitern, den Hrn. Pechatscheck und Böhm, ganz besonders auszeichnete. Dem. Klieber sang eine Arie, Hr. Moscheles spielte brillante Pianoforte-Variationen, und Hr. Sellner blies ein Adagio für die Hoboe. — Am 11ten gab der gesichtlose königl. bayerische Kammermusicus, Hr. Conradi, Concert, und bewies in einem Rondeau von Kreutzer, und einem Concertino von Fränzl, wie viel ihm noch zu seiner Kunstbildung mangle. Lobenswerth spielte Fräulein Sprinz eine Polonoise für das Pianoforte von Leidesdorf mit Orchester-Begleitung, und unter allgemeinem Beyfall sang unsre geschätzte Dilettantin, Fraulein Babette Mosel, eine Arie, und mit Hrn. Lugano ein Duett. Auch die Ouverture aus *Columbus*, von Hrn. v. Blumenthal, wurde gut gegeben. —

Dresden. Unser Theater wurde im neuen Jahre von der italien. Gesellschaft mit zwey Farsen, mit *Adelina* von Generali, und *L'Inganno Felice* von Rossini, eröffnet. Von der ersten ist schon im vorigen Jahre, in No. 25, S. 396 dies. Zeit. gesprochen worden; auch sagten wir da, dass diese Farse — die damals in eine Oper in zwey Aufzügen verwandelt worden, weil man mehre andere Stücke eingelegt hatte — zu einem, für Hrn. und Mad. Weixelbaum sehr günstigen Debut benutzt worden war; welche beyde Künstler, wie wir gleichfalls gemeldet, unter sehr vortheilhaften Bedingungen hier engagirt wurden, nunmehr aber doch, der von ihnen unterzeichneten Contrakte ungeachtet, in Karlsruhe bleiben.

Gedachtes Stück hatte diesmal nicht das Glück, wie damals; weswegen man es auch nach der zweyten Vorstellung nicht mehr gab, sondern an seiner Stelle *La donna cambiata* von Pär, in einem Acte. Nie war das Theater so leer, als in der

armen *Adelina*, welche bey der zweyten Vorstellung zuletzt folgte. Dies konnte auch kaum anders seyn. Mad. Sandrini übertraf im Spiel Mad. Weixelbaum sehr, aber im Gesange war gar mancher Unterschied. Die eingelegte, ungemein schöne Cavatine von Weigl erkannte man nicht mehr; anstatt eines *Larghetto*, wie sie Mad. W. sang, machte sie Mad. S. zum Allegro, wodurch die Wirkung des Gesanges und der Haltung verloren ging. Jedermann wird die Ursache davon in der mindern physischen Kraft der Mad. S. suchen, welche in einem Cantabile nicht ausdauert; aber jeder Künstler würde auch die Bemerkung machen, die Mad. S. nicht gemacht hatte, dass sie, weil sie die Debütirende nicht übertreffen konnte, dies Stück hätte weglassen sollen, zumal, da es eigentlich nicht hieher gehört und von einem andern Verf. ist. Hrn. Ricci, der in der Rolle des Ernesville Hrn. Weixelbaums Stelle vertrat, wollen wir mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken.

L'Inganno felice, obgleich noch aus der Periode künstlerischer Thätigkeit Rossini's, wo er erst die Schule des Meisters, Pater Mattei, verlassen und aus Bologna abgegangen war, und obgleich ein leichtes musikal. Werkchen, bietet doch liebliche und glänzende Motive, welche zwar wie ein Sommerwind wieder verschwinden, jedoch das früh aufsprossende Genie und die Begeisterung des jungen Meisters an den Tag legen. Wir wollen uns nicht auf eine lange Auseinandersetzung dieser Composition einlassen; genug, man findet im Gesange viel Melodie, aber auch viel schlechte Haltung in der Harmonie. Einige anmuthige Stücke haben unsern, so wie auch des ganzen Publicums ausgezeichneten Beyfall erregt. Darunter gehört auch die Overtura, von welcher wir aber zu anderer Zeit sprechen werden, weil sie zu der Oper *Elisabetta* von demselben Verf. gehört. Die Tenor-Arie in A dur: *Qual tesoro contento* — hat wahrhaft melodischen Gesang und der Sänger kann sich auszeichnen, wie dies bey Hrn. Tibaldi auch der Fall war. Die nicht wenigen Verzierungen derselben sind vom Verf. selbst mit Grazie und in schöner Manier geschrieben. Hr. Tibaldi verdiente und erhielt hier Beyfall. Uebrigens würden wir ihm aber rathen, sich des Falsett-Singens zu enthalten, weil man, wenn er mit seiner natürlichen Stimme singt, mehr Melodie hört und der Eindruck angenehmer ist. — Das Duett der beyden Buffi, das sehr angenehm, komisch und theatralisch geschrieben ist, wurde von den Hrn. Beniucasa und G. Sassaroli gut ausgeführt; erhielt auch allgemeinen Beyfall. Das Terzett ist ein schönes Stück, aber im Allegro fühlt man einen Anstoss, sowol in der Melodie, als im Totaleffect, welcher zeigt, dass ein Fehler in der Harmonie ist; etwas nicht Seltenes bey diesem Tonsetzer. Die von Mad. Sandrini, als Isabella, gesungene Bass-Arie machte bey der ersten Vorstellung nicht den erwarteten Eindruck: natürlich! Mad. S. war vom vielen Singen in der *Adelina* schon ermüdet: bey der Wiederholung jener Farse führte sie das Stück weit besser aus und gefiel mit Recht. — Diese Musik zeichnet sich übrigens durch viele Reminiscenzen aus. In einem Allegro findet sich ein ganzer Gang von vielen Takten, sowol in den Orchester-, als in den Singstimmen, der auch im *Barcaiuolo* von Paveși steht. Welcher der beyden Herren den andern mitgenommen hat, ob Rossini den Paveși, oder dieser jenen, wissen wir nicht. Im Ganzen scheint uns Generali's *Adelina*, Rossini's *Inganno* vorzuziehen: das Gedicht ist interessanter, in der Harmonie mehr Ordnung, in den Charakteren mehr Haltung, in der Declamation mehr Stärke und Gefühl.

Am 8ten und 15ten führte die deutsche Gesellschaft die Oper *Helene* in drey Acten, nach Bouilly von Treitschke, mit Mehuls Musik, auf. Ob wir schon im vorigen Jahre, No. 24, S. 405, darüber gesprochen haben, als Hr. u. Mad. Weixelbaum darin auftraten: so mögen uns doch noch einige Bemerkungen darüber erlaubt seyn. Ueber die Composition würden sie unnöthig seyn; ausser, über zwey neu eingelegte Stücke: eine Cavatine im ersten Act, und eine Scene und Arie von C. Mar. v. Weber. Jene, deren Verfasser uns unbekannt, ist ein interessantes, melodiereiches, edel gehaltenes Cantabile, mehr im Style der ältern, als neuesten Meister, ohngefähr Piccini's oder Sacchini's u. Aehnlicher, deren Werke J. J. Rousseau *les Sanctuaires de l'harmonie* nennt. Es zog die Aufmerksamkeit und Theilnahme aller Zuhörer auf sich; welches auch mit der schönen, ausdrücklich für diese Vorstellung componirten Scene und Arie von Webers der Fall war. Dieses Stück ist von jenem ganz verschieden: Handlung und Situation sind es aber auch. Es ist originell, sowol in der Declamation, als in

den melodiereichen Motiven; voll Ausdruck, wahrhaft charakteristisch, und auch durch wohlbedachte Mannigfaltigkeit kunstreicher Gänge und Modulationen sehr anziehend. Die Declamation des Recitativs kann für die Stimmung Helenens nicht sprechender seyn; vorzüglich in der Stelle: Nein! Nein! O Gott, du lässt (lässest) es nicht vollbringen! dein mächt'ger Arm zerreisst der Bosheit Schlingen. Nach Beendigung der Cadenz des Recitativs, von G in C dur im zweyten Takte, fällt

der Bass von einem Accorde B dur $\frac{6}{4}$ in A mit

$\frac{6}{4}$, im dritten Takte Cis mit $\frac{7}{5}$ und D $\frac{6}{5}$, und

bildet eine Cadenz im vierten Takte, nämlich E mit $\frac{6\sharp}{4}\,\frac{5}{3}$, um in A moll zu kommen. Diese richtigen, schön erfundenen und melodischen Accorde bringen eine überraschende und rührende Wirkung hervor, und führen mit Klarheit zu jener letzten Tonart, worin das schöne Andante gesetzt ist. Trefflich ist dieser originelle, und ausdruckvolle Gesang. Das Allegro schliesst

sich mit dem Grund-Accorde G $\frac{6}{\sharp 4\,5}$ an; die

Harmonie wächst mit *Forte* auf dem 2ten Viertel, den Worten gemäss: B: f. $\frac{5}{3}$, C $\frac{6}{\sharp 4\,2}$, f. $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{6}{8}$

Cis 6, D $\frac{5}{3}$, B $\frac{5}{\sharp 3}$, sie hält in A

sie mit einer Modulation in F dur über; nach einem *Diatonico* des Orchesters erhält der Gesang die Harmonie des D moll, und die Stimme allein circulirt, um in G dur zu kommen, und im C dur die Worte auszudrücken:

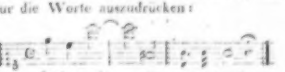

was von innig ergreifender Wirkung war. Es sind noch viele eben so eigenthümliche und eindringliche Stellen darin, die wir nur beym blossen Anhören nicht so bestimmt aufzufassen im Stande gewesen sind; besonders ist die, mit dem beharrlich fortgeführten *Basso colorito* zu den Worten: O dann sey an seiner Seite u. s. w. durchaus meisterhaft. — Diese beyden schönen Gesangstücke trug Dem. Benelli vor, welche in der Rolle der Helene, zum erstenmale auf der deutschen Bühne auftrat. Diese Rolle ist für ein so junges, munteres Mädchen wol um so schwieriger, da sie nicht nur durchgängig sentimental ist, sondern auch sich ganz in Gefühlen der Gatten- und Mutterliebe bewegt. Nichts desto weniger stellte sie sie, im Gesang und Spiel — einige Schüchternheit beym ersten Auftreten abgerechnet — gar lieblich und innig, zur Freude aller Anwesenden dar, und fand ausgezeichneten Beyfall. Sie spricht übrigens auch die deutsche Prosa des Dialogs deutlich, und ihr sonores Organ macht auch da einen angenehmen Eindruck. Mit Vergnügen vernehmen wir, dass sie von der Direction des königl. Theaters mit einer guten Besoldung angestellt worden ist. — Hr. Wilhelmi war Constantin; Hr. Hellwig, als Pachter Moritz, zeichnete sich als Schauspieler aus. Die Chöre wurden gut ausgeführt, wofür wir Hrn. Metzner, als Director derselben, danken. Er scheint sich um dieselben überhaupt rühmlich zu bemühen.

Am 14ten, 17ten und 21sten wurde *la Vestale* von Spontini wiederholt. Dies effectvolle, in seiner Art meisterhafte Stück hat, wie oft es auch hier gegeben worden, stets die lebhafteste Theilnahme des Publicums gefunden: diesmal schien dies aber von demselben wahrhaft entzückt. Auch konnte man die Ausführung, sowol von Seiten der Singenden, als des Orchesters, wol kaum vollendeter wünschen; zunächst eine Folge der das Ganze vollkommen durchdringenden, lebendigen und belebenden, auch ganz einmüthigen Aufführung und Leitung der Herren, von Weber und Polledro. Wir glauben geradehin behaupten zu können: die *Tempi* sind hier nie so ganz dieser Gattung gemäss durchgeführt worden, und das Orchester hat diese Musik nie so vollkommen vorgetragen. So hat uns auch Mad. Saudrini, als Schauspielerin, in dieser Rolle noch nie so befriedigt: als Sängerin kann sie durch die Menge der Instrumente freylich nicht so durchdringen, wie die gellenden Stimmen der Französinnen, für welche die Julia geschrieben ist. Auch die Uebrigen führten ihre Partien mit rühmlicher Uebereinstimmung aus; nur glauben wir nur noch mit einem Worte Frau von Biedenfeld (Oberpriesterin) durchgängig im Gesang, Hrn.

Benelli (Ulrichs) im Spiel und im Vortrag der leidenschaftlichen Gesangstellen, Hrn. Benincasa im Gesang und Spiel auszuzeichnen zu müssen. Bey der ersten Vorstellung entstand im Chore des 1sten Acts in D dur einige Unordnung. Die Schuld lag nicht an den Choristen, sondern an der jungen Vestalin. Da aber in den folgenden Vorstellungen alles gut ging, und man von Anfängern nicht zu viel verlangen muss: so wollen wir davon nicht viel Redens machen. Uebung wird auch jene Vestalin schon weiter bringen.

Berlin. Uebersicht des Januar. Den 5ten ward zum erstenmal gegeben: *Tancred*, heroische Oper in 2 Abtheilungen, nach dem Italien. von Grünbaum, mit Musik von Rossini. Die Besetzung war folgende: Tancred, Hr. Fischer; Aasis, Hr. Eunike; Amenaide, Mad. Wranitzky-Seidler; Orbassan, Hr. Blume u. s. w. Ueber die Musik ist nicht nöthig, noch einmal Worte zu machen; genug, man fand sie auch hier sehr gefällig, und mehre Melodien süss. Dass die für eine Altstimme berechnete Partie des Tancred der Bassist, Hr. Fischer, sang, brachte, aller Bemühungen des braven Sängers ungeachtet, keine oder gar eine schlechte Wirkung hervor. Man wundert sich, wie billig, allgemein, wie die Generalintendantur einen solchen Missgriff thun konnte, den aller Tand der Costumes, Decorationen und Tänze (das Schlussballet war von der Erfindung des Balletm.s Telle, und die Musik dazu vom Kammermusic. Schneider) nicht versöhnt. Bey der ersten Vorstellung gab das Publicum keinem Stück seinen Beyfall, da die gewöhnlichen Beyfallbezeigungen diesen Abend der jungen Prinzessin Friedrich galten, die zum erstenmal im Theater erschien. Bey der zweyten und bisher letzten Vorstellung erhielten Beyfall: Amenaidens Scene: Diese Töne reiner Freude etc.; Amenaidens u. Tancreds Duett: Fliehe mich, wag' es nimmer etc.; und das Finale des 1sten Actes; so wie im zweyten: die erste Scene Amenaidens: Tancred, o mein Geliebter etc. mit der eingelegten Arie: Vergebens ach ertönen etc. von einem andern italien. Componisten, und von den Concertmeistern Seidler und Möser geschmackvoll begleitet; Tancreds und Aasis Duett: Umarme mich Aasis etc. und Amenaidens Arie mit Chor: Gütiger Gott, blick huldreich nieder etc.

Den 11ten gab Hr. J. Gehring, erster Musikdirector am k. k. Nationaltheater zu Brünn, Concert im englisch. Hause. Er hatte sich schon am 9ten in Mösers Abonnementsquartetten durch Variationen von seiner Composition als einen ausgezeichneten Violinspieler gezeigt, und bewährte auch in seinem Concert, durch grosse Fertigkeit und Sicherheit, schönen Ton und geschmackvollen Vortrag, seinen Ruf. Er trug vor ein Potpourri über den Troubadour aus der Oper, *Johann von Paris*, comp. von Durant, mit Sextettbegleitung, und ein Adagio von Kreutzer mit einer grossen Polonoise von Mayseder, mit Orchesterbegleitung. In einem zweyten Concert, am 31sten, spielte er ein Violinconc. von Lafont und ein Adagio mit Bollero von Libon, mit grosser Kraft und Zartheit. Diesen Abend spielte auch Hr. Franz Koch, der einzige Virtuos auf der Mundharmonika, einige Stücke. Sie gleicht bekanntlich dem entfernten Echo der Glasharmonika, und erweckt durch ihre schönen Töne in sanften Adagios dieselben angenehmen Gefühle, wie jenes Instrument. Nur erfordert sie eine, in öffentlichen Versammlungen seltene, allgemeine Stille, damit auch der leiseste, verschwebende Hauch dem Gehöre nicht entgehe. — Den 22. gab Mad. Milder-Hauptmann Concert in den Mittagsstunden im Opernhause. Sie sang eine Scene und Arie aus Nicolini's Oper, *Angelica*, und mehre grosse Scenen mit Chören aus Cherubini's *Medea*, mit Decorationen und Costume theatralisch dargestellt.

In den schon erwähnten möserschen Abonnementsquartetten hörten wir von fremden Künstlern am 20sten Hrn. Grädlich aus Breslau, der Variationen von Ries auf dem Forte-piano vortrug, und am 28sten Hrn. Pr...st, herzogl. anhalt-dessauischen Kammermusicus, (Schüler von Spohr) in einem *Quatuor Brillant* für die Violine, von seiner Composition.

Notizen

Wer sich der Briefe unsers dresdner Correspondenten im vorigen Jahrgange erinnert, erinnert sich wol auch, dass der königl. sächs. Kapellmeister, Hr. Ritter Morlacchi, mit achtmonatlichem Urlaub nach Italien gegangen ist, daselbst eine

Oper für Neapel und eine für Mayland zu schreiben. Seitdem derselbe in Neapel angekommen, enthält die dortige Zeitung, *Giornale del regno delle due Sicilie*, dann und wann kleine, kalte Ein- und Ausfälle gegen unsere Zeitung. Wir werden von Freunden unsers Instituts in Italien aufgefordert, dagegen aufzutreten, und man bietet uns selbst Platz in verschiedenen geschätzten italien. Blättern für unsre Repliken an. Wir erkennen dies Anerbieten mit Dank, folgen aber der Aufforderung nicht. Gegen matte Luftstreiche anzukämpfen, haben wir nicht Zeit; und hätten wir sie, wir thäten's doch nicht. Unsre Meynung ist, hier, wie überall: Es leiste jeder, was seine Einsicht ihm als das Beste vorhält, und was durchzuführen er sich Kräfte zutrauet: der Erfolg wird dann schon lehren, ob er, ob ein Anderer sich irrete, der abweichend urtheilete. Man muss in solchen Dingen — und wahrlich in andern, viel wichtigern auch — nur warten können. Wie können's. — Wenn übrigens das *Giornale* uns und unsre Correspondenten zusammenmischt: so beruht das auf einem Misverständniss; und freylich wird das gesammte Journal-, so wie das gesammte Musik-Wesen, (und dies Beydes nicht allein) ganz anders in Italien, ganz anders in Deutschland betrachtet und behandelt. Es ist mit beydem noch ganz anders dort und hier gemeynt. Nun: ein jeder nach seiner Art; diese muss aber der Andere kennen lernen, und wenigstens auf sich beruhen lassen. So haben z. B. wir ja nicht jedes Urtheil zu vertreten, das Jemand in unsern Blättern ausspricht; und fern sey es von uns, dies zu wollen. Wir haben nur dafür zu sorgen, dass, wer in unsern Blättern urtheilt, über seinen Gegenstand überhaupt urtheilfähig sey. Und das ist jener Correspondent, mit dem es das *Giornale* eigentlich zu thun hätte, allerdings. Sorgen wir nun noch noch, dass jeder bey dem, was er beurtheilt, nicht persönlich interessirt sey, wie das in jenem Fall geschehen, und in jedem, noch Möglichkeit, geschehet: so thun wir damit sogar mehr, als Andere eigentlich — wenn auch nicht mehr, als wir selbst von uns, zu fordern haben. — Damit scheiden wir denn vom *Giornale*, und zwar im Frieden, somit für sein Vergangenes, als für sein einmaliges Zukünftiges; es müsste die Sache denn zu weit treiben. Dann freylich würde es selbst uns einander, dass der Pferde genug in unserm Köcher stecken, und dass Italien jetzt, was Musik betrifft, eine gar breite Fläche bietet, wo zu treffen nicht im Geringsten schwer fallen kann. —

Mit wahrer Achtung und freudiger Theilnahme machten wir vor Jahr und Tag unsre Leser bekannt mit dem, in Passau errichteten, zahlreichen, freyen *Vereine zur Emporbringung religiöser Musik*, und, vermittelst desselben, des *öffentlichen Gottesdienstes*; und lassen zugleich die Hauptpunkte seiner Statuten, die eben so zugefällig von gründlicher Einsicht, als von rühmenswürdiger Gesinnung zeugen, abdrucken. Die uns so eben zugesandten neuen Acten dieses Vereins verdienten gleichfalls überall bekannt zu werden: aber es fehlt uns an Raum. Es genüge daher, aus diesen, amtlich beglaubigten Acten zu bemerken, dass dies würdige Institut im Jahre 1817, bekanntes höchstungünstiger Zeitverhältnisse ungeachtet, sich nicht nur erhalten, sondern sogar erweitert, und nach allen Seiten seiner Bestrebungen hin bereits erfreuliche Beweise des besten Erfolgs geliefert hat. Um jedoch nicht blos beym Allgemeinen stehen zu bleiben, theilen wir hier noch ein Schreiben eines der geachtetsten und urtheilfähigsten Mitglieder dieses Vereines mit; somit da dies Schreiben für den Sachkundigen zugleich einen überzeugenden Beweis für die letzte der obigen Behauptungen abgiebt. Möge dieser Verein noch lange blühen, andere Orte zur Nachahmung reizen, und noch nie gründlicher werden, sich von seinem nächsten und eigentlichen Zwecke zu entfernen!

d. Redact.

Passau. Am 16ten Januar dieses Jahres wurde vom hiesigen musikal. *Vereine* in der Studienkirche zu Todtenfeyer des wenige Tage vorher verschiedenen Kreis-Schul-Rathes der Unterdonaukreises, Kapler, die Messe pro defunctis etc. nach des Ritters Seyfarth im Stich erschienenen Composition aufgeführt. An der Production dieses Kunstwerks nahmen nur den Studierenden und den übrigen Musikfreunden dieser Stadt über wenig Personen Antheil, worun aber zwey Deutsche Sänger waren. Vielleicht gelingt es, in der Anordnung der Aufführung von der, in der Vorerinnerung dieses Werkes geäußerten Meynung des Verfs ein wenig abzuweichen. Die Sitte der Gegend nämlich, dem Todtenamte ein Hochamt folgen zu lassen, erheischte, zumal bey

der unfreundlichen Jahreszeit. **Kürze.** Zu dem Ende wurden folgende Theile aus der Messe auserlesen: 1. *Requiem* — vom Anfange bis zum Te decet. 2. *Dies irae* — *Tuba mirum* — und dann: *Confutatis maledictis* — bis zum Ende. 3. *Offertorium* — S. 47 ganz. 4. *Sanctus* — bis zum *Benedictus*. 5. *Agnus Dei* — bis zum: *Lux aeterna* — und dann: *Libera me*, bis zum Ende. Der *kleinere* Chor wurde von vier Solo-Stimmen um mit Begleitung eines Contra-Basses und eines Violoncells vorgetragen; die übrigen Sänger des *grössern* Chores wurden von zwey Klarinetten für Sopran und Alt, von zwey Fagotten für den Tenor, und von drey Contra-Bässen, nebst eben so vielen Violoncellen unterstützt. Das vom Autor selbst angeordnete Instrumental-Orchester bestand, nach der Vorschrift desselben, aus einer Klarinette, anstatt der weidingerschen Inventions-Trompete, vier Hörnern und drey Posaunen, welche, mit Weglassung der Vor- und Zwischenspiele, die Theile der Todtenmesse mit den bestimmten Accorden eröffneten, und nach der Anordnung des Tonsetzers in einzelne Theile der Tonstücke eintraten. — Ausser dem Offertorium schwieg die Orgel gänzlich. Um aber wegen Weglassung des Vorspieles nicht gleich mit dem Vocal-Requiem zu beginnen, unterbrach, sobald der Clerus sich dem Altar genähert hatte, der Accord vor dem Offertorium in C minor die allgemeine Stille, und zwar in folgender Bewegung:

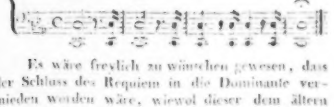

Es wäre freylich zu wünschen gewesen, dass der Schluss des Requiem in die Dominante vermieden werden wäre, wiewol dieser dem ältern Kirchenstyle keineswegs fremd ist. Allein der Aufführung des Requiem nach dem *„Te decet"* bis zum Ende, wie der Autor vorschlägt, widerstehte der beruhrte Drang der Zeit und eine besondere Vorliebe für den ersten Satz des Requiem: dem, ohne dem Tonsetzer zu nahe zu treten, so scheint es doch der *feyerlichen Ruhe* eines Todtenamtes nicht gänzlich zuzusagen, wenn, sobald man dasselbe mit S. 5 eröffnet, schon im sechsten Takte das eintretende Forte des *„et lux perpetua"* das gleichsam in *ewiger Ruhe* schwebende Gemüth aus derselben aufstört — was jedoch nur bey der vorgeschlagenen Abkürzung des Autors der Fall seyn wird. Dies mag entschuldigen, wenn man selbst mit der Cadenz in die Dominante den ersten Satz des Requiem zur Eröffnung des Todtenamtes für geeigneter hielt.

Der plötzliche, zweckmässige Eintritt der Metall-Instrumente im *„Tuba mirum"* u. *„Confutatis maledictis,"* und diese herrlichen Stellen, die vom Autor so einfach und so schaben aufgegriffen und dargestellt worden sind, verfehlte wol bey wenigen Zuhörern seinen Zweck. Eine allgemeine Bewegung ward unter den Betenden sichtbar, und, wie streng ans Gericht mahnend, schreckte der volle Posaunen-Ruf, der sich gewaltig in die klagenden Stimmen drängte, und wieder verhallte, und, wie immer näher und näher, wieder erscholl. Der Verein erfreut sich aber auch eines Bass-Posaunisten, der mit der Stärke des Tones eine seltene Reinheit und Fertigkeit verbindet. Auch die übrigen zwey Posaunen waren gut besetzt, und da sich hiermit vier Hornbläser der hiesigen Regimentsmusik vereinigten: so wurden die eingemischten Stellen der Blas-Instrumente mit einem sehr gleichmässigen Wachsen und Abnehmen des Tones ausgeführt. Zu bedauern ist nur, dass der Mangel einer weidingerschen Inventions-Trompete mit einer Klarinette ersetzt werden musste; denn der Ton dieses Instruments erschien, unter lauter Metall-Instrumenten, wie ein verwaister Fremdling.

Eine recht befriedigende Erscheinung war die Episode des *Offertorium*, welches sich dem neuern Kirchenstyl nähert; und die Milde desselben, im Gegensatze mit dem tiefen Ernst der übrigen Theile des Todtenamtes, besänftigte das, durch die Schauer des *„Dies irae"* erschütterte Gemüth, und bereitete dem Feyerlichen einen desto tiefern Eindruck. Das Sopran-Solo dieses Musikstückes trug eine Schülerin des Vereines mit so schöner Ruhe und edler Einfachheit vor, dass sie sich die volle Achtung des geruhten Publicums erwarb, und die bevorstehende Bemühung des Vereines für Beförderung des Kirchengesanges mit einem erfreulichen Erfolg lohnte. Dieser Verein hatte schon im Sommer des verflossenen Jahres dies Meisterwerk öffers zum Gegenstande seiner Uebungen gemacht, u. da dasselbe damit neuerdings

mehre Proben vor der öffentlichen Darstellung vereinigte: so wurden auch die beyden Chöre mit einer unerwarteten Kraft, Reinheit und Genauigkeit ausgeführt.

Durch diese gelungene Aufführung des genannten, so schwierigen Tonstücks, dessen Genusses sich nur wenige Städte erfreuen können, legte wol jener unser Verein dem Publicum den vollgültigsten Beweis dar, wie eifrig und wie gedeihend dieses Institut den aufgestellten Zweck, *Beförderung der Kirchenmusik*, verfolge.

Kurze Anzeigen.

1. *Ouverture de l'Opéra, Tamerlan,* (Pr. 12 Gr.) und

2. *Ouverture de l'Opéra, Zaire, par Pierre de Winter, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains.* à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die erste dieser Ouvertüren erschien vor einigen Jahren, die zweyte erst jetzt, in Stimmen für's ganze Orchester. Beyde sind unter die schönsten zu zählen, die wir diesem Meister verdanken. Jene ist mehr einfach und pathetisch: diese mehr feurig und brillant. Die sehr reiche und geschickte Instrumentation trägt allerdings wesentlich zum Effect beyder bey: doch werden sie, so sorgsam, wie hier geschehen, arrangirt, auch in dieser Gestalt viel Freunde finden: die zweyte wol aber die meisten; denn diese nimmt sich auch hier vorzüglich gut aus. — Ist es aber nicht — höflich ausgedrückt — sehr seltsam, dass wir von den vielen Opern dieses unsers Landsmanns, den das ganze, für Musik gebildete Europa hochachtet, eben in seinem Vaterlande, ausser dem *unterbrochenen Opferfest*, und wieder dem *unterbrochenen Opferfest*, nichts, gar nichts auf der Bühne, und nur zuweilen solch ein einzelnes Musikstück in Concerten aus seinen andern Opern hören, die Italien, Frankreich und England durch vielen Beyfall ausgezeichnet haben?

Volkslieder, gesammlet und herausgegeben von G. C. Grosheim. 2ter Theil. Bonn und Cöln, b. Simrock. (Pr. 18 Gr.)

Was über diese Sammlung im Allgemeinen zu sagen schien, ist bey der Anzeige des ersten Theils (S. 215, v. J. 1817) gesagt worden. Dieser zweyte enthält Romanzen, Balladen und ländliche Lieder; wie auch ein zweyter Titel angiebt. Mit der Auswahl der Gedichte wird man wol durchgehends, und mit der, der Melodien — nämlich für ihren nächsten Zweck: jene in den Mund des Volks zu bringen — meistens zufrieden seyn. Einige Stücke sind jedoch in der Musik gar zu dürftig ausgefallen; vor allen Göthe's herrlicher *Erlkönig*. (Das Fis im 3ten Takt der 2ten Stimme von diesem ist doch nur ein Stichfehler?) Uebrigens sind hier blos einstimmige Lieder mit höchst einfacher Begleitung des Pianoforte gegeben; und nirgends ist ein Dichter, oder ein Componist, genannt. Das Letzte kann man nicht loben, wol aber das erste — vorausgesetzt, die Melodie selbst ist allenfalls allein genügend, wie das beym wahren Volksliede seyn soll.

Divertimento per Flauto con accomp. di due Violini, Viola e Violoncello — — composta di Bernardo Romberg. Op. 37. In Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Nach einem, als Einleitung behandelten, lebhaften Allegro in G dur, folgt ein ganz kurzes, finnländisches Nationalliedchen in E moll. Dies wird einigemal lebhaft variirt. Die letzte Variation bildet einen freyen Uebergang zu einem zweyten Liedchen, einem schwedischen in G dur, nach welchem für den Concertisten ziemlich brillant geschlossen wird. Die Begleitung ist sehr einfach und leicht; das Ganze macht einen angenehmen, wenn auch nicht tiefen Eindruck.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Februar. No. 8. 1818.

Die Tonwissenschaft.

nach Vogler und Keppler.

(Fortsetzung aus der 7ten No.)

Siebentes Kapitel, *de plenaria sectione unius Octavae in utroque genere cantus, et de ordine naturali concinnorum omnium.* Bisher nun hat die Natur selbst gezeigt, dass im weichen Gesange der dritte concinne Klang von unten (G nämlich der erste, B nach G der zweyte, C der dritte) der kleine Ton 9 . 10, der vierte der grosse Ton 8 . 9, und der fünfte das Semitonium 15 . 16; im harten aber der dritte von unten 15 . 16, der vierte 8 . 9, und der fünfte 9 . 10 ist. In jedem der beyden Geschlechter fehlt für je zwey Terzen, grosse und kleine, noch die Theilung derselben in ihre kleinsten concinnen Elemente durch natürliche Sectionen der Saite. Machen wir erst die Theilung, und stellen dann jedes an seinen Ort.

Können wir in dieselben Elemente zu theilen fortfahren, in welche die Natur uns das Diatessaron zerlegt, so ist klar, dass wir keine andere suchen sollen, von denen die Natur uns die Beyspiele nicht verhält. Nun aber lehrt die Arithmetik, 4 . 5 bestehe aus 8 . 9 und 9 . 10, so wie 5 . 6 aus 8 . 9 und 15 . 16, — ebendieselben Elemente, die wir bisher hatten! die wir also auch behalten.

Wie stellen wir sie aber? Ohne Zweifel müssen wir naturgemäss es so, dass die Einheit der Scala erhalten werde. Demnach muss in den beyden untern Terzen G - H und G - B die erste Stufe 8 . 9 seyn, weil dieses Verhältnis beyderley Terzen gemein ist, und kann es nicht 9 . 10 seyn, weil 9 . 10 nur der grossen Terz gehört. Die zweyte Stufe wird also in den untern Terzen, 9 . 10 in der grossen, und 15 . 16 in der kleinen. In den obern es — g und e — g findet dasselbe Statt aus demsel en Grunde, woraus aber das Entgegengesetzte folgt, dass von der höchsten Stufe an gezählt wird: die nächste Stufe abwärts von g ist also ein f = 8 . 9 in beyden Klanggeschlechtern, die folgende ein es = 9 . 10 oder ein e = 15 . 16. Hiermit ist allem Zweifel, ob die erste Stufe in den untern Terzen nicht auch, oder lieber, ein a = 9 . 10, der kleine Ton seyn könne, für immer ein Ende gemacht.

Das System der Octave oder des Diapason ist also, die Längen der Saiten unter einen gemeinschaftlichen kleinsten Nenner gebracht, folgendes:

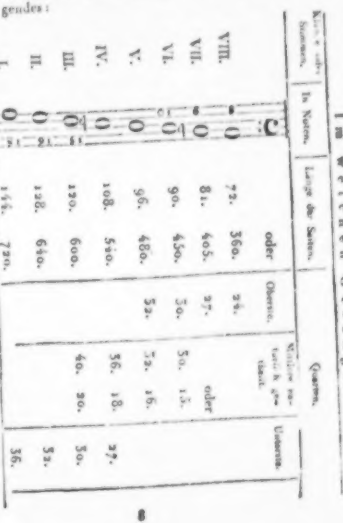

im harten Gesange.

Klänge oder Nummern.	In Noten.	Länge der Saiten.	Quarten. Oberste.	Mittlere natürlich getheilt.	Unterste.
VIII.	C	360.	120.		
VII.		405.	135.		
VI.		432.	144.	36.	
V.		480.	160.	40.	
IV.		540.		45.	135.
III.		576.		48.	144.
II.		640.			160.
I.	C	720.			180.

Achtes Kapitel. *de numero et ordine minimorum intervallorum unius Diapason.* Das unterste und oberste Intervall, so wie das vierte, sind, dieses durch die Natur, jene durch Nachahmung der Natur, grosse Töne geworden, von denen wiederum durch Nachahmung der Natur, welche den kleinen Ton 9 . 10 in das Semitonium 15 . 16 und die Diesis 24 . 25 schneidet, der Mannigfaltigkeit und Abwechselung suchende Gesang gleichfalls Halbtone abschneidet; und zwar geschieht dies von oben nach unten, so dass die untere Hälfte kleiner ausfällt und ein Limma 128 . 135 wird. Das vollständige System einer Octave begreift also dreyzehn Klänge, die in ihrer natürlichen Ordnung folgende sind:

Klänge oder Nummern.	In Noten.	Längen der Saiten.	(Consonne oder für Consonne geltende) Intervalle.
Oben.	C	1080.	
		1152.	*Semitonium.*
		1215.	*Limma.*
		1296.	*Semitonium.*
		1350.	*Diesis.*
		1440.	*Semitonium.*
		1536.	*Semitonium.*
		1620.	*Limma.*
		1728.	*Semitonium.*
		1800.	*Diesis.*
		1920.	*Semitonium.*
		2048.	*Semitonium.*
Unten.	C	2160.	*Limma.*

Den Schluss dieses Kapitels machen Bemerkungen über die Berechnung einer Temperatur, wovon ich nur die letzten Worte anführe, welche *mutatis mutandis* auch denen gesagt seyn mögen, die, das Heil in der Wissenschaft zu suchen ermüdend, weil sich das Licht ihnen verbirgt, die Sonne nicht aufgehen will, zum alten Stock wieder zurückkehren, und aufs neue es dreschend, froh, wenn sie ein paar taube Körner noch finden, diese vermalen, verbacken, und, in algebraische, logarithmische u. dergl. Nebelkappen sich einhüllend, das neue Fabrikat zu Markte tragen, zu dessen Composition — da ist es wahr, was Vogler sagt — die gemeinste Rechenkunst hinreichte, in der sich aber die Armseligkeit einer blossen in einer Abhandlung ausgesponnenen Bemerkung den Layen auf den ersten Blick verrathen würde. — Nun Kepplers Worte: „Auch ich erkenne den mechanischen Nutzen davon, dass wir fast mit derselben Freyheit des Abschens, die in der menschlichen Stimme ist, die Instrumente behandeln können: der Speculation aber, zumal, wo es die Natur des Gesanges zu erforschen gilt, ist sie, meines Erachtens, verderblich; denn sie (die Temperatur) macht zugleich, dass das Instrument die angeborne Freyheit des menschlichen Gesanges wahrhaft nie erreiche."

Kapitel 9. vom Diagramm oder Notation, und vom System. Hier nur folgendes. Der Verfasser behauptet, dass der tiefste Klang des natürlichen und demonstrativen Systems derjenige sey, den die Alten *Proslam banomenos* nannten, welcher mit unserm G übereinkomme. Sein Grund ist, dass die durch harmonische Sectionen constituirten Stimmen gerade den Intervallen entsprechen, welche die Musiker gewöhnlich zwischen G und B, H, c, d, es, e festsetzen. Hier machen B H und es e eine Diesis. Demnach muss mit Beystimmung selbst der Empiriker unser System entweder von D oder von G anfangen, dass es ein reines Naturesystem ausdrücke. Aber von D kann es nicht anfangen, weil jene zwischen a u. dis das Semitonium setzen, was unserm g gis nicht entspricht, wo das Intervall ein Limma, etwas kleiner als der Halbton ist.

Kap. 10. Von den Tetrachorden und dem Nutzen des *ut, re, mi, fa, sol*. Interessant: man sieht hier, wie ein Wissen allmählich hier zu Erkenntnis werden, und zuletzt die Unwissenheit etwas als Plunder wegzuwerfen sich ein Verdienst anmassen kann. Die bekannten sechs Sylben dienten ursprünglich zur Fortpflanzung einer lebendigen Kenntnis der Intervalle, ihre Bedeutung weckte und unterhielt die Anschauung. Dies war der Zweck des Erfinders; zu die sieben oder acht Töne des Diapason hatte der Mann dabey nicht gedacht. Durch Hinzufügung einer siebenten Sylbe wollte man das Ding verbessern, im Grunde aber vernichtete man es. Natürlich also, dass, wo die vermeintliche Verbesserung Eingang fand, endlich die Vernichtung ausgesprochen wurde. Ein grundlicher Unterricht im reinen Gesange, der jede Ausweichung vermeidet, wozu es einer Temperatur bedarf, ist nicht möglich, ohne dass der Anfanger die Intervalle kennen lernt; und wer kann noch auf Reinheit halten, wenn es nicht der Unterricht im Gesange, die Bildung der menschlichen Stimme thut?

Kap. 11. Von der Zusammensetzung der Systeme. Kap. 12, *de consonantiis adulterinis*. Diese adulterinen Consonanzen entspringen aus Zusammensetzung zweyer Systeme. Hier erscheint eine Terz f a und e gis, die aus zwey grossen Tönen (8 . 9) bestehend, (64 . 81) ein Comma 80 . 81 grösser ist, als die ehelich erzeugte grosse Terz 4 . 5 oder 64 . 80. Sie heisst der Ditonus. Kommt zu dem Ditonus f a oder e gis das Semitonium b oder a, so entsteht eine Quarte 60 . 81, die gleichfalls ein Comma 80 . 81 grösser ist, als die wahre Quarte 3 . 4 oder 60 . 80.

Subtrahirt man diese übermässigen Consonanzen von dem Diapason, so bleiben um ein Comma verminderte Residua, die verminderten kleinen Sexten a f und gis e, 81 . 128, so wie die verminderten Quinten b f und a e, 27 . 40. Subtrahirt man weiter von der verminderten Quinte die grosse Terz, so bleibt die verminderte kleine Terz 27 . 32, d f, cis e, oder im ersten Diapason auch a c.

Fügt man aber den Ditonus 64 . 81, f a, der kleinen Terz 5 . 6, a c, hinzu, so entspringt die um ein Comma abundirende Quinte 160 . 243; und durch Subtraction derselben von der Octave, die um ein Comma defecte Quarte 243 . 320.

„Der unvollkommenen Consonanzen sind also sechs:

Statt 5 . 6 ist 29 . 32. defect.
— 3 . 4 - 60 . 81, oder 20 . 27, abundirend; und 243 . 320, defect.
— 5 . 8 - 81 . 128, defect.
— 2 . 3 - 81 . 120, oder 27 . 40, defect; und 160 . 243, abundirend.

(In diesem Kapitel befinden sich S. 60 schlimme Schreib- oder Setzfehler, die zwar S. 253, was man daselbst nicht sucht, zum Theil verbessert, zum Theil aber noch mit neuen vermehrt sind.)

Kap. 13. *Quid sit cantus naturaliter concinnus et aptus.* Der Anfang könnte erschrecken: *Nihil dicamus de stridulo illo more canendi, quo solent ut* ..... aber Gottlob! nicht wir sind gemeynt; so pflegen's nur ..... *Turcae et Ungari pro classico suos brutorum potius animantium voces inconditas, quam humanam naturam imitati.* Einen solchen türkischen Gesang, den der Gesandtschaftspriester beym Gottesdienst mit grosser Fertigkeit und Präcision vorzutragen pflegte, hatte der Verfasser in Prag gehört; er theilt ihn mit, so gut als er durch unsere Tonzeichen ihn auszudrücken vermochte. Um uns von unserm Schreck zu erholen, müssen wir ihn auch besehen: (die ♮ vor f und c habe ich gesetzt, nicht ganz gewiss, ob Keppler sie will.)

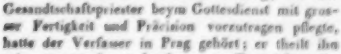

Die nun aber folgenden Vorschriften, was zu einem concinnen Gesange gehöre, lasse ich billig weg; denn das wissen wir und brauchen's nicht erst zu lernen. Zudem sind der Erfordernisse so viele verzeichnet, sie erstrecken sich auch durch das folgende Kapitel, und es wird da von *Agoge, Tono, Pottia, Pleke* gesprochen, worüber, was es den Griechen bedeutet habe, die Gelehrten selbst nicht einig sind.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

24 *Fantaisies p. le Violon seul, comp. par F. A. Veichtner.* Oeuvre 7. Livr. 1 et 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Jede Lieferung 18 Gr.)

Vorliegendes Werk enthält 24 Violinsolos durch alle übliche Tonarten, welche, obgleich sie dem strengen Begriffe von Phantasie und deren Erfordernissen nicht durchaus entsprechen, doch als nützliche Uebungsstücke gewiss nicht ohne Werth, und, schon ziemlich geübten Violinspielern wohl zu empfehlen sind. Hr. V. zeigt sich darin als einen sehr fertigen, und besonders im Gebrauch der *linken* Hand, sehr gewandten Spieler, der den *mechanischen* Theil des Violinspieles vollkommen in seiner Gewalt hat. Weniger glücklich aber scheint derselbe in Erfindung neuer Gedanken, und in demjenigen Theil des Violinspiels zu seyn, der mehr das Singbare und Geschmackvolle, als das Schwierige in sich fasst, und welcher doch, in Hinsicht auf Vortrag, und besonders einer guten Bogenführung, und eines durch diese zu gewinnenden guten Tones, von grosser Wichtigkeit ist; folglich von Hrn. V. mehr berücksichtigt seyn sollte. Bey einer mitunter etwas verstellten Manier, vermisst man auch häufig Reiz und Eigenthümlichkeit der Gedanken, und gute rhythmische Anordnung in der Ausführung derselben. Wie verbraucht u. seichte ist z. B. das Thema der 3ten, 5ten u. 9ten Phantasie! Eben so ist der Zwischensatz in der 11ten Phant. in 2ten Theile, vom 24sten bis zum 35sten Takte, nicht allein an sich nichtssagend und zu alltäglich, sondern noch darum von übler Wirkung, weil er den Zusammenhang des Ganzen zwecklos unterbricht. Was Sätze, wie z. B. nachstehender in der 12ten Phantasie:

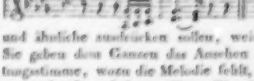

und ähnliche ausdrücken sollen, weiss ich nicht. Sie geben dem Ganzen das Ansehen einer Begleitungsstimme, wozu die Melodie fehlt, und machen es stockend und langweilig. Ein Solosatz ohne alle Begleitung muss immer irgend eine Melodie enthalten. Auch in Hinsicht auf Rhythmus ist Hrn. V. mehr Aufmerksamkeit zu empfehlen. Ohne mehre hier und da vorkommende kleine Fehler gegen die richtige Taktordnung zu rügen, bemerke ich z. B. vorzüglich die 5te Phantasie, wo vom 17ten Takte an bis ans Ende mehre sehr unrichtige Rhythmen vorkommen, die Hr. V. bey einer genauern Prüfung leicht selbst finden wird,

da es hier zu weitläuftig wäre, die ganze Phantasie zu zergliedern. Im Ganzen sind die Allegrosätze, wo es mehr auf Schwierigkeiten abgesehen ist, den langsamen Sätzen, welche meist etwas trocken sind, vorzuziehen, indem sie zwar, wie gesagt, nicht immer neue, aber doch gute, und besonders zur Uebung in den verschiednen Lagen der linken Hand und deren mannigfaltigen Versetzungen dienliche Passagen enthalten. Am besten finde ich No. 1. (Einleitung und Anhang aber abgerechnet,) ferner No. 2, 20, 21 (welches aber keine Phantasie, sondern ein Thema mit Variat. ist,) No. 23 und 24. — Phantasie 1, pag. 3 im 26sten Takt des Allegro $\frac{3}{4}$ ist die Bezeichnung der Strichart falsch, und muss so seyn, wie im 28sten Takt. Phant. 10, p. 16, 2ter Theil, fehlt zwischen dem 4ten und 5ten Takt der Takt-strich. Ausser diesen beyden Kleinigkeiten ist der Druck (auf Stein) schön und correct, und das Papier gut.

Six Sonates p. le Violon, avec accomp. de la Basse, (?) comp. par F. A. Veichtner. Oeuvre 8. Livr. 1 et 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Jede Liefr. 1 Thlr.)

Was über die eben beurtheilten Phantasien im Allgemeinen bemerkt worden ist, findet zum Theil auch bey diesen Sonaten Anwendung. Auch hier hat das *Schwierige* den Vorrang. Jedoch sind diese Sonaten im Ganzen, in Anlage und Ausführung, bedeutender, und in Hinsicht auf Mannigfaltigkeit und Neuheit der Gedanken, reichhaltiger; auch zum Theil gefälliger. Zur Ausübung erfordern sie schon einen sehr fertigen Violinspieler, da sie bedeutende Schwierigkeiten enthalten, und dürfen (besonders die ersten Sätze) im Tempo durchaus nicht übereilt werden. — Die ersten Sätze sind mitunter etwas mit Passagen überladen, und daher zum Theil ermüdend. Die Adagios sind (wie in obigen Phantasien) etwas trocken, und nicht selten schwülstig. Am gefälligsten sind die letzten Sätze; besonders der 1sten, 2ten, 5ten und 6ten Sonate.

Der Druck (auf Stein) ist rein und fehlerfrey.

Quintetto pour deux Violons, deux Violes et Violoncelle, comp. — — par F. E. Fesca. Oeuvr. 8. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Es ist seit einigen Jahren oftmals in diesen Blättern von diesem jungen Künstler und seinen Werken gesprochen worden, und stets, nicht nur mit grosser Achtung überhaupt, sondern auch mit bestimmter Anerkennung dessen, was seine ausgezeichneten Vorzüge im Besondern ausmacht. Rec. setzt diese seine Vorzüge vornämlich in Folgendes: erst, in die nicht zu spürliche Gabe ausgezeichneter Erfindung, vor allem im Felde des Sinnigen, Zarten und sanft Schwermüthigen, (im Kräftigen, Feurigen und Scherzhaften erkennt man seine Vorbilder, besonders J. Haydn; auch wird er da hin und wieder sich selbst zu ähnlich;) sodann: in die hiermit, eben jetzt, gar selten verbundene gründliche, sehr sorgsame und kunstreiche Ausarbeitung bis in die kleinern, ganz untergeordneten Theile herab; ferner: in den sich selbst auf seine Sphäre beschränkenden, da aber vollkommen ausgebildeten und sichern Geschmack; und endlich: in das, was theils, vielleicht ohne Bewusstseyn des Künstlers, in Hinsicht auf die Seele des Werks, aus einer schönen Seele des Menschen, theils in Hinsicht auf Schimmer des Vortrags, aus einer trefflichen Praxis des Virtuosen, gleichsam von selbst einfliesst.

Dies alles findet der Rec. nun auch in diesem Werke; und da Andere erst kürzlich in diesen Blättern ohngefähr dasselbe durch Zergliederung anschaulich zu machen, u. durch Beyspiele, und zwar aus Werken eben dieser Gattung, zu belegen bemühet gewesen sind: so lässt er es hier mit jener Versicherung bewenden, und erlaubt sich, nach aufrichtigem Dank gegen den Verf. für diese neue Bereicherung seiner Sammlung, nur noch einige kleine Bemerkungen — nicht für diesen, sondern für die, welche sich seiner Quartette und Quintette so sehr erfreuen wollen, als dieselben wirklich erfreuen können.

Erstens! Man studire dieses Quintett, so wie die ähnlichen Arbeiten des Hrn. F., nicht blos in Hinsicht auf das Ganze jedes Satzes, sowol was Ausdruck, als was mechanische Ausführung anlangt: sondern man studire es auch in seinen einzelnen Theilen und Theilchen, genau nach den Bezeichnungen des Verf.s, und nach dem, was man *hernach* wol selbst einsehen und empfinden wird, was sich aber nicht mit Zeichen andeuten liess; und wenn jeder Spieler dies thut, so thue es der erste Violinist doppelt, denn dieser hat überall nicht etwa nur die entscheidendste

und schwierigste Partie — wie freylich ein jeder gleich sieht, sondern er hat, die Sache ehrlich herausgesagt, die gesammte und wahrhaft eigene Individualität des Hrn. F. auszusprechen. Es ist aber auf Darlegung der Individualität des Meisters hier nicht nur in dem Maasse, wie am Ende in jeder guten Composition, gerechnet: sondern eben diese Ausmalung bis ins Kleinste, die hier zum Wesentlichen gehört, macht *jene Art* des Studiums noch nothwendiger, als bey gar manchen andern Meistern. Rec. hat mehre der Quartette und Quintette des Hrn. F. von diesem selbst als ersten Violinisten, dann aber auch von andern, gleichfalls sehr braven, nur jene Eigenheiten nicht berücksichtigenden Geigern vortragen gehört: die Wirkung war dort nicht etwa nur weit vortheilhafter für das Ganze, wie für das Einzelne, sondern sie war *in der Art* fast ganz eine andere.

Zweytens! Keine wirklich ausgezeichnete Quartettgesellschaft sollte die Werke des Hrn. F. unbenutzt lassen; denn sie sind nicht nur überhaupt schön, wie freylich viele andere auch, sondern sie sind zugleich etwas für sich bestehendes; etwas, das nun, da es vorhanden ist, recht eigentlich in den Kreis der Literatur dieses Fachs gehört, und das, übergangen, eine wahre, *nun* empfindbare Lücke lassen würde: aber man gebe keines derselben unmittelbar nach solchen, deren wesentliche Vorzüge in ganz ursprünglicher, nach allen Seiten hin frisch emporfliegender Phantasie und in Feuer oder Kühnheit des Ausdrucks bestehen — wie z. B. die vorzüglichern unter den beethovenschen. Auf keine unter den wahrhaft ausgezeichneten würken sie dagegen wol mehr und reizender, als auf die, des Andreas Romberg. Das Warum ergiebt sich von selbst. Aber man gebe ihrer auch nicht mehre nach einander. Eins auf einmal: das recht vollkommen in seiner Art — und damit gut; nun eins von Mozart. Beethoven u. dgl. Auch hier wird der Nachdenkende das Warum leicht selber finden; so wie auch davon, dass J. Haydn sich, weder unmittelbar vor-, noch unmittelbar nachher vorzüglich gut damit zusammenstellen lässt, aber auch, und zwar in beyden Fällen, weder offenbaren Schaden thut, noch offenbaren Schaden leidet. —

Grand Quintuor pour le Pianoforte, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse, comp. — — par J. B. Cramer. Oeuvr. 60. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr.)

Jedem wackern, für den Geist guter Compositionen empfänglichen und ausgebildeten, für die Ausführung beträchtlich geübten Klavierspieler, wenn er dem Gotte des Tages nicht allein huldigt, vornämlich aber Originalität nicht in blossen Einfällen und Effect in blossen Ueberraschungen sucht — jedem solchen wird auch diese Composition Cr.s willkommen seyn. In den Ideen selbst, im Wesentlichen ihrer Verarbeitung, und auch in alle dem, was man unter das weitschichtige Wort, Geschmack, zusammenfasst, ist dies Quintett den grössern Arbeiten Cr.s überhaupt ähnlich; es braucht daher in dieser Rücksicht nicht weiter beschrieben zu werden. In der äussern Anordnung aber weicht es vom gewöhnlichen Zuschnitt beträchtlich ab. Es hat zur Einleitung ein *Adagio*, das nicht pathetisch und anspruchvoll, sondern ganz einfach und melodiös, man könnte sagen, in vierstimmigem Gesang behandelt ist. Es gehet aus G dur, schliesst aber in der Dominante von H moll. (Dies Stück scheint Rec. gut, doch aber nicht ausgezeichnet.) Dann tritt ein *Allegro agitato ed espressivo* aus H moll ein. Das ist ein, mit Ernst und Beharrlichkeit, Feuer und Zartheit, in breiten Formen und edlem Charakter ausgeführtes Stück, das in jeder, und auch in Hinsicht auf manche neue Wendung der Figuren — woran überhaupt Cr. so unerschöpflich scheint — gar sehr zu rühmen ist. Ein sanftes, wahrhaft originelles, darum aber keineswegs bizarres *Andantino* aus D dur folgt, und ist ebenfalls ziemlich lang ausgeführt; ein gleichfalls ungemein schönes Stück, ja dem Rec. das liebste. Dann beschliesst ein *Rondo, Moderato assai*, das einigen Rondos in Cr.s Solo-Sonaten wol allzusehr gleicht, und, in seinem mildfreundlichen, aber gar nicht lebhaften und hervorstechenden Wesen, so gut es an sich ausgeführt ist, und so bestimmt es die Stimmung dem ersten Satze wieder annähert, doch nicht den vortheilhaftesten Schluss macht. Und das nicht etwa blos, weil man jetzt noch und noch gewohnt worden ist, dass der Componist im Finale noch einmal recht drein fege: sondern weil es in der menschlichen Natur zu liegen scheint, mit gesteigerter, nicht nachge-

lassener Kraft, und mithin, mit lebhafterer Anregung und höherm Aufschwung, entlassen seyn zu wollen. Zeigt sichs doch so, nicht etwa in der Musik allein, sondern in allen Künsten, in Reden, in allem, wodurch man bewegen oder bewegt seyn will. Wollte Hr. Cr. nun einmal so schliessen, so hätte er — da freylich am Ende noch einen prasselnd umherfahrenden Raketenstrauss loszubrennen, obschon nicht ungewöhnlich, doch gemein und unpassend gewesen wäre — vielleicht am schicklichsten, S. 22 eine Fermate anbringen, und da eine tüchtige Cadenza einschalten können, die, ohne dem Plane des Ganzen oder dem Satze selbst zu schaden, mehr Mannigfaltigkeit, Kraft und Leben entwickelt, den Zuhörer erfrischt, und auch dem Spieler zu guter Letzt noch vortheilhaft hätte werden können.

Die Bogeninstrumente sind zwar keineswegs blos begleitend, doch aber dem Klavier sehr untergeordnet. Wenn man die drey obern hin und wieder mehr, enger und interessanter verflochten wünschen darf, so möchte man dem Contrebasse, wiewol er im Ganzen sehr zurückgehalten worden, doch noch einige Gänge abnehmen, wo er nicht blosse Grundnoten hat, auf welche er, bey solcher Zusammenstellung der Instrumente, nach der Rec. Meynung, stets u. alleinig angewiesen bleiben sollte.

Das Aeussere des Werks ist schön.

Notizen.

Hr. Mälzel in Wien hat von seines Kaisers Majestät ein Privilegium für seinen Metronom auf acht Jahre erhalten. — In einem Concerte, zur Todtenfeyer der Prinzessin Charlotte im grossen Theater zu London gegeben, wurde Mozarts *Requiem*, stark, doch im Gesange nicht vorzüglich besetzt, mässig gut und mässig wirksam aufgeführt. „Die Musik, schreibt uns ein Freund, schien den Singenden nicht leicht, den Spielenden nicht bekannt, den Zuhörenden nicht volksmässig genug: die Ersten klagten, die Zweyten schüttelten hin und wieder, die Dritten liessen es geruhig hingehen. Die treffliche Sängerin, Mariane Sessi, die bekanntlich schon früher bey der italien. Oper in London angestellt war, ist wieder dahin berufen worden, und zwar für erste Männerrollen der Oper, vornämlich solche, welche ursprünglich für einen männlichen Sopran geschrieben sind. Die Sitte, tragische Helden von Damen vorgestellt zu sehen, die in Italien bald vorüberging, in Deutschland nie recht, in Frankreich gar nicht eingreifen wollte, scheint in England fester zu haften." — Léon de St. Lubin, ein einnehmender Knabe von Talent, und, für seine Jahre, ausgezeichneter Geschicklichkeit, hat sich mit seiner Mutter einige Zeit in Leipzig aufgehalten, und oftmals, in grössern oder kleinern Cirkeln, stets mit vielem Beyfall auf der Violin hören lassen. Er verdient überall eine günstige Aufnahme, und wir wünschen ihm diese um so mehr, da er durch sein Spiel eine ganze Familie zu erhalten hat. —

Pariser musikalisches Allerley, bis Ende Decembers 1817.

Von

G. L. P. Sievers.

— Es ist nun ausgemacht, dass Mad. Catalani, der in der Vocalmusik keine Schwierigkeit zu schwierig ist, sich fortan auf die Instrumentalmusik legen will. Sie hatte darin bereits vor ihrer Abreise von Paris einige namhafte Fortschritte gemacht, indem es ihr nämlich gelungen war, das Grummeln der tiefen Töne auf der B-Klarinette, so wie den Vortrag vieler Sechzehntheile desselben Tons auf eben diesem Instrumente, und endlich die schnarrcentuirten Quatuordecimen-Sprünge der Oboe, und zwar mit Aneignung der Organe der respective Blasinstrumente, recht täuschend mit dem grössten Glücke nachzuahmen. So eben hat sie ihrem neu ergriffenen Studium die Krone aufgesetzt und in rhodeschen Variationen, ohne Worte gesungen, die Eigenheiten der neuern französischen Geigerschule, als da sind das Rutschen, die hinauf- und herabfahrenden Legatopassagen durch die halben Töne, so wie Figuren, wie folgende:

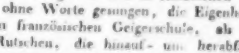

wo das g durch Anhalten im Takte, Crescendo und Decrescendo, in Vereinigung mit dem folgen-

den f einen ganz besonders hervorstechenden Charakter erhält, und

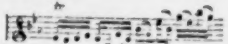

so wie endlich Triller auf jeder Note der Scala, auf eine so täuschende Art nachgemacht, dass man meynt, der König werde Mad. Catalani nächstens zu seinem *Premier Violon* ernennen.

— Da ich in diesen Blättern von Gesang und Musik rede, so wüsste ich nicht, warum ich nicht auch von *Potier*, dem Schauspieler auf dem Theater *des Variétés*, reden sollte? Declamirt doch dieser die Noten seiner Vaudevilles eben so geschickt ab, wie die Schauspieler der grossen u. komischen Oper ihre Arien, Duette und Terzette! Wollte der Himmel, letztere spielten dagegen auch ihre Rollen, wie Potier seine Farcen! Aber hier hört der Vergleich auf, es müsste denn der seyn, dass jene Schauspieler das Lebendige todt, Potier hingegen das Todte lebendig macht. Um auf den Gesang des letztern wieder zurückzukommen, so behaupten freylich einige Lästerungen, Potier singe nicht, sondern er pfeife blos. Das möchte seyn, pfiffe er dabey nur nicht auch, wie ein Volkssprichwort zu sagen pflegt, aus dem letzten Loche! Dieser Schauspieler, dessen höchst seltsame, in gar keine bisherige Kunst-Kategorie passende Originalität vielleicht kaum alle tausend Jahre wiederkehrt, leidet, wie es scheint, an einer unheilbaren Brustbeschwerde. Sein projectirter Abgang vom Theater *des Variétés* zum Theater *de la Porte St. Martin* beschäftigt die hiesigen Gemüther, als wäre es eine Helden- und Staatsaction, wie deren Frankreich in den letzten Jahren so manche erfahren, und über die Contribution, welche dieser Schauspieler den Directoren *des* erwähnten Theaters für die Freyheit, sie innerhalb zehn Jahren zu Millionairen machen zu dürfen, auferlegt hat, wird hier mit eben so grossem Interesse geredet, als über diejenige, welche Frankreich den alliirten Mächten zahlen muss. Ja, es hat sogar ein grosser Prinz nicht unter seiner Würde gehalten, die Sache beyzulegen, und Potier dem Theater *des Variétés* zu erhalten.

— Gefährliche Curen fallen selten glücklich aus und lassen fast immer traurige Folgen nach sich. Davon macht das Theater Feydeau so eben die unangenehme Erfahrung. Der Erfolg der Oper, *La Clochette*, hat so wenig seiner Erwartung und den darauf verwandten Kosten (die Direction schlägt diese auf sechzigtausend; die Machinisten aber nur auf sechzehntausend Franken an) entsprochen, dass man sich an die vornehmsten Dichter gewandt und diesen für einen Text, der ohne Spuk, Zauberey und Firlefanz gefallen würde, funfzehntausend Franken geboten hat.

— Die Hölle der *Danaiden* auf dem grossen Opern-Theater macht noch immer den Himmel der Pariser. Es geht so vergnüglich darin zu, dass das hiesige Volk, welches sich ohnehin nicht viel aus dem Himmel macht, diesen am Ende ganz darüber vergessen dürfte. Ein Berliner sagte neulich in meiner Nähe: „Uff meiner Ehre, das ist höllisch schön.“ Mad. Branchu, als Hypermnestra, und Hr. Nourrit, als Lincus, greifen sich in ihrem Duette dergestalt an, dass die gegenüber an der königl. Bibliothek haltenden Fiacre-Pferde neulich wild darüber geworden sind. Auf dies Vieh macht sonst, wie jedermann weiss, nichts mehr Eindruck, nicht einmal die Peitsche ihres Fahrers. Man urtheile demnach von den Bemühungen des tugendhaften Danaidenpaars.

— Welch eine Vollkommenheit muss denn der österreichischen Militairmusik eigen seyn, dass die Pariser noch nach zwey Jahren des Rahmens der Musiker des österreichischen Generalstabes kein Ende finden können? Allenthalben, wo hier von Blasinstrumental-Musik die Rede ist, wird jener, des Kaisers Franz, auf eine Weise Erwähnung gethan, als ob in Paris niemand seinen Wind in eine hölzerne oder metallene Röhre zu stossen verstände! Vermöchte doch die deutsche Ueberlegenheit sich überall in Frankreich so hörbar zu machen, wie in dem besagten Falle!

(Die Fortsetzung folgt.)

Hierzu das Intelligenzblatt, No. II.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1818.

Anerbieten.

Die Original-Manuscripte von drey Haydnschen Sinfonien, deren Anfänge hier unten bemerkt sind, will der Besitzer derselben verkaufen, wenn ihm ein annehmlicher Preis dafür geboten wird. Diese Anerbietungen erwartet er in postfreyen Briefen unter der Addresse:

an die Herren Breitkopf u. Härtel
in Leipzig
für E. J. W.

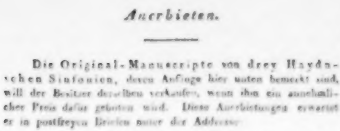

Damit der geehrte Herr Verfasser des kleinen Aufsatzes (in der 1sten Nummer dieser Zeitung laufenden Jahres) den mehr unter dem Titel Melodien herausgegebenen Gesänge vernehmen haben, nicht immer Bestätigung seiner psychologischen Ansichten finde und es zu sehr gesteigerter Mann werde, erkläre ich ihm, in dem ich übrigens wie er, mich nichts weniger als einen im Wissen und Können auf dem Felde der Tonkunde finde, dass ich keineswegs im vorliegenden Falle irgendwo mich angesprochenes Lob entdecken und gelobet finde, mithin auch bewundern und belegten Tadel nicht scheue, sondern wünsche und mir hiermit von ihm erbitte.

Es kann mir dies um so weniger gemuthet werden, als ich in jenem Aufsatze gelinnatürliche Aeußerungen zu hören glaube.

Merseburg, den 2ten Jan. 1818.

Franz Stegl.

Nachricht für Theaterdirectionen.

Der ungemeine Beyfall, womit die Oper, die Räuberburg von dem auch in Deutschland vortheilhaft bekannten Dichter, Professor, Ritter Ochlenschläger mit der vortrefflichen Musik von dem ausgezeichneten Componisten, dem Königl. Kammermusikus, Herrn Kuhlau, auf dem grossen Theater in Hamburg gegeben worden und nunmehr nächstens auch in Berlin und Dresden, gewiss mit nicht weniger Beyfall aufgeführt werden wird, lässt erwarten, dass sie — mutmasslich von dem Dichter, den Dichter und Componisten sich erworben haben — auch auf andern deutschen Bühnen mit Beyfall aufgenommen werden wird, — Unterzeichneter in freundschaftlichem Verhältnisse mit dem Herrn Componisten, nimmt sich die Freyheit die resp. Theater-Directionen hiermit aufmerksam zu machen und erbietet sich zugleich sowohl, und von dem Verfasser selbst revidirte Abschriften der Partitur zu liefern. Da es hauptsächlich darum zu thun ist, diese Oper so bekannt als möglich zu machen, so ist das Honorar für die Partitur äusserst billig bestimmt. Ausser jener Oper ist die nicht weniger ausgezeichnete vom deutschen componirte und von dem auch in Deutschland beliebten Schriftsteller und Dichter, Herrn Immermann und Professor Baggesen verfasste Oper: die Zauberharfe bey mir zu haben. Bestellungen an den Unterzeichneten sollen jederzeit prompt besorgt werden.

Copenhagen, den 1. Febr. 1818.

C. C. Lose.

Musik-, Kunst- und Instrumenthändler.

Musik-Anzeige.

Dem musikal. Publikum mache ich hiermit die gefällige Anzeige, dass die auf den letzten verwichenen, sogenannten Chorgesangschule, als zweyte Hauptabtheilung der Gesangbildungslehre, erst im May des Preises erscheint, dann aber der Liederkranz auf das Jahr 1818 ungleich gedruckt werden soll. Diese Verzögerung geschah mir, wie den schätzbaren Subscribenten, den Vortheil, aus den auf das Jahr 1818 erschienenen Liedersammlungen „Kost" und „Nägeli" noch einige vaterländische Gedichte aufnehmen. Die

Thompson von 1ſt Cr. (S. 1 Zürcher-Val.) bleibe hier dahin gestellt.

Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürich, im Januar 1818.

Hans Georg Nägeli.

Filippi, D. A. neues vollständiges italienisch-deutsch- und deutsch-italienisches Wörterbuch. 2 Bände in 4 Abtheilungen. gr. 8. 181 Bogen. Preis 8 Thlr.

Von diesem Wörterbuch haben wir so eben den 2ten und letzten Band, als den deutsch-italien. Theil, an alle Buchhandlungen versandt.

Was sich von den vieljährigen Fleiss des Verfassers, welcher beyde Sprachen als Sprachlehrer und Gelehrter betrieb, erwarten liess und worauf wir schon bey unserer ersten Ankündigung die Liebhaber aufmerksam gemacht, liegt nun am Tag, und wir schmeicheln uns, dass worauf der Verfasser, als wir, die Verleger, dabey nicht unbetheiligt haben, dieses Werk für sie recht nützlich und brauchbar zu liefern. Bemerken wollen wir noch, dass alle Bemerkungen des Sonnini, so wie alle, welche die Handlung überhaupt betreffen in keinem andern italien. Wörterbuche so vollständig zu finden sind, und in dieser Hinsicht den Kaufleuten vorzüglich zu empfehlen ist. So hat der Verfasser nicht weniger die Schwierigkeit in der Aussprache des offenen und geschlossenen e und o durch Bezeichnung besonderer Accente gehoben.

Wien und Leipzig, im Febr. 1818.

Haubner u. Volcke in Wien.
Carl Cnobloch in Leipzig.

Neue Verlagswerke, welche bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig seit Michaelis 1817 erschienen sind.

Baillot, P. Air russe, varié p. le Violon av. un se-
cond Violon A. et B. Op. 28 ..... 12 Gr.
— Chanson Gabrielle, Air varié p. Violon av. un
second Viol. A. et B. Op. 28 ..... 8 Gr.
— 2 Andantes p. Violon av. Pfte. Op. 26. .... 8 Gr.
Boieldieu, J. F. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et
B. Op. 34. 1. 2. 3. ..... 3 Thlr.
Eberl, C. F. Ouverture à grd Orch. Op. 25. C dur. 2 Thlr.
Engelbarth, Variations p. Violon seul. ..... 6 Gr.
Gyrowetz, 3 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 7. 2 Thlr. 8 Gr.

Kuhlau, H. 3 Sonates p. Violon seul av. un 2ten second
Violon. Op. 25 ..... 2 Thlr.
Kraft, N. 2ter Concerto p. Violle av. Orch. Op. 2. 2 Thlr. 12 Gr.
Krommer, F. 3 pr. Quartetti p. 2 Viol., Alto e Basso,
Op. 92. 1. 2. 3. ..... 1 Thlr.
Lolli, Quatuor brillant polonois p. 2 Viol., A. et B.
Lindpaintner, 10 Walzer et Ecossaises p. Orch. Liv. 10. 2 Thlr.
Lindpaintner, Ouv. de Maria à grd Orch. 2 Thlr. 8 Gr.
— Ouv. p. Violon av. acc. d'un second Viol. et
Viol., 2 Cors, Violle et Basse. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Müller, J. H. Quatuor p. 2 Viol., Vla et Violle. 1 Thlr.
Neukomm, sous. 6 suite à grd Orch. .....
— Marche triomphale à grd Orch. suite .....
Paisiel, Recueil de l'Op. Olimpie à grd Orch. 2 Thlr.
— Ouvert. de l'Op. Nitocris à grd Orch. ... 1 Thlr. 16 Gr.
— Ouvert. de l'Op. Athalie, ... 2 Thlr.
Prosbet, Ch. Quatuor brillant p. 2 Viol., A. et B. 1 Thlr. 8 Gr.
Recueil des Ecossaises p. Violon seul. Liv. 1. .....
Rossini, Ouverture de Tancred à grd Orch. .. 1 Thlr. 8 Gr.
— Ouv. de la pierre de touche à grd Orch. .....
— Ouv. de l'Italiene en Algers — .....
Seyfried, Ouv. de Faust — ..... 2 Thlr.
Teichmüller, Thème varié p. Violon, Fl. et Guit... 8 Gr.
Uber, F. 1er Concerto p. Violon av. Orch. E moll. 2 Thlr.
Winter, Quatuor de Zayes, à grd Orch. ..... 2 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. 3me Concerto p. la Flute avec Orch.
H moll ..... 2 Thlr. 16 Gr.
Cramer, F. 6 pet. Serenades p. 2 Flutes avec une 3me
Flute ad libitum ..... 1 Thlr.
Devin, neue Flötenschule (Basse u. dessus) ..... 1 Thlr.
Doisenet, Quatuor p. le Hautbois, Violon, Alto et
Basse. Op. 37. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Dressler, R. Concertante p. Flute et Flute av. acc. de
l'Orch. Op. 38. ..... 3 Thlr.
— 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 36. 4e Part. ...
Drouet, 3 Trios p. 3 Flutes. Op. 33. .....
Eggert, Sonate p. Clar., Cor, Violon, A., Violle et Basse.
Gabrielski, 3 Duos p. 2 Flutes .....
Kuhlau, H. 3 grds Duos p. 2 Flutes. Op. 10. 2 Thlr.
Lauterer, Variat. p. Cor de Bassette av. Orch. ... 1 Thlr.
Mahling, Thème varié p. Bassons av. Orch. Op. 10.
Roth, 3 Thèmes variés p. Fl., V., A. et Violle. ...
Toulou, 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 12. .....
Winter, P. de, Concertino p. Basson av. Orch. 2 Thlr. 8 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März. **Nº. 9.** 1818.

Recensionen.

Achte grosse Symphonie in F dur für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagot, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell und Bass, von Ludwig van Beethoven. 93stes Werk. Wien, bey Steiner u. Comp.

Diese vor uns liegende Symphonie, die erst vor kurzem, und zur wahren Freude aller Verehrer Beethovens, öffentlich im Druck erschien, beginnt mit einem Allegro vivace $\frac{3}{4}$ F dur. Mit folgendem, kräftig angegebenen Motiv:

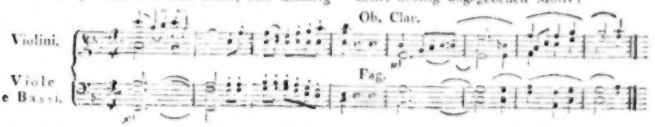

unterrichtet uns der Componist bestimmt, was, und wie er es eigentlich gemeynt habe. Indem er diesem einfachen, klaren Thema bald darauf ein zweytes, nicht minder fassliches zugesellt:

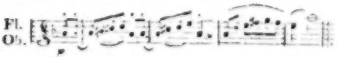

und dieses unmittelbar hernach von den Blässern imitiren lässt:

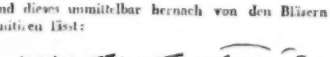

hat er nun reichlichen Stoff, um daraus ein Charakter-Gemälde zu bilden, nach der Art und Weise, wie Mozart, Joseph Haydn u. a. ihre herrlichen Werke dieser Gattung anlegten: ein Plan aber, welcher für B.'us Sinn noch zu bestimmt begränzt war, und den er darum noch viel weiter ausdehnte. — Wir müssten das uns vorgesetzte Ziel gar sehr überschreiten, wollten wir alle Belege ausheben, wie, und durch welche Kunstmittel dieser Zweck hier erreicht worden; ein einziges Beyspiel des schön construirten Mittelsatzes mag hier ein Plätzchen finden:

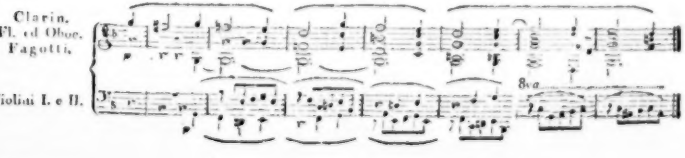

Wir rathen jedem, sich die vier ersten Noten des Hauptthema recht fest in's Gedächtnis einzuprägen, denn sie kehren unzählige Mal, vorzüglich im herrlich ausgeführten 1sten Theile, stets in neuen Formen und in fremden Tonarten wieder, bald als Nachahmung vereinzelt in den Blasinstrumenten, bald in der Umkehrung, bald von allen 4 Stimmen der Bogeninstrumente immer um eine Viertelnote später in die Enge geführt, am imponirendsten aber, wenn der Bass damit als Grundstimme majestätisch auftritt, und so unerwartet zur Reprise des ersten Theiles einleitet: selbst noch am gänzlichen Schlusse ertönen sie im leisesten *unisono*, wie ein freundliches Echo; kurz, was sich bey dem aufmerksamsten Durchlesen u. Zergliedern der Partitur als Resultat ergiebt, ist, dass dieses Tonstück in jeder Hinsicht trefflich genannt werden kann, einen Schatz enthält von Ideen, und Schönheiten in der kunstreichen Bearbeitung derselben, und somit bey der Ausführung von vieler Wirkung seyn muss. —

Ein *Allegretto scherzando* — B dur $\frac{2}{4}$ — verkündet ebenfalls gleich in den ersten Takten, was man zu erwarten habe, wess Geistes Kind es sey, und dass strenger Ernst hier vergebens gesucht werde. Man sehe den Anfang, u. schliesse nach diesem auf das Folgende:

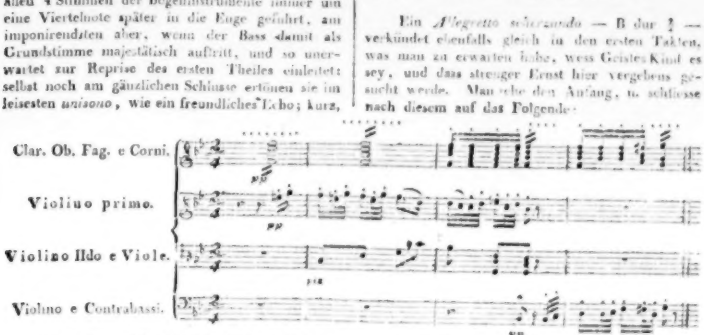

Diese lose, leichtfertige Schmetterlingsnatur verleugnet sich keinen Augenblick; spricht, so zu sagen, aus jeder Note, und übt ihre Schalkhaftigkeit selbst noch am Schlusse wunderbar aus: denn dieser kömmt Einem so *ex abrupto* über den Hals, dass man sich getäuscht glaubt, einige Secunden lang auf die Fortsetzung harrt, und endlich, um dieses reizenden Genusses noch länger theilhaft zu bleiben, nothgedrungen *da capo* ruft. Dass dieses bey der Production erfolgen müsse, glaubt Rec. fast verbürgen zu können. Es ist ein gar zu zartes, naives Ding, dieses humoristische Scherzspiel: und der musste ein geborner Feind des Scherzes — in Tönen, oder überhaupt — seyn, von dem es nicht ein freundliches Lächeln erzwänge, ein bey- und wohlgefälliges Kopfnicken erntete. Dass übrigens hier viel, und das mit Recht — sehr viel auf die Zusammenstellung und den Wechsel der Instrumente gerechnet ist, zeigt sich auf den ersten Blick; Rec., der es oft, und stets mit wachsender Vorliebe durchgegangen ist, kann daher den Wunsch nicht verbergen, es recht bald zu Gehör zu bekommen, und dann auch seine Prophezeihung erfüllt zu sehen — Wir kommen nun auf den 3ten Satz dieser Symphonie zu sprechen, den *eigentlichen* Menuett, dessen Motiv also lautet:

Es ist nicht zu leugnen, dass dieser Gedanke an und für sich wenig Bedeutendes enthält; so aber, wie ihn unser Meister ausschmückte, wird er nicht wenig interessant. Wie der Fleis und die geschickte Hand des erfahrnen Gärtners auf unfruchtbare Zweige köstliches Obst pfropft, so macht es auch der wahre, geborne Tonsetzer. Bey ihm bleibt nichts gemein; das Alltägliche veredelt sich unter seinen Händen. So bildete J. Haydn aus gar manchem, höchst populären Thema

ein gewöhnliches Genre, das in dieser Gestaltung Kenner und Nichtkenner entzückte; und so auch der geniale Beethoven, der auf diesem Moment ein Trio folgen lässt, welches als Muster einer reizenden Simplicität aufgestellt werden kann. Zwey obligate Hörner, und eine Klarinette theilen sich in den Gesang und werden vom Cello in einer marschähnlichen Triolen Bewegung begleitet. (Wenn diese nur überall deutlich genug herauskömmt!) Im 2ten Theile erhalten die Violinen das Motiv, beginnen es in C dur, verlieren im Durchgang As dur, und leiten mittelst nachstehender, einfach natürlicher Harmoniefolge in die Haupttonart F zurück, wo dann die Hörner wieder die Zügel des Regiments ergreifen, und den Faden bis ans Ende fortspinnen:

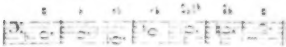

Das *Finale* — ein eigentliches *Rondeau* — *Allegro vivace*, C takt, F dur — gehört zu denjenigen Tonstücken, von denen Rec. auch bey der aufmerksamsten Durchsicht sich nicht mit Gewissheit zu behaupten getraut, ob sie bey der Aufführung die erzielte Wirkung hervorbringen, ob auch ein minder geübtes Ohr im Stande seyn werde, dem Ideenstrom des Componisten zu folgen, diese anscheinend chaotische Verwirrung zu entwirren. Es gehört das Finale zu dem *genre*, das der Italiener durch den Ausdruck: *musica stravagante*, bezeichnet — obschon es recht unschuldig und anspruchslos beginnt:

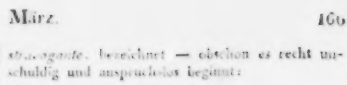

Aber es wächst in der Folge zur höchsten Ausgelassenheit empor, und gebehrdet sich zuweilen wie ein unbändiges, junges Ross. Der vorherrschende leichtgesinnte, abenteuerliche Charakter ist auch nicht einen Moment dem Auge entrückt. In diesem Sinne tritt z. B. durch eine einzige Note vorbereitet, gewiss auf das unerwartetste das volle Orchester ein:

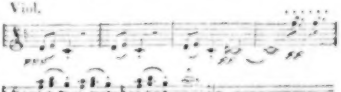

Nach dieser Anlage erklingt dies Thema selbst in den entferntesten Tonarten, sogar in Des dur und Fis moll. Ganz neu ist die jedesmalige Rückkehr zum ersten Motiv mittelst der in die Octave gestimmten Pauken; einmal so:

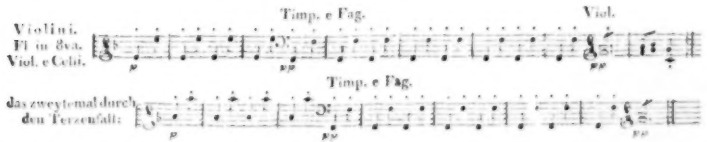

Auch an lieblichen Ideen fehlt es nicht, jedoch sind sie hier etwas sparsam ausgesäet, und verschwinden schnell, wie Irrwische. Ein Mittelsatz, zuerst in As, später in Des, von den Bässen in C u. F beantwortet, scheint zur ruhigen Ergötzlichkeit zu stimmen: allein die Freude ist von kurzer Dauer; gewaltsam werden wir wieder heraus- und in die wirbelnde Tonfluth zurückgerissen. Dass es übrigens unser Autor an contrapunktischen Künsten und eingreifenden Durchführungen nicht fehlen lässt, bedarf wol kaum einer Erinnerung: zur Bekräftigung diene nur folgende Stelle, welche öfter, und in stets wechselnden Formen erscheint:

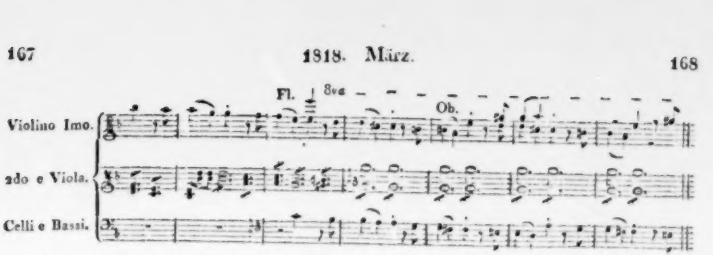

Am interessantesten zeigt sie sich aber da, wo die Melodie der Oberstimme den Bläsern zugetheilt ist, indess die Bogeninstrumente in gezogenen halben Noten eine abwechselnde Harmonienfolge durchschreiten. Der so weit ausgedehnte Schluss dieses Rondeau's, welcher durch einige 50 Takte immer in F dur mit dessen Dominante verweilt, dürfte wegen der so hoch gelegten Violinen, die sich fast ununterbrochen bis ins 4mal gestrichene A versteigen müssen, doch wol allzukreischend werden. —

Was nun die Ausgabe dieser Symphonie betrifft, so gebührt ihr hinsichtlich der Correktheit alles Lob; nur können wir den Wunsch nicht bergen, dass die thätige Verlagshandlung ihre Aufmerksamkeit auf reinere Abdrücke richten möge. Das vor uns liegende Exemplar ist wenigstens an Deutlichkeit u. Schärfe der Schriftzeichen sehr mangelhaft, und ohne dass man nachbessert, beynahe unbrauchbar.

Dulce et Utile; ou six petites Etudes pour le Pianoforte, comp. par J. B. Cramer. Oeuvr. 55. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Dulce? Gewiss! Wem sollten so viele ausdruckvolle, zum Theil sehr schöne Melodien, überall bearbeitet in edler, kunstgemäss vierstimmiger, in allen Stimmen fliessender, und nicht selten ganz eigenthümlicher Harmonie — nicht angenehm, sehr angenehm seyn? (Aufgefallen ist dem Rec. jedoch, dass das überaus schöne Thema des *Moderato*, S. 8 folgg., nicht Hrn. Cr., sondern Hrn. Clementi zugehört, und im Werke selbst so gänzlich, dass allerdings vorauszusetzen ist, es sey mit Wissen und Willen des Erfinders, wie des Bearbeiters, geschehen; wo aber doch wol, Missdeutungen vorzubeugen, jener hätte genannt werden sollen.)

Utile? Ganz zuverlässig! Giebt es doch unter allen Werken jetziger Klaviercomponisten schwerlich solche, die im gleichen Grade für ein solides, vollstimmiges, (nicht blos vollgriffiges,) und im Vollstimmigen deutliches und melodiöses Spiel nützlich, und dabey auch für Einsicht und Geschmack so bildend wären, als die besten des Hrn. Cr. Und wo er es ein noch besonders darauf anlegt, wie hier, und in den nächstens bekannten zwey Heften *Etudes* die zweyfelt wol, auch unerschrocken, Niemand an der Wahrheit jenes Versprechens.

Etudes? Nun ja: aber auch mehr, als man unter diesem Namen zu verstehen pflegt. Man bekömmt hier nämlich, auch abgesehen von allem Instructiven, sechs tüchtige Klaviersolos, in jedem Sinne des Worts ausgeführt, und auch so ausführlich behandelt, dass jedes für sich, als Musikstück überhaupt, in seiner Art gar sehr befriedliget.

Petites? Keineswegs; man mag nun auf die Gedanken, oder den Styl, oder das Mechanische der Arbeit, oder auch auf Länge der Sätze und Schwierigkeiten für den Spieler sehen. In allen diesen Hinsichten könnten diese Uebungsstücke eher *gross* heissen: so dass auch der Rec. den Grund jenes Beywortes nicht absieht: es müsste denn seyn, dass Hr. Cr. auch eine Sammlung *noch* grösserer solcher Stücke herausgeben wollte, und durch jenes Wort die Einen von den Andern nur zu unterscheiden wünschte.

Dass das Werk überhaupt sehr zu empfehlen, wem aber besonders, und in welchen Absichten, zu welchen Zwecken: das geht aus diesen Anmerkungen schon von selbst hervor. Es besteht übrigens aus folgenden Stücken: *Allegretto non tanto ed espressivo*, A dur, Vierviertel-

teltakt. 6 Seiten lang: (durchaus schön:) *Moderato grazioso*, F dur, Dreyvierteltakt, 8 Seiten lang: (über jene treffliche Melodie Clementi's: sehr gut, nur zu lang, mit zu vielen Wiederholungen.) *Allegro grocoso e brillante*, C dur, Sechsachteltakt, 7 Seiten lang: (gut, doch weniger originell in Erfindung und Ausarbeitung:) *Allegretto con brio*, G dur, Zweyvierteltakt, 5 Seiten lang: (schön in Melodie und Harmonie, mit manchen neuen Wendungen der Figuren u. dgl.:) *Moderato espressivo assai*, F moll, Dreyvierteltakt, 4 Seiten lang: (trefflich in jeder Hinsicht:) *Presto*, As dur, Dreyachteltakt, 8 Seiten lang: (im Styl einer *Toccata* festgehalten von Anfang bis Ende; schwer zu spielen: bezwingt man es ganz, von glänzendem Effect.)

Hr. Cr. habe Dank für diese Bereicherung der Sammlungen wackerer Klavierspieler, und aller, die es ernstlich werden wollen.

Nachrichten.

Stockholm. Vierteljährige Uebersicht.

November 1817. D. 14ten Conc. zum Vortheil des Hrn. Concertm. C. F. Muller — ehemals ersten Violinisten hiesigen Orchesters, leider aber seit einigen Jahren krank. Es wurde der erste Act der Oper *Tancredi* von Rossini gegeben. Die Ouverture und die Cavatina: *de' tuoi palpiti*, von Dem. Wäselia gesungen, wurden vorzüglich ausgeführt. Von der Musik sagen wir nichts, da sie schon früher hier gegeben und in diesen Blättern damals beurtheilt worden ist. — Den 22sten, erstes Conc. der fünf abonnirten. Symphonie von Krommer; ging sehr gut. Conc. für das Horn von Hrn. du Puy, von Hrn. Hirschfeldt meisterhaft vorgetragen. Arie aus Mozarts *Titus: parto* — von Dem. Wäselia nicht gut gesungen, desto besser aber von Hrn. Crusell auf der obligaten Klarinette begleitet. Violin-Conc. von Kreutzer, von Hrn. Berwald sehr gut gespielt. Ouverture von Winter, ging gut. — Die Bühne gab uns ein neues Stück: das *Wirthshaus in Bignieres*, mit einer wenigbedeutenden Musik von Catel. Das Stück wurde gut gegeben, und ertheilen wir Mad. Casagli, Dem. Wäselia und den Hrn. du Puy und Lindström für Gesang und Spiel besonderes Lob. Uebrigens gab man Cherubini's *Wasserträger* u. verschiedene andere gute Stücke. — *December.* 6stes Conc. im Opern-Saale, von Hrn. Passy gegeben. Ouverture von Passy; die Composition sehr mittelmässig und ohne innern Zusammenhang. Arie von Pär, von Dem. Wäselia gesungen. Conc. fürs Pianoforte, von Hrn. Passy comp. und gut vorgetragen. Diese Composition war besser gelungen. Arie von Nicolini, von Mad. Casagli gesungen. Conc. von Crusell für Klarinette, (Hr. Crusell.) Horn, (Hr. Hirschfeldt.) und Fagott (Hr. Franz Preumayr.) Diese schöne Composition ist im Druck erschienen, auch in diesen Blättern mit verdientem Beyfall aufgenommen; die Ausführung war sehr zu loben. Duo aus *Joseph* von Mehul, von Dem. Wäselia und Hrn. Karsten gut gesungen. Doppel-Conc. für 2 Pianoforte von Dussek, von Hrn. und Mad. Passy gespielt; ging gut, und verdient besonders der Anschlag der Mad. P. gelobt zu werden. — Den 8ten, Abonnements-Conc. Symphonie von Mozart: ging gut, mit Ausnahme der Altviolen, welche im Andante mehrmals fehlten. Das Presto wurde sehr rasch genommen, und dessen Ausführung verdient Lob. Arie aus Mozarts *Idomeneo*, von Mad. Sevelin gut gesungen. Conc. für die Oboe von Danzi, von Hrn. Braun mit feinem Geschmack und vieler Fertigkeit geblasen. Arie von Cimarosa, von Mad. Sevelin gesungen. Fagott-Conc. von du Puy, sehr gut geblasen von Hrn. Franz Preumayr. Ouvert. der Oper *Brenno* von Reichardt; ging gut, scheint uns aber ein grösseres Orchester zu fordern. — Den 25sten Conc. im Opern-Saale. Ouverture der Oper, *l' Italiana in Algieri* von Rossini, und übrigens jene früher erwähnte Musik der Oper *Tancredi* von demselben Meister noch einmal. Zum Schluss: Chor aus Zingarelli's *Gerusalemme liberata: Si vogliam' guerra* etc. — Von der Bühne hörten wir dreymal Mozarts *Don Juan* mit grossem Vergnügen, obschon nicht alle Rollen gut gegeben wurden. Das Orchester war sehr zu rühmen. —

Januar 1818. D. 5ten Abonnements-Conc., dem Ref. nicht beywohnen konnte. — Den 10ten Conc. zum Besten des Hrn. Franz Berwald. Er ist Mitglied des hiesigen Kapell-Orchesters und ein junger Mann, der viel verspricht. Phantasie fürs Orchester, von Hrn. B. comp.: verdient Lob und wurde gut ausgeführt. Arie von Mozart mit Accomp. des Pianoforte, von Dem. Wäselia ge-

sungen und von Hrn. Passy begleitet. Septett von Hrn. B. comp., von den Hrn. A. Bervald, (Violin.) Cruseil, (Klarinette.) Hirschfeldt, (Horn.) Zetterström, (Viola.) Franz Preumayr, (Fagott.) Megelin, (Violoncello) und Süssmilch, (Contrabass) ausgeführt, ist auch zu rühmen, und zwar die Composition, wie die Ausführung. Adagio und Rondo für's Piano von Field, sehr gut von Hrn. Passy gespielt. Doppel-Conc. für 2 Violinen, von Hrn. B. comp., und von ihm und seinem Bruder, Hrn. A. Bervald, sehr geschickt gespielt. Auch diese Composition müssen wir achten: bemerken jedoch, dass im letzten Theil des Allegro die Tutti etwas überladen sind und den Principalstimmen schaden. Die erstgenannte Phantasie, so wie auch das Septett, modulirten übrigens viel, und zuweilen so, dass man wünschen darf, der junge, wahrhaft talentvolle Mann möge sich noch näher mit den Regeln der Harmonie und Composition bekannt machen; dies wird ihm sicherer und auch schneller zum Ziele führen. Finale von Krommer, rasch und lobenswerth gegeben. — Den 19ten. Conc. im Börsen-Saale, zum Besten eines Taubstummen-Instituts von Dilettanten gegeben. Ouverture der Oper *Demophoon* von Vogel; bekannt und schön. Arie von Reichardt, von Mad. Lidbeck gesungen. Diese von der Natur sehr reich ausgestattete Stimme hatte uns schon früher erfreut und wir haben damals uns weiter darüber ausgesprochen. Violinconc. (wir glauben, von Kreutzer,) mit eingelegter Polonoise von Hrn. Westerdahl, vom Hrn. General, Grafen H. Mörner, gespielt. Sonate für's Piano mit obligat. Hornbegleitung von Danzi, von Fräulein Ehrengranat und Hrn. Hirschfeldt vorgetragen. Duo von Mad. Lidbeck und Hrn. Collin gesungen. Adagio und Polonoise aus du Puy's Doppelconc. für 2 Violinen, von den Hrn. Bergmann gespielt. Arie von Mozart, von Mad. Lidbeck gesungen. Doppelconc. für 2 Klarinetten von Krommer, von den Hrn. Silfver-Stolpe geblasen. Der rühmliche Zweck dieses Concerts überhaupt bedarf so wenig, als die thätige Theilnahme dieser angesehenen Personen, unsers Preisens: nur die letztern und ihre Leistungen kritisirend zu sprechen, scheint uns unbescheiden. — Die Bühne erfreute uns durch die Vorstellung der *Armida* von Gluck, des *Hermann von Unna*, mit Musik vom Abt Vogler, der Oper, *Romeo und Julie*, von Steibelt, und noch einiger andern kleinen Stücke, worunter auch *le Nouveau Seigneur du Village* von Boyeldieu.

Pariser musikalisches Allerley, bis Ende Januars 1818.

Von

G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus der 8ten Nummer.)

— Im Verhältnisse, wie die öffentlichen Concerte (es ist bis Ende des Jahrs hier erst ein einziges, sehr unbedeutendes gegeben) abnehmen, vermehren sich die *Soirées musicales* der Geigenspieler. Vermittelst eines Abonnements, welches gewöhnlich vier Franken für jeden Abend beträgt, kann das Publicum Zutritt zu denselben erhalten. Die vorzüglichsten sind diejenigen, welche die Violinisten, Baillot und Mazas, geben, und in welchen nur Instrumental-Musik vorgetragen wird. Wie einstens Argus hundert Augen hatte und doch nicht alles sah, so könnte man hier hundert Ohren haben und würde doch nicht alles hören. Ich weiss also bis jetzt noch nicht, wie süss die Früchte dieser neuen musikal. Baumschulen sind. Das Sprichwort sagt: An den Früchten sollt ihr sie erkennen (wahrscheinlich die Bäume?: das brauche ich aber nicht, denn mir sind die Stämme saftsam bekannt. Baillot hat auf den rhodischen Stamm ein Reis eigener, kecker, obgleich sehr gewagter Originalität gepfropft. Was sich daraus ergiebt, ist weder süss noch sauer, sondern süss-sauer, also piquante, und das Piquante gewährt hier, wo Aller Gaumen durch Ueberladung der Genüsse abgestumpft ist, nur allein noch Zungenkitzel. Daher wird Baillot für den ersten Geiger gehalten: er ist der musikal. Beauvilliers, wie dieser der gastronomische war, als er noch lebte. Mazas ist dagegen ein ganz anderer Mann. Wenn Baillot würzt und pfeffert und versüsst, dass einem oft, wenn auch nicht die Augen, doch wenigstens die Ohren übergehen: so giebt Mazas alles in seiner natürlichen Herbigkeit und Säure. Er gleicht dem wilden Kastanienbaume, der in seiner schauerlichen Abenteuerlichkeit den Blick erfreut, aber weiter keinen Zweck zu erfüllen scheint.

Wie der Teufel diesen, möchte der Musikfreund Hrn. Mazas fragen: Wozu bist Du nütze auf der Welt? Würde Hr. Mazas (wie wir jedoch nicht glauben) darauf antworten: „Gewähre ich auch keinen positiven Nutzen; so könnt ihr doch den negativen Vortheil von mir ziehen, zu lernen, wie man es nicht machen müsse;“ so würde er wahrscheinlich die Lacher auf seiner Seite haben. Das will hierigen Landes viel, wo nicht alles sagen.

— Seit Mad. Catalani es unternommen hat, durch Verwandlung der Vocalmusik in die Instrumentalmusik erstere zu revolutioniren, scheint sie auch ein Absehn auf die Linguistik zu haben, wenigstens auf die Prosodie der italien. Sprache. Das dürfte daher kommen, weil Gesang u. Sprache das mit einander gemein haben, dass beyde mit der Zunge gehandhabt werden. Die prosodischen Tendenzen der Mad. C. sind darauf gerichtet, was lang ist, kurz, und was kurz ist, lang zu machen. Sie hat, um dies mit Erfolg bezwecken zu können, eine Rolle gewählt, deren Charakter zu dergleichen Unternehmungen einigen Vorschub leistet, nämlich die *Sposa extravagante*. Hier declamirt sie im Recitative: Vedrò. Sie will damit, wie aus dem Inhalte ihres Spiels hervorgeht, einen kindisch-naiven Effect hervorbringen. Das finde ich auch recht zweckmässig: denn Kinder und naive Personen nehmen es mit nichts sehr genau, am wenigsten mit der Sprache.

— Von zwey Dingen können die hiesigen Journalisten reden, um recht in ihrem Elemente zu seyn, nämlich von Sprachen und Musik. Wer davon sagen wollte, sie befänden sich, wie der Fisch auf dem Trockenen, der würde es mit ihnen zu thun bekommen. So vermeynte neulich einer jener gelehrten Männer, bey Erwähnung der von Mad. Catalani auf die Worte la, la, la gesungenen rhodeschen Violinvariationen, dieser wunderbaren Sängerin sey nichts zu schwer, ja sie sey im Stande die höchsten Töne der Quinte (*de la Chanterelle*) anzugeben. Nun ist Musikkennern sattsam bekannt, (wenn der erwähnte musikal. Kritiker nicht zu diesen gehört, kann er's freylich nicht wissen), dass die erwähnte Sängerin nicht B ohne mühsame Anstrengung singen kann. Vielleicht hat sich besagter Kritiker bey dieser Gelegenheit nur darum um eine Octave oder so etwas vergriffen, weil sein Griffbret gerade halb so lang ist, wie das, anderer ehrlichen Gegenspieler.

— Seit der Gegenspieler, Baillot, an der Tagesordnung ist: scheint Rhode'n keine Seite recht zu kennen. Künstlern geht es wie Suppliconten: sie werden vergessen, wenn sie nicht alle Tage ihre Nasenspitze zeigen. Baillot ist, nach der Meynung der Pariser, der gewaltigste unter den Gewaltigen, die je einen Fiedelbogen in die fünf Finger genommen. Wie, wenn einmal unsere Spohr einen Speer mit ihm brechen wollte?

A quelque chose malheur est bon! Wäre Hrn. Tramezzani's Kehle um einen Viertelton höher gestimmt, so würde uns *la Morte di Mitridate* eine recht feine Weile in den Ohren geklungen haben. Nun ist es aber um diesen *Tod Mithridat's* eine recht traurige Sache, eben weil er weder traurig, noch sonst noch etwas ist. Ferner: hätte Mad. Catalani so viele Quantität von Kehlen, wie sie eine Quantität von Kehle besitzt, d. h., könnte sie jeden Tag und alle Tage singen; so würden die musikalischen Pots-Pourris, die Trompeten- und Hoch- und Stachatien (unter letzteren verstehe ich diejenigen, welche mit dem Degen in der Faust gesungen werden), wie auch die Violinvariationen für die Singstimme und andere verwunderliche Dinge *ejusdem argumenti* kein Ende nehmen. Und dabey würde weil Mad. C., aber nicht der Musikliebhaber seine Rechnung finden. Aus dem Allen ergiebt sich, dass wir dann und wann auch Opern zu hören bekommen, welche nicht gerade Mad. C.'s Kehle bedürfen, um Vergnügen zu machen. Wenn an solchen Abenden auch jene geistreichen Dilettanten zu Hause bleiben, die den Mund aufsperren müssen, um mit den Ohren hören zu können, und denen die Musik immer früher in die Hände, als zum Gemüthe dringt; so findet sich dagegen eine kleine Anzahl Zuhörer ein, denen es nicht ganz unlieb ist, diese oder jene Composition zu hören zu bekommen, die von ihrem eigenen Verfasser und nicht von Mad. C. in Musik gesetzt ist. Zu dergleichen Opern gehören die vortrefflichen *Cantatrici Villane* von Fioravanti. Ich weiss nicht, welche Sünde das deutsche Publicum mag begangen haben, dass ihm die Macht versagt ist, sich an den *Sängerinnen auf dem Lande* nach Verdienst ergötzen zu können! Oder sollte (wie ich einst schon bey Gelegenheit des *Matrimonio segreto* angemerkt habe) eine wahre, originelle italien. Oper nur von Italienern in ihrer musikalischen und dramatischen Vollkommenheit vorgestellt

werden können? Wie denn gleichfalls eine eigentliche deutsche Oper, wie *Don Juan*, eine stets verfehlte Darstellung italien. Sänger bleiben dürfte.

— Es ist eine alte, bekannte Wahrheit, dass die Mitglieder der französischen Akademie nicht sobald in ihrem akademischen Lehnstuhle Platz genommen haben, als sie auch darin einschlafen. Wird diese *vis dormitiva*, von der der Vierzigste im Augenblicke, wo er unter die Neun und dreyssig tritt, angesteckt werden soll, auch den Componisten Boyeldieu, der an Mehul's Statt zum Mitgliede der Akademie für die musikal. Klasse ernannt worden ist, befallen: so dürfte dieser Componist, der ohnehin etwas zu sehr auszuruhen pflegt, obgleich auf seinen Lorbeeren, gar nichts mehr von sich hören lassen wollen. Doch soll endlich, wie es heisst, sein *Chaperon Rouge* (*das rothe Käppchen*) fertig seyn und im Laufe des Januars zum Einstudiren gelangen. Lange genug hat er daran gearbeitet! —

— Es ist eine grosse Unart an den Deutschen, dass sie so gern alles wissen wollen, das heisst, in literarischer oder wissenschaftlicher Hinsicht. Diese Unart befällt mich insbesondere im hiesigen italien. Theater bey Anhörung der daselbst aufgeführten Opern. In Deutschland darf man nur auf den Anschlagezettel sehen, um zu erfahren, dass die jedesmalige Musik diesen oder jenen Componisten zum Verfasser hat; auf dem hiesigen italien. Theater hingegen pflegt die Musik gewöhnlich von diesem und von jenem, und noch von einem halben Dutzend anderer Componisten zugleich zu seyn. Das möchte noch hingehen: aber jede einzelne Arie pflegt nicht selten von mehrern Individuen gesetzt zu seyn, wie alle Gesangstücke der Mad. Catalani, die zuvörderst von ihrem ursprünglichen Componisten, dann von Mad. C., und auch von den Herren Pucitta, Pär und mehrern andern componirt zu seyn pflegen. Auch des Streichens in der Partitur ist kein Ende. Trifft dies Schicksal Herren, wie Portogallo, Federici, Nasolini, Guecco u. dergleichen (ja, meinetwegen möge auch Hr. Rossini gestrichen werden, damit der französische Anklang nicht für umsonst in seinem italien. Namen sich befinde): so mag man dazu wol stillschweigen. Sehe ich aber, wie meine Gewohnheit zu seyn pflegt, über die Schulter des Clavicembalisten weg in die Partituren von Mozart, Cimarosa, Fioravanti u. Ma,r: so dünkt es mich jedesmal, als schrieen die blutrothen Röthelstriche nach blutiger Rache an den Frechen, welche Urheber dieser Striche sind.

— Dass die Pariser grosse Kinder sind, die nicht wissen, was sie wollen, weiss jedermann. Man darf es ihnen nur nicht in's Gesicht sagen. Der Componist Pucitta, der ein eben so guter Componist ist, wie tausend andere seines Standes, und dessen *Principessa in Campagna* hin u. wieder recht sehr angenehme, ja sogar originelle Musik enthält, kann es ihnen durchaus nicht zu Danke machen. Das geht so weit, dass es Mad. Catalani nicht wagt, dieser Oper den Namen des Componisten vorzusetzen. Was haben sie eigentlich gegen den Mann? Ich weiss es nicht; es müsste denn seyn, dass ihnen der Klang seines Namens anstössig wäre. Wenigstens spricht keiner denselben wohl oder übel aus, ohne Tand mit dem Laute desselben zu treiben.

— Wer A sagt, muss B sagen. Hätte ich oben nicht Potier's Uebergang vom Theater *des Variétés* zum Theater *de la Porte St. Martin* bezweifelt, und, verführt durch einige Schaus-Gerüchte, die von Verwendung eines grossen Prinzen, so wie von einer, letzterm Theater zu bezahlenden Entschädigung von dreyssigtausend Franken gesprochen, sein Verleiben bey ersterm vermeldet: so brauchte ich allen diesen von mir nachgesprochenen Unsichten jetzt nicht zu widersprechen und anzuzeigen, dass Potier, so wie die Sachen jetzt wenigstens stehen, wirklich am 1sten May des künftigen Jahres von den *Variétés* zum Theater *de la Porte St. Martin* übergeht. Warum dieses Mannes hier Erwähnung geschieht, habe ich bereits oben gemeldet. Er ist nicht allein der originellste Schau-spieler, sondern auch der originellste Sänger der neueren Zeit. Wenigstens bezweifle ich es recht sehr, dass irgend ein Sänger auf der Erde vorhanden ist, der ihm das Tyrolerwastel-Lied, in welchem er als *Werther* seine Liebesleiden aushaucht, in seiner Manier nachzusingen vermöchte.

— Wer, dem die, wenn auch nicht genialen, doch höchst verdienstvollen Arbeiten Pär's, als da sind, *Camilla*, *Sargino*, *Griselda* u. a. m., Werke, die nicht ungerechterweise eines gewissen klassischen Ruf's in Deutschland geniessen, bekannt sind, wird begreifen wollen, dass dieser Mann, der ehemals Componist des Königs von Sachsen war, jetzt zum Gelegenheits-Componisten

der Mad. Catalani geworden ist, und sein Talent, statt sich dessen zu Hervorbringung von, seiner würdigen, grössern Producten zu bedienen, in Potpourissen, Cavatinen und Heldens- und Staats-Bravourarien verspittert? Die Wahrheit gebietet mir freylich zu gestehen, dass die hier auf dem italien. Theater von ihm aufgeführten Werke, *il Principe di Taranto*, eine ältere Arbeit, so wie seine, zur Vermählungsfeyer des Herzogs v. Berry componirte *Primavera Felice*, sich auch gar nichts anhören lassen und keineswegs den Componisten der *Camilla* beurkunden. Um Missverständnissen vorzubeugen, will ich nur noch anmerken, dass Mad. Catalani, als sie Par zum Gelegenheits-Componisten engagirt, ihm erbeten hat, vor wie nach königl. Kammercomponist zu bleiben: denn es hat sich auch der König von Frankreich nicht widersetzt, dass Spontini Titular-Kapellmeister des Königs von Preussen werde!

— Die grosse Oper, stolz darauf, jetzt mehr als eine Schnur auf ihrem Bogen zu haben, hat den *Ferdinand Cortez* wiederum zur Hand genommen. Man sagt, Hr. Spontini habe Mittel u. Wege gefunden, die Wahrheit des deutschen, etwas plumpen Sprichworts: Wer nicht da ist, dem wird der Kopf nicht gewaschen, zu bestätigen. Es ist ganz natürlich, dass Leute, welche in Wien sind, ihre Angelegenheiten bey der hiesigen Administration der *Académie Royale de Musique* nicht mit dem nämlichen Erfolge betreiben können, wie solche, welchen die Quelle zugänglich ist. Nicht mit Unrecht sagen die Franzosen ebenfalls sprichwörtlich: *Les absens ont tort.* Dem alten sey, wie ihm wolle; so möchte die Administration nicht ganz Unrecht haben, mit den *Dioscuren* den Gaumen der *Pariser* nicht zu überreizen. Denn wo dürfte sie am Ende noch heisseres Gewürz, als die Hohe in dieser Oper ist, herbringen wollen?

— Wenn ich in Zukunft, statt von *Sängern* und *Sängerinnen* der grossen Oper, von *Schreyern* und *Schreyerinnen* derselben rede, so will ich mich feyerlichst gegen den Verdacht verwahrt haben, als geschehe solches ironischer oder boshafter Weise: es soll damit nur jedermann sein Recht angethan werden. Eigentlich war bisher der Hr. Nourrit der erste Schreyer der grossen Oper. Es hatte sich derselbe als solcher, wenn auch eben keinen grossen Ruf, doch einen desto grösseren Körperumfang erworben. Spassvögel unter den Setzern (das heisst hier, die Setzer der Druckerey, welche für die grosse Oper drucken) hatten sich's daher, wie man sagt, zu verschiedenen Malen einfallen lassen, den Namen desselben, damit es von ihm heissen möchte, *nomen et omen habet*, um ein Sechstheil zu verkürzen; doch war das Verkürzte vom Corrector stets wieder hergestellt worden. Wegen erwähnter Beleibtheit war dem Hrn. Nourrit in der Person des Hrn. Lainez, den man zu dem Ende aus einem *second* zu einem *premier sujet* gemacht hatte, ein Substitut zugegeben worden, ja dieser durfte sogar, als *premier sujet*, auch erste Rollen schaffen, wenn ihm dergleichen von den Componisten zugetheilt wurden. Somit schien nun die Administration durch diese getroffene Vorkehrung verhindert zu haben, dass sich Hr. Nourrit nicht noch mehr *ausschreyen* möchte — das heisst, in einen noch beträchtlichern Körperumfang; ja, es war sogar dem Hrn. Lainez, da es Hr. Nourrit mit dem Linceus in den *Danaiden* zu thun bekommen sollte, der Ferdinand Cortez überantwortet worden, und nun schien es in der alten und neuen Welt, unter Christen und Heiden, vollkommen gut hergehen zu wollen. Aber der Mensch denkt's, Gott lenkt's. Auf einmal fällt es dem Hrn. Lainez ein, der grossen Oper seine Demission zu geben, weil diese ihm, dem *premier sujet du premier théâtre du monde* (die eigenen Worte des Hrn. Lainez) nicht mehr als 9000 Franken jährlichen Gehalts und 30 Franken *fixe* (ausserordentliche Vergütung eines Sängers für jeden Abend, wo er die Bühne betritt,) zahlen wolle. Nun sieht sich die Administration wiederum auf den wohlgenährten Hrn. Nourrit beschränkt und dieser hat sich bereits des Ferdinand Cortez aus Körper-Kräften (die sind nicht gering bey diesem Manne) zu entledigen gesucht.

— *Vom Monat Januar 1818. Italienisches Theater.* Endlich hat das seit mehrern Monaten erwartete Debüt der Mad. Feron stattgefunden. Was lange währt, wird gut, sagt das Sprichwort: die Debutantin hat dies Sprichwort nicht Lügen gestraft. Mad. Feron ist eine kleine, allerliebste Engländerin, mit einer wahren Nachtigallenstimme; als Schauspielerin, „unschuldig und nichts weiter," aber als Sängerin von ziemlicher Ausbildung, besitzt dabey eine Höhe der Stimme, die mit ihrer kleinen Gestalt gerade im ungekehrten Verhältnisse

sieht: das liebe Weibchen singt g gerade mit eben so viel Leichtigkeit, als sie braucht, um sich das Schürzchen vor die Augen zu halten, wenn sie verschämt aussehen will, ein Gestus, der ihr unter allen am geläufigsten ist. Dabey sieht sie, was nicht allen Sängerinnen gegeben ist, mit den Augen auf den Boden, als wollte sie eine Stecknadel suchen. Ich kenne eine berühmte Virtuosin, die, um jenes g eine Octave tiefer zu singen, ihre Nasenspitze mit ihrem Scheitelpunkte in gerade Linie bringen muss. Ob Mad. Féron alle Colloraturen singt, wie die in der Rolle der Marietta in der *Cacca & Eurico Quarto*, kann ich nicht sagen: nur soviel scheint mir ausgemacht, dass Passagen, wie die folgenden, welche ich Note für Note im Gedächtnisse behalten habe, weder von irgend einer Stimme, noch von irgend einem Blasinstrumente, reiner, angenehmer und fertiger gemacht werden dürften, als es die genannte Sängerin gethan. Zu Nutz' und Frommen deutscher Virtuosinnen mögen diese Passagen hier abgedruckt werden:

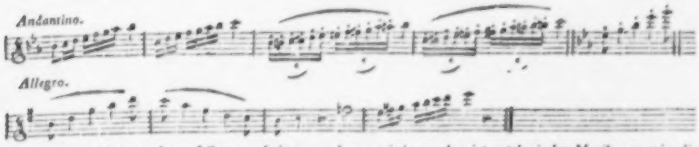

Mad. Féron scheint sehr gefallen zu haben, und doch ist das Haus alle drey Male, wo sie gesungen, leer gewesen. Dem pariser Volke scheint es niemand zu Danke machen zu können: Mad. Catalani singt ihnen mit zu viele, und Mad. Féron mit zu weniger Anstrengung! In etwas hat es die gute Frau auch wol wegen der pucittaschen Musik entgelten müssen.

— Mad. Catalani hat die Gräfin in *Figaro's Hochzeit* zweymal gesungen. Diese Sängerin scheint es mit Mozarten, wie mit einem vornehmen Gaste zu halten, den man ehrenhalber jährlich ein paar Male zu sich ladet. Der hohe Rang des Tischgenossen macht jede Mittheilung unmöglich, ausser die, der langen Weile: man ist, sieht nach der Uhr und trennt sich auf die Minute, höchst erfreut, nun wieder ohne Zwang mit gleichgesinnten Freunden auf Du und Du umgehen zu können. So auch Mad. Catalani: kaum ist der Hr. Mozart unter grossen Ceremonien zur Thüre hinaus complimentirt: so wird der liebe Hr. Puccitta zur Hand genommen. Wie man sich mit jenem Gewalt angethan, wird es sich mit diesem bequem gemacht. Was Wunder also, dass die *Principessa in Campagna*, mit ihren rhodeschen Geigenvariationen, forte während ganz Paris ansieht! Aber, wird man mir einwenden, das ist doch auch pucittasche Musik, die die Pariser nicht leiden können? Mit nichten, werde ich dagegen erwiedern: das ist catalanische Musik, so wie die erwähnten rhodeschen Variationen auch catalanische Arbeit sind. Aber welche Arbeit! Die Pariser wissen sie zu schätzen: sie haben sie zum letztenmale mit fünftausend Franken bezahlt. Wer wollte auch Anstand nehmen, *pour la rareté du fait* eine Sängerin zu bewundern, die ihre Kehle zu einer cremoneser Geige und ihre Zunge zu einem rhodeschen Fiedelbogen machen kann? Dass Homer, wenn er verloren ginge, aus der vossischen Uebersetzung wiederhergestellt werden könne, war eine Zeit lang allgemeiner Glaube: ich bin der Meynung, dass, wenn Rhode einstens sterben sollte, er in Mad. C. fortleben wird, so lange diese selbst leben dürfte.

— Am 23sten Januar hat endlich der Kön. bayersche erste Klarinettist, Hr. Bärmann, sein, mit grösster Ungeduld erwartetes Concert gegeben. Hr. B. kommt aus München: Grund genug für Mad. Catalani, zu beweisen, dass sie nicht Rache zu üben könne an den Unschuldigen. Mit grossmüthiger Verleugnung alles Hasses und Grolls hat sie mehr, als je gethan: sie hat in dem Concerte des Hrn. B. gesungen. Dieser Ehre, die noch keinem Künstler widerfahren, ist Hr. B. vollkommen würdig: er dürfte immer der gratioseste Klarinettist Europens seyn. Aber Zucker auf Zucker bleibt immer nur Zucker, und selbst die süsse Melonie wird mit beissendem Pfeffer

gegessen. Die Griechen haben diese Wahrheit in recht lieblich allegorischer Einkleidung vorgestellt: ihre Venus, der Begriff alles idealischen Liebreizes, wird vom kräftigen Mars geliebt. Den Gürtel der Venus hat Hr. B. gelöst: wird er dem Mars nicht auch seine Waffen zu entwinden suchen? Es versteht sich. Aber ich unter letzten nicht die Keule des Herkules verstehe. In jeder tüchtiger Ausbildung des Tons, vom Mezzo-Forte (ein Forte, ein Fortissimo ist nur nicht zu Ohren gekommen) bis zum stufenweisen Verschwinden in's leiseste, unhörbarste Pianissimo, ist Hr. B. ein bewundernswürdiger, wahrscheinlich von Niemand übertroffener Künstler. Aber nach dem Grandiosen, als Gegensatz des Gratiosen, scheint man sich vergebens. Hr. B. wagt hohe Töne, doch kommen diese schwach und ohne Haltung hervor: warum also sich nicht ganz und gar auf die bessere Scala beschränken? Glaubt Hr. B., dass ein Mann von fünf Fuss Höhe nicht eben so schön und vollkommen gebaut seyn könne, als der Flügelmann der ehemaligen potsdamer Leibgarde? Ueber das von ihm gerühmte, v. weberische Concert, für das er eine Vorliebe zu haben scheint, will ich nicht mit ihm rechten: es ist ein Unglück, dass es in der Musik, wie in vielen andern Dingen in der Welt, am Anfange, an der Mitte und am Ende noch nicht genug ist, sondern dass diese Theile wieder andere vermittelnde Theile bedürfen, um ein Ganzes zu machen. Die Stelle in der Polonoise, die, nach der Ausweichung in As dur, wieder in den Hauptton Es übergeht, hat mir der schwächste Theil der Leistung des Virtuosen geschienen. Hrn. B. ist in Paris die schmeichelhafteste Aufnahme wiederfahren. Seine Einnahme, die er mit Mad. Catalani, die alle Kosten übernimmt, theilen muss, hat tausend Franken betragen.

— Die Gebrüder Rohrer sind von ihrer Reise durch die Provinzen wieder in Paris angekommen. Von allen Musikern, die da pfeifen, oder streichen, oder mit den Händen dreinschlagen, (man sagte ehemals, die Orgel, den Flügel etc. schlagen) möchte der Cellist Rohrer doch vielleicht derjenige seyn, der, eins in's andere gerechnet, jetzt die grösste künstlerische und mechanische Fertigkeit besässe: er lehrt, nach der schlegelschen Vorschrift, das Bret da, wo es am dicksten ist. Sonderbar, dass diese Gebrüder stets die Saiten zu hoch spannen: bey ihrer Ankunft in Paris stimmten ihre Instrumente um einen halben Ton höher, als das Orchester des italien. Theaters, und jetzt können sie abermals mit dem Hrn. Valbregue nicht zusammenstimmen, obgleich dieser ihnen tausend Franken geboten hat, wenn sie in fünf von den in der Osterwoche zu gebenden Concerts-Spirituels sich hören lassen wollen. Es ist erfreulich zu sehen, dass die Hrn. Gebrüder nicht allein von Andern geschätzt werden, sondern sich auch selbst zu schätzen wissen.

— Da hier einmal von Stimmen die Rede ist: so will ich nur noch anführen, dass der Tenorist Tramezzani, dessen Stimme, wie ich schon in meinem letzten Berichte gemeldet habe, den einzigen Fehler hat, dass sie zu dem hiesigen italien. Orchester um fast einen halben Ton zu tief stimmt, seine Forderungen um desto höher stimmt: er verlangt, für seine ganze Engagements-Zeit bezahlt zu werden, ob er gleich kaum ein einziges Mal gesungen hat: ich sage, kaum ein einziges Mal, denn der Vorhang fiel, ehe der letzte Chor gesungen werden konnte. Es ist bereits deshalb zu einem Processe gekommen. Rechtsverständige meynen, der Hr. Tramezzani werde, ob er gleich dem Tone unterlegen, doch nicht im Wege Rechtens unterliegen.

— Ausser dem Debüt der Mad. Féron und dem Concerte des Hrn. Bärmann, hat sich im verflossenen Januar auf dem italien. Theater noch etwas Neues begeben, nämlich das Concert der Mad. Albertoni. Mad. Albertoni, deren Familienumstände ich in diesem Augenblicke vergessen habe, ist aus Breslau gebürtig, und die Tochter oder Schwester eines dortigen Schauspielers. Bey der Eroberung der besagten Stadt von einem dermaligen, sehr tapfern Könige, ward die spätinnerte, damals noch sehr junge Dame in Folge des Kriegs nach Cassel in eine freywillige Gefangenschaft geschleppt, lebte darin herrlich u. in Freuden, ward von dem Eroberer an dessen Kammerdiener, Albertoni, verheyrathet, und gerieth dann, nach dem Umsturz der dortigen Herrlichkeiten, *per varios casus et tot discrimina rerum* nach Paris in eine Kaffeehausloge, wo sie sich als *une belle Limonadière* zeigte (Mad. A. ist eine schöne Frau). Da hierbey nicht einmal die Kosten der Toilette erschwungen werden konnten, weil Mad. A., sagt man, nachts als die Spectakeln ihres Kaffeehauses verkaufen wollten so ward die *Bude* geschlossen, und zu Musik und Gesang

gegriffen. Hier machte sie in Zeit von sechs Monaten so bedeutende Fortschritte, dass Kenner der projectirtes Unternehmen, vor dem kunstgebildetsten Publicum Europa's ein Concert zu geben, nicht gerade für Unsinn erklärten. So wahr es nun auch ist, dass Mad. A. bey diesem ihrem ersten Auftreten gescheitert ist und scheitern musste, so gewiss glaube ich, dass diese Frau, mit Hülfe ihres ungewöhnlichen Talents, ihrer vortrefflichen Stimme, und ihres tiefen musikalischen Gefühls, durch fleissiges, ausgesetztes Studium in kurzer Zeit eine sehr bedeutende, ja sogar vielleicht eine grosse Sängerin werden dürfte.

— Wenn sich, ausser den oben erwähnten musikal. Ereignissen, auf dem italien. Theater nichts Wichtiges begeben hat: so ist es dagegen im Wärmezimmer (*Foyer*) daselbst schon bedeutender zugegangen. Zuerst haben sich daselbst hören lassen, die vier Sänger aus Wien, die Hrn. . . . . ja, wer nur so glücklich wäre, die unsterblich klingenden Namen behalten zu haben! Doch kann ich den ersten Tenoristen, den Hrn. Schiele, wenigstens mit Namen benennen, weil mir dieser, wenn ich nicht irre, vor Jahren unter einer der Schauspielertruppen Niederdeutschlands zu Augen u. Ohren gekommen. Diese Herren sangen, wie bekannt, vierstimmige Sachen ohne Begleitung ab. Da keiner von ihnen ein Castrat ist, so muss der Umfang, in welchem sich diese vier Stimmen bewegen, sehr beschränkt seyn, und also eine Stimme nothwendig die andere unterdrücken. Und so zeigt sichs auch. Doch sind, wie aus der Natur der Dinge hervorgeht, die concertirend behandelten Gesangstücke jenem Uebelstande weniger ausgesetzt, als solche, in welchen eine harmonisch-begleitende Führung der Stimmen vorherrschend ist. Auch das zeigte sich hier. Ein Quartett von Mozart, dessen Text Flur, Natur und Spur besingt, (die einzigen Kennzeichen, die ich davon anzugeben weiss) mit blos harmonischer Führung, hat bey weitem weniger Effect gemacht, als ein concertirender Canon, der von Reichstein, Macht und Krone handelt. Was die zwey gesungenen tyroler Heul- und Zäbuckloppa-Gesänge betrifft, vor deren Anhören Gott Apollo jedes rechtliche Gehör behüten möge, so thäten die Hrn. Schiele und Compagnie besser, sich zu solchem Behufe einen wirklichen Tyroler zu engagiren, etwa jenen verstorbenen tyroler Jodelkönig oben, der sich in den unglücklich-glücklichen Tagen nach der Schlacht bey Leipzig auf einem Kaffeehause hören liess. Der versteht das Ding besser, als das ambulirende Singquartett. Was den Werth dieser Leute, als Künstler an sich, betrifft: so haben sie allerdings den Effect studirt. Aber weder die Methode, noch die Stimme jedes einzelnen derselben ist ausgebildet und schön genug, um, ohne Nachtheil für die Wirkung, der Instrumentalbegleitung entbehren zu können. Die Stimme des Hrn. Schiele ist sogar verdorben u. erreicht die ihr nothwendige Höhe nur unter grosser, mühevoller Anstrengung.

— Auf dieser Erde wird nun einmal alles was Alters hat sogar die Hülle des *Damiten* erfahren: sie zieht täglich weniger Liebhaber an. Diese Oper sollte eigentlich heissen: *Viel Lärm um Nichts*. Denn mir ist bis auf die heutige Stunde noch kein dramatisch-musikalisches Product zu Augen und Ohren gekommen, dessen Quantität der mechanischen Bewehrs mit der Qualität des künstlerischen Effects in umgekehrtem Verhältnisse gestanden hätte.

— Die grosse Oper, die in dem letzten Jahre sehr gute Geschäfte gemacht hat, scheint jetzt immer mehr zu begehren. Will sie nicht gar (nicht nicht, lieben Leute!) während der Fasten auch Concerte geben? Aber diejenigen, die da reich werden wollen, fallen in Versuchung und Stricke; und das wird die Administration des ewigen Theaters, hoffen wir, auch thun. Sie hat den Entschluss gefasst, diese Concerte nicht auf ihrem Theater, sondern auf dem ganz in der Nähe liegenden Louvois-Theater zu geben. Gnade der Himmel den Ohren der Zuhörer, wenn die Herren und Damen da oben so schreyen sollten, wie in der *Académie Royal de Musique*!

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. N°. 10. 1818.

Die Tonwissenschaft, nach Vogler und Keppler.

(Beschluss aus der 9ten Nummer.)

Das 14te Kapitel, *de modis melodiarum, quos tonos vocant*, geht uns auch nichts an: denn es läuft darauf hinaus, den *tonos* der Alten einen grossen Vorzug vor den Tonarten der Neuern einzuräumen. Wenn wir dem Verfasser darin Recht gäben, so müssten wir gestehen, dass unsere, in Ausschweifungen aller Art sich gefallende Musik in ihren Fleischtönen unreim wäre; was sie freylich ist, was sie aber nicht unsern Ohren ist: unsere Musik ist gerade um so himmlischer, je mehr inconcinne Klänge sie zulässt: was Keppler selbst einräumen muss. Lib. 2. Cap. 3. pag. 125.

Am Schluss des 15ten Kapitels, *qui Modi vel Toni, quibus serviunt affectibus*, ist der Verf. vernünftiger und überlässt es in der Praxis den Praktikern selbst, zu sehen, was ihnen frommt. Hier streift er nur an die Praxis und hält sich gebührlich innerhalb der Speculation: nur lässt sich kein Auszug davon mittheilen, ohne dass das Interesse verloren gehe. — Im 16ten und letzten Kapitel, *quid sit cantus per harmoniam, seu figuratus*, verstehe ich nicht, was er Seite 82 sagt, dass das Semitonium 15 . 16, weil wenig daran fehle, dasselbe für eine Consonanz gelten zu lassen, eine liebliche Dissonanz, 8 . 9 aber eine *horrida* sey, so wie die ex *Tritono et mutilo Diapente, similibusque conflatae* (dies verstehe ich) noch dissonirender, *multo horridiores*. Ich hatte mich dabey nicht auf: vermuthlich ist die Stelle sehr verständlich und auch mir es werden, wenn ich nur erst treffe, wovon hier eigentlich die Rede ist; so wie der vieljährige Streit über die Quarte, ob sie Consonanz oder Dissonanz sey, — der nur dadurch seine lange Dauer erhielt, dass die eine Partey, welche darum, weil zwey oder mehre Quarten nicht unmittelbar auf einander folgen durften, die Quarte für Dissonanz erklärte, oder umgekehrt aus der vorangehenden Erklärung für Dissonanz das Verbot herleitete, den zweystimmigen Satz, die Gegenpartey aber den vielstimmigen meynte, — nach Aufdeckung dieses Missverständnisses durch Mattheson auf einmal sein Ende erreichte und nun eine ganz andere Bedeutung erhielt. Im Folgenden redet der Verfasser auch von dem Verbot der Quartenfolge: daselbst scheint unbezweifelt, dass er den zweystimmigen Satz meynt. Es kann gefragt werden, sagt er, welches die natürliche Ursache sey, warum die Componisten es für erlaubt halten, Terzen und Sexten, aber nicht Quarten, Quinten und Octaven unmittelbar mit einander fortgehen zu lassen. Ich antworte, fährt er fort, die Ursach sey diese, dass Terzen oder Sexten, die auf einander folgen, gemeiniglich wahrhaft verschieden sind, die eine gross, die andere klein: oder wenn es bisweilen zwey kleine Terzen sind, so geht es damit, weil die kleine Terz die kleinste und eine unvollkommene Consonanz ist. Die Quarten hingegen werden gewöhnlich alle für Intervalle von gleicher Grösse gehalten: so auch die Quinten, und am allermeisten die Octaven. Eine Folge dieser Intervalle unmittelbar auf einander wär' also ohne Mannigfaltigkeit. Aber noch eine andere Hauptursache verbindert die Quintenfolge, welche der Octavenfolge kein Hinderniss in den Weg legt. Darüber wirft Aristoteles in seinen Problemen die Frage auf: Warum modulirt der Chor Octaven. (z. B., wenn Männer mit Weibern oder mit Knaben zusammen singen) warum aber nicht Quinten u. Quarten? Die Ursach ist demnach diese, dass, wenn zwey Terzen eine Consonanz, die Quinte, bilden,

wey Octaven aber die Consonanz des Disdiapason: dagegen zwey Quinten eine None hervorbringen, und zwey Quarten eine Septime, dissonirende Intervalle beyde. Die Stimme also, wenn sie durch Consonanzen der Octaven und Terzen fortschreitet, bleibt in dem Modus oder Ton, ohne die Species zu verändern: kurz, wenn sie so geht, gewiß sie fast in einer andern Ton oder Modus: und dies ist wider die Definition *). — So weit

*) Wenn das zweyte Glied auch nur einen Grund, obwol eben nicht den Hauptgrund abgäbe, so wäre gegen folgenden Satz A, den ich vielleicht unbedenklicher setzen durfte, als ich B gesetzt habe, nichts grundliches einzuwenden:

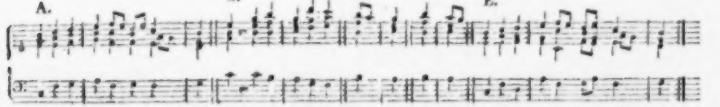

Hier, bey A, giebt es Quarten, Quinten und Octaven, zwar nirgends in den äussern Stimmen, die Menge; die Tonart wird aber nicht im geringsten motirt. In dem Satz B ist eine Stelle, die sich auf zweyerley Art rhythmisch auflösen läßt: geschieht die Auflösung wie bey C, so sind Quinten da: geschieht sie wie bey D, so ist der Satz rein. Allein ich lasse bey dem Satz A stehen, der in den äussern Stimmen unzweydeutig rein ist, sechte Keplers zweyter Grund mit jenen an: diesen muß er mir stehen lassen. Aber sein erster Grund duldet ihn nicht, und so geht der Satz doch unter. Darum wäre auch nichts gelegen; aber betrachten wir erst diesen Grund näher, ich muß gestehen, daß ich ihn eines Philosophen nicht würdig finde. „Quarten werden gewöhnlich für Intervalle von gleicher Größe gehalten, so auch die Quinten, und am allermeisten die Octaven." Dies gewöhnlich, und dafür gehalten werden, und so auch, und am allermeisten — alles lauter empirische Bestimmungen, taugt hier nichts, es kommt darauf an, was die Quarten, Quinten u. s. w. wirklich sind, denn für nichts anderes, als was sie sind, dürfen sie gehalten werden, wenigstens dem speculativen Forscher. — „Aber Kepler hält selbst nicht viel auf das erste Glied seines Grundes, es ein Gruber hinweg, und nennt das zweyte den Hauptgrund." — Gut, so wollen auch wir aber jenes hinweg eilen, und an diesem uns halten. Nach demselben ist aber mein Satz bey A tadelfrey, und doch wünscht er von Quarten, Quinten und Octaven: ich kann sie vorgehalten wie bey E, aber ich hätte es, diesem Grunde gemäß zu thun, nicht nöthig. — „Das wäre denn viel einzuleben, aber Kepler meynt den zweystimmigen Satz, oder wenn auch den vierstimmigen, blos die äussern Reihen." — Kepler, antworte ich, muß den vierstimmigen, oder sollte ihn gemeynt haben, denn er spricht ja, laut Ueberschrift und Eingang des Kapitels, eben von diesem, daß er aber nur die äussern Stimmen meynte, aber unzweifelhaft, denn auch in den Mittelstimmen werden Quinten und Octaven nirgends gehäufet, in den obern Stimmen darf man dagegen unbedenklich viele Quarten setzen. Allein es sey darum, er habe nur den zweystimmigen, oder die äussersten Stimmen des polyphonischen Satzes gemeynt und brauche nicht mehr gemeynt zu haben, auch komme auf die Mixtur-Register nichts an: so gefällt der Grund mir doch nicht, weil er ... nur blendet. Denn, ist es wahr, daß zwey Terzen eine Consonanz, die Quinte, machen, so ist auch wahr, daß zwey Quinten oder Quarten ebenfalls eine Consonanz, die Octave machen, und unwahr, daß eine Dissonanz, None oder Septime, herauskomme, ist aber das letztere wahr, so ist auch wahr, daß die Addition von Terzen gleichfalls eine Dissonanz, übermässige oder verminderte Quinte hervorbringt. Was will man nun gelten lassen? Die Addition von 4 . 5 + 5 . 6 = 2 . 5? oder die von 4 . 5 + 4 . 5 = 16 . 25, und 5 . 6 + 5 . 6 = 25 . 36? Eine muß man wollen. Wählt man jene, und die hat Kepler als die Basis seines Arguments vorausgesetzt, so muß man auch ihre identische 2 . 5 + 3 . 4 = 1 . 2 wollen, und unrichtig ist es argumentirt, 2 . 5 + 2 . 5 = 8 . 9, so wie 3 . 4 + 3 . 4 = 9 . 16, auf jene Basis zu stellen. Beyde Gründe des keppler'schen Grundes taugen also nichts, und die von ihm aufgeworfene Frage bleibt von ihm unbeantwortet. Hier hat der Verfasser sich selbst übereilet.

Man solle Quinten und Octaven soviel als möglich vermeiden, auch vor der Quarte und dem Ditonus auf seiner Hut seyn: so sprechen edlisten Tonsetzer. Es liegt dabey die Vorstellung von Unkraut u. dergl. zum Grunde, überhaupt von etwas Verderbliss erzeugendes, Befleckendes, das absolut da ist, immer thätig und zu schaden. Man soll dasser sich in Acht nehmen, suchen und kämpfen, und siegen so viel als möglich. Immer kann man letzteres nicht, es ist also ein Stück von Erbsünde. Den Ursprung dieses übeln anschauens dürfte eben so schwierig seyn, als die Quelle des Moralisch-Bösen zu entdecken, mit der es in Wahrheit Eins und dasselbe ist. — Fragen ist Zweifel. Die Frage: was darf ich setzen? wie darf ich fortschreiten? richtet sich nicht an die Natur, sondern an die Freyheit. Welcher Tonsetzer einsieht und sagt, der edlist billig nichts, oder etwas anderes setzen, als Töne. Zweifelt du aber doch, und soll dein Fragen mir nur bewiesen, dass du noch nicht rein entschlossen seyst, die Natur zu verbessern: so antworte ich: Du darfst setzen was, und fortschreiten wie du willst; wisse nur, was du willst und wie du es willst. Fortschreiten ist setzen eines Andern man will in dem gegenwärtigen Moment nicht mehr, was man in dem nächstvorhergehenden wollte, und wird der

der Verf. und der Inhalt des dritten Buchs: der, des vierten und fünften, liegt ausser dem Kreise der Tonwissenschaft. Angehängt ist dem dritten Buch eine politische Digression von den drey Mediationen. Der Verfasser hatte oben gezeigt, dass er die Einführung der, nach der gewöhnlichen Definition entwerfenen, zwar so genannten, aber nicht wahrhaft harmonischen Proportionen in die Staatswissenschaft keineswegs tadeln wolle: er verlangt aber, sie dort zulässend, dass sie, der alten Definition gemäss, eine wahre Contemperation der arithmetischen mit der geometrischen Proportion seyn solle. Da es doppelt interessant ist, auch die sittlichen Grundsätze eines Mannes, wie Keppler, kennen zu lernen, und er hier gewissermassen als Repräsentant seiner Nation gegen einen ausländischen Staatslehrer auftritt, — (es ist von dem bekannten Werk: *Bodinus de Republica*, die Rede) — so mögen ein paar Urtheile, die uns den trefflichen Mann durch wenige Züge charakterisiren, den Beschluss dieses Aufsatzes machen. Nachdem Keppler gezeigt, dass seines Gegners Propositionen weder eine noch anderes Bestandhaltendes sind, hält er es der Mühe werth zu sehen, wie Bodinus, der in dieser Materie sehr wortreich ist, jenes seymollende auf die Moral u. Politik verschiedentlich anwende. Dies geschieht unter 24 Abtheilungen. Die zweyte macht schon Vergnügen und verräth, dass Keppler weit mehr war als Astronom, Mathematiker, Naturphilosoph; aber sie ist zu lang und es kommen gedrungenere. Die ich hier aufführen will, eine muntere, und eine andere, die den Ernst der vorhergehenden offenbar zeigt, sind unter Nummer 21 die beyden, *de remuneratione*, und *de mercede judicis*. Sie folgen unmittelbar auf einander und lauten Seite 98 so:

6. *Egregium exceptionem ab arithmetica communitionis aequalitate verbis Bodini exserit bam. Medium ad calculum dicti detrahendum aureos saepe 500 accipit (imò exigit) ab eo, qui verò 10 aut 5. (imo nihil, ex formula puramenti Hippocratici: ac siquidem arithmeticam aut geometricam undiquaque Astrologus consectaretur, alter quidem calculo, alter fame interiret: sed harmonices ratione huic quidem opes, istas illi (non equidem eadem certitudine) comparantur.*

7. *Quum quidem ad rationem et judicem vnam operam et honorarium in causis disceptandis exigere consueverint. Litium nonne saepe levissimarum difficultas major est, quam si de rebus gravissimis quaeratur, judicibus tamen infructuosa. Aequum igitur est, ut ex rerum amplissimarum vindiciis advocatis plusculum exigatur merceduis: tunc vellicet, si judices non sufficiens a Republica salarium capiant, sed consilio minuendarum litium, ex partium litigantium tributis operae laudisc compensationem quaererent jubentur. Quanquam hunc ego conceptum Harmonicum authori Bodino Gallo remitto: penes nos Germanos judicia in praecipuis civitatibus et provinciis penes arcentur ab hujusmodi sordibus: nec ultra legum praescriptum quicquam licet exigere.*

1617 im Iuny.

Gld.

Pariser musikalisches Allerley.

(Beschluss aus der 91ten Nummer.)

— Ausser den oben erwähnten Singquartetten der vier Wiener, eine noch während vier

---

jetzige Andere auch nicht wieder in dem nächstfolgenden, sondern abermals ein Anderes wollen, und so immer fort. Wenn ich also dennoch in dem gegenwärtigen Moment dasselbe wieder thue, was ich in dem nächstvorigen that, so widerspreche ich mir selbst. Dass aber — scheinbarer etwas als Freyheit will ich, nicht zweifelnd, nicht von der Sache mich losmachend, keineswegs. Nun so werde ich auch keine scheinbare Consonanzen, Terzen, Quinten, Quarten, Sexten auf Octaven, unmittelbar auf einander folgen lassen. Thue ich es dennoch, so kommt ich Unterwerfung. Hier ist die absolute Grenze, das Gesetz der Musikfähigkeit, das die Natur Jedem hat, weiter sagt uns die Natur nichts absolutes; übertrete ich dieses ihr Gesetz nie gezwungen, so habe ich, für diesen Fall, auch aus der Natur losgesagt, und mag nun sehen, wie ich fahre. Von der Wissenschaft habe ich kein weiteres nöthig zu fordern, so hat mir meine Frage Interesse; fordere ich dennoch mehr, verenge meiner gemessenen Freiheit, und lasse sich auch noch weiter entwickeln: so muss die Speculation sich auf Classificiren nach Aehnlichkeit und Analogie der Natur einlassen, und da geht es denn ins technische Stück Arbeit von Sammlung, Vergleichung, die möglichen Abweichungen unter gemessen, zunächst sich regelmäßen Reihen auf eine Scale zu bringen: das weitere Theilen und Unterabtheilen ist natürlich ebenso nöthig ein Ende, und so gerade auch dem, was in Melodie, Harmonie, wo das Urtheil sich in blosse Empfindung und Geschmack verliert.

auf einander folgender Sonntage die berühmten Quintette für Oboe. Flöte. Klarinette. Fagott und Horn von Reicha im Wärmezimmer des italien. Theaters gegeben worden. Der Effect, den diese Quintette unsern genialen Landsmann hervorgebracht haben, ist in seiner Art das Vollendetste, was mir, in Hinsicht auf musikal. Ausführung, vorgekommen: es ist unmöglich, eine in einander greifendere, discretere und zugleich keckere Präcision, einen effectuirenderen Vortrag sich zu denken, als beydes die Hrn. *Vogt* (Oboist), *Guillou* (Flötist), *Bonfill* (Klarinettist), diese drey von der grossen Oper, *Henry* (Fagottist und *Dauprat* (Hornist), letztere vom Theater Feydeau, in diesen Quintetten entwickelt haben. In dem edlen Wettstreite dieser fünf ungemein talentvollen Künstler muss jedoch unserm Landsmann, dem Hrn. Vogt, die Palme des Sieges zuerkannt werden. Obgleich dieser Mann, wie ich schon mehrmals anzumerken Gelegenheit gehabt, seit seinem Aufenthalte in Frankreich als Mensch und Künstler zugleich die deutsche Zunge verloren: so ist sein Vortrag in der Mechanik doch so vollendet, mit so weiser Umsichtigkeit, mit solcher Erfahrung gepaart, dass dieser Künstler an weiser, höchst verdienstvoller Nüchternheit gewinnt, was seiner Genialität etwa abgehen dürfte. Er hat im Vortrage die er Quintetten eine Kunst entwickelt, wie sie wahrscheinlich der im Quartettvortrage geübteste Geigenspieler kaum erreichen möchte. Die übrigen vier Künstler haben ihm mit dem glücklich ten Erfolge nachgeeifert. Doch gebietet mir die Wahrheit, zu gestehen, dass der Ton des Hrn. Bonfill bey weitem schwächer ist, als der seiner übrigen Collegen. Der allgemeinste Beyfall der sehr zahlreichen und sehr glänzenden Versammlung, unter welcher ich viele auswärtige Gesandten bemerkt habe, ist den Künstlern für ihre Anstrengung geworden. Giebt es Musikanten in Deutschland, (und warum nicht? ist dies doch die musikbildigste unter allen Nationen!) so möchte ich sie einladen, eigends nach Paris zu kommen, um den Vortrag dieser Quintette zu hören. Wer etwa geneigt wäre, sich die Musik derselben aus Paris kommen zu lassen, dem möchte es damit gehen, wie dem deutschen Kaiser Franz I. mit dem berühmten allegrischen *Miserere*. Der Ruf von der wunderbaren Wirkung dieser, jeden Charfreytag in der sixtinischen Kapelle zu Rom aufgeführten Composition war auch zu den Ohren des genannten Kaisers gedrungen: er wandte sich an den Papst, um von ihm eine Abschrift dieses *Miserere* zu erhalten, welches bis dahin als ein unantastbares Heiligthum der päpstlichen Kapelle für jedermann unzugänglich aufbewahrt worden war. Der Papst machte dirmal eine Ausnahme und sandte dem Kaiser die verlangte Abschrift. Das *Miserere* wird in Wien von den geschicktesten Sängern ausgeübt, aber (man denke sich das allgemeine Erstaunen!) ohne die geringste Sensation hervorzubringen. Der Kaiser klagte über muthma dieter, absichtliche Verfälschung der Abschrift, und der Papst liess deshalb seinen Kapellmeister vor sich kommen. Heiliger Vater, sprach dieser zur Antwort: wir haben wol unsere Partitur, aber nicht unsere Sänger nach Wien schicken können.

— In lichterlohen Flammen brennt es hier unter dem Schauspielervolk der verschiedenen Theater; besonders aber auf dem italienischen. Die Materie, welche diesen Brand entzundet, ist eine Broschüre, welche den Titel führt: *Le Rideau levé, ou petite Revue des grands Théâtres de Paris*. Bey offenbarer Parteylichkeit, hat der Verf. noch ebenein das Kind mit dem Bade ausgeschüttet: mit vollem Rechte kann man von ihm sagen: wer zu viel beweisen will, beweist nichts. Besonders erklärt er dem Hrn. Valabregue und der Mad. Catalani den Krieg: ersteren zieht er einer gänzlichen Untauglichkeit zur Führung der ihm übertragenen Directionen, und von letzter behauptet er, sie besitze weder eine künstlerische, noch eine mechanische musikal. Bildung: sie sey nichts als eine Coloraturmaschine, die sich nach gerade abnutze und in's Stocken komme; habe keinen reinen Ton mehr in der Kehle etc. Hr. Valabrigue hat mit einigen Worten sehr anständig darauf geantwortet. Was die ihm in seiner Theaterführung vorgeworfenen Missgriffe anbetrifft, so vertheidigt er sich gegen diese unter steter Beybringung von Thatsachen, und beruft sich bey jeder derselben auf das Gouvernement, das ihm zu allen von ihm gethanen Schritten theils genöthigt, theils berechtigt habe. Die, seiner Frau, als Künstlerin, gemachten Vorwürfe beantwortet er auf folgende Weise, die nicht alzu, aber doch manchen meines Lesers *une réplique* schonen dürfte: „Que les détracteurs du talent de Mad. Catalani fassent comme elle! Nous leur souhaitons de tirer en dix

aus un aussi bon parti de leurs calomnies qu'elle l'a souvent fait de son talent en une seule soirée. Ce talent lui a valu l'admiration de l'Europe et les bénédictions d'espagne." Das unterstrichene Wort beweist, dass es Hrn. Valabrègue mit der Sache kein Ernst ist, denn er erklärt Kunstbeurtheilungen für Lüge zu gelassen). Wenn diese Sitte eigentlich wieder so möchte das Kritikerhandwerk wol wenig Anwerber mehr haben.

Die grosse Oper. L'Académie Royale de Musique). *Ferdinand Cortez* hat sich in diesem Monate ein paar Male auf diesem Theater gezeigt, ist aber zu Fusse und ohne die französische Cavallerie unbeachtet: eine arge Kritik, dünkt mich, des höchst geschmacklosen Fehlgriffs, den die Administration gethan, als es ihr nothwendig schien, zur Erhöhung des Kunsteffects jener Oper der Beyhülfe von Pferden zu bedürfen! An der Stelle der Vorfasser, der Herren Spontini und Dejoay, wurde ich diese freundliche Einmischung in mein Werk für eine sonnenklare Persiflage genommen haben.

— Hr. Spontini scheint, nebst seinem Hrn. Collegen, dem Hrn. Dejoay, an der Verordnung zu seyn: auch das *Festalbe* ist, zur grossen Gemüthsergötzlichkeit der pariser Damen, die durch ein so evidentes Beyspiel sich sonderbar gestärkt fühlen, ein oder ein paar Male wiederholt worden.

— Die *Nachtigall*. Musik von Lebrun. Text von Etienne, war auch so vielen Gelüsten der Verwüstung, mit welchen die alte Eidelweit die grosse Oper bis auf den heutigen Tag erfüllt hatte, eine zu angenehme Abscheulichkeit gewesen und dieser Versuch hatte zu sehr gefallen, als dass dieselben Verfl. nicht auf eine neue, dem Italienische Zerstreuung, die den täglichen Gästen (*habitués*) der grossen Oper nach den *Dianaden* um so unerträglicher schien, hätten bedacht seyn sollen. Sie haben *Zelmire*, oder die *Zauberharfe* angefertigt: eine zweyaktige Vermuse, etwas fad-idyllenhaft, aber übrigens recht angenehm zu hören und zu sehen. Die Musik erfreut freylich nur wenige sie erfreut aber auch nicht, und das ist schon ein grosser Vorzug an einer Composition auf dem grossen Operntheater. Tanz und Sprung, nebst allem Zauber-Hokuspokus, der dieser Bühne zu Gebote steht, haben das Glück des Stücks um so mehr zweifelhaft gemacht. Erlaubt es der Raum, so werde ich in meinem nächsten Berichte weitläufiger von der Musik derselben reden.

Das Theater Feydeau (l'Opéra Comique). In meinem letzten Berichte habe ich auf's blosse Hörensagen von der gaetanischen Oper, *Le Preux d'occasion*, gesprochen und gesagt, dass die Journalisten sämmtlich darin übereinstimmten, dass diese Musik ohne alle Kraft und Bedeutung wäre. Jetzt, da ich mir die Mühe genommen habe, der Aufführung der Oper dreymal beyzuwohnen, kann ich aus eigener Erfahrung bemerken, dass wir selten ein musikalisches Product vorgekommen ist, welches mit einem angenehmen Ohrengeklingel eine grössere Charakterlosigkeit verbunden hätte: die Musik hat sich durchaus nach nichts zu richten. Man begreift nicht, wie diese Composition und der *Calif von Bagdad* haben aus einem und eben demselben Gehirne entspringen können. Da nun auch der Text ein höchst unbedeutendes, fades Wortgemenge ist: so kann man diesen *Gelegenheitsprinzen*, mit einem niederländischen Provinzialismus zu reden, füglich einen recht schlechten Prinzen nennen.

— *Cotel* hat sich durch die kalte Aufnahme, die im vorigen Jahre seinem *Wallace* wiederfahren, nicht abschrecken lassen: Musik u. Stück sind umgeschmolzen und verkürzt worden. So hat sich dies langweilige Ossianszwitterkind von neuem ein paar Male vor die Bühne geschleppt, scheint nun aber im Musikmagazin des Theaters auf ewige Zeiten in Vergessenheit begraben zu seyn.

— *L'Héritière*, Oper in einem Acte, mit ungemein schlechtem Texte, aber mit recht hübscher Musik von einem jungen Anfänger, hat sich, trotz der gerechten Beyfalls, den die Composition erhalten, vor seinem Falle nicht schützen können. Ich habe darin einige sehr ordentliche, beynahe genialische, wohlstimmige Sachen gehört. Das Publicum war dermassen über die Nichtigkeit des Textes empört, dass selbst Martin, der nur noch in sehr wenigen neuen Opern eine Rolle mehr erhält, das Stück nicht retten konnte.

— *Le Frère Philippe*, gleichfalls in einem Acte, Text von Dupert, dem Bruder oder Neffen des bekannten Tänzers. Musik von Doncken, einem Zöglinge des Conservatoire, hat einiges Glück gemacht. Die Fabel des Stücks dreht sich um das alte Geschichtchen, wo ein Vater, der, um seinen Sohn vor der Gemeinschaft mit Weibern

zu bewahren, in eine Art von Einsiedeley zieht, daselbst ein junges Mädchen, das dem Schuhe plötzlich vor die Augen geräth, für eine Gans ausgiebt etc. Dass dem Texte nichts an Leichtfertigkeit abgeht, erräth man von selbst. Da dieses, nebst einem höhnenden Skepticismus über weibliche Tugend, ein Grundzug des französischen Volkscharakters ist; so müssen Stücke, denen es gelingt, diese beyden moralischen Elemente der Nation mit Interesse zu bearbeiten, Glück auf der Bühne machen. Daher werden die *Hochzeit des Figaro* von Beaumarchais, *Joconde* und die *Nachtigall* von Etienne u. a. m. stets auf dem Repertoire der französischen Bühne bleiben. *Der Bruder Philipp* ist nach einem *Conte* Lafontaine's bearbeitet, und dieser soll, wie die hiesigen Journalisten sagen, den Stoff dazu im Boccaccio vorgefunden haben. Ich habe diesen Autor gerade nicht bey der Hand, glaube aber, dass keine Novelle ähnlichen Inhalts darin zu finden seyn dürfte. Der Componist, Hr. Doulens, hat bereits dreymal das Unglück gehabt, auf dem Feydeau-Theater durchzufallen: die Composition des *Bruders Philipp* dreht sich in jener unseligen Mittelmäßigkeit herum, die einem weder Leid noch Freude verursacht.

— *Das Glöckchen, oder der Teufel als Page* (*la Clochette ou le Diable Page*) klingelt bereits in der Wüste; es lassen sich nur noch die Freybillets und diejenigen, die freye Entrée haben, davon anlocken. Da die Zahl der letzten (*cette* abgerechnet) beynahe vierhundert beträgt; so scheint das Theater, mit Hülfe der Freybillets, immer noch so ziemlich angefüllt zu seyn. Das ist aber eine Fülle, die in der Kasse eine stete Leere hervorbringen muss.

— *Le Charme de la Voix* (*der Reiz der Stimme*), ein altes Operettchen von Berton, hat schon längst keinen Reiz mehr für das Publicum. Trotz dem schleicht es jeden Monat ein Paar Male über die Bühne, denn man kann doch nicht immer *Joconde*, *Jeannot et Colin* und *La Fête du Village voisin* geben!

— *Das rothe Käppchen* (*le Chaperon rouge*), ist noch immer nicht fertig. Man sieht, Hr. Boyeldieu hat nicht nöthig, auf die Einnahme zu reflectiren, welche ihm diese Arbeit verschaffen dürfte. Und doch ist der Ertrag seiner Compositionen schon seit langer Zeit von gar keiner Bedeutung mehr. Denn ausser seiner *Fête du Village voisin* und seiner *Nouveau Seigneur du village*, wird nichts von ihm aufgeführt. Sein *Jean de Paris* zeigt sich alle Vierteljahre etwa ein paar Male auf der Bühne.

— Es ist ausgemacht, dass das italien. Theater fortan nur sieben Monate im Jahre spielen u. die übrigen fünf (May bis incl. September) geschlossen seyn wird.

— Mir ist der diesorts Auftrag ertheilt worden, anzuzeigen, dass Mad. Catalani zu Anfange des Monats May eine abermalige Reise durch Deutschland machen wird. Sie geht nach München (*sic!*) und Wien, von da aber Prag nach Berlin, wo man ihr, wie mir ebenfalls direct angezeigt wird, den Antrag gemacht hat, sechs Gastrollen zu spielen.

— In dem Programme des *Athénée Royal* von diesem Jahre lese ich so eben zu meinem grossen Erstaunen, dass ein Hr. Choron, verabschiedeter General-Regisseur der grossen Oper, der im Athenäum Vorlesungen über die Musik halten will, in der desfallsigen Anzeige von einem Einflusse spricht, den, wie er sagt, zu allen Zeiten, und in jeder Hinsicht, die *Französische* Schule über alle andere Musikschulen Europa's ausgeübt hat. (*„Que l'école française de musique, a dans tous les temps, et sous tous les rapports, exercée sur toutes les écoles de musique de l'Europe.“*) Was möchte das für ein Einfluss seyn? etwa der, dass diese Schule gezeigt hat, wie man es nicht machen müsse? Man sieht, Hr. Choron gehört zu den ächten, eingefleischten Franzosen.

— Selbst auf die Gefahr, dass man meine Berichte für officielle Mittheilungen vom italien. Theater halten möchte, muss ich noch officiell anzeigen, dass Mad. Catalani nach ihrer Zurückkunft aus Deutschland das Theater nicht mehr betreten, sondern blos alle Monate einmal Concert geben wird.

— So schwer man es auch glauben möchte, so gewiss ist es doch, dass das hiesige königliche italien. Theater, welchem die Regierung einen Zuschuss von hunderttausend Franken zieht, welches dem ausgewähltesten, gebildetsten Publicum von ganz Europa zur Erholung dient, und an dessen Spitze die berühmteste Sängerin der neuesten Zeit steht, diesen ganzen Winter

hindurch Vorstellungen ohne einen ersten Tenoristen geben wird? Dies anzuzeigen, bin ich nicht beauftragt worden.

— Der jüdische Sänger *Levi* aus Strassburg, von dessen Gastspiele u. vortrefflicher Basstimme man ein grosses Aufheben macht, wird in Paris erwartet.

G. L. P. Stevers.

Nachrichten.

Leipzig. Am 23sten Febr. hatten wir das Vergnügen, Hrn. Conrad Kreutzer, jetzt fürstl. fürstenberg. Hofkapellmeister, in einem eigenen Concerte zu hören, nachdem derselbe am 19ten, im wöchentlichen, schon aufgetreten war. An diesem ersten Abende trug er ein Pianofortecone. von seiner Composition (B dur) vor, das, sowol durch die Gedanken, als durch deren Anordnung und Ausarbeitung, und vielleicht noch mehr durch den, in den neuesten Compositionen selten gewordenen, heitern, aber darum keineswegs oberflächlichen Geist und Geschmack, ausgezeichneten Beyfall fand und verdiente. Das am zweyten Abend von Hrn. Kr. vorgetragene Conc. (E dur) war für den Solo-spieler weit reicher an glänzenden Passagen u. dgl., auch gleichfalls eine lobenswerthe Composition: doch schien es uns weniger originell in Erfindung und Ausarbeitung, auch hin und wieder, sowol für den Gehalt des Stoffs, als für die Verhältnisse der Unterabtheilungen gegen einander, etwas zu lang ausgesponnen. Als trefflichen Klavierspieler zeigte Hr. Kr. sich besonders am ersten Abende, noch mehr aber in der freyen Phantasie am zweyten. In dieser begann Hr. Kr. einfach, ernst und würdig, doch nicht trübe und düster; ging dann in kunstreiche, vielstimmige, aber immer klare Ausarbeitung der zuvor angedeuteten Gedanken über, und führte nun ein sogleich sich von selbst einprägendes, liebliches Thema ein, über das er sich in bewundernswerther Eigenthümlichkeit und Anmuth, Fülle und Mannigfaltigkeit weit ausbreitete, so dass man in gleichem Grade den ausgezeichneten, dichtenden und praktischen Meister zu erkennen und zu geniessen bekam. Die Ouverture zu seiner Oper, *de Fanfar*, lebhaft und brillant geschrieben, sehr gut instrumentirt, und nur, eben für diesen Styl, vielleicht zu lang — verdiente gleichfalls lauten Beyfall. (Sie wurde trefflich ausgeführt.) Ferner trug Hr. Kr. drey, von Uhland in rührender Einfalt gedichtete Lieder, — *Frühlingsahnung*, *Frühlingsglaube*, *Frühlingsruhe* — von ihm mit Begleitung des Pianoforte sehr angenehm componirt, in angemessenem Ausdruck: eine Phantasie auf dem Pannelodion, die wol nur Gelegenheit geben sollte, die Eigenheiten des Instruments zu bemerken, und ein kleines, gefälliges Rondo auf demselben, mit Begleitung zweyer Waldhörner, vor. Ueber das Instrument — eine Variation und Vervollkommnung der bekannten preiswürdigen Erfindung Chladni's — ist mehrmals, und so in diesen Blättern gesprochen worden, dass wir kaum etwas hinzuzusetzen finden. Es ist dasselbe nämlich, das von Rieffelson in Copenhagen zuerst erbaute Melodion, das dann von Leppich verbessert und nun Pannelodion genannt worden ist. Wir freuten uns seiner Vorzüge, besonders im effectvollen Basse; glauben jedoch das Terpodion Buschmanns demselben in mehr als einer Hinsicht vorziehen zu müssen. Wir danken Hrn. Kr. für einige angenehme Stunden, und wünschen, dass er mit uns so zufrieden sey, als wir mit ihm. — Uebrigens sang Hr. Kleugel, erster Tenorist unsers Theaters, eine interessante Scene und Arie von Sim. Mayer mit vieler Biegsamkeit und Gewandtheit der Stimme, mit Anmuth und vollkommener Sicherheit des Vortrags. Das Ganze wurde durch Mozarts Ouverture zu *Così fan tutte* eingeleitet.

Recension.

Rondeau pour le Pianoforte, comp. — — par John Field. No. 2. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Vielleicht kein Einziger der jetzt schreibenden Klaviercomponisten prägt das Eigene *seiner* Spielart so gänzlich, ja so ausschliesslich, in seinen Compositionen aus, als Hr. F. Daher kömmt es wol auch, dass die Urtheile über sie so ganz verschieden sind. Denn allerdings werden jene sogenannten Bravourspieler, welche die Hände nicht voll genug bekommen, am liebsten in rauschenden Gängen u. dgl. sich bewegen wollen —

vornehmer ausgedrückt: die sich des Pianoforte statt eines vollen Orchesters bedienen — allerdings, sag' ich, werden diese (von denen hiermit aber nichts Nachtheiliges gesagt seyn soll) kaum begreifen, dass sich wirklich was Rechts mit Hrn. Fields kleinern Compositionen anfangen lasse. Dagegen werden diejenigen, welchen es auf dem Pianoforte, fast wie auf einem Bogenin-trumente, zunächst um melodiösen Vortrag, und um zarten, innigen, hierdurch vornämlich zu bewurkenden Ausdruck zu thun ist: die darum sich gewöhnt haben, die Melodie als Gesang hervor zu heben und auszuarbeiten, die Begleitung unterzuordnen, und sie jene nur recht eigentlich begleiten zu lassen — die mithin das Pianoforte gewi-sermassen behandeln, wie das mit Unrecht nun vergessene Klavichord — diese werden sich an mehren dieser Compositionen (denn sie sind von sehr verschiedenem Gehalt, wenn auch von gleicher Gattung) kaum satt spielen können. Wie himmelweit daher in allem Uebrigen die Compositionen des Hrn. F. von denen, des C. Ph. Em. Bach verschieden sind: in jener angeführten Hinsicht, und in dem *davon* abhängigen Urtheil, sind sie ihnen verwandt. Uebrigens werden aber die Freunde der Arbeiten des Hrn. F. — die kunstverständigen nämlich — eben so wie seine Gegner bedauern müssen, oft in denselben Beweise zu finden, der Verf. habe sich mit dem *Wissenschaftlichen* der Harmonielehre nicht sonderlich bekannt gemacht, oder verachte es, im Bewusstseyn und in Erfahrung der grossen Wirkung seines Spiels auch ohne dieses; wodurch es jedoch nicht aufhört, ein Mangel, und, eben an solch einem eminenten Talente, zu bedauern zu seyn.

Die lange Vorrede über das kurze Werkchen werde damit entschuldigt, dass sie der Rec. als allen den kleiner Solo-tucken des Hrn. F., die seit einiger Zeit erschienen und ihm zur Beurtheilung aufgetragen sind, vorgesetzt betrachtet, und betrachtet zu sehen wunscht, damit er bey den andern desto kurzer seyn, und doch hoffen dürfe, nicht mis-verstanden oder einer einseitigen Vorliebe bezuchtiget zu werden. In der Kunst kann und soll *alles* Gute, neben, nicht unter einander geordnet, bestehen; je eigenthumlicher, und mithin je verschiedener: desto besser. Und wenn man bey Beurtheilung eines Künstlers und seiner Werke nicht in *seine*, wenn auch vom eben Herrschenden noch so sehr abweichenden An- und Absichten eingehen: ja, wenn man ihm, wären diese selbst einseitig, lieferte er aber in solcher Richtung seines Geistes wirklich Ausgezeichnetes, auch dahin nicht gern folgen wollte: so wurde man oft ungerecht, stets unbillig seyn, und hier wie dort gar manches Gute hindern, den Künstler irre machen oder verstimmen, das Publicum gleichfalls, und somit den Kreis künstlerischer Thätigkeit verengern, oder doch ihren Eingang vermindern — wodurch doch am Ende auch der Kunst selbst im Allgemeinen Abbruch geschähe. —

Das angeführte Rondeau nun gehört, unter den kleinern Solos des Hrn. F., zu den gehaltvollern. Vorgetragen, wie es gemeynet *ist*, werden ganz gewiss Kenner und Liebhaber Freude daran haben. Dass, um es so vorzutragen, auch ein gut singendes Instrument nöthig sey, braucht kaum angeführt zu werden; so wie, dass die Noten an sich gar leicht auszuführen sind: denn beydes gilt bekanntlich von allen Arbeiten dieses Meisters aus dieser Gattung.

Kurze Anzeige.

Melodien zu Schul-Liedern, comp. — — von Ch. G. Kurl, Cantor zu Frankfurt a. Mayn. 1stes, 2tes C, ft. Offenbach, b. André. (Pr. jed. Hefts 56 Xr.)

Das erste Heft enthält 10, das zweyte 11 Lieder. Die Gedichte sind gut gewählt, bis auf einige trockene, blos moralisirende; u. dass der muntern, die Jugend belebenden Stücke zu wenige sind. Die Musik ist meist mit Pianoforte-Begleitung gesetzt: doch finden sich auch 3- u. 4stimmige Stücke, die ohne Begleitung gesungen werden können; wie denn überhaupt in der Anordnung eine lobenswerthe Abwechselung herrscht. Der Componist zeigt übrigens durchgehends, dass er den Satz versteht, u. auch so leicht u. fliessend zu schreiben wisse, wie es hier nöthig ist. Mehr Leben u. Eigenthümlichkeit darf man ihm wünschen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. Nº. 11. 1818.

Recension.

Gradus ad Parnassum: ou l'art de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices dans le style sévère et dans le style elegant, comp. — — par Muzio Clementi — — Vol. 1. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Wer in den letzten zwey oder drey Quinquennien die Geschichte des Klavierspiels und die Compositionen für dies Instrument im Ganzen übersieht, dem wird sich gar mancher Grund zur Zufriedenheit, ja zum Preisen, darbieten, vornämlich, wenn er zum Vergleiche der Gegenwart mit der Vergangenheit nicht allzuweit zurückgeht. Unter mehrem Andern wird ihm auch Folgendes erfreulich begegnen: Der vorher alles überschwemmende, Geist und Sinn durchwässernde, nur vom Mechanismus entsprungene, nur zum Mechanismus führende Kram gemeiner Sonaten und alberlicher Variationen ist — und wahrlich nicht ohne Zuthun dieser Blätter — wenn auch nicht zu Grabe getragen, doch in die flachen Niederungen um den Parnass herum hinabgedrängt worden; wo er denn auch fürder sich anbauen mag, denn es wohnen doch einmal da ehrliche, arme Leute, die auch 'was haben wollen. Die guten Meister haben dagegen, bedienen sie sich noch der, an sich freylich untadelhaften Formen der Sonate u. Variation, dieselben erweitert, vertieft, freyer, schöner ausgebildet, und gehaltvollern, edlern, darum auch dauerhaftern Stoff hineingedrückt: oder auch, sie haben, an deren statt, wo nicht neue Formen geschaffen, doch ältere, wundige, und sonst tüchtige, die fast in Vergessenheit gerathen waren, hervorgesucht, diese gleichfalls zum Theil erweitert, freyer, schöner ausgebildet, überall aber sie der fortgeschrittenen Zeit, und dem, was diese mit sich gebracht, angepasst, wodurch sie denn Neues geschaffen haben, mit wesentlichen Vorzügen des Alten, u. Altes mit wesentlichen Vorzügen des Neuen. Ja, es ist damit schon so weit gekommen, dass dies Letzte gewissermassen zur Mode wird, indem an den *Dies minorum gentium* in Erfüllung geht — wie es dort heisst:

Sie fröhnen ihrer Zeit.

Unter diese wiederhergestellten Formen gehören nun, wie bekannt, vorzüglich: die freye Phantasie, das Capriccio, das Präludium, die Toccata, die Fuge, und das grössere Uebungstuck: (*Exercice*) unter diejenigen aber, die sich im hohen Grade um die meisten dieser Formen, und zugleich auch auf dem ersten der vorher angeführten Wege, verdient gemacht haben, gehört allerdings der Veteran der jetzigen Klaviervirtuosen und Klaviercomponisten, der Mann, von dem wir alle, mittel- oder unmittelbar, gelernet, von dem wir nun auch das obengenannte, sehr bedeutende Werk empfangen haben — *Muzio Clementi.*

Wenn nun ein solcher Künstler in hohem, aber vollkräftigem, heiten n Alter, wie dies Clementi'n geschenkt ist, seine reichen, höchstmannigfaltigen Erfahrungen, wie er sie an sich selbst und an seinen vielen Schülern gemacht hat, überblickt, im Geiste zusammenfasst, und in einem Werke, wie das hier genannte, darlegt: wenn er mit dieser nächsten, unterrichtenden, überdem, bildenden Absicht zugleich, wie hier allerdings u. durchgehends gleichfalls geschehen, die zweyte verbindet, dass jedes Stück dieses seines Werks auch an sich betrachtet, ein schätzbares, mitunter vortreffliches Product der Kunst sey; wenn er zu dem Ende seine zahlreichen Arbeiten scharf durchmustert, von denselben nun das Vorzüglichste aus

jenen, die diese beyden Zwecke glücklich vereinigen, aushebt und verbessert, die Sammlung sodann mit vielem ganz Neuem bereichert, und alles dann, nicht ängstlich, aber wohlbedacht, unter gewisse Hauptklassen ordnet, auch mit den nöthigsten Nachweisungen und Beyhülfen versichet: so erwartet wol jedermann etwas ganz Ausgezeichnetes, und zwar für Verstand, Phantasie u. Empfindung, für Studium, Uebung und Unterhaltung, etwas auch, das in seiner Art wenigstens in so fern allein dastehet, als jedes solchen Künstlers Art eine eigene ist, und nicht anders kann — etwas mithin, das die Kunst im Idealen hoffentlich, im Realen ganz gewiss, erweitert und mannigfach fördert.

Jenes nun hat Clementi in diesem Werke gethan: dieses wird man folglich erwarten. Da bleibt einem Rec., nach der Versicherung, man werde seine Erwartungen eher übertroffen, als getäuscht sehen, wenig zu thun, ausser der Pflicht sich zu unterziehen, das Werk selbst genauer zu beschreiben, damit jeder Leser wisse, ob dasselbe in näherer Beziehung zu *ihm* stehe, oder nicht, ob es gerade *ihm* mehr oder weniger nutzen, gerade *ihn* mehr oder weniger erfreuen werde. Das soll denn hier geschehen; und was etwa sonst noch hinzugefügt wird, mögen Verf. und Leser als Beywerk nicht ungeneigt aufnehmen. —

Hr. Clementi denkt sich bey diesem Werke offenbar Schüler, die Meister werden wollen: mögen sie nun hernach dies Ziel erreichen, oder, durch Lebensverhältnisse gehindert, auf dem vorgezeichneten, sichern Wege nur bis dahin vordringen, wo man *mit Ehren* Halt machen kann, und wo Einem Musik überhaupt, und Klavierspiel insbesondere lebenslang etwas für Geist und Herz, nicht blos für Ohr und Zeitvertreib, ist und bleibt. Er setzt darum voraus: einen gewissen Ernst des Sinnes und Geschmacks überhaupt, namentlich aber Fassungskraft und Liebe für kunstreichere Harmonie und ausgearbeitete Vollstimmigkeit; zu dem Ende Kenntnis der Musik im Allgemeinen und des Klavierspiels im Einzelnen, die beträchtlich über die Elemente hinausgeht, und Geläufigkeit dieser Kenntnis; Fertigkeit und Geübtheit im Klavierspiel selbst, ohngefähr in dem Grade, wie sie nöthig sind, um seine eigenen, Clementi's, frühere und leichtere Sonaten gut vorzutragen: und endlich, wie sichs von selbst versteht: festen Willen und beharrlichen Fleis. Es hat aber der Zögling bey seiner Beschäftigung mit diesen Compositionen zwar allerdings Anregung und Nahrung für seine Phantasie, mehr noch Anregung und Nahrung für sein Gefühl, doch aber am meisten und zuvörderst, Anregung, Nahrung, Bereicherung und Leitung für Verstand und Ohr, (ist dies ein gebildetes,) und endlich die reichste, mannigfaltigste, zweckmässigste Uebung jeder Hand, jedes Fingers jeder Hand, und in dieser Hinsicht ein volles Genüge zu erwarten. Für beyde erste Seelenvermögen hier *viel* zu verlangen, wäre um so unbilliger, da dies die Gattung selbst kaum zulässt, und der nächste, eigentliche Zweck des ganzen Werks damit eher verfehlt, als erreicht werden würde. — Dies alles sagt nun Hr. Cl. zwar nicht mit Worten: es gehet aber so bestimmt aus dem Werke selbst hervor, dass wir es unbedenklich aussprechen.

Einen solchen Zögling nun, der freylich in der Regel kein Knabe seyn soll — einen solchen, wie wir ihn beschrieben haben, kann der Verf. allerdings gleich bey einem der wesentlichsten, und, ist man nicht früh daran gewöhnt, auch der schwierigsten Stücke höherer Ausbildung für's Klavierspiel erfassen: bey der Uebung, *alle Finger von einander unabhängig zu machen*. Hrn. Cl's Erfahrung mag ihn wol, wie uns unsre, gelehrt haben: eben diese, zu wahrhaft kunstgemässem Spiel unerlässlich nothwendige Stufe pflegten und pflegen sehr viele, besonders aber jene lärmenden, überhebenden Bravour- und Passagenspieler — was Seb. Bach Klavierhusaren nannte — wo nicht zu überhüpfen, doch flüchtig genug zu berühren: so dass *dieser* Vorzug, in reicher Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit dargelegt, seit Scarlatti in Italien und C. Ph. Em. Bach in Deutschland entschlafen sind, zu einer Seltenheit geworden ist. (In solcher Mannigfaltigkeit und solcher schönsten Vollendung weiss ihn der Rec. unter all der Menge wahrhaft ausgezeichneter Klavierspieler unsrer Tage doch nur an J. B. Cramer in London und an J. Field in Petersburg nachzuweisen: beyde aber sind bekanntlich Schüler Clementi's.) Das Entscheidende, Unerlässliche, und doch in neuester Zeit bey weitem zu wenig Beachtete dieses Vorzugs hat wol Hrn. Cl. bewogen, zu Uebungsstücken, wodurch man ihn erreichen kann, nicht nur so viele zu liefern, sondern auch, in Erfindung von Wendungen, Figuren, Lagen und Beziehungen beyder Hände und aller Finger unter

und gegen einander, so, vielleicht bis an Grübeley u. Spitzfindigkeit streifend, überreich zu seyn; dabey, durch eher zu freygebige, als zu sparsame Angabe des Fingersatzes, so wie durch andere Andeutungen das beabsichtigten Vortrags, möglichst nachzuhelfen, und auch dem Zöglinge eben hier ziemlich weit entgegen zu gehen, ihm aber endlich auch das Schwierigste und Künstlichste zuzumuthen; so dass sich ohne alle Einschränkung behaupten läst: wer diese Stücke sämmtlich, ganz wie sie gemeynet sind, vortragen kann, der — nun, der kann mit! — Es sind aber dieser Stücke nicht weniger, als 16, (eines ist noch am Schluss des Hefts nachgetragen,) und darunter manches bis zu 7 Seiten lang; jedes verfolgt Eine bestimmte Absicht, Ein bestimmtes Hülfsmittel zu jenem Zweck, unverrückt, und zwar so, dass sich auch aus jeder Gattung des Styls, von der zierlichen, anmuthigen Variation eines lieblichen Thema's an, bis zur Fuge, ja dem *Canone infinito*, etwas vorfindet. Es würde nicht schwer fallen, jene *nähere* Absicht zur Erreichung des Hauptzwecks bey jedem einzelnen Stücke in Worte zu fassen und so bestimmt nachzuweisen: es könnte das aber nicht ohne grosse Weitläuftigkeit geschehen; und da scheint es besser, dem Leser zuzutrauen, er werde sich hier, wo nicht auf das Wort des Rec., doch auf die bekannte Genauigkeit und Beharrlichkeit des Componisten verlassen: wer aber hernach an die Uebung dieser Stücke selbst gehet, findet auch ohne unsere Nachweisung die besondere Absicht jedes einzelnen ohne Kopfzerbrechen, denn sie ist deutlich und fest ihm eingeprägt.

Von diesen Stücken allen ist, soviel dem Rec. bekannt, nur Eines früher gedruckt erschienen, nämlich No. 14, das zuerst im 14ten Werke, und dann in den gesammelten Werken Cl.'s, (b. Breitkopf und Härtel in Leipzig,) beydemal aber zu vier Händen herauskam. Es ist nicht uninteressant, auch hieran die Fortschritte des vollstimmigen Spiels seit jener Zeit zu bemerken. Damals brauchte man, dies sehr schöne Stück gehörig auszuführen, zwey Spieler: jetzt leistet das, und ohne Schwierigkeit, Einer vollkommen, ohne dass der Componist mehr, als eine einzige Stelle zu seinen Gunsten umzuschreiben nöthig gehabt hätte; im Gegentheil hat er an mehren Orten noch eine Stimme, und melodiös, *hinzugefügt*. —

Von No. 16 fangen die Uebungen an, *allen Fingern gleiche Kraft zu geben*. Alles, was von den Uebungen des ersten Abschnitts Rühmliches gesagt worden ist, gilt, für ihren Zweck, auch von denen, dieses zweyten, und soll darum nicht wiederholt werden. Die Einleitung und Fuge, No. 25, ist zuerst 1780 in Paris erschienen, wird aber hier beträchtlich verbessert geliefert. Die übrigen Stücke sind, so viel sich Rec. erinnert, sämmtlich neu. Sie reichen bis No. 29, welche, wie oben gesagt, einen Nachtrag zum ersten Abschnitt enthält.

Durch wie viele Hefte Hr. Cl. nun seinen Schüler hindurchführen wird, bis er ihn oben auf dem Parnas verläst: (vergl. den Titel:) das kann Rec. nicht wissen, da sich allerdings noch über gar manches Hauptkapitel der höhern Ausbildung des Klavierspielers von einem so genialen, scharfsinnigen, gelehrten, beharrlichen und vielerfahrnen Künstler vieles schreiben läst. Wie dem aber auch sey oder werde: was er giebt, wird Gewinn seyn — Gewinn für Meister und Schüler, Gewinn endlich auch für die Kunst selbst. —

Ueber die Stufenfolge, auf welche Hr. Cl. den Schüler leitet, so wie über die angebene Applicatur, will der Rec. mit ihm nicht rechten. Was das Wesentliche betrift, so ist er, und ist wol auch jeder Kunstverständige, mit ihm einig: über Nebendinge, oder auch sonst manches Einzelne und Eigene, ist aber eine allgemeine Uebereinstimmung nicht möglich, indem, in Hinsicht auf die erste, die Stufenfolge, dem Einen dies, dem Andern das schwerer fällt, in Hinsicht auf die zweyte, die Applicatur, dem dieses, jenem jenes natürlicher und bequemer in der Hand liegt. Von Gewöhnung oder Verwöhnung darf zwar hier die Frage nicht seyn: diese soll eben weggeschafft, jene zum Besten geleitet werden: aber es hat doch auch Grösse der Hand und manche andere statthafte Individualität hier Einfluss, und darum wird eben immer einige Verschiedenheit der Meynungen und Urtheile hier verbleiben. Doch will Rec. nicht unbemerkt lassen, dass er gegen Manches in der Reihenfolge mehr einzuwenden hat, als gegen die angegebene Applicatur, obschon da nicht selten etwas auf den ersten Anblick und Versuch etwas wunderlich u. erkünstelt erscheint. Bey näherer Prüfung und öfterer Probe hingegen verliert sich dies Letztere fast durchgehends. Und darum möchte der Rec. auch rathen, bey der Bestimmung der Aufeinanderfolge der Uebungen

es mit der hier vorgeschriebenen Reihe nicht allzustreng, sondern mehr Rücksicht auf das Individuum zu nehmen: nur aber, wenn es irgend thunlich ist, keines von allen Stücken ganz auszuschliessen: bey der Applicatur hingegen genau zu verbleiben, und, wo nur nicht die Natur geradezu den Schlagbaum vorziehet, sich selbst nichts zu schenken, nichts durchschlupfen zu lassen; sondern vielmehr dem trefflichen Künstler zuzutrauen, er werde auch da seine guten Ursachen haben, wo diese nicht sogleich einleuchten wollen, und könne am Ende selbst in den Stellen nicht leicht gerade Unrecht haben, wo sich diese guten Ursachen auch später nicht zeigen wollen. Giebt es doch auch in diesem, wie in so vielen Gegenständen, (der Kunst und des Lebens,) welche Dunkel oder voreilige Oberflächlichkeit in die alte Rumpelkammer des leeren Mechanismus verweiset, eine gewisse Genialität; dieser aber mit Achtung zu folgen, steht dem Schüler eben so wohl an, als dem Meister, dem sie verliehen, sich ihrer zu bedienen.

Uebrigens sey nur noch Zweyerley kurz erwähnt. Demjenigen, der Composition studirt, ohne eben ein ganz vorzüglicher Klavierspieler werden zu wollen, kann dies Werk als eine wahre Fundgrube edler, gründlicher, nicht selten auch wahrhaft origineller Harmonien dienen. Sodann: die Tempos der Stücke sind sämmtlich nach Mälzels Metronom angegeben: man fange aber beym Einstudiren der schnellen Sätze ja beträchtlich langsamer an, damit man rein, sicher und deutlich bleibe, so dass man erst zur Vollendung des Spiels das vorgeschriebene Tempo ergreift; denn, was einmal schnell gehen soll, geht nach dieser Vorschrift meist sehr schnell.

Justin Heinrich Knecht,

ein Mann, der in gleichem Grade als Kenner der Theorie der Tonkunst, als Componist, Orgelspieler und Musiklehrer, Achtung verdiente, und Achtung fand, starb, nachdem er seit 1812 öfters gekränkelt, den 13ten December 1817, vom Schlage getroffen, im 66sten Lebensjahre zu Biberach, wo er geboren, seit seinem 19ten Jahre angestellt, und stets auf die mannigfaltigste Weise in seiner Kunst thätig gewesen war. — Die Geschichte seines einfachen Lebens nicht nur, sondern auch das Verzeichnis seiner zahlreichen, theoretischen und praktischen Werke, hat Gerber, *im alten und neuen Tonkünstlerlexikon*, so vollständig geliefert, dass wir nur hinzuzusetzen finden: Knecht hat, ausser den dort angeführten und mit seinem Namen bezeichneten Beyträgen zu unserer Zeitung, auch (in den frühern Jahrgängen derselben) verschiedene gründliche Recensionen geliefert, und im vorigen Jahre eine neue, vermehrte und verbesserte Auflage seines *allgemeinen musikal. Katechismus* drucken lassen. Sollen wir aber, nach langer Bekanntschaft mit ihm und den meisten seiner öffentlich erschienenen Werke, auch über beyde summarisch unser Urtheil aussprechen: so müssen wir dies auf folgende Weise thun.

Knechts Geist schien uns immer, weniger geeignet, wahrhaft Eigenthümliches zu erfinden, als schon Vorhandenes zu würdigen, sich anzueignen, und es nun nach eigener Art zu verarbeiten. So zeigte sich uns derselbe in seinen Lehrbüchern und andern theoretischen Arbeiten; so auch in seinen Compositionen, Sammlungen u. dgl. Als Theoretiker folgte er früher Kirnbergers Systeme; später, bey persönlichem Umgang mit dem Abt Vogler und dem fleissigsten Studium seiner Schriften, imponirte ihm dessen Genialität, und reizte ihn das Neue mancher Ansichten dieses Mannes; wobey ihn zugleich die Verworrenheit der Schriften desselben beunruhigte. Er machte sich die Eigenheiten des voglerschen Systems — will man das interessante Conglomerat seiner vielfältigen Beobachtungen, Studien, Reflexionen, Schlüsse, Versuche und Grübeleyen jetzt noch so nennen — möglichst zu eigen; und überzeugt von dessen Gehalt und Werth, aufgeregt zugleich durch zum Theil ungerechte Gegner Voglers und die immer wiederholten Klagen desselben, er werde nur nicht verstanden — liess sichs Knecht höchst angelegen seyn, die Lehren und die Methode dieses sogenannten Systems zu ordnen, zu erläutern, wol auch zu vertheidigen. Vogler erklärte sich jedoch gegen uns mehrmals unzufrieden darüber, und behauptete, auch sein Freund versündige sich an ihm, und zwar doppelt, indem er auf Nebendingen allzuschwerig beharre, und die Hauptsachen doch auch nicht ganz gefasst, viel weniger in das gehörige Licht gestellt habe; wenn er übrigens in gleichem Grade Recht und Unrecht haben mochte. Uebrigens sind Knechts Abhandlungen, und theo-

retische Schriften überhaupt, gut und haben gewiss manchen Nutzen gestiftet, wenn man auch gestehen muss, dass sie nicht aufs strengste geordnet, nicht immer präcis genug ausgedrückt, und etwas weitschweifig behandelt sind. — Als Orgelspieler haben wir ihn nicht selbst kennen gelernt; von seinen Anweisungen und Compositionen für die Orgel ziehen wir die frühern den spätern darum vor, weil er in jenen dem eigentlichen, kirchlich edlen, strengen Styl getreuer geblieben ist, als in diesen, wo er Voglers Lehre, man müsse die Orgel auch als die Repräsentantin eines Orchesters für alle Instrumente behandeln, angenommen hatte — eine Lehre, die wir glauben für falsch, wenn auch dem reisenden Virtuosen bey der Menge für vortheilhaft, erklären zu müssen. Doch liess Knecht, neben dieser, auch jene Weise niemals ganz aus dem Auge; und so verdienen seine hieher gehörigen Arbeiten noch immer empfohlen zu werden, und haben gewiss Vielen genützt. — Seine Compositionen für Klavier, Gesang am Klaviere, für Orchester u. Oper, sind meistens veraltet; was er auch später selbst fühlte, und daher wenig dieser Art mehr schrieb, sondern lieber Sammlungen ausgewählter Stücke anderer Meister veranstaltete, diese zu gewissen instructiven Zwecken ordnete u. dgl., und damit im engern und weitern Kreise die Ausübung der Tonkunst förderte half. Zu Compositionen für die Kirche eigneten ihn seine Talente und Einsichten, so wie sein frommer Sinn, ganz vorzüglich: aber von seinen vielen Leistungen dieser Art sind nur wenige öffentlich erschienen, und ausser diesen nur einige noch uns bekannt worden. Unter dem, was uns hieher Gehöriges zugekommen, glauben wir seine Choralbücher, und seine Composition des Psalmen: *Dixit Dominus* —, noch mehr aber die, des Psalmen: *Gott ist mein Hirt* — (nach Mendelsohns Uebersetzung.) rühmen zu müssen. Die einfachelle und doch kunstreiche, dem Texte vollkommen angemessene, und sanft eindringliche Behandlung dieses Psalmes, scheint uns musterhaft, und werth, Knechts Andenken für immer zu erhalten. — Schliesslich noch: Knecht war ein wackerer, grundredlicher Mann; zuverlässig in jedem Lebensverhältnisse; zufrieden in sehr beschränkten Glücksumständen; heiter und dienstfertig im Umgang; gefällig und human in jedem Kunst- oder Lebensverkehr.

Der Orgelbauer, Knecht, der sich durch mehre bedeutende Orgeln seit etwa zehn Jahren rühmlich bekannt gemacht hat, ist sein Sohn.

d. Redact.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Den 11ten gab der Königl. Musikdir., Hr. Seidel, Concert im Saale der Loge Royal-York. Eine Ouverture aus Seidels Oper, *Honorine*, die ein Gemälde des ländlichen Morgens beym Aufgange der Sonne enthält, und sich durch liebliche Blasinstrumentirung und das zarte Spiel des Concertm.s Seidlers auf der obligaten Violine auszeichnete, machte auf die ganze Oper begierig. Dem. Lemke sang darauf eine Scene von B. Romberg, und Mad. Gröbenschütz spielte Capriccio und Polacca fürs Fortepiano von Lauska, beyde ihrer anerkannten Talente würdig. Der 2te Theil gab eine Arie vom Freyherrn von Poissl, gesungen von Hrn. Wauer, die schillersche Ballade, *Hero und Leander*, mit musikal. Begleitung von Seidel, in den lyrischen Stellen sehr schön gesprochen von Mad. Stich, und das beliebte Doppelconc. für Flöte und Klarinette, unverbesserlich geblasen von den Hrn. Gabrielsky und Tausch. — Den 12ten veranstaltete die Schauspielintendantur ein Concert im Opernhause, in dem sich Hr. Kapellm. Kreutzer vor seiner Abreise zum letztenmal hören liess. Die Ouverture aus Kreutzers Oper, *die Insulaner in Amerika*, zeichnete sich durch angenehme Melodien und Wirkungen der Blasinstrumente aus. Hr. Kreutzer spielte darauf eine Phantasie auf dem Pianmelodion, die Eigenthümlichkeiten des zarten Instruments zu zeigen, und nachher ein Klavierconc. in E dur von seiner Composition, mit Kraft, Fertigkeit und Geschmack; zuletzt einen Marsch auf dem Pianmelodion, mit Begleit. von zwey, durch die Hrn. Leeb und Schunke trefflich geblasenen Waldhörnern. Der herzogl. dessauische Kammermusic., Hr. Probst, spielte das neueste Violinconc. seines Lehrers. Spohr, und eine von ihm selbst componirte Phantasie, (deren überhäufte Modulationen und düstre Bizarrerien aber gar nicht ansprachen,) mit glücklicher Ueberwindung vieler Schwierigkeiten, in kühnen Sprüngen, Harpeggien, Doppelgriffen, im Staccato u. a. w. Sein äusserer Anstand bedarf sehr,

gebildet zu werden, indem seine körperlichen Bewegungen im eigentlichen Sinne halsbrechend schienen. Hr. Kreutzer trug, mit Mad. Seidler und Hrn. Blume, vier von ihm componirte Frühlingslieder von Uhland vortrefflich vor, und machte auf die Erscheinung der von ihm angekündigten Gesänge begierig. Den Beschluss des genussreichen Abends machte das kotzebuesche Lustspiel: *Der gerade Weg ist der beste.* — Den 20sten gab der Kammermusic. Belcke Concert. Er zeigte auch diesmal seine ungemeine Fertigkeit auf der Basposaune, in ziemlich schnellen Passagen, und in Tönen, die an Zartheit dem Waldhorn nahe kommen. — Den 24sten gab der Kammermusic. W. Braun Concert. Er spielte auf der Oboe ein Conc., Variationen und Rondo von seiner Composition, in der er viele belebende Ideen und Instrumentalwirkungen, so wie auf seinem Instrumente einen vollen Ton und sichern Ansatz darlegte. — Hr. Franz Koch hat am 4ten, 14ten und 25sten sich auf der Mundharmonika hören lassen, und auf derselben seine grosse Fertigkeit beurkundet durch den Vortrag mannigfaltiger kleiner Stücke, z. B. eines Marsches, eines Allegro, eines Walzers mit Variationen, mehrer beliebter Gesangstücke u. s. w., unter letztern auch des feyerlichen Grabgesanges: Wie sie so sanft ruhn — in dem er besonders das Crescendo und Decrescendo trefflich ausführte. — Unter den mancherley Zwischenspielen zeichnete sich vorzüglich am 24sten aus das Thema mit Variationen für das Orchester, comp. vom Hrn. Musikdir. Seidel.

Einige Tage früher, am 20sten, ward *Figaro's Hochzeit* von Mozart gegeben. Hrn. Fischer, der den Figaro trefflich spielt und singt, gefiel es, an dem Abend nicht wie sonst, auf Begehren, die bekannte Arie: Dort vergiss leises Flehn u. s. w., und zwar italienisch, zu wiederholen, und er ward ausgepocht. Er theilte daher im 32sten Blatte des vom Hrn. Prof. Gubitz herausgegebenen *Gesellschafters* seine Ansichten über die wechselwirkende Stimmung zwischen Publicum und Künstler mit. Dagegen schrieb Hr. Kuhn in No. 43 seines *Freymüthigen* eine Beleuchtung mit dem Motto: *Ne sutor ultra crepidam*, und eine zweyte Beleuchtung in No. 44. Auch erschien unter dem Titel: Vielerley, Viele und Einer, im 56sten Blatte des *Gesellschafters* etwas über den Aufsatz des Hrn. Fischer. Dieser benachrichtigt gegen diese Gegenschriften in der speneriſchen Zeitung vom 3ten März, die ebenfalls eine sehr unparteyische Würdigung der fischerschen Behauptungen enthält, dass er in keinem Falle, was gegen seinen Aufsatz geschrieben werden mag, beantworten, aber alles zur Injurienklage Geeignete sogleich vor Gericht bringen werde. Wahrscheinlich sind damit die Acten noch nicht geschlossen.

Bey dem neuen Ausbau der hiesigen Domkirche ist auch die, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts verfertigte Orgel zweckmässig wieder aufgestellt und am 22sten in ihrer Vollendung von dem ausgezeichneten Organisten, dem Hrn. Musikdir. Hellwig, mit grosser Wirkung gespielt worden. Sie enthält 38 vollständige Stimmen, worunter 7 16füssige Register, 2 Klaviere von C, cis-F, 8 Windladen und 7 Blasebälge. Der Bau ist ausgeführt vom Orgelbauer Buchholz, nach dem Plane des Musikdirectors an der katholischen Kirche, Hrn. Tschockert.

Nachträglich bemerke ich, dass der im vorigen Jahrgange der mus. Zeit. oftmals erwähnte talentvolle Sohn des hiesigen Kapellmusic. A. Schneider vor kurzem an der Schwindsucht gestorben ist.

Notizen.

Wir finden so eben in der wiener, und aus ihr in der leipziger Zeitung Nachricht über die, vom königl. sächs. Kapellm., Hrn. Morlacchi, in Neapel componirte und aufgeführte Oper, *Boadicea*. Da wir über dieselbe noch keine directen Berichte von unseren Correspondenten in Italien erhalten haben: so wiederholen wir vorläufig jene Nachricht, und zwar mit Vergnügen, denn sie sagt, dass diese Oper „bey der *zweyten* Aufführung den ungetheiltesten Beyfall" gefunden habe, u. für eine „wahrhaft dramatische und im edelsten italienischen Styl geschriebene Musik" erklärt worden sey. Zugleich macht jene Zeitung die Bemerkung, es wären im Laufe des letzten Carnevals auf den verschiedenen Theatern Italiens *viersehn* Opern von einem und demselben Meister, von Rossini nämlich, aufgeführt worden.

In No. 2 unsrer Zeit. von dies. Jahre, Seite 38, wo eines ausgezeichneten Fagottisten gedacht

worden, der sich in Leipzig hören lassen, ist derselbe durch ein Versehen Kirsten genannt; es soll heissen, *Küster*. (Fürstl. Kammermusicus in Bückeburg.)

d. Red.

Schreiben an die Redaction.

Ew. hochgeehrteste Red. bitte nicht übel zu nehmen, dass ich habe, wie Sie in meinem Schreiben lesen werden, eine Oper componiret. Es ist mein Opus 75, wenn gleich von die andern noch nichts gedruckt ist. Aber es wird schon kommen, wenn Sie nur erst die Oper auf die Theater verhulfen haben, und unparteyisch gelobt, als woran mirs gar nicht liegt von Seiten meiner Person, weil ich immer bescheiden bin, aber von wegen die Kunst. Und hat der Herr Stadtschreiber diesortig das Buch gemacht, und ist dasselbige schnakisch genug, wenn gleich die Worte nicht beyliegend eingeschrieben sind, aber viele geredet werden, und kann gewiss jedes gebildete Publikum seinen Spas daran haben. Weil aber viel Personen auftreten, so ist es ausdrücklich eingericht, dass welche wegbleiben können, die nicht da sind, und auch Arien und dergleichen, oder andere hineingelegt. Das ist all eins, und kann sich so kein Director entschuldigen, wer er auch sey. Auch habe ich mir von die Herren Breitkopf und Härtel ausdrücklich ihren Wasserträger kommen lassen, meinen Stiel darnach einzurichten, den Auszug nämlich, als welcher anbey nach beliebigen Gebrauch zurückgeht, mit Bitte, ihn wieder anzunehmen, weil meine Umstände diesortig mir nicht erlauben zu kaufen. Bitte aber nun Ew. Redaction ganz gehorsamst und aus Menschenliebe, denn ich habe meine Frau und funf unerzogene Kinder, dass Sie die Oper bekannt machen an die Theaters, weil ich mit sie nicht bekannt bin und sie dächten es wäre mir ums Geld und was dergleichen mehr ist. Was ich aber verlange ist nur 50 Dukaten vor die Abschrift allemal, und da ich sie selber abschreibe, werde selbe gewiss reinlich und correct liefern. Wenn Ew. Redact. aber noch mehr meine Bitte erfullen u. Ihre berühmten Verdienste vermehren wollen, so nehmen Sie mir gleich das ganze Werk, mit Buch, ab, u. verkaufen es hernach selbsten an die Theaters. Wobey ich Sie gerne auch ihren Profit lassen will, denn umsonst ist der Tod, wie mir aus Erfahrung bekannt. Und rechne ich dabey nur so, dass doch gewiss in Deutschland, Ausländer unerwähnt, so und mehr grosse Theaters sind, und wenn Sie sich für jede Abschrift die 50 zahlen lassen, so thut das 1200, oder 3600 Thaler, ich verlange aber nur die Hälfte, nämlich 1800, und will Sie gerne die andere Hälfte lassen *pro studio et labore*, und sehen Ew. hochgeehrteste Red., dass ich gar nicht der Mann bin, welcher — — — Können auch bey die Herrn Directionen mit aufführen, dass der Dichter und der Componist wahrhaftige deutsche Originale sind und keine Uebersetzungen und dergleichen, und dass wir hier im heiligen Kriege auch unser gut Bischen abgekriegt haben, und dass das liebe Brot und die Kartoffeln diesortig noch immer in hohen Preisen stehen, als welches alles wahrhaftig und die Wahrheit ist. Der ich verbleibe mit vielen Complimenten Ew. u. s. w.

Kurze Anzeigen.

Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. — — par Henri Köhler. Op. 112. No. 1, 2, 3. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jed. No. 1 Fr. 50 C.s.)

Ref. kennet von den einhundert und elf frühern Werken des Verf. manche, welche kleine Flötenstücke enthalten, die für Dilettanten von wenig Geubtheit, welche mit ihren Flöten, wenn auch nicht Andere, doch sich selbst unterhalten wollen, passend und nützlich sind: aber an Compositionen für das Pianoforte sollte er sich nicht machen, es müsste denn allenfalls mit Tänzen, kleinen Variationen zur Uebung u. dgl. seyn. Für Klaviersonaten verlangen, nicht nur die Kenner, sondern alle verständigen Leute, jetzt eigene Gedanken, Zusammenhang derselben, und zwar für Einsicht, Geschmack u. Gefühl, auch gründliche, oder doch geordnete, harmonische Ausführung; ja, sähe es auch um die ersten etwas misslich aus: die andern kann man nicht mehr entbehren. Hrn. K. fehlen nun aber alle drey. Da weiss denn Ref., auch beym besten Willen, diese sogenannten Sonaten zu nichts zu empfehlen, als

zu Uebung der Fingerfertigkeit in gewöhnlichen Passagen und andern Gängen. Hierzu können sie wirklich dienen; ist doch fast alles so geschrieben, dass die Finger es, bey einiger Geübtheit, von selbst machen, ohne einen andern Theil des menschlichen Wesens, ausser die Augen zum Lesen, in Beschlag zu nehmen.

---

1. *Trois grandes Sonates pour le Pianoforte avec une Flûte obligée*; und

2. *Trois grandes Sonates pour le Pianoforte avec un Violon obligé — — comp. par C. F. Ebers.* Oeuvr. 30 et 31. No. 2, 3. à Bonn et Cologne; chez Simrock. (Pr. jed. No. 3 Fr. 50 C.s.)

Die erste No. dieser beyden Werke ist Ref. nicht zugekommen. Beyde Werke sind aber eines und dasselbe; die obligate Flötenstimme ist beym zweyten für die Violin umgeschrieben, und das mit Kenntnis beyder Instrumente und mit Geschicklichkeit. Die Compositionen selbst sind, wie es dem Ref. scheint, am kürzesten u. kenntlichsten beschrieben, wenn man sagt: sie nehmen, nur hin und wieder mit neuern Figuren ausgestattet, denselben Platz ein, den die ehemals allgemein bekannten Sonaten für Pianoforte u. Flöte von Hoffmeister einnahmen. Wem diese genugten, der wird auch mit jenen zufrieden seyn, zumal, da Hr. E. beyde Spieler noch etwas mehr beschäftigt, ohne ihnen Schwierigeres zuzumuthen; vielmehr that dies, was den Flötisten anlangt, Hoffmeister hin und wieder.

Instructive Flötenstücke für Anfänger. 1stes Supplement zum Elementarbuche für Flötenspieler von A. E. Müller, grossherzogl. Kapellm. in Weimar. 2tes Supplement. Leipzig, b. Peters. (Pr. jedes Hefts 10 Gr.)

Ganz in der Art, wie der verstorb. M. seine Uebungsstücke für Klavierspieler bearbeitet hat, sind von ihm diese, für Flötenspieler, bearbeitet; u. wie sich jene auf sein Elementarbuch für Klavierspieler beziehen, so beziehen sich diese auf sein Elementarbuch für Flötenspieler. Es ist sogar hier noch öfter auf dieses zurückgewiesen, als dort auf jenes, und auch ausserdem mancher sehr nützliche Wink zur Erleichterung richtiger Ausführung dem Lehrer oder Scholaren in den Anmerkungen gegeben. Der erste Heft behandelt D dur, der zweyte G dur. In jedem finden sich erst Vorübungen, die selbst von den leichtesten Tönen der Scala anfangen und schrittweise weiter führen. Dann folgen kleine melodiöse Sätze sehr verschiedener Art, immer in angemessenem Aufschreiten. Die Vorübungen sind, als dem Lernenden allein zugehörig, einstimmig; die andern Stücke, wo der Lehrer begleitet, zweystimmig für zwey Flöten, deren Stimmen in zwey Linien einander untergesetzt sind, damit der Lehrer zugleich die Stimme des Schülers im Auge behalte. — So wenig das alles dem Unkundigen in die Augen fallen mag: so ist es doch, als vollkommen zweckmässig und sehr nützlich, mit Dank anzunehmen; ja, wie es nun dasteht, konnte es nur ein so gründlicher Meister und erfahrner Lehrer geben.

Pot-pourri sur les melodies de l'Opera, Don Juan, de Mozart, arrangé pour le Pianoforte et Violon — — par A. Romberg. Oeuvr. 49. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 50 C.s.)

Es ist dies dasselbe Werk, welches Hr. R. ursprünglich für die concertirende Violin mit Orchesterbegleitung geschrieben hat, das mit Recht überall beyfällig aufgenommen worden und etwa vor einem Jahre in demselben Verlage herausgekommen ist. Auch in der Gestalt, worin es hier erscheint, u. wo beyde Instrumente ohngefähr zu gleichen Theilen, mithin nicht wenig, obligat beschäftiget sind, nimmt es sich gut aus und wird geschickten Dilettanten willkommen seyn. Einige Figuren indessen, welche hier das Pianoforte hat, besonders in der zweyten Variation des ersten Thema, S. 4 u. 5, hätten wol umgeschrieben und für den Klavierspieler mehr handgerecht gemacht werden sollen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten März. Nº. 12. 1818.

RECENSIONEN.

Sendschreiben Dr. Martin Luthers an Ludwig Senfel, herzogl. bayerischen Hofmusicus in München. Zum Andenken der Gedächtnissfeyer der von Luther vor 300 Jahren bewirkten Kirchenverbesserung aufs Neue in den Druck gegeben und mit einigen Zusätzen versehen, in Beziehung auf Luthers Liebe zur Musik und Singkunst, von J. C. S. Kiefhaber, Assessor der kön. bayersch. Ministerial-Archivs-Commission und Reichs-Archivs-Adjunct. München, 1817, bey Leutner. (Pr. 10 Xr.)

Der ausführliche Titel giebt den Hauptzweck und Hauptinhalt des kleinen Schriftchens an; und da wol Jedermann, wie der Rec., mit beydem zufrieden seyn wird: so bleibt diesem nur übrig, näher nachzuweisen, wie Hr. K. jenen Zweck zu erreichen gesucht hat; und etwa hin und wieder eine kleine Bemerkung beyzufügen.

Die *Vorerinnerung* giebt vornämlich etwas zur Geschichte jenes Briefs: Hr. K. irret sich aber, wenn er glaubt, der Brief sey nur in den angeführten Werken gedruckt; er ist es öfter, namentlich in Forkels *Almanach*, und auch in dieser Zeitung.

Das Werkchen selbst fängt an mit einigen Notizen von Ehrn Senfel; über welchen bey Gerber, (im *alten* und *neuen Tonkünstlerlexikon*,) und, nach diesem, bey Lipowsky, (*im bayersch. Musiklexikon*,) mehr nachgelesen werden kann. Nun folgt der Brief selbst, erst im lateinischen Original, dann in guter deutscher Uebersetzung, welcher einige historische Erläuterungen in Anmerkungen beygefügt sind. Dann giebt Hr. K. einige Stellen aus Mathesii *Leben Luthers*. (nach der Aug., Nürnberg, 1588,) welche sich auf jenen Brief beziehen, und das Zeugnis des berühmten Walther, des musikal. Freundes und Helfers Luthers, über dieses grossen Mannes Leistungen in der Tonkunst — welches Zeugnis, als die Hauptstelle über Ls Choralcompositionen, oftmals, und auch in dieser Zeitung, abgedruckt worden ist. Es folgen: ein kürzeres Zeugnis, Junkers, von wenig Belang; einige Urtheile aus andern, neuern Schriftstellern; Luthers Aeusserungen, Musik betreffend, aus den *Tischreden*, und sein Gedichtchen *an Frau Musica*, das er in ein Choralbuch schrieb. (Das Original dieses handschriftlichen Choralbuchs, mit diesem Gedichtchen von Luthers eigner Hand, befindet sich jetzt im Archiv zu Nürnberg.) Die beyden letzten Stücke sind, ebenfalls mehrmals, und auch in dieser Zeitung zusammengestellt worden. Hr. K. begleitet alles dies mit kurzen historischen und andern Anmerkungen. Dann schliesst er mit einer Apostrophe an Luther über die Fortschritte des Kirchengesangs, und der Kirchenmusik überhaupt, vornämlich in Bayern, und preiset im Einzelnen, was dafür in jenem Lande unter der jetzigen Regierung geschehen ist. — Enthält so das Schriftchen auch nichts Neues, so ist es doch lesenswerth; und mag auch wol, was es enthält, in Bayern Vielen neu und unbekannt seyn. Warum der Verf., bey so reichlicher Angabe der Literatur, die musikal. Zeitung nirgends angeführt hat, wo jedoch, wie schon erinnert, was er aus den Alten zusammengestellt, weit früher ebenfalls zusammengestellt zu finden ist, u. auch noch Mehres über denselben Gegenstand: das weiss Rec. nicht. Es mag ihm wol, wie manchem gelehrten Literator, gegangen seyn: er suchte fern, was nahe lag.

Alte und neue Choralgesänge, vierstimmig ausgesetzt von Joh. Christ. Kuhnau — — 2te Auflage, herausg. von Joh. Friedr. Wilh. Kuhnau. Berlin, im Verlage des Herausgebers, 1817. (Pr. 2 Thlr.)

Das Choralbuch des seel. Kuhnau, das 1784 erschien, hat unter Kennern und Freunden des Kirchengesangs einen weitverbreiteten, guten Ruf. Und das mit Recht; vornämlich — nach des Rec. Urtheil — wegen Reichhaltigkeit der Melodien, und einer Harmonie, welche, im Ganzen, ziemlich das richtige Mittel hält zwischen einer, für den volksthümlichen Gebrauch zu grossen Künstlichkeit, und einer überpopulairen Popularität oder trivialen Natürlichkeit; und so zwar, dass das Zünglein der Wage eher nach jener, als nach dieser schwankt. Auch zeichnete dies Buch sich dadurch aus, dass die Verff. der Melodien, so weit sie zu erforschen waren, zuerst darin angegeben wurden.

Jetzt hat nun der Sohn des Verf.s die hier angezeigte neue Auflage dieses Choralbuchs besorgt. Sie ist aber mehr, als eine solche, und hat wesentliche Veränderungen von verschiedener Art bekommen, mit welchen vornämlich der zufrieden seyn wird, der das Buch als in den Kirchen einzuführen betrachtet; nicht ganz aber, wenigstens in Einer Hinsicht, wer es als allgemeine Sammlung alter und neuer Choräle ansiehet. Da die erste Ausgabe des Buchs vor den Anfang dieser Zeitung zurückfällt, und auch bekannt und geachtet ist, so kann hier nicht weiter von ihm selbst, sondern nur von diesen Veränderungen gesprochen werden. Die bedeutendern laufen auf Folgendes hinaus.

Vater K. hatte, so lang' er noch lebte, an seinem Choralbuch gebessert: diese Verbesserungen sind hier aus dem Manuscript aufgenommen worden — was Dank verdient. In mehren Chorälen, die der Rec. verglichen, sind diese Verbesserungen nicht unbeträchtlich und sehr lobenswerth.

Raum, und mithin Kosten zu sparen, sind, statt der halben, Viertelnoten gewählt worden; wogegen Niemand etwas haben wird. Aus demselben Grunde sind aber auch die alten und neuen Melodien weggelassen worden, welche weder im alten preussischen, noch im neuen berliner Gesangbuche Anwendung finden. Das wird von dem gelobt werden, der nur an den unmittelbaren Gebrauch dieses Choralbuchs in den Kirchen denkt; von Andern nicht. Doch werden diese, sind sie Kenner, wenigstens in so fern damit zufrieden seyn, als die Ausschliessung meist moderne Melodien betroffen hat.

Fehlerhafte Angaben der Melodien im alten preussischen Gesangbuche sind berichtigt, und überhaupt ist, durch Register etc., in dieser Hinsicht das Nöthige mit Sorgfalt geleistet worden. Auch hat der Herausg. einige, im alten Choralbuche fehlende und doch anwendbare Melodien nachgetragen.

Verschiedene Melodien sind in andere Tonarten, höher oder tiefer, gesetzt worden; je nachdem es die jetzige Stimmung der Orgeln, und die jetzigen Stimmen des Volks, dem Herausg. zu verlangen schienen. Auch das wird der billigen, wenigstens als ein nothwendiges Uebel, der an den unmittelbaren Gebrauch in den Kirchen denkt. Andern wird es Leid thun, dass manche Melodie dadurch an Charakter, mehr oder weniger verliert. Doch ist der Herausg. mit dieser Aenderung sparsam verfahren: es war aber schon in der alten Ausgabe manches Lied, und nicht immer zu seinem Vortheil, versetzt.

Provinzial-Abweichungen der Melodien sind weggelassen; wo die Wahl zwischen Gut und Schlecht sicher war, ist ohne Weiteres für das erste entschieden; in zweifelhaften Fällen die berliner gangbare Singweise aufgenommen worden. So ist auch hierin, für den Kirchengebrauch, gut gesorgt worden; und, *für diesen*, besser, als durch ein allzuängstliches und hartnäckiges, wo nicht gar pedantisches Beharren einzig beym Alten, oder (was viel schlimmer) auch, durch ein leichtsinniges, oder schlaffes Nachgeben gegen jede Umformung der singenden Trägheit oder des plärrenden Vorschreyens. Da die berliner Singweise, im Nachklang der ältern trefflichen Meister dieser Stadt, namentlich Kirnbergers und seiner Freunde oder Schüler, im Ganzen sich ziemlich gut erhalten hat: so werden mit dieser Entscheidung zweifelhafter Fälle nicht nur die örtlichen Gemeinen, sondern meistens auch die zufrieden seyn, die nicht in Berlin oder in den preussischen Staaten überhaupt leben.

Kleinere Abänderungen übergehen wir.

Uebrigens findet man, in der neuen, wie in der ältern Ausgabe, ausser den vier Stimmen, auch

noch die Bezifferung des Basses; eigentlich wol ohne Noth, doch denen, die sich im Spiel bezifferter Bässe üben wollen, von Nutzen.

Und so möge auch dies Werk zur Förderung der Würde und Verstärkung des Eindrucks unsrer gottesdienstlichen Versammlungen löblich mitwirken! —

---

1. *Deux Pièces pour la musique turque* (*Clarinetto in B et C, primo et secondo, Oboe primo et secondo, 2 Flauti, Flauto piccolo, Corni II in C, Fagotti II, Contrafagotto, Clarini II in C, Tamburo grande e Piatti, Tympani, Tamburo militare, e Corno di Bassetto*) *tiré du Requiem et comp. par A. Gerke.* Oeuvr. 9. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.) und:
2. *Six Pièces pour la musique turque* (*2 Clarinetti in C, 2 Oboi, 2 Flauti, 2 Flauti piccoli, 2 Corni in C, 2 Fagotti, Contrafagotto, 2 Clarini in C, Tamburo grande e Piatti, Triangolo, Tympani, Tamburo militare, e Corno di Bassetto*) *comp. par A. Gerke.* Oeuv. 12. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.) Beyde Werke: Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Dass sich mit der Erhebung des Militärstandes auch die militärische Musik in den letztern Zeiten erhoben habe, ist schwerlich irgend einem Aufmerksamen unbekannt. Wer wird, wenn er die frühern Compositionen dieser Gattung und ihre Ausführung mit jenen, in letzter Zeit, vergleicht, nicht einen auffallenden Unterschied finden? — Man hörte zwar wol bey einzelnen Regimentern, besonders der österreichischen Armee, vortreffliche militärische Musikaufführungen, wozu das an musikal. Talenten so reiche Böhmen viele herrliche Subjecte geliefert hatte; aber doch war jener Geist *im Allgemeinen* nicht so rege, und er hatte nicht jenen Aufschwung, wozu er vorzüglich durch die sorgsame Pflege der militärischen Musik bey der französischen Armee den Anstoss erhielt.

So wie nun die Musik überhaupt das reine Bild des Innern zur Anschauung bringt, so konnte man aus der Art der militärischen Musik, wo nicht geradehin auf den Geist der Armee überhaupt, doch wenigstens der Führer von einzelnen Corps schliessen, welche aber doch, mehr oder weniger, von dem allgemeinen Geiste des Ganzen beseelt waren.

Enthusiastisch, voll Leben und Kraft, und oft wildem Leben, betäubender Kraft, war die Musik, als der republicanische Sinn die Armeen der Franzosen beseelte, als aufwallender Freyheitssinn und Heldenmuth sie antrieb, mit unerschütterlichem Muthe jeder Gefahr zu trotzen. Waren auch gleich oft die Musikchöre schwach, die Instrumente nicht zum Besten beschaffen, die Composition der Stücke nicht regelrecht: es lag doch, sowol in diesen, als besonders in der Ausführung, eine Energie, welche nur das Resultat der höchsten Begeisterung seyn konnte. — Mit der Abnahme dieser, verschwand nothwendiger Weise auch die grosse Kraft, sowol in der Composition, als in der Darstellung, und an die Stelle dieser Kraft trat nun das Gefällige, in späterer Zeit sogar das Tändelnde. Klagte doch schon Reichardt bey seiner Anwesenheit zu Paris, noch unter dem Consulate Napoleons, über den Mangel an Grösse und charakteristischer Energie in der französischen Militärmusik! Ein schlimmeres Zeichen für das baldige und plötzliche Sinken in einer Kunstform kann es aber nicht geben, als wenn der Sinn sich vom Grossen hinweg, und zum Gefälligschmeichelnden, oder gar zum Tändelnden wendet. Dann ist das weiteste Feld allen gemeinen Talentchen; in der Musik, allen nicht ganz platten Leyermännern geöffnet. Man sehe und höre die meisten der erscheinenden eigenen Compositionen, (nicht der arrangirten) für türkische Musik, und man wird dem Rec. beystimmen. Welche Menge von gemeinen Melodien, seichten und abgedroschenen Harmoniengängen; welche lärmende, und doch dabey so leere Instrumentensetzung; u. endlich die Unzahl von Leyerstücken, Variationen genannt, mit alten, abgenützten Formen und Figuren! —

Erfreulich muss es daher dem Kunstfreunde seyn, unter der Menge gemeiner Erzeugnisse in diesem Felde, doch auch auf gediegenheitvolle Stücke zu stossen, welche das Gefällige mit dem Würdigen, Kraft mit Zartheit verbinden, und sich auch im leichten Flusse der Tanzmelodie nicht zum Gemeinen herablassen. Der Verf. der eben angezeigten Werke, durch mehre brave Compositionen schon bekannt, hat diese Foderungen

erfüllt, und Rec. glaubt den hier öffentlich auffodern zu dürfen, recht vieles in dieser Gattung, aber auch in demselben Geiste, zu schreiben. — Ein fester, männlicher Sinn, eine eigene Art von Würde, mit *innerer* Kraft gepaart, muss die geistige Grundlage solcher Compositionen seyn, und auch der Scherz sollte sich bald wieder in diese Schranke zurückziehen, welche durch die Idee einer männlichen Heldengesinnung schon für sich gegeben ist. Wenn die Tonsetzer in diesem Felde mit solchem Geiste arbeiten werden, dann wird sich schon selbst alles Gemeine verlieren, und wir werden Tonwerke erhalten, welche, wenn auch durch einen kleinen Raum beschränkt, den Ehrennamen von Kunstwerken verdienen. — Doch glaubt Rec. diese Anzeige nicht schliessen zu dürfen, ohne die Directoren bey den militärischen Musiken, welche diese braven Tonstücke aufführen wollen, darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass zur Ausführung derselben vieler Geist und ein genaues, sorgsames Studium besonders in Hinsicht der wohlberechneten Effecte durch die einzelnen Instrumente, erfodert wird. — Da diese von einem eignen, geistigen Gesichtspunkte ergriffen sind, so ist es auch nothwendig, dass das Einstudiren derselben, so wie die Art ihrer Darstellung, mit grosser Genauigkeit und vieler Wärme geschehe; sonst *können* diese Werke nie die gehörige Wirkung machen.

Fröhlich.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht des Monats Febr.

Hoftheater. Am 12ten wurde zum erstenmal vorgestellt: *Liebe und Ruhm*, Oper in 3 Acten nach *Charles de France*, von Theodor Hell, Musik von Boyeldieu und Herold. Da dieses Werk in Paris zur Vermählung des Herzogs von Berry geschrieben wurde, alle örtliche und historische Beziehungen hier unmöglich Antheil erwecken konnten, endlich der ganze Stoff nichts mehr und nichts weniger, als eine Nachbildung des *Johann von Paris* ist: so wird es begreiflich, dass, trotz dem geschmackvollsten u. glänzendsten Aufwand an Decorationen und Kleidern, die Aufnahme im Allgemeinen sehr frostig war. Die Musik, wenn man über den Mangel an Originalität ein Auge zudrückt, und selbst manchen deutschen Freund und alten Bekannten ungegrüsst vorüberziehen lässt — enthält einige recht liebenswürdige Sätze; die Ouverture, trotz der handgreiflichsten Reminiscenzen, der Introductions-Chor der Pilgerinnen, das Duett zweyer Soprane, das Quartett, besonders aber die Trio-Romanze, ein Pendant des beliebten Troubadour, gereichen ihrem unbekannten Urheber zur wahren Ehre; wir wissen nämlich nicht, welchem der beyden genannten Meister wir in den angeführten Fällen das Schnupftuch zuwerfen und unsern gerechten Beyfall darbringen sollen. Die Darstellung befriedigte im Ganzen. Dem. Wranitzky (Margarethe von Sicilien), Dem. Laucher (Gräfin d'Alton) und Mad. Forti (Fioretta) waren erfreuliche Erscheinungen; Hrn. Miller (König Carl) gebricht es an Würde und Haltung; auch liess er uns einige Dissonanzen zufliessen, die selbst minder keusche Gehörsorgane beleidiget hätten. Für Hrn. Forti (Stallmeister Bianco) liegt diese Gesangpartie zu hoch; wir bedauern ihn Herzen, dass er sich seit geraumer Zeit fast immer in die Tenor-Regionen versteigt, und durch diesen unnatürlichen Zwang seiner ausgezeichnet schönen Bassstimme in der Folge ganz gewiss bedeutend schaden wird. Die Chöre, vorzüglich vom weiblichen Departement, gingen unverbesserlich zusammen. — Am 25sten gab Hr. Rozier zu seinem Vortheil das neu in die Scene gesetzte Ballet, *die Pagen des Herzogs von Vendome*, und als Vorspiel, Kotzebue's *Feodora*, componirt von Conrad Kreutzer. So sehr diese sentimentale Operette vor mehren Jahren mit Seyfrieds gefälliger Musik angesprochen hatte, so einen totalen *fiasco* machte sie nun gegenwärtig; waren freylich die Hauptrolle, die sich keineswegs in glücklichen Händen befand, den wesentlichsten Antheil hat. —

Theater an der Wien. Am 1sten: *Die Vermählung auf der Zauberinsel*; Faschingstück, Quodlibet, Olla potrida, oder wie man's nennen will; eigentlich ein Guckkasten, eine Scenerie ohne Ordnung und Zusammenhang, so toll und so burlesk, als möglich, unter einander gewebet; füllte dreymal das Haus, und wurde mit Aschermittwoch eingeäschert. — Am 5ten sahen wir wieder einmal eine italienische Oper: *Ser Marcantonio*, von Pavesi recht leicht und gefällig, in reizender Anmuth des üppigen Südens geschrieben.

Philomele Borgondio entfaltete alle Vorzüge ihrer Wunderkehle, und ein noch nicht gekanntes Talent für die komische Muse. Die Herren Jäger und Gaed benahmen sich gewandt und unbefangen in einer, ihnen fremden Sphäre, u. sangen ganz ausgezeichnet. Hr. Coda, Singmeister der Mad. Borgondio, hatte zur Ergänzung als Dilettant den *Vecchio burlato* übernommen. Man war mit seiner Leistung zufrieden, weil das Ensemble vergnügte, obschon seine Stimme schwach, hohl und klanglos ist; welche Gebrechen er jedoch durch einen raschen, declamatorischen Vortrag meisterlich zu maskiren versteht. — Auch eine neue Kinderpantomime von Hrn. Horschelt: *die Redoute*, Fortsetzung der *Chevalier Dupe*, hat ihr Publicum gefunden, und unterhält durch wohlgeordnete, graziöse Tänze und Gruppirungen, wozu Hr. Kapellm. Riotte eine passende Musik geliefert hat. — Im

Theater in der Leopoldstadt wurde am 10ten zum Vortheile des Regisseurs Swoboda gegeben: *Ritter Matthias von Rimsenstein, und seine Freudel, oder die Erlösung des Herrn Vetters und der Frau Mahm*, Parodie aller Ritter- und Geisterkomödien, mit einer recht lebendigen Musik von W. Müller. Ein ganz erträgliches Seitenstück zu der trefflichsten aller Parodien: *Roderich und Kunigunde*, welches, ganz berechnet auf die Geisteskräfte der auf diesen Brettern gleichsam gebornen Söhne des Jocus, auch wahrhaft *con amore* dargestellt wird. — Das

Theater in der *Josephstadt*, erwägend, dass die *Faust* seit einiger Zeit sehr einträgliche Hilfsquellen für die Kassen seiner Nebenbuhler geworden seyen, brachte nun auch einen zu Markte, unter dem anziehenden Titel: *Fausts Narrheit, und Wagners letzter Tag*, oder: *Alte unmöglich*, eine tragische Posse von Nissl, mit Gesängen von Reser. Die Frage, ob seit Erschaffung der Welt etwas Erbärmlicheres aus einem Gänsekiel geflossen sey, wurde augenblicklich mit Nein entschieden. —

Concerte. Am 4ten von der Gesellschaft adeliger Frauen im Kärnthnerthortheater: 1. Ouverture von Dembardt, des Ritter v. Winter Schüler; ziemlich alltäglich. 2. Declamation. 3. Tableau. 4. Arie aus *Semiramis*, kunstfertig gesungen von Dem. Coda. 5. Declamation. 6. Variationen für die Violine von Mayseder, gesp. von Kasu, der bey seiner Jugend verdiente Aufmunterung erhielt. 7. Arie von Pär, wodurch Dem. Wranitzky rauschenden Beyfall einärndete. 8. Tableau. 9. Declamation. 10. Romanze und Rondeau für die Hoboe, gesp. von Hrn. Sellner. 11. Declamation. 12. Duett von Sim. Mayr aus der Oper, *I misteri Eleusini*, welches die Dem. Coda und Wranitzky in herrlicher Uebereinstimmung ausführten. 13. Schlusstableau. — Am 5ten liess sich der bekannte Klavierspieler, Hr. Anton Halm, *im Saale zum römischen Kaiser* hören, und zwar in 4 neuen Stücken von seiner Composition; nämlich: 1. Concert für Pianoforte; 2. Variationen für dasselbe Instrument mit einer concertanten Klarinette; 3. Rondeau für Violine und Violoncell; 4. Violin-Variationen. Die Hrn. Friedlowsky, Böhm und Merk unterstützten mit freundschaftlicher Gefälligkeit den Concertgeber, dessen Arbeiten nicht ohne innern Werth sind, aber mitunter noch einer wohlthätigen Feile bedürfen, bevor man sie zu den vollkommen gereiften Früchten zählen kann. Eine Ouverture von Moscheles, und eine Arie von Cimarosa, welche Dem. Friedlowsky ausgezeichnet sang, waren angenehme Zugaben. — Am 8ten gab ebendaselbst der Hoboist Sellner Concert, und spielte, nebst der beynahe schon zu oft gehörten Romanze sammt Rondeau, ein Andante mit Variationen. Seine eigenen Compositionen trägt er in der That meisterhaft vor; minder glücklich erschien er uns bisher in der Ausführung fremder Schöpfungen. Mad. Leubert sang als Intermezzo eine Arie, und Hr. Merk entlockte seinem Violoncell in einem Adagio von B. Romberg himmlische Töne. — Im nämlichen Locale trat am 12ten der k. württembergische Kammervirtuos und Flötenspieler, Hr. Keller, auf. Wir freueten uns seines schönen, rührenden Spiels in einem von ihm selbst gesetzten Adagio mit Variationen, in einem Concerte (E moll) von Schneider, dessen erster Satz vorzugsweise den Kenner befriedigte; endlich in einem von Hrn. J. P. Pixis geschriebenen Trio für Pianoforte, Violin u. Flöte, über das variirte Thema: *Nel cor più non mi sento*, wobey ihm der Autor d. es Stücks u. Hr. Böhm begleiteten. Der Hofoperasänger, Hr. Miller, beschenkte uns mit Beethovens herrlicher Scene (im Verlage bey Breitkopf u. Härtel) die wir leider so selten zu hören bekommen, und Hr. Pixis mit einer neuen Ouverture (F dur), deren Introduction mehr verspricht, als in der Folge geleistet

wird. — Das Künstler-Kleeblatt, die Gebrüder Khayll, gaben am 16ten im kleinen Redoutensaale ein ganz ausgezeichnetes Concert. Nach Rossini's Ouverture aus der *Italiana in Algeri*, blies Anton K. einen Potpourri für die Trompete, worin er beynahe unglaubliche Schwierigkeiten besiegte. Diesem folgte ein Concertino für Flöte u. Hoboe von Moscheles, welches sowol dem Componisten, als auch den beyden Solo-Spielern, Aloys und Joseph K., gleiche Ehre brachte. Dem. Wranitzky sang eine Arie mit Chor aus *Trajano* von Nicolini, worein sie zur angenehmen Erinnerung alle Manieren Velluti's verwebte; und den Schluss machte ein neues Trio-Rondeau, eigens geschrieben von Hrn. Weiss, um alle Vorzüge dieses seltenen Triumvirats in das glänzendste Licht zu stellen. — Am 19ten erschienen in diesem Musentempel die Brüder Wranitzky, ein gleichfalls schätzbares Künstlerpaar. Der ältere — Anton — spielte mit vieler Sicherheit und Tonfülle das schwere Violin-Concert von Polledro in G moll, und accompagnirte seiner Schwester die concertante Arie aus *Tancredi*, welche überdies noch den allgemein beliebten Boleros sang, und wiederholen musste. Der jüngere Bruder — Friedrich — Violoncellist, trug ein Concert und Variationen von B. Romberg vor, wovon die letzteren ihm vorzüglich gelangen. Cherubini's Ouverture aus dem *Wasserträger* wurde mit vieler Energie ausgeführt. — Am 19ten gab im Hôtel zum römischen Kaiser ein Ungenannter eine musikal. Unterhaltung, wobey ein neues Instrument — der Form nach *Tafeltisch* getauft, und eigentlich ein Doppelpianoforte — producirt, und von Fräulein Nissl und Hrn. Schmidt gespielt wurde. Mehr ist von der Sache selbst nicht zu sagen; das erste Stück des beethovenschen Septetts, eine Arie (Dem. Klieber,) eine Cavatine (Hr. Radicchi) u. etwas Declamirtes waren die Ergänzungsartikel. — Am 22sten hatte hier Hr. Hieronymus Payr Posto gefasst, und zeigte sich abermals als ein sehr fertiger Klavierspieler, aber noch etwas verworrner Tonsetzer. Die Hrn. Böhm und Boguer (Violin und Flöte) wurden rühmlichst ausgezeichnet. — Am nämlichen Tage gab auch der Orchesterdirector des Burgtheaters, Hr. Jeckel, im Redoutensaale Concert, wobey er die Ouverture, und eine grosse, aus mehren Nummern bestehende Scene der naumannschen Oper, *Orpheus*, aufführte, welche jedoch viel zu sehr auf dramatische Darstellung berechnet zu seyn scheint, um hier, entkleidet von dem unerlässlichen Schmuck, die beabsichtigte Wirkung hervorbringen zu können. Die Damen, Hönig u. Tayber, sangen die Hauptstimmen. Mad. Müllner-Gollenhofer spielte die obligate Harfe, und Hr. Fraell das Violin-Solo. Die Chöre waren viel zu schwach besetzt. Als Mittelstück trug ein Dilettant, Hr. Pfaller, das geniale Klavierconcert in C moll von Beethoven höchst gelungen vor. —

Miscellen. Hr. Kapellmeister Gyrowetz hat den ehrenvollen Ruf erhalten, für das mayländer grosse Theater, *alla Scala*, zwey Opern zu componiren, und wird sich im kommenden Frühjahr dahin begeben. — Die Oberleitung des Theaters an der Wien hat seit erstem Februar der Freyherr von Braun für Rechnung des Grafen Palffy auf unbestimmte Zeit übernommen. Seine, durch so viele Jahre als Hoftheaterdirector bewiesenen ausgebreiteten Kenntnisse und Einsichten berechtigen zu schönen Erwartungen. — Der bey dieser Bühne angestellte zweyte Kapellm., Hr. Kinsky, ist ins Kärnthnerthortheater übergetreten, wo er die Ballete am Klavier dirigirt; den durch seinen Abgang erledigten Platz hat Hr. Riotte erhalten. — Am 21sten Jan. wurde in der St. Annenkirche zur Gedächtnisfeyer Ludwigs XVI. ein *Requiem* von Hrn. Panseron, einem jungen, hier anwesenden Componisten des pariser Conservatoriums aufgeführt, welches ein schönes Talent für den ernsten Styl verräth, und eine vertraute Bekanntschaft mit den ältern italienischen Classikern voraussetzt. — Des Hrn. Kapellm. Weigls letztes Werk, *Daniel in der Löwengrube*, wird in die Scene kommen, wenn Mad. Grünbaum von Prag eingetroffen ist, deren dortiges Engagement mit Ostern zu Ende geht. Auch von Hrn. von Mosel erwartet man eine neue Oper: *Cyrus*. — Hr. Forti wird zu seinem Vortheil den *Tancred* in deutscher Sprache geben, worin er die Tenorrolle des Assir, Mad. Waldmüller aber die Hauptrolle übernommen hat.

Dresden. Auf Spontini's *Vestale* folgte *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, von G. Rossini, welche am 24sten Jan. von der hiesigen italien. Gesellschaft zum erstenmale aufgeführt und noch dreymal, nämlich am 28sten, 31sten Jan., und am 7ten Febr., wiederholt wurde. Diese Musik

wurde in Neapel geschrieben, wo sie, wie man sagte, mit Beyfall aufgenommen ward. Hier hat sie nicht missfallen; und nicht missfallen, oder vom Publicum mit Nachsicht aufgenommen werden, wenn die *Vestalin* vorhergegangen ist, welche hier entzückt: das will viel sagen. Ein Theil des hiesigen Publicums findet in dieser Musik schöne Stucken u. angenehme Motive: wir sprechen ihr die letztern nicht ab; aber wenn man sie genau erwägt, so gehören sie nicht für ein ernstes, sondern für ein ganz komisches Drama. Mancher hat nicht bemerkt, dass die ganze Oper in einer Zusammenhäufung von Coloraturen besteht, zu deren Ausführung die Singenden ausdrücklich geschaffen seyn müssen. Zu bewundern ist es, wie in Italien, wo immer guter Gesang herrschte, und so viele Muster der Kunst die ächten Regeln bewahren, für denselben zu schreiben, deren erste, Einfachheit u. Deutlichkeit sind — wie da ein verwerrener, aus Notenhaufen bestehender Gesang gefallen konnte, worin man ein fortdauerndes Instrumental-Concert zu hören glaubt. Gewiss ist dies eine sonderbare Erscheinung. Mit Recht seufzte Piccini und kämpfte gegen die Missbräuche, welche junge Tonsetzer in ihre Opern eingeführt, und wodurch sie das Wahre in der Kunst u. die Grundpfeiler tiefer Wirkungen zerstört haben. Hr. Rossini, ein Meister ganz nach der Mode, und blos für Zuhörer, die einzig nach dem Gehör urtheilen, sollte gegen Kenner wahrer Kunst nicht so grausam seyn, und wenigstens einmal die Heftigkeit seines sehr gewandten Genie's bezähmen, sich mit dem Studium ächter Harmonie befreunden, und dem Beyspiele so vieler berühmter Tonsetzer folgen, woraus er die Einsichten schöpfen müsste, die ihm jetzt offenbar noch fehlen. Es scheint hart und anmassend, Tausenden, die mit Händen oder Zungen oder Schreibfedern klatschen, zu widersprechen: so müssen wir auf unsere Behauptung mit einigen Gründen unterstützen. Die Ouverture dieser Oper hat Grazie: aber die schönen, darin auf einander gehäuften Motive sind ohne Haltung und verschwinden so schnell, dass dem Zuhörer keine Zeit zu eigentlichem Genuss, wie viel weniger zum Denken, übrig bleibt. Ferner, so passte sie unleugbar besser zu dem *Inganno felice*, als zur *Elisabetta*; dies beweist selbst schon der musikal. Satz im ersten *Finale*, der als Epilog aus der Ouverture genommen u. in dem entscheidenden Augenblicke angebracht worden ist, wo Elisabeth Mathilden als Leicesters Gemahlin entdeckt. In der Heftigkeit, worin die Eifersucht die Königin bey dieser Entdeckung versetzt und wo sie Leicester'n und Mathilde'n verhaften lässt; bey dieser traurigen und schmerzhaften Tennung, wird der Ausruf: *Sposa! — Sposa!* — mit einem geraden komischen Motive ausgedrückt, wie Jedermann aus dem hier angeführten Satze sehen kann:

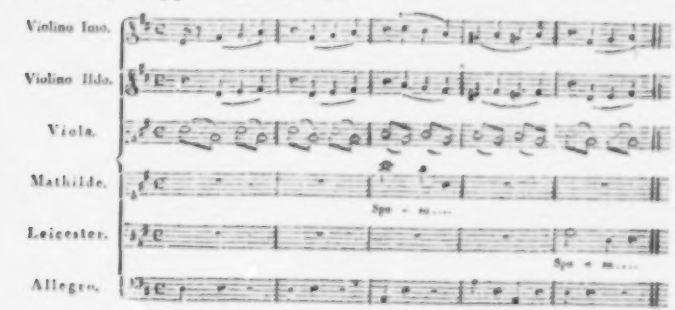

Ein anderer, noch sonderbarerer Verstoss gegen Declamation, Situation und Charakter der

Personen befindet sich im Duett des 3ten Acts, wo Elisabeth Mathilden zwingt, jedem Rechte auf Leicesters Herz zu entsagen. Die Königin ruft aus:

Penza che sul per poco,
Sospendo l'ira mia,

Quando più tarda fia,
Più fiera scoppierà.

und die beyden letzten Verse sind mit einem völlig tanzmässigen Motive für Blasinstrumente ausgedrückt, wovon man hier den Beweis findet:

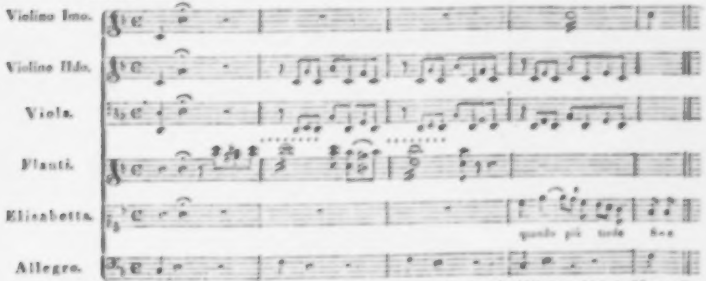

Hat nun, nach alle dem, Hr. R. gehörige Kenntnis von Declamation? Wir müssen Nein antworten. Auch beweist er es in seinen instrumentirten Recitativen, die ein, so eben aus dem Conservatorio gekommener Anfänger so schreiben würde. Kennt er den Contrapunkt, u. die Gesetze, die Harmonie zu schreiben? Wieder: Nein! Man sehe statt hundert, diesen Einen, ziemlich derben Beweis aus dem Accompagnement im Duett des 1sten Acts, zwischen Tenor und Sopran, worin die erste Violine so viel *Quinte perfette* hat, als die zweyte:

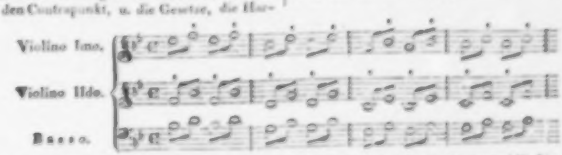

oder aus dem Ritornell eines Chors des 1sten Acts:

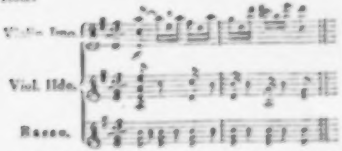

Es finden sich noch viele andere, ja sogar weit sonderbarere und tadelnswerthere Stellen, die wir aber, um nicht zu weitläuftig zu werden, übergehen müssen. Dennoch beweiset Hr. R. auch in dieser Oper schönes Talent und begeistertes Leben, woher eben die gute Wirkung einiger Stücke; z. B. der Arie der Elisabeth mit dem Chore; des Duetts in F moll zwischen Leicester und Mathilde, eines schönen *Agitato* im Style Paisiello's: *Non giorni tuoi felici.* Mathildens Arie in Es dur ist der Scene angemessen, so wie das Quartett im ersten Finale mit Begleitung von 4 Waldhörnern, das Duett und Terzett zwischen Elisabeth, Mathilde und Leicester, der Chor, welches Norfolks Arie vorausgeht etc.: doch findet man in

allen diesen Stücken Reminiscenzen an Mozart und andere Tonsetzer; lange Passagen aus *Tancredi* u. *il Turco in Italia* ertönen von neuem, als sey der Verf. in sich selbst verliebt etc. In Rücksicht der für den Gesang harten Manieren, müssen wir dem italien. Recensenten in diesen Blättern Recht geben, welcher diese Oper sehr einsichtsvoll beurtheilt hat und Dank verdient, dass er dem Publicum endlich über die gewaltsamen Anläufe dieses notenströmenden Meisters zum Umsturz einer so schönen Kunst, wie der Gesang ist, Aufschluss gegeben hat. (Vergl. No. 4, S. 56 dies. Jahrgangs.) Wir hoffen, oder wünschen wenigstens, diese Erinnerung werde Hrn. Rossini zu einer veränderten Anwendung seiner trefflichen Talente veranlassen: alle Theile würden dabey gewinnen, und er auch. — Da Fr. v. Biedenfeld viel Geschmeidigkeit und Behendigkeit in den tiefen und hohen Tönen besitzt: so passte die Rolle der Elisabetta ganz zu ihrer Stimme. Wer sich aber unaufhörlich in die Höhe schwingt, wie sie wol musste, der gewöhnt die Leute daran und wirkt am Ende wenig mehr. Fr. v. B. gefiel, aber sie entzückte nicht, und das aus dem eben angeführten Grunde; wir lassen ihr Gerechtigkeit wiederfahren, und sagen, dass vielleicht kein hiesiger Sänger einen solchen Zusammenfluss von Noten hätte vortragen können. Mad. Miecksch, als Mathilde, spielte gut, und die Genauigkeit, womit sie ihre schöne Arie in Es dur im 1sten Aufzuge sang, erwarb ihr des Publicums ganzen Beyfall. Obschon Hr. Benelli, als Leicester, keine glänzende Passage in der ganzen Oper hatte: so wurden doch seine schöne Declamation, das Feuer, und der Ausdruck überhaupt, den er in das Ganze der concertirenden Stücke zu legen wusste, nach Verdienst anerkannt und belohnt. Hr. Tibaldi hatte den Grafen Norfolk gut gefasst: da aber der gesammte Gesang seiner Rolle für sein Organ zu hoch liegt, so erreichte er seine Absichten nicht ganz. Ueberaus sonderbar ist es, dass der Compositeur diesen harten, tyrannischen Charakter, nicht in rauhen, imponirenden, sondern in sanften Sätzen, deren sich kein zärtlicher Liebhaber zu schämen hätte, sich hat aussprechen lassen. — Unter der energischen Leitung des Hrn. Kapellm.s von Weber wurde diese Oper zur Zufriedenheit des Publicums ausgeführt. Die Direction hatte keinen Aufwand für zweckmässige und schöne Kleidung gescheut. Auch waren Solo- und Chorsänger, Statisten und alles Scenische überall am rechten Orte und in gehöriger Mitwirkung zum Ganzen; wofür dem Regisseur der italien. Gesellschaft, Hrn. Bassi, Dank gebührt. Endlich müssen wir noch hinzu setzen, dass die Choristen in Intonation und Rhythmus grosse Genauigkeit bewiesen.

Am 11ten und 18ten wurde die Oper, *I Fuorusciti* von Pär, wiederholt. Da von derselben in diesen Blättern schon mehrmals, und vorzüglich im Jahre 1816, No. 11, S. 173, gesprochen worden ist: so verweisen wir die Leser darauf, und erwähnen nur, dass Hr. Beuincasa die Rolle des Gianni spielte, die ehedem unser trefflicher Komiker, Bonaveri, hatte. Wir bewundern jenen trefflichen Sänger und Schauspieler oft: dieser Charakter passte aber nicht zu seiner Person, noch Mimik. Die schöne Arie in A dur: *Tamburi, trombe e timpani* etc. sang er sehr gut: machte aber doch keinen starken Eindruck damit. Einigermassen schadete ihm wol auch die Erinnerung an seinen höchstbeliebten Vorgänger. Vorzügliches Lob verdient das schöne Violin- und Violoncell-Solo in der Arie des 2ten Acts in C dur, welches Hr. Concertm. Polledro und Hr. Dotzauer mit möglichster Genauigkeit, Einheit und schönstem Ausdruck vortrugen; Hrn. Benelli's Gesang schloss sich aufs engste an sie, und alle drey erhielten lauten Beyfall.

Nach dieser Oper wiederholte die deutsche Gesellschaft am 21sten und 24sten, *Blaubart*, in drey Aufzügen nach dem Französischen, Musik von Grétry. Schon im vorigen Jahre ist in No. 25, S. 426 dieser Blätter, sowol von der Musik, als von der Aufführung dieser Oper, worin Mad. Grünbaum von Prag ihre 4te Gastrolle als Maria gab, gesprochen worden, u. man lobte damals deren Gesang, ihr Gefühl, ihr Kunst als Schauspielerin etc. sehr. Mad. Sandrini übertraf ihre Vorgängerin im Gesang und Spiele keineswegs; es machte auch die Oper bey weitem nicht den Eindruck, wie damals. Es ist schon von der Verschiedenheit des Gesanges beyder Sängerinnen in ders. No., S. 425 gesprochen worden, als man *Don Giovanni* gab, worin Mad. G. als D. Anna, u. Mad. S. als D. Elvira auftrat. Und was das Spiel betrifft, so müssen wir sagen, dass Mad. G. den Charakte vollkommen aufgefasst hatte, u. ihn mit alle dem bestimmten, ganz individualisirenden Ausdruck, und doch stets in edler Haltung gab. Wie

graziös war z. B. ihr Spiel bey Musterung der Geschenke Blaubarts; wie anmuthig und edel in der Scene mit dem Shawl; wie bezeichnend, und doch stets wohlgefällig ihre brennende Neugierde, die verbotene Thür zu öffnen; wie sprechend zeigte sie die verschiedenen Grade der Angst, des Schreckens und des Schmerzes; und in dem Moment, wo sie das unterirdische Gemach geöffnet hatte: wie wusste sie den Zuschauern von ihrem Schauder mitzutheilen! Zwar sagte man, da sey ihre Declamation der Prosa nicht kunstgemäss gewesen: es mag seyn; aber wenigstens ist diese da nicht die Hauptsache. Mit aller Achtung gegen Mad. S., als eine wahrhaft ausgezeichnete, oft ungemein liebenswürdige Schauspielerin, müssen wir gestehen: sie nahm diesen Charakter nicht mit dem Feuer und der Bestimmtheit, auch nicht mit dem Anstand, wie er verlangt; sie spielte u. B. die Scene mit dem Shawl mit zu trivieller Gesticulation und hüpfte auf der Bühne herum, fast, als stellte sie ein Bauermädchen dar, das also beschenkt worden; so zeigte sie auch in der über das Ganze der Handlung entscheidenden Scene nicht jene anziehende Mischung von heftiger Neugierde und Furcht, und dann das schaudervolle Entsetzen etc. Ihre Stimme im prosaischen Dialog ist etwas monoton u. nicht sonor; auch ihre Aussprache nicht immer richtig und genug accentuirt: worüber jedoch die Anstandsdevin billige Nachsicht erwarten kann. Mad. S. wird diese Anmerkungen nicht missdeuten; sie zwecken blos ab, sie auf einige Mangel aufmerksam zu machen, die der Spielende an sich selbst meistens nicht entdeckt: und was gölte denn auch ausgesprochenes Lob, ohne allen Tadel? Mad. S. wird diese interessante Rolle gewiss richtiger spielen, wenn das Stück wiederholt werden sollte. Der brave Schauspieler, Hr. Hellwig, verdient unser Lob für sein wahres und schönes Spiel als Blaubart. Hr. Miecksch war als Burgvoigt sehr gut. Besonders rühmen wir seine vollkommen deutliche und richtig accentuirte Aussprache. Alles Uebrige ging, im Spiel u. in Orchesterbegleitung, genau und lobenswürdig.

Die alte, in ihrer Art nie übertroffene Oper, *il Matrimonio segreto*, die Cimarosa einst für das kaiserl. Theater in Wien schrieb, kam wieder einmal an's Licht. Die italien. Gesellschaft gab sie zweymal, am 28sten Febr. und 1ten März, durch die gewöhnlichen Sänger, Hrn. Bassi ausgenommen, der die Stelle des verst. Bonaveri in Geronimo's Rolle vertrat. Er gab sich alle Mühe, die volle Zufriedenheit der Zuschauer zu erwerben, u. spielte mit Laune u. bewährter Kunst; dennoch vermisste man Bonaveri, der aber auch eben hier vielleicht einzig war. Ich brauche nicht erst zu sagen, dass dies Hrn. Bassi's Verdienste nichts benimmt. Uebrigens wurde diese herrliche Musik von den Singenden und dem Orchester schön ausgeführt.

Mit einer Aufführung des *Inganno felice* von Rossini wurde am 17ten unser Theater vor dem Osterfeste geschlossen. Da dieses nur eine Farse ist, so wurde statt des 2ten Actes ein Instrumental-Concert gegeben, welches aus folgenden Theilen bestand: 1. Klavierconc., comp. und vorgetragen vom Hrn. Kapellm. C. Kreutzer. 2. Phantasie auf dem Panmelodion, von demselben. 3. Adagio und Rondo auf dem Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, comp. und vorgetragen von demselben. Wir bedauerten sehr, dass wir dabey nicht zugegen seyn konnten. Die öffentliche Meynung bestimmte sich dahin: Composition und Vortrag auf dem Pianoforte waren gut, doch nichts Ausserordentliches.

Kurze Anzeige.

Instructive Uebungsstücke für das Pianoforte (für Spieler auf dem Pianof.) 6tes Supplement zum Kleinen Elementarbuch von A. E. Müller, grossherzogl. Kapellm. in Weimar. Leipzig, b. Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ganz auf dieselbe zweckmässige u. sehr nützliche Art, wie der verstorb. M. in den frühern Heften andere Tonarten behandelt hat, behandelt er hier Es dur u. C moll. Und da jene Hefte überall bekannt sind, glaubt Ref. nur hinzusetzen zu müssen, dass die hier gelieferten ausgeführtern Stücke an Mannigfaltigkeit und Gehalt die, einiger frühern Hefte, noch übertreffen. — Um wie vieles wird der jetzigen Jugend vor der frühern, durch solche und ähnliche Arbeiten guter Meister, erleichtert, in der Tonkunst geschickt und brav zu werden! —

Hierzu das Intelligenzblatt, No. III.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1818.

Bekanntmachung.

Bey Fr. Hofmeister in Leipzig ist so eben in Commission angekommen: die Wallfart, ein Gedicht von Heydenreich, für eine Singstimme mit Begleitung des Fortepiano, in Musik gesetzt von M. Joh. Chr. Fleischmann, Dom- und Stadt-Cantor zu Meissen. — Was dieses klassische Gedicht kennt, weiss, dass es sehr viel moralische Tendenz enthält. Ueber die Composition haben mehrere competente Richter in den Musik ein günstiges Urtheil ausgesprochen. Das 7 Bogen starke, auf gutes Notenpapier gedruckte Exemplar kostet 1 Thlr. 6 Gr.

Subscriptions - Anzeige.

Zur Ostermesse 1818 erscheint auf Kosten des Verfassers und in Kommission bey Hemmerde und Schwetschke in Halle

Versuch einer musikalischen Agende

enthaltend Altargesänge — als Pulsationen und Collecten, besondere für die Feste, u. allgemeinere für die Sonntage des Jahres; das Gebet unsers Herrn, die Einsetzungsworte, Danksagung nach dem heiligen Abendmahl und die Worte des Segens, — theils nach Urmelodien bearbeitet, theils neucomponirt, und sowohl mit als auch ohne die dazu geschriebene, möglichst einfache, dem Geiste des Altargesangs zusagende Orgelbegleitung, zu gebrauchen; sammt den dazu gehörenden Antworten für Schulkinder dreystimmig, für Singchöre und Gemeinden vierstimmig ausgesetzt

von

Johann Friedrich Naue,

Musikdirector der vereinigten Universität Halle und Wittenberg, Director des Stadtsingchors und Organisten der Kirche zu U. L. Fr. in Halle.

Diejenigen, die dies Werkchen sich anzuschaffen Willens sind, können bis Ende des Monat März daran subscribiren.

Der Subscriptionspreis ist 21 Gr. Spätethin tritt ein erhöhter Ladenpreis ein.

Subscriptions - Anzeige

auf

Uhlands Frühlings- u. Wanderlieder mit Begleitung des Klaviers,

in Musik gesetzt vom Kapellmeister Kreutzer.

Hr. Kapellm. Kreutzer hat die originellen Frühlings- und Wanderlieder Uhlands in Musik gesetzt, und schmeichelt sich durch die Herausgabe dieser Gesänge zur Begründung des einfachen deutschen Gesanges keinen unbedeutenden Beytrag zu liefern.

Es erscheint ein Heft Frühlingslieder in 5 Gesängen und 2 Hefte Wanderlieder in 9 Gesängen; auf ersteres kann mit 20 Groschen — auf letztere mit 1 Thaler subscribirt werden. Die Subscription bleibt bis Ende April offen — die Hrn. Abonnenten erhalten im May die Exemplare. Erst nach Jahresfrist werden diese Lieder in den Musikhandlungen erscheinen, und dann mit dem um ein Stel erhöhten Ladenpreis. —

Die Abonnenten belieben sich an das Bureau de Musique von *C. F. Peters* in Leipzig zu wenden.

Das 3te Heft der auf Subscription angekündigten 6 Hefte Lieder und Gesänge von A. André, erscheint wegen eingetretener Verhinderungen erst auf bevorstehende Jubilate Messe, und da solches vor der Hand den Beschluss dieser neuen Sammlung ausmachen wird, so werden diejenigen Subscribenten, welche für alle 6 Hefte im voraus bezahlt haben, den überschiessenden Betrag zugleich mit diesem 3ten Hefte zurückbehalten. Uebrigens wird diesem Hefte die Anzeige der Subscribenten und ein Register über alle 3 Hefte beygefügt werden.

Offenbach a. M. im Monat Febr. 1818.

Andreische Musikalien Handlung.

Neue Musikalien, bey Unterzeichneten seit Neujahr herausgekommen:

Meyer, C. H. 6 Polonoises effectuelles p. Pianoforte. Collect. 19. . . . . 16 Gr.

Hummel, N. 10 Variat. sur un Thème orig. p. Pianof. Oeuvre 76 . . . . . 16 Gr.

Bergt, Aus für Sopran und Chor mit Klavierbegltg. 12s W. ... 10 Gr.
Tomaschek, lyrische Gedichte v. Schiller mit Klav. 1stes Heft. ... 16 Gr.
Winter, das unterbrochene Opferfest, Klavierauszug der 9 vorzüglichsten Stücke. ... 1 Thlr. 22 Gr.
Schneider, G. A. 3 Duos pour 2 Flûtes. Oeuvre 78. 79. ... 1 Thlr.
Gürtz-Weisberg, le Comte, Etude en 40 diffes. Danses p. le Violon. ... 18 Gr.

Leipzig den 16. Febr. 1818.

Friedrich Hofmeister.

Neue Verlagswerke, welche bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig seit Michaelis 1817 erschienen sind.

(Beschluss aus der 11ten Nummer.)

Für Pianoforte.

Böhner, Quatuor p. le Pf., V., A. et Violle, Op. 6. 18 Gr.
Braun, Sonate p. Pf. et Hautbois. ... 16 Gr.
Cramer, J. B. 2me Concerto p. Pf. av. Orch. ad lib. Op. 26. 2 Thlr.
— 7me Concerto. Op. 56. ...
— les Suissesses, Sonates p. le Pf. Op. 27 No. 1. Op. 58 No. 2. Op. 59 No. 3. ... à 16 Gr.
— le Retour à Londres, gr. Sonate p. Pf. Op. 62. 1 Thlr.
Dussek, 3 Sonates p. Pf. av. V. et B. ad lib. Op. 2. 2 Thlr.
— 3 Sonates av. Vlon ad lib. Op. 4. ... 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates dont 2 av. Vlon obligé. Op 5. ... 2 Thlr.
— 6 Sonatines p. Pf. av. Flute. Op. 19. 1 Thlr. 12 Gr.
— Sonate p. Pf. av. Flute et Violle. Op. 21.
— 2 Sonates p. Pf. av. Violon et B. Op. 24. 1 Thlr. 12 Gr.
— Concerto p. le Pf. av. Orch. ad libitum. Op. 3. Es dur. ... 1 Thlr. 16 Gr.
Ebers, C. F. Wiener Taste f. Pf. Op. 25. ... 8 Gr.
Field, John, l'Incendie par l'Orage ou 3me Concerto p. Pf. av. acc. de Flûte. ... 3 Thlr. 12 Gr.
— Rondeaux tirés des 1. 2. 3. 4. 5me Concerto.
— Rondeau N. 2. ... 8 Gr.
— 1me Notturno p. le Pf. ... 8 Gr.
— 3me Notturno — ... 9 Gr.
— Polonaise. ... 9 Gr.
— Speed the plough, Rondeau f. Pf. ... 6 Gr.
— Air russe p. le Pf. ... 6 Gr.
Gelinek, oeuv. Fantaisie p. Pf. ... 21 Gr.
Kiegel, J. A. 1ste Concerto p. Pf. av. Orch. Op. 2. 2 Thlr. 12 Gr.
— 2 leichte progress. p. Pf. Op. 22. Lf. 1. ... 1 Thlr.
Kohler, H. 6 Walzer à 2me av. Flöte, Op. 123. ... 12 Gr.
Kraft, N. de Arlegin et Varsovienne p. le Pf. ... 1 Thlr.
Leidesdorf, M. J. Quintetto p. Cl., Violon, Cbre, Violle et Basse. Op. 60. ... 2 Thlr.
— Fantaisie p. Pf. à 4 mains. Op. 10. ... 20 Gr.
Lindemann, H. 12 Walzer et 5 Scherzos p. Pf. Lief. 1. ... 12 Gr.
Lorenzo, S. Fähigkeits-prüfungs p. Pf. ...

— Marche triomphale p. Pf. ...
Potter, Sonate p. le Pf. Op. 3. et 4. ... à 20 Gr.
— Air de Den Jean varié p. Flûte. ...
Rossini, Ouv. de l'Op. la Gazza ladra. ... 12 Gr.
Wagner, F. 6 Préludes p. Pf. à 4 mains, Op. 3. ...
Wick, 6 Polonoises p. Pf. ... 12 Gr.
Winter, Ouv. de Tamerlan à 4 mains. ... 12 Gr.

Für Gesang.

Blum, C. Lieder u. Romanzen mit Flöte. 13s Werk. 16 Gr.
— Schlachtgesang nach dem Tedeum laudamus Walzers à 4, Liturgie des Schlachtfests m. Pfleglig. 12 Gr.
— Balladen, Rom. u. Lieder mit Gsst. 23s Wk. 16 Gr.
— Lieder f. hohe Zickel mit Gsst. 21s Wk. ... 16 Gr.
Eberwein, K. 6 mehrst. Gesänge m. Pf. u. Gsst. ... 20 Gr.
Grönland, Lieder, Balladen u. Romanzen v. Göthe mit Begltg. des Pf. te. ... 2 Thlr.
— Osterfeyer. Worte a. Göthes Faust Gesang m. Pfte. ... 6 Gr.
— die erste Wallfahrt nach, Lied v. Göthe m. Pf. 12 Gr.
— 2 Sonette v. A. W. Schlegel für 4 Singst. mit Instrbegleitung. ... 6 Gr.
Lindpaintner, Gute Nacht, Stundchen von Th. Körner f. 4 Mannerstimmen. ... 4 Gr.
Morlacchi, 6 Canzonette (ital. u. deutsch) m. Pf. 16 Gr.
Mozart, W. A. Requiem (lat. u. deutsch) Klav. Ausz. 2 Thlr.
Schicht, Motette Nach einer Prüfung kurzer Tage. Partitur. ...
Uber, Lob des Gesangs, Canon f. 3 Singst. m. Klav. 4 Gr.
Winter, P. v. Triumph d. Liebe v. Schiller f. 4 Singst. mit Begltg. des Orchesters. ... 2 Thlr.
— Dasselbe in Klav. Auszuge. ... 1 Thlr. 8 Gr.
— Festgesang der Liebe f. 4 Singst. und Orchester. 2 Thlr.
— Dasselbe im Klav. Auszug. ... 1 Thlr.
— die Musik, Gesang f. 4 Singst. m. Orchester. ... 2 Thlr.
— Dasselbe im Klav. Auszug. ... 1 Thlr.
— Resit. u. Duett ob. d. bekannte Tyrolerlied m. Flöte. ... 12 Gr.
— Ode an die Freude v. Schiller f. 4 Singst. m. Pf. 16 Gr.

Für Guitarre.

Blum, C. Marche, Danse et Marmotte des Savoyards Divertissement p. Gsst. ... 4 Gr.
— Caprice p. la Guitare, Op. 23. ... 4 Gr.
Carulli, gr. Sonate p. Gsst. av. accomp. d'une seconde Gsst. obligée. Op. 23. ... 20 Gr.
— Solo sur un Air de Mehuls p. Gsst. Op. 107. 10 Gr.
Molino, F. 2 Fantaisies p. Gsst. Op. 1 bis. ... 8 Gr.
Reichmaller, Thema varié p. Gsst. Violon et Flute 8 Gr.

Für Orgel.

Rink, 12 Fugirte Nachspiele f. d. Orgel. 15s Samlg. 49s Werk. ... 1 Thlr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten April. **No. 13.** 1818.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate Februar, 1818.

Italienisches Theater. Mad. Catalani hört auf, die Direction dieses Theaters zu führen. Die interessanteste Neuigkeit, mit welcher ich meinen diesmaligen Bericht anheben kann. Es kann nicht fehlen, dass über dieses Ereigniss die widersprechendsten Nachrichten im Publicum verbreitet werden. Schon in meinen früheren Berichten habe ich der geringen Wahrscheinlichkeit Erwähnung gethan, welche voriges Jahr vorhanden war, dass Mad. C. die Direction des italien. Theaters beybehalten würde. Es ist ganz natürlich, dass diese Frau, die, trotz ihrer Mängel, die vorzüglichste Sängerin seyn dürfte, die die neuere Zeit aufzuweisen gehabt hat, die Talent genug besitzt, um des Reichthums, und Reichthum genug, um des Talents entbehren zu können, einer Ordnung der Dinge sich nur gezwungen fügen konnte, welche sie Gesetzen unterthan machte und ihr Abhängigkeit auferlegte. Eine königliche Regierung lässt weniger mit sich spassen, als ein italien. Theaterunternehmer. Diese Abhängigkeit ward fühlbarer, als der Graf von Blacas, ein sehr warmer Verehrer der Mad. C. und ihres Talents, dessen Protection sie ihr Privilegium zu verdanken hat, seine jetzige Sendung erhielt, durch welche er von Paris entfernt gehalten ward. Es entstanden Collisionen aller Art, welche durch die wirklichen oder vorgegebenen Beeinträchtigungen, die, um Mad. C. zu begünstigen, nicht zu vermeiden gewesen, nur noch fühlbarer gemacht wurden. Letztere hatte überdem bey Uebernahme der Direction auf einen grossen Gewinn gerechnet; sie machte sich also die erdenklichste Oekonomie zum Gesetze. Die Regierung, welche gehofft hatte, das Talent der Mad. C. werde allein schon im Stande seyn, dem italien. Theater aufzuhelfen, wollte ebenfalls sparen. Diese doppelte ökonomische Tendenz ersparte am Ende dem Publicum die Mühe, das italien. Theater zu besuchen: es ward mehr als je vernachlässigt. So standen die Sachen bereits sechs Monate nachher, nachdem Mad. C. die Direction übernommen hatte. Schon Ostern 1816, also unmittelbar vor der Abreise der Mad. C. nach Deutschland, ward von einer Aenderung in der Administration des italien. Theaters gesprochen. Bey es Folge der Eigenliebe, oder Hoffnung, die Sachen würden am Ende noch eine vortheilhaftere Wendung nehmen: Mad. C. wandte alle mögliche Mittel an, um im Besitze des Privilegiums zu bleiben, besonders, nachdem sie gesehen hatte, dass die Drohung, das Theater nicht wieder zu betreten, sondern durch zwey monatlich zu gebende Concerte das Deficit ihrer Ausgabe zu decken, statt, wie sie gehofft, den Hof zur Vermehrung des jährlichen Zuschusses zu stimmen, letzteren ihrem Interesse noch abgeneigter gemacht hatte. Dieser Zustand der Dinge hatte den Culminationspunkt erreicht, da Mad. C. sechs Monate später nach Paris zurückkehrte, als ihr von der Regierung die Erlaubniss ertheilt war. Aber auch dieses Mal wusste sie das Ungewitter, welches ihrer Unternehmung drohte, zu beschwören; ja, es ward ihr sogar die Erlaubniss ertheilt, während der fünf Sommermonate das Theater zu schliessen. Der jährliche Zuschuss der Regierung sollte in diesem Falle derselbe bleiben; Mad. C. wurde ausserdem die Gehalte der Sänger und der Musiker gespart und eine Reise in's Ausland gemacht haben. So schien sich alles zum Besten wenden zu wollen. Aber plötzlich säete der Feind Unkraut unter den Weizen. Es erschien die famöse Brochure: *Le Rideau levé ou petite Revue des grands Théâtres*, in welcher nicht allein das Talent der Mad. C.,

sondern auch ihre Theaterverwaltung, auf eine wirklich hämische Weise angegriffen ward. Hr. Valabrègue, der Mann der Mad. C., ergriff die ehrenvolleste Partey, auf die ihm gemachten Beschuldigungen zu antworten: mit unverstellter Freymuthigkeit zeigte er, dass die Einschränkungen, die er gemacht habe, sämmtlich von der Regierung gebilligt, dass der ihm zugestandene jährliche Zuschuss von derselben um ein Beträchtliches vermindert worden etc. Es konnte nicht fehlen, dass diese Antwort des Hrn. V., durch welche sich das Publicum plötzlich von den wahren Verhältnissen des italien. Theaters zu der Regierung in Kenntnis gesetzt sah, höhern Orts einen unangenehmen Eindruck hervorbringen, dass besonders einige, mit männlicher Freymuthe gemachte Bemerkungen die Lage der Dinge noch kritischer machen mussten. So entstanden Verhandlungen zwischen der Oberintendanz der königl. Theater und Mad. C., die am Ende das Ereigniss, dass letztere aufhört, das italien. Theater zu dirigiren, zur Folge gehabt haben. Zwey Dinge fallen dabey dem Publicum am meisten auf: einmal, dass man von einer freywilligen Verzichtleistung der Mad. C. spricht, während in der erwähnten Antwort ihres Mannes auf den *Rubeau lord*, welche am 28sten Jan. im Publicum erschien, keine Zeile vorhanden ist, die sich auf einen solchen Entschluss deuten liess, der ganze Inhalt derselben im Gegentheil stillschweigend eine Fortdauer ihrer Theaterführung versprach; sodann, dass Mad. C. nur bis Ostern noch das Theater betreten wird, während die Truppe selbst den Befehl erhalten hat, bis Ende Aprils fortzuspielen. Vom ersten May wird dann das Theater bis zum ersten October geschlossen bleiben und während dieser Zeit die neue Organisation derselben beendigt worden seyn. Obgleich man aber diese bis jetzt noch nichts bestimmtes im Publicum erfahren hat, so glaube ich dennoch mit einiger Gewissheit behaupten zu dürfen, dass das italien. Theater mit der grossen Oper vereinigt werden, seine Vorstellungen aber nicht auf dem grossen Opernhause, sondern in dem ganz in der Nähe liegenden, letzterem zugehörigen Saale Louvois geben wird. Dem jetzigen Director der grossen Oper, Persuis, dürfte in diesem Falle auch die Leitung der italien. Oper übertragen werden. — Mad. Persuis tobt laut, das Publicum dieses Theaters durch ihre Quadrillemethode in Entzücken zu versetzen. Diese Methode hat noch das Eigene, dass es dabey recht hoch in die Höhe und dann wieder recht tief in die Tiefe geht. Je weiter aus einander, desto besser! Daher mag es auch wol kommen, dass dieses Fach diejenige Singfigur, deren Natur in fortwährender Berührung zweyer neben einander liegender, ganzer oder halber Töne besteht, nämlich den Triller, gänzlich vergast ist, trotz ihrer übrigen sehr liebenswürdigen Geläufigkeit. Mad. F. hat ein Schicksal, dessen Sonderbarkeit wirklich auffallend ist: der Beyfall, den ihr Gesang erhält, steht gerade im umgekehrten Verhältnisse mit dem Eifer, welchen man bezeigt, ihn zu hören. Die höchste Einnahme, welche bisher an den Abenden, wo sie gesungen, gemacht worden ist, hat 600 Franken betragen: die geringste, wenn Mad. C. singt, beträgt 1000 Franken. Dies ist hier auf dem Papiere nur eine Null, also ein Nichts, mehr: aber in der Theaterkasse macht ein solches Nichts ein bedeutendes Etwas aus. —

Das Concert, welches Lafont zu Anfange des Monats im italien. Theater gegeben hat, ist, wenn wir auf das versammelte Publicum sehen, eins der glänzendsten gewesen, welchem ich je in Paris beygewohnt habe. *Lafont ist*, wie das auch dem deutschen Publicum erinnerlich seyn muss, ein grosser Liebhaber der Reise- und Sybillmanier. Er hat es darin zu einer seltenen Meisterschaft gebracht. Besonders scheint es bey ihm auf die männlichen und weiblichen Endungen einer musikalischen Periode abgesehen zu seyn: diese trägt er vor, als sollten sie von dem übrigen Körper derselben gewaltsam abgehauen werden. An dieser peinlichen Executionsmethode scheint das hiesige Publicum ein grosses Behagen zu finden: es applaudirt dann am Lebhaftesten. Was verlangt Hr. L. mehr? Uebrigens mag ich wol gestehen, dass mir dieser Künstler ein Schalksknecht zu seyn scheint, der, obgleich nur vier Saiten auf seiner Geige, doch zwey Schuhe auf seinem Rogen hat. Denn je zuweilen fällt es ihm ein, wie andere und vortreffliche Geiger zu spielen. —

Die Töne der reicht'schen Quintette für Oboe, Flöte, Klarinette, Fagott und Horn sind nun bereits im Wiedermessen des italien. Theaters verhallt, werden mir aber noch lange in den Ohren klingen. Diese Quintette und der Vortrag derselben von den Herren Vogt, Guillou, Brodbille, Henry und Dauprat sind in dieser Art unstreitig

das Vollendetste, was ich je gehört habe. Wenn es möglich wäre, Haydn in der Quartetten- und Quintettencomposition zu übertreffen: so wäre dies von Reicha mit den erwähnten Quintetten geschehen. Mich dünkt, es ist unmöglich, mehr Correctheit und Klarheit mit mehr Erfindung und Originalität zu vereinigen. —

Das italien. Theater hat in diesem Monate zum erstenmale die *Nemici Generosi* von Cimarosa gegeben; eine der frühesten Arbeiten dieses Componisten. Wer bey Anhörung derselben den Umstand nicht erwägt, dass diese Oper älter ist, als alle die Werke, die sich jetzt den Ruf der Classicität oder doch wenigstens der Vortrefflichkeit erworben haben, der möchte auf die Meynung kommen, Cimarosa habe an sich selbst und an anderen Componisten die allergröbsten Plagiate ausgeübt. Denn unaufhörlich stösst man auf einzelne Gedanken, sogar auf ganze Sätze, besonders aber auf Figuren, vor denen man, wie vor längst bekannten und sehr lieben Freunden, den Hut abnehmen möchte. Dass die *Nemici Generosi*, obgleich eine sehr verdienstvolle Arbeit, dem *Matrimonio segreto*, ja sogar dem *Matrimonio per raggiro*, bey weitem nachstehen, brauche ich wol nicht erst anzuführen. Der Text ist weniger ergötzlich-dumm, als dergleichen italien. Herrlichkeiten sonst wol zu seyn pflegen. Obgleich Barilli schon seit langer Zeit seine italien. *vis comica* mit viel französischem Witze versetzt hat: so ist die Maske, welche er seinem Don Pappera vorzuhalten weiss, doch sehr spasshaft. Mad. Férou hat eine eingelegte Bravourarie (sage, eine Bravourarie), mit der sie das Dutzend versammelter Zuhörer auf eine ausserordentliche Weise entzückt hatte, von Ort bis zu Ende wiederholen müssen. Dieselbe Auszeichnung ist ihr bey jeder der folgenden Vorstellungen zu Theile geworden. Diese Frau ist eine wahre musikal. Seiltänzerin; nur dass sie mehr Vergnügen und weniger Schrecken erregt, wie die wirkliehen. Das hohe d, e, f, g kommt mit einer Leichtigkeit hervor, als ob sie in ihrem Leben nichts weiter, als diese Töne gesungen hätte. —

Die grosse Oper (*Académie Royale de Musique*) setzt, wie bekannt, Himmel und Hölle in Bewegung, um gute Einnahmen zu machen. Will es mit dem Olymp nicht mehr gehen: so muss der Tartarus herhalten. Kaum haben letzterem die *Danaiden* einige Ruhe verschafft: als er schon wieder, obgleich unter einer anderen Gestalt, in dem neuen Ballete Proserpine hat figuriren müssen. Da von Tanz und Sprung in meinen Berichten keine Rede seyn kann: so will ich nur anführen, dass die Musik zu diesem Ballete eine recht frische, originelle Arbeit ist, die den Hrn. Schneitzenhöfer den Jüngern, einen deutschen Faukenschläger in der grossen Oper, zum Verfasser hat. —

Es ist ausser allem Zweifel, dass die Direction der grossen Oper den Entschluss gefasst hat, die ehemals so renommirten *Concerts Spirituels* wieder herzustellen. Es sind deshalb schon nach allen vier Himmelsgegenden Aufforderungen an berühmte Künstler aller Art ergangen, nach Paris zu kommen, um sich in jenen Concerten hören zu lassen. Für die nächst bevorstehenden Aufführungen spricht man von grossen Dingen, nämlich von *Messias*, *Schöpfung*, *Jahrszeiten*, *Stabat Mater*, *Requiem* etc. Wer es über sich erhalten könnte, den musikal. Chören der Neueren dieselbe lebloslebendige Perpendikelbewegung gut zu heissen, welche wir in den dramatischen Chören der Griechen finden, dem würden in diesem Falle die Chöre, mit welchen die grosse Oper die erwähnten Concerts Spirituels ausstatten wird, Dinge seyn, die sich hören lassen. —

Dass Musik und Gesang auf dem grossen Operntheater nur Zugaben zu den Balleten daselbst sind, ist eine bekannte Sache. Diese Zugaben sind in vergangenen Monaten die alten gewesen, nämlich: *Ferdinand Cortez*, *die Vestalin*, *die Druiden*, *die Zauberblumen* (*les Fleurs enchantées*) und *die Nachtigall*. Dass sich letztere noch nicht heiser gesungen hat, ist sehr zu verwundern. —

L'opéra Comique (*le Théâtre Feydeau*). Dieses unglückliche Theater gleicht einem gejagten Wildprete: um sich vor dem ihm auf dem Fusse folgenden Untergange zu sichern, macht es Sprünge in die Kreuz und in die Quer; aber alles misslingt. In dieser Herzensverzweiflung ist es auf die Idee verfallen, statt seiner komischen Opern, die Niemand mehr sehen will, schöne Schattenspiele an der Wand zu geben. Auf diesem Wege glaubt die Direction, zwey Fliegen mit einem Klappe zu schlagen: einmal, sich vor dem Hungertode zu sichern, und zweytens, einen seiner ersten Liebhaber, der nun endlich die Hoffnung aufgegeben zu haben scheint, Elleviou zu ersetzen, auf eine anderweitige Art nützlich zu beschäftigen

Wenn diesem Schauspieler, der Paul heisst, die Kunst der Darstellung abgeht: so versteht er dagegen die Mechanik der Maschinen aus dem Grunde. Davon hat er schon früher, namentlich in der *Clochette*, einen Beweis gegeben. Jetzt wagt der Mann einen höhern Flug: er versteigt sich aus der Mechanik in die Optik. Es ist ihm nämlich gelungen, die Verwandlung des Tages in die Nacht und der Nacht in den Tag durch sämmtliche Gradationen der allmäligsten Verminderung u. Vermehrung des Lichts, ferner den Mondenschein und dessen Widerschein im Wasser, so wie andere dergleichen Dinge recht täuschend nachzumachen. Diese Herrlichkeit ist dem allbeliebten *Joconde* hinzugefügt, der, durch diese Siebensachen von neuem aufgefrischt, ein paar erträgliche Einnahmen verschafft hat. Bey dieser Gelegenheit haben wir durch das Organ der hiesigen Journalisten erfahren, dass *Joconde* eine classische Oper sey. Wenn Hrn. Nicolo die Classicität zugestanden wird: in welche Kategorie möchten dann wol Mozart und Cimarosa gehören? —

Le Ceinturon Magique, eine sogenannte Feenoper, ist in bester Form durchgefallen. Einige recht artige Musikstücke haben für die völlige Nichtigkeit des Textes, so wie im Allgemeinen für die Charakterlosigkeit der Musik, nicht entschädigen können. Der Componist, ein noch sehr junger Mann und Zögling des Conservatoire, ist nicht genannt worden. Ich fühle keinen Beruf, seine Anonymität aufzudecken.

Le Frère Philippe erhält sich auf der Bühne. Viel Zungenwitz, etwas Lascivität, und gar keine Gemüthlichkeit: das sind die Vorzüge, welche diese kleine Oper bey dem Publicum in eine gewisse Gunst gesetzt haben. Sie würde gefallen, wenn der Componist derselben, Hr. Dourlen, auch noch einen geringeren Aufwand von Erfindung an Melodie und Harmonie darin gezeigt hätte.

Wenn Gavaux auch in keinem Sinne des Worts auf Genialität Anspruch machen kann: so zeichnen sich seine Operetten doch durch eine gewisse frische Lebendigkeit aus. Sein *kleiner Matrose* hat davon auch in Deutschland einen Beweis gegeben: es ist mehr Klarheit und Grazie darin, als Dutzende anderer in Credit stehender Opern aufzuweisen haben. Daher hat mich das Schicksal, welches seiner neuesten u. wahrscheinlich letzten Arbeit zu Theile geworden ist, wirklich in Verwunderung gesetzt. Selbst der Umstand, dass diese Oper, *le Faux Astrologue*, zu seiner Abschiedsvorstellung (*représentation de retraite*) gegeben ward, hat sie nicht vor einem gänzlichen Missfallen schützen können. In wiefern sie dies Schicksal verdient hat, oder nicht, muss ich dahingestellt seyn lassen, weil ich, in der Hoffnung, die Oper noch mehrmals zu hören, der ersten Vorstellung nicht beygewohnt habe. Man müsste in Paris, um alles zu hören und alles zu sehen, wirklich mehr als zwey Ohren und zwey Augen haben.

Endlich haben nun die Proben des *Petit Chaperon Rouge* (*des rothen Käppchens*) ihren Anfang genommen. Boyeldieu scheint in der That den Wahlspruch zu haben: *Chi va piano, va sano e lontano.* Dies Prognosticon glaube ich auch seiner Arbeit mit Fug und Recht stellen zu können. Boyeldieu ist unter den jetzt lebenden Componisten auch darum merkwürdig, dass noch keine einzige seiner Opern durchgefallen ist; das heisst, dass sie nicht hat zum zweyten Male vorgestellt werden dürfen. — —

Wie hiess der grosse Maler, der, um sein Leben nach dem Tode zu erproben, schon im Leben todt zu seyn vorgab? Der Geiger, Boucher, von dessen Leben man seit der Zeit, wo er wechselsweise ein Alexander und ein Socrates auf seinem Instrumente zu seyn versuchte, so gut wie nichts vernommen hatte, ward auf einmal von sämmtlichen Journalen für todt ausgegeben. Spassvögel, und darunter einige sehr glaubwürdige Leute, versichern, Hr. B., dem weder die Weisheit des athenienischen Philosophen, noch die rasche Heftigkeit des macedonischen Eroberers zugesagt, habe zu der List des Malers seine Zuflucht nehmen wollen. Das Publicum hat dabey nichts gewonnen, als einen langen Aufsatz in den Journalen, in welchem Hr. B. beweis, dass der Styl seiner Feder eben so baruk ist, als der Styl seines Geigenbogens. —

Hr. Spontini setzt in diesem Augenblicke eine grosse tragische Oper. Der Text ist nach Voltaire's Trauerspiele, *Olympie*, bearbeitet und führt denselben Titel. Nach Beendigung derselben wird er eine Reise nach Berlin machen, um seinen *Ferdinand Cortez* auf das dortige Theater zu bringen; aber nur ganz kurze Zeit daselbst verweilen. Ich weiss dies aus der sichersten Quelle, nämlich von ihm selbst. —

Ich habe nicht Unrecht gehabt, wenn ich in meinem letzten Berichte angemerkt habe, dass die Gebrüder Bohrer das Brett zu bohren schienen, wo es am dicksten ist. Haben sie sich doch vorgenommen, den 9ten März in der grossen Oper ein Concert zu geben; ein Wag-stück, dem nur wirkliche Heroen unter den Künstlern gewachsen seyn können! Denn mit Subjecten von zweydeutigem Rufe würde die Administration der grossen Oper sich zu compromittiren glauben. Diese Auszeichnung, welche die höchste Behörde unsern Landsleuten erzeigt, ist ein Beweis, welch eine Achtung ihr Talent in Paris geniesst. Die Administration giebt sogar einen ihrer Spieltage zu dem Concerte her: hält also den Antheil, den sie an der Einnahme bekömmt, für eine hinlängliche Entschädigung für den Verlust einer Vorstellung. Ausser Mad. Catalani ist in der neuesten Zeit niemand Andern die Erlaubnis ertheilt worden, auf dem grossen Operntheater ein Concert geben zu dürfen. —

Die vier Sänger aus Wien, deren Namen, mit diplomatischer Genauigkeit angegeben, folgende sind: Schiele, Wieser, Fellauer-Punto und Kaplan, sind in die Mode gekommen. Das Heul- u. Zähnklappen-Gekreisch, Tyrolerlied genannt, macht sogar Glück: in allen Salons muss es wiederholt werden, selbst vor Damen, denen sonst wol der zu laute Gesang ihres Canarienvogels Nervenzufälle verursacht. Uebrigens ist es nicht Hr. Schiele, der da jodelt, sondern einer seiner Herren Collegen. Sie hatten sich mit der Direction des Theaters *de la Porte St. Martin* vereinbart. Der Zulauf, den sie daselbst erhielten, machte die königl. Theater eifersüchtig, und schleunig ward jener Direction, die nur Vaudevilles auf ihrem Theater singen darf, untersagt, die vier Sänger ferner auftreten zu lassen. Jetzt singen sie wöchentlich zwey Male in einem eigenen Saale. —

Der Klarinettist, Hr. Bärmann, wird am 5ten März ein zweytes Concert im italien. Theater geben. — So eben erfahre ich, dass das Theater Feydeau mit dem *Faux Astrologue* von Gavaux einen abermaligen Versuch machen will. — Man sagt seit einigen Tagen, Pär werde die Direction des italien. Theaters erhalten. Andere nennen Spontini; wahrscheinlich, weil beyde dieses Theater schon ehemals dirigirt haben. Ich glaube behaupten zu dürfen, dass dasselbe mit der grossen Oper vereinigt werden wird. — *Tout comme chez nous!* Klopstock konnte keinen Verleger zu seinem *Messias* finden, und Cherubini bietet sein im vorigen Jahre gesetztes *Requiem* allen hiesigen Musikhändlern vergebens an. Er hat sogar den Weg der Subscription eingeschlagen, aber auch da nicht reüssirt. Der Ertrag der Partitur von seiner *Lodoiska* hat dem Verleger derselben, Nadermann, die darauf verwandten Kosten nicht ersetzt. *Habent sua fata libelli.* — Mad. Catalani dürfte gleich nach Ostern Paris verlassen. — Cherubini componirt eine komische Oper für das Theater Feydeau, welche zu Anfange des kommenden Winters auf die Bühne gebracht werden soll. Seine für das philarmonische Concert zu London geschriebene Symphonie dürfte wol nicht im Stiche erscheinen, da sie ein Eigenthum jenes Concerts ist. — Der Sänger aus dem Stamme Juda, Hr. Levi, ist hier angekommen und hat sich bereits in der Synagoge hören lassen. Da hier das alte Testament so überzählig war, dass dem neuen der Odem hätte darüber ausgehen mögen; so habe ich mich unverrichteter Sache wieder nach Hause begeben müssen. Ich erwarte nun sein Concert, das er am 12ten März im Wärmezimmer des italien. Theaters geben will, um weiter über ihn reden zu können.

G. L. P. Sievers.

NACHRICHTEN.

Leipsig. Uebersicht: Neujahr bis Ostern.

Von den Werken, die in den beyden *Hauptkirchen* durch Hrn. Musikd. Schicht aufgeführt wurden, sey es genug, diejenigen, der letzten Woche, als Beleg anzuführen, er gebe, wie sonst, immer Gutes, nicht selten aber auch Vortreffliches und sehr Wenigen Zugängliches. Als Oratorium am Charfreytage: J. Haydns *sieben Worte des Erlösers am Kreuz*, schön ausgeführt. In den Ostertagen: Missa (mit Credo) von Flor. Leop. Gassmann, bekanntlich dem Hofkapellm. und Lieblingscomponisten der Kaiserin Maria Theresia, und Lehrer Salieri's: ein originelles, in würdiger Kunst klar und belebend aus-

geführtes, ächtkirchliches Werk *). *Te Deum laudamus*, von Grabe, gleichfalls wenig bekannt, lobenswürdig und ächtkirchlich: doch in Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung jenem nachstehend. Die von Herder eben so einfach, edel und fromm gedichtete, als unter seinen Augen von Wolf componirte, bekanntere Ostercantate: Jesus Christus, der das Leben, Tod und Leben, in der Hand hält. —

Ueber unser, im letzten Herbst neuerrichtetes *Theater* ist so vieles, zum Theil wol wenig Bedachte, sicher aber Unbillige und sich selbst Widersprechende geschrieben worden, dass Einem fast unheimlich zu Muthe werden möchte, soll man auch ein Wort darüber verlauten lassen. Indess: ich bezeichne, was ich äussere, mit meinem Namen, erkläre es damit für *meine* Ansicht und Ueberzeugung — für weiter nichts; u. überlasse sonach jedem Leser, so viel oder so wenig daraus zu machen, als man aus Ansichten und Ueberzeugungen eines Mannes, wie ich nun eben bin, machen will. — Es kann hier nur von der Oper die Rede seyn; doch sey es erlaubt, auch von der Vor- und Zwischenmusik der Schauspiele, so vielen ich in diesem Vierteljahre beygewohnt, zu bemerken, dass ich diese Musiken zwar oftmals, doch nicht immer so passend ausgewählt gefunden habe, als wol zu erwarten war. Besonders möchte mehr Sorgfalt anzuwenden seyn, dass die, das *Ganze* einleitenden Stücke demselben im Charakter *und Styl* nahe kommen: denn hierauf, scheint es, kömmt noch mehr an, als auf die Zwischenspiele, durch die man den Eindruck des Gedichts nur nicht gestört haben will, indess man dort, vom Alltagsleben zum Kunstgenuss tretend, aus jenem gehoben und in die Stimmung versetzt werden soll, welche zur besten Aufnahme einer Dichtung, und eben dieser Dichtung, erforderlich ist.

Uebersehe ich nun die, in diesem Vierteljahr (und im vorigen auch) aufgeführten Opern: so finde ich vor allem zweyerley zu rühmen; dass nämlich die Direction mehres Vortreffliche, und gar nichts Schlechtes ausgewählt hat; und dass jede Oper, wiewol neu, doch stets sicher und mit grossem Fleis einstudirt war. Mochte auch von mancher die *erste* Vorstellung (nach welcher die meisten öffentlichen Urtheile abgefasst scheinen) noch nicht das erwünschte Ensemble zeigen — wie dies bey einer neuorganisirten Gesellschaft, die fast nur aus jugendlichen, einander noch nicht gewohnten Mitgliedern besteht, kaum zu vermeiden ist: die Wiederholungen gingen immer, namentlich im *Sargino*, in der *Schweizerfamilie*, im *Fidelio* etc., sehr gut, und im *Joseph* und *Axur* **) vortrefflich zusammen. Man kann unmöglich verstehen, was hierzu, besonders unter den angegebenen und noch andern erschwerenden Umständen gehört, wenn man das nicht mit Achtung und Freude anerkennt. Dies Ensemble schliesst, wie kaum angeführt zu werden braucht, auch das Orchester ein: doch ist anzumerken, dass nicht selten die meisten der Blasinstrumente noch zu stark begleiten, und zwar zu stark sowol im Verhältnis zu sanftern Gesangstücken, als auch zu dem, nicht eben stark besetzten Saiteninstrumenten. Dass man das rechte Verhältnis treffen und zu schöner Wirkung durchdringen könne, zeigte sich in den Wiederholungen des *Axur* fast durchgehends, und des *Joseph* überall.

Von den einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft würde ich schweigen, hätte ich nicht viel Gutes zu sagen, gegen sie aber so viel Achtung, ihnen zuzutrauen, sie werden nicht nur bedingtes Lob, sondern auch gegründeten und wohlwollenden Tadel ertragen können. Mad. Neumann-Seidler konnte, Unpässlichkeit halben, nur im *Axur*, Mad.

*) Ich erinnere mich hierbey eines Wortes Mozarts, das ich ihn bey seiner letzten Anwesenheit in Leipzig, wenig Jahre vor seinem Tode, über G. aussprechen hörte; und führe es an, weil man den würdigen Künstler, welchen es betrifft, ganz zu vergessen scheint. Hiller rühmte Gasmann höchlich, der alte Dulce wollte nicht recht einstimmen. Papa, sagte Mozart zu diesem; wenn Sie nur erst alles kennetten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich jetzt heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleissig durchstudiren, und hoffe viel daraus zu lernen.

**) Dies wahre Meisterwerk, das, wie irgend eines, aus Einem Stück gearbeitet ist, doch nichts destoweniger auf den deutschen Theatern durch Dialog zerstückelt und deswegen mit mässiger Wirkung gegeben wird — wurde hier durchgehends mit den Meistes trefflichen Recitativen, wie es dieser für Kaiser Josephs Hoftheater italienisch umgestaltet, gegeben, und machte daher bey jeder Wiederholung einen verstärkten Eindruck. Wie verdanken die, mit Einsicht, Geschmack und grossem Fleis gearbeitete, durchaus gelungene deutsche Unterlegung, dem Musikdirector am hiesigen Concerte, Hrn. Christ. Schulz.

Werner, aus gleicher Ursache, gar nicht auftreten. Jene sang die Astasia ungemein schön und rührend; bemühete sich auch, besonders in den Recitativen, das Deutsche gut auszusprechen. Ihr Spiel aber war kalt. Sie wird uns verlassen, sagt man; allgemein würden die Musikfreunde ihren Verlust, vornämlich als Concertsängerin, beklagen. Dem. Böhler d. jung., eine angenehme, stets willkommene Erscheinung, zeigte besonders als Benjamin im *Joseph*, dass sie ihre jugendlich gesunde, wohlklingende, doch noch nicht genug gebildete Stimme gut anwenden lerne; und in Spiel und Rede kann, so weit jene Rolle dazu Gelegenheit giebt, kindliche Unschuld, und Liebe zu Gott, Vater und Brudern kaum zarter und inniger dargestellt werden. Auch kleine muntere und feine Rollen gelingen ihr im Spiel gut; im Gesang nicht übel. Dem. Mollard giebt kleine Singrollen mit Fleis. — Hr. Kleugel, erster Tenorist, leistet mit sehr ausgebildeter, wenn auch bedeckter Stimme, bey schöner Methode, vollkommener Sicherheit, lebhaftem, verständigem Spiel und grossem Fleis vieles sehr Rühmliche. Auch spricht er die Worte durchaus verständlich, und auch wohllautend aus; ein Vorzug, worin ihn verschiedene andere Mitglieder der Gesellschaft nachahmen mögen. Sein Sargino, Joseph, Florestan (im *Fidelio*) und Atar (im *Axur*) waren ausgezeichnete Darstellungen, wenn man auch dem letztern, obschon er vom Dichter und Componisten fast durchgehends nur liebend u. leidend gezeichnet worden, etwas mehr männlich kräftige, ja militärische Haltung wünschen durfte. Atar ist doch nun einmal auch ein Held, wenn gleich fast blos hinter den Coulissen. — Hr. Siebert, mit angenehmer, ausgebildeter Bassstimme von weitem Umfang und seltener Biegsamkeit, gefällt sehr in ausgeführten Arien u. dgl. Sein Recitativ ist noch nicht frey und fest genug; seinem Spiele ist weit mehr Charakter, Haltung und Sicherheit zu wünschen. Hr. Wehrstädt scheint sich hier weniger zu gefallen, und das hat allerdings Einfluss auf die Wirkung mancher seiner Darstellungen, welche Wirkung dann wieder auf ihn selbst zurückwirken mag. Seine klingende, volltönige Bassstimme, sein meist verständiges Auffassen und Absondern der Rollen, seine deutliche, wohllautende Aussprache in Gesang und Rede, und seine Sicherheit in beydem, müssen gerühmt werden. Rollen von ruhiger Würde, wie z. B. der Oberpriester im *Axur*, gelangen ihm, meines Erachtens, am besten. Hr. Fischer, (Bassist) ein tüchtiger Musiker, gehört unter die, einer jeden Gesellschaft nützlichen Mitglieder, die überall hin zu stellen sind, und nicht leicht etwas verderben. Hr. Weidner (Tenor) singt denn auch zu, nicht blos seine helle, sehr gute Stimme walten zu lassen; und Hr. Wurm, der berühmte Komiker, hilft in der Oper, stets belustigend aus. — Der Chor thut, mit seltenen Ausnahmen, seine Schuldigkeit und ist kein geringer Vorzug unsrer Gesellschaft vor mehren weit grössern. Decorationen u. Kleidungen sind immer zur Sache passend und wohlgewählt, oftmals auch sehr schön und reich. In den Anordnungen der Gruppen, in Stellung und Beschäftigung der Statisten, in Aufzügen u. dgl., war dieselbe Kenntnis, derselbe Fleis, derselbe Geschmack, wie in Schauspielen von Bedeutung, zwar zuweilen, (vor allem im *Joseph*,) aber nicht immer, und noch weniger überall zu bemerken; ich weis nicht, woher das kömmt.

In den letzten Wochen trat Mad. Eberweis, vom grossherzogl. Theater zu Weimar, als Emmeline, Sophie (im *Sargino*) und Fidelio, mit vielem Beyfall auf. Eine körnige, schön ausgebildete Stimme, die besonders auch in den mittlern und tiefern Tönen sehr wohlthut; Reinheit, Sicherheit, Gewandtheit und angemessener Ausdruck im Vortrag des Gesanges, so wie ein lebendiges, wohlerwogenes und von trefflicher Schule zeugendes Spiel, machten sie dieses Beyfalls würdig.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Neue Tabellen für Flöten mit einer u. mehreren Klappen, nebst einer Anleitung zu allen nur möglichen Trillern, von A. E. Müller, grossherzogl. Kapellm. in Weimar. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ein sehr zu empfehlendes, gebraucht man es genau und anhaltend, ungemein nützliches Werkchen, wie es nur ein so gründlicher Meister und Virtuos liefern konnte. Die erste Tafel zeigt, mit der gewöhnlichen, deutlichen Bezeichnung, die diatonische Tonleiter für die Flöte mit Einer Klappe vom eingestr. D bis dreygestr. A; die zweyte, die diatonisch-, chromatisch-enhar-

monische Tonleiter für dieselbe Flöte von jenem D bis dreygestr. B. (Wenn hier in der Anmerkung gesagt ist: fes und ces seyen weggelassen worden, um das Ueberspringen der Töne zu vermeiden: so ist dagegen wol nichts zu sagen; wenn aber hinzugesetzt wird: „beyde Töne werden um einen halben Ton tiefer ausgeübt:" so wäre das deutlicher und besser auszudrucken gewesen; zum Glück stehet dabey: nämlich, fes wie e, und ces wie h.) Die dritte Tafel zeigt die diatonische Tonleiter für die Flöte mit doppelter F-, und einfacher Gis-, B- und C-Klappe, vom eingestr. D bis zum dreygestr. B. Sie ist mit grosser Genauigkeit bezeichnet: doch das ist hier durchgängig der Fall, und braucht darum nicht weiter angeführt zu werden. Die vierte Tafel enthält die diatonisch-, chromatisch-enharmonische Tonleiter für dieselbe Flöte, zugleich mit dem C-Fuss, vom eingestr. C bis zum viergestr. C. Die fünfte Tafel endlich, die wieder in vier zerfällt, zeigt, wie der Titel, und mit Grund der Wahrheit sagt — alle mögliche Triller, für diese Flöte, vom eingestr. D zu dem Schluss in C, bis auf dreygestr. A mit B zu dem Schluss in G moll. Die hier öfters nöthigen, besondern Nachweisungen, wie die Ausübung zu Stande zu bringen und zu erleichtern, und wozu die gewöhnlichen Zeichen nicht ausreichen, sind in Anmerkungen deutlich und gut mit Worten ausgedruckt. Rec., der, wie wol jeder geübte Flötenspieler, sich mit dem Trillerwesen gar manche Mühe gegeben, gar Mancherley, so wie der verstorb. M., durch Beharrlichkeit in Versuchen herausgekünstelt hat, muss gestehen, dass er bey den meisten schwierigen Trillern eben so, wie M., verfährt, und nur mit einigen anders, so zwar, dass er seine Methode ebenfalls zweckmässig nennen muss, doch nirgends zweckmässiger, als die hier angegebene; vielmehr hat ihn M. auf einige Kunstgriffe geführt, auf die er nicht gekommen war. Wer indess einige der künstlichsten Triller nach der angegebnen Methode stets sicher, rein, und im Zusammenhange (ohne sich gezwungen erst zurecht zu setzen) ausführen kann, der scheint ihm der *magnus Apollo*. Z. B. auf dem 5ten D mit Nachschlag und Schluss von C; auf dem 5ten F etc. — Jeder gute Flötenspieler, oder der es werden will, sollte diese Tabellen benutzen und benutzen.

Kurze Anzeige.

Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, comp. — — par Bernard Crusell, musicien de la chapelle de S. M. le Roi de Suède. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Das Quartett ist durchgängig für die Klarinette obligat, und mehr als ein Solo für diese, mit Begleitung der übrigen Instrumente, anzusehen. Diesem gemäss ist der melodische Antheil bey weitem der bedeutendere, und der Charakter des Stücks im Ganzen mehr heiter und anmuthig, als ernst und feurig: darum ist aber doch der harmonische Theil keineswegs oberflächlich, noch der Ausdruck flüchtig oder tändelnd. In dieser seiner Art ist das ganze Werkchen lobenswürdig: alles ist darin nicht nur zweckmässig, sondern auch mit Geist und Fleis geschrieben. Die Stimme der Klarinette ist nicht eben schwer auszuführen, verlangt aber einen ausgearbeiteten und delicaten Vortrag. Die andern Instrumente sind leicht. Der erste Satz besteht aus einem lebhaften, ziemlich kräftigen Allegro, in Es, C-takt; der zweyte, aus einer Menuett, nach Art der haydn'schen, in C moll, mit einem, für die Klarinette hervorstechenden Trio in Es; der dritte aus einem gefälligen Pastorale, u. der letzte, aus einem raschen Rondo. Dass alles correct und dem obligaten Instrumente vollkommen angemessen geschrieben sey, brauchen wir nicht erst zu versichern, denn Hr. C. ist als ein Mann von Einsicht u. solidem Geschmack, und auch als ein ausgezeichneter Virtuos auf der Klarinette, hinlänglich bekannt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. **Nº. 14.** 1818.

Zur Beantwortung der in No. 56 des 18ten Jahrgangs der musikal. Zeitung vorgelegten Frage:

„Warum bezeichnet man die Molltonarten noch immer so unrecht?“

Die Frage betrifft die Vorzeichnung der Molltöne, und der Fragende ist der Meynung, in C moll sollte nicht B vorgezeichnet werden: denn H (als *Subsemitonium modi*) mache das eigenthümliche Wesen von gedachter Tonart aus. In Tonstücken selbst werde, so lange der Satz in C moll sey, dieses B vermittelst des ♮ in H verwandelt; komme aber ein wirkliches B vor, so sey man in Es dur. Demnach müsse man C moll nur mit Es und As vorzeichnen, und nach diesem Muster jede andere Molltonart.

Hierauf wird Folgendes erwiedert: Das eigenthümliche Wesen oder der Hauptcharakter der Moll-Tonart ist die kleine Terz in Verbindung mit der reinen Quinte. Dieser Charakter spricht sich durch den Accord selbst aus, ohne dass es nöthig wäre, vorher das *Subsemitonium modi* hören zu lassen. Hierbey wird aber vorausgesetzt, dass der Accord wirklich als *tonischer* Dreyklang erscheine: denn man kann in der Harmonien-Folge, z. B. von C dur, die Accorde d, f, a. oder e, g, h, hören lassen, ohne dass man darum in D moll oder E moll ausgewichen wäre.

Indess wird durch die kleine Terz der Charakter der Moll-*Tonleiter* nicht völlig bestimmt. Diese Tonleiter hat das Eigenthumliche, dass sie in der Regel (von den Ausnahmen ist jetzt noch nicht die Rede) abwärts durch die kleine Septime und kleine Sexte gehet, und nach dieser Eigenthumlichkeit wird die Vorzeichnung eingerichtet. Dies ist die Form, in welcher sich die diatonische Tonleiter von A moll darstellt; sie bedarf also keiner Vorzeichnung, und dienet allen übrigen Moll-Tonleitern zur Norm. Zeichnete man hier gis vor, so würde der Begriff von der diatonischen Stufenfolge dadurch verletzt: denn der Sprung von gis auf f ist nicht diatonisch.

Allerdings hat man, je mehr die Harmonie ausgebildet worden, eingesehen, dass die Moll-Tonleiter verschiedener Modificationen bedurfe, oder vielmehr derselben fähig sey: denn daraus ist ein wahrer Gewinn für die Musik erwachsen. Die Hauptregel wird aber nie durch die Ausnahmen, die Zahl derselben mag so gross seyn, als sie will, aufgehoben. Jene beziehet sich auf das Einfachste, was die Natur gleichsam von selbst aufstellt: diese beziehen sich auf dasjenige, was durch die Kunsterfahrung unter der Leitung der Natur ist ausgebildet worden. Folgende Uebersicht fasset alles zusammen:

Tonleiter A moll.

abwärts	aufwärts
a. g. f. e. (†)	e. fis. gis. a. (*)
a. gis. fis. e. (‡)	e. f. gis. a. (**)
a. gis. f. e. (‡)	e. f. g. a. (***)

Der Gebrauch de einen oder des andern wird theils durch die Reg in der Harmonik, theils durch den Geschmack bestimmt. Nachstehende mit oder ohne Anmerkung angeführte Beyspiele erschöpfen den Gegenstand bey weitem nicht; sind aber hinlänglich, die Spur zu [illegible] zeichnen, die man zu verfolgen hat, um zu [illegible]er vollständigen Einsicht desselben zu gelangen.

zu +

Der Meynung des Fragenden zu Folge wäre man schon bey der zweyten Discant-Note in C dur; die Harmonie der Unterstimmen beweiset aber unwidersprechlich, dass man noch in A moll ist. Sehr gewöhnlich ist folgender Gang mit schweren, nichts weniger als durchgehenden Bass-Noten:

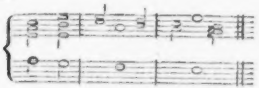

Zum Ueberfluss noch ein Beyspiel von Graun, aus dem Chore: Unsre Seele ist gebeuget etc. (ursprünglich in F moll):

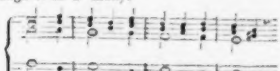

Ist der Componist schon im zweyten Takte ausgewichen, weil nicht gis, sondern g im Bass erscheinet? Mit nichten! Diese Accorde liegen auch in der Tonleiter von A moll.

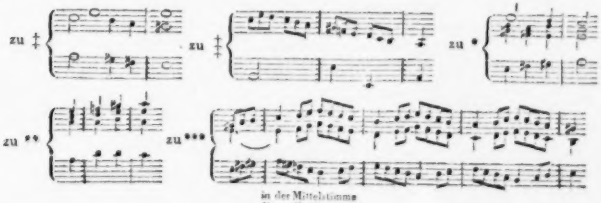

Der neue Vorschlag hat noch das Unbequeme und sich selbst Widersprechende, dass in der Vorzeichnung bisweilen Versetzungszeichen von zweyerley Art vorkommen. In D moll z. B. wäre cis und b vorgezeichnet. Dagegen lässt unsre bisherige Weise die Versetzungszeichen unvermischt u. in der Ordnung auf einander folgen, wie sie sich nach auf- oder absteigenden Quinten ergehen: fis, cis, gis, etc. b, es, as, etc. und diese Ordnung ist wol der Natur angemessener.

Es möchte daher unmassgeblich zu rathen seyn, bey dem herkömmlichen Bessern zu bleiben. Und so wird durch diese kleine Darlegung das bestätiget, was in diesen Blättern schon verschiedentlich bemerkt worden ist; nämlich: dass wir mit unsrer vortrefflichen Notirkunst ziemlich im Reinen sind.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss aus der 13ten Num.) In den, seit Neujahr gegebenen, zehn öffentlichen *Concerten* (eines zum Besten alter und kranker Musiker, eines zum Besten der Armen,) kamen folgende Stücke zu Gehör. *Gesang. Scenen und Arien* — von Rossini, (zwey,) von Poissl, Zingarelli, Pär, (zwey,) und von Nicolini, vorgetragen durch Mad. Neumann-Sessi. Die, vom Freyh. v. Poissl, aus *Ottavino*, (sie fängt mit dem Chor an: *Ah, qual spettacolo* —) hörten wir zum ersteumale, und auch in dieser Composition war der Meister nicht zu verkennen, der, so weit wir bisher mit ihm haben bekannt werden können, neben andern, einen ganz besondern Vorzug zu besitzen scheint in Bearbeitung grosser, charakteristischer Scenen und Arien, wie sie (sonst eine schwierige Verbindung) eben sowol im Concert, als in der heroischen Opee befriedigen können. Hier weiss er das unvermeidliche Aufhalten der äussern Handlung durch Steigerung und Fortrücken der innern zu ersetzen, eben, damit dem fähigen und verständigen Sänger reichen Stoff zu bieten, indess die Stücke doch nur das Nöthige zu enthalten scheinen, und sonach in der That musikalisch eben das werden, was grosse, vorzüglich gelungene Monologen im Drama sind. Mad.

N. Sessi sang alle diese Stücke in jener wahrhaft ausgezeichneten Weise, die in diesen Blättern schon öfters gerühmt, früher auch näher beschrieben worden ist. Sie fand jederzeit einmüthigen Beyfall aller Zuhörer. Einige Scenen u. Arien, die Mad. Köhl-Valesi bey ihrer Durchreise, während einer Unpäßlichkeit jener Sängerin, vortrug, sind früher erwähnt. In einer schwierigen Scene u. Arie mit Chor von Generali, (*Le sterre trombe!*) die Hr. Klengel mit vollkommener Sicherheit, auch viel Gewandtheit und Delicatesse vortrug, zeigten sich wirklich — wenn auch mehr in glücklichen Einfällen und Andeutungen, als in Ideen und deren Ausarbeitung — Beweise jener Genialität, die diesem Componisten Italien gern zuspricht und Deutschland nicht gern zugesteht. Es mögen wol uns Deutschen eben von den besten seiner Arbeiten noch zu wenige zugekommen seyn. — *Mehrstimmige Gesangstücke.* Introduction zu Spontini's *Fernando Cortez*, wie mir's scheint, das gelungenste Stück der ganzen Oper. (Ging sehr gut.) Missa für fünf Singstimmen, Soli u. Chor, von Friedr. Schneider, Manuscript. Sie ist in einfachedlem, wahrhaft kirchlichem Styl geschrieben, und, bey aller contrapunktischen Kunst, klar, fliessend, und auch an's Herz dringend. Das *Kyrie*, von da an, wo das durchgeführte Thema, *Christe*, eintritt; das originelle, *Gratias*, und das fromme *Agnus Dei* halte ich für die schönsten Sätze. (Die beyden letzten wurden auch am schönsten ausgeführt.) Klopstocks Ode, *Frühlingsfeyer*, mit Zumsteegs Musik zur Declamation. Musste man auch diese Musik in vielen Zwischenspielen zu lang, in manchen Figuren veraltet finden: so wurde doch darüber ihr Gutes, ja wahrhaft Schönes, nicht verkannt. (Die Musik ging trefflich; Dem. Böhler, die ältere, vom hiesigen Theater, sprach nicht nur durchgehends richtig und mit Würde, sondern auch so, dass man erkannte, sie fühle, was sie sprach, u. es mitfühlen musste.) Finale des zweyten Actes der *Lodoiska* von Cherubini. (Vom Orchester sehr schön, von den Sängern genügend ausgeführt. Eben so:) der *Morgen*, Cantate von Ferd. Ries; ein interessantes, wenn auch nicht hochgestelltes Stück. Chor aus Mozarts *Idomeneo*. Herbst u. Winter aus Haydns *Jahreszeiten*. (Der Herbst wurde vorzüglich gut gegeben; namentlich die grossen Chöre der Jagd und Weinlese mit all dem Feuer und Leben, das in der herrlichen Musik liegt.) Kosegartens Ode, *was bleibet und was schwindet*, von A. Romberg componirt. Man fand den Effect gerade so, wie ihn der Rec. des Werks in dieser Zeitung verspricht: nicht hinreissend, aber durchaus angemessen und wohlthuend. Grosse Opferscene aus *Fernando Cortez* von Spontini. Ich bescheide mich gern, dass das Wesen u. Unwesen dieser Musik von der Bühne, unter Pomp und Spectakel, seinen Effect machen mag: als Musik im künstlerischen Sinne betrachtet, wird man aber von diesen Sätzen (den ersten Chor: *Fest sey der Glaube* — abgerechnet,) schwerlich anders urtheilen können, als Polonius von gewissen Aeusserungen Hamlets urtheilt. Hymne von Schicht: Heilger Quell der Seeligkeit — (ursprünglich zu den Worten der alten Kirchenhymne: *Veni, sancte spiritus*, gesetzt,) eine frühere, aber meisterliche Arbeit: würdig erfunden und ausgeführt, edel in der Wirkung. (Sie wurde von dem sehr stark besetzten Chor der Thomaner, so wie das folgende Stück, ausgezeichnet brav gesungen.) *Requiem, den Manen unserer Gefallnen in den Schlachten zur Befreyung Deutschlands*, von Gottfr. Weber. Dies originell entworfne Werk ist voriges Jahr in diesen Blättern von Hrn. Prof. Fröhlich ausführlich beurtheilt worden. Ausser den choralmässigen Zwischensätzen, machte der erste Chor den beabsichtigten, feyerlichen, und der zweyte, einen imponirenden, ja erschütternden Eindruck. Von da an sank das Interesse, wenn wenigstens konnten die Tenorsolos befriedigen. — *Instrumentalmusik.* Concerte und andere Solos. Klarinetteonc. von F. Müller, gesp. v. Hrn. Heinze. (Es, As, Es: nicht uninteressant.) Violinconc. von A. Romberg, gesp. von Hrn. Concertm. Matthäi. (Das neueste: G dur, C dur, G moll und dur. Vornämlich das schöne Adagio, u. das sehr pikante Final vortrefflich ausgeführt.) Flötenconc. von A. E. Müller, von Hrn. Gruner sehr gut geblasen. Violinconc. von A. Romberg, gesp. von Hrn. Klengel. (C dur, F dur, C dur. Es schien für Hrn. Kl. zu schwer, und er dadurch genöthigt, alle Kraft und Geschicklichkeit nur darauf zu wenden, dass alles rein und deutlich herauskomme. Sollte er, bey seinem guten, hellen Ton, mannigfaltigen Bogenstrich etc. nicht besser thun, Concerte, wie Viotti's, zu wählen, bis er im Stande wäre, alle sein Gutes in schwierigern geltend zu machen?) Klarinetteonc. von Crusell, vorgetr. von Hrn. Barth. (Das neueste,

charaktervolleste und ausgearbeitetste; sehr gut, und das Adagio wahrhaft meisterlich ausgeführt.) Violinconc. von Kreutzer, gesp. von Hrn. Lange. (E moll. Mit schönem, hellem Ton, durchaus rein, deutlich, kräftig und angenehm gespielt.) Pianoforteconc. von Beethoven, gesp. von Hrn. Musikd. Friedr. Schneider. (G dur. Diese wenig bekannte Composition, die doch eine der originellsten, und, besonders in den beyden ersten Sätzen, der geistreichsten und trefflichsten dieses Meisters ist, wurde vom Solospieler und Orchester, ebenfalls besonders in jenen beyden Sätzen, durchaus meisterhaft und zu schönster Wirkung vorgetragen.) Pianoforteconc. von C. Kreutzer, v. Verf. selbst gespielt. (Es ist schon früher erwähnt, wo über alle hiesige Leistungen dieses Künstlers gesprochen worden.) Violinconc., comp. u. gesp. von Hrn. Kammermus. C. Eberwein, aus Weimar: eine lobenswürdige, in Erfindung, Ausarbeitung und Instrumentirung wohlgefällige Composition. (Mit, zwar etwas mattem und dumpfem Tone, doch viel Geschicklichkeit, Fertigkeit und Delicatesse vorgetragen.) Grosses Septett für Pianof., Flöte, Hoboe, Horn, Viola, Violone, und Contrabass von Hummel, voriges Jahr herausgeg., und ein köstliches, wahres Meisterstück, über welches sich auszureden, eine andere Gelegenheit abgewartet werden muss. (Es wurde — das Pianof. von Friedr. Schneider durchaus, und, eine einzige Stelle des Finale abgerechnet, von den Andern ebenfalls, schön und zur grössten Freude aller Zuhörer ausgeführt; und wer wissen will, wie überaus viel dazu gehört, der versuche sich nur damit!) — Ouvertüren: zu *Cortez* v. Spontini; zu *Lodoiska* von Cherubini; (sehr gut ausgeführt;) zu *Zaire* von Winter; (desgleichen; sie ist erst jetzt herausgekommen, und man muss sich ihrer in jeder Hinsicht, besonders aber des Feuers und Lebens erfreuen, das ihr Verf. noch jetzt in seiner Kunst zu beweisen vermag;) von Sörgel, (einem jungen, hier studirenden Musiker, die gute, wenn auch nicht unerhörte Gedanken, lobenswerth geordnet, ausgeführt und vertheilt, enthielt, und angenehme Erwartungen erregt; noch nicht gedruckt;) zu *Fidelio* von Beethoven; und zu den *Sylphen* von Himmel. (Sehr gut ausgeführt.) Symphonien. Von J. Haydn. Es dur, mit den Pauken anfangend. (Trefflich ausgeführt.) Von Beethoven, die neueste, aus F dur, zweymal. (Sie wurde, besonders das zweytemal, ganz nach Wunsch gegeben, und gefiel, doch weniger, als die übrigen dieses Meisters. Der zweyte und dritte Satz schienen am meisten Eingang zu finden.) Von Mozart, aus D dur, eine der ältern. Von Vogler. (Auch diesmal gefielen vorzüglich der erste und zweyte Satz: dieser ward trefflich gespielt.) Von Friedr. Schneider, aus D dur, zweymal. (Noch nicht gedruckt. Ein wahrhaft ausgezeichnetes Werk, das, wird es bekannt, allein schon seinem Verf. überall Ruf und grosse Achtung erwerben würde, besässe er sie nicht bereits. Nach feyerlicher, doch nicht truber Einleitung, ein ernstes, feuriges, Kenner und Nichtkenner sogleich ansprechendes Allegro; ein heftig aufreizendes, künstlich gewendetes Scherzando; (dem vielleicht ein einfaches, sanfteres Trio zu wünschen wäre;) ein schön melodisches Andante; (bey dem aber das Orchester sehr darauf bedacht seyn muss, dass die Hauptmelodie, wo sie wiederholt wird, durch die reich figurirten Instrumente nicht verdunkelt werde;) ein rasches, heiteres, kunstreich, aber nicht spitzfindig u. grüblerisch ausgearbeitetes Finale. Die Symph. wurde, besonders das zweytemal, trefflich gespielt und mit einstimmigem Beyfall aufgenommen. Dasselbe haben wir von der Ausführung und Aufnahme der folgenden Symphonien zu rühmen:) von J. Haydn, die militärische, aus G dur; von Eberl, sein Hauptwerk, die, aus Es dur; und von Mozart, die unvergängliche, aus G moll. — Ob man auf diesem Wege fortfahre, dieser, mehr als dreyssig Jahre bestehenden Concertanstalt, (gewiss einer der Hauptzierden unsrer Stadt) ihren ungebreiteten Ruf, und den ihr eigenthümlichen Werth zu erhalten — den ihr eigenthümlichen Werth, der weniger auf Darlegung unerhörter Virtuositäten, als auf nicht unwürdige Ausführung des Ausgezeichnetsten, was die Tonkunst in den hier anwendbaren Gattungen hervorgebracht hat und hervorbringt —: das mögen unparteyische Sachkenner hier und allerwärts entscheiden. —

Die beyden, hier bestehenden *Singanstalten*, unter Leitung des Hrn. Musikd. Schneider und des Hrn. Musikd. Schulz, setzten ihre wohlgeordneten, wöchentlichen Uebungen fort; so wie auch die *Quartettunterhaltungen* der Herren Matthäi, Lange, Meyer und Voigt sich in Achtung und Beyfall erhielten: doch schien es, als ob jene und diese rühmlichen, und auch vorzüglich bildenden Institute, ja gewissermassen selbst das Concert, seit

unsre Oper gegen sonst so sehr gehoben worden, beym *grossern* Publicum weniger beharrlichen Antheil fänden. Und in der That: es wird hier, im Verhältnis zur Grösse des Orts, an Musik fast zu viel; dies aber dürfte leicht ihr selbst, und eben dem Besten in ihr, Nachtheil bringen, nicht nur, wie alles Zuviel, durch ein allzugetheiltes Interesse, sondern auch, indem es die Ansprüche übermässig steigern, und dem geistigen Geschmacke dieselbe Richtung geben könnte, die der sinnliche vom überfüllten Magen erhält: nämlich, nur nach heftig Reizendem und sehr Pikantem. Dies aber ist bekanntlich weder das Naturhafteste, noch sonst das Beste und Gedeihlichste; wenn man auch noch nicht daran denken will, dass es, fortwährend genossen, gänzliche Erschlaffung, diese aber Erschöpfung und Auflösung herbeyführt.

Rochlitz.

Recensionen.

1. *Sehnsucht, Gedicht von Schiller, in Musik ges. — — von Andreas Romberg.* Op. 44. Gesangstücke, 16tes. Partitur. Bonn u. Cöln, bey Simrock. (Pr. 5 Fr.)

2. *Dasselbe Werk, in demselben Verlag, in Orchesterstimmen.* (Pr. 4 Fr.)

3. *Dasselbe, im Klavierauszuge.* (Pr. 2 Fr.)

Ein anderer Mitarbeiter hat voriges Jahr über des Hrn. R. dankeswerthes Bemühen, vorzügliche deutsche Gedichte, bearbeitet als, mehr oder weniger grosse Gesangstücke für Concerte, zu liefern, ausführlich gesprochen; und Rec. ist vollkommen seiner Meynung. Es kann auch kaum fehlen: dergleichen Arbeiten, sind sie nämlich gelungen, müssen sich nach und nach immer mehr in allen denen unsrer Concerte einführen, worin wir nicht *blos* einen Virtuosen oder eine Virtuosin bewundern wollen: deren aber müssen allmählig schon darum immer weniger werden, weil Virtuosen, die *jetzt* Bewunderung (und mithin auch Unterstützung) finden sollen, fast Zauberer seyn müssen: als Zauberer aber, so wie als Hexen, müssen immer wenigere anerkannt werden, je weiter die natürliche Magie — ist zu sagen: die Geschicklichkeit der Künstler überhaupt, ja auch der Dilettanten — sich unbemerkbar verbreitet.

Dieses Werk nun ist, nach des Rec. Urtheil, ein wahrhaft, ja ein vorzüglich gelungenes, dem er selbst mehre grössere desselben Meisters und derselben Gattung nachstellen würde. Es enthält Schillers treffliches Gedicht: Ach, aus dieses Thales Gründen —, bearbeitet für eine Sopranstimme von sehr mässigem Umfang und ohne alle Hexenkünste: sie muss aber, diese Stimme, in einer Sängerin von Seele u. Adel des Geschmacks sitzen. (Auch ein guter Tenor, von männlichem Ton und Klang in Mitte u. Tiefe, kann es vortragen, ohne dass die Musik beträchtlich litte; ja, manche Stelle des Gedichts möchte ihm noch besser lassen.) Der Componist fängt nach wenigen Takten höchsteinfachen Vorspiels, mit mildem, sanftem Gesang an, bis die Exposition des Gedichts ausgesprochen ist. Dann ändert sich Ton- und Taktart, und die obligate Violin, fast nur vom obligaten Pianoforte begleitet, tritt mit der Hauptmelodie ein: denn nun soll weiter ausgemalt werden, was erst vom Dichter im Allgemeinen ausgesprochen worden war. (Rec. wünschte, Hr. R. hätte hier erst beyde obligate Instrumente zu benutzen angefangen.) Gesang und Begleitung werden hier sehr zart u. lieblich, von den Worten an: Harmonien hör' ich klingen — dann, unbald unterbrochen, (bey: Ach wie schön muss sichs ergehen —) wird die Musik wechselnder im Einzelnen, und bewegter, unruhiger im Ganzen: wie das der Text verlangt und es auch dem musikal. Effect günstig ist. Hierbey verweilt der Componist mit Recht länger, und bis zum Schluss. Vorzüglich gelungen ist der eindringende, doch stets melodische Ausdruck der Stellen: Du musst glauben, du musst wagen — und was darauf folgt. Der Schluss ist, ohne alle auflackernden Finessen und Hocuspocus, sanft u. innig; die Sängerin oder der Sänger, haben sie das Ihrige gethan, können aber gewiss seyn — schallt ihnen auch kein jubelndes Bravo nach, als hätten sie nach Art der Mad. Catalani rhodesche Violinvariationen über lalalala gesungen, so haben sie doch wahres Wohlgefallen in den Herzen der Zuhörer erregt; und das, dächten wir, wäre auch was.

Das Orchester ist vollkommen passend ausgewählt und jede Stimme desselben sparsam, aber zweckmässig benutzt: die vier gewöhnlichen Bogeninstrumente, zwey Klarinetten, eine Flöte,

zwey Hörner, zwey Fagotte, und obligat. das Pianoforte und eine Violin. Alles ist so leicht auszuführen, dass auch eine sehr wenig geübte Gesellschaft, weiss sie nur den rechten Ausdruck zu treffen und discret zu begleiten, ohne viele Zurüstung von dem Werkchen Gebrauch machen kann.

Das Aeussere aller drey Ausgaben ist sehr gut.

VI Canzonette coll' accomp. di Pianoforte, comp. da Francesco Morlacchi, primo maestro della capella reale di Sassonia. Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Man erhält hier recht eigentliche italienische Canzonetten, die darum auch, vermag man's nur halbwege, besser mit dem italien., als mit dem, neben diesem gleichfalls den Noten untergelegten deutschen Texte, vorgetragen werden, obgleich dieser nicht übel gerathen ist. So sehr darauf zu halten, dass das eigentliche deutsche Lied nicht mit dieser Gattung zusammenfliesse: so wäre es doch auch Beschränktheit und Einseitigkeit, dieser nicht gleichfalls ihr Recht wiederfahren zu lassen. Ihre Form kennt Jedermann; so wie auch, dass es bey ihr vor allem um einen anmuthigen, zierlichen, fliessenden, u., wenigstens in seinen Hauptfiguren und Verzierungen, nicht abgebrauchten Gesang zu thun ist. Und diesen findet man hier allerdings, vornämlich in den Nummern 1, 2, 3 und 5. (Die andern zwey sind überhaupt weniger interessant.) Jede Sängerin von Geschmack und Ausdruck, wenn sie auch übrigens wenig Natur- und Kunstmittel beherrscht, wird gewiss sich selbst und Andere angenehm damit unterhalten. Auch zur Uebung in einfacher, zierlicher und gefälliger italien. Singmethode sind diese Melodien bestens zu empfehlen. — Die Begleitung unterstützt fast durchgehends nur die Singstimme; und das ist gut: aber die Harmonie zeigt sich oftmals, — einige offenbar fehlerhaft geschriebene, doch leicht zu verbessernde Stellen noch unerwähnt — und zuweilen selbst im Grundbass, *wenigstens* unsicher u. wankend; u. das ist nicht gut. Die Sängerin, welche mit den anmuthigen Melodien auftreten will, wird daher wohlthun, wenn sie über den zuletzt angeführten Punkt zuvor einen Kunstverständigen zu Rathe nimmt, der leicht-

lich abändert, [illegible] wenn auch, eben bey dieser Gattung, gern [illegible]huldigt, doch aber von Deutschen nicht ohn[illegible]ige Störung vernommen wird. — Dass alles se[illegible]cht auszuführen, und besonders auch der G[illegible]ng, wie man sich ausdrückt, vollkommen kehlengerecht sey, brauchen wir kaum anzuführen, da es zur Gattung wesentlich, und als einer ihrer Vorzüge, gehört.

Collection des Concertos pour le Pianoforte de W. A. Mozart, av. accomp. d'une Flûte, 2 V., 2 Violes, Vcelle et Contrebasse ad libit., arrang. par J. H. Clasing. No. 1. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Bey der Wendung, welche das öffentliche Spiel der meisten Virtuosen, und besonders der Klavierspieler, seit etwa zwey Decennien genommen hat, und welche ganz offenbar zunächst dahin geht, den Solospieler durch möglichst glückliche Besiegung auffallender, früher wol auch wahrhaft unerhörter Schwierigkeiten glänzen zu machen, und bey der Weise, wie die laute Mehrzahl fast aller Concertbesucher sich darüber äussert — höchstbeyfällig nämlich — ist es nicht zu verwundern, wiewol sehr zu beklagen, dass man die unvergleichlichen Klavierconcerte Mozarts, bey welchen zuvörderst Geist, Gefühl und Kunst des Ganzen der Composition gelten und wirken, der Solospieler aber nur *primus inter pares* seyn, nicht eben glänzen, wol aber Achtung, Dank und edleres Wohlgefallen erreichen soll, fast gar nicht mehr zu hören bekömmt. Sollen sie denn nun, die das Vollendetste, was die Tonkunst in dieser Gattung aufzuweisen hat, zu schätzen und zu geniessen wissen, ganz entbehren? Werden sie sich an die Virtuosen: so geben diese (die unwissenden oder allenfalls ausgenommen) ihnen Recht, handeln aber, wie zuvor. Und will man billig seyn, so darf man das ihnen auch nicht zu hoch anrechnen: hängt doch kein Musiker in dem Grade, und fast in jeder Hinsicht, so von der Mehrzahl im Publicum ab, als eben öffentlich auftretende Virtuosen; und müssen doch fast alle *jetzt* gewöhnte Klavierspieler unter ihnen, wollen sie aufrichtig seyn, eingestehen: Der Vortrag der mozartschen Concerte will uns nicht mehr ganz gelingen; die Principalstimme ist uns zu leicht; wir bekommen die Hände nicht so voll, wie wir doch

einmal gewohnt sind: wir müssen, wegen des Gearbeiteten aller Stimmen, streng bey der Sache bleiben, und das genirt uns: die Schwierigkeit jener Stimmen — besonders der Blasinstrumente — macht es diesen unmöglich, uns in dem Grade nachzugeben, wie wir es zu verlangen und zu erfahren nun einmal gewohnt sind u. dgl. m. — Wie denn nun, wenn man jene herrlichen Kunstwerke, da die Virtuosen sie aus den Händen fallen lassen, den gebildeten und geschickten Dilettanten in die Hände gäbe: ohngefähr, wie jetzt die herrlichsten und edelsten Gesangcompositionen von den Sängern von Profession an die gebildeten u. geschickten Dilettanten in den sogenannten Singakademien oder andern Privatvereinen übergegangen sind? „Wol gut! aber treten Liebhaber als Solospieler öffentlich auf — wollen sie wirklich da nicht meistens eben wieder als Virtuosen gelten und belohnet seyn?" „So wende man sich an die, welche nur in ausgezeichneten Privatcirkeln auftreten, die ohngefähr für Instrumentalmusik das sind, was jene Akademien und Vereine für den Gesang?" „Es sind deren freylich nicht viele vorhanden; sie können sich aber mehren, wie sich ja jene Singanstalten seit wenigen Jahren ansehnlich gemehrt haben: wenn nur nicht eben hier ein besonderes, den Werken, von welchen wir hier sprechen, entschieden nachtheiliges Verhältnis einträte! Sehr wenig Dilettanten nämlich widmen sich, und aus guten Gründen, den Blasinstrumenten, etwa die Flöte und höchstens die Klarinette ausgenommen: nun verlangen aber Mozarts Klavierconcerte meistens alle Blasinstrumente, und für jedes einen wirklich ausgebildeten, und auch sichern, erfahrnen Spieler: woher diese nehmen? Will man Musiker von Profession eintreten lassen, so sind diese nicht immer, nicht leicht zu erlangen: es streitet dies auch gegen das Wesen und den eigentlichen Zweck solcher Gesellschaften; es ist kostbar etc. Was also zu thun?"

Von dergleichen Erfahrungen, von dergleichen Betrachtungen scheint nun Hr. C. bey dem angezeigten Werke ausgegangen zu seyn; und seine Antwort, wie sie aus seiner Arbeit selbst hervorgeht, lautet, von uns in Worte gefasst, also: „Man bearbeite Mozarts Klavierconcerte so, dass von den Gedanken gar nichts, und von deren Ausführung auch nichts verloren gehe, ausser, was auf dem eigenthümlichen Effect der Blasinstrumente beruhet, blos für Saiteninstrumente und eine Flöte, welche letzte unter Liebhabern leicht gefunden wird!" Und müssen wir nun allerdings eingestehen, dass das nur ein Surrogat bleibt, und dass eben mit dem eigenthümlichen Effect jener entbehrlich gemachten Instrumente, wie sie der, auch in dieser Hinsicht, unübertreffliche Meister anzuwenden gewusst, ja gerade bey mehren seiner Concerte mit besonderm Fleis und höchstem Reiz benutzt hat — viel verloren geht: so müssen wir doch auch hinzusetzen: erstens, soll man nun einmal das Treffliche, wie es ist, nicht haben, so wussten wir wenigstens kein tauglicheres, bequemeres und vortheilhafteres Surrogat zu finden: zweytens, seine Bearbeitung ist mit so viel Einsicht und Sorgfalt zu Stande gebracht, dass wir, nach genauer Prüfung, nichts angeben können, das besser gemacht seyn könnte.

Und das scheint uns denn genug, diese Bearbeitung, so lange die Sachen wie jetzt stehen, bestens zu empfehlen, und Hrn. C. zu bitten, mehre ähnliche folgen zu lassen; was er, nach dem Titel, auch im Sinne hat.

Man erhält aber hier das köstliche Concert Mozarts, dessen erster, ernster und pathetischer Satz aus D moll, der zweyte, sanfte, höchstmelodische, aus B dur, mit dem lebhaftern Zwischensatz aus G moll, und der dritte, feurige, affectvolle, aus D moll, geht. —

Das Aeussere des Werks ist schön.

Kurze Anzeige.

1. *Quatrième* —

2. *Cinquième Notturno pour le Pianoforte, comp.* — — *par John Fie. l. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.* (Pr., jenes 8, dies 4 Gr.)

Wie der Ref. diese kleinen Solos des Hrn. F. im Allgemeinen ansieht, und was ihm aus dieser Ansicht zunächst zu folgen scheint, hat er bey Anzeige des Rondeau, in No. 10 dieser Zeit. v. 1818, gesagt. In Beziehung hierauf bleibt ihm nur Folgendes hinzuzusetzen. No. 1, *poco Adagio*, A dur, treibt vielleicht die Weise, eine höchsteinfache, zarte Melodie mit einem ebenfalls höchsteinfachen Basse blos begleiten zu lassen, im Thema und dem davon zunächst Abhängenden,

für das Pianoforte gar zu weit: denn dies ist geschrieben wie ein Violinsolo mit einem leichtbegleitenden Violoncell. Es scheint daher vorzüglich als Uebungsstück jener Spielart zu empfehlen. Letzteres ist auch der Fall mit No. 2: aber dies kleine *Cantabile*, B dur, bleibt zugleich eigentliche Pianoforte-Musik, spricht viel lieblicher an, wird durch den Zwischensatz, S. 2, Syst. 5, u. S. 3, Syst. 4, 5, folgerechter und hebender unterbrochen, und ist auch überhaupt ein schöneres Musikstück.

Bemerkungen.

1.

Es ist gewöhnlich, unsere Concerte, fast ohne alle Ausnahme, mit Symphonien oder Ouverturen zu eröffnen; und im Allgemeinen ist dies auch recht zweckmässig. Wie der dramatische Dichter, der das innerste Wesen seiner Kunst ergründet hat, die Zuschauer gleich anfangs durch starke, mächtige Eindrücke der beschränkenden Wirklichkeit zu entrücken strebend wird; eben so sucht man durch jene herkömmliche Einrichtung, bey'm Anfang des Concerts, auf die Zuhörer zu wirken. So psychologisch und artistisch richtig dies nun aber auch immer berechnet seyn mag: so kann ich es doch keineswegs für wohlgethan halten, hierzu Symphonien, wie z. B. die, von Mozart, aus C dur mit dem fugirten Schlusssatz; Beethovens *eroica*, oder die, aus C moll desselben Meisters, und diesen ähnliche, auszuwählen. Solche hohe Gebilde einer riesenhaften Einbildungskraft und gewaltigen Kunst drücken alles darauf Folgende fast rettungslos zu Boden. Viel passender scheint es mir darum, Werke dieser Art für den Schluss der Concerte aufzusparen, um die Zuhörer mit einem recht erhebenden Gefühl aus der Tonkunst geweiheten Kreisen zu entlassen.

2.

Sollte es wol nöthig seyn, den so eben geäusserten Gedanken, namentlich den Virtuosen noch besonders, dringend ans Herz zu legen? Kaum glaube ich es! — Schon ihr eigener Vortheil müsste sie, dächt' ich, denselben zu befolgen, sehr geneigt machen.

3.

Wenn ganz eigenthümliche, im vollen Sinne des Worts, geniale Schöpfungen grosser Tonkünstler, namentlich Beethovens, zuweilen verkannt, öfterer noch, nicht gehörig gefasst und verstanden werden: so ist dies wol nur durch Mangel an Phantasie u. eigentlich poetischem Sinn in so Vielen erklärbar. Man glaubt nicht, wie schwer es hält, dass sich Menschen dieser Art den Schranken der Gewohnheit entreissen lernen. Gewisse Formen besonders sind es, in denen sie befangen, ja recht eigentlich erstarret liegen. Was nun von diesen Formen abweicht, erscheint ihnen, besonders wenn es dabey mit einem grossen Reichthum an Ideen ausgestattet ist, leicht dunkel, chaotisch u. ungeniessbar. Gewohnt, mit dem äussern Sinn, und wenn es hoch kömmt, mit dem Verstande, fast ausschliesslich zu hören, vermögen sie nicht, ein phantasiereiches, doch deshalb nicht weniger geordnetes musikalisches Kunstwerk in sich aufzunehmen, und das scheinbar Fremdartige geistig zusammenzufassen zu einem grossen Bilde innerer Anschauung. Für solche sind denn nun freylich eben solcher Künstler herrlichste Werke so gut, als nicht vorhanden! —

4.

Gewisse, die Musik selbst Treibende oder ihre Erzeugnisse nur Geniessende, sind Reisenden vergleichbar, welche eine in gerader Linie fortlaufende, mit Fruchtbäumchen bepflanzte Chaussée, einer kühn romantischen Alpenstrasse vorzuziehen, keinen Augenblick Bedenken tragen. Bequemer kömmt sichs auf jener fort, das ist wahr; auch siehet man auf jener gemeiniglich lange voraus, wohin man geführt wird, um — auszuschlafen!

K. B.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. **No. 15.** 1818.

MISCELLEN.

1. *Anfrage.*

In Nro. 50 der *allgem. musikal. Zeitung* (den 10ten Decemb.) 1817 wird, bey Gelegenheit der Recension einer Symphonie von J. B. Moralt, eine Ansicht dieser Gattung von Musik aufgestellt, welche einige Zweifel bey dem Einsender der gegenwärtigen Anfrage entstehen liess, deren genügende Lösung, vielleicht nicht ihm allein, wünschenswerth seyn möchte.

Um nicht zu weitläuftig zu werden, versagt er sich das ganze Raisonnement des Rec. abzuschreiben, und es wird genügen, daraus hier nur so viel zu entlehnen, als nöthig ist, um des Beurtheilers Meynung unverstümmelt darzulegen. Er fällt zuerst im Allgemeinen über Hrn. Moralt's Arbeit einen günstigen Spruch, und stellt dann im Verfolg desselben den Satz auf: nach dem, was Haydn, Mozart, Beethoven und Romberg in dieser Gattung geleistet, sey es — wenigstens in der *Form* — beynahe *unmöglich*, etwas Neues auf diesem Felde der Composition zu erzeugen, und das Einzige, was neuern Tonkünstlern, die Symphonien schreiben wollten, übrig bleibe, sey, jene grossen Männer geistvoll nachzuahmen. Wer mehr als dies wolle, müsse entweder mehr Genie besitzen, als diese Männer, oder von Dünkel und Sucht nach erkünstelter Originalität verblendet seyn.

Zuerst wäre es erlaubt zu fragen, warum, während bey allen wissenschaftlichen Dingen das Materiale über dem Formale steht, gerade in der Musik, und gerade bey der, dem Genius am günstigsten Gattung von Tonstücken, der umgekehrte Fall eintreten sollte? In der That ist es doch viel wesentlicher, dass eine Symphonie Leben, Kraft und Correctheit habe, als dass sie eben aus 5 Sätzen bestehe, wie es jetzt gebräuchlich ist, und dass der erste ein Adagio, der zweyte ein Allegro etc. sey? Diese Anordnung ist aber doch wol das, was der Rec. *die Form* eines Musikstücks nennt?

Allein Einsender erlaubt sich, noch andere Bedenklichkeiten gegen den obigen Ausspruch laut werden zu lassen.

Bey einem, in Hinsicht der Stimmeneintritte, Behandlung der Dissonanzen etc. gebundenem Tonstücke, wie etwa der strengen Fuge u. den künstlichen Gattungen des Canons, lässt sich, eben wegen der Fesseln, die diese Schreibart anlegt, vielleicht die Autorität eines Meisters annehmen; und wenn jemand eine in allen Sätzen fugirte oder canonisch behandelte Missa schreiben wollte, so könnte man vielleicht sagen, es liesse sich in dieser Gattung nichts besseres, als Fuxens *Missa canonica*, oder Frescobaldi's u. A. Arbeiten dieses Styls aufstellen: deshalb müsse er nach diesen Mustern arbeiten. Bey der Symphonie hingegen, die bey aller Correctheit doch die vielartigste Originalität und die kühnste Begeisterung aussprechen soll, ist jene Beschränkung drückend, u. heisst eben so viel, als sagte man einem jungen, genialen, mit den Mitteln seiner Kunst wohl vertrauten Tonsetzer, der eine Symphonie schreiben wollte: du darfst zwar originell und neu seyn, aber nur auf dieselbe Weise, als es Haydn, Mozart etc. vor dir schon gewesen sind! — Niemand wird wol glauben, dass der Einsender diese grossen Meister herrliche Werke herabsetzen wolle, — Gott behüte ihn vor solcher Lästerung! — nur begreift er nicht, warum, wenn ein Tonkünstler Genie und Gelehrsamkeit verbindet, wie z. B. Cherubini, Gottfried Weber, Carl Maria von Weber, Poissl, und so viele *neuere* — ein solcher nicht eine treffliche Symphonie schreiben könne, ohne das Geringste von jener Normalform beyzubehalten? In der Arithmetik giebt es man-

cherley Proceduren um Ein Facit, in der Kunst mancherley Wege um Einerley Ziel zu erreichen.

Es wäre nun zu erörtern, welches das Facit sey, oder welchen Zweck der vor Augen haben müsse, der eine Symphonie zu schreiben unternimmt. Betrachtet man den, in vieler Hinsicht sehr gut ausgearbeiteten Artikel, *Symphonie*, im *Conversations-Lexicon* (9ter Band, S. 654, 2te Aufl. 1817): so geht daraus hervor, dass der Ausdruck eines Grossen, Erhabnen und Feyerlichen, durch den Gebrauch aller möglichen Instrumente angekündigt, der Gegenstand einer Symphonie sey. Noch richtiger dunkt es mich, zu sagen, sie sey die Schilderung irgend eines (musikalisch ausführbaren) Gemüthszustandes. Denn z. B. Haydns Symphonie:

Presto.

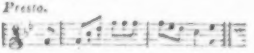

ist weder erhaben, noch feyerlich, noch gross, und doch gewiss eine herrliche Symphonie. Ist die letztere Erklärung richtig, so hat jeder Tonkünstler *a priori* die Befugnis, Symphonien zu schreiben, denn er schildert einen Gemüthszustand, diese sind das eigentliche Object der Musik, und er hat so viel Recht, *seine* Art dies auszudrücken, laut werden zu lassen, als Mozart, oder Haydn, oder ein Anderer. Wir verlangen ja auch im Leben nicht, dass ein Mensch, was er wie der Andere denkt, mit eben denselben Worten ausspreche. Ja dies Verlangen würde der musikal. Literatur eben so bestimmt den Todesstoss geben, als ihn die Franzosen ihrer tragischen Poesie dadurch versetzten, dass sie Racine, Corneille und Voltaire als unerreichbare Normalbilder der *Tragödie* aufstellten, die jeder copiren muss, der bemerkt seyn will. Dies heisst, der geistlosen Nachahmung das Thor öffnen. Nein, je weniger der gediegene Componist — und diesen setzen wir überall voraus — bey Erfindung einer Symphonie an Haydn, Mozart und jene mit Recht gefeyerten Namen denkt, je origineller wird seine Arbeit ausfallen, ohne dass er deshalb gerade *noch mehr Genie* als jene Meister zu haben braucht.

Betrachten wir ferner, ob die Symphonie durchaus keine andere, als die bestehende Form zulässt? Es giebt keinen Grund, dies zu behaupten. Jedermann kennt den Gang und die Anordnung der Symphonien Haydns, Mozarts etc. Gesetzt nun aber, ein Tonkünstler wollte z. B. in einer Symphonie:

a) die sturmbewegte Jugend eines leidenschaftlichen, kräftigen Menschen schildern; dann (im Mittelsatz) sein ruhigeres Mannesalter: endlich sein still und würdig verlöschendes Alter;

in einer andern:

b) die freudige, heiter hüpfende Jugend eines Knaben, der als Jüngling im Kriege auf dem Schlachtfelde bleibt;

in einer dritten:

c) die schwermüthigen Stunden, den edeln Schmerz eines verkannten, gewaltsam unterdrückten Künstlers, der später, durch Liebe und Glück beflügelt, in heiterer Kraft dahin strömt:

so würde er in allen drey Fällen etwas Herrliches leisten können, und dennoch sich durchaus von der *Form* jener Mustersymphonien entfernt halten müssen. Ja, eine Favoritform jener Meister, das künstliche *Minuetto con Trio*, fände hier gar keine Anwendung. Man wende nicht ein, dass dergleichen Tonstücke eines Commentars bedürften: Beethovens *Sinfonia eroica* und *pastorale* sind solche Tondichtungen. Uebrigens haben wir zu Mozarts herrlicher Symphonie aus Es dur einen trefflichen poetischen Commentar von Aug. Apel (in dieser Zeit., und dann in dessen *Gedichten*, 3ter Band, S. 272) und gewiss würde ein solcher auf dergleichen abnorme Symphonien dichterischer ausfallen, als auf die ewigen Nachahmungen Haydn's, Mozarts etc., die doch auch wieder *keine* Nachahmungen seyn sollen.

Der letzte Einwurf: ob eine *solche* neue Weise *Effect* machen würde, ist kaum der Rede werth. Versteht man unter Effect, den lauten Beyfall, das Händeklatschen, einer aus Ost u. West zusammengeschneyeten, aus Langweile und Eitelkeit im Concertsaale versammelten Menge: so wird wol kein *Künstler* dies für mehr, als Zufall, ohne Werth halten; und wir alle kennen ja die Mittel, *solchen Effect* hervorzubringen. Denkt man aber an die Billigung und Bewunderung unterrichteter u. feinfühlender Personen bey erreichten Kunstzwecken: so wird dem Componisten in diesem Falle der Applaus nicht fehlen, seine

Symphonie habe nun zwey Sätze oder deren fünf, fange mit einem Adagio an, oder schliesse mit demselben.

Der langen Rede kurzer Sinn — mit Wallenstein zu sprechen — wäre also, dass der oft berühmten Männer Symphonien herrliche Meisterwerke sind, die jeder nachahmen soll, der *in ihrer Weise* schreiben will, so wie der Maler etwa — denn freylich, *omne simile claudicat* — der italienisch malen will, Correggio und Raphael, zur deutschen Schule, Dürer und Holbein, zur niederländischen, Rubens oder Rembrandt studiren und nachahmen wird. Wer dies aber nicht will, — und warum sollte man es *immer* wollen, da das Vortreffliche zu keine Zeit und Mode gebunden ist und auf andern Wegen ebenfalls zu erreichen steht? — der schreibe Symphonien, *wie es ihm der Geist eingiebt.* Und — setze ich mit Jean Paul Richter's Worten aus der *Vorschule der Aesthetik* hinzu — habt nur vor allen Dingen Genie, und ihr werdet Euch selbst wundern, wie weit ihr's treiben werdet!

Schliesslich bitte Einsender, das Wort „*Befrage,*" als Ueberschrift dieses Aufsatzes, nicht zu übersehen. Es spricht den Wunsch nach Berücksichtigung dieser hingeworfenen Ideen aus, und wird wol hinlänglich seyn, ihn vor der Beschuldigung eines Fehlers zu schützen, der ihm in der That ganz fremd ist — der *Anmassung!*

Carl Borromäus von Miltitz,
königl. sächs. Kammerherr.

---

2. *Berichtigungen*

zu dem Versuche: Schwere und Zeitmass für Redevortrag anzuwenden, in No. 31 - 37 der musikalischen Zeitung vom Jahr 1817.

Erste. Der Kürze, und vielleicht auch einer schnellen Unterscheidung halben, kann man das Schwergewicht der Sylben auch noch: *Sylben-Leichte* (Leichte der Sylben), und die Gewichtschwere noch: *Wortschwere* nennen.

Zweyte. Da in No. 32, S. 539 - 543 gezeigt ist, dass die Schwergrade durch drey Mittel ausgedrückt, vernehmbar gemacht werden können: durch *verschiedene Stärke*, durch *verschiedene Zeitdauer*, und durch *verschiedene Betonung*; die dasselbst im Allgemeinen angenommene Bezeichnung der vier Schwergrade aber zuletzt für verschiedene Betonbezeichnung besonders angenommen worden, als: ○, solle niederschwingende zweytönige Melodie (♩ ♪) bedeuten; ∪, aufschwingende zweytönige (♪ ♩) hingegen, eine niedergeschwungene eintönige (𝅗𝅥) und tiefer als beyde vorige; ∩, eine hinaufgeschwungene eintönige (𝅗𝅥) und höher als alle vorige, — so ist es zur deutlichen Unterscheidung zweckmässig, diejenigen Schwergrade, welche blos durch verschiedene Stärke (ohne melodischen Wechsel gedacht) ausgedrückt werden sollen, eigens, von melodischer Bezeichnung verschieden, und zwar so zu bezeichnen:

□, bedeute den ersten Grad der Schwere, den des Niedertaktes;
[, den zweyten, den des 3ten Viertels,
], den dritten, den des 2ten — und
—, den vierten, den des 4ten —

Zur Verdeutlichung und Vereinfachung ist dort der Schwerausdruck stets so gedacht, als ob er *Stärke, Dauer* und *Betonung* gleichmässig in der Anwendung forderte, welches zwar der Fall seyn *kann*, wo die *schwerste* Sylbe auch die *stärkste, gedehnteste*, und *betonteste* ist (u. dann reicht auch jene einfache Bezeichnung aus); da jedoch (wie auch dort erwähnt) Stärke, Dauer und Betonung sich gemischt in ihren Schwergraden vereinen lassen, so dass eine leichtere Sylbe mehr Dehnung und Betonung als eine schwerere bekommen kann, darf und muss, so ist die Melodie-Bezeichnung von derjenigen der Stärke unabhängig zu wählen, und zu behalten.

Hierdurch erhält man, wenn man blos Stärke und Betonung vereinigt, statt jene sechsfache, sechszehnfache Bezeichnung für *eine* Sylbe, als:

den ersten Grad der Stärkeschwere mit den vier Graden der Betonschwere verbunden: □ [ ] —; *so auch den zweyten:* [ ] [ ] [ ] [ ]; *wie auch den dritten:*] [ ] [ ] [ ]; *u. eben so den vierten:* — [ ] — —.

Nimmt man dazu die vier Schwergrade, die ohne aufschwingende u. niederschwingende Betonung des ersten u. zweyten Grades, u. die ohne auf- u. niedergeschwungene des dritten u. vierten Grades, als solche, die im Grundtone bleiben, u. in dieser Schwerbezeichnung: □ [ ] — enthalten sind, so erhält man schon eine zwanzigfache Bezeichnung für jede Sylbe; also für zwey einsylbige Wörter eine vierhundertfache, deren jede eine eigene Be-

deutung für den inwohnenden Begriff des Wortes liefert, und deren deutliche Unterscheidung auch in der bis ins Unüberschaue sich vermannigfaltigenden Zusammensetzung Niemandem schwer fällt, der die vier Grade, und die zweymal vierfache Bezeichnung gefasst hat.

(Da nun die zweyten Worte noch durch verschiedene Dauer sechsfach unterschieden kann (nach: *eilig, geschwind, munter, besonnen, verweilend, besonnend*), so ist dadurch jede Stufe abermals 6mal 2ofach, also 120fach vorzutragen; nun kann aber jedes dieser wiederum nach den vier Schwergraden unterschieden, also 480fach seyn. Mithin können (auf so viele andre Biegungen noch nicht gerechnet) zwey einsylbige Wörter 480mal 480fach, das ist 230,400fach vorgetragen werden, von denen jedes seinen eigenen, leicht unterscheidbaren, nicht zu verwechselnden Ausdruck, wie jedes in der Natur seine eigene Gestalt und Grösse hat.)

Ich bitte deshalb diejenigen Leser, welche dem Inhalte gedachten Aufsatzes einige Aufmerksamkeit schenken sollten, entweder zu der Bezeichnung der Schwergrade in No. 31 u. 32 der musikal. Zeitung von Seite 523-541 sich die Beybemerkung hinzuzudenken, dass bis dahin die Schwergrade noch ohne melodischen Wechsel zu nehmen sind (welche wesentliche Beybemerkung dort zufällig weggeblieben ist); oder sich jene Bezeichnung: o ♩ ♪ ♫ in diese: □ 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 umzudenken.

Nach diesem muss es auch pag. 542, Zeile 28 und 29 heissen, anstatt: *die weder den angedeuteten Schwergrad etc., die weder den angedeuteten melodischen Schwergrad schwerer noch leichter machen.*

Dritte. Von pag. 545 an muss jedes so gestellte Dreyeck: △, als das dritte Drittel die Spitze nach unten haben, als: ▽, und soll in der Melodie einen hinaufgeschwungenen höhern Ton andeuten. Da aber reine Stärke und Melodie sowol vereinigt als getrennt angewendet werden können, so sollte eigentlich der Schwergrad der Stärke mit dem der Ton-Höhe zugleich angemerkt seyn, als: ♩̂, oder 𝅗𝅥̂, oder 𝅘𝅥̂ etc., welche Bezeichnung mir damals noch zu verwickelt schien. Eine seitdem bewährte Anwendung jedoch hat gezeigt, dass sich jedes Einzelne wol unterscheiden lässt, und mithin unterschieden werden muss; und dass daher genannte Dreyeck als Bezeichnung des dritten Drittels ohne Melodie rein beybehalten werden muss.

Die fernern Gründe kommen in einem nachfolgenden Nachtrage.

Vierte. Da dort Taktmass als rein Schwermass genommen ist, so wünschte ich letztern Ausdruck stets gesetzt, und das Wort Takt die sichtbare Taktform, abgesehen von Schwere- u. Zeitmass, gelassen zu haben. Nach diesem wäre dann die dort gebrauchte Benennung: *Taktgliedermass*, in *Taktzeitgliedermass* (Geschwindigkeitmass) zu verwandeln etc.

Fünfte. In den Betrachtungen über die Pausen in No. 35, hat sich eine Verwechselung der Benennungen eingeschlichen; und es muss anstatt: *Abschnitt, Absatz*; und anstatt: *Absatz, Abschnitt*, gesetzt werden, indem Abschnitt die grössere Unterbrechung ist, und Absatz in Mitte zwischen Einschnitt (Caesur) und Abschnitt zu denken ist.

Sechste. Diejenige über *Schwerart* in No. 36, gehört, wie auch der Inhalt in No. 31 es anzeigt, vor No. 34.

Siebente. In No. 37 ist der Vorschlag, wie es mit Taktzeitmessung zu zweckmässigsten gehalten werden könnte, als Nachtrag zu einer für sich bestehenden Abhandlung über Taktzeitmessung, zu nehmen, die aber durch Vorstehendes über Schwer- und Zeitmass, grösstentheils überflüssig geworden ist.

Markwort.

---

3. *Biographische Nachricht.*

Wenn das Sinnliche in unsern öffentlichen Gottesverehrungen schon den erwachsenen Menschen auf eine nicht in Worte zu fassende Weise anspricht, und ihn leicht in die, dem Orte u. der Sache selbst angemessene Stimmung zu versetzen vermag: so ist dieses noch in höherem Grade in den Jahren der Kindheit der Fall, wo das Gemüth noch weniger von den verhüllenden und hemmenden Eindrücken der Sinnlichkeit überwältigt ist und überhaupt den religiösen Gefühlen leichteren Eingang verstattet. Wer, wenn er nicht ganz in dem Treiben der Welt *die schönsten* Erinnerungen seiner Jugend verloren hat *oder* dagegen erhärtet ist, hat nicht wenigstens einige dieser, seine Sinnlichkeit besonders in Anspruch nehmenden *Eindrücke* mit *in das spätere* Leben

herüber genommen? und wer, wenn er sie noch sein nennen kann, labt sich nicht gern daran, als an einer Frucht, die er im Sommer gebrochen und für die kalten Wintertage aufbewahrt hat?

Unter die angenehmen sinnlichen Eindrücke dieser Art, die mir aus meinen frühern Lebensjahren übrig geblieben, zähle ich ein deutsches *Kyrie* und *Gloria*, welches ich oft in der Kirche meiner Vaterstadt mit vieler Andacht und religiöser Erbauung gehört, und woran ich selbst in der Folge thätig Theil genommen habe. Es dankt seinen Ursprung einem, in der musik. Welt vielleicht ganz unbekannten, wenigstens nunmehr vergessenen Tonkünstler, mit Namen Benedict Kraus. Es war derselbe in Salzburg im Jahre 1725 geboren, wo sein Vater Dr. Juris und Repetitor war. Seine musikal. Studien machte er unter einem Italiener, Namens Giuseppe Bono, wurde auf mannigfache Weise von dem Schicksal umhergeschleudert, war eine Zeit lang im Dienste des Prinzen Joseph von Sachs-Hildburghausen, der sich damals zu Wien aufhielt; später, des Herzogs Clement von Bayern, des Kurfursten Clement zu Cölln, und des Markgrafen zu Baden-Baden, und wurde endlich Musikdirector zu Linz, wo er für das dortige Theater über 90 Opern schrieb. Eine Zeit lang privatisirte er auch zu Coburg, wo er mehre grössere Werke, unter andern eine Cantate, die *Schöpfung* betitelt, (lange vor Haydns bekanntem Meisterwerke) eine Passionsmusik etc. schrieb und mit vielem Beyfall aufführte. Endlich begab er sich in den neunziger Jahren wieder nach Linz, versank da aus Mangel an Unterstützung in das tiefste Elend und bat schriftlich seine zurückgelassenen Freunde in Coburg um Hulfe, ja wenigstens um einige alte Kleidungsstücke, weil er an allem Mangel litt; und aus Erkenntlichkeit für eine kleine Unterstützung schrieb er das erwähnte *Kyrie*.

Oft habe ich des armen Leidenden mit Wehmuth gedacht, wenn ich es hörte. Nunmehr hat er wol ausgelitten und singt ein *Gloria* in einer bessern Welt, als diese, die so manchen verdienten Künstler ohne Brot lässt! Seine Werke sind mir nicht allein als Denkmale vergangener, schönerer Zeiten lieb geworden, sondern sie sprechen mich auch noch jetzt, nachdem ich Welt, Menschen und Töne um mich her andern gestaltet haben, durch ihre edle Einfalt und nicht zu verkennende Originalität an; besonders das gedachte *Kyrie*. Ich wünschte, dass es einem grössern Publicum durch den Stich mitgetheilt würde. Vielleicht dankte mir es dann gar Mancher, dass ich es nicht habe untergehen lassen.

Bemerken muss ich noch, dass nach dem *Kyrie* der Geistliche am Altare die Worte: Ehre sey Gott in der Höhe, intonirt, worauf dann der Chor einfällt: Und Friede auf Erde etc. Es ist diese Antiphonie von besonders guter Wirkung, und man hat bekanntlich in mehren protestantischen Ländern angefangen, sie zur Belebung und Erhebung des gottesdienstlichen Cultus wieder hervor zu suchen.

Dr. Carl Hohlbaum.

Notizen.

Nach öffentlichen Blättern. Der jetzige Kronprinz von Schweden, Oscar, seit frühen Jahren, wie überhaupt, so auch in der Musik sehr sorgfältig ausgebildet, hat am Trauermusch zur kürzlich vollzogenen, feyerlichen Beerdigung des hochseel. Königs componirt. — Die berühmte Sängerin, Mariane Sessi, ist nach Stockholm berufen, um bey den Feyerlichkeiten zur Krönung des jetzigen Königs aufzutreten. — Der bekannte erste Bassist der königl. Oper in Berlin, Hr. Fischer, ist, in Folge des von ihm veranlassten, auch in diesen Blättern erwähnten Streites, und dessen, was denselben allmählig vorbereitet, von seiner sehr vortheilhaften Anstellung entlassen worden, und bereits nach Warschau abgereiset. — Nicolo Isouard, von Malta gebürtig, durch viele Opern in Frankreich höchstbeliebt, und auch in Deutschland, vornämlich durch seine *Aschenbrödel* (Cendrillon), vortheilhaft bekannt, ist am 25sten März in Paris, noch in jungen männlichen Jahren, gestorben. Frankreich hat an ihm einen seiner talentvollesten und fertigsten, wenn auch keinen tiefen und gelehrten Tonkünstler verloren. Mehres über ihn haben wir von unserm Correspondenten aus Paris zu erwarten. — Am 17ten März starb zu Göttingen der berühmte, um den wissenschaftlichen Theil der Tonkunst, und vor allem um ihre Geschichte, hochverdiente Doctor, Johann Nicolaus Forkel, öffentlicher Lehrer jener Kunst auf genannter Universität, im 69sten Jahre seines Alters. Wir

hoffen in den Stand gesetzt zu werden, über die (im Ganzen sehr einfache) Geschichte seines Lebens, bald etwas Näheres, als bisher darüber bekannt worden, mittheilen zu können; und da wird auch der Ort seyn, sich über seine, mit grossem Fleis, bewundernswerther Belesenheit, u. ausgebreiteter Gelehrsamkeit abgefassten Hauptwerke weiter auszusprechen: denn er lebte und webte fast nur in diesen seinen Arbeiten, und in dem, was, sie zu vollbringen, ihn fähig machte. Dass unter seinen Werken die *allgemeine Literatur der Musik*, (Leipzig, 1792,) mehr noch die *allgemeine Geschichte der Musik*, (1ster Bd. Leipzig, 1788, 2ter Bd. Leipzig, 1801.) die vorzüglichsten, verdienstlichsten, und allem, was andere Nationen über diese Gegenstände besitzen, weit vorzuziehen sind, ist bekannt, und letzteres selbst von den Kennern im Auslande einstimmig zugestanden. Sehr zu beklagen ist, dass es dem Entschlafenen nicht vergönnt war, wenigstens den 5ten Band seiner Geschichte, welcher die Musik der Deutschen fortsetzen und vollenden sollte, zu beendigen. Wir wissen von ihm selbst, wie fleissig er, seit 17 Jahren, ja schon früher, dafür sammelte und daran arbeitete; so dass er unter der Last aufgespeicherter Materialien endlich fast erlag, und, da der Druck der Jahre hinzukam, sie zu beherrschen und seinem Plane gemäss zu gestalten, kaum noch verhoffete. Möge, was er zu diesem Behuf gesammelt, mehr oder weniger geordnet, mehr oder weniger verarbeitet hat, in die besten Hände kommen und für die Welt nicht unbenutzt bleiben; denn es lässt sich geradehin behaupten: was F. — unterstützt von den ausgebreitetsten Kenntnissen dieses Fachs und aller seiner Hülfsmittel, von unfasseuden Vorarbeiten, von einem bewundernswerthen Gedächtnis, u. von den Schätzen der göttingischen, wie seiner eigenen ausgezeichneten Bibliothek — über jenen Gegenstand zusammengebracht, das kömmt nie wieder so zusammen, wäre es einmal zerstreut. Uebrigens verdanken unsre Blätter F'n in frühern Jahren einige kritische und historische Beyträge: wir selbst aber verdanken ihm den treuen, aufmunternden, erfreulichen Antheil eines Freundes. —

Hr. Uber, durch verschiedene, mit gerechtem Beyfall aufgenommene Compositionen vortheilhaft bekannt, und auf einige Zeit Musikdirector der Oper in Cassel, dann der secondirenden in Leipzig, ist als Cantor an der Kreuzschule u. Musikdirector an der Kreuzkirche in Dresden angestellt worden, nachdem sein Vorfahr, Hr. Weinlig, diese Aemter freywillig niedergelegt hatte. — Einige auswärtige Zeitungen berichten, es sey nun auch auf der Universität zu Leipzig, wie früher zu Göttingen, Würzburg, Halle etc., ein öffentlicher Lehrer und Professor der Tonkunst angestellt worden. Dies ist ungegründet, und vielleicht daraus irrig abgenommen worden, dass ebengenannter Hr. Uber zu Anfang des vorigen Halbjahres Privatvorlesungen über Theorie u. Geschichte der Tonkunst in den hiesigen Zeitungen ankündigte. —

Recensionen.

Bänkelsänger-Lieder für Eine Sopran- und eine Bariton-Stimme, mit Begleit. der Guitarre und des Triangel — — von Carl Blum. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern ein sehr artiges, mit eigenthümlichem Talent, vieler Geschicklichkeit, gesicherter Erfahrung und feinem Geschmack verfasstes Werkchen, vollkommen geeignet, wie auch noch auf dem Titel angegeben ist, Freunden geselligen musikal. Scherzes zur angenehmen Unterhaltung zu dienen, und in jeder Hinsicht werth, diesen bestens empfohlen zu werden. Hr. Bl. hat sich schon durch manche gewissermassen ähnliche Compositionen, und vor kurzem auch in Wien von der Bühne durch ein originelles Vaudeville bekannt gemacht und empfohlen: er wird auch durch dies Werkchen sich sicher bey Vielen Beyfall erwerben. So scherzhaft es herauskömmt, so ernstlich bedacht und sorgsam ausgeführt ist es doch. Für alle Lieder (es sind deren vier) sind vorerst passende, und wenig oder gar nicht bekannte Gedichte gewählt. Sie sind wirkliche Lieder, auch der Musik nach: aber die zweyte Stimme begleitet nicht blos die erste, sondern ist mehr, gewissermassen nach Art eigentlicher Duette, mit ihr alternirend, gleichfalls obligat gesetzt, und sie schlingen sich beyde oftmals recht schön um und durch einander. Die Melodien sind sämmtlich bezeichnend und vom rechten Ausdruck, meistens auch frisch, nicht abgebraucht, und nicht selten auf originelle

Weise possierlich — wie besonders in den beyden letzten; dabey sind sie natürlich, gefällig, fliessend, und leicht auszuführen, auch was Tonumfang u. Kehlengerechtigkeit anlangt. Die Harmonie ist passend und genügt. Die begleitenden Instrumente sind zweckmässig, effectvoll benutzt, und zu spielen gleichfalls leicht. Was will man mehr? — In Hinsicht auf die letztern, die Instrumente: so ist es also gemeynt, dass die Sängerin den Triangel, der Sänger die Guitarre zur Hand nimmt. Für jene ist auch noch eine kleine Anweisung, das Ding passend und artig zu handhaben, vorgesetzt. — Um alles dessen willen; und da überhaupt des Heitern, und vollends gar des Scherzhaften und Drolligen, in unserer deutschen Liedermusik ohngefähr in eben dem Maasse viel zu wenig, als des Weichlichen oder trübe Pimpelnden zu viel vorhanden ist: so werden diese Lieder Vielen um so willkommener seyn, und es soll den Rec. freuen, wenn er durch seine Anzeige beyträgt, dass sie recht bekannt werden.

Zugleich erinnert sich der Rec. zweyer andern, in Hinsicht auf Laune und Effect diesem gewissermassen ähnlichen Werkchen desselben Verfs, von denen nur das erste in diesen Blättern (und mit verdientem Beyfall) angezeigt worden ist. Er erlaubt sich, sie hier auch bey dem Leser in Erinnerung zu bringen; gewiss, sind sie diesem nicht schon bekannt, so wird er diese Erinnerung gern sehen. Es sind gemeynt, des Hrn. B. dreystimmige *Canons*, und desselben gesungene *Walzer* — welche letztern nur in dieser Benennung etwas wunderlich befunden werden können. Jene sind vor etwa zwey Jahren, diese vor einem, in demselben Verlage erschienen.

Studien für die Flote, zur Uebung in allen Tonarten, sowol in Scalen als Accorden, für Anfänger, für Flotenspieler der mittlern Stärke, und für schon bedeutend ausübende Tonkunstler, comp. von Raph. Dressler. Oeuvr. 34. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Fr. 4 Fr.)

Etudes pour la Flute etc.

Hr. D. liefert hier, und zwar in sehr gedrängter Kürze, ein Werk, das Vielen von ausgezeichnetem Nutzen seyn kann. Nur müssen sie nicht schnell darüber hin eilen wollen; vielmehr keinen Schritt weiter gehen, bis sie ganz in der Gewalt haben, was ihnen auf jedem Punkte, mit lobenswerther Bestimmtheit immer erst in der wörtlichen Anweisung vorgetragen, und dann in den dazu gehörigen Uebungsstücken praktisch aufgegeben ist. Dass Hr. D. die Klappen erst einzeln, und dann die also gebrauchten beym Folgenden zu den neuzugewendeten mit dazu nimmt, ist die beste Methode. Näher in die Beschreibung des Verfahrens einzugehen, ist kaum möglich, man müsste denn dazu fast den ganzen Text abschreiben, der sich nicht ausziehen lässt, da er selbst nur das Nöthigste enthält. Es möge daher bey dieser allgemeinen Empfehlung bewenden; doch glaubt Rec. hinzusetzen zu müssen, dass er das Werkchen genau geprüft, und schlechterdings nichts eigentlich zu tadeln gefunden habe, wenn er selbst für seinen Theil auch hin und wieder auf anderm Wege in's Holz zu gehen pflegt — wie das denn bey solchen Dingen gar nicht anders seyn kann. Dass hier blos für Unterricht und Nutzen, nicht aber zugleich für das Vergnügen der Spieler gesorgt ist — ausser, in wiefern Vergnügen aus jeder errungenen Station auf dem Wege zu irgend einem löblichen Ziele von selbst hervorgeht — das gereicht dem Verf. keineswegs zum Tadel: denn zugleich für dies zu sorgen, war nicht seine Absicht, und er verspricht es nicht; auch würde damit das Werk sehr corpulent, oder in eine lange Reihe von Heftchen zerspalten, in beyden Fällen aber kostbar und nicht allen zugänglich geworden seyn. Auch ist dem Rec., der im Lauf der Jahre so manchen Schüler auf diesem Instrumente gebildet, oder doch weiter gebracht hat, fast ohne Ausnahme diese Erfahrung zugekommen: wer es einmal mit seiner Musik ernstlich meynet, mag er nun Musiker von Profession werden wollen, oder nicht, der will selbst sich an eigentlichen Studien lieber abmühen und ihre Hindernisse kurz und gut bezwingen, als, nach leichter Bekanntschaft mit jenen, diese, so weit das gehen will, gewissermassen spielend, u. allgemach besiegen lernen: wem es aber mit seiner Musik kein Ernst, sondern nur um nicht unangenehme Unterhaltung zu thun ist, den kriegt man auch nicht beharrlich an das, was ihm schwer und trocken erscheint, wenn man's ihm, in das süsseste Säftchen getränkt, darreicht; u. da möchte es besser seyn, gleich den Zuschnitt anders, nämlich nicht so ernst, sondern vergnüglich zu machen.

Welt kommen *sie* ja doch nicht: und nach vielleicht wenigen Jahren bleibt ja doch das Instrument im Futterale, und ruhet, bis es dereinst der Erbe auspackt. Wir sprechen aber in alle dem von der *Flöte*, als einem Instrumente, das, und mit Recht, fast nie in frühen Knabenjahren gelernt wird, und das keine Harmonie hat, mithin wenig Beschäftigung für den Verstand bietet: vom Pianoforte, auch von Violin oder Violoncell, müssten wir anders sprechen, ein anderes Verfahren anrathen, und was wir hier als läßlich und zweckdienlich erklären, als fehlerhaft, zweckwidrig tadeln. — Man vergebe dem Rec. dies pädagogische Einschiebsel: es sind der Musiklehrer, auch der sonst geschickten, so überaus viele, die alles über Einen Leisten schlagen wollen; und langes, vielfältiges Unterrichten im Praktischen der Musik führt auch überhaupt so sehr leicht dahin, dies Geschäft nur mechanisch zu betreiben, dass eine Erinnerung dieser Art für den Einen oder den Andern doch wol von einigem Nutzen seyn kann.

Kurze Anzeigen.

Zwölf vierstimmige Gesänge für zwey Soprane, Tenor und Bass, mit willkürlicher Begleit. des Pianoforte, — — von Gottfried Weber. 16tes Werk, 1ster, 2ter, 3ter Theil. Zweyte, verbesserte Auflage. Augsburg, b. Gombart. (Pr. jedes Theils 1 Fl. 20 Xr.)

In wiefern die neue Ausgabe dieser Gesänge verbessert worden, kann Ref. nicht angeben, da ihm die erste nicht zur Hand ist: es lässt sich aber von der bekannten Einsicht und Genauigkeit des Verf.s mit Sicherheit voraussetzen, dass er alles dafür gethan habe, was ihm abzuändern nöthig oder doch räthlich geschienen. Etwas, das jetzt noch nöthig abzuändern sey, findet Ref. nicht: wol aber Einiges, besonders im Fluss und in der Lage der Stimmen, das dazu räthlich seyn möchte, da es, obgleich nicht an sich zu tadeln, doch den guten Vortrag erschwert, und erleichternd gesetzt werden konnte, ohne dass die Composition selbst litte. Hieher gehört, um nur Eins anzuführen, selbst der Eintritt des ersten Soprans, Th. 1., S. 14, Syst. 2, Takt 2, wo das A in tieferer Octav dem Tenor, und dann dessen Dis dem ersten Sopran wol unstreitig besser zugetheilt worden wäre, und nicht blos aus dem angeführten Grunde, sondern auch des Klanges wegen: die hiermit gestörte Symmetrie gegen den Anfang aber käme dagegen wol kaum in Betracht. — Ueber die durchgängig interessanten, mit Geist u. sehr achtbarer Kunst ausgeführten, grossentheils auch wahrhaft schönen Gesänge selbst ist vom Ref. nicht weiter zu sprechen, da nur die zweyte Ausgabe anzuzeigen, die erste aber sich in geselligen Singvereinen schon weit verbreitet hat, mithin das Werk bekannt genug ist.

Die erste Walburgisnacht, Lied von Göthe, mit Begleit. des Pianoforte, in Musik ges. von P. Grönland. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das schöne Gedicht ist hier sehr richtig, in seiner edlen Einfalt, Würde und Feyerlichkeit aufgefasst, u., gleichfalls in edler Einfalt, Würde und Feyerlichkeit wiedergegeb n. Sologesang wechselt mit Chor. Die Musik ist, so weit das irgend thunlich war, durch alle Strophen gleichmässig beybehalten, und nur, wo es geschehen musste, von ihr abgewi n. Am vorzüglichsten dünkt dem Ref. die hö strinfache und doch bedeutende Melodie und Harmonie, womit der Gesang gleich anfängt, bis zum 2ten Takt der folgenden Seite; und überall, wo diese Musik wiederkehrt, macht *sie* einen sehr guten, eben den rechten Eindruck. Dagegen scheint der Schluss: „Rauch: so wird das Herz erhoben" — und wo diese Musik wiederkehrt, zu leer. Mehre Eigenthümlichkeiten der Schreibart, z. B. der aus altem Styl herübergenommene Schlussfall, der zuerst S. 3, Syst. 3, Takt 6 u. 7 vorkömmt, das eben so ungezwungene, als der Declamation höchstvortheilhafte Aufnehmen von sechs Viertelnoten in den Viervierteltakt, das zuerst S. 4, 1ster Takt erscheint, u. dgl. m., sind unverkennbare Beweise eines Geistes, der durch ernste Studien der Musik nicht weniger, als der Poesie, bereichert und befestigt ist.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten April. **N°. 16.** 1818.

Nachrichten.

Mayland. In meinem letzten Briefe habe ich bereits den Anfang gemacht, Nachricht über die diesjährigen Carnevals- und Fasten-Opern in Italien zu geben: jetzt vollende ich diese meine kurze Uebersicht. Da sich aber der besondere Fall zugetragen, dass diesmal beynahe *alle* diese Opern *fiasco* gemacht: so will ich Ihren Lesern die öftere Wiederholung dieses Worts ersparen, und bemerke daher, dass nur jene Opern eine günstigere Aufnahme fanden, bey denen es ausdrücklich gesagt wird. Alle übrigen also sind insgesammt, mehr oder weniger, durchgefallen. Die sehr wenigen neuen Opern des heurigen, so kurzen Carnevals werden ausdrücklich angedeutet werden. Ich mache den Anfang mit

Mayland. Nach Winters Oper gab man Rossini's *Ciro in Babilonia*, worin ein Duett aus dem *Otello* dieses Componisteurs, ein anderes (ursprünglich für die Camporesi und Marconi) von Paer componirtes Duett, und eine Arie von Nicolini, von Dem. Metzger gesungen, eingelegt wurden. Gleich darauf liess man alle diese Stücke weg und legte ein anderes, älteres Duett von Winter ein; und Dem. Metzger vertauschte ihre Arie mit einer andern von Bonfichi. — In den Fasten gab man eine neue Oper von Hrn. Soliva: *Giulia e Sesto Pompeo*. Sie machte den ersten Abend einen blinden *furore*, der sich aber blitzschnell in einen förmlichen *fiasco* verwandelte. Dergleichen Fälle erlebeyn wir häufig in Mayland. Es ist in diesen Blättern schon öfters von Hrn. Soliva, und vor zwey Jahren über seine erste Oper, *La testa di bronzo*, umständlicher gesprochen worden. Letztere Oper ist dies Jahr auch in Venedig gänzlich durchgefallen; und so hat sich unser anfänglich ausgesprochenes Urtheil vollkommen bestätigt. Leider fehlt es diesem, übrigens sehr fleissigen, jungen Compositeur an Phantasie. — Was nun unsre drey Sängerinnen betrifft: so bemerken wir noch Folgendes. Die Camporesi wurde, da sie anfänglich so sehr gefiel, bis Ende Carnevals 1820 für fünf *Stagioni*, wie man sagt, um mehr als 30,000 Franken, engagirt. Auch bey dieser, übrigens wirklich sehr braven Sängerin hat sich unser anfänglich ausgesprochenes Urtheil bestätigt, und ihr sehr grosser Beyfall ist ziemlich gesunken. Die Marconi-Schönberger hat auf unserm Theater kein Glück gemacht. In Winters Oper hatte sie keine günstige Rolle; in Rossini's hatte sie diese, und fand auch in der ersten Vorstellung Beyfall; allein, da überhaupt ihre Stimme für dieses grosse Theater zu schwach und durch zugestandene Unpäslichkeiten noch schwächer geworden ist: so konnte sie schwerlich glänzen. Hr. v. Winter hatte in seiner neuen Oper, mit vollem Rechte, seine Schülerin, Metzger, berücksichtigt: sie gefiel daher damals weit mehr, als in den folgenden zwey Opern, in welchen sie überdies keine günstige Rolle, doch öfters verdienten Beyfall hatte. — Im *teatro Re* gab man im Carneval noch eine ältere Oper von Paer: *Una in bene ed una in male*. Sie erlebte mit Noth zwey Vorstellungen. — Noch muss ich etwas von Viganò zweytem grossen Ballet erwähnen. Es hiess: *Otello*, und fand sehr grossen Beyfall. Haydns Cantate, *Arianne auf Naxos*, diente als Basis zur Musik des 3ten Acts, wo der Mohr seine Gemalin, dann sich selbst ermordet. Schwerlich hat selbst ein Marsch, eine Ballo, eine Silva, ein Crescentini, im mayländer Theater mehr Stille verbreitet, als die Musik dieses 3ten Acts. Kein Mund durfte sich öffnen. Leider endigte sich aber das ganze Werk mit einer rossinischen Musik, die lustig und trivial ist; und diese fiel eben da ein, wo sich der Mohr den Dolch ins

Herr stösst. Dagegen nimmt sich eine in denselben Act eingelegte rossinische Romanze recht gut aus. Hoffentlich wird Hr. Vigano bey einer andern Gelegenheit den Schluss ändern. Dem grossen Haydn zu Ehren übernahm ich die nicht leichte Arbeit, den ganzen 5ten Act bis zu jenem Schluss zu instrumentiren, und hier und da, wo es die Action erforderte, mehre Stellen selbst hinzuzusetzen.

Neapel. Gegen Ende des Carnevals gab man auf dem teatro St. Carlo die neue Oper des Hrn. Morlacchi, *Boadicea*. Der Nachlässigkeit meines Freundes in dieser Haupt-tadt, der mir bestimmte Auskunft über diese Oper geben sollte, ist es allein zuzuschreiben, dass ich mich hierüber blos auf Zeitungsnachrichten beschränken muss. In unserm *Corriere delle dame* hiess es anfänglich, dass mehre Stücke darin gefallen hätten: nach der Ankunft des Hrn. M. in Mayland enthielt dieselbe Zeitschrift einen andern langen Artikel zum Lobe dieser Oper. Nach der neapolitaner Zeitung hätte diese Oper den ersten Abend nicht gefallen: es wurde aber weitere Auskunft darüber versprochen; und diese erfolgte denn auch, aber etwas spät. Der lange Aufsatz beginnt mit einem Exordium, worin wörtlich gesagt wird, dass „Italien die Hauptstadt (*metropoli*) der Musik" sey, ganz Europa mit seinen Kolonien bevölkert und alle Reiche seinen Accenten zinsbar gemacht habe, so dass in allen grossen Städten es eine italien. Oper gebe, etc. Sodann wird Hr. Morlacchi, als welcher der dramatischen Musik wieder ihre Rechte zu verschaffen suche, ungemein gerühmt, und dabey der Wunsch geäussert, dass der grösste jetztlebende Compositeur, Hr. Rossini, dem Beyspiele des Hrn. M. folgen möchte — woraus mithin folgt, dass letzter der allergrösste jetzt lebende Compositeur ist. Zum Schluss heisst es, dass die schönen Stücke, welche in dieser Oper zerstreut sind, immer mehr genossen wurden und Beyfall erhielten. Von den Sängern werden blos die Colbrand und Hr. Nozzari sehr gelobt. Wie ich höre, soll aber auch Dem. Funk gefallen haben. Es war dafür gesorgt, dass dieser neapolitanische Aufsatz zugleich auch in der römischen Zeitung erschien. Auch andere öffentliche Blätter des Kirchenstaats sprachen nun mit ungemeinem Lobe von dieser Oper des Hrn. M. Alle drehten sich um Einen Punkt, und ersuchten die heutigen Compositeurs, in die Fussstapfen des Hrn. M. zu treten. So viel über diese Oper, einfach, aus dem *öffentlich* Dargelegten. — In der Fastenzeit gab man auf dem Theater *St. Carlo* ein neues Oratorium Rossini's: *Mosè in Egitto*; sodann auf dem Theater *de' Fiorentini* eine neue Oper von Fioravanti: *Adelaide e Comingio*. Beyde haben gefallen. Im mayländer *Corriere delle dame* heisst es, dass dies Oratorium zwar gut aufgenommen worden sey und einige vorzügliche Stücke habe, dass man aber in demselben Rossini und abermals Rossini höre, dass man den dritten Act der unbedeutenden Musik weglasse, und dass das Ganze einer Opera bassa gleiche. Vermuthlich werde ich Ihnen bey einer andern Gelegenheit das Wahre von der Sache melden können, und es wird uns gar nicht befremden, wenn dieselbe Zeitschrift nächstens einen andern Artikel über dasselbe Oratorium von entgegengesetztem Urtheile enthalten wird, da dies besonders verwichenen Carneval nicht selten der Fall

[illegible] (Teatro Argentina) Sänger: Sig.a Elisabetta Finotti, in männlichen Rollen; Sig.a Manfredini, prima Donna; Sig. Moncelli, Tenorist. Die erste Oper war neu von Hrn. Rossini, und hiess *Adelaide di Borgogna*. Die zweyte, deren Name mir unbekannt ist, war ebenfalls neu von dem bolognese Dilettanten, Marchese Zampieri. Seine Excellenz standen hinter den Coulissen, von wo aus Sie die Oper dirigirten. Die Rüner, denen das Pfeifen im Theater streng verboten ist, schrien öfters hinauf: *Excellenza! non ci date del papavero!* (aus welchem bekanntlich das Opium bereitet wird.) (Teatro Valle) Sänger: Sig.a Marcolini, prima Donna; Sig. Ambrogio, Bassist, und andere unbedeutende. Die erste Oper hiess *Pequeno da due agnelli* und war neu von Hrn. Trento componirt. Der mayländer *Corriere* meynte, Hr. T. hätte seine kalte Musik aus Sachsen mitgebracht: allein er kam so eben aus Lissabon, wo er sich mehre Jahre aufhielt; und, so viel ich weiss, liegt Lissabon nicht in Sachsen. Die zweyte Oper, *L' Italiana in Algeri*, und die dritte, *La vedova di bell' umore*, von einem gewissen Capelletti neu componirt, sollen gefallen haben.

Florenz. Hier gab man den *Teodoro* von Paveri. Die Malmotte gefiel.

Venedig. Im Teatro alla Fenice gab man nach Mayers Oper, *Lauretta*, eine andere, ebenfalls neue, von Bouly: *L'orfana egiziana*. Die Festa gefiel ziemlich, Tacchinardi etwas mehr,

die Gaffarini gar nicht. Auch gab man die *Evellina* von Coccia, worin eine Altistin, Nameus Carolina Contini, eine Mayländerin, zum erstenmal auftrat und *furore* machte, der sich aber gleich verlor; doch wird diese junge Sängerin allgemein gelobt. Im teatro St. Mosè war die prima Donna, Ester Mombelli, der Tenorist, Sbigoli, die beyden Buffi, Galli und Placci. Man gab *Torvaldo e Dorliska*, und die *Cenerentola*, beyde von Rossini, wovon letztere gefiel; sodann *la Testa di Bronzo* von Soliva. Hr. Galli gefiel erst nach und nach. Im teatro St. Benedetto gab man in der Fastenzeit Rossini's *Otello*, worin der dritte Act sehr gefallen hat. — Seit einiger Zeit wurde in dieser Stadt ein Odeon von Hrn. Fiblinger und dem Abt Trentino errichtet, wovon ich Ihnen gegenwärtig noch keine genaue Auskunft geben kann.

Verona. Sänger: Sig.a Carolina Bassi, Männerrollen; Sig.a Bonnini, prima Donna: Hr. Sacconi, Tenorist (wurde in der Folge mit Hrn. Lucchini vertauscht). In Rossini's *Aureliano in Palmira* gefielen die Bassi und Bonnini. Als zweyte Oper gab man den *Tancredi* desselben Compositeurs.

Cremona. Sänger: Sig.a Morandi und Mariani, (letztere, aus Cremona, soll viel versprechen,) prime Donne: Sig. Gentili, Tenorist. Die Morandi gefiel ungemein in Rossini's *Elisabetta*.

Mantova. Hier gab man Rossini's Opern: *Il barbiere di Seviglia*, und *la Cenerentola*; wovon letztere gefiel. Die prima Donna, Amati, fand eine Gegenpartey; die jungere, Pellegrini, soll eine gute Stimme haben.

Trient. Prima Donna, Sig.a Lipparini, Tenorist, Hr. Campitelli; Buffo, Hr. Nicola Bassi. Eine neue *Cenerentola*, vom Hrn. Theaterdirector Adolfo Bassi, soll einige gute Stücke haben. Nachher gab man Rossini's *Barbiere di Seviglia*.

Bologna. Auf dem teatro Badini fiel Mozarts *Don Juan* durch. Ich merke diesen *fiasco* darum eigends an, damit man auch einsehe, was man in Bologna von einer mozartischen Oper hält. Die Sig.a Bertinotti legte zwey Arien von ihrem Gemal, dem Orchesterdirector, Felice Radicati, ein. Hr. Spech legte eine Arie von Rossini ein, und, wie ich höre, wurden noch mehr Stücke, gegen viele weggelassene, eingelegt. Das hat denn bey einem Machwerk, wie Mozarts *Don Juan*, gar nichts zu bedeuten. — Cimarosa's *Matrimonio segreto* fand noch eine ärgere Aufnahme, als *Don Juan*. Lipparini gefiel als Leporello, und die Sala im Duett, *La ci darem la mano*.

Rovigo. Hier gab man Rossini's *Barbiere di Seviglia*.

Piacenza. Hier gab man Rossini's *Tancredi*, von der Sig.a Marchesini vorgestellt. In der *Alzira* von Manfroci trat eine andere prima Donna, Franconi, mit Beyfall auf.

Crema. La donna di genio volubile, von Guglielmi; und *l'Apparenza inganna* von Brambilla, über welche Oper ich Ihnen letzthin Auskunft gab. Sie gefiel.

Genova. Hier gab man eine neue Oper von Coccia: *Donna Caritea, regina di Spagna*. Die zweyte neue Oper, *La famiglia araba*, von Mosca, wurde nicht zu rechter Zeit fertig und unterblieb ganz. Unter den Sängern gefiel blos die Bressa.

Parma. Hr. Velluti, Castrat; Sig.a Belloc, prima Donna; Sig. Bianchi, Tenorist. Man gab den *Baldwino, duca di Spoletto*, von Nicolini. Die Belloc gefiel ziemlich, weniger Hr. Velluti, noch weniger Hr. Bianchi.

Ancona. Rossini's *Cenerentola* und die prima Donna, Giorgi, gefielen ziemlich.

Siena. Hier gab man Rossini's *Italiana in Algeri*.

Torino. Primo musico, Sig.a Pesaroni; Tenorist, Hr. Bolognesi; prima Donna, Sig.a Bianchi-Crespi. Die erste Oper war Rossini's *Aureliano in Palmira*, die zweyte, neu, von einem gewissen Raffaele Russo, einem Sicilianer, in welcher mehre Stücke gefielen.

Rimini. Hier gab man *la contessa di Colle erbose* von Generali.

Fano. Man gab den *Tancredi*, und in *Macerata* den *Turco in Italia*, beyde von Rossini.

Ferrara. Prima Donna, Sig.a Ciappini; Buffi, die Hrn. De Grecis und Riccardi. Rossini's *Cenerentola* gefiel.

Modena. Die prima Donna, Chiara Bassi und der Buffo Verni gefielen. Man gab Rossini's *Barbiere di Seviglia*, und in *Brescia*, *La pietra del paragone* von demselben Meister.

Livorno. Rossini's *Turco in Italia* gefiel; es sangen darin die prima Donna Auti und der Buffo Raufagna.

Perugia. Man gab Rossini's *Turco in Italia*, und in *Lucca* dessen *Inganno felice*, welche

Operette erst nach dem Engagement einer andern prima Donna, Namens Bagarotti, und des Tenoristen Lombardi, gefiel.

Pisa. Rossini's *Cenerentola* erhielt sich der prima Donna, Rivarola, und der Hrn. Gordigioni, Vater und Sohn, wegen.

Ihre Leser ersehen aus diesem Verzeichnis, dass bey weitem die meisten Opern der verwichenen *Stagione* in Italien, von Rossini waren, und, nicht viele abgerechnet, *fiasco* machten. — Aus Spanien gehet die Nachricht ein, dass zu Barcellona zu Ende des verwichenen Jahrs, *Gusmano di Walhor*, eine neue Opera seria von Generali, gefallen habe. Man lobt darin die prima Donna, Cantarelli, und den Tenoristen, Bordogni. Auch höre ich, dass Hr. Generali bereits wieder nach Italien zurückgekehrt und letzthin durch unsre Stadt nach dem Venetianischen gegangen ist. —

Stagione teatrale della primavera. Diese begann auf unserm Theater alla Scala vorgestern, als am zweyten Ostertage. Die Sänger dieser Stagione sind: prime Donne, Sig.a Camporesi, Gallianis; Tenorist, Hr. David; die beyden Buffi, Hrn. Ambrogio und Pacini u. s. w. Benannten Tag gab man die neue Oper Winters, *Etelinda*, und zwar mit ungünstigem Erfolge. Hr. Morlacchi, welcher bereits in Mayland ist, und für besagtes Theater eine neue Oper (*Jean de Paris*) componirt, hat schon durch die unaufhörlichen *fiascos*, die wir seit Anfang dieses Jahres haben, halb gewonnenes Spiel. Auch muss man ihm zugestehen, er weiss, wodurch man jetzt in Italien Talente (die ihm Niemand absprechen wird) geltend macht, und lässt es an nichts fehlen, womit man diese Absicht erreicht. — Der genannten neuen Oper Winters fehlt es zwar keineswegs an meisterhaften Ausarbeitungen, allein hauptsächlich am Reiz der Neuheit.

Vermischte Nachrichten. Dem. Metzger wird dieses Frühjahr auf dem Theater zu Genua im *Sargino* auftreten. Hr. v. Winter wird sie nächstens dahin begleiten, sodann aber nach München zurückkehren. — Hr. Meyer-Beer von Berlin schreibt künftigen Herbst eine neue Oper für das Theater zu Triest. — Letzthin gab man in der hiesigen mollerschen Akademie zum ersten Male Beethovens neue Symphonie in F, welche etwas mehr, als die, in A, von demselben Meister, gefiel. — Mad. Minelli aus München gab hier vergangenen Winter eine musik. Akademie im Saale des grossen Theaters, worin sie sich mit einem Violinconcert ihres Lehrers, des berühmten Spohr, und mit andern Stücken hören liess. Sie fand grossen Beyfall. Auch Hr. Canongia, ein sehr geschickter Klarinettist, in Diensten des Königs von Portugal, gab vor kurzem daselbst eine Akademie mit sehr vielem Beyfall. — Dass der Tenorist Tramezzani auf dem italien. Theater zu Paris gänzlich durchfiel, war hier Vielen unerklärbar. Vermuthlich hat die Stimme dieses Sängers noch mehr verloren; welches sehr zu bedauren wäre.

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Am 12ten wurde zum erstenmale in deutscher Sprache Rossini's *Tancred* als Benefice-Vorstellung des Hrn. Forti gegeben, welcher darin die, ihm nicht zusagende Rolle des Argirio (ein hoher Tenor) ohne Beyfall darstellte. *Suum cuique*, haben wir diesem, in seiner eigenthümlichen Sphäre so wackern und mit Recht so allgemein beliebten Sänger schon oft freundschaftlich warnend zugerufen; möchte er doch endlich einmal gutgemeynte Winke beherzigen, und nie mehr einen Kreis verlassen, den ihm die freygebige Natur mit so mütterlicher Sorgfalt vorgezeichnet hat! Hr. Vogel (Orbassan) schien nur mit Widerwillen seine undankbare Rolle durchzuführen, u. Dem. Wranitzky (Amenaide) sang zwar recht lieblich, ermattete jedoch sichtbarlich im 3ten Acte; welcher Fall wol öfters eintreten dürfte, wenn man ferner dieser noch so jungen Sängerin mehr aufbürdet, als ihre nothwendig noch beschränkten physischen Kräfte zu leisten im Stande sind. Die magnetische Kraft sollte daher auch diesmal in der Hauptrolle des Tancred liegen; und wirklich löste Mad. Waldmüller die sehr gewagte Aufgabe, mit der noch unbesiegten Borgondio in die Schranken treten zu müssen, auf eine Art und Weise, die jedem Vorurtheilsfreyen Bewunderung abzwang. Ihre Stimme ist zwar keineswegs ein eigentlicher Contra-Alt; es stehen ihr aber alle tieferen Töne mit einer seltenen Leichtigkeit, Kraft und Fülle zu Gebote, und diese Hülfsmittel kamen ihr denn auch bey dieser Gesangpartie trefflich zu statten. Indem sie nun überdies einen frühern Fehler — sich

zu sehr anzustrengen — behutsam vermied, und fortwährend haushälterisch mit ihrem Pfunde wucherte: so belohnte ihre Bemühungen ungetheilter, einstimmiger Beyfall. — Im Ganzen sprach aber die bis zum Ueberdruss abgeleyerte, und schon so oft aufgewärmte Oper nur wenig mehr an. Diese wahre Confect-Musik — entblösst von dem Zauber der Sprache, für welche sie geschaffen ist, und zerrissen durch magere, uninteressante Dialoge, erschien nun in ihrer ganzen Blösse, und bestätigte abermals, dass der ununterbrochene Genuss von Süssigkeiten nicht allein keine gesunde Nahrung gewähre, sondern auch den Magen verderbe. Darob staunen nun und verwundern sich höchlich Alle, die einstens des Meisters Ruhm gern bis zu den Sternen hinauf posaunet hätten; können, oder wollen gar nicht begreifen die ihnen unerklärbare Verwandlung, und möchten mit aller Gewalt einen fernen, zureichenden Grund herausgrübeln, der doch dem Unbefangenen so klar vor Augen liegt, und nur für Kurzsichtige in Nebel-Schleyer gehüllt ist; welchen aber, zum Gedeihen der wahren Kunst, endlich doch wohlthätige Sonnenstrahlen zerreissen werden. —

Ueber eine neue Operette von Catruffo: *Der Diener aller Welt*, welche am 27sten, nebst dem retouchirten Ballete: *Die zwey Tanten*, zum Vortheile der Schwestern Aumer aufgeführt wurde, lässt sich weder für noch wider etwas sagen. Die Intrigue wäre so übel nicht, wenn man sie nicht schon in so vielen Gestalten auf der Bühne gesehen hätte; im Tonsatze stimmen die Accorde: das ist aber auch alles. —

Theater an der Wien. Die neue italien. Oper: *La Dama Soldato*, von Orlandi, machte einen totalen *fiasco*; sie brach eigentlich am 24. ein Bein, und ist seitdem nicht wieder zum Stehen gekommen. Weder die ganz alltägliche Musik, noch die Beneficiatin, Borgondio, mit ihren Umgebungen, selbst nicht einmal eine vollständige türkische Bande, konnte das verstimmte Publicum aus seiner Lethargie wecken, in welcher es sich einzig und allein mit Pochen, Zischen und Pfeifen unterhielt. — Als eine hier neue Kassen-Speculation wurde am 26sten in diesem Tempel Thaliens ein glänzender Maskenball gehalten, der auch zahlreich besucht, und durch die Schnelligkeit, womit binnen 24 Stunden eine so auffallende Veränderung bewirkt wurde, in der That imponirte. Dennoch dürfte die Einnahme die Ausgabe schwerlich decken. — Das

Theater in der Leopoldstadt hat abermals eine *Quinterne* gemacht. Des fruchtbaren Hrn. Bäuerle glückliche Parodie von *Zemire und Azor*, unter dem Titel: *Der verwunschene Prinz*, mit einer recht gefälligen Musik vom Hrn. Kapellm. Müller, ist fortwährend, nebst *Fausts Mantel*, an der Tagesordnung, und lockt die zahlreichen Freunde derber Späße hinaus auf die friedliche Insel. —

Concerte. Am 5ten, Hr. Weiss; im grossen Redoutensaale. Er führte eine neue Symphonie in C dur von seiner Composition auf. Sie ist von ungeheurer Länge, mag zweifelsohne viele Mühe, Schweis und Arbeit gekostet haben: gehört aber nichts desto weniger zum Bastarden-Geschlecht, das seinem Erzeuger keine Ehre bringt. Es wird hier alles aufgeboten, um im Grunde — nichts zu sagen. Alle jetzt üblichen Instrumente sind im offensiven Krieg, und kämpfen fast im wörtlichen Sinn auf Leben und Tod; nirgends ist Ruhe, eine Modulation verdrängt die andere, ein Gedanke übertrumpft augenblicks den andern, je toller je besser scheint das Motto, und das Ganze ist nicht unähnlich einem in Staub gehüllten Schlachtfelde, wo Freund und Feind sich sinnlos herumhetzen. Wer in diesem abenteuerlichen, barocken, chaotischen Gewirre einen Leitfaden aufzufinden vermag — *magnus miki erit Apollo.* Es ist doch wirklich Jammer und Schade, dass ein so talentvoller Künstler, wie Hr. W., von dem wir schon so manche Probe eines geläuterten Geschmacks besitzen, wozu auch selbst dieses Werk einzelne, wiewol sehr spärliche Belege liefert, sich hier zu einer unermesslichen Höhe empor schwingen wollte, und nun, wie Icarus, in einen bodenlosen Abgrund stürzen musste. Soll denn Beethoven immer nur das einzige Muster für unsere Kunstjünger, und die Klippe seyn, woran manches sonst nicht ungeübten Schiffers leichteres Fahrzeug zerschellt? Ist denn nicht eben Beethovens Eigenstes so ganz — eigen, dass es nur ihm allein steht, und in keiner, auch der geschicktesten Nachahmung wohlgefallen kann? Es führen ja viele Wege ans Ziel: indem der Eine, vertrauend seiner erprobten Kraft, den steilsten hinanklimmt, wandelt der Andere behutsam die minder beschwerliche Bahn, und findet auch, obgleich später, sein Ehrenplätzchen auf dem Parnass.

Bleibe doch jeder getreu seinem angebornen Naturtriebe, und halte sich fern von einem fremdartigen Vorbild, welches nie, am allerwenigsten durch eine knechtische Nachahmung, erreicht werden kann! — Ausser der angeführten Symphonie wurde von den Gebrüdern Khall das jüngst belobte Trio des Concertgebers in D dur, von Hrn. Pechatscheck eine Violin-Polonoise, und von Dem. Klieber eine italien. Arie vorgetragen; den Anfang machte Mozarts Ouverture aus *Idomeneo*. — Am 8ten, im kleinen Redoutensaale. Hr. Kapellmeister Gyrowetz. Von seiner Composition hörten wir: 1. die Ouverture aus *Mirina*. 2. Eine Arie, ges. von Mad. Campi. 3. Zwey Duetten, ges. von Hrn. Barth mit Hrn. Forti, und Mad. Campi mit Dem. Wranitzky. Noch spielte Hr. Moscheles neue Pianoforte-Variationen mit vollem Orchester ganz vortrefflich, Mad. Müllner-Gollenhofer einen Potpourri für die Harfe; und zum Schlusse liessen sich 24 Trompeter eines hier garnisonirenden Uhlanen-Regiments, mit mehren kriegerischen Stücken hören. Die Versammlung war ausnehmend gewählt und sehr zahlreich; der Beyfall allgemein. — An demselben Tage, im römischen Kaiser, Hr. Franz, Violinist in der k. k. Hofkapelle. Ein Quartett für die Bogeninstrumente, und ein Septett für Violine, Flöte, Hoboe, Horn, Viola, Violoncell und Contrabass, worin er die Hauptstimme lobenswerth ausführte, beurkunden zugleich seinen Beruf als gefälligen, geschmackvollen Tonsetzer. Eine Phantasie nebst Variationen für die Pedalharfe, so wie eine ziemlich unbedeutende Arie, ges. von Dem. Linhart, waren die Zugaben. — Im nämlichen Locale, am 10ten, Hr. Rudersdorf, aus Amsterdam: ein tüchtiger Violinspieler, der die beyfällige Auszeichnung, sowol im rode'schen Concerte, als in einer selbst gesetzten Polonoise sicherlich verdiente. — Ebendaselbst am 15ten, der Declamator, Hr. C. F. Müller. Vor unser Tribunal gehörten: 1. Eine Ouverture von Hrn. Schubert, für 8 Hände und zwey Pianoforte. 2. Violin-Variationen, gespielt von Hrn. Molique. 3. Beethovens *Adelaide*, ges. von Hrn. Jäger. 4. Guitarre-Variationen v. Giuliani. 5. Rondeau à 4 mains von Moscheles. — Bey zwey im josephstädter Theater, am 15ten u. 16ten gehaltenen, musikal. Akademien war das Merkwürdigste ein Oratorium von Ferd. Kauer: *Der Einzug des Herrn zu Jerusalem am Palmsonntag*. Daraus war wahrhaftig zu erlernen, wie geistliche Cantaten *nicht* geschrieben werden sollen. Da nun auch an diesen beyden Tagen die musikal. Societät für Wittwen und Waisen Eybler's wahrhaft classisches Werk: *Die vier letzten Dinge*, aufführte, welches als bleibendes Muster für den unverfälschten religiösen Styl gelten kann: so war dabey die traurige Bemerkung zu machen, wie wenig jetzt solche gediegene Arbeiten gewürdigt werden; denn leider war immer, die kleinste Zahl der Auserwählten abgerechnet, der Schauplatz beynahe ganz leer. Gleichfalls gaben an diesen Tagen, der Musikdirector Kargl im Theater in der Leopoldstadt, und Hr. Werner auf der Trompete im Saale zum röm. Kaiser Concert, und bedienten die Anwesenden mit zwar bekannten, aber noch immer beliebten und geniessbaren Gerichten. — Auch Dem. Coda, seit sechs Monaten für das Theater an der Wien engagirt, ohne nur ein einziges Mal die Bühne betreten zu haben, hatte dort eine Benefice-Akademie, wobey zu hören war — wenn sich anders Hörlustige eingefunden hätten: 1. Zwey Ouverturen. 2. Das erste Stück eines rodeschen Concerts, gesp. von Hrn. Rudersdorf. 3. Ein Allegro für den Contrabass, vorgetragen von Hrn. Hindle. 4. Zwey Vocal-Chöre von C. Mar. v. Weber, das *Schwertlied* und *Lützows wilde Jagd*; endlich 5. von der Concertgeberin, Pianoforte-Variationen mit Accompagnement, und drey Gesangstücke: Arie von Generali mit obligatem Horn, Thema: *Sul margine d'un rio*, variirt *à la Catalani*, und die in unsern Tagen so oft erwähnte Scene: *Son Regina*, von Portogallo. — Ueber vier Concerte, welche sämmtlich am 25sten Statt fanden, soll der Bericht nächstens erfolgen. —

Miscellen. Am Marien-Verkündigungs-Tage wurde in der Hofpfarrkirche bey den P. P. Augustinern, Cherubini's Messe mit möglichster Vollendung aufgeführt. Der dortige Chor-Regent, Hr. Gebauer, erwirbt sich immer neue Verdienste um die Cultur dieses edelsten Zweiges der Tonkunst; denn ihm ganz allein und seinen beträchtlichen Aufopferungen verdanken wir seit einem Jahre so manchen ganz ausgezeichneten Genuss dieser Art. — Im Kärnthnerthortheater wird, ausser Méhuls Schwanengesang: *les Aventures* etc., eine Oper des Hrn. Hofsecretairs von Mosel: *Cyrus* — und im Theater an der Wien, Hrn. Kanne's *Arpad* einstudirt. —

Berlin. Uebersicht des März. Am 1sten gab der ehemalige Schauspieler, Ambrosch, Concert im Saale zu den drey Weltkugeln. Dieser verdiente Sänger trug vor die *Adelaide* von Beethoven, mit der schönen Orchesterbegleitung vom Musikdir. Schwenke in Hamburg. Auszeichnung verdiente auch Schillers Ode *an die Freude*, ins Lateinische übersetzt von Figlistaller, für Männerstimmen comp. von Ambrosch, und von 20 Stimmen vorgetragen. — Den 2ten gab Hr. Eduard Ritz, Rode's Schüler, Concert. Er spielte das Violincone. aus E moll und die Variationen aus A dur, beyde von seinem Lehrer, mit grosser Fertigkeit und Kraft, mit vielem Feuer und Gefühl. — Den 3ten gab der königl. Kammermus., Hillmer, Concert. Er spielte ein Echo, Allegro, Adagio und Rondo auf seinem verbesserten Polychord, das jetzt nun 8 Saiten hat, und im Ganzen eine Octave mehr Umfang, als die Geige besitzt; was ihm durch eine besondere Richtung des Stieges hervorzubringen gelang. — Den 4ten gab das Theater zum erstenmal: *Die Grossmuth des Scipio*, heroische Oper in 1 Aufzug, von E. Schlegel, mit Musik von Andr. Romberg. Die Musik zeichnet sich durch reiche Instrumentirung, gewählte Harmonie, u. contrapunktische Gewandtheit aus; sie ward unter des Kapellmeisters B. Romberg Leitung trefflich ausgeführt. Die einzelnen Partien waren in den Händen der Dem. Joh. Eunike und der Hrn. Stümer und Blume, die auch durch schönen Vortrag und angemessne Handlung zur guten Aufnahme des Stücks, das aber mehr den Namen Cantate als Oper verdient, beytrugen. Mit Beyfall nahm man auf die würdevolle Ouverture, und Phönissens Partie in der 6ten Scene: Himmel, den soll ich verlassen etc. — Denselben Abend war das letzte Abonnements-Concert des Hrn. Concertm.s Möser, in dem er mit den Hrn. Henning, Semler und Krantz ein Violinquartett von Haydn, ein Quartett von Spohr, und eins von Beethoven vortrug. — Den 16ten ward zum erstenmal, und seitdem öfters, das Trauerspiel, *die Ahnfrau*, von Grillparzer, gegeben. Ich erwähne es nur wegen der Ouverture u. Zwischenmusik vom Kammermus. G. A. Schneider. Jene ist ziemlich dunkel gehalten und zu dieser Schicksalstragödie passend; diese ist zwar kurz, aber wirkungsvoll. — Den 18ten war in den Mittagsstunden im Opernhause eine musikalisch-theatralische Musik zum Vortheil des vaterländischen Vereins für hülflose Krieger. Der erste Theil gab die Ouverture aus Righini's *Tigranes*, eine von Mad. Seidler gesungene Arie aus Rossini's *Tancredi*, ein Thema und Variationen für das Orchester vom Hrn. Musikdir. Seidel, und eine Ballade, *das fromme Kind*, von Gubitz, gesprochen von Hrn. Beschort, mit drey, während des Vortrags sichtbar werdenden und mit lebenden Personen ausgeführten Bildern, die vom Hrn. Prof. Schumann erfunden und geordnet waren. Der zweyte Theil sollte das Intermezzo, *Il Geloso*, geben. Kaum war aber der Vorhang in die Höhe gezogen, so erhob sich in dem überfüllten Hause ein furchtbares Pochen, Pfeifen u. Klatschen gegen den, auf seinem Schusterschemel sitzenden Sandrino, Hrn. Fischer. Alle Versuche, die er und das Orchester zur Uebertönung des Tumults machten, scheiterten, und so verliess er die Bühne. Darauf erschien der Schauspieler, Hr. Maurer, und erklärte: Hrn. Fischers Zweck, ein volles Haus zu sehen, sey erfüllt, und er werde singen, wenn das Publicum still wäre. Nein, nein! tönte ihm allgemein entgegen, und so trat er ab. Hr. Devrient, mit allgemeinem Beyfall empfangen, erklärte nun: Hr. Fischer befinde sich ausser Stande, aufzutreten, und daher sey die Vorstellung geendigt. Bravo, Bravo! rief man, und ging aus einander. Hr. Maurer bat wegen seiner allerdings unschicklichen Worte um Verzeihung, und der entlassene Hr. Fischer ist nach Warschau abgereist. Aber noch hat das Schreiben über diesen Vorfall kein Ende, u. ich könnte Ihnen zu den, im vorigen Bericht genannten Schriften noch einen bedeutenden Nachtrag liefern, wenn es sich der Mühe verlohnte. Das Concert hat übrigens 1706 Thaler 12 Gr. eingetragen. — Den 20sten gab Hr. Prof. Zelter im Opernhause zu seinem Benefiz den *Tod Jesu*, den Graun. Die Solopartien sangen Mad. Milder-Hauptmann, Dem. Salmour, und die Hrn. Eunike, Stümer u. Hellwig; die Chöre, die blühende Singakademie. Nicht Wenige waren durch das Locale beleidigt, u. liessen sich durch die öffentliche Erklärung nicht befriedigen: „Das Orchester wird, dem Gegenstande gemäss, und das Ganze bequemer für das Publicum vorgerichtet werden können, als es sonst an diesem stillen Tage möglich war; welches hiermit erinnert wird, um die öffentliche Meynung zu ehren, welche diesem geweihten Tage seit so langen Jahren hold war." — Den 26sten gaben

Dem. Fried. Klinsing und Wilhelm. Schultz Concert im Saale der Stadt Paris. Jene spielte ein Violinconc. von Kreutzer, und Adagio und Polonoise, mit vieler Fertigkeit in Bogenführung und guten Vortrag; diese blies sehr brav ein Flötenconc., Adagio und Rondo von ihrem früh verstorbenen Bruder, Carl Schultz.

Kurze Anzeigen.

Freude, schöner Götterfunken — von F. Schiller, für 4 Singstimmen mit Begleit. des Pianoforte in Musik ges. von Peter von Winter. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Schillers herrliches *Lied an die Freude* hat seit seiner ersten Erscheinung unzählige Compositionen veranlasst, (hat man doch, selbst von gedruckten, ganze Sammlungen zusammengestellt!) und auch nicht Eine hat befriediget. Es wird's auch keine: das liegt am Gedichte, seinem Stoff und seiner Form nach. Als Lied muss es doch behandelt werden: hält sich nun da der Componist an das Gemeinsame aller Strophen, so wird er so allgemein, dass er hinter dem begeisterten und doch scharf bezeichneten Fluge des Dichters weit zurückbleibt; schliesst er sich an Einzelnes, so passt seine Musik, bey der grossen Verschiedenheit des Stoffs der Strophen unter einander, kaum für einige gut, für noch einige nothdürftig, für die andern gar nicht, und widerspricht ihnen wol gar. Hr. v. W. hat versucht, sich zwischen beyden Wegen durchzuwinden: er fasst das Ganze als Lied auf, setzt aber alle Strophen aus, und lässt die, wenigstens in einigen Hauptsachen, sich gleichbleibende Musik, wo es ihm nöthig schien, und das war oftmals, abweichen, und an Einzelnes sich näher anschliessen. So wird freylich der Knoten nicht eigentlich gelöset, sondern nur lockerer gemacht: doch wird es damit möglich, das Gedicht als Gesellschaftslied anständig und passend zu singen. — Ist man mit der Idee des Componisten einverstanden, so wird man wahrscheinlich auch mit der Ausführung zufrieden seyn, doch kaum den Wunsch unterdrücken können, dass die Hauptmelodien der Soli mehr durch Neuheit und Schwung hervortreten möchten. Dahingegen macht die Schlusszeile des Chors, zu welcher Hr. v. W. mehr oder weniger in jeder Strophe zurückkehrt, einen schönen Eindruck. — Auszuführen ist alles so leicht, wie es bey einem Gesellschaftsliede seyn soll.

Lieder und Romanzen mit Begleit. des Pianoforte — — von Carl Blum. 19tes Werk. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Bl. hat sich seit einiger Zeit mit seinen artigen Liedchen, die offenbar von Talent, und vieler Erfahrung über das zeugen, was, besonders in gesellschaftlichen Cirkeln, Effect macht — unter Liebhabern und Liebhaberinnen einen nicht kleinen Credit erworben. Dies Werkchen wird denselben nicht schmälern. Zwar findet Ref., Hr. Bl. sey im Heitern und Scherzhaften am glücklichsten, und davon findet sich hier weniger, als in seinen andern kleinen Sammlungen: aber es gelingt ihm offenbar auch manches Ernste — wie hier besonders die letzte Romanze beweiset, die, gut vorgetragen, in der That allerliebst sich ausnimmt. Mit der Reinheit der Schreibart nimmt er es nicht so genau, als denn doch ein jeder es sollte. — Die Noten sind hier übrigens, für den Sänger und Spieler, sehr leicht: beyde müssen aber den Sinn fein zu fassen und in den Vortrag zu legen wissen, wenn die beabsichtigte Wirkung erfolgen soll.

Lieder von Schiller, Göthe, H. v. Chezy, Cludius u. Haug, für eine Singstimme mit Begleit. der Guitarre oder des Pianoforte, von Gottfr. Weber. 25stes Werk. Augsburg, b. Gombart.

Die Vorzüge der Lieder dieses mit Recht hoch geachteten Componisten sind so diesen Blättern mehrmals zur Sprache gebracht und ausführlich dargelegt worden. Auch haben mehre Sammlungen derselben das zahlreiche Publicum gefunden, das ihnen allerdings zu gönnen war: so sind denn jene Vorzüge auch von dieser Seite als bekannt anzunehmen. Es bedarf es denn hier nur der Versicherung, dass diese Lieder — es sind ihrer sechs — im Ganzen keinen der frühern nachstehen, in derselben einfachen, aber bedeutungsvollen Weise behandelt sind, und einige, besonders No. 2 u. 6, nach des Ref. Urtheil, unter die schönsten gehören, die wir Hrn. W. verdanken. Dass derselbe auch Texte zu wählen weiss, die Jedermann gern, und immer wieder singt: das ist gleichfalls schon bekannt, u. wird durch dies Werkchen von neuem bestätigt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten April. **No. 17.** 1818.

Ueber die Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland.

Die Klage über Seltenheit guter — das soll hier überall heissen, vorzüglich guter, trefflicher — Tenoristen ist in Deutschland allgemein. Dass sie gegründet sey, wird jeder zugestehen, der die jetzigen deutschen Theater; oder auch, was er bequemer hat, der die wenigen Tenoristen kennt, die jetzt für ganz vortreffliche Künstler gelten. Es fehlt ihnen allen, ohne Ausnahme, dem Einen dies, dem Andern das Wesentliche, um dieses Ruhms würdig zu seyn; wenn man ihnen auch allerdings zugestehen muss, dass sie Beyfall verdienen und vor den Andern, wie diese nun sind, sich auszeichnen.

Die Seltenheit guter Tenoristen ist ein Mangel unsrer jetzigen Tonkunst überhaupt. Soll Mängeln abgeholfen werden, so ist der erste Schritt: Erkennet sie! der zweyte: Macht euch deutlich, woher entstehen sie? Der erste dieser Schritte ist gethan: wer über Mängel klagt, kennet sie, und fühlt sie auch — woraus erst das rechte, das lebendige Erkennen entspringt. Dass auch der zweyte Schritt gethan werde: dazu will ich hier, so viel ich kann, beytragen. Andere, die dazu Beruf, Gelegenheit und Mittel besitzen, mögen hernach die übrigen — freylich schwerern und entscheidendern Schritte thun.

Präliminarien, die die Sache mehr ablehnen, als fördern, indem sie sie ins unbestimmte Weite, statt in deutliche Nähe rücken, übergehe ich. Jedermann weiss sie, Jedermann ist darüber einverstanden, Jedermann setzt sie voraus, wenn er über den Gegenstand spricht: so würden davon nur Worte gemacht. Unter solche Präliminarien gehören Sätze, wie: Alles vorzüglich Gute ist selten: so sind's freylich auch vorzüglich gute Tenoristen! oder: Man verlangt auch gar zu viel von unsern lieben Künstlern: das kann denn freylich nur selten erfüllt werden! oder: Man hat vordem wol auch dergleichen Klagen geführt! oder: Hören wir doch, dass jetzt auch in Frankreich, und selbst in Italien, gewissermassen derselbe Mangel empfunden wird! Alles das ist, in einigem Grade, wahr; aber Verständigen braucht nicht erst gesagt zu werden: Sollen das Einwürfe seyn, so wird damit wenigstens nichts eingeworfen; die Sache bleibt stehen, wie zuvor.

Dagegen verdient schon einige Berücksichtigung, was zwischen diesen Gemeinsprüchen und speciell anwendbaren Bemerkungen gewissermassen mitten innen steht; die Behauptung nämlich: Unser rauhes Klima macht, dass gute Tenorstimmen sich nicht oft erzeugen, und dass sie, haben sie sich erzeugt, leicht verderben. Die erste Hälfte dieser Behauptung ist zuzugestehen, wenn man Deutschland mit Italien vergleicht *); es ist damit folglich nur ausgesprochen: Gute Tenorstimmen erzeugen sich bey uns *nicht so oft*, als in jenem Lande; nicht aber: sie erzeugen sich auch *ganz* gewiss *selten*, als wir sie jetzt treffen. Die zweyte Hälfte der Behauptung hingegen kann nicht zugegeben werden, an sich nämlich, sondern nur unter gewissen Umständen, denen wir aber eben entgegenarbeiten wollen und die sich auch ganz gewiss abändern lassen. Unser Klima nämlich wird für Tenoristen, die in ihm geboren und an dasselbe gewöhnt sind, keineswegs verderblich, ausser, wenn sie gegen seine Einflüsse eben so leichtsinnig und unbesorgt sind, als der Italiener gegen

*) Neben Spanien hält es eher Stand, aus besondern Ursachen, die zu erörtern hier zu weitläuftig wäre; in Frankreich giebt's zwar Tenorstimmen, wie Sand am Meer: aber wenig gute.

das seinige es allenfalls seyn kann: und wenn sie sich Fehler zu Schulden kommen lassen, zu denen der Italiener weit seltener Neigung, oder Verkehrtheiten, zu denen er weniger Gelegenheit hat. Hiervon wird in der Folge Einiges erwähnt werden. — So führt uns obige Behauptung selbst zu den an Ort und Zeit geknüpften Ursachen jener Seltenheit, welche unser eigentlicher Gegenstand seyn sollten. —

Wie man ehemals, vornämlich im südlichen und östlichen Deutschland, in Klöstern und ihren Schulen, viel sang und gut singen lehrte: so that man's jetzt, ja noch häufiger, vornämlich im nördlichen Deutschland, in Volks-, und hie und wieder auch in gelehrten Schulen. Das ist gut und sehr erfreulich, auch für die heranwachsende Jugend gewiss von mannigfachem Nutzen: aber in diesen Schulen kann und soll, vollkommen mit Recht, die Jugend nur in Masse geübt, der Gesang nur ein richtig- und angenehm-volksmässiger, und die Methode muss diesem gemäss eingerichtet seyn *). Hingegen der künstlerische Gesang will nicht mit Hunden geübt; und, so wie er ein anderer, obschon jenem nicht entgegen ist, auch nach ganz anderer Methode ausgebildet seyn. „Nach ganz anderer Methode?" denn es ist falsch, wie oft man es auch lehre, dass diese Methode nur eine Fortsetzung jener, und eine verfeinerte Anwendung derselben auf kunstreichere Musikstücke zu seyn brauche. Will man, dass dies falsch sey, mir, der ichs hier nicht beweisen und durchführen kann, nicht glauben: so frage man die grössten und bewährtesten Singmeister alter und neuer Zeit, vornämlich in Italien; oder auch, man frage in Deutschland die Erfahrung, da, wo gute Institute für den Volksgesang schon lange genug bestehen, um Resultate darzubieten. Mehre und bessere Sänger, als bisher, werden wir durch diese Institute gewinnen: aber nicht vorzüglich gute, nicht treffliche; und am wenigsten treffliche Tenoristen und treffliche Altistinnen — von welchen letzteren aber hier die Rede nicht seyn soll. Dem ein Hauptkapitel, ja die erste Grundlage der gesammten Bildung zum *künstlerischen* Gesang, ist die genaue Abwägung und Bestimmung der *Stimmgattung*, welche die Natur jedem Einzelnen gegeben: ist die Uebung, Beschäftigung und höhere Förderung *nur in ihr*, und die Pflege einer jeden, wie sie es verlangt. In dieser Uebung und Pflege sind aber die Stimmgattungen schlechterdings verschieden zu behandeln, und durchaus nicht der Sopran wie der Alt, der Tenor wie der Bass: ja in diesen Gattungen selbst die *Arten* wieder verschieden: die hohen nicht wie die tiefen, die tiefen nicht wie die hohen. Das war sonst vornämlich so in den Conservatorien Italiens — in jenen, jetzt fast durchgängig zerstörten Pflanzschulen, worin nicht nur die grössten Sänger gebildet wurden, sondern der trefflichen auch eine grosse Zahl; das muss wieder so werden, und immer so bleiben, will man ähnliche Erfolge herbeyführen. Hierzu ist aber in Deutschland jetzt kaum an einigen Orten ein kleiner Anfang gemacht; schulmässig, systematisch, so viel ich weiss, nicht einmal dieser: methodisch ausreichend, nur für Einzelne bey Einzelnen. Verlangt und bedarf aber jede Stimme, soll sie trefflich werden, einer solchen Absonderung und eigenen Behandlung: so verlangt und bedarf sie keine mehr, als eben der Tenor. (Und der *eigentliche* Alt — nicht, tiefe Sopran.) Das liegt nun einmal in seiner Natur u. seinem ganzen, eigenthümlichen Wesen: steht nicht zu ändern. Die Organe, der eigene Klang der wahren Tenore, das, was er eigentlich und zunächst vorzutragen, und wie er's vorzutragen hat, die Hauptwirkung selben, unmittelbar und unwiderstehlich aufs Gemüth, (besonders das weibliche,) seine immer höhere Vervollkommnung, seine Gesundheit und Dauer: alles, alles verlangt und bedarf dies. Und es geschieht doch, selbst an Einzelnen, und an den ausgezeichnetsten Talenten höchst selten. Vielmehr lässt man die Zöglinge singen, und singen unsere Sänger von Profession, alles, was sie nur in Höhe und Tiefe, wie's auch mit Noth, erreichen können: im Charakter bassmässig geschriebene Stücke; u. noch häufiger Sopransolos aller Art in der Octav — welche beyde doch, erreicht man auch ihre Töne dem Umfang nach, etwas so ganz Anderes sind, als wahre Tenorstücke — wie ja jeder weiss, der bey seinem Musiciren denken und unterscheiden gelernt hat! Damit wird man aber immer und ewig erreichen, dass bey weitem die meisten, von Natur guten Tenorstimmen schlechter werden, und die wenigen,

*) In den ehemaligen Klosterschulen, z. B. am Rhein, oder in Oesterreich, in Böhmen etwa, war das nicht ganz so; zum Nachtheil der volksmässigen Cultur, der zum Vortheil der kunstlerischen.

die sich halten, mird teus nicht vortrefflich. Was dann aber den Gesang selbst betrifft, so erhalten wir auf diesem Wege, ists Glück gut, geschickte, fertige, brauchbare, darum aber doch mittelmässige, und nur hier und da einen wirklich guten, ausgezeichneten Sänger: doch einen *vortrefflichen* — den könnte nur ein Wunder hervorzaubern.

Was ist nun da zu machen? „Man errichte Conservatorien, wo alles dies Fehlerhafte vermieden, jenes Richtige gethan wird." Ja, das ist leicht gesagt, doch schwer gethan: und so unterbleibt's. Nun, so leiste der verständige, treue Lehrer des Einzelnen, was an ihm zu leisten ist; und der Sänger, dem solche Leitung doch nicht zu Theil geworden, der aber noch Fähigkeiten und Mittel genug in der Gewalt hat, leiste es an und mit sich selbst, und kümmere sich nicht um seine Collegen, die ihn in Anderm übertrumpfen, noch, muss er öffentlich auftreten, um die Parterre, die dies Andere vornämlich begnügen: er wird doch endlich, und ganz gewiss, die Mitbewerber besiegen, die Zuhörer gewinnen. —

Eine zweyte Ursache, warum gute Tenoristen unter uns so selten sind, ist folgende: Man lässt in den wenigen Anstalten, wo kunstgemässer Gesang geübt wird, die Knaben, die gute Sopran- oder Altstimmen besitzen, zu lange Sopran oder Alt singen, und schont sie bey weitem nicht genug in den Jahren des Mutirens. Auch dies war in den älteren Conservatorien Italiens ganz anders. Bekanntermassen entwickeln sich die Tenorstimmen meist aus dem Sopran, selten aus dem Alt; und die besten, weit öfter aus dem zwar vollen, aber bedeckten, als aus dem hellen und schnellen Sopran. Nun merkt man dem letzten zwar leicht ab, wenn er wankend werden will; nicht aber dem ersten. Jener, ausser dem Eigenen des *Klanges*, das er dann erhält, u. wofür wir kein Wort haben, wird schreyender in der Höhe und kraftloser in der Tiefe: dieser aber ändert sich nicht so auffallend; er wird meistens nur etwas schwächer u. dumpfer, (wodurch er nicht selten sogar einschmeichelnder und rührender tönt,) etwas unsicherer in der Intonation, besonders bey mässiger Körperkraft, und man merkt es dem Sänger im Allgemeinen (namentlich auch im Gesicht) an, alles Singen werde ihm etwas schwerer. Dies, wie gesagt, ist nicht eben auffallend, und besitzt der Jüngling eine derbe, feste Constitution, so will er genau beachtet seyn, soll man's bemerken. Wie höchstseiten achtet nun aber Jemand so genau auf ihn; und eben Jemand, der es beurtheilen kann, und der ihn auch nicht zu dem oder jenem länger benutzen will?

Ich sage nun freylich eine sehr bekannte Wahrheit, wenn ich fortfahre: In dieser Zwischenzeit des Mutirens muss der Jüngling schlechterdings geschont werden, soll aus seiner männlichen, besonders aus seiner Tenor-Stimme, etwas Gutes, vielleicht gar etwas Vortreffliches werden: einige nähere Bestimmungen hingegen, die ich hinzusetze, dürften weniger bekannt seyn.

Zu der verlangten Schonung ist nicht nöthig, es ist (Schwächlichkeit und andere besondere Verhältnisse abgerechnet) nicht einmal rathsam und vortheilhaft, den angehenden Jüngling, bis sich die männliche Stimme befestiget hat, *gar nicht* singen zu lassen: dies würde ihn, was Gesang betrifft, nicht nur geistig, sondern selbst körperlich zurücksetzen, indem die Organe an Beugsamkeit und Geschmeidigkeit verlören, auch, ohne alle Uebung, meistens einen zu geringen Umfang von Tönen zu Stande bringen würden, welchem beydem hernach nur mit vieler Anstrengung nachgeholfen werden könnte. Aber er darf schlechterdings nur *wenig*, niemals *anhaltend*, gar nichts *Anstrengendes* singen: was er aber singt, muss sich nur in *den* Tönen bewegen, welche die Natur eben von selbst in ihm neu erzeugt hat, ohne dass er sich Gewalt anthut, diesen, in Höhe oder Tiefe, etwas zuzusetzen. Man glaube nicht, dass damit auch nur diese, vielleicht wenigen Töne befestiget und gebildet würden, dass er mithin auch künftig nur auf diese beschränkt bleiben möchte: die Natur ist eine freundliche Mutter; hält man hoch und wendet gut an, womit sie von selbst entgegen kömmt: so legt sie dem Geschenkten von Zeit zu Zeit heimlich noch etwas bey, was angenehm überraschen soll. Wer z. B. auch nur sechs, ganz natürliche, ganz bequeme Töne mit der hier angedeuteten Fürsorge und Beschränkung, etwa ein Vierteljahr, übt, der hat ganz gewiss im nächsten Vierteljahr einige in der Höhe oder einige in der Tiefe mehr, und vielleicht beyde: diese aber sind ihm nun eben so natürlich, eben so bequem. Und so fort! Dabey geniesst er noch den grossen Vortheil, dass diese von selbst hinzugekommenen Töne denen, die zuerst sich einfanden oder dann sich entwickelten, im *Klange* (timbre) gleich bleiben — was bey voreilig

erzwungenen nicht der Fall ist, und oftmals selbst durch grosse Bemühung späterhin nur bis auf einen gewissen Grad erreicht wird; vielmehr behalten von diesen erzwungenen Tönen die höheren (der Brust nämlich) fast immer etwas Schreyendes, die tiefern etwas Dumpfes und Mattes — besonders das, was die gemeine Kunstsprache scherzend *pelzig* nennt. Nun ist es freylich fast all'en jungen Leuten, die sich als Jünglinge zu fühlen anfangen, eigen, wie durch andere Dinge, so auch durch die Stimme, baldigst als Männer erscheinen zu wollen; da zwingen sie sich denn, und pressen sich, tiefe Töne zu erreichen, auch dieselben möglichst stark hervorzubringen; da wenden sie wol gar Förderungsmittel an — in Deutschland besonders die leidigen Genüsse schwerer Biere u. des Tabaks; womit am Ende freylich wol die ersehnte Tiefe erzwungen, aber auch für immer schlecht, wenigstens gemein wird: und die andern Töne werden, mehr oder weniger, zugleich mit verdorben — zum wenigsten zuverlässig nicht von ausgezeichnetem Wohllaut u. wahrhaft schön. Darauf müssen Jünglinge denn, ehe es zu spät ist, aufmerksam gemacht, davon müssen sie überzeugt, und dann muss streng darüber gehalten werden, dass sie dieser ihrer Einsicht und Ueberzeugung handelnd treu bleiben. Wirklich, die meisten von ihnen fehlen in dieser Hinsicht und verderben sich aus Unwissenheit, aus Irrthum, noch öfter, aus jugendlich unbesonnener Nahahmung: Hans macht's so, weil Kunz es so macht, und wol gar unter seines Gleichen eine Art Ansehen damit erlangt! — Was nun aber hier gesagt ist, und von allen männlichen Stimmen gilt, das gilt doppelt und dreyfach vom Tenor; vornämlich, was vom Erzwingen tiefer Töne, durch angethane Gewalt und Anwendung jener Förderungsmittel, erwähnet worden: und liegt zuverlässig hier ein Hauptgrund, warum gute Tenoristen eben in Deutschland, verglichen mit Italien, so sehr selten sind. In Italien nämlich macht man aus der Tiefe männlicher Stimmen überhaupt weit weniger, als in Deutschland, und aus der Tiefe des Tenors am wenigsten: so hält man es denn nicht der Mühe werth, sie zu erzwingen; und jene leidigen Mittelchen sind dort bekanntlich theils gar nicht im Gebrauch, theils, auch beym gemeinen Volke, gewissermassen herabsetzend und verächtlich. —

Ich komme auf eine dritte Ursache der Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland. Diese ist mehr temporair, so wie denn auch, und zum Theil mit um ihretwillen, die jetzige, gar zu grosse Seltenheit derselben nur temporair ist. In der Tonkunst der vorletzten Periode, was Composition u. was Praxis anlangt, hatten Verstand und Gefühl das Uebergewicht über die Phantasie: in der jetzigen, wo überhaupt das Leben und alles in ihm gewaltsamer aufgeregt ist, hat es die Phantasie über Verstand und Gefühl — die Sache nämlich im Ganzen betrachtet. Es ist das kein Tadel, so wie es kein Lob ist, sondern die blosse Bemerkung, es ist so! Ueberall aber, wo Verstand und Gefühl im engen Bunde vorherrschen, da giebt's Gränzen — ziemlich bestimmte, erkennbare Gränzen: wo die Phantasie vorherrscht, giebt's keine; und wie dort die Künste sich zum Ziel setzen, innerhalb jener Gränzen das möglichst Vollkommenste zu erreichen: so setzen sie es sich hier zum Ziel, wie sichs eben thun lassen will, wenn nur mit raschem Erfolg, sich über sie hinauszuschwingen. Dies thut sich denn, was Musik betrifft, allerdings weit bedeutender, folgenreicher, und auch anziehender hervor in der Composition; hat aber doch auch offenbar seinen Einfluss in die Ausübung, namentlich in den Gesang: und ist dieser Einfluss in gewisser Hinsicht und unter gewissen Bedingungen allerdings ein vortheilhafter: so ist er in anderer, und ohne diese Bedingungen, auch ein nachtheiliger, besonders was die *Sing-Stimmen*, mithin auch den Tenor, anlangt. Dieser nachtheilige Einfluss ist aber zuvörderst ein doppelter, und liesse sich sprichwörtlich ausdrücken: die Tenoristen wollen jetzt — erstens, oben aus, zweytens, nirgends an. „*Oben aus*" — ich meyne: sie wollen mit aller Gewalt, in Tiefe und Höhe, einen Umfang von Tönen zeigen, wie er unter allen jetztlebenden Tenorsängern vielleicht nur Einem, Hrn. Brizzi nämlich, natürlich gewesen, und wie er eigentlich auch dem Wesen und Charakter des Tenors, so wie seiner eigenthümlichsten und schönsten Wirkung, entgegen ist. Kam es den grössten Tenorsängern aller Nationen sonst gar nicht in den Sinn, tiefer hinabzusteigen, als zur tiefsten ihrer fünf Notenlinien, noch höher hinauf, als zu A, allerhöchstens B: so bilden sich bey weitem die meisten unter den jetzigen ein, sie erwiesen sich als schlechte Virtuosen, erkämpften sie sich nicht noch verschiedene tiefere Baßtöne, und wirbelten und flirreten

dann wieder hinauf bis in die letzte Spitze der Altstimme — wo dann das liebe Parterre eintreten soll, mit Händeklatschen nämlich. Was nun der Mensch so mit Gewalt und hartnäckiger Anstrengung der Natur abtrotzt, das giebt sie ihm wol endlich, wenn gleich nicht immer: aber sie lässt es ihn auch fühlen, und namentlich an dem, ohne allen Vergleich Besseren, was sie ihm freywillig verliehen, er aber, seiner Grille wegen, zurückgesetzt hatte; hier also, an den Mitteltönen: diese werden dünn, matt, oft auch unsicher, und lassen sich, wie sehr man künstele, mit jenen erzwungenen, dem *Klange* nach, nicht wahrhaft verbinden — es tönen, statt eines, zwey Register, die einander nur in der Ton-*Folge* fortsetzen; ja, nicht selten tönen gar drey aus Einer Kehle! Das heisst denn mit andern Worten: die Stimme ist verdorben, hat wenigstens bedeutend gelitten; der Sänger kann sehr geschickt, sehr brauchbar, und auch noch recht angenehm zu hören seyn: aber ein wahrhaft vorzüglicher, ein trefflicher, ist er nicht, und viel weniger kann er's werden, da also übernommene Stimmen, fast ohne Ausnahme, nicht lange dauern, und ohne Ausnahme, sich nicht wiederherstellen. — Hiermit verbindet sich nun gewöhnlich, was vorhin das „*Nirgends an*" genannt wurde. Ich will damit bezeichnen: das, unter Tenoristen, nur in neuester Zeit so herrschend gewordene Bavouriisiren, das eigentlich doch dem Tenore, seinen Organen und seinem natürlichen Charakter nach, fast eben so sehr entgegen ist, als dem Alte: das daher ihn ohne Vergleich mehr anstrengt, als den Bass oder gar den Sopran, und so ihm, wird er oft dazu gezwungen, entschieden nachtheilig wird, wenigstens, indem es ihn weit früher herunter- oder auch umbringt — weit früher, als bey dem Gesange geschehen seyn würde, der ihm natürlich, und auch sein Schönstes, sein eigentlicher, eigenthümlicher Vorzug ist — bey dem sanftern, innigern, zartern und anmuthigern Gesange.

Dies führt von selbst zu der vierten Ursache der Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland. Viele dieser Sänger verlangen, wie so eben gesagt, einen sehr grossen Umfang von Tönen darzulegen und durch bravouriisirenden Gesang Beyfall zu erobern; die Parterre, durch sie selbst nun einmal daran gewöhnt, sind auch eben *dafür* mit ihrem Beyfall am freygebigsten: so sind denn auch die Componisten genöthigt, in dieser Weise immer mehr zu schreiben; und die nicht dazu genöthigt wären, können es sich doch schwerlich versagen, weil sie allerdings wünschen müssen, dass ihre Tenorpartien mit Lust und Liebe vorgetragen werden, hervorstechen und gunstig aufgenommen werden. So zwingen *sie* denn nun wieder die Sänger, und auch die, welche lieber in den natürlichern Gränzen blieben; so gewöhnen *sie* denn auch wieder die Parterre immer mehr an solchen Tenorgesang, und steigern die Forderungen in dieser Hinsicht immer höher: da treibt denn ein Keil den andern, bis der Stamm, in welchen sie eingetrieben werden, in Stücke zerfällt. In diesem Punkte hat unter den neuesten Componisten vornämlich Pär — wer weiss, wie vielen schönen Tenorstimmen Verderben, oder doch grossen Nachtheil gebracht, obschon in so fern ohne Verschuldung, als er seine Tenorpartien jener Art zunächst für einzelne Individuen schrieb, die sich ganz dafür eigneten; wie den Achilles für Brizzi, den Sargino für Benelli etc. — Eben so nachtheilig, ja noch nachtheiligier vielleicht für die deutschen Tenorstimmen sind in den letzten zwey Decennien die vielen französischen Opern und Operetten gewesen, welche diese Zeit über unsre Theater ganz unverhältnismässig überschwemmt hatten. Bekanntlich ist der französische Tenor ein gänzlich nationaler, der in der Tiefe fast niemals, in den Mitteltönen selten etwas taugt, dem aber viel Höhe, und zwar eine helle, scharfe, durchschreyende Höhe eigen ist. Sonach stehet er dem deutschen Tenor, nach dessen Natur, eher entgegen, als an der Seite; besonders der leidige *Haut-Contre*, der nur und immer in hohen Tönen liegt, deshalb auch von den französischen Componisten meist im Altschlüssel geschrieben wird. Wie viele gute deutsche Tenoristen mögen sich seit etwa zwanzig Jahren nur allein an diesem zu Grunde gesungen haben, da eben dies immerwährende Liegen in hohen Tönen noch viel verderblicher ist, als das Angeben einzelner der höchsten; besonders wenn jene hohen Töne nothwendig auch sehr stark und scharf angegeben werden müssen, wie das eben beym französischen hohen Tenor der Fall ist, dessen durchdringende Kraft zu benutzen, dessen Scharfes und Gellendes zu decken die Componisten gewöhnlich zugleich alle Instrumente rauschen lassen. Nun hat sich dies abzehrende Uebel für deutsche Tenorstimmen seit ganz kurzem zwar gemindert; man

überhäuft uns nicht mehr über Gebühr mit französischen Opern, und so werden sich auch die nachtheiligen Folgen von ihnen für deutsche Tenoristen mindern: doch aber nur für die, welche jetzt erst sich ausbilden; an den Uebrigen aber, die davon früher angegriffen worden sind, müssen wir diese Folgen nun noch nachempfinden und tragen; denn was in diesem Betracht hin ist, das ist hin. —

Endlich, als fünfte Ursache der Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland, muss ich noch anführen: der meisten unsrer jungen Männer Lebens-Ordnung — ich meyne: Lebens-Unordnung. Hier haben vornämlich die fast dreyssig Kriegsjahre zu grossen und traurigen Fortschritten, und darunter auch zu solchen veranlasst, die den Singstimmen, aber keiner mehr, als dem Tenor, höchst schädlich sind. Es ist dies ein heilloses Capitel, worüber sich auszureden schwer, und um so schwerer ist, da man voraussehen kann, es werde bey gar Wenigen fruchten. Diesen Wenigen aber genügt auch schon ein Wink: u. so sey mir erlaubt, jene Schwierigkeit zu umgehen und blos diesen Wink zu geben. — Drey Dinge sind es, die ich so kurz und leise, als ich kann, berühren will, weil eben sie den Tenor-Stimmen vornämlich gefährlich sind: Unmässigkeit und Unordnung im Genuss geistiger Getränke, Unmässigkeit und Unordnung im Genuss physischer Liebe, und — Beschleunigung der Pubertät in den Jahren, wo sich die männliche Stimme erst festsetzen und ausbilden will. Ueber dies Letzte — diese Pest, die im Finstern unter der Jugend höherer und niederer Stände schleichet, und auf deren Folgen für das geistige Wesen gar nichts, auf deren Folgen für das körperliche, alle unsre Turn- und Abhärtungsanstalten höchstens so viel wirken, als das Düngen eines Baumes, dem früh die Krone ausgebrochen ist — über dieses setze ich gar nichts hinzu; und lässt sich ja sein entschiedener Einfluss auch auf den Gegenstand, von dem wir hier sprechen, von Jedermann geradezu mit Händen greifen. Was jene Getränke betrifft, so warne ich nur, und eben Tenoristen, besonders vor allen denen, die Menschenkunst bereitet, und nicht die Natur unmittelbar darbietet: eben sie sind ihnen die nachtheiligsten, und was durch sie verdorben worden, ist unwiederbringlich verloren. Und vom Genuss physischer Liebe erinnere ich Sänger, die es nicht schon wissen, nur daran, dass überhaupt Geschlechts- und Stimmorgane im sehr nahen, im engsten Verhältnis unter einander stehen; dass besonders, was jenen Leiden, Schwäche oder Krankheit bringt, niemals ohne schädlichen Einfluss auch auf diese bleibt und bleiben kann; und dass, was von allen Singstimmen gilt, auch in diesem Punkte am allermeisten auf die Tenorstimme anzuwenden ist. — —

Wer nun diese Ursachen der Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland zusammenfasst, der wird sich nicht mehr wundern über *sie*, diese Seltenheit, sondern darüber, dass wir noch hin und wieder gute, wenn auch vielleicht gar keine wahrhaft, u. in jeder Hinsicht vortreffliche Tenoristen besitzen. Und wer nun, an sich oder Andern beyzutragen vermag, dass die Zahl der guten vermehrt, und wol auch vortreffliche aufgefunden, ausgebildet und bewahret werden, der benutze hierzu auch, was ich hier, vielleicht nicht ununterrichtet, gewiss aber wohlwollend, gesagt habe: wahrlich, er wird gut damit fahren! —

Rochlitz.

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Endlich kann ich in einigen Stunden der Muse Ihnen Notizen senden über so manches Angenehme und auch wol Unangenehme, was ich in der zweyten Hälfte des Winters hier zu hören Gelegenheit hatte. — Der bekannte junge Künstler, Carl Mühlenfeldt aus Braunschweig, gab am 19ten Januar ein Concert, in welchem er eine ungemeine Fertigkeit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten, auf dem Pianoforte, u. auch auf der Geige, an den Tag legte. Die Reinheit, welche zugleich sein Spiel charakterisirte, verdient das grösste Lob; doch möchten wir dem Vortrage mehr Geordnetes u. Geschmack wünschen. — Am 25sten Febr. hörten wir unsern trefflichen Spohr und seine talentvolle Gattin in einem Concerte, dem Alles, was nur Interesse an gediegenen Executionen im Reiche der Tonkunst nimmt, zuströmte. Ein neues Concert von der Composition des genialen Mannes, voll heitern und freundlichen Lebens, wurde in höchster Vollendung von ihm gegeben. Das Spiel seiner Gattin auf der Harfe, begleitet von Hrn. Spohr,

schmiegte sich dem edlen Vortrage ihres Gatten in ungemeiner Rundung und Zartheit an. Eine vortreffliche Composition erkannten wir in dem, zum Schlusse gegebenen Nonette von Spohr, zu dessen Execution sich der Künstler selbst mit mehren der ausgezeichnetsten Orchester-Mitglieder vereinigte. Auch die Ouvertüre der Oper *Alruna* von Spohr, kein unwürdiges Seitenstück zur Ouvertüre der *Zauberflöte*, wurde mit grossem Beyfall aufgenommen. — Ein musikal. Charlatan, Hr. Ranieri Nanny, der sich ersten Oboisten des Grossherzogs von Toskana nannte, und, gleich einem herumziehenden Messmusikanten, der eine ganze türkische Musik in sich vereinigt, auf dem Fagott, der Flöte, dem englischen Horn und der Oboe, und zu guter Letzt in Variationen auf allen vier Instrumenten nach einander, sich und die Kunst verunglimpfte — wurde von seinem kleinen Auditorium ausgelacht. Seine Compositionen waren gräßlich! Der unglückliche Tonkünstler soll außerdem noch in einer Faustcollation mit dem Theater-Calcanten einige derbe Beulen davon getragen haben. *Per aspera itur ad astra.* — Ein zwölfjähriger Knabe, Carl Freyein, Schüler des geschickten Klavierlehrers, Hrn. J. B. Baldenecker d. jüng., entfaltete ein erfreuliches Talent, das die schönsten Hoffnungen für die Zukunft in sich begründet. In dem Concerte dieses angehenden Tonkünstlers hörten wir einen Dilettanten, Hrn. H., der eine schöne Tenorstimme (etwas Seltenes heut zu Tage) besitzt, und, wenn auch ein wenig furchtsam, doch recht rein sang. Hr. Prestel trug ein Solo für die Harfe vor, in dem wir nur Reinheit, Rundung der Passagen, Präcision und Geschmack vermissten. — Unser verdienstvoller Concertmeister Hoffmann, gab am 2ten März Concert. Eine von ihm effectvoll gesetzte Ouvertüre eröffnete den Abend, der durch ein, ebenfalls von ihm componirtes und gespieltes Concert, so wie durch das schöne, vom Concertgeber und Hrn. Spohr in schöner Uebereinstimmung vorgetragene Concertante für 2 Violinen von Spohr, auf eine vorzügliche Weise ausgeschmückt wurde. Der brave Tenorist, Hr. Schelble, sang eine Arie von Mozart mit allgemeinem Beyfall. Dem. Friedel wagte sich an die grosse Arie der Gr[illegible] aus Mozarts *Figaro* und bestand ihr Wagstück nicht ohne beyfällige Aufnahme. Hr. Reinhardt, ein talentvoller Künstler des hiesigen Orchesters, spielte Variationen für die Klarinette, mit schönem Tone, grosser Fertigkeit und geschmackvollem Vortrage. Auch hörten wir an diesem Abende das Andante aus Beethovens herrlicher A dur-Symphonie. Warum aber *nur* das Andante? — Das am 15ten März von Dem. Rosine Friedel gegebene Concert zeichnete sich durch mehre, von der jungen Künstlerin brav gesungene Arien und durch eine Wiederholung des schönen spohrschen Concertante für zwey Violinen, von den Hrn. Spohr und Hoffmann vorgetragen, aus. — Jetzt ist Messe, und bey dieser Gelegenheit verirrt sich denn so manches, erkannte und verkannte (von Kunst und Natur nämlich) Talent hieher. Die Hrn. Kaufmann, Vater und Sohn, bekanntlich höchst ausgezeichnete Akustiker und Mechaniker, geben Abendunterhaltungen, in denen jeder Kunstfreund dem sinnreichen Trompeter-Automat, dem lieblichen Harmonichord, dem volltönigen Belloneon und zart construirten Chordaulodeon seine Bewunderung zollt. Hr. Professor Chladni liest über Akustik und Meteorologie. Ein Hr. Fayer, den Ref. zu hören nicht Gelegenheit hatte, soll gar gewaltig auf dem Pianoforte herumgewühlt haben. — Die Gesellschaft der musikal. Akademie gab im Laufe des Winters mehre Concerte, welche den Beyfall eines zahlreichen Auditoriums erhielten. Das Gedeihen dieser Kunstanstalt, welche unter den glücklichsten Auspicien empor blüht, muss jedem Frankfurter am Herzen liegen. — Bey unserer Oper sind einige vortheilhafte Veränderungen vorgegangen, die wir wol grösstentheils dem reinen Kunstsinne unsers trefflichen Spohr zu danken haben. Die brave Sängerin, Mad. Graff, welche schon früher hier durch ihr schönes Talent manchen trefflichen Genuss gewährte, ist wieder engagirt worden, und erhielt bereits in mehren vorzüglichen Leistungen, als Camilla, Sophonisbe, Vitellia etc. den gerechtesten Beyfall. Ihr Mann, ein ausgezeichneter Violoncell-Spieler, ist dem Orchester noch nicht wieder einverleibt worden, obgleich diesem ein tüchtiger und *williger* Violoncellist recht sehr Noth thäte. In Hrn. Obermeier, früher bey'm mainzer Nationaltheater, hat unsere Bühne einen guten Komiker gewonnen, der als Peter im *Kapellmeister von Venedig*, Adam im *Barbier* etc. allgemeinen Beyfall erhielt. Seine Stimme ist nicht vorzüglich, aber sein Vortrag mitunter ächt komisch. Eine Dem. Lang oder Lange von Darmstadt, welche die Natur mit einer schönen

Stimme von seltener Fülle ausstattete, wird, auf Kosten der Direction, unter der Leitung der Mad. Graff, zur Meisterin in der Kunst des Gesanges gebildet. Hr. Brauer, früher bey der casseler Bühne, ist zu kleinen Partien in der Oper und im Schauspiele engagirt worden, dürfte aber wol, da er einen angenehmen Tenor, ausgezeichnete musikal. Kenntnisse und einen eisernen Fleiß besitzt, bald auf bedeutendere Rollen Anspruch machen können. Unser Chor ist noch immer sehr schlecht und noch scheint zu dessen Verbesserung keine Hoffnung zu seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Kiew. Mein langer Brief im vorigen Jahre, aus so weiter Ferne, und mit Nachrichten von zum Theil so bedeutenden, ausgezeichneten musikal. Darstellungen an diesem Orte, wo sie der Deutsche nicht erwartet hatte, und den der Italiener oder Franzos wol kaum jemals nennen gehört — dieser mein Brief hat Ihnen und Ihren Lesern gefallen? Dies gefällt nun wieder hier uns, die wir Deutschland, und in musikal. Hinsicht wahrlich nicht allein, so hochachten, und an ihm und seinen Vorzügen so vielen Antheil nehmen, seit wir es, besonders durch die letzten Kriege, näher kennen gelernt haben. Mich nun aber ermuntert diese gegenseitige Theilnahme, meine Berichte von Zeit zu Zeit fortzusetzen; und das thue ich denn hier, in Hinsicht auf die, während der *Contractszeit* im Januar 1818 gegebenen Concerte, als bey weitem das Bedeutendste, was hier für Musik überhaupt vorfällt. (Ihre Leser werden sich noch erinnern, was jener Ausdruck sagen will, und was überhaupt in meinem Briefe vom vorigen Jahre über die *Contracte*, diese unserm nordischen Reiche eigene und nothwendige Institution, mitgetheilt worden.)

Das erste dieser Concerte gab Hr. Delfino, Violoncellist aus Petersburg, ein Mann von mehr als 60 Jahren. Er spielte ein Conc. (G dur) u. Variationen auf russische Volkslieder von B. Romberg, und eine Polonoise von Müntzberger. Hr. D. besitzt ein vorzüglich gutes, wahrhaft seltenes Violoncell, auf welchem er genannte Werke, wenigstens vollkommen rein spielte. Auch hatte er sich einer sehr guten Einnahme zu erfreuen. Uebrigens findet man wörtlich am Ende des letzten Quartetts von J. Haydn sein Schicksal. — Das 2te Conc. gab Hr. Anton Dalloco, Contrabassist, und seine Tochter, Dem. Theresia, ebenfalls aus Petersburg. Hr. D. spielte ein Andante nebst Rondo, u. späterhin ein rus. Lied mit Variationen, (wahrscheinlich eigene Arbeit), alles mit Flageolettönen, mithin künstlich genug, aber auch eben so einförmig und für's Publicum ermüdend. Man hätte glauben können, es töne eine Stahlharmonika, wenn nicht Hr. D. bisweilen die blossen Saiten (o) zum Besten gegeben hätte. Dem. Dalloco spielte das erste Allegro des 21en Conc.s von Field, vortrefflich; und sang eine Cavatina von Basili recht gut. Ihre Stimme lässt sich für diesmal nicht beurtheilen: vielleicht die weite Reise, oder die feuchte Witterung, hatte derselben eine nicht geringe Heiserkeit angezogen; allein sie sang mit einer leichten, pünktlichen Intonation, und guter Methode. Zum Beschluss spielte sie noch eine grosse Polonoise von Field, und erhielt, wie bey allem was sie vortrug, viel Beyfall. Ihr Geschmack ist edel, und das Schwerste ihr leicht. Das zahlreiche Auditorium schien mit dem Genuss dieses Abends wohl zufrieden. — Das 3te Conc. gab Hr. Gugel, der mittlere, mit seinem zehnjährigen Sohne, Rudolf; beyde Waldhornisten, und von Petersburg, über Moscau kommend. Sie spielten ein Doppelconcert von Danzi, und Variationen für zwey Hörner auf ein russisches Thema von Hartmann (aus Petersburg): beydes schöne Musikstücke, bis jetzt noch Manuscript, so wie mehrentheils ihre herrlichen Werke berühmter Meister. Hr. Gugel ist seit Jahren als vortrefflicher Künstler auf seinem Instrumente berühmt, und wird nun seinen Ruf erneuern durch die sorgsame Leitung seines Sohnes. Dieser viel versprechende, auch sonst liebenswürdige Knabe hat es auf seinem Instrumente schon viel weiter gebracht, als irgend Jemand erwarten kann, der die Kräfte seines Alters bedenkt. Er erregte in jeder Hinsicht gerechte Bewunderung. Hr. Czerlizki, ein noch junger, hiesiger Musiker, spielte auf dem Pianoforte ein nicht leichtes Rondo mit Orchesterbegleitung von Field, geschickt und brav. Er hat, seit etwa einem Jahre, merkliche Fortschritte gemacht. Das Auditorium verliess den Saal entzückt: aber leider war es, hoffentlich weil das Concert in der Mittagsstunde gegeben wurde, bey weitem nicht so zahlreich, als diese wackern Künstler es verdient hätten. — Das 4te Concert gab Hr. Raczynski, Violinist aus Moscau. Er

liess sich mit dem gefälligen Conc. aus A moll von Rode, und mit mehren russ. Liedern mit Var. von eigener Composition hören. Für diesen Abend wurde das rode'sche Conc., besonders im Cantabile, durch schlechte Führung des Bogens und abgeschmackte Zusätze gänzlich verunstaltet, z. B:

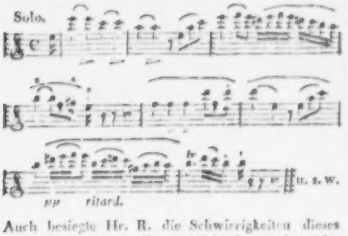

Auch besiegte Hr. R. die Schwierigkeiten dieses Concerts zwar mit Geschicklichkeit, und spielte rein, doch ohne Feuer, Kraft und inneres Leben. Russische Lieder nach seiner eignen Manier mit Abwechslungen zu spielen, möchte wol der bedeutendste Vorzug dieses Künstlers seyn; damit verschafte er auch heute bey seinen Landsleuten seinen Zweck keineswegs: sie waren entzückt über diese variirten Liederchen. Der Saal war mittelmässig besetzt. — Das 5te Concert gab Hr. Lehmann, Flötist. Er hatte sich aus verschiedenen Concerten von Berbiguier ein Ganzes gemacht, und trug dies, so wie ein Divertimento vor, das recht artig, von Karcelli aus Moscau, componirt war. Hr. L. hat, was voriges Jahr an ihm getadelt worden, nicht verbessert: in den Mitteltönen war sein, oft gar zu süsses Spiel um eine starke Schwebung zu tief. Sein Vortrag ist übrigens glänzend; die schwersten Passagen sind deutlich, und besonders sein Triller seiten. (Das versprochene Klavierconc. von Field wurde nicht gegeben.) Der Saal war, die Freybillets abgerechnet, beynahe ganz leer. — Das 6te Concert gab Hr. Escudero, der sehr geschätzte Violinist. Nach der Ouverture aus Spontini's *Vestalin*, spielte er ein Violinconc., bestehend aus Baillots erstem Allegro des Conc.s aus G moll; und aus No. 6, Adagio, E dur, und Rondo, A dur. Solche Tonmixturen werden hier allgemein Mode. Das ist nicht gut. Hr. E. hätte besser gethan, bey dem Conc. aus G moll zu bleiben, und um so mehr, da das Rondo ein niedliches, bekanntes russisches Thema enthält. (Der Rec. dieses Werks hat aber vollkommen Recht, im 18ten Jahrg. d. Zeit. S. 199, wo es heisst: „Dieser Satz verlangt, wie irgend einer, seinen Mann!“) Dem. Dalloco spielte ein Rondo mit Orchester-Begleitung von Field, sehr brav. In der 2ten Abtheil. spielte Hr. E. die 11 grossen Var. aus D moll von Baillot, und die bekannte Polonoise, gleichfalls aus D moll, von Rode. Hr. E. trug sämmtliche Werke recht gut und mit Beyfall vor, ob er gleich heute seines Instruments und seiner selbst nicht so mächtig war, wie wir ihn, den achtungswürdigen Künstler, schon ehlichemal zu hören das Vergnügen hatten. Viele vermissten heute besonders die Kraft, die man jetzt von einem guten Geiger fordert. Und doch hatte ein sehr zahlreiches Publicum ihn aufgemuntert, das Beste zu thun. — Das 7te Conc. war zum Vortheil des Fonds der hiesigen Invaliden. Die Hrn. Delfino, Dalloco und Lehmann gaben Wiederholungen, über welche wir nicht auch Wiederholungen geben wollen. Hr. Raczynski spielte von seiner Composition Violinvariationen über ein russ. Lied, welche im Ganzen für den Concertsaal zu unbedeutend waren. Hr. Gugel und sein Sohn, die Lieblinge des Publicums, waren allen Zuhörern sehr willkommen, und bewiesen abermals ihre Geschicklichkeit mit Variationen für zwey Hörner von C. Cannabich. Der kleine Virtuos trug auch bedeutende Schwierigkeiten mit schönem Anstand und der grössten Leichtigkeit, rein, bestimmt und angenehm vor. Zum Lohn veranstalteten die ersten Damen des Adels noch ein 2tes Conc. auf Subscription für Vater und Sohn, welchem beyzuwohnen ich aber verhindert wurde. Ich weiss jedoch, dass sie ein herrliches Doppelconcert für 2 Hörner von B. Romberg mit grossem Beyfall vortrugen. Dem. Dalloco spielte ein Rondo von Field: man bewunderte die geschickte Künstlerin mehr, als die Composition. Hr. Escudero spielte Variationen mit 5stimm. Begleit. von Baillot, und gewährte (heute besonders) den Freunden der Tonkunst einen hohen Genuss. Die Einnahme brachte nicht weniger als 4000 Rubel in Assignaten ein. — Vom 8ten Concert muss schon die Ankündigung als eine Merkwürdigkeit angeführt werden. Sie lautete wörtlich: „Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung. Heute, Freytags, den 25sten Januar 1818. Hr. Franz Kohaut, Virtuose auf dem

Waldhorn und auf der Trompete; welcher das Glück hatte, bey Hofe des Kaisers von Oestreich, u. in vielen bedeutenden Städten mit allgemeinem Beyfall Concerte zu geben, wünscht bey seiner Durchreise von Wien nach Petersburg das Glück zu haben, in Kiow ein grosses Concert in folgender Eintheilung zu geben. 1. Ouv. aus der Oper, *Lasciefers Palast*, comp. von Carl Kurpinski, Theatermusikdirector in Warschau. 2. Concert für Waldhorn, das Rondo in polnischem Geschmack, comp. und geblasen von Hrn. Kohaut. 3. Ouv. (*Saphonisbe*) von Pär. 4. Concert, comp. von dem berühmten Hrn. Gebauer, auf einem Instrument, man nennte Caskan, geblasen von Hrn. Ackermann. 5. Walzer für die Trompete, comp. und gebl. von Hrn. Kohaut, welcher das Glück hatte, denselben in Gegenwart des Kaisers aller Reussen in Wien zu blasen, und des Monarchen Beyfall zu erhalten. 6. Verschiedene Variationen wird Hr. Ackermann auf dem Caskan blasen. 7. Thema, ein Masur, comp. von Hrn. Graf Soltyk, geblasen von Hrn. Kohaut; die Var. über benanntes Thema sind seine eigne Arbeit, welche allenthalben allgemeinen Beyfall erhielten. 8. Finale. Das Concert wird geblasen im Saal des Contractenhauses. Das Billet kostet einen Ducaten in Golde; welche zu jeder Zeit, im Buffet des Hrn. Kowinski, bey dem Hrn. Zuckerbäcker Finke und am selben Tage beym Eingang des Saals zu haben sind. Der Anfang 8 Uhr Abends." Wonach sich zu achten! Als Waldhornist fehlt es Hrn. K. offenbar an höherer Naturgabe; sein Ton ist bebend, sein Vortrag grossäterlich, und seine Composition zwar anspruchlos und fleissig, aber kalt. Als Virtuos auf der Trompete leistete Hr. K. nichts mehr, als was ein sich auszeichnender Postillon auf dem Wege von Wien nach Linz leistet. Es gab dennoch Leute genug, die daran Wohlgefallen fanden. Und das auch ganz natürlich; denn hier zu Lande duldet das Oberpostamt nur Glocken! Hr. Ackermann, mit dem Caskan, spielte, wie es schien, sich selbst und Andern nur zum Spass. Aber diese Andern waren nichts weniger, als geneigt, solchen Spass zu verstehen. Wie es diesem Herrn erging, will ich nicht in's Gerede bringen. Auch Hr. Kohaut hat hier nicht den allgemeinen Beyfall gefunden, den er, nach seiner eigenen Bekanntmachung, anderwärts erhalten hat. — Das 9te Concert wurde gegeben von Dem. Paulina Romani, 18 Jahr alt: einer Leibeignen des Grafen Ilinski aus Romanow. Was sie als Sängerin leistet, hat sie in kurzer Zeit in Petersburg entfernt und ausgebildet. Sie sang drey Arien: die erste, von Cimarosa, einfach und gut; die zweyte, von Cavos, mehr manierirt und minder gut; die dritte, von Sarti, eine Bravourarie, nicht gut. Sie besitzt aber eine schöne, volle Stimme im Umfang von h bis dreygestr. fis ihr Portamento ist bisweilen übertreibend u. verursacht dann Widerwillen: als Bravoursängerin ist ihre Intonation weder rein noch bestimmt genug. Indessen, für die Kürze ihres empfangenen Unterrichts leistet sie wahrlich viel, und ihr grosser Fleis, ihre eifrige Liebe für die Tonkunst verdiente Lob und Achtung. Unter guter Leitung — die sich hoffen lässt, da ihr Gebieter, der Hr. Graf Ilinski, nächstens eine Reise nach Italien unternimmt, kann sie, bey ihren Naturgaben und jenen angeführten rühmlichen Eigenschaften, eine tüchtige Sängerin werden. Da wird sichs denn auch mit der italien. Sprache finden, deren sie jetzt noch wenig mächtig ist. —

Von anderm, was sich noch aus dem Reiche der Tonkunst in diesen Gegenden berichten liess, ist das Wichtigste Folgendes. Man errichtet in Krzemieniec, dem Gymnasium von Volhynien, ein musikal. Conservatorium, wenn auch nicht gleich Anfangs für alle Instrumente u. alle Theile der Kunst, doch, mit verständiger Wahl, für Gesang, Violin, Orgelspiel und Composition. Hr. P. Hensel ist bereits als erster Professor engagirt. Fünfhundert der reichsten Edelleute unterstützen dies gewiss nützliche, angenehme Hoffnungen erregende Unternehmen. Der Hr. Graf Riszewski ist Director des Ganzen; ein Mann, der nicht nur auf vielen Reisen viele Kenntnisse überhaupt erlangt hat, sondern namentlich auch selbst ein ausgezeichneter Musiker, besonders ein braver Violinist und Schüler von Rode, ist. Ich hoffe, Ihnen mit der Zeit gar Manches, und, wie ich wünsche, nur Erfreuliches vom Erfolg dieses Instituts zu melden

---

Freyburg im Breisgau. Freyburg, dessen Publicum sich jederzeit für die Tonkunst mit enthusiastischer Hingebung interessirte, schwebte schon seit lange her in der bangen Sorge, es werde in seinem Bezirk der Verfall dieser lieblichen Kunst, aus Mangel thätiger Unterstützung und kräftigen

Zusammenwirkens, unvermeidlich seyn; ein Verlust, der um so schmerzlicher wäre, als er für jeden, der nach reinem Vergnügen strebt, unersetzlich ist. — Es war daher eine angenehme Ueberraschung, als wir in unserer Mitte einen Verein von Musikfreunden entstehen sahen, der durch seine so wohl gelungenen Productionen die Ueberzeugung gewährte, dass, so lange noch wahre Liebe für die Kunst herrsche, diese auch in ihrem Falle sich leicht wieder heben lasse. Diesen Vereinigungspunkt bot das hiesige, jetzt aus 250 Mitgliedern bestehende Museum an, welches mit dem allgemeinen und vorzüglichen Zwecke — der Lectüre und geselligen Unterhaltung, — auch die gewiss sehr edle Absicht verbunden hat, das musikal. Talent zu wecken u. zur Ausbildung aufzumuntern.

Anziehend und interessant wurden demnach die wöchentlichen Unterhaltungen in dem geschmackvoll eingerichteten Locale des Museums, bey denen die Abwechslung des Gesanges, mit der Instrumentalmusik, einen mannigfaltigen Genus verschaffte. Hier hörten wir im Kleinen manche liebliche Frucht dieser Muse: ein- und mehrstimmige Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre, Serenaden, Instrumentalsolos, Trios, Quartetten etc., die mit doppeltem Beyfall aufgenommen wurden, da sie grösstentheils von Gesellschafts-Mitgliedern, von Verwandten oder doch guten Bekannten der Zuhörenden vorgetragen wurden, bey denen nicht Broterwerb, sondern blos Liebe zur Kunst und Erhöhung des geselligen Vergnügens Antrieb war. — Eine ausgezeichnete Erwähnung verdient das schöne Geschlecht, dessen vorzüglich rühmlicher Theilnahme wir die Production so manches herrlichen Tonstücks verdanken.

Der ungetheilte Beyfall, durch den dieser musikal. Eifer belebt wurde, erzeugte ein dringenderes Verlangen nach grösserm musikal. Darstellungen, in denen die geniale Schöpfungskraft eines Mozart, Haydn, Beethoven etc. das Gemüth so mächtig anspricht, und auf den Standpunkt mannig'altiger, unerklärbarer, höchst beglückender Gefühle erhebt. Unter der Leitung des Museums wurden nun in 16 Casino-Concerten — die der Verein seit zwey Jahren gab, und in welchen sich derselbe bemühte, durch Mannigfaltigkeit u. Auswahl der Stücke eben sowol, als durch eine wohlgelungene Ausführung die Theilnahme des zahlreichen Auditoriums zu lohnen — nicht wenige Symphonien von Mozart, Haydn, Beethoven etc. mit einer Präcision und Kraft executirt, die man von Dilettanten kaum erwarten sollte. Dabey hatten wir noch das Angenehme, von reinen und gebildeten Stimmen Arien, Duette, Chöre etc. aus neuen Opern vortragen zu hören, die wir im Theater vergebens erwarteten; auch in Concerten für die Violin, Flöte, Klarinette, Fagott etc. haben mehre Mitglieder sich rühmlich versucht, und durch Ton und Fertigkeit sich ausgezeichnet.

Mit einem Orchester von 70-80 Vocal- u. Instrumentisten unternahm man es endlich, Haydns *Schöpfung*, Himmels *Vater Unser*, und Beethovens *Christus am Oelberg*, — nach und nach aufzuführen. Wol viele der Zuhörer mögen diese gross angelegten Werke von einem drey- und viermal stärkern Orchester gehört haben: allein auch die lebhafte Erinnerung an manche Vorzüge der stärkern Anzahl und Virtuosität einzelner Mitglieder, störte den Eindruck dieser verhältnissmässig kleinen Aufführung nicht, sondern trug vielmehr zu dem ungetheilten und lebhaftesten Beyfall wesentlich bey. Unverkennbar war das Streben aller Mitwirkenden, der Würde und Hoheit dieser Werke durch die Ausführung zu entsprechen; daher bemerkten wir auch mit Vergnügen, dass die Solo-Partien, mit Umgehung gesuchter und überladener Zierereyen, den edlen Geist durch einfachen und kräftigen Vortrag auszudrücken suchten, der vorzüglich in den Chören so majestätisch verkündet wird.

Indem wir nun diesem Vereine für die uns so reichlich gewährten Vergnügungen unsern herzlichen Dank darbringen, können wir die Verdienste unseres würdigen Chorregenten, Hrn. Weiland, nicht mit Stillschweigen übergehen, der mit verständiger Umsicht und mit unverdrossenem Eifer die Direction der grösern Concerte u. Oratorien führte, und der uns zugleich die Freude gewährte, die meisten Singpartien von seinen Schulerinnen vorgetragen zu hören. Möge er in der Anerkennung seines Verdienstes einen Beweggrund mehr finden, zu Erhaltung und Vervollkommnung dieses schönen Vereins auch in Zukunft mitzuwirken.

Notizen.

Der rühmlichst bekannte Musiker, Kaufmann *de Pr Vater*, aus Dresden, ist auf der Rückreise nach einem Wohnort am 9ten April im Theater zu Frankfurt am Mayn vom Schlage getroffen worden und gestorben. — Von der kürzlich in Paris herausgekommenen, mit grossem Beyfall aufgenommenen *Flötenschule* des rühmlich bekannten Componisten und Virtuosen, Berbiguier, wird so eben beym Verleger dieser Zeitung eine deutsche Ausgabe gedruckt. Das Werk ist auch um der vielen trefflichen Beyspiele, und kleinern und grössern Uebungsstücke willen ausgezeichnet. — Ein uns sehr wohl bekannter Musikverständiger reisete vor kurzem durch das sachsen-meiningische *Dorf*, Altenbreitungen, wo eben, zu seiner nicht geringen Verwunderung, ein Concert gegeben werden sollte, und zwar nicht von fremden Musikern, sondern blos von Musikfreunden aus einem Umkreis von einer bis zwey Stunden; und überdies ein Concert, von dem er erfuhr, dass es den Winter über als ein stehendes, sich in regelmässigen Versammlungen wiederholendes, anzusehen sey. Er konnte sich nicht versagen, ihm beyzuwohnen; fand 6 Violinen, 2 Violen, 1 Violoncell, 1 Contrabass, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner; hörte erst eine Symphonie von Pleyel präcis und lebhaft vortragen, dann sang der Cantor eines benachbarten Dorfes eine Arie von Mozart, und mit einem seiner Collegen ein Duett, wenigstens ganz richtig; nun blieben zwey ganz junge Leutchen ein Concertante für zwey Klarinetten, recht gut; ein anderer Cantor der Nachbarschaft sang mit angenehmer Stimme und viel Geschicklichkeit eine Arie, und zum Schluss gab man noch einige Symphoniensätze. Das Ganze wurde von dem tüchtigen Auditorium mit unverkennbarem Wohlgefallen aufgenommen, und die grösste Aufmerksamkeit, der beste Anstand herrschte während aller Productionen. Kaum jemals, bestätigt der Ref., habe ich mit einem Vergnügen so besonderer Art, einem Concerte beygewohnt; kaum jemals eine so allgemeine Theilnahme nur an der Sache bey irgend einem Auditorium bemerkt. —

Recension.

Sechs mehrstimmige Gesänge mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre von Karl Eberwein. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

No. 1 wird dem Werkchen bey nicht ganz ungeübten Singern gleich Anfangs eine günstige Aufnahme bereiten. Sie enthält ein schwebendes Terzett für zwey Tenorstimmen, die als freyer, fliessender Canon sehr gut behandelt sind, a. wo eine Sopranstimme neckisch die freye Begleitung, drein plappernd, (*parlando*) zu singen hat. Das Ganze, wie es gemeynt ist ausgeführt, macht ganz die beabsichtigte, drollige Wirkung. Zur Erleichterung der Ausführung ist diese No., so wie die folgende, in Partitur geliefert. Der Gesang wird mit der Guitarre begleitet. No. 2 ist ein zweyter, leichter Canon für drey Stimmen, der weniger originell, aber gleichfalls von guter Wirkung ist. Das Pianoforte begleitet ihn sehr einfach. No. 3, für zwey Soprane, zwey Tenore und Bass, ohne Begleitung, ist ein freyer, mit Einsicht und Geschmack angeordneter Gesang zum Geburtstage eines Dichters. Ohne Begleitung. No. 4, mehr Liedermässig, für Sopran, zwey Tenore und zwey Bässe, nimmt sich sehr angenehm und gefällig aus. Ohne Begleitung. No. 5, ein kurzer Canon für zwey Soprane und zwey Tenore, ohne Begleitung, ist gut, wenn auch nicht ausgezeichnet. Von mehr, und lebhafterem Effect, auch mehr Eigenthümlichkeit, ist No. 6, ein Canon für Sopran und zwey Tenore, mit frey einfallendem Chor; ohne Begleitung. — Hr. E. hat durch das ganze Werkchen bewiesen, dass er ein gründlicher Musiker sey, der ganz besonders auch den Gesang versteht: durch verschiedene Stücke aber, vorzüglich durch No. 1 und 6, dass er auch wahres Talent für die Composition besitze, und mit demselben auf unverkünstelte, natürlich scheinende Weise, nicht ohne Eigenthümlichkeit zu schalten wisse. Das Werkchen ist kleinen Singvereinen mit Grund zu empfehlen. Den Sopran in No. 1 allenfalls abgerechnet, ist alles leicht auszuführen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten May. **N°. 18.** 1818.

Bemerkungen

über die neue, vom königl. sächs. Kapellmeister, Hrn. Karl Maria von Weber, in Musik gesetzte und am 8ten u. 21sten März 1818 in der kathol. Kirche zu Dresden aufgeführte Missa; von Antonio Beuelli.

(Aus dem Italienischen *).

Die musikal. Zeitung besitzt zwar in dieser unsrer Stadt einen Correspondenten, der allem wahrhaft Bedeutenden, was von Musik öffentlich gehört wird, mit zu aufmerksamen Blicken folgt, als dass nicht vorauszusetzen wäre, er werde auch über das, in jeder Hinsicht wichtige, in jedem Sinne neue, treffliche, und bey der Aufführung auch mit dem einstimmigsten Beyfall von Kennern und Liebhabern aufgenommene Werk, das die Ueberschrift nennet, sich bald aussprechen: gleichwol kann ich der Neigung nicht widerstehen, auch meine Bemerkungen niederzuschreiben, und sie der Redact. zur Bekanntmachung, wofern sie sie deren würdig hält, mitzutheilen. Und bedarf es einer Entschuldigung, dass ich mich in das, mir allerdings neue Feld der musikal. Kritik wage: so diene hierzu, dass ich durch mein ganzes, der Tonkunst in nie geschwächter Liebe und nie ermüdetem Studium hingegebenes Leben dazu wenigstens nicht unvorbereitet bin, und dass ich durch meine Verhältnisse in den Stand gesetzt worden, dies Werk sehr genau, und genauer kennen zu lernen, als es dem, der es blos bey den öffentlichen Aufführungen gehört hat, möglich ist, und wäre er auch der grösste Kenner und der aufmerksamste Zuhörer. Erstrecken sich aber diese meine Bemerkungen mehr auf das Einzelne, und auf das, was man im engern Sinn das Künstlerische nennt, als auf das allgemeinere Aesthetische: so wird man das eben dem praktischen Künstler am willigsten zu Gute halten; zumal da von jenem auf dieses sich leicht schliessen, und dies ja überhaupt sich besser empfinden, als, auch von viel geübterer Feder, in Worte fassen lässt. Und so begnüge ich mich, was dies anlangt, mit den wenigen Zeilen: Ich kenne unter den zahlreichen Missen ausgezeichneter Meister unserer Tage kaum einige, in welchen so ausdrucksvolle Melodien mit so eigenthümlicher und trefflicher Harmonie, so feyerliche, kirchliche Andacht mit solchem Glanz der neuern Tonkunst, so viel bedachtsamer Ernst mit solcher feurigen Genialität verbunden wären; und auch nicht eine, welche diese, in diesen vereinigten Punkten, und im Ganzen genommen, übertäfe. Zwar haben unterrichtete Kunstfreunde, wie ich vernehme, in einigen Sätzen des Werks (nur in einigen) viel Künstlichkeit bemerken wollen: ich muss aber gestehen, dass ich diese Meynung keineswegs theile, und mich auch überhaupt nicht überzeugen kann, dass Werke der Kirche, als denn doch die höchsten der Tonkunst, in dem Grade populär seyn sollten, dass sie bey ein-, zweymaligem Hören gänzlich durchschauet werden könnten, und dass nicht der Verf. solcher Werke verlangen könnte: Seyd zufrieden, wenn ich durch mein Werk, bevor ihr es näher kennet, im Ganzen die Gefühle anrege, die durch dasselbe angeregt werden sollen; und wollt ihr mehr, wollt ihr es auch durchschauen: so hört es öfter. —

So viel über das Ganze: und nun wende ich mich zu den einzelnen Bestandtheilen!

*) Hierzu die musikal. Beylage, No. III.

Das *Kyrie* ist ein, im andächtigen Kirchenstyle geschriebenes, originelles Adagio in Es dur. Die ganze Harmonie beginnet es im ersten Takte mit einem *Forte* des Grundaccords, dem im zweyten ein *Piano* eines verwandten Accords folgt, und im dritten tritt ein kleines Thema für zwey tiefe Stimmen ein, welches bald die beyden hohen Stimmen beantworten, worauf sich sodann alle vier zusammen bis zum *Christe* mit Figuren hören lassen, die der Wirkung in unsrer Kirche, welche des Wiederhalls nur allzuviel hat, vollkommen angemessen sind, weil die Harmonie in's Grosse angelegt ist, und die vier Stimmen in richtigen Verhältnissen, mit entgegengesetzten Bewegungen und einer schönen Uebereinstimmung verwebt sind. Der Ausdruck stimmt zur Feyerlichkeit und Andacht. —

Das *Christe* ist ein Andante in As dur, welches der Tenor in einem kleinen Solo vorträgt, worein der Chor melodisch verwebt ist. Das Motiv desselben ist anmuthig, ohne dass es darum der Andacht widerspräche. Es schliesst sich bald mit einem tiefen *Unisono* für Violinen, Viola und Bass mit den Noten ces, g, as, es, der Tenor antwortet in dem nämlichen Gange, nur

6
dass nun die letzte Note, des mit b5 wird; der Bass
b7
macht eine Cadenz in es 5, um in as moll überzugehen, und das Chor beginnt wieder das nämliche Thema des *Forte*, welches der Tonsetzer nach einem kleinen Sopransolo gebraucht hatte. Diese schöne Circulation, die sowol den Singstimmen, als den Instrumenten gegeben ist, und worin sie einander nachahmen, um wieder in die Dominante zu kommen, darf gewiss classisch genannt werden. Sie ist auch von starker, sehr eindringlicher Wirkung. Man betrachte nur die Wendung No. 1 der *musikal. Beylage*, und man wird sich von der Wirksamkeit dieser in die Violinen und Viola gelegten Harmonie, so wie des Einfallens des Basses, um in die Dominante zu kommen, leicht überzeugen. — Das *Kyrie* schliesst sich dann mit der Melodie des ersten Tempo.

Das *Gloria in excelsis* ist ein majestätischer, in C dur geschriebener Rhythmus, der mit einem Thema *in unisono* beginnt, worin beym Eintreten der vier Stimmen den Violinen, nach dem nämlichen Thema, eine entgegenlaufende Antwort gegeben ist, der Bass aber, bey den Worten *in excelsis*, in andern Wendungen sich erhebt, mit dem Tenore in der Terz sich vereinigt, darauf auch in der Terz, eine entgegenlaufende Wendung zurücknimmt, und die beyden gleichen Stimmen also das *in excelsis* ausdrucken. Hier giebt der Meister den hohen Stimmen ein *Unisono* von etlichen Takten über diesen Noten, dem Alte die Quinte und dem Sopran die Duodecime; eine ganz eigene Verwebung, deren Wirkung nicht schöner seyn könnte. Hierauf folgt die Harmonie eines *Piano* in einfachen Accorden, ganzen und halben Noten, für das ganze Chor, mit den Worten: *et in terra pax*. Im Thema des *Gloria* wird *laudamus te* ausgedrückt: der Bass macht eine Cadenz mit dem Accorde

6 7
D, A3, D $\frac{4}{3}$, um in der Quarte unter der *Dominante* zu bleiben und die vier Stimmen halten *unisono* in der Octave bey den Worten *adoramus te*, wo der Bass figurirt, sich nach dem *unisono* der Violinen bewegt, und mit der kleinen Terz in As dur geht; (*gratias agimus tibi*) dann kehrt er in wohlgewählten Accorden zur Dominante und zum ersten Thema, bey den Worten *Domine Deus*, zurück, wo das Thema und die entgegengesetzte Antwort modulirt und die vier Stimmen in Figuren von ganzen Noten, zum Ausdrucke der Worte *filex coelestis*, ein vollkommenes harmonisches Ganze bilden. Auch bewegen sich hier die vier Stimmen mit Kunst in entgegengesetzter Bewegung, um in A moll zu kommen, worin das Sopransolo, *Qui tollis peccata mundi*, gesetzt ist. Hier wird die Harmonie der Begleitung sehr einfach, und um so passender, da die Gesangstimme selbst einfach ist; der Rhythmus wird nicht geändert, wie sonst gewöhnlich: aber alles drückt Andacht und sanfte Rührung aus. (Mit einer Art von Grauen erinnere ich mich manches andern *Qui tollis*, das eine förmliche Arie mit voller Instrumenten-Begleitung im Concertstyle ist, und, mit andern Text, in jeder beliebigen Oper weit besser, als in der Kirche, an seinem Platze wäre. Vergebens eifern Pax und andere der grossen, ältern Meister dagegen: man liest sie nicht! Vergebens widersetzt sich Gefühl und gesunder Menschenverstand: man ist nun einmal gewohnt, die Worte für nichts anzusehen, als für ein Vehiculum, dass gesungen werden könne! Und wenn wir von Mad. Catalani lesen, dass sie in Paris rhodo'sche Vio-

Invariationen auf Lalalala gesungen habe: so ist das am Ende, in Hinsicht des Textes, nur dasselbe, offener und unverhüllter dargelegt.) Am Schlusse bildet sich eine Harmonie von fünf Stimmen, um die Worte *miserere nobis* auszudrücken. Sie moduliert nach der Tonica, wo ein *Soggetto d'imitazione* beginnt und fugirt wird, indem der Alt in der Quinte anhebt, der Tenor antwortet im *Unisono*, in der Prime, wo der Alt ein kleines entgegengesetztes Thema hat, damit der Basse in der tiefern Quarte beginne, welcher das nämliche Gegenthema des Altes behält, um dem Sopran das Thema zu überlassen. Man sehe No. 2 der musikal. Beylage

Bemerkenswerth ist die schöne Bearbeitung des, mit doppelten Contrapunkte modulirten Thema, da, wo der Sopran in der Decime mit einem kleinen Gegensatze ausgeht, welchen bald die Flöte, bald die Violin vorzutragen hat; aber noch bemerkenswerther ist die Bearbeitung des bald in den tiefen Stimmen verdoppelten, bald in entgegenlaufender Bewegung der vier Stimmen gesetzten Thema. Man muss dieses Stück vor Augen haben, um die Kunst und den Fleis des Meisters ganz erwägen und beurtheilen zu können; durch blose Beschreibung, wäre es auch die umständlichste, lässt es sich den Lesern nicht klar und anschaulich machen. Der Satz schliesst sich mit dem Thema des *Gloria*, und so rundet und schliesst sich dieser Abschnitt auf eine ungewöhnliche, aber sehr befriedigende Weise ab.

Das *Credo* scheint mir der kunstreiche und gelehrteste Theil dieser Missa zu seyn. Es ist in As dur geschrieben und beginnt mit einem *Tema di canto fermo* im Unisono aller Stimmen. S. No. 5 der musikal. Beylage. Zu seiner Zeit wird es weiter verarbeitet; wie man weiter unten sehen wird. Der Bass fängt einen Canon im Unisono an; (siehe No. 4 der musikal. Beylage;) der Tenor antwortet in der Quarte, der Sopran in der Duodecime, und endlich der Alt all' unisono. Die tiefen Stimmen haben einige doppelte Sätze, während dass der Sopran das Thema in der Octav wiederholt; die Stimmen antworten im *Stretto* im nämlichen Thema, welches in die Dominante übergegangen ist, und den Canto fermo in demselben Thema und mit denselben Accorden mit dem Worte *credo* epilogirt. Hier leitet der Compositeur einen neuen kleinen Canon in der Quinte ein, (siehe No. 5 der musikal. Beylage.) wo der Tenor in der Quinte von der Quinte antwortet, das Subject dem Alte und die Antwort des Tenors dem Sopran überlässt. Das Thema dieses Canon webt sich fort in doppelten Contrapunkten, um von neuem in die Dominante zu treten und den Canto fermo zu epilogiren. Nach einer kurzen Modulation, tritt die Harmonie in C moll, und bildet dann einen neuen, kleinen Canon, der dem Basse im Unisono bey den Worten *Deum de Deo* gegeben ist, die Antwort oder Auflösung aber dem Alte, so dass der Bass auf die *proposta* des Altes eine Gegenantwort giebt, der Tenor in der Quinte antwortet, und der Sopran einige Takte später das Nämliche thut. Der Sopran wiederholt das Thema des ersten Canon mit den Worten: *Qui propter nostram salutem*, wo man unter Alt und Tenor doppelte Themata in diesem Gesange entstehen sieht.

Wenn dann die Harmonie in neuen Verarbeitungen des Canons geschwebt hat, kehrt sie zum Epilog des Canto fermo zurück: dies brachte bey jedem Eintritte, durch Originalität der Erfindung und Anordnung, so wie durch Erhabenheit und Majestät des Ausdrucks, eine grosse und wahrhaft andächtige Wirkung hervor. — Nach einer kurzen Harmonie schön gewählter Accorde für Violinen und Viole, tritt die Musik in F moll, um eine Imitation mit vier Stimmen anzufangen, worin der Sopran das Thema in der Quinte der angeführten Dominante mit dem nämlichen Rhythmus beginnt und die Worte: *et incarnatus est*, ausdrückt; der Alt antwortet im Unisono, der Tenor wiederholt den Satz des Soprans und der Bass die Antwort des Altes; dann geht die Harmonie in Des dur, um *Crucifixus etiam* anzustimmen, wo sich mit einer gebundenen Melodie aller Stimmen eine Harmonie von Bass-Accorden

Des dur $\frac{5}{3}$ b $\frac{6}{4}$, As $\frac{b7}{5}$, B $\frac{5}{3}$, Ges $\frac{8}{5}$, Ces$\frac{5}{3}$

bb6 $\frac{b}{b4}$ — $\frac{\natural}{\natural}$, $\frac{6}{4}$ —, D $\frac{\frac{1}{7}}{5}$, C $\frac{6}{4}$ — $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{\natural 3}$, F $\frac{8}{5}$ bilden

und in diesen Accorden der Modulation bewegen sich alle Singstimmen und Instrumente melodisch. *Sotto voce.* (bey: *sepultus est;*) was eine tiefe Wirkung hervorbrachte. Hierauf wird in die Dominante, As dur, übergegangen, indem das kleine Gegenthema des ersten Canons in dem, mit schönen Bewegungen des Basses u. doppelten

Contrapunkten für die Stimmen verbundenen Motive in Thätigkeit ist; wobey sich des trefflichen Meisters grosse Kenntnis der Harmonie und gewandte Kunst unverkennbar offenbaren. Nachher folgt ein Forte mit modulirter Harmonie, zum Uebergange in das Thema des Canto fermo. Auch diese Harmonie scheint mir zu ausgezeichnet, um nicht skizirt hier mitgetheilt zu werden. Sie ist

$\frac{}{b5}$

in Ces 3 — Canto fermo. (Siehe No. 6 der mus. Beylage.)

Hierauf fällt der Bass bey den Worten: *Et in spiritum sanctum, Dominum*, mit dem ersten Canon ein, und mit den nämlichen Figuren beginnt der kleinere, zweyte Canon, der, anders gewendet, mit doppeltem Thema fortgeführt wird, worauf *vitam venturi saeculi* von allen vier Stimmen intonirt wird, die von einem tief durchdachten Contrapunkte trefflich begleitet werden. Das Stück schliesst sich mit dem Thema des Canto fermo bey dem Worte *Credo*, und dieses in einem Orgelpunkt (*Pedale*) des Basses mit der Tonica As dur, um neue Veränderung in die Harmonie zu bringen. Ich muss auch hier wiederholen: die Wirkung ist gross und tief eindringend; die Arbeit bewundernswerth.

Ich gehe zum *Offertorium* über, welches Hr. v. W. nach einer neuen, wenigstens hier noch nicht benutzten Idee gebildet hat, und das auch darum auf die Zuhörer einen ganz eigenen Eindruck machte. Namentlich bewies Hr. v. W. hier ganz besonders, so wie ehedem Hasse und Naumann, er habe, und mit entschiedenem Glück, durch das Einfachgrosse der Harmonie Rücksicht auf die Wirkung in dieser grossen, widerhallenden Kirche zu nehmen gewusst. Alle Figuren sind edel und nahe an ihr Centrum gebunden; worauf in jener Hinsicht so sehr viel ankömmt. Die Worte des Offertorium: *Gloria et honores* etc. sind für fünf wesentliche Stimmen, und zwar so bearbeitet, dass das vierstimmige Chor in einfach andächtiger Melodie und in einfachen Accorden singt, während die fünfte, hohe Stimme sich in schön coloritem Gesange hören lässt. Dieser schöne Theil ist in Es dur, und so glänzend, als die Würde der Kirche zulässt; die Harmonie weicht mit einer Modulation aus in Des dur, jedoch immer mit denselben Figuren, um stets dieselbe Wirkung bis an das Ende zu unterhalten; was auch, an Kennern und Nichtkennern, vollkommen erreicht wird. —

Das in C dur für acht reale Stimmen geschriebene, ganz eigenthümlich erfundene und angeordnete *Sanctus*, das, wie leicht zu bemerken, selbst den ganz ungebildeten, gemeinen Mann ungewöhnlich ergriff — fängt mit einem Adagio, und, *sotto voce*, mit einem Accorde als Fermata

$\frac{6}{3}$

der Dominante C 5 an, und ist, mit dem Worte,

$\frac{}{3}$

sanctus, zwey Bässen und zwey Tenoren gegeben; den zweyten Accord, auch mit dem Worte, *sanctus*, B

$\frac{8}{5}$

haben zwey Bässe, zwey Tenore und

$\frac{}{6}$

der Alt; der dritte, As 5, ist für zwey Bässe,

$\frac{}{6}$

zwey Tenore und zwey Alte; der vierte, B b4, mit dem Worte, *dominus*, ist für zwey Bässe, zwey Tenore, zwey Alte und einen Sopran; den

$\frac{56}{}$

fünften, A b5, haben alle Stimmen mit dem

$\frac{}{5}$

$\frac{6\ 5}{}$

Worte *Deus*, und endlich den sechsten, G $\frac{4}{10}$ 5, C $\frac{}{3}$ 5, wo der erste Sopran im *Accordo dominante* einer Quintdecime, nämlich vom höchsten C bis in das tiefe, eine Suspension macht, mit dem Worte, *Sabaot*. Der Instrumental-Bass, dem *pizzicato* im Gegentempo Viertelnoten gegeben sind, schlägt folgende Töne an, womit er die Pauken unterstützt: In den ersten drey Accorden das tiefe C, im vierten G, im fünften C, und im letzten G, Cadenz C — was fast dieselbe erschütternde Wirkung thut, wie Schläge grosser Glocken zur Bezeichnung des hohen *Sanctus*. Ueberraschend ist dann das Forte des Eintritts der acht realen Stimmen und des ganzen Orchesters bey der Stelle: *Plени sunt coeli et terra*, wo der Instrumental-Bass in unisono die Töne angiebt, welche die Blas-Instrumente im Anfange vor Anstimmung des *Sanctus* haben. Sie sind C-E-A-fis-G etc. und ihre Wirkung ist grosse, überraschend und richtig berechnet. Nach dieser Harmonie beginnt, bey den Worten: *Hosanna in Excelsis*, eine Fuge blos für 4 Stimmen,

deren Thema ich hier beyfüge. (S. No. 7 der mus. Beylage.) Der Anfang ist, wie man sieht, ein zusammengezogenes Thema, mit einem *Basso continuo*, welcher herrlich bearbeitet und künstlich modulirt ist. Der Tenor fängt die Wendung in A moll an, der Alt antwortet in E dur, der Sopran in A moll, und so wird das Thema in beständigen Modulationen wiederholt; das Spiel der Fuge circulirt, nebst dem kleinen Gegensatze des Thema, immer in Tönen ausser der Dominante, dann fällt der Contralto mit dem Thema in Es dur in der Sexte ein, wie das Thema ist, welches der letzten Note die grosse Quarte giebt, um eine Cadenz zu bilden. Auf dieses so schön bearbeitete Thema folgt ein Orgelpunkt, worin die vier Stimmen das Thema, mit veränderter Harmonie und andern Figuren, wiederholen und das *Stretto* bilden. Herrlich ist die Wirkung des, den vier Stimmen in *unisono* gegebenen Thema in längern Noten, und der Bass, den nun die Violinen verstärken; aber noch bewunderungswerther ist, dass das nämliche, den Stimmen gegebene Thema auch den Blasinstrumenten in gleicher Figur gegeben worden ist, wozu die vier Singstimmen einen andern Gesang bilden, um in diesem Forte und durch diese so originell und schön gewählte Harmonie, *Hosanna in excelsis* auszudrücken. Es schliesst sich mit demselben Thema von Figuren in unisono sowol für Stimmen als Instrumente bey der Stelle: *in excelsis*. Dies ganze Stück ist ein wahres, geistvolles Originalwerk, das die ausgezeichnetsten Lobsprüche verdient.

Im *Benedictus*, einem Sopransolo, herrscht ein melodischer, süsser, andächtiger, im Rhythmus von $\frac{6}{8}$, mit blosser Begleitung der Klarinetten, Hörner, Fagotte und Violoncelle gesetzter Gesang. Das Motiv desselben ist einfach, voll Anmuth, passend und wirksam: das Chor fällt mit einer einfachen und andächtigen Harmonie ein, begleitet den schönen Gesang der melodisch gesetzten fünften Stimme, und dann fällt die wenige Fuge des *Hosanna in excelsis* wieder ein.

Das *Agnus Dei* fängt der Bass ganz allein in der Quinte an, mit einem *ritmo largo* in C moll, begleitet nur von einzelnen Violin-, Viola- und Bass-Accorden. Ein frommer, wahrhaft kirchlicher Gesang! Denselben Sologesang nimmt der Contralt in der Duodecime auf, und der Tenor vereinigt sich mit ihm in der Decime, wo nach fast beendigtem Thema die Harmonie mit dem Einfallen des Basses in As dur tritt, und unter mannigfaltigen, schön gewählten, modulirten und colorirten Melodien, fährt sie zum andächtigen *Dona nobis pacem*, in Es dur, mit dem Rhythmus von $\frac{2}{4}$, worin ein, dem Violoncell, unter der Melodie der Stimmen gegebener Gang merkwürdig ist. (Siehe No. 8 der mus. Beylage.) Nicht weniger bemerkenswerth ist ein anderer Gang für den Tenor, wo der Instrumental-Bass mit einem $\frac{6}{4}$ sehr melodischen Accorde von 2 einfällt (Siehe No. 9 der mus. Beylage.) Hierauf bekommen die Violinen die Passage des Violoncells, eine Variation, welche die Wirkung dieses schönen Stücks um vieles verstärkt; und endlich schliesst unser trefflicher Meister mit dem nämlichen Gange in Unisono mit Violoncello und Violinen, wobey die vier Stimmen, bey dem Worte *pacem*, eine *Armonia plagale*, Es, Basso $\frac{6}{5}$ halten. —

Noch scheint mir mit Beyfall zu erwähnen, dass Hr. v. W., abgeachtet der Fülle von Ideen und Gründlichkeit der Ausarbeitung, sich im Ganzen so kurz zu fassen, oder vielmehr so gedrängt zusammen zu halten, gewusst hat. — Mit innigem Vergnügen habe ich diese kurzen Bemerkungen über dies treffliche Werk aufgesetzt. Das ernste und sorgfältige Nachdenken über dasselbe hat die hohe Meynung, die ich schon längst von dem Genie, und den ausgebreiteten, tiefen Kenntnissen des Meisters hatte, befestiget und vermehret; und nur der Gedanke, ich würde durch diese Bemerkungen eine nähere Kenntnis dieses trefflichen Werks auch bey andern Künstlern, Musikkennern u. Musikfreunden befördern, hat mir den Muth gegeben sie in diese, im In- und Auslande so geschätzten, Blätter einrücken zu lassen *).

*) Wir sind dem Hrn. Verf. das Geständniss schuldig, dass, wenn einige Stellen dieser seiner Zergliederung einen Sinn nicht ganz vollständig, klar und anschaulich darstellen sollten, dies nicht an uns, als an dem liege. Die italienische Kunstsprache, die höhere nämlich und gelehrtere, ist von der deutschen so sehr verschieden, und man bekömmt in der, jetzt selbst in Italien, so selten einen zu versuchen — weil es dort den Wenigen, die sie und ihren Gegenstand

Nachrichten.

Frankfurt a. M. (Beschluss aus der 17ten Num.) Eine erfreuliche Erscheinung auf unserm Theater war die romantische Oper, *Faust*, von Spohr. Schon damals, als dieses vaterländische Meisterwerk auf der prager Bühne zum erstenmale dargestellt wurde, wunderte ich mich, in ihrem Blatte keine Anzeige zu finden, die Erwähnung davon gethan hätte. Deshalb sehe ich mich veranlasst, und noch mehr, durch den grossen Eindruck, welchen die treffliche Composition auf mich machte, mit Liebe dabey zu verweilen. — Es ist wol eine nicht zu bestreitende Wahrheit, dass das Gebiet des Romantischen die eigentliche Heimath der Oper sey; dort ist Freyheit nach allen Seiten, und die Kunst kann fesellos ihren mächtigen Zauber entfalten. Nicht leicht würde sich deshalb ein Stoff finden, der mehr in das innere Wesen der Oper eingienge, als unser deutscher Mythus vom Dr. *Faust*, der im Bündnis mit der hochpoetischen Person des Satans wieder ein eigenes romantisches Reich für sich aufgethan findet, das keine Schranken hat, in welchem er aber nothwendiger Weise untergehn muss. Hr. Kapellm. Spohr hat, wie uns der Vorbericht des Textbuches sagt, in der Ouvertüre Faust's innern Lebenszustand der Phantasie des Zuhörers durch Tonbilder anschaulich zu machen versucht. Sie beginnt mit einem kräftigen Allegro, dem eine höchst originelle Figur zum Motiv dient, welches, trefflich durchgeführt, das wilde, wüste Leben des Gottverlassenden u. sein Hingeben in die Macht sinnlicher Lüste darstellt. In dem folgenden Largo grave spricht ein milderes Gefühl sich aus: Reue des Unglücklichen; und im Fugato der Vorsatz des Emporstrebens zum Bessern: aber die Figuren des ersten Allegro zucken mitunter wie zischende Blitze dazwischen und gehn wieder über in das rauschende Allegro, in welchem alle guten Vorsätze Faust's ihr Grab finden. Die Ouvertüre ist trefflich gearbeitet und ein neuer Beweis von der Genialität und tiefen Einsicht des Componisten. No. 1 beginnt mit einer altdeutschen Menuet, nach welcher sich tanzende Gruppen im Hintergrunde bewegen. *Faust* und Mephistopheles treten auf, und während dieses Recitativ hat die Tanzmusik ihren Fortgang. Die Ungeschmeidigkeit des Recitativs mit dem strengen Rhythmus der Menuet zu vereinigen, war keine kleine Aufgabe, welche aber von Hrn. Spohr auf das Genügendste gelöst worden ist. Nach dem Recitativ folgt ein Duett, in welchem eine aufwallende Begeisterung Fausts für das Gute und der Hohn seines höllischen Begleiters trefflend charakterisirt sind. No. 2, eine brillante Arie Faust's, hat einen höchst lieblichen Gesang im Andante, wo das Glück der Liebe den Gefallenen ergreift: aber die Erinnerung seines Bündnisses mit der Hölle greift im Allegro furchtbar ahnend wieder hindurch, bis das freundliche Andante zurückkehrt u. in seiner milden Melodie selbst die Gewissensbisse des Unglücklichen beruhigt. No. 3 ist ein Trinklied, dessen einfache Melodie leicht nachgesungen werden kann, aber durch gewählte Harmoniefolgen und brillante Instrumentirung veredelt über den gewöhnlichen Gesangstucken dieser Gattung steht. No. 4 Duett zwischen Faust und Röschen. Dieses Duett ist sehr gesangvoll u. zeichnet sich durch eine treffliche Führung der Stimmen aus. No. 5 ist eine grosse, sehr für die Handlung berechnete Scene, in der Faust, (in Nebenbuhler Fausts bey Röschen,) von Gerichtsdienern und Volk begleitet, den Faust gefangen nehmen will. Das Crescendo im Anfange malt das Herzustürmen und endliche Eindringen des Volks. Das Suchen nach Röschen ist bezeichnungsvoll ausgedrückt, und der Ruf Franzens nach Röschen wird, wie von einem Echo, aus den leeren Zimmern (durch Blasinstrumente im Orchester) beantwortet. Das Schwerken des Volks bey'm Davonfliegen Faust's und seines Geführten, und das Zauberhafte der Scene ist musikalisch mit grosser Charakteristik wiedergegeben. Ueberhaupt können wir dieses Musikstück als eine höchst gelungene Partie des Ganzen aufführen. No. 6. Grosse Arie der Kunigunde. Im Recitativ wird ein schaudervoller Traum (*a tempo*) er-

---

noch kundig sind, zu Gelegenheit gebracht, sie anzuwenden — dass wir, ganz unbekannt mit dem Werke, von dem hier gehandelt worden, und mithin ausser Stande, durch die Sache aus die Sprache zu verdeutlichen, einige, doch nur wenige Stellen mehr mathmaßlich und halbklar, als sicher und anschaulich haben deutsch geben können. d. Redact.

zählt; die klagenden Figuren in den Blasinstrumenten dringen zum Gemüthe; die Empfindung steigt bis zu den Worten: „Und weh' mir! aus seinem treuen Herzen quoll ein blutig dunkler Strom!" Die Arie ist höchst brillant, verlangt aber eine ausgebildete Sängerin von Schule. No. 7. Tenor-Arie mit Chor. In dieser spricht sich ein kriegerischer Charakter mit eingemischten Stellen voll Sehnsucht und Liebe lebhaft aus. No. 8. Terzett zwischen Röschen, Franz und Mephistopheles. Fast durch das ganze Stück ist eine wogende Figur in den Geigen durchgeführt, die das Brausen des Sturmes im Walde malt. Das Ganze ist schauerlich und unheimlich gehalten und das durch Zauber bewirkte Einschlafen von Röschen u. Franz in der Musik trefflich bezeichnet. No. 9. Finale des ersten Acts. Ein herrliches Musikstück, in dem ein tiefes Gemüth die hohe Poesie seiner Accorde niedergelegt hat! Die Aeusserungen der Rache, der Liebe, des Heldenmuths treten zu Anfange in der Musik lebendig hervor. Schaudervoll nähert sich das, durch Fausts Zaubergewalt erregte Gewitter; jetzt ertönt schneidend das Angstgeschrey der Schlossbewohner; ein herrlicher Uebergang in D dur tritt bey der Besiegung Kunigundens ein. Furchtbar ist Fausts Anrede an Gulf: „Der Frevel hast du viel versucht etc. Jetzt erhebt sich in gewaltiger Kraft der Chor der höllischen Geister, welche den verzweifelnden Gulf in die Flammen treiben. Die verschiedenen Empfindungen der singenden Personen am Schlusse, Faust's erwachende Liebe zu Kunigunden, Hugo's und Kunigundens Glück in der Wiedervereinigung, Mephistopheles hämische Schadenfreude über Fausts erregte Leidenschaft, und des Chors ernster Ausspruch über Gulfs Schicksal etc. sind so verschiedener Art, dass wirklich die Genialität eines ausgezeichnet gebildeten Meisters u. eine grosse Kenntnis der Tonwissenschaft dazu gehörte, um jedes Individuelle so zu charakterisiren, dass es in die Zusammenstellung des Ganzen wirksam und dennoch sich selbst getreu eingehe. — Den zweyten Act eröffnet in No. 10 eine Hexenscene auf dem Blocksberg. Das Zerrissene in den Rhythmen, der öftere Wechsel in der Taktart ($\frac{6}{8}$ und $\frac{2}{4}$) und die originelle Melodie des Chorgesangs im Unisono geben dieser Scene etwas eigenthümlich Romantisches. Am Schlusse derselben sind in der Musik wieder zu gleicher Zeit sehr verschiedene Empfindungen ausgedrückt: Faust's durch den Zaubertrank aufgeregte Begierden, Mephistopheles Triumph über das Gelingen seiner teufelischen Absicht, die zudringlichen Liebeserklärungen der Hexen und ihrer Führerin etc. No. 11. Chor im Innern des Doms. Erhaben u. alterthümlich gehalten, in lauter Dreyklängen einherschreitend. No. 12. Sehr einfach, aber gefühlvoll und edel gehaltene Arie Röschens, die sich durch die Eigenthümlichkeit der Rhythmen von drey Takten auszeichnet. No. 13. Orgelmusik zum Trauungszug, andächtig u. edel. No. 14. Grosse Arie Fausts. In diesem Musikstücke erkannten wir eine grosse Kunst in der Bearbeitung. Der Kampf zwischen Fausts Liebe zu Röschen, und seiner, zu Kunigunden sich hinneigenden, aufgeregten Sinnlichkeit, ist trefflich gemalt. So oft von letzter die Rede ist, so sind die Figuren aus der Ouvertüre, die dort das sinnliche Treiben Fausts bezeichnen, vorherrschend. Wendet sich sein Sinn zu Röschen, so lassen sich Nachklänge aus dem Duett mit ihr, No. 4, hören. Zuletzt siegt die Macht der Sinnlichkeit und die Arie schliesst mit einem wilden Allegro, dessen Hauptideen sämmtlich aus der Ouvertüre entlehnt sind. No. 15 ist ein herrliches, grosses Ensemblestück: die Hochzeitfeyer Hugo's und Kunigundens. Jubel u. Freude herrschen unter den Hochzeitgästen; ihm schliessen sich die Ergiessungen der Zärtlichkeit beyder Neuvermählten lieblich zart an: aber so wie Faust mit seinem höllischen Begleiter u. seinen Freunden eintritt, nimmt die Musik einen wildern, sinnlichern Charakter an, in den des verkleideten Röschens Bangen über Fausts Aufmerksamkeit gegen Kunigunden sich seltsam einmischt. Unter einer rauschenden und brillanten Balletmusik beginnt ein pantomimischer Tanz, während welchem Faust Kunigunden seine Liebe erklärt und Hugo von Mephistopheles zur Eifersucht gereizt wird; der fröhliche Chor der Hochzeitgäste tönt dazwischen. Beym Schlusse des Tanzes wird Kunigundens Befremden über ihre so plötzlich entstandene Neigung zu Faust durch Reminiscenzen aus der Musik der Hexenscene, wo der Zauber, der ihren Willen beherrscht, entstanden ist, trefflich charakterisirt. Endlich wird Faust von dem Taumel seiner Leidenschaft hingerissen und schliesst Kunigunden wild in seine Arme; die Musik rauscht in gewaltigen Wogen einher; der Tumult wächst, bis Faust den Hugo niederstösst: dann fasst Schreck alle Anwesenden, der in der Musik sich höchst

ergreifend äussert. Den Schluss macht in kräftiger *Stretta* der Aufruf zur Rache. Es war wahrlich keine leichte Aufgabe für den Componisten, alle Aeusserungen der verschiedensten Leidenschaften in ein, einigermassen regelmässig geformtes und einen Total-Effect hervorbringendes Musikstück zu bringen, ohne dem Ausdruck im Einzelnen zu schaden und die sehr rasch fortschreitende Handlung aufzuhalten; allein die Einsicht und das Talent des Hrn. Spohr hat sich auch bey dieser Gelegenheit trefflich bewährt. No. 16. Grosse Arie des Mephistopheles, in der sich der teuflische Triumph des hollischen Abgesandten recht lebendig ausspricht. Auch dieses Musikstück ist höchst vorzüglich gearbeitet und instrumentirt. An diese Arie schliesst sich No. 17. Chor der Hexen und ihrer Anführerin, Sikorax. Erinnerungen an die Blocksberg-Scene. Als Sikorax erzählt, sie habe Faust gequält, zur Strafe, dass er ihr Fest gestört habe, geschieht es mit derselben Musik, mit welcher Faust den Spruch der Zerstörung auf dem Blocksberge sang. No. 18. Finale. Nach meiner Ansicht, und wol auch der, eines jeden urtheilsfähigen Zuhörers, das gelungenste Musikstück der ganzen Oper. Eine leidenschaftlich klagende Musik bezeichnet Kunigundens, in halbem Wahnsinn angesprochenen Schmerz über ihren Fall, und kräftig tritt der Vorsatz zur Rache an Faust hervor. Jetzt erscheint Roschen, und der sanfte, unschuldvolle Charakter, den die Musik annimmt, bildet einen überraschenden Contrast mit dem Vorhergehenden. In keinem Musikstücke sind, meinem Erachten nach, die Individualitäten Kunigundens und Roschens so bestimmt gesondert und dargestellt, als während der ganzen Dauer des Finale. Mephistopheles wirft nach u. nach die Maske ab, und in dem Maasse, wie dieses geschieht, wird sein Gesang immer greller und teuflischer. So oft er sich als hollischen Richter nennt, wird nach E dur modulirt und Pauken und Trompeten treten auf eine beförmlende Art ein, da die Hauptonart des Finale, C moll, keinen Eintritt der Trompeten und Pauken in E erwarten lässt. Nach Fausts Ankunft und mit jeder neuen Unglücksbotschaft wird die Musik immer leidenschaftlicher. Besonders effectvoll ist Roschens Verzweiflung dargestellt und ihr Hinwegstürzen zum Selbstmorde, da sie sich überzeugt hat, dass der Geliebte eine Andere liebt und für sie verloren ist: so auch Kunigundens tobende Gefühle, als sie überzeugt wird, Faust sey der Mörder ihres Gatten. Wagners Erzählung von Roschens Tode ist ergreifend, Faust's Reue trefflich geschildert. Als aber jetzt Kunigunde und seine treuen Gefährten den Unglücklichen verfluchen und Mephist. mit grässlichem Hohne ihn niederschmettert: da erhebt sich die höchste Kraft in gewaltigen Accorden: sie wächst zu zur höchsten Steigerung, bis Alle, nur der böse Dämon nicht, den Faust verlassen, und nun die grosse, plötzliche Stille im ungeheurem Contraste, mit wahrhaft schauderhafter Wirkung eintritt. Faust ist allein, von Gott, von allen Lebenden verlassen, hingegeben der Macht des Satans. Von allem Lärm bleibt nur ein leises Tremulando der Geigen zurück, bisweilen von einem Aufschrey der Blasinstrumente unterbrochen, in dem sich die letzten kraftlosen Versuche Fausts, sich der Macht des Teufels zu entziehn, aussprechen. Ein dauerndes Forte tritt erst dann wieder ein, als Mephistopheles die Larve ganz abwirft und im Geleite der hollischen Geister ihn durch die zerrissene Wand des Hintergrundes zu dem flammenden Reiche der ewigen Qual abführt. Hier schliesst das Finale, das sich noch ausserdem durch höchst sinnreich erfundene und originelle Harmoniefolgen auszeichnet. — Aus dem Gesagten ist leicht zu ersehen, dass diese treffliche Production eines deutschen Künstlers hohen ästhetischen Werth besitze; für die Vollendung des technischen Baus bürgen das allgemein anerkannte Talent u. die tiefen Compositions-Kenntnisse des Hrn. Spohr. — Die Aufführung liess allerdings noch gar Manches zu wünschen übrig. Dem. Friedel ist der Partie der Kunigunde nicht gewachsen; auch Mad. Hoffmann gab das Roschen nicht genügend. Hr. Kronner hat nicht das Mindeste vom Mephistopheles, sondern schaut immer recht ehrlich drein; auch ist die Partie für einen tiefen Bass geschrieben, dem die Stimme des Hrn. Kronner nicht zusagt: deshalb musste Manches transponirt werden und verlor so an Effect. Hr. Holler gab seine schöne Arie ohne allen Ausdruck. Nur Hr. Schelble, der den Faust hatte und recht brav sang, verdient Lob. Statt Anordnung auf der Bühne herrschte Unordnung. — — Dem. Gollmann, von Mannheim, giebt jetzt Gastrollen und ärndtet bedeutenden Beyfall. Ihre Stimme ist kräftig und schön, doch nicht ganz gleich; ihr Vortrag rein und nicht ohne Bildung. —

In unserer Nachbarstadt, Mainz, ist, bey dem fleissigen Schott, der zweyte Theil eines empfehlenswerthen Werks über Musik erschienen: ich meyne Gottfried Webers *Theorie der Tonsetzkunst*.

(Hierzu die musikalische Beylage, No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

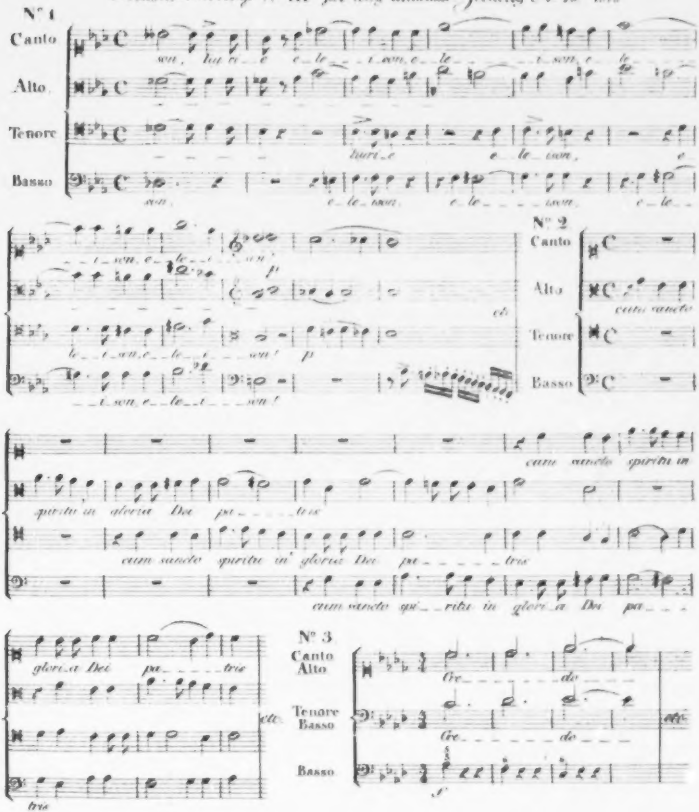
N° 1
Canto
Alto
Tenore
Basso
sanc. tus e le i son. e le i son.
hori e le i son. e
sanc. e le i son. e le i son. e le
N° 2
Canto
Alto
Tenore
Basso
cum sancto
cum sancto spiritu in
spiritu in gloria Dei pa tris
cum sancto spiritu in gloria Dei pa tris
cum sancto spi ritu in glori a Dei pa
glori a Dei pa tris
etc.
tris
N° 3
Canto
Alto
Tenore
Basso
Basso
Ore do
Ore do

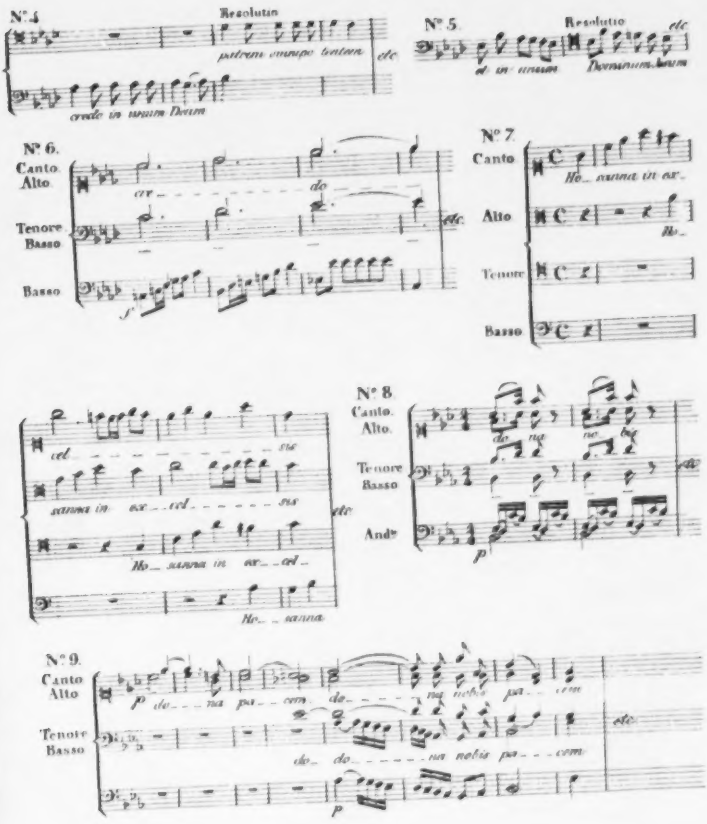
N° 4
Resolutus
patrem omnipo tentem
etc
credo in unum Deum
N° 5
Resolutio
etc
et in unum
Dominum Jesum
N° 6.
Canto
Alto
Tenore
Basso
Basso
cre do
etc
N° 7
Canto
Alto
Tenore
Basso
Ho sanna in ex
Ho
cel sis
sanna in ex cel sis
etc
Ho sanna in ex cel
Ho sanna
N° 8.
Canto
Alto.
Tenore
Basso
And°
do na no bis
etc
p
N° 9.
Canto
Alto
Tenore
Basso
p do na pa cem do na nobis pa cem
etc
do do na nobis pa cem
p

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten May. **Nº. 19.** 1818.

Pariser musikalisches Allerley vom Monate März, 1818.

Italienisches Theater. Es bleibt fortdauernd wahrscheinlich, dass, wie ich auch schon in meinem vorigen Berichte angeführt habe, der Mad. Catalani darum das Privilegium ihres Theaters genommen worden ist, weil ihr Mann in der Antwort auf die famöse Brochüre, *Le Rideau levé*, sich zu deutlich über seine Verhältnisse mit der hiesigen Regierung ausgelassen hat. Wer wollte Hrn. Valabrègue eines solchen edlen Freymuths wegen tadeln, besonders, da man jetzt gesehen hat, dass nicht alle Schuld auf seiner Seite ist? Mad. Catalani wird nun am 14ten April ihren Schwanengesang in Paris singen, und dann, nicht wie ein Schwan, sondern wie eine Nachtigall, mit der ersten Frühlingssonne in Länder ziehen, wo man sie kälter, aber um desto richtiger und dauerhafter schätzen wird. Die Pariser gleichen ein wenig den Heiden, die von Gott nichts wissen: sie zerschlagen morgen die Götzen, welche sie heute geschnitzelt haben.

— Neues hat sich, wie man leicht glauben wird, unter solchen Umständen auf dem italien. Theater in diesem Monate nicht begeben, wenn nicht etwa die drey *Concerts Spirituels*, welche in der Charwoche statt gefunden, in diese Kategorie gehören sollten. Mir ist in denselben, wenn auch nicht als etwas Neues, doch als etwas Sonderbares eine Bravour-Arie von Guglielmi mit obligater Klarinette aufgefallen, welcher Mad. Catalani die Worte: *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*, untergelegt hatte. Wollte man den Königen dieser Welt in einer solchen Sing- und Springmanier danken, sie würden es wahrscheinlich nicht zum Besten aufnehmen. Mit Gott aber kommt man schon leichtern Kaufs ab, denn der sieht aufs Herz. Die Klarinetten-Begleitung war wahrscheinlich nur ein Erzeugnis des Augenblicks; denn früher ist mir diese Arie, dünkt mich, auch ohne dieselbe vorgekommen. In einem dieser Concerte hat Lafont eine von jenen Dingen gespielt, welche man seit einiger Zeit übereingekommen ist, Concerte zu nennen. Es giebt, wie bekannt, ein Recept zu solchen Concerten, dessen Ingredienzen und Mischung jetzt niemandem mehr ein Geheimnis sind. Dies Recept heisst: Recipe, einige Dosen Paukengewirbel, mit Horn- und Trompetenklang vermischt, giess sämmtliche Saiten- und Blasinstrumente hinzu und rühre das Ganze fein um, damit es so stark wie möglich aufbrause. Möchte es schallen und knallen, wie Hagel- und Gewitterschlag: *probatius est. Signetur:* Allegro. Dann lass sich's setzen, doch nicht allzu sehr, damit es eine Weile leise und lieblich lispele, und füge abermals Pauken und Trompeten hinzu. *Sign.:* Adagio. Nun rühre die Mixtur wieder ein wenig stärker um, dass sie sprudele und zischele, thue Piccolflöten, Posaunen, die grosse Trommel und auch ein Glokkenspiel hinzu und schreib flugs darüber: *Alla Turca* oder *alla Polacca*. So lautet das Arcanum, nach welchem jetzt jeder musikal. Charlatan, sobald ihm nur die zwölf Accorde nothdürftig bekannt geworden sind, empirisch ein Concert *zusammensetzt* und in diesem Sinne wirklich ein *ächter Componist* ist. Dass da weder von einer Intention, (ich darf, um nicht für pedantisch erklärt zu werden, mich des Worts Thema nicht bedienen,) noch von einer planmässigen Durchführung, nicht einmal von einer mechanisch-richtigen Instrumentirung die Rede seyn kann, versteht sich von selbst: alles wird an einander gereiht, wie es eben unter die Finger fällt, auf jene geistreiche Weise, nach welcher, wie Eulenspiegel sagte, der Hirt das Vieh aus dem Thore treibt. Steht

dem Berüchtigten: *Sonate, que me veux-tu*, ein vernunftiger Sinn unterzulegen: so dürfte dies der Fall seyn, wenn man dasselbe auf die Concerte von der obigen Gattung anwendet. Es kann übrigens nicht geleugnet werden, dass Lafont, als Geiger, mit einem sehr schönen Tone, ungemeine Reinheit und grosse Sicherheit verbindet. Von Fertigkeit will ich bey ihm nicht reden, denn die liegt hier, bey der jetzigen ungeheuren Vervollkommnung im äussern Mechanismus, im eigentlichen Verstande auf allen Gassen herum. Aber jene unsellige Methode, alles u. jedes scharf zu accentuiren, zu zerscheiden und nichts zu einem Ganzen zu verbinden, findet sich dagegen in Lafont auch hervorragender, wie in allen andern hiesigen bedeutenden Geigern. Ausser Lafont hat sich in einem dieser Concerte auch *Mazas* mit einer Art von Barcarola hören lassen. Wenn dieser Künstler als Geiger sich seit den letzten zwey Jahren einer so wilden Seiltänzermanier überlassen hat, dass es ihm bey seinen unaufhörlichen Springen bis auf die äusserste Höhe des Griffbrets auf einen halben Ton zu hoch oder zu tief nicht ankommt: so zeugen dagegen seine Compositionen, neben ihrer rohen und wahrhaft widerwärtigen Unregelmässigkeit, doch hin und wieder von Originalität. Der bekannte russische junge Klavierspieler, Carl Mayer, der sich seit beynahe zwey Jahren in Paris befindet, hat ebenfalls ein Septuor für Fortepiano etc. von Himmel gespielt, das aber von ganz und gar keiner Wirkung gewesen ist. Augen und Hände leisten bey diesem jungen Künstler das fast Unmögliche: mit dem Verstande scheint es noch Anstand nehmen zu wollen. Denn der kommt, wie es im Sprichworte heisst, nicht vor den Jahren. Er hatte sich bereits im vorigen Winter hören lassen. Desto grössere, ich möchte sagen, desto erstaunlichere Wirkung hat dagegen abermals der jüdische Knabe, Herz, jetzt etwa zwölf Jahre alt, mit einem Klavierconcerte von Cramer hervorgebracht. Dieses musikal. Wunderkind tritt aus der Reihe ähnlicher Erscheinungen durch eine gewisse Reife und Gediegenheit im Vortrage, die dergleichen Kindern gewöhnlich nicht eigen ist, auf eine bemerkungswerthe Art hervor. Wenn dieser Knabe, trotz seines wunderbaren Talents, hier noch in Verborgenheit lebt: so ist daran nichts als der Strudel von Merkwürdigkeiten Schuld, von welchem hier alles mit fortgerissen wird, was nicht die bereits erlangte Festigkeit und Dauer der Eindrücke besitzt, denselben zu widerstehen vermag.

— Mit der Ouverture *du jeune Henri* schien das Orchester des italien. Theaters gleichsam Abschied vom Publicum nehmen zu wollen. Ich glaube nicht, dass irgend ein anderes Orchester der Welt im Stande ist, diese Ouverture mit grösserer Virtuosität vorzutragen. Dagegen hat die Ouverture zur *Zauberflöte* wenigern Effect gemacht. Kenner werden diesen anscheinenden Widerspruch, über welchen ich mich in meinem, in diesen Blättern enthaltenen Aufsatze: *Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich**), weiter ausgelassen habe, von selbst zu lösen wissen.

— Der jüdische Sänger, Lövi, (denn so, u. nicht Levi, will der Mann seinen Namen geschrieben wissen,) dessen ich schon in meinem vorigen Berichte Erwähnung gethan, hat sich in einem, im Wäzmezimmer des italien. Theaters gegebenen Concerte hören lassen. Mit Fistel und Zubehör habe ich diesen Mann vom tiefen D bis in's hohe A, also über drittehalb Octaven, singen hören. Seine Stimme, die von ungemeiner Fulle, Stärke und Reinheit, dabey auch sehr angenehm ist, besitzt zugleich eine, Bassisten sonst ziemlich ungewöhnliche Biegsamkeit und Geläufigkeit. Trotz aller dieser wirklich schönen Vorzüge bringt er keinen Effect hervor. Warum? Diese Frage möchte sich leichter beantworten, als die Antwort auf dieselbe verstehen lassen: es fehlt dem Gesange des Hrn. Lövi an allem poetischen Leben, an jenem lebendigen Hauche, der allein geistigen Productionen eine geistige Bedeutsamkeit zu ertheilen vermag. Dieser Sänger singt Variationen über: *Nel cor più non mi sento*, die in Erstaunen setzen würden, wenn es nicht das Loos todter Mechanismen wäre, das Gemüth des Zuhörers kalt und ungerührt zu lassen. Uebrigens hatte der alte Bund redlich das Seinige gethan: der Saal war blos mit den Kindern Israels angefüllt.

Die grosse Oper. Auch hier, oder vielmehr im Theater Louvois, welches der grossen Oper gehört, sind in der Charwoche drey *Concerts Spirituels* gegeben worden. Da ists denn etwas geistlicher, obgleich nicht eben geistiger, wie im italien. Theater, zugegangen: besonders haben sich

*) Siehe musikal. Zeitung, 1817, No. 16, 17 und 18.

einige funfzig Chorstimmen recht laut vernehmen lassen. Wir haben einen Theil des mozartschen *Requiem* und der haydnschen *Schöpfung* gehört: man bemerke das: einen Theil! Nichts zeigt wol unwidersprechlicher von dem Stückwerkwesen in der französischen Kunstbildung, als diese Scheu, ein Kunstwerk, wenn demselben nicht geradezu der Stempel der Nationaleigenthümlichkeit aufgedrückt ist, von einem Ende bis zum andern anzuhören. Die einzelnen Stücke aus der *Schöpfung* haben so sehr gefallen, dass man sie im nächstfolgenden Concerte wiederholt hat. Aber auch da hat es niemand gewagt, oder vielmehr ist es niemandem eingefallen, das Werk in seinem ganzen Zusammenhange zu geben: man hat sich abermals mit einzelnen Theilen beholfen.

— Zu Anfange des Monats haben endlich die Gebrüder Bohrer ihr längst angekündigtes und mit der lebhaftesten Ungeduld erwartetes Concert auf dem grossen Operntheater gegeben. Der älteste Bruder, der Geiger, der, wie bekannt, es nur bis zur Mittelmässigkeit auf seinem Instrumente gebracht hat, scheint während der zwey Jahre seines Aufenthalts in Frankreich auch nicht die mindesten Fortschritte gemacht zu haben. Er ist noch immer der alte: das heisst, ihm ist dieselbe Kraftlosigkeit und Unsicherheit, wie ehedem, eigen. Sein Spiel besitzt keinen Styl, keine Couleur; alles verliert sich in's Vage, Charakterlose, Unbedeutende. Der jüngere Bruder hingegen, der Violoncellist, scheint die vorige Vortrefflichkeit zur Vollendung ausgebildet zu haben. Damit, glaube ich, mein Urtheil über ihn erschöpft zu haben. Aber je höher, je vielleicht unerreichbarer dieser wahrhaft grosse Künstler steht, ein desto ernsteres, ausführlicheres Wort würde ich mit ihm reden, wenn der beschränkte Raum dieser Blätter mir mehr als blosse Andeutungen in Beurtheilung musikal. Kunstleistungen erlaubte. Es möge also an folgenden allgemeinen Bemerkungen über den Vortrag, welchem der besagte Künstler sich auf seinem Instrumente ergeben zu haben scheint, genug seyn. Drey und der Epochen, welche jedes Volk in seiner moralischen, wie in seiner Kunstcultur, durchläuft. Die erste: der rohen, aber riesenhaft gedachten und riesenhaft ausgeführten Gestaltungen: die zweyte, der klassischen Correctheit, und die dritte, der weichlichen Verbrämung und Ueberbietung in den Mitteln, blossen frivolen Sinnenreiz zu erreichen. In dieser dritten Periode ist Italien, was Musik anbetrifft, schon seit mehrern zwanzig Jahren, u. scheint Deutschland in diesem Augenblicke begriffen zu seyn. Was Wunder, dass auch der ausübende Künstler sich diesem Zeitgeschmacke anzuschmiegen, ihm huldigen zu müssen glaubt, wenn es ihm darum zu thun ist, auf die Menge zu wirken! In diesem Falle scheint auch der Cellist Bohrer sich zu befinden. Ueberzeugt, dass dem grossen Haufen das Markige, Kräftige weniger zusagt, als das Süssliche und Tändelnde, leistet derselbe fast gänzlich Verzicht auf alles Grandiose und Erhabne im Vortrage, opfert dagegen alles dem Spielenden und Gratiösen auf. Was ist davon die Folge? Sein Spiel, dem auf diese Weise aller Contrast, aller Gegensatz abgeht, drehet sich in einer Einförmigkeit, welche den Zuhörer, ungeachtet der Bewunderung, welche dieser der Vollendung des Künstlers zu zollen gezwungen ist, am Ende kalt und unbefriedigt lässt. Dies ist bereits der Fall in dem besagten Concerte gewesen: Hr. Bohrer hat darin bey weitem weniger Enthusiasmus erregt, als bey seinem ersten Auftreten vor anderthalb Jahren. Das Nämliche ist vor kurzem einem andern deutschen Virtuosen, der derselben Süsslichkeitsmethode huldigt, wiederfahren. Letzterer, der bey seiner ersten Erscheinung eine ungemeine Sensation gemacht hatte, ist nach Verlauf von einigen Monaten, durch die Ungebühr, mit welcher er verussüßt und verweichlicht, ein Gegenstand allgemeiner Gleichgültigkeit geworden. Die französischen Künstler mögen barock, witzig, declamatorisch, accentuarisch seyn: doch verfallen sie in keine so gar unkräftige, weichliche, passive Gemüthlichkeit. Immer und ewig Gemüth! möchte man in der Kunst ausrufen, wie jener sein: *Toujours perdrix!* bey Tische ausrief. — Die mancherley ductartigen Stücke, welche die Gebrüder Bohrer zusammen zu spielen pflegen, sind in Hinsicht des präcisen Vortrags das Vollendetste, was man in dieser Gattung hören kann.

— *Zeloide* oder die *Zauberblumen*. (*Zéloïde ou les Fleurs enchantées.*) Text v. Etienne, Musik von Lebrun. Corruptibler bey der grossen Oper, hatte einiger angenehmen Scenen wegen, für einige Vorstellungen die Menge angezogen. Jetzt hauchen diese Blumen den wenigen Duft, der ihnen eigen ist, in der Einsamkeit aus. Die Musik verliert sich etwas zu sehr in's Flache und Charakterlose. Ja, wenn sie, wie die *Nachtigall*

von denselben Verfassern, einen lasciven Text hätte!

Das Theater Feydeau zehrt, um mich eines gemeinen Sprichworts zu bedienen, von den Rippen. Aussor dem Schattenspiel - an - der - Wand in *Joconde*, dessen ich bereits in meinem vorigen Berichte Erwähnung gethan, hat dies Theater im ganzen vorigen Monate nichts Neues gegeben. *Das Glöckchen* (*la Clochette*) mag klingen, so viel es will: es erscheint niemand mehr; *die Rosenmädchen* (*les Rosières*) sind veraltet, und Hr. Herold, der Componist jenes und dieser, dürfte, so jung er auch noch ist, sein Korn auf dem Halme gegessen haben. So hat nun die Administration dieses Theaters den grossherzigen Gedanken gefasst, das in seiner Nähe liegende italien. Theater zu pachten, theils um jeden gefährlichen Nachbar aus demselben zu verscheuchen, theils um wöchentlich selbst eine Vorstellung in demselben geben zu können, besonders aber um ein Privilegium von der Regierung zu erhalten, vermöge welches alle Concerte nur einzig und allein in diesem Theater gehalten werden dürfen. Man sieht, die Societaires des Theaters Feydeau verlassen den Apollo nur darum, um zur Fahne des Mercur zu schwören. Daran thun sie wohl, denn man kann nicht zweyen Herren dienen.

— Mit dem *Chaperon Rouge* scheint es noch ein Weilchen Anstand nehmen zu wollen: am Ende des Monats hat man erst angefangen, die Decorationen zu malen. Es scheint, das Theater Feydeau will es in Langsamkeit der grossen Oper zuvorthun.

— Seit einigen Tagen kündigt der Anschlagezettel, *la Sérénade* in einem Aufzuge an. Die Coulissen-Spürhunde nennen als Verfasser derselben zwey Damen, nämlich Mad. Gail für die Musik, und Mad. Gay für den Text. Erstere ist bereits als Verfasserin einer andern kleinen Oper, *Les deux Jaloux* bekannt, die sich auf dem Repertoire erhalten hat. Die Franzosen rühmen sich einer grossen Discretion gegen Damen, wenn es Herzens- und dergleichen Angelegenheiten betrifft: ihre Kunstverhältnisse mit derselben schwatzen sie aber nicht lieber als gern aus. Davon giebt das Halbdutzend Componisten und das Halbdutzend Dichter, welche den genannten Damen im Falle der Noth mit Rath und That beygesprungen seyn sollen, einen recht auffallenden Beweis. Wenn sie die Verfasser selbst wären, so könnten sie unmöglich im voraus bekannter seyn. Man wird ja sehen, ob d[ie] vielen Köpfe viel Sinn, oder nur viele Sinne gehabt haben. — —

Nicolo ist, fast ohne eigentlich krank gewesen zu seyn, an einem Brustübel gestorben. Niemand zweifelt daran, dass die zu heftige Reizbarkeit dieses Mannes seinen, eben so schleunigen, als frühen Tod herbeygeführt hat. Besonders werden drey Ursachen genannt, welche in den letzten Monaten die Leidenschaftlichkeit desselben bis zu einer wirklich beunruhigenden Höhe gesteigert haben sollen; nämlich seine Nichtaufnahme in die Akademie, an Mehul's Stelle, wo ihm Boyeldieu vorgezogen worden; das Zögern der grossen Oper, seinen *Aladin*, oder *die wunderbare Lampe* auf das Theater zu bringen, und endlich die Abtrünnigkeit Etienne's, der ihm bis dahin alle seine Texte zur Composition gegeben, seit dem letzten Jahre jedoch sich bey Verfertigung seiner *Nachtigall* und seiner *Zeluide* mit Lebrun vereinbart hatte. Es ist eine bekannte Sache, dass auch der mässigste Beyfall, den eine fremde Oper auf dem Theater Feydeau erhielt, Nicolo auf eine Weise beunruhigte, und ihn zu Schritten verleitete, die, wenn sie erwiesen wären, von dem Künstlerneide dieses Mannes einen recht traurigen Beweis geben würden. Seine Verhältnisse als Componist abgerechnet, soll Nicolo von dem liebenswürdigsten u. theilnehmendsten Charakter gewesen seyn. Er hinterläßt Frau und Kinder, in traurender, aber nicht trauriger Lage. Diese geniessen noch während zehn Jahren den Gewinn, welchen die Aufführungen der Opern des Verstorbenen auf den sämmtlichen französischen Theatern geben werden. Nicolo's Einnahme soll, den Verkauf seiner selbstverlegten Compositionen und übrigen unvorhergesehenen Einnahmen nicht mitgerechnet, jährlich über zwanzigtausend Franken, oder über fünftausend Thaler sächsisch betragen haben. Diese Einnahme wird nun der Familie zu Theil. Seine Opern werden vorzugsweise, oder vielmehr ausschliesslich aufgeführt. *Joconde* gilt bey den Franzosen für eine klassische Arbeit, und wird in dieser Eigenschaft wöchentlich ein paar Male aufgeführt und mit einer gewissen Verehrung angehört. Diese Oper, und *Cendrillon*, welche letztere jedoch [a]ur Mode gekommen ist, hat dem Theater Feyd[e]au, wie man behauptet, nahe an eine Million Franken eingebracht. Nach *Joconde* gefällt *Jeannot und Colin*, und nach diesem *Ein Tag in Paris* am meisten. Seine *Intrigue*

an den Fenstern wird zuweilen, sein *türkischer Arzt* fast gar nicht mehr gegeben. *L'une pour l'autre*, welche vor etwa drittehalb Jahren zum erstenmale auf dem Theater erschien, hat unter allen Werken dieses Componisten am wenigsten gefallen, obgleich Martin eine sehr brillante Rolle darin hat. Diese Oper ist seine letzte Arbeit gewesen. Um in wenig Worten ein erschöpfendes Urtheil über Nicolo auszusprechen, will ich mich begnügen, zu sagen, dass dieser Componist, wäre er eben so künstlerisch als erfinderisch, eben so besonnen als genialisch gewesen, den klassischen Componisten unserer Zeit beygezählt werden würde. Jetzt dürfte der erste beste, kühne, unbesonnene Hitzkopf, dem die Natur Talent für bizarre musikalische Darstellung gegeben, Nicolo in Vergessenheit bringen.

— Die Wuth der Pariser, Mad. Catalani zu hören, steigt jetzt, wo man im Begriffe steht, sie zu verlieren, wirklich zu einer furchtbaren Höhe. Ihr letztes *Concert Spirituel* war so überfüllt, dass selbst die Logen *du Ceintre* (das heisst, die Logen, welche fast in horizontaler Richtung über das Parterre weglaufen) mit Zuschauern aus den höheren Ständen angefüllt waren. Niemand erinnert sich, eine solche Menschenmenge im italien. Theater gesehen zu haben. Eben so viele Schaulustige sollen wieder nach Hause gegangen seyn. Die Einnahme hat nahe an achttausend Franken betragen.

— Im folgenden Falle könnte es heissen: *Tout non pas comme chez nous.* Ich habe in meinen vorigen Berichten von dem Vortrage der reicha'schen Harmoniequintetten durch die Hrn. Guillou, Vogt, Dauprat, Henry und Bouffils mit dem Enthusiasmus gesprochen, den sie mit Recht verdienten. Das Auditorium schien entzückt über die Leistungen dieses seltenen Künstlervereins. *Dennoch hat sich für drey abermalige Concerte, welche die Künstler zu geben gedachten, nur ein einziger Subscribent gefunden.* Die Franzosen betrachten die Kunst, besonders die Musik, wie einen Gegenstand der Neugierde: was sie einmal gehört haben, wollen sie nicht wieder hören.

— Die Variationen über: Das klinget so herrlich, mit Tenor- und Bassbegleitung, mit welchen, so wie mit den rhodeschen Geigenvariationen, Mad. Catalani die Pariser bezaubert hat, sind von Pär.

— Die Gebrüder Bohrer werden zu Anfange des künftigen Monats ein zweytes Concert im Theater Louvois geben und drey Duettvariationen über den Schweizer-Kuhreigen (*Ranz de vaches*) spielen. Letztere rühmt man, sowol ihrer Composition als der Art wegen, mit welcher die Künstler sie vortragen.

— Mad. Catalani hatte bey der Benefizvorstellung, welche ihr die Regierung auf dem grossen Operntheater zugestanden, den *letzten* Platz auf 7 Franken, fast zwey Thaler sächsisch, gesetzt. Die Oper sollte ein Ballet dazu geben. Da aber Mad. C. es nicht für gut gefunden hatte, den Füssen der Tänzer ihre Aufwartung zu machen: so verweigerten diese Füsse, der Mad. C. aufzuwarten. Das Ballet fand nicht Statt und der Saal war nur mässig angefüllt.

— *La Comtesse de la Marck*, in drey Acten, Musik von Blangini, Text von Dupaty, wird in der Mitte des folgenden Monats auf dem Theater Feydeau aufgeführt werden. Man verspricht sich sowol von der Musik, wie von dem Texte, sehr viel Gutes.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Leipzig. Die nun beendigte Ostermesse war, wenn an Anderm nicht, doch gewiss an Vergnügungen, reich und ausgezeichnet; darunter auch an den edlern, welche die Künste darbieten: am reichsten und ausgezeichnetsten aber, schien es, an denen, welche gute Musik gewährt. Die Theaterdirection, die überhaupt mehre vortreffliche Werke, und stets mit Fleis und nach bestem Vermögen, zur Vorstellung brachte, (die berühmtesten, oder sonst gesuchtesten, wollte man bemerken, vornämlich, wenn ein Concert war,) hatte auch nicht wenige ausgezeichnete Opern gewählt. Unter diesen traten am glänzendsten diejenigen hervor, worin Mad. Grünbaum sonst in Prag, nun in Wien engagirt, als Gast sich zeigte. Von den andern dieser Opern führe ich allein *die vornehmen Wirthe* an, weil sie früher noch nicht erwähnet worden. Dies nicht ganz üble, wenn auch etwas gedehnte Gedicht, mit Catels interessanter, durchaus passender, munterer und glatter Musik, wurde, im Gesang und Spiel, fast ohne

Ausnahme gut dargestellt; und war mit eben so viel Einsicht, als Sorgfalt, nach guten französischen Gemälden aus der Zeit, worin die Handlung vorgeht, durchaus neu, reich und trefflich angeordnet, costumirt und ausgeschmückt. Dennoch nahm man das Ganze, und bey jeder Vorstellung, äusserst kalt auf; wovon ich keinen Grund weiss, man müsste denn für einen gelten lassen: Wenn die Leute nicht wollen, so wollen sie nicht — so wie ein andermal: Wenn sie wollen, so wollen sie. — Mad. Grünbaum nun aber, von welcher in diesen Blättern schon oft, und stets mit grossem Lobe gesprochen worden, trat auf: als Sargin in der Oper gleiches Nameus, und in den weiblichen Hauptrollen von *Johann von Paris*, *Vestalin*, *Sängerinnen vom Lande*, *Schweizerfamilie*, und *Tancred*. (Sie wird noch in einigen Gastrollen auftreten.) Auch gab sie ein eigenes Concert, worin sie vier grosse Stücke sang. Ueberall, vornämlich aber in den glänzendern, bravourmässigen Partien, entzückte sie das Publicum, und regte es mehrmals zu einem Enthusiasmus auf, wie er hier, und in Deutschland überhaupt, höchstselten hervorbricht. Und wirklich verdiente sie, besonders in jenen Partien, diesen Triumph. Eine treffliche, in ihrer ganzen Tonreihe gleiche, sehr wohllautende Stimme, von grossem Umfang, und einer, für das Glänzende, wie für das Feinste, zum Bewundern vollendeten Ausbildung; vollkommene Reinheit der Intonation; Deutlichkeit und grösste Nettigkeit, nicht nur in hervorstechenden, auch den schwierigsten Coloraturen u. dgl., sondern auch in den zierlichsten, flüchtigsten Ausschmückungen; ein verständiges Unterscheiden der Gattung jeder Oper, und des Styls, worin sie geschrieben ist; und ein stets anständiges und wohlgefälliges, zuweilen, für eine Sängerin, selbst ausgezeichnetes Spiel: das scheinen uns ihre Vorzüge; und es sind ihrer sicherlich genug, um ihr grossen Beyfall in der ganzen musikal. Welt zu verschaffen. Sie schien sich unter uns wohlzugefallen; und das musste uns um so mehr erfreuen, da sie uns so sehr wohlgefiel. Ihre Productionen, in der Oper oder im Concert, einzeln durchzugehen, fehlt es zu Raum; es wird aber, nach Obigem, auch nicht nöthig seyn; und mag nur noch erwähnt werden, dass auch die bedeutendern Mitglieder der hiesigen Gesellschaft alle Kräfte aufboten, um nicht nur neben ihr mit Ehren zu bestehen, sondern auch ein möglichst gutes Ensemble überall hervorgehen zu lassen. Besonders glauben wir, was Letzteres anlangt, rühmen zu müssen: Mad. Werner im *Sargin* und in der *Vestalin*: Hrn. Kleugel im *Johann von Paris*, in der *Vestalin* und in den *Sängerinnen vom Lande*: Hrn. Wurm in letzter Oper; Hrn. Siebert im *Johann von Paris* etc.

Von den *Concerten* muss vorerst das gerühmet werden, womit Hr. Kapellm. Bernh. Romberg alle, die ihn hörceu, entzückte. Ich weiss nicht, ob ich mich täusche — denn das wahrhaft Vollendete gewährt leicht diese schöne Täuschung: aber ich glaube, den vortrefflichen Meister *öffentlich* noch nie in jeder Hinsicht so vollkommen gehört zu haben. Die fast sämmtlich neuen, und so sehr verschiedenen Compositionen, jede in ihrer Art ganz, was sie seyn wollte: die Wahl u. Zusammenstellung derselben, nach welcher jedem Zuhörer nicht nur alles, sondern auch noch etwas Besonderes gegeben ward, das er sich, seiner Individualität nach, näher aneignen konnte; und in der Ausführung — ausser der höchsten Vollendung, ohne den geringsten Schein von Anstrengung, in alle dem, was man das Mechanische der Tonkunst zu nennen pflegt — der seelenvolle Ausdruck in allen Stücken, welche doch diesmal einen Kreis der Gefühle, von tiefer, aber keineswegs weichlicher Wehmuth, bis zum lachenden Scherz erfüllten: und dabey selbst auch das Eigenthümliche, überaus Einnehmende seines äussern Erscheinens, wenn er spielt, ohne alle Noten, ganz als entspolie eben jetzt erst seiner Seele, was sein Auge ankündigt und sein Instrument ausspricht: alles dies vereinigt, riss jeden Zuhörer hin, und spielte ihn, mochte er sich dessen bewusst werden, oder nicht, in die Regionen hinüber, wohin ihn der Meister haben wollte, und wo er uns ganz u. ganz sein eigen hingab. Wem das schwärmerisch und phantastisch angedruckt scheint: nun, der schreibe anders darüber; ich kann's nicht, und, da Zergliederungen der romberg'schen Virtuosität schon oft in diesen Blättern gelesen worden sind, so möcht' ichs auch nicht, wenn ichs könnte. Hr. Kapellm. R. liess uns aber hören: eine neue Ouverture, das Concert aus Fis moll, eine neue Elegie, und ein neues Capriccio über polnische National-Lieder und Tänze. Ihm sagt unser herzlicher Dank, und unsre, auch durch diesen Besuch von neuem vermehrte Hochachtung. Selbst das verdient wol

bemerkt zu werden, dass eben er, der grosse, berühmte Meister, den hier gewöhnlichen Eintrittspreis nicht erhöhete. —

Dem. Albertina Campagnoli sang, so wie Dem. Giannina, ihre Schwester, eine Arie in diesem Conc. Beyde hatten kurz vorher, nach ihrer Rückkunft aus Italien, ein eigenes Concert gegeben, und die erstere trat auch in den sogleich zu erwähnenden Abonnements-Concerten auf. Man schenkte ihnen jedesmal Beyfall. Die jüngere hat gewonnen; die ältere, glaub' ich, nicht verloren. In jenem ihrem eigenen Concerte wurde Beethovens erste Symphonie, und Andr. Rombergs neuer Potpourri für die Violin mit Orchesterbegleitung über Themata aus Mozarts *Don Juan*, (durch Hrn. Concertm. Matthäi) trefflich ausgeführt.

Im letzten jener Abonnements-Concerte trat Hr. Musikdir. Stötzer aus Coburg mit einem (über alle Gebühr langen) Klarinettconc. von Späth auf, und zeigte einen angenehmen Ton, besonders in der Höhe, nicht wenig Fertigkeit und Geschicklichkeit überhaupt: aber auch eine Manier und Vortragsart, wie ich sie wenigstens nicht rühmen kann. Doch wurde er applaudirt. — Von den übrigen, in den drey Abonnements-Concerten gegebenen Stücken führe ich nur die vorzüglichsten an. Mad. Werner sang eine Scene u. Arie von Paesi., die durch artige Motive und den Vortrag der Sängerin interessant war. Die Haupt-Scenen und Chöre aus Ebells Cantate: *die Musik*, wurden gut ausgeführt und machten angenehme Wirkung. Das köstliche, erste Finale aus Mozarts *Clemenza di Tito* erreichte auch diesmal seine Absicht: die stets mit Vergnügen gehörte Scene mit Chören, von B. A. Weber zu *Richard Löwenherz*, desgleichen. Hr. Concertm. Matthäi wiederholte, auf den Wunsch mehrer Musikfreunde, das diesen Winter schon vorgetragene, und damals näher bezeichnete, neueste Concert von Andr. Romberg (G dur, C dur, G moll und dur,) mit verdientem allgemeinem Beyfall: und Hr. Greuser trug ein Concert für die Flöte von G. A. Schneider vor, (E moll, C dur, E moll.) dessen erster Satz vorzüglich interessant geschrieben ist. Er spielte in jeder Hinsicht lobenswürdig. Mit wahrem Vergnügen bemerken alle hiesigen Musikfreunde, dass dieser noch junge Künstler, der schon brav war, als er von Dresden zu uns kam, von Jahr zu Jahr weiter fortschreitet. Friedr. Schneiders gross gedachte und edel durchgeführte Ouvertüre zur *Braut von Messina* wurde trefflich ausgeführt. Desgleichen Haydns Symphonie aus D dur, die letzte aus dieser Tonart, (London; erstes Allegro im Sechsachteltakt,) durchgehends; von Beethovens zweyter, aus D dur, vornämlich das erste Allegro und Andante; und von der vorletzten, aus A dur, vornämlich die beyden letzten Sätze. So fanden sie sämmtlich von neuem lauten Beyfall. —

Hr. Franz Koch gab, wie früher an vielen andern Orten, so nun auch hier, anziehende Abendunterhaltungen auf der Mundharmonica.

Rochlitz.

Recension.

1. *Der Graf von Habsburg. Ballade von Schiller, in Musik gesetzt — — von Andreas Romberg.* Op. 43. 5tes Gesangstück. Bonn und Cöln, bey Simrock. Instrument-Stimmen. (Pr. 4 Fr. 50 C.s.)

2. *Dasselbe. Klavierauszug.* (Pr. 3 Fr. 50 C.s.)

Wir erhalten hier von Hrn. R. wieder ein dankenswerthes, sehr brauchbares Stück für Concerte, bey welchen es mehr auf ein stilleres, aber allgemeines Wohlgefallen, als auf Imponiren und Glänzen abgesehen ist; ein Stück, das auch, blos am Klaviere vorgetragen, gewiss Theilnahme erregen und angenehm unterhalten wird. Schiller nahm dies Gedicht, wol allzustreng, nicht in die spätere Sammlung auf, vielleicht weil es ihm, für eine Ballade, in der Geschichte selbst nicht hell und reich genug hervor ging: eben damit wurde es aber für die Musik nur um so brauchbarer. Hr. R. hat es für Eine Singstimme, die ein Sopran seyn kann, passender aber ein tieferer Tenor oder Bariton seyn wird, durch alle Strophen im fortlaufenden Gesang, und, so weit das, ohne aus der Gattung zu schweifen oder in kleinliche Objectmalereyen des Einzelnen zu verfallen, thunlich schien, scenisch behandelt. Dadurch ist dem Ganzen ein angemessenes Leben gegeben, ohne dass der enge Zusammenhang, worin alle Theile unter einander bleiben mussten, beträchtlich gestört worden wäre. Nach kurzer Einleitung fängt

der Gesang im ganz einfach erzählenden Romanzenton an: Zu Aachen, in seiner Kaiserpracht — die Begleitung ist ebenfalls sehr einfach: die Melodie aber interessant und vollkommen passend. Die zweyte Strophe ist, mit wenigen Abänderungen zu Gunsten der Declamation, Wiederholung der ersten; die dritte gleichfalls, aber mit einigen Verzierungen des Gesanges, und einer mehr bebenden und lebhaftern Begleitung. Desto wirksamer ist dann das eintönig Feyerliche beym Eintritt des Sängers: und das ruhig Heitere, von den Worten an: Süsser Wohllaut — obgleich man die Absonderung dieses von jenem zu gross finden wird. Angemessener ist der neue Abschnitt bey: Nicht gebieten werd' ich — und ungemein schön, auch anmuthig überraschend, die Wendung der Melodie, und noch mehr der Harmonie, bey: Gewalt, die im Herzen — Eben so schön, bey aller Einfalt, ist im folgenden Tempo die Stelle: Ein Priester war's — Im folgenden: Ein Bächlein rauschet — bis: Tritte — schleppen die Worte, die überdies unstatthaft von einander getrennt sind, in der Declamation zu sehr; freylich zu Gunsten der, an sich angenehm auszuhaltenden Begleitung. Gerade in dieser Gattung sollte man aber, nach des Rec. Meynung, so etwas fast eben so sorgfältig vermeiden, als im Liede. Lieber eine solche Ausmalung, an *solcher* Stelle und unter *diesen* Verhältnissen, zu einem einleitenden, etwas ausführlichern Ritornell verarbeitet! — Mit den Worten: Was schafst du? ergreift der Componist ein neues, rascheres Tempo und eine frische, anspechende Musik: die, mit wenigen Abänderungen, um sich den Worten näher anzuschmiegen, durch verschiedene Strophen passend festgehalten wird, bis der eingeführte Sänger sein Lied beschlossen hat; wo dann Hr. R., wohlbedacht und zu wahrhaft eindringendem Effect, blos die Saiteninstrumente *pianissimo* sehr lange Accorde halten, und die Singstimme im einfachsten Recitativ die Worte feyerlich hinsagen lässt: Und mit sinnendem Haupte sass der Kaiser da — worauf dann, mit einer Musik, die so einfach erzählend ist, als die, des Eingangs, und ihr auch sonst nahe kömmt, die wenigen Schlussworte *a tempo* folgen: Und alles blickte den Kaiser an etc.

Alles, Gesang u. Instrumentenspiel, ist leicht, sehr leicht auszuführen. Dass aber der Sänger wissen und empfinden müsse, was er singt, versteht sich von selbst.

Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, (wo die erste Violinstimme, durch Beyfügung alles Obligaten in kleinen Noten, und bey Recitativischem selbst der Textesworte, so eingerichtet ist, dass sie ihr leicht dirigirt werden kann, da die Partitur nicht gestochen ist,) einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten und zwey Hörnern.

Kurze Anzeige.

Zwey Sonette von A. W. Schlegel, für 4 Singstimmen mit Begleit. des Pianoforte, in Musik ges. von P. Grossland. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Reichardt warf einmal die Frage auf, ob es möglich sey, Sonette in Musik zu setzen — nämlich unsern Musikformen gemäss, und zugleich so, dass die Form dieser Dichtungen nicht zerstört, vielmehr, wo nicht gehoben, doch nachgebildet würde. Er selbst gab bald darauf Beweise, dass sey, wenn auch schwer, doch möglich: seine wohlgelungenen Bearbeitungen waren aber für Eine Singstimme bestimmt. Hr. G. liefert nun hier einen ähnlichen Versuch, selbst im weniger gefügigen Satze für vier Singstimmen: und man wird auch diesen als gelungen anerkennen. Besonders möchte dies beym zweyten der Fall seyn, das, auch als Gesang überhaupt, anzieht und eine wohlgefällige Wirkung hervorbringt. — Die Schreibart ist nicht nur rein, sondern auch edel, und die Führung aller Stimmen zeugt von gründlicher Einsicht.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. IV.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. *№ IV.* 1818.

Unterzeichnete zeigen hiermit an, dass bey ihnen Flöten aus der Werkstatt des berühmten Tonkünstlers L. Dorus in London, zu finden und für die bestimmten Fabrik-Preise zu bekommen sind.

Diese Instrumente sind von den darzu am besten geeigneten Holzarten verfertiget, haben alle einen Cylinder und sehr silberne Klappen, welche auf eine ganz neue Art eingerichtet und so an ihren rechten Stelle angebracht sind, dass man mit Leichtigkeit die 5 Octaven in jedem Zeitmasse, in allen Tönen mit besonderer Reinheit, Stärkigkeit und Gleichheit durchgehen kann; mit Beybehaltung des runden, sonoren, besonders vollen Tones, welcher diesen Flöten besonders eigen ist. Uebrigens ist dieser grosse Künstler auf jeden möglichen Vervollkommnung noch angestrengt war. Um einen solchen Verbesserungen vorzubeugen, ist jedem Instrumente ein vor ihm selbst unterzeichnetes Billet beygefügt, welches alle von ihm verfertigten Flöten von anderen, und auch unter sich unterscheidet.

Rotterdam, im April 1818.

Musik-Magazin
von *L. Plattner.*

Ein guter Discantist, der mit einer vollen, reinen und biegsamen Stimme, Sicherheit im Treffen verbindet, um als erster Discantist gebraucht zu werden, und ein geübter Bassänger von starkem und angenehmen Ton, können unter sehr vortheilhaften Bedingungen sogleich in das Hallesche Stadt-Singchor eintreten.

Wenn der letztere die nöthigen Kenntnisse hat, so steht ihm die Stelle des Adjunct und spätethin, da der jetzige Präfekt bald abgehen wird, die Stelle des Präfecten offen. Das Nähere ertheilt der

Universitäts-Musikdirector Naue
in Halle.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Reicha, A. 6 Quintuors p. Flute, Clarinette, Cor et Basson. Op. 88. Liv. 1–6. . . . à 3 Francs
Anschütz, das Lied der Natur, mit Chor. Sing- u. Instr. Stimmen. . . . . 8 Fr.
Beethoven, L. 2 Sonates p. Pfte avec Violoncelle oblige. Op. 102. Liv. 1. 2. . . . . à 9 Fr. 50 C.
Dressler, R. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 78. . . . . 6 Fr.
Fürstenau, C. Adagio et Variations suivies d'une Polon. p. Basson principal, av. Orch. . . . . 5 Fr.
Gebauer, 3 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 3. . . . . 4 Fr.
— 3 Duos p. 2 Clar. Op. 12. . . . . 4 Fr. 50 C.
Haydn, 6 Quat. arr. p. Pfte à 4m. par Siegmann. No. 1–8. . . . . à 4 Fr.
Henkel, 20 Orgelstücke. 3te Whk. zu Sammlung 2 Fr. 50 C.
— Wiener Congressmarsch für Cemb. und Flote, . . 2 Fr.
Homann, 12 Duetti facili p. 2 Violini. . . . . 3 Fr.
Mozart, grand Duo arr. p. 2 Flutes p. H. Kohler. 2 Fr. 50 C.
— Quatuor, arr. p. Flute p. C. Furstenau. . . . . 2 Fr.
Neukomm, S. une Fete au village en Salon. Quintetto dramat. p. 2 Viol. 2 Alti et Basse. . . . 6 Fr.
— le meme Ouvrage arr. p. Pfte et Violon oblige. 4 Fr.
Ries, 1. Air celebre Irlandois, en Rondo p. Pfte. Op. 67. No. 2. . . . . 1 Fr. 50 C.
— 3me Sonate p. Pfte avec Flute. . . . . 3 Fr.
Röhner, J. C. Ouverture à grand Orch. . . . . 4 Fr. 50 C.
Romberg, A. Quintetto in E mollare p. Pfte 2 4m. 4 Fr. 50 C.
Rutzinger, 6 leichte Sonaten für Pfte, mit Fingersatz. 4 Fr.
Spath, Marche et Variat. p. Pfte 2 4m. . . . . 3 Fr.
Stransky, Concertino p. Violoncelle principal avec Orchestre. Op. 7. . . . . 7 Fr. 50 C.
Theuss, C. Th. der Troubadour, Liedersammlung mit Klav. . . . . 3 Fr.
Tulou, Concerto p. Flute av. Orch. No. 1. 2. 3. à 6 Fr.
Weber, G. Messe oder 3 Hymnen, für 4 Singst. und Orchester. Deutsch u. lat. Text. Part. mit unterlegtem Klavierauszug. . . . . 12 Fr.
— dito. Sing- und Orchest. Stimmen. . . . . 12 Fr.
Zumsteeg, Emilie, 5 Lieder mit Begl. d. Guit. 1 Fr. 25 C.
— der Alcaide, Gericht v. Mathison mit Klav. . . 1 Fr.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- u. Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Michaelis 1817 bis Ostern 1818.

Baillot, P. 6me Concerto p. Violon. (A dur.) Op. 18.
— 8me Concerto p. Violon. (C dur.) Op. 22.
— Air russe, varié p. le Violon av. acc. de 2 Violon. 3. et B. Op. 28. . . . . 12 Gr.

Baillot, P. Charmante Gabrielle, Air varié p. Violon av. un second Violon A. et B. Op. 25. . . . . 8 Gr.

— 2 Andantes p. Violon av. Pforte. Op. 26. . . . 8 Gr.

Dotzauer, J. F. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse. Op. 59. 1. 2. 3. . . . . 3 Thlr.

Eberl, C. W. Ouverture à grd Orch. Op. 65. C dur. 1 Thlr.

Eberwein, M. Ouverture à grd Orch. C dur. 1 Thlr. 12 Gr.

— C. Duo p. 2 Violons. . . . . 12 Gr.

Engelberth, Variations p. Violon seul. . . . . 6 Gr.

Giorgetti, F. 3 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

— Concerto p. Violon av. Orch. E moll. 1 Thlr. 16 Gr.

Köhler, H. 3 Sonates p. Violon seul, av. acc. d'un second Violon. Op. 118. . . . . .

Kraft, N. 2me Concerto p. Violoncello av. Orch. Op. 6. D dur. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Krommer, F. 3 gr. Quartetti p. 2 Violini, Alto e Basso. Op. 92. 1. 2. 3. . . . . 6 Thlr.

Leir, F, Quatuor brillant polonois p. 2 Violons, Alto et Basso. Op. 3. . . . . 20 Gr.

Lindemann, 9 Walses et 6 Eccos. à grd Orch. Liv. 10. 1 Thlr.

Lindpaintner, Ouv. de Moses à grd Orch. 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouvert. à grd Orch. de l'Op.: die Pflegekinder. 1 Thlr. 8 Gr.

— Divertissement p. Violon av. acc. d'un second Violon, 2 Violas, 2 Cors, Violoncelle et Basse. 2 Thlr. 4 Gr.

Müller, J. H. Quatuor p. 2 Vlons, Vla et Vcelle. 1 Thlr.

Naukomm, S. Sinfonie héroique à grd Orch. Op. 19. 3 Thlr.

— Marche triomphale à grd Orch. militaire. . . . .

Onslow, G. 3 Quintetti (le 1er et le 3me p. 2 Vlons, 2 Altos et Vcelle et le second p. 2 Vlons, Viole et 2 Vcelles. Liv. 1. 2. 3. . . . . à 1 Thlr.

Poissl, Baron de, Ouv. de l'Op. Olimpia, à grd Orch. 2 Thlr.

— Ouvert. de l'Op. Merope à grd Orch. . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— Ouvert. de l'Op. Athalie — . . . . . 2 Thlr.

— Concerto p. le Violoncelle av. Orch. D moll. 2 Thlr.

Probst, Ch. Quatuor brillant p. 2 Vlons, A. et B. 1 Thlr. 8 Gr.

Recueil d'Exercices p. le Violon, comp. par Benda, Grasnick, Locatelli, Lolli, Tartini, Veichtner etc. Liv. 1. . . . . 12 Gr.

Rossini, Ouverture de Tancred à grd Orch. 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouv. de Sigismonde à grd Orch. . . . . .

— Ouv. de l'Italiana in Algieri à grd Orch. 1 Thlr. 16 Gr.

Seyfried, J. de, Ouv. de Faust à grd Orch. . . . . 2 Thlr.

Teichmüller, Thème varié p. Violon, Fl. et Guit. 8 Gr.

Uber, F. 1er Concerto p. Violon av. Orch. E moll. 2 Thlr.

Weyse, C. E. F. Ouvert. de l'Op. Ludlams Höhle à grd Orch. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Winter, P. de, Ouvert. de Zaire, à grd Orch. . . . . 2 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. 3me Concerto p. la Flute av. Orch. H moll. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— neue Flötenschule. . . . . .

— Collection d'Airs connus et autres morceaux choisis dans les ouvrages des grands maitres, arranges en Duos pour 2 Flutes. . . . . .

— 6 Sonates methodiques et progressives pour la Flute et Basse. . . . . .

— Exercices pour la Flute, propres pour obtenir beaucoup d'égalité dans les doigts et de Fassurance dans l'embouchure. . . . . .

— 18 Exercices ou Etudes pour la Flute dans tous les tons, pour se former au mecanisme de toutes les petites clefs. . . . . .

Cramer, F. 6 pet. Serenades p. 2 Flutes avec une 3me Flute ad libitum. . . . . 1 Thlr.

— Concertino p. la Flute princip. av. Orch. Liv. 1. 2. . . . . à 1 Thlr. 12 Gr.

Cremont, 1er Concerto p. la Clarinette av. Orch. Op. 4. . . . . .

Davin, neue Flegeldetschule (franz. u. deutsch) . . . 1 Thlr.

Dotzauer, J. F. Quatuor p. le Hautbois, Violon, Alto Basse. Op. 37. . . . . 18 Gr.

Dressler, R. Concertante p. Flute et Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 35. . . . . 3 Thlr.

— 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 36. 4e Part. . . . .

Drouet, L. 3 Trios concert. p. 3 Flutes. Op. 33. 1 Thlr. 8 Gr.

Eggert, Sestetto p. Clar., Cor, Violon, A., V. et Basse.

Furstenau, C. 12 Pièces p. Flute et Guitare. Op. 34. Liv. 3. . . . . 12 Gr.

— 12 Pièces p. Flute et Guitare. Op. 35. Liv. 4. . . . . 12 Gr.

Gabrielski, W. 3 grds Duos p. 2 Flutes. Op. 22. 1 Thlr. 12 Gr.

Köhler, H. 3 grds Duos p. 2 Flutes. Op. 116. . 1 Thlr.

Lösener, J. G. Variat. p. Cor de Bassette av. Orch. 1 Thlr.

— Variations sur une Romance de Della Maria p. le Cor de Bassette av. acc. de 2 Vlons, Vla, 2 Flutes, 2 Cors et Basse. Op. 5. . . . . 1 Thlr.

Mühling, Thème varié p. Basson av. Orch. Op. 14.

Präger, H. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

Röth, 3 Thèmes variés p. Fl., V., A. et Vcelle. . . .

Rossini, Ouvert. et Airs de l'Op.: Tancred arr. p. Flute, Hrn, 2 Clarin., 2 Cors et 2 Bassons par Legrand. . . . . 2 Thlr.

— Ouv. et Airs de l'Op.: Italiana in Algieri arr. p. les mêmes instrumens. . . . . 2 Thlr.

Toulou, 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 18. . . . . .

Winter, P. de, Concertino p. Basson av. Orch. 1 Thlr. 8 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten May. **N°. 20.** 1818.

NACHRICHTEN.

Strassburg. Das hiesige Musikwesen beschränkt sich, seitdem unsre *französische Oper* noch unter das Mittelmässige herabgesunken ist, und wir vorigen Sommer keine deutsche Gesellschaft hatten, blos auf einige *Kirchen-*, *Privat-* u. *Concert-*Musik. *Les Rosières* ist die einzige neue Oper, welche wir im Lauf des Winters zu hören bekommen. Wol sind einige liebliche Opern, welche kein grosses Personal erfordern, wie *Une Folie* u. a., ganz leidlich auf der Bühne, aber desto schlechter von dem Orchester gegeben worden. Seit dem Austritt des Hrn. Durand aus demselben, beruht die sichere Leitung bey der höchst unvollständigen Besetzung dieses Orchesters, auf dem einzigen ersten Geiger; dazu kommt noch der Umstand eines übel hörenden Musik-Directors, welcher macht, dass oft, wie es in einer Vorstellung der *Maris garcons* der Fall war, das Orchester ganz allein geht, ohne dass der Dirigens gewahr wird, dass das ganze Personal nicht singt. Als musikal. Darstellung betrachtet, kann also die französische Oper, so wie sie gegenwärtig besteht, keineswegs genügen.

Kirchen-Musik bekommen wir, unter der Leitung des würdigen und verdienstvollen Hrn. Kapellm. Spindler, nur sparsam, an besondern Kirchen-Feyertagen zu hören. Zu bedauern ist, dass ihm, bey der trefflichen Wahl eigener und fremder Compositionen, nicht ein vollständigeres Sing-Personal zu Gebote steht. Ein Theil einer Messe Michael Haydns wurde neulich recht brav ausgeführt. In der protestantischen Haupt-Kirche bekamen wir am Reformations-Feste Graun's *Te Deum* mit untergelegtem deutschem Texte zu hören. Ein älteres *Te Deum* existirte wol hier nicht, sonst hätte man es sicher gewählt, um keine Neuerung in die hundertjährige Feyer zu bringen. Die Aufführung gelang nicht vollkommen, befriedigte also auch nicht die hohe Erwartung, zu der man berechtigt war.

Privat-Musik wird häufig in geschlossenen Cirkeln gemacht. Unter denselben verdienen aber die sonntägigen Klavier-Uebungen bey Hrn. Berg, einem hiesigen Klavier-Lehrer, einer vorzüglichen Erwähnung. Das Gute, was durch diese uneigennützige Anstalt vor einer zahlreichen Versammlung hervorgebracht wird, lässt sich nicht verkennen. Ref. hatte Gelegenheit, hier sehr vorzügliche Klavierspielerinnen, welche ihrem Lehrer Ehre bringen, mit unter, zur Abwechslung, auch Gesang zu hören.

An *Concerten* fehlte es uns diesen Winter keineswegs. Ausser den wöchentlichen Liebhaber-Vereinen, bekamen wir häufige Extra-Concerte. Von diesen und jenen giebt Ref. eine kurze Uebersicht.

Der musikalische *Liebhaber-Verein* hatte für seine Concerte Mad. Graff, von Frankfurt kommend, als Sängerin engagirt. Die, vielleicht durch die Reise, geschwächte Gesundheit dieser Künstlerin, nöthigte den Verein, die Eröffnung der Concerte anfänglich zu verschieben: allein bey ihrem ersten Auftreten am 22sten Nov. war sie nichts weniger, als hergestellt. Dennoch versuchte sie, in den nachfolgenden Vereinen mit erneuten Kräften ihren alten, wohlbekannten Rang zu behaupten: allein, sey es aus Missmuth, sey es um einem andern Rufe zu folgen, oder ihrem Genius, den braven Violoncellisten, auf seinen Reisen zu unterstützen; sie verliess uns nach einem zweymonatlichen Aufenthalt. Die durch sie während dieser Zeit gegebenen Gesang-Stücke, worin sie Gelegenheit hatte, den Beweis einer höchst gebildeten Singweise abzulegen, sind folgende: Scenen — von Portogallo, mit obligatem Violoncelle.

aus *Armida* von Righini; eine zu Pär's *Sargino* componirte Scene von Sim. Mayr; eine von *Orlando*; *Parto, parto*, aus Mozarts *Titus*; eine hier neue Cavatine aus *l'Italiana in Algeri* von Rossini; Polacca aus Zumsteegs *Ilbaudaural* (für Tenor geschrieben); Duett aus Himmels *Vasco de Gama*; Terzett aus *Tigrane* von Righini. Ausser diesen Gesangstücken, hörten wir, von Dilettanten gesungen, eine Scene aus dem *Baum der Diana* von Martini; das *trichordium* vom Abt Vogler; (brav, allein mit allzuschwach besetztem Chor) das *Reich der Töne* von Fränzl; (worin die obligate Violin-Partie von Hrn. Nani meisterhaft vorgetragen wurde;) *Quelle pupille* – aus den *Horaziern* von Cimarosa; eine herrliche Scene aus Rossini's *Italiana in Algeri*, mit Chor; eine andere von Generali, und diese beyden letzteren wurden von einer Dilettantin, welche ein wahrhaft schönes Organ besitzt, mit allgemeinem Beyfall gesungen. Ferner liess die Gesellschaft einen Theil von Jos. Haydns Messe, No. IV, aufführen, und dieses löbliche Unternehmen fand den verdienten Beyfall; der aus blosen Dilettanten bestehende, ansehnliche Chor wetteiferte mit dem braven Orchester dieses Vereins, und die Ausführung gelang vollkommen. — Von Hrn. Kuttner hörten wir diesen Winter eine schöne Scene aus Pär's *Agnese*; über seinen kunstgerechten Vortrag ist schon früher gesprochen worden; er fand auch diesmal Beyfall. Endlich wurde während der ersten Hälfte des Winterhalbjahrs, *der Morgen*, Cantate von Ries aufgeführt. So richtig auch diese Composition gegeben wurde, so liess sie doch, die Einleitung abgerechnet, den Zuhörer kalt.

Die bis Ende Januars gegebenen Symphonien waren sämmtlich von Haydn, deren richtige Ausführung durch das Dirigiren des, an der Spitze dieses Vereins stehenden Dilettanten, äusserst gewonnen hat. Es ist ein wahrer Genuss, hier, bey so starker Besetzung des Orchesters, Symphonien und Ouvertüren zu hören; auch ist die Aufmerksamkeit der Zuhörer dabey immerwährend gefesselt; was um so auffallender ist, da die Symphonien ohne Unterbrechung, *ganz* gegeben werden. Unter den herrlichen, bis jetzt gegebenen Ouvertüren zeichnet sich die, von Rossini, zu der *Italiana in Algeri*, durch Originalität der Erfindung, wenn auch nicht Tiefe der Ausarbeitung, vortheilhaft aus. Eine andere, zu *Tigrane*, von Righini, war hier neu. Die übrigen, immer mit Vergnügen gehörten Ouvertüren, wie die, der *Zauberflöte*, des *Don Juan*, des *Colmal* von Winter, u. a. wurden mit ausgezeichneter Präcision gegeben. Zu wünschen wäre, dass der treffliche Pianist, welcher mit den Contrabässen sogar schnelle Gänge mitspielt, in dem *Forte* weniger laut wurde.

Unter der concertirenden Instrumental-Musik zeichnet Ref. folgende aus. Im ersten Concert spielte der Violoncellist, Hr. Graff, ein Concertino von seiner Composition, mit der Fertigkeit, dem Geschmack und der Sicherheit, welche seine ältern Kunstverwandten hier sonst schon an ihm bewunderten. Vor seinem Abschied hörten wir noch, am 10ten Januar, ein anderes, von ihm componirtes Concert, nebst einem Adagio und Rondo, wofür ihm die Versammlung lauten Beyfall bezeigte. — Variationen mit vollem Orchester, für Violin, Violoncell, Flöte, Klarinette u. Horn, auf das oft und viel variete Lied, *Nel cor* etc. von Hrn. Maj. Braun, einem Dilettanten. Jene, für die Flöte, deren drey sind, hält Ref. für die gelungensten, die übrigen sind äusserst gezwungen, obgleich kunstgerecht. In der Tonart g, war wol für das Horn schwierig zu variren: dennoch leistete der Hornist alles Mögliche, und brachte glücklich die beträchtliche Anzahl Noten in den Takt hinein. Eine im *ernsten* Styl geschriebene Einleitung geht diesen Variationen voraus, und eine rauschende *Coda* macht den Beschluss. — Adagio und Rondo für Horn, von Punto, wurden von Hrn. Laucher mit jener Leichtigkeit, die wir an ihm gewohnt sind, vorgetragen. — Mad. Dumonchau spielte auf der Harfe mit viel Festigkeit und Ausdruck eine Phantasie von Dalvimare. — Hr. Iwan Müller, von London kommend, welcher sich in zwey Extra-Concerten hören liess, wovon Ref. später sprechen wird, spielte auf der von ihm erfundenen Klarinette, mit Begleitung der Harfe durch Mad. Dumonchau, Variationen von Bochsa. — Violin-Concert von Mazas, gesp. von Hrn. Nani, recht brav und ganz in der Manier des Verfassers. — Ein Flöten-Concert v. Berbiguier wurde von einem jungen Dilettanten, welcher grosse Anlagen verräth, mit Sicherheit und Taktfestigkeit geblasen. — Klavier-Concert von Cramer, sehr fertig, aber etwas furchtsam gespielt von einem Liebhaber. — Variationen für die Flöte von Keller, wurden

von einem Dilettanten, welcher ganz seines Instruments Meister zu seyn scheint, mit wahrer Virtuosität vorgetragen, und erhielten verdienten Beyfall. — Violoncell-Concert von Romberg, gesp. von Hrn. Baumann; dieser bescheidene Künstler gab abermals einen Beweis der bey ihm fortschreitenden Kunst. Sein gefühlvoller Vortrag im Adagio verbreitete überall Wohlgefallen; seine Nettigkeit im Rondo und seine Kraft in der Tiefe erregten allgemeine Zufriedenheit.

Für die übrigen Liebhaber-Concerte hat der Verein Dem. Bonsegla von Carlsruhe als Sängerin engagirt.

(Der Beschluss folgt in No. 22.)

Königsberg. Ostern 1818. Sie und Ihre Leser sind von mir zur Genüge unterrichtet, wie nachtheilig das hiesige Klima auf jede Kunstblüthe wirkt. Der Vollständigkeit wegen melde ich Ihnen, dass der jetzige Theaterunternehmer, Hr. Carl Döbbelin, das Problem gefunden, sich täglich ein volles Haus, wenn auch nicht eine übervolle Kasse, zu verschaffen. Er hat nämlich das Eintrittsgeld für die Abonnenten zu Logen und Parterre so herabgesetzt, dass jetzt (wunderlich genug, aber wahr,) das Parterre weniger kostet, als die Gallerie. Ferner hat er durch sehr wohlfeiles Abonnement ganze Stände, z. B. das Officiercorps und die studirende Jugend, sich gesichert; und so ist das Haus immer gefüllt. Ich tadele dies alles nicht, denn das Vergnügen des Schauspiels ist im Norden für die achtbare Mittelklasse wirklich zu kostbar; das aber tadele ich, dass Hr. D. in der Auswahl seiner Stücke (ich rede nur vom Singspiel) einen schlechten Geschmack, und in der Ausführung derselben wenig Achtung für das Publicum zeigt. Wir haben von Opern seit dem October gehört: die *Müllerfamilie*, den *Grobschmidt*, den *travestirten Aeneas*, *Ritter Tulipan*, die *Donnerweibchen*, *Pumpernickel*, *Sonntagskinder*, *Teufelsteine* und Consorten. Schwerlich können diese Sachen zur Bildung des Geschmacks beytragen; u. der Jüngling thut besser, der daheim bleibt und etwas Klassisches übt oder liest. Doch auch Sachen besserer Gattung haben wir gehört: die *Schweizerfamilie*, *Axur*, *Aschenbrödel*, den *Wasserträger*, den *lustigen Schuster* von Paer: die meisten davon aber so, dass wir Hrn. D. zurufen möchten, doch lieber bey den wiener Possen zu bleiben, in welchen sich der Hr. Director sowol, als seine Gesellschaft, mehr in ihrem Elemente befinden. — Jetzt fängt die Gesellschaft auch an, sich an den mozartschen Opern zu versündigen. (Da Hr. D. sehr böse wird, wenn irgend ein Bericht in auswärtigen Blättern nicht in die Lobpreisungen einstimmt, die ihm und den Seinigen in einer hiesigen Zeitung, versteht sich aus Gründen, dargebracht werden, und da er gleich mit Klage droht: so bin ich gezwungen, das Gesagte durch einige Beyspiele zu beweisen. Mag man dann von der Klaue auf den — Löwen schliessen. Im *Wasserträger* wurde der Cardinal Mazarin, *Marez* genannt, die Pässe wurden nicht *visirt*, sondern *visitirt* u. dgl. Das Finale des ersten Akts war gar nicht zu erkennen, und schien eine eingelegte Composition. Zum Ersatz für die Ohrenqual bey den Soldatenchören wurde die hübsche Mad. —, als anpassirende Bäuerin, von den italien. Soldaten für gute Beute erklärt und unter sehr ausdrucksvollen Gesten in die Wachtstube geschleppt! Gegen solchen Unfug wagt selbst kein Gebildeter mehr laut zu werden, indem der Hr. Dir. D. es dahin gebracht hat, dass er das Publ. zur Rede stellen darf, worauf er denn — beklatscht wird. — In der *Zauberflöte* sangen bey den Partien der 3 Genien auch Männer mit. Papagenos sprach von *Mädchens*, *Bechers*; item: was hast du vor ein Gedächtniss! etc. In einer Benefizvorstellung wurden einige Scenen aus *Clavigo* gegeben. Plötzlich sprang Hr. Döbbelin, Sohn, als Hausmeister, aus dem Sarge und sang: Wer niemals einen Rausch gehabt! — Mag man uns zwingen, *mittelst eines Privilegii* — zu einer Zeit, wo *für jede andere Sache Gewerbefreyheit herrscht* — schlechte Darstellungen dulden zu müssen: aber als eine Verwahrung gegen den Vorwurf, dass der gute Geschmack gänzlich von hier entflohen sey, es drucken zu lassen, wie schmerzlich es ein kleiner Theil des Publicums mit uns empfindet, dass uns jeder Kunstgenuss geraubt sey, und dass nicht Jeder von uns *Dank u. Verehrung* für Hrn. D. empfinde, wie die — Zeitungen: daran soll uns Niemand, auch selbst der Zorn des Hrn. Dir. D. nicht hindern. Wie sehr bedauern wir den Redacteur manches geschätzten auswärtigen Blattes, dass er, durch falsche Berichte von hier getäuscht, Lobpreisungen solcher Elendigkeiten aufnimmt, und so hier Stoff zum Lachen bietet, wo man die Quelle

dieser Bericht kennt? — Mad. Möser, die früher hier nicht gefiel, ist jetzt das Lieblinn der Oper, und ihr Fleis verdient Anerkennung. Mad. Schiepf hat viel Höhe und ein gutes Staccato. Mad. Neitzel manierirt entsetzlich; der Klang ihrer Stimme ist dahin. Mad. Hartmann singt zweyte Partien. Hr. Minazzik, Tenor, ist auf dem grossen Theater gar nicht zu vernehmen. Hr. Unger singt falsch. Hr. Rosenberg hat einen sonoren, tiefen Tenor: er sollte die Schule durchmachen, es könnte was werden. Jetzt singt er schlecht, denn er kneipt die Zähne zusammen und hat den Kehlton (das *cantare di gola*) und das *portamento di gatto*, welches Salieri in Wien abschaffte; Fehler, die Hr. R. ablegen muss, wenn er fortschreiten will. Vorzüglich empfehlen wir ihm den Vortrag der Recitative und mehr Achtung gegen das Publicum. Hr. R. ist noch lange kein Fischer, um sich wie Hr. F. benehmen zu dürfen. Hr. Meixner, Bassist, ist, nächst Mad. Möser, das beste Subject der Gesellschaft. Hr. Dögen u. die Hrn. Döbbelin, Vater und Sohn, mussten gar nicht singen, wenigstens nicht den Arienen, Riserone, Counthur und ähnliche Rollen. Musikdirector ist Hr. Fellner, den wir, der herkulischen Arbeit wegen, eine solche Gesellschaft mit dem Orchester im Einverständniss zu erhalten, bedauren. — Jetzt gehen noch viele der besten Mitglieder ab, sollen aber durch noch Bessre (!) ersetzt werden, wie uns die — Zeitung versichert. Mad. Milder-Hauptmann wird zum May hier erwartet, um Gastrollen zu geben. Wir sind darauf begierig, wie diese Vorstellungen von Seiten der hiesigen Gesellschaft ausfallen werden. — Mad. Minna Becker gab bey ihrer Durchreise nach Hamburg 12 Stücke am Pianoforte, welches sie bey den meisten selbst spielte. Wahrscheinlich hat sie von der hiesigen Theaterkabalwuth gehört, und geglaubt, dass es nicht mehr möglich sey, hier für ein Concert mit Orchesterbegleitung Zuhörer zu finden.

Am Reformationsfeste hatten wir viel, viel Musik, aber keine, der Grösse dieses Orts und der Würde dieses Tages entsprechende Vereinigung aller Kräfte.

In einem Concert der Herren Sämann und Wiehe, zweyer fleissiger junger Männer, exekutirte man Mozarts meisterhafte Symphonie aus G moll; Hr. W. spielte ein Pianofortecone. von Dussek mit Fertigkeit, Genauigkeit und Geschmack. Dass er in seinem Spiel seine ganze, sich mehr zum Sanften, als zum Kräftigen neigende Persönlichkeit wiedergab, rechnen wir ihm zum Verdienst an. Das Stecken, originell zu seyn und aus sich heraus zu gehen, wird oft widerlich. Hr. Cantor Sämann wiederholte auf Verlangen seine Reformations-Cantate.

Hr. Präger, bis jetzt Musikdirector des Theaters zu Tibit, ist einem Rufe nach Braunschweig gefolgt.

Am Charfreytage gab Hr. Cantor Sämann mit seinen Schülern einige, für diesen Tag passende Stücke alter berühmter Meister: ein lobenswerthes Unternehmen. Hr. Musikdir. Rich führte vor einer sehr zahlreichen Versammlung im kneiphöfschen Junkerhofe Gesners *Tod Jesu* mit grosser extensiver Kraft aus, denn es befanden sich an 20 Damen und Herren unter den Singenden. (Vor einigen Jahren liess Hr. R. die Chorale von 4 Sobstimmen vortragen: er scheint also eine andere Ansicht genommen zu haben.) Auf die zweckmässige Abkürzung dieser Musik war wieder keine Rücksicht genommen: die Aufführung ging aber sehr exact: nur in den Chören vermisste man Licht und Schatten: gern hätte man dafür ein Paar durchschreyende Mittelstimmen entbehrt. Wir können nicht umhin, der Dem. Knorr, Tochter des hiesigen Theatermalers, zu erwähnen, welche das Recit., Gethsemane, und die Tenorpartie, Zaare, mit gefühlvoll und angenehm vortrug. Diese talentvolle Dilettantin verdankt ihre musikal. Bildung grösstentheils ihrer Mutter, einer geschickten Portrait-Malerin, und ihrem eignen Fleisse. Dass Hr. R. die sehr Zwischenspiele auf dem Pianoforte bey den Chorälen wegliess, macht ihm Ehre: hätte er doch auch die geschmacklose und unpassende Cadenz im Duett weggelassen! Zwey Wünsche erlauben wir uns noch: 1) Die Aufführung dieser Musik, ohne Wiederholung der Arien u. des Schlusschors, und ohne lange Zwischenpause, dauert an 2½ Stunden. Möchte doch ein berliner Veteran durch das Mittel des mälzelschen oder gottfr. weberschen Chronometers uns belehren, wie Gemüt die Tempi dieser Musik genommen, oder wie lange das Ganze in der ursprünglichen Form gedauert habe. 2) Durch einen Beschluss der Regierung sind Kirchenmusiken für Geld verboten. Gewiss liegt dieser Verfügung eine weise Absicht zum Grunde; aber wie Schade ists nun, dass Musikwerke, wie Händels *Messias*, Mozarts *Requiem* u. m. a., die nur in

der Kirche recht wirken können, für uns todte Schätze bleiben müssen! Möge diese Klage höhern Orts erwogen werden! Mit Gründen belegte Ansichten über Regierungsverfügungen waren ja immer dem Preussen, auch in der Politik, erlaubt; sie werden jetzt um so mehr dem Freunde der Kunst vergönnt seyn.

Am ersten Ostertage wiederholte Hr. Streber, durch einige Dilettanten gefällig unterstützt, die haydnsche Messe No. 1, B dur, welche er im vor. Jahre zweymal recht gut aufgeführt hatte, in der römisch-kathol. Kirche. Ueber diese Aufführung wäre es freylich besser zu schweigen: denn das Orchester hatte es für übrig gehalten, zu probiren: daher Unordnungen; es hatte aber auch nicht rein eingestimmt — denn noch immer ist die Klage über Uneinigkeit in der Stimmung nicht gehoben – daher Verletzung des gebildeten Ohrs. Es fehlten auch sehr wichtige Instrumente, sogar, *horribile dictu*, die 2te Violine, die nun in der Noth durch *einen* Spieler besetzt wurde (!) Die Trompeter endlich, welche aber erst nach dem *Credo* kamen, (!) hatten im Taumel der Osterfreude ihre Instrumente um einen halben Ton zu hoch gestimmt. So 'was geschieht in Königsberg, der Hauptstadt Preussens! und wenn man dies rügt, heisst es wol: man tadle auch alles! Gottlob, wir sind nun einmal noch nicht so abgestumpft, dass uns dergleichen Blendigkeiten, die doch zu vermeiden wären, nicht entrüsten sollten. Wir bedauern aber die braven Dilettanten, welche für ihre Gefälligkeit prostituirt wurden, so wie die braven Mitglieder unsers Orchesters, welche an diesen Gräueln unschuldig waren. Genug davon! Wer vor dem Publicum, zumal in der Kirche, auftritt, muss nicht in der Schlafmütze und in Pantoffeln erscheinen, sonst heisst er mit Recht liederlich. — Dass ein Theil dieser Unbilden dem schlecht und eng gebauten Chor der Kirche und der abweichenden Stimmung der Orgel zur Last falle, ist zuzugeben; dass aber guter Wille auch diese Hindernisse besiegen könne, bewiesen die vorjährigen Aufführungen. Die lustige Ouvert ure von Pär aus C dur passte übrigens schlecht zur Haupttonart B, und in die Kirche.

Zum Schluss zwey Fragen, die durch das Vorige veranlasst werden: 1) Warum baut man die Orgelchöre excentrisch (convex) gegen die Kirche, (ich weiss nicht, ob ich mich so richtig ausdrücke, aber ich meyne so:)

da es in die Augen fällt, dass die in b und c Stehenden den Dirigenten in a nur sehen können, wenn er einige Fuss über sie hervorragt? Sodann sind die in b und c Stehenden genöthiget, mit ihrem Gesichte der Biegung der Kreislinie zu folgen, und ihre Töne nach x und y zu senden. Bey der umgekehrten (concentrischen oder concaven) Bauart hingegen wird Jeder in e und f Stehende den Director in d erblicken, und die Töne fallen wie Radien bey a zusammen. Dies muss

jedem Vernünftigen so gut einleuchten, wie die schon lange gemachte Bemerkung, dass Violinen, im Theaterorchester zur linken Seite gestellt u. nach der Mitte gewendet, viel wirksamer seyn werden, als wenn sie rechts stehen, weil im ersten Fall der Ton der Instrumente ins Parterre geworfen wird, im andern aber zwischen den Theaterwänden und in der Leinwand verfliegt. *Allein es ist nun einmal so hergebracht, und also* — 2) Wann wird einmal die Zeit erscheinen, wo man der Bocksbeuteley mit der Orgelstimmung *auf die kürzeste Art* dadurch ein Ende macht, dass man z. B. den Abstracten der Pfeifen c an die Taste cis (oder d) hängt, und so die Stimmung der Orgel, entweder ganz, oder so viel möglich, dem der Orchester-Instrumente nähert und das herrlichste aller Instrumente zur Theilnahme an der Kirchenmusik fähig macht? Es ist dazu nur eine *geringe* Verrückung und Aenderung der Claviatur erforderlich. „Aber das 16fus-sige C geht dadurch verloren!" Nun freylich, ja! habt ihr es denn aber jetzt dadurch, dass ihr Cis oder D C nennt? Der Name thut es ja nicht. —

Schlüsslich auch noch eine Bitte! Wer besitzt wol die Canzonen und Duette des Abbate Steffani? Theile er doch diese so geschätzten und so seltenen Werke den Musikfreunden gütig mit: es kann ihm der Dank Vieler nicht entgehen.

Dresden. A Jove principium! Wir haben hier, und in kurzem zweymal, in der kathol. Hofkirche eine solenne Missa von des Hrn. Kapellms. C. Mar v. Weber, Composition gehört, die bedeutendes Aufsehen gemacht und allgemeinen, sehr beyfälligen Antheil erregt hat, sowol durch Originalität in der Erfindung und ganzen Ansicht mehrer Sätze, als durch Würde und Andacht im Ausdruck bey den meisten, und endlich durch Beweise von einer, gewiss nicht gewöhnlichen Kunst in Handhabung schwieriger harmonischer Formen bey der Ausarbeitung *). — — Nach Ostern wurde unser Theater mit der Oper, *la Testa di Bronzo* oder *la Capanna Solitaria*, eröffnet, welche vom Dichter, Hrn. Romani, nach dem Französischen bearbeitet und in eine ernsthafte Oper verwandelt, vom Hrn. Carlo Soliva aber in Musik gesetzt worden ist. Sie wurde von der hiesigen italien. Gesellschaft am 25sten März zum erstenmale gegeben, und am 28sten März, so wie am 1sten April, wiederholt. Die Musik ist in Mayland im Herbste 1816 für das Theater della Scala geschrieben. Der junge Meister studirte erst unter Asioli und Federici in Mayland, und nachher, mit anhaltende u Fleisse, deutsche Opern, die er leidenschaftlich liebt. Von dieser herrschenden Leidenschaft — die aber, wie eben Leidenschaft pflegt, statt des Urbildes, ein selbstgeschaffenes Abbild umfasst, und, statt schöner Hinneigung für jenes, gewaltsame Aufwallungen für dies darlegt — giebt er in dieser Oper den deutlichsten Beweis, wie man aus folgenden Bemerkungen sehen wird.

Die Ouverture ist ein Haufen so verwirrt durch einander geworfener Motiven, dass man das Gute vom Mittelmässigen und dieses vom Schlechten nicht unterscheiden kann; man hört ein stetes Getöse von Posaunen und grosser Trommel, welches den Zuhörer so betäubt, dass er vom Melodischen der übrigen Instrumente nichts vernimmt. Sie hat eigentlich weder Anfang noch Ende, und ist überdies dem Stücke nicht angemessen. Die Introduction beginnt in einem feyerlichen, andächtigen, zu dem Inhalte des Stücks und der Lage der Personen gar nicht passenden Style, wobey wir noch einige unangenehme Passagen übergehen, um unsere Beschreibung zu verkurzen. Die *Stretta* derselben hat theatral. Wirkung, jedoch passen einige chromatische Harmonien nicht zum Sinne der Worte. Es kommt uns vor, Hr. Soliva habe Mozart zu seinem Idol gewählt; wenigstens ist die Hälfte der *Stretta* im Style dem Septett aus *D. Giovanni* ähnlich; auch ahmt er Mozarts Uebergang aus Es in Des, in den Worten, *che impensata novità*, nach — eine Wendung, welche dieses grosse musikal. Genie mit Recht nahm, um jene Worte auszudrücken, aber nicht, wie Hr. Soliva, der mit einem blossen Semitone aus C in Des übergeht ohne allen Grund, und mithin auch ohne alle Wirkung. Das auf die Introduction folgende Duett macht so wenig Eindruck, dass es nicht der Mühe werth wäre, es zu erwähnen; vielleicht verlor es hier seine Wirkung, weil wir die beyden berühmten Bassisten, Remorini und Galli, nicht haben, die es in Mayland sangen. Im achten Auftritte hört man ein kleines Concert von Harfe, Violin, Violoncell etc. mit einem andächtigen, der Lage und den Worten:

Viva, viva il nostro Principe,
Nostra gloria, e nostro amor!

ganz zuwiderlaufenden Thema. Nie haben wir gehört, dass man dergleichen fröhliche Worte an einem frohen Tage so andächtig und fast traurig ausspricht. — Hr. Soliva — spricht der mayländische Corresp. dieser Zeit. im Jahre 1816, No. 43, S. 740 — hat sehr unüberlegt gehandelt, dass er so viele Reminiscenzen, vorzuglich aus den allgemein bekannten Opern, *D. Giovanni* und *il Flauto magico*, in seine Oper aufnahm. So ist z. B. die *Stretta* des 1sten Finals aus *D. Giovanni*; die Arie des Tullo im zweyten Aufzuge: *Figuratevi una festa* etc. scheint gleichsam eine Copie der Arie des Leporello, *Madamina, il catalogo e questo* zu seyn; sie ist sogar in dem nämlichen Tone geschrieben. In der 12. Scene des nämlichen Acts hören wir einen grossen Theil der Scena dell' Ombra im letzten Finale des *D. Giovanni*. Das Terzett des 5ten Auftritts zwischen Floreska, Federico und Ermano ist voll Reminiscenzen. Es fängt mit dem

*) Wir übergehen die weitern Bemerkungen des Corresp. über einzelne Stücke dieses Werks, da sie im Wesentlichen mit denen, des Hrn. Ant. Benelli, No. 19 d. Z., übereinstimmen, und wir unsern Raum möglichst schonen müssen.

d. Redact.

Duett: *Ah, perdona al primo affetto* aus der Oper *la Clemenza di Tito* an; dann hört man in den Worten: *Gl'uomini che sentono amore*, das Terzett der 3 Genien im 2ten Acte der *Zauberflöte*, vernimmt auch bey dem Eintritte des Ermano ein Stück von der Stelle, wo Tamino von den Geharnischten geführt wird. Ich will — fährt dieser Corresp. fort — eine Menge anderer, aus Mozart und andern Meistern genommener Stellen gar nicht erwähnen."

Wir können nicht umhin, diesem strengen, aber gerechten Richter beyzupflichten: wir haben diese Compilation eben so gefunden. Da das nun so ist, so hätten wir wenigstens gewünscht, Hr. S. hätte Mozart auch im Gesange nachgeahmt. Der Chor zu Anfange des 2ten Acts, mit den Worten: *Già la notte s'avvicina* etc. hat gar keine musikal. Einleitung, welche auf den Einbruch der Nacht vorbereitete, und in diesem Falle hätte doch Hr. S. das Publicum auf diese Veränderung vorbereiten sollen: sonst ist dieses Musikstück mehr für das Orchester gearbeitet, entspricht aber dem Texte nicht und ist ohne Wirkung. Die Arie des Tenoristen wäre nicht übel, wenn ihr das fortwährende Moduliren und Wechseln im Rhythmus nicht zum Theil ihre Wirkung genommen hätte. Gegen das Terzett der 8ten Scene liesse sich manches einwenden: doch bleibt es schön; nur kann die auf diesen ruhenden Auftritt folgende Scene Niemand befriedigen. Das Quintett, welches darauf folgt, hat, die schon erwähnte scena dell' Ombra aus *D. Giovanni* abgerechnet, gar nichts Anziehendes. Die Arie der prima Donna ist ohne Lebhaftigkeit und hat nichts Schönes, als die *Cabaletta*, die, wie der mayländische Corresp. sagt, von der Sängerin, die sie in Mayland sang, vom Sänger Veluti entlehnt worden war, und aus welcher der Tonsetzer den Schluss seiner Arie gemacht hat. Das zweyte Finale sollte von einer recht freudigen Musik begleitet seyn: aber Hr. S. wollte oder konnte vielleicht den Inhalt des Textes nicht gehörig ausdrücken. Solche Nachlässigkeiten finden sich sehr oft in seiner Oper *). Wir beschliessen unsere Beurtheilung damit, dass wir sagen, diese Musik ist vom Anfange bis zum Ende eine Zusammenhäufung dem Ohre harter Motiven, und Jedermann weiss, dass diese und ein immerwährendes Moduliren in fremdartigen Tönen, eine wirkungslose Harmonie und rauhe Cantilena, dieses beydes aber Monotonie, und Monotonie, wenn auch mit einzelnen Funken von Geist durchleuchtet, wenig Wirkung hervorbringt. Das bewährete sich denn auch am hiesigen Publicum, auf welches diese Oper keinen grossen Eindruck machte. Damit wollen wir aber dem jungen Tonsetzer Talent keineswegs absprechen; vielmehr zeigt manche gelungene und eigenthümliche Einzelnheit, dass er bey fortgesetztem ernstlichem Studium und bey mehr Uebung einst einer der guten Meister werden könne. Die Dichtung ist nicht übel.

Nur noch ein paar Worte über die Aufführung! Hr. Miekseh, als Furst Adolfo, war ziemlich gut. Mad. Sandrini, als Floreska, führte den Charakter mit vielem Gefühle durch; spielte auch in Ritterkleidung, um den mit ihr im Geheim verbundenen Gemal zu vertheidigen, kräftig und lebhaft; und sang mit vielem Ausdrucke die Arie des 2ten Aufzugs, so wie auch mit melodischer Stimme die schöne, in diesem Stücke befindliche, nach Art eines Rondo abgefasste *Cabaletta*, welche eine herrliche Wirkung that, besonders da sie ihrer Stimme angemessen liegt. Hr. Tibaldi, als Federico, zeichnete sich besonders im Vortrag seiner Arie aus. Dasselbe gilt vom Hrn. Beninesa, als Tollo; das Publicum hörte den braven Komiker mit vielem Vergnügen. Von Hrn. Decavanti, als Riccardo, sprechen wir weiter nicht. Es stehen einmal sechs Busten auf der Bühne, und Hr. D. dabey: da nannte man ihn die siebende: aber nach einer Weile fing er doch an zu sprechen, wenn er auch, wie gewöhnlich, eben nichts that. — Das Orchester sparte weder Aufmerksamkeit, noch Genauigkeit; die Choristen zeigen immer mehr Fortschritte, und sind ziemlich fest und exact, im Gesange und im Spiele. Die Direction hatte zum Besten der Aufführung gleichfalls nichts gespart. —

Am 5ten April gab der (blinde) königl. bayer. Kammermusicus, Hr. Franz Paul Conradi, mit Beystande der hiesigen königl. Kapelle, Concert,

*) Diese Beurtheilung ist zum Theil nur eine Wiederholung der richtigen und durchgedachten Kritik aus Mayland, auf welche wir uns im Uebrigen beziehen. d. Corresp.

worin Folgendes aufgeführt wurde: 1. Ouverture von Romberg: Einleitung in D moll, Allegro in D dur; als ein kunstreiches Stück von schöner Wirkung bekannt. 2. Arie aus *Figaro* von Mozart in F dur: *Al desio di chi t'adora*, ges. von Dem. Gaudin. Die geschickte Dilettantin sang mit vieler Präcision und erhielt vollen Beyfall. 3. Violinconc., das Allegro in D moll, das Rondo in D dur von Kreutzer, und das Adagio in A dur von Hrn. Frenzel. Zweyter Theil: 1. Phantasie für die Flöte von A. E. Müller in E moll und dur, (Leipzig, bey Peters) vortheilhaft bekannt, und gebl. vom königl. Kammermusic., Hrn. Steudel — und zwar mit so angenehmen Tone, solcher Nettigkeit in Passagen und so viel Anmuth im Ausdruck, dass er das ganze Publicum begeisterte. 2. Arie von Salieri in B dur, aus *il Matrimonio per Sussurro*, ges. von Hrn. Tibaldi, und von Hrn. Dotzauer mit dem Violoncello begleitet. Letzter spielte meisterhaft: vollkommen präcis, sauber und mit schönem Ausdruck. Hr. T. sang annehmend brav, sowol was Haltung der Stimme und Manier, als was Ausschmückungen und genaue Verbindung mit dem obligaten Instrumente betrifft. Er und Hr. D. fanden allgemeinen Beyfall. 3. Variationen für 2 Hörner in E dur von Kummer, gebl. von den königl. Kammermusikern, Hrn. Gebrüdern Haase, in vollkommener Einheit, dem angenehmsten Ton, und, der beträchtlichen Schwierigkeiten der Composition ungeachtet, mit vieler Leichtigkeit. Auch sie fanden lauten Beyfall. 4. Polonoise von Grasset in D dur, gesp. von Conradi. Er besitzt, ausser dem überaus fähigen, sichern Gedächtnis, das man oft bey Blinden findet, im Spiel grosse Lebhaftigkeit, Genauigkeit im Rhythmus, Haltung im Cantabile, und auch Kraft im Tone. Er fand vielen Beyfall, und die zahlreiche Versammlung bewies ihm denselben auf jede Weise. Wir freuen uns, dies anzeigen zu können, und empfehlen ihn überall zu gleichem Wohlwollen. —

Am 4ten wurde Rossini's *Elisabetta* wiederholt, von welcher schon gesprochen worden ist. Am 8ten Wiederholung von *il Matrimonio segreto* von Cimarosa. Am 11ten *Ser Mercantonio* von Pavesi. Diese Vorstellung war, im Gesang und Orchesterspiel, eine der schönsten, die von dieser Oper gegeben worden sind. Dem. Karoline Benelli, als Bettina, entwickelt sich in Mimik und Action immer mehr, und zeigt auch erfreuliche Fortschritte im Gesang, sowol, was Präcision und Methode, als was zunehmende Stärke der Stimme betrifft. Das Publicum belohnte sie mit einmüthigem Beyfall. Die Hrn. Tibaldi, Benincasa und Sassaroli zeichneten sich gleichfalls aus; für letztern passt die Rolle dieses Alten vorzüglich.

Am 16ten gab die deutsche Gesellschaft *Johann von Paris*, über welchen wir in No. 25, S. 425 des vor. Jahrgs unsere Meynung gesagt haben. Mad. Grünbaum, geb. Müller, welche damals als Prinzessin von Navarra debütirte, entzückte unser Publicum: Mad. Sandrini überraschte diesmal in derselben Rolle gar höchlich dadurch, dass sie ihr gänzlich missglückte. Wer sich jener Vorstellung erinnerte, erkannte die ganze Rolle kaum, und eben die besten Gesangstücke derselben gar nicht wieder. So beliebt Mad. S. hier ist, so fand man diesmal ihr Spiel doch in solchem Grade kleinlich und haltungslos, ihren Gesang so wankend, mit gemeinen Verzierungen überladen etc., dass es unmöglich war, ihr, selbst beym besten Willen, auch nur einigen Beyfall zu bezeigen. Lebhaften Beyfall ärndete hingegen Dem. Julie Zucker als Page, besonders im Solo des Troubadour, das sie wirklich sehr gut, mit sonorer Stimme, richtiger Intonation, sanft, anmuthig und lieblich vortrug. Hr. Wilhelmi, als Johann von Paris, schien unsern, ihm damals gegebenen Rath zu befolgen: er spielte die wirklich schwer durchzuführende Rolle gut, und sang auch mit weit mehr Genauigkeit und Methode: auch nahm er seine Stimme besser zusammen. So fehlte ihm der verdiente Beyfall nicht. Hr. Hellwig, als Seneschall, spielte sehr brav u. mit vielem Beyfall; sang auch mit Präcision und Genauigkeit. Hr. Kapellm. von Weber leitete das Ganze so sicher und zu so schönem Totaleffect, dass selbst das gemischte Publicum es bemerkte, und z. B. der Ausführung der Ouverture seinen Beyfall auf eine hier nicht gewöhnliche Art laut zu erkennen gab.

Am 18ten Wiederholung der *Elisabetta*. Frau von Biedenfeld sang die schwere Hauptrolle sehr gut und zeigte grosse Sicherheit. Präcision, und überhaupt eine Kunstfertigkeit, wie sie unter Sängerinnen selten zu finden ist. Sie wird uns nächstens verlassen. — —

Unser gnädigster König hat Hrn. Kapellm. C. Mar. v. Weber, zum Beweise Seiner Zufriedenheit, und besonders zur Belohnung für die oben angezeigte Missa, mit einem eben so schönen, als kostbaren Ringe beehrt.

Neapel, den 3ten Apr. — — Lassen Sie sich durch die mancherley, einander zum Theil geradezu widersprechenden, zum Theil wirklich albernen, gedruckten oder sonst verbreiteten Beurtheilungen der neuen, für unser grosses Theater geschriebenen Oper, *Boadicea*, vom königl. sächs. Kapellm., Hrn. Morlacchi, nicht irre machen. Sie wissen ja, wie es mit solchen Artikeln in den meisten italien. Blättern, und auch, wie es sonst unter den lautesten Sprechern über solche Gegenstände hier zu Lande zu gehen pflegt — — Die Sache ist einfach u. kurzlich folgende; wie Ihnen dies jeder bestätigen kann, der hier gelebt und aufgemerkt hat, aber auch die Wahrheit sagen mag. Glück hat diese Oper nicht gemacht: aber auch nicht eigentlich Unglück. In der ersten Vorstellung würde sie einen sehr ungünstigen Ausgang gehabt haben, wäre nicht der Hof zugegen gewesen. An dieser Wirkung waren aber vornämlich die Sänger Schuld. Bey der zweyten Vorstellung vereinigten sich viele Kenner und Liebhaber, den Componisten durch lebhaften, lauten Beyfall aufzumuntern, und den ungünstigen ersten Eindruck zu verdrängen. In den folgenden Vorstellungen verlor sich aber dieser Beyfall, und das Theater blieb leer. Hieran hat gewiss einen wesentlichen Antheil, dass das Gedicht sehr schlecht ist. (*il libro è pessimo.*) Die Kenner verkannten in Hrn. M. nicht einen Künstler von schönem Talent, der gute, besonders auch deutsche Componisten fleissig studirt hat, mit mehr Sorgfalt und Anstrengung schreibt, als von den meisten Italienern jetzt geschiehet, und der, wenn er vornämlich seine oft sehr gefälligen und auch eigenthumlichen Melodien besser anwenden und verarbeiten, seine Harmonie aber viel mehr abwägen und regeln wird, ohne Zweifel Werke liefern kann, die überall Beyfall, nicht nur verdienen, sondern auch finden werden; wenn gleich nicht mit ihm (wie in einigen italien. Blättern von Neapel datirt stand.) eine neue, erhabene, und für ganz Italien, durch Italien aber für die ganze Welt, entscheidende Periode in der Tonkunst beginnen dürfte! — —

Berlin. Uebersicht des April. Den 1sten gab Mad. Milder-Hauptmann zum Besten armer Familien Concert in der Garnisonkirche, unter der Direction des Hrn. Prof. Zelter und Hrn. Concertm. Möser. Sie selbst sang vorzüglich Partien aus Händels *Messias*, namentlich Recit. u. Arie: Tröstet mein Volk etc., mit Hrn. Stümer den Wechselgesang: Er weidet seine Heerde etc; Hr. Stümer sang die Arie: Doch du liessest etc. Auch die Chöre, von der trefflichen Singakamie vorgetragen, liessen nichts zu wünschen übrig; z. B.: Denn die Herrlichkeit etc., Uns ist zum Heil etc., Wie Schaafe gehn etc., Machet die Thore etc., Würdig ist das Lamm etc. Im ersten Theile sang Mad. M.-Hauptmann noch einen Psalm vom Abt Stadler mit Begleitung der Orgel, und mit derselben Begleitung ein Lied von Beethoven. Bald nach diesem Concert reiste Mad. Milder-H. zu einer Kunstreise ab; wir freuen uns, sie bald wieder hier zu hören. — Den 6ten gab Hr. Ranieri Nanni, in Dien-ten des Grossherzogs von Toscana, Concert im Saale der Stadt Paris. Er liess sich auf Fagott und Oboe hören, und trug nur seine Compositionen vor, die aber ohne Kenntnis des Satzes und der Harmonie geschrieben waren. Dagegen zeigte sein Spiel Fertigkeit und Ausdruck, obgleich meistens in veralteter Manier. — Den 8ten Apr. war Kirchenmusik im Dom zum Besten des Luisenstifts, das Auditorium aber nur klein. Der Inhalt der Musik, die von den Mitgliedern der hannemannschen Singgesellschaft gut vorgetragen wurde, war, ausser den von Hrn. W. Hahn zur Einweihung der Domkirche lobenswerth componirten Chören und Gesängen — unter denen die Fuge: Alles was Odem hat etc. sich auszeichnete — ein vierstimmiger Echochor: *Sanctus*, von Hrn. Rungenhagen trefflich componirt und von Männerstimmen gesungen, und der Doppelchor von Haydn: *Gloria in excelsis Deo.* — Den 13ten gab Hr. Kammermus. Semler Concert. Er trug, wie immer, ausgezeichnet, ein Violacont. von Arnold, u. ein Adagio und Rondo von Schubert vor. — Den 15ten, am Bustage, veranstaltete Hr. Kapellm. Weber eine musikal. Akademie im Opernhause, in der er aus einige seiner vorzüglichsten Compositionen hö-

ren liess, bey denen ich aber nicht verweile, da ihrer schon öfters mit Auszeichnung in diesen Blättern gedacht worden ist. Nach der kräftigen Ouverture zum *Regulus* folgte Herklots lyrische Rhapsodie: Gott der Allgütige etc., in der besonders der Chor: Heilig ist der Herr etc., wiederum allgemein gefiel. Hr. Beschort declamirte darauf mit Einsicht und Gefühl Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*, zu Webers ganz passender musikal. Begleitung. Den Beschluss machte Herklots Friedenscantate, *Vertrauen auf Gott*, mit Webers Musik, die nur aus Blasinstrumenten und Bässen besteht. Jener waren einige 80, z. B. 18 Klarinetten, die grösstentheils aus den besten Oboisten der Garnison genommen waren. Die Solopartien wurden von Dem. Eunike und Mad. Thürschmidt, einer ausgezeichneten Dilettantin, und den Hrn. Eunike, Stümer, Weitzmann, Blume und Gern vorgetragen. — Den 20sten ward nach der, vom Componisten veranstalteten Umarbeitung, zum erstenmal gegeben: *Fernand Cortez*, oder *die Eroberung Mexico's*, Oper in 3 Abtheilungen von Jouy, Musik von Spontini, aus dem Französischen übersetzt vom Kriegsrath May. Da von der frühern Bearbeitung oft genug gesprochen worden ist, so bemerke ich, dass die Veränderung in der Hinzufügung des unbedeutenden Königs von Mexico, in der Verlegung der Acte u. Scenen, in der Weglassung und Zusetzung einiger Musikstücke besteht. Künftig einmal mehr; an diesem Tage konnte man den Eindruck der Oper nicht bemerken, da die Beyfallsbezeigungen nur der neu vermählten Prinzessin Friederike, nunmehr Herzogin von Anhalt-Dessau, nach Hofsitte galten. Bey der Wiederholung derselben konnte Ref. nicht zugegen seyn. — Den 22sten gab Hr. Kammermus. J. Lind Concert, unter Direction des Hrn. Musikdir. Seidel und des Hrn. Kammermus. Schneider, im Saale der Loge Royale York. Er spielte ein Violinconc. von Kreutzer und Variationen von Rode mit Beyfall. Mad. Krikeberg spielte einige Partien auf der Harmonika. Auch trug der Chor der Jägergarde vor: Potpourri und Ouverture für Wald- und Klappenhörner, von Hrn. Neidhard comp. Es war also für mannigfache Unterhaltung gesorgt.

Nach langer Unterbrechung hörten wir in diesem Monat auch wieder fremde Sänger: zuerst Hrn. Bader, bisher ersten Tenoristen vom Stadttheater zu Hamburg, jetzt in Braunschweig angestellt. Er gab den 5ten den Johann von Paris, den 7ten den Tamino, den 9ten den Octavio (im *Don Juan*) und den 12ten den Belmonte. Er besitzt eine starke u. klangreiche Bruststimme von anderthalb Octaven, reine Intonation, deutliche Aussprache, einfachen Vortrag und gewandtes Spiel; er erwarb sich daher viel Beyfall und bey der letzten Gastrolle den lauten Wunsch, dass er hier bleiben möchte. In dem Sing-spiele, *Johann von Paris*, nahm man mit Auszeichnung auf: das Duett mit Oskier (den Dem. Eunike vortrefflich sang und spielte): Ceteru den Gesetzen der Ehre etc.; seine Arie: Als Ritter voll Liebe, voll Muth etc., und in der Romanze seinen Vers: Dem Troubadour etc. — Bey der Vorstellung der *Zauberflote* am 7ten gab Hr. Gerber, vom Theater zu Bremen, den Papageno. Er hat eine starke und reine Stimme, und viel Uebung im Spiel; erfreute sich aber keines Beyfalls. — Hr. und Mad. Weixelbaum, grossherzogl. badensche Kammersänger, traten am 23sten in der *Vestalin*, er als Licinius, sie als Julia auf. Er ist ein kunstgewandter, rein intonirender Tenorist, der sich durch Fertigkeit, Sicherheit und Höhe der Stimme auszeichnet; sie, die Tochter unserer in werthem Andenken stehende Sängerin, Marchetti, hat, bey nicht zu hoher Lage der Singstimme, viel Ausdruck und Innigkeit. Dies bewährte sich noch mehr an dem genussreichen Abende, den die General-Intendantur am 25sten uns verschaffte. Die gut ausgeführte Ouverture zu Méhuls *le jeune Henry* eröffnete die Vorstellung. Darauf sang Hr. Weixelbaum eine Arie von Generali, seine Gattin eine Scene und Arie aus Nicolini's *Trajan in Dacien*, und beyde ein Duett aus *Trajan* — mit vielem Beyfall. Hierauf folgte das dramatische Gemälde, *Garrik*, von Carl Stein (Werner). Dann sang Hr. Weixelbaum eine Arie von Sim. Mayer, seine Gattin eine Arie von Rossini, und beyde ein Duett von Generali. Den Beschluss machte der kotzebuesche Schwank: *u. A. w. g.*, oder *die Einladungskarte*.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten May. **№. 21.** 1818.

NACHRICHTEN.

Mannheim. Ein ganzes Jahr ist verflossen, seitdem der letzte Bericht über den Zustand Mannheims in musikal. Hinsicht geschlossen ward. Viel Schönes haben wir seitdem gehört und kennen gelernt. Manch festlicher Abend wurde uns durch diese göttliche Kunst zu Theil. Künstler der ersten Klasse besuchten uns, brachten neues Leben und Streben in mehre Kunstjünger, und bewirkten auf diese Weise, nebst dem, dass sie alles entzückten, viel Gutes. In wenig Städten Deutschlands wird man verhältnissmässig so viel allgemeinen Sinn für Musik, so viel natürliche Anlage für dieselbe, in allen Ständen finden. (Ref. darf hier nicht unbemerkt lassen, dass er ein Ausländer, und erst seit einigen Jahren hier wohnhaft ist.) Wie viele Tonkünstler, hier geboren, findet man und hat man nicht schon in allen Ecken der Welt gefunden? Und doch bildet sich immer wieder für die Abgehenden neue Saat und erfreuliche Früchte gedeihen immer noch. Obgleich bekanntlich seit langer Zeit kein Hof mehr hier ist und in dieser Hinsicht bedeutende Veränderungen eingetreten sind, da die Tonkunst nicht mehr so belohnend ist: so geschieht des Guten doch noch viel in ihrem Gebiet, und die Bildung des rheinischen Musik-Vereins, dieses wahrhaft grossen Jahresfestes, ist der sprechendste Beweis dafür. An diesen Tagen hat man vorzüglich Gelegenheit, die Achtung wahrzunehmen, mit der jeder Fremde, wenn er auch nur ein geringes Scherflein zu dem Ganzen beyzutragen fähig ist, empfangen und behandelt wird. Nach den meisten Orten schickt man Deputationen entgegen, um sie zu bewillkommnen, und da nun, wie bekannt, nichts in der Welt schneller befreundet und fester an einander knüpft, als Musik: so werden diese Tage von jedem Theilnehmenden gewiss unter die glücklichsten des Jahres gezählt.

Um in der Aufzeichnung dessen, *was* wir hörten, nicht undeutlich zu werden, will ich es in mehre Abtheilungen bringen. I. *Fremde Künstler.* II. *Winter-Concerte.* III. *Concerte der Harmonie.* IV. *Kirchen-Musik.* V. *Opern.*

Also I. *Fremde Künstler.* Der mit Recht allgemein beliebte Klavierspieler und Compositeur, J. B. Cramer aus London, besuchte im May 1817 seine Vaterstadt Mannheim und erfreute alle Musikfreunde sowol in einem öffentlichen Concert, als auch in mehren Privatzirkeln, durch sein vortreffliches Spiel und die Gediegenheit seiner Compositionen. In der That, man weiss nicht, was man mehr bewundern soll: das, was er spielt, oder wie er es vorträgt. Die Zartheit in seinen Verbindungen, die Nettigkeit seiner Passagen, und die Ruhe des Mannes beym Spiel selbst; kurz, alles zusammengenommen, muss man ihm unbedingt für einen der ersten jetzt lebenden Klavierspieler anerkennen. — Er trug im ersten Theile jenes Abends ein Concert aus D moll vor, welches durch alle 3 Sätze vortrefflich geschrieben war, sowol in Rücksicht des Brillanten der Hauptpartie, als auch der ganzen Bearbeitung und Instrumentirung wegen. Im 2ten liess er uns Variationen mit Begleitung mehrer Blas-Instrumente hören. Sie waren aus C dur, und, wenn ich nicht irre, über ein eignes Thema. Wegen ihres erheiternden Charakters und der grossen Virtuosität, die er darin zeigte, ist er damit alles zur Freude und Bewunderung hin. Liebreich u. gefällig von Charakter, hat sich Cramer in jeder Rücksicht einen bleibenden Nachruhm gegründet und in uns allen den Wunsch rege gemacht, dass wir ihn recht bald wieder bey uns sehen möchten. — Nach ihm kam auf seiner Reise aus dem Süden der geniale Spohr mit seiner Gattin.

Ref. hatte früher schon öfter Gelegenheit, diesen grossen Künstler zu hören: allein es schien ihm jetzt, als hätte die Reise nach Italien seinem Spiel einen noch höhern Grad von Zartheit zu eigen gemacht, als früherhin der Fall war, wo man mehr den kühnen, riesenhaften Spieler bewunderte. Alles, was am Abend seines Concerts gegeben wurde, war von seiner Composition. Im ersten Theile, welcher mit einer Symphonie aus Es dur eröffnet wurde, spielte er ein Concert in Form einer Gesang-Scene, dessen Composition sehr ansprechend ist. Dann folgte eine Sopran-Arie aus seiner Oper, *Faust*, welche in der Begleitung der Singstimme und Instrumentirung im mozartschen Styl gehalten ist. Der 2te Theil des Concerts wurde mit der Ouverture zu *Alruna* begonnen, und in dieser leuchtet ganz vorzüglich das Vorbild Mozarts Ouvert. zur *Zauberflöte*, hervor, sowol in der Anlage, als ganzen Behandlung derselben. Dann spielte er mit seiner Gattin einen Potpourri für Violin und Harfe, (oder Klavier,) ohne weitere Begleitung. So vorgetragen, wird gewiss dies Stück überall sehr schöne Wirkung machen. Was aber Ref. am allermeisten erfreute, war ein Quintett, welches Spohr den folgenden Tag in einem Privatcirkel vortrug. Lange habe ich keine Composition gehört, die in jeder Rücksicht so originell und classisch schön ist, wie diese. Die Arbeit ist eine seiner neuesten und das Quintett in G dur geschrieben. Möge ihm seine jetzige Anstellung nur so viel Zeit lassen, die Welt mit mehren solchen Werken zu erfreuen! — Hr. Iwan Müller, der rühmlichst bekannte Verbesserer der Klarinette, verweilte mehre Monate hier und verschaffte uns durch sein sinniges u. ausdrucksvolles Spiel auf derselben manche frohe Stunde. Er trug unter andern das bekannte, für die Violin geschriebene Quintett aus C moll von Mozart so schön vor, dass man nicht zu entscheiden wagte, ob es dadurch nicht noch mehr gewänne. Ueberhaupt wird seine Erfindung für die Folgezeit von bedeutendem Nutzen seyn. — Im Octobr. hatten wir endlich auch die Freude, Hrn. Hofkapellm. Hummel bey uns zu sehen und ihn in zwey Concerten zu hören. Ich könnte, wenn ich über sein Spiel sprechen wollte, nur das wiederholen, was von allen Orten her darüber geschrieben worden ist. Seine jedesmalige freye Phantasie im Schluss des Concerts ist jedoch dasjenige, was ihn am meisten über so viele seiner Kunstgenossen erhebt, und der Reichthum an Ideen, den er hier zu entfalten vorzüglich Gelegenheit hat, die Art, wie er jede einzelne wiederum bearbeitet, beurkunden ihn als einen der grössten musikal. Genies der Welt. — Auch Hr. Andr. Schunke, von der stuttgarter Kapelle, gab ein Concert, in welchem er sich durch einen sehr schönen Ton und seltenen Grad von Virtuosität auf dem Horn, rühmlichst auszeichnete. — Von fremden Sängerinnen, die in eignen Concerten auftraten, muss ich noch der Dem. Coda und Marioni erwähnen. Erstere gab auch ein Klavierconc. zum Besten, mit welchem sie aber nirgends Glück machen wird. Als Sängerinnen gefielen jedoch beyde, und das mit Recht.

II. *Winterconcerte.* Deren waren 7 an der Zahl, reichhaltiger an Instrumental-Concerten, als an grossen Ensembles. Die Schuld liegt an der, leider, noch immer nicht zu Stande gekommnen Singschule, durch welche allein wir jedoch einen guten Chor erhalten können. Die Folge ist nun unausbleiblich, dass man lauter Concerte hören muss, um die Abende auszufüllen. Dadurch erhalten sie aber eine gewisse Monotonie, die man durchaus zu vermeiden streben sollte. Es ist angenommene Regel, dass fast jedes Mitglied des hiesigen Orchesters in diesen 6 - 7 Concerten einmal zweymal obligat spielen muss. Neue Compositionen einzustudiren ist nicht jedermanns Kräften angemessen, und oft fehlt der gute Wille dazu. Dadurch geschieht es, dass wir gar zu viele Wiederholungen erleben, die am wenigsten bey dieser Art Composition guten Effect machen, indem es damit ein ganz anderes Bewenden hat, als mit Ensemblestücken jeder Gattung. — Hr. Apold ergötzte in zwey Concerten von Danzi durch seinen schönen Ton auf der Flöte Kenner und Nichtkenner. Dieser ist aber auch bezaubernd schön, und im Pianissimo dem, der Harmonica, sehr ähnlich. Ref. hat wol mehre Künstler auf diesem Instrumente gehört, die mehr Fingerfertigkeit zeigten: allein im Tone bleibt Apold vielleicht unübertroffen, und diese letzte Eigenschaft wiegt doch wol die erstere bey weitem auf. — Hr. Frey bekomplete ebenfalls in zwey von ihm selbst gesetzten Concerten seinen wohlbegründeten Ruf als liebhaber Compositeur und grosser Violinspieler. So wie Apold auf der Flöte, so entzückte Frey ganz vorzüglich auf seinem Instrumente beym Vortrag des Adagio, weil beyder richtiges Streben

ist, mehr auf die Seele, auf das Gemüth zu wirken, als durch halsbrechende Sprünge u. dgl., Aufmerksamkeit erregen zu wollen. Doch sind die Compositionen des Letztern nicht frey von solchen Schwierigkeiten, die von Wenigen gut vorgetragen werden möchten. — Hr. Nicola der jüng. geht ebenfalls auf seiner rühmlich begonnenen Bahn als Künstler muthig vorwärts. Mit Recht bedauert man seinen Abgang nach Hannover, wo er beym Theater-Orchester eine bessere Anstellung, als hier, gefunden. In seinen noch so jungen Jahren leistet er als Virtuos und Compositeur schon vieles, und wird, bey seinem stets bewiesenen Fleis, dereinst seiner Vaterstadt Mannheim Ehre machen. — Auch die Hrn. Eisenmenger, Jansen, Maas und Ritter trugen zur Verschönerung der Winterconcerte das Ihrige nach Kräften bey. Hingegen kann ich den Wunsch, der hier gewiss der allgemeine ist, nicht bergen, dass es doch Hrn. Arnold mehr Ernst mit der Kunst werden möge, indem man mit Bedauern mit jedem Jahre das Gegentheil an ihm bemerken muss. — Ein ganz neu und meisterhaft geschriebenes Klavierconc. des Hrn. Kapellm. Ritter, aus E moll, das wir von seinem Sohne vortragen hörten, verdiente in den Händen aller Klavierspieler zu seyn. — Von Symphonien, Ouverturen etc., wurde nichts Neues gehört, und von den erstern wurden viele durch Abkürzungen verunstaltet. Die Scherzos und Menuets wegzulassen, die andern Sätze gerade durch zu spielen, ohne auf ein Wiederholungszeichen zu achten: dies Uebel ist hier so sehr an der Tagesordnung, dass es in der Regel mehr geschiehet, als unterlassen wird. Die alte hergebrachte Regel, am Palmsonntag jedesmal den Satz, zwischen dem Adagio u. Rondo wegzulassen, weil er Menuet *überschrieben*, wird noch jedesmal genau befolgt. So wurde z. B. auch die wirklich grosse Symphonie aus C dur von Mozart mit der Fuge behandelt, worin bekanntlich jener Theil ein wahres Meisterstück, und gewiss nichts weniger, als tanzbar ist, oder auch nur an Tanz erinnert. Ich denke mir, dass jeder Zuhörer das auf dem Concertzettel Angekündigte unbedingt, wie es geschrieben ist, fordern darf; denn dadurch, dass er glaubt, es so zu hören oder nicht zu hören, bestimmt sich ja sein Entschluss, das Concert zu besuchen, oder nicht. Dem Publicum darf von dem, was versprochen, nichts vorenthalten werden, sonst täuscht man — Viele oder Wenige, das ist in der Sache einerley — auf eine unangenehme Weise.

III. *Concerte der Harmonie-Gesellschaft.* Diese Anstalt gewährt der hiesigen Stadt mehr Nutzen, als Manche vielleicht glauben mögen. Jungen Künstlern wird es gern erlaubt, in diesen Concerten zum erstenmale den Grad ihrer Kunstfertigkeit öffentlich zu zeigen; und wie manche Knospe hat sich dadurch zur schönen Blume entfaltet, statt dass sie, ohne diese freundliche Pflege, vielleicht wieder verdorret oder unbeachtet geblieben wäre. Man kann diese Anstalt füglich als eine Pflanzschule für die Musik betrachten, auf deren Erhaltung eifrig hingearbeitet werden muss. Ausserdem gewährt sie für die Mitglieder der Gesellschaft noch das Vergnügen, dass sie Symphonien, Ouverturen u. dgl. oft mit mehr Genauigkeit vortragen hören, als in den sogenannten *grossen* (Winter-) Concerten. Die Ursache liegt nicht fern; denn es ist dies nur allein die Folge von den öfteren Proben, die einer Aufführung vorausgehen; was dort nicht geschiehet. Da nun überdies die meisten Mitglieder des Theaterorchesters sich angeschlossen haben: so kann alles gehörig und gut besetzt werden. Auch in diesem Jahre hatte dies schöne Institut seinen Fortgang, und wird, vermöge der bekannten Thätigkeit des Vorstands desselben, auch für die Zukunft sich als nützlich und erfreulich bewähren.

IV. *Kirchenmusik.* Righini's Missa aus D dur wurde neu einstudirt. Die Musik ist glänzend und verdienstlich, besonders im *Credo*. Einen grössern Genuss gewährte jedoch am stillen Freytag die Aufführung des händel'schen Oratoriums, *„Empfindungen am Grabe Jesu"* überschrieben. Der grosse Meister bewirkt in demselben mit seinen, ihm so ganz eigenen Mitteln, Einfachheit mit Tiefe, was Andere auf andern Wegen meist vergeblich zu erreichen streben. Der Glaube, so und nicht anders darf Kirchenmusik geschrieben seyn, fühlt sich bey jedesmaliger Anhörung solcher Compositionen gestärkt, und gewiss alle, die für das Grosse, Wahre und Schöne Sinn besitzen, haben Hrn. Frey im Stillen für den ihnen durch ihn bereiteten Genuss herzlichen Dank gezollt. Die Ausführung war des Werkes würdig. — Bey der Rubrik. Kirchenmusik, kann ich mich nicht enthalten, etwas über das Orgelspiel in hiesigen protestantischen Kirchen zu sagen. Ich meyne hier nämlich ausschliesslich die Begleitung

oder den Vortrag der Choräle auf der Orgel. Schon so oft ist über diesen Punkt gesprochen, so vieles Gute darüber geschrieben worden, dass es fast unnöthig scheint, noch etwas beyzufügen, wenn nicht die öftere Erfahrung uns, leider, vom Gegentheil überzeugte. Hat man frühethin Gelegenheit gehabt, die alten Choräle Luthers, L. Seufls u. a. rein und unverfälscht kennen zu lernen, dann that es gewiss sehr wehe, diese Meisterwerke gemisshandelt zu sehen. Wird diesem Unwesen nicht bald u. ernstlich gesteuert, so wird man am Ende nicht mehr im Stande seyn, eine ächte Note darin zu finden. Billig sollte von den höhern Behörden bey Annahme jedes Organisten für eine strenge Prüfung in diesem Punkt gesorgt werden und ihm durchaus nicht erlaubt seyn, darin nach eigner Willkür zu verfahren. Aber ich hatte auch hier schon oft Gelegenheit, die Bemerkung zu machen, dass man es damit nicht strenge nimmt. Ref. sah in dem Kirchen-Choralbuche einen grossen Anhang neuer Melodien, und meist über Lieder, die aus alter Zeit her die schönsten haben. Der Anhang war wahrscheinlich ein *ipse fecit* des Organisten. Man sagte mir, dass diese oft benutzt werden, und das ist begreiflich, denn sie müssen ja dem Compositeur besser, als die alten, gefallen, sonst würde er die undankbare Arbeit nicht unternommen haben. Ich sehe, dass eines der Haupterfordernisse einer guten Kirchenmelodie, möglichste Vermeidung aller Quart-, Quinten- und Sexten-Sprünge, nicht nur nicht berücksichtigt, sondern ihm besonders entgegengearbeitet war, und Schlüsse, wie z. B.:

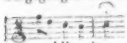

u. dgl. kommen darin oft vor. Alle alte, als classisch anerkannte Kirchen-Melodien sind ein Gemeingut des Volks. Wie kann es nun erlaubt seyn, sich auf irgend eine Art daran zu vergreifen? Jeder Organist soll von Generation zu Generation der Bewahrer dieses Heiligthums seyn, nichts davon und daran thun, weil es nicht *sein* Eigenthum ist, mit dem er nach Gefallen schalten und walten kann: in welchem Lichte muss uns nun Derjenige erscheinen, der es dennoch wagt? Dass der Ref. bey jenem Tadel nur die reine Führung des Chorales im *Cantus firmus* meynt, ist wol nicht zu bemerken nöthig gewesen: denn wollten wir erst auf Vor- und Nachspiele strenge Rücksicht nehmen, dann würde es doppelt schlimm um viele sogenannte *Orgelschläger* stehen. — Die Orgel, als das erhabenste aller Instrumente, muss auch als solches behandelt werden. Gross ist ihre Kraft und ihr Zweck; einfach und erhaben in den Formen, muss der Organist verstehen, seine Nebenspiele in nächstverwandtem Charakter des Liedes und der Melodie desselben zu halten. Statt dessen hören wir aber, leider, öfters in den ernsthaftesten Liedern Flöten-Solos in 16-, 32-, 64-Theilen u. dgl. So hatte Ref. neulich erst hier Gelegenheit folgende Erfahrung zu machen. Bey einem Liede, dessen Inhalt Vertrauen auf Gott ausdrückte, mit der schönen Melodie: O Gott, Du frommer Gott — aus F dur, paukte der Organist in jedem Zwischenspiele (die Orgel hat ein dergleichen Pauken-Register) die Figur

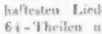

tüchtig herunter, und am Ende des Liedes, wo der Geistliche eben auf der Kanzel mit einem Gebete beginnen wollte, spielte er folgendes *Cantabile*:

im Bass mit Paukenbegleitung. Dieser Satz 3 bis 4mal wiederholt: ist das eine Vorbereitung zu einem Gebete? ja, auch ausserdem, kann es etwas Unstatthafteres und Widrigeres geben? Und es sass kein Regimentstrompeter auf der Orgelbank, sondern der hier als geschickt angenommene Organist selbst, der seine Schuldigkeit — mit den Füssen — vollkommen gethan und ein tüchtiges Stück Arbeit geliefert zu haben, glauben mochte! —

V. *Opern.* Von allen andern hiesigen Neuigkeiten in diesem Fache nenne ich zuerst den schon so viel besprochenen *Tancred* von Rossini. Auch hier hat sich R. durch seine gefälligen, dem Ohre schmeichelnden Melodien eine grosse Zahl Verehrer erworben. Nicht wenig mag freylich hierzu die gute Besetzung dieser Oper beytragen, die wirklich bisher zu den besten Kunstleistungen der hiesigen Bühne gerechnet werden musste. Dem. Gollmann, als Tancred, und Dem. Pohlmann, als Amenaide, sind hier so recht eigentlich an ihrem Platz. Bey erster genügt, vermöge ihrer

schönen Stimme, der einfache Gesang, um das Publicum zu erfreuen, und es gereicht ihr zur Ehre, wenn sie auf diesem, dem allein sichern Wege bleibt. Meist sind viele, nur zu oft übel angebrachte Verzierungen die Maske, hinter welche Sänger und Sängerinnen Kraftlosigkeit der Stimme verbergen möchten. In dieser Oper feyert Dem. Pohlmann ihren Triumph, denn hier duldet der Charakter der Musik vorzugsweise alles, was die Kehle nur Schnelles herauszudrücken vermag. Möchte sie jedoch künftig in andern, besonders mozartschen Opern nicht gar zu oft, wie zeither, dem Publicum, so zu sagen, ihre eigne Composition aufdringen; denn in ihrem Vortrag der zwey Romanzen des Pagen im *Figaro* z. B., erfahren wir fast nur durch das Orchester allein, was das, was sie singt, seyn soll: so sehr entstellt sie die Melodie durch ihre unaufhörlichen, gar nicht hieher passenden Rouladen, Triller etc. — Das *Liebhaber-Concert*, mit Musik von Eberwein, gefiel ebenfalls durch seine wirklich recht nette Musik. Weniger Glück machte Fränzls Oper: *Hariadan von Barbarossa*.

Wien. Uebersicht des Monats April.

Hoftheater. Am 11ten kam endlich die lang erwartete neue Oper, *der Tag voll Abenteuer*, Mehul's Schwanengesang, zum Vorschein. Man muss gestehen, dass die Musik ausgezeichnete Sätze enthält, die des verewigten Meisters vollkommen würdig sind; dass die Intrigue, selbst mit Hinweglassung der Gesänge, als einfaches Lustspiel allgemein ansprechen müsste; und dennoch machte das Ganze einen beyspiellosen *fiasco*. Der Grund einer solchen unerwarteten Niederlage dürfte theils in der schalen und trockenen Uebersetzung eines sehr witzigen Originals, theils in einem zu flüchtigen Einstudiren, hauptsächlich aber im Mangel des hier unerlässlichen, raschen Ineinandergreifens u. Ensembles zu suchen seyn, worin die Franzosen beynahe unerreichbar sind u. bleiben. Daraus wird erklärbar, warum diese Oper in Paris so zahllose Wiederholungen erlebte, indess sie bey uns schon nach der zweyten, unter Pochen, Zischen und Pfeifen gleichsam aufgedrungenen Vorstellung zu Grabe getragen wurde. Die Hauptpartien waren zwar in den Händen unsrer Matadors: sie hatten aber, nach der Anlage des Ganzen, einen viel zu beschränkten Wirkungskreis, um *für* kräftige Stützpunkte gelten zu können, und eine, aus dem Gefühl der Subordinirung hervorgehende Lauheit war nur zu bemerkbar; dazu kamen noch einige zufällige Störungen, Missgriffe, Irrungen, Dissonanzen etc.; kurzum, im Buche des Schicksals stand nun einmal *pereat* verzeichnet, und so geschah es denn, dass den wahren Kunstfreunden der erneuerte Genuss des letzten Meisterwerks eines ihrer Lieblinge verkürzt wurde, dessen Lebensfaden die Parze viel zu früh zerschnitt. — Der Antipode dieses Unglückskindes ist ein allerliebstes Schäferspiel in 1 Act: *Nachtigall u. Rabe*, nach dem Franz. des Lafontaine von Treitschke, mit Musik von Jos. Weigl, zu dessen Benefice die erste Vorstellung am 20sten stattfand. Die freundlich-gemüthliche Dichtung, der wahrhaft idyllische Tonsatz, der unserm Meister vorzugsweise so ganz zu Gebote steht, die vollkommen gelungene Darstellung von dem seltenen Kleeblatt, Dem. Wranitzky, Mad. Waldmüller, (in der Liebhaberrolle) Hrn. Meier und Weinmüller — alles vereinigte sich, das zarte Pflänzchen sorgsam zu pflegen, und ihm die erwünschte Aufnahme zu bereiten. — Im

Theater an der Wien wurden die Opern, *Graf Armand*, und *Richard Löwenherz* wieder in die Scene gebracht. Hr. Gned, der den Wasserträger und den Minstrel Blondel gab, besitzt noch zu wenig Theaterroutine, um diese interessanten Charaktere vollständig auffassen und genügend durchzuführen; auch liegt die zweyte Gesangpartie keineswegs im Umfang seiner Kehle, und es scheint, dass sich dieser Sänger in Hrn. Forti's Manie — zu tenorisiren — verirre. Dagegen sang Hr. Jäger den Armand und den Richard sehr brav: nur sollte seine übrige artistische Ausbildung weniger schneckenartig vorwärts gehen. Eine Anfängerin, Dem. Hornik die ält., berechtigte, als Constanze, zu einiger Hoffnung für die Folgezeit; und Dem. Willmann gab die Margarethe mit Verstand und Einsicht, so, dass sie, uneingedenk der einzigen Kunstfertigkeit einer Campi, welche nun auch der Hofoper angehört, im Ganzen allgemein befriedigte. — Am 20sten sahen wir hier einen Emigranten aus der Leopoldstadt, nämlich das Melodrama, *Samson*, mit Musik von Tuzeck, welches exotische Gewächs in diesem fremdartigen Boden nicht festwurzeln konnte; nur die *tours de force* brachten mitunter einigen Kunsteffect hervor. Die Composition ist schon an sich zu flach, zu alltäglich, zu ausdruckslos, um hier,

wo man an Besseres gewöhnt ist, Eingang zu finden, und das Sujet, ein paar Hauptcoups abgerechnet, langweilt gänzlich. Unter aller Kritik aber war ein neues musikal. dramat. Quodlibet, *Euterpens Opfer*, welches Hr. Schwarzböck am 28. zu seinem Benefice gab, und das selbst die vorzüglichsten Stücke aus Mozarts u. Winters Opern nicht vom Untergang retten konnten. — Das *Theater in der Leopoldstadt* lieferte eine neue Pantomime, *Arlequin als Wespe*, von Rainoldi und Hrn. Kapellm. Volkert; ferner zwey Schauspiele mit Gesängen: *das Weibchen im Rabenwalde*, und *Boleslaw*, oder *die Zerstörung von Zunky*, zu welchen beyden Hr. Gläser eine, grösstentheils unbedeutende Musik gesetzt hat. — Ich komme nun zur Fortsetzung, und — *si Superis placet* — im nächsten Berichte zum Schlusse der *Concerte*, von welchen wir in diesem Jahre, wie von einem Wolkenbruch, heimgesucht wurden. Der 25ste März gebar deren *viere*; das erste im Kärnthnerthortheater zum Besten des Armenfonds, wobey Beethovens Symphonie in A sehr mittelmässig, das Trio für Flöte, Hoboe u. Trompete von Weiss sehr gut ausgeführt wurde: den meisten Beyfall aber Variationen für Pianoforte und Waldhorn von Leidesdorf u. Bellonci, nebst den Gesangstücken der Damen Wranitzky und Waldmüller, erhielten. Das 2te, im Leopoldstädtertheater zum Vortheile des Schauspielers Doberaner, brachte, ausser den Ouverturen aus dem *Zauberschwert* von Eybler, und aus *Isaak* von Fuss, einige Gesänge aus den beliebtesten Opern mit verschiedenen Declamationen und Tableaux. Im 3ten, im Josephstädtertheater zum Benefice des Musikdir. Merk, wurde entsetzlich viel geigt, geblasen und geheult; ausser der erträglich gegebenen Ouverture des *Don Juan*, war fast alles vom Uebel. Im vierten, im Saale zum römischen Kaiser, liess sich der Waldhornist des Theaters an der Wien, Hr. Herbst, in einem Concerte vom Hrn. v. Blumenthal, in Hummels Septett, endlich in einem neuen, von Hrn. Kanne componirten Concertino für Klarinette, Harfe und Horn, mit grossem, wohlverdientem Beyfall hören. Die Zugaben waren zwey Arien, eine von Hrn. Kanne, die andere vom Hrn. v. Blumenthal, ges. von Hrn. Jäger und Dem. Klieber; und zum Anfang die energische Ouverture zum *Faust*, vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried. (Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.) — Am 2ten April liess uns der kleine Jos. v. Szalay ebendaselbst seine bedeutenden Fortschritte in einem Pianoforte-Concert von Field, und in einem Potpourri mit concertirender Begleitung der Flöte, des Waldhorns und Violoncells, von Hrn. K. Czerny, zum allgemeinen Vergnügen bewundern. — Die am 5ten im k. k. Universitätssaale von der juridischen Facultät zur Unterstützung ihrer Wittwen u. Waisen veranstaltete musikal. Akademie enthielt: 1. Beethovens Ouverture zu *Coriolan*. 2. Rec. und Arie aus *Joseph*, ges. von Hrn. Barth. 3. Variationen für die Flöte, gesp. von Hrn. Keller. 4. Theodor Körners Legende: *Die heilige Cäcilia*, in Musik ges. von Hrn. Leidesdorf — eine herrliche Composition, die dem jungen Tonsetzer zur grossen Ehre gereicht, und in welcher Fräulein von Mosel die Hauptstimme vortrefflich ausführte. 5. *La Sentinelle*, für Gesang, Pianoforte, Violine und Guitarre, von Hummel, vorgetragen von den Hrn. Barth, Moscheles, Mayseder und Giuliani. — Die letztgenannten drey Künstler hatten auch für sich eine Tripelallianz geschlossen, und im landständischen Saale ein Abonnement für drey wöchentlich auf einander folgende Concerte eröffnet, in welchen sie wechselweise ihre allgemein anerkannte und hoch gepriesene Virtuosität entfalteten. Von Novitäten hörten wir dabey: Pianoforte-Variationen von Moscheles, Rondo brillant für die Violine von Mayseder, Potpourri für P.forte und Guitarre, Variationen für Violin u. P.forte von Mayseder, Rondo brillant für Pf. mit Orchesterbegleitung von Moscheles, ein neues Guitarre-Concert von Giuliani u. s. f., wobey man nicht wusste, ob man mehr die künstlerische Vollendung des Vortrags, oder die grösstentheils ausgezeichneten Compositionen bewundern sollte. Dem. Wranitzky, die Herren Barth und Jäger, so wie Fr. Linhard, erhöhten durch gefällige Mitwirkung den auserlesenen Genuss, und eine neue Ouverture *à la chasse* von Beethoven, C dur $\frac{6}{8}$, fand zahlreiche Verehrer. — Auch der Hofschauspieler, Kruger, unternahm in demselben Locale 4 Concerts spirituels, bey welchen zwar das Declamiren classischer Gedichte die Hauptabsicht war, aber auch interessante, wenn gleich nicht neue Musikstücke aufgeführt wurden. Am 12ten gab der k. k. Hof- und Kammerufus, Hr. Hradezky, im k. k. kleinen Redoutensaale Concert, worin er neuerdings Beweise seiner meisterlichen Behandlung des Horns in einem Concerte

von Eybler u. einem Rondo ablegte. Hr. Czerny spielte, und ganz vortrefflich, Beethovens herrliches Klavier-Concert in Es, Hr. Jäll eine Violin-Polonoise, und Dem. Tayber sang das *Vergissmeicht*, von ihrem Vater componirt, und eine artige Cavatine von Rossini. — Am 13ten gab der Flötist Sedlazek im röm. Kaiser eine Abendunterhaltung, und blies ein Concert von Berbiguier, und Variationen von Keller. Die übrigen Bestandtheile waren: 1. Mehuls Ouverture des *Schatzgräbers*. 2. Pf.-Variationen von Payr, gespielt von Fräul. Kail. 3. Arie aus *Tancred*, ges. von Dem. Pfeifer. 4. Declamation. 5. Beethovens Phantasie, vorgetragen von Hrn. Pfaller. — Ebendaselbst liess sich am 14ten der Klarinettist Hornik hören, und erregte nur Erstaunen über die Kühnheit, mit so beschränkten Kräften vor dem öffentlichen Richterstuhl zu erscheinen. Seine beyden Töchter führten einige Gesangstücke recht artig aus: Hrn. Pechatschecks Violin-Variationen waren aber das Beste an der ganzen Geschichte. — Am 26sten fand im Universitätssaale eine musik. Akademie zur Unterstützung dürftiger Wittwen der medizinischen Facultät statt: 1. Ouverture aus *Salem*, vom Hrn. Hofsecretair v. Mosel. 2. Polonoise für die Flöte von Keller. 3. Hummels Pianoforte-Conc. in C dur, gesp. von Frau von Mosel. 4. Drey grosse, und längst als Meisterwerke gewürdigte Chöre aus der Tragödie, Polyxena, comp. vom Hrn. Abbé Max. Stadler. — In den diesjährigen vier Gesellschaftsconcerten der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates wurde gegeben, und meistentheils befriedigend ausgeführt: 1. Instrumentalsätze: *A. Symphonien:* von Mozart in C, von Beethoven und Fesca in Es. *B. Ouverturen:* von Beethoven aus *Coriolan*, von Carl Blum aus *Zoraide*, zwey neue, von Leop. Sonnleithner und Contin. *C. Concerte und Solocompositionen:* von Dussek für zwey Pianoforte, von Crusell für die Klarinette, von Field für Pianoforte, Variationen für die Flöte von Bogner, für die Violine von Contin, Adagio und Rondeau *à la chasse* von Pechatscheck für zwey obligate Waldhörner, in welchem die Kunstfertigkeit eines Dilettanten, des Hrn. Ign. Mayr, allgemeine Bewunderung erregte. — *D. Gesangstücke:* Arien: von Soliva aus *la testa di bronzo:* von Orlandi; Duett aus *Sargino:* ein ungenanntes für Sopran und Tenor, Quartett aus *Trajano in Dacia*. Chöre: Der 24ste Psalm vom Abbé Stadler, ein Psalm und 2 Chöre von Preindl, ein majestätischer Chor von Eybler; ein Chor, vorgetragen von den Zöglingen der Singschule, und eine Cantatine, *das Lob der Musik*, beyde von Salieri. — Zu den Memorabilien und Börsespeculationen unsrer Zeit gehören 12 deutsche Tänze eines Hrn. Michael Pamer, die ein Gemälde der 12 Monate vorstellen sollen, und in welchen die *Neujahrsgalla*, *Witterungsveränderlichkeit*, der *Finkenschlag*, das *Ungewitter*, der *Brigittenkirchtag* etc., ja selbst das *gute hatteldorfer Bier* (!) in Tönen ausgedruckt wird. *Quousque tandem!* —

Recension.

1. *Die Harmonie der Sphären; Hymne von Ludw. Theob. Kosegarten, in Musik gesetzt von Andreas Romberg.* Op. 45. Der Gesangstücke 17tes. Partitur. (Pr. 12 Fr.)

2. *Die Harmonie der Sphären.* Klavierauszug. (Pr. 4 Fr.) Beyde, in Bonn und Cöln, b. Simrock.

Unter den Cantaten und andern Gesangstükken für diejenigen Concerte, wobey es nicht auf Virtuosenkünste abgesehen ist, sondern auf gute Compositionen guter deutscher Texte, wie dieselben ohne viele Schwierigkeiten von Solo- und Chorstimmen mit nicht ganz ungeübtem Orchester vorgetragen werden können, und wie wir deren seit einigen Jahren Hrn. Andr. R. mehre verdanken — unter diesen Gesangstücken ist dieses an Umfang das grösseste, an Besetzung des Orchesters das reichste, aber in der Wahl des Gedichts nicht das glücklichste. Ausserdem, dass Hr. K. hier die Nachahmung Klopstocks gar zu auffallend zu Tage legt und hin und wieder fast in die Caricatur hinausstreift, kömmt auch aus den vielen grossen Worten am Ende nichts Rechts heraus — was dem gedanken- und gefühlvollen Klopstock Niemand nachsagen wird, musste man auch hin und wieder zugestehn, er hätte es näher haben können.

Dass nun der Dichter mit seinem Materiale, wie geschehen ist, verfahren, mag wol Hrn. R. veranlasst haben, mit dem seinigen in einigen Sätzen auf gewissermassen ähnliche Weise um-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juny. **N°. 22.** 1818.

Recension.

Première Sinfonie à grand Orchestre — — comp. par F. E. Fesca. Oeuvre 6. A Vienne, chez P. Mechetti.

Mit wahrem Vergnügen spricht Rec. sein Urtheil über dieses schöne Werk aus, welches ihn bey der sorgfältigsten Prüfung, wie wenige aus den letzten Jahren befriedigte, und worauf unser kunstliebendes Publicum bald aufmerksam gemacht werden muss. — Wenn es wahr ist, dass ein Tonsetzer gewöhnlich seine eigenste Individualität, das Eigenste seines Gemüthscharakters, in seine Arbeiten überträgt: so ist Hr. Fesca — dessen Bekanntschaft sich Rec. leider nicht erfreut — ein stiller, besonnener, ruhiger, menschenfreundlicher Mann; in seiner Seele wohnen vor allem zarte, reine, beglückende Gefühle; alle starken, erschütternden Leidenschaftens ind ihm fremd; mit Liebe umfasst er die Welt; seine Zufriedenheit mit sich selbst und den Fugungen des Schicksals wird nicht bedeutend getrübt, und die lange, beschwerliche Lebensreise dünkt ihm meist ein erquickender Morgenspaziergang. Dies sind wenigstens die Farben, womit dieses Tongemälde angelegt und ausgeführt ist. Daraus folgt aber keineswegs, dass es ihm an Kraft und männlichem Ernst gebreche: oft erhebt sich der Styl zu bedeutender Grösse; starke Massen treten hervor, und bringen durch den Contrast Schatten und Licht hervor: nur sind sie nicht gehäuft, und vor allem, einen heftigen, hochfahrenden Lärm, ein wildes, verworrenes und sinnbetäubendes Gepolter würde man vergebens darin suchen. — Dass unserm Meister Mozarts wundervolle Symphonie in Es vorgeschwebt, ja ihm vielleicht Modell gestanden habe, unterliegt keinem Zweifel, und wird durch nachfolgende Analyse noch deutlicher hervorgehen. Dennoch ist hier von einer Copie nicht im geringsten die Rede: nur wie einen Canova Griechenlands herrliche Reliquien begeisterten, und deren Abspiegelung in seinem Innern eigengestaltete, selbstständige Werke erzeugte, so ziehen des verewigten Sängers herrliche Klänge Andere, und auch Hrn. F. an. Man empfängt die Richtung der Gefühle und des Geschmacks; man wählt die Form: und die ähnliche, und doch so unähnliche Schwester ist da! —

Die Symphonie beginnt mit einer Introduction (Andante, Es dur, C-takt,) welche, zwar gross und pathetisch, doch nicht düster und trübe, ganz dazu bestimmt zu seyn scheint, die Gemüther für einen heitern Ernst zu stimmen, ohne auf ausserordentliche Ereignisse vorzubereiten; denn auch hier ist, wie im ganzen Werke, natürliche Klarheit und Simplicität das, worauf alles beruhet, wohin alles zielt.

Nach einer sanften, chromatischen Einleitung tritt das Allegro mit diesem einfachen Thema ein:

welches unmittelbar darauf auch den Bläsern zugetheilt ist, und wornach alle gemeinschaftlich zu dem vom vollen Orchester kräftig ausgesprochenen, zweyten Hauptgedanken hinarbeiten. Von besonders lieblicher Wirkung muss nachstehende Vorbereitung:

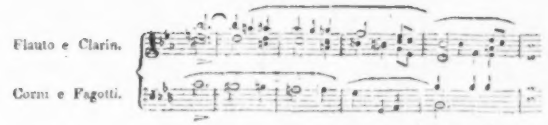

zum Mittelsatze seyn, der, auf ein anmuthiges Motiv gebaut, durch ein interessantes Wechselspiel des Quartetts, und der Harmonie, eben so verständig, als geschmackvoll durchgeführt wird. Sehr originell ist der *inganno* vor dem Schluss des ersten Theils, indem von Des nach B dur folgende Fortschreitung Statt findet:

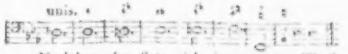

Nachdem der Satz sich im zweyten Theile nach D dur, sodann nach G dur gewendet hat, ergreift das Violoncell ganz unerwartet ein Fugenthema, welches die Viola, und die beyden Violinen gewissenhaft beantworten:

das in der Folge nach verschiedenen verwandten Tonarten ausweicht, und mit gar mannigfaltigen contrapunktischen Schönheiten ausgeschmückt ist. Die Rückkehr zum Anfang geschieht während eines ununterbrochenen Paukenwirbels durch stufenweise, chromatisch herabsinkende Accorde der Blasinstrumente, deren Harmonie die Violinen in kurzen, durch Suspire getrennten Achtel-Noten durchspringen.

Das nächste Stück (Andante con moto $\frac{2}{4}$ As) hat den Rec. so für sich eingenommen, dass er demselben nicht nur bey weitem den Vorzug vor den übrigen giebt, sondern es auch den ausgezeichneten Sätzen dieser Gattung von Mozart, Haydn, u. A. zur Seite stellt. Dies ist wenigstens sein Urtheil bey sorgsamer Durchsicht; beym Anhören kann aber wol kein Verlust für die Sache herauskommen. Schon das naive, reizende Motiv an und für sich muss zugleich — darf man so sagen: durch seine Unschuld — einnehmen:

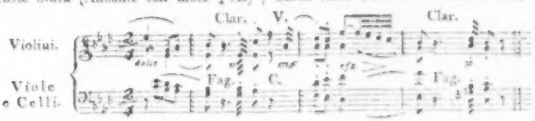

So rein und melodienreich wandelt der Gesang fort, recht wie aus einem Guss geformt, ohne Nothhülfe fremder Ideen, nur aus sich selbst entwickelt, und doch nie monoton. Das verständig benutzte Instrumentenspiel bringt Leben und Abwechslung hervor, verdunkelt jedoch niemals den zarten Hauptcharakter. Ungemein lieblich muss die Stelle klingen, wenn Flöte, Hoboe, Fagott u. Hörner das vollständige Thema ausführen, und die Celli in 16theiligen Noten dazu einen *Basso continuo* figuriren. Ein neues Licht dringt hervor, indem am Schlusse des ersten Theils die Dominante, Es, enharmonisch mit Dis zu F dur verwechselt, und nach kurzem Verweilen in den Kreuz-Regionen mittelst der Tonfälle H moll, E moll, Cis moll, B moll, Es und As, die Rückreise vollendet wird. Diese geschieht durch einfach natürliche Fortschreitungen der Bläser, wozu nur jederzeit die Bogeninstrumente auf den ersten Takttheil die Grundnote im markirten Unisono

anschlagen. Auszeichnenswerth ist nicht minder im letzten Theile die Periode, wo die Aussinbenden die Rollen tauschen, und sich eigentlich in das Motiv theilen, so zwar, dass die Harmonie den, *ligato* vorzutragenden Anfang, das Quartett aber die kurz abgestossene Antwort in Besitz nimmt, endlich sich sogar das laufende Violoncell mit seinem Contrathema ihnen anschmiegt, und allmählich die lieblichen Klänge verhallen.

Der Menuet ist recht artig, aber ihm fehlt das Humoristische und Pikante, womit in unsern Tagen vorzüglich Beethoven diese wunderlich flackernden, höchstmalerischen Irrwische auszustatten pflegt, und bey welchen jene Würze nunmehr beynahe *conditio sine qua non* geworden ist. Viel anziehender ist hingegen das Trio, (B dur) wie schon aus dem Motiv erhellt:

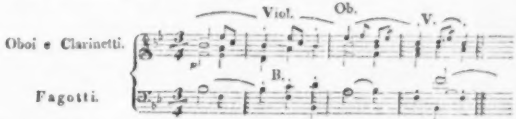

besonders, wenn umgekehrt die Saiteninstrumente das Thema angeben, und die Bläser die Antwort, fast wie ein Echo, nachspotten. Dass übrigens diese beyden Sätze ganz kurz gehalten, nicht, wie jetzt gewöhnlich, weit u. breit ausgesponnen sind, verdient wol eher Lob, als Tadel; der Verf. zeigt hier die köstliche, nicht eben häufig verliehene Gabe, zur rechten Zeit, vor Uebersättigung des Auditoriums, aufzuhören. — Ganz lustig und wohlgemuth schäckert das Finale einher:

und wird seinem, gleich bey der Geburt ihm eingepflanzten Naturtriebe auch nicht einen Augenblick ungetreu, obwol diese rondo-artige Gestalt zur Entwicklung interessanter canonischer Künste benutzt ist. Vor allem lässt unser Componist seinen Mittelgedanken:

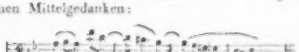

fast nie aus den Augen, bringt ihn bisweilen ganz, bisweilen getheilt, bisweilen in einer imitirenden Verkettung, in verschiedenen Tonarten, vertraut ihn wechselweise beynahe allen Instrumenten an, begleitet ihn zuweilen mit nervigen Bässen, mitunter mit dahinrollenden Violinen, und lässt ihn überhaupt auf die verschiedenartigste Weise umherständeln. Beynahe in der Hälfte des Satzes beugt derselbe nach C dur aus; die Accorde-Rückungen in der Gegenbewegung sind so einfach, so ungekünstelt natürlich, dass man deshalb wenigstens dem Gerippe davon hier gern ein Plätzchen gönnen wird:

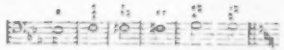

Von trefflichem Effect wird auch in der Ausführung der kurz vor dem Schlusse eintretende Orgelpunkt seyn, über welchem sich Flöte u. Hoboe um das Motiv zanken, die erste Violine in Läufen auf- und niederwogt, und die übrigen Stimmen in haltenden Noten die stufenweise sich herabsenkenden Accorde ausfullen. —

Rec. wiederholt nochmals, dass er beym Durchstudiren und Beurtheilen neuer Musikwerke seit geraumer Zeit kaum ein so befriedigendes Vergnügen genossen habe, als beym Studium und der Zergliederung dieser gediegenen Composition, und freut sich zum Voraus, wenn, bey den hoffentlich bald zu erwartenden öffentlichen Productionen, ein glänzender Erfolg seine Ansichten bestätigen wird.

Nachrichten.

Strassburg. (Beschluss aus der 20sten No.) Dem. Bonasegla, von Carlsruh kommend, trat von der Mitte des Winters an in den Concerten des Liebhabervereines als Sängerin auf: eine klangvolle Stimme, vollkommene Sicherheit, treffliche Schule und ein ausgebildeter Geschmack: (ohne *überladene Manieren*:) das sind Vorzüge, die diese anspruchlose Künstlerin in jedem der von ihr gegebenen Gesangstücke zu erkennen gab. Sie singt vom tiefen g bis zum zweygestrichenen c mit natürlicher Kraft u. herrlichem Portamento; diesen Umfang benutzt Dem. B. zuweilen sehr vortheilhaft in Partien, welche sie in der Lage des Tenors singt. Die von ihr mit einstimmigem Beyfall gegebenen Gesangstücke waren folgende: Die beliebte Cavatine aus *Tancred* von Rossini; Scene aus *Sargino* mit obl. Klarinette; Duett aus *Ginevra di Scozia* von Mayer, mit einer Dilettantin recht brav gesungen; Scene von Guecco mit obl. Horn; Scene aus *Trajan* von Nicolini mit obl. Violin; eine schöne Scene von Rossini und eine andere von Beethoven; Duett aus *Sargino*; Terzett aus der *Caccia d'Enrico IV.* von Pucitta: *Dolce tranquillità*; Duett aus *Trajan in Dacien*, mit obiger Dilettantin mit ganz besondern Fleis und Ausdruck gesungen; Scene aus *Griseldis*, mit obl. Violin, desgleichen aus *Malvina* von Danzi, zmal. eben so brav gesungen, als von Hrn. Nani begleitet; Terzett der 3 Damen aus *Matrimonio segreto*, und jenes aus *Lilla*, worin der Canon *ohne Begleitung* sich vortheilhaft ausnimmt; Scene aus *Titus* mit obl. Basset-Horn; Duett aus *Camilla: No crudel* — mit einem Dilettanten, (Bass) dessen angenehmes Organ für die Zukunft viel verspricht; ferner mit demselben, das Duett aus *Achille.* — Im letzten, am 3ten April vom Verein gegebenen Concert, war Dem. B. verhindert, die angekündigte Scene von Mozart mit obl. Violin zu singen: sie wendete jedoch alle Kräfte an, um im 2ten Act, in einem von Hrn. Kapellm. Spindler neu componirten Terzett, *der Sonnen-Untergang*, die erste Partie zu singen, welches sie, trotz ihrer sichtbaren Unpäslichkeit, mit gehörigem Ausdruck vollführte. In einem zweyten Terzett von demselben Verf., welches auf dieses folgte, *der Sonnen-Aufgang*, wurde die Sopran-Partie von einer Dilettantin recht brav, in beyden der Tenor von Hrn. Kuttner, und der Bass von einem Liebhaber, richtig und im Geiste der Composition vorgetragen. Beyde Terzetten des Hrn. Sp. wurden mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Text, Gesang und Instrumentirung sind hier für das Ohr, was ein treues Gemälde des Sonnen-Auf- und Niedergangs für das Auge wäre. Endlich sang Dem. B. im Lauf der Concerte, mit besonderer Anmuth, mehre Lieder am Klaviere von Hrn. Kapellm. Danzi in Carlsruh, auch einige blanginische Nocturnen, welche jedoch die beabsichtigte Wirkung nicht machten, da sie viel zu laut und nicht, ihrem Charakter nach, *sotto Voce*, zugleich auch mit der gehörigen Nuancirung, vorgetragen wurden. Unter den gegebenen Symphonien waren mehre von Mozart, Romberg, Kreutzer und No. 1 u. 2 von Beethoven. Letztere wurden nach dem, durch die metronomische Eintheilung vorgeschriebenen Zeitmasse aufgeführt. Zu dem Ende hatte der Dirigirende einen mälzelschen Metronom über seinem Pult aufgestellt: der Pendel wurde in Bewegung gesetzt, und nach 3 oder 4 hörbar geschlagenen Taktheilen, fiel das volle Orchester in derselben Takt-Art, auf ein gegebenes Zeichen ein. Auf diese Weise läst sich nun freylich behaupten, dass die Intention des Compositeurs pünktlich befolgt wurde. Dies Verfahren hat allerdings sein Gutes. Durch die hörbare Anzeige des Zeitmasses, vor Anfang der Execution, fasst jeder der Mitspielenden die gehörige, von dem Componisten vorgeschriebene Takt-Art auf, und jedes Schwanken in den ersten Takten verschwindet. Wurde man jedoch den Metronom während der Aufführung länger fortgehen lassen: so würde er Hindernis und Störung verursachen; daher auch hier der Dirigirende jedesmal die Bewegung nach Verlauf einiger Takte hemmte. — Die gegebenen Ouverturen waren folgende: eine von Lessel; die, aus *Don Juan, Sargino, Maria Montalban*, die Jagd-Ouverture von Mehul; (diese wurde bey vollem Orchester mit einem Zusatz von 12 Waldhörnern aufgeführt, und machte einen imposanten Eindruck: so dass, nach einer solchen Execution, diese herrliche Composition mit einfacher Besetzung der Horn-Partien kaum erträglich ist; und so, dass der Jagd-Ruf nach der Fermate, welchen alle 12 Hörner mit aufgehobenem Trichter anstimmten, in seiner Art wol einzig genannt werden kann;) Ouverture aus *Timoleon* von Mehul; aus *Wladimir* von

Bierey; aus dem *Kuss* von Danzi; aus *Sophonisbe*, aus *Diana und Endymion* von Pär etc. —

Unter den Instrumental-Solo's zeichnet Ref. folgende aus. Eine Phantasie für Klavier und Klarinette von Bochsa wurde von Hrn. Jägle und einem Dilettanten, auf der von Iwan Müller erfundenen Klarinette recht brav gespielt. Concert für die Flöte von Devienne, unter aller Kritik von einem Liebhaber geblasen. — Air varié für Horn, durch Hrn. Laucher: unbedeutend. — Violin-Concert von Kreutzer (lit. A) von einem Dilettanten mit Sicherheit, Reinheit und herrlicher Ausbildung vorgetragen, besonders das Adagio; fand allgemeinen und verdienten Beyfall. — Serenade für Guitarre, Viola und Klarinette, von Hrn. Martin und 2 Dilettanten mit vieler Fertigkeit vorgetragen; aber anfänglich etwas unrein: ist nicht für's Concert geeignet. — Klavier-Concert von Steibelt, *le passage du Mont St. Bernard*, wurde, wahrscheinlich wegen seiner übermässigen Länge, als Symphonie mit obl. Klavier angezeigt und zu Anfang des Concerts gegeben. Ohnerachtet dieser Anordnung, und der richtigen Execution, sowol von Seiten der spielenden Dilettantin, als des vollständigen Orchesters, nach der vom Componisten vorgeschriebenen Besetzung, gewährte diese Composition doch Langeweile. — Concert für die Flöte von Duval, wurde von einem noch sehr jungen Liebhaber mit allgemeinem Beyfall geblasen. — Fagott-Concert von Ozi, gebl. von Hrn. Gandon, Chef de Musique des hier liegenden Schweizer-Regiments. Sicherheit, Reinheit in Höhe und Tiefe, und Fertigkeit in Passagen sind Hauptvorzüge dieses Künstlers; allein die Ausbildung seines Tons lässt manches zu wünschen übrig. — Trio für Klavier, Violin und Violoncell von Boyeldieu; die erste Partie wurde von einem Dilettanten desselben Schweizer-Regiments recht brav gespielt, eben so die Violin durch Hrn. Nani, das Violoncell durch Hrn. Baxmann. Die Composition ist gesangreich und wird sonach nie langweilig. — Concert für die Flöte von Dupuy, gebl. durch einen Dilettanten (vom Linien-Regiment der Meurthe) unter allen Compositionen dieser Art ist die gegenwärtige in jeder Hinsicht eine der empfehlungswürdigsten. Die verstümmelte Hand des Spielers war in der meisterhaften Execution unerkennbar. — Concertante für 2 Hörner von André, gebl. von einem Dilettanten und Hrn. Laucher. Erste: als Primarius zeigte vollkommene Sicherheit, Reinheit und Deutlichkeit in allen Passagen, und machte letzterm, seinem Lehrer, viel Ehre. Das Ganze erhielt Beyfall. — Variationen für die Violin von Polledro, wurden von Hrn. Nani, wie gewöhnlich, gut gespielt. — Mad. Dumonchau gab eine Phantasie für die Harfe von Bochsa, welche sie mit der ihr eigenen Virtuosität spielte. — Concert für die Flöte von Berbiguier (No. 5), von einem Dilettanten, dessen in diesen Blättern von Basel aus schon rühmlich gedacht worden, meisterhaft geblasen. — Klavier-Concert von Eberl (Es) wurde von Hrn. Jägle mit besonderer Nettigkeit, Ausdruck und Geschmack gespielt. Unter den Fingern dieses geübten Klavierspielers weichen alle Schwierigkeiten. Er trug dies Concert mit jener Vertrautheit vor, als spiele er *eigene Composition*. — Ausser dem schon gegebenen *Reich der Töne* von Fränzl, hörten wir noch im letzten Concert, einen neuen Pot-pourri für grosses Orchester, einzig und allein aus Mehuls Werken zusammengetragen. Die Idee, das Andenken eines grossen Compositeurs mit dessen eigenen Geistes-Producten zu feyern, ist sehr passend; man hatte in Paris dem verstorbenen Dalayrac zu Ehren, bey Aufführung seines letzten Werks, *la poste et le Musicien*, einen ähnlichen Potpourri als Zwischen-Act gegeben. Gegenwärtiger, der von einem hiesigen ungenannten Vf. zusammengereiht worden, enthält zwar die beliebtesten Melodien aus Mehuls Werken: allein sie sind zu lang, der Verf. giebt Ritornell und Gesang zugleich; ferner sind halbe Ouverturen mit eingebracht. Zum Anfang und Ende sind jene aus *Joseph* und dem *jeune Hegri* zweckmässig gewählt. Würde das Ganze um die Hälfte abgekürzt, so könnte es noch oft und lange, als eine angenehme Abwechslung zwischen Gesang und jeder andern Musik gegeben werden, ohne Langweile zu verursachen.

Extra-Concerte. Fremde und einheimische Künstler gaben uns diesen Winter über, Concerte die Menge, welche, nach Verhältnissen, gezwungen oder freywillig, mehr oder minder stark besucht wurden. Die Sitte der hiesigen Professoren der Tanzkunst, welche gewöhnlich Benefiz-Bälle geben, wozu Schuler und Schulerinnen nebst ihren Angehörigen scharenweise herbeygetrieben werden, hat sich über ihre musikal. Kunstverwandten verbreitet, und somit entstanden Concerte, von

hiesigen Künstlern veranstaltet, welche man ohnehin häufig genug zu hören bekommt. — Einem am Weihnachtstag vom Theater gegebenen Concert konnte Ref. nicht beywohnen; das Programm enthielt übrigens nichts, was die Neugierde hätte reizen können. — Am 10ten und 17ten Dec. liess sich Hr. Prof. Iwan Müller, erster Klarinettist an der grossen Oper in London, Erfinder der neu verbesserten Klarinette und Alt-Klarinette (Siehe allg. musikal. Zeit. 1817, No. 42) hören. Dieser ausgezeichnete Künstler erregte durch das Grandiose und Gratiose seines Spiels wahre Bewunderung; und dieses rechtfertigt sich schon durch das grosse Feld, welches seinem Instrument durch die erweiterte Scala eröffnet ist. Hr. M. giebt das kaum hörbare *pianissimo* und schreitet stufenweis zu dem stärksten *fortissimo*, dessen ein hölzernes Blas-Instrument irgend fähig ist: (mithin stärker als eine Oboe) durch diese Ausbildung des Tons übertrifft Hr. M. seine gleichzeitigen Kunstverwandten. Der jetzo in Paris Aufsehen erregende Klarinettist, Hr. Bärmann, welchem auch das Articuliren der Töne abgeht, leistet dieses stufenweise Fortschreiten des Tons blos bis zum *mezzo-forte*. Hr. M. spielte in seinen beyden Akademien, zwey Concerte von ihm, und eins, von ihm und Andre geschrieben; Violin-Variationen von Rode in A dur, von ihm für zwey Klarinetten, Alt-Klarinette, 2 Hörner und 2 Fagotte gesetzt; und endlich einen Schweizer-Kuh-Reigen nebst Rondo; und alles dies mit einer Virtuosität, welche ihm überall den ungetheiltesten Beyfall, als Erfinder, Concertisten u. Componisten, erwerben müsste. Es ist zu wünschen, dass die Erfindung des Hrn. M. überall möge verbreitet werden: allein um die bis jetzt gebräuchlichen A-, B-, C-, D-, Es- und F-Klarinetten, durch das *einzige* mit 13 Schlüsseln versehene Instrument zu verdrängen, ist die Mitwirkung der Componisten nothwendig, um die Partien, nach der Grundlage der B-Klarinette, so einzurichten, dass sie ohne Transposition können gespielt werden. — Am 18ten Febr. Concert, gegeben von Hrn. Durand und Mad. Fay, beyde beym hiesigen Theater angestellt; Er als erster Geiger, Sie als erste Sängerin. Hr. D. gab uns ein Violin-Concert von Kreutzer und Variationen zu hören, und behauptete auch diesmal seinen alten Ruhm; ja, er schien sich völlig zu übertreffen; Kreutzer selbst würde durch Hrn. D.s Vortrag seine eigene Composition weit anmuthiger gefunden haben. Ueber den Gesang der Mad. Fay liess sich diesmal nicht günstig urtheilen, da sie Stücke gewählt hatte, welche nicht allein Haltung der Stimme, sondern auch Leichtigkeit und Deutlichkeit in Passagen erfoderte; und beydes ging ihr in der Scene: *Frenar vorrei le lagrime*, in einer *prestissimo* gesungenen Polonoise, und in einem Terzett *da celèbre Mozart* (sic) ab. Letzteres ist Mozarts *das Hinget so herrlich*, von Mad. Catalani variirt, mit einer Tenor- und Bass-Stimme. Hier besonders war die Ungleichheit ihrer Scala hörbar. — Noch wurde ein Fagott-Concert, ohne Anzeige des Verf.s, gegeben, welches der Musik-Anführer des hier in Garnison liegenden Schweizer-Regiments recht brav blies. — Am 25sten Febr. gab Hr. Durand noch ein zweytes Concert im Theater, in welchem er ein Conc. von Rode und Variationen über ein Tyroler-Lied spielte, wofür ihm lauter Beyfall ward. Dieser ausgezeichnete Künstler hat uns nun auf unbestimmte Zeit verlassen. — Am 4ten März gaben Hr. u. Mad. Dumonchau Concert; letztere spielte ein Quartett für 2 Harfen, mit begleitendem Horn (Hr. Laucher) und Cello (Hr. Dumonchau) von Nadermann; ferner, eine Phantasie für Harfe und Cello, über die Romanze aus *Joseph*, von Bochsa; endlich, Variationen über ein Lied aus *Léonore*, von Dalvimare. Ref. hat schon bey andern Gelegenheiten über die Vorzüge der Mad. D. als trefflicher Harfenspielerin gesprochen; die angezeigten Stücke spielte sie auch diesmal mit der ihr eigenen Virtuosität, und trat eben so vortheilhaft mit einer durch sie gebildeten Schülerin in dem ersten genannten Quartett auf. Ferner hörten wir eine unbekannte Scene, gesungen von Hrn. Kuttner, und ein Duett von Blangini, von letzterm und Dem. Bonasegla vorgetragen. Ref. hat schon oben, bey Gelegenheit der Liebhaber-Vereine von dieser braven Sängerin gesprochen. — Am 11ten März: grosses Concert, gegeben von Hrn. Berg, einem hiesigen Klavier-Lehrer, zum Besten der Armen. Nicht selbst, sondern indirect, durch seine Schülerinnen u. seine Compositionen, liess sich der Concertgeber hören. Auf einen Theil einer mozartschen Symphonie, folgte eine Arie mit Chor aus Rossini's *Tancred*, ges. von einer Dilettantin, welche sonst mit grossen Mitteln ausgestattet, vor der zahlreichen Versammlung etwas schüchtern erschien, und somit ihrem

herrlichen Organ keinen freyen Lauf lassen konnte. Nocturno für Harfe und Horn, von Nadermann, gespielt von einer Dilettantin und Hrn. Laucher, recht brav. Klavier-Concert von Field, vorgetragen von einer Liebhaberin, deren ausgebildetes Talent Hrn. Berg zur wahren Ehre gereicht; sie spielte in jeder Hinsicht vortrefflich. Ouverture von *Castor und Pollux* v. Winter. Variationen von Mozart für die Violine, gespielt von einem Dilettanten, welcher viele Anlagen verräth und durch Uebung die unreinen und noch kindischen Töne mit der Zeit ablegen wird. Buffo-Arie aus Cimarosa's *Matrimonio segreto*: *Udite tutte, udite* etc., gesungen nach franz. Art (d. h. geschrien) von einem Dilettanten. Den Beschluss dieses interessanten und für die Armen reichlich ausgefallenen Concerts, machte ein Duo für 2 Klaviere, nebst Variationen über das Lied: *Hallo, hallo*, componirt von Hrn. B. und gespielt von zweyen seiner Schülerinnen. Diese beliebte Composition wurde mit völligem Einklang auf 2 gleichartigen, vorzüglichen Instrumenten recht brav ausgeführt. — Am 8ten April gaben die hiesigen Künstler, Hr. Nani und Laucher, Concert. Auf Pärs Ouverture zu der Oper, *Una in bene e una in male*, folgte eine, von einem Dilettanten componirte Polacca, gesungen von Hrn. Baptiste, Mitglied der franz. Bühne. Das in der leichtern französischen Gattung für Tenor geschriebene Stück, ist gut instrumentirt und erhielt verdienten Beyfall; Hr. Baptiste ist einer der wenigen Sänger der hiesigen Bühne, welche musikal. Ausbildung besitzen; auch ist sein Organ nicht unangenehm. Hr. L. blies ein höchst unbedeutendes Adagio auf dem Horn, worauf ein Rondo folgte, in welchem dieser sonst brave Hornist wenig Gelegenheit hatte, sich auszuzeichnen; seine Passagen waren undeutlich und sein Ton matt. Hr. Nani spielte das französische Violin-Concert, mit türkischer Musik begleitet. Er hatte sichtbar an jenem Abend mit der Hitze zu kämpfen, welche der angefüllte Saal erzeugte; es fehlte seiner Execution jene Kraft und Reinheit, welche man an diesem wackern Geiger gewohnt ist. Potpourri mit obligat. Violin und Cornetto, bestehl aus mancherley zusammengestoppelten Stücken, einer ernsten Einleitung, Tanzmelodien, Rondos etc., worin ein obligates Posthorn (in g) keine geringe Rolle spielt. Das Ganze ist jedoch angenehm zu hören; besonders fertig und sicher ward diese letztere Partie geblasen. Dem. Bonasegla sang mit vieler Kunst, Geschmack und herrlicher Methode eine grosse Scena aus *Malvina* von Danzi, zu welcher Hr. Nani die obligate Violin unverbesserlich spielte. Dann folgten kleine Horn-Duetten mit Echo, welche durch die bekannten Trichter sehr täuschend hervorgebracht wurden, und die zahlreiche Versammlung weidlich ergötzten. Den Beschluss machte Mehuls Jagd-Ouverture, welche hier mit 16 Waldhörnern besetzt war, wodurch, wie oben gesagt, diese wahre Jagd-Musik ungemein gewinnt. Der Eindruck, welchen der Jagd-Ruf auch diesmal machte, ist kaum zu beschreiben. Schade, dass das übrige Orchester nicht verhältnissmässig besetzt war. —

Am 6ten und 15ten April, gab der längst erwartete erste Oboist bey der grossen Oper in Paris, Hr. Vogt aus Strassburg *), Concert. In dem ersten derselben wurde Folgendes gegeben: Symphonie von Haydn; Scene von Generali, gesungen von einer Dilettantin; Concert für die Hoboe, componirt und gespielt von Hrn. V. Ueber die Vorzüge dieses braven Künstlers, welchem bey Gelegenheit der reichs'schen Quintette der pariser Correspondent dieser Zeitung *die Palme des Sieges* zuerkennt, erklärt sich derselbe übrigens so, dass er den Vortrag des Hrn. V. in der Mechanik so vollendet, und mit *so weiser Umsichtigkeit* (?) und solcher Erfahrung gepaart bezeichnet, dass dieser Künstler an weiser, höchst verdienstvoller Nüchternheit gewinnt, was seiner Genialität abgehen dürfte. Dieser letzteren Restriction kann Ref., nach zweymaliger Anhörung des Hrn. V., nicht beypflichten. Hr. V. verbreitet

*) Nicht Voigt, wie ihn der pariser Correspondent in No. 17 dieser Zeitung 1817 schreibt, auch nicht sein Landsmann, wie er ihn in einer andern No. nennt, man erinnert sich wenigstens nicht, dass hier, seit der Vereinigung der Stadt mit Frankreich im Jahr 1681, eine Familie Sievers existirt hat. Will uns übrigens Hr. Sievers in Strassburg besuchen, so kann er sich überzeugen, dass, wer hier geboren und erzogen ist, wenig von der deutschen Zunge übrig hat, dass also der Vorwurf, Hr. V. habe als Mensch die deutsche Zunge, (nach einem 2jährigen Aufenthalt in Paris) verloren, eben so platt erscheint, als wenn, dass er sie auch als Künstler verloren habe denn als solcher hatte er sie nie, die wäre ihm auch, bey seiner jetzigen Ausbildung, nicht zu wünschen. d. Corresp.

in seinem Spiel überall Licht und Schatten: er hebt aus Bravour-Passagen diejenige Haupt-Note heraus, welche das Ganze anmuthig macht; sein Ton ist nicht der allzubreite des Hrn. Thurner, auch nicht der dünne des Hrn. Platt: sondern in der Mitte zwischen beyden; beym Crescendo wird er nie unangenehm-scharf: mit durchgängig reiner Intonation giebt er brillante sowol, als gesangmässige Sätze überaus rühmenswürdig. Dies bewährte er in dem genannten Concerto, und in den ebenfalls von ihm geschriebenen (auch im Stich erschienenen) Variationen über die Romanze aus *Joseph*. Ausserdem blies Hr. V. eine Cavatine von Sarti auf dem englischen Horn, wofür ihm die Versammlung gleichfalls den lautesten Beyfall zu erkennen gab. — Dem. Bonasegla sang allerliebst die Cavatine aus *Tancred* von Rossini, und endlich wurde noch die Ouverture aus *Don Juan* gegeben. Im 2ten Concert wurde folgendes gegeben. Ouverture aus *Maria Montalbano*; Arie von Zingarelli (?) mit ausdrucksvollem Vortrag und guter Methode gesungen von Hrn. Kuttner: Concert für die Oboe, mit allen erwähnten Vorzügen geblasen von Hrn. V. Ob es von ihm geschrieben, war nicht angezeigt: es hatte jedoch weniger Gehalt u. gesangreiche Sätze, als das erst erwähnte Concert. — *O salutaris*, dreystimmiger Gesang von Gossec, für 2 englische Hörner und Bassethorn, geblasen von Hrn. V., einem Dilettanten und Hrn. Betz. Letzteres Instrument war als Bass zu weich, auch unrein, gegen die beyden erstern: verdub also das Angenehme der englischen Hörner in diesem zarten Gesang. — Der zweyte Act begann mit einer, aus *Fernand Cortez* gezogenen Serenade von Hrn. V. für 2 englische Hörner, Bassethorn, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Posaune und Serpent arrangirt. Die Ausführung dieser schönen Harmonie bewies, dass sie nicht für ein Concert geeignet sey: eine so starke Besetzung ist blos im Freyen angenehm. So lieblich die beyden englischen Hörner sich auszeichneten, so widrig war der Eindruck der allzustark, und auch unrein geblasenen Posaune. Dafür entschädigte uns Hr. Berg mit einem, aus lauter Lieblings-Gesangmelodien zusammengesetzten, neu geschriebenen Klavier-Concert. In dem ersten Allegro benutzt er ein, aus dem Marsch in der *Vestalin* genommenes Motiv, welches er mit vieler Kunst durch verschiedene Tonarten durchführt: ein kurzes Adagio führt dann zu dem Marsch in Bertons *Aline*, welchen Hr. B. eben so vortrefflich variirt, als er das Ganze instrumentirt hat. Die Ausführung war vollkommen. — Statt der angekündigten Arie aus *Camilla* mit Begleitung des englischen Horns, sang Dem. Bonasegla am Klavier drey klanginische Duetten, wozu das engl. Horn die 3te Stimme mit vieler Zartheit und Ausdruck gab. Den Beschluss machte Hr. V. mit dem variirten Thema, *Plaisir d'amour*, von Martini, für die Oboe, wofür er lauten, ja ungestümen Beyfall von der zahlreichen Versammlung einärndete.

Am Charfreytage hörten wir diesmal, statt eines Oratoriums aus der Leidensgeschichte, Rombergs Musik zum Lied *von der Glocke* v. Schillee, aufgeführt von dem Verein des sogenannten jungen Liebhaber-Concerts: ob zu seinem oder zum Besten der alten Universitäts-Anstalt, wagt Ref. nicht zu entscheiden. Wenn auch die Execution weit unter dem Mittelmässigen blieb: so ist doch das Unternehmen dieser wackern Musensöhne lobenswerth, zeigt ein Interesse für Kunst, und giebt zu manchen angenehmen Hoffnungen Anlass. — Am 2ten April gab Dem. Bonasegla, von welcher oben gesprochen, eine musikal. Abendunterhaltung, worin sie sich als treffliche Sängerin bestens zu empfehlen Gelegenheit hatte. Der ungetheilte Beyfall, welcher ihr in Strassburg zu Theil wurde, hat sie bewogen, ihren Aufenthalt in Carlsruh gegen den hiesigen zu vertauschen. Sie sang diesmal die schöne Scene mit Chor aus *Trajan in Dacien: qual interno tumulto*; ferner mit einer Dilettantin, ein herrliches Duett aus *Tancredi* von Rossini, welches letztere hier neu war. — Hr. Baxmann spielte das von Romberg für das Violoncell geschriebene Capriccio über schwedische National-Lieder. War das Unternehmen kühn, so war die Ausführung gelungen zu nennen. Hr. B. übertraf diesmal alle Erwartung und liess dem strengsten Richter nichts zu wünschen übrig. — Hr. Lucher blies auf dem Horn, Variationen von Puzzi, instrumentirt von Hrn. Maj. Braun, mit allgemeinem Beyfall. Ferner wurde eine grosse Harmonie von Kuffner gegeben, worin das Tyroler-Lied: Wenn i in der Früh aufsteh — für die Haupt-Instrumente variirt ist. Die Tutti mit türkischer Musik erhoben die Variationen um so mehr. Das Ganze war grösstentheils mit Dilettanten besetzt. — Eine zweyte

die jüng. Mad. Catalani, gab am 26sten April Concert. Hr. Catalani, ihr Gemal, Bruder der hochberühmten Sängerin, scheint mit dieser seiner Gattin, einer gebornen Vinzenza, in die speculativen Fussstapfen seiner Frau Schwester treten zu wollen; allein hierzu wäre ihr auch dasselbe Talent nöthig. Das Künstler-Paar suchte hier die Erwartung durch pomphafte Ankündigungen u. Erhöhung der ohnedem schon hohen Eintritts-Preise zu spannen; und um in Gesellschaften ein Gegenstand der Unterhaltung zu werden, wurde eine Gesang-Probe mit Orchester, wozu man Autoritäten und vorzügliche Dilettanten einlud, einige Tage vor dem Concert gehalten. Durch eine solche, dem Anschein nach, uneigennützige Probe, entgeht die Sängerin jeder nähern Beleuchtung ihres Talents, weil sie hier nur singt, was sie (mit Mühe vielleicht) studirt hat; ihr vortheilhaftes Aeussere wird für sie eine eben so grosse Empfehlung, und auf diese Weise kann sie an vielen Orten Enthusiasmus erregen. Allein dem feinern Kenner verräth die abgelegte Probe eine unmusikalische Sängerin, welche weder Schule noch eigentliche Ausbildung hat; welche sich einer blos in Mitteltönen metallreichen, jugendlichen und starken Stimme bedient, um ihr Unbild nachzuäffen; deren Tiefe unangenehm ist, deren Höhe mit Mühe das zweygestrichene h erreicht, und die im Ganzen mehrmals auffallend distonirte. Die anfänglich auf 5 und 3 Fr. und herauf auf 5 und 1 Fr. 50 Cent. gesetzten Eintrittspreise trugen noch bey, das Unternehmen in Misscredit zu setzen, und somit sang Mad. C., gleichsam in einer Einöde, die bekannten Arien aus dem Repertoire ihrer ältern Vorgängerin: *Deh frenate* von Pucitta; *Papa no dite no* von Fioravanti; 2 Couplets einer franz. Romanze aus *Jocunde* von Nicolo (worin sie namentlich stark distonirte) und *Sol margine d'un rio* von Pucitta. Mad. C., welche diese Unpunst dem schönen Wetter an jenem Tage zuschrieb, entschloss sich am 3ten May ein zweytes und *letztes* Concert zu geben. Allein abermalen *apparent rari nantes in gurgite vasto*: der Saal war leer, man hat die wenigen Zuhörer, ihr Geld an der Kasse wieder zu beziehen, indem Mad. C. aus Unpässlichkeit nicht erscheinen könne; das Concert sey verschoben: und des andern Morgens war die Sängerin — über alle Berge. Das Programm bezeichnete die ebenfalls bekannten Stücke: *Lascia mi per pietà* von Portogallo; *Stanco di pascolar* von Pucitta; *Ombra adorata aspetta* von Zingarelli; und *O dolce contento* von Mozart. — Mit diesen, so oben angezeigten Arien, wozu die Var. über *Nel cor etc.* gehören, wird Mad. Catalani, *dt. alt.* (welche eben heute, den 11ten May, hier durch passirte,) von neuem Deutschland beglücken; wo sich denn zwischen ihr und ihrer Nebenbuhlerin vielleicht Manches zutragen wird. Hr. Catalani hat nämlich wieder den Willen seiner ältern Schwester die bestehende Ehe geschlossen, und bereitet vorzugsweise diejenigen Städte, wo erstere schon war.

Theater. Das neue Theater-Jahr hat am ersten May begonnen. Am 2ten wurde die französische Bühne mit *Jean de Paris* eröffnet. Man hatte sogleich Gelegenheit, die ganze neue Gesellschaft zu beurtheilen. Eine Dem. Coste, als erste Sängerin, ist unter aller Kritik. Der einzige Bassist, Hr. Margaillan, welcher jetzo schon auf künftiges Jahr für die grosse Oper in Paris engagirt ist, singt brav. Allein eine Schwalbe macht keinen Sommer: die respective Gesellschaft ist bis jetzo jedesmal ausgepfiffen worden, so dass die letzte Vorstellung nicht beendigt werden konnte. Bey solchen Aussichten scheint es unmöglich, dass das angefangene Theater-Jahr mit diesen Individuen fortgesetzt werden könne. Dies mag wol die Ursache seyn, warum die franz. Direction sich vor der Hand eine deutsche Gesellschaft, von Basel kommend, beygesellt hat, welche *heute*, d. 11ten May, zum erstenmal mit dem *Intermezzo* (vermuthlich *der Kapellmeister von Venedig*) debutirt. Die Hrn. Koch und Herzog stehen an der Spitze dieser Gesellschaft. Nächstens mehr davon.

Kurze Anzeigen.

Phantasie der Liebe, mit Begleit. d. Pianoforte, von Peter von Winter. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Der Anordnung und dem Styl nach, den ältern italienischen Cantaten für Eine Singstimme ähnlich; eine Gattung, die sehr mit Unrecht seit einiger Zeit zurückgesetzt worden, und welcher hier, besonders wenn man sich des Werkchens mit vollständigem Orchester dedit, auf eine ausgezeichnete Weise ihr Recht wiederfahren ist.

Das Ganze ist scenisch, in eng verbundenen, meist kurzen, an Ausdruck verschiedenen und wohl in einander greifenden Sätzen, entworfen, und besonders auch für den, hier allerdings bedeutenden, recitativischen Gesang viel gethan. In den kleinen, zweymässigen Stücken, u. in dem höchsteinfachen, sanften Schlusschor, zeigt sich das längst berühmte Talent Winters für diese Gattung auf vortheilhafteste. Die hin und wieder vorkommenden, sogenannten Malereyen (der feyerlichen Stille des Abends, des aufsteigenden Mondes u. dgl.) geben der Begleitung mehr Reiz und Mannigfaltigkeit, ohne irgendwo in Spielerey und Ungeschmack sich zu verlieren. Ref. hat nur Einen Wunsch bey diesem Werkchen: dass neben dem deutschen Texte ein italienischer untergelegt worden wäre. Ausser dem, dass nun ein- für allemal das zierliche Nichts weit und breit ausgesponnener Liebes-Klagen, und würde es von einem Kleist (in der *Flucht der Laïse*) noch ganz anders, als hier von dem Ungenannten, ausgesprochen — in unsrer Sprache nicht wohlthut; ist der metrische Jammer hier zuweilen von aller Poesie auch gar zu weit entfernt: im Italienischen, mit fliessenden Worten und klingenden Reimen aber, gehet so was recht gut hin.

Six Quatuors de Jos. Haydn, arrangés pour le Pianoforte à 4 mains par C. D. Stegmann. No. 3, 4, 5, 6. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. jeder No. 4 Fr.)

Wenn Quartette, und zwar Quartette für die vier Bogeninstrumente, für's Pianoforte eingerichtet werden sollen: so kann dies wol nicht besser geschehen, als hier wirklich geschehen ist. Die Wahl ist fast unbedingt zu loben; denn diese Quartette, theils aus früherer, theils aus späterer Zeit Haydns, gehören nicht nur überhaupt, etwa mit Ausschluss eines einzigen, unter die vorzüglichern Haydns, sondern auch unter die, welche den Vortrag auf dem Pianoforte am besten zulassen, und in der Wirkung auf demselben am wenigsten verlieren. Der Gang aller vier Stimmen ist möglichst beybehalten, ohne dass dadurch Inconvenienzen oder Schwierigkeiten für die Spieler herbeygeführet wären. Doch das erwartet man von Hrn. St., dem man die beträchtliche Anzahl für das Pianoforte sehr geschickt u. sorgsam eingerichteter haydnscher Symphonien verdankt, auch ohne des Ref. Versicherung. — Das Aeussere des Werks ist schön, u. der Preis sehr mässig. Die Nummern 1 u. 2, sind dem Ref. nicht zugekommen: es lässt sich aber, da sie gleichfalls von Hrn. St. arrangirt sind, wol mit Sicherheit voraussetzen, es werde auch von ihnen gelten, was hier von den vier vorliegenden gesagt worden ist.

Rondeau pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par M. J. Leidesdorf. Oeuvr. 69. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 16 Gr.)

Dieser geschickte u. feinsinige Componist scheint im nördlichen Deutschland wenig bekannt, und verdient es mehr zu seyn. Dies Rondeau ist ein Beweis davon. Jedermann wird es für ein interessant erfundenes, gut zusammenhängendes, heiteres Stück anerkennen, das, nett und zierlich vorgetragen, eine angenehme Wirkung macht, u. jeden Spieler unterhält. Im Thema nicht nur, sondern auch im Ausdruck, und selbst in manchen Figuren, ist es den Finalen der besten und neuesten Violinconcerte französischer Meister einigermassen ähnlich, und mancher in der Oberstimme will daher auch auf dieselbe pikante Weise vorgetragen seyn. Ausaufführen ist es gar nicht schwer, und allen darin dem Instrumente angemessen. Eben zu solchen heitern, leichten, darum aber nicht oberflächlichen, nicht alltäglichen Unterhaltungsstücken hat die neueste Literatur für's Pianoforte gar keinen Ueberfluss; und wer sie gut zu liefern vermag, darf wol um so sicherer einer günstigen Aufnahme erwarten.

Hiezu das Intelligenzblatt, No. V.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № V. 1818.

Violoncell-Verkauf.

Zwey ganz vorzügliche Violoncelle, wovon das eine erst noch kürzlich mit 25 Louisdor, und das andere mit 40 Louisdor erkauft worden ist, sollen wegen eingetretenen Verhältnissen um einem billigen Preis wieder verkauft werden. Man wendet sich deshalb franco an die Expedition der Teutonia in Sondershausen.

Sondershausen, d. 4. May 1818.

B. F. Voigt.

Anzeige.

So eben ist erschienen:

Erster Nachtrag zum Handbuche der musikal. Literatur, oder allgemeinen Musikalien-Verzeichnisse. Gr. 8. Auf Druckpapier 8 Gr., auf Schreibepapier 10 Gr. (Leipzig, in Commission bey Anton Meysel.

Den zahlreichen Freunden dieses nützlichen Unternehmens wird diese Nachricht um so angenehmer seyn, da sie hierin nicht nur die neuen, seit Herausgabe des Hauptwerkes erschienenen Artikel, sondern auch mehrere übergangene ältere Werke, nebst Berichtigungen einiger im Hauptwerke entdeckten Fehler finden werden.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- u. Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Michaelis 1817 bis Ostern 1818.

(Beschluss aus der 4ten No.)

Für Pianoforte.

Böhner, Quatuor p. le Pf., V., A. et Vcelle, Op. 4. 18 Gr.
Braun, C. A. F. Sonate p. Pf. et Hautbois . . . . . 16 Gr.
Cherubini, Ouvert. de l'Op. Lodoiska, à 4mains . . . 1 Thlr.
Cramer, J. B. 2me Concerto p. Pf. av. Orch. ad lib. Op. 26. 2 Thlr.
— 7me Concerto p. Pforte av. Orch. Op. 56. E dur. 3 Thlr.
— les Suivantes, Sonates p. le Pf. Op. 57 No. 1. Op. 58 No. 2. Op. 59 No. 3. . . . . 4 Thlr. 16 Gr.
— le Retour à Londres, gr. Sonate p. Pf. Op. 62. 1 Thlr.
Dussek, 3 Sonates p. Pf. av. V. et B. ad lib. Op. 2. 2 Thlr.
— Concerto p. le Pf. av. Orch. ad libitum. Op. 3. Es dur. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
— 3 Sonates av. Vlon ad lib. Op. 6. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates dont 2 avec Violon oblige. Op 8. . . . 2 Thlr.
— 6 Sonatines p. Pf. av. Flute. Op. 19. 1 Thlr. 12 Gr.
— Sonate p. Pf. av. Flute et Vcelle. Op. 21. 16 Gr.
— 2 Sonates p. Pf. av. Violon et B. Op 30. 1 Thlr. 12 Gr.
Eberl, C. F. Wiener Tänze f. Pf. Op. 45. . . . . 8 Gr.
Field, John, l'Incendie par l'Orage, 3me Concerto p. Pf. av. acc. de l'Orch. . . . . 3 Thlr. 12 Gr.
— Rondeau tiré du 3me Concerto. . . . . 12 Gr.
— Rondeau N. 2. . . . . 8 Gr.
— 4me Notturno p. le Pf. . . . . 8 Gr.
— 5me Notturno — . . . . . 4 Gr.
— Polonoise. . . . . 6 Gr.
— Speed the plough, Rondeau. . . . . 6 Gr.
— Air russe p. le Pf. . . . . 6 Gr.
— Divertim. p. Pforte av. acc. de 2 Vlons, Vle et Vlocelle. No. 2. . . . . 18 Gr.
— Rondeau favori. . . . . 8 Gr.
— (Since then I'm doom'd) Air av. Variat. . . . . 8 Gr.
Henkel, M. 3 Airs varies p. Pforte. Op. 39. . . . . 1 Thlr.
Kienzel, A. A. 1er Concerto p. Pf. av. Orch. Op. 4. 2 Thlr. 12 Gr.
— Fantasie sur l'air anglais: the captive to his bird p. Pf. Op. 28. . . . . 16 Gr.
— 25 Leçons progress. p. Pf. Op. 31. I. II. . . . . 2 Thlr.
Köhler, H. 6 Walses à 4ms av. Flute. Op. 113. . . . 12 Gr.
Kruft, N. de, Adagio et Variations p. le Pf. . . . . 1 Thlr.
Leidesdorf, M. J. Quintetto p. Pf., Violon, Clar., Vcelle et Basse. Op. 66. . . . . 2 Thlr.
— Rondeau p. Pf. à 4ms. Op. 69. . . . . 16 Gr.
— gr. Sonate p. Pforte av. Violon concert. Op. 65. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Lindemann, D. 10 Walses et 7 Ecoss. p. Pf. Liv. 10. 12 Gr.
Lindpaintner, Divertissement p. 2 Pianofortes. 1 Thlr. 8 Gr.
Neukomm, S. l'Allegresse publique p. Pf. à 4ms. . . 20 Gr.
— Marche triomphale p. Pf. . . . . .
Nisle, J. Fantasie p. Pforte avec Cor. . . . . 20 Gr.
— Sonate p. Pianof., Cor et Vlon. . . . . .

Guitare, Sonate p. le Pf. Op. 5 et 6 ..... 1 Thlr. 20 Gr.
— Air de Don Juan varié p. Pfte. .....
Kalkbrenner, M. Polonoise p. Pforte. Nro. 21. ..... 4 Gr.
— Polonoise, Nro. 22. ..... 8 Gr.
Wagner, C. 6 Polonoises p. Pf. à 4 mains. Op. 9. .. 12 Gr.
Wick, P. 6 Polonoises p. Pf. ..... 12 Gr.
Winter, P. de, Ouv. de Tamerlan à 4 mains. ..... 12 Gr.

Für Gesang.

Blum, C. Lieder u. Romanzen mit Pfte. 19te Werk. 16 Gr.
— Schlachtgesang nach den Melodien beliebter Ton-setzer a. d. Lustspiel der Schiffscapitain im Pf.-Ausz. 12 Gr.
— Balladen, Rom. u. Lieder mit Gtte. 20s Wk. 20 Gr.
— Lieder f. freie Zicket mit Gtte. 21s Wk. ... 20 Gr.
Eberwein, K. 6 mehrst. Gesänge m. Pf. u. Gtte. ... 20 Gr.
Grönland, Lieder, Balladen u. Romanzen v. Göthe mit Begltg des Pfte. ..... 2 Thlr.
— Osterfeyer: Worte v. Göthes Faust Gesang m. Pfte. ..... 6 Gr.
— die erste Walburgisnacht, Lied v. Göthe m. Pf. 12 Gr.
— 2 Sonette v. A. W. Schlegel für 4 Singst. mit Pfteb. ..... 6 Gr.
Lindpaintner, Gute Nacht, Ständchen von Th. Körner f. 4 Männerstimmen. ..... 8 Gr.
Marcello, 6 Canzonetten ital. u. deutsch; m. Pf. 20 Gr.
Mozart, W. A. Requiem (lat. u. deutsch) Klav. Ausz. von C. F. Schwenke. ..... 2 Thlr.
Schicht, Motette: Nach einer Prüfung kurzer Tage. Partitur. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Uber, F. Lob des Gesangs, Canon f. 3 Singst. m. Klav. 4 Gr.
Winter, P. v. Triumph d. Liebe v. Schiller f. 4 Singst. mit Begltg. des Orchesters. ..... 2 Thlr.
— Dasselbe in Klav.-Auszug. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Fantasie der Liebe f. 4 Singst. und Orchester. 2 Thlr.
— Dasselbe im Klav.-Auszug. ..... 4 Thlr.
— die Musik, Gesang f. 4 Singst. m. Orchester. 2 Thlr.
— Dasselbe im Klav.-Auszug. ..... 1 Thlr.
— Recit. u. Duett pb. d. bekannte Tyrolerlied m. Pfte. ..... 12 Gr.
— Ode an die Freude v. Schiller f. 4 Singst. m. Pf. 20 Gr.

Für Guitarre.

Blum, C. Marche, Danse et Marmotte des Savoyards Divertissement p. Gtte. ..... 4 Gr.
— Caprice p. la Guitare. Op. 27. ..... 4 Gr.
Carulli, gr. Sonate p. Gtte. av. acc. d'une seconde Gtte, obligée. Op. 25. ..... 20 Gr.
— Solo varié sur l'air de Molinara p. Gtte. Op. 107. 10 Gr.
Fürstenau, C. 12 Pièces p. Gtte et Pfte. Op. 7. Liv. 3. ..... 12 Gr.
— 12 Pièces p. Gtte et Pfte. Op. 8. Liv. 2. 12 Gr.
Molino, F. 3 Fantaisies p. Gtte. Op. 13. ..... 8 Gr.
Reichmüller, Thème varié p. Gtte. Violon et Pfte 8 Gr.
— Polonoise p. Violon ou Pfte et Guitare. Op. 4. ..... 4 Gr.

Für Orgel.

Rink, 12 leichte Nachspiele f. d. Orgel. 15te Samlg. 26s Werk. ..... 1 Thlr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Rink, C. H. 6 Walzes à 4 mains p. Pforte. Op. 14. 7me Cah. des Walses. ..... 16 Gr.
Arnold, Gb. Sonatine p. Pforte. ..... 10 Gr.
— Rondeau p. Pforte à 4 mains. ..... 16 Gr.
— Variations p. le Pforte. Op. 4. ..... 12 Gr.
Bühner, J. L. 4 ells Walses p. le Pforte. Op. 20. 10 Gr.
Neukomm, S. les Adieux à ses amis lors de son départ pour le Brésil, Fantaisie p. le Pforte. 10 Gr.
Neudeck, C. G. 3 Marches à 4 mains p. le Pforte. 10 Gr.
Rink, Fried. Air de J. Mazzinghi av. Variations p. le Pforte. ..... 10 Gr.
Zulehner, Ch. Concerto facile p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 5. I. Oev. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Herz, Conrad, Divertissement p. le Pforte et Flute. Op. 15. Nro. 1. ..... 4 16 Gr.
Steckel, Fantaisie p. le Pforte. Op. 4. ..... 12 Gr.
Duvernoy, J. L. Variationen für das Pianoforte. Nro. 1. 2. 3. ..... à 6 Gr.
Gluck, Ouverture a. d. Op. Iphigenie in Aulis mit beygefügtem Schluss von Mozart zu 4 Händen f. d. Pforte einger. von W. Hahn. ..... 20 Gr.
Berliner Ballnüsse im neuesten Geschmack für Pforte. 12 Heft. ..... 16 Gr.
Nicolo, Isouard, Ouverture z. d. Singsp. die Lotterie-Nummern, Klav. Ausz. ..... 8 Gr.
Wanhall, L. 13 leichte ehendige Uebungsstücke für das Pianoforte. ..... 20 Gr.
Boieldieu, Ouverture z. d. Johann von Paris zu 4 Händen. ..... 16 Gr.
Weber, B. 4, Ouverture de Guillaume Tell p. le Pforte. Op. 7. ..... 12 Gr.
Paer, F. Ouvert. de Numa Pompilius arr. à 4 mains. 10 Gr.
Gelinek, 12 Variations sur le Trio: Prix chez Pompeo p. Pforte. Nro. 15. ..... 12 Gr.
Moser, Ch. Polonoise militaire arr. p. le Pforte. Op. 3. ..... 8 Gr.
Cacde, Th. gr. Walzer f. d. Pforte. Nro. 2. ..... 4 Gr.
Kiemair, 7 Variationen über: Durt veigin leiten Pfeln f. Pforte. ..... 8 Gr.
Hahn, W. 6 leichte Walzer u. 6 Ecossaisen mit Violinbegleitung f. Pforte zu spielen. Dur u. Molltonart. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juny. Nº. 23. 1818.

RECENSION.

Pensieri sul dritto uso della musica strumentale. Opera postuma di Antonio Pisani. Seconda edizione. Palermo, 1817, in gr. 4to. Presso Lorenzo Dato.

Der im 24sten Jahre seines Alters verstorbene Verf. dieser Schrift stammte von adelichen Aeltern aus Palermo, und war Musikdilettant. Ein Marquis, der sich im Buche B. P. nennt, u. Freund des Verewigten war, widmet den empfindsamen Seelen, wie er sich ausdrückt, eine 2te Auflage dieser Schrift, ohne von der ersten die mindeste Erwähnung zu thun. Wir liefern hier einen Auszug derselben, und das um so mehr, da Fragmente daraus auch in einem bekannten italien. Journale kürzlich abgedruckt worden sind, und das Ganze den Ansichten und Urtheilen derjenigen Italiener Sprache leihet, welche immerfort gegen deutsche Musik, und was sie sich als solche einbilden, zu Felde ziehen und mit hochfahrenden, zum Theil ganz aus der Luft gegriffenen Behauptungen ihre Landsleute blenden u. irreführen wollen. Nach allem aber, was durch einsichtvolle, wahrheitliebende Männer in den grösten und gebildetsten Städten Italiens — Italiener oder Deutsche, Künstler oder Nichtkünstler — verlautet, wird am Ende doch die Mühe dieser Eiferer vergebens, und die ganze Wirkung nur ein Hin- und Wiederreden seyn; ja, wir wurden erst vor kurzem von einem sehr achtbaren Manne selbst von Palermo versichert, es werde daselbst deutsche Musik von gar nicht Wenigen, und bey weitem mehr, als in Neapel, gekannt, geachtet und geübt. —

Nach einer kurzen, offenbar höchst unvollkommenen Einleitung, sagt der Verf.: der Florentiner, Lulli, brachte zuerst gegen das Ende des 17. Jahrh.s unsre Instrumentalmusik nach Frankreich und componirte zu Paris seine ersten Symphonien. Die Italiener achteten anfänglich gar nicht auf diese Gattung der Composition, und hielten sie ihrer ganz unwürdig: späterhin benutzten sie dieselbe, jedoch nur um sie ihren Opern vorzusetzen, „damit die Zuhörer dadurch zum Stillschweigen gebracht würden." Der Erste, welcher in Neapel nach Lulli's Art Ouverturen componirte, war Scarlatti; nach ihm thaten es Carcano, Sarri und Paladini. Späterhin componirten Pergolese, Jomelli, und der *„italienische Haydn,"* der Mayländer, Samartini, dreystimmige Ouverturen. Die beyden Ersten schrieben auch in der Folge Ouverturen für's ganze Orchester, d. h. für Saiten- und Blasinstrumente. Samartini, Corelli und Boccherini componirten sodann Duette für Violin und Violoncell, Terzette, Quartette und Quintette, und „erhoben dadurch diese Gattung der Instrumentalmusik auf die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit; sie lieferten Meisterstücke, welche das Muster aller Zeiten und aller Nationen bleiben werden." (*Sic!* Von so Manchem, was jeden nur einigermassen unterrichteten Leser hierbey befremden muss, werde nur das Eine angeführt, dass die jetzige mayländer Generation nicht einmal weiss, ob ihr „italienischer Haydn" existirt habe; und dass daselbst sogar an die berühmtesten jener Werke, z. B. an die 12 Sonaten Corelli's, die diesem einstimmig den Namen *Maestro de' maestri* erworben haben sollen, gegenwärtig gar nicht mehr gedacht wird, viel weniger es irgend Jemand einfällt, sie zum Muster, oder auch nur zum Einstudiren zu empfehlen.) Corelli und Tartini waren die Reformatoren der Violin, und gründeten die Methode, dieses Instrument vollkommen zu spielen. Es ist demnach falsch, wenn man behauptet, die Deutschen haben die Italiener mit der Instrumentalmusik

beschenkt: Es ist vielmehr gewiss, dass zu der Zeit, wo dieselbe in Italien den Gipfel der Vollkommenheit erreichte, man in Deutschland erst die Sackpfeife und ähnliche Instrumente kannte, und dass damals einige wenige elende italienische Instrumentisten erst anfingen, Prometheus' heiliges Feuer in jene gefrornen Regionen zu bringen etc." (Wir haben nicht nöthig, selbst wenig unterrichtete Leser, deutsche oder italienische, an die grossen deutschen Meister zu erinnern, die jenen italien. *gleichzeitig waren oder vorgingen.*) Ohne weiters, fährt der Verf. fort, kann man mithin annehmen, dass unsre, mit allen Schönheiten schon ausgezierte Instrumentalmusik nach Deutschland gewandert ist, wo sie, unter einem rauhen Himmel, einige Zeit all' ihre, im milden Klima erlangte Grazie verlor, bis endlich der sehr gefeyerte Haydn vor 40 Jahren, und gleich nach ihm der berühmte Mozart, ihr zwar eine lobenswerthe Vollkommenheit gaben, (nachdem sie schon in Italien den „höchsten Gipfel" derselben erreicht hatte,) die aber von jener ausdrucks-, lebens- und empfindungsvollen italienischen Instrumentalmusik sehr verschieden ist, weil sie dem ernsthaften Klima angemessen ward, das diese zwey grossen Männer geboren hat. (Auch hier ist nicht nöthig erst zu erinnern, dass Haydn in einer lachenden Gegend bey Hainburg an der Donau, Mozart in den romantischen Gegenden von Salzburg geboren ist, beyde einen grossen Theil ihrer Compositionen in dem heitern und lebenslustigen Wien schrieben, das Klima daselbst ganz und gar nicht so rauh ist, als der Italiener glaubt u. dgl. m.) Der grösste Vorzug ihrer Compositionen besteht in einem Reichthume von Accorden, in einer guten Ausführung der Ideen: allein ihre Melodie ist hart und sagt wenig (*poco significante*). Jedoch bin ich, bekennet der Verf., ein grosser Bewunderer dieser beyden grossen Männer: nur kann ich nicht leiden, dass Einige unter uns Haydn, Mozart und andere berühmte Ultramontaner, die nicht einmal so viel als unser Durante wissen, (!) so sehr und mit ausschliessenden Lobeserhebungen überhäufen. Händel reformirte seinen Styl in Italien; (?) der Sachse (*il Sassone*, Hasse,) studirte in Neapel; Gluck lernte die Musik bey Samartini. (!) Haydn bey Porpora (!) und Mozart kam selbst nach Italien, um die süssen Melodien der Italiener einzusaugen, die er aber in seinen Compositionen nicht mit derselben Reinheit und mit derselben Kraft (!) zu geben wusste. Ich würde zu weit gehen, fährt der Verf. fort, wenn ich die Namen aller derer anführen wollte, welche aus ihrem rauhen Klima nach unsrer Gegend wanderten, um köstliche Ausbeute zu holen, die sie aber nachher nicht richtig gebrauchten. Es ist daher schmerzhaft, zu sehen, wie ein Italiener (Carpani, in Wien,) Haydn den Ruhm eines Erfinders der Instrumentalmusik zuschreibt. (Wäre der Verf. einige Zeit in Deutschland gewesen: er hätte gewiss seine Ansichten und Urtheile — wenigstens erweitert, und sich namentlich auch daran erinnert, dass z. B. Sacchini, Cimarosa, Salieri, Cherubini, Pär, Spontini und andere italienische Componisten, sobald sie ihr Vaterland verliessen, die ultramontane Musik gar schön benutzten; ja, dass der treffliche Cherubini insbesondere sich ganz nach derselben ausgebildet hat. Und warum hat Simon Mayer zu seiner Zeit in Italien ein solches Aufsehen erregt? Weil er der Erste war, welcher deutsche Kraft auf die italienischen Theater verpflanzte! Und kehrt nicht die Erfahrung, täglich und ganz unwidersprechlich, dass jetzt in Italien selbst von Cimarosa und Paisiello nur äusserst wenig Opern noch gefallen? ja, dass man in den letzten Jahren durch ganz Italien kaum ein halbes Dutzend Opern von diesen beyden Meistern gab, und von denen, älterer Meister, schon längst gar nicht die Rede mehr ist? Wir wollen aber aus diesem, und auch aus den vorher angeführten Beyspielen, noch gar nichts folgern, wie leicht und sicher man es auch könnte: sondern nur das Allergeringste verlangen, was selbst der Verf. unmöglich verweigern könnte: dass nämlich Beyspiele, und grosse, gegen Beyspiele stehen, und *wenigstens* mit einander aufgehen.)

Nachdem der Verf., wie er meynt, dargethan, dass die Instrumentalmusik eben so, wie die Vocalmusik, ihren Ursprung und ihre Vervollkommnung in Italien erhalten: so zeigt er, auf welchem Wege man beyde mit einander vereinigt habe. Die Epoche des musikal. Drama, sagt er, beginnt im 16ten Jahrh., und, wie Muratori behauptet, so war der berühmte Contrapunktist, Marotta, der Erfinder desselben. Dergleichen Dramen hatten anfänglich blos Recitative und Chöre, und ausser dem Bass keine Instrumentalbegleitung: doch gingen den Chören einige Takte Instrumentalmusik voraus, worauf sodann der Gesang, vom Bass begleitet, folgte, und das Ganze mit der einleitenden.

kurzen Instrumentalmusik wieder schloss — woher auch der noch heutiges Tages übliche Kunstausdruck, *ritornello*, entstand. Auf diese Weise wurde zu jener Zeit der *Orfeo* von Zerlino, die *Euridice* von Peri componirt. Da aber die Instrumentalmusik immer mehr ausgebildet wurde, so dachte man darauf, den Gesang etwas kräftiger und ausdrucksvoller zu machen, indem man das Orchester erweiterte, und demselben *einige wenige* Noten zur Begleitung, mitunter auch kleine Melodien (*motivi*) anwies; woraus denn die dramatische Musik entstand. Niemand wusste diese neue Gattung Musik so zu entfalten, als der unsterbl. Pergolese, aus dessen Schule Fariuelli, Caffarelli, Mazzanti u. a. m. hervorgingen. Seine *Olimpiade*, die jedermann als den ersten Codex des echten musikal. Geschmacks betrachten muss, enthält alle Vorschriften, um eine dramatische Musik „göttlich" zu schreiben. Der Gesang behält in dieser Oper stets die Oberhand, und wird zugleich meisterhaft und mit der grössten Anmuth vom Accompagnement, welches einen secundären und niedrigen Platz (*posto umile*) einnimmt, unterstützt. — Hier wird nun vom Verf. eine kurze Analyse der ganzen *Olimpiade* gegeben, vorher aber bemerkt, dass der Hauptzweck aller Musik der sey, dem Ohre zu schmeicheln: ein anderer jedoch, dass sie auch auf unser Herz, auf unsere Phantasie und Empfindung wirke; der Gesang färbe, (*colorise.*) und gebe den Ausdruck, indem er die Affecte bewege: allein die Instrumentalmusik verstärke den Effect, indem sie die physischen Dinge, z. B. das Wehen des Windes, das Rauschen eines Bachs, das Geächze der stürmischen Wellen, den Gesang der Vögel etc. besser beschreibe.(!) Nach diesen goldenen Lehren echter Kunstweisheit sagt der Verf.: „Ich behalte mir's vor, diese meine Ideen dereinst mit grösserer Deutlichkeit zu entwickeln, und einen Gegenstand zu bearbeiten, welcher, seiner Neuheit wegen, die blos Gelehrten stutzig machen wird. Ich gehöre keineswegs unter jene Klasse privilegirter Männer, die schon mit 20 Jahren vollendete Werke geliefert haben. Ich fühle mächtig: finde aber keine Mittel, Andern darzulegen, was in mir vorgeht. Und so kennt mich Niemand. Meine Empfindlichkeit ist meiner Unwissenheit gleich. (*La mia sensibilità è uguale alla mia ignoranza.*) Ich habe kein Genie; ich werde nie gelehrt, aber immer unglücklich seyn. Ich habe viel gelesen: aber keine Ausdrücke gefunden, die *meinen* Empfindungen entsprächen." Da aus alle diesem, was möglichst mit den eigenen Worten des Verf.s ausgezogen worden, die Leser den Geist u. Sinn, die Absicht und Manier desselben leicht abnehmen werden: so kann es genug seyn, nur noch hinzuzusetzen, dass auf den noch übrigen neun Seiten der Abhandlung blos von dem Uebeile, welches die musikal. Revolution des Nordens in Italien gestiftet, die Rede ist: wie diese die Melodie von ihrem legitimen Throne gestürzt, wie der ewige harmonische Zank und Tumult im Orchester die Souverainetät des Gesanges in den Opern zerstört habe, und dadurch die dramatische Musik auf einmal verloren gegangen sey etc. Cimarosa, als einer der ersten dieser revolutionären Zerstörer, kömmt übel weg. — — Angehangen sind achtzehn volle Quartseiten mit Gedichten von verschiedenen Poeten, fast sämmtlich an den verstorbenen Verf. gerichtet.

Nachrichten.

Dresden. Die italien. Gesellschaft liess uns am 29sten April zum erstenmale die Oper *Paolo e Virginia* hören, welche vom jüngern Guglielmi im Carneval 1816 für das Theater Fiorentini in Musik gesetzt worden ist. Am 2ten May wurde sie wiederholt. Der anziehende Gegenstand derselben ist aus einer Novelle des Abbé Bernardin de St. Pierre genommen, von Joseph Diodati in eine Oper mit Recitativen in Prosa verwandelt, und hier von Celani metrisch bearbeitet worden. Dort machte diese Oper grosses Aufsehen; und auch hier gefiel sie nicht wenig. Die Musik stimmt mit der Dichtung sehr wohl überein; es befinden sich auch im Einzelnen sehr anziehende Stücke darin; die Singstimmen sind melodisch und mit Einsicht geschrieben: nur die Instrumental-Musik ist ziemlich schwach. Und da man nun einmal an Fülle und Ausarbeitung des Orchesters, wol auch an Getöse der Pauken und Trompeten gewöhnt ist: so muss diese Musik etwas ärmlich erscheinen, vornämlich im ersten Act, der aber auch ausserdem der schwächere Theil ist. Doch benimmt jene Leere des Instrumentale dem Schönen, das man in der Vocalmusik hört, nichts. Auch ist zuzugestehen, dass Hr. G. die Regeln der

Modulation nicht so genau beobachtet hat, wie es die Lehre von der Harmonie erfordert; seine Accorde sind sogar nicht immer richtig; die meisten jungen Tonsetzer verfallen aber an Vernachlässigung des Studiums der Harmonie und Mangel an Nachdenken über die Gesetze der Kunst, bekanntlich sehr oft in diesen Fehler. J. J. Rousseau sagt, in Rücksicht auf die Modulation: *Ces lois sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer.* Diese Herren scheinen sich an das Erste allein zu halten. Ein anziehendes Stück dieser Oper ist das Terzett im ersten Acte, wo Simon dem Paul und der Virginie Vorwürfe macht, dass sie sich vom älterlichen Hause entfernt und in den Wald verliebt haben. Hier drückt die Musik Simons Mitleid, als er die beyden jungen Leute zu seinen Füssen sieht, so schön aus, dass sie des ganzen Publicums Theilnahme erweckt. Eben so ist es im Quartett, wenn beyde wieder nach Hause kommen, wo Virginie ihren weinenden Vater und Paul seine treuliose Mutter erblickt. Diese Scene ist wirklich mit Geist und Gefühl geschrieben. In der Tenor-Arie in B dur herrscht ein schönes Cantabile mit Solo-Begleitung der Klarinette, welche Hr. Kammermusic. Rothe mit dem schönsten Ausdruck blies. Dies Stück ist nach dem Systeme geschrieben, das der alte Guglielmi, Sacchini, Cimarosa und Andere befolgten. Die Arie der Virginie im 2ten Acte (D dur) ist von unserm Meister, F. Schubert, in Musik gesetzt, und ein ausdrucksvolles, sehr melodienreiches und anziehendes Agitato; sie wurde noch Verdienst, mit dem lautesten Beyfall aufgenommen. Das grosse Duett zwischen Paul und Virginie, mit den Worten: *Qual tremore* etc. ist originell. Besonders macht die Musik bey der Stelle: *Ah! non posso, non mi fido!* tiefen Eindruck; so auch im Andante: *Tua dolce immagine conservero.* Ueberraschend war die Wirkung, den ein unschuldsvoller Gesang und die Instrumental-Begleitung bey Entfaltung dieses beyden jugendlichen Charaktere machte. Das Einzige, was man etwa dem auszusetzen hätte, wäre die Stretta des letzten Allegro, welche dem Uebrigen nicht ganz entspricht. Die grosse Scene der Abreise Virginiens, welche den 2ten Act beschliesst, ist ein wirksames, theatralisches Stück. Sie enthält keine Volten, aber dafür eindringende Empfindung, wie sie die Kunst erheischt, eine schöne Declamation in den Recitativen, u. im letzten Allegro ein bravo *Agitato* mit Hörner-Begleitung, wo Virginie ihre Trostlosigkeit ausdrückt, dass sie den Paul und ihre Verwandten verlassen muss. Auch dies wurde vom Publicum nach Verdienst erkannt und mit lebhaftem Beyfall belohnt. Anziehend ist im 3ten Acte Pauls Scene, so wie auch der durch Instrumental-Musik und Chöre ausgedrückte Sturm, in dem Augenblick, wo das Fahrzeug sich verliert. — So ist denn diese Oper eins von den kürzlich aus Italien gekommenen Producten, das weit mehr Vergnügen gewährt, als *il Turco in Italia, la Lagrime d'una Vedova, La Testa di Bronzo* und dergleichen; vornämlich wol, weil die Dichtung anziehend, und die Musik vollkommen dazu passend ist. — Dem. Carolina Benelli erwarb sich neuen, lebhaften und verdienten Beyfall in Virginiens schwerer Rolle. Sie zeichnete sich vorzüglich im 2ten Aufzuge in Schuberts Arie aus, die sie in jeder Hinsicht trefflich ausführte. Im oben beschriebenen schönen Duett verstand sie es, das Herz zu rühren; so auch in der Abschiedsscene. Ihr Gesang war da ein anhaltendes und bis zum Augenblick der Trennung schön durchgeführtes Crescendo. Ueberhaupt hatte sie den Charakter sicher u. gut *gefasst*; sang einfach, zart und eindringlich, ohne leere Schnörkeleyen und Trillereyen. Besonders fanden wir — am rechten Ort — ihr *mezza forte* sehr angenehm, und ihre hohen Töne hell und rein. Macht sie ferner so rühmliche Fortschritte, wie seit Jahr und Tag: so kann sie eines ausgezeichneten Beyfalls hier für immer sicher seyn: denn wahrhaftig, man weiss hier das Gute zu schätzen. — Mad. Meckach gab Pauls Rolle schön, und sang mit Genauigkeit, Eifer und Gefühl. Hr. Benelli sang die liebenswürdige Arie des 1sten Acts: *Fà lasciagando amare* etc. um so wirksamer, da sie ganz für seine Stimme passte. Die schöne Stimme und lebendige Action des Hrn. Beninzza glänzten vorzüglich in dieser Oper. Ueber Hrn. Deravanti, als Gouverneur, sagen wir nichts, als dass sein Costume ein wunderlich und nicht für jene Zeiten war. — Alles wurde übrigens sehr gut ausgeführt, und manchmahl nichts gespart, was der Vorstellung zu Statten kam. Die zweyte Vorstellung gieng noch besser, auch der Dem. Benelli. —

Man hat hier Hrn. Benelli's Bemerkungen über die Messa des Hrn. Kapellm. Carl Mar. v. Weber mit vielem Interesse gelesen, und überdacht, grundlich u. gerecht gefunden. Auch ich

habe mich darüber gefreuet, dass ein Mann über dies Werk geschrieben hat, dem, ausser den nöthigen geistigen Erfordernissen, auch die Partitur zur Hand war: wessen ich mich nicht zu erfreuen hatte. Dass wir im Wesentlichen unsrer Urtheile zusammentreffen, haben Sie selbst in der Anmerkung erwähnt: und so bleibt mir nichts hinzuzusetzen.

Am 15ten May gab Frau von Biedenfeld mit Beystand der königl. Kapelle im königl. Theater eine musikalisch-declamatorische Akademie, welche aus folgenden Stücken bestand: Erster Theil. 1. Ouverture aus der Oper, *der Beherrscher der Geister*, von C. Mar. von Weber, in D moll, von ihm selbst dirigirt. Diese charakteristische, wirksame Musik, voll Geist, Feuer u. harmonischer Kunst, erhielt, in Composition u. Ausführung, den verdienten allgemeinen Beyfall. 2. Declamation. 3. Scene und Arie aus der Oper, *Rathmendi*, in B dur, vom Freyherrn v. Liechtenstein, ges. von Frau v. B. Sie sang sehr brav, und erhielt grossen Beyfall: die Composition ist kein hohes Kunstproduct. 4. Der *Taucher* von Schiller, mit melodramatischer Musikbegleitung von Fr. Uber: ein schönes Musikstück zur Begleitung und Erhebung der Declamation, ausgezeichnet vornämlich durch treffliches Auflassen der Dichtung und reiche, bedeutende Harmonie. Auch einige malerische Scenen sind von viel Wahrheit und Kraft. Nur ist vielleicht hin und wieder der Musik etwas zu viel, und an einigen Orten die Stimme des Declamators zu bedeckt. Hr. Helwig fand, so wie der Componist, lauten Beyfall. Zweyter Theil: 1. Variationen für die Violine, comp. und gesp. vom Hrn. Concertm. Polledro. Dieses schon längst gedruckte Stück ist als eine reizende und melodiereiche Musik bekannt, und der berühmte Künstler spielte an jenem Abende, besonders bey der Folge, so trefflich, dass er alle Zuhörer entzückte: welches Entzücken sie denn auch laut genug an den Tag legten. 2. Arie alla Polacca in B dur, von Marchesi, ges. von Fr. v. B. 3. Declamation. 4. Quartett von Nicolini in Es dur, ges. von Frau v. B. und den Hrn. Tibaldi, Decavanti und Beninecasa. — Am 3ten hess uns Dem. Cada, die von Prag nach Berlin ging, nach dem ersten Aufzuge des Schauspiels, *der Rothmantel*, eine grosse Scene aus *Semiramide* von Portogallo, mit den Worten: *per questo amare lagrime*, hören, und nach dem 2ten Aufzuge sang sie, nach Art der Mad. Catalani, Variationen auf: *Nel cor più non mi sento*. Wir finden in ihrer Stimme nicht, wie irgendwo von Prag aus zu lesen ist, eine Extension von beynahe drey Octaven: dazu fehlte viel: sie sang vom tiefen B bis ins hohe D — was allerdings genug ist: aber man muss nur die Wahrheit sagen! Der Ton ihrer Stimme ist stark und metallisch: aber ihre tiefen Töne sind nicht die schönsten, sondern ein wenig Nasentöne: die hohen sind nicht deutlich, ausser wenn sie in einer Fermate aushält. Ihre Volaten sind geschmeidiger im Steigen, als im Fallen: ihre Aussprache neigt sich mehr nach der französischen, als italienischen, und in ihrer Manier zu singen zeigt sie weder Gefühl, noch was man *chiaro oscuro* nennt: ihr Gesang hat nur Eine Form. Man rühmte ihre schönen Triller: wenigstens bringt sie sie so häufig an, dass sie lästig werden. Sie gleicht einem Instrumente, das mit vieler Geschicklichkeit, aber ohne Seele, gespielt wird.

Am 4ten hörten wir eine sehr anziehende und kraftvolle Wiederholung der *Vestale*: den 11ten, *die vornehmen Wirthe*: (vergl. No. 44, S. 755 im vorig. Jahrg.:) und am 16ten wurde Mehuls, *Jacob u. seine Söhne*, wiederholt. (Vergl. No. 10, S. 182 des vorig. Jahrg.s.) Wir fügen hier hinzu, dass Hr. Bergmann, als Joseph, im Gesange grosse Fortschritte zeigte: so wie auch sein Spiel diesmal ungezwungener war. Was jenen anlangt, so gestehen wir ihm mit Vergnügen zu: er übertraf sogar die beyden ziemlich berühmten Fremden, die in dieser Rolle hier aufgetreten sind — Hrn. Weixelbaum und Hrn. Stümer. Hr. Delker, vom hessen-darmstädtisch. Theater, debütirte als Jacob. Er besitzt eine Bassstimme von grossem Umfang, und die nicht nur stark, sondern zugleich wohlklingend ist. Am schönsten sind seine tiefen Töne: die hohen aber sind, wenn er sich anstrengt, Kehltöne, dabey aber doch sehr angenehm. Auch bindet er Ton mit Ton sehr gut. In Hinsicht der Kunst freyerer Ausführung, und des Spiels, können wir ihn, da er zum erstenmale hier auftrat, nicht wohl beurtheilen, indem diese Rolle zu beydem kaum einige Gelegenheit giebt. Einige Unsicherheit, besonders vom Anfange, war wol nur Folge von Schüchternheit, vor einem ihm fremden Publicum aufzutreten.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate April, 1818.

Das italien. Theater existirt in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, nicht mehr! Alle hiesigen wirklichen Musikfreunde, wozu, ohne Ausnahme, sämmtliche Ausländer gehören, empfinden diesen Verlust mit Schmerz. Der Platz der Italiener, *(la Place des Italiens)* so geräuschvoll es auch immer auf demselben zugehen mag, scheint verödet, und aus der prächtigen Säulenhalle des Theaters scheinen Einem am Abende die Geister aller Componisten, deren Werke in demselben bis dahin aufgeführt worden sind, trauernd entgegenzutreten. Kein hellblinkender Pallasch der wachehaltenden Gendarmerie-Vedetten verwehrt den Fuhrwerken die Einfahrt in die Strasse Favart von den Boulevards her, und man kann jeden Augenblick des Abends durch die Rue Neuve-St.-Marc wandern, ohne Gefahr, gerädert zu werden. Ob je wieder eine italien. Oper von Seiten der Regierung errichtet, oder wenigstens unterstützt werden wird, ist noch völlig unentschieden. Seit einigen Tagen ist keine Rede von dessen Vereinigung mit der grossen Oper mehr. Mehre Mitglieder der aufgelösten Gesellschaft befinden sich noch in Paris und harren der Dinge, die da kommen sollen. Einige sind bereits abgereist. — Mad. Catalani ist in den ersten Tagen des Mays nach Deutschland abgegangen, und zwar nach München. Sie hat in der oft besprochenen *Principessa in Campagna* von Puccitta Abschied vom Publicum genommen. Diese Vorstellung hatte in jeder Hinsicht einen feyerlichen, selbst erhabenen Charakter. Man denke sich ein bis zum Ersticken erfülltes Theater, besetzt mit dem gebildetsten und glänzendsten Publicum von Paris, eine höchstblendende Erleuchtung, in jedem Gesichte den Ernst ausgedrückt, den der Gedanke, die erste Sängerin Europa's vielleicht zum letzten Male zu hören, erzeugen musste; und man wird von der Haltung der versammelten Menge einen ohngefähren Begriff bekommen. Die Ouvertüre hebt an, der Vorhang rollt auf, das Stück beginnt und der in Tölpeley und Trunkenheit versunkene Bauer, der späterhin in einen Marchese vermummt wird, liegt da, in festem Todtenschlaf befangen. Endlich hebt das lange und glänzende Ritornell der vortrefflichen Polonoise an — der Triumph der Mad. Catalani und ohnstreitig eins der gelungensten Musikstücke dieser Gattung, voll klaren, originellen und dabey höchst angenehmen Gesanges; welches dem Componisten, trotz der zahlreichen Blössen, die er giebt, grosse Ehre macht. Mad. C., umgeben von ihrem Hofstaate, erscheint; sie wird mit den rauschendsten Beyfallsbezeigungen empfangen. Jetzt öffnet sie den Mund und plötzlich entsteht eine Grabesstille. Die ersten Töne entschlüpfen ihren Lippen; ihr gesundes, frisches, wie Gold gediegenes Organ lässt die Worte: *La placida campagna, che mi diverte, mi diletta*, vernehmen; die Zuhörer sind in entzückten, beweglosen Genuss versunken. Nachdem sie in zwey ganz vortrefflich ausgeführten Cadenzen vom Publicum mit gewaltsam unterdrücktem Enthusiasmus angestaunt worden ist, brechen am Ende der Polonoise die Beyfallsbezeigungen, wie ein aufgehaltener Strom hervor: das Publicum applaudirt u. schreyt Bravo, während vielleicht zehn Minuten. Was soll ich weiter von dieser Vorstellung sagen? Soll ich noch der Kronen und Verse erwähnen, welche der Scheidenden auf's Theater geworfen worden? Nein, denn diese sahen aus, wie dergleichen unter allen Himmelsstrichen, wo es künstliche Blumen und natürliche Gänse giebt. Lieber will ich einer Arie mit obligater Violin erwähnen, welche Mad. C., von Hrn. Lafont begleitet, der zugleich der Componist der Arie ist, in der heutigen Vorstellung, und zwar zum dritten Male gesungen hat. Diese Arie war verschiedene Male auf dem Zettel angezeigt und dadurch die Aufmerksamkeit des Publicums in einem hohen Grade auf dieselbe gezogen worden. Ich fand das aus dem Grunde sehr löblich, weil Mad. C. nicht eben neue Arien zu singen pflegt, es also dem Publicum angezeigt zu werden verdient, wenn einmal die *Aria della Tromba* des Hrn. Pucitta einer andern von ähnlichem Gehalte Platz macht. Hätte Mad. C., wie Anfangs die Rede war, Hrn. Lafont zum Reise- u. Concertgesellschafter erwählt: so steht zu wetten, jene Arie würde in Deutschland den Titel der *Aria del Violino* bekommen haben. Ich wünschte, recht viel über dieses Musikstück sagen zu können; doch ist mir davon nur der Umstand im Gedächtnis geblieben, dass sie in Des dur (sage Des dur) vorgetragen worden. Wahrscheinlich steht sie in D dur, und Mad. C. hat zum letzten Male ihrem Orchester noch einmal recht heiss

machen wollen. Uebrigens erinnerte mich diese Arie an das Concert des Hrn. *Lafont*, dessen ich in meinem letzten Berichte Erwähnung gethan, wobey ich zugleich das Recept, dergleichen Concerte anzufertigen, öffentlich bekannt gemacht habe.

— Die bekanntesten Dinge werden Einem hier schwer zu erfahren: warum? weil es hier mehr bekannte Dinge giebt, als irgend wo anders in der Welt. Seit sechs Monaten ist von einer *Mad. Catalani der Jüngern* die Rede, die in den Departementern herumreist und Concerte giebt. Ich habe noch keine Zeit finden können, mich danach zu erkundigen, ob, wie mir sehr glaubbar scheint, diese Dame die Frau des Bruders der Mad. C. ist. Diese junge Mad. C. und jene Dem. Corri, die vor zwey Jahren Mad. C. auf ihrer Reise in Deutschland begleitet hat, dürften selbst eine und dieselbe Person seyn *). — Mad. Catalani hat Anfangs die Absicht gehabt, sich auf ihrer Reise den Geiger Lafont zuzugesellen. Die Unterhandlungen waren selbst sehr weit gediehen, haben sich aber kurz vor ihrer Abreise plötzlich zerschlagen. Jetzt ist Mad. Gail die Begleiterin der Mad. C. Man sehe von jener Dame weiter unten, im Artikel *Feydeau*.

Die grosse Oper. Die Schritte, welche diese Anstalt thut, stehen mit ihrer colossalen Grösse gerade im umgekehrten Verhältnisse. Wie gewöhnlich hat die *Académie Royale de Musique* in diesem Monate auch nicht eine einzige neue Note in ihrer grossen Behausung ertönen lassen. *Zeloide ou les Fleurs enchantées* von Lehnin, ist bereits in Vergessenheit gerathen. Was ich in meinem vorletzten Berichte prophezeihet habe, ist früher in Erfüllung gegangen, als ich es selbst geglaubt. Text und Musik sind zu leer, um auf die Länge anziehen zu können. Erster kränkelt noch oben ein an einem gewissen süsslichen, schmachtenden Schäfer-Idyllismus, der über das Ganze viel ästhetische Impotenz verbreitet, die wehethut. *Die Nachtigall* von demselben Verfas, lässt, als Zugabe zu den Ballet-sprüngen, noch dann und wann ihre libertine Stimme erschallen. Dabey trägt der erste Flötist der grossen Oper, Hr. Tulou, der die Stelle der Nachtigall im Orchester vertritt, die grösste Ehre davon. Man sagt, die Damen lichen diese kleine Oper vorzüglich. Mir fällt dabey stets Bürgers: „Es lockte das Nachtigallmännchen die Braut," ein. — Obgleich die Hölle der *Danaiden* monatlich noch regelmässig ein paar Male geöffnet wird, um die pariser Seelen zur Anschauung der Verdammnis einzuladen: so wird doch der Eifer des Publicums, dieser moralisch-künstlichen Halsgerichts-Ordnung beyzuwohnen, von Stunde zu Stunde lauer. Kein Cerberus (das heisst die Gendarmerie-Wache) ist mehr von Nöthen, den Prätendenten den Eingang in dieselbe zu erschweren. Wenn es so fortgeht (nämlich das Publicum), möchten nächstens die eisernen Thore dieses Tartarus zum zweyten Male, und zwar auf immer verschlossen werden. *Ainsi soit-il!* —

Das Theater Feydeau gleicht jenen Menschen, die, mit einer schwächlichen Leibesconstitution behaftet, sich schon wohlbefinden, wenn sie nur kränkeln u. nicht geradezu bettlägerig sind. Kleine unbedeutende Hausmittel verschaffen ihnen oftmals eine Linderung, dagegen sie von eigentlichen, nach den Regeln der Doctor- und Apothekerkunst zugestutzten Medicamenten oft über den Haufen geworfen werden. So auch die komische Oper. Während eine Medicin in Form Rechtens dem hinfälligen, geschwächten Körper derselben fast das Garaus gespielt hätte, ist es einem Elixirchen aus einer kleinen Hausapotheke gelungen, ihr ein angenehmliches Wohlseyn zu verschaffen. Letzteres heisst *La Serenade*: erstere führt den Titel einer *Comtesse de la Mark*. Der *Serenade* habe ich schon in meinem letzten Berichte erwähnt. Es ist solche ein Kind, von den Händen der Mad. Gail (im eigentlichen Verstande) zubereitet, aber, wie man für die allergewisseste Wahrheit behauptet, von mehren andern musikal. Doctoren erfunden. Die bekannten unter diesen (die unbekannten sind auch mir nicht bekannt) sind Garcia, der jetzt bekanntlich mit Ruhm auf der londner Bühne praktisirt; ferner, ein noch junger angehender Noten-Aesculap, der bey Beethoven in Wien gelernt haben will, mit Namen *Vetis*, (vielleicht schreibe ich den Namen falsch,) und endlich ein alter renommirter hiesiger Practicus, Hr. Catel. Ausserdem sollen dabey noch einige italienische (unter andern, und zwar ohne allen Zweifel, die bekannte venetianische Barcarola vom Fischer Fidelin), französische und deutsche Kräuter ange-

*) Man vergl. die Nachricht aus Strasburg, in No. 23 von dies. Jahre. d. Redact.

wandt worden seyn. Da, wie gesagt, das Mittelchen gewirkt hat und immer fort mit Success angewandt wird: so hat sich nun zuerst der Doctor Garcia von London aus gemeldet, und der Mad. Gail, die den Ehrensold dafür sich hatte allein zueignen wollen, desfalls gebührend Einhalt gethan, sich jedoch bereit erklärt, ihr, da sie Famula Dienste versehen, nach Recht u. Billigkeit eine Entschädigung zukommen zu lassen. Grossmüthiger Weise ist diese endlich auf die Hälfte von ihm bestimmt, ja ihr dabey sogar erlaubt worden, dem nun bald öffentlich auszugebenden Mittelchen neben seinem Namen auch den ihrigen (Mad. Gail hatte anfangs geglaubt, es dürfte an letzterm allein schon genug seyn) beyfügen zu können. Ob von den andern Aerzten auch reclamirt worden, ist mir unbekannt; so viel weiss ich jedoch, dass der Hr. Fetis (oder so ohngefähr) sich nicht entblödet hat, zu verlangen, dass das Vorbereitungs-Tränkchen, welches vor dem Saffe vorausgenommen wird, und welches in der That nicht übel schmeckt, auch einzig und allein von der Erfindung des jungen Musik-Aesculaps seyn soll, zum erstenmale unter seiner namentlichen und alleinigen Direction verfertigt werde solle, worüber dann unter beyden ein fast heftiger Streit ausgebrochen. So verhält es sich mit der *Serenade*. Was *die Gräfin von der Mark* anbetrifft, so kann ich, um darüber ohne Gleichnis zu sprechen, nur so viel sagen, dass dies eine Oper in drey Aufzügen ist, deren Musik der vormalige königl. westphälische Kapellm., Hr. Blangini, jetziger *Compositeur du Roi* und Lehrer am Conservatoire, gesetzt hat. Ich habe der ersten Vorstellung, die auch zugleich die letzte gewesen ist, nicht beygewohnt. Der Text, der mir so ziemlich aus den, in hiesigen Blättern enthaltenen Auszügen bekannt ist, dreht und windet sich um den guten, aber so höchst undramatischen Heinrich IV. Dieser thut und redet darin, wie er schon bey hundert andern dergleichen Gelegenheiten geredet und gethan hat; d. h., er ist verliebt, und sagt: *Ventre saint gris!* Man braucht kein Franzose zu seyn, um sich endlich auch an dem besten der Könige, auf dem Theater nämlich, zu langweilen. Nach dem Urtheile mehrer unparteyischer Kenner, enthält die Musik viele kräftige und sehr gelungene Sachen. Doch hat sie nicht Kraft genug besessen, um sich selbst und ihren Text vor ihrem Falle zu bewahren.

— Es hat sich ein heftiger, aber bis Dato noch ziemlich unbekannter Streit erhoben zwischen dem Theater Feydeau u. Berton, dem bekannten Componisten von *Montano et Stephanie*, *Aline* etc. Letzterer ist schon seit Jahren böse darüber, dass erstes keine seiner Opern mehr aufführt. Erstes erklärt, dass seine Oper nicht aufführen, eben so gut sey, als sie vor leeren Bänken aufführen. Darüber ist ein Buch in bester Form entstanden, in Folge dessen, wie es heisst, Berton seine Opern vom Theater zurückgenommen hat. Feydeau erklärt, *ut supra*, eine Oper vom Theater zurücknehmen, die nicht aufgeführt werde, sey eben so gut, als sie auf demselben lassen.

— Feydeau wird im Laufe des folgenden Monats aufführen: *La Promesse de mariage*, *ou le Retour au Hameau*, von einem bis hieher noch unbekannten, jungen italien. Componisten, Beniucci, der in Paris lebt. Die Musik wird im voraus für schwach ausgegeben. — Hr. Fetis, dessen ich bereits oben erwähnt, dieser angebliche Schüler von Beethoven, soll vom Theater Feydeau poussirt werden, es koste was es wolle. Denjenigen, die da zu bedenken geben, dass seine Ouverture zu der *Serenade* von Mad. Gail, obgleich recht wohl anzuhören, doch immer noch keine besondern Ansprüche auf Auszeichnung verleihe, wird wieder zu bedenken gegeben, dass eine Bestellung für fremde Rechnung nie so gut zu seyn pflege, als eine Arbeit, welche man in seinem eigenen Namen verfertige. — Mad. Gail, um noch einmal auf diese Dame zurückzukommen, die Mad. Catalani auf ihrer Reise in Deutschland begleitet, ist, wie man zu sagen pflegt, so eigentlich heisshungrig auf die häuslichen Me...freuden. Es giebt dergleichen zu Morgen, Mittag und Abend bey ihr; ja selbst in später Nacht, wenn ich nicht irre. Fremde, die bey ihr vorgelassen werden wollen, müssen ihr musikal. Weise, das heisst *vocaliter* oder *instrumentaliter* (um mit dem Hrn. von Greizenfeld zu reden) den Hof machen. Sie ist, wie man sagt, oder auch nicht sagt, (ich sage nichts,) die Componistin von den *Deux Jaloux*, einer kleinen Oper, die sich fortwährend auf dem Theater Feydeau erhält. Mad. Gail hat sich, wie es heisst, bey Mad. Catalani engagirt, um (doch wird sich das besser in französ. Sprache sagen lassen) *pour arranger, composer, couper, transposer, et, enfin, pour tenir le piano*. Dass sich übrigens die Dame zu den Componistinnen von Paris zählt, geht daraus unwidersprechlich hervor, dass dieselbe, als vor etwa zwey Jahren das Theater Feydeau seine sämmtlichen Componisten zur Todtenfeyer Gretry's eingeladen hatte, auch Mad. Gail erschien u. *plenier* auf dem Balcon des Theaters Platz unter denselben nahm. —

(Der Beschluss folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juny. N°. 24. 1818.

Ueber die Langeweile bey Kunstgenüssen.

Wer über das Gähnen eine Vorlesung halten wollte, müsste befürchten, selbst Gähnen zu erregen. Etwas Aehnliches könnte auch leicht bey einer Abhandlung über die Langeweile eintreten. Ich werde mich also, da, nach Polonius im *Hamlet*, Kürze die Seele der Rede ist, kurz fassen, um noch eher fertig zu werden, als diese von mir nicht beabsichtigte Wirkung eintritt; wobey ich gern auf den Vortheil Verzicht leiste, an dem Leser mit Hülfe der Empfindung selbst zu experimentiren, und meine theoretischen Sätze praktisch zu bestätigen.

Also zur Sache! — Nirgend herrscht mehr Langeweile, als da, wo man ihr eigentlich entgegen zu arbeiten scheint, bey Kunstgenüssen: und zwar aus dreyerley naheliegenden Ursachen:

1. Weil die wenigsten Kunstdarstellungen solche im wirklichen Sinn, und ächter Art sind;

2. Weil, wenn dies auch wäre, doch der Mensch selten den rechten Sinn zum Vergnügen mitbringt; und endlich

3. Weil der Anstalten zur Lust, im Verhältnis zur Arbeit, zu viele sind. Diese Bemerkung, so wie auch zum Theil die vorige, geht zunächst auf die gewöhnlichen u. täglichen Kunstgenüsse: denn das vielbeschäftigte gemeine Volk nimmt dergleichen als Festspeise, nach welcher ihm der Mund wässert, und pflegt sich dabey nicht leicht zu langweilen.

Wir würden erstaunen, wenn alle Bekenntnisse über die, bey Kunstgenüssen empfundene Langeweile, die jetzt Höflichkeit und tief eingewurzelte Verstellung verschlossen halten, hervorbrächen und laut wurden. Wären es nicht so oft andere Rücksichten, als das Anziehende der Darstellung selbst, welche die Schauer und Hörer an dergleichen öffentliche Orte hintrieben: sie würden sehr oft leer bleiben, und die Kasse in Verzweiflung gerathen. So aber entflieht der Eine der noch grössern Langeweile seines Hauses oder des Gasthofs; den Andern bestimmt die Sitte, der gute Ton, die Foderung zu seinem Stand; jenen die leidige Gewohnheit, das Bedürfnis Menschen zu sehen, durch eine Objectivität sich anregen zu lassen, Mädchenschau; jene — Kleiderkunstausstellung, Brautwerbung, Plauderey. So füllt sich das Haus und die Kasse; man langweilt sich, aber es war doch eine Veränderung, es geschah in Gesellschaft, und wenn's gut ging, vergass man doch sein lästiges Selbst auf einige Zeit über dem effentlichen Act.

Langeweile ist das unbehagliche Gefühl, welches entsteht, wenn das Bedürfnis nach Entwicklung, ein Grundbedürfnis unserer Seele, also nach Entfaltung unserer innern Welt, in sich selbst, oder durch Anschauung und Bearbeitung einer Objectivität — hingehalten oder getäuscht wird. Sie befällt zweyerley Menschen am leichtesten. Einmal diejenigen, deren Seele, neben dem erwähnten Bedürfnis, doch wenig Entwicklungsfähigkeit besitzt, oder zu eingeschränkte Interessen, um die gelegentlich sich darbietenden Entfaltungen schöner Gegenstände mit Theilnahme anzuschauen. Denn alles Schöne, so wie alles Wahre und Gute, ist immer schon vorher zur Hälfte unser Eigenthum, wenn wir es uns aneignen; und nur: „Wer da hat," nämlich ein Verhältnis in sich zu der Sache, dem schönen Gute etc. „dem wird gegeben." Der Langeweile sind aber auch umgekehrt diejenigen unterworfen, die ein zu heftiges Bedürfnis nach Entfaltung, eine zu starke Foderung objectiver Entwicklung bey nicht genugsamer innerer Thätigkeit hegen. Denn gewöhnlich ist in der Welt, der politischen, intellectuellen, moralischen und ästhetischen, ein langsames Fortschreiten herrschend.

Seit die Kunst die Theilnahme gleichsam forciren und commandiren will, misslingt es ihr von Tag zu Tag mehr. Sie artet in leere Kunstlichkeit aus, und die Langeweile wird herrschender. Vergässen die Künstler doch nie, dass nur, was für das Gemüth gebildet, gedichtet, componirt ist, am dauerndsten zu unterhalten vermag: genügsamer, als der Sinn und die Einbildungskraft, liebt es eine ruhige, stetige Entwicklung der Gefühle, Wiederholung der behaglichen, sanftrührenden Accorde mit sparsamer Variirung; die Scala schöner Töne ist allein schon eine wahre, unabsehbare Himmelsleiter, auf welcher die Genien der Kunst leise auf- und niedersteigen, und schöne Träume bringen. Der bloße Sinn will von Reiz zu Reiz überspringen, oder den gleichnamigen bis zur Ueberreizung gesteigert haben, auf welche dann unausweichlich ein Zustand der Erschlaffung und Langeweile folgt.

Fertigkeit u. Fingerschnelle, Zusammenhängung eines übermässigen Reichthums, Verschränkung der Modulationen, gewaltsames Voltigiren von Effect zu Effect, schroffe Contraste — wirken blos auf die Einbildungskraft, und diese ist unersättlich, weil das langsamer vibrirende, langgezogene Töne liebende Herz nicht ins Spiel gezogen ist. Die Einbildungskraft mit ihren Affectionen, dem herzlosen Staunen, der kalten Verwunderung, der schalen Neugierde etc. verhält sich zu der, durch reine Gefühle geregelten Phantasie, wie ein von geilen Lüsten, unmässigen Wünschen erfüllter Verschwender gegen einen sparsamen Hausvater.

Ein gebildeter Geist, sagt man freylich, soll nirgend Langeweile fühlen, denn er kann sich überall beschäftigen. Es ist aber doch zu bedenken, dass es Wenigen gegeben ist, sich an jedem Ort nach Willkür zu isoliren. Wer vermöchte z. B. in einem schlechten Concert eine algebraische Aufgabe zu überdenken? In der Regel fühlen wir uns stets in die gegebene Objectivität hineingezogen, und ist in ihr keine Entwicklung, die unsere Theilnahme in Anspruch nimmt: so fühlen wir Langeweile, wir mögen uns noch so sehr sträuben.

Text und Noten.

Ich sage nicht: Noten und Text — damit man keine Musik erwarte, sondern nur Worte eines geistvollen Schriftstellers (Tieks) über Musik, mit einigen kurzen Bemerkungen begleitet.

„Die Musik ist in unsern Tagen so allgemein verbreitet, die Kennerschaft und Virtuosität so wenig selten, dass man jetzt ein Mädchen fast beleidigt, wenn man fragt, ob sie musikalisch sey. Das war, wie ich mir habe sagen lassen, noch vor zwanzig oder dreyssig Jahren ganz anders."

— Ja wol! Die Erziehung aber ist zu vergleichen einem Strome, der, weil er zu allen Zeiten so ziemlich gleich viel Wasser hat, da, wo er breiter wird, eben nothwendig um so seichter ist. —

„Diejenigen, die damals Musik trieben, hatten meist wirklich ächten Beruf dazu, und wahren Genuss daran, statt dass es in unsern Tagen leere Mode und Kränklichkeit, grösstentheils wahrer Zeitverderb geworden ist, und dass durch nichts die Musik so angetastet ist, als durch diese zu grosse Verbreitung."

— Damals trieb Musik, wen es innerlich zur Musik trieb; es sang, in wem es innerlich sang. —

„Alle können spielen und singen, und keiner versteht es: alle sind Kenner, und alle wiederholen nur die Phrasen, die die Mode eben eingeführt hat."

— Was das Erste betrifft, so versuche man es, und theile in einer Gesellschaft, worin sich eine Anzahl sogenannter musikalischer Personen befindet, die Notenblätter von zwey-, drey-, oder mehrstimmigem Gesang, oder von Instrumental-Stücken aus, und sehe, was man für eine Harmonie zusammen bringt! Es ist eine alltägliche Erscheinung, dass Leute, die Mozarts Bravour-Arien singen, und Steibelts oder Dusseks Concerto spielen, nicht den leichtesten Canon vom Blatte zu singen, oder ein Lied von Reichardt u. dgl. auf dem Pianoforte zu begleiten im Stande sind. —

„Diese schwächliche, allgemeine Liebhaberey hat allerdings geschadet; und die gründliche Instrumental-Musik, die Spieler der höchsten Werke, so wie der Sinn für diese ächt deutsche Erhebung, werden immer seltener. Dies wäre jedoch etwas Unschuldigers ein Schicksal, das diese Kunst mit allen übrigen Künsten gemein hat. Aber unsere Vorfahren, die sich zu den kleinen, nüchternen Liedern ergötzten" — (man könnte sagen, die deutsche Nation sey damals poetischer gewesen, als ihre Dichter, gesangreicher,

als ihre Componisten) „oder dem tiefsinnigen Componisten durch das Gedanken-system seiner Töne folgten, hätten sich wol nicht träumen lassen, dass in dieser so hoch gepriesenen, ja heilig genannten Kunst, sich ein Element der verderblichsten Weichlichkeit entwickeln möchte, das schlimmer, als jede andere Schwelgerey, die Seele erniedrigen, und den Menschen aushöhlen kann.“ — „Es ist nicht zuviel gesagt, wenn einer unserer Freunde von einer liederlichen u. obscönen Musik spricht. Jetzt erst kann man recht verstehen, weshalb die griechische Gesetzgebung auch über die Musik wachte, und eine gewisse Gattung verbot: denn eben so, wie sie heiligt, erhebt, stärkt, und alles Edle unserer Brust erweckt, so kann sie auch wahnhaft sinnlich, verächtlich und ruchlos werden. Leider gehören wol manche der beliebtesten und gepriesensten neuern Sachen zu diesen eben bezeichneten.“

— Musik ist zu vergleichen einer melodischen Sprach-Weise, die im Munde eines von Gott begeisterten Redners uns den Weg zum Himmel bahnt, in dem Munde eines feinen Spötters, eines frivolen Witzlings, zu Hölle und Verderben. —

„Gedenken wir ferner der Instrumental-Begleitung in so manchen modernen Opern! Waren unsere Hüter zu wachtern, so sind wir jetzt berauscht und toll, und im Grunde doch geistesarm. Wenigstens glaube oder hoffe ich, das unsere Nachkommen die Barbarey nicht werden begreifen können, mit der wir uns so geduldig von einem *Ferdinand Cortez* des Spontini durch unterbrochenes Lärmen und Gewirre haben betäuben lassen.“

— Es ist fürwahr an dem, dass uns die neuern Künstler und Dichter in jedem einzelnen Kunstwerk, in dem allerdings die Kunst, intensiv genommen, *ganz* liegen soll, die extensive Kunst ganz geben wollen. Das heisst aber, das schönere Leben, den auf ein Menschenalter berechneten Lebensstoff, auf Retorten heraberziehen, und als concentrirte Essenz, als eingedichtete Kraftbrühe zu verspeisen geben. Es heisst, dem Auge Brennglaser vorhalten, die Lunge Sauer-stoffgas athmen lassen. —

„Alle Instrumental-Musik führt vielleicht von selbst zum Weltlichen, und so allgemach zum Verwirrten.“

— Der Menschengesang, seine Ruhe, sein Gewicht ist es, was die Musik an das Reinmenschliche bindet, und festhält, dass sie nicht in frivolem Leichtsinn zerflattert.

Bekeiten.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate April, 1818.

(Beschluss aus der 28sten No.)

— Wenn es wahr ist, dass dann und wann aus den Proben eines Stücks auch endlich die Vorstellung desselben hervorgeht: so ist uns die Hoffnung, noch einst den *Chaperon rouge* von Boyeldieu zu sehen, nicht ganz absolut benommen. Denn prohibitive wird diese Oper so häufig, als wenn sie jeden Abend zur Aufführung kommen sollte. Ginge es jedoch damit, wie die Hrn. Boyeldieu und Thenaubon (der Dichter) wollen: so möchten immer noch einige zwanzig Millionen Menschen der jetzigen Generation darüber wegsterben, ohne die Möglichkeit vor sich gesehen zu haben, der Aufführung der Oper beyzuwohnen. Die beyden Herren verlangen nämlich, es solle die erste Vorstellung derselben bis zum künftigen Winter verschoben werden, damit das Stück bis dahin in der zu grossen Sommerhitze nicht vertrocknen möge. Was sagen meine Leser zu einer solchen Vorsicht? O du guter Mozart, der du für deine ganze *Zauberflöte* nicht so viel Honorar bekommen hast, als dem Hrn. Boyeldieu wahrscheinlich die erste Vorstellung seiner *rothen Käppchens* auf dem einzigen Theater Feydeau einbringen wird: Du hast sicher nicht nach dem Thermometer gesehen, als Ihren Schikaneder Dein Werk zur Aufführung bringen wollte!

— Die Töne des jüdischen Sängers Löwi (mit einem ö) sind verhallt und er selbst verschollen, ohne dass ich anzugeben weiss, was aus demselben geworden ist. Spötter versichern, Mad. Catalani habe ihm das Wärmezimmer ihres Theaters verschlossen, weil er es gewagt, in demselben Variationen über: *Nel cor più non mi sento* zu singen, die von dem daselbst versammelten jüdischen Publicum als vortrefflicher, denn diejenigen der grossen Sängerin über das nämliche Thema, erfunden worden. Das sagen Spötter; ich aber sage, dass sich Hr. Löwi nur darum nicht zum zweyten Male hat hören lassen, weil

ihm sein erstes Concert nicht die Druckkosten der Freybillets, die er an seine Glaubensgenossen vertheilt, eingebracht hat. — Die vier Sänger aus Wien haben in Paris widrige Schicksale. Aus dem italien. Theater sind sie in das Wärmezimmer desselben vertrieben worden, weil sich hier die Zehner der Kosten nicht so hoch belaufen, wie dort die Hunderte; aus dem Wärmezimmer in den sogenannten Redoutensaal, (*Salle des Redoutes*,) in welchem letztern wieder die Einer der Kosten gerade nicht mehr ausmachen, wie dort die Zehner; aus dem Redoutensaale in das Theater Odéon, in welchem gar keine Kosten zu tragen waren; aus dem Theater Odéon in den vormaligen *Cirque Olympique* der Hrn. Franconi, weil das Theater Odéon abgebrannt ist; aus dem *Cirque Olympique* endlich — doch halt! Von hier sind sie zur Zeit noch nicht vertrieben. Im Gegentheile macht ihr Gesang daselbst einen beruhigenden Gegensatz mit den halsbrechenden, aber wahrhaft erstaunlichen Bemühungen eines Luftspringers, der ganz Paris in Verwunderung setzt. Zuweilen scheinen die Sänger den Springer parodiren zu wollen, und dann singen sie das tyroler Heulen- und Zähnklappen-Lied, das sich fortwährend einer grossen Gunst zu erfreuen hat — unter seinem Publicum. —

So wie eine Menge anderer Vorurtheile, giebt es auch musikalische unter den Parisern, von denen man nicht weiss, ob man sich darüber ärgern, oder darüber lachen soll. Eins derselben besteht in dem felsenfesten Glauben, dass die Musik im *Théâtre-François* nichts anders, als eine Bierhausfiedeley sey, unwürdig von dem Ohre eines gebildeten Publicums angehört zu werden. Von dem Staatsrath, der eine erste Rangloge gemiethet, bis auf den Galgenschwengel herab, der zu der Klatscher-Bande gehört, welche ihr Hauptquartier unter dem Kronleuchter aufgeschlagen hat: alles bricht in ein höhnendes Gelächter aus, sobald das Orchester seine Symphonie beginnt. Die Wahrheit aber gebietet, zu sagen, dass der Vortrag desselben, ohne weder der italien., noch königl. Kapelle zu gleichen, doch immer so beschaffen ist, dass er sich mit den Leistungen mancher kleinen Kapelle messen kann. Die haydnschen Symphonien, welche daselbst nun bereits seit dreissig Jahren jeden Abend nach der Reihe abgespielt werden, haben dadurch einen gewissen Mechanismus erhalten, der, wenn ihm auch die kün tlerischen Nüancen abgehen, eben durch seinen Effect *en masse* imponirt. Ich höre den Vortrag der ausgeführten Symphonien, die während der fünftägigen Trauerspiele stets analog seyn müssen, mit vielem Vergnügen an. —

Ich vermag diesen Bericht nicht würdiger zu schliessen, als mit ein paar Worten, die ich über eine Messe vom Hrn. Cherubini sagen werde. Der würdige Componist hatte die Güte gehabt, mich am Sonnabend zur Probe und am ersten Ostertage zur Aufführung derselben einzuladen. Es bestand diese Messe nicht sowol aus einem neucomponirten, zusammenhängenden Ganzen, sondern vielmehr aus einzelnen ältern Stücken, denen der Verf. ein neues *Credo* und *Sanctus* beygefügt hatte. Es mangelt mir hier der Raum zur Würdigung jedes einzelnen Stückes. Ich muss es also an dem allgemeinen Urtheile bewenden lassen, dass es mir scheint, als ob der berühmte Componist die enge Grenzlinie gefunden und weislich zu vermeiden gewusst habe: wo die heilige Musik zur profanen wird; und hinzusetzen, dass besonders die beyden angeführten neuen Stücke Meisterwerke und Vorbilder der eigentlichen Kirchenmusik sind, das heisst, einer solchen Gattung Musik, die nicht allein in grossen, imponirenden und nackten Massen bestehen, sondern deren Massen auch zweckmässig — einfach und wurdevoll — bekleidet seyn sollen. Ich habe nie einen glänzendern und doch erhabenern Kirchenstyl gehört, als der ist, den sich Hr. Cherubini jetzt zu eigen gemacht hat. Bey dieser Gelegenheit sey noch ein Wort über die königliche Kapelle bemerkt. Wer hier nicht *ex professo* ausgeht, um Musik zu hören, dem müssen die Leistungen dieses Orchesters freylich unbekannt bleiben, da sich ihr Dienst nur auf die Kirchenmusik in der Hofkapelle und die wenigen Hofconcerte beschränkt, welche im königl. Schlosse gegeben werden. Zu beyden steht aber dem Publicum in der Regel der Zutritt nicht offen. So [illegible] te Namen — (Lesueur u. Cherubini, Oberaufseher, Plantade, Kapellmeister, die beyden Kreutzer, Baillot, Habeneck etc. Geiger, Xavier Lefèvre, Klarinettist, Garnier, Oboist, Guillou, Flötist (einer der fünf Künstler, die sich durch den Vortrag der zwischaschen Quintette so ungemeinen Ruf erworben haben etc.) — sich auch in dieser Kapelle befinden: so erreicht der Vortrag derselben doch die Virtuosität des nun so gut

wie aufgelösten italien. Orchesters nicht, besonders was Discretion und Nuancirung anbetrifft: dürfte aber den Vorzug verdienen, wenn von den Blasinstrumenten, so wie von eigentlicher mechanischer Vollkommenheit die Rede ist. Der Effect, den diese Kapelle hervorbringt, hat etwas Imposantes, Grosses und Erhabenes, und die Präcision im Vortrage hat mich oft in ein freudiges Erstaunen versetzt. Ihre Proben sind so vortrefflich, dass ich sie kaum von der Aufführung selbst unterschieden habe.

C. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des May. Den 2ten spielte der königl. bayersche Kammermusic., Fr. Paul v. Conradi, der bekanntlich am 9ten Tage nach seiner Geburt erblindete, im Zwischenact im Theater ein Violinconcert von Fränzl, dessen Schüler, nach dem Gehör, er ist. Er trug das Conc. mit sicherem Gedächtnis, eigenthümlicher Laune u. grosser Fertigkeit, besonders im freyen Bogenführen und Staccato vor. Noch mehr bewährte er dies in dem Concert, das er am 14ten im Saale des Oekonomiegebäudes der grossen Loge zu den drey Weltkugeln gab, und in dem er ein Concertino von Fränzl und ein Rondo von Kreutzer auf der Violine spielte, und die von ihm componirten Variationen auf dem Flageolet blies. — Den 5ten veranstaltete die Generalintendantur im Theater eine angenehme Unterhaltung, die besonders durch den Gesang der, im vorigen Berichte schon gerühmten Sänger, Hrn. u. Mad. Weixelbaum, das Lustspiel, *die Missverständnisse*, und ein russisches Divertissement gehoben ward. Hr. Weixelbaum sang eine Scene von Danzi und eine Arie von Generali; seine Gattin, eine Cavatine u. eine Scene mit Chören, beyde von Rossini, und mit ihrem Gatten ein Duett aus Rossini's Oper, Elisabeta. Noch mehr Beyfall erwarben sich beyde geschätzte Künstler in dem von ihnen am 9ten im Saale der Börsenhalle veranstalteten Concert. Er trug zwey Arien von Generali u. Sim. Mayer; sie, eine Scene und Arie aus Nicolini's *Trajan* und eine Arie von Rossini; beyde, ein Duett von Rossini: dann andere Duette, Notturni und Cavatinen von Blangini am Klavier vor. — Den 8ten ward zum erstenmal gegeben: *Claudine von Villa-Bella*, Singspiel in 3 Abtheilungen, mit Tanz, von Göthe, Musik von Kienlen, Kapellm. am Theater zu Baden bey Wien, der selbst die Darstellung leitete, und dabey sich als einen, durch lange Uebung bewährten Dirigenten zeigte. Man nahm die Musik nicht ohne Beyfall auf, wie sich auch bey den folgenden Wiederholungen zeigte: nur wünschte man oft die Declamation richtiger und den Charakteren und Situationen angemessener, zumal, da der frühere Componist, Reichardt, *gerade darin* so ausgezeichnet war. Hr. Gern gab den Alonzo, Mad. Wranitzky-Seidler die Claudine, Dem. Reinwald die Lucinde, Hr. Stümer den Pedro von Castellvecchio, Hr. Blume den Carlos von Castellvecchio, Hr. Wauer den Basco, u. jeder war an seiner Stelle gut. Mit Beyfall nahm man auf Claudinens Arie: Alle Freuden, alle Gaben etc.; Pedro's Arie: Es erhebt sich eine Stimme etc., und das Finale des ersten Acts; im 2ten: Rugantino's (Carlo's) Arie: Liebliches Kind etc., und Claudinens u. Lucindens Duettino: Ein zärtlich Herz hat viel etc., im Finale das Terzett von Claudine, Rugantino und Lucinde: Ach schon decken mich die Wogen etc., und den Schlusschor: Ein grausames Wetter etc.; endlich im 3ten Act Claudinens Arie: Ich habe Lucinden etc. — Den 10ten ward zum ersten-, und seitdem noch einige Mal, mit Beyfall gegeben das Schauspiel, *das Leben ein Traum*, von Calderon, nach Wests Bearbeitung. Ich bemerke dies, wegen der mehrentheils guten, zur Handlung gehörigen Musik vom Musikdir. Seidel, dem Freyherrn von Militz etc.; auch ward die Ouverture aus Reichardts *Brennus* mit Beyfall aufgenommen. — Den 23sten gab im Saale des Börsenhauses Concert Dem. Elisabeth Coda, Mitglied der philarmonischen Akademie zu Bologna, und zuletzt Sängerin bey der grossen italien. Oper zu Paris. Sie sang eine Scene und Arie von Pavesi, eine Cavatine aus Rossini's Oper, *Italiana in Algieri*, die Scene und Arie von Portogallo, *Vorrei frenar le lagrime* etc., und Variationen über das Lied von Paisiello: *Nel cor più non mi sento* etc. Sie erhielt von dem kleinen Publicum nur getheilten Beyfall. Die Stimme hat besonders in den Mitteltönen Klang und Kraft: aber die Höhe ist etwas schwach und unsicher; der Vortrag war kalt, doch gerundet, der Triller voll, und die Passagen wurden präcis ausgeführt. — Den 26sten ward zum

erstenmal gegeben: *Der Maler, oder die Wintervergnügungen*, komisch-pantomimisches Ballet in 2 Abtheilungen, vom königl. Balletmeister Teufe, das schöne Decorationen u. Maschinerie, niedliche Costumes, ein Paar Draisinen, ein Schattenspiel an der Wand, und viel Schläge enthielt. Die Musik ist zum Theil vom verstorbenen Gürtler. Es ward drey Tage darauf wiederholt, bey welcher Gelegenheit wieder zwey Concertproductionen stattfanden. Hr. C. Belcke jun., Mitglied des Orchesters des leipziger Theaters, blies auf der Flöte ein Andante mit Variationen, mit reinem Ton u. deutlichem Vortrag, und der königl. Kammermusic., Hr. Eichbaum, ein Concert für den Fagott, gesetzt von G. A. Schneider, mit Fertigkeit, Rundung und gutem Ton.

Von fremden Künstlern traten in diesem Monate vier auf. Den ersten Platz behauptet Mad. Krüger-Aschenbrenner, grossherzogl. hessische Kammersängerin, die den 20sten als Amenaide in Rossini's *Tancred*, den 27sten als Rosine in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*, und den 31sten als Constanze in Mozarts *Belmont und Constanze*, mit grossem Beyfall auftrat, so dass einige Stimmen ihr auch: Dableiben! zurieſen. Ihre jugendliche, kraftvolle Stimme ist von bedeutendem Umfange, und von besonderer Stärke, Gleichheit und schönem Klange in den tiefern Tönen; die hohen hingegen sind etwas schneidend; aber ihr *mezza di voce* und der Triller vortrefflich. Ihr Vortrag und Spiel zeugt auch von Geist und Gemüth. In den *Dorfsängerinnen* nahm man mit ausgezeichnetem Beyfall auf: ihre Stelle im ersten Terzett: Gebt Achtung, hört mich an etc., das Duett mit Carlino (Hrn. Eunike): Gieb jetzt mir Kraft, o Liebe, und in dem Quintett im 2ten Acte ihre Scene: Hebt auf den dunkeln Schleyer etc.

Hr. Siebert, bisher beym Stadttheater zu Leipzig, gab am 14ten den Seneschall in Boyeldieu's *Johann v. Paris*, den 20sten den *Tancred*, und den 31sten den Osmin in Mozarts *Belmont und Constanze*; auch sang er am 26sten in einem Zwischenacte eine Arie von Mozart. Seine Stimme hat viel Umfang u. in den Mitteltönen auch Kraft, ist aber in der Tiefe u. Höhe schwach; der Vortrag ist gebildet u. hat auch Ausdruck; aber Gang, Haltung, Gebehrden, Spiel, und besonders die Sprache, lassen vieles zu wünschen übrig. — Hr. Wexelbaum ist am 3ten als Belmont in Mozarts Singspiele aufgetreten; und Hr. Hauze, vom Theater zu Stettin, gab am 21sten den Adam in Schenks *Dorfbarbier*. *Nominasse suffecit!* —

Bey den Wiederholungen der neuen Bearbeitung der Oper, *Fernand Cortez*, von Spontini, (der aber nicht, wie er, nach Ihrem pariser Correspondenten, gewollt, nach Berlin gekommen ist,) gefielen besonders: Amazili's (Dem. Joh. Eunike) Arie: Gott der Rache etc., das Duett: Telasko's (Hr. Blume) und Amazili's: Gott Mexico's etc. und die Chöre der Mexicaner am Schluss des ersten Acts, die mit grosser Präcision ausgeführt wurden: im 2ten Acte Amazili's Arie: Sie ist nicht mehr etc. und Amazili's und Cortez' (Hr. Stümer) Duett: Welch neuer Klang tönt rings umher etc.: im 3ten Acte Amazili's Arie: Ja dir, der mein Verhängnis lenket etc.

Recensionen.

VII zweystimmige Gesänge für Sopran u. Tenor, mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre, von F. X. Eisenhofer. 3tes W. München, bey Falter. (Pr. 2 Fl. 24 Xr.)

Vor etwa zwey Jahren konnte Rec. 12 einstimmige Lieder in Begleitung des Pianoforte od. der Guitarre von demselben Componisten, in diesen Blättern mit, wenn auch nicht uneingeschränktem Beyfall anzeigen; und er findet sich jetzt mit diesem neuern Werkchen nicht nur in demselben Fall, sondern muss auch hinzusetzen, dass der Verf., was dort gelobt wurde, hier noch reichlicher geleistet, was dort getadelt wurde, sorgfältiger, wenn gleich noch nicht durchgängig, vermieden hat. Eine verständige Ansicht und ein angemessener Ausdruck der gewählten Gedichte; gut erfundene, in natürlichem Fluss, und mit den Vortheilen, die eigene Kenntnis des Gesanges gewährt, ausgeführte Melodien — dürften auch hier die Hauptvorzüge; so wie einzelne in der Schreibart nicht reine Stellen, (die jedoch hier seltener, als dort, sind,) und hin und wieder nähere oder fernere Reminiscenzen aus vorzüglichen Gesängen anderer Meister, (worüber wir den Verf. nur auf No. 6 aufmerksam machen wollen,) die Hauptmängel des Werkchens seyn; wobey wir jedoch selbst gern zugeben, dass, wenn in solcher

einfachen Musik, alle fremden Anklänge zu vermeiden, allerdings schwer ist. Des dort ebenfalls getadelte zu lange Aussphinnen mancher Stücke finden wir hier so wenig, als eine zu grosse Vorliebe für das Sentimentale.

Die Gesänge sind nicht Lieder, ihre zweystimmig vertheilt, sondern eigentliche kleine Duette, mit abwechselnden, einander oft nachahmenden, dann unter einander verschlungenen Stimmen; und zeigt der Verf. eben für diese ein recht angenehmes Talent und eine wohlgefällige Gefügigkeit. (Wie artig ist z. B. der in No. 5 eingeschaltete, canonisch behandelte Satz!) Die Gesänge möchten in dieser Hinsicht am passendsten mit den Duetten von Martini, oder noch mehr mit den kleinern von Pär, verglichen werden können; und wie sich Sänger, welche nicht blos Aufsehen machen wollen, an jenen noch immer erfreuen und nützlich üben: so können auch diese, des Hrn. E., hierzu dienen. — Die Begleitung ist im Ganzen zwar mehr unterstützend für den Gesang und die Harmonie begründend, als obligat: darum aber ist sie nicht leer: hin und wieder auch bezeichnend und für sich interessant. Sie scheint ursprünglich für die Guitarre, nicht für's Pianoforte erfunden, und das veranlasst leicht zu unbedeutenden Bässen: diese finden sich denn auch nicht selten, und wäre denselben wenigstens in Stellen aufzuhelfen gewesen, wo sie (wie zu einigen Orten in No. 1 und 2) zu dem werden, was man sonst Trommelbässe nannte. Auszuführen ist der Gesang gar nicht schwer, und die Begleitung sehr leicht: doch verlangt jener guten Ausdruck, wenn er das beabsichtigte Wirkung thun soll.

Das Aeussere des Werks ist sehr gut.

Deux Sonatines pour le Pianoforte, comp. par A. Mühling. Oeuvr. 15. Liv. 1. 2. Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. beyder 1 Thlr.)

Mit wahrem Vergnügen zeigt Rec. diese Sonaten an, denn sie sind wirklich gut, und machen ihn auch zuerst mit einem jungen Manne bekannt, von dem sich die Tonkunst höchst wahrscheinlich viel Ausgezeichnetes versprechen darf. Er schreibt, was Erfindung und Ausarbeitung anlangt, keinem Andern geradezu nach, sondern schöpft offenbar aus sich selbst. Cramer möchte aber am meisten auf ihn gewirkt haben. Ueberall ist Talent, edler Geschmack, nicht eben gewöhnliche Kunst der Harmonie, und doch eine Vorliebe für Einfachheit, Klarheit und Ausdruck, bemerkbar. Alles, was nur täuschen, oder imponiren, oder prunken soll, ist eben so sehr vermieden, als was blos kitzelndelt, hinläuft, hinfindelt. Jeder Satz kündigt sich in seinem Charakter bestimmt an, und weicht davon (kaum mit einigen Ausnahmen in Nebensätzen) nirgends ab; und alle vier, aus welchen jede Sonate besteht, schliessen sich wieder gut an einander und bilden so ein wahres Ganze. Wer so in der Jugend schreibt, der wird gewiss ein tüchtiger Mann, wenn er nur selbst will. Von den so eben berührten kleinen Ausnahmen führt Rec. den Zwischengedanken des Finale der 2ten Son. an, welcher S. 23, Syst. 4, zuerst vorkömmt. Dieser ist nicht nur dieser, sondern der Polonoise überhaupt zu fremd, ja widersprechend: wenn er auch sonst nicht zu tadeln ist. Dem ersten Allegro der ersten allenfalls auch dem, der zweyten Sonate kann man einen engern Zusammenhang der Bestandtheile, und hin und wieder einen leichtern Fluss; den schönen Allegretten beyder aber eine Art Trio, oder sonst eine längere Ausführung wünschen. Die Schreibart ist überall rein, und auch für künstlichere Form und Anordnung des Harmonie ziemlich gewandt. Auszuführen ist nichts schwer, auch darum, weil alles wahre Klaviermusik ist: doch will es wohl verstanden, und eben so gespielt seyn, wie es gemeynt ist. Warum Hr. M. diese Sonaten kleine genannt hat, weiss Rec. so wenig, als warum manche Andere die übrigen grosse nennen. Es soll dem Rec. freuen, wenn diese seine unparteyische Beurtheilung beyträgt, die Aufmerksamkeit des grössern Publicums auf Hrn. Mühling zu richten, und wenn e diesem öfter in wohlgelungenen Werken begegnet.

Grand Duo concertant pour Pianoforte et Clarinette, par Charles Marie de Weber, Berlin, chez Schlesinger. (Pr. [illegible] Gr.)

Der geistreiche W. erfreuet uns hier mit einem Werke, das zweyen ausgezeichneten und zu einander gewählten Spielern nicht weniger, als wenn ihnen die Ausführung ganz gelingt, allen ihren Zuhörern — mögen diese gelehrte Kenner, oder gebildete Liebhaber, oder auch nur Personen

von Empfänglichkeit und Sinn für gute Musik seyn — einen reichen, belebenden, und auch sehr mannigfaltigen Genuss ganz gewiss gewähren wird. Ein origineller, feuriger Geist, und zugleich ein zartes, inniges Gefühl gehet durch das Ganze; eine bestimmte, gründliche Ausarbeitung, ohne alle Pedanterey und Schwerfälligkeit, zeigt sich überall, mehr in den Dingen selbst, als in den Formen; der melodische und der harmonische Theil jedes Satzes stehen in schönem und wohlerwogenem Verhältnis gegen einander; beyde Instrumente sind mit vollkommener Kenntnis derselben, und der, einem jeden wesentlichen Vorzüge behandelt, beyde trefflich verbunden, beyde auch ohngefähr in gleichem Grade beschäftigt und geltend gemacht; endlich, was man in einigen Stellen, z. B. Seite 4 der Klavierstimme in den zwey obersten Systemen, gegen die Schreibart einwenden könnte, trifft nur die Bezeichnung, nicht die Sache. — Das Werk bestehet aus einem feurigen, in Einem Gusse fortströmenden Allegro aus Es; einem ungemein zarten, aber keineswegs weichlichen Andante aus C moll; und einem heitern, zum Theil sehr pikanten Rondo aus Es, in welchem sich ganz besonders männliche Fröhlichkeit mit tiefem Ernst und sogar wehmüthigen Anklängen, gar wunderbar und effektreich mischt. — Beyde Spieler müssen der Composition selbst, und auch jeder seines Instruments mächtig seyn, wenn ihnen die Ausführung ganz gelingen soll; und ohne dies Gelingen würde das Werk sehr verlieren. Die Noten an sich sind nicht eben schwer, wenigstens nicht für den, der andere Arbeiten dieses Meisters bezwingen kann: aber was sie sagen, und wie es gleichsam ihnen nachgesprochen werden soll — das erfordert wahre Künstler, oder ihnen ähnlich gebildete Liebhaber; und auch diese müssen sichs wohl überlegen, auch beyde genau mit einander übereinstimmen — wobey denn der Klarinettist noch einen schwerern Stand bekommen möchte, als der Klavierspieler. Der Rec. gäbe was drum, eben dies Werk von Hrn. von W. selbst und Hrn. Bärmann in München, als für dessen Geschmack und Spielart es sich vorzüglich zu eignen scheint, ausführen zu hören! —

Kurze Anzeigen.

1. *Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. par Louis Berger de Berlin.* Op. 9. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

2. *Grande Sonate — — Op. 10.* (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.) beyde bey Schlesinger in Berlin gestochen.

Der Verf. zeigt sich in diesen beyden Compositionen als einen Mann, der seine Kunst gewiss gründlich verstehet, und im harmonischen Theil derselben, auch in der gelehrtern Behandlung der Harmonie, viel Einsicht und Geschicklichkeit besitzt: aber im melodischen Theil, und in der Erfindung überhaupt, ist er weit weniger ausgezeichnet, und im Ausdruck etwas kalt. So eignen sich diese seine Sonaten zunächst zu Studien, und zur Uebung, nämlich für schon beträchtlich geübte Spieler — denn sie sind nicht leicht auszuführen, und Mehres darin ist ziemlich *hakelich*, wie man sagt. Zu jenem Gebrauch aber sind sie mit Grund zu empfehlen.

X Walzes et VII Ecossaises pour le Pianoforte, comp. — — par J. D. Lindemann. Livr. 10. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. L. hat schon durch mehre ähnliche Werkchen sein Talent, interessante Tanzmusik zu liefern, bewiesen; und erst kürzlich hat der Ref. sich weiter darüber erklärt. Es wird daher genug seyn, zu sagen: diese Tänze stehen den frühern desselben Verfs nicht nach, sind auch eben so leicht, frisch und tanzbar. (letztes beydes besonders die schnellen Walzes und die Ecossaisen,) und folgende Nummern zeichnen sich am vortheilhaftesten aus: Walzes, No. 3, 7, 9; Ecossaisen, No. 1, 3, 5, 7.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05385/046

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juny. **№. 25.** 1818.

Miscellen.

Ein Traum im Frühling.

(Aus einem noch ungedruckten Roman. — Die Freunde hatten ein Gespräch gehabt über Melodie und Harmonie in den redenden Künsten: da las Einer von ihnen Tags darauf das folgende Gedicht vor.)

Es war an einem jener schönen Tage,
wo, mit des Frühlings ersten Sonnenblicken
ein neues Leben die Natur durchströmt,
am nackten Baume der Blätter freundliches
Gewand in üpp'ger Fülle sich entfaltet,
der rasche Strom die frostige Fessel bricht
und Alles treibt in kräftiger Bewegung,
das lang verhaltne Leben froh zu äussern:
da trieb's mich auch hinaus, das selt'ne Regen,
im Freyen frey, und freyer, mitzufühlen.
Ist's doch, als wäre derselbe Lebensfunke,
der in der Erde Adern schaffend zündet
und in des Menschen Brust: so sagt' ich mir
im Wandern, Fühl' ich durch dies Auferstehn,
dies Regen aller Kraft, und dies Erblühen
so wundersehnsam mit: denn nimmer sagen,
in Worte nimmer fassen, lässt sich dies
Gefühl: mir ist so weit, so eng, so heilig
und schmachtsvoll, das drängt und wallet auf
und nieder in der vollen Brust, als müsste
sich neues Leben da gestalten, als sollt'
es Knospen bilden, Blüthen treiben, wie
kein irdisch Auge jemals sie geschaut! —
So war ich wandelnd in ein Thal gelangt,
wo die Natur schon weiter war: der Kampf
der neuerwachten Kraft, das erste ungestüme
Aufregen der enthusiast'schen Schwingen
schon zu wohlthät'ger ruh'gem Schaffen war
gediehn, wo tausendfärbig alles blühte
und wieder goldnen Früchte reichen Segen
verhiess. Dort lagert' ich mich auf die grünen Matten.
Mir war recht sonntäglich zu Muthe, so
als hätt' ich eben alle sechs Tagwerke
vollbracht, und sollte nun den Sabbath feyern.
Das ist ein wonniglich aufschwingendes
Gefühl, dem nur in Ruh' empfindenen,
in Stürmen und Gewittern aufgesprochnen
Einklang der Geister, der Natur, wie er,
die grosse Weltenseele, alles schuf
und mich zusammenhält, beseligend
zu ahnen, zu empfinden! Leicht wird's dann
vor den befang'nen Sinnen. Stille wird's
in ofbewegter Brust, wohlthätig klar
entfalten sich die Tiefen des Gemüth's
und zur Erkenntniss wird die seel'ge Ahnung.
Vom Brüten sondert sich das Schaffen ab:
das sind der Offenbarung heil'ge Stunden.
Und mich umfing des Sabbaths Himmelsruhe,
es schloss der Träume Reich, das Seligkeit
verbergende, sich vor mir auf. Ich war
ein Weib, jungfräulich rein, drum sehnsuchtsvoll:
wie wollt' es nicht auf meinem Sterne genügen —
hoch über dir, dort wo die Sonnen thronen,
muss deine Heymath seyn, muss deine Liebe wohnen!
So klagt' ich, Herz und Hand und Blick nach oben.
Da trat, vom Schein des Morgenroths umglüht,
der Engel der Verkündigung zu mir,
und der Empfängniss namenlose Wonne
fühlt' ich im Augenblicke mich durchbeben.
Das Leben und die Erde seh' ich nun
von duftigen Gestalten in den lichten,
den zauberischen Kreis entrückter Phantasie
getragen; was mir oftmals als
gewöhnlicher, wohlfeiler Stoff erschienen,
stand der Besitzgens werth vor meiner Seele:
denn klar war mir, wie alles Leben göttlich,
wie sehr es thörigt sey, es grossen Abstand
zu wähnen zwischen dieser Erd' und dem,
was wir, es selten wahr, nur überirdisch
zu preisen uns bemühn. Zur Leyer trieb's
mich mächtig, dichtend es zu verkünden, was
mit der Erleuchtung Strahl die Seele mir
entrückte: doch wie liess man kühn zu greifen,
ans Wort zu fesseln dachte, war's ent'wunden,
und nur ein seelig ramenlos Gefühl,
ein ahnungsvoller Scheu war mir, mit Sehnsucht
die weite Brust erhebend, überbeben,
und nicht vermocht' ich es, den süssen Zauber,
der mir nur Töne aus der Brust gelockt,
wie er das Herz mir füllte, auszusprechen.
Vernichten wollte mich der Schmerz — da ward
ich Mann; und wie ich in die Saiten griff,
erbauten Säulen sich aus meinen Tönen,
es wölbte sich der K[illegible]

dem Himmel gleich. Vollendet stand der Dom. —
Das war ein schöner Traum — nicht ein Traum!

Ludwig, Freyherr v. Lichtenstein.

Die Harpinella,

von welcher, als von einer angenehmen und manche Vortheile bietenden, neuen Erfindung in diesen Blättern schon gesprochen worden, (schreckt man uns) hat die Form einer Apollo-Lyra, aber an beyden Seiten Saiten, und wird wie die Harfe gespielt: der Bass mit der linken, der Diskant mit der rechten Hand. Sie wird, wie die Pedal-Harfe, in Es dur gestimmt, und der Umfang der Töne ist auf der Basseite vom grossen C, bis zum einmal gestrichenen A, und auf der Discantseite vom einmal gestrichenen C bis zum dreymal gestrichenem G, mithin:

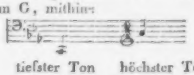

tiefster Ton höchster Ton
der Basseite

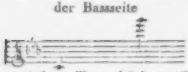

tiefster Ton höchster Ton
der Diskantseite.

Das Instrument hat solchemnach die 6 Töne:

an beyden Seiten, damit diese, wenn sie vorkommen, entweder mit der rechten oder linken Hand gegriffen werden können, wie der Spielende es am Bequemsten findet, und um jede Unterbrechung in der auf- und heruntergehenden Scala zu vermeiden.

So wie die Pedalharfe 7 Pedale hat, durch deren Hülfe man in andere Tonarten moduliren kann, so hat die Harpinella 7 Manuale oder kleine Winkel, welche, vermittelst eines angebrachten Mechanismus, überall auf die Töne der Instruments wirken, eben wie die Pedale auf der grossen Harfe, und dessen man sich bey den Modulationen oder bey dem Uebergang in andere Tonarten bedient. — Auf diese Weise kann man z. B. von der Tonica Es sogleich zur Dominanten-Tonica B durch das Manual A übergehen, u. s. w., ohne das Instrument umzustimmen, blos durch die Manuale zu den Grundtönen F, c, g, d, a, e, sowol, als zu den sogenannten Parallelentönen. — Das Instrument ist solchemnach, wiewol nicht zu grossen Concerten bestimmt, doch ziemlich vollständig, und als solches zur Kammermusik und besonders zum Accompagnement des Gesanges, geschickt, da es fast so vollständig als die Pedalharfe ist; aber viel portativer, und die erste Anschaffung sowol, als die künftige Unterhaltung viel weniger kostbar. — Die ganze Höhe beträgt ungefähr $2\frac{1}{2}$ Fuss rheinl. und die Breite $1\frac{1}{4}$ Fuss.

Ein gelehrter Kenner und Freund der Tonkunst, der mit dem Gesange in der sixtinischen Kapelle in Rom wohl bekannt ist, hat folgendes kurze (nicht solenne) *Miserere* weggehört, aufgezeichnet und uns mitgetheilt. So höchsteinfach es ist, so macht es doch, gehörig vorgetragen, einen feyerlichen und rührenden Eindruck, und wir glauben daher nicht nur den Sammlern von Seltenheiten, sondern auch den Singanstalten, die es, wie es seyn soll, und mit stark besetztem Chor, ausführen können, ein kleines, nicht unangenehmes Geschenk damit zu machen. Es rührt her von dem grossen Wiederhersteller aller christlichen Kirchenmusik von Palästrina, und wird eigentlich, wie diese Gesänge meistens, von zwey wechselnden Chören vorgetragen. Kunstverständige werden sich leicht in die alte Bezeichnungsart finden, und die andern Hauptstrophen des Psalms unterlegen; weshalb wir jene beybehalten, und dies unterlassen, den Raum zu schonen.

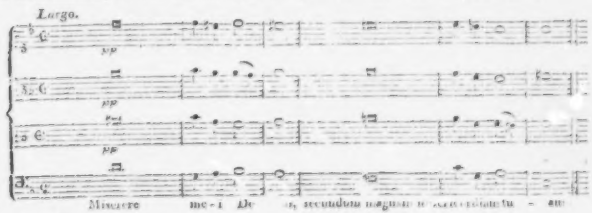

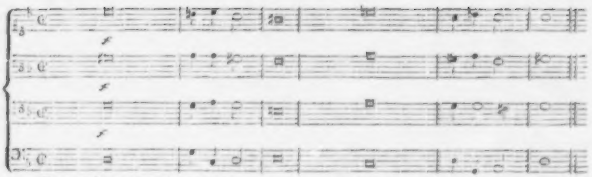

Recensionen.

Le Retour à Londres. Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. par J. B. Cramer. Oeuvr. 62. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Ob die Ueberschrift, *le Retour* etc., ein blosser Titel, ein äusseres Erleichterungsmittel der Unterscheidung ist, oder ob Hr. Cr. in den Ausdruck des Werks etwas dergliches gelegt haben will, das weiss der Rec. nicht; wenigstens kann er das Letzte nicht entdecken. Es hat aber auch damit nichts auf sich: eine treffliche Sonate ist, wie ein trefflicher Mensch, willkommen, habe er einen besondern Titel oder nicht, und laute dieser, wenn er ihn hat, wie er wolle. Eine treffliche Sonate aber ist diese wahrhaftig, und in jeder Hinsicht; ja unter den cramerschen eine der vorzüglichsten: und das heisst, eine der vorzüglichsten der neuesten Zeit überhaupt — wie sicher Niemand bestreiten wird, der weiss, wie man recht eigentlich für das *Pianoforte* schreiben, und wie man recht eigentlich *Pianoforte* spielen soll.

Hr. Cr. beginnet mit einer ernsten u. feyerlichen, aber nicht düstern Einleitung, *Largo assai*, E dur, Zweyvierteltakt, die mehr den originellen Harmoniker, als den originellen Melodiker bemerken lässt, und die zu dem *Allegro*, E dur, Sechsachtel-Takt, führt, worin der Componist in beyden Beziehungen ausgezeichnet hervortritt. Der Satz hat gar nichts von einem gewöhnlichen Bravourstück, gar nichts, was blos rauscht, und Hände und Ohren füllet; auch will er im Tempo nicht übernommen seyn: aber nachdrückliche Kraft und belebendes Feuer; überall eingeflochtenen, sogleich verständlichen, sogleich ansprechenden Gesang; einen, durch alle vier Stimmen (und nicht selten durch fünf) regelmässig und zugleich fliessend, ja oft wahrhaft melodisch dargelegten Harmoniereichthum; und dabey durchgehends einen wohlerwogenen Wechsel des Ausdrucks verschiedenartiger, aber natürlich vereinbarer Empfindungen, und endlich, eine strenge, von sicherer Hand — wie weit diese ausgreife — unverkennbar zeugende Ordnung der grössern oder kleinern Theile: dieses vereinigt, erwarte man, und dieses wird man finden.

Dies Allegro reicht bis S. 11, aber Niemand wird es zu lang finden. Dann folgt ein *Andante, quasi Allegretto*, A dur, Viervierteltakt; eins von den herrlichen, gesangvollen, zarten, aber nichts weniger, als süsslichen, empfindelnden — eins von den, wie im gründlichen Quartett ausgeführten Stücken, von denen wir Hrn. Cr. schon so viele verdanken, und über welche ihm selbst die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die einer ganz andern Schreib- und Spielart vorzugsweise ergeben sind. Eben darum braucht es hier nicht besonders beschrieben und empfohlen zu werden. — Den Beschluss macht ein *Allegro non tanto*, E dur, Zweyvierteltakt, in Form eines grossen Rondo, aber nicht so lang, als manche frühere derselben Art von demselben Componisten. Es schliesst sich dieser Satz, in Erfindung, Ausdruck und Behandlungsart, dem ersten Allegro nah an; doch ist er, in Erfindung etwas weniger eigenthümlich, im Ausdruck etwas fröhlicher, in der Behandlung etwas leichter und bravourmässiger — wodurch denn das ganze Werk um so effectuirender abgerundet wird, sollte man auch diesen letzten Satz, als Kunstproduct an sich betrachtet, den beyden vorhergehenden nachstellen müssen.

Was die Ausführbarkeit anlangt, so ist diese Sonate keine der leichtern, aber auch keine der schwersten dieses Meisters; verlangt jedoch, soll sie alle das leisten, was sie kann, dieselben Vorzüge eines ausgearbeiteten Vortrags, und auch eines guten Instruments, wie alle die grössern, ausgeführten Compositionen des Hrn. Cr.

Möge er uns noch oft mit Werken dieser Art erfreuen und bereichern! Ueber sie hat die Mode keine Gewalt, wenigstens keine bedeutende — wie sie denn auch eigentlich weder in der Mode, noch ausser derselben sind; und gewiss werden unsre Kinder sie noch eben so gern, mit eben so viel Nutzen und Vergnügen spielen, wie etwa wir die Lieblingsrondos unsrer Väter von C. Ph. Em. Bach. —

Potpourri pour le Violon et le Pianoforte concertans sur deux Thèmes de Mozart, comp. par Louis Spohr. Oeuvr. 42. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Wahrscheinlich hatte Hr. Sp. dies Werkchen zunächst für sich selbst und seine Gattin geschrieben: wenigstens ist die Violinstimme schwer, hin und wieder sehr schwer auszuführen, auch ganz für die Spielart dieses Meisters berechnet; die Pianofortestimme dagegen leicht und beträchtlich untergeordnet, doch darum keineswegs uninteressant und auch dem Spieler nicht eben unvortheilhaft. Die Composition selbst ist, darf man sich so ausdrücken, ein wahrer Appetitsbissen, entweder einzeln für sich als eine feine, reizende Lekkerey, oder auch als ausgesuchtes Desert nach kräftiger Mahlzeit mit bestem Erfolg zu nehmen. Eben *diese* Gattung hat wol kein Künstler, wie er auch Namen habe, so geistreich, originell behandelt, so veredelt und hochgestellt, als Hr. Sp.: und man kann sagen: er hat sie ohngefähr in dem Sinne neugeschaffen, wie vor etwa funfzig Jahren J. Haydn die nicht tanzbaren Menuetten. Dieser Potpourri aber ist unter denen, des Hrn. Sp., einer der heitersten und gefälligsten.

Der Componist fängt mit einer ernsten Einleitung an, die man für gar zu pathetisch halten wird, bis man den Eintritt des ersten Thema hört, das eben durch den Contrast nur um so reizender hervortritt. Dieser Contrast ist auch noch durch Tonart und Modulation geschärft, indem der erste Satz in Es dur beginnet, bald aber nach Es moll geht, sich darin fortbewegt und auf dessen Dominante mit grosser Terz schliesst; wo denn nun das niedliche, lachende Thema der Romanze Pedrillo's, in Mozarts *Entführung*, in H moll, und zwar in der Dominante davon, gleichfalls mit grosser Terz, eben so überraschend, als anziehend eintritt. Diese Romanze wird viermal variirt: dann bricht sie, wie eben dort in der Oper, als Licht in's Fenster kömmt, in D dur ab, der Componist hält diese abgebrochene Phrase fest, und spielet damit, mit eben so viel Kunst, als Laune, aufs Mannigfaltigste und auch durch die entlegensten Tonarten, bis er sie, diese Phrase, auf der Dominante von A moll verklingen lässt, wo sich nun das zweyte Thema anschliesst. Und das ist die erste, die wahrhaft süsse Romanze des Pagen im *Figaro*, ursprünglich in B, hier aber in A dur. Rec. braucht kaum zu bemerken, wie glücklich dies zart melodiöse Stück jenem hüpfenden, abspringenden entgegengesetzt ist. Dies wird zweymal variirt, so, dass sich der Componist nahe an das Thema hält; die dritte Variation ist eine kurze, muntere Polacca, wo das Thema freyer behandelt wird, und die ergriffene Figur sodann ganz frey ausläuft, das Tempo sich beschleunigt, sich her und hin tändelt, bis man — und gewiss eben so unerwartet, als angenehm — wieder in dem ersten Thema, des muntern Pedrillo, sitzt. Dies wird nun noch einmal, und feuriger, variirt; hernach bildet sich aus ihm, und aus dem, was darüber gesagt worden, ein freyer, längerer, brillanter Schluss. Wird das Stück mit Geist und der nöthigen Geschicklichkeit vorgetragen: so bleibt Einem nichts, als zu applaudiren. Und dem Rec. bleibt hier auch nichts weiter; es müsste denn der tiefsinnige Wunsch seyn, dass der Verleger fur Jedermann, mit dem Werkchen, zugleich die Fähigkeit ausgäbe, die Violinstimme, wie es seyn soll, auszuführen.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Die einzige Neuigkeit dieser Bühne in diesem Monate war ein Ballet von Hrn. Aumer: *Aline, Königin von Golkunda*; welches den erhaltenen Beyfall grösstentheils der wahrhaft

orientalischen Pracht verdankt, womit seit Jahresfrist nach Erforderniss beynahe alle neue Productionen des Hofoperntheaters mit wahrhaft kaiserl. Munificenz ausgestattet werden. Die Musik dazu, von dem hier anwesenden Hrn. Carl Blum, macht zwar einen gewaltigen Lärm, enthebt jedoch jene zarten und freundlichen Melodien, welche hier, besonders bey den idyllischen Scenen, mit Recht gefordert, und zum Nachtheil des Ganzen vermisst werden.

Im *Theater an der Wien* gab Hr. Balletm. Horschelt am 7ten zu seinem Benefice eine Zauberpantomime, den *Berggeist Rübezahl*, nach Musäus erster Legende bearbeitet. Die Verständlichkeit, womit der Stoff durchgeführt ist, die von den Kindern so meisterlich dargestellten Tänze und Gruppirungen, die glänzenden Decorationen, die überraschendsten Maschinerien, nicht minder eine sehr angenehme Musik, grösstentheils vom Hrn. Kapellm. Riotte neu componirt, verschaften dem Ganzen einen ausserordentlichen Beyfall, ja eine enthusiastische Aufnahme. Ob aber dergleichen Luxus-Artikel, berechnet einzig für Sinnenlust, der wahren Kunst zum Vortheil oder Nachtheil gereichen; ob solche, oft wahrhaft sybaritische Genüsse, eine ununterbrochene Augenweide, ein steter Ohrenkitzel, nicht endlich einschläfern und unfähig machen für die Productionen, die mehr den Geist, die Vernunft, das Gefühl, kurz, das Edlere im Menschen in Anspruch nehmen: das ist eine andere Frage. Dass selbst, was ohne so hohe Anforderungen, nur aber ein ruhigeres, doch herzliches Wohlgefallen anregen sollte, dabey übel wegkömmt, bewies am 3osten der unverdient frostige Empfang einer allerliebsten, vom Hrn. von Kotzebue aus dem Französischen übersetzten komischen Oper, *die Rosenmädchen*, bey welcher selbst die überaus liebliche, durchgehends rühmenswürdige Musik des Hrn. Lindpaintner nicht im Stande war, die Eisrinde der sparsam anwesenden Zuhörer zu zerschmelzen. — Das

Theater in der Leopoldstadt gab eine neue Pantomime, mit Musik von Müller, *Harlekin als Hund*, nicht ohne Beyfall. Weniger Eingang fand die Parodie: *Pandora's Büchse*, obschon Hr. Fuss eine recht artige Musik dazu gesetzt hatte. Das Zaubermärchen, *Rumbampert*, von Hrn. Volkert componirt, fordert im Gang der Handlung mehr Aufmerksamkeit, als das hiesige Publicum den ephemeren Producten dieser Bühne gewöhnlich zu schenken pflegt; es ging daher auch ziemlich unbemerkt vorüber. — Der Director des

Theaters in der Josephstadt hat sich unsichtbar gemacht und seine arme Gesellschaft ihrem Schicksale überlassen. Zur Deckung der rückständigen Gehalte, und zum spärlichen Trostе der zahlreichen Gläubiger des Verschwundenen, spielen nun diese, beynahe in jeder Hinsicht verwaisten Kunstjünger auf eigene Faust rüstig drauflos, vermeynend, durch alte, verschollene Ladenhüter Thespis Karren aus dem Schlamme zu schieben. — Den warnenden Beyspielen zum Trotz, haben sich in diesem, durch immer mehr um sich greifenden Geldmangel für alle Theaterunternehmungen so ungünstigen Zeitpunkte dennoch zwey neue Unternehmungen in den nahe gelegenen Lustörtern, Meidling und Hietzing, für die Sommermonate etablirt, welche auf die Börsen der in ihren Villen residirenden Wiener speculiren, wahrscheinlich aber gleichfalls die Rechnung ohne Wirth gemacht haben dürften. —

Concerte. Am 1sten gab der fürstl. liechtenstein'sche Kapellm., Hr. Wenzel Sedlack, zum eigenen Vortheile eine musikal. Morgenunterhaltung in dem herrlichen Locale des fürstl. Sommerpalais in der Vorstadt Rossau, wobey er selbst sich als schätzbaren Klarinettisten zeigte, und seine 10jährige Tochter, Anna, eine Schülerin des Hrn. Moscheles, die unleugbarsten Beweise eines schön erblühenden Talents in einem Pianoforte-Concert von Dussek, und in Hummels Rondo brillant entwickelte. Ausserdem bekamen wir zu Gehör: die Ouverture der *Zauberflöte*; einen Potpourri für Violine und Violoncell, vorgetragen von den Gebrüdern Wranitzky; und zwey Arien, von Nicolini und Simon Mayer, ausgeführt durch Mad. Brandstetter, und den k. k. Hof-Kammersänger, Hrn. Barth, welche der Concertgeber, rücksichtlich der obligaten Klarinettparthie, mit Geschmack und Delicatesse accompagnirte. Die Versammlung war so zahlreich, als erlesen. — Um die Mittagszeit desselben Tages liess sich in dem von müllerschen Gebäude ein Flötenspieler, Hr. Vogelhauser, hören. In dem Divertimento von Romberg und den Variationen von Dressler konnte man eigentlich nichts bewundern, als die Arroganz u. den sträflichen Eigendünkel, sich mit so äusserst beschränkten Kräften auf den Platz zu wagen, welcher hier in Wien bey so manchen Gelegenheiten von einem Beyr, Keller, Scholl, Boguer besetzet ward.

Uebrigens declamirten Mad. Gottdank, nebst den Hrn. Denner, Korntheuer und Müller; Hr. Jäll trug ein Violin-Rondeau von Radicati vor; Dem. Linhart und Hr. Jäger sangen Arien; und Hr. Ferd. Stegmayer spielte Pianoforte-Variationen über das Gasseuhauer-Thema eines Ländlers recht schülerhaft. — Am 10ten veranstalteten die Hrn. Moscheles, Mayseder und Giuliani im landständischen Saale noch ein viertes Schlussconcert, dessen reinen Ertrag sie dem adeligen Frauen-Vereine zu wohlthätiger Verwendung einhändigten. Der Inhalt war: 1. Beethovens Jagd-Ouverture. 2. Rondeau brillant für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, comp. und gespielt von Moscheles. 3. Die Cavatina varista: *Oh dolce momento* — gesungen von Dem. Wranitzky. 4. Castelli's Ballade, *die Liebeslaute*, von ihm selbst declamirt, und von Giuliani mit der Guitarre begleitet. 5. Potpourri für die Violine, gesetzt u. vorgetragen von Hrn. Mayseder. 6. Arie, gesungen von Hrn. Barth. 7. Der Abschied der Troubadours, Romanze von Castelli, auf eine Original-Melodie mit abwechselnden Variationen für Pianoforte, Violine und Guitarre, ausgeführt von Dem. Wranitzky und den Concertgebern. Wahl, Vortrag und Beyfall standen im schönsten Einklange. — Am 17ten producirte sich ein unbekannter Violoncellist, Hr. Schmied, im müllerschen Saale, der sich als einen Schüler des Virtuosen Linke ankündigte; und so spielte, dass es die Witzbolde linkisch nannten. Besser als die Hauptperson waren alle andere Ingredienzen; nämlich: eine recht interessante Ouverture von Hrn. Schubert, Salieri's Zögling; die von Mad. Heuteur kunstfertig gesungene, und von Hrn. Friedlowsky ganz vortrefflich accompagnirte Concertant-Arie aus *Sargino*; ein Duo für Pianoforte und Waldhorn von Urban, vorgetragen von Fräulein Lessing und Hrn. Waidinger; von derselben jungen Meisterin, Ries Variationen über schwedische Lieder; endlich das kreutzersche Violinconcert mit haydnschen Thematen, gespielt von Hrn. Rudersdorf. —

Kirchenmusik. In der Pfarrkirche ob der Laimgrube wurde eine neue Messe von Hrn. Joachim Hofmann aufgeführt. Dieser, bisher nur als geübter praktischer Musiklehrer bekannte Tonsetzer, der, dem Vernehmen nach, mit dieser Arbeit debutirte, verräth Anlage für den ernsten Styl; bey fortgesetztem Studium u. anhaltendem Fleisse lässt sich etwas von ihm erwarten. — Hummels Messe in B hörten wir zu wiederholten Malen in der Augustiner-Hofpfarrkirche recht gut vortragen. Einen edlen, hohen Genuss aber gewährte Tomaschecks wirklich vortreffliche Messe in Es, (Sr. Majestät, dem Könige von Sachsen gewidmet,) welche, nach Anlage, Auffassung und contrapunktischer Ausarbeitung, sich mit den vorzüglichsten Producten dieser Gattung in neuerer Zeit messen darf. —

Miscellen. Mad. Catalani wird stündlich erwartet. Jedermann ist begierig, wie die Wiener, die sonst eben nicht leichtsinnig ins Garn gehen, von dieser Zauberin sich werden handhaben lassen. — Hr. Kapellm. Conradin Kreutzer, und der berühmte Bassänger aus Weimar, Hr. Strohmeyer, sind auf Besuch hier. Dürften wir doch Letzteren zu den Unsrigen zählen! — Die Tonkünstler Böhm und Pixis haben eine gemeinschaftliche Kunstreise nach Italien unternommen. — Der k.k. Kammercompositeur, Leopold Kozeluch, und der Freyherr von Kraft, ein ausgezeichneter Klavierspieler und gebildeter Tonsetzer, sind mit Tode abgegangen.

Bemerkungen.

„Was der Mensch werth ist, das wiederfährt ihm.“ Dieses Sprichwort gilt auch in Absicht auf die Musik. Jeder Mensch hört diejenige Musik, die er werth ist, und so wie jedes Auge einen andern Regenbogen sieht, ebenso hört, nicht blos in akustischer, sondern auch in psychischer Hinsicht, jedes Ohr eine andere Musik!

Wir entfliehen dem Gewirre des Lebens, und treffen es oft in der Kunst noch ärger an; wir klagen, dass wir im Leben so oft gehetzt, von Geschäft zu Geschäft — ein andermal von Zerstreuung zu Zerstreuung gejagt, dass die sanftern Töne des Daseyns meistens von einem unmelodischen Lärm überschrien werden, und die nämlichen Klagen müssen wir oft auch bey unsern gepriesenen Kunstgenüssen führen.

Es hat wol schon manchem Kunstverehrer wehe gethan, wenn er sein Gespräch mit Kunst-

verwandten so bald ins Stocken gerathen, oder beendigt sah. „Ist denn das Beste so bald besprochen?“ fragt er sich, und es drängt sich ihm die Bemerkung auf, dass sich selten Männer begegnen, die ein Vergnügen daran finden, sich über Ideen, über allgemeine Grundsätze, über tiefer gehende Beobachtungen ihre Ansichten mitzutheilen.

Gleichwohl sieht er, dass die zu einer Kunstanstalt gehörenden Subjecte sich viele Stunden, lange Abende in Scherz und Ernst über ihr Fach unterhalten. Tritt er näher, so findet er zu seinem Trost, dass es nicht eigentlich die Sache selbst ist, worüber sie conversiren, sondern die äussern Verhältnisse der Anstalt, die Umstände, unter welchen sie sich empor hilft, hält oder sinkt, ihr pecuniärer, bürgerlicher Bestand, ihr Materielles, Geschäftsmässiges, höchstens ihr Technisches im niedern Sinne; besonders aber die Einseitigkeiten, Schwächen, Leidenschaften und Thorheiten der Menschen, die bey solchen Anstalten beschäftigt sind, ihre geheime Geschichte, ihre scandalöse Chronik etc.

Ein Haupthebel des Gesprächs, und was diese Leute immer zusammenführt, sie Bundnisse schliessen, und mit wärmerm Antheil sich mit einander unterhalten lässt, als selbst bey gebildeten geistesverwandten Seelen der Fall zu seyn pflegt, ist — der Eigennutz, der Geist der Rivalität, Cabale, für den jeder Tag Stoff zu langem Gespräch herbeyführt, weil fast jeden Tag die äussern Beziehungen der Anstalten und ihres Personals sich ändern, wogegen das Wesen derselben, über welches gebildete Kunstfreunde sich ihre Gedanken u. Wünsche mittheilen, Monate u. Jahre lang denselben Geist zu offenbaren pflegt.

Frage um Rath, wie eine Sache, ein Werk anzufangen sey: jeder räth dir anders; sage deinen Plan: keiner hält viel darauf, man traut dir nicht viel zu, und deinem Werk keine Wirksamkeit.

Steht es aber da, so wenden sich alle Pole, es hat nun Recht und Befugniss, da zu seyn, es hat gerechte Ansprüche an Theilnahme, an Beyfall, an Wirksamkeit, Eingänglichkeit. Man begreift nicht, wie es entstanden, wie aus dem unscheinbaren Entwurf, aus der dürftigen Skizze, die den Andern kaum ein nebliches Bild gegeben, eine so leibhafte Gestalt hervorging, wie sich das Ganze so lebendig, so organisch gemacht hat.

Im Allgemeinen lässt jeder den Andern als den Meister seines Faches gelten, aber im Einzelnen glaubt er nicht an sein Werk, bis es dasteht.

„Jede Kunst, sagt Tieck, wächst in der Regel, wenn sie gleichsam rohen Acker findet, erst kräftig heran, sie wird dann von Kennern unterstützt, von Vorurtheilen nicht gestört, man geniesst sie mit wahrer Liebe. Hat sie einen gewissen Gipfel erreicht, so muss sie, ohne alle äussere Veranlassung, wieder herunter, denn sie wird sich in sich selbst entzweyen, den Mittelpunkt verfieren, um den Beyfall buhlen, in Manier ausarten, das Kleinliche mit Liebe hegen, und unvermandt das Gegentheil von dem werden, was sie werden sollte, indessen die praktischen Künstler und ihre Zeitgenossen glauben, jetzt erst das Wahre erbeutet, und die frühern Zeitalter verbessert zu haben.“

Die Kunst, könnte man sagen, ist in ihrer Blüthe ein krystallhelles Medium, wodurch wir das Leben in reinem, aller falschen Farben ledigem, zusammengehaltenem, vergrössertem Bilde schauen.

In ihrer Verderbniss ist sie ein in Facetten geschliffenes Glas, das die Lebensgestalten, bald vergrössert, bald verkleinert und mannigfaltig verzerrt, mit farbigen Rändern und Höfen darstellt, gewöhnlich aber, während es uns mit seinen prismatischen Spielen hinhält, uns ganz vergessen lässt, dass wir aufs Leben hindurchsehen wollten.

Kunst und Leben sind vergleichbar, jene einem geflügelten, dieses einem ungeflügelten Genius. Der geflügelte will, so lang ihm ein gutes Streben inwohnt, den andern mit sich in höhere, reinere Regionen führen. Im Verfolg der Zeit entweicht aus ihm dieser freundbrüderliche Geist, er scheut die Mühen vereinten Aufschwebens, und beschliesst leichtsinnig, jenen am Boden zu lassen, und für sich allein aufzusteigen. Aber war sein Flug zuvor durch eine angemessene Last

gehalten, so bietet er jetzt das Schauspiel eines zweck- und bedeutungslosen Umherflatterns dar.

Kurze Anzeigen.

1. *Ouverture de l'Opéra, Alceste, comp. par Gluck, arrangée (pour Pianof.) à 4 mains — — par C. F. Rungenhagen.* Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 12 Gr.)

2. *Ouverture de l'Opéra, Idomeneus, comp. par Mozart — —* Desgl., von C. Klage — Desgl.

3. *Ouverture de l'Opéra, Oedipe à Colonne, comp. par Sacchini — —* Desgl., von C. Klage — Desgl.

Die Zusammenstellung dieser drey Stücke von Einer Gattung und doch der grössten Verschiedenheit — des ersten, im allereinfachsten, wahrhaft tragischen; des zweyten, im ernstfeurigen, prachtvollen; des dritten, (mit aller Verehrung gegen den grossen *Gesang*-Componisten sey es gesagt) eigentlich in gar keinem Styl — denn die etwas ernstere und reichlichere Verwendung des Gewöhnlichsten und Unbestimmtesten bildet noch keinen: diese Zusammenstellung gäbe zu manchen, nicht unbedeutenden, vielleicht auch nicht unfruchtbaren Betrachtungen Anlass: wären sie nur, bey bloser Anzeige von Klavierauszügen, nicht am unrechten Orte. Hier muss es genügen, zu bemerken, dass diese Auszüge verständig gemacht sind, und daher von den Werken selbst und ihrem Effect ohngefähr eben so weit einen Begriff geben, wie Kupferstiche in Umrissen von grossen Gemälden. Und das sollen sie ja. — In Stellen, wie No. 2, S. 5, bey den syncopirten Noten, hätte sich Hr. K. wol die kleine Abänderung erlauben dürfen, dass die linke Hand in Viertela vorschläge aus Ursachen, die nicht erst angeführt zu werden brauchen.

Second Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle, comp. — — par Raph. Dressler. Oeuvr. 3y. Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 20 Gr.)

Eine Composition, die einem ausgezeichneten Flötenspieler und zwey nicht ungeschickten Begleitern, zwar weniger wegen eigenthümlicher Gedanken, aber wegen interessanter Behandlung derselben, und besonders wegen geschickter, durchaus zweckmässiger Benutzung der überall vorherrschenden Flöte — mit Grund, zur Uebung und Unterhaltung, zu empfehlen ist. Ohngeachtet dies letztere Instrument, wie gesagt, überall vorherrscht: so haben doch auch die andern hin und wieder einige Gelegenheit, sich obligat hervorzuthun; und das Ganze nimmt sich auch deswegen nur um so besser aus.

Sonate pour le Pianoforte et Clarinette obligée, comp. par Boieldieu et Gambaro. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 18 Gr.)

Ein *Allegro moderato* u. ein singbares Thema mit fünf Variationen; gefällig und fliessend, für den Klavierspieler leicht und untergeordnet, für den Klarinettisten hin und wieder ziemlich brillant, doch nirgends schwer; in Geschmack und Schreibart ohngefähr, wie Steibelt schrieb, als er noch in Paris war: nur nicht so lang und breit, wie dieser, in Erfindung nicht eben neu, in Harmonie gewöhnlich.

Die musikalische Beylage, No. IV.

enthält das Agnus Dei aus der neuesten, noch ungedruckten Missa des Hrn. Musikdirectors, Friedr. Schneider, in Leipzig, blos für Singstimmen; über welches ausgezeichnete Werk, und dessen schöne Wirkung, wir im vorigen Jahre, bey Gelegenheit der Aufführung desselben im hiesigen Concerte, schon gesprochen haben. d. Redact.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Agnus Dei.

Larghetto. ♩=72. Mantzels Metronom.

Soprano 1. Soprano 2. Alto. Tenore. Basso.

Agnus Dei, qui tollis peccata peccata mundi, miserere, miserere nostri, miserere nostri.

Agnus Dei, qui tollis peccata peccata mundi, miserere nostri, miserere nostri.

Agnus Dei, qui tollis peccata peccata mundi, miserere, miserere nostri, miserere nostri.

Agnus Dei, qui tollis peccata peccata mundi, miserere nostri, miserere nostri.

Agnus Dei, qui tollis peccata peccata mundi, miserere, miserere nostri, miserere nostri.

Agnus Dei, qui tollis peccata, peccata, peccata,

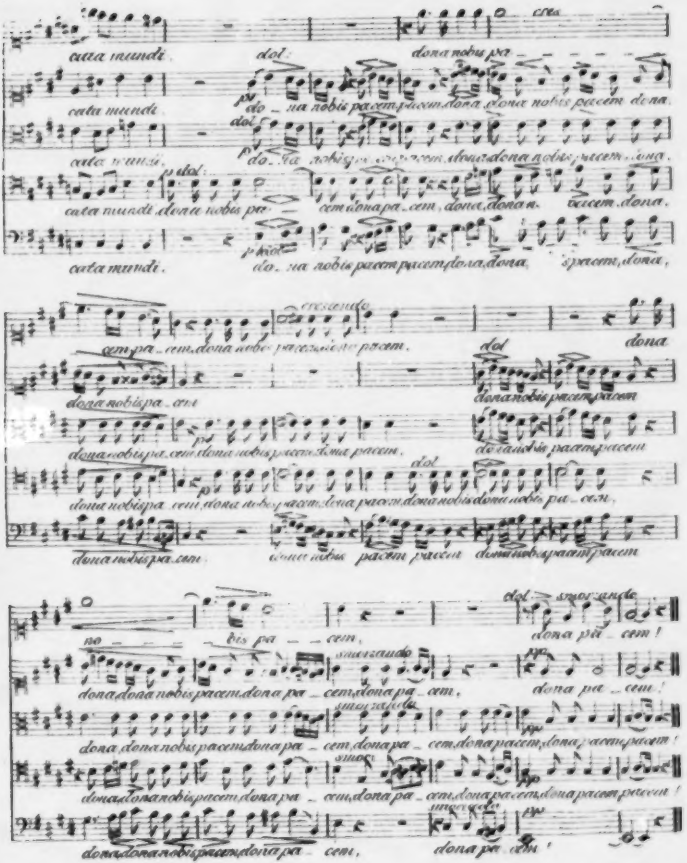
cresc.
cata mundi
dol:
dona nobis pa
do - na nobis pacem, dona, dona nobis pacem dona
cata mundi
dol:
do - na nobis pacem, dona dona nobis pacem, dona
cata mundi, dona nobis pa
dol:
cem dona pa - cem, dona, dona n.
cata mundi.
p dol:
do - na nobis pacem pacem dona, dona
pacem, dona,
cresc. molto
cem pa - cem, dona nobis pacem, pacem.
dol
dona
dona nobis pacem pacem
dona nobis pa - cem
dona nobis pacem pacem
dona nobis pacem, dona nobis pacem, dona pacem,
dona nobis pacem pacem
dona nobis pa - cem, dona nobis pacem, dona pacem, dona nobis dona nobis pa - cem,
dona nobis pa - cem
dona nobis pacem pacem
dona nobis pacem pacem
dol
cresc. molto
no - bis pa - cem,
dona pa - cem!
smorzando
dona dona nobis pacem, dona pa - cem, dona pa - cem,
dona pa - cem!
smorz. molto
dona, dona nobis pacem, dona pa - cem, dona pa - cem, dona pacem, dona pacem, pacem!
smorz.
dona dona nobis pacem, dona pa - cem, dona pa - cem, dona pacem, dona pacem, pacem!
smorz. molto
dona dona nobis pacem, dona pa - cem,
dona pa - cem!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten July. **Nº. 26.** 1818.

Ueber das Wesen des Schwersatzes (Rhythmus) *und Anwendung desselben im Gebiete der Dichtkunst.*

Vorbemerkung.

In der Tonkunst stehen angewendet Rhythmus und Metrum als in und durch sich abgeschlossen da, und zwar als nothwendig so seyn müssend; in der Rede ist Rhythmus und Metrum mehr als Ueberlieferung angenommen, und wird noch seinen schon gebrauchten Gestaltungen (Formen) wieder angewendet, weil es so war.

Jede Nachahmung aber ist verwerflich; sie führt durch unzulängliche Bewegründe und Ursachen auf Irrwege. Das Gute, Wahre und Schöne soll nicht nachgeahmt, sondern nach seinen eignen höhern Gesetzen geübt werden.

Weder ein Mensch, noch ein Volk darf als Muster anerkannt werden; nur die ewige unsichtbare Natur enthält und ist Muster. Menschen und Völker liefern dazu nur Beyspiele, mehr oder weniger geglückte.

Dies gilt auch bey der Anwendung vom Rhythmus und vom Gliedermasse. „Warum es so seyn *muss*," sollte die erste Frage seyn. Nicht weil die Griechen diese oder jene Art Rhythmen, dieses oder jenes Metrum, dieses oder jenes Versmass angewendet haben, sollen wir es nachbilden: sondern das Wesen derselben muss sich auffinden, und sich als ein entweder nothwendiges, oder freyes, oder zufälliges erkennen lassen. Hat man dieses gefunden, so wird man im Stande seyn, alle möglichen Versmasse, Rhythmen und Gliedermasse zu bilden, unter denen dann auch solche seyn werden, wie die Griechen, nicht aber weil die Griechen solche auch gehabt haben.

Vom Schwersatze. (Rhythmus.)

Wie Gliedermass, kann auch Rhythmus: *gebunden*, *frey*, *willkürlich*, oder *zufällig* seyn.

Solche Schwergrade, welche als unzertrennbar gesetzt, und dadurch einen nothwendigen Zusammenhalt in sich, und einen Absatz oder Einschnitt nach sich haben, sind *ein Schwersatz* (Rhythmus).

Dies ist jedoch nur ein willkürlicher oder zufälliger, wie ihn die Prosa hat; denn jeder Redesatz, wenn man dessen Schwergrade durch Schlaglaute oder Schläge hörbar macht, oder solche sich nur denkt, giebt einen solchen Schwersatz.

Dadurch aber, dass man Schwermasse (ein oder mehre) vermittelst seiner Theile in solchen Zusammenhang setzt, erhält man einen Schwermasssatz, eigentlichen Schwersatz: denn nach dem Sprachgebrauche wird der zufällige Rhythmus, nicht Rhythmus: wie das zufällige Gliedermass, nicht Metrum genannt.

Für Viertel-Schwermass giebt es nur folgende mögliche Rhythmen:

a) eintaktige oder einschwermassige:

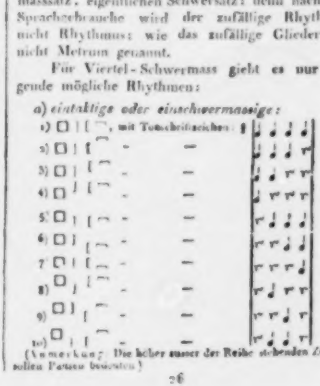

(Anmerkung: Die hoher ausser der Reihe stehenden Zeichen sollen Pausen bezeichen.)

b) zweytaktige oder zweyschwermassige:

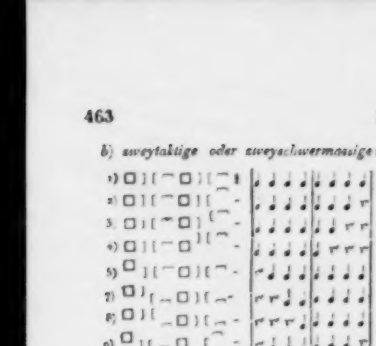

Bey den dreytaktigen Schwersätzen wird zwischen diese zweytaktigen noch ein Takt, und bey viertaktigen werden noch deren zwey eingerückt, um die Anzahl aller möglichen Rhythmen zu haben *).

Dadurch, dass man die Schwermasstheile (Takttheile) in freye Gliedermasse zerlegt, entstehen gegliederte Schwersätze (metrische Rhythmen), als: Schwersatz kann durch Zusammenziehung der Schwermassstheile

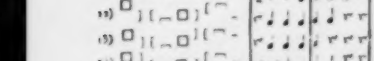

und so mit allen übrigen.

Durch diese Umgestaltung ist nicht obiger Rhythmus; sondern nur dessen Theilmass verändert.

So kann auch jeder Schwersatz durch mannigfaltige Eingliederung anders gestaltet werden, als:

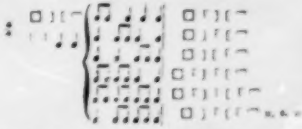

In diesem Sinne ist daher gebundener Rhythmus an gebundenes Schwermass (Taktmass) geknüpfet; wo dieses fehlt, ist kein strenger, ist, nach dem Sprachgebrauche, *kein* Rhythmus (Schwersatz.)

Hat ein Schwersatz gebundenes Schwermass, z. B.: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, und kehrt dabey sich gleichbleibend wieder, so ist er *gebundener Schwersatz* zu nennen, als:

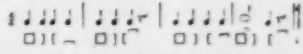

wechseln jedoch bey gebundenem Schwermasse verschiedene Schwersätze, so sind es *freye*, als:

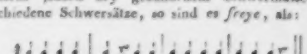

Willkürliche Schwersätze sind solche, denen gebundenes Schwermass mangelt, jedoch die eine bestimmte Anzahl von Gliedermassen (in Gestalt von Eintel-Schwermassen) enthalten, welche zwar nicht in der Tonkunst, doch in der Rede anzuwenden sind.

Zufällige Schwersätze hat die Prosa.

Da Schwersatz und Gliedermass vereinigt angewendet werden können: *jedes* aber entweder gebunden, frey, willkürlich oder zufällig zu nehmen ist: so sind folgende Fälle nur möglich:

I. Bey gebundenem Schwersatze

a) *gebundener Schwersatz und gebundenes Gliedermass*, wie in folgenden Zeilen:

*) Ich habe es versucht, eine Schwersatzlehre (Rhythmuslehre) zu aufzustellen, abgesondert von Tonkunst, Tanz- und Dichtkunst, und dabey gefunden, nicht allein, dass eine solche für sich abgeschlossene Lehre als sehr fruchtbar für jede Kunstgestaltung sich ergiebt, sondern auch als ein nach Schönheitsgesetzen Begründetes an und für sich behandelt u. erkannt seyn will. Ich glaube deshalb bey dieser Gelegenheit solches als eine Zugabe für vorhandene Kunsttheorien nennen zu dürfen. d. Verfasser.

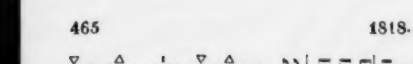

b) *gebundener Schwersatz u. freyes Gliedermass*, im Hexameter, Pentameter und andern, welche Drittel - Schwermass und folgenden Schwersatz enthalten:

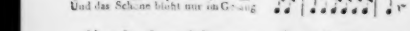

z. B.

An die Muse.

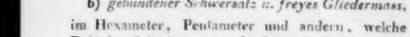

mit musikalischer Bezeichnung:

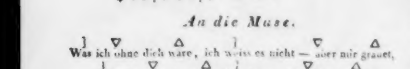

Hexameter können jedoch auch folgende Schwersätze haben:

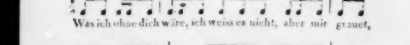

Entspricht der Hexameter den Gesetzen, welche aus diesem im Drittelschwermasse begründeten Rhythmus hervorgehn: so ist er rein und wohlfliessend; widrigenfalls lahm oder hinkend, und beleidiget. (Pentameter ist demnach auch eigentlich Hexameter, weil er 6 Takttheile enthält.)

Jeder Schwermasstheil (Takttheil, Versfuss) *kann* hierbey zum Gliedermasse haben sowol zwey, als drey Glieder. Diese Gliedermasse dürfen nach gewissen schon bekannten Regeln frey angewendet werden.

Es ist jedoch keineswegs Erforderniss, dass der Hexameter dieses bis jetzt übliche Gliedermass enthalten müsse, wodurch er nur zu einer bestimmten Art sich setzt.

Wie man mit allem Fug statt des Spondäus auch den Jambus setzt, doch nur dann erlaubt, wenn diesen zwey Sylben ihrem Inhalte nach einen der vier ersten Schwergrade enthalten: so kann man auch 3, 4, 5 und 6 Sylben mit einem dieser vier Schwergrade in *Ein* Gliedermass setzen, so lange das Zeitmass von der Art ist, dass sie mit Leichtigkeit und ohne Uebereilung vorgetragen werden können.

In der Musik gilt dasselbe Gesetz. Manches Zeitmass gestattet nur zweygliederiges, manches drey- und viergliederiges Gliedermass; warum sollte man mit Worten nicht eben so verfahren dürfen?

Hexameter, die auf erzählenden oder lehrenden Vortrag berechnet sind, und für jedes Gliedermass etwa die Dauer von 6 Zeitschlägen einnehmen, können nicht wol über zwey- und dreygliederiges Gliedermass hinaussteigen, weil ein viergliederiges schon geplappert werden müsste.

Ein Gedicht hingegen, welches sich, seinem Inhalte nach, zum vorigen, wie ein Adagio zum Allegro oder Andante verhielte, würde eben so mannigfaltige Geschwindigkeit, wie das Adagio, zulassen.

Als Beyspiel, dass gebundener Schwersatz mit *freyem* Gliedermasse mehr Schwung habe, als blos nach Sylben berechnetes Gliedermass (gebundenes oder freyes) ohne gebundenes Schwermass, folge hier der 150ste Psalm, im Viertel-Schwermasse mit folgendem Schwersatze:

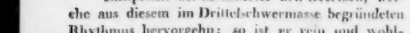

(Um den Rhythmus des Originals auch für denjenigen lesbar zu machen, der der hebräischen Schrift nicht kundig ist, folgt er mit lateinischen Buchstaben):

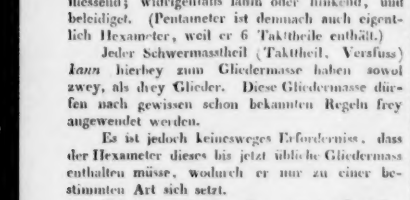

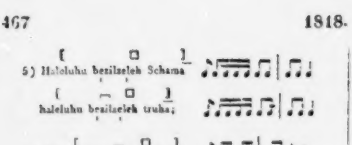

(Anmerkung. Diejenige Sylbe mit einem e, welches unter sich ein Strichelchen hat, wird sehr kurz und kaum vernehmbar an die folgende gesprochen, so, dass beyde fast wie eine Sylbe zu nehmen sind. Dasjenige a mit einem überstehenden Querstriche wird fast gelesen wie im Französischen: en.)

Auf Deutsch, nach gleichem gebundenem Rhythmus:

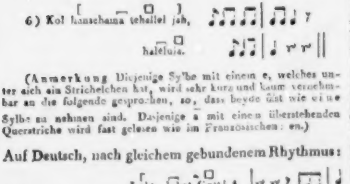

Zur Erleichterung des rhythmischen Vortrages kann man ein langsames 𝄵 Taktzeitmass mit dem Arme schlagen, und darnach vortragen.

(Um am Beyspiele zu zeigen, dass selbst ein *sechsgliedriger* Versfuss dem rhythmischen Baue nicht allein nicht nachtheilig, sondern schwungbefördernd seyn kann, ist er in der vierten Zeile (in: „Wunder ohnendlicher“ angebracht.)

Zwey Zeilen in diesem Psalm bilden einen Vers, und sind daher im Viertelschwermasse, was Pentameter im Drittelschwermasse sind.

Vorstehende Uebersetzung ist, wörtlich, hin und wieder eine freye: metrisch ist sie ähnlich der Urschrift (dem Original); rhythmisch ist sie streng genommen ihr gleich.

Da bey rhythmischen Bearbeitungen der Gedanke das Höchste, der Rhythmus selbst das Zweyte ist; das Wort hingegen sich dem Gedanken, wie das Gliedermass dem Rhythmus fügen muss: so ergiebt sich auch daraus die Freyheit, dass die Wortübertragung nicht ängstlich treu zu seyn braucht, so lange sie nämlich den Gedanken nicht schwächt, oder verändert; eben so frey das Gliedermass seyn darf, so lange es nämlich den Schwung des Rhythmus nicht lähmt oder leer und gezwungen macht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte des musikal. Metronoms.

Unsere Zeitung enthält bestimmte und sichere Nachrichten über alle Erfindungen und Versuche, die seit zwanzig Jahren in Deutschland und anderwärts über Zeitmessung und Zeitbestimmung in Hinsicht auf Musik, gemacht und bekannt worden sind; ja auch auf frühere Erfindungen oder Untersuchungen, welche die vollkommnern späteren mehr oder weniger vorbereitet haben, wird, bey dargebotener Gelegenheit, zurückgewiesen. Nur Streitigkeiten über diese, so wie über alle Gegenstände unsers Bereichs, haben wir von jeher — wo wir sie zu vermitteln nicht vermochten, abzulehnen und von unserm Institut zu entfernen gesucht. Getreu einer solchen Verfahrungsart, die unsern Einsichten und Gesinnungen, wie unsrer ganzen Weise, gemäss, und auch durch vielfältige Erfahrungen gebilliget ist, haben wir uns z. B. auch bey den zwey letzten und vorzüglichsten Erfindungen zur Bestimmung und Bezeichnung der Zeit in Beziehung auf Musik, bey dem Chronometer des Hrn. Tribunalraths Gottfried Weber,

und bey dem Metronomen des Hrn. Mälzel, benommen: wir haben jedem dieser Herren nach Möglichkeit erleichtert, seine Erfindung bekannt zu machen, zu erklären, zu empfehlen; und da Hr. Mälzel der schriftlichen Darstellung nicht eben mächtig scheint, so haben wir, nach sorgfältiger Prüfung seines Metronomen, die Erklärung und Empfehlung desselben freywillig selbst übernommen: dann aber beyde Herren ersucht, für das, was sich etwa weiter zwischen ihnen ergeben möchte, sich eines andern Organs, als unsrer Zeitung, zu bedienen, es müssten denn ganz neue Resultate sich ergeben, welche hernach bekannt zu machen, wir ihnen und dem Publicum uns verbunden achteten. Wir haben denn auch hiermit die vollkommene Zufriedenheit, besonders des Hrn. Gottfr. Weber, und (irren wir nicht) auch unsrer Leser, erlangt.

Bald nach Anfang dieses Jahres nun liess unser, in jedem Betracht achtungwürdiger und geachteter Correspondent in Amsterdam, in seinem Bericht über musikal. Angelegenheiten dieser Stadt, (Sieh. d. Z. No. 2 von dies. Jahre) eine kurze Aufforderung an den dortigen Mechanicus und Orgelbauer, Hrn. d. N. Winkel, ergehen, um ihn zu veranlassen, über *seine*, frühere Erfindung eines Chronometers, welche dem grössern Publicum vorzulegen er unterlassen, welche aber den darüber unterrichteten Kennern Amsterdams nicht nur von entschiedenem Werth, sondern auch dem eben damals in Deutschland bekannter werdenden Metronomen des Hrn. Mälzel nahe verwandt scheine, sich öffentlich zu erklären: uns aber machte dieser Hr. Corresp. in seinen Privatschreiben aufmerksam, theils auf jenen überaus geschickten, wackern und höchstbescheidenen Mann, theils auf den Umstand, dass er seine Erfindung dem königl. holländischen Institut für Wissenschaften u. Künste vorgelegt, dass dieses sie geprüft, vollkommen anwendbar und beyfallswürdig befunden, und dass dies eben damals geschehen sey, als Hr. Mälzel sich in Amsterdam aufgehalten, mit Hrn. Winkel Bekanntschaft gemacht, dessen Chronometer genau kennen gelernt, hierauf nach London gegangen sey, seinen vorher gelieferten (allerdings sehr unvollkommnen) Chronometer verworfen, und nun den jetzt überall bekannten, von jenem Chronometer gänzlich verschiedenen, und dem, des Hrn. Winkel, höchstähnlichen Metronomen geliefert und zu verbreiten angefangen habe.

Unsrer oben angegebnen Verfahrungsart gemäss, durften wir eben so wenig diese einfache Aufforderung unterdrücken, als von der beygefügten Privatnachweisung Gebrauch machen. Zu Ende des Monats März hingegen empfingen wir ein Schreiben eines uns gleichfalls mit Ehren bekannten, und mit den hier in Bezug kommenden wissenschaftlichen Fächern vertrauten Mannes, welcher über das, was jener Correspondent zu verstehen gegeben, ganz bestimmt sich aussiess; und als Beweis für die Wahrheit seiner Behauptung, der von Hrn. Mälzel gelieferte Metronom sey nicht seine, sondern des Hrn. Winkel Erfindung, welche dieser *ihm im Vertrauen* sehen lassen etc., legte er eine ausführliche Beschreibung des Instruments dieses Mannes, von dessen eigener Hand, mit Zeichnung und Riss, bey, wie es, dieses Instrument, schon im Jahr 1815 dem königl. Institut für Wissenschaften und Künste in Amsterdam vorgelegt, von diesem mit Beyfall aufgenommen, und darüber ein Rapport, vom 14ten August 1815 officiel unterzeichnet, dem Erfinder ausgefertigt worden war. Diese Beschreibung, dieser Riss, und alles, was darüber gesagt wurde, zeigte vorerst ganz offenbar, dass das Instrument des Hrn. Winkel dem von Hrn. Mälzel beträchtlich später von London aus angekündigten und dann gelieferten Metronomen, nicht nur in den Ansichten des Verfertigers, sondern auch im Wesentlichen der Ausführung — aus in der Folge anzuführender Ursache müssen wir uns ausdrücken: sehr ähnlich, wo nicht ganz dasselbe sey. Dieser Aufsatz gab aber auch ausführliche Nachricht darüber, dass Hr. Mälzel, als er Hrn. Winkels Bekanntschaft gemacht, noch ganz andere Ansichten von der Sache im Allgemeinen gehabt, und einen musikal. Zeitmesser durch ganz andere Mittel herzustellen gehofft; dass er hernach erst, als Hr. Winkel seine Ansichten ihm mitgetheilt, in diese eingegangen, diesem seine Erfindung habe abkaufen wollen, was aber verweigert worden etc., und dass diese Mittheilungen und Unterhandlungen sogar in Gegenwart anderer sachkundiger Männer stattgehabt. Diese Männer nun hatten alles dies förmlich unterzeichnet, und wünschten, zugleich mit Hrn. Winkel, wir möchten die ganze Angelegenheit, mit allem dazu Gehörigen, und auch ihrer Namen Unterschriften, durch unsre Zeitung bekannt machen.

Wie sehr wir nun auch, unserm obigen

Geständnis nach, uns bemühen, alle Streitigkeiten von unserm Institut abzuhalten; wie sehr wir wünschen dürften, dass diese Angelegenheit überhaupt, nicht zu einer öffentlichen würde — schon darum, weil Streit zwischen den Personen beym grossen Publicum nur allzuleicht Misstrauen oder Verstimmung auch gegen die Sache erregt, *diese* Sache aber, der Metronom nämlich, gehöre die Erfindung wem sie wolle, von uns für sehr nützlich und beyfallswürdig anerkannt werden muss: so hätten wir doch, um des Rechts, und um des Zutrauens willen, womit das Publicum unser Institut beehrt, den Wunsch jener Herren nicht unerfüllt lassen dürfen, wäre uns nicht durch folgende Ursachen bisher Bedenken auferlegt worden:

1. Es ist ohnehin in unsrer Zeitung während der letzten Jahre vielleicht schon zu viel chronometrisirt und metronomisirt worden; zu viel, im Verhältnis zu dem so Mannigfaltigen, was wir alles, bey so beschränktem Raume, liefern sollen, und auch im Verhältnis zur Theilnahme der Mehrzahl unsrer Leser, auf welche nicht Rücksicht zu nehmen das Institut selbst aufheben hiesse.

2. Wir glaubten einige Zeit hingehen lassen zu müssen, um zu beobachten, ob nicht auf jene Aufforderung in No. 2 unsrer Zeit. etwas von der andern Seite uns mitgetheilt würde.

3. Es wird durch jene Erklärungen etc. nicht eigentlich ein neues Resultat für die Sache selbst, sondern nur für die dabey zunächst betheiligten Personen herbeygeführt.

4. Die vollständige Mittheilung jener Papiere verlangte beträchtlichen Raum; und wenigstens mehr, als wir in diesen Monaten finden konnten.

5. (Und dies ist zugleich der Grund, warum wir oben unser Urtheil über die Beschreibung des winkelschen Instruments nicht unbedingt ausgesprochen haben:) Der Aufsatz des Hrn. W. ist nicht gut geschrieben, nicht nur was die Sprache in grammatischer und rhetorischer Hinsicht betrifft — da wäre bald geholfen — sondern auch, in Hinsicht auf Bestimmtheit der Ausdrücke, in wiefern diese die Sache selbst scharf bezeichnen sollen. Hr. Winkel nämlich schrieb deutsch, und ist, als Ausländer, des Deutschen nicht genug mächtig; und obschon er dies zugesteht und uns ersucht, die Sprache zu verbessern: so durften wir doch, eben hier, wo es nicht blos auf Formen ankömmt, und wo durch kleine Missverständnisse oder verfehlte Ausdrucke eben das gehindert werden könnte, was man fördern will — dass nämlich jedem sein Recht wiederfahre — uns nicht verstatten, von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen.

Jetzt nun aber erhielten wir von Hrn. Winkel die, am Schluss dieses Aufsatzes abgedruckte, unumwundene Erklärung, und dabey in seinem Schreiben, neben der Aufforderung, sie drucken zu lassen, auch die, für das, was wir in der Sache als Recht erkennen, uns unsrer Ueberzeugung gemäss zu verwenden: da durften wir uns denn nicht entziehen, ausser dem Abdruck der Erklärung, unsere frühern Anstandsgründe nochmals zu erwägen. Und da ergab sich denn: Was 1. betrifft: so ist indess der Metronom so weit verbreitet, dass wir glauben dürfen, es werden nicht wenige Leser über die Geschichte desselben mehr vernehmen wollen; etwas nach 2. Erwartetes ist nicht erfolgt; 3. das Resultat, das sich *nun* zu ergeben scheint, beziehet sich nicht blos auf die Personen, sondern auch auf die Sache, nicht eben, wie sie ist, doch, wie sie geworden; dem 4. wird dadurch abgeholfen, dass wir jene actenmässig unterzeichneten Papiere nicht vollständig, sondern in diesem sorgsam und unparteyisch aufgesetzten Auszuge mittheilen; (aber auch sie selbst für jeden, der zu weiterer Nachfrage befugt ist, wohl aufbewahren:) dem 5. endlich ebenfalls durch diesen Auszug einigermassen entgegenkommen, und um jener Unvollkommenheit willen unser eigenes Urtheil nur so ausdrücken, wie es oben geschehen, und wie es einem jeden zugleich einleuchtend gemacht und erwiesen werden kann.

Sonach ist dieser unser Aufsatz nichts, und soll nichts seyn, als eine pflichtmässige Relation aus dem glaubwürdig uns Uebergebenen, mit rechtfertigender Erwähnung dessen, warum wir *sie* geben, und nicht früher gegeben haben. Ob etwas, und was weiter aus dieser Darlegung erfolgen mag, ist allein Sache der beyden zunächst betheiligten Männer; welche wir aber hier zugleich ersuchen, solches Weitere, im Fall es sich ergeben sollte, uns zur Durchführung oder Verbreitung nicht zuzumuthen, sondern nur gewiss zu seyn, dass wir, sollte für den Einen oder den Andern ein anderes *Resultat*, als das jetzige, mit erwiesener Sicherheit hervorgehen, *dies* unsern Lesern so wenig vorenthalten werden, als wir Vorstehendes ihnen vorenthalten durften.

d. Redact.

Erklärung.

Da ich nun Gelegenheit gehabt habe, einen Metronomen von Hrn. Mälzel zu sehen, so erkläre ich hierdurch, dass die Erfindung dieses Metronomen mir zugehört, und nicht Hrn. Mälzel. Beweise dafür befinden sich in meinem Aufsatz vom 14ten März 1818, welchen ich damals der Redact. der musikal. Zeitung übersendet habe.

Amsterdam, d. 3. Jun. 1818.

d. N. Winkel.

Nachrichten.

Zürich. Im May. Ueber unsere letzten Winter-Concerte erhalten Sie nun auch meinen Jahresbericht; diesmal einen kurzgefassten.

Von *fremden Virtuosen* ist nur Hr. Flath aus München und Mad. Graff aus Frankfurt (dann in Strassburg) erschienen — ohne eigentlich zu erscheinen, d. h. durchgereist. Hätten wir doch Erstern so gern zum zweyten Mal gehört! und hätte doch Letztere sich auch recht umgesehen, wenigstens von ihren Empfehlungen die, an die eifrigern Gesangfreunde gerichteten, auch abgegeben! — Ueber unser *Einheimisches* nur Folgendes: Unser neuer Orchester-Director, ein junger Hr. Wesermann aus Meinungen, zeigt sich, auch im Concertspiel, als einen wackern Mann, und vermehrt von dieser Seite den Ruhm seines hochberühmten Meisters, Spohr. Nebenbey befördert er auch, was keine Nebensache ist, das Quartettenspiel, sonst eine der stillern Zierden unserer musikal. Stadt. — Dem. Herdmeyer, immer weiter zur Virtuosität fortschreitend, hat sich vollends diesen Winter in den Beyfall des Publicums hineingesungen, wie noch keine. Ihre Stimme wird immer frischer, der Vortrag lebendiger; dabey ist ihr Piano wunderlieblich. — Hr. Liste hat in einem Klavier-Concert, von seiner Schülerin, Dem. Hirzel, so wie vom Orchester, trefflich gespielt, viel tiefe und originelle Kunst entfaltet, die übertriebenen Modulationen abgerechnet, die keine ächte Kunst sind, wenn sie die Theile des Kunstwerks ungefügig und unfasslich machen. Dies Product hat daher nicht den hohen Kunstwerth seiner, auch in modulatorischer Hinsicht vortrefflichen Solosonaten. — Ein junger Hr. Ott thut sich als Klarinettist trefflich hervor, wetteifernd mit seinem schon wol ein Jahrzehend mit Recht beliebten Namens- und Kunstverwandten. — Im Sing-Institut schien vorzüglich zu gefallen: eine Cantate „auf die schweren Zeiten," von Tiedge; dann eine idyllische, von Isidorus, „auf dem See" — ein allerliebstes Gedicht, das in seiner Art unsern örtlichen Gefühlen eben so sehr zusagt, als Klopstocks berühmtes „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht." — Den Charfreytag haben wir abermals mit Haydns *sieben Worten* gefeyert. Angehängt war ein Wechselgesang aus Klopstocks Messias, gesungen von den Dem. Greuter und Herdmeyer. (Dem Componisten, der es unternimmt, den Hexameter zu bemeistern, muss man rathen, erst seine Studien zu machen, und doch auch, ehe er wieder solch ein Unding von Behandlung des Textes von sich ausgehen lässt, das alte Sprüchlein zu beherzigen: *non omnia possumus omnes.*) Auch Dem. Greuter macht löbliche Fortschritte, die durch den steigenden Beyfall des Publicums bekannt werden. Mehre andere junge Sängerinnen schliessen sich an, und werden künftig auch die Anerkennung in der musikal. Zeitung verdienen.

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate pour le Pianoforte et Cor obligé (ou Alto-Viola) comp. par Eugene Thurner. Op. 29. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der rühmlichst bekannte Virtuos auf der Oboe, Hr. Th., giebt in diesem Werke den Künstlern u. Dilettanten auf beyden Instrumenten Gelegenheit, durch angenehme, heitere Melodien Wohlgefallen zu erregen, und auch durch imposante Passagen zu glänzen. Ein rasches, interessant geführtes Allegro in E dur bildet den ersten Satz. Hierauf folgt ein Largo molto in E moll, zugleich als Einleitung zum Rondo. Im Largo machen die gehaltenen, schwellenden Töne des Horns mit dem tremulirenden Accompagnement des Pianoforte eine treffliche Wirkung. Mit einem Halt der halben Cadenz tritt in der Piano-Stimme ein freundliches Thema (E dur) ein, welches vom Horn wiederholt wird und nachher immer das Motiv der sehr gelungenen Arbeit bleibt. — Ref. hatte

öfters Gelegenheit, die Hornpartie dieser Sonate von Einem der Gebrüder Schunke in seltener Vollkommenheit zu hören. Die Hornstimme möchte selbst nicht jedem Virtuosen dieses Instruments leicht vorzutragen seyn, da sie einen Umfang von einnimmt: doch kann dieses von einem jeden Bläser leicht, seinem Umfange gemäss, abgeändert werden, ohne dass die Partie im Ganzen wesentlich darunter litte. Auch ist die Hornstimme, für die Viola arrangirt, hinzugefügt, und auch da von genügender Wirkung. — Diese Sonate erfordert zugleich einen geschickten Klavier-Spieler; doch wird die Mühe, die er auf das Studium derselben wenden möchte, reichlich vergolten, indem sie im Ensemble einen sehr brillanten Eindruck macht. Möchte Hr. Th. sein schönes Talent zur Composition nicht immer für das Instrument, welches er so trefflich behandelt, beschränken, und fortfahren, uns öfters gemeinnützigere Werke zu liefern! — Der Stich ist schön und correct.

Quintuor en Mi mineur (E moll) d'Andreas Romberg, arrangé pour Pianof. à 4 mains par J. A. W. Hartmann. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr. 50 C.s.)

Dies treffliche Werk, das keiner wahrhaft guten Quartettgesellschaft fremd, vielmehr für viele ein Lieblingsstück ist, findet man hier mit Einsicht und Sorgfalt arrangirt, so, dass es auch in dieser Form dem Geiste und dem Gefühle Nahrung und Genuss — wenn gleich allerdings nicht in dem Maasse, wie das Original — verschaffen wird. Die Allegrosätze verlieren am wenigsten, die Trio's des Scherzando und das Andante am meisten; wie das nicht anders seyn konnte. Dass dergleichen Werke, für das Pianoforte eingerichtet, jetzt so häufig herauskommen, und, da die Verleger recht wohl wissen werden, was sie thun, so beliebt sind: das ist ein Beweis, welch eine ernste u. achtungswürdige Richtung der Geschmack der Klavierspieler in Deutschland genommen hat; und zwar der Geschmack der Dilettanten: denn die Künstler halten sich doch an die Originale. Wie viel anders, und viel besser, ist es auch in dieser Hinsicht seit etwa funfzehn Jahren mit der deutschen Musik geworden; nämlich mit der Instrumentalmusik! Nun: der Gesang wird ja wol auch einmal nachkommen! —

Adagio et Variations pour Pianoforte et Violoncelle obligé, comp. par C. Gänsbacher. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 20 Gr.)

Ein empfehlenswerthes Unterhaltungsstück für zwey Liebhaber, von denen der Klavierspieler nur mässige, der Cellist mehr Geübtheit, vor allem aber, neben sicherer Intonation, Ausdruck, und was man schönen Gesang auf seinem Instrumente zu nennen pflegt — nöthig hat. Die Behandlung dieses Instruments zeigt den Kenner desselben und seiner eigenthumlichen Vorzuge. Das Ganze ist mehr angenehm und heiter, als streng oder brillant gehalten: darum ist es aber weder oberflächlich, noch tändelnd; auch in der Harmonie keineswegs vernachlässigt. Das Aeussere des Werkchens ist leidlich, der Preis aber übertheuert.

Vier Tänze für Guitarre und Flöte, und fünf, für Guitarre allein — — von Wilh. Schäfer. Ansbach, b. Rohmeder. (Pr. 12 Gr.)

Walzer, Ecossoisen u. eine Polonoise. Muntere, meistens gefällige Melodien, einfache, natürliche Harmonie, bequeme, beyden Instrumenten angemessene Schreibart, nichts schwer vorzutragen und doch auch nicht allzuwenig beschäftigend: mithin alles eben so, wie Liebhaber, die durch Tänze sich zu unterhalten u. zu üben pflegen, es gern haben.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VI.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. *№ VI.* 1818.

Ein Streit!

Gegen Ende des vorigen Jahres überbrachte Hr. Stöpel aus Merseburg ein Exemplar seiner **Melodora** etc. dem Hrn. Hofrath Rochlitz in Leipzig, und wünschte, baldigst davon eine Rec. in dieser Zeitung zu lesen. Hr. R. versprach, was er könne, zu thun, dass das Werkchen sogleich einem Mitarbeiter gesandt und dessen Beurtheilung dann so bald als möglich gedruckt würde. Diesem nach ward es auch sogleich abgesandt. Den fernern Verlauf erzählt nun der Rec. desselben, dann werden wir das Weitere anfügen.

Herr Franz Stöpel in Merseburg hat **Melodora, Töne der Liebe, Sehnsucht und Hoffnung** etc., *ist zu sagen: fünf Lieder, herausgegeben.* — Redact. der musikal. Zeit. sandte sie mir zur Beurtheilung. Ich schrieb wörtlich sogleich zurück: „Wird wohl besser stillschweigend übergangen; hat zu viel Schülermässiges." bekam aber zur Antwort: „Der Componist wünscht auf jeden Fall eine öffentliche Anzeige, ist kein Musiker von Profession, hat das Werkchen auf seine Kosten drucken lassen, und erwartet wol einigen Absatz" — Gut, dachte ich; man darf ja — nicht etwa die Unwahrheit sagen, doch aber die Wahrheit so, dass, was zu billigen, so laut, was zu missbilligen, so leise ausgesprochen werde, als möglich, und bey Gott und verständigen Menschen zu verantworten ist. Das that ich denn; meine Anzeige wurde in No. 4 von dies. Jahre gedruckt, und ich glaubte an Hrn. Franz Stöpel Dank verdient zu haben. Statt dessen empfange ich von ihm, und zwar erst heute, (ich wohne nicht nahe an Merseburg oder Leipzig,) im Intelligenzblatt, No. II, ein wunderlich gesetztes Schreiben, das, verstehe ich's recht, gar spitzig seyn soll, und darauf hinauslauft: Mein Lob ohne Belege und Beweise glaube Hr. St. nicht, zum Tadel mit Belegen und Beweisen fordere er auf. Was nun das Erste betrifft, (ich hatte gesagt: H. St. gebe gefällige und fliessende Melodien, scheine auch im Praktischen des Singens nicht unerfahren,) so wollen wir, da sich das, der Natur der Sache nach, nicht belegen und beweisen lässt, ohne das Werkchen selbst abzudrucken, was kein Mensch bezahlete — sogleich fertig seyn? Wenn Hr. St. mein Lob nicht will: so — nehme ichs zurück. Aber der Tadel, der Tadel! Ich hatte gesagt: in dem, was man in der Kunst eigentlich zu lernen habe, sey Hr. St. noch wenig ausgebildet und gesichert. Soll ich nun sein Werkchen auscorrigiren, die sehr vielen zu berichtigenden und dann berichtigten Stellen drucken lassen, dabey (er verlangt's ausdrücklich) ausführen, es sey z. B. — um auch dem Nichtmusiker verständlich zu sprechen — „und" u.s.f., nicht aber u.s.f. zu schreiben, und zwar aus *dieser* Regel, und *diesem Grund* der Regel: so giebt das offenbar viel mehr Bogen, als alle seine Töne der Liebe, Sehnsucht und Hoffnung. Wir wollen also auch hier einen Ausweg wählen; und folgender ist der kürzeste, übrigens wahrlich für ihn der vortheilhafteste. Das Erste, was Einer verstehen muss, um ein Lied in Musik zu setzen, ist doch ganz offenbar: es richtig zu lesen, und diese richtige Lesart in Noten anzudeuten — nun allerwenigsten ihr nicht in den Noten entgegen zu treten, die Noten nicht das Gegentheil sagen zu lassen. Nun beziehet sich das richtige Lesen zuerst auf den Wortverstand, dann auf den Ausdruck: jenes ist vom Ersten mithin das Allererste. Darüber sind wir beyde doch wohl, so wie die ganze Welt, einig? Drum weiter! Hr. St. giebt in seinem Werkchen, wie andre Leute wohl auch, zum Ersten den guten Wein, hernach den geringern: sein erstes Lied ist, wie ich auch in jener Anzeige gesagt habe, sein bestes. Wenn ich nun ihm, und allen Lesern, unwidersprechlich darthue, er habe selbst in diesem seinem ersten und besten Liede, selbst dieses Allererste der Liedercomposition — nicht etwa blos hin und wieder verfehlt, sondern fast in keiner Zeile richtig, wie viel weniger gut, wie viel weniger schön getroffen, oftmals aber aufs gröblichste verletzt, ohngeachtet eben dies Lied nicht einmal strophisch behandelt, sondern, wie man sich ausdrückt, durchcomponirt ist: nun: da wird er's ja wohl zufrieden seyn, dass ich über die vielen Fehler und Schwächen anderer Art, wie sie sich vielfältig bey ihm finden, aber nicht so kurz und *Jedermann* einleuchtend aufgestellt werden können, seine Aufforderung auf sich beruhen lasse? — Jenes darzuthun, brauche ich aber gar nichts weiter, als das Gedicht abzuschreiben, und es, wie es in den Noten ausgesprochen ist — noch gar nicht mit den Feinheiten des Hrn. Markwort in dieser Zeitung, sondern nur nach der, seit Moritz, allergewöhnlichsten, und bekanntlich der laxesten Weise bezeichnet, hierherzusetzen. Hr. St. beginnt:

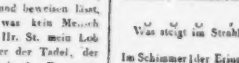

Und (?) gönnt der Sehnsucht schmerzlich süsse Wonne |

Auf (?) meines Tages öden, trüben Lauf? —

Was (?) geht mit mir | durch Fluren etc.

Was naht mir da (?) der Sterne bleichem Scheine etc.

Und wenn der Schlaf mein müdes Auge grüsset — — und so fort. Da ich versprochen habe, nur von diesem allerersten Erfordernisse der Liedercomposition zu sprechen, so sage ich nichts darüber, dass die ersten zwey Zeilen recitativisch behandelt sind, und mit der dritten die Cantilene eintritt, statt dass offenbar, entweder alle Fragen recitativisch ausgedrückt werden mussten, und die Cantilene erst mit der Antwort eintreten durfte, oder alles in dieser zu behandeln war; ich sage nichts darüber, dass von den 11 ersten musikal. Einschnitten des Gesanges 7, ich sage sieben, auf die Dominante fallen; nichts über die saubere Cadenz des Pianoforte am Schluss der ersten Seite, noch über das köstliche „nimmer" des Sängers auf der dritten; nichts — gar nichts sage ich mehr, als: Hr. St. hätte ein nur allzufreundlich ausgesprochenes Wort zufrieden hinnehmen, ruhig überlegen, bescheiden benutzen, am wenigsten aber mit einer vornehm sich anstellenden Aufforderung öffentlich dagegen auftreten sollen, wenn auch der Rec. gesagt hatte, es könnten ihm die angeführten Schwächen (privatim, meynte er,) nachgewiesen werden; als wenn es nur einiger Zeilen bedurft hätte an die Redact., für den

Rec. der Melodora.

Wir vermeiden, so lange als möglich, jeden Streit, und kehren, wo es uns irgend zugelassen wird, ab, womit Jemand wehe geschehen könnte, hätte er es auch verdient. Es schien uns, Hr. St. habe mit jener Beurtheilung nur im ersten Moment gereizter Empfindlichkeit unzufrieden seyn können; und da dieser mit dem Druck seiner „Aufforderung" Genüge geschehen: so werde es ihm lieb seyn, die Sache damit beendigt zu sehen. Wir erwachten daher den Rec., jene Antwort, die schon seit Anfang Aprils in unsern Händen war — erfolge von der andern Seite nichts weiter — ungedruckt lassen zu dürfen. Der Rec. war es zufrieden. Dagegen empfingen wir am 28sten May von Hrn. St. unerwartet ein Schreiben, worin er sagte: er erwarte eine Antwort „ganz bestimmt," und „glaube, sie von der Redact. selbst zu fordern berechtigt zu seyn." Wir erwiederten sogleich: die Antwort des Rec. sey in unsern Händen, wir hätten aber geglaubt, ihm, Hrn. St., gefälligst zu seyn, wenn wir sie nicht druckten; doch da er darauf bestehe, solle dies sogleich geschehen. Und so ordneten wir den Druck an. Einige Tage hernach verlangte Hr. St. in einem Schreiben, wir sollten ihm „die Handschrift, oder wenigstens eine Abschrift" jener Antwort des Rec., aber „mit seines Namens Unterschrift" senden. Wir hielten den schon angefangenen Druck auf, und

schrieben zurück: die Abschrift könnten wir ihm geben, nicht aber, ohne Erlaubniss des Rec., den Namen: doch wüssten wir, um nicht in einen Zwist gezogen zu werden, der ihn nicht angehe, und auch des vielfältigen Hin- und Wieder-Schreibens in so unwichtiger Sache überhoben zu seyn, uns zuvor seine Erklärung erbitten, dass es damit auch endlich genug seyn solle; und diese Erklärung, solle sie uns gegeben werden, erbäten wir uns mit nächster Post. Hierauf erfolgte nichts, Hr. St. nahm mithin unsern Vorschlag nicht an: so ward denn die Antwort des Rec. gedruckt, und wir legen hier den ganzen Verlauf den Lesern zu eigener Beurtheilung vor, ohne irgend einen Zusatz an Hrn. St., ausser folgendem. Es giebt jetzt viele öffentliche Blätter, die alles drucken, und kaum etwas lieber, als worin es über Andere hergeht: will Hr. St. gegen uns schreiben, so wird es ihm wenigstens nicht an Raum fehlen; uns aber muthe er nicht zu, es zu beantworten, oder von unsern Lesern Zweifel zu hegen, ob sie wol aus den ihnen hier vorgelegten Thatsachen ein richtiges, genügendes Urtheil fällen werden, oder nicht.

d. Redact.

Im August dieses Jahres erscheint und ist bey uns in Commission zu haben:

Allgemeines Commers- und Liederbuch, mit Melodien, enthaltend die bessern alten Commerslieder, neun Burschenlieder, ausgewählte Trinklieder, vaterländische Gesänge, endlich Kriegs- und Turnlieder, herausgegeben von Albert Methfessel, Taschenformat geheftet.

Worauf wir in Voraus aufmerksam machen, und uns Bestellungen baldigst erbitten, indem es nur auf feste Rechnung versandt wird.

Rudolstadt, im Juny 1818.

F. S. R.
Hofbuchhandlung.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Fromelt, A. Quodlibet für angehende Clavierspieler. 20 Gr.
Kels, Marsch für das Pianof. zu 4 Händen. Op. 68, 6 Gr.
— — Variationen für 3 Flöte über d. Thema: Kind willst du ruhig und. Ueber die Beschwerden. Op. 49. 12 Gr.
— — 8 Variationen über den Kosackenta. z aus der glücklichen Rückkehr f. Pforte u. Flote. 3us Wk. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten July. N°. 27. 1818.

Recension.

Versuch einer gegründeten Theorie der Tonsetzkunst, zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere, von Gottfried Weber. Zweyter Band. 555 S. gr. 8. Mainz, in der Hofbuchhandlung. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.)

Den ersten Band dieses höchst verdienstlichen Werkes habe ich voriges Jahr in No. 38 u. 39 dieser Zeitung angezeigt. Auf einige meiner dort gemachten Bemerkungen hat der Hr. Verf. am Ende des gegenwärtigen Bandes geantwortet. Es ist nicht mein Zweck, über unsere abweichenden Ansichten hier zu streiten. Die Verhandlungen liegen vor: Sachkenner werden entscheiden. Dass mir aber Gegenantworten übrig geblieben sind, mag nur an Einem Beyspiele zu zeigen erlaubt seyn. Ich nehme dazu gleich die erste Bemerkung, die ich gegen den Hrn. Verf. gemacht hatte, und die Antwort, die derselbe darauf giebt.

Im ersten §. des ersten Bandes stehet: „Alles, was unser Gehör empfindet — ist ein *Laut*, *Schall*, oder *Klang*.“ Dabey sagte ich: „Gegen den Sprachgebrauch! Nicht jeder Laut ist ein Schall, geschweige denn ein Klang.“ Hierauf erwiedert der Hr. Verf. (S. 330 des gegenwärtigen zweyten Bandes): „So habe ich — wol nie gesagt, *dass jeder Laut* ein *Klang* sey! Das Wörtchen „*oder*“ ist ja bekanntlich der Regel nach eine *particula disjunctiva*, und hätte daher auch in der dritten Zeile meines §. 1 disjunctiv verstanden werden dürfen; zumal da ich hernach die wesentliche Verschiedenheit von Laut und Klang (§. 8, 10) sehr heraushebe.“ Ich antworte:

1) in den angezogenen §. 8 und 10 finde ich, bey der sorgfältigsten, mehrmals wiederholten Lesung, auch nicht Eine Zeile, wodurch die Verschiedenheit von Laut und *Klang* herausgehoben würde. Nur von der Verschiedenheit zwischen *Ton* und Laut, so wie zwischen *Ton* und Klang, ist daselbst die Rede: und nur hiervon sollte auch die Rede seyn. Der 8te §. kündigt gleich zu Anfang diese Absicht ausdrücklich an. Denn es heisst daselbst: „Hier stehen wir nun auf dem Standpunkt, von wo aus wir den Begriff von *Ton* bestimmen, und den Unterschied zwischen Schall oder Laut — und *Ton* — auffinden können.“

2) Wenn auch in den erwähnten Stellen (§. 8, 10) der Unterschied von Laut und *Klang* auf das Bestimmteste ins Licht gestellt wäre: so könnte *a*) darum doch der Ausdruck im ersten §. unrichtig, und so beschaffen seyn, dass dadurch jeder Laut für einen Klang erklärt würde, und *b*) würde auf jeden Fall wenigstens die Verwechselung von Laut und *Schall* übrig bleiben.

3) Ungeachtet ich nicht läugnen mag, dass das Wörtchen *oder* in den meisten Fällen trennend (disjunctiv) sey: so konnte mir doch nicht in den Sinn kommen, es hier so zu nehmen. Denn, abgesehen davon, dass alsdann der Sprachgebrauch, bey der hier Statt habenden Wortstellung, ein vorausgehendes *entweder* erfordert haben würde: so scheint mir die Stelle noch viel unrichtiger zu seyn, wenn *Oder* in trennender Bedeutung verstanden wird. Denn der Klang ist eine besondre Art des Lautes, als dem Laute, als seiner Gattung, untergeordnet, und untergeordnete Glieder sollen, wie Jeder weiss, in einem Trennungssatze niemals vorkommen. Alles, was das Gehör empfindet, ist *entweder* ein Laut *oder* ein Klang — lässt sich eben so wenig sagen, als: was ich da höre, ist *entweder* ein Tonwerkzeug *oder* eine Flöte. — —

Der vorliegende zweyte Band, gestehe ich dankbar, hat mir noch viel mehr Belehrung und Vergnügen gewährt, als der erste. Er entwickelt die Lehre von der „*Modulation*," und handelt zuerst von der Modulation überhaupt, dann insbesondere von der nicht ausweichenden, und von der ausweichenden Modulation, hiernächst von der modulatorischen Einrichtung der Tonstücke im Ganzen, und giebt zuletzt Beyspiele zur Uebung.

I. „Von der Modulation überhaupt." *Moduliren* heisst (S. 1): „eine Folge von Harmonien hören lassen." (Warum aber nur von Harmonien? oder — wie der Hr. Verf. selbst S. 10 dieses fremde Wort übersetzt — von Zusammenklängen? Kann nicht eine Folge einzelner Töne auch eine Modulation bilden? Ist es z. B. nicht Modulation, wenn man diese Töne nach einander hören läst:

c e | d c | H d | G | g e | c B | A c | F?

Und kann nicht ein einzelner Flötenspieler aus einem Tone in den andern sehr mannigfaltig moduliren? Nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche wenigstens enthält der Begriff von Modulation auch Folgen von einzelnen Tönen unter sich, und der Hr. Verf. hat keinen Grund angegeben, warum dieser Begriff enger zu fassen, und auf blosse Folgen von Zusammenklängen einzuschränken seyn sollte.) Die Modulation ist entweder *leitereigen* oder *ausweichend*. Das erstere, wenn die auf einander folgenden Zusammenklänge einer und eben derselben Tonart angehören (in der Tonleiter eines und eben desselben Tones liegen); das andere, wenn dieses nicht ist. *Ausweichen* heisst daher auch: anfangen aus einem andern Tone zu spielen (S. 2, 5). (Es ist hierbey nicht bemerkt, sondern erst viel weiter unten, §. 393, beyläufig angeführt worden, dass die ausweichende Modulation vorzugsweise Modulation heisse. Dies ist aber so gewöhnlich, dass sogar Viele nur Ausweichungen allein Modulation nennen wollen.) *Ganze* oder *vollkommene*, und *halbe* oder *unvollkommene* Ausweichungen (S. 4, 5). Beyde sind verschieden 1) nach der Entfernung der Töne, aus welchem und in welchen ausgewichen wird. Der neue Ton, in den man ausweicht, kann von dem bisherigen um eine Stufe, um zwey Stufen u. s. f. entfernt seyn; 2) nach der Grösse des „Harmonieschrittes," durch welchen die Ausweichung geschiehet. — Ein „Harmonieschritt" aber ist eine Folge von nur zwey Zusammenklängen, und seine Grösse hängt ab von der Entfernung der *Grundtöne* dieser Zusammenklänge. — Beyde Verschiedenheiten sind nicht zu verwechseln. Man kann durch einen kleinen Harmonieschritt in einen von dem bisherigen um viele Stufen entfernten Ton, und umgekehrt in einen nahe liegenden durch einen grossen Harmonieschritt ausweichen. z. B. durch die Zusammenklänge

g fis
c d
e e

kann aus dem harten C in das harte G, also in die *Quinte* des bisherigen Tones ausgewichen werden. Der Harmonieschritt aber, den beyde Zusammenklänge machen, ist nur ein *Secundenschritt*. Denn der Grundton des ersten ist e, der Grundton des zweyten d.

Eine Folge von (wenigstens zwey) *ähnlichen* Harmonieschritten (wozu also wenigstens drey aufeinander folgende Zusammenklänge gehören) heisst eine *harmonische Reihe* (S. 10). Aehnlichkeit aber haben Harmonieschritte 1) wenn sie gleich gross sind; 2) wenn die einzelnen Zusammenklänge, wodurch sie gebildet werden, von einerley Art, z. B. lauter harte Dreyklänge sind; besonders, wenn diese 3) auch in einerley Lage, oder auch sonst in einerley Umstaltung erscheinen, und 4) wird die Aehnlichkeit harmonischer Schritte noch dadurch erhöhet, wenn sie auch in Ansehung des rhythmischen Gewichtes sich gleichen (S. 10-18). (Man könnte freylich über einige *Ausdrücke* rechten; wie z. B., wenn einerley Grösse Aehnlichkeit geben soll; indem Einerleyheit der Grösse eigentlich nicht Aehnlichkeit, sondern Gleichheit genannt wird; und das, was der Hr. Verf. *Aehnlichkeit* der Harmonieschritte nennt, würde vielleicht richtiger überhaupt *Uebereinstimmung* derselben heissen. Allein die *Gedanken* sind eben so richtig, als sie gründlich ausgeführt sind).

§

Durch die Verbindung mit andern, in welcher ein Zusammenklang vorkommt, also durch die Modulation, wird die Mehrdeutigkeit, die einem jeden, einzeln betrachtet, anklebte, grösstentheils aufgehoben. Wie dies zugehe. Allgemeines Gesetz darüber; nähere Bestimmungen und Einschränkungen desselben. (Vortrefflich ausgeführt und durch Beyspiele erläutert, S. 20-51). Aber auch selbst in der Verbindung mehrer Zusammenklänge können Fälle vorkommen, wo der eine

oder der andere von ihnen noch mehrdeutig bleibt. Wenn z. B.

c	d
g	h
e	f
c	H

auf einander folgen: so kann der letztere Zusammenklang eben so wol für den verminderten Dreyklang von H, als für den Septimenaccord von G genommen werden. Es ist kein Grund vorhanden, der das Gehör bestimmte, der einen oder der andern Bedeutung den Vorzug zu geben. Sofern nun ein Zusammenklang auch in der Verbindung mit andern, worin er vorkommt, noch mehrdeutig ist, ist er eine *eigentlich* mehrdeutige Harmonie S. 75). In welchen Fällen solche eigentliche Mehrdeutigkeit eintrete (S. 34-37. Eben so gründlich, wie das Vorige).

Mögliche Harmoniefolgen. Einfache Harmoniefolgen, das ist Harmonieschritte, welche auch *modulatorische Schritte* genannt werden, sind überhaupt 6633 denkbar, alle wesentlich verschieden; und zwar 222 leitereigene, und 6616 ausweichende; wie S. 53 und 89 berechnet wird. Doch ist hierdurch die mögliche Mannigfaltigkeit in der Modulation bey weitem nicht erschöpft. Denn (S. 91): „jede einzelne der aufgezählten 6633 verschiedenen Folgen erscheint selbst wieder, je nach Verschiedenheit der Umstände, unter welchen sie auftritt, in gar verschiednem Lichte, so dass eine und dieselbe Harmoniefolge unter gewissen Verhältnissen und Umständen, in gewissen Lagen, Umkehrungen, Verwechselungen, oder sonstigen Umstaltungen des einen oder des andern Accords, oder beyder zugleich, auf dieser oder jener schweren oder leichten Taktzeit angebracht, und unter diesen oder jenen Combinationen dieser oder jener Umstände, das eine Mal eine ganz andre Wirkung thut, als das andre Mal; wodurch denn die Zahl von 6633 wesentlich verschiednen Fällen vielleicht aufs Zehenfache, oder vielmehr fast ins Unendliche, vermehrt wird."

Diese Angabe ist so wenig übertrieben, dass sie vielmehr, streng genommen, noch als unvollständig betrachtet werden kann. Denn, abgesehen davon, dass es in der weichen Tonart, wenn man, gegen §. 216, den übermässigen Dreyklang, und den verminderten Septimenaccord mit zählt, nicht 14, wie der Verfasser annimmt, sondern 14 leitereigene Harmonieen giebt, wodurch denn eine viel grössere Anzahl denkbarer Harmonieschritte entstehet: so ist doch wenigstens der Umstand in Betrachtung zu ziehen, dass auf jede Harmonie sie selbst wieder folgen kann. Eine solche Folge ist eben so wol ein Harmonieschritt, als das Verhältnis der Gleichheit ein Verhältnis ist. Denn dass das Bild eines Schrittes nicht passt, thut nichts zur Sache: das liegt blos am Ausdrucke. Der Sache nach ist es nicht allein denkbar, sondern oft sehr ausdrucksvoll, und von grosser Wirkung, dass die nämliche Harmonie Ein oder mehr Mal wiederholt wird. Darnach giebt es denn in der harten Tonart $14 \times 14 = 196$, in der weichen $10 \times 10 = 100$, also zusammen 296 nicht ausweichende, folglich überhaupt 6912 verschiedne Harmonieschritte. Nimmt man aber vollends auch in der weichen, wie in der harten Tonart, 14 leitereigne Harmonieen an: so kommen überhaupt 9512 einfache Harmoniefolgen heraus: wie Jeder, der sich die Mühe nehmen will, durch eine leichte Rechnung finden wird.

Freylich manche von diesen Folgen haben (S. 99) „eine ganz wunderliche, oft selbst hart auffallende Wirkung." Aber eines Theils können sie durch mehre (S. 92 etc. entwickelte) Mittel „technisch gelindert werden," und andern Theils „kann ja das Fremde und Befremdende, das gewissermassen Herbe, ja selbst das Barocke, in der Kunst am *rechten Orte* angebracht, zuweilen zweckmässig und von trefflicher Kunstwirkung seyn." Aus diesen Gründen weiss der Verf. *auch nicht eine einzige Harmoniefolge unbedingt zu verbieten.* (S. 99). (Allerdings eine sehr dreiste Behauptung! die ich aber nicht anstehe, zu unterschreiben, wenn sie nur, wie ich voraussetzen zu können glaube, mit der stillschweigenden Einschränkung verstanden werden will: dass bey jeder Folge von Zusammenklängen — was bey jeder auch möglich ist — die grammatischen Grund- und Haupt-Fehler, namentlich offenbare Octaven u. Quinten, vermieden werden. Ohne diese Einschränkung könnte ich freylich nicht beystimmen. Wäre Nachahmung der Natur das höchste Gesetz der schönen Künste, wie man lange genug geträumt hat: so würde es allerdings keine, auch noch so grelle Folge von Zusammenklängen geben, die nicht in einem schönen Werke der Tonkunst vorkommen dürfte. Denn es giebt keine, die nicht bey irgend einem Gemüthszustande dazu dienen könnte, einen natürlichen Ausdruck desselben

zu bilden. Aber jener Traum ist längst zerstreut. Die Nachahmung der Natur in den Werken der Kunst hat ihre Grenzen, und ist einem höhern Gesetze unterworfen. Wenn das Natürliche an sich selbst in einem so hohen Grade widrig ist, dass dieser unangenehme Eindruck desselben durch das Wohlgefallen an seiner Natürlichkeit, und an dem, was dadurch etwa dargestellt wird, nicht überwogen werden kann: so ist dasselbe in der schönen Kunst unbedingt verwerflich, und schon Aristoteles hat es unter dem Namen des Gräslichen verboten. In Tonwerken aber sind Fortschreitungen mit den gedachten Fehlern dahin zu rechnen; und alle Harmonieschritte, worin dergleichen vorkommen, unbedingt verwerflich. Ohne dieses Gesetz könnte auch von einer Kunst des reinen Satzes überhaupt gar nicht die Rede seyn. — Wollte man aber etwa sagen: auch bey Fortschreitungen mit den besagten Fehlern könne das Harte und Unerträgliche durch allerley Gründe, z. B. durch eingeschobene, durchgehende Zusammenklänge, gemildert werden: so ist alsdann von solchen Fällen hier nicht die Rede, sondern nur von solchen, wo Zusammenklänge, deren Folge jene Fehler enthält, *unmittelbar* auf einander folgen. Wenn das Harte erst ist weich gemacht worden: so ist es alsdann nicht mehr hart; und, wer die Brauchbarkeit des Erweichten darthut, der hat damit noch nicht die Brauchbarkeit des Harten erwiesen.)

In den Anmerkungen (S. 103 etc.) beurtheilt der Verf. die Vorschriften der gewöhnlichen Lehrbücher, wodurch gewisse Folgen von Zusammenklängen, z. B. der Secundenschritt der Grundharmonie, schlechthin verboten werden, und widerlegt sie siegreich und lichtvoll. Aus voller Ueberzeugung bringe ich demselben meinen Dank dafür, dass er auch in Betreff dieses Gegenstandes seine Meynung so unumwunden ausgesprochen hat, ohne den Anstoss gegen verjährte Vorurtheile zu scheuen. Es ist Zeit, dass wir alle solche Vorschriften aus unsern Lehrbüchern ausstreichen, welche, aus einseitigen Ansichten hervorgegangen, die Wahrheit verdunkeln oder entstellen, und den Geist angehender Tondichter eben so gewiss beengen, in seinem freyen Fluge hemmen und ihn einnachtern, als sie von den grössten Meistern der Kunst durch die That für Nichts geachtet werden; wie dies der Verf. durch einleuchtende Beyspiele dargethan hat.

II. Von der *nicht ausweichenden Modulation*, oder von der *leitereigenen Harmoniefolge* insbesondre. Es giebt drey Hauptgattungen davon. Denn es kann ohne Ausweichung folgen: *A*) auf einen Dreyklang ein anderer, *B*) auf einen Dreyklang eine Septimenharmonie, *C*) umgekehrt auf eine Septimenharmonie ein Dreyklang, und *D*) auf eine Septimenharmonie eine andre Septimenharmonie.

A) In dem ersten Falle kann folgen 1) auf einen Dreyklang der ersten Stufe einer gegebnen Tonleiter ein Dreyklang auf jeder andern Stufe der nämlichen Leiter; 2) nach dem Dreyklange auf der zweyten Stufe ein Dreyklang auf jeder andern; u. s. f. Alles durch Beyspiele erläutert, mit beygefügten Bemerkungen über Einiges.

B) In dem zweyten Falle kann fortgeschritten werden 1) von einem Dreyklange auf der ersten Stufe zu einer Septimenharmonie auf der ersten, zweyten, dritten, u. s. f. 2) von einem Dreyklange auf der zweyten Stufe zu einer Septimenharmonie auf der zweyten, ersten, dritten, vierten, u. s. f. Eben so 3) von einem Dreyklange auf der dritten Stufe, und so weiter fort.

Unter diesen Fortschreitungen ist nur Eine besonders ausgezeichnet worden; nämlich die Fortschreitung von dem Dreyklange auf der ersten Stufe der Tonleiter zu dem Septimenaccorde auf der fünften.

C) Was den dritten Fall betrifft: so wird (S. 154 ...ieder Harmonieschritt, wo nach einer Septimenharmonie eine leitereigene Dreyklangsharmonie folgt, eine *Cadenz* genannt. Die Cadenzen theilt der Verf. in zwey Hauptgattungen, welche er *eigentliche* und *uneigentliche* oder *nachgebildete* nennt. Zu den *eigentlichen* rechnet er diejenigen, welche von dem Septimenaccorde auf der fünften Stufe der Tonleiter, der ihm die Hauptseptimenharmonie heisst, zu einem leitereigenen Dreyklange fortschreiten; zu den *uneigentlichen* alle, die aus irgend einem andern Septimenaccorde (einer Nebenseptimenharmonie) in einen solchen Dreyklang übergehen.

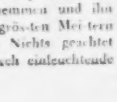

ist eine eigentliche,

d	c
h	a
e	e
G	A

eine uneigentliche Cadenz. — Beyde Gattungen begreifen wieder theils *natürliche*, theils *Trug*-Cadenzen unter sich. Nämlich (S. 155) „nach jeder Septimenharmonie erwartet das Gehör am natürlichsten einen Quartenschritt in die Dreyklangsharmonie des Tones, welcher um eine Quarte höher ist, als der Grundton der Septimenharmonie.“ Diese Cadenz wird darum die *natürliche* genannt. Jede andre täuscht folglich die Erwartung des Gehöres, und heisst deshalb *Trug*cadenz. Nähere Betrachtung aller Arten von Cadenzen, und ihrer unterscheidenden Eigenschaften. (S. 165-185). Sehr gründlich und durch treffende Beyspiele erläutert. Zwey Schreib- oder Druck-Fehler sind zu verbessern. In §. 446, Z. 3 muss *Haupt*septimenharmonie anstatt Septimenharmonie stehen, und S. 166, Z. 7 findet sich der nämliche Fehler.

D) Von den Fortschritten aus einer Septimenharmonie in die andre sind viele unbrauchbar, weil dabey die Gesetze der Stimmenführung nicht beobachtet werden können (S. 188). Der natürlichste ist derjenige, welcher „einen Quartenschritt bildet, d. h., wo nach einer Septimenharmonie die Septimenharmonie auf der Quarte des Grundtones der ersteren folgt.“

III. Von der *ausweichenden Modulation*. Jeder Accord, wodurch eine Ausweichung geschiehet, ist ein *Leitaccord* (§. 476). Ein solcher enthält nicht immer einen der bisherigen Leiter fremden Ton (§. 477). Wenn er einen oder mehre solche Töne enthält: so werden dieselben *Leittöne* genannt (§. 477). — Beurtheilung der Begriffe, die Andere mit diesen Ausdrücken verbinden (S. 193-197). — Verschiedne Arten von Ausweichung. Sie unterscheiden sich 1) nach den Tonleitern, aus welchen und in welche ausgewichen wird. Man moducirt nämlich entweder *a*) aus einer harten Tonleiter in eine der 11 übrigen, oder *b*) in eine der 12 weichen, oder *c*) aus einer weichen in eine der 11 übrigen, oder *d*) in eine der 12 harten — zusammen 46 Fälle. 2) „Sieht man aber nicht blos darauf, woher und wohin ausgewichen wird, sondern auch darauf, *von welcher zu welcher der neuen Tonart angehörigen* der Harmonienschritt geschiehet: so siehet man leicht, dass jede der aufgezählten 46 Ausweichungen für sich selbst wieder auch auf gar vielen, ebenfalls wieder wesentlich verschiedenen Wegen, durch gar viele wesentlich unter einander verschiedene Combinationen von Harmonien geschehen kann, wodurch dann noch eine weit grössere Mannigfaltigkeit unter den möglichen Ausweichungen entsteht.“ — Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiednen Ausweichungen. (Eigentlich nur Eines: dass nämlich Ausweichungen in nahe verwandte Töne gewöhnlich gelinder, in weit entfernte hingegen, im Durchschnitte genommen, „dem Gehöre auffallender, herber und greller sind.“) Mittel, die harten Ausweichungen zu mildern. Gebrauch der harten. — Nähere Betrachtung der besondern Arten von Ausweichung, in sofern sie „nach der Harmonie, durch welche sie geschehen, verschieden sind.“ (§. 487-515).

IV. Von der modulatorischen Einrichtung der Tonstücke im Ganzen. Flüchtige Umrisse (§. 514). *A*) Das allgemeinste Gesetz für die modulatorische Einrichtung eines Tonstückes im Ganzen ist „das Gesetz der *Einheit der Tonart*“ (§. 515). Der Ton, aus welchem ein Stück gehet, muss vorherrschend bleiben, so viele Ausweichungen auch geschehen. Ausweichung auf grössere Werke, die aus mehren einzelnen Stücken bestehen. Einschränkung (§. 519). *B*) Anfang eines Tonstückes. In der Regel mit dem Dreyklange desjenigen Tones, aus welchem das Stück gehen soll. Ausnahmen (§. 521-554). *C*) Modulation im Verlaufe des Tonstückes. Ausweichungen, welche dabey am gewöhnlichsten vorkommen. Ungewöhnlichere. Vorsicht im Gebrauche der letztern (§. 545). *D*) Endigung eines Tonstückes. In der Regel mit dem Dreyklange desjenigen Tones, aus welchem das Stück gehet, und zwar am besten nach unmittelbar vorausgegangener Septimenharmonie seiner Quinte, also mit einer *eigentlichen, natürlichen Cadenz*; welches denn ein *authentischer Tonschluss* genannt wird (§. 547). Dieser ist aber nicht der einzige, der stattfindet. Es giebt auch *plagalische*, welche dem Dreyklange der Tonica, nicht die Septimenharmonie der Quinte davon, sondern irgend eine andere Harmonie vorausgehen lassen (§. 553); ja

auf der Tonica schliessen (§. 349). Erläuterungen durch Beyspiele. Auch über die Schlüsse in der harten Tonart, wenn das Stück aus der weichen gehet. — Allgemeine Bemerkungen über die „verschiedene Wirkung und den Werth und Unwerth der verschiedenen Arten von Stückendungen.“ *Sehr* kurz, da hier nur von dem Technischen, und noch nicht von dem Aesthetischen die Rede seyn sollte. Sogenannte *Kirchenschlüsse*, brauchbar auch in nichtkirchlichen Werken der Tonkunst. — Von den „Kennzeichen, aus welchem Ton ein Tonstück gehe.“ (§. 366).

V. Beyspiele zur Uebung des Vorgetragenen, nebst erklärenden und sehr belehrenden Bemerkungen darüber. — —

Der Fortsetzung dieses, für die Tonwissenschaft so ausgezeichnet wichtigen Werkes sehe ich mit Verlangen und mit wahrem Vergnügen entgegen.

J. G. E. Maass.

Nachrichten.

Uebersicht der Frühlingsopern in Italien.— Mayland. Nach Winters neuer Oper, *Etelinda*, worüber Sie bereits Auskunft erhielten, gab man Weigls *Rivale di se stesso*, welche Oper den Mayländern, so oft sie dieselbe seit 10 Jahren gehört haben, doch diesmal wieder grossen Genuss gewährte. Da sie auch in Deutschland bekannt ist, so enthalten wir uns, weiter darüber zu sprechen. Ende May's gab man Hrn. Mosiacchi's neue Oper, *Gianni di Parigi*, nach der bekannten französischen Oper, *Jean de Paris*, vom Dichter Romani bearbeitet. Der erste Act gefiel grösstentheils, und in ihm vorzüglich ein Terzett: der zweyte Act wurde, ein Duett abgerechnet, worin ein zuletzt angebrachtes *Crescendo* eine gewisse Wirkung hervorbringt, kalt aufgenommen, und man sah' sich genöthigt, sogleich mehre Stücke in demselben wegzulassen, wofür aber Hr. M. ein neues Duett zwischen Mad. Camporesi und Hrn. David componirte. Doch dies machte *fiasco*. Unser Urtheil über diese neue Oper ist kurz folgendes. Allerdings erwarteten wir von Hrn. M., der schon mehre Jahre in Deutschland lebt, dass seine Musik mehr Charakter haben und gehaltvoller seyn würde, als fast alle die heutigen italien. Opern: und hierin hat er unsrer Erwartung entsprochen. Was die einzelnen Gesangstücke betrifft, so macht es uns Vergnügen, hinzusetzen zu können, dass man derselben in dieser Oper verschiedene, sehr artige findet, worunter vorzüglich das so eben erwähnte Terzett und ein *a sei* im ersten Finale zu rechnen sind. Freundschaftlich erinnern wir ihn aber in seine Musik mehr Einheit und organische Fortwickelung zu bringen, nicht aber so oft von einer Idee auf die andere zu springen. An Erfindung, sollte sie Hrn. M. auch nicht immer unmittelbar aus dem eigenen Innern entspringen, fehlt es ihm gewiss nicht: und Erfindung ist allerdings die *Conditio, sine qua non*: aber sie ist doch auch bey weitem nicht alles, und würde sich, nähme man sie für alles, sicherlich bald erschöpfen, besässe man auch noch so schöne Anlagen.

Neapel. Rossini's *Tancredi* hat, sonderbar genug, niemals hier gefallen wollen, und dieses Frühjahr unterlag er abermals, bey alle dem, dass die Festa und Malanotte darin sangen. Wie ich höre, hat auch seine Cenerentola auf dem Teatro fondo fiasco gemacht: man schreibt alles dieses den Kabalen der Colbrand zu, welche keine andere Sängerin in Neapel aufkommen lässt. Fioravanti's neue Oper, *Adelaide e Comingio*, wird noch immer mit Beyfall auf dem Teatro fondo gegeben.

Rom. Von den beyden Opern Generali's, *Cecchina* und *Adelina*, gefiel blos letztere. Unter den Sängern betrat eine gewisse Silvestri aus Rom zum erstenmale die Bühne und soll viel versprechen: vorzüglich lobt man ihre richtige Aussprache. Die neue Oper, *I fratelli maccabei*, von Trento, hat gefallen.

Florenz. Gott sey's gedankt, heisst es in einem Briefe daher in der bologneser Zeitung: endlich hören wir wieder einmal Musik: Mozarts *Figaro!* Diese goldene Partitur (spartito) hat hier den grössten Enthusiasmus erregt, und die drey *Prime donne*, Marchesini, Casotti, Pellegrini, erhielten lebhaften Beyfall. Die Sänger übergehe ich etc. Wie ich aus Privatnachrichten vernehme,

hat Hr. Raufanga den *Figaro* nicht gut gegeben. Dieser Oper gingen Rossini's beyde Opern, *Cenerentola* und *il Barbiere di Seviglia*, voraus, fanden aber keine gute Aufnahme. Zufälligerweise hat also Raufanga zwey verschiedene Figaro's hinter einander gespielt. Gleich nach Mozarts *Figaro* auf dem *Teatro nuovo*, führte man auf dem Theater *della Pergola* dessen *Don Juan* auf. Allein man hatte Vieles gestrichen, Anderes eingelegt etc., so machte er *fiasco*, und Rossini's Freunde feyerten schon eine Art Triumph. Endlich gelang es dem Impresario des *Teatro nuovo* auch den *Don Juan*, aber so zu geben, wie ihn Mozart schrieb: und nun war alles enthusiasmirt: mehre Stücke machten *furore*: die Sänger sangen mit Begeisterung, und wurden mehrmals hervorgerufen etc. Es geschah dies in der zweyten Hälfte des May.

Bologna. Hr. Canongia gab hier auf seiner Durchreise ein Concert auf der Klarinette mit vielem Beyfall. — *Ravenna.* Nicolini's *Franzino in Duria* wurde mit vielem Beyfall gegeben. Es sangen darin die Pesaroni, die Anti und Hr. Tacchinardi. — *Arezzo.* Rossini's *Cenerentola* gefiel. — *Reggio.* Die *Bacchanali di Roma* von Generali fanden Beyfall. Es sangen darin die Bellor und Hr. Bonoldi. — *Genua.* Hier gab man dieses Frühjahr Cimarosa's *Matrimonio segreto* und Mayrs *Ritorno d'Ulisse*. In letzterer Oper trat Dem. Metzger, Winters Schülerin, wie man mir schreibt, mit vielem Beyfall auf. — *Venedig.* (Teatro St. Luca). Nach dem Falle des *Turco in Italia* von Rossini, gab man dessen Farce, *Inganno felice*, die gefiel; und in ihr, der basso, Santini, und die Sängerin, Losetti. Die *Italiana in Algeri* desselben Compositeurs machte, zum grossen Erstaunen des venetianer Zeitungsschreibers, *fiasco*. Die *Pamela nubile* von Generali gefiel. (Teatro St. Benedetto). Die Oper *L'urlo che ri cese* von Generali gefiel wenig. Rossini's *Barbiere di Seviglia* machte *fiasco*. Die *Adelina* von Generali gefiel ungemein: die Montelli und Hr. de Grecis hatten vielen Beyfall. Die Oper *Carlotta e Werter* v. Coccia machte *fiasco*. — *Turin.* (Teatro d'Angennes). *Adelaide e Comingio*, vom jungen Pacini, gefiel auch hier, und in derselben hatte Dem. Brizzi vielen Beyfall. Rossini's *Italiana in Algeri* machte *fiasco*. — *Piacenza.* Der berühmte Paganini gab hier, in Gesellschaft des Hrn. Lipinski aus Lemberg, einige Violinconcerte mit vielem Beyfall. Es ist zu bemerken, dass Hr. L., der schon bey seiner Durchreise in Mayland durch sein treffliches Violinspiel die Bewunderung Rolla's und anderer Kenner auf sich zog, sich zu diesen Concerten mit Hrn. Paganini ohne allen Eigennutz vereinigte.

Vermischte Nachrichten. Vorigen Monat wurde im kritisch-literarischen Anhange zur mayländer Zeitung über die, von den Hrn. Gazzaniga und Pavesi in Musik gesetzten Psalmen etc. des Grafen Tadini gesprochen, in welchem Werke letzter einige Betrachtungen über Musik und Poesie voranschickte, und wo er unter anderm Folgendes äusserte: „Wahr ist es, dass man durch Melodie die menschlichen Leidenschaften ausdrücken kann: doch wird sie zuletzt langweilig, wenn sie nicht verschiedenartig harmonisirt ist." Gleich darauf erschien in derselben Zeitung ein anderer Artikel, worin sich nach folgende Stelle befindet: „Einige ultramontane Compositeurs, die es mit Sprachen zu thun haben, die ihrem Wesen nach nicht so musikalisch sind, als die unsrige, (die italienische,) ficken sehr bald auf den Gedanken, diesen Mangel mit einer überreichen Instrumentation zu ersetzen. Je weniger man jene (die ultramontanen Sprachen) im Singen hört, desto mehr gewinnt man; je weniger man die unsrige hört, desto mehr verliert man." Das heisst mit andern Worten: die deutschen und französischen Compositeurs instrumentiren mehr in ihren Opern, damit man die Worte der Sänger möglichst wenig höre. Auf so was ist nicht zu antworten: doch aber zu fragen: Was versteht wol dieser Kritiker unter einer überreichen Instrumentation? Die Harmonie? Diese deckt ja doch nicht die Worte der Sänger! Die Trommeln, die Pfeifen, die Janitscharenmusik? Diese sind aber in keinem Lande in den Opern mehr, als eben in Italien zu hören, und werden von den ultramontanen Compositeurs nur dann gebraucht, wenn die Oper im Orient spielt, und sie mithin zur Bezeichnung des Gegenstandes erforderlich scheinen; wonach aber der italien. Meister ganz und gar nicht fragt! Meynt er endlich übermässige Ueberladung der gewöhnlichen Saiten- und Blasinstrumente: so hat er zum Theil Recht: aber weiss er denn nicht auch, dass die ultramontanen Compositeurs ihre Musik dem

Sinne der Worte genau anzupassen suchen? wie könnten sie daher zugleich das Gegentheil hiervon bezwecken wollen? Deckt aber die Musik den Text aus: so kehrt sich sein Satz geradezu um! und da nun fast alle jetzige *italien.* Compositeurs sich um den Sinn der Worte gar nicht kümmern, sondern ihre Musik schreiben, wie sie glauben, dass sie an sich und durch die Stimmen, welchen sie angepasst ist, gefallen werde: so kehrt er sich gegen sie selbst: *ihre* Musik gewinnt, je weniger man von den Worten vernimmt, je weniger man mithin von dem ganz Unpassenden, ja wol geradezu Widersprechenden der Musik gegen die Worte gestöret wird. Von diesem Unpassenden, ja gänzlich Widersprechenden nur Ein Beyspiel, ein ganz neues, u. wahrlich von einem der besseru Werke! In Neapel giebt man die Oper des Hrn. Caraffa, *Gabriella di Vergy*, und sie gefällt ungemein. Folgende ist eine ihrer Hauptscenen. Gabriele steht im tiefsten Schmerz versunken: sie hat keine Nachricht von ihrem Geliebten, den sie von Gefahren umgeben weiss. Indem wird ihr ein Becken gebracht, das mit einem Tuche bedeckt ist, und in dem Becken, ihres Geliebten — *Haupt!* Todesschrecken ergreift sie. Nun legt ihr der Poet folgende Worte in den Mund: *„Ombra che a me d'intorno pallida ognor vagisi, fra poco i miei martiri sopranno unirmi a te."* (Bleicher Schatten, der du mich immer umschwebst: bald werden meine Leiden mit dir mich vereinen.) Und nachdem sie dies gesprochen, stirbt sie wirklich. Hier folge nun der Gesang, mit welchem Hr. Caraffa diese Worte begleitet! So artig derselbe an sich auch seyn mag; so gehört doch wahrlich nicht erst ultramontane Kritik dazu, um einzusehen, dass sie dem Texte, so wie der ganzen Situation, geradezu widerspricht. Ich schreibe zugleich den Bass mit ab, indem ich ihn, den Raum zu schonen, eine Octave höher stelle: Sie werden da die feine Harmonie einiger Stellen nicht übersehen!

Andante espressivo.

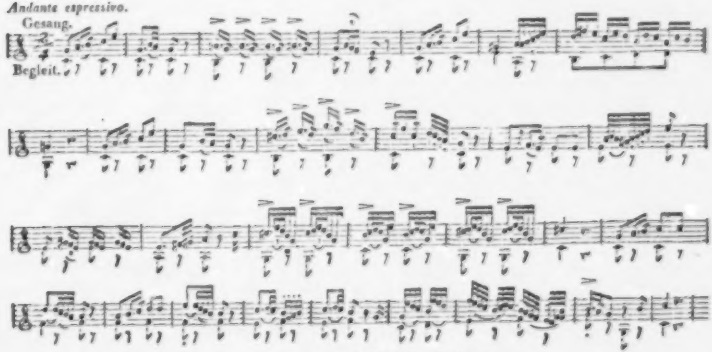

und in der darauf folgenden Cadenz:

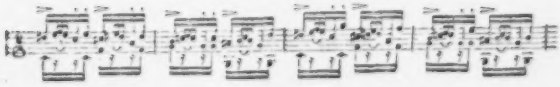

Beym 2ten Sternchen hat das Orchester c mal an, als Musik an und für sich selbst, und und e, und beym ersten, f zum Basse F. Hat verwundere sich noch einmal, indem man bemerkt, es sey dieser ganze Gesang im Grunde man sich nun darüber in Hinsicht auf Text und nichts, als eine, allerdings artige Variation folgender gassenhauerischen Liedermelodie:

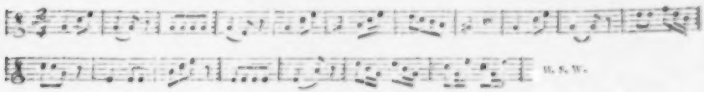

u. s. w.

Dergleichen Grund und Boden findet man nun häufig in den heutigen *italien.* Opern: aber das Ganze ist freylich mit einer Menge Apoggiaturen, Schnörkeleichen und Figürchen verunstaltet, und blendet daher die Unwissenden. — Vor einiger Zeit wurde hier A. W. Schlegels *Dramaturgie* nach der französischen Ausgabe ins Italienische übersetzt. Man kann sich leicht vorstellen, dass, weil Hr. Sch. die *italien.* Theaterdichter etwas hart behandelt, man hierauf mit beygefügten Noten geantwortet habe. Das Romantische hat jetzt in Italien so wenig Freunde, als in Frankreich, und wird oft ins Lächerliche gestellt, wahrscheinlich doch nur, weil man davon allmählig allen Begriff verloren hat. Dies wird nun sogar auf die Musik angewendet; und so liest man zuweilen in den hiesigen öffentlichen Blättern, von einer Musik, die etwas tiefer in die Kunst eindringt und daher nicht gefällt, sie sey eine *musica romantica*, und eine andere, die, ohne jene Vorzüge, doch gefällt, sie sey ganz u. gar nicht *romantica*. — Es ist zum Erstaunen, dass in einem Lande, wie Italien, wo man die Consonanzen so sehr in Schutz nimmt, die Einwohner ganz gedaldig eine Musik anhören können, wo z. B. das Waldhorn die Saiteninstrumente manchmal in einem ganz andern Tone accompagnirt, so dass die ungeheuersten Dissonanzen, oder vielmehr harmonischen Unsinnigkeiten, herauskommen. Gleichwol hört man dies nicht selten in Italien von Musikanten auf den Strassen, und sehr oft auf den Tanzsälen. Nicht selten hört man auch mustere Gesellschaften in Quarten u. dgl. mit einander singen. — Die Lombardey verlor auch dieses Frühjahr drey ausgezeichnete Männer in der Musik: Gazzaniga, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Crema, in einem Alter von 75 J.; Capuzzi, ersten Violinisten in der Kirche St. Maria maggiore zu Bergamo und bekannten Componisten, 65 J. alt; und den Castraten Rubinelli zu Brescia im 68sten Lebensjahre. Hr. Pavesi, der Theatercompositeur, erhielt die Stelle Gazzaniga's. — Hr. Kapellm. Gyrowetz befindet sich schon seit einiger Zeit in Mayland, und ist bereits mit dem Componiren einer Oper für unser grosses Theater beschäftigt. Die hiesige Theaterdirection steht auch mit Hrn. Kapellm. Weigel in Unterhandlung wegen zweyer Opern, die er nächsten Carneval und Frühling hier schreiben soll. — Hr. Kapellm. Mosca[illegible] wurde schon vor zwölf Monaten nach Venedig engagirt, um eine Oper für das Theater alla Fenice nächsten Carneval zu componiren. So eben ist er nach Dresden zurückgereiset. — Hr. Mayer-Beer von Berlin schreibt künftigen Herbst eine neue Oper für das Theater in Triest. — Mad. Marconi-Schönberger wird künftigen Herbst auf dem Theater zu Brescia singen. — Letzthin tadelte ein *Opera-compositeur* im hiesigen Theater Hrn. Moscheles's neue Musik mit dem Bemerken, sie klinge zu französisch. Ich erinnerte ihn an ihren Gegenstand und Titel: (*Johann von Paris*) er erwiederte: *Ma noi siamo a Milano!* (wir sind aber in Mayland!) — Beym Musikhändler, Hrn. Ricordi in Mayland, kommen Portraits berühmter Componisten und Sänger, mit Charakteristiken (so Gott will!) heraus. Unter Rossini's Bilde steht, unter andern Aehnlichen: und so ist er der wahre *Nestor* der jetzigen Componisten. Rossini mag etwa *dreyssig Jahre* alt seyn. Der Autor glaubt nämlich mit jenem Ausdruck gesagt zu haben: der *grösste* der jetzigen Componisten. —

Beyläufig gebe ich Ihnen hier die Stellung des Orchesters im neuen grossen Theater St. Carlo in Neapel an, da sie mir eben zugekommen.

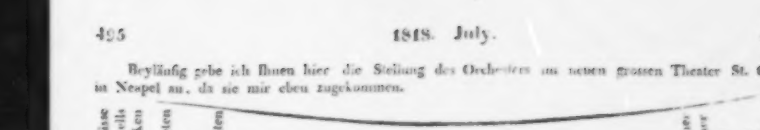

Die Anzahl der Violinen ist mir unbekannt: wahrscheinlich sind ihrer 24.

Bemerkungen.

So wie der Vermittler, der Abwehrer, beym Streite die meisten Schläge bekommt, so macht es auch der mässig Urtheilende, der Nichtalessprechende, der Ausgleichende, niemand recht. Er hat beyde Theile gegen sich. Die Menschen wollen Entschiedenes, Einseitiges, Parteyisches, Uebermässiges. Die beyden massiven Arme des Wagbalkens ärgern sich, dass ihr Auf- und Absteigen nicht bedeutsamer seyn soll, als das Stillstehen des dünnen Zungleins auf dem Mittelpunkte. Im Urtheil sind die Menschen viel weiter auseinander, als im Geniessen.

Die gewöhnliche Musik-Hörerey gleicht auf ein Haar der Romanleserey. Die gewöhnlichen Musikstücke schweben eben so zwischen Himmel und Erde, zwischen Ideal u. Leben, keinem von beyden angehörend, als wie die gewöhnlichen Romane. Es sind stets wiederkehrend dieselben Elemente, nur anders zusammengewürfelt; die höchste Monotonie unter dem Schein der Mannigfaltigkeit und Abwechslung: und auf Seiten des Geniessers, das nämliche Nichtsthun des Geistes und Gemüths, dasselbe sich anregen lassen ohne Reaction — ein Bedürfniss nach Kitzel, ohne Gewissenhafte, dass uebergestalt die Nerven endlich für die Kunst abgestumpft, und das Daseyn verleyert werde.

Auf d erstemal wird wol selten ein Kunstproduct recht gut, wol aber auf's zweyte- oder drittemal. Das horazische: nonum prematur in annum — leidet jedoch seine Einschränkung, denn in neun Jahren wird fast jeder ein anderer Mensch, und mit dem Leben wandeln sich auch des Künstlers Gefühle, Gedanken, Interessen.

Auch der Glut der Jugend gelingt wol ein reiner Guss, der von der Feile des Alters leiden würde.

Wenn man den Menschen gäbe, was sie wollten, im Leben und in der Kunst, so hätten sie wenig Freude. Sie wünschen viel unvernünftiger und unersättlicher, als sie geniessen. Wer sie zum Fordern kommen lässt, der kann ihnen nichts Dankenswerthes geben.

F. L. B.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten July. **Nº. 28.** 1818.

Ueber das Wesen des Schwersatzes (Rhythmus) und Anwendung desselben im Gebiete der Dichtkunst.

(Fortsetzung aus der 26sten Nummer.)

II. Bey freyem Schwersatze (Rhythmus)

a) *freyer Schwersatz mit gebundenem Gliedermasse.*

Da im früher genannten Gedichte solches enthalten ist, oder doch darnach genommen werden kann, so möge es abermals als Beyspiel darnach bestimmt werden.

Die erste Strophe hat Drittel-Schwermass, und folgenden Schwersatz: △] ▽ △, nach musikalischer Bezeichnung $\frac{3}{4}$ | ♩. ♪ ♩ | ♩ 𝄽 𝄽 | nimmt man dazu gebundenes Gliedermass: △ ,] , ▽ , △: musikalisch:

$\frac{3}{4}$ | ♩. ♪ ♩. ♪ | ♩ 𝄽 𝄽 |, als:

△] ▽ △
Dreyfach ist der Schritt der Zeit] ▽ ,
mit ihr ist ihr] △ ,
Zeug end kommt die Zukunft hergezogen ▽ -
△] ▽ △
Flüchtig hallt das Jetzt entlegen] -
▽ △ , ▽ △
Law ,, wild steht die Vorga gerecht

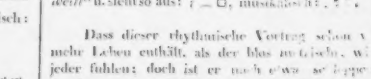

Diese vier Zeilen hätten sogar gebundenen Schwersatz, wenn nicht die letzte den Schwersatz im dritten Drittel aufhübe.

Der Ruhepunkt nach dem Worte „*still*" ist durch den dazugefügten zweyten Schwergrad angedeutet.

Die zwey folgenden Strophen enthalten Viertel-Schwermass, wozu die letzte Zeile der vorigen schon einleitete; denn sie enthält ohne den angebrachten Absatz auch schon Viertel-Schwermass, und sollte so bezeichnet seyn:

[[
□ Ewig still steht □ die Ver-
□
gang enheit.

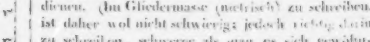

] [□
Keine Ungeduld beflügelt
[□
Ihren Schritt, wenn sie verweilt etc.

Diese zwey Zeilen, obgleich beyde im Viertel-Schwermasse, haben dennoch zwey verschiedene, also freye Schwersätze. Der erste ist mit dem Worte „*Schritt*" beendet, und sieht so aus:] [⎵ □] [, musikalisch: $\frac{4}{4}$ 𝄽 ♩. ♪ ♩. ♪ | ♩. ♪ ♩ 𝄽 |

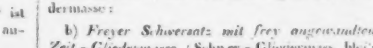

der zweyte hat blos die Worte: „*wenn sie verweilt*" u. sieht so aus: [⎵ □, musikalisch: [♩. ♪ ♩ 𝄽 |

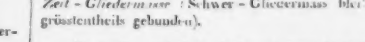

Dass dieser rhythmische Vortrag schon viel mehr Leben enthält, als der blos metrische, wird jeder fühlen; doch ist er noch etwas zu lappend durch das beybehaltene gebundene Gliedermass, welches manchen Sylben eine Schwere und Dehnung giebt, die sie ihrem Inhalte nach nicht verdienen. (In Gliedermasse (metrisch) zu schreiben, ist daher wol nicht schwierig; jedoch richtig darin zu schreiben, schwerer als man es sich gewöhnlich zu machen pflegt, weshalb Vortrag und Dichtung selten mit einander sich vollkommen vereinbaren lassen.) Deshalb werde es noch einmal anders bezeichnet, und zwar nach freyem Zeit-Gliedermasse:

b) *Freyer Schwersatz mit frey angewandtem Zeit-Gliedermasse* (Schwer-Gliedermass bleibt grösstentheils gebunden).

Nach dieser Aufgabe bekommt jenes Gedicht folgende Gestalt:

(Die erste Strophe mit Drittelschwermass)

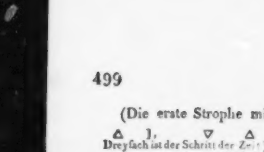

(Da die Schwergrad-Zeichen zugleich Pausen sind, so kann man sie hinter eine Zeile oder hinten drüber setzen, wo, wie im obigen, ein Schwermass dazugewartet werden soll. So auch, wo in der Zeile eine Weilung oder ein Absatz Statt finden soll, wie im obigen gleich nach dem ersten Worte „*dreyfach.*")

Die zwey übrigen Strophen enthalten Viertel-Schwermass, und freye Schwersätze:

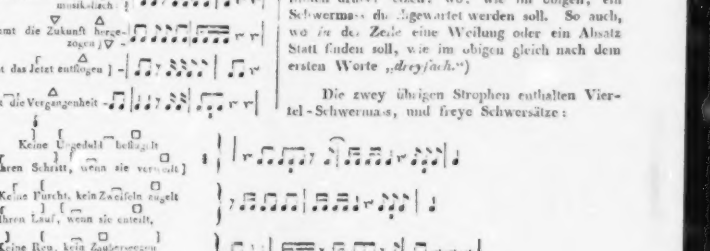

Da diese freye, schwersätzige Redestellung (Composition) jener, in No. 35 der mus. Zeit. 1817 ziemlich gleich kommt; daher den Schwung der rhythmischen Bewegung mit dem logischen Ausdrucke des Inhalts vereint: so möchte sie unter den bis jetzt genannten vier Einkleidungsarten wol die vortheilhafteste und vollendetste seyn.

(Durch diese schwersätzige Bezeichnung wird auch die Melodie-Bezeichnung vereinfacht, und selbstständig gemacht, da sie ohne solche als stets mit einem Schwergrade verschmolzen erscheint, als:

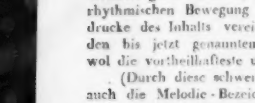

Das Wort „*Schritt*" war nach der Melodie-Bezeichnung in No. 55 mit: ▽, bezeichnet, welches eine hinaufgeschwungene Ton-Schwere andeuten sollte; welche Bezeichnung alles leisten würde, so lange es für die Rede kein gebundenes Schwermass gäbe, oder die Schwere des Nachdrucks mit derjenigen, der Melodie, stets gleich zusammenträfe; da nun aber diese Beschränkung nicht Statt findet, so darf die Bezeichnung des Drittel-Schwermasses nicht für etwas anderes verwendet werden. Deshalb hat man zu jener Bezeichnung noch die der Melodie beyzufügen: ▽.

Das Wort: *Zeit*, ist dort mit ○, bezeichnet; weil aber solches nach dem Schwersatze schon den ersten Schwergrad einnimmt, hat man blos die herabgeschwungene Melodie dabey anzuzeigen: ⌒, welche Bezeichnung um vieles bestimmter und deutlicher ist.

Die Schwergrade werden sämmtlich eintönend; und die hinzugefügte Melodie-Bezeichnung wird hinwiederum ohne Schwere des Nachdrucks gedacht. Dadurch, dass nun *eintonige*, tiefe oder hohe: und *zweytonige*, steigende oder sinkende Melodie zu jedem Schwergrade gefügt werden kann, erhält man jene zarteren u. mannigfaltigsten

Schattirungen, worin so starker Zauber der rednerischen Betonung zu finden ist.)

III. Bey willkürlichem Schwersatze.

Willkürlicher Schwersatz kann nur solcher seyn, der an kein eingetheiltes Schwermass, sondern nur an eine gewisse Anzahl Schwertheile (Versfüsse gebunden ist: welches Eintel-Schwermass zu nennen wäre, jedoch mit aufgehobenem schwermässigen Kreisbaue (taktischem Periodenbaue).

Hierbey sind zwey Fälle möglich: entweder, die Anzahl der Schwertheile (Versfüsse) ist gebunden, oder, sie ist frey: jede der Zeilen enthält deren gleich viele, oder nicht:

a) mit gebundenem, oder

b) mit freyem Gliedermasse.

Diese vier Arten des willkürlichen Schwersatzes sind die in neuerer Zeit fast allein angewandten.

Wie viel sich noch durch lauten Vortrag erreichen lasse, wenn alle acht Arten, jede am rechten Platze angewendet, dazu verschmolzen würden, muss einleuchten: und anwenden lassen sie sich, da sie nach obigem bezeichnet werden können.

c) *Willkürlicher Schwersatz*, verbunden mit *willkürlichem Gliedermasse*, ist diejenige Art, wie sie in unmetrischen Gedichten, oder sogenannter poetischer Prosa, sich nachweisen lässt.

Willkürliches und *zufälliges Gliedermass*, und dabey ganz *zufälliger Schwersatz* (willkürlich ist noch nicht zufällig) ist reine Prosa.

Nachbemerkung: Was im Begriffe des Schwingens liegt, hat keine Willkürlichkeit, keine unordentliche Bewegung, oder Schnelligkeit, oder Kraftäusserung (eine rollende Kugel kann nicht nach Willkür verschiedenartige Bewegung enthalten), sondern eine gleich- oder ebenmässige, nach etwas Nothwendigem gemessene. Was bey diesem genannten Gegenstande die Bewegung durch die Länge des Raumes, das ist bey Zeitgebilden die Bewegung durch Schwersätze (oder: die schwersatzige, rhythmische); was bey Raumgegenständen die Bewegung um ihre Axe, das ist bey Zeitgebilden die Bewegung durchs Schwermass, und was bey Raumgegenständen die Bewegung der Felder (deren Flächeneintheilung) um die Axe des Raumgegenstandes, das ist bey Zeitgebilden die Fortschreitung durchs Gliedermass.

Hierdurch wird beyläufig auch deutlich, warum der Schwersatz (Rhythmus) seine nothwendige *Bewegung* in der *Fortschreitung*; Schwermass hingegen nur seine *nothwendige Ordnung* in der Bewegung seiner Theile hat; das Gliedermass hingegen eine *freye Ordnung* seiner Theile zulässt.

Da nun Metrum nicht ein Takt, sondern nur das Gliedermass eines Takttheiles ist; diese Takttheile aber selbst erst aus dem Schwermasse hervorgehen: so erhellet daraus schon, wie viel stärkern Einfluss die Anwendung des Schwermasses haben wird. Da ferner Schwermass wieder niedriger, geringer, als Schwersatz steht — welche Erhebung, welchen Flug hat man nicht von der Anwendung des Schwersatzes zu erwarten!

Will man aber sagen: Schwersatz u. Schwermass gehören der Tonkunst an, so ist diese Behauptung einseitig: Harmonie und Melodie ist das Wesen der Tonkunst; Schwersatz und Schwermass sind reine Zeitformen (nicht blos Zeitmasse), und gehören allein an, was kunstnaturlich in die Zeit sich gestalten soll. — Der Baum hat eine naturgesetzmässig geordnete Gestalt: der Mensch auch. Deswegen aber hat der Mensch nicht vom Baume seine Gestalt entlehnt: sondern beyde haben durch Ausfüllung eines gleichen oder ungleichen Raumes, und zwar ihrer Bestimmung nach, in wohlgeordneten Verhältnissen eine gleiche oder ungleiche Gestalt. Diese Verhältnisse sind aber nicht das Wesen der Gegenstände sondern die Gestalt der Gegenstände geht aus dem Wesen der Verhältnisse hervor: und das Wesen der Verhältnisse ist das ewige Gesetz der Schönheit, unter welchem Gesetze alles stehet, was Naturkunst und Kunstnatur schafft.

(Der Beschl. folgt.)

NEKROLOG.

Am 16ten May starb zu Hildburghausen die regierende Frau Herzogin, *Charlotte*, geb. Herz. von Mecklenburg-Strelitz, im 55sten Lebensjahre. Die Anzeige ihres Todes gehört allerdings auch in diese Blätter. Nicht, als wenn hier von dem gesprochen werden könnte, was sie überhaupt, und was sie, als Fürstin, dem Lande war; auch

das wäre kaum zu erwähnen, dass die Tonkunst an ihr eine wahre Freundin verlor: denn wer setzte dies von einer Fürstin von so ausgezeichneter Bildung in jeder Hinsicht, nicht ohnehin voraus: aber das ist Pflicht, hier anzumerken, dass sie diese Kunst selbst in einem ausgezeichneten Grade, als Sängerin, ausübte. Sie gehörte zu denen Dilettanten, die in das Wesen der Kunst wirklich eingedrungen sind, und die, in ihren Kunstleistungen, auf *dies* ihr, für alles Schöne empfängliche Gemüth und leicht erregbares Gefühl hinwenden; keineswegs zu denen, die Musik blos zum Zeitvertreib in leeren Stunden üben, nur aus Schicklichkeit sie zu schätzen behaupten oder vorgeben.

Von der Natur, wie mit einer edeln, schönen Gestalt, so auch mit einer silberreinen, volltönenden, sehr biegsamen Stimme beschenkt, bekam ihr schönes Talent seine erste Bildung durch einen italien. Gesangmeister in Hannover. (So viel uns bekannt ist, durch Giulini.) Sie setzte indess, nach ihrer Vermählung mit dem jetzt regierenden Herzoge von Sachsen-Hildburghausen, getrieben durch wahres Kunstgefühl, ihre Gesangsübungen eifrig fort, und erlangte, mit Beyhülfe mehrer, jenem nachfolgender Meister, durch Hören anderer vorzüglicher Sängerinnen u. Sänger, und durch eigenes Streben nach einem edeln, ausgebildeten Vortrage, einen hohen Grad von Vollendung. Mit dieser so vorzüglichen Künstlergabe entzückte sie denn auch immer alle, die um sie versammelt waren; und war dabey eben so anspruchlos, als immer bereit zum Gesang vor empfänglichen Hörern.

In ihren frühern Jahren fand sie viel Vergnügen daran, in den Hofconcerten Arien, Duetten etc. zu singen, wobey gewöhnlich ihr Durchl. Gemal sie selbst mit der Violin accompagnirte. Es war für jeden Künstler eine höchst erfreuliche Erscheinung, dieses würdige Regen'paar der Kunst mit so viel Liebe anhangen zu sehen. Sie sang mit der grössten Lieblichkeit und Präcision, so wie mit den geschmackvollsten Manieren ihr Adagio, und dann mit eben so grosser Leichtigkeit und Reinheit die Passagen und Coloraturen im Allegro. So sang sie früher mehre Arien von Sarti, (mit besonderer Freude erinnern wir uns der: *La tu vedrai* etc.), von Martini, Paisiello, Cimarosa; dann von Mozart die Arien aus der *Entführung* herrlich, so dass man nicht wusste, sollte man mehr das hohe Gefühl, mit welchem sie Recitativ vortrug, oder ihre Bravour in den Rondeaux bewundern. Später sang sie die Arien aus *Titus* vorzüglich gern; dann auch die, aus der *Generosa* von S. Meyer, und, ausser mehren andern, die verschiedenen grossen Scenen von Righini — man kann sagen, mit vollendetem Vortrag. Auch die beyden, ihr vorangegangenen Tonmeister, Reichardt und Righini, mit denen sie in Berlin oft sang, wenn sie sich am Hofe ihrer, um mit ihr vereinigten, königl. Schwester befand, liessen ihr volle Gerechtigkeit wiederfahren. Ersterer äusserte unter andern: nur sie könne eine Marchetti ersetzen; und sprach sein Urtheil über sie auch in seinen Schriften öffentlich aus. Ihr Triumph aber, und wo sich ihr hohes, schönes Gemüth am reinsten darlegte, war: Graun's *Tod Jesu*. Mit feyerlicherer Rührung und Wahrheit im Ausdruck sind die Recitative und Arien in diesem Werke wol nie und von Niemand gesungen worden, als von ihr. Mit jedem Tone schien sie ihr eigenes begeistertes Gefühl auf die Zuhörer übertragen, und keiner erschien als leerer, bedeutungsloser Klang; alle sprachen sie in ihrer Silbereinheit, gleich einer Sprache höherer Wesen, zum Herzen, und erregten bey dem empfänglichen Zuhörer dasselbe hohe Gefühl, welches in ihr selbst lebte. Allen, die sie je in dieser Musik gehört haben, rufe ich nur die Recitative: „Gethsemane! wen hören deine Mauern" — „Ach! mein Immanuel! da liegt er" — und die Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" — it's Gedächtnis, und noch jetzt werden die himmlischen Töne der hohen Frau in ihrer Seele wiederklingen. — Die letzte Musik, in welcher sie vor dem Publicum, das, so weit es der Anstand erlaubte, jederzeit in den Hofconcerten zugelassen wurde, sang, war Romberg's Composition zu Schillers *Glocke*. Thränen flossen, so oft sie die Worte sang: Ach, die Gattin ist's, die theure; ach, es ist die theure Mutter etc. Sie selbst war ja eine Vielen so theure Mutter, und wird nun schon selbst so heiss beweint!

Die letzte Zeit verlor sie, wegen öfterer Kränklichkeit und äusserer Verhältnisse, den Muth, grössere Tonstücke zu singen: sie beschränkte sich daher auf kleinere Gesänge am Pianoforte; und auch hier sang sie mit Leben

und Seele. Nie blieb ein von ihr gesungenes Lied ohne Wirkung auf die Zuhörer; aber auch nie sang sie ein gleichgültiges, oder ein Lied, das nicht mit Geist und irgend einem Funken wahrer Kunst geschrieben war. Ihre Wahl war die richtigste. Es konnten wol die von ihr verworfenen Gesänge dennoch Werth haben, besonders für Andere: aber das, was sie wählte, gehörte gewiss zu dem Besten. Mehre deutsche Lieder Reichardts, und zwey Sammlungen von 12 italien. Arietten Righini's liebte sie vorzüglich.

Ihre letzten Töne verhalleten, verschmolzen mit den, ihnen so verwandten herrlichen Tönen Hermstedts, der ihre letzten Gesänge mit der Klarinette begleitete, dessen Werth als Künstler sie ganz erkannte, und dessen Töne überhaupt mit unter den letzten waren, die ihr Ohr vernahm, ihr Herz empfand.

Und dies hohe Gemüth musste so früh den zufälligen Mängeln der irdischen Hülle unterliegen; so früh den unveränderlichen Gesetzen der Natur folgen! Sie, die so Viele durch ihre schönen Talente beglückte, so Viele durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel tröstete, musste noch lange und schwere Leiden dulden, ehe sie in das Land der Verklärung, welches sie, in ihren seelenvollen Klängen so oft ahnen liess, eingehen konnte! Sie ruhe sanft! In den bessern Welten wird sich ihr Geist zu noch höhern Gefühlen, zu noch grössrer Vollendung freudig emporschwingen!

Gu.

(*Eingesandt.*) Am 11ten April 1818 starb in Meiningen an einer völligen Entkräftung als Folge sehr anhaltender Brustkrämpfe, der dasige Kammermusicus, Hr. C. A. *Göpfert*, der als ausgezeichneter Virtuos auf der Klarinette u. geschmackvoller Componist für dieses Instrument rühmlich bekannt war, und mit diesen seltenen Talenten den besten Charakter verband, so, dass die Kunst einen ihrer Lieblinge, seine Bekannten einen treuen Freund und seine hinterlassene Familie einen zärtlichen Gatten und sorgsamen Hausvater in gleich starkem Grade betrauern.

Seinem künftigen Biographen werden vielleicht folgende wenige Bemerkungen, so wie den Verehrern seiner Compositionen das angefügte Verzeichnis seiner nachgelassenen Manuscripte, nicht unwillkommen seyn.

Hr. Carl Andreas Göpfert war am 16ten Januar 1763 zu Rimpar bey Würzburg, geboren, woselbst sein Vater Amtschirurgus war. Von seiner frühsten Jugend bis in sein 11tes Jahr erhielt er vom dasigen Schullehrer Unterricht im Klavier- und Orgelspiel, so auch im Gesang, zeigte aber bald eine entschiedene Neigung für sein nachheriges Concert-Instrument, die Klarinette, auf welcher er bis zu seinem 15ten Jahre den gründlichen Unterricht des damals in Würzburg lebenden, geschickten Kammermusicus Meissner genoss und sich unter dessen Leitung zu einem Künstler bildete, welcher damals schon allgemeine Bewunderung erregte.

Von dieser Zeit an machte sich Hr. Göpfert mit den Studien der Composition bekannt, und erhielt im Jahre 1788 die Anstellung als Kammermusicus und erster Klarinettist bey der Kapelle in Meiningen. Im Jahr 1792 erhielt Hr. Göpfert einen ehrenvollen Ruf nach Wien, konnte aber den desfalls bey seinem Hofe nachgesuchten Urlaub nicht erhalten, ebenso wenig seinen späterhin gefoderten Abschied: dagegen man ihm einige Hoffnung zu machen schien, die Musikdirector-Stelle bey der Kapelle in Meiningen zu erhalten, die er bisher blos bey der Harmonie- und Militärmusik bekleidete. Da er bey seinem so sanftmüthigen Charakter nicht dringend seyn konnte, so bekam er wenig Gelegenheit, sich auch auswärts als praktischer Künstler bekannt zu machen, ausserdem sein Spiel gewiss überall gleichen Beyfall, wie seine allgemein beliebten Compositionen, gefunden haben würde.

Von seinen Werken sind in Leipzig, Offenbach und Bonn mehre gestochen, und nachfolgende noch als Manuscript in den Händen seiner Familie in Meiningen. *3 Quartetten für Klarinette, Violin, Viola u. Violl. 1 Potpourri für Klarinette mit Orchester. Concert für Hautboi. 2 Concertanten für 3 Hörner. Concert für das Horn. Quartett für 4 Hörner. Quartett für Horn, Violin, Viola, und Violl. Mehre Trios für 3 Hörner. 3 Duette für 2 Hörner und mehre kleine Duette. Concert für 2 Fagotte. Concert für Trompete. 3 Sonaten für Pianoforte und Horn.* 48 *Lieder mit Begleitung des*

Pianoforte. *Mehre Täuze für Pianoforte.* 6 *Abend- und Morgengesänge mit Pianoforte.* 12 *Lieder mit Guitarre, Flöte und Klarinette.* *Mehre Lieder mit Guitarre.* *Ouverture für Orchester.* *Mehre Stücke für 4 Waldhörner, 2 Trompeten, 1 Posaune und Horn;* ausserdem hat Hr. Göpfert folgende Opern und Oratorien etc., für sogenannte Harmoniemusik arrangirt, nämlich: *die Zauberflöte, die unterbrochene Opferfest, die Schweizerfamilie, Sargin, der portugisische Gasthof,* von Cherubini, *die Schatzgräber, Jacob und seine Söhne,* beyde von Mehul, *die Schöpfung,* mehre Symphonien und Ouverturen von Mozart, Haydn, Winter, Cherubini etc., so auch sich im Fache der Theater-Musik durch die Composition der Oper: *der bedeutsame Stern im Norden,* vom Hrn. Dr. Ihling gedichtet, bekannt gemacht.

Pariser musikalisches Allerley vom Monate May.

Je seegensreicher in diesem Monate die Fruchtbarkeit der Mutter Erde gewesen ist, je unergiebiger hat er sich in Hervorbringung musikalisch-dramatischer Erzeugnisse bewiesen. Die Nachtigal, *par excellence,* Mad. Catalani, ist davon geflohen: ihr allein wäre es möglich gewesen, ihren Nebenbuhlerinnen im Grünen den Zulauf streitig zu machen.

Das italienische Theater — tacet! Trotz dem kann ich nicht umhin, mit einigen Worten meine Leser von demselben zu unterhalten. Spricht man nicht gerade dann von dem geliebten Gegenstande am meisten, wenn er entfernt ist? Dies ist mein Fall und sicher auch der Fall aller hiesigen Musikfreunde, zu denen freylich in der Regel die eigentlichen Pariser, das heisst solche, die nie Frankreich, noch Paris verlassen, nicht gehören. Abgesehen von der mehr oder mindern musikal. Apathie, welche diesen Parisern, als den französischsten Franzosen in ganz Frankreich, eigen ist, und die Auwohner der Seine eigentlich für kein Vergnügen recht empfänglich, eben weil ihnen alle Vergnügungen der Welt zu Gebote stehen. Würde ihnen einmal jeglicher Genuss benommen werden, dann erst würden sie anfangen, zu geniessen; den Müllerknappen ähnlich, welche das entsetzliche Geräusch einer mahlenden Mühle nur dann erst spüren, wann es aufgehört hat. Also nicht den eigentlichen Parisern, sondern den Fremden, und unsere diesen mehr oder weniger allen denjenigen Franzosen, die Italien oder Deutschland besucht haben, fällt die Entbehrung des italien. Theaters schwer. Ich für meinen Theil gestehe gern, dass mir der Anblick der prächtigen Säulenhalle desselben ein Gefühl der Wehmuth verursacht, dessen ich mich bis dahin noch nicht habe entwehren können. — Sey es immer, dass die Leistungen dieses Theaters, besonders seit den drittehalb Jahren, wo Mad. Catalani die Direction desselben geführt, nicht stets von der Art gewesen sind, dass sie hätten den Kenner befriedigen, dass sie der Würde des Lieblingstheaters der gebildetsten, luxuriösesten und glänzendsten Stadt des Erdbodens hätten entsprechen können; sey es immer, dass Mad. C. aus Unkunde, oder (was auf eins hinausläuft) aus zu grosser Eigenliebe in der Leitung ihres Theaters störende Fehlgriffe gethan hat: so ist doch ausser Zweifel, dass das wunderbare Talent dieser Frau einen Zauber über ihre Anstalt verbreitete, welcher das Publicum mit magischer Gewalt anzog und es die Mängel der Vorstellungen gern und bereitwillig übersehen liess, wenn in ihnen nur die geliebten Töne der Sängerin der Sängerinnen erschallten. Selbst die augenblicklichen u. angeborenen Mängel dieser merkwürdigen Frau (zu ersterm rechne ich ihre falsche Intonation, zu letzterem ihren zu plastisch-formellen, durchaus gemüthlosen Vortrag) werden dem Publicum, da ihnen immer die erstaunenswürdige Geläufigkeit und der kräftige, gediegene Metallton ihrer Stimme zur Seite stehen, entweder gar nicht bemerkbar, oder der Zuhörer fühlt sich, von den überwiegenden, seltenen und grossen Vorzügen der Sängerin hingerissen, geneigt, in die Verse des Menschenhassers bey'm Molière auszubrechen:

> J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
> En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer.

Ob in kurzem wieder ein italien. Theater errichtet werden dürfte: diese Frage ist so gut, wie gar nicht zu entscheiden. Ein etwas gewöhnliches, aber nichts destoweniger sehr bedeutsames Sprichwort sagt: das Hemd ist Einem näher, wie der Rock. Unter ersterm verstehe ich hier die Schauspieler des Theaters Odeon, die, wie je-

dermann weiss, uneigentlich schon seit langen Jahren abgebrannt, nun vor einigen Monaten, leider, in der That abgebrannt sind. Ihr Schicksal liegt der Regierung natürlich weit mehr am Herzen, wie das, einer italien. Opern-Truppe. Die unglücklichen Abgebrannten schreyen um Brot, die Vorstadt St. Germain um die Wiedererbauung des Theaters, und diejenigen, die beyde erhören möchten, um die nöthigen Fonds. Einstweilen hat man der Schauspielern des Odeon das italien. Theater (oder das Theater Favart) eingeräumt. Von aussen wären sie also gedeckt: mit dem Inneren sieht es aber desto misslicher aus. — Die Mitglieder der italien. Truppe haben fast sämmtlich Paris verlassen. Mad. Féron ist in die mittäglichen Provinzen gereist, um dort Concerte zu geben. Ich wünschte, sie reiste nach Deutschland: mehre deutsche, recht sehr berühmte Sängerinnen dürften von dieser ausgezeichneten Frau, die gar nicht berühmt ist, viel Gutes lernen können, aber wahrscheinlich nicht wollen.

Von der *grossen Oper*, (*Académie Royale de Musique*) ist eigentlich wieder nichts zu sagen. Ruhet sich diese Anstalt, so wissen gewöhnlich ein tausend Menschen während vier Wochen in ihren Gliedern davon nachzusagen (die Ohren des Publicums abgerechnet). Pflegt sie aber der Ruhe; so hat diese Ruhe wirklich etwas Furchtbares, wie etwa der Schlaf eines riesenhaften Elephanten. Wird man glauben, dass dieses Theater seit der *Zélaïde ou les Fleurs enchantées*, oder seit länger als drey Monaten, so gut wie gar nichts Neues, das heisst, ein einziges Ballet: *Le Seducteur au Village*, gegeben hat? Die Musik zu demselben ist abermals von dem deutschen Hrn. Schneitzenhöfer, demselben, der auch das Ballet *Proserpine* componirt hat. Es ist lobenswürdig, wenn sich jeder gleich an seinen rechten Platz stellt.

Das Theater Feydeau befindet sich, gleich der grossen Oper, im Fegefeuer der grossen Hitze des Wetters und der eisigen Kälte seiner Schauspieler und seines Repertoire. *La Sérénade* (deren Musik unter dem Namen der Mad. Gail passirt,) *Le Frère Philippe*, mit Composition von einem jungen Manne, Namens Dourlen, und endlich: *La promesse de Mariage ou le Retour au Hameau* von Benincori, haben, obgleich einzeln mehr oder minder verdienstlich, doch nur ein augenblickliches Interesse erregen können und sind jetzt von Publicum vergessen, ob sie gleich wöchentlich ein paar Male über die Bühne schreiten. Das Losungswort, oder vielmehr das Nothgeschrey dieses Theaters ist demnach von neuem, wie der Satyr des Vaudeville einsteus sich darüber erklärt hat: *Joconde et le nouveau Seigneur, le nouveau Seigneur et Joconde*. In dieser Herzensangst probiren sie nun den *Chaperon rouge* mit einer Beharrlichkeit, als solle er nächsten Tages gegeben werden. Und doch steht zu vermuthen, dass die Vorstellung noch immerfort, vielleicht gar bis zum Eintritte des Winters, hintertrieben werden wird. Sollte dies Käppchen nicht von ganz absonderlicher Güte seyn: so dürfte das Publicum, ungeduldig über die immerwährende Zögerung, vielleicht das erste strenge Gericht über Hrn. Boyeldieu ergehen lassen. —

— Es ist wirklich wahr, wie ich schon in meinem vorigen Berichte gemeldet habe: Berton hat, und zwar durch einen der ehrlichen Leute, die man hier zu Lande *Huissiers* nennt, dem Theater Feydeau die Aufführung seiner Opern untersagen lassen. Die Anzeige dieses Ereignisses in den Journalen, hat die Administration desselben Theate s ebenfalls in den Journalen auf eine Art beantwortet, welche weder kalt noch warm war, und in Ermanglung dieser beyden Potenzen, die eigentlich nur Eine sind, ihrer Expectoration einige süss gesagte und vielleicht bitter gemeynte Complimente hinzugefügt. Nun spricht man gar von Memoiren, in denen man sich gegenseitig die Wahrheit sagen will. Wenn der Himmel es so beschlossen hat, dürfte es da wieder üble Geschichten geben. —

— So eben erfahre ich, dass die *Académie Royale de Musique* eine Oper von Catel zum Einstudiren gegeben hat. Sie führt den Titel *Zélide*. Der Text soll gewissermassen den *Fleurs enchantées* ähnlich seyn. Es steht zu erwarten, ob die Musik sich in demselben Verhältnisse zu der genannten Oper befinden wird. —

— Ich habe, wenn ich nicht irre, vor längerer Zeit einmal von drey Knäbchen gesprochen, die vor einigen Jahren hier in den Strassen hinter einem grünen, mit drey Lichtern besetzten Teppiche kleine Horntrios spielten, welche Knäbchen, was ihre Lieblichkeit des Tons und die Präcision im Vortrage anbetraf, sich hätten mit

Glück in mancher deutschen Kapelle engagiren lassen können. Damals waren dieselben, der jüngste acht und der älteste zwölf Jahr alt. Die beyden jüngsten sind jetzt verschwunden und der älteste hat das Horn mit der Harfe vertauscht, auf welcher er mit einer solchen Kunstfertigkeit die schwierigsten Sachen vorträgt, dass ich oft in Erstaunen gerathen bin. Und diesen Harfenconcerten kann man für einen Sou, oder auch, will man harten Herzens seyn, ganz umsonst beywohnen! — In diesem Augenblicke geht die Sage, *Spontini* sey aufgefordert worden, nach Neapel zu kommen, um für das dortige Theater St. Carlo drey Opern zu schreiben. Er werde, setzt man hinzu, diesem Rufe folgen. Uebrigens ist seine Oper, *Olympie*, nach dem Trauerspiele gleiches Namens von Voltaire bearbeitet, welche er für die hiesige grosse Oper setzt, ihrer Vollendung nahe. Jene Einladung dürfte den frühern Vorsatz, Berlin diesen Sommer zu besuchen, abgeändert haben. —

— Jauchzt laut, ihr unzählbaren Fortepianospieler aller fünf Welttheile! Ihr, die ihr von Stimmern und Stimmhämmern oft eben so sehr verstimmt worden seyd, wie eure Instrumente, weiset ihnen, nämlich Stimmern und Stimmhämmern, die Thür! Was sehr speculative Köpfe, unter andern der ehemals berühmte Cellist, Tricklir, zu Dresden, wol zum öftern öffentlich angezeigt, aber nie öffentlich ausgeführt haben, nämlich einen Mechanismus, die Saiteninstrumente vor Verstimmung zu schützen, ist nun endlich, wenn man dem Instrumentenmacher, Hrn. *Thory, rue de Clery*, No. 6 i, trauen darf, entdeckt worden. Leset seine desfallsige Anzeige, die zuerst die grossgedruckte Ueberschrift enthält: *Nouvelle et heureuse découverte pour faire tenir l'accord à tous les pianos neufs et vieux, trouvée par Thory, auteur des notes additionnelles*, und dann sich folgendermassen vernehmen lässt: *Pour cette opération et leur* (wahrscheinlich den Fortepiano's) *donner la qualité* (ce qui se fait de préférence *dans les mois de May, Juin, Juillet, Aout, Septembre*) *avec garantie et payement après épreuve*, 100 *Francs*. Was die *Notes additionelles* dieser Anzeige betrifft, so muss ich zuerst zu meiner Schande gestehen, dass mir wol die *Zusatznoten* der vormaligen westphälischen Regierung bekannt gewesen sind, aber von den *Zuschussnoten* des Hrn. Thory ich so gut wie nichts gehört habe. Spräche derselbe Mann in der Folge seiner, im eigentlichen Verstande sehr langen und breiten Anzeige nicht von Einer, ja sogar von anderthalb Octaven, welche er den Fortepiano's anzusetzen verstehe: so würde ich unter diesen *Zuschussnoten* unbedenklich *Zuschussdrives* verstanden haben. Denn die Pariser muss man nicht zu sehr beym Wort nehmen! — —

Nachschrift. Indem ich dies der Post übergeben will, wird mir gesagt, dass wirklich Hr. Spontini dem neapolitanischen Operndirector, Barbaglia — wie wir's ausdrücken wollen — gefolgt sey. Es giebt Leute, die den alten Sauerteig noch immer nicht vergessen können.

G. L. P. Sievers.

Kurze Anzeige.

Drey deutsche Lieder von Göthe, mit Begl. des Pianoforte — — von G. B. Beregy. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 16 Gr.)

Hr. B. hat, so viel Ref. bekannt worden ist, lange nichts von sich hören lassen: was er hier giebt, wird nicht Wenigen willkommen seyn. Es sind drey der neuesten, und zwar heitere Lieder von Göthe, und Hr. B. besitzt allerdings Talent für das Heitere. Der Wirkung der Musik nach stellen sie Ref. eben in die Reihe, in welche sie der Zahl nach stehen: das erste ist nicht übel, das zweyte gut, das dritte am besten gelungen. Gesang und Begleitung sind so einfach und leicht, wie es hier am Orte war: und mit wie Wenigem Hr. B. doch einen entschieden erfreulichen Effect zu erreichen wisse, zeigt sich besonders S. 8 unten, und 9, und in mehren Stellen des dritten Lieder, obgleich dies im Ganzen, wie ganz richtig, nicht scherzhaft gehalten ist.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten July. **№. 29.** 1818.

Ueber das Wesen des Schwersatzes (Rhythmus) *und Anwendung desselben im Gebiete der Dichtkunst.*

(Beschluss aus der 28sten No.)

Von gebundenen und freyen Gliedermassen und deren Vortrag-Anwendung.

Vom Scandiren, oder

1) *vom Schwergliedern*,
2) *vom Zeitgliedern*,
3) *vom Schwertheilen*, und
4) *vom Zeittheilen.*

Gliedermass kann auf zweyerley Weise gebunden seyn:

a) entweder nach bestimmtem Wechsel seiner Schwergrade (hier Grade der Leichte), so dass es entweder gerade oder ungerade Eintheilung *beybehält*, oder nach einer bestimmten Ordnung damit wechselt; oder, *b*) Gliedermass ist an bestimmte Zeitglieder gebunden, so, dass deren Dauer in gemessener Ordnung auf einander folgt.

Dieses ist: *Zeitgliedermass*, jenes: *Schwergliedermass.*

(Ein Versfuss ist ein Gliedermass, nur ein gegliederter Taktheil, aber kein Taktmass; und zwar kann ein solcher sowol als Zeitgliedermass, als auch als Schwergliedermass, wie auch als beydes zugleich genommen werden:

a) Was das *Schwergliedermass* betrifft, so ist dieses zuerst für den Dichter da, ihn bindet es am mehrsten, er hat vorzüglich dessen Gesetze zu beachten. Eben so wenig der Dichter sich erlauben darf, geben (geben), statt geben (geben) zu setzen; eben so wenig darf er mit den übergeordneten Schwergraden willkürlich umspringen, und bey zwey Worten, von denen jedes die grössere Schwere haben könnte, dem Sinne entgegen, solche dem leichteren Worte übertragen.

Fehlt jedoch der Dichter gegen die Ordnung und gegen das Gesetz der Schwere, so darf dennoch keineswegs der Vortragende diesen Fehler wiedergeben, ohne selbst fehlerhaft zu werden; ihn zu verdecken, zu bemänteln suchen, ist alles, was man fordern kann. Setzt der Dichter in ein Gliedermass zu leichte Sylben oder Worte (da ein solches doch einen der vier Schwergrade enthalten soll), so fehlt er eben so, als wenn er in selbiges mehr als einen dieser vier Schwergrade bringt, z. B.:

„Seiner härrt Gift, Dolch, Noth, Tod.

Wer dürfte dieses trochäisch vortragen, ohne *Dolch* und *Noth* in: *Dolchnoth*, zu verwandeln?

b) Jedes Schwergliedermass enthält auch ein *Zeittheil-* u. *Zeitgliedermass*, welches jedes gleichfalls *gebunden*, *frey*, *oder zufällig* seyn kann.

Die Vereinigung des Schwergliedermasses mit dem Zeittheil- und Zeitgliedermasse kann auf folgende Weise statt finden: entweder beyde haben eine gebundene Ordnung als:

1) Schwergliederma , Zeitgliedermass:

„Dreyfach ist der Schritt der Zeit"

2) Oder das Zeitgliedermass ist gebunden, und das Schwergliedermass ein fre es, als:

„Einig still steht die Vergangenheit," oder

3) Das Schwergliedermass ist gebunden, und das Zeitgliedermass frey, als (die Länge jedes Zeittheilmasses ist durch Zeitschläge angegeben):

„Dreyfach ist der Schritt der Zeit," oder

4) Beyde werden frey angewendet:

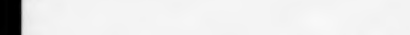

„Ewig will steht die Vergangenheit" oder

„Meine Ungeduld beugen ihren Schritt"

5) Schwer- und Zeitgliedermass werden frey gebraucht:

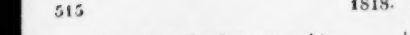

„Ewig will steht die Vergangenheit"

u. s. w. durch alle möglichen Zusammensetzungen. Welche Art als zweckmässig vom Dichter anzuwenden ist, darüber hat der Inhalt, dessen geistiges Leben, zu entscheiden. Einförmig sich aussprechende Empfindungen u. Gefühle, z. B. Gebete, leidende Klagen, welche freye Lebendigkeit verbieten, fügen sich gut in die erste und zweyte Art, wobey man nur das gebundene Zeitmass anzumerken braucht:

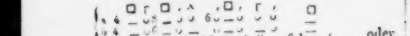

„Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Gesang"

Da wo also der Dichter dieses Zeitgliedermass, mit deutlichem Bewusstseyn, als für den Inhalt passend gewählt hätte, müsste auch nach selbigem vorgetragen werden; wo jedoch der Dichter, während der Schöpfung seines Gegenstandes nicht den lauten Vortrag berücksichtigte, (welches wol am öftersten der Fall ist, einmal, weil es der Dichter nicht mit dem Vortrage, sondern mit der Einkleidung seiner Gedanken zu thun hat; dann auch, weil mancher mit dem Wesen des Vortrags unbekannt ist) hat der Redner zu untersuchen, ob er die Anwendung des gebundenen Zeitmasses beybehalten darf. Wo jedoch ein lebloser Klingklang, oder Ticktack den Flug des Gedankens lähmen würde, wie im obigen *Spruch des Confurius*, ist dieses zweytheilige Zeitgliedermass als gebundenes nicht anzuwenden.)

Vom Scandiren.

1) *Schwergliedern*,
2) *Zeitgliedern*,
3) *Schwertheilen*, und
4) *Zeittheilen*.

Die Worte müssen nach ihren sinngemäss enthaltenen Schwergraden, und nicht nach einem angenommenen Schwertheil- und Zeittheil-Gliedermasse vorgetragen werden, weil in diesem Falle der Vortrag das bekommen würde, was man scandiren nennt.

1) Eine erste Art des Scandirens ist, wenn man Schwere und Leichte gebunden wechseln lässt, unbekümmert, ob der Wortinhalt es zulässt oder nicht. (Von einem, der in diesem Sinne scandirt, kann man sagen: er *schwergliedert* die Worte, oder Verse). Wer jedoch folgendes nach überstehendem Schwergliedermasse vorträgt:

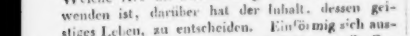

Schwer hört Gib, Döch, Soch, Tel.

der hat diese Zeile nicht schwergliedert (scandirt), wenn gleich gebundenes Zeitgliedermass beybehalten ist. Auch können solche zusammengedrängte Schwergrade nach Umständen sehr wohl geduldet, und, richtig vorgetragen, von besonderer Wirkung seyn.

2) Ein zweyter Irrweg, der zum Scandiren führt, ist der, wenn die *Bindung* der Sylben (das damit zusammenhängende Zeitgliedermass) nicht beobachtet wird, falls auch der Versbau durchaus gebundenes Schwergliedermass enthielte. (Unter Sylben-Bindung ist die mehr oder weniger engere Verkettung der Sylben verstanden (Schwergewichtmass, verbunden mit Geschwindigkeitmasse), welche in der ursprünglichen Bildung der Wörter begründet ist.)

Jede leichtere Sylbe, wie in der Musik jeder leichtere Schwergrad, gehört einem ihm zunächststehenden schwereren zu, (wie früher gezeigt worden; der leichtere ist der weibliche; der schwerere, der männliche; (jener geht aus diesem hervor, und gehört ihm auch zu). Hierbey sind zwey Fälle möglich: der schwerere geht dem ihm zugehörigen leichteren voraus, oder folgt auf ihn. Hieraus entsteht das männliche und weibliche (jambische und trochäische) Versmass. Man kann diejenige leichtere Schwere, welche der ihr zugehörigen grösseren vorausgeht, *vorschwingend*; im umgekehrten Falle sie aber *nachschwingend* nennen. Hierbey findet in Beziehung aufs Zeitmass folgender Unterschied statt: die vorschwingende Sylbe schliesst sich gedrängter (schneller) an die nachfolgende Schwere; die nachschwingende vermeidet diese Nähe. Z. B.: die Sylbe „*be*" als vorschwingend in: „*behebe*" muss mit etwas Schwere, aber Schnelligkeit der Sylbe „*le*" ausgesprochen werden, weil es sonst so viel hiesse, als: „du, der du *Bih* heissest, lobe u. s. w.; oder: „*lobe den Bi-ri-thien b.*" Hingegen die Endsylbe „*be*" muss leichter, weicher u. verfliessender gesprochen

werden, weil sie zu einer vorhergehenden Schwere gehört: darf daher auch zu der nachfolgenden, ihr fremderen Sylbe nicht schnell hingesprochen werden, wie in: *belobe doch*. Wer nun aber in einem trochäischen Versmasse die erste Sylbe: „*be*" dehnete; und in einem jambischen das zweyte: „*be*" schnell zur folgenden Sylbe hinspräche, würde abermals scandiren, oder, nach vorstehender Ansicht, die Worte *Zeitgliedern*. Es ist daher nicht erlaubt, beym Einschnitte (Cäsur) Vokale zusammen zu ziehen. Weil die letzte Sylbe vor dem Einschnitte nicht zur folgenden gehört, darf sie an diese nicht angesprochen werden, folglich das Wegwerfen des ersten Vokales, welches aus dem schnellen Aussprechen hervorgeht, nicht Statt finden, z. B.: „*Dich lobe, uns tadle*" darf, wenn nach „*lobe*" eine bestimmte Cäsur Statt finden soll, (wie im Pentameter nach dem dritten Versfusse) nicht: „*Dich lob', uns tadle*" geschrieben werden. So ist es falsch, wenn man Jamben nach $\frac{4}{4}$ Takte musikalisch so: $\frac{4}{4}$ | ♪ ♩ | ♪ ♩ | und Trochäen so: $\frac{4}{4}$ | ♩ ♪ ♪ |, bezeichnet, da Jamben sowol als Trochäen (als Schwermass gedacht) vor- und nachschwingende leichte Sylben haben dürfen: in jedem muss das vorschwingende Glied so bezeichnet werden: im *jambischen* Schwermasse:

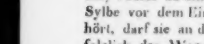

u. s. w.; wie im *trochäischen*:

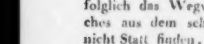

und das nachschwingende so: im jambischen:

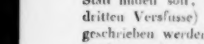

wie im trochäischen:

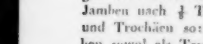

Wenn man aber um einen Jambus zu bezeichnen die Noten nach $\frac{4}{4}$ Taktmass zwischen zwey Taktstriche setzt: | ♪ ♩ | so hat man nicht ihn, sondern dadurch den reinen Spondäus bezeichnet; welches aber auch noch so geschehen kann: | 𝅗𝅥 |, welche beyde Bezeichnungen andeuten, dass der zweyte Grad der Schwere, durch Zurückziehung auf den vorausgehenden Schwergrad, dem ersten Schwergrade ähnlich gemacht werden soll, (jedoch für die Rede mit hinweggedachtem, oder freyem Zeitmasse).

Es kann demnach in einem jambischen Versmasse eben sowol trochäisches Geschwindigkeitsmass, als in einem trochäischen Versmasse, jambisches Geschwindigkeitsmass (Wortgliedermass) vorkommen.

Da nun in diesen kleinern Theilen der Sinn des Wortes durch Schwergliedermass oder Zeitgliedermass nicht gebeugt werden darf, sondern beydes sich dem Worte, ja der Sylbe fügen muss (nämlich solchen, die sich diesen Massen frey verbunden halten), so muss auch in den übergeordneten Verhältnissen die Form dem Gedanken unterthan seyn: mithin darf, vorgetragen, dieses die Form da verlassen, wo sie ihm nicht anpasst; und umgekehrt, muss der Dichter, wenn er eine gebundene Form im Vortrage gehalten wissen will, zuvor seine Gedanken, sein Gedicht, in diese Form einkleiden: das heisst: Zeitgliedermass u. Schwergliedermass müssen so im Einklange mit den Worten und Sylben stehen, dass eines das andre hebt und belebt; nicht lähmt und zerbricht. Wo solches aber nicht der Fall ist, wäre es lächerlich, zu verlangen, der Redner solle gleich dem Dichter die Gliedermasse an den Fingern abzählen.

3) Ferner giebt es noch einen dritten Missgriff des Vortrags, welcher Scandiren heisst, wenn nämlich alle Versfüsse mit gleicher Schwere gegeben werden, da doch, so wenig zwey auf einander folgende Sylben gleiche Schwergrade haben können, eben so wenig, seltene Fälle ausgenommen, zwey auf einander folgende Worte gleiche Schwerausdrücke leiden. Wer jedoch die erste Schwere eines jeden Gliedermasses stets gleich nimmt und giebt, von dem kann man sagen: er *schwertheilt* die Worte oder Verse, oder Zeilen, z. B. es lise jemand:

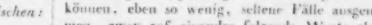

„Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute,"

in welchem Falle er die Sylben „*voll* und *hallt*," eben so schwer, als „*Schwer, dumpfig* und *laut*," ausdrückte, da sich doch diese zu jenen, wie Niedertakt zu Auftakt (thesis zu arsis), wie erster Schwergrad zum zweyten verhalten, und so vorgetragen werden müssen:

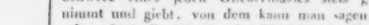

„Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute,"

oder nach musikal. Bezeichnung: $\frac{4}{4}$

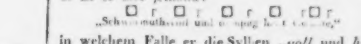

4) *Zeittheilen*, als vierte Art des Scandirens, hiesse demnach, so vortragen, dass alle Zeitgliedermasse gleiche Zeittheile ausmachten, und zwar dadurch der Bedeutsamkeit der Worte entgegenwirkend. — (Da nun eine gebundene Ordnung

der Schwergrade in den Sylben schon den Ausdruck des Vortrags veredelt, so ergiebt sich, dass eben so, eine nach Schwergraden gebundene Ordnung der *Gliedermasse* dasselbe in noch höherem, umfassenderem Sinne leisten müsse, dass mithin gebundenes Schwermass (wie es im obigen Psalme nachgewiesen ist) nicht allein möglich, sondern den höchsten rednerischen Schwung herbeyführen müsse.) Dass dieselben Gesetze, welche hier für Rede-Vortrag angedeutet sind, auch für Sing-Vortrag gelten, dass nicht die hingeschriebene Notenlänge allein den Ausdruck bestimmt, kann hier nur erwähnt werden.

Markwort.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Juny.

Hoftheater. Endlich kam am 13ten die neue grosse Oper, *Cyrus und Astyages*, in die Scene; das Gedicht, nach Metastasio, von Mathäus von Collin, die Musik vom Hrn. Hofsecretair v. Mosel. Wer an kein Fatum glaubt, der bekehre sich aus dem Geschicke dieses Kunstproducts, welches, nach monatlangen, sich immer erneuernden Verzögerungen, aus gegründeten und vielleicht auch ungegründeten Ursachen nun in der unvortheilhaftesten Bühnen-Jahreszeit gleichsam nur wie eine Erscheinung gezeigt wurde, um nach der zweyten Vorstellung wieder zu verschwinden. Wenn eine *Hofoper*, welche bey der gegenwärtigen Verwaltung nicht die geringsten financiellen Rücksichten zu beachten hat, sich dennoch durch ein halbgefülltes Haus an einem glühendheissen Sommertage, nach der vorhergegangenen glänzenden Aufnahme, von der Wiederholung eines Werks abschrecken lässt, das, eben weil es tief gedacht ist, öfters gehört seyn will, um ganz verstanden und gewürdigt zu werden: so dürfte ein solches Verfahren um so weniger zu rechtfertigen seyn, als auf der andern Seite die allerabgeschmacktesten Opern — wie *Camilla*, die *beyden Füchse*, *Schweizerfamilie*, *Waisenhaus*, die *Geitzigen*, *Panchon* etc., wöchentlich, und zwar bey dermassen leeren Bänken wiedergekäuet werden, dass man in der That eines Sprachrohrs benöthiget wäre, wollte man seinem Nachbar ein Wort sagen. Indessen, da nun die Sache einmal geschehen, und *nicht* mehr zu ändern ist: so sey es wenigstens jedem erlaubt, davon zu denken, was er will, oder vielmehr muss; uns aber, über das treffliche Kunstwerk diesen Blättern ein auf Ueberzeugung gebautes, parteyloses Urtheil anzuvertrauen: vielleicht dass andere Hauptbühnen Deutschlands uns Zutrauen schenken, und dadurch dem, in der Heimath verschmähetem, und doch herrlichen Erzeugnis auf fremdem Grund und Boden Gedeihen bereitet wird! — Dass das Gedicht dem *Ciro riconosciuto* des Metastasio nachgebildet sey, sagt schon der Titel; doch ist, ausser der Grundidee, von diesem Gedicht nur wenig beybehalten, und alles nach den Bedürfnissen unsers Zeitalters und den Forderungen eines verständigen Tonsetzers geordnet worden. Die lebendige Charakteristik der handelnden Personen, der Licht und Schatten verbreitende Wechsel der Leidenschaften, die interessante Anlage und Führung der Gesangstücke, die gedrängte Kürze der energischen Recitative, die rasche, nie stillstehende, nie ermüdende Fortschreitung der Handlung: alles dies bietet dem Componisten die mannigfaltigste Gelegenheit, ein ächtes Kunsttalent zu entfalten, und etwas Gediegenes, Grosses, Vollendetes hervor zu bringen. Wenn nun, wie hier geschehen, auf ein fruchtbares, wohl vorbereitetes Feld gesunder Samne ausgestreuet, wenn das Sprossende so sorgfältig gepflegt, mit geübten Augen bewacht, und von jedem, auch im Verborgenen wuchernden Unkraut gereinigt wird: so kann die Aerndte kaum anders, als gesegnet, ausfallen. — Um vom Allgemeinen auf das Einzelne überzugehen, zeichnen wir, nebst den durchaus meisterlich gehaltenen Instrumental-Recitativen, noch folgende Sätze aus, deren hoher Werth bey der ersten Vorstellung sich unverkennbar durch den tiefen Eindruck auf alle Anwesende, unter denen sich die competentesten Kunstrichter unserer Kaiserstadt befanden, bewährete: 1. Die Ouverture; in welcher der Kampf der Affecten (hier, der Herrschsucht, der Aeltern- und Kindesliebe,) so wie der Sieg der Unschuld, mit den kräftigsten Pinselstrichen geschildert ist. 2. Ein Duett mit Chor, u. ein Terzett, eben so herrlich declamirt, als originell begleitet. 3. Die Finalen des 1sten und 2ten Actes, schon interessant durch den Contrast; denn indem das eine im kriegerischen Jubel beschliesst, endigt das andere mit einem leisen Geistergeflüster. 4. Zwey Supranarien, der Mandane und des Cyrus; die Bassarie des Astyages, und

die Tenorcavatine des Mithridates, deren pastoraler Charakter durch das einfache Solonaccompagnement der Flöten und Klarinetten so reizend gehoben ist. 6. Einen fern her tönenden, und sich allmählig nähernden Marsch, voll überraschender Modulationen, auf dessen Melodie ein leidenschaftliches, rhapsodisch durchgeführtes Duett gebaut ist. 6. Ein Trio mit Doppelchören, und das Quartett, in welchem Cyrus' Aeltern den todtgeglaubten Sohn wiederfinden; beyde voll Wahrheit und innigen Ausdruck. — Dass ein so thätiger Geschäftsmann, ein so eifriger Staatsdiener, wie Hr. von Mosel, aus reiner Liebe zur Kunst seine spärlichen Erholungsstunden den Musen opfert, und mit den ausgebreitetsten theoretischen Kenntnissen, mit einer vielseitigen wissenschaftlichen Bildung, durch eisernen Fleis und unermüdete Studien zugleich die Routine eines vielerfahrnen Praktikers verbindet, ist eine zu seltene Erscheinung, um nicht öffentlich nach Verdienst gewürdigt zu werden. — Die Aufführung befriedigte in allen Theilen. Mad. Waldmüller und Mad. Lembert (Cyrus und Mandane), die Hrn. Vogel, Forti, Miller und Weinmüller (Astyages, Cambyses, Mithridates und Harpagus) sangen und spielten ausgezeichnet, Costume und Decorationen waren glänzend und angemessen, die Chöre zahlreich und gut eingeübt, das Orchester entsprach den Erwartungen. — Im

Theater an der Wien fanden sich zwey Gäste ein, welche nun beyde engagirt sind. Hr. Goltmick gab den Blondel im *Richard Löwenherz* mit vieler Gewandtheit und Umsicht. Er versteht, eine mittelmässige Stimme vortheilhaft zu benutzen, und scheint, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, auf dem Theater zu Hause zu seyn. Hr. Seipelt sang den Bäckermeister Joseph im *Tyroler Wastel* mit voller, kräftiger Baßstimme, die jetzt anfängt, hier zelten zu werden. Dem Vernehmen nach soll er auch ein vorzüglich fester Musiker seyn, und ist daher in jeder Hinsicht eine schätzenswerthe Acquisition. Die neue allegorische Operette in 1 Act: *Kasem*, oder *die Launen des Glücks*, mit Musik vom Hrn. Kapellm. Riotte, hat nicht angesprochen, denn die Allegorie ist unverständlich, und die Gesangstücke sind viel zu häufig u. effectlos angebracht, auch zu lang ausgedehnt; nur Hr. Jäger und die Schwestern Hornick errangen Zeichen des Beyfalls. — Im

Theater in der Leopoldstadt wurde zum Vortheil des Volks-Dichters, A. Bäuerle, die Posse: *der Schatten von Fausts Weib*, mit Musik von Müller, nicht ohne Glück gegeben, und füllt zum öftern das Haus. Eben so hat die Parodie: *der lustige Frits*, mit Gesängen von Volkert, ihr Publicum gefunden, und weiss es bis jetzt noch immer zu fesseln. —

Concerte. Nun haben wir denn endlich auch Mad. Catalani gehört, mehrmals gehört, und stets bewundert. Indess die Mehrzahl, an deren Spitze der hohe Adel steht, sie beynahe vergöttert, lassen ihr die Gemässigten volle Gerechtigkeit wiederfahren, ohne jedoch andern verdienstvollen Sängerinnen deswegen ihren eigenthümlichen Werth schmälern zu wollen. In vier Concerten, worin das erste im k. k. grossen Redouten-Saale mit einem Eintrittspreise von 12 Gulden Papiergeld, die übrigen aber im Theater an der Wien bey 5- bis 6fach erhöhtem Eintrittspreise stattfanden, gab sie folgende, für ihre Eigenthümlichkeit gut und klug gewählten Parade-Stücke: 1. Arie von Pucitta: *Deh frenate* — 2. Zwey Arien von Guglielmi, worunter die Motette *Gratias agimus tibi* — 3. Arie von Zingarelli: *Ombra adorata* — 4. Drey Arien von Portogallo, worunter die äusserst brillante: *Frenar vorrei la lagrime* — 5. Zwey liebliche Cavatinen von Sim. Mayer u. Pucitta — 6. Eine grosse Scena von Lafont mit concertirender Violine. — 7. Variationen: *Oh dolce concento*, nach Mozart; *Nel cor più non mi sento*, nach Paisiello; *Sul margine d'un rio*, nach Millico; endlich die bekannten Violin-Variationen Rode's in G — 8. Zum Dessert jedesmal das Volkslied von Jos. Haydn, nach Carpani's Uebersetzung: *Salvo sia Francesco Augusto.* — Wir halten Mad. C. nicht nur für eine ganz ausgezeichnete, durch Natur und Kunst aufs Reichste begabte Sängerin, sondern *in ihrer Art*, für die Erste aller jetzt lebenden, ja vielleicht auch aller, die gelebt haben: über diese ihre Art nun aber denken wir ganz so, wie der Verf. jenes Aufsatzes über Mad. C., als sie sich in Leipzig hören lassen, (S. d. Jahrg. 1816,) und auch über die nähere Bezeichnung ihrer Vorzüge wüssten wir nichts Treffenderes zu sagen. So viel wir wissen, ist auch Mad. C. damit, wenigstens im Ganzen, gar nicht unzufrieden gewesen: wol aber mit dem frühern Aufsatz aus Hamburg, weil dieser ihre Vorzüge kaum leicht berührte und über

ihre Schwächen sehr hart, und mit einer bis ins kleinste gehenden, selbst höhnenden Rauhigkeit sich aussprach. Und das können wir einer so trefflichen Künstlerin und einer so liebenswürdigen, von ganz Europa ausgezeichneten Frau nicht verdenken. —

Kirchenmusik. Die die jährige 16te Jahresfeyer der glorreichen Rückkehr unsers Kaisers, wurde im Invalidenhause nicht minder glänzend als sonst begangen. Mit einem Personale von etwa 140 Sängern und Instrumentisten führte Hr. Kapellm. von Seyfried eine grosse, solenne Missa in C auf, die eben so trefflich geschrieben ist, als sie unverbesserlich vorgetragen wurde. Dem andächtig bittenden *Kyrie*, (C moll) welches alle Basstimmen im Einklang leise beginnen, worauf dann die übrigen in kanonischen Eintritten sich anschliessen, folgt das hehre, jauchzende: *Gloria in excelsis*, (C dur) dem eine kräftige Fuge *a due soggetti*: *Cum sancto spiritu*, die Krone aufsetzt. Das *Credo* hat eine ganz eigene, wahrhaft originelle Structur. Immer führt wechselsweise eine Stimme den Choral über eine auf- und absteigende Octaven-Scala in ganzen Noten auf das stets durch 4 Takte gezogene Wort: *Credo*: darunter sprechen nun die Übrigen alle Artikel des Glaubensbekenntnisses aus; nach jedem folgt eine verwandte Ausweichung, immer anders begleitet, so dass im Durchschnitt beynahe alle Tonarten berührt werden. Selbst im *Et incarnatus*, (Adagio in Es) abwechselnd für die Solostimmen geschrieben, hört man das fromme bekräftigende *Credo* der Gemeinde. Beym *passus et sepultus est* hat sich der Satz nach G moll gewendet; der Gesang erstirbt, nur die G-Pauke wirbelt leise fort, und mit dem $\frac{7}{3}$ Accord tritt in C dur das gloriose: $\frac{5}{3}$

Et resurrexit ein, ein Uebergang, der eben so einfach, als imposant und überraschend ist. Eine lebensvolle *Amen*-Fuge erhält neuen Reiz durch die am Schlusse wiederkehrenden Worte: *Et vitam venturi*, welche hier zart und mild, wie im Vorgefühl des ewigen Lebens, ausgesprochen werden. Das *Sanctus* ist ein wahrhaft religiöses Largo in E moll, welches bis zu den Worten: *Dominus Deus Sabaoth*, zur grössten Stärke anwächst. Gar schön contrastirt dagegen das: *Osanna in excelsis*, (E dur) wobey die Idee des Verfs gewesen zu seyn scheint, es erst als Gesang der Himmlischen zu behandeln, und nur am Ende in lauten Jubel ausbrechen zu lassen. Das *Benedictus* ist ein stimmiger Canon in G dur, worein die Chöre vorzüglich wirksam verwebt sind. Beseligend und eigenthümlich ist die Accordfolge unter einem fortwährenden *Crescendo* bis zur Rückkehr des *Osanna*, welches nun in C dur steht. Im *Agnus Dei* (C moll) imitiren die Hauptstimmen einander, und der Chor tritt nur bey *miserere* ein, immer vorbereitet durch ein leises *Unisono* der Contrabässe, und durch rührende Transitionen, z. B. nach As dur, E dur, Des dur, A dur, etc. Das *Dona* ist keineswegs lärmend, sondern ganz Ergebung und innerer Friede in Gott: ein treffliches Stück! Das doppelchörige Graduale: *Laudate pueri*, so wie der herrliche Psalm: *Quare fremuerunt gentes*, als Offertorium, sind nicht minder zwey meisterhafte Kirchenstücke, die vollkommen in den Cyclus der übrigen Sätze dieser Missa gehören. Besonders ergreifend sind in dem Letzteren die Stellen: *Servate Dominum in timore*, und: *beati omnes, qui confidunt in eo.* —

Miscellen. Der vormalige Kammer-Virtuos des Fürsten von Rasumowsky, Hr. Linke, ist beym Orchester des Theaters an der Wien als erster Violoncellist angestellt. Dieses Orchester hat sich bey den Concerten der Mad. Catalani neuerdings auf das rühmlichste ausgezeichnet, namentlich auch dadurch, dass dies Sängerin, je nachdem sie jeden Abend gerade bey Stimme war, die Tonarten frey genug bestimmte, aus denen ihre Arien accompagnirt werden sollten; wo denn mitunter äusserst schwierige Applicaturen, und besonders für die Bläser gefährliche Intonationen zum Vorschein kamen, z. B. Cis dur, Fis dur, Gis dur etc. Dafür ist aber auch die gefeyerte Frau unerschöpflich im Lobe dieses wackern Künstler-Vereins. — Nächstens erwartet man die Vorstellung der Oper, *Faust*, von Spohr, auf dieser Bühne. —

Dresden. In der letzten Woche des Mays wurden: *Elisabetta* von Rossini, *il Barbiere di Siviglia* von Morlacchi, und *Elena* von Mehul wiederholt. Am 3ten Juny wiederholte man *Jacob und seine Söhne* von Mehul, worin Hr. Gerstäcker, vom hamburger Theater, als erste Gastrolle den Joseph, und Hr. Toussaint den Jakob gab. Erster war vormals hiesiger Kreuzschüler u. hernach Mitglied der ehemaligen Operngesellschaft

des Hrn. Joseph Seconda, die auf dem Theater des hiesigen linkischen Bades deutsche Opern gab. Schon darum nahm man an ihm hier ein besonderes Interesse, das durch seinen nicht unbeträchtlichen Ruf vermehrt, und hernach durch seine Vorzüge bestätiget wurde. Indem wir nun, nach grösster Aufmerksamkeit und unparteyischem Erwägen, über diesen Sänger sprechen wollen, thäte es vielleicht Noth, ganz besondere Vorkehrungen zu treffen, theils, um durch die fast tumultuarischen Ausbrüche des Entzückens der Lautesten im Publicum doch auch ein wenig vernommen zu werden, theils, um leicht möglichen Anfällen unsers ruhigen Urtheils von Seiten der Enthusiasten in Ehren auszuweichen: aber wir wollen lieber alles unterlassen, als eben dieses unser Urtheil auszusprechen, und Andere mögen gleichfalls sagen und thun, was sie nicht lassen können. — Hr. G. also besass schon als Kreuzschüler eine angenehme, nicht ganz ungebildete Tenorstimme, und für Musik überhaupt Talent, Geschicklichkeit und Fleis. In alle dem vervollkommnete er sich hernach immer mehr; und nun, seit er uns fremd geworden, hat seine Stimme, ohne an Ausmuth verloren zu haben, an Umfang, Gewandtheit und Ausdauer, er selbst aber, in Fleis und Eifer noch derselbe, an Geschicklichkeit, Routine, Festigkeit, Erfahrenheit und alle den Vorzügen, die hieraus, unter so günstigen Umständen, als sie Hrn. G. zu Theil worden sind, entstehen, gar sehr zugenommen, so dass er gewiss jetzt einer der ausgezeichnetsten Tenoristen in Deutschland ist. Dabey ist er auch von sehr vortheilhafter Gestalt, spricht gut aus, im Dialog und im Gesang, ist auch kein übler Schauspieler, (vielmehr gelingt ihm auch in dieser Hinsicht gar Manches vorzüglich gut) und weiss alle diese, natürlichen oder angebildeten Vorzüge auf eine wohlgefällige Weise geltend zu machen. Der Klang seiner Stimme ist zwar nicht besonders kräftig u. männlich, (wie die, des Hrn. Wild, in ihren natürlichen Tönen,) auch nicht eigentlich metallisch, (wie die, des Hrn. Bergmann, wenn sie derselbe nur erst wird gänzlich geltend machen können;) aber er ist, dieser Klang, schön, in den ungezwungenern Brusttönen sehr schön, und auch ziemlich durchdringend: er würde aber noch schöner seyn, wenn Hr. G. nicht oftmals die Stimme übernähme, und wenn man da, wo er, um schwach zu singen, des Falsets sich bedient, diesen Wechsel des Registers nicht so bemerkte. Hr. G. singt bis zum eingestr. H: die hohen und auch die mittlern Brusttöne sind bey weitem die schönsten: die tiefern sind nicht sehr hörbar und durchdringend. Seine Singmanier ist methodisch, und seine Sicherheit, so wie seine Bildung in Hinsicht derselben, ausgezeichnet: sein Triller ist schulgerecht, aber nichts weiter: seine Verzierungen sind deutlich, oft sehr vortheilhaft angebracht, aber, wie sein Vortrag überhaupt grösstentheils, ohne viel *inneres* Leben und *ursprünglichen* Geist, welches beydes durch angenommene Lebhaftigkeit, heftig angeregte Kraft und eingeübtes Feuer für den Kenner nur scheinbar, u. selbst für ein gemischtes Publicum wol nicht auf die Dauer, ersetzt wird. Den Joseph sprach und spielte Hr. G. mit angemessener Würde. Hr. Toussaint besitzt eine starke und sonore Stimme. Seine Methode ist natürlich u. einer tiefen Stimme angemessen. Ueber sein Spiel und seine Aussprache sagen wir noch nichts, weil wir ihn erst in andern Vorstellungen beobachten wollen, wozu wir um so besser Gelegenheit finden werden, da ihn die königl. Direction auf ein Jahr beym hiesigen Theater angestellt hat. — Am 15ten gab die italien. Gesellschaft *Sargino* von Pär. Die Vorstellung gefiel ungemein; und zwar sowol wegen der nicht wenigen, wirklich schönen Musikstücke, die diese Oper enthält, als auch wegen der vorzüglichen Ausführung. Hr. Gerstäcker hatte sich den jungen Sargino zur zweyten Gastrolle gewählt, und zeichnete sich auch in dieser aus, aber in Hinsicht auf Aussprache, Declamation und Ausdruck weniger, als in der vorigen. Er spricht das Italienische nicht ganz richtig und gut aus: wie könnte er also gut declamiren, und in die Perioden, besonders der Recitative, den gehörigen Ausdruck legen? Auch brachte das weniger Gewohnte dieser Sprache, welche *gut* auszusprechen gewiss nicht so leicht ist, als man gemeinhin glaubt, und in ihrer Syntax noch schwieriger — ihn zuweilen in Verlegenheiten, wodurch er den rechten Ausdruck verfiel — wie z. B. in der Arie des 2ten Acts, wo der König ihn mit seinem eigenen Schwerdte in den Kampf sendet. Hier lässt der Componist, der Situation gemäss, die Cabaletta in den Worten: *Qual tenero contento* etc. blos von Blasinstrumenten begleiten, um die *gerührte* Freude des Jünglings auszudrücken: Hr. G. war aber sehr heftig hierbey

u. dgl. m. Wer seine Oper nur so im Rausch und Bogen hört, in Rausch und Bogen sich entzückt, und Bemerkungen, wie die unsrigen, für Kleinlichkeit und Pedanterey erklärt: dem haben wir freylich nichts zu sagen: und wer sagt, Hr. G. singe noch nicht lange Italienisch, den fragen wir blos: Ist es rathsam, als Gast, wo man seine Rollen wählt, in einer Sprache aufzutreten, deren man nicht mächtig ist? Dem grössten Theile unsers Publicums, der diese Sprache nicht versteht, ist es nicht übel zu nehmen, wenn er über alle das hinwegsiehet: doch erbitten wir uns von ihm, es gleichfalls nicht übel zu nehmen, wenn wir dies nicht thun. Am vorzüglichsten sang Hr. G. seine Romanze, und das erste, so wie das zweyte Duett. Hr. Mieksch gab den König, den sonst Hr. Quillici hatte. Hr. Beuincasa stellte den Ritter Sargino sehr schön dar, und seine herrliche Stimme triumphirte im ersten Finale, so wie in dem trefflichen Terzett des 2ten Acts. Mad. Sandrini (Sophia) zeichnete sich als Schauspielerin u. Sängerin aus, und fand gerechten Beyfall, obgleich die, welche sich erinnern, wie sie diese Rolle ehemals gesungen, die Abnahme ihrer Stimme nicht verkennen konnten. Hr. Decavanti spielte den Montigny so schlecht, oder vielmehr so ganz und gar nicht, als wolle er Sophiens Wahl, selbst ehe ihr Geliebter aus seiner träumerischen Zaghaftigkeit erwacht, vor aller Welt rechtfertigen. Hr. Sassaroli war, als Pietro, Vater der Isella; leidlich, stand aber Hrn. Cipriani, der ehedem diese Rolle gab, weit nach. Dem. Hunt,, als Isella, und Hr. Tibaldi, als Isidoro, waren gut. Hr. Bassi, als Regisseur, hatte keine Mühe gespart, dass das Ganze vortheilhaft herauskam, auch was Statisten und Choristen betraf: es war ihm vollkommen gelungen. Das ganze Orchester verdiente grosses Lob. — Am 17ten gab die deutsche Gesellschaft Mozarts, von ganz Europa seit langer Zeit mit grossen, gerechtem Beyfall aufgenommene *Entführung aus dem Serail*. Man gab zwey Vorstellungen derselben, und Hr. Gerstäcker den Belmont, als dritte und letzte Gastrolle. In dieser Rolle war er an seinem eigentlichen Platze, sowol im Gesange, als im Spiele. Seine Stimme glänzte hier weit mehr, als in den vorhergehenden, denn er liess sie hier mehr in ihrer natürlichen Sanftheit und Anmuth hören, und zeigte auch mehr Haltung durch das Ganze. Vorzüglich schön sang er im 1sten Acte die Arie: Constanze, dich wieder zu sehn! Und dennoch bezeigte sich das Publicum (obschon es ihn, wie in jenen beyden Rollen, herausrief,) nicht so entzückt und enthusiasmirt, als möglich: warum? das weiss ich nicht, und was ich vermuthe, das sag' ich nicht. Dem. Hähnel, eine Choristin des Theaters, trat zum erstenmal in einer Solopartie, und zwar sogleich in der, der Constanze, auf, die doch so schwer ist, da sie einen weiten Umfang der Töne, viel Kunst des Singens, und auch, im Gesang und Spiel, innigen, lebendigen, überdies auch mannigfaltigen Ausdruck verlangt. Eben darum hätte man sie einer Anfängerin nicht geben sollen, die alles dies nicht besitzen, und besässe sie wirklich etwas davon, es aus Ungeübtheit unmöglich gehörig darlegen konnte. Indessen lief der Versuch, da das Publicum, von den Verhältnissen unterrichtet, sehr nachsichtig war, und die junge Sängerin vielmehr ermunterte, nicht einen schlimm ab. Die Stimme der Dem. H. ist von grossem Umfang, doch nicht viel Ton, und wenn sie diesen verstärken will, wird er schreyend. Ihre Organe scheinen viel natürliche Biegsamkeit zu haben, es fehlt ihnen aber noch an feinerer Ausbildung. Action besitzt sie noch gar nicht, und die Methode ihres Gesanges ist auch nicht die beste. Mit alle dem wollen wir aber der jungen Sängerin durchaus nicht den Muth benehmen; sondern nur sie auf das aufmerksam machen, was sie zunächst zu thun haben möchte, um eine gute, wenigstens eine sehr brauchbare Sängerin zu werden. Einen wahrhaft guten Lehrer, der ihre Uebungen mit Geist, Erfahrung und Geschmack leitet: das ist es, was wir ihr zunächst u. mit wahrer Theilnahme wünschen. Dem. Julie Zucker, als Blonde, spielte allerliebst, und sang einnehmend. Ihre Stimme ist sehr wohlklingend: zwar nicht stark, aber frisch und sonor. Die Arie im 3ten Acte war für sie wol etwas zu schwer: sie zog sich aber gut aus der Sache und das Publicum gab ihr den verdienten Beyfall. — Bassa Selim war Hr. Werdy; Pedrillo Hr. Wilhelmi; Osmin, bey der ersten Vorstellung Hr. Metzner, bey der zweyten Hr. Toussaint. Ersterer erwiess sich auch hier als einen guten Komiker: letzter sang besser, ist aber kein grosser Schauspieler, und spricht auch nicht so gut, als Hr. M. — Das Ganze, auch von Seiten der Choristen, und vornämlich des Orchesters, ging, unter der trefflichen Anführung des Hrn. Kapellms. v. Weber, sehr gut zusammen.

Concerte. Am 30sten Less aus der königl. bayersche Kammermus., Hr. Bärmann, auf dem kön. Hoftheater ein Concertino für die Klarinette von Riotte (C moll, As dur, Es dur,) hören. Die Composition ist brillant, und hat zugleich viel Anmuthiges, besonders in den sehr melodischen Motiven. Hierauf folgte ein kleines Schauspiel, und dann sang die kön. bayersche Kammers. Hegerin, Mad. Harlas, Recitativ und Arie von Simon Mayer, in E dur. Diese Composition war nicht eben ausgezeichnet, sowol in den Motiven, als in der Instrumentation: sie erschien etwas monoton. Zwischen den zwey Acten eines zweyten kleinen Schauspiels blies Hr. Bärmann Variationen aus Es dur, von seiner eigenen Composition, welche wir sehr loben müssen: ein geschmackvolles Thema, die Variat. anziehend erfunden, voll Feuer u. Schwierigkeiten, aber stets zusammenhängend und angenehm, die Harmonie gewählt und effectvoll; und zum Schluss sang Mad. Harlas noch eine Scene und Arie von Pavesi, aus Es dur, deren Composition sich von jener ersten nicht wesentlich unterschied, doch mehr zu gefallen schien. Das Spiel jenes trefflichen, in seiner Art wahrhaft vollendeten Künstlers entzückte alle Anwesende. Einen schönern, einnehmendern Ton kann man auf diesem Instrumente nicht hören: Hrn. ds Vortrag ist immer wahrer, herrlicher Gesang; sein Portamento musterhaft; sein Piano so sanft und sein Pianissimo so zart, dass es, wie ein Lufthauch zerfliesst. Dabey trägt er auch feurige Stellen mit grösster Präcision, und die schwierigsten ohne alle bemerkbare Anstrengung vor. Kurz, er ist ein Künstler, wie er seyn soll. Mad. Harlas besitzt gleichfalls eine seltene Ausbildung und einen hohen Grad von Vollendung. Man bemerkt an ihrer schönen Singmethode sogleich, dass sie gute Schule gehalt hat. Ihre Stimme umfasst, so weit wir sie hier zu hören bekamen, die Scala vom eingestr. C bis zum dreygestr. C. Ihre hohen Töne sind vorzüglich sanft und einnehmend, auch wenn sie mit halber Stimme singt: aber die Töne der *Scala di mezzo canto*, nämlich zweygestr. e, f, g, sind, bey Anstrengung, nicht mehr homogen und wohllautend, sondern werden rauh, und die tiefen haben nicht gleiche Stärke mit den halb hohen und hohen. Ihre Gesangweise ist meisterhaft: ihre musikal. Declamation einnehmend: auch haben wir kaum eine Deutsche gehört, die das Italienische so rein und schön, wie sie, aussprach. Ihre Coloraturen sind wahrhaft künstlich, ihre Volaten rein, gefügig und melodisch, ihr Gesang überhaupt ist so, wie ihn die echte Singschule lehrt und ein zarter Geist vollendet. Daher gefiel sie denn auch sehr, obschon sie sich nicht der Mode, oder vielmehr dem jetzt gewöhnlichen Missbrauche unterwirft, wie eine Nachtigall zu schmettern, oder durch wagehalsigen Ungesang zu imponiren.

Notiz. Am 23sten kehrte der Hr. Kapellm., Ritter Mosc hel es von Mayland zurück. Sein vollkommenes Wohlbefinden zeugt von dem vortheilhaften Einflusse der väterländischen Luft auf ihn.

Berlin. Uebersicht der Monate Juny. Den 5ten wurden zum erstenmal zwey musikal. Werke den Hrn. C. Blum, jetzt in Wien, gegeben, nicht ohne Beyfall, der sich auch bey den beyden wiederholten Vorstellungen darthat: doch hatten sie nicht das Glück seines Singspiels *Capitain*. Das erste war: *Fortunato*, Liederspiel in 1 Aufzug, nach der Erzählung Fortunato, bearbeitet und mit Melodien von Blum. Da der Inhalt bekannt ist, so bemerke ich nur, dass die Intendantur durch schöne Decorationen, sogar auch durch ein manövrirendes englisches Kriegsschiff, zu reizen suchte. Von den Liedern gefielen No. 3, von Fortunato, (Mad. Wranitzky-Seidler) und Edgar (Hr. Stümer): Traut mich von dir die Ferne etc.: No. 4 von Fortunato: Es giebt verborgne Schmerzen etc.: das Duett No. 7 von Fortunato u. Edgar: Bald schmücket dich der Lorbeerkranz der Sieger etc.: das Quintett No. 11 von Edgar, Fortunata, Gerard (Hr. Gern), William (Hr. Runike), Jack on (Hr. Wauer): Wie kommt's, dass du so traurig bist etc., und der Canon No. 12: Allmächtig ist die Liebe etc. Das zweyte war: *Canonicus Ignaz Schuster*, Vaudeville in 1 Aufzug, frey nach dem französ. Vaudeville, *Ducancel*, bearbeitet von Blum. Die Intrigue wurde besonders durch die Verwechslung des reichen Gutsbesitzers, Canonicus Ignaz Schuster, (von Hrn. Devrient brav dargestellt) mit dem bekannten wiener Comicus, gleiches Namens herbeygeführt: das Stück hat aber viele schwache Stellen, und ward nur durch treffliches Spiel vom Fall gerettet. Von den einzelnen Stücken gefielen besonders No. 10, Schusters Singsang: Ich bin nicht der Comicus, und No. 11: Hochwohlgeborne u. lustige Herrn etc. — Den 23sten wurden von demselben Componisten Lieder für 4 Männerstimmen: *Nachtlied der Krieger*, *Harfner*, vorgetragen. Hrn. Weizmann, Reichstein, Blume und Wauer ohne Begleitung als Zwischenspiel mit Beyfall gesungen. —

Dies ist aber auch die ganze Ausbeute des Neuen in diesem Monat, der die Wirkungen des Sommers daher sehr zu empfinden gab. Von fremden Gästen sahen wir am 21en nochmals Hrn. Siebert und Mad. Krüger-Aschenbrenner, die, wie es hiess, auf vieles Begehren, bey einem leeren Hause in Rossini's *Tancred* den Tancred und die Amenaide gaben, mit demselben Beyfall, wie früher. — Dem. Wilh. Fischer, erste Sängerin vom ständischen Theater in Grätz, gab am 15ten in derselben Oper den Tancred, und am 22sten in Mozarts *Don Juan* die Donna Anna. Sie fand vielen Beyfall, den ihre, in der Mitte u. Tiefe kräftige, nur in der Höhe schwache und ungleiche Stimme, ihr lebhaftes Spiel und dramatischer Ausdruck auch verdienten. Vorzüglich gefielen in der letzten Vorstellung ihre Arie: Du kennst den Verräther etc., und das Recitativ u. Rondo: Ich grausam etc. Auch die andern Sänger trugen das Ihrige bey, den Abend genussreich zu machen. Mit vielem Beyfall nahm man auf das Duett von Don Juan (Hr. Blume) und Zerlina (Mad. Wranitzky-Seidler,): Gieb mir die Hand, mein Leben etc.; Don Juans Arie: Treibt der Champagner etc., die Hr. Blume, auf lautes Begehren, und zwar italienisch wiederholte, und das Sextett von Donna Anna, Masetto (Hr. Sieber), Zerlina, Elvira (Dem. Leist), Octavio (Hr. Stümer) und Leporello (Hr. Wauer): Hier in diesen Fin-ternissen etc. — Der Kammermusic., Stölzel, und der Berghoboist, Blümel, in Berlin haben zwey Vorrichtungen erfunden, durch die auf dem Waldhorn, der Trompete und Posaune alle Töne der chromatischen Tonleiter ohne Einsatzbogen, Stopfen etc. leicht, schnell und ohne Verlust an der Fülle des Tons hervorgebracht werden, und ein Patent für die Monarchie auf 10 Jahre erhalten.

Notizen.

Die Kenner und ernstern Freunde der Tonkunst sollen (und hoffentlich bald) durch die Herausgabe eines musikal. Werks erfreuet werden, das ganz zuverlässig zu den bedeutendsten u. vollendetsten aller Zeiten, u. in seiner Gattung eines der vortrefflichsten — ja, nach dem Urtheil Verschiedener, in dieser seiner Gattung das vortrefflichste von allen ist; wir meynen die, dem Publicum bisher nur durch vieljährigen Ruhm bekannte *grosse Missa von Joh. Sebast. Bach*. Und zwar kömmt uns in einer u. derselben Stunde die Nachricht zu, dass, durch ein seltsames Zusammentreffen, zugleich *zwey* ausgezeichnete Kenner der Tonkunst damit umgehen, jeder eine besondere Ausgabe dieses herrlichen Werks zu veranstalten: Hr. Pölchau nämlich in Berlin, und Hr. Nägeli in Zürich. Jener, (derselbe, dem wir die Herausgabe des grossen *Magnificat* Sch. Bachs verdanken,) vor kurzem erst zurückgekehrt von einer, zum Theil in jener Absicht unternommenen Reise durch England und Frankreich, hat sein Unternehmen noch nicht öffentlich angekündigt, sondern nur privatim auf jener Reise ihm Freunde geworben, u. legt dabey noch die besondere Absicht, von dem, was nach Abzug der Kosten seiner Ausgabe übrig bleibt, dem unsterblichen Meister ein würdiges Denkmal über seinem Grabe in Leipzig errichten zu lassen: Hr. Nägeli kündigt seine Ausgabe so eben öffentlich an, wodurch sie auch uns bekannt geworden. Mit Vergnügen haben wir bey dieser Gelegenheit von Hrn. P. vernommen, dass es eben jetzt in England und Frankreich, vornämlich in den Hauptstädten beyder Reiche, nicht nur unter den gelehrtern Musikern, sondern auch unter gründlich ausgebildeten Dilettanten, eine sehr lebhafte Theilnahme an Sebast. Bach und seinen Werken gefunden, so dass es in den Cirkeln solcher Musikfreunde bey der Hauptstädte selbst gewissermassen zum guten Tone gehört, Fugen u. andere Klavierstücke desselben vorzutragen, und, sogar von Damen) vorgetragen, mit Bewunderung aufzunehmen. —

Auf so ein zweytes wahrhaft bedeutendes Werk, anderer Gattung, an welchem so eben gedruckt wird, können wir unsere Leser im voraus aufmerksam machen, und thun dies mit um so mehr Vergnügen, da uns dasselbe und sein ausgezeichneter Werth aus eigner Ansicht bekannt ist: auf unsers geehrten Veteranen, des Hrn. Musikdirectors Schicht, *vierstimmiges, vollständiges Choralbuch* — seine Lieblingsarbeit seit vielen Jahren. Wir sagen von diesem Werke nur darum hier nichts weiter, weil sich unser Freund selbst in kurzem ausführlich darüber erklären wird. —

In Holland, und zwar in Gröningen, erscheint, in holländischer Sprache und monatlichen Lieferungen, ein *musikal. Journal*, wie der Herausgeber desselben, Hr. Dr. Schroder in Gröningen selbst versichert, nach dem Vorbilde unserer musikal. Zeitung. Die erste Lieferung ist so eben versendet worden, und enthält, ausser einigen Recensionen, Nachrichten und biographischen Anekdoten, den Anfang einer Abhandlung zum Vergleich der alten und neuen Musik, hinsichtlich ihrer Wirkungen, mit Aufsuchung der Ursachen der Verschiedenheit dieser Wirkungen. —

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten July. **N°. 30.** 1818.

Recensionen.

Gesangbildungslehre für den Männerchor, von Pfeiffer u. Nägeli. Beylage A zur zweyten Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule. In zwey Heften. Zürich, bey H. G. Nägeli. (Pr. 6 Thlr.)

Der erste Heft enthält „Elementargesänge, Lieder u. Rundgesänge" für Männer, und der zweyte Heft „vierstimmige Männerchöre." Vorauf gehet eine wissenschaftliche Einleitung, bey welcher wir zuerst verweilen.

Es giebt nämlich diese Einleitung zuvörderst den Standpunkt an, aus welchem das Werk betrachtet seyn will. „Bey unserm Vorhaben, so heisst es S. I, den Gesang überhaupt pädagogisch zu begründen, und auf solch sichern Grund fort zu bauen, mussten wir darauf kommen, auch das Organisch-männliche und das Charakteristisch-mannhafte sowol für die mechanische Ausübung des Singens, als für die ästhetische Wirkung der Singkunst zu methodisiren. Wir mussten also auch hier Methodisten, Kunstlehrer, ins Auge fassen und bilden helfen; damit durch sie die Sache immer weiter und allgemeiner ins Leben gebracht werden möge." Dies ist der höhere Zweck, auf welchen gewirkt werden soll; zumal, da „das Erziehen und Bilden von Erziehern die wichtigste und dringlichste Aufgabe des Zeitalters bleibt. Für diese müssen überall Anstalten gestiftet werden, wie sie zur Zeit noch selten und nothdürftig genug unter dem Namen von Lehrer-Seminarien bekannt sind. Ohne sie ist kein Heil, wenigstens kein Volksheil im Allgemeinen, und soll es die (verbesserten) Staats- und Volksverfassungen im Ganzen und Grossen können Volksheil nur möglich machen, das durch Verständige verwirklicht wird; *wozu eben dies unser Werk auch eins der vielen Hulfsmittel abgeben kann und soll.*" —

Dass es von recht vielen und recht fleissig hierzu benutzt werden möge, wünschen wir von Herzen. Denn wir sind mit den Verfassern lebendig überzeugt, dass die Bildung des Männergesanges für Volksbildung überhaupt wichtiger sey, und mehr Einfluss darauf habe, als es Manchem auf den ersten Blick vielleicht scheinen möchte. Denn, um nur Eins zu erwähnen, wie kann nicht ein Männergesang, der ist, wie er seyn soll, in den Tempeln der Andacht das Gemüth erheben und rühren, und dadurch auf sittliche Bildung und auf Frömmigkeit wirken!

Nach Bestimmung des Zweckes wird dann in sechs Hauptstücken gehandelt: 1) von den zur Bildung eines Männerchores nöthigen oder nützlichen Vorrichtungen, 2) von den Elementarübungen; 3) von den besondern Schwierigkeiten der Einübung, 4) vom künstlichen Vortrag im Chorgesange, 5) vom Charakteristischen des Männerchores, und 6) vom Singstoff und dessen Gebrauch.

Es ist indessen nicht die Absicht, diese Gegenstände hier ausführlich abzuhandeln, und die gegebnen Vorschriften aus ihren Gründen zu entwickeln. Denn die Gesänge, denen diese Betrachtungen zur Einleitung dienen, sollten (S. IV) „nach dem ursprünglichen Plane blos eine Beylage zum Hauptwerke für den allgemeinen Chorgesang ausmachen. „Daher" sagen die Verfasser dann weiter, „lassen wir in dieser besondern Lehre für den *Männerchor* weg, was im Hauptwerk ausgesprochen, auch für den Männerchor gilt, oder wir berühren es nur kurz, indem wir voraus-

sich mit dem Ganzen unserer Gesangbildungsweise bekannt zu machen."

Demnach ist das, was über das „Charakteristische des Männerchores" gesagt wird, als die Hauptsache in dieser Einleitung zu betrachten, und darum sey es erlaubt, blos hierbey zu verweilen und nähern Bericht darüber zu erstatten.

Das Naturgesetz, heisst es S. IX, wodurch das männliche Geschlecht mit tieferer Stimme begabt ist, als das weibliche, führt besondre Kunstgesetze herbey, welche in dreyfacher Hinsicht zu unterscheiden sind:

A) in Hinsicht auf das menschliche Organ,
B) in Hinsicht auf das Akustische, und
C) in Hinsicht auf das Harmonische.

Hierbey gestehen wir einen haltbaren Theilungsgrund zu vermissen, und können uns eben so wenig überzeugen, dass die angegebnen Theilungsglieder vollständig seyen und sich einander ausschliessen, als dass sie bey einerley Theilungsgrunde bleiben. Denn, um nur Eins anzuführen, wo bleiben die Gesetze in Absicht auf das Melodische? Giebt es dergleichen etwa für den Männergesang nicht? Allerdings! Die Verfasser selbst führen sie an, wie z. B., dass schnelle Fortschreitungen in dem Männergesange sparsam vorkommen sollen. Oder sind dieselben unter A oder unter B mit begriffen? Alsdann ist die Einheit des Theilungsgrundes verletzt. Denn der nämliche Grund, durch welchen die Gesetze in Betreff des Melodischen zu einem blossen Gliede einer Unterabtheilung würden, müsste das Nämliche auch für die Gesetze in Hinsicht auf das Harmonische zur Folge haben, die doch hier als Glied der Obereintheilung aufgeführt sind.

Bey A wird bemerkt, dass die höhern Töne leichter und schneller ansprechen, als die tiefern, und daraus wird gefolgert, dass „der Styl für die Männerstimme kein sehr figurirter seyn darf, und dass in demselben die schnellen Fortschreitungen sparsamer vorkommen, oder doch durch die Tonfolge hinlänglich leicht gemacht werden müssen." In Hinsicht auf B sind „die tiefern Töne der Menschenstimme voller, heldhafter, fester, als die höhern, schlagen daher mit mehr Gewicht ans Ohr, es liegt darin mehr Fülle und Haltung, so wie in jenen mehr Beweglichkeit u. Schwung." Hiernach ist in dem Männergesange „alles Lastende, Schwerfällige, im Gebrauche der Harmonie zu vermeiden, „und es müssen, so viel als möglich, die zwey tiefern Stimmen in der zerstreuten Harmonie in Quinten und Sexten (beym Secunden- und Nonen-Accord auch in Quarten) auseinander liegen; wodurch eben die Harmonie fasslicher wird."

In Hinsicht auf C wird gesagt: „Von höhern Tönen lassen sich ihrer mehre successiv auf eine kleinere Anzahl tiefere, weit entlegene, oder auf einen einzelnen damit forttönenden Grundton beziehen; so dass dort mehr der Fluss der Melodie hervorragt, hingegen bey mehrstimmig (harmonisch) verbundnen tiefern Tönen mehr die Accordenfolge wirkt." Deshalb kommt es bey dem Männergesange wesentlich darauf an, „die Fortschreitung der Stimmen gut zu harmonisiren. Die *Aufeinanderfolge* der Accorde ist hier die Hauptsache."

So richtig dies Alles an sich selbst auch seyn mag, so bestätigt es doch, dünkt uns, die vorher gemachte Bemerkung über den Mangel eines festen Theilungsgrundes ganz augenscheinlich. Denn das Gesetz unter B, welches sich auf das Akustische beziehen soll, betrifft offenbar auch das Harmonische; und sofern dagegen unter C, wo doch von dem Gesetze in Hinsicht auf das Harmonische die Rede seyn soll, „*Aufeinanderfolge* die Hauptsache" ist, gehet die gegebne Vorschrift ganz klar auf das Melodische; worauf nicht minder auch das unter A aufgestellte Gesetz gerichtet ist.

Der letzte Grund, worauf das Eigenthümliche in der Stimme der Männer beruhet, ist ohne Zweifel das Eigenthümliche, was ihre Stimmwerkzeuge an sich haben. Auf dem Eigenthümlichen der Stimme aber beruhen nothwendig die eigenthümlichen Vorschriften für den Gesang der Männer; und diese Vorschriften können dann nur entweder auf zugleich sogehende, oder auf nach einander folgende Töne sich beziehen, also nur entweder auf Harmonie oder auf Melodie gehen, also nur von dieser doppelten Art seyn.

Der Mann, heisst es hernach (S. IX) weiter, hat „von Natur schärfere Lautikraft. Schon die Vocale treten, mit tiefern Tönen verbunden, weit genauer (akustisch unterscheidbarer) hervor, als beym Diskant, wo sie, je höher die Stimme steigt, je schwerer zu unterscheiden, ja fast unmöglich abwechselnd wirklich als *a*, *o*, *u*, *e* zu produciren sind." Daraus wird gefolgert, dass der sogenannte deklamatorische Gesang, „wo die Sprache mehr hervortritt, als die Stimme," vorzugsweise der männliche Gesang heissen könne, und dass der Text durch den Mund des Mannes

eindringlicher werde, als durch den weiblichen Mund, und endlich, dass eben darum durch den Männergesang die Dichtkunst … mehr ins Leben gebracht werde, als es bey ihr möglich war?

Seine Richtigkeit hat dieses allerdings nur aus einem andern Grunde, und nicht wegen der vorgeblich schärfern Lautkraft der Männer, die sich durch deutlicheres Hervorbringen der Laute *a*, *o*, *u*, *e*, als es in den höchsten Tönen der menschlichen Stimme möglich ist, offenbaren soll. Denn diese Laute sind, aus bekannten Gründen, in den tiefsten Tönen der menschlichen Stimme eben so schwer, als in den höchsten, von einander zu unterscheiden. Die grössere Tiefe also macht es nicht, dass, wie die Verfasser es ausdrücken, die Lautkraft der Männer schärfer ist. Vielmehr liegt der Grund davon in der grössern Kraft (Intension) der männlichen Stimme; als welche überhaupt das Unterscheidende in der Natur der Männer ausmacht, und welche daher auch jeden in dem Tone der Stimme liegenden Ausdruck kräftiger auszuprägen und darzustellen vermag. —

Die Gesänge selbst betreffend, welche in dem ersten und zweyten Hefte geliefert werden: so kann Berichterstatter, der sie von den Mitgliedern einer sehr geübten Singegesellschaft vortragen gehört hat, nicht allen einen gleichen Beyfall geben. Die Elementargesänge sind sehr zweckmässig zu den ersten Uebungen im Zusammensingen, an sich selbst sowol, als auch in Hinsicht auf die Ordnung, in welche sie gestellt sind, indem diese vom Leichtern zum Schwerern fortschreitet. Auf diese Zweckmässigkeit konnte es dabey natürlicher Weise nur ankommen, und nicht die Absicht seyn, Gebilde schöner Kunst zu liefern. Mehr Mannigfaltigkeit wäre indessen zu wünschen, und zwar 1 in den Tonleitern; es kommen weiter keine vor, als die Tonleitern von *c*, *g*, *d*; *f*, *b* und *es*; 2) in der Tonart; die weiche ist ganz vernachlässigt; Alles gehet aus der harten; und hauptsächlich 3) in der Harmonie. Allerdings nicht um ihrer selbst willen — da es auf Schönheit hier nicht ankam — aber darum, weil sie zu mehr Uebung Gelegenheit geben würde. Denn sie würde eines Theils zur Folge haben, dass auch mannigfaltigere Melodienschritte in allen Stimmen vorkämen, und würde andern Theils den Sänger veranlassen, dass er sich übte, Fortschreitungen der Stimme, die er bey bekannter, ihm geläufiger Harmonie recht gut trifft, auch dann treffen zu können — was er nicht gleich kann — wenn fremde, ungewöhnlichere Harmonie dabey zum Grunde liegt.

In den Liedern, Rundgesängen und Chören herrscht eine einfache u. edle Schreibart. Zwar würden diejenigen, die es mit den Gesetzen des reinen Satzes streng und buchstäblich nehmen, ohne Zweifel einige Anstellungen machen. So kommen z. B. verdeckte Quinten nicht selten vor; wie im ersten Takte des dritten Liedes, im ersten Takte des eilften, in dem Uebergange vom ersten zum zweyten Takte in dem zwölften, u. s. f. In dem 11ten Takte des 10ten Chores tritt auf dem dritten Viertel der Secundenaccord (denn als solchen empfindet ihn das Gehör in diesem Zusammenhange, ob er gleich an sich melodeutlich, und die Secunde selbst weggelassen ist) ganz frey ein, ohne dass irgend ein Ton davon vorher gelegen hat. Noch mehr Freyheit nimmt sich die Septime auf dem vorletzten Basstone in dem 9ten Takte des 11ten Chores. Sie tritt nicht blos unvorbereitet ein, sondern springt sogar auch, und macht überdem noch, bey einem zweyten Sprunge in den folgenden Takt hinüber, verdeckte Octaven mit der zweyten Basstimme. Aber wir wollen über diese und ähnliche Freyheiten nicht rechten, da sie, die zuletzt erwähnten Sprunge etwa ausgenommen, in dem Zusammenhange, in welchem sie vorkommen, keinen übeln Eindruck auf das Gehör machen; welches doch am Ende das höchste Gesetz ist.

Wichtiger ist, dass sich in den Chören, wie es uns vorkommt, nicht der hohe Grad des kräftigen Lebens regt, der Männerchören besonders eigen seyn sollte, und dass Figuren darin gebraucht werden, die überhaupt nicht für Chöre, und für Männerchöre am wenigsten geeignet sind. So kommt z. B. in dem 15ten Chore mehrmals diese Stelle vor:

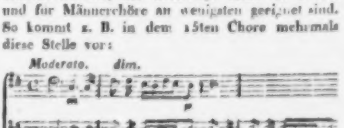

Auch in der gemässigsten Bewegung, worin dieses Chor genommen werden soll, ist es fast

nicht möglich, dergleichen Figuren, wenn jede Stimme auch nur fünf- oder sechsfach besetzt ist, mit so genauer Gleichförmigkeit vorzutragen, dass dem Gehöre kein Gewirr empfindlich wird; und, wenn dies auch gelingt: so stimmen doch alsdann solche geschmeidige Schlüfer und ein so behendes Davonschleichen nicht zu dem ernsten, einfachen Gange und zu der kräftigen Ruhe des Männergesanges.

Auch in den Liedern kommen einzelne Figuren vor, die uns, obwol aus andern Gründen, nicht zusagen wollen.

Das 15te Lied, *Zeitenlied* überschrieben, fängt so an:

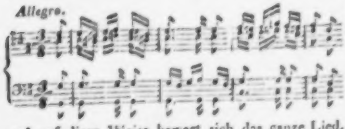

und auf diese Weise bewegt sich das ganze Lied. Dies ist eine Malerey, wozu die Worte des Dichters verleitet haben:

> Was rauschet jetzt wild, wie entfesselte Winde?
> Was säuselt wie Woste jetzt still und gelinde
> Unter die Himmel, so gestern als heut?
> Das sind die enteilende Wege der Zeit.

Aber nicht das Rauschen und Säuseln der Zeitenwogen, sondern das Gefühl, worein sie den Betrachtenden versetzen, sollte ausgedrückt werden. Uebrigens haben uns mehre Lieder, z. B. das Abendlied von *Matthison* (No. VI), ganz vorzüglich angezogen.

Den Preis aber verdienen, nach unserm Urtheile, die Rundgesänge. Denn sie sind alle gelungen zu nennen, und einige von hervorstechender Schönheit; zu denen wir No. IV, *Rheinweinlied* überschrieben, und die *Schlachtfeyer*, No. XII, rechnen.

Grand Quintetto pour Pianoforte, Violon, Clarinette, Violoncelle et Basson, comp. par M. J. Leidesdorf. Oeuvr. 66. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Es sind wol nur die, dem Handelsverkehr, besonders den kleinern, allerdings erschwerenden Geldverhältnisse der österreichischen Staaten gegen die übrigen deutschen, wodurch die meisten, und darunter auch schätzbare, nur nicht eben in den höchsten Rang zu stellende Werke österreichischer Componisten seit 12 bis 15 Jahren in de... übrigen Deutschland nur wenig, und solche, dieser andern deutschen Componisten, in Oesterreich fast gar nicht bekannt werden; es müssten denn jene zuweilen etwas hier, diese etwas dort drucken lassen. Letzteres hat hier Hr. L. gethan, und der Rec., der sich sonst einer ziemlichen Bekanntschaft mit den Neuigkeiten der Gattung, wohin dies Werk gehört, rühmen darf — u. wahrscheinlich gehören die meisten der 65 frühern desselben Componisten auch dahin: denn er verräth hier so viel Geübtheit und Sicherheit in seinem Fache, als man nur durch Routine erlangt — der Rec. muss gestehen, dass er nur vor mehren Jahren Eines und das Andere von ihm zu Gesicht bekommen hat. — Es gehört aber dies Quintett recht eigentlich zu derjenigen Musik, welche man sonst grosse Unterhaltungsstücke nannte, weil sie das sind; und zwar gehört es zu den Unterhaltungsstücken für beträchtlich fertige, und, eben so wenig blos oben auf der Oberfläche schöpfende, als besonders unten aus der Tiefe nach Beute suchende Musikfreunde. Es ist alles abgesehen auf das, was man brillantes, und jedem Instrumente, mithin auch jedem guten Spieler desselben, vortheilhaftes Spiel zu nennen pflegt. Alle 5 Instrumente sind reichlich beschäftiget, und alle vortheilhaft: das Pianoforte ist am meisten bedacht, nach ihm, die Klarinette, welche besonders angenehmen Gesang hat, so wie jenes viele, und darunter am meisten laufende Passagen. — Nach ziemlich ernsthafter Einleitung geht der Verf., eben so geschickt, als mit angenehmer Wirkung in ein *Allegro non troppo* über, das mit sehr lebhaften Passagen und gefälligem Gesange wechselt, und besonders auch in natürlichem, gutem Flusse geschrieben ist. Einige Stellen, vornämlich vom Anfang des zweyten Theils an, zeigen, dass der Verf. auch für die, im engern Sinn sogenannte Ausführung Talent und Geschicklichkeit besitzt. — In dem folgenden, nicht, wie in vielen ähnlichen Stücken, kurz abgefertigten Adagio macht vornämlich, ausser einigen cantabeln Stellen für die ausdrucksvollern Instrumente, der Schluss, von da an, wo das *Tremolo* des Pianoforte eintritt, einen nicht gewöhnlichen Eindruck:

doch scheint im Ganzen des Verfs Stile nicht im Adagio zu liegen. — Ein sehr rasches und affectvolles *Scherzando*, den Mustern Beethovens in den Quartetten und ähnlichen Werken nachgebildet, ist, für sich selbst, und noch mehr eben an dieser Stelle, und in seinem richtig getroffenen Verhältnis zum ganzen Stück, von sehr belebendem und glänzendem Effect. — Das Finale, in Form eines Rondo, giebt ein angenehmes Thema, und in den Zwischensätzen viel rasche, hervorstechende, wenn auch nicht eben ungewöhnliche Passagen, und schliesst das Ganze in guter Ordnung ab. — Eine einzige gerade hin tadelnswerthe Schwäche zeigt das Werk, und das ist: eine ganz unstete, oft sehr fehlerhafte Orthographie. Es scheint dem Verf. ziemlich gleichgültig, ob er einen Ton mit dem Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen bezeichnet. Das ist doch aber, wenn gleich das Ohr nichts dagegen einwenden kann, nichts weniger, als unbedeutend für die Kenntnis und den Verstand — den wir doch ja nicht bey unserm vielfältigen Musiciren ganz in den Winkel drängen wollen: er muss sich ohnehin dabey oftmals nur allzusehr ducken! Und selbst für Auge und Hand solcher Spieler, die an reine Harmoniefolge gewöhnt sind, ist solche unsichere, oft irrige Bezeichnung störend; *wenigstens* eben so sehr, als für den Vorleser eine ungleiche, oft falsche Rechtschreibung und Interpunction. Die Ursachen weiss jeder, der sie wissen will; und auch, dass es wahrlich nicht Pedanterey, oder steife Anhänglichkeit am Hergebrachten ist, was sich dagegen auflehnt.

Leipziger Liedertafel. Erstes Heft, enthaltend sechs Gesänge für vier Männerstimmen, von Friedrich Schneider. Leipzig, bey Peters. (Pr. 20 Gr.)

Der Titel beziehet sich auf eine Vereinigung ausgezeichneter, angesehener Männer und vorzüglich ausgebildeter Musikfreunde in Leipzig, zur Unterhaltung mit der, sonst in Deutschland so hochgehaltenen, seit einigen Decennien aber — mit so Manchem in der Tonkunst, wobey Verstand und *höhere* Kritik entscheidenden Antheil haben — zurückgesetzten, recht eigentlichen Lieder-*Kunst*. Und zwar gehet das Absehen dieser Männer eben sowol aufs Hervorbringen von Dichtungen, als von musikal. Compositionen, und auch auf vollendeten Vortrag beyder. Das Unternehmen, das schon seit geraumer Zeit bestehet, ist aber ein gänzlich privates; und darum erlauben wir uns nicht, mehr davon öffentlich zu sagen, sondern verweilen nur bey diesen sechs Liedern selbst, wie sie von dem rühmlich bekannten Componisten nun herausgegeben, wenn auch zunächst für jene Gesellschaft geschrieben worden sind.

Sie gehören zuverlässig, und in jeder Hinsicht, unter das Vorzüglichere, und einige unter das Vorzüglichste, was in dieser Gattung seit geraumer Zeit geliefert worden. Nur wollen sie, um sich also überall zu bewähren, *vollkommen* ausgeführet seyn: wie das bey weitem nicht aller zusammentretenden Liedersänger Sache ist. Nicht als ob die Noten schwierig zu treffen, ein ungewöhnlicher Umfang der Stimmen erforderlich, noch sonst Eigenthümlichkeiten irgend einer Art zu deren Ausführung nöthig wären; im Gegentheil sind die Noten leicht, meist sehr leicht, der Umfang der Stimmen ist nur auf die einer jeden natürlichen, bequemen, u. angenehmsten Töne beschränkt, und alles sieht aus, als wäre es sogleich vollkommen darzustellen: aber jedes Lied, jedes für sich, will von dem andern abgesondert, ganz verstanden, in seinem Charakter und Ausdruck sehr bestimmt getroffen, und nun, diesem gemäss, mit Seele, und zwar ohne sowol was das Gedicht, als was die Musik anlangt, vorgetragen, zu dem Ende auch, selbst von sonst sehr geschickten Sängern, so eingeübt seyn, dass es streng genommen, wie es dasteht, und doch zugleich frey, wie es gemeynet ist, herauskomme. Dann hat man sich aber auch so viel von diesen Liedern zu versprechen, dass, wenigstens zu den ausgezeichnetsten, jede achtungswerthe Gesellschaft ist Liedersänger öfters, und immer mit neuem Vergnügen zurückkehren wird.

Das überaus feurige, kernige, aus voller Brust hervorgesungene erste Stück ist eins der trefflichsten dieser Sammlung. Es gehört unter c, im engen Sinn kunstmässigern Lieder. — Das zweyte ist volksmässiger, und, in seiner eigenthümlichen Anordnung, ein gefälliges Gesellschaftslied. — Das dritte steht, in Gattung, Werth und Ausdruck, dem ersten nahe, und kann, so wie das begeisternde Gedicht, dem ohnehin hoch angeschriebenen *Eilfer* seinen Credit noch vermehren helfen.

— Das vierte ist eine originelle Bearbeitung des kecken, zu denken: Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt — von Göthe. Von allen den vielen Componisten, die dies Lied in Musik gesetzt, und ihre, zum Theil nicht wenig gelungene Arbeit bekannt gemacht haben, hat schwerlich irgend einer den Dichter, wie er in diesem Liede lebt und lebt, durch die Musik so treu und vollständig wiedergegeben. — No. 5 ist wieder volksmäßig, oder vielmehr bescheidenmässig: ein kurzes, und recht eigentlich (wie oben die Barchen sagen) *fideles* Lied. — No. 6 ist eine muntre und launige Composition: wie schon nur nicht ein, wie eben dies Gedicht, dieser Ergus Einer lieberfüllten Seele, zu einem vierstimmigen Chorgesange passend befunden werden konnte. — Hr. Musikd. Scho. kann sich dieser seiner Arbeit, so wenig Bogen sie einnimmt, mit Grund erfreuen; er kann auch des Danks Aller, die so etwas nach Würden zu schätzen und zu gebrauchen wissen, mit Sicherheit gewärtig seyn.

Die Lieder sind in Stimmen, und sehr gut, auch ganz correct gestochen: der erste u. zweyte Tenor im Violin-, die Bäße im Bassschlüssel. Sie sind, wie eben für diesen Styl ganz recht, ohne alle Instrumentalbegleitung.

Nachrichten.

Königsberg, im July. Mein letzter Bericht schloss um Ostern d. J., und ich glaubte nicht, Ihnen so bald wieder zu schreiben; allein obgleich es der musikal. Ereignisse im vergangenen Vierteljahre bey uns nur wenige gab, so waren doch einige derselben bedeutend genug, um eine schnelle Mittheilung zu verdienen.

Hr. Eduard Mauer gab am 25ten April im Saale des Junkerhofes Concert und darin Beethovens Pastoralsymphonie, wenigstens Einiges davon. Es ist zu bedauern, dass wir dergleichen Meisterwerke nicht gehörig einstudirt, zu hören bekommen. Mad. Herrmann, ein beachtetes Mitglied des Theaters, sang eine Arie von Pär, vom Concertgeber mit der Violine begleitet, der ausserdem noch ein Violinsolo von Hoffmann (mit sehr schönen Variationen auf das beliebte Thema aus *La Molinara*) und eine Phantasie von Mathäi vortrug. Das Spiel dieses jungen Mannes richtig zu beurtheilen, ist schwer, denn manchmal giebt es zu den angenehmsten Erwartungen Veranlassung, ein andermal ist es kaum auszuhören. Möge doch Hr. M. vor allem bedenken, dass kein guter Reuter seinem Pferde Pflege und Futter entzieht. *Finit applicatio!* — Die Hrn. Wiehe u. Witt sangen eine Sonate von v. Kraft für Pianoforte und Horn, und Hr. Ahlefeldt mit grosser Fertigkeit Variationen auf der Baryphone vor.

Grossen Enthusiasmus erregte die Anwesenheit des hier noch seit 8 Jahren in gutem Andenken stehenden Hrn. Joseph Fischer, königl. Kammersängers aus Berlin, der von Warschau kam, und nach Mitau ging. Er gab am 29sten April im neuen Schauspielhause Concert, u. sang darin: eine Cavatine von Righini, *Non più andrai* aus *Figaro*, Recitat. und Arie von Trento, und dann am Pianoforte, von ihm selbst begleitet: zu Stellen sprach in Tränen, eine italien. Canzonette, eine franz. Romanze, und das furore erregende: *Fin ch' han dal cinto sin Don Juan*. Im Theater trat er (von den Mitspielenden ziemlich schlecht unterstützt) als Osmin in der *Entführung*, als Barcelsa in den *Dorfsängerinnen* (zweymal), als Sarastro und als Don Juan auf. Bey dieser letzten Vorstellung war die Kasse geschlossen, weil alle Plätze bereits vergeben waren. Zu seinem Benefice gab er noch, nach einem Lustspiele, das Intermezzo, *il Geloso*, doch schien dies am wenigsten zu gefallen. Zu allen diesen Vorstellungen waren die Preise sehr erhöht, und der Zudrang dennoch gross. Am 30sten May sang Hr. F. noch in einem Conc., welches der Frauenverein für milde Zwecke auf dem Junkerhofe veranstaltet hatte, (und worin Dilettanten Rombergs *Glocke* und Zellers *Johanna Sebus* am Pianof. aufführten,) das Recitativ und Duett aus der *Schöpfung* (Es dur) mit einer Dilettantin, und am Pianof.: Kennst du das Land etc. und: In diesen heil'gen Hallen; ferner in einem am 18ten May für das abgebrannte Stöltchen Kreuzburg veranstalteten Concert im neuen Schauspielhause, die grosse *Tenor-Arie aus Achilles von Pär*, und sieben Stücke am Pianoforte. Wir haben also nicht Ursache gehabt, über dieses Künstlers Sprödigkeit zu klagen. Ich werde mich nun wol hüten, gegen Hrn. Fr. Gesangweise tadelnd aufzutreten. Die Sonne leidet es zwar, dass man ihrer Flecken erwähnt, aber die Anbeter der Sonne dulden das nicht. So auch mit Virtuosen und ihrem Publicum. Er

möchte mir wie Hrn. Musikdir. Schwenke in Hamburg ergehen, als er es wagte, in diesen Blättern gegen die Infallibilität der Signora C. einige Zweifel zu erregen, deren Gründlichkeit nach verrauschtem Enthusiasmus freylich überall anerkannt wurde. Leute, die schwer zu enthusiasmiren sind, zeigen sich enragirt, wenn es einmal dazu kommt und dulden keinen Widerspruch. Deshalb nur im Allgemeinen so viel, dass, nach des Ref. Ansicht, (die er je Niemandem aufdringen will,) Hr. F. *Manches* trefflich sang, z. B. die Partien des D. Juan und des Bucefalo, ferner die franz. Romanze, welche von seiner Composition seyn soll und allgemein gefiel; (auch die Arie des Figaro klingt sehr hübsch, wenn sie gleich nicht mozartisch bleibt;) dass aber *Anderes*, und vor allem das zerhackte Zeitmass in der Romanze: Zu Steffen etc. und die, allen Begriff übersteigenden — Curiositäten in: Kennst du das Land etc. auf ihn, den Ref., einen sehr unangenehmen Eindruck machten. Dies sollen *Lieder* seyn? Doch — „das wird bewundert, das gefällt." Das Aergste ist nur immer der Schade, den Hr. F. dadurch stiftet, indem sich zu dieser Manier nur zu leicht Nachahmer finden, wenn sich dafür eine *Autorität* zeigt. Trotz dieser Mängel bleibt Hr. F. ein schätzenswerther Meister, der selbst das Bedeckte seiner Stimme meisterhaft zu benutzen weiss.

Hr. J. Gehring, Musikdir. aus Brünn, gab ein Conc. im Junkerhofe. Seine feurige Anführung des Orchesters in der Ouverture zu *Carlo Fioras* von Fränzl wurde beklatscht. Mad. Herrmann sang die grosse Arie der Diana von Martin gut. Hr. Gehring spielte ein Violinconcert von Libon (E dur, mit Bolero), mit Hrn. Wiehe concertirende Variationen für Pianof. und Violine von Mayseder über das beliebte Thema aus *Tancred*, und Adagio und Polonoise von Mayseder (A dur), in welchem Stücke er besonders ein brillantes Spiel zeigte. Er besitzt grosse Fertigkeit, auch Sicherheit; nur scheint er zu unbekümmert um höchste Reinigkeit, und hält sein Instrument nicht viel besser, als Hr. Maurer es thut: daher man seinen Ton nicht eben vorzüglich fand. Wir halten dennoch Hrn. G. für einen bedeutenden Spieler; nur das ihm in den berliner Zeitungen ertheilte Lob können wir nicht ganz unterschreiben.

Den vorzüglichsten Genuss gab wahren Musikfreunden, welche diese Kunst nicht als einen Zeitvertreib, wie die jetzt erfundenen Schönguckker, sondern als ein geistiges Bedürfnis betrachten, der Waldhornist, Hr. Gugel, der mittlere. Dieser brave und liebenswürdige Künstler ist mit seinem Bruder gewiss noch in Deutschland in gutem Andenken. Jetzt nach mehrjährigem Aufenthalte in St. Petersburg, ist er Willens, in Begleitung seines 10jährigen Sohnes, Rudolph, eine Reise nach Mainz, seiner Vaterstadt, zu machen, und dann durch Frankreich und England über Schweden nach Russland zurück zu gehen. Ihr Corresp. aus Kiow hat die beyden Gugel, Vater und Sohn, schon gebührend gerühmt: auch hier rissen sie in zwey Concerten im Saale des Junkerhofes, am 29sten May und 12ten Juny, die fühlenden Kunstfreunde zur gerechtesten Bewunderung, und mehr noch, zur Rührung hin. Die von ihnen vorgetragenen Compositionen (im ersten Conc., Concertante für 2 Hörner von Danzi und Variat. über ein russ. Volkslied für 2 Hörner von Hartmann; im zweyten: Concert für 2 Hörner von Bernh. Romberg, Introduct. und Rondo für 2 Hörner von Cremont) waren durchaus vortrefflich und grösstentheils für sie componirt. Der Vater, Secundarius, leistet durchaus alles, was man vom grossen Künstler erwartet: man glaubt kein Instrument, sondern eine schöne männliche Stimme zu hören; sein Vortrag ist edel und einfach, wie es dem herrlichen Instrument geziemt. Schwierigkeiten, die ihm missglückten, scheint er nicht zu kennen. Der Sohn, Primarius, ist schon jetzt des grössten Lobes werth, und unter der so verständigen, künstlerischen und sittlichen Leitung seines Vaters reift in ihm gewiss ein grosser Meister. Möge er sich immer die anspruchlose Bescheidenheit bewahren, die ihn jetzt vor so vielen jungen Virtuosen auszeichnet und die auch an seinem verdienten Vater so wohlgefällt. Diese Künstler blasen übrigens auf dem F-Horn aus allen Tonarten, z. B. in A dur und in As dur, so rein wie in C dur, ohne umzustimmen, und ohne das Ohr durch den Abstich der natürlichen von den gestopften Tönen zu martern, und zeigen, dass dieses Instrument der Tonlöcher nicht bedürfe, wenn es seinen Meister findet. Mit Bedauern muss ich hinzufügen, dass diese wackern Künstler beydemale nur ein kleines Auditorium hatten. Eben von denen Familien, welche hier gern im alleinigen Besitz des Kunstgeschmacks

seyn möchten, (es ist ja so hübsch, die Künste zu beschützen!) waren nur wenige zu erblicken! —

Im zweyten dieser Concerte sang eine junge Dilettantin, Dem. Dorn, die Scene mit obl. Basethorn aus Mozarts *Titus*: *Ecco il punto, o Vitellia* etc. *Non più di fiori* etc. und Zumsteegs Musik zu Schillers Monolog der Maria Stuart: O Dank diesen freundlich grünen Bäumen etc. von ihrem Vater und Lehrer fürs Orchester instrumentirt. Reine Intonation, deutliche Aussprache, und einfacher Vortrag, wie er diesen Musikstükken geziemt, zeugten für die vernunftgemässe Ausbildung einer vollen Contr'-Altstimme, die, ausser dem Triller und dem Portamento, jeden andern Schmuck verschmäht. Sie fahre *auf diesem Wege* fort: er ist der einzig richtige und führt allein zum Ziele.

Der Hr. Theater-Director, Carl Döbbelin, ist von seiner Gesellschaft verlassen worden, und einige Mitglieder derselben wollen jetzt das Steuer ergreifen. Glück auf die Fahrt! Jetzt suchen sie sich durch Concerte (!) zu erhalten. Mad. Milder-Hauptmann kam nicht, wie auch zu erwarten war, und die Abonnenten zu ihren Darstellungen kamen durch die löbl. Theater-Direction um ihr Geld.

Zu den vielen Sehenswürdigkeiten unsers Jahrmarkts, von den Kolossen der thierischen Schöpfung, dem Rhinoceros und dem Elephanten, bis zu der niedlichsten Pigmäenjungfrau, oder zu den optischen, magischen u. v. a. Kunstwerken, hat sich nun auch Hr. Fischer auf seiner Rückreise von Russland wieder eingefunden, und wird in einem Concerte (vielleicht auch in mehren) auftreten. Ja, es heisst, er wolle die Direction des hiesigen Theaters übernehmen. Glück zu! —

Kurze Anzeige.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines, systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, musikal. Schriften etc. Erster Nachtrag. Leipzig, in Commiss. bey Meysel, 1818. (Pr. 8 Gr.)

Nicht ohne Antheil lesen wir in der Vorrede, dass dies Handbuch günstige Aufnahme gefunden hat und darum fortgesetzt werden kann: denn es verdient diese Aufnahme, gewährt mannigfaltigen Nutzen, zeigt von Interesse auch des grössern Publicums an der Literatur derjenigen Kunst, die nun einmal in unsern Tagen die lebendigste Theilnahme auf sich gezogen hat und sie so reichlich befriediget, und endlich, die unbekannten Herausgeber thun durch diesen ersten Nachtrag auch dar, dass sie mit Umsicht, Fleis und Geschicklichkeit ihr mühsames Unternehmen zu vervollständigen trachten. — Man findet hier die Angabe theils neuer, theils früher übergangener Werke, Berichtigung von Irrthümern — kurz, was man billig von einem solchen Nachtrage wünschen konnte und gewünscht hat. Aber dass mehre Verleger ihre Verlagswerke noch nicht, oder nicht vollständig und sonst auf brauchbare Weise mitgetheilt haben; dass sie von Neuem „dringendst und ergebenst" darum gebeten werden mussten: das hätten wir nicht lesen zu müssen geglaubt, kennten wir nicht aus eigener Erfahrung, wie saumselig manche dieser Herren überhaupt, selbst in Förderung ihres eigenen Vortheils ohne alle Aufopferung — denn nur jenen kann solche Mittheilung ihnen bringen — zu seyn pflegen. — So weit wir übrigens diesen Nachtrag geprüft, (eine vollständige Prüfung wird nur durch längern Gebrauch bey allen solchen Büchern möglich,) können wir die Bemühungen der Herausg. nur billigen und loben; und was wir etwa noch hier und da vermissen, werden sie, bey fortgesetzter Achtsamkeit, gewiss gleichfalls bemerken, und in folgenden Nachträgen hoffentlich eben so nachholen, wie sie in diesem vieles, was im ersten Werke vermisst wurde, nachgeholt haben.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. Nº. 31. 1818.

Ueber Concerte.

Ein Gespräch.

A. Wir haben jetzt seit Ihrer Abwesenheit auch Concert in unsrer Harmonie. Harmonie in der Harmonie! Ich denke, das soll Ihren Beyfall haben.

B. Nach Umständen.

A. Sie werden sich auch abonniren?

B. Ich zweifle.

A. Wie so?

B. Aus mancherley Gründen.

A. Man hat gewöhnlich bey solchen Dingen einen Hauptgrund, wie jenes Reichsstädtchen wegen des Nicht-Canonirens. Darf ich um diesen bitten?

B. Das Concert ist mir zu gross: der Saal nämlich und die Gesellschaft.

A. Sonderbar! Ein geräumiger Saal ist, denke ich, eben das rechte Locale für ein gutes Concert.

B. Für grossartige, starkbesetzte Musik: ja! aber nicht für so vieles von dem, was ich in Concerten eher suche, als in Opern. Eine jede Art Musik will ihr eigenes Locale und ihr eigenes Publicum.

A. Man wird doch nicht mit den Zimmern der Harmonie nach Bedürfnis der Musikstücke wechseln sollen? für die Symphonien u. dgl. den Saal nehmen, für Cavatinen, kleinere Instrumentensolos u. dgl. die Appartements?

B. Wenn es anginge: allerdings! Ein öffentliches, oder sonst grosses, stehendes Concert hat immer das Unmögliche zur Aufgabe.

A. Wie so?

B. Es soll einen fortwährenden schönen, reinen Genuss gewähren, und kann es doch nicht, weil man jetzt alles darin hören will, was auf Noten gesetzt ist.

A. Erklären Sie sich deutlicher.

B. Je kleiner, gemüthsverwandter, rührbarer die Gesellschaft der Hörer, desto dankbarer ists, ihr Musik zu machen. So wie man vor Keinem sprechen kann, der Einem keinen Glauben, kein Vertrauen schenkt: so kann man auch vor Niemand singen oder spielen, dem man kein Gefühl zutrauet. In grosser Gesellschaft kann sich also der Musiker nur von den stärksten Reizmitteln Wirkung versprechen. Letzteres schon der akustischen Raumerfüllung wegen, und dann, weil ein weiter, zahlreich besuchter Ort dem leisen, heimischen Weben zarter Gefühle widerstrebt. Viele, und gerade die ergreifendsten Melodien oder Accorde sind der Einsamkeit der Natur und des Gemüths abgehorcht: denken Sie sich, wie unangenehm es den reinen Sinn anspricht, wenn der Sänger oder die Sängerin die erhöhete Stufe besteigt, und diese musikal. Heimlichkeiten vor aller Welt feil trägt! Wenn das leise Klagen der Sehnsucht, der Liebe, durch einen Saal geschrien werden muss: entflieht da nicht nothwendig der wohlthuende Anhauch, der seelenvolle Zauber, die Laur vom Tone? und bleibt etwas mehr übrig, als der helle, kalte Ruf?

A. Dieses zugegeben; aber manche Musik ist auch aus dem lauten Gewühle der Welt, aus den unverhüllten Bewegungen der Menschenbrust, den Stürmen der Leidenschaft entnommen, und kann auch wieder wie ein öffentliches musikal. Leben genossen werden.

B. Wenn nur nicht in jeder grossen und gemischten Gesellschaft von Hörern immer [illegible] der Mephistopheles des Andern würde, und ihn im Gerührtwerden störte! Ist nicht leider in solchen Concerten immer eine Anzahl unruhiger, kalter, unrührbarer Seelen? Was habe ich nicht schon ausgestanden, wenn ich hinter so ein fatales Wesen zu sitzen kam, das mir, wie ein

umlaufendes Rad, den ruhigen Strahl der Töne zu lauter zuckende Blitze zerschnitt!

A. Dagegen giebt es aber auch nichts Höheres, als wenn man eine grosse Menschenmasse zu gleichem Enthusiasmus durch die Macht der Töne aufgeregt sieht.

B. Schade, dass der Fall so selten eintritt! Es scheint in dieser Beziehung dem gesprochenen Wort, z. B. im Drama, eher eine solche ausgebreitete Wirksamkeit vergönnt zu seyn, als dem gesungenen, selbst in der Oper.

A. Und doch zieht das Publicum im Ganzen die Oper dem Schauspiel vor.

B. Darüber liesse sich vieles sagen. Das Publicum meynt eigentlich nur den ersten Act, der bey einer Oper immer unterhaltender ist, als bey einem Schauspiel. Ist aber das Ohr einmal gesättigt und müde: dann hat es von der weitern Musik viel auszustehen, wogegen der Schluss des Schauspiels an Interesse zu gewinnen pflegt. Und doch, so selten auch wirkliche Musikverständige sind; so gelingt es doch noch eher der Oper, die Zuhörer befriedigt zu entlassen, als dem Concert, weil der starke Impuls der Oper eher die grosse Masse des Publicums zu bezwingen weiss, als die kleinern Anregungen der Concertstücke. In der Oper wird meine Phantasie in wachsende Theilnahme hineingezogen, weil das Scheinleben aus *einem* Stück ist: im Concert will der Hörer bey jedem Stück aufs neue durch die Leistungen der Künstler in Erstaunen gesetzt werden. In der Oper, wenn auch in ihr die verschiedenartigste Musik vorkommt, ist die Situation, aus welcher jedes Stück hervorgeht, und in welcher es auch genossen seyn will, gegeben: im Concert muss sich der Hörer über Hals u. Kopf hinein versetzen, und selten wird auf eine schöne Folge der Stücke Rücksicht genommen. — Es ist mir auch oft schon der ausgesuchte Putz einer Sängerin störend gewesen, wenn sie z. B. ein Stück aus der *Schweizerfamilie* als Emmeline vortrug.

A. Sie haben sich von jeher in solchem Scepticisiren gefallen, im Vorbringen von Sententiösen, was doch meistens nur ein Halbwahres ist.

B. Man kann nie ganz Recht haben, wenn man nicht lange spricht, und immer das Gesagte wieder einschränkt. Wer nicht im Geiste verstanden wird, der wird immer missverstanden.

A. Es sey drum. Meiner Ansicht nach ist das Concert hauptsächlich für den Behuf, dass Virtuosen der Kehle und der verschiedenen Instrumente ihre Talente und Fertigkeiten, dann auch der Chor von beyder Art im Ensemble seine Gewalt an grossen Tonwerken, an Musikgebäuden darlegen.

B. Allerdings. Dennoch erlaube ich mir hierbey, besonders was die Instrumental-Virtuosen betrifft, eine Bemerkung. Erinnern Sie sich an so manches Flöten-, Waldhorn-, Fagott- — wol auch Klavier-Concert, und was Sie durch seine unendliche Länge ausgestanden haben. Ich bin überzeugt, dass man von dieser Form, unser Ohr zu letzen, endlich zurückkommen wird. Denn, rechnen Sie einmal: ein grosses Allegro, wol gar mit einer feyerlichen Einleitung, ein breites Adagio oder Andante, vielleicht variirt, ein langes Rondo, manchmal das Eine oder das Andere mit Wiederholungen, und hierbey alle Reichthümer der Musik verschwendet, und oben schwebend immer das *eine*, das ohrangreifende Instrument, bald in langgezogenen, gefühlaussaugenden Tönen, bald in eilenden Läufen, und schwindlichen Sprüngen...

A. Sonderbarer Heiliger! — Was man sonst einen herrlichen Kunstbau geheissen, das finden Sie langweilig und tadelnswürdig.

B. Ich will Keinem seinen Genuss verkümmern, wenn er welchen daran findet. Aber bedenken Sie, wenn wir es von einer andern Seite nehmen, wie oft wir, statt Kunst- und also Lebensmomenten, die *ganze* Kunst und folglich das *ganze* Leben zu geniessen bekommen! Zuerst giebt uns an einem Concertabende die Eingangs-Symphonie gewöhnlich das Weltall als erstes Gericht; dann kommt der Concertdichter, u. legt es in dem Ritornell des Orchesters wieder auseinander, bis der Virtuos auftritt, und zeigt, dass er auf seinem Instrumente durch Fertigkeit der Hände, Gewalt des Athems etc. es allein darzustellen vermöge. Und so die Andern in ihrer Art. Das nenne ich eine Emanation von Kunst und Leben; und diese Ausschachtelung wiederholt sich in jedem grossen Concert mehrmals. Es gehört ein starker Sinn dazu, dergleichen theilnehmend auszuhalten.

A. Das nimmt der gewöhnliche Concertbesucher von einer viel leichtern Seite. Er giebt sich der Musik nicht mit allen Sinn- und Gemüthskräften hin, sondern — wie eben der Mensch gewöhnlich das Meiste zu geniessen pflegt. So ein

Adamskind ers[illegible]ickt ja auch nicht vor der unendlich grossen und reichen Natur; es fühlt sich ganz behaglich inmitten dieses Wogens u. Treibens und Kämpfens der Weltkräfte: das Firmament ist ihm recht, wenn am blauen Himmel die Sonne hinter lichten Wölkchen lächelt; die Erde, wenn eine Laube schattet, ein kühles Lüftchen Labung weht, und ein Teller mit Obst Erfrischung gewährt. So steht auch die Welt der Kunst, werden ihre unendlichen Schätze nun genossen, wie sie wollen.

B. Es ist schön, dass sich die Kunstmeister durch solche Rücksichten in ihrem Schaffen nicht stören lassen. Gleichwol wirkt doch endlich die Art des Geniessens auf die Kunst zurück. Was mich betrifft, so kann ich nicht dafür, dass ich mich quäle, wenn einem Kunstwerk nicht sein Recht wiederfährt, und dass ich mich nicht immer zu isoliren vermag, um wenigstens meinerseits recht zu geniessen. Ein Philosoph unsrer Tage behauptet, eine schöne Bildsäule bleibe eine solche, wenn sie auch in den Schlamm des Meeresgrundes versenkt sey. Dem ist freylich so. Aber jedes Kunstwerk hat doch seine Stelle, auf der es allein am zweckmässigsten steht, und seinen Standpunkt, von dem aus betrachtet es allein die schönste Wirkung macht; und dieser Brennpunkt seiner Wirksamkeit ist auch bey dem Tonwerke so bestimmt gezeichnet, dass es, eine Linie ausserhalb desselben, sich gar nicht mehr ähnlich ist. — In so fern das Concert eine nothwendige Tages-Unterhaltung, ein wiederkehrendes Bedürfnis der grossen Gesellschaft ist, unterliegt es seinem Schicksal, den Forderungen des Tones, der Mode, und hat sich zu einer musikal. Assemblée gebildet. Ich will aber lieber weniger Musik hören, als viel missbrauchte Musik. Und so geschieht es aus brünstiger Liebe zum Harmonischen, dass ich die Harmonien ihrer *Harmonie* freywillig entbehre.

F. L. B.

Recensionen.

---

1. *Die Musik. Gesang für vier Singstimmen, mit B. vit. des Orchesters* — — In Orchesterstimmen — (Pr. 2 Thlr.) und

2. *Die Musik* — — *mit Begl. des Pianoforte* — *in Musik gesetzt von P. v. Winter*, kön. bayr. Kapellm. (Pr. 1 Thlr.) beydes: Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Hr. v. W. hat dies Stück auf seiner letzten Reise an verschiedenen Orten, namentlich auch in einem Concert in Leipzig, zu Gehör gebracht, und, nach öffentlichen Nachrichten, hat es überall gefallen. In Leipzig ist dies auch der Fall gewesen, und damals in diesen Blättern mehr über dasselbe gesagt worden. Denen, die es nicht schon kennen, glaubt der Rec. es am kürzesten auf folgende Weise zu bezeichnen.

Das Gedicht ist ein gefälliges Lied, das manche wirklich schöne Stelle hat. Der Componist hat es, nicht als eigentliches Lied behandelt, sondern, als freyern vierstimmigen Gesang, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch, durchcomponirt: die letzte Strophe aber auf besondere Weise hervorgehoben. Jede Strophe, diese letzte ausgenommen, wird von vier Solostimmen vorgetragen, und zwar leicht, kurz, ohne namhafte Wiederholungen, wechselnd, je nachdem es der Text zu verlangen schien, (worin jedoch der Rec. nicht überall dem Componisten beystimmen könnte,) mit Melodie und Harmonie, Tempo, Takt- und Tonart: der Gesang, besonders der ersten Stimme, ist öfters ziemlich reich, und dann immer mit Geschmack verziert: verschiedene Stimmen sind auch zuweilen, einander correspondirend, und dann sehr fliessend verschlungen. Nach jeder Strophe bekömmt das Orchester ein Zwischenspiel, im Ausdruck dem von den Sängern Vorgetragenen verwandt, oder auf das, was folgen soll, vorbereitend: sonst aber von dem Gesange selbst ganz abweichend. In diese Zwischenspiele ist besonders durch Wechsel der, zum Theil obligaten Instrumente Mannigfaltigkeit gebracht. Die letzte Strophe nun aber ist ganz anders, und wie ein grosses, sehr kräftiges, auch die Kunst des Meisters schön darlegendes Concertstück behandelt. Der Gesang wird zum vollen, zum eigentlichen Chor, und alle Orchesterinstrumente vereinigen sich mit ihm. So führen sie erst ein kurzes *Grave*, als Einleitung, und dann eine sehr kräftige Fuge, mit obligat für sich fortgeführter Begleitung aus. Die Haltung dieser Fuge ist fest und sicher, aber nicht allzustreng; dabey klar u. leicht zu fassen — alles dies ohngefähr, wie die meisten von Joseph Haydn. Sie gehet aus in einen freyen, sehr brillanten Schluss. Wollte man

gegen dieses Stück anmerken, es weiche von allem Vorhergegangenen in der Gattung und im Styl allzuweit ab: so wüsste der Rec. dies nicht abzuwenden; glaubt aber, es würde darum doch Niemand diesen Chor missen wollen, so sehr brav ist er. — Da das Ganze, besonders durch diesen Chor, einen sehr vortheilhaften Eindruck macht, und zugleich leicht aufzuführen ist, indem nur für die Soli der Singenden geübtere Vortrag vom Chor und Orchester aber nur das verlangt wird, was man in jedem nicht stümperhaften vorfindet: so werden ohne Zweifel viele Concertdirectionen Hrn. v. W. für diese Bereicherung ihrer Repertorien Dank wissen.

Grand Concerto en Ut mineur (C moll) pour la nouvelle Clarinette, comp. — — par Paul Riotte. Op. 36. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 C.s.)

Hr. R. hat dies Concert dem Erfinder der neuen Klarinette, Hrn. Iwan Müller, gewidmet, und diesem muss es lieb seyn, dass geschickte Componisten, wie Hr. R., anfangen, auf seine neue Erfindung, oder vielmehr seine Erweiterung und Verbesserung des Alten, Rücksicht zu nehmen; denn anders würden doch bey weitem die meisten Musiker, alles wörtlichen Empfehlens ungeachtet, nicht aus dem herausgetrieben, was sie einmal gewohnt sind und zur Hand haben; und würde es auch den ausgezeichneten Virtuosen nicht so nahe gelegt, die Sache genau zu prüfen und durch ihr Urtheil Andere zu belehren oder zu beschämen.

Die Klarinette des Hrn. M. ist in mehren öffentlichen Blättern mit vielem Beyfall näher beschrieben und empfohlen worden, am bestimmtesten, deutlichsten und vollständigsten vom Hrn. Prof. Fröhlich in diesen Blättern. Die hier aufgeführte Composition legt nun praktisch zu Tage, was damit geleistet wird: und ist es gegründet, dass das Instrument, nach Hrn. M.s Vorrichtung, in keiner Hinsicht, und besonders nicht an Ton verliert — was der Rec., der dasselbe nur nach aus jenen Beschreibungen kennt, weder behaupten, noch, gegen solche Autoritäten, in Zweifel ziehen kann, fände er auch wirklich einiges Bedenken —: ist also dies gegründet: so geht selbst aus diesem Concerte hervor, dass man der verschiedenartigen Klarinetten, im Besitz einer solchen, gar nicht mehr bedarf; dass Vieles, was auf den bisherigen ehr schwer auszuführen war, auf dieser leicht wird, und Manches, was dort gar nicht erreicht werden konnte, hier erreicht wird; mit einem Worte: dass dieser neue Mechanismus ein wahrhaft verbesserter ist. Für alles, was hier von diesem Instrumente, aus vorliegender Composition selbst abgezogen, behauptet wird, liessen sich nun Belege aus derselben geben, wäre dies ohne zahlreiche Notenbeyspiele möglich, also es nicht ein jeder besser in seinem Zusammenhange aus der Principalstimme selbst, und wäre nicht mehres Wesentliche schon früher von Hrn. Fröhlich in dieser Zeitung berührt und anschaulich gemacht — woraus denn der Sachverständige auf Anderes leicht schliessen kann. Was, um nur Eins anzuführen, den Tonumfang betrifft, so ist hier das Instrument, und im Flusse der Melodien und Passagen, ohne besondere Vorbereitungen u. dgl. durch vierthalb Octaven, vom ungestrichenen E, bis zum dreygestrichenen A, sogar mit dem Triller auf dreygestr. Gis, angewendet.

Die Composition selbst besteht aus einem brillanten, den Concertspieler reichlich beschäftigenden Allegro moderato, in C moll; aus einem Adagio, in As dur, das ihm Gelegenheit giebt, in angenehmem Gesang, bald einfach, bald reich verziert, sich und sein Instrument vernehmen zu lassen; und aus einem heitern, an Passagen keineswegs armen Rondo, wieder in C moll und C dur. Die Allegros zeichnen sich vornämlich durch Lebhaftigkeit der Schreibart und vortheilhafte Instrumentirung aus.

Das Orchester ist besetzt, ausser dem Quartett, mit zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern in Es, zwey Trompeten in C, und den Pauken. Die gesammte Orchesterpartie ist leicht aufzuführen, und so das Werk überall brauchbar, wo man nur den Virtuosen dazu hat. Zu wünschen wäre nun, dass die ausgezeichnetsten und beym Publicum beglaubigtsten Meister dieses Instruments, wie Hermstädt, Crusell, Friedlowsky, Bärmann etc., sich über die müllersche Klarinette, wie sie namentlich auch in dieser Composition angewendet ist, öffentlich und mit ihrer Namen Unterschrift äusserten: denn bekanntlich ist doch noch ein Unterschied, ob Jemand, der, obschon ein im Allgemeinen vollkommen unterrichteter, vollkommen glaubwürdiger Mann und ausgezeichneter Kunstkenner, doch aber nicht ein

eben in diesem Fache ganz vorzüglicher *Practiker* ist, über ein Instrument, nach der *Behandlung* und *Production des Erfinders* urtheilt; oder ein talentvoller, vielgeübter Componist, nach Kenntnis des Instruments *durch den Erfinder*, für dasselbe, und zunächst doch für ihn, schreibt: oder ob ein vollkommener Practiker und *zugleich* geistreicher Künstler nach *seinen eigenen* Untersuchungen, Prüfungen und Erfahrungen sich darüber ausspricht. Rec. wiederholt, dass er, wie oben durch seine Frage, so hier durch diesen Wunsch, gegen Hrn. M.s Erfindung nicht im Geringsten einnehmen oder das mindeste Mistrauen erregen will: im Gegentheil möchte er veranlassen, dass alle Eingenommenheit (dafür oder dawider) und alles Mistrauen dagegen vollends weggeräumt würde; und das scheint ihm am Leichtesten und Sichersten zu geschehen, durch das, was er so eben gewünscht hat.

Balladen und Lieder, in Musik gesetzt, mit Begleit. des Pianoforte, von Carl Maria von Weber. Op. 4ter. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Ob die Lieder und liederähnlichen Gesänge des Hrn. Kapellms. v. W. ein grosses Publicum haben, oder nicht: das ist dem Rec. unbekannt. Er muss es ihnen wünschen, ihres Werths halber: aber, hätten sie es auch nicht, so würde es ihn nicht wundern. Hr. v. W. gehet nämlich auch hier seinen eigenen Weg: und dieser ist sehr selten die Landstrasse, auf welcher doch, und das nicht gerade mit Unrecht, da sie ja auch zum Ziele führt, bey weitem die Meisten am liebsten wandeln. Diesen eigenen Weg des Hrn. v. W. nun mit Worten zu beschreiben, ist nicht leicht — wenigstens dem Rec. nicht. Die hier angeführten sechs Stücke, so wie die meisten andern desselben Componisten, sind nicht in dem (engern und eigentlichen) Sinne deutsche Lieder, wie wir deren so viele treffliche Schulze'n, Reichardten u. A. verdanken; sie sind es auch nicht, und noch weniger, in dem (weitern und uneigentlich so genannten) wie uns Righini, Hummel u. A. nicht wenige sehr anmuthige und einnehmende geliefert haben. Sie nähern sich in so fern den ersten, dass jedes Gedicht, nicht nur seinem Inhalt u. Ausdruck im Allgemeinen, sondern auch der in ihm ausgesprochenen oder verrathenen Individualität nach, hat aufgefasst und dargestellt werden sollen, so dass jedes Stück auch in der Musik etwas von den andern ganz Abgesondertes, etwas für sich Bestehendes, etwas Individuelles würde, dass nicht mehrern eine gewisse Lieblingsform, oder gar eine feststehende Manier zu Grunde läge; sie nähern sich in so fern den zweyten, dass der Begleitung ein freyerer und für den Ausdruck bedeutenderer Spielraum eingeräumt wird; (doch findet man darum den Gesang nicht beeinträchtigt;) dass das Declamatorische, wo nicht besondere Veranlassung zu Anderm eintritt, (und wo dann Hr. v. W. nicht selten ungemein glückliche Ausnahmen von seiner Regel macht,) der Cantilene untergeordnet ist; (doch wird es darum nicht vernachlässigt;) dass endlich der Componist, was den Ausdruck anlangt, sich gern, und oft sehr bezeichnend, auch an Einzelnheiten in den Gedichten hält — weshalb auch, wenigstens in den hier angezeigten sechs Stücken (aber auch in den meisten andern) alle Strophen der Lieder besonders *ausgesetzt sind*, obschon sie sich im Ganzen einander gleich bleiben. Was nun aber zu diesem, durch *nicht* und *in wiefern*, mehr negativ Angedeuteten, Positives hinzukömmt: das ist es eben, was der Rec. nicht in Worte zu fassen versteht, denn es ist Geist, ist Gefühl, und Eigenthümlichkeit beyder. Doch würde letztere vielleicht einigermassen dadurch bezeichnet, dass man sagte: Hr. v. W. steigert seine Musik, wo es irgend thunlich scheint, hinauf bis an's eigentlich *Darstellende*, d. h. an's Dramatische. Dabey sey aber eine doppelte Anmerkung erlaubt. Es scheint dem Rec., Hr. von W. zerstöre *hin und wieder*, oder doch, er lese auf, die metrischen (nicht, die rhythmischen) Verhältnisse der Lieder, mehr noch, als selbst bey dieser dramatisirenden Behandlung nöthig ist: sodann: er verwende jene Eigenthümlichkeit seines Geistes und Gefühls doch wol zuweilen zu reichlich auf Einzelnheiten (des Textes, oder der Musik, oder beyder gegen einander). Wo nun von diesen beyden Fällen der eine oder der andere wirklich eintritt, da möchte es wol räthlicher gewesen seyn, sich selbst — heisse das nun, den gern künsteln den Verstand, oder den, das Ungewöhnliche mit Vorliebe ergreifenden Geschmack — freywillig etwas mehr zu beschränken; räthlicher aber scheint dies, nicht etwa nach jenem saubern Spruche:

Wer Begeisterung zu sparen weiss,
Braucht die ganze nie, oft kaum die halbe —

sondern weil alsdann, was den ersten dieser Fälle betrifft, Lied noch mehr *Lied* bliebe; im zweyten, jedes solche Ganze, *als solches*, nicht als Aggregat von Theilen, noch enger zusammengehalten, noch runder und bestimmter ausgesprochen, wenn auch im Einzelnen weniger reizend, herauskommen würde. —

Nach diesen, die Lieder und ähnlichen Gesänge des Hrn. von W. überhaupt angehenden Bemerkungen, wäre es überflüssig, über die hier gebotenen im Einzelnen viel Worte zu machen. Sie sind, fast sämmtlich, eben recht eigentlich jener sehr anziehenden Art, und verschiedene gewiss unter den schönsten, die wir diesem Meister überhaupt verdanken. Rec. rechnet hierunter die Nummern 3, 4 und 5. Schon das Innige der ersten, das schalkhaft Naive der zweyten, das zärtlich Liebliche der dritten werden sie zu Lieblingsliedern derer machen, die so etwas ganz aufzufassen und vorzutragen wissen. Dass man sich dies Letzte, wenn gleich die Noten nicht im Geringsten schwer auszuführen sind, nicht zu leicht machen dürfe: das versteht sich von selbst. Macht sichs doch Hr. v. W. mit der Composition seiner Lieder wahrlich auch nicht zu leicht; wofür ihm unser besonderer Dank gebührt. —

Der Stich ist deutlich, und das Aeussere der Ausgabe überhaupt gut; aber dennoch: ist es nicht unbillig, für 5¼ Bogen sehr weiten Drucks sich einen Thaler und vier Groschen bezahlen zu lassen? Die Buchhändler schreyen jetzt so überlaut um Durchführung und Bestätigung aller ihrer Rechte. Sie mögen wohl daran thun. Aber wie viele von ihnen denken denn daran, dass alle Rechte auch Verbindlichkeiten auflegen? —

Grand Concerto pour la Clarinette, avec accomp. de l'Orchestre, comp. — — par Bernard Crusell. Oeuvr. 5. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Hr. C., erster Kammermusicus und Klarinettist des Königs von Schweden, hat sich seit einigen Jahren durch seine Compositionen für sein Instrument nicht nur in Deutschland, sondern überall, wo man dasselbe wahrhaft künstlerisch behandelt und zugleich gehaltvolle Instrumentalcompositionen liebt, einen ausgezeichneten Ruf erworben; und alle, die Hrn. C. selbst gehört haben, rühmen ihn auch als einen der vorzüglichsten Virtuosen. Dieses Werk wird jenen Ruf eher mehren, als mindern; und zugleich diesen Urtheil bestätigen, gehet man die Principalstimme aufmerksam durch, und betrachtet, wie Hr. C. das Instrument in allen, ihm wesentlichen Vorzügen kennet, sie alle geltend macht, und doch nirgends in die Eigenthümlichkeiten anderer Instrumente überschweift, oder auch die Schwierigkeiten für die Ausführung allzusehr häuft. Was das Letzte anlangt, so wird die Zahl der Klarinettisten, die dies Concert vortragen können, jetzt sehr beträchtlich seyn; aber auch die allergeschicktesten Virtuosen, wenn sie Geist und Seele mitbringen, um den Geist und die Seele des Verfs. wie sie sich in dem Werke aussprechen, recht bestimmt und schön hervortreten zu lassen — werden nicht nur damit die Zuhörer befriedigen, sondern auch selber glänzen. — So weit, und nicht weiter, meynt der Rec., sollten die Virtuosen überhaupt in *den* Concerten gehen, welche *gedruckt* werden sollen; was darüber hinausreicht, und blos individuell oder sonst singulair ist, sollte jeder für sich allein behalten. —

Das Concert fängt an mit einem ernsten, aber feurigen Allegro in F moll, wo auch, nach belebendem Ritornell, das Hauptinstrument gleich also eintritt, und, so wie alles, sich bis zu Ende in diesem Charakter treu bleibt. Die meisten Passagen sind ziemlich brillant; der dazwischen gestellte, mehrmals wiederkehrende gesangmässige Satz ist angenehm und sehr gut vertheilt, wenn auch an sich, in der Erfindung, nicht eben unerhört. Das Allegro schliesst in F dur, und ist nicht zu lang. — Das darauf folgende Andante pastorale, in Des dur und Neunachteltakt, ist ein sanftes, wahrhaft singbares, und, recht vorgetragen, so einnehmendes Stück, dass die Zuhörer bedauern werden, es so bald zu Ende gehen zu hören. — Das Finale besteht aus einem Rondo Allegretto, ohngefähr nach Art der Finalen Rode's in seinen Violinconcerten; aber feuriger. Dieser Satz ist bey weitem der längste, der bravourmässigste, und, für den Virtuosen, der schwierigste, aber auch glänzendste. Vieles darin will, wie man sich auszudrücken pflegt, pikant, alles aber genau auf die Art vorgetragen seyn, wie es bezeichnet ist; wobey der Rec. besonders auf die

geschleift fortlaufenden Passagen, und auf die vielen kurzen Prälltriller aufmerksam machen will, weil es die Spieler mit diesen beyden gewöhnlich nicht allzugenau zu nehmen pflegen, und beyde doch hier wesentlich zur Sache gehören. Das Finale schliesst wieder in F dur. —

Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern und zwey Trompeten. Die Flöte, die erste Hoboe und der erste Fagott sind nicht selten mit kleinen melodiösen Sätzen obligat beschäftigt. Im Andante schweigen alle Blasinstrumente, ausser der Klarinette, das Violoncell aber ist da überall obligat gesetzt: beydes ist nicht nur diesem Satze selbst und dem Concertspieler, sondern auch dem Effect des Ganzen sehr vortheilhaft.

Die blose Beschreibung wird dem schätzbaren Werke genügend zur Empfehlung dienen; und so braucht der Rec. diese nicht erst hinzuzusetzen.

Nachrichten.

Stockholm. Unser letzter Bericht schloss mit dem Januar dieses Jahrs. Den 5ten Febr. erfolgte das Ableben des Königs; weswegen alle öffentliche Vergnügungen aufhörten. Die Trauer-Musik bey der Beerdigung war von Hrn. Prof. du Puy geschrieben, und gefiel im Allgemeinen nicht besonders, enthielt auch wenigstens nichts Hervorstechendes. Mit dem April fingen die Opernvorstellungen wieder an. Man gab zwar alte, aber gute Stücke: *die Entführung* von Mozart, *Schloss Montenero* von Daleyrac, *Calif von Bagdad* von Boyeldieu etc. — Den 25sten wurde das vierte der Abonnement-concerte gegeben: Symphonie von Andr. Romberg; (ging gut:) Arie von Costa, von Mad. Casagli gesungen, und vom Orchester unsicher begleitet; Doppelconcert für Oboe und Fagott, von den Hrn. Braun und Franz Preumayr sehr gut geblasen; Duo von Farinelli, von Mad. Casagli u. Hrn. Collin ebenfalls gut gesungen; Conc. für Horn, von Hrn. Hirschfeldt mit der von ihm gewohnten Fertigkeit und mit Geschmack vorgetragen; Finale. — Den 25sten, Conc. im Opern-Salon: Ouverture der Oper *Dido und Aeneas* von Kraus; Conc. für Horn von Schneider, von Hrn. Hirschfeldt geblasen; Arie: *Perchè turbar la calma*, von Rossini, von Dem. Wäselia gesungen; jenes Doppelconc. für Oboe und Fagott, von denselben Herren geblasen; Scene, Hymne und Finale des ersten Acts der Oper, *la Vestale*, von Spontini. (Letzte Stücke schon öfters und wirklich bis zur Sättigung gehört.) Den 29sten, Concert-Spieltuel, und darin Haydns *sieben Worte des Erlösers*, aber ohne Gesang, als blosse Orchestermusik. Die Ausführung gelang vorzüglich gut: aber zu tadeln bleibt es doch, dass man diese vortreffliche Musik ohne Gesang giebt, da ein gemischtes Publicum sie so nicht recht begreift, wenigen Antheil daran nimmt, ja wol gar sie langweilig findet. Sodann wurde die obenerwähnte Trauermusik, für die Beerdigung des Königs gesetzt, wiederholt. — Mon. *May.* Den 11ten, bey der Krönung S. M. des Königs, hörten wir die dazu von Hrn. Prof. du Puy geschriebene Musik, können aber, nach einmaligem, und nichts weniger, als ungestörtem Anhören, nicht davon urtheilen. Das Erfreulichste dabey war indess die Stimme der berühmten Mariane Sessi, welche in einer eingelegten Arie sich hören liess. Am 18ten gab diese ausgezeichnete Sängerin ein Conc. zu ihrem Vortheil, worin sie uns folgende Arien hören liess: *Questo è lasciar di morte*, von Generali; *Per queste amare lagrime*, von Portogallo; *Dove sun' i bei momenti*, aus Mozarts *Figaro*, und *God save the king*. Nach dem, was über diese Künstlerin, vornämlich in diesen Ihren Blättern, und namentlich auch bey Gelegenheit ihres Concerts in Leipzig, gesagt worden ist, und zwar über ihre seltenen Talente, wie über ihre grosse, edle Singmanier, bewundernswürdige Ausbildung, Sicherheit u. Geschicklichkeit — wäre es überflüssig, etwas hinzuzusetzen, ausser, dass ihre Verdienste auch hier anerkannt wurden und grosse Freude gewährten. In diesem Concert wurde übrigens die Symphonie des Abt Vogler, ein Klarinetten-Conc. von Hrn. Crusell, und das bekannte Tyroler Lied, variirt für Blasinstrumente gegeben, und alles sehr lobenswürdig ausgeführt. — Den 29sten, fünftes Abonnementsconcert; darin: Klarinett-Conc. (wir glauben, von Winter.) von Hrn. Crusell vorgetragen; zwey Arien, von Mad. Casagli gesungen, und du Puy's Doppelconc. für zwey Violinen von den Dems. Bergman gespielt: alles mit vielem Beyfall. — Unsre Oper gab unter andern auch das National-Stück, *Gustav Wasa*, mit Naumanns Musik. Hr. Lindström, der darin den Christiern

sang, war wol der Einzige, der nicht traurige Erinnerungen bey denen erweckte, welche das Stück vor ohngefähr 25 Jahren gehört hatten. — Am 19ten, dem Tage, wo die Reichsstände ihre Huldigung dem König darbrachten, wurde im Opernhause am Ende des Schauspiels ein neues Volkslied gesungen, Anfangs vom Theaterpersonale, bald aber von allen Gegenwärtigen, welche einstimmten. Die Melodie dieses Liedes hat nicht viel Charakteristisches, ist aber sogleich zu fassen und war sehr gut instrumentirt, so dass es sich, vom vollständigen Orchester begleitet, vortheilhaft ausnahm. Die Composition ist vom Hrn. Prof. du Puy; der Verf. des Gedichts hat wohlgethan, unbekannt zu bleiben: denn mit ärmlicherer Dichtung ist wol schwerlich jemals solch ein Tag gefeyert worden. — Bey einer freygegebenen Vorstellung am 25. erfreute uns Mad. Sessi mit *God save the king*, zwischen den Schauspielen gesungen. Den 30sten wurde von ihr, *Pygmalion*, mit Musik von Cimadoro gegeben. Mad. Sessi, als Pygmalion, sang vortrefflich. — Im *Junius* wurden verschiedene alte Stücke gegeben: wir hörten blos am 3ten und 19ten Mad. Sessi den *Pygmalion* wiederholen. Den 20sten wurden wieder unsere musikal. Vergnügungen durch den plötzlichen Tod der Königin-Wittwe unterbrochen. —

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte, av. accomp. d'Alto ou (de) Violon, comp. par J. N. Hummel. Oeuvr. 19. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Diese Sonate, nach der Nummer eine frühe Arbeit des Hrn. Kapellm. H., ist sogleich kenntlich bezeichnet — und zwar in jeder Hinsicht, mithin was die Ideen und deren Behandlung, die Schreibart und den Geschmack, ja selbst den Grad leichter Ausführung von Seiten des Spielers betrifft — wenn man an die drey leichtern von den sechs schönen Sonaten für Klavier, Violin und Violoncell von Mozart erinnert, die Jedermann kennt und Jedermann liebt. Diesen nämlich gleicht sie gänzlich, bis auf einiges tiefere Eingreifen Mozarts in seinen Adagios. Da wird es ihr denn auch keineswegs an Freunden, und an vielen Freunden fehlen; diese aber werden zugleich wahrhaft achtbare Freunde der Musik überhaupt seyn. Bey all der fast unübersehbaren Fluth neuer Klaviermusik besitzen wir doch eben solcher gewiss nicht zu viel; und unter all den zahlreichen geschickten Klaviercomponisten gewiss nur wenige, die eben in dieser Weise so interessant schreiben könnten, wie Hr. Kapellm. H. — Die Sonate nimmt sich mit Begleitung der Viola zwar am vortheilhaftesten aus, besonders weil die beste und wirksamste Region der Töne dieses Instruments so gut benutzt ist: sie verliert aber auch nicht sehr, mit Begleitung der Violin, für welche jene Stimme, mit Sorgfalt umgeschrieben, beygelegt ist.

No. 1. Wiener Congress-Walzer, variirt für Flöte und Guitarre — — von M. Henkel. Bonn und Cöln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Was ein wiener *Congress-Walzer* ist? Ja, das wüsste der Ref. nicht zu sagen, lernete er's nicht aus diesem Werkchen. Es bestehet solch ein Walzer aus einem ziemlich lebhaften Dreher mit Trio, der, so wie das Trio auch, sechsmal variirt wird, und hernach weiter, und noch munterer, in einen Schweif (*Coda*) ausgehet. Seine Melodien sind gefällig, die Figuren ziemlich mannigfaltig, alles den angewendeten Instrumenten angemessen, gar nicht schwer oder unbequem; alles so, dass es die, welche dergleichen lieben, unterhalten wird. So zeigt sich wenigstens *dieser* Congress-Walzer, No. 1: die andern kennet der Ref. nicht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. **N°. 32.** 1818.

Bemerkungen

zu den in No. 1, 3, 5, 6, 7, 8 u. 10 von dies. Jahre enthaltenen Aufsatze: Die Tonwissenschaft nach Vogler und Kepler.

Nach dem ersten Theile jenes Aufsatzes hat Kepler in seiner Harmonik den wahren Grund, warum in der Musik diejenigen Intervalle, welche Verhältnissen entsprechen, in denen ein Glied 7, 11, 13, 17, überhaupt eine die 5 übersteigende Primzahl oder ein Vielfaches derselben ist, unbrauchbar und unzulässig sind, aufgefunden und angegeben. Der Grund kommt am Ende darauf hinaus: weil die Verzeichnung (Construction der nach jenen Zahlen benannten gleichseitigen und gleichwinkligen Figuren im Kreise geometrisch (d. i. blos durch Kreis und gerade Linie, oder durch Cirkel und Lineal) unmöglich sey. Hierüber bemerke ich folgendes.

Den Formen des Gezählten sowol als des Ausgedehnten, welche den Gegenstand der Mathematik ausmachen, kommen oft sehr merkwürdige Eigenschaften zu, die theils sehr einfache, unerwartete Verhältnisse an und unter ihnen zu erkennen geben, theils eine unendliche Mannigfaltigkeit anderer Formen umfassen und gleichsam zu Einem verknüpfen, theils eine gewisse Schicklichkeit oder Tauglichkeit zu einem bestimmten Zweck in sich schliessen, oder aber diese Formen selbst erhalten durch die Einfachheit und Regelmässigkeit ihrer Zusammensetzung, wodurch ihre Anzahl sehr beschränkt und abgegränzt wird, etwas Ausgezeichnetes und Vorzügliches. Beyspiele hievon sind das Verhältnis der Kugelfläche zu einem grössten Kreise der Kugel, die Eigenschaft des Kreises, dass der Winkel im Halbkreise ein rechter ist, wodurch derselbe der

Ort für die Spitzen aller über derselben Hypotenuse beschriebenen rechtwinkligen Dreyecke wird, die Eigenschaft der Kugel, nach welcher dieselbe unter allen Körpern von gleicher Oberfläche den grössten Raum enthält (am geräumigsten ist), oder unter allen gleich grossen Körpern die kleinste Oberfläche hat, endlich die Zahl der regulären Körper, welche 5 ist, oder die Anzahl der halbregulären, welche 13 ist. Von jeher haben nun diejenigen, welche über die Natur speculirten, und neben dem Triebe zu speculiren Sinn für die Schönheiten der Mathematik und eine lebhafte Einbildungskraft besassen, die Merkwürdigkeiten arithmetischer und geometrischer Zusammensetzungen selbst zum Zweck gewisser Einrichtungen der Welt, für welche sie anderswoher keinen Grund wussten, gemacht, indem sie das Wohlgefallen des Welthaumeisters an jenen Formen, welche in dem Verstande desselben eben so *a priori* gegründet sind, als in dem unsrigen, zum letzten Grunde erhoben. Plato's Philosopheme über die Welt, gestützt auf den Satz ὁ θεος ἀει γεωμετρει, sind bekannt. So sehr dies nun auf der einen Seite dem Geometer schmeicheln müsste, und ihn sogar stolz machen könnte, so muss man doch andererseits gestehen, dass alle grossen und ächten Geometer, die i. der Mathematik selbst zunächst keinen andern Zweck, als die Befriedigung eines Bedürfnisses unseres Verstandes anerkannten, an dieser Art, die Mathematik auf die Natur anzuwenden, die eigentlich die Kindheit dieser Anwendung ist, wenig Gefallen gefunden, und sich derselben fast durchaus enthalten haben. Ich sage *fast*; denn ich muss hier als Ausnahme einen Mann anführen, für den, weil er unter allen neuern Geometern, die die Methode der Alten ausgeübt haben, dem Archimedes am nächsten kommt, die Achtung nicht zu gross seyn kann: Huyghens, den Entdecker des Saturnringes

und des jetzigen sechsten Saturnstrabanten. Dieser ausgezeichnete Mann, der in seinem ganzen Leben vielleicht nie wieder so geirrt hat, glaubte in der Zueignungsschrift seines Saturnsystems, die damals bekannte Anzahl der Hauptplaneten, so wie die ihr durch seine Entdeckung des Saturnsmondes gleich gewordene Zahl der Nebenplaneten möchte in dem Wohlgefallen des Schöpfers an der Zahl 6, als der ersten *vollkommenen* (oder vollständigen) Zahl. (M. s. Euklids Elemente B. VII. Erklär. 22 und B. IX. Satz 36) ihren Grund haben. Aber er mußte selbst noch die Widerlegung seiner, wiewol mit vieler Bescheidenheit und Schuchternheit, gar nicht mit der Anmassung und Keckheit mancher neueren Naturphilosophen ausgesprochenen Meynung und die Bestätigung des bekannten: *Opinionum commenta delet dies* etc. durch die von Cassini gemachte Entdeckung vier anderer Saturnstrabanten erleben. Nicht besser ist es einer Idee von Kepler ergangen, den Deutschland mit Recht zu seinen grösten Geistern zählt, und der, sobald er sich innerhalb des Gebiets der Erfahrung hielt, und diese nicht, von seiner lebhaften Phantasie fortgerissen, gleichsam überfliegen wollte, die glücklichsten Anwendungen der Mathematik auf Naturwissenschaft gemacht hat. Da die Sache mit dem hier besprochenen Gegenstande in naher Beziehung steht, so verdient sie eine etwas ausführlichere Erwähnung, die man gern von Keplern selbst lesen wird, daher ich ihn über die Hauptsache selbst reden lassen werde. Er erzählt in der Vorrede zu seinem *Prodromus Dissertationum cosmographicarum, continens mysterium cosmographicum* etc. *Tubingae* 1596 also: Tria potissimum erant, quorum ego causas, cur ita, non aliter essent, pertinaciter quaerebam: Numerus, Quantitas, Motus Orbium (caelestium). Initio rem numeris aggressus sum — Plurimum temporis isto labore, quasi luxu, perdidi. — Quum igitur hoc non succederet, alia via, mirum quam audaci, tentani aditum. Inter Iovem et Martem interposui novum planetam, itemque alium inter Venerem et Mercurium, quos duos forte ob exilitatem non videamus, itaque sua tempora periodica adscripsi. Sic enim existimabam, me aliquam aequalitatem proportionum effecturum. — Verum hoc pacto neque unius planetae interpositio sufficiebat ingenti hiatui ♃ et ♂. Manebat enim maior lacuna ad illum novum proportio, quam est Saturni ad Iovem: Et hoc pacto quamvis obtinerem qualemcunque proportionem, nullius tamen cum ratione finis, nullus certus numerus mobilium futurus erat, neque versus fixas, usque dum illae ipsae occurrerent, neque versus Solem unquam, quia diuisio spatii post Mercurium residui per hanc proportionem in infinitum procederet. Neque enim ab ullius numeri nobilitate coniectari poteram, cur pro infinitis tam pauca mobilia extitissent. — Nach mancherley andern, aber immer vergeblichen Versuchen ging Keplern endlich das gewunschte Licht auf. — Et finis huius irriti conatus fuit idem, qui postremi et felicis initium. Nempe cogitani, hoc via, siquidem ordinem inter figuras velim seruare, nunquam me perventurum neque ad solem, neque causam habiturum, cur potius sint sex, quam viginti vel centum orbes mobiles. Et tamen placebant Figurae, utpote quantitates et *res coelis prior*. Quantitas enim initio cum corpore creata; coeli altero die. Quod si (cogitabam) pro Quantitate et proportione sex Coelorum, quos statuit Copernicus, *Quinque* tantum figurae inter infinitas reliquas reperiri possent, quae *prae caeteris peculiares* quasdam proprietates haberent: ex voto res esset. Atqui rursum instabam. Quid figurae planae inter solidos orbes? Solida potius corpora adeuntur. Ecce, Lector, inuentum hoc et materiam totius huius opusculi. Nam si quis leuiter Geometriae peritus totidem verbis moneatur, illi statim in promptu sunt. *Quinque regularia corpora* cum proportione orbium (Kugelschalen oder Kugelflächen) circumscriptorum ad inscriptos: illi statim ob oculos versatur schotion illud Euclideum ad propositionem 13 lib. 13. Quo demonstratur impossibile esse, ut plura sint aut excogitentur regularia corpora quam quinque. — Kepler hatte nun, wie er glaubte, indem er die 5 Zwischenräume zwischen je zwey nächsten Planeten der copernikanischen Weltordnung mit den 5 regulären Körpern in Beziehung setzte, den Grund von der Anzahl der Planeten und der Grösse ihrer Bahnen, die ihm hier, wie dem Copernikus noch Kreise sind, aufgefunden. Er suchte nun noch weiter auch das Verhalten ihrer Umlaufszeiten zu der Grösse der Bahnen, oder zu den Abständen von der Sonne zu entdecken, kam aber damit erst nach 22 Jahren, nämlich am 15. May 1618 glücklich zu Stande, wie er selbst in der *Harmonik*, S. 189 erzählt, in welcher Schrift, so wie in der *Epitome*

Astronomiae Copernicanae, er seinen Einfall mit den regulären Körpern wieder vorträgt, freylich mit den Modificationen, die ihm ein genaueres Studium, gegründet auf Tycho's Beobachtungen, gelehrt hatte.

Ich habe das Vorhergehende aus Kepler hauptsächlich deswegen beygebracht, damit man sehe, was es mit dem von Kepler zwischen dem Mars und Jupiter vorherverkundigten Planeten, wovon in dem Aufsatze, welchen diese Bemerkungen zu berichtigen bestimmt sind, die Rede ist, eigentlich für eine Bewandtniss habe. In Keplers System der 5 regulären Körper, als Regulativ für die Zahl und Grösse der himmlischen Sphären, kann von keinem siebenten Planeten, habe er nun jenseits des Saturns oder zwischen dem Mars und Jupiter seine Stelle, die Rede seyn. Deshalb brauche ich auch wol kaum hinzuzufügen, dass dieses System durch die Entdeckung des Uranus und der vier Asteroiden zwischen Mars und Jupiter eben so vernichtet worden ist, wie die Kometen die festen Sphären des Aristoteles zertrümmert haben. Immer aber war Keplers Gedanke sinnreicher und anscheinend haltbarer, als es die abgeschmackten Symbolisationen sind, die man sich in unsern Tagen nach Proklus Beyspiel mit mathematischen Formen erlaubt hat, und die weder einigen Halt haben, noch zu irgend etwas Reellem führen. Auch verdanken wir, welches Keplern hinlänglich entschuldigen mag, seinem unablässigem Forschen nach einer Proportion zwischen den Umlaufszeiten der Planeten und ihren Entfernungen von der Sonne, einen der merkwürdigsten Sätze, worauf Newton sein System der allgemeinen Schwere gegründet hat.

Hatte Keplern bey der Frage nach der Ursache von der Zahl und Grösse der himmlischen Sphären sein speculativer Geist auf die platonischen Körper geführt, so brachte eben derselbe ihn bey der Frage, wie die Bewegung jener Sphären zu ihrer Grösse stimme, zu der pythagoräischen Harmonie derselben. Hier aber drängte sich ihm zuerst die Frage nach der Ursach des Consonirens der musikalischen Intervalle auf, die er dann in seiner Harmonik sehr kunstlich auf die Beschreibung der regulären Figuren in den Kreis, wie oben schon angezeigt ist, zurückführt. Allein es ist mit diesem System Keplers, wie mit dem von den regulären Körpern. Die Entdeckung von *Gauss*, dass der Kreis geometrisch in 17, 257, und in noch andere Mengen gleicher Theile getheilt werden kann, wirft es über den Haufen. Denn nach den Grundsätzen dieses Systems fällt, um nur bey der Zahl 17 stehen zu bleiben, in der ersten Tabelle (S. 87 und 88 in No. 5 dieser Zeit. die Zeile

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8..... 17

aus; dagegen ist in der zweyten Tabelle, ebendaselbst die Zeile

1. 2 3. 4. 5. 6. | 12. 16. — — | 7 — — | 9. 10. 11. 13. 14. 15. | 17

gehörigen Orts einzuschalten. Ferner ist nach eben diesen Grundsätzen die Theilung einer Saite nach den Verhältnissen 1 : 16 und 5 : 42 eine harmonische, und die Zahl der harmonischen Schnitte ist nicht 7, sondern 8 oder gar 9. Hätte Kepler diese Folgerungen, welche aus seinem Systeme ganz natürlich fliessen, ahnden können, so würde er dasselbe, so mühsam und mit einem so grossen Aufwande von Scharfsinne er es auch aufgebauet hat, ohne Zweifel selbst wieder eingerissen haben, er, von dem der einfache aber vielumfassende Lobspruch, welchen Ptolemäus dem Hipparch beylegt, ἀνὴρ φιλόπονος καὶ φιλαλήθης, in einem so hohen Grade gilt.

Da also Keplers System keinen festen Grund hat, so halte ich es für unnöthig, dasselbe hier genauer und richtiger darzustellen, als es in dem angezogenen Aufsatze geschehen ist. Der Verf. desselben verwechselt auf eine unbegreifliche Weise und durch einen Missgriff, wofür ich keinen Namen weiss, die geometrische Theilung des Durchmessers, oder überhaupt einer geraden Linie mit der des Kreises. Er muss also den Euklides nur sehr obenhin angesehen haben; denn in S. 9, B. 6 wird ja die Theilung einer geraden Linie in eine beliebige Anzahl gleicher Theile nicht blos gelehrt, sondern auch bewiesen. Ueberhaupt werden die Leser aus dem, was ich oben über den Planeten, welchen Kepler zwischen Mars und Jupiter gesetzt haben soll, aus Kepler selbst angeführt habe, wenn sie es mit dem, was unser Verfasser darüber sagt, vergleichen, sich einen Begriff von der Darstellungsweise desselben machen können.

Es bleibt also in der That nichts übrig, als sich an die von Chladni in der *Akustik* nach *Leibnitz* und *Descartes* (Man sehe das *Compend. Musicae* des letzteren S. 21 der frankf. Ausgabe

vorgetragene Erklärung des Con- und Dissonirens zu halten, welche durch das, was wir von den dem Auge gefallenden Formen (z. B. ein kreisförmiges und ein elliptisches Gewölbe) wissen, bestätigt wird. Freylich mag vieles dabey auch auf die Einrichtung unserer Gehörwerkzeuge ankommen; aber selbst dann, wenn wir auch diese Einrichtung besser kennten, als wirklich der Fall ist, würde immer zwischen dieser Kenntnis und dem Grunde jener Erklärung ein Sprung bleiben, so lange wir nicht wissen

— — Wie Wesen fremder Art
Der Seele Werkzeug sind. *v. Haller.*

Bey dieser unserer Unwissenheit, sowol in der einen, als in der andern Hinsicht, wird man es daher nicht unternehmen wollen, die Zahl der brauchbaren Intervalle *a priori* zu bestimmen, sondern darüber die Erfahrung befragen, und das Ohr entscheiden lassen, wobey freylich nicht ganz vermieden werden kann, dass sich nicht etwas Subjectives, sollte dies auch eine grosse Menge von Individuen angehen, mit einmische.

Mollweide.

---

*Le petit Chaperon rouge (das rothe Käppchen *), Feenoper in drey Aufzügen, Text von Théaulon, Musik von Boyeldieu.*

Ich glaube es dem Talente des Hrn. Boyeldieu, so wie der Erwartung, welche auch Deutschland von dem neuesten Werke desselben hegen dürfte, ich glaube es endlich dem Urtheile selbst, welches ich über dieses Werk fällen werde, und das, in wenig Worten ausgesprochen, unmotivirt, ja vielleicht gewagt erscheinen würde, schuldig zu seyn, diesem Artikel eine grössere Ausführlichkeit zu geben, als ich es bisher mit den Anzeigen anderer Opern gethan habe. —

In meinen vorigen Berichten habe ich mehrmals gemeldet, dass die Verff. des *rothen Käppchens* es versucht hätten, die Aufführung dieser Oper bis zum Winter aussetzen zu lassen. Die Société des Theaters Feydeau würden sich wahrscheinlich diesem Ansinnen gefügt haben, wenn nicht der gänzlich verzweifelte Zustand dieses Theaters die Vorstellung eines Stücks erheischt hätte, von dem man sich, wegen der Beliebtheit seines Componisten, so wie wegen der Erwartung, welche das Publicum schon seit einem Jahre von demselben gehegt hatte, mit Recht grosse Vortheile versprechen durfte. Auch trug wol die Befürchtung, durch eine längere Verzögerung der Aufführung das Publicum noch mehr zu verstimmen, als es bereits geschehen war, ein Grosses dazu bey. Denn das pariser Publicum verzeiht seinen Theatern die Aufführung schlechter Stücke, das Engagement schlechter Schauspieler; (beyder Werth oder Unwerth ist ja, der gewöhnlichen Ansicht zu Folge, nur beziehungsweise erwiesen;) aber unmittelbare Verstosse gegen die Achtung, welche es glaubt, von den Schauspielern heischen zu können, werden von demselben scharf und oft während langer Zeit geahndet.

Ehe ich zur Beurtheilung der Musik übergehe, sey es mir erlaubt, ein paar Worte über den Text dieser Oper zu sagen. Wer die französ. schöne Kunst mit Aufmerksamkeit beobachtet, wer besonders den Gang, welchen dieselbe seit den letzten zehn Jahren genommen, verfolgt hat, dem kann die Bemerkung nicht entgangen seyn, dass dem Kunstprincipe der Franzosen eine sichtbare Umwandlung bevorsteht, ja, dass diese Umwandlung theilweise schon jetzt begonnen hat. Worin bestehen aber die äusseren Kennzeichen dieser Umwandlung? In der offenbaren Hinneigung vom Witzig-Plastischen zum Romantisch-Gemüthvollen.

Die witzig-plastische Kunst der Franzosen, welche, statt in die Tiefen des menschlichen Herzens zu schauen und die verborgenen Falten desselben aufzusuchen, sich damit begnügt, dasselbe von allen Seiten zu umgehen, und gleichsam Verstreckens mit ihm zu spielen, fängt an, derjenigen Nation selbst, welche doch die Erfinderin dieser Kunst ist, kein Genüge mehr zu leisten, und sie kalt und ohne Theilnahme zu lassen. Die Franzosen beginnen (davon zeugen sogar die Acusse-

---

*) Wie in meinen vorigen Artikeln, so übersetze ich auch hier Chaperon durch Kappe, obgleich Mad. Cavaudan, welche das junge Mädchen, das im Besitze des rothen Käppchens ist, spielt, sich keiner Kappe (als der heutigen Mode widerstrebend), sondern einer Art Hut, ohne Rand, in Form der sogenannten Chaos, unter dem Kinne zugebunden, bedient. Chaperon heisst so viel wie Capuchon, und dieses bedeutet unser altes deutsches Wort Kapuze.

rungen mehrer Journalisten) eine Leere, eine Unbehaglichkeit in ihren ästhetischen Genüssen zu empfinden, von der sie unaufhaltsam einem fremden, unbekannten Ziele entgegen getrieben werden. Dies Ziel dürfte auf dem Punkte der Kunst für sie aufgesteckt seyn, wo sie anfangen werden, die *gesellschaftlichen* Verhältnisse des Menschen, zu deren unzulänglicher Darstellung sie sich bereits übersättigt haben, durch unmittelbare Herzens- und Gemüthsthätigkeit desselben zu ersetzen. — Aus dieser Uebersättigung ist die Erscheinung erklärbar, dass die Franzosen sich jetzt offenbar zur Zauber- und Feendramatik hinneigen, so wie, dass sie anfangen, die eigentliche Posse, die wenigstens den Menschen im Menschen bespöttelt, wenn sie ihn auch gleich nicht in seinen Tiefen ergründet, ihrem Lustspiele vorzuziehen, welches letztere sich stets damit begnugt, den Menschen als partielles Gesellschaftsproduct darzustellen.

Den ersten Schritt zur Romantik haben die Franzosen also offenbar gethan. Es steht zu erwarten, ob sie den betretenen Weg bis an's Ende verfolgen, oder über kurz oder lang die alte gewohnte Heerstrasse wieder einschlagen werden.

Den Anklang dieser, sich in Frankreich äussernden, poetisch-dramatischen Umwälzung finden wir schon zu Grétry's Zeiten, also seit beynahe funfzig Jahren: denn, man sage, was man wolle, seine *schöne Arsene* und sein *Zemire* und *Azor* würden, wenn nicht schon im Innersten der Franzosen ein Keim für die Romantik gesprosst hätte, so interessant auch immer die dramatische und musikalische Ausführung dieser beyden beliebten Opern seyn möchte, durchaus den Erfolg nicht gehabt haben, der ihnen, unter den obwaltenden Umständen, zu Theile geworden ist, und nothwendig zu Theile werden musste. — Dieser Anklang der Romantik musste aus Gründen, die ohne mich einleuchten werden, während der Revolution verhallen. Kaum aber war diese beendigt, kaum hatten die Gemüther, von den äusseren Weltdingen sich ab-, wieder in sich selbst zurückgezogen und daselbst die vorige Leere um so lebhafter empfunden, als ihnen keine äussern Verhältnisse Stoff zur Entsc[illegible]ung der Aufmerksamkeit auf sich selbst an die H[illegible] gaben, als *Cendrillon* einen Beyfall erhielt, von dem bis dahin in den Theater-Annalen nur wenige Beyspiele aufzuweisen gewesen waren. Zu gleicher Zeit erregten einige andere Bearbeitungen der arabischen Märchen, z. B. der *Calif von Bagdad* und *Galistan*, mehr oder minder Enthusiasmus für eine Gattung dramatisch-lyrischer Gedichte, die, ohne im eigentlichen Verstande romantisch zu seyn, doch Anklänge einer Poesie enthalten, welche der witzig-plastischen Gattung geradezu entgegengesetzt ist. Diese genannten Opern machten endlich den Uebergang zu derjenigen Periode, in welcher man sich laut für eine andere Gattung dramatisch-lyrischer Poesie erklärte: nämlich für eine solche, wo weniger der Verstand, als das Herz der Zuschauer in Anspruch genommen werden, wo der Witz der socialen Verhältnisse der Leidenschaft des menschlichen Herzens weichen sollte. *Die Melodramen entstanden.*

Dass diese Gattung dramatischer Gedichte Aeusserlichkeiten, wie Gefahr, Tyranney, Dummheit, Mord und Todschlag, für ein erstes Innere gab; dass in ihr der Mensch, statt in seiner eigenthümlichen Leidenschaftlichkeit zu erscheinen, nur die Angewöhnungen und Verwöhnungen seiner Kinderstube, Werkstatt, und Küche u. Keller zum Besten gab, ist nicht die Schuld der Gattung, sondern beurkundete den Irrthum, in welchem die Verff. dieser Stücke befangen waren.

Man ging immer weiter, sowol im Urtheile, als in der praktischen Ausführung. Während auf den Boulevard-Theatern, sogar im Vaudeville, Zauberstücke aller Art, von welchen ich nur den *Kalbsfuss* nennen will, der während seiner diesmaligen Erscheinung abermals über hundert Vorstellungen erlebt hat, den einstimmigsten Beyfall erhielten, nahm die grosse Oper *Aladdin* oder die *Zauberlampe* (von Etienne und Nicolo) an, und führte *Zirzide* oder die *Zauberblumen*, und in diesem Augenblicke *Zirphile u. Myrthenblume* (*Zirphile et Fleur de Myrthe*) von Jouy und Catel, auf, so wie das Th[illegible]ter Feydeau sein *Glöckchen* (*la Clochette*) auf das Theater brachte. Zu gleicher Zeit beeiferten sich Charles Nodier, Hoffmann u. A. m. öffentlich in den Journalen, die Nothwendigkeit einer Reform des dramatischen Princips darzuthun und schlugen vor, die melodramatische Gattung, aber leidenschaftlicher aufgefasst, als es auf den Boulevardtheatern geschehe, für die Singspiele einzuführen.

Urtheilten so die öffentlichen Stimmführer der Journale, so druckten beruhmte und beliebte Künstler, in freundschaftlichen Cirkeln ihre persönliche Meynung in demselben Sinne aus. So

ist es mir sehr merkwürdig gewesen, Talma einst behaupten zu hören, Racine's, Corneille's u. Voltaire's kalte Verstandesleidenschaftlichkeit müsse nothwendig in der jetzigen Zeit weniger Wirkung erregen, als Shakspeare's kräftige Herzensleidenschaft, selbst in dem Gewande, welches ihr Ducis geliehen habe. Gleichfalls äusserte einst Boyeldieu, er werde fortan nie wieder ein blos witziges Intriguen-Lustspiel in Musik setzen.

Die Franzosen ahnen also nicht allein offenbar die romantische Gattung, sondern sie fangen auch an, dieselbe, besonders auf ihren lyrischen Theatern, in Ausübung zu bringen. Selbst das Theater Odéon hat dergleichen Stücke in der letzten Zeit zur Darstellung angenommen, dürfte sie jedoch jetzt, wo dasselbe für das zweyte Theater-François erklärt worden ist, schwerlich aufführen können.

Was den Werth der Producte dieser Gattung anbetrifft, deren ich oben Erwähnung gethan, so ist das Romantische darin blos äusserlich und materiell aufgefasst worden, die Grundlage derselben aber vor wie nach die alte geblieben; nämlich Libertinage, mit Verstandesraffinement u. Witz gepaart. In dieser Gestalt haben sie freylich dem Publicum ein momentanes Interesse, aber keinen wahren, bleibenden Enthusiasmus abgewinnen können. Daher kommt es, dass der Zustand des dramatischen Geschmacks in Frankreich in diesem Augenblicke wirklich an gänzlicher Apathie, an einer Indifferenz, ja an einem wirklichen, beweglosen Hinstarren leidet, und sich in einer Lage befindet, wo sich nicht wohl voraussehen lässt, welches Ende derselbe nehmen dürfte. Während das Publicum sich von jener Intriguenoper abgestossen fühlt, nehmen die romantischen Stückwerke, welche man ihm auftischt, seine innere Herzenstheilnahme wenig oder gar nicht in Anspruch, und so steht die Sache des dramatischen Geschmacks in Frankreich wirklich auf einem Punkte, wo man fast behaupten könnte, man würde das Publicum alles dramatischen Genusses berauben können, ohne dass es diese Entbehrung eben sehr schmerzhaft empfinden dürfte. Das augenblickliche Interesse, welches der grosse Haufe an einigen, Jahre lang vorher ausposaunten Neuigkeiten nimmt, denen noch dazu, wenn sie dies Interesse erregen sollen, von den Verff. ausserwesentliche Reizmittel verliehen seyn müssen, oder der Enthusiasmus, welchen das Publicum für Talma und Potier zeigt, widerlegen diese Meynung nicht: denn diese scheinbar reinere Theilnahme ist nichts, als materielle Verstandes-Neugierde, die im Augenblicke aufhört, wo der Reiz der Neuheit für sie verloren ist. Offenbar erregt, so wie die Lage der Dinge jetzt beschaffen ist, die dramatische Kunst weniger Theilnahme, als die Schauspielkunst.

Gehen wir jetzt von diesen allgemeinen Bemerkungen über das Drama zu den besondern über, zu welchen der Text zu dem *Petit Chaperon rouge* Veranlassung geben dürfte. Dieser folgt im Allgemeinen dem Mährchen, wie es sich im Andenken des Volks befindet und von diesem von Geschlecht auf Geschlecht übergetragen wird. Im Besonderen liegt dem Texte desselben, wie allen übrigen der bisher in Frankreich aufgeführten Zauber-Opern, die Märchensammlung von Perrault zum Grunde.

Zwey Ritter, ein guter und ein böser, so zu sagen, das gute u. das böse Princip des Stücks, erfüllen mit dem Rufe ihrer guten und bösen Eigenschaften die ganze umliegende Gegend. Der gute ist mild und grossmuthig gegen seine männlichen Vasallen, und liebenswürdig und einschmeichelnd gegen den weiblichen Theil derselben: ihn liebt das Volk, wie es den bösen Ritter, der mit einem, ihm von einem grossen Zauberer geschenkten Talisman von Diamanten alle Mädchen der Gegend verführt, und deshalb auch der Wolf zubenannt wird, von ganzem Herzen verabscheut. Während der Wolf die Schönen seiner Staaten, einem alten Rechte zu Folge, in sein Schloss zu Frohndiensten citiren lässt und dann mit den Reizen, welche ihm sein Talisman verleiht, in ihre Herzen u. oft auch noch weiter zu dringen weiss, sucht der gute Ritter in Verkleidung eines seufzenden Schäfers die Liebe eines jungen, schönen und tugendhaften Bauermädchens zu gewinnen. Lieb Röschen (*Rose d'Amour*), so heisst dies sechzehnjährige Muster jungfräulicher Sitte und Schamhaftigkeit, ist im Besitze eines rothen Käppchens, welchem die Kraft ertheilt ist, alle männlichen Anfechtungen auf die Tugend seiner Besitzerin unwirksam zu machen, so lange dasselbe sich auf dem Kopfe der Schönen befindet. Lieb Röschen trägt daher alle ersinnliche Sorge für die Erhaltung des Käppchens, denn ihr ist die Jungfräulichkeit ein nicht minder kostbarer Schatz, als sämmtlichen Abkömmlingen der grossen Stamm-

mutter Eva. Sie ist so stolz auf ihr Käppchen, dass alle Welt von der Existenz desselben durch sie selbst unterrichtet wird. Trotz dem, sonderbar genug, hat noch Niemand einen Versuch gemacht, ihr das Käppchen zu rauben, nicht einmal der sogenannte Wolf, der doch in Schafskleidern, nämlich den diamantnen Talisman am Finger, herumgeht und sucht, welche er verschlinge. Doch endlich schlägt auch lieb Röschens Stündlein. Unter dem Vorwande, ein altes Herrenrecht wieder herzustellen, vermöge welches ein jedes junge in seinen Herrschaften wohnende Mädchen jährlich mehre Wochen der Blumen in des Ritters Garten zu warten gezwungen ist, soll das Loos diejenige bezeichnen, die für dieses Jahr zur Wächterin von Florens Grazien bestimmt ist. Damit aber der Zufall sich um so weniger in der Person lieb Röschens irre (denn diese ist vom Ritter Wolf schon im voraus dazu auserkoren), muss der Schulmeister (eine obligate Person in allen ländlichen französischen Opern) ihren Namen auf sämmtliche Zettel schreiben, welche in die Urne geworfen werden. Aber, ♀ Wunder! bey'm Herausziehen derselben hat sich der Name lieb Röschens in den Namen Annet'e verwandelt! Annette ist aber die zukünftige Frau Schulmeisterin; und somit sieht jeder, dass es hier auf die Handhabung einer moralischen Lehre abgesehen ist, und etwa so viel heisst, als: Lass dich von keinem Mächtigen der Erde zum feilen Werkzeug seiner Schandthaten brauchen. Wenn meine Leser von der Person, welche diese Namensverwechselung verursacht, erst in diesem Augenblicke unterrichtet werden, so ist das nicht meine, sondern des Verf.s Schuld, der bis dahin dieser Person wol dann und wann Erwähnung gethan, es aber in diesem Augenblicke erst für gut findet, sie von Angesicht zu Angesicht bekannt zu machen. Es ist ein Einsiedler, der in seiner Einsiedeley ganz etwas anders gethan haben muss, als Wurzeln und Kräuter essen. Denn er kann zaubern, wie man so eben gewahr wird. Diese Loos-Verwechslung ist zu einem Finale verarbeitet, in welchem, dem Gebrauche gemäss, jedermann, in so weit es ihn angeht, in grosser Bewegung ist. Ritter Wolf wüthet, dem Schulmeister wird es, von wegen Annettens, heiss vor der Stirne, Ritter Schaaf (oder Schäfer), welcher der Scene verkleidet beywohnt, triumphirt, lieb Röschen zittert, trotz ihres Käppchens, der Zauberer, im Hintergrunde auf einer Galerie stehend, sagt dem bösen Ritter allerley unangenehme Dinge u. s. w. Damit hat der erste Act sein Ende erreicht. Im zweyten zeigt es sich, dass der Ritter Wolf sich gewisse Dinge nicht zweymal sagen lässt: das Schicksal hat ihm Annetten, des Schulmeisters Braut, verheissen und er beschliesst, sich dieser Weisung nicht zu widersetzen. Ihm ist hinterbracht worden, welches Weges sie geht, um in die Arme des Bräutigams zu eilen. Da passt er ihr auf wie ein Mordgeyer, führt verführerische Reden, und eben steht der diamantne Ring (Diamanten pflegen so'che Kraft zu haben, wenn sie auch keine Talismane sind) im Begriff das Seinige zu thun, als der Eremit von neuem beginnt, seinen Hokuspokus zu machen: worauf Ritter Wolf unverrichteter Sache von dannen ziehen muss. Um sich schadlos zu halten, will dieser neuzugestutzte Don Juan darauf sein Heil mit lieb Röschen versuchen. Diese pflegt, so ist ihm zu Ohren gekommen, nirgends als in der Höhle des Eremiten die Keuschheit hütende Kappe abzulegen. Niemand frage, wo denn die innere dramatische Nothwendigkeit liege, dass lieb Röschen das Käppchen in der Höhle des Einsiedlers abnehmen müsse? Ist es doch genug an der äussern, nämlich an der Scene, die sich zwischen ihr und dem bösen Ritter begeben soll! Letzter borgt, mit nichts dir nichts, von dem Eremiten die Kutte, und heisst ihn derweile spazieren gehen. Lieb Röschen erscheint, nimmt das Käppchen ab, und nun beginnt der Diamantring sein Spiel zu treiben. Aber der Eremit ist kein Mann, der mit seinem Kleide spassen lässt: es ergeht dem Ritter mit lieb Röschen, wie vorhin mit Annetten. Lieb Röschen entflieht, verirrt sich im Walde und legt sich in einer Höhle zum Schlafe nieder. Man sieht, das Vertrauen auf ihr Käppchen ist gross, und doch ist das Heil derselben nur an zwey einzige Schnüre geknüpft, welche dem geringsten Messerschnitte weichen würden! Das alles muss sich aber so fügen, damit lieb Röschen in einem Traume, und das Publicum hinter einem Flore, das künftige Schicksal derselben sich wie in der Wirklichkeit ereignen sehen könne. Da geht es denn herrlich und in Freuden zu. Der seufzende Schäfer liegt im stattlichen Ritterkleide zu Röschens Füssen; diese möchte schier vor Wonne vergehen — und was sich noch ferner alles begiebt. Endlich erwacht die

schö ne Träumerin und ist entzückt über die Herrlichkeit, welche sie im Traume ge-sehen. Nun eilt das Stück seinem Ende zu, nachdem sich noch vorher ergeben hat, dass lieb Röschen des Wolfes Schwester ist und dieser angelobt hat, fortan vom Bösen abzulassen und ein tugendhafter Mann zu werden.

Aus dieser treuen Analyse des Stücks werden die Leser auch ohne mein Zuthun ersehen, dass von einer eigentlichen dramatischen Handlung in demselben keine Rede ist. Die Begierde des bösen Ritters zu lieb Röschen ist keine solche, denn ihm ist es um alle übrigen jungen Mädchen nicht minder zu thun, wie um sie. Ueberdem würde diese Begierde des Ritters, selbst wenn sie dramatisch wäre, aller wirklichen Handlung entbehren, da lieb Röschen ja nur zufällig die sonderbare Gewohnheit, beym Einsiedler die Kappe abzunehmen, unterlassen könnte. Ohne die übrigen Verstosse des Stücks gegen die Regeln eines Drama, aufzuzählen, will ich nur noch auf den wichtigsten Fehler derselben, nämlich auf die absolute Leere an romantischer Gemüthlichkeit, aufmerksam machen; ein Fehler, der um so überwiegender ist, als das Stück mit äusseren Mitteln zu derselben gleichsam überladen ist. Hieraus muss natürlich in der inneren Oekonomie des Stücks ein Widerspruch entstehen, der dessen Mangel an dramatischer Handlung nur um so auffallender macht.

Jetzt zur Beurtheilung der Musik! Wenn ich mich hier kürzer fasse, als ich es selbst wünsche, so geschieht dies aus dem Grunde, weil dem Urtheile über ein musikal. Werk, welches niemandem, weder durch die Aufführung, noch durch die Einsicht der Partitur, bekannt ist, keine Belege zu seiner eigenen Feststellung und Begründung zu Gebote stehen, und dies Urtheil also nothwendig eine zu grosse Allgemeinheit, ja selbst, wenn nicht Raum genug zur Entwicklung der Ideen vorhanden ist, mehre oder mindere Unverständlichkeit in sich schliessen muss.

Ich habe mir die Mühe gegeben, zwey Proben und drey Vorstellungen dieser Oper beyzuwohnen. Ich sage, die Mühe gegeben: in diesen Worten möge schon im voraus ein summarischer Inhalt von dem Urtheile enthalten seyn, welches ich in folgendem weitläuftiger darlegen werde.

Nachdem die Ouverture mit einigen zwanzig bis dreyssig Takten, in jener leichten und angenehmen Manier geschrieben, welche wir an Boyeldieu kennen, angehoben hat, geht sie plötzlich in jene zerstückelte und gehackte Manier über, die, aller Melodie und Harmonie Feind, nur in mechanischen Sprüngen, ohne klaren Zweck und Zusammenhang zu einander gereiht, aus einer chromatischen Bizarrerie sich in die andere verliert und durchaus keinen andern Effect hervorbringt, als Betäubung des Ohrs. Dieser Manier war man bis dahin nichts weniger, als zu dem Componisten des *Nouveau Seigneur*, der *Fête du Village voisin* u. des *Jean de Paris* gewohnt. Derjenigen Meynung zu Folge, die da glaubt, dass die Gedanken einer Ouverture nicht allein den allgemeinen Gedanken des Stücks auszudrücken habe, sondern dass auch der Styl derselben den Massstab zur Beurtheilung der Manier der ganzen Oper an die Hand geben müsse, ist die Ouverture des *rothen Kappchens* ein treuer Spiegel, in welchem sich das Seyn und Wesen der Musik derselben vollkommen erkennbar im voraus darstellt. Diese Verirrung an einem Componisten, der so vielfältige Proben, wo nicht von einem tiefsinnigen Genie, wol aber von einem sehr angenehmen Talente, welches mit Einsicht und Erfahrung der Kunst reizende Wendungen abzugewinnen weiss, gegeben, der insbesondere in allen seinen Compositionen einen gebildeten, erfreuenden und durchaus nicht gewaltsamen Geschmack gezeigt hat; diese Verirrung in der künstlerischen Ansicht der Dinge kann durch nichts, als durch eine andere, in der Ansicht seiner selbst und seiner persönlichen Verhältnisse erklärt werden. Sollte Hr. Boyeldieu, im zwey und vierzigsten Jahre seines Alters, glauben, jetzt, wo er auf dem Lehnstuhle der Akademie Platz genommen hat, dem leichten, originellen und dabey doch nicht leeren Styl, dem seine Werke ihren Beyfall und er selbst den Eintritt in die Akademie zu verdanken hat, durch eine, jedem wahrhaft gebildeten musikal. Gemüth anstössige, sinn- und gehörzerreissende Halsbrecherey ersetzen zu können? So scheint es allerdings: und ich würde, wenn mir der Componist dieser Musik nicht schon im voraus bekannt gewesen wäre, auf Hrn. B. auch nicht einmal gerathen haben. Selbst die hiesigen Journalisten, auch diejenigen, die etwas Musik verstehn, wissen nicht, wie sie die Kritik dieser Oper anzugreifen haben. Bey Einem von ihnen, einem persönlichen Freunde

B.'s (der überhaupt jedermann zum Freunde hat.) ist die Verwirrung, in welche ihr von der völlig unerwarteten Manier seines Freundes versetzt worden, so mächtig gewesen, dass ihm in der Anzeige derselben im *Journal de Paris* die Bemerkung entschlüpft ist, die Ouverture habe *un peu bizarre, un peu décousue, un peu trop semblable à un chapelet de jolies perles mal enfilées* geschienen. Einem Andern geht es im *Publiciste* fast noch ärger: er hat sich's vorgenommen, dem Componisten einen grossen Lobspruch zu ertheilen, aber unbewusst entfährt ihm folgende Phrase: *L'oreille est frappée, dès la première fois, de la grâce et de l'esprit de quelques chants.* Dann geht es, wie sich von selbst versteht, in einen andern Ton über, wobey jedoch dem kritischen Freunde von seiner Wahrheitsliebe abermals ein kleiner Streich gespielt wird: er sagt nämlich: *Il est bon de leur rappeler* (nämlich denjenigen, die noch nicht recht wissen, wie sie mit dem Ganzen daran seyn möchten) *que toutes les grandes compositions n'ont pas été senties de prime-abord.* Nun wird die alte Anekdote von Mozarts *Don Juan* (die, weiss der Himmel, auf welchem Wege, zur Kunde des Kritikers gekommen) zum Belege angeführt. — Gleich den beyden erwähnten Journalen, sprechen alle übrigen mehr oder minder in derselben Ja- und Neinmanier über diese Musik. Gehen wir jetzt zur Beurtheilung der einzelnen Stücke derselben über!

Die erste Nummer, ein Chor von Schnittern, die bey'm Anbruche des Tages auf das Feld ziehen, ist das einzige Gesangstück der ganzen Oper, in welchem man die leichte, originelle und graziöse Manier B.'s wieder erkennt. Alle übrigen Gesangstücke sind dergestalt in jener Reissmanier angefertigt, alle Melodie so aus dem Gesange fortgewiesen, und an die Stelle der Harmonie sind so viele Trompeten- und Paukensätzchen, Bässe- und Hörnergemurmel, und so viele chromatisirende Einschnitte und abgerissene Stückchen von musikal. Gedanken gesetzt, dass schwerlich ein für wahre Musik Empfänglicher und Ausgebildeter einer mehrmaligen Vorstellung dieser Composition ohne Zwang und Kampf mit sich selbst beywohnen wird.

Boyeldieu's Freunde zeichnen besonders das Finale des ersten Acts aus, dessen dramatischen Inhalt ich oben angegeben habe. Es ist offenbar, dass der Componist sich in diesem Gesangstücke über sich selbst hat erheben, das heisst, seinen lieblichen, angenehmen, heitern Styl durch eine tiefgreifende und tiefergründende Genialität ersetzen wollen. Ja, wenn mich nicht alles täuscht, so habe ich in diesem Finale das Bestreben wahrgenommen, es Mozarts Finale im *Don Juan*, dessen Situation viel Aehnliches mit der im *rothen Käppchen* hat, gleich zu thun; wenigstens leuchtet der Wille, gelehrt zu schreiben, überall aus ihm hervor. Ich brauche aber nicht erst hinzuzusetzen, dass das Gelingen in solchen Dingen nicht blos vom Wollen und Bemühen abhängt. — Ausser diesem Finale werden noch die zwey Duette des bösen Ritters mit den beyden jungen Mädchen, ein Terzett im ersten Acte, der Marsch der Jungfrauen, wenn diese zur Loosung auftreten, und dann das Instrumentalstück, welches den Traum Röschens begleitet, als Meisterstücke ausgezeichnet. Was die beyden Duette anbetrifft, so sind sie, eben so, wie die ganze Oper, in jenem abgerissenen, gewaltsamen Style geschrieben, wo alles gegenseitig kämpft, statt Hand in Hand mit einander zu gehen. Sie machen allerdings Wirkung, wie alles Wirkung macht, wo eine grosse Summe äusserer Kräfte zum materiellen Eindruck auf die menschlichen Sinne aufgeboten worden. — Die Musikbegleitung zum Traume Röschens wird von hier als ein Meisterstück süsser, schmelzender, melodischer Manier gerühmt. Ich versichere auf mein Wort, dass ich auch in diesem Stücke, ob ich mich gleich dem Eindrucke desselben in der redlichsten Absicht und mit der grössten Bereitwilligkeit hingegeben habe, nichts als abgerissene, theils ziemlich gewöhnliche, theils sehr gewaltsam ausgedrückte Gedanken gefunden habe. Es wird nur von Harfe und Horn vorgetragen.

Ich habe nicht umhin können, die Musik des *rothen Käppchens*, der, wenigstens bedingt, von ihrem Verf. aus, eine wesentliche Wichtigkeit zuerkannt werden muss; mit der einzigen, der wahren Aufmerksamkeit des Musikkenners würdigen Composition, welche hier in den letzten Jahren als neu zur Aufführung gebracht worden ist, nämlich mit dem *Califen von Bagdad* von Garcia, zusammenzustellen. Aber wie sehr sinkt diejenige Wagschale, in welche man den *Califen* legt, zum Nachtheile des *rothen Käppchens!* —

Es steht nicht zu erwarten, dass das hiesige grosse Publicum, dessen Schaulustigkeit, hier sowol, wie überall, über seine innere, wahre Kunstbildung den Sieg davon trägt, an dem *rothen Käppchen* so bald schon einen Ueberdruss nehmen werde. Hat doch das *Glöckchen* einige vierzig Vorstellungen erlebt, trotz seines eben so leeren Inhalts, und der noch aphoristischern Musik des Hrn. Herold! — Doch enthalte ich mich lieber, dem Werke sein Schicksal zu prophezeihen. Uebrigens haben die Vorstellungen desselben zu einem Ereignisse Veranlassung gegeben, dessen Erscheinung mir darum sehr interessant ist, weil ich demselben schon seit Jahren mit grosser Erwartung entgegengesehen habe: Martin, der den bösen Ritter in seiner gewöhnlichen Süsslichkeit spielt, wird mit seiner Fistulie-Methode neben Ponchard, der den verliebten Schäferritter in recht lobenswerthem, einfachem Vortrage singt, nicht allein nicht applaudirt, sondern sogar, so oft sich die Klatscher in's Spiel mischen, ausgezischt.

Im Augenblicke, wo ich dies auf die Post geben will, stösst mir in den *Archives de Thalie* folgendes Urtheil über den *Chaperon Rouge* auf: „On trouve la musique trop ambitieuse. Les gens de goût préferent la simplicité du *Calife*, de *Jean de Paris* etc. etc. aux nouveaux accords que M. Boyeldieu tire de sa lyre. Quelques uns disent que c'est depuis qu'il a l'honneur d'être académicien que le plus aimable des compositeurs prend la liberté *grande* de devenir ennuyeux à force de science.“ Dass dieser musikal. Kritiker, gleich mehrern seiner Collegen, hier von *science* spricht, möge einen Massstab von dem Begriffe geben, welchen man hier von gelehrter Musik hat. Ich glaube mich aller Bemerkungen darüber enthalten zu können.

Hier schliesse ich meine Anzeige über den *Petit Chaperon Rouge*, und versichere nur noch, dass keine Zeile darin enthalten ist, welche nicht als eine unmittelbare Eingebung meiner innigen, unparteyischen und unbedingten Meynung über diese Composition anzusehen wäre. Ich habe unverholen mein Urtheil gefällt und muss nun erwarten, in wiefern die Wirkung, welche diese Oper auf deutschen Theatern machen dürfte (im Falle sie dort zur Aufführung kommen sollte) meinen Ausspruch über dieselbe bestätigen oder widerlegen dürfte.

Paris, am 17. Jul., 1818.

G. L. P. Sievers.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder von Schiller, Göthe, Herder und Tiek, mit Begleit. des Pianoforte in Musik ges. von A. Wendt. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.s.)

Jeder Leser dieser Zeitung wird, ohne alle Zusicherung von Seiten des Ref., überzeugt seyn, dass Hr. Prof. W. schöne, und auch für Musik vorzüglich geeignete Gedichte gewählt, jedes derselben in seiner Art, dem Inhalt und auch der Form nach, aufgefasst: dass er überall richtig und sorgsam, in vorzüglich bedeutenden Stellen auch genau bezeichnend declamirt: kurz, für die Gedichte gethan haben werde, was Einsicht und Geschmack vom deutschen Liede überhaupt, und eben von diesen Liedern ins Besondere verlangen. Diese Ueberzeugung wird der Leser denn auch zu seinem Vergnügen bestätigt finden. Zugleich aber auch, dass Hr. Prof. W., den Ausdruck jedes Liedes, wie das Gefühl ihn wünscht, nirgends verfehlt, mehrmals aber sehr treffend ihn in seine Musik zu legen, und so auch von dieser Seite verschiedenen dieser Lieder einen nicht zu verkennenden Werth zu geben gewusst hat. Am vorzüglichsten scheinen dem Ref., besonders in letzter Hinsicht, No. 1, No. 3, (vornämlich von der ersten Fermate an,) und No. 5. Nur No. 4 hätte, seiner Meynung nach, inniger und tiefer ergreifend behandelt werden sollen. —

L'allegresse publique, Marche pour le Pianoforte à 4 mains par le cheval. Sig. Neukomm. Oeuvr. 21. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Lebhaft, heiter, kräftig, bis auf einen gewissen Grad volksmässig; ziemlich lang ausgeführt; leicht vorzutragen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. Nº. 33. 1818.

Ueber die Tondichtungsweise des Hrn. Concertmeisters, Feska, in Carlsruhe;

nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt.

Von *Carl Maria v. Weber.*

Wenn ich damit anfange, mich selbst gewissermassen anzuklagen: so scheint mir dies die zweckmässigste Einleitung zu dem zu seyn, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich spreche dadurch aus, was dem grössten Theile meiner Kunstbrüder gewiss oft schon eben so begegnet ist, und was, öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorschnell gehegten Meynung eine andere Richtung giebt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im Stillen beherziget wird.

Es sind beynahe zwey Jahre, dass ich, angezogen von dem — jetzt überhaupt immer seltner werdenden — Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Hrn. Feska, die ausführliche Anzeige seiner Quartetten u. Quintetten übernahm, mit all der Liebe und Lust, die diese schönen Gebilde verdienen, und erfreut durch die Absicht meines Unternehmens, die musikalische Welt auf wahrhaft würdige und schöne Kunsterscheinungen aufmerksam machen, und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit hasst, die seit geraumer Zeit in manchen kritischen Sprüchen heimisch geworden ist, und nicht Anmassung genug in sich fühlt, ohne geführte Beweise Fluch oder Segen über das zu beurtheilende Werk auszusprechen: der wird auch wissen, dass eine solche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht ist, sondern die innigste Vertrautheit mit dem Objecte so bestimmt und vollendet voraussetzt, dass dann auch durch die Beurtheilung ein, möglichst eben so lebendiges Bild des Werkes sich in der Seele des Lesers forme, dass sie ein treuer Geistesspiegel desselben sey. Je schwerer und seltner dieses immer zu erlangen ist, durch die Beschränktheit des Raumes, der Beyspiele, und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitschrift liegenden Hindernisse: je mehr Fleis und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das Recht zu fordern. Wie Vielen von uns ist aber das glückliche Loos beschieden, blos immer *das*, was ihnen der Geist als das Nothwendige und Nützliche zeigt, auszuführen, und ihm seine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? — Mir wenigstens wurde dies höchst selten vergönnt. Berufsgeschäfte anderer Art fullten meine Zeit, oder zersplitterten sie auf eine für solche Geistesarbeiten untaugliche Weise. Am Ende geht es Einem denn damit, wie mit seinen besten Freunden: bey gewöhnlichen Leuten könnt man mit einem Vorrathe von einmal hergebrachten Kunst- und Lebens-Redensarten bald durch, und hat sie zur Genüge versorgt: nicht so bey denen, die man lieber und fester im Herzen trägt. Diesen etwas halb zu geben, widerstreht dem liebenden Gemüth, und können wir ihnen nicht so ganz unsere Kraft widmen, als wir wol möchten: so befällt uns das drückende Gefuhl, etwas vorenthalten zu haben, das sie mit Recht fordern konnten. Es entsteht eine Kluft, eine die Sache fast verleidende Aengstlichkeit, und das Ende ist, dass man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgiebt, als sie *unter der Höhe* wieder zu geben, die man einmal für sie in sich festgestellt hat.

Das ist freylich nicht gut, das ist nicht recht: aber es ist so, und wer sich ganz rein weiss, der werfe den ersten Stein.

Kaum kenne ich Einen der jetzt lebenden Componisten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen seiner Werke (selbst nur der *Zahl*

nach) unzufrieden wäre. Die meisten mögen Recht haben. Hat aber eine Redaction nicht auch Recht, über die Componisten und Kritiker zu klagen, wenn sie beweisen kann, dass sie es nicht an Aufforderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen lassen?

Wenn nun vollburtige und gewiegte Männer selbst nicht immer in die Schranken treten können und wollen: ist es dann ein Wunder, dass der Troß oder der einzelne Zudringliche oft den Platz erhält; sich brustet im Richteramt, und gross dünkt, wenn er so ungewaschen über etwas herfahren kann? Es ist dann freylich schmerzlich für den wahren Kunstfreund, zu sehen, wenn das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden, und jedem Jünger und Meister sein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen ist, und *dadurch* am meisten Uebels stiftet, dass die der Kritik so nothwendige *Achtung u. Beachtung* verschwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieses Geschäft verbittert? Der Pygmäen, die des *Anchio son pittore* gar zu gern sich anmassen wollen, sind zu viele: kömmt ein Urtheil über sie, das ihrer geträumten Grösse nicht huldigt, so haben *sie* zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Lust, und verleiden so endlich dem redlichen Manne, der alle seine Zeit doch nicht allein diesem Kunstzweige, oder wenigstens nicht solchen Kunstalloteien widmen kann, das ganze Geschäft. Diese Männlein sind es, die auch gar zu gern wissen wollen, wer sich an sie gewagt habe, um wiederum nach ihrem Zwerg-Massstabe beurtheilen zu können, ob sie ihn auch für voll annehmen sollen. Es ist gewiss, dass sich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität sagen lässt, und dass wol nur die vorwaltenden Umstände das *Veto* geben.

Wenn ich, z. B., es mir zum Grundsatze gemacht habe, stets meinen Namen zu unterzeichnen: so geschieht das theils, weil ich als Selbstproducirender mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumassen wage, sondern nur als ein, seine Ueberzeugung aussprechendes Individuum erscheinen will; und anderntheils auch aus eigenthümlichen Verhältnissen, die mich vielleicht sogar Rücksicht nehmen lassen auf das Gekläff einer Masse von Schwachen, die im Beurtheilen nur immer *den* zu sehen glauben, der das Recht hat, schadenfroh unter verhülltem Mantel sein Müthchen kühlen, oder Gnade und Protection angedeihen lassen zu dürfen. Im Ganzen hatte ich sehr viel von dem Nutzen und der Wirkung der Anonymität; und man frage sich selbst nur recht ehrlich, ob ein so gegebenes Urtheil — vorausgesetzt, dass es alle Eigenschaften eines dergleichen rechtlichen habe: das heisst: dass es mit *Gründlichkeit* und *Wahlwollen* ausgesprochen sey — nicht viel mehr als Repräsentant der Volksstimme, oder mit andern Worten, der *reinen, rücksichtlosen Wahrheit* erscheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bey dem wir uns selten von allen, zugleich sich unwillkürlich mit eindrängenden, individuellen Nebenideen rein halten können, und besonders beym Tadel gar zu geneigt sind, in der Person selbst, etwas zur Entschuldigung *unserer* Fehler aufzusuchen. Das Lob lässt man sich schon eher von Jedem gefallen.

Aus alle diesem geht nun wol das Resultat hervor: dass man, die Sache praktisch angesehen, in Ruhe abwarten möge, was Schicksal und Zufall verfügen: dass die *Componisten* nicht unwillig werden sollen, wenn nicht alle Federn sich eilends für *sie* in Bewegung setzen; dass die Redactionen, und besonders die *Herausgeber* der kritischen Blätter, sorgfältig der Kunstentwickelung in der Zeit folgen, und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einsicht sich der Kritik widmen, ihr herbes Geschäft auf jede Art zu erleichtern und angenehmer zu machen suchen sollen; und drittens: dass auch die *Kritiker* mit besonnener Auswahl und möglichster Berücksichtigung des, auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden, und mit wohlwollender Strenge — der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters — zu Werke gehen mögen.

Uebrigens waltet zu Aller Trost die unsichtbare Nemesis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreisen rettet so wenig die Eintagsfliege vom Tode und der Vergessenheit, als verspritzter Giftgeifer das wahrhaft innere Leben ertödten kann. Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens oder Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten. Diese Ansicht und Hoffnung ist mir doppelt wichtig geworden, seitdem ich an mir selbst erfahren habe, dass man den besten, reinsten Willen und Lust zur Beförderung einer Sache haben, und doch sehr lange Zeit durch das seltsamste Zusam-

mennwirken sich häufender Umstände nicht dazu gelangen kann, redlichtig für sie aufzutreten. —

Vor kurzem noch zu beschränkt an Zeit, um die ausführliche Recension der Quartetten des Hrn. Feska zu vollenden, habe ich die mir erbetenen Partituren zurückgegeben, damit dieses Geschäft wenigstens andern Händen anvertrauet werden könne. Es scheint mir aber eine angenehme Pflicht, durch das Aussprechen der Bemerkungen, die sich mir beym Durchgehen derselben aufdrängten, Hrn. Feska wenigstens einen Beweis meiner hohen Achtung für alles Schöne und Gute an den Tag zu legen.

Der Zweig der Kunst, dessen Pflege Hr. F. sich mit Vorliebe geweiht zu haben scheint. (Quartetten u. dgl.) bezeugt schon durch diese Wahl, dass man ihn, Hrn. F., zu einem von den Wenigen unserer sich oft dem Oberflächlichen nähernden Kunstzeit zählen kann, denen es noch Ernst ist mit dem Studium der innersten Wesenheit der Kunst. In dieser Gattung ist es vor allen andern nicht zureichend, durch einige Schwierigkeiten und Glanzpassagen genügen zu wollen. Die Geniessenden dieser gediegenen Kost sind schon durchaus an Nahrhaftes und Gewürztes gewöhnt, ja verwöhnt vielleicht durch die Grösse und Höhe, auf welche diese Musikart durch Mozart u. Haydn gestellt worden ist. Wer also nicht augenblicklich bey seinem Erscheinen auch wieder in Vergessenheit zurücksinken will, muss schon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben. Es soll damit keineswegs gesagt seyn, dass andere Musikgattungen nicht dasselbe eben so sehr in ihrer Wesenheit bedürften: aber im Quartett, diesem musikal. Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich-nothwendigsten Bestandtheile — die vier Stimmen — beschränkt, wo sie nur durch ihren innern Gehalt für sich Interesse gewinnen kann, da hingegen der Symphonie u. dgl. durch den Reiz der Mannigfaltigkeit einer wohlberechneten Instrumentirung etc. Mittel zu Gebote stehen, einer an sich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie, Schmuck u. Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann aber *Lärm* nicht für *Kraft* gelten, und die Unbeholfenheit eines Componisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodiöser Führung derselben, und Verbindung selbstständiger Melodien im Fortweben des Ganzen, liegt hier sogleich klar und hell am Tage.

Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst.

Hr. Feska ist ganz Herr und Meister über das, was er auszusprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinne, wie es dem wahren Künstler ziemt, und wie überhaupt nur alles Fortschreiten in der Kunst sich erzeugt: durch den äussern Anstoss, der Funken *weckt*, nicht *giebt*. Sein Styl und die Wahl seiner Melodien sprechen Weichheit und einen gewissen zarten Schmelz der Empfindung aus, der, keineswegs der Kraft ermangelnd, ihnen einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Hr. F. kann sehr heiter, ja witzig werden: aber ein vorherrschender Ernst ist wenigstens dann in der weitern Ausführung unverkennbar. Er ist sorgfältig und reichwürzend, beynahe wie Spohr, ohne sich in dessen oft erhabene Schwermüthigkeit zu verlieren. Er moduliert oft scharf und schnell, fast wie Beethoven: aber er fühlt zu weich, um es gleich diesem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Riesenfaust zu packen u. blitzschnell über einen Abgrund schwebend zu halten. Seine Arbeiten bezeichnet eine gewisse verständige Besonnenheit, die, mit Tiefe des Gefühls gepaart, Trockenheit vermeidet und eine ungemein schöne Haltung des Charakters des Ganzen sowol, als der, dasselbe construirenden einzelnen Theile zur Folge hat. Er entwickelt seine Ideen klar und mannigfaltig, die vier Stimmen sind selbstständig, und wenn hin und wieder er den Vorredner (die erste Violine) etwas [illegible]zender behandelt: so geschieht das keineswegs auf eine so überwiegende Weise, dass die andern Stimmen nur zu dienenden herabsänken.

Hr. Feska hat, meines Wissens, bis jetzt nur Quartetten, Quintetten, und eine, in diesen Blättern rühmlichst erwähnte Symphonie (die ich nicht kenne) geschrieben. Es ist mir sehr begreiflich, dass er mit Vorliebe sich in diesem Kreise bewegt, der mir so ganz charakteristisch seine Gefühlsweise zu bezeichnen scheint. Aber es mag doch wol nicht gut seyn, sich so fast ausschliesslich einer Gattung hinzugeben: es kann mit der Zeit, ja es muss fast zur Manier führen.

Der Genius ist universal; wer ihn besitzt, kann ihn zum Schöpfer jeder Gattung machen. Aeussere Eindrücke und Anstösse leiten auf die eine oder die andere Bahn, und es ist gewiss, dass die ersten Schritte auf einer neuerwählten,

mit Unsicherheit, wenigstens mit der Aengstlichkeit geschehen, die sie Einem, ohne Beharrlichkeit, bald verleiden kann, weil man auf der andern schon so heimisch und leicht gewandelt ist, alle ihre Tiefen und Klippen kennend: aber der Geist bewegt sich nach gelindem Zwang bald eben so leicht in der neuen Form, und bringt selbst bey der Rückkehr zur alten, neue Blumen und Blüthen mit herüber. Besonders Gesangcomposition sollte doch kein Componist hintensetzen. Sie trägt die dramatische Wahrheit ins Leben, und von *ihr zu den andern* ist nur Ein Schritt: *von den andern zu ihr* sind wol *mehre*. Es ist, als ob die Natur sich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerst dem von ihr gegebenen Instrumente huldigte. Wenn der Quartett-Styl gleichsam mehr dem geselligen, häuslich ernsten Kreise angehört: so führt jener mehr in die Welt der grössern Ansichten, der weiter geöffneten Bilder. Unwillkürlich kann das blosse Bearbeiten der Quartett-Gattung durch die ihr eigne complicirte Gedrängtheit zur Miniatur-Malerey verführen, und von da ist es dann sehr nahe bis zur ängstlichen Künsteley und Kleinigkeits-Krämerey.

Ich bin zu sehr von dem ausgezeichneten Talente und den wahrhaft zu ehrenden Kenntnissen des Hrn. Feska überzeugt, als dass ich ihm nicht den Wunsch aussprechen sollte, sich auch darin zu versuchen. Es giebt ein edel-bescheidenes Misstrauen der eigenen Kraft, welches mir ganz in der Wesenheit des Hrn. Feska wahrscheinlich dünkt: wer aber so ausgestattet, und eines solchen Fleisses und solcher Beharrlichkeit sich bewusst seyn darf, wie Er, hat nichts zu scheuen, und geht dadurch einer Vielseitigkeit entgegen, die heilsam vor ihrem Gegensatze schützt.

Dresden, im July 1818.

Musikalisches Allerley aus Paris vom Monate Juny.

Mad. Elena Vigano, die Tochter oder Gattin des berühmten italien. Balletmeisters gleiches Namens, hat im Theater Louvois ein Concert gegeben und sich darin mit fünf (sage: mit *fünf* Arien von Rossini hören lassen. Im Gesange dieser Dame ist eine Mischung zu erkennen von kräftig italien. Einheit und Fülle mit der kleinlichen, darren Verstandesmanier der französ. Schule. Sonst scheint diese Sängerin einen bedeutenden Reichthum musikal. Sicherheit und Einsicht zu besitzen und besonders im Vortrage der Romanze am Fortepiano eine bedeutende Meisterschaft erlangt zu haben. Nur muss sie sich dabey nicht selbst in der beliebten Achtachtel-Manier, wo die linke Hand zweymal und die rechte viermal zuschlägt, begleiten wollen. Mad. Vigano ist eine junge, sehr schöne Frau, und das ist von grosser Wichtigkeit zu einer Zeit, wo das Publicum die Oper weit mehr sehen, als hören will. Der Saal war vortrefflich erleuchtet, aber leer an Zuschauern. Das hat einem witzelnden Journalisten Veranlassung gegeben, zu bemerken, es seyen mehr Wachslichter als Zuschauer in diesem Concerte gewesen.

— Endlich wird auch Hr. Pär wieder etwas von sich hören lassen. Er componirt zwey Opern — auf einmal. Ich hoffe, dass man bey dieser Gelegenheit die gewöhnliche Phrase: „Wir werden ja sehen," in die hier passendere: „Wir werden ja hören," wird umändern können.

— Seit einiger Zeit hat Hr. Spontini dem pariser Publicum viel eben so viel zu reden, als zu hören gegeben. Mit dem einen wird es hier nicht eben genauer genommen, wie mit dem andern. Wird dieser Componist in neapolitanische Dienste treten, oder wird er's nicht? Das ist die grosse Frage! Ich glaube nicht; denn so eben erfährt man, dass derselbe wirklich naturalisirt und feyerlich als Ritter der Ehrenlegion beeidigt worden ist.

— Hr. Cherubini hat das Unglück gehabt, auf einer Spazierfahrt umgeworfen und stark beschädigt zu werden. Ein junger Mann aus der Gesellschaft ist auf der Stelle vom Pferde erschlagen worden. Hr. von St.-Just, der Verf. des Textes vom *Califen von Bagdad*, hat einen Arm gebrochen.

— Grétry's Fortepiano hat sich bekanntlich zuletzt im Besitze des verstorbenen Nicolo befunden. Die Wittwe desselben bietet es jetzt zum Verkaufe aus. Ein Journalist, wahrscheinlich um das Fortepiano im Werthe zu steigern, merkt dabey an, dass es dasselbe Instrument sey, auf welchem Grétry und Nicolo ihre Meisterwerke geschaffen hätten. Hier zu Lande scheint es also

zum Ruhme zu gereichen, wenn die Tonsetzer mit dem Fortepiano, statt mit dem Genie, componiren!

— Das schon seit einigen Jahren erfundene Orgelinstrument des Hrn. Grenié gleicht einer Pedalorgel, u. besteht, wie diese, aus einem Klaviere, aus Pfeifen und Blasbälgen. Der Ton derselben, welcher eine Verschmelzung der Klarinette und der Oboe zu seyn scheint, besitzt eine grosse Annehmlichkeit. Er ist des Anschwellens und des Verschwindens im hohen Grade fähig und wird dadurch zum Ausdruck leidenschaftlicher Gefühle besonders geschickt. Dieser innere, kräftige und lebendige, ich möchte sagen gemüthvolle Ton ist gerade der Vorzug, der die Orgel des Hrn. Grenié auszeichnet und welchen derselbe auch grossen Werken mitzutheilen weiss, wovon die im Conservatoire (*école royale de Musique*) aufgestellte Orgel einen Beweis giebt.

— Die Wiederherstellung des italien. Theaters scheint jetzt definitiv beschlossen zu seyn. Doch erfährt man noch immer nichts Bestimmtes über die zu dem Ende genommenen Massregeln. Ja, es giebt viele ehrliche Leute, welche an dessen Aufleben zweifeln, welche sogar die Existenz desselben für ganz entbehrlich halten. Zu diesen gehören, ausser sämmtlichen Mitgliedern des Theaters Feydeau u. theilweise auch der grossen Oper, alle diejenigen wohlorganisirten Musikliebhaber, die darauf schwören, dass ein *Ferdinand Cortez* und ein *rothes Käppchen* vollkommen im Stande seyn, die fernere musikal. Ausbildung in Frankreich zu vollenden, und dass man dazu weder eines *Don Juan*, noch einer *heimlichen Heyrath* von Nöthen habe. Ohne zu untersuchen, ob die Herren im Grunde nicht Recht haben dürften, und ob besagter *Don Juan* und die *heimliche Heyrath* nicht besser thäten, in ihrem Lande zu bleiben und sich redlich zu nähren, statt in Paris ein kärgliches Leben zu führen, will ich nur so viel sagen, dass der Regisseur des vormaligen italien. Theaters, Benelli, und der Orchesteranführer desselben, Grasset, wirklich nach Italien gereist sind, um daselbst neue Sänger und Sängerinnen zu engagiren. Ferner scheint es ausgemacht zu seyn, dass mit dem Anfange des Octobers die Vorstellungen, und zwar auf dem Theater Favart, von neuem beginnen werden. Das Theater Louvois ist für zu klein befunden worden. Welchen Händen die unmittelbare Direction desselben übergeben werden dürfte, ist noch völlig unbekannt. Ich zweifle daran, dass sie mit der Direction der grossen Oper vereinigt werden dürfte.

— Der Klarinettist, Hr. Bärmann, ist hier von neuem in's Gedächtnis des Publicums zurückgerufen worden, wenigstens bey demjenigen Theile desselben, welcher Musik nicht allein anhört, sondern auch geniesst. Hr. Dacosta, erster Klarinettist des italien. Orchesters, hat es nämlich gewagt, die von jenem componirten Variationen aus Es dur mit der Recitativ-Einleitung zu spielen; die nämlichen, mit welchen Hr. B. sich bey seinem hiesigen ersten Auftreten so sehr in die Herzen der Zuhörer zu schmeicheln wusste. Hrn. Dacosta sind, nach dem Hrn. Bärmann, die besagten Variationen etwa gelungen, als wollte der rustige Tanzmeister eines Grobschmiedtanzbodens das Solo tanzen, nach welchem Paul in *Flora u. Zephyr* zum erstenmale auf- und davonfliegt. Doch Eines, die Höhe, ist Hrn. D. noch besser gelungen, als Hrn. B. selbst.

— Man spricht hier von einem neuen *Requiem* Zingarelli's, das in Neapel alle Welt entzücken soll.

— Auf dem grossen Operntheater ist *Zirphile et Fleur de Myrthe*, Feenoper in drey Aufzügen, mit Musik von Catel gegeben worden. Wenn ich diesem Werke nur wenige Zeilen widme, so geschieht das aus dem Grunde, weil sich über Nichts nur dann etwas sagen lässt, wenn es wirklich ein vollkommenes Nichts ist. Wenn aber ein Nichts durch Nebendinge zu einer Bedeutendheit, die ihm nicht zukommt, gewaltsam hinaufgeschroben wird: so kann man nur mit kurzen Worten sagen: Da ist ein Nichts, das etwas seyn soll. Ich kann es ruhig erwarten, dass vielleicht die Leser der musikal. Zeitung mich in meinen Urtheilen über die französischen Componisten für ungerecht halten werden, denn diesmal bin ich im Stande, meine Meynung nicht allein mit den Kritiken aller hiesigen Blätter zu rechtfertigen, sondern auch die kalte Aufnahme, welche das Publicum dieser Composition bezeigt hat, zum Zeugnisse anzuführen. Die Musik besteht aus nichts, als aus Figuren, wie sie der seelige Hiller zu einer Zeit, wo die *Jagd* für ein fast unerreichbares Meisterwerk dramatischer Musik gehalten wurde, erfunden hat. Freylich sind diese Figuren mit neumodischem Flitterstaate angethan, der ihnen aber gewiss eher schadet, als nützt. Und

diese Musik rührt von dem Componisten der *Bijarre* her! In der That, der jetzige Zustand der französischen Componisten ist gar nicht erfreulich. Mehül's Opern will man nicht mehr hören; Cherubini's *Wasserträger* und *Lodoiska* ziehen nur ein kleines Publicum an; Berton ist wie verschollen; Catel hat sich in dem so eben erwähnten Werke selbst und gar sehr geschadet; Boyeldieu's *Käppchen* dürfte diesen noch nicht vor Winterkälte schützen: sollte nun auch Spontini mit seiner bevorstehenden *Olympie* ein Unglück erleben, so bliebe dem Theater Feydeau nur noch Nicolo, der freylich den letzten Schlaf schläft, dagegen aber im Publicum eines desto lebendigern Lebens geniesst, und der grossen Oper, ihr Stamm und Hort, nämlich Gluck, übrig.

— In Ermanglung neuer Compositionen, die nicht nur ihren Verff., sondern auch andern Leuten gefallen, scheint die grosse Oper zu lauter älteren Werken ihre Zuflucht nehmen zu wollen. Es heisst, sie hat den Entschluss gefasst, auch *Tarare* von Salieri wieder zur Aufführung zu bringen. Jedermann ist bekannt, dass *diese* Oper gleichsam der Vater ist, der seinen Sohn, den grausamen und doch so beliebten *Axur*, obgleich nicht nach seinem Bilde, erzeugt hat. Das Kind, was in fremde Länder wandern sollte, ward nach der Weise dieser Länder umgebildet, während der Erzeuger den individuellen Habitus seines Vaterlandes behielt. Eine zweyte Erscheinung dürfte der *Demophoon* vom verstorbenen Vogel seyn, mit dem man in der That eben jetzt schon beschäftigt ist. Vogel, ein Deutscher von Geburt, starb in Paris in der Blüthe seiner Jahre. Er hatte daselbst mit allen möglichen Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Um das genannte Werk wenigstens zur Probe zu bringen, war er gezwungen, es selbst zu copiren. Es erhielt enthusiastischen Beyfall. Doch sollte der geniale Componist diesen Triumph nicht erleben: der Tod raffte ihn noch vor der Aufführung weg. Wenn irgend ein deutscher Componist in Mozarts Fusstapfen zu wandeln versprochen hat, oder vielmehr mit ihm zu gleicher Zeit eines Wegs zu gehen das Ansehn gehabt hat, so ist es Vogel. Ich kenne keinen Tonsetzer, Mozart ausgenommen, der in seinem *ersten* Werke eine solche hohe Genialität beurkundet hätte, als wir im *Demophoon* finden. Ich habe vor funfzehn Jahren Gelegenheit gehabt, bey den vielfältigen Vorstellungen dieser Oper auf dem damaligen braunschweigisch-französischen Theater, sie aus dem Grunde kennen und würdigen zu lernen. Auch *le Tasse à Sorr.*, von dem nämlichen Verf., dessen Musik er während der Proben des *Demophoon* setzte, soll, sagt man, wieder zur Aufführung kommen.

— In einem meiner frühern Berichte habe ich von der *Création Magique*, Oper in einem Acte, mit Musik von Champcourtois, gesprochen, welche vor mehren Monaten auf dem Theater Feydeau aufgeführt wurde, aber, trotz ihrer recht hübschen Musik, durchfiel, weil das Publicum den Text, ein Stück vom ältern Rousseau, für gar zu schlecht finden wollte. Diese Oper ist in diesen Tagen unter dem Titel *le Bohémien* zum zweytenmale aufgeführt worden. Es sind sowol mit dem Texte, als mit der Musik, grosse Veränderungen gemacht worden, und man hat die diesmalige Vorstellung zwar ruhiger, aber mit eben nicht viel grösserer Theilnahme angehört. Der Componist ist ein noch sehr junger Mann, der aufgemuntert zu werden verdiente. Er hat sehr glückliche, originelle Gedanken, die er recht gratiös einzukleiden versteht. Dem Ganzen dürfte es an Kraft und Saft gebrechen.

— Sollte irgend eine Stadt Deutschlands ein Orchester gebrauchen, so kann sich dieselbe zu jeder Zeit eins aus Paris verschreiben. In der That, hier laufen die guten Musikvereine im eigentlichen Verstande auf den Strassen herum. Jetzt hat das *Café d'Apollon* im Palais-Royal ein solches Orchester geheurt, welches durch seine ungemeine Präcision alle Musikfreunde anzieht. Diese Leute führen die grössten Ouvertüren mit einer Vollkommenheit aus, dass man glauben möchte, sie wären zwanzig Jahre lang eingespielte Orchestergeiger, wenn nicht jedermann wüsste, dass der älteste von ihnen kaum zwanzig Jahre alt ist, und dass sie erst vor einigen Wochen ihren Verein gebildet haben.

— Man spricht von einem Knaben, *Larsonneur* mit Namen, der kaum sieben bis neun Jahre alt, bereits von ungemeiner Stärke auf der Geige seyn soll. Er wird sich nächstens öffentlich hören lassen. Zu welchen sonderbaren Schlussfolgerungen giebt die Bemerkung Veranlassung, dass wir auf einer so gewaltsamen Höhe von Kunstbildung oder vielmehr von Kunstschwelgerey stehen, dass alle Natur umgekehrt zu seyn, dass besonders der Baum der musikal. Erkenntnis vor

der Zeit Früchte zu tragen scheint! Wo will das hinaus? Etwa wieder herab? —

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des July. Den 1sten veranstaltete der königl. Kammermusic., Ernst Bliesener, ein Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royal-York. Er blies mit Hrn. Schwartz ein Doppelconc. für Fagott und Horn von A. Schneider, und mit den Hrn. Hertzitzky, Tamm und Schwartz ein Quartett für Flöte, Klarinette, Fagott und Horn von Meugal. Der Erfinder des chromatischen Horns, Hr. Stözel, trug auf demselben Variationen von Berner vor. Der zweyte Theil gab A. Rombergs *Macht des Gesanges*. Das zahlreiche Auditorium fand sich befriedigt. — Den 11ten veranstaltete die Generalintendantur ein Concert. Die neueste Symphonie Beethovens, aus F dur, voll Leben und Humor, aber wegen des Abgerissnen der Sätze sehr schwierig, ward unter des Hrn. Concertm.s Seidler Leitung gut ausgeführt. Hr. Heinr. Bärmann, königl. bayerischer Kammermusic., trug mit dem allgemeinsten Beyfall ein Concert von Riotte und Variationen von seiner Composition auf der Klarinette vor. Er zeigte sich auch uns als einen vollendeten Künstler, der alle Töne bis ins viergestr. e kräftig durchführt, und alle Schwierigkeiten, so wie alle Vortragsarten, in der Gewalt hat. Der weiche, milde Ton, und der leise vorschwebende Hauch desselben lassen sich nicht beschreiben. Nicht weniger Beyfall erwarb sich Mad. Harlass, erste Sängerin des Königs von Bayern. Sie trug zwey für sie geschriebene Arien von Generali, voll Anmuth und Geschmack, mit ihrer schönen Stimme, die besonders in den Mittelt'önen sehr angenehm und in der Höhe sehr weich ist, mit tiefem, lebendigem Ausdruck und inniger Zartheit vor. Sie erinnerte an eine andere sehr geschätzte Künstlerin, Mad. Muller, mit deren Stimme die ihrige, und ihr Gesang mit dem ihrigen auch, viel Aehnlichkeit hat. Hrn. Bärmanns Bruder, der kön. preuss. Kammermusic., blies ein Adagio und Variationen von seiner Composition auf dem Fagott mit allgemeinem Beyfall. Den Beschluss des genussreichen Abends machte der hier allbeliebte *Schiffscapitain* von C. Blum. Denselben Beyfall erhielten diese fremden Künstler in einem andern, von der Generalintendantur am 16ten veranstalteten Concert, in dem Mad. Harlass eine Arie mit Chor von Rossini, eine Arie von Pavesi, und, mit Mad. Wranitzky-Seidler, ein Duett aus Pärs *Sargino* sang, und Hr. Bärmann ein Concertino und Variationen von seiner Composition auf der Klarinette blies. — Den 15ten ward zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit grossem Beyfall gegeben: *Sappho*, Trauerspiel in 5 Abtheilungen, von F. Grillparzer. Ich erwähne diese Vorstellungen hier nur wegen der trefflichen Ouverture und Zwischenmusik des Kammermusic., G. A. Schneider. — Am 31sten debutirte in einem neuem Divertissement Dem. Leguine, bisher Mitglied der grossen Oper zu Paris, als königl. Solotänzerin, nicht ohne Beyfall. Doch wird es ihr schwer seyn, neben der allbeliebten Dem. Lemiere, die gestern alle Reize der Schönheit und Kunst aufbot, Eindruck zu machen. — Auf dem Theater haben zwey fremde Künstler, beyde ohne Beyfall, Gastrollen gegeben. Hr. Thurnagel, Regisseur des Theaters zu Mannheim, gab am 15ten den Gross-Seneschall in Boyeldieu's *Johann von Paris*; im recitirenden Schauspiel hat er nicht missfallen. Hr. Klostermeyer, erster Tenorist des Theaters zu Würzburg, gab am 2ten in Spontini's *Vestalin* den Licinius, gefiel aber nicht, theils wegen seiner Stimme, die dumm und hohl klang, theils wegen seines Spiels, das weniger als mittelmässig war. Dagegen erwarb sich Dem. Fischer von Grätz, deren ich schon im vorigen Bericht lobend erwähnte, in ihrer letzten Gastrolle, als Julia, allgemeinen Beyfall. Mit vieler Theilnahme nahm man auch auf die Partie der Obervestalin, von Dem. Schmalz wundervoll vorgestellt und vortrefflich gesungen. Hr. Klostermeyer ist noch aufgetreten am 17ten als Telemino in der *Zauberflöte*, und am 19ten als Lorenzino in der *Camilla*. — Von der Zwischenmusik verdienen Auszeichnung: eine Phantasie und Variat. für d. Klarinette, die Hr. Schick, Stabshautboist des 35sten Infanterieregiments, am 3ten blies, und ein Adagio und Rondo für die Violin, vom königl. Kammermus., W. A. Schulz, componirt und gespielt.

Lissabon. Die Berichte über Musik in Portugal, die im 18ten Jahrg. von 1816, Seite 129 u.

790 aus Lissabon, in ihrer musikal. Zeit. erschienen sind, haben unter allen hiesigen Dilettanten und Künstlern Theilnahme und Aufsehen erregt. Der Verf. derselben urtheilt über vieles sehr richtig und verräth besonders viel gründliche Kenntnisse in der Musik: nur hätte er sich manches — im Verhältnis zu dem hier Möglichen — unbilligen, mitunter auch ungegründeten Tadels enthalten sollen. Dahin gehört z. B., dass er das Spiel unsers, in vieler Hinsicht sehr achtungswerthen Hrn. Klingelhöfers „äusserst unvollkommen" nennt. Künstler, besonders solche, die vom Publicum bezahlt werden, dürfen allerdings der Gegenstand anständiger Kritik seyn, ja sie müssen es ihr Dank wissen, über Mängel, die sie noch nicht an sich bemerkt hatten, belehrt zu werden: aber warum soll das musik. Publicum, und endlich Hr. Klingelhöfer selbst, der, wie der Hr. Verf. gesteht, so vieles Verdienst um Aufnahme der Musik durch seine Winter-Concerte hat — warum soll der durch eine Zeitung erfahren, dass sein Flötenspiel äusserst unvollkommen sey? — Die Forderungen des Hrn. Verf.s sind überhaupt, für diesen Ort und seine Verhältnisse in musikal. Hinsicht, gewiss überspannt. Einen Beweis davon findet man in seinem Urtheile über eben diese Winterconcerte des Hrn. K.; wo doch mitunter Mozarts, Haydns und Beethovens Werke im Ganzen gewiss so gut ausgeführt wurden, als es einer Versammlung möglich war, die aus den besten hiesigen Musikern und Dilettanten bestand; eben aus jenen, deren Namen der Hr. Verf. mit Auszeichnung an einem dritten Orte nennt, an welche sich noch andere anschlossen. (Nur die beyden Giordani nahmen allerdings nicht Theil.) Auch nahmen alle durchreisenden Meister thätigen Antheil an diesen Concerten: Fenzi, Bomlempo und andere. Fast alle neue Instrumental-Musik erhielt Hr. Kl. immer bald von Deutschland, und da die neueren Symphonien, von Beethoven, André, beym ersten Auflegen, ja auch wol das zweyte- und drittemal, freylich noch nicht besonders gut ausfielen: so mag es wol der Fall gewesen seyn, dass der Hr. Verf. sein Urtheil nach dem Anhören einer solchen Aufführung, die aber eigentlich eine Probe war, niedergeschrieben hat. Hr. Kl. liess sich überdies einen, mit diesen Musiken verbundenen, bedeutenden Kostenaufwand gefallen; denn, ausser den theilnehmenden Musikern und Dilettanten, wurden immer zwölf der besten Ripienisten und Solospieler gut bezahlt. Diese Concerte haben aber, zu allgemeinem Bedauern der hiesigen Musikliebhaber, aufgehört, und eben jene Kritik scheint dazu mitgewirkt zu haben. Einigen, obwol unvollkommenen Ersatz gewähren seitdem die im Hause des jungen Barons Quintella unter Direction der beyden Giordani gegebenen Liebhaberconcerte. Hr. Quintella (den man für den reichsten Erben in Portugal hält) kann, wenn er fortwährend so sein Vergnügen in musikal. Unterhaltungen findet, eine mächtige Stütze der hier in Verfall gerathenen Musik werden.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Pianoforte et la Flûte sur un thème de Mozart, comp. par J. G. Töpfer. Oeuvr. 2. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Diese Variationen verdienen in der reissenden Fluth ähnlicher Compositionen nicht unbeachtet unterzugehen: und als *zweytes* Werk eines (dem Ref. übrigens ganz unbekannten) Componisten sind sie noch besonders Aufmerksamkeit werth. In der äussern Form unterscheiden sie sich zwar wenig von sehr vielen bravourmässigen Variationen: aber der Verf. hat mehres wahrhaft Interessante und nicht Alltägliche in diese Form zu bringen gewusst, und zwar Interessantes und nicht Alltägliches, sowol in Hinsicht auf Melodie als auf Harmonie, und auch in Hinsicht auf Anordnung u. Fortführung der einmal aufgefassten Figuren. Ref. kann daher geübten Liebhabern von diesem Werkchen gute Unterhaltung versprechen, und aus ihm, in wiefern es das zweyte des Verf.s, mithin dieser doch wol noch jung ist, den Freunden der Tonkunst noch gar manches Ruhmenswürdige von ihm selbst. — Der Klavierspieler ist am meisten, doch auch der Flötenspieler nicht zu wenig beschäftigt. Jedem ist zugetheilt, was seinem Instrumente angemessen ist. Der Springereyen für Beyde könnten weniger seyn.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 26sten August. **N°. 34.** 1818.

Recension.

Motetto: Nach einer Prüfung kurzer Tage, von Gellerts in Musik ges. von J. G. Schicht, Cantor an der Thomasschule etc. zu Leipzig. Partitur. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Motette, (das Wort im engern Sinn, nach der Weise unsrer Vorfahren genommen,) und der ihr eigenthümliche Styl, sind nicht nur deutschen Ursprungs, sondern auch nur von deutschen, und zwar, wo nicht ausschliesslich, doch vornämlich, von norddeutschen Meistern fortgebildet und vervollkommnet worden, welche in der Form des öffentlichen Gottesdienstes der Protestanten dazu Veranlassung und Aufforderung fanden. Doch kann dieser Ursprung nicht mehr also bewiesen und durch Belege dargethan werden, wie etwa der Ursprung des eigentlichen, gleichfalls deutschen Instrumentalquartetts.

Der Ursprung dieser Musikgattung und des ihr eigenthümlich zugehörenden Styls steigt nämlich weiter hinauf, als die ältesten Werke derselben in allen bekannten musikal. Bibliotheken; und historische Nachweisungen darüber — bestimmte nämlich und zuverlässige — finden sich auch nirgends: aber Gattung u. Styl sind nur in Deutschland da, und ausgebildet, von andern ganz gesondert u. selbstständig, nur im nördlichen Deutschland. Und zwar steigt jener Ursprung sogar *beträchtlich* weiter hinauf, als diese alterthumlichen Werke: dies wird schon daraus klar, dass diese und ihr Styl in ihrer Art schon eben ganz ausgebildet, befestigt und selbstständig auftreten.

Nun finde ich in der gesammten musikal. Literatur, ältrer, neuerer und neuester Zeit, nirgends, in Folge, Zusammenhang, und mit einiger Vollständigkeit der Uebersicht, über dies Fach der Tonkunst gesprochen: über dies Fach, das zwar seiner Natur nach keines der weitesten und seiner Verbreitung nach eines der engsten, das gleichwol ein sehr würdiges ist, köstliche, wahrhaft vollendete Werke aufzuweisen hat, und sich jetzt zu einer historischen Uebersicht um so mehr eignet, da der künstlerische Geist in demselben seinen Kreislauf ziemlich vollendet zu haben scheint, so dass, was darin jetzt noch Neues geleistet wird, entweder älteren Werken mehr oder weniger nachgebildet ist, oder sich mehr oder weniger von der eigentlichen, der eigenthümlichen Form und Weise der ganzen Gattung entfernt. Ich glaube daher nichts Unnützes zu thun, wenn ich zu einer Geschichte der Motette hier, auf eine so nahegelegte und ausgezeichnete Veranlassung, wenigstens die Grundlinien zu ziehen mich bemühe. Mögen Andere (dies ist meine Bitte) sie prüfen und vervollständigen: möge es damit erleichtert werden, dass irgend Jemand (dies ist mein Wunsch) diese Geschichte dann ausführe und durch [illegible] der ausgezeichnetsten Werke der verschiedenen Perioden derselben anschaulich mache und beglaubige.

Die erste Periode, die, der Entstehung und allmähligen Herausbildung, ist wol, wie schon erwähnt, als unbekannt anzunehmen. Luther und einige seiner Zeitgenossen sprechen zwar von „Motetten" und jener preiset sie mit Begeisterung, vornämlich die, Ehm Senfels: er liess sie in seinem Hause singen, und sang selbst mit, um Geist und Herz zu stärken, „wenn er schwach worden war vom Predigen:" aber wer weiss, ob jene Motetten nicht etwas wesentlich Anderes, oder auch umgekehrt, ob sie — nicht schon ganz das waren, was wir hier meynen. Wenigstens sind sie, wie die spätern, über Kernsprüche der Schrift, (besonders der Psalmen,) vier- oder mehrstimmig geschrieben;

und aus Luthers Worten zu einem andern Orte scheint hervorzugehen, dass sie über eine *Cantus firmus* (gemeiniglich des Tenors) contrapunktisch figurirt abgefasst gewesen sind.

Das Aelteste, was ich, bey vieljährigem gelegentlichem Bemühen, aus dieser Gattung habe erlangen können, und was die zweyte Periode bestimmt, zeigt uns die Gattung und ihren Styl schon in sich abgeschlossen und vollendet. Dahin gehören die achtstimmigen (nicht blos zweychörigen) Motetten: *Dominus noster, Jesus Christus* — (die Einsetzungsworte, nach der *Vulgata*.) *Sanctis Apostolis* — *Tenebrae* — *Turbabor, sed non perturbabor* — u. dgl., von unbekannten Meistern*): vor allem aber die Motetten der grossen Bache, vor dem grössten, dem Sebastian, und ihrer Zöglinge oder Genossen, wie Hammerschmidt u. A. Diese Compositionen sind von Seiten der Kunst meistens bewundernswürdig, oftmals einfach, stets verständlich: von Seiten des Ausdrucks innig, fromm und nicht selten sogar wahrhaft hinreissend. Und da es in jener Zeit unter den Tonkünstlern zwar einen, ihnen gemeinsamen Sinn, nicht aber herrschende Moden, viel weniger feststehende Manieren gab: so ist auch jeder von ihnen, der überhaupt etwas ist, originell, mithin neu, für uns oftmals neu aufs Ueberraschendste. —

So empfing die Motette der ehrengenannte Heros, Johann Sebast. Bach, der die dritte Periode allein schuf und allein ausfüllte; wie er denn überall, wo er einmal Posto gefasst, allein stand, und Keiner sich neben ihn wagte, wie gern er, zu seinem Theil, Jedem Raum liess. Ueber das Eigenthümliche dieser seiner Werke, deren Vorzüge im Wesentlichen von Keinem u. zu keiner Zeit erreicht worden sind, braucht hier um so weniger gesprochen zu werden, da sie, die Motetten Bach's, so weit sie jetzt noch vorhanden, vor etwa zehn Jahren im Verlag dieser Blätter in Partitur (in drey ziemlich starken Heften) gedruckt herausgekommen und in den Händen aller Kenner sind **). Es wird genug seyn, zu erinnern, dass diese Periode, in Betracht der Summe aufgewendeter Geisteskraft u. Erstaunen erregenden Tiefsinnes, die reichste und merkwürdigste von allen ist.

Da aber diese Werke sehr schwierig auszuführen sind, selbst wenn sie vorerst nur ganz deutlich herauskommen sollen, und um so schwieriger, weil sie eine starke Besetzung jeder ihrer acht ganz realen Stimmen verlangen: so konnten selbst damals nur die grössten und trefflichsten Singchöre sich ihrer bedienen; und da sie, bey ihrer Gedankenschwere, und bey dem überfliessenden Reichthum an fremdartigen, tiefsinnigen Combinationen in der Ausarbeitung, nur in den wenigen einfachen, oder in jenen Sätzen, die über eine bekannte Choralmelodie geschrieben sind, auf eine gemischte Gemeinde bedeutend wirken können: so wurden sie, schon bey Lebzeiten des Meisters, mehr gesehet, als geliebt, und man wünschte sich, vornämlich für den Gebrauch beym Gottesdienste, Werke, die in den Ideen jedes Gemüth leichter ansprächen, in der Ausarbeitung bequemer zu fassen, und auch für die Ausführenden nicht so schwierig wären. An diesen liessen es dann auch die ausgezeichnetsten Kirchencomponisten des nördlichen Deutschlands nicht fehlen; und sie machen denn die vierte Periode dieses Kunstfachs aus. Vortreffliche, in ihrer Art eben so vollkommene Werke, als die bachischen in der ihrigen, verdanken wir vornämlich jenen

*) Der vortreffliche Canon: Ecce, quomodo moritur justus — der bekannter, und vor einigen Jahren auch in diesen Blättern als Beylage gedruckt worden, gehört nicht eigentlich hieher, und nähert sich im Styl mehr den ältern Kirchenhymnen Italiens, wie derselbe von Palestrina, Allegri, Marcello u. A. hernach vervollkommnet worden. Wenn jene köstliche Composition vorzuglich ist, ist auch, zweifelhaft, und nur das zu erweisen, dass sie gegen das Jahr 1600 schon da, und hie und wieder eingeführt war.
d. Verf.

**) Darunter ist auch das eine der Werke, wodurch der ehrenfeste, christlich fromme Mann seinem niedergebeugten Herzen Luft machte, als er zu erblinden begann, über die Worte: Komm Jesu, komm! der saure Weg wird mir zu schwer! ich schne mich nach deinem Frieden etc. Das zweyte, worin er dieselben Gefühle und Wünsche, weniger künstlich, aber um so inniger aussprach, eine Kirchencantate über die Worte und die Melodie des Chorals: O wie selig seyd ihr doch, ihr Frommen, die ihr durch den Tod zu Gott gekommen — scheint seit meinen Knabenjahren verloren gegangen oder in eine Sammlung gekommen zu seyn, wo ich nichts weiter von ihr erfahren können. Damals habe ich noch die Originalpartitur von des Meisters eigener Hand geschrieben gesehen, und zwar in Noten, deren Viertel — damit es so selbst noch erkennete — wenigstens so gross waren, als gedruckte ganze Noten. — Auch einige seiner Motetten schrieben verloren; und die einfach-erhabenen Sanctus gleichfalls.
d. Verf.

Meisters grössesten Schülern und Kunstgenossen; vor Allen, Krebs'n und Homilius'n, aber auch dem hamburger und bückeburger Bach, und mehren Gleichzeitigen. Die zahlreichen Arbeiten des ersten aus dieser Gattung, (sämmtlich zu acht realen Stimmen,) so wie die wenigern, des Homilius, (vierstimmig.) scheinen mir die schönsten Muster, wie man diese Gattung zugleich für den ernsten und strengen Kunstkenner, und für eine in der Bildung ganz verschiedene, aber in Andacht vereinigte Gemeinde schreiben müsse: und es ist sehr zu beklagen, dass es mit diesen Werken deutscher Tonkünstler unter unsern Vorfahren gegangen ist, wie mit den Werken deutscher Maler unter denselben aus früherer Zeit: waren die Namen der Meister schon bey ihren Lebzeiten beruhmt, so warfen sie hervorhebende Strahlen auch auf ihre Werke; auch diese wurden berühmt, und darum erhalten: war jenes nicht der Fall, so geschahe auch dieses nicht, und sie gingen unter, oder versteckten sich unter das alte Gerüle. Da das nun einmal geschehen und nicht mehr zu ändern ist: so bleibt nur zu wünschen, dass es diesen Musikwecken wenigstens jetzt so ergehe, wie diesen Gemälden, von denen man in unsern Tagen fleissig hervorsucht, was noch vorhanden ist, und nicht nur im Urtheil für sein Recht, sondern auch im Gebrauch für seinen Einfluss sorgt. — Carl Phil. Eman. Bach hat wol nur wenig Motetten, und in früher Zeit, geschrieben: ich kenne nur Eine: jener sein Bruder mehre: die ich kennen gelernt, sind gründlich, aber etwas kalt und trocken. Homilius ist auch hier, wenn nicht auffallend und gross, doch edel und würdig: in der Schreibart durchaus preiswürdig. —

Das Populäre war indess mit Macht in die Musik eingedrungen; und obschon zuvörderst nur in die profane: so konnte sich doch auch die kirchliche nicht mehr frey davon erhalten, wollte sie, und wollten die Künstler durch sie gefallen; zumal da zur Ausübung dieser Kunst nun schon immer mehr und mehr Dilettanten herzutraten, die das Populäre vor allem begünstigten. So konnte es denn kaum fehlen, dass nicht auch diese Gattung immer populärer — immer leichter u. gefälliger in den Gedanken, immer durchsichtiger und flüchtiger in der Ausarbeitung, immer bequemer und üblicher im Vortrag, hätte behandelt werden sollen. Und damit sind wir denn in der fünften Periode unsrer Geschichte. Gefällige, sogleich behaltbare Melodie, leichtfliessende Harmonie, so viel Mannigfaltigkeit in der äussern Zuthat und Wechsel in der Anordnung der verkleineten Theile, als irgend thunlich, und ein lebhafter Ausdruck — dies, zwar keineswegs von allen, aber doch von den besten der Componisten dieser Periode noch so rein und gut erhalten, dass es sich ohne Anstoss, wol auch mit löblichem Wohlgefallen beym öffentlichen Gottesdienst zeigen durfte: dies scheint das Charakteristische der Werke dieses Zeitraums. Die vorzüglichsten, und darunter allerdings rühmenswürdige, verdanken wir dem wackern Rolle, der ihrer gar viele lieferte: (vierstimmig:) auch unter den nicht wenigen von Doles sind verschiedene mit Grund zu empfehlen, besonders die — nicht sowol achtstimmigen, als zweychörigen.

Dies Popularisiren, hin und wieder bis herab an die untern Gränzen des Kirchlichen u. Künstlerischen, bemerkten und empfanden nun ernstere, und zugleich des höhern Styls mächtigere Meister mit gerechter Missbilligung. Die löbliche Absicht, auf Viele, wo möglich auf Alle, wohlthuend zu wirken, beybehaltend, suchten sie jedoch die Gattung in ihren Werken — dem Sinne nach, wieder zu vertiefen, dem Styl nach, zu reinigen, zu veredeln, und überhaupt sie wieder höher zu stellen. Damit führten sie denn die sechste Periode herbey; die, in der wir jetzt stehen — wir nämlich, die wir an Orten wohnen, wo man überhaupt noch von dieser Gattung Gebrauch macht und in diesem Gebrauch mit der Zeit fortgeschritten ist. Von nun entschlafenen Meistern, die in der eben beschriebenen Weise Ausgezeichnetes geliefert haben, weiss ich nur zwey anzuführen: Wolf'n nämlich, und Hiller'n. Und zwar hat jeder nur Ein Werk dieser Art hinterlassen: aber Wolfs Motette: *Unendlicher, Gott, unser Herr* — muss auch, eben so, wie Hillers: *Alles Fleisch ist wie Gras* — für ein Meisterstück erkannt werden *). Unter den Jetztlebenden wird aber wol keiner, eben in dieser Gattung, unserm geehrten Veteran, Schicht, einen der ersten Plätze streitig machen wollen. Noch ist keine seiner

*) Fasch soll gleichfalls treffliche Arbeiten dieser Art hinterlassen haben: ich habe sie aber nicht kennen lernen können.

Motetten gedruckt, bis auf die frühere, wahrhaft ausgezeichnete, im ältern, eigentlichen Motettenstyl: *Veni, sancte spiritus* — und nun jetzt, die oben genannte, aus späterer Zeit: *Nach einer Prüfung* —: ich erfahre aber, dass dieser mehre folgen sollen, und wünsche, dass vornämlich: *Jauchzet dem Herrn alle Welt* – und: *Meine Lebenszeit verstreicht* — nicht zurückbleiben. — —

Vielleicht habe ich mich der Erlaubnis, bey dem Einzelnen des Ganzen zu gedenken, nicht mässig genug bedient: um so treuer verbleibe ich nun bey dem angezeigten Werke.

Dem eigentlichen und älteren Motettenstyl ist zum Text nichts so angemessen, als kurze Kernsprüche der Schrift, besonders in einander correspondirenden Sätzen, wie sie oftmals so überaus schön in den Psalmen zu finden sind, und in den wenigen, aber herrlichen Gesängen, welche die historischen oder prophetischen Bücher des alten Testaments hin und wieder eingeschaltet enthalten. Ist er doch, dieser Styl, aus diesen Sprüchen und jener Eigenthümlichkeit ihrer Diction entstanden; hat er sich doch an ihnen erweitert u. vervollkommnet! Neue Gedichte, mit Motivirung, Ausspinnung, Auseinandersetzung, wol auch ausführlicher Begründung der Gedanken, besonders in den gewöhnlichern Versmassen, strophisch, und mit Reimen — diese, wie trefflich sie auch sonst seyn mögen, eignen sich für den ältern, den eigentlichen Motettenstyl weit weniger und meist gar nicht: sie nöthigen darum auch den Componisten, giebt er ihnen vor jenen biblischen Stellen den Vorzug, mehr oder weniger jene Form und Schreibart zu verlassen und andere zu wählen. Die Ursachen stellen sich dem Einsichtigen ohne mich von selbst dar. Hr. Musikd. Schicht hat dies alles ohne Zweifel gefühlt, und, da er Gellerts treffliches Lied dieser Gattung zuwenden wollte, dem ganz richtig nachgegeben, wozu er dadurch, in Hinsicht des Styls, genöthigt war; ja man darf wünschen, dass er dies noch mehr gethan hätte, als es *im ersten Tempo*, der ersten Strophe des Liedes, geschehen ist. Dieses Tempo nämlich nähert sich jenem ältern Motettenstyl einigermassen, wodurch öftere Wiederholungen und manches Abbrechen einzelner Sätze, die eigentlich nicht wiederholt, nicht abgebrochen; wodurch auch öftere Auflösung des Metrums, das eigentlich (auch der Reime wegen) nicht aufgelöset seyn sollte — herbeygeführt worden sind. Davon abgesehen, ist der Satz edel, schön vertheilt, und wirksam. Er ist übrigens in A moll, Dreyvierteltakt, und mit bewährter Kunst der Stimmführung für den sechsstimmigen Chor geschrieben. (Zwey Soprane, Alt, zwey Tenore, und Bass.)

Die zweyte Strophe: *Wahr ists, der Fromme schmeckt auf Erden schon manchen seeligen Augenblick* — ist, vollkommen passend, in A dur, Zweyvierteltakt, für vier Solostimmen, als sanftheitere (freylich nicht figurirte) Arie, oder, da man dies Wort jetzt nicht mehr so zu gebrauchen pflegt, als Cantilena überhaupt, geschrieben.

Die dritte Strophe: *Bald stören ihn des Körpers Schmerzen* — schliesst sich eng an, und gleich der Eintritt (in A moll, vierstimmiger Chor, leise vorzutragen) dringt an's Herz: welche Wirkung, bey den Worten: *Bald sinkt er* — noch vermehrt wird.

Dem Gefühle wohlthuend, und auch technisch in sehr guter Gruppirung, wird die vierte Strophe: *Hier, wo die Tugend öftern leidet* — mit Wiederholung der Musik der zweyten vorgetragen.

Die fünfte Strophe: *Hier such' ichs nur, dort werd' ichs finden* — ist ein recht eigentliches Trio im ältern Kirchenstyl, mit gründlicher Kunst und fester Hand durchgeführt. Der Tenor trägt, als *Cantus firmus*, die Choralmelodie: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* — in halben Noten vor; der zweyte Sopran und der Bass schlingen sich in Vierteln und Achteln, figurirt, gebunden, und selbst streng canonisch einander imitirend, um ihn her. — Reiflich abgewogen, und mit grossem Effect fällt nun

Die sechste Strophe: *Da wird der Vorsicht heiliger Wille* — mit diesem Choral ein, wie er ist, ohne alle andere Zuthat. Er ist sechsstimmig gesetzt, und an dem Adel der Harmonie, so wie an dem trefflichen Fluss aller Stimmen, bey vollendeter Reinheit und Glätte der Schreibart, auch leichter Lage der Accorde, erkennet man den Meister.

Wie, nach der Einleitung des ersten Satzes, die drey folgenden gewissermassen einen Abschnitt für sich ausmachen: so ist es auch mit diesen zweyen der Fall; und so hebt ein dritter Abschnitt an mit

der siebenten Strophe: *Da werd' ich das im Licht erkennen* — einem Quintett, (zwey Soprane)

in D dur, Dreyviertelt̃akt, und in freyer Cantilena, wo jedoch auch manche Imitation der Stimmen unter einander angebracht ist. (Die Wiederholung: „im Zusammenklang." und das fast Auffjauchzende eben auf diese Worte, S. 18, Takt 2-5, darf man wol weggelassen wünschen.)

Feyerlich und sehr ernst folgt hierauf der Chor, in G moll und Dreyzweyteltakt, mit der achten Strophe: *Da werd' ich zu dem Throne dringen* —, feyerlich und sehr ernst wird er auch fortgeführt, bis er auf der Dominante von B dur rauscht, und nun die letzten Zeilen: *Und Cherubim u. Seraphim und alle Himmel jauchzen ihm* — zu einer Fuge in dieser Tonart benutzt sind. Diese Fuge ist voll Feuer und Kra't im Ausdruck, und mit reicher, sicher in die Saiten greifender Kunst, lang ausgearbeitet. Jedermann findet sogleich, ohne weitere Analyse oder Nachweisung, wie vollkommen consequent und frey von jeder fremden Beymischung diese Fuge geschrieben, und wie sie doch überall ganz deutlich, ja, (namentlich durch die durchdringenden Eintritte des Thema) sogar leicht zu fassen, und leicht in allen Stimmen zu verfolgen ist. Auch sie wird überall als ein Meisterstück anerkannt, und nur etwa, vom Zuhörer mehr, als vom Leser, das, gewissermassen (bey Sängern, ohne Instrumente,) tumultuarische *Unisono* der ersten zwey Takte nach der Fermate, S. 22, abgeändert gewünscht werden.

Hiermit schliesst sich der dritte Abschnitt, und eben nach diesem feurigen Schluss nimmt sich der sehr sanfte, einfache Gesang der zehnten Strophe: *Da werd' ich in der Engel Schaaren* — um so vortheilhafter aus. Er ist in F dur, Dreyviertelt̃akt, nur für hohe Stimmen, für drey Soprane nämlich und einen Tenor, in schönem Fluss geschrieben, und mehre Stellen — wie: *Ihr Heil, mein Heil: mein Glück, ihr Glück* — dringen tief in die Seele.

Dasselbe ist zu rühmen von der ganzen eilften Strophe: *Da werd' ich dem den Dank bezahlen, der Gottes Weg mich gehen hiess* — einem einfachedeln, choralmässigen Chor im Dreyzweyteltakt und in Des dur. Man kann ihn nicht ohne herzliche Theilnahme und Rührung hören. Die Harmonie ist hier ganz vorzüglich auserlesen, ohne im Geringsten vom Einfachedeln in's Gekünstelte oder Schwerfällige sich zu verirren.

Dagegen kann ich die ganze Ansicht der zwölften Strophe mit dem Componisten nicht theilen. Es ist freylich schwer, sehr schwer *dreyzehn* einander im Inhalt nahe verwandte, in Diction u. Versmass ganz gleiche Strophen, eben in diesem, seiner Natur nach, ziemlich eng begränzten Styl, und ohne das Hülfsmittel der Instrumente, in Musik zu setzen; es ist sehr schwer, wenn man in den verschiedenen Sätzen nicht sich selbst ähnlich, oder gar monoton werden und ermüden will. Kein Billiger wird es daher übel aufnehmen, wenn der Componist auch nach Einzelnheiten im Text ausgreift, um von ihnen Gelegenheit zu empfangen, Mannigfaltigkeit und Abwechselung in sein Werk zu bringen; sollten diese Einzelnheiten auch eigentlich für ihn gar nicht daseyn. So habe ich es gar nicht erwähnen mögen, dass in der 9ten Strophe die zwey letzten Zeilen so hervorgehoben, abgesondert und bearbeitet sind, als wären sie der Gesang der Cherubim und Seraphim selbst, statt dass der Dichter nur den Frommen dieser und ihrer Lobgesänge in Hoffnung gedenken lässt; so auch, dass zu der Vertheilung der 10ten Strophe nur an hohe Stimmen wol die „Engelschaaren" veranlasst haben, obschon diese nicht selbst auftreten, sondern ihrer nur erwähnet wird u. dgl. m. Ist's ja doch damit nicht anders, als wenn die Maler, indem sie einen Heiligen im Glauben an Belohnung von Gott sterben lassen, den Himmel selbst darstellen, und Engel, die herabgesandt die Palmen u. Siegeskränze dem Verscheidenden vorhalten. Wer wollte das tadeln, ausser ein französischer Kunstrichter, wie Hr. Landon? Indessen muss das doch ganz offenbar seine Gränze haben, um nicht — wenigstens einen Kampf unsrer Neigung mit unsrer Einsicht, oder mit d e wunderlichen Eigenheit unsers Innern nöthig zu machen, die wir (gut oder nicht gut) Geschmack (natürlichen, nicht erst an- oder eingebildeten Geschmack) nennen; einen Kampf, bey dem der Musiker noch übler fuhre, als der Maler, indem das Zweyspaltige leicht so lang dauern könnte, als die wenigen Minuten der Dauer seiner Musik, statt dass man vor dem Gemälde so lange verweilen, so allgemach sich schicken, oder zu seinem Genusse so oft ansetzen kann, als man will. In alle diesem sind wir hoffentlich einig: ob aber der hier vorliegende Fall über jene verlangte Gränze hinausgehe; darüber nicht. Ich glaube: ja! unser werther

Veteran: nein! denn sonst würde er's ja anders gemacht haben. Indem ich dieses mein Ja eben für nichts, als das *meine* gebe, und zum Ueberfluss für diejenigen, die es vielleicht auch zu dem ihren machen möchten, hinzusetze, dass sie dann wohlthun würden, diese zwölfte Strophe eben so, wie die eilfte, singen zu lassen — bleibt mir nur noch die Pflicht, die Ansicht des Componisten näher zu beschreiben. Er hat diese Strophe, kurz zu sagen, dramatisirt. Zwey Tenore und Bass sprechen die Worte: *Da ruft! da ruft!* so aus, als würde der Ruf wirklich und mit Ueberraschung vernommen; die folgenden Worte: *O möchte Gott es geben* etc. sind Incisum; jetzt der Ruf selbst: *Heil sey dir* etc., ganz dramatisch, für Eine Basstimme, ohne strenges Zeitmaass u. ohne alle Begleitung anderer Stimmen:

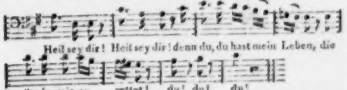

Giebt man die Sache zu, so wird man auch diese Ausführung derselben nur rühmen können; weniger aber, scheint es mir, die Fortsetzung. Zwar musste allerdings, war dieser Weg einmal eingeschlagen, der Chor hier einfallen: *O Gott, wie muss das Glück erfreun* etc.; allerdings drückt die Musik auch eine freudige Bewegung aus: aber sie thut das gewiss nicht edel genug in Stellen, wie

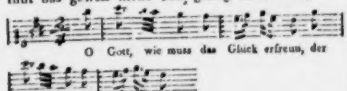

und noch viel weniger thut sie es in der demüthigfrommen Scheu, in welcher es der Dichter nur im Allgemeinen auszusprechen wagt. Mein alter Freund halte mir's zu Gute: hier kann ich nicht mit ihm gehn! —

Die dreyzehnte und letzte Strophe: *Was seyd ihr Leiden dieser Erden* — ist wieder im ältern Motettenstyl für zwey vierstimmige Chöre geschrieben. Der zweyte dieser Chöre führt erst den Choral, zwischen dessen Zeilen der erste die Stellen des Textes, die Wiederholungen zulassen, als freyen Gesang vorträgt; worauf sodann beyde Chöre, theils mit einander wechselnd, theils in acht realen Stimmen zusammentretend, diesen freyen Gesang ergreifen, und damit, auf eine Geist und Herz befriedigende Weise diesen grossen Satz u. zugleich das ganze Werk beendigen. —

Hr. Musikd. Schicht lasse mich den Ersten seyn, der ihm öffentlich für die Abfassung und Mitheilung dieser Motette dankt: der Letzte bin ich gewiss nicht. Was er als Motto auf den Titel setzen lassen, nämlich: *Non satis est, placuisse oculis auribusque, nisi pectora tangas* — das hat er in allen seinen drey Aufforderungen redlich erfüllet. Er darf sich, wie so manchen andern, auch dieser seiner Arbeit erfreuen, und gewiss seyn, auch diese werde ihn lange überleben, so sehr ihm auch, wer ihn kennt, seine Lebensjahre erhöhet wünscht.

Das Werk guten Singchören, und den Singvereinen gebildeter Liebhaber, zum fleissigen Vortrag und Genuss, oder jungen Componisten, zum Studium der Harmonie- und Gesanges-Führung, besonders zu empfehlen: das wird nicht nöthig seyn; sie alle werden sich selbst schon so lieb haben, es dazu zu gebrauchen. Auszuführen ist es nicht schwer: doch verlangt es Sänger von Festigkeit im Mechanischen, und von theilnehmendem Gefühl im Ausdruck.

Der Stich ist deutlich und correct, das Papier gut, der Preis nicht überteuert.

Rochlitz.

Nachrichten.

Sondershausen. Es ist eine Eigenheit, und ja wol ein Vorzug Deutschlands, dass sich in ihm, was für Kunst und Wissenschaft geleistet wird, nicht allein in die Hauptstädte zusammendrängt, sondern selbst der kleine Ort oftmals mit Ehren sich sehr hervorthut. Dann darf auch seiner, u. so darf auch unsrer, zuweilen öffentlich gedacht werden; ja, wir können uns mit unsrer Musik wol um so mehr auswärtig einige Theilnahme versprechen, da man schon Manches, was wir besitzen, namentlich unsern trefflichen Herrmstedt, kennet u. hochachtet. Es sey also einmal wieder vom Zustande der Musik bey uns gesprochen; und damit ich bey dem, was ich zu sagen habe, trockene allgemeine Schilderungen vermeide, sey es an einzelne Ereignisse der letzten Zeit geknüpft.

Am 12ten July gab die hiesige fürstl. Kammersängerin, Dem. Francisca Ambrosius, Concert.

Es begann mit Glucks Ouvertüre zur *Iphigenia in Aulis*. Sie machte, in ihrem Ernst, in ihrer Würde, unterstützt durch die sehr guten Bässe, die beabsichtigte Wirkung. Die neue Mode, die Concerte mit einer blossen Ouvertüre anzufangen, hat denn doch auch Manches für sich. Die Wirkung einer grossen Symphonie, wie Haydn und die Meister nach ihm deren geliefert haben, stellt die nachfolgenden Stücke oft nur allzusehr in Schatten: was denn besonders dem Virtuosen Nachtheil bringt. Ueberdies nimmt sie, mit Feuer u. Ausdruck ausgeführt, die Kräfte des Orchesters gleich Anfangs fast allzusehr, und leicht bis zu einiger Erschöpfung in Beschlag. Und so möchte es nicht unrathsam seyn, den köstlichen Genuss einer grossen Symphonie zuweilen lieber bis zum Beschluss aufzusparen, und so dem Zuhörer gleichsam noch die Summe und den Inbegriff alles genossenen Vorzüglichen zu guter Letzt mit auf den Weg zu geben. Am allerwenigsten schliesse man das Concert mit einem kahlen Guitarren-Gesange u. dgl., wie auch hin und wieder Mode wird. Ausserdem, dass so etwas überhaupt in's Privatzimmer gehört, und vorausgesetzt, dass es trefflich ausgeführt würde: so zieht es doch die erhobene und erweiterte Seele herunter und in's Enge u. Kleine; als wenn man die Zuschauer im Theater nach einem Drama Schillers, mit einem artigen Stückchen aus Kotzebue's Almanach entliesse. Aber freylich ist die Wahl der Ouvertüre zu solchem Behuf nichts weniger, als gleichgültig: und keine Art dazu untauglicher, als die, welche aus mehr oder weniger Fragmenten einer Oper, mehr oder weniger zusammengestückt ist, und sonach für sich eben so wenig einen bedeutenden Totaleffect machen, als das untergeordnete Vergnügen gewähren kann, dass man ihre Anklänge hernach in der Oper selbst, ausgeführter wiedererkennt. — Nach der Ouvert. trat Dem. A. mit einer Bravourscene des jetzt allbeliebten Rossini (aus *Inganno felice*) auf. So gross die Schwierigkeiten waren, die sich gegen das Ende der Arie häuften: so leicht schienen sie von der geübten Kehle der Sängerin auszuführen. Hierauf folgte Kreutzers bekanntes Doppelconcert für zwey Violinen, von Hrn. Lindner, Mitglied des hiesigen Orchesters, und Hrn. Wahr aus Hildburghausen, die an Feuer und angenehmen Vortrage wetteiferten, ausgeführt. Nun sang Dem. A. eine zweyte, kunstvolle Scene von unserm verehrten Spohr, und (wozu auch hier mehr Gelegenheit war,) noch ausdrucksvoller, als die erste. Spohrs schöne Melodien, unterstützt durch die reinsten Harmonien, ruhten und entzückten. Den zweyten Theil der Unterhaltung eröffnete Hr. Musikd. Hermstedt mit einem Klarinettconc. von Crusell. Diese Composition ist wahrer Ehren werth, sowol wegen Erfindung und guter Verbindung der Gedanken, als in Ansehung der weisen Mässigung in der Geschicklichkeit zu moduliren und zu instrumentiren, und noch insbesondere, wegen der kunsterfahrnen Behandlung und Benutzung der eigenthümlichen Schönheiten der Klarinette; wobey der Virtuos doch auch Gelegenheit genug findet, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Das hinreissend schöne Adagio, wo zu Anfange das Violoncell *pizzicato* die Bewegung ganz allein unterhält, veranlasst den Concertspieler ganz besonders, einen schönen Ton aus seinem Instrumente zu entwickeln; welche Gelegenheit auch Hr. H. aufs trefflichste benutzte. Den Beschluss machte die Sängerin mit einer dritten, einer grossen Bravourscene, von Emil Kunzen. Dieser benächtigte sich sogleich Aller Herzen durch seinen kräftigen, edeln und erhebenden Eintritt, nach Art ächter Bravourarien; worauf dann in jeden Abschnitt glänzende u. kunstreiche Passagen für die Sängerin vertheilt waren. Welch ein Abfall des zierlichen Gezwitschers in einer neuen italien. Arie, wie sie No. 27 dieser Zeit. vorgeführt wurde, gegen Kunzens grossen, edeln Gesang! — Ob nun diese drey Arien durch einen glücklichen Zufall, oder nach absichtlicher Wahl, in dieser Folge zu Gehör kamen, weiss ich nicht; aber interessant war es, zu bemerken, wie sie, obschon alle drey sehr schwierig, voller Passagen, alle drey gleich dankbar und glänzend für die Sängerin, doch ihrem innern Gehalt und Totaleffect nach, eine auffallende Steigerung darboten. Rossini bewirkte, durch sein gefälligbuntes Allerley, auf die vorhergehörte Ouvertüre, einen scharfen Contrast: jenes unterhielt und dieser gefiel, wie immer und überall; Spohr, in dieser seiner Arie, ruhete. Kunzen, in der seinigen, riss hin. Diese allmählige Steigerung trug sicher namhaft zu der angenehmen Stimmung bey, womit die Zuhörer den Saal verliessen, und Virtuosen, die ihren Vortheil verstehen, sollten in der Anordnung ihrer Solos hierauf öfter achten, als sie zu thun pflegen. Die so sehr gelungene Ausführung, nicht nur dieser, sondern aller zu diesem

Abend gegebenen Stücke, wurde mit dem lebhaftesten Beyfall belohnt. Es ist aber auch kein Instrument übrig, welches hier nicht mit ausgezeichneten Solo-Spielern durch die Kunstkenntniß und Erfahrung des Fürsten besetzt wäre. So ist die Violin ausgezeichnet besetzt durch die Hrn. Lindner und Hartleb; die Klarinette, durch die Hrn. (Musikdir. Heemstedt und Heinrici sen.; die Hoboe, durch die Hrn. Brüder Hofmann; (zwey gleich ausgezeichnete Künstler auf diesem Instrumente: jetzt eine Seltenheit in einem Orchester!) die Flöte durch Hrn. Himmelstoss; der Fagott, durch Hrn. Herrmann; das Horn, durch Hrn. Hartung; die Trompete, durch Hrn. Zenker, dessen Instrument in der Höhe oft mit einer Flöte im Ton wetteifert; das Violoncell, durch Hrn. Brunow; die Posaune, durch Hrn. Ludwig, der zugleich einen braven Violinisten verspricht; das Basshorn, durch Hrn. Heinrici jun., der zugleich ein wackerer und zuverlässiger Contraviolonist ist; das Pianoforte, durch die Kammersängerin, Dem. Ambrosius, welche öffentlich schon mehre Concerte von Eberl und Mozart meisterhaft vorgetragen hat. Und alle diese sind noch jung u. voller Leben! —

Allerdings trägt das seit einigen Jahren bestehende fürstl. Hoftheater, welches in der Regel jede Woche eine Oper geben muss, zur Vervollkommnung des Orchesters mit bey. Weil Hr. Heemstedt oft und mitunter lange reiset, so dirigirt die Oper der brave Correpetitor, Hr. Hartleb, zur Zufriedenheit des Hofs und des Publicums. Es ist der jetzigen notenvollen Partituren eben so mächtig, als seiner Geige. Mit Freude beobachtet man, wie Sänger u. Orchester mit einander wetteifern. Schade, dass bisher dem braven Bläserchore nicht immer ein angemessen starkes Quartett entgegengestellt werden konnte! Als Beweis, dass ich hier nicht kleinstädtisch über Gebühr lobe, mag dienen, dass der herrliche Spohr dies Orchester so lieb gewonnen hat, dass er nicht nur, ausser den beyden berühmten Klarinettconcerten für Hrn. Heemstedt, auch eine grosse, herrliche, 15stimmige Serenade, einzig für dasselbe gesetzt, sondern auch, nebst seiner kunstreichen Gattin, hier mehre Concerte gegeben, und an andern thätigen Antheil genommen hat. So haben wir auch, bey einem der vorjährigen Concerte des Hrn. Hofmusikus, den Hrn. Kammermusikus Romberg, mit seinem Sohne, den Hrn. Violinisten Max Eberwein aus Rudolstadt, und den Hrn. Musikdir. Mühlig aus Sondershausen, und andere brave Künstler mehre, aus Gotha, Weimar und Sondershausen, an unserm Fürsten; so wie wir den jetzt regierenden Grafen von Stolberg, sehr ausgezeichnet durch Sinn für Kunst und Schönheit, nicht selten unsre Musik und unser Theater besuchen, und auch sonst seine leichte Theilnahme an unserm Orchester beweisen sehen. Es macht aber auch dieser wohlgeübte und eingespielte Verein jeden musikal. Kunstgenuss möglich, zwar nicht im Grossen, aber vielleicht desto reiner, und mit wenigern Umständen. Da lese ich denn die Nachrichten von gelungenen und beklatschten Productionen ausgezeichneter Werke, Sänger und Virtuosen, in grossen Städten, nicht nur, wie ich immer gethan, mit warmer Theilnahme: sondern nun auch ohne Missgunst und Neid, seit ich's erlebt habe, dasselbe oder Aehnliches, wenn auch mit wenigerm Apparat von Mitteln, doch befriedigend, und eben im Wesentlichsten ganz nach Wunsch, hier zu empfangen; wobey ich gern, so wie auch jetzt, das kritische Lauern auf Unvollkommenheiten von mir weise. Ein Einziges erlaube ich mir anzuführen, nicht aus Kritteley, sondern als einen wohlgemeynten Fingerzeig: Möge unsre wackre Sängerin, deren schöne, kräftige Stimme ihrer Natur nach mehr zur Höhe geht, zuweilen ein wenig auf Vermehrung der Kraft in tiefern Tönen, und auf gute, deutliche Aussprache des Textes verwenden! — An die Stelle der abgegangenen Lauren Sängerin ist bereits eine andere, schulgerechte eingetreten, die deutsche Mad. Becker, welche sich besonders als Soubrette auszeichnet, scheint zwar keine studirte Sängerin zu seyn; hat aber, bey heller Stimme und biegsamer Kehle, Fertigkeit genug, z. B. im *Kapellmeister von Venedig* den Wetteifer um die Stelle der *prima donna* mit Ehren zu bestehen. Unter den Männern sind auch brauchbare Stimmen: 2 Tenore, 1 Bariton u. 2 Bässe. Hr. Müller, welcher bey einer angenehmen u. doch auch bis Contra-B reichenden Stimme u. biegsamen Kehle, die ersten Bassrollen giebt, scheint aber der einzige Musikverständige darunter zu seyn. Chöre werden durch das Schauspiel so sprechend, als hier nicht der Ort. —

(Der Beschluss folgt.)

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VII.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. *№ VII.* 1818.

Ankündigung,

an alle Freunde des Choralgesanges

sämmtlicher deutsch-evangelischen Kirchen.

Ich habe im ganzen Laufe meines Lebens, als Mensch, Christ und Künstler, besonders Antheil am deutschen Choralgesange genommen; seit mehrern der letzten Jahre aber alle meine freye Zeit, und alle Mittel, die lebenslange Studien der Tonkunst, vielfältige Erfahrungen, und auch manche begünstigende Verhältnisse mir darboten, auf diesen Gesang gewendet. So ist allmählig, und keineswegs übereilt, ein Werk entstanden, von dem ich mir versprechen darf, es werde von Kennern und allen Freunden der Tonkunst, wo die-se, (mit Luther zu reden) „verwendet wird zum Dienste dess, der sie geschaffen hat," gebilliget werden, und in mancher Hinsicht Nutzen stiften; ein Werk, das bey denen, welche mir wohlwollen, mein Andenken erhalten mag, wenn ich nicht mehr bin; ein Werk, womit auch die Lücke, welche aller in der Gattung ihm ähnliche, gehassen haben, ausgefüllt wird: nämlich ein

allgemeines, deutsches Choralbuch für Singchöre und Organisten.

Ueber den Geist und Sinn, die Kunst und das Wissenschaftliche dieser meiner Arbeit, oder gar über den Gehalt und Werth derselben in dieser Hinsicht, darf ich selbst nicht sprechen; doch wohl aber hoffen, man werde ihr mit einigem Zutrauen entgegensehn. Mir bleibt nur, hier zu erwähnen, was dieses mein Choralbuch von andern wesentlich und hauptsächlich unterscheidet, damit ein jeder sogleich einsehe, ob es seiner Aufmerksamkeit, und seiner Unterstützung zur Herausgabe desselben würdig sey.

Es ist dieses mein Choralbuch erstens ein allgemeines, d. h. ein solches, das überall in evangelischen Kirchen, wo deutsch gesungen wird, nicht nur anwendbar, sondern auch ausreichend und vollständig befunden werden muss. Ein solches ist bekanntlich noch nicht vorhanden. Um es liefern zu können, habe ich alle deutsche Gesangbücher, die nur irgend zu erreichen, so wie alle alte und neue Choralbücher, genau verglichen: und wo ich zu einem Liede entweder gar keine Melodie fand, oder doch keine, welche, nicht blos für das Versmass, sondern zugleich für den Inhalt, und dem Ausdrucke nach, passte. (worauf in neuen Choralbüchern so selten Rücksicht genommen worden:) da schrieb ich selbst eine neue; wodurch nicht weniger, als 306 neue Melodien entstehen mussten.

Mein Choralbuch ist ferner für Singchöre, mithin nicht blos, und auch nicht zunächst für Organisten, welchen bisher, ausser dem Hillerschen, fast alle vorhandenen Choralbücher, wo nicht ausschliesslich, doch zunächst, bestimmt gewesen sind. Da ich aber die vier Stimmen auf zway Linien gesetzt habe, Sopran und Alt auf die obere, Tenor u. Bass auf die untere: so ergiebt sich von selbst, dass mein Choralbuch den Organisten gleichfalls brauchbar bleibt; und dass um so mehr, da auch von ihnen die Choräle in regelmässig fortschreitender, getheilter Harmonie am besten vorgetragen werden.

Choräle, die ursprünglich in den so wirksamen, und auch dieser Gattung religiöser Musik — die edelste von allen — von der profanen so schön sondernden, alten Kirchentonarten gesetzt, später aber, bald aus Unkunde, bald aus Leichtsinn, Bequemlichkeit u. dgl., abgeändert worden sind, habe ich ihrer ursprünglichen Gestalt wieder zugeführt und dieser gemäss behandelt.

Andere und örtliche Abweichungen der Melodien durfte ich nicht aufnehmen, da bekanntlich, leider, fast jede Gemeinde deren allmählich angenommen hat, und, bequemt man sich auch der einen oder der andern, dann keine feste Gränze mehr bleibt und die Willkür freyes Spiel bekommt. Doch habe ich diejenigen örtlichen Abweichungen, welche nicht offenbare Entstellungen und der Beachtung werth sind, als Varianten angezeigt. Das Beste in dieser Hinsicht wird immer bleiben: man führet die richtigen, ursprünglichen Lesarten in den Schulen und Erziehungsanstalten ein; dann werden alle Entstellungen innerhalb einer Generation auch aus den Kirchen schon von selbst verschwinden.

Um bey Liedern von mehrern Strophen die Monotonie in musikal. Hinsicht zu vermeiden, und zugleich den Fehlern zu begegnen, in welche Organisten, die dasselbe wollen, nicht selten verfallen, habe ich durch das ganze Werk alle blosse Wiederholungen vermieden, indem ich überall, wo die Melodie wiederholt werden muss, ihr eine andere Harmonie gegeben habe.

In der Harmonie überhaupt habe ich die grösste Sorgfalt darauf gewendet, dass sie nicht nur rein, jede Stimme in natürlichem Flusse, sondern dass sie auch bedeutend und würdig, wiewohl singend zu künstlich erscheine; und so sich gleichweit entferne vom Gemeinen und Alltäglichen, wie vom Gesuchten und Seltsamen. Die strenge Schreibart, welche dem kirchlichen Gesange geziemt, wird man überall so

weit durchgeführt finden, als es ohne Kleinlichkeit und Peinlauterey geschehen kann.

Die Fehler fast aller neuen Gesangbücher, dass sie in den Ueberschriften der Lieder nicht selten, und manche nur allzuhäufig, Melodien nachweisen, welche, wenn auch zum Versmaasse, doch nicht zum Inhalte und den ausgesprochenen Gefühlen passen, habe ich durchgehends verbessert, und für jedes Lied diejenige Melodie nachgewiesen, welche in allen diesen Beziehungen die angemessenste ist; weshalb auch das Register ziemlich stark hat ausfallen müssen. Wie vielen Fleis dieses erfordert hat, werden sich Wenige vorstellen. Zugleich ist bey jeder solchen Nachweisung im Register das Metrum und die Zahl der Zeilen jedes Liedes angegeben worden; z. B. J. 8z., T. 4z., D. 6z., S. 4z. u. s. w., d. h., Jambisch 8zeilig, Trochäisch 4zeilig, Daktylisch 6zeilig, Sapphisch 4zeil., u. s. w.

Zugegeben sind den Chorälen: eine Präfation mit Sanctus; und eine neue Melodie des Vater-Unser, so wie der Einsetzungsworte, mit Einschluss der Zwischen-Responsorien. —

Dies Werk nun wird in drey Theilen, in einem bequemen Format correct und gut gedruckt, im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erscheinen. Der erste Theil enthält sämmtliche Melodien für die königl. sächsischen; der zweyte u. dritte die, für die übrigen Lande deutscher Zunge, und zwar der erste 376, der zweyte 418, der dritte 491, das Ganze mithin 1285 Melodien. Damit die Herausgabe erleichtert, und man zugleich, durch sichere Bestimmung der Stärke der Auflage, in den Stand gesetzt werde, den Preis möglichst niedrig ansusetzen, wird der Weg der Subscription eingeschlagen. Ich bitte meine Gönner und Freunde, meine ehemaligen Schüler, deren ich mich in nicht geringer Anzahl rühmen darf, meine Kunstgenossen, und wer sonst das Unternehmen seiner Beachtung werth hält, sich für die weitere Bekanntmachung desselben und für die Subscription zu interessiren. Für ein sehr anständiges Aeussere und für möglichst wohlfeilen Preis, der jedoch nach Verlauf der Subscriptionszeit erhöhet werden wird, stehet die Verlagshandlung.

J. G. Schicht,
Cantor der Thomasschule u. Musikdirector der beyden Hauptkirchen in Leipzig.

Das Allgemeine Choralbuch des Hrn. Musikdirect. Schicht wird, nach vorläufigem Ueberschlage, in Druck 350 bis 400 Seiten stark werden und längstens zu Ende des Monats Januar nächsten Jahres erscheinen. Bis dahin werden wir es denen, welche darauf pränumeriren, für den höchst mässigen Preis von 3 Thaler Sächsisch, und denen, welche wenigstens 5 Exemplare zugleich voraussahlen, das 5te Exemplar frey überlassen. Die Zahlung bitten wir postfrey an uns einzusenden.

Breitkopf u. Härtel.

Ankündigung
des grössten musikalischen Kunstwerks
aller Zeiten und Völker.

Der über alle Vergleichung grosse Johann Sebastian Bach hat nun in unserm Zeitalter eine Anerkennung gefunden, die es möglich macht, zur Herausgabe desjenigen Werks zu schreiten, das schon an Inhalt und Umfang, überhaupt aber an Grösse des Styls und Reichthum der Erfindung seine bisher gedruckten noch eben so weit übertrifft, als diese, abgesehen von Zeitgeschmack und Zufälligkeit der Kunstformen, diejenigen aller andern Componisten übertreffen. Es ist dies eine

Fünfstimmige Missa mit vollem Orchester,

wovon ich das Autographum aus dem Nachlasse seines Sohnes, C. P. E. Bach, durch Vermittlung des Hrn. Musikdirector Schwenke in Hamburg, vormals angekauft habe.

Eine Inhaltsanzeige kann hier nichts weiter seyn, als Andeutung. Also nur wenige Worte! In technischer Hinsicht enthält dieselbe in neun und zwanzig ausführlichen Sätzen alle Arten der contrapunktischen u. canonischen Kunst in der an Bach immer bewunderten Vollkommenheit. Auch die Instrumentation, sogar die Kunst des Zwischenspiels, ist darin erstaunlich weit getrieben. In ästhetischer Beziehung genügt es, das Credo anzuführen, das schon Ebeling in seinem „Lobgesang auf die Harmonie" (S. Matthissons Anthologie Band IV. Seite 259 und die Note S. 265) als „das Meisterwerk des grössten aller Harmonisten" dichterisch gepriesen hat. Dieses Credo (schon der erste ausführliche Satz blos über die Worte credo in unum Deum) ist wohl das wunderbarste Tonkunstwerk, das existirt. Die schwierige, von den Kunstrichtern seiner und unserer Zeit oft besprochene Aufgabe, wie das Credo von dem Kirchen-Componisten zu behandeln sey, steht hier gelöst in einem ewigen Vorbilde da, als die unmittelbare Erweckung der Glaubenskraft durch die Wunderkraft der Kunst.

Für dieses Werk, das in keiner Sammlung von Kirchenmusiken, in keinem Sing-Institut, überhaupt in keiner Partituren-Bibliothek fehlen darf; das dem Organisten wie dem Fugenspieler, dem Kunstgelehrten wie dem Componisten, gleich wichtig ist, darf man besonders auch die Theilnahme grosser und reicher Kunstbeförderer ansprechen, damit es durch dieselben in die Hände würdiger Künstler und Kunstjünger gebracht werde, für welche zum Behuf ihrer künstlerischen Ausbildung die Erlangung eines so überschwenglichen Kunstwerks hatte eine eben so grosse Wohlthat seyn dürfte, als etwa für den angehenden bildenden Künstler eine Reise nach Rom.

Der Subscriptions-Preis ist zu 8 Rthlr. sächs. sehr mässig angesetzt, d. das Werk in Bogenzahl die grösste der gedruckten Partituren, die von Händels Messias, noch merklich übersteigen wird. Die Subscription bleibt bis Neujahr 809 offen. Das Werk erscheint sodann zur Ostermesse. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zurich, im May 1808.

Hans Georg Nägeli.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September **Nº. 35.** 1818.

Ein rühmenswürdiges Unternehmen.

Seit der Errichtung des Instituts unsrer musikal. Zeit, ist es unser Bemühen gewesen, nichts zu übersehen, nichts unerwähnt und unempfohlen zu lassen, was entweder die Tonkunst selbst in irgend einer Hinsicht wirklich bereichert und erweitert, oder auch, ohne hierauf auszugehen, durch schon Vorhandenes ihr Bestes sichtlich und entschieden fördert. Dass das Letzte, ist man Privatmann, schwerlich auf irgend eine Art mit grösserm Erfolg geschehen könne, als wenn man eine beträchtliche Anzahl ihrer edelsten und vortrefflichsten Werke, die entweder sehr Wenigen von jeher zugänglich gewesen, oder, im Lauf der Zeit, in Abweichung der Neigungen, theils fast unbekannt, theils vom Gebrauch des grössern Publicums ausgeschlossen worden, öffentlich mittheilt; sie mittheilt, nach sorgsame Wahl, zu klar gedachtem, sicher hingestelltem, edlem Zweck, und unter Bedingungen und Verhältnissen, die eben so gewiss ihnen einen ausgebreiteten Eingang verschaffen, als an eigene Vortheile oder sonstige persönliche Rücksichten nicht denken lassen: das wird wol Niemand in Zweifel ziehen. Und dass ein solches Unternehmen, besonders, wenn es nicht etwa nur in einem Anlauf wohlwollender Gesinnung versucht, sondern mit Beharrlichkeit und Ausdauer durchgeführt ist, laut zu rühmen sey; daran wird man eben so wenig zweifeln. Und so machen wir uns denn zur Pflicht, hier eines Unternehmens, als eines rühmenswürdigen, zu gedenken, auf welches alles so eben Erwähnte vollkommen passt; nämlich der grossen Sammlung religiöser, und recht eigentlich christlicher Gesangstücke, nicht weniger der grössten Meister Deutschlands und Italiens, aus alter und neuer Zeit — die man Hrn. Latrobe verdankt, und die dieser, in so verschiedenen Hinsichten einflussreiche und hochachtungswürdige Mann in London seit 1806 in fortlaufenden Heften herausgegeben hat. Sie ist erschienen unter dem Titel:

Selection of sacred Music, from the Works of some of the most eminent Composers of Germany and Italy — — by C. J. Latrobe. London, by Robert Birchall.

Es liegen von dieser überaus reichen Sammlung vier und zwanzig Hefte vor uns. Ob mehre erschienen sind, wissen wir nicht; ob mehre erscheinen sollen, ist uns gleichfalls unbekannt: wir haben das ganze Werk erst jetzt, weder durch den Herausgeber, noch durch den Verleger, sondern nur zufällig kennen gelernt. Von dem aber, was wir gefunden, geben wir hier eine kurze Beschreibung.

Der Zweck des Hrn. L., wie er uns aus dem Dargebotenen einleuchtet, ist, im Allgemeinen, schon oben ausgesprochen worden: es soll christlich-religiöse Gesangmusik aus verschiedenen Werken mehrer der ausgezeichnetsten Meister Deutschlands und Italiens gegeben werden; näher bestimmt ist dieser Zweck vornämlich auf England, (und Nordamerika,) und zunächst gerichtet auf Verbindungen kleiner musikal. Singergesellschaften am Pianoforte, und auf Theilnehmer, die, mit Liebe zu einfach edlem Gesange und würdevoller Kunst, Festigkeit, Wohllaut u. Bildung der Stimme besitzen, aber frey sind von allem Verlangen, persönlich interessiren und durch Virtuosenkünste wohlgefallen zu wollen. Dies alles finden wir, wie gesagt, aus dem Werke selbst hervorgehend. Es ist zunächst für England berechnet, wo man auch wirklich bis vor kurzem mit den besten, besonders geistlichen Werken deutscher und italien. Meister aus bekannten Ursachen) gänzlich unbekannt war: darum sind die

deutschen oder italiänischen, ja hin und wieder auch die lateinischen Texte, englisch übersetzt untergelegt worden, indem eben da, und eben in solchen Gesellschaften, fast nur Englisch, und allenfalls kirchliches Latein gesungen wird. Darum ist ein Meister ganz weggelassen worden, der sonst in jeder Hinsicht hier unter den Ersten hätte stehen und am reichsten hey teuern müssen — Händel nämlich, indem eben dieser doch Jedermann kennet, liebt und übt, der geistliche Musik überhaupt kennet, lebt u. übt. (Diese englischen Textesworte machen freylich den grössten Theil der Sammlung für Liebhaber des Gesangs in Deutschland, die fast gar nicht Englisch singen, unbrauchbar; man müsste denn für sie wieder in die Originalsprache zurückübersetzen — was bey nicht wenigen Stücken leicht fallen würde. Diese Originalsprache aber, neben der Uebersetzung, wäre für uns Deutsche allerdings zu wünschen gewesen, und vom Herausg. gewiss beygefügt worden, hätte er zugleich auf uns gerechnet.) — Die Sammlung ist ferner, sagten wir, bestimmt für Sängergesellschaften am Pianoforte: denn sie bestehet zur grössten Hälfte aus grössern oder kleinern Chören und andern vierstimmigen Stücken, welche mit Terzetten u. Duetten, und zuweilen mit Arien wechseln; es ist bey der Auswahl offenbar auf Leichtigkeit des Vortrags besondere Rücksicht genommen worden, wiewol es auch nicht ganz an etwas schwerern Stücken fehlt; die Stücke sind nicht in Partitur gegeben, wie sich der Musiker wünschen, wie es aber auch sehr kostbar, und solchen Gesellschaften doch weniger brauchbar gewesen seyn würde: sondern in einem geschickt verfassten Klavierauszuge, doch aber so, dass jede Singstimme, kaum mit einigen Ausnahmen, ihre eigene Zeile behält. Endlich, so gehet schon aus den angegebenen Gattungen, und auch daraus hervor, dass die nicht häufigen Arien sämmtlich aus jener Zeit genommen sind, wo man für diese noch freulich am Kirchenstyle hielt, selbst auf Kosten des Reichthums der Erfindung und der Mannigfaltigkeit der Ausarbeitung — schon daraus gehet hervor, dass die Sammlung für Sänger bestimmt ist, wie wir sie oben näher bezeichnet haben; wobey wir nur noch erwähnen wollen, dass bey der Wahl der Solos auch dafür gesorgt ist, allen Stimmen etwas zu bieten, nur denen nicht, die virtuosenmässige Bildung voraussetzen: dem ungewöhnlich tiefen Bass nämlich, und dem [illegible] hohen Sopran. Sopran und Alt [illegible] Solos am reichsten bedacht.

Da die Auswahl, und zwar durch das ganze Werk hindurch, mit klarer Ansicht des Hauptzwecks und der nöthigen Bedingungen, ihn zu erreichen; dass sie mit ausgebreiteter Kenntnis der Alten, wie der neuern Meister und ihrer vorzüglichsten Werke; dass sie mit Unterstützung einer reichen Bibliothek, getroffen sey: das wird dem Unterrichteten schon die Reihe von Stücken beweisen, welche wir am Schlusse dieser Anzeige aufheben werden; und dass der Auszug mit Geschicklichkeit und Sorgfalt gemacht worden, würde man wol, auch ohne unsere Versicherung, einem Manne zutrauen, der, wenn er gleich in der Tonkunst nicht seine Profession, sondern nur seine Erquickung und Freude findet, doch von ganz andern Seiten her dafür bekannt ist, bey dem, was er unternimmt, stets bestimmt zu wissen, was er will, stets, so weit als möglich durchzuführen, was er gewollt, (und wär es eine Reise aufs Vorgebirg der guten Hoffnung, als von welcher Hr. L. erst kürzlich zurückgekehrt ist,) und den in dieser Beschäftigung nichts, zu edlen oder obenhin zu verfahren, noch auf Nebendinge zu sehen nöthigte. Mit Vergnügen setzen wir hinzu: Hr. L. hat seine Absicht mit dieser Sammlung in England (und wahrscheinlich auch in Nordamerika) in nicht geringem Grade erreicht; und wahrscheinlich wird er sie ferner u. immer mehr erreichen: sie ist, diese Sammlung, in nicht wenigen Familien und kleinen Gesellschaften eingeführt, wird von ihnen fleissig benutzt und muss mithin von bedeutendem Einfluss seyn, nicht nur zum Besten des edelsten Theils der Tonkunst, sondern wol auch der Gefühle und Gesinnungen, zu welchen er stimmen soll: solcher Einfluss aber bildet stets immer mehr für dies Beste, und macht immer anhänglicher daran. —

Dies möge genug seyn von diesem Werke, da es nicht eigentlich für Deutschland bestimmt, und nur unter den angegebenen Einschränkungen für dasselbe brauchbar ist, wobey wir jedoch den Wunsch nicht unterdrucken wollen, dass etwas derselben Art auch für unser Vaterland veranstaltet werden möchte — was aber in mehrerley Hinsicht anders ausfallen, und ja nicht durch den Besten den Besten, oder als gewöhnliche Musikalienhändler-Speculation ausgeführt werden müsste. Um indess wenigstens Etwas zu thun, die Leser in

den Stand zu setzen, zu beurtheilen, was sie eigentlich hier finden können, und auch, ob wir zu viel Gutes davon gesagt haben, wollen wir schlüsslich diejenigen Stücke anführen, welche wir in den vor uns liegenden vier und zwanzig Heften für die vorzüglichsten, *zugleich* von Seiten der Kunst und jener ihrer besondern Bestimmung, halten. Wir folgen dabey der Reihe der Hefte.

Der erste, grosse Chor aus Grauns *Te Deum laudamus* zur Feyer des hubertsburger Friedens. Alt-Solo aus einem *Miserere* von Ciampi. Terzett aus einem *Stabat mater* von Astorga. Chor aus einem Psalm von Pergolesi. Alt-Solo aus einer Missa von Caldara. Quartett und Chor aus jenem *Te Deum* von Graun. Quartett aus einer Missa von Mozart. Duett für Sopran und Alt aus Hasse's Oratorium, *Magdalena*. Duett für Mezzo-Soprano und Tenor aus jenem *Te Deum*. Chor (Einleitung) zu Herders und Wolfs grosser Ostercantate. Arie für den Alt aus einem *Salve redemtor* von Hasse. Das *Recordare* für vier Solostimmen und Chor aus Mozarts *Requiem*. Duett für Alt und Tenor aus einer Missa von Caldara. Duett für Sopran und Alt aus Pergolesi's grosser Missa. Chor aus dem angeführten *Te Deum* von Graun. Haupt-Arie des Moses (Bass) aus C. Ph. Em. Bachs Oratorium, *die Israeliten in der Wüste*. Duett für Alt u. Tenor aus dem *Stabat mater* von Astorga. *Agnus Dei* für den Sopran, aus der in Paris gestochenen Missa von Mozart. Der Satz: Heute wirst du mit mir im Paradiese seyn — aus Jos. Haydns *sieben Worte des Erlösers*. Sopranarie u. Chor aus jenem *Te Deum* von Graun. Sopransolo aus einem *Requiem* von Astorga. Lobgesang, Quintett und Chor, aus Hasse's Oratorium, *i Pellegrini*. Chor: Weltrichter — aus Rolle's Oratorium, *der Tod Abels*. Fuge: *Tu, rex gloriae* — aus Grauns *Te Deum*. Chor aus einer Missa von Jos. Haydn. Mozarts Hymne: Preis dir, Gottheit — Chor: Freuet euch, alle ihr Frommen — aus Grauns *Tod Jesu*. Terzett, für Alt, Tenor und Bass, aus einem Psalm von Sabattini. Terzett (zwey Soprane und Alt) und Chor aus der gedruckten Missa von Jos. Haydn, No. 1. Chor aus einer Missa von Lotti. *Agnus Dei* aus einer Missa von Naumann. Arie für den Alt, aus einem Psalm von Durante. *Sanctus* u. *Benedictus* aus jener Missa von Mozart. Terzett aus einer Missa von Bjrri. *Gloria* aus einer Missa von Jos. Haydn. Sopranarie aus Rolle's *Tod Abels*. *Tenebrae* — Chor, von Mich. Haydn. *Agnus Dei* — von Jos. Haydn. *Qui tollis* — aus der grossen Missa von Pergolesi. (Dies Stück ist das einzige, wo wir bemerkt haben, dass die *Singstimmen* zusammengezogen sind: nämlich die acht des Originals, auf vier. Da die kunst- und wirkungsvolle Anordnung und Structur aller seiner Stimmen einer der Hauptvorzüge dieses Stücks ist, hat es durch das Zusammenrücken beträchtlich verlieren müssen.) Bassosolo u. Chor aus der gedruckten Missa Jos. Haydns, No. 2. Sopransolo aus einem *Stabat mater* von Boccherini. Chor (Offertorium) von Naumann. *Sanctus* aus dem *Requiem* von Mich. Haydn. Arie für Mezzo-Soprano aus Hasse's Oratorium, *Magdalena*. Chor: Unsre Seele ist gebeugt — aus Grauns *Tod Jesu*. *Et incarnatus* — aus Jos. Haydns gedruckter Missa, No. 3. *Tenebrae* — Chor von Salvatore. *Agnus Dei* — von Jos. Haydn.

d. Redact.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Juny.

Hoftheater. Die Ankunft des Hrn. Gerstäkker, der Mad. Grünbaum, so wie des Bassisten, Hrn. Siebert, machten das Nachstudiren älterer Opern nothwendig, und durch die wirklich vollendete Darstellung derselben den Wunsch nach Neuigkeiten weniger fühlbar. Erster Sänger gab den Carl im *Sargines*, den Johann von Paris, den Belmonte in der *Entführung*, den Florestan im *Fidelio*, den Joseph, den Eduard in *Fanchon*, den Pylades in der *Iphigenie*, und wiederholte mehre dieser Rollen. Allgemeiner Beyfall ward seiner schönen Stimme, von besonders seltener Höhe und Reinheit, so wie seinem anständigen Spiele; und schwerlich dürfte er, geschmeichelt von so ehrenvollen Beweisen allgemeiner Zufriedenheit, den äusserst vortheilhaften Anträgen der hiesigen Theater-Intendanz widerstehen können. Mad. Grünbaum debutirte als Sophie im *Sargino*, Amenaide im *Tancred*, Anna im *Don Juan*, und Gräfin im *Figaro*. Man kann zum gerechten Lobe dieser ausgezeichneten Sängerin nicht mehr sagen, als dass sie eben jetzt, wo Mad. Catalani

alle Herzen und Börsen in Beschlag genommen hat, dennoch den ungetheiltesten Enthusiasmus erregte. Man nennt sie durchgehends nur die *deutsche* Catalani, und hier, wo der Preis-Tarif mit in Erwägung kömmt, scheint endlich einmal der Patriotismus obzusiegen. Auch Hr. Siebert befriedigte als Osmin in der *Entführung*, als Seneschall im *Johann von Paris*, und als Vater *Sargines*, in wiefern er nämlich sang. Die Oberleitung der Opern-Bühne hat es sich zum Gesetz gemacht, alle mozartsche u. cherubinische Opern auf das Repertoire zu bringen. So wurden denn, freylich in gemächlichen Zwischenräumen, *Idomeneus*, die *Zauberflöte*, *Cosi fan tutte*, *Don Juan*, der *Bernhardsberg*, *Fanisca*, *Lodoiska*, der *Wasserträger* etc. wieder neugehoben an die Tagesordnung kommen, so wie dieses bereits bey *Figaro's Hochzeit* der Fall ist. Die Besetzung dieser Perle aller gesungenen Lustspiele war im Ganzen wirklich vortrefflich. Hr. Forti, Figaro. Hr. Vogel, Almaviva, Hr. Weinmüller, Bartholo. Hr. Gottdank, Basil, Hr. Meier, Antonio, die Damen Grunbaum, Wranitzky und Hönig, Gräfin, Susanne u. Marzelline, wetteiferten mit dem besten Erfolg, uns einen herrlichen Genuss zu bereiten. Die einzige *partie honteuse* war der Page. Mad. Forti, die herrliche, leider zu früh verwelkte Blume, wird als liebesicher Cherubin noch lange unvergesslich bleiben. Sie entschlief am 11ten nach einer langwierigen Auszehrung, man möchte sagen, wie eine Verklärte. Bey allem Reichthum unserer Hofoper an Sängerinnen wird dieser Verlust dennoch sehr schwer zu ersetzen seyn.

Im *Theater an der Wien* wurde am 7ten die romantische Oper, *Faust*, mit der höchst genialen Musik von Louis Spohr aufgeführt. Was jüngst in diesen Blättern bey der Vorstellung in Frankfurt mit solcher Sachkenntnis und gründlichen Ansicht darüber zur Sprache gekommen, erspart mir eine detaillirte Analyse dieses Meisterwerks, bey dessen Anhörung alle Eingeweihte von hoher Bewunderung für den talentvollen Componisten erfüllt wurden. Die Ausführung geschah hier von Seite des Orchesters mit der lobenswerthesten Präcision und Accuratesse; nicht minder prachtvoll und effectreich war das Decorations- und Maschinenwesen; und die Sänger thaten, was in ihren Kräften stand. Die Hauptrolle gab Hr. Demmer, als vortrefflicher Schauspieler, indem er den Mangel an Stimme durch den ergreifendsten declamatorischen Vortrag meisterlich zu maskiren wusste. Dem. Fischer sang die Kunigunde. Dem. Therese das Gretchen, und Hr. Jäger den Grafen Hugo, auf eine befriedigende Weise. Besonders electrisirt der Letztere wunderlieblich Arie die ganze Versammlung. Er muss sie jedesmal wiederholen. Der Scenerie wegen hatte der Dichter, Hr. Bernard, das ursprünglich auf zwey Acte angelegte Gedicht nun in vier gesondert; so schliesst nun der erste, indem Faust mit fünf seiner Gefährten auf des Mantels Fittigen pfeilschnell durch die Zimmerdecke davonfliegt; der zweyte, mit dem Brande und der Zerstörung der Raubveste Gulfs; der dritte, mit dem schauderhaften Ende von Hugo's Vermählung-feyer; der vierte endlich führt unter einer, die Haare emporsträubenden Gradation die Katastrophe herbey, indem der Sünder, verfolgt von Dämonen in den flammenden Höllenpfuhl geschleudert wird. In einer, für das Theaterwesen günstigeren Jahreszeit wird der Erfolg erst den Nutzen erweisen, den diese Bühne eine geraume Zeit hindurch aus dieser, alle Hör- und Schaulustige anlockenden Oper beziehen kann. — Am 15ten trat Dem. Schneider in einem, von ihrem Vater, dem königl. preuss. Kammermusicus, G. A. Schn., in Musik gesetzten Monodram, *Hero*, als Gast auf. Ihre kleine, noch schwache Stimme, ein äusserst befangenes Spiel, so wie der frostige Tonsatz konnten unmöglich Beyfall gewinnen. Noch schlimmer erging es ihr bey ihrem zweyten Debut als Constanze im *Grafen Armand*, worin der gänzliche Mangel an Theaterroutine sie in den tiefsten Schatten stellte. — Kotzebue's Oper, *Alfred*, wurde am 18ten, in eine Rettungskomödie umgestaltet, unter dem Titel: *Die Treuefolge*, auf die Bühne gebracht. In der Regel giebt ein schlechtes Operngedicht selten ein gutes Schauspiel; so auch hier. Man sprach die in schlichte Prosa aufgelöseten Gesänge, und nur die Chöre hatten Pardon erhalten. Diese nun, vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried, so wie die Ouverturen und melodramatischen Scenen, charakteristisch componirt, waren eigentlich das Beste an der ganzen Sache, und erschien in die, nur zu abgenutzte Theatercoup- gehaufte Fabel einiges Leben. —

Theater in der Leopoldstadt. Hier producirte sich einigemale die berühmte Seiltänzer-Familie Breval, aus Paris, und erregte Bewunderung u. Erstaunen. Dies entschädigte die Direction

vielleicht zum Theil für einige Missgriffe in den dramatischen Glückstopf; dazu gehören: 1. *Der Bogenschütze*, Märchen der Vorzeit, mit Ges. und Tänzen von Told: ein verkrüppeltes Seitenstück zum *Wilhelm Tell*. 2. *Die Schlafenden im Walde*, Zauberspiel, mit Musik von Wenzel Muller. 3. *Schulmeister Brystich*, Pantomime, und 4. *Hans Heiling*, Volksmärchen, beyde von Hrn. Kapellm. Volkert componirt. — Das *Theater in der Josephstadt* hatte noch mehr Unglücksfälle. In ihr Nichts sanken zurück: 1. *Die lächerlichen Begebenheiten in der Mühle*, ein ländlich komisches Singspiel von einem Anonymus. 2. *Scharka, die Retterin Böhmens*, oder: *Der Hunnenkönig*, romant. Gemälde, mit Musik von Kauer. Was der Tonsetzer *ex propriis* zum Besten gab, war keine taube Nuss werth; doch hatte er viele gute Bekannte zu Tische geladen, und die sah man nicht ungern. —

Concerte. Am 14ten gab der Hofschauspieler Reil im Theater nächst d. Burg eine Abendunterhaltung. Zum musikal. Theil derselben gehörten: 1. Eine Ouverture von Hrn. Asmayer, ziemlich flach und gehaltlos 2. Arie von Nicolini, ges. von Dem. Wranitzky. 3. Die beliebten Variationen von Weiss, für Flöte, Hoboe und Trompete, vorgetragen von den Gebrüdern Khayll. 4. Die Cavatine: *Son Gelsomino*, ebenfalls von Dem. Wranitzky mit lieblicher Naivität gesungen. — Am 16ten liess sich Mad. Catalani im Theater der Stadt Baden vor dem allerhöchsten Hofe, der sich gegenwärtig dort aufhält, hören. Sie sang die Arien: *„Della tromba“* — *„La plavida campagna“* — *„Deh frenate“* — die Variationen: *„Oh dolce concento“*, und das Volkslied: *„Salvo sia Francesco Augusto“*, welches diesmal, in Gegenwart des Landesvaters, vom Volksjubel beynahme übertäubt wurde. Die Geschenke der kaiserlichen Familie sollen sich auf 15000 Gulden W. W. an Werth belaufen. Ihr Abschiedsconc. gab Mad. C. am 22sten im Redoutensaale zum Besten der Armen. Dieses enthielt, nebst den Ouverturen aus *Faniska*, und dem *befreyten Jerusalem*, von Cherubini und Persuis, Variationen für das Waldhorn, vorgetragen von Hrn. Herbst, Hummels Rondo brillant, gespielt von dem 11jähr. Fräulein von Bellville, und endlich als Hauptsache die Arien: *„Mio bene, per te quest' anima“* — *„Son regina“* — *„Gratias agimus tibi“* — *„La biondina in gondoletta“*, variirt, auch zu guter Letzt nochmals das Volkslied. Die Einnahme betrug 12000 Gulden. Der Beyfall war abermals ausserordentlich, jedoch der Zufluf nicht mehr so stark. Mad. C. reist über Karlsbad nach Aachen, und verliess uns mit dem Versprechen, auf dem Winter wieder zu kommen. Eine gefährliche Probe, das zweyte Erscheinen! — Zum Vortheil der abgebrannten Einwohner Salzburgs wurde von einer Privat-Musik-Gesellschaft im landständischen Saale Händels Oratorium, *Timotheus*, zweymal gegeben. Im Ganzen gingen diese Productionen ziemlich erträglich zusammen, und der menschenfreundliche Entzweck gebietet, keine Mängel mit dem Mantel der christlichen Liebe zu bedecken. —

Miscellen. Im Laufe dieses Monats starb im schönsten Blüthenalter der k. k. Hoforganist, Hr. Oehlinger, gleich geschätzt u. geliebt als Mensch, wie als Künstler. Zu seinem Todtenopfer schlossen sich an die Mitglieder der k. k. Hofcapelle, seine zahlreichen Freunde, und führten Mozarts Seelenmesse in der Augustiner-Hofpfarrkirche unverbesserlich aus. An der Spitze dieses schönen Unternehmens stand Hr. Tobias Haslinger, Associé der steinerschen Musikalienhandlung, des Entschlafenen innigster Vertrauter, der beträchtliche Aufopferungen nicht scheuete, seinem Lieblinge dies kleine Denkmal treuen Herzens darzubringen. — Frau von Schuler-Biedenfeld, welche von der Hofoper in Dresden einen vortheilhaften Ruf mitbrachte, ist beym Theater an der Wien engagirt, und soll nächstens in Rossini's *Elisabeth, Königin von England*, debutiren. —

Sondershausen. (Beschluss aus der 34. No.) Die Erscheinung einer wahrhaft bedeutenden Production giebt mir noch Veranlassung zu einer *Nachschrift*. Hr. Kapelldirector, Max Eberwein, aus Rudolstadt, gab nämlich am 26sten July ein Concert, worin er durch ein merklich verstärktes Orchester unter seiner eigenen, ruhigen und doch wirksamen Direction, folgende Stücke, alle von seiner Composition, ausführen liess. Die gestochene Ouverture zur Oper, *Claudine von Villabella*. Schillers *Gunst des Augenblicks*, in neun Strophen, welche alle nach einer angenehmen, einfachen, und polonoisenartigen Melodie, von Dem. Ambrosius, mit sanfter Begleitung des Quartetts vorgetragen wurden, wobey das Singchor die 2te Hälfte der Strophe, mit Begleitung des gan-

zen Orchesters wiederholte. Zur Belebung des Ausdrucks gesellte sich dann in mancher Strophe eine Hoboe mit kleinen niedlichen Uebergängen zur Sängerin, so wie in andern Strophen, die Flöte und der Fagott. Eine dritte Strophe wurde mit vier Solostimmen harmonisch ausgeführt. Das Ganze erweckte durch gefällige Melodie und ungesuchte Harmonie die allgemeinste Theilnahme. Diesem folgte Hrn. Eberweins neues, zweytes Concert für die Klarinette. In der Ankündigung hatte es Hr. Hermstedt *ein grosses* genannt, und das mit Recht: es ist gross im Styl, in den Anforderungen an den Concertisten, in der Bearbeitung des Orchesters, und auch im Umfange. Nur mit der Ausdauer des Hrn. H. möchte es einem Künstler gelingen, dies Concert ganz nach Wunsch, wie hier, vorzutragen. Es hob ganz sanft mit dem Quartett an, schwang sich durch allmähligen Zutritt der übrigen Instrumente immer höher und ströhmte dann, gleichsam triumphirend, herrliche Harmonien, bis zum Eintritte der Klarinette aus. Nun entstand unter den Instrumenten des ganzen Orchesters nach und nach gleichsam ein Kunststreit, welches unter ihnen den grössten Antheil an der Unterstützung, Belebung und Verschönerung der Hauptstimme bemerkbar machen könnte. Drang nun dieser Kampf zu heftig auf die Concertstimme: so bediente sich Hr. Hermstedt seiner Uebermacht und Stärke auf seinem Instrumente und — schlug sich durch, mit Gewalt. Beynahe wäre zu behaupten, dies Accompagnement zum ganzen Satze bestehe blos aus den beyden ersten Takten, oder aus der darin herrschenden Figur. Wenn dies nun dem Kunstwerke den höchsten Grad von Einheit giebt: so ist die Kunst des Componisten zu bewundern, mit der er, sinnreich und geschmackvoll, durch weisen Gebrauch der verschiedenen Instrumente, durch überraschende Modulationen und Inganno's, durch canonische und contrapunctische Behandlungen des Hauptgedankens, grosse Mannigfaltigkeit in diese Einheit zu bringen wusste; so dass der aufmerksame Zuhörer, den ganzen, ins Grosse ausgeführten Satz hindurch, in beständiger Anregung und Erwartung erhalten wird. — Zur rechten Zeit folgte nun ein gefälliges und freundliches *Adagio* oder vielmehr Arioso, welches die Gemüther durch seine einfache, diatonische, aber edle Melodie wieder beruhigte. Nach einer, durch die Klarinette figurirten ersten Variation, folgte eine zweyte, in welcher das Orchester den *Canto fermo*, oder die unveränderte erste Melodie, harmonisch wiederholte, indess die Klarinette in freundlichen Tönen darum gaukelte. Nun ging die Concertstimme in die weiche Tonart über, worauf sie, nach manchen harmonisch künstlichen Wendungen, in einen wohlthätig heitern und muntern Satz einfiel, mit welchem sie, nach mehren überwundenen grossen Schwierigkeiten, das Concert beschloss. Allerdings tritt in diesem *zweyten* Concerte des Hrn. Eberwein die Klarinette merklicher, vielleicht auch mit mehrer Kunst hervor, als in seinem ersten, für dies Instrument; so, dass dem Aufmerksamen zuweilen für den Concertspieler bangen möchte. Ich wünsche der jungen Kunstwelt Glück zu diesem neuen, genialen Componisten. Mögen sich ihm recht viele Gelegenheiten darbieten, seine ausgezeichneten Talente und Kenntnisse oft *im Grossen* zu entfalten! Vielleicht glückt es ihm dann, den Geschmack des Publicums zu sich herauf zu ziehen; oder vielleicht, nach zehnjähriger Erfahrung, sich beym Schreiben der Fassungskraft der Zuhörer wieder mehr zu nähern! — Den zweyten Theil dieses Concerts füllte die *Schlacht bey Vittoria* aus.

E. L. Gerber.

Recensionen.

Grande Sonate pour le Pianoforte av. Violon concertant, comp. — — par M. J. Leidesdorf. Oeuvr. 63. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man erhält hier eine concertirende, recht eigentlich — in Erfindung, Anordnung u. Ausführung, bravourmässige Sonate, die dem Verf. Ehre, und allen fertigen und ausgebildeten Spielern Vergnügen machen wird. Sie besteht aus drey langen Sätzen. Das erste Allegro, aus D dur, ist voll Feuer und Leben, und wechselt auf unterhaltende Art mit angenehmem Gesang und brillanten, concertmässigen Figuren; wovon, wie ganz recht, den ersten mehr die Violin, die zweyten mehr das Pianoforte erhalten hat. Hierauf folgt ein einfaches, gefälliges Andante, aus F dur, mit vier Variationen, deren letzte in eine kurze *Coda* ausgeht. Auch in diesen Va-

riationen sind beyde Instrumente gut verbunden, und jedes kann sich hervorthun. An Erfindung stehet dieser Satz aber dem ersten einigermassen nach. Desto mehr hebt sich der dritte, ein grosses Rondo, Allegretto, aus D dur, heraus. Ueberhaupt möchte dieses, sowol in den Ideen an sich, als auch, und noch mehr, in der Behandlung derselben, und so auch in der Wirkung, der vorzüglichste von allen dreyen seyn. Das Frische, heiter Neckende des Thema, und dessen, was damit oder damit gemacht wird, ziehet eben so sehr an, als es die brillanten, zum Theil keineswegs gewöhnlichen Zwischensätze thun: und der rasche, rauschende Schluss, der so gut an seinem Platze ist, wird auch Beyfall finden. — Der Verf. moduliert viel, scharf, und oft unplötzlich in die entlegensten Tonarten: doch wird er damit nicht undeutlich im Zusammenhange und unordentlich im Plan und der Folge der Harmonien seiner Stücke: und mehrmals, besonders im letzten Satze, gewährt das wahrhaft Ueberraschende seiner modulatorischen Kreuzsprünge allerdings eine eigene Art des Genusses. Dass diese im letzten Satze um so mehr gefallen, kömmt daher, weil sie hier, als dem Charakter des ganzen Stücks angemessen, an der Stelle sind: denn dieser ist durchgehends humoristisch und piquant: man siehet doch also auch ein Warum u. Wozu — was bekanntlich bey gar manchen der eben so in der Kreuz und Quere modulirenden Stükken nicht der Fall ist. Dass Hr. L. seine Ausweichungen nicht selten für Auge und Verstand, obgleich nicht für Gehör und Gefühl, unrichtig bezeichnet: darüber soll wol ein Rec. jetzt gar nichts mehr sagen, indem es mehrre der ausgezeichnetsten Meister nicht anders machen. Recht und gut wird's darum aber doch nicht. — Die Sonate verlangt zwey fertige, rasche, feurige, aber auch für das Feine und Zierliche ausgebildete Spieler. Sie werden beyde genug zu thun haben: aber nichts allzuschwer finden, da alles den Instrumenten angemessen, sogar den Händen meistens bequem, und immer in gutem Fluss und natürlicher Folge geschrieben ist. Solchen Spielern nun ist diese Sonate mit Sicherheit, und zwar eben sowol zu angenehmer Unterhaltung, als zu fördernder Uebung, zu empfehlen.

Vorspiele für die Orgel — — von J. A. Dröbs. 12tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Hr. D. hat schon in einigen ähnlichen Werkchen bewiesen, dass er sich die gangbaren Figuren, und die soliden, wahrhaft orgelgemässen Formen älterer Organisten nicht wenig zu eigen gemacht hat; und er beweiset es in diesen Vorspielen (denen aber auch ein freyeres, gewissermassen ouvertürenmässiges Nachspiel zugegeben ist) von neuem, so zwar, dass er jene Figuren und Formen hier wol noch sorgsamer, als dort, angewendet hat. An Erfindung übertreffen diese Orgelstücke die frühern aber nicht; und daher sind die, wo Hrn. D. die Hauptgedanken gegeben wurden, die nämlich, welche über eine Choralmelodie geschrieben sind, bey weitem die vorzüglichern. In dieser Hinsicht ist z. B. sehr zu rühmen, wie Hr. D. die erste Zeile des Chorals: Was mein Gott will, das geschieh allzeit — No. 2., als fugirtes Thema durchgeführt hat, was eben hier um so schwieriger war, da dieser Choral bekanntlich aus A moll geht, mithin das Vorspiel gleichfalls aus dieser Tonart gehen muss, und doch diese erste Zeile ganz in C dur sich hält. So ist auch, No. 5, die erste Zeile des: Wir glauben all an einen Gott — als solches Thema, und mit Recht sehr ernst, in grossen Noten, lobenswürdig dargestellt. Freu' dich sehr, o meine Seele — No. 12, ist ganz, und mit einer, in Bindungen laufenden Begleitung, wie es der Ausdruck des Liedes wohl zuliess, mit Geschicklichkeit ausgeführt; nur dass hier die Figuren der begleitenden Stimmen etwas verbraucht sind. Dagegen ist No. 13, wo wieder die erste Zeile von: Ach was soll ich Sünder machen — das fugirte Thema abgiebt, und der Verf. sich an an diese Melodie h[illegible] sehr gut gelungen. Diese hier angeführten St[illegible] hält Rec. überhaupt für die besten: und sie sind studirenden Organisten, sowol zum Vortrag, wie sie stehen, als auch zum Vorbild, wie Vorspiele *dieser Art* zu finden und zu bearbeiten sind, mit Grund zu empfehlen. Sie eignen sich hierzu auch dadurch, dass sie kurz, dem Ausdruck jedes dieser Lieder angemessen, gar nicht schwer auszuführen, und durchgehends mit obligatem u. auch bedeutendem Pedal geschrieben sind. — Die übrigen Stücke stehen diesen nach. Die eigens erfundenen scheinen überhaupt des Hrn. D. Fach

nicht: er sollte daher lieber bey jener Gattung verbleiben, wo er gewiss Nutzen stiften und sich Beyfall erwerben wird. — Der Verleger hat das Werk sehr deutlich u. schön stechen lassen, aber einen geringen Preis angesetzt; was eben hier, in Hinsicht auf die meistens so armen Organisten und Orgelspiel-Lernenden, um so mehr Erwähnung und Dank verdient.

Kurze Anzeigen.

Motettum pro adventu: Rorate coeli desuper — (Blumen entsprieszt der Erde Schoos —) IV vocibus cantandum, comitante, si placet, clavicymbalo, auctore Abbate Vogler, edidit et verba german. adjecit Godofred. Weber. Moguntiae, ex officina mus. filior. Bern. Schott. (Pr. 26 Xr.)

Ein kindlichfrommer Adventsgesang. Die einfachen, sanften Melodien, so wie die leichtfassliche, durch alle Stimmen schön fliessende Harmonie, nicht ohne Eigenthümlichkeit, und ganz in dem Sinn der innigen, (darf man so sagen) liebevoll tändelnden Worte. Ein Chor, fast in der Art eines ernsten Rondo, in A dur, mit einem Minore in A moll, worauf jenes wiederholet wird. Das, was Vogler selbst, wunderlich, aber bezeichnend, die Gesangschweifung nannte, ist hier, wie in den meisten seiner religiösen Gesänge, schön ausgeführt. Die Begleitung des Pianoforte ist, wie auch der Titel sagt, nicht nöthig: doch für sie eine besondere Stimme beygelegt, die so eingerichtet ist, dass sie nicht nur die Sänger unterstützt, sondern auch hin und wieder die Wirkung einigermassen verstärken kann. Das kleine Werkchen wird ganz gewiss auf alle, die es gehörig ausführen, oder also ausführen hören, einen wohlthätigen Eindruck machen. Es ist sehr leicht zu singen, und sowol zum kirchlichen, als, und wol noch mehr, zum Gebrauch guter Singvereine mit bester Ueberzeugung zu empfehlen.

Der Troubadour, eine Sammlung Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Mus. ges. — von C. Th. Thewes. Bonn und Coln, bey Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Der Verf. ist gewiss nicht ohne Talent für die Composition des deutschen Liedes. Wenn er es erst ernster und strenger damit nehmen, dadurch Reminiscenzen aus andern Liedern, unbestimmte, hin und wieder auch irrige Declamation vermeiden, und seinen Liedern überall — wie hier in einigen der besten geschehen ist — neben dem allgemeinern Gefälligen, bestimmtern Charakter und eigenthümlichere Physiognomie geben wird: so kann es ihm an vielem Beyfall kaum fehlen. Dass er jene Vorzüge, und mithin auch diesen Beyfall werde erreichen können, beweiset unter diesen zwölf Nummern die eilfte, das treffliche altdeutsche Schlachtlied, vollgültig. Aber No. 2, (bis auf die unrichtige Declamation des Refrains,) No. 7, No. 8, sind auch gut; und No. 4, (bis wieder auf manche Schwäche in der Declamation) ist noch besser. Einige Stücke, wie eben das zuletzt angeführte, sind für die Bassstimme.

Sonate pour le Pianoforte, av. accomp. de Flûte ad libit. — — par Ferdin. Ries. Oeuvr. 76. Leipzig, chez Peters. (Pr. 18 Gr.)

Man empfängt hier ein ziemlich kräftiges Allegro, aus C dur, für den Klavierspieler vortheilhaft, und doch nicht schwer; und ein Allegretto, aus derselben Tonart, rondomässig behandelt, dessen artiges, höchsteinfaches Thema vielleicht ein englisches Volkslied ist, dem sich aber mehr hätte abgewinnen lassen, als ihm hier abgewonnen ist: denn der, allerdings nicht uninteressante Satz zieht sein Interesse mehr aus dem, zum Theil etwas wunderlich und launenhaft aufgestellten Beywerk, als aus ihm, dem Thema selbst. Die Flöte kann nicht überall so entbehrt werden, wie der Titel sagt: hat sie doch im zweyten Satze selbst einigemal das Thema, und allein, das Pianoforte aber blose Begleitung! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 9ten September. N°. 36. 1818.

Recension.

1. *Une fête de village en Suisse. Quintetto drammatique pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, compr. — — par le Chevalier Sigismund Neukomm. Œuvre 6e Haydn.* Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

2. *Une fête — — pour Pianoforte et Violon obligé — —* (Pr. 4 Fr.)

Rec. kann nicht behaupten, dass er von der malenden Musik — mag diese nun mehr natürliche, oder, wie hier, mehr historische Erscheinungen darstellen wollen — ein besonderer Freund sey: aber eben so wenig, dass er irgend eine Gattung verwerflich finde, in welcher sich Geist ausspricht, noch irgend ein Musikstück, in welchem Geist ausgesprochen, sich kund thut. Seiner Meynung nach, soll aber ein malerisches Musikstück erst ein gutes Musikstück überhaupt, ohne besondere Rücksicht aufs Malen seyn: sonst wird es, wäre dies Malen auch nicht missungen, zu einer Spielerey: dann muss der Componist, was dies Malen anlangt, seine Gegenstände mit Besonnenheit und Sinn gewählt haben: sonst wird es lächerlich u. abgeschmackt: und diese Gegenstände müssen wirklich bestimmt bezeichnet werden: sonst hört es auf, malerisch zu seyn. Nach diesen Ansichten ist er dies Werk des Hrn. N. genau durchgegangen, und wird die Resultate, die sich ihm für sein Urtheil dabey ergeben haben, hier aufrichtig mittheilen. —

Dass der Componist solcher Stücke einen beträchtlichen Vortheil aus der Hand gicht, wenn er, wie hier Hr. N., blos für Instrumente schreibt, und nicht, wie Haydn in den *Jahreszeiten*, zugleich für den Gesang — wo (Anderes noch unerwähnt) der Text seiner Musik als fortlaufender Commentar dient: das ist leicht zu bemerken. Aber es verdient auch von anderer Seite beachtet zu werden, dass die Musik, wenn sie malet, es doch vernünftiger Weise nur (vermittelst des Ohres und der Erinnerung) für die *Phantasie*, und, glückt es, durch diese für das Gefühl thut: die Phantasie aber weit mehr, ferne, wenn nur noch verständliche Anklänge, als unmittelbare Augen an der Gegenstände hielt: wozu noch kömmt, dass man bey solchen Angaben nur allzuleicht Missgriffe in's Gemeine oder Geschmacklose thut, statt dass man sich bey jenen Anklängen — weiss man nämlich, was man will, und soll, und vermag — nur etwa in's Unbestimmte und Unzulängliche verlaufen kann. Dort käme damit etwas Widerwärtiges, hier nur etwas Gleichgültiges zu Stande. Auch dieses mitgewogen, und bey der Anwendung auf gemaltes Werk in Anschlag gebracht, kann der Rec. dies fast nur loben, und Verschiedenes darin recht sehr, obgleich er es den besten, aber freylich auch mit, ohne Vergleich grösserm Aufwand an Mitteln ausgeführten Malereyen Haydns in den *Jahreszeiten*, vornämlich in dem lebens-, laune- und kunstvollen *Herbst*, nicht an die Seite stellen kann — worauf der auch Hr. N. nicht Anspruch machen wird. So viel im Allgemeinen!

Betrachten wir dies Werk nun im Besondern, und zwar zuerst als Musikstück an sich: so finden wir vier interessante Hauptsätze, deren jeder, den zweyten ausgenommen, wieder aus mehren kleinen Sätzchen zusammengestellt ist, die sich im ersten, und vielleicht auch im dritten, zu sehr drängen, im ersten auch (blos als Musik überhaupt betrachtet) nicht genug verbinden, aber überall, vorzüglich hingegen in No. 2 und 4, anziehen und eine sehr angenehme Wirkung machen. Zu den Ideen selbst ist, wie es der Gegenstand verlangte, mehres Nationale und

Locale, an Liedern, Tänzen u. dgl., benutzt, und dies überall gut gewählt. Nur No. 2 ist, ganz ohne solche Zuthat, frey erfunden — und dortrefflich. In der Ausführung — (dies Wort ist besonders in No. 2 und 3 in einer höhern Bedeutung zu nehmen, als man wol vermuthen möchte —) bewährt sich der wackere Harmonieker und gründliche Meister: in No. 2 ganz vorzüglich. Sonach möchten diese Stücke, und zunächst No. 2 und 4, jetzt noch abgesehen von allem Malerischen, schon als Musik überhaupt, von Jedermann beyfallswürdig befunden werden. —

Was nun, zweytens, die gewählten und zu bezeichnenden Gegenstände anlangt: so sind deren viele; so viele, dass verschiedenes, bey so enger Zusammenhaltung des Ganzen, (No. 2 zusammengenommen,) nur eine kurze, einigen eine kaum bemerkliche Hindeutung zu Theil wurde; manche darunter bedurften wol auch der Beyschrift so nöthig, wie jene Bilder des alten Malers: „das ist ein Hahn!" weil sonst Niemand sie dafür erkennete; und andere machen allerdings Lücken — welches Letzte aber durchaus kein Tadel ist, noch seyn soll: dagegen aber findet sich nirgends etwas ungeschickt oder geschmackwidrig Gewähltes, wie viel weniger etwas Abgeschmacktes; als worin uns das *Non plus ultra* eben jetzt, öffentlichen Anzeigen zu Folge, von Paris aus geboten wird, wo irgend ein musikalischer Unhold die überabscheuliche Mordgeschichte des Hrn. Fualdes in Musik gesetzt hat. — Alles dies anschaulicher zu machen, sey es erlaubt, die von Hrn. N. musikalisch geschilderten oder angedeuteten Gegenstände durchzugehen, nicht so ausführlich, wie sie der französisch und deutsch vorgedruckte Commentar angiebt, sondern nur in den, auch in der Musik, bedeutendern Momenten; und zwar so, wie sie der Rec. wirklich aus dieser Musik heraushört. Mit dieser Betrachtung aber wird er, um dann nicht von Neuem ansetzen zu müssen, zugleich das Dritte, die gelungene oder misslungene Malerey selbst, verbinden — wie dies nämlich von ihm ist befunden worden.

No. 1. Die Scene eröffnet sich kurz vor Aufgang der Sonne. Das leise, bewusstlos nur hinathmende Leben ist sehr gut angedeutet: das bald folgende allmählige Erwachen alles Lebendigen — ohne kleinliche Einzelnheiten, zusammengefasst in ein langsames Anwachsen der Ideen selbst, ihrer Zusammenstellung, der Tempo's, und der Stärke der Vortrags — wird gewiss auch nicht misslingen. Nun vernimmt der Hirt seine Heerde. Er trägt zu diesem Zweck einige abwechselnde Instrumente vor und lässt darunter die [illegible] Töne seines Horns erschallen. Der [illegible] thut wohl daran. Jetzt wird alles schon lebendiger munter, und fällt sich, und ruhet sich: es ist unverkennbar; aber es sollen, nach dem Commentar, da auch Vögel singen u. dgl. Singen sie wirklich, so thun sie's undeutlich: es hat aber nichts zu sagen. Jenes Belebende, in den Formen und im Ausdruck, wird gesteigert, bis die Sonne selbst herausstrahlt. Das allmählige, aber doch dringende Hervorrücken aus der Morgenwolke, und dann das plötzliche voranglänzende Erscheinen derselben (denn so hat es doch Hr. N. mit dem Sätzchen, *Vistenza mia*, und dann *Allegro molto*, beydes in D dur, gemeynt?) ist wahrhaft erfreulich; und so auch die allgemeine Heiterkeit der Lebendigen, die — wo der Satz in G dur tritt — sich fast ausspricht wie eine, mit Ausholen anstrebende alte Bravourarie:

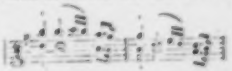

Man muss lächeln, aber freudig; und das ist ganz recht. Dieser Satz wird nun länger, frisch und fröhlich fortgeführt. Von manchen Einzelnheiten, die hier mit unterlaufen mögen, hört der Rec. zu wenige bestimmt genug heraus, um sie gerade hin nachweisen zu können. Er lässt sie dahingestellt seyn, und mag jeder Spieler in guter Laune sich selbst damit versuchen.

No. 2. Die Schweizer des Hrn. N. sind christlichfromme Leute alten Schlages. Sie sind Landleute, und wol auch nicht aus der Nähe der grossen Städte. Eine die Gemeinde an ihr Tagewerk, oder vielmehr, (sie hat ja einen Festtag!) ehe sie an ihre Landarbeiten geht, begleitet sich Alles langsamen Schritts und andächtigen Sinnes zur Kirche, um sich und das Seinige dem lieben Gott zu empfehlen. Der ganze Satz ist, ohne alle kleinlichen Malereyen einzelner Erscheinungen — wie das hier doppelt zu wünschen war — gewissermaßen wie eine antiphonische Musik zu einem Kirchen-Auftritte componirt und ausgeführt. Bey der Malerey der Instrumente

Gemüther, die wahrhaftig schön gelungen ist, hat Hr. N. überhaupt gar nichts Aeusseres darstellen wollen, ausser, dass er eben solch eine gewissermassen marschmässige Melodie zu Grunde legt, und sie erst als Canon durch alle Stimmen führt — welches Beydes denn, jenes an sich, dies durch das allmählige Hinzutreten der Stimmen mit derselben Melodie, das Bild einer sich zur Wallfahrt sammelnden und hernach vereint fortwallenden Menge, deutlich und wohlthuend vor das Auge bringt. Der ganze Satz ist meisterhaft. Dies ist sein Thema:

Religioso.

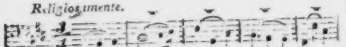

Sotto voce.

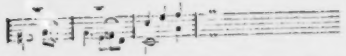

Die leise Erinnerung des zweyten Theils dieser Melodie, in der Fortführung, an Mozarts Priesterauftritt in der *Zauberflöte* ist ganz unerheblich, und kaum bemerkbar. —

No. 3. Eins thun, und das Andre nicht lassen. Die Leute haben dem Himmel das Seinige dargebracht: nun soll die Erde auch das Ihrige haben. Sie ziehen mit einer popalairen, ziemlich lebhaften Musik von dannen — wahrscheinlich auf einen ihrer schönen öffentlichen Rasenplätze; da wollen sie sich gütlich thun und lustig machen. Aber das geht nicht sogleich. Die Sonne ist während der Andachtstunden hoch heraufgegangen; sie hat Dünste aufgezogen; es verbreitet sich eine drückende Schwüle: (kurz, aber artig angedeutet:) die Dünste sammlen sich in eine Wetterwolke; von fern her donnernd zieht diese herauf; (sie kömmt etwas schnell: donnert aber hübsch:) die Blitze gehen erst nur einen flüchtigen Schein — denn es ist heller Tag: nun aber kommt's mit einemmal, und mit dem Eintreten der zackigen Triolenfigur, die in musikal. Donnerwettern seit Haydn fest-stehend geworden, die aber freylich auch so ganz bezeichnend ist, rauscht alles in vollem Sturme daher. Doch dauert die Wettermacht nur kurze Zeit: es war nur eine Wolke, kein vollständiges Gewitter; gar bald (und im Abzuge vielleicht gar zu schnell) eilt die Wolke murrend von hinnen, und alles klärt sich bald wieder auf. Mit einem Anklange der einleitenden volksmässigen Musik, folglich mit fortgesetztem Zuge zum Lustort, endigt das Stück. — Diese ganze Scene ist mit Geist erfunden und angeordnet; sie ist nicht weniger sehr lebhaft, mit fester Kraft, geübter Kunst, und auch zur Genüge bezeichnend ausgeführt: sie erinnert aber an Haydn, im *Sommer*, und nicht blos durch jenen Zickzack. Die Wirkung des ganzen Stücks ist übrigens, wie sie seyn soll, und, bey so wenigen äussern Mitteln, irgend seyn kann.

No. 4. Nun giebt's kein Hinderniss, nun giebt's keine Störung mehr: das Fest fängt an, und dauert den ganzen Satz hindurch, ohngeachtet dieser bey weitem der längste von allen ist. Aber er ist auch der mannigfaltigste, der reichste an verschiedenartigen Motiven, der localste: und der launigste und lustigste, wie billig, obendrein. Man kann ihn nicht ohne Vergnügen hören, und Rec. hätte dem ernsthaften N. kaum so viel guten Spass zugetrauet. Die Sache geht so her: Die Leute sind beysammen auf dem weiten, grünenden Plane, und Eins tritt zum Andern, plaudernd, scherzend, neckend. Ein nicht eben kurzes *Allegretto scherzando*, mit niedlichem Thema und viel Unruhe in den kleinen Figurchen, fasst dies, und was man sich sonst hinzudenken will, sehr gut zusammen. Nun wird das Zeichen gegeben, und der Tanz beginnt. Dieser besteht in einem ächtvolksmässigen, derben, wahrhaft lustigen Walzer, mit etwas sauerm, aber sehr gut geschriebenem Trio, und veränderter Wiederholung. Es ist dabey weder der Rumpelbass vergessen, noch das näselnde Ausholen mit

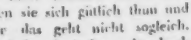

und dergleichen, durch die verschiedenen Stimmen. Zey fremde Accorde fallen endlich darein und machen Lärm: der Hirt will die Heerde nach Hause führen, und hat das Recht, über den Tanzplatz zu treiben. Ein Schweizer, und vollends ein Schweizerlandmann, weicht keinen Schritt von seinem alten Recht: die Tänzer müssen warten; aber auch sie sind aufs Recht gesteifte Leute, und so thun sie es bereitwillig. Meister Hirt giebt den Kuhreihen zum Besten; (erinnert der Rec. sich recht: den Emmethaler;) die Gemeine stimmt in die Alten ein. (Es wird jedoch nicht so einfach und na-

türlich harmonisirt, als es hätte geschehen sollen, sollte das Volk bestimmt bezeichnet werden.) — Das liebe Vieh ist jetzt vorüber; man tritt eilig wieder zusammen — (*Allegro*, Sechsachteltakt: sehr artig und charakteristisch;) endlich fängt der Tanz von neuem an, und geht noch flinker von statten. Doch, nicht lange darauf: da ertönt plötzlich die Glocke zum *Angelus*: sogleich schweigt der Tanz, und mit dem neunten, dem *dreymaldritten* Glokkenschlage sprechen die Leute ihr kurzes Gebetchen. (Allerliebst!) Hierauf wird sogleich Schicht gemacht. Mit einigen Takten aus dem Eingang dieses Satzes, welche hernach allmählig in sanftere, ruhigere Heiterkeit übergehen, schliesst sich das Fest, und schliesst sich das ganze Musikstück.

Hätte der Rec. über dasselbe mit sechs Zeilen aburtheln dürfen oder mögen, so würde er gesagt haben: es ist ein Scherz, wie ihn nur ein heiterer Muth eingeben, nur ein wackerer Künstler ausführen konnte; ein Scherz, der männiglich erfreuen kann, der aber auch, wie jeder, verlangt, dass man nicht, mit trüber Brille stöbernd, an ihm bis auf den Knochen schneide. —

Das Aeussere der Ausgabe beyder Bearbeitungen ist sehr gut; die Ausführung von Seiten der Spieler in beyden gar nicht schwer. Als Quintett nimmt sich das Ganze allerdings beträchtlich vortheilhafter aus: doch verfehlt es auch als Duo seinen Zweck nicht.

Rochlitz.

Nachrichten.

Dresden. Am 11ten Jul. gab die italien. Gesellschaft die sehr angenehme komische Oper, *le Cantatrici villane* von Fioravanti. Am 14ten wiederholte sie *la Vestale* von Spontini, und am 25sten, jene *Cantatrici*. Von beyden ist schon mehrmals gesprochen. Das Publicum nahm letztere mit vielem Vergnügen auf, weil das Stück sehr komisch und nicht uninteressant, die Musik scherzhaft, anmuthig und glänzend ist. Die Ausführung war trefflich; Mad. Sandrini, und die Hrn. Tibaldi und Benincasa zeichneten sich aus. — Am 15ten August: Mozarts herrliches Werk: *Così fan tutte*. Wir verweisen auf das, was wir im vorigen Jahre, No. 58, S. 645 gesagt haben, setzen aber hinzu, dass die diesmalige Ausführung, sowol von Seiten der Singenden als des Orchesters, keine der besten war. War nun physische Schwäche oder etwas Anderes bey den Singenden Schuld: wir hörten hin und wieder auffallende Misstöne in der Melodie, und zwar abwechselnd zwischen den hohen u. tiefen Stimmen. Im Orchester war in einigen Stücken ein unsteles Schwanken im Rhythmus bemerkbar. So wurde freylich die Wirkung der köstlichen Musik nicht wenig vermindert, und das Publicum wollte nicht recht warm werden. Die Besetzung war übrigens, wie sonst: Mad. Sandrini, Fiordiligi; Mad. Miercksch, Dorabella; Dem. Hunt, Despinetta; Hr. Bassi, Guglielmo; Hr. Benelli, Ferrando; Hr. Benincasa, Don Alfonso. — Am 23sten wurde Guglielmi's *Paolo e Virginia* wiedergegeben. Es scheint, als gewänne das Publicum diese Oper lieber: das Theater war besuchter, als in dieser Jahreszeit gewöhnlich. Wir fanden auch diesmal bestätigt, was wir No. 23, S. 418 dieses Jahrgangs von dieser Oper gesagt haben: das Gedicht ist interessant, die Musik demselben angemessen. Die Aufführung war gut, und dies wurde auch vom Publicum erkannt, sowol was das Ganze, als was die einzelnen auftretenden Personen anlangt.

Lemberg. So selten unsrer Stadt in auswärtigen öffentlichen Blättern Erwähnung geschieht: so ist sie doch, in gar mancher, und auch in musikal. Hinsicht, gewiss ein bedeutender Ort; und namentlich ist sie dies für wahrhaft ausgezeichnete, nicht alltägliche Virtuosen. Dies liegt zunächst in der sehr beträchtlichen Anzahl hiesiger Adelicher, die viel gereiset, und vornämlich durch Reisen zu einem hohen Grade von Bildung, besonders auch für die Tonkunst, gelanget sind. Vor kurzem wurden wir durch den Besuch eines Tonkünstlers erfreuet, der, in seiner Art gewiss einer der Ersten aller Jetztlebenden, allgemeinen, ausgezeichneten Beyfall fand, und von dem Ihnen einige Nachricht zu geben wir um so mehr verpflichtet halten, da er in Deutschland noch wenig bekannt, und seiner, unserm Urtheil nach, nicht nach Verdienst in Ihren Blättern, No. 17 v. diesem Jahre, aus Kiow, gedacht worden ist. Wir sprechen von Hrn. Anton Dall'Oca, ersten Contrabassisten in St. Petersburg, der hier am 17ten, und, nach allgemeinem

Wunsch, nochmals am 24sten Jun., Concert gab. Er behandelt den Contrabass, als Concertinstrument, auf eine wahrhaft ganz eigene Art. Sein reiner, starker, schöner Ton in der Tiefe, die Anmuth und Eigenthümlichkeit desselben in der Höhe; seine bewundernswerthe Fertigkeit und Sicherheit in Passagen aller Art und in den gewagtesten Sprüngen, so wie sein ausdrucksvolles Cantabile, und endlich seine kluge Verbindung der natürlichen Töne des Instruments mit den künstlichen, des Flageolets — erregten allgemeine Bewunderung u. Freude. Seine Tochter, Therese, sang mit angenehmer Stimme, und spielte einige Compositionen Fields so, dass man, in Hinsicht auf ihr noch so zartes Alter, ihr gleichfalls Beyfall gab, und für die Zukunft von ihr sehr angenehme Hoffnungen fasste. —

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate July.

Ich habe in meinem letzten Berichte des Knaben, *Lorsmanns*, Erwähnung gethan, der mir als ein vorzügliches Talent auf der Geige gerühmt worden war. Seitdem habe ich Gelegenheit gehabt, ihn selbst zu hören, und sein Talent nun thätiger, als es vielleicht in einem Concerte hätte geschehen können, kennen zu lernen. Er ist, nach der Versicherung seiner Aeltern, noch nicht volle acht Jahre alt. Sein Körper ist sehr ausgewachsen; und nur aus der Kindlichkeit seines Geistes, die fast an Kindischkeit gränzt, lässt sich sein zartes Alter abnehmen. Im Physischen dieses Knaben sind mir besonders aufgefallen: sein ungemein grosser, obgleich sehr wohlgestalteter Kopf, der auf eine kräftige Entwickelung der Seelenkräfte mit Recht schliessen lässt, obgleich die Anwesenheit derselben sich noch durch nichts besonders anzeigt; und das Musikorgan, das mir (vorausgesetzt, dass es die Natur dahin gelegt hat, wo es Gall gefunden zu haben glaubt) bisher noch an keiner andern Person in einer solchen Grösse vorgekommen ist. Uebrigens zeigt sich dieser Knabe, wie ich schon gesagt habe, noch in einem so hohen Grade als Kind, wie es hier zu Lande seines Gleichen bereits von drey bis vier Jahren zu seyn aufgehört haben. Sein musikal. Talent ist mir nicht sowol wegen der ungemeinen Leichtigkeit, mit welcher er die grössten Schwierigkeiten besiegt, als durch die Ruhe und Kraft, welche in seinem Spiele herrschen, und sich da, besonders in der Bogenführung, zu erkennen geben, bemerkbar worden. In meinem nächsten Berichte werde ich den Erfolg des Concerts anzeigen, welches die Aeltern für die Mitte des August angezeigt haben.

— Wer bedenkt, wie viele Vorstellungen eines Stücks dazu gehören, damit in einer so volkreichen und mit Fremden überhäuften Stadt, wie Paris, jeder Schau- u. Hörlustige im Stande sey, auch nur einer einzigen derselben beyzuwohnen, der wird sich nicht wundern, dass ein theatralisches Product, selbst wenn es kein anderes Verdienst hätte, als die mechanische Neugierde in Anspruch zu nehmen, oft funfzig und mehre Vorstellungen erleben und dann plötzlich in die tiefste Vergessenheit gerathen kann. Dieser Fall ist ehemals mit *Vaudrillon* eingetreten; dasselbe Schicksal dürfte *das rothe Käppchen* treffen. Hiermit will ich jedoch keineswegs gesagt haben, dass letztbenanntes Stück eine eben so grosse Sensation erregt habe, wie ehemals *Vaudrillon*. Im Gegentheile verringert sich das Publicum bey jeder Vorstellung. Auch die Journale schweigen. Indessen: die Direction sieht sich genöthigt, die Vorstellungen des Stücks fortzusetzen, weil sie, bey völligem Mangel an solchen Opern, die während der jetzigen Hitze nur ein mässiges Publicum herbeyziehen könnten, ohne jene das Theater schliessen musste. Daher hat auch Martin für die diesmalige Verzichtleistung auf seinen Urlaub eine Summe von 12000 Franken erhalten. Sein Name ist allerdings ein Talisman, der die gutmüthigern Pariser noch lange Zeit vielleicht für seine Person als Schauspieler und Sänger schadlos halten wird. Lemhard trägt als Sänger (und auf diese Qualität kommt es allein bey beyden an) fortwährend über Martin den Sieg davon.

— Man spricht in den musikal. Salons viel Gutes von einer neuen Klaviersonate von unserm Landsmann, Hrn. Wiederkehr. Ich kenne weder den Componisten, noch irgend eins seiner Werke, deren er bereits mehre herausgegeben hat. Die begleitende Violinstimme zu dieser Sonate ist auch für Klarinette, Flöte und Oboe arrangirt worden.

— Mad. Elena Vigano hat im Theater Louvois ein zweytes Concert gegeben, in welchem sich die Wachslichter in demselben Grade verringert, als die Zuschauer vermehrt hatten; in welchem

mithin von beyden Theilen ohngefähr dieselbe Anzahl gewesen ist. Es scheint unmöglich, eine grössere Sicherheit und Ruhe im Vortrage des Gesanges zu besitzen, als Mad. V. Nach dem lebhaften Spiele zu urtheilen, in welchem sie stets bey mehrstimmigem Gesange gegen ihre Nebensänger befangen ist, muss Mad. V., wenn auch keine geniale, doch wenigstens eine sehr feurige Schauspielerin seyn. Ob wir davon bey dem nächst wieder zu errichtenden italien. Theater werden urtheilen können, ist noch ungewiss. Wenigstens würde diese Sängerin den Namen einer *bella Cantatrice* mit Recht verdienen.

— *Les absens ont tort* ist ein Sprichwort, dessen deutsche Uebersetzung: *Wer nicht da ist, dem wird der Kopf nicht gewaschen*, moralisch genommen, wenigstens nicht auf Mad. Catalani anwendbar ist. Denn seit diese berühmte Sängerin Paris verlassen, scheint den Stimmführern in den Journalen fast jeder weibliche Zögling des Conservatoriums dieser ausgezeichneten Frau gleich! — Ausser dem Hrn. Ritter etc. Spontini, wird, wie man versichert, auch Pär eine Reise nach Neapel machen und daselbst eine neue Oper von seiner Composition aufführen. Wer möchte in Deutschland sich nicht darüber wundern, dass der Componist der *Camilla*, des *Sargino* und des *Achilles* in Paris fast kaum dem Namen nach bekannt ist, und dass höchstens einige musikal. Liebhaber sich erinnern, dass zwey seiner Opern, *la Primavera felice* und *il Principe di Taranto*, fast unbemerkt über das hiesige Theater gegangen sind! Selbst Pär's *Griselda* hat hier mehr den Ruf einer angenehmen, als vorzüglichen Composition. Ich mag nicht gerade widersprechen.

— Die *Académie Royale de Musique* ist jetzt noch unglücklicher daran, als das Theater Feydeau. Während das *rothe Käppchen* hier wenigstens augenblicklich eine Blösse deckt, flieht das Publicum die Hölle, welche ihm die *Danaiden* auf dem jetzt ohnehin heissen Theater heiss machen. *Zirphile* u. *Myrthenstengel*, kaum neu erweckt, sind wieder entschlafen. Vogels *Demophoon* wird nun wirklich einstudirt, sagt man.

— Die Gebrüder *Bohrer* sind vor einiger Zeit von London nach Paris zurückgekehrt. Ihr kurzer Aufenthalt in England lässt vermuthen, dass die Aufnahme, welche sie daselbst erfahren haben, nicht eben die vortheilhafteste gewesen sey; sie begeben sich, wie es heisst, nach Aachen.

— Nicht allein Bücher, sondern auch Künstler scheinen ihre Schicksale zu haben. *Lafont*, der jetzt hier doch der Geiger *par excellence* zu seyn scheint, hat im zweyten Concerte der Mad. Vigano fast vor leeren Bänken gespielt. Daher schien er auch offenbar sich gehen zu lassen. In der That sind mir die Vorzüge dieses Künstlers — sein vortrefflicher, präciser Ton, verbunden mit seinem vollendeten Vortrage kleiner, tändelnder, witziger Gedanken — nie so hervorragend, und die Fehler desselben — die bewusste Reissmanier, mit welcher er einzelne, bis zum Uebermasse hervorgehobene Phrasen executirt — nie so geringe erschienen, als eben an diesem Abende. Somit möchte man fast behaupten, Lafont müsse nicht aufgemuntert, sondern eher muthlos gemacht werden, damit er in seiner ganzen Stärke erkannt werden könne. Auch er geht nach Aachen. Sollten aus andern Städten Europa's sich eben so viele Musiker dahin begeben, als aus Paris: so werden die Diplomaten mit sammt ihren Büreaus nicht zahlreicher auftreten. Auch der junge Fortepianospieler, Herz, dessen ich schon zum öftern erwähnt habe, wird, sagt man, diese Reise machen.

— Es gehört nicht zu den geringsten meiner hiesigen musikal. Genüsse, den berühmten, höchst genialen Organisten an den Kirchen Notre-Dame und St. Germain-l'Auxerrois, Hrn. *Blin*, der wahrscheinlich jetzt einer der ersten Orgelkünstler Europa's ist, auf dem vortrefflichen Instrumente in letzter Kirche zu bewundern. Ob ich gleich von ihm kein eigentlich grosses Stück, sondern stets nur abgerissen, die Messe, die Vesper oder das Salus begleitende Sätze habe vortragen hören: so hat derselbe dabey doch stets eine so grosse Kunst entwickelt, wie ich es bisher an keinem Orgelspieler für möglich gehalten habe. Dieser Künstler besitzt insbesondere eine ganz ausgezeichnete Geschicklichkeit in der Verbindung, Führung und Haltung der Mittelstimmen. Er liebt es, die verschiedenen realen Stimmen auch auf verschiedenen Manualen, wie durch besondere Instrumente auszuführen; was sie um so deutlicher und anmuthiger hervortreten lässt. Ueberdem gleicht seine Behandlung der Orgel keiner aller derjenigen, die ich bis jetzt gehört habe. Was bey den meisten Orgelspielern das Product einer mühevollen Arbeit zu seyn scheint, wird unter Blin's Händen höchstgeniale Eingebung des Au-

geblicks, ohne Gewalt und Anstrengung hervorgebracht: ein leichtes, nur vom Geiste erzeugtes Kunstwerk, entblößt von allem körperlichen Kraftaufwande. Dieser Künstler wird aber auch von allen hiesigen Musikkennern so hoch geschätzt, dass jedesmal, wo er selbst spielt, die Journale den Ort, Tag und die Stunde des Kirchactus anzeigen, wobey er sich hören lassen will.

— Das Theater Feydeau wird eine Oper in einem Aufzuge: *Une nuit au château*, aufführen, als deren Componist der erste Hornist der grossen Oper, Meugal, genannt wird. Die Composition soll sich, sagt man, durch einen angenehmen, leichten Styl auszeichnen: aber übrigens weder kalt, noch warm seyn. Wir werden ja hören!

— Die Wiedereröffnung des italien. Theaters bleibt fortwährend für den ersten October bestimmt. Es ist keine Rede weiter davon, die Vorstellungen desselben auf dem Theater Louvois geben zu lassen; sie dürften von neuem im eigentlichen italien. Theater stattfinden. Im Falle das Theater Odeon bis dahin noch nicht wiederaufgebaut seyn sollte, würden die Schauspieler desselben, die jetzt im Besitze des italien. Theaters sind, wöchentlich viermal, und die italien. Truppe die übrigen drey Tage spielen. Es ist ausgemacht, dass Grasset, der Anführer des italien. Orchesters, so wie Benelli, der ehemalige Regisseur dieses Theaters, schon vor mehren Wochen in Mayland angekommen waren, um daselbst neue Sänger und Sängerinnen zu engagiren. Bis jetzt ist jedoch von den Bemühungen beyder Herren noch nichts im hiesigen Publicum ruchbar geworden.

— Es dürfte wahrscheinlich in diesen Blättern niemals einer Art von Gassenhauerinnen gedacht worden seyn, welche wol nirgends als in Paris gefunden werden möchten. Dies sind schwarzgekleidete, und vom Kopf bis zu den Füssen schwarzverschleyete Damen, welche Abends in den finstersten Strassenwinkeln (um sich somit das Ansehn eines ihrem Stande unentbehrlichen Incognito zu geben) in einer Helden- und Staatsmanier und ohne alle Begleitung grosse Bravourarien aus französischen Opern absingen. In demüthiger Stellung dastehend, den linken Arm bescheiden unter die Brust legend und mit der rechten einen kleinen Teller haltend, setzen diese Damen oft bis tief in die Nacht hinein ihren Almosengesang fort, und erschrecken damit, wer ruhig vor sich hingeht, wie unheilbringende Nachtvögel. Ob es mir gleich niemals hat glücken wollen, über die Lebensumstände dieser Damen Aufklärung zu erhalten: so scheint doch so viel aus dem Geschrey derselben hervorzugehen, dass sie alle mehr oder minder, wenn auch keine künstlerische Bildung, doch wenigstens eine musikal. Erfahrung besitzen müssen. Denn man erkennt in ihrem Gesange eine gewisse Fertigkeit, ja oft sogar eine Art von Virtuosität, und beydes lässt sich, trotz Branchu's Schreymethode, welcher alle diese Damen huldigen, nicht selten mit Interesse anhören.

— Die beyden verdienstvollen Orchester im Palais-Royal, das alte berühmte Blinden-Orchester auf dem Café des Aveugles, so wie der neue Musikverein, der sich auf dem Cafe d'Apollon gebildet hat, scheinen in die Mode zu kommen. Wenigstens versammelt sich draussen jeden Abend ein grosses Publicum, welches den Apollo-kündern von unten und den blinden Virtuosen von oben zuhört. (Das Café des Aveugles ist bekanntlich unter der Erde, das Café d'Apollon aber eine Treppe hoch.) Die Blinden tragen lauter klassische Sachen, zum Beyspiele, mozartsche u. haydnsche Symphonien, mit seltener Präcision vor, während sich erstere mit Galanterie-Sachen, mit Ouvertüren aus kleinern französ. Opern, Tänzen etc. beschäftigen.

C. L. P. Sievers.

Kurze Anzeigen.

Fortsetzung von zwölf Choralmelodien, mit mehren Bässen bearbeitet, von Carl Gottl. Umbreit. Gotha, in der Beckerschen Buchhandlung. 22 Seiten in Fol. (Pr. 1 Thlr.)

Der rühmliche Fleis des Verfs. in Auffindung und Bearbeitung der Bässe und Harmonien zu unsern Choralmelodien, scheint nicht ohne Beyfall und Aufmunterung geblieben zu seyn, da dieser zweyte Heft dem ersten so bald gefolgt ist. Diese neue Sammlung enthält folgende Choräle: 1. O Traurigkeit — mit 12 verschiedenen Bässen. 2. Wie gross ist des Allmächtgen Güte

— nach Eman. Bach, mit 10 verschied. Bässen. 5. Wo soll ich fliehen hin — (eine dem Ref. noch neue Melodie, statt deren in seiner Gegend die folgende, No. 4, gebraucht wird;) mit 10 verschied. Bässen. 4. Auf meinen lieben Gott — mit 9 versch. Bässen. 5. Was Gott thut das ist wohlgethan — mit 9 versch. Bässen. 6. O Gott, du frommer Gott — nach Sebast. Bach, mit 9 versch. Bässen. 7. Werde munter mein Gemüthe — mit 10 versch. Bässen. 8. Ach was soll ich Sünder machen — mit 8 versch. Bässen. 9. O Ewigkeit, du Donnerwort — mit 10 versch. Bässen. 10. Wohl dem, der sich auf seinen Gott — (eine nicht allgemein bekannte Melodie) mit 9 versch. Bässen; 11. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ — mit 9 versch. Bässen; und endlich 12. Ach Gott und Herr — mit 18 versch. Bässen und Harmonien. Alle sind ein abermaliger Beweis von des Verf.s Heimath, beharrlichem Fleis u. Erfahrung im Felde der Harmonie. Da übrigens der Ref. bey Gelegenheit des ersten Hefts dieser, durchaus in gleicher Manier geschriebenen Chorale, sich schon ausführlicher über sie selbst und den Nutzen und Gebrauch dieser Arbeit ausgelassen hat: (s. No. 50 des Jahrgangs dieser Zeitung von 1817:) so verweist er den Leser zur weitern Auskunft dahin. — Papier und Druck sind so gut und dauerhaft, als zum ersten Hefte.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. des Pianoforte, in Musik ges. — — von Louis Spohr. 41stes Werk. Dritte Sammlung der Lieder. Leipzig, b. Peters. (Pr. 16 Gr.)

Wenn die beyden ersten Sammlungen nicht wenig Freunde und Freundinnen gefunden haben, so verdient diese dritte deren noch mehre zu finden. Die hier gelieferten Stücke, zwar im Ganzen in derselben Weise, wie jene frühern, geschrieben, finden wir nämlich nicht nur mannigfaltiger in Auswahl und Charakter, sondern auch *noch* inniger im Ausdruck, *noch* schöner und eigenthümlicher in der Ausarbeitung, sowol des Gesanges, als der Begleitung, und dabey weniger gekünstelt, als verschiedene der frühern, und weit natürlicher fliessend für die Singstimme. So sind alle sechs, ohne Ausnahme: aber zur die schönsten halten wir das Lied von Fouqué, No. 2, das, von Göthe, No. 3, und das, von Kartscher, No. 5. Diese gehören gewis unter die vorzüglichsten Liedercompositionen, die überhaupt vorhanden sind; und, wie gesagt, die andern stehen ihnen wenig nach. Hr. Sp. habe Dank auch für diese treffliche Arbeit, zu der wol jeder, der sie sich einmal zu eigen gemacht, von Zeit zu Zeit immer mit neuer Liebe und Freude zurückkehren wird. — Die Lieder sind zugleich mit Begleitung der Guitarre in demselben Verlage herausgekommen:

Sechs deutsche Lieder, comp. von Louis Spohr. 41stes *Werk. Für die Guitarre eingerichtet.* (Pr. 12 Gr.) Die Einrichtung ist mit Fleis gemacht: die Musik eignet sich aber mehr für das Pianoforte.

Peter und Hannchen, ein scherzhaftes Duett, nach der, im Kapellmeister von Venedig zusammengestellten Musik, für Gesang und Guitarre bearbeitet von J. H. C. Bernhardt. Leipzig, bey Peters. (Pr. 10 Gr.)

Ein Schwank, der, wo nicht überall, doch gewiss hin und wieder, possirlich genug herauskömmt. Jener *Kapellmeister* ist von den Bühnen bekannt, und daher nur noch zu sagen, dass das *Ganze*, auch mit der Guitarre, und manchem lustigen Einfall im Texte, seine Absicht erreichen kann, voraus gesetzt, es sind wirklich spasshafte Personen, die es vortragen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VIII.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ *VIII.*** **1818.**

Durch den Tod meines Mannes, des Königl. Hof-Blas-Instrumenten-Verfertiger J. Gabler in Berlin hört die bisher bestandene Fabrik von Blas-Instrumenten nicht auf, vielmehr werde ich solche, mit Hülfe eines bey uns seit mehreren Jahren geprüften und in seiner Kunst bewährt gefundenen Werkmeisters fortsetzen.

Reelle und prompte Bedienung, verbunden mit civilen Preisen und dauerhaft guter Arbeit wird stets mein Bestreben seyn, das gütige Zutrauen, welches mein verstorbener Mann stets genossen, und welches ich auf mich übertragen hitte, zu rechtfertigen.

Künftig zeichne: J. Gabler seel. Wittwe.

die Wittwe Gabler,
grosse Präsidenten Strasse No. 10 in Berlin.

Aufgemuntert durch den *Beyfall*, welchen Göthe's von mir componirte **Claudina von Villa Bella** auf mehreren Bühnen, und zuletzt hier in Berlin gefunden, bin ich gesonnen, einen, von mir selbst auszufertigenden, umfassenden, aber für den geselligen Genuss besonders geeigneten Klavier-Auszug dieser Oper, in eigenem Verlage und auf Pränumeration, herauszugeben. Der Pränumerationspreis ist 25 Thlr. Preuss. Courant, und das Werk erscheint bestimmt vor Ablauf dieses Jahres. Die Pränumeranten werden vorgedruckt, und zur Annahme portofreier Pränumerationen sind gefälligst bereit

der Kön. Preuss. Regierungsrath, Hr. v. Grunenthal, und
der Kön. Preuss. Justizrath Hr. Krause hieselbst.

Zugleich mache ich allen Theater-Directionen bekannt, dass sie von mir die Partitur der Oper erhalten können, und bitte ich, sich deshalb portofrey an die eben genannten Herrn zu wenden, da ich einige Zeit von hier abwesend seyn werde.

Uebrigens müthigen auch die, leider stattfindenden Missbräuche an der Erklärung: dass jedes Exemplar des Klavier-Auszuges sowohl als der Partitur meiner Oper Claudina, welches nicht mit meiner Namens Unterschrift, und mei- dem Siegel versehen seyn sollte, als unächt oder entwendet zu betrachten ist.

Berlin, den 24. July 1818.

Johann Christoph Kienlen,
Kapellmeister der Theater in Baden und Pressburg.

Bey W. Rein et Comp. in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben

Anleitung zur Kenntniss der Harmonie, in Fragen u. Antworten, als Handbuch für Lehrer und Lernende, von M. A. Bauck. Neue mit Exempeln vermehrte Auflage. 1818. 8. Pr. 14 Gr.

Dieses Buch ist nicht nur Musiklehrern als Leitfaden beym Unterricht zu empfehlen, sondern überhaupt jedem, der sich mit Musik beschäftigt, und die dazu nöthige Kenntniss der Harmonie sich zu eigen machen will.

In der Anzeige von A. Methfessel's Commers- und Liederbuche in No. VI des Intelligenzbl. der mus. Zeit. muss folgender sinnentstellender Druckfehler verbessert werden; statt neun Burschenlieder lese man neue 8.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Köhler, H. Sonate p. le Pforte av. Flute. Op. 58. 14 Gr.

Berger, L. alla Turca p. il Pforte. Op. 8..... 12 Gr.

Gluck, Ouverture de l'Op.: Alceste arr. à 4 mains par C. P. Rungenhagen..... 12 Gr.

Weller, neueste Berliner Lieblingstänze f. d. Pforte. 4e Heft..... 10 Gr.

Gänsbacher, G. Requiem à 4 voci, 2 Vlni, Viola, 2 Clar., Fagotto, 2 Corni, Tromba, 2 Tromboni, Contrab., Violoncello, con Organo. Op. 15..... 4 Thlr.

Beethoven, L. v. das Geheimniss, Liebe u. Wahrheit von Werneburg, mit Begltg. der Pforte... 5 G.

Beethoven, L. v. an die Geliebte. Gedicht von Stoll, mit Begltg. des Pforte. . . . . 5 Gr.

Speier, W. des Deutschen Vaterland, Volkslied von Arndt. 3te Werk. . . . . 6 Gr.

Weber, C. M. v. Leyer und Schwerdt von Theod. Körner, mit Begltg. des Pforte. 3s Hft. 1 Thlr. 4 Gr.

— Balladen und Lieder mit Begltg. des Pforte. Op. 47. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Worzt, J. N. W. Missa pro omni festo, cum Graduale et Offertorio, à 4 voci, 2 Viol., 2 Corni, Viola, Violonc. et Organo. . . . . .

Perea, F. E. 6 Lieder mit Begleitung des Pforte. Op. 5. . . . . 12 Gr.

Pfeuhofer, F. X. 12 gesellschaftliche Gesänge für 3 Männerstimmen. 6s Wk. 1. 2s Hft. à 16 Gr.

Oczwarzowsky, Leyer und Schwerdt von Th. Körner für Pforte. 3r Thl. . . . . 14 Gr.

Gabrielsky, W. das Traumbild von Hölty mit Begltg. des Pforte. . . . . 4 Gr.

Glöe, Th. Sehnsucht von Schiller mit Begltg. des Pforte. . . . . 4 Gr.

Boieldieu, Favorit-Arie aus Johann von Paris: Welche Lust gewährt das Reisen f. d. Pforte. 6 Gr.

Nicolo, Romanze a. Joconde: Oft wenn uns Trübsinn plaget für Pforte. . . . . 4 Gr.

Westenholz, F. Trinklied: Ich und mein Fläschlein etc. mit Begltg. der Guit. od. des Pforte. . 8 Gr.

Mummel, J. N. an die Entfernte, für die Guitarre eingerichtet. . . . . 4 Gr.

— an die Entfernte, Romanze mit Veränderungen für die Singstimmen eingerichtet von Ambrosch. 8 Gr.

Himmel, die Sendung an Alexis, für die Guitarre eingerichtet. . . . . 4 Gr.

Die Namen, ein scherzhaftes Gedicht mit Begltg. der Guitarre. . . . . 4 Gr.

Locke, Terzett: Vereinigt ist hier Herz u. Sinn etc. für 3 Singstimmen mit Begltg. einer Guitarre. No. 4. . . . . 4 Gr.

Strunz, Jac. Bass-Scene mit vollst. Orchester-Begltg. u. der Singstimme im Klavier-Auszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Karl, Ch. G. Melodien zu Schulliedern. 1. 2s Hft. à 10 Gr.

Fuss, J. Elisium, Gedicht von L. Brachmann für Gesang mit Begltg. des Pforte. 39s Wk. . . . 10 Gr.

Krufft, Nicol. v., Selmar et Selma von Klopstock f. 2 Stimmen mit Klavierbegltg. . . . . 10 Gr.

Bornhardt, J. H. C. die Lebens-Alter, Gedicht von Oldecop für Gesang u. Pianoforte. 1 Thlr. 12 Gr.

Krufft, Nicol. v., der Abschied, von d. Freyin von Kruft für 2 Singstimmen mit Klavierbegleit. . 16 Gr.

Romberg, Andr. Was bleibet und was schwindet, Ode von L. T. Kosegarten. Partitur. 2 Thlr. 12 Gr.

— Dasselbe, Instrumentalstimmen. . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Dasselbe Werk, Klavier-Auszug. 14s Wk. der Gesangstücke. Op. 42. . . . . 1 Thlr.

— Sehnsucht, Gedicht von Schiller. Klavier-Auszug. . . . . 12 Gr.

Zumsteeg, Emilie, 9 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Hünten, Frz. Variationen für die Guitarre. . . . . 6 Gr.

Dröbs, 24 leichte Orgelstücke. Op. 10. . . . . 16 Gr.

Krufft, Nicol. de Variations p. le Pforte sur l'air: Ich saas und spann vor meiner Thür. . . . . 16 Gr.

Cramer, J. B. grd Quintuor p. Pforte, Violon, Alto, Violoncelle et Basse, Op. 60. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.

Streicher, N. 2 Marches p. le Pforte. . . . . 5 Gr.

Köhler, H. 3 Sonates p. Pforte, Op. 112. No. 1. 2. 3. à 16 Gr.

Ebers, C. F. 3 grandes Sonates p. Pforte av. Flute obligée. Op. 30. No. 2. 3. . . . . à 22 Gr.

— 3 grds Sonates p. Pforte av. Flute obligée. Op. 31. No. 2. 3. . . . . à 22 Gr.

Späth, H. 10 Variations sur un air connu p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Weber, C. M. de, gr. Sonate p. le Pforte. Op. 49. D dur. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Glasbacher, G. Adagio et Variations p. Pforte et Violoncelle obligée. . . . . 20 Gr.

Kels, J. F. 6 Variationen für Pforte und Flöte über eine beliebte Gavotte. . . . . 20 Gr.

Sacchini, Ouverture aus d. Op.: Oedipe à Colone für Pforte. . . . . 8 Gr.

— Ouverture de l'Op.: Oedipe à Colone arr. à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Rieger, C. leichte Variationen für das Pforte über das Tyrolerlied. . . . . 3 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. Nº. 37. 1818.

Einige Ideen über die ältere und neuere Compositionsart.

Es ist fast unglaublich, in wie kurzer Zeit und auf welche verschiedenartige Weise sich der Styl und überhaupt die ganze Gestalt der Composition geändert hat. Musikstücke der meisten Gattungen, welche vielleicht noch vor 30 bis 40 Jahren unter die vorzüglichsten gerechnet wurden und selbst bey der Menge den ausgezeichnetsten Beyfall erhielten, klingen jetzt in den Ohren der Meisten veraltet und abgeschmackt; um eine Arie, welche Hunderte in Bewegung setzen konnte, nach der Oper oder dem Concerte zu eilen, rührt sich jetzt weder Hand noch Fuss: eine Oper, welche die ganze gebildete Welt in Erstaunen setzte, ist jetzt selbst ihrem Namen nach gänzlich verschollen; ja selbst die anerkannt besten Musiken aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts hört man jetzt höchst selten, und unter ihnen auch vielleicht nur drey oder vier, welche noch hin und wieder einmal den Concertsaal zur Hälfte füllen. Wie ist es nun möglich, dass sich eine solche Revolution in einer Kunst, die doch unmittelbar auf das Gemüth einen wesentlichen Einfluss bey Jedermann und zu allen Zeiten geäussert hat, zutragen konnte? — Es können hier drey Fälle gedacht werden: entweder hat sich die Natur des Menschen in dieser Zeit so verändert, dass, was vor etwa 30–60 Jahren einen lebhaften und fuhlbaren Eindruck auf sein Gemüth machte, jetzt keinen mehr bewirken kann; oder die Musik hat sich in dieser Zeit so sehr zu ihrem Vortheil verändert, dass die ältere weit hinter ihr zurückstehen muss; oder der Mensch hascht nur nach Neuem und Auffallendem, und vergisst das Alte, sobald sich ihm etwas Neues darbietet.

Dass das Erste sich nicht so verhalten möchte, sieht Jedermann leicht ein. Denn, wenn auch vielleicht durch eine gewisse Modification oder äussere Veränderung in der Kunst der *Sinn* auf etwas Anderes, mitunter vielleicht Besseres gezogen wird: so kann doch niemals, auch bey dem minder Gebildeten, was nicht unmittelbar zu der ersten rohen Entstehung zurückführt, aus aller Acht gelassen werden. Das Urtheil wird zwar öfters nach dem äussern Schein einer Sache modificirt: doch wirkt das innere Wesen derselben dessen ungeachtet auf unser Gemüth, selbst wenn wir uns dessen nicht klar bewusst werden, und ohne dass wir unser Urtheil darnach einzurichten Willens sind. Die beyden letzteren Gründe kommen mithin mehr in Betracht, und wir wollen sie daher, so viel Wahres oder Nichtiges an ihnen seyn mag, näher untersuchen.

Das Erste, was zum Erfordernis einer guten Musik gehört, ist unstreitig die Bildung einer angenehmen, der Natur der auszudrückenden Empfindung, oder dem Wesen des Charakters angemessenen Melodie. Da die Hauptmelodie eines Stückes nach *allgemeinen Kunstregeln* aber nicht allzulang seyn darf, auch dies nicht füglich seyn *kann*: so fragt sich's, was zur Vollendung des Tonstücks weiter beygetragen werden kann? Man modificirt diese Melodie bis zu Ende der Composition auf mannigfaltige Weise, entweder durch Versetzungen, freye Imitationen, kleinere Veränderungen und Einschaltungen, so wie es entweder bey Singstücken dem untergelegten Text, oder der Sache überhaupt angemessen ist *). Diese

*) Dass diese Regeln Ausnahmen unterworfen sind, versteht sich von selbst. Hier kann nur ganz im Allgemeinen von ihnen die Rede seyn. d. Verf.

einfache Melodie würde nun die Basis des Tonstücks abgeben, ohne dass man darum, mit Rousseau, hier stehen bleiben und die Harmonie für ein Ueberbleibsel gothischen Barbarismus erklären darf. Die Hinzufügung der übrigen Stimmen giebt erst dem Ganzen Fülle, Licht u. Schatten, der ganzen Musik das Geistigere, Nachdrücklichere und Erhebendere. Durch die übrigen Stimmen wird das Thema auf verschiedene Weise nachgeahmt; oft gehen diese Stimmen nur begleitend mit, oder bilden fugirte Sätze und canonische Nachahmungen unter sich, immer mit der gehörigen Beziehung auf die Hauptstimme. Bey andern Compositionen geniessen alle Stimmen gleiches Recht, indem jede zu gewisser Zeit ihre Hauptmomente des Gesanges hat. Es würde zu weit führen, hier alle die verschiedenen Veränderungen aufzuführen, welche in der Kunst des Contrapunkts ausführlich abgehandelt werden. So viel steht fest, dass in dem Ganzen eine Einheit und Deutlichkeit der Melodie, und Feststellung des Thema, wonach das Ganze ausgebreitet werden soll, befindlich seyn muss, nicht aber eine häufige Veränderung der Melodie, des Taktes, der Bewegung etc. ohne Noth, welches jeden tiefern Eindruck des Ganzen durchaus aufheben würde. Eben so wenig, wie es dem Gemüthe eines Künstlers behagen könnte, wenn man zur dorischen Ordnung corinthische Säulen und zu diesen wieder jonische Capitäler oder einen verjungten Schaft nehmen wollte: eben so wenig kann es dem Musikverständigen gefallen, wenn er statt eines *auf allen Seiten* nach den Regeln wohlgearbeiteten Tonstückes, entweder Melodie oder Harmonie verzerrt und die Regeln der Composition vernachlässigt sieht, oder weder Nachahmungen noch gehörige Veränderungen des Thema verspürt. Auch kann eine allzugrosse, alles in Schmuck auflösende Zierlichkeit so wenig, als eine gänzliche Vernachlässigung der Kunstregeln erlaubt werden, weil das Eine so sehr, als das Andere, die Einheit des Ganzen aufhebt oder doch nicht mehr zur Anschauung kommen lässt.

Was nun die Anwendung dieser allgemeinen Regel auf die ältere Musik betrifft, so wird wol Niemand den Meisterwerken eines Händel, Bach, Graun, Hasse, Benda etc. eine Nichtbeobachtung derselben zuschreiben; vielmehr wurde das ganze Gewebe der Kunstregeln, welche für die wahrhaft edle Musik bestanden, noch jetzt bestehen, und hoffentlich immer bestehen werden, von ihnen auf das Gewissenhafteste und mit dem grössten Erfolge benutzt. Ihre Werke hatten eine bewundernswürdige Einheit, und daher eine Vollkommenheit, in wiefern diese hierauf beruhet, auch in ihren einzelnen Theilen; der grossen Kenntnis, welche sie von der Harmonie hatten, möchte sich wol nicht leicht Einer jetzt rühmen dürfen *): und diesem allein ist es zuzuschreiben, dass sie solche bewundernswürdige Werke lieferten. Die Werke Srb. Bachs, welcher die Regeln der Harmonie mit ihrer Anwendung aufs meisterhafteste zu gebrauchen wusste und alle Forderungen der Kunst im höchsten Maasse erfüllte, werden niemals ihren Kunstwerth verlieren, so grosse und verschiedene Umwälzungen der Zeitgeschmack auch in die Musik bringen sollte.

Aber bey allen diesen Vorzügen wünschte man bald *im Allgemeinen* etwas mehr Charakteristik in die Werke aller damaligen Tonkünstler. Nicht, dass sie nichts weiter gekonnt hätten, als künstliche Contrapunkte, nichts zu verfertigen vermocht, als solche, oder, auch in schwierigen Fällen, einen unbezifferten Generalbass zu spielen u. dgl., sondern ihr Binden an eine gewisse hergebrachte, alltäglich gewordene Form, und ihre Furcht, diese zu überschreiten, war der Grund jener Klage. Die Opernmusik hatte schon durch den gewöhnlichen, schlechten Text grosse Einförmigkeit erhalten. Die Form der Arien war genau vorgeschrieben, und selten wagte es der Eine oder Andere, diese engen Gewohnheitschranken zu übersteigen. Lange Recitative, noch längere Arien, einige Chöre, und selten ein Duett oder ein anderer mehrstimmiger Solosatz, waren der ganze Inhalt der Oper. Dadurch, dass dies alles seine Form und Bestimmtheit hatte, in einer Oper gewöhnlich, wie in der andern, verbunden mit dem langweiligen, gedehnten, sich immer wiederholenden poetischen Theil derselben, wurde der Wunsch immer reger, charaktervollere Opern und eine abweichendere Einrichtung derselben zu besitzen. Sulzer klagt schon in seiner *allgemeinen Theorie der schönen Kunste*

*) Srb. Bach fugirte bekanntermassen augenblicklich jedes ihm aufgegebene Thema am Flügel oder auf der Orgel, streng nach allen Regeln, der Kunst überhaupt, und der Fuge insbesondere. d. Verf.

darüber und muntert alle Künstler auf, dieses Gewohnheitübel abzuwerfen. — Dennoch darf man keineswegs glauben, dass die damalige Musik eine geistlose Masse ohne allen Charakter gewesen sey. Sie erhielt nur durch eingeschlichene Gewohnheiten etwas immer Wiederkehrendes und Ermüdendes in ihrer *Form*, ohne dass dadurch die einzelnen Bestandtheile geradezu verunstaltet wären. Gramm Arien haben gewiss so viel Effect und Erhabenes, dass schwerlich sehr viele der heutigen ihnen ohne Einschränkung an die Seite gestellt werden können. Ihr einfacher, würdevoller Styl sollte noch jetzt, besonders bey unserm heutigen, grösstentheils erbärmlichen Oratorienstyl, zum Muster dienen. Dass bey der Oper der Einfachheit, die oft zur Einförmigkeit wurde, entgegengearbeitet ward, ist sehr zu billigen und zu loben; dass aber in der Kirchenmusik dieselbe Anwendung gemacht wird, ist höchst tadelnswürdig. Diejenigen, welche sich diesen Fehler zu Schulden kommen lassen, begehen eigentlich ein doppeltes Vergehen, erstens wider die Kirche, und zweytens wider die Kunst. Es soll u. muss noch immer der alte Oratorienstyl zum Muster (das heisst aber nicht, zum blinden Nachmachen) dienen: für dies Feld der Kunst giebt's nun einmal nichts Besseres, und was man heutiges Tages an dessen Stelle gesetzt hat, hat es, das herrliche Feld selbst, nur, erst verwüstet, und dann verödet. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn. Am 16ten Aug., in einer Wiederholung von Päers *Sargino*, traten die Dem.a Campagnoli aus Leipzig zum zweytenmale bey uns auf, und erwarben sich allgemeinen Beyfall des zahlreich versammleten Publicums. Die ältere Schwester zeigte auch diesmal eine volle, klingende, weiche u. doch dabey kräftige Stimme von grossem Umfange; man bemerkte zugleich, dass sie mit nicht gewöhnlicher Geläufigkeit der Kehle einen zarten Vortrag des Cantabile verbindet. Auch besitzt sie einen Vorzug, der in neuer Zeit immer seltener geworden: nämlich, deutliche Aussprache der Worte im Gesange. Zu bedauern ist nur, dass sie sich so sehr auffallend den sächsischen Dialekt, wie er vom gemeinen Mann gesprochen wird, angewöhnt hat. Die jüngere Dem. C. besitzt ebenfalls mehre der an ihrer Schwester gerühmten Vorzüge: doch ist ihre Stimme noch ungleich, und in den Mitteltönen, da, wo der Uebergang zur Kopfstimme liegt, etwas grell; weshalb sie wohlthun würde, diese Töne mehr zu moderiren. Auch fehlt ihrer Stimme, so wie ihrem Vortrage, noch das Gefühlvolle und Rührende. Doch wird sie sich diese Vorzüge bey fortgesetztem Studium in der Folge hoffentlich auch aneignen. Beyde junge Künstlerinnen sind in der Schauspielkunst noch Anfängerinnen: doch zeigen sie glückliche Anlagen, und werden daher bey ihrem so sichtlichen Eifer auch hierin sich bald auszeichnen. Wie es heisst, so sind sie für unser Theater gewonnen; worüber sich alle Freunde der hiesigen Oper freuen können.

Berlin. Uebersicht des August. Den 3ten ward zur Feyer des Geburtsfestes des Königs eine vom Kriegsrath May gedichtete Rede von Mad. Schröck gesprochen, und darauf die Oper *Lodoiska* von Cherubini, in neuer, verschönter Gestalt gegeben, nachdem sie über zwanzig Jahre geruht hatte. Die Intendantur hatte für schöne Costumes und zwey neue Decorationen gesorgt: die, im ersten Acte, war nach der Angabe des geheimen Oberbaurathe Schinkel von den Decorationsmalern Köhler und Gerst ausgeführt; die, im dritten, von C. Gropius erfunden und gemalt. Die herrliche Musik wurde trefflich ausgeführt, und Mad. Milder-Hauptmann, als Lodoiska, Hr. Stümer, als Graf Floresky, Hr. Rebenstein, als Varbel, Hr. Blume, als Durlinsky, und Hr. Eunike, als Titzikan, gaben ihre Partien zur allgemeinen Zufriedenheit des zahlreichen Publicums, bey der ersten und den folgenden Vorstellungen. Besonders gefielen — im ersten Act: Varbels Polonoise: Für Mädchenreiz zu schlagen etc. mit Floresky's Gesang: Bild der Geliebten etc.; im 2ten Acte: Recitativ und Arie: Muth, armes Herz etc. (eingelegt, und, wie man sagt, vom Freyherrn von Poissl,) von Mad. Milder-H. trefflich vorgetragen; ihr und Durlinsky's Duett: Dieser Plan ist das Werk der Rache etc.; und Floresky's Arie: Seine Beute ist ohne Schranken etc. — Den 5ten gab Hr. Gugel mit seinem 10jährigen Sohne, bey seiner Durchreise von St. Petersburg

nach Paris. Concert in dem Börsenhause. Sie trugen ein Concert für 2 Waldhörner von Bernh. Romberg, und Variationen über eine russische Arie von Hartmann auf dem Waldhorn vor. Der junge Gugel besitzt einen reinen und zarten Ton, sichern Ansatz und Höhe, geschmackvollen Vortrag, und dabey eine Fertigkeit und Ausdauer, die, auf einem so schwierigen Instrumente, auch einem ältern Künstler zur grössten Ehre gereichen würde. Der Vater zeigte grosse Fertigkeit in Läufen, volle Tiefe, viel Sicherheit u. Gleichheit in den schwierigsten halben Tönen, und einen meisterhaften Vortrag. Dasselbe Lob erwarben sie sich auch im Theater, wo sie am 11ten im Zwischenacte ein Concert für zwey Waldhörner von Danzi vortrugen.

Als Zwischenspiel in diesem Monat verdienen noch Auszeichnung: die Lieder für 4 Männerstimmen ohne Begleitung, *Nachtlieder der Krieger*, und *Watzer*, von C. Blum componirt, und von dem Chor der königl. Schauspiele brav gesungen.

Recensionen.

Adonis, musikalisches Drama von C. W. Bauer, in Musik ges. — — von Carl Wagner, des grossherzogl. hessisch. Verdienstordens Ritter und Hofkapellmeister. Klavierauszug. Mainz, bey Schott. (Pr. 3 Guld. 45 Xr.)

Aus dem Titel nehmen vielleicht die Leser nicht deutlich genug ab, was ihnen hier geboten wird: es ist eine von den, in Italien seit alter Zeit und noch jetzt nicht selten bearbeiteten dramatischen (und auch von den Theatern als Dramen aufgeführten) Cantaten für Eine Singstimme (und den Chor); eine von den Cantaten, wie sie, im Wesentlichen, obschon nicht für theatralische Aufführung, früher Benda in der *Flucht der Laïge*, dann Haydn in der *Ariadne auf Naxos*, Reichardt in der *Ino*, und einige Andere geliefert haben, oder wie wir sie jetzt durch die berühmte Sängerin, Mariane Sessi, in Cimadoro's *Pygmalion* von der Bühne herab kennen gelernt haben. Die Italiener nehmen zum Stoff der Dichtung für diese Gattung meist Allegorien oder mythologische Gegenstände: beyde haben aber zu wenig inneres dramatisches Leben, als dass sie auf unserer Bühne, wo wir an dieses gewöhnt sind, ausgezeichnete Wirkung machen könnten; und mochten sie sie demnoch, so geschieht es nur durch die Ausübung des auftretenden Künstlers. Auch das hier angezeigte Werk theilt mit jenen den Gegenstand, und wird daher wahrscheinlich auf der Bühne das Schicksal theilen: nur ein ganz ausgezeichneter Sänger u. Schauspieler wird ihm Glück verschaffen; und dies wird einem solchen Sänger und Schauspieler bey diesem Werke leichter werden, als bey manchem ähnlichen, da es — die Verdienste der Musik jetzt noch unerwähnt — durch den handelnd eingeführten Chor mehr belebt wird; sonst aber möchte es wol, wie eben jene ähnlichen, in Deutschland bekannten Stücke auch, sein Glück reichlicher und sicherer finden, wird es vollstimmig in Concerten, oder im Auszug am Pianoforte ausgeführt.

Ueber das Gedicht kann es an diesem Orte genug [illegible] zu sprechen, es ist für musikalische Effecte vortheilhaft angeordnet, und es ist nicht zu lang — welches Letzte den italienischen Gedichten dieser Gattung, fast ohne Ausnahme, keineswegs nachgerühmt werden kann. Zur Erleichterung der Uebersicht, und zur Vorbereitung des Sängers, wie des Auditor s, ist ein besonderer Abdruck des Gedichts beygelegt; was zu loben ist.

Der Componist, hoffentlich allen unsern Lesern als ein wahrhaft verdienstvoller Mann bekannt, beginnet die Ouverture, wie es der Gegenstand verlangte, sehr ernst, aber, wie es der Gattung angemessen ist, nicht dunkel oder schwer zu fassen. Nach dem *Largo* treten die Hörner mit einem raschen, jagdmässigen *Allegro* ein, das sehr belebend, doch nicht eben lang, fortgeführt wird, und wovon sich das erste Recitativ schliesst. Die Hauptgedanken der ganzen Ouverture werden hernach im Stück weiter, und stets vollkommen zweckmässig benutzt. Adonis weiset in diesem ersten Recit. sein Jagdgefolge zurück, verräth dann, Aphrodite habe ihn in diese schöne Waldung am heutigen Pfingstmorgen beschieden, sie zu erwarten, und verliert sich wartend (in einem Arioso) in den Preis ihrer Reize. Während er seiner Sehnsucht Luft macht, sieht man Ares in einer Wolke drohend vorüberschweben. Mit der Erscheinung, die man an Hrn. W. gewohnt ist,

hat er nicht etwa, nach der Art gemeiner Tonsetzer, diese Erscheinung mit einer lärmenden Masse rauher Töne, sondern eigentlich gar nicht bezeichnet: Adonis hat ja kein Ahnung von dieser Erscheinung! aber die leise Hinweisung des Zuhörers auf die, wahrscheinlich folgenreiche, tragische Erscheinung — welche Hinweisung, wo nicht nöthig, doch rathsam war — hat er durch kurze Zwischenspiele der Musik aus dem ernsten Eingang der Ouverture zu bewirken gesucht. Voll Leben im Ausdruck und sehr gut begleitet ist die ganz kurze Arie, wo Adonis Aphroditens Annäherung zu vernehmen glaubt. Er hat sich aber getäuscht. Die ganze (theatralisch nicht gut erfundene) Scene mit dem Eber, ist, was sie seyn kann, und dass sie vom Componisten so gedrängt gehalten u. möglichst schnell vorübergeführt wird, möchte eben bey ihr um so mehr zu loben seyn. Für die theatralische Wirkung hätte aber auch die Arie, wo Adonis um Rettung fleht, kürzer gefasst werden sollen: für das Concert oder die Ausführung am Klavier hingegen ist sie in besten Verhältnis; und an und für sich gleichfalls zu rühmen. Schön und ungemein erfreulich finden wir die ganze Musik, vom Eintritt der Jagdhörner an, (aus dem Allegro der Ouverture,) namentlich das Arioso des Adonis: Dank euch, ihr Götter — und nun das ganze, lang ausgeführte Chor der Jagdgenossen, voll Kraft und Leben, und in wohlerwogenem Wechsel des Prendigen mit dem Ausdruck der Besorgnis und Aengstlichkeit. Die Genossen haben nämlich Adonis' Ruf, so wie er ihre Antwort gehört: aber beyde verfehlen einander, und indem Adonis zurückkehrt, haben jene sich wieder entfernt. — Das Unheil fängt nun an mehr über den Helden des Ganzen hereinzubrechen und seine Angst mehrt sich. Die Empfindung durch alle folgende Sätze ist mit grosser Geschicklichkeit, im Ganzen gesteigert, im Einzelnen vermannigfaltigt. In der anmuthigen, für einen vorzüglich ausgebildeten Sänger sehr vortheilhaften Arie: Ich lag in Haines Schatten — ist die Wahrheit der Situation dieser Mannigfaltigkeit und der Begünstigung des Sängers, nach der Weise der Italiener, und, wenn man so will, dieser italien. Gattung gemäss, offenbar nachgestellt, wenn wir nicht sagen sollen, aufgeopfert. Der Sänger wird's dem Verf. danken; und, trägt es jener recht zart und lieblich vor, das Publicum wol auch: denn am Ende geht ihm doch der leidige Adonis weniger zu Herzen, als der Sänger, der ihn vorstellt. Jenes anmuthige, reich variirte *Larghetto*, als erster Theil der Arie, gehet in ein lebhaftes *Allegro*, als deren zweyten Theil, über; und hieran schliesst sich die Musik zum Gewittersturm, vom Ares hervorgebracht. Diese, und dann, von ihr begleitet, die Verzweiflung des Verfolgten, ist — in ihrer Ordnung: schön aber und innig das *Largo*, worin Adonis sich nochmals an seine Göttin wendet. Dies *Largo* gehet dann in ein sehr lebhaftes, bravourmässiges Allegro über, womit Adonis der Geliebten entgegeneilen will, und dem grimmigen Ares entgegeneilt, der ihn nun ohne Weiteres, mehr kurz, als gut, abfängt.

Diese Nachweisung der einzelnen Theile des Werks wird erläutern, und hoffentlich auch bestätigen, was wir oben von ihm überhaupt sagten, und zugleich es denen empfehlen, welchen es bestimmt ist.

---

1. *Sieben Variationen für das Pianoforte über das Wiegenlied: „Schlaf Herzens-Söhnchen,“ von C. M. v. Weber, in Musik gesetzt von Wilhelm Hahn.* (Pr. 12 Gr.)

2. *Sonate pour le Pianoforte avec accomp. d'une Flûte obligée, comp. — — par Guillaume Hahn.* (Pr. 1 Thlr.) Beyde bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dieser, so viel Rec. weiss, noch wenig bekannte Tonsetzer scheint, nach diesen beyden Werken zu urtheilen, ein sehr fertiger Klavierspieler zu seyn; denn sie enthalten, besonders die Variationen, bedeutende Schwierigkeiten, die aber, sind sie überwunden, die Mühe belohnen. Die Variat. beginnen mit einer ziemlich langen Einleitung, *Adagio energico*, C moll, die eben sowol einer grossen Sonate zur Einleitung hätte dienen können, und die schon ankündigt, man solle nichts Leichtes und Gemeines erwarten. Sie ist gleich einer Phantasie fortgeführt, und, nachdem der C-Takt mit dem $\frac{3}{4}$ Takt verwechselt und die Harmonie in As dur geleitet ist, wird auf eine angenehme Weise das nächher in C dur folgende Thema kurz angedeutet. Die Variat. selbst sind nach der Art des Meisters, von welchem das Thema herrührt, geschrieben und be-

mkunden einen lebhaften, gewandten, allenfalls noch einiger Klarheit im Satze und einiger Mässigung bey Anwendung schwieriger Gänge bedürfenden Componisten, den aber die öftere Betretung dieser Bahn gewiss dazu führen wird. In Ansehung des ersten Punktes beziehen wir uns auf die 4te Variation, und wegen des zweyten, auf die in mehrern andern Variationen, ohne Noth, besonders durch Sätze für die linke Hand, die eine grosse Ausdehnung derselben erfordern, zu sehr gehäuften Schwierigkeiten. Zu mehrer Mannigfaltigkeit ist die 6te Variat. in As dur gesetzt, und führt durch ein Nachspiel von 8 Takten in die Hauptionart zurück. Nach der letzten Variat. folgt eine Cadenz, dann wieder ein Theil des interessanten Einleitungssatzes in C moll, worauf ein Theil des Thema und einige freye Läufe in gebrochenen Accorden einen eigenen, wohlgefälligen Schluss machen.

Die Sonate, E moll, ist keineswegs gewöhnlich in der Erfindung, und gehaltvoll; übrigens, zwar nicht weit in fremde Tongebiete abschweifend, was jetzt oft auf Rechnung des Zusammenhangs geschieht, aber in den einzelnen Gedanken meistens ansprechend und nicht ohne Bedeutung. In der Anordnung ist sie nach der gewöhnlichen Form; nur sind die Perioden, zu Gunsten der begleitenden Flöte, die einen guten Theil des Vortrags der Melodie übernehmen muss, und die einen recht geübten Spieler verlangt, etwas lang. Die Figuren sind, nach der, den guten Componisten jetzt gewöhnlichen, lobenswürdigen Weise, hinlänglich und genau mit Vortragszeichen versehen, wodurch sie mehr Leben und Interesse erhalten. Was die beyden oben berührten Punkte betrifft, so finden wir, in Beziehung auf den ersten, hier mehres, worauf wir den Componisten aufmerksam machen zu müssen glauben. Z. B. auf den Gang der ersten Seite, Takt 5, dann S. 4, Takt 21-22, und wo diese Stelle wiederkommt. Ferner im Adagio und im letzten Satze, wo bey mehren Stellen im Accompagnement die Harmonie nicht sorgfältig genug behandelt ist. Ueber den zweyten der obigen Punkte ist hier viel weniger zu sagen. Die Sonate ist überhaupt um vieles leichter, als die Variationen. Es liegt hier alles recht gut in der Hand und der Spannungen für die linke sind weniger: die Ausführung ist demnach weniger erschwert. Daher kann denn auch diese Sonate weniger geübten Spielern, wegen ihrer angenehmen Melodien und übrigen Vorzüge mit Recht empfohlen werden.

Gn.

Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par J. H. Closing. Oeuvr. 4. à Hamburg, chez Cranz. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. C. hat sich den Freunden der Gattung Musikstücke, wohin dies gehört, schon durch seine zwey Quartette für Pianoforte, Violin, Viola und Violoncell empfohlen, und es sind dieselben auch im vorigen Jahrgange dieser Zeitung ausführlich beschrieben und nach Verdienst gewürdigt worden. Dies Trio ist jenen Werken im Geschmack, Styl und Werth ähnlich; nur etwas kürzer gehalten und für die Ausführenden noch weniger schwierig. So gleicht es noch mehr den Trios Mozarts für dieselben Instrumente: und es ist in der That eben so interessant, zu bemerken, wie sehr sich Hr. C. den Styl, in welchem dieser Meister eben jene Trios schrieb, zu eigen gemacht hat, als es rühmlich ist, dass er, demselben treu, sich innerhalb dieser so wohlberechneten Gränzen hält. Er kann gewiss seyn, seine Arbeiten werden eben dadurch, wenn auch nicht den Virtuosen, die nur durch Noten über Noten gesättigt werden können, doch höchst achtbaren Liebhabern und wahrhaft gebildeten Musikfreunden sehr willkommen seyn. Denen werde denn auch dies schätzbare Werk hiermit empfohlen.

Es besteht aus drey Sätzen: einem mässig schnell zu nehmenden *Allegro*, (B dur,) einem singbaren Andante, (Es dur,) und einem raschen Allegro (B dur.) Dem ersten Allegro hat Hr. C. vornämlich durch Verlängerung des Thema, von vier zu fünf Takten, etwas Ungewöhnliches zu geben gewusst; das Andante zeichnet sich durch sehr gut geführten, eng zusammengehaltenen Gesang in allen Stimmen aus; und das Finale gefällt durch das Eigenthümliche der Erfindung eben sowol, als durch sichere, feste Haltung. Dass alles regelmässig und bedachtsam geschrieben, den Instrumenten ganz angemessen, und, allenfalls mit Ausnahme der Stelle, S. 20 um die Mitte, in der Klavierstimme,) nach dem jetzigen Stande der Musikpraxis, leicht, aber nicht obenhin, sondern mit Genauigkeit und Seele auszuführen sey: das gehet schon aus obiger Zusammenstellung

dieses Trios mit den mozartschen hervor. — Der Stich ist correct u. gut; das Aeussere überhaupt zu loben.

Zwölf fugirte Nachspiele für die Orgel — — von C. H. Rink. 15te Sammlung der Orgelstücke. 48stes Werk. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Dem, der wahres Orgelspiel zu schätzen weiss, und, wie dann fast vorauszusetzen, Rinks Werke für die Orgel kennt u. benutzt hat: dem wird die Anzeige des Titels schon genügen. Jedoch um der Orgelspieler willen, welche sich der Bekanntschaft mit dieses Meisters Orgelstücken noch nicht zu erfreuen haben, mögen hier einige Worte über den Inhalt dieser seiner neuesten, folgen. Mit einer feyerlich langsamen Einleitung, im grossen, edlen Style, voller herrlich verschlungener Harmonien, hebt der grösste Theil dieser Nachspiele an. Hier ist es vornämlich, wo die vier, fünf bis sechs Stimmen, ohne alle Kreuz- und Quersprünge, sowol im Manuale, als im Pedale, ihren ernsten, feyerlichen Gang fortsetzen, und wo sich der Verf. ganz als Orgelmeister zeigt. Man sagt irgendwo von Sebast. Bach, es gäbe keine Harmonie, keine Verbindung der Intervallen, von denen er in seinen Werken nicht Gebrauch gemacht hätte: ein Gleiches dürfte man wol auch von Hrn. Rink sagen. Und wie wohlgefällig, wie ungezwungen winden sich seine, oft überraschenden und fremden Harmonien in einander! nie zwecklos: immer als Unterstützung und Begleitung einer, dem Zuhörer fasslichen und eindringlichen, edel modulirten Melodie! — Diese Einleitungen führen dann auf eine Fuge, mit welcher fast jedes dieser Nachspiele schliesst. Die Themata zu diesen Fugen, die musterhaft, durchaus für das kräftige Pedal einer Kirchenorgel erfunden und für dessen Wirkung berechnet zu seyn scheinen, werden auf eine klare und fassliche Art durchgeführt; zwar nicht ganz streng, aber um so fasslicher und gefälliger, auch, wie bey diesem Meister kaum zu erinnern nöthig ist, rein vierstimmig. Da der Rec. bey diesen Nachspielen, welche an Kunst und Schönheit mit dem *achten Werke* desselben Verfs wetteifern, seine Erwartung nicht nur vollkommen befriedigt, sondern hin und wieder selbst übertroffen gefunden hat: so bleibt ihm nichts hinzuzusetzen, als der Wunsch, dass auch dies Werk von recht vielen jungen Orgelspielern mit Fleis studirt werden möge, damit sich dadurch die immer seltener werdende, ja in mehren Provinzen des deutschen Vaterlands fast verlorene, wahre Art, die Orgel zu spielen, von neuem immer mehr wieder verbreiten möge. — Papier und Stich sind lobenswerth. Noch ist zu bemerken, dass Rinks Werke für den keine Schwierigkeiten enthalten, der in gebundener Manier und mit obligatem Pedale zu spielen gewöhnt ist.

G.

Kurze Anzeigen.

Verbesserte Melodie der Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls mit Begleit. der Orgel, von J. A. Gleichmann. Hildburghausen, beym Verf., und in allen Musikhandlungen. (Pr. 6 Gr.)

Das Wesentliche des Unterschieds dieser Composition der Einsetzungsworte von der bekannten uralten, liegt darin, dass das Historische der letztern von den Worten des Heilands gesondert ist, indem jenes recitativisch, in kurzen Noten, diese aber *a tempo*, als Cantilena, im langsamern Tempo behandelt worden. Dieser Cantilena liegt jene alte Melodie zu Grunde. Die Declamation ist überall richtig. Die Orgel giebt einige Accorde zur Einleitung, dann, zum Recitativischen, die Hauptaccorde kurz an, und schliesst sich nur bey der Cantilena näher an die Melodie, deren letzte Phrase, in eyden Abtheilungen, sie allein wiederholt, doch so, dass in einer Anmerkung hinzugesetzt wird, es könne dazu der Chor die Schlussworte: Solches thut zu meinem (nun: zu seinem) Gedächtnis — wiederholen; was uns ein guter Gedanken scheint. Ueberhaupt ist das Ganze so abgefasst, dass, wer mit der üblichen Composition nicht zufrieden ist, (wir aber sind sehr mit ihr zufrieden.) oder wer mit einer andern zuweilen wechseln zu müssen glaubt, die hier dargebotene zu guter Wirkung gebrauchen kann.

Grande Fantaisie pour la Flûte, avec accomp. de l'Orchestre, comp. par A. E. Müller — — Oeuvr. 40. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Die Flötenconcerte des verst. Kapellm. M., besonders die spätern, kennet Jedermann und zählt sie zu den besten. Diese Phantasie ist ihnen, der Erfindung, der Schreibart, und der Behandlung des Instruments nach, vollkommen ähnlich, und nur im äussern Zuschnitt, in Anordnung der Theile, u. in der Dauer des Ganzen von ihnen verschieden. Sonach braucht über jenes nichts weiter gesagt, und nur dies Abweichende beschrieben zu werden. Ein *Andante maestoso* in D moll fängt an. Die obligate Flöte tritt bald ein, und indem sie über den ernsthaften, wohlgewählten Modulationen der Harmonie mit reichen Figuren sich fortbewegt, bildet sich ein sehr interessanter Satz. Er ruhet auf der Dominante, und die Flöte beginnet dann ein heiteres Thema in D dur, wie zu einem Rondo. Dies wird viermal, nicht eben ungewöhnlich, aber gut variirt. Die fünfte Variation, *Vivace*, behandelt dies Thema freyer, und aus ihr entwickelt sich ein lebhafter, ziemlich langer, und für den Concertspieler brillanter Satz, in der Art eines guten Concertfinale. Damit wird das Ganze passend beschlossen. — Auszuführen ist es, für geübte Solospieler, nicht eben schwer; und die Orchesterpartie ist leicht: beydes macht das schätzbare Werk um so Mehren, und überall, brauchbar. Es ist schön gestochen; und das Orchester besetzt mit dem Quartett der Saiteninstrumente, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Trompeten und Pauken können ohne Nachtheil weggelassen werden, da sie dem Charakter des Stücks nicht nothwendig u. auch nicht besonders günstig sind.

Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz de vaches etc. 5te, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Bern, bey Burgdorfer, Leipzig, bey Schmidt in Commiss. (Pr. 5 Thlr. 8 Gr.)

Die zweyte Ausgabe dieser Sammlung ist in unsrer Zeitung vor einigen Jahren angezeigt, ausführlich beschrieben und beurtheilt worden. Ueber alles, was im Allgemeinen auch auf Veranlassung dieser dritten Ausgabe zu sagen wäre, beziehen wir uns auf diese Recension. Vorliegende Ausgabe ist gegen die zweyte fast in demselben Masse vermehrt und verbessert, wie diese zweyte gegen die erste. Wir verdanken sie dem Hrn. Prof. Wyss. Dieser giebt denn auch hier, ausser der belehrenden Vorrede des Hrn. Kuhn zur zweyten Ausgabe, eine ziemlich ausführliche Einleitung, worin er, grundlich und beschieden, von allem, was er geleistet, Rechenschaft ablegt. Wir müssen die Leser darauf verweisen, denn es würde zu weitläuftig seyn, sich darauf im Einzelnen hier einzulassen; doch sey erwähnt, dass wir sein Verfahren in Ansehung der Sprache eben so sehr billigen, als das, seiner künstlerischen Freunde, in Ansehung der Musik. — Die Sammlung ist schön gedruckt, und auch mit zwey passenden Kupfern geschmückt, die Lory erfunden und gezeichnet hat. Da es bey dieser Sammlung auf Vollständigkeit, so weit diese bey so etwas möglich, abgesehen war: so ist wol nicht zu tadeln, dass manche Stücke allerdings unbedeutend, mehre einander sehr ähnlich sind, und was man sonst einzuwenden finden möchte, wenn man nicht in jene Absicht einginge. Darum aber, und weil auch das Werk seiner Stücke wegen für gar manche Liebhaber zu theuer geworden ist, wäre es zu wünschen, der Verleger veranstaltete nun noch von den, in Text und Musik am gezeichnetsten, und zugleich charakteristischsten Stücken eine Auswahl, welche höchstens das Viertheil des hier Gelieferten zu enthalten brauchte, und auch dem Liebhaber, wenigstens dem fremden, genügen würde.

Romances et Chansons pour le Pianoforte, comp. par Fred. Uber. Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Drey artige Stücke, mit gefälligen Texten und einer passenden, sehr leichten und fliessenden Musik, ohngefähr in der Weise Blasius's. Das Ganze, so leichtverdaulich es ist, zeigt einen Mann, der auch ganz andere Dinge zu schreiben versteht, als kleine französische Romanzen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten September. No. 38. 1818.

Einige Ideen über die ältere und neuere Compositionsart.

(Beschluss aus der 37sten No.)

Nach und nach fing man nun an, diese Schranken der Einförmigkeit zu durchbrechen, bis auf Mozarts Zeit, der denn, unter allen, die bisher die Welt gehabt, das *Non plus ultra* eines geistvollen, phantasiereichen u. charakteristischen Componisten wurde. Die Musik erhielt mit ihm ein ganz anderes Gewand, ein ganz anderes Ansehn und Aeusseres: allein das Fundament der Kunst, im Gefühl und in den allgemeinen Kunstregeln, blieben und mussten nothwendig bleiben. Mozart wurde erst der grosse Mann durch das Studium, und die Einsichten in die frühere, klassische musikal. Literatur. Sein zur Musik geborner Genius verachtete nicht die Kunst seiner Vorgänger, und durch sie leistete er erst das, was nachher die ganze Welt in Bewunderung setzte. Andere berühmte Componisten folgten mehr oder weniger seinem Beyspiel, und die Musik erhielt bald eine ausserordentliche Charakterfülle, und einen Geist, der Jedermann Zuneigung zu dieser herrlichen Kunst einflösste, ja gleichsam abzwang.

Aber mit aller dieser Vervollkommnung der Tonkunst, mit dem Erhabnen und Gefühlvollen, welches sie in jeder Brust hervorbrachte, mit diesem unendlichen Zufluss von charakteristischer Empfindung u. Phantasie, wurden zugleich engherzigere Gemüther rege, welche nun bald das ganze Wesen dieser Kunst in dem neuen Gewande, das sie angenommen hatte, suchten. Der aufmerksame Sinn früherer Zuhörer wurde jetzt mehr durch die unendliche Fülle angenehmer Melodien angezogen, als durch die colossale Arbeit verwikkelter Stimmenführung und durch einfache Grundthemata erhoben. Man verwechselte bald den innern Gehalt der Musik mit seiner äussern Anlage, und glaubte, wenn diese nur von einem genievollen Kopfe mit Leichtigkeit hingeworfen wäre, der übrigen Dinge gar nicht nöthig zu haben. Selbst Leute, die auf den Namen von Künstlern Anspruch machen, sehen diese neue Form der Musik für eine ganze Umformung derselben an, und wähnen, was in den letzten Jahrzehnden für ungeheure Fortschritte in der Kunst selbst und ihrem innern Wesen gethan worden wären; damit, wenn gleich sonst nichts, doch das erweisend, dass ihnen der schöne Schein, der angenehme Reiz Alles ist, die Nahrung für Geist und Gemüth ziemlich überflüssig scheint. Sie mögen doch in sich gehen, damit die Musik, diese himmlische Kunst, nicht in ihren Händen ein Spielwerk künstlicher Taschenspieler werde, da sie doch nur durch ihr inneres ganzes Wesen sich selbst bewähren, und auch einen tiefen und würdigen Eindruck auf unser Gemüth hervorbringen kann.

Keineswegs können wir uns einfallen lassen, die Werke neuerer, guter Componisten, eines Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven etc. hinter jene älteren zu setzen: sondern hier ist nur die Rede von dem häufigen Verkennen ihrer Bemühungen und ihres Kunstsinns. In der äussern, häufig angenehm reizenden Form dieser Werke, glaubt man, läge Alles, was ihre Verdienste bey Kennern ausmache. Allein bey näherer Untersuchung und vertrauterer Bekanntschaft mit ihnen u. den Kunstgesetzen, wird man bald die ungeheure Fülle ihres innern Werthes bemerken: wie kunstvoll oft diese und jene Idee in den verschiedenen Stimmen nachgeahmt wird, mit welchem Fleis die geistreichen Erfindungen unter die Gesetze geordnet werden, und welche Harmonie dem Ganzen zur Unterstützung und Verherrlichung dient. Da wähnt nun dieser und jener, dass das

alles darum nur gute und vortreffliche Kunst sey, weil es beym Anhören eine angenehme Erheiterung verursache; weil bald dieses bald jenes Instrument allein eine Stimme hübsch auszuführen habe; oder weil viel Gesang, viel Melodie darin, und das Ganze überhaupt recht anziehende, unterhaltende Musik sey, die *darum* auch einen herrlichen *Effect* auf Jedermann mache, und machen müsse. Wer darüber nicht ins Klare kommen kann, der erinnere sich zuvörderst nur, welche verschiedenartige, gute und schlechte Musik, nicht allein von dem grossen Haufen, sondern oft selbst von sogenannten Künstlern in Eine Klasse gesetzt wird. Man lese nur unsere Concertzettel und sehe, welche Namen da mit einander paradiren u. bemerke, dass dies Alles grösstentheils, selbst solchen Künstlern, gleiche Waare ist; man spreche mit gemeinen Liebhabern und jener Art von Künstlern, man höre ihre Urtheile über Mozart u. Paesiello, Gluck u. Pär, Haydn u. Rossini etc. Untersucht man nun weiter, und fragt, ob denn nicht wirklich — z. B. Gluck bessere Sachen componirt habe, wie Pär u. dgl., so wird man bald zur Antwort erhalten, dass dies gar kein Vergleich, gar keine vernünftig gestellte Frage sey; der Styl beyder Componisten sey ja so gänzlich verschieden; dieser schreibe nur für *solche* Leute, jener für *solche*; dieser liebe Declamation und einfachen Gesang, jener Virtuosität und Instrumentenspiel; ein Componist lege die mannigfachsten, aber herrliche Instrumentensolos in seine Compositionen, ein anderer liebe strengere Einheit des Ganzen; Einer habe die feinsten Nüancirungen in seine Werke gebracht, ein Anderer habe nur aus dem Groben; dieser wisse zu schattiren, trefflich schmelzende Uebergänge, überraschende Crescendos, Fortes, Pianos anzubringen, jener liebe das Schmettern der Trompeten und Wirbeln der Pauken, jener die zarten Hauche sanfter Blasinstrumente; der Eine mildfliessende Consonanzen, der Andere pikante Dissonanzen — und was denn des Unsinns dieser Art mehr seyn mag. — Aber sitzt denn darin, ist denn das *die Kunst?* und wohin sind wir denn gekommen mit unserm Urtheil über sie? Giebt es gar nichts Feststehendes, allgemein und überall Anwendbares, nichts allgemein und überall Gültiges, nichts Inneres und Wesenhaftes mehr in ihr, dem all jene Verschiedenheiten nicht beykommen, das auch klar gedacht, bestimmt ausgesprochen, auf Grundsätze u. Regeln zurückgeführt werden kann? In welcher andern Kunst verfährt denn der wahre Künstler nach Willkur, spottend aller Gesetze? und der Kunstrichter, und das kunstliebende Publicum lässt's ihm beyfällig hingehen? dem Maler vielleicht, dass er nicht zeichnen kann, wenn er nur angenehm colorirt? dem Dichter, dass er weder Gedanken, noch Gefühle ausspricht, wenn er nur hübsch fliessende Verse macht? Oder ists nicht wahr, wenn ich behaupte: Nicht wenigen, selbst der gepriesensten, und gewiss talentvollen Componisten unsrer Tage ist es gleichgültig, ob sie für das Gemüth, oder für die verfeinte Sinnlichkeit, oder selbst nur für die gröbere (durch Ueberraschung u. dgl.) schreiben; *wenn's nur wirkt*, d. h. wenn es nur Menschen dahin bringt, dass *sie* mit den Händen zusammenschlagen? Wird dies erlangt, so ists gut; um es zu erlangen, darf man sich alles erlauben, gleichviel, ob nach den Gesetzen der Kunst oder ihnen entgegen. Denn die Tonkunst ist in diesen Jahren gänzlich reformirt, ist umgeschaffen, und so sind jene Gesetze alter Plunder geworden, der nicht mehr passt, und, mit Achselzucken, wenn auch nicht mit Verachtung, (um jener beschränkten Zeit willen,) in die Rumpelkammer gestellt werden muss. Sonach ist ihre Muse nicht die, einengender Fesseln entledigte, aber in schöngemessenem Fluge zum Aether sich aufschwingende Himmelstochter, sondern eine unbändige Furie, welche den Erdkreis durchtobt, nur mit sich fortreissen will, und überall Unordnung, Willkür u. Gesetzlosigkeit einzuführen strebt. — Die ihr noch hören könnet u. mögt, lasst euch doch sagen, dass wahre Freyheit nur dann erst Statt findet, wenn der rege Wille und die Tugend die heiligen Gesetze in eurer Brust verschlossen hat, und sie ohne maschinenmässiges Wesen anzuwenden versteht. Ohne Erlernung, reiffliches Studium und Werthschätzung der anerkannten Kunstgesetze wird nun und nimmermehr Jemand ein tüchtiger Musiker. Tritt zu jenem sein Talent, und seine, nun geordnete Phantasie hinzu: dann, und nur dann wird er das leisten, was alle tüchtige Musiker vor ihm und mit ihm, und gleichfalls *auf diese Weise* leisteten.

Aber woher kommt nun diese stürmende Willkür, diese Ueberschreitung allgemeiner Gesetze? — Ich antworte: bey weitem bey den Meisten aus *Unwissenheit*. Heut zu Tage geben sich Wenige mehr die Mühe, sich durch das Chaos der Intervallenlehre, Bildung der Accorde,

Ton- und Dissonanzenfortschreitung etc. durchzuarbeiten, wie viel weniger, sich um die Gesetze des Schönen und Zweckmässigen *überhaupt* — in der gesammten Welt der Geister, nicht blos der musikalischen — ernstlich zu bekümmern. Wissen doch viele Virtuosen kaum, nur einen richtigen *Begriff*, z. B. vom Contrapunkt, zu fassen und sich klar zu machen; geschweige denn, dass sie den Umfang seiner Lehren verständen: noch viel weniger, sie anzuwenden vermöchten *)! In manchen sogenannten musikal. Cirkeln sind diese Dinge ganz u. gar böhmische Dörfer. Der heutige *populäre Componist* glaubt aus seiner sogenannten praktischen Erfahrung genug abgewonnen zu haben, um zu den Melodien, die ihm einfallen, und die er ohne weiteres aufnimmt, wenn und wo und wozu es sey, wenn sie nur nicht übelklingen — zwar keine eigentliche Harmonie, doch Accorde und Instrumente setzen zu können: ob aber im Ganzen die Fortschreitung richtig, ob das Ganze dem edlen Geiste der Tonkunst, und eben dem, was an *dieser Stelle* geleistet werden soll, angemessen sey: das kümmert ihn wenig. Es würde interessant seyn, wenn Jemand sich die Mühe geben wollte, mit den, die Harmonie betreffenden Schriften Kirnbergers oder Marpurgs in der Hand, die heutigen Werke zu kritisiren. Viele der Hrn. Verff. würden sich gewiss über ein solches Zusammenstellen höchlichst wundern, u. fragen, wer denn diese Herren gewesen, welche Landsleute, und was denn eigentlich vernunftiger Weise für eine Beziehung sey zwischen dem, was solch einem steifen Herrn zu sagen beliebe, und zwischen dem, was der freye Genius in dieser neuen Zeit schaffe? Man trifft bey vielen Componisten heut zu Tage nichts an, als neuere Musikalien, viel weniger ältere, am wenigsten gute musikal. Bücher theoretischen Inhalts.

Ich will keineswegs hiermit dem Ansehn guter u. mit der Kunst es redlich meynender Männer zu nahe treten: im Gegentheil freut sich gewiss jeder, und ich sicher nicht am wenigsten, dass es, Gott Lob, noch Praktiker und Theoretiker giebt, denen das wahre Wohl ihrer Kunst recht ernstlich am Herzen liegt. Allein es muss auch einem jeden, der dies Interesse theilt, eine strenge Pflicht seyn, so viel als möglich entgegen zu arbeiten — nicht sowol dem gänzlichen Verfall, (denn dieser wird von tüchtigen Männern ohnehin verhindert) als einem schlaffen, oberflächlichen, gauklerischen, träumenden, sorglos in's Zeug hinein raisonnirenden, componirenden, tumultuirenden Wesen, was sich so weit verbreitet hat, und alles, was nur auffällt, was überrascht, was beklatscht wird, (mit Händen, Zungen und Federn,) sogleich für baare Munze aufnimmt, u. so die Sinnlichkeit mehr vorherrschen lässt, mehr vorherrschen macht, als Einsicht und Gemüth. Dieses Uebel hat sich gewiss jetzt tiefer eingefressen, als Mancher glaubt; und damit gehet der Geschmack an der Musik, als einer schönen Kunst, denn doch wahrlich zu Grabe, und muss zu Grabe gehen. Aus blos Sinnlichem wird immerdar wieder blos Sinnliches. Was vom Fleisch geboren wird, das ist Fleisch: nur was vom Geist geboren ist, das ist Geist. So sagt die Schrift; und es ist auch in dieser Anwendung vollkommen wahr, und diese Anwendung auch gar nicht etwa unrecht oder anstössig.

Woher nun aber jene Unwissenheit eben in diesen Tagen, wo sonst so Viele so Vieles, so ohne Vergleich mehr lernen, als in vergangener Zeit? So wird man vielleicht fragen. Die Antwort könnte nicht kurz, und müsste weitschichtig werden, betrachteten wir den Musiker vorerst nicht blos als Musiker, sondern als Mitglied der jetzt erwachsenden Generation überhaupt. Aber wir wollen dies, wenigstens jetzt, übergehen, und bey jenem verweilen. Und da fällt die Hauptschuld auf den frühern Unterricht und die frühere Anleitung zur Musik? Wer Lust und Liebe zu dieser Kunst fühlt, fängt damit gewöhnlich an, sich auf irgend einem Instrumente näher mit derselben bekannt zu machen. Wird dem Schüler hier nur zur Maxime und zum Zweck gemacht, wie es leider so häufig geschieht, sobald als möglich eine tuchtige Fertigkeit und Handhabung seines Instruments zu erlernen, ohne dass man dabey auf die Bildung des Geistes und eigentliche Nahrung des Gemüths Rücksicht nimmt: so ist sehr zu befürchten, dass, wenn er sich nachher der Composition widmen will, er auch nichts weiter hervorbringe, als, was wieder dazu dient, Fertigkeit zu erlangen, Fertigkeit zu beweisen: vom eigentlichen

*) Wie viel anders war es doch noch vor ungefähr 30 Jahren in diesem Punkte! d. Verf.

Sinn, Geist, Wahrheit u. Geschmack aber nichts, oder doch nicht mehr, als was bey solchem Einüben und Abarbeiten Einem von selbst anfliegt; und was nie viel seyn kann, aber dann gemeiniglich auch nicht einmal am rechten Orte, zu sicherm und gutem Zweck angebracht wird. Das Mechanische der Kunst ist ein sehr wesentlicher Theil derselben: allein durchaus und zu jeder Zeit einem höhern Zwecke untergeordnet. Der Lehrer mache seinen Schüler vornämlich auf das Wesen, den Zweck und die Schönheiten der guten Musik aufmerksam, und zeige ihm eben darin den Grund, warum diese Musik in den Augen von Kennern, und auch von verständigen Liebhabern, einen solchen anerkannten Werth habe; und thue das, sobald der Schüler nur fähig ist, diese Dinge zu begreifen. Er wähle immer nur die bessern, ist es möglich, nur die besten Compositionen, alt oder neu, zur Uebung, mache ihm auf ihre Unterschiede aufmerksam, zeige ihm den Vorzug dieser Composition vor jener, und leite ihn so anvörderst zu einer höhern Stufe der *Ansicht*. Später zeige er ihm das Gewebe der innern Arbeit eines guten Tonstücks, lehre ihn hauptsächlich den Unterschied zwischen dieser innern Arbeit und einer äusserlichen Verbrämung oder Ausschmückung von Modulationen, Coloraturen, Figuren etc. erkennen, und, was jetzt besonders nöthig geworden, das Barocke vom Genialen unterscheiden. Gewiss, bey einem nur einigermassen für das Schöne und Zweckmässige empfänglichen Gemüthe und bey dieser mit Sorgfalt angestellten Wahl der zu übenden Tonstücke, wird der Schüler sich bald auf dem Standpunkt befinden, eignes Urtheil anwenden zu können, und er wird unvermerkt *doppelt* gelernt, erstens, sich mit wahrem Vergnügen die gehörige Geschicklichkeit und Fertigkeit erworben, zweytens, die klassischen Werke unserer musikal. Literatur kennen gelernt haben. Mit Eifer und Vergnügen wird er sich dann den höhern Studien seiner Kunst unterwerfen, um mit Ueberzeugung die Gesetze anzuerkennen, mit Nutzen die Regeln anzuwenden, von deren Richtigkeit und Vortrefflichkeit er sich vorher studirend, nun arbeitend, überzeugt fühlen wird. Wie viel anders wird es hingegen mit dem aussehen, welcher nichts gelernt hat, als sein ganzes Dichten u. Trachten nur auf eine erstaunenswürdige Fertigkeit und Volubilität zu wenden. Der leidige *Effect*, diese Wünschelruthe, und zugleich dies Wünschlein der schlechtern Tonsetzer unsrer Tage, wird sein ganzes Inneres einnehmen, und durch den Beyfall der leeren, rohen, gaffenden u. plaffenden Menge irre geführt, wird er — glückt's — eine Weile, ein ganz kurze Weile seinen niedern Zweck erreichen, dann, von einem Andern gar bald überboten, verdrängt, in sein Nichts zurücksinken, dieses sein Nichts nun fühlen, und ein unglückseeliges Geschöpf seyn; um so unglückseeliger, da er *nun* auch weder Muth, noch Kraft und Fähigkeit noch hat, neue, *für ihn* neue Bahnen einzuschlagen, und zu besserm Ziele sich empor zu arbeiten. Wie manches herrliche Talent, wie manche schöne Anlage zur Kunst ist auf diese Weise für immer zu Grunde gegangen; wie manches reich ausgestattete Leben hingeträumt, hingefaselt, oder auch, bey grosser, aber verkehrt gerichteter Anstrengung, hingewürgt worden!

Doch ich entferne mich von meinem eigentlichen Gegenstande! Nimmt man zusammen, was ich hier beygebracht: so gehet, irre ich nicht, über diesen Folgendes hervor:

Die neuere Musik hat allerdings, wegen freyem Wegwerfen oder vorsätzlichem Vermeiden gewisser einförmiger, den Geist hemmender, das Gefühl ermattender Formen, und wegen der lauteren An- und Aussprache der Affecten und der Phantasie, gewonnen; sie hat dadurch ein neues, ein freyeres, einnehmenderes, ja wol auch verklärteres Gewand angenommen: in ihrem Innern jedoch, in ihrem Wesen, blieben ihre Gesetze, blieben ihre Kunstregeln, und mussten bleiben, weil die anerkannten Fundamente für die wahre Schönheit jeder Kunst nie verändert werden können. Auf der andern Seite verlor jedoch die neuere Musik durch Entfernung vieler talentvoller Köpfe von ihrem wahren Sinn, Geist und Wesen, deshalb, weil sie das Kleid mit dem Körper verwechseln, und weil jetzt Gemeinheit und Sinnlichkeit im Publicum, indem ihnen der Künstler fröhnt, in der Musikwelt Sitz und laute Stimme erhalten haben, und nun eben so auf den Künstler (den schwächern) entscheidenden Einfluss gewinnt, wie sie vorher von diesem entscheidenden Einfluss empfangen hat.

„Kann das anders werden?" Warum nicht? Alles, was anders geworden, kann auch wieder anders werden! — „Wie aber, da man ja hier Niemand zwingen, nicht einmal nöthigen kann?" Nur dadurch, dass die Einsichtigern und Bessern

sich zusammenthun, um eine Masse gegen eine Masse zu bilden. — „Wie geschieht das aber?“ Davon ein andermal! —

Auszüge aus Briefen.

London. Die hier gemachte Erfindung der Chiroplastik hat viel Aufsehen erregt, und ist, wie bey so etwas immer und überall zu geschehen pflegt, erst überlaut gepriesen, dann desto schärfer getadelt worden. Die Wahrheit mag auch hier in der Mitte liegen. Hr. Logier, der Erfinder, ist derselbe, der auch eine neue Methode, Musik zu lehren, bekannt gemacht, und auch damit die Aufmerksamkeit Vieler auf sich gezogen hat. Eine Gesellschaft angesehener Musiker hat jedoch, nachdem sie seine Methode und seine Schuler geprüft, sehr ungünstig darüber entschieden. Wem daran gelegen, der kann sich aus den Schriften beyder Parteyen, die bey Chappel und Comp. erschienen sind, weiter darüber unterrichten. Hr. Logier wird indessen wenigstens in so fern zufrieden seyn können, als ihm seine Erfindungen viel Geld eingetragen haben. — Die Herren Illight u. Robson haben vor einiger Zeit eine neue Orgel, unter dem Namen Apollonicon, erbauet, die ein rühmenswürdiges Instrument ist. Sie verbindet mit grosser Zartheit und Anmuth die imponirendste Stärke des Tons. Sie kann durch einen, oder durch mehre Spieler zugleich, (bey mehren Claviaturen *neben* einander) behandelt werden, und, wenn man will, auch ohne alle Spieler, durch Walzen, auf welche grosse vortreffliche Musikstücke — z. B. Mozarts Ouvertüre zu *Clemenza di Tito*, Cherubini's Ouvertüre zu *Anacreon*, grosse Chöre aus Haydns *Schöpfung* und seinen *Jahreszeiten* etc. — gesetzt sind, und sich sehr schön ausnehmen. — Empfehlung verdient und vielen Beyfall findet auch das neue Instrument, Oedephone, eine Variation und sehr gelungene Ausführung der Erfindung Chladni's, und im Wesentlichen den Instrumenten früherer Meister in Deutschland, wo gleichfalls, wie hier, der Ton, vermittelst einer Claviatur und eines Cylinders, aus Metallstäben hervorgelockt wird, ähnlich. Der Erbauer ist ein Deutscher, Hr. Vanderburg, aus Wien. Er verkauft hier ein solches Instrument für 200 Guineen. — Hr. Cramer, der seit einiger Zeit wieder in London ist, arbeitet fleissig an verschiedenen neuen Compositionen, hat aber auch wieder Unterrichtsstunden, wie ehedem, in der höhern Klasse der Musikliebhaber übernommen. Bey seiner vortrefflichen Methode und seinem grossen Ruf zahlt man ihm gern für eine Lehrstunde (d. h. hier, wegen der Entfernung der Wohnorte, für 40 Minuten,) 28 Schill., oder etwa acht Thaler; was aber doch auffallender klingt, als es ist, indem man damit hier kaum mehr anfängt, als etwa mit einem Speciesthaler auf dem festen Lande. Ries und Kalkbrenner haben, nach Cramer, wol den grössten Namen als Musiklehrer und Componisten für das Pianoforte und Virtuosen auf diesem Instrumente. Ries vervollkommnet sein Spiel immer mehr, und wirklich bis zum Erstaunen. —

Aus *Rio-Janeiro* melden direct in Leipzig angekommene Briefe, dass der Kapellmeister des Königs, unser geehrter Landsmann und Freund, Sigism. Neukomm, sich, wie mancher andere, auch noch jüngere Deutsche, an das heisse Klima nicht gewöhnen kann, sondern fast immerfort kränkelt. Der König selbst und sein hohes Haus nehmen sehr gnädigen Antheil an ihm; seine Constitution, und besonders seine Brust, ist aber so geschwächt, dass ihm die Aerzte sogar die weite u. beschwerliche Ruckreise in's Vaterland haben widerrathen müssen. —

Gottingen. Einem, vom Universitäts-Curatorio ausgefertigten und vom königl. Cabinets-Ministerio zu Hannover bestätigten Rescripte gemäss, hat die Stelle des seel. Forkel, als Universitäts-Musikdirector, Hr. Heinroth, Doctor der Philosophie, und bisher Inspector und Lehrer am jüdischen Institute Jacobssohns zu Seesen, erhalten, und wird dieselbe zu Michaelis antreten. Es hatten sich Viele um diese Stelle beworben, in der Meinung, sie sey von so gutem Ertrage, als sie von Ruf war. Das Letzte war sie aber nur durch den berühmten Mann, der sie bisher bekleidete; ihr Gehalt aber ist sehr gering. Hr. Heinroth wird über verschiedene musikal. che und auch nicht musikalische Gegenstände lesen, und es ist zu erwarten, dass, wenn es ihm damit gelingt, ihn auch die Regierung mehr begünstigen werde. Als Componist hat er sich bisher nur durch einige Klaviersachen und Lieder bekannt gemacht. Forkels Nachlass wünscht jetzt sein Sohn, aber im Ganzen, zu verkaufen. —

Braunschweig. Unser neuerrichtetes Theater gewährt nicht nur schöne Hoffnungen, sondern auch den Verständigern u. Billigern viele Freude. Ohngeachtet für das Schauspiel (und, unsrer Meynung nach, mit Recht) am meisten gethan worden, so ist doch auch die Oper achtungs- und beyfallswerth. Man giebt nicht wenig gute Werke, und würde geringe wol gar nicht geben, musste man nicht Rücksichten auf die Kasse nehmen, die bey manchem der Letztern sich besser steht, als bey manchem der Erstern, besonders wenn diese öfter wiederholet werden — was doch, schon bey ihrer Schwierigkeit und Kostbarkeit, unumgänglich nöthig würde, wäre es auch möglich, dass man sie schon auf das erste oder zweyte Anhören ganz fassen, ganz würdigen, ganz geniessen könnte; und dies wird wenigstens Niemand behaupten, der etwas von der Sache versteht. Ueber Einzelnes sprechen wir billiger Weise jetzt noch nicht: es mag sich alles erst noch mehr abrunden u. einfügen. Doch sey kürzlich erwähnt, dass das Orchester ausgezeichnet brav; der Tenorist, Hr. Bader, und der Bassist, Hr. Welnstädt, gut und lobenswerth: das weibliche Personale aber noch mancher Verbesserung bedürftig ist. Wir können indessen wol auch diese Verbesserung von der umsichtigen, thätigen und erfahrnen Direction, besonders bey der neuangeregten lebhaften Theilnahme des Publicums, mit Vertrauen erwarten. — Der durch seine Veranstaltungen grosser musikal. Aufführungen rühmlich bekannte Musikdir., Hr. Bischoff, in Hildesheim, gehet mit der Vorbereitung einer ähnlichen, für den 21sten Septbr. in einer Kirche seines Wohnorts, um: wie ich höre, werden nicht wenige Musiker und Musikfreunde, Sänger und Instrumentisten, von hier aus thätigen Antheil nehmen.

Recensionen.

Orpheus und Euridice, grosse lyrische Oper (lyrisches Drama) in drey Aufzügen, a. d. Französ. des Moline, in Musik ges. vom Ritter Gluck; vollständiger Klavierauszug, mit deutschem und franzos. Texte; bearbeitet von Carl Klage. Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 5 Thlr.)

Der Klavierauszug auch dieses Meisterwerks des grossen Gluck wird allen Freunden seiner Musik, ja allen Freunden einfachedlen Gesanges und musterhafter Declamation, willkommen seyn. Er wird das um so mehr, da eben dies Werk in Deutschland wenig bekannt ist, und den Solosängern, für die doch zunächst Auszüge bestimmt sind, in den Rollen des Orpheus und der Euridice, (Amor ist weniger bedeutend, und diese drey sind die einzigen Solopartien,) hier mehr geboten wird, als in den meisten der übrigen Opern desselben Meisters. Namentlich sind die Recitative jener Hauptpersonen so trefflich geschrieben, dass sehr zu wünschen ist, unsre Sänger und Sängerinnen, Künstler oder Liebhaber, üben sie aufs fleissigste, um daran zu lernen, was ihnen allen, mit sehr seltenen Ausnahmen, jetzt mehr oder weniger fehlt: nämlich, die eben so schwierige, als nothwendige Kunst, zu recitiren, wie es seyn soll. Dagegen ist im *Orpheus* dem Chore weniger zugetheilt, das Ballet weitläufiger und entscheidender eingeführt, und die Schreibart, was Regelmässigkeit der Harmonie betrifft, weit mehr vernachlässigt, als z. B. in den beyden *Iphigenien* oder in der zweyten Bearbeitung der *Alceste*. (Gluck schrieb jene Oper nämlich schon 1765; und von ihr könnte noch gelten, was Händel, bey einer frühern Partitur Glucks, in seiner derben Weise, ausrief: Der Kerl versteht vom Generalbass so viel, als mein Koch! womit er übrigens nicht sagen wollte, was Glucks Gegner daraus gemacht haben, sondern eben nur, was die Worte — und, wie sichs von selbst versteht, mit der Uebertreibung eines Lebhaften Temperaments — aussprechen: was aber andere Verdienste des Meisters, die nicht vom Generalbass abhängen, nicht antastet, noch antasten sollte. Auf die zuletzt hier angeführte Schwäche hätte nun Hr. Klage bey der Abfassung des Klavierauszugs nothwendig Rücksicht nehmen sollen. Er hat das aber ganz und gar nicht gethan. Da fällt denn nicht Weniges, was in der vollen Orchesterbegleitung allenfalls durchschleicht und von den Meisten überhört wird, hier sehr übel auf; ja selbst Fehler, die in der Partitur, wenigstens in der Abschrift des Rec., nicht stehen, finden sich hier, mögen sie nun von einer nachlässigen Copie herrühren, oder mag der Stecher zuweilen falsch gelesen haben. — Dies nun aber beseitigt — was zu erwähnen, man den Manen des Meisters

schuldig zu seyn glaubte — wird das Werk auch am Pianoforte Vielen, die wirklich singen, und nicht blos Töne angeben oder trillern können, vielfachen schönen Genuss gewähren. Zwar liegt der eigenthümlichste und eigenthümlichste Werth der Opern Glucks überhaupt, und auch des *Orpheus*, im Sinn und Charakter des *Ganzen*, und in der Wirkung von *grossen Bühnen herab*: aber auch im Einzelnen, und am Pianoforte, kann man sich jenen Genuss versprechen, wenigstens von folgenden Hauptstücken: Seite 6 folgg. vom Chor, mit seinen Zwischensätzen: S. 12 folgg., von der ganzen Scene des Orpheus; S. 34 folgg., von der reichen, herrlichen Scene im Tartarus, bis mit dem Furientanz; S. 59 folgg., vom Chor in Elysium, mit seinen Zwischensätzen: und von allen, mehr oder weniger trefflichen Gesangstücken des dritten Acts. — Stich und Papier könnten besser seyn, besonders für diesen Preis.

Fünf Frühlingslieder von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. von Conradin Kreutzer, fürstl. fürstenberg. Kapellm. 53stes Werk. Augsburg, b. Gombart. (Pr. 1 Fl. 48 Xr.)

Hr. Kr. (sonst königl. Kapellm. in Stuttgart) hat diese Lieder auf seiner vorjährigen Reise durch Deutschland in vielen Privatzirkeln, und zuweilen auch in öffentlichen Concerten, vorgetragen; und überall sind sie mit ungetheiltem Beyfall aufgenommen worden, wie auch die damaligen Berichte in dieser, wie in andern Zeitungen, bezeugen. Wie könnte man aber auch diese Lieder, wenn sie gut vorgetragen werden, ohne lebhafte Theilnahme hören! Die Gedichte, die, in ihrer Originalität, lieblichen Einfalt und Innigkeit, schon gelesen überall ansprechen, müssen dies, gesungen, um so mehr, da sie zugleich, in Stoff und Form, für die Musik ganz vorzüglich geeignet sind. Der Componist nun aber, den man nicht nur als einen talentvollen, ausgezeichneten Künstler, mag er dichten oder spielen, kennet, (er ist einer der letzten Schüler Jos. Haydns,) sondern der auch ein übrigens, durch Wissenschaften und Welt gebildeter Mann ist, welcher seine Kunst nicht auf Gerathewohl treibt, sondern immer recht gut weiss, was er damit will und soll — der Componist, sag' ich, hat seinen Dichter nicht nur ganz verstanden, sondern auch mit ihm gefühlt, und die Resultate von Beydem unverkennbar in seine Musik zu legen gewusst. Und da er nun zugleich die Declamation, Accentuation, und was sich sonst in musikalischer Behandlung von Gedichten unter Regeln bringen [illegible] Hülfe von Regeln erlernen lässt, keines[illegible] verabsäumt, vielmehr auch in dieser Hinsicht [illegible] all das Nöthige gethan hat, und hin u. wieder noch mehr, als dies: so findet sich hier Text und Musik wahrhaft zu Einem Stück verbunden, als wären sie zugleich und in Einem Geiste entsprungen; ohngeachtet die letzte nicht volksmässig, wie man zunächst erwarten sollte, sondern durchgehends obligat, auch was die Begleitung anlangt, geschrieben ist. Ein Vortheil für diejenigen, die diese Lieder vortragen wollen, ist noch, dass der Gesang gar nicht schwer, sehr fliessend, und auch in einer Region der Töne gehalten ist, welche jede gebildete, männliche oder weibliche Stimme in der Gewalt hat. Doch hat der Componist angemerkt, dass, wenn diese Lieder von verschiedenen Stimmen gesungen werden sollen, No. 1 dem ersten Tenor, No. 2 dem Sopran, No. 3 dem zweyten Tenor, No. 4 wieder dem ersten Tenor zuzutheilen sey. Das 5te Lied kann einstimmig, wie die andern, vom Sopran, vorgetragen werden: es nimmt sich aber mit dem dazugesetzten, begleitenden Tenor und Bass weit besser aus.

Was nun von diesen Liedern überhaupt gerühmt worden, das passt auch auf jedes im Einzelnen; nur dies auf das eine, das auf das andere, mehr oder weniger. So dürfte No. 1, wie es das einfachste ist, auch das gefälligste, einschmeichelndste seyn; No. 2 nähert sich dem Rondo, u. greift durch die überraschende, scharf contrastirende Stelle: Nun, armes Herz etc. tiefer ein; No. 3 trifft den Ton milder Wehmuth, gemischt mit sanfter Heiterkeit, sehr gut: hat aber einige dem Eindruck des Ganzen nicht günstige Wiederholungen einzelner Sätze des Textes, von denen die abgebrochene erste, S. 13, Syst. 3, wie gewöhnlich sie auch in Arien seyn möge, hier nicht hätte aufgenommen werden sollen. (S. 14 ist zweymal, statt: lieg' ich — zu lesen: legt mich —) No. 4 ist ein kleines, artiges Rondo, und dem Instrumente hier Uebergewicht (vielleicht zu viel) über den Gesang gegeben, bis zu der schönen Schlusszeile, S. 20: Lasst mich ruhn etc. No. 5 ist ungemein zart u. innig; die Hauptstimme

tritt hier vortheilhaft hervor; die andern, wiewol nicht geradehin nothwendig, schlingen sich an mehren Stellen sehr anmuthig und effectvoll um dieselbe; die Begleitung, wiewol immer untergeordnet, ist doch durchgängig interessant, selbst durch die kleinen Tändeleyen mit „Wachtelschlag" u. dgl. Rec. setzt dies Lied, an Eigenthümlichkeit, Kunstwerth und Reiz, dem ersten an die Seite. — Dass sich die kleine Sammlung bald auf den Pulten gar vieler wirklich gebildeter Sänger und Sängerinnen, von Profession, oder nicht, finden lassen werde, ist ihr vorauszusagen und zu gönnen.

Nachrichten.

Leipzig. Wir müssen es andern Blättern überlassen, die herrliche, unvergessliche Feyer des Regierungs-Jubiläums unsers hochverehrten, inniggeliebten Königs, wie sie hier stattgefunden als ein wahrhaftiges Volksfest — und dies zwar in einem so hohen Sinn und mit solcher Lebendigkeit allgemeinster Theilnahme, wie wir hier noch keines erlebt — zu beschreiben, und, ist das möglich, auch die Gefühle und Entschliessungen auszusprechen, in welchen sich hier Alles, vor Gott und Menschen, auf das Einmüthigste vereinigte. Uns kömmt blos zu, das Vorzüglichste von dem anzuführen, was die Tonkunst zu dieser Feyer beytrug; und auch das nur kurz, denn es war zu Vieles, um von Einem gehört, und zu Bedeutendes, um nach einmaligem Hören genau beurtheilt zu werden.

Am 16ten Sept., als am Tage der ersten Regierenshandlung des Königs, wurde im Theater ein *Festspiel*, die *Königsreise*, hiervon Mozarts *Titus* gegeben, und die ganze Vorstellung dem 20sten, am Tage der eigentlichen Festfeyer — jenes Vorspiel aber, auf Begehren, nochmals den 21sten wiederholt. Das Gedicht ist einfach, zweckmässig, und in einigen Scenen sehr ans Herz dringend; es war durch Musik (von Hrn. Musikd. Schneider) noch mehr belebt, und durch Tänze, Decorationen etc. reich geschmückt. Es fand, so wie die Oper, verdienten Beyfall. — Den 19ten wurden die gottesdienstlichen Handlungen in kirchlicher Vesper durch ein schönes *Te Deum* für drey achtstimmigen Chor, ohne Instrumente, im ältern italien. Styl, (der Meister ist nicht sicher bekannt,) und durch ein Stück aus Mozarts Litaney mit der glorreichen Fuge, eingeleitet. Für die gottesdienstliche Feyer des 20sten hatte unser Veteran, Hr. Musikd. Schicht, drey neue Compositionen, zwey Motetten und ein *Te Deum*, geliefert, deren letzte vornämlich bewies, es stehe ihm noch volle Kraft und Lebendigkeit in seiner Kunst zu Gebote. Ausser diesen Werken führte er noch auf: eine (besonders im *Gloria*) ausgezeichnete Missa von Michael Haydn, die bisher hier noch unbekannt war, und einen Dankpsalm von Stunz. — Bey der Feyerlichkeit der Universität um die Mittagsstunden hatte sich, mit dem Orchester und andern Musikfreunden, die hiesige Singakademie (über 100 Herren, Frauen und Jungfrauen) vereinigt, in der Pauliuerkirche mit möglichster Vollendung zuerst einen der Lieblingswerke des Königs im Fach der Kirchenmusik, Hasse's feuriges und würdevolles *Te Deum* aus D dur; dann, ein grosser, feyerlicher Chor, mit untermischten Solostimmen, nur an den durchdringendsten Stellen von einfallenden Posaunen, Trompeten, Hörnern und Pauken begleitet, über die Worte: *Salvum fac Regem, Domine; et benedic hereditati tuae!* Die Ausführung beyder Werke, unter Anführung des Hrn. Musikd. Schulz, der auch jenen Chor componirt hatte, war trefflich und von grosser Wirkung. — Von den vielfältigen Gelegenheiten, wo auch noch, bey öffentlichen oder Privat-Veranstaltungen, Gesang- oder Instrumental-Musik zur Erhöhung der Feyerlichkeit oder Freude benutzt wurde, führen wir nur eine an — zwar von allen die einfachste, aber wahrlich auch die edelste, durch welche vieler Tausende Herzen unwiderstehlich ergriffen und einmüthig empor zu Gott gehoben wurden: nämlich, die wahrhaft erhebende Versammlung auf dem Markte zum Gesange des alten Kernliedes: Nun danket alle Gott — und zum dreymaligen *Lebehoch*, dem geliebten Landesvater aus voller Brust dargebracht. —

Hiezu das Intelligenzblatt, No. IX.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № IX. 1818.

Anzeige.

Das musikalische Publicum überhaupt und die verehrten zahlreichen Gönner und Freunde insbesondere, werden gern etwas Näheres über ein neues höchst interessantes Unternehmen lesen, mit dem sich die Verlagshandlung, S. A. Steiner und Comp. in Wien, jetzt beschäftigt.

Hr. Pölchau, Privatgelehrter aus Hamburg, ein denkender, unermüdeter Forscher und Kenner der musikalischen Literatur, sowohl der neueren als der ältesten, welche über den zahlreichen ephemeren neuen Erscheinungen allzu lange unbeachtet blieb, wird eine Sammlung classischer, vorzüglich vaterländischer Musikwerke herausgeben, die jedem Freunde der Kunstgeschichte u. des Studiums der Harmonie, so wie des edeln, würdevollen Gesanges, besonders aber allen Theilnehmern der jetzt zahlreich sich bildenden Gesangvereine und Akademien nicht anders als höchst willkommen seyn kann.

Hr. Pölchau ist zu dieser Herausgabe mit Mitteln ausgerüstet, die — wir dürfen es kühn behaupten — vielleicht niemand ihm gleich in Deutschland besitzt. Auf grossen, allein diesem Zwecke gewidmeten Reisen und durch unermüdete, tiefe Nachforschungen hat er sich in den Besitz einer vortrefflichen Bibliothek theoretischer und historischer Schriften über Musik, so wie in praktischer Hinsicht von Original-Manuscripten berühmter Meister, oder doch von genauen Abschriften gesetzt, und je seltener schon an und für sich ächte Kunstwerke, besonders der Vorzeit, anzutreffen sind, je schwieriger das Auffinden und je mühsamer das Entziffern derselben aus der alten Tabulatur und das Uebertragen in die neuere Notenschrift ist, um so erfreulicher muss es wahren Kunstfreunden seyn, die Arbeiten der alten Meister, besonders unserer auch in diesem Wissen trefflichen Vorfahren, dem Untergange entrissen zu sehen. Der fromme Sinn, die gemüthvolle Kindlichkeit, das Still-Heilige — kurz, dass wir alle Tugenden in Einer Bezeichnung fassen, — die reine Deutschheit eines Ludwig Senfl (dem Freunde Luthers), Joh. Walther, Orlando Lasso in München, Heinrich Schütz in Dresden und seiner beyden berühmten Zeitgenossen Samuel Scheidt u. Hermann Schein; Sebastian Knüpfer u. Rosenmüller in Leipzig, Johann Christoph und J. Michael Bach (Vorfahren des grossen Sebastian Bach), Hieronymus Schultz (Prätorius), Thomas Selle u. Reinhardt Keiser in Hamburg, Fux und Caspar Karl in Wien und andere mehr, so wie aus der neueren Zeit noch so manche vortreffliche Arbeit von dem Londner und Bukeburger, dem Berliner und Hamburger Bach, von Stölzel und Georg Benda, Joseph u. Michael Haydn, Wolfgang Amade Mozart und Vater, verdienen im höchsten Grade die genaueste Sorgfalt der Errettung und Aufbewahrung, so lange es an der Zeit ist, und wenig später nur dürfte es allzu spät seyn.

Als Gegenstück soll dieser Sammlung eine Gallerie italienischer Meister folgen, welche nicht minder ansiehen werden wird, indem sie Werke enthält von Animuccia Palestrina, Asola (Veronese), Gius. Corsi, Cavicciani, Leonardo da Vinci, Francesco Gasparini, Leo, Feo, Durante, Scarlatti, Caldara Lotti, Valotti, Sabbatini, Sala, u. a. m., hochgeehrte Namen, die in der Kunstgeschichte stets unvergesslich bleiben.

Was von dem Geschmacke und der Auswahl des Hrn Herausgebers und von Seiten der Verlagshandlung für die Auflage zu erwarten steht, davon mögen als erste Probe ein so eben erschienener Chor von dem unvergesslichen Emanuel Bach dienen, Eine 13stimmige Messe vom Kapellmeister Stölzel in Gotha, den der scharfsinnige, strenge Kirnberger für einen der grössten Contrapunctisten erklärte, ist bereits unter der Presse, und dürfte in einigen Wochen ausgegeben werden.

Die Redaction.

Neue Musikalien,

welche

im Verlage der Grossherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott in Mainz

vom Januar 1818 bis August erschienen sind.

Weber, Gottfried Theorie der Tonsetzkunst, zum Selbstunterricht, 2r Band; auf Druckpapier 3 Fl. 40 Xr.
— Dasselbe Werk auf Velinpapier ..... 5 Fl.
— über chronometrische Tempobezeichnung, nebst Nachschrift: Mälzels Metronome überall umsonst zu haben ..... 18 Xr.
— Liederkranz, für eine und mehrere Singstimmen, mit Begl. von Guitarre oder Pianoforte. Op. 3. ..... 3 Fl.
— Lied: Der frohe Sänger, für eine Singst. mit Klav. oder Guit. Begl. No. 134 ..... 16 Xr.
— Frohsinn, Lied von Jac. Nemm, für eine Singst. mit Guit. oder Klav. No. 130 ..... 16 —
— Lied: Die folgsame Tochter, für 2 Singst. mit Klav. oder Guit. No. 131 ..... 16 —
— Gesang nach Linke, Lied von Fr. Schiller, für 2 Singst. mit Klav. oder Guit. No. 133 .... 16 —
— Tafellied, f. 2 Singst. mit Klav. od. Guit. No. 135. 24 —
— Seufzer aus der Geisterwelt, von dem Gedichte Clara, von Fr. W. Jung, für 2 Singst. mit Klav. oder Guit. No. 136 ..... 16 —
— Was wir Echos! Rundgesang mit Klav. oder Guit. No. 137 ..... 16 —
— Lied: Ich liebe dich! von Lohse, für 2 Singst. mit Klav. oder Guit. No. 138 ..... 16 —

Weber, Gottf. Romanze: Es war 'mal ein Spielmann, v. Lebrd, für 1 Singst. mit Guit. od. Klav. No. 139. 16 Xr.
— Freudentag, Lied von Lebrd, für 1 Singst. mit Klav. oder Guit. No. 141. ... 16 —
— Aufmunterung, ein Rundgesang von J. Iblée, für 4 Männerstimmen mit Klav. ... 24 —
— Einigkeit. Gesellschaftslied von J. Iblée, für 3 Singst. u. Chor, mit Klav. od. Guit. No. 152. 16 —
— Preis der Frauen, ein Freimaurer-Lied von G. L. Schneidler, für 2 Singst. und Chor, mit Klav. oder Guit. No. 135. ... 16 —
— Lied bey der Aufnahme, von Schneidler, für 4 Männerstimmen mit Klav. ... 16 —
— Missa No. 1. Op. 27, in Partitur. ... 4 Fl.
— Dieselbe Messe in Stimmen mit obligat. Orgel. 3 Fl. 36 Xr.
— Zu eben derselben die Blas-Instruments statt obligater Orgel. ... 2 Fl.

Erklärung der Gottfried Weberschen Dopp-Ipsaume, mit 4 Tabellen. ... 36 Xr.

Küffner, 6 Pas redoublés pour Musique militaire, avec Cor de poste obligés. Op. 61. ... 5 Fl.
— Marsch No. 109. ... 8 Xr.
— Sérénade p. Guitarre, Flûte et Alto. Op. 62. 1 Fl. 36 —
— — p. Guit., Viol. et Alto. Op. 63. 1 Fl. 36 —
— — p. Guit., Flûte et Alto. Op. 64. ... 2 Fl.

Rummel, Musique militaire, Cah. 4 et 5 chaque 4 Fl. 30 Xr.
— Variat. p. Pforte et Cor de Bassette oblig. 1 Fl. 24 —
— les mêmes Variations avec accomp. de Viol., Alto et Vcelle. ... 2 Fl.

Rossini, Ouvert. de l'Opéra Tancred, arrangé pour grand harmonie militaire par Rummel. ... 3 Fl.
— Opera Tancred en Duos p. 2 Flûtes. 1 Fl. 12 Xr.
— Ouverture de l'Op. Tancred p. Pforte à 4 mains. 48 —
— Ouverture de l'Opéra L'inganno felice p. Pfte. 36 —
— Mehrere der neuesten und schönsten Ouverturen werden von demselben Meister arrangirt nach und nach folgen, und angezeigt werden.
— Cavatine aus Tancred: Euch blumenreiche Auen, mit Guit. No. 109. ... 30 Xr.
— Rondo aus Tancred: Süsse Hoffnung weihe nimmer. No. 110 mit Guit. und Flöte. ... 30 —
— Arie aus Tancred: Ach stirb nicht den Frieden, für Guit. No. 125. ... 16 —

Ubér, A. Duetto p. Violon et Violoncelle d'après une Fantaisie et Sonate de Mozart. Op. 11. 1 Fl. 12 Xr.

Lüttgen, Notturno, p. 2 Flûtes et 2 Cors. 1 Fl. 24 —

Fürstenau, Variat. p. la Flûte av. Violon, Alto et Basse, d'après Berbiguier. ... 1 Fl. 24 —

Wangemann, 6 Sérénades p. 3 Flûtes. ... 1 Fl. 36 —

Berbiguier, 3 Duos p. Flûte et Violon. Liv. 1. 3 Fl. 30 —

Vorn, 3 Duos, p. 2 Flûtes, Op. X. ... 3 Fl. 30 —

Brenner, 12 Walses p. 2 Flûtes ou Flûte et Vio- lon. Op. 13. ... 1 Fl.

Gouf, Thème varié p. la Flûte avec une seconde Flûte et Violon. ... 24 Xr.

Faubel, Solos et six thèmes variés p. une Flûte. 1 Fl. 12 —
— 24 Walses p. 2 Flûtes. ... 48 —

Lindpaintner, grand Concert pour la Clarinette composé pour son ami H. Bärmann. ... 4 Fl.

Reichs, A. 6 Quintuors p. Flûte, Oboe ou 2de Flûte, Clarinette, Cor et Basson. Op. 88. Liv. 1, 2, 3, 4, 5, 6 chaque. ... 2 Fl. 48 Xr.

Amon, J. 3 Trios p. Pforte, Viol. et Violoncelle. Op. 76. 4 Fl.

Mozart, die Entführung aus dem Serail p. Pforte et Viol. 8 Fl
— Ouverture aus der Zauberflöte à 4 mains. ... 48 Xr.
— Ouvert. de Don Juan à 4 mains. ... 48 —

Call, L. de, Sérénade arr. p. Pf. et Flûte p. Amon. 2 Fl. 24 —

Knecht, Danses p. Pforte et Flûte ou Guit. et Flûte. Cah. 2. ... 48 —
— 3 Lieder mit Guit. oder Klav.-Begleitung. ... 48 —
— Duo p. Flûte et Guitarre. ... 48 —

Danzi, Sonatine p. Pforte et Flûte. ... 2 Fl. 24 —

Henkel, H. 6 Sonatines faciles et agréables avec cadences sur tous les tons. Op. 42. ... 1 Fl. 36 —

Pix, Ouv. de l'Opéra Sargine p. Pforte à 4 mains. 48 —
— Ouvert. de Numa Pompilius à 4 mains. ... 2 Fl.

Cherubini, Ouv. aus Lodoiska, p. Pf. à 4 mains. 1 Fl. 12 Xr.

Sieber, Thème varié p. Pforte et Violon ou Flûte obligés. 48 —

Götz, C. A. 9 Variations pour la Pforte. ... 36 —

Rink, 9 Variations sur une marche de l'Opéra: la Sacrifice interrompu. No. 6. ... 1 Fl.

Neukkuller, 12 Variations sur l'air: Di tanti pal- piti, de l'Opéra Tancred p. Pforte. ... 1 Fl.

Benson, Polonoise p. Pforte. Op. 12. ... 24 Xr.
— der christliche Gebrauch, Lied von Castelli; für 1 Singst. mit Klav. oder Guit. No. 140. 16
— Polonoise p. Guit. et Flûte. Op. 12. ... 30 —

Steibelt, le Berger et son troupeau p. Pforte. ... 48 —

Walses für. No. 105, 106, 107, 108. ... 8 —

Held, für. Walser No. 110, 111, 112, 113. ... 8 —

Gassner, Quodlibet für Cassa mit Klav. oder Gui- tarre-Begleitung. ... 1 Fl. 12 —
— Romanze. Das schöne Kind, mit Guit. oder Klav. No. 139. ... 16 —

Grossheim, 10 Gedichte des Freyherrn von der Malsburg, und L. von Beethoven angesetzt. Ste Sammlung mit Klavier-Begleitung. ... 2 Fl.

Vogler, Miserium pro adversis, Horate coeli dona- per, (Bleuen entspricht der Erde Schoos) vierstimmig mit Klavier-Begleitung. ... 36 Xr.

Speyer, 4stimmige Schul- und Kirchenlieder, mit und ohne Klavier- oder Orgel-Begltg. 1 Fl. 12 —

Müller, Jul. 6 dreyst. Gesänge ohne Begleitung. ... 1 Fl.

Wagner, Carl, Adonis, oder die Rache des Amor, monodisches Drama im Klav.-Auszug. 3 Fl. 45 Xr.

Breitenstein, der Kapellmeister von Venedig, ein musikal. Quodlibet im Klavier-Auszug. ... 6 Fl. (Die Ouvert. u. Gesangstücke sind auch einzeln daraus zu haben.)

Möllmann, 12 Var. p. Guit. seul. ... 24 Xr

Hünten, F. 3 Walses p. Guit. et Flûte. ... 24 —

Gans, H. Air varié p. Flûte et Guitarre. ... 48 —

Ritter, Notturno p. Guit., Flûte et Alto. ... 1 Fl. 36 —

Dickhut, 2 Sérénades p. Guitarre, Flûte et Cor ou Alto. No. 3 et 4. ... 1 Fl. 36 —

Dalliß, 7 Lieder mit Guit. 2ten Heft. ... 36 —

Call, Sonat. p. Pforte et Guitarre. Op. 74. ... 2 Fl.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten September. **Nº. 39.** 1818.

Recensionen.

1. *Grande Sonate pour le Pianoforte* — — Oeuvr. 39 — (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.) und

2. *Grande Sonate pour le Pianoforte* — — Oeuvr. 49 — comp. par Charles Marie de Weber. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Die Formen der Klaviersonate sind (so wie die, der Orchestersymphonie) in neuester Zeit so nach allen Seiten hin erweitert, und auch übrigens, wenigstens in der Gattung, die das Beywort „gross" mit Recht führt, so umgestaltet worden, dass die ältern Vorschriften für dieselbe nicht hinten, nicht vorn mehr passen wollen. Die Kritik, wenn sie streng bey diesen Vorschriften beharrete, würde die Theorie in offenbaren Widerspruch mit der allgemein gebilligten Praxis setzen; und wenn sie blos von ihnen ausginge, in der Anwendung aber diese Praxis gelten lassen und schonen wollte: so müsste sie von einer Beschränkung und Umdeutung zur andern geführet werden, so dass man endlich wenig mehr hätte, als alte Worte in neuem Sinn — etwas Zweydeutiges, etwas, das eher Verwirrung, als Belehrung hervorbringen, eher Neckerey u. Spötterey, als Achtung u. Anerkenntnis finden würde. Wer die Sache mit Händen greifen will, der versuche es nur, und wende, nach der einen oder der andern bey der eben angedeuteten Verfahrungsarten, auf die grössesten und ausgezeichnetsten Musikstücke jener Gattungen an, was z. B. Sulzer in seiner *Theorie* über dieselben sagt, oder vielmehr sagen lässt: und will er ein Ueberflüssiges haben, so erinnere er sich dabey, dass, was in diesem Werke über jene Gegenstände stehet, noch vor fünf und zwanzig bis dreyssig Jahren, als zu weit gehend, zu nachgiebig, hin und wieder grossen Anstoss gab, ja von der orthodoxesten Partey wol gar förmlich anathematisirt wurde.

Was hat sie denn nun wol, die ehrliche Kritik, unter solchen Verhältnissen zu thun? Soll sie sich kalt und vornehm von dem zurückziehn, womit sie durch die Praxis in Verlegenheit gebracht wird? soll sie davon keine Notiz nehmen? Sie thut das wirklich, da und dort: aber es ist gewiss nicht rühmlich, denn es ist unfreundlich-hemend, hochmüthig, und zeugt nicht selten, bald von Unbehülflichkeit oder Trägheit, bald von Geistesbeschränktheit. Oder soll sie sich selbst geradehin für incompetent, und alles, was früher als Gesetz oder Regel bestanden, für Schulfuchsery erklären? soll sie dagegen, jugendfroh, alles mit Jubel aufnehmen, was nur eine recht tüchtige und nicht geistlose Opposition gegen jenes Bestandene bildet? Sie thut auch das wirklich, da und dort: aber es ist eben so wenig rühmlich, denn es ist leichtsinnig, übermüthig, und zeugt meistens, bald von Unwissenheit oder Rohheit, bald von Geistesschwäche. Nun: was soll sie denn da, die redliche, bedrängte Kritik, wenn sie weder dies, noch jenes soll? Zum *wenigsten*, denk' ich, das! (Was zum *meisten* darüber an einem andern Orte!)

Die neue grosse Sonate (wie die neue grosse Symphonie) ist, ehe sie irgend etwas Anderes ist, ein Werk der Tonkunst überhaupt: und da müssen denn auch die *allgemeinen* Gesetze und Regeln der Theorie der Tonkunst auf sie anwendbar, für sie gültig und bindend seyn und bleiben. Mit dem Besondern nun aber, was, um vergleichsweise zu sprechen, jenes grosse Gebäude zum altdeutschen Dom, jenes grosse Gedicht zum romantischen Drama macht — mit diesem ist in der

Musik die Theorie (will sie aufrichtig seyn) der Praxis noch nicht nachgekommen: und sie darf das ohne alle Beschämung gestehen, da die Praxis jederzeit der Theorie vorauseilet; jene Bauart aber, wie diese Dichtungsart, als ein, in höchsten Mustern, und durch sie, Bisgat *Gewordenes* dasteht, die Musik hingegen, vornämlich in jenen Gattungen, eben erst *im Werden* ist. Die Besondere, scheint es, sollte deshalb die Kritik vor der Hand auf sich beruhen lassen, achtsam abwartend, bis die mannigfaltigen Versuche — einer den andern verdrängt und vertilgt, oder ergänzt und vollendet, und so mit der Zeit sich auch hier etwas Feststehendes und als Vorbild für alle Zeiten Anerkanntes gebildet hat, von dem hernach sichere Grundsätze u. Regeln abgenommen werden können. Dies würde jedoch nicht ausschliessen, dass nicht die Kritik da und dort ein Wort der Warnung, einen Fingerzeig, oder so 'was — nicht als Gesetz oder Regel, sondern eben als Warnung, als Fingerzeig, und so 'was, sagen dürfte: was dann von den Meistern aufmerksam und erkenntlich aufgenommen werden müsste, selbst wenn sie glaubten, davon nicht unmittelbar Gebrauch machen zu können.

So viel davon hier, auf Veranlassung der genannten beyden Werke: Eine sehr natürliche Veranlassung: denn eben Hr. v. W. hat namhaft zur Erweiterung jener Musikformen beygetragen, von denen ich begann; und durch diese genannten Stücke trägt er von Neuem dazu bey. Es leuchtet sogleich ein, der Vers. habe in jedem von ihnen, und dann wieder in jedem Satze derselben, sich über die erwählten, ihm eigenthümlichen und stets bedeutenden Motive ganz u. vollständig aussprechen wollen — vollständig, hinzu Erschöpfung des Gegenstandes; und zwar habe er das thun wollen, nicht nur von Seiten der Phantasie und des Gefühls, sondern auch von Seiten kunstvoller Ausführung: was aber die Zuthat hierzu anlangt, so habe er es gewollt in grösster Fülle an Harmonie und Figuren, ohne alle Rücksicht auf mehre oder mindere Schwierigkeit für den Vortrag, nur dass dieser möglich und den vorzüglichsten Eigenheiten des Instruments angemessen bleibe. In Betracht aller dieser Momente gehören nun beyde Werke, so sehr verschieden sie übrigens von einander, und auch wieder von den frühern ähnlichen desselben Meisters sind — unter das Ausgezeichnetste, was in dieser Art überhaupt vorhanden ist; und unter das Eigenthümlichste, ja Individuellste, gleichfalls. Dies Eigenthümliche und Individuelle erstreckt sich auch auf die Spielart dieses Künstlers, und schliesst selbst gewisse Fertigkeiten mit ein, die Hrn. v. W. zum Bewundern zu Gebote stehen, aber selbst allen Virtuosen kaum zugemuthet werden können: was dann die Ausführung hin und wieder ausserordentlich erschwert, aber freylich auch nebenbey denselben Vortheil für die weitere Ausbildung der Spieler gewähren kann, wie etwa manches des Schwierigsten in Cramers *Etudes*. Dabey darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass Hr. v. W. nirgends schwierig schreibt, um schwierig zu schreiben: sondern man siehet leicht, wie überall etwas damit für den Ausdruck, oder für die Kunst der Fortführung, oder wenigstens für Symmetrie und Consequenz in der Aufstellung — mithin etwas *für die Sache selbst* erreicht wird. In dieser Hinsicht, so wie in dem zuvor berührten Punkte, möchten diese Compositionen für das Klavier sich am besten mit denen, Spohrs, für die Violin, vergleichen lassen; ja auch in anderer Hinsicht könnte man vielleicht eine Geschmacks- und Gemüths-Verwandtschaft zwischen diesen beyden trefflichen Künstlern auffinden. Von den Eigenthümlichkeiten der Schreibart des Hrn. v. W. in diesen beyden Werken, sey hier, im Allgemeinen, nur die eine noch angemerkt: er liebt es, zuweilen, besonders in cantabeln Sätzen, nicht selten der linken Hand, über dem Grundbass, eine höhere, ganz melodiöse, und zwar die Hauptstimme auszutheilen, eben wie dem obligaten Violoncell in voller Orchestermusik; und, wie er dies nun, ohne Zwang für diese oder die Stimmen der rechten Hand, hingestellt hat, ist es stets von günstiger, und hin und wieder von tiefer, ausgezeichnet schöner Wirkung; so dass mir wol dabey einfallen konnte, wie — aber beym Gesang — der grosse Ehrenmann, Dr. Martin Luther, dieselbe Liebe hegt, und, an einem Orte, sich nicht genug freuen kann, wenn „um ein sauftes, helles Tenor die Andern als liebliche Kindlein spielen." — —

Wir gehen nun beyde Werke satzweise kürzlich durch, den in der Einleitung ausgesprochenen Ansichten gemäss, und auch, ohne zu wiederholen, was von beyden Werken überhaupt so eben gesagt worden ist.

Die erste Sonate fängt an mit einem *Allegro moderato*, dessen Vortrag näher bezeichnet wird

durch die Worte: *con spirito ed assai legato.* Der Satz ist in As dur und im Zwölfachteltakt geschrieben. Zu einem *Tremolo* der Bässe beginnet die rechte Hand den melodischen, einfachedeln Hauptgedanken; ist dieser beendigt, so werden nach einander, wechselnd, einige Figuren u. kürzere melodische Phrasen, jetzt noch ohne andern Zusammenhang, als den, des Flusses im Aeussern, und des Ausdrucks im Innern, angedeutet: über alle diese man aber, und (besonders im zweyten Theile) über noch Manches, was sich damit in nahe Verbindung bringen liess, redet sich der Componist auf nicht weniger, als 11 enggestochenen Seiten, nach Herzens Lust und Liebe aus. Die Schwere, Fülle und Breite der gewählten Taktart wird überall festgehalten: und doch schafft sie zuweilen für die Summe dessen, was gesagt, und wie es gesagt werden soll, kaum Raum genug herbey. In Hinsicht auf diese Fülle der Ideen und Combinationen zeichne ich vor allem, die, auch übrigens meisterhafte Stelle, von Seite 8, gegen das Ende, bis S. 9, zur Rückkehr des Anfangs, an. Doch will ich nicht verhehlen, dass es mir scheint, der Componist habe sich durch jene Taktart und was von ihr abhängt, hin und wieder wol auch gar zu weit verlocken lassen, so dass Einem der Grundfaden entschlüpfen will, einigemal auch wirklich entschlüpft. — Der zweyte Satz ist ein *Andante* in C moll. Ein höchsteinfacher, sanftwehmüthiger Gesang in langen, festzuhaltenden Noten (der erste Theil in der obern Stimme, der zweyte im Tenor) fängt an, so dass die andern Stimmen blos die, gleichfalls einfachen, aber wohlgewählten Accorde, dazu ganz kurz u. leise anzuschlagen haben. Zwischen freyen, sehr abweichenden Zwischensätzen, kömmt dieser Gesang öfters, und immer willkommen, wieder, stets anders begleitet, gegen das Ende aber mit so vielen Figuren und künstlichen Wendungen umgeben, dass er, bey gehöriger Achtsamkeit, zwar entdeckt, wol aber schwerlich überall in seiner Klarheit vernommen, in seiner Schönheit empfunden wird. Hier, scheint mir, wäre, weniger gethan, mehr gewesen. Doch kann freylich ein ganz ausgezeichneter Spieler, der jeden Finger vom andern beym Ausdruck vollkommen abzusondern, und mit jedem (in beyden Händen) zugleich ganz Verschiedenes im Vortrag herauszubringen vermag, Manches, was über das gnuügste Verhältnis hinaus zu gehen scheint, in's Gleiche bringen. — Der folgende Satz, *Menuetto, presto assai*, und (gewiss!) *capriccioso*, in As dur, mit Trio in Des dur, ein fast 6 Seiten ununterbrochen fortströmender Erguss einer leidenschaftlichen, heftig aufgeregten Seele, und doch mit bewundernswürdiger Festigkeit zusammengehalten — dieser Satz ist ohne Zweifel einer der originellsten, trefflichsten u. effektvollsten Stücke dieser uns so werth gewordenen Gattung, seit sie, wie bekannt, J. Haydn zuerst eingeführet, nachdem sie, wie nicht eben bekannt scheint, C. Ph. E. Bach geschaffen hatte. Er ist, dieser Satz, so bestimmt und so vollständig, was er seyn will und soll, dass sich eben nichts weiter darüber sagen lässt, als: er ist es. Die nun „gesättigte Kraft" wünscht „zur Anmuth zurückzukehren"; und der Componist kömmt ihrem Wünschen entgegen. Er schliesst mit *Rondo, Moderato, e molto grazioso*; ein Satz, dem ein gefälliges, leicht hinfliessendes Thema zu Grunde liegt, und wo die Zwischensätze zwar lebhaft und zum Theil ziemlich brillant fortgeführt werden, doch immer freundlich u. heiter, auch leichtfasslich bleiben. So schliesst sich das Ganze angenehm und befriedigend ab; die Musik ist nicht nur aus, sondern wirklich zu Ende. —

Die zweyte dieser Sonaten fängt an mit einem 11 Seiten langen *Allegro*; *Furore* genannt: einem ernsten, kräftigen Bravourstück, aus D moll, mit dem Ausgang in D dur. Der Hr. Verf. hat ihm vornämlich in Verlängerung der Rhythmen u. in plötzlichen Wendungen der Harmonie nach fernen Tonarten sein Besonderes zugetheilt: es scheint mir aber, wo nicht durch beydes, doch durch das Erste, an natürlichem Fluss und jener Symmetrie der Theile verloren zu haben, welche die Uebersicht und Folge erleichtert, alles wie nothwendig zusammenhält; und welche man, was Einem auch dafür geboten werden möge, niemals gern vermisst. — Ein freundliches, sogleich ansprechendes *Andante con moto*, in B dur, folgt: es ist ohngefähr in J. Haydns Weise erfunden, und wird auch also frey variirt. Von S. 13 am Ende an treten wieder viele Figuren, hin und wieder auch harmonische Fortführungen ein, die, eben für dies Stück, zu willkürlich scheinen; ja, der ganze, unerwartete, dem Spieler, auch bey Wiederholungen, etwas fremd bleibende Zwischensatz, S. 16, oben, bis Syst. 4, wo das Thema unter neuer Begleitung wiederkehrt, wäre vielleicht besser weggeblieben. Von da an bis zu

Ende bleibt der Satz schön, und der Schluss, von Syst. 3, Mitte, an, ist, von Seiten der Kunst, wie des Ausdrucks, durchaus preiswürdig. — Jetzt beginnt ein wahrhaft grosses, ganz originellen *Rondo presto*, das, in ächtem Humor, bald wild und fortreissend sprudelt, bald anmuthig ins Herz schleicht, bald possierlich umherspringt. Diese drey Theorien heterogenen Ingredienzen finde ich nämlich in den drey Hauptideen, wie sie im Laufe des Stücks immer, und fast immer gesteigert, wiederkehren. Des Höchstabstechenden dieser drey Hauptideen ungeachtet, ist dieser Satz doch, auf seinen 12 Seiten, so eng, nicht nur für das Gefühl, sondern auch für den Verstand, zusammengehalten, bildet solch ein in sich selbst festabgeschlossenes Ganze, dass man es nicht ohne Bewunderung und lebhafte Freude hören, und den wahrhaft trefflichen Meister darin gar nicht verkennen kann. Zu diesem Finale und zu dem *Menuetto* der ersten dieser Sonaten wünsche ich Hrn. v. W. am unbedingtesten und dankbarsten Glück, und bin gewiss, weder bey Kennern, noch Nichtkünstlern, ja, weder bey Freund, noch Feind, einen schicklichen Widerspruch zu erfahren. Was sich mit dem oben angeführten Violoncell-Solo (darf man so sagen) *auf dem Pianoforte* Reizendes leisten lasse, ist schwerlich von irgend Jemand so dargelegt worden, wie S. 20 unten S. 21, und wo dieser Satz wieder vorkömmt; und witzig Possierlicheres, als den Satz, der S. 23 um die Mitte zuerst vorkömmt, giebt's wol auch nicht leicht auf dem Pianoforte.

Mit dieser Anerkennung seines grossen Talents und seiner ausgezeichneten Verdienste, wie beyde sich in den genannten Werken darlegen, nehme der geehrte Verf. vorlieb; und mit dem Geständniss meiner abweichenden Meynung in einigen Punkten seiner Leistung gleichfalls. Wäre er mir weniger, als er mir ist: ich würde ihm dies Geständniss nicht gethan haben. —

Das Aeussere beyder Werke sollte besser seyn. Der Stich — wie es scheint, pariser — nimmt sich zwar nicht übel aus, erleichtert aber das Lesen solcher Compositionen nicht; auch ist er nicht ganz correct. Abdruck und Papier sind aber, wenigstens in meinem Exemplar, noch weniger zu rühmen. Und doch ist der Preis beträchtlich höher angesetzt, als ihn andere Handlungen für sehr gute Ausgaben ihrer besten Artikel anzusetzen pflegen. —

Rochlitz.

Concertino pour le Violoncelle principal, avec accomp. de Flûte, 2 Altos, Violoncelle et Basse, comp. — — par J. Stiastny. Op. 7. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.).

Concertino nennt der Verf. seine Composition wol nur der schwachen Besetzung, und der, um ihretwillen, kurzen, sehr einfachen Ritornelle wegen: übrigens ist es ein wahres Concert, und zwar ein tüchtiges, mag man nun auf die keineswegs gewöhnlichen Gedanken, oder auf den bedeutenden Charakter und Ausdruck, oder auf die wohlerwogene Ausführung, oder endlich auch auf die Dauer seiner drey Sätze und die Schwierigkeiten für den Virtuosen sehen; ja manches Concert führt den Beynamen eines grossen, und stehet diesem Concertino in allen diesen Rücksichten nach. Es besteht aus einem Allegro in E moll, das (wie dies überhaupt der Verf. liebt) mit künstlichen Figuren und angenehmem Gesang vortheilhaft für den Effect wechselt; einem anziehenden, gefällig ausgeführten Adagio in G dur; und einem heitern, aber nicht scherzhaften Rondo, in E moll. Das letzte ist für den Solospieler allerdings schwierig; und kann sich ein Meister in der edlern Vortrags- und eigenthümlichern Behandlungsart des Violoncells, in diesem, aber auch in den vorhergehenden Sätzen, auf eine ausgezeichnete Weise hervorthun. Und indem die Concertstimme fast überall so sich selbst genügend geschrieben ist, wie ein Solo für sich, und indem für die Bezeichnung des Vortrags, in mechanischer u. ästhetischer Hinsicht, was möglich, mit Genauigkeit gethan ist: so kann dies Stück auch geübten Liebhabern zur einsamen Unterhaltung und zum Studium mit Grund empfohlen werden. — Die Begleitung musste eben für dies Werk und seine Bestimmung allerdings sehr einfach seyn, auch sind die wenigen damit beauftragten Instrumente mit guter Einsicht eben so gestellt, dass sie genugen können und das Concertinstrument heben müssen: es ist aber dennoch der Wirkung des Ganzen nicht vortheilhaft gewesen, wie, ausser der Flöte, für die zweyerley Quartettinstrumente zu schreiben; der geübte der Ref. nicht verneinen. — Der Stich und alles Aeussere des Werks ist schön.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate August, 1818.

Das Concert, welches der junge Lassonneur gegeben hat, ist ohnstreitig die wichtigste musikal. Erscheinung im ganzen Monat gewesen. Der Ruf, den sich dieser noch nicht achtjährige Knabe erworben, hatte eine für die Jahrszeit und die ungemeine Hitze bedeutende Versammlung herbeygezogen. In Allgemeinen habe ich bereits in meinem letzten Berichte meine Meynung über ihn zu erkennen gegeben: durch sein öffentliches Spiel bin ich in derselben bestätigt worden. In der soliden, sicheren und ungestörten Bogenführung zeichnet sich dieser Knabe nicht allein vor allen den frühreifen Genies seiner Art aus, welche mir bis dahin vorgekommen sind: sondern es stehen ihm in dieser, einem guten Geiger unerläslichen Eigenschaft, meiner Meynung nach, sehr renommirte Künstler nach. Er hat ein Concert von Lafont gespielt: und vortrefflich — darüber ist hier nur Eine Stimme. Uebrigens habe ich schon neulich gesagt, dass dieser Knabe eine Kindlichkeit besitzt, welche oft in Kindischkeit ausartet. Aber, von dem Augenblicke an, wo er mit der Geige in der Hand vor dem Pulte steht, verbreitet sich, wie durch plötzliche Eingebung, ein Ernst, eine Würde, eine gewissermassen majestätische Haltung über sein ganzes Wesen, dass man eine ganz andere Person in ihm wahrzunehmen glaubt. So viel von diesem jungen Virtuosen, der in jeder Hinsicht zu den merkwürdigsten Erscheinungen seiner Art gehört. Sein Vater bringt ihn so eben nach Aachen und in die umliegenden Städte. Was die übrigen Künstler anbetrifft, welche sich in diesem Concerte hören liessen: so will ich davon nur noch Dem. Cinti, vom ehemaligen italien. Theater, nennen, welche das treffliche, von mir schon oft angeführte Rondo: *La placida campagna*, aus der *Principessa in campagna*, von Pucitta sang. Warum Dem. Cinti dieses Musikstuck ohne alle Orchesterbegleitung, und zwar ohne Noten, am Pianoforte vorgetragen hat, wäre nur dann erklärbar, wenn man annehmen dürfte, dass es ihr unmöglich gewesen wäre sich die Partitur desselben zu verschaffen. Aber warum dann nicht lieber statt dieser Arie, an deren brillanter Orchesterbegleitung sich das Publicum des italien. Theaters so oft ergötzt hat, ein anderes Stück singen? Dem. Cinti, eine sehr geübte Klavierspielerin, hat sich dabey freylich nicht in der Achtachtel-Manier, aber dennoch mit alle dem Leichtsinn einer Französin, das heisst, bald geschwind und bald langsam und ohne jegliche Haltung, accompagnirt!

— Von der Wiedereröffnung des *italienischen Theaters* ist noch keine Rede weiter. Schwerlich dürfte dieselbe, wie es Anfangs hiess, am 1sten October stattfinden. Eben so wenig verlautet etwas von den Engagements, welche die Herren Grasset (Orchesterschef) und Benelli (Regisseur) in Italien abgeschlossen haben. Dass Mad. Catalani von neuem um die Direction dieses Theaters nachgesucht habe, ist, ob es mir gleich von bedeutender Hand zugekommen ist, wol nur ein Gerücht, das ohne Grund, vielleicht aber nicht ohne Absicht, verbreitet werden soll. Oder sollte ein Thron, selbst wenn der Herrscher daran geschmiedet wäre, wie der Galeerensklave an sein Ruder, wirklich auch in der theatralischen Welt so viel Reiz haben, dass Mad. Catalani im Stande wäre, ihre *goldene* Freyheit ein zweytes Mal dagegen zu vertauschen? Doch, wie gesagt, ich kann es nicht glauben!

— Es giebt hier Leute, welche, ob sie gleich nie in ein Theater kommen, sondern immer nur vor der Thür desselben stehen bleiben, sicherer über die Zahl der Vorstellungen, welche ein Stück haben dürfte, urtheilen können, als irgend jemand. Dies sind die Theatercommissionnaires; bey der Polizey eingeschriebene Leute, die vor den Theatern die ankommenden Wagen öffnen, die ihnen geschenkten Contremarken verkaufen, sich sehr früh an den Schwanz stellen, um ihre Stelle einem Spätkommenden abzutreten etc. Diese Menschen hören das Urtheil aller an ihnen vorübergehenden Zuschauer. Wenn der Kritiker nur jedesmal von der Meynung einer einzigen Klasse von Menschen, das heisst derjenigen, welche applaudirt, sie mag dafür bezahlt seyn, oder nicht, Rechenschaft ablegen kann: so ist dagegen der Theatercommissionnair im Stande, das Echo des ganzen Publicums zu werden. Daher sind diese Leute in allem, was den Erfolg eines Stücks anbetrifft, die sichersten Orakel, die man befragen kann, wenn man sich über das muthmassliche Schicksal eines dramatischen Products in voraus belehren will. Es giebt einen derselben vor'm Theater Feydeau, der mir eine grössere Erfah-

rung wie alle seine Cameraden zu besitzen scheint. Diesen befragte ich neulich über das Schicksal des *Chaperon rouge*. „*Monsieur*," gab er mir in einem Tone zur Antwort, wie eine Schildwache zu thun pflegt, wenn man sie um die Tageszeit befragt: „*Monsieur, il n'ira pas jusqu' à quarante.*" In der That ist in den Kaffeehäusern, wie in den Salons, so wenig von dem *rothen Käppchen* die Rede, als wenn es nie erschienen wäre.

— Das italien. Orchester will d. 8ten Sept. ein Concert geben, und Baillot sich darin hören lassen. Während sich die übrigen Geiger dem Publicum bis zur Uebersättigung producirt haben, ist Baillot allein, der würdigste von allen, aus Bescheidenheit zurückgetreten. Das Publicum wird sich wahrscheinlich beeifern, diesem Künstler zu erkennen zu geben, dass das wahre Talent nichts dabey verliert, wenn es sich, statt überdrüssig zu werden, vermissen lässt.

— Auf dem grossen Operntheater hat das Publicum das Wiederauftreten von Lais, der eine Reise in die Provinzen gemacht hatte, als die interessanteste Erscheinung betrachtet. Dieser Sänger geniesst einer europäischen Berühmtheit, aus dem Grunde, weil er nie auf andern Theatern, als auf französischen, gesungen hat. Lais ist hoch bey Jahren, und was er jetzt noch leistet, nennen die Pariser selbst die schönen Ueberreste seiner vorigen, glänzenden Periode. Da ich diese nicht gekannt habe: so steht mir auch kein Urtheil darüber zu. Dass aber der französische Gesang, besonders der der ältern Sänger, das durchaus nicht ist, was die Deutschen und Italiener Gesang nennen; dass diese, um ihn mit einer Art Wohlgefallen aufzunehmen, sich eine geraume Zeit gewöhnen, ja zwingen müssen: das ist bekannt genug. —

— Zwey der vorzüglichsten Tenoristen Europa's (wol geradezu die beyden vorzüglichsten?) befinden sich jetzt zu Paris: Crivelli und Garcia. Beyde, sagt man, sind fortwährend bey der londoner italien. Oper engagirt, und werden bey der Wiedereröffnung derselben dahin zurückkehren. Alle wahren hiesigen Musikfreunde freuen sich schon im voraus auf den Genuss, diese Sänger, besonders Crivelli, wieder zu hören. Garcia ist gewilligt, mit den Ueberbleibseln des vorigen italien. Theaters, welche in diesem Augenblicke noch in Paris sind, seinen *Califen* aufzuführen. Auch spricht man von zwey andern Opern dieses Sängers: *L'Origine delle Grazie* und *la Selva Sira*, welche derselbe in Paris hören zu lassen geneigt wäre. Es dürfte aber wol bey dem *Califen* sein Bewenden haben. Von seinem *Prince d'occasion*, auf dem Theater Feydeau, spricht niemand mehr.

— Es regnet hier, möchte ich sagen, musikal. Wunderkinder. Da hat sich in diesen Tagen ein Kind von sechs Jahren, ein Knabe, Sigl mit Namen, auf dem Cello, und dessen Schwester, eine Dem. von funfzehn Jahren (also ein Kind, das, mit Langbein zu reden, schon etwas bedeutet) mit Gesang hören lassen. Das ist aber alles, was ich davon zu sagen weiss; denn es giebt hier so viel zu hören, dass man nicht herumkommen kann. Doch Eins weiss ich auch noch zu sagen: Dem. Sigl ist ein sehr schönes und anmuthiges Wesen; und das ist allerdings schon etwas. —

— Was ein hiesiger Journalist sagen will, davon hat man eigentlich in Deutschland keinen rechten Begriff. Die deutschen Zeitungsschreiber spenden wol auch nach Befinden der Umstände Lob und Tadel, aber, im Allgemeinen genommen, doch stets mit mehr oder minder Unparteylichkeit: ein pariser Feuilleton verfährt dagegen stets nach *Gebühr*, nämlich nach der klingenden. Wer bezahlt, wird gelobt, wer nicht, wird getadelt. Das ist ein verjährtes Herkommen, von Ehrn Géoffroy, als er noch lebte, so recht eigentlich sanctionirt und zum Gesetz erhoben. Jedermann bezahlt auch, weil es Niemandem angenehm seyn kann, bey jedem Tritt' und Schritte von den Journalisten in die Beine gezwickt zu werden. So hat nun auch, behauptet man, Mad. Catalani (und warum sollte sie nicht?) den meisten der hiesigen Journalisten, besonders dem Hrn. M., eine jährliche Pension gegeben. Diese Pension hat, mit ihrer Abreise von Paris, natürlich aufgehört. Was Wunder also, dass auch die Lobsprüche aufhören und dass in den deutschen Blättern voll Heissbegierde nach anders lautenden Berichten gesucht wird! So ist denn, zum Beyspiele, die Concertscene in Carlsbad mit grosser Freude aufgegriffen und von den meisten der hiesigen Journalisten im Posaunen-Tone wiederholt worden. Einer derselben, der besagte Hr. M., der noch am längsten gelobt hatte und deshalb von seinen Bekannten war tadelnd angegangen worden,

soll, wie man behauptet, zur Antwort gegeben haben: *Mais que voulez-vous que je fasse? Ma pension court encore!*

— Während der *Wasserträger* auf den deutschen Theatern zu den Zugopern gehört, vorzüglich wenn er gehörig besetzt ist, werden die *Deux Journées* auf dem Theater Feydeau vor leeren Bänken aufgeführt. Was vermeynen meine Leser zu dem Geschmacke des hiesigen musikal. Publicums, wenn ich ihnen sage, dass das vortreffliche Duett aus A dur, in welchem die Worte: *Dût-il me coûter la vie, non non, je ne t'abonnerai jamais*, von so ausnehmender dramatisch-musikal. Wirkung sind, aus dem Grunde hier nicht gesungen wird, *weil es den raschen Gang der Handlung aufhält?* Du lieber Himmel! als wenn eine dramatische Handlung wie auf Siebenmeilen-Stiefeln durch's Stück schreiten müsste!

— Der Componist der *Rosières*, der *Clochette* und des zweyten Acts des *Charles de France*, Hr. Herold, componirt, wie leicht vorauszusehen war, eine neue Oper. Den Namen derselben, der, um eine Cabale zu vermeiden, sehr geheim gehalten wird, habe ich noch nicht erfahren können. Wenn dieser junge Mann, der ohne Zweifel wirkliches und ausgezeichnetes Talent besitzt, auch, von deutscher Herkunft, Mozart sehr gut kennt, irgend Jemandes Manier nachahmen wollte: so sehe ich nicht ab, warum er nicht eher Mozarten, als Mehul zum Vorbilde gewählt hat. Oder liesse sich etwa Mehul eher nachahmen, als Mozart?

— Am St. Ludwigstage ist in der Kirche St. Germain-l'Auxerrois eine neue Messe von Cherubini aufgeführt worden. Leider habe ich derselben nicht beywohnen können, da mir die übrige Festlichkeit des Tages keine Zeit dazu gestattete. Eben so wenig hat sie irgend einer meiner Bekannten, auf dessen Urtheil ich mich verlassen könnte, angehört.

— Der Klarinettist, Hr. Bärmann, muss sich nachahmen lassen, er mag wollen oder nicht. Der zweyte Klarinettist der italien. Oper, Hr. Pechingier, hat in dem Concerte des jungen Larsonneur versucht, ihm das Anschwellen und Verschwinden des ausgehaltnen Tons nachzumachen. Es ist ihm damit nicht ganz misslungen.

— Das Theater Feydeau studirt eine kleine Oper: *Das Pferderennen zu Newmarket* (*les Courses de Newmarket*) ein. Der Text ist von Jouy, und die Musik von Hrn. Sturs, einem Münchner von Geburt, der hier als Flötist privatisirt. Er hat mehre Sachen, theils Quartetten, theils für den Gesang etc. geschrieben, von denen ich aber nichts kenne. Ich wünsche von ganzem Herzen, dass diese Oper endlich einmal für alle die getäuschten Erwartungen entschädigen möge, welche den wahren Musikkennern seit zwey Jahren im Theater Feydeau zu Theil geworden sind.

— Mad. Gail hat, wie man sagt, Mad. Catalani in Deutschland verlassen und ist nach Paris zurückgekehrt.

— So eben ist hier der englische musikal. Instrumentenmacher, Bainbridge, angekommen. Er ist der Erfinder eines Flöteninstruments, welches er *Doppelflageolet* nennt. Es besteht aus einem Mundstücke und zwey darunter neben einander liegenden Flöten, von denen die rechte mit der rechten und die linke mit der linken Hand gegriffen wird. Auf diesem Instrumente können also zweystimmige Musikstücke ausgeführt werden. Da der Ton derselben durchaus nichts mit dem gellenden Pfeifen des Flageolets gemein hat, im Gegentheile von der grössten Lieblichkeit ist: so möchte ich diesem Instrumente, ob es gleich bis hierher nur noch aus zwey Octaven besteht, den Namen *Doppelflöte* geben. Ich habe von einem sehr geübten jungen Franzosen, dem Begleiter des Erfinders, mit einer Annehmlichkeit, Präcision in den Doppelläufen, überhaupt mit einer solchen künstlerischen Vollendung auf demselben phantasiren hören, dass die Wirkung davon auf mich überaus reizend, ja wirklich eingreifend gewesen ist. Besonders wusste der junge Mann kleine fugenartige Sätze mit einer wirklichen Meisterschaft zu executiren. Diese Doppelflöte dürfte, wie jedermann sieht, einer Erweiterung fähig seyn, besonders da die Länge derselben, so wie sie jetzt ist, kaum die Hälfte einer gewöhnlichen Flöte beträgt. Der Erfinder hat bereits damit begonnen, eine dritte untere Octave hinzuzufügen, deren er sich aber nicht zur Fortsetzung der beyden Flöten, sondern als eines Basses bedient, dessen Löcher mit den beyden Daumen gegriffen werden, zu welchem Ende diese auf der entgegengesetzten Seite des Instruments angebracht sind. Der junge Franzose hält die Ausführung auf dieser Bass-Doppelflöte für ungemein schwer. Nach seiner

Aussage soll der Erfinder selbst eine besondere Fertigkeit auf derselben besitzen. Ich werde letztern sowol, wie die Bassdoppelflöte, in diesen Tagen zu sehen Gelegenheit haben, und dann einen weiteren Bericht darüber abstatten. Nur so viel kann ich wiederholen, dass dieses Instrument, vornämlich wenn es in der Vollkommenheit gespielt wird, wie ich es gehört habe, von einer besonders reizenden Wirkung ist. In London sollen mehrmals Virtuosinnen die Zwischenacte in den Theatern mit Phantasiren auf diesem Instrumente ausgefüllt haben. Hr. Bainbridge, der schon in England ein Patent für dasselbe bekommen hat, sucht nun um ein ähnliches in Paris nach.

C. L. P. Sievers.

Kurze Anzeigen.

Oedip zu Colonos, lyrisches Drama in drey Aufzügen, von Sacchini, aus dem Französischen des Guillard übersetzt von Herklots, vollständiger Klavierauszug, mit deutsch. u. frans. Text — — von Carl Klage. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 3 Thlr. 12 Gr.)

Ref. hätte kaum geglaubt, dass dies Meisterwerk, in seiner ruhigen Würde, und bey seinem einfachedlem, viel weniger das Einzelne, als das Ganze, und *dessen* Wirkung beabsichtigenden Styl — jetzt noch so viele Freunde finde, dass ein Verleger einen vollständigen Klavierauszug davon zu liefern geneigt seyn würde. Giebt man es doch, so viel Ref. weiss, auf keiner einzigen deutschen Bühne, ausser in Berlin! Desto besser aber, dass uns der Glaube hier in die Hände gegeben wird! — Von dem Werke selbst kann jetzt nicht weiter gesprochen werden: der Auszug aber ist mit Geschicklichkeit, Fleis und Treue verfasst. Schwer war dies, eben bey dieser Schreibart, allerdings nicht; und die Treue hätte sich wol auch nicht bis auf die kleinen Vernachlässigungen der musikal. Grammatik von Seiten Sacchini's zu erstrecken gebraucht. — Wem das Glück zu Theil wird, dies Werk würdig von der Bühne zu hören, (Ref. hält das wirklich für ein Glück,) der wird seinen Genuss sich selbst gern durch Hülfe dieses Auszugs wiederholen: aber auch, wem jenes nicht zu Theil wird, doch aber für die Gattung Sinn, und für solche Arbeit in's Ganze Einsicht besitzt, der wird Belehrung und Freude daran finden; und selbst einzelne Hauptstücke, für sich betrachtet und vorgenommen, werden von Niemand, der wirklich singen kann, ohne Genuss gesungen werden. Unter diese letzten Stücke rechnet der Ref. die Nummern 9, 9; 11 und 12, aus dem ersten Act; und bekanntlich ist dieser noch nicht der reichste. — Das Aeussere dieser Ausgabe ist, ohngeachtet des ziemlich hohen Preises, nicht eben zu loben: es sollte wenigstens für haltbareres Papier und correctern Stich gesorgt worden seyn. Doch sind die Fehler der Art, dass der Verständige sie und ihre Verbesserung sogleich bemerkt; weshalb damit der Raum hier nicht versplittert zu werden braucht.

Andante et Polonoise pour la Clarinette, 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Viole, Basse et Trombone, comp. — — — par Fr. Tausch, prém. Clarin. de S. M. le Roi de Prusse. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ein kurzes, cantables Andante, für das Concertinstrument voller Figuren, die mit Delicatesse vorgetragen seyn wollen; dann, nach einer Cadenza für jenes Instrument, ein rasches, gefälliges Polonoisenthema, das, mit vielen, meist ziemlich langen und leichten Zwischensätzen, ein Bravourstück bildet, worin der Virtuos ausgezeichnete Fertigkeit, und, was man ein brillantes Spiel zu nennen pflegt, reichlich genug zeigen kann. Uebermässig schwer ist es darum doch nicht, da alles dem Instrumente, der Lage der Klappen etc. angemessen geschrieben ist: nur angreifend wird man es finden, da verschiedene Soli ohne alle Unterbrechung lang fortlaufen. Die Orchesterpartie ist leicht, und auf Bedeutsamkeit und Ausarbeitung derselben könnte der Componist an Geist und Kunst wol mehr verwendet haben.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. **N°. 40.**

Einige Bemerkungen über Lehrer der Singkunst.

Wenn ich alle Misgriffe sogenannter Singmeister genau angeben und den mannichfaltigen Nachtheil, welchen unrechte und zweckwidrige Art des Unterrichts im Gesang auf die Lernenden hat — wie ich das Eine und das Andere so oft zu bemerken Gelegenheit gehabt — hier gründlich auseinander setzen wollte: so würde ich mich in eine sehr weitläuftige Untersuchung einlassen und eine lange Abhandlung schreiben müssen; was aber mein Zweck nicht ist, und hier nicht seyn kann. Ich will nachdenkenden und antheilsfähigen Lesern dieser Zeitung blos einige kurze, von mir öfters über den Unterricht im Gesange angestellte Beobachtungen und daraus folgende Anmerkungen vortragen, und, so viel mir bey beschränktem Wissen und Talente möglich ist, zu zeigen suchen, wie viele, grosse und gründliche Kenntnisse und Fähigkeiten derjenige besitzen muss, welcher Andere die schöne, aber auch schwere Kunst des Gesanges lehren will; wobey indess noch gleich Anfangs zu gestehen ist: wie viel Talent und Nachdenken, Studium und Fleis er besitze, — er wird doch noch oftmals auf Schwierigkeiten stossen, die ihn überraschen, und die er sich eine Weile nicht einmal erklären kann, viel weniger, dass er sie so bald wegzuräumen vermöchte. —

Sieh' da! das sind ja zwey Singmeister! Sie begegnen einander:

Guten Morgen, mein Herr! Wie geht's Ihnen?

Recht gut; Gott sey's gedankt!

Ja, das will ich glauben! Sie haben viel Schüler!

Auch viel Schülerinnen, mein Herr! O ich habe zu thun — ich habe zu thun —

Ja, Sie sind Mode! Nun nun: ich hoffe einmal auch noch Mode zu werden — will's Gott!

Warum nicht? Sie sind jung — sind noch — sind unterhaltend —

Nun — hoffentlich das nicht allein!

Freylich! Sie können auch singen —

Wie Sie — wenn ich mich auch so stelle, noch nicht ihre Routine zu besitzen —

Gehorsamer Diener! Nun sind Sie ja ich, sogar auch artig und bescheiden: da wird's nicht fehlen!

Gott geb's! Wenigstens darf ich mir schmeicheln: ich kann meinen Schülern und Schülerinnen vorsingen —! Imudert, gewisse hübsche Arietten, Cavatinen und Lieder vorsingen —!

Das ist der Punkt! Hübsche Sachen gefällig vorsingen, auch gefällig nachsingen lassen —!

Richtig! Das ist der Punkt! So wird's schon gehen! —

Sie drücken einander die Hände, und trennen sich höflichst, der Eine dahin, der Andere dorthin.

Ich aber meyne: Ihr geht wol, ihr Herren: aber mit eurem Unterricht geht's nicht! und jener euer Punkt ist gar keiner! Ja, fangt ihr sogar damit an: so wird er zwar einer, aber unter Noth! Ihr wollet nützen, u. schadet; wollet bilden, und verbildet. — — Doch lassen wir dergleichen arme Schächer in ihrer eitlen Selbstgefälligkeit und Thorheit; wenden wir uns ernster zur Sache selbst! —

Die erste Pflicht des Gesanglehrers ist und bleibt Bildung der Stimme; und zwar in allem, was zu einem — erst richtigen, dann guten, endlich schönen Gesange gehört; wovon hernach erst angeschlossen wird, was ihn schmückt und seine Wirkung auch auf Unkundige befördert: Bildung der Stimme nämlich, sowol in Ansehung des Wohllauts und Metalls, als in Ansehung der Festigkeit und Sicherheit der Intonation, der präcisen und der (nach Befinden) schwachen oder starken An-

sprache, der Ausdauer und des Umfangs, der Bestimmtheit und der Gewandtheit, der Kunst, die Töne ab- und zuzu-, und wieder abnehmen zu lassen, und (vielleicht das Schwerste von allem) bey alle dem dadurch die Stimme zu schonen, und es gleich anfangs durch wohlbedachte Gewöhnung darauf anzulegen, dass sie, wenn auch nicht glänzend, doch wohlgefällig, selbst für spätere Lebensjahre verbleibe. — Schon dies Letzte war setzt es bey dem Lehrer voraus! —

Der zweyte Gegenstand seiner Bemühungen ist sicheres und fertiges Notenlesen; d. h. nämlich der Lernende in den Stand gesetzt werde, vom Blatte zu singen. Wird diess früher versäumt, und soll dann spät nachgeholet werden: so bleibt es, selbst bey grossem (hernach aber höchst selten zu erreichendem) Fleis des Schülers, Lebenslang mehr oder weniger Stümperey. —

Drittens muss der Lehrer eine vollkommene Kenntnis der Sprache besitzen, vorzüglich derjenigen, in welcher der Schuler das Meiste singen soll; er muss ihn die Accente, die Quantität der Sylben, und die beste Art sie auszusprechen, lehren, weil Fehler der Aussprache im Gesange weit bemerkbarer und auffallender sind, als im blossen Sprechen. Ein gut ausgesprochener Vocal ist eine noch energischere, aber angenehmere Art, als die Bezeichnung der Prosodie durch Accente *).

Aber alle diese Eigenschaften reichen für einen wahrhaft guten Lehrer noch nicht aus; er muss auch wenigstens den unmittelbar praktischen Theil der Harmonie kennen, gut zu accompagniren verstehen, den Generalbass (wenigstens im engern Sinne des Worts) genau inne haben, und die Verhältnisse eines Intervalls gegen das andere, so wie ihre richtigen Ableitungen und Fortschreitungen wissen, damit er durch diese eine vollkommene und richtige Intonation sowol in Sprüngen als im Solfeggiren lehre, auch zu einem richtigen und uneinseitigen (dreyeinstigen) freyen Verzieren vorbereite; welches alles heut zu Tage, wie von vielen, selbst angesehenen und sonst geschickten Lehrern, so auch von noch mehrern, selbst berühmten und gesuchten Singern oder Sängerinn, so schlecht beobachtet wird. Wie oft hält man z. B. das Detoniren für einen physischen Fehler der Stimmorgane, wo es sich blos aus Mangel an jenem Studium und von einem hierin nicht geschickten Lehrer herschreibt! — Ich habe hierüber schon in meiner Schrift über den Gesang (welche unter dem Titel: *Regole per il Canto figurato*, in Leipzig bey Breitkopf und Härtel herausgekommen ist) im 1sten Theile, Seite 20. §. 5., so wie auch S. 23. gesprochen. —

Ausser diesem muss der Meister mit Ausdruck, Haltung und Anmuth singen können, dramatische Declamation verstehen, und die Regeln wissen, nach welchen man zu gehöriger Zeit und am rechten Orte Athem holen und ihn bestmöglichst sparen muss. Dieses alles muss er an seiner eigenen Stimme den Schüler hören lassen, muss es ihm vormachen können: denn eben dies kann man nicht auf andere Art lernen. Es ist damit eben so, als wenn ein Sprachlehrer die Töne der Sprache, die er lehren will, nicht selbst hören liesse: wie will da der Schüler die Aussprache lernen? — Haltung also — Haltung, Ausdruck, Kenntnis und Fähigkeit, die Stimme zu rechter Zeit und am rechten Orte anhalten, binden, zu-, abnehmen lassen u. s. w. das sind die Schönheiten des Gesangs, die sich lehren lassen, und ohne welche die, welche sich nie, und in keiner Kunst lehren zu lassen, weil sie aus eigenem Genie, eigenem Gefühl und eigenem Geschmack entspringen, nimmermehr zu Stande kommen, wenigstens nimmermehr in Vollkommenheit. Viel Noten überraschen, erregen wol auch Bewunderung: aber sie lassen kalt, man wird ihrer gewohnt, und dann werden sie dem Zuhörer eher lästig, als angenehm. Man solfeggirt zu Hause am Pianoforte, aber nicht auf dem Theater. Hier declamirt und singt man mit Ausdruck. Eine Oper solfeggiren, ist Unsinn: Unsinn aber kann nur eine kurze Zeit unerkannt bleiben. —

Ein anderer wesentlicher Punkt ist der, dass man das Stimm-Organ genau kenne, und wisse,

*) J. J. Rousseau Dictionn. de Musique Pag. 5. — *Accent, mots d'ogni sorte d'langue, qui se notent autrefois avec la musique, mais que les maitres de goût du chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les écoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'Accent ne se pratique que sur une syllabe longue et est de quatre sortes notés opposés placés sur la même degré; il consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un degré, pour retomber à l'instant sur la note suivante la même sur d'où l'on est parti. Quelques-uns donnent le nom de plainte à l'accent. Voyez le signe et l'effet de l'accent. Planche B. Figure 13.*

ob dessen physische Beschaffenheit einer so mühevollen Unternehmung gewachsen sey. Der berühmte Bernacchi nahm nie Schüler an, wenn sie nicht, ausser guter Stimme, und gutem, feinem Gehör für Intonation, auch *eine gute Brust* besassen. Durch diese Strenge und seinen herrlichen Unterricht hat er die ausgezeichnetsten Sänger und Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts gebildet, z. B. einen Cafarello, Farinelli, Aprile, Millico, eine Gabrieli, eine Deamicis und andere. Aber diese sind nicht mehr: und wo sind jetzt, die ihnen gleichen? Es giebt ihrer nur wenige: und wenn ich sage sehr wenige, so ist es die lautere Wahrheit. Italien, mein schönes Vaterland, welches so viele treffliche, musterhafte Sänger u. Sängerinnen geliefert hat, ist in Ansehung der Künstler u. Künstlerinnen so in Verfall gerathen, dass die Italiener selbst genöthigt sind, Fremde auf ihre Bühnen zu rufen, z. B. eine Colibran, eine Fodor und dergl. O wie vieles hätte ich darüber, und über die Ursachen davon, zu sagen: aber, würde es nützen, wenn mir auch die Klugheit nicht Stillschweigen auferlegte? — Schädlich ist einem Gesänglernenden, wenn er einen Lehrer hat, der nicht zu begleiten, und folglich den Generalbass nicht versteht. Daraus entsteht auch *das* Nachtheilige, dass dies er einen Andern begleiten lassen muss; und wer sich dazu brauchen lässt, ist, wol ohne Ausnahme, nur ein Klavier-Trommler, der den Geist eher tödtet, als ermuntert. In dem Augenblicke des contrastirenden Unterrichts über eine schwierige Stelle, die der Schüler nicht begreifen kann, und wo der nicht begleitende Lehrer sie ihn mehrmals mit der Stimme hören lassen muss, bis er sie gelernt hat; in dieser contrastirenden Arbeit schweigt der Klavierschläger mit seinen Accorden, und wenn der Contrast besiegt ist, fängt er den zur Stelle gehörigen Accord wieder an, und es findet sich, dass die Stimme des Schülers und Lehrers während der Pause um einen Viertel- oder halben Ton tiefer oder höher gekommen ist, u. dergl. m. Daraus, und aus noch andern, hiervon entstehenden Missverhältnissen, die gar nicht vermieden werden können, entstehet nichts, als Uebel; und Uebel, das nicht nur für den Augenblick dauert, sondern Wurzel schlägt, und von Grund aus dann gemeiniglich gar nicht ausgerottet werden kann. —

Das sey für diesmal genug über diesen Gegenstand. Wie wenig ich mir auch von diesen meinen, allerdings unvollständigen Bemerkungen an Wirkung auf den Leser verspreche: zweyerley verspreche ich mir doch durch sie von ihm; ist er Lernender, oder hat er für Lernende zu sorgen: dass er überzeugt werde, die Wahl eines Singmeisters erfordere grosse Vorsicht; ist er Lehrer: dass er diese meine Bemerkungen nicht unwillig aufnehme, sondern bedächtig, und, als verständiger und rechtschaffener Mann, sich selbst frage: Was thust du? —

Dresden.

Anton Benelli,
königl. sächs. Kammersänger.

Recensionen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par George Onslow. Oeuvr. 9. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Rec. weiss nicht, welcher Nation Hr. O. der Geburt nach angehört — wie er denn überhaupt nichts von ihm weiss, ausser, dass er ausgezeichnenswerthe Quartette, und nun diese Sonate herausgegeben hat: aber seiner Musik nach ist Herr O. ein Deutscher; und ist es, wir mögen, was das hier angeführte Werk betrifft, auf dessen Charakter und Ausdruck, oder auf Styl, technische Ausarbeitung und Geschmack, oder auch auf das sehen, was der Franzos an Kunstwerken (nicht blos musikalischen) unter das Wort *Facture* zusammenfasst, und was von uns, weniger abgemessen, durch das mehrdeutigere *Manier* ausgedrückt wird. Die Reclamation des Hrn. O. (darf man sich so ausdrücken) sind wir um so weniger geneigt, aufzugeben, da das angeführte Werk in jeder der eben ausgesprochenen Hinsichten, wahre Achtung gegen den Verf. erregt, und das um so mehr, da es das *zweyte* der erschienenen ist. Wir zweifeln auch keinen Augenblick, ein jeder Kenner der Tonkunst, so wie jeder gründlich ausgebildete Freund derselben, der zugleich ein so ausgezeichneter Klavierspieler ist, dass er es ganz bezwingen kann, oder der es von solch einem Klavierspieler gut vortragen hört — werde unser Urtheil mit uns theilen. Es zeigt uns nämlich dieses Werk einen Künstler, (von Profession, oder nicht: das ist uns unbekannt und gleichgültig) dem erstens die Gabe eigener Erfindung nicht versagt

ist, wenn auch bemerkt werden kann, dass einige der grössten Klaviercomponisten unsrer Tage ihm als bestimmte Muster vorschweben: der sodann durchgehends einen edlen und befestigten Geschmack darlegt; der ferner mit Geist und Gründlichkeit, Geschick und Fleiss ausarbeitet; und der endlich der erfahrungsmässigen Mittel des Effectuirens, darunter auch der vortheilhaften Benutzung des Eigenthümlichen des Instruments, nicht wenig mächtig ist. Diesen Vorzügen findet der Rec. keine Schwächen entgegenstehend, ausser folgende, die aber sich nicht auffallend vordrängen, wenigstens nirgends geradehin Anstoss geben: Herr O. zeigt (in dieser Sonate nämlich) wol allzuviel Vorliebe für das Pathetische im Ausdruck, für den verminderten Septimenaccord und was davon abhängt in der Harmonie, und für einige, nicht zu verwerfliche, aber zu oft wiederkehrende Figuren; z. B. die Brechungen eben jenes Accords durch mehre Octaven; auch macht er wol zuweilen der Noten gar zu viele, über u. nach einander, so dass dadurch seine Melodie entweder verdunkelt oder aufgelöset wird. Sollten nun seine Landsleute, der Geburt nach, für unsre obige Reclamation, uns hier zu hören geben: In diesen Schwächen gehört er euch gleichfalls zu: so müssen wir uns dies gefallen lassen, und wüssten es', nimmt man den Entscheidungspunkt von den letzten Jahren, nicht abzuwenden. —

Die Sonate fängt mit einem sehr ernsten, kräftigen, zum Theil feurigen *Allegro maestoso* in C moll an, dessen breite Formen durchgehends festgehalten sind, und dem nicht wenige, durch alle Stimmen quartettmässig harmonisirte Stellen zur besondern Zierde gereichen. Eine, vier grosse, volle Seiten lange, sogenannte *Allegro-Menuet* in C moll, mit Trio in As dur, folgt, und ist, dem Ausdruck nach, drängend und heftig, der Ausarbeitung nach, kunstreich und ein sicherer Beweis, Hr. O. habe auch die schwierigern und gelehrtern Gestaltungen der Harmonie nicht wenig in der Gewalt. Ein *Andante* (Es dur) mit einfacher, gefälliger Melodie kommt, nach jenem Vorangegangenen, zum so erwünschter: aber desto wenigere erwünscht ist es, dass Hr. O. den Spieler kaum dabey zu Odem kommen lässt, indem er es sogleich bravourmässig variirt, und in Noten über Noten, Figuren über Figuren zersetzt, bis und wieder auch es in dieser strömenden Fluth ersäuft. Ein frohes, aber bedeutsames und gründlich durchgeführtes *Andante*, etwa in Cramers Weise: oder, sollten Variationen gegeben werden, eine Bearbeitung derselben nach alter, strenger Sitte, so dass das Thema selbst gänzlich beybehalten, nur in die verschiedenen Stimmen verlegt, und, ohne Störung seines Ausdrucks, durch die übrigen *melodisch*-harmonisch begleitet worden wäre: dies würde hier ganz an seinem Platze gewesen seyn; und der Rec. musste sich sehr irren, oder Hr. O. hätte das Erste, und noch mehr das Zweyte, auf eine ruhmenswürdige Weise ausführen können. Selbst Mehres, was er in diesen Variationen geleistet, spricht dafür. Dennoch müssen wir sie (es sind ihrer fünf) für den schwächern Theil des Ganzen erklären; auch wenn wir sie für sich, und nicht im Zusammenhange mit den andern Sätzen, betrachten. Ein *Allegretto* in C moll beschliesst. Es hat die Form eines ernsten, frey behandelten Rondo, und seine, vom Verf. angegebene nähere Bezeichnung, als *Pastorale*, kömmt fast nur seinem Thema zu. Dies ist, in Melodie und Harmonie, wahrhaft schön, und fast zu bedauern, dass auch hier gar bald des Bravourmässigen wieder ziemlich viel wird, doch so, dass, mit seltenen Ausnahmen, das Thema, oder doch etwas darauf Bezügliches, nicht ganz aus dem Auge gelassen, und der ganze Satz zu einer sehr vortheilhaften Wirkung zusammengehalten ist. —

Die Sonate verlangt einen ausgezeichneten Klavierspieler, der Kraft und viele Fertigkeit mit Gewohnheit, Compositionen in gebundener Schreibart vorzutragen, verbindet. Sie ist gut gestochen und im Preise nicht übertheuert.

Divertissement pour deux Pianofortes, comp. — — par Pierre Lindpaintner. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. L. war dem Rec. bisher nur dem Rufe nach, als einer der talentvollesten und geschicktesten unter den jüngern Tonkünstlern Münchens bekannt: mit vielem Vergnügen findet er diesen Ruf in der genannten Composition bestätigt, und macht er sich zur Pflicht, die Leser auf dieselbe, so wie auf Hrn. L. überhaupt, noch mehr aufmerksam zu machen, als sie es zum Theil ohnehin schon seyn mögen. Und zwar thut er dies vornämlich um zweyer besondern Vorzüge willen, die Hr. L. in diesem Werke darthut, während

derselbe mit Andern theilt, was von einem rechtlichen Componisten überhaupt verlangt wird: nämlich der Vorzüge eines frischen, jugendlich heitern, aber darum keineswegs oberflächlichen oder auch nur flüchtigen Sinnes und Geschmacks, wie derselbe in unsrer Musik immer seltner wird; und wahrer Eigenthümlichkeit, nicht nur in der Ausführung der Ideen, an welcher es jetzt gewiss nicht fehlt, sondern in diesen selbst, der Erfindung und Aufstellung nach, was allerdings jetzt nicht häufig gefunden wird. Dabey hat Hr. L. hier eine gewisse Anspruchlosigkeit gezeigt — eine Enthaltung von allem Tragirenden, Gewaltsamen, was imponiren oder gelehrt scheinen soll, und oft nichts beweiset, als Geistes-, besonders Erfindungs-Armuth, bey Geschicklichkeit und Routine, sie zu verdecken: — eine Anspruchlosigkeit, die nicht nur dem Charakter und Styl des Werks, sondern gewiss auch jedem Kunstfreunde, der so etwas zu erkennen und zu schätzen weiss, wirklich wohlthut. Und so ist der Rec. nicht im Geringsten zweifelhaft, diese Composition für eines der gelungensten und ausgezeichnetsten unter den neuern *Unterhaltungsstücken* für ziemlich geübte Klavierspieler (die aber bey weitem nicht Virtuosen zu seyn brauchen) seiner Ueberzeugung gemäss zu erklären. — Hr. L. fängt an mit einem ernsthaften, aber gar nicht trübsinnigen, und reich figurirten *Andante sostenuto*, in A dur, C-takt, das in ein heiteres, zierliches Thema, *Allegretto vivace*, in A dur, Zweyvierteltakt, übergeleitet ist, und woraus sich, gewissermassen als ein grosses Rondo, der Hauptsatz entwickelt; dann kehrt das erste Tempo, abgekürzt, zurück, und nun wird jenes zweyte Tempo wieder aufgenommen, und, unter mehren sehr gelungenen Veränderungen, auf brillante Weise weiter fort und zu einem rauschenden Ende geführt. Alles hängt sehr gut zusammen, dem Sinn und der Arbeit nach, und schliesst sich befriedigend ab. Die beyden Instrumente concertiren gegen einander in gleichem Grade hervorstechend; sie sind aber auch nicht selten sehr gut in einander verschlungen, so dass dies Letzte zugleich auf eine gute Combinationsgabe für künstlichere Schreibart schliessen lässt. Einige Kleinigkeiten sind nicht ganz rein geschrieben, obgleich nicht fehlerhaft gedacht. Auszuführen scheint das Werkchen schwieriger, als es ist: denn alles liegt gut in den Händen und ist dem Instrumente angemessen. Es ist schön gestochen. Rec. wird sich freuen, wenn Hr. L. Mehres dieser Art liefern sollte; bey all der fast gar nicht mehr zu übersehenden Menge von Compositionen für das Pianoforte sind Arbeiten eben dieser Art keineswegs zu zahlreich, obngeachtet gerade solche zugleich dem Kenner und dem Liebhaber Freude machen.

Das Jahr, in 12 Monatsliedern des Maskenkalenders von Wilh. Gerhard, comp. mit Begleit. des Pianoforte von C. T. Theuss. Leipzig, b. Hoffmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Das Werkchen ist weniger der künstlerischen, als der eleganten Welt bestimmt. Dieser wird es gewiss gefallen, ohne dass jene dagegen viel zu wenden hat; mag sie unter sie gehören, oder nicht. Es fängt an mit einem Titelkupfer, das (von Schnorr) eben so artig und bedeutsam erfunden, als hernach (von Gerhard) in einem kleinen Prolog erläutert ist. Es allegorisirt, kurz zu sagen, eine Maskerade mit Sang und Klang. — Dann folgen die zwölf Lieder selbst, jedes einem Monate geweiht, jedes Personen in den Mund gelegt, (meist einem Pärchen,) die in dem Monate, hervorzutreten eine Art Naturrecht haben, jedes, wenn nicht mehr, doch auch nicht eben weniger aussagend, als man bey solcher Gelegenheit erwartet und aufzunehmen geneigt ist, jedes endlich mit so leichter und munterer Musik ausgestattet, als sie zu solcher Gelegenheit passt. „Zu solcher Gelegenheit?“ denn höchstwahrscheinlich ist das Ganze zu einem Maskenaufzuge erfunden und abgefasst worden; und dazu kann es auch Andern sehr gut dienen, zumal da die Erfindungen weder im Geringsten schwer auszuführen, noch auch kostbar sind, oder sonst irgend ein Hinderniss finden könnten. Dass aber dies Werkchen benützt, oder Aehnliches hervorgebracht und angewendet werde, ist um so mehr zu wünschen, da die meisten Maskeraden in Deutschland, weil ihnen gänzlich abgeht, was die italienischen zuvörderst belebt, nur allzueinförmig, wol gar zu langweilig werden, geschieht nicht etwas dabey, wodurch Geist und Geschmack direct und besonders zu gemeinsamem Zweck geleitet, und für ihn beschäftigt wird.

Da hier nur von der Musik gesprochen werden kann, diese aber durch die Veranlassung,

vielleicht noch mehr hin u. wieder durch gewisse Personen, auf das Leichteste, im Augenblick für den Augenblick Gültige, zu beschränken war: so dürfen wir nicht lange dabey verweilen, und es wird genug seyn, wenn wir vom Ganzen sagen, es leiste auf eine feine und wohlgefällige Art, was es verspricht, und von der Musik, sie sey überall zweckmässig. Am gelungensten — immer zunächst die Musik berücksichtiget — scheinen uns folgende Stücke.

S. 4, *Januar*, Musikant und Tänzerin: die Einleitung des Ganzen: ein höchst einfaches Liedchen für Eine Stimme, mit einem Chor, der die letzten Zeilen jeder Strophe wiederholt. Munter und artig.

S. 6 folgg., *März*, Soldat und Marketenderin: ein Wechselgesang zwischen beyden; rasch und bezeichnend.

S. 10 folg., *April*, Matrosen: kräftig und volksmässig.

S. 16 folg., *Julius*, Fischer: wieder ein höchst einfaches, romanzenartiges Liedchen, mit hübschen Ritornells.

S. 18 folg., *August*, Schnitter: volksmässig fröhlich, begleitet mit Guitarre und einer gut benutzten Flöte; doch zugleich für's Pianoforte ausgesetzt.

S. 20 folg., *September*, Vogelsteller: neckend und sehr gefällig; mit Pianoforte, und, zum Nachspiel, mit einer Flöte.

S. 26 folg., *December*, Müller: ariettenmässig; begleitet von der Guitarre, und, beym Nachspiel, von einer Flöte; doch zugleich für's Pianoforte eingerichtet.

Wir hätten zum Schluss noch ein recht frohes, volksmässiges, vom Chor aller dieser Personen zu singendes Stück gewünscht, das hernach in einen gemeinsamen Tanz hätte übergehen mögen. — Auch die von uns nicht angeführten Lieder sind interessant, doch mehr von Seiten der Dichtung, als der Musik. Dass die kleine Sammlung auch ohne Maskerade am Klavier unterhalten könne, braucht wol kaum angeführt zu werden.

Nachrichten.

Wismar. Vor einem Jahre forderten Sie mich auf, Ihnen ein Näheres über das in unserm Norden sich regende Musikleben zu melden. So gern ich damals schon Ihren Wunsch befriediget hätte, so sehr scheute ich mich, viel Redens von unsern Bestrebungen zu machen; wie denn überhaupt der Norddeutsche von der Schreibseligkeit nicht leicht ergriffen wird. Ich zögerte immer. Jetzt aber, da so eben in Hamburg durch die Aufführung des Händelschen *Messias* und des Mozartschen *Requiem*, die Tonkunst einen ihrer herrlichsten Triumphe gefeyert hat, von welchem auch ich Augen- und Ohrenzeuge zu seyn das Glück hatte; jetzt will ich nicht länger anstehen, von dem, was seit zwey Jahren in unsern Gegenden geleistet worden ist, Ihnen etwas Ausführlicheres zu sagen. Ich kann freylich nur historisch seyn, indem zu einer individualisirenden Kritik ich mich theils nicht berufen fühle, theils auch nähere Verhältnisse sie mir nicht erlauben.

Von Kleinem ist oft Grosses ausgegangen. So hat z. B. Wismar, welches gegen die grossen Städte, wo die Tonkunst ihre Tempel hat, ein wahres Bethlehem erscheinen dürfte, die Ehre, in diesen Gegenden die Erste zu seyn, welche nach dem Beyspiele von Frankenhausen, der Schweiz etc. eine grössere Anzahl Musikfreunde aus der Nähe und Ferne zu einem musikalischen Feste in ihren Mauern vereinigte, das, wegen der von allen Seiten herbeyströmenden Menge von Zuhörern, zugleich zu einem wahren Volksfeste ward; wie die Leser der *Musikal. Zeitung* schon aus einer kurzen Erwähnung dieses Concerts in No. 48. des Jahrg. 1816. wissen. — Das Gelingen des Unternehmens beruhte hauptsächlich auf dem thätigen Beystande, den die sämmtlichen Mitglieder der vortrefflichen grossherzogl. Harmonie, an welche sich mehre Mitglieder von der Kapelle angeschlossen hatten, mit der freundschaftlichsten Bereitwilligkeit leisteten. Und was diese Männer, die fast durchgängig Virtuosen auf ihren Instrumenten genannt zu werden verdienen (ich nenne namentlich nur den auch im Auslande bekannten Hornbläser, Hrn. Bode) in ihrer Vereinigung leisten, darf gewiss etwas Vollkommenes genannt werden, da sie durch mehrjähriges Zusammenleben und Zusammenwirken zu einer wahren Harmonie verschmolzen sind; was bey Kunstleistungen, die das Werk mehrerer Personen sind, allemal vom grössten Belang bleiben wird. Von dieser Wahrheit überzeugten wir uns auch bey Gelegenheit der damaligen Aufführung der Haydnschen

Schöpfung und des am folgenden Tage gegebenen grossen Instrumentalconcerts. Rücksichtlich der ersteren Musik muss ich nun auch die Mühe erwähnen, die sich unser gemeinschaftlicher Freund, der das ganze Unternehmen dirigirte, um die Bildung eines aus hiesigen Liebhabern der Kunst bestehenden Sängerchors, von etwa 30 Personen, gegeben hatte, denen, für die kurze Zeit der Uebung, sehr befriedigende Leistungen mit dem gemalten Wirken dieses Mannes, so wie die Leichtigkeit, mit welcher alle Hindernisse, die der Ausführung eines solchen Unternehmens im Wege zu stehen pflegen, hinweggeräumt wurden, seinem bedeutenden Einflusse als erste bürgerliche Behörde der Stadt mit Recht zugeschrieben werden muss. Gewiss eine erfreuliche Erscheinung, wenn Behörden es nicht unter ihrer Würde halten, auch für den Kunstgenuss und die Kunstbildung ihrer Untergebenen thätig mitzuwirken!

An jenen Chor schlossen sich nun auch mehre Freunde, theils aus der umliegenden Gegend, theils aus den Städten Lübeck, Schwerin und Rostock, und selbst aus dem entfernten Pommern an, so wie diese Oerter auch treue Instrumentisten und einige Solostimmen sandten, so dass der Personalbestand des Ganzen sich auf Einhundert zehn bis zwanzig Tonkunstliebhaber belief. Wenn Sie nun bedenken, dass unser Versuch der erste in seiner Art in unsern Gegenden war, und dass Wismar nur eine mässige Stadt ist, der die Mittel grösserer Städte nicht zu Gebote stehen: so ist diese Anzahl gewiss bedeutend zu nennen, und dieser Umstand sowol, als auch das Gelingen der Aufführung selbst, so wie der Eindruck, den die schöne Haydnsche Musik in den Gemüthern Aller zurückliess, berechtigen uns zu der Hoffnung, dass wir eine Wiederholung unseres Festes würden wagen können. — Aber auch andere Städte, durch unser Beyspiel gereizt, kamen nun auf den Gedanken eines solchen Unternehmens, und zuerst beeiferte Lübeck zu dem bevorstehenden Reformationsfeste vorigen Jahres die Aufführung des Händelschen *Messias* vor. Doch bevor es noch zur Ausführung dieses Vorsatzes kam, erhielten wir unvermuthet aus Ludwigslust die Einladung, einer Wiederholung der *Schöpfung*, welche im Januars d. J. angesetzt war, beyzuwohnen; welche auch von allen, denen es ihre Geschäfte erlaubten, angenommen wurde. Auch hier fanden wir, ausser den Mitgliedern der Kapelle, der Harmonie und des Hof-Theaters, noch aus der ganzen umliegenden Gegend, namentlich aus Schwerin, so viele Musikfreunde versammelt, dass der Personalbestand fast an die Zahl der in Wismar versammelt gewesenen heranwuchs. Die Aufführung war bey Tage in der dortigen schönen protestantischen Kirche, und stand unter der Direction des tüchtigen Kapellmeisters, Massmann: auch nahmen an der Leitung des Ganzen die Wittwe des Kapellmeisters Westenholz, der Concertmeister Stievenard und der Kammermusicus Bode mehr oder minder Antheil. Obgleich ich mich aller Kritik zu enthalten vorgenommen habe, so kann ich doch nicht umhin, die Vorzügliche zu erwähnen: ich meyne den kräftigen und vollendeten Gesang, durch welchen die Hofsängerin, Dem. Eunicelli, in den Altpartien das Publicum erfreuete. Den Tag nach dieser Aufführung hatten wir den Genuss, dieselbe Sängerin in einer italien. Scene mit Chor noch einmal zu hören, welche, nebst Beethovens Symphonie aus A dur und andern Tonstücken, im Saal der Societät gegeben wurde.

Nach diesem zweyten Musikfeste richtete sich nun Aller Aufmerksamkeit auf das bevorstehende Reformationsfest. Die Aufführung des *Messias* war von Lübeck beschlossen: allein, da vorauszusehen war, dass bey der allgemeinen Feyer dieses Festes die übrigen Städte nicht würden Theil nehmen können: so ward jene Aufführung auf den Geburtstag Luthers im Novembermonat verlegt, wozu denn auch die Tonkunstliebhaber aus Hamburg, Altona, Kiel, Eutin, Ludwigslust, Wismar und andern Orten zusammen strömten, so dass wir hier nun schon gegen 200 Theilnehmer zählen konnten. Die Direction war einem der geachtetsten Senatoren der Stadt anvertraut, und der Eindruck, den die herrliche Musik, unterstützt von einer geschmackvollen Erleuchtung der schönen grossen Marienkirche, auf die äusserst zahlreiche Versammlung der Zuhörer machte, war über Erwartung. Auch hier, wie früher in Ludwigslust und Wismar, wurde am folgenden Tage den anwesenden Musikfreunden ein Fest veranstaltet, das durch die Aufführung mehrer grosser Tonstücke sehr gehoben wurde. Ueber das Einzelne haben schon öffentliche Blätter ein Mehres gesagt, so dass ich nun zu dem vor Kurzem in Hamburg begangenen grossen Musikfeste übergehen kann.

Eine Stadt wie Hamburg, die in ihren Mauern selbst so viele Künstler und Liebhaber der Ton-

kunst zählt, lässt wol erwarten, dass der Erfolg eines grössern musikal. Unternehmens nicht unbefriedigend seyn könne. Bedenkt man überdies, dass ausserdem noch von Bremen bis Wismar, (eine Entfernung von 28 Meilen) Musikfreunde zusammenströmten, worunter die von Altona, Kiel, Lübeck und Ludwigslust zu nennen sind: so wird man es begreiflich finden, dass ein Personal von nahe an 400 Künstlern und Liebhabern möglich wurde. Die Aufführung fand in der grossen Michaeliskirche statt, und zwar wurde am 7. Sept. vom *Messias* der erste und zweyte Theil, und am 9ten darauf das *Requiem* von Mozart, und der dritte Theil des *Messias* gegeben. Die Direction hatten die dortigen Herren Musiklehrer Grund u. Clasing übernommen. Den Stamm des Sängerchors bildeten die Schülerinnen der Dem. Reichardt, welche das Verdienst hat, die Liebe für den Gesang in Hamburg neu angeregt und eine Anzahl ganz vorzüglicher Sängerinnen, und unter ihnen Einige zur wahren Virtuosität herangebildet zu haben. An diesen Verein schlossen sich die Schüler und Schülerinnen des würdigen Herrn Musikdirectors Schwenke an, der auch selbst an der Aufführung und der Leitung einzelner Instrumentalpartien thätigen Antheil nahm. Nur durch solche Eintracht konnte das Unternehmen so vollkommen ausgeführt und der Eindruck auf die, beydemal an 6000 sich belaufende Menge von Zuhörern hervorgebracht werden. Besonders ergriffen schien man im Allgemeinen vom *Requiem*.

So weit mein Bericht. Nun nur noch eine Bemerkung, die ich bey Gelegenheit dieser Aufführung zu machen hatte. Die Kirchen in Lübeck und Wismar nämlich sind alt, in gothischer Bauart, hoch gewölbt; das Schiff durch Pfeiler von den Seitenhallen getrennt: die in Hamburg und Ludwigslust neu, ohne Pfeiler, mehr rund, als lang. Nun nahm sich aber in erstern die Musik weit feyerlicher und imposanter aus, als in letztern, da in jenen der Schall in dem engern Raume bis zum Gewölbe hinaufgetragen wurde und von da herab, gleichsam wie vom Himmel kam, in diesen aber, wie in einem grossen Musiksaale verhallte. Vielleicht, dass man künftig bey ähnlicher Aufführung darauf Rücksicht nimmt, und, wo es angeht, jene alten gothischen Gebäude wählt.

Kurze Anzeige.

Quinze Leçons progressives pour le Pianoforte, comp. par A. A. Klengel. Oeuvr. 21. Liv. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Diese kleinen Uebungsstücke nehmen den Schüler schon da auf, wo er nur die Elemente der Musik überhaupt, und des Klavierspiels ins besondere, kennt und in der Uebung hat. Sie fangen blos zweystimmig an, und fahren dann allmählig, und mit vieler Sorgfalt, weiter. Auf alles, worauf ein guter, erfahrner Lehrer sieht, ist Rücksicht genommen: die Sätzchen sind mannichfaltig in der Erfindung und in den Gattungen; die Applicatur ist beygesetzt, und zwar weder überhäuft, noch zu spärlich; die gewöhnlichern Vortragsarten kommen nach und nach vor u. dgl. m. Vor nicht wenigen ähnlichen Werkchen zeichnet sich das, des Hrn. Kl., auch durch gute, solide Bässe aus. Endlich, so ist hier, so viel Ref. weiss, zum erstenmale beym Unterricht der Anfänger, ein gut bestimmter und auf Förderung der mechanischen Ausbildung des Schülers abzweckender Gebrauch von Mälzels Metronomen gemacht; so nämlich, dass bey jedem Stück zwey Bezeichnungen des Tempo angegeben sind: die erste, stets sehr langsame, in welcher der Schüler das Stück zu üben anfangen soll; die zweyte, in welcher es eigentlich vorgetragen werden muss. Vermag es nun der Schüler in der ersten Bewegung richtig und gut vorzutragen: so wird diese Bewegung etwas beschleunigt; und so nach und nach fort, bis zur zweyten Bezeichnung, dem eigentlich beabsichtigten Tempo. Das ist in der That wohl überdacht; und kann jenes Instrument, hierzu angewendet, gewiss beträchtlich nutzen. Aber laut fortschlagen während des ganzen Vortrags soll es doch nicht? Das möchte sehr störend seyn; und bey weitem die meisten Zöglinge dermassen ängstigen, dass sie eben darum nur desto unfähiger würden, den Schlägen gemäss zu spielen. Wenigstens ist das des Ref. Erfahrung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. Nº. 41. 1818.

Geistliches Musikfest in Hamburg.

In Hamburg haben am 7ten und 9ten Septbr. d. J. zwey Kirchenmusiken stattgefunden, womit es sich auf eine, seiner Grösse u. bedeutenden Kunstmittel würdige Weise zu ähnliche, früher an andern Orten stattgefundene Aufführungen anschliesst. Da es theilnehmenden Lesern dies. Zeit. gewiss angenehm seyn wird, über diese ausgezeichnete musikal. Unternehmung etwas Näheres zu erfahren: so wird mir auch einige Ausführlichkeit dabey erlaubt seyn.

Wer die grossen Schwierigkeiten kennt, welche im nördlichen Deutschland der Aufführung bedeutender Kirchenmusiken im Wege stehen, wird sich, selbst mit Berücksichtigung der grossen Kunstmittel, welche Hamburg darbietet, wundern, wie es möglich gewesen, eine Versammlung von 360 bis 400, theils Tonkünstler vom Fache, theils Dilettanten zu versammeln, welche die Meisterwerke Händels und Mozarts, den *Messias* und das *Requiem*, auf eine der Vollendung sich nähernde Weise auszuführen vermochten. Der in neuen Zeiten gänzlich erstorbene, ja man durfte sagen, unterdruckte Sinn für geistliche Musik, die Beschwerlichkeit und Kostbarkeit der Reisen, vielleicht auch das grös-ere Phlegma der Norddeutschen, sind Hindernisse, welche nur durch den höchsten Enthusiasmus und unermüdete Thätigkeit ganz uneigennütziger, selbst zu bedeutenden Opfern fähiger Freunde der Musik besiegt werden können.

Vor wenigen Jahren noch würde die Ausführung einer solchen Musik in Hamburg ein frommer Wunsch gewesen seyn. Zuerst verdient hier also genannt zu werden, die sinnige Kunstlerin, Dem. Louise Reichardt, würdige Tochter des unvergessnen Kapellmeisters Reichardt. Ihre unermüdete Thätigkeit, ihr sorgfältiger Unterricht, und ihre Uneigennützigkeit bey der Bildung und Pflege der weiblichen Stimmen, hat es möglich gemacht, einen Chor zu bilden, und Sängerinnen an die Spitze der Ausführung zu stellen, die, obgleich sie nur für Dilettanten gelten wollen, wahren Virtuosen gleich zu achten sind. In Verbindung mit Hrn. Cäsing, dessen ich weiter unten erwähnen werde, haben mehre Jahre auf ihre Veranlassung regelmässige Uebungen stattgefunden, an welchen bald die gebildeten Liebhaber der Musik Antheil nahmen, und welche hauptsächlich würdige Kirchenmusik zum Gegenstande haben. Im November vor. Jahres unternahmen diese beyden Künstler es zuerst, mit diesem engern Verein zur Feyer des Reformationsfestes in der Waisenhauskirche aufzutreten. Der 100ste Psalm und einige Stücke aus dem *Judas Maccabäus*, beyde von Händel, wurden vor und nach der Predigt aufgeführt, und lohnten die Unternehmer mit ungetheiltem Beyfall.

Gleichzeitig hatten sich in Bremen, Lübeck, Wismar, Ludwigslust, Musikvereine gebildet, und, nachdem bereits in Wismar, Bremen und Ludwigslust die Möglichkeit der Ausführung solcher grösseren Kirchenmusiken zu grosser Zufriedenheit des Publicums durch die That war bewiesen worden: so gab die vorjährige gelungene Aufführung des *Messias* von Händel in Lübeck, von einem Personale von etwa 200 Personen, und der Zutritt aller bedeutenden Künstler und Liebhaber aus den genannten Städten, imgleichen aus Altona, Kiel, Eutin etc. die Veranlassung, dass sämmtliche Theilnehmer, von der Herrlichkeit des Gegenstandes ergriffen, sich das Wort gaben, für folgende grössere Ausführungen stets fest zusammen zu halten, um das Mögliche zu leisten.

Nun wurde in Hamburg bald die Hand ans Werk gelegt. Dem. Reichardt, und die Hrn.

Clasing und Grund traten näher zusammen. Es ward ein förmlicher Plan entworfen, und beschlossen, an zwey verschiedenen Tagen Händels *Messias* und Mozarts *Requiem* zu geben. Hr. Clasing übernahm die Einleitung zu dem Unternehmen bey allen Behörden der Stadt, und der grossen Michaelis-Kirche, wo die Aufführung stattfinden sollte. Nach erhaltener Erlaubniss wurden die auswärtigen, so wie Hamburgs Kunstfreunde u. Künstler eingeladen. Bereitwillig, ja mit Enthusiasmus sicherten die Kunstfreunde in Altona, Bremen, Eutin, Kiel, Lübeck, Ludwigslust, Wismar etc. ihre Theilnahme zu; desgleichen auch alle hamburger Künstler und Dilettanten.

Es würde zu weitläufig werden, jedes Verdienst um diese grosse Kunstausführung namentlich zu bemerken. Daher mögen hier nur einige wenige aus dem Kranze aller hochverdienten Theilnehmer genannt werden.

Aus Bremen verdienen die Hrn. Riem, Günther, Lange, Grabau und Ochernal, Directoren der Gesang-Academie daselbst, ehrenvolle Erwähnung, indem sie das Unternehmen durch 6 Altisten und Mittheilung ausgeschriebener Singstimmen, so wie durch persönliche Theilnahme — die Hrn. Riem und Lange als Bassänger, die Hrn. Günther, Grabau und Ochernal als Violinisten — freundlichst und thätigst unterstützten. — Die lieben Eutiner wurden theils durch Krankheit, theils durch Geschäfte verhindert, ihre früheren Zusagen zu erfüllen, und bewirkten dadurch einen empfindlichen Verlust. — Aus Kiel war der Hr. Organist Apel, und sein Bruder, der Hr. Organist Apel aus Itzehoe, eine erfreuliche Erscheinung. — Aus Lübeck wirkten wesentlich zum Gelingen des Ganzen: der vorzügliche Violoncellist Hr. Mandischer, der Contrebassist Hr. Meyer, der Posaunist Hr. Seyffert, alle drey sehr geschickte Tonkünstler; die ausgezeichneten Violinspieler, Hr. Rödinger, Ave. Leers, der Bassänger Hr. Gänsicker und mehre. — Aus Ludwigslust war der grossherzogl. Concertmeister, Hr. Massoneau, eingeladen und als Vorspieler bey der Geige angestellt. Seine Kraft, seine Sicherheit, seine Erfahrung sind so anerkannt, dass willig alle hamburger und auswärtige bedeutende Violinisten sich an ihn schlossen, und seiner vortrefflichen Leitung folgten.

Von hamburger Tonkünstlern verdient zuerst genannt zu werden, Hr. Musikdirector Schwenke, welcher mit freundlicher Bereitwilligkeit seine, mit grosser Liebe u. grossem Fleis vollendete Bearbeitung des Messias hergegeben hat. Diese Bearbeitung ist als Revision der Original-Partitur Händels und der in Leipzig erschienenen, ein vortreffliches Werk zu nennen. Was wirklich von Mozart bearbeitet worden ist, und sich dem Kenneraage bald darstellt, hat er beybehalten; alles Uebrige sorgfältig gesichtet, das in der leipziger Partitur gänzlich Fehlende und Verkürzte nach dem Original ergänzt, und sich in der richtigen Anwendung der Blasinstrumente, als dem Meister des Satzes und Kenner der Instrumente gezeigt, als welchen ihn die Welt kennt. Aber auch ausserdem hat er durch unmittelbares Interesse für das Gelingen der Sache in jeder Hinsicht seinen Eifer für wahrhafte Musik thätigst bewiesen. Auch seine Schüler, ingleichen die Hrn. Musiklehrer Cario, Steinfeldt, Behrens, welcher letztere sich durch eine Gesangschule, die er seit drey Jahren errichtet hat, sehr auszeichnet, mit ihren Schülern, überhaupt die guten Schüler aller Musiklehrer, nahmen bereitwilligen Antheil.

Unter allen hamburger Tonkünstlern, deren Verdienst um die Sache dankbar zu erkennen ist, kann ich hier des Raumes wegen nur namhaft machen: den Hrn. Pirll, einen ganz ausgezeichneten Violoncellisten; Hrn. Westphal, einen kenntnissreichen Mann, besonders als Organist; die Hrn. Schwenke jun., Liebau und Winneberger; die Hrn. Beer und Gräf, Violinisten und gewöhnlich Anführer in Concerten, letzter auch Vorspieler in Concerten; Fick und Sussmilch, Contrabassisten; Hartmann, Oboebläser, der als Orchesterbläser in Sicherheit, Umsicht und Reinheit des Tons seines Gleichen sucht; die Hrn. Sievers, Flötist — Jodry und Kaiser, sehr gute Klarinettisten — Mutzenbecher, Hornist — Behls, Fagottist — Wehnke, Oboist — Ludders, Trompeter. Auch bliesen die genannten Hrn. Hartmann und Jodry die Bassthöne zum *Requiem* auf eine vollkommen befriedigende Weise.

Die Direction hatten die Hrn. Clasing und Grund gemeinschaftlich übernommen, so dass jener den Gesang, dieser die Instrumente leitete; beyde gründliche Tonkünstler und voll Enthusiasmus für ihre Kunst, dabey von ganz verschiedenem Charakter. Aber eben diese Verschiedenheit — der jugendliche Feuergeist des Hrn. Grund, u. die gemüthliche Besonnenheit des Hrn. Clasing,

brachte so hohes Leben und so tiefe Empfindung in die Darstellung, dass jeder Theilnehmer davon ergriffen und über sich selbst erhoben, und auf diese Weise ein Ganzes hervorgebracht ward, welches durch sein herrliches Gelingen beyden Künstlern den schönsten Lohn für ihre, wirklich unsäglichen Opfer und Beschwerden gewähren muss.

Das Gebot conventioneller Schicklichkeit hindert mich, die Namen so mancher höchst ausgezeichneten Dilettanten herzusetzen. Ich führe also nur an, dass wenigstens die Hälfte des ganzen Personale aus Musikliebhabern von der vorzüglichsten Bildung bestand, und dass alle Solopartien musterhaft und mit hoher Vollendung von Dilettanten vorgetragen wurden, mit Ausnahme des Hrn. Musiklehrers Steinfeld, welcher durch den geschmackvollen Vortrag mehrer Solosachen seinen Künstlerwerth beurkundete, und des alten würdigen Musiklehrers Hrn. Hoffmann, der — noch ein Sänger aus C. P. E. Bachs Zeit — durch den würdevollen und kunstgemässen Vortrag der Arie: Warum entbrennen die Heiden — den allgemeinsten Beyfall ärndtete; der auch durch seine mehrjährige Theilnahme an den oben erwähnten Singübungen, so wie durch seine ungewöhnliche Sicherheit und Erfahrung in der geistlichen Musik, sich um das Ganze sehr — sehr verdient gemacht hat.

Mit solchen Talenten und unter solcher Leitung ward es denn möglich, die unsterblichen Meisterwerke Händels und Mozarts auf eine ihrer wahrhaft würdige Art darzustellen. Der Solopartien habe ich so eben gedacht; die Chöre wurden mit höchster Präcision — hier mit der grössten Kraft, dort mit der zartesten Empfindung vorgetragen; das Orchester liess es keinen Augenblick empfinden, dass die Mitglieder grösstentheils einander fremd waren; und so dürfen sich diese beyden Aufführungen früheren ähnlicher Art, welche in Deutschland Statt fanden, mit gerechtem Stolz an die Seite stellen. Ein zahlreiches Publicum (es waren in jeder Aufführung wenigstens um 3000 Zuhörer) lohnte die Unternehmer durch seinen Besuch und durch eine stille Achtsamkeit, welche bey einer so eng zusammen gedrängten Menschenmasse wol nur durch die himmlische Kraft der Musik zu bewirken seyn möchte, zugleich aber auch ein schönes Zeugnis für den Kunstsinn der Hamburger abgiebt. Die Einnahme ist, nach Abzug der Kosten, als Beytrag zur Herstellung der von den Franzosen verbrannten Kirche auf dem hamburger Berge bestimmt.

Noch verdienen dankbar erwähnt zu werden: die Bereitwilligkeit sämmtlicher Behörden der Stadt, dem herrlichen Unternehmen die Hand zu bieten; die musterhafte Polizey, welche bey den Aufführungen stattfand, ohne beschwerlich zu werden; die Umsicht und Sorgfalt der Direction, welche die Besorgung der ökonomischen Gegenstände des Unternehmens übernommen hatte; die Gastfreyheit, womit Hamburgs Bewohner die fremden Gäste bey sich aufnahmen, und wodurch diesen, ausser den herrlichsten Kunstgenüssen, auch noch so manche interessante Bekanntschaft geworden ist; und endlich mögen hier noch drey Männer genannt werden, die auch das Ihrige zur grösseren Vollkommenheit dieser Feste beygetragen haben. Dies sind die Hrn. Mechanicus Lübberz, Spritzenmeister Rephold, und Tapezierer Miche. Der erste ist ein trefflicher, lieber Mann, dessen Seele, durch Kunstliebe und Patriotismus gehoben, schon Manches gethan hat, wovon das Ausland schweigt. Er, so wie Hr. Rephold, im Auslande fast mehr, als in Hamburg gekannt, ein ausgezeichneter Mathematiker, Chemiker u. Astronom, haben durch die Direction der zweckmässigen, geschmackvollen Beleuchtung der Kirche sich hochverdient gemacht. Hr. Miche ward durch das Anhören der Hauptprobe so ergriffen, dass er die geschmackvolle Verzierung der Kirche ganz auf eigne Kosten übernahm.

Gern möchte ich noch so Manches anführen: allein ich fürchte ohnehin schon zu weitläuftig geworden zu seyn; doch werde es mir vergönnt, schliesslich noch den Wunsch zu äussern, dass das neue Verdienst, welches Hr. Clasing sich bey dieser Gelegenheit um die Musik und um seine Vaterstadt erworben hat, endlich zu einer gerechten Anerkennung seines ausgezeichneten Künstlerwerths führen, und ihm eine Bahn eröffnen möge, auf welcher er ohne Nahrungssorgen sich den höhern Zwecken der Tonkunst widmen könne. Es ist wirklich unbegreiflich, dass ein Mann, wie er, der von jeder Seite so grosse Ansprüche befriedigen kann, nun schon eine ganze Reihe von Jahren sich lediglich vom Unterricht in der Musik ernähren muss. Hr. Clasing stehet auf einer sehr bedeutenden Höhe der Kunst, er gehöret zu unsern vorzüglichsten Virtuosen auf dem Pianoforte

besonders was gefühlvollen Vortrag betrifft, seine Compositionen sind ausgezeichnet, und als solche auch, namentlich in diesen Blättern, anerkannt. Dabey ist er im höchsten Grade bescheiden, von allem Eigennutze gänzlich frey, denn nur das Würdigste in der Musik ist sein Bestreben; er ist ein liebenswürdiger Gesellschafter u. der rechtlichste Mann. Dies alles weiss jeder Hamburger; jeder nennt ihn so gern: „unser Clasing:" die ihn genauer kennen, sind enthusiastisch für ihn eingenommen: und doch — ist er immer noch Privatlehrer, und nur so äusserst selten, dies aber auch nur in neuen Zeiten, geschieht seiner öffentlich Erwähnung! Woher dies kommen mag? Vielleicht gerade aus seiner Bescheidenheit und Uneigennützigkeit, die ihn durchaus jedes sonst so gewöhnliche Mittel verschmähen lassen, zu imponiren und sich in's Gerede zu bringen. Daher freuet es mich, bey dieser Veranlassung die öffentliche Aufmerksamkeit noch mehr auf ihn lenken zu können. Ihm zwar gewährt der Genius, der sein Herz erfüllt, den schönsten Lohn: aber uns geziemt es, sein Verdienst dankbar zu erkennen, und was in unsern Kräften steht, beyzutragen, dass er in eine, seinen Talenten angemessene Lage versetzt werde, damit seine herrlichen Kräfte nicht erstickt werden, vielmehr sich ferner entfalten u. ausgebreiteter wirken können. Gewiss wird auch der hamburger Senat, der bemühet ist, auch in ästhetischer Hinsicht Hamburg den gebührenden Rang zu geben und zu erhalten, bey gegenwärtiger Veranlassung Bedacht darauf nehmen, einen seiner ersten Künstler nach Würden zu ehren und zu belohnen.

NACHRICHTEN.

Frankfurt am Mayn, im September. Sie machen mir Vorwürfe, dass ich so lange geschwiegen u. nichts gemeldet habe von den vielen Darstellungen im Gebiete der Tonkunst, die, Ihrer Meynung zu Folge, in einer fortlaufenden *Camera clara* hier vorübergehn müssen? Seyn Sie nicht allzuneugierig: des Freundlich-Klaren möchte sich in dieser Kammer wol wenig, des Obscuren aber desto mehr finden. Um Ihnen aber Genüge zu leisten, will ich recht weit ausholen. — Im Monate May gab Mad. Grunbaum Gastdarstellungen auf unsrer Bühne. Ich hörte sie zum erstenmale in Boyeldieu's *Johann von Paris*, als Prinzessin; später gab sie noch die Donna Anna im *Don Juan*, und Amenaide im *Tancred*, Kunigunde in Spohrs *Faust*, Sophia im *Sargin*, Rosa in den *Dorfsängerinnen* und Vitellia im *Titus*. Der Ruhm und das Lob der Mad. G. ist in öffentlichen Blättern mit so vieler Bestimmtheit ausgesprochen worden, ihre künstlerische Vollendung so als ausgemacht anerkannt, dass es fast vermessen scheinen möchte, wenn irgend Jemand an dem, der Sängerin in seiner so sehr üppigen Blüthe vielleicht aufgedrungenen Kranze einige Mängel finden und solche an die Helle des Tages ziehen wollte. Das schadet aber nicht; was man versteht, und als wahr erkennt und empfindet, das kann man — ja, nimmt man einmal das Wort, so soll man's sagen. Es sey also erwähnt: Allerdings hat Mad. Grünbaum viel Metall in der höhern Region ihres Stimmgebietes; allerdings singt sie mit grosser Gewandtheit, eigenem Geschmacke, reiner Intonation und (was *viel* sagen will) mit innerm, poetischem Leben: allein die Mitte u. Tiefe der Stimme ist schwach u. fast klanglos, die Passagen sind aspirirt u. nicht von der schönen Rundung der besten Schule, und die überhäuften Coloraturen, zu denen besonders die hohen Töne sich hergeben müssen, sind sehr oft nicht an der rechten Stelle. Zum Beleg der letzten Behauptung führe ich die Scene der Donna Anna im zweyten Acte des *Don Juan* an, die im Recitative und zu Anfang der Arie von Mad. G. trefflich gegeben, am Schlusse aber durch eingeflochtene, höchst unpassende Verzierungen, welche nur den grossen Haufen blenden können, entstellt wurde. Für die Partie der Vitellia fehlt es der Mad. G. an Sicherheit und Bestimmtheit in der Tiefe. Kunigunde, Sophia, Amenaide und Rosa waren unstreitig ihre gelungensten Darstellungen. Sie fand übrigens grossen Beyfall, und wurde öfters hervorgerufen. Zu gleicher Zeit wurden von Hrn. Belcher aus Darmstadt und Hrn. Fries aus Nurnberg, beyde Bassisten, Gastrollen gegeben. Der Erste besitzt eine schöne, volle Stimme u. intonirt sehr richtig: der Letztere aber hat weder den einen, noch den andern Vorzug. Im Laufe dieses Monats erhielt unsere Bühne einen bis jetzt noch unersetzten Verlust durch den Tod des geschätzten Komikers Lux. Im feyerlichen Geleite des gesammten Bühnen-

personals ward er zur Gruft bestattet, auf welche die Thräne manches Armen, dem sein milder Sinn Gutes erwiesen, niederfällt. — Als zweyte gastliche Erscheinung für das Fach der Prima Donna trat Dem. Pfeifer von Posth auf. Ihre Stimme ist voll und klangreich und die Intonation rein. Als Emmeline in der *Schweizerfamilie* war sie vorzüglich brav: in andern grösern und schwierigern Gesangpartien reichte die nicht sehr bedeutende Gewandtheit ihrer Kehle nicht zu, die überdem noch in mancher unpassenden Verzierung gern ans Licht treten wollte, aber nicht konnte. — Dem. Beck von Mannheim, wenn ich nicht irre — sang als Gast mit reiner Stimme, aber wenig Ausbildung. — Ein Hr. Herzog, der als Peter im *Kapellmeister von Venedig*, diesem musikal. Kaleidoskop, auftrat, rief uns die guten alten Zeiten des ergötzlichen Hanswursts zurück. — Dem. Novak, Mitglied irgend einer wandernden Truppe, erfreute uns auch, wahrscheinlich auf Einladung unserer ungemein gastfreyen Direction, mit einem Besuche; sang sehr schlecht, aber mit grosser Prätension, und wurde — engagirt: nämlich vom Publicum zu einem Pferdeconcerte, in welchem sie das Auditorium abgeben musste. — Dies sind die Zugvögel, welche in den Monaten May, June, July und August über unsere Bühne flogen.

Als neue, für die Oper engagirte Individuen nenne ich die beyden Demm. Campagnoli, deren schöne Anlagen auch schon vor mehrern Jahren in Ihren herrlichen Wintereoncerten erfreuten. Die Aeltere hat eine volle, klangende Stimme von bedeutendem Umfange: die Jüngere besitzt zwar diesen Vorzug nicht in dem Grade, singt aber auch rein und mit Gewandtheit. Leider scheinen aber beyde junge Künstlerinnen in den Opern des Tages nicht eonstudirt zu seyn und müssen wol deshalb bis jetzt ihre Darstellungen in einem engen Kreise beschränken. — Dem. Lange, die, wie ich Ihnen schrieb, unter der Anleitung der verständigen Kunstlerin, Mad. Graff, sich im Gesange bildet, ist jetzt in grössern Partien, als Lauretta in Weigls *Hadriau*, Eugenia in den *Rosenmädchen* von Herold, aufgetreten und hat durch ihre herrliche, grosse und freye Stimme, durch nicht gewöhnliche Fertigkeit, die in der Grundtheorie einer gediegenen Methode gut erfreulich erscheint, bedeutenden u. gerechten Beyfall geärndtet. Schade nur, dass ihrem Vortrage eine Kleinigkeit abgeht — die Seele! Wer doch von der Möglichkeit der Seelenwanderung für solchen Fall überzeugt seyn könnte! — Als zweyte Sommer über im Bade: seit ihrer Rückkunft ist sie noch nicht öffentlich erschienen. Man sagt, ihre Stimme habe gelitten. Ein grosser Verlust! Denn wahrlich, das Metall in den Kehlen ist heutiges Tages kostbarer, als das, in den Geldsäcken unserer Kaufleute. Möchte doch das bekannt werden!

Nicht allein den Tod des Komikers Lux, dem die Scherze unserer Bühne in's Grab nachfolgten, haben wir zu betrauern: noch ein anderer ausgezeichneter Künstler ward uns entrissen. Joseph Schmitt, seit einer Reihe von Jahren Musikdirector des hiesigen Nationaltheaters, starb im Laufe des Augusts. Sein Tod endete jahrelange Leiden, welche die beste Kraft seines Lebens verzehrten. Die fränkischer Bühne hat ihm viel zu danken: er erhielt das Orchester auf der Stufe hoher Bedeutung, die seinen Ruhm in ganz Deutschland verbreitete. Nie war vielleicht ein Künstler mehr von der Natur zu dem Amte eines Musikdirectors berufen, als er. Ein schneller Ueberblick, Besonnenheit in der Führung, genialisches Feuer, und eine rastlose Thätigkeit im Streben für die Kunst, sind von Allen, die ihn kannten, gewürdigt worden. Ueber seinem Grabe rufen wir mit *Burger* aus:

Wir Flehen nur, vergelte
Doch der Barmherzige jedem
Einst gütevoll, er Verblichenen!

Hoffentlich werden die Ersparnisse unserer Stadt der verlassenen, hülflosen Familie des Verblichenen vergelten, was er gethan! oder, sollte diese Hoffnung zu kühn seyn? —

Apropos! weil wir doch gerade vom Tonreizen sprechen: ist Ihnen eine Oper von Fränzl, *Barbaros Barbarossa*, bekannt? Dann sind Sie gewiss mit mir einig, dass etwas Flacheres, Gemüth- und Gehaltloseres selten in die Welt geschickt worden. Wenn die Worte weinen, so lacht die Musik etc. Das Ganze ist nur eine rumfordische Suppe, vom Abfalle längst aufgetischter Gerichte zusammengebraucht. Als ich während der Aufführung dieser Oper in hiesigem Theater so schwer litt, that ich das Gelübde, meine Leiden öffentlich auszusprechen; und was ich gelobt,

Ist eine heilge Schuld, ich muss sie zahlen! —

Die *Rosenmädchen* von Herold, einem Schüler des hinübergegangenen Mehul, haben eine aus-

gezeichnete, frische Musik, in welcher angenehme und neue Melodien sich mit tiefer Kenntnis des Satzes und einem regen, lebendigen Gemüthe vereinigt finden. Zwar war die Darstellung auf hiesiger Bühne gar nicht besonders, zwar wollte die kräftige Kost dem abgestumpften Gaumen Vieler nicht behagen: aber das schadet nicht: was gut ist, bleibt doch gut!

Auch möchte ich gern loben, kann aber doch mit gutem Gewissen nicht — die Grossmuth des Scipio, heroische Oper in einem Acte, von Andr. Romberg. Eine heroische Oper in Einem Aufzuge ist schon an sich ein Wallfisch en miguature, und eine kleine Grossigkeit, die unmöglich befriedigen kann. Aber der Musik fehlt es auch an Haltung und Originalität. Es laufen tausend Bekannte im bunten Gewirre herum und grüssen freundlich; Scipio giebt seine Grossmuth in einer, mit unendlichen Rouladen verbrämten Arie von sich, und ein fugirter Chor präsentirt sich wirklich recht keck u. um so überraschender, da gewiss Niemand sich erklären kann, wie er eigentlich hier hereinkömmt? Ein hiesiges Blatt bemerkte mit einiger Bosheit: das Publicum übe so oft Grossmuth gegen die hiesige Theaterdirection, dass diese, zur Wiedervergeltung, auch einmal eine Grossmuth zum Besten habe geben wollen. Sie war aber auch darnach! —

Besseres kann ich von Weigls kleinem Singspiele, Nachtigall und Rabe, sagen. Hier ist heitres idyllisches Leben, Genialität und Charakter. Hr. Schwind, erster Flötist unsers Orchesters, der die obligate Flötenpartie auf dem Theater vortrug, war eine recht süsse Nachtigall. Aber die beyden Dem.s Campagnoli sangen in dieser Vorstellung gar nicht gut. Was sind das für beängstigende Triller, die in kurzen und langen Tönen den Zuhörer martern! Welche herausgelachte Rouladen, und mitunter welcher Falschgesang! Ihr Jungfraun, fühlt ihr denn nicht besser? und warum wagt ihr euch an Dinge, die über euern Horizont gehn? —

Dem bisher Gesagten können Sie es nun wol absehn, wie es mit unserer Oper steht, oder vielmehr geht; nämlich zum Ende. Wir haben keine einzige Prima-Donna, aber ein halbes Dutzend Prime-Donnchen, (Mad. Hoffmann, die Dems. Friedel, Lange, Albertina und Giuseppina Campagnoli und Wagner) die etwa 7000 Gulden, und vielleicht mehr, jährlich kosten mögen. Für das nämliche Geld könnte man nun freylich eine wirkliche erste Donna und noch so einige Dönnchen dazuhalten: aber — haec illae lacrymae! Die Herren meynen: die Quantität könne die Qualität ersetzen, und sechs sey noch einmal so viel, als drey. Das ist im Handel und Wandel nun wol richtig: nicht aber in der Kunst. Am guten Willen und Wollen Spohrs liegt es nicht, aber man lässt ihm nicht freye Hand. Sogar der einzige Bassist, den wir hatten, Hr. Hillebrand, ist uns untreu geworden und setzt seine — akustischen Versuche auf dem mainzer Nationaltheater fort. Der Verlust ist höchst unbedeutend: aber noch ist die Lücke nicht ausgefüllt, das Opernrepertoire höchst beschränkt und die Geduld des Publicums auf eine neue Probe gestellt. Die allgemein beliebte Dem. Amberg, welche in Soubrettenrollen und lebendigen Spielpartien in der Oper so gern gesehn wurde, ist einem Engagement nach Prag gefolgt. Ihr Fach steht bis jetzt noch offen, und man hat, wie ich höre, die Absicht, eine oder die andere der oben angeführten ersten Sängerinnen zur Soubrette umzugestalten. Das wird schwer fallen: doch freylich nicht, es zu befehlen! Doch genug des Dreschens an leerem Stroh, und lieber etwas von einem wirklichen Kunstgenusse!

In voriger Woche gab der treffliche Oboist, Hr. Eugen Thurner, Concert. Wie schön hat er geblasen! Fülle des Tons, Zartheit, gewaltige Fertigkeit und tiefes Gemüth bildeten in seinem Vortrage sich zu einem herrlich gerundeten Ganzen. Er gab seine Compositionen: alle mit Geist und gründlich gesetzt! Auch Spohr spielte einen Potpourri. Das ist Vollendung: das ist wahre künstlerische Grösse! Der herrliche Ton, der reine Gesang, jede Nüance des gediegnen Vortrags, das Staccato — so Etwas muss man hören; Reden beschreibt es nicht. Und welche Stimme ist in diesem Concert erklungen! Eine Dem. Elking. Dilettantin, aber gebildet von der Gesang-Meisterin Graff, besitzt ein herrliches Organ, mächtige Tonfülle, Einheit der Stimme in ihrem ganzen grossen Umfange, jeder Ton Klang, Metall, reines Gold. Dergleichen findet sich nicht alle Tage; noch der Mahler-Hauptmann und der Catalani kenne ich keine schönere Stimme. Und dabey diese Frische in der Blüthe von achtzehn verlebten Sommern; diese Intonation und schöne Methode! wie Schade, dass diese gross nicht

nöthig hat, die Kunst zum Leben zu verwenden! Auch sie hat uns verlassen u. ist in die Heimath zurückgekehrt; auch Hr. Thurner. Er geht nach Aachen. —

Berlin. Uebersicht des Septembers. Den 6ten war bey der Einführung des Predigers Grell in der Nicolaikirche eine Kirchenmusik: eine der ältesten Erscheinungen in unsrer, von Kunst viel sprechenden, und gewiss auch kunstliebenden Königsstadt. Sie war ausgezeichnet durch Composition und Ausführung. Jene war von dem talentvollen Organisten dieser Kirche, Hrn. Grell, einem 19jährigen Neffen des eingeführten Predigers; und bestand aus Chören, Duett, Recitativ und Chorälen, die, besonders als erstes öffentliches Werk des jungen Mannes, zu ungemeinen Erwartungen berechtigen. Die Ausführung hatten die trefflichsten Mitglieder der hiesigen Singakademie übernommen, und so konnte allerdings etwas Ausgezeichnetes geleistet werden.

Den 25sten ward zum erstenmal gegeben: *Daphne und Agathokles*, oder: *Liebe siegt*: pantomimisches Ballet in einem Aufzuge; für das hiesige königl. Schauspiel eingerichtet vom Balletm. Telle, mit Musik vom Kapellm. B. Romberg. Das Ballet hatte einen sehr dürftigen Inhalt, und ward nur durch das treffliche Spiel der Dem. Lemière und des Hrn. Hoguet vor dem Schicksal gerettet, das an demselben Abende Kinds dramatisches Idyll, *der Abend am Waldbrunnen*, erfuhr, das nicht bis ans Ende gespielt werden konnte. Auch bedauerte man Hrn. Kapellm. Romberg, seine Mühe an einen so undankbaren Gegenstand verschwendet zu haben. Uebrigens zeichnete sich seine Composition durch wohlgeordnete Harmonienfolge ohne Ueberladung, durch natürliche Melodien und freyes, leichtes Spiel der Instrumente, besonders in den Oboe- und Violoncellsolo's, als ein für sich bestehendes Ganze vortheilhaft aus. — Seit einigen Tagen giebt der aus meinen vorjährigen Berichten vielleicht noch bekannte Hr. Schmelka, vom Theater zu Breslau, nicht ohne Beyfall Gastrollen: gestern, den Lorenz in Kollers *Hausgesinde*, und morgen werden wir ihn als Hrn. von Heinzenfeld in W. Mullers *Neusonntagskinde* sehen.

Den 9ten starb der Schauspieler und Sänger, Gottfried Kaselitz, im 58sten Lebensjahre an einer Leberkrankheit. Er war in Sondershausen geboren, betrat 1787 die hiesige Bühne als Oberst in Grossmanns *Henriette*, und hat bis zu seiner letzten Rolle, dem Viceküchenvorsteher in den deutschen *Kleinstädtern* am 5sten März d. J., durch seine Brauchbarkeit im Lustspiel und in der komischen Operette sich nicht wenig verdient gemacht, indem er alte Militairs, Trunkene, ehrliche Matrosen, polternde Alte u. dgl. vorzüglich gut ausfuhrte. Noch lange wird man sich z. B. seines Bartholo im *Barbier von Sevilla*, Schulmeisters im *Dorfe im Gebirge* etc. dankbar erinnern.

Notizen.

Aus einem Briefe a. St. Petersburg. Weder Mangel an Achtsamkeit, noch an gutem Willen ist Schuld, dass ich Ihnen seit einem Jahre nichts Neues von hier aus gemeldet habe: sondern einzig, Mangel an Neuem selbst — an solchem nämlich, das eben sowol an sich von Bedeutung, als auch für Entfernte von Interesse wäre. Jetzt ist Mad. Mariane Sessi (Natorp) hier. Die ausgezeichnete Künstlerin scheint aber mit ihrem Aufenthalte nicht eben zufrieden zu seyn; und wer sie und die Verhältnisse kennt, kann das unmöglich missbilligen. — Zu Ende des letzten Winters kamen der Violinspieler, Hr. Maurer, und der Oboist, Hr. Franz Czerwenka, beyde aus Moskau hier an. Sie hatten sich in der Schreckenszeit mit Hrn. v. Wsewologsky bis an die Gränze von Sibirien geflüchtet und dort fünf Jahre verlebt. Diese Zeit hatten sie zur weitern Ausbildung ihrer Talente und Geschicklichkeiten trefflich benutzt, so dass sie nun die Aufmerksamkeit u. Theilnahme der hiesigen Kenner verdienten und fanden. Hr. Maurer hat auch in dieser Zeit mehre brillante und geschmackvolle Compositionen für sein Instrument verfasst. Nächstens reisen beyde nach Deutschland. — Das ist denn aber auch alles, was ich Ihnen für Ihre Leser, als unter die oben angegebene Rubrik gehörig, von hier aus melden kann. —

Eine *Anzeige* der Herren S. A. Steiner u. Comp. in Wien, im Intelligenzblatt unsrer Zeitung No. IX abgedruckt, ist unterzeichnet: *die Redaction*. Die Herren Steiner u. Comp. haben

damit allerdings die Redaction des dort angezeigten Unternehmens gemeynt: es ist aber doch von Manchen so verstanden worden, als rühre die Anzeige von uns, der Redaction dieser Zeitung, her. Wir merken daher an, dass dies ein Missverständniss ist; und wünschen übrigens dieser Anzeige alle Aufmerksamkeit, so wie dem grossen, wahrhaft wichtigen Unternehmen die lebhafteste Theilnahme von Seiten des Publicums.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour Pianoforte et Hautbois, comp. par C. A. P. Braun. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Es ist gut, dass wenigstens zuweilen etwas Neues für die obligate Hoboe erscheint, und etwas, das bey Privatunterhaltungen gebraucht werden kann: denn sonst würden wir gute Solospieler auf diesem schönen, sehr mit Unrecht zurückgesetzten Instrumente fast gar nicht mehr erhalten. Hr. Br., selbst ein ausgezeichneter Concertist auf demselben, und, wie, nach mancher frühern, auch diese seine Arbeit beweiset, ein schätzenswerther Componist, kann, jenes Uebel abzuwenden, recht wohl beytragen. Die Hoboe ist hier, sowol in Passagen, als im Cantabile, ganz ihrem Charakter und ihren Vorzügen gemäss behandelt. Das Pianoforte, im Wechsel mit jener concertirend, ist nicht schwer gesetzt. Auch die Stimme der Hoboe, ist sie gleich nicht leicht auszuführen, verlangt doch nicht einen Virtuosen. Die Composition an und für sich selbst wird gewiss unterhalten. Nach kurzer Einleitung tritt ein Allegro, C dur, ein, das absichtlich in gewissen älteren Figuren und Harmoniefolgen verweilet, die ihm nicht übel lassen: noch mehr wird das Adagio, in F dur, mit seinen, der Hoboe so günstigen Melodien und der soliden Klavierbegleitung gefallen; und dem lebhaften, nicht ohne Eigenthümlichkeit erfundenen und mit Beharrlichkeit durchgeführten Finale wird es auch nicht an Beyfall fehlen. Die Hoboe ist in der Höhe gewöhnlich nur bis D gebraucht, und blos in zwey Stellen des Adagio, und in beqvemer e Lage, bis F. Auch das ist bey einer Composition dieser Art zu loben.

W. A. Mozarti Missa pro defunctis, Requiem. W. A. Mozarts Seelenmesse. Klavierauszug von C. F. G. Schwenke. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Ueber dies Werk, dem, wenn irgend einem der neuern Tonkunst, Unsterblichkeit mit Zuversicht prophezeihet werden kann — da es nicht nur von hoher Vortrefflichkeit, sondern auch aus einer Gattung ist, über welche die Zeit wenig Macht hat, und auf eine Weise gearbeitet, welche gar nicht für Einen Zeitpunkt berechnet worden, und eben darum für alle geeignet bleibt — über dies Werk, dem alle für Musik gebildete Nationen mit der deutschen den schönsten Lorbeer reichen, setzt auch der Italiener hinzu: „nur zu streng gedacht!“ der Engländer: „nur zu unpopulair;“ der Franzos: „nur zu wenig unterhaltend!“ (Tadel, welche, wie jeder gemeynet ist, den Werth erhöhen!) — über dies Werk jetzt auch nur noch ein Wort zu sagen, hiesse Eulen nach Athen tragen. Dieser Klavierauszug desselben ist, nicht nur mit aller erforderlichen Einsicht und Geduldheit, sondern auch mit grösstem Fleis .. strenger Gewissenhaftigkeit, offenbar aus Hochachtung und Liebe zum Meister und zu seiner Schopfung bearbeitet; und konnte der Ref., der doch das Werk fast auswendig weiss und es ganz genau nach diesem Auszug durchgegangen ist, auch nicht Eine Stelle anführen, die er anders und besser gestellt wünschte. Alles Aeussere dieser Ausgabe ist schön, und der Stich auch correct, bis auf wenige Kleinigkeiten, deren Verbesserung sogleich in die Augen fällt. Auch ist der Preis, nach jetzigem Massstabe, sehr billig.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten October. **N°. 42.** 1818.

Recensionen.

Il Miserere, Salmo LI. Musica a quattro voci, scritta da Aug. Ferd. Häser. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. A. F. Häser ist der älteste Bruder jener, durch Talente und Bildung für Musik so ausgezeichneten Geschwister; derselbe, der seine berühmte Schwester sechs Jahre lang in Italien begleitet hat, dem wir, nicht eben viele, aber nur lobenswerthe Compositionen zu verdanken haben, der sich unsern Lesern auch durch verschiedene gründliche und mit Beyfall aufgenommene Aufsätze über deutschen und italienischen Gesang u. dgl. in diesen Blättern empfohlen hat, und der seit einiger Zeit von des Herzogs von Weimar Durchl. in einem Posten angestellt ist, wo ihm allgemeine Achtung zu Theil wird, und wo er, in angemessener Thätigkeit, nützen und glücklich seyn kann.

Er hat das *Miserere* hier, nicht im alten und eigentlichen Kirchenstyl bearbeitet, sondern in der, jetzt in Italien, wie in Deutschland, üblichsten Schreibart für Kirchenstücke: mithin, unsrer Ansicht nach, nicht zunächst für gottesdienstlichen Gebrauch, und zuvörderst für Singvereine, die sich durch sorgsamen Vortrag ernsthafter, doch zugleich auch gefälliger Gesänge überhaupt üben, fortbilden und erfreuen wollen. Wenn wir aber diesen dies Werk zuvörderst empfehlen, so wollen wir damit keineswegs gesagt haben, dass es nicht auch für die Kirche anwendbar und empfehlenswürdig sey. Um dasselbe näher zu bezeichnen, und nicht missverstanden zu werden, erklären wir uns weiter über jene unsere Unterscheidung. Wir verstehen unter dem alten und eigentlichen Kirchenstyl jenen, der allein ausging auf die allereinfachsten, aber auch erhabensten Ideen; in Melodie und Harmonie, so wie auf deren, gleichfalls allereinfachste, aber auch würdevollste und zugleich originellste Darstellung: den Styl, dessen Gesetze den Kreis um die Aeusserungen des dichtenden Künstlers, und dann auch der Ausführenden, so eng, als irgend möglich, zog, jenen nur auf das Nothwendigste und Bezeichnendste, diese nur auf Vollendung in Uebereinstimmung Vieler zur grössten Einheit beschränkend; der immer von der Vorstellung abgeleitet wurde, immer zu der Vorstellung führen sollte, der Sängerchor, (wie vielmehr der Einzelne in ihm) sey nichts für sich, sondern blos gegenwärtig, die versammlete Gemeinde, ja die gesammte christliche Kirche zu repräsentiren: und der stets berücksichtigte, was aus dieser Vorstellungsart folgerecht sich ergiebt. So schrieb Antonio Allegri sein weltberühmtes *Miserere*: so schrieben mehre grosse Künstler vor und bald nach ihm die ihrigen, die weniger berühmt worden, aber zum Theil nicht weniger vortrefflich sind. Seit aber jene Vorstellungsart, oder doch das Gefühl dafür, mehr oder minder sich verloren, (auch in Italien,) seit man sie, oder doch dies, wol weniger mit klarem Bewusstseyn, als vielmehr dunkel dem Geiste der Zeit sich überlassend, aufzugeben so angefangen hatte: seitdem fielen auch die Folgen davon, wie für gar vieles, so auch für die Kirchenmusik und jenen ihren Styl, hinweg, und es erwuchs allmählig der neuere, in zwey, anfänglich ganz von einander strebende Aeste, in Italien und in Deutschland, den nun manche der einsichtsvollern unsrer Zeitgenossen dadurch zu modificiren suchen, dass sie diese beyden Aeste, so weit das möglich, zu vereinigen bemühet sind, und darum auch von beyden nachlassen, was ihnen zu solcher Vereinigung nachzulassen nöthig scheint. Schön fliessende Melodie, gewandte und gefällige Harmonie,

Mannigfaltigkeit, vornämlich bewirkt durch Verschiedenheit und Wechsel der Formen, so wie durch näheres Anschliessen an das Einzelne der Textesworte im Ausdruck — alles Dinge, wovon jener altkirchliche Styl nichts wusste: diese sind Eigenheiten dieses neuern Kirchenstyls geworden, in wiefern er bey Werken, worunter auch das hier angezeigte gehört, angewendet wird; denn von dem Vielen, was nun noch die Instrumentisten, Gutes und Nichtgutes, mit vollen Händen beysteuerten: davon braucht hier nicht die Rede zu seyn, indem wir ein Werk, blos für den Gesang, anzuzeigen haben, auf welches dies mithin nicht anwendbar ist.

In diesem gewissermassen italienisch-deutschen Style nun, und mithin mit diesen Eigenheiten desselben, hat Hr. Häser dies *Miserere* geschrieben; in diesem Style auch sich fest erhalten, bis etwa auf einige Stellen, die doch wol an das Auserkirchliche, auch im neuen Sinn, allzunahe erinnern. — Hr. H. hat seine Musik so angeordnet, dass jeder der kurzen Verse des Psalms auch in dieser einen kurzen Satz für sich ausmacht, ohne dass irgend einer dieser musikal. Sätze wiederholet wurde. Die grosse Schwierigkeit, nicht weniger als zwanzig solche kurze, im Ausdruck einander nahe verwandte Strophen, ohne Wiederholungen in der Musik, und doch ohne Monotonie, zu schreiben, hat Hr. H. vornämlich durch Abwechselung in der äussern Form und Vertheilung, durch allmählige Steigerung des Interesse der Musik im Allgemeinen, und durch feine Auffassung der kleinern Verschiedenheiten des Textes im Einzelnen, zu besiegen gesucht. Die ganz kurzen eingestreueten Solos nützen der Wirkung des Ganzen sehr, ausserdem, dass sie sich auch für sich schön ausnehmen; und wir rathen daher, wo das Locale u. andere Umstände nicht ein Anderes verlangen, sie ja beyzubehalten, und nicht der Umschreibung derselben für vier Stimmen, welche Hr. H. beygefügt hat, an ihrer Stelle sich zu bedienen.

Einen Vorzug dieser ganzen Behandlungsart des Textes vor jeder alten, mit öftern Wiederholungen in der Musik — nämlich die bestimmte und genaue rhetorische Declamation desselben auch im Einzelnen — hat Hr. H. seiner Composition auf eine so ausgezeichnete Weise zu geben gewusst, dass Umsicht, Geschicklichkeit u. sorgsamer Fleis daran nicht zu verkennen sind.

Der vierstimmige Satz ist nicht nur rein, sondern auch überall und durch alle Stimmen so natürlich fliessend, so leicht beym Vortrage zu treffen, und auch so den Organen angemessen geschrieben, wie man es von einem Manne erwarten konnte, der die Kunst des Gesanges wahrhaft gründlich studirt und auch lange geübt hat.

Das Werk ist, wie schon gesagt, blos für den Gesang, ohne alle Instrumente, geschrieben: jene angeführten Solos nur haben eine angemessene Begleitung der Pianoforte; welche dann freylich wegfällt, wenn man diese Sätze vierstimmig singen lässt.

Folgende Versetten scheinen mir die vorzüglichsten: V, VI, IX, XI, XV, XVI, XIX, XX. — Dem lateinischen Texte ist auch ein deutscher beygesetzt und gut untergelegt.

Tre Allegri capriccioси di bravura per il Pianoforte, comp. e ded. ai perfetti suonatori da Venezel. Giov. Tomaschek — — Op. 52. In Lipsia, presso Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der längst geachtete, vielen vorzüglichen Klavier-spielern werthe Verf. bezeichnet auf dem Titel dieses sein Werk genau und vollkommen der Wahrheit gemäss. Rec. findet, nach sorgfältiger Prüfung desselben, nichts Besseres zu thun, als dies näher, und so nachzuweisen, wie ihm die Erfüllung, mit dem Versprechen zusammengehalten, erscheint.

Es werden erstens *drey Allegros* versprochen; dass dem zweyten und dritten noch eine kurze, ernste, und nahe auf den folgenden Hauptsatz bezogene Einleitung zugegeben worden: dagegen wird Niemand etwas zu erinnern haben.

Diese Allegros werden *capriccioси* genannt — was hier wol besser mit „humoristisch", als mit „launig" übersetzt wurde, indem das Letzte, wenn es auch das Ernste und Kräftige nicht ausschliesst, doch mehr an das Heitere und scherzhaft Neckende erinnert: hier aber jenes durchgängig, und vornämlich im ersten und dritten Stück ganz entschieden, ja vielleicht zu wenig unterbrochen, vorherrscht. Das zweyte dieser Allegros hat in mehren Hauptfiguren (werden sie nämlich vollendet ausgeführt) zwar etwas Freundliches, wol auch Neckendes: doch waltet der Ernst im Ausdruck des Ganzen auch hier vor, und tritt nur milder

und gefälliger auf. Der Humoristische nun aber findet der Rec. in allen dreyen Sätzen weniger in den Ideen selbst, wie etwa in mehrern Compositionen d. Ph. Em. Bachs, und verschiedenen Beethovens sehr Genialen — besonders in der Letztern unerschöpflichen, und doch nicht sehr bekannten, zum grossen Capriccio aus A dur und F dur — als vielmehr in der Aufstellung und Anordnung, überhaupt in der Behandlung derselben für das Spiel, und in dem, was darauf den Charakter und Totaleindruck des Ganzen einfliesst. Dass hierbey manche, etwas gewöhnliche Fortführungen einer einmal ergriffenen Idee oder Figur, wie wir dergleichen, gewissermassen vorgefunden, z. B. in den bekannten, und sehr vortrefflichen Capriccen von A. E. Müller und hier viel häufiger, als bey Hrn. E. unterlaufen, dass diese Fortführungen noch sorgfältiger und gänzlich vermieden seyn möchten, das darf man wol wünschen, muss aber, billige Weise, hinzudenken, dass das, eben bey dieser Schreibart und bey so lang ausgeführten Sätzen, etwas sehr Schwieriges wünschen heisst.

Diese Allegros werden ferner als *Bravourstücke* anzukündigt. Das sind sie denn in vollem Masse nicht etwa nur — wie man dies Wort im gemeinen Sinne gebraucht — indem sie dem Spieler Stoff und Gelegenheit genug darbiegen, sich fertig, lebendig und glänzend zu zeigen; sondern auch, indem sie, in Erfindung und Ausarbeitung, voll Feuer und Kraft, und dabey mit Würde und wiederholtigem Nachdruck auftreten, auch diesen Charakter, so wie der dazu erforderlichen Schreibart, durchgängig treu bleiben. In dieser Hinsicht dürften sie am meisten zu vergleichen seyn mit den vorzüglichsten der ersten Allegros der *grössten* Sonaten von Dussek, mit einigen der *Allegri di bravura* von Weiss, (Zürich, b. Nägeli.) und mit den besten der obenangeführten Capriccen von Müller.

Fast möchte man auch der allgemeinen Bezeichnung: *für das Pianoforte* — hier noch einen besondern Nachdruck geben: denn alles ist hier recht eigentlich für *das* Instrument, aber für ein tüchtiges, bestimmt und geeignet: für ein solches nämlich, das die höchst-characterige Vereinigung der Vorzüge, grosser Kraft und mannigfaltigster Abstufung des Tons in Stärke und Schwäche, präcisester Dämpfung und stark anhaltenden Gesanges, nach Möglichkeit besitzt. Ohne diesen würden mehre, und wesentliche Stellen, entweder an Deutlichkeit und Rundung, oder an Ausdruck und Reiz des Ganze oder mindst an Mannichfaltigkeit und Interesse entschieden verlieren.

Endlich, so wünscht der Verf. sein Werk vollkommen ausgeführten Spielern, und wenn damit Recht, nicht nur stumperede, sondern auch jene zahlreichen und sehr geübten ab, die es auf wenig mehr, als auffallende Fingerfertigkeit abgesehen haben, so wie die, welche Bach Klavierstücken, und die, welche Mozart Nannerer nannte. Es muss hier alles, nicht nur fertig und lebhaft, sondern auch — soweit ganz rein, deutlich und (darf ich so sagen) *glatt*, sich vollkommen, wie es stehet: gelang muss aber auch jedes Einzelne so hervorgehoben oder untergeordnet, und mit dem Ausdrucke vorgetragen werden, wie beydes aus dem Geist, und Zusammenhang und Fluss des Ganzen hervorgeht. Dies gehört aber viel. Doch ist wohl zu bemerken, dass es hier auf Schwierigen, um der Schwierigen, oder auch um der Auffallenden willen, ungerne abgesehen ist: und dass sogar, wer eine solche Bildung erlangt hat, wie sie hier vorausgesetzt wurden, und sich zu eine solche Behandlung des Instruments gewöhnet hat, die Stücke nicht einmal sehr schwer auszuführen finden wird — wenigstens viel leichter, als nicht wenige der neuesten Pianofortecompositionen, die gar nicht schwer sauren, aber nicht eigentliche Klaviermusik, sondern nur Musik überhaupt, sind.

Hiermit glaubt der Rec. dies Werk zur Genüge beschrieben zu haben. Das zu thun, war seine Absicht. Einer besondern Empfehlung desselben an die, welchen es bestimmt ist, bedarf es nicht: sie steckt schon in dieser Beschreibung.

— —

Fantaisies pour le Pianoforte sur des Thèmes de l'Opera Figaro [illegible] par Ferdinand Ries. Oeuvre [illegible]. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Diese Arbeit des Hrn. [illegible], öffentlichen Blättern zu Folge, in London mit grossem Beyfall aufgenommen worden: und in der That verdient, wo nicht die zweyte, doch die erste dieser beyden Phantasien, vielen Beyfall, und verräth ihn überall: verdient ihn weit mehr, als so viele kleine Sächelchen, die Hr. R. jetzt schreibt, und

an denen er sein schönes Talent, wie es uns scheint, mehr versplittert, als demselben vortheilhaft seyn kann. Auf die zweyte dieser Phantasien passt eigentlich dieser ihr Name gar nicht: sie bestehet blos aus einem ziemlich brillanten Allegro, das auf gewandte Weise auf das Thema der ersten Arie des Figaro anspielt, und allerdings zu loben ist, hernach aber nichts zur Folge hat, als acht gewöhnliche Variationen über dies Thema, deren letzte breiter ausläuft; und zwar jenes Allegro und diese Variationen ganz in der Art, wie sonst Steibelt viele solcher Werkchen geliefert hat, und diesen nicht vorzuziehen, vielmehr den bessern derselben ehen nachzustellen. Die erste dieser Phantasien hingegen ist gleich ganz anders, u. auf originellere Weise zugeschnitten. Sie bestehet aus einem, nicht weniger als funfzehn Seiten langen, freyen Ergusse über eine Menge herrlicher, äusserst mannichfaltiger, und oft sehr glücklich in einander gefügter Melodien jener ganzen Oper, welche bekanntlich unter allen, die wir dem grossen Mozart verdanken, eben an solchen Melodien die allerreichste ist. Diese Melodien nun, und meistens auch ihre ursprünglichen Harmonien, werden bald ganz, bald zum Theil vorgetragen, hin und wieder auch blos angedeutet; bald werden sie weiter ausgeführt, bald wird nur mit ihnen gespielt; bald sind sie verbunden, bald abspringend verlassen, überall aber mit Geist, Geschmack u. ansprechender Laune behandelt, nicht selten auch offenbar mit gründlicher Kunst u. löblichem Fleiss verarbeitet. Die ganze, zum Theil wirklich überraschende Folge derselben hier nachzuweisen, wäre leicht genug, nur aber auch weitläufig, und würde zugleich das Vergnügen des eigenen Auffindens und Wiedererkennens bey denen, die Mozarts *Figaro* kennen und lieben, vermindern; und so wird es besser unterlassen, und überhaupt dies erheiternde, belebende Musikstück nur mit dieser allgemeinen Schilderung den geübten und ausgebildeten Klavierspielern empfohlen. Schwer auszuführen werden sie es nicht finden; und die weniger geübten und weniger ausgebildeten mögen sich damit weiter bringen: denn es eignet sich auch hierzu gar sehr. — Möchte Hr. R., der an dieser, nämlich der ersten beyder Phantasien wieder einmal zeigt, was er vermag, wenn er will, recht oft wollen, was er vermag! —

Quatuor brillant pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par Louis Spohr. Oeuvr. 45. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Eigentlich, ein Violinsolo, mit Begleitung der andern genannten Instrumente; wie man denn jenen Ausdruck jetzt zu gebrauchen pflegt. Es besteht aus einem Allegro, Adagio und Tempo di Menuetto, alle drey in E dur, alle drey lang u. reich ausgeführt, alle drey in edlem Styl, und zwar ernstem, aber keineswegs düsterm oder unfreundlichem Charakter. Das Allegro ist, wiewol mit schönen Melodien gemischt, im Ganzen bravourmässig; das Adagio, wiewol mit Figuren nicht wenig ausgeschmückt, ganz auf einnehmenden Gesang gebauet; das Finale heiter, für den ersten Violinisten sehr glänzend, und voll origineller, aber durchaus nicht erkünstelter und unzusammenhängender, oder auch nur nicht recht fliessender Wendungen. Ein wahrhaft ausgezeichneter Geiger, der vornämlich auch seines Bogens in jeder Hinsicht vollkommen mächtig ist, wird sich selbst und Andern durch den Vortrag dieser Composition grosse Freude machen; und wer, wiewol ausgezeichnet, doch der eigenthümlichen Vortragsart dieses Meisters fern stehet, aber sich in sie hineinarbeiten, oder die seinige durch sie erweitern und veredlen will, der wird sehr wohlthun, wenn er dies Werk anhaltend und genau studirt. Was zur Erleichterung des rechten Vortrags oder rechten Studiums durch Zeichen geschehen kann, hat Hr. Sp., wie er überhaupt pflegt, mit rühmlicher Sorgfalt, ja eben hier noch reichlicher gethan, als in einigen seiner Concerte u. dgl. Die begleitenden Instrumente sind sehr leicht auszuführen; man glaube aber darum nicht, dass sie alltägliche Sätze oder gewöhnliche Harmonien vorzutragen haben. So sehr hier der melodische Theil vorherrscht, und, der Gattung nach, vorherrschen muss: so ist doch auch der harmonische durchaus nicht vernachlässigt, vielmehr bedeutend und würdig, wie bey Hrn. Sp. immer. Einige Stellen des ersten, und mehre des letzten Satzes sind für den ersten Violinisten, ist er nicht schon in dieses Meisters Eigenheiten eingeübt, sehr schwer auszuführen: die einen vornämlich, weil sie die grösste Sicherheit der Hand auch in schwierigen, dabey überraschenden Lagen, und die andern, weil sie, sollen sie nämlich ganz herauskommen, wie sie gemeynt und auch bezeichnet sind, unumgäng-

lich nöthig machen, dass man den Bogen von unten bis zur äussersten Spitze mit voller Kraft handhaben könne; was freylich nicht aller, wenn auch sonst noch so fertiger und beliebter Spieler Sache ist — das Zweyte gemeiniglich noch weniger, als das Erste; woran denn oft auch körperliche Schwäche Antheil und Schuld hat. Aber jene Bogenführung ist eine Vollkommenheit, eine grosse, für den Ausdruck, und mithin ganz eigentlich das Wesen des edlern Spiels: und so ist es um so mehr anzurathen, dass man sich selbst nicht schone, und sie sich abzwingen lerne, bis man's dahin hat, dass sie ohne Zwang angewendet werden könne. — Hr. Sp. empfange auch für dies Werk unsern Dank; und wenn der Rec. sich bey dieser Anzeige mehr an das Mechanische (wie man sich nun einmal auszudrücken pflegt) gehalten hat, als an das Aesthetische: so verulle er ihm das nicht, da dies von andern Recensenten bey Beurtheilung anderer seiner Werke vorzüglich beachtet worden, und da auch jenes, als hier gar nicht zufällig oder gleichgültig, beachtet, und Mancher auch ausdrücklich darauf hingeführt seyn will.

Nachrichten.

Dresden. Am 25sten Aug. wurde Rossini's *Inganno felice* von der italien. Gesellschaft aufgeführt. Ohne zu wiederholen, was schon in dieser Zeitung, No. 7 S. 132 dieses Jahrgangs, über die Musik dieser Oper und ihre Ausführung gesagt worden ist, erwähnen wir blos, dass zwischen dem ersten und zweyten Aufzuge eine von Köhler gesetzte Polonoise für die Oboe in C dur, mit Begleitung des Orchesters, vom Hrn. Kammermus. Diez gespielt wurde. Die Wahl des Stücks war in Rücksicht auf die Tonsetzung nicht die beste, denn das Motiv war eben nicht zu glänzend und angenehm, und die Begleitung sehr schwach, woraus denn Monotonie entstehen musste; auch liesse sich manches von Seiten regelmässiger Harmonie einwenden. Das Spiel des jungen Künstlers ist sehr zu loben: sein angenehmer Ton, seine gute Methode, seine grosse Präcision und sein gefälliger Ausdruck würden bey besserer Wahl der Composition weit mehr Glück gemacht haben. Nach Beendigung der Oper folgten Variationen für die Violine in E dur, comp. von Rode, mit Begleitung des Orchesters, vorgetragen vom Hrn. Kammermus. Ludwig Hase. Dieser, ein Schüler Polledro's, liess uns hören, dass er seinen trefflichen Unterricht sehr vortheilhaft benutzt und sich vieles von der schönen Haltung und dem gesangähnlichen Tone seines Lehrers zu eigen gemacht hat. Anfangs bemerkte man zwar einige Schüchternheit: als er aber Muth gefasst hatte, spielte er mit vieler Präcision und Nettigkeit, selbst in den schwierigsten Stellen. Fortgesetztes Studium unter einem so trefflichen Meister und beharrliche Kunstliebe werden ihn glücklich zum Ziele führen. Beyde Concertisten erhielten vom Publicum lauten Beyfall.

Am 10ten Sept. führte man *Elisabetta* von Rossini auf, worin Dem. Funk nach ihrem Aufenthalt in Italien zum erstenmale wieder auf dem hiesigen königl. Theater auftrat; und zwar in der sehr schweren Rolle der Elisabeth, welche sonst Fr. v. Biedenfeld spielte. Schwer ist sie nicht nur wegen der grossen Menge Coloraturen, die sie enthält, sondern auch, weil die hierzu nöthige, sehr gefügige Stimme zugleich stark seyn, u. der Gesang, was Ausdruck anlangt, in Declamation und Cantilena sehr mannichfaltige Gefühle darlegen, und doch dabey überall Energie und Würde behaupten soll. Man interessirt sich hier sehr für diese Sängerin, und hat Grund dazu; wir theilen dies Interesse, freuen uns der Vorzüge, die sie besitzt, und wünschen zu deren *verständiger* Anerkennung jederzeit beyzutragen: darum sey vor allem eingestanden, dass Dem. Funk in der Wahl ihres ersten Debuts nicht glücklich gewesen war; nicht nur, weil Fr. v. Biedenfeld eben diese Rolle, vornämlich was Volubilität und Präcision der Stimme und des Vortrags anlangt, so vorzüglich ausführte und noch im frischen Andenken war, sondern auch, weil eben diese Musik für Stimme u. Vortragsart der Dem. F. nicht vorzüglich geeignet ist. (So scheinen ihr, was die hier unerlässliche Geläufigkeit anlangt, die aufwärts steigenden Volaten Mühe zu kosten, u. s. w.) Ihr Gesang — was allerdings in anderer Beziehung zu rühmen ist — strebt mehr nach Verbreitung der Stimme; was sie in der Cavatina im Finale des 2ten Acts: *Bell' alme generose* — bewies. Dieses Stück, was sie am besten ausführte, machte darum auch den meisten Eindruck auf das Publicum. Ihre Vorgängerin übertrifft Dem. F. vorzüglich in einer frischern und weit mehr sonoren Stimme;

und die Fortschritte, die sie in der Schule Italiens gemacht hat, zeigen sich am meisten in der Aussprache und Declamation der Recitative, die sie mit grosser Haltung und Deutlichkeit vorträgt. Ueberdies hat sie auch mehr Stärke und Einheit in den tiefen Tönen erworben, als sie gleich bey dieser Uebung ihre hohen Töne etwas geschwächt zu haben scheint, die nicht mehr so biegsam, eindringend und sonor sind, wie sie es vor ihrer Reise waren: doch müssen wir hinzusetzen, dass dies letzte auch *nur so scheinen* konnte, da sie — wie wol fast jedes junge Frauenzimmer im ersten und einem so schwierigen Debut vor einem grossen, überaus gespannten Publicum — nicht ganz unbefangen und frey sang. Hierin finden wir auch den Grund, dass sie in gewissen Tönen nicht immer rein intonirte: sollte aber davon der Grund nicht in jener Schüchternheit liegen, so wird sie gewiss durch anhaltendes Benutzen auch diesen Mangel nach und nach ganz zu entfernen wissen. Sie hierauf aufmerksam zu machen, hielten wir uns für verpflichtet, und zweifeln nicht, sie selbst werde unsre Erinnerung gern aufnehmen, wenn auch nicht die Urheber ihrer ungemessenen Lobpreisungen. Ihr Spiel zeigte sich, wenigstens diesmal, noch als das ehemalige: etwas kalt und nicht belebt genug. Ihre Gestalt ist schön und sehr interessant. Das Schauspielhaus war gedrängt voll und die Erwartung gross: da aber das Publicum das nicht alles fand, was in einigen Journalen schon im voraus angegeben und überlaut gepriesen war, so machte sie, und gewiss nicht ohne Schuld solcher Freunde, den genofften Eindruck nicht. Das wird sich aber finden und allmählig selbst ausgleichen, wenn nur Dem. F. beharrlich selbst will und nicht missgeleitet wird. Uebrigens war die Ausführung dieser, weit mehr concertmässigen, als dramatischen Musik (von welcher wir schon mehrmals gesprochen haben) anziehend und schön. Das gesammte Personale war bemühet, sich auszuzeichnen: namentlich Mad. Miekseh, als Mathilde, Hr. Benelli, als Leicester, und Hr. Tibaldi, als Norfolk. Das Orchester zeigte vollkommene Aufmerksamkeit und Genauigkeit, wozu die präcise und belebende Leitung des Hrn. Kapellms von Weber beytrug. Das Publicum war mit dem Ganzen der Vorstellung sehr zufrieden.

Am 12ten d. wiederholte man Fioravanti's *Cavatrice villane*, worin sich Hr. Beninecasa, wie immer, als braven Komiker zeigte, jedoch diesmal sich (im ersten Finale) auch Späße erlaubte, wie sie für ein auserlesenes Publicum nicht recht passen. Das Orchester gerieth in einigen Stellen in merkliche Unordnung: wahrscheinlich, weil der Dirigirende ein anderes Tempo wollte, als man früher, und wohlbedacht, angenommen hatte.

Am 14ten kam die berühmte und bezaubernde Sängerin, Mad. Catalani, von Wien, Prag etc. hier an. Unsere Schmarotzer, sie zu hören, nachdem sie fast in ganz Europa eine glänzende Epoche gemacht hat, war sehr gross. Am 15ten sang sie in Pillnitz in einem Concerte, welches Nachmittags, in Gegenwart Ihrer Majestäten, der königl. Familie, des Herzogs Albert, des Herzogs von Coburg etc. gegeben wurde. Niemand von uns hatte das Vergnügen, sie zu hören: wir erfuhren aber, dass sie alle Anwesende in Erstaunen und Bewunderung gesetzt habe. Se. Majestät der König machte ihr ein Geschenk mit 200 Friedrichsd'or, und die ganze hohe Versammlung entzückte ihr die ausgezeichnetsten Lobsprüche.

Am 19ten fuhlte man in der schönen Frauenkirche eine Cantate zur Vorfeyer des Festes der 50jährigen Regierung Sr. Majestät, unsers hochverehrten Königs, auf. Das Gedicht ist von Hrn. Kuhn in Dresden, u. die Musik vom Hrn. Cantor der Kreuzschule, Uber. Der Anblick der Versammlung war imposirend. Ihre königl. Hoheiten, die Prinzen Anton, Maximilian, Albert, der Herzog von Gotha etc. waren zugegen und eine unzählige Menge Zuhörer, grossentheils aus den angesehensten und gebildetsten Standen. Die Kirche selbst war prächtig erleuchtet. Das Orchester war beym Altar errichtet, und die Anzahl der Kunstler, welche das Ganze bildeten, sowohl Instrumentisten als Sänger, nebst denen, welche das Chor der Engel in der schönen Kuppel vorstellten, belief sich auf 300 Personen. Von dem Gedichte wird es hier genug seyn, zu sagen, dass es zwar manche gute Gedanken und Gefuhle, aber (einige Sätze ausgenommen) auf eine, für musikal. Bearbeitung gewiss nicht günstige, und überdies sehr schwierige Weise ausspricht. Desto mehr ist zu rühmen, dass Hr. Uber eine so brave Composition lieferte, die auch vollkommen so angeordnet u. gearbeitet war, wie es für solch ein grosses Gebäude passt. Der Styl näherte sich dem ältern italienischen, und die merkwürdigsten Stücke schienen uns folgende: Sopran-Arie: Ach unser Kindheit Frieden etc. die Tenor-Arie: Auch für des

Kummers etc. der meisterhaft in lauter vollkommenen Accorden geschriebene Choral. Das Chor: Den König segne Gott etc. mit dem Thema der Melodie, *God save the King*, war von sehr guter Wirkung: aber die harmonische Wirkung verdoppelte sich beym Einfallen des ganzen Orchesters, wo die colorirenden Noten der Harmonie gleichsam Variationen der Saiten-Instrumente machten. Das Gebet: Gieb Frieden ihm etc. für Diskant, Tenor und Bass, war ein gutes, ausdrucksvolles Stück, und das Schluss-Chor war wahrhaft erhaben und von grosser Wirkung. Es begann mit dem Chore der Engel, das sich in grosser Entfernung in der schönen Kuppel befand, und nur von Posaunen und Pauken begleitet wurde, welches eben in diesem Locale ein bewundernswürdiges Echo gab. Dies Chor vereinigte sich mit aller Genauigkeit im Tempo etc. mit dem allgemeinen, unten befindlichen Chore. Das Ganze schloss mit einer Fuge. Dass man hin und wieder Längen und Monotonie verspürete, lag keineswegs an dem Componisten, der vielmehr gethan hatte, was irgend thunlich war, um beydem zu begegnen. Die Solostimme des Sopran, (die Jugend) sang Dem. Benelli, und ihre jugendliche Stimme füllte den weiten Raum weit mehr aus, als man erwartet hatte. Sie sprach auch deutlich aus und declamirte kräftig. Vorzüglich hob sie mit starker Stimme die schöne Stelle passend hervor: „Das durfte fröhlich blühen im ganzen Sachsenland" — Genauigkeit, Fleis und einen gefälligen Ausdruck in ihrem Gesange musste ich eben so loben, wie ich es früher bey anderer Gelegenheit gemusst. Hr. Bergmann (der Krieger) fand und verdiente gleichfalls Beyfall. Der wahrhaft schöne Ton seines Tenors nahm sich hier sehr vortheilhaft aus. Der Bassist, Hr. Toussaint, (das Alter) gefiel ebenfalls, ohngeachtet der von ihm verfehlten Stelle in dem Gebete für drey Stimmen.

Am 30sten, dem so überaus schönen, wahrhaftigen Jubel-Tage, wurde in der katholischen Kirche Vormittags um 11 Uhr von der kön. Kapelle das berühmte *Te Deum* von Hasse aufgeführt, und dann eine neue, zu dieser feyerlichen Gelegenheit ausdrücklich vom Hrn. Kapellm., Ritter Morlacchi, geschriebene Missa gegeben. Sie war nur kurz, um das heilige Amt nicht zu verzögern: daher, und auch, weil wir sie nur dies Eine Mal gehört, halten wir uns bey ihrer Analyse nicht auf, sondern sagen blos Folgendes. Das *Kyrie* ist ein andächtiges Andante in F dur, das *Gloria* ein Allegro in A dur, das *Credo* ein Allegro in E moll, das *Offertorium* ein Moderato in F dur für eine Solo-Sopranstimme mit Begleitung von Hörnern, das *Sanctus* ein Largo in H dur, und endlich das *Agnus Dei* wieder ein andächtiges Andante in E dur. Die bemerkenswerthesten und wirksamsten Stücke sind das *Kyrie*, eine Fuge am Ende des *Gloria*, und das *Agnus Dei*. Diese waren nach dem Geschmacke der Kenner u. auch der Nichtkenner. Hr. M. wird uns aber erlauben, zu bemerken, dass die Noten und Accorde im Credo bey der Begleitung der arpeggirenden Violoncelle keine klare Melodie in einem so weiten Raume, wie diese Kirche, bilden können, vornämlich bey dem hier so lauten Echo; er kennet dies Echo selbst und hätte daher vorhersehen können, dass das Zertheilen Verwirrung bewirken musste. Das Thema des *Sanctus* war wol zu trautig für diese erhebenden Worte. Die Ausführung war von Seiten der Sänger und der Instrumentisten so vollkommen, als möglich. Die schöne Kirchenstimme des Soprans, Hrn. Sassaroli, war, leider, eben an diesem schönen Tage nicht ganz in ihrem Flore; so dass er sich nicht, wie sonst wol, auszeichnen konnte.

An demselben Abende wurde im grossen Theater ein glänzend angeordnetes Vocal- u. Instrumental-Concert gegeben. Die Versammlung der Standespersonen in Galla war prächtig. Ihro Majestäten und das ganze königl. Haus, so wie die Herzoge von Teschen, Coburg, Meiningen, Gotha etc. waren gegenwärtig. Der Saal war herrlich erleuchtet. Folgende Stücke wurden aufgeführt: 1) Ouverture in E dur, vom königl. Kapellm. von Weber zur Feyer dieses Festes gesetzt. Sie brachte eine wahrhaft glänzende Wirkung hervor. Die schönen, ansprechenden Motiven und Melodien, das Feuer der Instrumentation, und die ausgezeichnete, wahrhaft begeisternde Weise, wie das *God save the King* gegen das Ende herbeygeführt ist und mit gewaltiger Kraft hervortritt — begeisterten alle Anwesende. 2) Arie in Es dur, gesungen von Dem. Funk, und vom königl. Kapellm. Hrn. Morlacchi ausdrücklich für sie zu Neapel in der Oper *Boadicea* gesetzt. Die Arie ist ausgezeichnet brav. Die Musik sagt hier wirklich aus, was in den Worten liegt; sie ist sehr melodiös; sie ist der Stimme und Vortragsart dieser Sängerin sehr angemessen: weshalb denn auch diese

hier eine weit schönere Wirkung hervorbrachte, als in obengenannter Oper. 3) Concert in D moll für die Violine, gesetzt und vorgetragen vom königl. Concertm., Hrn. Polledro. Die Composition stehet seinen übrigen nach, und mochte daher nicht den Eindruck, den wir erwartet hatten. Er spielte schön, wie wir kaum zu versichern brauchen: aber wir haben ihn noch schöner spielen hören, und suchen den Grund eben in der Composition selbst. 4) Duett von Nicolini in C dur, ges. von Dem. Funk und dem Sopran, Hrn. Sassaroli. Die Composition war nicht von grossem Gehalt, und für diesen Saal gehört auch eine ganz andere Instrumental-Musik, wenn sie wirksam seyn soll. Hrn. Sassaroli's Stimme schien ermüdet, und klang weniger gut, als sonst: da wollten denn diese beyden hohen Stimmen sich nicht recht vereinigen: Hrn. S.s Töne sanken hin und wieder etc. 5) Rondo und Variationen für die Klarinette in F dur von Kramer, vorgetragen vom Hrn. Kammermus. Rothe; und 6) Quartett in C dur von Zingarelli, ges. von Dem. Funk und den Herren Sassaroli, Tibaldi und Benincasa. Die Composition ist etwas alten Schlages, und in der Melodie trocken und monoton; die Singenden gaben sich alle Mühe: es wollte aber nicht viel helfen. Und ob für *solch* einen Tag, *solch* eine Versammlung und *solch* ein Locale, solche Musik, wie die hier gegebene von No. 3 an, passend gewählt war, mögen Sie und verständige Leser beurtheilen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Duos concertans pour deux Violons, comp. — — par F. Giorgetti. Oeuvr. 7. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Dieser Künstler ist, so viel Ref. weiss, in Deutschland nicht bekannt: aber seine Duette sind gut; der Erfindung nach, lebhaft, angenehm, melodiös, keineswegs gewöhnliche Phrasen, gewöhnliche Passagen u. dgl., der Bearbeitung nach, solide und anständig, wenn auch nicht tiefsinnig u. gelehrt; endlich dem Instrumente und der jetzt vorzüglich gearbeiteten Art des Spiels angemessen. Für ungeübte Spieler sind sie nicht, wol aber um ein Beträchtliches leichter auszuführen, als z. B. die, von A. Romberg, wie viel mehr als die, von Spohr.

Variationen über beliebte Themas für die Flöte, nach den Compositionen englischer Flötenmeister, mit leichter Begleitung der Guitarre eingerichtet von J. H. C. Bernhardt. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Fünf, bekannte und nicht bekannte Themata, die ersten vier jedes viermal, das letzte zweymal variirt, und zwar blos für die Flöte, so dass die Guitarre nur die Harmonie vorzutragen hat. Was das Werkchen als englische Waare auszeichne, findet Ref. nicht: die Variat. sind in keinerley Hinsicht anders, wie die, ehemals unter uns so üblichen, von Hoffmeister. Damit ist zugleich angegeben, für welche Spieler sie zur Uebung und Unterhaltung brauchbar sind.

Walses, Ecossoises et Quadrilles pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par W. Gährich. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Der, dem Ref. ganz unbekannte Verf. scheint nicht ohne Talent für diese Gattung Musik. Besonders sind ihm die raschern Tänze gelungen. Hier findet sich mancher keineswegs abgebrauchte Gedanke, der Charakter jeder Tanzart ist gut getroffen, und die Anordnung und Vertheilung an die beyden Spieler auch nicht zu tadeln. Wer gern Täuze auf dem Pianoforte spielt, wird sich mit den meisten von diesen angenehm unterhalten. Sie sind leicht auszuführen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. X.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № X. 1818.

Jedem das Seine!

Im 26sten Stück der Leips. Allgem. Mus. Zeit. d. 17 Juny 1818 wird von Berlin geschrieben:

„den 10ten ward zum ersten- und seitdem noch einige „Male mit Beyfall gegeben, das Leben ein Traum „von Calderon nach Weste Bearbeitung. Ich bemerke dies „nur, wegen der mehrentheils guten zur Handlung gehö„rigen Musik, vom Freyherrn von Miltitz, dem Musikdir. „Seidel etc. Auch ward die Ouverture aus Reich„hardts Bronnus mit Beyfall aufgenommen."

Hierbey bemerke ich, dass laut Privatbriefen und späterer mündlicher Versicherung des Hrn. Generalintendanten Grafen Brühl, gerade bey dieser ersten Aufführung keineswegs die Reichhardtsche Ouverture des Bronnus, sondern eine von mir eigends für das Calderon'sche Stück geschriebene, gegeben worden ist.

Freyherr v. Miltitz,
Königl. Sächs. Kammerherr.

Subscriptions-Anzeige.

Die in der Breitkopfschen Sammlung stimmiger Motetten nicht befindliche und doch so herrliche Motette von S. Bach: Jauchzet dem Herrn etc., ist von mir sehr klug zum Abschreiben verlangt worden. Mehreren zu dienen und, als dankbarer Enkel-Schüler des grossen Sebastian, wenigstens einen Gedenkstein zu seinem projectirten Monumente zu liefern, kündige ich sie auf Subscription an. Der Subscriptionspreis ist 16 Gr., der Ladenpreis der wenigen Exemplare, welche für Nichtsubscribenten gedruckt werden möchten, wird nicht unter 1 Thlr. betragen. Der Buchhändler Kollmann in Leipzig nimmt bis Mitte November Subscription, der Ersparung unnöthigen Briefporto wegen, auch Pränumeration an.

Altenburg, den 1. Octbr. 1818.

Joh. Fr. Sam. Döring,
Cantor.

Eine Sammlung Herrn Musikstücke, ebenfalls sehr schön geschrieben und wohl erhalten, soll in Weimar den 15ten Decbr. bis Ostern oder einzeln den Meistbietenden verkauft werden.

Aufträge nehmen an, Hr. Musikdirector Umrein, Hr. Regierungs-Canzellist Irrgang, Hr. Polizey-Registrator Fiedler, Hr. Stadtcantor Kästner.

Verzeichniss der Musikalien.

1. Homilius, G. A. Passions-Cantate, Partitur.
2. Händel, G. F. Te Deum laudamus, Partit.
3. Hiller, J. A. Cantate für das Klavier.
4. Graun, C. H. Tod Jesu, Partit. und Stimmen.
5. — Tod Jesu, Partit.
6. Hasse, G. A. Oratorium
7. — Drama
8. — Drama
9. — Drama
} Partit. und Stimmen.
10. Wolf, E. W. Polyxena, ein lyrisches Monodrama, Partit.
11. Lang, H. fünfzig Kirchenlieder und zwar drei u. vierzig von J. C. Lavater und sieben zuvor bekannte Lieder.
12. Naumann, 12 von Ehlers geistlichen Liedern beym Klavier zu singen.
13. Doles, J. F. der 46ste Psalm mit Sing- und allen Instrumental-Stimmen (fehlt die Paukenstimme.)
14. Burmann, G. W. kleine Lieder für das Klavier.
15. Choralbuch.
16. Drexele, C. H. Organist, evangelisches Choralbuch, nebst einem Anhang und historischer Vorrede, von Ursprung, Alterthum und besondern Merkwürdigkeiten des Chorals.
17. Brunner, G. Organist, Lüneburgisches Choralbuch.
18. Fleischer, Cantatine, nebst einigen Oden und Liedern für das Klavier.
19. Berkendorf, von, Nachtständchen unter dem Fenster fürs Klavier.
20. Zehn Polonoisen für das Klavier.
21. Anna Amalia, hochseel. Herzogin, Divertimento fürs Klavier, Klarinette, Viole und Violoncello.
22. Seydelmann, Rondo, Coro, Duetto, Cantina.
23. Bach, C. P. E. 3 Sonatinen fürs Klavier, 2 Violoncelle Viola und Bass.
24. Bach, C. P. E. 3 Sonatinen fürs Klavier, 2 Viol., Viola und Bass.
25. Graun, 18 italienische Arien fürs Klavier und Gesang.
26. Reichardt, J. F. Trauer-Cantate auf den Tod Friedrichs des Ilten, Klavier-Auszug.

27. Gerle, Ode auf den Siegesmorgen des Herzogs von Gotha und Altenburg fürs Klavier.
28. Hiller, religiöse Oden und Lieder mit Melodien zum Singen beym Klavier.
29. Moses, Oden und Lieder mit Melodien beym Klavier.
30. Doles, Cantate über das Lied des seel. Gellert „Ich komme vor dein Angesicht". Partitur.
31. Kriegslied, Schlachtgesang und Siegeslied eines preuss. Soldaten mit seines Bruders Melodien.
32. Reichardt, J. F. Lieder von Gleim u. Jacoby mit Melodien.

Concerte.

1. Concert für das Klavier von F. W. Wolf.
2. Concert für die Violine von Neruda.

Polonoisen Menuetten und Trios

für das ganze Orchester.

1. 4 Polon. und 2 Menuetti.
2. 7 dergl. von Stegmann.
3. 12 Menuetti von Simon.
4. 3 Trios für 2 Violinen und Bass von Stegmann.
5. 2 Trios für Flöte, Violine und Bass von Boch.

Sinfonien.

1. 8 Sinfonien von G. Benda.
2. 3 — von F. Benda.
3. 3 — von G. Benda.
4. 1 — von G. Benda.
5. 6 — von Ferd. Fischer.
6. 4 — von Haase.
7. 8 — von Boch.
8. 17 — von Graun.
9. 2 — von Veltheim.
10. 4 — von Hattasch.
11. 2 — von Neruda.
12. 1 — von Commerlocher.
13. 4 — von Pugnani.
14. 1 — von Richter.
15. 1 — von Heymann.
16. 1 — von A. Amalia.
17. 1 — von Julini le Comte.
18. 3 — von Zach.
19. 1 — von Jomelli.
20. 1 — von G. Boch.
21. 2 — von Ordonnez.
22. 3 — von Hofmann.
23. 1 — von Aspelmayr.
24. 3 — von Wagenseil.
25. 1 — von Schaale.
26. 1 — von Beck.
27. 2 — von Stefani.
28. 1 — von Agrell.
29. 1 — von Cannabich.
30. 1 — von Wolf.

Opern

für das Klavier und Gesang.

1. Der Abend im Walde, eine komische Oper in 2 Acten von E. W. Wolf.

2. Die Liebe auf dem Lande, eine komische Oper in 3 Acten von J. A. Hiller.
3. Die Jagd, komische Oper in 3 Acten von J. A. Hiller.
4. Die Dorfdeputirten, Oper in 3 Acten von E. W. Wolf.
5. Der Erndtekranz, kom. Oper in 3 Acten von J. A. Hiller.
6. Die Apotheke, kom. Oper in 2 Acten von Ch. G. Neefe.
7. Das Grab des Mosti, Operette von J. A. Hiller.
8. Lottchen am Hofe, kom. Oper in 3 Acten von J. A. Hiller.
9. Die Jubelbescherit, kom. Oper in 3 Acten von J. A. Hiller.
10. Die treuen Kohler, kom. Oper in 2 Acten von E. W. Wolf.
11. Der Krieg, kom. Oper in 3 Acten von J. A. Hiller.
12. Der Dorfbarbier, kom. Oper in 2 und die Mode eine dergl. in 1 Acte von Hiller.
13. Amors Gaukeleyen, kom. Operette von Ch. G. Neefe.

Anzeige.

Den Besitzern der 6 ersten Sammlungen Violin-Quartetten von Andreas Romberg, so wie allen Liebhabern der Quartett-Musik, mache ich hiermit die gewiss erfreuliche Anzeige, dass bey mir so eben erschienen sind:

Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle par André Romberg. Oeuv. 58 et 7me Suite des Quatuors. à 1 Thlr. 8 Gr.

Ferner sind so eben empfehlungswerthen Violin-Quartetten und Quintetten, ausser mehrern andern, in meinem Verlage herausgekommen:

Fesca, F. E. 2 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 7. ..... 3 Thlr.
— Quintetto p. 2 Violons, 2 Violes et Vcelle. Op. 8. ..... 3 Thlr. 16 Gr.
Gebell, Quatuor p. 2 Viol, Viola et Vcelle. 1 Thlr. 16 Gr.
Matthäi, Quatuor brillant p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Op. 6. ..... 1 Thlr. 6 Gr.
Onslow, G. 3 Quatuors p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Op. 10. No. 1. 2. 3. ..... à 1 Thlr. 8 Gr.
Ries, F. gr. Quintuor p. 2 Viol.; 2 Violes et Vcelle. Op. 68. ..... 2 Thlr.
— 3 Quatuors p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Op. 70. No. 1. 2. 3. ..... à 1 Thlr. 6 Gr.
Rode, Quatuors p. 2 Viol., Viola et Vcelle, No. 1, 2. 3. 4. ..... 2 Thlr. 14 Gr.
Romberg, Bernh. Quatuors p. 2 Viol., Viola et Vcelle, No. 4. 5. 6. 7. ..... 5 Thlr. 3 Gr.
Romberg, Andr. Rondi alla Polacca p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 54. ..... 2 Thlr.
— Fantaisie p. 2 Violons, Viola et Vcelle, Op. 60. 20 Gr.
Spohr, L. Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vcelle, Op. 4. 15. ..... à 2 Thlr.
— Quatuor brillant p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 43. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Wilms, 2 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 23. ..... 2 Thlr.

Leipzig, im Septbr. 1810.

Bureau de Musique
von *C. F. Peters.*

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten October. Nº. 43. 1818.

Noch ein Wort über den Gesang der Mad. Catalani, nach Anhörung ihres kürzlich in Dresden gegebenen Concerts.

Es ist im Auslande so viel über ein *ungünstiges Urtheil der Leipziger* über den Gesang der Mad. C. geschrieen und gespöttelt worden, dass es paradox scheinen mag, wenn jemand mit der Behauptung auftritt, es existire ein solches Urtheil *durchaus nicht*, und gehöre in das grosse Reich der Vorurtheile, die von dem unbefangenen Verstand beleuchtet, in Nichts verschwinden. In Wahrheit aber, es giebt kein solches Urtheil, und ich mache mich verbindlich, dass zu beweisen.

Zuerst vorausgesetzt, dass ein *Gesammturtheil* der Einwohner eines Orts überhaupt möglich sey, — man versteht darunter doch nur die in der Mehrheit derselben sich bildende Ansicht von einer Sache — so konnte doch in dem vorliegenden Falle, und als Mad. C. das berüchtigte Concert in Leipzig gab, nur ein sehr *kleiner* Theil der Leipziger über sie ein Urtheil fällen, theils weil nur ein kleiner Theil derselben in jenem Concerte sich einfand, der übrige, fast grössere, aber aus Fremden bestand, theils weil ein Urtheil über Kunstgegenstände überhaupt nicht blos Sache der Sinne und des natürlichen Verstandes ist. Wenn nun das damals anwesende Publicum in den unbegränzten Enthusiasmus nicht aufwallte, den anderwärts der Gesang jener Künstlerin hervorgebracht hat, — das einzige Erwiesene in dem Benehmen dieses Publicums, — so konnte dies, ausser andern Ursachen, wol auch in Mad. C. *selbst* liegen, und darf wenigstens nicht als *Urtheil der Leipziger* über sie angesehen werden; die ungünstigen Aeusserungen Einzelner aber, die sich daraus entwickelt haben mögen, sind, in so fern sie die Meynung über den Gesang der Künstlerin mit ausserwesentlichen Rücksichten vermischten, oder jene wol gar durch diese bestimmten, offenbar kein Urtheil, sondern eher ein *Vor*urtheil zu nennen. Sieht man endlich auf die Art, *wie* in der Mehrheit eine Ansicht *gebildet* wird, und auf das, woraus man vorzüglich im *Auslande* ein Urtheil der Leipziger erkannt haben will, so sind es die Stimmen weniger *Kenner* und *mehrer* Tonangeber, welche auf die Menge Einfluss äusserten. Jene haben sich — wie *überall*, *bedingend*, — diese, aus den hier nicht hergehörenden Ursachen *absprechend* und vernichtend geäussert. Und wie die schwülstigen Lobpreisungen einiger Journalisten aus andern deutschen Städten, keineswegs das stille Urtheil der Kenner *jeden* Orts aussprachen, so durfte man die oft gemeinen Ausfälle auf Mad. C., der über sie aus Leipzig Schreibenden auch keineswegs als ein Urtheil des *Leipziger Publicums* ansehen. Ich selbst — der ich mir die Ehre verbitten muss, mit letzteren in eine Klasse geworfen zu werden, und der, nachdem sich schon die Wallungen derselben fast gelegt hatten, ein Wort über Mad. C. in diesen Blättern mittheilte, in welchem ich die verschiedenen Rücksichten zu sondern suchte, werde mich wol hüten, dasselbe ein erschöpfendes Urtheil über den Gesang der Mad. C., vielweniger ein Urtheil des Leipziger *Publicums* zu nennen. Was die Leistungen *eines* Concertabends einem Sinne, der die Tonkunst liebt, und im Zusammenhange ästhetischer Ansicht zu würdigen sucht, aufzufassen gestatteten, das habe ich dort, mit möglichster Gründlichkeit und Unbefangenheit in einer Ansicht verbunden, (vergl. No. 34, Jahrg. 1816, S. 570) unbekümmert, ob das in- oder ausländische Publicum dieselbe theilte, oder nicht. Für das Urtheil eines *Publicums* aber waren jene Mittheilungen aus oben angedeuteten Gründen theils zu *wenig*, theils zu *viel*.

Es ist sonach von keinem *ungünstigen Urtheile der Leipziger* über den *Gesang* der Mad. C., sondern einestheils von einer in diesem Publicum erweckten ungünstigen Meynung über die *Virtuosin*, anderntheils von einem bedingenden Urtheile über die *Sängerin* die Rede, in welchem hiesige und auswärtige Kenner wol leicht zusammentreffen möchten. Auf *erstere* ist, wie im Gebiete der Kunst auf Meynungen überhaupt, nicht nothwendig Rücksicht zu nehmen; *letzteres* ist auch das meinige. Wol mag nun allen blind Begeisterten *jedes* bedingte Urtheil schon als ein *ungünstiges* erscheinen. Allein auf sie ist eben so wenig, als auf die Gegner zu hören; denn sie befinden sich mit ihnen in gleicher Befangenheit, von welcher es gleichgültig ist, ob sie sich in gemeinen oder vornehmen Phrasen ausspricht. Wir haben es aber auch mit einer *Geschichte der Kunst* zu thun, in welche das Gegenwärtige, wie es dem Unbefangenen *wirklich* erschienen, früher oder später aufgenommen werden soll, und wir befinden uns in der *historischen* Periode, deren Berichte wol anders lauten müssen, als die der mythischen Zeit über Orpheus, Amphion etc., wenn anders unsere Nachkommen sie nicht für Faseleyen einer überreizten Einbildungskraft, oder eines bestochnen Urtheils halten sollen. Und um zu einem solchen unbefangenen Abschlusse über einen vielbesprochenen Gegenstand nach Kräften *beyzutragen*, ergreife ich von Neuem die Feder, nachdem mir neulich in Dresden die Gelegenheit zu Theil worden ist, Mad. C. zu wiederholten Malen zu hören, und ihre Gesangleistungen in grösserem Umfange kennen zu lernen.

Ich bin von mehren Freunden, welche dies erfahren hatten, gefragt worden, was ich *nun* meyne, — denn einige vornehme Leute meynten sogar, Mad. C. habe sich in Leipzig die Mühe nicht genommen, sich glänzend zu zeigen; — und Einige, welche diese Virtuosin *nicht* gehört hatten, fragten mich ganz kategorisch: ist *sie's* oder ist sie's *nicht*? — Ich muss anerkennen, dass mein Urtheil, kein Richterspruch ist, und dass es im freyen Gebiete des Schönen keinen dazu bestellten Richter giebt, sondern es jedem erlaubt ist, sein Urtheil, nach dem ihm verliehenen Maasse von Anschauung, Gefühl und Urtheilskraft mitzutheilen und zu rechtfertigen; und aus diesem Gesichtspunkte will ich auch meine Antwort darauf angesehen wissen, frey von der elenden Eitelkeit der Künstler und Kritiker, die ihre Persönlichkeit gern in die Sache mischen, und weder Kunst noch Kritik aus reinem Interesse an ihr selbst betreiben können.

Jenen Letztern erwidere ich also: es kommt mir gleich *albern*, *anmassend* und *oberflächlich* vor, einen Gegenstand dieser Art durch ein blosses *Ja* oder *Nein* abthun zu wollen. Keinem Naturforscher fällt es ein, zu fragen: ob die Sonne leuchtet; und so wäre es auch albern, im Angesichte der Tausende, welche von dem Gesange jener Virtuosin zu Bewunderung und Entzücken hingerissen worden sind, zu fragen, ob diese Sängerin so grosse Wirkungen hervorbringen könne, gesetzt auch, es wirkten bey jenem Enthusiasmus noch einige äussere Umstände *mit*, wie z. B., dass jeder, der in ihre Concerte geht, mit der Einlasskarte auch das Vorrecht, das Allervollkommenste zu hören, erkauft zu haben glaubt, oder der Sinn der Menge für äussern Glanz bey übriger Abhängigkeit im Gebiete des feineren Geschmacks. — Ja, käme es blos darauf an, die Frage zu beantworten, ist Mad. C. eine *grosse* Sängerin, so dürfte man kein Bedenken tragen, zu antworten: das ist die Frage eines *Tauben*. Wenn aber jener Naturforscher fragen wird: *was ist* die Sonne, so fragt der Kunstbeurtheiler in vorliegendem Falle, *worin* ist diese Sängerin *gross*, und indem er gern und unbefangen mit der Menge geniesst, was ihm der Künstler irgend Vortreffliches entgegenbringt, so geht nicht minder frey und ungesucht sein Urtheil, als Resultat der besondern Einwirkung, welche das Kunstwerk auf sein, dem Ideale der Kunst angewendetes Gemüth gemacht hat, aus demselben hervor. Und in all diesen Beziehungen nannte ich eben das wahre Urtheil über Mad. C., dem ich nach meiner Ueberzeugung beytrete, ein *bedingendes*.

Was nun den Inhalt dieses Urtheils über Mad. C. anlangt, so kann ich frey gestehen, dass mich bey wiederholter Anhörung ihr Gesang von Neuem überrascht und in Erstaunen versetzt hat; ich darf selbst aufrichtig hinzusetzen, dass diese Virtuosin in ihrem Concerte in *Dresden* meine Anforderung an Virtuosität auf eine so vollkommene Weise befriedigt hat, wie noch keine andere grosse Sängerin, — sie selbst in ihrem Concerte in Leipzig nicht. Und doch ist meine Ansicht über ihre *Kunst* im Wesentlichen dieselbe geblieben, und ich würde von den in diesen Blättern gegebenen Mittheilungen kaum eine Sylbe zu verändern ge-

nöthigt seyn, die das Resultat derselben betrifft. Aber ich will auch unbefangen den Standpunkt nachweisen, oder vielmehr wiederholt andeuten, von welchem aus meine Ansicht genommen ist; denn dadurch hoffe ich den Punkt herauszuheben, in welchem die Ansicht einer grossen Menge von Zuhörern von der meinigen fast nothwendig abweichen muss, und ihnen selbst den *Grund* dieser Abweichung zum Bewusstseyn zu bringen. Sollte jemand sagen, der Maassstab, welcher hier angelegt werde, sey zu hoch und ideal, so weiss ich mich mit der Antwort zu rechtfertigen, dass von einer durch hohes Talent und ungemeine Berühmtheit ausgezeichneten Person die Rede ist.

Wenn ich die Kunst die Macht nenne, eine das Gefühl erregende Idee menschlich zu versinnlichen, so sehe ich die sinnlichen Darstellungsmittel als unumgängliche und wesentliche Bedingnisse derselben an. Der Besitz dieser Darstellungsmittel, oder vielmehr eine Fähigkeit dieselben zu gebrauchen, ist also das *Erste*, was zur Kunst erfordert wird. Und diese Fähigkeit muss zur *Fertigkeit* erhoben werden, wenn die Kunst frey und umfassend wirken soll. Denn um die innersten Regungen der *von Ideen erhobenen* Menschenbrust nach Wunsch und Willen aussprechen zu können, muss das *Organ* des Ausdrucks sich jedem Willen des Begeisterten fügen. Aber so wie die Sprache nur vorhanden ist, das Innere zu verlautbaren und mitzutheilen; so ist auch die glänzendste Beherrschung des Kunstorgans ohne *idealen Zweck* eine todte Mechanik, welche Erstaunen und Bewunderung, nie aber Befriedigung und Ergreifung des Gemüths hervorbringen kann. Das dies von der *Musik*, wie von jeder andern Kunst gelte, wird niemand bezweifeln, der diese einfachen Grundsätze anerkennt. Eine von der Natur auch noch so sehr begünstigte Stimme, welche Herzen zu schmelzen fähig wäre, wenn dem Sänger der Reichthum der Gefühle zu Gebote stünde, — erregt nur sinnlichen Ohrenkitzel, und ein überwältigendes Staunen, wenn sie mit aller Fülle und Fertigkeit, die sich von einem Einzelnen verlangen lässt, die Leiter der Töne in kühnen Sprüngen durchläuft; ähnlich der Wirkung, welche das schnell verschwindende Brillantfeuer eines glänzenden Feuerwerks auf das Auge des im Dunkel sitzenden Zuschauers hervorbringt. Und aus diesem Grunde unterschied ich auch in meinem früheren Aufsatze die Kunstfertigkeit (die eigentliche virtù der Italiener) oder die Virtuosenkunst von der Kunst ohne Beynamen, und somit auch den *Virtuosen* vom *Künstler* im ächten Sinne *). Jene strebt nach Künstlichkeit; diese bedient sich aller Mittel, welche Natur und Fertigkeit darbieten zur Erregung der Menschenbrust, deren Zustände sie, gleichsam ein Werkzeug der auserwählten Menschheit, kräftig und harmonisch zu veräussern strebt.

Nach diesen Voraussetzungen wiederhole ich hier die Ueberzeugung, dass Mad. C. eine der grössten Gesangs*virtuosinnen* seyn mag, welche Deutschland seit mehrer Zeit gehört hat; dass sie die grössten Vorzüge der italien. Schule, in so fern dieselbe die Natur und *Ausbildung* der Stimme betreffen, in seltener Vollendung besitzt; dass man sich dieser grossen Natur und leichten Kunstfertigkeit mit Recht erfreut; ja, ich setze nach treuer Wahrnehmung hinzu, dass sie mit ganzer Seele *singen* mag; aber ich läugne dennoch, dass sie mit *Seele* singt und die Seele tief berührt. Und ich will dieses Urtheil nun im Einzelnen in Beziehung auf das kürzlich Gehörte entwickeln.

Die Stimme der Mad. C. fand ich in Dresden noch eben so kräftig und elastisch, ja wo möglich noch frischer, als vor zwey Jahren. Ich stimme denen bey, welche behaupteten, diese Stimme habe viel Aehnliches mit einer Castratenstimme, namentlich gleiche sie der Stimme des trefflichen Sopranisten Sassaroli in Dresden. Jedoch verräth sie nicht die geringste Anstrengung, wie sie Stimmen dieser Art gewöhnlich haben, sondern jeder Ton spricht stark und schwach mit grösster Leichtigkeit und Reinheit an, und wenn auch der Umfang derselben in ihrer ganzen Fülle zwey Octaven kaum überschreitet, so wird doch selten ein höherer Ton versucht, der sichtbare Anstrengung kostete. Der Grenzton in der Höhe schien mir

zu seyn. Eine Eigenschaft hat diese herrlich erhaltene Stimme, wie ich sie nie gefunden: eine dem Ohr ungemein schmeichelnde Vibration des Tons, und eine Fülle, *Kraft* und Haltung, wie sie mit solcher Weichheit und geschmeidiger Beweglichkeit selten verbunden ist. Kurz, in diesem Organe muss jedes gesunde Ohr eine bewundernswürdige Gabe der Natur erkennen.

*) Ich freue mich, den Verf. des eben in der Dresdner Abendzeitung, St. 234 über Mad. C. erschienenen Aufsatzes mit mir übereinstimmend zu finden.

Was nun aber die *Anordnung* dieses Organs anlangt, so kann man eben so wol sagen, dass nur eine *solche* Stimme so glänzende Kunstfertigkeit möglich macht, als, dass nur eine solche kunstfertige *Ausbildung* der menschlichen Stimme diesen Zauber entlocken kann. Denn diese stets leichte, sichere und reine Intonation (ich muss hier einer Behauptung ihrer Gegner widersprechen, indem ich versichern kann, dass in dem übermässig angefüllten Concertsaale des Hôtel de Pologne, wo die Hitze einen ungemein hohen Grad erreicht hatte, ihre Stimme unverrückt gestanden hat, und ich sie auch nicht ein einziges Mal habe detoniren hören), diese Beherrschung des Athems, diese Ausgleichung der Stimme selbst, diese Deutlichkeit, Sicherheit und Rundung in den Läufen und Sprüngen auf- und abwärts, wobey ihr Stärke und Schwäche fast gleichgültig ist, setzt eine ungemeine Uebung und *Schule* voraus. Und doch liegt in der anmuthig spielenden Leichtigkeit, mit welcher sie jedes Wagen gleichsam im Gelingen verbirgt, weil sie kaum etwas wagt, was ausser dem Kreise ihrer Fähigkeit liegt, oder vom Zufall abhinge; in der seltenen *Mannigfaltigkeit* von Verzierungen, wenn auch einige *jetzt alt* heissen mögen; in der Freyheit ihrer Bewegung bey grosser Taktmässigkeit, ja selbst darin, dass mit dem Glänzenden ihres Gesanges so manches Fehlerhafte gleichsam verschmolzen ist, und sie Manches, was die strenge Gesangsschule überall an ihren Zöglingen tadelt und verbietet, mit liebenswürdiger Sorglosigkeit thut *), auch etwas *Geniales*, was sich aber am allermeisten in der höchst gefälligen Verbindung der wesentlichsten Vorzüge, welche zu einer grossen Gesangsvirtuosin gehören, an den Tag legt. Denn zwar giebt es mehre Eigenschaften, in deren Besitz andere Sängerinnen ihr wenigstens nicht *nachstehen*, einige, worin sie von diesen sogar *übertroffen* werden mag; — so durchläuft z. B. Mad. *Grunbaum* die chromatische Scale mezza voce mit gleicher Leichtigkeit, und vielleicht mit grösserer *Genauigkeit*, so schlägt Mad. *Marinne Sessi* und Mad. *Campi*, (die überhaupt in schwierigen Passagen, bey einer noch *länger* erhaltnen und umfassendern Stimme, einer gründlichen Methode und grössern Musikkenntnis es mit ihr aufnehmen mag,) einen längern und präciseren Triller, und in der catena dei Trilli fand ich diesmal nur eine Reihe von Bebungen, wie viele ihrer Passagen, durch Mitwirkung der Kunstlade bewirkt; — aber schwerlich möchte eine jetzt lebende Sängerin mit einer fast mechanischen Leichtigkeit, so viel kräftigen *Wohllaut*, Rundung und natürlichen Reiz, kurz so viel Natur und Willkür *vereinigen*.

Ich sage *Willkür* — denn es lässt sich allerdings nun weiter fragen, wozu Mad. C. nun wieder ihre grosse Kunstfertigkeit anwende; auch habe ich oben behauptet, dass man mit ganzer *Seele* singen könne, ohne doch *mit Seele* zu singen und die Seele tief zu berühren; und hierüber will ich mich etwas näher erklären. Ich setzte in meinen frühern Aufsatze das Innere u. Höchste des Gesangs in die Beseelung aller Kunstfertigkeiten, wodurch sie zum mannigfaltigen Ausdrucke der Bewegungen eines reichen, harmonisch gebildeten Gemüths erhoben werden. Dies ist die *Seele* des Gesangs, und sie vollendet den grossen Sänger, der sonst auf der Stufe des *Virtuosen* stehen bleibt. Der blose *Virtuos* kann mit *ganzer* Seele singen und spielen, d. h. mit voller Neigung, ja leidenschaftlich sich dem Gesange hingeben, aber seine Genialität dennoch beschränkt in der Sphäre der Kunstfertigkeit bewegen; und es fehlt ihm so die *Seele*, welche zu keine conventionelle Manier gebunden ist, sondern frey über den Kunstmitteln waltet, und sie zum mannigfaltigen *Ausdruck* des Höhern und Idealen anwendet. Auch giebt es eine Seele des *Tons* und der *Stimme*, welche ich die sinnliche oder Naturseele nennen möchte, und ein, ich möchte sagen, *wollüstiges Schwelgen in Tönen*, mit Fertigkeit und Methode gehandhabt, wird oft mit Gefühl und wahrer Seele verwechselt, die der Ausdruck des mannigfaltig angeregten Innern ist. Aber so wie jenes nur das Ohr kitzelt und die verfeinerte Sinnlichkeit (denn dies ist der Geschmack einer grossen Menschenmenge) in eine leichte Bewegung versetzt; so kann sich die wahre Kunst niemals auf den Dienst der letztern beschränken, und ihre höhere Freyheit aufgeben. Das Kunstwerk ist stets harmonischer Ausdruck des Seelenlebens in einem durch Gefühl u. Phantasie gebildeten Gemüthe.

Hiernach kann ich nun die Sphäre genauer bestimmen, in welcher Mad. C. sich so reizend bewegt. Es ist nicht der mannigfaltige, tiefe Ausdruck im Text geschilderter Gemüthslagen;

*) Z. B. das stete Verziehen des Vokals in den Passagen, die Bildung des Trillers, Unrichtigkeit der Cadenzen etc.

es ist vielmehr der ausgebildete Bravourgesang, insofern er nicht einen zu grossen Umfang der Höhe erfordert, und, wie ich früher bemerkte, der mit Rouladen, Volaten, Gruppetten etc. künstlich verzierte Gesang, der sich dem heitern Charakter am meisten eignet. Darum scheint der Vortrag von Variationen, deren Zweck ein blosses Spiel mit Tönen ist (z. B. der bekannten über: das klinget etc. und heiterer Cavatinen, wie z. B. der *Pärs'chen*: O placida campagna) ihrem Gesang am angemessensten zu seyn. Beym Vortrag grosser ernster Stücke mangelt ein grösseres Portament, und des einfacheren Gesangs halte ich Mad. C. noch dem Gehörten kaum fähig, indem ich mehrmals Worte, wie barbaro Tiranno, mit Trillern und dgl. verzieren hörte. Ob man dies dem Concertgesange verstatten, und den Text für gar nichts halten kann, als für eine gleichgültige Unterlage, bezweifle ich. Von der andern Seite will ich auch gern zugestehen, dass das gespannte Publicum von einer so berühmten Sängerin nur immer glänzende Sprünge u. Rouladen verlangt, und sich sehr getäuscht glauben würde, wenn man ihm statt dessen einen einfachen Vortrag gäbe. Aber auch in ihrer angeführten Sphäre hat Mad. C. noch den grossen Vorzug vor vielen Sängerinnen, dass ihr Vortrag in Hinsicht der Glieder der musikal. und rhythmischen Perioden so bestimmt u. deutlich artikulirt, und doch so angenehm u. mannigfaltig schattirt ist.

Was nun ihr in Dresden am 21. Septbr. im Hôtel de Pologne vor einer sehr ansehnlichen Versammlung gegebenes Concert im *Einzelnen* anlangt, so gab die Virtuosin in demselben 4 Hauptstücke. Dazwischen spielten einige sehr wackere Künstler der königl. sächs. Kapelle einige Soli's auf dem Violoncell, der Violine und der Klarinette, welche jedoch auf dem Zettel *nicht* angeführt waren. Jene Gesangstücke waren erstens die, auch anderwärts von Mad. C. immer gehörten Arien von Puccita (*della tromba*) und Portogallo (*Frenar vorrei le lagrime*), welche sie hier mit bloser *Quartettbegleitung* (die fehlenden Blasinstrumente wurden auf dem Pianoforte supplirt) vortrug, wodurch die Stärke ihrer Stimme um so glänzender hervortrat. Die letztere Arie hat noch etwas mehr Werth, als die erstere, und wurde auch mit mehr Gediegenheit vorgetragen. Leider sang Mad. C. nur in der erstern Arie ein wenig Recitativ; aber auch dieses bestätigte mir das früher Gesagte. Ueberhaupt kenne ich neuerdings keine Sängerin, welche so vortrefflich recitirte, und im Italienischen prononcirte, als Mad. *Neumann-Sessi*. Dazu kam ferner ein Gebet (wie es auf dem Zettel hiess) von Guglielmi: *mio bene per te quest' anima* etc. Ich erwartete darin einen gehaltenen, einfachen Gesang — fand mich aber getäuscht; — auch machte ungeachtet des grossen Beyfalls, welchen Mad. C. bey jedem Auftreten und Abtreten erhielt, dieses mittelmässige Stück doch die geringste Wirkung. Ferner waren angekündigt, *Violin-Variationen* von Rhode (aus G dur) — einige Ununterrichtete im Publicum hatten sogar ausgesprengt, Mad. C. werde ein Violin*concert* vortragen; — aber bekanntlich singt Mad. C. nur *Einiges* aus diesen bekannten Variationen, und zwar, wie man von dieser klugen Künstlerin erwarten durfte, nur das eigentlich *Singbare* an denselben, was sie auch, wie sich versteht, mit der gewandtesten Leichtigkeit, und nicht zu blosen *Vocalen*, sondern mit einem untergelegten Texte vortrug. Alles stand beyfallgebend und lauschte noch den Tönen der Sängerin, welche eben die obengenannte Arie von Portogallo, die den Beschluss des Concerts machen sollte, geendigt hatte; da trat Mad. C. noch einmal hervor, und sang, vom Pianoforte begleitet, gewiss im schicklichsten Momente, das Volkslied: *God save the king*, wobey mir die ungemeine Kraft ihrer Lunge bewunderungswürdig erschien; im Uebrigen beziehe ich mich auf das früher Gesagte.

Der Beyfall des Publicums war über alle Maasse gross; überall hörte man leise Ausrufungen des Staunens und Wohlgefallens, die selbst der unbedeutendsten Nuance der Sängerin einen Werth gaben, den ihre imposante Erscheinung abzunöthigen schien; und es konnte dem Unparteyischen bey der Wirkung dieses Concerts überhaupt nicht entgehen, welche Gewalt ein von der Natur begünstigter, durch methodische Uebung zu staunenswerther Fertigkeit erhobener, in Allem, was das Ohr verlangen kann, möglichst ausgebildeter Gesang auf ein empfängliches Publicum ausüben kann. Aber bey solchen, jedem in die Augen springenden Eigenschaften und Vorzügen bedurfte es auch wol so mancher Folie kaum, um als *grosse Gesangsvirtuosin* allgemein anerkannt zu werden.

Leipzig. *A. Wendt.*

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate September, 1818.

Die vier deutschen Sänger aus Wien, wie man sie hier zu nennen pflegt, haben ihr Abschiedsconcert gegeben, und sind, heiss es, nach Aachen gereist. Da ich wahrscheinlich nie wieder Gelegenheit erhalten werde, von diesen verdienstvollen Männern zu reden, so sey es mir erlaubt, mich hier zum letzten Male mit mehr Ausführlichkeit über sie zu verbreiten, als ich bisher gethan. Als mir am Ende des vorigen Jahrs die Leistungen dieser Sänger zuerst bekannt wurden, hielt ich dafür, und theilte diese Meynung auch in der mus. Zeit. mit, dass weder die Virtuosität jedes Einzelnen von ihnen, noch das Ensemble aller, eine hinlängliche Meisterschaft offenbare, um für den Mangel an Orchesterbegleitung (welche letztere freylich nur herkömmlich und keineswegs aus künstlerischen Gründen dem vierstimmigen Gesange nothwendig ist), besonders aber für den Nachtheil, der aus der zu nahe liegenden Harmonie der vier männlichen Stimmen entstände, zu entschädigen vermöchte. Die besagten Sänger haben seit der Zeit anhaltend, theils öffentlich, theils in Privatzirkeln, vor einem so ausgewählten und gebildeten Publicum gesungen, als wahrscheinlich unter denselben Verhältnissen in keiner der übrigen grössten Städte Europa's gefunden werden dürfte. Dieser Umstand hat jetzt, nach Verlauf von neun Monaten, ihrem Vortrage im Ensemble eine Vollendung ertheilt, die, meines Bedünkens, mit dem Werthe ihrer früheren Leistungen nicht wohl eine Vergleichung aushalten dürfte. Darin besteht eben der grosse Vortheil, dessen eine Kunst-Ausübung in einer Stadt, wie Paris, theilhaftig wird, dass der Künstler von dem Gedanken, die cultivirtesten Individuen von ganz Europa zu Beurtheilern seiner Leistungen vor sich zu haben, nothwendig bis zur höchsten Stufe der ihm erreichbaren Vollkommenheit begeistert werden muss. Die vier Sänger haben davon einen Beweis gegeben. Sie haben in dem erwähnten Concerte mehre Stücke, unter andern ein komisches Terzett und ein solches Quartett, in einer so vollendeten Zusammenstimmung und (dies gilt besonders von dem ersten und zweyten Bassisten, welche die komischen Partien vortragen) mit einer so haarscharfen Präcision vorgetragen, dass, wovon ich vollkommen überzeugt bin, sie darin schwerlich von irgend einem andern Sängervereine übertroffen werden dürften. Ich halte es fast für unmöglich, dass die Kunst des Ensemble, besonders wenn von komischen, in ewigem Zickzack durcheinander fahrenden kleinen Flickphrasen, die so leicht gegen Takt u. Nüancirung des Vortrags verstossen können, die Rede ist, zu einer höheren Stufe von Vollkommenheit ausgebildet werden könne. Nachdem ich mich so vortheilhaft über die Leistungen dieser Sänger erklärt habe, bedarf es keiner Versicherung, dass auch ihre Intonation von einer wirklich bewundernswürdigen Reinheit ist. Alle diese wahrhaft künstlerischen Vorzüge werden jedoch, da die Wirkung dieser Sänger blos intensiver Natur ist, nur demjenigen kleinen Theile eines Publicums Genüge leisten, welches eine wahrhaft musikal. Bildung besitzt; der blose Musik-*Hörer* wird eine Bravourarie mit Trompetenschall und Seiltänzercoloraturen vorziehen. So müssten diese Sänger allenthalben nur einen sogenannten *succès d'estime* erhalten. Ein anderes Schicksal würde ihnen in Paris zu Theile geworden seyn, wenn es ihnen ihre Umstände erlaubt hätten, sich vom Publicum suchen zu lassen, statt es selbst zu suchen. Dass sie dies nicht konnten, dass sie sich vielmehr (um es gerade herauszusagen) dem Publicum aufdringen mussten: darin liegt der einzige Grund, dass ihnen in Paris keine wirklich enthusiastische Aufnahme wiederfahren ist. Im Allgemeinen fehlt es allen ausländischen, besonders aber den deutschen Künstlern, die nach Paris kommen, an der nothwendigen Umsichtigkeit, sich in den hiesigen Ton zu stimmen. Die Gebrüder Bohrer haben, obgleich der Cellist durch seine vollendete Kunst sich die höchste Achtung erworben, freylich in einer andern Hinsicht, einen Beleg zu dieser Behauptung gegeben.

— Man schreibt mir aus Wien, *der abenteurliche Tag*, (*la Journée aux aventures*) die letzte Arbeit Mehuls, habe dort kaum zwey Vorstellungen erlebt. Ich gestehe offen, dass es mir nicht unangenehm gewesen, diese Nachricht zu vernehmen. Das Urtheil einer Stadt, in welcher ohnstreitig die romantisch-musikalische Bildung herrscht, hat also den Ausspruch unterschrieben, welchen ich bereits vor länger als zwey Jahren in diesen Blättern über die besagte Oper gewagt habe. In Berlin, wo die poetische sowol, wie die musikal. Bildung mehr witzig, als romantisch ist, würde diese Musik vielleicht gefallen haben.

— Um einen Beweis von der musikal. Kritik der hiesigen Journale zu geben, muss ich anführen, dass eins der vorzüglichsten unter ihnen neulich angezeigt hat, Billington, der *vorzüglichste Sänger*, welchen England hervorgebracht habe, sey in Italien mit Tode abgegangen. Dasselbe Journal dürfte vielleicht demnächst bekannt machen wollen, *Mad. Mozart* sey der grösste aller bisherigen Componisten der Erde gewesen.

— Hr. Boyeldieu hat die Ehre gehabt, Sr. Maj., dem Könige von Frankreich, Ludwig XVIII. die Partitur seines — *rothen Käppchens* zu überreichen!

— Die grosse Oper ruht auf ihren Lorbeeren, oder schläft vielmehr darauf ein. Auch im vergangenen Monate ist nichts Neues auf diesem Theater gehört worden, ausser am Morgen, wo man die *Jeux Floraux* probirt hat. Der Componist dieser Oper will verschwiegen bleiben. Obgleich sein Name das Geheimnis der Comödie ist: so will ich ihn doch nicht eher, als zu seiner Zeit verrathen. Uebrigens scheint es, als ob dieses Theater wenigstens durch Probiren von neuen Stücken ersetzen wolle, was dasselbe an Aufführungen von solchen eingebüsst hat. Man spricht vom Austheilen der Rollen einer neuen Oper, welche *Valerie* heissen und von Berton in Musik gesetzt seyn soll. Machen die Journale, in welchen diese Nachricht zu lesen steht, etwa wieder unschuldigerweise ein X für ein U, und meynen sie vielleicht die *Olympie* von Spontini damit?

— In der gewissen Erwartung, dass das *rothe Käppchen* das nämliche Glück, wie *Cendrillon* und *Joconde* machen würde, hatte es die Administration des Theaters Feydeau für überflüssig gehalten, irgend eine Neuigkeit einstudiren zu lassen. Da aber der Erfolg den Erwartungen nicht entsprochen hat: so wird nun mit allem Eifer an: *Six lieues de chemin*, Oper in drey Aufzügen, probirt. Die erste Vorstellung ist für den Anfang des künftigen Monats angesetzt. Die Musik ist von Hrn. Herold, dem Componisten der *Rosières* und der *Clochette*.

— Bey Antretung seines Trimesters als Oberintendant der Musik des Königs wird Lesueur zu Anfange des folgenden Monats ein neues, von ihm gesetztes Oratorium, betitelt *Debora*, in der königl. Kapelle aufführen.

— In dem Concerte der vier Sänger aus Wien hat sich ein noch sehr junger Mann auf der Flöte hören lassen, der sehr viel zu versprechen scheint. Er verbindet mit dem Mechanismus, der hier auf allen Instrumenten zu einem sehr hohen Grade von Vollkommenheit ausgebildet ist, eine Zartheit des Tons, eine Lieblichkeit der Zunge, die ihn jetzt schon vor den meisten französ. Flötenspielern auszeichnet. Ich möchte seinen Ton *deutsch* nennen. Es thut mir Leid, seinen Namen vergessen zu haben. Er ist ein Zögling des Conservatoriums, wo er sich unter dem berühmten Tülou gebildet hat.

— Jetzt stimmen nun auch sämmtliche hiesige Zeitungen Klagelieder über den erbärmlichen Zustand der Singmusik auf dem grossen Operntheater an. Mad. Branchü, deren vortreffliches Organ endlich dem ungeheuren Schreyen, welchem sie sich seit fünf und zwanzig Jahren hat fügen müssen, zu erliegen beginnt, verliert die Höhe und singt unrein von der ersten Note bis zur letzten. Ueberdem findet man es nach gerade unstatthaft, dass eine fünf und vierzigjährige Frau Rollen, wie Armide u. dgl. vorstellt. Dem. Paulet hat ihre schöne Stimme und ihr kräftiges Organ jetzt ebenfalls dermaleu verschrien, dass sie neulich in der *Dido* vollkommen ausgepfiffen worden ist. Mad. Albert, deren Stärke der Stimme sich bey weitem mit den eisernen Kehlen der beyden erwähnten Sängerinnen nicht vergleichen läst, wird den Anstrengungen, denen sie, um Effect zu machen, sich aussetzen muss, nur noch kurze Zeit widerstehen. Dem. Grassari ist schon im Werden verdorben, und Dem. Allan, die vor drey Jahren als fünfzehnjähriges Mädchen nach Paris kam, und daselbst jedermann durch die ungewöhnliche Höhe und Biegsamkeit ihrer Stimme in Erstaunen setzte, hat den klugen Entschluss gefasst, die grosse Oper zu verlassen und auf einem Provincialtheater, wenn es möglich ist, ihr überschrieenes Organ wie herzustellen. Diesen Zustand der Dinge scheint sich in der letzten Zeit die Administration zu Herzen genommen zu haben: auf Befehl haben drey Zöglinnen des Conservatoriums debütirt, sind aber alle so schwach befunden worden, dass man sie noch auf ein Jahr hinter ihre Notenpulte zurückgeschickt hat. Mit den Sängern steht es minder schlecht, aber auch nicht zum Besten. Lais ist gänzlich Veteran; der Altist, Nourrit, kann (sey es ohne alle Uebertreibung und aus dem redlichsten Gemüthe gesagt) seines ungeheuren Schreyens und seiner blos materiellen Stimme wegen. Niemandem zusagen, dessen musikal. Bildung sich nicht noch aus der ra-

meauschen und glucksehen Declamations-Epoche herschreibt. Lecomte, der ihn ersetzen soll, schreyt freylich nicht, aber nur deswegen, weil er nicht kann, ist übrigens ohne Kraft und Saft im Vortrage. Derivis und Levasseur sind, besonders letztrer, recht gute Bassisten und ohnstreitig unter allen singenden Mitgliedern der grossen Oper die vorzüglichsten Subjecte. Von der leidigen Declamir-Gesangsmethode, welche auf diesem Theater noch vorzugsweise an der Tagesordnung ist, und welcher sich Derivis auch schon über die Gebühr ergeben hat, ist Levasseur noch so ziemlich frey geblieben. So lange sich übrigens keine absolute Revolution im Gesangvortrage der grossen Oper begeben, so lange man daselbst, statt durch ästhetische Ausbildung des Tons und des Vortrags auf das Gemüth des Zuhörers zu wirken, sich damit begnügen wird, alle seine Effecte auf logische Zerlegung der einzelnen Worte zu beschränken und blos die Ohren und nebenbey auch den prosaischen Verstand des Publicums in Anspruch zu nehmen: so lange dürfte der eigentliche Gesang daselbst fremd bleiben, auch jegliche gute Stimme, die sich etwa auf dieses Theater verirren möchte, nach Verlauf von einigen Jahren unausbleiblich zu Grunde gehen.

— Wenn sich der wahre Gesang von dem grossen Operntheater entfernt hält; so gewinnen dagegen die Strassenecken an Subjecten, die den declamatorischen Vortrag dem ästhetischen unterzuordnen scheinen. Seit sich die Abende verlängert haben, lassen nämlich die schwarzverschleyerten Damen, mit dem Papiermaché-Kästchen in der Hand, aus den Winkeln und *Culs-de-sac* ihre Stimmen wiedererschallen. Darunter giebt es dieses Jahr eine, der jeder, dem Gefühl geworden ist, mit Rührung zuhören muss. Sie singt, nicht wie die übrigen, Bravour-Arien oder sonst dergleichen, was in die Höhe und Tiefe geht, sondern lauter lyrische Gesänge, die mir und vielen Andern, die ihr zuhören, gänzlich unbekannt sind. Ich möchte wetten, es wären eigens für sie componirte Stücke. Sie ist vielleicht die Frau oder Anverwandte eines hiesigen Musikers, dem das Glück den Rücken zugewandt hat. Die Texte zu ihren Gesängen handeln fast alle verrathene Liebe ab. Sie hat stets ein grosses Publicum, und dies besteht meistens aus Damen. Der Ton ihrer Stimme zeigt ein gebildetes Frauenzimmer an. Ob sie es ist, kann ich nicht sagen, da sie nie spricht, sich stets in die dunkelsten Winkel der Gassen stellt und immer tief verschleyert ist. — Kunstgerechter, wie sie, und überhaupt eine wahre musikalische Bildung verrathend, durchzieht seit einigen Monaten ein junger, sehr wohlgebildeter Mensch die öffentlichen Plätze, und spielt theils auf der Geige, theils accompagnirt er sich seinen Gesang mit diesem Instrumente. Er besitzt eine der angenehmsten, geschmeidigsten Tenorstimmen, die mir in Frankreich vorgekommen sind. Er singt mit ausnehmend vielem Geschmacke, obgleich dann und wann etwas zu gesucht. Auf der Geige trägt er freylich keine Schwierigkeiten vor, doch spielt er mit ausnehmender Delicatesse und Präcision. Die Begleitung zu seinem Gesange, die fast immer obligat ist, zeigt von den ernsten musikal. Studien dieses jungen Mannes. Man hat mich versichert, er verdiene oft täglich zwanzig bis dreyssig Franken. Diesen Gehalt würde ihm freylich kein Theater, keine Kapelle zahlen. Eine ältliche Matrone, die ihn begleitet, wahrscheinlich seine Mutter, ist mit den materiellen Zubereitungen zu seinen Strassen-Concerten beauftragt, das heisst, sie breitet den Teppich auf der Erde aus, setzt die Lichter darauf etc.

— Ausser *Six lieues de chemin*, wird auf dem Theater Feydeau noch die einactige Oper, *Les Courses de Newmarket* (*das Pferderennen zu Newmarket*), Musik von dem hier lebenden deutschen Flöten-spieler Stuntz aus München, probirt, deren ich schon in meinem vorigen Berichte Erwähnung gethan habe. Sie dürfte im Laufe des folgenden Monats zur Aufführung kommen.

— Auf dem Theater Feydeau beginnt in dem Masse, wie Martin's Beyfall schwindet, Ponchard immer mehr ausgezeichnet zu werden. Die Methode des Letztern ist in der That sehr lobenswerth: eine gewisse ruhige, weise Besonnenheit, verbunden mit dem offenbaren Bestreben, zu *singen*, nicht blos zu *declamiren*, zeichnen diesen Schauspieler vor vielen andern französischen Sängern aus. Schade, dass sowol seine Stimme, als seine ganze physische Persönlichkeit an einer gewissen dürren Schwäche leidet. Die Damen Regnard, Dürrt und Boulanger beginnen, ob sie gleich alle drey ausgezeichnetes Talent besitzen, doch mit der Zeit ältlich zu werden; besonders hat die erstere seit einem Jahre viel an Reinheit und Höhe der Stimme verloren. Dagegen aber treten, in der Blüthe der Jahre und mit wahren Nachtigallenkehlen begabt, die blutjungen Demo-

Möre und Pallar auf. Von beyden sehr talentvollen Zöglinginnen des Conservatoriums ist erstere etwas mehr Schauspielerin und letztere etwas mehr Sängerin.

— Der Monat October ist vor der Thüre, aber noch verlautet keine bestimmte Nachricht von der Wiedereröffnung des italien. Theaters. Die Gerüchte, welche man bisher über die, von den Hrn. Benelli und Grasset in Italien gemachten Engagements im Publicum verbreitet hat, scheinen sämmtlich Bestätigung zu bedürfen. Crivelli ist von London über Paris nach Mayland gereist, um daselbst für die Opernzeit eine Anstellung zu übernehmen. Garcia, Mad. Fodor etc., von deren Engagement bey dem neu zu errichtenden italien. Theater man mit Bestimmtheit gesprochen hatte, scheinen in London Lieben zu wollen. Die italien. Kapelle geniesst der Hälfte ihres vorigen Gehalts. Einige Leute beharren fortwährend auf der Meynung, Mad. Catalani werde abermals die Direction des besagten Theaters übernehmen und zu dem Ende von Aachen nach Paris zurückkommen: (alle ihre Kinder sind im hiesigen Erziehungsinstitute:) Andere, die besser unterrichtet scheinen, behaupten: da Mad. C. viel Geld brauche, dies durch solch ein Directorium immer unsicher, durch stetes Herumreisen aber auf die Länge zugleich auch mühsam zu verdienen sey: so lasse sich vorhersehen, sie werde spät oder früh wieder in London ein Engagement annehmen, nachdem ihr erst vorher noch die Newa ihren Tribut gezollt haben dürfte. Sollten, wie es heisst, die hohen Alliirten, nach dem Schlusse des Aachner-Congresses, eine Reise nach Paris machen, so würde wahrscheinlich Mad. C. gleichfalls auf einige Zeit hierher zurückkommen.

— Indem ich dieses abschicken will, erfahre ich, dass Barilli von neuem für das italien. Theater engagirt ist.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Leipzig. Wir haben in der nun beendeten Michaelismesse viel gute, zum Theil vortreffliche Musik gehört: und wenn sich das anwesende Publicum, das an solcher Zeit weit mehr aus fremden, als aus hiesigen Theilnehmern besteht, unsern hiesigen Musikanstalten ungleich günstiger zeigte, als dem, was uns aus der Fremde zukam oder zukommen sollte: so gereichte das diesen Anstalten zur Ehre, und diesem Publicum nicht zum Nachtheil.

Das *Theater* gab zwar nur Wiederholungen, da in den Messwochen, wegen täglichen Spiels, die Proben beschränkt werden müssen: aber auch nicht Ein ganz unbedeutendes oder schlechtes Stück; dagegen manches der ausgezeichnetsten von ältern oder neuern, mehr oder weniger bekannten. Wir führen nur an: *D. Juan* und *Titus* von Mozart; *Vestalin* von Spontini; *Bergsturz* von Weigl; die neue, anmuthige Idylle, *Nachtigall und Rabe*, von demselben Meister; das *Fischermädchen*, mit mehrern interessanten Gesangen von Schmidt in Berlin; und *Joconde*, mit seiner heitern, geistreichen, echttheatralischen, wenn auch hin und wieder an ältere Freunde erinnernden Musik von Nicolò. Die Ausführung, war sie gleich nicht allezeit und in allen, auch den untergeordneten Theilen so präcis und ausgearbeitet, wie wir uns ihrer vor der Messe erfreuen konnten: so liess sie doch niemals Talente, Geschicklichkeit, Fleis und Liebe zur Sache vermissen: was denn auch von allen Anwesenden erkannt und nicht selten mit dem lautesten Beyfall belohnet wurde. Dieser ward, und wol nicht mit Unrecht, am meisten den Vorstellungen des *D. Juan* und der *Joconde* im Ganzen, und der *Vestalin* in den Hauptpartien zu Theil. *Joconde* wird (nur mit Ausnahme der unbedeutenden Rolle des bäuerischen Brautigams) schwerlich auf irgend einem andern deutschen Theater jetzt so trefflich gesungen und gespielt. — In das Einzelne, was theils die Componisten der weniger bekannten Opern, theils die vorzüglichern Mitglieder der Gesellschaft geleistet, werden wir vielleicht zu anderer Zeit eingehen.

Das *wöchentliche Concert*, das mit dem Michaelistage beginnet und nun fast vierzig Jahre als eine der schönsten Zierden dieser Stadt überall anerkannt ist — fand bisher an drey Abenden statt. Wir hörten darin Folgendes; und wenn wir die Ausführung der einzelnen Stücke nicht rühmen: so geschichet das nur, weil wir diese Ausführung überall, nur bey dem Einen mehr, bey dem Andern weniger, rühmen müssten; und dies gilt eben so wol von den Solos, als von den vollstimmigen Compositionen, und zwar für Gesang, wie für Orchester. Symphonien — von Beethoven aus Cmoll, von Andr. Romberg aus D dur, von Mozart aus D dur. (Die ohne Menuett.) Ouverturen — von Beethoven und Bernh. Romberg. Concerte — von Rode, durch Hrn. Musikd. Schneider; von Matthai, durch ihn selbst; von Crusell, durch Hrn. Barth vorgetragen. Kreutzers Bolero, von Hrn. Lange gespielt. Scenen und Arien — von Portogallo, Alberigi u. Federici, gesv. von Mad. Neumann-Sessi. Vollstimmige Gesangstücke: Winters Cantate, *die Musik*, Andr. Bombergs Hymne, *die Harmonie der Sphären*, gedichtet v. Kosegarten; Goethe's Ballade, *Johanna Sebus*, für Solostimmen und Chor mit Begleit. des Pianoforte von Zelter componirt, und nun für's volle Orchester (schon u. sehr wirksam) bearbeitet vom Hrn. Musikd. Schulz.

Von *fremden Virtuosen* reiseten einige wieder ab, ohne aufzutreten, weil sie aus eigener Ansicht sich überzeugten, was keiner der Versicherung glauben will: dass im Drang der Messe, ihrer Geschäfte, Beschwerden u. Zerstreuungen, bey täglichen Vorstellungen des Theaters, und bey so Vielerley, was die Aufmerksamkeit theilt, für die Tonkunst wenig, für Virtuosen, denen nicht ein ganz ausgezeichneter Ruf vorhergeht, gar kein Heil zu finden, und dass es nur dem Merkur selbst, dem *Gotte*, eigen sey, dem Säckel u. der Lyra zugleich vollkommen ihr Recht anzuthun. Der ohngefähr sechzehnjährige Carl Mar. v. Bocklet aus Prag, als Violinist ein Schüler v. Pixis, als Klavierspieler ein Schüler von Tomascheck, gab zwey Concerte, und in jedem überzeugende, ja, für seine Jahre, wahrhaft bewundernswerthe Beweise schönen Talents u. ausgezeichneter Geschicklichkeit auf beyden Instrumenten. Sein Ton auf der Violin ist klingend und angenehm, seine Fertigkeit ausgezeichnet, seine Bogenführung kraftig u. mannigfaltig; auf dem Pianoforte bezwingt er überaus Schwieriges, u., wie es scheint, mit Leichtigkeit. Wird er — was bey seinem Talent, seiner Jugend, seinem Eifer u. seiner Bescheidenheit gar nicht zu bezweifeln ist — sein Spiel auf beyden Instrumenten noch mehr ausarbeiten, damit alles vollkommen rein, deutlich u. nett herauskomme, und wird dann sein eigenes Innere, ist es mehr vertieft, genährt und gekräftiget, sich in seinem Vortrage bestimmt, innig und eigenthümlich aussprechen: so kann ihm der Ruhm eines trefflichen Künstlers gar nicht fehlen. Er fand lauten Beyfall, und schien ihn am meisten zu verdienen in dem Concert von Rode aus E moll und in den Variationen von Polledro aus G dur auf der Violin, so wie in den bekannten, überaus schwierigen Variationen von Moscheles auf dem Pianoforte. Am ersten Abend sang Mad. Werner vom hiesigen Theater, mit weniger Glück, als auf diesem: am zweyten sang Dem. Schneider aus Berlin eine Scene und Arie von ihrem Hrn. Vater, und, mit Hrn. Klengel, ein Duett von Rossini. Sie zeigte eine volle, starke, in den mittlern u. tiefern Tönen nicht unvortheilhaft sich auszeichnende Stimme und eine nicht unbeträchtliche Geschicklichkeit. In dem Duett, das ihr in Hinsicht auf Beyder am angemessensten war, gefiel sie am meisten. — Auf dem Theater trat Mad. Campi von Wien als Vitellia, Donna Anna, Constanze, und mit grossen Scenen und Arien zwischen den Acten eines Schauspiels auf. Mit Achtung u. grosser Erwartung empfingen sie die ältern Freunde der hiesigen Oper, deren Mitglied u. schöne Zierde sie vor zwanzig u. mehren Jahren gewesen war: mit Bewunderung u. lebhaftester Freude sahen sie aber ihre Erwartungen, in gewisser Hinsicht noch übertroffen. Die Frische u. (darf man so sagen) Jungfräulichkeit der Stimme, die nun einmal der Blüthenzeit des Lebens vorbehalten ist — diese kaum abgerechnet, fand man an der trefflichen Künstlerin noch alle die Vorzüge, mit welchen sie uns früher oft entzückte, u. eine wahrhaft bewundernswürdige Geläufigkeit, Fertigkeit und Geschicklichkeit, für die auch das Allerschwierigste, nicht nur ausführbar, sondern leicht scheint, war noch hinzugekommen. Jedermann wünschte jedoch, dass sie durch ihre grosse Geschicklichkeit sich, besonders in Mozarts Musik, nicht zu so zahllosen, und wenigstens nicht zu harmoniewidrigen Verzierungen hinreissen liesse.

Die hiesige Singakademie hatte, in Vereinigung mit dem Orchester und andern Musikfreunden, beschlossen, nachdem sie am Tage des Regierungsjubiläums des Königs sich rühmlich hervorgethan, auch in einer möglichst glänzenden Nachfeyer dieses Festes ihre Theilnahme darzulegen: die Umstände verstatteten aber nicht, diese früher, als den 19ten Oct., auszuführen. An diesem Tage fand sie aber auch desto angestrengter, und zwar in der grossen, hierzu besonders vorbereiteten und schön erleuchteten Universitätskirche statt. Der kön. sächs. Kapellmeister, Hr. Carl Maria von Weber, hatte der Gesellschaft, auf ihr Ersuchen, seine, von Friedr. Kind gedichtete Jubel-Cantate mitgetheilt: diese füllte den ersten Theil aus; im zweyten wurde unsers Hrn. Musikdir. Schulz Chor: *Salvum fac regem* — der am Jubeltage so feyerlichen Eindruck gemacht hatte, und dann Mozarts glänzende, feurige Hymne aus D dur: Gottheit, die sey Preis und Ehre — aufgeführt. Diese ist bekannt, von jenem erst kürzlich gesprochen worden, und über die Cantate werden die Leser in einem der nächsten Blätter weitere Nachricht von dem dresdner Corresp. erhalten. Wir begnügen uns daher mit wenigen Zeilen. Hr. Kapellm. v. W. hat — so gelieet aus dem Werke selbst hervor — keine Kirchenmusik liefern wollen, zu welcher sich auch der, übrigens für Musik sehr günstige Text nicht eignete: sondern eine recht eigentliche Festcantate, welche, zunächst für den Moment bestimmt, auf die sicher zu erwartende zahlreiche und sehr gemischte Gesellschaft so mannigfaltig und so lebhaft, als möglich, wirken sollte: u. diese Aufgabe finden wir sehr befriedigend gelöset — was sich auch durch den Erfolg zu denen, die sich entweder mit dieser, oder mit gar keiner bestimmten Ansicht, sondern nur mit einem offenen, unbefangenen Sinn einfanden, vollkommen bewährte. Als Musikstücke überhaupt, mit oder ohne Berücksichtigung der besondern Bestimmung des Ganzen, finden wir vorzüglich den ersten und den letzten Chor ausgezeichnet. Die Aufführung war, besonders in den Chören, unbedingt zu rühmen, und die Versammlung überaus zahlreich.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. **N°. 44.** 1818.

Recension.

Messe, oder fünf Hymnen, mit latein. u. deutschem Texte, für Singstimmen mit Begleit. von Violinen, Altviolen, Bass, Oboen oder Klarinetten, Fagott, Trompeten u. Pauken, dann willkürlichen Flöten u. Posaunen, in Musik gesetzt — — von Gottfried Weber. 25stes Werk. Partitur, mit untergelegtem Klavierauszug. (Pr. 12 Fr.) Instrumental- und Singstimmen. (Pr. 12 Fr.) Bonn und Cöln, bey Simrock.

Rec. hatte sich vorgenommen, über diese Arbeit eines Mannes, der als selbstdenkend und selbstwollend einem Jeden bekannt ist, sich recht ausführlich auszusprechen, zumal da sie — vornämlich in der Anordnung und Behandlung der einzelnen Bestandtheile, in der Auf- und Zusammenstellung der Gesang- oder Instrumentalstimmen, in den Ansichten des Textes, und in den Absichten auf Effecte einzelner Momente — des Eigenthümlichen, ja ganz Besonderen, so viel u. Mancherley enthält; und da mithin sich ungesucht Stoff darbietet zu mannigfachen Betrachtungen des Allgemeinen u. Erörterungen des Besondern. Nun fand er aber, eben, als er zum Ausarbeiten des Angemerkten sich anschickte, im zweyten Theile der *Theorie der Tonsetzkunst* desselben Hrn. Verfs. die Antworten an seine Recensenten, und in diesen — nun, was andere, den Gegenständen gewachsene und der Menschen nicht ganz unkundige Leser gleichfalls finden werden: da hält er es für besser, weil die Redset. dieser Zeitung ihn von dem einmal gegebenen Worte, diese Messe anzuzeigen, nicht entbinden will, sie, wie das Wort sagt, blos anzuzeigen und zu beschreiben, aber so genau und sorgfältig, als es in seinen Kräften steht, und als es das Werk und sein geehrter Verf. allerdings verdienen. Nun ergiebt sich aber, sehr gegen des Rec. Wunsch, aus der Sache selbst der Uebelstand, dass eben bey einer musikal. Composition eine genau beschreibende Anzeige gar nicht möglich ist, ohne dass man entweder viele, und nicht immer kurze Stellen in Noten anführt, oder dass man in die Beschreibung, soll sie über den Geist und Effect, auch die Manier und Behandlungsart, nicht obenhinschlüpfen, doch etwas legt, und legen muss, das wie ein Urtheil aussieht. (Wenn das nicht gleich einleuchtet, wann es nicht unumgänglich scheint, der versuche sich nur an dem ersten, dem besten bedeutenden Musikstücke.) Da sich nun zu dem Ersten der Hr. Verleger dies. Zeit. nicht geneigt findet, indem es freylich eine weitläufige, und darum etwas kostbare Zugabe werden würde: da mithin der Rec. dem Zweyten nicht auszuweichen weiss: so stellt er den Hrn. Verf., den Leser, und sich selbst, damit sicher, dass er gleich hier vor Anfang bescheidentlich erklärt, er wolle alles, was er in dieser Art sagt, und sagen zu müssen glaubt, nur in der Absicht und nur zu dem Zwecke gesagt haben, das Werk näher zu bezeichnen; so, dass mithin Niemand, weder der Verf., noch der Leser, etwas Anderes darin finden soll, und alles eigentliche Urtheil denen überlassen bleibt, die sich mit dem Werke selbst vertraut machen wollen; was aber in Fragen an den Hrn. Verf. gestellt ist, diesem Gelegenheit geben mag, sich selbst darüber irgendwo weiter zu erklären — wobey immer etwas Ingeniöses herauskommen wird, möge es auch übrigens ausfallen, wie es will. —

Das ist leider eine lange und schwerfällige Vorrede! Ihr Inhalt schien aber dem Rec. nöthig, und der Ausdruck ist nun einmal nicht besser in seiner Gewalt, indem er, als Musiker, mehr gewohnt ist in Noten, als in Worten, schriftlich sich mitzutheilen. Jetzt zur Sache selbst: —